هویت

ماه‌نامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات

۴
سال دوم | شماره‌ی چهارم
خرداد ماه ۱۳۹۵
۴۰۸ صفحه | ۱۰ هزار تومان

نگاهی به فلسفه‌ی ریچارد رورتی

تحلیل گفتمان تابلوی نقاشی «مرگ مارا»

شعر ترجمه: شبنم کیسا پارماک، سونای آکین

داستان ترجمه: چیماماندا نگوزی ادیچی

طُرفه
کتاب ضمیمه

نمایش‌نامه | یوجین اونیل
ترجمه‌ی سیدمرتضی هاشم‌پور

نامورنامه

بهمن فُرسی

علی نصیریان
علی‌اکبر زنجانپور
اسماعیل شنگله
جعفر والی
محمدرضا خاکی
جواد عاطفه
حسین اصل عبداللهی
پری اشتری

+ یادداشت اختصاصی
بهمن فرسی

تورج اتابکی • بهرام و بهمن ارک • محمد اصغری • علی امیر ریاحی • سجاد باغبان ماهر • فرزاد تقی‌لر • ناصر خیری • رحیم رئیس‌نیا • امیر رحیم‌پور • مهدی رضائیان • اصغر زارع کهنمویی • سعید زارع محمدی • شهرام زعفرانلو • نادر ساعی‌ور • صالح سجادی • علیرضا سلمان‌پور • اکبر شریعت • فرهود صفرزاده • مجید فتحی • نصرالله قادری • عمادالدین قرشی • ریحانه قلی‌زاده • میثم قهوه‌چیان • جلیل کاردان • داود کوهی • ژان ژاک لسرکل • اصغر محمدزاده • سیروس مصطفی • کریم میرزاده اهری • محمدحسین ناصربخت • کیومرث نظامیان • ضیاء وظیفه‌شعاع • سیدمرتضی هاشم‌پور • غلامرضا یزدانی • سعید یعقوبیان • اصغر یوسفی‌نژاد و...

هویت

ماه‌نامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات
شماره‌ی چهارم، خرداد ۱۳۹۵

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول
حبیب رشیدی

سردبیر و جانشین مدیرمسئول
جلال شمع‌سوزان

دبیر تحریریّه
اکبر شریعت

تحریریّه
افسانه اسکوئی، بهرنگ خانبابائی، صالح سجادی، فرهود صفرزاده، سیدجواد فندرسکی، سیروس مصطفی

دستیار سردبیر
محمد خلفی

با تشکر از همکاری
پری اشتری، علیرضا اکبرزاده، حسین باهر، محمدرضا بیابانی محمدعلی جدیدالاسلام، سعید زارع محمدی، جمال سوزنده پدرام شهرود، امیر صالحی، علی عبدالرحیم پوریان، سونا عبدالعظیم‌زاده اکبر عبدالله‌زاده طرف مهتاب علی‌آبادی، مجید عمیق، سعید کوهی مرتضی مروتی، کریم میرزاده اهری مرجان همدمی، نسیم‌یگانی

لیتوگرافی **نگین** | چاپ **گلبرگ** | صحافی **امین**

نشانی
تبریز، چهارراه بهشتی (منصور)، کوچه‌ی سیدزاده، پلاک ۱۳
کدپستی ۵۱۳۷۶۸۷۴۳۱
تلفن **۳۵۵۷۷۲۴۰-۰۴۱** | تلفن همراه **۰۹۱۴۴۱۴۲۰۵۱**
صندوق‌پستی **۱۳۱۴ - ۵۱۳۸۵ (مجله هویّت)**

پست الکترونیکی مجله **hoviatmag@gmail.com**
پست الکترونیکی سردبیر **jalalshamsoozan@gmail.com**
کانال تلگرام **https://telegram.me/hoviatmag**
فروش الکترونیکی **www.fidibo.com**

سخن هویت

«هُویّت»، ماهنامه‌ای است که در حوزه‌های تخصصی علوم انسانی، ادبیات و هنر تمرکز دارد. فصولی که در مجله به آن‌ها پرداخته می‌شود، عبارت‌اند از: علوم انسانی (فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و تاریخ)، داستان، شعر، تئاتر، سینما، هنرهای تجسمی (نقاشی، خوشنویسی، مجسمه‌سازی، طراحی، عکاسی، گرافیک و معماری) و موسیقی. در کنار این‌ها در هر شماره، نمونه‌ای از آثار هنری و ادبی نیز منتشر می‌شود.

شورای نویسندگان «هویّت» آمیزه‌ای از اهل قلم نسل پیشین تا جوانان امروز است که در کنارهم، با تکیه بر گذشته‌ی پرافتخار علمی، ادبی و هنریِ آذربایجان، چشمی بر «ادبیات و هنر مدرن» نیز دارند تا برای امروز و فردای خود راهی باز کنند.

آن‌چه در عرصه‌ی تفکر، دانایی، هنر و ادبیات آذربایجان اتفاق افتاده و یا در حال وقوع است، بی‌شک جایگاهی در «هویّت» دارد، اما بر حوادث جاری در جهان نیز چشم نخواهیم پوشید و دغدغه‌ها و تجربه‌های نو را نیز، از دریچه‌ی ترجمه، تعقیب خواهیم کرد.

به هر روی، آذربایجان یا موضوع مطالب «هویّت» است، یا زادبوم نویسندگان و مترجمان مطالب. این رویکرد، ریشه در تعصب خام‌اندیشانه ندارد؛ «هویّت» می‌خواهد در لابه‌لای انبوه صداهای مُتکثّر و مُتنوّع «اندیشه، هنر و ادبیات» ایران، برخاستگاه صدای آذربایجان باشد و باور دارد که صدای بومی این منطقه، در کنار صداهای رنگارنگ اما هم‌آهنگ ایران، دارای عناصر، امکانات و ظرفیت‌های مختص خود است که سزاوار است در مَحمِلی جداگانه مورد توجه قرار گیرد. «هویّت» در پویه‌ی دست‌یابی به این مقاصد به وجود آمده است.

دیباچه

سخن مدیر مسئول، فرهنگ به مثابه بودگاری جامعه ● ٤ ● حبیب رشیدی
یادداشتی بر «مطلب حاشیه‌ای بر لغات سَهندیه» ● ٦ ● ابراهیم اقبالی
ملاک و معیار، بنیان نقد ● ٨ ● میر میلاد مهدی‌زاده / رضا فتحی‌پور
هویت آذربایجانی، هویت ایرانی، هویت انسانی ● ١٤ ● محمدامین نژد نجفیان

جُستار

نافرمانی‌های زبان / فصل اول (بخش دوم) ● ١٨ ● ژان‌ژاک لسرکل، ترجمه‌ی داود کوهی
زبان‌شناسی و بازمانده: پیکره‌ای از متن‌ها
نگاهی به فلسفه‌ی ریچارد رورتی ● ٢٤ ● محمداصغری
فلسفه‌ی ذهن از چه سخن می‌گوید؟ ● ٢٨ ● ناصر خیری
سخنی چند در باب نقد هنری (تعاریف و اهداف آن) ● ٣٠ ● ریحانه‌قلی‌زاده
الهیّات آغاز، گذار از «یک» ● ٣٩ ● کریم میرزاده اهری

کاوُش

متن سخنرانی در مراسم بزرگداشت خود ● ٤٦ ● رحیم رئیس‌نیا
لحظه‌ای از لحظات یک زندگی
سهم رحیم رییس‌نیا در تاریخ‌نگاری اجتماعی ایران ● ٥٣ ● تورج اتابکی
کتیبه‌سنگ «بسم‌الله» اثری ایرانی (از قاهره تا تبریز) ● ٥٦ ● غلامرضا یزدانی

نامورنامه

بهمن فرسی

در جست‌وجوی آن هستیِ فراموش‌شده... ● ٦٦ ● حسین اصل عبداللهی
نشتری به یک خاطره / یادداشت اختصاصی ● ٦٨ ● بهمن فرسی
سال‌شمار فرسی ● ٧١
بهمن فرسی و آن دیگران ● ٧٤ ● پری اشتری
نگاهی به «میم.واو.شین، موش» نوشته‌ی بهمن فرسی ● ٧٩ ● جواد عاطفه
این جا آفتاب می‌میرد!
فرسی، مرد پیش‌گام سال‌های دور... ● ٨٤ ● حسین اصل عبداللهی

داستان

داستان کوتاه، «پایین آمدن مه» ● ٩٢ ● ضیاء وظیفه‌شعاع
داستان ترجمه | سقف ● ٩٧ ● نوشته‌ی چیماماندا نگوزی ادیچی | ترجمه‌ی علی امیر ریاحی

شعر

دیدار یک شاعر ● ۱۰۸ ● سعید زارع محمدی
شعر ترجمه، شبنم کیساپارماک ● ۱۱۶ ● ترجمه‌ی صالح سجادی
شعر ترجمه، سونای آکین ● ۱۲۰ ● ترجمه‌ی کیومرث نظامیان

موسیقی

تک‌سواری در غبارِ زمان | یادی از بیوک آقا شکورزاده ● ۱۲۴ ● فرهود صفرزاده
بیا تا کج نشینم راست گویم ● ۱۲۸ ● سعید یعقوبیان

تجسمی

قصدم فهم درست جهان است ● ۱۳۶ ● سجاد باغبان ماهر
گفت‌وگو با کیومرث کیاست
فریاد بی‌صدا | یادداشتی بر نمایشگاه آثار کیومرث کیاست ● ۱۳۹ ● سیدعمادالدین قرشی
تحلیل گفتمانِ تابلوی نقاشی «مرگِ مارا» ● ۱۴۸ ● شهرام زعفرانلو

تئاتر و سینما

سینمای نوپای مستقلِ آذربایجان ● ۱۶۰ ● میز گردی با اهالی فیلم تبریز
گذری به تاریخِ تئاتر مراغه ● ۱۶۸ ● اصغر محمدزاده

کتاب‌نامه

برای تحقق حق و حفظ مصلحت به گفت‌وگو نیاز داریم ● ۱۷۲ ● امیر رحیم‌پور و مهدی رضائیان
گفت‌وگو با اصغر زارع کهنمویی، مؤلف «برابری و رفع تبعیض»
نگرشی عالمانه به حقوق قومیت ● ۱۸۲ ● جلیل کاردان
رویکردی ژرف‌اندیشانه به مسئله‌ی قومیت ● ۱۸۳ ● میثم قهوه‌چیان
چراغ راهی برای آیندگان ● ۱۸۵ ● سیروس مصطفی
گفت‌وگو با فرزاد تقی‌لر، مترجم «هنریک ایبسن و درام مدرن چین»
ایبسن، آشوب‌گرای آن‌سوی دیوار بلند چین! ● ۱۹۰ ● نصرالله قادری
گامی نو در معرفی تئاتر معاصر شرقی ● ۱۹۲ ● محمدحسین ناصربخت

طُرفه

نمایش‌نامه‌ی مِه ● ۱۹۴ ● نوشته‌ی یوجین اونیل، ترجمه‌ی سیدمرتضی هاشم‌پور

سخن مدیر مسئول

فرهنگ به مثابه بودگاریِ جامعه

چندین ماه است که دکه‌های روزنامه‌فروشی و پیش‌خوانِ کتاب‌فروشی‌ها میزبان ماه‌نامه‌ی «هویت» هستند؛ نشریه‌ای که آمدنِ خود را در اسفندماه ۱۳۹۴ به‌طور رسمی اعلام کرد. در این چهار ماهی که سعادت انتشار یافتیم، محبت‌ها، لطف‌ها و حتی نقدهای مخاطبان عزیز «هویت» بود که مایه‌ی دل‌گرمیِ ما و چراغِ راه آینده‌ی ما بود. به راهنمایی‌ها، پیش‌نهادها، انتقادها و دقت‌نظر عزیزانی را که با نظراتِ خود ما را در غنای بیش از پیشِ محتوای ماه‌نامه‌ی «هویت» همراهی می‌کنند، ارج می‌نهیم و از صمیم قلب سپاس‌گزار آن عزیزان هستیم.

لازم است این نکته را اشاره کنم که زمینه‌ی انتشار ماه‌نامه‌ی «هویت»، از این پس، از «سیاسی- اجتماعی» به «فرهنگی - اجتماعی» تغییر خواهد کرد، که دلایل آن را ذیلاً برشمرده‌ام.

حبیب رشیدی
habib.rashidi67@gmail.com

فرهنگ چیست؟ شاید این را بارها شنیده‌ایم و بارها به‌کار برده‌ایم که «فلانی آدم بی‌فرهنگی‌ست»، یا «فلان قوم یا فلان جامعه فرهنگ ندارد!» این سخن، از یک نگاه، غلط است و از یک نگاه درست؛ از این جهت غلط است که اگر تعریف ما از فرهنگ، مجموعه‌ی آداب‌ورسوم، ارزش‌ها، هنجارها، عقاید و... باشند که متفکران حوزه‌ی علوم اجتماعی و سازمان‌های رسمی بین‌المللی (مانند یونسکو) از فرهنگ ارائه داده‌اند و قبول کرده‌اند، آن‌گاه هر جامعه‌ای برای خود دارای آداب‌ورسوم و ارزش‌ها و عقاید و هنجارهایی است که، بر مبنای آن ارزشها و هنجارها، کنش‌های اجتماعیِ خود را تنظیم می‌کند.

اما اگر تعریف ما از فرهنگ بر مبنای عناصر سازنده‌ی یک تمدن بشری باشد، آن‌گاه این گزاره قابلِ‌پذیرش است که یک فرد یا یک جامعه از فرهنگ برخوردار نیست. منظورم از عناصرِ تمدن‌ساز، عناصری هستند که، به‌مثابه مصالح ساختمان، یک تمدن را شکل می‌دهند و آن را قوام می‌بخشند؛ عناصری چون ادبیات، موسیقی، معماری، نقاشی و حتی صنعت و ادوات نظامیِ به‌کارگرفته‌شده در جنگ و... که در یک رابطه‌ی تأثیروتأثری، زاییده‌ی یک فرهنگ و زاینده‌ی یک فرهنگ هستند. از یک‌سو، یک تمدن و یک فرهنگ را به وجود

می‌آورنـد و از طرفی دیگر، یک تمدن و یک فرهنگ را نمایندگی می‌کنند. به‌طور مثال، با دیدن معماریِ یک بنـا می‌دانیم که آن بنا مربوط به کدام دوره‌ی تاریخی و مربوط به کدام تمدن اسـت: دوران باستان، دوران میانه یـا دوران معاصر؛ تمدن ایرانی یا تمدن رومی. چنان‌که آن تمدن نیز «هویت و شخصیتِ» خود را مدیون همین بناست. پس این نگاه، اگر بگوییم «فلان جامعه فرهنگ ندارد»، به این معناست که از هنر، از معماری، از فلسفه، از صنعت بی‌بهره است، و با چنین نگاهی اصلا نمی‌توان گفت که جامعه‌ای شکل گرفته است؛ بلکه اعضای آن جامعه عده‌ای موجودِ زنده بوده‌اند که در کنار یک‌دیگر به اعمال روزمره مشغول بوده‌اند و بعد از مدتی هم مرده‌اند و پراکنده شده‌اند و رفته‌اند، بدون این‌که آثاری از خود به جا بگذارند. جوامع بسیاری در تاریخ بشر بدین‌سان آمده‌اند و رفته‌اند، بدون این‌که نامی از آن‌ها باقی بماند.

اما جوامعی که بنای خود را بر اندیشه و خِرد استوار ساختند، بالیدند و رشد کردند و اندیشه‌های خود را در فلسـفه، در ادبیات، در معماری و (در یک کلام) هنر، متبلـور کردند و، علاوه بر این‌که نـام خود را در کتابِ تاریخ جاودانه نمودند، سرمنشـأ تحوّلات شدند و در تمدن الگوی سـایرین گردیدند؛ از میوه‌ی درختی که کاشـته بودند، هم خود خوردند و هم دیگران را روزی دادند.

این‌جاسـت کـه اهمیتِ فرهنگ بـرای ما معلوم می‌شـود، چراکه رمز ماندگاری «ما» فرهنگِ ماسـت. به‌سخنی دیگر، فرهنگ به‌مثابه نخ برای لباس است که، اگر نخ را از لباس حذف کنیم، دیگر اثری از لباس باقی نمی‌مانَد. اگر فرهنگ را از جامعه بگیریم، سیاسـت را از جامعه گرفته‌ایم، حقوق را از جامعه گرفته‌ایم، چراغ اندیشه را خاموش کرده‌ایم، ذوق‌ها نیز خشکیده می‌شوند و، درنتیجه، هنرِ آن جامعه نیز از او سـتانده می‌شـود. به‌همین خاطر است که، اگر بخواهند جامعه‌ای را از بین ببرنـد، اول فرهنگِ آن جامعه را هدف قرار می‌دهند و سپس به ارکان دیگرِ جامعه هجوم می‌برند.

پدیده‌هایی مثـل جهانی‌شـدن (globalization) یکسـانی و یگانگی فرهنگی، فارغ از این‌که این پدیده جهانی«شدن» باشـد یا جهانی«کردن»، تهدیدی است برای کلیه‌ی فرهنگ‌هـا و هویت‌های بومی. ملت‌ها و فرهنگ‌هایی که خود را در معرض خطرِ هضم‌شـدن در داخل هم‌سان‌سـازی فرهنگِ جهانی می‌بینند، باید خود دست‌به‌کار شـده و فرهنگ و هویتِ خود را در برابر هجوم فرهنگ‌های مهاجم بیمه کنند. این بدین معنا نیسـت که ما در حوزه‌ی فرهنگ، حصار آهنین به دور خود بکشیم و خود را از تعامل با سایر فرهنگ‌ها محروم کنیـم و از نقاط قوّت و موهبت‌های سـایر فرهنگ‌ها بهره نبریم؛ بلکه به این معناسـت که مستأجر فرهنگی نباشیم و بکوشیم در عرصه‌ی فرهنگ، بازیگر باشیم و تولیدکننده‌ی فرهنگ، نه مصرف‌کننده‌ی حاصلِ فرهنگ دیگران.

راه‌حـل عملی این بازیگری، تولیـد آثار به‌روز، با سبک‌هایی نو و امروزی، با الهام‌گیری از آثار گذشتگان در آثار فرهنگی و هنری مانند شعر، داستان، فیلم و سینما، نقاشی و سایر انواع هنر است.

فعال‌شـدن بخش خصوصی در این حوزه، یکی از راه‌حل‌ها و نیازهای مبرم جامعه‌ی ماسـت که یکی از جوامع مـورد هجوم فرهنگِ بیگانه یا بهتر بگوییم، «فرهنگ مجازی» امروز است.

دولت‌هایی هم که دغدغـه‌ی فرهنگ دارند، باید به‌جای صدور بخش‌نامه و آیین‌نامه و تشکیل کمیته‌های گوناگون فرهنگـی، از فعالیت‌های بخش خصوصی حمایت کنند، زیرا اولا صاحبان و مصرف‌کنندگان اصلیِ فرهنگ، مردم هستند و در متنِ مردم است که فرهنگ ساخته می‌شود، نه در شوراها و کمیته‌ها. منظور من از «مردم» همان کسی است که قریحه‌ی شعر دارد؛ همان کسی است که در موسیقی دستی دارد؛ همان کسی است که در ادبیات ذوقی دارد؛ همان کسی است که در نقاشی زبردست است و... . با نقش‌آفرینی مردم است که شاهد رشد و تعالی فرهنگ خواهیم بود. ثانیاً، با حذفِ نظام‌های بوروکراتیکِ اداری، مسئولیت را از دوش دولت بر دوش مردم گذاشته‌ایم و مردم هستند که در برابر تهدیدِ فرهنگِ خود احساس مسئولیت می‌کنند. در آن صورت نتیجه‌ی بهتری هم به‌دست می‌آید.

سرمقاله

جلال شمع‌سوزان
jalalshamsoozan@gmail.com

شـــماره‌ی چهارم «هویت» در حالی به دســـت‌تان می‌رسد که چند روزی از وعده‌ی انتشار آن گذشته است. مشکلات مالی نشـــریات را همه مطلع‌اید و گفتن‌اش تلخی مکرّر است و مخاطبانِ این مجله نیز جزو دانایانِ روزگار خویش‌اند که اگر بنیادی، موسسه‌ای یا نشریه‌ای بخواهد، بی‌حمایت‌های متداول و معهود، منتشر شود و بر پایه‌ی تک‌فروشی و حمایت مخاطبان بایستد، باید که بر چنین تنگناهایی، خویش را آماده کرده باشد.

•

معرفی و انعکاس «هویت» در نشریات سراسری، به‌ویژه «مهرنامه»، «تندیس»، «بخارا» و اظهار لطف بزرگان عرصه‌ی مطبوعات، علوم انسانی، هنر و ادبیات، اگرچه خوشحال‌مان می‌کند، به‌همان اندازه نگران‌مان کرده است. در کنار نشـــریات ارزنده‌ای که در شهرســـتان‌ها منتشر می‌شـــوند، ما نیز نشان داده‌ایم که همه‌ی قابلِ اعتناها در پایتخت نیستند و می‌دانیم از این پس با نشریاتی سنجیده خواهیم شد که، از لحاظ عِدّه و عُدّه، ده‌ها برابرِ «هویت» توان دارند.

این قضاوت و ســـنجش، اگر چـــه کار را برای ما سخت خواهد کرد، اما خوشحال‌ایم که صدای بخشی از تفکر، هنر و ادبیات کشـــور شـــده‌ایم که در نتیجه‌ی پایتخت‌محوری شـــنیده نمی‌شدند و امیدواریم روزی برسد که «هویت» نه‌تنها صدای فرهنگ و هنر آذربایجان، که محملی برای انعکاس تمام صداهایی باشـــد که در نشـــریات پایتخت، توجه کم‌رنگی به آن‌ها می‌شـــود؛ صداهـــای رنگارنگ ومتکثر، اما غریب و مهجور ایران دوست‌داشتنی.

•

در فاصلـــه‌ی انتشـــار شـــماره‌ی ســـوم و چهارم، فصل‌نامه‌ی «غروب» به مدیرمسئولیِ علی حامدایمان و ســـردبیریِ رضا همراز به جمع نشـــریات آذربایجان پیوست و خبرِ انتشار «آچیق‌سوز» به مدیر مسئولی حبیب صمدزاده و سردبیری حمید سفیدگر شهانقی منتشر شد.

انگار آذربایجان دارد به روزهای پرفروغ گذشـــته نزدیک می‌شـــود و این قُقنوس همیشه‌زنده، بعد از ایام فترت و عســـرت، دوباره فضای مطبوعاتی پرشوری را تجربـــه خواهد کرد. برای هر دو نشـــریه امید و آرزوی موفقیت و تداوم داریم.

•

نشست‌های جنبی «هویت»، که تاکنون نُه نشست از آن برگزار شده، بازتاب و جایگاهی رضایت‌بخش در میان علاقه‌مندان پیدا کرده اســـت؛ نشست‌هایی ساده و متخصر، اما صمیمی و پرفایده، که با کم‌ترین تشریفات ولی با بهره و توشه‌ای سرشار برگزار می‌شوند.

در فصل بهار، نشســـت‌هایی برگزار شد، از جمله بزرگ‌داشـــت محمد فاســـونکی، بزرگ‌داشت حسین منزوی، ۵۰ سال تئاتر تبریز، بزرگ‌داشت منصور قندریز، بزرگ‌داشت بهمن فرسی و بزرگ‌داشت علی کوهپایه؛ که از شماره‌ی آتی، گزارش نشست‌های «هویت» در این ماه‌نامه منعکس خواهد شد.

•

و سخن آخر این‌که همراه و پشتیبان «هویت» باشید. با مطلب، با خریدِ تک‌شـــماره یا هدیه‌ی آن به دوستان و عزیزان‌تـــان و یا به هر روش که می‌دانید و می‌توانید. نیازمند آگهی، کمک مالی، تبلیغ و در یک کلمه، نیازمند دوستی تک‌تک شما عزیزان هستیم.

منتظریم که همین روزها ســـری به دفتر «هویت» بزنیـــد، بـــا دســـت و دل و ذهنی پُر از ایـــده و کمک و هم‌راهی. «هویـــت» بی‌تعارف روی همه‌ی این یاری‌ها حساب باز کرده است. نویسندگان و اهالی قلم با مطلب، بزرگان عرصه‌ی تجارت و تولید با آگهی، علاقه‌مندان صاحب‌مکنت با کمک مالی، و عموم مخاطبین با خرید یا اشتراکِ مجله. در هر صورت و هر شکل، در کنارمان باشید.

با احترام، سردبیر

بازتاب

یادداشتی بر مطلب حاشیه ای بر لغات سهندیه اثر سید محمد حسین شهریار

نوشته‌ی حسن اوموداوغلو/چاپ شده در شماره‌ی دوم «هویت»

دکتر ابراهیم اقبالی*

بسمه‌تعالی

دوست گرانقدرم جناب آقای جلال شمع‌سوزان

سردبیر محترم مجله‌ی هویت

سلام علیکم؛ چندی پیش، بعضی از دانش‌جویان زبان و ادبیات فارسی به این‌جانب مراجعه کردند و در مورد تحشـــیه‌ای که در شماره‌ی دوّم مجله‌ی هویت بر شعر بلند سهندیه‌ی مرحوم استاد شهریار آمده، سؤالاتی داشتند. چون شنیدم که سردبیری این مجله با شماست، با توجه به سوابق فرهنگی و هنری شما، این بحث را جدّی گرفتم. خلاصه‌ی حرف حساب دانش‌جویان این بود که:

۱ـ مؤلف در برابر بســیاری از واژه‌های فارسی از عبارت «مأخوذ از سنســکریت» استفاده کرده است که این موضوع باعث شده است برخی گمان برند که زبان فارســی، واژه‌ای از خود ندارد. تقاضای بنده این است که به خوانندگان، توضیح دهیــد که زبان‌های ایرانی و هندی ازیک خانواده و ازیک ریشــه‌اند. زبان‌شناســان، زبان‌هــای ایرانــی و هنــدی را در گــروه بزرگی به‌نام «زبان‌های هندوایرانی» طبقه‌بندی می‌کنند که خود این گروه، زیرشــاخه‌ی گروه بزرگ‌تری به‌نــام «زبان‌های هندواروپایی» است. بنابراین، این امر نشان ضعف زبان فارسی نیست.

۲ـ دوبــار در برابــر زبان پهلوی نوشــته‌اند: «زبان موهوم». شاید مؤلف، کلمه‌ی موهوم را در معنای دیگری به کار برده باشــد، ولی آن‌چه اکثر مخاطبــان از واژه‌ی «موهوم» در کنار «زبان پهلوی» اســتنباط می‌کنند، این است که چنین زبانی وجود نداشته و ساخته‌وپرداخته‌ی ذهن بعضی‌هاست. بنابراین استدعا این است که توضیح بفرمایید زبان فارســی در طول حیات خود سه دوره و درواقع سه شکل مهم داشته است: الف ـ فارسی باستان، که در برخی سنگ‌نبشته‌ها می‌بینیم؛ ب ـ فارسی میانه «پهلوی»؛ ج ـ فارسی دَری، که زبان امروزی ما، ادامه‌ی همان زبان است. شگفتا که در زبان پهلوی کتب زیادی نظیر «ارداویراف‌نامه» تألیف شــده و بســیاری نیز باق مانده‌اند. این زبان چنان گسترده و جدی بوده است که خود به دو دوره تقسیم شده است: الف ـ پهلوی اشکانی، ب ـ پهلوی ساسانی. شاید نظر مؤلف این بوده که زبان پهلوی ادامه‌ی زبان فارسی باستان و لهجه‌ای از آن است و زبان مستقلی به حساب نمی‌آید. به‌هرحال توضیحات شما راه‌گشا خواهد بود. والله اعلم بالصواب.

۳ـ اگر در بعضی ریشه‌یابی‌ها دقتِ بیش تری اعمال شود، اعتماد و اعتقاد مخاطب به ارزشِ علمی مطلب و بالطبع جایگاه علمی مجله زیادتر می‌شود. این جمله را از سرکار خانم دکتر مهری باقری نقل می‌کنم که می‌فرمایند: در ریشه‌یابی نباید فریب تشابهات ظاهری را بخوریم. مثلاً شاید ربطی بین واژه‌ی تُرکی «سو» با لغت انگلیسی «سویمینگ» (به‌معنی شناکردن) نباشد. ارتباط‌دادن آلاله و لاله به هم و اشتقاق آن‌ها از «آل‌الاق» از این موارد است. البته گاهی این تشابه ظاهری هم در میان نیست؛ مانند «سهند» و «آس‌تاوان».

٤ـ به‌نظر می‌رســد برای برخی لغات و ترکیبات، معانی و توضیحات بهتری می‌توان یافت.

ـ فره (جوجه‌ی پَردَرنیاورده) معمولاً جوجه‌ای را که پردرنیاورده (اتجی‌بالا) می‌گویند که شبیه یک تکه گوشت

حاشیه‌ای بر لغات
سهشدیه[1]

خالی از مو به‌نظر می‌رسد.

ـ خارشتر را بعضی‌ها معادل «دوه‌قارنی» می‌دانند نه قانقال.

ـ شوو در ترکیب شووشیخایاندا، اسم صورت است، مثل «تاپ» در جمله‌ی «داش، تاپ دوشدویئره». شوو از نظر نقش دستوری، قید است.

ـ کورک و بیره. ظاهراً تصور بر این است که چون کورک از بدن حیوان زنده جدا شده، دیگر مَسکن بیره (کک)، نخواهد بود. در صورتی که کک مربوط به بدن انسان است که در کورک (لباس) او هم پیدا می‌شود. در قدیم برای این‌که لباس‌ها را از وجود شپش و کک پاک کنند، در آب می‌جوشاندندیا به تنور می‌زدند و اصطلاح «پالتار چییما» در این مورد به‌کار می‌رفت. روشن‌تر از همه این‌که در تداول ما ضرب‌المثلی است که به شخصی که بی‌تاب و بی‌صبروقرار است، می‌گویند «ائله‌بیل کورکونه بیره‌داریشیب»

ـ طبق قواعد عربی «الف لیل» درست است که در تحشیه به‌شکل «الف لیله» آمده که احتمالاً غلط تایپی است. البته در شعر استاد صورتِ صحیح به‌کار رفته است.

ـ دده قورقود سسین آلدیم... صدای خود استاد در نوار مضبوط است که بعد از کلمه‌ی دَده قورقود می‌فرمایند: «یادا باباگورگور» ظاهراً باباگورگور درست است که نام منظومه‌ای است که در عراق و به استقبال حیدربابا سروده شده است. پس و پیش این مصراع هم این موضوع را تأیید می‌کند که جلوتر، از حیدربابا سخن رفته و در پایان از «جوشغون»، که‌یکی از نظیره‌نویسان حیدرباباست. ضمن این‌که «دده قورقود» نیز کاهن نامیده شده. با توجه به این‌که داستان مربوط به بعد از اسلام است و در آغاز داستان «تحمیدیه» و «ذکر نام حضرت مصطفوی صلوَات الله علیه و آله» آمده، این موضوع نیازمند واکاوی بیش‌تر است.

ـ در مدخل جیئران، آهویا غزال نوشته‌اند. در تداول ما جیئران معادلِ گوزن است. آهو به‌شکَل مخفف، یعنی «اُو» به‌کار می‌رود که به‌معنی مطلق شکار هم رایج شده؛ نظیر اوچی به‌معنی شکارچی، و اولاماق به‌معنی شکارکردن.

۵ـ در بعضی موارد در فهم معنای شعر استاد، اظهار تردید کرده‌اند. من فقط یک مورد را توضیح می‌دهم:

اودا داغلار کیمی شأنینده نه یازسام یاراشاندیر
اودا ظالم قوپاران قارلا کولک له دوروشاندیر

این بیت بر اساس یک تشبیه مُرکب شکل گرفته است، یعنی با توجه به «زبان» شاعر، تصویری این‌چنینی در «ذهن» وی بوده است: «کوه در مقابل کولاک و برف ایستادگی می‌کند» و «شاعر در برابر کولاک ستمی که ظالم برپا کرده است، مقاومت می‌کند.» یعنی جمله‌ی اوّل مشبّه و جمله‌ی دوّم مشبّه‌به است. اگر معادل‌سازی کنیم، «او» معادل «کوه» است و «ظلم» که از آن به کولاکی که ظالم به پا می‌کند» تعبیر شده است؛ معادل «کولاک و برف و بوران طبیعی» است. وجه شبه میان «او» و «کوه»، «ایستادن در برابر کولاک طبیعی و کولاک ظلم» است.

این موارد، نمونه‌های اندکی بود که به‌اقتضای وقت و حوصله نوشتم.

ارادت‌مند، ابراهیم اقبالی، ۹۵/۲/۲۷

* عضو هیات علمی دانشگاه تبریز

بازتاب

ملاک و معیار، بنیان نقد

به مناسبت اجرای دوباره‌ی نمایش «گلن گری گلن راس» به کارگردانی «مهدی اسعدی»
۱۹ فروردین تا ۲ اردیبهشت ۱۳۹۵، سالن استاد صادقی، تئاتر شهر تبریز

میر میلاد مهدی‌زاده / رضا فتحی‌پور

ماه‌نامه‌ی «هویت»، سال دوم، شماره دوم، فروردین ۱۳۹۵، بخش تئاتر و سینما، در یک صفحه با عنوان «مرور اجراهای تئاتر تبریز در ماه گذشته» به قلم آقای «بهبود زارعی» به نمایش «گلن گری گلن راس» پرداخته است. در ادامه به نقد این مطلب می‌پردازیم.

۱

متن نوشته‌ی آقای «بهبود زارعی» درباره‌ی نمایش «گلن گری گلن راس» نوشته‌ی «دیوید مامت» به‌کارگردانی آقای «مهدی اسعدی» (دانش‌آموخته‌ی رشته‌ی نمایش از هنرستان هنرهای زیبای استاد اقبال آذر تبریز، دانشجوی سال چهارم کارگردانی نمایش در دانشگاه نبی‌اکرم(ص) تبریز و کارگردان نمایش‌های آرش، سرما و...) در صفحه‌ی ۱۸۰ ، ستون دوم ، پاراگراف دوم و در بیست ویک سطر (در متن اصلی) به شرح زیر است:

آخرین اجرای سال نودوچهار نیز اجرای نمایش «گلن گری گلن راس» نوشته‌ی دیوید مامت به کارگردانی ... به روی صحنه رفت. نمایش «گلن گری گلن راس» قصه‌ی چند فروشنده ملک و املاک در آمریکا را روایت می‌کند که همگی دریک آژانس خرید و فروش املاک مشغول کار هستند. این اجرا شاید در نگاه اول به عنوان‌یک اجرای دانشجویی از نظر بازیگری، طراحی صحنه دکور، موزیک، نور و بالاخره کارگردانی اجرایی قابل قبول و در مواردی قابل توجه بود. اما نکته‌ای که در این اجرا وجود داشت و این نمایش را ازیک اجرای قابل قبول دانشجویی به‌یک دابسمش اعصاب‌خردکن تبدیل کرده بود ، کپی یک‌به‌یک میزانسن و بازی‌ها و حرکت‌ها و کنش‌ها و فراز و فرودهای اجرا، از اجرای همین نمایش در تهران به کارگردانی پارسا پیروزفر بود. اجرایی با این سطح کپی‌کاری شاید در تمرینات دانشگاهی و اجراهای کارگاهی جهت هماهنگی و تمرین اعضای گروه خالی از اشکال باشد، ولی برای اجرایی بیش از دو ساعته‌ای که دو هفته به صورت عمومی در تئاتر شهر به روی صحنه می‌رود غیر قابل قبول و مایه تاسف است. ای کاش کارگردان جوان این اجرا، به جای رجوع به کارگردانی پارسا پیروزفر، تحلیل و برداشت خودش از متن را با توجه به قابلیت‌های بازیگران جوان و با استعدادش باز آفرینی می‌کرد که در آن صورت نتیجه هر چه بود قابل احترام بود.

۲

خواندن انتقادی این متن دربردانده‌ی پرسش‌های متنوع و فراوانی است؛ یکی از الگوهای پرسش‌گری انتقادی «سؤالات سقراطی»ست. «پاول و الدر»، نویسندگان کتاب «تفکر نقاد»، معتقدند بهترین نوع سؤالات برای نقد، پرسیدن سؤالات سقراطی است. آنان در تعریف پرسشگر سقراطی می‌نویسند: «ما به عنوان متفکر انتقادی می‌بایست پرسش‌های نامنظم را کنار بگذاریم که جهت‌گیری‌های چندگانه دارند و بدون دلیل پرسیده می‌شوند. بنابراین از پرسش‌گری صرف فراتر می‌رویم و به پرسش‌گری سقراطی روی می‌آوریم. کلمه‌ی سقراطی به معنای نظام‌مندی، عمق و تمایل به ارزیابی حقیقت یا باورپذیری مسائل است» (پاول و الدر، ۱۳۹۲: ۱۷۸). در ادامه می‌افزایند: «یکی از اهداف اولیه‌ی تفکر، برقراری یک مؤلّفه‌ی فکری منظم و اجرایی با صدای درونی قدرت‌مند و منطقی در تفکر ما برای نظارت، ارزیابی و اصلاح تفکر، احساسات و اعمال ما به گونه‌ای منطقی است» (همان).

بنابراین برای اســتحکام نتایج احتمالی خواندن انتقادی این متن به‌ترین راه‌کار رجوع به «ســؤالات سقراطی»ست. «سؤالات سقراطی» در شش زمینه و به شکل کاربردی به صورت زیر تعریف شده‌اند:

۱.پرسش‌های روشن‌گر/شفاف‌کننده/شفاف‌سازی منظورت از ..... چیست؟ چه می‌خواهی بگویی؟ حرف اصلی‌ات چیست؟ ..... چه ربطی به ..... دارد؟ می‌توانی طور دیگری مطرح کنی؟ می‌توانی یک مثال بزنی؟	**٤.پرسش‌هایی که مفروضات را موشکافی می‌کند** چه چیز را فرض گرفته‌ای؟ «علی» چه چیزی را فرض گرفته است؟ به نظرم فرض کرده‌ای ..... آیا درست فهمیدم؟ آیا همیشه همین طور است؟ چرا فکر می‌کنی این فرض این‌جا صادق است؟
۲.پرســش‌هایی کــه در آن‌ها، دلایل، شــواهد را موشکافی می‌کند دلایل تو برای گفتن این حرف چیست؟ چه اطلاعات دیگری لازم است داشته باشیم؟ آیا این دلایل کافی است؟ فکر می‌کنی علت چیست؟ آیا شاهدی بر این ادعا داری؟ با چه استدلالی به این نتیجه رسیدی؟ چه چیزی تو را به این باور رساند؟	**۵.پرسش در مورد مسئله/پرسش/بحث از کجا می‌توانیم بفهمیم؟** چطور می‌توان این مسئله را حل و فصل کرد؟ آیا پاسخ دادن به این سؤال آسان است یا سخت؟ چرا؟ آیا این قضیه همانند ..... است؟ چرا این مسئله مهم است؟ برای پاســخ به این ســؤال اول باید به چه سؤالاتی پاسخ دهیم؟
۳.پرسش در مورد نظرها یا دیدگاه به نظر می‌رســد از زاویه ..... به قضیه نگاه می‌کنی. چرا این‌یکی را به جای آن‌یکی برگزیدی؟ گروه‌ها/ آدم‌های دیگــر چطور به این قضیه واکنش نشان خواهند داد؟ چرا؟ چه چیزی آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ اگر کســی ایراد بگیرد که ..... چه پاســخی می‌دهی؟ کسی که مخالف باشد چه خواهد گفت؟	**٦.پرســش‌هایی که دلالت‌های ضمنی (عــوارض) و پی‌آمدها را می‌آزمایند:** چه نتیجه ای از این حرف می‌خواهی بگیری؟ وقتی کــه می‌گویــی ..... آیا می‌خواهی این را برسانی که.....؟ آیا چنین چیزی واقعا رخ می‌دهد یا فقط احتمال دارد رخ بدهد؟ گزینه‌ی دیگر چیست؟

اکنون با استفاده از این سؤالات به بررسی متن نوشته‌ی آقای زارعی می‌پردازیم:

متن نوشته	سؤالات سقراطی	اهداف پرسش گری
آخرین اجرای سال نود و چهار نیز اجرای نمایش «گلن گری گلن راس» نوشته‌ی دیوید مامت به کارگردانی ... (۱) و (۲) به روی صحنه رفت.	۱- منظورت از ..... چیست؟ ۲- وقتی که می‌گویی نوشته‌ی دیوید مامت به کارگردانی ...، آیا می‌خواهی این را برسانی که کارگردان این نمایش در برابر دیوید مامت سه نقطه بیش نیست؟	۱- روشن‌گری و شفاف سازی ۲- دلالت‌های ضمنی و پی‌آمدها
نمایش «گلن گری گلن راس» قصه‌ی چند فروشنده ملک و املاک (۳) در آمریکا را روایت می‌کند که همگی دریک آژانس خرید و فروش املاک مشغول کار هستند.	۳- آیا املاک غیر از جمع ملک است؟ و منظورت از این عبارت ترکیبی «ملک و املاک» چیست؟	۳- روشن‌گری و شفاف سازی
این اجرا شاید(٤) در نگاه اول به عنوان‌یک اجرای دانشجویی(٥) از نظر بازیگری، طراحی صحنه دکور (٦)،	٤- منظورت از شاید چیست؟ ٥- به نظرم فرض کرده‌ای چون کارگردان، بازیگران و سایر عوامل این اجرا دانشجو هستند؛ پس این‌یک اجرای دانشجویی است. آیا درست فهمیده‌ام؟ ٦- منظورت از طراحی صحنه دکور چیست؟ وقتی که می‌گویی طراحی صحنه دکور، منظورت طراحی صحنه است که دکور جزئی از آن می‌باشد؟	٤- روشن‌گری و شفاف سازی ٥- پیش فرض‌ها ٦- روشن‌گری و شفاف سازی
موزیک، نور و بالاخره کارگردانی اجرایی قابل قبول و در مواردی قابل توجه بود. (۷)	۷- دلایل تو برای گفتن این حرف چیست؟	۷- دلایل و شواهد

اما نکته ای کــه در این اجرا وجود داشــت و ایــن نمایــش را ازیک اجــرای قابل قبول دانشــجویی(۸) به‌یک دابســمش اعصاب‌خردکن تبدیل کرده بود (۹)، کپی یک‌به‌یک میزانســن و بازی‌ها و حرکت‌ها و کنش‌ها و فراز و فرودهای اجرا(۱۰)، از اجرای همین نمایش(۱۱) در تهران به کارگردانی پارسا پیروزفر بود.	۸- آیا شاهدی برای این ادعا داری؟ ۹-از کجا می‌توانیم بفهمیم ؟ ۱۰-می‌توانی برایم‌یک مثال بزنی؟ ۱۱- آیا منظــورت از اجرای همین نمایش، اجرای همیــن نمایش‌نامه است؟	۸- دلایل و شواهد ۹-مسئله و بحث ۱۰-روشن‌گری و شفاف سازی ۱۱-روشن‌گری و شفاف سازی
اجرایی با این سطح کپی‌کاری شاید در تمرینات دانشگاهی و اجراهای کارگاهی جهت هماهنگی و تمرین اعضای گروه خالی از اشکال باشد (۱۲) ، ولی برای اجرایی بیش از دو ساعته‌ای (۱۳)که دو هفته به صورت عمومی در تئاتر شهر به روی صحنه مــی‌رود (۱٤) غیر قابل قبول و مایه تاسف است.(۱۵)	۱۲- آیا شــاهدی برای ایــن ادعا- روش آموزشی - داری ؟ ۱۳- اگر کســی ایراد بگیرد که اجرا یک ساعت و چهل و پنج دقیقه بوده چه پاسخی داری؟ ۱٤- چرا این مسئله مهم است؟ ۱۵- چه چیزی را فرض گرفته ای که غیر قابل قبول و مایه تاسف است؟	۱۲- دلایل و شواهد ۱۳- نظرها و دیدگاه‌ها ۱٤- مسئله و بحث ۱۵- پیش فرض‌ها

این خواندن انتقادی به وسیله سؤالات سقراطی نشان می‌دهد ، متــن نقادانه‌ی آقای زارعی یک نقد «نامتفکر» اســت. «نامتفکر» صفتی‌ســت که معرف «بی‌اطلاعی از مشــکلات اساسی در تفکر» می‌باشــد (پاول و الدر، ۲۰۱۲/۱۳۹۲: ۳٤). دلیل این ادعا ســؤالات سقراطی به عنوان ملاک و زمینه‌های آن به عنوان معیارهای این ملاک است.

۱- روشن‌گری و شفاف سازی (۷ مورد)
۲- دلایل و شواهد (۵ مورد)
۳- نظرها و دیدگاه‌ها (۲ مورد)
٤- پیش فرض‌ها (۲ مورد)
۵- مسئله و بحث (۲ مورد)
٦- دلالت‌های ضمنی و پی‌آمدها (۱ مورد)

۳

نقد ما برای متن آقای زارعی پایان‌یافته است، اما اگر با آقای زارعی و دوستان دیگر هم‌دلی بکنیم این مسئله می‌تواند طرح شــود که «اصلا نوشته‌ی آقای زارعی نقد نیست و ادعایی هم درباره نقد کردن ندارد و هدفش هم این نبود که نقد کند.» چه پاسخی برای این مسئله می‌توان داد؟

در سال ۲۰۰۰ جنسن نظریه‌ی دیسیپلینی هنر را (که اولین‌بار در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ توسط گریر مطرح شده بود) کشف ، توصیف و تبیین کرد. او معتقد است: «با در اختیار داشتن ملاک‌هایی برای تمییز حوزه‌های دیسیپلینی و غیردیسیپلینی می‌توان به جمع‌بندی رسید که هنر نیز شایستگی به‌رسمیت‌شناخته‌شدن به‌عنوان یک دیسیپلین و قرار گرفتن در جمع مواد درسی در موقعیتی برابر با آن‌ها

را دارد» (مهرمحمدی و کیان،۱۳۹۳ : ۱۰۰–۹۹). به اعتقاد صاحب‌نظران «این رویکرد را می‌توان مهم‌ترین اتفاقی قلمداد کرد که در نظریه‌پردازی در حوزه آموزش هنری یا ارائه الگوی نظری برای آن در سال‌های پایانی قرن بیستم رخ داده است» (مهر محمدی،۱۳۸۳:۹۵). جنسن با در نظر گرفتن هفت پارامتر حوزه‌های دیسیپلینی و اثبات وجود آن‌ها در هنر، چهار حوزه را برای هنر معرفی می‌کند که شامل «تولید»، «نقد»، «تاریخ» و «زیباشناسی» می‌باشد (همان:۹۹). بنابراین هر گونه واکنش به «تولید» با «نقد» شروع می‌شود و می‌تواند به «تاریخ» و سرانجام به «زیباشناسی» بیانجامد. درنتیجه، نوشته‌ی آقای زارعی بر اساس ملاک «نظریه دیسیپلینی»یک نقد است و «معیار» این نقد ناظر بر «گونه»ی آن می‌باشد و در ادامه به روشن‌گری در این باره می‌پردازیم.

٤

تبیین گونه‌های نقد دارای الگوهای متنوعی‌ست. در این میان صفوی بر اساس «نظریه‌ی‌یاکوبسن» درباره‌ی «نقش‌های زبان» نقد را در ۵ حوزه‌ی مختلف تقسیم می‌کند که این تقسیم‌بندی بر مبنای شش عاملِ دخیل در ارتباط، صورت پذیرفته است.

موضوع
پیام
گیرنده————————————فرستنده
مجرای‌ارتباطی
رمزگان

به کمک همین شش عامل، ما می‌توانیم «نظریه‌های ادبی[وهنری]»مختلف‌راازیکدیگرمتمایزکنیم.نظریه‌ای که توجه‌اش معطوف به «فرستنده»، یا بهتر بگوییم، تمام توجه اش را به خالق متن ادبی معطوف کرده باشد.یک نظریه‌ی نویسنده‌مدار به حساب می‌آید. نمونه‌ی بارز چنین نظریه‌ای را می‌توان به نگرش رُمانتیک نسبت داد که به ذهن و زندگی نویسنده توجه دارد و بیش‌تر به گزارش شرایط تاریخی و حال‌وهوای نویسنده به هنگام خلق‌اثرش می‌پردازد. مجموعه‌ی‌وسیعی‌ازپژوهش‌های ما درباره‌ی شاعران و نویسندگان‌مان تابع این نظریه است. این دسته از مطالعات را تاریخ‌نگر نیز می‌نامند.

نظریه‌ای که توجه‌اش را به سمت «موضوع» متن معطوف کرده باشد، نظریه‌ی موضوع‌مدار نامیده می‌شود. نظریه‌ی ادبی «مارکسیستی» بارزترین نمونه‌ی این نظریه‌هاست. در چنین نظریه ای به بافت اجتماعی و تاریخی حاکم بر آفرینش متن توجه می‌شود.

نظریه‌ای که توجه‌اش را به سمت «پیام» متن معطوف کرده باشد، نظریه‌ی پیام‌مدار نام دارد. در چنین نگرشی به ماهیت پیام، یعنی آنچه به شکل‌یک متن در اختیار ماست، توجه می‌شود؛ بدون این‌که به خود نویسنده یا بافت اجتماعی و تاریخی حاکم بر آفرینش «متن» توجه شود.نظریه‌ی‌ادبی «شکل‌گرایان[فرمالیست‌های]روس» و ادامه‌ی این نگرش در «نقد نو» بهترین نمونه موجود در معرفی نظریه‌ی «پیام‌مدار» به حساب می‌آید.

نظریه‌ای که توجه‌اش را به سمت «رمزگان» متن معطوف کرده باشد، نظریه‌ی رمزگان‌مدار نامیده می‌شود. در چنین نظریه‌ای، بیش‌ترین توجه به نوع کاربرد زبان برای القای معنی باز می‌گردد. بارزترین نمونه‌ی این نگرش را می‌توان در «ساخت‌گرایی [Constructivism]» و مطالعه‌ی ساخت‌گرایی «زبان ادب» دانست.

نظریه ای که توجهش را به سمت «گیرنده»ی متن معطوف کرده باشد، نظریه‌ی خواننده‌مدار به حساب می‌آید. در این نظریه که به هنگام بررسی متن، «نقد پدیدارشناختی» نیز نامیده می‌شود، تمام توجه به خواننده متن و نوع برداشت او از این متن معطوف می‌شود. در چنین شرایطی این که خالق متن کیست، شرایط اجتماعی و تاریخیِ حاکم بر آفرینش متن چه بوده است و غیره، از اهمیتیِ ثانوی برخوردار می‌شوند و این نکته حائز اهمیت می‌گردد که ما از خواندن‌یک متن ادبی، به‌ویژه شعر، چگونه به درک می‌رسیم و این درک مبتنی بر چه اطلاعاتی بوده است.

من تاکنون نظریه‌ای را ندیده‌ام که توجه‌اش را به سمت «مجرای ارتباطی» معطوف کرده باشد.... (صفوی،۱۳۹۱ :٤٨٠–٤٧٨)

همه‌ی این گونه‌های نقد به‌دلیل نگریستن از یک

چشم‌انداز محدود دارای نارسایی‌هایی هستند. صفوی گونه‌ی ششمی از نقد را در راستای بهبود آن‌ها به نام «نقد ادراکی» معرفی می‌کند که اثر ادبی و هنری را با در نظر گرفتن همه‌ی شش عامل دخیل در ارتباط باهم مورد بررسی قرار می‌دهد. برای مطالعه‌ی بیش‌تر این موضوع می‌شود به کتاب «آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی» نوشته‌ی «کورش صفوی» مراجعه کرد.

حال با توجه به بررسی گونه‌های نقد به نظر می‌رسد که نظرگاه آقای زارعی، در صورت کامل شدن و پاسخ‌گویی به سؤالات سقراطی، می‌تواند به عنوان یک گونه نقد «موضوع‌مدار» تعریف شود.

نظر به این‌که نقد موضوع‌مدار ناظر بر بافت اجتماعی و تاریخی حاکم بر آفرینش متن [و اثر هنری] می‌باشد، با بررسی نوشته‌ی آقای زارعی می‌توان دریافت که ملاک‌های غالب در نوشته مذکور شامل «دانشجویی بودن»، «تمرینات دانشگاهی»، «اجراهای کارگاهی»، «اجرای عمومی» و «اجرای همین نمایشنامه به کارگردانی پارسا پیروزفر در تهران» است که ملاک «دانشجویی بودن»، «اجراهای کارگاهی» و «تمرینات دانشگاهی» ناظر بر بافت اجتماعی و «اجرای همین نمایشنامه به کارگردانی پارسا پیروزفر در تهران» ملاک تاریخی به جهت زمان و مکان اجرا می‌باشد.

۵

سؤال : ریشه‌ی مشکل متن نقادانه‌ی آقای زارعی در کجاست؟ **پاسخ** : در ملاکِ نقد و معیار ناظر بر آن ملاک می‌باشد.

«ملاک در نقادی چیست و معیار متناظر بر آن کدام است؟» برای پاسخ به این سؤال ابتدا باید درک درست و صحیحی از «ملاک» و «معیار» و تفاوت عمده‌ای که بین این دو اصطلاح، علی‌رغم یکی‌انگاشته‌شدن‌شان وجود دارد، برسیم.

فیلیپ کم ملاک را به این شکل تعریف می‌کند: «ملاک‌ها، اصول و معیارهای طبقه‌بندی و ارزیابی‌اند» (کم؛۱۳۸۵:۱۳). بر اساس ملاک‌هاست که می‌توانیم موردی را طبقه‌بندی یا ارزیابی کنیم. برای مثال آیا «دانشجو بودن» می‌تواند ملاک برای ارزیابی یک اجرا باشد؟ آیا ملاک «اجراهای عمومی تئاتر شهر» بر «حرفه‌ای بودن» است؟ و آیا ملاک «اجرای یک نمایشنامه در تهران» می‌تواند ملاک «اجرای همان نمایشنامه در تبریز» باشد؟ نخست عدم تناسب ملاک با موضوع مورد نقد و دوم، عدم تناظر معیار بر ملاک می‌تواند انسجام نقادی را فرو پاشد.

البته که باید توجه داشت «ملاک» با «معیار» (که به اشتباه در گفت‌وگوی معمولی هر دو به‌یک معنا به کار می‌رود) با یک‌دیگر تفاوت دارند. از جهت این‌که «معیار، درجه‌ای را نشان می‌دهد که‌یک ملاک خاص باید بدان برسد. در نمره دادن به ورقه‌های امتحانی ممکن است عملکرد دانش‌آموزی را با عملکرد سایر دانش آموزان کلاس مقایسه کنیم (و از منحنی به عنوان ملاک استفاده نماییم)یا ممکن است عملکرد دانش‌آموزی را بایک عملکرد بدون خطایا معیار مقایسه کنیم. معیارها، درجه‌ای را نشان می‌دهند که‌یک ملاک خاص باید بدان حد برسد. در نتیجه برای فارغ‌التحصیلی، گذراندن درس ریاضی ملاک است و گرفتن نمره ۷۰ یا بیش‌تر در امتحان پایانی آن ، مثالی ازیک معیار برای رسیدن به حد ملاک است» (شهرتاش، ۱۳۸۵:۱۳).

با درک این تفاوت سؤالات گسترده‌تری نیز در ذهن ایجاد می‌شود. برای مثال: به‌راستی معیار یک نمایش، «قابل قبول بودن» است؟یا این‌که با چه ملاکی معیار بدبودن یک نمایش، تبدیل به «دابسمش اعصاب‌خردکن» می‌شود؟ و...، که با توجه به مفاهیم ملاک و معیار مشخص می‌شود که آن‌چه قضاوت آقای زارعی را از اعتبار پایین‌تری برخوردار می‌کند «عدم شفافیت در کیفیت ملاک» و «نبود معیار در نسبت ملاک ارائه شده» می‌باشد.

منابع:
۱-پاول، ریچارد و الدر،لیندا.(۱۳۹۲). تفکر نقاد. ترجمه اکبر سلطانی و مریم آقازاده. تهران: شهرتاش
۲-صفوی، کوروش.(۱۳۹۲). آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی . تهران: علمی
۳-کم، فیلیپ.(۱۳۸۵). داستان‌های فکری ۱ . ترجمه فرزانه شهرتاش و مژگان رشتچی. تهران: شهرتاش
٤-مهر محمدی، محمود و کیان، مرجان. (۱۳۹۳). برنامه‌ی درسی و آموزش هنر در آموزش و پرورش. تهران: سمت
۵-مهر محمدی،محمود. (۱۳۸۳). آموزش عمومی هنر . تهران : مدرسه

هویت آذربایجانی
هویت ایرانی
هویت انسانی

پیرامون سخن آغازین «هویت»

محمدامین نژد نجفیان*

از جمله مقولاتی که درحال‌حاضر اذهانِ صاحب‌نظران و دغدغه‌مندان مسائل اجتماعی و فرهنگی را به خود مشغول داشته است، مفهوم هویت، چیستی آن، انواع هویت و ارتباط بین آن‌ها و اساساً مسائلی است که در زیر مجموعه‌ی این مفهوم می گنجند. با تدقیق در متون مختلف ادوار ماضی می توان این استنباط را با کمی احتیاط بیان داشت که هویت، مفهومی به‌نسبت نو بوده و طبیعتاً توجه بدان هم دغدغه‌ای است که بیش‌تر مربوط به قرن اخیر می‌باشد.

در گام اول باید توجه داشت که هویت به دو قسم کلیِ «هویت فردی» و «هویت اجتماعی» تقسیم می گردد که نوع دوم در این جا مطمح نظر ما می‌باشد. هویت اجتماعی، به‌ویژه در کشورهایی که اصطلاحاً کثیرالمله و کثیرالالسنه هستند ، از جهاتی اهمیت بیش‌تری می‌یابد که بی‌تردید کشور ما هم جزء این دسته ممالک محسوب می‌شود. با توجه به رویکرد «نشریه‌ی هویت»، که محوریت‌اش با آذربایجان می‌باشد، پرسش و مسأله‌ی اصلی ما در این مقاله موضوع «هویت آذربایجانی» و رویکردهای مختلف بدان می‌باشد؛ مسأله‌ای که به‌نظر می‌رسد توجه عمیق صاحب‌نظران، روشن‌فکران و اساتید بدان و رسیدن به یک جمع‌بندی حداقلی در مورد آن، می تواند بسیار راه‌گشا بوده و از بروز بسیاری از آسیب‌ها و بحران‌ها جلوگیری نماید. البته این نوشته ادعای بدین گزافی ندارد و فقط در حکم جرقه‌ای است برای روشن‌کردن بحث در رابطه با این موضوع خطیر.

در مورد هویت آذربایجانی به‌طور عمده در سال‌های اخیر دو رویکرد اصلی وجود داشته است. رویکرد اول رویکردی است که غالباً با نام «هویت‌طلبی» ـ و از جانب منتقدان‌اش با عنوان پان‌ترکیسم ـ مشهور می‌باشد. با اذعان به تلاش‌هایی که پرچم‌داران این جریان به‌خصوص در زمینه های ادبی و هنری داشته‌اند، با نگاهی از بیرون باید بیان نمود که گفتمان هویت‌طلبی ترکی در ایران از آسیب‌هایی هم در امان نبوده است. البته واضح است که در این جا به‌هیچ‌وجه قصد اتهام‌زنی و زیر سؤال بردن در میان نیست. کمابیش همه‌ی جریانات (اعم از جریانات فکری، سیاسی و..) به‌طور طبیعی از بخشی از آسیب‌ها و نواقص خود مغفول می‌مانند و در این جاست که نقد برون گفتمانی ضرورت می‌یابد. نیاز به بیان نمی‌باشد که عدم نقدِ یک گفتمان و جریان فکری، نه‌تنها خدمت بدان نیست، بل‌که باعث می‌شود نواقص و آسیب‌هایش عمیق‌تر شود. به‌نظر حقیر، هویت‌طلبی ترکی در ایران دارای سه آسیب مهم می‌باشد:

الف) **یک‌جانبه‌نگری**: بدین معنی که از اجزاء و بخش‌های مختلف هویتی، تنها به یک بُعد که هویت زبانی است، توجه ویژه نموده و از اجزاء دیگرِ هویتی تا حد زیادی مغفول مانده است.

ب) **واگرایی در داخل**: گفتمان مسلط در این جریان برای اثباتِ خود رویکردی را در پیش گرفته که به درجات مختلف، ایران و پیشینه‌ی تاریخی و تمدنی آن را زیر سؤال می‌برد و در این کار هم معمولاً وفاداری چندانی به قواعد علم تاریخ ندارد. در واقع انکار و تحقیر ایران رفته‌رفته به

انکار و تحقیر قواعد علم تاریخ کشیده است! در حالی که برای اثبات هویت ترکی واقعاً نیازی بدین کارها وجود ندارد و نقض غرض است. این واگرایی در کشور به‌طور طبیعی باعث حساسیت سایر اقوام شده و باعث بروز مشکلاتی می‌گردد. ترسیم فضایی که انگار مشتی فارس‌زبان غاصب و از خدا بی‌خبر، هر روز در حال استعمار و استثمار ترکان در ایران‌اند ، فضایی غیرواقعی و تنش زاست که به جای حل مشکلات، بیش‌تر بدان‌ها دامن می‌زند.

ج) **هم‌گرایی در خارج**: به‌طور طبیعی واگرایی در داخل سبب شده تا کمابیش این جریان ـ دست‌کم طیف‌هایی از آن ـ رویکرد فکری و حتی سیاسی‌شان به‌سمت خارج از کشور(به‌طور مشخص ترکیه و جمهوری آذربایجان) باشد. قطعا تعاملات فرهنگی و اجتماعی با هم‌زبانان مرز نمی‌شناسد، اما وقتی وقتی کعبه‌ی آمال عده‌ای استانبول و باکو باشد و به‌اصطلاح چشم به دهان آن‌ها دوخته باشند، مشخص است که چه آسیب‌ها و عواقبی را به دنبال می‌آورد.

رویکرد دوم، رویکرد حذفی و انکاری نسبت به هویت آذربایجانی است. به‌طور مشخص شکل‌گیری این رویکرد در زمان پهلوی اول بوده است. درحقیقت این رویکرد حذفی، زیرمجموعه‌ای از سیاست کلان‌تر رضاخان مبنی بر تمرکزگرایی سیاسی و اداری از یک سو و باستان‌گرایی فرهنگی از سوی دیگر بوده است. در آن زمان بخشی از نویسندگانی که به‌اصطلاح تئورسین‌های فکری آن روزگار بودند، این تفکر را تبلیغ و تئوریزه می‌کردند. به‌طور مشخص فردی به‌نام محمود افشار راهکارهایی، از جمله فرستادن کودکان ترک به مناطق فارس‌زبان یا جابه‌جایی عشایر، را برای حذف تدریجی زبان ترکی در ایران پیش‌نهاد می‌داد. یا عبدا... مستوفی، استاندار انتصابی رضاخان برای آذربایجان ، ترکی را زبانی وحشی می‌دانست. این گونه تفکرات در آن زمان در قالب اقدامات عملی، مانند تغییر اسامی ترکی شهرها و رودها، ممنوعیت تکلم به‌زبان ترکی در مجامع رسمی و... متبلور شد. البته گذر زمان، ناکارآمدی این گونه سیاست‌ها را که درحقیقت یکسان‌سازی فرهنگی و هویتی را دنبال می‌نمود ، درعمل ثابت کرد. بنابراین درحال‌حاضر هم کسانی که کمابیش این نوع تفکر را دنبال می‌کنند، باید از تجربیات تاریخی درس بگیرند که در هیچ کجای جهان با اجبار و برنامه‌ریزی، هویت هیچ منطقه و قومیتی را نمی‌توان مستحیل در هویت دیگری ساخت.

با توجه به نواقص این دو رویکرد نسبت به هویت آذربایجانی (و حالت افراط و تفریط داشتن آن‌ها)، پیش‌نهاد می‌شود صاحب‌نظران و متفکرین با توجه به مؤلفه‌های سازنده‌ی هویت ، طرحی را برای چارچوب کلی هویت آذربایجانی مطرح سازند. باید توجه داشت که هویت امری است که با توجه به داشته‌های فرهنگی و تاریخی یک ملت/قومیت/ منطقه، ساخته می‌شود. در پایان، توجه به دو نکته در بازسازی هویت اجتماعی آذربایجانی پیش‌نهاد می‌شود:

الف) هویت آذربایجان باید جامع باشد. هویت اجتماعی یک منطقه دارای اجزاء چندی می‌باشد، مانند مؤلفه‌ی زبانی، مؤلفه‌ی فکری، مؤلفه‌ی دینی و اعتقادی، مؤلفه‌ی اجتماعی، مؤلفه‌ی اقتصادی ، مؤلفه‌ی اقلیمی و... . در توجه به هویت اجتماعی یک منطقه باید تمام این مؤلفه‌ها را مد نظر داشت و در یک مؤلفه خود را محدود و محصور نساخت.

ب)هویت آذربایجانی در منظومه‌ای از هویت‌های دیگر است که معنا می‌یابد و امری یکه و گسیخته از سایر هویت‌ها نیست. درحقیقت اهالی آذربایجان در طول قرون متمادی، زیستی مشترک و تاریخی مشترک با سایر اهالی ایران داشته‌اند. در امر جهت‌یابی هویتی مردمان این منطقه، عدم توجه به این زیست مشترک امری مردود می‌باشد. فراتر از آن، انسان بما هو انسان دارای آمال، دردها و دغدغه‌های مشترک بسیاری است که از این امر هم نباید غافل بود. به‌طور خلاصه باید گفت که انسان آذربایجانی، انسانی یکه و تنها از سایر مردمان جهان نیست و بسیار خطرناک است که ما چنین تصوری را از آن ارائه دهیم. پس هویت آذربایجانی، باوجود آن که هویتی منحصربه‌فرد بوده و می‌بایست رنگ‌و بوی خاص خود را دارا باشد، از جانب دیگر، در امتداد هویت انسانی به‌طور عام و هویت ایرانی به‌طور خاص می‌باشد.

*** دکترای تاریخ و مدرس دانشگاه**

جُستار

مباحث نظری
و علوم انسانی

نافرمانی‌های زبان / فصل اول (بخش دوم)

زبان‌شناسی و بازمانده:

پیکره‌ای از متن‌ها

ترجمه‌ی کتابی از ژان‌ژاک لسرکل (Lecercle,Jean Jacques)

دکتر داود کوهی

ژان ژاک لسرکل پروفسور زبان انگلیسی در دانشگاه نانتر فرانسه است که تمام عمرش را به تحقیق و مطالعه در حوزه‌ی زبان و ادبیات صرف کرده است. از او کتاب‌های زیادی در حوزه‌ی فلسفه‌ی زبان و تئوری ادبی منتشر شده است. کتاب «نافرمانی‌های زبان» که هر شماره یک بخش آن را در «هویت» خواهید خواند، در سال ۲۰۱۰ منتشر شده است. ترجمه‌ی مقدمه و بخش نخستِ فصل اول این کتاب در شماره‌های قبل منتشر شد.

جمله‌ی آغازین رمان «غرور و تعصب» این شایستگی را دارد که به‌عنوان یکی از به‌یادماندنی‌ترین جمله‌های زبان انگلیسی قلمدادشود:

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.

[این حقیقت در همه‌جای دنیا پذیرفته شده است که یک مرد مجرد با اقبالی بلند و بختی مساعد باید به‌دنبال یک همسرباشد.]

این جمله‌ی آغازین، بند نخست رمان «غرور و تعصب» نیز هست، که به‌طرزی مرسوم در ابتدای رمان و به‌عنوان یک بیانیه‌ی پُرمغز حک شده تا نکته‌ی اخلاقیِ داستان و سرانجام آن را اعلان نماید. بااین‌حال، در این جمله ایرادی وجود دارد که در نگاه نخست به‌سختی به‌چشم می‌آید، اما در خوانش‌های بعدی و با اندکی فاصله‌گرفتن از متن می‌توان متوجه شد که نوعی زیاده‌روی در متن وجود دارد و همین زیاده‌روی موجب دشواریِ خوانش متن می‌شود. قطعا عبارت A truth universally acknowledged نمی تواند نوعی حشو محسوبَ شود. درست است که همه‌ی حقایق پذیرفته نمی‌شوند، بااین‌حال تعداد محدودی از حقایق در همه‌جای دنیا پذیرفته می‌شوند. این پافشاری و تاکید بر امر مذکور در جمله‌ی آغازینِ یک رمان جای شگفتی دارد. به‌کاررفتن فعل حالت‌نمایmust، که تلویحاً به‌معنای پذیرش ضرورتِ منطقی یک عَمل است، مفهوم زیاده‌روی در این جمله را تایید می‌کند. ممکن است چنین تصور کنیم که حضور فعلِ must معنایِ واژگان ابتدایی این جمله را تقویت می‌کند، اما این‌گونه نیست: این must، علاوه بر این‌که زاید به‌نظر می‌رسد، خلاف‌زا و بَدانجام نیز هست. جمله‌ای مانند جمله‌ی زیر، لزوما، یک ضرورت منطقی را در بر خواهد داشت:

It is a truth universally acknowledged that a man ….. is in want of a wife.

جای‌گزینی must با is تلویحاً به‌منزله‌ی نوعی زیاده‌رویِ کلامی است، و از این روی، خواننده را ترغیب می‌کند که must را، بر اساس یک ارزشِ کارکردیِ دیگر، یعنی اجبار، تفسیر نماید: یک مرد مجردِ دارای بختی مساعد و اقبالی بلند، به‌لحاظ اخلاقی، مجبور به ازدواج با یک زن است.

خواننده‌ی این جمله الآن بیش‌تر معذب می‌شود، چون این تفسیرِ ناشی از کاربرد فعلِ must، جمله‌ی موردِ بحث را از دو بُعد دچار گسیختگی می‌کند. معلوم نیست که یک حقیقتِ پذیرفته‌ی جهان‌شمول چگونه می‌تواند یک اجبار تلقی شود و به‌همین دلیل، این جمله از لحاظ دستوری تردیدآمیز است. بسیاری از افعال حالت‌نمایِ کمکی در زبان انگلیسی دارای دو معنای کاملا متمایز ـ دانشی (شناختی) و بنیادی ـ هستند. مثلا فعل must دارایِ دو معنای متمایز است: ضرورت منطقی و اجبار. در برخی متن‌ها فعل حالت‌نما دارای ابهام است (مثلا در your brother must work very hard [برادر شـــما مجبور است /ضروری است که سخت کار کند]). اما این‌جا چنین ابهامی وجود ندارد. چون در کاربرد افعال حالت‌نمای بنیادی محدودیت‌هایی وجود دارد. این افعال معمولا با وجه‌ها ترکیب نمی‌شوند، چون دارای رفتاری شبیه انجام‌گرها هستند و کنش‌های گفتاری (مثل اجبار) را انجام می‌دهند و از همین روی، نمی‌توانند دارای تأثیری پس‌رَوندی باشند. شما نمی‌توانید به آن‌چه که در گذشته است، اجباری تحمیل کنید و جمله‌ای مانند your brother must have worked very hard فقط می‌تواند معنای دانشی «بسیار محتمل است که ....» را داشته باشد. افزون بر این، و به‌همین دلیل، افعال حالت‌نمای بنیادی معمولا با افعال ایستا (حالت) و صفت‌ها ترکیب نمی‌شوند. در این امر، آن‌ها همانند حالات امری رفتار می‌کنند و بر مخاطب نیرو وارد می‌سازند. شما نمی‌توانید به فرزند خود بگویید «شما در حال بُلندقَدشُدن هستید»، «بُلندقَد باشید» یا «باید بُلندقَد باشید» (البته با «باید» اجبار). اما being in want of a wife، برخلاف looking for a wife، یک عبارت ایستاست. بنابراین فعلِ حالت‌نما را نمی‌توان به‌عنوان یک فعل حالت‌نمای بنیادی تفسیر کرد. شما نمی‌توانید به یک مردِ مجردِ واجدِ شرایط

به‌جای start looking for a wife بگویید be in want of a wife.

اگر، آن‌گونه که من ادعا کرده‌ام، معنای اجبار به جمله‌ی ما نفوذ کرده باشد، این امر فقط می‌تواند به بهای تحریف نحوِ زبان انگلیسی روی داده باشد. راه‌بُرد مؤلفِ این جمله مبهم‌نمودنِ یک فعلِ حالت‌نمای عاری از ابهام است. البته چنین چیزی ممکن است، به‌شرط این‌که، آن‌گونه که دیده‌ایم، قواعدِ نحوِ قابلِ نقض باشند. پس آقا پلیس می‌توانسته به پسر کوچک‌اش، که هلیم‌اش را نمی‌خورد، بگوید: you must be tall [شما باید (اجبار) بُلندقَد شوید]. این‌جا بافتی که پاره‌گفتار در آن تولید شده، معنای فعلِ بودن را به شُدن تغییر می‌دهد.

این‌جا من با یک تناقض مواجه هستم. از سویی نوعی حشو، نوعی بیش‌باشی و زیاده‌روی در جمله دیده می‌شود که مرا به تفسیری بنیادی از فعل حالت‌نما وامی‌دارد. از سوی دیگر، دستورزبانِ انگلیسی مرا به تفسیری دانشی (شناختی) از فعل حالت‌نما وامی‌دارد. به سادگی می توان از این ابهام رها شد: شاید حدس من نابه‌جا بوده باشد و ابهامِ موجود در این فعلِ حالت‌نما ناشی از تخیلِ من باشد. بند دوّم رمانِ موردِبحث هم این امر را تأیید می‌نماید:

However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighborhood, this truth is so well fixed in the minds of the surroun – ing families, that he is considered as the rightful property of some or other of their daughters.

My dear Mr Bennet", said his lady to him one day, "have you heard that Nethe –" "filed Park is let at last?

[هرچه احساسات یا عقاید چنین مردی، به‌هنگام ورودش به یک محله، کم‌تر شناخته شده باشد، این حقیقت به‌خوبی در ذهنِ خانواده‌های دُوروبَر جا افتاده است که وی به‌عنوانِ مالک به‌حقِ بعضی از دخترهای آن‌ها محسوب می‌شود.

خانم‌اش روزی به او گفت: «آقای بنتِ عزیز! شنیده‌ای که پارکِ ندرفیلد درنهایت اجاره داده شد؟»]

«این حقیقت به خوبی در ذهن خانواده‌های دُوروبَر جا افتاده است» : به‌نظر می‌رسد که این گزاره، دیگر به‌نحوی جهان‌شمول پذیرفته نشده است (این گزاره، فقط در شعاع سه‌مایلیِ محله‌ی جین آستن، و فقط در ذهن خانم‌های جوانِ در سنِ ازدواج، جا افتاده است)، و عنوان «حقیقت» اعطاشُده به آن را صرفا باید در معنایی کنایی تفسیر کرد. فارغ از جهان‌شمول‌بودن یا نبودنِ حقیقت موردِبحث، این گزاره نشان می‌دهد که خانم بنت آرزو می‌کند که این حقیقت جهان‌شمول باشد ـ و البته این یک ضرورت تحلیلی و منطقی نیست، بل‌که آرزوی یک زنِ احمق است. البته در این بافت، معنای بنیادیِ must صحیح‌تر و دقیق‌تر است. در کاربرد فعلِ must ما با یک عدم‌انسجام منطقی یا زبان‌شناختی مواجه نیستیم؛ این فعل نوعی اجبار و مسئولیت ایجاد می‌کند ـ در کاربردِ این فعل امتیازی نهفته است و آن عبارت است از این‌که فعل must سرنخ‌هایی از عملکرد غیرعُقلائی ذهنِ خانم بنت در اختیارِ خواننده قرار می‌دهد؛ در ادامه‌ی رمانِ موردبحث با نمونه‌های طنزآمیزِ بی‌شماری از این‌نوع عملکردِ غیرعُقلائی روبه‌رو می‌شویم. آن‌چه در نگاهِ نخست نوعی غلط‌گویی به‌نظر می‌رسید، دراصل، استفاده‌ای فوق‌العاده ماهرانه از ظرفیت‌های زبان توسطِ یک مؤلفِ گوشه‌وکنایه‌زن است. چنین به‌نظر می‌رسد که قواعدِ دستورزبان به این منظور تدوین شده‌اند که مؤلفان، یا همان کاربرانِ و گویش‌وران زبان، در آن‌ها دخل‌وتصرف نمایند.

در فصل سوّم افسانه‌ی ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب، موش برای آلیس و حیواناتی که گردِ هم آمده‌اند، داستانی تعریف می‌کند و این داستان خشک‌ترین داستانی است که او می‌داند. با نقل این داستان، موش می‌خواهد به آن‌ها کمک کند که سریع‌تر خشک شوند (آن‌ها همه در سیلِ اشک غرق شده‌اند). این باعثِ ایجادِ مکالمه‌ی زیر می‌شود:

Edwin and Morcar, the earls of Merica and Northumbria, declared for him; and"
"--- even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found it advisable
.Found what?", said the Duck"
."Found it", the Mouse replied rather crossly: "Of course you know what 'it' means"
I know what 'it' means well enough, when I find a thing", said the Duck: "it's"
"?generally a frog or a worm. The question is, what did the archbishop find
.... The Mouse did not notice the question but hurriedly went on

["ادوین و مورکار، کنت‌های مریکا و نورثومبریا، با او موافقت کردند؛ و حتی استیگاند، اُسقفِ اعظم وطن‌پرست کانتربری، این را امری عاقلانه دید..."

اردک گفت: "چه چیزی را (عاقلانه) دید؟"

موش با ترش‌رویی پاسخ داد: "این را". "البته شما می‌دانید منظور از "این" چیست".

اردک گفت: "من کاملا می‌دانم منظور از "این" چیست. وقتی من یک چیزی را ببینم، آن چیز علی‌القاعده یک قورباغه یا یک کِرم است. پرسش این است که اُسقفِ اعظم چه‌چیزی را (عاقلانه) دید؟"

موش متوجه این سؤال نشد، اما با شتاب ادامه داد ...]

موش که تمام ویژگی‌های یک معلم خشک و مقرراتی را دارد (داستانی که او نقل می‌کند، درواقع، از یک کتاب درسیِ تاریخ به‌عاریت گرفته شده است)، همانند معلمی رفتار می‌کند که توسط پرسشی دشوار از سوی شاگردی زرنگ اما مزاحم، به‌مخمصه افتاده باشـد. او به پرخاش کلامی (البته شـما می‌دانید منظور من از «این» چیست) و طفره‌روی (اما با شتاب ادامه داد) متوسل می‌شود، و این خود نوعی پذیرشِ شکست محسوب می‌شود. حال وظیفه‌ی ماست که تلاش کنیم و برای پرسشِ اردک پاسخی بیابیم. در نگاه نخست، این اردک برداشتی ساده‌لوحانه از معنا در چهارچوبِ ارجاع‌گری دارد. معنایِ it همان چیزی است که it به آن اشاره می‌کند، و از آن‌جایی که این واژه می‌تواند به انواع‌واقسام چیزهای مختلف اشاره کند، پس باید آن را نوعی نمایه‌گون محسوب کرد. اردک داستانِ ما نه‌تنها یک متخصصِ ارجاع‌گری است ،بل‌که یک ماده‌باور زُمخت نیز هست (این‌جا همان‌جایی است که گربه از کیسه‌ی ساتیری کرول رها می‌شود)، چون از دیدِ او مرجع it علی‌القاعده باید یک چیز خوردنی مثل «یک قورباغه یا یک کرم» باشد. مسلما، رَدکردن این نظریه به‌عنوان یک نظریه‌ی نادرست امری آسان است اما، اگر معنای این پرسش را کمی تغییر دهیم، ممکن است متوجه شویم که اردک یک پرسشِ حائزِ اهمیت از لحاظ زبان‌شناختی مطرح کرده است (هرچند اردکِ داستان ما آثار فرگ را نخوانده است). پشت پرسشِ متخصصِ ارجاع‌گریِ داستانِ ما، سؤالی در مورد جایگاه زبان‌شناختی واژه‌یit ، البته نه از بُعد نمایه‌گونی، بل‌که از لَحاظ پس‌رَویکردی، نهفته است. آن چه که اردک داستانD ما واقعا می‌خواهد بداند این است که: it به چه‌چیزی در پسِ خود روی کرده است؟ و پاسخِ او این است که عموما، اما به‌ظاهر نه در این مورد خاص، it به یک اسم یا گروهِ اسمی در پسِ خود روی می‌کند. و این پرسشی است که موش از آن طفره می‌رود، چون پاسخی برای آن ندارد.

این مکالمه، نمونه‌ای عالی از شمِّ زبانیِ قوی لوئیس کرول است. با وادارنمودنِ اردک به طرح این پرسش، کرول نشان می‌دهد که از مشکل آگاهی دارد، و این آگاهی چیزی فراتر از آنی است که ما از دستورشناسان معاصر سراغ داریم. نقلِ‌قولِ زیر از یک مرجع دستورزبانِ ویکتوریائی برگرفته شده است: «اگر مصدر نسبت به فعل، حالتِ فاعلی داشته باشد، اغلب بعد از آن قرار می‌گیرد ، و it is یا یک فُرم شبیهِ it is جمله را آغاز می‌کند. مثال ارائه‌شده این است:
".It is impossible to make people understand their ignorance"

[وادارنمودن مردم به درکِ نادانی خویش امری غیرممکن است.]

زمانی که مصدر یک مفعول باشد و نه یک فاعل، آن مصدر به‌عنوان یک هم‌نشین در کنار it محسوب می‌شود، مانند:

".He thought it best to go"

[او فکر کرد بهترین کار، رفتن است.]

درک نارسایی‌های این تجزیه‌وتحلیل چندان دشوار نیست. این تجزیه‌وتحلیل تصدیق می‌کند که کارکرد دستوریِ واژه‌ی it کاملا و صرفا پس‌روی‌کردی نیست، بل‌که (الف) آن وجود و وقوعِ خود را به مصدرها محدود می‌کند (درِ حالی که این it با جمله‌واره‌های «که» نیز به‌کار می‌رود، مانند:

"it is surprising that he should have come" [جای شگفتی است که او باید می‌آمد.]

و (ب) به فراخور کارکرد نحویِ مصدرها، it دو توضیح متفاوت ارائه می‌کند (درـنهاد و هم‌نشینی)، در حالی که ما امروزه ترجیح می‌دهیم، این‌گونه تصور کنیم که فقط یک پدیده‌ی دستوری وجود دارد که مستعد یک تجزیه‌وتحلیل واحد است. افزون بر این، تجزیه‌وتحلیلی که صرفا بر الحاق it is تاکید می‌ورزد (این حتی یک سازه در ساختار جمله محسوب نمی‌شود)، آشکارا یک تلاشِ موقتی برای پنهان‌نمودنِ مشکلی حل نشده است.

از دید یک زبان‌شناس معاصر، این it موضوع جالبی است، چون از مواردی (بسیار نادر) است که پیش‌رفت غیرقابل‌انکار حاصل‌شده در توضیح و شرح دستوری را به او خاطرنشان می‌کند. درحقیقت، در نسخه‌ی ۱۹۶۵ الگوی چامسکی، ما با یک نظریه‌ی برون‌نهاد مواجه می‌شویم که به‌نحوی منسجم و ظریف این موضوع را شرح می‌دهد. it به‌کارگرفته‌شده توسط اردک، دارای مرجعی (برونی) نیست، چون آن پیش‌روی‌کرد یک جمله‌واره‌ی مصدریِ برون‌نهاد است که موش، به‌هنگام تداوم شتاب‌زده‌ی سخن خویش، آن را توضیح می‌دهد:

" ... found it advisable to go with Edward Atheling to meet William."

[... این را عاقلانه دید که با ادوارد اتلینگ به ملاقات ویلیام برود.]

ساخت سازه‌ایِ این جمله را می‌توان به‌شکل ساده‌ی زیر بیان کرد:

S۱ [Stigand vp [found s۲ [for Stigand to go] s۲ advisable] vp]s۱

جمله‌واره‌ی مصدریِ ادغام‌شده به بعد از advisable برون‌نهاده‌شده، و جای اصلی آن با it نشانه‌گذاری شده است:

S۱ [Stigand vp [found s۲ [it] s۲ advisable s۲ [for Stigand to go]s۲]vp]s۱

آن‌گاه فاعل مصدر، که همان فاعل جمله‌واره اصلی است، حذف شده و روساخت جمله را تولید نموده است (دوباره فرایند ساده شده است). این نوع it، در معنای دقیق کلمه، یک پیش‌روی‌کرد یا پس‌روی‌کرد محسوب نمی‌شود، بل‌که کاملا به بافت وابسته است؛ آن نه به یک اسم، بل‌که به یک جمله‌واره اشاره می‌کند. مهم‌تر از این، آن محصول نهایی یک گشتار جنبشی و نشان (یا اثر) یک عملیات دستوری است (البته این‌جا از مفهوم نشان به‌معنای فنیِ این واژه در نسخه‌های متأخر آثار چامسکی استفاده نکرده‌ام).

این یک پیش‌رفت به‌نظر می‌رسد. این نظریه شرحی واحد از تمام it های برون‌نهاده‌شده در مصدرها، اسم‌های فعل پایه و جمله‌واره‌های «که» ارائه می‌دهد. وقتی که جمله‌واره‌ی برون‌نهاده‌شـده، فاعل اسمی‌شده‌ی جمله باشد، ضرورت الحاق (درـنهاد) it روشن می‌شود، چون جمله‌واره برون‌نهاده‌شده موضع فاعل جمله را خالی می‌نماید و این، زمانی که فعلِ ما فعلی خودایستا باشد، امری غیرممکن است. بنابراین:

S۱ [vp [is surprising s۲ [that he should have come]s۲]vp]s۱

قابل‌قبول نیست و از این روی it نمود پیدا می‌کند:

S۱ [NP [it] NP VP [is surprising s۲[that he should have come]s۲]vp]s۱

البته نمونه‌هایی می‌توان مطرح کرد که با تجزیه‌وتحلیل فوق مغایر باشند؛ این‌ها دراصل گروه‌های فعلی دارایِ it اما بدون برون‌نهاد هستند، مانند:

"I must see to it that he does his homework."

[باید مطمئن شوم که تکالیف‌اش را انجام می‌دهد]

اما پیش‌رفتی که در بالا از آن سخن گفتم، می‌تواند به دو دلیل مورد تردید قرار گیرد. نخست، خود الگو اساساً اصلاح شده و یکی از نمودهای متأخرِ دستورِ تک‌سازه‌ای اعتراف می‌کند که برون‌نهاد یکی از حوزه‌هایی است که، به‌دلیل تأثیرگذاری کم‌تر نسبت به سایر حوزه‌ها، کنار گذاشته شده است. دوم، این تحلیل، علی‌رغم برخورداری از ظرافت و دقت خاص، تفاوتی میان it برون‌نهاد و it پس‌روی‌کردی ایجاد می‌کند، این تفکیک برای زبان‌شناسی که به‌جای یک it باید با دو نوع متفاوت آن درگیر شود، شدیدا نامطلوب است. و این‌جا سایه‌ی یک توضیح موقتی بارِ دیگر احساس می‌شود. درنتیجه، تلاش‌هایی صورت‌گرفته تا نشان داده شود که it برون‌نهاد درحقیقت در معنایِ متعارفِ خویش پس‌روی‌کردی است. بنابراین، بولینگر غیرقابل‌قبول بودنِ جمله‌ی شماره ۳ و قابلِ‌قبول بودن جمله‌ی شماره‌ی ٤ را در چهارچوب مفهوم پس‌روی‌کردی شرح می‌دهد:

(۳) I understand it that the election hurt them.

[من می‌فهمم که انتخابات آن‌ها را ناراحت کرده است]

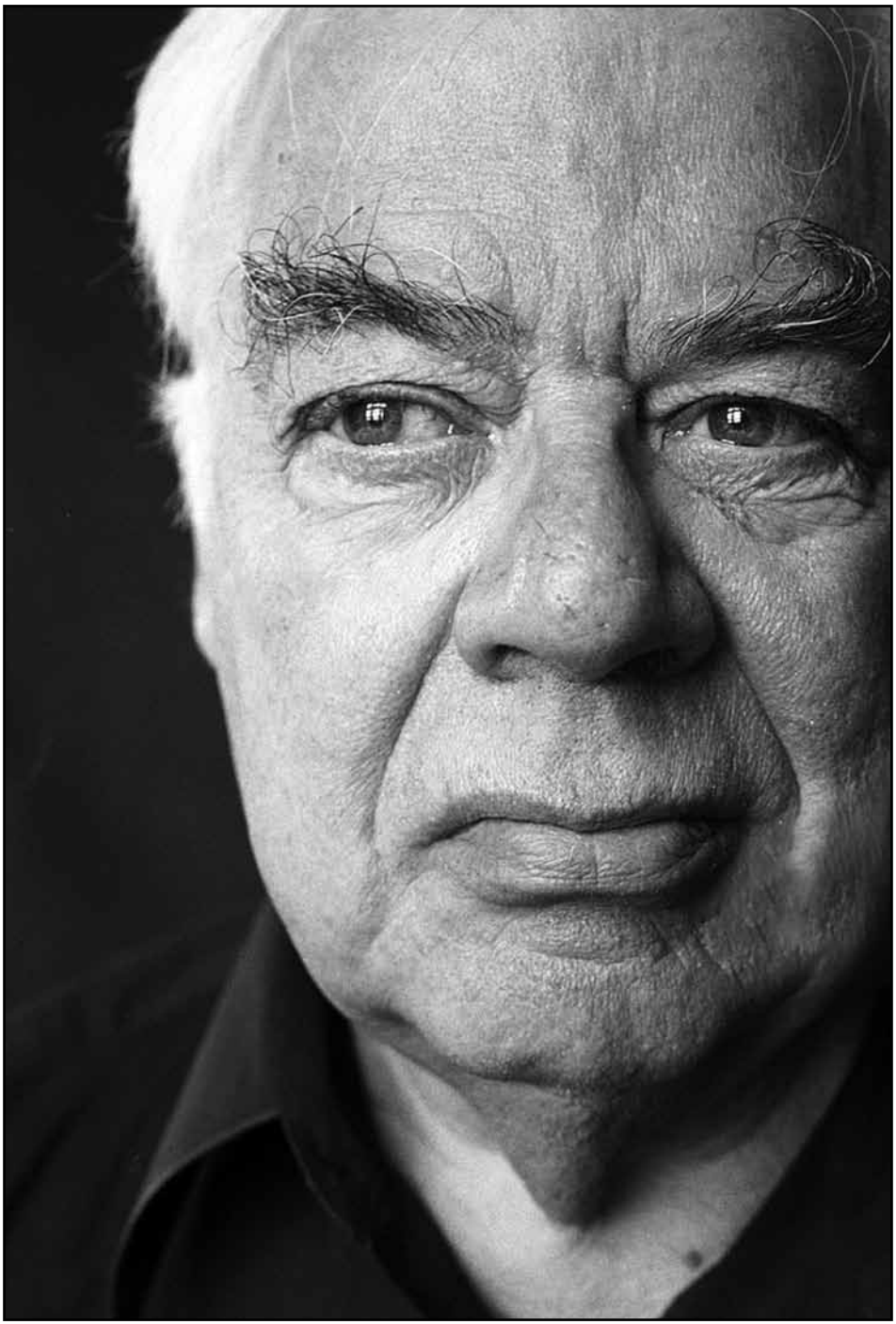
(٤) I can understand it that the election hurt them.

[من می‌توانم بفهمم که انتخابات آن‌ها را ناراحت کرده است]

«در جمله‌ی شماره ٤، can understand آشکارا شرحی بر یک موضوع قبلی است». it پس‌روی‌کردی به این موضوع قبلی اشاره می‌کند. اتفاقا، این امر دلیلِ به‌کاررفتن it برون‌نهاد را توضیح می‌دهد، هر چند نیازی برای برون‌نهادن جمله‌واره‌ی «که» وجود ندارد، زیرا به‌عنوانِ یک جمله‌واره‌ی مفعولی، آن از پیش در انتهای جمله قرار گرفته است.

نکته‌ی آموزنده‌ی متن ما این است که حتی زمانی که پیش‌رفت در حوزه‌ی زبان‌شناسی کاملا آشکار و محسوس به‌نظر برسد، باز هیچ‌گاه نمی‌توان از این پیشرفت مطمئن بود. همانند حوزه‌ی فلسفه و برخلاف علوم دقیقه، پیشرفت در حوزه زبان‌شناسی، اغلب به‌معنای ارجاع به نظریه‌ای قدیمی‌تر و کشف دوباره‌ی ظرفیت‌های آن نظریه است. این پیشرفت، نه به‌منزله‌ی حرکتی خطی و افزایش انباشتی دانش، بل‌که نوعی داستانِ سود و زیان است.شرح و تفسیر ویکتوریائی از واژه‌ی موردِ بحثِ ما، هر چند شبح it زائد را برانگیخت (چون هیچ توضیحی ارائه نکرد)، حداقل تلقین نکرد که این it کارکردی متفاوت از تیروطایفه‌ی خود داشته است. تجزیه و تحلیل گشتاری، نمود it در جمله‌واره‌های اسمی‌شده را توضیح می‌دهد و، فارغ از این‌که در ساختار این جمله‌واره‌ها it وجود داشته باشد یا نه، یکپارچگی دستوریِ این جمله‌واره‌ها را مسلم فرض می‌کند. اما این تجزیه‌وتحلیل تمام‌دستاوردهای خویش در این مورد را با جداکردن it برون‌نهاده‌شده از همتای پس‌روی‌کردیِ خود از دست می‌دهد. تجزیه‌وتحلیل بولینگر به یکپارچگی دستوری it رجوع می‌کند، و در این راستا، از شناخت ساختار نحویِ ارائه‌شده توسط نظریه‌ی برون‌نهاد بازمی‌ماند. به‌نظر می‌رسد که دستور تک‌سازه‌ای چامسکی نیز همین طریق را طیَ می‌کند. این دستور، هر چند افقی نو برای درک ما از دستور می‌گشاید، اما افق‌های پیشین را دچار رکود و انفعال می‌نماید (از این منظر، بررسی تکامل شرح ارائه‌شده درباره‌ی جملاتِ مجهول در مراحل گوناگون تکامل نظریه‌ی چامسکی مفید خواهد بود.) البته این امر پرسش‌هایی درباره‌ی پیشرفت و همچنین حقیقت تجزیه‌وتحلیل زبان‌شناختی برمی‌انگیزد. وقتی ادعا می‌کنیم که یک تجزیه‌وتحلیل زبان‌شناختی «درست» است، دقیقا چه منظوری داریم؟

ادامه دارد



ریچارد رورتی

نگاهی به فلسفه ریچارد رورتی

دکتر محمد اصغری

ریچـارد مک‌کی رورتـی (۱۹۳۱–۲۰۰۷) (Richard McKay Rorty) در اکتبر ۱۹۳۱ در نیویورک به‌دنیا آمد. او شرح‌حال زندگی‌اش را در مقاله‌ی «ارکیده‌های وحشی و تروتسکی» در کتاب فلسفه و امید اجتماعی (۲۰۰۰) به‌تفصیل بیان کرده است. او در دانشگاه شیکاگو و ییل فلسفه خواند و در ۱۹۵۶ دکترای فلسفه را از دانشگاه ییل دریافت کرد. از ۱۹۵۸ تا ۱۹۸۲ در دانشگاه ییل و پرینستون به تدریس فلسفه پرداخت. رورتی در این زمان به فلسفه‌ی تحلیلی گرایش پیدا کرد، ولی دیری نگذشت که تحت‌تأثیر موج پُست‌مُدرنیسم در اروپا و آمریکا و نیز تحت‌تأثیر اندیشه‌های پراگماتیست‌هایی همچون جیمز و دیویی قرار گرفت. کتاب چرخش زبانی (۱۹۶۷) وی تحت‌تأثیر فلسفه‌ی تحلیلی است؛ ولی از دهه‌ی ۷۰ به بعد، تفکر او دگرگون شد و از فلسفه‌ی تحلیلی روی برتافت و در همین موقع است که می‌توان مرز بین رورتیِ اول و رورتیِ دوم را تعیین کرد. رورتیِ متقدم، فیلسوفی تحلیلی است و رورتی متأخر، فیلسوفی پساتحلیلی یا پسامدرنیستی است که درنهایت به یک فیلسوفِ نئوپراگماتیست تبدیل می‌شود و خود صراحتاً می‌گوید من پراگماتیست هستم. بیش‌ترین آثار او مربوط به بعد از دهه‌ی ۷۰ یعنی مرحله‌ی دومِ فکری اوست. شاهکار فلسفی او فلسفه و آیینه‌ی طبیعت (۱۹۷۹) است که در آن به نقد فلسفه و معرفت‌شناسیِ سنتیَ و مفهوم کلیدیِ آن یعنی «ذهن دکارتی» پرداخته اســت. ریچارد مک‌کی رورتی (۱۹۳۱–۲۰۰۷) از فیلسوفان مَعاصر در آمریکاست که پراگماتیسم کلاسیکِ فیلسوفانی مثل پیرس، دیویی و جیمز را در قالب فلسفه‌ی نئوپراگماتیستیِ خودش در اواخر قرن بیستم جانِ دوباره‌ایِ بخشید، در معروف‌ترین اثرش «فلسفه و آینه‌ی طبیعت» (۱۹۷۹) تفکر فلسفیِ مغرب‌زمین را به چالش کشیده و ادعا می‌کند که تفکر فلسفیِ دکارتی و کانتی، با ابداعِ ذهن به‌مثابه‌ی آینه‌ی طبیعت، فلَسفه را در مسیر معرفت‌شناسی قرار دادند و باعث ایجاد ثنویت‌های لاینحلی مثل ثنویَت روح و جسم شدند. رورتی در کتاب فلسفه و امید اجتماعی نیز می‌گوید که از ۱۵سالگی تا ۲۰سالگی افلاطون‌گرا بود، ولی با خواندن هگل و دیویی از تفکر افلاطون‌گرایی دست کشید و به‌سمت پراگماتیسم گرایش یافت. او به فلسفه، به‌عنوان مادر علوم، اعتقادی ندارد و لذا فلسفه با Pیِ بزرگ (Philosophy) را قبول ندارد. در عوض فلسفه با pیِ کوچک (philosophy) را می‌پذیرد که کارش توصیفَ بوده و همانند یک ژانر ادبی عمل می‌کند. از نظریه‌های فلسفیِ او می‌توان به نظریه‌ی هم‌بستگی اشاره کرد. او معتقد است که

هدف پژوهش، کشف حقیقت نیست، بل‌که هدف رسیدن به اجماع و هم‌بستگی بین پژوهش‌گران برای حل مسائل زندگی انسانی است. او در این راستا از اولویت دموکراسی بر فلسفه دفاع می‌کند و معتقد است که موضوع دموکراسی آزادی است و موضوع فلسفه، حقیقت. او تعبیری با این مضمون دارد که آزادی را پاس بدارید، چراکه حقیقت خود مراقب خود خواهد بود. او از دوره‌ی کودکی با اندیشه‌های چپ‌گرایان موافق بود. اگر بخواهیم موضع سیاسی او را تعیین کنیم، باید بگوییم که او یک دموکرات بود تا یک جمهوری‌خواه و لذا حتی از مخالفان جنگ عراق در دوره‌ی ریاست‌جمهوری بوش پسر بود. رورتی در اواخر عمر خود کتابی تحت عنوان فلسفه به‌مثابه‌ی سیاست فرهنگی را نوشت و از کثرت‌گرایی و گفت‌وگوی فرهنگ‌ها دفاع نمود. او به‌خاطر سرطان ریه در ۲۰۰۷ دار فانی را وداع گفت.

اگر بخواهیم بارزترین خصلت فلسفه‌ی رورتی را بیان کنیم، رویکرد انتقادی او به سنّت طولانی فلسفی غرب از افلاطون تا هایدگر خواهد بود. ریچارد رورتی، در کنار فیلسوفانی مثل هوسرل، هایدگر، ویتگنشتاین و فوکو، از معدود فلاسفه‌ی معاصری است که به نقد و ارزیابی سنت فلسفی طولانی‌مدت مغرب‌زمین می‌پردازد و اکثر فیلسوفان معاصر، و ازجمله فیلسوفان پست‌مدرنی مثل رورتی، درباره‌ی سنت فلسفی و رابطه‌ی ما با آن، به بازتعریف‌هایی از این سنت فلسفی غربی همت گماشته‌اند. رورتی نیز، به عنوان یک متفکر پست‌مدرن، نوعی ساختارشکنی از تاریخ فلسفه‌ی غرب به‌عمل می‌آورد که مهم‌ترین بخش آن ساختارشکنی از معرفت‌شناسی سنتی است که در پی حقیقت و واقعیت اعلی و غیربشری است. رورتی در این سنت چندین ویژگی را ملاحظه می‌کند که از مختصات اصلی این سنت دیرپای غربی به‌شمار می‌آید و بر این باور است که این ویژگی‌ها در نزد اکثر فیلسوفان، از افلاطون گرفته تا کانت و از کانت گرفته تا فیلسوفان تحلیلی، به‌چشم می‌خورد. لیکن، علی‌رغم انتقاد رورتی از این ویژگی‌ها، هنوز برخی از آن‌ها در سنت فلسفی معاصر با جلوه‌های مختلف وجود دارند. در این‌جا تنها به شش ویژگی اشاره می‌کنیم که رورتی بیش از سایر ویژگی‌ها بدان‌ها تأکید می‌کند: ۱. فرار فلسفه از تاریخ، ۲. معرفت‌شناسی‌محور بودن فلسفه، ۳. پایه‌ی فرهنگ بودن فلسفه، ٤. رستگاری‌بخش‌بودن فلسفه، ۵. جست‌وجوکننده‌ی حقیقت عینی، ٦. تلقی فلسفه از ذهن به‌مثابه‌ی آینه. رورتی در کتاب‌ها و مقالات خود، به‌ویژه در کتاب فلسفه و آینه‌ی طبیعت، با برشمردن این ویژگی سعی دارد فلسفه‌ی غرب را نقد کند. برای مثال، او معتقد است که «تصویر سنتی از فلسفه، تلاشی غیرممکن برای بیرون‌رفتن از پوست‌های‌مان – سنت‌ها و زبان – و مقایسه‌ی خودمان با چیزی مطلق است»(Guignon & Hiley, ۲۰۰۳:۲۳). از نظر او باید بر این سنت فائق آمد، چون دیگر کارساز نیست، زیرا ما را به فرار از زمان و مکان (یعنی تاریخ) دعوت می‌کند. رورتی نمونه‌ی ملموس از تفکر ضدتاریخی فلسفه‌ی غرب را فلسفه‌ی افلاطون معرفی می‌کند. در فلسفه‌ی افلاطون، حقیقت نه در این جهان تاریخی و مادی، بل‌که در جهان ایده‌ها که غیرمادی و غیرتاریخی (و لذا ازلی و ابدی) است سکنی گزیده و لذا فیلسوف، تنها با کمک شهود عقلی، می‌تواند به آن نائل شود. از آن‌جا که کل فلسفه‌ی غرب، به‌تعبیر وایتهد، پانوشتی بر افلاطون است، نوعی گریز از تاریخ را توصیه می‌کند. بر اساس فلسفه‌ی رورتی مسائل فلسفی ابدی و ازلی نیستند، بل‌که «مسائل فلسفه»ی کنونی ما مصنوعات یک امکان تاریخی و ازاین‌رو انتخابی‌اند. در کنار این ویژگی می‌توان به این نکته نیز اشاره کرد که فلسفه‌ی غرب همیشه در فرهنگ مغرب‌زمین نقش رستگاری‌بخشی و نجات‌بخشی را برای انسان ایفا نموده و لذا هم‌تراز با دین دانسته شده است. به‌همین دلیل فلسفه پایه‌ی فرهنگ تلقی می‌شود. شاید این مسئله را بتوان ناشی از این عقیده‌ی ارسطو نیز دانست که فلسفه، مادر علوم است. رورتی، در کنار این خصلت‌ها، معرفت‌شناسی‌گرا بودن و حقیقت‌گرا بودن، و نیز تلقی فلسفه از ذهن به‌مثابه‌ی آینه، را از دیگر لوازم غیرتاریخی‌گرا بودن فلسفه می‌داند. او معتقد بود که از قرن ۱۷، یعنی از زمان دکارت تا امروز، یعنی حتی در فلسفه‌های تحلیلی معاصر، نوعی اصالت بازنمایی (representationalism) حاکم است، چون در دوره‌ی مدرن، از دکارت تا کانت، این بازنمایی خود را به‌صورت تصورات ذهنی نشان می‌داد و اکنون در فلسفه‌های تحلیلی، زبان جای تصورات ذهنی را گرفته است. به‌عبارت دیگر، طبق نظر رورتی، بعد از دکارت سؤال«چگونه می‌توانم از قلمرو نمودها فرار

کنم؟» جای خود را به سؤال«چگونه می‌توانم از ورای حجاب تصورات عبور کنم؟» داد(Rorty,۱۹۹۱:۵۵). رورتی معتقد است که خود این سؤال اشتباه است و نباید دنبال جواب آن باشیم باید سؤال را کنار گذاریم. رورتی معتقد است که این حجاب تصورات در قرن نوزدهم و بیستم به حجاب زبان تبدیل شد و فیلسوفانی مثل فرگه، راسل، ویتگنشتاین و فیلسوفان تحلیلی با حجاب زبان دست‌وپنجه نرم کرده‌اند و هنوز می‌کنند. بنابراین، رورتی می‌گوید که «سه فیلسوف مهم قرن ما یعنی ویتگنشتاین، هایدگر و دیویی سعی داشتند راه تازه‌ای برای بنیادی کردن فلسفه بیابند. ویتگنشتاین سعی می‌کرد نظریه‌ی جدیدی از بازنمایی را که ربطی به اصالت ذهن نداشته باشد، پیداکند. هایدگر سعی کرد مجموعه‌ی تازه‌ای از مقولات فلسفی را بسازد که ربطی به علم، معرفت‌شناسی یا جست‌وجوی دکارتی یقین نداشته باشد و دیویی کوشید قرائت طبیعی‌شده از نگاه هگل به تاریخ را عرضه کند. آن‌ها معرفت‌شناسی و متافیزیک را به‌عنوان رشته‌های ممکن کنار می‌گذارند»(Rorty,۱۹۷۹:۵). به‌عقیده‌ی رورتی، اگر این برداشت از فلسفه کنار گذاشته شود، دیگر نیازی به شالوده‌بودن فلسفه برای بقیه‌ی فرهنگ نخواهد بود و این فرهنگ کانتی باید جای خود را به فرهنگ پساکانتی بدهد، اما از نظر رورتی «فرهنگ پساکانتی، فرهنگی است که در آن هیچ رشته‌ی غالبی وجود ندارد تا به رشته‌های دیگر مشروعیت بخشد یا شالوده‌ی آن‌ها باشد. آن‌طور که فیلسوفان مدرن، فلسفه‌ی خود را رشته‌ای می‌دانستند که از مسائل سرمدی و ضروری بحث می‌کند و فلسفه زیربنای علوم و فرهنگ بود، چراکه اعتقاد داشتند فرهنگ و علوم مجموعه‌ای از ادعاهای معطوف به شناخت هستند و فلسفه درباره‌ی این ادعاها داوری می‌کند»(Rorty,۱۹۷۹:۵). در دوره‌ی مدرن، دکارت از درخت حکمت بحث می‌کند که ریشه این درخت را متافیزیک و تنه و شاخه‌های آن را بقیه‌ی فرهنگ تشکیل می‌دهد و اعتقاد بر این بود که تنها با فلسفه می‌توان به حقیقت نهایی دست یافت، اما از منظر رورتی فلسفه نیز، مثل سایر بخش‌های فرهنگ بشری، یک پدیده‌ی ساخته‌شده در دوره‌ی خاص تاریخی است. در همین ارتباط وی در مقدمه‌ی کتاب فلسفه و آینه‌ی طبیعت به‌روشنی این موضوع را مطرح کرده است.

به‌طور کلی، فلسفه‌ی رورتی با رویکرد انتقادی به فلسفه‌ی غرب می‌کوشد پراگماتیسم آمریکایی را به‌عنوان بدیلی در مقابل سنت فلسفی قرار دهد، اما بی‌شک این پراگماتیسم مبانی خود را، نه از دین و سنت فلسفی، بل که از داروینیسم، تجربه‌گرایی دیویی، و تفکر پساساختارگرای فیلسوفان پست‌مدرنی مثل دریدا، لیوتار، فوکو، دریدا و دیگران می‌گیرد. او سه قهرمان فلسفی خود را دیویی، ویتگنشتاین و هایدگر می‌داند. هر سه متفکر به‌نحوی منتقد سرسخت فلسفه‌ی غرب بوده‌اند. رورتی به همین دلیل با آن‌ها هم‌دلی بیش‌تری دارد.

منابع

منابع رورتی، ریچارد (۱۳۸٤) فلسفه و امید اجتماعی ، عبدالحسین آذرنگ، نشر نی، تهران

Richard Rorty (۱۹۷۹)Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton University Press

Richard Rorty (۱۹۹۱) On Heidegger and Others: Philosophical Papers. Volume ۲. Cambridge: Cambridge University Press

Guignon ، Charles and Hiley ،David R. (ends)(۲۰۰۳) ،Richard Rorty. Cambridge University Press

فلسفه‌ی ذهن از چه سخن می‌گوید؟

ناصر خیری
naserkh.76@gmail.com

وقتی از فلسفه‌ی ذهن سخن می‌گوییم، دقیقا از چه‌چیزی سخن می‌گوییم؟ شاید این پرسش، برای کسانی که پی‌گیر مسائل فلسفی هستند، پیش بیاید. فلسفه‌ی ذهن شاخه‌ای از فلسفه‌ی تحلیلی است که، به‌طور مشخص، تقریبا از اواسط قرن بیستم مطرح شده است. می‌توان گفت زمینه‌ای فکری است که هنوز در اوایل راه است.

آن‌چه می‌توان در خصوص فلسفه‌ی ذهن گفت آن است که این گرایش فلسفی با علوم دیگری از قبیل علوم عصب‌شناختی، زیست‌شناسی، علوم شناختی و نیز متافیزیک و معرفت‌شناسی در حوزه‌ی فلسفه مرتبط است.

پرسشی که در بدو امر ممکن است مخاطب را درگیر خود کند، شاید این باشد که آیا تاکنون تعریفی سرراست از ذهن ارایه شده است؟ یا این‌که بررسی ذهن با روان‌شناسی چه تفاوتی دارد؟ باید اذعان کرد که پرسش های یادشده ، پرسش‌هایی به‌جا هستند. در ادامه، هم‌چنین، باید به پرسش‌های دیگری نیز بپردازیم؛ از قبیل این‌که، آیا ذهن و بدن دو جوهر متباین هستند؟ رابطه‌ی این دو چگونه است؟ آیا امر ذهنی می‌تواند علت امری فیزیکی واقع شود؟ ما چگونه می‌توانیم به ذهن خود معرفت حاصل کنیم؟ آیا می‌توانیم از اذهان دیگر آگاه شویم؟ آگاهی چگونه پدید می‌آید؟ و...

بایستی به‌اختصار به برخی از این پرسش‌ها، تا آن‌جا که فلسفه‌ی ذهن امروزی پاسخ داده است، اشاره‌ای موجز کنیم تا علاقه‌مندان خود سراغ تفصیل‌اش را بگیرند. هم‌چنین گفتنی است پرسش‌های یادشده، از برخی مسائل فلسفه‌ی ذهن هستند.

جان سرل[1] یکی از فیلسوفان ذهن معاصر در تاکید بر سختیِ راه در پژوهش ذهن و مسایلِ آن اعلام می‌کند: «من متقاعد شده‌ام که بخشی از دشواری این مسئله از آن جهت است که اصرار داریم درباره‌ی یک مشکل قرن‌بیستمی با واژگانِ منسوخ قرن هفدهم سخن بگوییم.» (سرل جان ،۱۳۸۸.۲۱.امیر دیوانی) او هم‌چنین می‌گوید: «فعلا بزرگ‌ترین مشکل این است که ما از خود، از آن جهت که انسان‌ایم، تصویری متعارف و عمومی داریم که تطبیق آن با تصور فراگیر علمی‌مان از جهان فیزیکی بسیار دشوار است. ما خود را عامل‌های آگاه، آزاد، ذهن‌مند و عاقل تصور می‌کنیم، آن‌هم در جهانی که به‌گفته‌ی علم یک‌سره از ذرات فیزیکیِ بی‌ذهن و بی‌هدف تشکیل شده است. حال چگونه می‌توان این دو تصور را بر یک‌دیگر تطبیق کرد؟ مثلا چگونه ممکن است وضع از این قرار باشد که جهان تنها شامل ذرات فیزیکی فاقد آگاهی باشد و بااین‌حال آگاهی را هم در بر داشته باشد؟» (همان.۱۹ و ۲۰). همان‌طور که ملاحظه شد آگاهی از ویژگی‌های مهم ذهن به‌شمار می‌رود.

مارتین دیویس[2]، از دیگر پژوهندگان فلسفه‌ی ذهن، به نکته‌ی مهم دیگری در موضوع فلسفه ذهن تاکید می‌کند. به نظر او «توصیف فلسفه‌ی ذهن صرفا به حوزه‌ای که به مسایل فلسفی مربوط به‌ذهن می‌پردازد، کاملا دقیق نیست، زیرا همین مطلب را درباره‌ی فلسفه روان‌شناسی هم می‌توان گفت. فیلسوفان متفاوت درباره‌ی این دو رویکرد به موضوع ذهن دیدگاه‌های متفاوتی دارند. اما اگر بگوییم فلسفه‌ی ذهن به تصور متعارف و روزمره‌ی ما از پدیده‌ی ذهنی می‌پردازد و فلسفه‌ی روانشناسی به مسائل برخاسته از مطالعه‌ی علمی پدیده‌ی ذهنی، تفکیک کارآمدی در دست خواهیم داشت.» (دیویس مارتین،۱۳۹۱.۱۳. مهدی ذاکری). البته شایسته‌ی توجه است که مقصود دیویس از «علمی» در عبارت بالا ، مفهوم تجربیِ آن است و این به‌معنی غیرعلمی بودن فلسفه‌ی ذهن نیست.

مسائل بسیار متنوعی در فلسفه‌ی ذهن مطرح هستند که از درون هرکدام نیز پرسش‌های فراوانی درآمده‌اند و به‌نظر می‌رسد که هنوز در پژوهش ذهنِ بشر در آغاز راه

هستیم

«آیا ذهن‌ها قسمی از اشیا هستند که به‌طریقی علّی یا به‌دلیل این‌همانی، با دیگر اشیا مثل بدن‌ها و مغزها ارتباط دارند؟ خلاصه، چنین پاســخی به‌طورِ ضمنی مستلزم شــیءنمودن اذهان اســت، یعنی بدل‌کَردن ذهن به یکَ «چیز». زبان‌هایَ هندواروپایی، مانند زبان انگلیسی، آکنده از نام‌ها هستند و کسانی که زبان مادری‌شان یکی از این زبان‌هاست، گرایشی خطاآلود به این فرض دارند که نام‌ها به چیزها اطلاق می‌شوند. هنگامی که می‌گوییم مردم هم ذهن دارند و هم بدن، خام‌اندیشی است اگر این گفته را هم‌تراز با این‌که مثلاً درختان هم برگ دارند و هم تنه، تصور کنیم. بدنِ آدم‌ها نوعی «چیز» اســت. اما وقتی می‌گوییم که انســانَ‌ها «ذهن دارند»، سخنی درباره‌ی ویژگی‌های اشخاص گفته‌ایم، نه درباره‌ی «چیزی» که به‌طریقی متعلق به انسان‌هاست. طریق مدبّرانه‌تر بیانِ این سخن آن است که بگوییم انسان‌ها ذهن‌مندند، یا ذهن‌آگین هستند، یعنی می‌توانند احساس کنند، ببینند، فکر کنند، استدلال کنند و الی آخر. با این دیدگاه، فلسفه‌ی ذهن کنکاشِ فلسفی اشیای ذهن‌مند است، از آن حیث که ذهن‌مند هستند» (لوَ جاناتان ،۵و۶، ۱۳۹۲ ،غلامی امیر). نویســنده‌ی مذکور با تفکیک‌قایل‌شدن بین مبحثِ تعلق‌داشتن چیزی به انسان و دارا بودنِ ویژگی‌ای مشخص، می‌خواهد از جوهرِ مجزا تلقی شدنِ ذهن جلوگیری کند، به‌عبارت دیگر می‌خواهد از اشــتباهیِ زبانی، که به خطایی فلسفی منجر می‌شود، جلوگیری کنــد و آن این‌که ما دو چیز به نام‌های بدن و ذهن نداریم، بل‌که انسان ذهن‌مند داریم. در این‌جا ذهن، ویژگی‌ای از ویژگی‌های انسان است، نه چیزی مجزا در درون او.

برخی از مهم‌ترین موضوعاتی که ذیل فلسفه‌ی ذهن مطرح می‌شوند و هرکدام مبحثی مُفصل را پدید می‌آورند، از این قرارند: کیفیات ذهنی، آگاهی، حیث التفاتی، علیت ذهنی، میل ، اراده، درد، معنا و معناشناســی، درون‌نگری، شناخت و... .

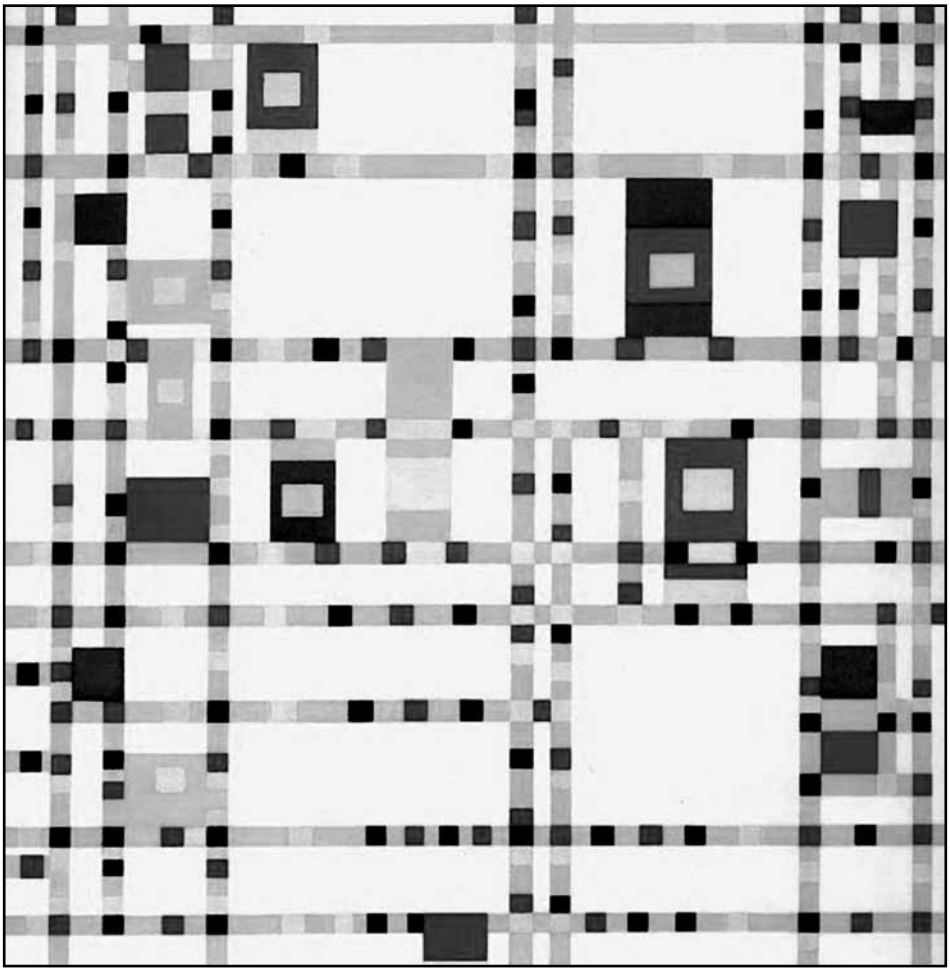
از آن‌جایی که فلسفه‌ی ذهن در آغاز راه است و قرن بیست‌ویکم را قرنِ فلسفه‌ی ذهن می‌نامندَ –همان‌طوری که قرن بیستم را قرنِ فلسفه‌ی زبان می‌دانستند – توافق چندانی در روش‌شناسی آن وجود ندارد.

فلسفه‌ی ذهن محلِ تلاقی رشته‌های علمی متنوعی نیز است. به‌باور پاول چرچلند[۳]، یکی از فیلسوفان ذهن معاصر، « اگر بخواهیم چند رشته‌ی اصلی را ذکر کنیم، روان‌شناسی، هوش مصنوعی، علوم عصبی، رفتارشناسی جانوری و نظریه‌ی تکامل در این تحقیق با فلسفه همراه شــده‌اند. همه‌ی این علوم در پاسخ‌گویی به آن‌چه قبلا یک بحث فلسفی صرف شمرده می‌شد، سهیم شده‌اند و همگی آن‌ها نویدبخش دستاوردهایی بس فزون‌ترند» (چرچلندَ پــاول ، ۱۳ و۱٤ ،۱۳۹۱، غلامی امیر). بنابراین کار فیلسوفِ ذهن بسی سنگین‌تر می‌شود، چرا که بدون تسلط بر هریک از رشته‌های یادشده، یا دست‌کم اطلاع از یافته‌های مهم آن‌ها، پژوهش در ذهن برایش مقدور و میسرنخواهدبود.

فلسفه‌ی ذهن اکنون به‌قدری اهمیت دارد که جان سرل در یکی از نوشــته‌هایش می‌گوید: «بیایید ذهن را موضوع محوری در فلسفه بینگاریم و دیگر مسائل، مانند ماهیت زبان و معنا، ماهیت جامعه، و ماهیت شناخت را شــکلی یا مواردی خاص از خصوصیــات ذهن آدمی بشماریم و ببینیم چگونه باید به بررسی و تفحص در ذهن بپردازیم» (سرل جان،۲۸.۱۳۹۲.یوسفی محمد.)

حــال به‌اختصار به عنوان‌هــای مهم‌ترین نظریات در بــاب ذهن می‌پردازیم. اگر فرصتی دســت دهد، در مجال‌های آینده شرح مختصر آن‌ها نیز خواهد آمد. یکی از قدیمی‌ترین نظریات در خصوص ذهن، که در زمان حاضر تقریباً طرف‌داری ندارد، دوگانه‌انگاری جوهری است که مهم‌ترین طرف‌دارش رنه دکارت (فیلسوف مشهور قرن هفدهم) است. دوگانه‌انگاری ویژگی‌ها از دیگر نظریات مهم در باب ذهن است. از نظریات متاخر و پُرطرف‌دار می‌توان به فیزیکالیسم حذف‌گرا، که به این‌همانی ذهن و مغز باور دارد، اشاره کرد. از نظریات ماده‌باور دیگر در ذهن می‌توان به رفتارگرایی (رفتارگرایی شناختیَ و رفتارگرایی منطقی) و نیز به کارکردگرایی اشــاره کرد. طبیعی‌گرایی زیست‌شناسی و ســه‌گانه انگاری از دیگر نظریاتِ مهم در فلسفه‌ی ذهن هستند که برخی از این نظریاتَ خود تقسیم‌بندی‌هایی نیز دارند.

۱–John.R.Searle
۲–Martin Davies
۳–Paul Churchland



Piet Mondrian / Broadway Boogie Woogie / ۱۹۴۳-۴۳

سخنی چند در باب
نقد هنری

(تعاریف و اهداف آن)

ریحانه قلی‌زاده
reyhaneh_gholizadeh@yahoo.com

نقد هنری[1]، بر عکس نقد ادبی، سابقه‌ی طولانی ندارد و دو قرن و نیم بیش نیست که به وجود آمده است. به طور کلی، از نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم روشن‌فکران به‌تدریج به این نتیجه رسیدند که هنر بدون نقد مورد درک همگان قرار نمی گیرد و هنرمند بدون نقادی درجات کمال را طی نمی کند. این درست است که پیشینه‌ی نقد به دوران افلاطون و ارسطو می رسد، اما نقد آنان در حیطه‌ی نقد ادبی قرار می گیرد. درواقع نقد، به معنای امروزین آن، از نیمه‌ی دوم قرن هجدهم به وجود آمده است.

تـــا قرن هجدهم «نقد تجویـــزی» (صدور حکم بی‌چون‌وچرا درباره‌ی آثار هنری) بر سنت نقدنویسی حاکم بود. لکن از اواخر قرن هجدهم تا اواخر سده‌ی نوزدهم، مهم‌ترین شیوه‌ی نقدنویسی همان نقد هم‌دلانه می‌باشد؛ نقدی که بر مبنای ذوق و ســـلیقه و با حربه‌ی صناعات لفظی، به‌همراه بهره‌گیری از تصاویر ذهنی و دیگر عناصر تصویری، نوشته می‌شد. اما از این زمان به بعد (اواخر قرن نوزدهم)، با پدیدآمدن مکتب‌های نو و روابط پیچیده‌ی میان هنر و نظریه‌های هنری، شکل پیچیده‌تری یافت و هنرهای زیبا، به‌ویژه ادبیات، جزء رشته‌های دانشگاهی قرار گرفتند. به همین دلیل نیز منتقدانی که از شیوه‌ی توصیف هم‌دلانه در نقد آثار بهره می‌بردند، دیگر قادر به ادامه‌ی کار خود نبودند. این مشـــکلات سبب شد تا تلاش‌هایی در جهت نظام‌بخشیدن به کار نقد صورت پذیرد و مطالعه‌ی آثار هنری، جایگاهی هم‌ردیف زبان‌شناســـی تاریخی، جامعه‌شناســـی، و روان‌شناســـی پیدا کند. بدین ترتیب، نقد از بیان احساســـی منتقدانی که به نقد هم‌دلانه‌ی آثار می‌پرداختند، فاصله گرفت.

تأثیر نقد هنری و منتقدان در شکل گیری تحولات هنری در غرب، حیرت‌انگیز است. بسیاری فرانسه را بستر شـــکل گیری این نهضت می دانند. درواقع جایگاهی که منتقدان به فرانسه در فاصله‌ی بین این دو قرن ـ هجده و نوزده ـ داده‌اند، از لحاظ اهمیت، هم‌ردیف با جایگاه ایتالیا در دوران رنسانس است.

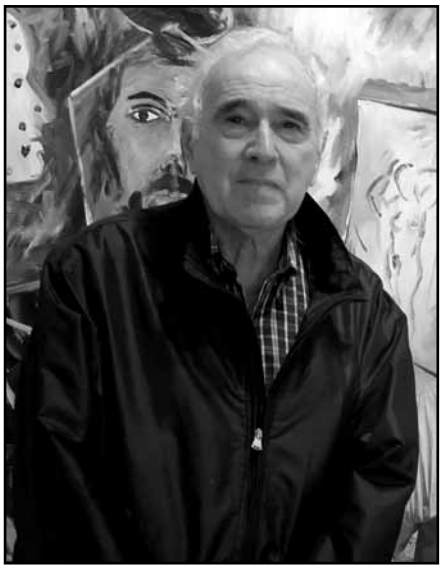
امروزه نقد هنری جزئی جداناشدنی از هنر است که نه‌تنها اثر هنری را برای مخاطب معنا کرده و او را با جهان‌بینی هنرمند آشنا می نماید، بل که درک زیبایی شناسانه‌ی او را نیز اعتلا می بخشد، چراکه نقد با زیبایی شناسی پیوندی نزدیک دارد. علاوه بر این، نقد هنری در معرفی و شناساندن هنرمند و اثر هنری نقش بسزایی ایفا می کند.

نقد چیست؟

همان‌گونـــه که تـــا به امروز، متفکران به تعریف یگانه‌ای از هنر نرســـیده‌اند، منتقدان نیـــز در مورد نقد، دیدگاه‌ها و تعاریف متفاوتـــی ارائه کرده‌اند. اما «با وجود تمامی این دیدگاه‌های متفاوت نقد نزد منتقدان، تعریف نقد آسان‌تر از تبیین کردن هنر است.» (Barrett, ۲۲)

به طور کلی، نقد "نوعی فعالیت انسانی است که قلمروی بسیار گسترده دارد. موضوع نقد، کلیه‌ی کارهایی است که انسان‌ها انجام می دهند یا کلیه‌ی چیزهایی است که می سازند." (گات و مک آیورلویس: ۲۲۹)

با این که تمام اعمال انسان‌ها و تمام دست‌ساخته‌های آنان قابلیت نقدشدن را دارند، اما هنرهای تجسمی، به این جهت که اساساً از قابلیت‌های شناختی بهره می گیرند، از ارزش بیش‌تری برای نقدشدن برخوردارند و نقدی هم که بر آن‌ها صورت می گیرد، پیش‌رفته‌تر و حرفه‌ای‌تر می باشد


دونالد کاسپیت

آن‌چـــه در هنرهای تجســـمی در معنای خاص و معمول‌اش مورد ارزیابـــی و نقد قرار می‌گیرد، عمدتاً بازنمایی‌های هنری اســـت. درواقع نقـــد هم‌چون هنر، فرآیندی از بازنمایی است که حدود تاریخی اثر، امکانات، شیوه‌های عمل و حوزه‌های عمل هنرمند را مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌دهد. در این بین "غرض از بازنمایی یا اجرا این است که فردی کاری را انجام داده یا چیزی را ساخته است، و وقتی که از انجام کاری سخن می‌گوییم، تلویحاً معنای موفقیت را هم از آن مراد می‌کنیم، چراکه احتمال شکست هم بوده است؛ دستاورد، همان به‌پایان‌بردن کار اســـت. به این ترتیب، تااین‌حد مفهوم بازنمایی ناگزیر، ارزش‌مدارانه است. پس اگر قرار است نَقد فقط و فقط آن گفتمانی باشد که صرفاً مناسبِ این گونه بازنمایی‌هاست، هر آن‌چه گفته شود به این معناست که فرد بازنماینده کاری کرده که در آن احتمال موفقیت یا شکست وجود داشته و هدف از آن عمل کسب موفقیت بوده است.

[درواقـــع] نقد گفتمانی اســـت که به بررســـی صورت‌های گوناگون بازنمایی می‌پردازد: اگر در هر چیزی که ساخته شود یا هر کاری که انجام شود، نوعی بازنمایی در نظر بگیریـــم، بالقوه آن را موضوع نقد قـــرار داده‌ایم. موضوع نقد همیشه بازنمایی است، و نقد و بازنمایی دو واژه‌ی همبسته‌اند." (گات و مک آیورلویس، ۱۳۸۶: ۲۲۹)

اکثر منتقدان نقد را عملی بسیار عالمانه و پیچیده می‌دانند که در چارچوب گفتمانی خاص، به توصیف و تحلیل آثار هنری و ادبی می‌پردازد. لکن به تعداد هر منتقد یک تعریف از نقد وجود دارد. به‌عنوان مثال، ا. د. کلمن[۲] نقد را این گونه تعریف می‌کند: «تلاقی تصاویر با کلمات»، و در ادامه می‌افزاید: «من فقط به‌دقت به انواع و اقسام تصاویر عکاسی، نگاه می‌کنم و سعی می‌کنم با کلمات چیزی را که آن‌ها در من برمی‌انگیزند تا احساس کنم، فکر کنم و بشناسم، بازنمایم.» دونالد کاسپیت[۳] نیز به‌همین‌شکل در مورد نقد فکر می‌کند. دلیل این که «ما به این تصویر هنرمند از **مریم و مسیح کودک**[۴] به جای تصویر هنرمند، واکنش نشان می‌دهیم، چیست؟ چرا ما ترکیبی (یا ساختاری) معین را، به ترکیب (یا ساختاری) دیگر، ترجیح می‌دهیم؟» او ادامه می‌دهد و می‌گوید «بخشی از وظیفه‌ی منتقد، که شاید مشکل‌ترین وظیفه‌ی او باشد، آن است که سعی می‌کند مفهوم‌هایی را که اثر هنری به ما القا می‌کند، بیان کند و این مفهوم‌ها شرایط نظری را بسیار پیچیده کرده‌اند.»

دُر اشـــتن[۵] می‌گوید که عشـــق او به‌عنوان یک منتقد «فهمیدن چیزی اســـت که مرا مجذوب می‌کند و چیزی که احساسات مرا برمی‌انگیزد.» هیکی[۶] درباره‌ی نقدهایـــش می‌گوید: «من هـــدف را می‌فهمـــم و آن را مشاهده‌ی بصیرت تعبیر می‌کنم. آن بصیرت را به‌زبان رمز درمی‌آورم، و هر نوع گمانه‌زنی و دلیل و برهان یک‌جانبه‌ای را که فراخورِ ضرورت در نظر می‌گیرم، بدان می‌افزایم.» روبرتا اسمیت[۷] می‌گوید که گاه‌گاهی نقدش «درست مثل اشاره به چیزی است... گاهی اوقات، شاید بیش از گاهی اوقات، یکی از بهترین قسمت‌های نقد، جایی است که شما متوجه می‌شوید، درباره‌ی چیزی هنری که نقد نشده است، می‌نویسید؛ نقاشی جدید از هنرمندان جدیدی که شما می‌شناسید، یا اثر جدید از هنرمندانی که شناخته‌شده نیســـتند." (Barrett, ۱۹۹۹: ۲۳-۲۲) ادمونـــد فلدمن[۸]، مورخ و استاد هنر نیز نقد را «سخن آگاهانه درباره‌ی هنر» می‌نامد.

بدیهی اســـت تعاریفی که منتقـــدان از نقد ارائه کرده‌اند، بســـیار بیش‌تر و متنوع‌تر از آن چیزی است که بشود در این جستار بدان اشاره نمود، اما تمام این تعاریف،

علی‌رغم متفاوت‌بودن‌شـــان، در یک معنا و مفهوم با هم مشترک هستند. درواقع، تمام منتقدان تلاش می‌کنند در نقدهای‌شان چیزی را که در مورد یک اثر هنری احساس و درک کرده اند، بیان نموده و به مخاطبان‌شان در دیدن و حتی درست‌دیدنِ یک اثر هنری یاری رسانند. اغلب آنان در تعاریف‌شان از نقد سعی دارند تا به‌طور مشخص به این نکته‌اشاره‌کنند.

بااین‌حال منتقدان برداشت‌ها و شیوه‌های متفاوتی نیز برای نقدنویسی دارند که این شیوه‌ها منحصر به خودِ آن‌هاســت. با وجود این تفاوت‌ها در شیوه‌های مختلف نقدنویسی، نقد را می‌توان این‌گونه توصیف کرد: به‌طور معمول، نقد نوشـــتاری است که صرفا برای خوانندگان نوشته می‌شود، نه برای هنرمند، و در اشکال متعددی، از روزنامه‌ها گرفته تا کتاب‌های تحقیقی، عرضه می‌شود.

نقد، نوشتاری ژرف یا (به بیان بهتر) برش‌دار است که در اثر هنری، معنایی قابلِ‌فهم کشف نموده و در آن به تأویلی دست می‌یابد. اما «چیزی که به‌نمایش می‌گذارد، یک مدلول نیست (زیرا این مدلول همواره به‌سوی خلأ ســـوژه برمی‌گردد)، بلکه تنها زنجیره‌هایـــی از نمادها و سلسله‌ای از مناسبات هم‌خوان است: «معنایی که نقد با اختیاری تام به اثر می‌دهد، درنهایت تنها تماس جدیدی است با نمادهای سازنده‌ی اثر». (بارت، ۱۳۸۷: ۸۰–۸۱)

به همین سبب است که باید گفت، نقد عبارت است از: توصیف، تأویل، و ارزیابی. این سه کلمه ابزاری هستند که به‌وسیله‌ی آن‌ها آثار هنری و ادبی مورد سنجش و داوری قرار می‌گیرند. درواقع، توصیف، تأویل، و ارزیابی در نقد، جزئی لاینفک از یک‌دیگرند؛ به طوری که تأویل و توصیف، لازمه‌ی تأیید و تحکیم ارزیابی‌های منتقدین هستند

در هر حال، نقد دارای سبک‌های متفاوتی است. برخی از منتقدان در داوری‌های‌شان به تأویل و برخی دیگر بر ارزیابی تکیه می‌نمایند. اما در این میان تأویل نقش کلیدی را ایفا می‌کند، زیرا «اگر منتقدی بخواهد به ما نشان دهد که اثری از لحاظ زیبایی‌شناسی ارزش‌مند است و شایسته‌ی توجه ماست، باید به ما نشان دهد که چیز قابلِ تأویلی در آن وجود دارد و مطالعه‌ی نقادانه‌ی آن به زحمتش می‌ارزد.» (شپرد، ۱۳۸۵: ۱۴۳)

رُلان بارت

کارِ تأویل کشفِ معنای آثار ادبی و هنری است. درواقع منتقدان با بهره‌گیری از تأویل، آثار هنری را هم‌چون چیزهایی بامَعنی توصیف می‌کنند و معتقدند یک اثر، صدق یا حقیقتـــی را در خود به نمایش می‌گذارد. اما ارزیابی با حقیقت کاری ندارد، بل که به دنبال «موفقیت» و «مؤثربودنِ» اثر هنری است. در ارزیابی یک اثر هنری، نه‌تنها به‌جهتِ ویژگی‌هـــای فرمی آن، بلکـــه به‌لحاظ جهان‌بینی و طرز تفکری که ارائه می‌کَند، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بـــا تمام این اوصاف، همان‌گونه که گفته شـــد، این سه مقوله از هم جدا نیستند و در نقد هنری رابطه‌ای جداناشدنی میان توصیف، تأویل، و ارزیابی وجود دارد. این مســـئله در جمله‌ای از مایکل لـــوی[۹] درباره‌ی تولد ونوس، اثر بوتیچلی[۱۰] به‌عینه مشهود است. هر سه‌ی این مقوله‌ها در این جمله با هم ادغام شده‌اند:

"هماهنگی کاملی بر تمامیِ ترکیب هنریِ این اثر حاکم است و حالت سُبُک‌بالانه‌ی اینَ الاهه مظهر آن اس؛ حالتی که گویای سبُک‌بالی و اطمینان به حفظ توازن خویش در ضرب‌آهنگ حرکت به پیش است.

منتقدان زیادی به این تابلوی مشهور بوتیچلی توجه کرده‌اند و همه بر این نظرند که این تابلو اثری است که باید ارزش والایی برایش قایل شد." (همان: ۱٤٤)

از این منظر، نقد هنری، همان گونه که اکثر منتقدان و متفکران به آن اذعان دارند، یک دانش و فن است. به‌همین دلیل هم است که هری برودی[11] معتقد است که نقد باید به «روشنفکر عزیز»[12] منتهی گردد. "«روشنفکر عزیز» تفکر و احساس را بدون تباینِ این دو از هم موردِ تأیید قرار می‌دهد.

موریس ویتز[13]، زیبایی‌شناس معاصر، که بیش‌تر به خاطر [مقاله‌ی] «مفهوم همگانی هنر»[14] شهرت یافت، عقیده داشت «هنر نمی‌تواند تعریف شود، زیرا پدیده‌ای همیشه متغیر است. او نقد را به‌طور جدی «همچون شکلی از بحث مطالعاتی درباره‌ی آثار هنری» بیان می‌دارد. «نقد، کاربردی از زبانِ طراحی‌شده جهت تسهیل و غنی‌نمودن درک هنری می‌باشد»... نقد زبانی در مورد هنر است که از نظر دانش و ارزیابی فزاینده‌ی هنر و نقش آن در جامعه، متفکرانه و سنجیده است. (Barrett, ۱۹۹۹: ۲۵)

به طور کلی متون انتقادی در گستره‌ای بسیار متنوع (ادبی، ژورنالیستی، محققانه و علمی) خلق می‌شوند و در تمام این گستره‌ها هریک از منتقدان برای نوشتنِ نقد شیوه‌ای ویژه دارند. عده‌ای معتقدند زبان نقد باید «شَفاف باشد، و معنای کلمات روشن و کاربردشان صریح، و مستقیماً با مخاطب ارتباط برقرار کنند، و به‌لحاظ کارکرد یا ارزش، خصلت راه‌بردی نداشته باشند.» (کلی، ۱۳۸۳: ۵۳۹) عده‌ای نیز چون آرتور دانتو[15] با بودلر[16] هم‌رأی بوده و معتقدند «نقد باید نسبی، پُرشور و سیاسی باشد.»

دونالد کاسپیت و مارسیا اتون[17] معیارهایی را برای نقدی مطلوب پیشنهاد کردند، "برخوردی پیچیده با هنر، خودآگاهی از فرایند نقادانه، استدلال شورانگیز، عدم جزم‌اندیشی، درک خوشایند بدون تحریف اثر هنری، وَ تواضع." (Barrett, ۱۹۹۹: ۲۷)

با تمام این تفاسیر، نقد به هر شیوه و روشی که نوشته‌شود، از نظر متفکران و منتقدان، «جریانی زبان‌شناختی و اجتماعی [را] تبیین می‌کند که به‌لحاظ تاریخی قانون‌مند است و صورت‌بندی آن از مجموعه‌ی پیچیده‌ای از شرایط مادی و اجتماعیِ دگرگون‌شونده، هم‌چون قواعد زبان‌شناختی، رمزگان ادبی، ساختارهای فرهنگی، سیاسی و نهادی حاصل می‌شود – مجموعه شرایطی که به طرق مختلف در محتوا، شکل و موضع گفتمان‌های انتقادی مؤثر می‌افتد. از این دیدگاه، نقد هنری به قلمرو وسیع‌تر کاربرد و مصرف محصولات هنری تعلق دارد. با این همه، نقدِ بخشی از قلمرو فرهنگی نیز به‌شمار می‌رود که در کنار نهادهایی هم‌چون سالن [های ادبی]، آکادمی‌ها، سیاست‌های فرهنگی دولت، آموزش هنر، انتشارات، نمایشگاه‌های خصوصی، نگارخانه‌ها، موزه‌ها، مجموعه‌ها و تاریخ هنر، نقشی فعال و تعیین‌کننده در تولید هنر بازی می‌کند.» (کلی، ۱۳۸۳: ۵۳۹)

به‌طور کلی، نقد هنری که در اواخر قرن هجدهم به‌وجود آمد، به‌سرعت تبدیل به جریانی جهت‌دار در هنر گردید و امروزه، به‌شکل مقوله‌ای قدرت‌مند، سلطه‌ی خود را بر تمام بازنمودهای بصری و تجسمی گسترده است. امروزه در جوامع غربی، نقد جزو لاینفک زندگی هنرمندان است، و این در حالی است که جای خالیِ آن در هنر کشورمان به‌عینه مشهود است.

منتقد کیست؟

در قرن نوزدهم، روزنامه‌نگاران و مقاله‌نویسان بودند که نقد می‌نوشتند، گاهی نیز نویسندگانی هنری وجود داشتند که آثار هنری را نقد می‌کردند. به‌نظر می‌رسد منتقد، به‌مفهوم امروزینِ آن، زاییده‌ی قرن نوزدهم باشد، یعنی هم‌زمان با تحولاتِ شدیدی که در سبک‌های هنری به‌وجود آمد و به‌دنبالِ آن، تفسیر و حمایت از این سبک‌های جدید ضرورت پیدا کرد.

به‌طور کلی، امروزه منتقد را فردی علاقه‌مند به هنر می‌دانند که هنر را شرح داده، تفسیر نموده و ارزش‌های بیانی آن را آشکار می‌نماید. او کسی است که به داوری تن داده و یک اثر هنری یا ادبی را داوری می‌کند و «ارزش‌ها، کیفیت‌ها و اشتباهات و خطاهای یک اثر روحی (ادبی یا هنری) را تعیین می‌کند. کسی که ارزش منطقیِ یک ادعا، و اصالت یک متن (یا اثر هنری) را می‌آزماید (یا مورد تأیید قرار می‌دهد).» (آیت اللهی، ۱۳۸۷: ۱۸) اما، برای این‌که بتوان تعریفی دقیق از این عنوان ارائه داد، لازم است که نگاهی گذرا به مفهوم نویسنده در قرون وُسطی داشته باشیم

در قرون وسطی چهار نوع نویسنده برای نگارش کتاب وجود داشت: گرته‌بردار[18] (که بدون افزودن چیزی بازنویسی می‌کند)، مؤلف[19] (که هرگز چیزی از خود نمی‌افزاید)، مُفسر[20] (که دخالتی در متنِ رونویسی‌شده

نمی‌کرد، مگر برای قابل‌فهم‌کردن آن) و سرانجام، صاحبِ اثر[۲۱] (که دیدگاه‌های خود را با تکیه‌ی همیشگی بر دیگر مراجع بیان می‌کند.) ... جایگاه نقد با Compilator آغاز می‌شود. لازم نیست از خود چیزی به متن بیَفزاید تا آن را «شکل‌شکنی» کند. کافی است که رویَش انگشت بگذارد و آن را بُـرش دهد تا قابلیتِ فهم جدیدی بی‌درنگ زاده شود؛ این قابلیتِ فهم جدید کمابیش پذیرفته می‌شود و قانون‌مندیِ خود را داراست. ناقد تنها یک – Comme tator (شـارح) اسـت، ولی از نوع تمام‌عیار آن... زیرا از سـویی یک انتقال‌دهنده اسـت... و از سوی دیگر یک اجراکننده[۲۲] است که بار دیگر عناصر اثر را به شیوه‌ای که گونه‌ای خردورزی، یعنی گونه‌ای فاصله، به آن ها بدهد، مرتب [می] کند.» (بارت، ۱۳۸۷: ۸۵–۸۶.)

با وجود این‌که منتقدان بـه داوری در مورد یک اثر هنری می‌پردازند، به‌هیچ‌وجه نمی‌خواهند در مقابل هنر و هنرمند قرار گرفته و نسبت به آن‌ها ارزیابی منفی داشته باشند، چراکه این گونه نیستند.

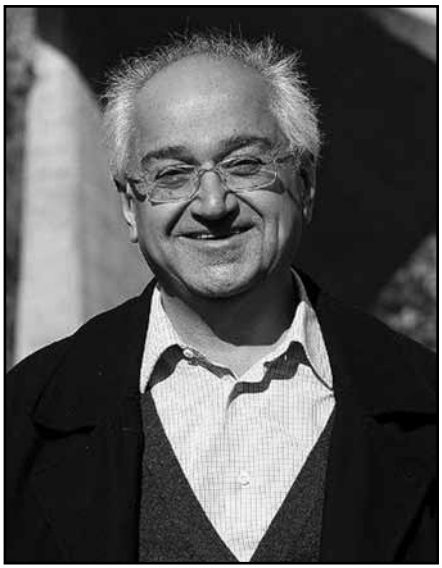
«به‌طور کلی، منتقدان ترجیح می‌دهند زندگی‌شان را به فکرکردن، نوشـتن و صحبت‌کـردن در مورد هنر بگذرانند، زیرا آن ها عاشـق هنر هستند و آن را هم‌چون پدیده‌ای ارزش‌مند در جهان تصور می‌کنند... دیو هیکی می‌گوید، «نقدنویسی، شغل استثنایی نیست، اما من زندگی بی‌نظیری دارم. من برای انجام‌دادن چیزی که دوست دارم، یعنی نوشـتن، مزد دریافت می‌کنم.» (Barrett, ۱۹۹۹: ۲)

شـاید بهتر باشـد برای منتقد شـأنی هم‌سطح هنرمند قایل شـویم و یا حتی او را نیز به‌نوعی هنرمند بدانیم. این نظری است که اسکار وایلد[۲۳] در آغاز این قرن مطرح می‌نماید: «منتقد، هنرمند است و ریشه‌ی هنر در سنجش‌گری است.» امروزه بسیاری از نویسندگان هنری معتقدند که تنها هنرمند اصیلی که هنوز در عرصه‌ی هنر بر جا مانده، منتقد است، چراکه هنرمند در کنج دنج مکتب و مشربی خاص جا خوش می‌کند... و خودشَیفتگی‌هایش نمی‌گذارد که خویشتن را رها کند. منتقد اما آرامش ندارد، چراکه انسجام مطلقِ هیچ سبک و مکتب و اثر هنری را قبول ندارد و همواره بی‌تکیه‌گاه است، چراکه لازمه‌ی نقد مستقل، باورنداشتنِ انسجام مطلقِ سبک‌ها و باورهاست.

به‌همین اعتبار هم هست که نقد هنری امروز در سنجش با هنر، به‌ویژه در جوامعی که زیر سیطره‌ی مدیریت هنری اسـت، از اصالت بیش‌تری برخوردار است.» (قره‌باغی، ۱۳۸۸: ۲۶۶)

منتقدان، هم‌چون هنرمندان، خالق معانی هستند و برای ایـن کار، از صفحات مجـلات و روزنامه‌ها به جای مسـطوره‌های پارچه‌ی بوم استفاده می‌کنند. آن‌ها سخنان کلیشه‌ای را، هم‌چون این جمله که «هنر خود را بیان می‌نماید» و نیازی به تفسیر آن نیست، قبول ندارند. درواقع می‌شـود گفت، منتقدین در حکم تولی‌کنندگان دانشی تخصصی هستند که میان مردم و هنرمندان قرار دارند، ارزیابی‌های آنان در مورد هنر به خلق ارزش‌هایی می‌انجامد که در زمینه‌های هنری و ادبی و البته اقتصادی کارایی دارند. «جایگاه منتقد میان دو حوزه‌ی ادبی/ مطبوعاتی از سویی، و هنری از سوی دیگر است که نقش راهبردیِ او را در تولید سرمایه‌ی فرهنگی سبب می‌شود؛ سرمایه‌ای که هم هنرمند در قلمرو هنر از آن سود می‌برد و هم نقش یگانه‌ی منتقد را در هر دو زمینه تحکیم می‌کند.» (کلی، ۱۳۸۳: ۵۴۰)

منتقد با ارزیابی‌ای که از اثر هنری انجام می‌دهد، ادراک ما را بیدار و هدایت می‌نماید تا آن‌چه را که می‌بینند، احسـاس می‌کند یا می‌شـنود، ببینیم، احساس کنیم یا بشنویم. کالین لایس[۲۴]، معتقد است که او و سایر منتقدان به چند طریق توجهِ مـا را به آن چیزهایی که از یک اثر هنری دریافت می‌کنند، جلب می‌نمایند. در نقد یک اثر هنری: نخست ممکن است به‌ویژگی غیرزیبایی‌شناسانه‌ای که تاکُنون موردِ توجه نبوده، اشاره شود. زیرا ویژگی‌های ارزشـی مثلاً یک نقاشـی به رنگ، تن، فرم و نظایر آن وابسته اَسـت. اگر برخی از این وجوه موردِ غفلت قرار گیرند، ممکن است برخی ویژگی‌های ارزشی، که حاصل از حضور آن‌ها هسـتند، مورد غفلت واقع شوند... دوم، ممکن اسـت به ویژگی‌هایی اشاره کنیم که می‌خواهیم دیگران آن را ببینند... سوم، ممکن است پیوندی بین امور غیرزیبایی‌شناسانه‌وامورزیبایی‌شناسانه‌برقرارکنیم: «بنگرید که چگونه گوشه‌های لب در تابلوی مونالیزا محو شده‌اند. آیا این امر به چهره‌ی او بیانی رازآمیز و معمایی نمی‌دهد؟» چهارم، ممکن است تشبیهات و استعاره‌ها را به‌کار گیریم:



بابک احمدی

ممکن است درباره‌ی نقاشی **بزرگ‌راه بووگی-ووگی**[۲۵] مُندریان[۲۶] بگوییم که این نقاشی شبیهِ حرکات پرتحرک موسیقی جاز است. پنجم، از مقایسه و تضاد بهره ببریم... ششم، ممکن است حرکات بدنی را به کار ببریم. من یک‌بار مشغولِ خواندنِ **مسیحا**[۲۷] بودم که رهبر ارکستر با فرود ناگهانیِ دستش کیفیتی را که در پاساژی از موسیقی می‌دید، به منَ نشان داد... همه‌ی این‌ها راه‌های یاری‌کردن بـه افراد برای ادراک آن چیزی است که ما در اثر هنری می‌بینیم، احساس می‌کنیم و می‌شنویم.» (لایس، ۱۳۸۸: ٤٤-٤٥)

اهداف و معانی نقد هنری

از همان ابتدای خلقت انسان، هنر در زندگی او حضور داشته و نقش اساسی را در برقراری ارتباط او با محیط اطراف‌اش ایفا می‌نماید، اما نقد در آن دوران وجود ندارد و مردم درکی مستقیم و آنی از هنر دارند، چراکه با آن زندگی می‌کنند، در زمین خانه می‌سازند و سکنی می‌گزینند و می‌زیند. درواقع تادوران افلاطون[۲۸] و ارسطو[۲۹] هنر جزئی از زندگی است و واژه‌ای به نام «هنر و هنرمند» وجود ندارد، آنچه به‌عنوان هنر شناخته می‌شود، همان تخنه[۳۰] به‌معنای فن و دانش است و هنرمند نیز چیزی بیش از یک صنعت‌گر صرف نیست. به‌همین دلیل است که در این دوران، نیازی به ارزیابی و ارزش‌گذاری هنر احساس نمی‌شود.

هنر از زمانی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد که افلاطون آن را، غیر از تخنه و پوئسیس[۳۱]، به‌معنای میمسیس[۳۲] نیز به‌کار می‌برد. درواقع هنری که نزد افلاطون مورد نقد قرار می‌گیرد، «نه تخنه است و نه پوئسیس، بلکه... تنها پاره‌ای از اشکال میمسیس است.» (بینای مطلق، ۱۳۸٦: ۱۷) افلاطون معتقد است هنر در معنای میمسیس نیز یکی از انواع تولید محسوب می‌شود. در نظر او «اگر هنر فقط یکی از انواع تولید باشد، آن‌گاه منطقی است که نسبت به کارایی‌هایش ارزیابی شود، و اگر به‌عنوان مثال جایی زیان‌آور تشخیص داده شود، ممنوع گردد.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۷)

می‌دانیم برای افلاطون، مهم‌ترین تأثیر آثار هنری و آفرینش هنرمندان در یک جامعه، تحریکِ عواطف و احساسات انسان‌هاست. به‌طوری که از استعدادهای عقلانیِ خود غافل گشته و عنانِ اختیارشان را به دست احساساتِ دهند. نگرانیِ او از این بابت است که در چنین جامعه‌ای، شهروندان به‌سادگی مفتون ظاهرسازی‌ها و زبان‌بازی‌های عوام‌فریبان شوند و برای شناخت و ارزیابی مسائل فردی و اجتماعی از قوای عقلانی خود بهره نگیرند. به‌همین سبب است که افلاطون، هومر و عده‌ای از شاعران را از مدینه‌ی فاضله‌ی خود کنار می‌گذارد.

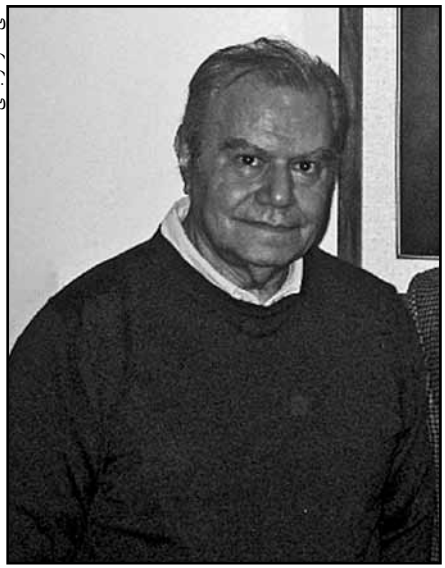
امروزه نقد هنری با آن‌چه که افلاطون یا ارسطو در نظر داشتند، تفاوت بسیاری دارد و اهداف دیگری را – غیر از آن‌چه مدّ نظر آنان بود – دنبال می‌کند. «تبار واژه‌ی «کریتیک»[۳۳]، که در تمامی زبان‌های اروپایی به‌معنای نقد به‌کار می‌رود، به واژه‌ی یونانی کریتس[۳٤] می‌رسد، به‌معنای جداسازی و گاه داوری؛ واژه‌ای که در دادرسی‌ها به‌کار می‌رفت. جالب است که واژه‌ی «کریسیس»[۳۵] یا بحران نیز از همین ریشه آمده است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲) علی‌اصغر قره‌باغی در کتاب «هنر نقد هنری» کلمه‌ی بحران را این‌گونه معنا کرده و می‌نویسد: «استدلالی که هنرشناسان در مورد این کلمه دارند این است که هنگام بحران، نقد هنری شکوفاتر می‌شود. این بحران، هم می‌تواند به‌علت فشارهای بیرونی باشد و هم نیازهای درونی و به‌هرحال با تغییر زمان و مکان دگرگون می‌شود و هیچ شکل ثابتی ندارد.» غیر از دو واژه‌ی «کریتس» و «کریسیس»،

که بابک احمدی در کتاب «مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی» خود در مورد تبار واژه‌ی «کریتیک» به آن‌ها اشاره می‌کنند، قره‌باغی نیز در مقاله‌ی **حکایت ما و ابوالهول نقد هنری** به‌جـز معرفی کلمـه‌ی «کریسـیس»، واژه‌ی دیگری با عنوان «کرینین»[۳۶] مطرح کرده و می‌نویسند: «گروهی از هنرشناسان غرب بر این اعتقادند که واژه‌ی «کریتیسیسم» برگرفته از واژه‌ی یونانی کرینین به‌معنای جداکردن گندم از کاه و سبوس است. یعنی برای چیزی، بیش از چیزی دیگر، ارزش قایل شدن.»

نقد دانشی‌ست که در یونان باستان شکل گرفت و اهداف آن در طول دوران مختلفی که از سـر گذراند، دچار تغییر و تحولات بسیاری شد. اما آن معناها و اهدافی که ما امروز از این واژه درمی‌یابیم، ریشه در تفکرات عصر روشن‌گری دارد. «پیش از آن کریتیک معناهای دیگر داشت. در زبان لاتینی به‌معنی «تشخیص اصالت متن»[۳۷] بود. این معنای خاص و فنی هنوز هم به‌کار می‌رود. کریتیک در سده‌ی هفدهم معنایی خاص یافت: فهم فاصله‌ی فرهنگ روزگار آفرینش متن با فرهنگ روزگار دریافت آن. این معنا و بحث هرمنوتیک هنوز هم معتبر است. کار ناقد شناخت فاصله‌ی معنای «اصیل» متن و معنای امروزی آن است. کریتیک، به‌زبان شکسپیر، یعنی کنش آن کسی که کارش از مرزهای پذیرفته‌ی اخلاقی و حقوقی فراتر رود. این واژه در عنوان کامل نمایش مولیر «کریتیک مکتب زنان» معنایی خـاص و تازه دارد: شـناختن. در این نمونه‌ها، کریتیک همواره استوار است به تقابلی دوتایی، یعنی تمایز نهادن میان درست و نادرست، خوب و بد، دانایی و نادانی.

در ادبیات روشن‌گری کریتیک به معنای «داوری اثری فکری یا پدیده‌ای اجتماعی» بود، و هنوز هم این یکی از مهم‌ترین معناهای نقادی است. نویسندگان دانشنامه (۱۷۵۱–۱۷۷۰)، روسـو، مونتسـکیو[۳۸]، و نیـز ویکو[۳۹] «کریتیک» را به این معنا به‌کار برده‌اند. (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۳)

آن‌چه امروز از نقد هنری استنباط می‌شود، دانش صرف نیست. «نقد با معناها سروکار دارد و دانش معناها را پدید می‌آورد. نقد، به‌گمـان برخی از صاحب‌نظران، جایگاهی واسـطه‌ای میـان دانش و خوانـدن دارد؛ نقد زبانی را در اختیار گفتار نابی که خواندن را انجام می‌دهد، می‌گـذارد و گفتاری (از میان گفتارهـای دیگر) به‌زبان



علی اصغر قره‌باغی

اسطوره‌ای که سازنده‌ی اثر است، می‌بخشد. مناسبت نقد با اثر همان مناسبت یک معنا با یک فرم است. ناقد نمی‌تواند مدعی برگردان اثر و به‌ویژه روشن‌تر کردن آن باشد، زیرا هیچ‌چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد. کاری که از ناقد برمی‌آید، تولید گونه‌ای معنا از راه جداکردن معنا از فرم، یعنی همان اثر، است.» (بارت، ۱۳۸۷: ۷۳)

امـروزه بحـث در مورد اثـری که هنرمند آن را خلق نموده و در معرض تماشای همگان گذارده است، شکلی همگانی دارد. نقدشدن و مورد انتقاد قرار گرفتن بهایی است که هنرمند برای شناخته‌شدن و زندگی‌کردن در جامعه‌ای آزاد، می‌پـردازد و دو هدف عمده را در پی دارد: «هـدف اصلی از نقد هنری، ادراک بهتر اثر هنری است. این آرزوی طبیعی هر انسان است که راهی درست و سنجیده برای تماشا و دریافت شایستگی‌ها و اندیشیدن به معانی اثر هنری پیدا کند. گفتن ندارد که چشم و ذهن تربیت‌یافته، محتوای غنی‌تری را در آثار هنری می‌یابد و در سـنجش و داوری آثار هنری باید از همین چشـم و ذهن بهره گرفت... هدف دوم نقد هنری،...، لذت‌بردن از اثر هنری است. دریافت اثر هنری می‌تواند در لذت‌بردن از آن نقشی یاری‌رسان داشته باشد، اما باید توجه داشت که اهداف نقد هنری نه تماماً لذت‌باورانه اسـت و نه به

دریافتِ معنا و محتوا محدود می‌شود؛ بخشی از آن شکلی فرهنگی و اجتماعی به خود می‌گیرد و ناظر بر اهداف منتقد در تقسیم‌کردن یافته‌های خود با دیگران است. این کار را می‌توان انگیزه‌ی اجتماعیِ نقد هنری هم نامید.» (قره‌باغی، ۱۳۸۸: ۱۵۰-۱۵۱)

در هر حال، هدف از نقد هنری، هرچه باشد، یک نتیجه‌ی عمده را در پی دارد و آن معروفیت‌بخشیدن به اثر یا هنرمندی خاص است. چنان‌چه در سال ۱۸۲۹، دلاکروا[۴۰] «یادآوری کرد، گرچه منتقدان به آن‌ها آسیب رساندند، [اما] آن‌ها بدین‌نحو موجودیتِ خود را به جهان نشان دادند.» (Orwicz, ۱۹۹٤: ۱۸۸)

پی‌نوشت:

۱-**Art Criticism**
۲-**A. D. Coleman**
۳-**Donald Kuspit**
٤-**Madonna and child**
٥-**Dore Ashton**
٦-**Hickey**
۷-**Roberta Smith**
۸-**Edmund Feldman**
۹-**Michael Levey**
۱۰-**Botticelli**
۱۱-**Harry Broudy**
۱۲-**enlightened cherishing**
۱۳-**Morris Weitz**
۱٤-**open concept of art**
۱٥-**Arthur Danto**
۱٦- **Charles Baudelaire** شاعر، نویسنده و منتقد فرانسوی در قرن نوزدهم.
۱۷-**Marcia Eton**
۱۸-**Scriptor**
۱۹- **Compilator**، در مفهوم گرد آورنده
۲۰-**Commentator**
۲۱-**author**
۲۲-**Operateur**
۲۳-**Oscar Wild**
۲٤-**Colin Lyas**
۲٥-**Broadway Boogie-Woogie**
۲٦-**Piet Mondrian**
۲۷-**Messiah**
۲۸-**Plato**
۲۹-**Aristotle**
۳۰-**techne**
۳۱ -**هنر به معنای پوئسیس Poesis** : "آن چه هنوز نیست، هست کردن، ... پوئسیس به معنای تولید و ایجاد کردن است، چه تولید الاهی و چه تولید بشری." (بینای مطلق، ۱۳۸٦: ۱٦)
۳۲-**هنر به معنای میمسیس Mimesis** : "میمسیس نوعی از تولید است... ولی بر خلاف پوئسیس، تولید اصل یک شیء نیست، برای مثال، آفرینش چیزها (درختان، گیاهان، انسان‌ها،...) به وسیله‌ی خداوند، تولید خود چیزهاست. ولی نقش این چیزها در آب دیگر تولید نیست، بلکه میمسیس است." (همان، ص ۱٦) میمسیس را در فارسی با معنای درست محاکات می شناسیم. ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی و ابن رشد نیز آن را تخیل نامیده‌اند.
۳۳-**criticus**
۳٤-**crites**
۳٥-**crisis**
۳٦-**crinein**
۳۷-**Criticus Gramaticus**
۳۸-**Charles de Segondant Montesquieu**
۳۹-**Giambattista Vico**
٤۰-**Delacroix**

منابع:
۱.احمدی، بابک (۱۳۸٥). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر. تهران: نشر مرکز.
۲.احمدی، بابک (۱۳۸۰). مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی. تهران: نشر مرکز.
۳.آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۷). شیوه‌های مختلف نقد هنری. تهران: سوره مهر.
٤.بارت، رولان (۱۳۸۷). نقد و حقیقت. تهران: نشر مرکز.
٥.بینای مطلق، سعید (۱۳۸٦). هنر در نظر افلاطون. تهران: فرهنگستان هنر.
٦.داوری اردکانی، رضا (۱۳۸٦). مقالات سومین هم‌اندیشی نقد هنر: درباره‌ی نقد هنر. تهران: فرهنگستان هنر.
۷.رامین، علی (۱۳۸٦). فلسفه‌ی تحلیلی هنر. تهران: فرهنگستان هنر.
۸.شپرد، آن (۱۳۸٥). مبانی فلسفه هنر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۹.قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۸). هنر نقد هنری. تهران: سوره مهر.
۱۰.کلی، مایکل (۱۳۸۳). دایره المعارف زیبایی‌شناسی. تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
۱۱.گات، بریس. مک آیوراولی، دومینیک (۱۳۸٦). دانشنامه زیبایی‌شناسی. تهران: فرهنگستان هنر.
۱۲.لایس، کالین (۱۳۸۸). نقد هنر. تهران: فرهنگستان هنر.
13-Barrett, Terry. (1999) Criticizing Art: understanding the contemporary, California. London. Toronto: Mayfield Pub-.lishing company
14-Orwicz. Michael R., 1994, Art criticism and its institutions. in ninetheenth century France,Manchester and New York: .Manchester University Press

الهیّات آغاز
گذار از «یک»

کریم میرزاده اهری
k.mirzade@gmail.com

نسبت الهیّات و وضعیت موجود، اگر تنها میدانی نباشد که تفکر معاصر ایرانی می‌تواند در آن رخ دهد، لااقل یکی از آن زمینه‌های پرمسئله‌ای است که تفکر قهرمانانه را می‌طلبد تا تن به طوفان‌های سخت و البته شکوفاننده آن بسپارد؛ تفکری که بتواند تا آستانه‌های تحمل-درک‌ناشدنی یک زندگی‌تفکر پیش رود. بی‌توجهی روشنفکرمآبها به الهیات، و البته تحدید و تحویل آن در و به قلمروهای رسمی، باعث شده تا تفکر، که بی‌گمان ریشه در بحران‌ها و گسست‌ها دارد، رخ ندهد یا پراکنده باشد. تفاوت و شکاف میان امر مدرن (سکولار) و امر دینی، که خود را در هیات‌های متفاوت فردی یا اجتماعی آشکار ساخته و می‌سازد، آن شکاف و تنشی است که بایستی آغاز تفکر و آفرینش باشد، و نه کناره‌گیری. و بنا وضعیت تاریخی غیرغربی‌مان، می‌توان چنین تزی را طرح کرد که اکنون تحقق رسالت الهیات به خدمات مادیّت تاریخی نیاز دارد؛ به‌همان‌شیوه که خدا -آن «گنج پنهان»- برای شناخته‌شدن و تحقق خویش، موجودی را (انسان را) خلق کرد که میل و بدن داشت. این نوشتار، با اقرار و آگاهی به تمامی بلاهت‌ها و شجاعت‌های محتمل، در راستای احساس چنین ضرورتی نوشته شده و بیشتر متوجه هنر و امرهنری است.

+ + +

نسبت الهیات و هنر (با محوریت مفهوم «آغاز»)، نسبتی محتوایی نیست و بهتر که نباشد. هنر، نمی‌تواند و نباید درپی بازنمایی ساده‌لوحانه ماجراها، شخصیت‌ها و گفتارهای دینی باشد؛ بل هنر از سویی در ذات خویش، نوعی الهیات و تقدس را حمل می‌کند که در دایره‌ی هنر بوروکراسی‌زده و آکادمی‌زده درحال فراموشی و مستوری است، و آن نیرویی است که رو به گشودگی و حیات

انسان دارد. از سوی دیگر هنر، امر مقدس –«امر مطلق»– و ظهوراتِ چندگانه آن را در بافت‌های مختلف تاریخی، در فرمی نو، به تفکر می‌نشیند. پس الهیاتِ هنر، صرفاً مُتعلَقِ نهادهای الهیاتی مدرن نیست، بل نسبتی درونماندگار و ماهوی‌تر را میان هنر و الهیات جستجو می‌کند. پرسش از آغاز و پایان هیچ‌گاه پرسش‌هایی تکنیکی نیستند؛ پرسش‌هایی فلسفی و نیز الهیاتی‌اند. گفتن‌اش چندان حشو به نظر نمی‌رسد که کلمه‌ی «آغاز» در اینجا نه آغاز یک اثر هنری روایی، که مفهوم آغاز است؛ یعنی آغاز یک جهان. و این آغاز، این «اول»بودگی، یک ماوقع رخ‌داده و تمام‌شده در فلان تاریخ نیست که حتا اگر بخواهیم یک مورخه برای آن تعیین کنیم، شکست‌خواهیم‌خورد. «آغاز» در این نوشتار ضروری است که یادآور مفاهیم آرخه[1] ، خاستگاه و منشأ باشد؛ چیزی که به تاسی از آگامبن می‌توان «کودکی»اش نامید که هنوز از روی‌دادن بازنایستاده، و نیروی منفجرکننده تقویم است که آن را در راستای «شُدن»های روح در سفر تاریخ به خواست‌های رهایی‌بخش خاستگاهی‌اش، بازمی‌گرداند.

به بیانی دقیق‌تر هنر، امور قدیم و بنیادین را که در دین و نیز اسطوره طرح گشته‌اند، حتا تاریخ را، دوباره تکرار می‌کند. اما این تکرار، تکرار آن چیزی نیست که وجود داشته، بل تکرار آن چیزی است که در امور گذشته، وجود نداشته اما می‌توانست وجود داشته باشد؛ چرا که حتا سودای دستیابی و بازنمایی آنچه بوده، سودایی است توهم‌بار؛ ارتباط با گذشته، گرچه می‌تواند حالت یادآوری صرف را به خود بگیرد، اما در حالتی دیگر، و البته الهیاتی‌تر –چنان که کی‌یرکگارد عنوان می‌کند– حالتی از تفکر و البته تعهد است. به زعم کی‌یرکگارد تنها آن که در نازل‌ترین سطح زندگی، یعنی سطح لذت‌پرستی باقی می‌ماند، میلی هوسبازانه به فراموشی گذشته و «آغاز»کردن دارد، وگرنه یک سوژه‌ی مؤمن – «شهسوار ایمان»– گذشته را تکرار می‌کند و بازمی‌آفریند؛ «نه مسیحی‌بودن، که مسیحی‌شدن.» (آیا نمی‌بایست «بازنویسی» مُکرر چنین جمله‌ای را ضروری دانست؟)

+++

نوشتار پیش رو، آن فلسفه و باوری را نقد می‌کند که زمان‌مندی، تکثر، فردیت و تفاوت‌یابی درون‌ماندگار[2] حیات را قربانی آستان حقیقت، ذات و انتزاع می‌سازد. بخش عظیمی از فلاسفه و نیز کلیت‌باوران بر آن بوده‌اند تا نظامی جامع از گزاره‌ها و احکام فراهم آورند تا تمامی زندگی آدمی را که با زمان‌مندی، تناقض و شکاف ممکن می‌شود، در آن یک‌دست کرده و صرفاً شناختنی نمایند. درحالی‌که امر واحد یک «تو» است که از طریق وحی وارد مکالمه با «من»های انسانی می‌شود و هر «من»ی می‌تواند «حقیقتی از آن خود»، و نه حقیقتی از آن فلاسفه و کشیشان، را دریابد و زندگی مومنانه‌اش را بر پایه آن شکل دهد. این «من»شدگی انسان، می‌تواند همان «نفس» روزنتسوایگی[3] باشد که به‌یکباره آشکار می‌شود، تمامی هستی آدمی را دربرمی‌گیرد و او را از ارگانیسم گله‌سازانه جامعه جدا می‌سازد. این فردیت‌یابی الهیاتی و نه شخصیت روان‌شناختی، آن چیزی است که هر پادشاهی از آن وحشت دارد؛ چرا که منبع تمدید سیاست/پلیس، «هویت» است و ظهور چنان نیرویی، نیروی «انسان»شدگی و بی‌هویتی است که گفتمان‌های این‌همان‌ساز و یکدست‌کننده‌را دچار قلمروزدایی می‌کند.

+++

چرا سینما و تئاتر ایران، دیگر قهرمان ندارد؟ همان سوژه‌ای که از ارگانیسم گله‌سازانه جامعه برکنده شده است. این پرسش، پرسشی مهم برای وضعیت ایران معاصر است که البته در میان هیاهوی عبث ژورنالیستی، پرسش‌بودگی خویش را از دست داده است. قهرمان، بنا به سنت الهیاتی و نیز تئاتری‌اش، آن سوژه‌ای است که در مقابل خدایان، تقدیر و قدرت حاکم می‌ایستد تا رها گردد؛ سوژه‌ای توانابه‌عصیان و توانابه‌خروج از هرگونه‌بهشت. قهرمان، رو به سوی امری الوهی‌تر دارد و به‌همین‌دلیل، از اتهام، مجازات و اعدام نمی‌هراسد؛ شاید تنها اوست که قادر است در مقابل بازی‌های قانونی دولت قهقهه‌ای بزرگ سردهد. قهرمان آن سوژه‌ای است که وارد انجماد ساختار و آیین می‌شود تا تمامی بت‌های اسطوره‌ای را درهم شکند. او از ظلمی که از سوی مطلق‌انگاران –چه در هیات حاکمیّت سیاسی و چه در هیات تفکر ذات‌گرا– بر تن و ساقه‌ی رویان زندگی اعمال می‌شود، به درد می‌آید. اما

ازآن‌رو که زندگی‌خواه است، به‌طرزی ناعقلانی و البته مؤمنانه[۴] ، داستان را تا نهایت پیش می‌برد؛ حتا اگر این نهایت، مرگ باشد. بدین‌ترتیب، تئاتر و سینمایِ اجتماع نه‌چندان گرم ایران، تفکر و حکمت کافی برای مواجهه با نسبت میان امَر واحد و امر کثیر ندارد. جامعه‌ای که میل‌به اطاعت و استبداد در جانش ریشه دوانده، افرادش در باتلاق وضعیتِ موجود اسیر گشته و نمی‌توانند خواهانِ گشودگی و بازی باشد. طبیعی است که فیلم یا تئاترِ مسلطِ چنین وضعیتی، کمدی‌واره – و نه حتا کمدی – باشد تا تناقض‌ها، شکاف‌ها و تضادها در آن به هم بیامیزند و تبدیل به امور پیش‌پاافتاده‌ی خنده‌انگیز شوند. و طبیعی است که هیچ‌یک از هنرهای روایی‌اش، قادر و طالبِ خلق «قهرمان» نباشند. (نخبگان چه خواهند گفت اگر در اینجا شعار «زنده‌باد بالیوود» را سر دهیم؟ گرایش امروزه مردمان به سینمایِ هند و حتا صنعتِ قهرمان‌پرورِ هالیوود را می‌توان از این منظر تحلیل نمود؛ وقتی سینما و تئاتر داخلی، نتواند ضرورت تاریخی «قهرمان» را درک و بیان کند، پس بالیوود گرایی امری طبیعی است؛ سناریویی که در آن عشق/زندگی در مقابل سرکوب/مرگ قد علم می‌کند.)

+++

خدا، در اندیشه مضمر در این نوشتار، آن موجودی نیست که جهان و آدمی را یک‌بار برای همیشه آفریده باشد و اکنون در حال نظارت آنها باشد. خدا، در هر زمان–مکانی به‌شیوه‌ای نو آشکار شده و وارد «دیالوگ» با آدمی می‌شود. تامّل در نسبت میان خدا و زمان، دو گروه از حکما را از هم متمایز می‌کند؛ آنانی که خدا را امری بیرونی و فرازمانی می‌انگارند، که جهان را یک‌بار برای‌همیشه آفریده است، و آنانی که خدا را امری درونماندگار و درَـزَمانی می‌دانند که علیرغم یکتایی‌اش، در تمامی چندگانگی‌ها، فردها و تکینه‌گی‌ها حضوری فعال دارد؛ به‌بیانی‌دیگر خدا پیوسته در حال آغازشدن و آفرینش است. بدین‌ترتیب واردساختن خدا به روندِ تاریخ، چرخشی بنیادین در درک آدمی از امرواحد است. اما تئاتر هستیِ آدمی از کجا آغاز شد؟ بی‌گمان از یک شکاف، از آنچه در بیانِ الهیاتی‌اش «گناه نخستین» نامیده می‌شود. آدم‌وحوا به‌واسطه‌ی وسوسه‌ی بیرونی ابلیس و نیز میلِ درونیِ خودشان، از آن شجره ممنوعه خورند و به برهنگی خویش آگاه گشتند. سپس پشت درختان پنهان شدند. خدا ندا درداد: «آدم! کجایی تو؟» آدم از پشت درخت جواب داد: «ای پروردگار، پنهان شده‌ام؛ زیرا من و زن من برهنه‌ایم؛ پس بدین‌سبب حیا می‌کنیم که فرا شویم.» گناه نخستین، آشکارشدنِ شکاف میان خدا و انسان، و موجب انسان‌شدنِ انسان است؛ چرا که او را هم از موجوداتِ متافیزیکیِ متمایز می‌سازد و هم از موجوداتِ تماماً فیزیکی؛ خودِ انسان دوپاره می‌شود تا از هر قسم هویت و نام‌مندی‌ای کناره گیرد و مستعد تمّرد و گریز از دایره کلیّت باشد. و نیز در همین موقعیت است که زبان انسانی، بالفعل شده و کشمکش/دیالوگ میان خدا و انسان آغاز می‌گردد. به‌همان‌شیوه که انسان به بدن‌مندی خویش آگاه می‌شود (ماتریالیزه‌شدنِ وجود انسانی)، زبان انسانی نیز زبانی می‌شود صدادار و ماتریالیزه‌شده. پس می‌نویسیم: تئاتری‌شدگی یعنی گذار از «یک»، رهایی بدن از یک‌بودگیِ ارگانیسم و رهایی کَلَه[۵] از یک‌بودگیِ هژمونیک در مفهوم چهره، و همچنین بیان‌مندیِ نیروهایی که «یک» را تکثیر و بس‌گانه[۶] می‌سازد. اگر در این نوشتار بیشتر از بقیه فرم‌های هنری بر تئاتر تاکید می‌شود بدین‌دلیل است که تئاتر نیز ماتریالیزه‌شدنِ پیوسته و چندگانه‌ی یک «متن/ایده» است بر صحنه تا مگر تماماً تکامل یابد و مطلق گردد. هر «متن/ایده»ای، به‌عنوان «یک» متن، این پتانسیل را دارد که در صحنه‌ها و وضعیت‌های مختلف، آغاز و بازآغاز، «تکرار» و البته «متفاوت» گردد. یک «متن/ایده» موجودیتی تام و تمام ندارد، و پیشاپیش شکاف‌خورده و «دو–شده» است. در اینجا روشن‌گر است اگر مفهوم دیالکتیک فراخوانده شود. دیالکتیک را چگونه باید بایدَ فهم کرد: «واحد»ی که «دو» می‌شود یا «دو»یی که «واحد»؟ به‌زعم بدیو حضور راستین انسان در عرصه حیات، که امروزه شانی مشخصاً سیاسی دارد، جز از طریق دونیم‌شدگی و شقاق ممکن نیست؛ «شقاقِ آفرینشگرانه در بطن تکینگیِ وضعیت».

+++

از تاریخ چه می‌آموزیم؟ فوکوی تاریخ‌کاو چنین پاسخ می‌دهد: «تاریخ، خندیدن به شکوه خاستگاه را می‌آموزد...

هیچ‌گاه هیچ سپیده‌دم بی‌سایه‌ای وجود نداشته است.» جایگاه و اهمیت «سایه» در این سخن اساسی است. سایه آن چیزی است که نشان می‌دهد هیچ هستنده‌ای بر زمین نمی‌تواند «یک»انه باشد و لااقل «دو»گانه است حتا اگر «سه»گانه نیست. در واژه‌ی transcendental ریشه لاتین عدد «سه» را می‌یابیم: tres. گویی جز از طریق قِسمی «سه‌گانگی» نمی‌توان به امر متعالی دست یافت. این سه‌گانگی در بافت‌های مختلف هستی انسانی، نام‌هایی دیگر به خویش گرفته‌اند؛ خدا–شیطان–انسان، مرد–زن–فرزند، روح–جسم–زبان، شرق–خاورمیانه–غرب، گذشته–حال–آینده. از هیچ، یک بیرون می‌آید و یک از آنجا که پیوسته «سایه‌مند» است، به «دو» انشقاق می‌یابد. یک و دو، سه را برمی‌سازند؛ و فقط از طریق وقوع «سه» است که می‌تواند ادامه یابد و عددِ متعالیِ π را آشکل دهد که هرلحظه در حالِ کِش‌یافتن در زمان است؛ وگرنه نه در «یک» و نه در «دو»، هیچ امکانی برای امتدادیافتن نیست. اما این سه پدیده (سه عددِ «یک» و «دو» و «سه») سه نقطه نیستند که هستی آن‌ها گسسته و مکانِ قرارگیری‌شان فاصله‌مند باشد، بل آن‌ها را می‌توان کُره‌های درهم‌فرورفته‌ای تصور کرد که به هم متصل‌اند و مُدام از درونِ همدیگر زاییده می‌شوند و زاییده می‌شوند. نه یک شکلِ هندسیِ ایستا و صلب، که یک فرمِ پویا و درحرکت که بر روی کاغذ قابل رسم نیست و تنها می‌توان در دنیایِ «مجازی»[۷] کامپیوتری نشان‌اش داد. بدین‌ترتیب آن لحظه‌ای که یکی از درون دیگری پدید می‌آید، همان لحظه‌ای هم هست که سومی پیشاپیش پدیده آمده است؛ لحظه‌ای که سه‌گانگیِ روح و جسم و زبان در هم گره می‌خورند بی‌آن‌که متحد یا «یک»انه شوند. اتحاد آنان و همچنین انتزاع‌شدگی یکی از این سه، نتیجه‌ای جز نابودگی آنان در پی نخواهد داشت.

+++

اما «در آغاز کلمه بود و کلمه با خدا بود. و کلمه خدا بود». تنها خداست که کلمه است؛ کلمه‌ای که به‌طور بالقوه، حاوی تمامی کلمات است. اما سخنِ خدا، سخنی است ناب؛ ازآن‌رو که میان چهار سطحِ «خواست»، «کلمه‌گی»، «صدامندی» و «رخدادِ معطوف‌به‌آن»، هیچ فاصله و شکافی وجود ندارد؛ «خدا می‌گوید باش؛ آن‌گاه بباشد آن.» این انسان است که زبانی صدامند دارد و این صدامندی از آگاهی/گناهِ او ناشی می‌شود. حیوانات گرچه صدا دارند، اما هیچ آگاهی‌ای از هیچ تمایزی در این صدامندی موجود نیست. صدایِ آنان صدایی محض است که از هرگونه شکاف و معنامَندی مُبراست. و نیز اشیاء که ساکت‌اند؛ گویی آنان بیش‌تر به ذاتِ بهشتی–الوهی خویش نزدیک‌اند و کم‌تر هبوط کرده‌اند! آنان حامل هیچ گناه و آگاهی‌ای نیستند. به–طرزی تمثیلی–الهیاتی صدامندیِ اشیاء نیز به هنگام شکاف‌مندی‌شان رخ می‌دهد؛ اشیاء وقتی می‌شکنند شروع به «صدادرآوردن» –حرف‌زدن؟– می‌کنند. شکافی و خلائی که با دردمندی همراه است، و هر دردی آغاز آگاهی و زبان (روانکاوی نیز آغاز زبان‌مندیِ کودک را در وهله‌ی شکافِ میان مادر/بهشت و کودک/انسان مستقر می‌کند؛ کودک از یکی–انگاریِ خویش با مادرْ منفک شده و به عرصه اجتماع پرتاب می‌شود). چنان که شکاف در انسجام هر پدیده‌ای، ضرورت آگاهی و امکان شناخت آن پدیده را نیز فراهم می‌آورد (در چنین دقیقه‌ای است که ضرورتِ هگلی‌اندیشیدن برای تاریخ ما آشکار می‌شود)؛ همچون بیماری که ضرورت و امکانِ شناخت بدن و سلامت را ممکن می‌سازد، یا همچون پایانِ دورانِ دین/اسطوره که پرسش از امکانِ شناخت زندگی و معنامندی‌اش را. (گیاهان چه؟ آیا آنان مقیمانِ ابدی بهشت‌اند و در آفرینشیِ مُدام به سر می‌برند و لاجرم همیشه ساکت‌اند؟) صداهایی که بازیگران، به‌هنگام آغاز تمرین از دهان‌شان خارج می‌کنند، جدا از این که تکنیکی برای آماده‌سازی ماهیچه‌های دهان است، گسستی است از زبانِ استاندارد تا وارد جهانی دیگر –جهانِ پیشادلالت، جهانِ خاستگاهی نیروها و احساس‌ها– شوند. به‌سانِ وردی که بر مدخلِ غار خوانده می‌شود تا دری رو به جهانِ گنج گشوده شود.

و از این‌رو، می‌توان از خاصیتِ شیطانی هنر و هر کنشِ خلاقه/انقلابی یاد کرد. خصیصه‌ای که آدمی را دعوت به خوردن از میوه ممنوعه می‌کند. انسانِ هنرورز است که در نیهیلیسمِ مرگبارِ فرهنگ و قانون، فضایی برای

«دیدن» شکاف‌ها و تضادها می‌گشاید تا از این طریق راهی برای خروج آدمی از بهشت ایدئولوژی باز کند و او را وارد حیات انسانی نماید؛ بدن تاریخ با نیرویی الهیاتی درنوردیده می‌شود و او را از هرگونه انقیاد و قلمرویی عبور می‌دهد. مانند بدنی که با نیروی عشق درنوردیده می‌شود و آن را تا سرحد جنون پیش می‌برد؛ خشونت الوهی. آری! ممکن است که در نتیجه‌ی خوردن میوه‌ی ممنوعه، میرا شده باشیم (آشکاره‌گی وجه حیوانی انسان)، اما آنچه کسب می‌کنیم امکان خُداشُدن نیز هست (آشکاره‌گی وجه فراخلاقی انسان). قهرمان تراژدی گرچه از منظر زیست‌شناختی و حتا اجتماعی می‌میرد، اما خواست شدت‌یافته او و حقیقت کنش‌اش نامیراست؛ در او اِروسی هست که ورای قضاوت‌های اخلاقی، هرگونه تاناتوسی را خنثی می‌کند. او چنان در پی زندگی است که مرگ از رسیدن به او بازمی‌ماند. دیونیزوس است که در قالب آپولونی تن، به جنبش درمی‌آید.

+++

کافکا رمان «آمریکا» را با فصلی به نام تئاتر اوکلاهما به پایان می‌برد. در این فصل، کاراکتر اول رمان اعلامیه‌ی تبلیغاتی استخدام در تئاتر بزرگ اوکلاهما را می‌بیند. او به‌محض ورود به محوطه‌ی تعیین‌شده، گویی که پیشاپیش استخدام‌شده است؛ کاری که همان فراغت هم هست! کارل روسمن رانده‌شده از خانواده و وطن، اطلاعیه استخدام بازیگر در «تئاتر طبیعی اکلاهما» را می‌بیند؛ جایی که در آن برای همه کار هست. جایی که در آن همه را به کار می گیرند؛ «هرکس در جای خودش.» آیا این نمی‌تواند غایت ایده تئاتر باشد؟ جایی که در آن من، خودم هستم. من خودم را بیان و بازی می‌کنم. حتی اگر تو آمریکایی نباشی، حتا اگر مهندس نباشی، اگر یک فرد بیرون‌رانده‌شده از اروپا باشی، اگر درس‌ات را نیمه‌کاره رها کرده باشی، اگر یک کارگر فنی معمولی باشی، حتا اگر «بی‌چیز»ترین باشی، باز در تئاتر طبیعی اوکلاهما برای تو کار هست؛ تو می‌توانی در آنجا خودت را بازی کنی (آیا این نیست اتوپیا؟) در ادامه‌ی همین بخش، می‌خوانیم که کارل برگ هویت ندارد و او نام خود را نگرو عنوان می‌کند، اما هیچ مشکلی در روند استخدام وی پیش نمی‌آید. گویی آن‌جا وهله‌ای است که سیاست هویت، و منطق قوم‌بندی آدم‌ها دچار فروپاشی و اختلال می‌شود؛ در پیشگاه خدا، انسان بدنی است برهنه، بی هیچ گریم و لباس افزوده‌شده‌ای. گویی این رحمت خداست که او را می‌پوشاند و زیبا می‌سازد.

هنر، بیان و انکشاف فرم‌های زندگی ذاتاً بی‌فُرم است (همچون هستی بی‌فرم، که با فراخوانی خدا فرم‌های بالقوه‌ی خویش را بالفعل می‌کند)؛ بدین‌دلیل، انسان طالب هنر است چراکه در آن، دو پدیده‌ی اسطوره‌گون و بی‌واسطه را به شکلی عینی‌تر تجربه می‌کند؛ آغاز (آفرینش) و پایان (مفاهیمی چون رستگاری و مرگ). هنر قاب‌بندی می‌کند، و بدین‌ترتیب آشوب بی‌فرم هستی را فرم‌مند می‌سازد؛ پس هنر، کران‌مندسازی است و برساختن آغاز و پایان. بدین‌سبب نمی‌توان از آغاز حرف زد، بی‌آن‌که از پایان سخنی گفته آید.

پایان را می‌توان به شیوه‌های مختلف فهمید؛ شیوه‌هایی که صرفاً «تکنیک»های نمایشنامه‌نویسی یا کارگردانی نیستند، بل شیوه‌های درک هستی انسان در مقام هستنده‌ای تاریخی‌اند. شیوه اول را می‌توان تراژدی کلاسیک نامید (این نام‌گذاری‌ها بااحتیاط اعمال شده‌اند). در این آگاهی تراژیک، پایان آن چیزی است که در سرانجام کار، در سرانجام نمایش رخ می‌دهد؛ اغلب مرگی است که پیروزی قهرمان نیز هست. حتا اگر مرگ، پایان چنین تئاتری نباشد، باز به‌هرحال، یک پایان مشخص وجود دارد (؛ باید وجود داشته باشد) که در آن -به بیانی فنی- گره‌های نمایش گشوده می‌شود. آیا هر تمدنی بایستی همچون یونان، گذار از اسطوره به تراژدی را تجربه کند؟... شیوه دوم را می‌توان اپیک یا تئاتر غیرارسطویی نامید که در آن،پایان در هر نقطه‌ای می‌تواند رخ دهد. شاید بتوان چنین پایانی را به تاسی از آگامبن، پایان مسیحایی نامید؛ «نه پایان زمان، که زمان پایان». فرج/گشایشی که می‌تواند در هر «اکنون»ی رخ دهد؛ یک توقف ناگهانی در روند منسجم و جذاب نمایش. آیا وقفه‌هایی که بنیامین در «تئاتر اپیک» برشتی از آن‌ها یاد می‌کند، درکی از جنس چنین توقف‌ها و پایان‌های نابهنگام نیستند؟ یا آن «کات»های نابهنگامی

که در سینمای گدار بازمی‌یابیم؟ آن چیزی که ژیل دلوز «قلمروزدایی» ناغایت‌گرا می‌نامد؛ وقفه‌های نابهنگامی که می‌توانند تَاثراتی چون شگفتی، شوک و خنده را در مخاطبانش ایجاد نمایند. و شاید شیوه سومی که بتواند نام پساتراژیک را بپذیرد؛ در تئاتر پَساتراژیک مسئله و اندَیشه بر سر خودِ پایان، امرِ تراژیک و تاریخ است. این که آیا پایانی راستین وجود دارد؟ آیا امکان رستگاری و رهایی وجود دارد؟ یا آدمی ناتوان است از رهایی؟ آیا این ناتوانی، آخرین آگاهیِ انسان از خویش است؟ این ناتوانی، آیا قِسمی توانایی است؟ شاید بتوان رد چنین نگرشی را در تئاترِ ابسورد، و بخصوص بکت، شناسایی نمود. (به‌راستی چرا دیگر در پایان فیلم‌های امروز کلمه بهجت‌آفرینِ «پایان»: The End را نمی‌بینیم؟ و چرا دیگر در پایانِ فیلم‌ها همگی باهم کف نمی‌زنیم؟ و اصلاً چرا و چه نوع پایانی می‌تواند چنین حس و انگیزه‌ای را در تنِ تماشاگر ایجاد کند؟)

+++

بنا به آنچه گذشت شاید بتوان از عدم‌امکانِ وقوع و شروع حقیقی تئاتر ـ بخوانیم «تئاتر تَاریخ»ـ در آن جامعه‌ای سخن به میان آورد که، به‌بیانی بنیامینی، بیشتر میل به «نماد» و ابدی‌سازی دارد تا «تمثیل» و تاریخ‌مندی، و نمی‌تواند شکاف میان زمان و تاریخ، امرکلی و امرجزئی، امرابدی و امرزمان‌مند را درک و بیان[8] نماید –و مگر هنر، در یک معنا، بیان‌مندسازی همین شکاف نیست؟– چنین اجتماعی نمی‌تواند تئاتری ازآنِ‌خویش داشته باشد؛ تئاتری برآمده از نیروهای تاریخیِ موجود، روابط و مسائل میان آنها. در تاریخ تئاتر، می‌توانیم از تئاتر کشورهای مختلف (به شیوه‌ای دلوزی می‌توانیم بگوییم «نام‌های تئاتر»)، در دوره‌های تاریخی مختلف سخن بگوییم. اما آیا اطلاق چنین مفاهیمی به آن تئاتروارهایی که در ایران –ایرانِ فروکاهیده به تهران– عرضه می‌شوند، ناشی از یک بدفهمیِ اساسی از زمان، تاریخ و هنر نیست؟ تئاتر ایران، یا تئاتر معاصر ایران، مگر چه دغدغه‌ای را مطرح می‌سازد و مگر چه درگیریِ طاقت‌فرسایی را در بسترِ سُنت خویش با زمانه خویش طرح و بیان می‌کنند؟... تئاتر(ها)ی ایرانی چرا و کجا آغاز خواهد شد؟ بگذارید در پرسیدن و نیز جواب‌دادن به چنین پرسشی بیش از آنچه ممکن است بدبین باشیم و برای لحظاتی لااقل دست از کار بشوییم تا مگر به مرتبه مقاومت(=توانستنِ‌نتوانستن)بَرشویم.

پی‌نوشت:

۱– arche

۲– immanent

۳– فرانتس روزنتسوایگ (۱۹۲۹–۱۸۸۶: Franz Rosenzweig): تئولوگی آلمانی و یهودی که با نقدِ فلسفه زمانه خویش –وشاید فلسفه درحالت کلی‌اش– نوع دیگری از اندیشه را پیشنهاد داد به‌دور از شهوت آکادمیکِ همه‌چیزدانی؛ «اندیشه‌ورزی جدید» که از پیوند میان الهیات و فلسفه به دست می‌آید. دغدغه او برقراری دیالوگ میان خدا، انسان و هستی بود. نسبت‌ها و مکالمه‌هایی که او برقرار می‌سازد را می‌توان اینگونه خلاصه نمود؛ [خدا–هستی : آفرینش]، [خدا–انسان: وحی] و [هستی–انسان: رستگاری].

٤ – دو قیدِ «ناعقلانی» و «مؤمنانه» در معنای کی‌یرکگاردی‌شان به کار رفته‌اند.

۵– «کله» در اینجا بیشتر طنینی دلوزی دارد؛ کلّه‌ای که احساس‌ها و نیروهای ناسوژگانیِ بدن در آن جریان دارد.

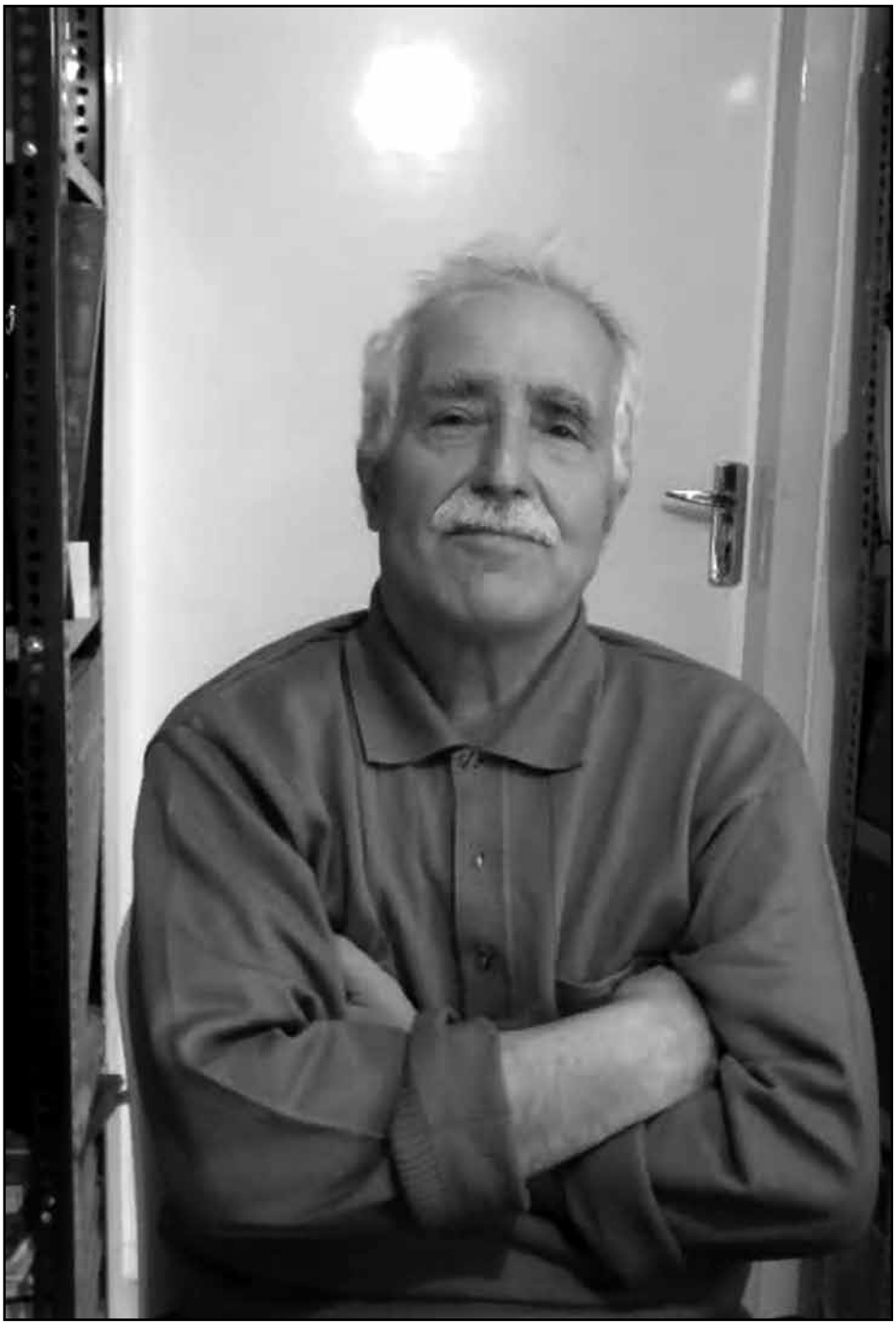
٦– multiple

۷– Virtuality را در اینجـا باید بـا تداعیِ دلوزی‌اش خواند؛ «مجازی» نه به معنای انتزاعی و کاذب، که به معنای آنچه «نهفته» و البته واقعی است.

۸– express

کاوُش

عرفان و تاریخ



رحیم رئیس نیا

متن سخن‌رانی رحیم رئیس‌نیا در مراسم بزرگ‌داشت خود در بنیاد شهریار، تبریز، اردیبهشت ۹۵

لحظه‌ای از لحظات یک زندگی

با عرض سلام به حاضران گرامی و خوش‌آمدگویی به میهمانان عزیز، همکاران بنیاد دایره‌المعارف اسلامی و سپاس از برگزار کنندگان این همایش، یاران بنیاد شهریار و استادان و دانش‌جویان ارجمند گروه تاریخ دانشگاه تبریز.

سخن گفتن از خویشتن دشوار است. گیرم که خویشتنی به‌معنی فرد جدا از دیگران و به‌عبارت دیگر، جدا از جامعه نمی‌تواند وجود خارجی داشته باشد. افراد، محصول جامعه‌ای هستند که در آن هستی یافته‌اند. شخصیت افراد و هویت‌های فردی و جمعی، ضمن داشتن خود ویژگی‌هایی در بستر جامعه شکل می‌گیرند. جامعه هم بر اثر پویایی درونی خود و در پیوند متقابل با جوامع و تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون و به دیگر سخن، با کل جهان- که امروزه در پرتو شبکه‌ی اطلاع‌رسانی و مناسبات اقتصادی و سیاسی و فرهنگی، چونان دهکده‌ای، البته مدرن، می‌نماید- در حال تکاپو و دستخوش تحول و تکامل است؛ تکاملی که در عین پیروی از قانون‌مندی هایی، و با شناخت همان قانون‌مندی‌ها قابل مهار کردن و راه‌بری نسبی در جهت آماجی گزیده است. میزان و معیار تسلط و اعمال رهبری هدف‌مند بر فرآیند تحول در هر جامعه‌ای و از آن جمله جهانی، نمایان‌گر درجه‌ی پیش‌رفت آن جامعه است. ناگفته نماند که پیش‌رفت در دو راستای متضاد و متنافر حرکت می‌کند. یکی پای در بی‌راهه‌ی منتهی به ورطه‌ی بربریت و نابودی بشریت، دیگری روی سوی سرزمین شکوفایی آرزوهای انسان ها دارد.

با همه‌ی آن‌چه که گذشت، تمایز فرد را از جامعه و افراد آن، نمی‌توان نادیده گرفت. هر فرد به نسبت هم‌راهی و سازگاری شرایط محیطی و به‌قدر استعداد و جربزه و تلاش خویش، در پویه‌ی زمان و در فرآیندی مرکب و پایان‌ناپذیر تحول می‌پذیرد و جایگاهی در جامعه فراچنگ می‌آورد و ضمن اثربرداری از محیط متقابلاً در آن تأثیر می‌گذارد و در کار ساختن و پرداختن جهان شرکت می‌جوید. در این میان نقش اکثریت جامعه با وجود عمده‌بودن‌اش، نامرئی، در صورتی که نقش اقلیتی مشهود و گاه برجسته و تعیین کننده می‌نماید. از آن میان بعضی با برخورداری از موقعیتی که نصیب‌شان شده، نقشی مثبت و پیش‌برنده و برخی منفی و بازدارنده و ای‌بسا که مخرب در روند تاریخ ایفا می‌کنند. ارزیابی نقش افراد یا قهرمانان در تاریخ بحثی است فراخ‌دامن که هم‌چنان ادامه دارد.

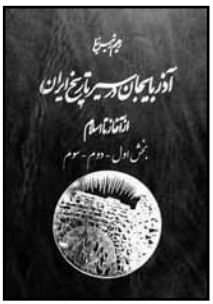
و اما قلم‌زن مورد نظر که یکی از آن نامرئیان از میلیون‌ها و میلیاردها به‌شمار است، در یکی از نقاط عطف تاریخ ایران، در شهریور ۱۳۱۹، یک سال پیش از برافتادن عبرت‌آموز پهلوی اول، که قدرقدرت انگاشته می‌شد و در بحبوحه‌ی جنگ جهانی دوم، زمانی که

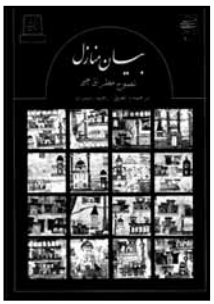
آذربایجان در اشـــغال واحدهای ارتش ســـرخ بود، در خانواده ای که نان از دســـت‌رنج خویش می‌خورد، در تبریز به‌دنیا آمد. او از قحطی مزمن و بیماری‌های مسری مرگ‌بار و از بدروزگاری مردم شـــهر و اســـتان و میهن خود در دوران شش‌ساله‌ی جنگ جهانی که خود نقشی در برافروختن آتش آن نداشته‌اند، وسال‌های بعد از آن داستان‌هایی شنیده و خوانده و دیده است که مایه‌بخش رمان‌های بزرگ توانند شد. پدرش باغبانی و سنگ‌بری می‌کرد و مادرش گذشته از رفت‌وروب و شست‌وشو و پخت‌وپز، بخشی از بار معیشت خانواده را نیز به دوش می‌کشید. او هم که پسر بزرگ آن خانواده‌ی پراولاد بود، از همان دوران کودکی کنار دست پدر و مادر کار می‌کرد و به‌ندرت فرصت بازی با هم‌ســـالان خود را می‌یافت. پدربـــزرگ مادری‌اش که کوره‌ســـوادی نیز داشـــت و امیرارسلان نامدار را بارها با هجی‌کردن خوانده بود و تا پایان حیات‌اش نیز هم‌چنان باز می‌خواند و چنان الفتی با آن گرفته بود که خبر ترور انورسادات را با خواجه‌نعمان مصری، پدرخوانده‌ی امیرارســـلان، گره و از آن طریق گریزی به بطون آن داستان می‌زد. ابیات:

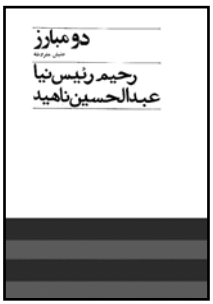
قلم گفتا که من شاه جهانم
قلم‌زن را به دولت می‌رسانم
بیا با من کمی تو مهربان باش
در این صورت تو را بالا کشانم

را هـــم با چنان لحن مؤثری به‌تکرار می‌خواند که هنوز هم در گوش جان او طنین‌انداز است. آن مسلمان نیک‌نفس و درست‌گفتار و درست‌رفتار و درست‌کردار، حقی فراموش‌نشدنی بر گردن خانواده، به‌ویژه شخص او داشـــت. همو بود که دســـت وی را گرفت و با هزار مکافات به دبستان‌اش برد و با مراقبت دل‌سوزانه‌اش، از فراری‌شدن‌اش از مدرسه جلوگیری کرد.

دایی‌اش تنها فرد باسواد از خویشاوندان نزدیک و دورش بود که فلاخن روزگار به تهران و سپس به کرمان سنگ قلاب‌اش کرده بود و او نامه‌های وی به پدرش را برای پدربزرگ‌اش می‌خواند و پاسخ آن‌ها را نیز از زبان پدر بزرگ برای دایی می‌نوشت: «... باری اگر از احوالات این‌جانب جویا باشید، الحمدلله سلامتی حاصل و جای هیچ‌گونه نگرانی نیست و ...». دایی‌اش هرازچند گاهی که گذارش به تبریز می‌افتاد، او را تشویق به مطالعه و به‌ویژه مطالعه‌ی آثار ژان‌ژاک روســـو و فروید می‌کرد. بألاخره روزی عیدی‌ها و اندوخته‌هایش را برداشته، دل به دریا زد و راه شیشه‌گرخانه را که راسته‌ی کتاب‌فروشان بود، در پیش گرفت. پرسش‌هایش از کتاب‌فروش‌ها از این قرار بود: آثار ژان ژاک روسو را دارید؟ آثار فروید را چطور؟ و با نگاه ناباورانه و پاسخ «نداریم» آن‌ها مواجه می‌شد. پس از ســـرزدن به تمام کتاب‌فرَوشی‌های آن بازارچه، دست‌خالی راه خیابان شهناز سابق را، که کتاب‌فروشی جدیدی به‌نام چهر در آن‌جا باز شده بود و او تا آن زمان جرئت واردشدن به آن‌جا را به خود نداده بود، در پیش گرفت و در پاســـخ اول خود از کتاب‌فروش آراســـته، صدای او که طنینی از ادب و امید داشت، در گوش‌اش نشست: بلی «قرارداد اجتماعی» روسو را داریم. و کتابی را از قفسه بیرون کشید و به دست‌اش داد. آری خودش بود: «قرارداد اجتماعی» تألیف ژان ژاک روسو و ترجمه‌ی غلامحســـین زیرک‌زاده (استاد دانشگاه)، چاپ سوم، از





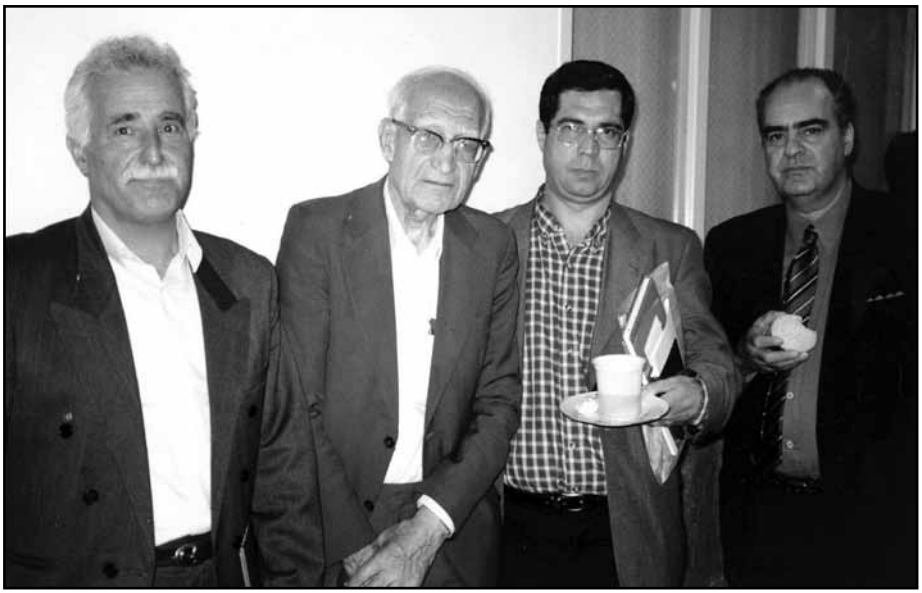


انتشارات شرکت سهامی چهر، ۱۳۳۵. این کتاب هنوز هم با مهر «کتابخانه فلانی، شماره ۴۰» در کتاب‌خانه‌ی او موجود است. مهر مال زمانی بود که یک قفسه‌ی سیمی یک‌ونیم طبقه‌ای را بر دیوار گلی یکی از دو اتاق فکسنی خانه‌شـان کوبیده بود و آرزو داشـت که روزی بتواند قفسـه‌ی دیگری را در کنار اولی نصب کرده، آن را هم با کتاب پر بکند. ازاین‌روی اکنون با گشتن به دنبال کتابی در کتاب‌خانه‌ی محقرش به این باور رسیده که هرکس، به‌شرطی که در راه آرزوهای سنجیده و دست‌یافتنی خود با عشق و علاقه و پی‌گیرانه گام بردارد، ای‌بسا که کامیاب بشود.

خلاصه، او با خوش‌حالـی زایدالوصفی «قرارداد اجتماعـی» را با دو سـه جلد کتاب دیگـر، از جمله «زندگانی من» کسروی و «جزیره پنگوئن‌ها»، نوشته‌ی آناتـول فرانس، به‌ترجمه‌ی محمد قاضی را خرید و با پای پیاده به خانه برگشـت. با اثر اخیر، که به پیش‌نهاد کتاب‌فروش محترم خریده بود، به‌علت آن که با تاریخ و تمدن فرانسه و شگردهای رمان‌نویسی غربی آشنایی نداشت، نتوانسـت ارتباط بر قرار کند؛ در صورتی که آن شـاهکار طنز که به سبک‌وسـیاق افسانه‌های کهن نوشـته شده، نمادی از تاریخ ملت فرانسه به‌شمار آمده است. اما مقدمه‌ی غلامحسین زیرک‌زاده چونان کلیدی مشکل‌گشا دروازه‌ی متن ماندگار «قرارداد اجتماعی» را به روی او بـاز کرد. وی بعدها از طریق خاطرات مهندس احمد زیرک‌زاده، برادر کوچک او، که درعین‌حال مترجم «امیل» (اثر تربیتی روسـو) به فارسی نیز بود، با زندگی پرفراز نشیب آن انسان فرهیخته، که سه روز پس از درهم ریختن آمال و آرزوهایش به‌ضرب کودتای اسـارت‌بار ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شـوربختانه خودکشی کرده، آشنا شد. درهرحـال، او با ورود به متن اثـر آن را بارها خواند و بی‌آن‌که به دقایق اسـتدلال‌های روسـو پی برده باشد، چندان تحت‌تأثیر شیوه‌ی نگارش‌اش قرار گرفت که در نامه‌های پدربزرگ به دایی منعکس شود.

پـس از به‌پایان رسـاندن دوره‌ی اول دبیرسـتان، در دانش‌سـرای مقدماتـی تبریـز، کـه از نهادهـای آموزشی-تربیتی فرهنگ‌ساز مؤثر در آذربایجان به‌شمار می‌آید و بسـیاری از معلمان و استادان و نویسندگان و پژوهندگان و روشـن‌فکران را پرورده، ادامه‌ی تحصیل داد و ضمن توشـه‌اندوزی از محضـر دبیران مجرب، فرصت آن یافت که با طیف وسیعی از هم‌درسانی که از شهرستان‌ها و شهرهای گوناگون آذربایجان، از آستارا و اردبیل و خلخال و سراب و گرمی و مشکین‌شهر و کلیبر و اهر گرفته تا اسکو و آذرشهر و مرند و خوی و مراغه آمده بودند، مناسـبات دوستانه برقرار و با سنن و آداب مردمان گوشه‌وکنار آذربایجان آشنایی‌ای ولو سطحی و نسبی پیدا کند و مثلاً با توصیف یک دوست کلیبری از قلعه‌ی جمهور، به جنبش بابک خرمدین علاقه‌مند شود.

در بیست‌سـالگی به اسـتخدام فرهنگ، آموزش و پرورش بعدی درآمد و به روسـتای قایش‌قورشاق، که شهریار نخستین‌بار شهد شـعر را، دهه ها پیش در آن‌جا، در مکتب‌خانه‌ی ملاابراهیم چشـیده بود، اعزام شد و با گشوده‌شدن در آن دبستان، خواه ناخواه، در آن مکتب‌خانه، که آموزشگاه بسیاری از کودکان و نوجوانان قایش‌قورشاق و روستاهای هم‌جوار بوده، بسته شد. او



تبریز، خرداد ۱۳۸۰، از سمت راست: خسرو افشار، علی دهباشی، لئون میناسیان و رحیم رئیس نیا

پس از آن تنها یک‌بار فرصت آن یافت که به نخستین معلم یکی از شاعران بزرگ و به‌باوری بزرگ‌ترین شاعر معاصر ایران ادای ادب و ارادت کند.

خاطرات رنگارنگ کودکی شهریار که در منظومه‌ی حیدربابای اول انعکاسی شاعرانه یافته، هنوز در ذهن‌ها زنده و بندهایی از آن شاهکار زبان و ادبیات آذربایجان بر زبان‌ها جاری بود. حیدر بابای اول، که کوهک حیدربابای نشسته در میان قایش‌قورشاق و خشکناب را به یک قاف سرمنزل عنقا ارتقا می‌دهد، در ۱۳۳۲ منتشر گردید. این اثر ۷۶بندی به‌دریافت آقای مشروطه‌چی نه‌تنها نقطه عطفی در زندگی هنری شاعر، بلکه سرآغاز مرحله‌ی نوینی در ادبیات آذربایجان بود. یازده‌سال پس از انتشار حیدربابای اول و سه سال پس از انتقال نخستین آموزگار قایش‌قورشاق به روستایی دیگر، یعنی در ۱۳۴۳ گذار شهریار بار دیگر به خشکناب و قایش‌قورشاق می‌افتد و حیدربابا به دیدن آن فرزند گم‌کرده، به سخن در می‌آید:

بونه سس دیر عالمه سن سالیبسان
گل بر گؤرک اؤزون هاردا قالیبسان
چه غلغه است که به عالم فکنده‌ای
باری بگو که رحل کجاها فکنده‌ای

با این دیدار و بیدارشدن خاطرات غنوده در دامنه‌ها، حیدر بابای ۴۹بندی دوم از طبع شاعر فوران می‌کند و جاری می‌گردد، و با مقدمه‌ی زنده‌نام استاد مرتضوی در ۱۳۴۶ منتشر می‌شود.

باری، معلم ما ده‌سال آزگار، یعنی تا ۱۳۴۹ در روستاهای حومه‌ی تبریز و نیز در دبیرستان بستان‌آباد تدریس کرد. فراموش نمی‌کند که در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۳۴۰، زمانی که ضمن تدریس در روستا، در دانشگاه تبریز هم تحصیل می‌کرد، در مباحثه با رئیس فرهنگ وقت حومه‌ی تبریز، که گفته بود «تو با کسی طرف صحبت هستی که بیش از ۲۰۰ جلد کتاب خوانده»، درآمده بود که او چندبرابر ۲۰۰ جلد خوانده است. روزی هم که پس از انتقال به تبریز برای تعیین دبیرستانی که بایست در آنجا تدریس کند، به دایره‌ی تعلیمات متوسطه‌ی اداره‌ی آموزش‌وپرورش استان مراجعه کرده بود، رئیس دانشسرای راهنمایی در حال تشکیل، زنده‌یاد ابوالحسن دیانت، در آن‌جا حضور داشته، به شنیدن نام‌اش از وی پرسیده بود که تو همان مؤلف «دو مبارز مشروطه» هستی؟ و پس از گرفتن پاسخ مثبت، باز پرسیده بود: حاضری کتاب‌دار دانشسرا بشوی؟ او هم که

با کتاب‌خانه‌ی دانشسرای مقدماتی، که قرار بود هسته‌ی کتاب‌خانه‌ی در حال تأسیس دانشسرای راهنمایی را تشکیل دهد، آشنایی داشت؛ بی‌تأمل موافقت کرده بود. کور از خدا چه خواهد؟ معلوم است که دو چشم بینا. از آن پس با تشویق و حمایت رئیسی کتاب‌دوست شروع کرده بود به راه‌اندازی و تجهیز کتاب‌خانه‌ای که در اندک‌مدتی به یکی از کتاب‌خانه‌های فعال و مؤثر تبریز تبدیل شد. یادش است روزی که دکتر عیسی صدیق اعلم، که تحصیل کرده‌ی دانشگاه‌های فرانسه و انگلیس و آمریکا و دارای بیش از نیم‌قرن سوابق خدمات فرهنگی و فعالیت‌های سیاسی، از جمله بنیان‌گذاری دانشگاه تهران و ریاست و استادی دانشسرای عالی و وزارت در چند کابینه و سناتوری و تألیف چند اثر غالباً آموزشی بود، گذارشان به دانشسرا افتاد، به کتاب‌خانه هم سر زدند. مضمون سؤال‌وجوابی که بین ایشان و کتاب‌دار چهره بست، از این قرار بود: چینش کتاب‌ها براساس کدام روش است؟ به‌روش من‌درآوردی! روش من‌درآوردی یعنی چه؟ راستش کتاب‌ها را به ده موضوع تقسیم‌بندی کرده، به هر موضوعی از صفر تا ۹ کدی داده، آن‌ها را شماره‌بندی کرده، برای هر کتاب هم فیشی درآورده‌ام که به‌ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها در فیش‌دان‌ها قرار گرفته‌اند! حالا اگر من کتابی را از شما بخواهم، می‌توانید برایم بیاورید؟ و کتاب «روش نوین در تعلیم و تربیت»، از تألیفات خودشان را نام می‌برند. کتاب در چشم‌به‌هم‌زدنی به دست‌شان داده می‌شود و آن‌گاه می‌فرمایند: خیلی خوب است. اما این روش من‌درآوردی تا زمانی کارآیی خواهد داشت که شما کتاب‌دار این‌جا باشید. بدون تردید، حق با ایشان بود. اما کتاب‌خانه تا دوسه سال بعد از انقلاب به‌همان روش، و شاید بعضی از دانش‌جویان و دانش‌آموزان دانشسراهای راهنمایی و مقدماتی آن ایام شهادت بدهند که به‌انبوه مراجعان خود کارآیانه، خدمات کتاب‌رسانی ارائه می‌داده است.

وی دو سه سال پس از کتابداری تمام‌وقت، ضمن حفظ مسئولیت کتاب‌خانه، تا سال ۱۳۵۹ در دبیرستان‌های دخترانه و پسرانه و دانشسراهای مقدماتی و راهنمایی و یکی‌دو ترمی هم در دانش‌گاه تدریس کرد. وسرانجام هم‌زمان با دریافت تشویق‌نامه‌ی اداره‌ی کل به‌مناسبت مقام اول آوردنِ شاگردان‌اش در بین دانش‌آموزان سال آخر دبیرستان‌های استان، با صدور حکم بازنشستگی زودرس‌اش مواجه شد. تدریس در مراحل مختلف تحصیلی، چه در روستا و چه در شهر، برایش شوق‌انگیز و ارضاکننده و انرژی‌زا بوده، باز خورد و واکنش پایان‌ناپذیر آن از جانب اولیای شاگردان‌اش و خود ایشان حکم سرچشمه‌ی لایزالی از محبت و اخلاص و لذت و عیش مدام را برایش داشته است و دارد. محض به‌دست‌دادن نمونه، به سه–چهار مورد از آن‌ها اشاره می‌شود:

به یاد می‌آورد، پنج–شش سال پس از انتقال‌اش از یک روستا، آخوند همان روستا که پدر یکی از شاگردان‌اش بوده، در دیداری تصادفی به او می‌گوید: ده ما فقط یک معلم به خودش دیده، آن هم فلانی بوده است و بس. روزی هم مادر یکی از دانش‌آموزان‌اش به او متوسل می‌شود که دخترش را قانع کند که به بخت خود پشت‌پا نزند و خواستگار متمکن‌اش را از در نراند. اما توضیحات دختر، که مثل دختران خودش می‌ماند، مجاب‌اش می‌کند که آینده‌نگرتر از مادرش می‌باشد. چهار–پنج سال پیش هم یکی از شاگردان‌اش، پس از سی‌واند سال فارغ‌التحصیل‌شدن از دبیرستان، مثل خیلی دیگر از شاگردان سابق‌اش خواهان دیدارش می‌شود. قرار می‌گذارند در چهارراه آبرسان، جلو قنادی تشریفات هم‌دیگر را ببینند. وقتی به آن‌جا می‌رسد، آقای میان‌سالی را که دسته‌گلی به دست داشته، می‌بیند و به جایش می‌آورد. او به طرف‌اش می آید و می‌خواهد دستش را ببوسد. بعد از آن که کشمکش درگرفته بین آن دو با روبوسی خاتمه می‌پذیرد، وی رو به تماشاگران کرده، می‌گوید: ایشان معلم من هستند. بعد از سال‌ها آمده‌ام تا از زحمات‌شان تشکر کنم. معلوم می‌شود که به‌تازگی دکترای حقوق گرفته، در پل چوبی تهران دفتر وکالت دارد. یک سال پیش هم تنی چند از شاگردانَ قایش‌قورشاقش در تهران به جمع خود دعوت‌اش می‌کنند تا خاطرات پنجاه‌وشش سال پیش را باهم مرور کنند. چند ماه پیش هم شماری از بانوانی که در

سال‌های پیش از انقلاب معلم‌شان بوده، با دسته‌گلی در دست دختر یکی از آن‌ها به کلاس درس‌اش در همین سالن بنیاد پژوهشی شهریار آمده بودند تا نشان دهند که معلم‌شان را هنوز هم فراموش نکرده‌اند؛ معلم‌شان هم ثابت کرد که آن‌ها و هم‌کلاسی‌های‌شان را هرگز فراموش نمی‌کند. ذهن او از این‌گونه یادها و یادکردهای وجدانگیر، که بعضی‌ها نیز در به‌اصطلاح آن‌ور آب اتفاق افتاده، چندان و چنان آکنده است که بازنوشتنِ آن‌ها، آن هم در روزگاری که هر بند کاغذ ۷۰ – ۸۰ هزار تومان و تیراژ کتاب ... نگویم، که ناگفتن‌ام بهتراست و چیزی که عیان است چه حاجت به بیان ... هفتاد من کاغذ و فراغتی لازم دارد که ای‌کاش دست‌یاب شود.

چگونه می‌توان برای چنین احساس‌های بی‌روی و ریایی که از ژرفای صمیمیت و خلوص سرچشمه می‌گیرند، بهایی تعیین کرد؟ همیشه در سراسر دوران بیست‌واند ساله‌ی معلمی‌اش و بعدها نیز، به سخنان فرهنگی بازنشسته‌ای که به او و هم‌کلاسی‌هایش که خود را برای معلمی آماده می‌کرده اند، اندرز می‌داده که آخروعاقبت او را ببینند و عبرت بگیرند و تا کلاه به سرشان نرفته، فکر دیگری برای آینده‌شان بکنند و خود را دستی‌دستی در منجلاب معلمی گرفتار نکنند و... از این قبیل ترهات اندیشیده، از این که نه‌تنها به هشدارهای آن معلم ریش‌سفیدکرده در کلاس و پیوندنایافته با شاگردان خود اعتنا نکرده، خوش‌حال است و خیلی هم از این که امکان ادامه‌ی خدمت‌گزاری در آن ساحت دل‌خواه را نیافته، ناخرسند می‌باشد. اما از این‌که بسیاری از شاگردان‌اش او را هنوز هم به چشم معلم خود می‌نگرند، نیش نامرادی‌ها بدل به نوش کامرانی می‌شود. این نگاه در نسل‌های پیشینِ معلمان غالب بوده، چراکه چنان معلمانی منزلت کسب‌شده از طریق به‌جای‌آوردن وظیفه و رسالت انسانی را به حق‌التدریس‌های دریافتیِ کذایی از کلاس‌های سوپرفوق‌العاده، که غالب خانوادهها از پرداخت چنان مبالغی ناتوان‌اند، ترجیح می‌دادند. یاد و نام‌شان زنده باد. بگذریم.

او پس از آن به‌جای سفیدکردن تخته‌سیاه، سیاه‌کردن کاغذ سفید را بیش از بیش پیشه‌ی خود ساخت. ناگفته نماند که نوشتن را زودتر از آن شروع کرده بود و نخستین کتاب‌اش، «زمینه‌ی اقتصادی و اجتماعی مشروطیت ایران»، در ۱۳۴۷ منتشر شده است.

بر آن بودم تا شمه‌ای از روند آشنایی آن آشنا، با کتاب و کتاب‌خوانی و کتاب‌نویسی را هم بیان دارم. روندی پراعوجاج که توأم بوده با پیش‌رفتن‌ها و پس‌رفتن‌ها، و افتادن‌ها و برخاستن‌هایی. به‌تعبیر آن عزیز، هم‌چون هسته‌ی سنجدی به‌خاک‌افتاده، هرجا نمی‌بود به خود کشید، سر از خاک در آورد و کج‌ومعوج رشد کرده، درختی گشت گشن و مقاوم، با باری از سنجد؛ سنجدی که در صورت نبودن قاقا لی‌لی، از سر ناچاری قاقا لی‌لی به شمارش می‌آورند: «قاقا سیزلیقدان ایده یه قاقا دئیرلر». بااین‌همه سنجد، گذشته از آن که خوراکی می‌باشد، دارای خواص دارویی و درمانی نیز هست! خود او را مادرش با ریختن چنگه‌ای سنجد یا توت خشک در جیب‌اش روانه‌ی مدرسه می کرده است.

آن‌چه در این برهه‌ی زمانی به‌لطف دوستان و این قلم‌زن عرضه شد، برش هایی بود از احوال و آثار یا زندگی‌نامه‌ی ناتمام او که آرزو دارد روزی آن‌چنان که شماری از دوستان‌اش از وی می‌خواهند از سواد به بیاض آورده شود.

در پایان ضمن سپاس‌گزاری از همه‌ی دوستان غایب و حاضر که به‌جهت کثرت‌شان، که بیش و بیش‌تر باد، به‌جای بردن نام‌های عزیز تک‌تک‌شان، سر در پیش‌گاه همگی‌تان به احترام خم می‌کنم و فرصت را برای قدردانی از انسانی که بدون زحمت‌پذیری و پای‌مردی هم‌دلانه‌اش، پیمودن راه ناهموار و دشوارگذار زندگی دشوارتر و تحمل‌سوزتر، بل امکان‌ناپذیرتر می‌شد، مغتنم می‌شمارم؛ خانم لطیفه نوروزی، شریک زندگی‌ام که با وجودش و مواظبت‌های مادرانه‌اش خانواده‌مان با شاخه‌های برومند، شکوفا شده است.

و ناگفته نگذارم که بزرگ‌داشت خود را بزرگ‌داشت نسلی از زحمت‌کشان عرصه‌ی فرهنگ و ادب و هنر این مرز و بوم می‌دانم و به همه‌شان، همه‌تان شادباش می‌گویم.

سهم رحیم رییس‌نیا در تاریخ‌نگاری اجتماعی ایران

تورج اتابکی

از میان شاخه‌های تاریخ‌نگاری ایران در صد سال گذشته، دو شاخه‌ی تاریخ‌نگاری اجتماعی و تاریخ‌نگاری محلی، در قیاس با شاخه‌های دیگر تاریخ‌نگاری، رَه‌روان بسیار کم‌تری داشته است. در این صد سال، تاریخ‌نگاری اجتماعی ایران وام‌دار آثار تأثیرگذار و ماندگارِ تنی چند از مورخان غیرچپ‌گرا بوده که در شکل‌دادنِ به تاریخ اجتماعی ایران‌زمین سهم والایی داشته‌اند: مورخانی چون احمد کسروی، محمود محمود، فریدون آدمیت، عبدالحسین زرین‌کوب، زریاب خویی و یا ایرج افشار. اما با حضور مورخان چپ‌گرا بود که تاریخ‌نگاری اجتماعی ایران صلابتی نو یافت.

تاریخ‌نگاری چپ‌گرای ایران، در شکلِ جامع‌اش، با آشنایی کم‌وبیش کنش‌گران سیاسی چپ‌گرای ایران با آرا و عقاید مارکس، و بیش‌تر با انقلاب ۱۹۱۷ روسیه، شکل گرفت. از میان این کنش‌گران، برجسته‌ترین‌شان سلطانزاده بود. سلطانزاده، عضو حزب کمونیست ایران و یکی از برکشیدگان بین‌الملل سوم، انقلابی‌ای بود که فهم تاریخ را برای درک بهتر تحولاتِ اجتماعی و، سرانجام، تغییر این جهان می‌خواست و در زندگی کولی‌واره‌اش همیشه یک پایَش در نهادهای سیاسی بود که سودای انقلاب در سر داشتند و پای دیگرش در مدرسه و در هیئتِ مدرس و پژوهش‌گر تا، به‌مدد آموزش و پژوهش، راهِ پرصلابتِ انقلاب کمونیستی را هموار کند. بهایش را هم البته چه تلخ داد؛ هنگامی که صاحب‌خانه، استالین و رفقایش، سلطانزاده را در کنار دیگر یاراناش، به‌جرم دگراندیشی از روایت رسمی و استالینی از سوسیالیسم، به جوخه‌ی تیرباران سپردند.[1] از پیِ سلطانزاده ایرانیانِ دیگری نیز همان سیاق را در پیش گرفتند: کنش‌گریِ سیاسی در کنار پژوهش‌گریِ تاریخی، که البته پژوهش‌گری‌شان باید از دالان کنش‌گری سیاسی‌شان می‌گذشت. جز این، اینان یا بَر دار بودند و یا مطرود. مطرود هم هویتی نداشت، جز محکوم به داشتن انگِ عمله‌ی نظام سلطه‌ی جهانی بر پیشانی. از پی سلطانزاده، در میان گروهی از کمونیست‌های ایرانی، که آنان را با نام

گروه ارانی یا «پنجاه‌وسه نفر» می‌شناسیم، تنی چند هم به‌تفنّن سری به تاریخ زدند، اما برجسته‌ترین اینان، که البته کارهایش فراتر از تفنن رفت، احسان طبری بود و بعد عبدالحسین آگاهی.[۲]

از سوی دیگر، این شرق‌شناسان روس بودند که از پی انقلاب سرخ در روسیه، در برابر شرق‌شناسی سنتی و استعماری آن دیار، خوانش دیگری از شرق‌شناسی را پی ریختند که آن را «شرق‌شناسی سرخ» (RedOrientalism) خوانده‌ام.[۳] آثار این نویسندگان (از جمله پطروشفسکی، پیگولوسکایا، سترِیوا، یابوسکی، بلنیتسکی و ایوانف)، به‌همت مترجمان ایرانیِ کمونیست‌تبار (از جمله کریم کشاورز)، به فارسی برگردانده شد. آثار اینان که در دهه‌ی چهل و پنجاه خورشیدی، الگوی تاریخ‌نگاری تاریخ‌نگاران و پژوهش‌گران ایرانی بود، خوانشی متفاوت از تاریخ ایران به‌دست می‌داد. روایت سیاقِ معیشت و بودوباشِ مردم، زمانی که به‌روایت تاریخ رسمیْ عاملیتِ تاریخ در انحصار خبرگان و نخبگان بود، پهنه‌ی تازه‌ای را به‌روی تاریخ‌نگاری ایران می‌گشود؛ پهنه‌ای که رو به‌سوی تاریخ اجتماعی داشت.[۴]

از آثار کنش‌گران سیاسی ایران و مورّخان شوروی که بگذریم، تاریخ‌نگاری ایرانِ دهه‌ی چهل و پنجاه خورشیدی شاهد نشر آثاری بود از مورخانی که، برای نخستین‌بار، از منظر چپ به مطالعه‌ی دانشگاهی تاریخ ایران روی آوردند. نام هما ناطق، فرهاد نعمانی، احمد سیف، باقر مؤمنی، محمدرضا سوداگر، احمد اشرف، اروانْد آبراهامیان و همایون کاتوزیان در این‌جا یادکردنی است.[۵] و البته رحیم رییس نیا که امروز به‌ستایش‌اش این‌جا گرد آمده‌اید.

اجازه بدهید اشاره‌ای کوتاه به سه ویژگی در کارهای رییس‌نیا داشته باشم که رییس‌نیای مورّخ را از دیگر مورخان اجتماعی، چه چپ‌گرا و چه ناچپ‌گرا، متمایز می‌کند:

نخست:

شناخت تاریخ معیشت مردمانی که در سرزمین‌های همسایه، قفقاز و آناطولی بودوباش دارند و نیز آشنایی با منابع گونه‌گون فارسی و ترکی ویژگی‌ای به پژوهش‌های تاریخی رییس‌نیا می‌بخشد که در آثار دیگرانی که به‌نام آن‌ها اشاره رفت، کم‌تر دیده می‌شود: ویژگی تطبیقی یا هم‌سنجی.

اگر ثقل تاریخ‌نگاری از هر شاخه‌اش، تخته‌بندی به قلمرو ملی است، رییس‌نیا در پژوهش‌هایش از مرزهای ملی فراتر می‌رود و به بازخوانی تاریخ مردمان در قلمروی فراملی و منطقه‌ای می‌رسد. چنین پهلوگرفتنی، رییس‌نیا را توانا می‌کند تا با مقایسه‌ی تاریخ مردمان جوامع همسایه، تصویری دقیق‌تر از آن‌چه بر مردمانِ هریکَ از جوامع رفت یا نرفت، به‌دست دهد. در دو اثر «ایران و عثمانی در آستانه قرن بیستم» و یا «عُزیر و دو انقلاب»، این ویژگی هم‌سنجی بیش‌تر از هر کار دیگرِ رییس‌نیا چشم‌گیر است، هرچند که در کارهای دیگرِ او نیز، جابه‌جا، رگه‌هایی از این ویژگی را می‌توان یافت. از جمله در ثبت دانش‌نامه‌ای تاریخ که در این سپهر، رییس‌نیا کارهای خواندنی و ماندنی به‌جای گذاشته است.

دوم:

پرداخت فراملی اما رییس‌نیا را به ارائه‌ی روایت‌های کلان نمی‌رساند. او جایگاه تاریخ خُرد را می‌داند؛ به جایگاه تاریخ خرد یا تاریخ محلّی واقف است؛ از خُرد آغاز می‌کند تا به کلان برسد. به‌داوری من، در تاریخ‌نگاری معاصر میهن‌مان، از پیِ کسروی که پیش‌کسوت این نحله از تاریخ‌نگاری است، رییس‌نیا را داریم. آذربایجان در سیر تاریخ ایران نمونه‌ی برجسته‌ی چنین سیاقِ پژوهشی است.

سوم:

کنش‌گری و کنش‌پذیری، یا آن‌گونه که به‌زبان انگلیسی داریم: Agency and Subjectivity . کنش‌گران در کارهای رییس‌نیا گروهِ گسترده‌تری از بی‌صدایان تاریخ‌اند. به‌داوری من، خوانشِ رییس‌نیا از طبقه، قدرت و سلطه در فهم عام، و سلطه‌یَ طبقاتی در شکل خاص، فراتر از پرداخت متعارف می‌رود. کنش‌گران فرودست رییس‌نیا، به‌خلاف سیاق جاری در تاریخ‌نگاری اجتماعی، محدود به تهیدستان نمی‌شود و از جمله اقلیت‌های آیینی، قومی و جنسی را در بر می‌گیرد.

ارائه‌ی بررسیِ جامع‌تر از کارهای رییس‌نیا و

جایگاه‌اش در تاریخ‌نگاری ایرانِ معاصر فرصتی بیش‌تر می‌خواهد که در حوصله‌ی این گفتارِ کوتاه نمی‌نشیند.

از برگزارکنندگان بزرگ‌داشتی کَه در تبریز، به‌تاریخ پنج‌شنبه سی‌اُم اردیبهشت ۱۳۹۵، در تجلیل از رحیم رییس‌نیا بر پا شد، گله‌مند نیستم که فرصتِ ارائه‌ی این مرورِ کوتاه بر کارنامه‌ی رییس‌نیا را در اختیارم نگذاشتند. قصدم رساندن‌اش به‌گوش رحیم رییس‌نیا بود که به دوستی‌اش می بالم. و چنین شد.

۱- از جمله پژوهش‌های تاریخی سلطانزاده، آن‌چه که در دست داریم، چه در هیئت کتاب یا مقاله، از این‌دست است: مسئله ارضی در ایران معاصر (مقاله ۱۹۲۲)، اقتصاد و مسائل انقلاب ملی در کشورهای خاور نزدیک (کتاب، ۱۹۲۲)، مسائل انکشاف اقتصادی و انقلاب ارضی در ایران (مقاله، ۱۹۳۱).

۲ -از احسان طبری دو اثر یادکردنی در پهنه‌ی تاریخ ایران می‌شناسیم: فروپاشی نظام سنتی و زایش سرمایه‌داری. از آغاز تمرکز قاجار تا آستانه مشروطیت (بی‌جا: انتشارات حزب توده ایران، ۱۳۵٤) و جهان‌بینی‌ها و بینش‌های اجتماعی در ایران. جامعه ایران در دوران رضاشاه (بی‌جا: انتشارات حزب توده ایران، ۱۳۵٦).

۳-تورج اتابکی و لانا راوندی فدایی، «ایران‌شناسی سرخ»، ایران نامه، سال ۳۰، شماره ۲، تابستان ۱۳۹٤، صص. ۱۹۰-۱۷٤.

٤- از جمله نگاه کنید به: ن.و. پیگولوسکایا، ا.یو یابوسکی، ای. پ. پطروشفسکی، ل. و. ستریوا، ا.م. بلنیتسکی، تاریخ ایران از دوران باستان تا پایان سده هیجدهم، ترجمه‌ی کریم کشاورز، دو جلد (تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳٤۹)؛ ای. پ. پطروشفسکی، کشاورزی و مناسبات ارضی در ایران عهد مغول، ترجمه‌ی کریم کشاورز، دو جلد (تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳٤٤)؛ ای. پ. پطروشفسکی، اسلام در ایران از هجرت تا پایان قرن نهم هجری، ترجمه‌ی کریم کشاورز (تهران: پیام، ۱۳۵۰)؛ م.س. ایوانف، تاریخ نوین ایران، ترجمه‌ی هوشنگ تیزابی و حسن قایم‌پناه (بی‌جا: انتشارات حزب توده ایران، ۱۳۵٦). یکی دیگر از کتاب‌هایی که البته پس از انقلاب در ایران منتشر شد، ترجمه‌ی اثر تقی شاهین، از کمونیست های گروه «پنجاه‌وسه نفر» است، با نام مستعار ابراهیموف، که نامی بود که در زمان گریزش به شوروی در آن‌جا به او دادند: ابراهیموف، پیدایش حزب کمونیست ایران. ترجمه رحیم رییس‌نیا (تبریز: گونش، ۱۳٦۰.)

۵ - از جمله نگاه کنید به: هما ناطق، از ماست که بر ماست. چند مقاله (تهران: آگاه، ۱۳۵۷)؛ فرهاد نعمانی، تکامل فئودالیسم در ایران (تهران: خوارزمی، ۱۳۵۸)؛ محمدرضا سوداگر، رشد روابط سرمایه‌داری ایران. مرحله انتقالی ۱۳٤۲-۱۳۰٤ (تهران: پازند، ۱۳۵۷)؛ احمد اشرف، موانع تاریخی رشد سرمایه‌داری در ایران و دوره قاجاریه (تهران: انتشارات زمینه، ۱۳۵۹). باقر مومنی، ایران در آستانه انقلاب مشروطیت (تهران: سیمرغ، ۱۳٤۵)؛ احمد سیف، در باره فئودالیسم در ایران قبل از مشروطه (تهران: پیام، ۱۳۵٦)

Homa Katouzian The Political Economy of Mo - ern Iran: Despotism and Pseudo-Modernism, ۱۹۲٦-۱۹۷۹ (New York: New York University Press, ۱۹۸۱)

کتیبه سنگ «بسم‌الله» اثری ایرانی (از قاهره تا تبریز)

غلامرضا یزدانی*
gholamrezayazdani92@yahoo.com

مقدمه

تاریخ ایجاد نقش‌برجسته در ایران از زمان و قدمتی طولانی برخوردار است. اصولاً نقوش برجسته در دوران باستان حکم محل اعلانات و آگهی‌های امروزی را داشته است، با این تفاوت که معمولاً جهت بزرگ‌داشت واقعه‌ای مهم یا نمایش صحنه‌ای سمبولیک مورد استفاده قرار می‌گرفتند. قدیمی‌ترین نقش‌برجسته‌های ایران متعلق به اقوام گوتی‌ها، لولوبی‌ها و عیلامی‌ها است. دوران هخامنشیان، دوران شکوفایی نقش‌برجسته‌های باستانی به‌شمار می‌آید، به‌طوری که نمونه‌های بسیاری از نقوش برجسته‌ی هخامنشی در استان‌های فارس، کرمانشاه و خوزستان بر جای مانده است که از میان آن‌ها می‌توان به آثار باقی‌مانده در تخت جمشید، پاسارگاد، نقش رستم، بیستون و شوش اشاره کرد. در دوره‌ی اسلامی، این هنر به دلایل شرعی نزول فاحشی کرد، زیرا نقش‌آفرینی در روی سنگ، نوعی بت‌پرستی محسوب می‌شده و همین اعتقاد هم سبب شد تا حجاری‌های دوره‌ی ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی نابود و یا مخدوش گردند (دادور و غربی،۱۳۹۱، ۲۱). و اگر آثاری در این اثنا از تیشه‌ی مخرب تعصبات جانِ سالم به در بردند، به‌علتِ منتسب بودنِ آن‌ها به شخصیت‌های مذهبی یا اسطوره‌ای بود، از آن‌جمله نقش رستم و تخت جمشید. چه‌بسا این اسامی در همان دوران به این آثار نهاده شده تا از آسیب مصون بمانند، لیکن در سده‌های آتی، حجاری روی سنگ و خلق نقش‌برجسته‌ها نیز، به‌سان سایر شاخه‌های هنری، راه تعالی و پیش‌رفت را یافت. هرچند عمده‌ی حجاری روی سنگ منحصر به ساختِ سنگ قبر می‌شد و در این دوران کم‌تر شاهد نقش‌برجسته‌هایی به‌سان ادوار پیش از اسلام هستیم. لیکن با تمام این اوصاف، در

دوره‌ی قاجاریه علاقه‌ی زیادی به هنر نقش‌برجسته‌کاری نمایان شـد. از نمونه‌های نقوش برجسـته‌ی قاجاری می‌توان به نقش‌برجسته‌ی تنگه‌ی واشی در فیروزکوه، وارنا در مازندران و نقشی درتاق بستان اشاره کرد.

در ایـن فرصت به معرفی یکی از آثار شـاخص حجاری روی قطعه‌ی سـنگی به‌یادگارمانده از دوران قاجار، که توسـط یکی از هنرمَنـدان ایرانی در ماورای مرزهای ایران ساخته شده و درنهایت صعوبت به ایران و شهر تبریز منتقل شده است، پرداخته خواهد شد.

این یگانه اثر منحصربه‌فرد، که به «سـنگ بسم‌الله» معروف می‌باشـد، به‌دست هنرمند بنام خوش‌نویس و حجار قرن سـیزدهم «محمدعلی قوچَانی» معروف به «میرزاسَنگلاخ» در سال ۱۲۷۰ ه.ق در شهر قاهره مصر حجاری شـده و، پس از تحمل بسی مشکلات و طی منازل، در پایان بر سـینه‌ی موزه‌ی آذربایجان تبریز آرام گرفته است. این اثر درواقع مجموعه‌ای است متشکل از پنج تکه‌ی مجزا که قطعه‌ی اصلی آن به‌مثابه‌ی متن اصلی فرش ایرانی با ظرافتی هرچه تمام‌تر حجاری گشته و چهار قطعه‌ی دیگر، چون حاشـیه، با دقت و ظرافت، متـن اصلی را مانند نگینی بـاارزش در میان گرفته‌اند. لازم‌به‌ذکر است آن‌چه در این فرصت تقدیم خوانندگان محترم می‌شـود، خلاصه‌ای از متن اصلی تدوین‌شده درخصوص سنگ بسـم‌الله است که به‌زودی در قالب کتاب پیش‌کش محضر علاقه‌مندان خواهد شد.

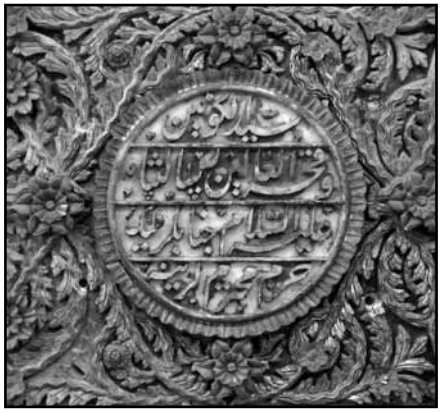
معرفی سنگ بسم‌الله از زبان خود اثر (تاریخ و دلیل ایجاد آن)

این شاهکار هنری از جنس مرمر سفید مصری به‌طول ۳۸۲ سـانتی‌متر و عرض ۱۳۳ سانتی‌متر می‌باشد، که حدود سه تُن وزن دارد. این کتیبه از پنج قسمت ساخته شـده که بخش میانی آن به ابعاد ۹۱ × ۳۳۹ سانتی‌متر دربرگیرنده‌ی عبـارات، ماده تاریخ و ابیـات و مدایح و... می‌باشـد. چهار حاشیه‌ی ذوزنقه‌شکل به‌پهنای ۲۱ سانتی‌متر، که در کناره‌ها برجسته بوده و با شیب ملایم به‌سمت داخل عمق پیدا کرده و دراصل نقش محافظ و قابی کتیبه‌ی میانی را دارد، فاقد هرگونه متن نوشتاری بوده و بـر روی آن نوارهایی با ضخامت‌های متفاوت ایجاد شده است. متن اصلی اثر با نواری به دو قسمت تقسیم شده که قسمت میانی شامل عبارت «بسم الله الرّحمن الرّحیم» و دو فضای دایره‌شـکل با متن ترکی می‌باشد. حاشـیه‌ی بیرونی نیز با دوازده قاب بزرگ، و به‌همین تعداد قاب کوچک، دارای مضامین و ابیاتی می‌باشد که در ادامه توضیح آن‌ها ذکر خواهد گردید. چه‌بسا طراحی این قاب‌ها و اَستفاده‌ی اسـتاد حجار از سمبل دوازده، هوش‌مندانه بوده و نشانی باشد از اعتقادات شیعی وی.

به‌طوری که ذکر گردید، در وسط این کتیبه عبارت «بسـم الله الرحمـن الرحیم» به‌خط درشـت و خوش نسـتعلیق و به‌صورت برجسـته حجّاری شده است. در طرفین عبارت «بسـم الله الرحمن الرحیم» دو دایره حجاری شده است که در دایره‌ی سمت راست عبارت ترکی «سیدالکونین و فخرالعالمین رسالت‌پناه علیه‌السلام جنابلرنیک حرم محترملرینه» (ترجمـه: از برای حرم محترم آقای دوجهـان و افتخار دو عالم، صاحب مقام رسـالَت و پیام‌بری که درود خدا بر او باد) و در دایره‌ی سمت چپ نیز عبارت ترکی «سلطان البرّین و البحرین خادم‌الحرمین الشریفین عبدالمجیدین حضرتلرینیک هدیه لریدیر» (ترجمه: هدیه‌ای اسـت ازسوی سلطان خشکی‌ها و دریاها، خادم حرمین شریفین ــ اشاره به دو شهر مقدس مکه و مدینه ــ عبدالمجید) حجاری شده بوده که این متن دوم، پس از رسیدن اثر به تبریز، توسط استاد حجار تراشیده شده و به‌روایتی، آیه‌ی شریفه‌ی «انما یعمر مساجدالله من آمن باالله و الیوم الاخر» (قسمتی از آیه‌ی ۱۸ سـوره‌ی التوبه: مساجد خدا را فقط کسی آباد می‌کند که به خدا و روز آخرت ایمان آورده اسـت) بر روی قطعه‌ای حجاری گردیده و به‌جای آن، چسبانیده شـده که آن نیز دوام نیـاورده و درگذر ایام از بین رفته است.

در خارج از این کادر نیز در دو ترنج، دقیقاً در میانه‌ی بالایی و پایینی اثر، به‌ترتیب، عبارات «در مدینه قاهره مصر در سنه هزار و دویست و هفتاد برشته تحریر کشیده شد» و «راقمه سنگلاخ خامه روان زخامه تحفه برد سوی خواجهٔ دو جهان» حجاری گردیده که در اصل، شناس‌نامه‌ی اثر

می‌باشند، چراکه در کتیبه‌ی بالا محل و زمانِ ایجاد آن و در کتیبه‌ی پایین راقم و نیتِ وی عنوان گردیده است.



ابیات فارسی و عربی حجاری‌شده بر روی اثر

در دو طرف راست و چپ حاشیه‌ی سنگ با زاویه‌ی نود درجه (کتیبه‌ی سمت راست از بالا به پایین، و کتیبه‌ی سمت چپ از پایین به بالا) دو بیت شعرِ فارسی در مدح حضرت پیامبر (ص) آورده شده‌اند که تنها نمونه‌های نوشتارِ فارسی در اثر است. این دو بیت منتسب به میرزای سنگلاخ است:

سخنگوی ای کلکِ شیرین‌کلام
ز نعت محمد علیه‌السلام
رسولِ عرب شاهِ یثرب حرم
غلام درش هم عرب هم عجم

هم‌چنین در قسمت دوم این اثر و در پیرامون متنِ بسم‌الله در داخلِ هشت کادر (چهار کادر در بالا و چهار کادر در پایین و از راست به چپ) چهار بیتِ اول قصیده‌ای از شرف‌الدین محمد ابنِ سعید ابنِ

جماد بوصیری متخلص به «بـرده» (٦٠٨ تا ٦٩٥ه.ق)، از مشـاهیر شعرای مصر که به‌زبان عربی در مدحت و منقبت حضرت محمد (ص) سروده شده است، مسطور می‌باشد و به‌صورت هشت کتیبه حجاری شده است. این ابیات به شرح زیر است:

١ اَمِـنْ تَـذَکُّرِ جیـرانٍ بِـذی سَلَـمٍ
مَـزجْتَ دَمْعـاً جَـرَی مِـنْ مُقْلَةٍ بِدَمٍ
٢ أمْ هَبَّتِ الرِّیـحُ مِـنْ تلقـاءِ کاظِمَـةٍ
وَأوْمَضَ الْبرقُ فی الظَّلماءِ مِنْ إضَمٍ
٣ فَمـا لِعَینَیکَ انْ قُلْـتَ اُکْفُفـا هَمَتـا
وَمـا لِقَلْبِـکَ إنْ قُلْـتَ اسْتَفِقْ یَهِـمِ
٤ اَیَـحْسَبُ لـصَّبُّ أَنَّ لحُبَّ مُنْکَتِمٌ
مـا بَیْـنَ مُنْسَجِـمٍ مِنْـهُ وَ مُضْطَـرِمِ

ترجمه‌ی چهار بیت:

١ – آیا از یادآوری همسایگان ساکن در «ذی‌سلم» است که اشک چشمانت را با خون درآمیختی؟ (ذی‌سلم نام مکانی اسـت در بین مکه معظمه و مدینه منوره که قرارگاه حضرت رسول اکرم (ص) بوده است و سلم نام درختی است که در حجاز فراوان است و با برگ آن، کهَ قرظ نام دارد، دباغی می‌کنند).

٢ – یا نسیم فرح‌بخش از سـوی «کاظمه» وزیده است و یا در تاریکی شـب نوری از «اضم» درخشیده اسـت؟ («کاظمه» را برخی گفته‌اند نام محلی است در مدینه منوره و برخی چنین اظهار کرده‌اند که نام چشمه و جایگاهی است بین بصره و بحرین. «اضم» نیز کوه یا زمینی در نزدیکی مدینه است که حضرت رسول (ص) اکثر اوقات در آن‌جا استراحت می‌فرمودند).

٣ – چشـمانت را چه شده است که اگر به آن‌ها بگویی بس کنیـد، باز هم می‌گریـند؟ و قلبت را چه شـده است که اگر به آن بگویی آرام باش، بی‌شکیب‌تر می‌شود؟

٤ – مگر عاشـق گمان می‌برد که عشق او در بین دو شاهد زنده، یکی اشک‌ریزان و دیگری قلب‌سوزان مخفی می‌شـود؟ به‌عبارت دیگر، آیا عاشـق با وجود شـاهدانی چون چشمِ اشـک‌بار و قلب پُرسوزوگداز تصور می‌کند که عشـق وی پنهان می‌ماند؟ [ترجمه‌ی چهار بیت از: (بوصیری، ١٣٨٩، ص ٧٣) و (بوصیری، ١٣٦١، صص ١٨– ١٤)]

لازم به ذکر است بوصیری، شرف‌الدین محمدبن سعیدبن حَمّاد صَنهاجی، شاعر و صوفی نام‌دار مصری در سده‌ی هفتم در اول شوّال ۶۰۸ در مصر به‌دنیا آمد و چون پدر و مادرش به‌ترتیب اهل دلاص و بوصیر بودند، او نام ترکیبی «دَلاصیری» را برای خود برگزید، ولی به بوصیری شهرت یافت (ابن شاکر کُتبی، ج ۳، ص ۳۶۲).

بوصیری صوفی و شافعی‌مذهب و در زمان سلطان ظاهر، قاضی مذهب شافعی بوده است. او اختلاف در مذاهب را هم‌چون اَنگشتان دست تعبیر می‌کرد که به یک دست منتهی می‌شود و اصلی واحد دارند. به گفته‌ی بروکلمان، او ده سال در بیت‌المقدس زیست و سپس به مدینه رفت. سیزده سال نیز در مکّه به تعلیم قرآن اشتغال داشت و در همان‌جا قصیده‌ی معروفِ «بُرده» را سرود. سپس به مصر بازگشت و شغل دیوانی برگزید و مباشرت و حساب‌داری شهر شرقیّه، از توابع بلبَیس، را عهده‌دار گشت (صفدی، ج ۳، ص ۱۰۶). از دوران تصدی او به این سمت، قصاید و اشعار فراوانی در دیوانش باقی مانده است (دیوان بوصیری، ص ۸۹، ۹۲، ۱۱۳، ۱۲۲ و ۱۲۴).

هرچند بوصیری خطاطی ماهر، محدّث، فقیه و قاری قرآن نیز بوده، ولی مقام شاعری و به‌ویژه سروده‌هایش در مدح پیامبر اکرم صلّی الله علیه وآله وسلّم سبب شهرت وی شده است. اشعارش را به جهت نکویی، لطافت، انسجام و زیبایی الفاظ ستوده‌اند (صفدی، ج ۳، ص ۱۰۷؛ ابن شاکر کتبی، ج ۳، ص ۳۶۴).

بررسی دیوان اشعارش نشان می‌دهد بوصیری به پلورالیسم فِرَق مذهبی (در محدوده‌ی اسلام) معتقد بوده است و شاعری است که برای اثبات ادعای خود از بنیان فکری و استدلال‌های اسنادی بهره گرفته است و شعر او فقط به عاطفه و خیال محدود نیست. هم‌چنین، با وجود شافعی‌بودن و مدح خلفای راشدین، در مدح اهل‌بیت، شاعری به‌تمامی شیعی است. بوصیری شاعر نبوی‌ست واخلاص او نسبت به پیامبر (ص) در روح مدیحه‌هایش مشهود است. گرچه از نظر قوت خیال و عاطفه در بین شعرای شش قرن دوره‌ی سقوط، مرتبه‌ی اول را به خود اختصاص نداده است، ولی «برده»اش او را در صدر شعرای مشهور این دوره قرار داده است.

قصیده‌البُرده با کلماتی معمولا آسان اما دارای بار عاطفی و احساسی قوی، و با الفاظی دارای فخامت و جزالت خاص، سروده شده است و بحر مواجی است از معانی بدیع و عواطف زیبا در محبت پیامبر اسلام (ص) که در وزن قصیده‌البرده زهیر (بانت سعاد) در مدح حضرت رسول (ص) سروده شده است. نام این قصیده بُرده است و به «بُرأه» نیز خوانده می‌شود.

بوصیری نیز، هم‌چون کعب، نام قصیده خود را «برده» گذاشته است اما مهم‌ترین دلیل نام‌گذاری این قصیده آن است که بوصیری سخت مریض بوده است و گویا فلج شده بود. او قصیده‌ای خطاب به پیامبر اعظم (ص) سرود و در آن قصیده حضرت‌اش را مدح کرد و نام‌اش را «الکواکب الدریه فی مدح خیر البریه» نهاد. او پیوسته این قصیده را می‌خواند و از حضرت‌اش طلب شفاء می‌کرد. شبی در خواب، حضرت رسول اکرم (ص) را دید که دستی بر روی وی کشید و لباس بلند عربی (بُرده) به وی مرحمت فرمود. وقتی بوصیری از خواب بلند شد، خود را صحیح و سالم یافت. پس نام این قصیده را «برده» گذاشت. «برأه» نیز به‌معنای شفاست که از همین واقعه سرچشمه می‌گیرد.

برده، در مدح نبی و با قافیه‌ی میم، باعث ایجاد حرکتی عظیم در شعرای عرب زبان گشته است، به‌صورتی که انواعی از شعر به نام «بدیعیات» ظهور کردند که شرط آن‌ها این است که در مدح نبی اعظم (ص) باشد و قافیه‌ی آن میم باشد! از مهم‌ترین خصوصیات «بدیعیات» آن است که بیش‌ترین آرایه‌های ادبی یا صناعات ادبی بدیع و آرایشِ لفظی را باید دارا باشد، به‌نحوی که تمامی صناعات ادبی را بتوانیم در آن بیابیم که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به جناس، سجع، لف‌ونشر، طباق، مقابله، توریه، ترصیع، تصریع، براعت استهلال، حسن مقطع، تکرار در کنار انتخاب الفاظ محکم و دارای فخامت نام برد.

ساختار کلیِ این قصیده، که ۱۶۱ بیت می‌باشد، بدین‌شکل است:

– ابیات ۱ – ۱۲ : نسیب نبوی

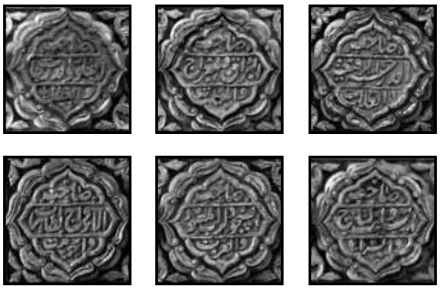
– ابیات ۱۳ – ۲۸ : ذکر نفس اماره و بازداشتن انسان از پی‌رَوی از هوای نفس

– ابیات ۲۹ – ۵۸ : مدح پیامبر اسلام (ص)
– ابیات ۵۹ – ۷۲ : میلاد پیامبر
– ابیـات ۷۳ – ۸۸ : ذکر معجزات حضرت محمد (ص)
– ابیات ۸۹ – ۱۰۵ : قرآن کریم
– ابیات ۱۰۶ – ۱۱۸: اسراء و معراج
– ابیـات ۱۱۹ – ۱۴۰: جهاد پیامبر اسـلام(ص) و غزوات حضرت‌اش
– ابیات ۱۴۱ – ۱۵۲: توسل به پیامبر گرامی اسلام (ص) و درخواست شفاعت از آن حضرت
– ابیات ۱۵۳ – ۱۶۱: مناجات

القاب حجاری‌شده‌ی حضرت رسول بر روی سنگ بسم‌الله

در فواصل ترنج‌های مذکور، که مصرع‌های بوصیری درآن نقش بسته، در داخل دوازده ترنج کوچک، القاب حضرت محمد(ص) حجاری شده است که، به‌ترتیب، از راست به چپ در ردیف بالا عبارت‌اند از:
– صاحب‌السلطان و اللواء
– صاحب‌الشفاعه و الرداء
– صاحب‌البرهان و الایات
– صاحب‌المعجزات و العلامات
– صاحب‌المقام‌المحمود و المدینه
– صاحب‌الحوض و المودود و الوسیله.

و شش متنِ ردیف پایین از راست به چپ عبارت‌اند از:
– صاحب‌الدرجه‌الرفیعه و العلامه
– صاحب‌البراق و المعراج و المکانه
– صاحب‌العلو و الدرجات و العطایا
– صاحب‌السیف و التاج و السرایا
– صاحب‌السجود لرب‌المعبود و العزت
– صاحب‌الارواح الطاهرات و الحرمت.



سایر تزئینات سنگ بسم‌الله

میرزاسنگلاخ نقوشی را برای تزئین اثر در زمینه و فضای بین کلمات حجاری کرده و مابین این نقوش نیز گل‌های برجسـته را ایجاد کرده اسـت. این نقوش سطح اثر را پوشانده و موجب انسجام کلی آن گشته است.

در تزئین این اثر از رنگ آبی به‌عنوان رنگ زمینه و رنگ طلائی به‌عنوان رنگ برجسته‌ساز، بیش‌تر از دیگر رنگ‌ها، استفاده شـده است. استفاده از بندهای ختایی همراه با موتیف‌ها و گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی‌های به‌کاررفته در زمینه‌ی عبارت بسـم‌الله، ارزش این اثر را به‌لحاظ هنری چندین‌برابر کرده اسـت، هرچند بخش عمده‌ی این نقوش زیبا بر اثرِ عوامل آسیب‌رسان متعدد از بین رفته است و فقط در قسمتِ بسیار کمی خودنمایی می‌کند. علاوه بر آبی لاجوردی و طلایی، از رنگ‌های سبز، سفید، سیاه و قرمز نیز استفاده شده است.

در ایـــن اثر از انواع حاشـــیه به‌صـــورت نواری با عرض‌های متفاوت اســـتفاده شده اســـت که، دراصل، جهت قاب‌کردنِ کلِ اثر و یا به‌عنوان جداکننده‌ی متن‌ها نقش ایفا می‌کنند. هم‌چنین، بنا بر فراخور اثر، تعدادی گل به‌صورت برجسته در جای‌جای اثر ایجاد شده که در نوبه‌ی خود زیبایی مضاعفی را به مجموعه‌ی کتیبه بخشیده است. این گل‌ها، که در انواع گل‌های هشت‌پر و شش‌پر و.... می‌باشند، با رعایت تقارن، در زمینه‌ی اصلی اثر جای گرفته‌اند.

طی منازل «سنگ بسم‌الله» از قاهره تا تبریز

به‌طوری‌که در منابع متعدد ذکر گردیده، میرزا سنگلاخ این اثر منحصربه‌فردِ زیبا را به‌نیت ارســـال به مدینه منوره و پیش‌کش به روضه‌ی حضرت ختمی‌مرتبت، در طول هشت‌سال خلق کرده است. لذا، به‌علت سنگینی اثر و درنتیجه بالابودن هزینه‌ی حمل‌ونقل، با یک کشتیِ دولتی آن را از مصر به استانبول منتقل می‌نماید. وی، که انتظار انعام و صله از ســـلطان عثمانی را داشته تا بدین طریق بتواند هزینه‌ی انتقال سنگ به مدینه را تأمین کند، از طرف پادشاه عثمانی مورد بی‌مهری واقع می‌شود و ایشان هیچ بهایی به اثر نمی‌دهد. این امر به‌شـــدت موجب رنجش خاطر میرزا شده و ایشان نمی‌خواهد ماحصل هشت‌سال تلاش خود را به ثمن بخس بفروشد، لیکن قصد می‌کند سنگ به ایران منتقل شود (میرزا در نامه‌ای به صدراعظم عثمانی، عالی‌پاشا، تحمل درد و خرج بسیار را قید کرده است). در این اثنا، میرزا جعفرخان مشیرالدوله، که در حال مراجعت از فرنگ بود (به احتمال قوی باید سال ۱۲۷۸ هـ‌ق باشد)، ضمن ملاقات با میرزا، مساعدت می‌نماید سنگ با کشـــتی به بندر پوطی در روسیه حمل شود. از آن‌جا نیز، با یاری و دستور عبدالرحیم‌خان، کنسول ایران در تفلیس، توسط ارابه‌های گاوکِش به تفلیس منتقل می‌شود. سپس از راه ایروان و نخجوان با زحمت فراوان به تبریز حمل می‌گردد. عبدالرحیم خان طی نامه‌ای به میرزا کیفیتِ حمل‌ونقل را بیان داشته‌است. سنگ در تبریز به صحن «مقام صاحب‌الامر» منتقل می‌شود. میرزا، به‌محض مراجعت به تبریز، نام پاشـــای عثمانی را از روی کتیبه پاک می‌کند و آیه‌ای جای‌گزین آن می‌کند. این زمان با دوران ولی‌عهدیِ مظفرالدین میرزا مصادف بوده (در عهد قاجار شاه در تهرانَ اقامت می‌گزید و به علت حساسیت شمال‌غرب کشور و دول همسایه تبریز ولی‌عهدنشین بود). میرزا از ایشان طلب مساعدت می‌کند تا سنگ به مشهدالرضا منتقل و در حرم رضوی نصب گردد که این درخواستِ وی نیز از طرف ولی‌عهد مورد پذیرش واقع نمی‌شود تا این‌که در ۱۷ صفر ۱۲۹۴ میرزا در صدوده سالگی، دعوت حق را لبیک گفته و در بقعه‌ی ســـیدابراهیم تبریز در محله دَوه‌چی مدفون می‌گردد. پس از دفن نیز سنگ به محل بقعه منتقل و بر روی دیوار نصب می‌گردد.

این اثر بیش از یک‌صدسال در بقعه‌ی سیدابراهیم مورد بازدیـــد زائران بود تا این‌کـــه در اواخر دهه‌ی ۶۰ خورشیدی، طی نامه‌ای از سوی اداره حج و اوقاف، به

سازمان میراث فرهنگی استان، گزارشی مبنی بر احتمال سرقت و تخریب اثر ارسال می گردد. لذا مقرر می گردد، جهت حفاظت بیش‌تـــر از این اثر ارزش‌مند، به مکانی ایمن و درخورِ اهمیت آن منتقل گردد. برای انجام این مهم، موزه‌ی آذربایجان انتخاب می‌شود. هم‌زمان با انتقال ســـنگ بسم‌الله در ســـال ۱۳۷۲ خورشیدی برای حفظ جایـــگاه مقدس و ارزش معنوی اثـــر، مقرر می گردد از روی اثر، قالب‌گیری شـــده و مولاژی جهت نصب در بقعه‌ی سید ابراهیم تهیه گردد.

شکسته و نسخ را خوش می‌نوشت، اما فن غالب‌اش قلم نستعلیق بود و در آن صنعت اعجاز می‌کرد و واقعاً استاد بود و خطوط را نیز نیکو می‌شناخت.

سنگلاخ مردی درویش‌مسلک و بی‌توجه به دنیا و درعین‌حال بلندپرواز بود. او نزدیک به ۱۱۰ سال از عمر پربرکت‌اش را درنهایت عزتِ‌نفس و نیک‌نامی گذرانید. او دوران فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه را درک کرد و در تمام عمرِ طولانیِ خویش، همسری انتخاب نکرد و غیر از هَنر، فَرزندی نَخواست.

محمدعلی قوچانی معروف به میرزا سنگلاخ

در تذکره‌ها چنین قید کرده‌اند که: میرزا محمدعلی اردغانی قوچانی اسفراینی معروف به خامه روان و متخلص به سنگلاخ از رجال شهیر قرن سیزدهم هـ ق در ممالک اسلامی است. وی از خطاطان و شاعران بلندپایه‌ی این قرن اســـت و در نثر، سبک خاصی دارد. میرزا سنگلاخ درســـال ۱۱۸۵ هـــق در اردغان اسفراین چشم به جهان گشود. اصل وی از خاندان قرائی قوچان بود. منابع او را میرزا سنگلاخ خراسانی خبوشانی نوشته‌اند، زیرا اردغان درآن زمان از آبادی‌های خبوشـــان (قوچان) محسوب می‌شده که امروز از روستاهای اسفراین به‌شمار می‌رود. وی در لغت فارسی و عربی نیز دست داشت و در فنون خط، مهارتی زایدالوصف. ازخطوط، به‌ویژه نستعلیق،

یکی از خصوصیات میرزاســـنگلاخ یادگاری‌دادن نمونه‌ای از خطِ خود، به علاقه‌مندان بوده است. علاوه بر کَتیبه‌ی مسجدِ جامع محمدعلی پاشا در مصر، از جمله آثار ارزش‌مند میرزا سنگلاخ سنگ‌نبشته‌ی معروف به سنگ بسم‌الله است که درباره‌ی آن در بالا به‌تفصیل توضیحاتی ارائه شد.

میرزا سنگلاخ رقم‌های خود را که به‌دنبال خطوط خود می‌نهاده اســـت، در کتابی با عنوان «درج جواهر» جمع کرده که در سال ۱۲۷۲ هـــق با خطی عالی در مصر به چاپ رسیده است.

ســـنگلاخ کنایه‌ای اســـت از وقار این شخصیت. دوستان میرزا سنگلاخ اشعار بسیاری در مدح و منقبت او ســـروده‌اند. این اشعار را میرزا جمع‌آوری و در کتابی به‌نامِ « مجمع‌الاوصاف » تدوین کرده است. این کتاب،

دو سال پیش از مرگ میرزا، در سال ۱۲۹۲ هـ‌ق در تبریز به چاپ سنگی رسیده است. این کتاب، علاوه بر اشعار و قصایدی از ممدوحان عثمانی و ایرانی میرزا سنگلاخ، حاوی اشعار بسیار خوب اوست. اهل ادب، اشعار وی را، که در چگونگی زندگی‌اش سروده است، بسیار قوی یافته‌اند و آن‌ها را کم‌تر از اشعار ناصرخسرو قبادیانی نمی‌دانند.

یکی دیگر از آثار میرزا محمدعلی سنگلاخ خامه‌روان، «تذکره‌الخطاطین» است که در تبریز به چاپ رسیده است. از جمله نکات قابل توجه در این کتاب، که بر معرفت میرزا سنگلاخ به خط و شناخت خطاطان روزگار دلالت دارد، این است که او خطوط استادان گذشته را، که بدون نام خطاط بوده، از روی گردش حروف و مکتب آنان تشخیص داده و این ابهام را بر طرف می‌کرده است. نیز «امتحان‌الفضلاء» را جزو آثارش باید نام برد، که تذکره‌ی خوش‌نویسان است و در دو مجلد با خط خوش و چاپ زیبا به سال ۱۲۹۱ هـ‌ق در تبریز چاپ و نشر شده است. رفتار عجیب و غریب، غیرعادی، خیره‌سرانه و درعین‌حال جالب میرزا سنگلاخ او را برجسته کرده و مانند بسیاری دیگر از هنرمندان معروف دنیا او را از مردم و زندگی عادی جدا نموده است.

وی در خطاطی، اعجوبه‌ی دوران و استاد زمان خویش بود تا جایی که، در خط، او را هم‌پایه‌ی «میر» دانسته‌اند. مرحوم میرزا عبدالوهاب معتمدالدوله نشاط، که از خطاطان و شاعران معاصر با میرزا بود، در تعریف و تمجید از خط او این رباعی را سروده است:

ای حضرت سنگلاخ، ای راد استاد
وی گشته روان ابن‌مقله ز تو شاد
بر لوح مزار «میر» سطری بنویس
کز روی خَطت مشق کند تا به معاد

* کارشناس ارشد حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی

منابع

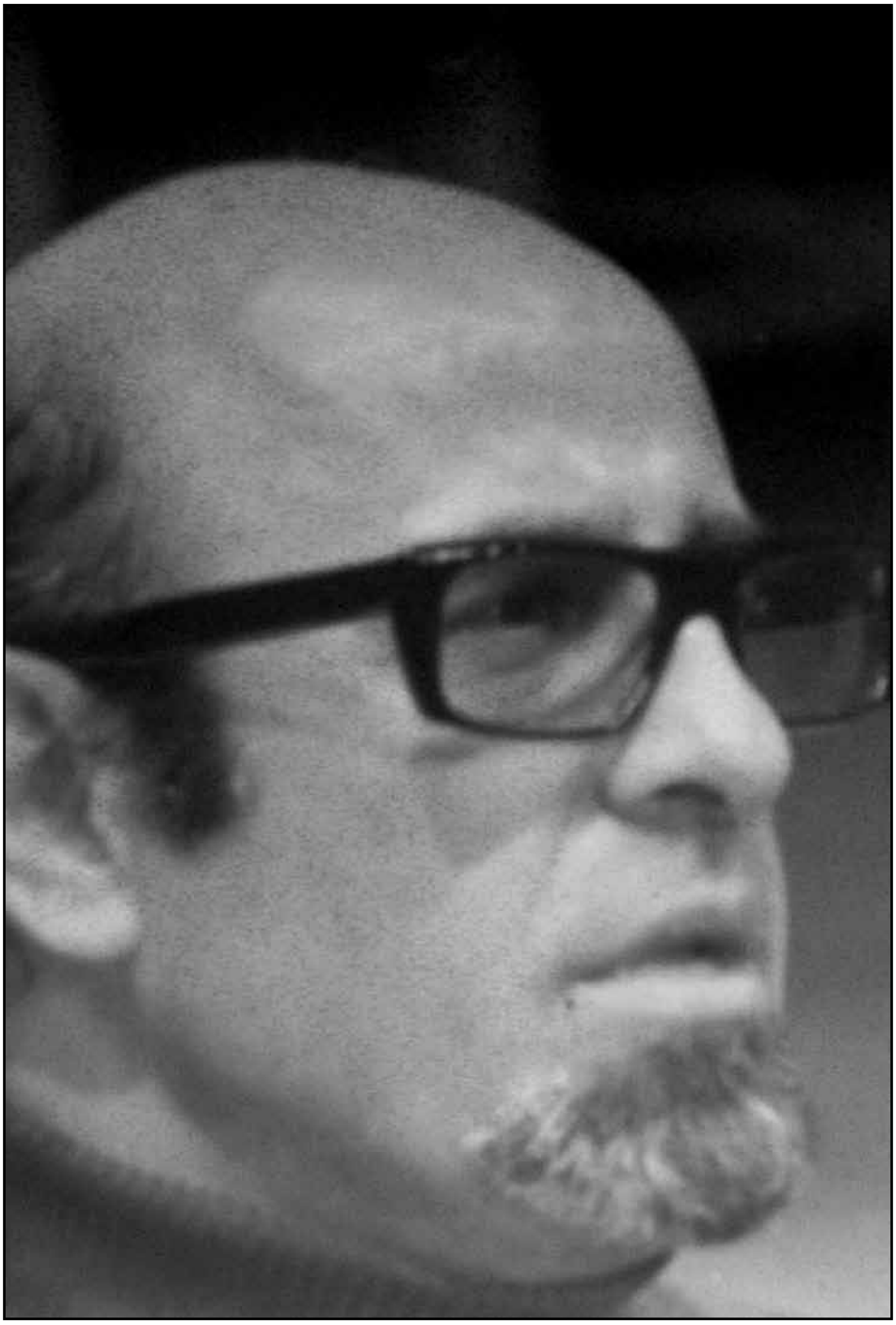
- ابن شاکر کتبی(۱۹۷۳ـ۱۹۷٤م) فوات‌الوفیات، ج۳، چاپ احسان عباس، بیروت.
- بوصیری، شرف‌الدین ابی عبدالله محمد (۱۳٦۱) قصیده مبارکه برده، ترجمه‌ی حاج‌سیدمحمد شیخ‌الاسلام. انتشارات سروش.
- بوصیری، محمد بن سعید (۱۳۸۹) قصیده برده. ترجمه‌ی محمدرضا عاقل، انتشارات به‌نشر (انتشارات آستان قدس رضوی).
- بوصیری، محمدبن سعید(۱۳۷٤هـ ق/۱۹۵۵م) دیوان البوصیری، چاپ محمد سیدکیلانی، مصر.
- دادور، ابوالقاسم و عادله غربی. مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران. دانشگاه الزهرا. انتشارات پشوتن.
- صفدی، خلیل بن ایبک (۱۳۹٤هـ ق/۱۹۷٤م) الوافی بالوفیات، ج۳.
- عالم‌پور رجبی، مسعود (۱۳۷۷) نظری به گنجینه ها و موزه‌های تبریز، انتشارات احساس، تبریز.
- کارنگ، عبدالعلی (۱۳۵۱) آثار باستانی و ابنیه تاریخی آذربایجان‌شرقی، انجمن آثار ملی شماره ۹۱، تهران.
- لین پول، استانلی (۱۳۹۰) طبقات سلاطین اسلام با جداول تاریخی و نسب‌های ایشان، ترجمه‌ی عباس اقبال آشتیانی، انتشارات اساطیر.
- نادر میرزا (۱۳۹۳) تاریخ و جغرافی دارالسلطنه‌ی تبریز، مصحح غلامرضا طباطبایی مجد، چاپ اول از ویراست دوم، انتشارات آیدین و یانار، تبریز.
- نخجوانی، حسین (۱۳۹۲) چهل مقاله، به‌کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، انتشارات آیدین، تبریز.

توضیح: عکس‌ها توسط آقای اصغر محدودی تهیه شده‌اند. با تشکر از محضر ایشان که اجازه‌ی استفاده از آن‌ها را در این مقاله دادند.

نامورنامه

بهمن فُرسی

نامورنامه‌ی این شماره به همت حسین اصل عبداللهی و پری اشتری فراهم شده است



بهمن فرسی

در جست‌وجوی آن هستیِ فراموش‌شده...

حسین اصل عبداللهی
aslabdollahi@gmail.com

ادبیات، این هزارتوی پر رمز و راز، قرن‌ها، خواسته و ناخواسته در فراز و نشیب پدیده‌ای به نام زندگی، شانه‌به‌شانه‌ی انسان راه پیموده است. ادبیات همواره دغدغه‌ی هستی و مفهوم آن را به گونه‌های مختلف بیان کرده است و روح بشر را به دنبال خود کشانده است. در هر برهه از تاریخ به بعدی از ابعاد زندگی نگاه دوخته و احساسات، عقل و دیوانگی، اسطوره‌ها، زندگی روزانه، حسرت گذشته و لحظه فرّار حال و هزاران هزار حال درونی و بیرونی را در قالب رمان، شعر و نمایش‌نامه پیشِ روی انسان نهاده است.

در قرن بیستم اما ادبیات، شکل دیگری به خود می‌گیرد. به آثار نویسندگانی چون کافکا، بکت، یونسکو، مارکز و... از واقعیات موجود در جامعه و پیرامون زندگی بشری، جسورانه پرده برداشته می‌شود و حتی آینده، بی‌محابا فراروی آدمی قرار می‌گیرد. افق گسترده‌ی هستی با تمام زشتی‌ها و زیبایی‌ها ترسیم می‌شود. بدین ترتیب در جامعه‌ای که در پی پیش‌رفت تکنولوژی و فراگیر شدن رسانه‌های جمعی، حقیقت به‌گونه‌ای سطحی و کلیشه‌ای ارائه می‌شود، ادبیات و همراهی آن در زندگی بشر، بیش از پیش ضرورت می‌یابد و به جست‌وجوی آن هستیِ فراموش‌شده، آن حقیقت درونی و آن عامل روان‌شناسانه‌ی اتفاقات جهان می‌آید. در واقع این شگرد(و وظیفه‌ی) ادبیات است که هم‌چون آینه‌ای درون انسان را مقابل چشمان‌اش به تصویر کشد تا "من" حقیقی‌اش را به او بشناساند. واقعیت چیزی‌ست که واقع شده، اما حقیقتِ هستی یا هستیِ حقیقی چیزی‌ست که ادبیات به دنبال کشف آن است.

حال، قرن بیستم و بشر قرن‌بیستمی با آن حجم وسیع جنگ و کشتار و تلخی و ناگواری، قرنی‌ست که با سرعت تمام به‌سمت ناامیدی و پوچی می‌رود. جنگ‌های جهانی، به خصوص جنگ جهانی دوم، انسانی می‌سازند که از خدایان دل‌سرد شده است و سرگشته به دنبال پاسخی برای هزاران سؤال خود درباره‌ی زندگی، مرگ، جنگ، خدا، امید و آینده می‌گردد. این‌جاست که جریان فکری ابزورد(عبث‌نما) پا به میدان می‌گذارد و هم‌چون پتکی بر پیکره‌ی ادبیات اروپا کوبیده می‌شود.

در این سوی کره‌ی خاکی، ادبیات ایران و قلم‌زنان آن نیز، که زمینه‌های کافی برای گرایش به این جریان فکری را دارند، آستین بالا می‌زنند و در این راه آثاری خلق می‌کنند که در نوع خود کم‌نظیر به شمار می‌روند. بهمن فرسی یکی از آن نویسندگانی‌ست که پیش از بسیاری از هم‌مسلکان خود(و حتی شاید پیش از خلق بسیاری از آثار ابزورد اروپایی) در این جریان فکری و ادبی به تجربیاتی دست زد و آثاری درخور به ادبیات ایران هدیه داد.

• • •

نام بهمن فرسی برای من همیشه تداعی‌کننده‌ی دوران دانش‌جویی و جست‌وجوی‌های خستگی‌ناپذیر است در به‌اصطلاح خودمان "دست‌دوم‌فروشی‌ها"ی خیابان انقلاب، برای پیدا کردن نسخه‌ی اصلی و یا افست کتاب‌هایش برای این‌که بخوانم و بخوانم و بخوانم. اول‌بار "آرامسایشگاه" را از میان هزاران کتاب زرد و نم‌گرفته یافتم. گنجی نهان در دل کتاب‌های نم‌گرفته و رها شده. حالا بعد از گذشت بیش از ده سال از آن روزها، خود را به‌گونه‌ای ملزم می‌دانم که درباره‌اش بنویسم و بنویسم و بنویسم...

بهمن فرسی در رونمایی کتاب «آآآن»

نشتری به یک خاطره

یادداشت اختصاصی بهمن فرسی برای «هویت»

دوستان نادیده، پری اشتری و شوی گرامی از نشریه‌ی «هویت»

بد نیست، و نترسید از درج یکی دو ایمیلی که زیر عنوان «هویت» بین من و شما رد و بدل شده است. شاید هم این فاش‌کاری باعث شد، یا باعث بشود که روابط آدمیزادی بین شما و دوستان، یا آشنایان، یا دوستان تسخیری!، یا دشمنان بی‌جهت، یا نیک‌خواهان و بدخواهان، انسانی! هم بشود. روزگارمان این‌گونه است. همه آدمیزادَند. انسان تقریبا گم و فراموش‌شده است. اصلا معلوم نیست کدام ـ کدام است. بگذریم. بماند.

من این‌جا، در لندن، فقط شماره‌ی یکشنبه‌های ـ به‌حساب شما جمعه ـ روزنامه‌ی «آبزرور» را می‌خوانم. روزهای عادی هفته هم یومیه‌های مجانی مترو و استاندارد رانگاه! می‌کنم. آبزرور مطالب معقولی دارد. وَ آن‌قدر دارد که تو نمی‌رسی همه‌اش را بخوانی. نویسندگان مطالب کم‌تر چرتکه یا چتکه می‌اندازند و مطلب می‌نویسند. اگر چتکه انداختی و قلم دواندی، بهتر که ندوانی. حالا هم محض گل جمال شما پری‌بانو، و شوی مکرم‌تان، من دوستانی را که به‌لحاظ جنسیت آقا نیستند، خانم صدا یا خطاب نمی‌کنم. از من نپرسید. می‌دانم و نمی‌دانم چرا. آن‌ها را بانو صدا می‌کنم. شما را هم بانو گفته و نوشته‌ام. حالا هم بی‌قصد و غرضی می‌نویسم پری‌بانو.

آهان، حرف «آبزرور» برای آن پیش آمد که نکته‌ای را بگویم. در سطح و حجم هر روزنامه، یکی از مطالبی که من خیلی جدی‌اش می‌گیرم، گفت‌وشنودها یا مصاحبه‌هاست. شاید هم این علاقه ریشه در تآتر و دیالُگ دارد که دلبر! من است. بیش‌تر وقت‌ها مصاحبه‌ها را از روزنامه می‌برّم و نگه می‌دارم. خیلی وقت‌ها خیلی پاکیزه و آگاه می‌پرسند و پاسخ می‌گیرند یا نمی‌! گیرند. این‌جا هم موجبات فراوانی هست که پرسنده و پاسخ‌دهنده در قیر یا پوست گردو گیر می‌کند. اما طرفین معاندین!! چه ماهرند. مصاحبه‌های بریده از روزنامه را هم من برای آن انبار کرده‌ام، که اگر روزی روزگاری، خاتونی

پس از جست‌وجوی بسیار، بالاخره توانستم ایمیل بهمن فرسی را از طریق نشر بیدگل پیدا کنم. بهمن فرسی گویا خیلی اهل مصاحبه نیست و پس از مکاتبات متعددی که با او داشتم و با این‌که به نظر می‌رسید به‌خاطر چاپ بدون مجوز نمایش‌نامه‌ی اهوش» در تیرتون دل خوشی از زادگاهش ندارد، قول داد که مطلبی بنویسد. علی‌رغم مشغله‌های فراوانش، مهربانی کرد و برای «هویت» یادداشتی نوشت و تأکید کرد واوی از مطلب تغییر نکند. این یادداشت، حاصل آن مکاتبات الکترونیک میان من و بهمن فرسی است.

حسین اصل عبداللهی

یا حضرت نوسبیلی پیدا کردم، بدهم انباشته را به دستش، و خط بدهم تا چگونه آن‌ها را غلبیر و ترجمه کند، تا خواننده‌ی آتی احتمالی آن‌ها بیاموزد که چگونه باید پرسید. و چگونه پرسش از پاسخ می‌بایست زایاند، و موضوع را به خواننده فهماند، و پاسخ‌دهنده را با تازه‌ترین و تمیزترین وجه به خواننده شناساند. اما یکی دو نوگلی را که من یافتم و ترغیب‌شان کردم، بری از نهادشان سر بر نیاورد. در گذشته‌های دور من چند صباحی قلم‌زن مطبوعاتی بوده‌ام. و حالا که سینمای حافظه را مرور می‌کنم، متأسفانه بین آن کاره‌های قدیم هم‌نفسی، یا چهره‌ی برآمده و ماهری در این زمینه نمی‌بینم. باری، بگذریم، باشد که کارورزان امروز آینده بارور کنند و او افزارمندانی توانا در این مقوله و مبحث برای آیندگان بزاید.

پس برویم سر مطلب خاطره. پیش‌پیش هم بگویم، یعنی طی کنم با شما، که اگر واوی یا الفی از این قلم‌بافه را دیدید که دل یا جگر درج‌اش موجود نیست، همه‌ی آن را بگذارید کنار و فراموش کنید. من آن هنگام که بر ـ و ـ در خاک سرزمین بودم برای ممیز که شارژشده‌ی خودم بود، تره خورد نمی‌کردم. به او فهمانده بودم که محل امضای گرافیست پای کار خودش در حکم یک نشانه‌رفتن است به قلب مخاطب. و ممیز خنگ بألاخره فهمیده بود حرفم را. و در محل‌های با معنی می‌نشاند امضایش را. حالا هم که دیگر تکلیف من روشن است. بلدیم بپیچانیم مطلبی را که نباید پیچاند. و نمی‌پیچانیم موضوعی را که بیهوده توقع پیچاندن‌اش را دارند. بماند.

بله، خاطره، تبریز، و در ارتباط با من. زادگاه من. خطه‌یی که من زبان نوشته و چاپی‌اش را ـ اگر به خط نسخ باشد ـ می‌دانم و می‌توانم بخوانم. سندش هم ترجمه‌یی که از «سلام به حیدر بابا»ی شهریار کرده‌ام. و سربلند است در میان یازده ترجمه که دیگران کرده‌اند، تعارف نداریم با کسی.

دیگر؟ من یک بچه‌محل داشتم به اسم قاسم حاجی طرخانی. در اواخر نوجوانی و مقدمات جوانی. حاجی صداش می‌کردم. در دبیرستان پیرنیا هم گمان می‌کنم هم‌شاگردی بودیم. نه، مطمئنم که نبودیم. چون نمی‌شد من به علی نصیریان در تیارت جشن آخر سال مدرسه رل داده باشم و به او نداده باشم. او هم ویر بازی‌کردن داشت. بعد نمی‌دانم چه شد که مدرسه را ول کردیم. با هم نکردیم این کار را. من برای خودم کرده بودم. او هم برای خودش. و نمی‌دانم کی و چه‌طور شد که او پیش پیراهن‌دوز محله کارگر شد. روزی هر چند تا پیراهن که می‌دوخت، دستمزد طی شده‌اش را می‌گرفت. من هم شده بودم نویسنده‌ی مجله‌ی فردوسی. اولین پولی هم که بابت نوشته‌هایم گرفتم هشتصد و خرده‌یی تومن بود. که به‌قول بی‌سوادها کلی ما را احیاء کرد. اما خیلی وقت‌ها هم می‌دیدم که نشسته‌ام ور دل حاجی، توی دکان پیراهن‌دوزی عباس آقا. و هیچ کار بخصوصی نمی‌کنیم. دنیا را هم نمی‌خواهیم فتح کنیم. اما تاریخ با سرعت خودش ورق می‌خورد. حاجی شد کارمند چاپ‌خانه. من شدم کارمند بیمه. یک وقتی هم او مأمور شد که برود تبریز برای یک کار اداری. مرا هم مهمان کرد که همراه‌اش بروم. چون زاده‌ی تبریز بودم. اما تبریز را ندیده بودم. نمی‌دانم حاجی چه تحقیقاتی باید صورت می‌داد، و داد یا نداد. کارش اما با آقای عبدالعلی کارنگ. مدیر فرانکلین تبریز بود. آهان، پیش از این سفر من نمایش‌نامه‌ی «گلدان» خودم را نوشته بودم. رُل پسر را هم توی نمایش‌نامه داده بودم به حاجی. و «گلدان» جنجال به پا کرده بود. بعدا هم معلوم شد که سروصدا تا تبریز هم رفته است. یک روز هم در خانه‌ی کارنگ من و حاجی به ناهار مهمان بودیم. در آن خانه غیر از خود کارنگ کسی را ندیدیم. من در آن خانه معنی نامحرم را درک کردم. لای در اتاق باز می‌شد، یک دست، با سینی غذا می‌آمد تو. کارنگ سینی را می‌گرفت. دست غیب می‌شد. مرد نیک‌نفسی بود کارنگ. با رعایت‌ها و سلیقه‌های کلاسیک خودش. من مختصری درباره‌ی حیدربابا با او حرف زدم. اما هیچ یادم نیست چه گفتم و چه گفت. بعد از کارنگ فقط با دوست یک‌زمانی لندنی‌ام دکتر تورخان گنجه‌ای درباره‌ی حیدربابا حرف زده‌ام. حیدربابا را اصلا قبول نداشت. اصلا با این منظومه قهر بود. خیال می‌کنم من کمی واسطه شدم تا قهرش را کنار بگذارد. ترجمه‌ی مرا هم تأیید میکرد. چه پایان ناگواری داشتند تورخان و همسرش. و چه ناسپاس و حق‌ناشناس بدرقه شد آن خزانه‌ی دانش و فرهنگ.

من اولین‌بار بود که تبریز را می‌دیدم. تا امروز هم تنها بار است که آن شهر را دیده‌ام. به من گفته‌اند که در آن‌جا به دنیا آمده‌ام و همین. عکس‌های سیاه‌وسفید و تاری با یک دوربین تکان‌خورده، از یک خانه‌ی قدیمی در حافظه‌ام هست. اما در

تبریز که بودم، جسم و جان واقعی آن عکس‌ها را پیدا نکردم. حتی حوسین دای‌اوغلی (پسردایی پدرم) را که وقتی می‌آمد تهران حتما در دو اتاق کرایه‌ای ما می‌ماند، و کاریکاتوریست به‌سبک روزنامه‌ی ملانصرالدین بود، یا پسرش فیروز را در بازارشیشه‌گرخانه‌ی تبریز ندیدم.

من و حاجی در تبریز، در مسافرخانه‌ی متروپل بودیم. گمان نکنم آن‌وقت‌ها تبریز هتل داشت. اتاق ما در طبقه‌ی اول، بزرگ و دل‌باز و چسبیده به یک ایوان دراز بود، و بر خیابان. شاید هم ایوان را اشتباه می‌کنم. شاید اسم مسافرخانه را هم اشتباه می‌کنم. شاید هم اسم مسافرخانه و هم ایوانِ دراز مال یک جایی بوده در خرمشهر. یک روز یکی از کارکنان مسافرخانه آمد و به حاجی گفت که یک آقایی آمده اصرار دارد که می‌خواهد دوست شما، ایشون، یعنی من را ببیند. حاجی گفت: بگیم بیاد ببینیم کیه. چند دقیقه بعد، یک جوان مربع مستطیل آمد به اتاق ما. گفت که او غولامسِن ساعیدی است. اسم مستعارش هم گوهرمراد است. زیر گوهرمراد برای مَجله‌های تهران چیز می‌فرستد که گاهاً چاپ هم شده است. و خیلی از دیدار ما خوش‌وقت است. مخصوصا آقای فرسی که استاد همه‌ی ما هستند. من هیچ باد نکردم و بادی به غبغب نیانداختم. چون چرت می‌گفت. او داستان و نمایش‌نامه می‌نویسد. تا امروز هم یک مجموعه‌داستان چاپ‌شده دارد با عنوان «شب‌نشینی باشُکوه». با دو تا نمایش‌نامه به نام‌های «کاربافک‌ها در سنگر» و «کلاته‌گل». در مورد نقش افکت در نمایش‌نامه‌ی «گلدان» هم سؤال داشت، که در بیش از چند کلمه، یعنی تا جایی که حس می‌کردم گیرنده‌اش موضوع را می‌گیرد، به‌طریقه‌ی چه‌چه برایش تلاوت کردم. تا امروز و معمولاً از افکت برای تقویت سخن در تأتر استفاده کرده‌اند. توی صحنه کسی گفته است که الآن توفان می‌شود، آن‌وقت از پشت صحنه صدای آسمان‌قرمبه پخش کرده‌اند. اما من خیال می‌کنم افکت خودش زبان دارد و می‌تواند بیان‌گر باشد. طرف! خوش‌حال و ذوق‌زده به‌نظر می‌آمد. گفت درس‌اش به‌زودی تمام می‌شود. و بلافاصله باید برود سربازی. ترتیباتی هم داده که دوران خدمت سربازی‌اش بیفتد به تهران. یک قصه هم از بچه‌های علی‌موسیو مشروطه‌خواه معروف دارد. و سیر تا پیاز آن را برایم تعریف کرد. گفتم اگر با دقت و بی‌شتاب‌زدگی نوشته شود، می‌تواند چیزی به‌داغی «مونسررا» از کار در آید.

و پنج‌شش ماه بعد غولامسِن در تهران آفتابی شد. ترتیبات کارساز و مؤثر داده بود که خدمت‌اش در تهران و در بیمارستان روانی لقمان ادهم باشد. تیارت بچه‌های علی‌موسیو را هم نوشته بود. اسمش را هم گذاشته بود بام‌ها و زیربام‌ها. بی‌خود و بی‌جهت کلی هم افکت تنگ کارش زده بود. گمان نمی‌کنم اجرا شده باشد. و تقدیم کرده بود نمایش‌نامه را به بهمن فرسی و فرج صبا، دوست و همشهری‌اش که در مجله‌ی روشنفکر کار می‌کرد و جوان جدی معقولی بود. برادرش اکبر یک آپارتمان اجاره کرد در شهناز پنج، جاده قدیم شمران. هر پنج‌شنبه که خلاص می‌شد، یک‌راست می‌آمد سراغ من در بیمه‌ی ملی. به‌زور مرا می‌برد به آپارتمان شهناز پنج. و بعد از ناهار قصه‌ای را که در حین خدمت، پشت میز لقمان ادهم نوشته بود برایم می‌خواند. قصه‌هایش پر از مالیخولیا و پریشانی روح و روان، و عجولانه بود. و من باهاش دعوا می‌کردم که خیلی چیزها را این عجله حیف می‌کند و از دست می‌روند.

بعد از من خواست که او را به شاملو و بعد نصیریان و انتظامی و نام‌دارهای دیگر تهران معرفی کنم. و کردم. و زیر بال حضرت آل‌احمد از همه‌جا بیش‌تر چاق شد. و من دیگر او را ندیدم. یا خیلی کم و گه‌گاه می‌دیدم. حضرت خواروبار فروشی دو نبش دونبش صداش می‌کرد. خیال می‌کنم به اندازه‌ی کافی در تهران فتوحات کرد. دیگر بماند. من پشت سر مرده به همان اندازه‌ی رو در رویَش حرف می‌زنم. اما بماند.

دیگر در ارتباط با تبریز چه بگویم؟ بله یادداشـــتی از کریم مشروطه‌چی در دل‌نشینی ترجمه از حیدربابا. و شما پری‌بانو که دو روز مرا در شـــرایط تنگ وقتی اشـــغال کردید با این قلم‌بافه. و موفق باشـــید. اما به من قول بدهید که با می‌خواهم‌می‌خواهم‌های آن‌قدر عجولانه سراغ اشخاص نروید. از بابت دست‌خط هم می‌بخشید. از عصر دست‌خط دیگر گذشته‌ایم. همه، حتی می‌بینید که منِ نوجوان سال‌خورده بارماخ باسیریخ! عکس و تفصیلات مرا هم از عنترنت!! بگیرید.

سال‌شمار فرسی

۱۳۱۲ تولد در تبریز

۱۳۱۶ هم‌راهِ خانواده به تهران می‌رود.

۱۳۲۶ ۱٤ سال دارد که مدرسه را نیمه‌کاره رها کرده و شروع به کار می‌کند و بعد از آن چند سالی برای مطبوعات شعر و داستان و مقاله می‌نویسد.

۱۳۳۳ انتشار کتاب نبیره‌های باباآدم / طنز هجایی

۱۳٤۰ انتشار نمایش‌نامه‌ی گلدان که در تیرماه

۱۳۳۹ نوشته و کارگردانی شده بود. این نمایش در «سالن نمایش اداره‌ی هنرهای دراماتیک» با بازی خجسته کیا، علی نصیریان، اسماعیل شنگله، عزت پریان، قاسم حاجی طرخانی، اسماعیل داورفر و مرتضی امجدی اجرا می‌شود.

۱۳٤۱ انتشار نمایش‌نامه‌های چوب زیر بغل و پله‌های یک نردبان و کتاب باهو که خودش آن را «مقامه نو» گفتار شاعرانه می‌نامد.

۱۳٤۲ انتشار نمایش‌نامه‌ی موش

۱۳٤۳ انتشار مجموعه‌داستان زیر دندان سگ

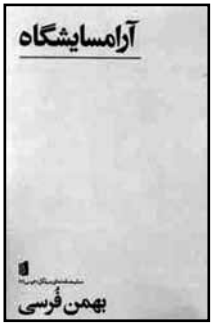
۱۳٤٤ نویسندگی و کارگردانی نمایش بهار و عروسک که با بازی خجسته کیا، ایرج گرگین و بهمن فرسی در سالن نمایش دانش‌کده‌ی هنرهای زیبا، و برای بار دوم، به‌دعوت انجمن فیلارمونیک تهران، در «تالار فرهنگ» روی صحنه رفت. انتشار این نمایش‌نامه، انتشار نمایش سبز در سبز بازی بدون حرف، (ضمیمه‌ی کتاب «بهار و عروسک»)

۱۳٤۵ گفتار– نوشتار فیلم گود مقدس به‌کارگردانی هژیر داریوش را تَنظیم می‌کند.

۱۳٤٦ کارگردانی و اجرای نمایش چوب زیر بغل هم‌راهِ گروه تئاتر «آریان» در «انجمن فرهنگی ایران و آمریکا»

۱۳٤۸ تجدیدِچاپ کتاب باهو و کارگردانی و اجرای نمایش صدای شکستن به‌مدت ۸ شب در بهمن‌ماه همان سال در دانش‌کده‌ی هنرهای زیبا با بازی اکبر زنجانپور، منصور ملکی و... .

۱۳٤۹ ضبط تلویزیونی صدای شکستن. کارگردان



فنی این اجرا امراله صابری و از جمله بازیگرانِ آن اکبر زنجانپور، خسرو پیمان، کیهان رهگذر، هادی خاموش، صفا منش می‌باشند.

۱۳۵۰ انتشار نمایش‌نامه‌ی صدای شکستن هم‌راهِ نمایش‌نامه‌ی دو ضرب‌در دو مساوی بی‌نهایت

۱۳۵۱ بازی در فیلم پستچی داریوش مهرجویی و تجدیدِچاپ نمایش‌نامه‌ی گلدان

۱۳۵۲ انتشار کتاب هفاایستوس شاملِ قصه‌هایی برای کودکان، بازی در نمایش رومئو و ژانت نوشته‌ی ژان آنوی، بازسازی‌شده به‌صورت تئاتر تلویزیونی به‌کارگردانیِ اسماعیل شنگله

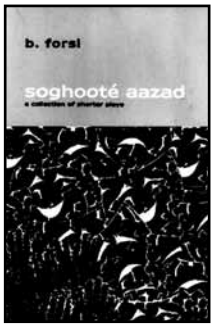
۱۳۵۳ انتشار رمان شب یک شب دو، بازی در فیلم دایره مینا به‌کارگردانی داریوش مهرجویی و ضبط تلویزیونی نمایش پله‌های یک نردبان

۱۳۵٤ برگزاری نمایش‌گاه نقاشی در گالری سیحون، بازی در دو ضرب‌در دو مساوی بی‌نهایت) بازسازی متن تئاتری برای اجرای تلویزیونی) در تلویزیون ملی ایران به‌کارگردانیِ فنیِ محمود محمد یوسف

۱۳۵٦ کارگردانی نمایش آرامسایشگاه در تالار ۲۵ شهریور «سنگلج» و انتشار نمایش‌نامه‌ی آن. . این نمایش در « تالار ۲۵ شهریور» (سنگلج) با بازیِ علی نصیریان، محمد مطیع، داود آریا، مسعود رحمانی، خسرو شکیبایی، مهین شهابی ، منظر لشکری، نازی حسنی، قلی‌پور... اجرا می‌شود. طراح لباس این نمایش، لیلی تقیان و مدیرصحنه‌ی آن بهروز بیات است. مهاجرت به لندن.

۱۳٦۲ کارگردانی نمایش گلدونه‌خانوم نوشته‌ی اسماعیل خلج

۱۳۷۰ انتشار مجموعه‌داستان دوازدهمی و مجموعه‌شعر سفر دولاب و مجموعه چند نمایش‌نامه و طرح نمایشی در کتاب سقوط آزاد (بازی کوتاه، چهار طرح نمایشی برای اجرای تلویزیونی، چهار قصه برای نمایش روحوضی) توسط انتشار خاک «لندن».



۱۳۷۱ انتشار مجموعه‌داستان نبات سیاه، کتاب با شما نبودم شامل یادداشت‌های پراکنده، مصوّرسازی کتاب حرف‌های گنده‌گنده از «احمدبن کوهی»، برگردان فارسی شعر شهریار به‌نام سلام به حیدربابا توسط انتشارات خاک لندن.

۱۳۷۲ انتشار مجموعه‌شعر خودرنگ و مجموعه‌شعر آوا درکاواک توسط نشرخاک، لندن

۱۳۷۳ انتشار مجموعه‌شعر یک پوست یک استخوان توسط انتشارات خاک لندن.

۱۳۷۷ انتشار کتاب به‌تاریخ یکِ یک و نامه‌ی واصله شامل دو شعر بلند (کتاب و سی‌دی با صدای شاعر)، توسط انتشارات خاک لندن و کتاب «سلام به حیدربابا» توسط انتشارات «نگاه» تهران، انتشار مقاله‌های صدای بالغ و زبان صحنه در مجله «کتاب نمایش»، شماره‌ی ۱ و ۲ چاپ آلمان.

۱۳۸۷ انتشار مقاله‌ی گاو، خیال‌هایی پیرامون آبسورد در مجله‌ی «کتاب نمایش» شماره‌ی ۵ چاپ آلمان.

۱۳۸۰ نمایش‌نامه‌خوانی هویت مستعار (یک مونولوگ در دو پرده) در برنامه‌ی «شب‌های تئاتر کلن» به‌دعوت مجله‌ی «کتاب نمایش»

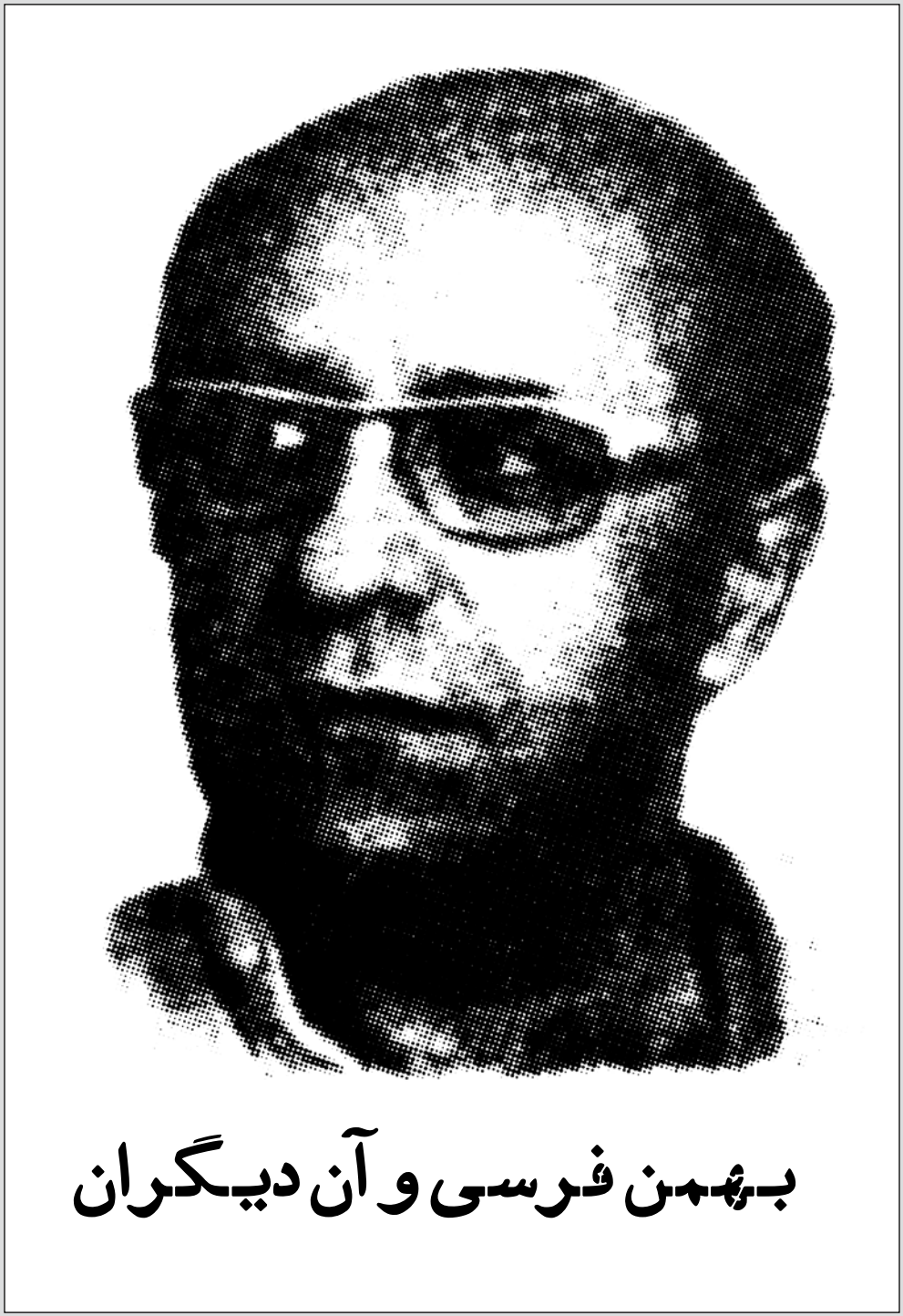
۱۳۸٤ هویت مستعار، ناشر نامه‌ی کانون نویسندگان، دفترنوزدهم، سوئد، استکهلم

مجموعه شاهنامه فردوسی که شامل نقالی- نقش گویی و برخوانی می‌باشد که توسط نشر موسیقی آوای باربد در ایران و در نسخه‌های متعدد عرضه شده است

۱۳۸۵ غوررآپ غوررآپ، مجموعه‌ی داستان کوتاه، نشر پامس، کُلن

۱۳۸٦ هشت بعلاوهٔ یک، (مجموعه‌ی بازی‌های چاپ و اجراشده در ایران از ۱۳٤۰ تا ۱۳۵۷)، نشر قطره، تهران

۱۳۹۳ انتشار کتاب «آآآن» با نوشته و تصویرگری بهمن فرسی از سوی وبسایت «نشر پندار» به صورت محدود (لیمیتد ادیشن)، لندن



بهمن فرسی و آن دیگران

پری اشتری
pari.ashtari1983@gmail.com

آن‌هایی که تلاش کرده‌اند با بهمن فرسی صحبت کنند، همه می‌گویند که اهل حرف زدن نیست. خسته است و دلش نمی‌خواهد در مورد کارهایش حرف بزند. ده سال پیش به گردآورندگان کتاب جشن مهرگان گفته است: "چه لزومی دارد ما با هم حرف بزنیم، کتاب‌هایم را بخوانید! همه‌ی من را آن‌جا پیدا می‌کنید! الان از لحاظ روحی در شرایط بدی هستم و حوصله دو کلمه حرف زدن را هم ندارم که فکر می‌کنم همه این‌ها بی‌حاصل است»... حالا که دیگر جای خود دارد.

اما آن دیگران، آن دیگرانی که با او کار کرده‌اند، با شنیدن نامش انگار که در آنی سفر می‌کنند به چهار دهه‌ی پیش، به سال‌های جوانی خود و سال‌های دور فعالیت‌های تئاتری بهمن فرسی. دیگرانی که هر چه از فرسی و از آن دوران می‌گویند خسته نمی‌شوند و گه‌گاه واژه کم می‌آورند برای توصیف سال‌های طلایی تئاتر ایران. حرف‌هایی که در عین شیرینی، تلخ‌مان می‌کند و حسرت را در دل‌مان افزون می‌کند که چرا تئاترش را ندیده‌ایم و باز... بر می‌گردیم به دنیای جادویی کلماتش در میان ورق‌های کاهی نم گرفته و نسخه‌های فرسوده‌ی افست از آثار ارزنده‌اش. کلماتی که انگار از دل ما خبر می‌دهند. آثاری که هر چند نزدیک به نیم قرن پیش نگاشته شده‌اند اما انگار صدای شکستن نسل ما را فریاد می‌زنند. بهمن فرسی برای هر کس که گوشه چشمی به ادبیات نمایشی و رمان مدرن دارد فراتر از یک نام ساده است و وقتی پای صحبت دیگرانی که هم عصر وی بوده‌اند می‌نشینیم بیش‌تر و بیش‌تر در زوایای پنهان هنر و قلم وی غرق می‌شویم.

علی نصیریان:
فرسی مردِ اول تئاتر آوانگارد ایران است

من در دو کار گلدان و آرامسایشگاه به نوشته و کارگردانی بهمن فرسی، با او هم‌کاری داشتم و می‌توان گفت او از اولین کسانی است که پیش از هر کس با نوشتن و اجرای تئاتر خود آغازگر مسیر تئاتر آوانگارد در ایران بود. فرسی نگاه تازه‌ای به تئاتر داشت و زبان، و نثر نمایش‌نامه‌ها و دیالوگ‌هایش شسته و رفته و زیبا هستند. با این‌که در آن دوران تئاتر جدید مقبول عام نبود و برخوردهای گرمی نسبت به این نوع تئاتر صورت نمی‌گرفت اما در این‌که قلم وی ساختار تازه‌ای را در نمایش‌نامه‌نویسی ایران شکل داد، شکی نیست. ما در دهه‌های چهل و پنجاه با فرسی در گروهی تحت عنوان مروارید فعالیت تئاتری می‌کردیم که کارهای قابل قبولی را در زمان خود ارائه داد.

علی‌اکبر زنجان‌پور
فرسی، وسواس هنری را به ما یاد داد

جوان بودم. بیست ساله. دانشجوی تئاتر بودم و تازه‌کار. شانس بزرگی آوردم و تئاتر را با بهمن فرسی شروع

کردم. در نهایت دقت و ظرافتی که در کار داشـــت، در نمایش "چوب زیر بغل"، به من اطمینان کرد و نقش اول را که نقش پهلوانی شبیه رستم بود، به من داد و شاگردی من از همان تاریخ شروع شد. الفبای تئاتر را از او آموختم و تا به امروز نیز از آن درس‌ها استفاده می‌کنم.

بزرگ‌ترین درســی که از بهمن فرســیِ کارگردان آموختم، وســواس در اجرای یک اثر نمایشــی بود. در کارگردانی فرســی، میزانســن‌ها بر اساس سانتی‌متر و میلی‌متر تَعیین می‌شد. بازیگرِ فرسی اجازه نداشت تناژ صدای خود را از درجه‌ی هفتَ به طور ناگهانی به هشت یا شش ارتقا یا کاهش بدهد. فرسی برای اجرای هر چه به‌تر و گرفتن به‌ترین و بالاتریــن بازی از بازیگر تمام وقت و انرژی ممکن را صرف می‌کرد. بر روی حرکت هم‌زمان چشم و سر تأکید زیاد داشت. ظریف بود و با ظرافت کارگردانی می‌کرد و امروز هم در کارم درس‌های وی را مرور می‌کنم.

و اما فرســی نویسنده؛ به دور از کپی‌برداری از آثار اروپایی، آثاری خلق کرد که در دوره‌ی خود یک اتفاق نیک برای ادبیات ایران به شمار می‌رفت. به زبان فارسی تســلط ویژه‌ای داشت و ریشه‌های کلمات را به خوبی می‌شناخت. نوشته‌هایش به ریتم زیبای زبانی مزین است. دیالوگ‌های نوشته‌هایش ریتمی دارند که ناخودآگاه حس قصه را در خود نهان دارند و به مخاطب منتقل می‌کنند. این ریتم حتی در عنوان‌گذاری نیز جلب توجه می‌کند: "پله‌های یک نردبان"، "زیر دندان سگ" و... که تکرارشان ذهن را از یک ریتم آهنگین سرشار می‌کند.

بهمن فرسی بنیان‌گذار موج نویی در ادبیات ایران بود که هم‌چون سرنوشت دیگر اتفاقات نوگرایانه، ابتدا با مخالفت‌هایی مواجه شد. اما زمان ثابت کرد که بهمن فرسی تا چه حد به حق بوده است. همان‌طور که نیما نیز در ابتدای کار خود با مخالفت و حتی تمسخر مواجه شد اما به مرور زمان، شــعر نیمایی جایگاه خود را پیدا کرد و... فرسی نیز در نمایش‌نامه‌نویسی نگاهی نو به انسان، به زبان، به حرکت، به بیان، به صدا و هزاران هزار نکته‌ی ظریف دیگر داشت.

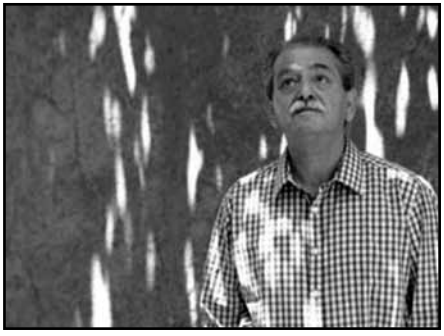
اسماعیل شنگله

فرسی، مکتب نرفته‌ای‌ست که همه چیز را می‌داند

بهمن فرسی مرد خودساخته و مستقلی است. فردی که مکتب نرفته در خصوص هنر و ادبیات نکات زیادی را می‌داند و در خلق آثارش از آن دانسته‌ها کمک می‌گرفت و اطمینان دارم که الان هم آن‌ها را به کار می‌گیرد.

وی بی‌هیچ کلاسی زبان انگلیسی آموخت و در این راه بــه قدری دقت و همت بــه خرج داد که به مترجم ارزنده‌ای مبدل شد. به طوری که مترجمان بزرگ شعر در آن دوره از فرسی کمک می‌گرفتند. بی‌آن که آموزش یا مکتب نقاشی دیده باشد، آثاری خلق کرد که در اولین نمایشگاه نقاشی ایران به نمایش گذاشته شدند و بینندگان ایرانی و خارجی را میخکوب می‌کرد.

بهمــن فرســی از تدریــس در مدرســه و کار در کتاب‌فروشی سخن در خیابان نادری سابق شروع کرد و در مدت کوتاهی به سمت مدیرعاملی موسسه انتشاراتی فرانکلین (در خیابان جردن سابق) رسید.



من افتخار این را داشــتم که در سال ۱۳۳۹ نمایش "گلدان" را با ایشــان کار کنم. این نمایش قبل از چاپ در ســالن کوچکــی در اداره‌ی هنرهای دراماتیک اجرا شد. پس آن در سال ۱۳۴۰ من برای ادامه‌ی تحصیل به خارج از ایران رفتم که در این مدت بهمن فرسی کارهای زیاد و شــایان توجهی در حوزه تئاتر انجام داده بود. در ســال ۱۳۵۱ نمایش "رومئو و ژانت" نوشــته ژان آنوی را کارگردانی کردم و فرســی در این کار نقش فراموش نشدنی و فوق‌العاده‌ای ایفا کرد. در سراسر این کار، من از راهنمایی‌های ایشان استفاده کردم و در مواردی با کمک ایشان ترجمه‌ها را اصلاح می‌کردیم.

بهمن فرســی در زمان خــود قدمی یا بهتر بگویم قدم‌هایی از بقیه‌ی هم‌دوره‌های خود جلوتر بود. نگاه او از جامعــه جلوتر بود. هر کاری کــه انجام می‌داد و هر اثری می‌نوشت مهر محکمی بر پیش‌گامی وی در هنر و ادبیات می‌زد.

در حال حاضر موسسه خاک را در لندن راه‌اندازی کــرده و مدیریــت می‌کند و با وجــود این‌که به خاطر مسافت زیاد با وی در ارتباط زیادی نیستم اما مطمئنم که دست از فعالیت برنداشته است. چرا که فعالیت هنری، جوهره‌ی وجود اوست.

جعفر والی

نگاه فرسی فراتر از جامعه بود

حدود ســی یا چهل سال پیش با بهمن فرسی در تئاتر سعدی هم دوره بودیم. فرسی تعدادی پیس کار کرد و قبل از انقلاب، در سال ۵۶ برای همیشه از ایران رفت.

فرسی را می‌توان بنیان‌گذار تئاتر مدرن ایران دانست. آخرین تئاتری که کار کردند نمایش "آرامسایشگاه" بود که از نظر من مورد اســتقبال قرار نگرفت. آثار فرسی از طرف جامعه‌ی روشن‌فکری مورد توجه قرار گرفت اما تئاترهای وی به سبب جنس کلام و نگاهی که داشتند در اجرای عمومی موفق نبودند.

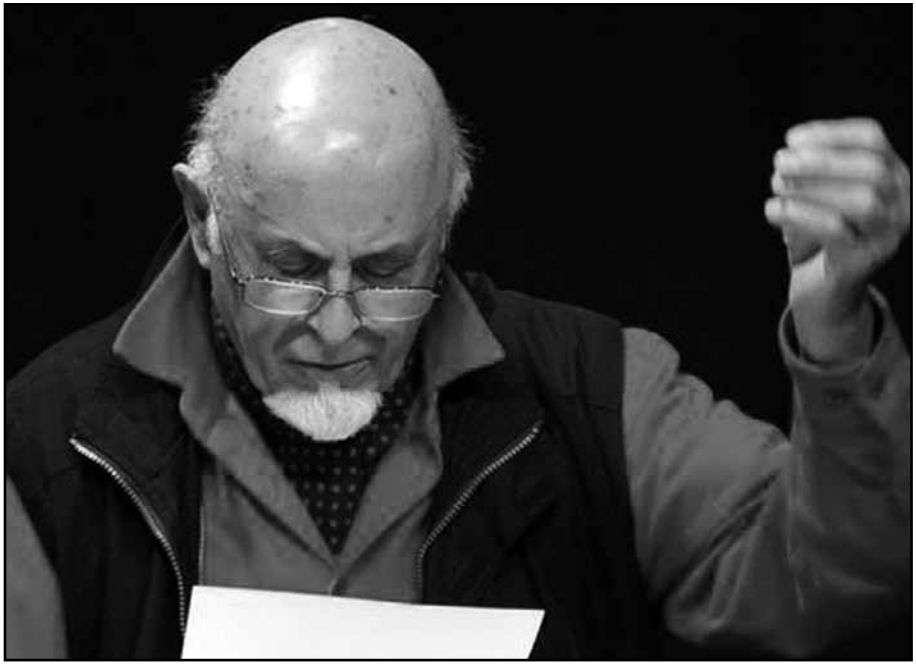
وی در تئاتــر و نــگارش رمــان و نمایش‌نامــه نوآوری‌هایی کرد که در دوره‌ی خود باید تجربه و عمل می‌شد اما در حد ایده و پیش‌نهاد باقی ماند و زیاد اوج نگرفت.

البته در مورد فرسی کسانی که به طور مستقیم با او کار کرده اند بهتر می‌توانند نظر بدهند.

دکتر محمدرضا خاکی

فرســی، نویســنده‌ی فرمال دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی ایران بود

بهمن فرسی به سبب سبک نوشتاری‌اش و نوآوری‌هایی که در این زمینه انجام داد بهتر است که در طیف زمانی خود مورد بررســی قرار بگیرد. در این بررســی باید به دو نکته توجه ویژه داشته باشــیم. اول این‌که دهه‌های چهل و پنجاه شمســی که فرسی دســت به خلق آثار نمایشــی زد، از پربارترین سال‌های تئاتر ایران بود چرا که زمینه‌های مناسبی برای هنر، ادبیات و شعر ایجاد شده



بود. مجله‌هایی همچون، کتاب هفته، خوشه، نگین و... به موضوعات ادبی و هنری می‌پرداختند و مخاطبان زیادی را به خود جلب کردند. از طـرف دیگر، در این دوران ترجمه‌ی آثار ادبی و نمایشی اروپایی رونق ویژه‌ای گرفته بود. به گمان من فرسی نیز در آن سال‌ها به سبب آشنایی با ادبیات اروپا و آثار نویسندگانی چون یونسکو و بکت نمایشـــنامه‌ها و رمان‌هایی نوشت که با آثار مشابه زمان خود تفاوت‌هایی داشـــت و انعکاس ادبیـــات مدرن را می‌شد در این آثار دید.

در واقـــع با تحلیل آثار فرســـی می‌توان گفت که ادبیات فرسی، ادبیاتی فرمال است که در سال‌های چهل برای جامعه تازگی داشـــت. این دوران، دورانی‌ست که ادبیات مدرن، تئاتر مدرن، شعر مدرن و سینمای مدرن، کم کم در حال شـــکل‌گیری است و این بهمن فرسی است که با قلم خود فرم‌گرایی را در نمایش‌نامه‌نویسی ایران ایجاد کرد. با آن‌که خود فرسی و حتی نویسندگانی چون بکت و یونسکو نام ابزورد را بر نوشته‌های خود مناسب و روا نمی‌بینند اما می‌توان گفت از آن جایی که فرمالیســـم در آثار فرسی از اهمیت بیش‌تری برخوردار هستند، بسیاری از منتقدین وی را مسبب ابزورد ایرانی می‌دانند. زمانی که فرســـی نمایش‌نامه‌نویسی را شروع کرد، آثارش تفاوت‌های زیادی با آثار نمایش‌نامه‌نویسان آن دوره مثل رادی، ساعدی و دیگران داشت. با شکستن ساختار رئالیستی(که اغلب) به طبقه‌ی متوسط شهری می پرداخت و با توجه و تمرکز به دنیای درونی انسان، اولین بارقه‌های تئاتـــر مدرن در آثار وی نمود پیدا کرد. خصوصیاتی چـــون بی‌مکانی و بی‌زمانـــی، نام‌گذاری پرسناژها با عناوین کلی زن، مرد، پیر، جوان و... ، توقف زمان و... به درستی در نمایشنامه‌ها و رمان‌های فرسی به کار رفته‌اند. در واقع شرایط سیاسی و اجتماعی آن دهه‌ها بود که کسانی مثل فرسی را که دغدغه‌ی ادبیات و انسان و درونیات انسانی داشتند را به سوی ادبیات مدرن سوق داد و فرســـی در این راه به راستی آثار ارزش‌مندی را به تاریخ ادبیات ایران هدیه کرد.

نگاهی به «میم. واو. شین، موش» نوشته‌ی بهمن فرسی

این جا آفتاب می‌میرد!

جواد عاطفه

من راستی را نجوا نمی کنم، فریاد می‌کنم. بف

زمان بازی: پس فردا

مکان بازی: شهری که نام آن در گذشته ترفنج بوده است.

آدم‌های بازی: موش، میانجی، مدیر دولت، مدیر فرهنگ و ....

پرده‌ی اول: مدیران حکومتی کشور، در آپارتمان مدیر دولت در هفتاد و دومین طبقه آسمانخراشی جمع شده‌اند تا درباره‌ی زمین موش و چگونگی خرید یا گرفتن آن به شور بنشینند.

پرده‌ی دوم: فردا صبح «مدیر فرهنگ» به دخمه‌ی موش می‌رود تا او را قانع کند که زمین خود را بفروشد. موش از خودش، زندگی و... صحبت می‌کند و زیر بار نمی‌رود. مدیر فرهنگ با واقف شدن به تنها مایه‌ی حیات روحی موش؛ آفتاب، آنجا را ترک می‌کند.

تابلو: موش تنهاست، رادیو خبر پخش کردن اعلامیه فوق‌العاده دولت را رأس ساعت دوازده ظهر اعلام می‌کند. موش درهم و شکسته است. میانجی در کنار تیری سیمانی در خیابانی پر از آسمانخراش‌ها سیگاری روشن می‌کند. و ادامه خبر رادیو را از بلندگوهای موجود در خیابان می‌شنود. نگاهی به ساعت و ... ، خروج از صحنه

«ترفنج» نام قدیم شهری که نمایشنامه‌ی موش درآن اتفاق می‌افتد. شهری که نود سال پیش توسط چند روشنفکر خریداری شد و شهروندان خودش را از بچه‌های زیر هفت سال انتخاب کرد. کشوری که شهر کوچکی بود، اما به دلیل نظامات خاص اجتماعی تبدیل به کشوری شد. ترفنج در لغت به معنای «دشوار و باریک» که به واقع همه چیز در این کشور باریک و دشوار شده است. هفت ساله‌ها و زیر هفت ساله‌ها بزرگ شدند، تکثیر کردند و تکثیر شدند تا جایی که در زمان بازی «پس فردا» ترفنج چهارده میلیون نفوس دارد و در هر متر مربع آن چهل نفر زندگی می‌کنند. آسمانخراش‌ها شهر – کشور را دربرگرفته‌اند و تاریکی در خیابان‌ها محسوس است. فاصله‌ی بین طلوع و غروب آفتاب برای آسمانخراش‌نشین‌ها دو ساعت است. چیزی نمانده

که خیابان‌ها و کوچه‌ها را بردارند و تمام کشور را سقف بزنند و دو بال به آدم‌ها بدهند تا زندگی زنبوری را شروع کنند! تنها نقطه‌ی خالی شهر دخمه‌ی موش است. زمینی که درگذشته، آخرین فرقه‌ی مذهبی، اجساد را برای از بین رفتن و خرده‌شـــدن تدریجی توسط پرندگان درآن می‌گذاشتند؛ زمینی به شعاع پانصد متر مربع که امروزه لااقل فضای لازم برای زندگی ســـه تا چهار میلیون نفر را فراهم می‌کند. در کشوری با نام قدیم ترفنج مذهب وجـــود ندارد. مـــردگان نه دفن می‌شـــوند و نه بر مرام گذشـــته در معرض هجوم لاشخورها و پرندگان دیگر قرار می‌گیرند، بلکه سوزانیده می‌شوند و از آنان صابون و کود تولید می‌شـــود (درست شـــبیه همان چیزی که درادوگاه‌های بوخنوالد و آوشویتس، درجنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتاد) تا به استفاده‌ی عموم برسد. در شهری که کشوری است، القاب و عناوین رئیس، وکیل و... به دور ریخته شده و فقط یک عنوان «مدیر» باقی مانده است. زیر دستان را هم به شماره می‌نامند. تعارف‌ها و نظام‌های خاص اجتماعی که مخصوص نظام قبلی ترفنج بوده از میان رفته و تا حد امکان سعی در از بین بردن آن می‌کنند، اما باز هم این نوع حرکات و رفتارها دیده می‌شود. این شـــهر چهارده میلیونی را یک گروه بیست و پنج نفری تحت ریاست «مدیر پاسداری» پاسداری می‌کنند. و هیچ جـــدال و برخوردی در آن اتفاق نمی‌افتد و یا احیاناً اگر اتفاق بیافتد (که بعید است!) با کوچک‌ترین چشم نازکی محافظان شهر ختم می‌شود و دو طرف شرمنده از این برخورد هر یک از ســـویی روان می‌شـــوند. مطبوعات وجود خارجی ندارد و به قول مدیر پاسداری: «عالی‌ترین اقدام ما این بوده که وسوســـه‌ی وجود مطبوعات رو در جامعه نابود کردیم.» آیین فردی چیزی است که در ظاهر قرار است در این شهر – کشور پیاده شود. آیین و روشی که نباید اجازه دهد جامعه در مقابل فرد قرار گیرد و اگر چنین شد جامعه محکوم است.

شهر – کشور ترفنج جایی است در کنار ناکجاآباد ذهن نویسنده که می‌تواند هر جا باشد و یا به هر شهری و کشـــوری مربوط شود. ترفنج آن‌جایی است که همه شهروندانش ساخته‌ی دســـت مدیران آن هستند. همه ماشینی و کوکی‌اند. زندگی سرد و بدون آفتاب در میان خانه‌هایی کندویی شکل و طبقاتی. جامعه‌ای که غذایش از طریق فرایندهای شـــیمیایی به وجود می‌آید و حتی مدیران نیز از عواقب خطرناک و واکنش‌های منفی آن در دراز مدت، بر روی بدن، آگاهی دارند. غذا برای خوردن، هر چه که باشد؛ جا برای خوابیدن، هر جا که باشد! ترفنج کشوری است در آینده که همین امروز است. کشوری که مدیرانش سعی در از بین بردن رسم و رسوم و آداب گذشته دارند. کشوری که فرهنگش درگذر زمان پرداخت نشده بلکه فرهنگی مکانیکی، ریاضی‌وار و فرمولی ساخته دست مدیران دارد. فرهنگی که بانیان آن نیز آن را نقض می‌کنند ، اما شهروندان ملزم به اجرا، اطاعت و یادگیری آن هستند. از آیین فردی می‌گویند، اما هم اینان خود در نقض آن می‌کوشند. از آزادی می‌گویند، اما مطبوعات را که وسیله ای برای بیان آزادی است، حذف می‌کنند. از قانون سخن به میان می‌آورند، اما منطق روز را به قانون کل ترجیح می‌دهند و... خلاصه این‌که ترفنج نامی است درگذشته برای شهر – کشوری در پس فردای آینده!

موش شـــخصیت اصل نمایشنامه، شخصی است که به نوع خاص خود زندگی کرده، بد نیســـت، خوب نیست، مخالف نیست، موافق نیست، رام نیست، سرکش نیســـت، «دوســـت نداره» ، «زن نداره»، «با قانونی سر و کارش نیفتاده»، «اختلافی داشته باشه»، «مرافعه‌ای کرده باشه»، «بدزده»، «بزنه»، بدگویی، عریضه، تشویق، پاداش، شـــکایت، ترقی، ابداً! هرگز! از هر چیز که «می‌تونسته اسمشو تو دهن‌ها بیندازه، فرار کرده»، حتی سفر،«سفر هم نکرده». در حدود یک صد و نه ســـال پیش در اتاق شماره‌ی سیزده مسافرخانه «خنجه» در ترفنج در نیمه‌ی اول ماه میانه‌ی زمستان به دنیا آمده است. «مدیر نفوس» مـــادرش را تاتاری و پـــدرش را آذری و جد پدری‌اش را قرقیزی – روســـی می‌نامد. اما موش خود را بی‌پدر و مادر دانسته و خود را بوته‌ی وحشی خودرو که محصول همین سرزمین است می‌نامد. در یتیم‌خانه بزرگ می‌شود. درآن‌جا بازی‌های خاص خودش را داشته و خانه‌هایی را با چوب کبریت می‌ساخته که دایره‌ای و بدون دیوار و مرزبنـــدی بوده‌اند. از دوازده ســـالگی تقاضای بیرون

آمدن از یتیم‌خانه را می‌دهد. به چندین کار که ربطی به استعدادش نداشته دست می‌زند. اکثر کارهایی که بعد از یتیم‌خانه انجام می‌دهد، شبانه است و روزها را به اجبار می‌خوابیده و کمتر در میان مردم می‌آمده است. آخرین کارش تصحیح روزنامه بوده که با از میان رفتن مطبوعات بیکار می‌شود. در بیست سالگی از پدری که تنها دلایل پدری‌اش به قول موش صحبت‌های وکیل و وصیت‌نامه‌اش است، ثروتی به ارث می‌برد. خودش را برای تنوعی که همیشه به دنبالش بوده تحت آزمایش‌های پزشکی به نام «یاشار» قرار می‌دهد. نامش را از نام قبلی خود به موش تغییر می‌دهد. تقاضای واگذاری ثروتش را در ازای تصرف قبرستان خارج شهر و حقوقی مادام‌العمر برای گذران زندگی، به دولت وقت می‌دهد. تقاضا پذیرفته می‌شود. از آن به بعد در لاک خود فرو می‌رود. به احتمال اعتقاد دارد،«یه پای هزار پای زندگی احتماله»، به مرگ بی‌اعتقاد است و آن را شروعی دیگر در زمین و سبزه‌ها و در فضا و طبیعت می‌داند. همه چیز و همه‌ی قضاوت‌ها را به فردا می‌سپارد. هر گذشته‌ای را دیروز می‌داند. کار را به زنجیر کشیده شدن شرافت تعبیر می‌کند. از تعارف متنفر است. و از ترحم بیزار. «ترحم! زیباترین و گزنده‌ترین دشنام دوستانه» است. خدا را تنها فرمانروای شکست‌ناپذیر در زمین می‌داند، و او را زورمند و زیبا تصویر می‌کند، خدایی که زاییده بشر است. مردم را دو دسته می‌کند: دسته نود و نه درصد– به هرحال– «حاکم» و دسته یک درصد– بی‌چون و چرا– «محکوم»، خودش را به جزیره‌ای درخشکی تشبیه می‌کند و به نقاشی علاقه دارد و نقاشی می‌کند و تابلوهایش را معشوقه‌هایش، معشوقه‌هایی با وفاتر از انسان، می‌داند. خودش را بری از هر راز و پنهان‌کاری میداند. در جایی که رازی نیست، اعتقادی به بسته بودن درها ندارد، چون با سکوت بزرگ شده، اما جایی که حرف می‌زند با فلسفه‌ی خودش جلو می‌رود. در عین حال ترجیح دادن به سکوت، حاضر جواب است و در جواب دادن سریع و چالاک و در مخمصه‌انداز است. زندگیش جدای از مردم است و مردم او و دخمه‌اش را قبر سرباز گمنام می‌نامند و برایش احترامی مطابق احترام بزرگان درگذشته قائلند.

در دخمه‌اش ماکتی از دخمه و آسمانخراش‌های اطراف دارد که نشان از احاطه‌ی کاملش به اوضاع و جغرافیای شهر– کشور ترفنج است. دخمه را در جایی درست کرده که حتی اگر بزرگترین آسمانخراش شهر را همچون درخت قطع کنند و آسمانخراش واژگون شود، آسیبی به دخمه نرسد! دراتاق‌های دخمه، برخلاف اتاق مدیر دولت که نمونه‌ی بارز زندگی آسمانخراش‌نشین‌هاست و حتی طاقچه‌ای وجود ندارد و خالی از تابلو و تندیس و شمایل و... است، پر از تابلوهای نقاشی است. صلیبی در وسط اتاق در کنار ماکت وجود دارد که فتیله‌ای به آن وصل است و این فتیله به جای جای دخمه که توسط خودش طراح شده و دینامیت‌گذاری شده، وصل است و آن را برای احتمالی که به آن اعتقاد دارد، گذاشته است. زمین را جزیی از روح و خون خود می‌داند. فلسفه‌ای به نام «متکی» و«متکا» دارد، «من همیشه فکر کردم بشر نباید متکی باشد، بعدها به این نتیجه رسیدم که متکا هم نباید باشد، نه تکیه بده و نه بهش تکیه بدن، چون هر کدوم از این دو حالت وجود داشته باشد، تجلی حقیقت فرد امکان نداره.» به آزادی و مختار بودن بشر در جوامع امروزی اعتقادی ندارد و آن را زشت‌ترین فریب روزگار می‌داند. به افساری اعتقاد دارد که برگردن بشریت است و آن را نابود ناشدنی می‌داند و معتقد است: «هر دسته‌ای فقط افسارهای دسته‌ی قبل از خودش رو نابود می‌کنه تا بتونه افشار خودشو به پوزه بشریت سوار کنه.» خود را بیمار تفکراتش می‌داند. تفکراتی که از فلسفه ی مختص خودش سرچشمه می‌گیرد. شخصیتی «دیوجانس»وار و فلسفه‌ای مبتنی بر فلسفه‌ی «کلبیون»؛ فلسفه‌ای که بازگشت به طبیعت و آزادی فردی را مقدم بر همه چیز می‌شمارد، دارد. او وظیفه و مسئولیت را جزء لاینفک زندگی انسانی می‌داند و به نوعی در حیطه‌ی اگزیستانسیالیست‌ها، قرار می‌گیرد. او به «من» خویش رجوع کرده و «من» خویش را مسئول در مقابل «من طبیعت» می‌داند. از تنهایی گریزان است و به اجبار به آن تن داده است. به «دلهره» یا همان واژه‌ی «احتمال» اعتقاد دارد و او نیز همچون اگزیستانسیالیست ها معتقد است که «بشر همان است که از خود می‌سازد»، اما درعوض

به نوعی مطلق‌گراست و به نسبی بودن اعتقادی ندارد.

مدیر دولت، مردی که خود را وارث مردانی می‌داند که بی‌درنگ تصمیم گرفته‌اند و از تاریخ متنفر است و ادعا دارد که درحال زندگی می‌کند. به جبر و زور اعتقاد دارد. او بـــه دیگر مدیران که خو را ملزم می‌دانند دنبال یک راه‌حل قانونی و انسانی بگردند، خاطرنشان می‌کند کـــه آن‌ها همه چیز را از مردم خریده‌اند و منتظر جامعه و مردم و اکثریت نشده‌اند و آن‌چه که خود خواسته‌اند را انجام داده‌اند. او می‌داند و اعتراف می‌کند که قانون و اخلاق اجازه‌ی این که به موش تعرضی بکنند را نخواهد داد، اما منطق (منطق خاص خودش) این اجازه را خواهد داد. «منطق هســـت، انسانیت نیســـت.» او موش را یک مرد با اســـم کوچک و معنای بزرگ می‌داند. او عصبی و تندخو است و با هر اعتراضی از طرف دیگر مدیران، فریادمی‌کشد.

در مقابل، مدیر فرهنـــگ که پیرترین فرد از جمع مدیران اســـت، به آرامش و منطقی بـــودن اعتقاد دارد. مدیـــر فرهنگ در مقابل مدیر دولت که قانون تکامل را در برخورد و تصادم می‌داند، معتقد اســـت استقامت و احســـاس نقص قانون تکامل اســـت. اعتقاد دارد او نیز مهره‌ای از همین سیستم است و در مقابل موش او نیز رفته‌رفته عنان از کف می‌دهد و بارها غافل‌گیر می‌شود و غافل‌گیر می‌کند تا در نهایت جبری را بر نقطه ضعف موش تحمیل کند.

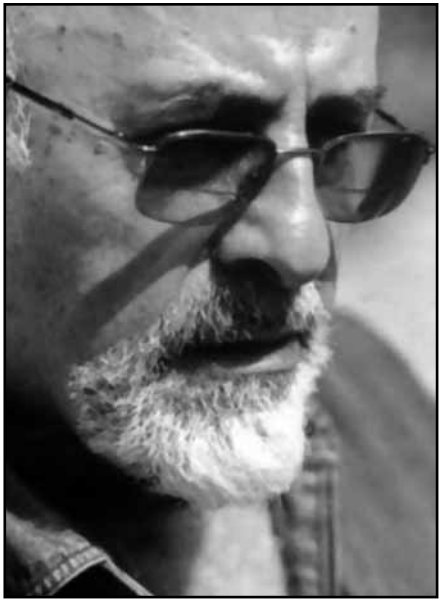
مدیر نفوس تحقیق می‌کند و گزارش می‌دهد، کاری اتوماتیک‌وار و کلیشه‌ای. او موش را میخی کوبیده شده در کنج طویله می‌داند و اصطلاح «طویله» را تعبیری برای دنیـــای دیروز می‌داند. از کاغذبازی‌هـــا و مراحل اداری سخت ناراحت و متأثر است. او نیز تا حدودی وانمود به قانون‌گرایی و اجرای اصول انسانی می‌کند.

مدیر پاسداری مضحک‌ترین ومضحکه‌کننده‌ترین شخص در بین مدیران است. او واژه‌ی «موش» را یکی «حقارت» و دیگری «موذی‌گری» می‌داند. به زور و اجبار اعتقـــاد دارد و از نبود مطبوعات به خود می‌بالد. از آگاه نشدن مردم نسبت به مسایل کشوری و حکومتی سخت دفاع می‌کند. چون معتقد است که نطفه‌ی همه شورش‌ها در این لحظه بســـته می‌شود. اصولاً آدمی است که هیچ منطقی را بر نمی‌تابد، جز منطـــق زور و ایجاد رعب و وحشت.

دیگر مدیران –«مســـکن» و «بهداشـــت»– از خود اســـتقلال آن‌چنانی ندارند و در حد تابعیت از این و آن می‌مانند. «میانجی» رابطی است بین نویسنده و مخاطب، دنیای نمایش و دنیـــای واقعی (دنیای ما)، او نماینده‌ی نویســـنده اســـت تا در دوره‌ای که نمایش و نمایشنامه تعریف دیگری در ایران داشت و کارهای نوی تئاتری آن‌چنان جا نیفتاده بود، روایت‌گر باشـــد. نماینده‌ای که بارها و بارها این نمایش را دیده و در پوست و خونش حل کرده، اعتقاد دارد که « خوب یا بد، زشـــت یا زیبا، هر کس به اندازه‌ی شعورش سهم می برد.» او تماشاگر را بـــا خود یکی می‌کند و از او می‌خواهد که نمایش را درخود حل کند، با آن یکی شود، چون تا این اتفاق نیفتد چیزی نخواهد فهمید. «باید گرسنه بود، چون باشکم سیر نمی‌توان این نمایش را دید.» تلخ بودن نمایش را متذکر می‌شود و می‌خواهد که به نویسنده خرده گرفته نشود. میانجی هر جا که احساس کند (نویسنده احساس کند)، ممکن است تماشاچی تسلسل موضوع و نوع رابطه‌ها را از دســـت می‌دهد، می‌آید و شـــروع به گره‌گشایی و توضیح می‌کند. این حضور ترفندی است که نویسنده برای تعویض صحنه هم از آن اســـتفاده کرده است. او دلیل حضورش را چنین توجیه می‌کند: «به اشکال بتونی طاقت بیاری و یک نشست تا آخرش رو تماشا کنی و همین، همین قضیه باعث شده که من بیام وسط و انتظار شـــما رو برای دیدن این بـــازی... » و نمایش را «خواب تلقینی تلخ» می‌داند و باز تأکید می‌کند تا آن را با گوشت و خون یکی نکنند، آن را درک نخواهند کرد.

به جرأت می‌توان گفت که نمایشنامه موش بهمن فرســـی را می‌توان جزو آثار «ابـــزورد» قرار داد. اگر چه ابزوردی است که به نوعی وطنی و ایرانیزه شده! اوایل ســـال‌های چهل که نمایشنامه‌هایی از بکت و یونسکو ترجمه شد و به روی صحنه رفت، نمایشنامه‌نویسانی چون بهمن فرســـی، وام گیری‌هایی را چه از لحاظ نوع نگاه به نمایشنامه‌نویسی و چه از لحاظ موضوع و بکر

بودن و نو بودن و خارج بودن از قواعد سنتی و کلاسیک، انجام دادند. گرچه بهمن فرسی شخصاً طی مصاحبه‌ای متذکر شـــده بود که « تئاتر پوچ، مفهومی است درخور زمان و مکان خودش، به زمان و مکان ما دقیقاً نمی‌خورد» و داشتن تئاتر ابزورد را در ایران بعید و محال می‌دانسته، اما در ادامه‌ی همین مصاحبه آن را تعریف و حیطه‌های آن را مشخص و حتی از آن دفاع هم می‌کند. در نقطه‌ی مقابل، کســـانی چون اکبر رادی به نقد و تحلیل ایشان می‌پردازد: «در ایران، فرسی، و بعد یکی دو تن دیگر چند گامی در این قلمرو برداشته‌اند و به عبارتی، تا حدودی به ادب و رفتار پوچی نزدیک شده‌اند. اما صرف‌نظر از همه‌ی کم و کاست‌ها، به دلیل مناسب نبودن زمنیه، فعلاً سر در لاک کرده‌اند.» و همچنین متذکر می‌شود که این نوع نمایش «عجالتاً یک تفنن اســـت.» گرچه رادی نیز دلایـــل خود را آماده نبودن بســـترهای آن در ایران ذکر می‌کند، اما نمی‌توان صحبتی از نبود و نداشتن حضورش کـــرد و یا حتی در ضعـــف و قوت این گونه ی خاص نمایشـــی نظری نداد. آن‌ها به مسایلی چون زوال، زمان و بازی‌های زمانی، زبان و تغییر در کاربرد و اســـتفاده از آن، تکرار، ماشـــینیزم، بزرگ‌نمایی اشیاء و جان دادن به آن‌ها به عنوان یک کاراکتر، تنهایی و... ، که مشخصه ی تئاتر مدرن (خصوصاً ابزورد) است، پرداختند. دنیایی که بهمن فرسی خلق می‌کند دنیای بی‌آفتاب سردی است که هر آن انتظار می‌رود تا در آن فاجعه‌ای رخ دهد. فاجعه‌ای که شـــاید سال‌ها بعد «ژوزه ســـارا ماگو» از آن به عنوان «کوری» یاد می‌کند. دنیایی که مردم ســـر در لاک خود کرده‌اند و به از خود بی‌خبری رسیده‌اند، که تنها کوری می‌تواند شـــوک و آغازکننده راهی دیگر برایشان باشد. دنیای خلق شده‌ی فرســـی در موش، دنیایی دخمه‌ای و کندویی اســـت. دنیایی که به رد تمام آن چیزها که به ســـنت‌گرایی مربوط است می‌کوشد و فضایی مدرن و خالی از هر احساس انسانی و انسان‌های صرفاً ماشینی را در آن تصویر می‌کند، فضایی خفقان‌آور و انتزاعی و تنها نقطه‌ی متضاد آن موش است. موشی که میلیون‌ها سال در زمین زندگی کرده، موشی که از دخمه‌اش بیرون نخواهد رفت، مگر با گرفتن تنها دلیل زندگی‌اش؛ آفتاب.


بهمن فرسی

فرسی به نقد دنیای امروز ما می‌پردازد و خود را در قالب موش به جنگ مدیران می‌فرستد. جنگی که در پایان آن مدیران دیواری خواهند کشید و آفتاب را هم از او، موش و نویسنده‌اش، دریغ خواهند کرد.

نمایشنامه‌ی موش با توجه به سال نگارش و چاپ آن (۱۳۴۲) و نســـبت به کارهای آن دوره، نمایشنامه‌ای متفاوت، خاص و مدرن اســـت. البته هیچ جای شکی نیست که این نمایشنامه همچون دیگر نمایشنامه‌های مدرن، جهان‌شمول و فارغ از زمان و مکان خاص نگاه به آن است. پس به جرأت می‌توان آن را در زمره‌ی کارهای ارزشمند و ماندگار تئاتر ملی ایران (البته تئاتر ملی نه با تعریف کلاسیک آن) نامید. با وجود آن‌که خود فرسی از نقدونظر، آن هم از نوع تئاتری آن دل خوشی نداشته و در«ضرورت و حقانیت و اصالت و صمیمیت»اش شک دارد و آن را «واسطه‌ای تحمیل شده به عالم هنر» می‌داند، این مطلب نـــه در مقام نقد، بلکه به تحلیل، خوانش و نگاهی (هرچند کوتاه) به موش فرسی است تا مخاطب خودش «جویده شدن صحنه» را به چشم ببیند!

تابستان ۱۳۸۱ خورشیدی

فرسی
مرد پیش‌گام سال‌های دور...

• حسین اصل عبداللهی

حدود سال ۱۳۲۷، دورانی‌ست که فریاد نوخواهانه‌ی هنری در فضای فرهنگی کشور طنین انداخته است و زمینه و فضایی برای نویسندگان و هنرمندان ایجاد شده است تا دست به تجربیات جدید و خلاقانه در زمینه شعر، موسیقی، نقاشی و تئاتر بزنند. بسیاری معتقدند که دهه‌ی بیست، عصر طلایی تئاتر ایران است که بذر کاشته شده‌ی نهضت مشروطیت، با نقطه عطف لغو سانسور در شهریور ۱۳۲۰، به بار نشست و عقده‌های فرهنگی دستِ کم ۲۰ ساله، از این تاریخ سرباز کرد و غوغایی برانگیخته شد و احزاب و گروه‌ها، با افکار و عقاید و آرای مختلف، تریبونی پیدا کردند و به عرضه‌ی کالاهای فرهنگی-سیاسی خود پرداختند. در نیمه‌ی دوم دهه‌ی بیست، تغییراتی در روند نمایش در ایران ایجاد شد که مقدمه‌ای برای اتفاقات مهم در عرصه‌ی تئاتر و نقطه‌ی آغازی برای گسترش این هنر در زمینه‌های مختلف به شمار می‌رود. در واقع می‌توان چنین برداشت کرد که هنرمندان و به خصوص نویسندگان، که برخاسته از متن جامعه بودند، به سبکی از ادبیات روی آوردند که بتواند مسائل و مشکلات موجود را به گونه‌ای دیگر بیان کند و انسان معاصر را نقش بزند. بدین ترتیب این قشر، نمایندگانی شدند برای درک بهتر اوضاع حاکم و مبارزه علیه معضلاتی که انسانِ آن برهه را آزار داده و دچار یأس و سرخوردگی می‌کرد. بنابراین، ادبیات به اصطلاح دیوانی کنار رفته و ادبیات مردمی جایگزین آن شد.

در بحبوحه فضای آزاد هنری این دوران است که گروه "انجمن خروس جنگی" تشکیل می‌شود که علاوه بر فعالیت در زمینه‌های مختلف هنری، نویسندگان آن به نگارش نمایشنامه‌هایی به سبک ابزورد یا به تعبیر زمان خود آوانگارد، می‌پردازند و این نقطه از تاریخ، آغازی می‌شود برای ابزوردنویسی ایرانی. تداوم این حرکت، در سال ۱۳۴۰، منجر به خلق اثر نامتعارفی به نام "گلدان" می‌شود.

هر چند که خود فرسی در سال ٤٧ در مصاحبه‌ای در باب ابزورد ایرانی می‌گوید: "تئاتر پوچ، مفهومی است در خور زمان و مکان خودش. به زمان و مکان ما دقیقا نمی‌خورد. در اجزاء بسیاری از "کل"های عین و ذهن با هم مشابه‌اند. خلاصه این‌که شباهت تئاتر پوچ و یا دارا بودن خصوصیاتی در فرم و محتوا، دلیل همانندی قطعی نمی‌تواند باشد و باز هم خلاصه این‌که ما تئاتر پوچ نداریم..." (مجله نگین، شماره٤٦، اسفند ۱۳٤۷)

"گلدان" و نمود ابزورد در ادبیات ایران

فرسی که با چاپ و نشر اولین مجموعه داستان خود "نبیره‌های باباآدم" در سال ۱۳۳۲، به نوعی در نسبت با ادبیات

آن دوران، ساختارشکنی کرده بود، در ادامه و با خلق آثاری چون نمایش‌نامه‌ی "گلدان" و رمان "شب یک شب دو"، در زمره‌ی اولین نویسندگانی قرار گرفت که هم‌زمان با شروع جریانِ فکری تئاتر ابزورد در اروپا، قلم خود را با تفکر ابزورد به حرکت درآورد. بسیاری از علاقه‌مندان به ادبیات، به خصوص ادبیات نمایشی، بهمن فرسی را با این نمایشنامه می‌شناسند. او در این کتاب، با هم عصران خود هم صدا شده و واخوردگی از تاثیرات ناقص پیشرفت تمدن غربی در ایران را به تصویر می‌کشد: جوانانی سرخورده از فکر زودرس در کنار زندگی قدیمی و عقب مانده، که لنگ‌لنگان به دنبال قافله‌ی تندرو غرب قدم برمی‌دارند و فقط آواز دور قافله نصیب‌شان می‌شود.

نمایش " گلدان" روایت زندگی دختری اســت که ظاهرا مادرش را از دست داده و پدرش نیز زمین‌گیر است. پسری که او را دوست دارد به خاطر مخالفت پدر، تصمیم به فرار با دختر می‌گیرد. در ادامه‌ی نمایش، پدر می‌میرد و دختر تنها می‌ماند اما دیگر پسر هیچ انگیزه‌ای برای ماندن در کنار معشوقه‌ی خود ندارد چرا که مخالفتی در میان نیست پس لذت و انگیزه‌ای هم وجود ندارد.

"گلدان" در سال ۱۳۳۹، هم‌زمان با "در انتظار گودو"(۱۹۵۳) نوشته شده و به روی صحنه رفت.

پیشرفت سریع علم و دسترسی ناگهانی به رفاه و آسایش در قرن بیستم و به کارگیری این علم در راستای اعمال مخرب و غیرانسانی(هم‌چون به کارگیری مسلسل در جنگ جهانی اول و بمب اتمی در جنگ جهانی دوم) و و کشته شدن میلیونی انسان‌های بی‌گناه، انسان قرن بیستمی را به این نتیجه می‌رساند که "خدایان مرده‌اند " و کسی نیست که فریادرس او باشد و از این رهگذر، دچار یاس و نسیان و آشفتگی می‌شود. چنین است که شخصیت‌های آثار نمایشی ابزورد ظهور می‌کنند و آیینه تمام‌نمای انسان عصر خود می‌شوند. ابزورد ٦ سال پس از جنگ جهانی دوم با "آوازخوان طاس" نوشته‌ی اوژن یونسکو ورود رسمی خود به دنیای ادبیات و تئاتر را اعلام کرد.

این شرایط در ایران نیز به گونه‌ای دیگر نمود پیدا می‌کند و ظهور ابزورد ایرانی را رقم می‌زند.

رضا کرم رضایی در خصوص تئاتر ابزورد در ایران می‌گوید: "ما این مکتب را بهتر از اروپایی ها می‌شناسیم با این‌که این مکتب در اروپا به وجود آمده است اما در واقع این اروپایی‌های لوس و خودخواه و از خودراضی، فقط دو جنگ جهانی و سختی‌های آن را و همین طور فقر و فلاکت و دیگر تبعات شوم آن را تجربه کرده‌اند در حالی که ما در طول تاریخ، همواره مورد تهاجم و تجاوز خارجی و زور و قلدری و بی‌عدالتی‌های داخلی بوده‌ایم..."

با بررسی آثار ادبی ایران می‌بینیم که هم‌زمان با ظهور ابزرود در غرب و حتی سال‌ها پیش از جنگ جهانی دوم، تجربه‌های جریان فکری ابزورد در ادبیات داستانی ایران شکل گرفته است که در پی گذر از یک دوره‌ی کوتاه ناسیونالیستی، با نگاه حسرت‌بار به گذشته(به دوره‌ای رمانتیک) و با نگاه یأس‌آمیز به آینده، به وجود آمده است. این جریان فکری را به خوبی در آثار صادق هدایت می‌توان مشاهده کرد. وی در سال ۱۹۲۹(۱۰ سال پیش از جنگ جهانی دوم) در بوف کور خود می‌نویسد: "من از بس چیزهای متناقض دیده‌ام و حرف‌های جوربجور شنیده‌ام حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبات اشیاء، به حقیقت آشکار و روشن همین الان شک دارم".

ابزورد ایرانی در ابتدا تحت تاثیر افکار صادق هدایت و روشنفکران هم‌دوره‌ی او که در میانه‌ی سنت و مدرنیته سرگردان و سرخورده از جامعه‌ی خود، از یافتن پاسخی برای حل این تناقض‌ها و تضادها، ناامید شده بودند، پدید آمد. پس از اجرای نمایش "آواز خوان طاس"(۱۹۵۱) و "در انتظار گودو"(۱۹۵۳) است که مارتین اسلین، در کتاب خود، عنوان ابزورد را برای اشاره به این نوع نمایش‌ها به کار می‌برد. پس هنوز اصطلاح ابزورد آن‌چنان همه‌گیر نشده است که به ایران برسد و هیچ سندی نیز مبنی بر این‌که بهمن فرسی، به عنوان اولین آوانگاردنویس ایرانی، به متون اورژینال این نمایش‌ها دسترسی داشته در دست نیست. با توجه به این مسائل، شاید بتوان ادعا کرد که آوانگارد ایرانی در آغاز، یک تجربه‌ی ناب بوده که تحت تاثیر شرایط حاکم بر جامعه و مسیر تازه‌ی ادبیات ایرانی به دست آمده و بعدها، پس از شناخته شدن جریان فکری آوانگارد، این نام را به خود گرفته است. اما باید گفت که در آن بازه‌ی زمانی آثار بسیاری از نویسندگان ادبیات داستانی غرب از جمله کافکا، داستایوسکی و دیگران در ایران ترجمه شده بود که آثار این نویسندگان بعدها مقدمه و پیش‌درآمدی برای به وجود آمدن جریان فکری آوانگارد شد و تاثیر این آثار و نویسندگان بر سبک آوانگارد به هیچ عنوان قابل چشم‌پوشی نیست.

نمایش‌نامه‌ی "گلدان" در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نوشته می‌شود که دوره‌ای است پر از سرکوب و اختناق و ضد و نقیض و سیاست‌های یک بام و دو هوا که این شرایط تاثیر چشم‌گیری بر اهل قلم و تفکر می‌گذارد. چرا که نویسنده هرگز از فضای پیرامون خود جدا نبوده و حتی اگر خود در شرایطی مساعد(از لحاظ اقتصادی و موقعیت اجتماعی) زندگی کند، نمی‌تواند نسبت به ظلم و ستم حاکم بر مردم جامعه‌اش بی‌تفاوت بماند. مسئله‌ی مورد بحث فرسی در "گلدان" نیز این است که انسان لنگ جامعه‌ی ما، با خاطره‌ی اسارتی که از نسل گذشته دارد، با همه‌ی بینش تیزش به جای رستگاری، دچار حرمان و یأس و سرخوردگی و بدتر از همه گرفتار تنهایی فکری می‌شود.

"پسر: فقط چیزهایی که به هیچ‌کس نمی‌تونه تعلق داشته باشه رو عادلانه تقسیم می‌کنن." گلدان ص ۲۵

"رسیدن به گل، وقتی که زندگی گلدونی‌شو شروع می‌کنه هیچ لذتی نداره، اگه هم داشته باشه دیگه اسمش لذت نیست، تن دادن به یک اعتیاد حیوونیه..." گلدان ص ۳۹

با توجه به موضوع داستان و با نظر به این‌که نمایش‌نامه فاقد داستانی منسجم و هدف‌دار است می‌توان آن را در رده‌ی آثار ابزورد با ساختاری ایستا دسته‌بندی کرد. دو شخصیت دختر و پسر نمونه‌ی بارز و قابل درک دو آدم معمولی هستند با دغدغه‌های معلوم که پوچی زندگی را از طریق دیالوگ‌های مختلف اعلام می‌کنند. در این نمایش نقش‌های دیگری چون مرد کور و مرد چلاق نیز هستند که هر یک نمونه‌ای از ضعف‌های بشر و مرد همسایه سمبل آدم‌های معمولی و تکراری هر جامعه‌ای‌ست که پوچی زندگی را بیش‌تر به نمایش می‌گذارند.

فرسی و زبان داستان

در زیر دندان سگ

از رفتار خون،
از فریاد استخوان،
سخن می‌گویم
آشناکیست.
بیگانه‌کیست."
بف

وقتی با جهان داستان فرسی روبرو می‌شوی، خود را زیر دندان سگ احساس می‌کنی. حرفِ مردم، نگاهِ مردم... هر جا می‌روی تو را زیر نظر دارند.

فرسی با استفاده از زبان مردم کوچه و بازار، به خوبی توانسته است آن‌ها را به نقد بکشد. توصیفات او به قدری بکر و جذابند که مخاطب را تا پایان ماجرا همراه می‌سازند:

"صیاد کوری که داخل بلم روی سبد ماهی‌ها نشسته بود سرش را بالا گرفت، چشم‌های سفید ماتش را که با بی‌سلیقگی در زیر پلک‌های زبر و چروکیده قندانق شده بود، به سوی صداهایی که می‌شنید، گرداند و..." (مجموعه داستان زیر دندان سگ، داستان مردم چی‌ها، ص ۱۵۹)

جهان داستانی فرسی به دور از محتوا، دارای فرمی است که در مقایسه با داستان‌نویسان هم دوره‌اش چند قدم پیش‌تر را نشان می‌دهد. جزییات توصیفاتش نه به شکل ادبیات کلاسیک بل‌که به شیوه‌ی خود با توصیف نکات ریز، مخاطب را در دل ماجرا قرار می‌دهند. در داستان او، انواع جغرافیاها و اقلیم‌ها را تجربه می‌کنیم بی‌آن‌که حتی لحظه‌ای فکر کنیم که وی اهل آن‌جا نبوده است. یکی از نکات قوت قلم فرسی نیز همین است،

در کنار توجه به فرم در داستان‌نویسی، فرسی توجه ویژه‌ای نیز به محتوا دارد و از هر فرصتی استفاده می‌کند تا با تسلط بر زبان و فرم، سرخوردگی از سنت و دور از دست‌رس بودن دنیای مدرن را بنمایاند.

در داستان‌هایی مثل "پات"، "در سوگ بستری که برچیده شد"، "استخوان سوخته‌ها"، "سایه زنده‌ها" و...، با آدم‌هایی روبرو هستیم که به انزواکشیده شده‌اند و خودخواسته یا ناخواسته، به دلیل هم‌رنگ نشدن با مردم فضول و عامی، از جامعه طرد شده‌اند تا جایی که بعضی از آن‌ها (مثل فرج الله خان داستان "در سوگ بستری که برچیده شد")، در نهایت، خود به زندگی‌شان پایان می‌دهند.

شب یک، شب دو

بهمن فرسی در رمان "شب یک، شب دو" گویی دچار یک خودگویی شده است. رمان از نگاه یک آرتیست روایت می‌شود و در قالب یک داستان عاشقانه، مخاطب را به دوران تحولات هنری دهه‌ی چهل و پنجاه شمسی می‌برد. او در این رمان، فرم روایی و فضاهای ذهنی متفاوتی خلق کرد که اگر چه در ادبیات جهان تازه نبود اما در فضای داستان‌نویسی معاصر ایران، تجربه‌ای کاملا نو به شمار می‌رفت. زمانی که فرسی، درگیر نوشتن نمایشنامه‌ها و رمان‌هایش است، دورانی‌ست که هنرمند ایرانی به تأسی از مکتب‌های نورسیده به بازار هنر در دنیا و به خصوص در اروپا، به آفرینش دست می‌زند. هنرمند ایرانی خود را در شرایط اجتماعی سیاسی‌ای می‌یابد که خبر از تجددخواهی

و نوزایی و پیشـــرفت کشـــورش به لحاظ سیاسی و اجتماعی می‌دهد. کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در رأس این تحولات به شدت خودنمایی می‌کند. می‌توان گفت که نویسندگان و روشنفکران آن دوره همچون صادق هدایت، بزرگ علوی، عبدالحسین نوشین، فریـــدون توللی، پرویزی، جلال آل‌احمـــد، احمد آرام، ابراهیم گلستان و بعدها نویسندگان جوان‌تری چون ،، احمد شاملو، و.... به خاطر عضویت در حزب توده و فعالیت‌های جدی حزبی، از این کودتا ســـرخورده شده و این بن‌بست سیاسی را در آثار خود منعکس کردند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد در ادامه‌ی همین جریان فکریِ آغاز شده، نویسندگانی چون فرسی متأثر از این نوع ادبیات و بدون اطلاع از وجود ابزورد در اروپای همان سال‌ها ، ناخواسته دست به خلق تئاتر ابزورد ایرانی زدند.

بهمن فرســـی در رمان "شب یک، شب دو" نیز جامعه‌ی سنتی رو به مدرن شـــدن را نقد می‌کند؛ چنان‌چه در فصل ۱۶ رمان، با ترسیم فضای خشک، بی‌روح و ماشینیِ زندگی مدرن آن را به نقد می‌کشد:

"ماشـــینی بخور تا بتونی ماشینی زندگی کنی و بعد آرام با خودم: اما عصر ماشین هم که گذشته و باز با خودم: اما ما هنوز توش‌ایم!" (شب یک، شب دو، ص ۱۴۰)

در این رمان، گویی فرسی از همه چیز کینه به دل دارد و نقد وی تنها شامل حالِ زندگی مدرن و مدرنیته نیست بل‌که در راستای متن، مذهب و زندگی سنتی را نیز به نقد می‌کند و در حقیقت مسئله‌ی تقدیر را زیر سوال می‌برد:

"آدمیزاد فقط آشفته است. در واقع کسی در جست و جوی راست و دروغ نیست. اصلا شاید راست و دروغی در کار نباشد. حرکاتیست که می کنیم، وقایعی ست که پیش می‌آید " (شب یک، شب دو، ص ۱۶۹)

فرسی به صراحت در این رمان نارضایتی خود از وضع موجود و زندگی هنرمند در چنان جامعه‌ای را اعلام می‌کند و بر همین اساس در داستان، نهایتا به تنهایی راوی می‌رسیم:

"دیگر نمی‌خواهم کســـی به من عادت کند. من به کســـی عادت کنم. یک روز باید جدا شد. باید تنها ماند. باید شکست." (شب یک، شب دو، ص ۲۴۲)

•••

همان‌طور که پیش‌تر هم گفته شد، اگر چه منتقدین و حتی خودِ بهمن فرسی در مصاحبه‌ای، تئاتر پوچی را مختص زمان و مکان خودش می‌داند و معتقد است که دقیقا به زمان و مکان ما نمی‌خورد و حتی داشتن تئاتر ابزورد را در ایران محال تلقی می‌کند اما بعدها از آن دفاع می‌کند و تمام آثار وی به خصوص آثار نمایشی‌اش نشان از وابستگی وی به این سبک فکری و نوشتاری دارند.

حتی در نمایش "پله‌های یک نردبان" که به نظر می‌رسد فرسی به دنیای روایی یک داستان رئالیستی نزدیک شده است، با این حال در این اثر نیز با نشان دادن سرخوردگی و مشکلات روزمره‌ی انسان‌هایی چون باباحیدر و پسرش، به تئاتر پوچ‌نما نزدیک می‌شود. شخصیت‌های این نمایش‌نامه باز هم نماینده و نماد انسان‌هایی هستند که به دلیل افکار درستِ خود که معمولا مخالف جهت جامعه است، طرد و دچار مشکل می‌شوند. این نمایش‌نامه، تصویری از زندگی انسانیِ‌ست که گرفتار تکرار و تکرر و غرق شده در روزمرگی‌ست:

"بابا حیدر: هر کسی هم تا اون‌جا که سن و سالش اجازه می‌ده پرسون پرسون دنبال این چیزا می‌گرده. اما وقتی از اقتضای سن و سال گذشت پرس و جو رو کنار می‌ذاره و بدون این که پیداش کرده باشه بهش معتقد می‌شه." (پله های یک نردبان ص ۱۷۹)

آرامسایشگاه

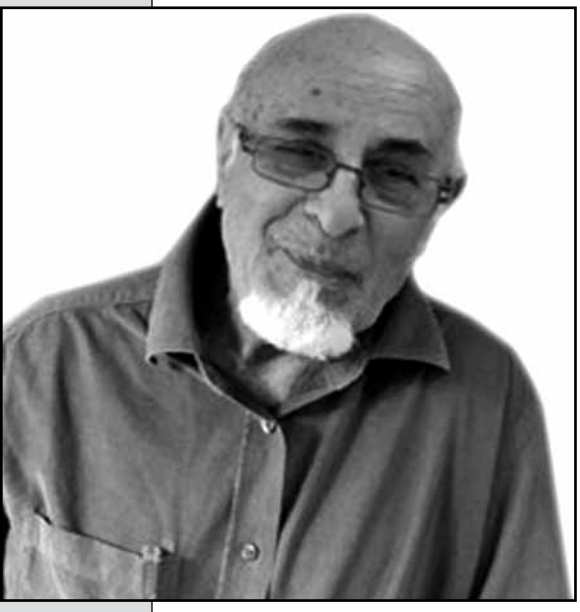
بهمن فرسی با سبک نوشتاری خاص خود، ابتدا با "گلدان" و "شب یک، شب دو" ساختار نوشتاری زمان خود را شکست و با ادامه‌ی این روند و با نگارش نمایش‌نامه‌ی "آرامسایشگاه" مهر تایید ابزورد را بر آثار خود زد. "آرامسایشگاه" تلفیقی از نمایش‌نامه‌های کلاسیک و تئاتر پوچی است که در نوع خود و در دوران خود تجربه‌ای تازه به شمار می‌رفت. آشفتگی جامعه‌ای که فرسی در آن دست به خلق اثر می‌زند از همان آغاز و از نام خودساخته‌اش، "آرامسایشگاه"، خودنمایی می‌کند. عنوانی که ابتدا نام آسایشگاه را در ذهن تداعی می‌کند اما معنایی کاملا متضاد با آن دارد: آرام+سایشگاه محلی برای سایش تدریجی.

فرسی در این نمایش‌نامه، فضای آسایشگاهی را به تصویر می‌کشد که در آن دکتر توما، خانوم بزرگ(سرپرستار) و خوشه(همسر بیمار)، برای معالجه‌ی خسرو(بیمار) چاره‌ای اندیشیده‌اند. داستان نمایش روایت حال خسرو است که بیماری روانی بوده و دائما به دنبال چیز گمشده‌ای که ظاهرا یک دسته کلید است می‌گردد اما در طول داستان متوجه می‌شویم که هر یک از شخصیت‌ها، خود به گونه‌ای روان‌پریش هستند و همه کلید زندگی‌شان را گم کرده‌اند:

"دکتر توما: من همیشه همین بودم. (مکث) شاید اصلا من برای معالجه خودم رفتم روان‌پزشکی خوندم... ولی ظاهرا برای خودم هم نتوستم کاری بکنم. نه!" (آرامسایشگاه ص ۶۱۸)

شخصیت روان‌پزشک در این نمایش‌نامه که تحصیل‌کرده و روشن‌فکر است، فردی پوچ نگر، شکاک و معتقد به جبر است:

"دکتر توما: علم و تجربه من به من تحمیل شده، زندگی بی‌مرد تو به تو تحمیل شده، مردِ خوشه به خوشه تحمیل شـــده. خودِ خوشه به خسرو تحمیل شده، نود درصد بچه‌های زمین به پدر و مادراشون تحمیل شدن..." (آرامسایشگاه ص ۶۲۱)



"آرامسایشـــگاه" از نظر ساختار، پیرنگ، کنش، کشمکش و... به نمایش‌نامه‌های کلاســـیک نزدیک می‌شـــود اما وقتی که شـــخصیت‌پردازی و تمرکز بر روی محتوا به جای پرداخت به طرح، بیش‌تر می‌شود و دیالوگ‌هایی که اغلب به مونولوگ تبدیل شده‌اند ، باز هم ردپای ابزورد به وضوح دیده می‌شود. از همان ابتدای نمایش به نظر می‌رســـد که طرح درمان خسرو، حضور خوشه در آسایشگاه و اختلاف‌نظرهای او با دکتر و خانوم‌بزرگ باعث ایجاد کشمکش میان شخصیت‌ها خواهد شد اما در اواسط نمایش این کشمکش‌ها یک‌نواخت شده و سرگردانی، پوچی و بیهودگی شخصیت‌ها را به مخاطب القا می‌کند. "آرامسایشگاه" نوعی نمایش نظریه‌پرداز است که مشکلات اجتماعی بخشی از جامعه را نشان می‌دهد و از فاجعه‌ای سخن می‌گوید که تا به امروز ادامه دارد.

بهمن فرسی روشن‌فکر زمانه‌ی خود است. این نویسنده‌ی

ساختارشکن دهه‌های سی و چهل شمسی ایران، علاوه بر نمایش‌نامه‌نویسی، طی سال‌های طولانی فعالیت‌اش، آثار خود را کارگردانی کرده و به روی صحنه برده است. نمایش "چوب زیر بغل" پانزده شب در "انجمن ایران و آمریکا" و پانزده شب در دانشکده‌ی هنرهای زیبا در سال ٤٧ اجرا شد. سال ٤٨، نمایش "صدای شکستن" نزدیک به یک ماه روی صحنه می‌رود و با استقبال بسیار مواجه می‌شود،

اکبر زنجان‌پور که حضور حرفه‌ایش در تئاتر با نمایش "چوب زیر بغل " فرسی آغاز می‌شود، کارگردانی وی را به دور از ادا و اصول تلقی می‌کند و معتقد است که فرسی، ذهن شاعرانگی بازیگر را به تحرک وامی‌دارد.

"هر رازی کلیدی دارد و به وسیله‌ی آن باز می‌شود. باید گشت و آن کلید را پیدا کرد. آدم‌ها مدام می‌خواهند راز را کشف کنند و همیشه به سراغش می‌روند در حالی که راز اصلا مهم نیست، طریقی که آدمی طی می‌کند تا کلید را بیاید مهم است."

منابع:

۱. فرسی، بهمن، ۱۳۸٦، هشت بعلاوه یک(مجموعه نمایش‌نامه‌های بهمن فرسی)، نشر قطره، تهران چاپ اول

۲. فرسی، بهمن، ۱۳۵۳، شب یک، شب دو، نشر پنجاه و یک، تهران، چاپ اول

۳. فرسی، بهمن، ۲۵۳٦، آرامسایشگاه، نشر سپهر، تهران، چاپ اول

٤. اصل عبداللهی، حسین، ۱۳۹۰، پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، عنوان: بررسی زمینه‌های سیاسی و اجتماعی رویکرد به تئاتر ابزورد در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی در ایران

۵. فرسی، بهمن، ۱۳٤۳، زیر دندان سگ، چاپ بهمن تهران، چاپ اول

٦. فرسی، بهمن، ۱۳٤۷، شطرنج، مجله نگین شماره ٤٦

داستان

داستان کوتاه

پایین آمدن مه

ضیاء وظیفه‌شعاع
متولد تبریز در سال هزاروسیصدوشصت‌وچهار، فارغ‌التحصیل رشته تاریخ از سال هشتاد داستان می‌نویسد.
نفر اول جایزه‌ی ادبی راوی در سال هشتادوشش
رتبه‌ی اول جشنواره نقد کتاب در موسسه‌ی خانه کتاب تهران در سال نود
رتبه‌ی اول جشنواره فیروزه در سال نو و چهار
مجموعه داستان‌اش، کتاب "درخت کج" در سال نود و دو از سوی انتشارات روزنه به چاپ رسیده است.

ساعت از دوازده گذشته بود. نادر از مهمانی شامی که یکی از دوستان‌اش به مناسبت مهاجرت به استرالیا ترتیب داده بود بیرون آمده و به خانه برمی‌گشت. اگر میزبان دوست مشترک او و سیما نبود هرگز زحمت رفتن را تحمل نمی‌کرد. مهمانی در واقع نمایش پرخرجی از یک خداحافظی پرسوز بود. هنوز همهمه‌ی آدم‌های هیجان‌زده از برق تجملات را در سوراخ گوش‌های‌اش داشت. تصویر مردان و زنانی با دندان‌های سفید در سالن پرنور مهمانی با کت‌های چرمی عرق‌کرده.

امروز سومین روز مه‌آلود بهاری بود. قول داده بود وقتی هوا مساعد شد سیما را به خارج از شهر ببرد برای عکس گرفتن از شکوفه‌ها. اما ابرهای تیره‌ای آسمان را انباشته بودند.

مثل همیشه آرام می‌راند در جاده‌ای خلوت بر فراز تپه‌ای که شهر را با همه‌ی چراغ‌های درخشان‌اش زیر پا داشت. رانندگی را در هر شرایطی دوست داشت. هماهنگی بی‌نقص اعصاب بدن با نیروهای هیدرولیکی ماشین همیشه او را به وجد می‌آورد. با سرانگشتی فرمان را کج می‌کرد و هیکل آهنین ماشین با این کار تغییر مسیر می‌داد. هرچند که ماشین‌اش ده سالی از عمرش را گذرانده بود و در دوره‌ی خاموش شدن‌ها و پت‌پت‌کردن‌های بی‌دلیل قرار داشت امّا این دستورهای کوچک تأثیرگذار در رفتار رانندگی و اطاعت‌های بی‌چون و چرای آن قطعات تراش‌خورده، قالب‌گیری و آبکاری‌شده، مجموعه‌ی همه‌ی لذت‌های ماشین راندن بود.

وقتی پیچ تندی را آرام پیچید دریک خیابان فرعی نیمه‌تاریک فرو رفت که راه خانه‌شان را نزدیک تر می‌کرد.

میان‌بری بدون چراغ‌قرمز و بدون راه‌بندان‌های احتمالی آخر شب. باید زودتر به خانه می‌رسید. مادرش در خانه منتظر بود. گفته بود که دیرتر می‌رسد اما نه آن‌قدر دیر که وقتی مادر از عمق خواب‌های دهشت‌انگیزش پرید تخت او را خالی‌ببیند.

مادرش مثل تکه‌ای شکسته از قایقی طوفان زده بعد از مرگ پدر در حالتی میان غرق شدن و زنده ماندن شناور مانده بود. زنده اما نگران. نگران پرداخت قسط‌های تمام نشدنی تعمیر مسکن، نگران وضعیت سلامتی نادر و نگران آینده‌ای که گذشته خبرهای بدی از آن می‌داد. پدرش دو سال پیش مرده بود. در اداره‌ی مبارزه با آفات کشاورزی بارانی‌اش را به آویز گوشه‌ی اتاق انداخته و بعد آرام روی زمین نشسته بود. سکته‌ی قلبی همان‌جا کار خودش را کرده بود.

نادر به مادرش فکر کرد که حتمن حالا کنار بخاری خوابیده بود: زنی مبتلا به آسم مزمن که ریه‌های پرشده از عفونت‌اش به درمان دارویی مقاوم بود.

درختان قطوری از دو سوی راه به سوی هم خم شده و شاخه‌های‌شان در نسیم گذرایی مثل دست‌های رقصنده‌ای مست به سمت هم تاب بر می‌داشت. سرعت‌اش را کم کرد تا نرم‌تر از روی چاله‌هایی نادیده در وسط راه بگذرد که احساس کرد چیزی از فاصله‌ی خیلی نزدیک از جلوی دیدش گذشت، محکم به سپر خورد و بلافاصله ناپدید شد. مثل شبحی گریزپا. بعد از این عبور، بدنه‌ی ماشین تکانی خورد و صدایی خفه شبیه صدای برخورد یک توپ به دیواری سیمانی آمد. چند متر جلوتر ترمز کرد و ایستاد. به عقب چرخید و به پشت سر نگاه کرد. در قاب منحنی شیشه‌ی پشت، چیزی دیده نمی‌شد غیر از یک فضای خالی تاریک. چند لحظه‌ای نشست و به اطراف نگاه کرد. هیچ چیزی دیده نمی‌شد. خواست پایین برود. داشبورد به‌هم‌ریخته را باز کرد و از میان قاب‌های خالی قرص‌های خوش‌بوکننده‌ی دهان، چراغ قوه را پیدا کرد و بیرون کشید. پای‌اش را آماده، کمی‌بالاتر از پدال گاز گذاشته بود و به دقت به بیرون نگاه می‌کرد.

بیشتر مردم حالا خواب بودند اما آدم‌هایی بودند که هنوز روزمرگی طولانی‌شان با حلاوت موقت خواب به اتمام نرسیده بود: سپوران شهرداری قوز کرده در موازات جدول‌های سیمانی، شب‌گردهای پیر مبتلا به یبوست مزمن. اما صدایی از جنب و جوش شهری به گوش‌اش نمی‌رسید غیر از صدای در هم رفته‌ی چند سگ که به دست باد دور و نزدیک می‌شد.

به فاصله‌ی میان درختان نگاه کرد و صدایی شنید. در را به زحمت باز کرد و با پاهایی کرخت پایین رفت. پشت سر روی زمین، به فاصله‌ی چند قدم از ماشین، هیکلی صلیب‌وار بر روی آسفالت افتاده بود. نزدیک تر رفت و دایره‌ی نور چراغ قوه را بر زمین انداخت. مردی را دید که دست‌اش را جلوی نور گرفته بود. چراغ را خاموش کرد. مردی بود قد بلند با کت‌وشلواری چروک شده، با پوستی تیره و ریشی جوگندمی. چشم‌هایی درشت داشت که با همه‌ی گردی رقت‌بارشان، از حدقه بیرون زده و انگار در جست‌وجوی رحمتی الهی به آسمان زل زده بودند. نادر کنار مرد روی زمین چمباته زد و دست‌های‌اش را که انگشتانی چنگک مانند داشت بالا آورد. ضربان قلب‌اش را از روی رگی بیرون زده در مچ دست گرفت. این واقعیت که با بدنی کاملن بی‌حرکت و با چشمانی بی‌حالت هنوز زنده بود به وحشت‌اش انداخت و دست را رها کرد. فاصله گرفت. مرد دهان باز کرد و با صدای خش‌داری گفت: "نترس."

کلمه مثل آبی بیرون‌زده از لوله‌ی فواره از میان لب‌های خشک شده‌اش بیرون آمد.

نادر هراسان گفت: "چی شده؟"

مرد گفت: "تو منو زیر گرفتی."

و به جمجمه‌ی مخروطی‌اش تکان مختصری داد.

هیکل نحیف مرد را دوباره از نظر گذراند. "مطمئنی؟ من چیزی ندیدم."

مرد دست درازش را آرام بلند کرد و روی زانوی‌اش گذاشت:
"من نخواستم که ببینی."
نادر بلند شد و به شکاف باریکی از میان یک تپه که قسمتی از شهر از آن پیدا بود نگاه کرد. سوسوی نقاط روشن، مثل ستارگانی در عمق کهکشانی دور، دست‌نیافتنی به نظر می‌رسید.
"حتمن جاییت شکسته."
مرد شانه‌های‌اش را با بی‌تفاوتی بالا انداخت:
"شاید."
"خب، خدایا... می‌تونی بلند شی؟"
مرد با قاطعیت گفت: "نه."
"چرا؟"
"مهم نیست، همین جا خوبه"
نادر خم شد و زانوی مرد را دید که مثل ساقه‌ی گیاهی جنگلی با رشدی معجزه‌آسا هر لحظه در حال متورم شدن بود.
"باید بریم بیمارستان."
و به طرف ماشین دوید که نزدیک‌ترش بیاورد. چند قدم که فاصله گرفت مرد با نیرویی که نادر از آن تن نحیف انتظار نداشت فریاد زد: "نه! ... گفتم نه."
نعره‌ی مرد در فضای خالی آن جا پیچید. نادر بین راه مردد ایستاد و به طرف او برگشت. مرد این بار آرام‌تر گفت: "خواهش می‌کنم نه."
نادر گفت: "چه مرگته... فقط می‌خوام کمکت کنم."
مرد نالید: "بچه داری؟"
"نه."
"مادرت چی؟ هنوز زنده‌س؟"
نادر سر تکان داد.
"پس به جان مادرت، به‌خاطر خدا برو."
نادر گفت: "شاید خون‌ریزی داخلی داری. از بیمارستان می‌ترسی، نه؟"
"نه، من جنگ بودم، جنگ کردم."
"پس چی؟ اهل این طرف‌هایی؟ کسی رو داری که الآن برم بیارمش این‌جا؟"
"نه، هیچ کس"
مرد دست و پای درازش را به‌زحمت از روی زمین جمع کرد و به پهلو، به شکل جنینی سقط شده آرام گرفت.
نادر حالا نیم‌رخ استخوانی‌اش را با گونه‌هایی فرورفته می‌دید که بینی قوزدارش بر فرق آن بود. دهان بی‌دندان‌اش را باز کرد:
"فقط برو."
نادر گفت: "خیلی خب، خیلی خب"
می‌دانست که حتمن مرد او را موقع رفتن نگاه می‌کند اما دیگر برای‌اش اهمیتی نداشت. او خودش خواسته بود که همان جا بماند. روی او را زمین انداخته بود.
تا انتهای جاده‌ی فرعی راند و از راه انحرافی دیگری به خیابانی بزرگ‌تر رسید. آن‌جا چراغ‌ها روشن و پرنور

بودند و می‌شد هر از گاهی حضوری انسانی دید: مردی سیگارفروش در دل شب، کز کرده در گوشه‌ای از چهارراه یا پیرمردی چاق و خواب‌زده سوار بر موتوری روسی.

خسته بود و بی‌خواب. شش‌ماه گذشته روزی دوازده ساعت در دفتر بازرگانی یک شرکت صادرات خشکبار و شب‌ها تا دیروقت در تاکسی‌تلفنی کار می‌کرد. مدت‌ها مفهوم فراغت را از یاد برده بود، اما می‌خواست حداقل خرج ماه‌عسل ساده‌ای را تا چند ماه دربیاورد. دوست داشت هم‌راه سیما به جنوب بروند، پاهای‌شان را تا زانو در آب گرم دریا فرو کنند و به لنج‌های ماهی‌گیری نگاه کنند.

بعد از پایان دوره‌ی لیسانس در رشته‌ی حسابداری و بی‌کاری‌های محتوم پس از آن، با گذراندن هفت‌خوان پرپیچ‌وخمی از جست‌وجو و مصاحبه به منصب حقیر امور دفتری رسیده بود. امور دفتری با این عنوان غلط‌اندازش چیزی نبود غیر از خرید روزانه‌ی نان روغنی و پنیر اعلای لیقوان برای کارکنان اتاق بزرگ و برق‌انداختن هرچیزی که در آن اتاق محقر به‌زور چپانده شده بود؛ و گاهی هم بله، روشن کردن کامپیوتر برای چاپ سندی تاریخ گذشته از میان همه‌ی اسناد خاک‌خورده و فراموش‌شده. شرکت با ترکیب هیأت‌مدیره‌ای خانوادگی در آستانه‌ی ورشکستگی قرار داشت. نادر خوب می‌دانست که هفته‌های آخر را در آن اتاق دو در سه متر دلگیر می‌گذراند و باز باید به فکر کاری جدید باشد.

وقتی ماشین گشت پلیس از کنارش رد شد، دست‌های‌اش را محکم روی فرمان فشار داد. یادش رفته بود کنار خیابان زیر نور، بدنه‌ی ماشین را وارسی کند که اگر لکه‌ی خونی بر بدنه‌اش دید، با دستمالی که در جیب داشت پاک‌اش کند. خودش بهتر از هرکسی می‌دانست که در این حادثه هیچ تقصیری نداشت، اما فکر می‌کرد که دیگران آخرسر به توجیهات او خواهند خندید. در ذهن‌اش پلیسی را تصور کرد که در سردخانه‌ی پزشکی قانونی بالای سر جنازه‌ی مرد ایستاده و به او که دست بند به دست دارد پوزخند می‌زند: "که گفتی خودش قبول نکرد. ها؟ "

فشرده در میان هجوم این افکار ماشین را کنار زد و به ایده‌ای که تازه به ذهن‌اش رسیده بود فکر کرد. زنگ زدن به آمبولانس، بی‌این‌که خود را معرفی کند. درست این بود. زنگ می‌زد و آدرس می‌داد: "فقط خواهش می‌کنم سریع‌تر. باور کنید که داره می‌میره. " حتا می‌توانست اغراق کند به هر طریق ممکن باید آن‌ها را به آن‌جا می‌کشاند. این کار را هم کرد. زنگ زد و به تلفن‌چی بی‌حوصله‌ی گنده‌دماغ توضیح داد. او با صدای کش‌داری گفت که تا چند دقیقه‌ی دیگر منتظر ماشین باشد. نادر پیشانی‌اش را روی فرمان گذاشت و پیش‌آمد احتمالی را در ذهن‌اش مرور کرد. آمبولانس به آن‌جا می‌رفت، در آن تاریکی چیزی پیدا نمی‌کرد و برمی‌گشت. پس چاره‌ای نبود. دور زد و با سرعت برگشت.

ماشین را دور از محل حادثه نگه داشت و پیاده شد. مرد آن جا نبود. وحشت کرد و دوباره مثل حیوانی ترس‌خورده به اطراف‌اش چشم دراند. نور چراغ قوه‌ی پلاستیکی را روی زمین انداخت. چند قطره خون روی خط سفید وسط جاده مثل گل‌های ریزنقش روی یک پارچه به‌چشم می‌خورد و خطی از آن باریکه‌های خون خشک‌شده تا کنار جاده کشیده شده بود. بیشتر که نگاه کرد، هیبت سایه‌وار مرد را روی شانه‌ی خاکی دید که مثل سربازی در کمین زیر شاخ و برگ بوته‌ای خودرو استتار کرده بود.

نزدیک رفت. مرد به پشت خوابیده و سر و گردن‌اش را به تنه‌ی درخت تکیه داده بود. بعد از گذراندن دوره‌ی ترس حالا به وضوح چهره‌اش را می‌دید، با خطوط ریز درهم‌بافته‌ای از چین و چروک و لب‌هایی نازک که با استیصال باز و بسته می‌شد.

"فکر می‌کنی این‌جا بهتره؟"

انگار مادر تأدیب‌گری فرزند بی‌ادب‌اش را سر خرابکاری تازه‌ای گیر آورده باشد. معلوم بود که مرد خودش را با هزار زحمت به حاشیه‌ی جاده کشانده و آن‌جا مچاله شده است. تنها کاری که کرده بود این بود.

"این خون توئه، می‌بینی؟ "

مرد پوزخندی زد. قطرات خونی غلیظ و تیره بر پوست آفتاب‌سوخته‌ی گردن مرد دید که مثل موم شمعی روشن در حال غلتیدن و پایین‌آمدن بود.

مرد بعد از چند سرفه‌ی خشک شانه‌های لرزان‌اش را جمع کرد:

"تو هنوز ازدواج هم نکردی، نه؟"

جواب نداد. آرام و با بدنی خشک‌شده نشست و جلوی مرد به درخت روبه‌رو تکیه داد.

مرد با صدای ضعیفی گفت:

"استغفارنمی‌کنم"

و باز رگبار سرفه‌هایی دیگر از راه رسید و بدن او زیر فشار آن مچاله شد:

"تو فکر می‌کنی اون ما رو نمی‌بینه."

نادر دیگر حرفی برای گفتن نداشت. احساس می‌کرد مثل بادکنکی که بادش را خالی کرده باشند، ماهیت وجودی‌اش را از دست داده است. مثل همه‌ی وقت‌هایی که در گذشته ابتکار عمل را از دست داده و منفعلانه منتظر رویداد بعدی مانده بود: منتظر گام بعدی و اتفاق دیگر، مثل یک تماشاچی صبور.

مرد گفت: "تو انتخاب شده بودی."

نادر سرش را عقب برد و به درخت تکیه داد. تنه‌ی زمخت آن را با پوست پس سر حس می‌کرد. چشم‌های‌اش را بسته بود.

"امروز روز آخر بود"

نادر دست سرد باد تندی را روی صورت‌اش احساس می‌کرد که او را از به‌خواب‌رفتن منع می‌کرد. کلمات مقطع و کش‌دار مرد مثل هرمی از گرما بالا می‌آمد و به گوش‌های می‌رسید.

مرد گفت:

"یک روز یک مرد فهمید که دیگه پیاده‌روی بعد از شام هیچ فایده‌ای نداره."

صدای ماشینی که هر لحظه نزدیک می‌شد او را به خود آورد. با چشم‌های بسته نور تندی را بر روی پلک‌ها احساس می‌کرد. صدا که نزدیک‌تر شد چشم باز کرد. نور چرخان آبی‌رنگی روی تپه‌ی روبه‌رو می‌ریخت و به دنبال‌اش نوری قرمز، آبی و قرمز.

مرد چشم‌ها را بسته و لبخندی درگوشه‌ی لب‌های‌اش خشک شده بود. جریان کم‌رمق خون از گوش‌های‌اش ادامه داشت. بدن‌اش با تکانه‌های رعب‌انگیز یک مصروع می‌لرزید.

دهان‌اش را که مثل حفره‌ای عمیق بود باز کرد:

"هیچ فایده‌ای نداره."

حضور احتمالی مرگ را جلوی خودش می دید. بوی کافوری مرگ را حس می‌کرد. می‌دانست که نباید از آن فرار کند. باید می‌ایستاد و تماشا می‌کرد. همه‌ی تلخی آن را باید یک‌جا می بلعید، مثل لقمه‌ای که نمی‌توان در حضور جمع تف‌اش کرد.

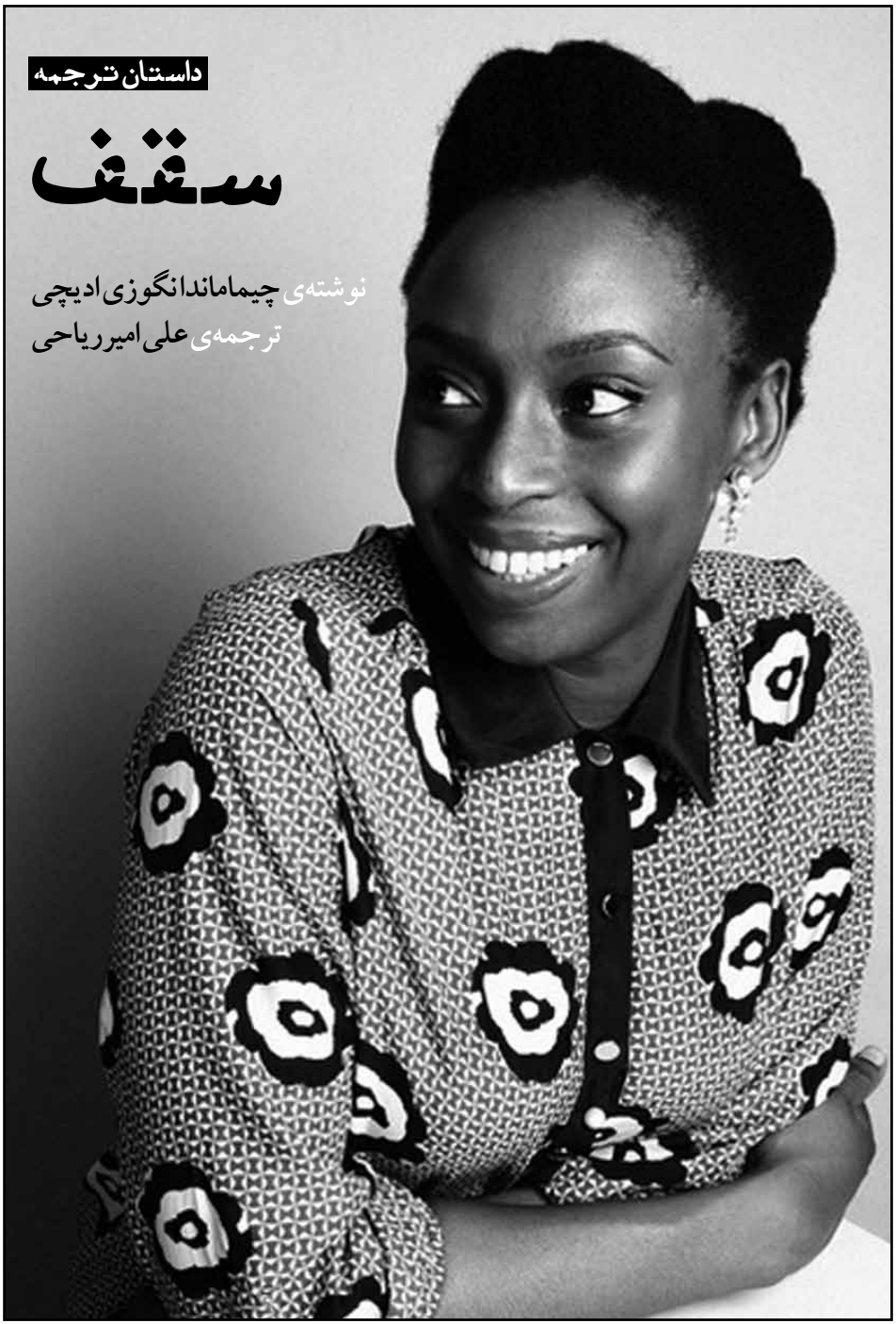
کنار مرد دراز کشید و زانوهای‌اش را زیر شکم جمع کرد. حالا دیگر صدایی از طرف مرد نمی‌آمد. شاید مرد هم مثل او آرام نفس می‌کشید و فکر می‌کرد.

او هم به سیما فکر می‌کرد، خیال می‌کرد عشق می‌تواند کمی گرم‌اش کند. هوا هنوز سوز سردی داشت.

داستان ترجمه

سقف

نوشته‌ی چیماماندا نگوزی ادیچی
ترجمه‌ی علی امیر ریاحی



سقف

نوشته‌ی: چیماماندا نگوزی ادیچی
ترجمه: علی امیر ریاحی

چیماماندا نگوزی آدیچی (Chimamanda Ngozi Adichie) نویسنده نیجریایی است.
آدیچی در ۱۵ سپتامبر ۱۹۷۷ در یکی از شهرهای کوچک ایگبو زبان نیجریه به‌دنیا آمد و نوجوانی را در شهری در جنوب کشور گذراند. پدر او استاد دانشگاه و مادرش نیز کارمند همان دانشگاه بود و این زمینه‌ی آشنایی او با کتاب و تحصیلات آکادمیک چیماماندا در رشته‌ی داروسازی را سهل‌تر کرد. در همین حین او سردبیری مجله‌ی دانشگاهی «کامپس» را برعهده داشت اما یک سال بعد کشور خود را به قصد آمریکا ترک کرد و به تحصیل علوم سیاسی در دانشگاه درکسل فیلادلفیا، و سپس در رشته نویسندگی خلاق (جانز هاپکینز) و مطالعات آفریقا (دانشگاه ییل) پرداخت و درحال حاضر به آموزش نویسندگی در دانشگاههای نیجریه و ایالات متحده اشتغال دارد. چیماماندا نویسندگی حرفه‌ای را با انتشار مجموعه اشعار خود باعنوان «تصمیم‌ها» در سال ۱۹۹۷ و نمایشنامه‌ای با نام «به عشق بیافریا» در ۱۹۹۸ آغاز کرد و چندی نگذشت که نبوغ خود را با انتشار داستان کوتاه و دو رمان نشان داد و توانست جایزه‌های مهمی مثل جایزه داستان کوتاه بی‌بی‌سی و اورنج ۲۰۰۷ را برای رمان خوش‌آوازه‌ی «نیمی از خورشید زرد» تصاحب کند. او تنها با سه عنوان کتاب توانسته در کمتر از ده‌سال نامزد یا برنده‌ی دست‌کم بیست جایزه ادبی مطرح جهان باشد و موقعیت خود را به‌عنوان مطرح‌ترین چهره‌ی معاصر ادبیات نیجریه و آفریقا تثبیت کند. از آخرین افتخارات او راه یافتن به مجموعه داستان کوتاه معتبر «بیست [نویسنده] زیر چهل [سال]» مجله نیویورکر است که سال ۲۰۱۰ منتشر شد.*

اولین بار که «اوبینز» ایمیل او را دید، توی لندرورش لای ترافیک «لاگوس» نشسته بود، کت‌اش پرت شده بود روی صندلی جلو، بچه گدایی چسبیده بود به شیشه ماشین، کنار آن یکی پنجره‌اش دست‌فروشی یک مشت سی‌دی رنگارنگ تبلیغ می‌کرد، «رادیوی وازوبیا اف‌ام» با صدای کم و انگلیسی دست و پا شکسته اخبار می‌گفت، و اندوهی خاکستری در شرف باریدن بر همه‌ی پیرامون‌اش بود. بی‌هوا رفته بود سراغ گوشی بلک‌بری‌اش، و ناگهان همه‌ی بدن‌اش یخ زده بود. اول ایمیل را سریع خواند، انگار که لحظه‌ای بعد آب خواهد شد. سقف، دیروز در نیویورک آماکا را دیدم. می‌گفت اوضاع کاری‌ات خوب است، زن و یک بچه! چه پدری. تبریک می‌گویم. من همچنان مشغول همان تدریس و تحقیق‌ام، اما به‌طور جدی‌ای دارم فکر می‌کنم همین روزها به نیجریه برگردم. در تماس باش؟ آیفِملو

دوباره و این‌بار به آرامی خواند و حس کرد دوست دارد دست‌اش را به چیز نرمی بکشد، به شلوارش مثلا، به سر کاملا تراشیده‌اش. تنها او بود که «اوبینز» را سقف صدا می‌کرد. آخرین ایمیل او را، چهار سال پیش، درست قبل از ازدواج‌اش دریافت کرده بود، او «اوبینز» خطابش کرده و در چند جمله‌ی معمولی برایش آرزوی خوشبختی کرده بود، و همچنین به مرد سیاه‌پوست آمریکایی‌ای اشاره نموده بود که با او زندگی می‌کرد. ایمیلی از سر لطف. «اوبینز» از آن ایمیل متنفر بود. متنفر بود از اینکه در گوگل درباره‌ی آن مرد سیاه‌پوست آمریکایی جستجو کرد، استاد دانشگاه ییل، و به نظرش زندگی کردن او با مردی که در وبلاگ‌اش از دوستانی به نام «گربه‌ها» می‌نوشت اصلا چیز جالبی نبود، آن هم در حالی که بالای وبلاگ عکس یک مرد سیاهِ آمریکایی می‌خورد توی صورتت، ژست یک روشنفکر خون‌سرد با یک شلوار جین و عینک قاب مشکی، و این‌ها «اوبینز» را به جایی رسانده بود که جوابی سرد و معمولی بدهد. نوشته بود: ممنونم از آرزوهای خوبی که برایم کرده‌ای، هیچ‌وقت تا بدین حد در زندگی‌ام احساس خوشبختی نکرده بودم. یک مزخرف تمام

عیار، ژستی احمقانه، و «آیفِملو» باید این را تشخیص می‌داد؛ هیچ‌کس «اوبینز» را به خوبی او نمی‌شناخت. امیدوار بود که با نیشخند جوابی بدهد – اما این‌کار خیلی از او بعید بود، تا به حال حتی در کنایه هم تلخی نکرده بود – اما «آیفِملو» مطلقا چیزی ننوشت، حتی بعد از ماه عسل‌شان در مراکش به او ایمیل زد که دوست دارد در تماس باشد و گاهی با او حرف بزند، اما «آیفِملو» جوابی نداد.

ترافیک داشت روان می‌شد. نم‌نم بارانی هم گرفته بود. بچه‌ی گدا هم می‌خواست از ماشین فاصله بگیرد، چشم‌های درشت‌اش، حرکاتش را اغراق آمیز می‌نمود: نوک انگشتان‌اش را به هم می‌چسباند و چندبار به دهانش می‌برد. «اوبینز» شیشه را پایین داد و یک اسکناس صد نایرایی از پنجره بیرون گرفت. راننده‌اش، «گابریل»، با نارضایتی از آینه نگاه کرد.

بچه گدا گفت: «خدا حفظتون کنه، ارباب!»

«گابریل» گفت: «قربان نباید به اون گداها پول بدید. اونا همه‌شون پولدارن. اونا از راه گدایی پولای کلانی درمیارن. من شنیدم یکی‌شون یه ساختمان شش طبقه توی ایکجا ساخته!»

«اوبینز» پرسید «پس چرا به‌جای رانندگی گدایی نمی‌کنی، گابریل؟» و از ته دل خندید. می‌خواست به «گابریل» بگوید که همین الان ایمیلی از دوست‌دختر دوران دانشگاه‌اش دریافت کرده، در واقع دوست‌دختر دوران دانشگاه و دبیرستان. اولین باری که او اجازه داد «اوبینز» با او باشد، دست‌هایش رو سر اوبینز بود، و کمی بعد گفت: «چشم‌هام باز بود ها، اما سقف رو نمی‌دیدم. تا حالا هیچ‌وقت این اتفاق نیوفتاده بود.»

او هفده سال و «اوبینز» هجده سال داشت، و دخترهای دیگر تظاهر می‌کردند که تا به حال اجازه نداده‌اند دست پسری به‌شان بخورد، اما او نه، هیچ‌وقت. صداقت آشکاری داشت که در ابتدا نگران کننده بود و بعدتر مقاومت‌ناپذیر. خیلی هوس سقف کردم، بی‌صبرانه منتظر تموم شدن پریودم هستم، اولش این را، در طول کلاس، پشت دفتریادداشت‌اش نوشت. بعدتر شروع کرد به سقف خطاب کردن «اوبینز»، با شیوه‌ای بازیگوشانه و معنی‌دار – اما وقتی دعواشان می‌شد و یا وقتی توی یکی از آن فازهای بداخلاقی می‌رفت، «اوبینز» صدایش می‌کرد. یکبار، در یکی از آن روزهای رخوت‌ناک بعداز امتحانات ترم اول، دوست‌اش «چی‌دی» از او پرسید «حالا چرا سقف صداش می‌کنی؟». او به همراه گروهی از همکلاس‌هایش، روی صندلی‌های پلاســتیکی کثیف بیرون محوطه‌ی دانشگاه نشسته بود. او جرعه‌ای از بطری نوشیدنی‌اش خورد، فرو داد، و به «چی‌دی» نگاه کرد و گفت: «برای اینکه خیلی درازه و کله‌اش می‌خوره به سقف، مگه نمی‌بینی؟» آن آهستگی تعمدی، آن لبخندی که لبان‌اش را می‌کشید، کاملا مشخص می‌کرد که امکان ندارد به این دلیل «اوبینز» را سقف بنامد. تازه «اوبینز» هم قد بلند نبود. همان‌طور که خندیدن دوستان‌اش را نگاه می‌کرد از زیر میز لگدی حواله‌ی «اوبینز» کرد و «اوبینز» هم با لگدی جواب داد. همه دوستان‌شان کمی از «آیفِملو» می‌ترسیدند و کمی هم عاشق‌اش بودند. آیا وقتی با آن آمریکایی سیاه هم بود سقف را می‌دید؟ آیا کس دیگری را هم سقف نامیده بود؟ از احتمال این اتفاق حال‌اش آشفته شد. تلفن‌اش زنگ خورد و برای لحظه‌ای گیج شد و امیدوار، که شاید «آیفِملو» از آمریکا زنگ زده است.

«عزیزم، kedu ebe I no ؟»

زناش «کوسی» همیشه تماس‌هایش را این‌طور آغاز می‌کند: کجایی؟ «اوبینز» اما وقتی به زناش زنگ می‌زند نمی‌پرسد که او کجاست، اما در هرحال او خودش می‌گفت: داشتم به آرایشگاه می‌رفتم. روی پلِ «تیرد مین‌لند» هستم. این اتفاق وقتی می‌افتاد که «کوسی» می‌خواست از محکم بودن ارتباط‌شان آن هم وقتی کنار هم نیستند مطمئن شود. «کوسی» صدای زیر و دخترانه‌ای داشت. آن‌ها بنا بود ساعت ۷:۳۰ در مهمانی خانواده‌ی «چیف» باشند، و حالا ساعت ۶ شده بود.

به زنش گفت که در ترافیک گیر کرده است. «اما داره روان‌تر می‌شه، و الان پیچیدیم توی خیابان اُزومبا مبادایو . دارم می‌آم.»

ماشین‌ها در شاهراه «لِکی» میان نم‌نم باران به نرمی حرکت می‌کردند، و خیلی زود «گابریل» در مقابل درگاه سیاه

خانه‌اش ایســتاد و بوق را به صدا درآورد. محمد، دربان خانه، شــق و رق با جبه‌ی ســفیدِ چرک‌اش، در را باز کرد و دست‌اش را به نشانه‌ی سلام بالا آورد. «اوبینز» نگاهی به خانه‌ی زرد پر از ستون انداخت. در داخل، اسباب و اساسیه ایتالیایی‌اش، همسرش، دختر دوساله‌اش، «بوچی»، پرستار بچه، کریستیانا، خواهر زن‌اش، «چیئوما»، که به یک تعطیلات اجباری آمده بود زیرا استادان دانشگاه باز اعتصاب کرده بودند، و دختر پیش‌خدمت جدید، «ماری»، که از جمهوری بنین آوره شده بود آن‌هم بعد از این که زن‌اش به این تصمیم رسیده بود که دخترهای نیجریه‌ای برای پیش‌خدمتی مناسب نیستند. بی‌شک در خانه بوی کیکِ تازه پخته شده می‌آمد، در تلویزیون طبقه‌ی پایین داشت فیلمی از شبکه‌ی «اَفریکا مجیک» پخش می‌شد، و در همه‌جای خانه عطری از رفاه پیچیده بود. از ماشین پیاده شد. پاهایش خشک شده بود، به سختی قدم از قدم برمی‌داشت. در این چند ماه گذشته، احساس می‌کرد باد کرده، آن هم به خاطر همه‌ی آن‌چیزهایی که پیرامون خود جمع کرده است –خانواده، خانه، املاک دیگری که در ایکوئی و اَبوجا دارد، ماشین‌ها، حساب‌های بانکی در دُبی و لندن– و می‌خواست بر این همه فایق آید و با سوزنی خودش را از این همه خالی کند، تا آزاد شود. دیگر مطمئن نبود، درواقع هیچ‌وقت مطمئن نبود که آیا زندگی‌اش را دوست دارد برای این‌که واقعا به آن علاقه‌مند است، و یا دوست دارد چرا که باید این‌طور باشد.

«کوسی» گفت: «عزیزم،» و پیش از آن‌که او به در برسد آن را باز کرد. «کوسی» لباسی به تن داشت که در کمرگاه به شدت تنگ می‌شد و از این رو شبیه ساعت شنی شده بود.

«بوچی» گفت: «بابایی، بابایی!»

دخترش را گرفت و در هوا چرخاند و سپس همسرش را بغل کرد، با احتیاط از لب‌هایش دوری کرد، لب‌هایی که صورتی شده بودند با خط لب صورتی تیره. گفت «خیلی زیبا شدی عزیزم... Asa! Ugo!»

زن خندید. مانند همیشه با لذت و تأیید خندید، مانند همیشه‌ای که مردم ازش می‌پرسند «مادرت سفید پوسته؟ تو دو رگه‌ای؟» چرا که پوست لطیف و روشنی دارد. و این خنده‌ی سرشار از لذت از اشتباه مردم در مورد نژادش، «اوبینز» را ناراحت می‌کرد.

زن‌اش گفت: «دوش می‌گیری یا فقط لباس عوض می‌کنی؟ برات یک جبه‌ی آبیِ نو بیرون آوردم. می‌دونستم که دوست داری لباس سنتی بپوشی.» و دنبال‌اش تا بالای پله‌ها رفت. «می‌خوای قبل رفتن چیزی بخوری؟ می‌دونی که «چیف» غذاهای خوبی داره.»

گفت: «فقط لباس عوض می‌کنیم و بعد می‌ریم.»

خسته بود. از لحاظ جسمانی خسته نبود – به طور منظم از دستگاه تردمیل استفاده می‌کرد و حالا وضع بهتری نسبت به چند سال قبل داشت – اما بی‌میلی‌ای درونش رخنه کرده بود که قسمتی از مغزش را بی‌حس می‌کرد. هر روز بیرون می‌رفت، پول درمی‌آورد، به خانه برمی‌گشت، با دخترش بازی می‌کرد، تلویزیون نگاه می‌کرد، غذا می‌خورد، کتاب می‌خواند، با زن‌اش می‌خوابید. این کارها را می‌کرد چون باید این کارها را می‌کرد.

بی شک این مهمانی «چیف» هم مثل همیشه حوصله‌ی او را سر می‌برد، اما رفت چون همیشه به این مهمانی‌ها می‌رفت و احتمالا به این دلیل که «کوسی» دوست داشت. «کوسی» لذت می‌بُرد که دور و برش آدم‌های پر زرق و برق باشند، زن‌هایی را که به سختی می‌شناسد بغل کند، پیرترین‌شان را با احترامی اغراق شده مادرجان صدا کند، تعریف و تمجیدها را به سمت خودش بکشد، از این که زیباست لذت ببرد و شخصیت درخشانی از خود بروز بدهد که مزید بر زیبایی‌اش است. برای «اوبینز» این رفتار همیشه یادآور این بود که چقدر برای زنش مهم است که یک شخص بشاش و مورد تأیید همه باشد، کسی که هیچ زنندگی‌ای در او دیده نمی‌شود. زنش یکشنبه‌ها دوستان و بستگان‌اش را به صرف پوره‌ی سیب‌زمینی شیرین و سوپ اُنوگبو دعوت می‌کرد و بعد سعی می‌کرد مطمئن شود که همه‌ی مهمان‌ها تا خرخره خورده‌اند. عمو جان باید بیشتر بخورید! تو آشپزخانه باز هم گوشت هست! بذارین براتون یه نوشیدنی دیگه بیارم! وقتی به دیدن مادر «اوبینز» در «اِنوگو» می‌رفتند، «کوسی» بلند می‌شد تا به آوردن غذا کمک کند، و هنگامی که بعد از غذا مادرش

بلند می‌شد تا سفره را جمع کند، «کوسی» ناراحت بلند می‌شد که «آخه مامان، چطور ممکنه من اینجا باشم و آن‌وقت شما سفره را تمیز کنین؟» او آخر همه‌ی جملات‌اش خطاب به دایی «اوبینز» یک «قربان» می‌آورد. موهای دختربچه‌های فامیل «اوبینز» را با روبان می‌بست. چیز ناخوش‌آیندی در رفتار «کوسی» وجود داشت: تظاهر.

در مهمانی، «اوبینز» زن‌اش را نگاه کرد، برق طلایی‌ای در پلک‌هایش می‌درخشید، او داشت با خانم «اَکین‌کول»، همراه با تواضع و لبخند، سلام و احوال می‌کرد، «اوبینز» به روزی فکر کرد که فرزندشان «بوچی»، نرم و لغزنده، با موهای فرفری، در بیمارستان «پورتلند» لندن به دنیا آمد، این‌که او چطور در حالی که هنوز داشت با دستکش پلاستیکی بچه را شیر می‌داد، با چیزی شبیه عذرخواهی به سمت «اوبینز» چرخید، «دفعه‌ی بعد پسر دار می‌شیم.» «اوبینز» پس نشست. حقارت ملایمی در او احساس کرد، چرا که «کوسی» نفهمیده بود او نگاه متفاوتی نسبت به جنسیت بچه دارد، و تنها گمان کرده بود او هم مانند بیشتر مردها فرزند پسر می‌خواهد. شاید باید بیشتر با او درباره‌ی بچه‌ای که منتظرش بودند و چیزهای دیگر صحبت می‌کرد، زیرا هرچند آن‌ها با هم دوستان خوبی بودند و با سکوت خوش‌آیندی کنار هم سر می‌کردند، اما درواقع چندان حرف نمی‌زدند. جهان‌بینی «کوسی» بر اساس سنت‌ها و آداب و رسومی بنا شده بود که باعث می‌شد مدت‌ها به مسائلی فکر کند و دغدغه‌هایی داشته باشد که از نظر «اوبینز» کلا منتفی بود. سوالی که «اوبینز» از دنیا داشت به‌طور کلی متفاوت از مال او «کوسی» بود. البته که «اوبینز» این را از همان ابتدا فهمید، از همان اولین گفت‌وگوی‌شان بعد از اینکه دوست‌اش «چی‌دی» در یک عروسی به هم معرفی‌شان کرد. «کوسی» ساق‌دوش عروس بود و لباس اطلسی سبز–لیمویی به تن داشت، لباس یقه‌بازی برای نمایش شکافی که «اوبینز» نمی‌توانست چشم از آن بردارد، و کسی داشت سخنرانی می‌کرد، که عروس را «زنی عفیف» می‌خواند، و «کوسی» با اشتیاق سری تکان داده و زیر گوش او نجوا کرده بود، «آره اون واقعا زنِ عفیفیه.» حتی آن موقع هم «اوبینز» در او حقارت ملایمی احساس کرده بود که او توانسته از کلمه‌ی عفیف استفاده کند بدون آن‌که متوجه طعنه‌اش باشد، همان طعنه‌ی بدی که در مقالاتِ بخش زنانه‌ی روزنامه‌های آخر هفته استفاده می‌شد. با این حال، «اوبینز» او را خواسته بود، و با سماجت و پشتکار به دست‌اَش آورد. او هرگز زنی را با چنان انحنایی در گونه ندیده بود، صورت زنده و بی‌عیبی که با یک لبخند به یک شاهکار معماری بدل می‌شد، و از طرفی «اوبینز» گیج ثروتی بود که ناگهانی به دست آورده بود: یک هفته در آپارتمان کوچک دخترعمواش چمباتمه زده و کف اتاق روی تشک نازکی خوابیده بود، و هفته‌ی بعد صاحب یک خانه و دو ماشین بود. «کوسی» بود که باعث شد این اتفاق به نظر باورپذیر بیاید. او وسایل خود را از خوابگاه‌اش در دانشگاه «لاگوس» به خانه‌ی «اوبینز» آورد و شیشه‌های عطر «اوبینز» را برایش نظم داد، رایحه‌ای از مرکبات در هوا جاری ساخت که «اوبینز» را به خانه وابسته کرد، و چنان در بی‌ام‌و کنارش نشست که انگار این ماشین همیشگیِ «اوبینز» بوده است، و زمانی که با هم دوش می‌گرفتند با ابر زبری او را می‌شست، حتی لای انگشتان پای‌اش را، آنقدر که «اوبینز» احساس می‌کرد تازه متولد شده است. تا وقتی که «اوبینز» صاحب زندگی جدیدی شد. یک سال بعد بود که «کوسی» گفت همه‌ی بستگان‌اش درباره‌ی این رابطه می‌پرسند، اینکه «اوبینز» چه برنامه‌ای برای این رابطه دارد. گفت «آن‌ها مدام می‌پرسن،» و روی آن‌ها تأکید کرد تا خودش را از این جنجال ازدواج کردن تبرئه کند. «اوبینز» این رفتار فریبکارانه را تشخیص داد، و خوشش نیامد. (درست مثل آن موقعی که ماه‌ها بود داشتند برای بارداری تلاش می‌کردند، و او با بداخمی حق به جانبه‌ای شروع کرده بود به گفتن که «همه‌ی دوستام که زندگی خیلی سختی دارن باردار شدن») با این‌حال با او ازدواج کرده بود. شاید از همان موقع‌ها کنترل زندگی‌اش روی حالت خودکار قرار گرفته بود. او در این باره احساس وظیفه می‌کرد، ناراضی هم نبود، و تصور می‌کرد با گذشت زمان، «کوسی» حسابی دچار اضافه وزن خواهد شد. اما این‌طور نشد، بعد از چیزی حدود پنج سال، برخلاف تصور او، «کوسی» حتی زیباتر و بشاش‌تر هم به‌نظر می‌آمد، و با اندامی رسیده به گیاهی می‌مانست که خوب آب‌اش داده‌ای.

حالا که نگاه‌اش می‌کرد که دارد با خانم «اَکین‌کول» صحبت می‌کند، از همه‌ی فکرهای خود احساس گناه کرد. او زن فداکاری بود، چه معنای درستی، زنِ فداکار. جلو رفت و دست‌اش را گرفت. «کوسی» اغلب می‌گفت که دوستانش به او حسادت می‌کنند، همچنین می‌گفت این رفتارش با او در مهمانی‌ها و جمع‌ها، صبحانه درست کردن‌هایش در روزهای

یکشنبه، و هر شب در خانه ماندن‌اش، بیشتر شبیه شوهرهای خارجی است.

خانم «اَکین‌کول» داشت درباره‌ی فرستادن «بوچی» به مدرسه‌ی فرانسوی‌ها صحبت می‌کرد. «خیلی خوب‌ان، به شدت، به فرانسه درس می‌دن، اما برای بچه خیلی خوبه که یک زبان متمدن و با فرهنگ دیگه هم یاد بگیره، اون که انگلیسی رو تو خانه یاد گرفته.»

«کوسی» گفت «باشه خاله جان. می‌رم اونجا و باهاشون حرف می‌زنم. می‌دونم مجبورم یک کم زودتر شروع کنم.»

«مدرسه فرانسویا بد نیست، اما من «مِدُولند» رو ترجیح می‌دم. اونا کلا بر اساس برنامه درسی بریتانیا تدریس می‌کنن.»

این را زن دیگری گفت که «اوبینز» نام‌اش را فراموش کرده بود اما می‌دانست کسی است که در دولت نظامی ژنرال «آباچا» پول خوبی به چنگ آورد. داستان از این قرار بود که او برای افسران ارتش دلالی محبت می‌کرد و در عوض قراردادهای بزرگ تأمین آذوقه به دست می‌آورد.

«اوه، بله. «مِدُولند». اون را هم بررسی می‌کنم.»

«اوبیز» پرسید: «چرا؟ مگه ما همه دبستان‌هایی نرفتیم که برنامه درسی نیجریه تدریس می‌شد؟»

زن‌ها نگاهش کردند.

بالاخره خانم «اَکین‌کول» گفت «اما همه‌چیز عوض شده «اوبینز» عزیزم،» و با تأسف دست‌اش را تکان داد، چنان‌چه انگار «اوبینز» یک نوجوان است.

«کوسی» گفت «موافقم،» و «اوبینز» خیلی دوست داشت بپرسد که تو با چه‌چیز کوفتی‌ای این وسط موافقی.

خانم «اَکین‌کول» گفت «به هر حال می‌تونید بچه‌تون رو به یکی از این مدارسی که معلمای بی‌تجربه‌ی نیجریه‌ای دارن بفرستین و بهش آسیب بزنین...» و شانه‌هایش را بالا انداخت. این را با آن لهجه‌ی خارجیِ ناکجا آبادی‌اش، ملغمه‌ای از بریتانیایی و امریکایی و یک‌جای دیگر، لهجه‌ی یک نیجریه‌ای ثروتمند که می‌خواهد دنیا فراموش نکند او چقدر جهان دیده است، که چطور خودش را با جوایز پروازهای زیادش خفه کرده است گفت.

آن زن دیگر گفت «یکی از دوستان من بچه‌اش رو فرستاد مدرسه‌ی «سنت مِری»، و می‌دونستین اونا توی کل مدرسه فقط پنج تا کامپیوتر دارن. فقط پنج تا!»

«کوسی» گفت «ما هم مدرسه انگلیسی می‌ریم هم فرانسوی،» و ملتمسانه او را نگاه کرد. او هم شانه بالا انداخت. «اوبینز» به طور معمول هرگز چیزی به خانم «اَکین‌کول» نمی‌گفت، اما امروز می‌خواست آن نیشخند را از صورت او بکَند، مچاله کند و با لگد پرت کند گوشه‌ای. اما «چیف» نزدیک‌شان بود.

«چیف» خطاب به «کوسی» گفت «پرنسس!» و محکم او را درآغوش گرفت و فشرد؛ «اوبیز» به فکر افتاد که آیا «چیف» پیشترها از او خواستگاری کرده است. در این صورت هم چندان باعث تعجب نبود. یک‌بار او در خانه‌ی «چیف» بود که مردی با دوست‌دخترش به دیدن «چیف» آمد، وقتی دختر به دستشویی رفت، «اوبینز» شنید که «چیف» رو به مرد می‌گوید «از دختره خوشم اومد. بدش به من، منم در عوض یه خانه تو ویکتوریا آیلند بهت می‌دم.»

«کوسی» گفت: «به نظر خیلی سر حالی چیف، چه بسا جوان‌تر!»

«چیف» گفت «آه، تلاش می‌کنم عزیزم، تلاش می‌کنم.» و به شوخی یقه‌ی ژاکت اطلسی سیاه‌اش را کشید. واقعا سرحال بود، لاغر و کشیده، بر خلاف سایر هم‌سن و سال‌هایش در شصت و چند سالگی. رو به «اوبینز» گفت «پسرِ خودم!»

«اوبینز» جواب داد «عصر بخیر چیف» و در حالی که کمی تعظیم می‌کرد، دست او را با هر دو دست فشرد. دیده بود که مردهای دیگر هم در مهمانی به «چیف» تعظیم می‌کنند، دورش جمع می‌شوند و وقتی «چیف» جکی می‌گوید با تنه زدن به یکدیگر بلند می‌خندند. مردهایی که ساعت‌های گران‌قیمت به دست داشتند، و درباره‌ی چیزهایی که دارند حرف می‌زدند، از دسته‌ی کسانی که مجله‌ی «مردم شهر» «پسران بزرگ لاگوس» خطاب می‌کرد. آن‌ها «اوبینز» را به یاد سه مردی می‌انداختند که وقتی اولین بار با دخترعمویش به خانه‌ی «چیف» رفته بود دید. آن‌ها در اتاق نشیمن جرعه‌جرعه

کنیاک می‌خوردند و «چیف» درباب سیاست ابراز فضل می‌کرد. گاه به گاهی نیز صدایی ازشان در می‌آمد که: «دقیقا! درسته! خیلی ممنون! به چه نکته‌ی درستی اشاره کردید!» و «اوبینز» مسحور نگاه‌شان می‌کرد. آن‌موقع «اوبینز» تازه یک ماه بود که از انگلستان دیپورت شده بود، اما دختر عمویش «آماکا» شروع به غرلند کرده بود که نمی‌تواند آنجا مدام کتاب بخواند و زانوی غم بغل کند، که هرچه نباشد او تنها آدمی نیست که از کشوری دیپورت شده است، و اینکه باید به خودش تکانی بدهد. تکان او همان دخترعمویش بود. او دوست‌دختر چیف بود – خودش می‌گفت: چیف دوست دخترهای زیادی دارد اما من یکی از آن جدی‌ها هستم؛ او که برای همه‌شان ماشین نمی‌خرد – و بنابر این «اوبینز» را به خانه‌ی «چیف» برد تا به او معرفی کند و از او بخواهد در صورت امکان به «اوبینز» کمک کند. «چیف» مرد سختی بود، این را دخترعمویش گفته بود، و بسیار مهم بود که وقتی حسابی سرحال و سر کیف است سراغ‌اش بروند. ظاهرا به موقع رسیده بودند، زیرا وقتی آن سه مرد آن‌جا را ترک کردند، «چیف» برگشت رو به «اوبینز» و پرسید «آهنگ "هیچ‌کس نمی‌دونه که فردا چی تو راهه" را شنیدی؟» بعد با رفتاری بچه‌گانه شروع کرد به خواندن آن آهنگ. هیچ‌کس نمی‌دونه که فردا چی تو راهه! فردا! هیچ‌کس نمی‌دونه که فردا چی تو راهه! و جرعه‌ای سخاوتمندانه از گیلاس کنیاکش نوشید. «این اصولیه که جامعه‌ی نیجریه روش بنا شده. هیچ‌کس از فرداش خبر ندارد. اون بانکدارهای بزرگ رو ببین با اون همه پولی که دارند و تنها چیزی که از فردا می‌دونن اینه که ممکنه بیوفتند تو زندان. یا اون گدا رو که دیروز نمی‌توانست پول اجاره‌اش رو بده و حالا بخاطر چاه نفتی که «بابانگیدا» بهش داده، جت شخصی داره!» «چیف» همیشه با یک طنین فاتحانه صحبت می‌کرد، و مشاهدات مبتذل‌اش را اکتشافاتی باشکوه جا می‌زد. بعد از اینکه «اوبینز» چند بار دیگر به آن‌جا رفت، جایی برای خود پیدا کرد زیرا مباشر «چیف» همیشه سوپ فلفل تازه سرو می‌کرد، و همچنین «آماکا» به او گفته بود همین دور و بر باشد تا اینکه «چیف» کاری برای او انجام بدهد، «چیف» به او گفت «تو میل زیادی به پیش‌رفت داری و همچنین صادقی، و تو این کشور این خیلی کمیابه. مگر نه؟»

«اوبینز» گفت «بله،» با اینکه مطمئن نبود که درباره‌ی صفت‌اش موافق است یا درباره‌ی قضیه‌ی کمیابی.

«همه میل به پیش‌رفت دارن، حتی آدم‌های ثروتمند هم میل دارن پیش‌رفت کنن، اما هیچ‌کس صادق نیست. بیست سال پیش من هیچ‌چیز نداشتم تا اینکه کسی من را به برادر ژنرال «بابانگیدا» معرفی کرد. اون هم دید که من میل به پیش‌رفت دارم و صادقم، چند نفر رو به من معرفی کرد. حالا امروز من را ببین. من پول دارم. حتی اگر نوه و نتیجه‌ام هم بخورند باز تمام نمی‌شه. اما قدرت؟ بله، برای این یکی خیلی تلاش کردم تا به دست آوردم. من رفیق «باباگیدا» بودم. رفیق «آباچا» بودم. حالا هم که دیگه ارتش سر کار نیست، با «اوباسانجو» رفاقت دارم. کسی که در این کشور فرصت‌های زیادی به‌وجود آورد. فرصت‌های بزرگی برای آدم‌هایی مثل من. من می‌دانم که بناست "بنگاه حمایت کشاورزی ملی" خصوصی شود چون‌که گفتند در حال ورشکستگی‌ئه. خبر داری؟ نه. اما به موقع‌اش خبردار می‌شی. من مقداری سهام می‌خرم و از این معامله سود می‌کنم. این تجارت آزاد ماست!». «چیف» خندید. «بنگاه در دهه‌ی ۱۹۶۰ تأسیس شد و در هر جایی ملک داره. همه‌ی خانه‌ها پوسیده‌اند و موریانه‌ها سقف‌ها را جویدن. اما اونا دارن می‌فروشندش. من قراره هفت تا ملک بخرم و برای هرکدوم پنج میلیون بدم. می‌دانی تو دفاتر قیمت‌ها را چقدر نوشتند؟ یک میلیون. می‌دانی واقعا چقدر ارزش دارن؟ پنجاه میلیون.» «چیف» مجددا حرف‌اش را قطع کرد تا بخندد و کمی کنیاک فرو بدهد. «خب من تو را می‌گذارم مسئول این معامله. اون‌ها برای مشاوره‌ی ارزشیابی به یک نفر احتیاج دارند، و من تو را برای این‌کار انتخاب خواهم کرد. «آماکا» گفت تو آدم باهوشی هستی و من هم می‌توانم این را تو قیافه‌ت ببینم. اولین کارت این خواهد بود که به من کمک کنی پول دربیاورم، اما دومین کارت پول درآوردن برای خودته. فقط حتما باید حواست باشد که ملک‌ها را با قیمت پایین ارزیابی کنی و این کار را طوری انجام بدهی که انگار ما همه کارمان طبق قانون و کتاب انجام می‌شود. کار سختی نیست. ملک رو انتخاب می‌کنی، تو مناقصه به نصف قیمت به آدمش می‌فروشی، این‌طوری وارد بازی می‌شی! خانه‌ت را در «لِکی» می‌سازی و چندتایی ماشین می‌خری، در شهر چند تا عنوان به دست میاری، دوستانت برات در روزنامه‌ها پیام‌های تبریک چاپ می‌کنند، و بدون این‌که خبر داشته باشی، وارد هر بانکی که بشی آن‌ها بلافاصله چند تا

وام آماده می‌کنند که بهت بدن، چون فکر می‌کنند تو دیگه به پول احتیاجی نداری. آه نیجریه! کسی نمی‌دونه فردا چی تو راهه!» بعد «چیف» توقف کرد و متوجه تلفن همراه‌اش که زنگ می‌خورد شد – چهار گوشی روی میز کنار دست‌اش بودند – ولی بعد بی‌تفاوت عقب آمد و به کاناپه‌ی چرم‌اش لم داد. «و بعد از این‌که شرکت خودت را تأسیس کردی، باید یه مرد سفید پوست پیدا کنی. قبل از این‌که از انگلستان دیپورت بشی دوستی داشتی؟ به هرحال یک مرد سفید پوست پیدا کن. به همه بگو اون مدیر ارشدته. این کار به سرعت بهت مشروعیت می‌ده مخصوصا با این همه احمقی که تو این کشور زندگی می‌کنند. خلاصه بهت بگم، چرخ نیجریه این‌طوری می‌چرخه.»

و به واقع، برای «اوبینز» هم، چرخ کارها همین‌طور چرخید و هنوز هم می‌چرخد. راحتی کار او را گیج کرد. دفعه‌ی اول که با توصیه نامه وارد بانک شد، احساس می‌کرد خیلی غریب است که "پنجاه" و "پنجاه و پنج" را بدون "میلیون" بگویی چرا که توضیح واضحات است. آن روز او ایمیلی برای «آیفِملو» نوشت، که هنوز در فولدر دِرَفت «هات‌میل» قدیمی‌اش بود، بعد از شش سال هنوز نفرستاده بوداش. «آیفِملو» تنها کسی بود که درک می‌کرد، و با این‌حال می‌ترسید او را به خاطر کسی که شده تحقیر کند. «اوبینز» هنوز هم نمی‌فهمید که چرا «چیف» تصمیم گرفت به او کمک کند؛ هرچه باشد هنوز هم مشتاقان زیادی برای ملاقات به خانه‌ی «چیف» می‌آمدند، آدم‌هایی که بستگان و دوستان‌شان را با خود می‌آوردند، و در چشم هرکدام خواهشی وجود داشت. او گاهی از خود می‌پرسید کی روزش خواهد رسید که «چیف» چیزی از او بخواهد، پسرِ صادقِ مشتاق پیش‌رفت داماد شد، و در بیشتر لحظه‌های عاشقانه‌اش، تصور می‌کرد الان است که «چیف» از او بخواهد ترتیبِ یک قتل را بدهد.

مهمانی پر جمعیت‌تر شد، و خفه کننده‌تر. «چیف» داشت چیزی برای عده‌ای می‌گفت و «اوبینز» انتهایش را شنید: «اما می‌دانید، همین الانی که ما داریم صحبت می‌کنیم، نفت از طریق لوله‌های غیرقانونی دارد سرازیر می‌شود و در «کوتونو » توی بطری به فروش می‌رسد!» «اوبینز» حواس‌اش پرت شد. دست در جیب بُرد و گوشی بلک‌بری‌اش را لمس کرد. «کوسی» پرسید آیا غذای بیشتری می‌خواهد. نمی‌خواست. می‌خواست به خانه برگردد. اشتیاقی بی‌محابا همه‌ی وجودش را تصرف کرده بود، اشتیاقی تا به خانه و به اتاق مطالعه‌اش برود و جوابی برای ایمیل «آیفِملو» بنویسد، چیزی که ناخودآگاه مدام در ذهن مشغول نوشتن‌اش بود. اگر او تصمیم داشت به نیجریه بازگردد به این معنی بود که دیگر با آن آمریکایی سیاه‌پوست نیست. اما احتمال داشت آن مرد را هم با خود بیاورد؛ به هرحال او از آن دست زنان است که می‌تواند یک مرد را به راحتی از زندگی‌ای که دارد ریشه کَن کند، از آن دست که چون انتظار گرفتن هیچ قطعیتی را در رابطه ندارد، به‌نحوی اطمینان و قطعیتی را به‌وجود می‌آورد. در آن روزهای دانشگاه، که دست «اوبینز» را می‌گرفت، چنان دست‌اش را فشار می‌داد که کف هر دو دست‌ها خیس از عرق می‌گشت، و هربار هم به «اوبینز» می‌گفت «محض احتیاط باید فکر کنیم این آخرین باره که می‌تونیم دست هم رو بگیریم، پس بیا واقعا دست هم را بگیریم. چون یک موتور سوار یا یک ماشین می‌تواند همین حالا ما را بکشد، یا ممکنه من ته این خیابان مرد رؤیاهایم را پیدا کنم و تو را ول کنم، یا تو، تو ممکنه کمی بعد زن رؤیاهات را پیدا کنی و من را ول کنی.»

به احتمال زیاد آن آمریکایی سیاه‌پوست به او چسبیده بود و با او به نیجریه می‌آمد. با این‌حال هنوز چیزی در ایمیل بود که «اوبینز» را وامی‌داشت امیدوار باشد که او تنها است. گوشی بلک‌بری‌اش را درآورد تا ساعتی که ایمیل فرستاده شده بود را در آمریکا محاسبه کند. در راه برگشت به خانه، «کوسی» پرسید چه اتفاقی افتاده است. «اوبینز» تظاهر کرد که نشنیده و به «گابریل» گفت که رادیو را خاموش کند و یکی از سی‌دی‌های «فِلا » را بگذارد. او در دانشگاه «آیفِملو» را به «فِلا» معرفی کرده بود. تا قبل از آن «آیفِملو» گمان می‌کرد «فِلا» سیگاری‌باز دیوانه‌ای است که تنها هنگام اجرا لباس زیر می‌پوشد، اما بعد عاشق موسیقی «اَفروبیت » شده بود، و بعدتر آن‌ها روی زمین دراز می‌کشیدند و به آن گوش می‌دادند و وقتی هم‌نوایان می‌خواندند «بدو–بدو–بدو»، «آیفِملو» به سرعت بلند می‌شد و به نرمی با کمرگاه‌اش حرکات احمقانه‌ای انجام می‌داد. از خود می‌پرسید آیا «آیفِملو» آن روزها را به یاد دارد. «کوسی» داشت مجددا می‌پرسید که چه اتفاقی افتاده است. «اوبینز» گفت: «هیچ‌چیز.»

«کوسی» گفت «چیز زیادی نخوردی.»
«برنج خیلی فلفل داشت.»
«عزیزم، تو اصلا برنج نخوردی. به‌خاطر خانم «اَکلین‌کول» ؟»
«اوبینز» شانه بالا انداخت و گفت که داشته به ساختمان جدیدی که تازه در «پارک‌ویو » تمام شده فکر می‌کرده است. او امیدوار بود شرکت «شِل» آن‌جا را اجاره کند، زیرا شرکت‌های نفتی همیشه بهترین مستأجراند، هرگز درباره‌ی شیب‌های تند گلایه نمی‌کنند، و پول اجاره را به راحتی به دلار آمریکا پرداخت می‌کنند و بنابر این دیگر لازم نیست کسی نگران بالا و پایین شدن قیمت «نایرا» بشود.
«کوسی» گفت: «نگران نباش. خدا «شِل» را میاره سمتت. ما طوری‌مان نمی‌شه عزیزم.» و شانه‌های او را نوازش کرد.
ساختمانی که می‌گفت پیش‌تر از این توسط یک شرکت نفتی اجاره شده بود، اما «اوبینز» گاهی دروغ‌های احمقانه‌ای شبیه این می‌گفت، زیرا بخشی از او آرزو داشت «کوسی» سوالی بپرسد و یا در مورد مسئله‌ای او را به چالش بکشد، اما می‌دانست که این اتفاق نمی‌افتد، همه‌ی آنچه «کوسی» می‌خواست این بود که مطمئن شود زندگی‌شان به همان سیاق همیشه در روال است، و این‌که «اوبینز» چطور این‌کار را می‌کند به‌طور کامل مربوط به خودش است. او تا به هرحال هرگز در مورد روزهایی که «اوبینز» در انگلستان سر می‌کرد چیزی نپرسیده بود. البته می‌دانست که او را بیرون کرده‌اند، اما هرگز چیزی از جزئیات ماجرا نپرسیده بود. «اوبینز» هم دیگر مطمئن نبود که دوست دارد او چیزی بپرسد، که اگر می‌پرسید نمی‌دانست درباره‌ی آن دورانی که احساس نامرئی بودن می‌کرد چه بگوید، اما همین ناگهان به نقطه‌ی ضعفی در «کوسی» تبدیل شده بود. «آیفِملو» اگر بود به‌طور قطع می‌پرسید. «آیفِملو» تا وقتی لحظه‌ی حال استمرار داشت از فراموش کردن گذشته خرسند نمی‌شد. «اوبینز» خودش می‌دانست که دارد از خاطره‌ی ده ساله‌ی «آیفِملو» بتی بی‌نقص می‌سازد اما نمی‌توانست جلوی خود را بگیرد.
به خانه که رسیدند، «ماری»، خدمت‌کار خانه، در را باز کرد و «کوسی» گفت: «لطفا برای اربابت غذا آماده کن.»
«بله‌خانم.»
دخترک کمی کودن بود، و «اوبینز» نمی‌دانست به‌خاطر خجالتی بودن‌اش است که این‌طور به نظر می‌آید یا به‌خاطر ناتوانی‌اش در انگلیسی حرف زدن. تنها یک ماه بود که با آن‌ها زندگی می‌کرد. خدمت‌کار قبلی از طرف خانواده‌ی «گابریل» معرفی شده بود، خدمت‌کار زمختی که وقتی رسید کیف برزنتی‌اش را محکم بغل کرده بود. وقتی «کوسی» داشت داخل کیف را می‌گشت «اوبینز» آنجا نبود – این رفتار عادی همیشه‌گی «کوسی» بود زیرا می‌خواست بداند چه‌چیزی وارد خانه‌اش می‌شود – اما صدای فریاد «کوسی» که بلند شد بیرون آمد. کنار در ایستاد و «کوسی» را نگاه کرد که از گوشه‌های دو بسته کاندوم گرفته و در هوا تکان می‌دهد. «این برای چیه؟ هان؟ برای فاحشه‌گری اومدی خونه‌ی من؟»
دختر در ابتدا بی‌صدا سرش را پایین انداخته بود، ولی بعد به صورت «کوسی» نگاه کرد و آرام گفت «سر کار قبلی شوهر خانم، از من سواستفاده می‌کرد، مهم تعرض می‌کرد.»
چَشم‌های «کوسی» داشت از حدقه در می‌آمد. یک آن جلو رفت، انگار که بخواهد به دختر حمله کند، و بعد منصرف شد. گفت: «لطفا کیف‌ات را بردار و برو، همین حالا.»
دختر کمی جابه‌جا شد، کمی با تعجب نگاه کرد، و بعد کیف‌اش را برداشت و چرخید سمت در. بعد از رفتن‌اش «کوسی» گفت: «همچین مزخرفی را باورت می‌شود؟ کاندوم آورده تو خونه‌ی من و همچین حرف آشغالی تحویل من می‌ده. باورت می‌شه؟»
«اوبینز» گفت: «کارفرمای سابق‌اش بهش تعرض کرده و از اون به بعد تصمیم گرفته از خودش محافظت بکنه.»
«کوسی» به او خیره شد و گفت: «تو دل‌ات براش می‌سوزه. تو این خدمت‌کارها را نمی‌شناسی. چطور دل‌ات براش می‌سوزه؟»

«اوبینز» می‌خواست می‌پرسد «تو چطور دلت نمی‌سوزد؟» اما ترسی مردد در چشم‌های او «اوبینز» را ساکت نگه داشت. احساس ناامنی «کوسی»، عظیم و در عین حال بسیار معمولی بود. او درباره‌ی بی‌میلی «اوبینز» نگران نبود، یا این‌که هیچ گفت‌وگوی درستی ندارند، یا این‌که به‌واقع درست یکدیگر را نمی‌شناسند. در عوض نگران دختر خدمت‌کاری بود که اصلا امکان نداشت بتواند «اوبینز» را اغوا کند. که البته «اوبینز» خوب می‌دانست زندگی در «لاگوس» چه بر سر زنی که با یک مرد جوان و ثروتمند ازدواج کرده می‌آورد، که چقدر راحت سُر می‌خورد سمت پارانویای «دختران لاگوس»، هیولاهای با تجربه و دلربایی که شوهرها را درسته فرو می‌بلعند، و تا خرخره در این پارانویا فرو می‌رود. اما «اوبینز» آرزو می‌کرد که او ترس‌اش را کمی متفاوت‌تر کنترل کند، کمی بیشتر عقب براند. یک‌بار به «کوسی» درباره‌ی بانکدار جذابی گفته بود که به دفتر «اوبینز» آمده و با او درباره‌ی افتتاح حساب صحبت کرده بود. به زعم «اوبینز» وضعیت بسیار سختی که آن زن داشت، مفرح و غم‌انگیز بود، این‌که چطور با آن دامن تنگ کوتاه و پیراهن چسبانی که به یک دکمه بند بود، تظاهر می‌کرد همه‌چیز را تحت کنترل دارد. برای «کوسی» اما چندان مفرح نبود. گفته بود: «من دخترای لاگوس را می‌شناسم، هرکاری ازشون برمیاد.» و چیزی که «اوبینز» را متأثر کرد این بود که انگار «کوسی» دیگر او را نمی‌دید، و در عوض انگشتان جوهری‌ای را می‌دید که تایپ می‌کنند: مردی ثروتمند، زنی بانکدار، که باید مبلغ مشخصی را به عنوان سپرده به بانک بیاورد، مبادله‌ای آسان.

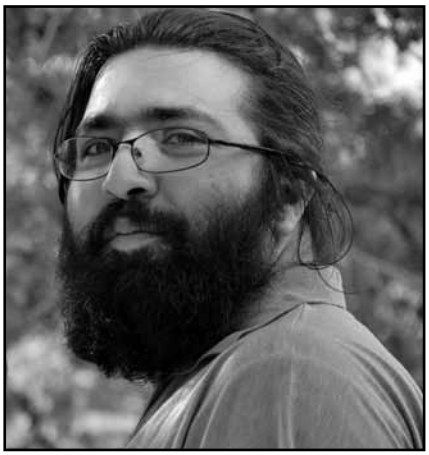
از زمانی که ازدواج کرده بودند، «کوسی» نفرت‌اش نسبت به زنان مجرد بیش از حد افزایش یافته و همین‌طور عشق‌اش به خدا نیز به طور مفرطی زیاد شده بود. قبل از ازدواج‌شان «کوسی» هفته‌ای یک‌بار به مراسم یکشنبه‌های کلیسای کاتولیک می‌رفت، اما بعد از ازدواج او تسبیح‌اش را به دور انداخته بود و به «اوبینز» گفته بود که از الان به «خانه‌ی داوود» خواهد رفت زیرا به کتاب مقدس پایبندند و روح را سرشار می‌کنند. بعدها وقتی «اوبینز» فهمیده بود که «خانه‌ی داوود» مراسم مخصوصی برای محافظت از شوهران دارد، هم‌زمان خوش‌حال و منزجر شده بود. درست مانند وقتی که از «کوسی» پرسید چرا بهترین دوست دوران دانشگاه‌اش، «اِلوهور»، به ندرت به دیدن‌شان می‌آید، «کوسی» گفته بود «اون هنوز مجرد است.» انگار که همین دلیل آشکار و واضحی است.

«ماری» در اتاق مطالعه را زد و با سینی‌ای برنج و موز سرخ‌شده در دست وارد شد. «اوبینز» با آهستگی غذا خورد. به روزی فکر کرد که در اتاق اجاره‌ای دانشجویی داشت برای «آیفِملو» موز سرخ می‌کرد، که چطور اصرار داشت تکه‌های موز را بشورد با این‌که «آیفِملو» مدام می‌گفت نشورد، و چطور قطره‌های روغن از تابه بیرون پاشیدند و روی گردن‌اش لکه‌های سوخته باقی گذاشتند. شاید باید این خاطره را هم در ایمیل‌اش بیاورد. ماجرای سرخ کردن موزها یادت هست؟ تصمیم گرفت که این‌کار را نکند. زیادی عجیب می‌شد، و خاطره هم زیادی بخصوص است. ایمیل را نوشت و بازنویسی کرد، به عمد از زن‌اش اسمی نیاورد و همچنین از اول شخص جمع اشاره نیز استفاده نکرد، با لحنی بین صمیمی و بامزه. نمی‌خواست او احساس غریبگی کند. می‌خواست مطمئن باشد که این‌بار حتما جواب بدهد. برای «اوبینز» هراس‌انگیز بود که چطور آن ایمیل آنقدر خوشحال‌اش کرده، و تمام ذهن‌اش را درگیر و تسخیر کرده بود. دکمه‌ی ارسال را زد و چند دقیقه بعد نگاه کرد ببیند آیا جوابی فرستاده است. این چه بود؟ آیا او از زندگی‌اش ناراضی بود؟ با خودش گفت، برای این نیست که از زندگی‌اش ناراضی است، به طور خیلی ساده ماجرا این است که او مدت زیادی در این زندگی تازه‌اش بوده و حالا شروع کرده به فکر کردن درباره‌ی احتمال دیگری که می‌تواند در زندگی داشته باشد، آدم‌هایی که می‌توانست باشد، و درهایی که باز نکرده بود. بلند شد و به مهتابی رفت؛ حمله‌ی ناگهانی هوای داغ، غرش ژنراتور همسایه‌اش، بوی دودی که از دستگاه خارج می‌شد ذهن‌اش را روشن کردند. حشرات بالداری با عصبانیت به دور حباب لامپ می‌چرخیدند. احساس می‌کرد، از میان تاریکی نمناکی دارد به دورترها نگاه می‌کند، انگار که بر سطح آب شناور است، و همه آنچه می‌خواست این بود که به خودش اجازه‌ی رفتن بدهد.

***توضیحات مربوط به زندگی‌نامه‌ی چیماماندا نگوزی آدیچی برگرفته است از مقاله‌ی «روایت‌های رنگیِ شهرزادِ زنگی»، نوشته‌ی فرزانه دوستی، که در «کتاب هفته»ی شماره ۳۵۷، شنبه ۱۳ آبان ۱۳۹۱ منتشر شده است.**

شعر

دیدار یک شاعر



سعید زارع محمدی

متولد آبانِ سال ۱۳۶۷
فارغ‌التحصیل رشته‌ی زمین‌شناسی از دانشگاه پیام نور تبریز
نویسنده و گوینده‌ی برنامه‌های تخصصی موسیقی و ادبیات در رادیو فرهنگ و رادیو تبریز
عضو شورای مرکزی انجمن ادبی شمیم تبریز

برگزیده‌ی جایزه‌ی کانون‌های فرهنگی-هنری دانشگاه‌های کشور
برگزیده‌ی دومین دوره‌ی جشنواره‌ی ملی ترانه‌های سرزمین مادری
برگزیده‌ی اولین دوره‌ی جشنواره‌ی ملی شعر نیاوران سال ۹۴
برنده‌ی جایزه‌ی گروه‌های موسیقی دبیرستان‌های کشور سال‌های ۸۲-۸۳-۸۴

مجموعه‌غزل «مارالان» از انتشارات بوتیمار، در دستِ چاپ

اشـــعار و مقالاتـــی از او در روزنامه‌های اعتماد، بهار و نیز نشریات محلی آذربایجان منتشر شده است.

۱

آسمان و زمین عطش بودند، چشمه جوشید و قطره دریا شد
عشق در ظرف تازه‌ای گنجید، روح در جسم آدمی جا شد
آمدی تا دوباره برخیزم، آمدن مصدر قشنگی بود
در حصاری که من در آن بودم، جاده با امر تو مهیّا شد
سفری از خودم به همراهِ، حضرت تو که خوب فهماندی
من دچار زوالِ زندگی‌ام، زندگی طرحِ بی‌کسی‌ها شد
*
آن لباس حریر نازک را، تو پسندیدی و خریدم من
آه بانو بگو بگو که چرا، دگمه‌هایش به دست او وا شد؟
*
باز از خواب پاشدم این‌بار، دو سؤالِ سخیف در ذهنم
تو چرا آمدی که گم بشوی؟ شخصِ سوم چگونه پیدا شد

۲

دست از تمام دارندارش کشید و رفت، خون در رگان او پرِ شور و شتاب شد
چاقو به جیب، مشت گره، سوی معرکه، کوچه به زیر پاش پر اضطراب شد
در هر قدمِ فلاش‌بکی از کودکی‌ش بود، شش‌سالگی و زیر زمین، فائزه و او
دعوا سر گلِ‌نشدن با علیرضا، دنبال توپ وارد یک جوی آب شد
خشم و جنون حاصل از حسِ انتقام، می‌رفت تا که چیره شود بر رفاقت‌اش
یک سوی قصّه فائزه بود و تمام عشق، یک‌سو علیرضا که سریعاً خراب شد–
–تصویر ذهنی غلطش از رفیق‌هاش، فریاد زد درون خودش: آآ...چرا چرا؟
اما نتیجه‌ای نگرفت از سؤال خود، می‌شد که با دو ضربه به او بی‌حساب شد؟
افتاد یادِ دردِدلش با علیرضا، در کوچه‌های خلوت و تاریک پایتخت
دستی که روزی آمد و بر شانه‌اش نشست، بعد از گذشتِ چند صباحی طناب شد
اندازه‌ی دو چشم به او اعتماد داشت، تا آن شبی که توی خیابان قدم‌زنان
–اون‌که علیه اون‌یکی هم فا...
خدای من!
له شد، شکست، دین و خدایش خراب شد
کم کم رسیده بود به میدان فوزیه، آن روز کُلِ فوزیه غرق سرور بود
انبوهی از جماعت باری‌به‌هرجهت، یکهو به پیش چشم دقیق‌اش سراب شد
تنها یکی از آن‌همه را خوب می‌شناخت، تکرار شد درون سرش خنده‌های‌شان
جنجال عقل و عشق به پا شد ولی سریع، کشتن برای دغدغه فصل‌الخطاب شد
*
سال هزار و سیصد و پنجاه و هفت بود، آن‌روز کلّ فوزیه غرق سرور بود
چاقو کشید روی تمام گذشته‌اش، آمد کمی فرو بکند، انقلاب شد

۳

من بیست‌وپنج ساله زنی بودم، با چشم‌های نافذ مردم‌کُش
آتشفشانِ من فوران می‌کرد، آتش! بفهم! آتشِ هیزم‌کُش

یا عقربی به حلقه‌ی آن آتش، رقصیدم و گذشتم از آتش‌ها
رفتم که در هلال قمر باشم، از دست این جماعت کژدم‌کش

در جنگلی درخت شدم، یک شب همراهِ دوستانِ علف، بُتّه –
– مشغول شِکوه نزد خدا بودیم، از دست ارّه‌های تراکم‌کش

سنگی کنار ساحل دریاچه، در حسرت دو قطره‌ی ناقابل
در آرزویِ بودنِ در غزّه، (سنگی اصیل، سنگِ تهاجم‌کش)

من پیرمرد مازنی اخمو، موّاج و تلخ، چون سحرِ دریا
هر روز در تهاجم یک جنگل، دنبال کلبه‌های عَموتُم‌کُش

مردی چهارشانه و دیوانه، که در خفا تمام زنان شهر –
دنبال سیطره به من اما با تلخندهای تیز تبسّم‌کش

یک نوجوان، مدافع آزادی، پی‌گیر آخرین خبر از جنبش
جوگیر یک مصاحبه با دیوار، دیوارهای سردِ تکلّم‌کش

در روبه‌روی خانه‌ی مولانا، من یک مغازه‌دارِ خرفت‌ام، آه...
دخلم به‌لطفِ او پُرِ زر گردید، اما رسید انوریِ خُم‌کش

مردی شریف ساکنِ تبریزم، سال هزار و نهصد و شش، اکتبر
مشروطه را زمین زده‌ام مثلِ یک زارعِ مزارعِ گندم‌کش

*

من شاعری گرفته و مغمومم

۴

غروبِ هفتم دی، چارراهِ دربه‌دری
و من به‌فکرِ همیشه، هنوز بی‌پدری
فقیر، مثلِ تمامِ یتیم‌های جهان
ضعیف، مثلِ کلاغی در اوج بی‌خبری

شکست‌خورده و عریان، تباه و بیهوده
عقیم، مثل سرور زمان پیشه‌وری
تَنَم به خاک تو افتاده بود، قلبم را
کسی به آینه‌ای داد، دوره‌ی قجری
سه‌قرن پیش در این نبشِ نارون بودم
کسی زِ حال نپرسید: سازَ یا تبری؟
*
جراید از پسِ هم حرف می‌زدند از او
طلوعِ هشتم دی، توی شهرمان پسری

۵

پاسبان‌های شهر منتظرند، تا دوباره تو کرگدن بشوی
شهر را هِی قدم‌قدم بپلک، شاید این‌بار شکلِ من بشوی

شایداین‌بار راه آزادی‌ات، رو به‌سوی نبودن محض است
شاید این چوب برنویی خفته‌ست تو مبادا گلنگدن بشوی

کاش‌هایم بماند! آخر کاش، در حریم زنانه جا دارد
عزم کن، می‌شود، برو سمت‌اش، سعَی کن مصدرِ «شدن» بشوی

هرچه از گند دور تو پر شد، سر فرود آر هِی بگو آری!
شکلِ نیلوفر بزرگی باش، سعی کن حامیِ لجن بشوی

شاعرِ کوچه‌های تودَرتو، شاعرِ فصل‌های بی‌تغییر
شاعرَ قبرهای شش‌طبقه، آرزوَ کن که گورکن بشوی

قصه‌ها را دوباره‌خوانی کن، نکته‌ها در پسِ روایت‌هاست
شاید این‌بار جای پالتویِ پوست، داخل بسترِ کفن بشوی

حالی شبیه کوهِ حرا دارم، با غارهای بی‌سَروتَه در تن
هی وحی می‌شود که: «غزل قی کن» ، هی نهی می‌کنم که: «خدایا! من؟»

سیال ذهن منجمدت بودم، مثل همان که در سرِ برتون بود
– آهسته سوی متن شدن رفتم، اما رسید فاجعه‌ی مردن

مردن برای قافیه‌بازی‌ها، مردن برای دست‌درازی‌ها
در لابه‌لای خاطره‌ای تاریک، احساسِ امنِ پنجره‌ای روشن

زنده‌شدن به مصرعی از حافظ، مردن برای مصرعی از خیام
تا حل‌شدن به‌شیوه‌ی مولانا، سخت است عمق فاجعه را گفتن...
*
در های‌وهوی مبهمِ هر کافه، صد مرد بی‌نوا به تو مشغول‌اند
صد زن درون هر قُلُپ از چایی
هی کافه‌چی، دو چای بده لطفن

۶

رابطه از هزارسو وصل است، به شعور جماعتی که مَنم
به غرور زنانه‌ای که تویی، به توی بی‌لیاقتی که مَنم

زیر پایت لِه‌ام کن و از نو «غزلی با ردیف آمد» شو
شهرزادِ هزارویک شبِ درد، زیر و رو کن روایتی که مَنم

کعبه نه، مروه نه، حرا نه، بیا، دست‌هایم که شاخه‌ی طوباست-
-را بگیر و عروج کن از من، اقتدا کن به قامتی که مَنم

زیر و رو شد روایت‌ات بس کن، من همان سگ، همان که وحشی گفت
تو: خدا، او: پیامبر، سگ: ما، این‌میانه رسالتی که مَنم

تو گلاویز با خودت در من، من گلاویز با خودم در تو
ضجّه‌های ذلالتی که تویی، نعره‌های صلابتی که منم

ما دوتا ساکنان عصر حجر، جانِ تو در خطر و من بی‌تاب
چاره:آتش، ولی... تنم داغ است، حلقه دودِ علامتی که منم

رابطه دود شد، روایت مُرد، من دوباره مقابل‌ات با عشق
رابطه، رابطه... چه بدبخت است زنِ امّ‌الخیانتی که منم

۷

غروب می‌شود و باز چشم بیمارت-
-خمار پرتو خورشید می‌شَود، کارت-
-شده همین که فقط روبه‌قبله بنشینی
و چشم‌هات، همان چشمه‌های سگ‌دارت-
-دو آبشار بلند و شگرف و جاری را-
-روان کنند، که شاید خدای قهارت-
- دل‌اش به رحم بیاید ، تو را نگاه کند
و کم کند کمی از دردهای بسیارت
*
دعا به زاویه‌ی دود می‌رود بالا
دعا دعا کن و هِی پُک بزن به سیگارت

۸

محشر به پا شد از غزلم خاک جان گرفت، آتش شتافت سوی خدایان، سلام کرد
این‌بار شاعرانِ دو عالم به‌صف شدند،صاحب‌عزا به‌شیوه‌ی مستان سلام کرد

حافظ رسید، شاخه‌نبات‌اش به یک طرف، گوته گرفته کنج عبا سمت دیگرش
جمعی به‌پای حضرت حافظ به پای خواست، حافظ فقط َبه حضرت سلمان سلام کرد

«دنیا خوش‌َست و مال عزیزَست و تن شریف» ، سعدی ادامه‌اش... نه! نگاهی به جمع کرد
رفت و نشست زیرِ درختی کنارِ حوض، تنها به بوستان و گلستان سلام کرد

اسطوره‌ی وجودگرایی رسیده بود، کنج اتاق چند کتاب و دو خم شراب
بی‌اعتنا از جلوی شاعران گذشت، خیامَ ناشیانه به قرآن سلام کرد

مردی رسید سینه‌اش از درد عشق، چاک، ترس از نگاه‌های همه روی فرش ریخت
«وحشی مگو، بگو سگ کو، بل‌که خاک راه» سگ با زبان فاخر انسان سلام کرد

بر گرده‌ی شکسته‌ی سیمرغ آتشین، از هفت‌شهر عشق مسافر رسیده بود
چون معتقد به مام زمین بود، تا رسید عطار، اول‌اش به خیابان سلام کرد

شاه قصیده بود که از غرب می‌رسید، با این‌که پهنه‌ی ادب فارسی به خود-
-هرگز کسی مشابه او را ندیده بود، عمدا ولی به لهجه‌ی شروان سلام کرد

مشرق‌زمین ز هستی «نی» مطلع نبود، تا لحظه‌ای که ذاتِ حکایت شروه شد
تا لحظه‌ای که شمس به بودن اراده کرد، ملای روم تازه به عرفان سلام کرد

«امروز کرده‌اند جدا خانه‌ی کفر و دین، زین پیش اگر نه کعبه صنم‌خانه بوده است»
درهند شعر مصرعی از آفرینش است، صائب رسید و رو به سپاهان سلام کرد

پاییز بود، شاتقی از کنج محبس‌اش، دخترعموی ساده‌ی خود را نگاه کرد
از این نگاه شعله به آفاق هم رسید، پاییز مُرد، صلحِ «زمستان» سلام کرد

مردی به روشنایی «ما هیچ، ما نگاه» ، از حجم سبز خاطره‌هایش دل‌اش گرفت
یک قطره اشک از تهِ چشم خدا چکید، سهراب عارفانه به باران سلام کرد

تبریز برخلاف هر آن‌چه شنیده‌اید، جایی برای عَرضه‌ی یک اتفاق نیست
گوری برای اهل هنر بود شهر من، پس شهریارِ شهر به تهران سلام کرد

اما غزل حضور یکی را سلام گفت، مردی که از جنون و تنفر عصاره داشت
«لیلا دوباره قسمت ابن‌السلام شد»، و پیرمرد خسته به زنجان سلام کرد

۹

این‌ها همه به عشقِ تو این‌جا رسیده‌اند
ای عشق! حال‌وروزِ مرا هم به‌هم بریز

قیدِ مرا بزن که به دیوار سایه‌ام
ای که چو قله‌ای و منات کوهپایه‌ام

ای باشکوه! ای غزل نغز ناتمام
نگذار نیمه‌کاره بماند سرایه‌ام

حرف‌ات صریح بود و سرت را به باد داد
من چند تکه چوب‌ام و از دَم کنایه‌ام

حجم‌ات عجیب روبه‌زوال است، لیک عشق–
–می‌رقصد از تو روی تنِ لایه‌لایه‌ام

جدّم شبیه حضرت تو ایستاده مُرد
من، ناخلف، سپاه ستم را طلایه‌ام

باید پس از گذشتن پنجاه‌وهفت سال
این باشد از زمین‌وزمان دست‌مایه‌ام؟

تو حاصل دعای پُر از مِهرِ مادری
من یک تُفَـام که پَرت شَد از حلق دایه‌ام

ممنون که گوش کردی و لبخند هم زدی
گوش زمانه کر شده است از گلایه‌ام

مرگ است و شیون است حدیث شما یلان
من تا ابد اسیرِ هزار آزمایه‌ام

ما هر دو مُرده‌ایم ولی فرق بین ماست
تو مرد راست‌گویی و من چارپایه‌ام

۱۰

آی مردم سرم داغ داغ است، آنیمای وجودم شده زن
عجز یک دوره گَرد فقیرم، لحظه‌ی باج ماهانه دادن
در سرم شورِ مرثیه‌خوانی‌ست، در دلم سوروساتِ عروسی
بین این دو چه بغض غریبی‌ست، در گلوی ورم‌کرده‌ی من
حال که آمدی ای فرشته، لطف کن بغض من را بترکان
بغض من شیشه‌ی عمر دیو است، سنگ بردار و این شیشه بشکن
از برون متن ارجاع دارم: دل‌بری‌ها به دیو ات می‌آید
دل‌بری کن به چشمان زیبات، ای که شیطان به چشمات مبرهن
عشوه از سر بگیر و بکوبان، عقل و دل را به هم تا که معجون-
-سازی از لاشه‌ی قلب و مغزم: شیره‌ای شور، با رنگ روشن
ذهن بی‌چاره‌ام نا ندارد، بس که من هِی سیاه‌ام سفیدم
یک نمودار پایین‌به‌بالا: صبحِ نوّاب و شب‌های جردن

*

سوتِ ممتد که در مغز پیچید...سوتِ ممتد صدای قطار است
سوتِ ممتد... سکوت فراگیر، خون چکید از تن راه‌آهن

شعر ترجمه

شبنم کیساپارماک

شبنم کسیاپارماک در سال ۱۹۶۹ در آنکارای ترکیه به دنیا آمد. در جوانی، وقتی هنوز سال‌های اول دبیرستان را می‌گذراند، در رادیوی ملی ترکیه شروع به آموزش، اجرا، گویندگی و سلفژ کرد و بعدتر در دانشکده‌ی اقتصاد دانشگاه «حاجت‌تپه» اقتصاد خواند. در سال ۱۹۸۸ با قبولی از آزمون گویندگی رادیو و تلویزیون ملی ترکیه و پس از گذراندن دوره‌های مربوطه، نهایتاً در سال ۱۹۸۹ رسما به عنوان گوینده استخدام شد و در واحد رادیویی برون‌مرزی ترکیه شروع به کار کرد. کسیاپارماک در سال ۱۹۹۱ با خواننده و آهنگ‌ساز معروف «فتحی کیساپارماک» ازدواج کرد و به تبع این ازدواج مجبور به ترک آنکارا شد و درنتیجه کارش را از دست داد. در این میان او با نوشتن ترانه و آهنگ برای آلبوم‌های موسیقیِ همسرش، دنیای شعر و ترانه را تجربه کرد.

در سال ۱۹۹۲ در یک کانال تلویزیونی دوباره به گویندگی مشغول شد که این هم‌کاری بیش از پنج سال ادامه داشت.

در سال ۱۹۹۷ بعد از مدتی وقفه در کارهای تلویزیونی، به عنوان اولین تجربه‌ی حرفه‌ای بازیگری در یک سریال تلویزیونی، با موضوع زندگی یک گوینده‌ی خبر، نقش اصلی را ایفا کرد، اما در سال ۱۹۹۸ دوباره به عنوان گوینده‌ی خبر به تلویزیون بازگشت. در سال ۲۰۰۰ طراحی و اجرای برنامه‌ای را با عنوان «ماراتن خبر» به عهده گرفت. وی در طول دوران گویندگی خبر خود، جوایز و نشان‌های متعدد و ارزشمندی نیز دریافت کرد. اما هیچ‌کدام‌شان آن اتفاقی نبود که نام شبنم را بر سر زبان‌ها انداخت، بل‌که دروازه‌ی شهرت و محبوبیت از دنیای شعر بود که بر روی او گشوده شد.

سال ۲۰۰۱ در زندگی شبنم یک نقطه‌ی تحول تاریخی و سرنوشت‌ساز به حساب می‌آید. وی در این سال دکلمه‌ی تعدادی از شعرهایش را با صدای خودش با عنوان «یک شعر بود نبودنت» به بازار آلبوم‌های شعر و موسیقی ترکیه روانه کرد که با اقبالی کم‌نظیر مواجه شد. وی یک‌شبه ره صد ساله رفت و توانست با دکلمه‌ی چند شعر، با وجود بزرگانی در عرصه‌ی شعر و موسیقی ترکیه، در لیست پرفروش‌ترین آلبوم‌ها قرار گیرد. وی در سال ۲۰۰۳ نیز نظیر همین موفقیت را با انتشار یک آلبوم دکلمه‌ی دیگر تکرار کرد تا ثابت کند آن موفقیت خیره‌کننده اتفاقی نبوده است. شعر شبنم در ذات خود یک شعر اعتراضی-اجتماعی‌ست، اما بزرگ‌ترین نقطه‌ی قوت وی در این ژانر (که از تثبیت‌شده‌ترین ژانرهای ادبی ترکیه و عرصه‌ی تاخت‌وتاز غول‌های ادبی این کشور است)، زنانگی وی در بیان این اعتراض است. او در بیان شعر از زبان زنان ستم‌دیده و یا از زبان همسران و دختران مردان ستم‌دیده، استادی تمام‌عیار است. در حقیقت او با مهارتِ تمام، اعتراض را با شعر عاشقانه، و عشق را با شعر اعتراضی، عجین ساخته است. هرچند در همه‌ی شعرهایش به یک اندازه موفق نیست و گاهی دچار عاطفه‌زدگی یا سطحی‌گرایی می‌شود، اما در اغلبِ کارهایش تجربه‌های موفق و بدیعی را رقم زده است.

دو شعر از شبنم کیساپارماک

ترجمه:
صالح سجادی

۱

تو را
در یک بیمارستان
در اتاقی سه تخته رها کردم!
دیدم که یواشکی گریه می‌کردی!
تو را
در اتاق سه تخته‌ی یک بیمارستان رها کردم
درحالی‌که تمام شده بودم
بی‌چاره بودم
و غریب
با آن چشم‌های ملتمس به صورتم نگاه کردی
صورتت هنوز جلوی چشمانم است
همان‌طور ویران‌شده
بیچاره
و غریب
بله ما بی‌چاره بودیم
بی‌پول بودیم
بی‌عدالت، بی‌قضاوت
تو را در یک بیمارستان
در اتاقی سه تخته رها کردم
چقدر هم رنگت پریده بود
صورت‌ات مثل برگی خزان بود در آستانه‌ی افتادن از شاخه
زردِ زرد
و اندوه دیگر در تمام خطوط چهره‌ات جا خوش کرده بود
معلوم بود که همه چیز را می‌دانستی
امیدهای تمام شده را در چشمهایت دیدم
ترس را دیدم که از من مخفی می‌کردی تا نارحت نشوم
تو را
در اتاق سه تخته‌ی بیمارستان رها کردم
تو را آن‌جا رها کردم
یواشکی گریه می‌کردی
دیدم

کودکان زیادی مثل تو دیدم
که مقاومت می‌کنند
که مبارزه می‌کنند
و نمی‌دانند مبارزه یعنی چه
چنان بی‌کس که...
چنان یتیم که...
و آن‌چنان پریشان که...
دختران پانزده ساله‌ای که هنوز عاشق نشده بودند
با آن گیسوان سیاه مثل ذغال‌شان
با آن چشم‌های آهو
یا جوان‌های خیره‌سری که هنوز معنی عشق را نمی‌دانستند
و هنوز لب دختری را نبوسیده بودند
و هنوز دل‌شان گرفتار نشده بود
آن‌هایی که هنوز "دوستت دارم" از لب کسی نشنیده بودند
خیلی‌ها مثل تو
که هنوز از عزیزان خود سیر نشده بودند
در اتاق سه تخته‌ی بیمارستانی رهایت کردم
لب‌هایت خشک و پلک‌هایت خیس بودند
چشم‌هایت خسته و ناامید بودند
آن چشم‌هایی که زمانی چه دل‌ها که به آتش نکشیده
و چه بی‌شمار رویاهایی که ندیده بودند
دست‌هایت
دست‌هایت هنوز خیلی زیبا بودند
یعنی قرار بود راهت این‌قدر کوتاه باشد عزیزم!
یعنی قرار نبود یک دل سیر با تو زندگی کنیم
یعنی قرار نبود دوباره ببینیمت!؟
دست‌هایت را میان دست‌هایم گرفتم
و تو را
در اتاق سه تخته‌ی آن بیمارستان
یکه و تنها رها کردم

۲

شاید جسارت دوست داشتن‌ات را نداشتم
شاید هم چنین حقی نداشتم
در حالی که تو
هزاران بار در راه من جان داده بودی
به خاطر من از روی خرابه‌های دنیایت رد شده بودی!
اشتباه‌های مرا به رخم نکشیدی

چندین بار
چندین بار خواستم سربگذارم روی زانوانت و گریه سر دهم
من اصلا لیاقت تو را نداشتم
حالا انگار آتشفشان‌ها در زولا دلم منفجر می‌شوند
گلوله‌ای که با آن تو را زدم مرا از پا می‌اندازد
آه من احمق چطور این همه اشتباه را مرتکب شدم
تو که همه‌ی حسرت‌های من بودی
که رویاهای ندیده‌ی من بودی
و شاید اولین بوسه‌های من
حالا دلم می‌خواهد همه‌ی تلخی‌ها را یک نفس در دلم فرو ببرم
حالا دلم می‌خواهد روی همه چیز خط بطلان بکشم
ساعت سه بعد از نصف شب است
شاید هم پنج
چه فرقی می‌کند
پیراهنی را که روز تولدم خریده بودی پوشیده‌ام
و رادیو آهنگی را که دوست داشتی پخش می‌کند
و عکس‌ات در دستم
صورتت در قابی نقره‌ای
انگار دوباره به رویم لبخند می‌زند
یک لحظه امیدوار می‌شوم
بعدبلافاصله
خطاهایم را به یاد می‌آورم
خطاهایم...
کدام‌شان را خواهی بخشید!؟
می‌گویم اگر بتوانم برگردم
اگر
شاید اگر ...
می‌توانی فراموش کنی!؟
می‌توانی مرا ببخشی!؟
من که حتی رویم نمی‌شود به تو زنگ بزنم
در خانه‌ات بیایم
بگویم دوستت دارم
دیر فهمیدم
دوست داشتن دل می‌خواهد
و عشق تاوان
من اصلا لیاقت تو را نداشتم
حالا باز هم پشیمانم
درست مثل دفعات قبل
خدا مرا ببخشد

شعر ترجمه

سونای آکین

ترجمه:
کیومرث نظامیان

سونای آکین (شاعر، نویسنده، روزنامه‌نگار، پژوهش‌گر و بازیگر تئاتر) متولد ۱۲سپتامبر ۱۹۶۲ ترازبون ترکیه است. در ۱۰سالگی به همراه خانواده‌اش به استانبول می‌رود و در استانبول از دانش‌کده جغرافیا فارغ‌التحصیل می‌شود. اولین مجموعه‌اش را در سال ۱۹۸۶ در ۲۴سالگی منتشر می‌کند. شعرهای آکین شعرهایی کوتاه، طنز، با بازی‌های زبانی و فرم‌هایی بدیع در زبان ترکیِ استانبولی است.

سفید

او سیاه است
گلوله‌هایی که به سمت او شلیک می‌شوند
سفیدند
اما پرنده‌هایی که از صدای اسلحه
به آسمان پرواز کرده‌اند
سفیدتر.

فرمان حمله

دانه‌های شن
به چشمان ژنرالی که
فرمان حمله می‌داد
فرو رفت
و دو دقیقه بیش‌تر
زندگی کردند
مردمان آن شهر خوش‌شانس.

قایق نجات

در کشتی‌ای که در حال غرق شدن است
همه در هراس‌اند
چه‌قدر خوش‌حال است
قایق نجاتی که
طناب‌هایش باز شده‌اند.

پرنده‌ی ماده

مانند یک علف خشک
زندگی می‌کنم
دور از چشم‌ها
در نی‌زاری
کنار ساحل.
تنهاگناهم
دسته‌ی تبری نشدن
برای بازی‌های خونین است
اماهنوزهم
قلبم سرشار از امید است
شاید یک پرنده‌ی ماده
حمل می‌کند مرا
به لانه‌اش روی شاخه‌ای.

در جبهه

در واقع من داشتم زیبا می‌مردم
به هنگام سربازبازی
در باغ پشتی
با تفنگ چوبی‌ام روی خاک دراز کشیده
و با صدای مادرم باز زنده می‌شدم
– زود بلند شو تا رویت مثل ستم‌کاران کثیف نشود!
نگاه کن مادرم
باز هم روی زمین‌ام
با عصبانی‌ات نام مرا صدا بزن.

ابر

دیگر قطع امید کردیم
از باران در قلب‌مان
و شاید هم
از ابری کوچک در آسمان.

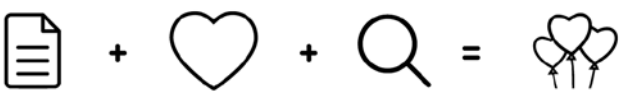
صلح

خرده‌های نان را
در جبهه
روی کیسه‌های شن پخش می‌کنم
به هنگامی که
ژنرالم در خانه‌اش
به گل‌اش آب می‌دهد.

سرباز مُرده

چرا خواسته بودم
قبل از رفتن به جنگ
ازدواج کردن با عشقم را؟
اما از کجا می‌دانستم
ماشه‌ی اسلحه را
آن انگشتی خواهد کشید
که انگشترش را به آن انداخته‌ام...؟

هویت
از تسکین
حمایت می‌کند



کودکان به تنهایی نمی‌توانند با سرطان مبارزه کنند.

تسکین
انجمن حمایت از کودکان مبتلا به سرطان

www.taskin-charity.ir

شماره تماس : ۸۲۱۹ ۳۳۵۵ ۰۴۱
شماره فکس : ۸۲۱۹ ۳۳۵۵ ۰۴۱
شماره پیام کوتاه : ۱۰۰۰۰۲۹۷۲۸۶۴

واریز کمک های مالی به حساب انجمن از طریق شعب بانک ملت
و دستگاههای خودپرداز متصل به شبکه شتاب

بانک ملت، شماره حساب: ۵۰۶۰۴۰۸۰۷۳

شماره کارت: ۶۱۰۴ - ۳۳۷۹ - ۴۹۰۴ - ۶۹۶۳

به نام انجمن حمایت از کودکان مبتلا به سرطان تبریز

تبریز، خیابان شریعتی جنوبی، خیابان والمان، روبروی مجتمع
پزشکی رضا، ساختمان آرکا ۵۱، طبقه سوم

موسیقی

تک‌سواری در غبارِ زمان

یادی از بیوک‌آقا شکورزاده

فرهود صفرزاده
farhouds@ymail.com

نی روز بوَد نی شب در مذهب دیوانه
آن چیز که او دارد او داند او داند
گر چشم سرش خُسبد بی‌سر همه چشم‌ست او
دیوانه کجا خُسبد دیوانه چه شب داند

روز جمعه، شانزدهم تیر ماه ۱۳۹۱ ناباورانه خبری را شنیدم: بیوک‌آقا شکورزاده مراغه‌ای در شهر مراغه کنسرت دارد! هیئت اُمنایی از هنرمندان مراغه تشکیل شده بود برای سروسامان دادن به زندگیِ بی‌سامانِ بیوک‌آقا و تا جایی که اطلاع یافتم، افتتاح حسابی در بانک به نام بیوک شکورزاده برای واریز کمک‌های هنردوستانَ، رسیدگی به او در روزهای بستری شدن در بیمارستان، برگزاری دو شب کنسرت در شانزدهم و هفدهم تیر ماه، فروش عکس و تابلوهای نقاشی از چهره‌ی بیوک‌آقا به‌صورت همّت عالی و دیگر کارها، بخشی از تلاش‌های بی‌شائبه‌ی هیئت اُمنا بود.

فرهادها ناامیدمان کرده‌اند تا مگر دل به مجنونی بندیم، مجنونی به نام بیوک‌آقا. فردای آن‌روز با تنی چند از دوستان راه افتادیم تا در عصرِ روز شنبه هفدهم تیر ماه در تالار عبدالقادر مراغی اداره‌ی ارشاد مراغه باشیم. سوال بزرگ برای حاضران در محوطه‌ی تالار این بود: آیا بیوک‌آقا می‌آید؟ و جواب فقط یک کلمه بود: امیدواریم!

با لطف دست‌اندرکاران برنامه، جایی برای ما که مهمانان ناخوانده‌ای بودیم، فراهم شد. در آغاز، فیلم «بیوک‌آقا» اثری از علیرضا انصاریان (ساخته شده در سال ۱۳۹۰) پخش شد که تلفیقی بود از فیلم تأثیرگذارِ «زخمه بر زخم» اثر دیگری از همان کارگردان (ساختهَ شده در سال ۱۳۷۲) و تصاویری جدید از صحبت‌ها و تارنوازیِ بیوک‌آقا شکورزاده.

به‌محض پایان فیلم، بیوک‌آقا بر درِ ورودیِ تالار ظاهر شد. با موهای سپید، قدی خمیده، پیراهنی سرمه‌ای بر تن، جوراب‌هایی کشیده بر روی شلوار و با دم‌پایی‌های سفید رنگ. همه‌ی حاضران به‌پاخاستند و تشویقش کردند. از میان جمعیت به‌طرف سِن، به‌راه افتاد. وقتی از یک قدمی‌ام می‌گذشت، جرأتِ نگاه کردن به چشمانش را نداشتم، آخر او لیلیِ مجنونِ ماست. عاقلان دیوانه گردند از پیِ زنجیرِ او.

چرا به کنسرت موسیقی می‌رویم؟ برای این پرسش، شاید به تعداد آدمیانِ علاقه‌مند به موسیقی و کنسرت، جواب باشد و من پاسخ خود به این سوال را با شما در میان می‌گذارم. باشد کهَ برخی با هم‌دلی و هم‌رأیی نوشته‌ام را بخوانند.

من به کنسرت موسیقی می‌روم تا لحظات بِکر و نــابِ اجرا را به فراخــور ذوق و درکم دریابم، به وجد وشعَف آیم، خود را به امواج آهنگ و نغمه سپارم و با حسّی آمیخته با احترام به نفسِ موسیقی و سلوک هنریِ موسیقی‌دان، آن‌جا را ترک کنَم.

این حس‌وحال را در حیطه‌ی موســیقی ایرانی، از اواسط دهه‌ی شصت تا اوایل دهه‌ی هفتاد تجربه کرده‌ام و از آن بــه بعد، فقط با یــاد و خاطره‌ی آن تجربه‌ها و لحظــات و آنات دل‌خوش بــوده‌ام چرا که فرهادها به خواب شــیرین رفتند و دیگر صدای تیشه از بیستون نیامد.

در ایــام کودکی که تازه خواندن و نوشــتن را یاد گرفته بودم، مجله‌ی کیهان‌بچه‌ها و کتاب‌های داستان را با ولع می‌خواندم اما خیلی زود از آن‌ها دل‌زده و خسته شــدم. چون در اغلبِ داستان‌ها خرگوش بازیگوش یا بره‌ی ابلهی بود که گرفتار روباه ناقلا یا گَرگ بدجنسی می‌شــد و پیش‌بینیِ انتهاَ و ســرانجام داستان از همان ابتدا، کار ســختی نبود. در پایانِ بیش‌تَر داستان‌ها پند و نصیحتی را هم مؤلف می‌نوشتَ که ما باید بازیگوش و احمق نباشیم و البته نمی‌گفت که بهتر است کمی ناقلا و بدجنس باشیم، ای‌کاش می‌گفت!

بزرگ‌تر که شدم، همین مشکل را با موسیقیِ ایرانی پیدا کردم. گویی نخســتین مضراب، خبر از واپســین مضراب می‌داد، یعنی همان حکایتِ قابل پیش‌بینی بودنِ مسیر و سرانجام کار، از ابتدا و شروع اجرا. فکر می‌کنم، زمــان اعلان مــرگ خلاقیتِ هنرمَند وقتی اســت که مخاطبش بداند یا بتواند حدس بزند که او چه چیزی را می‌خواهد بنوازد، بخواند، ترسیم کند، بنویسد و بسازد. هنرمندِ غیرخلاق هم دیگر هنرمند نیست. شاید بتوان او را کارمندِ امورِ هنری یا مشغول در کارهای هنری نامید.

بــاز گردیم به تــالار عبدالقادر مراغــی. بیوک‌آقا روی سِــن رفت، دم‌پایی‌هایــش را درآورد و تار را در آغوش کشید. مثل همیشه که سر به زیر می‌انداخت و سردسته‌ی تار را پایین‌تر از کاسه نگاه می‌داشت. مجری برنامه به‌ســرعت اعلام کرد که بیوک‌آقا می‌خواهد تار بنوازد پس آنتراکت، بی‌آنتراکت.

رفیق شــفیقِ بیوک‌آقــا و نوازنــده‌ی دایره، احمد آذرپیرا کنارش نشَســت و چشم به مضراب و پنجه‌ی بیوک‌آقا دوخــت تا لحظات هم‌نوازی‌اش بــا تارنوازِ شــیدا را دریابد. بیوک‌آقا بی‌درنگ شروع کرد و بارانِ نُت باریدن گرفت. تارنوازی‌اش، نوازندگیِ شــادروانَ غلامحسین بَیگجه‌خانی را یادآور می‌شد، ولَی با شیدایی و شوریدگیِ منحصر به‌فردِ بیوک‌آقا.

رِنــگَ و چهارمضراب‌هــای پیاپی کــه ناگهان به

جملاتِ آوازیِ کوتاه منتهی می‌شدند و سرانجام، چند تصنیف با صدای جانسوزش. به‌غیر از احمد آذرپیرا، سایر عواملِ برگزاری برنامه نیز نگران و مشتاق به دست و پنجه‌ی او چشم دوخته بودند ولی ما و سایر شنوندگان، جام ذهن و دل‌مان را لبالب پُر می‌کردیم از اجرای حیرت‌انگیز بیوک‌آقا و زیر لب می‌گفتیم: یارب تو کلیدِ صبح در چاه انداز.

کنسرت به پایان رسید، بیوک‌آقا تار را به دست یارانِ مهربانش سپرد و برخاست. همه‌ی شنوندگان در سالن به احترامش به‌پاخاستند و بی‌وقفه تشویقش کردند ولی تارنوازِ مجنون، فارغ از هیاهوی حاضران بود و در آرامش، فندک و پاکتِ سیگارش را امتحان و وارسی می‌کرد.

پس از پایان برنامه، با چشمانی حیران و تَر از ضعف و وجدی که در دل داشتم، احساس می‌کردم انسان سعادت‌مند و خوش‌اقبالی هستم که شاهد چنین کنسرتی بودم. موسیقی زلال و نابی را نیوشیدم و حاصلِ همت جمعی از هنرشناسان و فرهیختگانِ شهر مراغه را دیدم. بر روی بَنری که در سِن بود، بیتی نوشته بودند: خاکساران جهان را به حقارت منگر، تو چه دانی که در این گَرد سواری باشد. به‌راستی که بیوک‌آقا شکورزاده‌ی مراغه‌ای، تک‌سواری‌ست در غبار زمان!

او که به‌روایتی در سال ۱۳۱۲ متولد شده بود، به‌علت بیماری نارسایی کلیه در بیست‌وهشتم دی ۱۳۹۲ در بیمارستان امیرالمومنین مراغه درگذشت. بیوک‌آقا رفت و به ما آموخت که می‌توان تار نواخت و مصاحبه نکرد. شنونده را غافلگیر کرد و عکس روی جلد مجله‌ای را به خود اختصاص نداد. با موسیقی زندگی کرد و موسیقی را زنده کرد ولی اظهار نظرِ بی‌جا نکرد. او سالک حقیقیِ هنر موسیقی بود، موسیقی را بازیچه نکرد و بیش‌تر از عقلای اصحاب موسیقی، قدر خودش و موسیقی‌اش را می‌دانست.

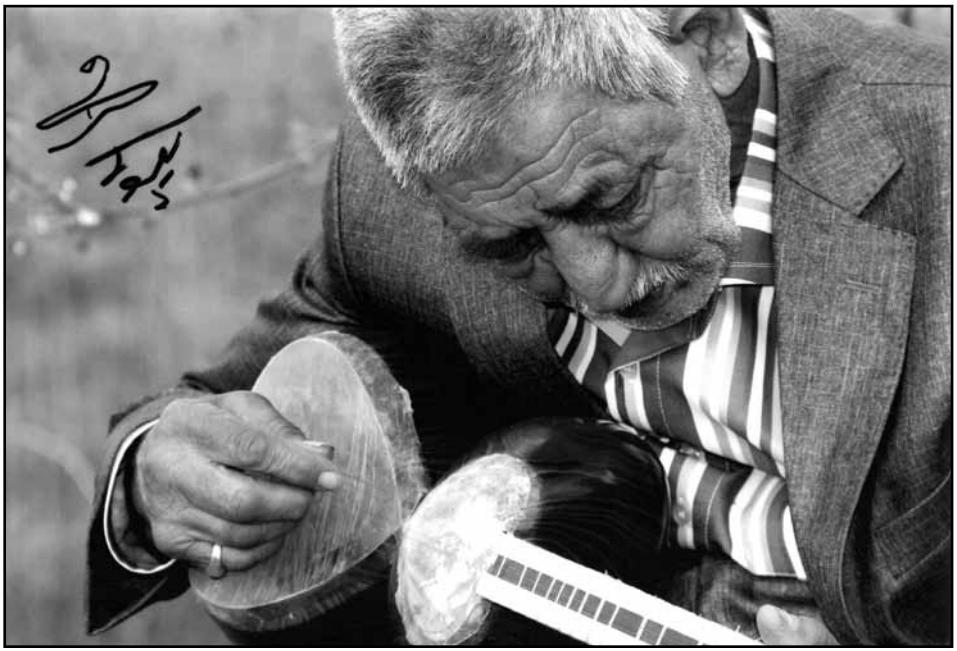
اکنون پرسش‌ها و سوالات جدی درباره‌ی او و زندگی پُررمزورازش مطرح است که بعید است بتوان روزی جواب‌های مستدل و مستندی برای آن‌ها یافت. به‌عنوان مثال، بیوک‌آقا تارنوازی را کجا و از چه کسانی آموخته بود؟ اگر در مراغه آموزش دیده بود، چه پیشینه‌ای از این شیوه‌ی تارنوازی را می‌توان در مراغه یافت؟ اگر تبریز خاستگاه تارنوازی‌اش نبود، پس چرا و چگونه رگه‌های پُررنگی از فنون و بدایع تارِ تبریز در نوازندگی بیوک‌آقا دیده می‌شود؟ در زندگی خصوصی‌اش چه تحولاتی روی داده است و مشی و منش هنری‌اش چه تأثیراتی از آن تغییر و تحولات گرفته است؟ و بسیاری پرسش‌های بی‌پاسخ دیگر!

مخلص کلام آن‌که، هنر اکنون همه از خاک طلب باید کرد، زانکه اندر دلِ خاک‌اند همه پُرهنران.

مجید درخشانی، بیوک آقا و همایون شجریان

بیوک آقا و همایون شجریان

بیوک آقا و عالیم قاسم‌اف



بیا تا کج نشینم راست گویم*

یادی از بیوک شکورزاده/ نوازنده‌ی تار مکتب تبریز

بیوک‌آقا شکورزاده (۱۳۱۲ – ۲۸ دی ۱۳۹۲)
تارنوازی بود که اطلاعات دقیق و قابل اطمینانی درباره‌ی پیشینه‌ی زندگی و آموزش او در دسترس نیست. سال‌ها در مراغه زندگی کرد و در مجالس شـادی مردم تار نواخت. در اوایل میان‌سالی بیوک آقا برای مدتی در شهر دیده نمی‌شود. بعد از چند روز او را می‌بینند که با لباسی مشکی بر تن، به شهر باز می‌گردد. هرگز کسی ماجرای آن روز را نمی‌فهمد، او نیز هرگز در مورد آن روز با کسی صحبت نمی‌کند و آواره‌ی خیابان‌ها می‌شود.

بیوک آقا در تارنوازی به شاخص‌های سبک و شیوه‌ی تبریز وفادار بود و به همت هنرمندان و هنردوسـتان مراغه‌ای مراسـم بزرگداشـتی در هفدهم تیر ۱۳۹۱ در تـالار عبدالقادر مراغه‌ای برگزار شد. زندگی بیوک آقا در فیلم تاثیرگذار «زخمه بر زخم» (اثری از علیرضا انصاریان) به تصویر کشیده شده است. او بعد از یک دوره‌ی بیماری سرانجام به دلیل نارسایی کلیه، در سن هشتاد سالگی در ساعت ۱ بامداد روز شنبه ۲۸ دی ۱۳۹۲ در بیمارستان امیرالمؤمنین مراغه درگذشت.

پیام محمدرضا شجریان در هجدهم شهریور ۱۳۸۹ به بیوک‌آقا شکورزاده:

«هنرمند دل‌سوخته و عزیز جناب بیوک‌آقا شکوزاده مراغه‌ای

فرهادوار در شهر و بیابان به دنبال معشوقت که انسانیت بود، گشتی و کم‌تر یافتی. اما در گوشه‌ی تنهایی بود که به گنجینه‌ی وجود خودت رسیدی که بی‌همتاست. بدان! هستند هنردوستانی کـه گنج هنـر را در ویران‌سـرای دل‌هـای هنرمندانی چون تو می‌جویند و پیدا می‌کنند. بی‌نیازی، پاکی، سـاده‌دلی و هنر عمر به‌پاش سـوخته‌ی تو ستودنی است و تقدیر می‌شود. سلامت و سرافراز باشی. احترام صمیمانه‌ی مرا بپذیر.»

سعید یعقوبیان
mehrabaani@gmail.com

بیوک شـــکورزاده، که در میان اهالی کهن‌شهر مراغه به «دَلی بیوک آقا» معروف شـــده بود، در ۲۸ دی ماه ۱۳۹۲ در هشادسالگی درگذشت. در خصوص این‌که چگونه و در پی چه پیش‌آمدی قوه‌ی تعقل او در جوانی و شاید هم در میان‌سالی دچار اختلال شده بود داستان‌هایی دهان به دهان می‌گشت. من نخستین‌بار او را در سال ۱۳۷۶ در هفده سالگی‌ام دیدم؛ زمانی که با دوستی برای خرید تار، سراغ سازنده‌ی تار مراغه‌ای جناب آقای نصرالله بوذری رفته بودیم. تابستان بود. صبح زود از تبریز راه افتادیم. به مراغه که رسیدیم مستقیم به کارگاه رفتیم. ظهر که شد جناب نصرالله مهمان نوازی کردند و نهار را رفتیم منزل ایشـــان. بعد نهار، ساعتی به ساز و درد دل گذشت. هر لحظه منتظر بودیم تا صحبت بیوک آقا پیش بیاید و از جناب نصرالله که همیشه هوای بیوک آقا را داشت و از اوضاع و احوال ایشان مطلع بود خواهش کنیم دیداری مهیا کند. همین هم شد. ما نشستیم تا صاحب‌خانه بروند و بیوک آقا را بیاورند. دیری نگذشـــت که در باز شد و مـــردی با لباس‌هایی چروک و نامرتب وارد اتاق شـــد وگوشـــه‌ای روی زمین کز کرد. من و دوست همراهم از حال و احوال‌اش می‌پرســـیدیم و جواب‌هایی مشابه و گاه نه چندان مرتبط می‌شنیدیم. هنوز لحن و آهنگ صدایش در گوشـــم اســـت. تاری هم زد و زود از خانه خارج شـــد. می‌گفتند در بیش‌تر اوقات حال مساعدی ندارد و به ندرت ســـرحال است. همان حال و اوضاع کج دار و مریز هم نتیجه‌ی توجه هنردوستان شهر بود. مدت کوتاهی در یک هتل رستوران در مراغه ساز می‌زد که البته آن موقعیت و موارد مشابه دیگر، به‌واسطه‌ی حال روحی و روانی بیوک آقا دیری نمی‌پایید. خلاصه، همان روز تا غروب که آن‌جا بودیم ماجراهای زیادی در مورد بیوک آقا از زبان استاد تارساز شنیدیم. بعدها دو یا سه بار دیگر هم بیوک آقا را دیدم. زمان گذشت و گذشت و هر از چندگاه ویدیویی یا خبری عکسی چیزی از او در اینترنت و این سو و آن سو می‌دیدیم و می‌شنیدیم تا اینکه خبر از بستری شدن و بعد، رفتن او رسید.

بیوک آقا خیلی دوست‌داشـــتنی بود. گذشـــته از چهـــره‌ی بانمکش، موجودی بی‌گناه و بـــی آزار بود با ویژگی جالب دســـت به ساز بودن که بستر شهرت او نیز شد. درواقع این‌که بیوک‌آقا متأسفانه مشاعرش مختل شـــده بود و در عین حال دست به ساز هم بود زمینه‌ی شهرتی را فراهم کرد که سال ۱۳۷۲ با ساخته شدن فیلم مستند «زخمه بر زخم» (به کارگردانی علیرضا انصاریان)، این شهرت، ملی و به ادعای برخی بین‌المللی شد.

• • •

همیشه افرادی که دچار هرگونه دگربودگی هستند بـــه عنوان ســـوژه‌هایی جالـــب توجه، کنجکاوی ما را برمی‌انگیزند. شاید به همین دلیل اســـت کـــه فیلم‌هایی که در مورد مجانین ســـاخته می‌شـــوند معمولا جذاب‌انـــد. فیلم‌هایی مانند «مرد بارانی»، «دیوانه از قفس پرید»،

بهروز وثوقی در نقش مجید ظروفچی در صحنه‌ای از فیلم «سوتندلان» ساخته‌ی علی حاتمی

استاد غلامحسین بیگجه‌خانی

«سوته‌دلان»، «روز هشتم» و غیره. نکته‌ی درخور توجه در خصوص این‌گونه افراد در مقایسه با آدم‌های معمولی این است که بی‌نقاب‌اند و امکان ریاکاری در صفحه‌ی وجودشان غیرفعال شـده است. هرچند ناآگاهانه ولی هرچه‌هستند خودشان‌اند.

زادگاه مـن (محله‌ی قره‌آغـاج تبریز) نیز یکی دو تا مجنون خیلی جالب و بامزه داشـت. یکی‌شان «دلی جاواد» یا همان جواد دیوونه بود. خیلی بعید است هنوز زنده باشد. نمی‌دانم! این آدم، عجیب دوست داشتنی بود. تپل بود و قد بلند. غالباً سنگ‌ریزه جمع می‌کرد. عاشق نان سـنگک بود و ویژگی منحصربه‌فردش این بود که بیشتر اوقات زار زار گریه می‌کرد. در حدی که جگر شمر کباب می‌شد. یا مورد دیگری که در دوره‌ی دانشجویی از دوستان سبزواری‌ام شنیدم؛ مجنونی موسوم به «هَنتال» (یا به تلفظ مادرش «هندال»)، در روستای بیزَخ سبزوار که چند سال پیش از دنیا رفت. ظاهراً ریشه‌ی نام او را کسی نمی‌دانست و نمی‌داند. هنتال را «کله شِفتله» (کله شفتالو) هم صدا می‌کردند. در سـال‌های پایانی عمرش ریش سفید بلندی داشت و سـرش طاس بود. بیشتر اوقات مشغول هیزم جمع کردن بود. می‌گویند روی تشت و این قبیل چیزها ضرب می‌گرفت و یکی از دوستان اهل موسیقی که هم‌روستایی هنتال نیز بود می‌گفت درک ریتم شگفت‌انگیزی داشت. هنتال گاه ساعت‌ها در سکوت به صدای پرندگان گوش می‌داد و اگر کسی در آن حوالی سر و صدایی می‌کرد در ساکت کردن او با جدیت تمام، فرمان «هیس!» می‌داد.

موردهای مشابه دیگر فراوان‌اند. نمونه‌هایی از این دست، دست کم در فرهنگ ما همیشه جذابیت داشته و مورد توجه بوده‌اند. البته ظهور چنین پدیده‌هایی، امروزه و در شهرهای بزرگ نادر است و در جوامع کوچک‌تر و سنتی‌تر این‌گونه افراد بیش‌تر یافت می‌شوند. به‌نظر می‌رسـد روان پریشـی‌ها و دیوانگی‌ها هـم در کلان شهرها مدرن شده‌اند و اَشکال دیگری به خود گرفته‌اند. نظریه‌هایی نیـز وجود دارند که معتقدند، این جامعه‌ی مدرن است که نسبت به جوامع سنتی با این‌گونه افراد برخـورد متفاوتی دارد. اما در مـورد جامعه و فرهنگ خودمان، جای تامل دارد که آیا دیوانه‌پرستی ما هم مانند مرده‌پرستی‌مان ورای جنبه‌های روان شناختیِ موضوع، یک خصیصه‌ی فرهنگی مذموم است یا صرفاً ریشه‌های نوع‌دوستانه دارد؟!

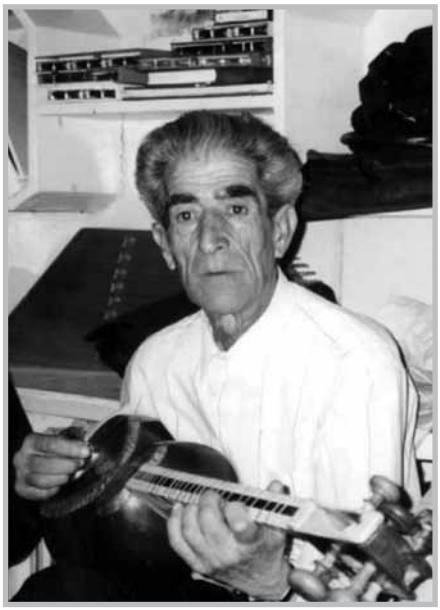
به هر حال در مورد بیوک آقا جاذبه‌ی شـخصیت او، به‌واسـطه‌ی دست به سـاز بودن‌اش و البته زبان و گفتار شـیرین‌اش به مراتب بیش‌تر بود و او را از موارد مشابه دیگر کاملاً متمایز می‌کرد. بدیهی‌است که بیوک آقا و نمونه‌هایی که به آن‌ها اشـاره شد قیاس‌ناپذیرند؛ چرا که هم خوش‌بختانه و هم متأسفانه آسیب‌های ناشی از آن رخداد نامعلوم، آن‌چنان شدید و بنیان‌کن نبودند. خوش‌بختانه از این نظر که هنوز بقایایی از وجود هنری او حفظ شـده بود و متأسـفانه از این نظر که آسیب‌ها آن‌قدر جدی نبودند که بیوک آقا را به تمامی از درک درد و رنج پیرامون خود و زندگی حسرت‌بارش رها سازند. او در همان عوالم پریشان خود، به اغلب نداشته‌هایش آگاهی داشـت. برای نمونه در فیلم یادشـده، در جایی بیوک آقا می‌گوید هیچ‌گاه به دخمه‌ی خود تاری نمی‌برد، چرا که آن‌جا خانه نیست و تنها یک دخمه است. شاید

همین تعلیق بیوک آقا بین عقل و جنون بود که او را به جایگاه کنونی رساند.

اما آن‌چه که بیش از هر چیز دیگر برای من انگیزه‌ای شـد تا موضوع یادداشـت حاضر را به «دَلی بیوک‌آقا» اختصاص دهم، نوشـته‌ها و تذکره‌هایی بود که بعد از فوت ایشان شنیدم و خواندم. علاقه‌مندان بیوک‌آقا، چه آن‌ها که ارتباط قدیمی و بسیار نزدیکی با او داشتند و چه ذوق‌زده‌هایی که با خواندن خبر فوت بیوک‌آقا از وجود و عدم‌اش باخبر شده بودند، و حتی برخی خبرگزاری‌ها، جملات یکسـانی را به اشـتراک گذاشته بودند؛ همان عبارات کپی‌شده‌ای که مشابه آن‌ها را امروز در سایت‌ها و یادداشت‌ها نیز می‌توان خواند:

«او یکـی از بزرگ‌تریـن نوازندگان تـار در ایران بود. فیلم مسـتند **زخمه بر زخم** نیز شرح حال زندگی او می‌باشـد که بعد از اکران این فیلم نام وی در سطح بین المللی شـهرت یافت. محمدرضا شجریان در ۱۸ شهریور ۱۳۸۹ نامه‌ای برای بیوک آقا نوشت. ...او سال‌ها در مراغه زندگی کرده است و در مجالس شادی مردم تار می‌نواخته است. در اوایل میان‌سالی بیوک‌آقا برای مدتی در شهر دیده نمی‌شـود. بعد از چند روز او را می‌بینند که با لباسی مشـکی بر تن به شهر باز می‌گردد. هرگز کسـی ماجرای آن روز را نمی‌فهمـد و او نیز هرگز در مورد آن روز با کسی صحبت نمی‌کند. بعد از این دیگر بیوک آقا برای چند سالی تار نمی‌زند و آواره‌ی خیابان‌ها می‌شود. ...در دخمه‌ای زندگی می‌کرده و تنها دوستش یک سازنده تار در مراغه بوده است...».

صحت اغلب این اطلاعات مورد تردید اسـت و داسـتان‌های ضد و نقیضی از زندگی و حتی در مورد زادگاه بیوک آقا گفته می‌شود. آن‌چه بیش از همه برای من اهمیت دارد موضوع جایگاه ایشان در موسیقی‌ست. همان جمله‌ی نخست نوشـته‌ی بالا مایه‌ی حیرت و شگفتی‌سـت. بگذریم از خیال‌بافی‌های خارق‌العاده و در عیـن حال خلاقانه‌ای که از این هم فراتر رفته و گاه حتی لباس رهبری ارکستر در روسیه نیز به قامت جوانی بیوک‌آقا می‌پوشانند. پرسـش این است: کسی که این عبارت را سال‌ها بعد می‌خواند، چه تصوری از بیوک‌آقا



غلام دریابل

خواهد داشت؟ لابد او را در کنار غلامحسین بیگجه‌خانی، علی اکبر شـهنازی و جلیل شهناز و دیگران در زمره‌ی سرسلسله‌داران تارنوازی ایران خواهد نشاند. اما به راستی گفتن چنین مدحی، چه دلیل و معنایی می‌تواند داشته باشد؟ برابر نهادن بیوک‌آقا و هر استاد تارنواز دیگری با چه منطق و معیاری می‌تواند صورت بگیرد؟ آن بی‌نوا اگر زمانی در دوره‌ی سلامت خود نوازنده‌ی قهاری بوده، امروز هیچ سـندی در این خصوص در دست نیست. ضبط‌هایی که از ساز او شده نیز گویای این هستند که ایشـان نوازنده‌ای بوده که در مایه‌های مشخصی غالباً جملات و قطعات مشـابهی را نواخته است. ای کاش بیوک‌آقا یکی از بزرگ‌ترین نوازندگان تار در ایران بود. چه ثروت و موهبتی بزرگ‌تر از این می‌توانست وجود داشته باشد؛ این‌که مکتب تار تبریز استاد دیگری هم‌سنگ و هم‌تـراز بیگجه‌خانی می‌داشـت. اما نیـک می‌دانیم فاصله‌ی واقعی بیوک آقا تا بیگجه‌خانی چیزی نیست کـه با این اغراق‌ها و آرزوها پر شـود. آن‌چه می‌توان با اطمینان بیش‌تری گفت این است که بیوک آقا نوازنده‌ی تار خاص و منحصربه‌فردی بود؛ اما نه صرفاً به دلیل تار

پدربزرگ نویسنده؛ محمدابراهیم فرج‌زاده معروف به «آق ننمی داداش»، در ۷۴ سالگی

نواختن‌اش. گذشته از تمام این‌ها، بیوک آقا برای ماندگار شدن دیگر نیازی به این غلوها ندارد.

این‌که افرادی هم‌چون شجریان (پدر و پسر) و دیگر نام‌داران هم به او توجه نشـــان دادند بی‌تردید به خاطر سطح موسیقی او یا دست‌کم، تنها به خاطر موسیقی او نبوده است. البته اشاره به این نکته را ضروری می‌دانم که نفس توجه و اهمیت‌دادن به شخصی هم‌چون بیوک‌آقا نه تنها جای هیچ انتقادی ندارد، بل‌که عملی انسان‌دوستانه و قابل ستایش است و ریشه در قدرشناسی و هنرشناسی دارد. نکته این‌جاست که نباید فراموش کنیم عوامل متعدد دیگری نیز علاوه بر نوازندگی بیوک‌آقا در این امر دخیل بوده‌اند. چه بسیار نوازندگان تار پیر و جوانی که در آن سطح و حتی در سطحی بالاتر ساز می‌زدند و می‌زنند و کسی آن‌ها را نمی‌شناســد یا اگر بشناسد هم وقعی نمی‌نهــد. برای نمونه، هر شــنونده‌ای اگر اجرای غلام دریادل، معروف به «مست‌غولام» را (که در سال ۱۳۹۱ در تبریز درگذشت) دیده بود به یقین اذعان می‌کرد که نه تنها چیزی از نوازندگی بیوک آقا کم نداشت بل‌که، هم کارگان گسترده‌تری داشت و هم تکنیک بسیار بالاتری.

اما چرا در ســطح ملی کسی غلام را نمی‌شناسد و چرا غلام آن اندازه شــهره نشد؟ سطح نوازندگی غلام اگر بالاترِ از بیوک آقا نبود بی‌هیچ تردیدی پایین‌تر هم نبود. اتفاقاً غلام نیز در عین عاقل بودن‌اش رفتارهای عجیب و غریب و دیوانه‌بازی‌ها و حرف‌های شنیدنی فراوانی داشت. آدم دوست داشت ساعت‌ها با او حرف بزند و خاطرات بیش‌تری از او بشنود. اما ظاهراً غلام بدشانس بود و ریشه‌ی این بدشانسی او، همان عاقل بودن یا بهتر است بگوییم سلامت روان نصفه و نیمه‌اش بود.

گروهــی نیز به شــدت علاقه‌مندند بیــوک آقا را ضمیمه‌ی تذکره‌الاولیاکنندو آوارگی‌ها و بی‌خانمانی‌های او را، شوریدگی شبلی‌وار درویشی وارسته و واصل تعبیر کنند. شیدای عارفی که تمام کلمات به ظاهر ساده و گاه نامفهوم‌اش در عالم معنا و معرفت سرچشمه داشت و چشم معنابینی می‌بایست تا اندر احوالات ظاهری چونان سرگشته‌ای، نشانه‌های سرور و سرمستی از سرکشیدن شراب حقیقت ببیند. وجود چنین پنداشت‌هایی نیز، از عشق و علاقه‌ی ریشه‌دار ما به اسطوره‌سازی‌ها و تقدس بخشیدن‌ها دور نیست. مگر نه این است که در دو دهه‌ی پایانی زندگی بیوک‌آقا، با رســیدگی‌ها و توجه هرچه بیش‌تر مردم و هنردوســتان، حال جسمی و روحی او اندکی به‌تر شده بود؟ پس بر چه اساسی و به استناد چه نشانه‌هایی می‌توان ثابت کرد که بیوک‌آقا خود، آگاهانه این نوع زندگی فلاکت‌بار و دردآلود را انتخاب کرده بود؟ بنابراین به‌قول پدران بیوک‌آقا:

ایری او توراق دوز دانیشاق (کج بشینیم راستشو بگیم)

اولین واقعیتی که باید بپذیریم این است که متأسفانه بیوک آقا بیمار بود. هر نگاهی که نســبت به او داشــته باشــیم، باید ابتدا به ســاکن بر بستر این واقعیت شکل بگیرد. شوربختانه هیچ کس هیچ تصوری از بیوک آقایی با سلامت روان نداشته و ندارد. با این‌حال همان‌گونه که اشاره کردم، هم او و هم ما، خیلی خوش شانس بوده‌ایم که بیماری به آن شدت نبود که با عارض شدن‌اش چیزی از هنر او باقی نگذارد. خوش‌شانس بوده‌ایم که از آن‌چه او در دوره‌ی ســلامتی‌اش داشت نوازندگی‌اش برایش باقی ماند و او را به نمونه‌ای خاص در میان این‌گونه افراد

تبدیل کرد. پدربزرگ من نیز پس از گذراندن یک دوره‌ی بیماری طولانی‌مدت در اواخر عمر به آلزایمر هم مبتلا شد و از آن به بعد تنها چیز و باز تأکید می‌کنم تنها چیزی که از تمام زندگی‌اش در خاطر او مانده بود، نمازش بود و چند ترانه و شعر و مثل ترکی و یک‌سری آیه و نوحه و حدیث که دائم می‌خواند و ما از این موضوع شگفت‌زده بودیم. جالب این بود که بسیاری از همان‌ها را، در دوره‌ی سلامتی‌اش از زبان او نشنیده بودیم. به هر حال این مسئله و این‌که چه مکانیزمی آن‌را سبب می‌شود بسیار جالب و پیچیده‌است.

در مورد بیوک‌آقا نیز شـــانس با همه یار بود و زبان تار آن بی‌نوا را تنها نگذاشـــته بود. از رخدادهای دوره‌ی قبـــل از بیماری بیوک آقا اطلاع دقیقی نداریم اما بعد از آن حادثه‌ی غبارآلود، بی‌تردید دوره‌های بسیار رقت‌انگیز و تراژیکـــی را گذرانده بود. شـــنیده بودم زمانی قفل بر گردن خود می‌بســـت. یا در محفلی پس از نواختن تار، دســـته‌ی ساز را گرفته و کاســـه را روی پلکانی کوبیده و خرد کرده بود. این‌هـــا و ده‌ها ماجرای دیگری که بر زبان‌ها جاری‌ست مستند نیســـتند و نقل این و آن اند. شـــاید واقعیت، تلخ‌تر از این هم بوده و شاید هم این‌ها قصه‌پردازی باشند. اما به‌هرحال بیوک آقا زمانی که نامش «دلی بیوک آقا» شد، آواره ی کوچه و خیابان بود و خورد و خوراک‌اش نامعلوم.

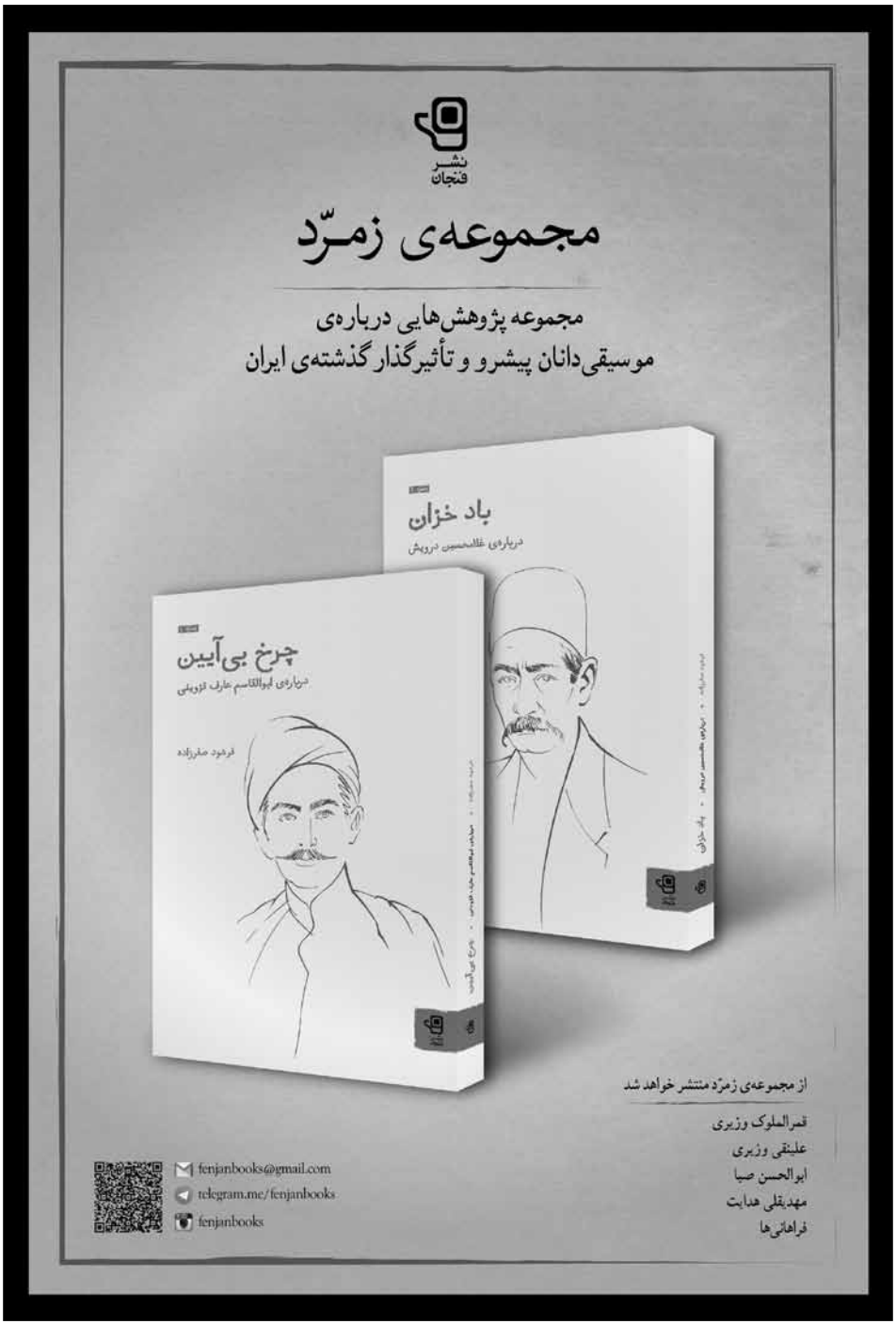
از همین رو کنجکاوی‌هـــا و توجه‌ها به وضعیت خـــاص روحـــی و روانـــی او، هم‌چنیـــن مراقبت‌های دوســـت‌داران‌اش در دهه‌های آخر عمر و مطرح کردن و رســـانه‌ای کردن او، در تبدیل شدن‌اش به آن‌چه شد، نقش انکارناپذیری داشته است؛ هنردوستانی که شاید جور گذشـــته‌ای را می‌کشیدند که بیوک آقا به تحقیر، صرفاً «دَلی» خطاب شده بود. چه بسا تنهایی و زجر و عذابی که در دوره ی آغازین بیماری‌اش تحمل کرده بود، دوره‌ای که هنوز کشف نشده بود و احدی نبود تا جرعه آبی به او بدهد، در تشدید و تثبیت بیماری او تأثیر فراوانی داشته است. بنابراین دو عامل غیرموسیقایی (بیماری و توجه هنردوستان) در این‌که او امروز به عنوان پدیده‌ای موسیقایی مطرح می‌شود نقش داشته‌اند. شاید بیان این

بیوک آقا شکورزاده مراغه ای

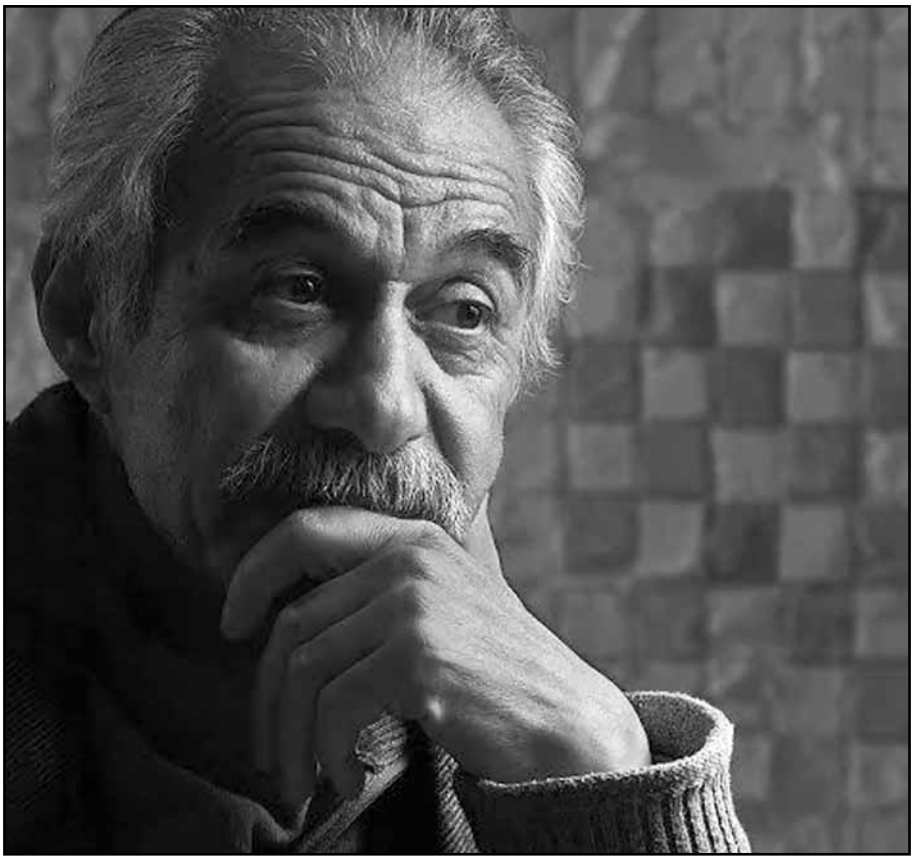
مطالب برای دوست‌داران او، از مردمان کوچه و خیابان گرفته تا استادان موسیقی اطراف بیوک‌آقا و شجریان‌ها و دیگران، تلخ و حتی توهین‌آمیز تلقی شود اما این نکته را نیز باید در نظر داشته باشیم که روی دیگر سکه‌ی اغراق در سطح نوازندگی بیوک‌آقا، قدرنشناسی و بی‌احترامی به بزرگان واقعی تارنوازی تبریز و ایران است. نباید فراموش کنیم که آرزوهای ما و جبر بی‌رحم طبیعت، آب‌شان به یک جو نمی‌رود.

بااین‌حال خوشا به حال بیوک‌آقا که سرانجام کار، عاقبت به خیر شد و نامش ماندگار. او شانس آن را داشت که از بسیاری از عاقل‌ها و عاقل‌نماها خوش‌بخت‌تر باشد. دست همه‌ی آن مهربانان پرشماری که به هر نیتی، هوای او را داشـــتند درد نکند. آن‌ها پلی شدند تا بیوک‌آقا این شانس را داشته باشد.

دم‌شـــان گرم. آن‌ها کـــه کفش و لبـــاس برای‌اش خریدند. کنســـرت برایش برپا کردند. هزینـــه‌ی دوا و درمان‌اش را دادند. پیمانه‌اش را پر کردند و جای خالی بیوک آقا در نوروزِ هر سالِ بی او، اشک از چشمان‌شان سرازیر می‌کند...


نشر
فنجان
مجموعه‌ی زمرّد
مجموعه پژوهش‌هایی درباره‌ی
موسیقی‌دانان پیشرو و تأثیرگذار گذشته‌ی ایران
باد خزان
درباره‌ی غلامحسین درویش
چرخ بی‌آیین
درباره‌ی ابوالقاسم عارف قزوینی
فرهود صفرزاده
از مجموعه‌ی زمرّد منتشر خواهد شد
قمرالملوک وزیری
علینقی وزیری
ابوالحسن صبا
مهدیقلی هدایت
فراهانی‌ها
fenjanbooks@gmail.com
telegram.me/fenjanbooks
fenjanbooks

تجسمی



کیومرث کیاست

گفت‌وگو با کیومرث کیاست

به مناسبت نمایش آثارش در گالری ساربان

قصدم فهم درست جهان است

کیومرث کیاست، متولد تبریز ۱۳۲۷

کیومرث کیاست از طراحان خلاق دهه‌ی پنجاه و کاریکاتوریست توانای تبریزی است. اولین حضور وی به شرکت در نمایش‌گاه جمعی هنرستان میرک تبریز باز می‌گردد. درسال ۱۳۵۲ نقش‌مایه‌ها و دست‌کم درون مایه‌ی ایرانی اولین نکاتی‌اند که در آثار کیاست به‌چشـــم می‌خورد . دیگر نکته‌ی چشـــم‌گیر درباره‌ی آثار او، توجه ظریف به انسان است، چنان‌که در اغلبِ آن‌ها، اگر انسان از فضای اثر خارج شود، همه‌چیز از اثر گرفته شده است. از موفقیت‌های کیومرث کیاست می‌توان به دریافت جایزه‌ی ویژه‌ی بی‌ینال کاریکاتور بلغارستان اشاره کرد.

سجاد باغبان ماهر
baghbansajjad@gmail.com

• شما بعد از مدت‌ها سکوت و عدم شرکت در نمایش‌گاه‌ها، در این یکی دو سال اخیر فعال‌تر شده‌اید که نمودهای آن نمایش‌گاه آثارتان در سال ۹۴ و همین نمایش‌گاه اخیرتان با فاصله‌ی پنج شش ماه، در اردیبهشت ۹۵ هستند. برایمان از دلایل آن سکوت طولانی و این حضور پررنگ بگوئید و این‌که آیا این حضور با همین قدرت دوام خواهد داشت یا نه؟

واقعیت این است که من حتی در آن دورانی که شما دوران سکوت می‌نامید کار می‌کردم ولی به دلایل مختلف نمایش‌گاهی برگزار نمی‌کردم. این دلایل حالا یا مربوط به مسائل شخصی و اهمالِ من بود و یا به اتفاقات بیرونی ارتباط داشت. هر چند در آن مدت من در نمایش‌گاه‌های گروهی متعددی شرکت داشتم. البته بعد از آن نمایش‌گاهی که با دوستانی چون آقایان«محمد نوریان» و«علی مهدوی» در گالری«ساربان» داشتیم در تهران نمایش‌گاهی نداشتم ولی در تبریز در نمایش‌گاه‌های گروهی شرکت می‌کردم.

واقعیت این است که من اصلا به فکر نمایش‌گاه در تهران نبودم. از سال ۹۳ شروع کرده بودم به پیاده کردن یک‌سری طرح‌ها. در این طرح‌ها انگار آدم‌ها در حال سقوط و سرنگونی بودند. این طرح‌ها تحت تاثیر اتفاقات زندگی شخصی و مهم‌تر از آن اتفاقاتی که جهان و مخصوصا خاورمیانه را در برگرفته، بودند. حسم این بود که گویا انسانیت معنا باخته است و همین حس به طرح‌هایم منتقل می‌شد. علاقه‌ای هم ندارم که مسائل روز را در کاریکاتورهایم به‌شیوه‌های مرسوم بیان کنم. از بهمن‌ماه ۹۳ به پیاده‌سازی طرح‌های ساده‌ای پرداختم که بعد از اتمامِ آن‌ها فکر برپایی نمایش‌گاهی به ذهنم رسید.

• حضور انسان‌ها در آثار شما برجسته است. آیا آن‌ها نماینده‌ی خود شما در مقام نقاش‌اند؟

آن‌ها دارند به شرایطی واکنش نشان می دهند که تنها گریبان‌گیر من نیستند.

• پس به‌نظر می‌رسد که اصراری ندارید این دسته از آثار شما آثاری شخصی قلمداد شوند؟

درست است. اصراری ندارم.

در بخش عمده‌ای از آثار پیشین شما پرندگان از عناصر کلیدی به‌شمار می‌رفتند، اما امروز انسان به جای پرنده‌ها نشسته است، اما امروز انسان در کنار دورنماهایی از فضاهای شهری، جای پرندگان را گرفته است و به‌نظر می‌آید نقاش می‌خواسته تصویری از وضعیت انسان امروز را ارائه دهد.

در کارهایم انسان، انسانِ مثالی‌ست. من انسان را در کلیت او می‌بینم، فارغ از سیاست و دیگر ریزه‌کاری‌ها. خواسته‌ام بگویم که انسان امروز انسانی خُردشده است؛ انسانی که انسانیت خویش را به فراموشی سپرده است...

... انسانی که در حال سقوط از منزلت انسانیت است؟

بله.

به نظر می‌رسد که در آثارتان چالشی هست بین دو مفهوم سقوط و تعلیق. حتی در برخی‌شان حسی از پرتاب‌شدگی یا هبوط هم هست. این مفاهیم را از قبل در ذهن داشته‌اید؟

بعضی از این انسان‌ها انگار مثل بادکنک در هوا معلق‌اند، بعضی‌های‌شان دارند با سرعت به سمتی پیش می‌روند و بعضی‌هاشان هم دارند به اعماق گودالی سقوط می‌کنند. این آثار ماحصل یک سال کاری‌اند و برخاسته از تجربه‌ی شرایطی زیستی که در آن بازه‌ی زمانی برای خودم پیش می‌آمدند. تصمیم دشواری بود که موضوعی ثابت را به‌گونه‌ای در آثار این نمایش‌گاه مطرح کنم که هیچ شباهتی بین‌شان وجود نداشته باشد. و از آن‌جا که کارها را با فاصله‌ی زمانی کوتاهی از هم آغاز می‌کردم، نگران بودم مبادا این شباهت پیش بیاید و حوصله‌ی بیننده‌ی آثار از تماشای‌شان سر برود. اما خوشحالم که چنین اتفاقی، جز در معدود مواردی که

به‌چشم خودم هم آمدند، نیافتاده است.

برخی می‌گویند که این آثار بیش‌تر به تصویرسازی نسب می‌برند تا نقاشی. به‌زعم آن‌ها شماری از عناصر منفرد، بی‌هیچ فضاسازی نقاشانه‌ای در هوا معلق مانده‌اند. چنین نظری به‌لحاظ فنی قابل اعتناست، اما شاید فضاسازی نقاشانه از تأثیر آن‌ها می‌کاست.

از همان آغاز کار تصمیم گرفته بودم فضای خالی در کارهایم غالب باشد. یعنی خلأ به‌تنهایی حس مطلوبم را به بیننده انتقال بدهد. عدم استفاده از نقش و نگار هم عامدانه بود. می‌خواستم در هر اثر تنها یک انسان حضور داشته باشد.

شخصا این آثار را نقاشی می‌خوانید؟

به‌نظرم امروز دیگر نمی‌شود مرزی میان تصویرسازی و نقاشی قائل شد. این دو در هم ادغام شده‌اند. زیاد به این فکر نمی‌کنم که کدام‌یک از آثارم نقاشی‌ست و کدام‌شان تصویرسازی. از اول هم به همین‌شکل کار کرده‌ام. کنج‌کاو نیستم که چه اسمی روی‌شان گذاشته می‌شود. به‌نظرم در هنر معاصر این‌گونه مرزبندی‌ها از بین رفته است.

آیا می‌پذیرید که هنوز نمی‌دانیم که شما و باقی هنرمندانی را که کاریکاتور روشن‌فکری را آغاز کردند، طراح بنامیم یا کاریکاتوریست یا کنش‌ورانی روشن‌فکر یا هنرمندان حوزه‌ی هنرهای تجسمی؟ این نسلی بود که شیوه‌ی کاریکاتور هفته‌نامه‌ی «توفیق» را به‌طور کلی کنار گذاشت و روش دیگری در پیش گرفت.

در گذشته به آثار کسانی چون محصص نمی‌شد نام کاریکاتور داد. در مورد آثارش واژه‌ی «طرح» را به‌کار می‌بردند. هرچند استفاده از این واژه هم به‌نظرم درست نیست. در کشورهایی مثل بلغارستان شنیده‌ام که به آثار، عناوینی مثل «طرح‌های طنزآمیز» را نسبت می‌دهند. از بلغارستان کتابی را همراه آورده‌ام که این واژه‌ها را در فصل‌هایی جداگانه به‌کار برده؛ نقاشی طنزآمیز، طرح طنزآمیز، ... . بحث کاریکاتور جداست. نمی‌توانم به‌زبان تفاوت‌های نقاشی طنز اندیش را با کاریکاتور شرح بدهم.

موضوعات آثار جدیدتان، به نسبت گذشته، بیش‌تر به سمت انتزاع رفته‌اندو تنها یک کانسپت کلی از آن‌ها باقی مانده است. به‌تعبیری می‌شود گفت که آثار این دوره کم‌وبیش فاقد موضوع‌اند و اکسپرسیو تر هم شده‌اند.

همیشه متنوع کار می‌کردم و این اولین‌باری است که نمایش‌گاهی را با موضوع واحد برگزار می‌کنم. آن ویژگی‌ای که از گذشته در آثارم بوده، بی‌میلی به آشکاره‌گویی و صراحت بیان است. همیشه دوست داشته‌ام بخشی از قضاوت را به‌عهده‌ی بیننده بگذارم.

محوریت آثار این دوره دیگر مسائل اجتماعی نیست؛ فلسفه است. آثار کارهای‌تان اگزیستانسیالیستی شده‌اند. درواقع در این دوره بیش‌تر به وضعیت بشر پرداخته‌اید. انگار از یک دیدگاه فلسفی کلان وضعیت انسان را نظاره کرده‌اید.

همیشه دوست داشته‌ام آثاری بی‌زمان خلق کنم. در آن‌ها همیشه در جست‌وجوی یک گم‌شده، یک انسان آرمانی بوده‌ام.

همین رانده‌شدن از وضعیتی آرمانی هم در آثارتان دیده می‌شود.

اتفاقا آخرین کارم مؤید همین گفته‌ی شماست؛ نوزادی است که در تاریکی به دنیا آمده، در برهوت. به‌نظرم ما زندگی را گم کرده‌ایم. باید علت‌ها را جست. اقتصاد جهان بر گردش پول متکی است. هیاهویی هم که بر سر پول ایجاده شده، به سرگردانی انسان‌ها انجامیده است. در دوره‌ای هستیم که نوستالژی‌ها لذت عجیبی به ما می‌دهند. همه دارند فکر گذشته را می‌کنند.

و به‌نظر هم می‌آید که قصد شما نمایش نگاهی رمانتیک یا نوستالژیک نبوده، بل که خواسته‌اید به بیننده شُک وارد کنید.

قصدم فهم درست جهان است. می‌خواهم بدانم چه بر سر انسان آمده و زندگی کجاست.

برای پروژه‌ی بعدی چه برنامه‌ای دارید؟

انسان حتماً محور کارهای آینده‌ام هم خواهد بود. اسکیس‌هایی را در دست دارم که باید روی آن‌ها کار کنم. مایلم در کارهای آینده به تولد، زندگی و مرگ بپردازم. دوست دارم رنگ را هم وارد کارهایم بکنم، چون از غلبه‌ی رنگ سیاه در آثارم کمی خسته شده‌ام.

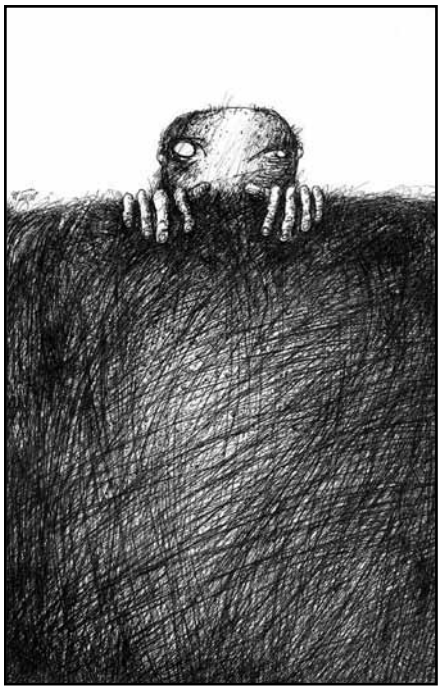
یادداشتی بر نمایشگاه آثار کیومرث کیاست در گالری ساربان

فریادِ بی‌صدا

سیدعمادالدین قرشی

طنز و شوخ‌طبعی از دیرباز همواره مورد توجه هنرمندان در حوزه‌های مختلف بوده است. در این میان هنرهای بصری نیز با قابلیت‌های ویژه‌ی خود بستر مناسبی برای ارائه‌ی طنز و شوخ‌طبعی به‌شمار می‌روند، که بارزترین نمود آن در کارتون و کاریکاتورها دیده می‌شود. باید دانست که تغییر و تحولات سبکی و محتوایی هنر در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، نگرش تازه‌ای نسبت به قابلیت بیان‌گریِ طنز ترسیمی به‌وجود آورد. در همین راستا هنرمندانِ تجسمی، به‌ویژه کاریکاتوریست‌های نوگرای ایرانی در کاربستِ طنز برای رسیدن به بیانی نو، راهکارهایی فراتر از دفرماسیون‌های کاریکاتوری در پیش گرفتند؛ راهکارهایی که با تازه‌ترین شیوه‌های بیانی، وارونه‌سازی و درهم‌آمیزی عناصر زیبایی‌شناسانه آمیخته شد و قالب‌های جدیدی از موقعیت‌های طنزآمیز ساخت. این درست است که کاریکاتور، به‌نوبه‌ی خود، صرفاً تصویر است (هم‌چون عکس، تصویرسازی یا نقاشی)، اما درواقع کاریکاتور، تصویری است برانگیخته‌شده. این برانگیختگی از منظر شدتِ قدرت رسانندگی و جذب مخاطب، با فرم‌های محدود در خطوط همراه است و به‌سرعت توانسته ماندگار شود و مخاطب را به‌دنبال خود بکشاند. در این مقال کوتاه، به‌بهانه‌ی نمایش ۳۵ اثر جدید از هنرمند دیرآشنا «کیومرث کیاست»، تحت مجموعه‌ی «زندگی دوزخی من» در گالری ساربان، نیم‌نگاهی بر کلیت این آثار خواهیم داشت.

با نگاهی به جریان‌شناسی کاریکاتور معاصر ایران باید اشاره داشت که کیومرث کیاست[1]، از حلقه‌ی کارتونیست‌های روشن‌فکریِ دهه‌ی پنجاه است که هم‌چنان مانیفست نخبه‌گرا و طنز انتقادی‌اش را (با در نظر گرفتن مرزبندی با سایر کارتونیست‌هایی که بعدها به فضای فکاهه روی آوردند) در آثار متأخرش حفظ کرده است و، به‌جای روایت مهیج از ناممکن‌ها، به گزارشی غافل‌گیرانه از واقعیت‌های گزنده‌ی معاصر



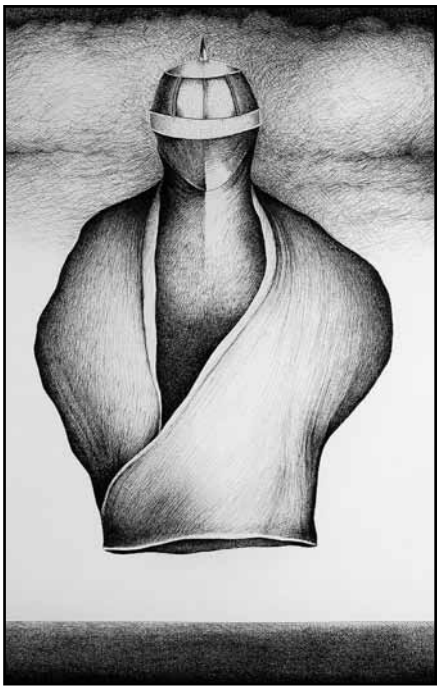
اثر کیومرث کیاست

می‌پردازد. در مجموعه‌طرح‌های کاریکاتوری «زندگی دوزخی مـن» (۱۳۹۳-۹۴)، هم‌چنان که از طرح روی پوستر هم به‌خوبی پیداست، انسان فیگوراتیو، سوژه‌ای اسـت که هنرمنـد، او را در یک بی‌کرانگـیِ زمانی و مکانی رها سـاخته اسـت. این بی‌کرانگی نه به‌خاطر نداشـتن مابه‌ازای موجـود از واقعیت‌ها، بل‌که به‌دلیلِ ماهیت حقیقـی «روایت صادق و بی‌طرفانه» (نه صرفاً قضاوت یک‌جانبه) هنرمند از مصادیق چشم‌انداز دنیایی اسـت که بدان با چشمانی باز می‌نگرد. فهم درست از صورت‌مسئله، یعنی برانگیختگی هویت انسان معاصر و دغدغه‌هایش و سـقوط (هبوط) انسانی، باعث شده از پـیِ تمام ۳۵ تابلوی مجموعه با تغییر زوایا در منظر و پرسپکتیو، بازی‌های فرمی و خطوط محیطی، شاهد هیچ سوژه‌ی تکراری در فضای آثار کاریکاتوری نباشیم و این خود رمز موفقیت و صاحب‌سبک‌بودن مولفِ آن است[۲]. درحقیقت هنوز هم کاریکاتوریست مولف، از پس دهه‌ها تولید اثر هنری «...در نشان‌دادن واقعیت‌ها و انسـان‌های زشـت و معصوم با ابعاد گسـترده و با کله‌های ورم‌کرده و دست‌ها و پاهای نامتناسب مهارت پیدا کرده است. با جنبه‌ی انسانی عمیق، انسان معاصر را با غرایز ذاتی، در زنده‌ترین حالت و فضا و مکان در حرکت قلم خود، به‌طرز معجزه‌آسـایی ثبت می‌کند و جهان در چشـم او مانند جنگلی‌ست و ذهن او به‌سان یکی از جان‌داران تیزپای جنگل که در آن ناشناخته‌ها را در ملموس‌ترین شکلِ خود بی‌دریغ بر صفحه‌ی کاغذ نقش می‌زند» (کیاسـت، ۱۳۵۷). انسان تصویرشده‌ی کیاسـت، در نگاه نخست (با رویکردی که هنرمند در نوع پوشـیدگی اتخاذ کرده) فاقد جنسـیت است، اما فردیت بازنمودشـده در تابلوها، خـود گویای نوعی هم‌زادپنداری انسـانی و کنکاش هویتی در معاصریت است. حضور محوریِ فیگورها در مجموعه‌ی حاضر، که با دقتی تکنیکال (قَلم فلزی و هاشـورهای خطی)، قدرت‌منـد و بی‌خطا به‌تصویـر درآمدنـد، می‌تواند نشـانه‌ای دال بـر مفاهیمی هم‌چون انسـانیت و بیان رنج‌هـا، دغدغه‌هـا، محدودیت‌هـا و محرومیت‌های انسانی باشد. انسانی که در مرحله‌ی گذار از یک دوره به دوره‌ی دیگر، دچار سـردرگمی و فشـار از سـوی دشمنان آزادی و اندیشه است و بی‌پروا فریاد می‌کشد. بروز و ظهور حوادث تلخ و ناگوار تروریسـتیِ متعدد در خاورمیانـه، پدیده‌ی مهاجرت اجبـاری، تجاوز به حریم‌های خصوصی و حقوق بشری، بی‌پشتوانگی و تزلزل بنیان‌های اقتصادی و... درصد بالایی از لایه‌های پنهانِ موضوعات این مجموعه را تشـکیل می‌دهد که ردّپایَش کم‌وبیش مشهود اسـت، و تا حدی این مُهم ادامه می‌یابد که هنرمند از ترکیب «زندگی دوزخی» برای نام‌گزینی و تعبیرش استفاده می‌کند. حالَت فیگوراتیو طراحی‌شده در کاریکاتورهای کیاست برای عمق‌نمایی از دوزخ پیش‌روی، نشـانه‌ی هویدایی از بحران‌زدگی و حیرت‌زدگی انسـان این دوره را در برابر ناملایمات و تنش‌هـای حاکم بر جهان به‌نمایش می‌گذارد، اما در پسِ این چهره‌ی به‌ظاهر مأیوس و نومید نیز، مقاومت و مَبارزه‌ی امیدوارانه‌ی او در جهت رسـیدن به فردایی بهتر و رهایی از این جهنم، در حالی که غَریو می‌کشد،

بازنمـــود فراوانی دارد؛ تلاش ثمربخشـــی که نهفته در ذات انســـانی است و کیاست با طنزی تلخ نمایش‌اش می‌دهـــد. خطـــوط تشـــکیل‌دهنده‌ی آثـــار، خط‌هایی خشـــن، صریح و پُرتحرک هستند و فضای آثار نیز از کنتراست و تیرگی بالایی برخوردار است (که ناخواسته شباهت‌هایی گروتسک‌وار را در ذهن متبادر می‌کنند)، اما نوید مبارزه‌ی انسانِ مغضوب‌شده برای دست‌یابی دوباره به امکان خوب‌زیستن، از شدت سیاه‌نمایی[3] طنز کاریکاتورها می‌کاهد. سقراطی در این خصوص معتقد اســـت: «آثار کیاست آینه‌ای روبه‌روی این جهان است؛ واهمه‌های زندگی را به تصویر بدل کرد تا رمزوراز این زندگی به اوهام بدل نشوند. ازاین‌رو، اگر در کارهایش واهمـــه و ترس وجود دارد، اما وَهم و تَوهم نیســـت. کارهایـــش یادمان می‌آورد که این جهان رمزآلود، پُر از درد و خشـــم است و اگرچه انسان می‌تواند درد داشته باشـــد ولی می‌تواند بد و خشـــمگین و تباه نباشـــد...» (سقراطی، ۱۳۹٤).

درواقع باید اذعان داشت که برای دریافت کاربستِ طنـــز نهفته در محتوای آثار کیاســـت، لازم اســـت افقِ علت‌ومعلولیت را در پیش‌زمینه‌ی شرایط اجتماعی و سیاسیِ معاصرِ پیرامونی و جهانی هنرمند مدنظر قرار داد. هم‌چنان‌که، وقتی به ابعاد بزرگ تابلوها می‌نگریم، گویی چاردیواری گالری، فضای محدودی برای نمایش آن‌هاســـت. طغیان‌های پیاپی هنرمند علیه ویژگی‌های کلاســـیک تعریف‌کننده‌ی اثر هنری (از جمله عینیت مادی[4]، ویژگی رسانه[5]، کیفیت بصری[6] و خودمختاری[7]) در این‌جا به چالش کشیده می‌شوند و تأکید بر نقش ایده در تولید معنا، که براساس تجربه‌ی شخصی و بصری هنرمند شکل گرفته، مشاهده می‌شود.

کاریکاتوریســـت نخبه‌گرا در این آثار، انســـانی را به‌تصویر کشـــیده که در فضایی نامعلـــوم مُعلق و رها شده است. فرم‌های متنوع این ولشدگی، که می‌تواند برگردانی از زندگی روزمره‌ی انسان‌ها باشد، از نظمی خاص (زندگی یک موجود) در آشفتگی‌های روزمره حکایت می‌کند؛ گویی طراح از طبیعت پیرامونِ خود نیز الهام گرفته است. مثلاً در برخی از تابلوها شاهدِ حضور



اثر کیومرث کیاست

نمادین بال‌ها هستیم، اما هم‌چنان فیگور در حال سقوط رو به پایین اســـت. ریشه‌ی فهم این مسئله را می‌توان در آثار ادوار پیشـــین کیاســـت نیز به‌خوبی دنبال کرد: «چالش‌هـــای ذهنی در آثار این هنرمند همراه با انزوا و دوری از اجتماع است، اجتماعی که گاهی وجود هنرمند را نادیده می‌گیرد. درنتیجه هنرمند به دامان طبیعت پناه می‌بـــرد و با حیوانات، درختان و... انس می‌گیرد و این عناصر را به‌طور نمادین نقاشی می‌کند. پرندگان کیاست نمادی از نارضایتی طبیعت از انسانی است که حَد و مرز خود را نمی‌شناسد...» (باغبان‌ماهر، ۱۳۸۹).

از سوی دیگر، مشخص نیست که این فیگورهای صُلب‌شـــده (در یک مورد حتی جنینِ به‌پهلوخوابیده) زنده‌اند یا مُرده. کیاست فضایی اکسپرسیونیستی (بیانِ احساســـی) را با دقـــت در لکه‌گذاری‌ها در کارهایش تشدید و هدایت می‌کند. سایه‌گذاری‌ها و تأکید روی خطوط سایه‌روشن‌ها، در جهت القای هیجانات هنرمند، برای بـــروز صریح‌تر آن‌چـــه در ذهـــن دارد، به‌خوبی

مشـــهود اســـت. با دیدن آثار کیاســـت ناخواسته به‌یاد نقاشی‌های آوانگارد بهمن محصص (۱۳۸۹-۱۳۱۰) یا آثار فرانسیس بیکن[۸] می‌افتیم. فضاهای حسی نزدیکِ کیاســـت به این دو نقاش، نشـــان از درک نزدیک این سه هنرمند در ادوار زمانی متفاوت می‌دهد. نمودهایی از وضعیتی شـــبیه تعلیق، اســـارت‌زدگی، شکنجه در انسان‌ها که پی‌آمدهایی برون‌گرا هم‌چون نعره و فریاد دارند. پیکره‌هایی که، هم‌چون شـــخصیت‌های ادبیات اگزیستانسیالیستی[۹]، اغلب منزوی و تنها و مسخ‌شده‌اند. در چنین شرایطی، کارکرد طنز از منظر هنرمند در قالب موقعیت‌های کنایی، استعاره‌ای، وارونگی و... بازنمود پویایی یافته است.

مســـئله‌ی توجه هنرمند به پدیـــده‌ی وارونگی در تصاویر کاریکاتـــور، از مهم‌ترین رویکردهای گفتمان محوری کیاســـت در مجموعه‌ی حاضر است که باید بدان اهتمام ویژه‌ای داشت. سامان‌دهی گفتمان می‌تواند مبتنی بر همانندی بین صورت و محتوا باشد. اثر هنری با محســـوس‌کردن دنیای احساســـی، تجربه‌ی نیروی جاذبه را بازســـازی می‌کند. نیروی جاذبه تأیید این امر است که بدن انسان ضرورتاً با قرار گرفتن سَر در بالا و پاها در پایین ترسیم می‌شود، مگر آن‌که بر زمین افتاده باشـــد، یا دقیق‌تر آن‌که مُرده باشد. بااین‌وجود، مقوله‌ی عمودی‌بودن زمانی درخور توجه می‌شود که با مقوله‌ی افقی‌بودن (راست/چپ) در ارتباط قرار گیرد. کیاست در مجموعـــه‌ی حاضر، با پذیرفتن عمودی‌بودن تابلو، و ولشدگی/سقوط فیگورهایش، هم‌زمان، به تجربه‌ی خوانش افقی و عمودی دســـت زده اســـت. تکرار این وارونگی‌ها در فرم‌های مختلف دست‌ها و اندام‌ها، خود تولیدِ یک ژســـت ارزشی در یک نظام گفتمانی جدید می‌کند تا با تأکید مجدد بر معنای فروپاشی و نابودی، نوعی تحّرک/شوک ارزشی بر بیننده/ناظر منتقل شود، تا آن‌جا که، به‌عقیده‌ی گرمس[۱۰]، می‌توان این وارونگی را به «ژستی زیبا» تعبیر نمود (ژیســـلن، ۱۳۸۸: ۱۰۴)، چراکـــه تولید هنری فـــردی، که همان وارونه‌ســـازی تصویری اســـت، منجر به خلق مجدد رابطه‌ی نشانه-معنایی می‌شـــود و در تقابل با تولید هنری جمعی، که کارکردی کلیشه‌ای دارد، قرار می‌گیرد.

استفاده و بیان نمادین از اشیاء، نکته‌ی مستتر دیگری در آثار کیاســـت محســـوب می‌شـــود. حضور طناب/ریسمان بســـته (بازنمای اختیارات تام و جبر مطلق)، پرچم در باد مخالف (وسیله‌ای برای جهت‌دهی افکار)، تورهای مشـــبک (تداعی‌گر مرزبنـــدی در جغرافیای نامحدود)، دسته‌ی بادکنک‌ها (نمودی از آرامش کاذب و سقوط محتمل) و... در تابلوها نمایان‌گر استعاره‌ها و ارجاعات متعدد کاریکاتوریســـت است. طبعاً تصویر، زمانی نماد خواهد بود که متضمن امری در پس معنای مستقیم‌اش باشد و کیاست استفاده از نمادها را تا جایی ادامه می‌دهد که نهایتاً بدون هیچ‌گونه استهزاء در کارش و با نمایش «برخورد-تصادم» فیگورش با سطح (زمین)، وقوع فاجعه‌ای را که به‌درستی پیش‌بینی کرده بود، کاملاً عریان به تماشا می‌گذارد.

فرجام ســـخن آن اســـت کـــه امروزه اســـتفاده از زبان طنز در هنر معاصر امری پذیرفته‌شـــده و متعارف اســـت و می‌توانیـــم این زبان را یکی از شـــاخصه‌ها و ویژگی‌های هنـــری آثار کیومرث کیاســـت بدانیم که همواره با رویکردهای متنـــوع و تازه به ابزاری بیان‌گر و قدرت‌مند در دستان‌اش بدل گشته است. اگرچه در بیان مفاهیمی نظیر تنهایی انســـان، معاصریت، هویت، تجاوز، خشونت و... در سال‌های اخیر، نمونه‌های طنز تصویری کاریکاتوریست‌ها به پختگی و استقلال کاملی رســـیده، اما ویژگی منحصربه‌فرد نهفته در آثار کیاست (یعنی انطباق عنصر طنز ترســـیمی‌اش با شـــیوه‌های بیانی و گفتمانیِ نوین ازجمله وارونگی)، او را از سایر کاریکاتوریســـت‌ها متمایز می‌کنـــد، چراکه پیش‌تر با خودآگاهی کم‌تر هنرمندی این مسئله در آثار کارتونی و کاریکاتوری بروز یافته بود. در آثار کیاســـت، طنز، پا را از اعوجاج و دفرماســـیون‌های ظاهری فراتر گذاشته اســـت. طنز لایه‌دار او، حواس انسانی را به‌همراه ذهن مخاطـــب فـــرا می‌خواند تا تلخی پیام خـــود را به وی القاء کند. «آرمان مرد هنرمند (کیاست)، به‌سازی جهان از طریق اندیشـــه و عمل اســـت اما اگر جهان به سیاق و روش هنرمند نشود، که هیچ‌گاه نمی‌شود، درنهایت

آثـار وی چه هول‌ناک باشـند و چه تفکربرانگیز، چه خیالی باشـند و چه واقع‌گرا، صورت‌هایی هستند از جهان؛ اگرچه هنر نمی‌تواند نهاد ناآرام جهان را تغییر دهد اما اسـتمرار هنرمند متفکر در خلقِ اثر شکلی از مبارزه برای تغییرنکردن به‌سمت پلیدی و تباهی‌ست، و هنر اندیشه و عمل است برای هنرمند و حکم مبارزه دارد؛ خـواه به آرامش هنرمنـد دامن بزند و خواه او را ناآرام و پریشان کند» (سقراطی، ۱۳۹٤). به‌نظر می‌رسد کیاست در معاصریت کنونی، بیش‌ترین کاربرد طنز را در بیـان انتقاد هوش‌مندانه، و نه صرفاً سـیاه‌نمایی، از وضعیت حاضر یافته و بیان کاریکاتوری تصویری‌اش به‌خوبی توانسته تمهیدی برای شکستن هیبت عبوس، تجملاتی و منفعلِ هنر مدرن و مطرح‌کردن پرسش‌های زیبایی‌شناسـانه در قالب زبانی مستقل، به‌جهت بیان مسائل و دغدغه‌های اجتماعی، سیاسی، قومی، جنسیتی و... انسان معاصر باشد.

منابع

باغبان‌ماهر، سجاد، ۱۳۸۹. «کاتالوگ نمایشگاه طراحی کیومرث کیاست»، تهران: گالری ساربان.

سقراطی، سیدامیر، ۱۳۹۳. «ده کاریکاتوریست»، تهران: ایده‌خلاقیت.

سقراطی، سیدامیر، ۱۳۹۱. «آتلیه کیومرث کیاست (گفتگو)»، دوهفته‌نامه تجسمی تندیس، شماره ۲۳۵، صص ۱٦-۱۷، آبان‌ماه.

سقراطی، سیدامیر، ۱۳۹٤. «شورآفرین خلوت‌گزیده (نمایش چهار دهه آثار کیومرث کیاست در خانه هنرمندان)»، دوهفته‌نامه تجسمی تندیس، شماره ۳۱۵، ص ۲۱، دی‌ماه.

ژیسلن، آن بی‌یر، ۱۳۸۸، «تصویر وارونه نظام نیمه‌نمادی و معنای مکانی: فراگفتمان»، ترجمه امیر بیگلری، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ج۱۲ (تحلیل گفتمان هنر)، تهران: فرهنگستان هنر.

کیاست، کیومرث، ۱۳۵۷. «طرح‌های کیومرث کیاست»، تبریز: ابن‌سینا.

پی‌نوشت‌ها

۱ - کیاسـت (متولد ۱۳۲۷، تبریز) هم‌دوره‌ی هنرمندانی چون کامبیز درم‌بخش، اردشـیر محصص، رضا شبیری، داود شهیدی، بیژن اسدی‌پور، جمال بخش‌پور،... و از پیش‌گامان و بنیان‌گذاران کاریکاتور نو در تبریز به‌شمار می‌رود. از سال ۱۳۵۲ فعالیت در مطبوعات (فردوسی، نگین، کیهان‌کاریکاتور، مهد آزادی (تبریز)، کتاب‌جمعه و...) را به عنوان طراح و کارتونیست آغاز کرد. نمایش‌گاه‌های انفرادی کیاست در گالری‌های سیحون، نقش و تخت جمشید در دهه‌ی پنجاه و پیش از انقلاب، در کنار جوایز متعدد جهانی، شهرتی قابل توجه برای وی فراهم نمود، اما سال‌ها دوری از فضای هنری پایتخت و انزواطلبی، موجب شد مجال کم‌تری برای ارائه‌ی آثارش در سال‌های بعد از انقلاب به وجود بیاید. در کنار کاریکاتور، کیاست طی دهه‌های پیشین به تصویرسازی، طراحی پوستر و آفیش و جلد کتاب و نشانه(لوگو) و البته نقاشی نیز پرداخته است. گویی این هنرمند با قلمی باریک و شکننده در پهنه‌ی خطوطی ریز و دَرهم، یادها و باورهایش را از تاریخ سرزمین‌اش بر کاغذ آورده است. کیاست که در پرداخت طرح‌های کاریکاتورهایش، همواره شوخی‌های بسیار غریبی با طبیعت و ساختمان پیکر آدمی کرده و می‌کند، گاهی طراحیْ طنزاندیش و خشن می‌نماید و گاهی نقاشی که می‌خواهد تنها چیزی را به‌تصویر بکشد. در سال ۱۳۹٤، نمایش‌گاهی از آثار مربوط به چهار دهه فعالیت هنری وی در گالری زمستانِ خانه هنرمندان (تهران) برگزار شد که موردتوجه منتقدان و علاقه‌مندان واقع شد. این هنرمند در حال حاضر به عنوان مدرس دانشگاه و هنرستان میرک تبریز مشغول به فعالیت است. هم‌چنین لازم به ذکر است که به‌تازگی کتاب «شورآفرین خلوت‌گزیده»، با نگاهی به زندگی و آثار کیومرث کیاست، به اهتمام و تالیف سیدامیر سقراطی توسط نشر موغام منتشر شده است.

۲ - کیاست درباره‌ی ایده‌ی آثارش می‌گوید: «ایده‌ی کاریکاتورهایم از نگاه من به هستی و به اطرافم می‌آید. نگاه به مسائل گریبان‌گیر انسان در گذشته و حال است و ممکن هست در آینده هم گریبان‌گیرش باشد... . همیشه به فکر هنر بوده‌ام و در محیط‌های آموزشی که درگیرش هستم، مشغول به فعالیت هنری بوده‌ام» (سقراطی، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

۳ - Noir؛ واژه‌ی «سیاه» نخستین‌بار در فضای هنری فرانسه با پیدایش ژانر فیلم‌های سیاه (یا همان فیلم‌نُوآر) رواج یافت. هنرمندان آثار سیاه، برای جوامع بشری عاقبتِ خوشی را پیش‌بینی نمی‌کردند و تأکیدشان بر پوچی و تسلط ترس و ناامیدی در آینده‌ی جوامع بود. در دوران معاصر نیز فلسفه‌هایی نظیر اگزیستانسیالیسم، که به‌صورت خاص به ترس و اضطراب درونی بشر اندیشیده‌اند، در جهت‌دهی به طنز سیاه موثر بوده‌اند. کاریکاتورهای سیاه نیز، به عنوان شاخه‌ای از طنز سیاه، به نوبه‌ی خود، می‌خواهند همین احساس را منتقل کنند.

٤ - Medium Specificity

۵- Material Objectivity

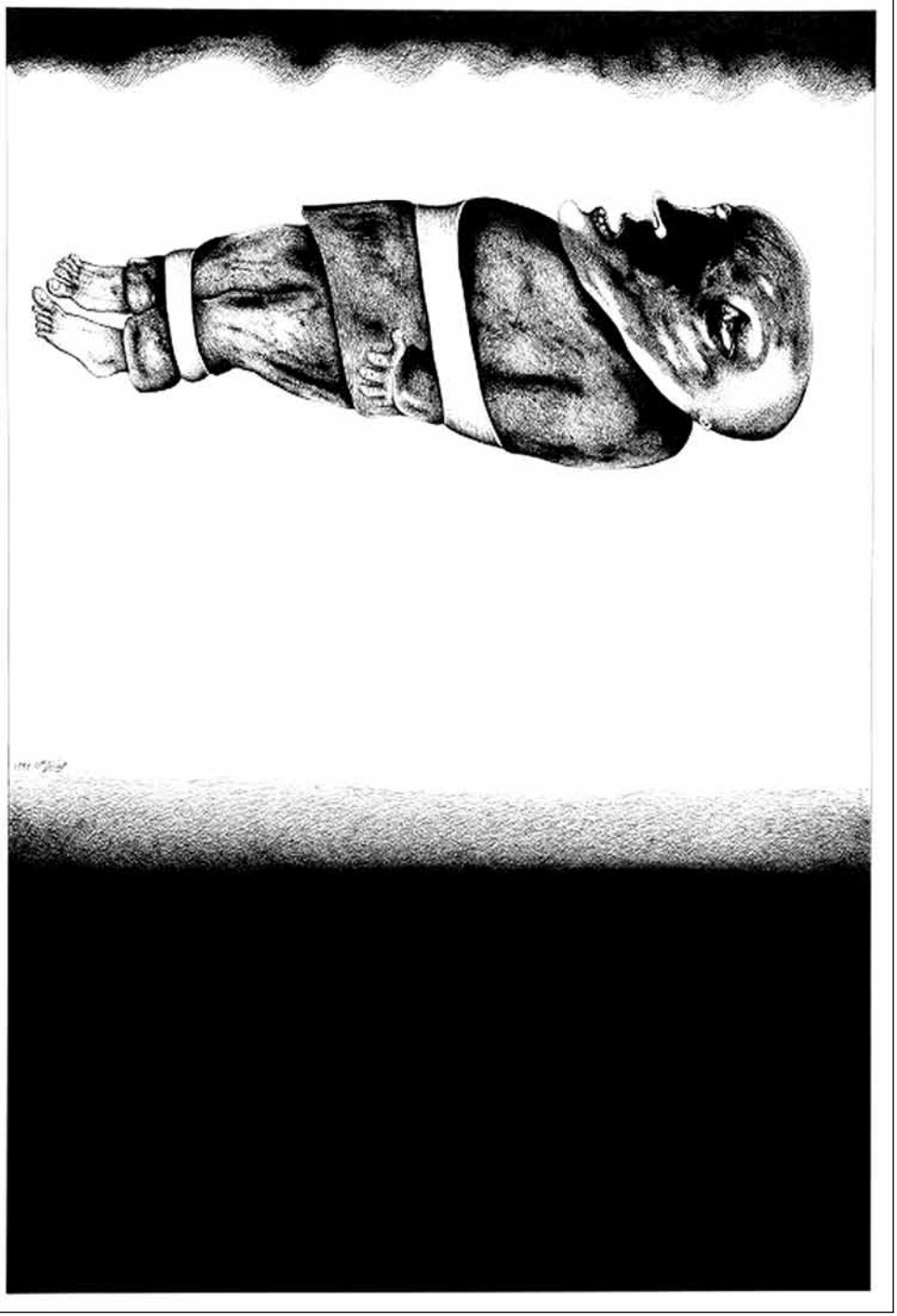
٦ - Visuality

۷- Autonomy

۸ - Francis Bacon (۱۹۰۹-۱۹۹۲)

۹ - Existentialist

۱۰ - Algirdas-Julien Greimas

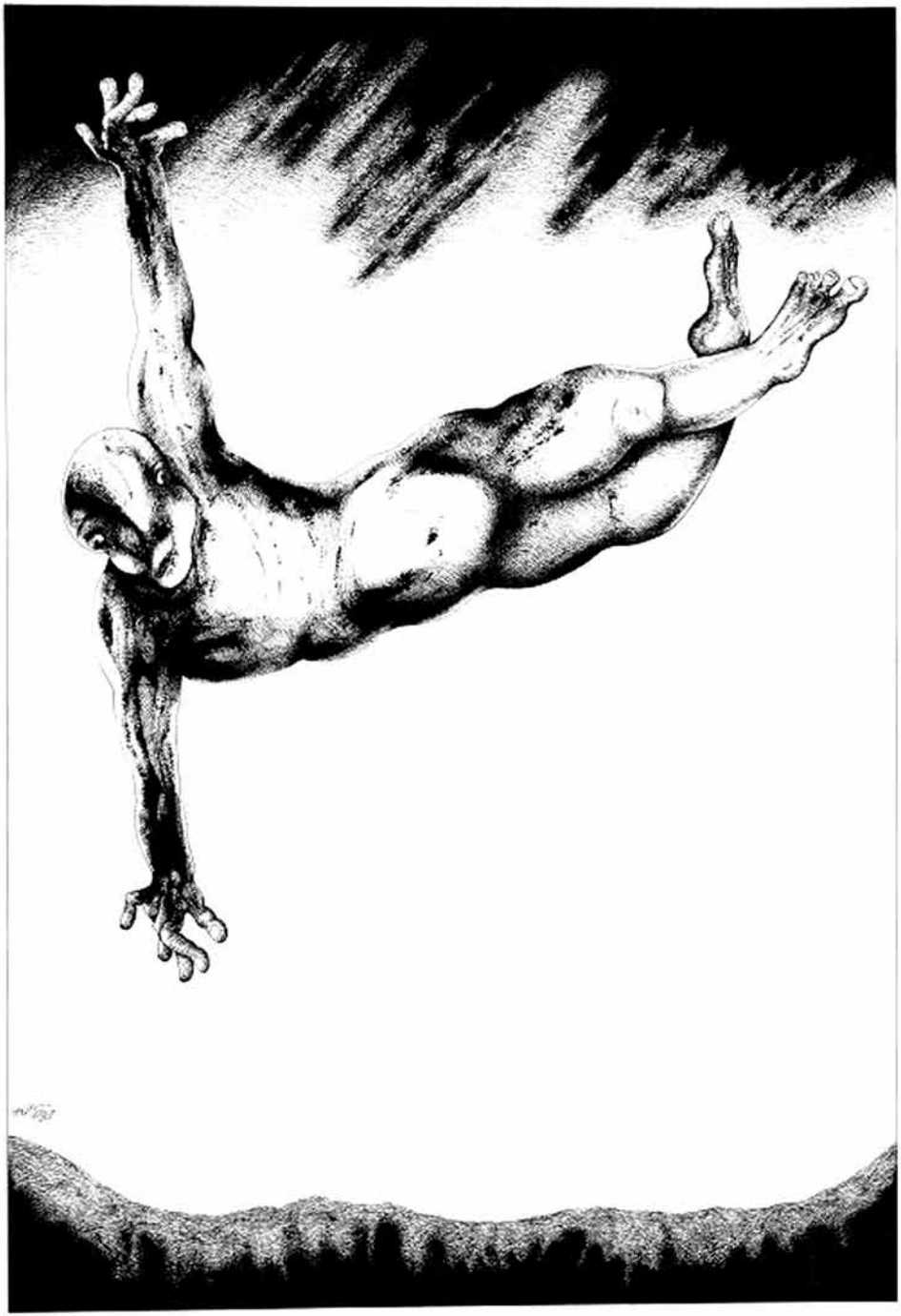


اثر کیومرث کیاست

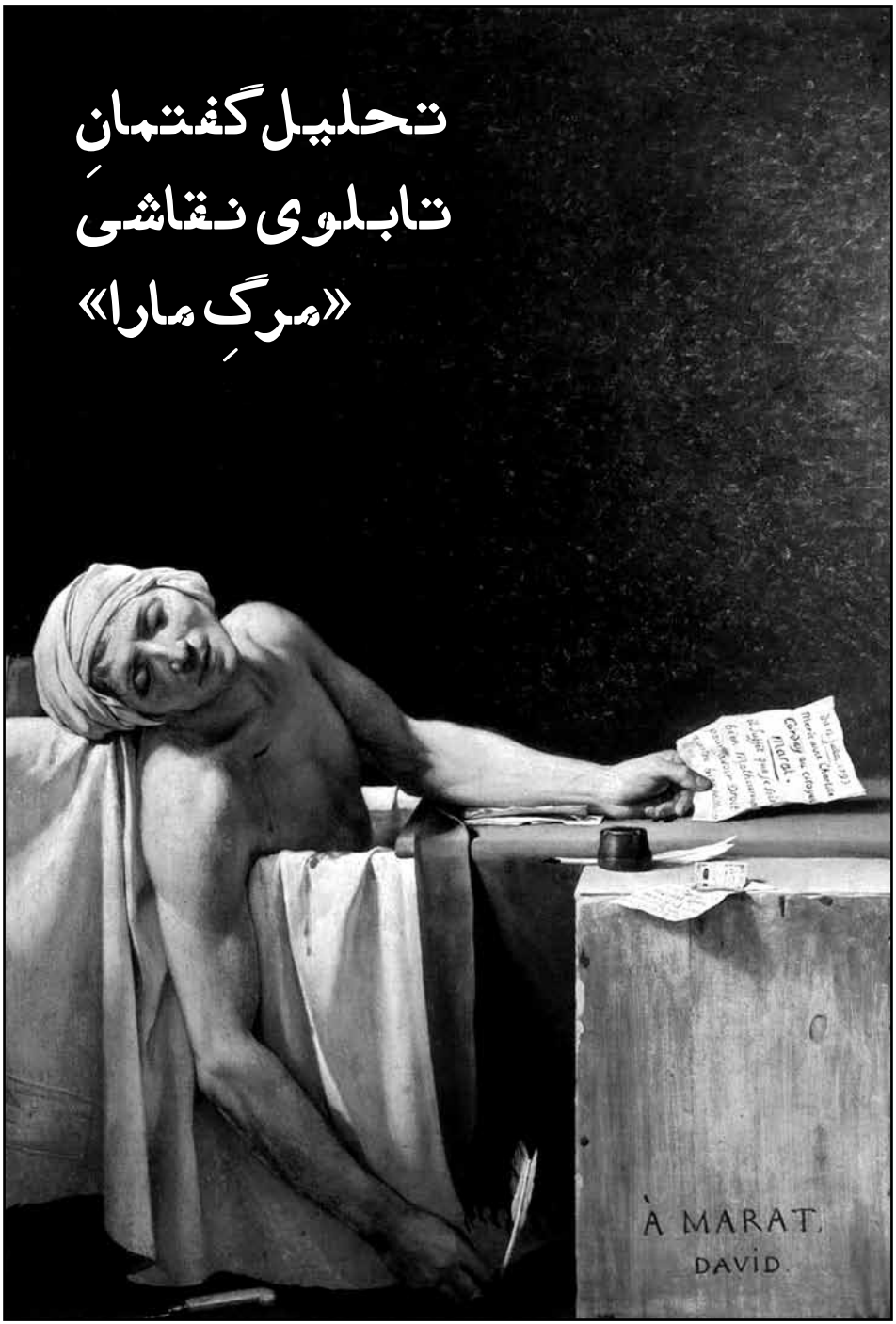
اثر کیومرث کیامنش

اثر کیومرث کیاست

اثر کیومرث کیاست



تحلیل گفتمانِ تابلوی نقاشیِ «مرگِ مارا»



«مرگ مارا»، ژاک‌لویی داوید، رنگ روغن روی بوم، ۱۶۵ × ۱۲۸ سانتی‌متر، موزه‌ی سلطنتی هنرهای زیبای بلژیک

شهرام زعفرانلو
shahram.z@hotmail.com

مقدمه

تابلوی مرگ مارا (۱۷۹۳) را ژاک‌لویی داوید نقاشی کرد که لویی شـــانزدهم (پادشاه مخلوع فرانسه) همراهِ همســـرش ماری آنتوانت با گیوتین توســـط انقلابیون اعدام شـــدند. این تابلو، در نگرش و سلیقه‌ی منتقدین و صاحب‌نظران هنر، از وجوه خلاقانه و هنریِ شـــایان توجهی برخوردار است، زیرا داوید، پیش از آن‌که انقلابی باشد، در مقاطعی شاگردی سخت‌کوش و مستعد بود و، پس از آن، اســـتادی زبردست و توانمند در هنر نقاشی. به‌همین دلیل این اثرِ او نیز، همانند سایر آثار کم‌نظیرش، جاودانه مانده اســـت، اما در پـــسِ این فُرم تحیرآمیز و قدرتمندْ چه محتوا و اندیشه‌ای نهفته است؟ مارا که بود؟ و چـــرا داوید این‌گونه بر خودْ زحمت آفرینش اثری را داد که سوژه و موضوعِ آن «ژان‌پُل مارا و مرگِ او»ست؟ آیا مارا تا این‌حد معصوم و قابل‌احترام بود که، در طول تاریخ، بدین‌شیوه شایسته‌ی تقدیس و جاودانگی باشد؟

زمانی که به متون تاریخی و قریب‌به‌یقین از واقعیتِ انقلاب فرانســـه مراجعه می‌شود، آن‌چه از شخصیت و عملکرد مارا بیان شـــده، چیزی نیست جز جنایتکاری کریه‌الجثه و زشت‌صورت و بَدسیرت. تضاد میان آن‌چه در تاریخْ ثبت شده و آن‌چه داوید بازنمایی کرده است، اذهان مخاطبین را به چالش و تردیدهایی مملو از پرسش وامی‌دارد.

در این متن سعی می‌شود تا، با اتکا به نظریاتی در زمینه‌ی گفتمان، به تحلیل گفتمانِ موجود در تابلوی مرگ مارا پرداخته شـــود، با توســـل به شیوه‌ای که می‌توان با آن آثارِ هنرهای تجســـمی را تحلیل و موشکافی نمود. بدین روش، کار هنرمندانـــه‌ی داوید، در خلق اثری که واجد گفتمانی است قداست آفرین، کالبدشکافی شده و مهارت او در قلبِ واقعیت تبیین می‌گردد.

روش تحقیق

ابتدا به شـــرح و بســـط کارکردهای گفتمان و، پس از آن، روش گفتمانِ اغواگر در مشروعیت‌سازی، با تکیه بر پنهان‌کاری، پرداخته می‌شود. در بخش بعدی نیز به جست‌وجوی عملکرد داوید در بهره‌گیری از عناصر و اصول بصری، با تکیه بر گفتمان فریب‌کارانه، می‌رویم تا روند اسطوره‌سازی او از مارا در این تابلو را به‌تماشا بنشینیم

پیش‌فرض این نوشـــته آن است که خوانندگان با گفتمان و تحلیل گفتمان آشنایی نسبی دارند. بنابراین بـــرای پرهیز از اطاله‌ی کلام، ابتدا به‌ســـراغ کارکردها و نوع گفتمان موردِ استفاده در این تحقیق رفته و سپس، با اشـــاره به فضایِ حاکم بر گفتمان انقلابی فرانســـه و ظهور جدی‌تر نقاشـــی تاریخی، به نقاشی به‌عنوان یک زبان نگریسته می‌شود تا در پایان، بتوان با تحلیل اجزا و عناصر و اصول به‌کاررفته در تابلو به چگونگیِ آفرینش افسانه‌ی مقدسِ مارا دست یافت.

کارکردهای تحلیل گفتمان

ســـیطره و نفوذ علمی و معنوی فوکو در مباحث مربوط به گفتمان بر کســـی پوشیده نیست. از منظر او، آن‌چه به بالندگیِ قدرتْ مدد رســـاند، دانش جدید بود، دانشی که انسانَ را به‌اسارت کشاند. معنی این جمله‌ی فوکو که «گفتمانْ محلِ تلاقی قدرت و دانش اســـت»، شاید، همین باشد. به‌عبارتی، گفتمان قدرت و گفتمان فرهنگ چنان در هم آمیخته‌اند که تبدیل به یک مقوله شده‌اند. (برنز، ۷۳، ٤٤)

گفتمان در هرجا و در هر زمانی هست: گفتمانی که مخدر و ویرانگر و اغفال‌کننده‌است، و گفتمانی که می‌تواند بیدارگر و مبارز و معترض باشد. (امینی، ۹۰، ۳۹)

هر گفتمانی، از همان آغاز، در خدمت سلطه است و کاربرد اقناعی و القایی دارد. از این‌روی گفته‌اند که گفتمان شبیه آن چیزی است که مارکس «آگاهیِ کاذب» می‌نامد. (محمدی، ٦،٧٧)

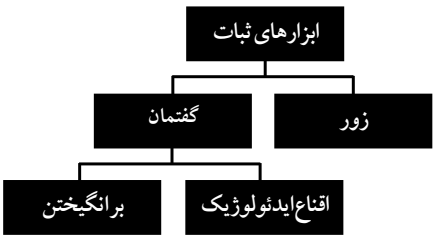
وقتی گفته می‌شود گفتمانی «مکمّل زور» است، یا عامل «آگاهی کاذب» است، در حقیقت، به گفتمانی اشاره می‌شود که مورد سوءاستفاده‌ی نهادها و یا گروه‌های مسلط قرار گرفته است.

در توضیح این دیدگاه می‌توان گفت که ثبات سیاسی و نظم به یکی از دو روش زیر برقرار می‌شود:

١) با توسل به زور

٢) با تکیه بر گفتمان: در این روش می‌توان، با بهره‌بردن از اندیشه‌های ایدئولوژیکِ مورد وفاقِ مخاطب و اعمال‌گرِ قدرتْ به نظم مورد نظر دست یافت، یا با برانگیختن احساسات و تمایلات‌اش او را به نظم مطلوب متمایل کرد.

(امینی، ٩٠، ٤٤)



به‌طور کلی، گفتمان دارای چهار کارکرد است:

١)**اجبار**: پاره‌ای از گفتمان‌ها از ضمانت اجرایی برخوردارند و امر و نهی می‌کنند و کاملاً آشکار هستند. همانند فرامین و قوانین و دستورات.

٢)**مقاومت، مخالفت و اعتراض**: به‌کارگیری استراتژی‌های گفتمان توسط قدرت مخالف. همانند شعارنویسی، پوستر، شبکه‌های اجتماعی و ....

٣)**پنهان‌کاری**: که با شیوه‌ی کنترل نشر اطلاعات صورت می‌پذیرد. رازداری برای جلوگیری از دسترسی افراد به اطلاعات و، برعکس آن، سانسور برای جلوگیری از ارائه‌ی اطلاعات به افراد است. افراطی‌ترین وجهِ پنهان‌کاری هم «دروغ» خوانده می‌شود.

٤)**مشروعیت‌سازی و مشروعیت‌زدایی**: که همان قدرت اقناعی است. هر چه پیچیدگی جامعه بیش‌تر شود، قدر و اهمیت اقناع بالاتر خواهد رفت. (امینی، ٩٠، ٤٥) حکمرانان، به وسیله‌ی اقناع، مردمان تحتِ حاکمیتِ خود را چنان هماهنگ می‌کنند که، از آن پس، واکنش‌های افراد به‌طور تقریباً خودبه‌خود ظهور پیدا می‌کند. کامیابی در اقناع بستگی دارد به «گستردگی و مدتِ تبلیغ» و «مهارت در القای افکار و اقوال قالبی». شک نیست که اقناع، برای اِعمال قدرت سیاسی، کارآمدتر و ارزان‌تر از استخدام نیروهای وسیع پلیس و ارتش و شبه‌نظامی است. (نویمان، ٧٣، ٤٩)

همچنین، از جمله شیوه‌های اِعمال قدرت (در این‌جا: قدرت اقناعی) می‌توان به «ترغیب» نیز اشاره کرد. اِعمال‌کننده‌ی قدرت یا نفوذ، درباره‌ی موضوعی، با فرد مورد نظر وارد بحث می شود تا او را به صحت یا مفیدبودن نظر خود متقاعد کند. وقتی فرد موردِنظر متقاعد شد، دارنده‌ی قدرت به هدف خود می‌رسد و نفوذ می‌کند. در این شیوه‌ی کاربرد قدرت، اِعمال قدرت لزوماً علیه خواست‌های دیگران نیست، بلکه پاسخ فرد باید مطلوب باشد، یا مخالف با هدف‌های نفوذگذار نباشد. ذهنِ فرد ممکن است، در آغاز، آماده نباشد و لازم است بر آن تأثیر گذاشت تا در مسیر مطلوب قرار گیرد. گاه ممکن است فردْ منافعی داشته باشد که با هدف اعمال‌کننده‌ی قدرت هماهنگ باشد. (عبدالحمید، صص ٨٥-٨٤)

گفتمان‌اغواگر

تاریخ تحریفِ گفتمان و گفتمان تحریف‌گر، با تاریخ توجیه و اغواگری و اقناع‌سازی، همدوش بوده است و پیشینه‌ای دیرین دارد. در دوران باستان، در کشورهایی چون مصر و چین باستان، از توصیفات اسطوره‌ای برای توجیه قدرت حاکمان بهره می‌بردند؛ کلمه‌ی «پسر خدا»، در چین، مؤید این معنا بود و، در مصر، «هُرَس» و «اُسرس»، که فراعنه را خدایانی معرفی می‌کردند که تضمین‌کننده‌ی بقا و وجود خارجیِ موجودات بودند، حاملِ همین منظور بودند.

در مرحله‌ی دوم، که ساختار اجتماعیْ پیچیده‌تر و متکامل می‌شد، «توجیهات» نیز به‌شکلی ظریف‌تر عمل می‌کرد. گفتمان اخلاقی و مذهبی قدم به عرصه می‌گـذارد و خود را نیز، تا حـدودی، به معیار خرد و عقـل نزدیک می‌کند. این مرحله همانی اسـت که هابرمـاس و وبـرِ از آن، به‌عنوان جوامع سـنتی، یاد می‌کنند.

سومین مرحله، تا حد زیادی، صعود از «جامعه‌ی سـنتی» به «جامعه‌ی مدرن و صنعتی» اسـت. این‌جا بر بار ایدئولوژیکِ کلمات افزوده می‌شود. در تمامی مراحل، «قدرت» هرگاه به ابزاری توجیه‌گر، اغواکننده، فریبنده، مغرور، ریاکار و سـالوس‌مآب تبدیل شود، مخرب و ویران‌گـر می‌گردد و موردِ آماج حمله‌های متفکرانِ انسان‌دوسـت و حقیقت‌جـو قرار می‌گیرد. (امینی، ۹۰، ٦١)

از این‌روسـت که کاسـیرر می‌گوید: «زبان تنها مدرسه‌ی حکمت نیست، بلکهَ مدرسه‌ی حماقت نیز هسـت. افسانه این جنبه‌ی دوم را به ما نشان می‌دهد. افسانه چیزی نیست، جز سایه‌ی سیاهی که زبان روی جهان اندیشه‌ی بشری می‌اندازد.» (کاسیرر، ٦٢، ۳۰)

افسـانه همان گفتمانِ توجیه‌گر قدرت است. از این گفتمان به‌عنوان پیشـانیِ بلند و پیشانیِ کوتاه یاد شـده است که: «هر دوی این‌ها در خدمتِ این هدف سیاسی است که بخش‌هایی از جمعیت را، که بألقوه دشمن نظام موجود هستند، ساکت و خلع سلاح کند.» (برگر، ٥٤، ٨٢)

تقابل گفتمانی در انقلاب فرانسه

گفتمان غالب در انقلاب فرانسه، گفتمان زور و وحشت و کشـتار مخالفین اسـت. این گفتمان، در مواجهه با گفتمان معترض، موسوم به ضدِانقلابیون، در کشمکش و تضاد جدی قرار دارد. از میانِ ایشـان دختری جوان، به‌نام شارلوت کورداِی، که دارای خاستگاهی سلطنتی ولی فقیر است، اقدام به قتل یکی از سردرمداران انقلاب (ژانپُل مارا) می‌کند و، به این طریق، علیه گفتمان مسلطِ تـرور و ترس انقلاب، به پا می‌خیزد. هر دو گفتمان، به این شیوه، شعار «مرگ در برابر مرگ» را سر می دهند و هماوردی‌می‌نمایند.

اما شاهدیم که هنرمندِ نقاش و انقلابی، ژاک لویی داوید، به گفتمان اقناع‌کننده اما اغواگر متوسل شده تا، در ساحت دیگری، به مقابله با گفتمان رقیب بپردازد. او از صحنه‌ی قتل مارا تابلویی می‌کشد که، کاملاً، از گفتمان قهری و تهدیدکنندهْ دوری می‌جوید و، با قلب واقعیت بیرونی، به‌نمایشِ متفاوت و مغایـری از ماراَی مقتول دست می‌زند. توَسل او به هنرْ وجهِ دیگری از گفتمان مدّنظرش را پوشش می‌دهد، و آن برانگیزانندگی است. او، با استفاده از عناصر هنر نقاشی، احساسات و تمایلات مخاطبان را هدف قرار می‌دهد و آن‌ها را به‌بازی می‌گیرد. درمجمـوع، آفرینش هنـریِ داوید در راسـتای همان گفتمان انقلابیون فرانسه استَ، اما با رویکردی متفاوت واقناع‌کننده.

تولد نقاشی تاریخی و کاربردهای آن

تجربه‌گرایی(پوزیتیویسم) روشنگری در قرن هیجده، به دو طریق، تأثیر بزرگی بر نقاشی تاریخی گذاشت. اولی تأکید شدید بر تاریخ‌گرایی بود: هنگام کشیدن تصویری که در گذشته تاریخی رخ داده است، باید لباس‌ها، فضا و وسائل صحنه، متناسب با آن دوره، باورپذیر و واقعی باشند.

دوم، بازنمایی حوادث اصلی معاصر را تحت تاثیر قـرار داد که ممکن بود در آینـده از نظر تاریخی مهم تلقی شـوند. تا آن زمان، چنین لحظه‌هایی با استفاده از تمثیل و نماد بازنمایی می‌شدند و نه به تصویر کشیدن صحنه‌ی واقعی، یا شخصیت‌ها در لباس‌های کلاسیک ترسـیم می‌شدند تا حس سزاواری و اهمیتی که ظاهرا در خور آن اتفاق اسـت به آنان داده شـود. اما با ظهور عصر روشنگری، نقاشی می‌باید منطقی و واقعی باشد و کوچک‌تریـن بخش آن نیز برای معاصرین باورپذیر شود. این موضوع نه تنها در مورد گذشته تاریخی به کار گرفته می‌شد، بلکه در مورد حوادث معاصر نیز اعمال می‌گردید. (جنسن، ۱۳۸۸، ۷۸٤)

برهمین منوال،وباروندی‌که‌سبکِ‌نئوکلاسی‌سیسم از اواسط قرن ۱۸ آغاز کرد، ژاک‌لویی

داوید نیز، به‌عنوان یک انقلابی معتقد و افراطی، سعی داشت مضامین و وقایع انقلاب را، در قالب نقاشی و با رویکردی تاریخ‌نگارانه، جاودانه و ماندگار کند. مرگ ژان‌پُل مارا (همراه و دوست داوید در جریان انقلاب) داوید را به‌ترسیم نقاشی صحنه‌ی مرگش واداشت و منجر به خلق یکی از شاهکارهای او در هنر نقاشی شد.

جالب آن‌که قاتل مارا (شارلوت کوردای) نیز، طی نامه‌ای در زندان، تقاضا می‌کند هنرمندی نقاش را، برای ثبت پرتره‌ی او، بفرستند: «درست همان‌طور که آدمْ تصویر شهروندان خوب را گرامی می‌دارد، گاهی، کنجکاوی تصویر جنایت‌کاران بزرگ را نیز طلب می‌کند که به زنده‌نگه‌داشتن نفرت از جنایت‌شان کمک می‌نماید.» (کورزین، ۹۲، ۱۲۳)

این‌گونه بود که کوردای، برای جاودانه ماندنش، از دشمنانِ خود درخواست می‌کند تا، با ترسیم نقاشیِ او، در تاریخ باقی بماند، حتی به‌عنوان یک جنایت‌کار.

چگونگی آفرینش «مرگِ مارا»

داوید صحنه را به‌شکلی سانسورشده و تمیز ارائه می‌دهد و، جز ضروریات محض (چون چاقویی که بر زمین افتاده، قلم و کاغذی در دست مارا، و قلمدانی که بر جای خود قرار دارد)، چیز دیگری به ما نشان نمی‌دهد. حتی زخمی که بر اثر چاقو ایجاد شده و خونی که از آن جاری شده است، منظم و کوچک است. داوید، با انتخاب سوژه‌ای برگرفته از یک گزارش واقعی، و با به کمالِ مطلوبْ رساندن آن (هرچند که سوابق تاریخی عکسِ این موضوع را می‌رساند)، توانسته است بیننده را قانع کند که مارا قهرمانی است که، به‌خاطر وطن‌اش، به‌شهادت رسیده است؛ و به‌همین دلیل، تابلوی مارا نمونه‌ای بسیار ممتاز از «تبلیغات سیاسی در نقاشی» به‌حساب می‌آید. (اکتون، ۱۳۸۷، ۲۰۴)

زبانِ نقاشی

زبان صرفاً مجرایی نیست که اطلاعاتِ مربوط به وضعیت روحی و رفتار را، یا واقعیت‌های مربوط به جهان خارج را، از طریق آن، با یک‌دیگر در میان گذاریم. به‌عکس، زبانْ «دستگاهی» است که خلق می‌کند و، درنتیجه، جهان اجتماعی را می‌سازد. درعین‌حال، هویت‌های اجتماعی و روابطِ آن را نیز به‌وجود می‌آورد.

تلقیِ زبان، به‌مثابه‌ی سیستمی که تابع واقعیتی نیست که آن را بازتاب می‌دهد، در زبان‌شناسی ساختارگرا ریشه دارد. سوسور می‌گفت که نشانه‌ها از دو بخش تشکیل شده‌اند: صورت یا فرم (دال)، و محتوا (مدلول). و رابطه‌ی میان این دو بخش دلبخواه است. معنایی که برای کلمات قائل می‌شویم، ذاتیِ آن‌ها نیست، بلکه، بر اساس قراردادهای اجتماعی، معنایِ مشخصی را به صداهای خاصی نسبت می‌دهیم. (یورگنسن، فیلیپس، ۱۳۹۲، ۳۰)

به‌همین‌صورت، عناصر و اصول هنرهای تجسمی دستورزبانی است قراردادی که در طول تاریخ هنر، تکوین یافته و به‌واسطه‌ی خلاقیت و نوآوری‌های هنرمندان، اشکال گوناگونی را به‌تجربه نشسته است. این اصول و عناصر را می‌توان، از منظر سوسوری، به دال‌هایی ترجمه کرد که در خدمت آفرینش مدلول‌هایی قرار دارند که، هنرمندانه، به خلق اثر هنری منجر شده است.

عناصر بصری که، در قیاس با زبان، می‌توان آن‌ها را به کلمات و عبارات تشبیه کرد، شامل‌اند بر خط، نور، حجم، شکل، بافت، فضا و رنگ. و اصول هنرهای تجسمی، که به‌دستور و نحو یک زبان مشابه است، عبارت‌اند از هماهنگی (ریتم، تکرار، پیوستگی، اتصال بصری)، تنوع (بیان، تفصیل)، تعادل (متقارن، شعاعی، نامتقارن)، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز.

برای تحلیل اثری تجسمی، همانند نقاشی، باید از اصول کیفیِ حاکم بر اثر و حضور فعالانه‌ی عناصر بصری بهره برد. گاهی همه‌ی این اجزا در یک اثر هنری قابل جست‌وجو و بررسی است و گاهی، چند عنصرْ حاضر و حاکم بر نقاشی می‌باشد. لذا، در تبیین دیدگاه و گفتمان اغواگر موجود در تابلوی «مرگ مارا»، سعی می‌شود، بین واقعیتِ اتفاق‌افتاده و اثری که نقاش آفریده، مقایسه‌ای صورت پذیرد تا آشکار گردد که چگونه، با به‌کارگیری عناصر و اصول حاکم بر نقاشی، بازنمایی خلافِ جهتی از واقعیتْ صورت داده و واقعیت دیگری را، که وجود خارجی ندارد، آفریده است.

پرتره‌ی ژان‌پل مارا، اثر: جوزف بوز (منبع: دایرةالمعارف بریتانیکا)

ژان‌پُل مارا کیست؟

ژان‌پُل مارا (۱۷۴۳–۱۷۹۳) متولد سوییس و متوفی در پاریس اســت. وی پزشک، فیزیک‌دان، روزنامه‌نگار و سیاست‌مدار فرانســوی و از تأثیرگذارترین رهبران رادیکالِ انقلاب فرانسه بود که توسط شارلوت کوردای (عنصرِ حزب محافظــه‌کار انقلاب فرانســه)، در وان حمامش به‌قتل رسید. مارا، درواقع روزنامه‌نگاری هتاک و بَدزبان بود که دائماً شخصیت کسانی را مورد اهانت و افترا قرار می‌داد که روبسپیر (یار مارا و از رهبران انقلاب) مایل بود به‌زیرِ تیغ گیوتین بفرستد. مارا از نوعی بیماری پوستی در رنج بودَ که، به‌دلیل پنهان‌شدن در فاضلاب‌ها، در بحبوحه‌ی انقلاب و فرار از دست پلیس سلطنتی، به آن گرفتار شد و تنها راه، برای تسکینِ دردهای ناشی از آن، نشستن در وان حمامیْ محتوی دارَو، و بستن سرش با دستاری آغشته‌به‌سرکه، بود. (اکتون، ۱۳۸۷، ۲۰۴)

مــارا معاون مجلس ملی بود و ویراســتارِ یکی از روزنامه‌هــای توده‌گرا. او یک انقلابــی فدایی و مدافع مردم به‌شمار می‌رفت، اما درعین‌حال بی‌رحم، ترسناک و موردِنفــرت جریان‌ها و افراد مخالف بود. وی چنان موردِنفــرت قرار گرفت که یــک زن ضدِانقلاب اهلِ کان، به‌نام شــارلوت کوردای، در حالی که او پشت میزِ قابل‌حمل‌اش در امتداد وان حمامْ مشغول نوشتن بود، نامه‌ای به او می‌دهد، با این نوشته: «من غمگین‌ام و همین به من حق می‌دهد که به حُسن‌نیت شما امیدوار باشم.» وقتی مارا نامه را می‌خوانَد، شارلوت چاقویی به سینه‌اش فرو می‌کند و او را می‌کشد.»

پــس از ایــن حادثه، بی‌درنــگ، داویــدِ نقاش را فرامی‌خوانند تا، در همان‌لحظه، طرحی از جسدِ ترسیم کنــد که پس از مدتی داوید طرح رسم‌شــده را به یک تابلوی نقاشی تبدیل می‌کند. (جنسن، ۱۳۸۸، ۸۰۵)

ژاک‌لویی داوید کیست؟

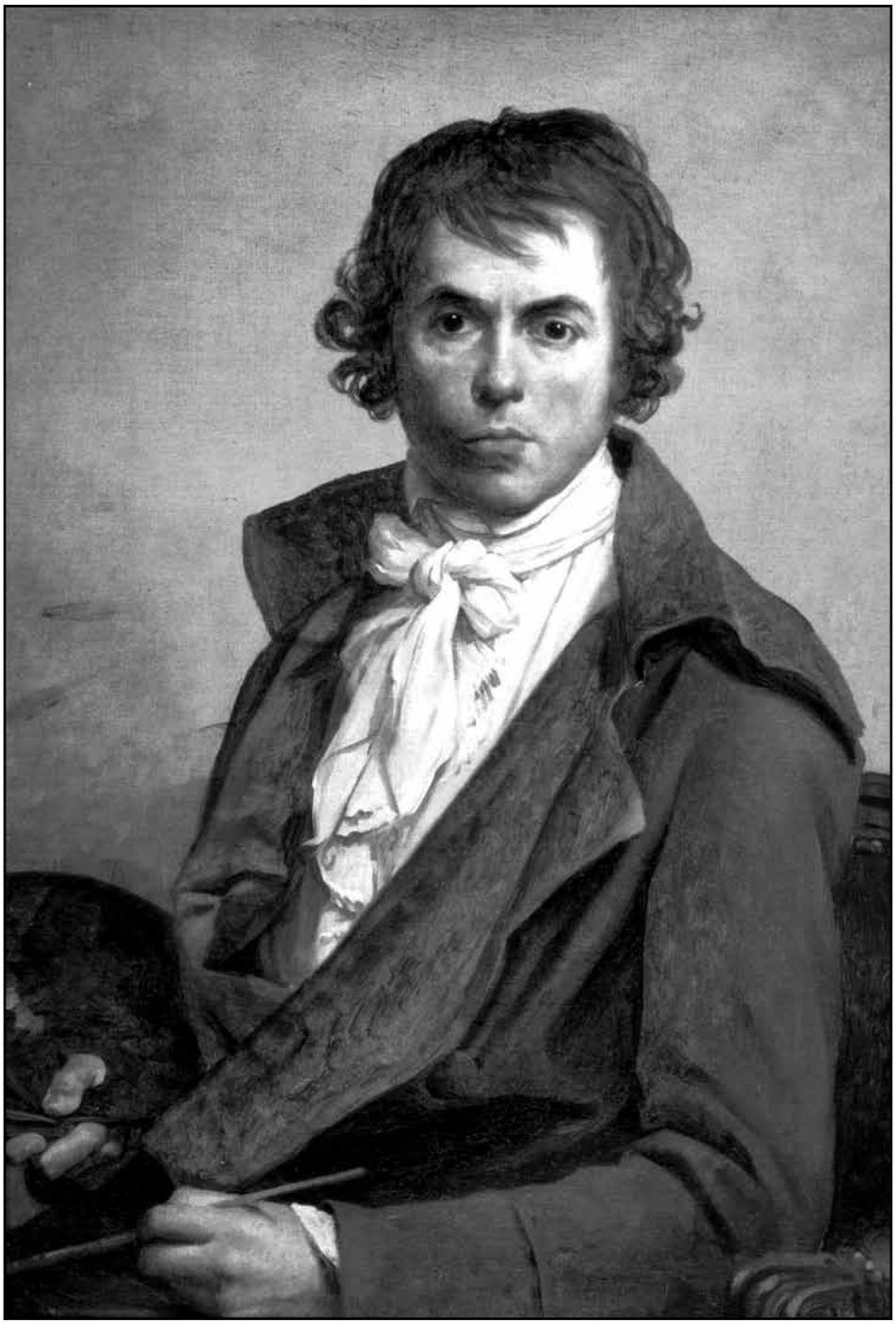
ژاک‌لویــی داویــد (۱۷۴۸–۱۸۲۵) نقــاش دوره‌ی نئوکلاسی‌سیســم و نقاش رســمیِ انقلاب فرانسه که تصویرســازی از «چهره‌های رهبــران انقلابی مقتول»، «مراسم ملی»، «جشن‌ها»، «مراسم تشییع رسمی» و حتی «اســاطیر یونان و روم باستان» از مهم‌ترین فعالیت‌های هنری او به‌شمار می‌رفت. (هارت، ۸۷۰)

بــا آغاز انقــلاب فرانســه، در ۱۷۸۹، داوید نیز به انقلابیون پیوســت. او در جمهوری جدید، که در سال ۱۷۹۲ استقرار یافت، به یک شخصیت قدرتمند تبدیل شــد. وی از اعضای مجلس ملی و مسئول امور هنری نیز بود. در نتیجه، وزیر تبلیغات شــد. او به اعدام شــاه (لویی شانزدهم) رأی داد و یکی از رهبران انقلابی (یعنی دانتون) را نیز زیرِ گیوتین فرستاد.

آثــار او، درِ اوایــل دهه ۱۷۹۰، پرتــره‌ی دو تن از انقلابیون به‌قتل‌رسیده بود که، فقط، یکی از آنها باقی مانده اســت: «مرگِ مارا» که همراه جفت‌اش در مِی ۱۷۹ در موزه‌ی لوور پاریس به‌نمایش درآمد. (جنســن، ۱۳۸۸، ۸۰۵)

تحلیل گفتمان اغواگر تابلوی «مرگِ مارا»

در این بخش سعی بر آن است که نشان داده شود شیوه‌ی هنریِ داوید، در خلق این اثر، با رویکرد گفتمان اغواگر، پنهان‌کاری و مشروعیت‌سازی مورد بررسی قرار گیرد،



ژاک‌لوئی داوید، به فرانسوی: Jacques-Louis David (زاده‌ی ۳۰ اوت ۱۷۴۸ - درگذشته‌ی ۲۹ دسامبر ۱۸۲۵) / پرتره اثر خود نقاش

جز با استفاده از تحلیل عناصر و اصول بصری حاکم بر هنرهای تجسمی، نمی‌توان پی برد بر کُنه فرم به‌کاررفته، کــه در خدمــت ایدئولوژی فریب‌کاری اســت. اینک می‌خواهیم بر توانمندی هنری داوید برای جاودانه‌ساختن یک نگره و صاحب آن پی ببریم.

داوید، با بهره‌گیری از رنگ و نور و خط و حجم و سایر عناصر بصری، هم‌زمان با رعایت اصول و ارکان آن، چنین تصویری کشیده است، اما چگونه؟

پنهان‌کاری

همان‌گونه که قبلاً نیز اشــاره شــد، در گفتمان اغواگر، پنهان‌کاری به دو شکلْ متصور و ممکن است: یکی با عدم بیان و یا مطرح‌نکردن ســوژه و موضوعی خاص، و دیگــری بیان‌کردنِ چیزی بــا جایگزینی بر واقعیت پنهان‌شــده که با عنوان «دروغ» از آن یاد می‌شــود. این کار، برای اقناع و کاستن از انتظار مخاطب بابتِ دریافت واقعیت، صورت می‌پذیرد و، چنین جانشــینی هرچه ماهرانه‌تر اتفاق بیافتد، مخاطبْ مطمئن‌تر باور می‌کند و دست از جست‌وجوی واقعیت پنهان‌شده بر می‌دارد.

قاتل در این تصویر غایب است. مارا، با کشیدن دشنه در پایین‌ترین قسمت تابلو، علاوه بر ترسیم تقابل دوتایی بین قلم و دشــنه، سعی در تحقیر و تنزل جایگاه قاتل دارد. مخاطب عام از هویت قاتل چندان اطلاعی ندارد و، شاید، عنوان «دوشیزه‌بودن» او را خوانده (یا شنیده) باشد. حضور زنی جــوان در صحنه می‌تواند نیمی از فضای فرمی و معنایی اثر را به‌خود اختصاص دهد، اما، وجود چاقوی مردانه‌ای که به خون آلوده اســت، در دریافت مخاطب، ذهنیتی سبوعانه از آن ایجاد می‌کند.

عنصــر دیگــرِ پنهان‌شــده در اثر، مکانی‌ســت با ویژگی‌هایــی که، بــرای کار و فعالیــت قدرت‌مداری همچون مارا، شایســته‌تر است. محیط چنان انتزاعی و فاقدِ حشو و زواید یک مکان طبیعی است که همانند آثار کاراواجو از قدیسین، گویی قدیسی بدونِ تعلق‌خاطرِ دنیوی در مکانی غیرزمینی به امور محوله می‌پردازد. او هیچ وســیله و ابزار پُرزرق‌وبرقی را برای انجام وظایف خود دارا نیست.

دیگر عنصر پنهان مانــده، از نظر مخاطب، افرادی اســت که پــس از قتل مارا، در محیــط، حاضر و ناظر بوده‌اند. بدین‌گونه، نقاشیْ مارا را با مخاطب (و یا مخاطب را با مارا) تنها می‌گذارد. بیننده احساس می‌کند کنار فرد ویژه‌ای است که نقاش، سخاوت‌مندانه، تنها او را لایق حضور در مسلخ دانسته و شهادت او را نظاره‌گر است.

تــن زخمی مارا و چهره‌ی کریه او نیز پنهان مانده اســت. داوید آن‌چنان تــن او را پرداخت کرده که، هم یادآور نقاشی‌های میکل‌آنژ از تن‌های ایده‌آل و اساطیری است، و هم بازنمایی‌کننده‌ی تنی معصوم و پاک (همانند اندام مسیح در بسیاری از نقاشی‌های رُنسانس).

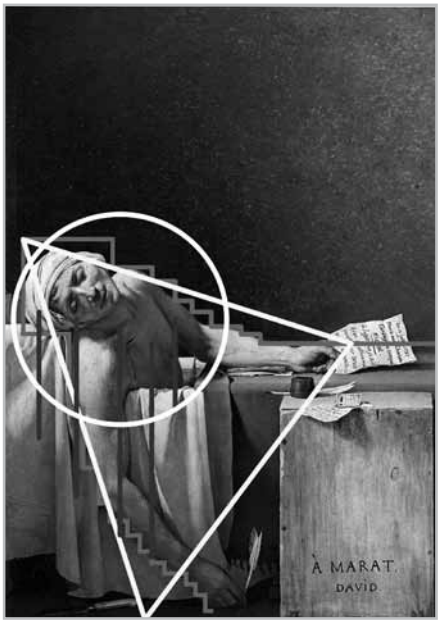
برانگیختگی ترحم، عامل مشروعیت‌بخشی

هنرمند، با چندشگرد بصری، ترحم و دلسوزی و تأسف مخاطب را، هم از این واقعه و هم نسبت به شخصیت مــارا، برمی‌انگیزد تــا از این راه، بر مشــروعیت مارا و بر جنایت رخ‌داده تأکید کند.

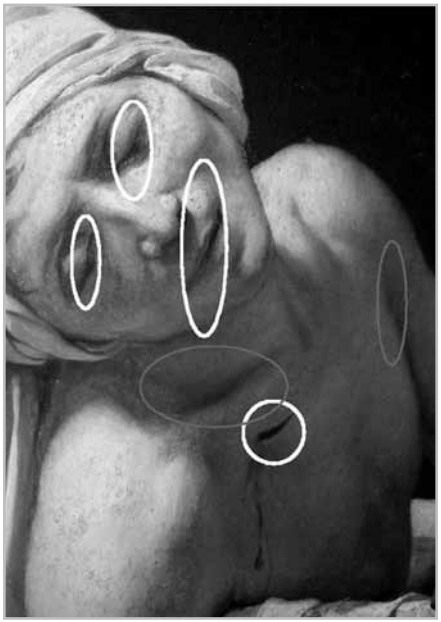
بالاتنه‌ی مارا به حالتی خمیده به‌ســمت مخاطب کشش دارد. سر او، با تکیه بر لبه‌ی تکیه‌گاهِ پشت‌اش، به‌نرمی قرار داده شده و صورتش تمام‌رخ نمایان است. کشــش بدن مارا، گویی، مخاطــب را به لمس‌کردن و بلندکردن تن او ترغیب می‌کند تا سر و تن، بیش از این، بر اثر کشیدگی به‌درد نیاید.

چهره‌ی مارا، لخت و وارَفته نیست. او به‌آرامی در خوابی فرو رفته که هرآن ممکن است بیدار شود. آرامشِ موجود در چشــم‌های بســته، در دهان، و در عضلاتِ صــورت که هم نحیف اســت و هم بدون خودنمایی، جســورانه، خطوط موازی و فرضی را بروز می‌دهد که آرامش‌بخش است. این‌ها مخاطب را به تأمل بیش‌تر بر چهره‌ی او متمرکز و متمایل می‌کند.

منشأ نور، بالای سر مارا، دیده می‌شود و باعث شده نورانیّتی، همراهِ سایه‌روشن‌هایی ملایم بر چهره حاکم شــود و از عروجی معنوی خبر دهد. نور بر دو کتف و بازوی راســت او جلوه می‌کند و بر زنده‌بودن تنْ تأکید می‌نماید. این زندگی، با تابش نور در ساق دستی که کاغذ را محترمانه و بدون هیچ کینه و عصبیتی گرفته تا ما هم



خطوط فرضی که مبتنی بر اصول و مبانی طراحی ترسیم شده است



خطوط فرضی که مبتنی بر اصول و مبانی طراحی ترسیم شده است

متـــن آن را به‌راحتی بخوانیـــم، بیش‌تر جلوه‌گری می‌کند.

داوید، برخلاف بسیاری از آثاری که جنگ و کشتار موضوع آن‌هاســـت، سعی ندارد از زخم روی تنِ مارا و خون‌های جاری از آن فضایی مشـــمئزکننده و هَولناک بیافریند تا، برای بیننده، قتلی فجیع و معمول را به‌نمایش گذارد. او، با کمترین قطرات خون روی پارچه و بدن، و سطحی کوچک بر آب داخل وان، توجه ما را، بیش‌تر، به شخصیت و روحانیتی جلب می‌نماید که، از این مرگ، عاید مارا شده است.

اگر به شـــکل زخم مارا و سایه و تیرگی درون آن توجه کنیم، می‌توانیم تکـــرار آن را در بخش‌های دیگر بدن‌اش مشـــاهده کنیم. این شـــکل در چهـــره‌ی مارا، بیش‌تر، نمایان است. لبان و پلک‌های به‌هم‌نزدیک‌شده شـــباهت بسیاری به محل ورودِ دشـــنه به تن مارا دارد. شـــگرد داوید، در بازآفرینی زخمِ بـــدن بر صورت، در ضمیر ناخودآگاه بیننده آن‌چنـــان تأثیری می‌گذارد که، هیچ‌گاه، بزرگیِ زخم و یـــا خون‌آلودیِ افراطیْ قادر به چنین اثرگذاری نیست.

دستان بازِ مارا، در دو طرف، با قلم و کاغذ در دست، در عین بیان مسئولیت‌شناسیِ او در انجام وظیفه، گویی طالب آغوشی است یاری‌دهنده در این شرایط ناگوار.

او انسانی است که چشم و حواسِ مخاطب، بدون انحراف بر روی تن و دستانش، می‌لغزد و آن را نوازش می‌دهد. این خود بر نزدیکی عاطفیِ بیش‌تر بیننده با مارا یاری‌رسان است.

مـــارا، در فقیرانه‌تریـــن محیط و بـــدون تجمل، به ســـر برده و، با وجود درد و زخم‌های بســـیار، به هنگام حل‌وفصل مشکلات مردمْ جان باخته است.

جاودانگی

داوید، در ترسیم اندام مارا، به‌گونه‌ای عمل کرده است که هیچ تصوری از نیستی و نابودی، یا اضمحلال، مشاهده نمی‌شـــود. همان‌طور که اشـــاره رفت، تنِ او، با وجود احساس تمرکزِ سنگینیِ تن بر یک منطقه از قاب، مانند جسدی بی‌جانَ، لَخت و ولو نیست. تن و عضلات مارا، به‌مـــدد نورپردازی و انحناها و پیچ‌هایی که به عضلات

داده شده، زنده می‌نماید. قلم و کاغذ از دست مارا نیافتاده است و تکیه‌ی آرنج چپ به میز تکیه‌ای عامدانه می‌نماید. همچنین، دستِ آویخته از کناره‌ی وانْ قدرت ایستادگی دارد و با تکیه بر روی سه انگشت، بدون هیچ فشاری توانمنداست.

کشیدگی بالاتنه نیز، با خط و سایه‌هایی کم‌رنگ، اجازه‌ی نمودی خشک و بی‌روح نمی‌دهد و همچنان پذیرای نور بیشتری است. داوید مثلثِ مرسوم در دوره رنسانس را، که بر قاعده استوار بود، به‌چالش کشیده و شگردی نو آفریده است از آن مثلثی که هم امکانِ افتادگی بر قاعده را داراست و هم قادر است بر یک زاویه تکیه کند.

میز کار مارا، که قلمی دیگر و ظرف جوهری بر روی آن قرار دارد، به‌مثابه‌ی سنگ آرامگاهی است کهن که از اعصار گذشته، باقی مانده و قادر است مارا را نیز، به‌همان شکل، به جاودانگی مبدل سازد. عرض ارادتِ داوید با نوشتنِ «برای مارا، داوید» نشانه‌ای است از جانب‌داری آشکارِ نقاش از سوژه و آفرینشی ماندگار از مرگی ناجوانمردانه.

جمع‌بندی

ژاک‌لویی داوید، در زمانه‌ی خود که قدرت سیاسی و نظامی برآمده از انقلاب فرانسه یکه‌تازی می‌کرد و زور سرنیزه‌ِ گیوتین برای ایجاد نظم و هنجارهای انقلابی بر همه جاسایه‌افکنده‌بود، به‌عنوان هنرمندی ماهر، تمهیدی را برای بازنمایی مرگ یار انقلابیِ خود به‌کار می‌گیرد که هیچ سنخیتی با دیگر روش‌های مقابله ندارد. در کنار اعدام قاتل مارا (شارلوت کوردای) توسط انقلابیون، داوید در آتلیه‌ی خود هنرآفرینی می‌کند و با تأسی به قدرت گفتمانِ اقناع‌کننده (آن‌هم با شگرد اغواگری و اتکا به تأثیرگذاری گفتمان برانگیختگی)، اثرش را خلق می‌کند و تا پایان عمر خویش، هیچ‌گاه از اصول و اعتقادات انقلابی‌اش دست بر نمی‌دارد. وی بعدها نیز برای نقاشی کردن از ناپلئون، آن‌چنان هنرنمایی می‌کند که تا مدت‌ها محبوب او باقی می‌ماند.

از همه مهم‌تر این‌که آثار و نقاشی‌های داوید، به‌دلیل قدرت قلم (و نه شجاعت‌اش در به‌کارگیری مضامینی که خود بر آن‌ها باور داشت)، در تاریخ هنر ماندگار شدند. گویی هنر، همیشه برای رقابت با ایدئولوژی و تفکرات جزمی و منفعت‌طلبانه در رقابت است؛ حتی اگر چنین اندیشه‌هایی خود را به‌واسطه‌ی هنر بر بشریت تحمیل کنند.

منابع:

- آرناسن، تاریخ هنر نوین، مترجم: محمد تقی فرامرزی
- آرنهایم، رودلف، هنر و ادراک بصری، مترجم: مجید اخگر
- اسپور، دنیس، انگیزه آفرینندگی، مترجم: امیر جلال‌الدین اعلم
- امینی، علی اکبر، گفتمان ادبیات سیاسی ایران در آستانه دو انقلاب
- برت، تری، نقد هنر، مترجم: کامران غبرایی
- برگر، جان و دیگران، هنر و جامعه، مترجم: ح. کلجاهی
- برنز، اریک، میشل فوکو، مترجم: بابک احمدی
- پاکباز، روئین، دایره‌المعارف هنر
- پن تاک، استیون، مبانی طراحی، مترجم: محمدتقی فرامرزی
- دیویس و دیگران، تاریخ هنر جنسن، مترجم: فرزان سجودی و دیگران
- عبدالحمید ابوالحمد، مبانی سیاست، تهران، نشر توس، ۱۳۷۳
- فلدمن، ادموند بورک، تنوع تجارب تجسمی، مترجم: پرویز مرزبان
- کاسیرر، ارنست، افسانه دولت، مترجم: نجف دریابندری
- کورزین، فیلیس، انقلاب فرانسه، مترجم: مهدی حقیقت‌خواه
- گات، بریس و دیگران، دانشنامه زیبایی‌شناسی، سرپرست مترجمین: مشیت‌علایی
- گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، مترجم: محمد تقی فرامرزی
- گودرزی، مرتضی، روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی (۲ جلد: کلاسیک و مدرن)
- محمدی، محمدعلی، گفتمان یا سلطه معرفت، روزنامه توس، ۷۷/۰۶/٤
- نوری، نظام‌الدین، مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم
- نویمان، فرانتس، آزادی و قدرت و قانون، گردآوری و پیشگفتار: هربرت مارکوزه، مترجم: عزت‌الله فولادوند
- هارت، فردریک، سی و دو هزار سال تاریخ هنر، سرپرست مترجمان: هرمز ریاحی
- یورگنسن، ماریان، فیلیپس، لوئیز، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، مترجم: هادی جلیلی
- Cumming, Robert, Art, London, 2005, Penguin Group
- Hockney, David, Secret Knowledge, London, 2006
- Hosack Janes, Karen and Chilvers, Ian and Zaczek, Iain, Great Paintings, London, 2011, Penguin Group
- Ronnberg, Ami, The Book of Symbols, 2010

کیرپی
اوشاقلار اوچون کیتاب
ایله اویونجاقلار
www.kirpi.ir
https://telegram.me/kirpibook

تئاتروسینما

میزگردی با اهالی فیلم تبریز درباره‌ی

سینمای نوپای مستقلِ آذربایجان

مقدمه:

تاریخ فیلم‌سازی در تبریز به چندین دهه قبل برمی‌گردد، ولی این تاریخ، عمدتاً، مربوط به فیلم کوتاه می‌شود. با احداث و تجهیز شبکه‌ی «سهند»، امکان ساختِ تله‌فیلم هم فراهم می‌شود و، در کنار آن، برخی به ساخت فیلم‌هایی برای شبکه‌ی خانگی اقدام می‌کنند، ولی چنان‌که می‌دانیم، هم تله‌فیلم و هم محصولاتی که در قالب لوح‌های رایانه‌ای به شبکه‌ی خانگی سپرده شده‌اند، تفاوت دارند با آن‌چه سینما نامیده می‌شود. هر چند در روزگارانِ دور معدودْ تلاش‌هایی برای ساخت فیلم سینمایی در تبریز صورت گرفته است (که حتی به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسد)، ولی امروز شاید بتوان شروع حرکتِ جدی فیلم‌سازی را حرکت جسورانه‌ی دوقلوهای جوان تبریزی دانست؛ حرکتی که تاریخ چندین‌ساله‌ی فیلم‌سازی در تبریز را به سینما در معنای واقعی آن پیوند می‌زند!

موفقیت غیرمترقبه‌ی فیلم سویوق، به‌عنوان اولین فیلم بلند برادران ارک (بهرام و بهمن)، در جشنواره بین‌المللی کودک‌ونوجوانِ همدان، نه‌تنها توجه عمومی را به ساخت فیلم بلند در تبریز جلب کرد، بل‌که موجی را در میان فیلم‌سازان تبریزی به وجود آورد که، در صورت تداوم، شاید راهی به‌سوی یک جنبش بگشاید.

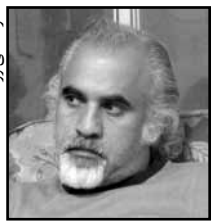
سویوق، که بدون هیچ نوع پشتوانه‌ی مالی از سوی هیچ نهاد دولتی ساخته شد، به‌نوعی این باور را به وجود آورد که: «ما می‌توانیم!» این مسئله، شاید، از دلایلی باشد که برخی از کهنه‌کاران فیلم‌سازی تبریز که موهای‌شان را در ساخت فیلم کوتاه سفید کرده بودند، امروزه استارت فیلم‌های بلندشان را زده‌اند. طبیعتاً دلایل دیگری نیز بر این امرْ مترتب است و میزگرد حاضر، برای تبیین دقیق‌تر این مسئله و دیگر مسائلی که مربوط به جنبش ساخت فیلم بلند سینمایی در تبریز می‌شود، صورت گرفته است. سویوق عاری از ضعف نیست و حتی خودِ برادران ارک نیز به عنوان سازندگانِ آن اَدعایی در این زمینه ندارند، امّا حائز مشخصاتی‌ست که می‌توان، با بحث در مورد آن‌ها، تلاشی برای تئوریزه‌کردن یک حرکت انجام داد. بحثِ همراهی تئوری و نظریه در کنار عمل‌گرایی، اغلب حرکت را تسریع می‌کند و باعث‌وبانیِ دوام و قوام آن می‌شود.

بااین‌همه، شاید، از نظر برخی، هنوز زود باشد که درباره‌ی چیزی به‌نام «سینمای مستقل تبریز» یا «سینمای تبریز» حرف بزنیم، ولی مهم این است که باید، درباره‌ی همین چیزی که هست، مداقه کنیم تا در راهی که پیشِ رو داریم، با اطمینان بیش‌تری، قدم بگذاریم.

برای صحبت در مورد سینمای تبریز با تعدادی از فعالان عرصه‌ی فیلم در تبریز گردِ هم آمدیم: اصغر یوسفی‌نژاد(فیلم‌ساز و نویسنده)، نادر ساعی‌ور(فیلم‌ساز و نویسنده)، بهرام و بهمن ارک(فیلم‌ساز و نویسنده)، علیرضا سلمان پور(فیلم ساز) و مجید فتحی(مستندساز). آن‌چه می‌خوانید بخش ابتدایی از نشستی صمیمی است که امیدواریم با استمرار انتشار نشریه‌ی «هویت» ادامه یابد.

اکبر شریعت

با حضور:
نادر ساعی‌ور
اکبر شریعت،
اصغر یوسفی نژاد
علیرضا سلمان‌پور
مجید فتحی
و بهرام و بهمن ارک


نادر ساعی ور

اکبر شریعت

اصغر یوسفی نژاد

علیرضا سلمان‌پور

مجید فتحی

بهمن و بهرام ارک

• **یوسفی‌نژاد:**

مدت‌هاست که ساخت فیلم بلند، در کنار ساخت سریال و محصولات ویدئویی به صورت بومی، جایگاه خود را در شهرستان ها پیدا کرده و به‌صورت جدی اتفاق‌می‌افتد.

فیلم بلند در دو زمینه‌ی عملی (سخت‌افزاری و ابزار ساخته‌شدن آن) و فکری (خط فکری و هدف از ساخته‌شدن آن) قابل بررسی است. نکته‌ی مهم این‌جاست که باید فیلم‌ساز در مسیر درست هدایت شود تا، در هر دو زمینه، عامل مهم «کیفیت» (که در اکثر محصولاتْ عنصر غایب به حساب می‌آید) از جایگاه درست و خوبی برخوردار گردد.

این حرکت در بیش‌تر شهرستان‌ها (مخصوصاً تبریز، اردبیل و ارومیه) آغاز شده و دوستان فیلم‌سازْ قدم بزرگی در جهت ارتقای کیفی محصولات برداشته‌اند. یکی از دلایلِ کم‌رنگ بودنِ کیفیت محصولات ویدئویی و سینماییِ تولیدی شهرستان‌ها «فیلم‌سازیِ سفارشی» است که فیلم‌سازان، با گرفتن سفارش از نهادها و ارگان‌های مختلف، به ساختن و تولید آثار، با کیفیتِ نازل، می پردازند. در این حالت است که ذهن و فکر فیلم‌ساز دچارِ محدودیت شده و آزادانه عمل نمی کند. باید به این نکته توجه داشت که، برای ارتباط با سینمای بدنه‌ی ایران، باید از سیستم دولتی، تاحدودی، خارج شد. بر همین اساس است که فیلم‌سازانِ امروز، برای قدم‌گذاشتن در مسیر حرکت کیفی، نیاز به یک بازنگریِ کلی در چرخه‌ی تولید دارند.

زمانی که صحبت از کیفیت محصول تولیدشده‌ی سینما به میان می‌آید، مسئله‌ی مستقل‌بودنْ قابلِ بررسی است، چرا که وقتی فیلمی به سفارش نهادی تولید می‌شود، محتوای اثر بیش‌تر موردِ توجه است، تا کیفیت.

در این‌جا مسئلهْ تنها پروسه‌ی تولیدِ چیزی به نام «فیلم بلند» نیست، بل که مسئلهْ وجود کیفیت در فیلم‌های تولیدی سینمای مستقل است. سؤالی که این‌جا پیش می‌آید، این است که برای کیفیت‌بخشیدن به آثار چگونه باید مسیریابی کرد؟

در بررسی سینمای مستقل به نکات بسیاری باید

توجه داشـــت. به عنوان مثال، ســـینمای آمریکا شامل بخش‌های مختلفی مانند ســـینمای مســـتقل، سینمای حرفه‌ای، ســـینمای زیرزمینی، سینمای استودیویی و... است که، با نام «سینمای آمریکا» مطرح می‌شوند. اما در ایران (مثلاً) نمی‌شود سینما و محصولات مربوط به تبریز را از بدنه جدا کرد. در برخی کشورهای دیگر، سینمای شهرهای مختلفْ نام‌های مختص خود را می‌گیرند به عنوان مثال، سینمای نیویورکی یا، در ایتالیا، سینمای رُم و... . اما نمی‌شود این مسئله را در ایران بسط داد و (مثلاً) از سینمای تبریز یا اردبیل نام برد، بل‌که شاید، در ایران، بتوان این مسئله را با عنوان «مکتب» بررسی کرد و آن را به سینمای بومی (محلی) تعمیم داد؛ سینمایی که برگرفته از محتوا، فرهنگ، طعم و مزه‌ی بومی است اما، در کُلیت قضیه، از آن با عنوان «سینمای ایران» یاد می‌شود.

تفکیک فرهنگ‌ها و محتواهای بومی از ســـینمای ایرانْ عامل آسیب‌رساندن به کلیت بدنه‌ی سینمای ایران، که دارای پتانسیل های انسانی بالایی‌ست، خواهد بود.

در گذشته، فیلم‌سازان بایَد، تحت نظارت و حمایت نهادها و ارگان‌ها، به تولیـــدات می‌پرداختند، اما امروزه فیلم‌سازها، با پرداخت هزینه‌های شخصی، به تولید آثار می‌پردازند و این نشان می‌دهد که فیلم‌سازها احساس جســـارت و هویـــت بیش‌تری می‌کننـــد. در این میان، موفقیت فیلم‌سازان در ساخت فیلم‌های کوتاه، در ایجاد امید برای تولید فیلم‌های بلند و با کیفیتِ بالا و ورود به سینمای بدنه، بسیار تأثیرگذار است.

• **علیرضاسلمان‌پور**

منظور از «تفاوتِ ســـینمای مســـتقل و ســـینمای زیرزمینی» چیست؟ در مختصات جامعه‌ی امروز، اگر بخواهیم به معنای واقعیِ سینمای آزاد و مستقل برسیم، وارد سینمای زیرزمینی خواهیم شد.

• **یوسفی‌نژاد**

باید توجه داشت که آن‌چه از سینمای زیرزمینی در دیگر نقاط دنیا یاد می‌شود، کاملاً متفاوت است با آن‌چه در ایران مطرح است.

باید دقت داشت که، وقتی از سینمای زیرزمینی در ایران سخن به میان می‌آید، بیش‌تر به عنوان حرکات و رفتارهای ضدنظام و ضدقوانین جمهوری اسلامی از آن یاد می‌شود. اما در جاهای دیگر (مثلاً آمریکا) منظور از محصولات تولیدشـــده‌ی زیرزمینیْ آثاری است که در استودیوهای فیلم‌سازی ساخته نمی‌شوند و فرصت اکران رســـمی و عمومی به آن‌ها داده نمی شود و، معمولاً، در محافل رسمیْ زیاد مطرح نیستند.

اما در جامعه‌ی امروز ما می‌توان از فیلم «سویوق»، به عنوان یک محصول کاملاً مستقل، نام برد که طبق قوانین جمهوری اسلامی ساخته شده، اما به سینمای بدنه وابسته نیست (هم به‌لحاظ وابستگی به کمپانی‌های فیلمسازی غالبـــاً دولتی، هـــم به‌لحاظ خط فکـــری و دغدغه‌های مطرح‌شده، و هم در زمینه‌ی عرضه‌ی محصول نهایی) کـــه، بدون بازیگرهای سوپراســـتار معـــروف، و بدون هزینه‌های آن‌چنانـــی، محصولی با کیفیـــت (به‌لحاظ ساختاری و فکری) ارائه می‌دهد.

سینمای مستقلْ سینمایی است که فیلم‌ساز، با نوعی آزادی اندیشـــه، به تولید اثر می‌پردازد، اما وقتی که قرار است متناسب با فرهنگ و شـــرایط و محدودیت‌های داخل ایران به فیلم‌سازی پرداخته شود، کمی از مقوله‌ی آزادیْ دور می‌شویم. بنابراین، با صراحت، می‌توان گفت ســـینمای مســـتقل (به معنی واقعیِ کلمه) کمی دور از دسترس است.

حتـــی در بحث عرضـــه و اکران فیلم، بخشـــی از استقلال فکری فیلم‌ســـاز مورد خدشه قرار می‌گیرد. با توجه به ضوابطی که برای رسانه‌ی عمومی در نظر گرفته شـــده، اگر حتی کم‌رنگ و غیرسخت‌گیرانه هم باشند، درنهایت، رعایت برخی عوامل ضروری بوده و همین مسئلهْ استقلالِ کامل فیلم‌ساز را از بین می‌بَرد.

• **اکبر شریعت:**

نکته‌ی دیگری که در بررســـی ســـینمای مستقل شهرستان‌ها مطرح اســـت، بحث زبان است. در بحث پرداختن به زبان بومی در آثار تصویریِ شهرستان‌های غیرهم‌زبان با زبان رسمیِ کشور، باید توجه داشت که

این اصل ممکن اســت باعث شود فیلمی که (مثلاً) در تبریز تولید می‌شود، به بدنه‌ی سینمای ایران وارد نشود، زیرا این آثار باید، همراهِ دوبله و زیرنویس، ارائه گردند. حال این سؤال مطرح است که فیلم‌سازان تبریزی و دیگر شهرستان‌ها، که به دنبال کسب هویت از طریق زبان بومی و مُصر به استفاده از آن زبان در آثارشان هستند، چگونه می‌خواهند بر این مشــکل غلبه کنند؟ هرچند معدود فیلم‌هایی، مانند زمانی برای مستی اسب‌ها، بودند که، به زبان کردی و بدون دوبله و زیرنویس فارسی، به بدنه‌ی اصلی سینمای ایران وارد شدند، ولی این مسئله هم‌چنان به قوّتِ خود باقی است.

فیلم‌ساز تُرک‌زبانْ امروز، به‌صراحت، می‌گوید «من تُرک هستم»، اما در سال‌های گذشتهْ چنین چیزی وجود نداشت؛ حتی اجراهای تئاتر، که به‌واسطه‌ی زنده‌بودن و ارتباط مستقیم با مخاطب ترک‌زبانْ بدیهی بود که به زبان همین منطقه اجرا شوند، با زبان فارسی ارائه می‌شدند که این تضاد از دلایلِ افت کیفیت تئاتر می‌شد. عنصر زبان، امروزه، چیزی نیست که هنرمند تبریزی بخواهد از آن به‌ســادگی بگذرد، پس طبعاً باید راهِ دیگری برای حل مشکل این مسئله پیدا کرد.

• **مجیدفتحی:**

ســؤالی که این‌جا مطرح می‌شــود، این است که، برای بومی‌نشان‌دادنِ اثری، آیا فقط باید از زبان و لهجه‌ی بومی استفاده کرد؟ درســت است که زبانْ شاخصه‌ی مهمی برای نشان‌دادنِ بومی‌بودن است، ولی آیا نباید از دیگر اِلمان‌ها (مانند لوکیشن‌ها و مکان‌های تاریخی، و آداب‌ورسوم و مراسم‌های فرهنگی) استفاده نمود؟

• **اکبرشریعت:**

در بررسی ســینمای بومی تبریز، باید ابتدا به این ســؤال پاسخ داد که آیا منظور از «سینمای بومی تبریز» به تصویرکشــیدنِ فرهنگ و آداب‌ورسوم تبریز است؟ یا منظور فیلمی اســت که در تبریز ساخته می‌شود؟ در دوره‌ای، نوعی بدفهمی در بین ســازندگان فیلم کوتاه به‌وجود آمده بود که فیلمِ بومی یعنی فیلمی که حتماً باید در روستاهای آذربایجان ساخته شود. این در حالی بود که همین فیلم‌ها به زبان فارسی تولید می‌شد! در مورد انیمیشن‌های تولیدِ صداوسیما هنوز این مسئله رواج دارد؛ فضاسازیْ بومی اســت، ولی زبانْ فارسی. در حالی که زبان، اگر نگوییم که مهم‌ترین عنصر بومی‌بودن است، حداقل جزو مهم‌ترین‌هاست.

• **علیرضاسلمان‌پور:**

بااین‌که زبان از بهترین عناصرِ بومی‌بودن است، ولی با درنظرگرفتنِ این نکته که بومی‌بودن با جغرافیا مرتبط است، ممکن است فیلمی بدونِ دیالوگ و فضای بومی نیز حاملِ فرهنگ بومی باشــد، مثل فیلم استاپ‌موشن دخترک آت‌آشــغالی (به‌کارگردانی محمد زارع) که در جشنواره‌های داخلی و خارجیِ بسیاری موردِتوجه قرار گرفت.

• **اکبرشریعت:**

موضوع دیگری که در سینمای مستقل مطرح است، این است که در سینمای مستقل، برخلاف آثار و فیلم‌های سفارشی، به موضوع و محتوا از زاویه‌ی دیگری پرداخته می‌شــود و باورهای حکومتی و ایدئولوژی خاصی را تبلیغ نمی‌کند. به‌همین جهت انتظارِ حمایت‌های دولتی، در این مقوله، کمی دور از ذهن است.

• **بهرام ارک**

در بحث ســینمای مستقل، باید به این نکته توجه داشــت که، گرچه سینمای مستقل باید تحتِ حمایت مالی شخصی باشد، اما نهادهای فرهنگی نیز می‌توانند حمایت‌های دیگری داشــته باشد. حداقل انتظاری که می‌شــود از همین ارگان‌ها داشت، فراهم‌نمودنِ امکان استفاده از امکانات سخت‌افزاری موجود در نهادهاست تا فیلم‌سازهای خوب و مستعد با در اختیار داشتنِ وسیله و اسباب مناسب، به تولیدات بهتر دست یابند.

• **اکبرشریعت:**

در بررســی روند ســاخت فیلــم در آذربایجان از

دهه‌های گذشته تا امروز، شاهد ساخت فیلم‌های کوتاهِ بسیار موفقی در چندین سال گذشته تا الان بوده‌ایم، ولی ساختِ فیلم بلند سابقه‌ی چندانی در سینمای آذربایجان ندارد. حال سؤالی که مطرح است، این است که چرا (مثلاً) بیست‌سال قبلْ کسی در آذربایجان فیلمِ بلند کار نمی‌کرده‌است؟

• **نادر ساعی‌ور:**

واقعیت این است که در همین تبریز، در سال‌های گذشته، نیز فیلم بلند تولید می‌شده اما، به دلیل کم‌بود امکانات در برهه‌هَای زمانی مختلف، عرضه‌ی آن دچار محدودیت‌ها و سختی‌هایی بوده است.

ولی، بعد از قدرت‌گرفتن و همه‌گیریِ اینترنت و فضاهای مجازی، فیلم‌های بسیاری دردسترس است و، کم‌کم، با اکران فیلم‌های فیلم‌سازان متعدد، این شبهه به وجود آمد که «آیا من هم می‌توانم؟» تماشای فیلم‌های متعددْ باعث افزایش جسارت و توان فیلم‌سازان شد. با اکران فیلم‌های آقای کیارستمی و افرادی نظیر او در شبکه‌های مجازی، عجیب و شگفت‌انگیزبودنِ ظاهرِ مسئله‌ی ساخت فیلم‌های تفکرمحور به کنار رفت و تولیدات شهرستان‌ها نیز بیش‌تر شد.

در بررسی جشنواره‌های مربوط به فیلم و سینما و تصاویر ویدئویی، امروز باید به یک مسئله‌ی مهم نیز پرداخت: در گذشته، جز جشنواره‌های اندک منطقه‌ای و تهران، نمی‌شد در جشنواره‌های بین‌المللی و خارج از محدوده‌ی کشور شرکت کرد، بنابراین دریافتِ جوایز و مطرح‌شدن در مقیاس جهانی نیز غیرممکن بود. ولی امروزه، با وجود جشنواره‌های متعدد داخلی و خارجی در این عرصه، مسئله ارضای روحیِ طبع سیری‌ناپذیر فیلم‌سازان به میان می آید. ممکن اَستَ در یک سال، فیلم‌سازی با در دست داشتنِ یک فیلم، موفق به اخذ جوایز متعدد از جشنواره‌های مختلف گردد. وجود همین فستیوال‌ها و جشنواره‌های گوناگون، و حضور تعداد زیادی فیلم و فیلم‌ساز، بحثِ نوابغ فیلم‌سازی را به وجود می‌آورد.

فیلم‌ساز امروزی، وقتی در میان خیل عظیمی از فیلم‌سازان قرار می‌گیرد، باید دارای خلاقیت و نبوغ هنری قابلِ‌توجهی باشد، و صاحبِ اندیشه‌ای ویژه و قابلِ‌ارائه وَ قابلِ‌دفاع، که همه‌ی این‌هَا مطالعات بسیار و مستمری‌طلبد.

• **علیرضاسلمان‌پور:**

در بررسی علل روی‌آوردن سینماگران مستقل آذربایجان به سَمت فیلم بلند، به چند نکته می‌توان اشاره کرد. یکی از آن‌ها استقبال از فیلم‌های کوتاه در جشنواره‌های مختلف است که، در دهه های اخیر، بسیار چشم‌گیر بوده است. استقبالی که، هم در ایران و هم خارج از ایران، رخ می‌دهد. همین مسئله از عوامل گرایش فیلم‌سازان به ساخت فیلم بلند نیز هست.

در جامعه‌ی امروز ما ذوق‌وشوق بسیاری برای ساخت و تولید فیلم کوتاه وجود دارد. موفقیت در فیلم کوتاه نیز سکوی پرتابی به سوی ورود به سینمای بدنه است. به عنوان مثال، غیر از خودِ تبریز، در ارومیه و اردبیل نیز افرادی هستند که وارد بدنه‌ی سینمای ایران شده‌اند که از آن میان می‌توان از آقای رهبر قنبری نام برد که، به صراحت، می‌توان گفت جزو بُرَندهای برتر ایران هستند.

جشنواره‌های متعددِ امروزیْ این جسارت را به فیلم‌سازهای امروزی می‌دهند که مدام در پیِ تولید آثار جدید و با کیفیتِ خوب باشند.

همان‌طور که اهداف رسانه ها با توجه به کارکرد و تعاریفِ موجود از آن‌ها متفاوت است، کارگردانی و فیلم‌سازی تلویزیونی نیز با فیلم‌سازی و کارگردانیِ سینما فرق دارد، زیرا ذائقه‌ی مخاطب تلویزیون معمولاً سطحی و عمومی است و با ذائقه‌ی مخاطبِ سینما بسیار متفاوت است. سینما یک هنر و رسانه‌یَ فاخر است. در سینما مهم نیست که ۲۰۰ نفر به تماشای اثر تولیدی می‌نشیند، یا ۲۰۰۰ نفر. همین ۲۰۰ نفر تماشاگر از ملاک‌های فاخربودن سینماست. درمقابل، تلویزیون رسانه‌ای عمومی است و هدفش سرگرمی، آموزش و اطلاع‌رسانی. اما هدف سینما، در انواع فیلم بلند و فیلم نیمه‌بلند و فیلم کوتاه، نشان‌دادن لایه‌های زیرینی از اجتماع، انسان‌ها و طرزِفکر و جهان‌بینی آن‌هاست.

• **یوسفی‌نژاد:**

ساخت و عرضه‌ی فیلم های بلند سینمایی تابع شرایط و امکانات ویژه‌ای است که قابل بررسی است. در سال‌های گذشته، بودجه و امکانات تولید فیلم بلند سینمایی، منحصراً، در دست تعداد محدود و مشخصی از افراد بود. بیش‌تر تمرکز این امکانات نیز در پایتخت بود که باعث کم‌رنگ‌شدن فعالیت شهرستان‌ها می‌شد، ولی امروزه شرایط سینما و محصولات تصویری، در بستر عرضه و تقاضا، با گذشته متفاوت است.

به ظاهر، در سال‌های اخیر، مخاطب سینما کم شده و نمودش خالی‌بودن بیش‌تر صندلی‌های سالن‌های سینماهاست، اما مسئله‌ی قابل توجه دیگری که وجود دارد، این است که امروزه مخاطب بیش‌تری، با استفاده از ابزارهای متنوعی، فیلم تماشا می‌کند و این یعنی کانال‌ها و مجراهای بسیاری برای ارائه و پخش آثار تصویری و فیلم به وجود آمده است.

برای پیش‌بینی فیلم و فیلم‌سازی آینده‌ی تبریز نمی‌توان از امروز چیزی را به قطعیت بیان کرد، اما آن‌چه امروز مشهود است، وضعیت امیدوارکننده‌ی فیلمسازان تبریزی و، درکُل، ایران است که، البته، ممکن است مجموعه‌ی شرایط ما را هدایت کند به سَمتی غیر از چشم‌انداز امروزمان که همانا حضور سینمای مستقل شهرستان‌ها (به‌ویژه سینمای مستقل آذربایجان) در بدنه‌ی سینمای ایران است.

امروزه با دوربین‌های دیجیتال خانگی می‌شود در حد استانداردهای جهانی، فیلم ساخت که فراگیر هم شده و دارای معایب و محاسنی هم هست. چیزی که باعث می‌شد در سال‌های قبل فیلم بلند ساخته نشود، بضاعت مالی و نبود شرایط کافی بود. اما آن‌چه در سینما ماندنی است، محتوا و فکر موجود در اثر است که راه ورود به بدنه‌ی سینمای ایران می‌شود و سینمای بدنه ناچار خواهد بود فیلم‌سازِ صاحبِ فکر و اندیشه را بپذیرد.

• **اکبرشریعت:**

با توجه به شرایط جامعه‌ی امروز ما، آیا فیلم‌ساز مستقل آذربایجان، قبل (و حتی بعد) از ساخت فیلم، دقیقاً می‌داند با فیلمش باید چه‌کار کند؟ بسترها و مجراهایی که پیش روی فیلم و فیلم‌ساز مستقل وجود دارد، چه جاهایی هستند؟ و فیلم‌ساز مستقل باید چه نکاتی را مدنظر داشته باشد تا بتواند تولید و عرضه‌ی موفقی داشته باشد؟

• **یوسفی‌نژاد:**

هر فیلم‌سازی، برای موفق شدن در تولید و عرضه‌ی فیلم خود، قبل (و هنگام) ساخت فیلم، باید استراتژی‌هایی داشته باشد و پیش‌بینی‌های خاصی را مدنظر قرار دهد:

۱ـ لحاظ کردن مواردی در خود فیلم؛ مانند شرایط فیلم‌سازی، سناریویی که نوشته می‌شود، سرمایه‌گذاری

درســت (که، در صورت نبودِ اکران موفق، کل زندگی شــخصِ فیلم‌ســاز به تاراج نرود!)، انتخاب بازیگران مناســبَ برای فیلم (که در فروش فیلم بسیار مؤثرند). بنابراین دقت بــه ویژگی‌های اکران از موضوعات مهم است که باید، با نگاهی ریزبینانه، به آن پرداخت. ۲ـ سینما و فیلم‌سازیْ هنری است پُرهزینه ولی، با در نظر گرفتنِ همه‌ی این موارد و پیش‌بینی‌ها، فیلم‌ساز باید اهل ریسکَ کردن باشد و، با انگیزه‌ای قوی، به ساخت و تولید بپردازد. البته این ریســک نیز باید با فکر و اندیشــه‌ای صورت بپذیرد، نه این که فیلم‌سازی دچار توهم و اشتباه باشد و بی‌گدار به آب بزند. ۳ـ هدف‌گذاری‌های مشخصی انجام گردد، حتماً بودجه‌ی مالیْ در نظر گرفته شود، و برآورد هزینه‌ها باید نزدیک به واقعیت انجام گیرد. ٤ـ از نظرات و تجربیات افراد فعال در زمینه‌ی فیلم‌ســازی استفاده گردد. پنجاه درصد کارِ تولید فیلمْ قرارگرفتن در فضاهایی است که قبلاً تجربه نشَده است. بنابراین باید، بدون هیچ تردیدی، از تجربیات گذشــتگان و فیلم‌ســازان دیگر استفاده نمود. ۵ـ هر فیلم‌ساز ایرانی در غالبِ فیلم‌هایی که تولید می‌کند، بی‌تردید، به اکران داخلی امیدوار است، پس باید تمام اصولــی را که اکران داخلی می‌طلبد، در نظر داشته باشد، بنابر «ارزش‌های موجود» و «قوانین» و «فرهنگ» در اجتماعِ امروز ایران. به عنوان مثال: رعایتِ حجاب و مســائل عُرفی و اخلاقی و اجتماعی و... . ٦ـ بازخورد و موردِتوجهْ قرارگرفتنِ فیلم اول در ســاخت فیلم بعدیِ فیلم‌ساز بســیار تأثیرگذارَ است. لذا باید به اهمیتِ موضوع واقف بود و، هشیارانه، از بازخورد فیلمِ اکران‌شده، برای ساخت محصولات بعدی، بهره جست، زیرا باید توجه داشت که هر فیلمی سرنوشتِ مجزای خــود را دارد و نمی‌توان، با یک فرمول خاص و ثابت، به ساخت تمام فیلم‌ها پرداخت. فیلم‌سازان امروز تبریزْ مسیرِ درستی را انتخاب کرده‌اند که آینده‌اش، با توجه به شرایطِ زمانی و سیاسی و اجتماعی، چه‌بسا دستخوش تغییراتی باشد، اما به نظر می‌رسد مسیرِ درست و خوبی برای پیوستن به بدنه‌ی سینمای ایران انتخاب کرده‌اند و می‌توان به این مسئله امیدوار بود. ۷ـ توجه به این مسئله که آیا فیلم تولیدشــدهْ قابلِ‌عرضه در سینماست؟ برای پخش در تلویزیون مناسبَ است؟ و یا برای شرکت در جشنواره‌های داخلی؟ یا حتی صرفاً برای جشنواره‌های خارجی؟ برای عرضه در هر کدام از این بسترها نیز، با توجه به شــرایط و مخاطبِ هرکدام از بخش‌ها، موارد متعددی را باید در نظر گرفتَ. چه‌بسا فیلمی با معیارهای داخلی ایران ساخته شود که، در جشنواره‌های خارجی، خریدار نداشته باشد و یا، برعکس، فقط قابلیت پخش در جشنواره‌های خارجی را داشته باشد.

• **بهمن ارک:**

فــارغ از جشــنواره‌های داخلــی و خارجی و اکران‌های محدودِ ویژه، آیا فیلم بلندی که در تبریز تولید می‌شــود، راهــی برای اکران در ســینماهای کشــور دارد؟ و آیا جشنواره‌های خارجی می‌تواند راهی برای اکران فیلم‌های مســتقلِ تولیدشــده در شهرستان‌ها باز کند؟

• **نادر ساعی‌ور:**

فیلم‌هایی که در ایران تولید و اکران می‌شوند، طی یک مسیر تعریف‌شده‌ی حرفه‌ای، ساخته و گروه‌بندی می‌شوند. در تبریز، برای تولیدات تصویری، مجوز فیلم ویدئویی صادر می‌شود که با این مجوز نمی‌شود انتظارِ اکران سینمایی داشت. اما، مطرح شدن در خارج از کشور از طریق جشنواره‌ها، نوعی فشار غیرمستقیم برای اکران سینمایی فیلم‌های تولیدی است. البته فیلمی که سازنده‌ی آن اُمید و انتظارِ اکران عمومی را دارد، باید متناسب با فرهنگ و ضوابط داخل کشور تولید شده باشد تا، اگر با شناخته‌شدن از طریق جشنواره‌ها و بازار جهانی فیلم امیدوار به اکران داخلی باشد، قابلیت پخش و اکران در داخل کشور را داشته باشد. در غیرِ این صورت، حتی با وجود فشارهای فراوان از حوزه‌ی فیلم و فیلم‌سازی خارج از کشور، قابلِ ارائه و اکران نخواهد بود. فیلم «پرویز» از نمونه‌های موفقِ این‌دست فیلم‌هاست که، با موردِتوجه قرارگرفتن در جشنواره‌های خارجی، توانست به اکران توسط «گروه هنر و تجربه» در داخل کشور دست پیدا کند. هم‌چنین، در بحث جشنواره‌های خارجی، موضوع بازار جهانی فیلم مطرح می‌شود که پرداختی مختصر به این مورد نیز خالی از لطف نیست. غیر از جشنواره‌هایی مانند ترکیه و دوبی و ابوظبی و...، جشنواره‌های خارجیِ دیگر، زمانی که فیلمی را تأیید می‌کنند، هیچ هزینه‌ای برای به نمایش درآمدنِ آن به فیلم‌ساز پرداخت نمی‌کنند. ولی، در کنار برگزاری این جشنواره‌ها، بازار جهانی فیلم وجود دارد و شامل کمپانی‌های متعددی است که فیلم‌های منتخب جشنواره‌ها را خرید و حمایت می‌کند. بیش‌تر برگشتِ هزینه‌های صرف‌شده برای فیلم‌سازیِ مستقل، از همین مجرا صورت می‌گیرد. یعنی بازار جهانیْ یک بازار سودآور برای فیلم‌های منتخبِ عرضه‌شده در آن جشنواره‌هاست. فعال‌ترین خریداران فیلم‌های منتخبِ جشنواره‌ها کمپانی ممِنتو است که، در سال‌های اخیر، سینماگران ایرانی و بازیگران و افراد حاضر در این عرصه را شناخته، حمایت کرده و به جهان شناسانده است.

• **مجیدفتحی:**

در تبریز، سیستم مستقلِ اکران دردسترس نیست و هم‌چنین، بعضاً به نظر می‌رسد، فقط به‌واسطه‌ی امکانات و ابزار است که سایزِ فیلم‌ها بزرگ شده. سؤال این‌جاست که آیا این تولیدات پخش خواهند شد و امیدی به اکران‌شان هست؟ به عبارتی، فیلم هایی که هم‌اکنون در تبریز تولید می‌کنیم، آیا قابلیت ارائه به عنوان فیلم سینمایی را دارند؟

• **اکبر شریعت:**

مشکل اکرانِ محصولات تولیدشدهْ فقط مربوط به شهرستان‌ها نیست و، به موجب چرخه‌ی غلط و پیچیده اکران، حتی خودِ فیلم‌های تولیدی در پایتخت هم دچار همین مشکل‌اند. بنابراین این یک سؤال مهم و اساسی است که، در صورت عدم اکران عمومی، با فیلم تولیدشده چه خواهیم کرد؟ درواقع، با در نظر گرفتنِ مشکلات کنونیِ اکران محصولات، اصولاً چرا فیلم تولید می‌شود؟

• **نادر ساعی‌ور:**

در بحث اکران، غیر از اکران عمومیِ سراسری، مسئله‌ای که می‌توان به آن توجه داشت و به توسعه‌اش امیدوار بود، وجود سینماهایی با مالکیت شخصی است. برای مثال، در اهر و مراغه و زنجان، سینماهای شخصی وجود دارد که مالکیت و ساختمان‌شان در اختیارِ شخصی حقیقی است و، اگر فیلمی موفق به کسب مجوز از اداره ارشاد گردد، می‌تواند به‌راحتی، و با صرف هزینه‌های شخصی، در این سینماها اکران شود. یا ممکن است فیلمی در جشنواره‌ای داخلی مطرح گردد اما فرصتِ اکران سینمایی نیابد و وارد رسانه عمومی شود، مانند فیلمِ آفریقا (هومن سیدی). پس خود فیلم در تعیین سرنوشتِ آن مؤثر است. بااین‌حساب می‌توان چنین نتیجه گرفت که هدف از ساخت فیلم‌های استانی، فقط، جشنواره‌ها نیستند، ممکن است فیلمی، بنا بر قابلیت‌های خود، در سینماهای شخصی، و یا در رسانه‌ای عمومی (مانند شبکه‌های تلویزیونی)، اکران شود.

ادامه دارد

نمایش «ایران‌بان» توسط دانش‌آموزان مدرسه‌ی ثریا مراغه، سال ۱۳۳۸ شمسی

گذری به تاریخ تئاتر مراغه

اصغر محمدزاده
Mohammadzadeh_2@yahoo.com

واژه‌ی تئاتر گرچه واژگانی بیگانه در تاریخ ادبیات اجتماعی مردم در قرن اخیر شـــناخته می‌شود، ولی این هنر در گذشته‌های بسیار دور، نه با این عنوان، بل‌که با عناوین شبیه‌خوانی و نمایش محلی در میان مردم مرسوم بوده و به همین دلیل، با پدید آمدن واژه‌ی تئاتر در کنار سایر هنرهای بومی، به‌راحتی در بین فرهنگ مردم مراغه هضم شد. از اواخر دوره‌ی قاجار با اجرای نمایش‌های فولکلور توســط گروه‌های دوره‌گردی از قفقاز، کم‌کم مردم این شهر با واژه‌ی تئاتر آشنایی پیدا نموده و به‌دلیل اســتقبال عمومی بر حضور این گروه‌های دوره‌گرد در مراغه افزوده شد.

از جمله اشـــخاصی که به اجـــرای تئاتر (نمایش) پرداخته می‌توان به مرحوم صمد صباحی اشاره نمود، که

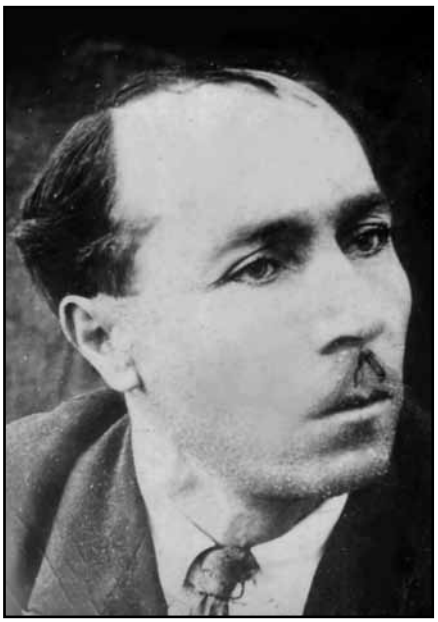
پیش‌کسوتان شهر اجرای نمایش «اؤدگلینی» و «آرشین مال آلان» از وی را خوب به خاطر دارند.

امّا در وجهی دیگر تئاتر ارمنیان قفقاز در پیش‌برد هنر تئاتر مراغه گام مهمی ایفا نمود و ارتباط فرهنگی آن‌ها با ممالک روس این مطلب را توجیه می‌کند. ارامنه‌ی مراغه از سال ۱۸۹۰ نمایش‌های مختلفی را روی صحنه بردند و سالن کوچکی را در جوار مدرسه بدین امر اختصاص دادند.(پیمان ، زمستان ۱۳۸۵) گرچه ارامنه‌ی مراغه در شمار کمی قرار داشتند، ولی مسبب اصلی پیش‌برد این هنر تاشیان نامی، از ارامنه‌ی هنردوست مراغه‌ای، بود. وی در مدرسه‌ی آرامیان شهر تبریز، که به سرپرستی کشیش پاپازیان اداره می‌شد، دوره‌ی تئاتر دیده و به عنوان آرتیست در نمایش‌نامه‌های مختلف ایفای نقش نمود. در بازگشت به موطن خود (مراغه) حیاط پشت کلیسای هوهانس مقدس را به این امر اختصاص داده و از بین دانش‌آموزان مدرسه‌ی ارامنه یک گروه هنری را آماده و پس از توفیق در اجراهای مختلف شروع به اکران در میان مردم نموده و هر روز کلیسای هوهانس پذیرای خیل عظیم مشتاقان به این هنر بود.

پس از روی کار آمدن تشکیلات فرقه‌ی دموکرات آذربایجان گروه‌های هنری ارامنه برنامه‌های متنوعی را اجرا نمودند. روزنامه‌ی آذربایجان در مورد اجرای برنامه‌های این گروه چنین گزارش می‌دهد: «در اول فروردین ۱۳۲۵ به‌مناسبت عید نوروز گروه هنری ارامنه‌ی مراغه از سوی تشکیلات جوانان به اجرای کنسرت در سربازخانه پرداختند». (آذربایجان ۱۰/۱/۱۳۲۵ ، ص۲)

احداث اولین سالن تئاتر مراغه

پس از روی کارآمدن فرقه‌ی دموکرات آذربایجان، با تشکیل خانه‌ی جوانان فرقه‌ی دموکرات در مراغه، هنر تئاتر در مراغه پیش‌رفت تصاعدی داشت. چنان‌چه نمایش ٤ پرده از نمایش هنری تئاتر در ۲۰ مرداد ۱۳۲۵ توسط هیئت آکتورال کمیته‌ی بیرق ستارخان (آذربایجان ۲۷/۵/۱۳۲۵ ، ص۲) ، اجرای نمایش تئاتر «فدائیها» توسط گروه تئاتر تشکیلات جوانان در سوم آبان سال ۱۳۲۵ (آذربایجان ۲۱/۷/۱۳۲۵ ، ص٤)، اجرای نمایش کمدی دوپَرده‌ای با نام «لاچین یوواسی» در ١٦ آبان



تاشیان، از پایه‌گذاران تئاتر ارامنه‌ی مراغه

سال ۱۳۲۵ از سوی جمعیت دوستی با اتحاد شوروی شاخه‌ی مراغه (آذربایجان ۲۵/۷/۱۳۲۵، ص۲) اجراهای فوق به‌دلیل مقبولیت هنر تئاتر در میان عموم مردم بود. این روند مسئولین مراغه را در دوره‌ی حکومت فرقه‌ی دموکرات آذربایجان بر آن داشت که نسبت به احداث سالن در خورشأنی برای اجرای تئاتر اقدام نمایند. روزنامه‌ی آذربایجان در اوایل شهریور سال ۱۳۲۵ چنین گزارش می‌دهد: «شهر مراغه در زمان حکومت سابق از هر لحاظ عقب‌مانده بود، حتی صحنه‌ای برای اجرای تئاتر وجود نداشت. حکومت ملی در این مدت کوتاه به منظور تحقق این امر، اقدام به احداث سالن تئاتر به‌طور آبرومندانه‌ای نموده است و از سوی مهندسین نقشه‌ی آن در حال آماده شدن می‌باشد»(آذربایجان ۵/۵/۱۳۲۵ ، ص۳).با گرفتن تصمیم قاطع در ادامه، روزنامه‌ی مذکور عملیاتی‌شدن ساختمان تئاتر مراغه را این‌گونه مشروح می‌دارد: «در هفته‌ی اول شهریور سال ۱۳۲۵ با بودجه شهرداری مراغه و مباشرت آقای مهندس مهدی‌زاده ساخت سالن بزرگ تئاتر مراغه با ظرفیت ٦۰۰ نفر آغاز گردید. در کنار سالن تئاتر، مکان‌هایی نظیر قرائت‌خانه و

اجرای نمایش مهرگان توسط دانش آموزان مدرسه‌ی ثریا مراغه، سال ۱۳۴۵ / ایفاگر نقش مرد، دختری است که لباس مبدل پوشیده است

اتاق استراحت مهمانان و نیز سالن انتظار و احداث خواهد گردید. در حال حاضر ۳۰۰۰۰۰ تومان جهت انجام این امر در نظر گرفته شده است (آذربایجان ۱۳۲۵/٦/۱۵، ص۳) در ادامه، آبان‌ماه همان سال ادامه روند کار سالن تئاتر را این گونه گزارش می‌دهد: «ساخت ساختمان تئاتر مراغه با سرعت کار ۲۰۰ نفر بنّا و کارگر هر روز به‌طور مرتب ادامه داشت (آذربایجان ۱۳۲۵/۸/۲٦ ، ص٤).

پس از فروپاشی تشکیلات فرقه‌ی دموکرات آذربایجان، این بنا نیمه‌تمام باقی ماند تا این‌که پس از وقفه‌ای چند ساله، عملیات احداث آن دوباره از سر گرفته شد. در سال ۱۳۲۷ هـ‌ش این سالن در دو طبقه احداث گردید و اولین سالن تئاتر مراغه با ظرفیت ٦۰۰ نفر محلی را برای هنرنمایی هنرجویان تئاتر فراهم آورد.

تئاتر در مدارس مراغه

بی‌شک آن‌چه موجب پیش‌رفت هنر تئاتر در مراغه شد، حضور این هنر در میان قشر تحصیل‌کرده و محیط مدارس بود. با تأسیس مدارس دولتی «بدر» ، «تدین » و «خواجه‌نصیر» هنر تئاتر نیز در این مدارس رسوخ نموده و با اجرای نمایش‌نامه‌های جدید، مدارس به قطب بزرگ هنر تئاتر در مراغه مبدّل شدند. حضور دبیرانی هم‌چون مرحوم صبوری و تبریزی از اداره‌ی فرهنگ و صنایع مستظرفه، در کنار دانش‌آموزان قبل از سال ۱۳۱۰ هـ‌ش. پیش‌رفتِ اهداف عالیه را در هنر تئاتر دوچندان نمود. مرحوم صبوری با استفاده از وسایل ابتدایی مثل مداد سیاه و پشم و پنبه، گریم‌های متفاوتی را انجام می‌داد و در آموزش رُل‌ها به دانش‌آموزان نقش اساسی داشت. گرچه امکانات آن‌چنانی از سوی مسئولین مربوطه به این امر اختصاص داده نمی‌شد و هنرآفرینان با کرایه‌ی پارچه از بازار و وسایل ابتدایی ادامه‌گر راه خود بودند، امّا پیش‌رفت زایدالوصف تئاتر در مراغه با همان وسایل ابتدایی اعجاب‌برانگیز بود.

با منتقل‌شدن این دو دبیر از مراغه به شهر دیگر، تئاتر مدارس مراغه سال‌ها مسکوت ماند تا این‌که از سال ۱۳۲۷ هـ‌ش آقای غلام آزادی، که پیش‌زمینه‌ای نیز در تئاتر داشت، با اجرای دو نمایش‌نامه‌ی «تریاکی‌ها» و «درویش» توسط دانش‌آموزان مدارس مراغه دوباره تئاتر در مدرسه تولد یافت. آقای غلام آزادی ربع قرن عهده‌دار تربیت هنرآفرینان تئاتر در مراغه بودند (مراغه قدیم، ص ۱۷۸).

منابع :

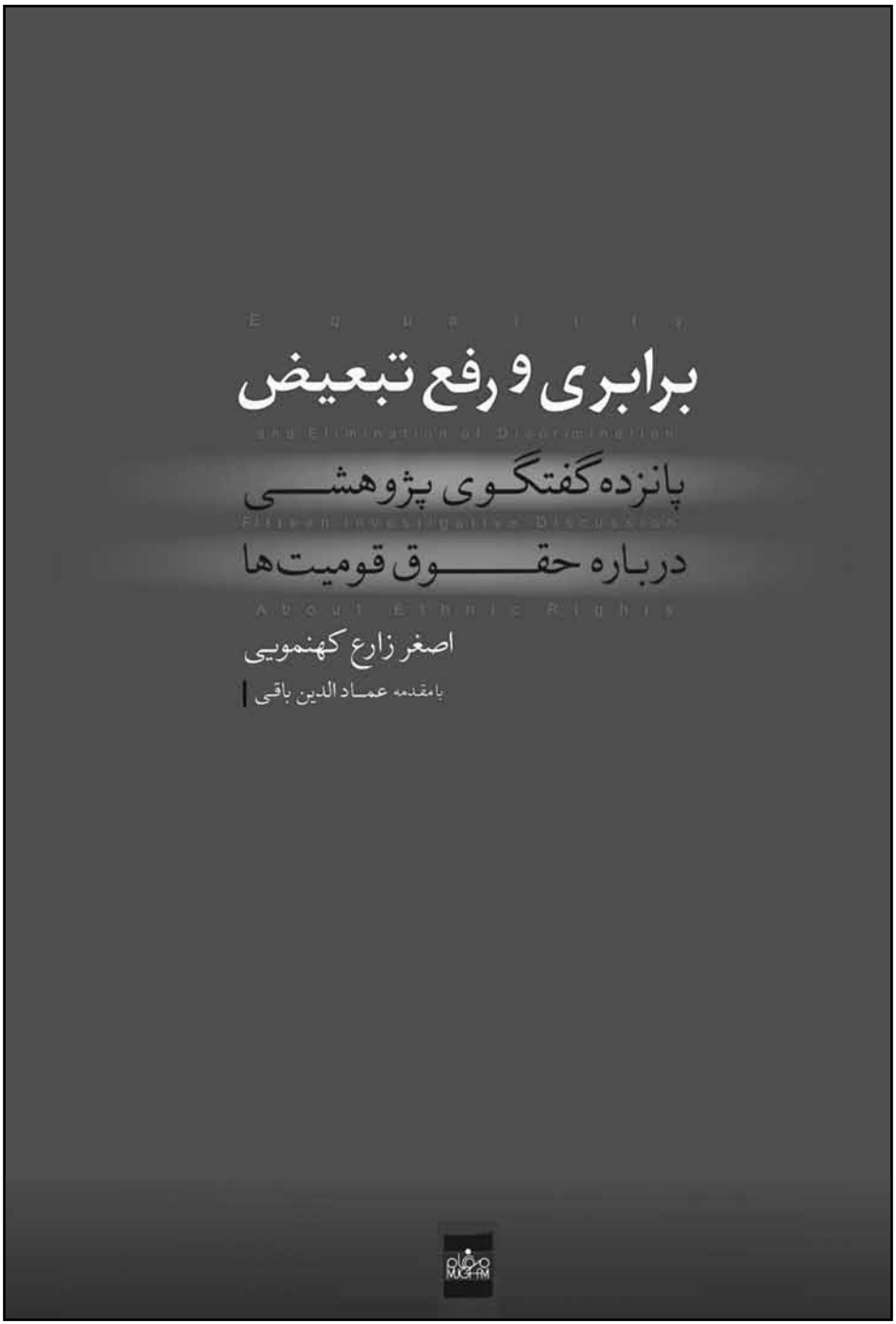
۱- محمدزاده، اصغر؛ مراغه قدیم، انتشارات اوحدی، سال ۱۳۹۱

۲- روزنامه آذربایجان، آرشیو سال ۱۳۲۵

۳- مصاحبه با مرحوم اکبر ارفعی

کتاب‌نامه

نقد و معرفی کتاب


Equality
برابری و رفع تبعیض
and Elimination of Discrimination
پانزده گفتگوی پژوهشی
Fifteen Investigative Discussion
درباره حقوق قومیت‌ها
About Ethnic Rights
اصغر زارع کهنمویی
با مقدمه عماد الدین باقی

کتاب «برابری و رفع تبعیض»

اثری متفاوت درباره‌ی حقوق قومیت‌ها

آذر ۹۴، کتابی با عنوان «برابری و رفع تبعیض»، با مقدمه‌ی عمادالدین باقی و به کوشش اصغر زارع کهنمویی، در تبریز منتشر شد. این کتاب از معدود کتب حوزه‌ی اندیشه بود که در وضعیت کم‌رونقی بازار کتاب، با اقبال خیره‌کننده‌ای مواجه شد و در مدت ۱۵ روز، تمام نسخه‌هایش به فروش رفت. مدتی‌است چاپ دوم این کتاب به‌همت انتشارات موغام، روانه‌ی بازار شده است. به مناسبت انتشار و اقبال قابلِ تأمل خوانندگان ایرانی به این کتاب، در پرونده‌ای ویژه، به بررسی موضوع و اهمیت آن پرداخته‌ایم.

البته کتاب دیگری از همین نویسنده در روزهای اخیر منتشر شده است با عنوان: «پایان تک‌زبانی» که در شماره‌های آتی به آن نیز خواهیم پرداخت.

«برابری و رفع تبعیض» جان کلام پانزده متخصص حوزه‌های «علوم اجتماعی»، «اندیشه‌ی سیاسی» و «حقوق بشر» درباره‌ی چالش‌های قومی کشور، و منبعی غنی برای پژوهش‌های مرتبط، است و براین اساس می‌تواند به عنوان دست‌نامه‌ای مفید، راهنمای کنش‌گران و سیاست‌مداران و کارگزاران حوزه‌ی قومیّت باشد.

عمادالدین باقی (فعال حقوق بشر و پژوهش‌گر برجسته‌ی دینی) در مقدمه‌ی خود بر این کتاب می‌نویسد: چند سال پیش هم که آقای اصغر زارع کهنمویی (مؤلف ارجمند کتاب پیش رو) کار گفت‌وگو در این زمینه را آغاز کرد، هنوز فضای مساعدی برای ورود بدان نبود، اما عقیده‌ی راسخ وی به حقوق قومیت‌ها ـ که بار اتهامی از سوی شکاکان و یا مغرضان را هم نثار او می‌ساخت ـ انگیزه‌ای بود برای انجام آن، تا بدین فرجام رسیده است. بی‌شک از گفت‌وگو نمی‌توان انتظاری در مقیاس کار پژوهشی داشت، مگر پژوهش‌هایی که به سبک گفت‌وگوها عرضه می‌شوند و نادرند. اما این مجموعه، از تنوع و روانی لازم برای بهره‌بردن خواننده‌اش برخوردار است. در موضوع قومیت‌ها، تاکنون، چند اثر وزین علمی منتشر شده است، اما آن‌ها از منظری کلی و نظری به موضوع پرداخته‌اند. لیکن اهمیت درجه‌ی نخست این کتاب، به باور من، در اصل موضوع و ورود به آن از منظری عینی‌تر است که به عادی‌ساختن بحث در این زمینه و ترقیق فضای امنیتی یاری می‌رساند. هر گامی برای انتقال موضوع از حوزه‌ی امنیتی صرف به حوزه‌ی فرهنگیْ درخور استقبال و حمایت است و کتاب پیش رو یکی از این گام‌هاست.

مهم‌ترین سؤالات بنیادی قومیت، در تمام این گفت‌وگوهای چالشی و پژوهشی، طرح شده و، به فراخور پاسخ‌ها، پرسش‌های جدیدی نیز اضافه شده است. محورهای اکثر گفت‌وگوها عبارت‌اند از: «بستر تاریخی به‌وجودآمدن بحران

قومی»، «وضعیت قومیت‌ها در دوران پهلوی»، «اندیشه‌ی برابری در اسلام و قانون اساسی»، «نگاه امام خمینی به حقوق اقوام»، «تحلیل دلایل و نگرانی‌های مخالفان حقوق قومیت‌ها»، «حقوق اقوام و مسئله‌ی امنیت ملی»، «نسبت منافع ملی و حقوق بشر»، «مصادیق حقوق قومیت‌ها»، «زبان‌مادری و چرایی و چگونگی اجرای آن»، «امکان یا عدم امکان تحقق حقوق قومیت‌ها»، «بررسی سیاست‌های قومی»، «تبیین راهکارها» و، درنهایت، «تحلیل آینده‌ی بحران قومی در ایران».

پُربی‌راه نیست اگر ادعا شود اثـر حاضر، مواد خام ده‌ها مقاله‌ی علمی‌پژوهشی را برای دانش‌جویانِ رشته‌های تـاریخ معاصر، علوم سیاسـی، حقـوق بشر و جامعه‌شَناسی فـراهم کـرده است. «برابری و رفع تبعیض»، درواقع، فتح بـابی بـرای مباحث عمیق و پیچیده‌ی قـومیتی اسـت که در قالب گفت‌وگوهای بلند و پژوهشـی با پانزده کارشناس برجسته‌ی حوزه‌های سیاست، جامعه و قومیتْ سامان یافته است که عبارت‌اند از: ۱. آرش نراقی (استاد فلسفه‌ی دین در کالج موراوین امریکا)، ۲. سعید معیدفر (استاد علوم اجتماعی دانشگاه تهران)، ۳. کاووس سیّدامامی (استاد جامعه‌شناسی دانشگاه‌امـام صادق)، ٤. سیدحیدربیات (محقـق حـوزه‌ی علمیه‌ی قم)، ۵. ابراهیم حاجیانی (جـامعه‌شناس و مدیر پژوهش‌های فرهنگیِ مرکز تحقیقات‌استراتژیک)، ٦. یونس نوربخش (استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهـران)، ۷. حمیدرضاجلایی‌پور (اَستاد جـامعه‌شناسـی دانشگاه تهـران)، ۸. صادق زیباکلام (استاد علوم سیاسی دانشگاه تهران)، ۹. مجتبی مقصودی (استاد علوم سیاسی دانشگاه آزاد)، ۱۰. احمد رضایی (استاد جامعه‌شناسی دانشگاه مازندران)، ۱۱. سیدهاشم هدایتی (استاد بازنشسته‌ی مدیریت استراتژیک)، ۱۲. جـلال‌جـلالی‌زاده (استاد فقه شافعـی دانشگاه تهران)، ۱۳. محمدعلی حیدری (پژوهش‌گر روابط بین‌الملل)، ١٤. حسین گـودرزی (رئیس مرکز پژوهش‌هـای اسلامی صداوسیما) و ۱۵. فرامـرز تقی‌لو (استاد علوم سیاسی دانشگاه تبریز).

زارع کهنمویی در بخشی از مقدمه‌ی بلند خود می‌نویسد: «حقوق قومیت‌ها، چون تاکنون همواره در وادی لاادری، ابهام و انکار بوده، جای گفت‌وگوهای بسیار دارد. باید درباره‌ی این حقوقِ نخستینِ بشری بسیار نوشت و بسیار سخن گفت تا هراس جامعه‌ی ایرانی، که سال‌های سالْ بلندگوهـای پان‌ایرانیسم در گوشه‌گـوشه‌ی آن مشغول بودند، فرو بریزد. برای تحقق حقوق قومیت‌ها، تنها یک راه وجود دارد: گفت‌وگو. باید برای این که انسان ایرانی کم‌تر رنج بکشد، گفت‌وگو کنیم. باید برای این که ایران را هم‌چنان «ایران» نگه داریم، گفت‌وگو کنیم. باید برای تحقق حقوق حقه‌ی قومیت‌ها گفت‌وگو کنیم. تنها راهِ نیل به آرامش پایا و توسعه‌ی پایدار، تحقق گونه‌های مختلف حقوق انسان ایرانی (اعم از ترک و فـارس و عرب و بلوچ و لُـر و کرد و ترکمن و قشقایی و...) است. حقوق قومیت‌ها، نخستین نُتِ سمفونی آرامش‌بخش ایران است. بدون پذیرش و تحقق حقوق فردی و جمعیِ قومیت‌ها، اندیشیدن برای توسعه، بیهوده‌ترین کار ممکن است.

اصغر زارع کهنمویی (روزنامه‌نگار و پژوهش‌گر) تابستان ۵۸ در روستای کهنمو به دنیا آمد و بهمن ۸۵ از دانشگاه تهران در رشته‌ی «تاریخ و تمدن ملل اسلامی» فارغ‌التحصیل شد. نخستین کتاب زارع کهنمویی، خرداد ۹۲ با عنوانِ «انقلاب اخلاقی، راهی به رهایی»، با مقدمه‌ی سیدحسن خمینی، منتشر شد. افزون بر «برابری و رفع تبعیض»، اثر دیگری از او با عنوان «پایان تک‌زبانی» به زودی منتشـر می‌شود. اخیراً هیئت نظارت بر مطبوعات، پروانه‌ی انتشار ماه‌نامه‌ی «دیگری» را، به صاحب امتیازی اصغر زارع کهنمویی، صادر کرده است.

اصغر زارع کهنمویی

گفت‌وگو با اصغر زارع کهنمویی مؤلف «برابری و رفع تبعیض»

برای تحقق حق و حفظ مصلحت به گفت‌وگو نیاز داریم

امیر رحیم‌پور و مهدی رضائیان

اشـــاره: «برای این‌که وارد عرصه‌ی رســـمی شوم، قلمی را که بسیار دوست داشتم با دستان خودم مثله کردم». این را اصغر زارع کهنمویی درباره‌ی نحوه‌ی ورودش به عرصه‌ی روزنامه‌نگاری می‌گوید؛ روزنامه‌نگار و پژوهش‌گر آذربایجانی که سال‌ها پیش به قول خودش برای درس‌خواندن و پول درآوردن از کوهستان سهند به دشت تهران آمد، اما نه پول درآورد و نه درس خواند. روزنامه‌نگار شد تا روزی به یکی از جدی‌ترین مدافع حقوق قومیت‌ها در عرصه‌ی رسمی تبدیل شود. البته اشتغال جدی‌تر این روزنامه‌نگار کارِ علمی در حوزه‌ی اخلاق است، اما نبودِ گفت‌وگو در حوزه‌ی حقوق قومیت‌ها و سکوت روشن‌فکران او را واداشت شخصاً به این حوزه وارد شود و سرانجام با در نظر گرفتن مصالح کشور، بخشی از اصحاب آکادمی و روشن‌فکران را پای گفت‌وگوهای چالشی خود نشاند. «برابری و رفع تبعیض» عنوان یکی از همین مجموعه گفت‌وگوهایی است که زارع کهنمویی با تلاش بسیار به فرجام رسانده است. آن‌چه می‌خوانید، گفت‌وگویی خودمانی است با کسی که ده سال آزگار، خیابان‌های پایتخت را برای گفت‌وگوهای بلندبالای خود زیر پا گذاشته است. این گفت‌وگوی صمیمانه و گرم در یکی از روزهای سرد سال ۹۴ انجام شد؛ همان روزهایی که کتاب او در پانزده روز به چاپ دوم رسید. کلام اصلی او در گفت‌وگویی که خیلی تمایلی به انجام آن نداشت این است: «برای تحقق حق و حفظ مصلحت به گفت‌وگو نیاز داریم. در نبود گفتمان عقلانی و عدم حضور و کنش عقلا، وضعیت قومیت به دست رادیکال‌ها می‌افتد.»

آقای زارع خوشحالیم که در خدمت شما هستیم. در صورت امکان، معرفی کوتاهی از اصغر زارع کهنمویی برای خوانندگان ما ارائه کنید.

خوش‌آمد عرض می‌کنم خدمت شما. من البته ذهنیت دیگری از گفت‌وگو داشتم. فکر می‌کردم برنامه‌ی شما گفت‌وگویی موضوعی است و قرار است درباره‌ی موضوع و مسئله‌ی خاصی صحبت کنیم. خیلی مشتاق به صحبت درباره‌ی خودم نیستم. با این حال برای احترام به رسالت و سیاست رسانه، سنت خود را می‌شکنم و البته خیلی کوتاه پاسخ می‌دهم. من اصالتا اهل روستای کهنموی شهرستان اسکو هستم. مهر ۱۳۸۰ وارد دانشکده‌ی الهیات دانشگاه تهران شدم. تا کارشناسی ارشد در رشته‌ی تاریخ و تمدن ملل اسلامی روی نیمکت نشستم. زندگی من در سه بُعد سیاست، دانش و رسانه خلاصه می‌شود. در بعد سیاست، در دوره‌ی دانش‌جویی از فعالان انجمن اسلامی دانشگاه تهران بودم و اکنون نیز با جریان اصلاحات کار می‌کنم. هم‌کاری علمی با اساتید صاحب‌نام علوم انسانی و مراکز پژوهشی همواره بخشی از زندگی مرا مشغول کرده است. هم‌زمان با این دو حوزه، نیاز به اشتغال و البته علاقه‌ی بسیار به روزنامه‌نگاری باعث شد در کلاس‌های روزنامه‌نگاری وزارت ارشاد و چند جای دیگر شرکت کنم. حقیقت این است که روزنامه‌نگاری کار بسیار سختی است، البته اگر بخواهی واقعاً کار کنی. من این حرفه را هم در دوره‌های آموزشی مختلف و هم در عرصه‌ی تجربی یاد گرفته‌ام و ده سالی هست با خبر گلاویز هستم. کار و فعالیت هم‌زمان در سه حوزه‌ی سیاست، علم و رسانه مزیت‌ها و معایبی دارد که جای بحث‌اش این‌جا نیست. به هر ترتیب، من جوانی را در این سه وادی گذارنده‌ام و اکنون به دوران میان‌سالی رسیده‌ام.

از لطف شما ممنونم. «هویت» در حوزه‌ی فرهنگ و ادب منتشر می‌شود. بسیار علاقه‌مندیم که شما از برنامه‌های فکری، تألیفات و نوشته‌های خودتان برای‌مان‌بگویید.

بسیاری از فعالان حوزه‌ی فرهنگ و سیاست، اکثراً کار و پیشه‌ی دیگری دارند. یعنی برای گذران معیشت، بخش قابلِ توجهی از وقت و زندگی آن‌ها صرف مسائل دیگری غیر از فرهنگ می‌شود. اما الحمدلله برای من در ده سال گذشته، این‌طور نبوده است. کار من نوشتن بوده است، یعنی معیشت و زندگی من با نوشتن (گونه‌های مختلف نوشتن) تأمین شده است. به بیان دیگر، من صرفاً از نوشتنِ پول درآورده‌ام. کسی که درآمدش از نوشتن باشد، قطعاً متنِ تولیدشده زیاد خواهد داشت. البته باید بگویم نوشته‌های من عموماً ژورنالیستی هستند، چون فکر می‌کردم این مدل کارها مؤثرتر و ضروری‌تر هستند. تولیدات علمی هم دارم، البته کم‌تر از تولیدات رسانه‌ای که انشاءالله از این به بعد به دلایلی روی پژوهش متمرکز خواهم شد.

اگر ممکن است، کمی آماری صحبت کنید؛ خصوصاً درباره‌ی کتاب‌های‌تان.

بیش‌ترین حجم تولیدات من گفت‌وگو است. اگر در ادامه بپرسید، شاید بگویم که چرا به گفت‌وگو بیش از هر حوزه‌ی دیگری اعتقاد دارم. تاکنون شاید بیش از ۲۰۰ گفت‌وگوی تفصیلی انجام داده‌ام. البته در کنار این، یادداشت‌ها و مقالات بسیاری در روزنامه‌های مختلف منتشر کرده‌ام که گاه فیدبکِ بسیار خوبی هم داشته‌اند، اما اولویت شخصی من به گفت‌وگوهاست. اما اگر بخواهم مشخصاً درباره‌ی کتاب صحبت کنم، باید به این ترتیب توضیح بدهم. سال ۹۱ کتابی در حوزه‌ی اخلاق به نام «انقلاب اخلاق، راهی به رهایی» با مقدمه‌ی سیدحسن خمینی منتشر کردیم. این کتاب توسط وزارت ارشاد در سی‌هزار نسخه چاپ و پخش شد. اکنون حتی یک نسخه در اختیار خودم نیست و من پی‌گیر چاپِ دوّم‌اش هستم. کتاب دوم را امسال منتشر کردیم؛ «برابری و رفع تبعیض»، با مقدمه‌ی عمادالدین باقی. این کتاب اولِ آذرماه سال گذشته منتشر شد و دقیقاً در دو

هفته، تمام نسخه‌هایش تمام شدند و ناشر اکنون چاپ دوّم‌اش را روانه‌ی بازار کرده است. برای کتاب دیگری با عنوان «پایان تک‌زبانی»، با مقدمه‌ی عبدالله رمضان‌زاده، مجوز گرفته‌ایم که در مورد حق زبان مادری است و قرار است در یکی دو ماه آینده منتشر شود. کتاب دیگری هم در حوزه‌ی اخلاق دارم که در حال نهایی‌شدن است. عنوان آن را فعلاً «اخلاق، فصل نخست تغییر» گذاشته‌ایم. این کتاب با مقدمه‌ی یکی از شخصیت‌های برجسته احتمالاً تا آخر بهار امسال منتشر می‌شود. در حال انجام یک پژوهش دیگر در حوزه‌ی اخلاق هستم که تا آخر سال قطعاً نهایی می‌شود. در حوزه‌ی ادبیات، کتابی در دست ترجمه دارم که فکر می‌کنم امسال منتشر می‌شود. حداقل ٤ مجموعه‌ی دیگر در حوزه‌های نفی خشونت، امتناع اندیشه، حقوق بشر و وضعیت سیاست دارم که تا ۹۰ درصد نهایی شده و اگر فرصتی پیش آید، آن را به اتمام خواهم رساند و برای کسب مجوز روانه‌ی ارشاد خواهم کرد. یکی‌دو تا برنامه‌ی نصفه‌نیمه هم درباره‌ی نقد وضعیت روشن‌فکری شروع کرده‌ام که مدتی است رها شده‌اند و فعلا وقت انجام و فرجام آن‌ها را ندارم. افزون بر این‌ها امسال ماه‌نامه‌ای با نام «دیگری» به صاحب‌امتیازی و سردبیری این‌جانب و تحت نظارت علمی مصطفی ملکیان منتشر خواهد شد. تلاش می‌کنیم مجله‌ای برای تبیین مسائل و دغدغه‌های ملموس و عینی انسان ایرانی منتشر کنیم.

بیش‌ترین فعالیت شما در چه حوزه‌ای است و سؤال خواندنی این‌که، در بین کارهای‌تان، خودتان کدام‌ها را بیش‌تر پسندیده‌اید؟

رشته‌ی دانشگاهی من «تاریخ و تمدن» است. رساله‌ام پژوهشی تاریخی در حوزه‌ی قره‌باغ است. در انجام چند طرح تاریخ شفاهی، مشارکت داشته‌ام که در مؤسسه‌ی تنظیم و نشر آثار امام خمینی آرشیو شده‌اند و هر وقت صلاح بدانند، منتشر خواهند شد. البته در حوزه‌ی تاریخ غیر از مطالعه و گاه نوشتن مقالات ژورنالیستی کار جدی دیگری ندارم. اما هم‌زمان در دو حوزه‌ی غیرمرتبط با رشته‌ی تحصیلی‌ام کار می‌کنم؛ یکی حقوق قومیت‌ها، و دیگری اخلاق. درباره‌ی بخش دوم سؤال شما باید بگویم: اگر بخواهیم به صورت مطلق به قضیه نگاه کنیم، با هیچ‌یک از تولیداتم لذت نمی‌برم. البته قدیم‌ها چرا، این اتفاق می‌افتاد. چون آن‌وقت‌ها صرفاً می‌نوشتم و بدون سانسور و در نظر گرفتن محذوریت‌های مختلف، نوشته‌ها را مثلا در نشریه‌ی دانش‌جویی، وبلاگ، فیس‌بوک و... منتشر می‌کردم. نه مصاحبه می‌کردم، نه ذهنیت ژورنالیستی داشتم، نه نوشته‌هایم زیر دست سردبیر می‌رفت، نه مسئله‌ی سیاست‌رسانه را می‌فهمیدم و نه دغدغه‌ی حق‌التألیف داشتم. آن‌وقت‌ها کاملا با فراغ بال می‌نوشتم. کاملاً آزاد بودم. انگار روی ابرها در فضایی معلق می‌نشستم و با دلم، نه مغزم، می‌نوشتم. من آن نوشته‌هایم را بیش از همه دوست داشتم. وقتی به‌دلایل زیادی به این نتیجه رسیدم که باید در عرصه‌ی رسمی بنویسم، قلمم را زنجیر کردم. البته همان زمان، مصاحبه‌ها و گزارش‌هایم در رسانه‌ها چاپ می‌شد، اما نه به اسم خودم، یعنی بدون اسم چاپ می‌شد. یادداشت هم نمی‌نوشتم، چون از خط‌خطی کردن و قیچی کردن خیلی بدم می‌آمد. تقریباً در پنج‌سال اول کار روزنامه‌نگاری‌ام، هیچ یادداشتی چاپ نکرده‌ام، یعنی نخواسته‌ام چاپ کنم. بعد که به دلایل زیادی احساس کردم باید وارد عرصه‌ی رسمی شوم، آن فارغ‌البالی و آن قلمی را که بسیار دوست داشتم، با دستان خودم مثله کردم.

چرا؟

فرض کنید من مطلبی را به همان سبک و سیاق خودم می‌نوشتم. مطلب چند بار قیچی می‌شد و بد هم قیچی می‌شد. به خاطر این‌که شخص دیگری مطلبم را خط‌خطی نکند، خودم از قبل در ذهنم خط‌خطی می‌کردم. یعنی خودم اولین سانسورچی خودم شدم. وقتی دیگران نوشته‌ی شما را قیچی می‌کنند، سانسور فقط روی کاغذ رخ می‌دهد، اما وقتی نویسنده خودش خودش را سانسور می‌کند، درواقع مغز و روان خود را قیچی می‌کند. اکنون بعد از چندسال مثله‌کردن جان و ذهن و روان خویشتن، من آن کسی نیستم که آن متن‌ها را می‌نوشتم. من از نوشته‌های پر از شفافیت فاصله

گرفته‌ام. هیچ‌یک از کارهای امروز خودم را با آن دوران مقایسه نمی‌کنم.

حالا اگر سؤال خود را به همین تولیدات متأخر محدود کنیم، چطور؟

در این حالت، بیش‌تر کارهایم برایم ارزش‌مند بوده‌اند، چون همیشه دغدغه‌هایم را دنبال کرده‌ام. اما آن بخش را که فیدبَک بیش‌تری داشته‌اند، بیش‌تر دوست داشتم، چون فکر می‌کنم در این وانفسا کاری ارزش‌مند است که مخاطب بیش‌تری دیده و خوانده باشد. نمی‌گویم تأیید کرده باشد؛ می‌گویم دیده باشد. مثلاً مصاحبه‌ام با زیباکلام را درباره‌ی وضعیت قومیت در ایران دوست داشتم، چون بیش از بیست نقد برایش نوشته شد. مهم نیست که چه تعداد از این نقدها بی‌راه بوده‌اند، بر علیه من بوده‌اند، توهین‌آمیز بوده‌اند، و مهم نیست که من از آن‌ها خوشم آمده یا بدم آمده. مهم این است که برای تولید من، واکنش قابل توجهی نشان داده شده است. من از این نقدها خوشم می‌آید. یک مثال دیگر؛ مصاحبه‌ای که با ملکیان داشتم، خیلی برایم ارزش‌مند بود، چون خوب دیده شد. یا تابستان ۹۳ و تابستان پارسال، دو یادداشت جداگانه درمورد دکتر جواد هیئت نوشتم. مطلب سال ۹۳ بیش از ۲۰۰بار فقط از صفحه‌ی فیس‌بوک من به اشتراک گذاشته شد. کسی که مطلبی را به اشتراک می‌گذارد، یعنی حداقل بخشی از آن مطلب را قبول دارد. مطلبِ پارسال نیز، در سایتی با تعداد مراجعین بالای چهارهزار، در کم‌تر از ۲ روز، هفت‌هزار بازدید داشت. این برای من بسیار ارزش‌مند است. سال ۹۳ یادداشتی درباره‌ی مرتضی پاشایی نوشتم که فیدبکِ بسیاری عجیبی داشت. یا یادداشتم درباره‌ی زلزله‌ی آذربایجان، بارها و بارها به خودم ایمیل شد.

اگر موافق باشید، به کتاب اخیرتان برگردیم که استقبال خوبی هم از آن شده است. «برابری و رفع تبعیض» چگونه کتابی است؟

این کتاب در قالب کلاسیکِ تألیف کتاب قرار نمی‌گیرد. این کار این‌گونه نیست که مؤلف در کتابخانه بنشیند و چیزی را تدوین و تألیف کند. البته من این روش را رد نمی‌کنم. خودم هم به این روش اقتدا کرده‌ام. اما این کتاب به‌سبک دیگری است؛ سبکی که در آن وضعیتِ «زنده»ای حاکم است. در این کتاب، من فقط به عنوانِ کارگردان کار حضور ندارم. هم‌راه من، پانزده نفر دیگر هم حضور دارند. من در این کتاب با اساتید برجسته‌ی حوزه‌ی قومیت که در این حوزه کار کرده‌اند، گفت‌وگوهای راه‌بردی مهمی کرده‌ام.

برای این کار چه هدفی را دنبال می‌کردید؟

احساس می‌کردم در این حوزه (حقوق قومیت) باید گفت‌وگو کنیم. قومیت مسئله‌ی مهم جامعه‌ی ما است، ولی گفت‌وگویی درباره‌ی آن نمی‌شود؛ یعنی روشن‌فکران و رسانه‌ها سکوت کرده‌اند. من فکر می‌کردم این سکوت باید شکسته شود و باید روشن‌فکرها و کنش‌گران اجتماعی، رسانه‌ای، سیاسی، فرهنگی و... در این حوزه، کنش نشان دهند. من فکر می‌کنم وقتی حقی را می‌خواهیم، باید برای تحقق آن پی‌گیری کنیم. تحقق این حقوق، بدون کنش جامعه‌ی کنش‌گر و مؤثر ممکن نیست. اگر کانون‌های تأثیرگذار کنش نشان ندهند، حقوق ما در مرزهای غیرممکن باقی خواهد ماند. و نکته‌ی مهم این‌که اگر ما از آن‌ها نخواهیم که کنش نشان دهند، آن‌ها کنش نشان نخواهند داد. این طبیعی است، چون این موضوع مربوط به آن‌ها نیست؛ مربوط به ما است. من به این نتیجه رسیده بودم که باید این مسئله را به میان روشن‌فکران ببریم. یکی از راه‌های این ضرورت، گفت‌وگوی مطبوعاتی با آن‌ها بود. من برای این‌که ذهنم را اجرایی کنم، معطل کسی یا شرایطی نمی‌مانم. همان سال‌های ۸۹ و ۹۰ شروع کردم و این مصاحبه‌ها را انجام دادم. مصاحبه‌ها، بعد از این‌که چند رسانه از جمله «اندیشه پویا»، «مهرنامه» و...، حاضر به چاپ‌شان نشد، بالاخره در جاهایی چون «نسیم بیداری»، «حریم امام»، و «جماران» چاپ شدند. البته بخشی از گفت‌وگوها ناقص چاپ شدند و بخشی هم به خاطر عدم رضایت مصاحبه‌شوندگان چاپ نشدند. بعد از این‌که دولت عوض شد، من این‌ها را جمع کردم و در قالب کتاب برای ارشاد فرستادم که نهایتاً با کم‌ترین سانسور

مجوز گرفت و منتشر شد. اصلی‌ترین هدف این بود که در این حوزه، باب گفت‌وگو را باز کنیم. قطعاً این کتاب ضعف و ایراد بسیار دارد و من همه را قبول دارم. همان‌طور که در مقدمه‌ی این کتاب نوشته‌ام، می‌خواستم منطقی قوی و البته دل‌سوزانه برای وضعیت موجود ارائه کنم. هدفم از تولید این کار و کارهای مشابه، آرامش کشورم ایران است.

چرا گفت‌وگو؟

بله، سؤال مهمی است». بعضی‌ها می‌پرسند که چرا فلانی خودش در این حوزه کتاب تألیف نمی‌کند و به گفت‌وگو بسنده می‌کند؟ عموماً در مراکز علمی دنیا، برخلاف ایران، گفت‌وگو ارزش علمی زیادی دارد. در گفت‌وگو دو نفر حضور دارند. درواقع گفت‌وگو برپایی میز نقد زنده است. وقتی شما در کتابخانه نشسته‌اید و می‌نویسید، تنها خودتان حضور دارید و کسی احکام شما را در دم نقد نمی‌کند. باید کتاب شما چاپ شود، خوانده شود و آن‌گاه عده‌ای در شرایطی خاص، آن هم در وضعیت مونولوگ، برای کتاب شما نقد بنویسند. اما در گفت‌وگو شما مدام در حال نقد شدن هستید. نمی‌توانید خودتان را پنهان کنید. باید جوابی را که فرد مقابل می‌خواهد، بدهید. نمی‌توانید خودسانسوری بکنید. گفت‌وگو محصول وضعیت نقد است. گفت‌وگو موجود زنده است. گفت‌وگو دیالوگ است؛ یادداشت و مقالهٔ مونولوگ. هدف من دیالوگ بود؛ به گفت‌وگو کشاندن کنش‌گران برای گفتن درباره‌ی مسئله‌ای که تا دیروز نگفته بودند. من می‌خواستم آن‌ها را به کنش وادارم. درواقع می‌خواستم دیالوگ کنم و نمی‌توانستم هدف دیالوگ را در قالب مونولوگ دنبال کنم. یعنی هدف من گفت‌وگو کردن را ایجاب می‌کرد.

برای نوشتن این کتاب تشویق هم شده‌اید؟

من برای همه‌ی تولیداتم از متخصصین مرتبط راهنمایی می‌گیرم، اما هرگز مشوقی نداشته‌ام. کم‌ترین تشویقی برای این کارها عایدم نشد. البته ضدتشویق زیاد بوده . این کار از اول در ذهن خودم بود. یعنی ایده ایده‌ی خودم بود. البته قبل از این مجموعه گفت‌وگو دیده بودم، ولی به این شکل نبود که پیوسته و پژوهشی و با هدف و موضوع مشخصی باشد. بسیاری از مجموعه گفت‌وگوها کشکول هستند. درواقع شخص، گفت‌وگوهای خود را در موضوعات مختلف در شرایط مختلف با آدم‌های مختلف، بدون داشتن هدف و شیوه‌ی خاصی جمع کرده و تبدیل به کتاب کرده است. این گفت‌وگوها عمدتاً بار علمی و مطالعاتی هم ندارند. تمام کسانی که در رسانه‌ها قلم زده‌اند، می‌توانند بعد از چند سال حداقل یکی‌دو تا مجموعه گفت‌وگو منتشر کنند. البته این‌ها هم ارزش‌مند هستند، اما کاری که من کرده‌ام درواقع یک برنامه‌ی پژوهشی منسجم و جدی و البته در قالب گفت‌وگو بود. همان‌طور که در مقدمه‌ی کتاب نوشته‌ام، این کتاب داده‌های خام ده‌ها مقاله‌ی علمی‌پژوهشی جدی را در اختیار پژوهش‌گران کلاسیک قرار می‌دهد.

جالب است. شما بدون تشویق و البته با ضدتشویق‌ها چگونه این کارها را به سرانجام رساندید؟

من سال‌هاست از آدم‌های مختلف یک گزاره‌ی کلیدی عجیب می‌شنوم. آدم‌های زیادی هستند که تئوری‌پردازی می‌کنند و می‌گویند «ما باید فلان‌کار را بکنیم، بهمان کار را بکنیم». اما در عمل که نگاه می‌کنی، می‌بینی کم‌ترین تلاشی نمی‌کنند، حتی برای کاری که خودشان از ضرورت آن سخن می‌گویند. یعنی شخص، فلان یا بهمان کار را ضروری می‌داند، اما خودش برای این ضرورت کم‌ترین گامی برنمی‌دارد. این جمله‌هایی که با «ما باید...» شروع می‌شوند، ما را بی‌چاره کرده است. من در سال ۸۵ و ۸۶ به این نتیجه رسیدم که گفت‌وگو درباره‌ی این مسئله باید در متن نهاد روشن‌فکری ایجاد شود. باید از آن‌ها بخواهیم درباره‌ی حقوق قومیت‌ها حرف بزنند. چون، اگر آن‌ها صحبت نکنند، فضا به دست رادیکال‌ها می‌افتد. فرض کنید استاد ملکیان صحبت نکند. قطعا جای او شخص دیگری صحبت می‌کند که دیدگاه‌های رادیکال و خطرناکی دارد؛ دیدگاه‌هایی که نه با اسلام می‌خواند، نه با حقوق بشر و نه با مصالح کشور و نظام. متأسفانه در نبود گفتمان عقلانی و عدم حضور

و کنش عقلا، وضعیت قومیت به دست رادیکال‌ها افتاده است. منظور من از کار عملی، کار در چارچوب قانون است. من چریک نیستم. من کار فکری می‌کنم و به این عقلانیت و اعتدال اعتقادِ راسخ دارم.

نقدهایی را که تا الآن بر کتاب وارد شده، چطور ارزیابی می‌کنید؟

پخش کتاب اول آذرماه شـــروع شد. تقریباً ۱۰ آذر هم به تهران رسید و بلافاصله تمام شد. بخش بزرگی از منتقدان، حتـــی خود گفت‌وگوشـــونده‌ها، کتاب را ندیده‌اند. خواندن کتابی ۴۰۰ صفحه‌ای، آن‌هم نه داستان و شـــعر، که یک موضوع زمخت زمان می‌برد. بنابراین هنوز زود هست که نقدها یا نظرات عمیق بر کتاب دیده شـــود. اما کسانی که کتاب را در دست گرفته‌اند و ورق زده‌اند، عموماً نظرات مثبتی داشته‌اند. برخی نقدهای کلی نیز بر کتاب وارد شـــده اســـت. مثلاً نقد کرده‌اند چرا با حقوق‌دان‌ها مصاحبه نکرده‌ام، که واقعاً هم کاری هست که باید انجام می‌شـــد. ولی باید بگویم، موضوع کتاب بیش‌تر جامعه‌شناختی‌ست، تا حقوقی. بنابراین، شاید از مصاحبه با حقوق‌دان‌ها صرف نظر شده است. عنوان فرعی کتاب، «گفت‌وگوهایی درباره وضعیت قومیت» بود که اصطلاحی جامعه‌شـــناختی است، اما بعدها بنا به مصلحتِ دوســـتان به «حقوق قومیت» تغییر یافت. این نقدِ دوســـتان شاید به دلیل عنوان فرعی است. نقد دیگر این است که برخی از افراد رادیکال می‌گویند این گفت‌وگوها باید با افرادی انجام می‌شد که چندین سال در زندان بوده‌اند! طیف‌های مختلفِ پان‌ایرانیست هم از این کتاب به عنوان مانیفستِ تجزیه‌طلبی یاد می‌کنند. باید بگویم که من کتاب را در مقابلِ این دو گروهِ رادیکال نوشته‌ام و این‌گونه کنش‌های سلبیِ دور از انتظار نیست. دوست دارم هر دو طیف، کارم را نقد کنند و البته امیدوارم که نقد تبدیل به تخریب نشـــود. در این چند ماه، مراکز مختلف دانشگاهی تهران (از جمله انجمن جامعه‌شناسی، پژوهشـــگاه علوم انســـانی، دانشـــگاه تهران، دانشگاه شـــریف)، تبریز، ارومیه، قزوین، سنندج و... برای نقد و بررسیِ این کتاب با حضور بنده‌ی حقیر و برخی اساتید گفت‌وگوشونده، برنامه‌هایی تدارک دیدند که من با توجه به حساسیت‌های موجود با این نشست‌ها موافقت نکردم. امیدوارم فضایی ایجاد شود تا این نشست‌ها در موقعیت منطقی و عقلانی و به دور از هیاهو برگزار شود.

معیارهای انتخاب اساتیدی که با آن‌ها مصاحبه کرده‌اید، چه بوده است؟

در انتخاب اساتید، من سه اصل را مدّنظر داشتم: ۱ـ علمـــی بودن افراد؛ ۲ـ رادیکال نبودن افراد؛ ۳ـ تنوع فکری افراد. با توجه به این ســـه اصل بعد از مشورت با دوســـتانِ دانشگاهی، ۴۵ نفر در لیست مصاحبه قرار گرفتند. اما عـــده‌ای از این ۴۵ نفر مصاحبه را رد کردند (مثلاً آقایان کاوه بیات و امیری صالحی)، عده‌ای وقت نداشتند (مثل جناب آقای نورمفیدی)، برخی به چاپ مصاحبه راضی نشـــدند و بعضی را هم من پیدا نکردم (مثل جناب دکتر حمید احمدی). البته فضای سیاسی حاکـــم بر جامعه در زمان انجـــام گفت‌وگوها، در عدم پذیرش گفت‌وگو از ســـوی گفت‌وگوشونده‌ها، نقشِ تعیین‌کننده‌ای داشت. اگر مصاحبه‌ها را نگاه کنید، حتماً متوجه چالشـــی بودن برخی از آن‌ها خواهید شد. دلیل این امر هم این هست که نظر بنده با برخی از این افراد کاملاً برعکس بود و این امر باعثِ به چالش کشیده‌شدنِ مصاحبه می‌شد. یعنی من در انتخاب افراد، تلاش داشتم تنوع را رعایت کنم و غیر از اقلیت‌های رادیکال در هر دو طرف با همه‌ی طیف‌های فکری گفت‌وگو کنم.

یکـــی از نقدهایی که بر کتـــاب وارد می‌دانند، نبودِ مصاحبه با افراد سیاســـی است که نقش حیاتی در مسئله‌ی حقوق اقوام دارند، مثلاً آقای یونسی که معاون دکتر روحانی در حقوق اقوام هست. دلیلِ نبود این افراد در فهرست گفت‌وگوهای شما چیست؟

دلیلِ اول این بود کـــه در این کتاب هدفم بیش‌تر مصاحبه با افـــراد آکادمیک و دانشـــگاهی بود. به‌نظرم اشخاص سیاسی درباره‌ی این مسئله حرفی برای گفتن ندارند. من می‌خواستم گفت‌وگوی پژوهشی انجام دهم. دلیل دوم هم خود این افراد هستند که به‌نوعی در حوزه‌ی

قومیت‌ها مسئولیت دارند، بدون این که تخصصی داشته باشند. آقای یونسی در این حوزه، خیلی عمیق نیستند و انصافاً تخصص ندارند. کاش دکتر روحانی، فردی متخصص برای این سِمت مهم انتخاب می‌کردند. البته من خارج از این کتاب بارها و بارها از جناب یونسی درخواست گفت‌وگو کردم، اما تا امروز موفق به انجام گفت‌وگو یا دیدار ایشان نشده‌ام.

فرق عمده‌ی این کتاب با کتاب‌های مشابه در حوزه‌ی قومیت‌ها چیست؟

اولاً این کتاب یک موجود زنده هست چون به‌صورت دیالوگ تدوین شده. در حالی که اکثر کتاب‌های موجود، بیش‌تر، تألیف و مونولوگ هستند. دوم این‌که این کتاب هم‌دلانه با حقوق قومیت‌ها انجام شده است. متأسفانه کتاب‌های موجود در این حوزه، اکثراً تک‌بُعدی نوشته شده‌اند. من همیشه به دو موضوع حق و مصلحت تأکید داشته‌ام. اکثر کتاب‌های موجود، مصلحت را مقدم بر حق دانسته‌اند و البته مصلحت را طوری روایت کرده‌اند که حقوق قومیت‌ها در آن اصلاً به چشم نیامده است. اما من فکر می‌کنم باید حقوق قومیت‌ها و مصلحت کشور را هم‌زمان در نظر گرفت. این تفاوت اصلیِ این کتاب با کتاب‌های موجود است. البته بعضاً کتاب‌هایی هم وجود دارند که پر از داده‌های غلط هستند و قصد یا نتیجه‌شان صرفاً گمراه‌کردن مخاطب است. باید دقت کنیم که بسیار حساس است این موضوع که، اگر در همه سو منصفانه و عالمانه و مسئولانه عمل نکنیم، هم حق و هم مصلحت ضربه می‌بیند.

آیا تاکنون، به خاطر متن یا گزارشی که نوشته‌اید، متوجه ضرر مادی و معنوی شده‌اید؟

از طرف گروه‌های رادیکال و کمونیست‌ها و پان‌ایرانیست‌ها و بنیادگرایان و... بسیار نوازش شده‌ام. البته بدترین وضعیت برای نویسنده این است که ببیند منتقدان یا مخربان، مسئله را دقیقا برعکس فهمیده‌اند و براساس فهم نادرست، نعل وارونه می‌زنند و او را متهم به چیزی می‌کنند که هرگز نیست. بدتر از آن، این است که بدانند اشتباه فهمیده‌اند، ولی عمداً بنا به مصالح خودشان روی فهم کج تأکید کنند و همان فهم را تبلیغ کنند و وضعیت را، عَلیه نویسنده، متشنج کنند. من فکر می‌کنم باید علمای اخلاق ما درباره‌ی اخلاق نقد، یک کار حسابی بکنند. اوایل از این نقدها بسیار ناراحت می‌شدم. الآن هم می‌شوم، اما کم‌تر. باید بگویم این توهین‌ها، در نوشته‌های بعدی‌ام تأثیر می‌گذارد، طوری که دفعه‌ی بعد هنگام نوشتن، نقدها را در نظر می‌گیرم تا مخاطب کم‌تر دچار کژتابی شود. متن نهایی را اغلب به یکی‌دو نفر می‌فرستم و بعد منتشر می‌کنم. البته درنهایت باز هم عده‌ای هستند که دوباره مسئله را اشتباه می‌فهمند، یا می‌خواهند اشتباه بفهمند. البته در کنار تخریب‌ها، تحسین‌ها چندین‌برابر بوده است.

و نکته‌ی آخر؟

مسئله‌ی مهمی که ما باید با آن آشتی کنیم، اشتغال به تفکر است. ما باید بدانیم وضعیت کنونی‌مان چطور است، کجا نشسته‌ایم و در چه جایگاهی هستیم؟ لازمه‌ی فکرکردن هم خواندن و نوشتن است. کسی که نمی‌خواند و فقط فکر می‌کند، تنها کمی از غارنشین‌ها جلوتر است. و کسی که فکر می‌کند و می‌خواند اما نمی‌نویسد، مانند یک نوار کاست است که اطلاعات خوبی دارد، اما اهمیتی به پردازش و ارائه‌ی اطلاعات نمی‌دهد. یادمان باشد که نوشتن بخشی از اندیشیدن است، وظیفه است، مرحله‌ای از شدن است. کسانی که نمی‌نویسند، قطعاً خواننده‌های خوبی هم نمی‌شوند. علمای تمدن اسلامی، بسیار می‌خواندند، و البته بسیار هم می‌نوشتند. با نوشتن، اندیشگی فربه می‌شود. البته نوشتن، فعل سوم است. خواندن و اندیشیدن، لازمه‌ی نوشتن است. کسانی که نمی‌خوانند و نمی‌اندیشند ولی می‌نویسند، مزخرفات تولید می‌کنند. نکته‌ی مهم دیگر توجه به سنین جوانی است. اساس تفکر اکثر اندیشمندان در همین دوره‌ی جوانی شکل می‌گیرد. به‌نظرم، اگر کسی کل دوره‌ی کارشناسی و کارشناسی‌ارشد را واردِ حوزه‌ی سیاسی و اجتماعی و حتی معیشتی نشود و فقط مطالعه کند، تصمیم ارزش‌مندی گرفته است.

دو یادداشت برای کتاب

نگرشی عالمانه به حقوق قومیت

دکتر جلیل کاردان

می‌توان گفت مسئله‌ی قومیت‌ها (یا اِتنیک‌ها) در ایران از حدود یک قرن اخیر، با کوچاندن اجباری اقوام و سرکوب اقوام غیرفارسی‌زبان در دوره‌ی پهلویِ اول، به یک مسئله‌ی امنیتی بدل شده و حقوق انسانیِ اقوام مختلف با اتخاذ سیاست‌های اشتباه، فدای پروسه‌ی ملت‌سازی شده‌است. این سرکوب حقوق بخش عظیمی از جامعه‌ی ایران گاهی خود را به صورت تلاش برای برقراری نظام مدرن، گاهی به‌شکل استحکام پایه‌های حاکمیت نوپا و پایداری و تداوم آن و گاهی منافع و مصلحت نظام حاکم و تمامیت ارضی کشورْ بروز داده است، غافل از این‌که منافع ملی خود در گرو تحقق منافع و حقوقِ برابر اقوام می‌باشد. نتیجه‌ی این نوع سیاست‌ها که عدم احقاق حقوق انسانی قومیت‌ها را به‌دنبال داشته، نه تنها مسئله‌ی قومیت‌ها را حل نکرده، بلکه باعث بروز مشکلات بیش‌تر و چه‌بسا ظهور گروه‌های افراطی در جامعه نیز شده است.

تجربه‌ی تاریخی در کشور ایران و نیز سایر کشورهای چندملیتی نشان داده است که سرکوب حقوق قومیت‌ها راه‌حل مسئله نیست و در بزنگاه‌های تاریخی، منجر به آشکار شدن این مسئله درقالب اعتراضات و خودمُختاری و یا فروپاشی و تجزیه‌ی آن کشور و استقلال جمهوری‌های جدید شده است و بالعکس، تحقق حقوق قومیت‌ها ثباتِ سیاسی و توسعه‌ی همه‌جانبه را به دنبال داشته است. از نمونه‌های بارز حاصل از سرکوبِ حقوق قومیت‌ها می‌توان به استقلال چندین جمهوریِ نوپا از شوروی، و یا ظهور «فرقه‌ی دموکرات آذربایجان» در ایران دوره‌ی پهلوی، اشاره کرد. در ایران، هرچند رژیم پهلویْ خودمختاریِ فرقه را بیش از یک سال تحمل نکرد و تا پایان حکومتَ‌اش بر سرکوب حقوق قومیت‌ها و پروسه‌ی ملت‌سازی ادامه داد، امّا این مسئله هم‌چنان پابرجا بود و دست‌یابی به حقوق پایمال‌شده‌ی قومیت‌ها و پافشاری بر مطالبات قومی از دلایل مشارکت فعال اقوام مختلف در مخالفت با رژیم شاه در زمان انقلاب اسلامی بود که پس از پیروزی انقلاب نمودِ آن را در ورود مسئله‌ی حقوق اقوام به قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران شاهد بودیم.

در سال‌های اول پس از انقلاب، حقوق قومیت‌ها به طور جزئی درقالب چاپ نشریه و کتاب و روزنامه محقق شد اما پس از استحکام پایه‌های انقلاب، دوباره محدودیت‌ها افزایش یافت و نگاه امنیتی و سرکوب حقوق قومیت‌ها جان تازه گرفت و تا به امروز نیز این نگرش پابرجاست. امروزه نتیجه‌ی ادامه‌ی سرکوب حقوق قومیت‌ها را در افزایش مؤلفه‌های هویت قومی در مقایسه با هویت ملی، تجمعات اعتراضی و مطالبات اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و... مشاهده می‌کنیم. درمجموع، این روند تاریخی نشان از رفتارهای اشتباه درقبالِ مسئله‌ی حقوق قومیت‌ها و اهمیت این موضوع در آینده دارد که با افزایش خودآگاهی اقوام، روز به روز پررنگ‌تر نیز می‌شود. بنابراین تغییرِنگرش و تحقیق و تفحصِ جدی و مهم‌تر از همه، اقدام عملی در تحققِ حقوق قومیت‌ها بیش از پیش، احساس می‌شود.

هرچند هنوز مشکلات زیادی در مطالعه و مباحثه در زمینه‌ی مسئله‌ی قومیت‌ها باقی است، امّا نمونه‌ی این نوع تغییر نگرش را، حداقل در مباحث تئوریک، در کتاب

«برابری و رفع تبعیض» می‌توان مشاهده کرد. این کتاب که در سایه‌ی زحمات فراوان روزنامه‌نگار و پژوهش‌گر آذربایجانی اصغر زارع کهنمویی چاپ شده است، حاوی نکات، نظرات و پاسخ‌های راه‌گشای روشن‌فکران و متخصصان علوم اجتماعی، علوم سیاسی و حقوق بشری است به مسائل بنیادین حقوق قومیت‌ها، مسئله‌ی امنیت ملی، مصادیق حقوق قومیت‌ها، امکان یا عدم امکان تحقق حقوق قومیت‌ها، بررسی سیاست‌های قومی و تبیین راهکارها و... می‌باشد. با علم به سختی‌های فراوان جهت گردآوری این مجموعه گفت‌وگوهای پژوهشی درباره‌ی حقوق قومیت‌ها، ضمن سپاس گزاری و آرزوی توفیق برای این پژوهش‌گر، امید است چاپ مجدد این کتاب نیرویی معنوی برای آقای زارع باشد و در آینده، مطالعات دیگری در موضوع حقوق قومیت‌ها با رویکرد ارائه‌ی راهکارهای تحقق این حقوق از ایشان و سایر پژوهش‌گران به انجام برسند و هم‌چنین بسترسازی و ارائه‌ی طرح‌ها و برنامه‌های عملیاتی احقاق حقوق قومیت‌ها را شاهد باشیم، تا بلکه برابری و عدالت حقوقی، جای سرکوب حقوق انسانی قومیت‌ها را بگیرد و منافع ملی همگان تأمین شود که نیاز عینی ایران امروز و آینده می‌باشد.

رویکردی ژرف‌اندیشانه به مسئله‌ی قومیت

میثم قهوه‌چیان

کتاب «برابری و رفع تبعیض» شامل پانزده گفت‌وگوی پژوهشی درباره حقوق قومیت‌ها به‌کوشش اصغر زارع کهنمویی است. محورهایی که در این گفت‌وگوها وجود دارد، نوعی جامعیت به کتاب بخشیده که می‌تواند مرجعی برای پژوهش‌های آتی در این حوزه باشد. بستر تاریخی بحران قومی، وضعیت قومیت‌ها در دوران پهلوی، اندیشه برابری در اسلام و قانون اساسی، نگاه امام خمینی به حقوق اقوام، تحلیل دلایل نگرانی‌های مخالفان حقوق قومیت‌ها، مسئله‌ی امنیت ملی، نسبت منافع ملی و حقوق بشر، مصادیق حقوق قومیت، زبان مادری و چرایی و چگونگی آن، امکان یا عدم‌امکان تحقق حقوق قومیت‌ها، بررسی سیاست‌های قومی، تبیین راهکارها و درنهایت تحلیل آینده بحران قومی در ایران در فحوای پرسش‌ها و پاسخ‌های اصغر زارع کهنمویی با اساتید و اندیشمندان با پرسش‌ها و پاسخ‌های متناوب زمینه‌ی نوعی ژرف‌اندیشی در خصوص حقوق قومیت در ایران را فراهم کرده است.

عنوان کتاب علاوه بر تأکید بر ارزش و جایگاه «برابری و رفع تبعیض» در زمینه‌ی حقوق اقوام، جهت گفت‌وگوهای این مجموعه را در این زمینه عیان می‌کند. این عنوان در هر پانزده گفت‌وگوی مختلف حضور داشته و از زوایای مختلف فلسفی، حقوقی، جامعه‌شناختی و سیاسی، به آن پرداخته شده است.

مسئله‌ی قومی به‌مثابه یک بُعد از واقعیت

در این کتاب، مسئله‌ی قومی، به‌مثابه‌ی یک بُعد از واقعیت، لحاظ شده است. مجموعه‌ی حاضر، گفت‌وگوهایی پژوهشی درباره‌ی «عدالت و رفع تبعیض» مسائل را در بستر خاص خود لحاظ کرده است و برخلاف پژوهش‌های کلاسیک، مسئله‌ی اصلی را خارج از بستر عینی خود طرح نمی‌کند. از این رو هر گفت‌وگو، برحسب تخصص و دغدغه‌ی مصاحبه‌شونده آغاز می‌شود و در نسبت با این آغاز، با مسئله‌ی اصلی کتاب گره می‌خورد. برای مثال، در گفت‌وگو با آرش نراقی (استاد فلسفه‌ی دین در کالج موراوین آمریکا) بحث از مسئله‌ی ارزیابی کارنامه‌ی اخلاق‌اندیشی روشن‌فکران دینی» آغاز می‌شود و در گفت‌وگو با سعید معیدفر (استاد بازنشسته‌ی دانشگاه تهران) بررسی ابعاد فساد و تأثیر آن بر فضای سیاسی آغازگاه بحث است. جریان گفت‌وگوها پس از طرح مباحث کلی و مقدماتی، زمینه را برای طرح مسائلی جزئی‌تر درخصوص اقوام فراهم کرده است و مسئله‌ی قومیت، نه به‌عنوان مسئله‌ای جدا از مسائل دیگر، که در ادامه‌ی یک واقعیت موجود، پیش کشیده شده است.

مقدمه‌ی عمادالدین باقی

مقدمه‌ی این اثر، که توسط عمادالدین باقی (فعال حقوق بشر و مطبوعاتی کشور) نوشته شده است، چند خصوصیت دارد که مخاطب را متوجه جدی بودن کتاب

می‌کند. شاخص‌ترین خصوصیت این مقدمه را باید در نگارنده‌ی آن جســت که علاوه بر این‌که روشن‌فکریْ غیرقومیتی است، سال‌های زیادی از عمر خود را نیز صرف حقوق بشر کرده است. از این رو باقی با محتوای کتاب از نزدیک آشناست. دیگر خصوصیت مقدمه را باید در نکاتی دانست که، به‌زبان غیرمستقیم، اهمیت مباحث مربوط به اقوام را یادآوری می‌کند. باقی معتقد است که «ما می‌توانیم با بحث‌های کارشناسی نشان دهیم که گفت‌وگو درباره‌ی اقوام ایرانْ راهی برای غنای فرهنگ و انسجام اجتماعی اســت». باقی با آگاهی از این‌که حرکت در مسیر احقاق حقوق قومیت‌ها اتهاماتِ شکاکان و یا مغرضان را در پی خواهد داشت، عنوان می‌کند که طرح چنین گفت‌وگوها و تدوین چنین آثاری موجبات عادی‌سازی و رقیق‌سازیِ فضای امنیتی حاکم بر چنین مباحثی خواهد شد.

گفت‌وگوهایی به‌مثابه پژوهش

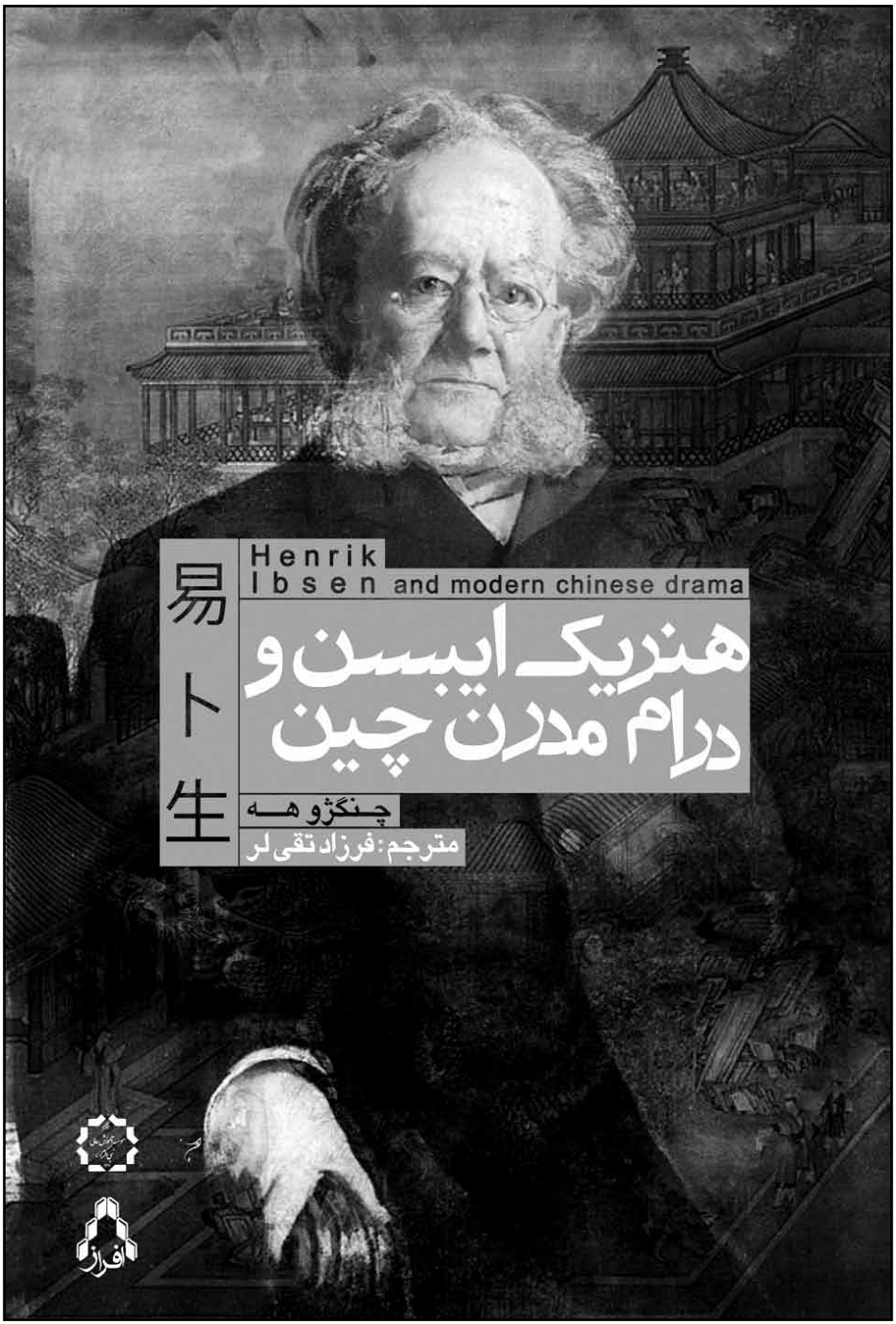
هم پژوهش و هم گفت‌وگو، با مسئله شروع می‌شود و این نوع مسائل است که گفت‌وگویی عادی را با پژوهشی آکادمیک متفاوت می‌سازد. با سنجیده‌شدن مسائل در یک گفت‌وگو، می توان به گفت‌وگویی پژوهشی رسید که، در قالبی جدید، تلاش دارد تا مســائلی را با فرضیه‌هایی پاسخ دهد. در هر گفت‌وگو نیز زارع کوشیده است تا نوعی راهکار را طلب کند. ازاین‌رو همه‌ی گفت‌وگوهای این مجموعه دارای مسائل، پاسخ‌ها و نتایج هستند. برای مثال، زارع کهنمویی در گفت‌وگویی دغدغه‌مند و مسئله‌محور با نراقی از وی می‌پرسد که «چرا جریان روشن‌فکری حاکم، حقوق بشر را به‌گونه‌ای روایت می‌کند که در راستای منافع گروه حاکم و در راستای تضعیف منابع حقوق قومیت‌ها باشد؟».

در تقابل با گفتمان ناسیونالیسم افراطی

این اثر را می‌توان در تقابل با گفتمان ناسیونالیسم افراطی یا موج اولِ مدرنیزاسیون در ایران دانست. چنان‌که در مقدمه‌ی راه‌گشای این کار، این رویکرد بدین‌صورت تصریح شده که «مسئله‌ی قومیت‌ها در ایران از اواخر قاجاریه و از زمانی درازبود که به مسئله‌ای امنیتی مبدل شد. شاید بتوان سرآغاز سیســتماتیکِ این فرآیند را از کوچ اجباری و سرکوب قومیت‌ها در دوره‌ی پهلوی برشمرد». زارع کهنمویی در ایــن گفت‌وگوها تلاش کرده چالش‌های گفتمان مُدرن در حوزه‌ی سیاســت ایرانی را آشــکار کند. در پاسخ به این پرسش، نراقی معتقد است: «تصور مؤسسان دولت مدرن خصوصاً پهلویِ اول این بود که استحکام قدرتِ دولت مرکزی در گرو تَضعیف قومیت‌ها و نادیده‌گرفتنِ حقوق گروهی ایشان اســت. به‌نظرم، برای غلبه بر این معضل باید به دورانِ پس از ایدئولوژی‌های ناسیونالیستی و پدرســالار برویم». زارع هم‌چنین در مصاحبه با حیدر بیات (دانش‌آموخته‌ی حوزه‌ی علمیه‌ی قم)، تلاش کرده تا از تقابل میانِ دیدگاه اسلام و ناسیونالیسم افراطی جویا شود. او خود، در مقدمه‌ای که بر مجموعه نوشته است، متهم ردیف‌اولِ بحران قومی را حکومت پهلوی می‌داند که «سودای یک فرهنگ و یک قرائت از ایرانیّت را در سر می‌پروراند».

تلاشی برای ژرف‌اندیشی

در پایان، ذکر این نکته مهم است که گفت‌وگوهای این مجموعه بازتابی اســت از آن‌چه در جامعه وجود دارد، و نیز شناســاندن ذهنیتی است که برخی از اندیشمندان و روشــن‌فکران ایــن مَرزوبوم درخصــوص موضوع اصلــی کتاب دارند. زارع کهنمویــی در گفت‌وگوهایی علمی و به‌دور از شعار و شعارزدگی، بسیاری از مسائل، دشــواری‌ها، راه‌کارها و مباحث ریشه‌ای اقوام را بازطرح کرده و زمینه‌ی کارهای نظری‌تر را فراهم ســاخته است. ویژگی ژرف‌اندیشانه‌ی این اثر به روش مؤلف بازمی‌گردد، زیــرا در آن نه‌تنها چند متفکرْ نظرات خود را صرفاً بیان کرده‌اند، بلکه، با حضور مصاحبه‌گر و با چالش و طرح مسئله‌ای جدید، تلاش کرده‌اند تا پاسخ جزئی‌تر بدهند و همین مسئله به ژرفای مباحث انجامیده است. از سوی دیگر، مخاطب این مجموعه نیز با نمایشگاهی از اندیشه‌ها درخصوص مسئله‌ی اصلی مواجه است که با مطالعه‌ی همه‌ی مصاحبه‌ها تنوع را دریافته و به‌صورتی انتقادی با مسائل روبه‌رو خواهد شد. این کتاب رساله و جزوه‌ای در راستای تبلیغ یک گفتمان و ایدئولوژی نیست، بلکه بازتابی از گفت‌وگوهای ضروری درخصوص حقوقِ بخشی از جامعه است که اندیشمندان بر ضرورتِ توجه و یافتن راه‌کار درخصوص آن‌ها تأکید کرده‌اند.


Henrik
Ibsen and modern chinese drama
هنریک ایبسن و
درام مدرن چین
چنگژو هه
مترجم: فرزاد تقی لر
易卜生
فرزان

گفت‌وگو با دکتر فرزاد تقی‌لر
به مناسبت انتشار ترجمه‌ی کتاب «هنریک ایبسن و درام مدرن چین»

چراغ راهی برای آیندگان

گفت‌وگو:

سیروس مصطفی

اردیبهشت امسال در بیست‌ونهمین نمایش‌گاه بین‌المللی کتاب، نشر افراز از کتاب «هنریک ایبسن و درام مدرن چین» (نوشته‌ی چنگژو هه و ترجمه‌ی فرزاد تقی‌لر) رونمایی کرد. این کتاب از معدود کتب پژوهشی ارزش‌مند در حوزه‌ی درام چین (به‌ویژه درام مدرن چین) است که تاکنون به‌چاپ رسیده‌اند. به همین مناسبت، گفت‌وگویی با مترجم انجام دادیم، با این امید که حتی‌الامکان به پرسش‌های مخاطبان کتاب پاسخ کوتاه و مفیدی داده باشیم.

• چگونه با کتاب «هنریک ایبسن و درام مدرن چین» آشنا شدید و چه شد که تصمیم به ترجمه‌ی آن گرفتید؟

خب، اطلاع دارید که مواجهه با آثار نمایشی هنریک ایبسن از اولین سال‌های تحصیل دانش‌جوی رشته‌ی تئاتر، جزو ارکان درسی او در این رشته است. توجه‌ام به آثار ایبسن، با انتخاب موضوع پایان‌نامه‌ام در مقطع کارشناسی‌ارشد، درباره‌ی تطبیق زنان نمایش‌نامه‌های هنریک ایبسن و استاد اکبر رادی، رسمیت و جدیت بیش‌تری پیدا کرد. از همان سال‌ها هر اثری را که، به فارسی و انگلیسی، در ارتباط با ایبسن و آثارش، به دستم می‌رسید، ورق می‌زدم و با دقت می‌خواندم. در ده سال گذشته، به‌دلایل متعدد، خلأ مشهودی در ارتباط با آگاهی‌مان پیرامون تئاتر مشرق‌زمین حس کردم و در بررسی‌های اولیه، مجموعه‌ای از مقالات تئاتری را در همین ارتباط در انتشارات «نمایش» تحت

عنوان «در گستره‌ی تئاتر» به‌چاپ رساندم. در سال دوم تحصیلم در مقطع دکترا، سرِ کلاس‌های دکتر بهمن نامورمُطلق و طرح مسئله‌ی بینامتنیت، که چالش اصلی کلاس بود، دنبال پژوهش گسترده‌ای برای ارائه بودم که در سفری به ترکیه با کتاب مذکور مواجه شدم و، از آنجایی که کتاب دربردارنده‌ی دغدغه‌ی دو دهه از زندگی تئاتری‌ام در ارتباط با ایبسن و تئاتر شرق بود و مورد تأیید استاد هم قرار گرفته بود، تصمیم گرفتم آن را ترجمه کنم. نهایتاً با حمایت رئیس دانشگاه نبی‌اکرم(ص) تبریز، دکتر میلانی، هم‌چنین دوستی و هم‌کاری قبلی با مسئول محترم انتشارات افراز (خانم افراز) و دل‌گرمی‌ها و رغبت ایشان به انتشار کتاب، بالأخره حاصل آن شد که امروز با تمام ضعف‌ها و قوت‌هایش ملاحظه می‌کنید.

• متاسفانه در حوزه نمایش‌های شرقی و مخصوصا چین، آثار زیادی در دست نداریم. دلیل این مسئله را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

بله، متاسفانه تا دهه‌ی چهل، که نخستین دهه‌ی مواجهه‌ی دانشگاهی با تئاتر در ایران است، جز همت بلند بهرام بیضایی، تقریبا هیچ تحقیق بنیادی، نه‌فقط در ارتباط با نمایش شرقی غیرایرانی، که پیرامون نمایش در ایران نیز صورت نپذیرفته بود. نخستین کتاب در این‌باره همانا کتاب «نمایش در چین» بیضایی است که، به‌عنوان قدم نخست، بسیار پرمغز و بی‌نظیر است .کتاب‌های دیگر، منابعی هستند که نه به‌تمامی، بل‌که در بخش‌هایی، به نمایش در چین می‌پردازند و تعدادشان از چهار کتاب تجاوز نمی‌کند: «تئاتر در آسیا» تدوین محمدحسن سجودی، «تئاتر آسیا» نوشته‌ی جیمز آر براندون، جلد دوم «تاریخ تئاتر جهان» اسکار براکت و «تاریخ تئاتر» ویَل دورانت که البته قابل ذکر است که رویکرد همه‌ی کتاب‌های مذکور، بیش‌تر تاریخی است تا تحلیلی. هم‌چنین، قسمت عمده‌ی مندرجاتِ آن کتاب‌ها به بخش سنتی نمایش در چین، یعنی اپرای پکن، می‌پردازند تا نمایش‌نامه‌نویسی در یک قرن گذشته. اگر هم به درام گفتاری یا شفاهی در این سده اشاره می‌شود، خیلی گذرا در حد ذکر نام چند نویسنده (نظیر تیان هان، هوشی و یا سائویو) با نام آثار شاخص‌شان است. همین و بس. اما دلیل این کم‌کاری چیزی نیست که قابل حلاجی در این مجال کوتاه باشد. شاید یک دلیل اصلی، نبودِ منابع عمده در ارتباط با تئاتر شرق در کشورهای غربی به‌زبان انگلیسی است، چراکه بخش عمده‌ای از دانش تئاتری ما مرهونِ تحقیقات و یا تالیفات و ترجمه‌ها به زبان انگلیسی و، درنهایت، فرانسوی است و کم‌تر کسی هم با دغدغه و تخصص تئاتری با زبان‌های اصیل شرقی (نظیر چینی ،ژاپنی، هندی و ...) آشنایی دارد تا مستقیما از مأخذ موجود بهره ببرد. شاید یک دلیل دیگر این است که از زمان قاجار به این‌سو، مجرای معرفت ما به تجدد و یا دنیای خارج از ایران، مغرب‌زمین بوده تا مشرق‌زمین و، طبعا، رویکرد حقیرانه‌ی غربی‌ها به مشرق‌زمین، البته تا قرن بیستم و نائل‌آمدن به کشفیات جدید و باور به این‌که مشرق‌زمین گاهواره‌ی تمدن بوده است، میل و رغبت را از پرداختِ به شرق (به‌ویژه هنر و فرهنگ شرقی) از بین برده؛ مخصوصاً در بین قشر منوّرالفکری که شرق را همواره جهان سوم قلمداد کرده و گشایش را در غربی‌شدن دیده‌اند. شاید یک دلیلِ مهم‌تر این است که آشنایی عینیِ ما نسبت به مشرق‌زمین تقریباً هیچ است و انگاره‌هایَ‌مان همه ذهنی است و همین باعث شده بسنده کنیم به نقل آقای براکت و قانع باشیم به کاتاگالی و نمایش نو و کیوگن و بونراکو و اپرای پکن. هم‌چنان‌که کل تصور شرقی (و حتی به‌طور نسبی غربی) از تئاتر در ایران تعزیه است و بس. شاید دست‌هایی پُشت پرده هیچ‌گاه نخواسته‌اند که تنها تمدن‌های ریشه‌دار جهان، که قسمت اعظم‌شان در شرق است (نظیر هند و ایران و چین و مصر و ...)، با هم درآمیزند تا با اتحادی سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، و اجتماعی، نظیر آن‌چه در اروپا به واقعیت پیوست، جهان را از سیطره‌ی نورسیدگان بی‌ریشه رها کنند و ده‌ها شایدِ دیگر، که در حد پرسش است و با یک کار تحقیقاتی مدوّن می‌تواند به فرضیات بی‌بدیلی مبدّل شوند.

آیا می‌توان درام سنتیِ چین را در درام مدرنِ چین ردیابی کرد؟

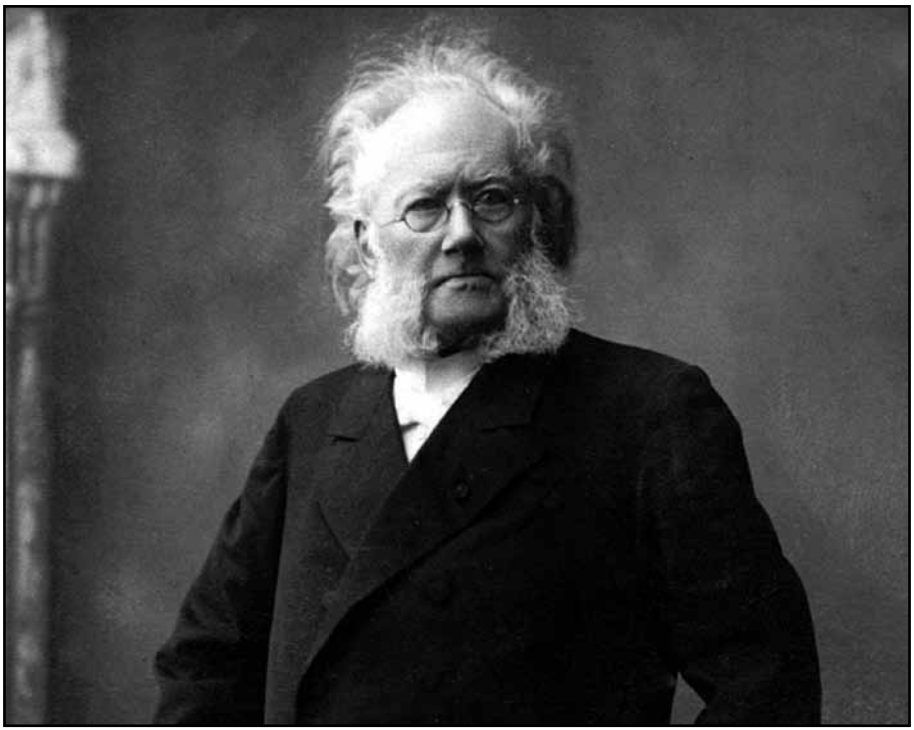
البته پاسخ سؤال شما به‌طور واضح در کتاب براندون آمده است. نمایش سنتی چین، که دراصل اپرای پکن می‌باشد، نمایشی است مبتنی بر رقص و آواز، که با وجود رویکردهای اجتماعی و روشن‌گرانه، بیش‌تر با قصد سرگرمی و کرنش در پیش‌گاه فرهنگ و آیین و فولکلور اجرا می‌شود. اما درام مدرن چین، که نخست با ترجمه‌ی آثار نمایشی غربی (نظیر نمایش‌نامه‌های اسکار وایلد، موریس مترلینگ و درنهایت ایبسن و چخوف)، کار خود را آغاز می‌کند و در دهه‌ی ۳۰ به اوج خود می‌رسد، هنری کاملا وارداتی با ملاحظات غربی است که، چه به‌لحاظ فرم و چه به‌لحاظ محتوا، از اندوخته‌های مغرب‌زمین تغذیه کرده و به بالندگی می‌رسد؛ هرچند که به‌طوری مداوم کشمکش بین تئاتر سنتی و مدرن در قرن اخیر وجود داشته و هرکدام مخاطبان خاصِ خود را داشته‌اند؛ به‌ویژه با توجه به گستردگی سرزمین چین و تعدد و تنوع ذائقه‌ها و سلیقه‌ها و با توجه به ملاحظات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... . البته ابعاد سیاسی این ملاحظات، به‌عنوان مانع در برابر توسعه‌ی آن‌چه به‌عنوان تئاتر مدرن قلمداد می‌شده، نقش بسیار پررنگ و موثری داشته است.

ویژگی‌های اصلی کتاب هنریک ایبسن و درام مدرن چین چیست که آن را از چند منبع معدودی که در حوزه‌ی تئاتر در چین به چاپ رسیداند، متفاوت می‌سازد؟

یکی از ویژگی‌های مهم این کتاب این است که مولف‌اش چینی است و استاد برجسته‌ی دانشگاه نانجینگ، که کاملاً به هنر و فرهنگ چین واقف است. ویژگی دیگر این‌که نویسنده تحصیلاتِ خود را در مقطع دکترا در نروژ، پیرامون ایبسن، به‌اتمام رسانده و تقریبا از این نظر آگاهیِ منطقیِ نسبی به درام در غرب (به‌ویژه آثار ایبسن) دارد. یک ویژگی دیگر، اتخاذ روش استقرایی در تحلیل مسائل و رسیدن به درکی همه‌جانبه از مباحث است. دیگر شاخصه‌ی برجسته، تحلیل نشانه‌شناختی و زیبایی‌شناختیِ چند اثر شاخص هنریک ایبسن به‌طوری موشکافانه است. شاخصه‌ی دیگر، تفسیر همین آثار در چارچوب‌های نظری جدید است. ویژگی بدیع و منحصربه‌فرد دیگرش، به‌خصوص برای مخاطب ایرانی، معرفی ریز و نکته‌سنجانه‌ی نویسندگان برجسته‌ی سده‌ی اخیر چین و آثار موردِنظرشان به‌نحوی جزءنگرانه و تحلیلی است. ویژگی مهم‌تر ورود به حوزه‌های نظری شاخص در حیطه‌ی ادبیات تطبیقی (نظیر بینامتنیت کریستوا و ...) و مقایسه‌ی همه‌جانبه‌ی آثار ایبسن با درام‌نویسان چینی است و البته ده‌ها ویژگی ناگفته‌ی دیگر که بماند برای مخاطب پُرعطش و جویای علم .

در آغاز کتاب، شاهد مجوز نویسنده برای ترجمه‌ی کتاب هستیم، در صورتی که در ایران قانون کپی‌رایت وجود ندارد.

من یک دانشگاهی‌ام و اولویت برای یک دانشگاهی در عرصه‌ی تئاتر، به‌زعم من، نخست پرداخت به حوزه‌های تئوریک و نظری تئاتر است، سپس پیوندِ یافته‌ها و نظریه‌ها با حوزه‌های پراتیک و کاربردی آن. پس یک کار پژوهشی آکادمیک در وهله‌ی اول باید بی‌نقص، اخلاقی و بدونِ غرض‌ورزی باشد. وقتی نویسنده در جایی در همین کره‌ی خاکی در قید حیات است و، به‌قول مارشال مک‌لوهان، دسترسی در دهکده‌ی جهانی به‌واسطه‌ی انقلابِ ارتباطات امری پیش‌پاافتاده و بدیهی است، تسلط بر زبان بین‌المللی جزوِ بدیهیات شمرده شده و امروزه تقریبا جاافتاده است و امکان هرگونه ارتباط را فراهم می‌سازد، پس چه بهتر که با ترسیم نقشه‌ی‌راهی کاملا حساب‌شده و شرافت‌مندانه و دخالت‌دادن تمامی فاکتورهای صفر تا صدِ یک پروژه‌ی علمی سعی در اصالت و غنا بخشیدن بدان باشیم و نتیجه‌ی بی‌نقص‌تری ارائه دهیم. با همین ذهنیت بود که نخست ایمیلِ نویسنده را یافتم .چند جلسه مکاتبه نمودم. سپس تلفنی صحبت کردیم. بسیار استقبال کرد و در مسیر پُرتلاطم ترجمه،


هنریک ایبسن

بسیار راه‌گشا و دست‌گیر بود و راستش نتوانستم بگویم که ما در ایران کپی‌رایت نداریم. برای این‌که به میهنم ارج نهاده باشم، پیش‌قدم شدم و تقاضای مجوز کردم و ایشان هم پذیرفتند و خیلی سریع برایم ایمیل زدند و الآن بی‌صبرانه منتظر دریافت نسخه‌ی فارسی اثرِ خودشان هستند. امیدوارم این‌گونه اتفاقات برای مترجمان جوان رغبتی ایجاد کند تا، حتی اگر اجبار قانونی هم نباشد، به‌طوری حرفه‌ای و اخلاقی، به اصولِ پذیرفته‌شده‌ی نشر در سراسر دنیا احترام قائل باشند.

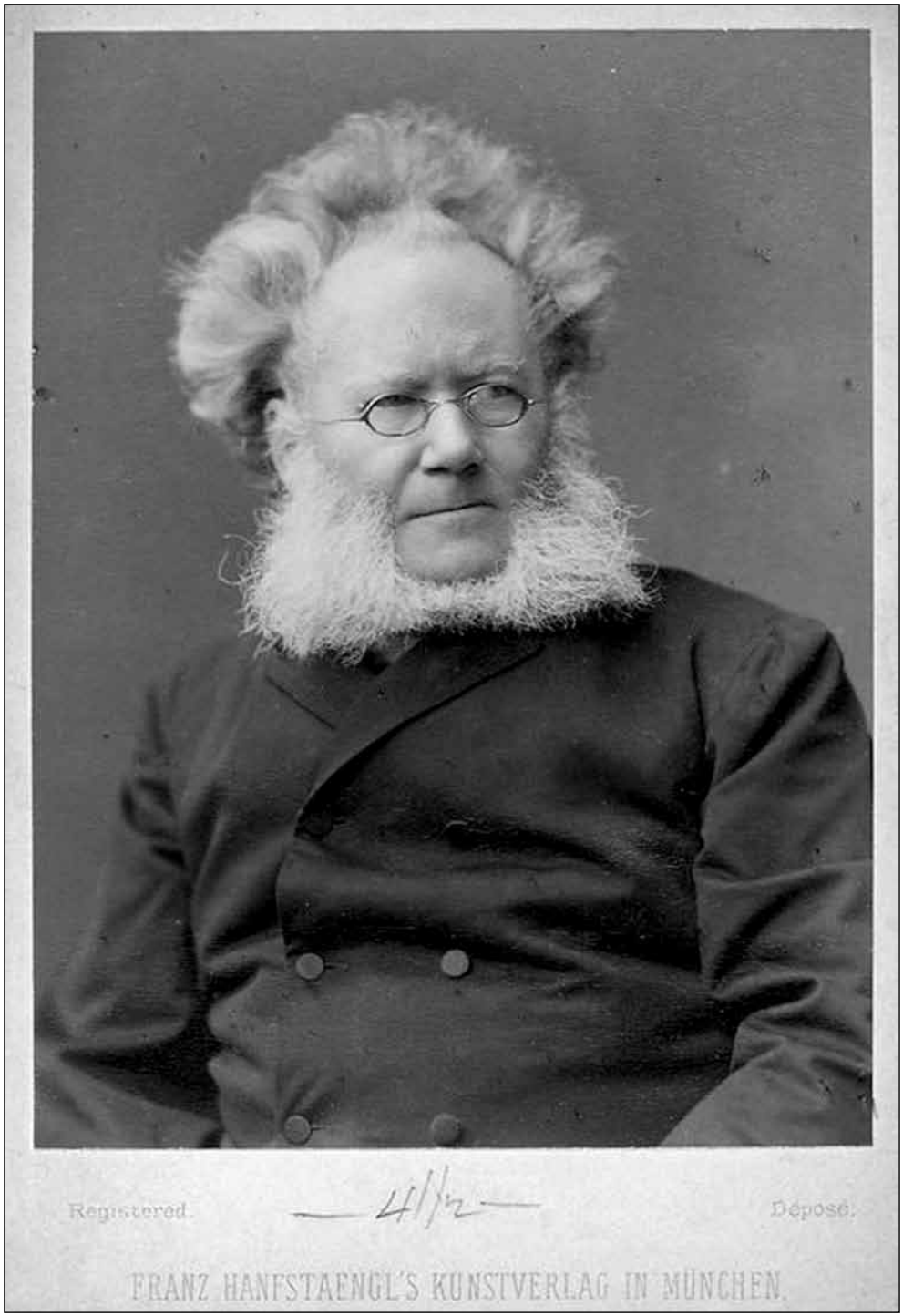
آیا در حین ترجمه با مشکلی مواجه شدید؟

بله، تلفظ اصطلاحات و تعابیر چینی و برگرداندن آن تلفظ‌ها به فارسی سخت بود که من در این مورد از خودِ نویسنده کمک گرفتم. در جاهایی متن دارای ابهاماتی بود که ایشان برایم رفع می‌کردند و من درنهایت آن را در پاورقی اضافه می‌کردم. گاهی با اصطلاحاتی روبه‌رو می‌شدم که نیاز می‌دیدم توضیحِ بیش‌تری برای مخاطب ایرانی، فراتر از کتاب اصلی، بدهم که این کار را مُکرراً انجام دادم. درکل در تلفظ اسامی اشخاص و آثار از کتابِ استاد بیضایی تبعیت کردم، تا دیگر عزیزان.

آیا اتفاق خوش‌آیند یا ناخوش‌آیندی در حین ترجمه رخ داد؟

مهم‌ترین اتفاق خوش‌آیند در حین پروژه‌ی کتاب، سفرم به نروژ و دیدن خانه‌ی ایبسن بود که کشف‌وشهود ذهنی و روحی و جسمیِ چندین‌ساله‌ام را اعتلا بخشید و اتفاق ناخوش‌آیند، مَعطلیِ بی‌مورد دوساله کتاب در پروسه‌ی چاپ بود، که درنهایت بدون حتی یک کلمه دخل‌وتصرف درآن به بار نشست، چراکه ماهیت آن تماما علمی است.

هنریک ایبسن


Registered.
Déposé.
FRANZ HANFSTAENGL'S KUNSTVERLAG IN MÜNCHEN.

یادداشت ۱

ایبسن، آشوب‌گرای آن‌سوی دیوار بلند چین!

نصرالله قادری

واژه‌ی ادراک، به‌طور ساده، به کشف شخصیِ مخاطب در مورد متن ادبیات اشاره دارد و به‌عبارتی، به درکَ و هم‌نشینی عقل و احساس خواننده‌ی کنش‌گر وابسته است. اما در ذاتِ خود، مفهومی وسیع‌تر از واکنشی احساسیِ صرف در خواندنِ متن اولیه است. ادراک، متضمنِ جست‌وجویی عمیق در دنیای ادبیات است. در این مقطع مکان و زمان، ما چیز زیادی راجع به دنیای درام مدرنِ آن‌سوی دیوار نمی‌دانیم. پیش از این استاد بیضایی در «نمایش در چین» و استاد دکتر افضل وثوقی در «ادبیات چین» و آقای محمدحسن سجودی در «تئاتر در آسیا» و اثری دیگر، بیش‌تر به دنیای تاریخ و عهد کهن پرداخته‌اند. اما «چنگژو هه» از منظری نو، پا به این وادی نهاده است. او به مرورِ نمایش چینی می‌پردازد، فوراً پای به دنیای مدرن می‌گذارد و به تأثیر ایبسن آشوب‌گرای بر درام و درام‌نویسان چینیِ با نگاهی کاملاً تحلیلی می‌پردازد. منظر او، هم بر آزادی و پرواز ذهنی تحلیل‌گر و هم بر آگاهیِ عینی و اساسی از چگونگی فرآیند آفرینش دلالت دارد.

چنگژو هه فقط به ایبسن بسنده نمی‌کند، ولی بن‌مایه را بر تأثیر ایبسن می‌گذارد؛ حتی هنگامه‌ای که به «براندز»، «شاو»، «پلخانوف» و «آرچر» می‌پردازد. ایبسن، هنرمند و آفرینش‌گرِ آسانی نیست؛ به‌شدت دشوار است، مثل زندگی خودش، مثل کشورش، مثل غروب‌های دل‌گیر. این انسانِ دشوار، پای به زمینی می‌گذارد که از یک‌سو تحتِ سیطره‌ی بودیسم و از ساحتی دیگر، در چنبره‌ی کمونیسم مائوئیستی نفَس می‌کشید، درست مثل دنیای لهستان که گرفتار کاتولیسم و مارکسیسم است. ایبسن عارفِ «براند» تا عاصیِ «دشمن مردم»، ایبسن رئالیست تا ایبسن رمانتیک و سمبولیست که نوعی جمع اضداد است، در جمع ضدینِ چین به وحدت می‌رسد و تأثیر بسزایی بر دنیای درام‌نویسی چینِ مدرن می‌گذارد.

در زمانه‌ای که تیراژ کتاب پانصد نسخه و خوانندگان‌اش از این عدد بسیار کم‌ترند و نویسنده یتیم ابدی است، کسی که دست به ترجمه‌ی کتابی پژوهشی می‌زند، علاوه بر دشواریِ ترجمانِ این دو جهان و دو زبان، آگاهانه یا ناخودآگاه، پای در وادی «قربانی» نهاده است. او بلاگردانی است که قربانی می‌شود؛ بلاگردان معصومی است که از چشم سکه‌پرستان و گدایانِ نام‌ونان و شوکنندگان دنیای تئاتر، ملعون است، ولی ابایی ندارد. احساس می‌کند که باید این حَفره را پر کند و به دنیایِ شناخت و پژوهشِ مخاطب یاری رساند. پس عزم جزم می‌کند و پای در راهی بسیار خطرناک می‌نهد، درست مثل راه‌رفتن روی میدان مین! وقتی که از میدان می‌گذرد و «هنریک ایبسن و درام مدرن چین» در ترجمان فارسی زاده می‌شود، روح و جسم‌اش هزارپاره است و این تازه آغازِ کار است، که فردای روزگار هزار مدعی خواهد داشت که...! ولی نمی‌تواند عقب بنشیند. او باید قربانی شود. این کتاب منبع بسیار ارزش‌مندی برای شناخت آن‌سوی دیوار چین است: دنیای درام مدرن! کاری صعب و ستودنی که بی‌اغراق پژواک‌گر از پس‌اش به‌خوبی برآمده است. باشد که دل‌هایی که در عشق دانستن هستند و می‌دانند که «بجویید تا بیابید. آن را که نجویید، باز نیابید»، قدر و قیمت آن را دریابند. در روزگاری که «پول تنها ارزش و معیار» است، رویکردی این‌چنین ستودنی است. دکتر تقی‌لر با چنین انتخابی نشان داد که حرمتِ آکادمی را می‌داند. همین و بس.

پـادداشت ۲

گامی نو در معرفی تئاتر معاصر شرقی

دکتر محمدحسین ناصربخت

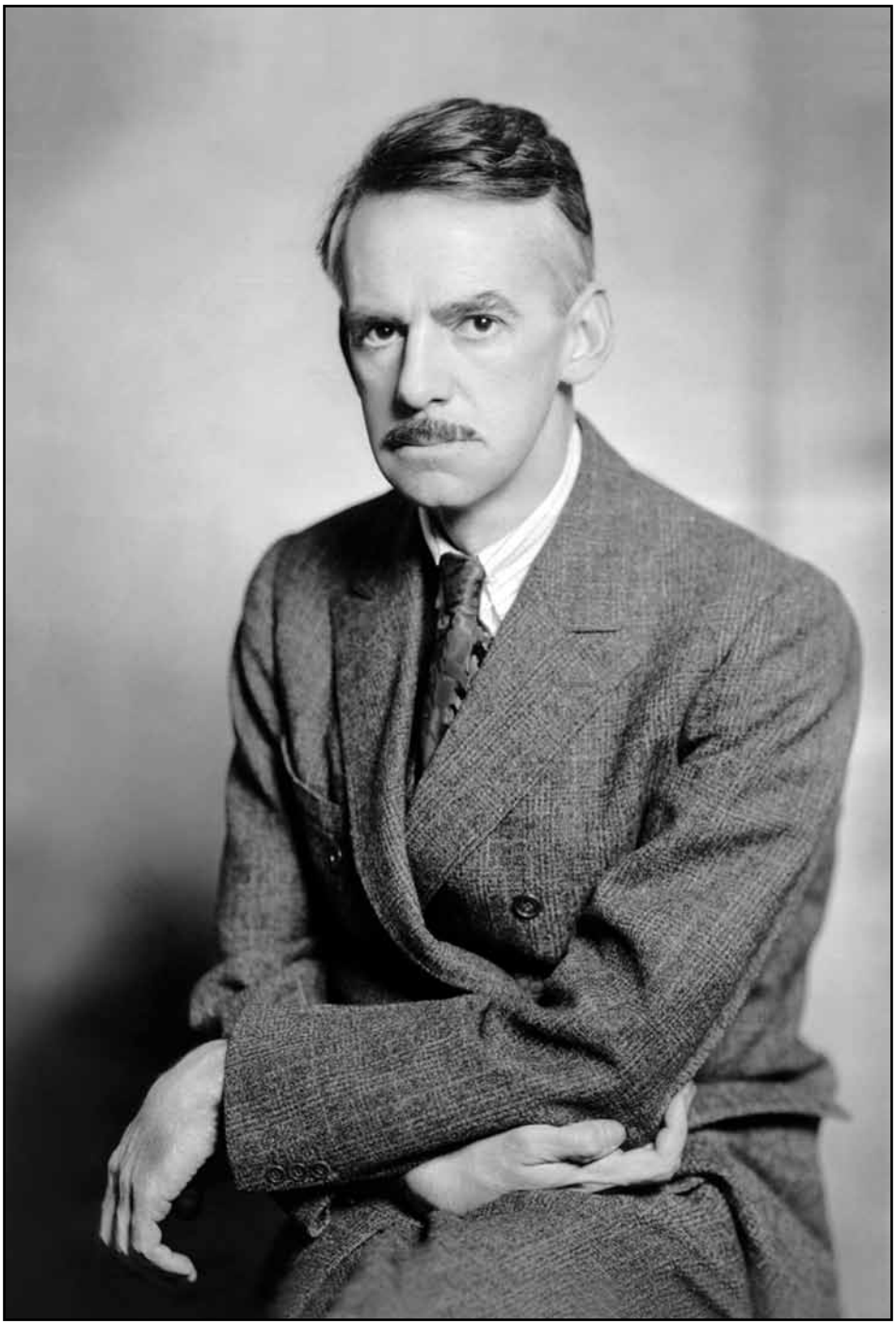
اگر تاریخچه‌ی ترجمه‌ی متون نمایشی را، که اتفاقاً آغاز تاریخ صدواندی ساله‌ی تئاتر ایران با آغاز این نهضت هم‌راه است، مروری دوباره کنیم، متوجه خواهیم شد که دراین میان، سهم کتبِ نوشته‌شده پیرامون نمایش و تئاتر شرقی بسیار اندک است و این درحالی صورت پذیرفته که نزدیکی فرهنگ‌ها و تجارب مشترک اجتماعی و تاریخیِ ملَل شرق غیرقابل‌انکار است و البته دراین عرصه، آن‌چه انتشار یافته است نیز بیش‌تر بر معرفی آیین‌ها و نمایش‌های سنتی ملل شرقی (به‌ویژه کشورهای چین و ژاپن و هند) متمرکز بوده است و اطلاعات ما از تئاتر معاصر شرقی، پس ازاشاراتی در پژوهش‌های بهرام بیضایی در چهار دهه قبل و چند مقاله‌ی مهجورمانده و فراموش‌شده درنشریات تئاتری، محدود به همان چندکتابِ انتشاریافته پیرامون معرفی و مروری برتاریخچه‌ی تئاتر درکشورهای آسیایی در دهه‌ی اخیر است که اغلبِ آن‌ها نیز به‌همت اساتیدی که در دروس دانشگاهی، خود را ملزم به ارائه‌ی اطلاعاتی هرچند مختصر به دانشجویان می‌دیدند، منتشر شده‌اند؛ اتفاقی که کمابیش در مورد متون نمایشی کهن و جدید شرقی نیز رخ داده است. به‌همین‌سبب، انتشار پژوهشی توصیفی-تحلیلی پیرامون نقشِ آثار هنریک ایبسن در شکل‌گیری درام مدرن چینیَ ــ که فرازونشیب‌های آن، فارغ از برخیَ تفاوت‌ها، نتیجه‌ی جابه‌جایی‌هایی در ساختار قدرت در جغرافیای سیاسی معاصر (به‌ویژه در دوران جنگ سرد) است ــ اهمیتی مضاعف می یابد؛ به‌ویژه با توجه به این نکته که ایبسن از آغازگران نمایش‌نامه‌نویسی و درام مدرن اروپاست. ترجمه‌ی پژوهشِ چنگژو هه، ضمناً، این مزیت را دارد که توسط یک چینیِ آشنا با فرهنگ این سرزمین و مردم‌اش صورت پذیرفته است و، به همین سبب، با واسطه و دست‌دوم به‌شمار نمی‌آید.

این کتاب در دوازده فصل، ضمن شرح آن‌چه بر آثار ایبسن در چین رفته است، با نگاهی انتقادی، تاثیرات این آثار بر اجرا و درام چینی را مورد مطالعه قرار داده و نظراتِ گاه متناقضی را که پیرامون این حضور طرح گشته، در بوته‌ی نقد می‌نهد؛ حضوری که به‌ویژه در دوره‌های اخیر به چالش کشیده شده است.

انتشار این کتاب را، که با ترجمه‌ی روانِ دکتر فرزاد تقی‌لر و پانویس‌های مناسبِ خود بی‌شک می‌تواند یکی از منابع درسی برای دروسی چون «نمایش درآسیا»، «ادبیات نمایشی درشرق»، «نظریات معاصر در تئاتر شرق» و «تاریخ‌های تئاتر» باشد، به فالِ نیک می‌گیرم و امیدوارم دانش‌جویان، هنرمندان و علاقه‌مندان به تئاتر با استقبالِ خود ازاین اثر، مترجم و ناشر را در برداشتنِ گام‌های بعدیِ خود یاری دهند.

طُرفه

کتاب ضمیمه



نمایش‌نامه

مه*

یوجین اونیل**

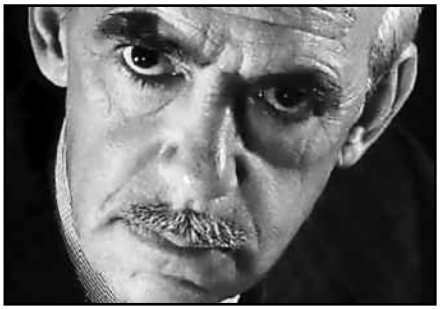
سیدمرتضی‌هاشم‌پور
sm_hashempour@yahoo.com

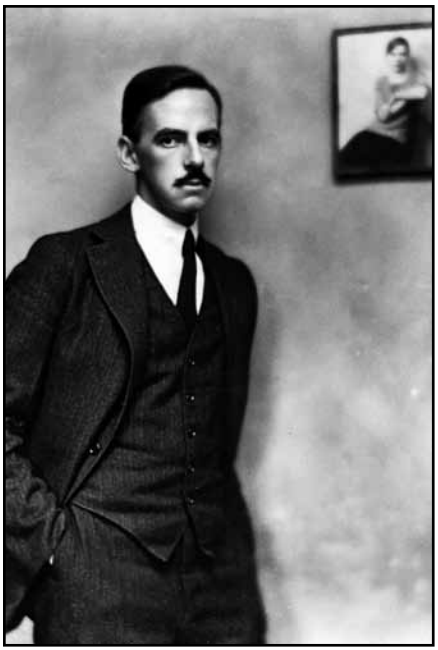
یوجین گِلَدِستون اونیل

تولد: ۱۶ اکتبر ۱۸۸۸
مرگ: ۲۷ نوامبر ۱۹۵۳
او نمایش‌نامه‌نویس برجسته‌ی آمریکایی است که برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل در سال ۱۹۳۶ میلادی شد.

زندگی‌نامه

خانواده‌ی اونیل از ایرلندی‌هایی بودند که به آمریکا مهاجرت کرده بودند. یوجین یکی از فرزندان پسر این خانواده در سال ۱۸۸۸ در هتلی در برادوی، که منطقه‌ای از شهر نیویورک و مرکز فعالیت‌های هنری و تماشاخانه‌ی مهم آمریکاست، متولد گردید. پدر اونیل هنرپیشه‌ی نمایش‌نامه‌های ساده و مردم‌پسند و، در حد خود، بازیگری سرشناس بود. از این‌رو سال‌های اولیه‌ی زندگی اونیل در سفر و خانه‌به‌دوشی گذشت. اونیل، که به‌قول خودش پیوسته در جست‌وجوی «شناختِ شخصیتِ انسان» و معنای زندگی بوده، از سال‌های ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۲ در نقاط دوردست و خطرناک به سیروسفر پرداخته، به مشاغل عجیبی چون جاشویی کشتی‌های قاره‌پیما، استخراج طلا از معادن هندوراس در آمریکای لاتین و خبرنگاری روزنامه‌ها دست یازید، تا این‌که، به‌دلیل ابتلا به بیماری سل، در آسایش‌گاهی بستری شد. همین به ماجراجویی‌ها و تکاپوهای فیلسوفانه‌اش پایان داد وباعث شد که گسل‌های ایجادشده به‌دنبال سرگردانی‌ها وسفرهای عجیب، در ذهن یوجینِ جوان شکاف بردارد و در دوران اقامت نسبتاً طولانی در آسایش‌گاه مسلولین در ایالت کِنتیکت، به خواندن و





نوشتن متونِ نمایشی پرداخت (ازنمایش‌نامه‌های کلاسیکِ یونـــان قدیم تا نمایش‌نامه‌های نوگرایانی چون اگوســـتِ استریندبرگ، که اکسپرسیونیسم حاکم بر آثار استریندبرگ، بعدها تأثیر عجیبی بر آثار وی گذاشت).او چند نمایش‌نامه در سال ۱۹۱٤در مجموعه‌ای به نام «تشنگی» انتشار داد، که محصول همین خواندن‌ها و نوشتنَ‌های در آسایش گاه است. این مجموعه به‌کوشش پدرش چاپ شَد .

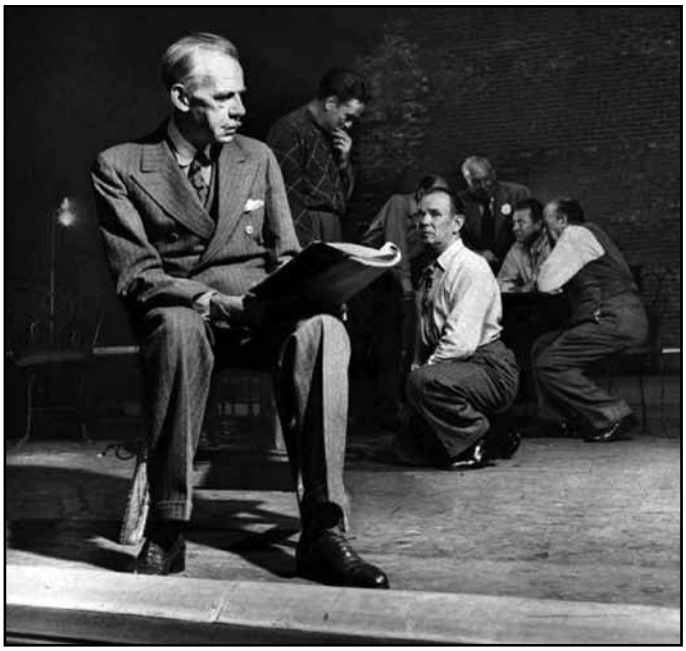
اونیل وتأمل در زندگی انسان

رئالیسم ساده و صادقانه‌ی وی برای خلق شخصیت و ایجاد موقعیت‌های دراماتیک، تردید و تزلزل سایه‌افکن بر زندگی تراژیکِ انسان‌ها در خانواده، به‌خصوص در نمایش‌نامه‌ی شاهکارِ«ســـیر طولانیِ روز درشب»، به نمایش‌نامه عمق بخشید و در ادامه، باعثِ خلق آثاری گشت که بعدها تأثیر فراوانی بر آثار برتر جهان در زمینه‌ی نمایش گذاشت. در ایران، بهرام بیضایی از تأثیر شگفتِ اونیل بر نویسنده‌های دهه‌ی چهل و خـــودِ وی در نمایش‌نامـــه‌ی «پهلوان‌اکبر می‌میرد» گفته و مرحوم اکبر رادی نیز بارها احترام‌اش را بر اونیل ادا کرده است.

اونیل، نویسنده‌ای که دریا درنمایش‌نامه‌هایش نماد ســـرگردانیِ بشربود، از زندگی در بارانداز‌ها و کشتی‌ها و مســـافرخانَه‌های ارزان‌قیمت وَ نکبتیِ لبِ ســـاحل، بسیار چیزها آموخت که از وی نویســـنده‌ایَ بی‌همتا ســـاخت. واقعیت و تجربه، دســـت‌مایه‌های اصلـــی اونیل در خلق آثارش بودند واغلبِ شخصیت‌هایش برگرفته از زندگی واقعـــی بود و یکی اَز دلایل مهم موفقیت نمایش‌نامه‌های اونیل وجود همین شخصیت‌هایَ محکم و باهُویت است.

مردی که همیشـــه دغدغه‌ی سفر داشت و توقف در جایی را برنمی‌تابید. سال‌ها پیش با کنکاش در زندگی انســـان‌ها، ازسرآغاز وزشِ گردبادی هول‌ناک در جامعه‌ی خانواده، از چیزی فراَتر از زَلزله، از لهیبِ آتشی فراخ سخن راند؛ آتشی که هم‌اکنون در جهانِ حاضَر شعله می‌کشد .

یوجین اونیـــل، بزرگ‌ترین درام‌نویس آمریکایی، که جایزه‌ی نوبل را دریافت کرده و ســـه‌بار برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر شـــده بود، در ســـوم دســـامبر ۱۹۵۳، در بوستونِ ماساچوست آمریکا، با تابوتی ساده به‌خاک سپرده شد. در



آن مراسم فقط سه تن حضور داشتند: همسرش، پزشک‌اش و یک پرستار. به‌درخواست او هیچ‌گونه مراسمی اجرا نشد، درکنار گورِ وی هیچ دعایی یا سرودی خوانده نشد و هیچ‌کس، به‌هنگام خاک‌سپاری، کلامی نگفت.

آثار ترجمه‌شده

آن‌سوی افق، ترجمه‌ی علی ناجیان
امپراتور جونز، ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی
گوریل پشمالو، ترجمه‌ی بهزاد قادری
آنا کریستی، ترجمه‌ی بهمن فرزانه
فواره، ترجمه‌ی بیتا دارابی و هانیه مهرمطلق
خدای بزرگ براون، ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی
الکترا سوگوار می‌شود، ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی، تحت عنوان «عزا برازنده الکتراست»
آه بیابان
روزهای بی‌پایان، ترجمه بیتا دارابی، هانیه مهرمطلق
سفری طولانی از روز به شب (سفر درازِ روز در شب)، ترجمه‌ی بیتا دارابی
هوس زیر درختان نارون، ترجمه‌ی بیتا دارابی و هانیه مهرمطلق
نخستین آدم، ترجمه‌ی بهزاد قادری
مرد یخین می‌آید، ترجمه‌ی بهزاد قادری
متفاوت، ترجمه‌ی بیتا دارابی
پیش از صبحانه، ترجمه‌ی بهرام بیضایی
دینام، ترجمه‌ی بیتا دارابی
لازاروس خندید، ترجمه‌ی بیتادارابی و هانیه مهرمطلق
همه‌ی فرزندان خدا بال دارند، ترجمه‌ی بیتادارابی
Fog
Eugene Gladstone O'Neill

نسخه‌ی رادیویی متن حاضر در اختیار مترجم است و هرگونه استفاده از این نمایش‌نامه، منوط به کسب اجازه‌ی کتبی از مترجم یا ماه‌نامه‌ی «هویت» است.

شخصیت‌ها:
شاعر
تاجر
زن‌روستاییِ لهستانی
کودک مرده
افسر سوم یک کشتی بخار
ملوانان کشتی بخار

زمان: حال

صحنه: قایق نجاتِ سرگردان کشتی مسافربری در سواحل نیوفاندلند. مه غلیظی بر فراز دریای آرام است، بادی نمی‌وزد و خبریَ از امواج اقیانوس نیست. سطح آب در آرامش کامل، سایه‌وار و سراب‌گونه است. سکوت و هم‌آلود مِه بر همه جا سایه افکنده.

در زمینه‌ی خاکستری رنگ مه، سه آدم توی قایق دیده می‌شوند. دو نفرشان نزدیکِ هم وسط قایق نشسته‌اند و دیگری سفت و محکم ته قایق چسبیده. هیچ‌کدام از چهره‌ها واضح دیده نمی‌شوند. انتهای شب است و هر چه زمان جلو می‌رود روشنایی کم‌سوی صبح، آرام‌آرام بر پهنه‌ی دریا می‌لغزد و در پی آن از میان مه غلیظ، سپیده‌ی سرد سحرگاه پدیدار می‌شود.

تاجر که سرما امان‌اش را بریده، در خود می‌پیچد.

تاجر: وای!...کاش زودتر صبح بشه. داره کم‌کم سردم می‌شه. تو چطوری؟

(جوابی نمی‌شنود. ناگهان احساس تنهایی می‌کند و بلندتر از قبل داد می‌زند.)

تاجر: با تو‌اَم! توکه خواب نیستی، هستی؟

شاعر (واضح‌تر از صدای قبلی و ترس‌خورده و غمگین): نه بیدارم!

تاجر(خشنود و دوباره با اطمینان): فکر کردم چرتت برد... خودم هم چند دقیقه قبل، دیگر خسته شدم و چشمامو بستم. وقتی بیدار شدم، حواسم سر جاش نبود.کابوس اون کشتی لعنتی از یادم رفته بود.

شاعر: خوش به حالت که تونستی بخوابی.کاش منم خوابم ببره و همه چیز رو فراموش کنم.

تاجر: بس کن دیگه! نباید به‌اش فکر کنی. فرقی به حال‌مون نمی‌کنه. قوی باش! من مطمئنم که خیلی زود از این‌جا خلاص می‌شیم. فکرشو کردم. می‌دونی چقدر از وقتی که ما به کشتی متروک برخوردکردیم گذشته؟کشتیه متروکه‌بود،نه؟

شاعر: آره! فکر کنم.

تاجر: خب! اگه یادت هست، بی‌سیم‌ها که تموم مدت کار می‌کردن و یکی از افسرها به‌ام گفت پیامای زیادی از کشتی‌هایی دریافت کردن که گفتن تو راه هستن و دارن به کمک‌مون می‌آن. حتما یکی از اونا ما

رو می‌بینه.

شاعر: تو این مه؟

تاجر: وای، همه‌ی اینا وقتی که خورشـــید بیاد، از بین می‌ره. از این مه‌ها تو کشورمون نزدیک ساحل "کِنتیکت" خیلی دیدم. خب شاید به این غلیظی نباشن، اما دردسرساز بودن، و وقتی که خورشید بیاد سپیده نزده ناپدید می‌شدن.

شاعر: انگار یادت رفته ما نزدیک "گِرَندبَنکس" هستیم. مه، این‌جا به دنیا می‌آد.

تاجر: (با خنده‌ای آزاردهنده) خب باید اعتراف کنم که تو رفیق خیلی سرزنده‌ای نیستی. چرا نیمه‌ی پر لیوان رو نمی‌بینی؟ (مکثی کوتاه. واضح است به حرف‌های مرد اول فکر می‌کند) گِرَندبَنکس؟... هوم، خب، من که نمی‌ترسم.

شاعر: منم قصد ندارم وضعیت‌مونو از این که هست بدتر کنم. منم امیدوارم که شاید بتونیم از این‌جا نجات پیدا کنیم، اما بهتره که زیاد روش حساب نکنی، این فقط باعث می‌شه که اگه نشد بیش‌تر افسرده و ناامیدبشی.

تاجر: شاید حق با تو باشه! اما نمی‌تونم خوش‌بین نباشم.

شاعر: یادت رفته دیروزخودت چه‌قدر افسرده و ناامید شدی وقتی صدای هیچ کشتی‌ای رو نشنیدیم. امروز هم مثل همونه، مگر این‌که این مه از بین بره، پس زیاد امیدوار نباش.

تاجر: انگار فراموش کردی که دیروز هوا آفتابی نبود، این هوا هم همیشه این‌جوری نمی‌مونه.

شاعر: (کاملاً جدی) شاید دیروز نمی‌تونستیم خورشید رو تو مه غلیظ ببینیم.

تاجر: (کمی مکث می‌کند) آره قبول می‌کنم دیروز حالم گرفته بود. بعد از اون حادثه‌ی وحشت‌ناک.

شاعر: بعد از مرگ اون بچه رو می‌گی؟

تاجر: (افسرده و ناامید) آره، چون اون زنه هنوز هم داشت گریه می‌کرد. اَه، اعصابم خراب شد، غیر از گریه‌های اون و مه، هیچ صدایی نبود.

شاعر: دردناک‌ترین چیزی بود که تو عمرم می‌دیدم و می‌شنیدم. حتی تو خواب هم هم‌چین ماجرای تلخی ندیده بودم.

تاجر: حق داری، هرکسی با دیدنش منقلب می‌شد. می‌بینی چه‌قدر جون گرفته‌ام؟ با این‌که لباسام خیس بودن و داشتم یخ می‌زدم (با گلایه) نه این‌که خشک شدن! ولی انگار کمی گرمم شده.

شاعر: (پس از مکثی بلند) مرگ بچه خیلی ناراحتت کرد؟

تاجر: (جاخورده) البته! چطور؟ مگه تو...؟

شاعر: نه.

تاجر: ئه! تو که چند دقیقه قبل....

شاعر: غم و اندوه مادره ناراحتم کرد. اما مرگ واسه بچه موهبت بود. اونو از شر سال‌ها خَرحمالی کثیف خلاص کرد.

تاجر: این‌جاشو باهات موافق نیستم. تو این دنیا برای زندگیِ همه فرصت هست. اما خب، همه‌مون باید از جون مایه بذاریم. من فقط می‌تونم همین رو بگم.

شاعر: کوچولوی بدبخت کدوم فرصت رو داشت؟ از زور گرسنگی شده بود پوست و استخون. فوقش

می‌بردنش تو یکی از این اتاقای بوگندوی اجاره‌ای یا تو یکی از آلونکای روستایی معدن. مگه چی ازش باقی مونده بود که مرگ دلش براش بسوزه؟ فوقش اگر هوش و حواس معمولی هم داشت، می‌شد مثل یکی از این بچه‌های مهاجر لهستانی و سراسر عمرش رو مثل یه حیوون بار می‌کشید؛هان؟

تاجر: خب نه، البته که نه، اما....

شاعر: اگه می‌تونستی به زندگی برش گردونی، این کار رو می‌کردی؟ وجدانت اجازه می‌داد به‌زور اونو ازخواب خوش‌اش بیرون بکشـــی تا با اون سرنوشت نکبت‌بارش روبه‌رو بشه؟ سوایِ خوش‌حال کردن مادرش، این کار رو می‌کردی؟

تاجر: (مردد) شاید نه، اگه از اون دیدگاه به‌اش نگاه کنی.

شاعر: دیدگاه دیگه‌ای وجود نداره. اون بچه مریض به دنیا اومده، مبتلا به یه بیماری ارثی بوده که فقط آدمای پول‌دار از عهده‌ی درمانش برمی‌آن.

تاجر:منظورت چیه؟

شاعر: منظورم فقره. کشنده‌ترین و رایج‌ترین بیماری‌ها.

تاجر: (متحیر)خب که این‌طور. به نظر می‌آد که بیماریِ خیلی جدی‌ایه و به سختی می‌شه درمانش رو پیدا کرد. می‌بینم که تو هم می‌خوای دنیا رو عوض کنی!

شاعر: نه. اما گاهی وقتا بی‌عدالتی‌های وحشت‌ناک این دنیا دیوونه‌ام می‌کنن.

تاجر: من که راحت زندگیم رو می‌کنم. اون‌قدر که با هیچی عوض‌اش نمی‌کنم.

شاعر:مثل آدمای موفق حرف می‌زنی.حالا واقعاموفق هستی یانه؟منظورم اینه چیزی دست‌وبال‌تو گرفته؟

تاجر: (با چاپلوسی) خب، تو شاید ظاهر منو ببینی، گلیمم رو از آب بیرون کشیده‌ام. اما آسون هم به دستش نیاوردم، بذار به‌ت بگم.

شاعر: لابد امکانات داشتی، مگه نه؟ تحصیلات و خورد وخوراک خوب و یه خونه‌ی تمیز و از این چیزا.

تاجر: من سواد دارم و خب، همه‌ی چیزهایی رو که توگفتی داشتم. خانواده‌ی من جزو اونایی که تو به‌شون می‌گی فقیر نبودن، اما مطمئناً خیلی هم ثروت نداشتن. چرا می‌پرسی؟

شاعر: واسه این‌که اگه زندگی رو با معلولیتی شروع می‌کردی که اون پسر بی‌چاره اگه زنده می‌موند داشت، باز هم این‌قدر راضی و موفق بودی؟

تاجر: (بی‌صبرانه) هوم.... نمی‌دونم، چه فایده داره، درباره‌ی چیزایی که قرار بود اتفاق بیافته و نیافتاده حرف بزنیم. من مسئول اتفاقایی که تو دنیا می‌افته نیستم.

شاعر:اگه فرض کنیم که تو مسئول‌شونی چی؟

تاجر: چی؟!

شاعر: منظورم اینه که ما آدمای از خود راضی و موفق جامعه، به خاطر این بی‌تفاوتی شرم‌آورمون، مسئول بی‌عدالتی و ظلمی که سر برادرای دینی‌مون می‌آد هستیم. نکبت و بدبختی رو هر جای دنیا می‌بینیم و هیچ اعتنایی نمی‌کنیم. ما هیچ‌کاری برای جلوگیری از اون نمی‌کنیم، اگه توش سهمی هم نداشته باشیم، مسئولشم نیستیم؟ تا حالا به این فکر کرده بودی؟

تاج: (با لحنی آزاردهنده) نه،اصلا هم به‌اش فکر نخواهم کرد.

شاعر: (به نرمی) می‌دونم. به خاطر اون زنه بود که اشک می‌ریختی.

تاجر: (بامکث کوتاه) اون؟ آهان! منظورت اون زنه است؟ تو می‌تونی منو به هر جور بی‌عاطفگی توی کشتی متهم کنی. اما من هیچ‌وقت تو عمرم برای کسی احساس ترحم نکردم. درسته، وقتی خودم داشتم گریه می‌کردم دلم به حالش سوخت. به هر حال، از دیروز که هوا تاریک شده اون هیچ حرکتی نکرده، خوابش برده؟ تو می‌تونی ببینیش؟ تو از من به‌اش نزدیک‌تری.

(هوا تقریباً روشن‌تر شده اما مه هنوز غلیظ است. صورت‌های دو مرد توی قایق کاملاً پیداست، یکی گرد، گوشتالو و تمیز و اصلاح شده، دیگری، بیضی‌شکل، با چشم‌های تیره‌ی بزرگ، سبیل سیاه و موهای مشکی که به عقب شانه کرده وچهره‌ی دیگری در ته قایق که ازآنِ زنی است. بازوی زن روی صورت‌اش افتاده وچهره‌اش را پوشانده و چیزی شبیه بقچه‌ای سفید را چنگ زده است.)

شاعر: (اریب به سمت زن نشسته. برمی‌گردد و به طرف زن دقیق می‌شود.) صداش در نمی‌آد. حتما خوابه، امیدوارم. زن بی‌چاره!

تاجر: آره! بذار بخوابه! واسش بد نیست!

شاعر: اون هنوز بچه رو به سینه‌اش چسبونده. (برمی‌گردد و روبه‌روی تاجر می‌نشیند)، آره فکر می‌کنم.

مرد بعدی: (شادی‌کنان) می‌بخشی که حرفتو قطع کردم اما می‌بینی که آفتاب دراومده! من تا حالا متوجه نشده بودم تا این که تو برگشتی، حالا می‌تونم واضح ببینمت. چند دقیقه‌ی پیش اصلا نمی‌تونستم بگم که تو بوری یا سبزه. فقط مه مونده؛ اگه تموم بشه....

تاجر: تموم می‌شه. اونم به وقتش می‌بینی، آخرشم می‌بینی که پیش‌بینی من درست از آب در می‌آد. تو چی می‌خواستی بگی؟

شاعر: داشتم می‌گفتم که من فکر می‌کردم تو این زن رو اصلاً رو عرشه ندیده بودی.

تاجر: نه، من تو کابین سیگاری‌ها بودم و داشتم ورق‌بازی می‌کردم. از ملوانی خوشم نمی‌آد و به آب هم چندان علاقه‌ای ندارم. فقط به اصرار همسر و دخترام می‌رم اروپا. این‌جور وقتا حوصله‌ام سرمی‌ره و فوری فلنگو می‌بندم. نه آقا؛ تو نمی‌تونی سر یه کهنه‌کار رو شیره بمالی. من یه تاجر صاف و ساده‌ام و هر چی از تجارت دور بشم، بیش‌تر ناراضی می‌شم. تجارت رو از صفر و از هیچی شروع کردم و ساختم. مثل بچه‌امه. وقتی به‌اش نگاه می‌کنم به‌ام احساس خوبی دست می‌ده. وقتی ازش دورم، احساس راحتی نمی‌کنم، نمی‌خوام این‌جوری رهاش کنم. برای مسافرت هم، نیویورک خودمون توی آمریکا برام کافیه. (سکوت می‌کند. منتظر تائید طرف مقابل است. دیگری، ساکت است و او با دست‌پاچگی ادامه می‌دهد) و اما پرسیدی که من زنه رو دیدم یا نه، فکر نمی‌کنم چون هیچ وقت پایین توی سکان نرفتم، می‌دونم بعضی از مسافرهای درجه یک ازاین کارا می‌کردن ولی من کنج‌کاو نبودم، اون‌جا یه آشغال‌دونی کوچولوئه، هوم؟

شاعر: انقدرا هم بد نیست که تو می‌گی. من بیش‌تر وقتم رو اون‌جا گذروندم.

(مرد تاجرکه صورت تپل و گردش با حرف‌هایش سازگار است. خنده‌ای می‌کند)

تاجر: به خاطر اصلاح‌طلبی؟

شاعر: نه بیش‌تر به خاطر اینه که آدم‌های اون‌جا برای گپ و صحبت مناسب‌ترن تا کابین درجه دومی‌ها! من اصلاح‌طلب نیستم. انقدرام که تو فکر می‌کنی نیستم.

تاجر: ناراحت نمی‌شی اگه بپرسم چیکاره‌ای؟

شاعر:نویسنده‌ام.

تاجر: هم‌چین حدســی رو زدم. از همون افکار سوسیالیستی‌ات فهمیدم (متواضعانه) ایده‌ی زیباییه، سوسیالیسم! اما نشدنی و دست نیافتنی‌یه. شاید یه رویا....

شاعر: نه بابا! سوسیالیست نیستم. فقط یه بشردوست ساده‌ام. فقط همین.

تاجر:چی می‌نویسی؟

شاعر:شاعرم.

تاجر: (باصدایی که انگار شاعرها و دیوانه‌ها همه‌شان یک وجه مشترک دارند) آره دارم می‌بینم. پول‌مول که توش نیست؟ هست؟

شاعر: نه!

تاجر: (بعد از مکثی طولانی) تو رو نمی‌دونم اما خودم کم‌کم دارم گرسنه می‌شم. بیسکویت‌ها پیش توئه؟ (شاعر خم می‌شود و یک بسته بیسکویت درمی‌آورد. تاجر، حریصانه مشتی بیسکویت برمی‌دارد و ملچ‌ملوچ‌کنان می‌خورد)، هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم این‌قدر خوش‌مزه باشه، می‌خوری؟

شــاعر: نه! گرسنه‌ام نیست. فکر اون زن بی‌چاره تموم اشتهامو کور کرده. هر روز می‌دیدمش. با پسر کوچولوش بازی می‌کرد. ولی الان پسرش مرده، فکر کنم اون تنها بچه‌اش بود. چهره‌اش از دور داد می‌زد که انگار تموم زندگی‌اش رو فدای اون کرده. حالا چی به سرش می‌آد. کاملاً به‌اش ظلم شده. هیچ کس نمی‌تونه به‌اش کمک کنه، پس چرا منو نبرد؟ منی که هیچ کسی رو ندارم که برام اشک بریزه. اصلا از مرگ نمی‌ترسم.

تاجر: (با دهان پر) خیلی سخت می‌گیری. انگار شاعریت گل کرده. زنه بالاخره همه چی یادش می‌ره. شاید زودتر از اون‌چه که فکرش رو بکنی. زمان حلش می‌کنه، همه چیز رو فراموش می‌کنه. اگه این جوری نبود که دنیا جهنم می‌شد! (مشتی دیگر بیسکویت برمی‌دارد و به جویدن ادامه می‌دهد. شاعر بر می‌گردد تا او را نبیند)، راستی که خنده داره، منظورم اینه که چه جوری ما تو این کشتی جمع شدیم. برای من شده معما، زنه چه طوری این‌جا اومده و بعدشم چرا هیچ پارویی تو کشتی نیست اما هنوز غذا برای خوردن هست؟ یادته، قایق نجاتی نبود وقتی که زنا و بچه‌ها رو بردن. منم تو یکی‌شون پریدم و پاروزنان دور شدیم... . انگار این لعنتی به یه جایی برخورد کرده و یه جایی‌اش سوراخ شده و چون ما اون‌جا گیر کرده بودیم، تو آب افتادیم. من صداهایی رو کنار خودم و قایق شنیدم و سعی کردم به طرف یکی از اونا شنا کنم، اما فکر کنم توی مه گم شده بودم. دور خودم می‌چرخیدم تا این که خودم رو نزدیک و تقریباً داخل یه قایق دیدم که همین قایق بود و تو و اون زنه توش بودین، اما چیزی که من می‌خوام بدونم اینه... .

شاعر: کاملاً مشخصه. تاحالا اون‌قدر ناامید و دل‌سرد شدی تا حدی که به طور کلی از زندگی بیزار بشی و مرگ تنها راه نجات تو از اون وضعیت باشه؟

تاجر: به ندرت! چرا باید این‌طوری بشم؟

شاعر: گوش کن، من بودم. بیمار و بیزار و افسرده. وقتی کشتی تصادف کرد، این کشتی متروک انگار برای من خوش‌بختی بود. درست همون راه‌حلی بود که دنبالش بودم، من باید با کشتی می‌رفتم، تا شاید این‌طور فکر کنم که مرگم یه حادثه بود.

تاجر: (با ناباوری لحظه‌ای با دهان پر می‌ماند) منظورت اینه که تو می‌خواستی... .

شاعر: آره. من می‌خواستم بمیرم. توی سکان مخفی شدم تا یه وقت یکی از افسرای کشتی نیاد منو نجات

بده، تا این‌که وقتی همه رفتند، بیرون اومدم و نزدیک عرشه رفتم. صداهایی از یه گوشه‌ی تاریک می‌اومد. فهمیدم این زن و بچه جا موندن. حالا چه طوری این اتفاق افتاده بود نمی‌دونم، شاید ترسیده بود بچه میون سیل جمعیتی که داشتن فرار می‌کردند زیر دست و پا بمونه. به‌هرحال دیدم که اون واقعاً بچه‌اش رو دوست داره. گفتم درست نیست که بذارم بمیره، دور برم رو نگاه کردم و این قایق نجات رو پیدا کردم که اون گوشه فشارش داده بودن و جا مونده بود. پاروها رو برای یدک همراهِ بعضی قایق‌ها برده بودن. زنه رو متقاعد کردم تا تو قایق بپره. بعد یکی از طناب‌ها رو انداختم به قایق، بعد از کشتی جداشون کردم. باد هم آروم آروم ما رو از کشتی غرق شده دور کرد. تا این که کشتی توی مه پنهون شد. با این‌که امواج ما را دورمی‌کردند، اما دیدن اون کشتی که کم‌کم نفس‌های آخرش رو می‌کشید، وحشتناک بود.

تاجر: (فرسنگ‌ها دورتر از شاعرمی‌اندیشد و متقاعد شده است که او افکاری شبیه شاعران و دیوانه‌ها دارد) امیدوارم دیگه تا الان فکر خودکشی رو ازکله‌ات دور کرده باشی.

شاعر: مطمئنا. حالا همه‌ی این اتفاقاتی که برام افتاده رو به فال نیک می‌گیرم و اینو خدا برام فرستاده، تا منو متقاعد کنه که ناراحتی و بدبیاری‌های گذشته دیگه تموم شده و می‌تونم به آینده فکر کنم.

تاجر: خب، بهتر شد.... خرافات هم، بعضی وقت‌ها بد نیست!

شاعر: اما اگه می‌دونستم که باعث رنج‌هایی می‌شم که اون زن بیچاره به خاطر بی‌ملاحظه‌گی من برای نجات جونش متحمل می‌شه، شاید همون‌جا ولش می‌کردم و خودم تنهایی می‌اومدم.

تاجر: دیگه بهش فکر نکن، دیگه دست تو نبود، من گیجم که بچه چرا مرد؟ فکر کردم خوابش برده. بعدش صدای سرفه‌هاش و خفه‌شدنش رو شنیدم. یک دقیقه بعد زنه شروع کرد به فریاد و جیغ کشیدن، تا عمر دارم یادم نمی‌ره.

شاعر: بچه از همون اول هم ریغو و مردنی بود و گمون کنم فرار و ترس باعث غش‌کردنش شد. وقتی بالای سرش رسیدم اون مرده بود.

تاجر: (در حالی که به مه خیره است)، داره کم‌کم روشن‌تر می‌شه، فکر می‌کنم طلوع می‌کنه، البته اگه خورشیدی توکارباشه.

شاعر: (با غصه) دیروز هم دقیقاً همین موقع‌ها بود که اون کوچولوی بیچاره مرد.

تاجر: (نگران به جسم درهم پیچیده‌ی ته قایق نگاه می‌کند. حالا که هوا روشن‌تر شده آن‌چه که قبلاً شبیه کپه‌ای از لباس‌های سفید دیده می‌شد، کوچولویی چهار پنج ساله است، با چهره‌ای باریک و زرد و رنگ‌پریده، با موهای مشکی مجعد، سفت و محکم در یک شال سفید پیچیده شده و چشمانش هم باز و براّق است) بیا دیگه درباره‌اش حرف نزنیم. ممکنه دوباره بیدار بشه و داد و بیداد راه بندازه. منم نمی‌تونم اینو تحّمل کنم.

شاعر: زبون ما رو نمی‌دونه.

تاجر: (در حالی که سرش را تکان می دهد) اما اون می‌دونه که درباره‌اش صحبت می‌کنیم. مادرها حس قوی‌ای دارن. برای من که، تو خونواده‌ام بیش‌تر از چندبار ثابت شد.

شاعر: هیچ کدوم از بچه‌هات رو از دست دادی؟

تاجر: نه، خوش‌بختانه، خدا رو شکر.

شـــاعر: بایداز خدا ممنون باشی. مثل همه که یادشون می‌ره. یه مدت که گذشت، راحت فراموشش می‌کنند

تاجر: تو که زن نداری، داری؟
شاعر: نه!
تاجر: همین‌طور فکر می‌کردم (شوخی) شما شاعرها با مزاج و خلق و خوی هنری‌تون بیش‌تر مردا رو دوست دارید تا زنا رو. نه؟
شاعر: (نمی‌شنود یا اعتنا نمی‌کند. به مه زل زده و با هیجان شروع به صحبت می‌کند) شنیدی؟
تاجر: چی رو؟
شاعر: همین الان وقتی تو داشتی صحبت می‌کردی من یه صدایی شبیه صدای صوت کشتی رو شنیدم. (هر دو مصمم گوش می‌دهند. بعد از یکی دو ثانیه دوباره همان صدا را می‌شنوند، ضعیف و مثل ناله‌ای از میان آب)
تاجر: (وحشیانه)، خدایا، یه کشتی بخاره!
شاعر: این بار انگار نزدیکه، باید از این سمت باشه.
تاجر: اَه، اگه فقط این مه لعنتی برای یه لحظه راحت‌مون بذاره!
شاعر: چاره ای نداریم. تا وقتی این‌جوریه باید تا جون داریم، سعی کنیم خودمونو گرم نگه داریم، ولی... اونا نمی‌تونن ما را از اون دوردورا ببینن.
تاجر: (نگران) چرا داد نمی‌زنیم؟ فریاد نمی‌کشیم؟
شاعر: اونا الان صدای ما رو نمی‌شنون، بهتره صبر کنیم تا نزدیک‌تر بیان (مکث می‌کنند، دوباره صدای سوت کشتی می‌آید) چقدر هوا سرده، نکنه فقط من سردمه.
تاجر: نه، منم سردمه. من توی این پنج دقیقه تا سر حد مرگ سردم شد. کاش پارو داشتیم. پارو می‌زدیم وگرم می‌شدیم.
شاعر: ش‌ش... ! می‌شنوی؟
تاجر: چی؟ سوت؟ اونو چند دقیقه پیش شنیدم.
شاعر: نه، مثل صدای ریزش آبه. اون‌جا رو! حالا هم نمی‌شنوی؟
(صدایی که انگار شبیه ریزش آب بر صخره‌هاست، از میان مه شنیده می‌شود)
تاجر: چرا می‌شنوم، چی می‌تونه باشه؟ این جا هیچ آب دیگه‌ای غیر از همین که زیر ماست نیست. (کاملا می‌لرزد)، واااای،.... چقدر سرده!
شاعر: زن بی‌چاره وقتی بیدار بشه یخ می‌زنه (پالتویش را در می‌آورد و با احتیاط به سمت زن رفته و روی او می‌کشد)
تاجر: دارن نزدیک می‌شن. اما من که چیزی نمی‌تونم ببینم. همه‌اش تقصیر این مه لعنتی‌یه! (صدای آب رفته‌رفته زیادتر می‌شود؛ در فاصله‌های زمانی معین صدای سوت کشتی بخار می‌آید و انگار که نزدیک‌تر می‌شود)
شاعر: (از همان ته قایق) شاید توقف کنه ولی فکر نکنم بتونه ما را ببینه.
تاجر: (وحشت زده) خدایا، این دیگه چیه؟ (چیزی سفید و تیز از میان مه به‌سمت قایق می‌آید. صدای برخورد و سایش جسمی سنگین. قایق مانند کوزه‌ای به سمتی کج می‌شود. صدای پاشیده شدن آب از همه جا به گوش می‌رسد.)

شاعر: (به توده‌ی سفید کنارشان نگاه می‌کند) کوه یخ! (به طرف مرد تاجر برمی‌گردد) بشین سرجات وگرنه می‌افتیم تو آب. خطری واسه ما نداره. شانس آوردیم وگرنه تو یه چشم به هم زدن غرق می‌شدیم.

تاجر: (مطمئن شده که رویای وحشت‌ناک دریای یخ‌زده واقعیت دارد و به‌سمت کج قایق می‌رود و با طعنه اضافه می‌کند.) پس ته‌اش اینه، یخ می‌زنیم و می‌میریم. نه؟

شاعر: (در حالی که دست‌هایش را به هم می‌ساید) سرده! من موندم که این صخره‌ی یخی چقدر بزرگه! بیا کمک کن قایق رو ازش دور کنیم. (قایق را در خلاف جهت یخ هل می‌دهند، قایق کمی جابه‌جا می‌شود ولی دوباره آرام می‌گیرد.)

تاجر: نمی تونم! دستم داره یخ می‌زنه.

شاعر: بی‌خودیه، فایده نداره، قایق خیلی سنگینه. روی یخ جلو نمی‌ره. (دوباره صدای سوت کشتی بخار از داخل مه به گوش می‌رسد. این بار خیلی نزدیک‌تر) خدایا! اصلا فکر اینو نکرده بودم. (ناراحت و افسرده روبه‌روی تاجر می‌نشیند.)

تاجر: فکر چی رو نکرده بودی؟

شاعر: (با هیجان) کشتی بخار مرد، کشتی بخار! اون تو خطره، اگه به این صخره بخوره اونا قبل از این‌که بتونن قایق‌های نجات رو پایین بیارن، خودشونم غرق می‌شن!

تاجر: ما نمی‌تونیم کاری بکنیم؟ وقتی نزدیک‌تر رسیدن، داد می‌زنیم تا صدامونو بشنون.

شاعر: خدایا! این کار رو نکن. این باید یکی از همون کشتی‌های نجاتی باشه که برای نجات بقیه اومده و اگه صدای فریادی رو بشنون، فکر می‌کنند که شاید صدای کسی برای کمک باشه و درست به همین طرف میان. سرو صدا نکن. البته اگر جون آدم‌ها برات مهمه.

تاجر: (جیغ و دادکنان) اما اگه نفهمن که ما این‌جاییم. از کنار ما رد می‌شن و می‌رن!

شاعر: (با تحکم) ما می‌میریم اما نمی‌تونیم جون خیلی‌های دیگه رو به خاطر نجات جون خودمون به خطر بندازیم. (تاجر جوابی نمی‌دهد، اما در چهره‌اش تلخی و لجاجت و کله‌شقی پیداست، مکث می‌کنند، ناگهان سکوت با صدای بوق کرکننده‌ی سوت کشتی بخار درهم می‌شکند.)

شاعر: خدایا! انگار درست جلوی ماست. (هر دو به جنب‌وجوش می‌افتند. سرپا ایستاده و تیز می‌شوند تا شاید بتوانند از لابه‌لای مه کورکننده چیزی راکه به طرف‌شان می‌آید، ببینند. در سکوت حاکم و مه غلیظ، نخست صدای موتور کشتی بخاری را می‌شنوند و در سوت بعدی کشتی از کنارشان عبور می‌کند و می‌رود.)

تاجر: (با عصبانیت) داره دور می‌شه! من نمی‌خوام این‌جا بمونم تا با مزخرفات احمقانه‌ی تو بمیرم (جلوتر به سمتی که فکر می‌کند کشتی دور می‌شود رفته و دستانش را دور دهانش گذاشته و بلندگو می‌سازد.)

شاعر: (جلو می‌پرد و دست خود را بر دهان تاجر می‌گذارد تا جلوی فریاد زدنش را بگیرد) ترسوی دیوونه! بیش‌تر از اینم ازت انتظار نداشتم. (روی قایق درگیر می‌شوند. تاجر می‌کوشد خود را رها کند. قایق به این سو و آن سو می لغزد. اما سرانجام کم می‌آورد و در کف قایق می‌نشیند. شاعراو را رها می‌کند. تاجر می‌خواهد فریاد بکشد اما شاعر مشت خود را به حالت تهدید جلو می‌آورد. تاجر ساکت می‌شود.)

تاجر: باشه ول‌گرد، اگه به ساحل برسیم، حسابتو می‌رسم. (شاعر اعتنایی به تهدید او نمی‌کند. اما مقابل وی می‌نشیند. دوباره سوت کشتی بخار می‌آید. این بار نزدیک‌تر از قبل. تاجر به هم ریخته است. صدای

برخورد محکمی سکوت دریا را می‌شکند. قطرات بزرگ آب به داخل قایق می‌پاشد.)

تاجر (وحشت‌زده به خود می‌لرزد) بالاخره برخورد کرد.

شاعر: نه اون نیست. من هیچ صدای فریادی نشنیدم. (ناگهان گویی حقیقتی را دریافته است) فهمیدم چی‌شد. کوه یخی آب شد و در هم شکست. یه تیکه‌ی شناور توی آب بود.

تاجر: تقریبا روی ما افتاد. (ناگهان عصبی می‌شود و از کوره در می‌رود) من دیگه تحمل این وضع رو ندارم. مثل مگس له می‌شـیم. می‌پرم توی آب. شاید به‌شون رسیدم. تو اگه دوست داری می‌تونی این‌جا وایستی و بمیری. (لبریز از آشوب و ترس تهدید جدید، برخاسته و پا بر لبه‌ی قایق می‌گذارد. در حال پریدن به آب است که شاعر بازوی او را می‌گیرد و به داخل می‌کشد) ولم کن! این‌جوری تو هم راحت می‌شی. تو می‌خوای بمیری. می‌خوای منم به کشتن بدی قاتل؟ (چهره‌اش را با دست‌هایش می‌پوشاند و مانند بچه‌ی تپلی خشم‌گین اشک می‌ریزد.)

شاعر: احمق! توی اون آب یخ حتی پنج دقیقه دووم نمی‌آری (با نرمش) بشین! آروم بگیر! مثل مردا رفتار کن! (تاجر هق‌هق‌کنان می‌لرزد. دوباره صدای سوت کشتی بخار می‌آید. انگار نزدیک آن‌هاست. بارقه‌ای از امید در دلش پدیدار گشته و سر بلند می‌کند.)

تاجر: انگار دوباره کاملا نزدیک ماست.

شاعر: آره! چند لحظه پیش من انگار صدای پارو شنیدم. به آب ضربه می‌زد.

تاجر: (امیدوار) شاید اونا یه قایق نجات فرستادن. (ناگهان پرده‌ی مه شکاف برمی‌دارد، خورشید از پشت سرآن‌ها و از بالای قطعه یخ کنارشان طلوع می‌کند، چهره‌ی خورشید، پر از بخار و قطرات آب یخ ذوب شده است و سفیدی آن از ورای آب خاکستری و سفید، مانند چشم‌اندازی از معبد وایکینگ‌ها می‌درخشد.)

شاعر: (او و مرد تاجر پشت به کوه یخ کرده و روی آب خیره می‌شوند. گویی به سختی باورشان می‌شود که نجات می‌یابند) اون‌جارو! کشتی بخار اون‌جاست. همه‌ش چند متر باهاش فاصله داریم.

تاجر: و اینم همون قایقی که تو صداش رو شنیدی، نگاه کن! اونا دارن درست به سمت ما میان.

شاعر: (با حالتی که انگار چیزی برایش مجهول مانده است) نمی‌دونم از کجا فهمیدن ما اینجائیم!

صدایی از طرف آب: سلام!

تاجر: (دیوانه‌وار دست تکان می‌دهد) سلام! هی... .

صدا: (نزدیک‌تر. صدای تکان خوردن پاروها به وضوح شنیده می‌شود.) از مسافرهای "استارلند" هستین؟

تاجر: بله بله بله! (با جرات و جسارتی بازیافته، دوباره اعتماد به نفس‌اش را به دست می‌آورد. سعی می‌کند سرووضع خود را درست کند و صورت تپل و باد غبغبش را به رخ بکشد. چهره‌ی شاعر غم‌گین و درهم است گویی هنوز از بازگشت غیرمنتظره‌اش به زندگی زیاد مطمئن نیست.)

تاجر: (به طرف شاعر برمی‌گردد. با لبخند) می‌بینی؟! در هر حال این خوش‌بینی من بی‌جا نبود. (کمی از نگاه مردد و مبهوت شاعر جا می‌خورد) امیدوارم تموم اون کدورت و ناراحتی‌های بین‌مون رو فراموش کنی، باید اعتراف کنم که کمی وراجی کردم و نمی‌دونستم که چی کار دارم می‌کنم. (دستش را با تردید جلو می‌آورد و شاعر با لبخندی سریع دست می‌دهد.)

شاعر: (به سادگی) من همه‌شو فراموش کردم.

تاجر: ممنون! (دورادور صداهایی شنیده می‌شود. صدایی که به آن‌ها سلام داده بود، انگار دارد دستورهایی

می‌دهد. صدای پارو زدن متوقف شده و یک دقیقه بعد، قایق نجاتی شبیه همان که توی آن بودند با چند ملوان به سوی آن‌ها می‌آید. افسر سوم کشتی هدایت‌شان می‌کند.)

تاجر: (با خوش‌حالی) سلام! خوش‌حالم که اومدین.

افسر: (در حالی که به قسمت مرتفع کوه یخی نگاه می‌کند) چه جای بدی رو برای لنگر انداختن انتخاب کردید، چی باعث شد که با این کوه یخی همسایه بشید؟ سرد بود؟ نه؟

شاعر: توی مه به‌اش برخورد کردیم. هیچ پارویی نداشتیم. گیر افتادیم، همون موقع صدای اولین سوت کشتی شما رو شنیدیم.

افسر: (سرش را تکان می‌دهد و به سوی جسم زن که آن‌جا افتاده نگاه می‌کند) اون خانوم مریضه؟

شاعر: خوابه، زن بی‌چاره!

افسر: پس بچه‌اش کو؟

شاعر: بغلشه (با تعجب) اما شما از کجا فهمیدین که... ؟

افسر: اگه به خاطر اون بچه نبود ما هیچ‌وقت نمی‌تونستیم شما رو پیدا کنیم. چرا شماها هیچ علامتی به ما ندادین، یا حداقل داد و فریاد نکردین تا صداتونو بشنویم.

تاجر: (ذوق‌زده) ترسیدیم که شاید شما به طرف ما بیایین و به این صخره‌ی یخی برخورد کنین!

افسر: اما شاید ما رد می‌شدیم و هیچ‌وقت شما رو پیدا نمی‌کردیم... .

تاجر: (با تاثر) در چنین مواردی فرد مجبوره که ریسک کنه (شاعر به‌آرامی لبخند می‌زند. افسر متحیر به نظر می‌رسد.)

افسر: این هم از لطف و مرام شما بود، بیش‌تر مردم فقط به خودشون فکر می‌کنن، اگه به خاطر اون بچه که همه‌اش صدای گریه‌اش می‌اومد نبود، ما هیچ‌وقت شـــما رو پیدا نمی‌کردیم. ما با افسر اول روی عرشه بودیم. حواس‌مون به اون کوه یخ بود و توی اون مه، سرعت‌مون رو کم کردیم انقدر که تقریباً داشتیم می‌خزیدیم و هی توقف می‌کردیم و حرکت می‌کردیم. یه بارکه همه چی ساکت و آروم بود، یه‌هو صدای گریه رو شنیدیم و من به افسر اول گفتم: انگار صدای گریه‌ی یه بچه‌اس، این طور نیست؟ و اونم با من هم عقیده بود. صدا هی واضح‌تر و واضح‌تر می‌شد، تا این‌که دیگه همه باورمون شد، چون همه جا ساکت بود. توی اون مه غلیظ دوباره گفتم: حتماً یه بچه‌اس. اما چه طوری توی این جهنم گیر افتاده. بعد با خودمون گفتیم که مگه ما دنبال بازماندگان استارلند نمی‌گردیم. هم‌کارم گفت: حتماً از بازماندگان استارلنده و به‌ام گفت یه قایق نجات بفرستم پایین. بعدش هم خودم فوری توش پریدم. ما توی تموم این مدت صدای بچه‌هه رو می‌شنیدیم، مگه نه بچه‌ها؟ (به طرف کارکنان و ملوانان برمی‌گردد.)

ملوان‌ها: (همه یک‌صدا) بله، قربان!

افسر: برای همینه که من تونستم مکان دقیق شما رو پیدا کنم. من به کمک اون صدا قایق رو هدایت می‌کردم، چون از همه جای دریا صدای گریه‌ی بچه می‌آمد. و درست وقتی که مه از بین رفت، اون صدا هم قطع شد.

(در طول تمام مدتی که افسر ماجرا را تعریف می‌کند تاجر با حالتی عصبانی و مبهوت نگاه می‌کند. مردد است که حرف‌های افسر کشتی را باور کند یا نه. افسر به سمت شاعر برمی‌گردد تا شاید او مطلب را برایش روشن کند. اما شاعر بعد از شنیدن حرف‌های افسرکشتی، شتابان به طرف ته قایق می‌رود و پالتوی خود را

از روی شانه‌های زن برمی‌دارد.)

افسر: (متوجه شده) آره! بهتره بیدارش کنی. کشتی تا چند دقیقه‌ی دیگه آماده می‌شه تا ما رو ببره، فکر می‌کنم سرما حسابی کرخت‌اش کرده. (به طرف یکی از کارکنانش برمی‌گردد) سریع طناب رو به قایق ببندین. اونو به کشتی می‌بریم. (ملوان با طناب توی دستش به طرف قایق استارلند می‌آید.)

ملوان: بگیرش! این طناب رو بگیر!

شاعر: (سکوت زن نگران‌اش می‌کند، دوباره خم می‌شود تا به صدای ضربان قلب‌اش گوش کند. بالاخره بلند می‌شود به اجساد مادر و بچه نگاه می‌کند و با خودش تقریباً بلند حرف می زند) زن بیچاره! باور کردنی نیست!

(افسر و مرد تاجر نگاه‌اش می‌کنند.)

افسر: (به تندی) چی شده؟

شاعر: (با غصه) مرده!

تاجر: مرده!؟ (وحشت‌زده نگاهی به چهره‌های ساکتی که از ته قایق نگاه‌اش می‌کنند می‌اندازد و بعد ناشیانه به قایق بعدی می‌رود و کنار افسر می‌ایستد.)

افسر: خیلی بد شد! اما بچه که زنده‌اس، مگه نه؟

شاعر: اون بیست و چهار ساعته که مرده، تو حادثه‌ی لعنتی دیروز مرد.

(حالا نوبت افسراست که گیج شود. او حیرت‌زده شاعر را نگاه می‌کند و بعد به طرف تاجر برمی‌گردد.)

افسر: (در حالی که شاعر را با حرکت سرش نشان می‌دهد) انگار حالت خوب نیست، سرما مُختو ترکونده. پرت‌وپلا می‌گی!

تاجر: (ترس‌خورده و جدی) نه! عین حقیقت رو بهت گفت.

افسر: (نتیجه می‌گیرد که حالا با دو دیوانه طرف است) پیش می‌آد (به ملوانی که طناب‌ها را می‌آورد.) همه‌شون محکمه؟ (ملوان به قایق خودش می‌پرد) قربان! (افسر به طرف شاعر برمی‌گردد) با ما می‌آی یا تو همین قایق می‌مونی؟

شاعر: (به‌آرامی) نه! من با این مرده‌ها می‌مونم. (روبه‌روی دو چهره‌ی یخ‌زده می‌نشیند و به چهره‌های سفید و نگاه‌های پر از تمنای آن‌ها می‌نگرد.)

افسر: (غرولندکنان) باش تا صبح دولتت بدمد! (به طرف ملوانان برمی‌گردد) راه بیفتین! (پاروها به آب برخورد می‌کنند. دو قایق به آرامی از کوه یخ دور می‌شوند.)

(موج‌ها در نسیم خنک سحری روی آب می‌لرزند و در میان صدای امواج، صدای مشاجره‌ی تاجر با افسر شنیده می‌شود.)

تاجر: عین حقیت بود قربان. اگر حرف‌های ما رو قبول نداری، اون چیزهایی هم که تو همین الان برای ما تعریف کردی هیچ‌کدوم باورکردنی نیست.

(صدای دریا)

پایان

فراخوان

سومین سمپوزیوم بین المللی مجسمه‌های سنگی تبریز

Tabriz 3rd International Sculpture Symposium

July2016

www.Symposium.tabriz.ir

سازمان زیباسازی شهرداری تبریز برگزار می کند

فراخوان سومین سمپوزیوم بین المللی
مجسمه‌های سنگی تبریز

سازمان زیباسازی شهرداری تبریز سومین سمپوزیوم بین‌المللی مجسمه‌های سنگی را برگزار می‌کند:

سومین سمپوزیوم مجسمه های سنگی تبریز در راستای تداوم سمپوزیوم‌های اول و دوم، به‌صورت بین‌المللی و با هدف برقراری تعامل سازنده با هنرمندان دیگر کشورها، در راستای شناساندن فرهنگ اسلامی و ایرانی، برگزار می گردد.

اهداف سمپوزیوم:

شناساندن میراث فرهنگی ایران اسلامی و به‌تبع آن، شناساندن فرهنگ بومی تبریز و استفاده از ظرفیت مجسمه‌سازان بین‌المللی به‌منظور ایجاد تعامل سازنده با هنرمندان دیگر کشورها در جهت شناساندن فرهنگ و هنر ایران‌زمین و تبریز است. هم‌چنین تشویق هنرمندان به ارائه‌ی ایده‌های خود در قالب مجسمه‌های شهری برای ایجاد ارتباط مؤثر با شهروندان و مخاطبین هنر شهری، و آموزش و انتقال مهارت‌های هنری به هنرجویان و علاقه‌مندان به هنر مجسمه‌سازی و به‌نمایش گذاردن مجسمه‌های سنگی معاصر به‌عنوان شکلی از هنر عمومی و تأمین امکان آموزشی برای تعلیم تکنیک‌های مجسمه‌های سنگی خلاقانه جهت جذب مخاطب از سراسر کشور و ایجاد زمینه برای مشاهده‌ی روش خلق آثار هنری در ابعاد بزرگ می‌باشد.

سومین سمپوزیوم مجسمه‌های سنگی تبریز به‌صورت بین‌المللی و در سه بخش سنگ تراورتن، سنگ مرمریت و سنگ گرانیت و با حضور ۳۵ هنرمند در بخش مجسمه‌های تراورتن و ۵ هنرمند در بخش مجسمه‌های مرمریت و ۵ هنرمند در بخش مجسمه‌های گرانیت برگزار خواهد گردید. سمپوزیوم در دو حوزه‌ی آزاد و موضوعی با عنوان «تجسم نور در هنر اسلامی» برگزار خواهد شد.

ارکان سمپوزیوم:

دبیر کل سمپوزیوم: مهندس علی فرخی

دبیر اجرایی سمپوزیوم: مهندس علی خیاطی

اعضای شورای سیاست‌گذاری:

- مهندس محمدرضا قربانیان (معاون خدمات شـــهری شهرداری تبریز ـ رئیس هیئت‌مدیره‌ی سازمان‌زیباسازی)
- **مهندس عمادی** (مدیرکل روابط‌عمومی شهرداری تبریز)
- **حجت‌الاسلام حمیدی** (معاون فرهنگی و اجتماعی)
- **دکتر محمد محمدپور** (مدیرکل فرهنگ و ارشاد اسلامی)
- **مهندس عبدالله تقی‌پور** (عضو هیئت‌مدیره‌ی سازمان زیباسازی)
- **دکتر انگجی** (رئیس دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)
- **دکتر محمدزاده** (نماینده‌ی دانشگاه هنر اسلامی)
- **دکتر حسن ستاری**(رئیس دانشکده‌ی معماری دانشگاه آزاد اسلامی)
- **مهندس علی فرخی** (مدیرعامل سازمان زیباسازی شهرداری تبریز)
- **مهندس علیرضا آذین‌مهر** (معاون مالی‌اداری سازمان زیباسازی)
- **مهندس علی خیاطی** (معاون فنی و اجرایی سازمان زیباسازی)
- **محمدرضا عباسی** (مدیر حراست سازمان زیباسازی)
- **بهزاد سحرگاهی** (مدیر بازرسی سازمان زیباسازی)
- **اعظم میرنسل** (مسئول امور هنری سازمان زیباسازی)
- **مهندس صبا ناظمی** (کارشناس امور هنری سازمان زیباسازی)
- **رحمان اقبال دلخون**

شورای انتخاب آثار:

- **استاد محمد فاسونکی**
- **دکتر مهدی محمدزاده**
- **مهندس علی خیاطی**
- **رحمان اقبال دلخون**
- **اعظم میرنسل**

هیئت داوری نهایی متشکل از داوران داخلی و خارجی متعاقبا اعلام خواهد شد.

نحوه‌ی شرکت و شرایط ارسال آثار:

• "تقاضای شـــرکت و ارســـال تصویر آثار فقط از طریق پایگاه اطلاع‌رسانی سمپوزیوم به‌نشانی www.tabrizsymposium.ir و www.tabrizsymposium.com امکان‌پذیر خواهد بود.

• حجم هر فایل ارسالی حداقل ۱۰۰ کیلوبایت و حداکثر ۲۰ مگابایت باشد.

• متقاضیان، در صورت امکان، برای معرفی و شرح فعالیت کاری خود، حداکثر ٦ عکس از تصاویر آثار قبلی خود را در قسمت «روند آثار» در صفحه‌ی ثبت‌نام وارد نمایند.

• ماکت ارائه‌شـــده در مقیاس ۱به۱۰ باشد. (در صورت عدم رعایت اندازه ماکت اثر وارد مرحله داوری نخواهد شد).

• متقاضیان باید از هر اثر ارسالی، عکس از چهار زاویه ارائه دهند.

• هر هنرمند می‌تواند حداکثر ۲ اثر ارائه نماید.

• ماکت‌های ارائه‌شده باید از مصالح ماندگار بوده و قابلیت نمایش در بخش نمایشگاه جنبی را داشته‌باشند.

• کلیه‌ی شرکت‌کنندگان در سمپوزیوم باید تجربه و توانایی کار با سنگ را داشته باشند و بتوانند ایده‌های خود را در مدت سمپوزیوم شخصاً بر روی سنگ به اجرا درآورند .

نحوه‌ی انتخاب آثار:

انتخاب آثار در دو مرحله صورت می‌پذیرد:

• در مرحله‌ی نخست، آثار و رزومه‌ی ارسال‌شده از طریق سایت اینترنتی سمپوزیوم، توسط شورای انتخاب آثار مورد بررسی و انتخاب قرار می‌گیرد و سپس از هنرمندان منتخب درخواست می‌گردد که اصل ماکت را تا مدتِ مقرر به دبیرخانه‌ی سمپوزیوم ارسال نمایند.

• در مرحله‌ی دوم داوری، شـــورای انتخاب آثار از مجموعه ماکت‌های ارســـالی، ٤٥ اثر را جهت اجرای نهایی به دبیرخانه معرفی می‌نماید.

• تمامی ماکت‌های ارسال‌شده در بخش نمایشگاه به‌نمایش درخواهند آمد.

• آثاری که برای مرحله‌ی اجرایی انتخاب شده‌اند، متعلق به دبیرخانه‌ی سمپوزیوم می‌باشند.

شرایط سمپوزیوم:

• کمک‌هزینه‌ی رفت‌وبرگشت برای هنرمندانِ خاورمیانه مبلغ ۳۰۰ دلار، برای هنرمندانِ خاور دور، اروپایی و آفریقایی مبلغ ۵۰۰ دلار و برای هنرمندانِ ساکن قاره های آمریکا و اقیانوسیه مبلغ ۷۰۰ دلار خواهد بود.

• کمک‌هزینه‌ی ورودی برای هنرمندان شرکت‌کننده‌ی در بخش سنگ تراورتن مبلغ ۳۰۰۰ دلار، بخش مجسمه‌های مرمریت مبلغ ۳۵۰۰ دلار و بخش مجسمه‌های گرانیت مبلغ ٤۵۰۰ دلار می‌باشد. ترانسفر و مترجم و در صورت نیاز، معرفی دستیار هنرمندان خارجی به‌عهده‌ی دبیرخانه‌ی سمپوزیوم می‌باشد.(هزینه‌های اضافی به‌عهده‌ی خود هنرمند می‌باشد)
• هنرمندان وسایل موردنیاز شخصی و نیز ابزارهای کوچک دستی را با خود همراه داشته باشند.
• یک عدد فرز بزرگ و یک عدد فرز کوچک (موجود در بازار داخلی) در اختیار هنرمندان خارجی قرار خواهد گرفت.
• سه سری صفحه‌برش مخصوص گرانیت و ست صفحات سمباده‌کاری در اختیار هنرمندانی که در بخش مجسمه‌های گرانیتی انتخاب شده‌اند، قرار می‌گیرد.
• سه عدد صفحه‌دیسک برش و ساب مخصوص سنگ تراورتن و مرمریت (دو عدد صفحه‌دیسک کوچک و یک عدد بزرگ) در اختیار هنرمندان این بخش قرار می‌گیرد.
• زمان شروع به‌کار هنرمندان شرکت‌کننده در بخش مجسمه‌های گرانیتی، ده روز زودتر از هنرمندان بخش تراورتن و مرمریت و در تاریخ ۲٦ تیر ۱۳۹۵ خواهد بود.
• ابعاد سنگ برای هر سه بخش تراورتن، مرمریت و گرانیت ۱/۵×۱/۵×۳ متر می‌باشد.
• به تمامی شرکت‌کنندگان هنرمند گواهی شرکت در سمپوزیوم اعطاء خواهد شد.
• هنرمندان، دستیاران و عوامل اجرایی سمپوزیوم در محوطه‌ی کارگاه تحت پوشش بیمه قرار دارند.
• جرثقیل، کمپرسور هوا و برق ۲۲۰ ولت در کارگاه موجود می‌باشد.
• سایت محل برگزاری سمپوزیوم مجهز به سایه‌بان و فضای مناسب برای کار می‌باشد.
• محل برگزاری : متعاقباً اعلام خواهد شد.

تقویم سمپوزیوم :

• آخرین مهلت ثبت‌نام: ۲٦ خردادماه ۱۳۹۵
• اعلام اسامی پذیرفته‌شدگان مرحله‌ی اول: ۲۹ خردادماه ۱۳۹۵
• مهلت ارسال ماکت‌های انتخابی: ۸ تیر ماه ۱۳۹۵
• اعلام نتایج داوری نهایی پذیرفته‌شدگان ورودی: ۱۰ تیرماه ۱۳۹۵
• مراسم افتتاحیه: ۲۵ مرداد ماه ۱۳۹۵
• کارگاه سمپوزیوم: ۲۰ روز کاری
• اتمام سمپوزیوم: ۱٤شهریورماه ۱۳۹۵
• مراسم اختتامیه: ۱۵شهریورماه ۱۳۹۵

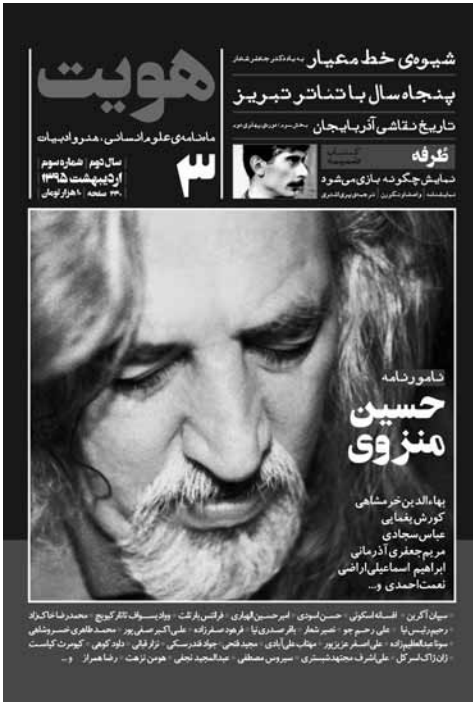
جوایزسمپوزیوم:
در بخش بین‌المللی، به رأی داوران، ســه اثر انتخاب شده و جوایز به‌شرح زیر به برندگان اهداء خواهد شد:

- تقدیرنامه و تندیس سمپوزیوم و مبلغ ٤٥٠٠ دلار برای نفر اول
- تقدیرنامه و تندیس سمپوزیوم و مبلغ ۳۵۰۰ دلار برای نفر دوم
- تقدیرنامه و تندیس سمپوزیوم و مبلغ ۳۰۰۰ دلار برای نفر سوم

مقررات‌سمپوزیوم:
- به هنرمندانی که، به‌دلایل شخصی، از ادامه‌ی کار انصراف نموده و یا کار را در مدت‌زمان مقرر به‌اتمام نرسانند، مبلغ ورودی تعلق نخواهد گرفت.
- ســاعات کاری ســمپوزیوم از ۸/۳۰ صبح الی ۱۹ عصر می‌باشد و کار در زمان‌های غیر از این ساعات امکان‌پذیر نمی‌باشد.
- لازم است نظم و چارچوب سمپوزیوم در طول مدت برگزاری از طرف هنرمندان و دستیاران رعایت شود.
- ضروری است هنرمندان و دستیاران، درحین کار در کارگاه سمپوزیوم، مراقبت‌های لازم را از نظر رعایتِ موارد ایمنی داشته باشند. مسئولیت هرگونه اتفاقی، که ناشی از عدم‌رعایتِ اصول ایمنی باشد، به‌عهده‌ی هنرمندان و دستیاران خواهد بود.
- کلیه‌ی آثار ساخته‌شده در سمپوزیوم متعلق به شهرداری تبریز بوده و حق استفاده از این آثار و تصاویر آن‌ها در سایت، بروشور، کاتالوگ و ... برای دبیرخانه محفوظ است .
- درصورت عدم‌اتمام به‌موقع اثر، هنرمند از داوری نهایی حذف خواهد شد .
- مسئولیت اصالتِ اثر به‌عهده‌ی خودِ هنرمند می‌باشد و، چنان‌چه در هر مرحله از سمپوزیوم کپی‌بودنِ اثر ارائه‌شده محرز گردد، شرکت‌کننده از ادامه‌ی سمپوزیوم حذف و ملزم به پرداخت هزینه‌ی سنگ ارائه‌شده خواهد بود.
- در صــورت بروز مواردِ خارج از چارچوب ســمپوزیوم، تصمیم‌گیری به‌عهده‌ی دبیرخانه‌ی سمپوزیوم خواهد بود.

هویت
علوم‌انسانی، هنر و ادبیات
۱
سال اول | شماره اول | اسفند ماه ۱۳۹۳
۴۰۰ صفحه | ۷ گانه پستال | ۱۰ هزار تومان
تاریخ نقاشی آذربایجان
زبان شناسی
در جستجوی فلسفه ای جایگزین
مصاحبه با فیلسوف دوتربیز
ارنست همینگوی
سفر سعدی به تبریز
شعر ترجمه:
واقف صمد اوغلو/ آلن بوزن و...
ظرفه
عشقه
یکتا کوپان
ناموزنامه
جواد آذر
با آثاری از:
مهدی اخوان ثالث
محمدرضا شجریان
اصغر قردی
محمد گلبن
علی نظمی تبریزی
محمد عابد

ماهنامه
هویت
علوم انسانی، هنر و ادبیات
۲
سال دوم | شماره دوم | فروردین ۱۳۹۵
۱۰ هزار تومان
پرونده‌ای برای
میرزا جعفر سلطان القرایی
شاگرد تبریزی بایزید بسطامی
دیدار شهریار و شاملو
تاریخ نقاشی آذربایجان
ناموزنامه
منصور
قندریز
هشتادمین سال تولد
و پنجاهمین سال مرگ
ظرفه
حاشیه‌ای بر لغات
سهمناکیه


هویت
ماهنامه‌ی علوم‌انسانی، هنر و ادبیات
۳
سال دوم | شماره سوم
اردیبهشت ۱۳۹۵
۳۲۰ صفحه | ۱۰ هزار تومان
شیوه‌ی خط معیار
به یاد دکتر جعفر شجار
پنجاه سال با تناتر تبریز
تاریخ نقاشی آذربایجان
ظرفه
نمایش چگونه بازی می‌شود
ناموزنامه
حسین منزوی
بهاءالدین خرمشاهی
کورش یغمایی
عباس سجادی
مریم جعفری آذرمانی
ابراهیم اسماعیلی اراضی
نعمت احمدی و...

هویت
ماهنامه‌ی علوم‌انسانی، هنر و ادبیات
۴
سال دوم | شماره چهارم
خرداد ماه ۱۳۹۵
۲۰۸ صفحه | ۱۰ هزار تومان
نگاهی به فلسفه‌ی ریچارد رورتی
تحلیل گفتمان تابلوی نقاشی «مرگ مارا»
شعر ترجمه: شمس کسمایی‌مارماک، سودای آگین
داستان ترجمه: چیماماندا نگوزی ادیچی
ظرفه
نمایش نامه | پرجین ارفندیل
ناموزنامه
بهمن فرسی
علی نصیریان
علی اکبر زنجانپور
اسماعیل شنگله
جعفر والی
محمدرضا خاکی
جواد عاطفه
حسین اصل عبداللهی
پری اشتری
بهمن فرسی

برگ اشتراک

هویت

علوم انسانی، هنر و ادبیات

بهای اشتراک مجله‌ی «هویت» در داخل کشور بابت ۱۲ شماره، با کسر هزینه‌ی ارسال (ارسال رایگان)، مبلغ ۱/۲۰۰/۰۰۰ ریال (یکصد و بیست هزار تومان) است.
متقاضیان می توانند وجه اشتراک را به حساب جاری بانک سپه به شماره‌ی حساب ۵۱۸۳۰۲۵۴۵۰۱۱ یا به کارت بانک سپه به شماره‌ی ۵۸۹۲۱۰۱۰۶۶۳۱۷۲۹۴ به نام جلال شمع سوزان واریز کنند و اصل برگه‌ی رسید یا شماره پیگیری واریز به کارت را همراه برگ اشتراک، با ذکر نشانی دقیق (حتما با قید کد پستی ده رقمی) به نشانی تبریز، صندوق پستی ۱۳۱۴-۵۱۳۸۵ ارسال کنند.

نام و نام خانوادگی:.....

کد پستی ده رقمی:.....یا صندوق پستی:.....

آدرس:.....

تلفن ثابت:.....تلفن همراه:.....

ایمیل:.....

توضیح:.....

.....

آدرس مجله: تبریز، چهارراه منصور، کوچه‌ی سیدزاده، پلاک ۱۳، کدپستی ۵۱۳۷۶۸۷۴۳۱
تلفن: ۳۵۵۷۷۲۴۰-۰۴۱/ تلفن همراه: ۰۹۱۴۴۱۴۲۰۵۱
صندوق پستی ۱۳۱۴ - ۵۱۳۸۵ (مجله هویت)
پست الکترونیکی مجله: hoviatmag@gmail.com
پست الکترونیکی سردبیر: jalalshamsoozan@gmail.com