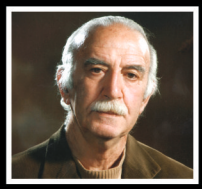
هویت

۵

علوم انسانی، هنر و ادبیات

سال دوم | شماره پنجم | شهریور ماه ۱۳۹۵

۲۳۲ صفحه | تک شماره: ۱۲ هزار تومان



آل احمد گفت

بهروز

دیگر دولت نیست ملت است

گفت‌وشنودی با بهروز دولت‌آبادی

جریان

روشنفکری چپ در آذربایجان

گفت‌وشنودی با کاوه بیات

نامورنامه

ناظم حکمت

مروری بر زندگی و آثار

+

طُرفه کتاب

فراموش شده

نمایش‌نامه‌ی منتشرنشده‌ای از ناظم حکمت

+

صفحات ویژه‌ی یادکردی از

عباس کیارستمی

افسانه اسکویی ● پری اشتری ● پوریا اشتری ● حسین اصل عبداللهی ● علی‌اکبر افتخار ● ابراهیم اقبالی ● سامان امیرقربانی ● ایو بونفوا ● کاوه بیات ● رونین پاکباز ● هادی پورحسن ● حسین پورستار ● انلچین حسن‌زاده ● فرزین راه‌نشین ● صمد رحمانی ● حبیب رشیدی ● محمود رنجبر فخری ● رحیم رنیس‌نیا ● دیوید سنتریت ● پریا شجاعیان ● اکبر شریعت ● جلال شمع‌سوزان ● اکبر عطایی ● زینب فرجی ● جواد فرید ● داود کوهی ● ژان ژاک لسرکل ● ماریا لنونتیچ ● غلامرضا معصومی ● کریم میرزاده اهری ● عبدالمجید نجفی ● غلامرضا یزدانی ● سعید یعقوبیان ● اصغر یوسفی‌نژاد

هویت

ماه‌نامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات
شماره‌ی پنجم، شهریورماه ۱۳۹۵

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول
حبیب رشیدی

سردبیر و جانشین مدیرمسئول
جلال شمع‌سوزان

دبیر تحریریّه
اکبر شریعت

تحریریّه (بر اساس حروف الفباء)
افسانه اسکوئی، صالح سجادی، جمال سوزنده، فرهود صفرزاده
سیّدجواد فندرسکی، سیروس مصطفا، کریم میرزاده‌اهری

با تشکر از همکاری
پری اشتری، علیرضا اکبرزاده، حسین باهر
محمدعلی جدیدالاسلام، سعید زارع محمدی، مرتضی مروّتی

این شماره با حمایت مالی این بزرگواران منتشر شده است:
بنیاد دکتر دبیری
دانشگاه نبی اکرم (ص)
مهندس علی سایبلی هشترودی

لیتوگرافی **نگین** | چاپ **پرنیان** | صحافی **امین**

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

«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 هنری 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 ویا 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

سرمقاله، از گور برخواسته و نجات دهنده ● ٤ ● جلال شمع‌سوزان
قندریز، نقاشی درگیر با هویت بومی و ملی ● ٦ ● متن سخن‌رانی روئین پاکباز
گزارش نشست بزرگ‌داشت بهمن فُرسی ● ١٢ ●

جُستار

ازمدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز تا دانشگاه گوتنگن آلمان ● ١٦ ● رحیم‌رئیس‌نیا
درباره‌ی دکتر محمد حسن لطفی تبریزی
استنباط‌هایی از پیکره‌ی متن‌های تحلیل شده ● ٢٨ ● ژان‌ژاک لسرکل، ترجمه‌ی داود کوهی
نافرمانی‌های زبان /بخش سوم

کاوُش

میرزایوسف‌خان‌مستشارالدوله ● ٣٦ ● غلامرضا یزدانی
یکی از بنیان‌گذاران اندیشه‌ی تجددخواهی در ایران
جریان روشن‌فکری چپ در آذربایجان ● ٤٤ ● حبیب‌رشیدی
گفت‌وگو با کاوه بیات

نامورنامه

ناظم‌حکمت

زندگی و شعر ناظم حکمت ● ٥٠ ● ماریا لئونتیچ، ترجمه‌ی پری اشتری
دون ژوانی در کالبد شاعر ● ٦٦ ● ائلچین حسن زاده
نگاهی کوتاه به روابط عاشقانه‌ی ناظم حکمت

شعر

این‌ها که می‌گویی حرف‌های دل من هستند ● ٧٢ ● گفت‌وگو از اکبر عطایی
گفت‌وگو با دکتر ابراهیم اقبالی به یاد شهریار شهر سخن
وجوه نمادین تبریز در غزلیّات شمس تبریزی ● ٨٧ ● محمود رنجبرفخری
شعر ترجمه، ایو بونفوا ● ٩٥ ● ترجمه‌ی جواد فرید
دیدار یک شاعر ● ١٠٢ ● پریا شجاعیان
● ١٠٨ ● زینب فرجی
● ١١١ ● پوریا اشتری
● ١١٣ ● سامان امیر قربانی

داستان

داستان تبریز از دیروز تا امروز ● ۱۱۸ ● میزگرد صمد رحمانی، غلامرضا معصومی، جلال شمع سوزان و اکبر شریعت

موسیقی

آل احمد گفت بهروز دیگر دولت نیست، «ملت» است ● ۱۳۲ ● سعید یعقوبیان
گفت‌وشنودی با بهروز دولت‌آبادی (چای اوغلو)

تجسمی

نگارخانه‌ی هنر و اقتصاد در ایران و جهان ● ۱۴۸ ● افسانه اسکوئی
طراحی معاصر: جستجوی هنجارها، ثبت اندیشه‌ها ● ۱۶۰ ● گفت‌وگو با فرزین راه‌نشین

تئاتر و سینما

یادکردی از عباس کیارستمی

هفت پرده از عباس کیارستمی در تبریز ● ۱۷۰ ● علی‌اکبر افتخار
نَقبی به روشنای افق‌های دور دست ● ۱۷۵ ● عبدالمجید نجفی
یادداشتی پیرامونِ زندگی و منشِ هنری عباس کیارُستمی
«اَصالت» و دیگر هیچ ● ۱۸۱ ● اصغر یوسفی‌نژاد
چرا سینمای کیارستمی را دوست نداریم؟! ● ۱۸۲ ● حسین پورستار
قضیه‌ی شکل اول و شکل دوم سینمای کیارستمی ● ۱۸۵ ● اکبر شریعت
شانه‌یتان کجاست/سرم تَاب ایستادن ندارد ... ● ۱۹۰ ● کریم میرزاده اهری
با چشمان عاریه‌ای ● ۱۹۲ ● ترجمه‌ی هادی پورحَسن
گفت‌وگوی دیوید ستریت با عباس کیارستمی

کتاب‌نامه

صمد، همیشه جاری در ادبیات ● ۱۹۸ ● حسین اصل عبداللهی

طُرفه

فراموش شده، نمایش‌نامه در دو پرده و ٦ تابلو ● ۲۰۲ ● ناظم حکمت، ترجمه‌ی اکبر شریعت

گزارشی از احوالات نشریّه و شخصیّه

از گور برخواسته و نجات دهنده

جلال شمع‌سوزان
jalalshamsoozan@gmail.com

هویّت را سَـــر آن بود که زمینه‌ساز و نمودار جریان‌های فکری آذربایجان باشـــد. از تشتّت اقوال و افکار، راهی بجوید برای مسالمت و هم‌زیستی متفکّرینی که سال‌ها بود صداهای متکثّر و گونه‌گونه‌شان در مِسگرخانه‌ی نشریات پایتخت مسموع و خاطر پریشان‌شان در زیر یک سقف مجموع نمی‌شد.

هویّت را قصد آن بود که بی‌فروغلطیدن در دام‌های افراط و تفریط، پلی باشد برای استقرار تفاهم جمعی و عقلانیّت در عرصه‌ی حقـــوق قومیّت‌ها؛ چون اعتقاد داشتیم که هویّت جمعی آذربایجان همان‌قدر که از سوی پان‌ترک‌ها ضربه‌پذیر است، از سوی پان‌ایرانیست‌ها نیز تهدید جدّی می‌شود.

هویّت بنا داشت که راه میانه‌ای در میان این تندروی‌ها باشد برای ثبت و ضبط آن چه از «گذشته» تاکنون به دست آمده، «حال» نزار و پریشان‌مان و نیز تحلیل و ترسیم افق «آینده»ای که به خاطر مه‌گرفتگی، جز پیش‌پایی از آن را نمی‌توان دید.

ناگفته می‌دانســـتیم که موانع راهـــی که در پیش گرفته‌ایم، بسیار بیشتر از تصوّرمان خواهد بود. زیرا در کشوری زندگی می‌کنیم که سیاست‌گزاری‌های آنی و اغلب ناپایدار، گاه سرنوشـــت یک برنامه‌ریزی را تغییر می‌دهد، بی‌دغدغه‌ی هزینه‌ای که از خزینه‌ی جان و مال و آبرو صرف شده است.

و حال در آغاز راه، در اثنای شماره‌ی ۵ نشریه، ابتلاء و فشار به اندازه‌ای است که ادامه‌ی انتشار هویّت را دچار مشکل کرده است. آه من قلت الزّاد و طول الطریق.

بنا از شماره‌ی اوّل، صداقت با خودمان و مخاطبان مجلّه بود و به همین خاطر، از همه‌ی دوستانی که منتظر و نگران هویّت شماره‌ی ۵ بودند، عذر تقصیر می‌طلبیم و امیدواریم با ادامه‌ی انتشار، کورسوی شمع هویّت در شب یلدای فرهنگ آذربایجان خاموش نگردد. زیرا از معلّم خود آموخته‌ایم «هر نوری هر چه قدر هم ناچیز باشـــد بالأخره روشنایی است».

در جمع‌های زیادی از بـــزرگان صنعت و ثروت آذربایجان نشستیم و از آن‌ها دست خالی بازگشتیم. به این دلیل که هنوز فرهنگ‌سازی حمایت‌های فرهنگی، در این خطه تنها به ساخت مدرسه محدود شده است و شاید دلیل آن «بازتاب خبر»ی است که در ساخت مدرسه به دســـت می‌آید و در هویّت، خبری از آن بوق و کرناها نیست. در دیدارهامان با این بزرگان، حتی از نحوه‌ی به دست گرفتن هویّت، می‌فهمیم که در تعیین میزان بازدهی آن، کفه‌ی هویّت در دیده‌ی معقول‌شان سنگینی نکرده است.

کسانی در همین شهر تبریز زندگی می‌کنند که برای یک کتاب رنگی مطوّل که البته مختصر آن نیز مطوّل است، هزینه‌های چند صد میلیون تومانی می‌کنند و توجهی به بود و نبود «هویّت»شان نمی‌کنند.

در هر حال، من و دوستان اندکی که در این راه گرد هم آمدند، هر آن چه در توان داشتند، صرف کردند و شد آن چه شد. با مراجعه به کسانی که خودشان را بزرگان شهر و آذربایجان می‌دانستند نیز، حجّت بر ما تمام شد. به عزیزان خواننده عرض می‌کنیم که اگر در آینده در بین راه ماندیم، ذره‌ای تنبلی و کاهلی نکرده‌ایم و ظاهرا مشتری متاعمان، جز شما خواننده‌ی هویّت، شخص دیگری نبود که این تعداد، اگر چه بسیار امیدآفرین بود، ضامن بقای یک نشریه نمی‌تواند باشد.

•

یک نوشته می‌تواند مرده‌ای را روح و زندگی دوباره ببخشد. در نوشته‌هاست که رفته‌ها دوباره بازمی‌گردند و حیات اشیاء، هیچ‌گاه ممات ندارد. وقتی پرویز قندریز در نمایشگاه بزرگ‌داشت برادرش به من گفت: «شما بعد از پنجاه سال، منصور قندریز را که زیر تلی از خاک فراموشی مدفون شده بود بیرون آوردید» فهمیدم که روح منصور قندریز دوباره احیاء شده تا شوری دیگر در نقاشی آذربایجان ایجاد کند و این حرف شعار و تعارف نیست. از تمام حرف و حدیث و بحث‌هایی که «منصور قندریز» بر زبان‌ها انداخته تا نام‌گذاری اماکن در تبریز به نام وی – چیزی که قبلا سابقه نداشت – و بازخوانی دوباره‌ی زندگی وی، نقاشی آذربایجان را دوباره با مفهومی به نام «هویّت» دست به گریبان کرده است. دغدغه‌ی هویّت که بیش‌ترین چالش فکری قندریز بوده است، جدا از تاثیراتش در عالم نقاشی، حتما الگوی خوبی برای دیگر رشته‌های هنری و ادبی خواهد بود برای تدقیق و تحقیق در رابطه‌ی هویت با فرهنگ، هنر و ادبیات.

در دنیایی که به واسطه‌ی سیطره‌ی آپاراتوس[1]هایی عالم‌گیر، شکل زندگی افراد، هر روز بیشتر شبیه به هم می‌شود، تنوع و تکثر فرهنگی و حفظ مواریث بومی و استفاده از آن برای تولید ادبیات و هنر بومی، تنها راه رهایی از تک‌زبانی است. مرادم از تک‌زبانی، زبان انحصارطلبی است که اقتدار خود را تنها در هم‌شکلی شهروندان دهکده‌ی جهانی می‌بیند.

مردم دنیا «کوروساوا» را می‌ستایند چون به شدت ژاپنی بود و «فورد» را می‌ستایند چون به شدت آمریکایی بود[2]. آن‌که و آن‌چه اصیل و ماندگار است، به شدت وفادار و وام‌دار هویّت خود است؛همچنین آن‌که و آن‌چه ریشه در خاک هویّت نداشته باشد، رشد نخواهد کرد و سر در آسمان نیز نخواهد گسترد. از این رو مجله‌ی «هویّت» بنا به سیاست مشخص و اعلام شده‌ی خود، در راستای مباحث مربوط به هویّت، دست به زنده‌کردن دوباره‌یاد کسانی می‌زند که دغدغه‌ی اصلی آن‌ها هویّت بوده است.

انگار به قول «فروغ»، نجات دهنده در گور خُفته است. این در گور خفته‌ها البته بیشتر از انسان‌ها مفاهیمی هستند که داعیه‌داران هویّت قومی و ملّی – که مراد سیاسی داشته‌اند– از آن غفلت کرده‌اند. در گور خفتن نجات‌دهنده‌ها به معنی فقدان همیشگی آنها نیست. به نوشتن و طرح دوباره، همه‌ی نجات دهنده‌ها را می‌شود روح و زندگی دوباره بخشید. در گور خفته‌ها منتظر رجوع ما هستند تا دوباره از عدم به وجود، رجعت کنند.

•

نشریه از آنِ شما مخاطبان عزیز است. منتظر پیشنهادات، انتقادات، مطالب، آگهی و اشتراک شما هستیم. به اطلاع خوانندگان عزیز می‌رسانیم که «هویّت» بخاطر فشارهای مالی تا اطلاع ثانوی به شکل دو ماه‌نامه منتشر خواهد شد. می‌توانستیم بعضی آگهی‌ها و حمایت‌ها را بپذیریم و مشکلی نداشته باشیم، ولی پافشاری در احترام به مخاطب و حفظ شان و منزلت «هویّت»، مانع از قبول این حمایت‌ها و آگهی‌ها بود. امیدواریم از آن‌چه در توان داشته و بی‌دریغ در خدمت «هویّت» گذاشته‌ایم، نه راضی که خوشنود باشید که رضایت به وضعیت موجود، میراننده همه‌ی حرکت‌ها به سمتی مطلوب و بهتر است. تنها خواست من و دوستانم در «هویّت» از شما این است: مجله را از خودتان بدانید و کنارمان باشید.

۱ – عبارتی از جورجو آگامبن، فیلسوف و اندیشمند معاصر، برای مطالعه‌ی بیشتر مراجعه کنید به کتاب «آپاراتوس چیست»، جورجو آگامبن، نشر رخداد نو

۲ – سید مرتضی آوینی، آینه‌ی جادو، مقاله‌ی سینما، مخاطب

روئین پاکباز

قندریز، نقاشی درگیر با هویت بومی و ملی

نظری بر آثار منصور قندریز

متن سخن‌رانی روئین پاکباز در نشست بزرگ‌داشت مجله‌ی هویت در گالری هنرمند سازمان فرهنگی هنری شهرداری تبریز

بزرگ‌داشت «منصور قندیرز» در سه شهر تبریـــز، اردبیل و ارومیه اتفـــاق بزرگی در عرصه‌ی هنرهای تجســـمی آذربایجان و کشور بود که از سوی «هویت» برگزار شد.

در طی این بزرگداشت‌ها که هر کدام به مدت یک هفته برنامه‌ریزی شـــده بود، سخنرانی‌ها و نشست‌های بسیاری برگزار شد که از آن میان متن نوشت سخنرانی استاد رویین پاکباز به حضور تقدیم می‌شود.

منصور قندریز در ۱۱ اسفند ماه ۱۳۱٤ در تبریز، در خانواده‌ای ازطبقه‌ی متوسط سنتی متولد شد. در٦ اسفند ماه ۱۳۳٤ در حال رانندگی به دره‌ای نزدیک سد کرج سقوط کرد و در دم جان سپرد. او نیمی از عمر سی ساله‌اش را به هنرآموزی و هنرآفرینی گذراند.

•

من نقاشـــی‌های قندریز را در ۱۳۳۹ در تالار رضا عباســـی دیدم. آشنائی‌ام با او از ۱۳٤۲ شروع شد که به همراهی و هم‌کاری در تالار ایران انجامید. طی سال‌های پس از انقلاب در حد توان خود کوشیدم قندریز و کارش را به هنرجویانی که بسا نامی از او نشنیده بوده‌اند بشناسانم. با وجود این، هنر قندریزهنوز هم به طور جامع بررسی نشده که یکی از دلایل آن پراکندگی آثار اوست.

سال گذشته، فصل‌نامه‌ی «**حرفه: هنرمند**» در ارتباط با یک نظرسنجی در مورد هنرمندان نوگرای ایران، فهرستی از برگزیدگان منتشر کرد که نام قندریز در ردیف یازدهم آن جای داشت، یعنی در مرتبه‌ای بالاتر از شماری ازهم‌نسلان او، قدیمی‌ترها و امروزی‌ها. در فضای پرغوغای هنر امروز ما، توجه خاص به هنرمندی که پنجاه سال قبل در گذشته است و در زمره‌ی به اصطلاح «**برند**»ها هم محسوب نمی‌شود، تا حدی غیره منتظره می‌نماید. واقعیت این است که نتیجه‌ی این نظرسنجی را نظیر هر نظرسنجی دیگری نمی‌توان قطعی و تغیرناپذیر تلقی کرد، اما نکته‌ای که می‌شود از آن استنباط کرد، ماندگاری نام قندریز در تاریخ هنر معاصر است. آیا این ماندگاری صرفا به دلیل ارزش کار هنری اوست یا عوامل دیگری هم در آن موثر بوده‌اند؟

در این گفتار به واکاوی این مسله خواهم پرداخت. در ابتدا نگاهی گذرا به دوره‌ی کوتاه زندگی هنری او بیاندازیم.

قندریز از نوجوانی علاقه و استعداد خود را در نقاشی نشان داد. در سال ۱۳۳۳ به قصد هنرآموزی از تبریز به تهران کوچید. دوره‌ی سه ساله‌ی هنرستان هنرهای زیبا را با موفقیت گذراند. هم‌چنین از فرصت‌های ممکن برای تمرین طراحی و نقاشی در کارگاه هنرستان آزاد کمال‌الملک استفاده کرد. در سال ۱۳۳٦ به زادگاهش بازگشت و با جدیت تمام جست‌وجوهای هنری‌اش را پی گرفت که نتیجه‌ی درخشانی به بار آورد. درسال ۱۳۳۹ تصمیم گرفت فعالیتش را در تهران ادامه دهد. اواخر همان سال مجموعه‌ای از جدیدترین آثارش را در تالار رضا عباسی به نمایش گذاشت. همین زمان، هنرکده هنرهای تزیینی تاسیس شد و قندریز در شمار نخستین هنرجویان آن هنرکده بود. چندی نگذشت که جریان «**سقاخانه**» پدید آمد و قندریز –خواسته یا ناخواسته -به عنوان یکی از بانیان آن شناخته شد. در سال ۱۳٤۳ وی با هم‌کاری جمعی از نقاشان جوان، تالار ایران را بنیان گذاشت که پس از مرگش «**تالار قندریز**» نام گرفت. او در چهار سال آخر زندگانی‌اش در سومین و چهارمین بی‌ینال تهران و چندین کارنمای دیگر در داخل و خارج کشور شرکت داشت.

•

قندریز در هنرستان هنرهای زیبا پایه‌های استواری برای بنای نقاشی آینده‌اش می‌سازد. به نظر می‌رسد سیر تحول کارش در دوره‌ی هنرجویی چنین بوده باشد: پس از تجربه‌ی اسلوب قلم‌زنی و رنگ‌های زنده‌ی امپرسیونیستی(که نمونه‌های شاخص آن را در چهره‌نگاری از خودش و خواهرش می‌توان دید)، چندی از وان‌گوگ سر مشق می‌گرفت(برای مثال: «**پوتین‌های زرد**»)، سپس به پیکاسو جلب می‌شود(برای مثال: طبیعت بی‌جان‌ها با جمجمه گاو). وقتی که به تبریز باز می‌گردد و مجموعه‌ی «**کلاغ‌ها**» را پدید می‌آورد، دوره‌ی الگوبرداری‌ها به پایان رسیده است.

خلوت‌گزینی در تبریز مجالی است برای بازاندیشی در آموخته‌ها. نقاش کمال‌طلب، شور کشف راهی نو در سر دارد ولی در سطح حرکت می‌کند. به خود می‌اندیشد اما هنوز «**خود**» را نیافته است.

با مطالعه‌ی اسطوره‌ها وافسانه‌ها، و گشت‌وگذاردر دنیای پیرامونش، صُوَری را دنیای خیال می‌پروراند که تجسم

بخشیدن به آن‌ها فرم مناسبی را می‌طلبد. در راه‌جویی‌اش نخست به سنت هنر خاور دور رجوع می‌کند. از دیدِ بالا بر چشم‌انداز می‌نگرد. بخش‌های خالی و پر را بر سطحی تقریبا یک‌نواخت به‌گونه‌ای سامان می‌دهد که فرم و فضا، در عین تباین، مکمل یک‌دیگر به نظر آیند. فضای تصویری او فضای پرسپکتوی نیست ولی «**واقعی**» می‌نماید. اسب، نقش‌مایه‌ی اصلی است: اسب‌های خال‌دار با رنگ و شکل و کالبد کمابیش طبیعی که فقط در ظاهر حرکت‌شان به اسب‌های نقاشی چینی شبیه‌اند. آن جوهر سرزندگی و نیروی حیاتی مورد تاکید استادان قدیم چینی را در خود ندارند. قندریز به عمق زیبایی‌شناسی خاور دور دست نیافته است، چرا که هنوز تا حدی به بازنمایی ظاهر چیزهای دنیای طبیعی وابسته‌است.

قندریز در گام بعدی به نگارگری قدیم ایرانی روی می‌آورد و بیش‌ازپیش از بازنمایی واقعیت مشـــهود فاصله می‌گیرد. وی محتملا از راه ماتیس به عرصه‌ی نگاگری گام نهاده اما نه در برداشت‌هایش از نگارگری مقلد ماتیس است و نه در مضامینی که بیان می‌دارد. او از کل نظام ساختار نگارگری فقط عناصری را بر می‌گزیند که به کارش می‌آیند. غالبا گستره‌ی دو بعدی تصویر را به دو یا سه بخش(به نشانه‌ی زمین، تپه و آسمان) تقسیم می‌کند و هر بخش را به رنگی در می‌آورد. گاه نیز زمین را با گل وبته‌ها می‌آراید. در مواردی هم، سطح زمینه را سراسر با یک رنگ می‌پوشاند که دیگر مرزی میان زمین و آسمان مشهود نیست. نگاره‌های خطی یا رنگین بر چنین زمینه‌ای می‌نشینند و یا به تعبیری در فضا جای می‌گیرند. نقطه‌ها و لکه‌های رنگینی که در پرده‌های پیشین پوست منقوط اسب و یا ریگ‌های بیابان را تداعی می‌کردند، اکنون کارکرد مناسب خود را در بافت تزیینی جامه‌ها و گلبوته‌ها می‌یابند. قندریز در رنگ‌گزینی و رنگ‌بندی نیز به نگارگری ایرانی نظر دارد – گرچه تا حدی از دیدگاه ماتیس. هم‌چنین در شیوه‌ی طراحی‌هایش بیش‌تر تحت تاثیر ماتیس است تا نگارگرانی چون رضا عباسی.

برخی موضوع‌های آشنا در نقاشی عصر صفویان(اسب‌سوار قوش به دست، چوپان چوبدست بردوش، رمه‌ی گوسفندان و...) بر پرده‌هایش ظاهر می‌شوند. اما او هر موضوعی را که به عاریت می‌گیرد آن را به شیوه‌ی خود تعریف می‌کند. شاید بارزترین دست‌آورد قندریز در این دوره، پیکر مردان و زنانی است که در سادگی شکل خود، بدویتی را آشکار می‌سازند. قندریز آن‌ها را قوی‌بنیه و با قامتی بلند و سری کوچک –گاه برهنه، گاه جامه‌ای زمخت، که‌مابیش مانند پوشاک روستانشینان آذربایجان -نشان می‌دهد. خورشید در آسمان می‌درخشد، نور همه جا را فراگرفته، اما هیچ چیز

از خود سایه نمی‌افکند. دراین سرزمین خیالی گویی زمان متوقف شده است و زندگی در مرز میان افسانه و واقعیت جریان دارد. چوپان، شکارچی، کوه‌نشین، و... شخصیت‌هایی افسانه‌ای به نظر می‌آیند اما روابط‌شان با یگدیگر و با اشیا چنان ساده و بی‌پیرایه است که فرض هر گونه بیان نمادگرایانه‌ای را منتفی می‌کند.

اما قندریز در ادامه‌ی کارش به نوعی تصویرپردازی تمثیلی می‌گراید. در یکی از نقاشی‌هایش پیکری سیاه‌پوش و طناب‌پیچ روی چهار پایه‌ای نشسته است و کبوترها را از خود می‌راند. در سوی دیگر، مرد و زنی برهنه ایستاده‌اند. کبوتر و تسبیحی در دستان مرد و کبوتری به دام افتاده در میان دست‌های زن دیده می‌شود. قندریز در خلق چنین آثاری از فضای ذهن قبلی‌اش فاصله می‌گیرد. در یک نقاشی کولاژ، که به سال ۱۳۴۰ اجرا شده است، الگوی پیکرنگاری‌اش را نیز تغیر می‌دهد. در این جا زنی تنومندرا می‌بینم که گیسوان بلند خود را با دو دست به اطراف سرش گشوده و کودکی روی سینه و شکم او نشسته است. آیا او مام زمین است؟ اکنون قندریز به اساطیر روی آورده است. انسانِ او از پهنه‌ی تابناک طبیعتِ روستایی به فضای تاریک و بی‌زمان اسطوره‌های کهن کوچ کرده است. ترکیب آرامش‌بخشِ رنگ‌های زنده و خطوطِ نرم جای خود را به کنکاش شورانگیز شکل‌های سترگ و سنگین داده است. در این درام‌های تصویری مضامینی چون وصلت، تولد و تداوم حیات بیان شده‌اند. با این آثار، دوره‌ی نقاشی پیکرنمای قندریز به پایان رسیده است، گو این‌که او همواره خود را نقاش فیگوراتیو می‌دانست.

•

قندریز در زمره‌ی هنرمندانی است که کار خلاقه‌ی خود را بر اساس اندیشه و بینش مشخصی دنبال کرده‌اند. ضرورت ریشه‌یابی فرهنگ شرقی، بازنگری در سنت‌های تصویری ایرانی و بهره‌گیری آگاهانه از دست‌آوردهای هنرمندان مدرن غربی از آن جهت برای او مهم بود که بتواند خود را به عنوان یک هنرمند ایرانی امروزی بشناساند. او در راه‌جویی‌های بعدی‌اش نیز با مسئله‌ی هویت بومی و ملی درگیر بود.

قندریز در زمره‌ی هنرمندانی است که کار خلاقه‌ی خود را بر اساس اندیشه و بینش مشخصی دنبال کرده‌اند. ضرورت ریشه‌یابی فرهنگ شرقی، بازنگری در سنت‌های تصویری ایرانی و بهره‌گیری آگاهانه از دست‌آوردهای هنرمندان مدرن غربی از آن جهت برای او مهم بود که بتواند خود را به عنوان یک هنرمند ایرانی امروزی بشناساند.

•

اقامت در تهران، تحصیل در هنرکده‌ی هنرهای تزیینی، جو «بی‌ینال»ها، گرایش برخی هم‌نسلانش به نوعی هنر تزیینی/انتزاعی، جملگی بر قندریز تاثیر می‌گذارند و انگیزه‌ی تجربه‌ی جدیدی را در او به وجود می‌آورند. اما این تجربه با تردید آغاز می‌شود: تردید در انتخاب مدیوم برای شروع، تردید در فرو کاستن پیکرها به نقوش ساده و اشکال هندسی، وشاید هم تردید در بازگشتن به بدوی‌گرایی پیشین. با این حال، او عزم حرکت دارد. بر این باور است که «**من برای احتراز از تاثیرات اجتماعی و هنری، خودم را در زره پولادینی نپوشانده‌ام، زیرا خواست من که موشکافی طبیعتِ درون و برون من است، مرا وامی‌دارد که با هشیاری فوق‌العاده معنی زندگی را درک کنم و نقاشی من باید در این دایره‌ی وسیع و عمیق رشد کند و بارور شود.**» در ابتدا، ترکیب‌بندی‌های نیمه‌انتزاعی با پاستل گچی پدید می‌آیند که در رویکرد بازی‌گوشانه و کودکانه‌شان تشابهی با برخی آثار پاول کله و خوئان میرو دارند. چندی بعد، چاپ‌نقش‌های لینولئومی ساخته می‌شوند که در آن‌ها شکل‌های ارگانیک و هندسی آثار پاستلی وضوح و صراحت بیش‌تری می‌یابند و از نظمی متقارن تبعیت می‌کنند. برخی از آخرین چاپ‌نقش‌ها شمایل‌های مذهبی را به یاد می‌آورند.

حکاکی‌ها راه به سوی نقاشی‌های رنگ روغنی می‌گشایند. در نخستین نقاشی‌ها، نشانه‌های انتزاعی انسان، مرغ، ماهی، خورشید، شمشیر، سپر و... در فضای محدود به حاشیه‌ها جای می‌گیرند. گزینش رنگ منحصر است به آبی‌ها و قهوه‌ای‌های خاموش. درهم‌آمیختگی شکل‌ها و نقش‌ها و لکه‌رنگ‌ها نمودی بدیهه‌نگارانه به نقاشی‌ها می‌بخشد.

چندی بعد، نقش‌مایه‌ها ساده‌تر می‌شوند اما دوایر کوچک و بزرگ (مولفه‌های اصلی ترکیب‌بندی) هم‌چنان حضور مسلط دارند. گروه به‌هم‌پیوسته‌ی شکل‌ها برزمینه‌ی تک رنگ و بافت‌دار می‌نشینند. تکه رنگ‌های درخشان نوعی

پویایی درونی در کلیت فرم ایجاد می‌کنند و لایه‌ی رنگی شفاف، عمق خاصی به فضا می‌دهد. به نظر می‌رسد قندریز در این نقاشی‌هایش از جریان «**سقاخانه**» بسیار فاصله گرفته است. در یاداشتی به جای مانده از او می‌خوانیم: «من اصولا در خود عمدی نمی‌بینم که در مکتب سقاخانه بمانم و در این زمینه نقاشی کنم. این مسلم است که نقاشی‌های دسته‌ی کوچکی از نقاشان، این مکتب را به وجود آورده‌اند و این اسم توسط آقای کریم امامی به این مکتب داده شده صحیح یا غلط. به هر حال، اسم چندان مهم نیست بلکه طرز فکر و نوع دید و برداشتی که از محیط و اجتماع و در نتیجه از دنیا می‌شود مهم است.»

بی‌شک، قندریز نظریه‌پرداز یا بنیان‌گذار «**سقاخانه**» نبوده است؛ گو این که در اقتباس از نقش‌مایه‌های سنتی (و نه صرفا مذهبی)، چندی در کنار سقاخانه‌ای‌ها قرار گرفته است. چاپ‌نقش‌ها و نخستین نقاشی‌های او در این دوره وجوه مشترکی را با آثار نقاشان سقاخانه نشان می‌دهند. اما تفاوت‌های اساسی بین کار قندریز و دیگران را نباید از نظر دور داشت.

پیشینه‌ی رویکرد قندریز به میراث فرهنگی و هنری گذشتگان به دوره‌های بدوی‌گرایی و اسطوره‌گرایی او باز می‌گردد که دست کم به لحاظ نظری زمینه‌ساز جهت‌گیری سقاخانه‌ای وی بوده است. به بیان دیگر، قندریز – بر خلاف دیگر نقاشان سقاخانه – تجربه‌ی جدید خود را با رجوع به منابعی چون تصاویر مذهبی عامیانه، نقاشی قاجار و غیره شروع نکرد و در ادامه‌ی کارش نیز هیچ‌گاه به شگردهای تزیین مانند مهرزنی، خط‌نگاری و طلاکاری روی نیاورد. به همین سبب حتی در گرایش انتزاعی نیز می‌کوشید اثری معنادار بیافریند. می‌گفت: «**موتیف برای من در خدمت بیان معنای ذهنی اســـت و ارزش آن در شکل عینی خود مستقر نمی‌باشد، زیرا که موتیف در ذات خود با من بیگانه است و تغیر شکل ظاهر آن نتیجه‌ی تماس با افکار و احساسات من است.**» وانگهی در آثار متاخر قندریز مشکل بتوان نشانی از عناصر مشخصا سنتی پیدا کرد. گویی خورشیدها به چرخ‌دنده بدل شده‌اند، گل‌واره‌ها به پیچ و مهره و نوار به تسمه‌ی نقاله. یادمان باشد که او در آن موقع در کارخانه‌ی ارج کار می‌کرد قندریز در کارش پی‌گیری فوق‌العاده‌ای داشت و می‌شود گفت که همیشه قلم به دست بود. اما نقاشی‌های متاخرش را در پی وقفه‌آی چند ماهه پدید آورد، شاید به این علت که درگیر یک خانه‌تکانی ذهنی بود. طرح‌هایی که در همین فاصله، سردستی با قلم ماژیک کشیده بود از تلاشی تازه خبر می‌دادند. کندوکاو تا واپسین روزهای زندگی‌اش ادامه یافت. آخرین نقاشی‌اش در یک دایره بزرگ سرخ رنگ خلاصه شد – دایره‌ای که نقش‌های مدور قبلی را در دل خود جای داده بود. گویاترین توصیف این اثر در یاداشتی از خود نقاش ماندگار شده است: «**من مثل گاو سفیدی دور بوم می‌گردم. گویی سفیدی بوم نقاشی، گردابی از معماست. خطوط نامحسوس شبیه امواج الکتریسیته را حس می‌کنم که در فاصله‌ی مغز من تا سفیدی بوم در حرکتند. ایده‌هایم در مغزم جولان می‌کنند. کدام یک از ایده‌هایم به بیرون خواهد جهید؟ کدام یک؟ فرصت دهید... فرصتی کوتاه تا در یک لحظه‌ی مناسب چشم‌هایم گشوده شود. آه ! آیینه! پیدا کردم. یک فرم بزرگ – دایره – مادر فرم‌ها. دیگر بیش از این مغزم کار نمی‌کند. یک فرم دایره‌ی بزرگ. بزرگ چون آفتاب. با چه رنگی شروع کنم ؟ قوطی‌های رنگ کجا هستند؟ بی‌اختیار به طرف آبی، رنگ آبی، آبی‌تر از همه‌ی آبی‌ها. نه قرمز.**» آیا با حذف نقش‌مایه‌های سنتی و گرایش به خلوص فرم و رنگ، چشم‌اندازی نو در برابر نقاشی قندریز گشوده شد؟ او زنده نماند تا با کارش به این پرسش پاسخ دهد. منطقا نمی‌توان هنر قندریز را بر مبنای امکانات بالقوه‌ی آن ارزیابی کرد. دست‌آورد او به آخرین اثرش ختم شد.

مسئله این است که کار قندریز و به‌ویژه رویکرد متمایز او به سنت نه در زمان حیاتش به درستی شناخته شد و نه امروز مورد نقد و تحلیل دقیق قرار می‌گیرد. در نتیجه، سهل‌انگارانه به نقاشی او عنوان «سقاخانه» داده می‌شود و یا رد

کار قندریز و به‌ویژه رویکرد متمایز او به سنت نه در زمان حیاتش به‌درستی شناخته شد و نه امروز مورد نقد و تحلیل دقیق قرار می‌گیرد. در نتیجه، سهل‌انگارانه به نقاشی او عنوان «سقاخانه» داده می‌شود و یا رد و نشان مسعود عربشاهی در آن دیده می‌شود. به گمانم، نظراتی از این قبیل ناشی از بدفهمی یا سطحی‌نگری است.

و نشان مسعود عربشاهی در آن دیده می‌شود. به گمانم، نظراتی از این قبیل ناشی از بدفهمی یا سطحی‌نگری است.

•

سقاخانه به تاریخ پیوسته است و اکنون دیگر واجد آن اعتباری نیست که در دهه‌های چهل و پنجاه دارا می‌بود، بنابراین، انتساب قندریز به این جریان امتیازی برای او محسوب نمی‌شود که برجستگی نام وی را در فهرست نظرسنجی مجله‌ی حرفه: هنرمند توجیه کند. هم‌چنین می‌دانیم که تاکنون مجموعه‌ای از آثار قندریز در کتاب یا نمایشگاهی مختص او معرفی نشده است که دلیل موجهی بر این انتخاب باشد. پس می‌شود تصور کرد که انتخاب‌کنندگان شناخت دقیقی از کار قندریز نداشته‌اند و احتمالا با انگیزه‌ای احساسی به او رای داده‌اند. ما عادتا بر مرگ هنرمند بیش‌تر از ناشناخته ماندن آثارش دل می‌سوزانیم.

•

قندریز سرشار از شور زندگی بود. به پیوند هنر با زندگی باور داشت. اما لحظاتی نیز به مرگ می‌اندیشید. سطرهایی از نامه‌ای را که در سال ۱۳۳۷ به پرویز کاردان نوشته شده بود، می‌خوانم: «**بهتر است آدم در یک تصادف پیش‌بینی نشده‌ای بمیرد تا هرگز به دست بستر بیماری به مرگ سپرده نشود. مرگ از آن جهت که بر ترس‌ها و به طور کلی بر قیودات پایان می‌دهد بشارت بزرگی است و آخرین شاهکار خداست. اما خوب، ما نوکرش هستیم. اجازه بدهید کمی نیز آلوده گردیم و بعد ممکن است اصلا خود به سراغش برویم و دست‌پاچه‌اش سازیم... گو این‌که مرگ از این گونه آدم‌های گستاخ تنفر دارد.**» و یکی از اشعار او:

قندریز سرشار از شور زندگی بود به پیوند هنر با زندگی باور داشت. اما لحظاتی نیز به مرگ می‌اندیشید. سطرهایی از نامه‌ای را که در سال ۱۳۳۷ به پرویز کاردان نوشته شده بود، می‌خوانم: بهتر است آدم در یک تصادف پیش‌بینی نشده‌ای بمیرد تا هرگز به دست بستر بیماری به مرگ سپرده نشود.

با کلمه آغاز می‌شود
با کلمه پایان می‌پذیرد
ای دوست
در سبزه‌های چمن
چه نوشته‌ای؟
– سراب، سراب، سراب
در قطره‌های باران چه نوشته‌ای؟
– زنجیر، زنجیر، زنجیر
در آفتاب چه نوشته‌ای؟
– دوزخ، دوزخ، دوزخ
بر قلب من هوایی می‌وزد
تا تشنج باران
تا لرزه‌ی ستارگان
در پریشانی من
بر کف دست‌هایم
بر پیشانی خود
بر بال کبوتران
در برف‌های کوهستان چه نوشته‌ای؟
– مرگ، مرگ، مرگ
با کلمه آغاز می‌شود.

گزارش نشست بزرگداشت بهمن فُرسی
در دانشگاه نبی اکرم (ص) تبریز

روز دوشنبه ۱۷ خرداد، هشتمین نشست ماه‌نامه‌ی «هویت» اختصاص داشت به بزرگداشت کارگردان، نمایش‌نامه‌نویس، داستان‌نویس و منتقد تبریزی، بهمن فرسی.

در این برنامه، که با هم‌کاری دانش‌گاه نبی‌اکرم(ص) و در محلِ ساختمانِ معماری آن برگزار شد، بخش‌های گوناگونی اجرا شد: در ابتدای نشست، نمایش‌نامه‌ی «گلدان» نوشته‌یِ بهمن فرسی، توسط دانش‌جویان تئاتر دانش‌گاه نبی‌اکرم(ص)، به‌کارگردانی سنا پورسعیدی و خوانشِ مهدی حیدری، کوثر صالحی، محمدرضا قنبری، سامان ارمی و پریسا سهرابی، خوانده شد.

ساعت ۱۳: ۳۰ کارگاه «آوانگاردیسم در تئاتر» با مدیریت جواد عاطفه (کارگردان، نویسنده و مترجم) تشکیل و، با فاصله‌ای دو ساعته، برنامه‌ی بزرگداشت بهمن فرسی برگزار شد.

در ادامه‌ی این نشست جلال شمع‌سوزان، سردبیر «هویت»، اهداف این مجله برای انتشار ویژه‌نامه‌ی فرسی و این بزرگداشت را تشریح کرد و گفت: فرسی به‌عنوان طلایه‌دار آوانگاردیسم در تئاتر و صاحب تجربه‌های مدرن در عرصه‌ی رمان و داستان کوتاه، آن‌چنان که باید و شاید، مورد بررسی و تنقید قرار نگرفته است و «هویت» رسالتِ خود می‌داند که غبار فراموشی از چهره‌ی شخصیت‌هایی بزاید که از شهرهایی غیر از پایتخت برخواسته و تأثیری آشکار بر ادبیات و هنر ایران داشته‌اند.

سخن‌رانی بعدی نشست، جواد عاطفه بود که تصویری کلی از تئاتر دهه‌ی چهل ایران ارائه داد و گفت: فرسی، جدا از ضعف و قوّت کارهای فرسی، که در فضای زمانی و مکانی خود بسیار اهمیت دارند، به‌عنوان وجدان بیدار زمانه، روح تاریخیِ هنر مدرن را، بدون این‌که راهی برای ارتباط با آثارَ نمایشی بکت و تئاتر ابزورد در ایران وجود داشته باشد، دریافت و دریچه‌ی جدیدی به تئاتر ایران گشود که بعدها توسط کارگردانان دیگر پی گرفته شد.

جواد عاطفه، جنون ذاتی فرسی و بی‌قراری او برای گشودن افق‌های جدید به روی ادبیات و هنر را

از عوامل اهمیت این کارگردان و نویسنده‌ی تبریزی دانست و افزود: ما قبلا در نشریه‌ی «سیمیا»، که به‌همّتِ دانش‌گاه سوره منتشر می‌شد، ویژه‌نامه‌ای برای فرسی تدارک دیدیم، چراکه فکر می‌کردیم (و هنوز هم معتقدم) که دانش‌جویان تئاتر و علاقه‌مندان به این هنر، باید فرســی را بشناسند و تجربه‌های او را دنبال کنند و انتشــار ویژه‌نامه‌ی مجله‌ی «هویت» درباره‌ی فرسی از این لحاظ کار ارزنده‌ای خواهد بود.

دیگر سخن‌ران، حسین اصل عبداللهی (کارگردان و نویسنده) بود که بخش نام‌ورنامه‌ی شماره‌ی آتیِ «هویت» (بهمن فرسی) با تلاش او تدوین شده است.

اصل عبداللهی از روند تدوین نام‌ورنامه‌ی فرســی گفت و افزود: فرسی نمونه‌ی خوبی برای مرور تئاتر ایران و تحلیل و بررسی روی‌کردهای نوجویانه در این عرصه است.

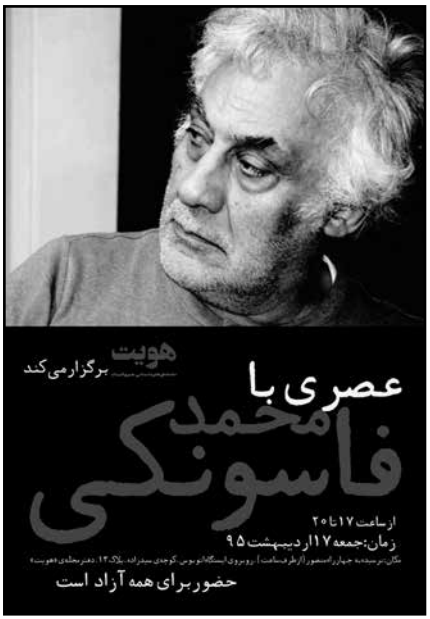
دکتر فرزاد تقی‌لر، مدیرگروه تئاتر دانش‌گاه نبی‌اکرم (ص)، کارگردان و مترجم، ســخن‌ران بعدیِ این مراسم بزرگ‌داشت بود.

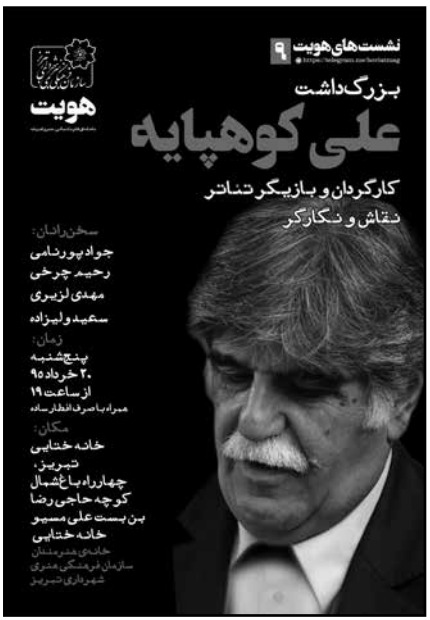
وی در سخنانی، با توجه به کم‌بود متون ترجمه‌شده و عدم‌ارتباط بدنه‌ی تئاتر ایران با دنیا، احتمالِ ارتباط فرسی با ابزوردیسم را اندک دانست و افزود: اما هم‌زمانی و شباهت روح این آثار با کارهای فرسی نشان می‌دهد که یک نویسنده و کارگردان تیزهوش و آگاه می‌تواند روح زمانه را درک کند و در خلق آثار یک دوره‌ی تاریخی شریک شود.

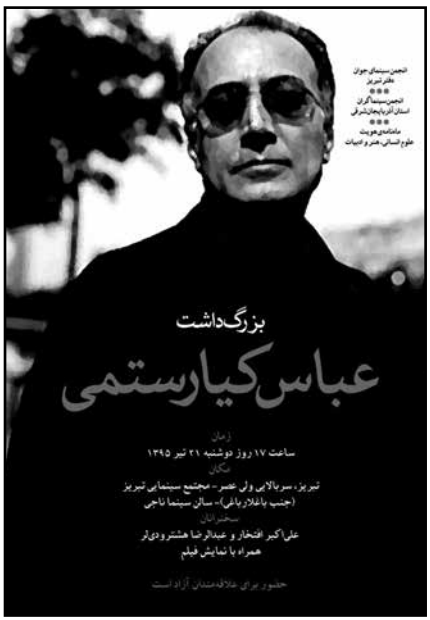
در نهایت، این نشست با رونمایی از کتاب «هنریک ایبسن و درام مدرن چین»، نوشته‌ی چنگژو هه و ترجمه‌ی دکتر فرزاد تقی‌لر، به کار خود پایان داد.

گفتنی است حامی مالی اسن برنامه دانشگاه نبی اکرم (ص) و هم‌آهنگی امور و مدیریتِ برگزاریِ این نشست نیز بر عهده‌ی پری اشتری (مترجم و خبرنگار ادبیات و هنر) بود.

برخی از نشست‌های «هویت» در شش ماهه اول سال ۹۵







جُستار

مباحث نظری
و علوم انسانی

دکتر محمد حسن لطفی تبریزی

از مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز تا دانشگاه گوتینگن آلمان

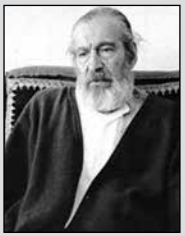
درباره‌ی دکتر محمد حسن لطفی تبریزی

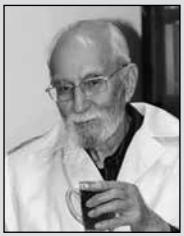
رحیم رئیس‌نیا
r_raisnia@yahoo.com

اشاره: آن‌چه می‌خوانید، صورت کامل متنی است که بخشی از آن در بزرگداشت دکتر محمد حسن لطفی تبریزی قرائت شده است. دکتر لطفی (زاده‌ی ۱۲۹۸ تبریز- درگذشته‌ی ۱۳۷۸) نویسنده و مترجم آثار افلاطون و ارسطو و برخی کتب فلسفه‌ی یونان بود؛ نیز مدتی دستیار برتولد اشپولر، رئیس دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه گوتینگن و از اسلام‌شناسان و اساتید به‌نام زبان فارسی بود.

دکتر محمّد حسن لطفی تبریزی در سال ۱۲۹۸ در شهر تبریز دیده به جهان گشود یعنی یک سال پیش از کودتای اسفند ۱۲۹۹. پس از گذراندن مرحله‌ی ابتدایی، از ۱۳۱۱ تا ۱۳۱۷ در دوره‌ی استقرار حکومت پهلوی اوّل، در مدرسه‌ی متوسطه‌ی محمّدیه، که در ۱۳۱۳ به مناسبت برگزاری هزاره‌ی فردوسی، به «**دبیرستان فردوسی**» تغییر نام یافت، تحصیل کرد و از همین دبیرستان که صدمین سالگرد تاسیس‌اش را چند ماه پیش جشن گرفتند، فارغ‌التحصیل شد. این مدرسه متوسطه (دبیرستان) تاثیرات چنان ماندگاری روی بسیاری از تحصیل کردگانش و از آن جمله شخصیتی که امروز یادش را گرامی می‌داریم گذاشته که در واپسین دهه‌ی زندگی پرباروپربرکتش سپاسگزارانه از آن چنین یاد کرده است:

«یکی از بزرگ‌ترین خوشبختی‌های من، مدرسه متوسطه‌ی من بود. مدرسه‌ی متوسطه‌ی بسیار عالی داشتیم که گمان می‌کنم در ایران نظیرش کم بوده است. مدیران و معلم‌های ما بقایای ایده‌آل دوره‌ی مشروطیت را هنوز داشتند و انسان احساس می‌کرد که واقعا می‌خواهند به شاگرد خدمت کنند. خودشان هم باسواد بودند. معلمین ما کسانی از قبیل «**شهاب فردوس**»، «**جلال همایی**» و «**سید هادی سینا**» بودند که پس از اندک مدتی آمدند (به تهران) و استاد دانشگاه شدند. ولی پیش از همه می‌خواهم از معلم فرانسه، ذکر خیری کنم که مردی گمنام بود و گمنام ماند. او مردی یهودی بود و ما را طوری پرورش داده بود که در کلاس ششم متوسطه، توانستیم درس فیزیک را به زبان فرانسه بخوانیم. چون معلم فیزیک‌مان یک ارمنی بود به نام **میناسیان** که فارسی را خوب نمی‌دانست و به فرانسه درس می داد و ما هم به زبان فرانسه جزوه می نوشتیم و مدرسه هم چنان مدرسه‌ای بود که او را عمداً مامور تدریس کرده بود تا زبان فرانسه‌ی ما پیشرفت کند و من نشنیدم که هیچ شاگردی از این که رشته‌ی فیزیک را باید به فرانسه بخواند، شکایت کرده باشد. من پس از سال ۱۳۱۷ دیگر هیچ وقت آموختن زبان فرانسه را دنبال نکردم و در کشور فرانسه هم اگر بودم هر بار از یک یا دو هفته تجاوز نمی کرد ...(یعنی هرگز چنان فرصتی نبود که) بتوانم درآنجا زبان یاد بگیرم و با این همه در پرتو کوشش‌های معلم فرانسه در مدرسه‌ی متوسطه، امروز هم می‌توانم تا اندازه‌ای کتاب فرانسه بخوانم وحتی کتاب‌های فلسفی را. این مطالب را ذکر کردم تا هم ذکر خیری از معلم دلسوزی کرده باشم و هم مثالی باشد برای این که ببینید


جلال‌الدین همایی


محمد علی موحد

سید حسن قاضی

اسماعیل امیرخیزی

مدرسه و معلم در ایران، چطور بوده است.مثلا **جلال الدین همایی** را همه می شناسید، و معلم عربی و فلسفه‌ی ما **سید هادی سینا** که آمد اینجا و استاد دانشگاه تهران شد ...تقریبا همه‌ی معلم های ما این طور بودند و یاد مدرسه‌ی آن زمان یکی از بهترین خاطرات زندگی من است ...»[1]

دکتر لطفی در جایی دیگر خاطر نشان کرده است که: «....علاقه‌ای که در مدرسه‌ی متوسطه به فلسفه پیدا کرده بودم، در زیر توجه همین آقای سینا بود که به ما فلسفه مشرق را از روی کتاب مرحوم درّی درس می‌داد. او معلم بسیار خوبی بود و ما را علاقه مند کرده بود به فلسفه؛ به این جهت حقوق که می‌خواندم به فلسفه هم علاقه ای داشتم».[2]

استاد **محمد علی موحّد** هم که یکی دو سال بعد در همان دبیرستان، شاگرد همان دبیر فراموش نشدنی بوده، وی را «مردی ادیب و بسیار فرهیخته و حقیقتاً لانظیرله» یافته، به یاد آورده است که «او در کلاس درس متون عربی، منتخباتی از نهج البلاغه و نوشته‌های عربی سیّد جمال الدین اسدآبادی را تدریس می‌کرد. نامه‌ی معروفی که سیّد، خطاب به میرزای شیرازی و مراجع دیگر معاصر خود نوشته، از جمله آن منتخبات بود. صدای کشیده و دلنشین سینا که نوشته‌ی پرهیجان و آتشین سیّد را با حالتی وجدآمیز می‌خواند و تکرار می‌کرد، هنوز در گوشم است».[3]

استاد **سیّد حسن قاضی** هم که چند ماه پیش یادش را در همین سالن گرامی داشتیم، خود را در زمره‌ی شاگردان سینا به شمار آورده، ضمن به دست دادن شمایی از محیط و مراتب تربیت و بارآیی و گستردگی دامنه‌ی دانش و جذابیت بیان و بلاغت متکی به حافظه استثنایی آن زنده‌یاد، از **اسماعیل امیرخیزی** – که از ۱۲۹۹تا۱۳۱٤ عهده دار ریاست مدرسه‌ی متوسطه بوده– نقل کرده است که «در آن تاریخ که مشارالیه (سینا) را جهت تدریس ادبیات و زبان عرب در مدرسه‌ی متوسطه تبریز استخدام کردند، در حدود ده هزار بیت شعر از آثار فصحای پارسی و تازی در خاطر داشت. وی در مواقع مقتضی از محفوظات خود به قدری استادانه و ماهرانه استفاده و استشهاد می کرد که مستمعین را غرق دریای تعجب و حیرت می ساخت».[4]

زنده نام **یحیی آرین پور** هم که با **هادی سینا** دمخور بوده، از زبان او شنیده است که شبی با **امیرخیزی، شهریار، بهمنیار، بهار** و دوستان دیگر در پس‌قلعه تهران بوده اند و او که تحت تاثیر زیبایی طبیعت و محفل انس حالی داشته، ابیاتی از مثنوی «هذیان» **غنی‌زاده** را زیر لب زمزمه کرده که توجه بهار را جلب می‌کند وبه خواهش سراینده‌ی «دماوندیه» و «مرغ سحر» ابیاتی از آن را به تکرار می‌خواند؛ چندان که **بهار** می‌گوید «به آفریننده‌ی این شب و این مهتاب سوگند که در عمرم شعری به این شیوایی نشنیده بودم و هیچ شعری در من چنین اثری نکرده بود...»[5]

سینای تبریزی که پس از انتقال به تهران در ۱۳۲۰، به استادی کرسی فلسفه و ادب عرب در دانشکده علوم معقول و منقول ارتقاء یافته بود، در آذر ماه ۱۳٤۲، هنگامی که بیش از شصت و چهار سال نداشته، روی در نقاب خاک کشید. در همان ایام **بدیع الزمان فروزانفر** در تمجید وی عبارتی بیان داشت که گویاتر از یک مقاله بود: «سینا یکی از علمای قرن ششم هجری بود».[6] یعنی که او را در عداد علمایی چون **عماد کاتب** و **خطیب تبریزی** و... به شمار آورد.

هدایت‌الله شهاب فردوس هم که حقّ معلمی به گردن **محمدحسن لطفی** داشته، همچون **بدیع الزمان فروزانفر** و **محمد پروین گنابادی** و هم‌زمان با آنها از برخورداران حلقه‌ی درس ادیب نیشابوری بوده است. وی هم در کنار **سیناى تبریزی** و شخصیت‌هایی چون **جواد ناطق**، **محمود غنی زاده**، **حاجی محمدآقا نخجوانی**، **امیرخیزی**، **محمدعلی صفوت**، **یحیی آرین‌پور**، **رعدی آذرخشی**، **حسین امید**، **ادیب طوسی** و دیگران در انجمن ادب آذربایجان که از ۱۳۱۲ تا حدود ۱۳۲۰ با فرازو فرودهایی دایر بوده، عضویت داشت. استاد موحّد که از شاگردان شهاب بوده، به مناسبت انتقال وی به تهران غزلی ساخته است. شهاب ضمن نوشتن مقالات و رسالاتی در زمینه قرآن پژوهی و فِرق و مذاهب در تهیّه بخش اول حرف غِین لغت‌نامه از همکاران دهخدا بوده است. جالب توجه آن که بخش بعدی حرف مذکور را **دکتر جعفر شعار تبریزی** تالیف کرده است.

جلال الدین همایی که دکتر لطفی او را از جمله دبیران مدرسه‌ی متوسطه به شمار آورده، نامورتر از آن است که نیازی به معرفی اش احساس شود. «همایی نامه» دو جلدی که شاگردان و همکاران و ارادتمندان استاد فراهم آورده بودند و در جریان برگزاری مراسم بزرگداشت آن بزرگ در ۱۳۵٦، سه سال پیش از بسته شدن دفتر زندگی پرتکاپو و درخشان‌شان به حضورشان تقدیم گردید، معتبرترین معرف‌شان تواند بود. با توجه به این که آن پژوهنده‌ی نستوه ادب و فرهنگ ایران، در سال‌های ۱۳۰۷–۱۳۱۰ در مدرسه‌ی محمدیه تدریس کرده، گمان نمی‌رود که معلم مستقیم لطفی بوده باشد. جلال همایی در دوره‌ی تدریس در مدرسه‌ی متوسطه‌ی محمدیه نهال‌هایی در ذهن شاگردان تبریزی خود، همچون **علی‌اکبر صبا**، دبیر زحمتکش ادبیات فارسی ما در دانشسرای مقدماتی نشانده بود که پس از گذشت سه‌چهار دهه هم چنان سرسبز و شکوفا می نمود. **علی‌اکبر صبا**، **پدر فرج الله صبا** – یار دبستانی **گوهر مراد** و روزنامه نگار و مبتکر و نویسنده‌ی واقعی نامه معروف **چارلی چاپلین** به دخترش – است.

یکی از بزرگ‌ترین خوشبختی‌های من، مدرسه متوسطه‌ی من بود. مدرسه‌ی متوسطه‌ی بسیار عالی داشتیم که گمان می کنم در ایران نظیرش کم بوده است. مدیران و معلم‌های ما بقایای ایده‌آل دوره‌ی مشروطیت را هنوز داشتند و انسان احساس می کرد که واقعا می خواهند به شاگرد خدمت کنند.

قصیده‌ی بلند «مسجد کبود و ارک علیشاه» جلال‌الدین همایی، که در آذرماه۱۳۱۰در تبریز سروده و در شماره‌ی خرداد ماه۱۳۱۲مجله‌ی **ارمغان** به چاپ رسانده از یادگارهایی است که یادآور قصیده‌ی ایوان مداین خاقانی می‌باشد. محض نمونه ابیاتی از بند میانی آن که از زبان فاخته‌ای بازگو گردیده، بازخوانی می‌شود :

این دو بلند جای که بینی کنون خراب
در روزگار پیش همانندشان نبود
دست دو شه از این دو بنای کهن فکند
طرح نوی که نتوان با صد زبان ستود...
آن یک به هشت گوشه فردوس طعنه زد
وین یک به هفت گنبد افلاک سر بسود...
وآخر زسیلی فلک و سنگ جهل گشت
اندام این شکسته و رخسار آن کبود

گذشته از دبیرانی که دکتر لطفی تبریزی یادشان را گرامی داشته، شایسته است از سه رئیس دبیرستان دوره‌ی تحصیل آن زنده یاد در آن مدرسه‌ی متوسطه/دبیرستان هم یاد شود:

پس از انتقال **اسماعیل امیرخیزی**، هم رزم، کاتب و مشاور **سردار ملی** و از یاران نهضت **خیابانی** به تهران و گمارده شدنش به ریاست دارالفنون، کفالت دبیرستان فردوسی به **علی‌اصغر شمیم** (۱۳٤۵–۱۲۸۲)، دبیر تاریخ و جغرافیای آن دبیرستان سپرده شد. دوره‌ی کفالت شمیم دو سال طول کشید. وی بعدها به استادی دانشگاه رسید و

جعفر شعار

علی‌اصغر شمیم

حمید نطقی تبریزی

جواد هیئت

کتاب‌هایی در زمینه‌ی تاریخ، ترجمه و تالیف کرده که «ایران در دوره سلطنت قاجار» از آن جمله است. **علی محمد فره‌وشی** معروف به مترجم همایون (۱۳۴۷–۱۲۵٤) آخرین رییس دبیرستان مورد بحث در دوران تحصیل محمد حسن لطفی در آن جا از بهمن ۱۳۱٦تا مهر ۱۳۱۷ بوده است. وی در اصفهان و تهران و استانبول تحصیل کرده، در انقلاب مشروطه شرکت فعال داشته و از بنیان‌گذاران مدارس جدید و از معلمان و مروجان آموزش و پرورش نوین و از نخستین مولفان کتاب‌های درسی در زمینه‌ی ریاضیات و علوم بوده، در پرتو تسلط بر زبان فرانسه کتاب‌هایی چون «ایرانی که من شناخته ام» نیکیتین، کنسول روسیه در ایران؛ مذاهب و فلسفه در آسیای وسطی از آرتور گوبینو، سفرنامه دیولافوا و چند کتاب دیگر را ترجمه کرده و آثاری را تالیف کرده است.

مهدی بامداد، مولف تاریخ رجال ایران، **فره‌وشی** را از خدمتگزاران حقیقی فرهنگ ایران و از معلمین بسیار خوب وزارت فرهنگ دانسته، خاطر نشان کرده است که شاگردانش از معلومات و تدریس او خوب استفاده می‌کردند و اخلاقاً نیز مرد بسیار نیکی بود. وی پدر **بهرام فره وشی** پژوهشگر عرصه‌ی زبان‌ها و فرهنگ ایران باستان، متولد سال ۱۳۰٤ در ارومیه بود. **علی‌محمد فره وشی** از ۱۳۰۵تا۱۳۰۸ رئیس دبیرستان پهلوی ارومیه بوده، به گواهی **حسین امید** «خدمات مهمی» در ترقی و توسعه ی آنجا داشته است.[۸]

محمدعلی صفوت، خدمتگزار معارف و فرهنگ آذربایجان از اوایل دهه‌ی ۱۲۹۰ تا اواخر دهه‌ی ۱۳۲۰با توجه به نقش ارزنده‌ی فرهنگیان اعزامی از مرکز به آذربایجان در ترقی و توسعه‌ی مدرسه‌ی متوسطه، با این عبارت از ایشان سپاسگزاری کرده است: «از افادات دانشمندان و دبیران اعزامی مانند جنابان(احمد) بهمنیار(رئیس دارالمعلمین تبریز از ۱۳۰۵ تا ۱۳۰٦ که با تاسیس دانشگاه تهران به استادی زبان و ادبیات عربی منصوب شد) و همایی و شهاب فردوس و غیرهم، دانش‌آموزان آذربایجان حظّ وافی و فواید کافی برده‌اند. این زحمتکش دیرین، از خدمات فرهنگی فضلای ارجمند، بالاصاله، از سوی تربیت یافتگان، به نیابت، سپاس گزار و منت‌دار است».

محمدحسن لطفی، پس از فارغ‌التحصیل شدن از دبیرستان فردوسی در ۱۳۱۷ در دانشکده‌ی حقوق دانشگاه تهران ادامه‌ی تحصیل داد و مدتی پس از اخذ مدرک لیسانس در ۱۳۲۲ راهی استانبول شد. از بیانات او در این‌باره چنین استنباط می‌شود که وی در دوره‌ی تحصیل حقوق تصمیم گرفته بود که هر طور شده، باید برای گرفتن دکترای حقوق و شناختن اروپایی که دنیا را مفتون خود ساخته، به فرانسه برود. این در حالی بود که اولا خانواده‌اش امکان مالی لازم برای فرستادن او به اروپا را نداشته؛ ثانیا آتش جنگ جهانی دوم که در سپتامبر ۱۹۳۹/شهریور ۱۳۱۸در اروپا برافروخته شده بود، روزبه‌روز ابعاد گسترده‌تری می‌یافته و با رسیدن دامنه‌ی پس‌لرزه‌های ویرانگر آن به ایران، مسافرت به اروپا ناممکن شده بود. در آن گیرودار، ناگهان دری به تخته خورده، روزنه‌ی امیدی به رویش گشوده می‌شود. خبر می‌رسد که شخص دوّم سفارت ترکیه که گویا به شعر فارسی علاقه‌ی وافری داشته، دنبال یک معلم فارسی می‌گردد. لطفی اعلام آمادگی می‌کند و پذیرفته می‌شود و در جریان شعرخوانی‌ها، بین آن دو رفاقتی پدید می‌آید. چندان که وقتی او از علاقه‌ی لطفی برای رفتن به اروپا آگاه می‌شود، پیشنهاد می‌کند که می‌تواند بورس تحصیل دکترای حقوق در استانبول

را برایش دست‌وپا کند. لطفی هم برای آن که رفتن به استانبول او را یک گام به سرزمین آرزوهایش نزدیک‌تر می‌کرده، پیشنهاد او را می‌پذیرد و در نتیجه‌ی مکاتبات بین سفارت و ترکیه توافق می‌شود که به بیست جوان ایرانی از جمله لطفی و دوستش **حمید نطقی تبریزی** بورس تحصیلی داده شود. بعد هم بر اثر تجمع متقاضیان بورس تحصیلی در جلو سفارت ترکیه به صد نفر جوان ایرانی که **جواد هیئت** هم در میان آن‌ها بوده، بورس تحصیلی در رشته‌های مختلف در استانبول داده می‌شود. از دو آذربایجانی اخیر که اولی در حقوق قضایی و دومی در پزشکی از دانشگاه استانبول دکترا گرفتند، بعدها یکی از آنها ملقب به «بنیان‌گذار و پدر روابط عمومی نوین ایران» شد و دیگری عنوان «پدر جراحی قلب ایران» را یافت. زنده یاد «**دکتر هیئت**» که به هنگام عزیمت به ترکیه، دانشجوی سال دوم پزشکی در دانشگاه تهران بوده، صلاحدید و پا در میانی پدرش را، که گویا مناسبات دوستانه‌ای با مقامات سفارت ترکیه داشته، در روبه‌راه‌شدن امر بورس‌دهی موثر می‌دانست. جالب توجه است که، دکتر هیئت کتابخانه‌ی شخصی ارزنده‌ی خود را به کتابخانه‌ی مرکزی (ملّی) تبریز و دکتر نطقی کتابخانه‌ی گران‌بهای خود را، که در بردارنده‌ی حدود ده هزار جلد کتاب به زبان‌های فارسی، عربی، فرانسه، انگلیسی و ترکی آذربایجانی و استانبولی است، به کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تبریز اهدا کرده‌اند. دکتر لطفی هم که ترجمه‌اش از پایدیا را که برنده جایزه‌ی کتاب سال جمهوری اسلامی شده بود، به کتابخانه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز اهدا کرد.

خبر می‌رسد که شخص دوّم سفارت ترکیه که گویا به شعر فارسی علاقه‌ی وافری داشته، دنبال یک معلم فارسی می‌گردد. لطفی اعلام آمادگی می‌کند و پذیرفته می‌شود و در جریان شعرخوانی‌ها، بین آن دو رفاقتی پدید می‌آید. چندان که وقتی او از علاقه‌ی لطفی برای رفتن به اروپا آگاه می‌شود، پیشنهاد می‌کند که می‌تواند بورس تحصیل دکترای حقوق در استانبول را برایش دست‌وپا کند.

دکتر هیئت تعریف می‌کرد که **محمد حسن لطفی** اگر چه در دانشکده‌ی حقوق دانشـــگاه استانبول نام‌نویسی کرده بود، در عین‌حال یک مغازه‌ی فرش‌فروشی را نیز اداره می‌کرده است. لطفی در همان مغازه، یک شعر بلند ترکی را که خود سروده بود، برای جواد هیئت خوانده بود و دکتر هیئت پس از گذشتن چند دهه، هنوز ابیاتی از آن سروده را ازبر داشت.

سیدحسن تقی‌زاده که در آن زمان سفیر ایران در لندن بوده در نامه‌ای که در ۲۸ بهمن ۱۳۲۲ به **ساعدمراغه‌ای**، وزیر امور خارجه‌ی کابینه‌ی **علی سهیلی** – که هر سه آذربایجانی بودند – نوشته، به این مساله که «دولت محض رودرواسی صد نفر محصل، آن هم غالباً ترکی‌زبان را مجانا به خرج خود ترک ها... به ترکیه فرستاده» واکنش تندی نشان داده، آن را برای وحدت ملی ایران، مُضر قلمداد کرده، نوشته است که «به عقیده‌ی من جواب ردّ صریح و ایستادگی در این امر...واجب بود و ابدا جای رودرواسی نبود و ممکن بود گفته شود ما محصّلین خود را به همان ممالکی می‌فرستیم که شما هم طلاب خود را به آنجا می فرستید» و حتی اظهار تعجب کرده است که «اگر روس‌ها پیشنهاد کنند صد جوان ایرانی را مجانا به مسکو برده، تربیت نموده و بر می‌گردانند، ما متوحّش شده و استنکاف می کنیم. در صورتی که مضرات صد نفر کمونیست به قدر عشر ده نفر رخنه آورنده بر بنیان وحدت ملی ایران نیست». **تقی‌زاده** در نامه‌ی بعدی خود که در اسفند ماه همان سال نوشته، ایرادات مندرج در نامه قبلی را تعدیل کرده است. او در این نامه اظهار کرده که با کنار رفتن افراط‌جویان پان‌ترکیست اتحاد و ترقی پیدایش حکومت جدید(آتاترک) و پیش گرفته شدن «سیاست قناعت به حدود مملکت و غم‌خواری ملت خود، مجددا علاقه دیرین همدردی و یگانگی و برادری نسبت به آن مملکت اسلامی مترقی و مستقل حقیقی در ما زنده شد و اینک امروز بهترین دوستان حقیقی و بی‌غرض ترکیه، در ایران است.....و ترک‌ها می‌توانند تمام ایرانیان را برادر مهربان خود بکنند، به این وسیله که به آن‌ها هیچ اسمی غیر از ایرانی ندهند.»[۱۰]

باری حدود ٦ ماه پس از اقامت لطفی در استانبول که توام بوده با تقلای مدام برای گرفتن ویزا از سفارت آلمان برای مسافرت به فرانسه‌ی تحت اشغال نیروهای نازی، بار دیگر دری به تخته خورد و او به طور غیر منتظره‌ای با استفاده از بورس **بنیاد اوقاف هومبلدت**، سراز آلمان درآورد و به جای رفتن به فرانسه، در آلمان که زیرآوار جنگ عالم

حسن شهید نورایی

برتولد اشپولر

دکتر محمد مصدق

رضا کاویانی

سوز خود انگیخته در حال از پای درآمدن بود، ماندگار شد. وی در آن جا به واسطه‌ی زبان فرانسه‌ای که به همت معلم فرانسه‌ی مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریزی‌اش فرا گرفته بود، در عرض چهار ماه به اندازه‌ای آلمانی آموخت که بتواند در کلاس‌های درس دانشکده‌ی حقوق **دانشگاه گوتینگن** حضور یابد. تحصیل او هم‌زمان بود با بمباران پی‌درپی شهرها و تنگ و تنگ‌تر شدن حلقه‌ی آتشین محاصره آلمان به دست متفقین، مقاومت مذبوحانه و در هم شکستن رایش سوم که تسلیم بی‌قید و شرط ماه مه ۱۹٤٥/اردیبهشت ۱۳۲٤ را به دنبال داشت، ویرانگر و مرگبار بود. پایان‌نامه‌ی دکترای لطفی نخستین پایان‌نامه‌ای بود که پس از بازگشایی دانشگاه، پذیرفته شد. بعد از آن هم به سفارش استاد ممتحنش به دستیاری ریاست دانشکده ادبیات همان دانشگاه که **برتولد اشپولر**(۱)خاورشناس معروف بود، برای تدریس زبان و ادبیات فارسی گمارده شد و امکان آن یافت که دو سال دیگر در آلمان بعد از جنگ بماند. خودش آن دو سال را از بهترین سال‌های زندگی‌اش به شمار آورده است. چه در طی آن دو سال هر روز از حدود ساعت۷–۸ شب در را به روی خود می بسته و تا ساعت۳–٤صبح کتاب می‌خوانده و برای آن که صبحانه را صرفه‌جویی کرده باشد، ظهر بلند می شده است. وی با ادبیات آلمانی، روسی و انگلیسی در همان سال‌ها آشنا شده است.

در همان ایام در تابستان ۱۹٤٦/۱۳۲٥، دکتر حسن نورایی، دانشور فرزانه‌ای که پایان‌نامه‌ی دکترایش در حقوق هم چون پایان‌نامه‌ی دکترای لطفی به‌بازنمایی وجهی از وجوه نظام ناسیونال سوسیالیسم(نازیسم)اختصاص داشت، سفری به آلمان می‌کند و در طی چهل روزی که در آن کشور به سر می‌برده، به کندوکاو درباره‌ی عواقب آثار استیلای نازیسم بر آلمان و مردم آن می‌پردازد. حاصل این پژوهش آموزنده، گزارش تحلیلی مستند و مفصلی بود که بخشی از آن، با عنوان «میراث هیتلر یا پنج هفته در آلمان آمریکایی» به صورت پاورقی در روزنامه‌ی «رهبر» در تهران منتشر گردید. از جمله شخصیت هایی که **شهید نورایی** در جریان پژوهش خود با ایشان مصاحبه کرد، **کارل یاسپرس**، فیلسوف آلمانی بود که دکتر لطفی بعدها پنج تک‌نگاری ارزشمند او درباره‌ی فیلسوفانی چون **سقراط**، **افلاطون**، **فلوطین**، **آگوستین** و آغاز و انجام تاریخ را به زبان فارسی ترجمه کرد. در همان روزها **شهید نورایی** به طور تصادفی با دکتر لطفی، همزاد امیدوار خود، آشنا می‌شود و پس از پی بردن به تنگ‌دستی و سختی گذران آن جوان روشن‌بین و تلاش‌گر، با وجود آن که خود همیشه هشتش گرو نهش بوده، از شدت تاثر، ساعت مچی طلایی خود را بدو می‌بخشد و وی با فروختن آن، هزینه پنج–شش ماه از زندگی بخور و نمیر خود را تامین می‌کند. می‌دانیم که **دکتر ناصر پاکدامن** هشتاد و دو نامه‌ی **صادق هدایت** به **شهید نورایی** را به چاپ رسانده است. فسوسا که رستن همیشگی او از درد سرطان و دل کندن هدایت از زندگی، بی آن‌که یکی از آن دو دوســـت جانی از سرانجام دردناک دیگری خبر داشته باشد، در ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ در پاریس اتفاق افتاد.[۱۱]

دکتر لطفی، پس از پایان لکتوری (درس‌گویی دستیاری)، در ۱۳۲٦ به ایران بازگشت و در جریان دوندگی به‌دنبال کار و سامان‌دهی زندگی خویش، یک چند نیز در دانشگاه تبریز، که در آبان ۱۳۲٦ تأسیس شده بود، تاریخ اروپا تدریس

کرد. گویا در همان ایام دوستش **محمدعلی موحّد** از وی می‌پرسد که چه مباحثی را با دانشجویان در میان می‌گذاری؟ پاسخ می‌شنود که: درس اول را با ناپلئون شروع کردم و درس آخر را هم با ناپلئون به پایان رساندم!

هم در این دوره، دوست فرهیخته‌ی خود **دکتر رضا کاویانی** را پیدا می‌کند. او از نخستین دانشجویان اعزامی به اروپا در اوایل سلطنت پهلوی اول بوده که به جای تحصیل در یک رشته‌ی فنی، در آلمان فلسفه خوانده، در حدود سال ۱۳۱۱ به ایران بازگشته، یکی از کارمندان عالی‌رتبه‌ی دارایی بوده است. لطفی، که هم‌زمان با تحصیل در رشته‌ی حقوق، در اداره‌ی دارایی هم کار می‌کرده، با وی آشنایی یافته بود. با راهنمایی دکتر کاویانی، که در حدود پانزده‌سال بزرگ‌تر از لطفی بوده، شماری از جوانان تحصیل‌کرده گردِ هم می‌آیند و تشکلی به‌نام «جمعیت مبارز» تشکیل می‌دهند. فعالیت آن‌ها از حدودِ نشست‌های هفتگی و بحث پیرامون مسائل سیاسی و هواداری از نهضتِ ملی‌شدن صنعت نفت و تبلیغ نامزدهای جبهه‌ی ملی در انتخاباتِ دوره‌ی شانزدهم مجلس شورای ملی فراتر نمی‌رفت. **کاویانی**، معلم معنوی جمعیت، از جمله‌ی بیست نفر شخصیت‌های ملّی برگزیده بود که در نیمه‌ی دوم مهرماه ۱۳۲۸ در اعتراض به مداخلات ناروای دولت در امر انتخابات، به‌همراهِ دکتر مصدق در دربار متحصن شدند و چون به نتیجه‌ی دلخواهی نرسیدند، دربار را ترک گفتند و جبهه‌ی ملی را در اول آبان‌ماهِ همان‌سال تشکیل دادند. بنابراین کاویانی از بنیان‌گذاران جبهه‌ی ملی بوده اســـت. وی، که پیش‌تر هم رســـاله‌هایی را به‌چاپ رسانده بود، از آن‌جایی که (به‌رغم امیدهای اولیه) پایه‌های سیاســـی آن جبهه را چندان متفاوت از جریان‌های سیاسیِ روز نیافت، نقطه‌نظرهای خود را در رساله‌ی «مملکت بی‌نقشه و بی‌هدف»، که در سال ۱۳۳۰ منتشر کرد، توضیح داد. بخش دومِ همان رساله هم در سال کودتاخیز ۱۳۳۲ انتشار یافت.

درهرحال، لطفی و یاران‌اش با مشاهده‌به‌جان‌هم‌افتادن شماری از سران نهضت ملی برای تقسیم‌غنایم، به‌دنبال قبول‌مقام‌نخست‌وزیری، از جانب‌دکتر مصدق، به‌منظور پیش‌بردن‌پروژه‌ملی‌شدن نفت، که معمارش شخص وی بود، در اردیبهشت ۱۳۳۰، آزرده شدند.

درهرحال، لطفی و یاران‌اش با مشاهده‌ی به‌جان هم‌افتادن شماری از سران نهضت ملی‌برای تقسیم‌غنایم، به‌دنبال‌قبول‌مقام‌نخست‌وزیری، از جانب‌دکتر مصدق، به‌منظور پیش‌بردن‌پروژه ملی‌شدن نفت، که معمارش شخص وی بود، در اردیبهشت ۱۳۳۰، آزرده شدند. آن‌ها با بی‌پرده‌ترشُدن و شتاب و شدّتِ روزافزون گرفتنِ کشمکش‌های فرصت‌طلبان هم، که به از درون خالی‌گشتنِ نهضتِ ملی و غلبه‌ی کودتا راه گشود، بیش‌ازپیش، دستخوش ســـرخوردگی و افسردگی و از سیاست منزجر شدند و راهِ دیگری در پیش گرفتند. بقایای معدود «جمعیت مبارز» ازهَم‌پَراکنده، در جست‌وجوی علل بربادرَفتنِ امیدی که به آن دل بسته بودند، به این نتیجه رسیدند که، به‌تعبیر لطفی، «عوام» بوده‌اند! چراکه، اگر عوام نمی‌بودند، به دامِ عوام‌فریبان نمی‌افتادند. مقصودشان از عوام‌فریبان هم، به‌هیچ‌وجه، شخص مصدق و شمار اندکی از یاران صدیق وفادارِ او نبوده است. دکتر لطفی به‌یاد می‌آورد که، پس از کودتا و بسته‌شدن راهِ آزادی، شماری از یاران‌اش بر آن بوده‌اند که جمعیت جدیدی تشکیل دهند و کاری بکنند. بعضی از آنان هم خواستار آن می‌شوند که مرام‌نامه‌ای برای جمعیت بنویسند. در آن حال، دکتر کاویانی از آن‌ها می‌پرسد: «مگر شما مرامی دارید که می‌خواهید مرام‌نامه بنویسید؟ اصلاً مرام‌تان چیست؟» تذکراتی از این‌دست آن‌ها را به بحث و ره‌جویی وامی‌داشته است. دکتر کاویانی خود به نتیجه‌ای رسیده بود که، سال‌ها بعد، در توضیح علل روی‌گردان‌شُدنِ افلاطون از سیاست، چنان‌که گویی حدیثِ‌نفس می‌کند، چنین بازگویَش کرد: در آتنِ روزگارِ افلاطون سیاست به‌حدّی مبتذل شده بود که اشتغال به آن، جز ضایع‌کردنِ خود، نتیجه‌ای به‌بار نمی‌آورد. بنابراین، شخصیت شرافت‌مندی چون وی، که هدفش در زندگی خدمت به جامعه بود، نمی‌توانست کاملاً سیاست را پشتِ سر بگذارد و به‌همین جهت بود که راهِ مطالعه و تحقیق را در پیش گرفت تا، شاید، راهِ تحولی را که موردِنظرش بود، بتواند به‌وجود بیاورد. از همین روی، به‌اتفاق یارانی که وانداده بودند و آرزوی خدمت داشتند، در «مکتب فلسفی جمعیت مبارز»، که جای‌گزین «جمعیت مبارز» شده بود، کار روشنگری را پیشه کردند. از آن

میان، او و دکتر لطفی، که زبان خارجی می‌دانستند و به زبان آلمانی (که زبانی‌ست پرورده‌ی فیلسوفان) تسلط داشتند، شروع کردند به ترجمه‌ی آثار فلسفی. نخستین اثری را هم که برای ترجمه انتخاب کردند، رساله‌ی آپولوژی Apology (دفاعیه) افلاطون بود که با نام معنی‌دار «**محاکمه سقراط**»، در ۱۳۳۳، هم‌زمان با محاکمه مصدق منتشر گردید. محاکمه مصدق و یارانش، که پس از بَازجویی‌ها و بازپرسی‌های فرمایشی، از اواسط آبان‌ماه ۱۳۳۲ در دادگاه نظامی شروع شده بود، پس از ده‌ها جلسه‌ی دادرسی و دفاعیات افشاگرانه و محکوم‌کننده و مُبتنی برقوانینِ آن مردِ مردستان و وکیل مدافع اصولی و باپْرَنسیبِ او، جلیل بزرگمهر – که، به‌رغم خطراتِ خانمان‌بَربادده، اسناد باارزشِ آن را برای تاریخ ایران حفظ کرده – تا ۲۲ اردیبهشت ۱۳۳۳ (روز اعلام محکومیت آن زنده‌نام ازخودگُذشته به سه‌سال زندانِ مجرّد) ادامه یافت. آخرین دفاعیات قهرمان استقلال و آزادی‌خواهیِ ایران، دربردارَنده چنان فرازهای درخشانی است که یادِ واپسین دفاعیات سقراط را، که سرکشیدنِ دل‌خواهانه جام شَوکران نقطه پایانی بر آن می‌نهد، باز زنده می‌سازد:

«... آری، تنها گناهِ من... این است که صنعت نفت ایران را ملّی کرده‌ام و بساط استعمار و اعمالِ‌نفوذ سیاسی و اقتصادیِ عظیم‌ترین امپراتوری‌های جهان را از این مملکت برچیده‌ام و پنجه در پنجه مخوف‌ترینِ سازمان‌های استعماریِ و جاسوسیِ بین‌المللی درافکنده‌ام و به‌قیمت ازبین‌رفتن خود و خانواده‌ام، و به‌قیمت جان و عرض و مالَم، خداوند مرا توفیق عطاً فرمود تا با همت و اراده مردم آزاده این مملکت بساطِ دستگاهِ وحشت‌انگیز را درنوردم. من... از علت اساسی و اصلی گرفتاریِ خود غافل نیستم ... چون از مقدمات کار و طَرز و تعقیب و جریان دادرسی معلوم است که در گوشه زندان خواهم مُرد و این صدا و حرارت را، که همیشه در خیرِ مردم به‌کار برده‌ام، خاموش خواهند کرد و دیگر، جز این لحظه، نمی‌توانم با هم‌وطنانم صحبت کنم...»[۱۴]. گو این‌که مصدق را به سه‌سال حبس مجرد محکوم کرده بودند. باقیِ زندگی آن زنده‌نام، که در ۱۴ اسفند ۱۳۴۵ به‌سر آمد، همه در حصر گذشت.

ناگفته نماند که محاکمه‌ی مصدق مقارن بود با مذاکرات دولتِ دست‌نشانده‌ی قدرت‌های کودتاگر و شرکت‌های نفتی موردِحمایت همان قدرت‌های یغماگر. قرارداد تحمیلیِ منعقدشده بین دولت کودتا و کنسرسیوم، در اواخر آذرماه همان سال در مجلس هجدهم، با نمایندگان انتصابی به‌تصویب رسید.

دکتر لطفی گفته است که حمله‌های دور از انصاف و شرف دادستان محکمه‌ی نظامی در جریان محاکمه‌ی نظامی مصدق به شخص وی ،که گزارششان با تمام جزئیات در روزنامه‌های صبح و عصر منتشر می‌شد چندان تاثر آور و ناراحت کننده بود که دکتر کاویانی را بر آن داشت تا در آن فضای خفقان آور، رساله‌ی یاد شده را ترجمه و منتشر کنند و بدین ترتیب، واقعه‌ای موازی و مشابه با واقعه‌ی محاکمه‌ی دکتر مصدق را در برابر چشم خوانندگان بگذارند تا بدین وسیله، ضمن اعتراض به آن محاکمه، به خوانندگان نیز خاطرنشان کنند که این اول دفعه نیست که یگانه خادم یک ملت به عنوان یگانه خائن به مملکت محاکمه و محکوم می‌شود و چنین حق‌کشی نباید اراده‌ی ملتی را بشکند، بلکه باید آن قوم را در مقاومتش راسخ تر سازد. ابلاغ محتوای فلسفی کتاب هم که مروج اندیشه مقدم شمردن تربیت روح افراد جامعه بر ورود بی‌مقدمه آنان در عرصه سیاست بود از اهداف دیگر مترجمان به شمار می رفت[۱۵].

انتشار محاکمه‌ی سقراط، مقدمه ای بود بر همکاری ثمربخش آن دو در ترجمه‌ی ده رساله دیگر **افلاطون**، که تا هنگام مرگ **دکتر کاویانی** در ۱۳۴۷ ادامه یافت. ترجمه‌ی اکثر رسالات مذکور با مقدمه‌های کاویانی منتشر شده است. تعداد صفحات آن ترجمه‌ها نزدیک به ۱۲۰۰ صفحه و مجموع صفحات مقدمه‌های نگاشته شده بر آن‌ها، بیش از ۱۶۰ صفحه را در بر می گیرد.

دکتر محمد حسن لطفی تبریزی پس از درگذشت همیار و همراز خود، به ترجمه آثار افلاطون و آثاری که غالبا با افلاطون و آثار او به نوعی ارتباط داشتند، ادامه داد. کار نظام‌مند ترجمه‌ی خلاق لطفی، به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی صورت پیگیرانه‌تری یافت. تمام ترجمه‌های اخیرش هم بین سال‌های ۱۳۷۷–۱۳۵۷ به چاپ رسیده است: دوره‌ی (کامل) آثار افلاطون که مشتمل است بر ۲۸ رساله و کتاب و ۱۳ نامه. آثاری که با **رضا کاویانی** ترجمه کرده بودند

به علاوه‌ی آثاری که پس از درگذشت آن زنده یاد لطفی به فارسی برگردانده است. زنده‌نام **عبدالحسین زرین کوب**، انتشار دوره‌ی کامل آثار افلاطون [را] که همّت نستوه و شوق بی‌ملال آقای **دکتر محمد حسن لطفی** آن را تحقق داد[۱۶] امکان آن به دست آمد که افلاطون که در اندیشه‌ی اندیشه‌وران این مرز و بوم حضور اثرگذاری داشته، دانش‌پژوهان ایرانی بتوانند بی‌واسطه با چندوچون آثار وی و ابعاد فلسفه‌اش آشنایی یابند.

گفتنی آن که به گواهی پژوهندگان آثار و احوال افلاطون، نامه‌های ٦و٧ از نامه‌های مندرج در این مجموعه اصالت دارند. نامه‌ی هفتم را کاویانی و لطفی با هم ترجمه کرده بودند. توصیفی که دکتر کاویانی در مقدمه‌ی خود بر آن درباره‌ی خاندان دیونیزوس و حکمران سیسیلی که نامه‌ی افلاطون حاصل سفر او به آن سرزمین بوده، نوشته، گویی به جای دیونیزوس اول و دوم ،پهلوی اول و دوم را توصیف کرده است. وی با تاکید بر این که دیونیزوس به علت آن که ذاتاً مستبد بود، نخواست یا نتوانست چنان اساسی به حکومت خود بدهد که نسل‌های بعدی بتوانند روی آن بنایی برپا سازند و با وجودآن که توانست در داخله، امنیتی برقرار سازد که وضع مردم در سایه‌ی آن بهبودی نسبی یابد، لیکن چون بر نمی‌تافت که کسی شخصیتی پیدا کند و جز نوکران بلی‌قربان‌گو را به خود راه نمی داد، امور مملکت به دست بی‌همه‌چیزان بوقلمون‌صفت افتاد و از این روی به ناچار نسبت به همه سوءظن پیدا کرد و از تنهایی به سرنیزه تکیه داد. وقتی هم دستش از دنیا کوتاه شد پسرش دیونیزوس دوم جانشینش شد.بدیهی است که پسر چنان حکمران مطلق‌العنانی از تربیت معنوی محروم مانده باشد و بنابراین بر حسب عادت به همان روال سابق حکومت کند و به جای تعقیب هدف‌های بزرگ به اقتضای روز با انتریک بازی و ظاهرسازی حکومت راند.[۱۷]

دکتر لطفی گفته است که حمله‌های دور از انصاف و شرف‌دادستان‌محکمه‌ی نظامی‌درجریان‌محاکمه نظامی مصدق به شخص وی چندان تاثر آور و ناراحت کننده‌بود که‌دکتر کاویانی را بر آن داشت تا در آن فضای خفقان آور، رساله‌ی یادشده (محاکمه سقراط) را ترجمه و منتشر کنند.

دکتر محمد حسن لطفی تبریزی می‌گوید بی‌آنکه از قبل قصد ترجمه‌ی آثار زیادی از **افلاطون** را داشته باشد، افلاطون اورا به دنبال خود کشید و او هرگز نتوانست خود را از حیطه‌ی جاذبه و یا افسون **افلاطون** بیرون بکشد و تا پایان عمر «هیچ کاری که مربوط به **افلاطون** نباشد» نکرد و «فقط دوبار پای از این دایره بیرون نهاد؛ یکی ترجمه‌ی آغاز و انجام تاریخ **یاسپرس**(۱) و دیگری ترجمه‌ی تاریخ جنگ **پلوپونزی**. ترجمه‌ی اثر اول بی‌گمان تحت تاثیر علاقه‌ای بوده که در جریان ترجمه‌ی تک‌نگاری‌های **یاسپرس** به او پیدا کرده بود.جنگ پلوپونزی هم به نوعی با زندگی افلاطون و تشکیل نظام اندیشگی وی پیوند داشته است. چرا که افلاطون سه سال پس از در گرفتن جنگ سی‌ساله‌ی پلوپونز بین اسپارت و آتن که به شکست دومی از اولی منجر شد به دنیا آمد و خواه ناخواه تحت تاثیر عواقب ویرانگر آن قرار گرفت. **عزت الله فولادوند** بر آن است که اگر آن جنگ خانمان‌برانداز بین اسپارت و آتن به وجود نیامده بود، بسیاری از افکاری که افلاطون پیدا کرد شاید هرگز به خاطرش خطور نمی‌کرد. بر اثر مشاهده‌ی فلاکت و بدبختی آتن بود که افلاطون به بسیاری از آن نظریات رسید و به دموکراسی به معنای حکومت مردم، بدبین شد و شاید به اشتباه این فکر برایش حاصل شد که دموکراسی سرچشمه‌ی بدبختی آتن بوده است و به این جهت به حکومت های قدرت گرا و قدرت مدارتمایل پیدا کرد[۱۸]. **برتراند راسل** نیزاحتمال داده است که **افلاطون** آن جوان اشرافی که درباره علم سیاست می‌اندیشید، شکست آتن از اسپارت نظامی‌گرا را ناشی از باورمندی آتن به اصول و آئین دموکراسی انگاشته باشد. وی محکوم شدن استاد محبوبش **سقراط** به اعدام از جانب حکومت دموکراسی آتن را هم از علل بدبینی او نسبت به نظام دموکراسی به شمار آورده، روی کردن او به نظام اسپارت را در طرح «مدینه‌ی فاضله»(ناکجاآباد) خویش امری بدیهی یافته است.[۱۹] افلاطون اگرچه بعد از گذشت نزدیک به ۲۴۰۰ سال بزرگ‌ترین فیلسوف جهان شناخته می شود، حتی ریاضی‌دان و فیلسوفی چون وایتهد Whitehead بریتانیایی کل فلسفه‌ی غرب را حاشیه‌ای بر افلاطون به شمار آورده، با این همه اندیشمندانی چون **پوپر** Popper در جامعه‌ی باز و

دشمنانش، **افلاطون** را به این علت که در پاسخ به این پرسش که چه کسی باید حکومت کند،حاکم حکیم، یعنی یک فرد را پیشنهاد می‌کند و نه نهادها و موسساتی که حتی فرد ناشایست ارتقاء یافته به راس حکومت را از زیان رسانیدن به جامعه بازمی دارد، نه تنها آماج انتقاد قرار داده، بلکه متّهم به خیانتش کرده است. در هر حال افلاطون امروز یکی از مطرح‌ترین فلاسفه‌ی جهان به شمار می‌آید و به احتسابی هر روز دست‌کم یک اثر درباره او و فلسفه‌اش منتشر می‌شود.

ناگفته نماند که لطفی پیش‌تر بخش‌هایی از تاریخ جنگ **پلوپونزی** Peloponnesian اثر **توکودیدس** Thucydides را با همکاری اسدالله آل بویه(۱۲۸۷–۱۳۸۱)، ریاضی دان و فعال سیاسی ملی گرا، ترجمه کرده، آن را با نام چگونه یونان را جاه طلبی نابود ساخت، با مقدمه‌ی دکتر رضا کاویانی در ۱۳۳۱ به چاپ رسانده بودند. اثر مورد بحث از شاهکارهای تاریخ نگاری است و به اعتباری یادآور تاریخ بیهقی می باشد.

گذشته از دوره‌ی آثار خود افلاطون ،اهم آثاری که به نوعی با او و آثارش ارتباط داشته‌اند و به همت م.ح.لطفی تبریزی به فارسی ترجمه شده اند عبارتند از: رساله‌های منسوب به **افلاطون**؛(آثار) سه گانه‌ی **ارسطو** در ۳ جلد. می دانیم که ارسطو شاگرد مستقیم **افلاطون** بوده است. دوره‌ی آثار **فلوطین**، در دو جلد. **فلوطین** که در سده‌ی سوم میلادی در مصر و رم زیسته و رسالات ٥٤ گانه‌اش به نام انئادها(تاسوعات/نه گانه‌ها) را به زبان یونانی تالیف کرده،بنیان گذار مکتب فلسفی نوافلاطونی به شمار آمده، در الهیات کیش مسیحی تاثیر ماندگار گذاشته است. افلاطون در ایران بیشتر از دیدگاه **فلوطین** شناخته شده و خیلی ها نظریات فلوطین را همان نظریات **افلاطون** انگاشته‌اند که توان گفت به بیراهه رفته‌اند. دکتر لطفی، در مقدمه‌ای که به ترجمه‌ی آثار **فلوطین** نوشته، کوشیده است فرق عمده‌ی ماهیّت فلسفه‌ی **فلوطین** را، با شیوه‌ی تفکر **افلاطونی**، روشن سازد. زندگی و آثار افلاطون **مولندورف**؛ افلاطون یاسپرس و فلسفه‌ی افلاطون **کارل بورمان** Bormann به ترجمه‌ی دکتر لطفی به آشنایی با احوال و آثار افلاطون کمک می کند. اثر سه‌جلدی متفکران یونانی **تئودور گمپرتس** Gomperz هم برای دریافتِ ریشه‌های نظام فلسفی افلاطون و تأثیرش بر فلاسفه‌ی بعد از افلاطون از اهمیت خاصی برخوردار است. دکتر لطفی در مقدمه‌ای که برای ترجمه‌ی اثر سه‌جلدی پایدیا paideia تألیف ورنر یگر Jaeger نوشته، خاطرنشان کرده است که این اثر برای آن ترجمه شده است تا فارسی‌زبانانی را که می‌خواهند با نوشته‌ها و فلسفه‌ی افلاطون آشنا شوند، در راه‌یافتن به غورِ اندیشه‌های این فیلسوف بزرگ یاری کند. این اثر درحقیقت تاریخ مُفصل ادب و فرهنگ یونان است که بستر پرورشِ فلسفه‌ی یونان، ازجمله فلسفه‌ی افلاطون، بوده است. خاطراتَ سقراطی، نوشته‌ی **کسنفون** یا **گزنفون** Xenophon نیز از آثاری است که دکتر لطفی به فارسی ترجمه کرده است. کسنفون (۴۳۰ـ۳۵۵پ م) هم که دوسه سال بزرگ‌تر از افلاطون و از جمله شاگردان سقراط بوده، غیر از خاطرات مذکور، دو اثر دیگر هم درباره‌ی اســتادِ خود نوشته است. جز آن، وی دنباله‌ی کارِ ناتمام **توکودیدس** یا **توسیدید** Thucydides را نیز گرفته، هلنیکا (تاریخ یونان) را نوشت و به‌داوریِ دکتر لطفی، نشانَ داد که تا چه پایه از ژرفای اندیشه و وسعتِ دیدِ سلفِ بزرگِ خود، بی‌بهره و تا چه حد از دریافتن قانونِ قدرت و سیاست ناتوان بوده است. کسنفون، که در پایان سده‌ی ٥ پ م با حدودِ ده هزار مزدور یونانی به خدمت کورش کوچک درآمده بود، درنتیجه شکست کورش از برادرش، اردشیر دوم، در جنگ کوناکسا Cunaxa واقع در نزدیکیِ بابل در ٤٠١ پ م، سپاه مزدوران یونانی به‌کمکِ فرماندهی کسنفون، از میان رودان و از طریق آناطولی و دریای سیاه به یونان بازگشتند. حاصل شرکتِ کسنفون در این لشکرکشی دو کتاب است به نام‌های آناباسیس Anabasis و کوروپایدیا Cyropaedia که هر دو از منابع تاریخ هخامنشی به‌شمار می‌روند. کتاب اوّل گزارش بازگشتِ هیجان‌انگیز ده‌هزار یونانی به میهنِ خودشان است. موضوعَ کتابِ دوم هم تربیتِ کورش بزرگ می‌باشد، که آمیزه‌ای است از مشاهدات و شنیده‌ها و خیال‌پروری‌های کسنفون.[۲۰]

ترجمه‌های دیگرِ لطفی بیش‌تر مربوطند به دوره‌ی گذار از سده‌های میانه به سده‌های جدید و به‌عبارتِ دقیق‌تر، دوره‌ی رنسانس Renaissance (نوزایی و فرهنگ و ادب انسان‌محور یونان و رُم باستان)، که عبارت‌اند از: فرهنگ

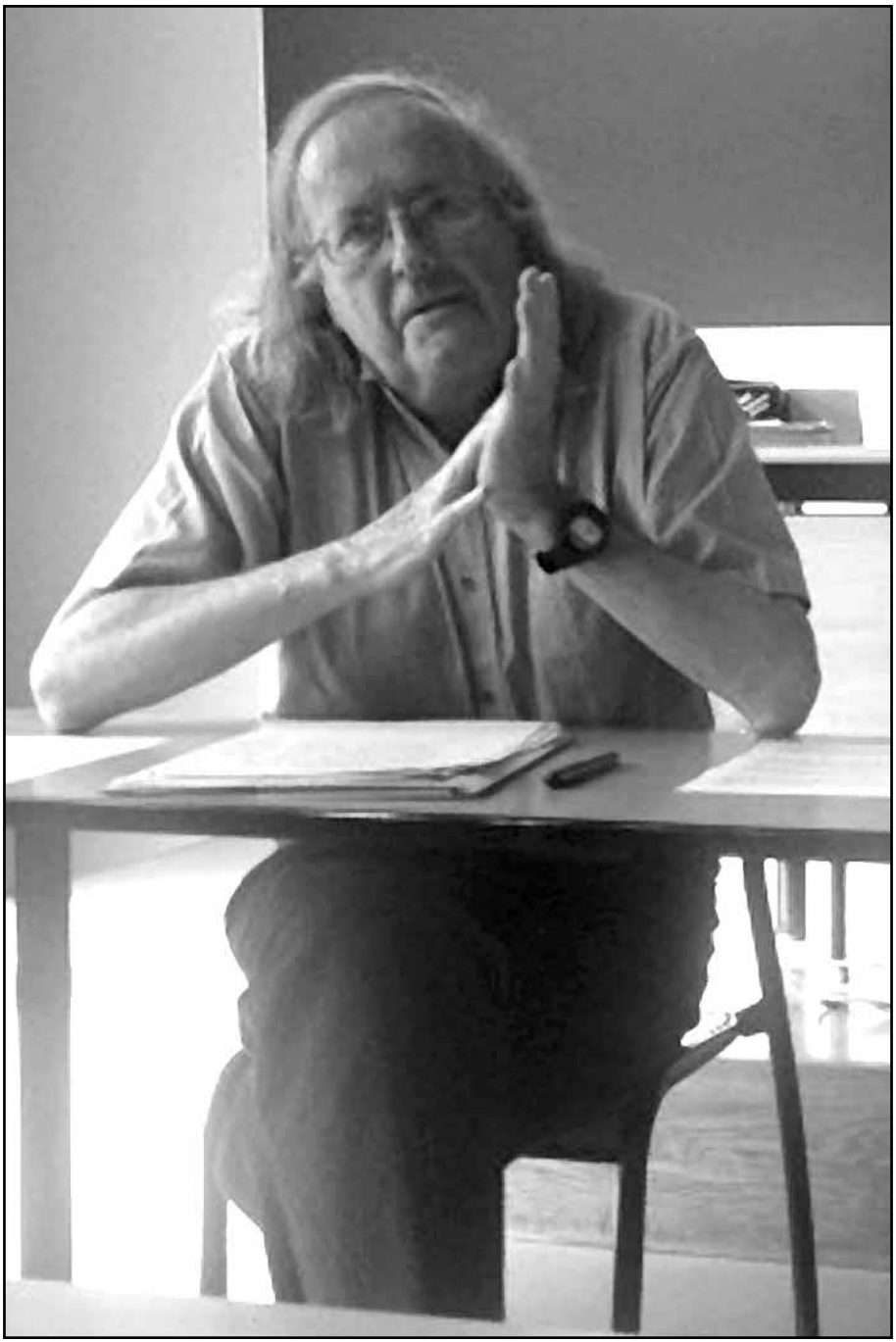
رنســـانس در ایتالیا، اثر کلاسیک **یاکوب بورکهارت** (۱۸۱۸ـ۱۸۹۷) Burckhardt که به همه زبان‌های مهم اروپایی ترجمه شده است؛ اومانیسم و تحول آن در اروپا هم که موضوع‌اش مطالعه‌ی جنبش فرهنگی پدیدآمده در دوره‌ی رنسانس بر اثر آشنایی با فرهنگ باستانی یونانی‌ـرومی است. آماج این جنبش هم عبارت بود از شکوفاساختن نیروهای درونی انسان و پدیدآوردن انسان خودآگاه و رهایی دانش و زندگی اخلاقی و دینی از قید قیمومت کلیسا؛ گفتارها، از نیکولا ماکیاولی، اثر دیگری از دوران رنسانس است که دکتر لطفی خواندنش را برای فارسی‌خوان‌ها میسّر ساخته است. **ماکیاولی** (۱۴۶۹ـ۱۵۲۷) Machiavelli که زاده‌ی فلورانس، خاستگاه رنسانس و اومانیسم بود، «علم سیاست را بر پژوهش رفتار بشری بنیاد نهاد»[۲۱]. معروف‌ترین آثار او «شهریار» و «گفتارها» است، که اولی بیان واقع‌نگری اندیشمند عمل‌گرایی است که تشکیل حکومتی نیرومند و باثبات را در شرایط آن روزین ایتالیا، متضمن تأمین وحدت کشورش، که آرزویش را در دل می‌پروراند، می‌دانست. دومی هم بیان‌گر آرمان‌های ماکیاولی اومانیست است.

برگردیم به زندگی خصوصی دکتر لطفی. وی در ســـال ۱۳۲۹/۱۹۵۰ سفری به آلمان کرد و همراه خانم **دکتر زیگرید گوگارتن**، که پیش‌تر، زمانی که او دانشجوی دوره‌ی دکترای زبان‌وادبیات روسی در همان دانشگاه گوتینگن بوده، با هم آشنا شده بودند، به ایران آمدند و اساس زندگی مشترک خود را پی افکندند. زیگرید، ضمن تدریس در دانشگاه و اداره‌ی دفتر وکالت لطفی، که یکی از موفق‌ترین وکلای دادگستری بوده، شب‌ها آثار ادبی جهان را برای همسرش می‌خوانده‌است.

در این‌جا، مجال پرداختن به زندگی نظام‌مند و پُربار این دو انسان هم‌دل و هم‌نفس و کمربسته به خدمت انسان و انسانیت، نیست. دوستان دیگر، درباره‌ی افکار و آثار دکتر لطفی سخن گفتند و می‌گویند. من فقط اشاره‌ای می‌کنم به نقش مؤثر **خانم لطفی تبریزی** در شناساندن ادبیات داستانی معاصر فارسی در کشورهای آلمانی‌زبان. وی، گذشته از برگرداندن جای خالی سلوچ و متن کوتاه‌شده‌ی کلیدر **محمود دولت‌آبادی**، همسایه‌های **احمد محمود**، از این ولایت **علی‌اشرف درویشیان** و داستان‌هایی از **صادق هدایت**، **سیمین دانشور** و **زویا پیرزاد** را نیز به‌زبان آلمانی ترجمه کرد. وی، که با اقامت ٦٤ساله در ایران با مردم این مرزوبوم انس گرفته بود، پس از درگذشت **دکتر لطفی تبریزی** در سال ۱۳۷۸، همچنان در ایران ماندگار شد؛ تا آن‌که در ۹ شهریور ۱۳۹۳ در حدود ۹۳سالگی زندگی را به‌درود گفت و در بهشت‌زهرا به‌خاک سپرده شد. **محمود دولت‌آبادی** در مصاحبه‌ای که به‌مناسبت درگذشت آن بانوی پرهیخته با یکی از خبرگزاری‌ها داشته، ضمن اشاره به تلاش مؤثر وی «برای تفاهم میان زبان و فرهنگ ایرانی و آلمانی» از او به‌عنوان شخصیتی «بسیار محترم در کار و رفتار و زندگی» و «نمونه‌ی دقت و رعایت» یاد کرده، از این‌که چنان انسانی را در عمر خود دیده، ابراز خرسندی و آرزو کرده که «در آینده باشند کسانی که در کوشایی و حس مسئولیت به مرتبه او برسند». یادشان گرامی، راه‌شان پُررهرو باد.

پی‌نوشت:

۱. «گفتگو با دکتر محمدحسن لطفی»، مجله‌ی کلک، ش ٦٠ (اسفندماه ۱۳۷۳).
۲. همان.
۳. نگاه نو، ش ٧٤ (مردادماه ۱۳۸٦).
٤. نشریه‌ی کتابخانه‌ی ملی تبریز، ش ۱۰ (تیرماه ۱۳٤٥).
٥. از صبا تا نیما، ج۲.
٦. نشریه‌ی کتابخانه‌ی ملی تبریز، همان.
۷. تاریخ فرهنگ آذربایجان، حسین امید، ج۲.
۸. همان، ج۱.
۹. تاریخ فرهنگ آذربایجان، صفوت.
۱۰. نامه‌های لندن، تقی‌زاده.
۱۱. هشتادودو نامه به حسن شهید نورائی، مقدمه و توضیحات: ناصر پاکدامن.
۱۲. «دکتر رضا کاویانی و مملکت بی‌نقشه و بی‌هدف او»، کاوه بیات، در مجله‌ی گفتگو، ش ۱. خواب آشفته‌ی نفت: دکتر مصدق و نهضت ملی ایران، محمدعلی موحد، ج۲.
۱۳. «دکتر رضا کاویانی و...»، همان.
۱٤. مصدق در محکمه‌ی نظامی، به‌همت جلیل بزرگمهر، ج۲.
۱٥. «گفتگو با دکتر محمدحسن لطفی»، همان.
۱٦. «افلاطون در ایران»، در با کاروان اندیشه، عبدالحسین زرین‌کوب.
۱۷. «دکتر رضا کاویانی»، همان.
۱۸. «گفتگو با دکتر محمدحسن لطفی»، همان.
۱۹. تاریخ فلسفه‌ی غرب، برتراند راسل، ترجمه‌ی نجف دریابندری، ج ۱.
۲۰. لشکرکشی کوروش یا بازگشت ده‌هزار نفر، ترجمه‌ی وحید مازندرانی.
«Xenophon", in Encyclopedia Britanica»
۲۱. «ماکیاولی: زندگی و روزگارش»، مقدمه‌ی داریوش آشوری بر شهریار.



ژان ژاک لسرکل

نافرمانی‌های زبان / بخش سوم

استنباط‌هایی از پیکره‌ی متن‌های تحلیل شده

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 دو فصل اول این کتاب در شماره‌های قبل منتشر شده است.

نقطه‌ی عزیمت یک نظریه، عموما از انتخاب استعاره‌های مرتبط است؛ به‌واسطه‌ی این استعاره‌هاست که یک نظریه به ساخت موضوع و هدف خویش می‌پردازد. چهار متنی که در قسمت قبلی مورد تحلیل قرار گرفتند، به این دلیل انتخاب شده بودند که استعاره‌ای متفاوت از استعاره‌ی رایج را ارائه می‌دادند و آن استعاره‌ی متفاوت عبارت از این بود که قواعد دستور زبان را نه در چهارچوب قوانین فیزیکی، بلکه در چهارچوب مفهوم سرحدها باید تفسیر کرد. این استعاره‌ی متفاوت در نگاه نخست پیچیده به نظر می‌رسد. اما می‌توانیم با تصویر ساده‌ای از یک نقشه بحث خود را آغاز کنیم. زبان‌شناس به یک نقشه نگار می‌ماند، و زبانی که او مطالعه می‌کند به منزله‌ی سرزمینی است که وی از آن نقشه‌نگاری می‌کند. همان‌گونه که دقیق‌ترین نقشه‌ی ممکن باید دارای مقیاس ۱:۱ باشد، و سرزمین نقشه‌نگاری شده را کاملا بپوشاند، جامع‌ترین دستور زبان ممکن نیز باید با خود زبان هم‌گستره باشد. این استدلال، کار ایجاد یک دستور زبان جامع را به امری ناممکن و یاس‌آور تبدیل می‌کند. اگر استعاره‌ی «سرحد» استعاره‌ای مناسب و به‌جا باشد، ابعادی از زبان وجود دارند که دستور زبان هرگز به آن‌ها دست نخواهد یافت. به نظر می‌رسد که آرزوی دست نیافتنی آن دسته از زبان‌شناسانی که فکر می‌کردند قواعد محدودی می‌توانند ویژگی‌های اساسی زبان را توصیف کنند، سوءتفاهمی بیش نباشد. همه‌ی ما در خوش‌بینی اولیه‌ی ایجاد شده توسط الگوی چامسکی، که پیشرفت‌های به‌دست آمده در واج‌شناسی را به نحو نیز تعمیم می‌داد، شریک هستیم. اگر بتوانیم با تعداد محدودی از واج‌ها، تمام آواهای تولید شده توسط گویشوران زبان انگلیسی را توصیف کنیم، آن‌گاه باید بتوانیم با تعداد محدودی از قواعد ساختار عبارت–ساختی، در کنار تعداد محدودی از گشتارها، نحو زبان را نیز شرح دهیم. چامسکی با اراده‌ای راسخ هرگز از برنامه‌ی خویش پا پس نگذاشته و آن را به چهارچوب و اصول دستور جهان‌روا و پارامترهایی که اصول جهان‌روا را با زبانی معین سازگار می‌نمایند، اعمال نموده است. رویکرد من به مساله‌ی دستور زبان با رویکرد چامسکی در تقابل است. بسندگی و جامع بودن یک دستور

زبان دقیقا به «اندازه» و قلمرو تحت پوشش آن دستور بستگی دارد. البته منظور من این نیست که قواعد مطرح شده در یک کتاب درسی دستور زبان نادرست هستند. این کتاب‌ها خیلی چیزها را تحت عنوان غیرمنصفانه‌ی «بی‌قاعده‌ها» کنار می‌گذارند، دقیقا همان‌گونه که یک نقشه‌ی مقوائی بریتانیای کبیر، به بهانه‌ی کمک به دانش آموزان در رسم شکل سرزمین اجدادی خویش در دفترهای تمرین‌شان، بسیاری از ویژگی‌های مهم این سرزمین را محو می‌کند. جزئیاتی که لاجرم در نقشه‌های دستور زبان کنار گذاشته می‌شوند چیزی را تشکیل می‌دهند که من آن را «بازمانده» نامیده‌ام. بنابراین، چهار متنی که من مورد شرح و تفسیر قرار داده‌ام، نمونه‌هایی از «بازمانده» را تشکیل می‌دهند. پاره‌گفتار تولید شده توسط خانم مهمان‌خانه‌دارِ کاکنی نشان می‌دهد که هر وقت ما از یک سرحد عبور کنیم، هرگز احساس نمی‌کنیم که در یک تاریکی خارج از محدوده قرار گرفته‌ایم، بلکه همواره این احساس را داریم که هنوز درون سرحدهای زبان(به طور عام) و در حقیقت حتی درون سرحدهای همان زبان قرار گرفته‌ایم. جمله‌ی دوم نیز نشان می‌دهد که تفاوت بین دو سوی یک سرحد، آن‌قدر که ما انتظار داریم، فاحش نیست. گاهی در وسط یک نقشه، قلمروهای ناشناخته‌ای نیز باقی می‌مانند: همانند فضای خالی قرار گرفته در وسط نقشه‌ی آفریقا که موجب شگفتی جوزف کُنراد شد و به عنوان هر خواننده‌ی اثر «قلب تاریکی»، زمانی که به قلب ناشناخته‌ها راه می‌یابیم، آن‌چه که در قلب ناشناخته‌ها می‌یابیم (البته اگر بتوانیم چیزی بیابیم) از قواعدی متفاوت پیروی می‌کنند. قسمت‌های آغازین اثر «غرور و تعصب» نشان می‌دهند که یک مولف خلاق می‌تواند سرحدها را تغییر دهد. این مولف خلاق فقط یک کاوش‌گر نیست که به سرزمینی پرهرج و مرج پای گذاشته باشد؛ این مولف یک پادشاه نیز هست که ممکن است برای الحاق موقت یا دائمی بخشی کوچک از آن «بازمانده» تصمیم گرفته باشد. پس معلوم می‌شود که لوئیس کرول نقشه‌نگاری کارکشته است که بر نقطه‌ای مبهم بر روی نقشه‌ی موجود زبان انگشت گذارده و نشان می‌دهد که در آن قسمت نقشه، که نقطه‌ای مورد مناقشه در سرزمین بی‌دستور است، به مرزهایی روشن‌تر نیاز داریم.

زبان‌شناسان علمی از استعاره‌ی نقشه‌کشی بی‌بهره‌اند. استعاره‌های مطلوب آن‌ها از حوزه‌ی معماری به عاریت گرفته شده‌اند. در زبان‌شناسی علمی، زبان‌شناس الگویی از توانشِ زبانی یا نحو زبان انگلیسی بنا می‌کند؛ آن‌گونه که لکاف و جانسون می‌گویند نظریه همانند یک ساختمان است. در حقیقت بخش قابل توجهی از نظریه‌ی علمی حاکم بر دستور زبان، به معماری و بنای عناصر گوناگون دستور زبان می‌پردازد. از الگوی ۱۹۵۷ تا الگوی ۱۹۶۵، و سپس تا نظریه‌ی معیار مبسوط، تا نظریه‌ی معیار مبسوط تجدید نظر یافته و سرانجام تا دستور تک–سازه‌ای، تاریخچه‌ی پیچیده‌ی زبان‌شناسی چامسکی را می‌توان در چهارچوب معماری الگوهای گوناگون روایت و تفسیر کرد. استعاره‌ی معماری بر مفهوم ساختار سازه‌ای چامسکی نیز سایه افکنده و این امر را می‌توان در سلسله مراتب گره‌ها و انشعاب‌های ساختار درختی نظریه‌ی چامسکی هم مشاهده کرد. داستان پیش‌رفت زبان‌شناسی اساسا روایت بنا نهادن یک الگوی کارکردی کارآمدتر و متقارن‌تر از الگوهای پیشین است. این روایت در حال حاضر به بحرانی ژرف گرفتار شده و بحث تغییر استعاره‌ای که من مطرح کرده‌ام (تغییر از معماری به نقشه‌کشی) نشانه‌ای از این بحران است. البته این بحران صرفا به زبان‌شناسی محدود نمی‌شود. زبان‌شناسی یک استثناء نیست. همانند علوم دیگر و همانند روایت‌های دیگر حاکم بر آن علوم، زبان‌شناسی نیز به آن‌چه که امروز «بحران پسامدرن» نامیده می‌شود، گرفتار شده است.

اگر شرح این بحران را که «لیوتار» در اثر« شرایط پسامدرن» خویش ارائه داده است، دنبال کنیم (انتقادهای تند مشابهی را نیز می‌توان در دنیای آنگلوساکسون، و در آنارشیزم معرفت شناختی فیرابند مشاهده کرد)، متوجه خواهیم شد که باور به شهر خدا، یعنی به آرمان‌شهری عاری از طبقه‌ی سوسیالیزم مارکسی، و یا حتی جهان منظم علم گالیله‌ای دیگر چندان سهل و آسان نیست. مهم‌ترین ابزاری که همه‌ی این روایت‌ها از آن بهره می‌جویند، مجاز خوش‌بینانه‌ی پیش‌رفت است: امروزه این خوش‌بینی قابل تردیدتر از هر زمان دیگری به نظر می‌رسد. اما حتی اگر به‌طور موقت تمام این خوش‌بینی را بپذیریم، باز باید اعتراف کنیم که وضعیت زبان‌شناسی در میان سایر عقاید علمی یا غیرعلمی،

هم عادی است و هم غیرعادی.

از سویی زبان‌شناسی به پارادایمی از علم متعلق است که ادعا می‌شود در حال از پای افتادن است، و تمام ویژگی‌های علم گالیله‌ای را دارد. چنین گفته شده است که مفاهیم زیربنائی سوسور باعث یک دگرگونی معرفت‌شناختی شده و دروازه‌ی قلمرو زبان را به روی علم گشوده‌اند. مفهوم نظام زبان وی از طریق طرد و تفکیک، از واقعیت بی‌شکل و صورت زبان، و از اِعمال عملیات منحصربه‌فرد علمیِ تجرید و تعمیم، ایجاد شده است. و متوجه می‌شویم که ساختار مفهومی زبان‌شناسی سوسوری را می‌توان به تعداد محدودی اصلِ مفروض که مختص علم گالیله‌ای هستند، تقلیل داد. حتی اگر زبان‌شناسان در ادعاهای خویش تواضع نشان دهند، حتی اگر کار خود را امری توصیفی و نه تجویزی بپندارند، حتی اگر ادعاهای خود را به پایین‌ترین سطح بسندگی فروکاهند (این‌جا به یاد تفکیک ارائه شده توسط چامسکی میان بسندگی مشاهده‌ای، توصیفی و توضیحی، و ادعای او در مورد بسندگی مشاهده‌ای صرف می‌افتیم)، و حتی اگر خود را فیلسوفانی ژرف‌اندیش یا روان‌شناسانی قابل اعتماد و منطقی محسوب کنند – باز خود را دقیقا در قلب پارادایم حقیقت خواهند یافت؛ پارادایمی که نقد پسامدرن، ویژگی متکبر آن را محکوم می‌کند. تردیدی نیست که مفهوم نظام زبان سوسور مدعی بیان حقیقت درباره‌ی زبان است.

همانند علوم دیگر، زبان‌شناسی در چهارچوب آن‌چه لیوتارد عمل‌باوری دانش علمی می‌نامد، جای می‌گیرد. همانند علوم دیگر، زبان‌شناسی «به واسطه‌ی ماهیت انجامگر خویش مشروعیت می‌یابد». زبان‌شناسی منشا اثر است: زبان‌شناسی الگویی برای علوم دیگر بوده، و تا حدودی، به این الگو بودن خویش ادامه می‌دهد. زبان‌شناسی از اقتدار برخوردار است: سیاستی بنام سرمایه‌گذاری زبانی وجود دارد و یک حوزه‌ی دانشگاهی کامل نیز پدید آمده است، که از یک سلسله مراتب برخوردار است و نوعی کشمکش برای قدرت در آن مشاهده می‌شود (تازه اگر حرفی از تصمیمات زبانی کاملا سیاسی اتخاذ شده توسط دولت–ملت‌های جوان و نوپا به میان نیاوریم). نکته‌ی نهایی و شاید نکته‌ی مهم‌تر این باشد که زبان‌شناسی دارای در–بر–داشت‌های فن‌آورانه نیز هست: با دیدن یک دانشمند حوزه‌ی رایانه که درگیر ترجمه‌ی ماشینی یا ماشین‌های سنتز گفتار یا تفسیرِ گفتار است، کشف دوباره‌ی مفاهیم اساسی زبان‌شناسی ساخت‌گرا منظره‌ای رقت‌انگیز است. در حقیقت، اگر «انقلاب پسامدرن» متاثر از انفجار تکنیک‌های ارتباطی باشد، تنها امر طبیعی این است که زبان‌شناسی باید در قلب آن غوطه‌ور باشد.

زبان‌شناس به یک نقشه‌نگار می‌ماند، و زبانی که او مطالعه‌می‌کند به‌منزله‌ی سرزمینی است که وی از آن نقشه‌نگاری‌می‌کند. همان گونه که دقیق‌ترین نقشه‌ی ممکن باید دارای مقیاس ۱:۱ باشد، و سرزمین نقشه‌نگاری شده را کاملا بپوشاند، جامع‌ترین دستور زبان ممکن نیز باید با خود زبان هم گستره باشد.

اما این همان‌جایی است که تصویر معکوس شده و وضعیت زبان‌شناسی غیرعادی به نظر می‌رسد. اگر پسامدرنیسم به معنای تغییر از حقیقت به روایت، تغییر از دنیای تجربه به زبان، و تغییر از روایت‌های کلان حقیقت به بازی‌های زبانیِ خُرد باشد؛ در یک کلام، اگر پسامدرنیسم با یک گردش زبانی شناخته شود، علم زبان‌شناسی نمی‌تواند در همان مخمصه و گرفتاریِ علوم دیگر قرار گیرد: دقیقا به این علت که بازی‌های زبانی را به عنوان هدف و موضوع مطالعه‌ی خویش برگزیده است. زبان‌شناسی با ما خواهد ماند، حتی اگر مجبور باشد از ادعای علمی بودن خود دست بردارد، و حتی اگر منظورشناسی (کاربردشناسی) جای نحو را به عنوان هسته‌ی این حوزه‌ی مطالعاتی بگیرد. در حقیقت، این وضعیت غیرعادی چیز تازه‌ای نیست. ما همواره این وضعیت را تحت عنوان «پارادوکس زبر–زبان» تجربه کرده‌ایم. علم زبان به‌طور اجتناب‌ناپذیری انعکاسی عمل می‌کند چون نمی‌تواند به‌سادگی بین زبان تئوریک و زبان ابژه تفکیک قائل شود. قاعده‌ی دستور زبان به همان زبانی نوشته می‌شود که قرار است توسط قاعده توصیف شود؛ قاعده‌ی دستوری ایجاد شده می‌تواند نمونه‌ای مناسب برای یک قاعده‌ی دستوری دیگر، و شاید حتی برای خود آن قاعده محسوب شود. برای واژگان و نحو یک زبان طبیعی مفری متصور نیست. فاصله‌ی بین زبان تئوریک و زبان ابژه که زبان‌شناسان مختلف

به واسطه‌ی توصیف‌های فنی پیچیده در صدد ایجاد آن هستند (مثلا مفهوم «نشانگرهای معنایی» کاتز) همواره واهی و فریبنده بوده است، و آن‌چه که به اصطلاح «زبر–زبان» نامیده‌ایم، شکلی منحط از زبان انگلیسی بوده است. چیزی به نام زبر–زبان زبانی نمی‌تواند وجود داشته باشد. و در عین حال این زبر–زبان باید وجود داشته باشد –چون اگر زبان‌شناس نتواند از یک نقطه‌نظر به حد کافی بعید که اجازه‌ی شرحی عینی را به او می‌دهد درباره‌ی زبان سخن بگوید، پس چه کار دیگری باید بکند؟ برای گریز از این سردرگمی، فیلسوف معمولا به نوعی توصیف جهان روا متوسل می شود، به نوعی زبان تصنعی عاری از ابهامات و دشواری‌های زبان طبیعی. زبان‌شناس حداقل چنین خیالی در سر نمی‌پروراند. او می‌داند که چاره ای وجود ندارد؛ یک زبان بیرونی هم وجود ندارد که به واسطه‌ی آن مشکلات را طوری به آسانی حل کرد که دیگر بروز نکنند (این به زبان عادی اجازه می‌دهد که با تیرگی و کدری مبهم خویش هم‌چنان به کاربران خود بی‌وفایی کند و در این میان فیلسوفی که مشغول ساختن زبان مصنوعی خویش است، استثناء نیست). بنابراین، زبان‌شناس تلاش می‌کند که در داخل زبان، مرزی میان زبان ابژه و زبان ابزار ایجاد کند. ناکامی در این اقدام خود را در نوعی گنگ–گفتاری نشان می‌دهد که زبان‌شناسان به‌طور مزمن گرفتار آن هستند: بخش قابل توجهی از حیات حرفه‌ای یک زبان‌شناس صرف ترجمه‌ی مفاهیم X به زبان Y می‌شود. اما همین‌جا –یعنی در خلاقیت زبان (نامفهوم) خویش– است که زبان‌شناس به یک شاعر تبدیل می‌شود. دامورته و پیچون (دستورشناسان فرانسوی) به همین دلیل شهرت یافته‌اند، و سوسور «دفتر یادداشت‌های آناگرام (صنعت قلب)» از همین لحاظ یک شاعر است: آناگرام، پاراگرام، آنافونی ... – فقط سکوت ناشی از ناکامی به این تکثر واژگانی پایان خواهد داد. در این اضطرار پارادوکسی و ناکامی زبر–زبان، من گواهی دیگر بر وجود ذاتی «بازمانده» می‌یابم. کسی نمی‌تواند از زبان مادری خویش، از زبان خاطرات و آرزوهای خویش، بگریزد؛ این زبان مادری چنان بر معانی ما سایه افکنده است که نمی‌توان آن را به اجبار در زندان قواعد حصر نمود.

دستور زبان علمی وجود «بازمانده» را نادیده نمی‌گیرد بلکه آن را تحت عنوان کلی «استثنائات» انکار می‌نماید –و این نوعی اعتراف به وجود آن محســـوب می‌شود. از این لحاظ، استثنائات لغزش‌هایی موقتی محسوب می‌شوند، که وضعیت فعلی نظریه دستور یا هم بر–نشینی‌های موجود تک‌سازه‌ها تحلیلی از آن‌ها ارائه نمی‌دهند، اما با ایجاد تک‌سازه‌ی n+۱، یا ترکیب جدیدی از اصول و محدودیت‌های موجود در تک‌سازه‌های فعلی، قطعا می‌توان آن‌ها را تحلیل کرد. بنابراین، در نسخه‌ی قدیمی‌تر الگوی زایشی–گشتاری، لکاف سازوکار کاملی از زیر–قواعد و زبر–قواعد برای شرح و تحلیل استثنائات ایجاد نمود. به عنوان مثال جمله‌ی زیر را در نظر بگیرید:

I hate it for John to do that. [خوشم نمی‌آید جان آن کار را انجام دهد]

بولینگر نمونه‌هایی از این دست را نمونه‌ی خلاف it برون–نهاد محسوب می‌کند. بر اساس نظریه‌ی برون–نهادی، این it وهیچ it دیگری نمی‌تواند این‌جا ظاهر شود. بنابراین، حضور it به عنوان استثنائی گزینشی بر قاعده‌ای اجباری که مانع در–نهاد آن در بافت‌های معین می‌شود، تفسیر می‌گردد. خصوصیتی که به مورد واژگانی hate نسبت داده شده است بیان می‌کند که در این مورد قاعده با بی‌تفاوتی اعمال می‌شود یا نمی‌شود (چون استثناء گزینشی به این معناست که قاعده ممکن است اعمال شود: جمله‌ی I hate it for John to do that یک جمله قابل قبول است). در متن لکاف، استثنائات به‌واسطه‌ی قواعد نسبی یا ویژگی‌های واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرند. بنابراین، این استثنائات تنزل می‌یابند و نیروی کلی قواعد پا بر جا می‌ماند. از این تاکتیک هنوز هم در دستور تک‌سازه‌ای استفاده می‌شود. زمانی، در این دستور، اصلی مورد استفاده قرار می‌گرفت که به آن اصل مازاد محدودیت جزیره‌ی فاعلی می‌گفتند. این اصل زمانی مورد استفاده قرار می‌گرفت که محدودیت مورد نظر در شرح یک داده معین ناکام می‌ماند. سپس این قاعده‌ی مازاد (البته این عنوان مطلوبی برای این قاعده نیست) دوباره نام‌گذاری شد و با عنوان اصل مقوله‌ی تهی شناخته شد و از این زمان بیان آن به عنوان یک اصل کلی، و نه یک قاعده‌ی موقتی ممکن شد. جابه‌جایی نظریه در هر دو مورد، یک

جابه‌جایی یک‌سان است. و این همان جابه‌جایی علمی تعمیم و انتزاع است: چنین نشان داده می‌شود که یک قاعده‌ی معین از پس همه‌ی داده‌ها بر نمی‌آید و بنابراین مازادی باقی می‌ماند؛ آن‌گاه برای تقلیل این مازاد، قاعده‌ای استثناء ایجاد می‌شود (هدف یک دستور زبان علمی جامع و منسجم بودن است)؛ در نهایت، این قاعده‌ی استثناء به نفع یک قاعده‌ی کلی‌تر و عمومی‌تر، که از درجه‌ای بالاتر از انتزاع برخوردار است، کنار گذارده می‌شود. این قاعده‌ی کلی‌تر، تمام داده‌ها را پوشش می‌دهد و مازادی باقی نمی‌ماند. بنابراین، پذیرش استثنائات، صرفا اعتراف به شکستی موقتی است.

به اعتقاد من، متن‌هایی که مورد بحث قرار داده‌ایم، آماده‌ی چنین برخوردی نیستند. آن‌ها را نمی‌توان نمونه‌هایی از مازاد محسوب کرد، بلکه باید آن‌ها را بازمانده‌های ذاتی قلمداد نمود. من نمی‌توانم یک اصل نحوی کلی‌تری تصور نمایم که هم ساختار SN SV و هم ساختار SN SV SV حاکم بر جمله «a poem is a poem is a poem» را پوشش دهد. تلاش بانفیلد برای معرفی یک پیکرپار E در داخل قواعد ساختار عبارت–ساختی برای شرح جملات خروشناک (مثل: یا پولت یا زندگیت) صرفا تمام قواعد نظام زبان را دچارعدم انسجام کرده است. یک استثناء قاعده‌ی نقض شده را از اعتبار ساقط نمی‌کند، بلکه فقط از حدود مشخص شده توسط آن سرپیچی می‌کند. و در فراسوی آن سرحد، آن‌گونه که قبلا گفته‌ایم، تاریکی بیرونی آشفتگی زبانی وجود ندارد، بلکه زبانی وجود دارد که هنوز قابل فهم است. شاید بتوان از استعاره‌ی جدیدی برای سرحد استفاده کرد: مثلا به جای نقشه بگوییم مانع، مانع سانسورگری. در آن صورت، مفهوم بازمانده، معادل زبان‌شناختی مفهوم ناخودآگاه فرویدی خواهد بود. یعنی چیزی که به‌وسیله‌ی قواعد و دستور زبان طرد و سرکوب شده است، اما در تلاش است که در قالب جوک‌ها، لغزش‌های زبانی، غلط‌گویی و شعر باز گردد. به‌جای طرح یک توانش زبانی فطری، که به نظر می‌رسد حاوی قواعد نحوی غالبا گذرا و موقتی باشد، می‌توانیم توصیف فارغ‌البال‌تر فروید از زبان‌آموزی در اثر «جوک‌ها و ارتباط آن‌ها با ناخودآگاه» را برگزینیم. ابتدا یک بازی آزادانه با زبان، و تجربه‌ای با واژگان بدون توجه به معانی آن‌ها وجود دارد. با غالب شدن قدرت نقد و تفکر منطقی، آرام آرام این فعالیت ممنوع می‌شود. لابد، محیط نقشی مهم در این تکامل ایفا می‌کند، و محصول این تکامل ظهور دوباره گرایش سرکوب شده به پوچی به شکل جانشین در قالب جوک‌هاست. و آن‌گاه، به تعبیر فروید، برای رها نمودن فرد بزرگ‌سال از قید و بند دستور زبان، کمی الکل غالبا ضروری است. غلط‌گویی خانم مهمان‌خانه‌دار کاکنی، نمونه‌ای از بروز دوباره‌ی آن چیزی است که فروید «پوچی رهایی‌بخش» می‌نامد. به‌واسطه‌ی این، محدودیت آن‌گونه که هست ظاهر می‌شود. نقشه‌ی سرحد رسم می‌شود و آشفتگی فراسوی آن مجبور به بازگشت به داخل زبان انگلیسی می‌شود.

کسی نمی‌تواند از زبان مادری خویش، از زبان خاطرات و آرزوهای خویش، بگریزد؛ این زبان مادری چنان بر معانی ما سایه افکنده است که نمی‌توان آن را به اجبار در زندان قواعد حصر نمود.

مفهوم سرحد پیچیده‌تر هم شده است. من این مفهوم را از آثار جودیت میلنر به عاریت گرفته‌ام. به نظر وی سرحدها دارای دو ویژگی هستند: اولین ویژگی آن‌ها سلبی بودن‌شان است. مجموعه‌ی پاره‌گفتارهای دستورانه به‌نحوی مشخص و دقیق بر اساس اصول ذاتی یا زیرساختی ایجاد نمی‌شود. تنها کاری که می‌کنیم این است که مجموعه‌ی پاره‌گفتارها را به عنوان پاره‌گفتارهای نادستورانه رد نمی‌کنیم. البته، ممکن است چنین استدلال شود که قضاوت‌های یک گویشور بومی مبنی بر قابل قبول بودن یا نبودن (یک ساختار دستوری)، متکی به توانش زبانی شامل اصول مذکور است. اما به نظر من، این دستور عکس، که جملات دستورانه را یک تصویر سلبی محسوب می‌کند، قویا نشان می‌دهد که این جملات یک مجموعه‌ی انتزاعی، نه یک مجموعه‌ی منظم، را تشکیل می‌دهند. به‌همین دلیل است که کار دستورشناس باید ماهیتی توصیفی داشته باشد. آخر سرحد این‌جا چکار می‌کند؟! زبان باید آن‌گونه باشد که واقعا هست: واقعیت زبان باید حفظ شود. دومین ویژگی این است که سرحدها به تجربه‌ی گویشور از جسم و بدن خویش

مرتبط هستند. به اعتقاد جودیت میلنر، زبان تنها حوزه‌ای نیست که در آن دو مجموعه‌ی عناصر توسط یک گسست چنان از هم تفکیک شده باشند، که هر مجموعه آشکارا از دیگری متمایز شود. یک مرد هم بدن خویش را به عنوان یک بدن جنسی، به عنوان بدن یک مرد و نه بدن یک زن، تجربه می‌کند و عکس این نیز وجود دارد. شاید این رابطه بین تجربه‌ی زبان و تجربه‌ی اطلاق نقش‌های جنسی در قعر تنازعی باشد که من بین بازمانده‌ی زبان و ناخودآگاه فرویدی برقرار نموده‌ام. شاید همان‌گونه که یک اثر طنز وجود دارد، همان‌گونه که یک اثر تخیلی وجود دارد، یک «اثر بازمانده» هم وجود داشته باشد. به همین دلیل است که سرحدها به‌طور هم‌زمان هم مستحکم می‌گردند و هم بی‌اختیار مورد تجاوز قرار می‌گیرند (البته، به اعتقاد میلنر، سرحدها در جوک‌ها فقط به‌طور موقت نادیده گرفته می‌شوند). سرحدها تغییرناپذیر نیستند: آشکارا از این سرحدها عبور می‌کنیم و حتی آن‌ها را جابه‌جا می‌کنیم. یک واژه‌ی نوپرداخته که جای خود را در زبان تثبیت می‌کند نمونه‌ی خوبی از این امر است. البته اثبات وجود فرایندی مشابه در نحو دشوارتر است. اما باز خود نحو نیز در حال دگرگونی است. عبور از یک سرحد زبانی یا تلاش به جابه‌جایی آن تقریبا همان نتیجه‌ی تحلیل فرویدی را دارد، که ماده سرکوب شده را از آن سوی مانع سانسور به آگاهی باز می‌گرداند. موقعیت راه‌بردی هذیان، به عنوان فرمی از ادبیات که در عبور از سرحدات تخصص یافته است، را می‌توان در این راستا شرح داد. هذیان بیان درد–نمون‌ها و اقدامی جهت اجتناب از سانسور نیز هست. در هذیان، بازمانده مشغول فعالیت است.

تحلیلی که من از چهار متن مورد بحث ارائه نمودم، الهام‌بخش نتیجه‌گیری‌های موقتی زیر است: نخست این‌که قواعد دستور زبان با قوانین فیزیک قابل مقایسه نیستند بلکه در چهارچوب مفهوم «سرحدها» قابل بررسی هستند. دوم، آن‌چه که در فراسوی سرحد قرار می‌گیرد قابل چشم‌پوشی نیست. در فراسوی سرحد، آشفتگی و هرج‌ومرج وجود ندارد: آن‌چه که در فراسوی سرحد قرار گرفته فقط بخش‌هایی از زبان است که در حال حاضر قابل قبول نیستند – اما پتانسیل قابل قبول شدن را دارند. سوم، هر چند از منظر گویشوران زبان، سرحدها قلمرو یک نظام را تشکیل می‌دهند، اما در حقیقت این سرحدها قراردادی و قابل تغییر هستند. این سرحدها شبیه معماری پر صلابت سبک یونانی نیستند، بلکه بیش‌تر به قلعه‌های در حال ویرانی طرح‌های گوتیک ویکتور هوگو می‌مانند. چهارم، پارادوکس زبر–زبان نشان می‌دهد که «بازمانده» نشانه‌ای از یک نقص موقت در نظریه‌ی زبان‌شناسی نیست بلکه بخشی بنیادی از زبان است. پنجم، یادگیری یک زبان به منزله‌ی یادآوری و فعال نمودن ایده‌های درونی در معنای افلاطونی و دکارتی کلمه نیست؛ یادگیری زبان به منزله‌ی کشف یک قلمرو است. ششم، «بازمانده» به‌سان مفهوم ناخودآگاه فرویدی نقشی بنیادی دارد؛ همانند ناخودآگاه همواره خطر بازگشت آن در اشکال گوناگون وجود دارد. در نهایت، ما باید تشابه میان زبان و آن‌چه که میلنر «سکس‌گری» نامیده است را کشف کنیم. مادی بودن و خودسرانگی زبان خود را همین‌جا نشان می‌دهد. اجتماعی بودن زبان نیز خود را همین‌جا نشان می‌دهد: آن‌چه که از منظر سوژه فرد یک نظام به نظر می‌رسد، و معانی مد نظر آن سوژه فرد باید از پس محدودیت‌های آن نظام برآیند، در اصل یک مجموعه‌ی اجتماعی و تاریخی است، گنجینه‌ای از واژگان، قواعد و سنت‌هاست نه یک تکه نرم‌افزار که در ذهن–مغز گویشور جای گرفته باشد.

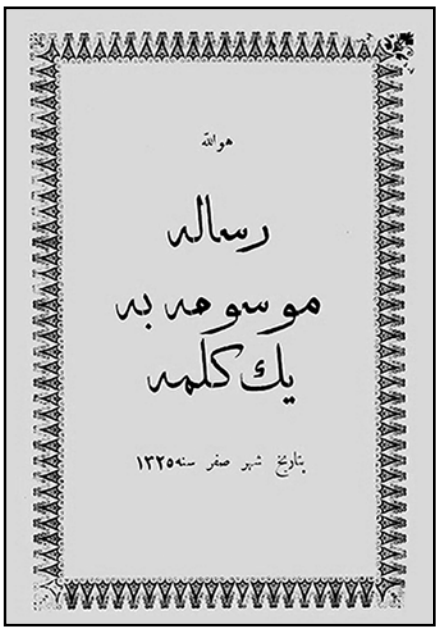
یک بازمانده‌ی بنیادی، با سرحدهایی همانند سرحدهای کوچ‌نشینان، دیدگاهی است درباره‌ی زبان که متاثر از تنش بین قواعد (زبان به عنوان فعالیتی قاعده‌مند) و قاعده‌شکنی (این نوع خلاقیت به اندازه‌ی خلاقیت قاعده‌مند اهمیت دارد) است: این هیچ شباهتی به یک ساختار چامسکیائی ندارد. در حقیقت، این اصلا ماهیتی همانند یک ساختمان یا یک بنا ندارد، این بیش‌تر به یک آشفتگی و هرج‌ومرج می‌ماند. آیا این به آن معناست که ما به یک قرن پیش، یعنی به نقطه‌ای قبل از ایجاد زبان‌شناسی علمی، پس رفته‌ایم؟ در نگاه نخست، چنین به نظر می‌رسد که مفهوم «بازمانده»ی من با دوگانگی‌های شناخته شده، و اصل سوسوری ماهیت قراردادی نشانه سازگار نیست. چگونه ممکن است مفهوم بازمانده را مطرح کنیم و در عین حال به تقابل بین نظام زبان و گفتار، هم‌زمانی و در–زمانی نیز بیاندیشیم؟

ادامه دارد

کاوُش

عرفان و تاریخ

میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله



رساله‌ی یک کلمه

میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله

یکی از بنیان‌گذاران اندیشه‌ی تجددخواهی در ایران

غلامرضا یزدانی*
gholamrezayazdani92@yahoo.com

مقدمه

ایرانِ بزرگ، مردان و زنان تأثیرگذار بسیاری را در دامن خویش پرورانده که نیت و هدف آنان فقط و فقط پیش‌رفت ایران و تعالی مام میهن و سربلندی هم‌وطنان خود بوده است و متاسفانه اغلب این بزرگان در صفحات تاریخ به دست فراموشی سپرده شده‌اند؛ از این روست که امروزه وقتی درخصوص جریانات تاریخی و نقاط عطف ملّی سخن گفته می‌شود، فقط به نام شمارِ اندکی از رهبران اشاره شده و از بیش‌تر آنان تغافل می‌شود.

نام مشروطه که با نام آذربایجان و تبریز گره خورده است، از جمله قیام‌های ملّی‌ست که ساده انگارانه خواهد بود اگر چنین فرض کنیم که یک شبه و یک ساله به ثمر رسیده است. ریشه‌ی این جنبش و حرکت سترگ را باید در چندین دهه قبل از وقوع آن جست‌وجو کرد. مطمئناً در این کنکاش با کسانی برخورد خواهد شد که تاثیر سازنده‌ی آن‌ها کم‌تر از تاثیر رهبران و صف‌شکنان آن نهضت نبوده است. در این نوشتار، سعی گردیده به معرفی یکی از این مردان و زندگی پر فراز و نشیب ایشان پرداخته شود.

میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله از جمله رجل بنام سیاسی است که قریب چهل سال از عمر خود را در عصر ناصری و در مشاغل مهم سیاسی گذراند و در این مدت با کشورهای گوناگون، افراد متعدد و افکار مختلف آشنا شد و چون همیشه دغدغه‌ی ایران را داشـــت و آینده‌ی آن برایش از همه چیز مهم‌تر بود، از هر فرصتی استفاده کرد تا لزوم توسعه و پیش‌رفت مملکت را گوشزد کند. ایشان ریشه‌های پیش‌رفت را شناخته و با کنکاش در امور مملکتی، نقاط ضعف را شناسایی کرده و آن‌ها را بدون واهمه و ابایی، بیان می‌نمود.

* کارشناس ارشد حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی

مشاغل و سمت‌های دولتی و سیاسی میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله

میرزایوسف‌خان تبریزی ملقب به مستشارالدوله، پسر حاج‌میرزا کاظم از بازرگانـــان آذربایجان و برادر میرزا جوادخان مستشارالدوله و عموی صادق مستشارالدوله، در شهر تبریز به دنیا آمد. عنوان مستشاری به نوعی در خاندان ایشـــان موروثی بود. فارسی، عربی و قدری از علوم شـــرعیه را آموخت و با سمت منشی‌گری، وارد خدمت کنســـول‌گری انگلیس در تبریز شد و بعد از چندی از خدمت انگلیســـی‌ها استعفا داد و به خدمت وزارت امور خارجه درآمد. در ســـال ۱۲۷۰ق به فرمان ناصرالدین شاه به کارپردازی حاجی ترخان مأمور شد و هشت ســـال در آن‌جا بود. در سال ۱۲۷۸ق به ایران مراجعـــت کرده و پس از هفت ماه اقامت در تهران، به حاجی ترخان معاودت کرده و بعد از سه ماه، در سال ۱۲۷۹ق کاردار ایران در پترزبورگ شد. در سال ۱۲۸۰ق ژنرال کنســـول تفلیس شد و چهار سال در آن‌جا ماند، در اواخر سال ۱۲۸۳ق پس از بازگشت حسنعلی‌خان گروسی(امیرنظام) از پاریس، به کارداری سفارت ایران در پاریس منصوب و از راه استانبول عازم فرانسه شد. در مدت سه سال اقامت خود در پاریس، چهار مرتبه به لندن رفت. در سال ۱۲۸۸ هـق که حاج‌میرزا حسین‌خان مشـــیرالدوله روی کار آمد و به وزارت دادگستری و وظایف و اوقاف منصوب شد و بعد در همین سال به منصب سپهسالاراعظم و یک‌ماه و نیم بعد صدراعظم گردید، میرزا یوسف‌خان را به وزارت دادگستری منتقل و به سمت مستشار وزارت‌خانه‌ی مزبور برقرار نمود و از این تاریخ به میرزا یوســـف‌خان مستشار معروف شد. در ســـال ۱۲۸۹ق دوباره به وزارت خارجه منتقل و به نیابت آن وزارت‌خانه معین شـــد و سپس در سال ۱۲۹۲ق به «کارگزاری مهام خارجه آذربایجان» که در آن زمان از کارهای مهم دولت بود منصوب و روانه‌ی تبریز گردید. در سال ۱۲۹۹ق که یحیی‌خان مشیرالدوله وزیر عدلیه شد، میرزا یوسف‌خان را به سمت معاونت خود برگزید و در همین سال به مناسبت مستشاری، ملقّب به مستشارالدوله شد. به دلیل معایبی که در وزارت عدلیه می‌دید از شـــغل خود کناره‌گیری کرد و در روزنامه‌ی «اختر» اشـــکالات عدلیه در ایران را نوشت. به نقل از روزنامه‌ی خاطرات اعتمادالسلطنه، در ۱۲ ذیقعده ۱۲۹۹ق در اثر سوءظنی از طرف ناصرالدین شاه احضار و موقع خروج از کاخ، فراش‌ها او را گرفته و توسری زیادی به او زدند و در منزل حاجب‌الدوله زنجیر کردند و به این ترتیب از انجام کارهای دولتی معزول گردید. پس از دو ماه تحمل حبس به وساطت کامران‌میرزا نائب‌السلطنه از حبس آزاد شـــد(۱۰ محرم ۱۳۰۰) و دوباره در وزارت خارجه داخل خدمت شده و در سال ۱۳۰۱ق کارپرداز اول(سرکنسول = ژنرال کنسول) ایران در بمبئی شد. در سال ۱۳۰۳ق حاج حسینقلی‌خان به جای وی به سمت سرکنسولی منصوب و به بمبئی فرستاده شد.

در سال ۱۳۰۷ق بجای حاج‌میرزا محمدعلی‌خان ثقه‌الملک نایـــب اول وزارت خارجه، برای بار دوم به ســـمت «کارگزاری مهام خارجه آذربایجان» منصوب گردید و در ســـال ۱۳۰۸ق که دارای سمت مزبور بود به‌واسطه‌ی نامه‌ای انتقادی که به ناصرالدین شاه نوشت و نیز به واسطه‌ی ارتباطش با میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله، مواجبش را قطع نموده و ســـمت و لقبش را به میرزا جوادخان، برادر وی، که از کارمندان عالی‌رتبه‌ی وزارت خارجه بود و در ســـال ۱۳۰۶ق کاردار ســـفارت ایران در استانبول بود، دادند و به جای وی مأمور آذربایجان نمودند و پس از همه‌ی این کارها میرزا یوسف خان را دست و پابسته به قزوین برده، در آن‌جا زندانی کردند.

تألیفات و افکار میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله

میرزا یوسف‌خان در طول سال‌های ۱۲۸۰تا ۱۲۸۳ که به مدت چهار سال ژنرال کنسول تفلیس بود، رساله‌ی «رمز یوســـفی» را تألیف نمود که در سال ۱۲۸۲ق، در تهران منتشر گردید. در همین دوره‌ی اقامت در تفلیس، با میرزا فتحعلی آخوندزاده مناسبات دوستانه‌ی نزدیکی پیدا کرد. آخوندزاده در اواسط ۱۲۸۲ق نگارش مکتوبات کمال‌الدوله را به پایان برده بود. متن مکتوبات کمال‌الدوله در اصل به ترکی نوشته شده بود. متن فارسی مکتوبات،

حاصل ترجمه‌ی مشترک آخوندزاده و میرزا یوسف‌خان در ۱۲۸۳ق است. میرزا در سال ۱۲۹۹ هـ‌ق نیز کتاب «علم طبقات الارض» را منتشر نمود.

مهم‌ترین و تاثیرگذارترین اثر ایشان رساله‌ی «یک کلمه» است. میرزا یوسف‌خان که از ۱۲۸٤ تا ۱۲۸۷ق کاردار (شارژدافر) سفارت ایران در پاریس بود رساله‌ی معروف «یک کلمه» را در پاریس و در ماه‌های پایان خدمتش در آن‌جا به اتمام رساند و دست‌نویس آن‌را در راه بازگشت به ایران در تفلیس به آخوندزاده نشان داد. مستشارالدوله اصول افکار سیاسی خود را در رساله‌ی «یک کلمه» بیان کرده‌است. این رساله یکی از اولین آثار آزادی‌خواهان ایران به شمار می‌رود و در تحریک احساسات و بیدار کردن مردم در آن زمان، نفوذ فوق‌العاده داشته‌است و در سال ۱۳۲۳ق که مرکز غیبی تشکیل گردید، این کتاب راهنمای سیاسی آن انجمن بود. ایشان با مشاهده انتظام و اقتدار لشکر و آسایش و آبادی در تفلیس و پس از آن مشاهده‌ی به مراتب زیادتر همین آثار رفاهی در فرانسه و انگلستان، ریشه‌ی همه را در عدل می‌یابد. رساله‌ی یک کلمه را اقتباسی از قانون اساسی فرانسه می‌دانند. لیکن ایشان به ترجمه‌ی صرف بسنده نکرده و در جای جای مطالب از آیات قرآن و احادیث و برگفته های خود مستنداتی آورده است. یک کلمه در ۲۱ فصل که در برگیرنده‌ی تمام الزامات اجرایی یک کشور است، نگارش یافته است. این رساله در سال‌های ۱۲۸۷، ۱۳۰۵ و ۱۳۲۵ق در تهران در قطع وزیری چاپ سنگی شد. در دهه‌های اخیر نیز در سال‌های ۱۳٦۳، ۱۳۸۲ و ۱۳۹۲ خورشیدی مجدداً چاپ شده است.

از آرزوهای بزرگ او تأسیس راه‌آهن در ایران بود و با همین عقیده و ایمان راسخ بود که در سال ۱۲۸٦ق رساله‌ای به نام «کتابچه بنفش» درباره‌ی تأسیس راه‌آهن سرتاسری ایران نوشت و به ناصرالدین شاه عرضه داشت و در سال ۱۲۹۰ق، که در خراسان بود، جزوه‌ی دیگری در لزوم کشیدن راه‌آهن از تهران به خراسان تهیه و منافع آن را ذکر کرد و از آن‌جا که به نقش کلیدی و سازنده‌ی روحانیت در اجرایی شدن و یا مقابله با اجرای طرحی، نیک واقف بود، فتوای روحانیون را در مورد آن به‌دست آورد.

نام‌برده از پیشروان نشر فکر آزادی و تغییر الفبا در ایران بوده و زحمات زیادی در این باب متحمل شده و در سال ۱۳۰۳ق رساله‌ی بسیار مفیدی هم به‌عنوان «وجوب اصلاح خط اسلام» نوشته و چاپ کرد. در این رساله ایشان در وجوب تغییر خط چنین می‌نویسد: «چون بنده پیش خود خیال می‌کردم در اصلاح خط، علمای اسلام مانع بشوند فلهذا در سال ۱۲۹۷ که در مشهد مقدس توقف داشتم شرحی در معایب خط حاضر و عقب ماندن اهالی اسلام از مراتب ترقی این عصر نوشته و ضمناً در تغییر خط از علمای آن شهر مقدس استفتاء کردم. علمای عظام فتوای صریح به تغییر خط دادند.»

مستشارالدوله از مردان روشن‌فکر، کاری و علاقه‌مند به اصلاحات مملکت و وطن خویش بوده و هرچه می‌گفته و می‌کرده، به آن ایمان راسخ داشته است. او به عنوان متفکری اصلاح طلب برای مبارزه با استبداد و ایجاد حکومت قانون به سبک اروپا و مطرح کردن عقل‌گرایی و خردورزی به جای خودمحوری و خودکامگی، نقش زیادی داشت. وی در سال ۱۳۰۸ق نامه‌ی مفصلی به مظفرالدین میرزا نوشت و خواهش کرد که آن را از نظر شاه بگذرانند. وی در آن نامه از حکومت استبدادی و فساد دربار انتقاد و اصلاحات مملکتی و ایجاد حکومت قانون و برقراری آزادی و مساوات را خواستار شده و گوشزد کرده بود که اگر زمامداران ایران خود در صدد تأسیس دولت مقننه برنیایند، سیر حوادث تاریخ آن را تحمیل خواهد کرد. سخنان مستشارالدوله با مزاج دربار ناصرالدین شاه سازگاری نداشت، پس نویسنده گرفتار همان سرنوشتی شد که دامن‌گیر همه‌ی آزادی‌خواهان آن زمان بود.

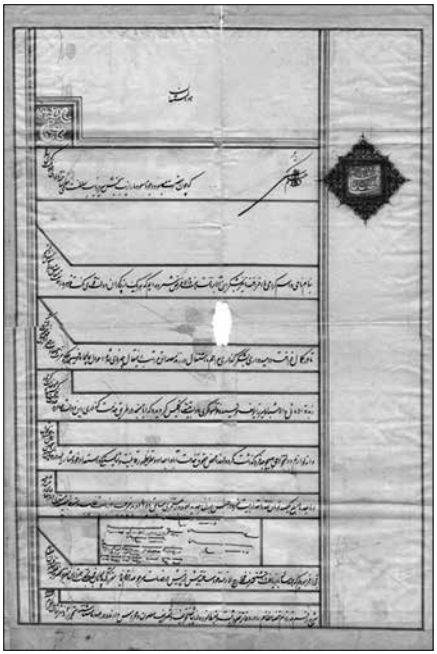
به نقل از روزنامه‌ی خاطرات اعتمادالسلطنه، به‌واسطه‌ی ارتباط میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله با میرزا ملکم‌خان، مواجبش را قطع و لقبش را به میرزا جوادخان دادند. او را به فرمان شاه در ۲۱ ذی‌الحجه ۱۳۰۸ هـ‌ق زنجیر کرده روانه‌ی قزوین نمودند و درعمارت رکنیه‌ی آن‌جا با زنجیر و کنده نگاه داشتند. وی در زندان تنها بود و اجازه ملاقات با احدی، حتی با سایر محبوسین

قزوین، را نداشت. حاج سیّاح در خاطرات خود اشاره کرده که چون میرزا حسین خان، پسر مستشارالدوله طبیب مخصوص و حکیم باشی ظل السلطان بود، اوضاع وخیم مستشارالدوله را به ظل‌السلطان می‌رسانده و ایشان نیز به میرزا علی‌خان امین‌الدوله می‌فرستاده تا این‌که بالاخره امین‌الدوله شاه را مجاب می‌کند که به‌علت خدمات بسیار مستشارالدوله، در حبس ماندنش موجب ناامیدی سایر خادمان دولت می‌شود. به این ترتیب مستشارالدوله آزاد و ۷ رمضان ۱۳۰۹ وارد تهران شده و در خانه‌ی مهندس‌الممالک ساکن می‌شود. بالاخره میرزا یوسف‌خان چند سال بعد و در سال ۱۳۱۳ق (سال ترور ناصرالدین شاه در آستانه‌ی پنجاهمین سال حکومت او) درگذشت.

اسناد به‌جای مانده از میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله

تعداد کثیری از اسناد و احکام مربوط به میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله در موزه‌ی آذربایجان نگه‌داری می‌شد که اخیرا به صلاحدید مسئولین محترم میراث فرهنگی به موزه‌ی قاجار منتقل گردیدند. این اسناد در سال ۱۳۹۳ به همت آقای حسین اسماعیلی عتیق(رئیس وقت امور موزه‌های میراث فرهنگی استان) و زیر نظر این‌جانب که در آن زمان ریاست موزه‌ی آذربایجان را عهده‌دار بودم و با همت ستودنی استاد مسلّم تاریخ و سندشناس متبحّر، جناب آقای نصرت‌الله نجفی، پس از طی نمودن مراحل حفاظت و مرمت، بازخوانی گردیدند و در سال ۱۳۹٤ با به نمایش گذاشتن سی‌وسه برگه از این احکام و اسناد، نمایشگاهی یک ساله در یکی از سالن‌های موزه‌ی آذربایجان برگزار گردید. جای دارد جهت معرفی بیش‌تر این شخصیت و آثار نوشتاری و عقیدتی ایشان، مطالعات بیش‌تری صورت بگیرد و با راه‌اندازی موزه و یا گالری اختصاصی، نسبت به معرفی هرچه بیش‌تر میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله و آثارشان به هم‌میهنان همت شود. در این فرصت با کسب اجازه از اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان، تصویر تعدادی از آن اسناد همراه با متن بازخوانی شده، تقدیم حضور خوانندگان محترم می‌شود.

سند شماره‌ی ۱



موضوع سند شماره‌ی ۱: فرمان ناصرالدین شاه قاجار مبنی بر افزایش مستمری میرزا یوسف‌خان منشی قونسولگری انگلستان

ابعاد سند: ٦۰×٥/٤۲

تحمیدیه: هوالمستعان

مهر سند: ولیعهد شاه جهان ناصرالدین

طغرای سند: حکم والا شد

صحّه سند: سمت چپ بالای سطر اول

تاریخ صدور: شوال ۱۲٦٤

خط: شکسته نستعلیق

کاغذ: مخطط مزین

مرکب: سیاه

نوع سند: سلطانی

تعداد سطور: ۸ سطر

شرح سند: (۱) که چون حضرت معبود وجود مسعود ما را زیب بخش سریر نایب سلطنت عظمی ساخته و لوای خلافت کبری را (۲) بنام نامی و اسم گرامی ما افراخته ما نیز بشکرانه این آلا بر ذمت و همت والا فرض شمرده ایم

که هر یک از چاکران دولت قوی مکنت قاهره را وسعت معاش و مایه انتعاش بخشـــیم (۳) تا در کمال فراغت و امیدواری به شـــکرگذاری مراحم ما اشتغال ورزند. مصداق مراتب این مقال چهرنمای شاهد احوال عالیجاه رفیع جایگاه عزت و سعادت همراه خلوص و عقیدت دستگاه (٤) زبده الاماثل والاشباه میرزا یوسف نویسنده قونسولگری دولت بهیّه انگلیس گردیده که آبا عنجد در طریق خدمت‌گزاری این دولت جاوید عدّت زحمت کشیده و خدمت کرده (۵) و از لوازم دولتخواهی به هیچ وجه فروگذاشت نکرده لهذا محض حقوق خدمت آباء و اجداد و نظر به ظهور قابلیت و شایستگی و استعداد خود مشارالیه در هذه السنه پیچین یئل خجسته تحویل و (٦) مابعدها مبلغ یکصد تومان نقد و مقدار بیست خروار جنس به وزن جدید علاوه بر مستمری سابق دیوانی او بدین موجب از بابت غایب متوفا به صیغه مستمری در وجه عالیجاه مشارالیه(۷) برقرار فرمودیم که همه ساله بازیافت داشته صرف مخارج لازمه خود ساخته بیش از پیـــش در خدمات مرجوعه اهتمام نماید مقرر آنکه

سند شماره‌ی ۲

عالیجاهان مجدت و نجدت همراهان مقربون حضرت العلیه و مستوفیان عظام (۸) شرح رقم قدر توام قضا نظام را در دفاتر خلود ثبت و ضبط نموده از شائبه تحریف و تصریف مصون و محروس دارند و در عهده شناسند تحریراً فی شهر شوال المکرم سنه ١٢٦٤

موضوع سند شماره‌ی ۲: فرمان ناصرالدین شاه قاجار مبنی بر انتصاب میرزا یوســـفخا ن مستشـــارالدوله به کارپردازی ایران درحاجی ترخان

ابعاد سند:۵/۳۸×۵/۵٦

تحمیدیه:بسم الله تعالی شانه العزیز

مهر سند: الملک لله تعالی

تا که دست ناصرالدین خاتم شاهی گرفت

صیت داد معدلت از ماه تا ماهی گرفت

طغرای سند: لله تعالی حکم همایون شد

صحّه سند: بالای سمت چپ سطر اول

تاریخ صدور: ذیحجه الاحرام ۱۲۷۰

خط: نستعلیق

کاغذ: ساده

مرکب: سیاه

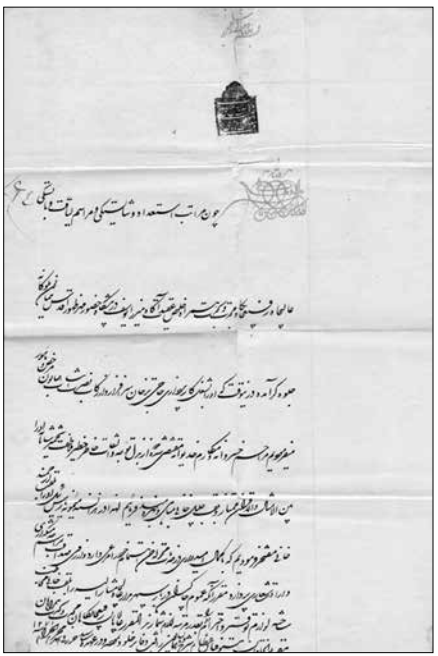
نوع سند: فرمان (سلطانی)

تعداد سطور: ۱۱ سطر

شرح سند: (۱) آنکه چون به مقتضای معاهده دولتین ذی‌شوکتین ایران و روس مقرر است که هر یک (۲) از ولایات ممالک محروسه که تجار تبعه دولت علیه ایران معاملت و تجارت دارند آدمی کاردان و امین (۳) تعیین فرماییم که به امور آنها وارســـی نموده نگذارد از کسی نسبت به آنها تعدی و اجحافی شود لهذا عالیجاه رفیع جایگاه مجدت (٤) و نجدت همراه اخلاص و ارادت آگاه میرزا یوســـف که به صداقت و ارادت معروف و به حس امانت و (۵) دیانت موصوف است به خدمت کارپردازی منصوب و از رکاب همایون مرخص فرمودیم که در (٦) حاجی ترخان اقامت کرده بر وفق شـــروط عهدنامه بین الدولتین کمال حمایت و تقویت تجار (۷) تبعه دولت علیه که تـــردد و توقف در آن حدود دارند نموده و در نظم امور آنها مساعی جمیله به ظهور رسانیده

(۸) و کل معاملات آنها باستحضار عالیجاه مشارالیه باشد و از روی کمـــال امانت و دیانت (۹) به انجام امور تبعه این دولت علیه پردازد و به حسن سلوک و رفتار خاطر آنها را از خود راضی (۱۰) و خشـــنود دارد مقرر آنکه عموم تجار و تبعه دولت علیه عالیجاه مشارالیه را کارپرداز دولت (۱۱) علیه که عبارت از قنسولی باشد دانسته سخن و صلاح حسابی او را در امورات خود مقرون به صواب دانند حرر فی شهر ۲۰ ذیحجه الحرام ۱۲۷۰

سند شماره‌ی ۳



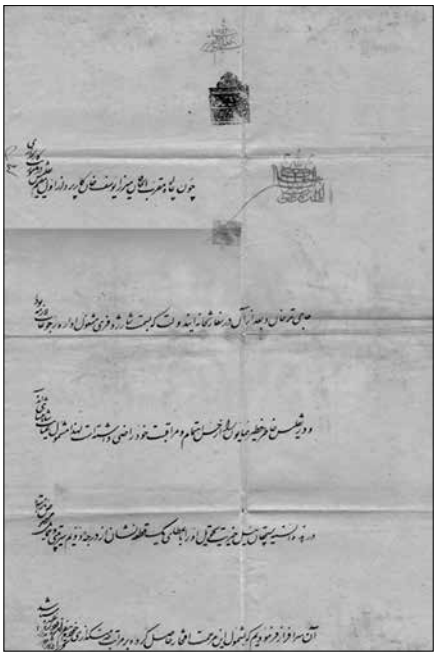
موضوع سند شماره‌ی۳: فرمان ناصرالدین شاه مبنی بر اعطای لقب خانی به میرزا یوسف خان مستشارالدوله
ابعاد سند: ۵/۳۹×۵/۵۷
تحمیدیه: بسم الله تعالی شانه العزیز
مهر سند: الملک لله تعالی
تا که دست ناصرالدین خاتم شاهی گرفت
صیت داد معدلت از ماه تا ماهی گرفت
طغرای سند: لله تعالی حکم همایون شد
صحّه سند: انتهای سمت چپ سطر اول
تاریخ صدور: محرم الاحرام ۱۲۷۱
خط: شکسته نستعلیق
کاغذ: ساده
مرکب: سیاه
نوع سند: فرمان (سلطانی)
تعدادسطور: ۹ سطر
شرح ســـند: (۱) چون مراتب اســـتعداد و شایستگی و مراســـم لیاقت و بایستگی (۲) عالیجاه رفیع جایگاه مجدت و نجدت همراه خلـــوص عقیدت آگاه میرزا یوسف در پیشـــگاه حضور مهرظهور اقدس همایون ملوکانه (۳) جلوه‌گر آمده در این وقت که او را به شغل کارپردازی حاجی ترخان ســـرافراز و از رکاب نصرت انتصاب همایون مرخص و مامور (٤) میفرمودیم مراحم خسروانی و مکارم خدیوانه مقتضی شد که از بذل توجه و التفات خاطر خطیر ملاطفت تخمیر شاهانه او را (۵) بین الاماثل و الاقران ممتاز و به لقب جلیل خانی مباهی و بهره مند فرماییم لهذا در هذه السنه میمونه باریس ئیل او را بـــه لقب ارجمند (٦) خانی مفتخر فرمودیم که با کمال امیدواری در خدمات محوله حسن اهتمام خود را مرعی دارد و از روی صداقت به مراسم خدمتگذاری (۷) و ارادت شعاری پردازد مقرر آنکه عموم چاکران دربار ســـپهر مدار عالیجاه مشارالیه را به لقب خانی مخاطب (۸) ساخته لوازم توقیر و احترام او را به قدر مرتبه لازم شمارند المقرر عالیجاهان و رفیع جایگاهان مجدت و نجدت همراهان (۹) مقربوالخاقان مستوفیان عظام شرح فرمان همایون را ثبت دفاتر خلـــود نموده و در عهده شناسند. حرر فی شهر محرم الحرام سنه ۱۲۷۱

موضوع سند شماره‌ی ٤: اعطای نشان شیر و خورشید به میرزا یوسف خان مستشارالدوله
ابعاد سند: ٤۱×۵۰
تحمیدیه: بسم الله تعالی شانه العزیز
مهر سند: الملک لله تعالی
تا که دست ناصرالدین خاتم شاهی گرفت
صیت داد معدلت از ماه تا ماهی گرفت ۱۲٦٤
طغرای اول سند: الملک لله تعالی حکم همایون شد

سند شماره‌ی ۴

صحّه سند: انتهای سطر اول
تاریخ صدور: شعبان ۱۲۷۳
خط: نستعلیق
کاغذ: ساده
مرکب: سیاه
نوع سند: فرمان (سلطانی)
تعدادسطور: ۵ سطر
شرح ســـند: (۱) از آنجا که مراتب کفایت و محاسن خدمات عالیجاه رفیع جایگاه مجدت و نجدت همراه عمدةالاماثیل والاشـــباه (۲) میرزا یوسف خان کارپرداز این دولت علیه مقیم حاجی ترخان در مهام متعلقه به خود و سرپرســـتی و جانبداری تبعه و تجار این دولت معروض (۳) پیشگاه حضور مرحمت ماثور خدیوانه آمده موقع قبول و استحسان یافت لهذا مورد عاطفتی از عواطف خســـروانه گردیده (٤) در هذه السنه مبارکه ئیلان ئیل فرخنده تحویـــل او را به اعطای یک قطعه نشان شیر و خورشید از مرتبه اول سرهنگی با حمایل ســـفید (۵) مخصوص آن سرافراز فرمودیم که نشان و حمایل مرحمتی را پیرایه بَرو دوش اعتبار خود ساخته به خدمتگذاری پردازد محرران دفاتر شرح فرمان را ثبت و ضبط نموده در عهده شناسند / تحریرا فی شهر شعبان المعظم ۱۲۷۳

سند شماره‌ی ۵



موضوع سند شماره‌ی۵: فرمان ناصرالدین شاه مبنی بر اعطای یک قطعه نشان سرتیپی از نوع دوم و حمایل به میرزا یوسف خان مستشارالدوله
ابعاد سند: ٦١×٤١
تحمیدیه: بسم الله تعالی شانه العزیز
مهرسند: الملک لله تعالی
تا که دست ناصرالدین خاتم شاهی گرفت
صیت داد معدلت از ماه تا ماهی گرفت
طغرای اول سند: لله تعالی حکم همایون شد
طغرای دوم سند: طغرای چاپی ناصرالدین شاه (خوانا نیست)
صحّه سند: انتهای سمت چپ زیر سطر اول
تاریخ صدور: جمادی الاول ۱۲۸۰

خط:نستعلیق
کاغذ: ساده
مرکب:سیاه
نوع سند: فرمان (سلطانی)
تعدادسطور: ۵ سطر
شرح سند: (۱)چون عالیجاه مقرب الخاقان میرزا یوسف خان کارپرداز اول مقیم تفلیس در ماموریت کارپردازی (۲) حاجی ترخان و بعد از آن در سفارتخانه این دولت که به سمت شارژدفری مشغول اداره رجوعات لازمه بود (۳) و در تفلیس خاطر خطیر همایون را از حسن اهتمام و مراقبت خود راضی داشته است لهذا مشمول عنایت شاهنشاهی آمده (٤) در هذه السنه سیچقان ئیل خیریت تحویل او را به اعطای یک قطعه نشان از درجه دویّم سرتیپی و حمایل مخصوص با رتبه (۵) آن سرافراز فرمودیم که به شمول این مرحمت افتخار حاصل کرده بر مراتب خدمتگذاری خود بیفزاید و در عهده شناسد / تحریراً فی شهر جمادی الاول ۱۲۸۰

سند شماره‌ی ۶

موضوع سند شماره‌ی ٦: فرمان ناصرالدین شاه مبنی بر اعطای لقب مستشارالدوله به میرزا یوسف‌خان تبریزی
ابعاد سند:۳۷×۵۳
تحمیدیه: بسم الله التعالی شانه العزیز
مهر سند: الملک لله التعالی
تا که دست ناصرالدین خاتم شاهی گرفت
صیت داد معدلت از ماه تا ماهی گرفت
طغرای سند: الملک لله التعالی حکم همایون شد
صحّه سند: انتهای سمت چپ زیر سطر اول
تاریخ صدور: رجب ۱۲۹۹
خط: شکسته‌نستعلیق
کاغذ: ساده **مرکب**: سیاه
نوع سند: فرمان (سلطانی) **تعدادسطور**: ۳ سطر
شرح سند: (۱) آنکه متعمد السلطان عمده الامراء العظام میرزایوسف خان مستشارالوزاره از بدو چاکری (۲) به دولت روزافزون تاکنون همیشه مصدر خدمات عمده بوده و از کفایت وصداقت خود همواره خاطر همایون ملوکانه راخشنود داشته همت خسروانه اقتضانمود که بر مدارج او بیفزائیم لهذا نظر به استدعای (۳) جناب جلالت مآب قواماً للمجد و الاقبال یحیی خان مشیر الدوله وزیر عدلیه اعظم در هذه السنه یونت ئیل مشارالیه را به لقب مستشارالدوله که از القاب معظم و محترم دولت ماست ملقب و مفتخر فرمودیم مقرر آنکه وزرای دربار اعظم مشارالیه را به این لقب مخاطب دانسته و در خور آن احترام او را منظور دارند / حرر فی شهر رجب المرجب ۱۲۹۹.

منابع

۱-اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن علی (۱۳۸۹) روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، با مقدمه و فهارس ایرج افشار، انتشارات موسسه امیرکبیر، تهران

۲-افشار، ایرج (۱۳٦۲) اسناد مشروطیت (خاطرات مستشارالدوله)، انتشارات فردوسی، تهران.

۳ -بامداد، مهدی (۱۳٤۷) رجال ایران، چاپخانه بانک بازرگانی ایران، تهران.

٤ -پور محمد، محرم (۱۳۹۳) مشروطه و چالش‌های روشنفکران، انتشارات ستوده، تبریز.

۵ -سیّاح محلاتی، محمد علی (۱۳٤٦) خاطرات حاج سیّاح یا دوره خوف و وحشت، به کوشش حمید سیّاح، به تصحیح سیف الله گلکار، کتابخانه‌ی ابن سینا، تهران.

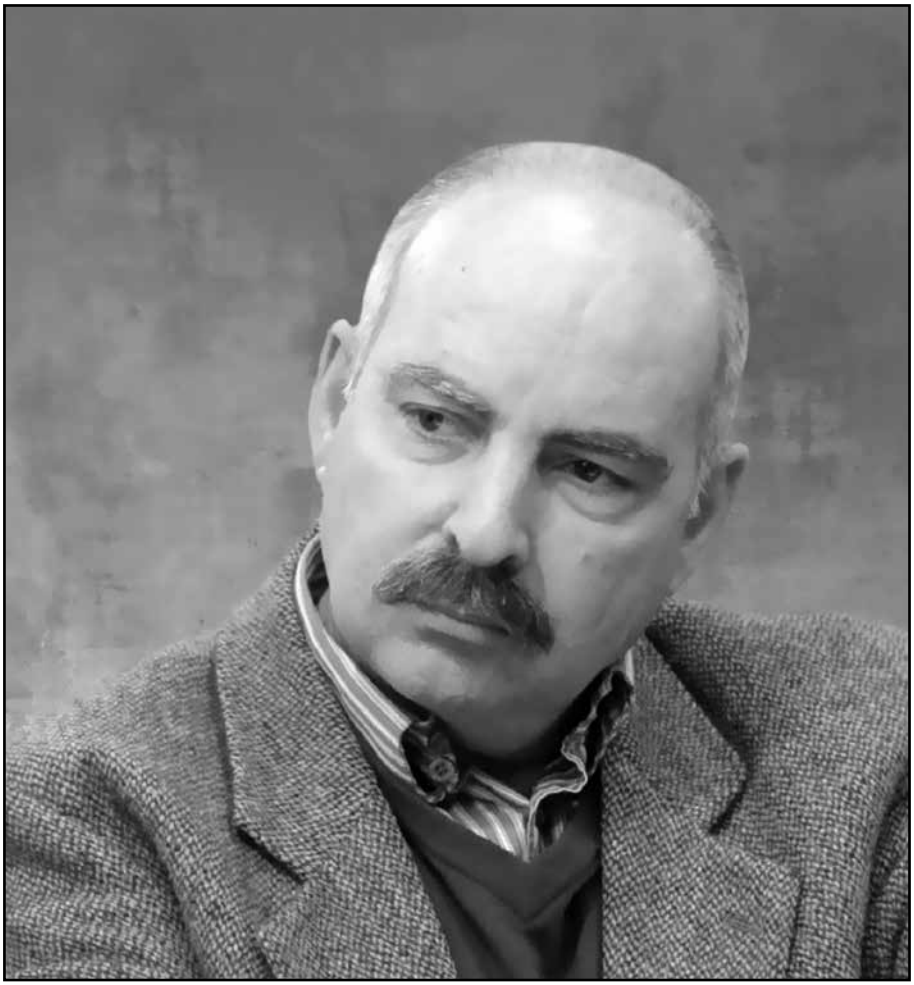
٦ -صادقی، صمد (۱۳۹۰) کوشندگان مشروطه، انتشارات ستوده، تبریز.

۷ -مستشارالدوله، یوسف بن کاظم (۱۳۹۲) یک کلمه، به اهتمام علیرضا دولتشاهی، انتشارات بال، تهران.

جریان روشن‌فکری چپ در آذربایجان

گفت‌وگو با کاوه بیات

اشاره: آذربایجان به دلیل موقعیت خاص خود، دروازه‌ی ورود جریان روشن‌فکری از غرب به ایران بوده و همین امر باعث شده است که خواسته یا نخواسته، نطفه‌ی اکثر جریانات روشن‌فکری (از جمله مشروطه) در این منطقه بسته شود. در این ارتباط با «کاوه بیات» نویسنده و پژوهش‌گر، دبیر مجموعه‌های تاریخ معاصر ایران، آسیای میانه و قفقاز در انتشارات شیرازه گفت‌وگویی انجام داده‌ایم تا جریانات روشن‌فکری چپ آذربایجان را ریزبینانه‌تر مورد مداقه قرار دهیم.



گفت‌وگو: حبیب رشیدی
habib.rashidi67@gmail.com

• ورود روشن‌فکری و روشن‌اندیشی در ایران بیش‌تر تحت‌تاثیر کدام عوامل بود و آذربایجان چه نقشی در تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جدید در ایران داشت؟

■ از آن‌جایی که امروزه همه می‌دانیم ورود اندیشه‌های جدید در ایـــران معاصر، بیش‌تر از طریق آشـــنایی با حوزه‌های تمدنی غرب صورت گرفته است، آن‌هم از طریق پاره‌ای از حوزه‌های واسطه چون روسیه(به‌ویژه قفقاز)، عثمانی، خاورمیانـــه‌ی عربی(قاهره و بیروت) و هندوســـتان و در این چارچـــوب آذربایجان به دلیل تعاملاتش با قفقاز و عثمانی نقش عمده‌ای در این میان بر عهده داشته است. تصور می‌کنم ضرورتی نداشته باشد در پاسخ به این پرسش از نو، اهم تحولاتِ منجر به نهضت مشروطه باز گفته شود و زمینَه‌ی آذربایجانی آن یادآوری گردد؛ شاید در پاسخ به پرسش‌های بعدی، نکاتی را بتوان مورد توجه قرار داد که تکرار مکررات نباشد.

• ریشه‌های جریانات چپ بیش‌تر در کجا و تحت چه شرایط و عواملی شکل گرفت، علاوه بر نزدیکی گیلان و آذربایجان به شوروی کدام عوامل دیگر در گسترش جریان چپ در این نواحی موثر بودند؟

■ پیـــش از پرداختن به جزئیات مطرح شـــده در این پرســـش جا دارد از اهمیت کلی و اساسی آذربایجان و روشـــن‌فکران آذربایجانی در نفس و اصلِ ورود طیف متنوعی از آراء و دیدگاه‌های جدید سیاسیَ و اجتماعی به ایران سخن گفت که طبیعتا هم طیف چپ این‌گونه آراء و دیدگاه‌ها را در بر می‌گیرد و هم طیف راســـت و میانه‌ی آن دو. از این رو پرداختن به یک سوی این معادله شاید بتواند به این شبهه دامن زند که اندیشه‌های برآمده از حوزه‌ی روشن‌فکری آذربایجان همیشه رنگ و بویی چپ داشته یا از یک چنین وجه ممیزه‌ای برخوردار بوده است که چنین نیست. در واقع، اگر به عرصه‌ی برآمدن و شکل‌گیری اندیشه‌ی دولت‌مدرن و ناسیونالیسم ملازم آن بنگریم، هم نظریه‌پردازان اصلی آن در حوزه‌های سیاسی و فرهنگی آذربایجانی هستند و هم مجریان و عوامل تحقق آن. از این رو، حتی شاید بتوان از اهمیت به مراتب بیش‌تر آذربایجان در ریشه‌های جریانات راست و میانه سخن گفت و از اهمیت عواملی چون نزدیکی آذربایجان به شوروی در مقام زمینه‌ی اصلی فاصله گرفتن از تحولات جاری در شوروی.

دربحث‌پان‌ترکیسم شاهد یک چنین واکنشی هستیم و در عرصه‌ی رویارویی با کمونیسم نیز وضع بر همین منـــوال بود. در هر دوی این حوزه‌ها، این آذربایجانی‌ها بودند که به دلیل تجربه‌ی عینی از تحولات جاری در عثمانـــی و قفقاز، از بدو کار با این گرایشات جدید آشنا شده و متوجه شـــدند که موضوع از چه قرار اســـت و بعد از آذربایجانی‌هـــا دیگر حوزه‌های فکری ایران در مرکز و دیگر ولایات دورتـــر کشـــور. برای مثال می‌توان به نهضت شیخ محمد خیابانی نگریســـت که در جدال پیش‌برد تلاش‌هایش برای احیاء سنت حزب دموکرات، جدایِ از رویارویی با حکومت تهران، در یک مرحله با عثمانی‌ها درگیر شـــد و در مرحله‌ی بعدی نیز با مجموعه‌ای از تحرکات کمونیستی که ظاهرا پیرامون «وسترو» کنسول آلمان در تبریز جریان داشت. با در نظر داشتن یک چنین چارچوبی، البته از برآمدن و شـــکل‌گیری یک گرایش مشخص چپ در آذربایجان معاصر نیز می‌توان سخن گفـــت و به آن پرداخت. گرایـــش حاصل از تعاملاتِ گروهی از سیاسیون آذربایجانی با سوسیال دموکرات‌هایَ ارمنی تبریز و سوسیال دموکرات‌های مسلمان قفقاز که در نهایت با تحولات حاصل از انقلاب ۱۹۱۷ روســـیه

اگر بخواهیم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا روشن‌فکران چپ آذربایجانی خواهان تجزیه‌ی ایران بودند یا می‌خواستند ایران را بر مبانی مارکسیستی اداره کنند، شق دوم صحیح است.

•••

تاریخچه‌ی شکل‌گیری حرکات چریکی را در ایران بدون تاکید و توجه بر وجه آذربایجانی آن نمی‌شود پیش برد.

تقی ارانی

سلیمان میرزای اسکندری

جعفر باقروف

آرداشس آوانسیان

وانترناسیونال کمونیستی بلشویک‌ها گره خورد و زمینه‌ی تاریخی آن در پاره‌ای از تحقیقات خارجی و داخلی مانند «پیدایش حزب کمونیست» ابراهیم‌اُف و یا آثار خسرو شاکری، رحیم رئیس‌نیا و محمدحسین خسروپناه به تفصیل بیان شده است. در واقع به دلیل قوت و قدرت نسبی این حوزه به‌خصوص از تحقیق و تفحص پیرامون گرایش‌های چپ آذربایجانی است که شاید این شبهه پیش می‌آید که در آذربایجان هیچ گرایش سیاسی دیگری شکل نگرفت که البته تصور درستی نیست و بیش‌تر حاصل ضعف تاریخ‌نگاری معاصر می‌باشد.

• آیا جریان کمونیستی ادامه‌ی جریان روشن‌فکری دوران قبل از مشروطیت بود، تفاوت‌ها و اشتراکات این دو کدامند؟

■ در این که جریانات کمونیستی ایران در جریان روشن‌فکری عصر مشروطه و پیوندهای سوسیال دموکراتیک آن ریشه داشتند و هم‌چنین جایگاه اساسی و حتی تعیین‌کننده‌ی آن در جریان روشن‌فکری ایران در مراحل بعد، تردیدی نیست. بحث نقاط اشتراک و نقاط افتراق آن دو نیز مقوله‌ی جداگانه‌ای‌ست که ابعاد کلی آن را می‌توان در پژوهش‌های بی‌شماری که در مورد گذار از سوسیال دموکراسی به کمونیسم صورت گرفته است –در ابعاد بین‌المللی و اروپایی آن– دنبال کرد و در نهایت اعاده و تجدید حیات سوسیال دموکراسی به گونه‌ای که امروزه در مقیاسی جهانی شاهد آن هستیم و رنگ باختن کمونیسم و سپرده شدن آن به بایگانی تاریخ. اما جدای از این ابعاد کلی اگر به جنبه‌های داخلی این بحث و دوران گذر بنگریم به دلیل تعطیلی امر سیاست و خفقان حاصل از دیکتاتوری رضاشاهی، کار دشوار می‌شود. اگر به صورت انتشار گاه‌به‌گاه نشریات و مسائل مختلف در حوزه‌های تبعیدی کمونیستی در اروپا تا یک دوره از تداوم و استمرار یک جریان کمونیستی بتوان سخن گفت که آن هم در خلال تسویه‌های استالینی دهه‌ی ۱۳۱۰ش/۱۹۳۰م، ریشه‌کن شد، در مورد سوسیال دموکراسی از این نیز نمی‌توان سخن گفت.

در یک دوره‌ی ۱۰–۱۵ ساله جز نوعی دولت‌گرایی و طبع‌آزمایی آن در عرصه‌ی شکل دادن به یک هویت جدید ملی و سیاسی که آن نیز ماهیّتی پراکنده و غیرمنسجم دارد، تقریبا هیچ خبر دیگری نیست و اگر هم می‌خواهد خبری شود مانند جریان شکل‌گیری گروه دکتر ارانی، به سرعت سرکوب می‌شود. البته این را در مورد عرصه‌ی گرایش‌های سیاسی راست نیز می‌توان دید. با این که رسم شده رضاشاه را به صفت فاشیسم متصف کنند و تحرّکات او را نیز از همین منظر بنگرند اما واقعیت آن است که دیکتاتوری فردی او حتی تحمل بروز این‌گونه تحرکات را نیز نداشت؛ روزنامه‌ی «ایران باستان» عبدالرحمن سیف آزاد نیز مانند «دنیا»ی ارانی از انتشار بازماند و آثاری که بتوان آن‌ها را فاشیستی خواند در آن دوره مجال چندانی برای انتشار نیافتند.

از این رو در یک دوره با یک انقطاع و گسست اساسی روبه رو هستیم و تنها در پی پیشامد فروپاشی حاصل از شهریور ۱۳۲۰ و آزادی‌های نسبی بعد از آن است که عرصه‌ی سیاسی کشور از نو بازسازی می‌شود و قابل ارزیابی و بررسی.

پاره‌ای از چهره‌های شاخص حاضر در این دوره‌ی جدید از معدود چهره‌های بر جای مانده از دور پیشین

هســـتند و برخی از آن‌ها نیز برآن می‌شوند احزاب و گروه‌های پیشین را بازسازی کنند. تعداد جمعیت‌ها و گروه‌هایی که به نام تداوم سنت حزب دموکرات دوره‌ی بعد از مشروطه و سوسیال دموکراسیِ نهفته در آن، اعلام موجودیت می‌کنند، کم و اندک نیسَت، اما هیچ‌یک پاَ نمی‌گیرند. حتی حزب توده که شاید در خفا و در سطح رهبری، خود را ادامه دهنده‌ی حزب کمونیست تلقی می‌کند نیز چنین نیســـت و اکثر کادرهای اصلی آن در دوره‌ی استالین معدوم شدند و ته مانده‌ی آن‌ها نیز هنوز در ســـیبری بودند؛ ایدئولوژی رسمی حزب نیز بیش‌تر سوسیال دموکراتیک می‌نمود. جمعیت دموکرات ایران ملک الشـــعراء بهار(۱۳۲۲) خود را ادامه‌دهنده‌ی حزب دموکرات پیشین می‌داند؛ حزب دموکرات ایران(۱۳۲۲)، حزب عامیون (دموکرات)، تقـــی زاده(۱۳۲۷) و حتی فرقه‌ی دموکرات آذربایجان(۱۳۲٤) نیز به همین ترتیب (هر چند پیرو شاخه‌ی آذربایجانی آن به رهبری خیابانی).

امـــا به نظر می‌آید ضربه‌ی حاصـــل از آن دوره‌ی گسست و انقطاع اساسی‌تر از آن بود که واقعا بتوان از وجود یک پیوند جدی میان دوره‌ی پیشین(مشـــروطه و جنگ اول) و دوره‌ی بعدی(پس از شـــهریور ۱۳۲۰) سخن گفت؛ این ارجاع به گذشته، بیش‌تر میل و آرزو بود و جنبه‌ی تزئینی داشت؛ تعدادی از فعالان پیشین، از تجربه‌ی رضاشـــاهی جان به‌در بردنـــد و در دوره‌ی بعد نیز نقش‌آفرین بودند ولی در این مورد نمی‌توان از انتقال تجربه‌ی نسلی به نسل دیگر به معنای دقیق کلمه سخن گفت؛ مانند دیگر ادوار، بعد از پشت سرگذاشتن یک دوره‌ی سرکوب و فشار، کار تقریبا از صفر شروع می‌شود و از تبعات این«بی‌تجربگی» نیز نمی‌توان رست.

• در اشـــاره به تحولات این دوره –سال‌های بعد از شهریور –۱۳۲۰ تا چه حد می‌توان گفت که اقدامات رضاخان در قبال اقوام ایرانی باعث رادیکالیزه شدن جریانات روشن‌فکری آن‌ها شد و این که روشن‌فکران آذربایجانی چه در نظر داشتند، جدایی یا اداره‌ی ایران بر اساس آراء کمونیستی؟

■ در این که اقدامات صورت گرفته در دوره‌ی پادشاهی رضاشاه باعث رادیکالیزه شدن کل جامعه از نیروهای سنتی و محافظه‌کار گرفته تا نیروهای روشن‌فکر و متجدد شد، تردیدی نیست؛ همه ناراضی بودند از جمله جریاناتی که امروزه با تسامح و بی‌دقتی از آن‌ها به عنوان جریانات روشن‌فکری «اقوام» یاد می‌شـــود. اما آن‌ها در آن دوره هنوز در ابتدای کار بودند و با بدنه‌ی اصلی روشن‌فکری چپ آن دوره تفاوت شـــاخصی نداشتند. در توضیح بیش‌تر شاید بتوان از نحوه‌ی شکل‌گیری گرایش‌های چپ در حوزه‌ی تحت اشغال ارتش سرخ در آذربایجان یاد کرد و تلاش‌هایی که برای متفاوت کردن این حوزه در جریان بود. تشکیلات حزب توده در آذربایجان در قیاس با بســـیاری از دیگر جای‌ها، نسبتا دیر برپا شد؛ امروزه به یمن اســـناد و مدارک منتشـــر شده می‌دانیم که تلاش‌های اولیه‌ی سلیمان میرزای اسکندری برای توسعه‌ی دامنه‌ی تشکیلات حزب تـــوده بـــه آذربایجان با کارشکنی‌های شخص میرجعفر باقراُف روبه‌رو شد که از همان بدو کار بر استقرار و گماردن افراد مورد اعتماد خود اصرار داشت و فقط در مراحل بعد بود که حزب توده توانست با اعزام فعالانی چون آرداشس آوانسیان به تبریز بالاخره تشکیلات خود را در آذربایجان برپا دارد هرچند که این تشکیلات نیز، همان‌گونه که می‌دانیم به وقت پیش آمدن سیاستی دیگر مورد اعتماد باقراُف نبود و در چارچوب تشکیلات مورد اعتماد وی به شکل فرقه‌ی دموکرات آذربایجان ادغام شد.

تشکیلات حزب توده در آذربایجان در قیاس با بسیاری از دیگر جای‌ها، نسبتا دیر برپا شد؛ امروزه به یمن اسناد و مدارک منتشر شده می‌دانیم که تلاش‌های اولیه‌ی سلیمان میرزای اسکندری برای توسعه‌ی دامنه‌ی تشکیلات حزب توده به آذربایجان با کارشکنی‌های شخص میرجعفر باقروف روبه‌رو شد.

هدف از طرح و بحث این نکته آن است که خاطر نشان شود جریان بازسازی گرایش چپ در ایران بعد از شهریور ۱۳۲۰ در ابتدا هیچ وجه مشخص محلی و محلی‌گرا نداشت، کما این‌که بسیاری از دیگر تحرکات سیاسی آن دوره نیز چنین ویژگی‌ای نداشتند؛ همان‌طور

که در عصر مشروطه و سال‌های جنگ اول جهانی نیز چنین بود؛ محلی و محلی‌گرا شدن –یا به قول امروزی‌ها «قومی» شدن کار– عارضه‌ای جانبی بود که بر آن فرایند طبیعی و سراسری تحمیل شد.

بدنه‌ی اصلی چپ آذربایجـــان حاضر و فعال در تشکیلات حزب توده مهم‌ترین تشکل سیاسی چپ ایرانی– نه در تهران، گیلان، مازندران و خراســـان و نه در خودآذربایجان، خـــود را تافته‌ی جدابافته‌ای تلقی نمی‌کردند و تنها پس از تصمیم‌گیری مسکو بر اتخاذ یک سیاست جدید و برپایی تحرکات جدایی‌طلبانه بود که ســـعی شد سمت و سوی آن تلاش و تکاپو جهت دیگـــری به خود گیرد. از ایـــن‌رو اگر بخواهیم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا روشن‌فکران چپ آذربایجانی خواهان تجزیه‌ی ایران بودند یا می‌خواستند ایران را بر مبانی مارکسیســـتی اداره کنند، شق دوم صحیح است. آن‌ها نیز مانند بسیاری از دیگر فعالین چپ آن دوره بر اساس برداشتی هنوز خام و ابتدایی از مارکسیسم–لنینیزم، رویای مشابهی در سر داشتند هر چند که پس از تجربه‌ی فـــراز و فرود فرقه‌ی دموکرات آذربایجان، یک گرایش مشخص «قوم گرایانه» نیز به دیگر گرایش‌های ساری و جاری در آذربایجان اضافه شد که تا پیش از آن تاریخ سابقه‌ی چندانی نداشت و اگر هم سابقه‌ای داشت در میان گروه‌های ترک‌گرا بود و نه چپ.

اما این گرایش به‌خصوص همان‌گونه که در ادوار زودگذر آزادی‌های سیاسی بعدی دیده می‌شود –مثلا دوران مقارن با نهضت ملی شدن صنعت نفت، دوره‌ی امینی در گذر از دهه‌ی ۱۳۳۰ به دهه‌ی ۱۳۴۰ و یا دوران اولیه‌ی انقلاب اسلامی– وجه غالب و نیرومندی نداشت و نیروی چپ آذربایجانی وجه کشـــوری و سراسری خود را حفظ کرد؛ حتی می‌توان گفت همانند سال‌های نهضت مشروطه و جنگ اول جهانی، در این تلاش و تکاپو نقشی راهبر و تعیین کننده داشت؛ اگر چه به دلیل ضوابط و مقررات حاکم بر تاریخ‌نگاری معاصر و تقلیل تمامی عوامل منجر به انقلاب ۱۳۵۷، به عوامل اسلامی، هنوز بررســـی نقش چپ آذربایجانـــی در این فرایند گسترده مقدور و میسر نبوده است اما این به معنای عدم موجودیتش نیست، برای مثال تاریخچه‌ی شکل‌گیری حرکات چریکی را در ایران بدون تاکید و توجه بر وجه آذربایجانی آن نمی‌شود پیش برد.

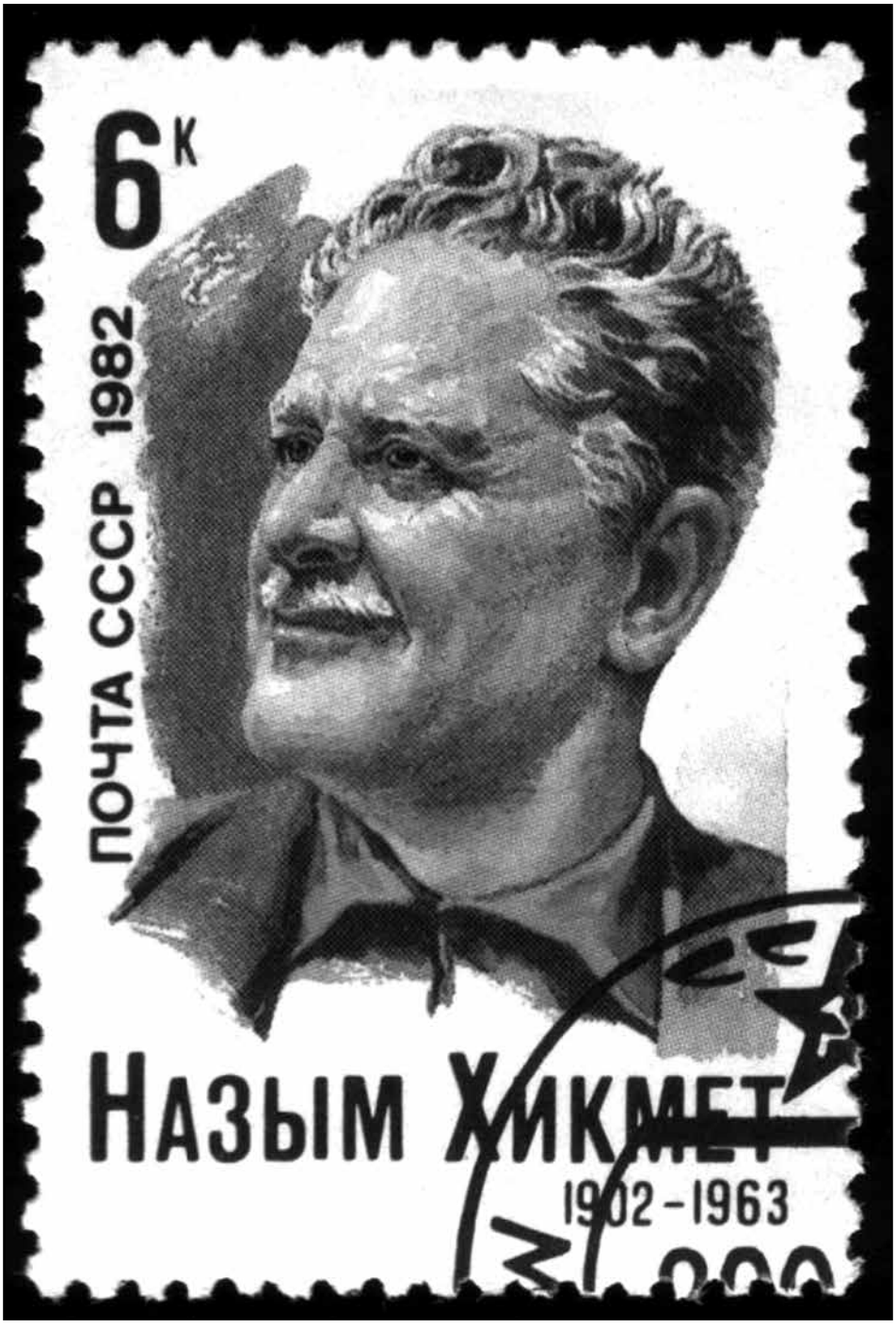
• و اما پرسش آخر: آسیب‌های روشن‌فکری آذربایجان و ایران را در کلیت آن در چه می‌بینید؟ چرا جریان چپ نتوانســـت جایگاه مورد نظر را در میان توده‌ها پیدا کند؟

■ آســـیب اصلی در خـــلال دوران گذر از سوســـیال دموکراسی به کمونیسم و تبدیل کمونیسم به حرکتی در جهت پیش‌برد منافع اتحاد شوروی به عنوان یک ستاد خودخوانـــده پیش آمد که آن نیز محدود و منحصر به چپ ایـــران نبود و عارضه‌ای کلی بود که دامن‌گیر کل چپ در جهان شد. هر چند که این مقوله در ایران به دلیل همسایگی با روسیه‌ی شوروی و علائق و منافع خاص روسیه نسبت به ایران که ریشه‌ای تاریخی و سرزمینی داشت و نه لزوما ایدئولوژیک، ابعاد به مراتب جدی‌تری از بسیاری از دیگر حوزه‌ها پیدا کرد. تجربه‌ی ظهور و سقوط فرقه‌ی دموکرات ایران و ضربه‌ی اساسی و تعیین کننده‌ای که از این رهگذر دامن‌گیر چپ ایران شد، خود از نشـــانه‌های آشکار این بحث است و مستغنی از هر توضیح و تفسیر بیش‌تر.

امـــا با بخش دوم این پرســـش–چرا جریان چپ نتوانست جایگاه مورد نظر را در میان توده‌ها پیدا کند؟– موافق نیستم؛ جریان چپ توانست جایگاه مورد نظر را در میان توده‌ها پیدا کند، هر چند نه از طریق کانال‌های اولیه و متعارف کار، بلکه از طریق چپ اسلامی؛ فاصله گرفتن این چپ اســـلامی از آسیب پیش گفته یعنی تبعیت از منافع و سیاست‌های روسیه‌ی شوروی نیز نقش مهمی در این دگرگونی داشت؛ با شکل‌گیری نوعی مارکسیسم اسلامی، که البته آن نیز مانند اصل مارکسیسم نحله‌های گوناگون یافت، می‌توان گفت چپ نیز بومی و درون‌فهم شد؛ پیروزی انقلاب اسلامی نیز از بسیاری جهات، مانند برآمدن یک وجه بارز ضدامپریالیســـتی یا دولتی شدن اقتصاد، اصولا ماهیتی چپ دارد، هر چند که این مقوله نیز افت‌وخیزهای خود را داشته و دارد.

نامورنامه

ناظم حکمت


6 К
ПОЧТА СССР 1982
НАЗЫМ ХИКМЕТ
1902-1963

زندگی و شعر ناظم حکمت

نوشته‌ی ماریالئونتیچ

دکتر دانشیار دانشکده‌ی زبان و ادبیات دانشگاه گوتسه دلچِو و عضو هیئت علمی زبان و ادبیات ترکی

ترجمه‌ی پری اشتری

اشاره: ناظم حکمت در سال ۱۹۰۲ در سلانیک به دنیا آمد. وی منصوب به خانواده‌ای کوزموپولیت (جهان‌وطن) اســـت که در دوران حکومت عثمانی نمونه‌های آن به وفور مشاهده می‌شد. وی در سال ۱۹۲۱ به مسکو سفر کرد و در دانشگاه کمونیستی کارگران شرق در رشته‌های جامعه‌شناسی، علوم سیاســـی و تاریخ هنر مشغول به تحصیل شد.

ناظم حکمت در شعر معاصر ترکیه، جایگاه مهمی دارد. وی اولین شـــعرش را با وزن هجایی نوشت. در مسکو با جریانات فوتوریست و کنتراکتیویسم آشنا شد و به ویژه از ولادیمیر مایاکوفسکی تأثیر بسیار گرفت. بدین ترتیب با استفاده از فونتیک غنی و پربار زبان ترکی و هماهنگی‌های صدایی زیبای آن، شعر آزاد را برای شعر ترکیه به ارمغان آورد. شـــعرهای او به بیش از ۵۰ زبان دنیا ترجمه شـــده‌اند. وی در آثارش از زندگی، انسان و مهاجرت الهام گرفت و در شعرهایش همواره از زندگی، مرگ، عدالت، صلح، حبس، زن، همسر، مرد، مادر، پدر، کودک، عشق، روستا، شهر، وطن و انسان دوستی نوشت.

درآمد

در هر برهه از زمان در هر جامعه‌ای، شـــاعران زیادی ظهور می‌کنند اما شاعرانی که چیزی نو و تازه به شعر می‌آورند، بســـیار نادرند. ناظم حکمت با استعداد ذاتی خود در ســـرودن شعر، رنگ و بویی تازه به شعر ترکیه بخشید. شاعران بســـیاری این نوآوری را در شعر خود به کار گرفتند و شاعران و مترجمان دیگر کشورها این تازگی را درک کرده و با هدف شناساندن زیبایی شعر ناظم حکمت به مخاطبان خود، دست به ترجمه‌ی اشعار او زدند.

به نظر دیتریچ گرونو: «آن‌چه حکومت می‌خواست به نام جامعه‌ی آتاتورک به آن دست یابد را ناظم حکمت به نام زبان ترکی واقعیت بخشید: تلفیق قوانین سخت عثمانی با ارتجاع مدرن.»

ناظم حکمت با تعریف شعر اصیل، موسیقی، ریتم، ساختار و موضوعات جدید، راه تازه‌ای در شعر ترکیه باز کرد. نویسندگان بسیاری از شعر او به حیرت درآمدند و آن‌ها را پنهانی خواندند و تأثیر گرفتند و شعر جدید را از آنِ خود دانستند.

علی‌رغم این‌که شـــعر و قدرت شـــاعری ناظم با انتقادات شدید مواجه شد، اما شاعر هرگز دست از سبک خلاقانه‌ی خود برنداشت. شعر در سخت‌ترین لحظات زندگـــی‌اش، صادق‌ترین یاور او برای به زانو درنیامدن روحش شد. شـــعر، در سال‌های تنهایی زندان بهترین دوستش بود. به واسطه‌ی شـــعر بود که او با طبیعت، زندگی و انسان‌ها ارتباط برقرار می‌کرد. از همین رو وقتی که در سال‌های دوری‌اش از زندگی، با شعرهایی که در زندان می‌نوشت، توانست زندگی را به خوبی توصیف و منعکس کند. شاعر با شعرهای غنایی‌اش از زمان خود فراتر رفت و موفق به کسب نوعی جهان‌شمولی شد.

احساســـات و درونیات عمیق شعر به ما اجازه می‌دهد تا به دنیای معنوی، فکری و احساسی شاعر وارد شویم. به همین ســـبب است که در شـــعرهای ناظم عناصر اتوبیوگرافیک متعددی را می‌توان مشاهده کرد. با خواندن شعرهای لیریک او، گویی که زندگی‌اش را خوانده‌ایم.

زندگی ناظم حکمت

ناظم حکمـــت در ۱۵ اوجاک(ژانویـــه) ۱۹۰۲ در ســـالانیک به دنیا آمد. هر شاعر، مخلوقی‌ست که روح زمان خود را بر دوش دارد. ناظم حکمت که در سال‌های آغازین ۱۹۰۰ در جغرافیای عثمانی به دنیا آمد نیز رنج جنگ و تلخی‌های جنگ کورتولوش و جمهوری ترکیه را لمس کرد و چشید.

ناظم حکمت بـــه خانواده‌ای جهان‌وطن منصوب است و طبیعتا اعتقادات خانواده در رشد و پرورش او نقش مهمـــی را ایفا کرده‌اند. پدربزرگ وی محمدناظم پاشـــا، والی مناطق مختلفی از امپراتوری عثمانی بود. پـــدرش در دوره‌ی به قدرت رســـیدن حزب "اتحاد و ترقی" مدیریت مطبوعات را به عهده داشت. پدربزرگ مادری‌اش مصطفی جلال‌الدین پاشا یک ترک‌شناس، مهندس و نقشـــه‌بردار لهستانی بود که پس از آمدن به استانبول مسلمان شـــد و نام فامیل بورژنسکی را برای خود انتخاب کرد. پدرِ مادرش انور پاشا زبان شناس بود. مادرش جلیله خانم نَقاش بود. محمدعلی، داییِ ناظم نقاش بود و فداکارانه به جنگ بالکان رفت و شهید شد. بقیه‌ی اعضای خانواده‌ی او در خدمت امپراتوری عثمانی بودند. جد مادری او مشیر محمدعلی پاشا و پدربزرگش حافظ پاشای داغستانی بود. ناظم در چنین خانواده‌ای با افکار و آرزوهای ملیت‌پرستی رشد کرد. در کلاس‌های ابتدایی دربار گالاتاسرای، نیشان‌تاشی و مکتب بحریه درس خواند و نزدیک به دو ســـال در گردان حمدیه به عنوان صاحب‌منصب خدمت کرد. در همین دوران ناظم هم‌زمان با این فعالیت‌ها دستی نیز به نوشتن شعر برد.

ناظم به دلیل مشـــکلات جسمی مجبور به ترک خدمت ســـربازی شـــد و پس از آن بود که شـــعر را هم‌چون سلاحی به کار گرفت. در مجلات مختلف ادبی شعرهایی از او به چاپ رسید و توجه بسیاری را به خود

جلب کرد.

بر اســـاس برخی منابع، ناظم، علاقه‌ی عجیبی به خانواده‌ی خود(پدر، مادر و خواهرش ســـمیعه) داشته و برای آن‌ها احترام زیادی قائل بوده است. وقتی ناظم ۱۶ ساله بود پدرش، عاشق زنی یونانی به نام سفریادیس شده و از جلیله خانم جدا می‌شود. این جدایی اثر عمیقی بر روی ناظم می‌گذارد و در طول زندگی‌اش سعی در فراموش کردن آن دارد اما وی هرگز والدینش را به خاطر این جدایی سرزنش نکرده و هر دو را محق تلقی می‌کند. یحیی کمال بایاتلیِ شـــاعر، معلم ادبیات ناظم، عاشق جلیله خانم که زنی بسیار زیبا بود، می‌شود. ناظم وقتی زمزمه‌های ازدواج را می‌شنود به شکلی بچه‌گانه یحیی کمال را تهدید و او را از این کار منصرف می‌کند و بدین ترتیب این رابطه و درس‌های ادبیات در همین نقطه به پایان می‌رسد.

جلیله خانم برای فرامـــوش کردن یحیی کمال با ابراهیم خان قائم‌مقام ازدواج می‌کند اما این ازدواج نیز پس از مدتی کوتاه منجر به جدایی می‌شود.

ناظم حکمت در چنین شـــرایط خانوادگی و در چنین محیطی تلاش می‌کند تا راه خود را پیدا کند. هنگام اشغال استانبول، ناظم و دوستانش رویای شورش در سر دارنـــد. ناظم که تحت تأثیر محیط خانواده‌اش با افکار ملیت‌پرستی تغذیه شده است قرار روزی این را در شعر خود منعکس کند. در این دوران به قلم‌هایی که احساسات ملی را در شعر بریزند احساس نیاز می‌شود. ناظم اصل «هنر برای هنر» و «هنر برای هدف» را با هم تلفیق می‌کند و شعرهای ملی متعددی می‌نویسد که در مدتی کوتاه به شهرت می‌رسند.

در میان ایـــن اوضاع در ماه اوجـــاک ۱۹۲۰ ناظم حکمت و دوستانش والا نورالدین(وا-نو)، یوسف ضیا اورتاچ و فاروق نافذ چاملی بل، با هدف پیوســـتن به مجادله‌ی ملی به آناتولی می‌روند. این برهه از زندگی(در آناتولی) ناظم را تحت تأثیر شدید قرار می‌دهد. علی‌رغم علاقه‌ی زیاد به جبهه رفتن، پذیرفته نمی‌شود. کمی بعد به همراه والا نورالدین در بولا به معلمی مشغول می‌شوند. در این سال‌ها ناظم به انقلاب شوروی علاقه‌مند می‌شود. به باتـــوم می‌رود و عضو حزب ترکیه‌ی کمونیســـت می‌شـــود. در این دوران، مصطفی کمـــال آتاتورک در آنکارا در سخنرانی‌ای در مجلس بزرگ ملت، خطاب به جوانان می‌گوید: "بعضی شاعران جوان برای مدرن شدن، شعرهایی بدون موضوع می‌نویسند. توصیه‌ام به شما این است که شعرهایی با هدف بنویسید..."

در اواخر آوستوس(آگوست) سال ۱۹۲۱ دو شاعر جوان (ناظم و والا) به مسکو می‌روند. در مسکو، ناظم حکمت تحصیلات دانشـــگاهی خود را در دانشـــگاه کارگران کمونیست شرق(KUTV) آغاز می‌کند. ناظم و والا ابتدا در رشـــته‌ی زبان فرانسه ثبت‌نام می‌کنند اما بعد، ناظم به سمت جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و تاریخ هنر می‌رود. ناظم و والا با ترجمه و تدریس امرار معاش می‌کنند و هم‌زمان شعر نیز می‌نویسند. ناظم با روشن‌فکران بسیاری آشـــنا می‌شـــود و در جلسات ادبی نویسندگان روس شـــرکت می‌کند. در این جلســـات است که با مایاکوفســـکی و دیگر نویســـندگان بنام روس آشـــنا می‌شود و بدین‌ترتیب بستر آشنایی با جریاناتی چون فوتوریسم و کنتراکتیویسم برای او فراهم می‌شود. دانشگاه KUTV برای شاعران جوان تجربه‌ای بزرگ به همراه دارد چرا که دانشـــجویانی از ۸۴ ملت در این دانشـــگاه حضور دارند. ناظم دوستی اهل هندوستان به نام صفدر دارد که زندگی او را دگرگون می‌کند. صفدر تحصیلات را کافی می‌داند و معتقد اســـت که باید به کشورش بازگشته و از راه سیاست در مقابل بی‌عدالتی‌ها بایستد. ناظم وقتی این سخنان را می‌شنود بلافاصله تصمیم می‌گیرد مسکو را ترک کند و در ســـال ۱۹۲۴ به ترکیه بازمی‌گردد. او درمی‌یابد که وطنش در حال تجربه‌ی لحظاتی تاریخی است و مصطفی کمال آتاتورک جمهوریتی تازه بنیان

در این دوران (اشغال استانبول) به قلم‌هایی که احساسات ملی را در شعر بریزند احساس نیاز می‌شود. ناظم اصل «هنر برای هنر» و «هنر برای هدف» را با هم تلفیق می‌کند و شعرهای ملی متعددی می‌نویسد که در مدتی کوتاه به شهرت می‌رسند.

نهاده است اما ناظم حکمت که با افکار برادری و برابری آحاد جامعه تغذیه شـــده است، از وضعیت سرزمینش ناراضی است چرا که مردم هنوز فقیر هستند و شکاف طبقاتی میان اقشار مختلف جامعه عمیق است. ناظم با توسل به اصل برابری (که در روسیه به آن دست یافته بود) با چاپ شعر و متن در مجله‌ی "روشنایی" به مبارزه علیه نابرابری می‌پردازد. اما از آن‌جایی که این نشـــریه صدای حزب کارگر–روستایی سوسیالیست ترکیه است مدتی بعد توقیف می‌شود و تمامی دست‌اندرکاران آن دستگیر می‌شوند. ناظم که در آن دوران در ازمیر به سر می‌برد، پنهان می‌شود و در روزی از روزهای پاییز ۱۹۲۵ به شوروی می‌گریزد.

در دوره‌ی دوم زندگی در شـــوروی، اغلب به کار ادبیات مشغول می‌شود. شعرهایش در مجلات مختلف چاپ می‌شوند.حتی نقدهایی برای اشعارش نوشته و چاپ می‌شوند.

در سال ۱۹۲۸ با استفاده از تصویب قانون عفو قصد بازگشت به وطن می‌کند اما در مرز هوپا دستگیر می‌شود ولی مدتی بعد با حمایت دوستان و روشن‌فکران ترکیه آزاد می‌شـــود. در ســـال ۱۹۲۹ در نشریه "ماه منقوش" شروع به کار می‌کند و از این طریق شعرها و نوشته‌های تازه‌اش را به چاپ می‌رساند. ناظم که یک کارگر فعال است تا پایان ساعت کاری به صورت مداوم در حال کار کردن است. بعد از ساعت کار با دوستانش به مباحثات فکری می‌پردازد و یا شعر می‌نویسد. بعد از مدتی به اتهام انجام تبلیغات کمونیستی از طرف بسیاری مورد انتقاد قرار می‌گیرد. در ماه مارت(مارس) ۱۹۳۳ دوباره دستگیر می‌شود. دادگاه کتاب «تلگرافی که شب رسید» را توقیف و جمع‌آوری می‌کند و ناظم و ناشر کتاب به جرم تشویق عموم به شورش علیه حکومت و تبلیغ برای کمونیسم محکوم می‌شوند. این دادگاه ٤ سال زندان به دنبال دارد. اما پس از یک ســـال و نیم، طبق قانون عفو، ناظم آزاد می‌شود. به استانبول باز می‌گردد و برای نشریاتی چون «شبانگاه» و «سپیده» با نام مستعار اورهان سلیم می‌نویسد. در ایـــن دوران بر روی نگارش کتاب تمرکز بیش‌تری می‌کند. رمان‌هایی از زبان روســـی ترجمه می‌کند و در استودیوهای فیلم کار می‌کند.

در سال ۱۹۳۸، بازداشت‌های جدیدی آغاز می‌شود. ۱۷ اوجاک ۱۹۳۸ ناظم حکمت برای سومین بار دستگیر می‌شود. علت دستگیری ناظم، پیدا شدن کتاب‌های شعر او در اتاق دانشجویان مدرسه‌ی نظامی «کاراهارپ» است. این در حالی است که این کتاب‌ها در کتاب‌فروشی‌ها نیز به فروش می‌روند و ممنوعیتی شامل حال آن‌ها نیست. ناظم این بار به برقراری ارتباط با دانشجویان کاراهارپ و اقدام برای شورش نظامی متهم می‌شود. در دادگاهی که مارت ۱۹۳۸ تشکیل می‌شود به جرم تشویق نظامیان به شـــورش، به ۱۵ ســـال و در هازیران ۱۹۳۸ به جرم فعالیت برای شورش نظامی به ۲۰ سال زندان محکوم می‌شـــود. طبق قانون جزای ترکیه در آن روزگار، یک فرد حداکثر می‌تواند به سی سال حبس محکوم شود در حالی که این دو محکومیت جمعا ناظم را به ســـی و پنج ســـال زندان محکوم می‌کرد. در پایان دادگاه، این حکم به ۲۸ سال و چهار ماه تقلیل می‌یابد. ۱۳ سال از این بیست و هشت ســـال را ناظم در زندان‌های ازمیر، چانکیری و بورســـا می‌گذراند. در واقع ناظم حکمت یک چهارم عمرش را در زندان گذرانده است. برای او

که روح انقلابی‌اش پر اســـت از ایده‌آل‌ها، دور بودن از جلوه‌های حیات و تکاپوی جامعه، بسیار دشوار است. او تنها از طریق نامه‌های همسر، مادر، خواهر و دوستانش با دنیای بیرون از زندان ارتباط دارد و بخش عمده‌ای از وقتش را نیز صرف نوشتن نامه و مطالعه می‌کند. برای گذران زندگی خانواده‌اش، کتاب‌هایی که دوستان پنهانی در اختیارش قرار می‌دهند را به ترکی ترجمه می‌کند و بعد از اتمام باز هم دوستانش این کتاب‌ها را بدون نوشتن نام مترجم منتشر می‌کنند.

ناظم حکمت در نامه‌ای، شرایط زندان و فلسفه‌ی زندگی را بسیار زیبا بیان می‌کند: "سه نوع زندگی وجود دارد. در نوع اول متوجه زنده بودنت و زندگی کردنت نیستی. یعنی پدیده‌ای به نام زندگی را بی‌درک عظمت والایش تجربه می‌کنی. مثل بسیاری از مردم... . در نوع دوم، هر جا که باشی و تحت هر شرایطی زندگی برای تو یک ســـعادت، یک خوش‌بختی است. حاصل تمام چیزهای مادی و معنوی هم‌چون فکر کردن، خواندن، عشق ورزیدن، مبارزه کردن، دیدن، شنیدن، کار کردن، شـــکنجه کردن، نفرت ورزیدن و ... بـــرای تو مایه‌ی خوش‌بختی اســـت. یعنی پدیده‌ای به نام زندگی چه زیباســـت. این را هر لحظه و در هر موقعیتی، احساس می‌کنی. در نوع ســـوم، زندگی برای تو تنها یک وظیفه است. یعنی همان‌گونه که مرگ را به ناچار می‌پذیری، زندگی نیز برای تو یک تکلیف است. مثل عمل به قولی که داده شده است. برای من پدیده‌ای به نام زندگی چه در زندان باشم و چه آزاد، چه دست در دست معشوق در حال تماشـــای مهتاب باشم و چه در حال تماشای تخته پاره‌ی سقف سلول، زندگی یک خوش‌بختی بود. حالا همه چیز عوض شده است. زندگی برای من تنها به یک تکلیف تبدیل شده است. به همین سبب به قدرتی هراس‌آور و قهرآمیز رسیده‌ام. قدرت سنگ، قدرت آهن، قدرت چوب ... حالا روح من، شعور، مغز و تمام اعصابم هم‌چون جزامیان، احســـاس خود را از دست داده‌اند. اکنون اضطراب برای من ناممکن می‌نماید، احســـاس خوش‌بختی نیز. این دو چیز را از زندگی‌ام جدا کرده‌ام. در یک کلمه به عنوان یک فرد وجود ندارم. شـــیفتگی در مقابل عشق، شفقت، مرحمت و زیبایی از من دور هستند. بی‌اندازه قدرتمندم. نه قدرتی بی‌انصاف، خشن و دردناک، بلکه یک قـــدرت کور، چیزی مثل قدرت طبیعت. چرا به این روز افتادم؟ وقتی که انسان ضعیفی بودم. یعنی وقتی که فقط انسان بودم، بخت چه اندازه با من یار بود؟ چرا این خوش‌بختی را از دست دادم؟ چرا به انسانی این سان قوی تبدیل شدم؟ علت همه‌ی این‌ها یک دلیل واحد نیست. مجموعه‌ای از اتفاقات است... به نوشتنش نمی‌ارزد."

در زندگی تراژیک ناظم حکمت، روزهای خوبی نیز وجود داشته است. در سخت‌ترین روزهای زندگی‌اش، دوستان، آشنایان و زنانی که دوست می‌داشت، در نهایت صمیمیـــت در کنارش بـــوده و او را کمـــک کرده‌انـــد. در این دوران این یاری‌ها بزرگ‌ترین تکیه‌گاهش بودند.

اعتصاب غذای ناظم در دنیا انعکاس بزرگی به دنبال دارد. روزنامه‌های زیادی در خصوص این اعتصاب مطلب چاپ می‌کنند. شاعران مشهور شعر می‌نویسند. در ترکیه مقابل سفارت‌ها تظاهرات و تحصن ترتیب داده می‌شود. حامیان ناظم از روشن‌فکران شناخته شده برای آزادی او امضا جمع می‌کنند.

ناظم حکمت باور دارد کـــه روزی عدالت جای خود را پیدا می‌کند و او به آزادی می‌رســـد. این بـــاور را در ســـال ۱۹۴۹ در نامه‌ای به والا چنین می‌نویسد: " دلم می‌خواهد باقی مانده‌ی عمرم را بیرون، کنار کسانی که دوست‌شان دارم باشم. هوس کرده‌ام سوار تراموا و کشتی بشـــوم. چند روز است که باز مثل درختی خشکیده‌ام. نامه‌ای از تو آمد، سبز شدم. ایمان دارم اگر آزاد شوم، اگر به شهر، انسان‌ها و طبیعت بپیوندم می‌توانم آثاری بنویسم که شایسته‌ی زبان ترکی باشند. اگر دست به دست هم دهید و من را از این‌جا بیرون بیاورید خیلی خوش‌حال می‌شوم."

در ایـــن دوران نزدیـــکان ناظم بـــرای آزادی او تلاش‌های بسیاری کردند. ما بین سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۰ کمپین بزرگی برای آزادی او تشکیل شد. نویسندگان و روشـــن‌فکران داخلی و خارجی، انجمن نویسندگان

بین‌المللی، دموکرات‌های داخلی و خارجی، تشکیلات بین‌المللی دموکرات‌ها، سیاستمداران و... به این کمپین پیوستند. در خارج از ترکیه کمیته‌های بسیاری برای نجات شاعر راه‌اندازی شد و جنبش‌های اعتراض‌آمیز ترتیب داده شد و در مورد حبس و آزادی‌اش مطالب زیادی منتشر شد. در آمریکا، فرانسه، انگلیس، لهستان، چکسلاواکی، مجارستان، رومانی، بلغارستان، سوییس، مصر، هندوستان، عراق، لبنان، سوریه و یوگوسلاوی اعتراضات گسترده‌ای برای نجات شاعر انجام شد. نویسندگانی چون ژان‌پل سارتر، سیمون دوبوار، آلبر کامو، ریموند کونو، اسکار داویچو و نویسندگان قدیمی یوگوسلاوی نیز به این اعتراضات پیوستند. این کمپین‌ها در سال ۱۹۵۰ در ترکیه نیز تشکیل شدند.

شاعر که از احقاق حق و عفو مجدد قطع امید کرده است با وجود وضعیت نامناسب جسمانی خود، اعتصاب غذا می‌کند. در نامه‌ای به تاریخ ۵ نیسان(آوریل) ۱۹۵۰ به دوستش وانو می‌نویسد:

"روزهشتم این ماه با امید و آرزو و نه از سر یاس و کدورت، اعتصاب غذا را شروع می‌کنم. حتی اگر در این راه بمیرم، باز هم تا آخرین نفس با امید زندگی خواهم کرد... از تو و مظهر چند خواهش دارم: مادر و خواهرم را تسلی دهید. منور(مادر تنها فرزندش که هنوز به دنیا نیامده است) تک و تنهاست، به او قوت قلب بدهید. مخصوصا در این روزها به خانه‌تان دعوتش کنید و آرام‌اش کنید. شما نیز تحت هر شرایطی امیدوار باشید و بمانید. مخصوصا تو والاجان. ناراحت و عصبانی نشو. به یاد داشته باش که من بی‌نهایت امیدوارم. در خوش‌حالی بی‌نظیرِ جستجوی حق غرق هستم. فکر می‌کنم و باور دارم که این حق، چه من باشم و چه نباشم روزی متجلی می‌شود و از این رو احساس بخت یاری می‌کنم..."

چند روز بعد در نامه‌ای باز هم دلیل مجادله‌اش را توضیح می‌دهد: "اگر این کار را بکنم و اگر این کار را می‌کنم، بر اثر ترس و از پا درآمدن نیست بلکه برای فاش شدن حق، عدالت و حقیقت است. به خاطر این‌که کار دیگری از دستم برنمی‌آید، برای این‌که راه‌های قانونی باز شوند، به خاطر این‌که مسئولان به حرکت دربیایند و کمک کنند. به خاطر همه‌ی این‌هاست که جانم را بر کف دست می‌گیرم."

اعتصاب غذای ناظم در دنیا انعکاس بزرگی به دنبال دارد. روزنامه‌های زیادی در خصوص این اعتصاب مطلب چاپ می‌کنند. شاعران مشهور شعر می‌نویسند. در ترکیه مقابل سفارت‌ها تظاهرات و تحصن ترتیب داده می‌شود. حامیان ناظم از روشن‌فکران شناخته شده برای آزادی او امضا جمع می‌کنند. در آنکارا شاعران معروفی چون اورهان ولی، اکتای رأفت و ملیح جودت برای همراهی و تقویت روحیه‌ی ناظم حکمت یک اعتصاب غذای سه روزه می‌کنند. جلیله خانم، مادر ناظم علی‌رغم کم‌سویی چشمانش با عصا و پرچمی در دست بر روی پل خلیج برای نجات پسرش امضا جمع می‌کند. روشن‌فکران، متفکران، نویسندگان و هنرمندان ترکیه توجه زیادی به این فعالیت‌ها نشان می‌دهند و با امضای خود از مجلس ملی بزرگ خواستار پایان اعتصاب غذای شاعر و تصویب قانون جدیدی برای عفو می‌شوند. ناظم بعد از ۱۸ روز به اعتصابش پایان می‌دهد. این گرسنگی در شعرهایش نیز نمود می‌یابد:

برادران من!

هرگز من را تنها نگذاشتید
مردم و مملکتم را نیز
هم‌چون من، خانواده‌ام را دوست بدارید
سپاسگزارم برادران
برادران من
قصد مردن ندارم
برادرانم
می‌دانم
باز هم به زندگی ادامه خواهم داد
کنار شما...
(روز پنجم اعتصاب غذا)

در همین اثنا، حزب دموکرات در انتخابات برنده شده و به قدرت می‌رسد. وقتی مجلس جدید تشکیل می‌شود، قانون جدیدی برای عفو آماده شده و ناظم ۱۵ تموز (جولای) ۱۹۵۰ از زندان آزاد می‌شود.

دوستان ناظم چند روز بعد از آزادی‌اش، شب هنگام او را به ساحل دریا می‌برند. شاعر دستانش را در آب فرو می‌برد. به پشت می‌خوابد و آسمان و ستاره‌ها را تماشا می‌کند و در سکوت به صدای امواج گوش می‌سپارد. این آزادی بزرگ‌ترین آرزوی ناظم است.

پس از ۱۳ سال زندان، بازگشت به زندگی عادی روزمره بس دشوار می‌نماید:

بیدار می‌شوی
کجایی؟ در خانه‌ات
هنوز عادت نکرده‌ای
خواب و بیدار
بیدار شدن در خانه‌ات را عادت نداری
این هم نوعی دیوانگی‌ست
حاصل سیزده سال زندگی در زندان

ناظم از این‌که می‌تواند به آسمان، افق و ستاره‌ها نگاه کند، از این‌که می‌تواند نور آفتاب را احساس کند، از تن دادن به آب، از قدم زدن در خیابان‌ها بسیار خوش‌حال است. در این دوران از همسرش پیرایه جدا شده و به منور، مادر تنها فرزندش دل بسته است. این عشق چنین در شعر آمده است:

از زندان بیرون آمده‌ای
شانه‌به‌شانه‌ی همسرت
در خیابان قدم می‌زنی
همسرت با شکم برآمده
با کرشمه بار مقدسش را حمل می‌کند
تو، مغرور و سرخوشی...

سپس ناظم به دنبال دوستانی می‌گردد که سال‌ها آن‌ها را ندیده است. برای امرار معاش روزها به دنبال کار می‌گردد. بعد از مدتی طولانی بی‌کاری به محل کار سابقش (پیش از رفتن به زندان) مراجعه می‌کند و رییس سابقش او را می‌پذیرد. ناظم خوش‌حال است. اما انگار سرنوشت طوری رقم خورده که روزهای خوب و شاد در زندگی او کوتاه باشد. پلیس دائما در حال تعقیب اوست. با این‌که ۴۸ سال دارد و بیمار است او را به خدمت سربازی فرامی‌خوانند. ناظم که سال‌های زندان و زندگی پرفراز و نشیبش او را به انسانی مدبر تبدیل کرده است، صباح‌الدین علی را به خاطر می‌آورد که برای خدمت سربازی به مرز فرستاده شد و به جرم فرار از سربازی با گلوله کشته شد. ناظم که در ترس از دست دادن آزادی‌اش و دوری از خانواده و جدایی از وطن و خانه‌اش دست و پا می‌زند؛ در نهایت تصمیمی می‌گیرد. والا این تصمیم را به بهترین نحو شرح می‌دهد: "تقل قولی هست که می‌گوید در راه رسیدن به ایده‌آل‌ها تحمل سختی و زندگی کردن با این سختی از مردن در راه ایده‌آل دشوارتر است و ناظم راه اول را انتخاب کرد"

دوستان ناظم چند روز بعد از آزادی‌اش، شب هنگام او را به ساحل دریا می‌برند. شاعر دستانش را در آب فرو می‌برد. به پشت می‌خوابد و آسمان و ستاره‌ها را تماشا می‌کند و در سکوت به صدای امواج گوش می‌سپارد. این آزادی بزرگ‌ترین آرزوی ناظم است.

بعدها ناظم، آن دوران را چنین توصیف می‌کند: "سیزده سال در حبس بودم. این حبس سیزده ساله به خاطر گناهی که به واقع مرتکب شدم نبود. برای جرمی

بود که به من نسبت داده شده بود. جزای گناهی که بر شانه‌ام گذاشتند. بعد از بیرون آمدن وقتی تنها یک سال مانده بود که ۵۰ ساله شوم مرا به سربازی فراخواندند. من آدمی نیستم که از سربازی فرار کنم اما این خدمت سربازی و به جا آوردن این عمل مقدس به قیمت جانم تمام می‌شد، چرا که دریافتم که هدف تنها بردن من به سربازی نیست. به بهانه سربازی می‌خواهند مرا تلف کنند و بعد بگویند: "ناظم حکمت از سربازی فرار کرد و کشته شد".

ناظم این بار با دوستانش برای فرار به مسکو نقشه می‌کشد و بعد از دیدار با نزدیکان خود، صبح یکشنبه ۱۷ هازیران(ژوئن) ۱۹۵۱ در ساعت ۹ صبح از راه دریا از وطن جدا می‌شود و قدم در راهی بی‌بازگشت می‌گذارد.

بعد از این ناظم حکمت تا پایان عمر در مسکو می‌ماند. در مسکو به جلسات شعرخوانی متعددی دعوت می‌شود و برنامه‌های ویژه‌ی ادبی بسیاری به نام خود او ترتیب داده می‌شود. او در سال ۱۹۵٦ در یکی از این جلسات می‌گوید: "وقتی می‌بینم مردم شوروی من را به عنوان یک دوست برای خود تلقی می‌کنند، احساس امنیت می‌کنم. در واقع نیز جمهوری شوروری وطن دوم من است. به همین دلیل من از دوست به شما نزدیک‌تر هستم. در سال ۱۹۱۹ به این سرزمین آمدم. جوان بودم. برای اولین بار در این خاک عاشق شدم. با مفهوم صلح آشنا شدم و عشق به مردم را نیز همین‌جا آموختم. من بزرگ‌ترین درد زندگی‌ام را در این شهر دراین کشور تجربه کردم(هنگام مرگ لنین). موطن آدمی، سرزمینی است که در آن بزرگ‌ترین درد و بزرگ‌ترین شادی را تجربه کرده باشد. به همین سبب مسکو را شهر خودم و شوروری را وطن خودم می‌دانم...".

ناظم تلاش می‌کند حسرت دوری از وطن و دل‌تنگی محمد و منور را با سفر به نقاط مختلف شوروی در خود سرکوب کند اما هیچ یک از این فعالیت‌ها و سیاحت‌ها نمی‌توانند زندگی شاعر را پر کنند چرا که "این غربت، بس دشوار است"(از کتاب سوفیا).

جدایی ده ساله و دوری، امیدِ دیدار دوباره‌ی همسر و فرزند را نابود می‌کند و تصمیم می‌گیرد احساساتش را سرکوب کرده با کسب دانش و کار به زندگی خود ادامه دهد. چند سال قبل از مرگش عاشق ورا تولیاکوایِ جوان می‌شود. او نیز یکی از زنانی است که به زندگیِ شاعر، روشنی و گرما می‌بخشد. اما قلب شاعر که به

سبب مجادلات بسیار توان خود را از دست داده است، بیش از این دوام نمی‌آورد و ناظم حکمت، در هازیران ۱۹۶۳ خارج از خانه‌اش در ۶۰ سالگی چشم از جهان فرومی‌بندد. شاعر طی مراسمی باشکوه که از طرف نویسندگان روس ترتیب داده شده بود در گورستان نووی دویچ در کنار چخوف، تورگینیف، گوگول و مایاکوفسکی به خاک سپرده می‌شود.

زنان تأثیرگذار در زندگی ناظم حکمت

به نظر من، غنایی‌ترین شعرهای ناظم حکمت در مورد زنان سروده شده است. اما این زنان هم‌چون دیگر زنان شعرها، زنان رویایی و اسطوره‌ای مطلق نیستند بلکه این‌ها زنانی هستند که در مسیر زندگی واقعی او وارد شده و در بطن زندگی او راه پیدا کرده‌اند. این زنان، آن‌هایی هستند که ناظم حکمت عاشق‌شان شد و دوست‌شان داشت و باز هم این عشق، عشقی افلاطونی و ایده‌آل نیست بلکه عشقی‌ست که در زندگی هرکسی می تواند وجود داشته باشد.

به گفته‌ی عایشه کولین شاید هر زنی دوست داشته باشد که شعری زیبا هم‌چون شعرهای ناظم در توصیفش نوشته شود، شعری از روی عشق و احترام.

اما ناظم حکمت نه برای تمام زن‌ها تنها برای تعدادی از زن‌هایی که در زندگی‌اش حضور داشتند، شعر نوشته است و به همین سبب یاد نکردن از زنان تأثیرگذار در زندگی ناظم حکمت ناممکن می نماید.

روح ناظم حکمت در هر لحظه به عشق ورزیدن و دوست داشته شدن محتاج بود. وقتی تنها چهارده سال داشت، عاشق دختری به نام سابیها شد و احاساستش را با شعر به او بیان کرد. بعدها نیز به همین منوال ادامه می‌دهد. ناظم به دلایل مختلف در برهه‌های متفاوت از زنان مورد علاقه‌اش به ناچار دور می‌ماند و برای آن‌ها شعر می‌نویسد. این شعرها راهی برای حفظ ارتباط با آن‌ها و وسیله‌ای برای جلوگیری از فراموشی محسوب می‌شود.

شاعر، هنگامی که در زندان شهر بورسا به سر می‌برد، در نامه‌های خود، افکارش را در مورد عشق این‌گونه بیان می‌کند: "من ۴۵ ساله‌ام. اما هر روز کمی بیش‌تر عاشق می‌شوم. عاشق همسرم، طبیعت، هنر، انسان‌ها، ایده‌آل‌هایم، عاشق قناری‌ام و عاشق هر چیز دیگر. خدا را شکر می‌کنم که عاشقم. این عشق افلاطونی نیست. به هر یک از این‌ها در جایگاه خود و جداگانه عشق می‌ورزم... به نظرم برای یک انسان، میلیون‌ها انسان، برای یک تک‌درخت، تمام جنگل، برای یک فکر، افکار بسیار وجود دارد و بی‌عاشق شدن، زندگی، زندگی نیست. اما در زندگی واقعی هم عشق و هم شعر تا مرز محدودی قدرت دارند."

والا در مورد رفتار ناظم با زنان می‌گوید: "اگر به کسی عشق می‌ورزید، عشقی بزرگ، دوست داشت که با او صادق باشد. وقتی عشقی در زندگی‌اش نبود، همه جا به دنبال کسی بود که لایق عاشق شدن باشد. این کار را از روی آگاهی، غریزه یا با عذاب وجدان انجام می‌داد؟ نمی دانم. شاعر وقتی تحت تأثیر عشقی درست و قوی قرار می‌گرفت، در هجران از آن عشق، برای این‌که از شخص دیگری الهام و انرژی نگیرد، دل به عشق پروانه‌ها و طبیعت می‌سپرد. اما گاهی که زمان و مکان، به هر دلیلی، او را از معشوق جدا می‌کرد با حزن و اندوه می‌گفت: «عذاب وجدان دارم والا» و من می‌فهمیدم که آن‌چه نباید، اتفاق افتاده است. شخصی جدید، فرشته‌ای دیگر او را محسور کرده است. از طرفی، هم به خاطر شرایط زندگی و هم به سبب ساختار وجودی خودش، زنانی که عاشقش بودند را ناگهانی و بدون اطلاع ترک می‌کرد و با رویاهای بزرگ به سمت روابط تازه‌تری می‌رفت."

به گفته‌ی عایشه کولین شاید هر زنی دوست داشته باشد که شعری زیبا هم‌چون شعرهای ناظم در توصیفش نوشته شود، شعری از روی عشق و احترام.
اما ناظم حکمت نه برای تمام زن‌ها تنها برای تعدادی از زن‌هایی که در زندگی‌اش حضور داشتند، شعر نوشته است و به همین سبب یاد نکردن از زنان تاثیرگذار در زندگی ناظم حکمت ناممکن می‌نماید.

بدین ترتیب از پیرایه جدا شد و به سمت منور رفت. بدون اطلاع منور با دکتر گالینا زندگی کرد. بدون

هیچ توضیحی به گالینا، دلش را به ورا سپرد. اما در هیچ برهه‌ای، به طور هم‌زمان عاشق دو زن نشد و هرگز دو عشق را با هم در قلبش نگاه نداشت.

"در یک قلب، دو عشق جای نمی‌گیرد
دروغ است..." (از شعر دو عشق)

زنانی که در موردشان سخن گفتیم شاید بهترین دوران زندگی‌شان را کنار شاعر گذرانده باشند اما بی‌تردید بزرگ‌ترین رنج‌ها را نیز در سایه‌ی عشق او تجربه‌کرده‌اند.

وقتی تمام شعرهای ناظم را می‌خوانیم، می‌بینیم که او برای زنانی که عاشق‌شان بوده و با آن‌ها ازدواج کرده، شعر سروده است. ناظم حکمت چهار بار ازدواج کرد. او برای هر چهار زن زندگی‌اش، نزهت، پیرایه، منور و ورا (به خصوص برای سه نفر آخر) شعرهای زیادی نوشته است. در شعرهایش به نزهت صفت "زن ظریف" به پیرایه صفت "همدم موطلایی قلبم" به منور صفت "غنچه‌ی گل" و به ورا صفت "موطلایی چشم آبی" را داده است. در دورانی مشخص، زندگی خود را با زنان دیگری نیز شریک شده است اما آن‌ها برای او سرچشمه‌ی الهام شعری نبوده‌اند. ناظم با دکتر گالینا گریگویونا کولسنیکووا (که وظیفه‌ی مداوای او را به عهده داشت) نزدیک به ده سال زندگی کرد اما حتی یک بیت شعر برای او ننوشت. دکتر گالینا که شاعر را به خوبی می‌شناسد در این مورد می‌گوید: "مدتی بود که نمی‌توانست شعر بنویسد. نمایش‌نامه می‌نوشت. متن می‌نوشت. در واقع وقتی با من زندگی می‌کرد، شعر را رها کرده بود. مرغ عشق دیگر آواز نمی‌خواند... اما وقتی عاشق ورا شد، شروع به شعر نوشتن کرد چرا که این عشق است که به هنر قدرت می‌دهد. جایی که عشق هست، شاهکارها خلق می‌شوند. من این را خیلی خوب درک می‌کنم. علی‌رغم این‌که بی‌نهایت دوستش داشتم اما درک می‌کردم که باید با زنی باشد که عاشقش است. هر زنی نمی‌توانست کاری که من کردم را انجام دهد. چنان عشقی بود که... چنان شعرهای زیبایی می‌سرود که... حتی ذره‌ای حسادت نکردم. مرغ عشق باز هم آوازه سر داده بود. مهم همین بود و بس."

در این مورد ناظم حکمت خیلی خوش اقبال به حساب می‌آید چراکه همراهان زندگی‌اش نیز در راهِ شعر او فداکاری‌های بسیاری کرده‌اند و نقطه‌ی اشتراک تمام‌شان این است که با خوبی، ملایمت و با قلبی بزرگ، شاعر و شعر او را دنبال می‌کردند. ناظم بیست سال با پیرایه زندگی کرد که ۱۳ سال آن را در زندان بود. او زنی بود که در سخت‌ترین روزهای زندگی شاعر، بهترین دوستش بود. منور تنها فرزند شاعر، محمد را به دنیا آورد و بعد از جدایی نیز هم‌چون دو دوست خوب باقی ماندند. منور یکی از کسانی است که شعرهای ناظم را به فرانسه ترجمه کرد. ناظم با ورا آخرین روزهای زندگی‌اش را سپری کرد. زنانی که ناظم آن‌ها را به معنای واقعی دوست می‌داشت، هر یک شخصا از شیفتگان ادبیات بودند. هنگام زندگی با ورا نمایش‌نامه‌ی "دو ستیزه‌گر" را نوشت. تمام این زنان در خاطرات خود از شاعر، همواره به عنوان همسری خوب و حسود، یک دوست و پدر خوب یاد کرده‌اند.

زندگی ادبی و آثار ناظم حکمت

زندگی ناظم حکمت با ادبیات و ادیبان محصور شده است. وقتی کودک بود، بسیار می‌خواند. توفیق فکرت، محمد امین، ضیا پاشا، خالده ادیپ آدیوار، محمد رئوف، حسین رحمی گورپینار و نامیک کمال، نویسندگان مورد علاقه‌ی او بودند. در جوانی به محافل ادبی مختلف می‌رفت. سپس شروع به نوشتن شعر در مجلات و مطلب در روزنامه کرد. ظرف مدتی کوتاه شعرهای او مورد توجه قرار گرفتند و پیرامونش را تحت تأثیر قرار دادند. هم‌زمان برای پرورش روح ادبی خود، آثار ادبی ترکیه و جهان را می‌خواند، تحقیق می‌کرد و وقایع تازه‌ی دنیای ادبیات را تعقیب می‌کرد. در دوران زندگی در ترکیه با نویسندگان شناخته شده‌ی زمان خود بحث و تبادل نظر می‌کرد. وقتی به روسیه (جمهوری شوروی سابق) رفت، باز هم فرصت آشنایی با نویسندگانی با شهرت جهانی را یافت. از جوانی شاعری به نام والا نورالدین همواره همراه اوست.

در جوانی شعرهایش را در مجلات مختلف

هم‌چون "مجموعه جدید"، "بیرق‌دار"، "امید"، "کتاب هفتم" و "کتاب هشتم" به چاپ رساند و شناخته شد و نام ناظم حکمت در زمره‌ی شاعران مشهوری چون جلال ساحر اروزان، فاروق نافذ چاملی بل، یوسف ضیا اورتاچ، اورهان سیفی اورهان، نجم الدین خلیل اونان، قرار گرفت. از آن پس تمام شعرهای او به ویژه کتاب‌های شعر او مورد توجه خاص قرار گرفتند.

ناظم توجه زیادی به شعر داشت و در دورانی که شعر نمی‌سرود به نوشتن نمایش‌نامه، داستان، رمان و فیلم‌نامه مشغول بود. برای گذران زندگی خود و خانواده‌اش ترجمه‌های متعددی از آثار ادبی جهان به زبان ترکی انجام می‌داد.

در دوران زندگی و حتی پس از مرگش مجموعه اشعاری چون "ترانه‌ی آن‌ها که خورشید را نوشیدند"(۱۹۲۸)، "سی-یا-او با ژکوند"(۱۹۲۹)، "۸۳۵ سطر"(۱۹۲۹)، "واران ۳"(۱۹۳۰)، "یک = ۱+۱" (۱۹۳۰)، "شهری که صدایش را گم کرد"(۱۹۳۱)، "تلگرافی که شب رسید" (۱۹۳۲)، "بنرجی چرا خودکشی کرد"(۱۹۳۲)، "پرتره‌ها"(۱۹۳۵)، "نامه‌های تارنتابابو"(۱۹۳۵)، "داستان قاضی سیماونا و پسرش شیخ بدرالدین"(۱۹۳۶)، "داستان جنگ کورتولوش"(۱۹۶۵)، "شعرهای ساعت ۲۲-۲۱"(۱۹۶۵)، "مناظر انسانی سرزمین من(۱ تا ۵)"(۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷)، "از چهار زندان" (۱۹۶۶)، "رباعی‌ها"(۱۹۶۶)، "شعرهای تازه"(۱۹۶۶)، "اولین شعرها" (۱۹۶۹)، "آخرین شعرهای شاعر" (۱۹۷۰) از ناظم حکمت به چاپ رسیدند.

وی هم‌چنین نمایش‌نامه‌هایی با عنوان "کاسه‌ی سر" (۱۹۳۲)، " خانه‌ی مرحوم خانه مردگان است" (۱۹۳۲)، "مرد فراموش شده"(۱۹۳۴-۳۵)، "شیرین و فرهاد" (۱۹۶۵)، "ساده لوح" (۱۹۶۵)، "گاو"(۱۹۶۵)، "صباحت"(۱۹۶۵)، "مسافری در خانه"(۱۹۶۶)، "یوسف و منوفیس" (۱۹۶۷)، "شمشیر دموکله" (۱۹۷۴)، و رمان‌های "خون حرف نمی‌زند "(۱۹۶۵) و "برادر! زندگی چیز خوبی است"(۱۹۶۷) را در طول زندگی خود نوشت.

نامه‌های ناظم حکمت نیز در در چند کتاب با عنوان‌های "نامه‌هایی از زندان به کمال طاهر"(۱۹۶۸)، "نامه‌هایی به وانو"(۱۹۷۰) و "ناظم و پیرایه" (۱۹۷۷) جمع‌آوری و چاپ شده‌اند.

وقتی به تفاوت‌های این آثار می‌نگریم به حیرت می‌افتیم چرا که ناظم حکمت این آثار را در سخت‌ترین و بدترین شرایط و بسیاری را در زندان خلق کرده است. این‌که در شرایط زندان چگونه نوشته شده‌اند و سپس به وسیله‌ی نزدیکان به بیرون زندان منتقل شده‌اند، جای سوال دارد. نباید فراموش کرد که در همین نقل و انتقال بخشی از آثار او مفقود و یا سوزانده شدند.

سرنوشت آثار به سرنوشت خود ناظم شباهت دارد. آن‌چنان که شاعر از چشیدن طعم آزادی محروم است، شعرها نیز ممنوع هستند. به خاطر همین منع است که آثارش را پنهانی می‌نویسد و به نزدیک‌ترین دوستانش می‌سپارد. اما با وجود تمام این تدابیر باز هم احتمال می‌رود که بخشی از آن‌ها به دست پلیس افتاده و سوزانده شده باشند، چرا که شاعر نتوانسته به آن‌ها دست یابد. بخشی از آثاری که به "فریده جلال" دوست نویسنده‌ی منور داده شده بود نیز از ترس توقیف، سوزانده شده‌اند. علی‌رغم این‌که شاعر تحت شرایط سخت آثار خود را خلق می‌کند اما باز هم از راه خود منصرف نشده و همواره باور داشت که آینده بهتر خواهد شد:

"شعرمی‌سرایم
منتشرنمی‌شوند
اما روزی به گوش همه خواهند رسید..."

وقتی هنوز ناظم زنده بود، آثار او در بیش از ۳۰ کشور و به ۴۰ زبان زنده‌ی دنیا منتشر می‌شود. اما در ترکیه تا ۲۸ سال حتی یک کتاب از او به چاپ نرسید ولی مدت زمانی طولانی بعد از مرگ ناظم ، روزهای

ناظم توجه زیادی به شعر داشت و در دورانی که شعر نمی‌سرود به‌نوشتن نمایش‌نامه،داستان، رمان و فیلم‌نامه مشغول بود. برای گذران زندگی خود و خانواده‌اش ترجمه‌های‌متعددی از آثار ادبی جهان به زبان ترکی انجام می‌داد.

خوبی که شاعر به آمدنشان باور داشت؛ از راه رسیدند. از سال ۱۹٦٥ تا ۱۹٦٦ یعنی در عرض یک سال بیش از ۲۰ کتاب از او منتشر شد. ناشران به دنبال آثار او هستند. حتی نامه‌های شاعر منتشر می‌شود.

بعد از چاپ آثارش، کتاب‌های بسیاری نیز در مورد زندگی و آثار او نوشته و منتشر شد. ناظم حکمت اولین نویسنده‌ای‌ست که ابتدا در جهان شناخته شد و سپس در وطن خود، ترکیه، مورد توجه قرار گرفت. شـــاعر که ســـال‌هایی طولانی بر لبه‌ی مرگ و زندگی روزگار گذرانده است، آثاری چنان زیبا از خود به جای گذاشت که همواره خوانده شدند و از این پس نیز خوانده خواهند شد.

شعر و درک شعری ناظم حکمت

ناظم حکمت در محیطی شاعرانه و با شعر رشد کرده اســـت. در خانواده‌ی او شـــعر خواندن و شعر سرودن به گونه‌ای یک عادت بوده اســـت. ناظم در کودکی از طرف خانواده‌اش به نوشتن شعر تشویق می‌شود. وقتی تحصیلات دبستان را تمام می‌کند، پدربزرگش دفتری با جلد چرمی به او هدیه می‌دهد تا شـــعرهایش را در آن بنویسد. بدین ترتیب در ۱۱ یا ۱۲ سالگی با شعرهایش توجه اطرافیان را به خود جلب می‌کند.

وقتی شـــروع به چاپ شـــعرهای خود می‌کند، اســـتعداد، دانش و تســـلط او بر زبان درک می‌شود. او تحت تأثیر شـــاعران زمان خود، اولین شعرهایش را با وزن و قافیه و با موضوعات رمانتیک می‌نویسد. جلیله خاتون، مادر ناظم، اولین شـــعر او که در ١٤ سالگی با عنوان "سروستان‌ها" نوشته شده است را به یحیی کمال نشان می‌دهد. شاعر، شعر را اصلاح و منتشر می‌کند. این شعر اولین شعر منتشر شده‌ی اوست. از آن پس خود او نیز شروع به انتشار شعرهایش می‌کند و در حالی که تنها ۲۰ سال دارد در دنیای ادبیات ترکیه جایگاه ویژه‌ای برای خود باز می‌کند.

ناظم حکمت از هر لحظه‌اش برای نوشـــتن شعر اســـتفاده می‌کند. والا نورالدین، نزدیک‌ترین دوســـت شـــاعر می‌گوید: "وقتی شعر می‌نوشت اگر کاغذی در دسترس نداشت، مصراع‌ها را بر روی دیوار یا حتی روی شلوارش می‌نوشت."

این را در شعرش نیز آورده است:

"شاعرم

نقش رعدها را در شعرهایم
در حال سوت زدن در خیابان می‌تراشم
روی دیوارها...“ (از کتاب شاعر)

این خاطره را والا چنین توصیف می‌کند : ”روزی با ناظم حکمت در قهوه‌خانه‌ای نشسته بودیم. دیدم که ناظم در حال جست‌وجوی جیب‌هایش است. رفتم تا از گارسون کاغذ بگیرم و وقتی برگشتم دیدم کار از کار گذشته . شاعر مصرع‌ها را بر روی زانوی شلوار سفیدی که خیلی دوستش داشت، نوشته بود.“

والا می‌گوید ناظم حکمت برای این‌که آهنگ شعرهایش را بشنود آن‌ها را با صدای بلند می‌خواند. موقع نوشتن شعرها بر روی کاغذ، با وسواس عمل می‌کرد. برای عوض کردن جای یک ویرگول از پاره کردن کاغذ و از سر نوشتن شعر هیچ ابایی نداشت. اما بعد از این‌که به اندازه‌ی کافی در شعر خود غرق می‌شد، سطرهای شعر را طوری می‌نوشت که انگار در حال کشیدن یک نقاشی است.

از نظر کمال طاهر رمان نویس، که مدتی با ناظم هم سلولی بود ”ناظم یکی از شاعران خوش‌بختی است که در شعر، از استعدادی ذاتی و طبیعی برخوردار است...“ اما علی‌رغم این، موقع نوشتن شعر جدید همواره با دشواری مواجه بوده است. کمال طاهر نحوه‌ی شعر نوشتن ناظم را چنین توصیف می‌کند: ”یک دفتر کاهی برمی‌داشت. در صفحه‌ی اول اسم شعر، در صفحه بعد سطر اول... وقتی سطر دوم را پیدا می‌کرد، صفحه‌ی اول را پاره می‌کرد و دوباره اسم شعر سطر اول و زیر آن سطر دوم را می‌نوشت و بدین ترتیب تا تمام شدن شعر ۲۰ تا ۳۰ بار بی‌هیچ ترسی، ورق‌ها را پاره می‌کرد و شعر را از اول می‌نوشت. بارها دیدم که به خاطر یک ویرگول کل صفحه را از اول نوشته باشد. این‌جا صحبت از نحوه‌ی آماده شدن یک شعر است. وقتی احساسش به گونه‌ای که مورد نظرش بود در شعر متجلی می‌شد دیگر از تصحیح و اصلاح عصبانی نمی‌شد، شعرها را با برداشتن یادداشت‌ها خط می‌زد و پیش می‌رفت.“

در هر برهه از زمان سرچشمه‌ی الهام برای شاعر متفاوت است. الهامات درونی در وجودش از بین نمی‌رفت. در قالب یک ناظر از استعداد طبیعی شاعرش‌اش بهره می‌گرفت و از ساده‌ترین اتفاقات و احساسات تاثیر می‌گرفت و شعر می‌سرود. بسیاری اوقات به سبب دریافت نامه‌هایی، احساساتی می‌شد و شعرهایی می‌نوشت که تا به امروز زیبایی و تأثیرگذاری خود را حفظ کرده و مورد توجه مخاطبان هستند. ساده‌ترین موضوعات در سایه‌ی استعدادش به اشعاری تاثیرگذار و پرحرارت تبدیل شده‌اند.

موضوع، زبان و اسلوب در شعر ناظم حکمت

مساله‌ی فرم و محتوای شعر به اندازه‌ی تاریخ خودِ شعر قدیمی است. از نظر ناظم حکمت در شعر فرم و محتوا با یکدیگر مرتبط هستند. محتواست که فرم را تعیین می‌کند. اگر محتوا بدیع و مبتکرانه نباشد فرم نیز نمی‌تواند تازگی به همراه داشته باشد. به همین خاطر ناظم دائم در حال تحقیق و تفحص در شعر بود و به خاطر همین پژوهش بود که شاعر شبانه روز به خواندن اشعار شعرای مهم از گذشته تا زمان خود و پی‌گیری آثار نویسندگان معاصر و جریانات تازه‌ی ادبی و نوآوری‌ها مبادرت داشت. زمانی که ناظم حکمت در روسیه زندگی می‌کرد، جریانات و شعرهای فوتوریستی و کونتراکتویستی توجه‌اش را جلب کردند. در نتیجه‌ی این تحقیق و تلاش بود که نظم آزاد را به شعر ترکیه آورد و شعر ترکیه در قرن بیستم وارد مسیری تازه و نو شد که ناظم حکمت یکی از پیش‌گامان سرسخت آن بود. اما این تازگی، اتفاقی ناگهانی نبود. اولین هواداران این نوآوری نویسندگان دوره‌ی ادبیات تنظیمات بودند. زندگی و نگاه آن‌ها به هنر با قدما تفاوت داشت و نیم‌نگاهی نیز به سمت ادبیات غرب داشتند. آن‌ها شعر را به جامعه و حقیقت نزدیک‌تر

زندان رفتن ناظم حکمت و زندگی او توانست پیش‌رفت شعرش و در ابعاد وسیع‌تر سمت و سوی شعر ترکیه را نیز تغییر دهد چرا که او حتی وقتی در وطن خود بود نیز از جریان زندگی و ادبیات سرزمینش دور بود. سال‌ها آثارش ممنوع و شعرهایش غیر قابل چاپ بودند.

کردند اما در آثارشان هنوز ردپای ادبیات دیوانی به چشم می‌خورد. ناظم حکمت در شرایط مقبولیت این نوع شعر رشد کرد و خود، نه تنها در محتوا که در نوع نوشتار نیز نوآوری‌هایی انجام داد. به نظر شاعر، زندگی جدید، باید با شکل جدیدی از شعر توصیف شود. بدین ترتیب فرم شعری مایاکوفسکی را به یاد آورد و بی آن‌که زبان روسی بداند، تحت تأثیر فوتوریست روسی، شعر نوی "مردمک چشم گرسنگان" را در فرمی جدید نوشت.

ناظم، این اولین نمونه‌ی شعر آزاد ادبیات ترکیه را برای والا نورالدین و شوکت ثریا خواند و فریاد زد: "شعر قدیمی با وزن و قافیه تعطیل!" شاعر این شعر را که در مجموعه‌ی ۸۳۵ سطر آمده است، به گوش همگان رساند و بدین ترتیب نوع و شکل جدید از شعر را تصویب و تثبیت کرد. این شعر اول بار در در سال ۱۹۲۲ در روسیه به چاپ رسید.

ناظم حکمت در مورد این تغییر می‌گوید: "بی‌شک وقتی ناچار به یک نوآوری شدم و بر روی محتوایی کار کردم که تا آن زمان وارد شعر ترکیه نشده بود، به همان نسبت ناچار به یافتن شکلی تازه نیز شدم. این شکل علی‌رغم گفته‌ی دیگران، فرم و شکل شعر مایاکوفسکی نبود، دستِ کم تنها فرم شعر مایاکوفسکی و در عمومیت، فرم شعر روسیه نبود، هم‌زمان چیز دیگری بود... به نظر من شعر آزاد، نه یک انقلاب است و نه یک آنارشی بلکه یک تغییر یا اصلاح است. یعنی نه ترمیم شعر قدیم و نه انکار تمام ارزش‌ها..."

در واقع نیز ناظم اغلب در شعر خود، قوه‌ی خیال، نقاشی، موسیقی، وزن و قافیه را به کار می‌برد چرا که آن‌ها را عنصر زیبایی‌بخش شعر تلقی می‌کند. ناظم حکمت با استفاده از تمام میراث شعری، قانون وزن بی‌وزنی، قافیه‌ی بی‌قافیه و وزن کلمه را به عنوان یکَ نوآوری در شعر وارد می‌کند. حتی با توجه به پتانسیل زبان ترکی، مطابقت‌های متعددی انجام داده و با تلفظ کامل کلمه به ریتمی پیش‌رفته‌تر دست می‌یابد. بدین ترتیب درمی‌یابیم که صدا، ریتم، آهنگ و ادای کلمات در شعر آزاد ناظم از کجا ناشی می‌شود.

ناظم حکمت پس از پژوهش بسیار در شعر به نوعی آزادی بیان می‌رسد: "حالا از تمام فرم‌ها استفاده می‌کنم. با وزن ادبیات مردمی هم می‌نویسم. شعر قافیه‌دار هم می‌نویسم. از عشق، صلح، انقلاب، زندگی، مرگ، خوش‌حالی، کدورت، امید و ناامیدی هم سخن می‌گویم. می‌خواهم هر چیز که مخصوص انسان‌هاست در شعر من نیز معنایی خاص داشته باشد. می‌خواهم که مخاطب بتواند در من یعنی در شعرهای من تمام احساسات خود را پیدا کند... ."

هر شاعری در طول حیات فردی و ادبی خود به پیش‌رفت‌هایی نائل می‌شود و کسب دانش و تجربه در طول حیاتش در شعر او منعکس می‌شود و برخی از این تجربیات حتی اگر کهنه باشند باز هم در موقعیت‌های مشخص در مصراع‌ها متجلی می‌شوند. به همین سبب می‌توان در شعر ناظم ردپایی از ادبیات دیوانی، ادبیات مردمی، ادبیات مولانایی و تصوفی را نیز پیدا کرد. تا سال ۱۹۲۹ تأثیرات جریان فوتوریسم در شعر او مشهود است. از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۶ جریانات کونتراکتیویسم که از مشتقات فوتوریسم است در شعر او احساس می‌شود. از ۱۹۳۶ به بعد پا را از تحقیق و تفحص فراتر گذاشته، شعرهایی می‌نویسد که به خود اشاره دارد. در سال ۱۹۳۸ به زندان رفتن ناظم حکمت و زندگی او توانست پیش‌رفت شعرش و در ابعاد وسیع‌تر سمت و سوی شعر ترکیه را نیز تغییر دهد چرا که او حتی وقتی در وطن خود بود نیز از جریان زندگی و ادبیات سرزمینش دور بود. سال‌ها آثارش ممنوع و شعرهایش غیرقابل چاپ بودند. از بعد دیگر تمام تجربیات زندگی، شعر او را تغذیه می‌کنند.اما علی‌رغم تمام این شرایط شعر ناظم حکمت از جهت تنوع موضوع، غنی و پربار است.او در شعرهایش از وطن، غم غربت، ملت، جنگ، گرسنگی، جدایی، دل شکستگی، زندگی، روزمره، طبیعت، انسان‌دوستی، عشق به زن، عشق به کودک، پیری، بیماری، مرگ، ماه کائنات، امید، رویا، خوبی، کمال مطلوب و ... سخن می‌گوید. این موضوعات در واقع زندگی فکری، سیاسی، فرهنگی و احساسی شاعر را نشان می‌دهند.

همان‌طور که در شعرهای خود، اتفاقات، افکار، آرزوها و خیال‌های زندگی روزمره‌ی خود را منعکس

می‌کند، برای نزدیک کردن این موضوعات به مردم، زبان محاوره را با موفقیت در شعر خود به خدمت می‌گیرد. ناظم حکمت در تمام طول زندگی‌اش به دنبال رشد زبان ترکیه و شعر ترکی بود و در هر برهه از زندگی خود در این راه تلاش کرد. ناظم حکمت با استعداد ذاتی خود در شـــعر و در نتیجه تلاش بی‌حدوحصر در راه شعر، توانست در تاریخ ادبیات ترکیه برای خود جایگاه ویژه‌ای باز کند.

ناظم حکمت از جامعه الهام گرفت و توانســـت واقع‌گرایی اجتماعی را به شـــعر بیاورد. بدین ترتیب جریانی که از دوره‌ی تنظیمات برای تغییر و تازه شدن ادراک دنیا آغاز شـــده بود با ناظم حکمت، ادبیات ملی و دوران جمهوریـــت ادامه یافـــت. آن‌چه برای ما مهم است این اســـت که وقتی نئوکلاسیسیم یحیی کمال، نئوسمبولیسم احمد هاشم، اسلام‌گرایی محمد عاکف و بومی‌گرایی محمدامین یورداکل هنوز ادامه داشت، ناظم حکمت در شعر خود واقع‌گرایی اجتماعی را به شکل غنایی، طبیعت را با زیبایی‌های قابل لمس، رمانتیســـم واقعی زندگی را با وزن آزاد در قالب شـــعری بی‌قید و بندهای آزار دهنده، جای داد و توانست انقلاب دیالکتیک را با شعر تلفیق کند. به علاوه در شعرهای لیریک و اپیک خود سرنوشت انسان‌های واقعی را نوشت و غرور مردم را قدرت بخشید. چه بسیارند نسل‌ها و نویسندگانی که از آثار او تأثیر گرفتـــه و راه و روش خود را در زندگی یافته‌اند. کســـانی مثل آتیلا ایلهان، عارف دامار، احمد عارف، طارق گونرسل، عایشه کولین، آیتن موتلو و ... .

و از همه‌ی این‌ها مهم‌تر این است که زمانی که در ترکیـــه چاپ آثار ناظم حکمت ممنوع بود، این آثار در روســـیه، آن هم به زبان ترکی چاپ می‌شد. مردم ترک زبانی که در کشورهای سوسیالیستی زندگی می‌کردند، سال‌های ســـال آثار او را خواندند و پرورش یافتند.این شرایط ناظم را به مردمان ترک کشورهای سوسیالیست نزدیک کرد و سال‌های طولانی یک خلا بزرگ را برای او پر کرد.این امر، مردمـــان این مناطق و به خصوص هنرمندان ترک را عمیقا تحت تأثیر خود قرار داد و در مدتی کوتاه، آثـــارش به زبان‌های مختلف دنیا ترجمه شدند. با این روند، ناظم از طریق شعرهای خود، ادبیات ترکیه را به دنیا معرفی کرد.

در آخر، این متن را با ســـخنان والا نورالدین تمام می‌کنم : "ناظم حکمت به عنوان کسی که با هم پرورش یافتیم و به عنوان شاعر بزرگی که زبان بومی ترکیه را در میان ترک‌های خارج از ترکیه رواج داد و خود را به دنیا، دوست و دشمن شناساند، تنها انسانی است یا بهتر است بگویم تنها فرا انسانی است که در زندگی با او برخورد داشته‌ام. ترک‌های خارج از ترکیه به آثار ترجمه شده‌ی ناظم حکمت اکتفا نکردند و به دنبال متون نوشته شده به زبان ترکی شاعر نیز رفتند و بدین ترتیب زبان ترکیه در زمره‌ی زبان‌های فرهنگی ارزشمند دنیا قرار گرفت."

زمانی که در ترکیه چاپ آثار ناظم حکمت ممنوع بود، این آثار در روسیه، آن هم به زبان ترکی چاپ می‌شد. مردم ترک زبانی که در کشورهای سوسیالیستی زندگی می‌کردند، سال‌های سال آثار او را خواندند و پرورش یافتند.

منابع و مأخذ:
۱. دیتریچ گرانو ، (۱۹۹۵)، ناظم حکمت، انتشارات کتاب‌های طلایی،استانبول
۲. جان دوندار، (۲۰۰۶)، ناظم، نشر ایمگه، آنکارا
۳.لکساندر فوراسکی،(۱۹۹۷)، خاطرات ناظم، نشـــر ملیت، استانبول
٤. رادی فیش، (۱۹۹۵)، رنج‌های ناظم، نشر آلِو، استانبول
۵. ممت فواد، (۱۹۷۵)، ناظم و پیرایه، نشر دِو، استانبول
٦. تالات ســـعید هالمان، عثمان هوراتا، یاکوپ چلیک، نورالدین دمیر، محمد کالپاکلی، رمضان کورکماز اوجال اووز، (۲۰۰٦)، تاریخ ادبیات ترکیه ٤، نشر وزارت فرهنگ و توریسم جمهوری ترکیه، استانبول
۷. ناظم حکمت، (۲۰۱۱)، مجموعه کامل اشعار، نشر یاپی کِردی، استانبول
۸. علی کولجواحسان، (۲۰۱۰)، شاعرانگی ناظم حکمت، نشر سالکی موسگوت، ارزروم
۹. عایشه کولین، (۲۰۱۰)، هم‌چون گلی سرخ در وجودم، نشر اورست، استانبول
۱۰. وانو-والا نورالدین، (۱۹۹۹)، این دنیا ناظم را به خود دیده اســـت، نشر ملیت،استانبول
۱۱. (۲۰۰۷)، شاعر تبعید ترکیه، ناظم حکمت، نشر هجا، آنکارا
۱۲. (۲۰۰۲)، هدیه‌ای به ناظم حکمت برای صدمین سال تولدش، نشر وزارت فرهنگ جمهوری ترکیه، آنکارا

دون ژوانی در کالبد شاعر

نگاهی کوتاه به روابط عاشقانه‌ی ناظم حکمت

ائلچین حسن زاده

«به عنوان معلم وارد این خانه شدید ولی به عنوان پدر، هرگز نمی‌توانید».

جمله‌ی بالا نامه‌ی هشدارآمیز ناظم حکمتِ نوجوان به معلم شاعرش یحیی کمال است که مخفیانه در جیب کتش گذاشته بود. آیسل هاجیر، در رمان «جلیله خانم»(چاپ شده به سَال ۲۰۱٤)، ماجراهای عاشقانه‌ی مادر ناظم حکمت و یحیی کمال را چیره‌دستانه به تحریر درآورده است.

عشق جسورانه و علنی جلیله خانم به یحیی کمال، ناظم را بسیار رنجور می‌سازد به طوری که اثرات آن تا سال‌ها، در روح و جان خسته‌ی ناظم باقی می‌مانَد و تاثیر روان‌شناختی بسیار عمیقی در روحیات وی باقی می گذارد که می توان آن را، سرآغاز و منشاء عصیان‌های عاشقانه‌ی ناظم حکمت به حساب آورد.

الحق که دیو چشم آبی، بهترین لقبی است که می‌توان به ناظم حکمت شاعر نسبت داد. ولی این دیو نه فقط بر کلمه و شعر که بر دل زنان نیز حکم می‌راند.

جدایی از نزهت، اولین معشوقه‌ی ناظم در مسکو، ضربه‌ی بسیار سنگینی بر پیکره‌ی احساسی او وارد می‌کند. بعد از این جدایی حسرت‌بار احساسات ناظم حکمت سرکش‌تر می‌شوند که بعد از بازگشت به ترکیه به اوج خود می‌رسند.

خانم نزهت در کنار ناظم حکمت

جدایی از نزهت و خاطره‌ی تلخ رابطه‌ی عاشقانه مادرش با یحیی کمال، از ناظم شاعری مغرور و همه‌چیز باخته می‌سازد که در روابط عاشقانه‌اش ترک‌کننده‌ی کارزارهای عشق و عاشقی‌ست. از طرف دیگر، اگر ازدواج‌های بعدی ناظم حکمت را موشکافانه مورد بررسی قرار دهیم، خواهیم دید که وی، علاقه و میل بسیار

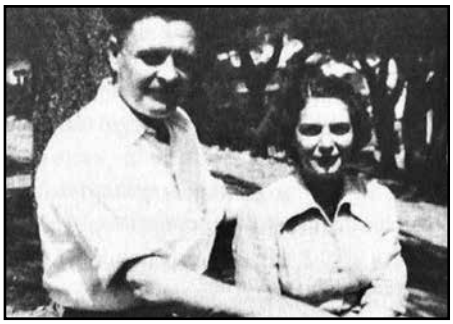
شدیدی به ازدواج با زن‌های متاهل و مطلقه دارد.

پیرایه‌ی طلاق گرفته، اولین و شاید بتوان گفت عاشق‌ترین اسیرِ عشقِ دیو چشم آبی بود که سال‌های سال، حتی زمانی که ناظم دوران حبس خود را در ترکیه سپری می‌کرد، چشم‌انتظار او بود. هر چند ناظم بیش از ۵۰۰ نامه‌ی عاشقانه به وی نوشته بود ولی مسئله این بود که پیرایه به تنهایی کفاف دل عاشق ناظم حکمت را نمی‌داد.

علی‌رغم آن که ناظم، دوری و زندان را عامل جدایی پیرایه از خودش قلمداد می‌کرد ولی در اصل، او به دنبال هیجان‌های عاشقانه‌ی دیگری بود. پیرایه که سالیان سال به آزادی ناظم حکمت چشم دوخته بود، بعد از سردی عاطفی ناظم، ناگزیر، به ترک او و طلاق تن داد و تا آخر عمر با هیچ کس راضی به مصاحبه نشد و بعد از چندین سال زندگی در عزلت و تنهایی، در سال ۱۹۹۵ درگذشت.

منور، دختر دایی و عشق دوران کودکی ناظم حکمت، دومین کسی بود که درگیر رابطه‌ی عاطفی با ناظم حکمت شد. او زنی متاهل بود که گاه‌به‌گاه در زندان به ملاقات ناظم حکمت می‌رفت و بعدها در اثر فشارهای بی‌امان ناظم حکمت، ناگزیر شد از همسرش طلاق بگیرد و با او ازدواج کند. ناظم، پس از گذشت مدتی کوتاه از ازدواجش با منور، او و پسرش محمد را تنها گذاشته و راهی مسکو شد. منور به دنبال حکمت راهی مسکو می‌شود. ولی ناظم رابطه‌های عمومی و اجتماعی منور را عامل سردی و جدایی‌اش اعلام می‌کند و به این طریق، عشق نه چندان بلند و عمیق ناظم و منور نیز در این مقطع به پایان می‌رسد.

ناظم که در مسکو از ناراحتی قلبی رنج میکشید با «گالینا گریگوریونا» آشنا می‌شود. گالینا به‌عنوان دوست، مترجم و پزشک مخصوص ناظم به او کمک می‌کند و بعد از مدتی، مثل اکثر زن‌های اطراف ناظم، به وی ابراز علاقه کرده و احساسات عاطفی خود را نسبت به او بیان می‌کند. این ابراز احساسات معلق، ۸ سال به طول می‌انجامد. گالینا عشق و علاقه‌ی خاصی به ناظم داشت ولی هیچ‌گاه ازدواج نکرد و در سال ۲۰۱۴، در



خانم منور در کنار ناظم حکمت

خانم گالینا گریگوریونا در کنار ناظم حکمت

خانم پیرایه در کنار ناظم حکمت

خانم ورا تولیاکووا در کنار ناظم حکمت

۹۷ سالگی، با دنیایی از خاطرات و نوستالژی‌های ناظم حکمت چشم از جهان فروبست.

ورا تولیاکووا، آخرین معشوقه و بعدها همسر ناظم حکمت بود که بعد از جدایی از همسرش با ناظم حکمت ازدواج کرد. ورا، زنی بسیار خوش‌سیما و خوش‌صحبت و سی سال کوچک‌تر از ناظم بود. اکثر اوقات با هم بودند. او در سفرهای خارجی و کنفرانس‌ها ناظم را همراهی می‌کرد. شاید زیبایی ورا و شاید هم سن زیاد ناظم، باعث پایداری این رابطه‌ی عاطفی تا پایان عمر ناظم حکمت می‌شود و ناظم تا آخر عمر با وجود مشکلات عصبی و قلبی، عاشقانه با او زندگی می‌کند. تا این‌که در سوم ژوئن ۱۹۶۳، در مسکو چشم از جهان فرو می‌بندد.

در منابع تاریخ ادبیات ترکیه به کسانی چون«سابیحا، عزیزه، شکوفه نهال، لئنا یورچئنکو، سمیحا برکسوی، سوات درویش، جاهد اوچوک» نیز اشاره شده است که در طول حیات ناظم حکمت با او روابط عاشقانه داشته‌اند اما نزهت، پیرایه، منور، گالینا و در نهایت ورا تولیاکووا نقشی بسیار حیاتی و تاثیرگذار در زندگی عاشقانه‌ی ناظم حکمت داشته‌اند. اشعاری که ناظم برای پیرایه نوشته، جزو زیباترین و شناخته‌شده‌ترین اشعار مدرن تاریخ ادبیات ترکیه به حساب می‌آید.

بسیاری ناظم را در روابط عاشقانه و شخصی، فردی خیانت‌کار و بی‌وفا می‌دانند. ولی عشق، جزء لاینفک زندگی ناظم بود. او همیشه عاشق بود و تا آخر عمر عاشقانه زندگی کرد. کسانی را که دوست داشت هیچ‌گاه فراموش نکرد. او، حتی علی‌رغم جدایی از منور، وصیت کرده بود که دو سوم از اموالش را برای او و پسرش در نظر بگیرند.

بررسی موشکافانه‌ی اشعار و زندگی ناظم حکمت نشان می‌دهد که ناظم از کودکی، قایقی شکسته بود سرگردان در اقیانوسی از دردهای شخصی و جامعه‌ی جهانی.

دکتر یوسف آلپر شاعر و روان‌پزشک اهل ترکیه، در کتاب «شعر ناظم حکمت از زاویه‌ی پسیکولوژیک و سایکودینامیک»، به بررسی اشعار و زندگی ناظم حکمت پرداخته است. این کتاب که از شصت و پنج منبع بهره برده است بررسی‌ای عمیق و قابل اعتماد از اشعار و زندگی حکمت ارائه کرده است. یوسف آلپر معتقد است که برای شناخت اصلی‌ترین عوامل عاطفی یک شخص، ناگزیر باید به بررسی رفتارها، اتفاقات و روحیات دوران کودکی و نوجوانی آن شخص پرداخت. نوشتن پسیکوبیوگرافی کاری‌ست بسیار سخت که یوسف آلپر ازعهده آن، خصوصا در مورد شاعری پیچیده و پر فراز نشیب چون ناظم حکمت، بر آمده است. از نظر او، ناظم از دوران کودکی در برابر هر ظلم و ناحقی عکس‌العمل نشان می‌داد و هیچ‌گاه در برابر زور و ظلم سر تعظیم فرود نیاورد. ناظم از دوران کودکی خاطرات بسیار خوبی داشت ولی جدایی پدر و مادر و روابط عاشقانه‌ی مادرش با یحیی کمال در دوران نوجوانی‌اش، باعث بروز رفتارهای نارسیستی از وی شد. جوانی که در دوران عثمانی بسیاری از نزدیکان خود را در جنگ از داده بود و سال‌های بعدی عمرش را به دلیل عقاید کمونیستی در زندان سپری می‌کرد، دیگر هیچ واهمه‌ای از این‌که انسان‌های دوروبر خود را از دست بدهد، نداشت.

مرگ ناظم و بعد از آن

در روز دوم ژوئن، طبق معمول ناظم و ورا شبانه با هم‌دیگر بیرون می‌روند و چند ساعتی در خیابان و پارک قدم می‌زنند. بعد از بازگشت به منزل، زود خواب‌شان می‌گیرد. در صبح سوم ژوئن ۱۹۶۳، ناظم از طبقه‌ی سوم آپارتمان پائین می‌رود تا طبق معمول روزنامه‌اش را از مقابل درب ورودی آپارتمان بردارد. همان‌جا دچار حمله‌ی قلبی می‌شود

و مقابل درب ورودی ساختمان قبل از آن‌که تیم پزشکی بیمارستان کرملین از راه برسند، زندگی‌اش به پایان می‌رسد. دیو چشم آبی شعر، با حالت درازکش، روی کلمات روزنامه، در سن ٦١ سالگی، چشم از جهان فرو می‌بندد.

ورا همان روز از داخل جیب ژاکت ناظم یک عکس از خودش و یک شعر که پشت پاسپورتش نوشته شده بود را پیدا می‌کند. این شعر، آخرین شعر ناظم حکمت به ورا تولیاکووا بود:

به من گفت بیا
به من گفت بمان
به من گفت بخند
به من گفت بمیر
آمدم
ماندم
خندیدم
مُردَم!

جسد ناظم حکمت در قبرستان مشهور «نوودئوچی» مسکو در کنار قبر کسانی چون آنتوان چخوف، ولادیمیر مایاکوفسکی و نیکولای گوگول در حالی که فیگور یکی از شعرهایش به نام «انسانی که به سمت طوفان می‌رود» روی سنگ گرانیت سیاهی حکاکی شده بود، به خاک سپرده شد. برای بزرگداشت یاد و خاطره‌اش، مراسمی بسیار باشکوه در سالن نویسندگان متحد مسکو برپا شد که صدها هنرمند مشهور از نقاط مختلف جهان در آن اشتراک داشتند.

منور و پسرش محمد، گالینا و ورا همگی در مراسم دفنش حضور داشتند. با این‌که در وصیت‌نامه‌ای که ده سال پیش از مرگ نوشته بود خواسته بود که جسدش را در قبرستان روستایی در ترکیه کنار یک درخت چنار دفن کنند، این امر میسر نشد تا بعد از مرگش نیز، حسرت دوری از وطن هم‌چنان با او باشد. برابر وصیت‌نامه، دوسوم ثروتش به

مزار ناظم حکمت در در قبرستان «نوودئوچی» مسکو

منور و پسرش محمد و یک سوم نیز به پارتی کمونیستی روسیه تعلق یافت.

«ورا ولادیمیر تولیاکووا» دوسه هفته بعد از مرگ ناظم، در خلوت خود، شروع به نوشتن گفت‌وگوهای خود با ناظم می‌کند. این نوشته‌ها، بعدها تبدیل به اثری هزارصفحه‌ای شدند. «عزیز نسین» چاپ کتابی با عنوان «گفتگویی با ناظم پس از مرگ ناظم» را به او پیشنهاد می‌دهد. این کتاب ۲۲ سال مجوز چاپ نگرفت چنان‌که، بین سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۶۳ در ترکیه هیچ کتابی در مورد ناظم مجوز نشر نگرفت.

بازگرداندن دوباره‌ی ناظم به ملت ترکیه

بعد از فرار ناظم به مسکو در سال ۱۹۵۱ و خارج شدن نامش از ملیت ترکیه، سال ۲۰۰۶ در کابینه‌ی ناظران، گفتمان و تنظیم‌نامه‌ای با عنوان بازگرداندن ناظم حکمت به ملیت ترکیه، در دستور کار قرار گرفت. ولی علی‌رغم هموار بودن راه بازگرداندنِ دوباره‌ی نام ناظم حکمت به ملیت کشور ترکیه، کابینه‌ی ناظران این ادعا را رد کرد و متذکر شد که این تنظیم‌نامه تنها برای کسانی که در قید حیات باشند حاضر می‌شود.

«عبدالقادر آکسو» ناظر امور داخلی کابینه اظهار داشت که در قانون، برای دفاع از حقوق مربوط به اشخاص، حضور و اقدام شخصی خود شخص الزامی است. با این حال، در ۵ ژانویه ۲۰۰۹ کابینه‌ی ناظران فرمانی با عنوان برگرداندن دوباره‌ی ناظم حکمت به ملیت جمهوری ترکیه را حاضر کرده و «جمیل چیچک» سخن‌گوی دولت وقت ترکیه از پیشنهاد امضا و به رای گذاشتن موضوع در کابینه‌ی ناظران خبر می‌دهد که بعد از تایید و رای کابینه‌ی ناظران، این خبر در ۱۰ ژانویه ۲۰۰۹ در روزنامه‌ی رسمی چاپ می‌شود و سرانجام، ناظم حکمت بعد از ۵۸ سال دوری از نام و هویت ملی خود، دوباره نامش به عنوان یک هم‌وطن ترک جمهوری ترکیه شناخته می‌شود.

گالینا تنها معشوقه‌ای که ناظم هیچ‌گاه برای او شعری ننوشت

عشق بی‌سرانجام ناظم با گالینا گریگوریئونا

در همان اولین سال‌های حضور در مسکو ناظم با گالینا، پزشک جوان روس آشنا می‌شود و رابطه‌ای بسیار صمیمی و نزدیک را آغاز می‌کنند. گالینا محبت خاصی به ناظم حکمت داشت و مانند یک مادر به خورد و خوراک او می‌رسید و در مسائل دیگر از ناظم پرستاری می‌کرد. مشهور است که او ٤ بار جان ناظم را در هنگام بیماری شدید، نجات داده است ولی با این حال، گالینا تنها معشوقه‌ای بود که ناظم هیچ‌گاه شعری برای او نسرود.

دورسون اوزدن(dursun özden) تنها کسی است که در ترکیه سالیان دراز بعد از دوری گالینا از ناظم با وی در ارتباط بوده است. وی در خاطراتش در روزنامه‌ی «جمهوریت» ترکیه می‌نویسد: یک سال قبل از فوت گالینا برای او جشن تولد ۹۷ سالگی گرفته بودند که من هم حضور داشتم. گالینا مثل همیشه بحث را به ناظم حکمت کشاند و با لحنی سرد از من پرسید: ناظم چرا از پیش من رفت؟ چرا؟ چون ورا از من زیباتر بود و او حق داشت بین من و «ورا تولیاکووا» او را انتخاب کند؟

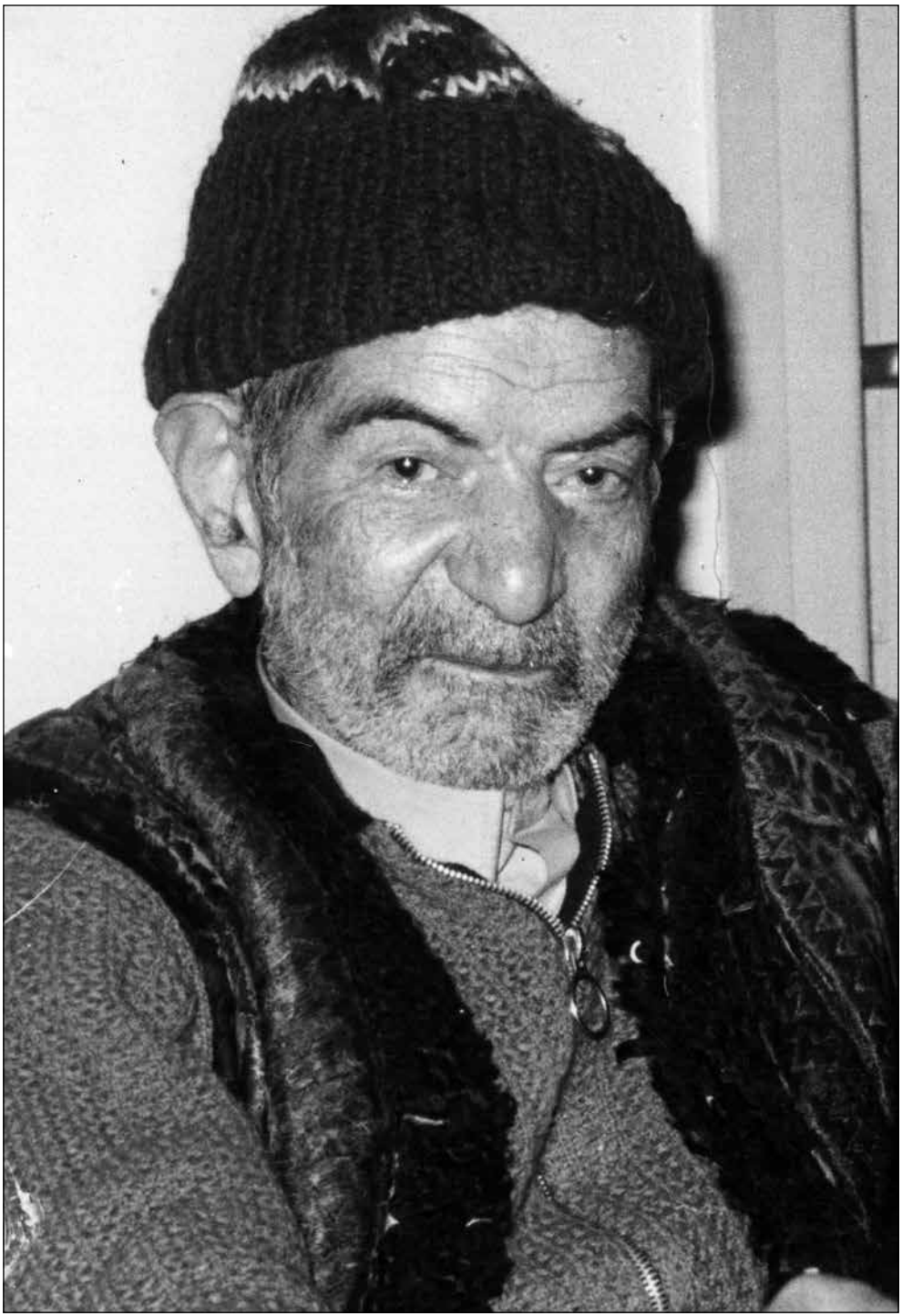
گالینا در گفتگو با دورسون اوزدن درباره‌ی ناظم این‌گونه می‌گوید: به هنگام مرگ ناظم بالای سرش بودم ولی هیچ‌گاه سر قبرش نرفتم چون هیچ‌گاه نمی‌خواهم ناظم را مثل یک مرده تصور کنم. او زنده است و درون قلبم زندگی می‌کند. در سال‌های اولیه‌ی آشنایی با ناظم همه جای اتاقم را پر از اسناد، کتاب‌ها و نوشته‌های ناظم کرده بودم.

گالینا گریگوریئونا ۱۷ فوریه ۲۰۱٤ در شهر ووتکینسک(votkinsk) روسیه چشم از جهان فرو بست.

جزئیات زندگی عاشقانه و سیاسی ناظم حکمت و هم‌چنین ترجمه‌ی تعداد ۲۰ مکتوب عاشقانه که در دوران حبس به پیرایه همسر اولش نوشته است به دو زبان فارسی و ترکی آذربایجانی در کتابی با عنوان «عاشقانه‌های دیو چشم آبی» با جزئیات، تالیف و ترجمه شده است که در آینده‌ای نزدیک به چاپ خواهد رسید.

مرداد ۹۵

شعر



استاد محمد حسین شهریار

گفت‌وگو با دکتر ابراهیم اقبالی به یاد شهریار شهر سخن

این‌ها که می‌گویی حرف‌های دل من هستند

گفت‌وگو از اکبر عطایی

لطفاً در مورد آشنایی و رابطه‌ای که با شهریار داشتید صحبت کنید.

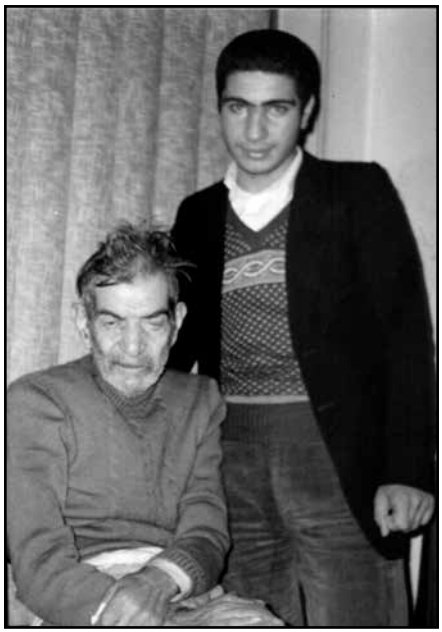
من آشنایی خود را با شهریار، مدیون پدر بزرگوار خود هستم. ایشان شاعربودند و به زبان ترکی و بیش‌تر در قالب «قوشما» شعر می‌سرودند. تابستان سال ٦١ که من سال اول علوم تجربی را به پایان برده بودم، پدرم را از سوی «جهادسازندگی» جهت شرکت در مراسم شب‌شعر روستایی به تبریز دعوت کردند. پدرم، که همیشه مشوّق من درشعر بود، مرا نیز با خود به تبریز برد. یکی از برنامه‌های شب شعر روستایی، دیدار با استاد بلامنازع شعر معاصر ایران، زنده‌یاد شهریار بود. پدرم قبل از عزیمت به منزل استاد، به من توصیه کردند که شعری راجع به این دیدار بسُرایم و پیش استاد بخوانم. من شعر را با این مطلع آغاز کرده بودم:

ز بُستان مودّت بوی جان بخش بهار آمد
دلا از شِکوه بس کن مژده‌ی وصل نگار آمد

و با این بیت به پایان برده بودم:

چسان از بخت خواب آلود خود باور کنم کاینک
گَدایی همچو «اقبالی» به نزد «شهریار» آمد

استاد، همان گونه که از بزرگواری چون ایشان انتظار می‌رفت، مرا مورد تفقد و تشویق خویش قرار داده اجازه فرمودند هر وقت خواستم به خدمتشان برسم و کسب



دکتر ابراهیم اقبالی در کنار استاد محمد حسین شهریار

فیض نمایم.

ولی این آشنایی زمانی جهت‌دارتر و عمیق‌تر شد که در مرکز علامه امینی تبریز با شاعر بزرگ آذربایجان، جناب آقای محمد رضا مقدسی، آشنا شدم. با ایشان که به حضور استاد می‌رسیدیم، استاد را به لطایف‌الحیل به حرف می‌آوردیم و دقایق و ظرایف شعری و حتی نکاتی از زندگی شخصی ایشان را که تا آن زمان به کسی نگفته بودند از ایشان می‌آموختیم. رفته‌رفته این صحبت‌ها جدی تر شد و ما صحبت‌های متفرقه با استاد را به مصاحبه‌هایی منظم بدل کرده در نوار ضبط نمودیم. متأسفانه این نوارها در دربه‌دری‌های من بین تبریز و دهات و تهران و گرفتاری‌های تحصیل و تدریس از میان رفت و تک‌وتوک در دست بعضی از یاران صمیمی و دوستان قدیمی باز مانده است.

علمی‌ترین استفاده‌ی ما از شهریار، با تشکیل «انجمن ادبی شهریار» توسط جناب آقای مقدسی شروع شد. تشکیل این انجمن خود داستانی طولانی دارد. من در مرکز تربیت معلم علامه امینی تبریز دوباره به زیارت جناب آقای رسول براهنی – که از سال ٦١ تا سال ٦٤ مدیر مدرسه‌ی ما در دبیرستان فردوسی تبریز بودند – نائل آمدم که این بار با عنوان مدرّس زبان و ادبیات فارسی به کلاس ما تشریف می‌آوردند. ایشان که خود از خانواده‌ای اهل فضل و برادر منقد و داستان نویس بزرگی چون رضا براهنی هستند، همواره مشوّق بنده در دبیرستان بودند و در مرکز تربیت معلم به محض دیدن من، از سر شاگردنوازی باز از بنده خواستند تا یکی از اشعار خود را برای دانشجویان قرائت کنم. بنده جلو رفتم و غزلی را که در وصف غربت خویش سروده بودم روی تخته نوشتم:

در میان غربتم یا رب چرا کس یار نیست
در میان این همه آدم کسی غمخوار نیست
با کتابی چند حیران گردم اندر کوچه‌ها
خانه بر دوشم و لیکن خانه ای در کار نیست
ماه می‌داند که زیر خیمه ی نیلی او
جز من وجز مرغ حق کس نیمه شب بیدار نیست

و جناب آقای براهنی این شعر را تقطیع کردند: «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» تا هم درس ادبیات گفته باشند و هم شعر من در کلاس خوانده شود.

یک روز، نامه‌ای از مرکز آفرینش‌های ادبی کودکان و نوجوانان به من رسید که شعر «امام و انقلاب» مرا تحسین کرده بودند که تنها یک بیت از آن شعر در خاطرم باقی مانده:

«شاه باید برود رنگ حقیقت بگرفت
چون که از حنجره روح خدا بیرون شد»

این دو اتفاق را دوستمان «مهدی امیری» به آقای مقدسی که در پی دانشجویان شاعر بوده و امیری را برای همین کار مأمور کرده بود، می‌رساند. یک روز عصر، آقای مقدسی جلوی مرا گرفتند و فرمودند: می‌خواهیم انجمن ادبی تشکیل دهیم و از شما نیز دعوت می‌کنم که در این جلسه شرکت کنید. بنده نیز در آن جلسه که در واقع اولین جلسه‌ی ادبی شهریار بود شرکت کردم. آن روز چند نفر از بچه‌ها خصوصاً آقای مقدسی که «نی‌نامه» مولوی را تضمین کرده بودند، شعر خواندند و چون نوبت سخن به من رسید آقای مقدسی که مدیریّت و اجرای جلسه را نیز بر عهده داشتند، فرمودند عمداً ایشان را به آخر

مراسم شب شعر دانشگاه علامه امینی تبریز با حضور استاد شهریار
از راست: محمد رضا مقدسی، استاد شهریار، حجت‌الاسلام سید عباس حجازی (رئیس وقت دانشگاه) و ابراهیم اقبالی

جلسه محول کردم تا با اشعار خویش آتش در نیستان همه‌ی ما بزنند. در همان مجلس اســـاس نامه و زمان جلسات هفتگی انجمن و طرح‌ها و برنامه‌هایی را که به مناسبت‌های گوناگون برپا می‌شد، تدوین کردیم و اولین بار استاد شهریار را در دی ماه ٦٥ و به مناسبت هفته‌ی وحدت حوزه و دانشگاه به مرکز دعوت کردیم و شبِ شعر مفصلی با حضور و شعرخوانی استاد و با شرکتِ شعرای سرشناس تبریز و نیز دانشجویان شاعر همه‌ی مراکز تربیت معلم این شهر در نمازخانه‌ی مرکز علامه امینی برگـــزار کردیم . در اینجا لازم می‌دانم از زحمات استاد گرانقدرمان مرحوم حجت‌الاسلام طه یعقوبی که روحانی با سواد و با ذوقی بودند یاد کنم که اتفاقاً آن روز دعوت‌نامه مفصل و فاضلانه ای به استاد نوشتند و ایشان را به شرکت و تقویت انجمن ادبی شهریار فرا خواندند .

آخرین خاطره‌ی من و در واقع وداع من با اســـتاد شهریار مربوط به بیمارستان امام تبریز می‌شود ؛ که خانم رجب زاده – که بعدها عروس استاد شدند – از سوی بیمارستان و دوست گرانقدرمان جناب آقای اصغر فردی به حق صحبت دیرینه پرســـتاری او را به عهده داشتند.

و آخرین کلام، گفته‌ی خود حضرت اســـتاد بود که در مورد استادش «حافظ» سروده بود و از زبان قلم محزون این شـــاگرد حقیرش بر صحیفه‌ی دفتر یادبودی که در بیمارستان نهاده بودند نقش بست:

پا شو ای مست که عالم همه دیوانه ی توست
همه آفاق پر از نعره مستانه توست
ذکرش به خیر باد و خدایش بیامرزاد.

هر قالبی را چنان سروده که گویی در عمر خویش به غیر از آن قالب شعر نگفته است. وی علی رغم شهرتش به غزل‌سرایی، قصایدی گفته که به قصاید شیوا و چکامه‌های استوار خاقانی پهلو می‌زنند. مثنوی‌هایش پختگی مثنوی شریف را به یاد می آورد و در قالب‌های نو از شاعران هم دوره‌ی خود، افرادی چون مشیری و سایه، گامی عقب نمانده است. «مسمط جدید» را که قبل از وی «میرزاده عشقی» و «پروین اعتصامی» بنیان نهاده بودند، با سرودن «هذیان دل» به اوج خود رساند و با گفتن اشعاری چون «ای وای مادرم» و «پیام به انیشتین» ثابت کرد که اقتدارش در سرودن قالب نیمایی کمتر از غزل نیست.

دعوت‌نامه دست‌نوشته‌ی حجت‌الاسلام طه یعقوبی به استاد شهریار

ویژگی‌ها و برجستگی‌هایی را که در شعر شهریار وجود دارد لطفاً بیان فرمایید.

هر شعری را می‌توان از دو زاویه بررسی کرد: یکی لفظ و دیگری محتوا ؛ نکته‌ی مهمی‌که در مورد لفظ شهریار می‌توان گفت سادگی و در عین حال شیرینی و گاهی آسان‌گیری‌است.

نکته‌ی دیگر اینکه گاهی تعمّدی که شهریار در ساده‌گویی دارد از اشعار وی به خوبی احساس شده به چشم می‌خورد و با توجه به اینکه شعر، زبان غیر مستقیم است خلاف فصاحت و بلاغت و اصول فنی هنر شاعری است شهریار اصرار عجیبی در آوردن کلمات و الفاظ و امثال عامیانه در شعر دارد. این امر با همه‌ی محاسنی که دارد گاهی با توجه به قالب و حتی درون مایه‌ی شعری وی که اکثرتغزلی است کلام شهریار را تا حدی پایین می‌آورد:

سرباز مفت این همه در جا نمی‌زند
سرهنگ گو ببخش به فرمان ایستم

نکته‌ی آخر در مورد ساختار و ساختمان شعر شهریار که دلیل بر نبوغ شعری این شاعر گرانقدر است، تنوع قالب‌های شعری وی است . شهریار سعی کرده که با تمامی قالب‌های شناخته‌شده‌ی شعر فارسی، شعر بگوید و الحق که در همه‌ی موارد به خوبی و زیبایی از عهده بیرون آمده است. هر قالبی را چنان سروده که گویی در عمر خویش به غیر از آن قالب شعر نگفته یا به قول معروف در همه‌ی فنون قالب‌های شعری ذی فن است. وی علی رغم شهرتش به غزل سرایی، قصایدی گفته که به قصاید شیوا و چکامه‌های استوار خاقانی پهلو می‌زنند و قطعاتی دارد که عالمی ظرافت و معنی را در ظرف کوچک خویش گنجانده. مثنوی‌هایش پختگی مثنوی شریف را به یاد می‌آورد و در قالب‌های نو از شاعران هم دوره‌ی خود، افرادی چون مشیری و سایه،گامی عقب نمانده است. «مسمط جدید» را که قبل از وی «میرزاده عشقی» و «پروین اعتصامی» بنیان نهاده بودند، با سرودن «هذیان دل» به اوج خود رساند و با گفتن اشعاری چون «ای وای مادرم» و «پیام به انیشتین» ثابت کرد که اقتدارش در سرودن قالب نیمایی کمتر از غزل نیست.

و اینک نمونه‌هایی از گوهرهای ماندگار جهت اثبات ادعای ما کافی است. شاید در تاریخ هزار ساله‌ی ادبیات فارسی نظیر این «قطعه» خیلی کم باشد:

به خردان مهتری مفروش کاندر تنگنای در
کلان کوچک کند خود را چو بیند جا نمی‌گیرد
گذشت و نیک مردی را عزیزم از درخت آموز
که سایه از سر هیزم شکن هم وا نمی‌گیرد

و این نیز بندی از «مسمط جدید» هذیان دل:

افسانه‌ی عمرم آورد خواب
عمری که نبود خواب دیدم
در سیل گذشت روزگاران
امواج به پیچ و تاب دیدم
دل بدرقه با نگاه حسرت

و از قصاید کم نظیر فارسی، قصیده‌ی «باز آی» اوست:

جان من باز آ به جای خود که جانان پیش ماست
مدعی آرایش تن می‌کند جان پیش ماست
«شهریارا» دیواگر خاتم بدزدد خوی اوست

غم مخور صورتگر نقش سلیمان پیش ماست

و این «مثنوی» تا «شـــب» و «علی» هســـت، باقی خواهد ماند:

شب علی دیدو به نزدیکی دید
گرچه اونیز به تاریکی دید

و آیا می‌توان بدین سادگی و راحتی و زیبایی «غزل» گفت:

به مرگ چاره نجستم که در جهان مانم
به عشق زنده شدم تا که جاودان ماندم

محتوا ی کلی شـــعر شهریار «تغزلی» است. حتی قصیده را نیز غزل‌وار می‌سراید. به عبارت منقدین جدید، می‌توان تک تک اشعار شهریار را در هر قالبی که باشند یک غزل‌واره به حساب آورد. البته این بدان معنی نیست که شهریار از تنوع طلبی ای که در قالب دارد در محتوی دســـت بکشد. شهریار حتی از طبع آزمایی در ساحتِ حماسه نیز غفلت نمی‌کند.

مذهب، عطری روحانی اســـت که در برگ برگ دیوان شـــهریار جاری و ســـاری است. تقریبا می‌توان گفت که شهریار شعری ندارد که در آن ذکری از خدا، پیامبر، ائمه‌ی اطهار علیهم‌السلام، احادیث شریف آنان و یا تلمیحی مذهبی نباشد. از این میان ارادتی خاص به مولای متقیان و مراد درویشان، حضرت امیر المومنین علی (ع) دارد. شاید با شنیدن نام شهریار و علی به یاد شعر معروف «علی ای همای رحمت» بیفتیم در حالی که اگر علویات شهریار را جمع کنیم خود، دیوانی حجیم خواهد بود. این اشعار را در چند دسته می‌توان خلاصه کرد: بعضی از آنها مثل «علی ای همای رحمت» در مدح مولاست و برخی نیز ترجمه‌هایی از دیوان اشعار علی ابن ابیطالب است. گروهی نیز ترجمه و یا نظم کلام دیگران درمورد علی است که از این میان برخی سخنان «جرج جرداق» را از کتاب «الامام علی، صوت العداله الانسانیه» به نظم ترجمه کرده و دسته ای نیز ترجمه از کلمات قصار و خطبه‌های آن حضرت می‌باشد؛ ولی محتویات سیاسی و اجتماعی و اندیشه‌های جامعه شناسی شهریار را بیش‌تر باید در شعر ترکی وی جستجو کرد.

شهریار در شـــعر خود بیش‌تر از چه کسانی تأثیر پذیرفتند؟

با توجه به اینکه شهریار به دو زبان شعر می‌گفت و به قول ادبا «ذولسانین» بود تأثر ایشان را باید در هر دو زمینه‌ی فارسی و ترکی بررسی کرد. البته شهریار ابیاتی نیز به زبان عربی دارد و از بعضی از یاران نزدیک وی شـــنیده‌ام که قطعـــات کاملی هم بدین زبان گفته و نیز چنان‌که خود می‌نویسند در کودکی یک بیت هم به زبان فرانسه سروده که این‌ها را نمی‌توان جدی گرفت.

اگر بگوییم تأثیری که شهریار از بزرگان ادب ترک گرفته کم‌تر از تأثر وی از مفاخر ادبی فارســـی نیست تعجب نکنید. شهریار دوران کودکی و مکتب را در تبریز

تبریز به خاطر همسایگی با کشور ترکیه (عثمانلی) و آذربایجان شوروی (جمهوری آذربایجان فعلی) قبل از هر ناحیه‌ی ایرانی با ادبیات اروپا خصوصاً فرانسه و روس آشنا شد و به همین خاطر نطفه‌ی شعر نو فارسی در تبریز بسته شد و نخستین اشعار نو را ابوالقاسم لاهوتی و جعفر خامنه ای در آذربایجان سرودند. نکته‌ی درخشان دیگر در تاریخ ادبی تبریز، اینکه نخستین انجمن ادبی شعر نو به همت «تقی رفعت» و «حبیب ساهر» و زیر نظر استاد فاضل «اسماعیل امیر خیزی» بنیان نهاده شد و شعر نو به «مکتب رفعت» مشهور گردید.

ودر خدمت بزرگی چون اسماعیل امیر خیزی گذرانده و همین مرد فاضل و شریف یکی از مشوقان بزرگ وی در شاعری بوده است. تبریز در آن دوره از نظر علم و ادب چون آفتابی در آسمان ایران می‌درخشید؛ اولین شهری بود که رسماً در آن کتاب چاپ کرده‌اند و اولین روزنامه‌ها را در آنجا رقم زدند. تبریز به خاطر همسایگی با کشور ترکیه (عثمانلی) و آذربایجان شوروی (جمهوری آذربایجان فعلی) قبل از هر ناحیه‌ی ایرانی با ادبیات اروپا خصوصاً فرانسه و روس آشنا شد و به همین خاطر نطفه‌ی شعر نو فارسی در تبریز بسته شد و نخستین اشعار نو را ابوالقاسم لاهوتی و جعفر خامنه ای در آذربایجان سرودند. نکته‌ی درخشان دیگر در تاریخ ادبی تبریز، اینکه نخستین انجمن

استاد شهریار در کنار هوشنگ ابتهاج «سایه»

ادبی شعر نو به همت «تقی رفعت» و «حبیب ساهر» و زیر نظر استاد فاضل «اسماعیل امیر خیزی» بنیان نهاده شد و شعر نو به «مکتب رفعت» مشهور گردید.

مرحوم حبیب ساهر در خاطرات خویش می‌فرمودند: «استاد امیر خیزی ما را به سرودن اشعار کلاسیک وا می‌داشت ولی ما شاگردان ناخلف، در مکتب رفعت شعر می گفتیم.»

متأسفانه تقی رفعت در نا آرامی‌های تبریز، در حالی که کمتر از ۲۷ سال داشت، گویا در شبستر در خانه‌ای، از این دنیا رخت بر بست و دنیایی ازپویندگی و جستجو و تازگی و طراوت را با خود به خاک برد و کودک نابالغ خود شعر نو را یتیم گذاشت. شهریار که خود هم‌کلاس حبیب ساهر بود به واسطه‌ی او و تقی رفعت تحت تأثیر شعر ترک قرار گرفت. جالب آنکه شهریار نیز در آغاز به تقلید از تقی رفعت تخلص خود را بر وزن «فعلت» یعنی بهجت گذاشت که خود رفعت این تخلص را از شعرای ترکیه مثل ناظم حکمت تقلید کرده بود. در دیوان شهریار یک شعر «قصیده مرآتیه» وی با تخلص بهجت باقی مانده است . این تأثیر کلی جریان شعر ترک در ذهن و زبان شهریار بود و مصادیق و نمونه‌های فردی آن نیز اندک نیست. شهریار در یک غزل ترکی نه تنها به تأثیر پذیری خویش از «صابر» اشاره می کند، حتی فراتر از این‌ها می‌رود و صابر را پیشوای شعرای فارس می‌داند:

فارس شاعری چوخ سؤزلرینی بیزدن آلیبدیر

صابیر کیمی بیر سفره لی شاعیر یخیل اولماز

و این حرف شهریار ادعایی به گزاف و از سر تعصب نیست؛ که منقدین بزرگ ما بالندگی شعر و نثر معاصر فارسی را خصوصاً در موضوعاتی چون طنز، مدیون شعرا و نویسندگان ترک می‌دانند. «فتحعلی آخوندزاده» که سرمشق نویسندگان ما در ساده‌نویسی و وارد ساختن ژانرها و انواع مختلف ادبی مثل نمایش‌نامه در ادبیات ما بود و نیز صابر که شعر طنز و ساتریک را سکانداری می‌کرد، هر دو در بادکوبه قلم می‌زدند. بگذریم از تأثیر جلیل محمد قلی زاده با نشریه وزین و کم‌نظیرملانصرالدینش.

تأثیر صابر بر شعرای آن دوره چنان آشکار بود که شاعر و نقاد بی‌نظیر معاصر ما مرحوم «ملک الشعرای بهار» در مورد «سید اشرف الدین حسینی قزوینی گیلانی» می گوید: وی همیشه هوپ‌هوپ‌نامه (دیوان اشعار ترکی) صابر را زیر بغل داشت. و اکثر اشعار طنز سید ترجمه اشعار هوپ هوپ نامه است.

مرحوم علی اکبر دهخدا نیز از سفره‌ی پر برکت فضل میرزا علی اکبر صابر بی بهره نمانده و مسمط معروف «یاد آر، ز شمع مرده یاد آر» خود را تحت تأثیر مسمط (یادائت منی یاد ائت) صابر سروده است. ازصابرکه بگذریم شهریار از سید ذوالفقار شروانی تاثیر پذیرفته و شعر «ای پا برهنه در به در کوچه‌ها یتیم» را از شعر ترکی سید ذوالفقارشروانی با همان وزن وقافیه و با

ردیف «جوجوق» ترجمه کرده است. شهریار چند شعر نیز از صراف ترجمه کرده که از جمله می‌توان به شعر «نه وصلت دیده بودم کاشکی ای گل نه هجرانت»
که ترجمه ای است از:
«نه بئیله وصلین اولیدی نه بئیله هجرانین».
و نیز شعر:
«غبغب نه چون حباب معلق شود تباه
گر سایه خیال بر آن غبغب اوفتد»
از
«غبغب ده ئیل حباب معلق دی محو اولور
گر سایه ی خیال دوشه غبغب اوستونه».

همچنین، شهریار نازک‌خیالی‌ها و تصویرآفرینی‌های خود را در شعر فارسی مدیون نظامی گنجوی است. من این نکته را نخستین بار از استاد مرحوم «یحیی شیدا» شنیدم. سپس مطلبی در کتاب «پیر پرنیان اندیش» خواندم که دیگر شکّی برای من نماند که استاد شهریار تمامی آثار نظامی را حداقل یک بار خوانده بوده است. «سایه» نقل می‌کند که شهریار کتاب اندکی داشت از جمله‌ی آنها «خمسه‌ی نظامی» بود که به من سپرد تا صحافی کنم.

البته این دو صفت (نازک خیالی و تصویر آفرینی) خاصّ شعرِ آذربایجانی است. به طوری که منقدان را واداشته علی‌رغم اعتقاد به سه سبک مهم خراسانی (ترکستانی) و عراقی و هندی به یک زیر شاخه و سبک کوچک در بطن عراقی قائل شوند و آن را سبک نه، بلکه مکتب آذربایجان بدانند و شعرایی چون نظامی، خاقانی، فلکی شروانی و مجیرالدین بیلقانی را بزرگ‌ترین نمایندگان این مکتب معرفی کنند.

البته تاثر شهریار از نظامی در آثار این استاد بزرگوار بسیار لایح‌تر از این حرف‌هاست. درحیدر بابا می گوید:
بیرسوروشون بو قارقینمیش فلک دن
نه ایسته ییر بو قوردوقو کلکدن
دئنه کچیرد اولدوز لاری الکدن...

که ترجمه‌گونه ای است از این شعر نظامی درمخزن‌الاسرار:
عجز فلک را به فلک وانمای
عقد جهان را زجهان واگشای
نسخ کن این آیت ایام را
مسخ کن این صورت اجرام را
دانه کن این عقد شب افروز را
پربشکن مرغ شب وروز را ...

در عرفان، تأثیر حافظ بر شهریار و نفس او که چون خون در رگ‌های شعر او جاری است بر کسی پوشیده نیست. شهریار خیلی از شعرهای حافظ را استقبال و یا به قول خود مشایعت کرده است و ایهام‌های زیبای شعر خود را مدیون ممارست و خوض در دیوان خواجه است. ولی انصاف باید داد که در تقلید سبک حافظ و نزدیک شدن به وی، هوشنگ ابتهاج (سایه) موفق‌تر ازاوبوده است. هر چند که شهریار خود را «حافظ ثانی» نام نهاده:

هر چند که شهریار خود را «حافظ ثانی» نام نهاده، ولی هر گز از سبك شعری خاص خود فاصله نگرفته و به هیچ شاعری از جمله حافظ نزدیك نشده و این به نظر من، نقص نه، بلكه هنری بزرگ است كه شاعر دارای سبك خاص خویش و به قول معاصرین دارای «اثر انگشت زبانی» در شعر باشد. شاعر دیگری كه سخت شهریار را تحت تاثیر قرار داده «جلال‌الملك ایرج میرزا» است و تصادفاً ایرج نیز ترك زبان و شاهزاده‌ای قجری است. ایرج كه خود شدیداً تحت تاثیر سبك «سهل ممتنع» سعدی است، ساده گویی وعامیانه‌پردازی را به شهریار یادمی‌دهد.

نام نهاده:
گدای خواجه بودم در ازل خود شهریارم خواند
چه جای آنکه شیرازم بخواند حافظ ثانی

ولی هرگز از سبک شعری خاص خود فاصله نگرفته و به هیچ شاعری از جمله حافظ نزدیک نشده و این به نظر من، نقص نه، بلکه هنری بزرگ است که شاعر دارای سبک خاص خویش و به قول معاصرین دارای «اثر انگشت زبانی» در شعر باشد. شاعر دیگری که سخت شهریار را تحت تأثیر قرار داده «جلال‌الملک ایرج میرزا» است. و تصادفاً ایرج نیز ترک زبان و شاهزاده‌ای قجری است. ایرج که خود شدیداً تحت تأثیر سبک «سهل ممتنع» سعدی است، ساده گویی وعامیانه‌پردازی را به

طراحی ابراهیم اقبالی از چهره‌ی استاد شهریار

شـــهریار یاد می‌دهد ولی حق این اســـت کلام شهریار هرگز در روانی و فصاحت و خصوصاً روانـــی و فصاحت بی تکلف و بدون ابتذال به پای ســـخن ایرج نرسید. شعرهایی از این دست که در عین سادگی بر قلل رفیع ذوق و ادب تکیه زده اند تنها با اشعار شعرایی چون رودکی (پدر شعر فارسی) و آن هم قصیده «بوی جوی مولیان» قابل مقایسه است:

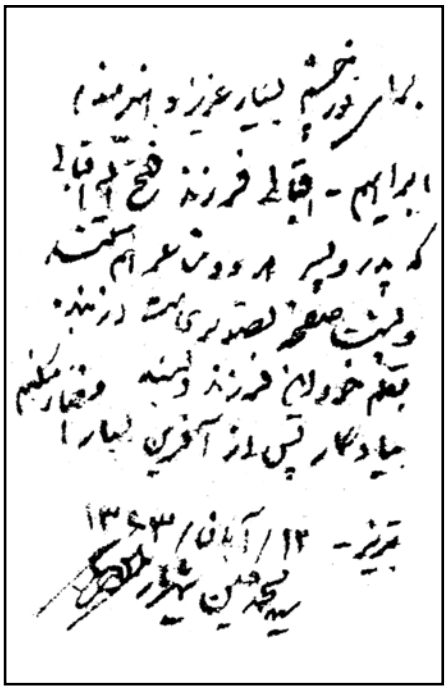
گویند مرا چو زاد مادر
پستان به دهن گرفتن آموخت
شبها بر گاهواره من
بیدار نشست و خفتن آموخت
یک حرف دو حرف بر زبانم
الفاظ نهاد و گفتن آموخت

ویا:

بی وفایی مگر چه عیبی داشت
که پشیمان شدی وفا کردی

شهریار بعد از ماجرای غم‌انگیز عشق خویش به خراسان تبعید می‌شود و در جرگه‌ی شعرای خراسانی چون فرخ و عماد خراسانی وارد می‌شود که تأثیر آنان را بر وی نمی‌توان انکار کرد. شهریار با شعرایی چون سایه، فریدون مشیری نیز دمخور بود. که مسلماً در ساختن بنای شعری وی بی تأثیر نبوده اند.

اما تأثیری که شهریار از نیما گرفته شاید مهم‌تر از دیگران باشد و من بی‌میل نیستم که این آشنایی را نقطه‌ی عطفی برای شعر شهریار بدانم. شهریار نخستین آشنایی و مصاحبـــت خود را با نیما چنین توصیف می‌کرد که چند بار به قهوه خانه ای که پاتوق نیما بود رفتم و توسط قهوه‌خانه‌چی به او پیغام دادم و وقت ملاقات خواستم. جوابـــی نگرفتم تا اینکـــه روزی او را دیدم و دلیل این سرسنگینی را از وی پرسیدم و او در پاسخ، صحبت از شیادی به میان آورد که خود را شهریار معرفی می‌کرده و شعرهای مبتذل می‌خوانده و به همان سبب نیز مایه‌ی تنفر نیما از شهریار بوده است. در هر حال شهریار پس از آشنایی با نیما شیفته‌ی اسلوب جدید او می‌شود و در



دست‌نوشته‌ی استاد شهریار در پشت طراحی ابراهیم اقبالی

قطعه‌ی «دو مرغ بهشتی» که در واقع همان شهریار و نیما هستند، به تلخی‌ها و سختی‌هایی که در راه رسیدن به نیما متحمل شده، اشاره می‌کند و بعد تحت تأثیر قالب و محتوای «افسانه»ی نیما هذیان دل را می‌سراید که چیزی جز یادآوری خاطرات دوران کودکی و جوانی نیست و در واقع «حیدر بابا»ی فارسی شهریار محسوب می‌شود و از همین جاست که من در عقیده ی خود، که آشنایی با نیما نقطه ی عطفی در حیات شـــعری شهریار بوده، راسخ‌تر می‌شوم.

اروپائیان در تقسیمی که از شعر دارند به یک نوع شعر به نام «شعر چوپانی» نیز معتقدند که موضوع آن بیشتر توصیف حیات عشـــایری و زندگی روستایی و مســـایلی از قبیل کوچ، گله بانی و ... است. نیما این نوع ادبی را با ســـرودن «افسانه» و شعرهای دیگرش از این دســـت آغاز کرده بود که در هذیان دل شـــهریار و «حیدربابا» جلـــوه ای دیگر می‌یابد. حیدر بابا (منظورم حیدر بابای اول واصیل اســـت) در واقع چیزی جز۷۶

تصویر زنده و شاداب از زندگی روستائیان آذربایجانی نیست. شاهد بر این مدعا اینکه بنده از یکی از ادبای ترکیه پرسیدم چرا حیدر بابا آن اقبال عامی را که در آذربایجان و باکو کسب کرد در ترکیه به دست نیاورد؟ پاسخ ایشان علمی و در خور تأمل بود. ایشان گفتند: ما در ترکیه به این گونه اشعار، «کوی شعری» یعنی شعر روستایی می گوییم و به همین خاطر در مقابل شعر مدرن وزنی ندارد. گفته ایشان با توجه به تجدد طلبی ترک‌ها و سعی در بریدن از آسیا و پیوستن به اروپا و تغییر خط و حتی نفی مذهب در برهه‌ای و به تعبیری اصرار در مدرن شدن کاملا درست و منطقی به نظر می‌رسد.

شـــهریار با ســـرودن «ای وای مـــادرم» و قطعه‌ی «مومیایی» و «پیام به انیشتین» که هر سه قطعه از قطعات مشهور و مطرح شعر معاصرند، ثابت کرد که پیرو موفق شعر نیمایی است. البته شهریار، اشعاری چون «دو مرغ بهشتی» و «افسانه شـــب» و «هذیان دل» را در بخشی جداگانه از دیوان خویش گرد آورد و نام آن را «مکتب شهریار» نهاد. این نام‌گذاری بیش ازقالب به محتوا توجه دارد و شاعر می‌خواهد در این بخش خود را در جرگه‌ی «رمانتیست‌ها» قرار دهد که رمانتیسم اروپایی باز از طریق ترکیه و آذربایجان وارد ایران شـــد و زمانی که مکتب رمانتیسم در ترکیه بعد از کمال رو به افول و فراموشی می‌رفت در ایران توسط شهریار و چند نفر از معاصران وی مد می‌شد .

اشعار استاد شـــهریار تا چه حدودی بیانگر اوضاع اجتماعی بود و آیا می‌توانیم ایشان را به عنوان یک شاعر اجتماعی نام ببریم ؟

اگر منظور از پرداختن به «اوضاع اجتماعی»، سیاسی بودن شاعر باشد، باید گفت که شهریار شاعری سیاسی نیست و یا اگر از این ترکیب، انعکاس دردها، تلخ کامی‌ها، و فقر و رنج‌های توده مردم را اراده بکنیم باز شهریار شاعری اجتماعی نیست و در این عرصه نیز دردهای مشترک و موضوعات کلی و ازلی و ابدی بشریت مثل مرگ، عشق و آرزو را بیان می کند.

دل نگرانی‌های شهریار بیشتر در مورد آسیب دیدن مذهب و ارزش‌های والای انسانی است و اگر به سیاست پرداخته از سیاست بازی پرهیز کرده است. سیاست او یک نوع سیاست دینی است. یعنی حکومت را از آن ائمه اطهار علیهم السلام و نمایندگان و پیروان راستین آنان می‌داند بنابراین به هیچ وجه خود را به سلطنت پهلوی نزدیک نمی‌کندو بر خلاف گفته‌ی بعضی از مخالفین بی‌انصاف و دشمنان ناجوانمرد و یا عوام نادان هیچ گونه وابستگی به دربار ندارد و شاهد این مدعا همان بس که جایزه‌ی فرح پهلوی را که از طریق استاندار وقت به او اهدا می گردد، رد می‌کند و حتی در برابر این جمله‌ی دلسوزانه و به ظاهر خیرخواهانه‌ی آنان که می‌گویند اگر تو هم این پول را نگیری باز به دربار باز نمی‌گردد و همین جا حیف و میل می‌گردد؛ وسوسه نمی‌شود و هدیه را نمی‌پذیرد.

شهریار چنان در سیاست دینی خویش پا برجاست و چنـــان بر حفظ ارزش‌های دینی، ملی و قومی اصرار می‌ورزد که هیچ مانعی را بر سر راه آن بر نمی‌تابد حتی اگر این مانع «تمدن» باشد. تمدن پوشالی غرب که ما را با وعده‌های دروغین خود فریفته هر چه داشتیم از ما گرفت و در عوض جز گرفتاری و بدبختی چیزی به ما نداد:

حیدر بابا قره چمن جاداسی
چو وشلارین گله ر سسی– صداسی
کربلیاگئدنلرین قاداسی
دوشسون بو آج یولسوزلارین گوزونه
تمدنون اویدوخ یالان سوزونه

مرحوم استاد مهرداد اوستا این بیت شهریار را نمونه‌ی اعلای فریاد دردمندانه‌ی یك انسان درد کشیده و اندیشمند در دوران سیاه و خفقان آور شاهنشاهی می داند:

گیرم کز آب و دانه دریغم نداشتند
چون می کنند باغم بی‌هم زبانیم

ولی فضای شعر ترکی وی قدری متفاوت‌تر از فارسی و تا قسمتی متمایل به سیاست است و این موضوع مربوط به طبیعت سفت و سخت زبان ترکی می‌شود و بی ارتباط با تحقیر شدن آذری‌ها در دوره‌ی حکومت پهلوی نیست:

حیدر بابا مرد اوغوللار دوغگونان
نامردلر بن بورونلارین اوغگینان

انتقاد شهریار هم آنچنان عمیق است که به هیچ وجه در چارچوب یک اعتراض زودگذر سیاسی نمی گنجد.

مرحوم استاد مهرداد اوستا این بیت شهریار را نمونه‌ی اعلای فریاد دردمندانه‌ی یک انسان درد کشیده و اندیشمند در دوران سیاه و خفقان‌آور شاهنشاهی می‌داند:

گیرم کز آب و دانه دریغم نداشتند
چون می کنند با غم بی‌هم‌زبانیم

ولی فضای شعر ترکی وی قدری متفاوت‌تر از فارسی و تا قسمتی متمایل به سیاست (و البته سیاست اصیل و سیاست‌ستیز) است و این موضوع مربوط به طبیعت سفت و سخت زبان ترکی می‌شود و بی ارتباط با تحقیر شدن آذری‌ها در دوره‌ی حکومت پهلوی نیست:

حیدر بابا مرد اوغوللار دوغگونان
نامردلرین بورونلارین اوغگینان
قوردلاری دوت گدیکلرده بوغگینان
قوی قوزولار آیین شایین اوتلاسین
قویونلارین قویروغلارین قاتلاسین

ولی در همان حال نیز نگران دین است و راه نجاتی که برای همه، از جمله هم‌مسلکان خویش در گرد دریای خزر پیشنهاد می‌کند، بازگشت به دین و احیای ارزش‌های اصیل مذهبی است در تمامی جلوه‌های آن، تا پوشش و خوراک و کارو بازی و سرگرمی. شهریار تغییر خط را نیز توطئه ای می‌داند برای جدا کردن مردم از دین، چرا که متون و منابع دینی چون قرآن و نهج البلاغه و احادیث پیامبر (ص) و ائمه (ع) همه به خط عربی است: «آیریب شیطان الفباسی سیزی آللاه دان»

ولی اگر اجتماعی بودن را با مردم زیستن، با غم و شادی‌های آنان شریک بودن و استفاده از زبان و بیان آنان در شعر معنی کنیم، شهریار شاعری کاملا اجتماعی است. در او همیشه به روی مردم باز است و وقتی از او می‌خواهند برای مهد کودک، بیمارستان یا مرگ عزیزی از دست رفته شعر بگوید با تواضع خاصی به این تقاضاهای مردمی تن در می‌دهد. آداب و رسوم آنان را در عزا و عروسی، در شعر خویش به تصویر می‌کشد و در یک کلمه «اجتماعیات» شهریار از حجم بالایی برخوردار است.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۵۷ شهریار برای مبارزان راه حق و رزمندگان اسلام و شخصیت‌های بزرگ و راهبر انقلاب شعر می گوید. اینجا نیز این جنبه‌ی مذهبی انقلاب است که شهریار را به سوی خود می کشد نه صرف حکومت و سیاست. شهریار در مدح بزرگان انقلاب و شهدای آن شعر می گوید. چرا که به قول خود آن را «جهاد قلمی» می‌داند و بنابراین وظیفه‌ای شرعی که باید ادا کند و چون حکومت را حامی دین و منادی مذهب می‌بیند، استعداد خود را در اختیارش قرار می‌دهد و دوش به دوش مردم در همه‌ی صحنه‌های انقلاب و جنگ حضور می‌یابد.

شهریار یکی از شاعران معاصر به شمار می‌رود با توجه به اینکه شهریار شعر کلاسیک می‌سرود به نظر شما سهم ایشان در تحولات ادبیات معاصر چیست؟

هر جریان ادبی برای گذر از یک مقطع به مقطع دیگر به پدیده‌های واسطه نیازمند است. به عبارتی روشن‌تر هیچ جریان ادبی، ناگهانی و خلق الساعه صورت نگرفته است؛ مثلا عوامل سازنده‌ی سبک هندی در شعر شعرایی چون وحشی بافقی وجود داشت ولی تواتر آنها در یک مقطعی در شعر شاعرانی مانند صائب و بیدل چنان بالا رفت که باعث تمایز سبکی دیگر به اسم سبک هندی شد. یعنی وحشی را می‌توان حلقه‌ی واسطی نامید که سبک عراقی را به سبک هندی پیوند می‌زند. شعرایی چون شهریار حلقه‌ی واسط میان شعر کلاسیک و شعر جدید هستند. شهریار از نظر غزل‌های زیبایش به کلاسیک‌سرایان متصل است و از نظر ساده‌گویی و شکستن فخامت درباری شعر و وارد ساختن اصطلاحات و الفاظ عام توده‌ی مردم در شعر و در هم ریختن قالب‌های شناخته شده‌ی شعر فارسی، نویدبخش حرکتی جدید و شروع یک سبک تازه می‌گردد که به نام «شعر نو» می‌شناسیم. باید اضافه کنم آن شعر نو که مثلا پنجاه سال پیش معروف بود اکنون سال‌هاست که کهنه شده. به هر حال شهریار موسیقی را جزء لاینفک شعر و حتی هدف غایی آن می‌دانست. وی در مقدمه‌ای که به کلیات اشعار خود نوشته می‌گوید: بچه اولین کلماتی که بر زبان می‌آورد

آهنگین است مثلاً بابا- یویو- قاقا و ... و از همان آغاز زندگی موسیقی را درک می‌کند و برای همین آهنگ‌ها و شعرهای کوتاه بچگانه را به راحتی حفظ می‌کند. بنابراین اگر شهریار تا امروز هم زنده می‌ماند شعر بی وزن یا لااقل عاری از آهنگ نمی‌سرود . البته اگر موسیقی راتناسب معنی کنیم آن موقع قافیه خود نیز در حوزه‌ی موسیقی قرار می‌گیرد و به تبع آن وجودش لازم می‌گردد. حتی موسیقی در ایجاد تخیل نیز بی تأثیر نیست چراکه به قول فرمالیست‌های روسی نوعی آشنایی زدایی است.

نظر شما در مورد اشعار ترکی شهریار چیست؟

تمام خصوصیاتی که برای شعر فارسی شهریار برشمردیم در شعر ترکی او نیز صادق است. به علاوه اینکه یک نوع ظریفی از خشونت در اشعار ترکی وی به چشم می‌خورد. این مسأله علاوه بر طبیعت آوایی زبان ترکی، می‌تواند از مسایل دیگری نیز ناشی شده باشد که مهمترین آنها تحقیر و حتی ممنوعیت زبان و ادبیات ترکی ازسوی رژیم پهلوی است که این نوعی واکنش طبیعی به اختناق دوره پهلوی می‌تواند محسوب شود.

اشعار ترکی شهریار را در یک نگاه گذرا می‌توان در چند دسته‌ی عمده طبقه بندی کرد:

۱-**حیدر بابا:** حیدر بابا را از این جهت درگروهی مستقل آوردیم که این شعر علاوه بر اینکه خود منظومه‌ای مستقل است، اولین اثر ترکی شهریار است که در سال ۳۲ رسماً منتشر می‌شود و اثری استثنایی است . شهریار این منظومه را پس از برخاستن از بستریک بیماری سخت و شکننده می‌سراید که به طور سمبلیک تجدید حیات شهریار و شعر ترکی را نشان می‌دهد. شهریار تحت تأثیر گفته‌های مادرش – که چون پرستاری مهربان بر بالین او نشسته و گذشته‌های شیرین را چون فیلمی جادویی از جلوی چشمان تیزبین شاعر می‌گذراند – با قلم سحارخویش می‌آفریند.

۲- **سهندیه**: سهندیه بیشتر از جنبه‌های فنی و ادبی این اثر، ارزش گذاری می‌شود. شگفتا که این شعر نیز سرگذشتی چون حیدر بابا دارد . در آن ایام که شهریار در تبریز خسته از زمان و مکان در به روی خلایق بسته، بولود قاراچورلو (سهند) شاعر کم نظیر آذری به بارگاه شهریار می‌آید و آن در را بسته می‌یابد و از جانب دوست رانده می‌شود. اندوه بی نصیب شدن از شهریار، دست مایه‌ی شاعر خیال‌پرداز مراغه‌ای می‌گردد و شعری سروده می‌شود که چون به گوش شهریارمی‌رسد بی‌اختیار و مولانا وار در فضای سکرآور و معنوی آن شعر، سهندیه را می‌سراید. «مفتون امینی» چه زیبا گفت:

کوه را او دوست می‌دارد که خود مانند کوه
پای در دامن بود سر در گریبان شهریار

۳- **شعر حسرت**: منقدین ترک، اشعاری را که شعرای دو طرف ارس در حسرت رسیدن به یکدیگر سروده اند، «شعر حسرت» نام نهادند. با تمام اهتمامی که ادبای جمهوری آذربایجان در بردن شهریار به باکو داشتند آرزوی دیدار شهریار از باکو به دل هر دو طرف ماند و هرگز حاصل نشد. استاد شهریار می‌فرمودند: یک بار به نام من دعوت‌نامه‌ای می‌فرستند که نامه رابه شهریار نامی که تبعه‌ی پاکستان بوده و در دانشگاه تهران تدریس می‌کرده، تحویل می‌دهند.

تمام خصوصیاتی که برای شعر فارسی شهریار برشمردیم در شعر ترکی او نیز صادق است. به علاوه اینکه یک نوع ظریفی از خشونت در اشعار ترکی وی به چشم می‌خورد. این مسأله علاوه بر طبیعت آوایی زبان ترکی، می‌تواند از مسایل دیگری نیز ناشی شده باشد که مهمترین آن‌ها تحقیر و حتی ممنوعیت زبان و ادبیات ترکی ازسوی رژیم پهلوی است که این نوعی واکنش طبیعی به اختناق دوره پهلوی می‌تواندمحسوب شود.

شعرهایی که درمورد «سلیمان رستم»، «رستم علی‌اف» سروده شده و «ترکیه یه خیالی سفر» در حوزه‌ی این نوع از اشعار ترکی شهریار قرار می‌گیرند.

٤- **اشعار انقلابی شهریار**: که موضوعاتی چون امام، شهید، کربلا و عاشورا را در بر می‌گیرد.

۵- **بقیه اشعار ترکی شهریار**: چند قطعه‌ی کوتاه

تشییع پیکر استاد شهریار، عکس از: محمدعلی جدیدالاسلام

در جواب نامه‌های اشـــخاص یا پند و اندرز و برخی با مایه‌های تغزلی.

آیا می‌توانیم بگوییم که منظومه‌ی حیدر بابا نقطه‌ی عطفی در حیات ادبی آذربایجان بود؟

بله و خود شهریار به این نکته واقف بوده. آنجاکه می‌گوید:

«ترکی بیر چشمه ایسه من اونو دریا ائله دیم»

هر زبانی بـــرای ادامه یا تجدید حیات نیاز به آثار مکتوب دارد و هر زبانی که از این نعمت محروم است از میان رفتنی است.

همان گونه که زبان فارسی در گلستان سعدی نفس می‌کشد، زبان ترکی نیز با آثاری چون حیدر بابا و سهندیه جان می‌گیرد. حیدر بابا از چند جهت نو بود؛ یکی قالب آن اســـت که تا آن زمان در آن قالب (شبیه ترکیب بند فارسی) شعر ترکی نگفته بودند و دیگری وزن آن بود؛ هر چند «بایاتی» ، «گرایلی» و «قوشما» به عنوان اشعار هجایی در زبان ترکی رواج داشـــت ولی بدین صورت نبـــود. حیدر بابا در وزن هجایی و در مصراع‌های یازده هجایی سروده شده. (البته ظاهرا استاد نظر دیگری دراین مورد داشته و وزن حیدربابا را عروضی می‌دانسته . استاد این موضوع را اظهار نکرده است ولی با آوردن یک بیت عربی در حیدربابای دوم این مطلب را القا می کند: وبلده لیس لها انیس / الا الیعافیر و الا العیس که از بحر رجز مخلع وهم وزن سایر بندهای حیدربابا‌ست.) موضوع این منظومه پرداختن به زندگی است (به قول منقدین معاصر شـــعر اصیل یعنی زندگی و هر شـــعری که از زندگی فاصله بگیرد از مردم فاصله گرفته و جا در دل هیچ کس باز نمی‌کند.)

حیدر بابا، سایه‌ی زندگی که نه بلکه خود زندگی است. شهریار خود نقل می‌فرمودند که نخستین بار این منظومه را در خانه آقای دیبا (عموی فرح پهلوی «دیبا») می‌خواندم که پیرزن خدمت کار منزل که گویا پشت در ایســـتاده و به آن گوش می‌داده، سینی چای را بر زمین انداخت و به دست و پای من افتاد و گفت: فرزندم این‌ها حرف‌های دل من است که می گویی.

از نظر شما زیباترین غزل فارسی و ترکی شهریار کدام است؟

شهریار غزل ترکی نمی‌گفته و گویا رندی این طعنه را به وی زده است که تو در غزل فارسی استادی ولی از گفتن غزل‌های ترکی عاجزی و شهریار برای مجاب کردن وی آن غزل معروف خود را با این مطلع:

چوخلار اینجیک دی کی سن اونلارا ناز ائیله میسن
منده اینجیک کی منیم نازیمی آز ائیله مسین

سروده و از اینکه پیرانه سر، سر به سر او گذاشته‌اند

گله می‌کند و بی میلی خود ر از سرودن غزل ترکی بیان می‌دارد:

من بونوعیله غزل یازماقاحالیم یوخدو
سن جوجوق تک قوجانی فیرفیرا باز ائیله میسن

و با طنزی گزنده که خاص زبان ترکی و از جمله استاد شهریار است، بر دهن مدعی می‌کوبد. غزل ترکی شهریار شاید به تعداد انگشتان ما هم نباشد ولی در اینجا نیز نبوغ شـــعری شهریار خود را نشان می‌دهد و غزلی چون:

اولدوز سایاراق گوزله میشم هر گئجه یاری
گئج گلمه ده دیر یاریئنه اولموش گئجه یاری

می‌سراید و غزلی چون «زامان سسی» می‌آفریند که تا جهان، جهان است در گوش زمان خواهدپیچید:

باخ بودرین سکوته سحر هانسی بیر نوار
ضبط ائیله یه بیلربئله بیر جاودان سسی

و اما غزل‌های فارسی شهریار اکثر شاهکارند و خال انتخاب بر چهره‌ی آنان داغ عیب است. جز شهریار چه کسی می‌تواند چنین بیتی بیافریند که:

به چشم آسمانی گردشی دادی بلای جان
خدا را برمگردان آن بلای آسمانی را

شـــهریار خود نقل می‌کردند که وقتی در خراسان بودند در مجمعی که حبیب سماعی، سنتورزن معروف آن دوره حضور داشـــته مرا هم به عنوان شاعر و به نام شهریار معرفی کردند و حبیب گفت: «اگر شاعر است نظیر این شعر را بگوید» و شروع کرد به خواندن شعر من با مطلع:

برو ای ترک که ترک تو ستمگر کردم
حیف از آن عمر که درپای تو من سر کردم

من بیت آخر شـــعر را که حـــاوی تخلص من، (شـــهریار) بود، در کاغذی نوشته به دست حبیب دادم که مقطع غزل را نیز بخوان و چون حبیب متوجه شد که شهریار منم و آن شعر سروده من است از من عذرخواهی کرد و مرا گرم پذیرفت.

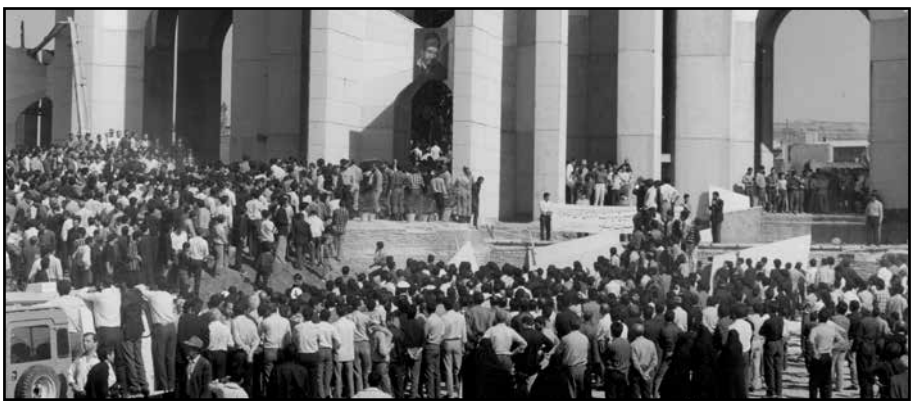
در صورت امکان اگر خاطره ای در رابطه با آشنایی با شهریار دارید بیان کنید.

سراسر معاشرت با شهریار برای من خاطره است. مرگ تلخ او، خاطره و یاد او بعد از مرگ نیز خاطره‌ای دیگر می‌آفریند. من هرگز عظمت روز تشـــییع استاد شهریار را فراموش نمی‌کنم.

هارا گئتدی او اوره کلرده حکومت سورەن انسان
وئره‌ن عاشیقلره فرمان
ائللیین شاهد عشق ازله جانینی قوربان
او سینیق قلبی لی شاعیرکی اوزون بیر سفر ائتدی
هارا گئتدی، هارا گئتدی

در نهایت، استاد شهریار را در «مقبره‌الشعرای محله‌ی سرخاب» تبریز در جوار مرقد سید حمزه و شهیدی چون ثقه الاســـلام و در کنار شاعرانی چون اسدی طوسی و خاقانی به خاک سپردند.

دیگر مگرش به خواب بینم.



تشییع پیکر استاد شهریار، عکس از محمدعلی حدیدالاسلام

شمس و مولانا، اثر محمود فرشچیان، سال ۱۳۸۶

وجوه نمادین تبریز در غزلیّات شمس تبریزی*

محمود رنجبر فخری
mranjbar307@gmail.com

مقدمه

در تاریخ ادبیات جهان، شـــاید بتـــوان تنها یک مکان جغرافیایی یافت که نام مقبره‌الشّعرا (Poets Cemetery) یا حظیره‌الشعرا داشته باشد. قبرستان سرخاب، نام دیگرِ این مکان در کویی به‌همین نام در تبریز است که اسدی طوسی، نخستین شـــاعر مدفون در آن (سال ٤٦٥ق) و سیدمحمدحسین بهجت‌تبریزی متخلص به شهریار، واپسین شاعر مدفون در آن (سال ١٣٦٨ش) بوده‌اند.

مقبره‌الشعرا یادگاری از یک خیزش ادبی‌عرفانی در قرن‌های پنجم تا هشتم هجری در شهری‌ست که خاقانی را از شیروان، اثیرالدین را از اخسیکت، ظهیرالدین را از فاریاب بلخ، شـــاهپور را از نیشابور، مانی و لسانی را از شیراز، کمال‌الدین را از خجند و ده‌ها عارف دلسوخته‌ی دیگر را به‌سوی خود جذب نمود و شاعرانی چون قطران تبریزی، همام تبریزی، و مغربی و خطیبی تبریزی را در دامان خود پرورده است.

حافظ‌حســـین کربلایـــی در روضـــه‌ی دوم از روضات‌الجنان و جنات‌الجنان پیش از بحث درباره‌ی مزارات و مدفونان سرخاب می‌نویسد: «بدان وفقک‌الله تعالی لعمل اهل الثواب که ســـرخاب مزاری اســـت ازمزارات مشـــهور تبریز بر جانب شـــمال آن شهر در پای کوه سرخاب واقع است، بسیار بسیار مزار مروح و پُرصفاست و محل قبور اکابر اولیا رفعت‌شان و اعتلای مکان آن گورســـتان را از اینجا قیاس می‌توان نمود که حضرت مولاناجلال الدین‌محمد بلخی رومی قدس‌الله تعالی‌ســـره (ازکمال اعتقاد) می‌فرموده‌اند که هر که از تبریز می‌آید و به جانب ما میل می‌نماید تحفه او می‌باید که خاک پاک ســـرخاب باشد و در فضایل و خصایل مدفونین سرخاب سخنان غریب و معارف عجیب بیان می‌فرموده‌اند. تبریز و تبریزیان را بسیار می‌ستوده چنان‌که در مثنوی نیز شمه‌ای از آن (بیان) واقع است:

ساربانا بار بگشا ز اشتران
شهر تبریز است و کوی دلستان

فر فردوسی است این پالیز را
شعشع عرشی است این تبریز را
هرزمانی نور روح‌انگیز جان
از فراز عرش بر تبریزیان

چنین مروی اســـت که در وقت نقل و ارتحال آن قدوه اهل حال، بســـیار از (تراب) سرخاب جمع شده بوده، وصیت فرموده‌اند که این خاک‌ها را در قبر من پهن سازید که من نیز در خاک سرخاب مدفون باشم.

به تبریز ار شوی ساکن، زهی دولت زهی رفعت
به سرخاب ار شوی مدفون زهی روحا زهی راحت».[1]

اواسط قرن هفتم هجری را باید دوره‌ی شکوفایی ادب و عرفان در شـــهر تبریز و پیرامون آن برشمرد که در کنار شهر مراغه به‌عنوان مرکز سیاسی هلاکو، تبریز به قبله‌ی عارفان معروف شـــد ودر این دوره‌ی زمانی شخصیت‌هایی مانند سراج‌الدین ارموی، حسام‌الدین چلبی، شیخ‌محمود شبستری، شهاب‌الدین محموداهری و اوحدی مراغه‌ای ظهور یافتند.

اواخر همین سده بود که محمود غازان با صدارت دانشـــمندی چون خواجه‌رشیدالدین فضل‌الله‌همدانی، تبریز را به پایتختی قلمروی وسیع ایلخانان که از شمال هند تا دریای سیاه و مدیترانه را در بر می‌گرفت، برگزید و پشتوانه عظیم علمی در این شهرموجب شد تا یکی از پدیده‌های شـــگفت‌انگیز تاریخ علم دنیا، یعنی شهر دانشگاهی ربع‌رشیدی، به‌تدبیر رشیدالدین فضل‌الله در ناحیه‌ی شرق تبریز تاسیس شود.

نصرالله پورجوادی می‌گوید: «در سال‌های گذشته در تحقیقاتـــی که در زمینه فرهنگ ایران داشـــته‌ام، به مناسبت‌هایی نظرم به دوره‌هایی از تاریخ شهرهای ایران جلب شده است. زمانی نیشابوراز نظر فرهنگی مهم‌ترین شهر ایران درقرن‌های چهارم تا ششم بوده، زمانی اصفهان در قرن سوم وچهارم مهم بوده یا شیراز در قرن نهم در اوج شـــکوفایی خود بود. از ده سال پیش توجه من به شهرتبریز قرن هفتم هجری جلب شده است. در تبریز این دوره، یک رنســـانس فرهنگی صـــورت گرفته و دستاوردهای آن نه‌تنها برای تبریز وآذربایجان بلکه برای کل ایران‌زمین مایه شکوفایی و منشا اثر بوده است.»[2].

منوچهر مرتضـــوی مهم‌ترین تحولات این قرن را رهایی از سیطره‌ی طولانی خلفای بغداد، قوت‌یافتن تشیع، فراهم‌آمدن وحدت مجدد سرزمین‌های ایرانی، تحول در عرصه‌ی ادبیات از قصیده‌ســـرایی درباری به ادبیات حماسی و ظهور شخصیت‌هایی مانند مولوی، سعدی و شیخ‌محمود شبستری و تأسیس مراکز علمی و آموزشی، رصدخانه‌ی مراغه، کتابخانه‌های بزرگ ورونق اقتصادی وارتباطات فرهنگی و تجاری بین آسیای شرقی و ایران و اروپا بر شمرده است[3]. شمس‌تبریزی، زاده و پرورده‌ی این متن فرهنگی و متاثر از کمالات عرفانی در شهرتبریز است و به‌نظر می‌رسد او نیز با آموزه‌های گران‌سنگ خود، چنین شأنی را برای تبریز در ذهن جلال‌الدین مولوی ترسیم کرده است و بدین‌سان نام تبریز از جایگاه استثنایی در اشعار مولانا برخوردار شده است.

تعامل معنوی وعرفانی تبریز با شـــمس در دیوان کبیر چنان اســـت که گویی این دو به‌هم وابســـته‌اند. «دیوان شـــمس کوره‌ایســـت از جذبه و حال و سایه یک روح ســـرگردان. مولود همان فکر توانگر و دراکّه مجهز ورزیده‌ای‌ســـت که مثنوی را انشـــا کرده است. با این تفاوت که در دیوان شـــمس‌تبریزی قیافه ارشاد یک قطب روحانی، کم‌رنگ ولی شمایل یک مجذوب سالک و از خود بی‌خود، بیشتر نمایان می‌شود. درمثنوی، جلال‌الدین شخص هشیاری‌ست و در دیوان شمس، ناهشیاری (حالت جذبه) بر او غلبه دارد. در مثنوی، فقیه و مفســـر و محدث به زبان عرفان سخن می‌گوید و در دیوان شمس، شخصی اســـت به‌معراج رفته و با خود حرف می‌زند و از دیگران فارغ اســـت. شخص چنین می‌پندارد که جلال‌الدین در حال انشای مثنوی تا درجه زیادی تحت تأثیر محیط و افکار عمومی زمان قرار گرفته و به‌کلی غیر از آن شخصی است که دیوان شمس‌تبریزی را در حال سماع یعنی بی‌خودی و فراغت از مسلمات عقاید رایجه سروده است.»[4]

با این وصف، شایســـته نیســـت تا با پای چوبین استدلال در ساحت غزل‌های مولانا گام نهیم و یا تصور کنیم که او نیز به‌حکم احساس خود و به رسم رایج درغزل و قصیده خواسته تا از کاه، کوه بسازد. کلام مولانا رشحه‌ای

از مکنونات درون او در حالات گوناگون از سلوک عاشقانه و یـــا جلوه‌ای از تلألو نوری که بر قلب و روح او تابیده است. بنابراین در بررسی وجوه گوناگون تبریز در غزل‌های مولانا باید چنین پیش‌فرضی را مدّ نظر قرار دهیم.

تبریز در دیوان شمس

واژه‌ی تبریز بیش از هزاروشصت بار درغزل‌های مولانا تکرار شده اســـت ولی در جایی که نام شهر را افاده می‌کند، بیش از چهارصدوده مورد ثبت شده است که شاید تاکنون درهیچ اثر ادبی سابقه ندارد. این ابیات قبلاً به‌اهتمام دوست فرهیخته‌ام دکتر صباغ، استخراج و با شـــرحی بر جذبه‌های معنوی و شورانگیز آن‌ها در کتابچه‌ای با عنوان «تبریز درغزل‌های مولانا» از ســـوی فرهنگ‌سرای شهرداری تبریز به چاپ رسیده است که الهام‌بخش این تلاش تازه گردید.

تبریز، مطلع شمس

در بیش از پنجاه بیت تبریز، مشرق یا مطلع شمس آمده است.

از تبریز شمس دین روی نمود عاشقان
ای که هزار آفرین بر مه و آفتاب ما

•

خسرو شرق شمس دین از تبریز چون رسد
از مه و از ستاره‌ها والله عار آیدت

•

هم‌چون قمر بتافت ز تبریز شمس دین
نی خود قمر چه باشد کان روی اقمرست

•

از سوی تبریز تافت شمس حق و گفتمش
نور تو هم متصل با همه و هم جداست

•

بنما شمس حقایق تو ز تبریز مشارق
که مه و شمس و عطارد غم دیدار تو دارد

•

تافت ز تبریز رخ شمس دین
شمس بود نور جهان را کلید

•

چو در رسید ز تبریز شمس دین چو قمر
ببست شمس و قمر پیش بندگی‌ش کمر

•

رو نمود از سوی تبریز آفتاب
تا دل از رخت طبیعت آختیم

•

چون ز تبریز بتابد مه شمس‌الحق والدین
بفروزد ز مه او فلک جهد و جهادم

•

شمس حقی که نور او از تبریز تیغ زد
غرقه نور او شد این شعشعه ضیای من

•

از تبریز شمس دین می رسدم چو ماه نو
چشم سوی چراغ کن سوی چراغ‌دان مکن

•

در تبریز شمس دین دارد مطلعی دگر
نیست ز مشرق او مبین نیست به مغرب او دفین

•

از تبریز شمس دین یک سحری طلوع کرد
ساخت شعاع نور او از دل بنده مظهری

•

ز تبریز آفتابی رو نمودم
بشد رقاص جانم ذره واری

•

تبریز مشرقی شد به طلوع شمس دینی
که ازو رسد شرارت به کواکب معانی

•

برآ ز مشرق تبریز شمس دین بخرام
که بر ممالک هر دو جهان چو بهرامی

شمس، مفخر تبریز

یکی دیگر از اشکال نمادین تبریز در غزل‌های شمس که در بیش از هشتاد بیت دیده می‌شود، مضامینی هستند که مولانا در آن‌ها از شمس با عنوان مفخر تبریز یاد کرده و ما تنها به ارائه‌ی نمونه‌هایی از آرایه‌ها و اشکال گوناگون

آن اکتفا می‌کنیم.
بنمای شمس مفخر تبریز رو ز شرق
من هدهدم حضور سلیمانم آرزوست

•

مفخر تبریز شهم شمس دین
با همه فرخنده و تنها خوش‌ست

•

خورشید روی مفخر تبریز شمس دین
بر فانی‌ای نتافت که آن را بقا نکرد

•

ز لوح عشق نبشتیم این غزل‌ها را
به شمس مفخر تبریز ازین غلام برید

•

چو تاج مفخر تبریز شمس دین آمد
لقای هر دو جهان جز بدان لقا مدهید

•

رنگ همه روی‌ها آب همه جوی‌ها
مفخر تبریز دان شمس حق ای دیده‌ور

•

تو شمس دین به حقی و مفخر تبریز
بهار جان که بدادی سزای صد بهمن

•

حدیث مفخر تبریز شمس دین کم گو
که نیست در خور آن گفت عقل گویایی

این تعبیر برای شـــمس در هفده مورد به شکل مفخر تبریزیان آمده است.
لطف خداوند جان مفخر تبریزیان
شمس حق و دین شده بر همه بختی مزید

خاک تبریز در دیوان شمس

به‌طوری‌که در مقدمه اشـــاره شد، خاک تبریز نزد مولانا ازقداســـت خاصی برخوردار بود وگویی این شه‌سوار مرکب خیال وروح سرگشته آسمان‌ها را جز خاک تبریز و تربت سرخاب، تمنائی نبوده است و هیچ‌چیز دیگری از دنیای فانی تا این حد او را مجذوب خویش نساخته بود.

در تاریخ ملاحشری آمده است: «مردمی که از تبریز به خدمت مولاناجلال‌الدین مشرف‌شده و آنچه به‌سبیل هدیه می‌برده‌اند، قبول ننموده و می‌فرموده که هرکس که از تبریز می‌آید، تحفه او خاک سرخاب است که برای ما قدری بیاورد که با خاک سرخاب فیضی هست که من آن فیـــض را با هیچ خاکی ندیده‌ام. هر کس از تبریز به روم می‌رفته قدری خاک در کیسه کرده به سبیل تحفه به خدمت مولانا می‌برده‌اند و مولانا به عزت تمام آن خاک را نگه می‌داشته، و در محل رحلت وصیت نموده‌اند که مرا در همین خاک دفن کنید و چنان نموده‌اند»[۵] . اکنون مروری می‌کنیم بر جلوه‌های این تمنا در دیوان کبیر.

خاک تبریز است اندر رغبت لطف و صفا
چون صفای کوثر و چون چشمه حیوان ما

•

دیده نقصان ما را خاک تبریز صفا
کحل بادا تا بیابد زان بسی اکمال‌ها

•

ایا تبریز خاک توست کحلم
که در خاکت عجایب‌ها فنون‌ست

•

غنی‌ست چشم من از سرمه سپاهانی
ز خاک تبریز او را مگر نثار کنید

•

خاک تبریز که از وی چو حریم حرم است
بس ازو برخورد آن جان و روان زوار

•

خاک تبریز ای صبا تحفه بیار از بهر من
زانک در عزت به‌جای گوهر کانی‌ست آن

•

مگر صبری که رست از خاک تبریز
خورم یابم دمی زو بردباری

تعابیر مولانا از تبریز و شمس

بخشی دیگر از غزل‌ها دارای مضمون‌هایی هستند که مولانا در آن‌ها تعابیر گوناگونی برای تبریز و شمس به‌کار برده است و ما به‌لحاظ اهمیتی که این قالب‌های ادبی در

کشف و شناسایی نوع ارتباط و تعامل میان این دو دارند، به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

نور آن مه چون سهیل و شهر تبریز آن یمن
این یکی رمزی بود از شاه ما صدرالعلا

•

داد خداوند دین شمس حق است این ببین
ای شده تبریز چین آن رخ گلنار را

•

عقل‌رباست و دل‌ربا در تبریز شمس دین
آن تبریز چون بصر شمس در اوست چون نظر

•

شمس‌الحق است رازم تبریز شد نیازم
او قبله نمازم او نور آب‌دستم

•

ای تبریز مشتهر بند به شمس دین کمر
زانک مبارکست سر بر کف پای کاملی

•

شمس‌الحق تبریز رسیدست مگوئید
کز چرخ صفا آن مه اسرار برآمد

•

من گرم می شوم جان اما ز گفت‌وگو نی
از شمس دین زرین تبریز همچو معدن

دربرخی از ابیات نیز مولانا این تعابیر را فقط برای شمس یا تنها برای تبریز به‌کار برده است.

جان سوی تبریز شد در هوس شمس دین
جان صدف است و سوی بحر گهر میرود

•

جانب تبریز تاز جانب شمع طراز
شمس حق سرفراز تا شودت زیب و فر

•

چند نهان می کنم شمس حق مغتنم
خواجه‌گی‌ای می کند خواجه تبریز من

•

در پیش شمس خسرو تبریز ای فلک
می‌باش در سجود که این شد کمال تو

تبریز والقاب شمس در غزل‌ها

اغلب نام شمس را در دیوان کبیر در قالب معروف خود یعنی شمس‌تبریزی یا شمس‌تبریز و در مواردی شمس‌الدین تبریزی می‌بینیم ولی مولانا به تناسب اوصاف و یا صوری که از تخیل خودش ساخته، از تعابیر گوناگونی برای شمس بهره برده است. با شناختی که از مولانا داریم، وی این تعابیر را نه به‌قصد پیرایه‌سازی و آرایه‌پردازی بلکه به‌عنوان ابزاری برای بیان مکنونات ذهن شیفته و ضمیر ناآرام خود خلق کرده است که در اشکالی چون شمس دین، شمس‌الدین، شمس حق، شمس‌الحق آمده‌اند. مولانا همه‌ی آن‌ها را با نام تبریز آراسته و عبارات یا مضامینی چون شمس دین تبریز، شمس‌الدین تبریز، تبریز و شمس دین، شمس حق تبریز، شمس‌الحق تبریز، شمس حق تبریزی و شمس‌الحق تبریزی آفریده است که در صدوبیست بیت خودنمایی می کنند. شمس دین، غالب‌ترین تعبیری است که مولانا همراه با نام تبریز در بیش از هفتاد بیت برای شمس به‌کار برده است.

ما را اشارتی‌ست ز تبریز و شمس دین
چون تشنه را ز چشمه کوثر اشارتی

در مواردی هم تبریز درآغاز بیت و مخاطب مستقیم مولانا بوده است.

تبریز شمس دین را از ما رسان تو خدمت
خدمت به مشرقی به کز نور مستنیرم

•

تبریز شمس دین را تو بگو که رو به ما کن
غلطم بگو که شمسا همه روی بی‌قفایی

گاه نیز تبریز در مصرع دوم بیت یا در قالب مضمونی دیگر ازهمان بیت می آید ودر نگاه اول، به‌نظر می‌رسد وی تبریز را در مضامینی به‌کار برده است تا حرجی در کاربرد شمس دین، شمس الحق یا شمس‌الدّین و... نداشته باشد و در عین حال، نشان دهد که این همان شمس تبریزی است.

یا جانب تبریز رو از شمس دین محظوظ شو
یا از زبان واصفان از صدق بنما باوری

•

شاه جان است آن خداوند دل و سر شمس دین
کش مکان تبریز شد آن چشمه رواق را

نمادهای تأثیر شمس بر تبریز

اکنون به طیفی دیگر از ابیات غزل‌ها می‌پردازیم که مولانا در آن‌ها به تأثیر شمس بر تبریز پرداخته است و اینکه چگونه تبریز از حضورشـــمس وبرکات وی عزّت و فزونی یافته است.

تبریز از او چو آسمان شد
دل گم مکناد نردبان را

•

مخدوم جانم شمس دین از جاهت ای روح‌الامین
تبریز چون عرش مکین از مسجد اقصی بیا

•

کعبه عالم ز تو تبریز شد
شمس حق رکن یمانی فاسقنا

•

عالی خداوند شمس دین تبریز ازو جان زمین
پر نور چون عرش مکین کو رشک شد انوار را

•

تبریز چون بهشت ز دیدار شمس دین
اندر بهشت رفته و دیدارم آرزوست

•

منور شد چو گردون خاک تبریز
چو شمس‌الدین در آن میدان درآمد

•

مخدوم شمس دین‌ست هم سید و خداوند
کز وی زمین تبریز مشک و عبیر باشد

•

تبریز شد خلد برین از عکس روی شمس دین
هرنقش در وی حور عین هرجامه از وی حله‌ای

•

تبریز شاد بادا که ز نور و فر آن شه
دو هزار بیش چاکر چو یمن چو شام داری

مدحت تبریزدر دیوان شمس

به بررسی ابیاتی می‌پردازیم که گویی جلال‌الدین مولوی در آن‌ها شمس را چون آفتابی در زیر ابرهای ذهن و خیال شیفته‌ی خود پنهان می‌کند و به ستایش تبریز می‌پردازد. دربرخی از این ابیات، اشارات و کنایاتی محسوس و یا نامحسوس نسبت به شمس دیده می‌شود.

شهر تبریز است آنک از شوق او مستی بود
گر خبر گردد ز سرّ سرّ او اسلاف را

•

از مِی تبریز گردان کُن پیاپی رطل‌ها
تا ببرَّد تارهای چنگ عارت ساقیا

•

شکر آن را سوی تبریز معظم رو نهد
کز زمینش می‌بروید نرگس و ریحان ما

•

تا نیارد سجده‌ای بر خاک تبریز صفا
کم نگردد از جبینش داغ نفرین خدا

•

در دل خیال خطه تبریز نقش بست
کان خانه اجابت و دل خانه دعاست

•

گر ز خمر احمدی خواهی تمام بوی و رنگ
منزلی کن بر در تبریز یک‌دم ساربان

•

گر چنان کشته شوی زنده جاوید شوی
خدمت از جان چنین کشته به تبریز رسان

•

می راند سوی شهر تبریز
جان چون شتر و بدن قلاده

•

درسرای بخت رو یعنی که تبریز صفا
تا ببینی این سرا با آن سرا آمیخته

•

دلم طواف به تبریز می‌کند محرم
در آن حریم حرم لااله‌الاالله

•

ایا تبریز عقلم را خیال تو بشوراند
تو گویی باده صافی خیالت گویی بنگ‌ستی
•
چو این را فهم کردی تو سجودی بر سوی تبریز
که تا او را بیابد جان ز رحمت‌های یزدانی
•
ورنه بگریز از دگر کس تا به تبریز صفا
تا شوی مست از جمال و ذوق و حالاتی کنی
•
هرکس که در دل او باشد هوای تبریز
گردد اگرچه هندوست او گل‌رخ طرازی
•
تبریز از تو فخر به اینت مسلم است
صد تاج را به ریشه دستار بشکنی
•
ای آن‌که مراغه می‌کنی در حیرت
تبریز بگو و هرچه خواهی بستان

و در مواردی نیز تعابیر استثنایی برای تبریز به‌کار برده است.

مخدوم شمس دین است، تبریز رشک چین است
اندر بهار حسنش شاخ و شجر به‌رقص آ
•
بکن این رمز را تعیین بگو مخدوم شمس‌الدین
به تبریز نکوآئین ببر این نکته غرا
•
به نزد حسن انس و جن مخدومی شمس
زهی تبریز دریاوش که بر هر ابر درباری
•
خبر ببر سوی تبریز مفخر آفاق
مگر که مدح تورا شمس دین ما گوید

و غزلی از مولانا در مدح تبریز:

دیده حاصل کن دلا آن‌گه ببین تبریز را
بی‌بصیرت کی توان دیدن چنین تبریز را
هرچه بر افلاک روحانی‌ست از بهر شرف
می‌نهد بر خاک پنهانی جبین تبریز را
پا نهادی بر فلک از کبر و نخوت بی‌درنگ
گر به‌چشم سر بدیدستی زمین تبریز را
روح حیوانی تو را و عقل شب کوری دگر
با همین دیده دلا بینی همین تبریز را
تو اگر اوصاف خواهی هست فردوس برین
از صفا و نور سربنده کمین تبریز را
نفس تو عجل سمین و تو مثال سامری
چون شناسد دیده عجل سمین تبریز را
همچو دریایی‌ست تبریز از جواهر وز درر
چشم در ناید دو صد در سمین تبریز را
گر بدان افلاک کین افلاک گردان‌ست از آن
وا فروشی هست بر جانت غبین تبریز را
گر نه جسمستی تو را من گفتمی بهر مثال
جوهرین یا از زمرد یا زرین تبریز را
چون همه روحانیون روح قدسی عاجزند
چون بدانی تو بدین رای رزین تبریز را
چون درختی را نبینی مرغ کی بینی برو
پس چه گویم با تو جان جان این تبریز را

گویا در بیت پایانی غزل، می‌خواهد تلویحاً با نماد درخت و مرغ، تصویری از تبریز و شمس وارتباط میان آن دو را نمایان سازد و با اینکه مولانا تبریز را هرگز ندیده ولی دید کل‌نگر و غیرانتزاعی او نمی‌خواهد شمس را از تبریز و تبریز را از شمس جدا سازد.

شأن مترادف برای تبریز و شمس

در برخی از ابیات دیوان شمس، مولانا شأنی مترادف برای تبریز وشمس قائل شده ولی با اطمینان کافی نمی‌توان بر این نوع هم‌طرازی صحه گذاشـــت و یا حتی با تفاسیر دقیق و ظریف، درجه‌ی تفاوت آن‌ها را تشخیص داد.

از تبریز شمس دین چون‌که مرا نعم رسد
جز تبریز و شمس دین جمله وجود لا بود
•
چون غزلی به سر بری مدحت شمس دین بگو
از تبریز یاد کن کوری چشم ناخلف

•

تبریز و شمس دین شد سبب فروغ اختر
رخ شمس ازو منور به فراز سبز طارم

•

همچو تبریز و چو ایام همایون تو شاه
خود نبودست و نباشد بی‌مکان و بی‌اوان

•

خطه تبریز ورخ شمس دین
ماهی جان راست چو بحر عدن

•

تبریز و شمس دین و دگرها بهانه‌هاست
کز وی دو کون را تو خطی درکشیده‌ای

•

کی است آن شاه شمس‌الدین ز تبریز نکو آیین
زهی هم شاه و هم شاهین در این تصویر انسانی

ابیات زیر را باید از استثناها در غزلیات شمس بدانیم که مولانا با چنین لحنی با تبریز و شـــمس سخن گفته است و گویی به هر دو یادآوری می‌کند که قدر همدیگر را بدانند.

تبریز تو چه دانی اسرار شمس دین را
بیرون نجسته‌ای تو زین چرخه خمیده

•

با تبریز شمس دین گرچه شدی تو هم‌نشین
تا تو نلافی از هنر هان که قرابه نشکنی

لحظه‌ای قصه‌کنان قصه تبریز کنید
لحظه‌ای قصه آن غمزه خون‌ریز کنید

•

به تبریز آ دلا از بحر عشقش
چو بنده عیب‌ناک اندر مزادی

•

جز نمکت نشکند شورش تبریز را
فخر زمین در غمت شور زمان آمدیم

•

من همی کشتی سوی تبریز راندم می‌نرفت
پس زجان بر کشتی خود لنگری را یافتم

در نـــگاه و دید کل‌نگر مولانا، تبریز نه فقط بدین لحاظ که زادگاه یا موطن شـــمس است، تا این حد او را مجذوب خود ساخته است بلکه وی تبریز را به‌سان مامی شایسته و دریایی توصیف می‌کند که گوهری چون شمس را در دامان خود پرورده است.

تبریز و کنایاتی از شمس

در نهایت به ابیاتی از غزل‌های شمس می‌رسیم که تبریز در مصرع اول آن‌ها آمده اســـت و اشارات و کنایاتی از شمس در کنار آن و یا مصرع دوم دیده می‌شود.

اندر تبریز بد فلانی
اقبال دل فلانه ما

•

پیر شدم از غمش لیک چو تبریز را
نام بری بازگشت جمله جوانی مرا

•

*** این مقاله در گنگره جهانی بزرگداشـــت مولوی / تالار موزه بریتانیا / سپتامبر ۲۰۰۹ میلادی(سال مولانا) ارائه شده است.**

۱ – سجادی، ضیاءالدین، کوی سرخاب تبریز و مقبره‌الشعرا، انتشارات انجمن آثارومفاخر فرهنگی و موسسه نشرویرایش، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۵، ص ۵۸-۵۷.
۲ – پور جوادی، نصر الله، (تبریز مرکز فرهنگی جهان اسلام در قرن هفتم)، نشریه آذرپیام، سال ۵، شماره ۱۸۹، هفتم آذر ۱۳۸۵، ص ۹.
۳ – مرتضوی منوچهر، مسائل عصر ایلخانان، انتشارات آگاه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۰.
٤ – دشتی، علی، سیری در دیوان شمس، انتشارات جاویدان، چاپ هفتم، تهران، ۱۳٦۲، ص ۳۹ و ٤۹.
۵ – سجادی، ضیاءالدین، همان، ص ٦۰-۵۹.

شعر ترجمه

ایو بونفوا

تولد: ۲۴ ژوئن ۱۹۲۳
مرگ: ۱ جولای ۲۰۱۶

ترجمه:
جواد فرید

ایوبونفوا شاعر بزرگ و سرشناس فرانسوی در اول ژوئیه سال جاری در سن ۹۳ سالگی درگذشت. به عقیدهٔ همگان، او یکی از مهم‌ترین شاعران بعد از جنگ فرانسه به شمار می‌رفت. ایوبونفوا در سال ۱۹۲۳ در شهر تور زاده شد. پس از اتمام تحصیلات ابتدایی و متوسطه، رشتهٔ ریاضی را تا مرحلهٔ اخذ درجهٔ لیسانس در همان شهر و نیز در مون‌پلیه به پایان برد، سپس در پاریس به آموختن فلسفه و تاریخ هنر پرداخت. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹٤۵ تا ۱۹٤۷، با سوررئالیست‌ها در آمیخت. نخستین مجموعهٔ شعر خود را به نام دربارهٔ حرکت و سکون دوو در سال ۱۹۵۳ انتشار داد و تحسین قاطبهٔ ناقدان را برانگیخت. کتاب‌های شعر دیروز حاکم بر کویر (۱۹۵۸) و سنگ نبشته (۱۹٦۵)، مقام او را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر فرانسه تثبیت کرد. از دیگر مجموعه‌های شعری بونفوا، باید از در دامگاه آســـتانه (۱۹۷۵)، آن‌جا که نیزه باز فرو می‌افتد (۱۹۸٦)، آن‌که بی نور ماند (۱۹۸٦)، زندگی سرگردان (۱۹۹۳) آغاز و پایان برف (۱۹۹۵)، باران تابستانی (۱۹۹۹) و زنجیر بلند لنگر(۲۰۰۸)، نام برد. بونفوا چند سالی در مرکز ملی تحقیقات فرانسه (CNRS) به عنوان پژوهشگر و از سال ۱۹۸۱ تا ۱۹۹۳ در کسوت استاد در کلژدوفرانس مشغول کار بود. علاوه بر شعر، بونفوا آثار متعدد پژوهشی دارد که از آن‌جمله می‌توان رم ۱٦۳۰ (۱۹۷۰)، پس‌کرانه (۱۹۷۲)، ابر سرخ(۱۹۷۷)، نامحتمل (۱۹۸۰)، رویایی درمانتو (۱۹۸۰)، مصاحبه‌هایی در بارهٔ شعر (۱۹۸۰)، نوشته‌هایی در رویا (۱۹۸۷)، آلبرتو جیاکومتی، بیوگرافی یک اثر (۱۹۹۱)، مکان‌ها و سرنوشت‌های تصویر (۱۹۹۹) و سطوح منحنی (۲۰۰۱) را نام برد. کتاب‌های مقبره‌های راون و ملاحظاتی در نقاشـــی (۱۹۹۳) حاوی اندیشه‌هایی پیرامون تصویر، فرم و پژوهشی در نقاشی‌های موندریان و پیکاسو است. بونفوا مترجم آثاری از ویلیام شکسپیر و ویلیام باتلر ییتس، ژرژ سفریس، پترارک و لئوپاردی به فرانسه است.

جوایز زیادی برای اشعار، پژوهش‌ها و کلیت آثار به بونفوا تعلق گرفته است، از آن جمله: جایزهٔ منتقدان (۱۹۷۱)، جایزهٔ بزگ شعر آکادمی فرانسه(۱۹۸۱)، جایزهٔ شعر گنکور (۱۹۸۷)، جایزهٔ اروپایی شعر (۲۰۰٦) و جایزهٔ فرانتس کافکا(۲۰۰۷).

بسیاری از دانشگاه‌های معتبر در سرتاسر جهان دکترای افتخاری به وی هدیه کرده‌اند، از آن میان باید از دانشگاه‌های نوشاتل سویس، شیکاگو، ادینبورگ، رم، آکسفورد، کالج امریکایی پاریس و ترینتی کالج دوبلین نام برد.

ایوبونفوا در سفر یک هفته‌ای به ایران در سال ۱۳٤۷ با برخی از شاعران ایرانی آشنا شد و تعدادی از اشعار وی در همین سال، برای اولین بار توسط زنده‌یاد نادر نادرپور و یداله رویایی ترجمه و به شعردوستان ایرانی تقدیم شد (دفترهای روزن، دفتر دوم، ۱۳٤۷). بعدها زنده‌یاد محمدعلی سپانلو با همکاری مریم موسوی برگردان چند شعر دیگر ایوبونفوا را در کتاب "شعر معاصر فرانسه، نیمهٔ دوم قرن بیستم" آورد(۱۳۸٤).

دربارهٔ شعر بونفوا، برخی از منتقدان بر تأثیرپذیری وی از پی‌یر ژان ژوو به‌ویژه در نخستین مجموعهٔ شعری‌اش تأکید می‌کنند، ولی واقعیت این است که تأثیر پی‌یر ژان ژوو هرگز از بدعت فکر، قدرت احساس و اصالت کلام بونفوا نکاسته است. عشق، زندگی و مرگ، اضلاع سه‌گانهٔ شعر اوست و درون این مثلث را تفکری عمیق و تغزلی نغز انباشته است. برداشت مذهبی ژوو از "گناه تن" و "رستگاری روان" در شعر بونفوا اثری نگذاشته، اما مشکل مرگ، جلوه‌ای عرفانی‌تر یافته و اضطراب مذهبی – شهوانی ژوو را تعدیل کرده است. در شعر بونفوا شاهد ساختار یکسر نوینی از روحانیت انسان هستیم که در ادامه و تکمیل انقلاب بودلری شکل می‌گیرد، انقلابی در شعر که اساس ایده‌آلیسم را به هم می‌ریزد و انسان را از محک‌های ارزیابی کهنه در مورد مرگ می‌رهاند.

تجربهٔ کوتاه سوررئالیستی ایوبونفوا و آشنایی‌اش با آثار شاعرانی چون آندره بروتن، پل الوار و لویی آراگون، نقطهٔ

آغازینی برای شاعر به شمار می‌رفت تا دربارهٔ توانمندی‌ها و نیز مخاطرات "تصویر" بیندیشد و بر ضرورت درهم ریختن اسلوب‌هایی تلاش کند که "سخن" را از زندگی واقعی جدا می‌کنند.

در واقع، شعر ایوبونفوا بین دو دنیا در نوسان است: یک " دنیای حضور" که از نظر ناپدید شده و غم غربت ناشی از دوری آن کافی نیست تا آن را ظاهر و بر ما انسان‌ها برگرداند و " دنیایی دیگر" که باید از راه در رسد. یکی از ابزارهای بیان و توصیف این دو دنیا، برای بونفوا مانند هر شاعر دیگر "زبان" است . زبان برای او، ابزاری برای یک سازگاری دوگانه و دوسویه است: سازگاری انسان با دنیا و انسان با خود به عنوان "فرد"، خصوصاً وقتی چشمان خود را به " دوردست‌ها " دوخته است.

شعر بونفوا، علاوه بر توصیف این دنیاها و نیز تلاش برای همگرایی آن‌ها، از جدایی‌ها، دور شدن‌ها، حتا دریده شدن‌ها نیز سخن می‌راند. جدایی در زمانهٔ حاضر، جنبه‌های گوناگونی دارد، ازآن جمله: محصور شدن فرد در خود خویشتن، پس نشستن زبان در برابر توانمندی‌های مستقل، گریز اندیشه در جهانی آکنده از مفاهیم گوناگون، دام‌هایی که "تصویرها" بر رویاهای ما انسان‌ها اعمال می‌کنند و سرنوشت‌مان را در "این جا" و "اکنون" به دست فراموشی می‌سپارند.

ضعف و سســـتی‌پذیری خودآگاهی و وجدان معاصر در ارتباط با دنیای موجود، بریدن از کارکرد و وظیفه‌ای که امروزه هنر، ادبیات و شعر می‌توانند بر عهده بگیرند، از جملهٔ پرسش‌هایی‌اند که بونفوا از آغاز فعالیت‌های ادبی و پژوهشی خود، با آن‌ها به چالش برخاسته است . شعر ایو بونفوا به‌گونه‌ای آزاد و شخصی در پی ارایه‌ی پاسخ‌هایی به این پرسش‌هاست، ولی همواره دغدغهٔ برقراری ارتباط و مشارکت بین انسان‌ها را در گستره‌ای وسیع دارد و آن‌ها را در دستیابی به یک "زندگی واقعی" در یک "مکان واقعی" همراهی می‌کند.

تلاش برای دستیابی "زندگی واقعی" خالی از مخاطره نیست. حتا کمال‌گرایی منحصراً زیبایی‌شناسانه نیز به آن آسیب می‌رساند. در راستای درک و دریافت چنین مخاطره‌ای، بونفوا به پیکاری مداوم و پرشور دست می‌زند و تا فراسوی "پایان" می‌رود و از همین‌رو، پذیرش مرگ را امری گریزناپذیر می‌یابد.

ایو بونفوا از زمرهٔ شاعرانی است که دلیری می‌کنند و از محدوده‌های تیره و تاریک می‌گذرند و به کرانه‌های دیگر و دیگرگون می‌پیوندند، کرانه‌هایی که در آن‌ها چیزهای ساده و پدیده‌های ابتدایی چون نور، آتش، سنگ، برگ و بار درختان، برف، هر نوع تجلی هستی و فضاهای زیست، حتا تابلوی نقاشی و یا تندیسی، جهان شاعر را جان می‌دهند و روح و روان می‌بخشند.

شعر ایو بونفوا از گزیده‌ای تا گزیده‌ای دیگر، بدون گسستن از دلنگرانی‌های نخستین، از خشونت‌ها و شور و هیجان‌ها و ناشکیبایی اولیه تا مرز پختگی بی‌مانندی راه برده که در آن گفتارهای اطمینان‌بخش عاشقانه، آگاهی‌های آرامش‌آور هستی و فرجام فناپذیر سرنوشت بشری، مشروعیتی تام و تمام کسب کرده‌اند.

ایوبونفوا در اشعارش همواره به ستایش از یک "سرزمین دوم" برمی‌خیزد که همان "مکان واقعی" است که در آن زندگی می‌کنیم و دم بر می‌آوریم . شعر ایو بونفوا سراسر تلاش سرسختانه برای غلبه بر این "مکان" است که گاه خود را در آن تبعیدی حس می‌کنیم. "مطلق" نهایت ایده‌آل و آرزومندی شاعر است که هرگز قابل دستیابی نیست . از این رو در این رهسپاری و جست‌وجوی پایان‌ناپذیر، شاعر عطش خود را با جهان محسوس و مظاهر آن فرو می‌نشاند و رودرروی تیرگی اشیا و حضور همیشه دلواپس آن‌ها در زمان حاضر چنین می‌سراید:

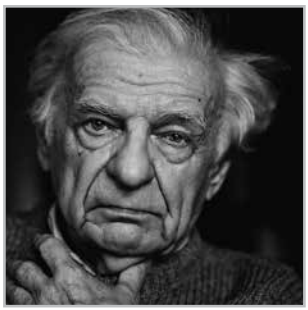
بهشت پریشان است، می‌دانم
وظیفه‌ی زمینی آن است که بهشت را باز شناسیم
و گل‌های پژمرده در میان علف‌های فقیر ....

خداحافظی

ما به سر چشمه‌ی‌مان برگشته‌ایم.
این جا، محل آشکاری و روشنی بود،
اما گسیخته و گسسته از هم.
پنجره‌ها پر توهای زیادی را به هم می‌آمیختند،
چون کمان‌هایی بودند که فرو می‌ریختند، یا خرده‌ریزه‌هایی،
به نظر می‌رسید که آتش در دنیای دیگری می‌سوزد.

و اکنون پرندگان از اتاقی به اتاقی دیگر می‌پرند،
کرکره‌ی پنجره‌ها فرو افتاده، بستر از سنگ پوشیده شده است،
آتشدان پر از خرده‌ریزهای آسمان بر آن است که خاموش شود.
این جا، شامگاهان، با هم سخن می‌گفتیم، با صدایی آرام،
به خاطر هیاهوی کمان‌ها،
این جا، با این همه، طرح‌های‌مان را شکل می‌دادیم،
اما زورقی پربار از سنگ‌های سرخ دور می‌شد
به گونه‌ای وسوسه‌انگیز از کرانه‌ای،
و فراموشی خاکسترهایش را روی رویاها می‌گسترد
رویاهایی که باز می‌آغازدیم آن‌ها را، تا بی‌انتها،
سراسر سرشار از تصاویر،
و شعله تا واپسین روز زبانه می‌کشید.
آیا درست است، دوست من،
که جز یک واژه‌ی یگانه وجود ندارد
تا نشان بدهد در زبانی که شعرش می‌نامیم
خورشید صبحگاه و غروبگاهان را،
تنها نوید شادی و غریو دلهره را،
بالادستی از صحرا و ضربه‌های تبر را،
یک بستر تنهای به‌هم ریخته و آسمان توفانی را،
تنها کودکی که زاده می‌شود و خدایی که می‌میرد؟

آری، آن را باور دارم، می‌خواهم که باورش کنم
اما چیستند این سایه‌هایی که آیینه را با خود می‌برند؟
و نگاه کن، خارها در میانه‌ی سنگ‌ها روییده‌اند
روی گذرگاه پر از علفی که به‌دشواری راه می‌گشاید.
گذرگاهی که پاهای‌مان را به‌سوی درختان جوان راه می‌بُرد.
امروز، این جا، به نظرم می‌رسد



که سخن چونان آبشخوری است نیمه‌شکسته
که هر سپیده‌دم از باران و آب بیهوده پر می‌شود.

علف و آبی که بر آن می‌درخشد هم‌چون رودخانه‌ای.
همه چیز همیشه بر آن است دنیا را رفو کند.
بهشت پریشان است، آن را می‌دانم،
وظیفهٔ زمینی آن است که بهشت را باز شناسیم
و گل‌های پژمرده را در میان علف‌های فقیر،
اما فرشته ناپدید شده است
نوری که ناگهانی‌تر از آفتاب غروبگاهان نبود.

آیا آینده چنان سرچشمه می‌گیرد.
که آسمانی خشنود با آیینه‌ی خمیده‌ای؟
می‌توانیم از این نور، که اعجازی در این‌جاست،
بذرهایی را در دستان تیره‌مان گرد آوریم؟
بذرهایی برای آبکندهایی دیگر
برای رمز و راز کشتزارهای دیگری محصور با سنگ؟

به یقین، محلی که باید بر آن غلبه کرد،
محلی که به خاطر خودمان باید بر آن غلبه کنیم،
این‌جاست، جایی که امروز شامگاه از آن رخت می کشیم،
این‌جا، بی‌کرانه و بی‌پایان،
مانند این آبی که از آبخشور بیرون می‌ریزد.

از مجموعه‌ی «آن که بی نور ماند»

سنگ

در زمانه‌ای می‌زیستند که واژه‌ها فقیر بودند،
معنا دیگر در ضرباهنگ‌های به‌هم ریخته نمی‌لرزید،
فراوانی دود بود که شعله را می‌پوشاند،
می‌ترسیدند که شادی غافلگیرشان کند.

به خواب رفتند. از آن‌رو که پریشانی جهان برقرار بود.
در خواب‌شان خاطراتی می‌گذشتند
مانند زورق‌هایی در مه،
زورق‌هایی که آتش‌های‌شان بالا می‌گرفت،

پیش از آن‌که بر بلندای رود برسند.

از خواب برخاستند. علف اما هنوز تیره بود.
سایه‌ها نان‌شان شدند و باد آب‌شان.
سکوت و ناآگاهی حلقه‌شان شد،
بغلی از شب همه‌ی آتش‌شان بر زمین.

از مجموعه‌ی «سطوح منحنی»

کرانه‌ی مرگی دیگر

ماسه در آغاز کار است
هم‌چنان که در پایانی دهشتناک قرار خواهد گرفت
زیر هجوم این باد دم سرد.
می‌گویی پایان کار کجاست،
با وجود این‌همه ستاره
چرا در این مکان سرد پیش می‌رویم؟

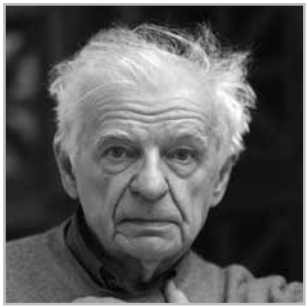
و چرا سخن‌های بیهوده بین‌مان رد و بدل می‌شود
به راه خود هستیم، چنان که گویی شبی وجود ندارد.
همان بهتر که نزدیک مسیر کف‌آلود راه بسپاریم
و با ماجرا درآمیزیم در آستانه‌ی سرمایی دیگر.

از همیشه باز می‌آییم.
نورهای‌شتابنده
در دوردست شکوه سرما را برای‌مان می‌بردند.
ساحلی که زمانی طولانی بر آن چشم دوخته بودیم
اندک اندک بزرگ‌تر می‌شد
و با واژه‌هایی سخن می‌گفت که نمی‌دانستیم.

از مجموعه‌ی «دیروز حاکم بر کویر»

با صدای کاتلین فرریه *

همه‌ی لطافت‌ها و همه‌ی طنزها به هم شباهت می‌بردند
برای بدروری از بلور و مِه،
ضربه‌های عمیق آهن تقریباً سکوت را برقرار می‌کردند،
پرتوِ شمشیر دودم پوشانده شده بود.



می‌ستایم صدای آمیخته با رنگ خاکستری را
که در دوردست به تردید می‌افکند ترانه‌ای گم شده را
چنان که گویی بر فراز همه‌ی شکل‌های ناب
ترانه‌ی دیگری می‌لرزد، ترانه‌ای یگانه و مطلق.

ای نور و ای نیستی نور،
ای اشک‌های خنده‌آلود فراتر از دلهره یا آرزومندی،
ای قو، مکان واقع در ناواقع آبِ تیره
ای چشمه، هنگامی که شامگاهَ عمیق از راه در رسد!

چنین به نظر می‌آید که هر دو کرانه را می‌شناسی،
نهایت شادی و غایت رنج را.
آن‌جا، میان نی‌های خاکسترین آرمیده زیر نور،
به نظر می‌آید که آب بر می‌داری از جاودانگی.

از مجموعه‌ی «دیروز حاکم بر کویر»

*** Kathleen Ferrier**

درخت مورد **

گاهی تو را هم‌چون زمین می‌شناختم،
می‌نوشیدم از لبانت دلهره‌ی چشمه‌ها را
دلهره‌ای که از سنگ‌های تفته می‌جوشید،
و تابستان بر فراز سنگ سعادتبار و مرد نوشنده چیره بود.

گاهی با تو از مورد سخن می‌گفتم
و می‌سوزاندیم درخت همه‌ی حرکت‌های تو را در سرتاسر روز
آتش‌هایی عظیم و کوتاه بودند با فروغی پاکدامن
و بدین‌گونه تو را در میان گیسوان روشن‌ات می‌آفریدم.

تابستانی بزرگ و بیهوده همه‌ی رویاهای‌مان را خشکانده بود
صداهای‌مان زنگار بسته بودند،
پیکرهای‌مان پرورانده و زنجیرهای‌مان باز شده،
گاهی بستر می‌چرخید هم چون زورقی رها
که به آرامی بر بلندترین جای دریا دست یابد.

از مجموعه‌ی «سنگ نبشته»

Myrte به فرانسه یا Myrtus به انگلیسی، گیاه درختچه‌ای همیشه سبز و معطر است با گل‌هایی زیبا و سفید. در طب سنتی نیز مصرف دارد. **

دیدار یک شاعر

پریا شجاعیان

متولد۱۳۶۸/ تبریز
کار شناسی ارشد رشته روان شناسی بالینی از دانشگاه علوم تحقیقات‌تبریز
فعال در زمینه ادبیات از سال۱۳۸٤
مجموعه‌شعر «**زنی که هر روز ربوده می‌شود**»، انتشارات آیدین
مجموعه‌شعر «**حمام آفتاب در قرنطینه**»، انتشارات شانی

۱

در مخمصه ات شناگرِ ماهری هستم
تنهامأمن
تنهادلیل
از قاره دیگری دستم را دراز می‌کنم
اقیانوس‌های شدید را نادیده گرفته
و پروازِ تشنجی ام را
بر ساحلِ امن ات به خواب می‌برم
– چرخانَ و سوزنده–
از فریبِ دست‌ها
به نوازش ات فکر می‌کنم
خارهای ساقه ات را برباغچه‌ام می‌کارم
خورشید از هَرسو انکار می‌شود وقتی تاریکیم..
لایه لایه زمین ات را سقوط می‌کنم
در انتها چیزی نیست
باور کن!
خسته‌ای؛
دلت می‌خواهد کبوتر بازی کنی در مشرق
سوادِ آهستگی بیاموزی
از حلزونی که کنارت به خواب می‌رود
دلت می‌خواهد ایثار کنی
گناهی را که از سرت چکه می‌کند برزمین
– بیا مالِ تو!
این پوستِ نچسب
این خاکسترِ روزمره
این لب که شَبیهِ لبِ دیگری ست
بیا مالِ تو...
من از کثرتِ شب، در اوج روز دلشوره می‌گیرم
باش! که هیچ کس«تو» نمی‌شود!
عاشقانه نوشتن آسان است
آسان ترین است
وقتی صدای پاشنه ام گوش ات را تیز می‌کند
وقتی صدایم ریشش را می‌تراشد
درخشان و تمیز... نامَت را صدا می‌کند
من از تفنگ نمی‌فهمم
از سودهای بانکی..
از خیلی چیزها
هیچ‌نمی‌فهمم
فقط...
در جریانِ این رودخانه

ماهیان دیگر
پولکم را هدف می‌گیرند
به اجبار نهنگ می‌شوم...
تنها...
در تورِ بزرگ توست که
آهسته شده
و بی دندان از شکارهای قدیمی‌ام فاصله می‌گیرم
فاصله...
لحظه‌چیست؟
جز گرمای چیزی که در گذر است
بر حسبِ اتّفاق، پوستِ ورم کرده صحرا را می‌بینی
در اوج دریا هم می‌بینی
لحظه‌چیست؟
جز اینکه فردا نمی‌بینمت
دستت را به من بده
تا نوش داروی خفیفت باشم
امکانِ ائتلاف هست
در دقیقه
درساعت
در سال
پس روزرا به حمام می‌برم
و شب واره مشغولِ نظاره ات می‌شوم!

۲

تنهایی... کشنده ترین دردِ تاریخ نیست
وقتی وانمودِ یک عشق می‌تواند سرگرم ات کند
فریاد می‌زنی خسته نیستم...
و اسب‌ها از تکاپویِ دویدن
به ران‌هایت حمله می‌کنند
پایین می‌آیی
و انسانی که تکاملِ عروج است را می‌بوسی
بالا می‌روی
و کهکشانِ پاره ای را به ماندن اصرار می‌کنی
بالا و پایین
پایین و بالا

•••

عُریانی، ارمغانِ دو تنهایی ست
لب‌های بسته بابوسه، ناگفته‌های خود را معاشرت می‌کنند
و این توئی که نیستی...
از جلدت بیرون می‌پری
مثل صدای ویولون در پس زمینه یک سرود ملّی غمگینی
این یک تجربه انفرادی ست؛ با مبادله لب‌هایت..
پوست کلفت می‌شود این انزوا
می‌نشینی و
خشونت ات را دود می‌کنی
در سقف
می‌شود یورتمه‌ی اسبت را نگاه کنی
گرد و غباری که تنش را لرزانده
بر پوستت می‌نشیند
داد می‌زنی:
دل بسته شیهه ات منم
دل بسته آواز غم انگیزت...
قوی سفیدیَ که دستت را می‌گیرد
کلاغ ناپدیدی است
که از زمستان گریخته است
در بهارِ تو تجربه‌ی مشترکی ست
که مردمانِ اندکی آن را زیسته اند
چهچه‌ی غریبانه ات را نماز می‌کنم
بلبلی که در سینه ام آه می‌کشی
قفس/کرکس ات را سجده می‌کنم
چون تو...
تو نیز تنهایی...
غم انگیز نیستم وقتی دستِ زمستانی ات را می‌فشارم
در گودالِ جنون در می‌یابم
که آرامم...
فقط القای فریاد، لبم را از بیکاری در می‌آورد
قدم می‌زنم
در گرد و غبار اسب‌هایت...
پر می‌زنم در بهار تصنعی‌ات
بی‌هیچ دلیل

با هر دلیل
واقعیت از پوست گردنم بالا می‌رود
با شاخک‌های تیز شده
می‌ترسم و
نیشِ عقربش را در لبت التیام می‌دهم
حالَا که می‌دانم، تنهایی کشنده‌ترین دردِ تاریخ نیست
جنگ‌های سراسیمه ام را پاک می‌کنم
و صفحه دیگری که ورق می‌خورد
چیزی‌ست که نام ندارد!

۳

بوی سوختگی فضای خانه را پر کرده
اسبی که برشته می‌شود از اتاق کناری شیهه می‌کشد
مادر در بسترِ پیری، تکه‌های جوانی‌اش را چُرت می زند
آدم گاهی از زَن بودن
خسته‌می‌شود
پوستش را می‌کند
و کروکودیل مغلوبی را به تابستان شهر هدیه می‌کند
آدم گاهی شیهه می‌کشد
تا
اصطبل ناشایانه‌اش را
با صدای موسیقی جشن بگیرد
جاودانگی تاوانِ پوست لطیف توست
زغال می‌شود
در آتشی که گندم را نان می‌کند
و نانی که سرگیجه‌ی روده‌های تو است
جلودار همه چیز است
دلیل همه چیز است
خسته تر از همیشه
دلت می‌خواهد
بداهه سرایی معلولت را
قهرمان کنی
اما فقط...
مدال افتخار چند چشم
بر دامن کوتاهِ احساسات نصب می‌شود

آدم گاهی از زیبایی هم خسته می‌شود
جاناتان را صدا می زند:
– هی.. مرغ دریایی نایاب
زشت می شوم ...بیا من را سوار بالت کن
مثل هواپیمایی که غلت می‌زند بر کمر سقوط
غلت می‌زند
بر سرازیری ابرها
می‌نشینی و دامن فقیرت را پنچر می گیری
پُف می‌کنی در قصرِ یک شاهزاده
بزرگ می‌شوی
در تشریفات گوزن‌ها
شاخ ... شاخ
گلوی دویدنت پاره می‌شود
با پس زمینه‌ی موهای سفید و چروک صورت
مادررررررر؟
دستم را بگیر...
این اسب غصه دار
می‌سوزد از نوعی تبِ مرموز
مااادررررر؟؟؟؟
خانه آتش می گیرد...
و چُرت کوتاه تو
جاودانه می‌شود در مُردن !

٤

آسان بگیر زیبای ترسناک
وقتی که در هر گفت‌وگو، تو بزِهکار عشق می‌شوی
البته بزِهکار هر چیزی...
آسان بَگیر قرمزِ تب‌دار
چرخ و فلک برَ لبت می‌ماند
مات مات، ساحل مستراح خانه را در آینه می‌نگری
موج می‌زنی بر صورت تا شروع کنی
اجاره‌ی چند روز زندگی

گلویت را گرفته
از این جا به بعد
این قصه به شاخ یک گوزن آلوده می‌شود
چشم می‌بندی و در جنگل راه می‌روی
از شکارچی‌ها، بمباران تلاوت معاشقه می‌شنوی
شاخ می‌زنی بر نتوانستن
دهان زرد شایعه را نمی‌بندی
و در بسته می‌شود....
حاصل یک عمر دربه‌دری
در می‌گشایی بر تاریکی...
زنبیل‌پیرزنی‌ات
از زرشکی چند هوس خالی است
مشت می‌زنی بر صورت...
این کوچه از چنگال من بزرگ‌تر است
این شهر از بشقاب تو سر ریز می‌شود، رفیق...
دستمال می‌زند بر گردن
شغال شیری که تپه‌ها واژگون کرده است
نعره‌ها کشیده است بر غزال‌ها
طعم شیرین هلو همیشه در مزاج سگی‌اش چند لحظه است
پس بگیر
خلوت سر سخت یک غرور...
پایت به هیچ استخوانی گرم نیست
غضروف این انزوا
له می‌شود خیلی نرم
خیلی گرم
خیلی عادی
آسان به خنده می‌افتی
و گریه، موکول همیشگی فرداست
کفتار از کنار پنجره ات رد می‌شود
از نور رد می‌شود
و آن وقت تو خواهی دید
قفنوس پرهای خاک شده‌اش را
لقمه می‌کند بر دهان بچه‌اش
بال می‌زند در تاریکی:
آسان بگیر... عزیزکم... آسان بگیر!

۵

اتفاق عنکبوتی اش را تار می‌تنی در سرت
با خشک‌زاری که طرد است
دست یاری هیچ کس مفید نیست
مغلوب کوچه ات را ور اندازمی کنی
پر از رویا
کینه‌های ارزانت را به پشت خم می‌کنی
پر از سخاوت
و تصویر اعدام گل سرخت را بوسه می‌زنی
پر از منگی
از ساق پایت خون می‌چکد بر مستی باغچه
کال عشق‌ات را بر کدام سرازیری لیز خوردی
یادت نیست
استخوان نوازشت تیر می‌کشد
طرد نگاهت خمیازه داد
می چرخد
ودر می‌رود با یک کلاه و چتر
مردی که بارانی سیاهی داشت
از کنارت فاصله می‌گیرد
از هر چه دور و برت بود
از هر چه دوست...
مشتری خودت هستی ...
زمان می‌گذرد
و شمه‌ی شعرت بی صدا به خواب می‌رود
ترس از هرکجا که می‌وزد
به گردباد سرسخت او شبیه می‌شود
یادت می آید
تنها در چنگ خرم خنده‌ها نیشخند بلندی داشتی
هق‌هق گیر کرده در نگین کمانت
چکه‌های معمولی رنگی داشت
تا جرات خاکستری شدن وقت بود
هار یک خطا بودی
در را می‌بست آن کلاه قد بلند
سایه اش از نور سابقه دار تر بود
داد زدی: نه !نه ! نمی‌بینم

گل‌های آفتاب‌گردانم را پس بده لعنتی
زیر سایه‌ات تشنج می‌کند رنگ زردم
بعد سراغ رنگین کمانت رفتی و گفتی
سردرد دارم ...بریده‌ام
طاقتی نیست...
وقتی که حزن انگیز غروب می‌کند
هر چه دل خوشش بودیم
•••

چشمت را می بندی
و چند سال بعد را تصور می‌کنی
کتاب تاریخ دخترت را باز می‌کنی
مشق می‌کنی نام خودت را در وسطش با خودکار آبی
سوار موجی می‌شوی که بدهکار توست
می‌خواستی حک شوی در خاطرات یک دریای ناپدید
نشدا!نه!
صدای تو کسی را نجنباند
دارد دیر می شود، همه رفته و در را بسته‌اند...
نمی خواهید من را ببینید؟
چشمت را باز می‌کنی
و بارها و بارها...
نامت را بر روی کاغذ رو به رویت می‌نویسی...

٦

بچه‌های گردن‌شکسته
کرگدن‌های نیمه‌راه را ترجیح می‌دهند
دستی که ول می‌شود، دیگر بوی رودخانه نمی‌دهد
آب می‌زند بر صورت:
–صبح بخیر
حرفی نمانده که با کسی بزنم
پس دل می بندم به اعتیاد روز شنبه
به اعتیاد آغاز دوباره
مجبوری عادی وا نمود کنی
شعر می‌خوانی برای کل بحبوحه‌ها
رو می گیری از گربه‌بازی‌ها
واق‌واق سمی‌ات را امّا
به هیچ کس نمی‌دهی:
«ها ها ها...
می خندم و یادت باشد که رفتی...
از کفشای گل‌آلودت ماهیِ خوش طعم فرارُ دیدم
می خندمُ یادم باشه که دنیا به کام خره!»
خرعشقِ طولانی‌ات را بار می‌زنیَ
در اسکلهَ، مرغابی‌های شناور
از گریه‌ی بی‌صدایت ریسه می‌رود
شکار از رو به رو هیچ وقت ایده‌ی مناسبی نبود
پوزیشن مرگی‌اش را سوت می‌زند داور
همان کسی که در وسط مغزت تکرارِ مادرانگی است:
– مادر... سرما نخورد آن شعور صورتی‌ات
یا آن احساس مغز پسته‌ای خوش رنگ...
مادر، به مرکزِ سقوطت که رسیدی زنگ بزن
نگرانم...
همیشه تکراری هستیم
آرزوهای سفرمان
کوچ‌های بی‌بازگشتمان
حسادت‌هایی که فلفل روحت را به مزاج دنیا تحمیل می‌کند
داد می‌زنی:
سوختم دنیای لبالبِ خوشبختی
سوختم رقصِ پا درِ هوایِ از شادی
سوختم بوسه‌ای که در آغوش می‌گیری‌ام
سوختم...
می گویی من آخرینش بودم...
– با همیم تا...
–تا کی؟؟؟
– «هیسسس ....تصور کن که تا همیشه..
حواست باشه که توآب، به موقع پریده باشی...تو دریای دیگه...تو آغوشِ دیگه،حواست باشه که به موقع پریده باشی...»
همیشه حرف‌های تکراری می‌زنیم
بشقاب پرنده‌ای که در مردمک چشمت می‌رقصد
دروغ مهلکی است که جایگزینِ عقدهِ پریدن می‌کنی

شرمنده می شوم
که خواب آلود جفت گیری مرغابی دُم سبز را تصور می کنم
شرمنده ام
که لولو خره‌ی روحم از سیم‌های خاردار می ترسد
داد می‌زنی که
من فحش خدا به زمین‌ام
صبر می‌کَنی تا
پلکت گرم شود
و شهر
آغوشِ صبحِ دیگرش را پهن کند
بر زمینی که
تنها عرق سرد به پشتت میهمان می کند.

۷

با وجود گل‌های اطلسی ام،چند مُشتری دارم
که سر دردم را نمی‌خواهند
از صحنه عبور می کنی
در شلوغی بازار، خلوتت را دستکاری می کنند

به! این تنهایی از پشت چه دیدنی است
سرت را که پایین بیاندازی
خمپاره‌های چند میلیونی سینه ات را مشترک می‌شوند
می گیرند چارقدِ گل داری راکه در دلت پیچیده‌ای
و بوسه، آخرین بهانه است
که تن‌ات را از باتلاق پس بگیری
وقتی که
مشترکات ما بسیار است
تو سر داری و من شاخ
تو پا داری و من سُم
تو دست داری و من دُم
یورتمه می‌روی و دل می‌بندم
بر عضلات هیکلی که مزه‌ی اشک را بر پوستم
دانه می‌پاشد
از اشک‌هایم چشیده ای؟
می‌خواهی این چند ماه را، در ستاره‌های اجاره‌ای‌ام
دست درازی کنی؟
آخر تو دست داری و من...
پرچم صلحات را نشان می‌دهی
و من به جای این سلاح دوست داشتنی
مزه انجیر را ترجیح می‌دهم
منطقه دردم را می‌خواهی چه کار؟
وقتی که مشترکات ما بسیار است
و هرچیزی می‌تواند خمیدگی‌ام را نشانت دهد
خمیده‌ام و باز می‌خواهی
توی این حوض ماهی‌ات باشم؟
در حیاط خانه‌مان که ماه ندارد؟ ابر ندارد؟
مرکز دردم را می‌خواهی چه کار؟
وقتی که با هر خواهشت هلی‌کوپتر می‌شوم
آن وقت
پروازم دندان درد دارد که دارد...! به درک!
وقتی که چترباز خوبی شده‌ام و از بالا نگاه می‌کنم
توی کوچه، همین پایین
رفتگری‌ست، که شعله‌ی انگشتانش
پس گردنِ خوابم را می‌سوزاند
با هر جاروبی که کوچه را غُسل می‌دهد
تن ام درد می کند، اشتهای پروازم کور می‌شود
اصلاً می‌توانم با این حال و هوا
خودم را در خواب به چند سال قبل موکول کنم
«فلش بک!» – آغوش گرمی دارد مادرم
و من که بچه ام
و نمی فهمم از الفبایی که مجروحم خواهد کرد
از چند نفر که قراراست زیر پایم را خالی کنند
با یک صدای هماهنگ، که می گوید:
– تو را چه به این پرواز؟
محکم بنشین که می خواهم سقوط ات کنم!

دیدار یک شاعر

زینب فرجی

متولد ٤ مرداد٦٧ ، مراغه
فارغ التحصیل رشته‌ی الهیات ومعارف اسلامی (گرایش فقه ومبانی حقوق اسلامی) از دانشگاه پیام نور مراغه

۱

مسافرانی که
از بوی اذان به خانه می رسند
در تعفنی عمیق غرق خواهند شد
خسته ام؛
و سوزش اشک در من
شبیه بوسه‌ی عنکبوت است
نگاهم کن شیطان
چشم‌هایم
حتی به درد لای جرز دیوار نمی‌خورد
با دامنی که
به احساس‌هایم تنه خواهد زد
شروع کن در من به خونریزی ایمان
زن عمویم
در باغچه‌مان کلاغ خواهد کاشت
و روی شب
سپید خواهد شد
در احساسی توأمان
قطار،
به مرز جنون می رسد
زیبا کن مسجد دلم را
که می‌خواهم ببر نباشم
در این جنگل بی چوب وقارچ
مسافرانی که گلدسته شده اند و پر از کبوتر
در مهمانی برف حضور می یابند
شعرمی‌سرایند
وبه سلامتی مهمان داران خطرناک
غم می نوشند
برگ‌ها را جارو می کنند
اگر سیبی قرمز نباشد
واناری صد دانه
گاز نزن قلبم را
که من لای ورقی تا نخورده باوقارترم.

۲

اگر موجب رنجش خاطرمن شوید
قول می دهم
به در ودیواری
سرتاپا دروغ
ایمان بیاورم

و با سیگنال‌هایی ضعیف
و در حال انقراض
به زندگی پلنگی ام

در این جامعه ادامه بدهم

اگر موجبات شادی مرا فراهم کنید
در این خواب سرتا پا یک کرباس
قول می دهم
به تشنگی ام
زیر این همه خاک و گوساله پایان بدهم
مدتی‌ست که احساس می کنم
زمین گردنیست
من شاعر نیستم
برادرم شیرینی پز گنجشک‌های در حال شنا نیست

مدتی ست
که برای بال‌های زخمی ام از یک فروشگاه زنجیره‌ای
پماد می خرم
وچسب زخم را
روی چشم‌هایم می زنم

اگرولم کنید میان این همه کثافت ولجن
رستگار خواهم شد
ورستگاری
پیمان‌من
برای عهدی دوباره
در کتاب انجیل خواهد شد

رادیو را همین طور تا غروب باز بگذار
می خواهم فلسفه بخوانم
ودست‌هایم را از بغل تو
آویزان کنم
شاید
در مناطق جنگ زده‌ی خانه ی ما باران بیاید.

۳

این ناعادلانه ترین تقسیم جهان بود
تو
کم کم
داشتی به بیست ونُه سالگی سوق پیدا می کردی
و من
کم کم داشتم روی پاهای خودم می ایستادم
مثل درختی که منتظر آمدن تبر باشد
من منتظر آمدن
نامه ای
سیلی از جانب تو بودم
کاش دنیای عظیم الجثه‌ی ما را
میوه‌های نارسی فرا می گرفتند
که شهر را باید
به مقصد ارواح
ترک می کردند
این ظالمانه‌ترین نقش در سینمای کمدی ست
این که ما
وقتی پاهایمان را
از گلیم مان فراتر می گذاشتیم
کسی در پشت صحنه می خندید
یکی از تماشاچیان قاه قاه می‌زد
زیر گریه
و توشک می کردی
به زنی دلقک
خسته ام مادر
از کارگردانی کردن
ازرنج کارگران
از معدن ریخته شده
روی سرمان
از سه
دو
یک گفتن
وسط مشتی برف
خسته‌ام
مرا بباف
با بوسه‌ای
روی پیراهنش
با دکمه‌ای
با زنجیری در انتهای گردنش
وارث باران باش
که جذامیان نگون‌بخت
آرامش این زمان‌اند
در تراژدی یک انار و دو لبخند.

٤

نمی خواهید از چشم‌های عصیان گر من
بر علیه خودم استفاده کنید؟
و در دادگاه امن خداوندی
بر علیه قلب کودتا گر من شهادت دهید
نمی خواهید مرا به زندان و پیش زندانیان
بفرستید؟
کمی از ریش‌هایم کوتاه کنید
که ریشه‌های این آبادی
از جای دیگری آب می‌خورند
من جنگ را به راه انداختم
سلاح خریدم
کودک درونت را زخمی کردم
و شادمان از این پیروزی بزرگ
اشک مادران داغ دیده را درآوردم
من جنگ را در خانه‌ها
وصدا وسیماها تولید کردم
واسم خودم را گذاشتم
مهربان
نه‌نامهربان
کارگران را
مهمان کوره‌هایم کردم
طوری که
استخوان آن‌ها
در چشمان کسانی که دشمن من هستند
فرو برود
من حتی نام جنگ را
به مدرسه‌های غیر انتفاعی و دولتی بردم
وسعی کردم
به آینده سازان این خاک بگویم
زندگی بی رحم تر از آن است
که در آن جوانمردی پیدا شود
...
مادرم گفت: دیکتاتوریت مبارک
پدرم با دموکراسی زد
توی گوشم
وقتی با ماشین
کسی را که دوستش می داشتم
زیر گرفتم.

۵

من مردگان این شهر را
بیش تر از زندگان دوست دارم
حالاکه ترانه‌ی زیرزبانی آزادی را قورت داده ام
لای اشیای مرده‌ی دستگاه گوارش
وگلو...
گلو که از بغض آدمی دل‌تنگ شروع می شود
از بغض زنی سرخورده در جنون
من کم آورده ام
میزهای جهنمی را مزیّن
به گل‌های خوب کنید
گل‌هایی که رنگ و بو نداشته باشند
گل‌هایی که ماشین سوار نشوند
به مترو نروند
و وقتی بی حوصله می شوند
تهران را به مقصد دریا ترک کنند،
دل من شبیه یک بازیگر هندی
برای تو
لابه لای درخت‌ها خواهد رقصید
برای تو
سیگارخواهدکشید
وبه گاوها وریشه‌ها احترام خواهد گذاشت
من از اتوبوس‌های این شهر
بیش تر
از پرنده گان مرده می ترسم
من حسادت و نفرت پلنگ مرده‌ام را
به آرزوی گربه‌ی دم در همسایه ترجیح می دهم
امشب گرفتار هذیان ام
تلفن را از سیم برق بکش
برایم فاتحه ای قرائت کن
اذا جاء نصرالله والفتحی بگو
که در روز اول قبر
عروسی خواهم کرد
با دعای به پای هم پیر شوید
مادربزرگی که حالا رئیس جمهور
خانه‌ی سالمندان است.

دیدار یک شاعر

پوریا اشتری

متولد ۱۳۵۷، دکترای مهندسی متالورژی
آشنایی با شعر توسط پدر و عمو
اولین شعر: مرداد ماه ۱۳۷۹

۱

خاطره
پژواک التماس چوب است
گاه بستن در به رفتن
که طنین ملتهب اش
کر می کند گوش دورترین ستاره‌ی کهکشان را

شب است
بی شیطنت «مرا ببوس» خواندن ات
روز است
بی ناگهان باران بوسه‌های از شب مانده
که صبح را به خیر می کرد

خاطره
فنجان بی فال است
بی هرم جستجوی نگاهت

جاذبه‌ی زمین است
بر چمدان‌های گریز
بر بیهوده‌گی غربت جاده

خاطره کور است
بر گره گلو
به حرف و بغض

بهت پیاده رو
به لمس نبودنت

خاطره
حضور توست
به مرور هر چشم انداز

خود توست اصلا
بی رحم تر اما ...

۲

بمانی اگر
هوای تهران تازه،
و بغض همّت
از شرق به غرب
تا ابد باز می شود

دختران چهارراه‌ها
گل‌ها را به موهاشان می زنند
و راه مدرسه را
گم نمی کنند

بمانی اگر
نسیم
بوی گیسوی تمام زنان شهر را
خواهدشناخت
و مرد همسایه
عصرها زود به خانه بر می گردد
و سیلی‌هایش را
نذر سرخی هیچ صورتی نمی کند

بمانی اگر
کلاغ‌های قصه
سرگردان هیچ آسمانی نمی شوند
و من
دیگر
مجبورنیستم
دروغ و بهانه را
در شعرهای بازاری
به هم ببافم

نرو...

۳

مرا با کسره بخوان !
«دوستت دارم» فاصله را رج می زند
بر تن من
که بندی جای خالی نیمکت تنهایی تو ام
مرا با کسره بخوان
من
که دعای پیش از خواب که نه
ورد بی خوابی ام
«دوست دارم» مدام است
به لمس سرمای نیمه ی خالی بالش

مرا با کسره بخوان
که کسر بزرگ وجودم
حسرت حضور در شعاع تنفس تو ست

دو دستی دوستم بدار
به وقت آغوش
چه دور
چه محال
دو دستی بغلم کن ...

٤

منم آری بی تردید
هیچ بزرگ
تصویری
که در آینه نیست
خالی مغموم
که پت پت احتضار فانوسک امّیدش
یگانه گرمی خاطره بود
که در پنج سالگی ماند
و تنفس خون و باروت
محو مه
بر امتداد راه

منم آری
بر سرمای اکنون
چونان محکوم دار
به واپسین شب
در گریز ملاقات خویش حتی

منم این آونگ
بر طلوع تکراری بی فردا
و واژگونگی صندلی
تنها قاطعیت تصویر است
بر شکستگی آئینه ی چهل سالگی .

دیدار یک شاعر

سامان امیر قربانی

متولد ۱۳۵۶
کارشناس حقوق

۱

می خواهم عذاب بکشم
دیرگاهی است که دلم قعر دریای نگاهت
عجیب جا خوش کرده است
می خواهم دلم را از آب بکشم
وقتی که بودی
تمام دفترم شعری بود برای با تو بودن
حالا که می روی اما
می دانم
تمام دفترم را باید آب بکشم

۲

باورم کن بانو
اگر این بار
چشمانت را به دلم نسپاری
تازه عروس دلم را
سه طلاقه خواهم کرد...

۳

تو یگانه‌ترین بهانه ای هستی
برای دوباره مردن به سوی نور
اینجا
تمام‌ترسکان جالیز
زنده اند به تیرگی زمین‌های ترک برداشته
و شیهه‌ی کلاغان حیض
موی بر تن نجیب زادگان راست‌کردار دهکده
راست می‌دارد

•

راستی روژانو تو
یگانه‌ترین بهانه ای هستی
برای دوباره مردن به سوی نور...
شاید چهچهه‌ی آواز گون واپسین چلچله‌ی بهاری
فرو مانده در گلوی
بغض آلود خورشید
تنها روزی به دست تو جاری شود
در غریو جاودانه‌ی مردمان دهکده
تو ای یگانه‌ترین بهانه
برای میرایی به سوی نور
روژانو....

٤

شعرم را به آب می سپارم
پشت د ریاها شهری است
و این جا
کسی برای دلش
عروس دریایی صید نمی کند...

٥

این بار خدایی دیگر گون خواهم بود
این بار
نه عروسک شعر خواهم آفرید
که بازیچه ای باشد به دست هر نامحرم
من... خدای شعر...
فرشته‌ای خواهم زادن...
که مریم با همه‌ی قداستش
عیسی را جز لکه‌ی ننگی بیش نیانگارد
و می‌دانم عاقبت روزی...
دخترک شعرم را
جامه ای از یاسمن‌های وحشی بر تن خواهم کرد
و به عقد
مجنون ترین فرهاد در خواهم آورد

•

کسی چه می داند ...
شاید زایشی دوباره از شعر
خدایی دیگر را قسمت باشد

٦

چه کسی گفت
که جاده
همیشه به جایی برای بودن ختم می شود...؟!

•

من این جا
دلم را برایت به جا می گذارم
شاید روزی
آرزوهای قاب شده ام را
از دیوار خانه ات بیـآویزی
و... کودکانت...
لحظه به لحظه خاطراتم را
هجی کنند...

•

نه... نه...
نمی خواهم چشمانت را به بدرقه ام بفرستی
اما...
رد پایم را به خاطر بسپار
و چشم‌هایم را
که آبستن مرثیه عبور بود...

٧

این جا...
سال‌هاست که قطار پیری
به انتظار نشسته است
و سوزنبانی که
شاید از تمام دنیا
این فانوس فسرده را به دست دارد...
عروسکی که می بایست
در انتهای انتظاری بی شکیب و دور
شکوه‌ی لحظه‌های یک مرد را به حجله می نشست
سال‌هاست که ...
در تکرار غریبانه‌ی غروبی مکرر
سکون ثانیه‌های یک درد را
به مسلخ کشانده است ...

•

این جا...
سال‌هاست که قطار پیری
به انتظار نشسته است
و سوزنبانی که
شاید از تمام دنیا...

۸

روزی تمام دغدغه‌های زمین را
به سردی چشمانت خواهم سپرد
و آن‌گاه ...
شاید تو را ببخشم
و من
اینجا...
چند کهکشان بالا تر از خورشید
شعله‌های درونت را نظاره خواهم گریست

•

کسی چه می داند ..
شاید این جا سرمای نپتون
یا یخبندان پولوتون
ذره ای از
آتش سال‌های خاکستر شدنم را
فرو بنشاند...

در امتداد شاهگلی به یاغچیان،۱۷ خرداد ۸۱ ۲ بامداد

۹

می روم ...
و شیشه‌ی اتوبوس چقدر غبار اندود است
از هذیان جاده‌ها
و من
تو را به روی شیشه حک می‌کنم
شاید با من بیایی
به راهی که هرگز نیامدی

•

آسمان
خاکستری و سیاه می شود ...
باران ...
درپیچ جاده‌ی فراموشی
تمام تو را فرو خواهد شست...

۱۰

اگر دیروز دلم را برایت می گشودم
شاید تو را برای همیشه در شعر می سرودم
اما افسوس ... ای دختر آیینه
که من هر بار
زنگار بسته‌تر از تو می نمودم

۸۰/۱/۱۲، عصر فردیس کرج

۱۱

حلقه‌ها یی که
نگین نگین ستاره بودند
و انگشت انگشت بهانه کردیم
که من مال توام
و من مال تو
و چه آسان نشاندیم ستاره‌ها را بر دست‌هامان

•

هنوز باورم نیست حلول عاشقانه‌ی ستاره ای را
بر دلم
که ما هیچ وقت
حلقه...حلقه...دل‌هامان را...
به هم نیآویختیم

•

می دانم ...
گاه‌گاهی ستاره‌ی میان دستانم خواهد لولید
و دلم ...
حلقه ... حلقه...

۱۲

پیراهن سرخ تو چه زیباست
می‌دانستم
روزی قلبم را خواهی پوشید...

هویت
از تسکین
حمایت می‌کند

کودکان به تنهایی نمی‌توانند با سرطان مبارزه کنند.

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

تسکین
انجمن حمایت از کودکان مبتلا به سرطان

www.taskin-charity.ir

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

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

داستان

میزگرد صمد رحمانی، غلامرضا معصومی، جلال شمع سوزان و اکبر شریعت درباره‌ی

داستان تبریز از دیروز تا امروز

از عمر این گفت‌وگو چند سال می‌گذرد. هر چهار نفری که در این گفت‌وگو شرکت داشته‌اند حالا تغییر کرده‌اند. موهایشان سفیدتر شده است، کتاب‌های بیش‌تری خوانده‌اند، بحث‌های بیش‌تری کرده‌اند، هر از گاهی چیزی هم نوشته‌اند و.... ولی آن‌چه ما را برای چاپ این گفت‌وگوی به ظاهر کهنه مجاب کرد این بود که آن‌چه درباره‌ی تبریز دیروز گفته بودیم، درباره‌ی تبریز امروز هم مصداق دارد. تبریز همان است که بود، گیرم با چند زیرگذر و روگذر بیش‌تر! حال فرهنگ و هنر تبریز هنوز و هم‌چنان خوب نیست. هنوز و هم‌چنان انتشارات معتبری نداریم. جلسات داستان به کم‌ترین حد خود رسیده‌اند و سالن‌های تئاتر همانی هستند که بودند، گالری‌های نقاشی کلا درشان تخته شده و... . از عمر این گفت‌وگو چند سال گذشته است ولی تو گویی فقط ما پیرتر شده‌ایم و مشکلات هنوز و هم‌چنان باقی هستند! این میزگرد برای نشریه‌ای تدارک دیده شده بود که هیچ‌گاه منتشر نشد، تا اینکه «هویت» محملی برای انتشار آن شد.

اکبر شریعت

شمع‌سوزان: آقای رحمانی از گذشته داستان‌نویسی در آذربایجان بگویید. آیا ما صاحب گذشته‌ای در این زمینه هستیم؟ آیا هم‌زمان با شروع داستان‌نویسی در ایران، در آذربایجان، به ویژه در تبریز، هم فعالیت‌هایی در این زمینه انجام می‌شود؟

رحمانی: اگر بگوییم داستان در ادبیات ایران از آذربایجان شروع شده است اغراق نکرده‌ایم، اولین داستان‌هایی که به سیاق رمانتیکی و در قالب منظومه نوشته شده، توسط نظامی گنجوی بوده است. آثار این شاعر بزرگ جهانی، اولین نوشته‌هایی هستند که صبغه‌ی ایرانی داشته و خط قرمزهای اسلامی را رعایت کرده‌اند. درست است که قبل از آن "ویس و رامین" را داشتیم ولی در آن صبغه‌ی ایرانی و اسلامی دیده نمی‌شود و یا "ورقه و گلشاه" از عیوقی و "وامق و عذرا" از عنصری نوشته شده، ولی این آثار در حدی نیستند که با سروده‌های نظامی قابل مقایسه باشند. رمان‌های بزرگ و عمیق بشری با نظامی شروع شده است و هر کدام از منظومه‌های نظامی مخصوصاً "خسرو و شیرین" و "هفت گنبد" وی به عنوان شاه‌کار وی شناخته می‌شوند و کارهای دیگر او نیز بسیار ارزشمند هستند و بر هر کدام از اینها نظیره‌های بسیاری نه فقط در ایران بل که در خاورمیانه و اروپا نیز نوشته شده است. ما رد پای آثار نظامی را در آثار شکسپیر و گوته می‌بینیم، این بدان معناست که در ادبیات فارسی زیباترین آثار از این قسمت ایران سرچشمه گرفته‌اند. حتی در قرون وسطی نیز مشهورترین آثار در این مناطق نوشته شده است. نویسندگان هندوستان و خراسان از نویسندگان آذربایجان تقلید می‌کنند، امیرخسرو دهلوی و جامی از نظامی الگو گرفته‌اند و در ادبیات ترکی نیز فضولی بغدادی اثر "لیلی و مجنون" خود را به تبعیت از نظامی نوشته است. آن‌چه گفتیم در قسمت رمان بود و البته در داستان کوتاه نیز نظامی سرمشق شده است، داستان "هفت پیکر" که داستان هفت دختر را نقل می‌کند به صورت منظوم و به شکل داستان‌های کوتاه به هم پیوسته نوشته شده است، هم‌چنین ادبیات تعلیمی داستانی نیز با مخزن الاسرار شروع شده است.

ادبیات ایران را به سه قسمت ادبیات باستان، ادبیات قرون وسطی یا ادبیات کلاسیک و ادبیات معاصر تقسیم کرده‌اند. ادبیات معاصر از دوره‌ی مشروطه شروع می‌شود و در این مقطع نیز داستان‌نویس‌های آذربایجانی سرآمد هستند: حاج زین‌العابدین مراغه‌ای و طالب‌اُف تبریزی دو داستان‌نویس آذربایجانی هستند که بیش‌ترین خدمات را به زبان فارسی کرده‌اند، این‌ها نثر را از پیچیدگی و تصنع رهایی بخشیده‌اند، با این که نثر فارسی را قائم مقام فراهانی به سادگی سوق داده است اما نثر طالب‌اُف با نثر قائم مقام متفاوت است. نثر قائم مقام از حوزه‌ی فردی فراتر نرفته است در حالی که زین العابدین مراغه‌ای و طالب‌اُف نثر و ادبیات را به توده‌ی مردم عامه نزدیک‌تر کرده‌اند، به همین خاطر داستان‌های این‌ها معمولا به صورت شفاهی نیز نقل می‌شود.

گذشته‌ی ادبیات داستانی ما بسیار غنی است و به لطف خدا حتی در آذربایجان امروزی نیز داستان‌نویسان ما بسیار موفق هستند، به طور مثال می‌توان از آثار خانم فریبا وفی، عبدالمجید نجفی، داوود غفارزادگان و... نام برد.

داستان سنتی حسین کرد شبستری یا رمان سنتی امیر ارسلان رومی که داستان‌های عامیانه‌ای هستند، قدم‌های اولیه برای تشکیل داستان‌های مدرن به شمار می‌روند.

رمان و داستان کوتاه به شکلی که الان می‌بینیم زاده‌ی غرب است، البته در ایران رمان‌های بزرگی مثل سمک عیار، داراب‌نامه، و... داشتیم، ولی شخصیت‌ها در این آثار تغییر نمی‌یابد و لحن و زاویه‌ی دید در این‌ها خود را نشان نمی‌دهد.

بنابراین رمان با تعریفی که امروز از آن داریم از غرب گرفته شده است. در ایران از گذشته این‌طور بوده که هر فرهنگی که از بیرون و از بیگانه‌ها به کشور وارد شده به صورت فرهنگ خودی درآمده و بومی‌سازی شده است، یعنی ما تقلید صرف از هیچ فرهنگی انجام نداده‌ایم، به عنوان مثال هرچند "تهران مخوف" یا "بوف کور" از جمله داستان‌هایی است که کاملا به شیوه‌ی غربی نوشته شده است، اما فرهنگ ایرانی و انسان‌های ایرانی در این رمان ها نقش می‌آفرینند. زبان عامیانه یا تغزلی فارسی در این‌ها و امثالهم تداوم می‌یابد.

علامه دهخدا با فرهنگ آذربایجان نزدیکی فراوانی دارد و با این که اولین داستان کوتاه وی به نام "زمانزاده" در تاریخ ادبیات آورده شده است اما مشابه داستان "چرند و پرند" وی که تحت عنوان طرح گونه‌های فارسی نوشته شده، قبل از وی توسط میرزا جلیل محمد قلی‌زاده در آذربایجان شوروی مورد استفاده قرار گرفته است و در نوشته‌های علامه دهخدا که خودش قزوینی بود حال و هوای ادبیات ترکی قابل احساس است. در تبریز ما چنین حالتی را در سال‌های دهه‌ی ۱۲۵۰ در نوشته‌های میرزا حسن رشدیه می‌بینیم، وی حکایت‌هایی را در زبان عامیانه برای کودکان منتشر کرد و شاید بتوان گفت اولین داستان کوتاه توسط وی نوشته شده است، البته وی از ادبیات قومی بسیار استفاده کرده بود و شرایط اجتماعی آن زمان را در آثارش آورده است.

بعد از رشدیه نیز داستان‌ها و رمان‌هایی نوشته شده است که به طور مثال می‌توان به آثار حسین امید اشاره کرد که متاسفانه آثاری کم‌تری از آن‌ها چاپ شده است چون در آن زمان امکان نشر و نگه‌داری آثار وجود نداشته است، اما در سال ۱۳۳۵ کتابی تحت عنوان "نوشتن" به چاپ رسیده که در آن داستان‌هایی از حسین امید، مهدی روشن‌ضمیر و عبدالعلی کارنگ آورده شده است، کارنگ اولین کسی بود که از داستان‌های "دده قورقود"، داستان "تپه گؤز" را به زبان فارسی ترجمه کرد.

داستان کوتاه در مسیر خود در سال ۱۳۳۹ شاهد "پیگ مالیون" بود که توسط غلام‌حسین ساعدی نوشته شد که در تبریز به چاپ رسید، ساعدی در آن داستان‌ها به اسطوره پرداخته است (نویسنده‌های تازه‌کار در ابتدا به اسطوره‌ها پناه می‌برند) و سپس به داستان‌های رئال روی آورده است از آن جمله می‌توان به "شب‌نشینی باشکوه" وی اشاره کرد. وی پرکارترین نویسنده‌ی دهه‌ی چهل محسوب می‌شود. داستان‌های ساعدی چند ویژگی داشت، او از ادبیات گذشته و فولکلور بسیار بهره می‌برد، و شاید بتوان گفت او اولین کسی است که رئالیسم جادوئی را به ادبیات جهان عرضه کرد. مجموعه داستان "عزاداران بیل" که مجموعه‌ی هشت داستان می‌باشد در سال ۱۳۴۳ به چاپ رسید و این اولین اثری بود که رئالیسم جادوئی را به نمایش گذاشت. البته رمان‌ها و داستان‌های دیگری نیز از وی منتشر شد که شاید چندان موفق نبوده و غریب مانده است مانند داستان "غریبه در شهر".

بعد از ساعدی به بهمن فرسی می‌رسیم، وی با ساعدی هم دوره بود، کتاب وی با عنوان "در انتهای شب" از مشهورترین رمان‌های مدرن دهه‌ی ۴۰ می‌باشد، متاسفانه این نویسنده قبل از انقلاب به خارج از کشور رفت. بعد از آن نیز می‌توان به آثار نویسندگانی که از لحاظ عقاید جزو جناح چپ آن زمان بودند، مثل آثار بهرنگی اشاره کرد که در زمینه‌ی ادبیات کودکان به تحریر آمده است. البته وی آثاری مانند "پسرک لبوفروش" را در کارنامه‌ی کاری خود دارد که با این‌که کاراکتر اصلی آن پسری لبوفروش است اما نویسنده در آن اثر به دنبال نشان دادن فقر اجتماع است و می‌توان تاثیر پذیرفتن این نوشته‌ها از آثار ماکسیم گورکی را حس کرد.

آثاری نیز بود که قبل از انقلاب نوشـــته شد ولی بعد از انقلاب به چاپ رسید، ازجمله‌ی آن‌ها می‌توان به آثار خسروشاهی و مجموعه داستان "پاگشایی" اشاره کرد.

ادبیات قبل از انقلاب در دو محور جریان دارد، یا ادبیات پایداری است که در مقابل استبداد شاه قرار داشته است مثل آثار بهرنگی و یا این‌که به نوعی در جهت تبلیغ آن فرهنگ مثل "زیر دندان سگ" که در آن افرادی مطرح می‌شوند که از لایه‌های خاص جامعه هستند و به نوعی مطرود شده‌اند، و ما تاکید زیادی روی این آثار نداریم و در ادبیات

داستانی جایگاه ویژه‌ی خود را دارند.

در زمان انقلاب نیز در تبریز نویسندگان خوبی به عرصه آمدند مانند فریبا وفی که مجموعه داستان "در عمق صحنه" را نوشته و همین‌طور عبدالمجید نجفی که هم در ادبیات پایداری و هم در ادبیات لایه‌های متوسط و اقشار شکننده‌ی جامعه فعالیت داشته است، نثر به کار رفته در داستان‌های وی به نثر روان فارسی و هم‌آهنگ با زبان داستانی است.

شریعت: در ابتدا باید موضوع بحث را مشخص کنیم. آیا ما از داستان در تبریز صحبت می‌کنیم یا داستانی که یک نویسنده تبریزی نوشته است؟ از طرف دیگر ما با مسئله‌ی دوگانی زبان نیز مواجه هستیم. زبان اساس ادبیات و مخصوصا داستان است. حالا زبان تبریز و تبریزی‌ها تورکی است. چطور و چگونه می‌توان داستان تبریز را به زبان فارسی نوشت؟ چه عناصری را باید جایگزین آن کرد؟ «رضا براهنی» یک نویسنده‌ی ترک است که برای نگارش داستان‌هایش از زبان فارسی استفاده می‌کند. چون براهنی ترک است پس رازها داستان تبریز به حساب می‌آید؟ بخش‌هایی از ماجراهای رمان «رازهای سرزمین من»، که به زبان فارسی نوشته شده، در تبریز اتفاق افتاده است. آیا چون جغرافیای وقایع تبریز است پس با داستان تبریز مواجهیم؟

شمع‌سوزان: بهتر است ابتدا واقعیت‌های حاکم بر داستان‌نویسی تبریز را مطرح کنیم، سپس راه‌ها را بررسی کنیم

شریعت: اگر این مسائل مربوط به جغرافیا و زبان را کنار بگذاریم و به آن‌چه که اتفاق افتاده و می‌افتد نگاه کنیم می‌توان گفت که حداقل در بیست سال اخیر اغلب جلسات داستانی در تبریز، زیر نظر سازمان‌های مختلف برگزار می‌شـــد. معمولاً ســـازمان‌ها حامی این برنامه‌ها بودند و در کنار آن‌ها تعدادی جلسات خصوصی نیز برگزار می‌شد. از جمله‌ی این جلسات خصوصی می‌توان به گروه هفت اشاره کرد که علاوه بر این که برای شخص من از لذت‌بخش‌ترین جلسات داستان‌نویسی در تبریز بود در عین حال روی‌کرد درستی را هم پیش گرفته بود که چرایی‌اش را توضیح می‌دهم. در آن زمان گروهی که به نشر داستان بپردازد، وجود نداشت و فعالیت اغلب گروه‌ها چه آن‌ها که خصوصی بودند و چه آن‌ها که زیر نظر یک ارگان یا سازمان خاص قرار داشتند، بیش‌تر در نوشتن داستان و خوانش آن خلاصه می‌شد. واقعیت این است که اگر در جلسه‌ای توسط اعضا داستان نوشته و فقط به خوانش و نقد آن بسنده شود هر چند فعالیت مثبتی صورت می‌گیرد و قلم داستان‌نویسان قوت پیدا می‌کند، ولی در فرایند کلی با حلقه‌ی مفقوده‌ای مواجه هستیم که کلیت آن را تحت تاثیر قرار می‌دهد؛ چراکه داستان‌نویسی فرایندی است که در آن لازم است نویسنده کتابی بنویسد، آن کتاب در جامعه توزیع شود و با مردم ارتباط برقرار کند. استقبال مردم از کتاب و نمود بیرونی برای داستان تبریز بسیار مهم است. آن چهار شماره‌ای که گروه هفت منتشر کرد دقیقا بر همین مبنا استوار بود.

مسئله‌ی بعد در مورد واقعیات حاکم بر داستان‌نویسی تبریز مسئله‌ی معضلات انتشار است. متأسفانه مدت‌هاست که در تبریز انتشارات معتبری نداریم. در حالی که در گذشته‌ای نه چندان دور چنین نبوده و حتی نویسندگانی بوده‌اند که از تهران و شهرهای دیگر برای چاپ کتاب‌هایشان به تبریز آمده‌اند. با توجه به اوضاع امروز انتشارات در تبریز است که کسی هم انتظار ندارد انتشارات خاصی در تبریز کتاب قابل‌توجهی منتشر سازد؛ زیرا تمام کتاب‌های معتبر چاپ شده، در تهران منتشر شده است. نتیجه‌ی این معضل، مهاجرت نویسندگان تبریزی به تهران است. خواهی نخواهی هر کسی که می‌خواهد ادبیات را به صورت جدی ادامه دهد باید به مرکز برود.

مسئله‌ی بعد جشن‌واره‌ها هستند. ایران کشور جشن‌واره‌هاست. جشن‌واره‌هایی که اغلب اعتبار خاصی هم ندارند

و برخی ارگان‌ها فقط برای این‌که رزومه‌ی فعالیت‌های فرهنگی خود را پر کنند مبادرت به برگزاری آن‌ها می کنند! نکته‌ی جالب این‌که در تاریخ ادبیات مدرن ایران، آن نام‌هایی که ماندگار شده‌اند غالبا کسانی هستند که هیچ جایزه‌ای از جشن‌واره‌های داخلی دریافت نکرده‌اند. از نظر من جشن‌واره‌ها به ادبیات و در کل به هنر لطمه زده‌اند و می‌زنند. این جشن‌واره‌ها اغلب موضوعی هستند و نویسنده‌ها را به موضوعی‌نویسی و سفارشی‌نویسی عادت می‌دهند.

و ختم کلام این‌که مدیریت فرهنگی باید بداند که جامعه‌ای که داستان(و به‌طور کلی هنر) نداشته باشد یک پایش لنگ می‌زند و این لنگ زدن بالاخره به طریقی خودش را نشان خواهد داد و لطمه‌ی سنگینی بر پیکر جامعه وارد خواهد کرد.

شمع‌سوزان: شاید هر کدام از ما به اندازه‌ی یک نویسنده داستان داریم. نتیجه‌ی آن دوران برای هر کدام از ما می‌توانست یک مجموعه‌ی داستان باشد. افراد شرکت‌کننده در آن جلسات خصوصی(جلسات گروه هفت) خودشان هزینه‌ی چاپ کتاب‌هایشان را پرداخت و در کشور به عنوان یک نشریه پخش می‌کردند. این هشـــداری برای دولت‌مردان ایران است تا بدانند که در برنامه‌ریزی‌های خود اشتباه داشته‌اند. ما برای چاپ هر شماره‌ی آن نشریه، کمتر از پانصد هزار تومان هزینه می‌کردیم؛ در حالی که در یک سازمان، پنج میلیون تومان فقط برای شیرینی و ساندیس یک برنامه هزینه می‌شود بدون این‌که نتیجه‌ای از آن حاصل شود.

آقای معصومی طی ۱۰ سال گذشته، داستان‌نویسی در تبریز به چه شکل بوده است؟ آیا حرکتی رو به جلو بوده است یا نه؟ البته منظورم آن جلساتی است که به نوشته شدن داستان منجر شده است. البته با توجه به این‌که ما می‌نویسیم و نمی‌توانیم چاپ کنیم باید گفت که نمی‌توان معین کرد که چه‌قدر داستان نوشته و خوانده شده است. باید داستان‌ها چاپ شوند تا بتوان درباره‌ی آن‌ها بحث کرد و تاریخ نوشت. و این سؤال که چرا، با وجود نویسندگان توانا، داستان تبریز در کشور مطرح نشده است؟ به نظر می‌رسد یکی از دلایل آن، تفاوت زبان مادری نویسندگان با زبان نوشتاری آنان باشد؛ به عبارت دیگر ما به زبان ترکی می‌اندیشیم اما وقتی قلم به دست می‌گیریم، باید ابتدا این اندیشه را به فارسی ترجمه کرده، بعد بنویسیم. علی‌رغم تمام این محدودیت‌هایی که وجود دارد، چرا داستان تبریز به جایگاه واقعی خود دست نیافته است؟

معصومی: تهران به عنوان مرکز ایران به صورت قطب فرهنگی کشـــور مطرح شده است؛ با این حال آثار نویســـندگان تهرانی هم در جهان بازتاب چندانی نیافته اســـت. از جمله مشکل‌های ما در حوزه‌ی داستان‌نویسی این است که داستان ما باید زیرمجموعه‌ی ادبیات پایداری باشد. این مشکل را در عرصه‌ی فیلم هم داریم. از دیگر مشکل‌های موجود می‌توان به این نکته اشاره داشت که، با وجود بحث‌های مهم و خوب در زمینه داستان کوتاه در تبریز، وقتی به مرحله‌ی عمل می‌رسیم، نوشته‌هایمان قابل مقایسه با جهان و حتی تهران نیست. این مشکل ناشی از قید و بندهای حاکم بر داستان‌نویسی است. به نظر من، اگر داستان نشأت گرفته از افکار و احساسات ما نباشد، نمی‌تواند موفق شود. چاپ کتاب اهمیت چندانی ندارد بل‌که بازتاب آن در جامعه حائز اهمیت فراوانی است. این امر زمانی اتفاق می‌افتد که کتابِ چاپ شده، خوانده شود. درحقیقت کار نویسنده زمانی به پایان می‌رسد که مخاطب او خواندن آن کتاب را به پایان ببرد. شاید بتوان گفت ۸۰ درصدِ تقصیرِ خواننده‌نشدن کتاب بر گردن خود ماست. افکار ما با افکار دیگران سازگار نیست.

شمع‌سوزان: من از حوالی سال ۷۵ وارد عرصه‌ی داستان‌نویسی شده‌ام. به نظرم اگر کسی بخواهد در مورد داستان تبریز صحبت کند، باید به این نکته توجه داشته باشد که این موضوع در سال‌های ۷۵ تا ۸۵ محدود به جلسات داستان‌نویسی شده است، این نوع جلسات، نقطه‌ی شکوفایی آثار یک شهر است. وقتی فردی

می‌خواهد داستانی بخواند، در نگارش داستانش باید دقت فراوانی داشته باشد؛ چراکه از ابتدا دارای مخاطب است و متن نوشته شده‌ی او مورد قضاوت و چکش‌کاری افراد حاضر در جلسه قرار می‌گیرد. می‌دانیم که بازنویسی یک داستان از اساسی‌ترین مراحل نوشتن است. نسخه‌ی اولیه‌ی داستان بسیار خام است و با بازنویسی پخته می‌شود. این کارها تنبلی را از بین می‌برد. کسانی که به صورت کاملاً جدی وارد حوزه‌ی داستان‌نویسی شده‌اند، از این مرحله عبور کرده، به موفقیت می‌رسند ولی کسی که به طور جدی در پی نوشتن نیست، در همین مرحله، متوقف می‌شود و مراحل بعدی را طی نمی‌کند. بعد از بازنویسی به مرحله‌ی چاپ کتاب می‌رسیم. مهم‌ترین قاتل جشن‌واره‌های فیلم ایران، مسئله «موضوع» است. کار کردن در قالب موضوع از پیش تعیین شده، باعث ضعیف شدن کار و محدود شدن هنرمند می‌شود. اساس حمایت از داستان، در «موضوع آزاد» است. زمانی که هنرمند می‌بیند که اگر در آن موضوع مورد نظر ننویسد و کار نکند، اثرش خوانده نشده، به جشن‌واره‌ها راه نمی یابد، ناخودآگاه و به مرور زمان سعی می‌کند که در آن زمینه کار کند و رفته رفته به آن سمت می‌رود. برخی افراد برای دیده شدن و مطرح شدن به این عرصه وارد می‌شوند ولی این تنها راه نیست. افرادی هستند که برای خودشان می‌نویسند و به شهرت و موفقیت نیز دست‌یافته‌اند. ما باید در هر شرایطی و در هر موضوعی بنویسیم. در حال حاضر، «نوشتن» مهم است. ما هنوز در این مرحله متوقف شده‌ایم. در آغاز هر کار، با مشکل‌هایی مواجه می‌شویم اما نباید با تنبلی ـ که عارضه‌ی تمام رشته‌های هنری است ـ دست از کار کشید. ما معمولاً قبل از آغاز کاری، از انجام آن پشیمان می‌شویم. این یک پدیده‌ی تاریخی است. این فکر که اثر ما منتشر نخواهد شد، دلیل قانع‌کننده و موجهی برای ننوشتن نیست.

شریعت: به نظر من، اولین مسئله این است که ما باید در پی رونق جلسات داستان‌نویسی باشیم. سازمان‌های دولتی باید بدون چشم‌داشت موضوعی، از این جلسات حمایت کنند. ولی مهم‌ترین مسئله لزوم خروجی چاپی این جلسات است. پیش‌نهاد من مثلا به استاد رحمانی این است که هر سال از اداره‌ی ارشاد بخواهد تا داستان‌های برتر جلسات‌شان را به چاپ برساند. استاد رحمانی چنین توانایی‌ای دارند. اگر ما چنین کاری انجام دهیم، جلسات داستان‌نویسی ما با چاپ کتاب هم‌راه خواهد بود. این یک گام مهم است. گام دیگر حمایت از تک‌تک نویسندگان است. ما باید به سراغ آن‌ها برویم و ببینیم چرا اثرشان چاپ نشده است. اگر مسئولان فرهنگی، نگران رشد فرهنگی شهر هستند، باید به سراغ نویسندگان بروند و دلایل عدم چاپ کتاب‌هایشان را جویا شوند. چاپ آثار از نظر من مهم‌ترین مسئله است.

رحمانی: منظور از ادبیات پایداری ادبیاتی است که یا در برابر استبداد می‌ایستد و یا وقتی که یک کشور در مقابل کشور دیگر ایستاده است نویسندگان آن سعی می‌کنند با ادبیاتی ویژه مردم را به پایداری در برابر دشمن تشویق کنند؛ رمان "جنگ و صلح" که نمونه‌ی بارز ادبیات ایستادگی در برابر ناپلئون است مهم‌ترین اثر ادبیات پایداری روس‌هاســـت و در دفاع از کشورشان نوشته شده است. هم‌چنین کتاب "خوشه‌های خشم" که نمونه‌ی بارزی از ادبیات ضداســـتبدادی و پایداری است و بزرگ‌ترین رمانی است که در آمریکا نوشته شده است. در ادبیات ایران "همسایه‌ها" بزرگ‌ترین رمان ادبیات پایداری است که در زمان شاه حرفی برای گفتن داشت. بعد از انقلاب ادبیات پایداری چون هم‌سو با حاکمیت شده است ممکن است ما احساس کنیم که این ادبیات در حمایت از حاکمیت باید باشد اما این‌طور نیست.

به اعتقاد من نویسندگان تبریزی در حال حاضر از نویسندگان دیگر عقب‌تر نیستند، مثلا آقای مرتضی کربلایی‌لو را داریم با رمان "مفید آقا" یا مجموعه داستان "اجازه هست خانم؟" که آثار زیبایی هستند. یا آقای حافظ خیاوی که مجموعه داستانی چاپ کرد به نام "مردی که گورش گم شد"، که در نمایش‌گاه کتاب، مردم به آن جایزه دادند و در

عرض دو سال هفت بار چاپ شد و به زبان فرانسه هم ترجمه گردید. کتاب مخاطب خود را می‌یابد.

من نویسنده نیستم و یک کتاب‌خوان هستم و می‌توانم راحت‌تر نظرم را بیان کنم. معیاری که من به عنوان یک خواننده برای خود قرار داده‌ام این گونه است که من مثلا سلنجر را می‌خوانم و بعد اثری از آقای شریعت یا آقای معصومی را می‌خوانم و بعد به این موضوع دقت می‌کنم که نویسنده‌ی ایرانی تا چه حد توانسته است شرایط جامعه‌اش را در نوشته به نمایش بگذارد و زیر ذره بین ببرد، شاید این آقایان از روی تواضع داستان خودشان را قبول نداشته باشند اما با ملاک داستان‌نویسی تهران و... برابری می‌کنند. در تبریز جوانان بسیار فعالی هستند که آینده‌ی خوشی در انتظارشان است، اما به نظر من شاید آقای معصومی درمورد اثر آقای شریعت یک نوع نگاه جانب‌دارانه داشته باشد چون خودشان نویسنده هستند و طبیعتاً با ملاک و تکنیک‌های خودشان یک اثر را مورد بررسی قرار می‌دهند؛ حتی در رده‌های بالاتر وقتی گلشیری در مورد داستان‌های غلام‌حسین ساعدی نظر می‌دهد، نظریاتش درست نیست چون گلشیری نوشته‌های ساعدی را با ذهنیت و شیوه‌ی خودش که جریان سیال ذهنی است هم‌سو نمی‌بیند در نتیجه زبان نوشتاری او را ضعیف می‌داند و نمی‌پذیرد، یا مثلا آقای نادر ابراهیمی در مورد ساعدی نظری متفاوت و هم‌آهنگ با ذهنیت خودش می‌دهد.

داستان‌نویس در نقد معمولا بیشتر ذهنیت و روش خود را ملاک قرار می‌دهد ولی من به عنوان یک خواننده چنین دیدگاهی ندارم و از دانسته‌های تکنیکی برای نقد یک اثر استفاده نمی‌کنم، برای همین آثاری را که تاکنون خوانده‌ام در این قضاوت دخالت می‌دهم و بیش‌تر به این مسئله توجه می‌کنم که آیا نویسنده توانسته است زمان خود را در اثری که خلق کرده به نمایش بگذارد؟ یا تا چه اندازه تصویرهایش غیرتکراری است و چقدر خلاقیت دارد. به نظر من داستان تبریز در موقعیت خودش قرار دارد.

ادبیات داستانی به شیوه‌ی داستان‌نویسی مدرن، چهار قرن بعد از شروع در اروپا و غرب به ایران آمده است و ادبیات داستانی در تبریز تا آن اندازه نتوانسته است جایگاه خود را بیابد، یعنی آن‌قدر که شعر توانسته است جایگاه خود را بیابد و مورد استقبال واقع شود داستان نتوانسته است چنین جایگاهی بیابد. این در حالی است که ۷۰ درصد شعر خیال است و ۲۰ درصد آن درگیر قافیه است و فقط ۱۰ درصد آن به واقعیات می‌پردازد و این داستان است که می‌تواند واقعیت‌ها و پیش‌رفت جامعه را در خود انعکاس دهد، حال این داستان می‌تواند به شکل ادبیات پایداری و یا هر ادبیات دیگری نیز باشد.

شمع‌سوزان: ما در یک کشور/جامعه زندگی می‌کنیم. داستان قرار است که برآمده از زندگی ما در این جامعه باشد. داستان‌نویس درمورد اتفاقی که افتاده می‌نویسد و آن را ارزش‌گذاری نمی‌کند. نویسنده نمی‌تواند نسبت به اتفاقات و مسائل پیرامونش بی‌تفاوت باشد. یکی از دلایل جهانی نشدن ادبیات ما همین مسئله است.

در کشور ما جنگ اتفاق افتاده است و بالطبع تبعاتی را در پی داشته. نمی‌توان از آن شانه خالی کرد. جنگ فضای آرام زندگی را برهم می‌زند. در فضای جنگی است که واقعیت درونی اشخاص نمایان می‌شود؛ صفاتی مانند خیانت و ترس در این دوران و در رویارویی با مرگ ظاهر می‌شـــوند. مرگ محکی است که زندگی را تعیین می‌کند. یک موقعیت عالی داستانی است و موضوع بدی هم نیست. «در تعقیب کاچیاتو» نوشته‌ی «تیم او_برایان»، داستانی درمورد جنگ و یتنام است. این نویسنده درباره‌ی جنگ می‌نویسد. برای یک نویسنده، موقعیت‌های مختلفی مانند ترس، آزادی، اسارت، محدودیت، خفقان، فقر و... می‌توانند موضوعی داستانی باشند. هیچ کدام از این موقعیت‌ها بد یا خوب نیستند ولی می‌توانند در داستان به خوبی مورد استفاده قرار گیرند. ایران، هشت سال درگیر جنگ بود. جنگ ایران و عراق، یکی از طولانی‌مدت‌ترین جنگ‌های ۵۰۰ سال گذشته بود. این جنگ، موقعیتی داستانی است که می‌توان داستان‌های زیادی درباره‌ی آن نوشت. درباره‌ی برخی از جنگ‌ها در سطح جهان ـ که بیش از چند ماه طول نکشیده است ـ هزاران

رمان نوشته می‌شود. بنابراین نباید گفت که در مورد جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق، نوشتن یک داستان کافی است.

برای رشد داستان‌نویسی در تبریز، حمایت از جلسات داستانی و انتشار کتاب مطرح شد. مطبوعات محلی ما از اثرات ادبی خالی است. علاوه بر این، بحث داستان بومی نیز مطرح است. زمانی تصور بر این بود که داستان باید در اتاق‌های دربسته رخ دهد. این روش «کارور» بود؛ روشی که متناسب با زندگی امروز ما در تبریز نیست. نویسندگان ما باید رگه‌های مختص زندگی در تبریز را استخراج کنند و درباره‌ی آن بنویسند. در این صورت هم مصالح خوبی برای نوشتن دارند و هم صدای‌شان در دنیا به‌تر شنیده می‌شود. از لحاظ محتوایی، ما باید روی داستان بومی کار کنیم.

شـــریعت: اولا ادبیات پایداری ـ با تعریفی که آقای رحمانی ارائه کردند ـ در ایران کاربرد ندارد. ادبیات پایداری دنیا بسیار متفاوت با ادبیات پایداری ایران است. ادبیات پایداری ما را حکومت تعریف کرده است و همین امر باعث محدودیت و سختی کار می‌شود هر چند این بدان معنا نیست که در این محدودیت نمی‌توان خوب نوشت. البته حاکمیتی بودن این نوع از ادبیات بازخوردهای بدی را هم به همراه دارد. در ایران وقتی کسی حتی به خاطر دغدغه‌ی خودش بخواهد در این حوزه کار کند، همه فکر می‌کنند که به دنبال موفقیت در جشنواره و دریافت جایزه و پول از چند ارگان خاص است! این مسئله برمی‌گردد به همان آسیب‌های حکومتی بودن بخش از ادبیات. در عین حال ما داستان‌هایی داریم که در قالب ادبیات پایداری‌ای که حکومت برایمان تعریف کرده، نمی‌گنجد در حالی که این آثار جزو شاخص‌ها هستند. برای نمونه می‌توان همسایه‌های احمد محمود را مثال زد. خب همسایه‌ها جزو ادبیات پایداری قبل از انقلاب به حساب می‌آید ولی امروزه طوری برخورد می‌شود که انگار چنین رمانی اصلا وجود ندارد!

ثانیا از نظر من در هر حال باید قبول کنیم که کشور ما جزو کشورهایی به حساب می‌آید که امکانات اغلب در مرکز تجمیع شده است. چاره‌ی جبران این مسئله افزایش توان دویدن است. تا بتوانیم فاصله‌ی ایجاد شده بین خودمان و مرکزنشینان را کاهش دهیم. حال که ما شانس مرکزنشین شدن را نداشته‌ایم، باید برای دست‌یابی به موفقیت نهایت تلاش خود را بکنیم. مشکل داستان تبریز را هیچ کس به جز داستان‌نویسان تبریزی نمی‌تواند حل کند. یعنی خودمان باید به دنبال راه‌حل این مشکل باشیم.

مشکل‌های دیگری هم که مطرح شدند برای مرکزنشینان و برای ساکنان مناطق دیگر یک‌سان است. داستان‌نویسان موفق خارجی و ایرانی، خودشان تلاش کرده‌اند و موفق شده‌اند. گلشیری، خودش برای موفق بودن تلاش کرده است. فالکنر و پروست و دیگران هم همین‌طور. این یک واقعیت است که نویسنده/هنرمند در نهایت تنهاست. هر چند آن مطالبه‌ها در سطح عمومی هم‌چنان به جای خود باقی‌ست و تنهایی هنرمند نافی عمل نکردن ارگان‌های دولتی مرتبط با فرهنگ نیست.

بحث بومی بودن هم بحث سختی است. من موافقم با این مسئله که: ادبیات تا ولایتی نشود ایالتی نمی‌شود ولی واقعیت این است که بنیان‌های تئوریک این بومی بودن را هنوز تعریف نکرده‌ایم. مثل خیلی چیزهای دیگر که به لحاظ اسمی آن‌ها را داریم ولی مبنای تئوریکی برای آن تعریف نکرده‌ایم.

شمع‌سوزان: امروزه دولت آمریکا برای رشد ادبیات معاصر اقداماتی انجام داده است که خارج از حوزه‌ی اختیار داستان‌نویسان است. این اقدامات در سطح مدیریتی است. به عنوان مثال رشته‌ی داستان‌نویسی را در دانشگاه ایجاد کرده است یا این‌که هر کس ۵ کتابِ تأیید شده داشته باشد، می‌تواند مدرس دانشگاه شود. یا نشریه‌ی «نیویورکر» به افرادی که داستانشان در آن چاپ می‌شود، مبلغی را پرداخت می‌کند. این‌ها از کارهایی است که دولت می‌تواند انجام دهد. این مسئله به عهده‌ی مدیریت فرهنگی است و او می‌تواند چنین پیش‌نهادهایی را ارائه

دهد. ما می‌توانیم از این بحث استفاده کنیم و بگوییم که سازمان فرهنگی‌ـهنری شهرداری که صرفاً دولتی یا خصوصی نیست، می‌تواند به عنوان یک نهاد از نویسندگان حمایت کند. ما می‌توانیم از این سازمان خواسته‌هایی داشته باشیم.

معصومی: البته نشریه‌ی «نیویورکر» توسط بخش خصوصی اداره می‌شود و نهادهای خصوصی در پیش‌برد این اهداف نقش مؤثری دارند. ما می‌دانیم که سینمای ما سیاست‌زده است. سینمای آمریکا هم سیاست‌زده است؛ با این تفاوت که قضیه‌ی سیاسی‌بودن سینمای آمریکا مسئله‌ی افشا شده‌ای نیست. کسی که در آمریکا فیلمی را تماشا می‌کند، به دنبال سیاست‌های به کار رفته در آن نیست. در آن‌جا آزادی وجود دارد. حتی می‌توانند به خودشان نیز فحش دهند؛ اما در کشور ما وقتی فیلمی ساخته می‌شود، همه متوجه سیاست‌های به کار رفته در آن فیلم می‌شوند. فرض کنید سازمان فرهنگی‌ـهنری شهرداری، بدون این‌که نامی از این سازمان در میان باشد، از آقای شمع‌سوزان می‌خواهد که تعدادی از داستان‌نویسان تبریزی را دور هم جمع کند. سیاست فرهنگی باید به گونه‌ای باشد که هیچ سازمانی که کار فرهنگی انجام می‌دهد، در پی ارتقای نام و موقعیت خود نباشد. اگر نیت خیرخواهانه و رشد داستان باشد، باید سیاست زیرپوستی را به کار برد؛ طوری که نویسنده احساس نکند که برای کسی می‌نویسد. نویسنده باید بداند که برای خودش می‌نویسد. درست مانند این است که شخصی برای داستان نویسنده‌ای هزینه می‌کند با این اعتقاد که اگر این نویسنده موفق شود، در واقع داستان تبریز موفق خواهد شد. مدیران فرهنگی ما به داستان‌نویسان به عنوان ابزار نگاه می‌کنند که می‌توانند میزان فروش نشریه‌ی آن‌ها را افزایش دهند.

شمع‌سوزان: داستان‌نویسان تبریزی باید چگونه بنویسند تا داستان‌نویسی تبریز پیش‌رفت کند؟

معصومی: در این زمینه، مدیران فرهنگی می‌توانند نقش مهمی داشته باشند ولی مسئله این است که مدیران ما دغدغه‌ی فرهنگی ندارند. ما می‌توانیم آمار بگیریم که آخرین باری که یکی از مدیران ما رمان خوانده است، کی بوده است. فقط جلال آل‌احمد را ـ آن هم نه به طور کامل ـ می‌شناسند. من در چاپ و شناساندن آثارم بیشتر مدیون گروه هفت هستم. این گروه که در آن زمان تشکیل می‌شد، واقعاً پرقدرت بود. من بعد از آن، چنان گروه قوی‌ای را در تبریز ندیده‌ام. مطالب زیادی را از گروه هفت یاد گرفته‌ام. درست است که از ادبیات پایداری زیاد گفتیم اما نظر من این نبود که درباره‌ی آن ننویسیم. مشکل ما این است که ادبیات پایداری، دید ما را محدود می‌کند. ما در این نشست از گلشیری زیاد یاد کردیم. ما آثار گلشیری را خوانده‌ایم. می‌دانیم که او ٦ ماه در مناطق جنگی مانده است. او می‌خواست تحول یک فرد در جنگ را به نمایش بکشد ولی اجازه‌ی این کار به او داده نشد. ما در دیدگاه‌هایمان مشکل داریم. مسئله قابل تأمل این است که چرا علی‌رغم حمایتی که از ادبیات پایداری می‌شود، داستان قوی‌ای در این زمینه وجود ندارد؟ البته داستان‌های خوبی مانند «سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵» وجود دارد اما سؤال این است که آیا این اثر و آثار مشابه آن جزء ادبیات پایداری محسوب می‌شود؟ نویسنده همیشه بر روی ایرادها دست می‌گذارد. امکان ندارد نویسنده داستان‌کوتاهی از امور مثبت بنویسد. او همیشه ایرادها را مطرح می‌کند. به قول «خوآن رولفو» امروزه بیشتر نوشته‌ها درمورد گرسنگی، فقر و برهنگی است. نشان دادن این امور بر عهده‌ی فیلم است. وظیفه‌ی ادبیات پرداختن به لایه‌های درونی انسان است. به عنوان مثال، اگر داستان‌کوتاهی درمورد ایرادهای شهرداری نوشته شود، آیا در نشریه‌ی شما قابل چاپ است؟

توجه نویسنده به فرهنگ عامه نیز بسیار مهم است. امکان ندارد در این زمان، کسی، در حالی که نسبت به فرهنگ عامه بی‌تفاوت است، به عنوان یک داستان‌نویس موفق شود. باید دید تعریف ما از ادبیات بومی چیست. مهم این است که به عنوان مثال، نَفَس شخصی که در بازار تبریز کار می‌کند، در نوشته‌ی ما بیاید و قابل درک باشد. ما قبلاً فکر

می‌کردیم که نویسنده باید پشت درهای بسته بنشنید و داستان بنویسد ولی این درست نیست. باید نویسنده در متن جامعه حضور یابد. در این مورد نیز ما مشکل داریم.

با این‌که نوشتن از خودمان می‌تواند به عنوان نکته‌ی قوّت قلمداد شود اما برخی بر این عقیده هستند که اگر بخواهیم نوشته‌ی ما به مذاق همه خوش بیاید، باید داستان را بی‌مکان و بی‌زمان بنویسیم.

این‌که برخی از نویســـندگان نمی‌توانند درباره‌ی موضوعات جنگ و انقلاب بنویســـند، به این دلیل است که دید خاصی درباره‌ی آن دارند. وقتی به عنوان یک نویسنده، داستانی درمورد یک شخصیت ایرانیِ حاضر در جنگ می‌نویسیم، یک‌سری محدودیت‌هایی داریم. به مرور زمان به این نتیجه رسیدیم که می‌توانیم یک سرباز عراقی خوب یا یک سرباز ایرانی بد هم داشته باشیم. به عنوان مثال، نگاه آقای دهقان بسیار متفاوت بود. ایشان از جمله‌ی افرادی است که به دلیل ارتباطات خاصی که دارند، توانستند پای خود را کمی از خط قرمزها فراتر بگذارند.

یکی از نکاتی که در نوشـــته‌های ما نادیده گرفته شده، طنز است. در نوشته‌های ما به ندرت اثری از طنز دیده می‌شود. به نظر من، طنز مهم‌ترین عنصری است که ماندگاری داستان را بالا می‌برد. متأسفانه نویسنده‌های ما از طنز غافل هستند. به نظر من، یاد گرفتن طنز و پیاده کردن آن در نثر، می‌تواند در دست‌یابی ما به ادبیات داستانی موفق بسیار مهم باشد. در زمینه‌ی ادبیات داستانی تبریز نیز باید این نکته را مورد توجه قرار دهیم.

در طنز، نیش و کنایه وجود دارد. باید دید که آیا ما تحمل این نیش و کنایه‌ها را داریم یا نه. شاید بتوان گفت بزرگ‌ترین امتیاز طنز، قرار دادن مسائل و مشکل‌های جامعه در بوته‌ی نقد است. البته این نوع طنز با فکاهی و هجو متفاوت است.

در هر انتقادی، باید ابتدا موضوع مورد نقد مشخص شود. اگر بخواهیم از فرهنگ رایج در جامعه، مانند روش نادرست رانندگی در شهر، انتقاد کنیم، قطعاً هیچ کدام از مسئولان نمی‌توانند ایرادی از کار ما بگیرند. ما مرز انتقادها را هم می‌دانیم. وظیفه‌ی داستان این نیست که سیاست‌های دولت را در دوران اصلاحات یا اصول‌گرایی نقد کند. در واقع داستان به این مباحث نمی‌پردازد. داستان از شخصی می‌نویسد، از زندگی خانوادگی و اجتماعی او می‌گوید و طی آن به سیاست جاری نیز اشاره می‌کند. یعنی در داستان ردپایی از انتقاد مستقیم از سیاست یافت نمی‌شود. ما در ابتدای کار اقدام به خودسانسوری می‌کنیم و به همین ترتیب از نوشتن منصرف می‌شویم. به عنوان مثال، تصور می‌کنیم که نمی‌توان از روحانیان نوشت؛ در حالی که زندگی طلبه‌ها و روحانیان، یک موقعیت عالی داستانی محسوب می‌شود. در حال حاضر، سینما کمابیش به این مطالب می‌پردازد ولی در داستان این عناصر مفقود است. این یک موقعیت جدید داستانی است. این شهر دارای پیشینه‌ی غنی روحانیت است؛ به طوری که گفته می‌شود در مقطعی از زمان در آن واحد ۳۰۰ روحانی و مجتهد در تبریز زندگی می‌کردند و همه حائز شرایط مرجعیت بودند. نوع زندگی آن‌ها با دیگران متفاوت است و این می‌تواند یک موقعیت داستانی باشد. به نظر من، خودسانسوری‌ای که ما انجام می‌دهیم، یک نوع بیماری است. ما باید به عنوان نویسنده اقدام به نوشتن کنیم و موانعی را که بر سر راه است، از میان برداریم و پیش رویم.

شریعت: خودسانسوری یک عکس‌العمل است نه عمل! و معضلی است که متأسفانه واقعیت دارد. ما باید ببینیم این خودسانسوری از کجا نشأت گرفته است. ما می‌دانیم که چیزی به نام سانسور وجود دارد. همین آگاهی از وجود سانسور مهم‌ترین عامل ایجاد خودسانسوری‌ست. در واقع خودسانسوری عکس‌العملی در برابر سانسور است. شرایط اجتماعی/سیاسی/فرهنگی هم در سطح عمومی جامعه‌ی ادبی موثر است و می‌تواند به خود سانسوری دامن بزند. با این حال محافظه‌کار بودن خود نویسنده هم می‌تواند به خودسانسوری منجر شود. یعنی وقتی نویسنده‌ای فقط با نیت چاپ اثرش بنویسد قطعا به خودسانسوری دچار می‌شود. در واقع گاه نویسندگان کاسه‌ی داغ‌تر از آش می‌شوند و چنان اثر خود را مثله می‌کنند که شاید سانسورچی به آن شدت سانسور نمی‌کرد.

شمع‌سوزان: آیا مدیران فرهنگی ما می‌خواهند داستان‌نویسی ما رشد کند یا نه؟ اگر واقعاً رشد داستان‌نویسان را به خودشان واگذار می‌کنیم، پس دلیل برگزاری چنین جلساتی چیست؟ مدیران فرهنگی می‌توانند از ما به عنوان یک داستان‌نویس بپرسند که برای ارتقای داستان‌نویسی شهرمان چه کاری می‌توان انجام داد. سیاست‌های فرهنگی توانسته است حس بی‌اعتمادی را ـ که بین نهادهای دولتی و هنرمندان ایجاد شده بود ـ تا حدودی از بین ببرد. مدیران فرهنگی ما باید برخاسته از قشر فرهنگی باشند و دغدغه‌ی فرهنگی داشته باشند. در این صورت، بی‌اعتمادی از بین می‌رود. اگر مدیران فرهنگی که از قشر فرهنگی انتخاب شده‌اند، بتوانند به رده‌های بالاتر بروند، باید بتوانند آن‌ها را قانع کنند. برای مدتی هرچند کوتاه به نویسندگان اعتماد کنند و خود را ضامن نویسندگان قرار دهند. کسی که به عنوان مسئول فرهنگی برگزیده می‌شود، باید به دنبال حقوق نباشد بل‌که خود را مدافع هنرمندان بداند تا بدین وسیله به آنان اجازه‌ی رشد داده شود. قطعاً همه می‌توانند از این قضیه سود ببرند.

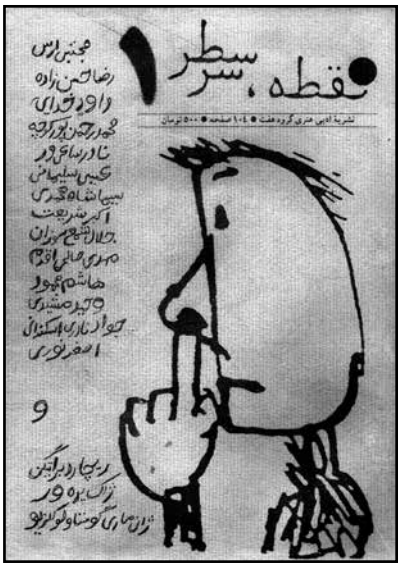
رحمانی: اگر بخواهیم داستان‌نویسی پیش‌رفت کند باید وارد سیستم آموزشی شود و از کتاب‌های داستان در دروس استفاده شود و به مرور با بالا رفتن مقطع تحصیلی حجم استفاده از داستان‌ها نیز افزایش یابد و در دانش‌گاه نیز رشته‌ای به عنوان داستان‌نویسی ایجاد شود. نهادهای دولتی نیز می‌توانند یک قسمت از هزینه‌ی فرهنگی خود را به داستان‌نویسی اختصاص دهند و مثلا نشریه‌های داستانی منتشر کنند به این صورت که نهاد و ارگانی تشکیل شود که به طور مستقل بازتاب ادبیات داستانی را پی‌گیری کند، و مثلا جشنواره‌ای که تحت عنوان کتاب سال تبریز برگزار می‌شود هر سال یک نویسنده به عنوان نویسنده‌ی برتر توسط هیئت داوران قوی انتخاب کند. اما اعتقاد من این است که نویسنده در داستانش زیاد با سیاست ارتباط ندارد، مثلا در کتاب حافظ خیاوی دو داستان از جنگ وجود دارد که از نقطه نظر دیگری به این مسئله نگاه کرده است. به هر حال این داستان‌ها نوشته شده است و کسی به آن اعتراض هم نکرده است. اعتقاد من این است که نویسندگان باید کار خود را انجام دهند، اما کمکی که مدیران می‌توانند بکنند این است که در تامین هزینه‌ی چاپ کتاب به نویسنده کمک کنند، مثلا می‌توانند از نویسنده کتابش را خریداری کرده و در کتاب‌خانه‌های شهر از آن استفاده کنند، یا برای مثال در پارک‌ها کتاب‌خانه‌های سیار ایجاد کنند. و اما مهم‌ترین راه ارتقای ادبیات داستانی دید فنی نسبت به این موضوع و نیز قرار دادن آن در سیستم آموزشی است، البته نه به صورت یک درس عمومی بل‌که به صورت یک رشته‌ی مستقل، تا ادبیات داستانی ترویج شود.

شمع‌سوزان: داستان‌نویسی جریانی است که چه مدیران فرهنگی بخواهند، چه نخواهند، در هر حال به حیات خود ادامه خواهد داد. باید هم مسئول فرهنگی و هم نویسنده شرایط و مقتضیات زمان را بپذیرند. نهاد دولتی یا خصوصی وقتی از هنرمندی حمایت می کند، خواسته‌هایی نیز از او دارد اما این انتظارات باید زیرپوستی باشد تا هم باعث هدر رفتن سرمایه‌گذاری و هم موجب ایجاد آثار هنری ابتر نشود.
سـؤال من این است که به عنوان یک داستان‌نویس، انتظارمان از ورود مدیران دولتی به این موضوع چیست و چه خواسته‌هایی از آنان داریم؟

شریعت: نویسنده بودن هزینه دارد. هر نویسنده زندگی خود را برای نوشتن هزینه می‌کند. حالا می‌گوئیم برای دل خودش خواسته زندگی‌اش را در این راه بگذارد ولی هزینه‌ی ریالی زندگی یک نویسنده هم که اتفاقا کم نیست چه می‌شود؟ فقط اگر خرید چند نشریه را در نظر بگیریم متوجه می‌شوید که چه می‌گویم. من نمی‌خواهم بگویم که مدیر فرهنگی کل این هزینه‌ها را پرداخت کند، بل‌که منظور من این است که مدیر فرهنگی باید زیرساخت‌ها را طوری تنظیم کند که مردم و خانواده‌ها قبول کنند که کار یک داستان‌نویس حداقل به اندازه‌ی

کار یک مکانیک ارزش‌مند است و کار مفید انجام می‌دهد. که مردم بدانند داستان‌نویسی نه یک تفریح بل‌که یک کار جدی‌ست. ایجاد رشته‌ی داستان‌نویسی در دانشگاه هم یکی از راه‌کارهاست که می‌تواند موثر باشد. مسئله‌ی مهم‌تر اما ایجاد بستر برای پژوهش است. پژوهش بنیان نظریه را فراهم می‌آورد و نبود نظریه یکی از بزرگ‌ترین معضلاتی‌ست که جامعه‌ی ادبی ما با آن درگیر است به طوری که در این زمینه به مصرف‌کننده‌ی صرف تبدیل شده‌ایم و مرتب باید به منابع خارجی و ترجمه‌ی آن‌ها ارجاع بدهیم.

معصومی: تجربه‌ی من نشان می‌دهد که مدیران هنری در هر حوزه‌ای به اسم حمایت وارد شده‌اند، آن را خراب کرده‌اند مگر این‌که به صورت زیرپوستی وارد شوند. اگر داستان‌نویس بخواهد بنویسد، داستان او طبق تعریف داستان‌کوتاه، باید داستان باشد. اگر کسی داستان واقعی بنویسد، به هیچ عنوان وارد خط قرمزها نمی‌شود؛ چون ما معتقدیم که محدودیت، خلاقیت ایجاد می‌کند. نمونه آن هم ادبیات مهاجرت است در حالی که نویسندگان آن‌ها با محدودیت‌های ما مواجه نبوده‌اند، به جز معدودی رمان که در خارج از کشور نوشته شده‌اند، بقیه‌ی کارها موفق نبوده‌اند. به نظر من اگر دولت به عرصه‌ی هنر وارد نشود، بهتر است. حمایت دولت می‌تواند در حوزه‌ی توزیع کتاب باشد. به عنوان مثال، کتاب‌های من در نقاط مختلف ایران پخش شده ولی در تبریز وجود ندارد. هر چند شاید در موضوع توزیع کتاب نیز اگر بخش خصوصی به فعالیت بپردازد، شاهد موفقیت‌های بیش‌تری باشیم.

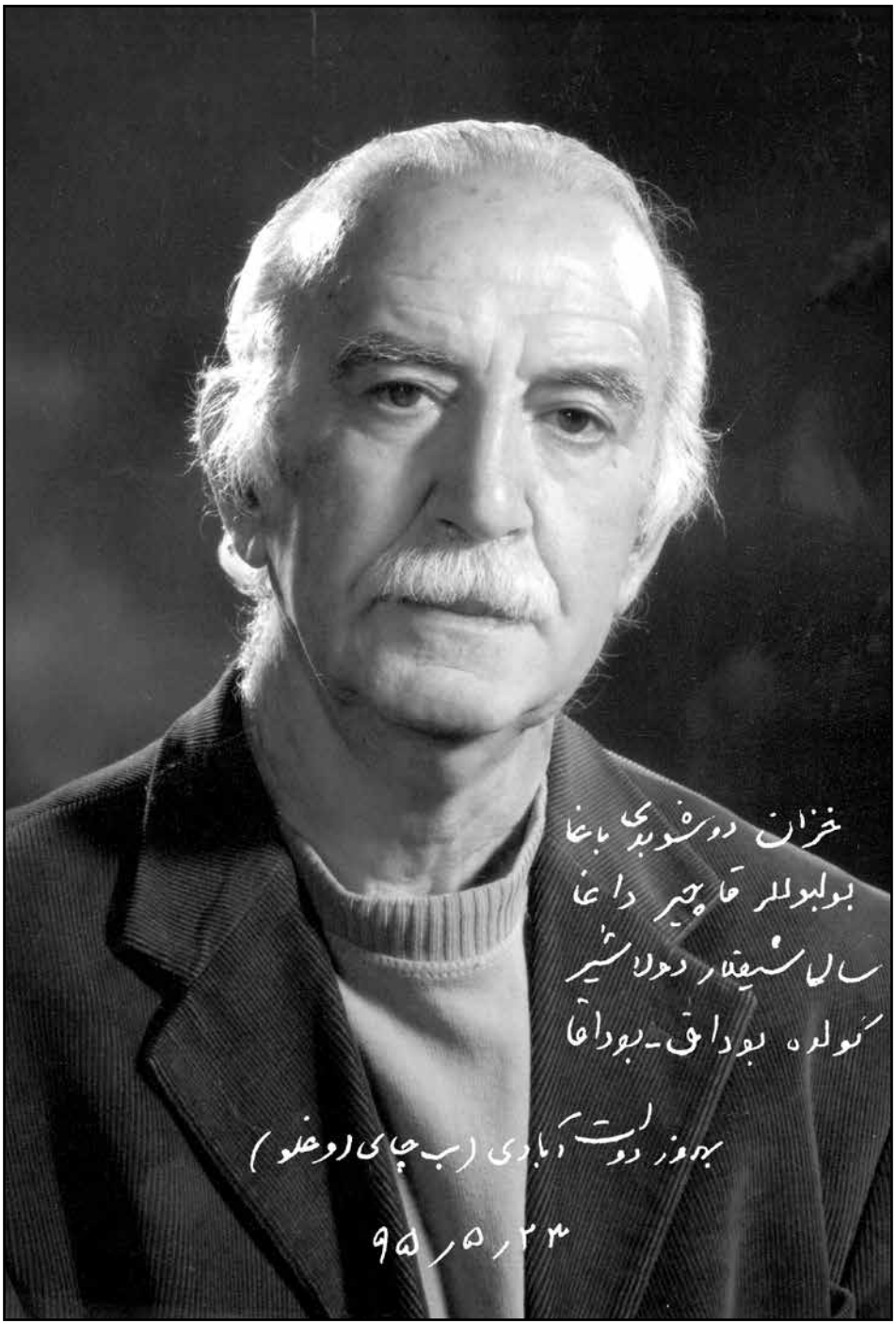


پی‌نوشت

گروه هفت، گروهی متشکل از جوانان تبریزی (اکبر شریعت، هاشم محمود، وحید مشیدی، جلال شمع سوزان، داود خدایی، آتیلا نادری اســـکندانی و مهدی صالحی) بود که اواخر دهه‌ی ۷۰ و اوایل دهه‌ی ۸۰ علاوه بر داستان‌نویسی به انتشار نشریه‌ای به نام «نقطه، سرخط» نیز می‌پرداختند. مهم‌ترین ویژگی این نشریه، چاپ آثار داستانی این گروه هفت‌نفره بود. نقطه ســـرخط، علاوه بر داستان‌های گروه هفت، شامل داستان‌هایی از دیگر نویسندگان معاصر و نیز آثار داستانی ترجمه شده، نمایش‌نامه، گفتگو و شعر بود. این نشریه در مجموع در ٤ شماره منتشر شد.

شرکت روژین (وی وان) برگزار میکند:
اولین جشنواره پوستر
بهداشت دهان و دندان
با شعار وی وان، انگیزه‌ای برای لبخند
عوامل اجرایی و داوران:
مجری جشنواره: شرکت روژین
دبیر هنری: بهمن رسولی
دبیر اجرایی: گروه هنری هشت پا
هیئت داوران:
آلن لوکرنک از فرانسه
ایرج میرزا علیخانی
لادن رضایی
و کریم زینتی
جایزه‌ها:
لوح و تندیس +
سی میلیون ریال به نفر اول
لوح و تندیس +
بیست میلیون ریال به نفر دوم
لوح و تندیس +
ده میلیون ریال به نفر سوم
زمان ارسال آثار:
دهم شهریور ماه الی پانزدهم آبانماه سال جاری
افتتاح نمایشگاه: هجدهم آبانماه
مراسم اختتامیه و اعلام نتایج: بیستم آبانماه ۱۳۹۵
مقررات شرکت در جشنواره:
هر هنرمند می‌تواند،
حداکثر تا ۳ اثر به آدرس ایمیل دبیرخانه ارسال نماید
آدرس ایمیل، جهت ارسال آثار: Vi1poster@rojin.ir
فرمت پوسترهای ارسالی:
اندازه: ۷۰ * ۱۰۰ مد رنگی: RGB رزولیشن: ۲۰۰ فرمت: JPG
حداکثر حجم هریک از آثار ارسالی، بیش از ۶ مگابایت نباشد
نحوه نامگذاری فایل‌ها:
برای مثال: Yashar-Moshirfar-01-JPG-09362948090
آدرس دبیرخانه:
تبریز، چهارراه منصور، مجتمع تجاری برج ابریشم، طبقه همکف حیاط
شماره‌های تماس:
۰۹۱۴۶۴۱۵۰۳۰ ۰۹۳۶۲۹۴۸۰۹۰
Vi-one
Rojin co.
انور
هویت

موسیقی


خزان دوشوبدی باغا
بولبوللر قاچیر داغا
سالما شیقدار دولاشیر
گولده بوداق-بوداغا
بهروز دولت آبادی (ب-چای اوخلو)
۹۵/۵/۲۴

آل احمد گفت بهروز دیگر دولت نیست «ملت» است

گفت‌وشنودی با بهروز دولت‌آبادی (چای‌اوغلو)

هویّت: جلب رضایت استاد دولت‌آبادی برای انجام این گفت‌وشنود، چندین بار رفت‌وآمد، بازنویسی و ویرایش متن، تهیه‌ی عکس و اسکن تصاویر، کارهای طاقت‌فرسایی بودند که همه، ارزش انجامشان را داشتند تا مصاحبه‌ای خواندنی و منحصربه‌فرد را به خوانندگان عرضه کنیم. از همکار عزیزمان سعید یعقوبیان بابت تلاش بی‌شایبه و مهربانی‌شان و از فرهود صفرزاده برای پیشنهاد و پیگیری موضوع صمیمانه سپاسگزاریم.

• • •

سعید یعقوبیان: در آپارتمانی در خیابان سهروردی تهران زندگی می‌کند و بالاخانه‌ی آن را اتاق کار خود کرده است. دقیقاً سر موعد قرارمان تماس گرفت که کجایید؟ چند دقیقه بعد با خوشرویی پذیرایم شد و کم‌کم صحبت را شروع کردیم. اولین چیزی که گفت شعری از شهریار بود: شاعیر اولا بیلمَزسن آنان دوغماساشاعیر (شاعر نمی‌توانی بشوی اگر مادرت تو را شاعر نزاده باشد) هنرها را به‌هم پیوسته می‌داند. موسیقی، شعر، نقاشی، فرش. اما در هر چیز، ردپای موسیقی را می‌جوید و به‌ویژه طبیعت را منبع الهام اصلی خود می‌داند. گفت‌وشنود حاضر بخشی از صحبت‌های هنرمند مجرّبی‌ست که منبع فشرده‌ی بیش از نیم قرن رویدادهای تاریخی است.

سعید یعقوبیان
mehrabaani@gmail.com

• سعید یعقوبیان: از کودکی‌تان بگویید و از نخستین سال‌هایی که به‌طور جدّی وارد دنیای موسیقی شُدید.

▪ بهروز دولت‌آبادی: من در سال ۱۳۱۷ در محله‌ی چای‌قراغی تبریز به‌دنیا آمدم. بین پل منصور و پل سنگی. نُهمین فرزند از سیزده فرزند پدر و مادرم بودم. در حال حاضر من و خواهر کوچک‌ترم مانده‌ایم. در خردسالی جنگ جهانی دوم را دیدم. کلاس اول دبستان را هم در دوره‌ی پیشه‌وری به زبان مادری‌ام خواندم.

اولین اثر موسیقی بر ذهن من، در عروسی‌هایی اتفاق افتاد که مادرم مرا به‌همراه خود می‌بُرد. در آن‌زمان در محافل خانم‌ها، نوازندگانِ زن مانند قمرخانم، زیور دسته‌سی (گروه نوازندگان زیور) و دیگران موسیقی اجرا می‌کردند و من با چه شوق و حسرتی در این مجالس به صدای تار گوش می‌دادم.

برادر بزرگم عزیز دولت‌آبادی ویولُن می‌زد و صدای اذان، نوحه‌ها و هر چه که نوایی از موسیقی را داشت، در خونم جاری می‌شد. تا اینکه پدرم به‌عنوان عیدی، یک نی‌لبک چوبی برایم خرید. رفته‌رفته صدای نی‌لبک من از چای‌قراغی به‌رادیو تبریز رسید. بیشتر بداهه‌نوازی می‌کردم.

بهروز دولت‌آبادی، سوم بهمن ۱۳۴۴

برای سال‌های طولانی، یکی از آهنگ‌هایی که با نی‌لبک نواخته بودم، آن‌موقع موسیقی آغازین برنامه‌ی کودک در رادیو شد. در کودکی جرأت نداشتم که از پدرم بخواهم برایم تار بخرد. آن زمان فقر عمومیت داشت و همین‌که پدری می‌توانســـت هزینه‌ی لباس و خورد و خوراک و مدرسه‌ی فرزندش را مهیّا کند، کار بزرگی کرده بود.

• از محمود باسمنجی بگویید؟

■ چه یادآوری خوبی کردید. محمود باسمنجی نی‌لبک می‌نواخت. در خردسالی اولین صدای نی‌لبک را من از او شنیدم و گریه‌ام گرفت. همان‌طور که گفتم، بعدها عیدی برایم نی‌لبک خریدنـــد و من این‌گونه به موسیقی رسیدم.

• چگونه به تار رســـیدید و آموزش دیدید؟

■ در اواخر سال ۱۳۳٤ در روستای قره‌بُلاغ کاغذکنان شروع به تدریس در پایه‌ی اول دبستان کردم، یعنی در حدود هفده سالگی. حقوق معلمی را پـــس از چند ماه کار دریافت کردم و حقوق جمع شده‌ی چند ماه این فرصت را به من داد تا از سمساری میرمهدی در خیابان شاه تبریز (خیابان طالقانی) یک تار ارزان و نه‌چنـــدان خوب بخرم. علاوه بر این، همان موقع یک رادیو شارپ هم خریدم. بعد از ظهرها از رادیو تک‌نوازی‌هایی پخش می‌شد. با دقت تمام گوش می‌دادم و با استعداد خدادادی، شروع به تمرین و بازی با تار کردم. بعد از مدتی در قره‌بُلاغ کاغذکنان، هم‌زمان معلم، مدیر و معاون بودم. دو سه ماهی هم بابای مدرسه شـــدم. از آن دوره در کتابـــی که با عنوان «بایاتی بایات اولماز» نوشته‌ام، به‌صورت مفصّل یاد کرده‌ام.

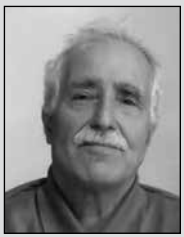
بعـــد از مدتی، برای کار معلمی از آموزش پرورش قره‌بُلاغ کاغذکنان به ممقان منتقل شدم و با صمد بهرنگی و بهروز دهقانی که خیلی جوان بودند و سال اول معلمی‌شان بود، همکار و هم‌اتاقی شدم. صمد همیشه از تارزدن من تعریف می‌کرد و می‌گفت که خیلی خوب تار می‌زنی و تارنواز خوبی خواهی شـــد. در کمتر از دو سه سال، در

روجلد کتاب بایاتی بایات اولماز

بهروز دهقانی

صمد بهرنگی

علیرضا نابدل


رحیم رئیس‌نیا

نواختن تار مهارت نسبتاً خوبی پیدا کرده بودم. سال‌های ۱۳۳۵ و ۱۳۳۶ گه‌گاه در اتوبوس و در مسیر تبریز ممقان، با بهروز دهقانی و صمد بهرنگی درباره‌ی دستگاه‌های موسیقی ایرانی صحبت می‌کردم و توضیح می‌دادم.

• بعد از انتقال به تبریز آموختن موسیقی را چگونه پیگیری کردید؟

■ در سال ۱۳۴۲ به تبریز منتقل شدم. چند جلسه‌ای به کلاس تار مرحوم فخیم فاریابی در خیابان شهناز رفتم. این کار چندان دوامی نیافت. چهار یا پنج جلسه هم در کلاس مرحوم حسن عذاری حاضر شدم. ایشان اولین جلسه گفتند شروع کن. من ابوعطا نواختم. وقتی تمام شد گفت: دوباره بزن. خیلی لذّت برده بود. مدام سوال می‌کرد که از کجا یادگرفته‌ام. جلسات بعد، ایشان از من می‌خواست که بازهم ابوعطا بنوازم. من برای شرکت در کلاس‌های حسن عذاری هربار پنج تومان می‌پرداختم. تا اینکه بعد از پنج جلسه، دیگر به کلاس ایشان نرفتم.

مرحوم حاج‌محمود فرنام روزی به من گفتند که غلامحسین بیگجه‌خانی کلاس تار دایر کرده است و توصیه کردند حتماً نزد ایشان بروم. من هم رفتم. یک اتاق کوچک در یک ساختمان قدیمی، نزدیک ارک تبریز بود. حدود یک ساعت با غلامحسین بیگجه‌خانی در کلاس نشستیم و همین که استاد بیگجه‌خانی شروع به نواختن کرد، آقای دکتری با روپوش سفید از طبقه‌ی دیگرِ ساختمان آمد و گفت: این جا جای چنین کارهایی نیست و ما باید بساطمان را جمع کنیم. مرحوم بیگجه‌خانی با تأسف گفتند: این هم از دکترمان! عین جمله‌اش را نقل می‌کنم. خلاصه تنها شاگرد بیگجه‌خانی آن هم برای یک ساعت و در شرایطی که گفتم، من بودم و ایشان هیچ شاگرد دیگری نداشتند.

مدتی بعد با برادرشان محمدحسین بیگجه‌خانی که معروف به ممی بود، قرار گذاشتیم تا از ایشان مطالبی یاد بگیرم. ایشان هم نوازنده‌ی خوبی بود ولی نه به اندازه‌ی آقاغلامحسین. برایم مهم نبود، فقط می‌خواستم هر مطلبی دارند استفاده کنم. با ایشان هم بالای یک خشکشویی جایی پیدا کردیم. جای خیلی کوچکی بود با یک سقف کوتاه. ایشان هم خیلی چاق بود. با کلی دردسر نشستیم. بخار هم از پایین می‌زد و ما شرشر عرق می‌ریختیم. تار هم دیگر درست نمی‌خواند. مجبور شدیم تعطیل کنیم و کار به سرانجام نرسید.

در یک جمع خودمانی که مفتون امینی، احمد شاملو، جلال آل احمد و... حضور داشتند، تار نواختم. همان جا بود که آل احمد گفت: دوستان بعد از این، بهروز دیگر دولت نیست، «ملت» صدایش می‌کنیم. شاملو هر وقت که صدای تار مرا می‌شنید می‌گفت: تو با تارت شعر می‌گویی● ● ●

• در آن دوره قهوه‌خانه‌ها مکان‌های مهمی در فضای موسیقی تبریز بودند. از آن‌ها بگویید و اینکه شما چه تجربه‌هایی داشتید؟

■ در تبریز آن سال‌ها، در دو جا قهوه‌خانه‌ی عاشق‌ها بود. یکی قهوه‌خانه‌ی حسین تیرانداز، روبروی باغ گلستان و دیگری عاشقلار قهوه‌سی (قهوه‌خانه‌ی عاشق‌ها) در بازارچه‌ی گجیل. دوستانی که از تهران می‌آمدند مانند رضا سیدحسینی، هما ناطق و همسرش ناصر پاکدامن و دیگران را با خودم به این قهوه‌خانه‌ها می‌بردم.

جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، بهروز دولت‌آبادی، یونس نابدل، فرج سرکوهی در دانشگاه تبریز

در سه‌راه تربیت جنب حمام نوبر طبقه‌ی پایین کلاس ویولُن جعفر ارمغانی، قهوه‌خانه‌ی خالوغلی بود که خوانندگان و تارنوازان موسیقی ایرانی هم در آنجا جمع می‌شدند. تارنواز ماهری به نام میرزاعلی نقاش در آن جمع بود که به‌علت کهولت سن ایشان، از من خواسته شد به جای او تار بزنم. آقای خارزی که آواز می‌خواند، نی‌لبک زدنم را شنیده بود و خبر داشـــت که تار هم می‌زنم. مرا به آنجا بُرد و معرفی کرد. من چیزهای زیادی از آن جمع یادگرفتم. در آن جمع ده پانزده نفره، حاج‌عموغلی سردرودی، مهدی چهره‌پرداز، غلامرضا قیطانچی، حاج‌علی پناهی و در رأس‌شان مش‌مجید چورَکچی آواز می‌خواندند. گاه ابوالحسن‌خان اقبال‌آذر هم می‌آمد. بعدها هر پانزده روز یک‌بار، در منزل این دوســـتان جمع می‌شدیم. حاج‌عموغلی در سردرود باغی داشت و دایم مهمانی می‌داد. مـــن در این محافل به تارنوازی می‌پرداختم. البته در آن‌زمان، هنرمندانی هم بودند که به قهوه‌خانه نمی‌آمدند مانند حاج‌اکبر هریســـچی که خواننده‌ی بزرگی بود.

• بهترین هم‌نشین‌تان چه کسانی بودند؟

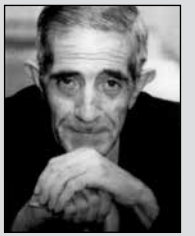
■ طبیعت بهترین هم‌نشین من بوده است. بیشتر اوقات تارم را با خود به کوه برده‌ام، شـــب را با دوستان در کوه گذرانده‌ایـــم و تار نواخته‌ام. هنوز هم قندیل‌های قله‌ی سبلان صدای تار من را با خود دارند.

• لقب چای‌اوغلو را چه کسی به شما داد؟

■ مرحـــوم علیرضا نابدل متخلّص بـــه اوختای. وجه تسمیه‌اش هم نام محله‌ی زادگاهم در تبریز بود.

• ماجرای دیدار شما و جلال‌آل احمد چه بود؟

■ ســـال ۱۳۴۵ جلال آل‌احمد با معرفی غلامحســـین ساعدی برای دیدنم به تبریز آمد. ساعدی با من از دهه‌ی ســـی و دوران تحصیل در دبیرستان منصور (دبیرستان طالقانی) آشنا بود و در تهران، پیش دوستانش تعریف مرا کرده بود. از جمله نزد جلال آل‌احمد، بهرام بیضایی، داریوش آشـــوری و دیگران. آن‌زمان جلال به ساعدی گفته بود که فلانی را دعوت کنید بیاید تهران و حضرات پرادعا صدای سازش را بشنوند. تا اینکه آل‌احمد خودش دو بار به تبریـــز و نزد من آمد. یک‌بار هم مرا به تهران دعوت کرد. من و صمد بهرنگـــی و بهروز دهقانی از


غلامحسین بیگجه‌خانی

محمدحسین بیگجه‌خانی

محمد حسن عذاری

محمود فرنام

تبریز و حسینعلی ملاح و همسرش بدری‌خانم که دختر کلنل علینقی وزیری بـــود از تهران، در خانه‌اش مهمان شدیم. آن شب من شروع به نواختن تار در دستگاه‌های همایون و چهارگاه کردم. بدری خانم گریه‌اش گرفت. سیمین دانشور همسر جلال آل‌احمد می‌گفت: کاش پدر زنده بود و صدای تارت را می‌شنید. منظورش نیما یوشیج بود که همسایه‌شان بود و در سال ۱۳۳۸ فوت کرده بود.

یادم هست بعدها یک بار هم در یک جمع خودمانی که مفتون امینی، احمد شاملو، حمیده رئیس‌زاده (سحر خانم)، اکبر ســـاعدی (برادر غلامحســـین ساعدی) و جلال آل‌احمد حضور داشـــتند، تار نواختم. همان‌جا بود که آل‌احمد گفت: دوستان بعد از این، بهروز دیگر دولت نیست، «ملت» صدایش می‌کنیم. شاملو هر وقت که صدای تار مرا می‌شـــنید می‌گفت: تو با تارت شعر می‌گویی. چند سال پیش هم در یک برنامه در لواسان، استاد معینی کرمانشاهی زمانی‌که در مایه‌ی شوشتری تار نواختم، گفت: شما با تارتان شعر گفتید. این حرفِ معینی، مرا به یاد سخن شاملو انداخت.

• سه‌تار هم می‌نواختید؟

■ بله! سه‌تار را هم کاملاً خودآموز یاد گرفته‌ام. وقتی که در تبریز تار یاد می‌دادم، یحیی صدرالدینی از شاگردانم که جوان مؤدب و خوش‌ذوقی بود یک سه تار عشقی به من هدیه داد. سازنده‌های قدیمی چندان به مُهر زدن اعتنایی نداشتند. این کار بعدها باب شد. مرحوم محمد عشقی هم علامتی داشت که روی دسته، نزدیک کاسه یک نماد قلب با صدف کار می‌کرد و نشان شخصی ایشان بود. مثل جعفر صنعت که ایشان هم قبل از آنکه به تارهایش مُهر بزند، در پایین‌دسته نزدیک پرده‌ی دو، یک علامت مانند یک نقطه‌ی نسبتا بزرگ کار می‌کرد که نشان او بود.

من به بهروز دهقانی وقتی از ممقان یا آذرشـــهر به تبریز می‌آمد، سه تار یاد می‌دادم. آن سه‌تار عشقی را هم به بهروز هدیه دادم. البته بهروز خودش به موسیقی کلاسیک غرب خیلی علاقه داشت و تعدادی از صفحه‌های بتهوون و چایکوفسکی‌اش را هنوز دارم. با این‌حال، به موسیقی ایرانی هم علاقه داشـــت و با من سه‌تار مشق می‌کرد. وقتی ســـاواک به منزل بهروز ریخت، سه‌تار عشقی را هم در آنجا دیده بودند. بازجویم در ساواک امینی نام داشـــت هنگامی‌که از بهروز می‌پرســـید و موضوع سه‌تار را گفتم، با یک‌حالت‌تمسخرآمیزی گفت که بله آن سه‌تار را در خانه‌ی بهروز دهقانی دیده‌ایم.

من به بهروز دهقانی وقتی از ممقان یا آذرشهر به تبریز می آمد، سه تار یاد می‌دادم. یك سه‌تار عشقی هم به بهروز هدیه دادم. وقتی ساواك به منزل بهروز ریخت، سه‌تار عشقی را هم در آنجا دیده بودند. بازجویم در ساواك، با یك حالت تمسخر آمیزی این را به من گفت● ● ●

• سه‌تارنوازان دیگری هم در تبریز بودند؟

■ اگر سه تارنوازی هم بوده، من نشنیده بودم. نوازندگی تـــار خیلی معمول بود و آن‌زمان در تبریز، بیشـــتر تار می‌زدند. تارنوازان دوره‌گردی مثل میری‌بالا و دیگران به دنبال مشتری می‌گشتند. مثلا در شاهگلی یا محله‌ی پاساژ می‌نشستند و آی تارزن، آی تارزن! می‌گفتند تا به اندازه‌ی یک تومان برای مشتری‌شان تار بزنند یا به عروسی بروند.

بهروز دولت‌آبادی

بهروز دولت‌آبادی

در مقابل، نوازندگان دیگری هم داشتیم که کلاس کارشان بسیار متفاوت بود نقطه‌ی ممتازش مرحوم غلامحسین بیگجه‌خانی بود. خاطره‌ای بگویم که نشان‌دهنده‌ی جایگاه ایشان است. سال ۱۳۲۵ خواننده‌ی شهیر موسیقی آذربایجان بلبل، به‌همراه ارکستر بزرگی به رهبری جهانگیر جهانگیراُف در سالن شیروخورشید تبریز در جوار ارک کنسرتی برگزار کرد. در همان ارکستر، مرحوم بیگجه‌خانی تار می‌نواخت. در گراندهتل، نزدیک سینما ایران هم بیگجه‌خانی اجراهای بسیار درخشانی داشت.

• درباره‌ی جوادآقا گلشن‌اُردوبادی برایمان بگویید.

■ من از سال ۱۳۴۲ که به تبریز منتقل شدم با جوادآقا گلشن‌اردوبادی معاشرت داشتم که به‌نقل از خودش، بیست‌وچهار سال نزد علینقی وزیری و علی‌اکبرخان شهنازی شاگردی کرده بود. تار را بسیار خوب می‌نواخت و روی من خیلی تأثیرگذار بود. ایشان ادیب و خوشنویس هم بودند. برایم با خط خودشان توصیه‌ها و راهنمایی‌های فراوانی مرقوم فرموده بودند که همه را دارم. او کمتر کسی را به شاگردی قبول می‌کرد و درس می‌داد اما به من و تارنوازی‌ام چنان علاقه داشت که از محله‌شان یعنی راسته‌کوچه، به دیدارم در چای‌قراغی می‌آمد.

آدم بزرگ و باسوادی بود که متأسفانه در نهایت خودکشی کرد. من زمان فوت ایشان در تهران بودم. یَلی بود در تارنوازی. یادم هست زمانی که نزد آقاعلی‌اکبرخان شهنازی می‌رفتم، یک‌بار درآمدِ بیات‌اصفهان را زدم، پرسیدند: این را از کجا یاد گرفته‌ای؟ گفتم: از جوادآقا اردوبادی. دوباره پرسیدند: کجاست و چه می‌کند؟ من هم گفتم: ایشان فوت کردند. علی‌اکبرخان به گریه افتاد و من ناراحت شدم که این خبر بد را به ایشان دادم.

• از خاطرات‌تان با استاد شهریار بگویید.

■ من با ایشان از کودکی آشنا بودم. عمه‌شان همسایه‌ی دیوار به دیوارمان بود و شهریار که به خانه‌ی عمه‌اش می‌آمد همدیگر را می‌دیدیم. در سال ۱۳۴۲ با نوه‌ی عمه‌ی شهریار ازدواج کردم. عزیزه خانم همسر استاد شهریار، دختر عموی همسرم بود. با هم نشست و برخاست زیاد داشتیم و شهریار توصیه‌نامه‌ای را به وزیر وقت آموزش‌وپرورش، هنگام انتقال من به تبریز نوشت.

محمدحسین‌شهریار

جعفرارمغانی

علی‌اکبرشهنازی

بولودقره‌چورلو(سهند)

سال ۱۳۴۸ من پل ادبی شدم بین شهریار و شعرای باکو. آن‌زمان ارتباطات مثل امـــروز نبود و اگر می‌فهمیدند، جاسوس قلمداد می‌شـــدم. با این‌حال، مشغول بردن و آوردن شعر بودم.

• گویا در سروده شدن شعر سهندیّه هم نقش داشتید؟

■ بله به‌نوعی بانی ســـروده شدن شعر سهندیّه شدم. از بولود قَرَه‌چورلو متخلص به سهند، شعری برای شهریار آوردم و به ایشان دادم. شهریار همان‌جا در جواب، شعر سهندیّه را گفت. تا ساعت سه نصف شب نشستم تا تمام شود و بعد شعر را به من داد.

بعدهـــا یـــک روز به دیـــدار آقـــای محمدعلی جدیدالاسلام رفته بودم. در آن دوره ساکن تهران بودم. آقای فیلم‌سازی به دیدارم آمد و گفت: می‌خواهیم فیلمی درباره‌ی شهریار بسازیم. قبول کردم کمک‌شان کنم. سال ۱۳۹۳ با جمعی از فیلم‌برداران و دستیاران برای مصاحبه آمدند. درست در همین اتاق. قرار بود این فیلم از شبکه‌ی استانی سهند (تبریز) پخش شـــود. از ساعت نُه صبح مصاحبه و فیلم‌برداری شروع شد و تا ظهر ادامه داشت ولی متاسفانه از این فیلم پنج ساعته، فقط چهار دقیقه‌اش از تلویزیون پخش شد.

یادم است روزی خانه‌ی استاد شهریار بودم. در زدند استاد جواب داد: خانه نیستم لطفاً بروید. علت را جویا شـــدم، گفت: نمی‌خواهم حالا که مهمانم هستی کسی مزاحم‌مان شود. این جماعت پای صحبتمان می‌نشینند و بعد جرأت نخواهند داشت بگویند به دیدار فلانی رفتیم. آن روز بعد از نمایش چهار دقیقه‌ای از صحبت‌هایم در تلویزیون، تازه متوجه شدم که شهریار چه می‌گفت. همین است که در را به روی همه می‌بندم و می‌گویم خانه نیستم.

• ماجرای قطعه‌ی پروانه که ساختید چه بود؟

■ در زمستان سال ۱۳۴٤ کنار بخاری نفتی در منزل نشسته بودم. پســـرم تازه متولد شده بود و در آغوش مادرم بود. پروانه‌ای وارد اتاقم شـــد. نگاهش کردم و یک‌باره این ملودی به ذهنم آمد. اسمش را گذاشتم «پروانه چالیشیر موردانا یتیشسین» (پروانه تلاش می‌کند تا به مرادش برسد) یک لحَظه، ملودی به ذهنم رسید.

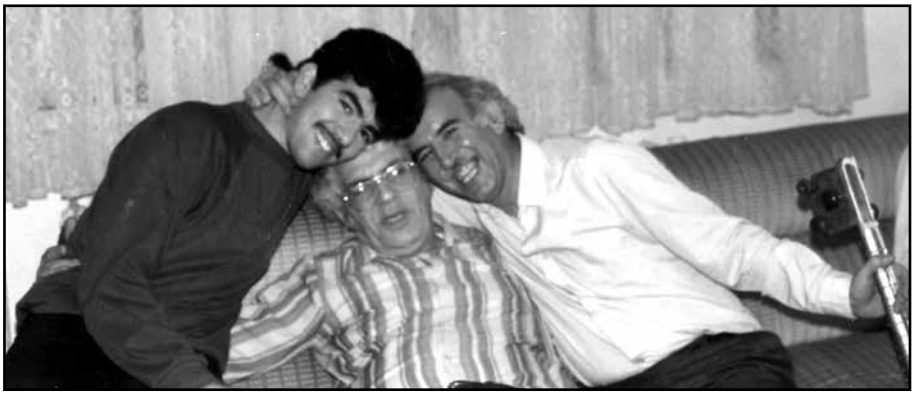
چند شب نتوانستم بخوابم، بیمار شدم و من را به بیمارستان بردند. خانم دکتری بعد از معاینه به من گفت: عاشق شده‌ای؟ با خجالـــت گفتم: نه و شروع کردم به توضیح دادن که چطور شب‌ها ملودی و موسیقی به من نهیب می‌زند و نمی‌توانم بخوابم. خانم دکتر گفت: تو مرخصی، برو به خانه. کاش از این عشقت کمی هم در وجود ماها بود. بله در چنین عوالمی بودم.

همین که استاد بیگجه‌خانی در کلاس شروع به نواختن کرد، آقای دکتری با روپوش سفید از طبقه‌ی دیگر ساختمان آمد و گفت: این جا جَای چنین کارهایی نیست و ما باید بساطمان را جمع کنیم. مرحوم بیگجه‌خانی با تاسف گفتند: این هم از دکترمان ● ● ●

• چرا از تبریز به تهران مهاجرت کردید؟

■ اردیبهشـــت ۱۳۴۷ دانشجویانی مانند فرج سرکوهی و یونس نابدل (برادر علیرضا نابدل) که مسئول بخش هنری دانشگاه تبریز بودند، از من خواستند که در دانشگاه

صمد بهرنگی، مجید ایروانی، بهروز دولت‌آبادی، علی‌اکبر ترابی



بهروز دولت‌آبادی و پسرش به همراه احمد شاملو

برنامه‌ای اجرا کنم و در پی این دعوت کنسرت رسیتال تار را در آمفی‌تئاتر دانشکده فنی دانشگاه تبریز اجرا کردم. در آن برنامـــه با تار نوحه‌ها، لالایی‌هـــای مادرم، همان قطعه‌ی پروانه و قطعات دیگری از ساخته‌های خودم را اجرا کردم. برنامه مورد استقبال واقع شد و یک روز دیگر هم تمدید کردند. اجراها خیلی تأثیرگذار بود و بعد از اجرای من، دانشـــجویان را شوری فراگرفته بود. بعد از آن توسط ساواک دستگیر شدم. سیلی خوردم. سین جیم شدم. گفتند: چه کسانی از تو دعوت کرده‌اند؟ تار زده‌ای یا شهر را به‌هم زده‌ای؟ باید تعهد بدهی که دیگر تار نزنی! من تعهدنامه را امضا نکردم و گفتم من که تارنواز نیستم من معلم هستم. این ماجرا با ساواک خیلی بیخ پیدا نکرد و موضوع ختم شد. بعد از مدتی یک روحانی گفت: واویلا چرا نوای نوحه و تعزیه را با تار نواخته‌اند؟ و ایشان فتوا دادند که دولت‌آبادی خونش حلال اســـت. ساواک این بار با توپ پُر آمد و ریختند خانه‌مان. به‌هرحال، به‌علت مشکلاتی که با این فعالیت‌ها پیش آمد، از تبریز فرار کردم.

• آن ســـال‌ها در تهران به‌عنـــوان یک نوازنده چه جایگاهی یافتید؟

■ ابتدا در مکتب یا خانه‌ی صبا تحت تعلیم قرار گرفتم. من آرزو می‌کردم در تهران کسی که موسیقی می‌داند صدای سازم را بشنود و نحوه‌ی نواختنم را مورد نقد و نظر قرار دهد تا بیشتر یاد بگیرم. جمع‌هایی بودند ولی بیشتر تعریف و تمجید بود. در همان سالی که به تهران مهاجرت کردم، به رادیو دعوت شدم. مرحوم حسینعلی ملاح دعوت کرد

جهانگیر جهانگیراُف

جواد گلشن اردوبادی

حسینعلی ملّاح

سیاوش کسرایی

ولی به این دعوت، جواب رد دادم و نرفتم.

در سال ۱۳۴۷ که وارد تهران شدم، مشکلات زیادی داشتم. سی ساله بودم. چون همیشه عشق و انگیزه با من بود، نیرو داشتم. الان هم با اینکه پیر شده‌ام ولی عاشق تار هستم و همیشه عاشق یادگیری. به تهران که آمدم کارهای مختلفی کردم. مدتی به‌واسطه‌ی سیروس طاهباز در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان فعالیت کردم. مدتی در کارخانه‌ی تریکوسانترال کار کردم. معلمی و شعر و شاعری هم بود.

• بعد از این که وارد مکتب یا خانه‌ی صبا شدید، چه کردید؟ در کنار تعلیم دیدن فعالیت موسیقایی مستقلی هم داشتید؟

■ بعد از مهاجـــرت به تهران، چهار ســـال در خانه‌ی مرحوم ابوالحســـن صبا در خیابان ظهیرالاسلام و یک سال در خیابان کاخ‌جنوبی (خیابان فلسطین) تحت تعلیم حاج‌علی‌اکبرخان شهنازی بودم و دوره‌ی ردیف عالی را گذراندم. با این‌حال همیشه قطعاتی هم می‌ساختم. از آثار ویژه‌ی آن دوره می‌توانم از «آتش و عسل» (بر روی شعری از سیاوش کسرایی برای صفر قهرمانیان) نام ببرم. در طی چهار ســـالی که تحت تعلیم شهنازی بودم عطا جنگوک و ارژنگ ناجی هم آنجا شـــاگردی می‌کردند. مرحوم محمود تاجبخش هم استاد سه‌تار بودند و درس می‌دادند. کم‌کم به‌واسطه‌ی کنجکاویِ خودم، در مورد تارسازی هم تجربیات ارزشمندی کسبَ کردم.

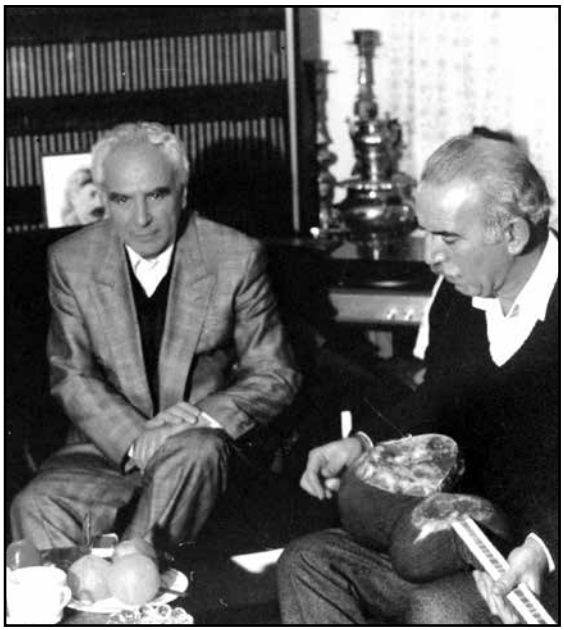
• نظر علی‌اکبرخان شهنازی در مورد تارنوازی شما چه بود؟

■ مرحوم علی‌اکبر شهنازی به من علاقه‌ی وافری داشت. یک بار مرا به دماوند دعوت کرد ولی متأسفانه به‌علت گرفتاری، نتوانستم بروم. ایشان با اینکه به شاگردان تأکید می‌کرد که چیز سنگین بلند نکنید و خیلی مراقب دستتان باشـــید ولی با این‌حال، در دماوند باغی داشت و آنجا کار می‌کـــرد. به من می‌گفت: بیا ببین، من بیل می‌زنم و کشاورزی هم می‌کنم. همیشه به من می‌گفت که ساعت چهار سر کلاس حاضر شوم درحالی‌که کلاس ساعت پنج شروع می‌شد. لطف داشت و می‌گفت: تو استعداد عجیبی داری.

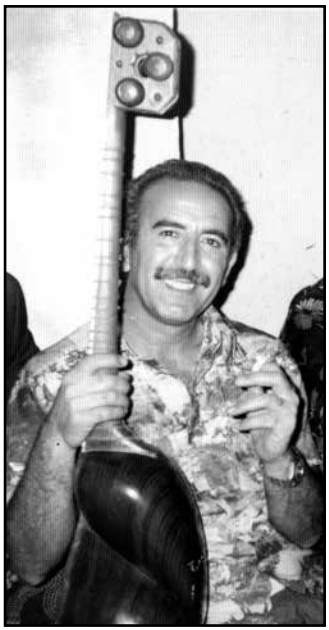
• فکـــر می‌کنید اگر وضعیـــت اقتصادی و سیاســـی در دوران شکوفایی‌تان بهتر بود رشد و بالندگی بیشتری شامل حالتان می‌شد؟

■ به تهـــران مهاجرت کرده بودم. شرایط روحی ســـختی را می‌گذراندم. همســـرم بیمـــار بود و من باید از ســـه فرزند کوچکـــم مراقبت می‌کردم .آن زمـــان امیرپرویز پویان، تئوریسین چریک‌های فدایی خلق در سال ۱۳۵۸ به من گفت: ای کاش این مشکلات را نداشتی و تو را به ایتالیا می‌فرستادیم تا کنسرواتوار را تمام کنی و برگردی. سخت بود فرزاندنم و همســـرم را تنها بگذارم و بروم، به‌ناچار نرفتم. سختی‌های بسیار دیدم اما اگر هدف وجود داشته

موسیقی متن سریال «آتش بدون دود» و فیلم‌های «صدای صحرا» و «وقتی هوا می‌ایستد» اثر نادر ابراهیمی، «کارگران شوره‌زار» اثر علی یعقوبی، بخشی از «ستارخان» اثر علی حاتمی و بخش ترکمنستان تا مرز بازرگان از فیلم «جاده‌ی ابریشم» از ساخته‌های من است ● ● ●



بهروز دولت‌آبادی و اکبر هریسچی



بهروز دولت‌آبادی، سال ۱۳۵۸

باشـــد، انسان موجود بسیار قدرتمندی است و بر همه مشکلات فایق می‌آید.

• از آن دوره چه کسانی در تبریز مانده‌اند؟

■ علیرضـــا نابدل، مناف فلکی، بهـــروز دهقانی، کاظم سعادتی و بیشتر دوستانم اعدام شدند. رحیم رئیس‌نیا از هم‌دوره‌ای‌هایم بودکه در تبریز است.

• دربـــاره‌ی فعالیت‌های آهنگ‌ســـازی‌تان به‌ویژه موسیقی فیلم بگویید.

■ شعرهای مرضیه احمدی اسکویی که قبل از انقلاب اعدام شد، خسرو گلسرخی، سیاوش کسرایی و دیگر شاعران، پُر از ریتم و موسیقی است. آن‌ها در ترکیب ظریف با آهنگ‌هایم، دنیای دیگری یافته‌اند. به غیر از آثار باکلام، قطعات بسیار متنوعی برای تار ساخته‌ام.

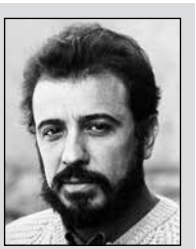
موسیقی متن سریال «آتش بدون دود» و فیلم‌هـــای «صدای صحرا» و «وقتی هوا می‌ایستد» اثر نادر ابراهیمی، «کارگران شوره‌زار» اثر علی یعقوبی، بخشی از موسیقی فیلم «ستارخان» اثر علی حاتمی، از ســـاخته‌های من است. در سال ۱۳۵۲ هم یک کمپانی با من قرارداد بست که هفت صفحه تهیه کنم. یک نمونه از این صفحه‌ها را دارم و در زلزله‌ی رودبار قسمت‌هایی از آن پخش شد. (نغمه‌های کوهستان، مرکب‌نوازی تار) در سال ۲۰۰۰ میلادی در مدتی که در ترکیه به‌سر می‌بردم یک کارگردان امریکایی به نام پکستون وینترز (Paxton Winters) برای ساخت موسیقی فیلم «جاده‌ی ابریشم» سراغ من آمد. همسر ایشان را که زنی ایرانی بود می‌شناختم و همین باعث شد تا من هم در ساخت موسیقی این فیلم مشارکت داشته باشم و قسمتی از موسیقی متن فیلم، بخش ترکمنستان تا مرز بازرگان را بسازم که اثر بسیار خوبی شد.

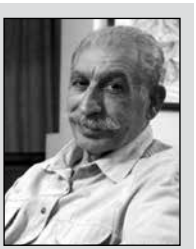
• با دیگر کارگردان‌ها هم همکاری داشتید؟

■ قبـــل از مهاجرت به تهران، بهـــرام بیضایی به‌همراه داریوش آشوری در تبریز به دیدنم آمد و از من خواست برای فیلم‌هایش آهنگ بســـازم ولی همکاری با ایشان میسّر نشد. در دیداری که بیضایی از سالن شیروخورشید

روجلد صفحه‌ی نغمه‌های کوهستان

بهرام بیضایی


علی حاتمی


نادر ابراهیمی

پکستون وینترز

تبریز داشت، می‌گفت نظیر آن را در مسکو دیده است. گویی معمار این دو بنا یک نفر بوده‌اند.

• برای کنسرت و انتشار آلبوم چه کارهایی کرده‌اید؟

■ در سال ۱۳۵۸ در دانشگاه شریف کنسرتی برگزار کردم که بسیار مورد استقبال قرار گرفت. وقتی در دانشگاه همان آهنگ پروانه را برای دانشجویان نواختم آن‌ها به واسطه‌ی فضای آن روزگار اسمش را گذاشتند «مبارزه». همچنین آهنگ «صمد نه یازیم سنه» (صمد برایت چه بنویسم؟) را هم آنجا اجرا کردم که در سال ۱۳۴۸ ساخته بودم.

درباره‌ی انتشار آلبوم هم بیست سال پیش قرار شد با ناشری همکاری کنم. مشغول آهنگ‌سازی شدم. کار آماده شد و آقای ک. ر. که در آن‌زمان مسئولیتی داشت، بعد از بررسی کار گفت: این آثار سنتی نیستند. نوارها را گرفتم و قرارداد را لغو کردم.

در این سال‌ها همیشه سعی بر این داشته‌ام که به تار، به هنر و به موسیقی برخاسته از حس و عشق، نگاه تجاری نداشته باشم. زمانی هم تصمیم گرفتم با همراهی دوستانم رحمان اسداللهی گارمان‌نواز، جاوید تارنواز، وحید اسداللهی نقاره‌نواز، ودود موذن‌زاده خواننده و دوست پیانیست نابینا و جوانی به نام عارف، روی موسیقی آذربایجان و چندصدایی کردن آن کار کنیم. اما این کار هم ادامه نیافت. با این‌حال، سال‌ها درباره‌ی موسیقی آذربایجان تحقیق کرده‌ام.

• از شاگردان‌تان بگویید.

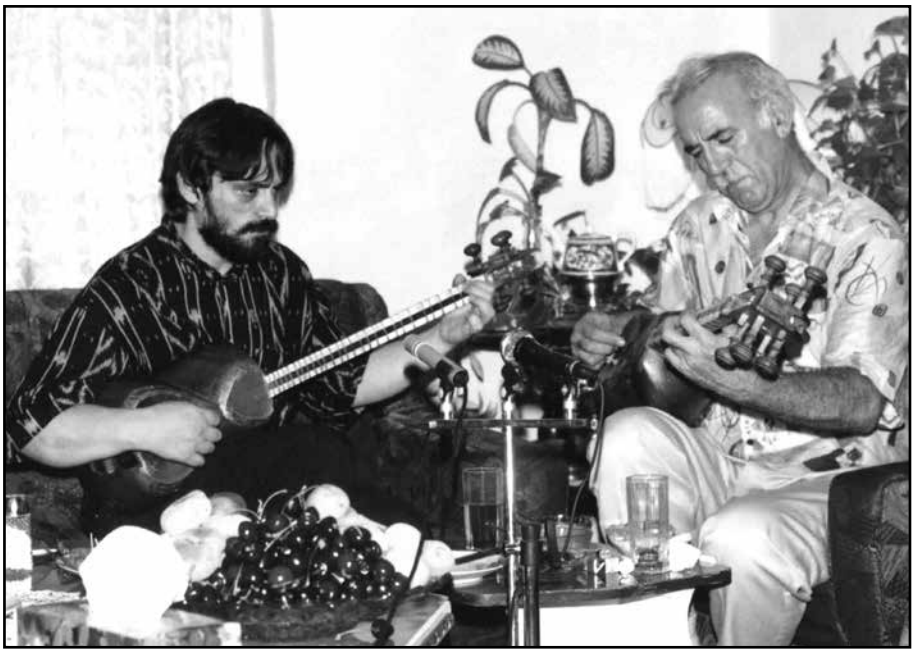
■ من هیچ‌گاه کلاس رسمی نداشتم. زمانی اسدالله ملک به من پیشنهاد کرد که در آموزشگاه حسین ملک در دروازه‌دولت، تار درس دهم. پیشنهادش را قبول نکردم و پیشنهادهای دیگر را. اما به‌طور غیر رسمی، همیشه شاگردان زیادی داشته‌ام. هرگز هیچ شهریه‌ای از هیچ شاگردی نگرفته‌ام. شاگردان خیلی معروفی دارم ولی شاید چون زندانی سیاسی بوده‌ام، جرأت نمی‌کنند اسمی از من ببرند و شاید به‌دلایل دیگر. «بیر زمانه گلیب قارا قارقا شوخ تَرلانی بیلمز، اوغول‌لار آتا، قیزلار آنانی، گلین‌لر قینانانی بیلمز» (زمانه‌ای شده که کلاغ، عقاب را و پسر، پدر را و دختر، مادر را و عروس، مادرشوهرش را به‌جا نمی‌آورد). زمانی که در سال ۱۳۴۲ تازه به تبریز منتقل شده بودم، افرادی برای آموختن تار پیش من می‌آمدند. از جمله‌ی آن‌ها تا جایی که حافظه‌ام یاری می‌کند می‌توانم از آقایان خلیلی، دشتی، رنجبران، علی‌آبادی و یحیی صدرالدینی که هم‌اکنون زنده است، نام ببرم.

بارها از من دعوت شد تا به دربار بروم و بنوازم. قبول نکردم و یک‌بار هم انگشت سبابه‌ام را بریدم تا بهانه‌ای کرده باشم و دعوت را رد کنم. جای آن زخم هنوز باقی است. هیچ‌وقت فریب تشویق‌های دروغین را نخورده‌ام ● ● ●

• نگاه هم‌نسلی‌هایتان به سبک تارنوازی شما چگونه بود؟

■ شیوه‌ی تارزدن من از ابتدا متفاوت بود. این نکته را خودم نمی‌دانستم ولی دوستانم متوجه بودند و تشویقم می‌کردند.

• شما در موسیقیِ خودتان همواره نگاه آزاد و پویایی



بهروز دولت‌آبادی و حسین علیزاده

به ردیف داشته‌اید. همچنین در مقوله‌ی ریتم در مقایسه با دیگر نوازندگان هم‌نسل‌تان تنوع بیشتری دیده می‌شود. به نظر می‌رسد برخی از نوازندگان دهه‌ی پنجاه به‌ویژه حسین علیزاده، از شیوه‌ی تارنوازی شما و از نگاه شما به موسیقی ایرانی تأثیر پذیرفته‌اند. نظر خودتان در این‌باره چیست؟

■ بلـــه من هم معتقدم که خیلی‌ها تأثیر پذیرفته‌اند و یا حتـــا تقلید کرده‌اند. همواره دیده و شـــنیده‌ام. اما برایم اهمیتی نداشته‌اســـت. خوشحال می‌شوم چنانچه تأثیر مثبتی گذاشـــته باشـــم. اما در مورد تقلیدها و اسمی از من نیاوردن‌ها، سکوت کرده‌ام و کاری نداشته‌ام. چکار می‌توانستم‌بکنم.

• در تارسازی چه تجربه‌هایی داشتید؟

■ برای ساختن تارهایم محاسبات ریاضی دقیقی پیاده کرده‌ام و از نتیجه بســـیار راضی‌ام. این کار یک موضوع کاملاً علمی است و با نگاه کردنِ صرف به الگوها و یا هرگونه کار غیرعلمـــی دیگر، نمی‌توان به نتایج خوبی دست یافت. تارهای زیادی ساخته‌ام. گاه اگر شاگردی امکان خرید تار نداشته، از ساخته‌هایم به آن‌ها هدیه داده‌ام.

• تار دکتر مصدق نزد شماست؟

■ بله! تار دکتر مصدق نزد من اســـت. زمانی با جمعی از دوســـتان به احمدآباد رفته بودیـــم. آقای هدایت‌الله متین‌دفتری نوه‌ی دکتر مصدق، تار ایشان را به من دادند. گوشه‌ای مانده و گردوخاک گرفته بود و پلاستیکی روی آن کشیده بودند. دکتر مصدق هم گویا علاقه داشته و مضرابی می‌زده است اما نوازنده نبودند. تار ایشان، تار بسیار خوبی است. ساخته‌ی تارساز ارمنی زمان قاجار هامبارسون. من همان اجرای سال ۱۳۵۸ را با تار دکتر مصدق نواختم و همچنیـــن برخی از ضبط‌هایم را. در قدیم تارها سه چارک و پنج سیمه بود. این هم از همان نوع تارهاست. ولی من یک سیم به آن اضافه کردم که آثار این تغییر روی آن مشخص است.

• فرزندانتان هم در زمینه موسیقی فعالیتی داشته‌اند؟

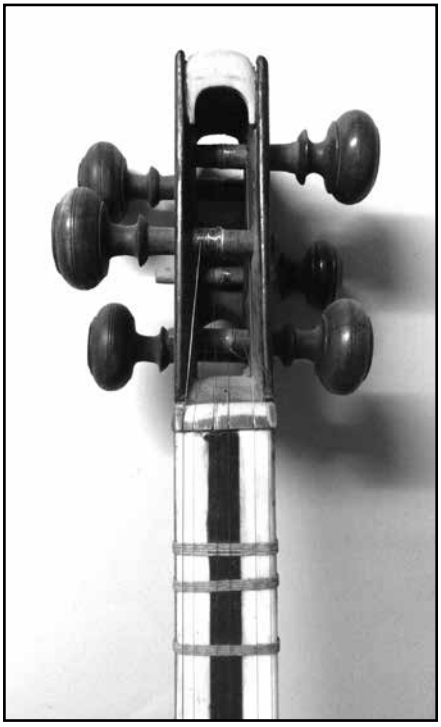
■ بله آن‌ها هم به موسیقی علاقمند شدند. یکی از پسرانم ساکن امریکاست و در حوزه‌ی موسیقی بالکان فعالیت دارد. پســـر بزرگم در اســـتانبول داروخانه دارد و زمان دانشجویی‌اش سرپرست ارکستر بود. دخترم هم سنتور می‌نوازد. من لالایی فرزندانم را با تار می‌نواختم.

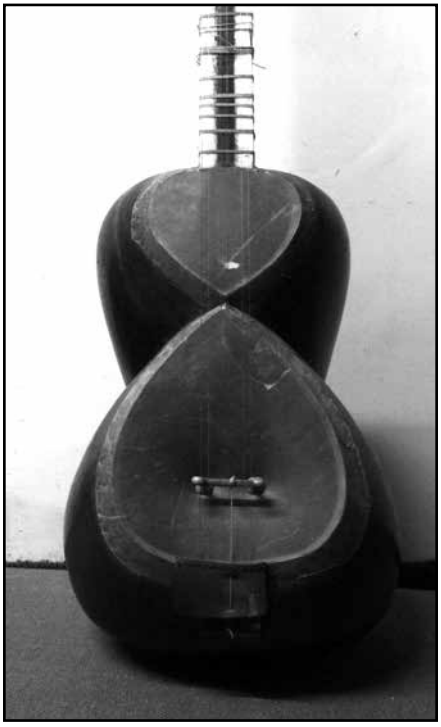
• ماجرای بریدن انگشت سبابه‌تان چه بود؟

■ عرفا می‌گویند اگر جرات نباشـــد، عشق و صداقت نیست، آدم بی‌جرات نمی‌تواند عشق بورزد و هنرمند باشد. بارها از من دعوت شد تا به دربار بروم و بنوازم. قبول نکردم و یک‌بار هم انگشـــت سبابه‌ام را بریدم تا بهانه‌ای کرده باشم و دعوت را رد کنم. جای آن زخم هنوز باقی است. (جای بریدگی را نشان می‌دهد) اما در مقابل، خوب یادم است که در تبریز، یکی از هم‌محله‌ای‌هایم به نام علی پینَه‌چی (تعمیرکار کفش) با سادگیِ خودش، از من خواست تا در شبِ عروسی‌اش تار بزنَم و من با کمال میل پذیرفتم. هیچ‌وقت فریب تشویق‌های دروغین را نخورده‌ام و برای کف‌زدن‌های دروغین، تارم به صدا در نیامده است.

• و حرف آخر؟

■ از کارهایی که کرده‌ام، پشیمان نیستم و نخواسته‌ام و نمی‌خواهم مشهور شوم. چون مشهور شدن برای من نیست، مشـــهور شوم که چه کنم؟ دوم اینکه کسی که مشـــهور شد بالا می‌رود، اوج می‌گیرد و ناگهان سقوط می‌کند. من هیچ‌وقت به فکر درآمد از طریق تارنوازی نبودم. به تار عشـــق ورزیده‌ام. یادم هست قبل از خرید اولین تارم، یک ســـلمانی در تبریز بود اگر اشتباه نکنم، احمدآقا در میدان ساعت که از دیوارهای مغازه‌اش چند تار آویخته بود. همیشـــه جلوی مغازه می‌ایستادم و با حسرت دیوارهای مزین به تار را تماشا کردم این تصویر هنوز هم به قوت خود در ذهنم باقی است. برای همین





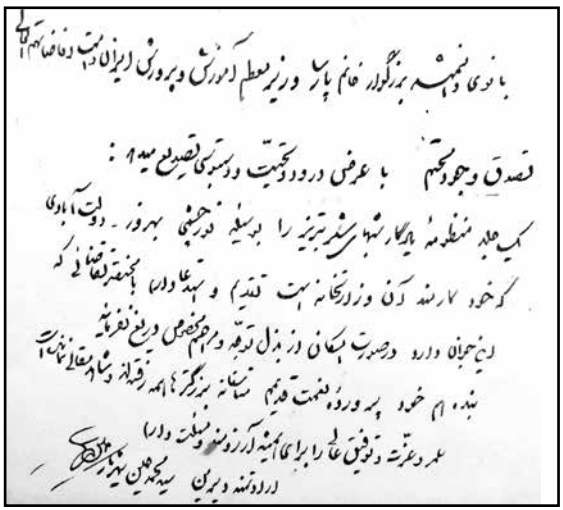
تار محمد مصدق، گوشی کوچک‌تر افزوده‌ی بهروز دولت‌آبادی است

از چپ: بهروز دولت‌آبادی، علی‌اکبر تراپی، یونس نابدل، نلسلی، غلامحسین ساعدی، جلال آل احمد

بیشتر تارهایی را که ساخته‌ام به علاقه‌مندان هدیه کرده‌ام تا مبادا حسرتی بر دل علاقه‌مندی بنشیند.

گاه هنگام نواختن تار چنان منقلب شده‌ام که قابل توصیف نیست. این‌ها همه در درونم بوده و من چیزهایی به این داشته‌ها اضافه کرده‌ام. اغلب چشم‌هایم سرخ می‌شد و همسرم جویای علت بود. جواب می‌دادم دود سیگار اذیتم کرده، درصورتی که صدای تار مرا به گریه واداشته بود. برای هنرمند واقعی بودن باید درد آدم‌ها و جامعه را شناخت. باید به فرهنگی که با آن زندگی می‌کنیم دقت کنیم. هوشیار باشیم. فکر کنیم.

هدف و عشق، کنار این شناخت باعث خواهد شد هنرِ سازنده متولد شود و انسان خلاق و مستعد، هنرمند گردد. در این زمانه‌ی جبّار که آدم‌ها مثل برگ پاییزی رو به زوال هستند سوژه برای خلق هنری بسیار است. برای نویسنده، شاعر، نقاش، آهنگ‌ساز. اما هنر زمانی هنر است که در بطن‌اش خلاقیت داشته باشد. موسیقی‌دان امروز در فرهنگ ایرانی کسی است که به واسطه‌ی تنوع فرهنگ، موسیقی‌های مختلف از فرهنگ‌های متفاوت را بشناسد: موسیقی آذربایجانی، کردی، ترکمنی و دیگر موسیقی‌ها. شهریار همیشه در مورد حیدربابایش می‌گفت: سنگ‌ها، آب‌ها، کوه‌ها همه با من صحبت می‌کنند و من می‌شنوم چیزهایی را که هیچکس نمی‌شنود. بر این باورم که هنر دل را صیقل می‌دهد. هنرمند باید چشم و دل و رفتارش در اوج پاکی باشد و اوج عشق در هنر متجلی است.



توصیه‌نامه استاد شهریار درباره‌ی بهروز دولت‌آبادی به وزیر آموزش و پرورش وقت

تجسمی

حراج سانسی

نگارخانه‌ی هنر و اقتصاد در ایران و جهان

افسانه اسکوئی
a.oskooie@gmail.com

وجود مناسبات اقتصادی در قضایای فرهنگی، پدیده‌ای‌ست جهان‌شمول. عوامل اقتصادی در زیست‌بوم فرهنگی زندگی می‌کنند و مناسبات فرهنگی در بستر اقتصادی جان می‌گیرند. فعالیت‌های فرهنگی، فعالیت‌هایی خلاقانه هستند که معنایی را منتقل می‌کنند و منفعت‌طلبانه نیستند. فرهنگ در اصل، عمل کردهای عقلانی و هنری بشر را دربرمی‌گیرد. در مقابل، اقتصاد امری‌ست صرفاً عقلانی و مولّد که با سود و زیان مادی رابطه‌ی مستقیم دارد.

انگیزه‌های اقتصادی، فردگرایانه هستند اما انگیزه‌های فرهنگی، جمع را در نظر دارند. بسیاری از محصولات یا خدمات فرهنگی، حاصل فعالیت‌های جمعیِ گروهی از هنرمندان هستند. اگرچه هنرمندانی نیز هستند که در خلوت، به خلق اثر می‌پردازند تا شاید روزی آثارشان در معرض دید عموم قرار گیرد.

کالاها و خدمات فرهنگی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست، کالاهای فرهنگی خصوصی که قیمت ثابت و مشخصی دارند. دوم، کالاهای فرهنگی عمومی که قیمت و ارزش معینی ندارند. البته در این میان، کالا و خدماتی نیز وجود دارند که ویژگی‌های هر دو دسته‌ی یاد شده را دارند و به نوعی، ترکیبی از این دو گروه محسوب می‌شوند.

هر اثر هنری یا فرهنگی، ارزش‌های ویژه‌ای دارد:

۱. ارزش زیبایی‌شناختی: هماهنگی در فرم و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متاثر از سبک، مد یا سلیقه.

۲. ارزش معنوی: دارای اهمیت برای پیروان یک دین یا اعضای یک قوم یا دسته‌ی فرهنگیِ خاص.

۳. ارزش اجتماعی: دارای معنایی در ارتباط با سایرین و گویای هویت و جایگاه اجتماعی.

٤. ارزش تاریخی: بیانگر پیوندهای تاریخی و شرایط زندگی در روزگار آفرینش اثر.
٥. ارزش نمادین: بازتاب دهنده‌ی معنا و مفهومی خاص برای گروهی از مخاطبین آن اثر.
٦. ارزش اصالت: نمایانگر اصالت و منحصربه‌فرد بودن اثر.

گاهی رابطه‌ی موجود بین ارزش اقتصادی و فرهنگی یک اثر یا فعالیت هنری، منفی است.برای مثال، موسیقی کلاسیک غربی به‌لحاظ فرهنگی بسیار ارزشمند است اما به‌لحاظ اقتصادی نفع چندانی ندارد. درصورتی‌که سریال‌های عامه‌پسند از ارزش فرهنگی چندانی برخوردار نیستند اما گردش مالی قابل توجهی دارند. در کشورهای توسعه‌یافته، سابقه‌ی استفاده از نظریات و ابزارهای تحلیل اقتصادی برای بررسی تحولات فرهنگی به بیش از سه دهه می‌رسد. در کتاب‌ها و مقالات فراوانی به بررسی و تحلیل مولفه‌ها و مسایل خُرد و کلانِ عرضه و تقاضای کالاها، خدمات و عوامل تولید فرهنگی و هنری پرداخته شده است.

وجود رابطه بین فرهنگ و اقتصاد، ضرورتی اجتماعی و اقتصادی است. فعالیت‌های فرهنگی و هنری، از معدود فعالیت‌هایی هستند که از منابع مالی دیگری غیر از منابع متعارفِ بخش عمومی و خصوصی، نظیر کمک‌ها و هدایای سازمان‌ها یا افراد استفاده می‌کنند. این ویژگی، موجب گسترش این‌گونه فعالیت‌ها می‌شود.

پیش‌تر تعامل هنرمند با جامعه در فضایی معیّن و بسته صورت می‌گرفت و ثمره‌ی اندیشه و عمل‌کرد هنرمند در شمایل یک اثر هنری نمود می‌یافت. بازتاب آن محدود بود و کنش اقتصادیِ مشخص و معیّنی را در پی داشت. امروزه به‌دلیل وجود عواملی نظیر تمدن صنعتی، فن‌آوری‌های پیش‌رفته و ارتباطات گسترده، اقتصاد هنر ابعادی قابل‌توجه و شگفت‌انگیز یافته است. در این میان، هنر هم مولّد است و با اقتصاد هنر ارزیابی می‌شود، هم محرّک که به واسطه‌ی آن، اقتصادی هنرمحور خلق می‌گردد.

سرمایه‌ی اصلی در اقتصاد هنر، هنرمند است. در کشور ما هنرمندان معمولا قادر نیستند هزینه‌های زندگی خود را فقط از راه فروش آثار هنری تامین کنند و پرداختن به کارهایی غیر از آفرینش هنری، اجتناب‌ناپذیر است. این روند، اندیشه و کار هنرمند را دچار مخاطره و انحراف می‌کند.

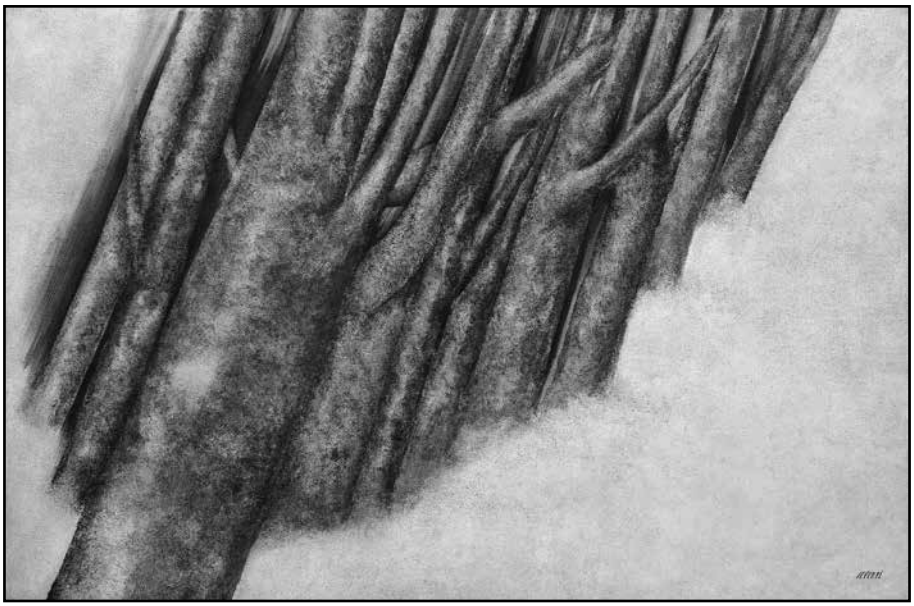
•

اقتصاد هنر در ایران و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی

اقتصاد هنر به‌منزله‌ی شاخه‌ای از علم اقتصاد، به ارزیابی و تحلیل نتایج مادیِ سیاست‌ها، برنامه‌ها و فعالیت‌های هنری می‌پردازد و در ایران از قدمت چندانی برخوردار نیست. مفاهیمی نظیر «توسعه‌ی هنر» یا «کاربرد هنر در توسعه» در حدود دو دهه‌ی گذشته به ادبیات نوشتاری و گفتاری هنر ایران راه یافته‌اند، اما هم‌چنان در نزد دولت‌مردان و برنامه‌ریزان اقتصاد و توسعه‌ی کشور جایگاهِ عملی ندارند.

علّت این موضوع را می‌توان در دو مولفه بازجست: نخست این‌که، هنر مقوله‌ای‌ست کیفی و کمیت‌ناپذیر. یعنی ارزش‌افزوده‌ی اندیشه، احساس، هنر و خلاقیت هنرمند با هیچ متر و معیاری قابل اندازه‌گیری و ارزش‌گذاریِ مادی نیست. دوم این‌که، برخی از هنرمندان، برنامه‌ریزان و تصمیم‌گیران اقتصادی، مخالف اصل نگرش اقتصادی به هنر هستند. هر کدام نیز دلایل خاص خود را دارند. هنرمندان معتقدند هنر امری ماورایی و معنوی است و سخن گفتن از اقتصاد هنر، به‌معنی نفی اصالت هنر و برخورد کالاگونه با آثار هنری است. در مقابل، گروهی از اقتصاددانان، فرهنگ و هنر را فاقد بازدهی اقتصادی و غیرمولد می‌دانند و توسعه را فرآیندی صرفا اقتصادی بر بستر دانش، فن‌آوری، صنعت، تجارت و با هدف رسیدن به رفاه مادی معنی می‌کنند. آن‌ها کالاهای فرهنگی را اجناسی لوکس می‌دانند که تنها قشر مرفه و ثروتمند جامعه به آن‌ها نیاز دارند.

سرمایه‌ی اصلی در اقتصاد هنر، هنرمند است. در کشور ما هنرمندان معمولا قادر نیستند هزینه‌های زندگی خود را فقط از راه فروش آثار هنری تامین کنند و پرداختن به کارهایی غیر از آفرینش هنری، اجتناب‌ناپذیر است. این روند،



سهراب سپهری، بدون عنوان، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۰ در ۱۸۰ سانتیمتر، تاریخ اثر: دهه‌ی ۱۳۵۰، جایگاه اول فروش در حراج تهران سال ۳.۹۵ میلیارد تومان

اندیشه و کار هنرمند را دچار مخاطره و انحراف می‌کند.

تمرکز کلیه‌ی نهادهای فرهنگی به‌ویژه نشـــریات، مطبوعات، کتاب‌خانه‌ها، دانشگاه‌های دولتی و غیردولتی، مراکز پژوهشـــی و هم‌چنین گالری‌ها و فرهنگ‌سراها در پایتخت نیز به رکود اقتصاد هنر در سایر شهرها دامن می‌زند. به‌دلیل هزینه‌های بالای برگزاری و فروش ناچیز گالری‌ها هنرمندان راغب به برپائی نمایشگاه در شهرستان‌ها نیستند و عمر فعالیت بســـیاری از گالری‌ها به بیش‌تر از چند ماه نمی‌رسد. در نتیجه‌ی این رکود و سکوت اقتصادی، هنرمندان وادار به مهاجرت به پایتخت می‌شوند و بدین‌ترتیب شهرستان‌ها به مرور سرمایه‌های فرهنگی و هنری خود را از دست می‌دهند.

برای هر مطالعه‌ی اقتصادی، لزوم وجود آمار و ارقام اصل انکارناپذیری است و در نبودِ آن‌ها، راه حلی جز اتکا به دیده‌ها، شنیده‌ها و دریافت‌های فردی وجود ندارد. عدم وجود آمار در زمینه‌ی اقتصاد هنر در ایران، زمینه‌ساز چالشی شده که مسئولین را به اشتباه می‌اندازد و اظهارنظرهایی را سبب می‌شود که با واقعیتِ موجود، فاصله‌ی زیادی دارد.

دسترسی به آمار صحیح، متکی بر دانش و به‌دور از هرگونه برداشت شخصیِ در فضای هنریِ امروزِ ایران لازم و ضروری است. برای سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزیِ توسعه‌ی فرهنگی و رونق هنر، دسترسی به اطّلاعاتِ جامع در مورد کلیه‌ی اجزا و عناصر تشکیل دهنده‌ی نظام هنریِ کشور، امری بدیهی است ولی به‌علت نبود قیمت‌های واقعی و کارشناسی‌شده، میل به پنهان‌کاری و عدم شفافیت از سوی هنرمندان و دست‌اندرکاران فروش، دست‌یابی به آمار و اطلاعات بعید به‌نظر می‌رسد.

اکثر مسئولین و سیاست‌گذران اقتصادی و فرهنگی، اطلاعات جامع و به‌روزشده‌ای درباره‌ی هنر ندارند و به نقش

موثر و سازنده‌ی آن در رشد فرهنگی مردم عادی واقف نیستند. سرمایه‌گذاری بر روی آثار هنری، از نظر بسیاری از مدیران فرهنگی و اقتصادی، کاری بیهوده و بی‌آتیه است.

درباره‌ی دخالت یا عدم دخالت دولت در اقتصاد هنر، دو نظریه وجود دارد: عده‌ای معتقدند دخالت دولت کمکی به بهبود اوضاع نخواهد کرد و گروه دیگری نیز بر این باورند که دولت و مجلس باید قوانینی وضع کنند تا بر مبنای آن، درصدی از بودجه‌ی دولت صرف خرید آثار هنری شود.

در هر دوره‌ی درخشانی از هنر ایران، رد پای حمایت‌های دولتی به‌وضوح به‌چشم می‌خورَد. می‌توان به دوره‌ی ایلخانی، صفویه و قاجاریه (دوران ناصرالدین‌شاه) اشاره کرد. رسیدن به اقتصادی پویا و پُررونق در زمینه‌ی هنر، نیازمند برنامه‌ریزی جدی و پیگیری مستمر امور است. یافتن سازوکارهای بهبود نحوه‌ی تخصیص منابع عمومی در این بخش و شناسایی عوامل اقتصادیِ رونق دهنده‌ی تولید و مصرف کالاهای فرهنگی و هنری نیز می‌تواند موثر واقع شود.

دولت می‌تواند با استفاده از روش‌های زیر به رونق هر چه بیش‌تر فرهنگ‌وهنر کمک کند:

۱. پرداخت یارانه برای خریدهای فرهنگی و هنری.
۲. عرضه‌ی مستقیم کالاها و خدمات هنری از طریق بنگاه‌های دولتی.
۳. اعطای کمک مالی بلاعوض به فعالان عرصه‌ی فرهنگ‌وهنر.
٤. پیش‌بینی معافیت مالیاتی برای هنرمندان.
۵. تخصیص تخفیف‌های مالیاتی برای اهالی هنر و سازمان‌های هنری.
٦. اطلاع‌رسانی با استفاده از چاپ کتاب، کاتالوگ، بروشور و وسایل ارتباط جمعی نظیر رادیوو تلوزیون.
۷. معرفی هنرمندان معاصر در عرصه‌های بین‌المللی، با برپایی نمایشگاه‌هایی در خارج از کشور.
۸. پشتیبانی و حمایت از آموزش هنر در مدارس و سایر مراکز آموزشی.
۹. قانون‌گذاری برای حمایت از حقوق اقتصادی هنرمندان، نظیر پرداخت حق تکثیر آثار.

توجه دولت به اقتصاد هنر می‌تواند منافع مالی قابل توجهی برای کشور به‌دنبال داشته باشد و موجب افزایش درآمد ملی، کارآفرینی، اشتغال‌زایی و توسعه‌ی صادرات شود. هم‌چنین این امکان فراهم می‌آید که یک مزیت ملی با اقتصاد و هنر جهان در تعامل قرار گیرد. این رشد و تکاپوی سازنده، موجب آرامش خاطر و امنیت اقتصادی هنرمندان خواهد شد چرا که در قرن بیست‌ویکم، اقتصاد هنر یکی از پایه‌های خلاقیت هنری محسوب می‌شود و به هنرمند این امکان را می‌دهد تا با آرامش خاطر بیش‌تری به خلق آثار بدیع و ماندگار بپردازد.

••

گالری و گالری‌داری در خدمت اقتصاد هنر

یکی از عوامل مهم و تأثیرگذار در بحث اقتصادِ هنرهای تجسمی وجود نگارخانه‌هایی فعال و پویاست. گالری در اصل محفلی‌ست سالم، صمیمی و قانونمند برای ایجاد ارتباط میان هنرمند و خریدار اثر هنری. گالری را نباید صرفاً محلی برای خرید و فروش(Market) دانست و این نکته را نیز باید مدنظر داشت که گالری‌دار یک دلال(Dealer) یا تاجر نیست. او در واقع، عاملی برای پیش‌برد فرهنگی جامعه است که در برابر بازدیدکنندگانِ آثار هنری نیز مسئولیت دارد. لذا باید این توانایی را داشته باشد که به بیننده، در درک هنری و بصریِ آثار کمک کند. او هم‌چنین خریدار را با اطمینان، به‌سَمتِ خرید اثر اُرجینال و دارای ارزش‌های هنری راهنمایی می‌کند و خریدار نیازمند نظر کارشناسی اوست. خرید از گالری، در اصل شبیه به خرید از یک موسسه‌ی معتبر است که کالاهای خود را با گارانتی و شناسنامه‌ی اصالت به‌فروش می‌رساند. پس لازم است مجموعه‌دار و هنرمند از عواقب دادوستدهای غیرکارشناسانه‌ی خارج از فضای گالری‌هامطلع باشند.

در کشـــورهایی که خرید و فروش آثار هنری سابقه‌ی طولانی دارد، نگارخانه‌ها زیر نظر انجمن یا سندیکای

گالری‌داران اداره می‌شوند. سندیکا شرح وظایف را طبق نظر گالری‌دارها تدوین کرده است و آن‌ها را موظف می‌کند آثار هنری را در سطح شهر به‌نمایش بگذارند تا عموم مردم، هنر گذشته و امروز را از نزدیک مشاهده کنند. این رویدادها با یک برنامه‌ریزی جامع و مدوّن ترتیب داده می‌شوند و آثار هنرمندان جوان معمولاً در قالب نمایشگاه‌های گروهی ارائه می‌شوند. گاهی نیز آثار بر اساس ترتیب تکامل و بلوغ هنری خالق آن‌ها(Chronology) نمایش داده می‌شوند.

در این جوامع، هنرمندان توسط انجمن‌ها و دانشگاه‌ها شناسائی می‌شوند و آثار آن‌ها در جلسات تخصصی مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند. در ادامه، این موضوع بررسی می‌شود که آیا حضور هنرمند برای جامعه‌ی هنری مفید و مثمرثمر خواهد بود یا نه؟ گالری‌ها هنرمندان منتخب را علاوه بر حمایت مادی و معنوی، به جامعه‌ی هنری و نهادهای حامی هنرمندان معرفی می‌کنند و نمایشگاه بزرگی از آثار هر یک از آن‌ها ترتیب داده می‌شود. در جریان این رویداد، منتقدان آثار را بر اساس مبانی زیبایی‌شناسی نقد و بررسی می‌کنند و به‌این ترتیب، هنرمند رسماً وارد فضای حرفه‌ای هنر می‌شود.

• • •

گالری داری در ایران

میان تولیدکننده و سیســـتم عرضه‌ی آثار هنری در ایران، فاصله‌ای وجود دارد که موجب شده است بخش زیادی از کارهای هنری، در گوشـــه‌ای از خانه یا آتلیه‌ی هنرمندان به‌دست فراموشی سپرده شود. گاهی نیز آثار فاخر، در برابر مبالغ ناچیزی به دلالان فروخته می‌شود. اکوسیستم هنری ایران از تناسب لازم برخوردار نیست و زنجیره‌ی پیوسته و منسجمی را در بر نمی‌گیرد، چرا که میان میزان ورودی و خروجی آثار هیچ تناسبی وجود ندارد و مکانیسم‌های تجاری، پاسخ‌گوی تولیدات هنری نیست.

اکوسیستم هنری ایران از تناسب لازم برخوردار نیست و زنجیره‌ی پیوسته و منسجمی را در بر نمی‌گیرد، چرا که میان میزان ورودی و خروجی آثار هیچ تناسبی وجود ندارد و مکانیسم‌های تجاری، پاسخ‌گوی تولیدات هنری نیست.

تجارت جهانیِ هنر در ایران، از سده‌ی نهم هجری و به‌طور خاص از نیمه‌ی اول سده‌ی یازدهم در اصفهان گسترش پیدا کرد. در آن ایام، نمونه‌هایی از هنر اروپایی از جمله تصاویر چاپی، گراورها و تابلوهای رنگ‌روغن بر روی بوم خرید و فروش می‌شد که ورود این آثار به بازار اصفهان، تحول عظیمی در سلیقه و ذوق زیبایی‌شناسی هنرمندان و هنردوستان آن‌روزگار ایجاد کرد. مهم‌ترین نتیجه‌ی این تحولات را می‌توان شـــکل‌گیری پیکرنگاریِ درباری بعد از سده‌ی سیزدهم هجری (دوره‌ی افشاریه و زندیه) دانست که در نیمه‌ی اول سلطنت قاجار به اوج و کمال خود رسید.

با جستجو در سفرنامه‌ی جهانگردانی نظیر ژان شاردن (Jean Chardin) و پیترو دلاواله (Pietro Della Valle) به شواهدی می‌رسیم که نشان می‌دهد در عهد صفوی خرید و فروش آثار هنری در بازار قیصریه اصفهان رواج داشت و تجّار ایرانی و فرنگی به دادوستد کتاب‌های مصوّر و مذهّب، اشیا میناکاری‌شده، قاب‌آینه‌های خاتم، ظروف کهنه فغفوری و بارفتن، یشم و جواهرات می‌پرداختند. در این دوران، علاوه بر خروج آثار هنری ایرانی و ورود هم‌زمانِ آثار اروپایی به کشور، تفکر مجموعه‌داری آثار هنری در میان تمام سطوح جامعه، از شاه گرفته تا وزیران، شاهزادگان، درباریان و تجّار رواج پیدا کرده بود و این روند در رشد کمی و کیفی و فروش آثار هنری بی‌تأثیر نبود.

بانک‌ها و موسسات مالی‌واعتباری دنیا، نقش تعیین کننده‌ای در رونق بازار هنر دارند که از آن جمله می‌توان به دویچه بانک آلمان و یوبی‌اس بانکِ سوییس اشاره کرد که با خرید آثار هنری، از هنرمندان و گالری‌داران حمایت می‌کنند. در ایران در دوره‌ی پهلوی نیز بانک‌ها مجموعه‌های هنری ارزشمندی را در اختیار داشتند.

گالری‌داری در ایران پیشینه‌ی چندانی ندارد. اولین گالری به‌معنی امروزی آن، یعنی «تالار آپادانا» توسط محمود جوادی‌پور با هم‌کاری حسین کاظمی و امیرهوشنگ آجودانی در سال ۱۳۲۷ش در تهران افتتاح شد که پس از چندی

حراج تهران، سال ۹۴

به حالت تعطیل درآمد و موضوع تأسیس نگارخانه، چه از جانب دولت و چه از طرف مردم به مدت یک دهه، به‌دست فراموشی سپرده شد.

در سال ۱۳۳۶ش گالری «هنر جدید» در تهران شروع به کار کرد و طی شش سال، تنها نگارخانه‌ی فعال شهر بود. البته باید به افتتاح گالری «استاتیک» در سال ۱۳۳٤ش توسط مارکو گریگوریان نیز اشاره کرد. این نگارخانه که در میدان فردوسی واقع شده بود پس از حدود دو سال فعالیت غیرمستمر، تعطیل شد. هانیبال الخاص در سال ۱۳٤۰ش گالری «گیلگمِش» را در خیابان وزرای سابق افتتاح کرد که متأسفانه این نگارخانه نیز در ۱۳٤۳ش به کار خود پایان داد.

در سال ۱۳۵۳ش با تصمیم شورای عالی وزارت فرهنگ‌وهنر، اجازه‌ی تأسیس و نظارت بر فعالیت نگارخانه‌های کشـــور به دبیرخانه‌ی شورای عالی فرهنگ‌وهنر واگذار شد و در سال ۱۳۵۳ش اولین مجوز رسمی برای تأسیس گالری «سولیوان» به مدیریت محمدتقی سیاحت‌گر صادر گردید. پس از آن بود که نگارخانه‌های متعددی در سطح شهر شروع به‌کار کردند.

بعد از انقلاب اسلامی، با شروع جنگ و تغییر شرایط، مقوله‌ی فرهنگ‌وهنر برای مدتی در حاشیه قرار گرفت. پس از جنگ نیز نقاشی دیواری و هنر انقلابی و نقاشی‌هایی با مضامین مذهبی و جنگی مورد توجه قرار گرفت و هرگونه فعالیت و رشد اقتصادی در این زمینه متوقف گردید. دوره‌ی اصلاحات (۱۳۸٤–۱۳۷٦ش) سرآغاز ارتباط بازار هنر ایران با بازارهای جهانی بود و با تصویب قانونِ اختصاص نیم‌درصد از بودجه‌ی عمرانیِ وزارتخانه‌ها برای خرید آثار هنرهای تجســـمی در دولت هشتم به اوج خود رسید که این قانون متأسفانه در دولَت‌های بعدی اجرا نشد. برگزاری نمایشگاهی از آثار هنرمندان ایرانی با عاملیت گالری «والی» و پشتیبانی موزه‌ی هنرهای معاصر تهران و گالری‌های «آریا» و «نور» در آرت اکسپوی نیویورک در سال ۱۳۷۹ش اولین حضور بین‌المللی هنر ایرانِ پس از انقلاب در بازارهای جهانی را رقم زد. تعداد گالری‌های خصوصی روزبه‌روز بیش‌تر شد، به‌طوری‌که امروزه شمار گالری‌های فعال در تهران به چندصد واحد می‌رسد.

افزایش روزافزون تعداد گالری‌های هنری از سویی مایه‌ی خوشحالی‌ست و نشان می‌دهد که هنرهای تجسمی

به‌لحاظ کمّی رشد چشم‌گیری داشته است. این مهم، حاصل تلاش کسانی است که سال‌های زیادی از عمر خود را صرف آموزش و پرورش هنرجویانی کرده‌اند که جامعه‌ی تجسمی امروز ایران را تشکیل می‌دهند. اما آیا صرفِ در اختیار داشتن فضایی به‌عنوان محل نمایش آثار هنری، دلیل موجهی بر رفتار حرفه‌ای یک گالری‌دار است؟

واقعیت این اســـت که گالری‌داری حرفه‌ای در ایران تعریف درستی ندارد و شاید تعداد کسانی که به‌صورت جدی و اصولی به این کار می‌پردازند از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نکند. ارتباط درست و سالمی میان هنرمندان و صاحبان و سیاست‌گذارانِ امور گالری‌ها وجود ندارد و هویت‌بخشی به هنر و هنرمند، تعیین سبک به‌خصوص و ارتباط با هنرمندان مشخص و فعال در این سبک، از درجه‌ی اهمیت چندانی برخوردار نیست. اکثر کسانی که به این حرفه می‌پردازند، این شغل را به‌صورت تفنّنی دنبال می‌کنند بنابراین با ارزش آثار ارایه‌شده و اصول قیمت‌گذاری آشنا نیستند و معمولاً شیوه‌های دلال‌مآبانه‌ای را دنبال می‌کنند که تابع هیچ نظم و قانونی نیست و باعث آشفته‌تر شدن بازارِ فروشِ آثار هنری می‌شود.

در ســـال‌های اخیر، مقوله‌ی اقتصاد هنر در ایران به‌علت برگزاری حراج‌های هنری در آن ســـوی مرز، دچار سردرگمی و نابسامانی گردیده اســـت. بازار فروش آثار هنری در ایران، به جنب‌وجوش افتاده است ولی ضوابط و معیارهای غیرمنطقی و نادرستی به این جریان راه یافته که نتیجه‌ای به‌غیر از ظهور قیمت‌ها و انتظارات کاذب را به‌دنبال نداشـــته است. از آن‌جایی‌که آثار از طریق گالری‌ها به این حراجی‌ها معرفی می‌شوند، نمی‌توان نقش مدیران گالری‌ها را در این اوضاع آشفته نادیده گرفت. بالا رفتن روز افزون قیمت‌ها، نتیجه‌ی هیجان ناشی از این حَراجی‌هاست. به‌طوری‌که قیمت آثار برخی از هنرمندان جوان چهار یا پنج برابر شده است. اما این‌که بازار داخلی فروش آثار هنری، چنین ظرفیتی را دارا باشد، بعید و دور از ذهن به‌نظر می‌رسد. در شرایط حاضر، بهتر است که صاحبان گالری‌ها به‌جای سودهای کلان و آنی، به منافع درازمدت بیاندیشند چرا که در غیر این‌صورت عملاً مخاطبان و خریداران داخلی خود را از دســـت خواهند داد و خرید آثار هنری در داخل کشور تنها مختص قشر محدودی خواهد شد که لزوماً هنرشناس نیستند.

گالری‌داری حرفه‌ای در ایران تعریف درستی ندارد و شاید تعداد کسانی که به‌صورت جدی و اصولی به این کار می‌پردازند از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نکند. ارتباط درست و سالمی میان هنرمندان و صاحبان و سیاست‌گذارانِ امور گالری‌ها وجود ندارد و هویت‌بخشی به هنر و هنرمند، تعیین سبک به‌خصوص و ارتباط با هنرمندان مشخص و فعال در این سبک، از درجه‌ی اهمیت چندانی برخوردار نیست.

در سوی دیگر ماجرا هنرمندان جوانی قرار گرفته‌اند که پیشینه‌ی هنری چندانی ندارند و نمی‌توان تأثیر جوّ روانی ناشـــی از فروش‌های چند صد میلیونی خارج از کشور را بر آن‌ها نادیده گرفت. آثار ارایه‌شده در این مجموعه‌ها، هرگز نباید معیار و مقیاس سنجش ارزش آثار هنری قرار گیرند و هنرمندانی که بر مبنای سلیقه‌ی مشتریان این حراجی‌ها کار می‌کنند، دیر یا زود با ریزش مخاطبین داخلی خود مواجه خواهند شد.

امروزه کیفیت آثار ارایه شده در عرصه‌ی هنرهای تجسمی ایران تعریف چندانی ندارد و مسئولین گالری‌ها به‌طور معمول، هنرمندان معروف و صاحب امضا را به جوانانِ بااستعداد ترجیح می‌دهند. از سوی دیگر، هنرمند جوانی که چند سالی را صرف خلق کارهای نو کرده و خواهان به‌نمایش گذاشتن آثارش است، به‌ناچار در مقابل گالری‌هایی که گردانندگان‌شان لزوماً افراد کارشناس و حرفه‌ای نیستند، مدت‌ها در صفِ انتظار خواهد ماند. او ندانسته آب در آسیاب این بی‌سامانی‌ها می‌ریزد و در یک معضل فرهنگی سهیم می‌شود و به‌این‌ترتیب این چرخه‌ی معیوب هم‌چنان ادامه پیدا می‌کند. تداوم فعالیت این گالری‌ها سخت خواهد بود چرا که میان تعداد نگارخانه‌ها با خریداران و مجموعه‌داران آثار هنری تناسبی وجود ندارد.

هم‌چنین فضا و معماری نگارخانه‌ها در ایران با آثار هنری ارایه‌شده مناسبتی ندارد و بیش‌ترین امکانات برای نمایشِ تابلوهای نقاشی محیا شده است. آثار حجمی، عکاسی، طراحی، اینستالیشن، مالتی‌مدیا و دیگر آثار هنری در

فضائی ناکارآمد ارائه می‌شوند و فضای گالری‌ها به‌طورکلی فاقد هرگونه انعطاف برای هماهنگی با آثاری‌ست که به نمایش گذاشته می‌شوند.

از منظر اصولِ چینش نمایشـــگاه‌ها، آثار هنری باید در فضای نمایشِ خود زندگی کنند. تعدّد قطعات هنری عرضه‌شده به‌هیچ‌وجه ضامن کیفیت یک نمایشگاه نیست. تجمع آثار و نَصب آن‌ها در فاصله‌های نزدیک به‌هم، فرصت تفکر و درست دیدنِ کارها را از بیننده می‌گیرد. چیدمان آثار هنری کاری کاملاً تخصصی است و گالری‌دار و هنرمند با مشورت یکدیگر، کارها را بر مبنای سیستم رنگ، فرم، هارمونی، موضوع یا کرونولوژی در فضای گالری نصب‌می‌کنند.

اســـتفاده از نورپردازی مناسب نیز از جمله مواردی است که متأسفانه در ایران به آن پرداخته نمی‌شود و لازم است متخصصین این رشته بر اساس استانداردهای روزِ دنیا و با وسواس، نورپردازی درست و سازگار با فضای نمایشگاه‌های هنری طراحی کنند. گالری‌ها موظفند با انتشار بروشور، کاتالوگ، کتاب و ارتباط سازنده با منتقدین و نظریه‌پردازان، بخشی از رسالت فرهنگی خود را با معرفی هنرمندانی خلاق و پویا به انجام برسانند.

جایگاه مهم و کلیدیِ رسانه‌های جمعی نظیر رادیو و تلوزیون را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. جایگاه و نقشی که امروزه در کشور ما بسیار کم‌رنگ و بی‌اثر است. مدت زمان برنامه‌های ویژه‌ی معرفیِ رویدادها، نمایشگاه‌های هنرهای تجسمی و هنرمندان فعال در این عرصه بسیار کوتاه و ناچیز اســـت. صدا و سیما می‌تواند نقش بسیار مهمی در بالا بردن سطح دانش و سلیقه‌ی بصری مخاطبان خود ایفا کند.

امروزه کیفیت آثار ارایه شده در عرصه‌ی هنرهای تجسمی ایران تعریف چندانی ندارد و مسئولین گالری‌ها به‌طور معمول، هنرمندان معروف و صاحب امضا را به جوانان بااستعداد ترجیح می‌دهند

••••

حراجی‌های هنری در جهان

هر نوع کالای هنری، نظام تجاری خاصی را می‌طلبد و حراجی یکی از این نظام‌ها است که به موازاتِ گالری‌ها، در رونق اقتصاد هنر نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. تداوم چنین برنامه‌هایی می‌تواند در درازمدت، زمینه‌ساز ارتقای سطح سلیقه‌ی هنریِ عموم افراد جامعه گردد و خریدِ آثار هنری را به فرهنگی همگانی تبدیل کند.

در حراجی‌های بین‌المللی، آثار به‌نمایش گذاشته شده را به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌کنند: آثار هنری تاریخی و آثار هنری معاصر. آثار هنری تاریخی پس از سنجش اصالت، صحت و قدمت‌شـــان توسط کارشناسان معتمدِ حراج‌گذار، معرفی و در حضور مالک آن‌ها قیمت‌گذاری می‌شوند و گاه به چندین برابر قیمت تعیین‌شده به‌فروش می‌رسند. ارزش هنری و قیمت آثار هنری معاصر نیز توسط کارشناسان و با حضور هنرمندَ تعیین می‌شود تا اثر هنری مورد نظر در حراجی شرکت داده شود.

روند کار چنین است که آثار هنری، چند روز قبل از حراج به نمایش گذارده می‌شوند و کاتالوگ‌هایی برای معرفی کارهای ارایه‌شده چاپ می‌گردد. در روز حراج با اعلام ورود اثر و قطعه‌ای برروی صحنه‌ی فروش، خریداران احتمالی که نسبت به خرید آن اثر تمایلی دارند، قیمت پیشنهادی خود را اعلام می‌کنند و هر یک از خریداران برای تصاحب آن اثر، مبلغی را به قیمت پیشنهاد شده‌ی قبلی می‌افزاید و در نهایت کسی مالکِ اثر هنری خواهد شد که بالاترین مبلغ را برای خرید و تصاحب آن بپردازد. هنرمند و خریدار هر یک بطور جداگانه مبلغی بین ۱۰ تا ۳۰ درصد فروش را به‌عنوان کمیسیون به برگزارکنندگان حراج پرداخت می‌کنند.

قطعات هنری شرکت‌کننده در حراج، لزوماً آثار خلق شده توسط هنرمندانِ کشور برگزار کننده نیست و می‌تواند آثار هنرمندانِ هر کشوری را دربرگیرد. خریداران هم می‌توانند آثار خریداری شده را به هر نقطه از جهان منتقل کنند. البته آثاری که در زمره‌ی گنجینه‌های ملی قرار می‌گیرند، از این قاعده مستثنا هستند.

حراج کریستیز

برپایی حراجی و اکسپوهای هنری برای کشور برگزارکننده‌ی آن منافع بی‌شماری دارد. به‌عنوان مثال:

۱. فراغ خاطر برای هنرمندانی که پولی به‌دست آورده‌اند.
۲. پرداخت مالیات از طرف حراج‌گذار به دولت.
۳. ایجاد اشتغال با رونق موسسات حراجی.
٤. ورود ارز به کشور توسط خریداران خارجی.
۵. رونق گردشگری.
٦. امکان خرید و فروش آثار هنری برای گالری‌دارهای داخلی.
۷. تشویق افراد متمول و ثروتمند به خرید آثار هنری.

• • • • •

مشهورترین و معتبرترین مراکز حراجی جهان

حراجی کریستیز (Christie's)

این خانه‌ی حراج بزرگ در سال ۱۷٦٦م. شروع به‌کار کرد. تمرکز اصلی این بنگاه بر روی فروش آثار هنری، عتیقه‌جات و وسایل تزیینی است. بر اساس آمار رسمیِ ارایه شده توسط کریستیز، فروش سال ۲۰۱۰م. این مرکز بیش از سه‌میلیاردوپانصدمیلیون‌دلار بوده‌است.

این بنگاه در شهرهای لندن، پاریس، میلان، نیویورک، هنگ‌کنگ و دوبی سالانه حدود چهارصدوپنجاه حراجی برگزار می‌کند و سی‌ودو دفتر مستقل کریستیز در سراسر جهان به جمع‌آوری آثار هنری و برقراری ارتباط با هنرمندان مشغول‌هستند.

حراجی ساتبیز (Sotheby's)

ساموئل بیکر در سال ۱۷٤٤م. اولین دفتر این حراجی را در لندن تأسیس کرد. در حال حاضر ساتبیز بیش از صد دفتر در سراسر جهان دارد. فروش سالیانه‌ی این بنگاه به حدود دومیلیارد دلار می‌رسد.

منوچهر یکتایی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۰ در ۱۶۰ سانتیمتر، جایگاه دوم فروش در حراج تهران ۹۵، ۱۴۷۰ میلیون تومان

حراجی بونامز (Bonhams)

این بنگاه خرید و فروش آثار هنری در سال ۱۷۹۳م. در لندن افتتاح شد. در حال حاضر کارشناسانی به نمایندگی از بونامز در بیست کشور جهان به شناسایی آثار هنری ارزشمندِ قدیم و جدید مشغول هستند. در سال ۲۰۰۲م. بونامز با خرید حراجی ترفیلد Terfield کسب و کار خود را گسترش داد.

•••••••

«حراج تهران» نسخه‌ی وطنی از یک رویداد جهانی

بازار رو به توسعه‌ی هنرهای تجسمی و بصری ایران در کمتر از یک دهه، تغییر مسیر هنر ایران به سوی جامعه‌ای را نشان می‌دهد که با بی‌پروایی به‌سوی اقتصاد آزاد در حرکت است. پیش‌تر هم اشاره شد که برگزاری حراجی به شکل امروزی آن در ایران از قدمت چندانی برخوردار نیست. نهادهای مسئول نظیر وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی یا سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری با همکاری نهادهای دیگری چون وزارت اقتصادودارایی یا مرکز پژوهش‌های مجلس باید فرآیند قانونیِ چنین فعالیت‌هایی را تعریف و زمینه‌ساز گردش مالی این حراجی‌ها شوند.

برگزاری حراج‌های هنری در جهان، فعالیتی نو محسوب نمی‌شود. برخی از آن‌ها سابقه‌ای چندصد ساله دارند و می‌توان از تجربیات ارزنده‌ی حراج‌گذاران موفقی هم‌چون کریستیز (Christie's) لندن و ساتبیز (Sotheby's) نیویورک‌سیتی استفاده کرد. در این راستا ارایه‌ی الگوهای بومی و سازگار با فرهنگ اقتصادی ایران و لزوم حضور روح ایرانی، شرقی و اسلامی لازم و ضروری به‌نظر می‌رسد.

اوایل سال ۱۳۸۵ش بنگاه تجارت و خانه‌ی حراج آثار هنری «کریستیز» اعلام کرد که قصد دارد در ایران دفتری تأســـیس کند. هرچند این تصمیم به‌علت ضعف تکنیکی برای مبادلات بانکی و گمرکی بین ایران و جهان، نبود تسهیلات کافی برای خرید و پرداخت پول و خروج کالا برای خارجی‌ها عملی نشد و «کریستیز» دفتر خود را در دوبی که به لحاظ جغرافیایی به ایران نزدیک است، افتتاح کرد اما این اتفاق توجه هنرمندان و سرمایه‌گذاران آثار هنری را بار دیگر به پدیده‌ی فروش آثار تجسمی در بازارهای جهانی جلب کرد.

کریســـتیز در حراج دوبی خود سهم قابل توجهی را به هنر ایران اختصاص داد و آثار هنرمندانی نظیر محمد احصائی، بهمن محصّص، فرهاد مشیری و... با قیمت‌های بالایی به‌فروش رفت. با این کار، سوالی در ذهن فعالان این عرصه ایجاد شد که چرا این سرمایه‌ها در خودِ ایران صرف نشود؟

جای خالی برگزاری حراج آثار تجســـمی بیش از پیش احساس می‌شد. علیرضا سمیع‌آذر که به‌مدت هشت سال ریاست موزه‌ی هنرهای معاصر تهران را عهده‌دار بود، به توصیه‌ی جمعی از کلکسیونرها، گالری‌داران و فعالان عرصه‌ی هنر، مأمور آماده‌سازیِ مقدمات برگزاری «حراج تهران» شد. سمیع‌آذر مدتی نیز به‌عنوان کارشناس آثار هنری خاورمیانه با خانه‌ی حراج «کریستیز» هم‌کاری داشت و با استانداردهای بین‌المللی برگزاری حراج آشنا بود.

به‌این‌ترتیب اولین دوره‌ی حراج هنری تهران در ۱۳۹۱ش شـــروع به‌کار کرد و تا به امروز پنج دوره از آن برگزار شده است. ساختار کلی این حراجی به نمونه‌های مشابه بین‌المللی نزدیک است و در معرفی آثار، انتشار کاتالوگ، دعوت مجموعه‌داران و خریداران آثار، تبلیغات و برگزاری نمایشـــگاه پیش از مزایده، مراسم افتتاحیه و برنامه‌های جانبی این رویداد، استانداردهای جهانی تا حدود زیادی رعایت می‌شود.

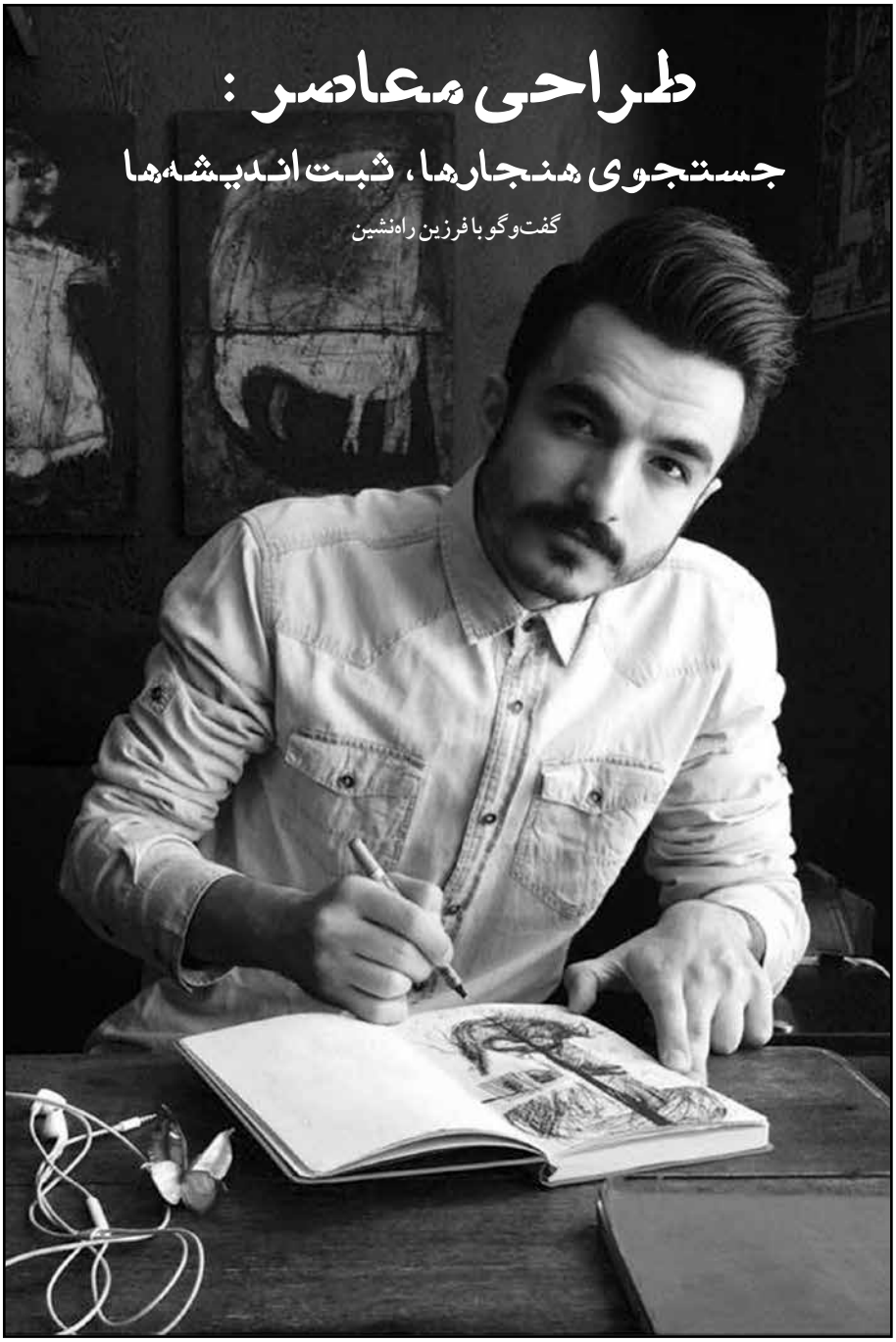
اگرچه اقتصاد هنر در ایران نسبت به سالیان گذشته پیش‌رفت چشم‌گیری داشته اما سیاست‌گذاری‌های کلان فرهنگی و هنری هنوز به شکل‌گیری اقتصادی پویا و زاینده منجر نشده است و برای رسیدن به این مهم حمایت‌های دولت، بخش خصوصی و افراد حقیقی در کنار پشتیبانی نهادهای قانون‌گذار امری لازم و ضروری به‌نظر می‌رسد.

از آن‌جایی که برپایی چنین رویدادهایی نیازمندِ پشتوانه‌ی غنی مالی و منابع اعتباری دولت نیز در این زمینه بســـیار محدود است، هزینه‌های اجرایی باید از طریق خودِ حراجی تأمین گردد. این مهم بدون رسیدن به اقتصادی پویا امکان‌پذیر نیست. بنابراین لازم است قیمت آثار ارایه‌شده در حراج افزایش یابد، چرا که با وجود قیمت‌های نازل، صحبت از اقتصاد هنر بی‌معناست.

در کاتالوگ «حراج تهران» نیز همانند سایر حراجی‌ها، برای هر اثر دو برآورد کمینه (حداقلی پایه) و بیشینه (حداکثری) تعیین شده است و مزایده با رقمی پایین‌تر از برآورد اولیه آغاز می‌گردد. «حراج تهران» در آخرین دوره‌ی خود، فروشی بالغ بر بیست‌وپنج میلیارد تومان داشت. در داخل ایران، سهراب سپهری رکورددار بالاترین قیمت فروش است اما در خارج از کشور، پرویز تناولی در رتبه‌ی اول و حسین زنده رودی و محمد احصایی به‌ترتیب در رتبه‌ی دوم و سوم قرار دارند.

چند سالی‌ست که «حراج ملی» نیز به عنوان دومین تجربه در زمینه برگزاری حراج‌های هنری، به فروش آثار نقاشی، خوشنویسی، نگارگری، نقاشی خط، تذهیب، نسخ خطی و صنایع دستی اختصاصی یافته است. برگزاری این رویداد فی‌نفسه نویدبخش رونق خرید و فروش این دسته از آثار و حمایت از هنر و هنرمندان ایرانی در زمینه هنرهای سنتی و ایرانی است اما نتایج بدست آمده حاکی از این است که این رویداد هنوز با استانداردهای جهانی فاصله‌ی زیادی دارد.

با توجه به تمام مباحثی که در این مقاله مطرح و مورد بررسی قرار گرفت می‌توان به این نتیجه رسید که اگرچه اقتصاد هنر در ایران نسبت به سالیان گذشته پیش‌رفت چشم‌گیری داشته اما سیاست‌گذاری‌های کلان فرهنگی و هنری هنوز به شکل‌گیری اقتصادی پویا و زاینده منجر نشده است و برای رسیدن به این مهم حمایت‌های دولت، بخش خصوصی و افراد حقیقی در کنار پشتیبانی نهادهای قانون‌گذار امری لازم و ضروری به‌نظر می‌رسد.



طراحی معاصر:
جستجوی هنجارها، ثبت اندیشه‌ها

گفت‌وگو با فرزین راه‌نشین

فرزین راه‌نشین

افسانه اسکوئی: در جریان جشنواره‌ای تحت عنوان «امید و عدالت» که به همّت اداره‌ی فرهنگ و ارشاد اسلامی استان آذربایجان‌شرقی برپا شده بود، با نقاش جوانی آشنا شدم که با وجود سن و سال کم، دانش بصری و توانایی‌های تکنیکی قابل توجهی داشت. قابلیت‌های طراحی را به خوبی می‌شناخت و زیرکانه، قدرت خود در بازنمائی تصاویر را به رخ می‌کشید. در طول این سال‌ها رفتار حرفه‌ای او را به دقت دنبال کرده‌ام و در این میان او را هر روز بیشتر از دیروز در راهی که در پیش گرفته، مصمّم یافتم. با او در بعدازظهر یک روز بهاری در دفتر نشریه به گفت‌وگو نشستیم و باهم از هر دری گپ زدیم.

• شاید این سوال خیلی کلیشه‌ای به نظر برسد اما بالاخره باب گفت‌وگو باید از جایی باز شود. برای کسانی که تو را نمی‌شناسند از خودت بگو. از کی متوجه شدی که هنر و به طور مشخص طراحی و نقاشی راهی‌ست که قصد داری آینده‌ات را بر پایه‌ی آن بنا کنی؟

■ بگذارید من هم پاسخی کلیشه‌ای به سوال شما بدهم. از دوران کودکی به نقاشی علاقه‌مند بودم!! در دوره‌ی راهنمایی در مسابقه‌ی نقاشی بین مدارس رتبه‌ی اوّل را بدست آوردم و این اتفاق در اصل شروع توجه جدی من به نقاشی بود. پس از آن بود که با «ابَراهیم مقبلی» آشنا شدم و در کلاس‌های او به فراگیری طراحی و نقاشی رنگ روغن پرداختم. هم‌زمان با پایان سال اوّل دبیرستان از طریق دوستی با هنرستان میرک تبریز آشنا شدم و پذیرفته شدن در آزمون ورودی هنرستان، آغازی بر زندگیِ من به عنوان یک نقاش بود.

• هنرستان میرک در دوره‌های مختلف، فارغ‌التحصیلان برجسته‌ای داشته‌است. عده‌ای نظیر داوود امدادیان در قید حیات نیستند و برخی دیگر، نظیر میریعقوب عمامه‌پیچ، حمید نامدار، محمد فاسونکی و... هنوز هم به طور جدی مشغول به کارند. به نظر می‌رسد فضای هنرستان در طول سالیان، بستر مناسبی برای پرورش استعدادهای جوان بوده است. کمی از جوّ هنری حاکم بر میرکِ آن سال‌ها برایمان تعریف کن.

■ همزمان با ورود من به هنرستان میرک در سال ۸۳، موجی از گرایشات نوگرایانه، جایگزین شیوه‌های آموزشی کلاسیک شد. تعدادی از فارغ التحصیلان پیشین هنرستان نظیر «محمدرسول خرازی‌پور»، «ضرغام فتحعلیزاده»، «بابک امجد» و...پس از اتمام تحصیلات تکمیلی خود در تهران، به عنوان مدرّس در هنرستان، مشغول به کار شده بودند.

سال دوم به پرداخت جدی به طراحی و رسیدن به شناختی درست از طبیعت گذشت و فضای رقابتی سالم و سازنده‌ای مبتنی بر کارِ زیاد شکل گرفت.

در سال سوم «مهدیِ لذیری» مدیریت هنرستان را به «کریم باوفا» تحویل داد. این موضوع تحول اساسی در ساختار آموزشی هنرستان را به دنبال داشت. کارگاه‌های طراحی و نقاشی، توسط اساتیدی نظیر «ابراهیم پشت‌پناه» و «سعید ظریفی» اداره می‌شد که سعی داشتند پرداختِ صحیح و اصولی به مبانی اولیّه‌ی نقاشی را به هنرجویان آموزش دهند. به یاد دارم که این رویکرد چندان به مذاق ما خوش نمی‌آمد؛ چرا که معتقد بودیم در این شیوه‌ی تدریس، خلاقیت و نوآوری جایی نخواهد داشت. اما پس از گذشت سالیان و با نگاهی منصفانه به آن روزها اعتراف می‌کنم، بخشی از توانائی‌های امروزم را مدیون آموزش‌های آن سال‌ها هستم.

• مطمئناً با ورود به دانشگاه و انتخاب رشته‌ی نقاشی به عنوان رشته‌ی تحصیلی، قضیه جدیّت بیشتری پیدا کرد. در بدو ورود، چگونه فضائی را شاهد بودی و این فضا چه تأثیری بر رفتار حرفه‌ای تو داشت؟

■ در مهرماه سال ۱۳۸۶ با وجود پذیرفته‌شدن در مقطع کارشناسی رشته‌ی نقاشی دانشگاه سوره در تهران، به صلاحدید خانواده و اساتید، وارد مقطع کارشناسی نقاشی دانشگاه آزاد تبریز شدم. فضای حاکم بر دانشگاه رنگ و بوی هنری چندانی نداشت.

تسلط نسبی‌ام به طراحی، مرا به سوی تجربیات نو و خلاقانه سوق می‌داد. گاهی احساس می‌کردم توانائی‌های طراحی و دغدغه‌های ذهنی‌ام به موازات یکدیگر پیش نمی‌روند و در بعضی مباحث طراحی، نیاز به بازنگری دارم. بنابراین یک سالی را به مشق‌کردن از آثار هنرمندانی نظیر «پابلو پیکاسو» و «کته کل ویتس» گذراندم و از آموزه‌های تکنیکی «احمد وکیلی» و «علی ندائی» بسیار آموختم. در ادامه، به دنبال شیوه‌ای بودم که در عین بدیع بودن، تمامی خصوصیات طراحی‌هایم را بازتاب دهد. در همین روزها در حیاط دانشکده، تکه‌ای تخته‌ی سه‌لایه پیدا کرده و با ذغال، شروع به طراحی بر روی آن کردم. نتیجه‌ی کار تا حدود بسیار زیادی، انتظارات مرا برآورده می‌کرد. با همین کار بود که در سال ۱۳۸۸ در جشنواره‌ی هنرهای تجسمی فجر پذیرفته شدم.

• در دوران معاصر، گالری‌گردی و شرکت در رویدادهای مختلف فرهنگی و هنری، بخش قابل توجهی از اوقات فراغت انسان معاصرشهرنشین را به خود اختصاص داده و خرید آثار هنری کم‌کم به عادتی فرهنگی بدل شده‌است.

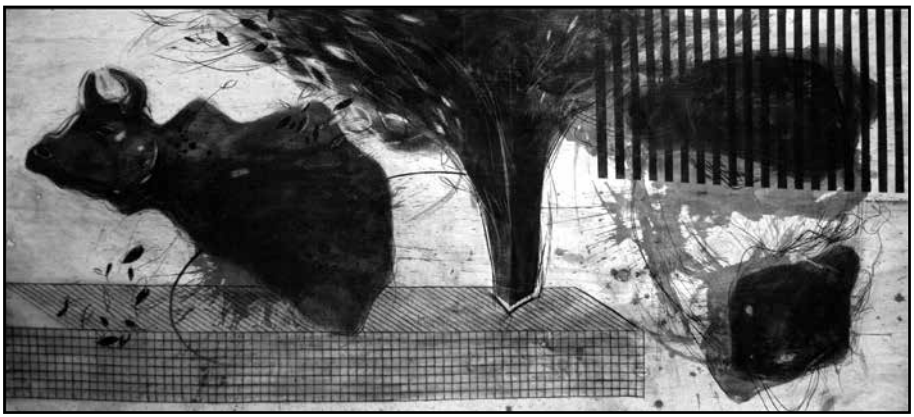
در شهرستان‌ها سایه‌ی رکود در گردش مالی هنر بر روی زندگی هنرمندان حرفه‌ای به‌وضوح احساس می‌شود. به نظر تو اشکال کار در کجاست؟

■ یک هنرمندِ قابل، باید در تمامی زمینه‌ها از توانائی‌های نسبی برخوردار باشد؛ برای معرفی آثار خود با سیاست عمل کند و نسبت به اقتصادِ هنر و نبض بازار، اطلاعات جامع و به‌روزی داشته باشد. پیکاسو از جمله معدود هنرمندانی بود که در دوران حیات خود با اقبال عمومی مواجه شد. او با روح زمانه‌ی خود به خوبی آشنا بود و در دوره‌ای که مشغول به کار بر روی تابلوی معروف «گرنیکا» بود، از رنگ‌های سفید و سیاه و تنالیته‌های مختلف خاکستری برای آفرینش این اثر بهره برد تا تصویر این اثر در روزنامه‌ها و مجلات که به صورت سیاه و سفید چاپ می‌شدند به خوبی بازتاب پیدا کند.

به نظر من یکی از دلایل بی‌تحرکی در فضای هنری شهرستان‌ها، رکود اقتصاد هنر است. هنرمندانِ این شهرها به واسطه‌ی وجود فضای رقابتیِ ناسالم، رغبت چندانی

۳۱ در ۳۱ سانتیمتر، ترکیب مواد روی کاغذ

۶۶ در ۶۶ سانتیمتر، ۱۳۸۸، زغال و گسته روی کاغذ



۲۲۰ در ۱۰۰ سانتیمتر، ۱۳۹۳، زغال و گنته روی چوب

به برگزاری نمایشگاه‌های انفرادی در شهر محل سکونت خود نشـــان نمی‌دهند. از ســـوی دیگر مجموعه‌داران حرفه‌ای در شهرهای کوچک فعالیت چشمگیری ندارند و نقاشی به صورت ناخودآگاه برای هنرمندان جنبه‌ی تفریح و تفنن پیدا کرده اســـت. در نتیجه، روزبه‌روز از تعداد هنرمندان حرفه‌ای کاسته شده و آثار ارائه شده با اُفت کیفیت مواجه می‌شود.

رونق اقتصاد هنر باعث می‌شود هنرمند با فراغ بال بیشتری به آفرینش و خلاقیت بپردازد و این کار را بر سایر فعالیت‌های خود ارجح‌تر بداند. از سوی دیگر، شاهدیم که هنرمندانی نظیر «پرویز تناولی» یا «آیدین آغداشلو» در معرفی هنرمندان با استعداد و جوان به جامعه‌ی هنری نقش بسزائی دارند. در شهرستان‌ها نیز هنرمندان بزرگ و پیشکسوت در برابر نسل جوان مسئولند و لازم است از تمام پتانسیل، شهرت، دانش و اعتبار خود برای تربیت و هدایت نسل جدید استفاده کنند.

• در رزومه‌ی کاری‌ات، شـــرکت در تعداد زیادی نمایشگاه گروهی و انفرادی در داخل و خارج کشور به‌چشم می‌خورد. از چه زمانی به فکر ارائه‌ی کارهایت در فضای گالری‌های هنری افتادی؟

■ پس از جشنواره‌ی هنرهای تجسمی فجر در سال ۸۸ و برگزاری ورک شـــاپ «امید و عدالت» به سرپرستی «احمد وکیلی» مجموعه‌ای بیست تایی با عنوان «نطفه‌ها در تاریک و روشن» شکل گرفت که با این مجموعه، در چهارمین دوره‌ی نمایشگاه «منتخب نسل نو» گالری هما در پردیس سینمائی ملت شرکت کرده و به عنوان هنرمند برگزیده‌ی اول انتخاب شدم. بدین ترتیب، مجموعه‌ی یاد شده در قالب اولین نمایشگاه انفرادی‌ام در گالری لاله در تهران به معرض نمایش گذاشته شد.

هم‌زمان در دانشگاه با اساتید مختلفی از جمله «کاوه کاوسیان» و «محمدرسول خرازی پور» کار می‌کردم اما حضور در کلاس‌های «میریعقوب عمامه‌پیچ» باعث شد بار دیگر با نگاهی به گذشته در برخی موارد، تغییراتی ایجاد کنم که در روند شـــکل‌گیری شخصیت کاری‌ام نقش مهمی ایفا کـــرد. در ادامه، مجموعه‌ای مونوکروم شکل گرفت که در نمایشگاهی انفرادی در گالری «هور» در ســـال ۱۳۹۱ به نمایش در آمـــد و بلافاصله پس از آن، من و «مهدی ریحانی» نمایشگاهی را تحت عنوان «کورسویی در مه» در گالری «سرو» تبریز ترتیب دادیم.

در آبان ماه ۱۳۹۳ سومین نمایشگاه انفرادی‌ام در گالری «اِکسَن» استانبول برگزار شد و علاوه بر فروش چشمگیر، زمینه‌ساز ارتباطاتی موثر در عرصه‌ی بین‌المللی گردید و تعدادی از نقاشی‌هایم از طرف گالری اکسن در آرت فِر استانبول و چند نمایشگاه گروهی دیگر شرکت داده شد.

پس از نمایشـــگاه استانبول، شـــرکت «سن ایچ» نمایشگاه گروهی نقاشی تحت عنوان «ورسوس» برگزار کـــرد که من نیز با چند کار قطع کوچک در این رویداد

۱۳۰ در ۱۳۰ سانتیمتر، ۱۳۹۳، زغال وکنته روی چوب

شرکت داشتم. در خلال این نمایشگاه با مدیریت گالری «اُ» آشنا شدم که به برپایی چهارمین نمایشگاه انفرادی‌ام در آذر ماه ۱۳۹۴ در این گالری انجامید.

در این میان، از طریق هنرمند مقیم انگلستان «بیتا فیّاضی» در جریان انتشار کتابی قرار گرفتم که توسط ناشری ایتالیائی به چاپ می‌رسید و مجموعه‌ای از آثار هنرمندان معاصر جهان را دربر می‌گرفت. یکی از کارهای من و چهار هنرمند ایرانی دیگر نیز به عنوان نمونه‌ای از آثار نقاشان ایرانی در این کتاب به چاپ رسید. آثار چاپ شده در این کتاب، به صورت نمایشگاهی در شهرهای ونیز، نیویورک و لندن به نمایش در آمد.

• به عنوان هنرمندی جوان و پویا زمانی که وارد مقطع کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه آزاد تهران شدی، فضای علمی و آموزشی را چگونه دیدی؟ در مقایسه با فضای دانشگاهی تبریز، جوّ هنری حاکم بر پایتخت چه حال و هوایی داشت؟

■ بعد از قبولی در دوره‌ی کارشناسی‌ارشد و تردد هفتگی‌ام به تهران با «محمدباقر ضیائی» آشنا شدم. حضور در کلاس‌های ایشان باعث شد که من نسبت به لزوم حضور «بیان» در یک اثر هنری با حساسیت بیشتری عمل کنم.

در هنر معاصر دنیا، فردیّت هنرمند بسیار حائز اهمیت است؛ هنرمند امروزی باید برای رفتار هنری خود، دلیل و بیان خاص خود را داشته باشد. لذا هنرمند در کنار آثارش بیانیه‌ای ارائه می‌کند که به بیننده، در هرچه درست‌تر دیده شدن اثر هنری و رسیدن به بیانِ مدنظر هنرمند، کمک می‌کند.

از سوی دیگر این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که تمرکز امکانات و فضاهای تخصصی هنری در پایتخت باعث می‌شود، بدنه‌ی فرهنگ و هنر در شهرستان‌ها روز به روز نحیف‌تر گردد. واقعیت این است که تحصیل در هنرستان‌ها یا دانشکده‌های هنری لزوماً به پرورش هنرمند منجر نخواهد شد و برای ورود به دنیای حرفه‌ای هنر، حضور در فضاهای جدی و پویای هنری لازم و ضروری‌است.

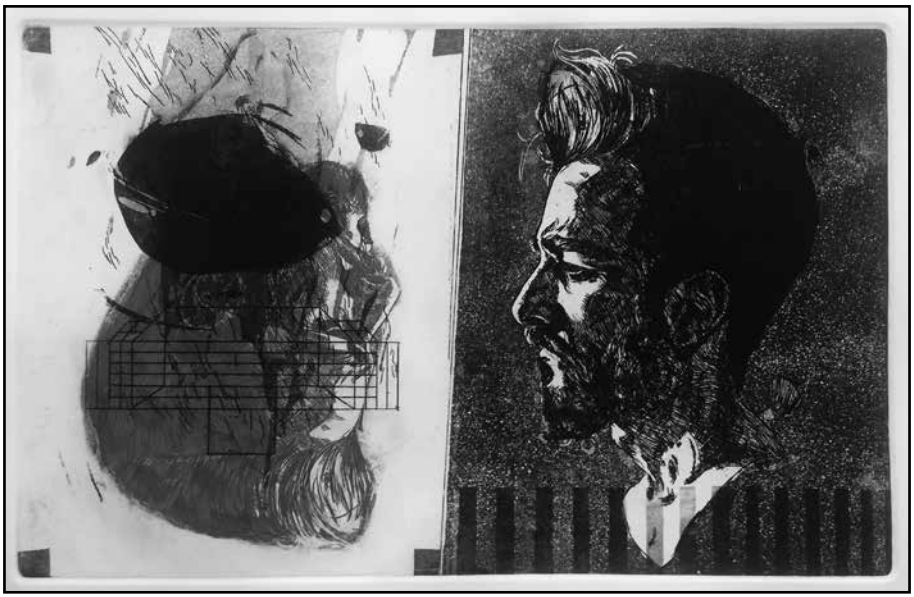
• در سراسر دنیا، هنر علاوه بر مخاطبین خاص، مجموعه‌ای از عموم مردم را نیز با خود همراه می‌کند. نمی‌توان از این قضیه چشم پوشید که هنرمندِ تجسمی وظیفه دارد تا به ارتقای سطح دانش بصری مخاطبین آثار هنری کمک کند. واقعیت این است که مخاطب عام آثار نقاشی را به عنوان اثر هنری دارای ارزش افزوده‌ی بالا نمی‌بیند و ترجیح می‌دهد پول خود را در زمینه‌ی دیگری سرمایه‌گذاری کند. اینجاست که به نظر می‌رسد هنرمندان نقاش، به رسالت فرهنگی خود آن طور که باید و شاید عمل نکرده‌اند و فاصله‌ی بین مخاطب عام و هنرمندان، روز به روز در حال افزایش است.

■ من به‌شخصه معتقدم هنر معاصر، مخاطب خاص و محدودی دارد و هنرمندی که در عصر حاضر مشغول فعالیت است هرگز نخواهد توانست نظر عموم مردم را نسبت به آثار خود جلب کند. ارتقای درک هنری یک جامعه در سایه‌ی استمرار رویدادهای هنری نظیر برپایی نمایشگاه‌ها، فستیوال‌ها و جشنواره‌های هنری و تشویق عموم مردم برای شرکت فعال و گسترده در این برنامه‌ها از طریق رسانه‌های جمعی میسر میشود. از این طریق است که می‌توان خرید آثار هنری از جمله نقاشی را به فرهنگی عمومی بدل کرد و در سایه‌ی آن بازار هنر را رونق‌بخشید.

در اکثر نقاط جهان رسانه‌ها تنها در انحصار دولت نیستند؛ بنابراین گالری‌ها و کسانی که استعدادهای جوان و تازه‌نفس را به جامعه‌ی هنری معرفی می‌کنند، این امکان را دارند که از رادیو، تلویزیون، مجلات، روزنامه‌ها و امکانات تبلیغاتی موجود در سراسر شهر، برای شناساندن هنرمند به جامعه، استفاده کنند. در کشور ما سهم هنر از رسانه‌ها بسیار ناچیز است.

• این روزها در نمایشگاه‌ها، بی‌ینال‌ها، جشنواره‌ها و تمامی رویدادهای عرصه‌ی هنرهای تجسمی، شاهد کمرنگ شدن اهمیّت طراحی به معنی خاص آن هستیم و از طراحی بیشتر در قالب افه‌های تصویری و تکنیکی استفاده می‌شود. این ضعف طراحی را شاید بتوان آفت

ابعاد پلیت: ۴۰ در ۳۵ سانتیمتر، ۱۳۹۴، چاپ فلز



هنر معاصر ایران دانست. به عنوان کسی که در زمینه‌ی آموزش طراحی نیز فعالیت دارد، اشکال این قضیه را در کجا می‌بینی؟

■ در جریان پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشدم به «آسیب شناسی طراحی معاصر ایران» پرداختم. طراحی را می‌توان مادر تمامی رشته‌های هنرهای تجسمی دانست و تأثیر آن بر مجموعه‌ی مهارت‌های تکنیکی و تصویری یک هنرمند، غیرقابل انکار است. طراحی را به واسطه‌ی سهولت اجرایی آن می‌توان وسیله‌ای برای نت‌برداری از وقایع و مناظر پیرامون تلقی کرد. تا قبل از دوره‌ی رنسانس طراحی به منزله‌ی پیش‌طرحی برای آثار نقاشی نمود داشت. بعد از این دوران بود که طراحی به عنوان شاخه‌ای مستقل از هنرهای تجسمی مطرح شد.

نکته‌ای که باید حتماً مدنظر قرار داده شود، این است که آموزش طراحی در هیچ یک از مقاطع تحصیلی تعطیل‌بردار نیست و در هر دوره‌ی آموزشی، سرفصل‌ها و رئوس درسی خاص خود را می‌طلبد. برای مثال، در دوره‌ی هنرستان، هنرجو باید قبل از هرکاری با خواص و شیوه ی کار با مواد و متریال‌های طراحی نظیر مداد، ذغال و آب‌مرکّب آشنا شود و مفاهیمی چون ترکیب‌بندی و فرم را بشناسد و در قالبی مشخص به آفرینش خلاقانه بپردازد.

در آموزش‌های دانشگاهی، جهان‌بینی و نوع نگاه هنرمند به جهانِ پیرامون خود، در آثار او نمود یافته و شعر، ادبیات، داستان و حتی نگرش‌های مختلف فلسفی، اجتماعی و سیاسی به صورت ناخودآگاه در کارهایش جریان پیدا می‌کند. در مقاطع بالاتر نیز هنرجویان به عنوان هنرمندی بالغ و مستقل به بیان دیدگاه‌ها و اندیشه‌های خود پرداخته و آنها را به عنوان پروپوزالی در کنار کارهای عملی خود ارائه می‌دهند.

طراحی معاصر علاوه بر ثبت آنی لحظه‌ها، ثبت اندیشه‌ها و هنجارهاست. گرایش‌های مختلفی در این زمینه وجود دارد که از جمله‌ی آنها می‌توان به برخورد فی‌البداهه و موضوعی اشاره کرد. در طراحی موضوعی، هنرمند یا به بیان موضوعات شخصی خود می‌پردازد یا اتفاقات پیرامون خود را نقد یا تأیید می‌کند. در ادامه‌ی همین جریان است که لزوم وجود استیتمنت احساس می‌شود و هنرمند بدینوسیله مخاطبین خود را به مسیر فکری ویژه‌ای که مدنظر دارد هدایت کند.

در سیستم آموزش طراحی در کشورمان سرفصل دروس هنرستان‌ها و دانشگاه‌ها نیاز به بازنگری و به‌روزرسانی دارد. از سوی دیگر هنرمندانی که به طور اخص به طراحی می‌پردازند، دارای انسجام و اتفاق نظر لازم برای تدوین حدود و قواعدِ این عرصه نیستند. در حالی که برای مثال در فرانسه، مجموعه‌ی کتاب‌هایی تحت عنوان «ویتامین D» منتشر می‌شود که در حقیقت مانیفست طراحی هنرمندان معاصر محسوب شده و برای طراحی اصول و چهارچوب‌های سفت و سختی در نظر می‌گیرد.

• من کاملا با این نظر موافقم که داشتن تبحّر و توانائی در بازنمائی طبیعت یا ویژگی‌های تکنیکی خاص برای دیده‌شدن کافی نیست و هنرمند به فراخور داشته‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... باید حرفی برای گفتن داشته باشد. این دغدغه‌های فکری در آثار فرزین راه‌نشین از کجا نشأت می‌گیرد و تا چه حد شخصی یا جمعی است؟

■ من در دوره‌های مختلف کاری خود، موضوعات متفاوتی را دنبال کرده‌ام. تا قبل از آخرین دوره، که نتیجه‌ی آن در نمایشگاهی در گالری «ا» به نمایش در آمد و مضامینی نظیر حرکت انسان در طول و عرض زمان، مرگ و زندگی و مجموعه‌ای از کارهای آبستره را دربر می‌گرفت، بیشتر درگیر موضوعات اجتماعی بودم. در یک بازه‌ی زمانی برروی فتوکپی از شناسنامه‌ها کار می‌کردم. در آن دوره، نگاهی انتقادی به بحث هویّت در خاورمیانه و تناقضات فرهنگی موجود در این بین داشتم. معمولا سعی داشته‌ام از پرتره‌ها و ویژگی‌های افراد تأثیرگذار در زندگی‌ام در ترکیب با موضوعاتی که ذهن مرا به خود مشغول کرده است، بهره بگیرم.

• در آخرین نمایشگاه انفرادی‌ات، مجموعه‌ی آثاری را شاهد بودیم که با استفاده از تکنیک‌های چاپ فلز (کالکوگرافی) اجرا شده بود. این آثار برای شخص من بسیار شیرین و دوست‌داشتنی هستند، چرا که از تکنیک‌های مختلف چاپ دستی، به شکلی هوشمندانه برای بیانِ طراحی و دغدغه‌های تصویری و موضوعی

ایچاد پلیت: ۲۰ در ۲۵ سانتیمتر، ۱۳۹۴، چاپ فلز

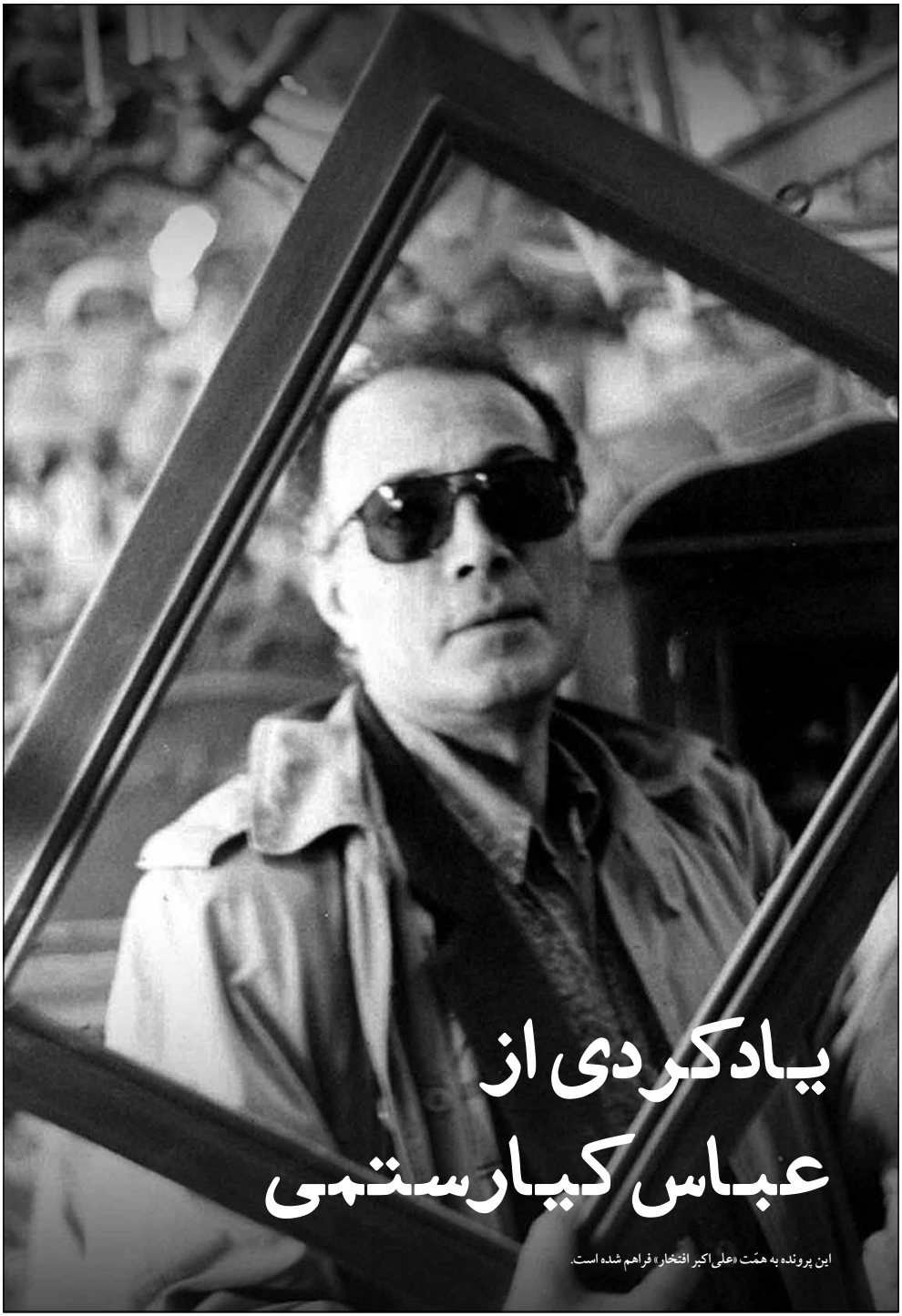
هنرمند بهره گرفته شده است. چطور شد که تصمیم گرفتی از این مدیوم استفاده کنی؟

■ از مدت‌ها پیش آثار چاپی هنرمندانِ مطرح و تأثیرگذار داخلی و خارجی را دنبال می‌کردم. خاصیت‌های تصویری این مدیوم برایم بسیار جالب و حیرت‌انگیز بود، بنابراین تصمیم گرفتم این مدیوم را به طور جدی دنبال کنم. چاپ دستی در چند سال گذشته، جایگاه قابل توجهی یافته اما نبود امکانات مورد نیاز آموزش و اساتید حرفه‌ای آموزش‌دیده در این رشته در دانشگاه‌های شهرستان‌ها همچنان از جمله دلایلی‌ست که باعث شده دانشجویان از قابلیت‌های تکنیکی چاپ‌دستی، تصور درست و سازنده‌ای نداشته باشند.

تکنیک‌های کالکوگرافی به من این امکان را دادند که کیفیت‌های بصری مورد نظر خود را در کوتاه‌ترین زمان و به بهترین حالتِ ممکن اجرا کنم. از سوی دیگر قابل تکثیر بودن کارهای چاپی از جمله ویژگی‌هایی‌ست که برای من بسیار جذاب بود، چرا که از این طریق می‌توان از تمامی خاصیت‌های بدیع و فی‌البداهه‌ی به وجود آمده بر روی یک صفحه‌ی مسی، تیراژ گرفت؛ در صورتی که این امکان در سایر تکنیک‌های طراحی و نقاشی وجود ندارد.

کینو (خواکین سالوادور لاوادو ، زاده‌ی ۱۷ ژوئیه ۱۹۳۲)، کاریکاتوریست آرژانتینی اسپانیایی‌تبار و خالق شخصیت مشهور مافالداست. کینو در ۱۹۸۲ از سوی کاریکاتوریست‌های جهان به عنوان کاریکاتوریست سال برگزیده شد و در سال ۲۰۰۰ جایزه‌ی دوم **Quevedos** را برای طنز گرافیکی دریافت داشت. او همچنین تا کنون دو بار موفق به دریافت جایزه‌ی پلاتینوم کونکس برای هنرهای دیداری شده است.

تئاتروسینما



یادکردی از عباس کیارستمی

این پرونده به همّت «علی‌اکبر افتخار» فراهم شده است.

هفت پرده از عباس کیارستمی در تبریز

علی‌اکبر افتخار

هر چه در پس ذهنم از سینمای عباس کیارستمی و آبشخور این فرهنگ جست‌وجو می‌کنم، به غیر از خودِ «زندگی» و تجربه‌های ناب و اصیلِ آن با چیز دیگری در این وزن و مقیاس روبه‌رو نمی‌شـــوم. به نظرم این نوع زیستن، در نتیجه‌ی «دیدن» و نه صرفاً «نگاه کردن» به جریانِ زندگی و جهانِ هستی حاصل‌شده و البته در سایه‌ی آموزش، همراه با تجربه‌های عَمَلی، شکل و صورتِ ویژه‌ای از سلیقه و ذائقه در فرد پایه‌ریزی می‌شود به‌گونه‌ای که هر چارچوب و قابی بسته‌شده از منظرِ او، زاویه‌ی دید تازه‌ای به شمار می‌آید.

ممکن است ما هر روز از کنارِ بناها، افراد و طبیعتِ پیرامون گذر کنیم و چیزی برایمان جالب نباشد امّا کسی دیگر کادری ببندد از همین رویدادها و چیزهای موجود که ما را با نگاهِ متفاوتِ خود با پرسش‌های تازه‌ای مواجه سازد.

با این وصف، کیارستمی وام‌دارِ جهانی است که در گامِ نخستِ آن را خوب «دیده» و سپس از مجرای جهانِ خویش و از منظرِ هستی شناختی‌اش آن را خوب «زیسته» است. او هیچ‌گاه در سینما و فیلم‌هایش تصویرگرِ خشونت، تجاوز و مرگ [از منظرِ فنا و نیستی] نشد و اگر به موضوعِ «مرگ» پرداخت [برای مثال در فیلم طعم گیلاس] با زبانی شاعرانه و به بیانی ساده و بدونِ پیچیده‌سازیِ موضوع، ستایشگرِ زندگی شد و تماشاگرِ فیلمش را تلنگری زد تا یادآور باشـــد که در مدیوم سینما حضور دارد و همراهیِ او پس از دنیای فیلم به گسترشِ داستانِ فیلم و فهم بهتر ارزشِ زندگی کمک خواهد کرد. به دیگر سخن، او مفاهیمِ عمیق و پیچیده‌ی فلسفی از انسان و زیستِ این‌جهانی‌اش را در

علی‌اکبر افتخار در کنار عباس کیارستمی در جلسه‌ی بزرگداشت کیارستمی در تبریز

جلسه‌ی سخنرانی عباس کیارستمی در تبریز

عباس کیارستمی در آرامگاه استاد شهریار

قالبِ کلماتی ساده و جاری در زبانِ مردم به‌صورتِ خاصِ معنایی از زبانِ شخصیت‌های فیلمش بیان می‌کرد.

در واقـــع می‌توان گفت، عباس کیارســـتمی پیام‌بر و «پیام‌آور» زندگی بود و ارزش و اهمیتِ آن را بسیار پررنگ و ارجمند می‌دانســـت. او در سکانسی از فیلم «زندگی و دیگر هیـــچ» و در میانه‌ی آوار ناشـــی از زلزله‌ی رودبار، پیرمردی را به تصویر می‌کشد که در سربالایی مسیرِ حرکتِ خود، سنگِ دست‌شویی بر دوش به فکرِ ادامه‌ی «حیات» و رفع حاجتِ طبیعیِ خویش! است چرا که «زندگی» ادامه دارد. دوستی می‌گفت یک‌بار کیارستمی در حینِ سخن تعریف‌می‌کرد:

–یکی می‌گفـــت می‌خواهید بفهمید بعد از مرگ‌تان چه می‌شود؟ چند ثانیه چشم‌هایتان را روی‌هم بگذارید و بعد باز کنید!

–گفتم: تعبیرِ قشنگی است، چه کسی گفته؟

–گفت: فکر می‌کنم خودم! ...

و این است نگاهِ یک هنرمند به هستی و موضوعِ مرگ.

جهانی که کیارستمی در سینما ترسیم می‌کَند، جهانی ویژه‌ی خودش است، بسیار نزدیک به «زندگی». کیارستمی به‌واســـطه‌ی همین نگاه، پشتوانه‌ی فرهنگی و داشته‌های بومی‌اش جهانی شد و باورش این بود که برای جهانی‌شدن، ابتدا بایستی بومی بود و ریشه در زادبوم داشت. از منظرِ او، یک فیلم، یک پیام نیست و هنر حقیقی، ابدی و متعلق به همه‌ی جهان است.

•••

آذربایجان‌شـــرقی میزبانِ عباس کیارستمی بود. نگارنده این سعادت را داشتم که در ادامه‌ی مسئولیت هماهنگیِ حضور سینماگرانِ شاخص و سرشناسِ کشورمان برایِ شـــرکت در برنامه‌ی «یک روز، یک فیلم‌ساز»، با عباس کیارستمی – پرافتخارترین سینماگر ایرانی در جهان– نیز تماس حاصل نموده و از ایشـــان برای حضور در کارگاه آموزشی و هم‌چنین، نشست عمومی با علاقه‌مندان دعوت نمایم. در این میان منّت‌دارِ دوســـتی هستم از سینماگرانِ سرشناسِ سرزمینم که مرا به کیارستمی معرفی کرد و از پسِ این آشنایی، اُنس و اُلفتی میانِ ما حاصل شد و اعتمادی که نسبت به من صورت گرفت تا مسئولیت برنامه‌ریزی و

اجرای طرح و برنامه‌ی کیارستمی را بر عهده داشته باشم. استمرار این رابطه و آشنایی میان ما، به تماس عباس کیارستمی با من پس از حدود چند ماه از برنامه‌ی تبریز انجامید که وی برای فیلمی که می‌خواست درباره‌ی داستان خودش از فرش برای مجموعه‌ی «فرش ایرانی» بسازد، در پی فردی مناسب برای بازی در نقش زن میان‌سال این فیلم بود و از من درخواست همکاری برای یافتن چنین فردی از تبریز داشت که خود ماجرایی دیگر دارد.

و اینک هفت‌پرده از متن و حاشیه‌ی حضور عباس کیارستمی در تبریز به‌زعم نگارنده، که می‌تواند نشان‌گر منش، روش و نگاه یک هنرمند سینما به جهان اطراف و ارتباط او با جامعه، جوانان و درخواست‌های فرهنگی از داخل کشور و یک شهرستان باشد، در پی می‌آید:

پرده‌ی یک– نخستین ارتباط نگارنده با کیارستمی در پاییز سال ۱۳۸٤ با برخورد صمیمی و خوب ایشان همراه بود که به بازگویی هدف برنامه، مخاطبان آن و اعلام کلیات پیشنهادی نگارنده و سخن پیرامون فیلم‌های مورد نظر برای پخش در برنامه‌ی کارگاه آموزشی صبح و جلسه‌ی عمومی بعدازظهر گذشت. در چند تماس بعدی زمان دقیق سفر و ریز برنامه‌ی سفر ایشان به تبریز مشخص شد و هماهنگی‌های لازم به عمل آمد.

کیارستمی برای قبول دعوت و شرکت در جلسه‌ی شهرستانی، اداهای رایج برخی از چهره‌های مشهور را نداشت. او به سبب اعتبار برنامه و اعتمادی که بین ما حاصل شد، دیگر تعداد ستاره‌های هتل محل اقامت و میزان وجه دریافتی برایش مسئله نبود و اصلاً چنین مطالبه‌ای نداشت. شوق حضور در میان مخاطبان آثارش در تبریز و دریافت واکنش آن‌ها به گفته‌ی خودش بسیار هیجان‌انگیز بود.

جهانی که کیارستمی در سینما ترسیم می‌کند، جهانی ویژه‌ی خودش است، بسیار نزدیک به «زندگی». کیارستمی به‌واسطه‌ی همین نگاه، پشتوانه‌ی فرهنگی و داشته‌های بومی‌اش جهانی شد و باورش این بود که برای جهانی شدن، ابتدا بایستی بومی بود و ریشه در زادبوم داشت.

پرده‌ی دو– برای نشست با کیارستمی، در پی فردی بودم که ضمن شناخت نسبت به جریان روز سینمای ایران و جهان، به سینمای کیارستمی و آثار او اشراف داشته باشد تا بتواند تحلیل درست و کارشناسی ارائه داده و در کنار ایشان به پرسش‌ها و نقدهای مطرح‌شده پاسخ روشنگرانه‌ای بدهد. پس از بررسی نفرات مختلف، شادمهر راستین، فیلم‌نامه‌نویس، منتقد و کارشناس سینما گزینه‌ی بسیار خوبی برای انتخاب بود. با او صحبت کردم، ضمن استقبال با اشتیاق پذیرا شد. به پیشنهاد او قرار شد یک روز قبل از حضور کیارستمی در تبریز طی نشستی با سینماگران به بررسی شیوه‌ی بیان و زبان سینمایی و سبک کیارستمی بپردازیم و این جلسه، زمینه‌ای بشود برای طرح پرسش‌های بهتر از ایشان. این شکل اجرا و طرّاحی برنامه را با کیارستمی در میان می‌گذارم و با نظر مثبت و پذیرش وی، شمای کلی برنامه مشخص می‌شود.

پرده‌ی سه– اعلام خبر حضور عباس کیارستمی در تبریز و انعکاس این خبر در رسانه‌های مختلف استان و حتّی در سطح کشور، موجی از شوق و شادی را در میان فیلم‌سازان جوان تبریز پدید می‌آورد به‌گونه‌ای که برخی بارها این پرسش را مطرح می‌کنند: آیا واقعاً کیارستمی به تبریز می‌آید؟ همین اشتیاق و انتظار برایم جالب و راضی‌کننده است و به نظرم در پس حضور سینماگران سرشناس ایران در تبریز، اتّفاق بزرگ دیگری رقم می‌خورد: دیدار با چنین هنرمندانی از نزدیک برای فیلم‌سازان تبریز و آذربایجان از رؤیا به واقعیت پیوند می‌خورد و دیگر حضور در کنار این چهره‌های ملّی و بین‌المللی برایشان دست‌نایافتنی نیست چراکه می‌توانند به‌راحتی در کارگاه آموزشی و نشست تخصّصی با آن‌ها شرکت کرده و هم‌سخن شوند. آیا همین نکته خود به‌تنهایی دست‌آورد کمی است؟

پرده‌ی چهار– حضور کیارستمی در تبریز یک رویداد فرهنگی بزرگ، تاریخی و تکرارنشدنی برای تبریز و منطقه بود. با دوست شفیق‌ام «مانی پتگر» عکاس، فیلم‌ساز، نویسنده و مترجم که در فیلم «دونده»ی امیر نادری عکاس فیلم بود، تماس می‌گیرم. او سال‌ها در استرالیا زندگی کرده، فیلم ساخته و گزارش‌های سینمایی خوب و جذّابی نیز از فستیوال

ملبورن در ماه‌نامه‌ی «فیلم» به چاپ رسانده است. پتگر تعدادی فیلم از فیلم‌سازان اروپایی برایم می‌فرستد که درباره‌ی کیارستمی ساخته‌شده‌اند که هنوز آن‌ها را دارم. لطف او موجب می‌شود ضمن کسب آگاهی بیش‌تر نسبت به کیارستمی به‌واسطه‌ی فیلم‌ها و بازتاب جهانی این شخصیت فرهنگی فرامرزی، منابع و دست‌مایه‌های خوبی از کیارستمی در اختیار داشته باشم تا به فراخور مجال و امکان برنامه از آن‌ها استفاده کنم.

پرده‌ی پنج– با حضور «شادمهر راستین» روز نخست برنامه با بررسی سبک، شیوه‌ی بیان بصری و سینمای کیارستمی در حضور فیلم‌سازان و سینماگران طی روز ۱۶ اسفند ۱۳۸۴ در تالار خاقانی خانه فرهنگ تبریز برگزار می‌شود. شباهنگام در «هتل گسترش» با شادمهر راستین هماهنگی‌های لازم صورت می‌پذیرد. شادمهر که در یکی از دوره‌های فستیوال کن در فرانسه با کیارستمی همراه بوده می‌گوید مردم پاریس در کوی و خیابان هنگام مواجهه با کیارستمی به احترام کلاه از سر بر می‌داشتند و تعظیم می‌کردند. این برخورد نسبت به او در همه جای دنیا وجود داشت. همگی آماده و منتظر حضور عباس کیارستمی هستیم. از شوق این لحظه‌ی فراموش‌نشدنی و درعین‌حال نگرانی چگونگی اجرای برنامه خوابم نمی‌آید... و آن زمان فرا رسید و در تقویم دلم ثبت شد.

پرده‌ی شش– یک اتّفاق در جلسه‌ی عمومی موجب شد درس و نکته‌ی بزرگی از کیارستمی برای زندگی تجربه کنم و این آموزه را مدیون او هستم. با تمام هماهنگی‌های برنامه، هنگام نمایش فیلم «بلیت» (اپیزود دوم) متوجه شدیم که سیستم پخش بک پروجکشن کیفیت مناسبی ندارد. کیارستمی به این نحوه‌ی پخش راضی نبود و قرار شد میزانسن برنامه را عوض کنیم. شادمهر با شهامتی قابل ستایش، حاضر شد در پیش‌گاه حاضران، صادقانه به طرح مشکل بپردازد و بگوید که به احترام آن‌ها و برای دیدن فیلم با کیفیت مناسب، ابتدا سخنان مقدماتی را خواهیم داشت و سپس با تغییر سیستم پخش به تماشای فیلم خواهیم پرداخت. نکته این‌که: بایستی برای مخاطب و تماشاگر ارج نهاد و فیلم یا هر کاری را با کیفیت مناسب ارائه کرد. درس دیگر این‌که، در هر شرایط و پیش‌آمد ناخوشایند، راهی برای تغییر و بهتر شدن وجود دارد و نباید تسلیم وضعیت و مشکلات شد.

کیارستمی: اگر درختی را که ریشه در خاک دارد از جایی به‌جای دیگر ببرید، آن درخت دیگر میوه نمی‌دهد و اگر بدهد، آن میوه دیگر به‌خوبی میوه‌ای که در سرزمین مادری‌اش می‌تواند بدهد، نیست. این قانون طبیعت است. فکر می‌کنم اگر سرزمینم را رها کرده بودم، درست مانند این درخت شده بودم.

پرده‌ی هفت– کیارستمی به «خود» بودن و عدم تقلید و پرهیز از کپی‌برداری بسیار باور داشت. یادم است کیارستمی در پاسخ به جوانی که در لابی هتل گسترش تبریز، خود را نویسنده معرفی کرد، در خصوص رسیدن به سوژه و مایه‌ی داستان، گفت: «به نظر من هر کسی می‌تواند نویسنده‌ی بهترین داستان عاشقانه باشد، به شرطی که داستان عاشقانه‌ی خودش را بنویسد».

• • •

مؤخره: نکته‌ای که در مورد کیارستمی بسیار بارز است، علاوه بر شیوه‌ی «موزاییکی» کار او در عرصه‌ی پهناور فرهنگ و هنر، ریشه داشتن او در موطن و زادبوم خویش بود چرا که در عین داشتن مجوز اقامت در شهرهای مهم اروپا و امریکا به‌عنوان شهروند افتخاری (Citizen)، هیچ‌گاه کشورش را برای اقامت دائمی در جایی دیگر ترک نکرد و تصمیم به ماندن در ایران را مهم‌ترین تصمیم زندگی حرفه‌ای خود قلمداد کرد. او بر این باور بود که حضور همیشگی‌اش در ایران و ملّیت ایرانی‌اش توانایی او را در ساخت فیلم دو چندان کرده است و با این تعبیر زیبا، تعلّق وجودی‌اش را و نسبتی را که با فرهنگ و تمدن ایران دارد این‌گونه بروز می‌دهد: «اگر درختی را که ریشه در خاک دارد از جایی به‌جای دیگر ببرید، آن درخت دیگر میوه نمی‌دهد و اگر بدهد، آن میوه دیگر به‌خوبی میوه‌ای که در سرزمین مادری‌اش می‌تواند بدهد، نیست. این قانون طبیعت است. فکر می‌کنم اگر سرزمینم را رها کرده بودم، درست مانند این درخت شده بودم.»

تبریز– تیر ۱۳۹۵

نَقبی به روشنای افق‌های دور دست

یادداشتی پیرامونِ زندگی و منشِ هنری عباس کیارُستمی

عبدالمجید نجفی

مجموعه کارهای هر فیلم‌سازی را می‌شود از جنبه‌های مختلف مورد کنکاش قرار داد. دل‌مشغولی‌ها، جهان‌نگری خاصِ فیلم‌ساز، تکنیک‌های سینمایی و ... . بدیهی است که سینمای کیارستمی را نیز نمی‌شود از این قاعده مستثنا کرد. پُر واضح است علاوه بر اشتراکات و تأثیرپذیری‌های مرسوم بین آثار هنری و سینمایی، ردّ پاها و خصوصیاتی وجود دارد که کار هر هنرمند اصیل را از کار همتایانِ خود ممتاز کرده و بدان، ویژگی‌های سبکی می‌بخشد.

در مجال این مقال به واکاویِ برخی آثار سینمایی زنده‌یاد کیارستمی می‌پردازیم، با این امید که در فرصت‌های بهتر به ژرف‌کاویِ بیش‌تر و جامع‌تری دست یازیده شود، چراکه بر این باورم از کنار سینمای کیارستمی – چه موافق باشیم، چه نباشیم– به‌آسانی نمی‌شود و نباید گذشت.

اوایل دهه‌ی شصت در تهران بودم و یکی از موارد شوق‌انگیز ما رفتن به سالنِ کوچکِ سینما «عصر جدید» بود. آن روزها قشرِ متوسطِ شهری مثل امروز زار و نزار نشده بود، هنوز. کتاب، تیراژی آبرومند داشت. ما هم می‌رفتیم تا فیلم‌های «آندری تارکوفسکی» را ببینیم: «کودکی ایوان»، «آینه»، «سولاریس» و ... . به خاطرِ سوءتفاهم‌ها و تنش‌های پیش‌آمده روی تکّه مقوایی می‌نوشتند: «این فیلم فلسفی است» تا سربازان و کسانی که به هوای دیدنِ فیلمی سرگرم‌کننده به سینما می‌آمدند، دادشان در نیاید!

حالا چرا یاد تارکوفسکی کردم؟ دغدغه‌ی اصلی یا یکی از دغدغه‌های تارکوفسکی، «کودکی» و معصومیتِ فرشته‌گونِ کودکیِ ازدست‌رفته بود. «کودکی» همه وجودِ هنرمندی تبعیدی بود که در سرزمین‌های پدری و استپ‌های مه‌آلودِ روسیه جا مانده بود.

کیارستمی از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آغاز کرد. کارهایش مستندگون و گزارش‌گونه بود. به نظرم «کودکی» به‌عنوان یکی از آبشخورهای ذهنی، از وجوهِ مشترکِ دو کارگردانِ نام‌آور است. هنرمندان به‌ویژه شاعران، خسته از روزمرگی‌ها و دل‌زده از روزمره‌گی‌ها، آرزوی بازگشت دارند؛ یا به دورانِ آفرینشِ اولیه، یا به روستا و طبیعت و یا به دورانِ پر رمز و رازِ کودکی.

کیارستمی بر سر صحنه‌ی نان و کوچه

تارکوفسکی و کیارستمی به‌رغم بیان سینمایی متفاوت، هر دو در عمق جان خویش «شاعر» ند امّا برای روشن‌شدن موضوع، بهتر است نگاهی اجمالی به دو مفهوم کودکی و شعر داشته باشیم تا از این رهگذر بتوانیم پرتوی به فراخنای جان شیفته و منش رفتاری هنرمند فقیدبیندازیم.

بسیاری از بزرگ‌سالان گمان می‌کنند معنی کودک را می‌دانند و درواقع پاسخ را آن‌قدر بدیهی و روشن می‌پندارند که نیازی به تأمّل نمی‌بینند. دوران کودکی، دوران جاندار پنداری Animism است. این یکی از کلیدهای فهم شعر است. همان‌طور که شاعر در پدیده‌ها حلول می‌کند و از زبان برگ و باد و درخت و باران و ابر و ماه و چشمه و سنگ سخن می‌گوید، کودک نیز با تفکر شهودی- فیزیونومی- همه‌ی پدیده‌ها و اشیای اطراف خود را جاندار می‌پندارد و با آن‌ها به گفت‌وگو می‌نشیند. بازگشت به کودکی در شعر، جلوه‌های گوناگون و در آثار هنری ازجمله سینما نمودهای قابل‌توجهی دارد. همان‌طور که کودک، «خود میان‌بین» است و خود را مرکز کائنات می‌انگارد، شاعر نیز در مرکز عالم هستی ایستاده و می‌گوید:

«نگران با من، استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آوَرَم این قوم به جان باخته را بلکه خبر[1]»

کودک همه‌چیز را بازی می‌انگارد.

- بگو ببرا!
- ببرا!
- بنشین به قایق ابر.

این ابر دیگر قطرات به هم فشرده‌ی آب نیست، بلکه قایقی است که کودک در عالم خیال خود سوار آن می‌شود و تا سواحل رنگین‌کمان پیش می‌راند.

زمان و کودکی از جمله مسائل درخوری است که پژوهش‌گران علوم اجتماعی، روان‌شناسی و تربیتی بسیار به آن پرداخته‌اند و جای تحقیق همچنان باز است و ادامه دارد.

تلقّی کودک از زمان چیست؟

به‌جای کودک می‌توانیم «هنرمند» بگذاریم. هنرمند، کودک مانده که معصومیت آن دوران تا همیشه عمر کوتاه – و یا بلند خویش- جوهره‌ی اساسی خلاقیت و دغدغه‌ی دائمی است، چه مفهومی دارد؟ درواقع، شاعران و هنرمندانی ازاین‌دست، مثل کودک که گذشته و آینده خیلی برایش مهم نیست و اساساً شاید تصوری از آن‌ها به شکل انتزاعی ندارد، در صدد توقف زمان‌اند. فیلم، بیان حال است. ساخته‌ی ذهنی است که می‌خواهد زمان را از حرکت باز دارد و به این طریق به «جاودانگی» دست پیدا کند. «نامیرایی» اصل است، همان‌طور که در سینمای تارکوفسکی، در سینمای کیارستمی نیز. او از تاریکی‌های موجود عبور می‌کند. می‌خواهد به ذات زندگی در حال نفوذ کند و با تصویر به آن حیات جاودانه و جوهره‌ی جاودانگی برسد. به قول «بابا طاهر»:

همی وعده کنی امروز و فردا
نه‌دونم مُرکه فردای تو کی بی؟!

یا «یدالله رؤیایی» با ایجاز هر چه تمام می‌گوید:

و ساعت همواره
فردا و سه دقیقه بود ...

یا خانم دکتر «صفار زاده» ی شادروان می‌گوید:

او پسر من است،
در پنج‌سالگی، هزار و پنج‌ساله بود.
هزار سال ادامه‌ی آفتاب.

پس کودک به‌طور غریزی و شاعر و فیلم‌ساز شاعر آگاهانه پرده‌های عادت را کنار می‌زنند. از دالان‌های اعجاب عبور می‌کنند تا به افق‌های شگفتی برسند.

در این‌جا بی‌مناسبت نیست به «آلن رب گری‌یه»

Alain Robbe- Grillet نویسنده و فیلم‌سازِ فرانسوی (۱۹۲۲) گوش کنیم:

«باید تمام حس‌ها را از میان برداشت، مگر حس بینایی را یعنی همان چیزی که در سینما اتفاق می‌افتد. در سینما ما فقط نگاه می‌کنیم و بس. از این گذشته، سینما همیشه حضوری کنونی و واقعی دارد یعنی در «آن» اتفاق می‌افتد. حرکتی که روی پرده‌ی سینما نمایش داده می‌شود، هیچ‌گونه عطف و نسبت زمانی دیگری به‌جز با زمان حال یا همزمان خود ندارد، یعنی حتّی وقتی موضوع و تصویر صحبت از زمانه یا قرن گذشته‌ای می‌کند. ما آن را در حال و در حال اتّفاق افتادن می‌بینیم. از این‌جاست که نیاز به زمان حال آغاز می‌شود و سینما درواقع همه‌اش زمان حال است.» [۲]

برای منِ داستان‌نویس وقتی با سینمای کیارستمی مواجه می‌شوم، چه چیزی اهمّیّت دارد؟ مگر نه آن است که کیارستمی درام‌زدایی می‌کند؟ نمی‌خواهد دکور خاصی بر پا کند – طبیعت با همه‌ی فراخی‌اش دکوری آماده است– از رمانتیسم دوری می‌کند. نمی‌خواهد اشک کسی را در آورد ...

پس فیلمی که فاقد درام و داستان خاصی است، برای من چه ویژگی دارد؟ همان‌طور که اشاره کردم هنرمندانی که کودکی برای آن‌ها مهم است و درواقع به‌رغم سنِ تقویمی از سرچشمه‌های زلال انسانی فاصله نگرفته‌اند و درست به همین خاطر، کودکِ درونِ خویش را حفظ کرده‌اند، برای من اهمّیّت دارند.

تحلیل سینمای تارکوفسکی با وجود اشتراک به لحاظ مضمون – بازگشت به کودکی و اصالت‌های نخستینِ انسانی – به مجالی دیگر و مقالِ مفصّل‌تری نیاز دارد اما کیارستمی به شاعری نوپرداز می‌ماند که وزنِ عروضی و زنگ قافیه و ردیف را کنار می‌گذارد. همتای شاعری چون شاملو به نثرِ آهنگین و یا شعرِ نابی می‌اندیشد که ریشه در نثرِ باشکوهِ گذشته دارد. البته اهل‌فن می‌دانند که سرودنِ چنین شعری کار ساده‌ای نیست. وقتی امکاناتِ شعرِ کلاسیک را کنار می‌گذاری، دست به هنجارگریزیِ بزرگی می‌زنی و باید خلأهای آن امکانات را با خلاقیتیِ ناب پُر سازی.

چراغی به دستم، چراغی در برابرم
من به جنگِ سیاهی می‌روم.
گُلوله‌های خستگی
از کشاکشِ رفت‌وآمدها
بازایستاده‌اند
و خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکستر شده را روشن می‌کند [۳]

در این‌جا با دو مسئله روبه‌رو هستیم:

۱- شیوه‌ی سهل و ممتنع

۲- گریز از مضامینِ تکراری

در حوزه‌ی هنر و ادبیات نزدیکِ خورشیدی که بر تارکِ سخن، چشمانِ ما را خیره می‌سازد – زمانی که از شیوه‌ی سهل و ممتنع صحبت می‌کنیم– شیخِ اجل سعدی است.

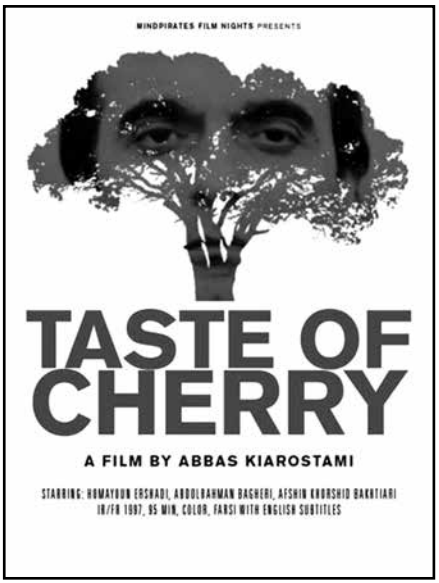
کیارستمی به‌شاعری نوپرداز می‌ماند که وزنِ عروضی و زنگ قافیه و ردیف را کنار می‌گذارد... اهل‌فن می‌دانند که سرودنِ چنین شعری کار ساده‌ای نیست. وقتی امکانات شعرِ کلاسیک را کنار می‌گذاری، دست به هنجارگریزی بزرگی می‌زنی و باید خلاهای آن امکانات را با خلاقیتی ناب پُر سازی.

مصلح‌الدین، اهلِ سفر است و «دیدن». سیّاحِ کم‌نظیری که قیافه‌ی حق‌به‌جانبی دارد، به قولِ رب گری‌یه «نگاه» می‌کند. دریا، باد و باران، کار و تلاش و آدمیان و زندگی را می‌بیند. دست بر قضا، سعدی از جمله شاعرانِ موردعلاقه‌ی کیارستمی است. این اشتراک شاید به همان عنصرِ نگاهِ خونسردانه به زندگی بر می‌گردد. سعدی اهلِ اطناب و پُرگویی نیست. همتای اعجوبه‌ی همشهری‌اش– حافظ– منشور نمی‌سازد. او صحنه‌ها و برش‌هایی از زندگی را مثل یک تابلو پیش روی ما به نمایش می‌گذارد و در نهایتِ ایجاز نتیجه‌ی اخلاقی می‌گیرد؛ توجه کنید: [ایجاز]:

خَلقی مُتحیّران خاموش!
الا متحیّران خاموش!

یا در بیتی داستانِ کاملی را روایت می‌کند. مینی مال؟!

یکی بچه‌ی گُرگ می‌پرورید
چو پرورده شد خواجه را بر دَرید



پوستر فیلم طعم گیلاس

در انتخاب اوزان و موسیقی شعر غوغا می‌کند. به حرکت کاروان و وزن هماهنگ شعر با گام‌های شتران توجه کنید:

ای ساربان، آهسته ران، کارام جانم می‌رود
وان دل که با خود داشتم، با دلستانم می‌رود
گفتم بگریم تا ابل، چون خر فرو ماند به گل
وین نیز نتوانم که دل با کاروانم می‌رود

آیا علاقه‌ی کیارستمی به سعدی و غزلیاتی از این دست بر نوع نگاه و سبک سینمایی او بی‌تأثیر بوده است؟ استفهام انکاری!

اما موضوع دوم، سبک و سیاق کیارستمی است. رئالیسم کیارستمی چه گونه رئالیسمی است و با سبک دیگر سینماگران رئالیست چه تفاوت‌هایی دارد؟ آیا مشکل مکتب رئالیسم در ادبیات در سینما نیز صدق می‌کند؟ همان‌طور که می‌دانید هنرمندان با آوردن پسوندهایی به ادامه‌ی حیات این مکتب یاری رسانده‌اند. رئالیسم جادویی، رئالیسم روستایی، رئالیسم سوسیالیستی و ... مشکل سینمای رئالیسم به پایان رسیدن مضامین و در نتیجه در غلتیدن به ورطه‌ی تکرار مکررات است؟! گیرم با رنگ و لعابی متفاوت؟

حدود سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ پس از آن‌که سینما – عمدتاً در فرانسه به‌عنوان مهد این هنر– فیلم‌های خیال‌بافانه (مانند آثار ملی‌یس ۱۹۳۸– ۱۸۶۱ کارگردان فرانسوی Georges Melies) درام‌های واقعیت‌گرا، آثار اروتیک، فیلم‌های احساساتی سبک و بالاخره کمدی– این چهار نوع فیلم، همگی توسط فیلم‌سازان موسسه‌ی «پاته» بدعت گذارده شد– را به مشتاقان خود عرضه کرد، ناگهان با خطر پیش‌بینی‌نشده‌ای روبه‌رو شد. در این زمان، تکراری شدن داستان‌های فیلم‌ها به‌تدریج باعث می‌شد که تماشاچیان سر خورده و ناراضی از سالن سینماها خارج شدند. به‌زودی این رکود ناشی از قحطی مضمون آن‌چنان جدی شد که بسیاری پنداشتند زمان مرگ سینما – این هنر نو پا و تازه‌سال– فرا رسیده است ... [۴]

این دغدغه‌ی مشکلی است که در دیگر ساحت‌های ادبیات و هنر مثل رمان و شعر نیز در ادوار مختلف و در سرزمین‌های گوناگون رخ‌داده است. مثلاً صائب تبریزی که از بزرگان سبک مضمون‌یابی و نازک‌خیالی است و «خیال تازه» را در کیفیت‌بخشی و قوّت و گیرایی هم‌چون «شراب کهنه» می‌داند، در یک مونولوگ درونی به دغدغه‌ی خود و دیگران پیرامون «ته کشیدن» مضامین و بیم خشکیدن چشمه‌ی کشف و شهود (شاعرانه)، بدین‌شکل پاسخی آرام‌کننده و امیدبخش می‌دهد:

یک‌عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت
در بند آن مباش که مضمون نمانده است!

این ادّعای صائب به پشتوانه‌ی نیروی خیال و دامنه‌ی عمل کرد تا بی‌نهایت گسترده‌ی آن مطرح می‌شود. آیا سینمای کیارستمی عاری از استعاره است؟

اگر استعاره را نیروی ابداع‌کننده و موتور محرکه‌ی آفرینش‌های هنری و جان‌مایه‌ی خلّاقیّت‌ها بدانیم، جایگاه این مهم در سینمای کیارستمی کجاست؟

برخیز! که صبح در انداخت در کاسه‌ی شب
سنگی که ستاره‌ها را بر ماند

(ادوارد فیتز جرالد، رباعیات خیام)

شب چه گونه کاسه دارد؟ کدام سنگ؟ شهاب‌سنگ؟ ستاره‌ها را می‌ترساند؟ و آن‌ها می‌گریزند! چه کسی آن سنگ را می‌اندازد؟ [۵] اشتباه نشود، کیارستمی به‌رغم

داشتن بیان ساده‌ی سینمایی از اندیشه‌ها و انتظام ذهنی برخوردار است. به‌قولی، او افکار و طرح‌های پیچیده‌ای در سر دارد، اما آن‌ها را ساده بیان می‌کند و این شاید راز همان سبک ساده و ممتنع است. او برای پرهیز از تکرار و گریز از مضامین و تم‌های تکرارشونده چه‌گونه از رئالیسم و بن‌بست آن می‌گریزد؟

به نظر می‌رسد دو عامل کودکانگی –کودکی در مضمون و کیفیت نگاه و نه لزوماً فیلم‌هایی با شخصیت‌های کودکان– و شاعرانگی کارگردان کلمات می‌شود و با دوربین خود به ژرفاهای زندگی سفر می‌کند.

او کودکان را دوست دارد.
او انسان را دوست دارد.
او زندگی را دوست دارد.
او شعر را دوست دارد و نگاه شاعرانه‌ای به زندگی دارد.
او جاده‌ها را دوست دارد.
او درخت‌ها و تک‌درخت را دوست دارد.

این‌ها و بیش‌تر از این‌ها کمک می‌کنند تصویرگر زندگی از بن‌بست‌های ملال‌انگیز کوچه‌های رئالیسم کوچ کند و گرفتار تنگناهای کشنده نشود. در خاتمه هر چند گذرا نگاهی می‌کنیم به «طعم گیلاس».

فروغ فرخ‌زاد در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد ...» سروده است که:

زمان گذشت
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت
چهار بار نواخت
امروز روز اول دی‌ماه است
من راز فصل‌ها را می‌دانم
و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم
نجات‌دهنده در گور خفته است
و خاک، خاک پذیرنده
اشارتی‌ست به آرامش
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت
...
آیا تو
هرگز آن چهار لاله‌ی آبی را
بوییده‌ای؟ ...

در این شعر بلند، «فروغ» ضمن تکرار عدد «چهار» با آن بازی می‌کند. چه رازی است در این عدد؟

آقای بدیعی، شخصیت فیلم طعم گیلاس برای سرباز کردستانی تکرار می‌کند: [یک... دو... سه... چهار...] البته به شکل پادگانی: [اک ... ا ... ا ... آر...]. آقای بدیعی رسیده است به مرحله‌ی چهارم زندگی‌اش. «مرگ» مضمونی است که به شدّت ذهن شخصیت اصلی فیلم را که درواقع همان ذهن کارگردان و نویسنده‌ی فیلم است، به خود مشغول کرده است. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. آیا فیلم‌ساز به پیری فصل سرد زندگی خویش رسیده است؟ درختی سبز و پر برگ می‌بینیم [بهتر نبود درختی عریان و بی‌برگ و خزان‌زده را می‌دیدم؟]، گوری کنده و آماده‌شده است امّا دلهره و وحشتی از نوع ژانر وحشت نمی‌بینیم. مرد فیلم در فستیوال و نیز جایزه‌ها برده و جهان او را پذیرفته است. نقطه‌ی کوری در زندگی‌اش وجود ندارد، ولی شاید از ترس به تکرار رسیدن و گرفتار دور باطل شدن است که به «مرگ» می‌اندیشد.

– شما می‌توانی با من همدردی کنی. می‌توانی بفهمی من چه‌ام. ولی حس‌اش نمی‌توانی بکنی! به‌هرتقدیر من از زندگی خسته‌ام و تصمیم گرفته‌ام خودم را بکشم [حرف‌های بدیعی به طلبه‌ی جوان].

او مثل بیش‌تر خودکشی‌کنندگان، تصمیم خود را با کسانی در میان می‌گذارد. با نوجوان دانش‌آموز یا سرباز جوان یا دو مرد افغان و یا مرد جا افتاده‌ای که در موزه‌ی تاریخ طبیعی کار می‌کند. مثل کسی که هنگام دعوا داد می‌زند: «آهای! جلوی مرا نگیرید!» یعنی دنبال کسی می‌گردد که جلوی او را بگیرد. آقای بدیعی قصد خودکشی دارد امّا این قصد خود را جار می‌زند. یعنی که من حس ویران‌گری دارم، اگر جلوی مرا نگیرید ممکن است کار دست خودم بدهم. نمایش این حس درونی در ادبیات کار سختی نیست، امّا در سینما، به عینیت در آوردن ذهنیت – به‌ویژه ابژه‌ای ملموس– کار بسیار دشواری است. کیارستمی مشاهده‌گر است و می‌خواهد بی‌طرفی خود را حفظ کند، امّا سؤال این است که آیا در نقل حوادث، بی‌طرفی کامل امکان دارد؟ راوی هر چه‌قدر هم که بی‌طرف باشد به‌هرحال واقعیت از فیلتر

کیارستمی در لوکیشن فیلم طعم گیلاس

ذهن او عبور می‌کند؛ درست به همین خاطر است که نقل ما از رویدادی واحد توسط چند راوی خوانش‌های متعدّدی را به‌رغم اشتراکات پیش روی ما می‌گذارد.

شخصیت‌های فیلم هرکدام نشان‌دهنده‌ی مرحله‌ای از زندگی فیلم‌سازند. در آغاز فیلم، پسرک هر چند ۱۵ ساله است امّا با آن پیراهن قرمزش چون کودکان فقیر آشغال‌بازی می‌کند. او نخستین کسی است که سوار ماشین آقای بدیعی نمی‌شود. سرباز کردستانی ۱۸–۱۹ ساله است. آقای بدیعی او را سوار می‌کند و پیشنهاد ۲۰۰ هزار تومان پول در ازای ۱۰ دقیقه کار به او می‌کند. او باید صبح ساعت ٦ بیاید پای درختی سبز؟! پس از آن‌که از مرگ او اطمینان حاصل کرد، رویش خاک بریزد و دستمزدش را از داخل داشبورد ماشین بردارد و برود. سرباز نمی‌پذیرد و می‌گوید که سر آدم خاک نمی‌ریزد.

مصاحبه‌ی سوم با دو افغانی است که از «مزار شریف» آمده‌اند. افغانی دوّم طلبه است و در موزه درس می‌خواند. طلبه شروع به نصیحت او می‌کند. بولدوزر کنار جاده، خاک بر سایه‌ی او می‌ریزد، انگار به شکل نمادین او خاک می‌شود.

بخش چهارم فیلم، مردی ٦۰ ساله، تُرک و اهل میانه است و زیاد حرف می‌زند. مرد می‌گوید که سال ۱۳۳۹ ازدواج کرده و او هم زمانی فکر خودکشی داشته است. صبح زود هوا تاریک بود. طناب را برداشته و رفته حوالی توتستان و درختی پیداکرده تا خود را حلق‌آویز کند. طناب را که می‌انداخته دستش خورده به شیء نرمی و نگاه کرده دیده توت است. آن را کنده و خورده و دیده شیرین است. چند توت دیگر و هوا روشن شده. بچه‌های مدرسه او را بالای درخت دیده‌اند و از او خواسته‌اند درخت را بتکاند. او هم شاخه‌ها را تکانده و توت‌های ریخته را بچه‌ها با شادمانی خورده‌اند. بعد مرد دستمال خود را در آورده و برای زن و بچه‌اش توت چیده است:

– رفته بودم خودکشی کنم، توت آوردم. یک توت شیرین ما را نجات داد. توت، فکرم را عوض کرد.

در ادامه، مرد می‌گوید:

– ماه را دیدی؟ نمی‌خواهی ببینی؟ آب چشمه‌های خنک را نمی‌خواهی بخوری؟

تا می‌رسد به‌جایی که می‌گوید:

– از مزه‌ی یک گیلاس می‌خوای بگذری؟ نگذر. رفیقتم، می‌گم نگذر!

ابر و باد و مه و خورشید و فلک می‌دانند که عباس کیارستمی از دغدغه‌هایی که اغلب هنرمندان با آن دست‌به‌گریبان‌اند –مرگ– رها شده بود. تا جایی که ضمن حرف‌هایش می‌گفت که اگر قرار باشد اثری نداشته باشم ولی زنده باشم، البته ترجیح می‌دهم زنده باشم. کیارستمی با حس قوی شاعرانه و با دوربین‌اش– شب‌چراغی در دست– به زوایای پنهان زندگی رسوخ کرده بود. دلش می‌خواست حالا و سال‌ها زنده باشد امّا دریغ!

دیدی آن قهقهه‌ی کبک خرامان حافظ
که ز سر پنجه‌ی شاهین قضا غافل بود؟

می‌شود از او تا سال‌ها حرف زد. کارگردان برجسته‌ای که با ویژگی‌های انسانی و با هوش و درایت ذاتی خویش از دام‌های زندگی جسته و از بن‌بست رئالیسم، نقبی به روشنای افق‌های دور دست زده بود. یادش گرامی باد...

تبریز– تیر ۱۳۹۵

۱–نیما یوشیج، دیوان اشعار، به کوشش طاهباز، سیروس . ص ۲۵۱
۲–داستایوفسکی و سینما، امینی، احمد، سروش ص ۱۷–۱۸، سال ۱۳۷۰
۳–الف. بامداد، باغ آینه
٤–داستایوفسکی و سینما، امینی، احمد، ص ۱۳ ، سروش، ۱۳۷۰
۵–علاقه‌مندان رجوع کنند به کتاب «استعاره» نوشته: ترنس هاوکس، ترجمه: فرزانه طاهری ، نشر مرکز

«اصالت» و دیگر هیچ

اصغر یوسفی‌نژاد

متر و معیارهای فراوانی برای عیارسنجی هنرمندان وجود دارد، امّا معیاری که مو لای دَرزش نمی‌رود، «میزان وفاداری به خویشتن و دنیای شخصی هنرمند» است. با توجه به شرایط کنونی جامعه‌ی ما که «خود» بودن و «خود» ماندن و به‌اصطلاح «زیستن بدونِ ماسک» به امری دشوار و چه‌بسا ناممکن تبدیل شده است و هزینه‌های سنگینی در پی دارد، اهمیت چنین ملاکی بیش‌ازپیش روشن می‌شود. حال اگر در این بحبوحه، هنرمندی یافت شود که بدون هیچ نقابی با مخاطب خود روبه‌رو شود، نباید به‌اندازه‌ی سرسوزنی در «اصالت» او تردید کرد. برای من عباس کیارستمی، در بین سینماگران کشورم، نماد بارز و کاملِ چنین آدمی است. میزان وفاداری او به دنیایش غبطه‌انگیز و البته تکرار ناشدنی است. بهمن قبادی پس از هم‌کاری‌اش با این فیلم‌ساز در فیلم «باد ما را خواهد برد» اشاره می‌کرد که کیارستمی را تنها آدمی دیدم که از صبح تا شب و از شام تا سحر فقط به فیلمش می‌اندیشید.(نقل به مضمون)

برای نکوداشت عباس کیارستمی دلایل بی‌شماری وجود دارد، اما «اصالت» این شخصیت بزرگ، برجسته‌ترین ویژگی اوست و همه‌ی نیکی‌هایش در این صفت و گوهر نایاب او ریشه دارند. «اصالت» عباس کیارستمی به بُعدی از زندگی و آثار او محدود نمی‌شود و در یک‌کلام در نگاه او موج می‌زند. مهم نیست که سَمت نگاه کیارستمی به کدام سو باشد، او در ورای هر پدیده‌ای جز زندگی و زیبایی نمی‌بیند و حتی پوسته‌ی ظاهریِ مرگ را هم به سهولت کنار می‌زند و زندگیِ لمیده در پس آن را به جنبش وا می‌دارد. این‌چنین است که مخاطب از این اصالت و عمق در نگرش فیلم‌ساز کیفور می‌شود. هر قاب اصیل او برای پاس‌داشت زندگی و زیبایی و عشق طراحی‌شده است. نمی‌خواهم بگویم که همیشه «حقیقت» است که در منظر کیارستمی نقش می‌بندد، چرا که «واقعیت» برایم ارزشی کم‌تر از «حقیقت» ندارد، امّا سینمای کیارستمی از این‌ها فراتر رفته و «واقعیتِ حقیقی» و یا «حقیقتِ واقعی» را ترسیم می‌کند، ترکیب‌هایی به‌غایت بغرنج که البته با سادگیِ اصیل و مبهوت‌کننده‌ی او، با گشاده‌دستی در ضیافتِ دیدگانِ هر مخاطبی جا خوش می‌کند و بی‌تردید آبشخور این صفاتِ ممتاز، نهاد پاک، ضمیر بی‌آلایش و باطنِ مصفّای خود کیارستمی است و لاغیر. این «اصالت» بی‌همتا، سیراب‌کننده‌ی سبک و فرم آثار کیارستمی هم هست و عناصر مأنوس بیان سینمایی، در تصاویر او کارکردی یک‌سره متفاوت و منبعث از درونیات خود او پیدا می‌کنند. او هرگز مانند شخص دیگری قاب نمی‌بندد. به‌عنوان ارزنده‌ترین آموزه‌ای که در زمینه‌ی کارگردانی، در تمام این سال‌ها فراگرفته‌ام به فیلم مستندی اشاره می‌کنم که درباره‌ی اثر درخشانش «زندگی و دیگر هیچ» ساخته شده است. عباس کیارستمی نمایی از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» را بر روی مونیتور نشان می‌دهد. در این تک نما –فرهاد خردمند– بازیگری که نقش خودِ کیارستمی را بازی می‌کند، از پشتِ درختانِ جنگل عبور کرده و دوربین با حرکتِ تراولینگ، او را تعقیب می‌کند. کیارستمی با صراحت اعلام می‌کند که این نما برایش موجبِ عذابِ روح او و تبدیل به کابوسی ابدی شده است(نقل به مضمون)، زیرا تنها پلانی است که بر خلاف سبکِ شناخته‌شده و منحصربه‌فرد کیارستمی، بر روی این وسیله‌ی حرکتی فیلم‌برداری شده و به‌جای نشان دادن حرکتِ بازیگر، توهّمی از حرکت درختانِ جنگل را ایجاد کرده است؛ چیزی که به‌زعم کیارستمی با تفسیرش از «واقعیت» منافات دارد. شنیدنِ دلیلِ استفاده از تراولینگ در این نما، بُعد دیگری از شخصیتِ «اصیل» او را نیز آشکار می‌کند. او می‌گوید گروه تهیّه و تدارکات فیلم، چه‌بسا بدون شناخت از سبک او، خودرویی پر از وسایل حرکتی را در همه جای این سفر به دنبال او گسیل می‌کردند و نهایتاً او برای این‌که دلِ بچه‌های گروه را به دست آورد، مجبور شده فقط در همین نما از این وسایل استفاده کند. روانش شاد و جاودان.

چرا سینمای کیارستمی را دوست نداریم؟!

حسین پورستار

کیارستمی را دوست داریم، چون هنرمند و انسان بزرگی است. کیارستمی را دوست داریم، چون برای سینمای ایران آبرو خرید. کیارستمی را دوست داریم، چون در آثارش نگاه انسانی به مؤلفه‌هایی مانند زندگی و مرگ دارد؛ و کیارستمی را به هزار و یک دلیل دیگر می‌شود دوست داشت؛ نه حالا که دوست‌داشتن بعد از مرگ رویّه‌ی دیرینه‌ی ماهاست، بلکه از همان دوران که فیلم‌هایش را با حوصله و بردباری می‌دیدیم! اما سینمای کیارستمی را اندک کسانی هستند که می‌توانند دوست داشته باشند. این هیچ ربطی به شخصیت و دنیای او ندارد. حتّی ربطی به توهّم سیاه‌نمایی جشنواره‌های خارجی هم ندارد. ذاتِ سینمای کیارستمی «خاص» است و با ذائقه‌ی همگان انطباق ندارد. امّا واقعاً چرا عدّه‌ای نمی‌توانند سینمای کیارستمی را علی‌رغم همه‌ی اتفاقات موفّقِ جشنواره‌ای‌اش دوست داشته باشند؟ در این خصوص بسیار نوشته‌اند و گفته‌اند امّا شاید بشود همه‌ی آن‌ها را در چند بند دسته‌بندی کرد:

یکم: کیارستمی داستان نمی‌گوید

در سینمای کیارستمی، فیلم‌نامه نه این‌که فاقد داستان باشد – که اساساً شاید چنین چیزی امکان‌ناپذیر است – امّا کلیّت فیلم‌نامه بر روی طرح کم‌رنگی می‌نشیند که شیرینیِ سینمای داستان‌گو را ندارد. این گسترشِ پلاتِ کم‌رنگ، شکلی مینیمالیستی را به فیلم‌نامه می‌دهد، چراکه به برشی کوتاه از زندگی شخصیت‌ها بدل می‌گردد که ممکن است حادثه یا رویداد خاصی نداشته باشد. بدین‌صورت که در این «کم داستانی» تعمّدی، نه یک گرهِ دراماتیک، بلکه یک موقعیت جذّابِ نمایشی گسترش می‌یابد. پیدا کردن خانه‌ی یک هم‌کلاسی (خانه دوست کجاست/۱۳۶۵) و یا یافتن یک نفر برای ریختن چند بیل خاک روی مرده (طعم گیلاس/۱۳۷۶)، یا یافتن بازیگران یک فیلم توسطِ کارگردان بعد از زلزله (زندگی و دیگر هیچ/۱۳۶۹) و .... همگی در یک سینمای داستان‌گو، تنها موقعیت‌های جذّابِ کوچکی هستند که ظرفیت و کششِ پرداختنِ یک کارِ سینمایی بلند را ندارند و شاید ایده‌هایی زیبا برای فیلم‌های کوتاهِ داستانی باشند. امّا در سینمای کیارستمی همین ایده‌های کوچک، به یُمنِ پرداختن به موقعیت‌های آدم‌های داستان، بَدَل به فیلمی نود دقیقه‌ای می‌شوند و فضاهای خالیِ داستانی‌شان، با نگاهِ نکته‌سنج نویسنده از حوادثِ ریز پُر می‌شوند. با نگاهی کلی به آثار و کارنامه‌ی کیارستمی، سه دوره‌ی تشخّص در آن دیده می‌شود:

دوره اول– شاملِ فیلم‌هایی مانند: «مسافر» (۱۳۵۳)، «لباسی برای عروسی» (۱۳۵٤)، و «گزارش» (۱۳۵٦) دوره‌ای است که در آن داستان، نقشِ پُر رنگی دارد و کیارستمی نیز قواعد داستان‌گویی را رعایت می‌کند. اتّفاقا این فیلم‌ها به‌لحاظ مخاطب‌پسندی، «دوست‌داشتنی»‌ترین

فیلم‌های کیارستمی هستند.

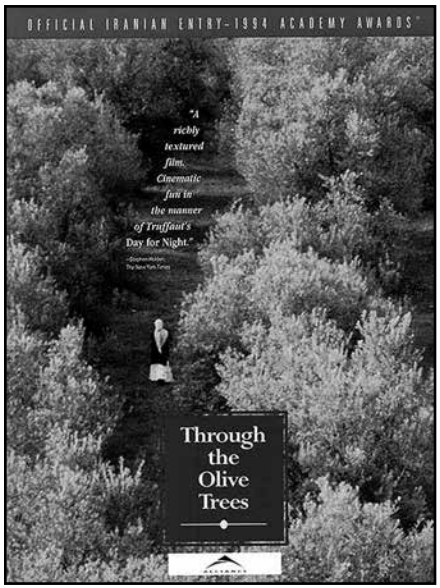
دوره دوم- از زمانی آغاز می‌شود که رفته‌رفته داستان کم‌رنگ شده و جای خود را به پلات‌هایی جذّاب و زیبا می‌دهد. فیلم‌های: «همسرایان» (۱۳۶۱)، «خانه دوست کجاست» (۱۳۶۵)، «زندگی و دیگر هیچ» (۱۳۶۹)، «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳)، «طعم گیلاس» (۱۳۷۶) و ... همگی دارای تِم و ایده‌های جذّابی هستند که در پرداخت، اصرار به داستان‌گویی ندارند و بیش‌تر به نمایش موقعیت آدم‌ها با زاویه‌ی نگاه شاعرانه می‌پردازند. این فیلم‌ها نیز مخاطب پسند نبوده ولی قابل تحمّل می‌نمایند چراکه هنوز اندک داستانی در پس‌زمینه‌ی تصاویر خود دارند.

دوره سوم- مقارن با انتهای دوره دوم اتّفاق می‌افتد و در آن داستان به‌کل حذف‌شده و تصاویری غالباً با پرداختی شاعرانه ارائه می‌شود. فیلم‌های: «ده» (۱۳۸۰)، «جاده‌ها» (۱۳۸۰)، «ده روی ده» (۱۳۸۳)، «شیرین» (۱۳۸۷) و ... ازجمله فیلم‌های این دوران هستند که آمیزه‌ای از تجربه‌گرایی، مستندگونه‌گی و شاعرانگی را در بردارند. به‌طوری‌که می‌بینیم هر چه قدر که به لحاظ زمانی پیش می‌رویم داستان بی‌سروصدا از فیلم‌های کیارستمی حذف می‌شود و این برای تماشاگر اصلاً جذّاب نیست.

دوم: کیارستمی روایت عادی ندارد

منظور از روایت عادی، زاویه‌ای است که کارگردان در آن ایستاده و داستان را نشان مخاطبش می‌دهد. غالباً در این‌گونه روایت‌ها، کارگردان در مقام دانای کل، حوادث را برای دیدن مخاطب طوری انتخاب می‌کند که جذّاب باشد. تکنیک‌هایی مانند تعلیق، غافل‌گیری، طرح معمّا و ... همگی برای چنین روایت‌های کلاسیکی لازم‌اند. امّا در روایت کیارستمی، موقعیت‌های داستانی، طوری انتخاب و ارائه می‌شوند که گویی کارگردان در چینش آن‌ها سهمی ندارد و حوادث ریزودرشت خودبه‌خود از برابر دوربین عبور می‌کنند. البته این روایت، محصول دوره‌ای است که کیارستمی از داستان‌گویی منفک شده و سعی در تجربه‌گری روایت سینمایی‌اش دارد. برای مثال درصحنه‌ای از فیلم «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳) خانم شیوا که حکم دَستیار کارگردان را دارد، به دنبال بازیگر تازه‌ای برای نقش موردنظر می‌رود امّا در میانه‌ی راه، مسیر را بسته می‌بیند که کارگران مشغول کار هستند، درنتیجه با سرکارگر آن‌جا برای باز شدن راه بحث می‌کند. این صحنه در روایت چنین می‌نماید که کیارستمی نقشی در ایجاد آن ندارد و به‌صورت اتّفاقی راه بسته است که کیارستمی از آن به شکل مستند تصویربرداری کرده‌است. امّا نوع تقطیع‌ها و دیالوگ‌های حساب‌شده‌ی فی‌مابین، حکایت از آن دارد که تعمّدی بوده و حساب‌شده است. در این نوع روایت، کارگردان انگار قابی برای دیدن مخاطب مهیّا کرده که در ادامه حتّی خود نیز نمی‌داند چه وقایعی در نوبت نشسته‌اند تا از مقابل این قاب عبور کنند. نمونه‌ی دیگر این روایت، فیلم «طعم گیلاس» (۱۳۷۶) است که طی آن نیز افراد انتخاب‌شده برای انجام کار موردنظر شخصیت فیلم، گویی به‌صورت اتّفاقی پیش روی وی قرار می‌گیرند که اتّفاقی و مستند است، درحالی‌که این ویژگی روایی کیارستمی است که چنین وانمود می‌شود. تجربه‌ای که در فیلم «ده» (۱۳۸۰) نیز اتّفاق می‌افتد و به نظر می‌رسد در این روایت‌ها کارگردان سهمی ندارد و ناظر ماجراست. البته این روایت به‌یقین با نظریه‌ی روایت شاهد نامرئی «پودفکین» متفاوت است، چرا که در این نوع روایت چنین وانمود می‌شود که کارگردان در چینش حوادث نقشی ندارد (که البته می‌دانیم دارد) و حوادث، بدون منطق خاصی خودبه‌خود به وجود می‌آیند که این نوع روایت، واقع‌گرایی فیلم را تشدید می‌کند به‌طوری‌که حتّی احساس می‌شود برخی صحنه‌ها مستند ضبط شده‌اند، درحالی‌که چنین نیست و همگی هدایت‌شده‌هستند.

کیارستمی را به هزار و یک دلیل دیگر می‌شود دوست داشت؛ نه حالا که دوست‌داشتن بعد از مرگ رویّه‌ی دیرینه‌ی ماهاست، بلکه از همان دوران که فیلم‌هایش را با حوصله و بردباری می‌دیدیم! اما سینمای کیارستمی را اندک کسانی هستند که می‌توانند دوست داشته باشند.

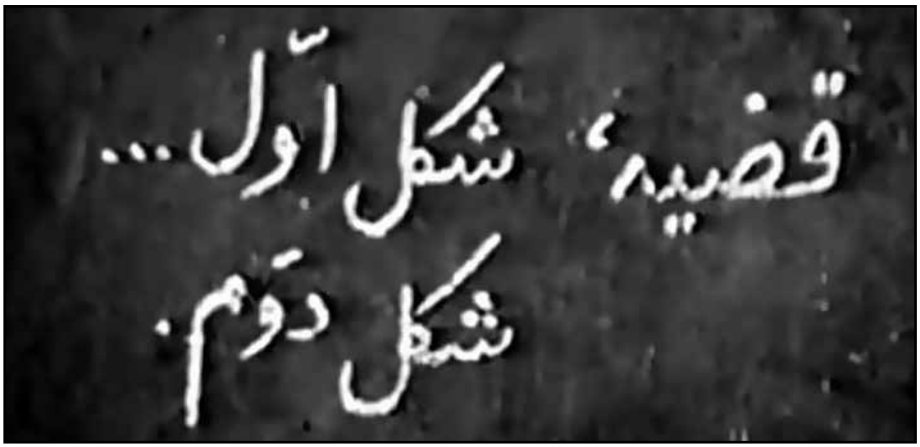


پوستر فیلم «زیر درختان زیتون»

سوم: ساختارِ سینمای کیارستمی منحصر به خودش است

وقتی صحبت از ساختار می‌شود، منظور آن دسته قواعد و قوانینِ مشترکی می‌باشند که در تمامی فیلم‌ها به‌طور اعم و در سینمای فیلم‌سازانِ صاحب سبک به‌طور اخص مشهود هستند. برای مثال در یک ساختارِ کلاسیک، غالباً کنش بازیگران اعم از کنشِ حرکتی یا کلامی بر روی نفرِ مقابل اثرگذار است که بسته به موقعیت داستان واکنشِ نفرِ مقابل را در پی دارد. از این رابطه معمولاً با عنوان action و re-action یاد می‌شود که ذهنِ تماشاگر نیز بدان عادت کرده است. هر جا شخصیتی صحبت می‌کند، تماشاگر دوست دارد تا واکنشِ مخاطبِ او را نیز ببیند. این اعتیادِ ذهنِ تماشاگر به‌واسطه‌ی سالیانِ سال فیلم دیدن شکل گرفته، امّا در سینمای کیارستمی این مناسبات به‌هم‌ریخته و ساختارِ متفاوتی برای هر سکانس طرّاحی شده است. برای مثال در صحنه‌های گفت‌وگو، لزوماً فردی که صحبت می‌کند مهم نیست. گاه اساس و پایه‌ی تدوین به گوش‌دهنده است (reaction) و گاه به گوینده (action). در سینمای کیارستمی، بسته به موقعیت داستان، کیارستمی بر روی افرادی تأکید می‌کند که با قواعد و ساختارهای کلاسیک هم‌خوانی ندارد. برای مثال در صحنه‌هایی از فیلم «طعم گیلاس» تأکید بر روی افرادی که سوارِ ماشین می‌شوند است و بدونِ آن‌که تصویری از بازیگرِ اصلی داده شود، ری اکشن (واکنش)های مسافران دیده می‌شود. یا در فیلم «زیر درختان زیتون» زمانی که دستیار کارگردان در جاده، به‌صورت اتّفاقی به بچه‌های فیلم «خانه دوست کجاست» می‌رسد، تقطیع نما طوری است که اصلاً نمایی از دستیار کارگردان دیده نشده و تصاویر بچه‌ها یا در قابِ آینه و یا در قابِ پنجره به‌صورتِ ممتد و در یک پلان دیده می‌شود. باز در همین فیلم و در انتهای آن، زمانی که حسین به‌دنبالِ دختر می‌رود تا جوابِ نهایی را بگیرد، دوربین در یک پلانِ ممتدِ طولانی و در یک نمای بسیار بزرگ، بر روی تپه می‌ماند و به‌دور از حوادثِ مهمی که آن پایین در حال افتادن است، فقط شاهدِ منفعلِ صحنه است. این دکوپاژ که متأثّر از روایتِ خاصِ کیارستمی است، ساختاری است که منحصر به خودِ سینمای کیارستمی بوده و تقلیدناپذیر است. (مشابه چنین پلانی را در انتهای فیلم «خانه دوست کجاست» دیده‌ایم) این دکوپاژ که در نگاه اول نامتعارف می‌نماید، نه از سرِ بی‌تجربگی (مانند آنچه در ساختار فیلم «نان و کوچه»/۱۳۴۹ اتّفاق افتاده و به‌شدت خام و آشفته است)، بلکه از سرِ پختگی و رسیدن به‌نوعی ساختار شخصی است.

همه‌ی آنچه گفته شد، در مجموع منجر به زبانِ خاصِ کیارستمی شده‌است. زبانی که در نهایت، گرامرِ سینما را تغییر داده و موجبِ باز شدنِ پهنه‌ای در سپهرِ زبانِ سینمایی شده است. این اتّفاق هر قدر که هیجان‌آور و مهم و بدیع باشد، به همان اندازه هم غریب و بیگانه خواهد بود، چرا که مخاطب سینما، حتّی مخاطبان حرفه‌ای سینما نیز آشنا به دستور زبان جدید سینما نیستند و طبیعتاً از چنین گویشی نه سر در خواهند آورد و نه برایشان لذّت‌بخش خواهد بود؛ چرا که دیالوگ و مفاهمه‌ای صورت نمی‌گیرد. لذّت بردن از سینما زمانی اتّفاق می‌افتد که زبان مشترکی بین کارگردان و مخاطب وجود داشته باشد و این زبانِ مشترک هنوز بین سینمای کیارستمی و مخاطب‌هایش به‌شکل عمومی صورت نگرفته و این گونه است که حتّی اگر بخواهند هم نمی‌توانند لذّت ببرند؛ مگر این‌که به آن زبانِ مشترک دست یابند.



قضیه‌ی شکل اول و شکل دومِ سینمای کیارستمی

اکبر شریعت
sha_1250@yahoo.com

۱

کیارستمی بی‌اغراق بین‌المللی‌ترین فیلم‌ساز ایرانی است. کسی که در سراسر جهان، سینمای ایران را با آثار او می‌شناسند و مدت‌ها باید بگذرد تا دیگرانی چون اصغر فرهادی با حضور مستمر در جشنواره‌های خارجی تصور جهانی از سینمای ایران را، که ساخته و پرداخته‌ی آثار کیارستمی‌ست، تغییر دهند. فقط نیم‌نگاهی به حجم واکنش‌هایی که از اقصی نقاط جهان توسط شخصیت‌های مطرح در عرصه‌های سیاسی و هنری به مرگ او صورت گرفته، می‌تواند بخشی از ابهت حضور او و سینمایش را معرفی کند. با این حال آثار جهانی‌ترین کارگردان ایران در میان مردم کشورش هرگز با استقبال مناسبی مواجه نشد. شاید علاقمند نبودن مردم به سینمای کیارستمی را حاصل فرم آثار او و دوری گزیدن آگاهانه‌ی او از داستان‌پردازی به شیوه‌ی معمول و مالوف بدانیم، ولی فقط مردم نبوده‌اند که روی خوش به فیلم‌های کیارستمی نشان ندادند. حتی هنرمندان و روشن‌فکران به عنوان طبقه‌ی خاص نیز چندان با فیلم‌های کیارستمی میانه‌ی خوبی نداشتند و نمی‌توانستند با آن‌ها ارتباط برقرار کنند چنان‌که محمود دولت‌آبادی به یاد می‌آورد که همراه شاملو برای دیدن "خانه‌ی دوست کجاست؟" رفته‌اند و نتوانسته‌اند با آن ارتباط برقرار کنند. علی‌رغم این مسئله، حتی منتقدان کیارستمی هم نافی و منکر نگاه و شیوه‌ی خاص کیارستمی نبوده‌اند و با احترام از سبک و نگاه او یاد کرده و می‌کنند. ولی یک مسئله در مورد کیارستمی اغلب مورد بحث بوده است: آیا کیارستمی برای ایرانی‌ها فیلم می‌سازد یا برای جشنواره‌های خارجی؟

خانه‌ی دوست کجاست؟

فیلم ساختن برای ایرانی‌ها، فقط به معنای رعایت سلیقه‌ی مردم یک جغرافیای خاص نیست بل که واکنش نشان دادن به مسائل و دغدغه‌های مردم یک جغرافیای خاص است. اگر در کشوری کشتار عمومی صورت بگیرد و یک فیلم‌ساز بدون توجه و حتی اشاره به مردمی که کشته شده‌اند، دوربین خود را بر موضوعی حاشیه‌ای متمرکز کند، حتی اگر این موضوع به غایت انسانی باشد، مردم او را بی‌توجه و بی‌دغدغه خواهند شناخت. مخصوصا اگر دغدغه‌ی مردم اختلاف و ناسازگاری با آن چه که حاکمیت نامیده می‌شود، باشد. در این حالت بعید نیست مردم هنرمندی را که در کنار آن‌ها نایستاده باشد، هم‌دل و هم‌راه حکومت بدانند چرا که در ایران، به خاطر شرایط خاصی که در طول سال‌ها گرفتار آن بوده است، هم حکومت و هم مردم بر این باور بوده‌اند که: آن که با ما نیست، برماست! البته باید به این نکته‌ی مهم اشاره کرد که آن‌چه درباره‌ی فیلم‌ساز(هنرمند) گفته شد درباره‌ی هر کسی که در فضای هنری نقشی بازی می‌کند صادق نیست. چه بسیار هنرمندانی که بودن یا نبودن‌شان با مردم، برای مردم اهمیتی ندارد. در کل سینمای ایران شاید آن‌هایی که حساسیت همراهی‌شان با جریانات مردمی یا ضدمردمی اهمیت دارد، حتی به تعداد انگشتان یک دست هم نرسد. چرایی این مسئله یا به وجهه‌ی ملی و بین‌المللی آن‌ها برمی‌گردد و یا به نقشی که در طول دوران هنری خود در مسائل اجتماعی/سیاسی بازی کرده‌اند. در مورد کیارستمی، اگر مورد دوم مورد چالش باشد، مورد اول آن قدر پررنگ هست که انتظارات(درست یا غلط) از او را به وجود آورد.

۲

تقریبا یک‌سال بعد از آن که کیارستمی بر روی فرش قرمز جشنواره‌ی ونیز، برای اولین‌بار عینکش را در مقابل دوربین خبرنگاران بالا برد تا چشم‌هایش را به نمایش بگذارد، بهمن قبادی نامه‌ی سرگشاده‌ای خطاب به او منتشر کرد. این که این دو اتفاق چه رابطه‌ی درونی با هم داشتند و چه استعاراتی می‌توان از آن بیرون کشید چندان مهم نیست ولی، نامه‌ی قبادی فوران آن چیزی بود که پیش از آن هم به انحا گوناگون و توسط اشخاص دیگری بیان شده بود. اصطلاح "سینمای گل‌خانه‌ای" بر آیند همین نگاه به آثار او بود. شاید بهترین نمونه، واکنش حاتمی‌کیا در فیلم "آژانس شیشه‌ای" باشد. در این فیلم، یکی از شخصیت‌ها کارگردانی‌ست که(به طرق گوناگون کیارستمی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند)، در بلبشوی ماجرای گروگان‌گیری در آژانس هواپیمایی، فقط به فکر جشنواره‌ایست که باید در آن شرکت کند! تصویری که حاتمی‌کیا در این فیلم از کیارستمی به نمایش می‌گذارد، چکیده‌ی انتقاداتی‌ست که در محافل گوناگون سینمایی و روشن‌فکری متوجه سینمای کیارستمی‌ست، به عنوان فیلم‌سازی که دغدغه‌ی اجتماعی/سیاسی ندارد.

۳

شکی نیست که داشتن دغدغه‌ی اجتماعی/سیاسی برای یک هنرمند الزامی نیست و هنر هیچ هنرمندی را نمی‌توان به صرف داشتن یا نداشتن آن(دغدغه‌ی اجتماعی/سیاسی) محکوم کرد و یا تعالی بخشید. کیارستمی در مصاحبه‌ای که جوابیه‌ای بر نامه‌ی سرگشاده‌ی بهمن قبادی به حساب می‌آید نیز خود این مسئله را اذعان کرده است. ولی در عین

حال او معتقد بود که به شیوه‌ی خودش فیلم‌های سیاسی/اجتماعی می‌سازد چنان‌چه در مصاحبه با نشریه‌ای خارجی می‌گوید که: "هیچ فیلمی غیرسیاسی نیست، در هر فیلمی مسائل سیاسی مطرح می‌شوند." با این حال و علی‌رغم چنین گفته‌هایی، آن‌چه که کیارستمی از آن به عنوان "شیوه"ی خودش (شیوه‌ای که خودش آن را "پریدن از روی سانسور") نام می‌برد نتوانسته است نظر مخاطبان وطنی او را جلب کند. او هم‌چنان به عنوان فیلم‌سازی برج عاج‌نشین مطرح است که توجهی به اتفاقات جامعه‌اش ندارد. بنیان این اختلاف کجا می‌تواند باشد؟ اگر کیارستمی قبول می‌کرد که علاقه‌ای به مسائل سیاسی و طرح آن‌ها در مدیوم سینما ندارد و اگر در مصاحبه‌های گوناگونش تعاریفی از سینما و فیلم ارائه نمی‌داد که سیاست را گزیر و گریزناپذیر نشان دهد، شاید حتی منتقدانش چنین مته به خشخاش نمی‌گذاشتند. ولی او معتقد است که "هیچ فیلمی غیرسیاسی نیست"! اگر چنین است چرا و چگونه است که داد بهمن قبادی درمی‌آید و شاملو و دولت‌آبادی سینمای او را برنمی‌تابند؟ چگونه است که در طیف مقابلِ بهمن قبادی، فیلم‌سازی هم‌چون حاتمی‌کیا نیز او را برنمی‌تابد؟ تا این‌جا، به نظر می‌رسد سوءتفاهمی که بین کیارستمی و منتقدان سینمای او وجود دارد یا ناشی از اختلاف‌نظر و تعاریف متفاوت آن‌ها از امر اجتماعی/سیاسی، به مثابه بستری موضوعی برای سینماست و یا، یکی از دو طرف، ادعایی خلاف واقع دارد!

٤

در بین هنرهای چندگانه به گواه تاریخ، ادبیات(اعم از داستانی، شعر و نمایشی) و سینما، بیش‌ترین مناسبت را با سیاست هم‌چون مقوله‌ای اجتماعی داشته و دارند. در رشته‌ی هنرهای تجسمی نیز شاید بتوان کاریکاتور و در عرصه‌ی موسیقی نیز ترانه‌ها را در کنار سینما و ادبیات جای داد. با این‌حال سینما و ادبیات شاید به دلیل تاثیر خاص خودشان که برآمده از مواجهه‌ی زمان‌مند و طولانی مخاطب با آن‌ها باشد، در این مورد، مدیوم‌هایی به‌مراتب مناسب‌تر از کاریکاتور و ترانه باشند. اما امر سیاسی و استفاده از آن به عنوان بستری موضوعی برای هنر سینما، هر چند تاریخی به درازای خود سینما دارد ولی این تاریخ، سرشار از رویکردهای متفاوت نیز هست. ولی این رویکردها هر چه که باشند یک مشخصه‌ی ثابت دارند و آن وجه انتقادی‌شان است. در عین حال، این وجه انتقادی، با توجه به اِعمال سانسور دولتی، همیشه یا سویه‌ای استعاری داشته است و یا رویکردی مبتنی بر مجاز(در این معنا که، آثار سینمایی به جای نقد مستقیم حکومت، به صورتی غیرمستقیم، تبعات آن را مورد انتقاد قرار می دادند). به همین دلیل است که برای مثال آثاری چون "گاو" مهرجویی و "قیصر" و "گوزن‌ها"ی کیمیایی، آثاری قلمداد می‌شوند که وجهه‌ای اجتماعی/سیاسی دارند. همین وجه انتقادی فیلم‌ها، علی‌رغم استفاده‌ی آن‌ها از مجاز و استعاره، غالبا باعث شده است که تیغ تیز سانسور چه قبل و چه بعد از انقلاب، تَن آثار سینمایی متعددی را بخراشد. تاریخ سانسور در سینمای ایران، هر چند تقریبا قدمتی به اندازه‌ی خود سینمای ایران دارد، ولی همیشه و همواره دارای دو شق بوده است. اولین شق آن وجه اجتماعی/مذهبی فیلم‌ها بوده است و دومین شق، وجه سیاسی آن‌ها. نکته‌ی جالب این‌که، در اغلب اوقات، با تفسیرهای من‌عندی ممیزان و مسئولان سانسور، یا شق اول، به شق دوم تعبیر شده است و یا اتفاقی در جهت عکس آن روی داده است! با توجه به تمام این مسائل و با توجه به نقش پررنگ اِعمال سانسور در تاریخ سینمای ایران، مخصوصا در مورد فیلم‌های منتسب به سینمای هنری/روشن‌فکری، درگیری سینماگرانِ با سانسور، خواهی نخواهی، نشانه‌ای از دغدغه‌مند بودن فیلم‌سازان به حساب آمده است. به همین دلیل است که بهمن قبادی و منتقدانی چون او، چه در لفافه و چه به صورت مستقیم، سانسور نشدن فیلم‌های کیارستمی را، نشانه‌ای نداشتن دغدغه‌های اجتماعی برآورد می‌کنند و کیارستمی نیز در مقابل جواب می‌دهد که: "من هیچ‌گاه با سانسور کنار نیامده‌ام بلکه از روی آن پریده‌ام."! پس بی‌راه نیست که منتقدی، در مقاله‌ای مربوط به سانسور در سینمای ایران، از "گریز کیارستمی و ستیز جعفر پناهی" و سازش خیل عظیمی از فیلم‌سازان در قبال سانسور سخن بگوید.

هر چند کیارستمی طعم سانسور را، هم قبل و هم بعد از انقلاب، چشیده است(برای مثال، قبل از انقلاب، آموزش

و پرورش از او می‌خواهد تصاویر زنان باحجاب را از فیلمش "بزرگ‌داشت معلم‌ها"، درآورد و بعد از انقلاب هم فیلم "ده" او به دلیل مخالفت کیارستمی با سانسور این فیلم به نمایش درنیامد)، با این حال او هیچ‌گاه به اندازه‌ی بسیاری از فیلم‌سازان دیگر با مسئله‌ی سانسور درگیر نبوده است.

۵

با آن‌که فیلم‌های کیارستمی از همان آغاز و فیلم‌های کوتاه‌اش تا آخرین فیلمش (مثل یک عاشق) سبک خاص او را دارند و مخاطبانش، در این زمینه، تغییراتی جزئی را در طول دوران فیلم‌سازی او شاهد بوده‌اند ولی نگاهی گذرا به موضوعات فیلم‌های او نشان می‌دهد که اگر سبک او کم‌ترین تغییرات را داشته در مقابل، محتوای فیلم‌هایش بیش‌ترین تحولات را متحمل شده‌اند. هر چند بررسی جزء به جزء فیلم‌های کیارستمی می‌تواند نموداری بسیار روشن از سیر و تطور محتوای فیلم‌های او به دست دهد با این حال فقط برای نمونه، مقایسه‌ی دو فیلم از دوران مختلف فیلم‌سازی کیارستمی برای آن‌چه که مقصد و مقصود این نوشته‌ی کوتاه است کفایت می‌کند. این دو فیلم و بررسی آن‌ها به لحاظ محتوایی، به آسانی می‌توانند نشان بدهند که کیارستمی از کجا به کجا رسیده است.

"قضیه‌ی شکل اول، شکل دوم"(۱۳۵۸) در کارنامه‌ی فیلم‌سازی کیارستمی اثری خاص به حساب می‌آید. این فیلم، که پروژه‌ی ساخت آن در قبل از انقلاب شروع شده بود و بعد از انقلاب با تغییراتی دوباره ساخته شد، علی‌رغم کسب جایزه در جشنواره‌ی فیلم‌های کودکان و نوجوانان(۱۳۵۸)، هرگز مجوز اکران دریافت نکرد. ایده‌ی فیلم آن‌قدر عجیب هست که بیان آن، هر مخاطبی را به دیدنش علاقه‌مند کند. فیلم از دو بخش داستانی و مستند ترکیب شده است. در اولین بخش داستانی فیلم(شکل اول)، هفت پسر از کلاس درس، به دلیل آن‌که از معرفی دانش‌آموزی که دور از چشم معلم سروصدا راه انداخته سرباز می‌زنند، به مدت یک‌هفته اخراج می‌شوند. بخش داستانی قطع می‌شود و بخش مستند که مصاحبه با پدران دانش‌آموزان و برخی از مسئولین، هنرمندان و فعالین سیاسی آن دوره است آغاز می‌شود. از آن‌ها پرسیده می‌شود که پسرها چه کاری باید انجام دهند؟ دانش‌آموز خاطی را معرفی کنند یا به مدت یک هفته از کلاس بازبمانند. بعد بخش دوم داستانی(شکل دوم) پخش می‌شود. در این بخش یکی از دانش‌آموزان بالاخره دانش‌آموزی را که سروصدا راه انداخته معرفی می‌کند و اجازه می‌یابد تا در کلاس حضور داشته باشد. حالا باز نوبت مصاحبه می‌رسد و مسئولین و هنرمندان و اهالی سیاست باید به این سوال پاسخ بدهند که: آیا کار پسر در معرفی هم‌کلاسی‌اش درست بوده است یا نه و چرا؟ به قوت می‌توان ادعا کرد که در طول تاریخ سینمای ایران هیچ فیلمی این‌چنین چالش‌برانگیز نبوده است. با توجه با زمان ساخت فیلم و فعالیت گروه‌ها و احزاب مختلف سیاسی، سوالی که از اشخاص مورد مصاحبه پرسیده می‌شود به طور مستقیم به جامعه‌ای مربوط می‌شود که فعالیت اشخاص منتسب به جریانات سیاسی به شدت توسط مردم رصد می‌گردد. اشخاصی که در فیلم مورد سوال قرار می‌گیرند اعم از چهره‌های مطرح هنری(مسعود کیمیایی، نورالدین زرین‌کلک و نادر ابراهیمی و ...) و فعالان سیاسی آن زمان(ابراهیم یزدی، نورالدین کیانوری و...) و مسئولین دولتی(صادق خلخالی، صادق قطب‌زاده و...)، با جواب‌های خود به دو سوال چالش‌برانگیز کارگردان فیلم، تلاش می‌کنند تا تفکرات خود را بیان کنند. نفس به چالش کشیدن اشخاصی که جزو چهره‌های شناخته شده‌ی جامعه به حساب می‌آیند از یک طرف و تفاوت دیدگاه‌های آن‌ها از طرف دیگر، فیلم "قضیه شکل اول، شکل دوم" را به اثری ماندگار در سینمای ایران بدل می‌کند.

"شیرین"(۱۳۸۷) روایت نگاه و واکنش بیش از صد زن از سینمای ایران به علاوه‌ی ژولیت بینوش، به یک فیلم است که حتی یک فریم از آن نمایش داده نمی‌شود و فقط، صدای آن را مخاطب می‌شنود. آن‌چه به گوش مخاطب می‌رسد، داستان خسرو و شیرین با بازنویسی محمد رحمانیان است. هر چند تحلیل‌های گوناگونی درباره‌ی این فیلم نوشته شده‌اند ولی مهم‌ترین مشخصه‌ی آن در مقایسه با فیلمی چون "قضیه..." دور ماندن از طرح یک

شیرین، ساخته‌ی عباس کیارستمی

مسئله‌ی اجتماعی‌ســـت و عدم چالش است. کســـانی که این فیلم را به مسئله‌ی زن در ایران مرتبط می‌کنند هم‌چون کســـانی که بدون در نظر گرفتن آثاری چون "قضیه‌ی..." کیارستمی را در طول فیلم‌سازی پر فراز و نشیب خود به بی‌دغدغه‌بودن متهم می‌سازند تندروی می‌کنند. تصور این‌که مخاطب با دیدن چهره‌ی بیش از صد زن از سینمای ایران نسبت به مسائل زنان در کشور ایران آگاهی بیابد مثل این است که با دیدن پوستر بازیگران خارجی نسبت به اوضاع سیاسی کشور آن‌ها آگاهی پیدا کنیم. شاید شیرین را بتوان حرکتی رو به جلو در عرصه‌ی سینمای تجربی به حساب آورد ولی به هیچ طریق نمی‌توان آن را فیلمی دغدغه‌مند در رابطه با مسئله‌ای اجتماعی/ سیاسی دانست.

مقایسه‌ی این دو فیلم که تقریبا سی سال با هم فاصله دارند به این معنی نیست که کیارستمیِ دغدغه‌مند سی ســـال با کیارستمیِ بی‌دغدغه نسبت به مسائل اجتماعی/سیاسی، فاصله دارد، چه این‌که کیارستمی در طول سال‌های طویل فعالیت خود، فیلم‌هایی(حالا نه به قوت "قضیه‌ی...") مرتبط با مســـائل روز اجتماع ساخته است. فیلم‌های "ده"، "کلوزآپ" و... کم و بیش حاکی از دغدغه‌های او نسبت به مسائل کشورش بودند.

نهایت این‌که کیارستمی نیز مثل هر انسان دیگری در برهه‌های مختلف زندگی‌اش تغییراتی کرده است و از شکلی به شکل دیگر درآمده است. چه بسا برخی از این تغییرات نیز آگاهانه نبوده و برخی نیز خواسته یا ناخواسته توسط شرایط به او تحمیل شده است. وقتی او از "پریدن از سانسور" سخن می‌گوید به شرایطی که به او تحمیل شده است اشاره می‌کند. ولی تناقض وقتی به وجود می‌آید که او می‌گوید: "می‌توانم بگویم بعد از انقلاب تیغ سانسور هیچ‌کدام از فیلم‌های من را نگرفته است. سانسور زمانی معنی می‌دهد که قاعده و قانون وجود نداشته باشد اما ما چون از قبل قواعد را می‌دانیم، این قابلیت را داریم که خودمان را با شرایط وفق دهیم و بعد برویم سراغ فیلم‌سازی. من تا امروز چیزی را ساخته‌ام که دوست داشته‌ام و این نبوده که به‌خاطر سانسور، دنبال داستانی آبکی بروم و خودسانسوری کنم". وقتی چیزی به نام سانسور وجود دارد، دیگر "پریدن از سانسور" چیزی خواسته نیست، بلکه حاصل تحمیل است! وقتی می‌گوید: "هیچ فیلمی غیرسیاسی نیست" در دام همان برداشت رادیکالی از سینما می‌افتد که برخی منتقدانش افتاده‌اند و ... . شاید بتوان گفت به آن اندازه‌ای که سینمای کیارستمی (مخصوصا به لحاظ فرم) یک‌دست است، حرف‌های او در مورد فیلم‌هایش و یا در جواب منتقدانش و در کل زمانی که در مورد سینما حرف می‌زند، یک‌دست نبوده و از انسجام برخوردار نیست. با این حال، و علی‌رغم تمام این‌ها، همه‌ی ما، او را با فیلم‌هایش به خاطر می‌آوریم نه حرف‌هایش. فیلم‌هایی که در تاریخ سینمای جهان جایگاه مهمی را دارا هستند و سینمای ایران چه بخواهد و چه نخواهد، بخشی از جایگاه جهانی خود را مدیون فیلم‌های او و افتخاراتی‌ست که او کسب کرده است.

شانه‌یتان کجاست/ سرم تاب ایستادن ندارد/ در بادی که با خود می‌برد

کریم میرزاده اهری
k.mirzade@gmail.com

۱

کیارستمی از خانم اسکندرفر می‌خواهد که بنا بر سُنت، افتتاحیه‌ای بگوید. خانم اسکندرفر طفره نمی‌رود. مقدمه‌چینی و تعارف نمی کند. با صدای خش‌دارِ اول‌صبح‌اش می‌گوید تعداد زیاد است و اگر کسی بعد از این جلسه می‌خواهد انصراف بدهد، پولش را کامل باز می‌گردانیم، و دوم اینکه که حتماً طی یکی‌دو روز آینده پرونده را تکمیل و مساله شهریه را حل نمایید. صندلی‌هایی که روی‌شان نشسته‌ایم شبیه نیمکت‌های سال‌های نه‌چندان‌دور مدرسه است. و ادامه می‌دهد: اینجا کلاس نیست، بلکه قرار است یک سال باهم زندگی کنیم و فیلم بسازیم. از کیارستمی می‌خواهد که شروع کند؛ چیزی شبیه شوق یا هیجان در نگاه‌ها مشهود است. دقیق یادم نیست که از کجا شروع کرد. شروع‌کردنش از آن شروع‌های کلاسیک نبود که بخواهد سلامی بگوید، یا از حسن و نقی تشکر کند، یا برنامه کلاسی‌اش و منابع درسی‌اش را اعلام کند. گویی واقعاً اعتقاد داشت که اینجا کلاس نیست، و او یک استاد کلاسیک نیست. «قرار نیست فیلم‌سازی یاد بدم، اصلاً فیلم‌سازی رو نمیشه یاد داد، بلد هم نیستم یاد بدم، فقط اینجا یه کارگاهه برای اینکه فیلم‌های همدیگرو ببینیم و درباره‌اش حرف بزنیم، ومن تجربه‌هامو به شما انتقال بدم... » و هیچ‌کدام از حدس‌هایی که درباره شروع کلاس زده بودم درست از آب درنیامد؛ آشنایی کیارستمی با بچه‌ها و پرسشهایی مثل: چرا فیلمسازی؟ چه تعریفی از فیلم داری؟ چه کارهایی کردی؟ و...، یا نظرهاش درباره فیلم‌هایی که ازقبل فرستاده بودیم، یا آغازکردن از مبانی اولیه فیلم و فیلم‌سازی و.... گویی کیارستمی شیرجه زده بود توی دریاچه اکنون، اقیانوس زندگی. از هنر گفت. اینکه هنر فضولی در کار هستی است. کنجکاوی برای سردرآوردن که معمولاً ریشه در دوران کودکی دارد. چندتایی سرپا ایستاده بودند. گفت که ببینید آیا واقعاً چنین خاصیت‌هایی در شما هست یا نه؟ در هر دوره‌ای تنها چهارپنج نفری هستند که آخر کارگاه‌ها، چیزی گیرشان می‌آید؛ بقیه فقط وقت‌شان را هدر داده‌اند یا نمی‌دانسته‌اند که این کاره نیستند. البته ممکن است همین هم یک نتیجه خوب باشد؛ اینکه تو این کاره نیستی و باید بروی سراغ کار دیگر. کیارستمی هم روی نیمکت‌ها نشسته بود و روبه مانیتور بزرگ روبه‌رو. چون صدا، دقیق و کامل به همه نمی‌رسید و کیارستمی مجبور بود هی سرش را این‌ور و آن‌ور بچرخاند («گردنم دیگه داره کج میشه»)، خانم اسکندرفر خواست که برود و رو به بچه‌ها بنشیند... حالا رو به ما نشسته بود و ما در حال تماشای نه فیلم، که خودِ کیارستمی بودیم. چونان همیشه مطمئن و البته دلنشین حرف می‌زد : «اگر کسی هیچ علاقه‌ای به فیلم یا ادبیات، عکاسی، گرافیک نداره، نیاد. اگر کسی نمی‌ره که تئاتر ببینه، نیاد، اگر کسی نمی‌ره که توی گالری‌ها و نمایشگاه‌ها عکس و نقاشی ببینه نیاد... من نمی‌رم، چون دلیل دارم، قصه من فرق می‌کنه... این راه سخته، به خدا سخته، شهیدشدن داره... سرم رو برمی‌گردونم، اگه کسی می خاد بره، بره...». بچه‌ها می‌خندند. اما حقیقتی نهفته در این حرف‌ها؛ به‌سوی هر هدفی رفتن، چونان مبارزه‌کردن

است و هر مبارزه‌کردن‌ای، شکست هم دارد. مانند مسیر پرخطر نوشتن؛ هیچ راحت نیست نوشتن، یک رمان چنان که خواننده‌ای راحت و توی رخت‌خواب می‌خواندش. نوشتن یک رمان یعنی درگیری با خویش، یعنی نتوانستن، نشدن و بازنویسی کردن. درخود فرورفتن، با خود گلاویزشدن، دیگرشدن با خود، تلاش برای ساختن جهانی دیگر از سوی موجودی که خدا نیست که کن‌فیکون کند... باید « کار » کند. کار به معنای واقعی کلمه. نوشتن (کلمه‌ساختن)، فیلم‌ساختن، آهنگ‌ساختن... کیارستمی خاطره دختری را از یکی کارگاه‌های خارج از کشورش تعریف می‌کند: ظرفیت کلاس پرشده است. دختر نمی‌تواند توی کلاس‌ها شرکت کند. گریه می‌کند، التماس می‌کند تا اجازه دهند توی کلاس‌ها شرکت کند. گریه می‌کند و عنوان می‌کند که در فلان شرکت فیلم‌سازی کار کرده. التماس می‌-کند و می‌گوید که یکی‌دو جایزه از جشنواره‌های کوچک هم گرفته. کیارستمی قضیه را جویا می‌شود و از برگزارکنندگان کلاس‌ها می‌خواهد تا اجازه‌اش دهند؛ هر جلسه فیلم می‌سازد. فیلم‌های ساخته‌شده کارگاه در هر روز، همان شب در تلویزیون پخش می‌شود؛ «فردا شب با فیلمی که هنوز ساخته نشده در خدمت‌تان خواهیم بود». دختر، هر جلسه فیلمی جدید و متفاوت می‌سازد. پیشرفتش غیرقابل تصور است. فیلم او همه نگاه‌ها را به خود جلب می-کند. فیلم توسط یکَ شرکت خریداری می‌شود. از او دعوت به کار می‌شود. کیارستمی از دختر می‌خواهد که مدارک و رزومه‌اش را بیاورد برای ارسال به آن شرکت فیلم‌سازی. اما دختر می‌گوید که هیچ مدرکی و جایزه‌ای و سابقه‌ای در کار نبوده، و او یک آشپز معمولی است که توی ساندویچی کار می‌کند...

عینک‌اش را روی بینی‌اش جابجا می‌کند. می‌گوید: نمی‌شود گفت. از الان نمی‌شود درباره شرکت‌کننده‌ها چیزی گفت. اما باید به یک خودشناسی رسیده باشید تا حالا که: من به چی علاقه دارم، من چه کاره‌ام...

۲

سال ۹۵ بود و ۱۴ تیر بود و روز قلم. خبری غریب خواندم؛ ممنوع‌الخروج شدنِ پرویز تناولی. پرسیده بودند ازش که علت چه بوده. جوابش در این کلمه می‌توانست فشرده شود: «هیچ» (چه ایهام ابهام‌زدایی!). عصر آن روز، خبرِ شوم... خبر شوم رفتنَ کیارستمی را خواندم. هی خبرها را می‌خواندم. هَی از این خبرگزاری به خبرگزاری‌ای دیگر می‌رفتم تا مگر جایی بخوانم که این‌ها شایعه‌اند. اما گویی روز، نه روز قلم، که روزِ هیچ بود. هیچ وارد بازی‌ای نابرابر با من شده بود. «هیچ»، هیچ چیزی برای باختن نداشت؛ بدین ترتیب من محکوم بودم به باختن، به ازدست‌دادن... آری! از «زندگی و دیگر هیچ»، «هیچ»اش تقدیر من شد در چهارده تیر ۹۵...

۳

چه کودکانه بی‌باوریم به رفتن‌اش؛ می‌پنداریم که به سفری دور رفته با عینک‌اش، با اتوموبیل‌اش، با دوربین‌اش، تا برای‌مان نشانی از زندگی، شور و معنا بیاورد...

و چه متعجب و شرم‌زده است فرشته مرگ؛ فرشته‌ای بی گناه، اما متهم؛ متعجب از اتهامی که بر او بسته‌اند، و شرم‌زده از مرگ سهمگینِ مردی که «زادنش به دیر خواهد انجامید، خود اگر زاده توَاند شد»... هم‌سفری در جاده مرگ با فرشته‌ای چنین، همچون تمامی جاده‌ها و سفرها، پژوهشی است مومنانه دربابِ هستی. اما بایستی به‌روشنی یادآور شویم که متافیزیکِ ما، نه معطوف به مرگ، که معطوف به زندگی است؛ همچون سررسیدنِ «مسافرانِ» آینه دَردست.

ما دیدن و پرسیدن را آموخته‌ایم از او؛ و اینک واقعیتی را می‌بینم آغشته به مرگ، و می‌پرسیم: چرا؟ اگر گفتمانِ پزشکی زندگی را به انسان هدیه نمی-دهد، پس چگونه دست به چاقوی جراحی می‌برد؟؛ لااقل خنده را بر لب‌هایمان جراحی کن آقای دکتر، گریه را نه!

ما معتقدیم که نه یک خانواده، نه یک صنف، نه یک کشور، که یک جهان بی‌کیارستمی گشته است. راستی! جهانِ بی‌کیارستمی چگونه جهانی خواهد بود؟... اما ما سیاستِ زیستن و آفریدن را نیز آموخته‌ایم؛ آقای کیارستمی! تا شما از سفر بازمی‌گردید ما زندگی را آری خواهیم گفت و خواهیم ساخت و خواهیم ساخت...

با چشمان عاریه‌ای

گفت‌وگوی دیوید سنتریت با عباس کیارستمی

ترجمه:
هادی پورحَسن

عکس پس‌زمینه: عباس کیارستمی

مقدمه‌ی مترجم:

دوستانم/می‌رنجانندم مدام/از دشمنان/چیزی در خاطرم نیست.
[عباس کیارستمی]

سینمای کیارستمی از دید پدیدارشناختی، نوعی بازگشت به درون و ماهیت، به کمک تجاربی واقعی و عینی از زندگی است. فیلم‌های او نشان‌دهنده‌ی مفاهیم پنهانِ جاری در زندگیِ روزانه‌ی بشری است؛ این‌که چگونه کنش‌ها و واکنش‌های روزمره‌ی زندگی، این معانی و مفاهیم را در خود حل کرده و یا به آن‌هَا جهت می‌دهند. شاید بتوان گفت درونِ فیلم‌های او این نظریه‌ی هایدگر (فیلسوف مُبدع پدیدارشناسی وجودی) ـــ که انسان موجودی است ذاتا در جهان و در کنش با آن ـــ جاری است. علاقه‌ی او به غوطه‌ور کردن بیننده در دنیایی از معانی [پایانی بی‌پایان] به‌جای داستان‌گویی صرف، و همچنین تلاش برای ساختن دنیایی نامرئی درونِ دنیایی که به تصویر می‌کشد [بودنی بی‌بودن]، از ویژگی‌های پدیدارشناسانه‌ی فیلم‌های کیارستمی هستند. یکی دیگر از مولفه‌های سینمای کیارستمی علاقه‌ی او به تفسیرناپذیر شدنِ فیلم‌هایش به‌عنوان یک سینمای شاعرانه و همچنین آزادیِ عمل بخشیدن به بیننده برای سهیم‌شدن در فرآیند خلاقه‌ی فیلم است. وی به دنبال آفرینش مفهوم «بیننده‌ـمولف»ی است که دنیای ویژه‌ی خود را در دل صحنه‌های فیلم می‌سازد. می‌توان گفت که سینمای کیارستمی سینمای آفرینش است تا نظاره؛ معنی است تا تصاویر؛ زندگی است تا داستان؛ شعر است تا نقل. می‌توان ادعا کرد همه‌ی این گفته‌ها و تعاریف از سینمای کیارستمی، نسبی است و فقط نمایانندی گوشه‌ای از سینمای اوست. احتمالا کامل‌ترین تعبیری که می‌توان از کیارستمی و سینمای او داشت، تعبیر ژان‌لوک گدار (فیلم‌ساز شهیر فرانسوی) درباره‌ی اوست که: « سینما با گریفیث آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد.»

آن‌چه خواهید خواند، ترجمه‌ی گزیده‌ای از مصاحبه‌ای‌ست که توسط دیوید ستریت (منتقد سینما) در سال ۲۰۰۰ م در جشنواره‌ی فیلم سانفرانسیسکو صورت گرفته است. در این دوره از جشنواره عباس کیارستمی جایزه «آکیرا کوروساوا»یِ را برای یک عمر دستاورد هنری دریافت کرد.

عباس کیارستمی

دیوید سترین-آقای کیارستمی، شما امروز برای دریافت جایزه‌ی «یک عمر دستاورد هنری آکیرا کوروساوا» در سانفرانسیسکو حضور دارید. آیا رابطه‌ی خاصی را با آثار کوروساوا احساس می‌کنید؟

عباس کیارستمی - نه، ولی معتقدم کارگردانی که فیلم‌هایش را به‌شیوه‌ی خاصی می‌سازد، می‌تواند لذت ببرد از آثار فیلم‌سازی که شیوه‌ای بسیار متفاوت‌تر از او را دنبال می‌کند. مثلا فیلمی که مردم با شنیدنِ اسمش از من شاید تعجب کنند و فیلم محبوبِ من است و از آن لذت برده‌ام، **پدرخوانده**بود.

اگر شما آن‌چیزی را می‌سازید که می‌خواهید، پس چطور می‌توانید از چنین فیلمی خوش‌تان بیاید؟

خب، از زیبایی‌های این کار است دیگر![می‌خندد]

آیا امروزه صحبت کردن از «سینمای ملی» شایسته است؟ یا باید عنوان «فراملیتی» جایگزین این‌نوع سینما بشود؟

هر فیلمی برای خودش شناسه یا سندِ پیدایشی دارد. یک فیلم فی‌النفسه درباره‌ی انسان و انسانیت است. تمام ملت‌های مختلفِ جهان، علی‌رغم داشتن تفاوت‌هایی در ظاهر و مذهب و زبان و طریقه‌ی زندگی، هنوز دارای چیزی معمول و مشترک میانِ خودشان هستند و آن، وجودی است که در درون همه‌ی ما قرار دارد. اگر با اشعه‌ی ایکس از دنیای درون انسان‌های مختلف تصویربرداری کنیم، از روی عکس‌ها توانایی تشخیص زبان، تاریخچه یا نژاد افراد را نخواهیم داشت. خونِ همه‌یَ ما دقیقا به یک شکل در گردش است. سیستم عصبی و عملکرد چشم‌های ما یکسان است. گریستن و خندیدنِمان مثل هم است. ما مثلِ هم‌دیگر احساس درد می‌کنیم. همین دندان‌های‌مان ــ فارغ از ملیت و تاریخچه‌ای که داریم ــ به یک صورت درد می‌کنند. اگر ما خواهانِ جداکردنِ سینما از موضوعاتِ متداول سینمایی هستیم، راهی که پیشِ روی ماست سخن گفتن از درد و از شادی است. این‌ها هستند که در بین تمام کشورها یکسان معنی می‌دهند.

فیلم‌های شما اغلب اطلاعات کاملی درباره‌ی شخصیت‌ها یا داستان در اختیار بیننده نمی‌گذارند و شاید شما بگویید که یک دلیل‌اش این است که تماشاگر، بخشی از فرآیند خلاقه‌ی فیلم است. این به ما تماشاگران وابسته است که چگونه به این عناصر فیلم معنا ببخشیم و هریک از ما به طور متفاوتی این کار را انجام خواهیم داد. این تصور که هرکسی یک درک شخصی از فیلم دارد، چگونه می‌تواند تطابق یابد با این نظر که همه‌ی ما اساسا عضو یکسان جامعه‌ی بشری هستیم؟

سوال سختی است. افراد تصورات مختلفی دارند و آرزوی من این است که تماشاگران فیلم‌هایم به درک ذهنی یکسانی از فیلم نرسند. مانند جدول کلمات متقاطع که در آن همه‌ی خانه‌ها یکسان به نظر می‌رسند و اهمیتی ندارد که چه‌کسی آن‌ها را حل کند، به طوری که حتی اگر این جدول اشتباه هم حل شود، در سینمای ایده‌آل من باز هم صحیح خواهد بود و همان ارزش اولیه‌ی یک جدول [کلمات]متقاطع را داراست. من در جدولِ متقاطع فیلم‌هایم خانه‌های خالی را فقط برای این در نظر نمی‌گیرم که افراد کاری برای به اتمام رساندن آن داشته باشند، بلکه آن‌ها را بسته به طرز فکر و خواسته‌ی هر فرد، برای پُرشدن خالی می‌گذارم. از دید ذهنی من، مفهوم واژه‌ی انتزاعی که ما در قالب‌های دیگر هنری (نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، شعر) پذیرفته‌ایم می‌تواند وارد سینما نیز بشود. سینما عنوان

هفتمین هنر را به خود گرفته و به نظر من ترکیب آن باسایر هنرها باعث کامل‌تر شدن آن نیز می‌شود. اما سینما، به جای آن هنر انتزاعی که باید می‌بود، تبدیل شده است به [قالبی برای] داستان‌سرایی.

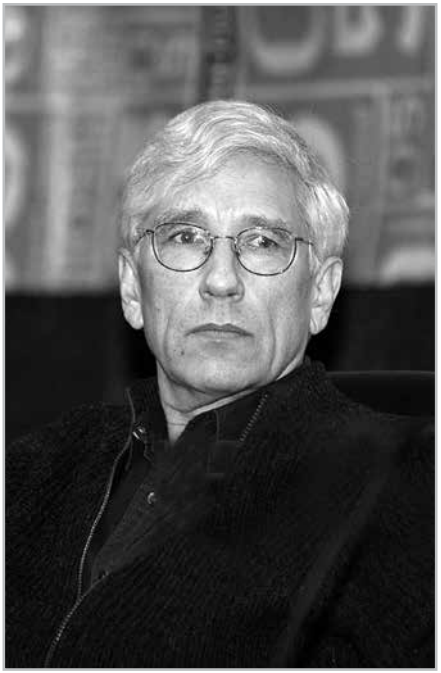
آن‌چه را شما به‌عنوان شیوه‌ی ساختن فیلم‌هایی طرح کردید که به‌شکل متعارف داستان نمی‌گویند (و درواقع انتزاعی‌اند)، برخی فیلم‌سازان با زبان فرم و نور و حرکت و بی‌اتکاء به تصاویری حامل بار روایی بیان می‌کنند. آیا این شیوه‌ی آن‌ها برای‌تان جذابیتَ داشته است؟

هر فیلم به‌نوعی باید داستان داشته باشد. اما مسئله‌ی مهم نوع روایت این داستان است؛ روایتی شاعرانه که بتواند مفاهیم متفاوت از یک موضوع را در برابر تماشاگران قرار دهد. من تا حالا فیلم‌هایی دیده‌ام که نتوانسته‌اند مرا به خود جذب کنند یا من نتوانسته‌ام چندان از آن‌ها سر در بیاورم، ولی در آن‌ها لحظاتی وجود داشته که تخیلم را به کار انداخته‌اند. من فیلم‌های زیادی را، به این خاطر که احساس کرده‌ام به پایان‌شان رسیده‌ام، در نیمه رها کرده‌ام! درباره‌ی این فیلم‌ها احساسِ اشباع‌شدن و به سرانجام رسیدن می‌کردم و اگر مدت بیش‌تری به تماشای‌شان می‌نشستم، این احساس نیز تباه می‌شد زیرا که فیلم فقط در حال دادن اطلاعات بیش‌تر و زیاده‌گویی و مجبورکردن من برای قضاوت درباره‌ی شخصیت‌ها ـ آدم‌خوبه، آدم‌بده ـ و سرانجام آن‌ها بود. خب در این حالت ترجیح می‌دهم که فیلم را به‌شَیوه‌ی خودم تمام کنم!

گفته‌هاتان بیش‌تر در توصیف شیوه‌ی کاری یک شاعرند، تا یک نویسنده. جالب این‌که در عنوان و قسمتی از فیلم‌نامه‌ی اثر اخیر شما ـ باد ما را خواهد برد ـ از شعر وام گرفته شده است. آیا شما می‌خواهید همچنان در این مسیر گام بردارید؛ سینما به مثابه‌ی شعر، به جای سینما به مثابه‌ی داستان؟

بله، احساس می‌کنم سینمایی که انتهاییِ بی‌انتها خواهد داشت، سینمای شعر است، نه سینمای صرفاً داستان‌گو.

در کتابخانه‌ی شخصی‌ام کتاب‌های رمان و داستان، خیلی نو به نظر می‌رسند، چراکه همه‌شان را فقط یک‌بار خوانده و کنار گذاشته‌ام، ولی کتاب‌های شعرم از هر گوشه‌شان دیگر دارند پاره می‌شوند، چون همه‌شان را بارها و بارها خوانده‌ام! شعر گریزپاست. خیلی سخت است که به درک کاملی از آن


دیوید سترِیت

برسی. مجبوری آن را همیشه بخوانی و بسته به تغییر شرایط، درک تو نیز از آن تغییر می‌کند. درحالی که اگر رمانی را یک‌بار خوانده باشی، می‌توانی به درک درستی از آن برسی. البته این گفته شامل تمامیِ رمان‌ها نمی‌شود؛ همان‌طور که شعرهایی وجود دارند که بیش‌تر شبیه یک داستان هستند. اشعاری که من از دوران مدرسه به یاد دارم، در زمره‌ی این شعرها قرار دارند ــ گفت‌وگویی منظوم بین یک پروانه و عنکبوت و چیزهایی شبیه این. در گذشته تلاشی برای شناساندن حس واقعی اشعار به ما نمی‌شد، بلکه سعی بر آموزش و تربیت ما به وسیله‌ی شعر بود.

یکی از تفاوت هایی که بین یک فیلم و یک شعر وجود دارد، این تلقی بین افراد است که می‌توانند با یک یا دوبار دیدن فیلم آن را درک کنند. خب در این موقعیت، همیشه تماشاگران در مواجهه با فرم شاعرانه‌ی سینما به مشکلی برمی‌خورند؛ این‌که برای تماشاگران تماشای مُکرر یک فیلم کاری عادی و معمولی نیست. آیا انتظار شما از افراد دیدن چندباره‌ی فیلم شماست؟ یا در خوش‌بینانه‌ترین حالت آرزوی آن را دارید؟

من باید خیلی خودخواه بوده باشم که بگویم هرکس باید فیلم من را بیش‌تر از یک‌بار ببیند. گفتن کلمه‌ی «باید» به معنی این است که من الان دارم برای ساخته‌ی خودم بازاریابی می کنم! درواقع من نمی‌توانم بگویم که چرا به این سبک کار می‌کنم. این تنها شیوه‌ای است که بلدم چگونه پیش ببرم!

زمانی که در پروسه‌ی ساختن یک فیلم قرار دارم، به نتیجه‌ی پایانی آن هیچ فکر نمی‌کنم و همچنین برایم فرقی نمی‌کند که تماشاگران آن را یک‌بار یا بیش‌تر ببینند و یا عکس‌العمل‌شان چه خواهد بود، من فقط آن را می‌سازم و سپس با برآیندهای آن زندگی می کنم. شاید بعضی از این نتایج، آن‌طور که توقع داشتم، خوشایند نباشد!

[...]به یک چیز ایمان دارم، اینکه گرچه شاید همه‌ی آن تماشاگرانی که از سینما بیرون می آیند راضی نشده باشند، اما آن‌ها هیچ‌گاه نمی توانند فیلم را فراموش کنند. مطمئنم که آنها در شام دورهمی‌شان درباره ی آن حرف خواهند زد. من از آن‌ها می خواهم که دربرابر فیلم‌های من آرام ننشینند و به دنبال یافتن چیزهایی از میان آثارم باشند.

بودنی بی‌بودن؟ می‌توانید آن را با دقت شرح دهید؟

با چنین سبکی از فیلم، ما به عنوان تماشاگر می‌توانیم مسائل را مطابق با تجربه‌های شخصی خود بسازیم؛ مسائلی که قادر به دیدن آن‌ها نیستیم، چون آن‌ها نمایان نیستند. در **باد ما را خواهد برد** یازده شخصیت وجود دارند که نشان داده نمی‌شوند و شما هیچ‌گاه آن‌ها را نمی‌بینید، اما احساس‌تان این است که می‌دانید آن یازده نفر چه‌کسانی بودند و چه‌کار می‌کردند. می‌خواهم شیوه‌ای از سینما را ابداع کنم که از طریق نشان‌ندادن نشان می‌دهد! این شیوه با اغلب فیلم‌های امروزی بسیار تفاوت دارد؛ فیلم‌هایی که شاید به معنای واقعی کلمه هرزه‌نگار نباشند، ولی جوهره‌ای هرزه‌نگار دارند، زیرا در نشان‌دادن آن‌قدر افراط می‌کنند که امکان هرگونه تخیلی را از ما می‌گیرند. می‌خواهم خود بیننده تا آن‌جا که می‌تواند، با کمک ابتکار و تخیل دست به آفرینش بزند. من خواهان پرده‌برداشتن از روی آن آگاهی‌های پنهانی هستم که در درون شما وجود دارد و احتمالاً خودتان از وجودشان بی‌اطلاع هستید. در فارسی ضرب‌المثلی داریم که وقتی کسی چیزی را به‌شکلی جدی جست‌وجو می‌کند، می‌گویند: «دو چشم داشت، دو چشم دیگر هم قرض گرفت». آن دو چشم عاریه‌ای همان چیزی است که من به دنبال‌شان هستم؛ چشمانی قرض‌گرفته‌شده توسط تماشاگر برای دیدن آن چیزی که درون صحنه‌ای جریان دارد که او به تماشا نشسته است. برای دیدن آنی که هست و آنی که نیست!

آیا فیلم‌سازهایی هستند که احساس می‌کنید در مسیری همانند شما کار می‌کنند؟

هو شیائو شین یکی از آن‌هاست. کارهای تارکوفسکی مرا به‌کلی از دنیای مادی جدا کرد و عالی‌ترین فیلم‌های معنوی هستند که تا به حال دیده‌ام. کاری که فلینی در قسمت‌هایی از فیلم‌هایش انجام داده (به تصویر کشیدنِ رؤیای زندگی در فیلم) به خوبی صورت گرفته است. البته فیلم‌های تئو آنجلوپولوس هم در لحظه‌هایی مشخص، آن شیوه‌ی معنوی را پیدا کرده است. در حالت کلی به‌نظرم فیلم و هنر باید ما را از زندگی روزانه دور کند؛ باید به سرزمینی دیگر ببرد، در حالی که آغاز این سفر از درون همین زندگی روزانه ممکن می‌شود. دیگر زمان ماجراهای شهرزاد قصه‌گو و پادشاه و دوره‌ی داستان‌سرایی به سر رسیده است.

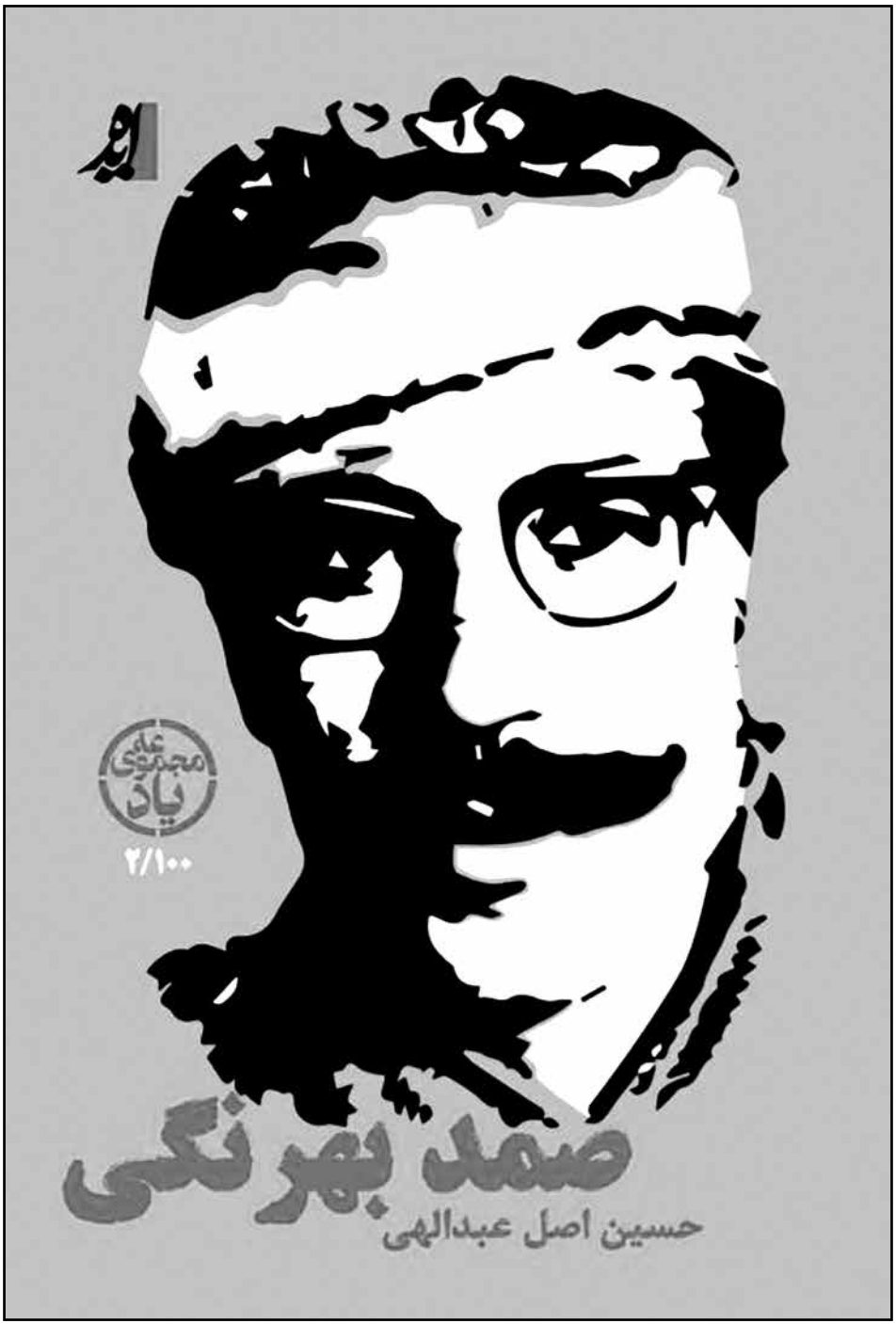
[...] سوال آخر. شما را کارگردانی می‌شناسند که فیلم را از روی فیلم‌نامه نمی‌سازد، بلکه صرفاً به طرحی کلی از فیلم اکتفا می‌کند. همچنین ویژگی شما در طراحی اکثر بازی‌ها و دیالوگ‌ها در آخرین لحظه‌های نزدیک به موعدِ فیلمبرداری است. برتری این مدلِ کاری شما در چیست؟

برای من خلقِ دیالوگ در لحظه، ضروری است زیرا این تنها راهی‌ست که می‌توانم با نابازیگر کار کنم، به طوری که برخی از لحظاتِ فیلم‌هایم خودم را هم همچون دیگران غافلگیر می‌کند. من دیالوگی در اختیار بازیگران قرار نمی‌دهم- کافی است یک‌بار صحنه را برای‌شان توضیح بدهی. همین. بعد آن‌ها شروع به حرف‌زدن می‌کنند، ورای آن‌چیزی که انتظارش را داری. این فرآیند به یک دایره می‌ماند و من اطلاعی از نقطه‌ی شروع و پایانِ این دایره ندارم. گاهی خودم هم نمی‌دانم آیا منم که یادشان می‌دهم چه بگویند؟ یا آن‌ها هستند که یادم می‌دهند چه دریافت کنم؟

Film Comment, July/August 2000

کتاب‌نامه

نقد و معرفی کتاب

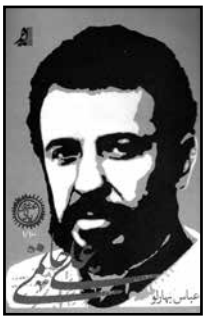

امید
مجموعه‌ی یاد
۲/۱۰۰
صمد بهرنگی
حسین اصل عبدالهی

صمد
همیشه جاری در ادبیات

حسین اصل عبداللهی
aslabdollahi@gmail.com

صمد بهرنگی یکی از برجسته‌ترین نام‌هایی است که طی دهه‌های اخیر، با وجود تمام انتقادها و هجمه‌ها، همواره به عنوان عنصری تأثیرگذار در ادبیات داستانی کودک و نوجوان مطرح بوده است. صمد بهرنگی را بسیاری با داستان‌های تندوتیزش و بسیاری نیز با مرگ بحث‌برانگیزش می‌شناسند. اما نسل امروز شاید به دلیل حجم وسیع کتاب‌های کودک و نوجوان و کم‌رنگ شدن چاپ و نشر داستان‌های صمد، کم‌تر اطلاعی در خصوص وی داشته باشند. صمد نه به‌سبب ادبیات خارق‌العاده و نه به‌خاطر سبک نوشتاری بی‌نظیر، بلکه به‌خاطر ایمان و اعتقاد قوی به تأثیرگذاری نسل کودک و نوجوان به آینده‌سازی جامعه و هم‌چنین به‌سبب انتخاب موضوعاتی متفاوت برای آگاهی دادن به کودکان است که در زمره‌ی نویسندگان خاص قرار گرفته است. او معتقد است که رعایت بهداشت، مدح سلام کردن و

جواد عاطفه، دبیر مجموعه کتاب‌های «یاد»



ذم دروغ‌گویی موضوعاتی هستند که به اندازه‌ی کافی به بچه‌ها گفته شده است و باید برای بچه‌ها از چیزهایی گفت که تا کنون گفته نشده است. به همین دلیل است که در داستان‌های خود از بی‌عدالتی، ظلم، شکاف طبقاتی و... سخن می‌گوید و با آگاه‌سازی کودکان، راهی برای ظلم‌ستیزی را پیش‌روی‌شان قرار می‌دهد. در واقع ویژگی صمد نوشتن داستان‌هایی برای نخوابیدن است.

صمد بهرنگی را همواره با "ماهی سیاه کوچولو" و غرق شدن وی در ارس یاد کرده‌اند حال این‌که شخصیت صمد زوایای دیگری نیز داشته است. اهتمام و تلاشی کـــه وی در راه تدوین کتاب الفبا، روش‌های آموزش و تربیت کودکان، ادبیات فولکلور آذربایجان و... کرده است، اتفاقاتی هستند که امروز، حتی پس از گذشت نیم قرن از مرگِ جوانِ او نمی‌توانند نادیده گرفته شوند.

صمد بهرنگی بـــر خلاف نظریـــات مختلف و برچسب‌های سیاسی متفاوتی که به وی نسبت داده شده است، یک فعال مدنی است که کودکان را بهترین محور برای اصلاحات اجتماعی و سیاسی تلقی می‌کند و تمام عمر کوتاه خود را نیز در همین راه می‌گذراند.

امروز پس از گذشت سال‌های بسیار از زندگی و مرگ صمد بهرنگی و با وجود تدوین کتبی چند درباره‌ی وی به نظر می‌رســـد که صمد آن‌چنـــان که باید مورد قضاوت قرار نگرفته و شناخته نشده است.

کتاب زندگی‌نامه‌ی تحلیلی، انتقادی صمد بهرنگی، از سری مجموعه‌ی "یاد" که به اهتمام انتشارات ایده به سردبیری جواد عاطفه، منتشر شده است، گامی است در مسیر این قضاوت بی‌طرفانه و شناساندن درست صمد بهرنگی.

من به عنوان کسی که از کودکی با داستان‌های صمد بهرنگی مأنوس بوده‌ام و هم‌چنان نیز با خواندن آثار او، از روحیه‌ی انتقادی مومن و معتقد(مومن و معتقد به ایجاد تغییر و اصلاح وضعیت جامعه و سیاست) لذت می‌برم؛ در این کتاب ســـعی کرده‌ام با نگاهی کاملا بی‌طرف به داســـتان‌ها و نوشته‌های صمد بپردازم و نقاط ضعف و قوت را در کنار هم پیشِ روی خواننده قرار دهم. ایمان دارم که مخاطب فرهیخته‌ی این کتاب، خود به اندازه‌ای آگاهـــی دارد که بتواند در مورد این مســـائل تحلیل و برداشت درست داشته باشد.

در خصوص مرگ مشکوک صمد بهرنگی که هنوز بعد از گذشت نزدیک به پنجاه سال هنوز در هاله‌ای از ابهام است نیز سعی کرده‌ام نظرات موافق و مخالف را در کنار یک‌دیگر قرار دهم تا خواننده بتواند هر دو جنبه را در کفه‌ی ترازوی قضاوت گذاشته و به نتیجه‌ای درخور دست یابد. هر چند که بی‌طرفی مطلق امری‌ست ناممکن اما تا حد امکان از اعمال نظر شـــخصی پرهیز کرده‌ام و معتقدم که تحمیل دیدگاه‌ها، چه مثبت و چه منفی، به دور از کار حرفه‌ای است و باز هم ایمان دارم که حقیقت خود، به بهترین شکل چهره‌ی خود را از پسِ پشت هر کلمه نمایان خواهد کرد.

امیـــدوارم که ایـــن مجموعه بتواند روشـــنگر راهِ ارزشمندی باشد که صمد همواره در پی‌اش بود و آغازگر مسیری برای بهتر شناخته شدن او به نسل جوان امروز.

طُرفه

کتاب ضمیمه

نمایش‌نامه

فراموش شده*

نمایش‌نامه در دو پرده و ٦ تابلو

ناظم حکمت

اکبر شریعت
sha_1250@yahoo.com

آدم‌ها:

دکتر: جراح
زن: همسر دوم دکتر
دختر: دختر دکتر
دستیار: دستیار اول دکتر
خدمت‌کار
عکاس
ورزش‌کار: دونده(با یک پا)
آرایش‌گر
پیرمرد
دختر مو طلایی

مادر
بچه کور
پرستار
مرد۱
مرد۲
مرد۳
دختر تندنویس
مدیر: مدیر زندان
نگهبان
قاتل

پرده‌ی اول

تابلوی اول

باغچه. نور مهتاب. زن. دختر.
دختر صورت‌اش را با دست‌ها پنهان کرده و در حالی که نمی‌تواند خودش را کنترل کند در حال گریه است. زن در عین پریشانی، زیرچشمی متوجه دختر است. زن چند بار تلاش می‌کند تا سر حرف را باز کند، منصرف می‌شود و بالاخره حرف می‌زند.

زن: گریه می‌کنی؟
دختر: ... .
زن: چرا گریه می‌کنی؟
دختر: گریه‌نمی‌کنم.
زن: گریه می‌کنی.
دختر: (با چشم‌های خیس، ولی تلاش می‌کند گریه کردن‌اش را مخفی نگاه دارد) خیر!
زن: **(با تمسخری ظریف)** چشمات قرمز شدن. شاید چیزی رفته توشون... .
دختر: شاید... .
سکوت. از دور تنها صدای جیرجیرک‌ها شنیده می‌شود.
زن: ناراحتی؟
دختر: خیلی هم خوبم.
زن: کمکی از دستم برنمی‌آد؟
دختر: نه. ممنون.
زن: مگه مادرت نیستم؟
دختر: همسر پدرم هستین... فقط همسر پدرم.
زن: این بی‌ادبیه.
دختر: شاید. اما در این مورد قبلا چند بار حرف زدیم.
زن: می‌تونیم با هم دوست باشیم.
دختر: در این مورد هم چند بار حرف زدیم.
زن: از من متنفری.
دختر: نکنه شما منو خیلی دوست دارین؟
زن: ... .
دختر: یعنی انتظار ندارین همین الان از این خونه، از خونه‌ی پدرم برم؟
زن: ... .
دختر: تو فکر رفتین.
زن: یعنی این‌قدر آدم بدی هستم؟
دختر: چرا با پدرم ازدواج کردین؟ به خاطر شهرتش؟ پولش؟

زن: این بی‌ادبیه... **(بلند می‌شود، می‌خواهد برود. دکتر وارد می‌شود).**
دکتر: **(به زن)** کجا عزیزم؟ گفتم چایی بیارن...
دختر: خوبه که شبا چایی نخوری بابا.
دکتر: فقط همین امشب می‌خورم و دیگه تمام دخترم...
دکتر می‌نشیند.
سکوت
دکتر: **(به زن)** به نظر بی‌حوصله میای...
زن: مهتاب اذیتم می‌کنه.
دکتر: مهتاب بهت میاد.
زن: به همه میاد.
دکتر: **(به دختر)** تو چته؟ نکنه مهتاب تو رو هم اذیت می‌کنه؟
دختر: منو صدای جیرجیرک‌ها اذیت می‌کنه...
سکوت
فقط صدای جیرجیرجیرجیرک‌ها
دختر: تو هم پریشونی بابا.
دکتر: یه کم پیش تو آزمایش‌گاه یه داستانی تو روزنامه به چشمم خورد...
زن: حالا شروع کردی به خوندن داستانای روزنامه‌ها؟
دکتر: به سن و سالم نمی‌خوره؟
زن: منظورم این نبود...
دکتر: داستان عجیبی بود... قهوه‌خونه‌ی آدمای فراموش شده... ماجرا تو یه قهوه‌خونه‌ی شبانه‌روزی می‌گذره... با کلی آدم که یه زمونی مشهور بودن و بعد فراموش شدن، بی‌کار شدن، ولگرد شدن...
دختر: مثل نمایش‌نامه‌ی «در اعماق»[1] گورکی[2]؟
دکتر: کمی...، هنوزم حرفای یه دونده و یه آرایش‌گر و یه پیرمرد تو ذهنمه.
صحنه آهسته آهسته در حال تاریک شدن است. دونده و آرایش‌گر و پیرمرد، جلوی صحنه می‌آیند. دونده یک پا ندارد. هر سه پشت صندلی میزهایی که جدا جدا آورده‌اند می‌نشینند. دکتر، همسر و دخترش در تاریکی فرو می‌روند. دونده، آرایش‌گر و پیرمرد زیر نور هستند. دکتر به حرف زدن ادامه می‌دهد.
دکتر: دونده از آرایش‌گر می‌پرسه...
دونده: شما آرایش‌گر هستین؟
آرایش‌گر: بله... شما چکاره‌اید؟
دونده: من ورزش‌کار هستم. دونده...
آرایش‌گر: دونده؟
دونده: لابد می‌خواین بگین با این پای لنگ؟
آرایش‌گر: نه!... نه! استغفرالله...
دونده: رکورددار دوی صد متر بودم...
آرایش‌گر: ماشاالله.
دونده: تو یه نفس...

آرایش گر: و حالا؟
دونده: کفش واکس می‌زنم.
آرایش گر: چیزه... و پاتون؟
دونده: سه سال پیش، تراموا... .
آرایش گر: اوه اوه!
دونده: پس‌انداز داشتم... تو دوره‌ی بیماریم همه‌اش از بین رفت.
دختری موطلایی جلوی سن می‌آید.
آرایش گر: **(به دونده)** اون زن موطلایی رو می‌بینین؟
دونده:می‌شناسینش؟
آرایش گر: نه. دفعه‌ی اوله می‌بینمش. اما موهای طلایی‌اش... .
دونده: آره... موهاش طلایی هستن.
آرایش گر: ببینین زیر نور موهاش چقدر می‌درخشن... مثل یه پارچه‌ی زربافت... مثل آب طلای مواج... .
دونده: از مو طلایی‌ها خوشتون میاد... .
آرایش گر: **(در حالی که هیجان‌زده می‌شود)** اون موها اون‌قدر نرم هستن که... موهای طلایی ابریشمی... گیره‌ی مو(۳) رو که دست‌تون می‌گیرین... موها به سمت آهن داغی که به‌شون نزدیک می‌شه خم می‌شن... موها... موهای طلایی. می‌تونین باور کنین که یه نفر به خاطر یه مشت مو، بی‌حد و حساب عرق بخوره و یه عمر خودشو سیاه مست کنه؟
دونده: نه... .
پیرمرد: **(از جایش بلند شده، صندلی‌اش را برداشته و به میز آرایش گر می‌آید)** تو معروف‌ترین آرایش گر زنانه‌ی شهر بودی... .
آرایش گر: مغازه‌ام تو بهترین نقطه‌ی بزرگ‌ترین خیابون شهر بود.
پیرمرد: بهترین زنای شهر برای سپردن موهاشون به دستای تو از یه هفته قبل صف می‌کشیدن.
آرایش گر: خیلی معروف بودم... .
پیرمرد: خیلی معروف بودی... .
آرایش گر: یه روز عصر... .
پیرمرد: تلفن زنگ زد.
دختر موطلایی: صدای یه زن... .
آرایش گر: برای یه هفته بعد... .
پیرمرد: برای پنج‌شنبه... .
آرایش گر: وقت گرفت.
پیرمرد: وقتی تو همون روز و همون ساعت جلوی در ایستاد... .
زن موطلایی: همون لحظه شناختیش... .
آرایش گر: قبل از اون‌که لب وا کنه شناختمش چون... .
پیرمرد: موهاش مثل اشعه‌های خورشید طلایی بودن... .
آرایش گر: فقط صدایی که شنیده بودم می‌تونست موهایی این شکلی داشته باشه... .
زن موطلایی: جلوی آینه نشست... .
آرایش گر: موهاشو لمس کردم... .

پیرمرد: نوک انگشتات انگار یه ترانه‌ی محشر رو می‌شنیدن.
آرایش گر: آره.
پیرمرد: آره؟
آرایش گر: دست کشیدم به موهاش... نوک گیره‌ی مو انگار... .
زن موطلایی: دلت شروع کرد به گر گرفتن.
آرایش گر: رفت... .
زن موطلایی: بعد یه باره دیگه اومد.
پیرمرد: بازم رفت... .
آرایش گر: و دیگه برنگشت... .
پیرمرد: شروع کردی به نوشیدن... .
آرایش گر: زنا باهام شوخی می‌کردن، حرف می‌زدن... .
زن موطلایی: ولی اون باهات حتی یه کلمه هم حرف نزد... فقط... .
آرایش گر: اون صدای پشت تلفن... نوشیدم... هر چی داشتم فروختم... می‌نوشم... .
پیرمرد: معروف‌ترین آرایش گر شهر... .
آرایش گر: شد یه بی‌کاره که شبا رو تو کافه‌های شبونه صبح می‌کرد و وقتی هم مست نبود برای این و اون پادویی می‌کرد.
پیرمرد: تو رو از یاد بردن.
دونده: منو هم از یاد بردن... .
پیرمرد: با اون همه اعتبار و شهرتی که داشتی انگار اجازه داشتی فقط موهاشو لمس کنی.
زن موطلایی: نه فقط برای لمس اون موها... .**(زن موطلایی خارج می‌شود.)**
آرایش گر: همه منو از یاد بردن... شاید منم همه رو فراموش کردم... فقط... .
پیرمرد: اونو نمی‌تونی فراموش کنی... .
دونده: همه تو زندگی یه چیزی دارن که نمی‌تونن فراموشش کنن... .
پیرمرد: همه... .
آرایش گر: یعنی شما هم؟
دونده: شما رو هم از یاد بردن؟
سکوتی طولانی
آرایش گر: **(بلند می‌شود)** گارسون، پول چایی منو بگیر... **(روی میز پول خردی می‌گذارد.)**
دونده: کجا؟
پیرمرد: پی موطلایی... .
آرایش گر خارج می‌شود.
پیرمرد: **(به دونده)** خوابت میاد؟
دونده: آره.
پیرمرد: سرت رو بذار رو میز بخواب.
دونده: شما چیکار می‌کنی؟
پیرمرد: منم پی تو می‌خوابم... .
دونده: خوب بخوابین... .

پیرمرد: فعلا...
دونده سرش را روی میز می‌گذارد. پیرمرد سرش را میان دستانش می‌گیرد. جلوی صحنه تاریک می‌شود. بعد از تاریک شدن، دونده و پیرمرد میزهایشان را برداشته و خارج می‌شوند. صحنه روشن می‌شود.
زن: و بعد؟
دکتر: بعدی نداره... داستان این‌جوری تموم می‌شه... خیلی ناراحتم کرد....
زن: مسخره بود....
دکتر: مهتاب تو رو، **(به دختر اشاره می‌کند)** و صدای جیرجیرک‌ها اونو اذیت می‌کنن. چرا این داستان نباید منو ناراحت کنه؟
دستیار وارد می‌شود و سری به نشانه‌ی سلام تکان می‌دهد.
دکتر: بفرمائین بشینین... امشب کار نمی‌کنیم... براتون خبر خوشی دارم... خبردار شدم که درخواستم از مدیریت برای انتخاب شما به عنوان دستیار اول نتیجه داده... تبریک می‌گم.
دستیار: ممنون استاد... تلاش می‌کنم لایق اعتمادی که به من کردین باشم.
زن: تبریک می‌گم....
دستیار: ممنونم خانوم.
دکتر: هوا انگار یهو سرد شد نه؟
دختر: یه پتو بیارم بکش رو پاهات بابا....
دکتر: زحمت نکش.
هنگام خارج شدن دختر، خدمت‌کار با سینیِ قوری چای و فنجان‌ها در دست وارد می‌شود.
دکتر: **(به دختر)** زود بیا... چاییت سرد نشه....
خدمت‌کار سینی را روی سفره می‌گذارد.
خدمت‌کار: امر دیگه‌ای ندارید آقا؟
دکتر: نه... ممنون....
خدمت‌کار خارج می‌شود. زن برای دکتر چایی می‌ریزد.
زن: **(به دکتر)** مربا می‌خوای؟
دکتر: نه....
دکتر شروع به هم زدن شکر چایی‌اش می‌کند. در این بین زن برای دستیار و خودش چایی می‌ریزد. هر دو مشغول هم زدن شکر چایی‌شان می‌شوند. بعد ناگهان مکث می‌کنند. سرشان را بلند کرده و با علاقه و توجه به هم نگاه می‌کنند. در این میان دکتر هم سرش را بالا آورده است. متوجه نگاه زن و دستیار به همدیگر می‌شود. اخم می‌کند. فنجانش را روی میز می‌گذارد.
دکتر: **(در حال بلند شدن)** من می‌رم.
زن: **(خودش را جمع و جور کرده و با کمی شگفتی)** چت شد؟ کجا؟
دکتر: یهو یخ کردم....
زن: چای بخوری گرمت می‌شه... الانم برات پتو میارن....
دکتر: با چای و اینا درست نمی‌شه... همین الان باید برم بخوابم.
دستیار: کمکی از دستم برمیاد استاد؟
دکتر: نه... ممنون....

زن دنبال دکتر راه می‌افتد.
دکتر: تو برای چی عجله داری؟
دستیار: به سلامت... شب خوش... .
دکتر لبخند تلخی می‌زند. خارج می‌شود.

تابلوی دوم

اتاق استراحتی در جوار سالن کنفرانس آکادمی پزشکی. در انتهای صحنه دری به سالن کنفرانس باز می‌شود. در دیگری در سمت دیگر. خدمت‌کار به در سالن کنفرانس گوش خوابانده. صدای کف زدن و تشویق از عمق صحنه. خدمت‌کار پاکت سیگارش را بیرون می‌آورد. دنبال کبریت می‌گردد. از در کناری عکاس روزنامه وارد می‌شود.

خدمت‌کار: کبریت دارین؟
عکاس: **(در حالی که کبریت را به او می دهد)** بگیرش. **(دوربینش را روی میز می‌گذارد.)** هنوز تموم نشده؟
خدمت‌کار: نه... دیر کردین... انگار اجازه ندادن برین تو.
عکاس: نه... دو تا از بچه‌های روزنامه اون‌جان... من می‌خوام بعد از تموم شدن کنفرانس استاد یه عکس پرتره‌ی بزرگ ازشون بگیرم. یه عکس بزرگ تو صفحه‌ی اول: «آخرین عکس از جراح بزرگمون که دیروز صبح نمی‌دونم چندمین کنفرانسش رو در مورد نمی‌دونم چی ارائه کرد.» اون تو شلوغه؟
خدمت‌کار: جا برا سوزن انداختن نیست... یه هفته قبل عکسی ازشون تو خونشون گرفته بودین، همراه با خانومشون تو باغچه، گلا رو هرس می‌کردن. منم پشت سرشون بودم.
عکاس: عجب. خب که چی؟
خدمت‌کار: فرداش عکسو تو روزنامه دیدم و ازش خوشم نیومد. اولا من از وسط نصف شده بودم بعدم که... .
عکاس: خب من اصلا به تو دقت نکرده بودم. عکس هم در واقع کمی تاریک افتاده بود. اشکال هم از کلیشه‌اس. نکنه خودش چیزی گفته در این مورد؟
خدمت‌کار: البته که خودش چیزی به من نگفته. **(ساکت می‌شود)** دخترش هر روز عکس‌ها و مطالبی رو که تو روزنامه‌ها و نشریات در مورد دکتر چاپ شدن جمع می‌کنه و شبا با هم به ترتیب تو کتاب‌خونه می‌چینن.
عکاس: پنج ساله که عکاس روزنامه‌مون هستم و تو این مدت فقط یه بار عکس خودم چاپ شده. یه نوازنده‌ی معروف اومده بود. تا از قطار پیدا شد دور یارو جمع شدیم. وقتی ما مشغول عکس گرفتن از اون بودیم یکی از دوستا هم عکس شلوغی اونجا رو گرفته بود. من همین جوری که دوربین دستم بود از گردن به بالام دیده می‌شد. زنم فوری عکس رو از روزنامه برید. هنوزم نگهش داشته. **(صدای بلند تشویق)** تشویق شدن چیز خوبیه... یه جمعیت که چشماشون رو به تو دوختن و با حیرت نگات می‌کنن برات دست می‌زنن و می‌گن: «دوست داریم، ازت خوشمون میاد، تو بهتر از مایی، تو متفاوتی، تو از ما بالاتری»... من هیچ‌وقت تشویق نشدم ولی دوربینم کلی آدم مشهور دیده اونایی که با چشیدن مزه‌ی تشویق مضطرب شدن، نرم شدن، سرخ یا زرد شدن... تشویق شدن چیز خوبیه.
خدمت‌کار: **(با دوربین مشغول است)** دلم می‌خواست با این دوربین یه عکس ازم می‌گرفتی از کمر به بالا... .
عکاس: می‌گیرم ازت. تو خیلی وقته با استاد هستی آره؟
خدمت‌کار: چهار ساله... روزی که ازدواج کرد استخدام شدم.
عکاس: که این طور. این زن دوم استاده. درسته؟
خدمت‌کار: بله. زن اولش وقتی خانوم کوچیک رو به دنیا می‌آورد مرده... آقا ۱۶ سال مجرد زندگی کرده و بعد با زن دومش

آشناشده.
زنگ‌تلفن
عکاس:تلفن!
خدمت‌کار: از خونه‌اس.**(تلفن را برمی‌دارد)** بله آقا... بله خودمم. هنوز تموم نشده... نیومدن آقا... چشم آقا **(گوشی را می‌گذارد)** دستیار اولشون بودن.
عکاس: این‌جور که می‌گن ایشون دانشجویی بوده که استاد از همه بیش‌تر دوسش داشته.
خدمت‌کار:**(با تمسخر)** فقط استاد نه.
زن وارد می‌شود. خدمت‌کار و عکاس سلام می‌دهند.
زن: هنوز تموم نشده؟
خدمت‌کار:نه‌خانوم.
زن: ساعت... ؟
عکاس: یازده و ربعه.
زن: ممنون. یعنی خیلی طول می‌کشه؟ به شوهرم بگین یادش نره که برای ناهار دعوت هستیم... اومدم با اون برم ولی نمی‌تونم منتظرش بمونم. تا کنفرانسش تموم شد بگین راه بیافته متوجه شدین؟
خدمت‌کار: متوجه شدم خانوم...**(در حالی که زن به سمت در می‌رود)** خانوم... .
زن: چیه؟
خدمت‌کار: دستیار استاد از خونه تماس گرفتن و در مورد شما پرسیدن.
زن: در مورد من؟
خدمت‌کار: بله... خواهش کردن که باهاشون تماس بگیرین.
زن: باشه.
به سمت تلفن می‌رود و روی چهارپایه می‌نشیند. وقتی می‌خواهد شماره بگیرد مکث می‌کند. سرش را بالا آورده و انگار بخواهد بگوید که «منو تنها بذارین» به عکاس نگاه می‌کند. به هم نگاه می‌کنند.
عکاس: **(به خدمت‌کار)** من فلشم رو پائین یادم رفته. الان میام. تو این‌جایی دیگه نه؟
خدمت‌کار:بله.
عکاس سری برای زن تکان می‌دهد و در حالی که فلش دوربین را با حالتی نمایشی روی میز می‌گذارد بیرون می‌رود.
زن:**(شماره‌می‌گیرد)** الو... تویی؟ بله... من... متوجه نشدم... این دیوونگیه... این همه بی‌اعتمادی... ساعت دو خونه می‌رسیم... نه هنوز تموم نشده. من زودتر می‌رم. یکی دو تا جا هست که باید سر بزنم... این چه شکی‌یه... ازت انتظار داشتم بیش‌تر از اینا بهم اعتماد داشته باشی. یه سر به کلاه‌فروشی می‌زنم... باشه...**(تلفن را قطع کرده بلند می‌شود. به خدمت‌کار)** حرفام یادتون نره. به محض تموم شدن کنفرانس راه بیافته.
خدمت‌کار: هر چی شما بگین خانوم.
زن می‌رود. خدمت‌کار به تمسخر به خروج او نگاه می‌کند. صدای تشویق از داخل.
ضربه به در.
خدمت‌کار: بفرمائین...**(مادر و بچه وارد می‌شوند. بچه کور است)** ای‌وای! بیا تو.
مادر:خیلی می‌ترسم.
خدمت‌کار: از چی؟

زن: اگه عصبانی بشه چی؟
خدمت‌کار: عصبانی شدن... فقط منو قاطی این کار نکن. تو خودت امروز تو روزنامه در مورد کنفرانسش در اینجا خوندی... .مادر: می‌دونم... الان یه زنی پائین می‌اومد. چقدر خوشگل بود.
خدمت‌کار: تو خوشگل تری... **(می‌خواهد مادر را در آغوش بگیرد. مادر خودش را کنار می‌کشد).**
مادر: بمونه برای بعد... .
خدمت‌کار: خب فعلا یه بوس از لپات می‌خوام.
مادر: یواش حرف بزن بچه می‌شنوه.
خدمت‌کار: اگه قبل باز شدن چشماش گوشاش بشنوه یه خورده عادت می‌کنه.
به سمت مادر هجوم می‌برد.
مادر: نکن، چقدر بدی تو.
خدمت‌کار: من قبل از این‌که بیام پیش دکتر دو سال به یه فیلسوف خدمت کردم. اون می‌گفت هیچ خوبی و بدی‌ای وجود نداره. چیزی که امروز خوبه فردا بده و چیزی که فردا بده پس‌فردا خوبه. یه جا یه کاری می‌کنی می‌گن خوبه همون کار رو یه جای دیگه انجامش می‌دی و بد می‌شه. **(دوباره به سمت زن هجوم می‌برد)** متوجه شدی شیرینم؟
مادر: ولم کن!
عکاس وارد می‌شود.
عکاس: خانوم تو عجب زنیه.
خدمت‌کار: آرَه... اون بازی فلش دیگه چی بود؟
عکاس: برای بیرون رفتن از اتاق بود. چشای زن با آدم حرف می‌زنن. با اون چشاش دقیقا گفت که «لطفا برین بیرون. پیش شما نمی‌خوام تلفن کنم». **(فلاش را از روی میز برمی‌دارد)**
خدمت‌کار: اما پیش من تلفن کرد. شما مرد هستید، انسان هستید. من نه مَردَم و نه انسان. من خدمت‌کار هستم. فیلسوفی که خدمت‌کارش بودم می‌گفت «شما جماعت پرت، زحمت‌کش و خدمت‌کار بی‌ارزش‌ترین مخلوقات هستین اما این تقصیر شما نیست.» خیلی ازش پرسیدم که پس تقصیر کیه ولی جوابی نداد.
عکاس: **(در حالی که مادر را نشان می‌دهد)** این زن کیه؟
خدمت‌کار: همسر یکی از دوستامه... بچه‌اش کوره. وقتی یه سالش بوده افتاده زمین یه قسمت از جمجمه‌اش رفته تو و کور شده.
عکاس: بچه‌ی بیچاره. **(بچه را نوازش می‌کند. به مادر)** آوردین استاد ببیندش؟
مادر: بله. لازم باشه التماسشم می‌کنم که عملش کنه... شاید چشای بچه‌ام باز بشن.
عکاس: حتما درست می‌شه.
مادر: واقعا؟
خدمت‌کار: تا جایی که من می‌دونم مغزشو عمل می‌کنه... البته که درست می‌شه. (به عکاس) فکر کردم امروز وقتی هنوز هیجان کنفرانس استاد رو گرفته اگه این زن فقیر با بچه‌ی کورش این‌جا خودشو به‌اش نشون بده برای عمل کردن راضی می‌شه.
مادر: فکر می‌کنین راضی بشه بچه رو عمل کنه؟
عکاس: آره آره حتما... **(صدای تشویق طولانی)** کنفرانس تموم شد.
خدمت‌کار: **(به مادر)** بیا این طرف. یادت باشه منو قاطی کار نکنی. خودت روزنامه رو خوندی بعد... **(نزدیک می‌شود)** اگه برای عمل راضی بشه قبل از عمل جایزه‌ام رو می‌خوام و گرنه... .

در انتهای صحنه باز می‌شود. اول دکتر و بعد سه مرد پشت سرش وارد می‌شوند.
مرد۱: **(به دکتر)** فوق‌العاده بودین استاد.
مرد۲: همه‌ی چیزایی رو که در مورد سرطان می‌دونستم امروز به هم ریختین... با فرضیه‌تون.
دکتر: فرضیه نه تز! یه ماه از کارم مونده سه تجربه‌ی دیگه... .
مرد۳: می‌گن قراره یه انستیتوی سرطان به اسم شما افتتاح بشه.
دکتر: اطلاعی ندارم.
دختر تندنویس وارد می‌شود.
دختر تندنویس: بفرمائید استاد.
دکتر: این چیه دخترم؟
دختر تندنویس: یه کپی از متن کنفرانستون خواسته بودین.
دکتر: آهان... آره... ممنون دخترم.
دختر تندنویس: چیزی نبود استاد. **(بیرون می‌رود)**
عکاس: به درخواست داشتم قربان.
دکتر: خواهش می‌کنم... بفرمائین.
عکاس: برای روزنامه‌مون یه عکس می‌خواستم بگیرم.
دکتر: اون تو همکاراتون کلی عکس گرفتن.
عکاس: در حق منم یه لطفی بکنین.
دکتر: سر پا؟ نشسته؟ چطوری وایسم؟
عکاس: تشریف بیارین این طرف لطفا. اینجا نور زیاده... می‌شه روی این میل بشینین؟
عکاس مشغول ژست دادن به دکتر می‌شود.
مرد۱: **(به مرد۲)** هر چی باشه از تبلیغات خوشش میاد.
مرد۲: من می‌رم... شما هم میاین؟
سه مرد به دکتر که حالا از عکس گرفتن خلاص شده نزدیک می‌شوند.
مرد۱: با اجازه.
مرد۲: خداحافظ.
دکتر: منم دارم می‌رم... بفرمائین... .
عکاس: ممنونم قربان. **(خارج می‌شود)**
دکتر به سمت میزی که پالتو و کلاه‌اش روی آن است می‌رود. خدمت‌کار مقابلش سبز می‌شود.
دکتر: چیه؟
خدمت‌کار: کمی قبل خانوم اومدن.
دکتر: این جا؟
خدمت‌کار: بله... فرمودن یادآوری کنم که برای ناهار دعوت هستین.
حین صحبت‌های دکتر و خدمت‌کار سه مرد خارج می‌شوند.
دکتر: یادمه... **(دکتر پالتواش را برمی‌دارد تا بپوشد. خدمت‌کار کمک‌اش می‌کند)** خودم می‌تونم بپوشم. **(قبل از آن‌که پالتویش را بپوشد چشمش به مادر می‌افتد).**
دکتر: این زن کیه؟

خدمت‌کار: قربان...
مادر: من... **(در حالی که بچه‌اش را پیش می‌راند)** مادرِ این بچه‌ی کور هستم.
دکتر پالتواش را روی میز رها می‌کند. به سمت بچه‌ی کوری که به او نزدیک می‌شود می‌رود.
مادر: **(به بچه‌اش)** دستای عمو رو بغل کن عزیزم، چشمای تو رو می‌خواد خوب کنه.
دکتر اجازه نمی‌دهد که بچه دست‌هایش را ببوسد، بچه را بغل کرده و مقابل پنجره می‌برد. او را روی چهارپایه گذاشته و معاینه می‌کند.
زن: وقتی یه سالش بود زمین خورد و کور شد. درست می‌شه مگه نه؟ می‌تونه ببینه مگه نه دکتر؟
خدمت‌کار: **(به مادر نزدیک می‌شود و با صدای آهسته)** بگو چطوری اومدی این‌جا.
مادر: **(به دکتر)** تو روزنامه خوندم که قراره این‌جا سخنرانی کنین. بچه‌ام رو برداشتم اومدم. با خودم گفتم دل‌تون به رحم میاد و چشماش رو درمان می‌کنین.
دکتر بچه را از روی چهارپایه پائین می‌آورد. بچه در حالی که سعی می‌کند راهش را پیدا کند به سمت مادرش می‌رود.
دکتر: چرا یکی دو سال پیش نیاوردینش؟
مادر: شهرستان بودیم دکتر. یعنی دیر کردیم؟ چشاش درست نمی‌شه؟
دکتر: می‌شه.
مادر: واقعا دکتر؟ واقعا؟ مثل همه می‌تونه ببینه؟
دست‌های دکتر را می‌گیرد. دکتر تلاش می‌کند دست‌هایش را پس بکشد.
دکتر: چرا به بیمارستان نیومدین.
مادر: اون‌جا خیلی شلوغه دکتر.
دکتر: خب می‌اومدین خونه‌ی من. (به خدمت‌کار) آدرسشو بگیر... فردا می‌ری خانوم رو همراه با بچه‌اش به خونه میاری.... (به مادر) تو خونه‌ام عملش می‌کنم. بعدش ۱۵ روز تو خونه‌ی من می‌مونین... متاهل هستین درسته؟
مادر: بله.
دکتر: به شوهرتون بگین که خونه‌ی من می‌مونین. هر وقت که بخواد می‌تونه بیاد و بچه رو ببینه.
مادر: این خوبی‌تون رو... پس یعنی چشاش خوب می‌شه؟
دکتر: خیلی امیدوارم.
زن شروع به گریه می‌کند.
دکتر: دیگه گریه نکنین.
مادر: آقای دکتر می‌شه خونه‌ی شما نمونیم؟
دکتر: برای چی؟
زن دوباره گریه می‌کند.
دکتر: برای چی نمی‌خواین خونه‌ی من بمونین؟ من به شوهرتون توضیح می‌دم.
مادر: شوهرم چیزی نمی‌گه... به خاطر این خوبی‌ای که در حق ما کردین جز این که به دست و پاتون بیافته چه کار دیگه‌ای می‌تونه بکنه؟ **(گریه می‌کند)**
دکتر: گریه نکنین... چرا گریه می‌کنین؟
مادر: این... این... **(خدمت‌کار را نشان می‌دهد)**
دکتر: **(با شگفتی)** کی؟ چی شده؟ چیکارتون کرده؟

خدمت‌کار: **(ناگهان فریاد می‌کشد)** دروغ می‌گه.
دکتر: متوجه نمی‌شم.
مادر: دروغ نمی‌گم دکتر. **(گریه می‌کند)**
دکتر: گریه رو تموم کن و توضیح بده.
خدمت‌کار: من... من این زن رو نمی‌شناسم.
مادر: منو نمی‌شناسی؟ خیلی هم خوب می‌شناسه.
خدمت‌کار: **(به مادر)** دیوونه شدی؟
دکتر: **(به خدمت‌کار)** ساکت! **(به مادر)** خواهش می‌کنم گریه رو تموم کنین و بگین. اینو از کجا می‌شناسین؟ شکایتی ازش دارین؟ کاری باهاتون کرده؟
خدمت‌کار: من این زنو اولین دفعه تو تمام عمرم این‌جا دیدم. دیوونه‌اس چیه؟
دکتر: ازت خواهش کردم ساکت باشی. **(به مادر)** گوشم با شماس، توضیح بدین، بدون گریه.
مادر: دکتر جان... این مرد نزدیک‌ترین دوست شوهرمه. اون بود که گفت امروز این‌جا بیام.
خدمت‌کار: دروغه....
دکتر به خدمت‌کار نگاه می‌کند. خدمت‌کار سکوت می‌کند.
مادر: گفته بود کاری می‌کنه که بتونم شما رو ببینم اگه من باهاش... **(گریه می‌کند)**
خدمت‌کار: هاه... **(می‌خندد)**
دکتر: **(به خدمت‌کار)** نیشتو ببند.
خدمت‌کار: قربان....
دکتر: این زن درست می‌گه مگه نه؟
خدمت‌کار: ... .
دکتر: جواب بده خب.
خدمت‌کار: این مسئله‌ی خصوصی حقیر هستش... این‌که شما در مسائل خصوصی من....
دکتر: خفه شو... گورتو گم کن!
خدمت‌کار: قربان فقط....
دکتر به خدمت‌کار خیره نگاه می‌کند. خدمت‌کار عقب عقب رفته و در گوشه‌ای می‌ایستد.
دکتر: **(به مادر)** خونه‌ی منو می‌شناسین؟
مادر: شوهرم می‌تونه پیدا کنه دکتر.
دکتر: بگین فردا صبح شما و بچه رو بیاره.
مادر: آقای دکتر... .
دکتر: خودتونو ناراحت نکنین. قطعا چشمای بچه‌تون خوب می‌شه.
دکتر پشت به مادر و بچه می‌کند و به سمت پالتواش روی مبل می‌رود.
مادر: تا آخر عمرمون شما رو از یاد نمی‌بریم....
دکتر: صبح زود بیاین. خب دیگه خوش باشین... .
بچه از دست مادرش خود را رها کرده و افتان و خیزان به سمت دکتر می‌دود. مقابل دکتر زمین می‌خورد. مادر پی بچه می‌دود. دکتر بچه را از زمین بلند می‌کند.
بچه: تو عموی خوب منی.

دکتر بچه را بلند کرده و می‌بوسد.
دکتر: تو هم همیشه باید بچه‌ی خوبی باشی!
بچه را زمین می‌گذارد. مادر دست بچه را می‌گیرد.
مادر: دکتر عزیز.
دکتر: راه بیافتین دیگه... فردا صبح منتظر تونم.
مادر و بچه بیرون می‌روند. دکتر دوباره می‌رود که پالتواش را بردارد. وقتی خم می‌شود پالتواش را بردارد خدمت‌کار نزدیک می‌شود.
خدمت‌کار: دکتر...
دکتر: **(ناگهان قد راست می‌کند)** چیه؟ بهت گفتم گورتو گم کنی... نشنیدی؟
خدمت‌کار: شنیدم... ولی قبل از این که گورم رو کنم دو کلمه حرف دارم.
(دکتر گوش نمی‌کند. پالتواش را برمی‌دارد)
خدمت‌کار: من طبیعت عجیبی دارم. به جای این که خودم بی‌غیرت باشم ترجیح می‌دم که یکی دیگه رو بی‌غیرت کنم.
دکتر: **(به سمت خدمت‌کار خیز برمی‌دارد)** چی گفتی؟ **(یقه‌اش را می‌گیرد. پالتواش از دستش زمین می‌افتد)** چی می‌خوای بگی؟ **(برای سیلی زدن دستش را بالا می‌برد. خدمت‌کار خم می‌شود که از خودش محافظت کند. دکتر سیلی نمی‌زند. دستش را آرام پائین می‌آورد. یقه‌ی خدمت‌کار را رها می‌کند)** خدمت‌کار!...
سکوت. دکتر به سمت در می‌رود. می‌ایستد. بدون این که به پشت‌سرش نگاه کند.
دکتر: پالتوی منو از اون‌جا بده.
خدمت‌کار با تعجب پالتو را از زمین برداشته می‌برد. کمک می‌کند تا دکتر آن را بپوشد.
دکتر: کلاهم...
خدمت‌کار کلاه را می‌آورد.
دکتر: (از جیب جلیقه‌اش سکه‌ای درآورده روی زمین پرت می‌کند) بگیر!
خدمت‌کار برای برداشتن پول خم می‌شود. دکتر بیرون می‌رود.

تابلوی سوم

آزمایش‌گاه اتاق عمل دکتر. در انتهای صحنه در شیشه‌ای بزرگی که به اتاق عمل باز می‌شود. درهایی در چپ و راست صحنه.
مادر با دلواپسی مقابل در اتاق عمل نشسته است. در باز می‌شود. پرستار بچه را که عمل شده روی برانکار از اتاق عمل خارج می‌کند. مادر می‌خواهد خود را روی بچه بیاندازد. پرستار مانعش می‌شود. مادر در حالی که تلاش می‌کند صدای هق‌هق‌اش را خفه کند برانکار را دنبال می‌کند. از در سمت چپ خارج می‌شوند. دکتر از اتاق عمل خارج می‌شود. روپوش سفیدی به تن دارد. به طرف در سمت چپ می‌رود. هنوز از در بیرون نرفته که دختر آشفته از در سمت راست وارد می‌شود.
دختر: بابا...
دکتر: **(برگشته و نگاه می‌کند)**
دختر: چطور شد؟

دکتر: بد نبود.
دختر: خطری نیست؟
دکتر: فکر نکنم.
دختر: منم می‌تونم بیام؟
دکتر: بیا...!
دکتر و دختر از در سمت چپ خارج می‌شوند. صحنه برای لحظاتی خالی می‌ماند. از در سمت راست زن وارد می‌شود و هم‌زمان از در اتاق عمل دستیار.
زن: کارتون تموم شد؟
دستیار: تموم کردیم.
زن: یعنی نمی‌تونست این عمل رو تو یکی از بیمارستانا انجامش بده.
دستیار: نمی‌تونست.
زن: نمی‌دونم این‌جا خونه‌اس یا بیمارستان. مادر و بچه هم که قراره ۱۵ روز این‌جا بمونن. اصلا اون اتاق انگار خوابگاه بیمارستانه. خالی نمی‌مونه که.
دستیار: اعصابتون خورد شده.
زن: خیلی.
دستیار: فهمیدی چرا دیروز خدمت‌کار رو اخراج کرده؟
زن: نه. نپرسیدم.
دستیار: برام عجیب بود. اولین باره می‌بینم یکی رو اخراج می‌کنه.
زن: سر تاپات بوی دارو می‌ده.
دستیار: بوی شغلی‌یه که دارم.
زن: بوی خودت رو ترجیح می‌دم.
دستیار: بالاخره به مجلس رقص نقاشا می‌ریم؟
زن: هنوز یه هفته مونده.
دستیار: بگو خب.
زن: البته که می‌ریم.
دستیار: دیروز واقعا به خاطر تلفن کردنم عصبانی شدی؟
زن: بله. چون به‌ام اعتماد نداری. می‌دونستی برای ناهار دعوتیم. بهت هم گفتم که می‌رم آکادمی دنبالش. با این حال تو به‌ام اعتمادی نمی‌کنی و زنگ می‌زنی اون‌جا.
دستیار: حق با توئه. چیکار کنم حسودم.
زن: به کی حسادت می‌کنی؟
دستیار: چه‌بدونم.
زن: لابد به شوهرم حسادت می‌کنی.
دستیار: نه.
زن: به هر حال اونم یه مَرده.
دستیار: ولی شوهرته.
زن: و اگه شوهرم نبود؟

دستیار: اون‌وقت حتی نمی‌تونستم تحمل کنم که دستش به دستت بخوره.
زن: این‌که اون شوهرمه چی رو بین ما عوض می‌کنه؟ نه از مرد بودن اون چیزی کم می‌کنه نه از زن بودن من. وقتی به‌ام نزدیک می‌شه یه مرده. گیرم که سنی ازش رفته... اگه جوون بود به‌اش حسادت می‌کردی؟
دستیار: نه.
زن: چرا؟
دستیار: چون شوهرته.
زن: متوجه نمی‌شم. اگه شوهرم نبود و با همه‌ی بی‌دست و پایی‌اش عاشقم بود چی؟
دستیار: اون‌وقت دیگه منو نمی‌دیدی.
زن: نمی‌فهمم... **(زن می‌خندد)**
دختر: **(به زن طعنه می‌زند)** کیف‌تون کوکه.
زن: نه اعصابم خورده.
دختر: **(به دستیار)** بابا پیش مریضه... خواهش کرد برین پیش‌اش.
دستیار: با اجازه... **(بیرون می‌رود)**
زن: به مجلس رقص نقاشا... .
دختر: فکر کنم به‌تون گفتم که نمی‌رم.
زن: دلیل شو نگفتی؟
دختر: دلیل‌اش برا تون مهمه؟
زن: بله.
دختر: دستیار هم... .
زن: فکر نمی‌کنم.
دختر: من نمی‌رم... .
سکوت. دختر برای خارج شدن حرکت می‌کند.
زن: ببین... .
دختر: بله!
زن: می‌خوام یه چیزی به‌ات بگم.
دختر: بفرمائین.
زن: یه چیز خیلی مهم.
دختر: گوشم با شماس.
سکوت
زن: تو رو یه جاهایی با یکی دیدن.
دختر: خب که چی؟
زن: با یه مرد متاهل.
دختر: این اخبار رو کی به‌تون می‌رسونه؟
زن: از یه جاهایی می‌رسه.
دختر: دستیار؟
سکوت

زن: این جور روابط نزدیک بین یه دختر با یه مرد متاهل به خونواده‌اش، پدرش و ... .
دختر: به پدرم؟
زن: بله به پدرتون... فکر نکردی شایعات دهن به دهن می‌چرخن و به پدرت لطمه می‌زنن؟
دختر: و شما؟
زن: من؟
دختر: بله.
زن: یادم نمیاد با شرافت پدرت بازی کرده باشم. من... من با همه‌ی جوونیم گرمابخش زندگیش بودم.
دختر: یعنی قبل از اومدن شما این خونه و زندگی سرد بود؟
زن: اگه نبود با من ازدواج نمی‌کرد.
سکوت. زن به طرف در سمت راست می‌رود. قبل از خروج می‌ایستد.
زن: تو ماجراهای عاشقانه‌ات یه کم بیش‌تر احتیاط کن. با انداختن اسمت سر زبونا شرافت پدرت رو لکه‌دار نکن.
زن خارج می‌شود. دختر برای لحظاتی متعجب باقی می‌ماند. دکتر از در سمت چپ دیده می‌شود.
دختر: **(به سمت دکتر می‌دود)** بابا!... .
صحنه آهسته آهسته تاریک می‌شود.

تابلوی چهارم

صحنه به آرامی روشن می‌شود.
دکور همان دکور تابلوی سوم است با این تفاوت که حالا شب از راه رسیده و چراغ‌ها روشن هستند. در اتاق عمل در تاریکی است. دکتر پشت میزش مشغول کار است. دختر روی مبلی نشسته و مشغول بریدن مطالبی است که در روزنامه‌ها و نشریات در مورد پدرش چاپ شده‌اند. دستیار اول با لباس رسمی سر پا ایستاده است. زن با لباس مخصوص مجالس رقص وارد می‌شود.
دکتر: می‌رین؟
زن: وقتشه دیگه... تو هم باید می‌اومدی.
دکتر: خسته‌ام... **(به دختر)** تو چرا نمی‌ری دخترم؟
دختر: منم خسته‌ام بابا.
دکتر: این جا حوصله‌ات سر می‌ره.
دختر: کنار تو حوصله‌ام سر نمی‌ره.
ساعت دیواری بزرگ ساعت ده را اعلام می‌کند. صفحه‌ی ساعت روشن است.
دکتر: زود باشین دیرتون می‌شه... خوش بگذره.
دستیار: با اجازه استاد.
دکتر: خودتونو زیاد خسته نکنین فردا کار داریم. خیر پیش.
زن: این که بدون تو برم اذیتم می‌کنه.
دکتر: سعی کن به‌ات خوش بگذره.
زن برای در آغوش گرفتن دکتر نزدیک می‌شود. دکتر خودش را به ندیدن می‌زند. سرش را خم کرده و خودش را

مشغول به کار نشان می‌هد. زن با تعجب می‌ایستد. بعد خارج می‌شود. دستیار در حالی که به دنبال زن خارج می‌شود سری برای دختر تکان می‌دهد. دختر صورتش را از او بر می‌گرداند. چند لحظه سکوت.

دختر:بابا.

دکتر:چیه؟

دختر:روزنامه‌ها نوشتن که امسال قطعا تو جایزه‌ی بین‌المللی پزشکی رو می‌گیری.

دکتر:آره.

دختر:یعنی به تو می‌دن؟

دکتر:می‌گیرمش.

چندلحظه سکوت

دختر:امشب نمی‌خواین نوشته‌های روزنامه‌ها رو سر و سامون بدیم؟ تازه این کتاب‌خونه تا خرخره پر شده. باید یه تازه‌شو بگیریم. ببین! تو روزنامه‌ی «دنیا» در مورد آخرین کنفرانست یه نوشته‌ی طولانی و سراسر تحسین چاپ شده. روی جلدشم یه عکس ازت زدن. تو این عکس ۱۵ سال جوون‌تر نشون می‌دی.

دکتر:یعنی زیادی پیرم؟

دختر:نه. منظورم این نبود. خودت می‌دونی که تو برای من از همه‌ی جوونا جوون‌تری.

دکتر:فقط برای تو!

چندلحظه‌سکوت

دختر:چشای بچه حالا دیگه کاملا خوب شده و می‌تونه ببینه.

دکتر:از اینم بهتر می‌شه. فکر نمی‌کردم یه هفته‌ای به این نتیجه برسم.(آهسته آهسته هیجان‌زده می‌شود) خیلی مهمه، خطرناکه، نتایجش مشکوکه. همچین چیزی تو تاریخ پزشکی سابقه نداشته... اون روز تا بچه رو دیدم... .

دختر:همون روزی که خدمت‌کار رو اخراج کردی.

دکتر:**(گرفته)** آره.

دختر:بابا.

دکتر:**(با حالی گرفته‌تر)** چیه؟

دختر:تو بهترین و مهربون‌ترین آدم روی زمینی. تا حالا ندیدم حتی سر یکی داد بکشی. خونسردی تو... .

دکتر:اون مرتیکه... **(سکوت می‌کند)**

چند لحظه سکوت. صدای رادیو از دور.

دکتر:بازم همسایه‌هامون به موسیقی رادیو گوش می‌دن.

دختر:پنجره رو ببندم؟

دکتر:نه... می‌بینی این دستگاه کوچیک چطور این همه صدا و موسیقی رو از هوا می‌گیره و تقدیم ما می‌کنه بدون این‌که خودش بهره‌ای ببره... کاش می‌شد سینه‌ی آدما رو باز کرد و قلبشونو درآورد و یه رادیوی کوچیک بخشنده جاش گذاشت.

دختر:یعنی این جوری خوب بود؟

دکتر:نمی‌دونم... شاید.

سکوت. صدای رادیو هنوز به گوش می‌رسد.

دختر:تو هم باید می‌رفتی به این مجلس رقص نقاشا.

دکتر:چرا؟ به چه دردی می‌خوره؟

سکوت

دکتر: تو قدیمی‌ترین و نزدیک‌تر دوست منی. موسیقی هم به آدم جسارت می‌ده. فکر کنم حالا، می‌خوام به نزدیک‌ترین دوستم چیزایی بگم که به هیشکی نگفتم بدون این‌که به خاطر گفتن اونا حتی از خودم بترسم.
دختر:بابا.
دکتر:نمی‌دونم رابطه‌شون تا کجا پیش رفته. اصلا این که درجه‌ی ارتباط‌شون به کجا رسیده برام مهم نیست. تخم رابطه‌شون حالا دیگه ترک برداشته، تغییری به وجود اومده و یه چیزی جوانه زده. این جوانه سبزه؟ یا رشد کرده و حالا پلاسیده شده؟ از نظر من اینا فرقی با هم ندارن. یکی هستن. بالاخره یه چیزی جوانه زده. سه ماه قبل متوجه اون نگاه‌های پر از تمناشون شدم. اون شب توی باغچه... وقتی چای می‌خوردیم. اونا درست مقابل چشمای من مال همدیگه شدن. حالا رابطه‌شون از اون نگاه‌ها به بوس و کنار رسیده؟ خب این چیزی نیست جز تغییر درجه‌ی رابطه‌شون. اونا همون زمون که با اون تمنا چشم تو چشم هم دوختن، به‌ام خیانت کردن. شاید حسادتم کردم. این به تفاوت طرز تلقی آدما مربوط می‌شه.
دختر: ولی بابا... .
دکتر: لابد می‌خوای بپرسی چرا طلاقش نمی‌دم. درسته؟
دختر:بله.
دکتر: تو وجود من دو نفر هست. دو نفری که با هم تو جنگ هستن. تو این جنگ گاهی این برنده می‌شه و گاهی اون. یکی‌اش یه آدم مشهوره. جراحی که تمام دنیا می‌شناسنش، نامزد جایزه‌ی بین‌المللی پزشکی. اون یکی پدر توئه. رفیقت. یه آدم خوش‌قلب و جسور. هر چقدر که شهرتم بیش‌تر می‌شه، هر چقدر که اسمم تو چهارگوشه‌ی دنیا بیش‌تر سر زبونا می‌افته، انگار حلقه‌ی محاصره برام تنگ و تنگ‌تر می‌شه... اون آدم مشهور مثل یه آهن‌گر غول‌پیکر روی سندان آهنیش داره نگاه تنگ‌نظرانه‌اش رو، اجبارهاش رو به بابات زنجیر می‌کنه... هر چی معروف‌تر می‌شم زنجیرهام سنگین‌تر می‌شن. می‌فهمی؟
دختر:می‌فهمم‌بابا.
دکتر: دکتر مشهوری که نامزد دریافت جایزه بین‌المللی پزشکی‌یه برای طلاق دادن زن جوونش که با دستیارش رابطه داره نمی‌تونه به دادگاه مراجعه کنه... .
دختر:می‌تونستی یه دلیل دیگه پیدا کنی.
دکتر: پدرت، همون نفر دوم، همون آدم خوش‌قلب و جسور نمی‌تونه خودشو راضی کنه که این قدر دروغ‌گو و پست باشه.
دختر:می‌فهمم.**(دختر بی‌صدا شروع به گریه می‌کند)**
دکتر: چیه؟ خیلی دلت برای پدرت می‌سوزه؟ ارزش‌شو نداره... حالا دیگه تو جنگ بین اون دو نفر اون آدم خوش‌قلب و جسور داره زیر مشتای اون آدم مشهور له و لورده می‌شه. حالا دیگه طوری گرفتار شهرتم شدم که معروف شدن و مشهور موندن بدون این که متوجه‌اش بشم برام یه نیاز شده طوری که فکر می‌کنم اگه یه روزی ازم بگیرنش مثل یه ماهی که با سر به سنگ کوبیده شده منم از بین می‌رم. برای این‌که یه ذره از شهرتم رو از دست ندم حاضرم... .
دختر: **(با فریاد)** بابا!... **(با دست‌ها صورتش را می‌پوشاند)**
دکتر: **(با تعجب به دخترش نزدیک می‌شود)** چیه؟ تو چته؟
دختر: **(با حرکتی ناگهانی از پدرش دور می‌شود)** بابا... .
دکتر:چیه؟
دختر: من... با یه مرد رابطه داشتم... .
دکتر: ... .
دختر: با یه مرد متاهل!

دکتر: ... .
دختر: ولم کرد... بچه دارم.
دکتر: کجا؟
دختر: تو شیکمم... سه ماهه‌اس.
چند لحظه سکوت... پدر و دختر به هم نگاه می‌کنند.
دختر: حالا درک می‌کنم، نمی‌تونم به دنیا بیارمش. این حق رو ندارم. دخترِ نامزد جایزه بین‌المللی پزشکی و دانشمند معروف نمی‌تونه یه حروم‌زاده به دنیا بیاره. تو نمی‌تونی پدربزرگ بچه‌ای بشی که تو شناسنامه‌اش اسم پدر نداره. اون یه تیکه گوشت نه فقط یه ذره از شهرتت رو که... تازه کی می‌دونه؟ حتی شاید اون آدم خوش‌قلبِ وجودت هم راضی به این کار نباشه.
دکتر: چی داری می‌گی؟
دختر: بذار حرفم تموم بشه بابا. قبل این که به دنیا بیاد باید از شرش خلاص شد.
دکتر: کورتاژ؟
دختر: بله... .
دکتر: چجوری؟ کی انجامش می‌ده؟
دختر: تو!
دکتر: من؟
دختر: پس کی؟ دختر جراح بزرگ و مشهور پیش کدوم دکتر می‌تونه بره و بگه که من تو شیکمم یه حروم‌زاده دارم و می‌خوام از شرش خلاص بشم. دشمنای اون آدم مشهورم به اندازه‌ی زنجیراش بی‌رحمن. اسرار شغلی هم که حرف مفته. نیم ساعت نشده همه‌ی دنیا می‌فهمن که دختر دکتر مشهور بچه‌ی حروم‌زاده‌اش رو نفله کرده. **(صدایش را پائین می‌آورد)** شاید بتونم برم یه جای دورافتاده، یه روستای گمشده و یکی رو پیدا کنم که تو رو نشناسه. شاید پیدا کردن هم‌چین آدمی زیادم سخت نباشه... **(تن صدایش بیش‌تر پائین می‌آید و کینه‌ورزانه)** ولی من دنبالش نمی‌رم... می‌خوام حروم‌زاده‌مو، می‌خوام بچه‌مو، قبل از به دنیا اومدنش مشهورترین جراح دنیا بکشه. من اون آدم مشهور رو دوست ندارم. شاید یه بخشی از این کینه‌ای که دارم برمی‌گرده به زجری که اون زن جوون همون که هیولای مشهور به خونه‌ام راهش داده به‌ام تحمیل کرده. **(گریه‌می‌کند)**
دکتر: من نمی‌تونم این کار رو بکنم.
دختر: انجامش می‌دی بابا. اون آدم خوش‌قلب و جسور الکی داره با هیولای مشهور می‌جنگه.
سکوت
دکتر: یارو کی بود؟
دختر: هر کی.
دکتر: می‌شناسمش.
دختر: شاید.
دکتر: می‌تونی بری به یه روستای دورافتاده.
دختر: اون‌جا به دنیا بیارمش... بعدم از همه پنهونش کنیم. آره؟
دکتر: ... .
دختر: منظورت همین بود نه؟
دکتر: بله!
دختر: نه... می‌تونم بچه‌مو حالا که یه تیکه گوشته مثل دزدی که چیزی رو دزدیده زیر خاک پنهونش کنم و چیزی نگم.

ولی وقتی به دنیا بیارمش نمی‌تونم داد نزنم و نگم که این بچه‌ی منه. این قدرا پست نیستم... .
دختر بلند می‌شود. نزدیک پدرش می‌رود. دکتر روی مبل وا رفته است.
دختر: یعنی اون هیولای شهرت به اندازه‌ی پدر من جسور نیست؟ زود باش دکتر.
دکتر: چی؟
دختر: گفتم زود باش دکتر.
دکتر: این تو تخصص من نیست.
دختر: یعنی اون انگشتایی که تو لایه‌های نرم مغز بچه‌ی هشت ساله می‌چرخن از پس یه عمل به این راحتی برنمیان؟
دکتر: باشه. ولی کجا؟
دختر: اون تو.
دکتر: کی؟
دختر: همین الان. هیشکی خونه نیست. پرستار پیش بچه‌اس. خدمت‌کارا رفتن مرخصی. این جا تنهائیم... .
دکتر: امکان نداره... .
دختر: من می‌رم تو... اتر و این جور چیزام لازم نیست.(دختر وارد اتاق عمل می‌شود. در شیشه‌ای آن‌جا روشن می‌شود)
دکتر بلند می‌شود. سنیگن راه می‌افتد و وارد اتاق عمل می‌شود. در را می‌بندد. صحنه تاریک می‌شود. فقط نور صفحه‌ی ساعت دیواری بزرگ روشن است. عقربه‌ی دقیقه‌شمار می‌چرخد. صحنه روشن می‌شود. دکتر از اتاق عمل خارج می‌شود. خسته و ناامید. تلفن را برداشته شماره می‌گیرد. پشت به تماشاگران.
دکتر: الو! اداره‌ی پلیس؟ من... نیم ساعت قبل... دخترم رو کورتاژ کردم... روی تخت عمل مُرد... قلبش ایستاد... دخترم رو کشتم... بیاین منو دستگیر کنین... کی تلفن کرده؟ من... .
پرده می‌افتد

پرده‌ی دوم

تابلوی پنجم

اتاق رئیس زندان.
رئیس زندان از پشت پنجره‌ی نرده‌دار به بیرون نگاه می‌کند. چند ضربه به در.
رئیس: بیا تو.
نگهبان وارد می‌شود.
نگهبان: عکاس یه روزنامه می‌خواد شما رو ببینه.
رئیس: از صبح تا حالا این پنجمی‌یه... بخش چهار رو به حیاط بردین؟
نگهبان: بله قربان.
رئیس: می‌خوام نگهبانای اتاق ملاقات بیش‌تر مواظب باشن. اون دیوونه به دادگاه پزشکی فرستاده شد؟
نگهبان: مدارکش از دادستانی رسیدن. فردا به ژاندارمری تحویل داده می‌شه.
رئیس: به اون روزنامه‌نگار بگین بیاد تو.
نگهبان بعد از ادای احترام بیرون می‌رود. دوباره چند ضربه به در.

رئیس:بفرمائین.
عکاس وارد می‌شود.
عکاس:سلام.
رئیس:خوش اومدین.بفرمائین‌بشینین.
عکاس: ممنون.**(در حالی که کاغذی را به سمت رئیس می گیرد)** از دادستانیه.
رئیس: **(در حالی که کاغذ را می گیرد)** می‌خواین اونو ببینین درسته؟ **(کاغذ را می‌خواند)** بگم صداش کنن. **(زنگ را به صدا درمی‌آورد. نگهبان وارد می‌شود)** شماره‌ی ۲۳ رو بیار. **(نگهبان بیرون می‌رود)** از صبح تا حالا چهار نفر از رفیقاتون اومدن. کلی ازش عکس گرفتن.
عکاس: مشهورترین آدم این روزاس. چه آدم وحشتناکی. واقعا خواهر و دو خواهرزاده‌اش رو ریز ریز کرده؟
رئیس: تحقیقات که این‌جور نشون می‌ده. حتی یکی از بچه‌ها سه سالش بوده. یارو بعد این که با چاقو خواهر و یه خواهر زاده‌اش رو کشته وقتی با همون چاقویی که خون از نوکش چیکه می‌کرده خم شده روی این بچه‌ی سه ساله دخترک گفته: «کثیف می‌شم دایی منو کثیف نکن».
عکاس: وحشتناکه... حتما دارش می‌زنن.
رئیس: نه. هنوز بیست سالش نشده.
عکاس: ولی باید دلیل ترسناکی وجود داشته باشه که این جوون بیست ساله هم‌چین کاری بکنه.
رئیس: اینا دو خواهر و برادرن. پدرشون می‌میره. یه میراث کوچیکی براشون می‌مونه. خواهره با شوهرش دست به یکی می‌شن و یه سهم ناچیزی از اون میراث رو به این می‌دن. اینم عصبانی می‌شه و ... .
عکاس: حتما دیوونه شده.
رئیس: نه. دادگاه پزشکی بعد از کلی تحقیق تشخیص داده که هیچ چیز غیرطبیعی تو رفتارش پیدا نکرده.
عکاس: شایدم یه حمله‌ی عصبی یا هم چین چیزی بوده... خدا می‌دونه این‌جا چی از دستش می‌کشین.
رئیس: نه اتفاقا خیلی آرومه. **(ضربه به در)** بیا تو.
ابتدا قاتل و به دنبال او نگهبان وارد می شوند. دست قاتل باندپیچی شده است.
رئیس: **(به عکاس)** خب... **(به قاتل)** اومدن ازت عکس بگیرن... .
قاتل:بله‌قربان.
عکاس: بیا این‌طرف سمت نور... .
قاتل: سر پا وایسم یا بشینم؟
عکاس: سر پا... واقعا اون کار رو کردی؟
نگهبان:**(به رئیس)** شماره۱۱۲ می‌خواد شما رو ببینه.
رئیس:دکتر؟
نگهبان:بله....
رئیس: بیارش... .
نگهبان‌خارج می‌شود.
عکاس: **(به قاتل)** چند سالته؟
قاتل:نوزده.
عکاس: دستت چی شده؟
قاتل: جای پنجول گربه‌اس. اون تو یه گربه داریم. دیروز یکی از دوستا پای حیوون بیچاره رو شیکست. تو این دنیا آدمای

بی‌رحمی پیدا می‌شن... می‌خواستم پاشو ببندم که پنجول کشید. پوست دستم رو خراش داد.
عکاس: دردت اومد؟
قاتل: زیاد... می‌گن پنجه‌ی گربه بیماری می‌آره. زود رفتم دکتر پانسمانش کرد.
عکاس: خب دیگه نخند... دارم عکستو می‌گیرم...
قاتل: نمی‌خندم... قیافه‌ام این جوریه.
صدای ضربه به در
رئیس: بیا تو.
ابتدا دکتر و پشت سرش نگهبان وارد می‌شوند.
دکتر: **(سری برای رئیس تکان می‌دهد)**
رئیس: بفرمائین.
دکتر: امروز روز نامه هستش. می‌خواستم ببینم نامه‌ای برای من اومده.
رئیس: نه چیزی نیومده. **(می‌خندد)** تازه مگه چقدر تون مونده؟ همه‌اش یه هفته.
دکتر: شیش روز. **(چند لحظه سکوت)** این ۱۸۱۹ روز مثل یه رویا گذشت. اما این شیش روز آخر رو نمی‌تونم تحمل کنم.
رئیس: اونم تموم می‌شه.
دکتر: اون تو یه اعتقادی هست. می‌گن یه هفته قبل از تموم شدن حبس، زندونیا از آب خوردن می‌افتن، امیدشون می‌ره اون بیرون... .
رئیس: **(به عکاس)** یه ماجرا هست درباره‌ی یه زندونی با پونزده سال حبس. پونزده سال حبس‌شو تحمل می‌کنه. هفته‌ی آخر نه تونست آب بخوره و نه بخوابه. یارو که تمو تموم مدت حبس کلا با کسی حرف نمی‌زد یهو شروع می‌کنه به حرف زدن با هر کسی که جلوش سبز می‌شه. سه روز مونده به آزادیش هم یهو کلا سکوت می‌کنه. روز آخر نشونه‌های جنون خودشونو نشون دادن. درِ زندون پشت سرش بسته شد اما در تیمارستان براش باز شد... .
دکتر: منم خیلی می‌ترسم.
رئیس: شما نه دیگه.
دکتر: منم حس می‌کنم نیاز دارم هی حرف بزنم.
رئیس: **(می‌خندد)** ولی آب که می‌خورین حتما.
دکتر: بله ولی نمی‌تونم بخوابم.
چند لحظه سکوت
دکتر: یه سوالی داشتم.
رئیس: بپرسین.
دکتر: روزی که اومدم، وسایلم رو تحویل دادم. یه چاقو و کلید خونم.
رئیس: حتما تو انبار هستن.
دکتر: کلیدم گم نشده نه؟
رئیس: نه نشده.
دکتر: بهم پس می‌دن؟
رئیس: چی رو؟
دکتر: کلید رو.
رئیس: البته. همون روزی که آزادی می‌شین.

دکتر:ممنونم.
چند لحظه سکوت
دکتر: با اجازه.
رئیس: آب بخورین حتما.(می خندد)
دکتر: امیدم که بیرون رفته ولی هنوز می تونم آب بخورم.
نگهبان و دکتر خارج می‌شوند.
رئیس: **(به عکاس)** کارتون تموم شد؟
عکاس: بله.ممنون.
رئیس: پس می تونه بره آره؟ **(زنگ را می‌زند)**
قاتل: **(به عکاس)** یه چیزی می خواستم بگم.
عکاس: بگو. خجالت نکش.
قاتل: از این عکسی که گرفتین می‌شه برام بفرستین... یعنی....
عکاس: اگه رئیس اجازه بدن می فرستم.
رئیس: **(به قاتل)** این چندمین عکسه؟ از همه‌ی روزنامه‌نگارا عکس خواستی.
قاتل: خب چیکار کنم؟ کنجکاوم... این تو یه نقاش هست از رو عکسا با سایز بزرگ نقاشی سیاه‌قلم کار می کنه.
رئیس: شنیدم روزنامه‌هارو هم جمع می کنی.
قاتل: بله جمع می کنم. آدم از خوندن چیزایی که در موردش نوشتن خوشش میاد.
عکاس: مشهور شدن این‌جوری‌یه. من ده ساله عکاس روزنامه‌مون هستم و فقط یه بار عکسم چاپ شده، یه بار یه نوازنده‌ی معروف اومده بود و... یارو... .
نگهبان وارد می‌شود. عکاس حرفش را قطع می کند.
رئیس: **(به نگهبان)** ببرینش.
قاتل: **(به عکاس)** یادتون نره عزیز... .
رئیس: یالا دیگه. یادش نمی‌ره.
نگهبان و قاتل خارج می‌شوند.
رئیس: چند لحظه قبل وقتی داشتین عکس می گرفتین کسی رو که اومد تو شناختین؟
عکاس: نه.
رئیس: ظاهرا متوجه‌اش نبودین.
عکاس: چرا اتفاقا... ولی... .
رئیس: یه دکتری بود، دخترش رو وقتی کورتاژش می کرد کشت... به پنج سال حبس محکومش کردن.
عکاس: درسته. حالا شناختم.
رئیس: سال اول زنش هفته‌ای یه بار می‌اومد. بعدها دیگه این‌جا سر نزد. هر از گاهی نامه‌ای چیزی می‌فرستاد. دو ساله که دیگه از نامه هم خبری نیست. بیچاره رو کلا از یاد بردن... .
عکاس: پنج ساله خب. از خود من حساب کنین که قیافه‌شو کلا یادم رفته بود در حالی که حداقل پنجاه بار ازش عکس گرفتم. خیلی عوض شده... معروف‌ترین آدم دوران خودش بود... تو کل دنیا روزنامه‌ای پیدا نمی‌شد که عکس‌شو تو صفحه‌ی اول چاپ نکرده باشه. حالا ببینین من چی می گم. ده ساله عکاس روزنامه‌مون هستم... .

تابلوی ششم

همان دکور تابلوی سوم از پرده‌ی اول. فقط مبل‌ها و چیدمان وسایل تغییر یافته است. با بالا رفتن پرده از دور صدای موسیقی رادیو شنیده می‌شود... نوری که از پنجره می‌تابد اتاق را تاریک‌روشن کرده است. ساعت ۱۲ است. در سمت راست به آرامی باز می‌شود. دکتر وارد می‌شود. آهسته آهسته پیش می‌رود. پایش به چیزی می‌خورد. می‌ایستد و دوباره راه می‌افتد این‌بار با احتیاط. کلید برق را می‌زند. زیر نور به اطراف نگاه می‌کند. چراغ کار میز را روشن می‌کند. نوشته‌های برگ‌های یادداشت روی میز را می‌خواند. کتاب‌های روی میز را این طرف و آن‌طرف می‌کند. برای چند لحظه پشت میز نشسته و با میکروسکوپ کار می‌کند. دوباره یادداشت‌ها را می‌خواند و با تحقیر می‌خندد. یادداشت‌ها را کناری پرت می‌کند. برای چند لحظه به فکر فرو می‌رود. صدای باز شدن دری با کلید از عمق شنیده می‌شود. دکتر به سرعت بلند می‌شود و چراغ‌ها را خاموش می‌کند. رفته و وارد اتاق عمل می‌شود. در اتاق عمل کمی باز مانده است. از لای در دکتر دیده می‌شود. صدای نزدیک شدن قدم‌ها. در سمت راست باز می‌شود. نور راه‌رو از در باز شده وارد اتاق می‌شود. زن و دستیار وارد می‌شوند. دستیار چراغ را روشن می‌کند.

زن: بدجوری خسته شدم... .

دستیار: اون همه به‌ات گفتم نریم.

زن: چه می‌دونستم، کلی ازش تعریف کرده بودن. می‌گفتن نقش اتللو رو فوق‌العاده بازی کرده... .

دستیار: چیز فوق‌العاده‌ای هم نبود... بازی کردن نقش یه سیاه‌پوست احمق و حسود چیه مگه؟

زن: احمق بودن اتللو به خاطر حسادتشه؟

دستیار: منظورت چیه؟

زن: خب تو هم یه زمونی زیادی حسود بودی... .

دستیار: **(خمیازه می‌کشد)** خوابم میاد ولی کم کم یه ساعتی باید کار کنم.

زن: بذار برا فردا.

دستیار: نمی‌شه... هیچ چیزی نمی‌تونه نظم کاری منو به هم بزنه. نصف نبوغ حاصل نظم، شکیبایی و تلاش هستش.

زن: ولی فقط نصفش.

دستیار: **(پالتواش را روی صندلی پرت کرده و پشت میز می‌نشیند)** نمی‌تونم حلش کنم، نمی‌تونم. دارم دیوونه می‌شم.

زن: مگه نگفتی نصف نبوغ تو شکیبایی‌یه.

دستیار: یه جایی گیر کردم. این مسئله به نظر نمیاد فقط با صبر و شکیبایی حل بشه.

زن: به نظر میاد اون یکی نصف نبوغ هم لازمه برات.

دستیار: چی می‌خوای بگی؟

زن: هیچی... فقط دارم سعی می‌کنم عصبانیت کنم. همین تویی رو که دیگه مثل اتللو حماقت نمی‌کنی و به زنی که مدعی دوست داشتنش هستی حسادت نمی‌کنی....

دستیار: شوخی مسخره‌ای بود.

زن: چون با نبوغت شوخی کردم عصبانی شدی؟

دستیار: عصبانی نشدم... بهتره بری بخوابی.

زن: داری دکم می‌کنی؟

دستیار: باید کار کنم.

زن: باشه... کار کن... قبل خواب بیام ببوسمت؟

دستیار: ... .
زن: جواب بده خب.
دستیار: بیا.
زن در حالی که بیرون می‌رود.
زن: ببین... .
دستیار: دیگه چیه؟
زن: هیچی... یعنی... فکر کنم همین روزاس که آزاد بشه.
دستیار: فکر نمی‌کنم. یکی دو ماهی از حبسش باید مونده باشه.
زن: خوب حساب کردی؟
دستیار: مگه بیکارم بشینم اینم حساب کتاب کنم... اصلا چی شد یهو یاد اون افتادی؟ چند ساله که... .
زن: از یاد برده بودیمش. **(زن خارج می‌شود)**
دستیار سر میزش می‌رود و با چهره‌ای گرفته مشغول کارش می‌شود. دکتر به آرامی در اتاق عمل را باز می‌کند و به دستیار که پشت به اوست نزدیک می‌شود. از روی شانه‌های دستیار به چیزهایی که می‌نویسد نگاه می‌کند.
دکتر: غلطه.
دستیار: چی غلطه؟ شما، شما کی هستین؟ این جا چی کار... .
دکتر: تحقیقت رو از راه اشتباهی داری انجام می‌دی... فرضیه‌ات کلا غلطه... منو نشناختی؟
دستیار: ... .
دکتر: شناختی نه؟
دستیار: استاد... .
دکتر: دفعه‌ی بعد بعضی چیزا رو بهتر می‌تونی حساب کنی نه؟ آدم بعضی وقتا حتی چیزایی رو که نمی‌خواد... .
دستیار: شما... .
دکتر: من... نصف دیگه‌ی نبوغ... **(در حالی که دستیار را کنار می‌زند)** برو اون‌طرف... **(روی میز خم می‌شود، خودکار را برمی‌دارد)** از خیلی وقت پیش متوجه شده بودم که رفیق‌ترین دانشجوم نیستی. ولی قبل از این که گیر کردنت تو این افتضاح رو ببینم فکر می‌کردم باهوش‌ترین باشی. در این موردم اشتباه کردم. بیا جلو. دقت کن **(چیزهایی می‌نویسد)** این‌جوری‌یه. در حالی که تو کلا از راه غلط رفتی. متوجه شدی؟
دستیار: متوجه شدم.
دکتر: پس این مسخره‌بازی‌ها چیه؟ **(کاغذهای روی میز را با دست می‌زند و روی زمین می‌ریزد. سرش را بالا آورده و به دستیار نگاه می‌کند. دستیار کاغذها را از روی زمین جمع کرده و مقابل دکتر می‌گذارد)** ممنونم... بیا جلو... جلوتر... **(دوباره مشغول نوشتن می‌شود)** اینم جواب مسئله‌ای که دیوونه‌ات کرده. حداقل الان متوجه شدی؟
دستیار: ... .
دکتر: متوجه شدی؟
دستیار: بله.
دکتر: خب خدا رو شکر... **(می‌خندد)** این کشف مال تو. می‌تونه مشهورت کنه.
دستیار: ولی... .
دکتر: ولی چی؟
دستیار: چیزی رو که مال خودم نیست رو... .

دکتر: بگیرش... ثمره‌ی نیم ساعته‌ی اون نصف دیگه‌ی نبوغ رو به تو هدیه می‌دم. بگیرش.
دستیار: استاد....
دکتر: پالتوت رو بپوش و امشب... فقط یه امشب منو این جا تنها بزار. فردا صبح دوباره می‌تونی برگردی. خب خوش باشی... **(دستیار به در سمت چپ که زن از آن خارج شده بود نگاه می‌کند)** نگران اون نباش. چند کلمه‌ای باهاش حرف دارم. تو هم که نمی‌خوای حماقت اتللو رو از خودت نشون بدی. خوش باشی... صبح زود می‌تونی برگردی... .
دستیار از در سمت چپ خارج می‌شود. دکتر نگاهش می‌کند بعد روی مبل می‌نشیند. کمی بعد زن با لباس خواب وارد می‌شود.
زن: خب اومدم... **(دکتر را می‌بیند که سر پا می‌ایستد)** شما دیگه کی هستین... وای!
دکتر: زودتر از همه منو شناختی... **(آرام آرام به زن نزدیک می‌شود. زن عقب می‌رود)** نترس... **(زن دوروبرش را نگاه می‌کند)** من فرستادمش بره... نگران نباش فردا صبح زود برمی‌گرده... بشین... می‌دونم که کسی تو خونه نیست. از صبح تا حالا از قهوه‌خونه‌ی روبرو این‌جا رو دید می‌زنم. روز مرخصی خدمت‌کار هستش... انتظار دیدن منو نداشتی مگه نه؟ درستش اینه که این قدر زود انتظار دیدنم رو نداشتی. هیشکی فکر نمی‌کنه که بدبختی یه روزی سراغش بیاد... حتی مرگ... کیه که واقعا باور کنه مرگ همون‌طور که سراغ بقیه رفته یه روزی دنبال اونم میاد... همه‌مون مثلا باور داریم ولی تو وجودمون... خب منم درست مثل مرگی که کسی منتظرش نیست از راه رسیدم. **(چند لحظه سکوت)** این جا خیلی عوض شده. همه‌ی وسایل رو تازه کردین؟ چرا جواب نمی‌دی؟ تو اتاق‌خواب هم یه تخت جدید گذاشتین؟ جواب بده... زود باش جواب بده؟
زن: نه... همون تخت قدیمی‌یه... **(گریه‌اش می‌گیرد)**
دکتر: پس من باعث گریه‌ات می‌شم... اون قدیما هم آدمی نبودم که خوشحالت کنم ولی... .
زن: نه به خاطر این چیزا نیست.
دکتر: ممنون.
چند لحظه سکوت
دکتر: تا منو دیدی شناختی مگه نه؟ همون لحظه‌ی اول شناختی؟
زن: بله.
دکتر: پس زیاد تغییر نکردم.
زن: ... .
دکتر: چرا جواب نمی‌دی؟
زن: زیاد عوض نشدی... **(دوباره گریه می‌کند)**
دکتر: گریه چیزی رو درست نمی‌کنه... تازه چیزی برای درست کردن نمونده. **(چند لحظه سکوت)** از این‌که همون لحظه‌ی اول دیدنم منو شناختی، چطوری بگم؟ این کلمه به من نمیاد ولی... خوشحال شدم... .
سکوت طولانی
دکتر: پس منو سریع شناختی... تو اولین کسی هستی که همون لحظه‌ی اول منو شناخته. از صبح نشستم تو قهوه‌خونه. همه‌ی اونایی رو که اون‌جا بودن یادم بود. همه‌شونو شناختم. اونا منو نشناختن. از یادم بردن. یه شب مهتابی یه داستانی برات تعریف کرده بودم. قهوه‌خونه‌ی آدمای فراموش شده.
زن: شبیه رمان «در اعماق» گورکی؟
دکتر: **(با خودش)** کمی... شـــبیه شخصیتای اون داستان شدم دخترم... زغال‌فروشی که اون همه با هم روبرو شدیم... فراموشم کرده... منو نشناخت. سلمونی سر کوچه... چند بار موهامو کوتاه کرده. فراموشم کرده... نشناخت منو. لابد می‌گی

اینا کسایی هستن که کم دیدم‌شون و باهاشون ننشستم که رودررو حرف بزنم. دخترم... حتی کسایی که رو تخت عمل‌شون کردم هم منو نشناختن. یکی‌شونو وقتی از کشتی پیاده می‌شدم دیدم. تو چشماش نگاه کردم. از کنارم رد شد که بهم نخوره... تو تراموا کنار هم نشستیم، برگشتم نگاش کردم. فراموشم کرده بود... نشناخت منو... همه فراموشم کردن، از یاد بردن. از یاد رفته‌ام. چقدر زود!... ویترین کتاب‌فروشی‌ها رو نگاه کردم. فقط یکی‌شون یه کتاب از من داشت. اونم کتاب‌فروش اون‌جا یادش رفته دخترم. **(سیگار بیرون آورده و روشن می‌کند)**

دکتر: قبلا نمی‌کشیدم ولی حالا می‌کشم. اون تو به‌اش عادت کردم.

چندلحظه سکوت

دکتر: حرف نمی‌زنی؟ حوصله‌تو بدجوری سر می‌برم نه؟ لابد می‌گی راحت نشسته بودی تو اون چهاردیواری چی فکر کردی که اومدی بیرون، این‌جا؟ نه؟

زن: نه!

دکتر: الکی زور نزن. چرا اومدم؟! یه آدم فراموش شده، یکی که لازمه از یاد بره چرا باید خودش رو به یاد دیگرون بیاره؟

زن تکانی می‌خورد.

دکتر: خواهش می‌کنم... هر چیزی که بگی چرنده. اگه کاری هم بخوای بکنی که دیگه زیادی مسخره می‌شه.

چندلحظه سکوت

دکتر: گفته بودم که چیزی نیست بخوایم حل و فصلش کنیم. ولی هست. چیه؟ برات جالب شد؟ ما هنوز زن و شوهر هستیم‌مگه‌نه؟

زن: بله... .

دکتر: باید بریم دادگاه و طلاق بگیریم... اما... تعجب می‌کنی که یه «امّا»یی وجود داره؟ خب اماش اینه که... رفتن به دادگاه باعث می‌شه این آدم فراموش شده رو دوباره به یاد بیارن. روزنامه‌ها می‌نویسن. در حالی که این آدم فراموش شده دیگه از یاد رفته و نمی‌خواد به عنوان یه سابقه‌دار برای یه روز یا یه هفته هم که شده مشهور بشه... حلّه؟

زن: بله.

دکتر: پس به طور رسمی نمی‌تونیم از هم جدا بشیم. تو برای مدتی اسم سابقه‌داری رو که دخترش رو کشته تو شناسنامه‌ات نگه می‌داری. تازه خیلی وقته که اصلا از یاد بردن شوهر تو کی بوده. شایدم فکر می‌کنن از هم جدا شدیم. این‌جوری‌یه؟

زن: بله.

دکتر: خب من به خاطر این فداکاریت، اشتباه نکن منظورم کمکت برای از یاد رفتن شوهرته، ادعایی روی خرت و پرتای دوروبرمون نمی‌کنم. همه رو به تو می‌بخشم. قبولشون کن... باشه؟

زن: **(سرش را خم می‌کند)**

دکتر: خب اینم از این.

چندلحظه سکوت

دکتر: این خونه رو هم به تو می‌دم. **(دوروبرش را نگاه می‌کند)** اون‌جا یه کتاب‌خونه بود.

زن: کدوم؟

دکتر: همونی که هر شب با دخترم چیزایی رو که در مورد من نوشته شده بودن رو جمع می‌کردیم، دسته‌بندی می‌کردیم و می‌چیدیمش تو اون. یادت اومد؟

زن: بله... .

دکتر: کجاس؟

زن: بردیمش تو انباری.

دکتر: ئه؟ ولی خب حق دارین. نمی‌تونستین مقابل چشماتون تحملش کنین وقتی هر کشو و هر طبقه‌اش کلی حرف درباره‌ی یه آدم فراموش شده داشت.
زن: اوه... .
دکتر: زیادی اذیتت کردم؟ معذرت می‌خوام... این پنج سال خیلی منو عوض کرده... .
چندلحظه سکوت
دکتر: می‌خوام یه خورده تو خونه بگردم. تو برو انبار و هر چی تو اون کتاب‌خونه پیدا کردی، هر چی که باقی مونده برام بیار. نکنه چیزی نمونده؟ نمونده؟ نکنه همه‌شونو سوزوندین؟
زن: نه... نه... می‌رم که بیارم‌شون.
زن سریع خارج می‌شود.
دکتر در اتاق می‌گردد. کمی بعد ناگهان می‌ایستد. روی مبل می‌نشیند. دختر جلوی صحنه می‌آید.
دختر: امشب نمی‌خوای نوشته‌های روزنامه‌ها رو سر و سامون بدیم؟ تو روزنامه‌ی "دنیا" در مورد آخرین کنفرانست یه نوشته‌ی طولانی و سراسر تحسین چاپ شده. روی جلدشم یه عکس ازت زدن. تو این عکس ۱۵ سال جوون‌تر نشون می‌دی.
دکتر: یعنی زیادی پیرم؟
صدای موسیقی رادیو
دختر: پنجره رو ببندم؟
دکتر: نه... می‌بینی چطور این دستگاه کوچیک این همه صدا و موسیقی رو از هوا می‌گیره و تقدیم ما می‌کنه بدون این‌که خودش بهره‌ای ببره... کاش می‌شد سینه‌ی آدما رو باز کرد و قلبشونو درآورد و به جاش یه رادیوی کوچیک بخشنده جاش گذاشت.
دختر: یعنی این جوری خوب بود؟
دکتر: نمی‌دونم... **(دختر خارج می‌شود)**
دکتر به دری که دستیار از آن بیرون رفته نگاه می‌کند. سریع به سمت در می‌رود و با حرکتی ناگهانی آن را باز می‌کند. پشت در دستیار ایستاده است.
دکتر: هنوز این جایی؟ حداقل پشت در نمون... بفرما تو.
دستیار وارد می‌شود.
دکتر: انگار ترسیدی یه کارایی بکنم. همینه دیگه، به هر حال تنها گذاشتن یه زندانی فراری و یه خانوم متشخص خطرناکه... .
دستیار: اما استاد... .
دکتر: چیه؟ جواب بده! می‌دونم می‌خوای یه چیزایی بگی.
دستیار: چیزی ندارم بگم.
دکتر: اصلا چی داری که بگی... .
زن با بریده‌های روزنامه‌ها و نشریات در آغوشش وارد می‌شود.
زن: **(در حالی که چشمش به دستیار افتاده)** تو؟... .
دکتر: **(به زن)** آوردیشون؟ **(کپه‌ی بریده‌ها را از زن می‌گیرد)** اینا... **(آن‌ها را روی میز می‌گذارد)** همه‌اش همینه؟ خیلی بیش‌تر بودن... باید زیادتر باشن... .
زن: ... .
دکتر: بقیه‌اش کجاس؟ گم شدن؟

زن: ... .
دکتر: چرا جواب نمی‌دی؟
زن: لابد خدمت‌کار ازشون استفاده کرده... .
دکتر: خدمت‌کار؟ مدارکی رو که نشون می‌داد سال‌ها دنیا در مورد من بحث کرده، اسناد اشتهار منو خدمت‌کارتون... من به خاطر اون شهرتم شما دو تا رو تحمل کردم، دخترم رو به خاطر اون... (ناگهان خاموش می‌شود) فکر کدوم‌تون بود که کتاب‌خونه رو از این‌جا ببرین؟
زن: ... .
دستیار: ... .
دکتر: جواب بدین؟ نکنه می‌ترسین؟
دستیار: من بودم... .
دکتر: تو... .

سکوتی طولانی

دکتر شروع می‌کند به جستجو در میان بریده‌ها. بعضی‌ها را می‌خواند. بعد انگار چیزی به ذهن‌اش رسیده باشد و انگار دنبال چیزی خاص باشد با سرعت بیش‌تری میان بریده‌ها جستجو می‌کند.

دکتر: یه نشریه‌ای بود به اسم «دنیا» ... رو جلدش عکس منو چاپ کرده بودن... یه عکسی که پونزده‌سال جوون‌تر نشونم می‌داد... بین اینا نیست... **(به زن)** اونو یادت میاد؟
زن: نه... .
دکتر: شاید اون تو موندن... .
زن: چیزی اون‌جا نمونده.
سکوت
دکتر: شماها پست‌تر از من هستین. **(بلند می‌شود. بریده‌ها را جمع می‌کند. همه را در آغوش می‌گیرد و به سمت در راه می‌افتد. می‌ایستد)** خداحافظ. **(تعدادی از نشریات و روزنامه‌ها از آغوشش روی زمین می‌افتند. دستیار و زن برای جمع کردن‌شان خم می‌شوند)** به‌شون دست نزنین... به اینا دست نزنین... **(دکتر خودش خم شده و مشغول جمع کردن می‌شود)** حالا من کسی هستم که فقط تو اینا زندگی می‌کنه... مردی در روزنامه‌های قدیمی... **(بلند می‌شود. دست در جیب ژاکتش کرده و دستمالش را بیرون می‌آورد. کلیدی که لای دستمال بود زمین می‌افتد)** کلیدتون... **(خم شده و کلید را برمی‌دارد)** بفرمائین. ولی توصیه می‌کنم ازش استفاده نکنین. پنج سال تو انبار زندان خوابیده. **(به دستیار)** بگیرش... **(دستیار با احتیاط دستش را دراز می‌کند)** می‌ترسی دستاتو بسوزنه؟... **(دستیار کلید را می‌گیرد)** دوباره خداحافظ... شب خوش... **(در حالی که بریده‌ی روزنامه‌ها را در آغوش گرفته از در بیرون می‌رود)**.

پرده

۱. این نمایش‌نامه با نام «فراموش شده» شناخته می‌شود ولی نام دومی هم دارد که در صفحات داخلی متن اصلیِ چاپ شده در سال ۱۹۶۶، به آن اشاره شده است: «شهرت».
۲. نام نمایش‌نامه‌ای از ماکسیم گورکی.
۳. نویسنده‌ی روسی (۱۹۳۶-۱۸۶۸).
٤. گیره‌ای که آرایش‌گران قدیمی بعد از گرم کردن، از آن برای حالت دادن به موها استفاده می‌کردند.
* این متن ترجمه‌ای‌ست از: Unutulan adam/ nazim hikmet Dost yayinlari/۱۹٦٦ Yeni sahir-ankara

هر گونه استفاده از این متن، منوط به کسب اجازه‌ی کتبی از مترجم و یا نشریه‌ی «هویت» است.

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

از چپ: بهروز دولت‌آبادی، علی‌اکبر ترابی، یونس نایدل، ناشناس، غلامحسین ساعدی، جلال آل‌احمد (تبریز)

بهروز دولت‌آبادی

سال ۱۳۴۵ جلال آل‌احمد با معرفی غلامحسین ساعدی برای دیدنم به تبریز آمد. ساعدی با من از دهه‌ی سی و دوران تحصیل در دبیرستان منصور (دبیرستان طالقانی) آشنا بود و در تهران، پیش دوستانش تعریف مرا کرده بود. از جمله نزد جلال آل‌احمد، بهرام بیضایی، داریوش آشوری و دیگران. آن‌زمان جلال به ساعدی گفته بود که فلانی را دعوت کنید بیاید تهران و حضرات پرادعا صدای سازش را بشنوند. تا اینکه آل‌احمد خودش دو بار به تبریز و نزد من آمد. یک‌بار هم مرا به تهران دعوت کرد. من و صمد بهرنگی و بهروز دهقانی از تبریز و حسینعلی ملاح و همسرش بدری‌خانم که دختر کلنل علینقی وزیری بود از تهران، در خانه‌اش مهمان شدیم. آن شب من شروع به نواختن تار در دستگاه‌های همایون و چهارگاه کردم. بدری خانم گریه‌اش گرفت. سیمین دانشور همسر جلال آل‌احمد می‌گفت: کاش پدر زنده بود و صدای تارت را می‌شنید. منظورش نیما یوشیج بود که همسایه‌شان بود و در سال ۱۳۳۸ فوت کرده بود.
یادم هست بعدها یک بار هم در یک جمع خودمانی که مفتون امینی، احمد شاملو، حمیده رئیس‌زاده (سحر خانم)، اکبر ساعدی (برادر غلامحسین ساعدی) و جلال آل‌احمد حضور داشتند، تار نواختم. همان‌جا بود که آل‌احمد گفت: دوستان بعد از این، بهروز دیگر دولت نیست، «ملت» صدایش می‌کنیم. شاملو هر وقت که صدای تار مرا می‌شنید می‌گفت: تو با تارت شعر می‌گویی. چند سال پیش هم در یک برنامه در لواسان، استاد معینی کرمانشاهی زمانی که در مایه‌ی شوشتری تار نواختم، گفت: شما با تارتان شعر گفتید.

گفت‌وشنودی با بهروز دولت‌آبادی (چای‌اوغلو)
بخش موسیقی، صص ۱۳۲ تا ۱۴۶