ISSN 1022 - 7776

■ ویژه اقلیم باد محمود دولت‌آبادی
■ رکن اساسی فرهنگ ملی و کانون نویسندگان
■ سه چهار نکته در فرهنگ ■ تأملی در هویت فرهنگی
■ اهرم تحول فرهنگی ■ هویت ملی
■ ادبیات و زندگی ■ جامعه‌شناسی رمان
■ گفتگو با ایزایا برلین، ورنر هرتزوگ، بیژن جلالی
■ یادی از صادق هدایت

تکاپو

۸

فروردین ۱۳۷۳، ۱۱۶ صفحه، ۱۵۰۰ ریال

محمدعلی آتش‌برگ
منوچهر آتشی
آیدین آغداشلو
غلامرضا ارژنگ
اختر اعتمادی
علی باباچاهی
علی بلاغی
رضا براهنی
ایزایا برلین
شاپور بنیاد
محمد بهارلو
محمدرضا بیگناه
ارکیده پویان
محمد پوینده
بیژن جلالی
الشین جهاندیده
سکینه حیدری
رضا خاکپای
ژیل دلوز
محمود دولت‌آبادی
فریبرز رئیس‌دانا
ناصر زراعتی
محمدعلی سپانلو
جلال سرفراز
علیرضا سیف‌الدینی
سعید شاپوری
حسن شکاری
محمود شکرالهی
علی صدیقی
حسن صفاری
عمران صلاحی
مشیت علایی
سیروس علی‌نژاد
غزاله علیزاده
فرانکو فراروتی
محمد قاسم‌زاده
مهرنوش قربانعلی
مدیا کاشیگر
منصور کوشان
ناتان گاردلز
بژگان محبی
محمد محمدعلی
صوفیا محمودی
محمد مختاری
اقبال معتضدی
محمود معتقدی
مسعود معمارنژاد
محمد رحمدانی
ورنر هرتزوگ
پیرایه یشایی

اودیو دیاموند
خیابان مفتح جنوبی
تلفن ۸۸۲۱۷۸۵
Infinity

تکاپو

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

دورهٔ نو، شمارهٔ ۸، اسفند ۱۳۷۲/فروردین ۱۳۷۳، ۱۱۶ صفحه، ۱۵۰۰ ریال (مشترکین ۱۲۰۰ ریال)

باشگاه ادبیات

بنام خداوند جان و خرد

عید سعید باستانی را به ملت ایران تبریک می‌گوییم.

سردبیر:
منصور کوشان

طراح امور هنری:
هایده عامری ماهانی

عکاس:
و. عامری

□

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

امور دفتری: صراف اوکار

لیتوگرافی: فام، چاپ: صنوبر، صحافی: مینم

حروفچینی، نظارت، امور فنی و ناشر
شرکت فرهنگی - هنری آرست
(نشر آرست)

□

نشانی دفتر:
تهران - صبای شمالی، ساختمان ۴۰
شمارهٔ ۳۴ - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن ۶۴۶۱۷۸۸

تکاپو، تنها در ویرایش ادبی آزاد است.
نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.

TAKAPOU
The Monthly Journal of
Art and Literature
No.7, Feb. 1994
General Editor: Mansour Koushan
Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995
Tel. 0098 - 21 - 6461788

● روزنه:
۴ - مکتب ایران / منصور کوشان

● دیدار:
۶ - سه چهار نکته در فرهنگ روزنامه‌نویسی ایران / سیروس علی‌نژاد
۹ - تأملی در هویت فرهنگی / آیدین آغداشلو
۱۲ - هویت، خودآگاه یا ناخودآگاه؟/ منوچهر آتشی
۱۴ - کدام نیروی مادی اهرم تحول فرهنگی می‌شود؟/ فریبرز رئیس دانا
۱۸ - هویت ملی: از گاهواره تا ماهواره / محمدعلی آتش‌برگ

● میزگرد:
۲۰ - آزادی بیان و اندیشه رکن اساسی فرهنگ ملی / سومین میزگرد کانون نویسندگان ایران

● گفتگو:
۲۸ - دو مفهوم ناسیونالیسم (گفتگو با ایزایا برلین) / ناتان گارولز / اختر اعتمادی

● ادبیات:
۳۱ - ادبیات و زندگی / ژیل دلوز / افشین جهاندیده
۳۴ - لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان /فرانکو فراروتی / محمد پوینده

● شعر:
شعرهایی از: منصور اوجی / جلال سرفراز / علی‌بابا چاهی / رضا خاکیانی / علی بداغی / اقبال معتضدی / مدیا کاشیگر / محمد وجدانی / حسن صفدری / سکینه حیدری / شاپور بنیاد / مژگان محبی / مهرنوش قربانعلی / سعید شاپوری /

● داستان:
۴۲ - شام / صوفیا محمودی
- خواب / محمود شکرالهی
۴۴ - تا فردا، چند روز؟ / ارکیده پویان
- شکاریان / غلامرضا ارژنگ
۴۶ - کوتوله‌ها / محمد قاسم‌زاده
۴۸ - خاله ثریا / محمدرضا بیگناه

● ویژه‌نامه:
۵۰ - نکته این‌جاست! / محمود دولت‌آبادی
۵۱ - چیرگی بر مرگ، جبران زاده شدن / محمود دولت‌آبادی
۵۲ - برزخ خس / محمود دولت‌آبادی
۵۴ - دوگانگی در معماری وهم و واقعیت / محمد مختاری
۶۰ - زیبایی‌شناسی زبان در... / محمد بهارلو
۶۲ - روایت روزگار گم‌شده!/ محمود معتقدی
۶۳ - در برزخ میان شب و چاه / مشیت علایی
۶۶ - در هرحال بخشی از حرف‌ها ناگفته می‌ماند / محمد محمدعلی
۶۸ - مثلث جذاب و ماندنیِ اقلیم باد / علیرضا سیف‌الدینی
۷۰ - پیرامون آثار محمود دولت‌آبادی / حسن شکاری
۷۷ - کلیدر و زبان رمان / رضا براهنی

● مرور:
۸۷ - در جستجوی هدایت / گفتگو با بیژن جلالی

● نقد:
۹۲ - آن‌سوی بلور مه / علی صدیقی

● گزارش:
۹۴ - نوروز / پیرایه یغمایی

● سینما:
۹۶ - معمای ورنر هرتزوک فیلم‌ساز / گفتگو با ورنر هرتزوک / مسعود معمارنژاد

● پژواک / ۹۸

● معرفی کتاب / ۱۰۲

● تازه‌ها / ۱۰۸

● رویدادها / ۱۱۰

منصورکوشان

مکتب ایران

می‌خواهم جلو تهاجم فرهنگی را بگیرم. می‌خواهم سدی باشم بر هرگونه تحمیلی، تجاوزی. می‌خواهم اهرمی باشم جهت مقابله با نیروهای اهریمنی آشکار و پنهان. می‌خواهم **نوری** باشم بر **تاریکی** بیرون و درون. می‌خواهم گلی باشم در خارستان. می‌خواهم رهنما و راهبر باشم. می‌خواهم....

برای این‌که بخواهم ...باشم چاره‌ای ندارم جز این‌که به عصر تعالی فرهنگ‌ها و کثرت آن‌ها بیندیشم. زمان تعدد اندیشه‌ها و پذیرفتن تضادها را بپذیرم. گوناگونی فرهنگ‌ها را دریابم. جغرافیای آن‌ها را درنوردم. در محیط آن‌ها محاط گردم، بگذرم، بیرون شوم، احاطه یابم. چاره‌ای ندارم جز این‌که خود را مهیای دریافت بیان‌های گوناگون سازم. مخالفم را تحمل کنم. احترام بگزارم. در برابری با او برابری کنم. با ابزاری همانند، هجوم احتمالی‌اش را تنها پاسخ بدهم. تنها چشم در برابر چشم قرار بدهم. هویت در برابر هویت. فرهنگ در برابر فرهنگ. هجوم را که نمی‌پذیرم، تحمیل را که نمی‌پذیرم، هجوم و تحمیل خود را هم نپذیرم. مسلح به فرهنگ خویش، هر هجومی را پاسخ بدهم. هجوم نکنم، ایستادگی را نشان بدهم. ثابت کنم زیبایی، شکوهمندی، عظمت انسان، جهان انسان‌ها، در هماهنگی، همجواری و همزیستی فرهنگ‌هاست. نشان بدهم **بودن** در **شدن** معنا و مفهوم می‌یابد. درک می‌شود. در تعالی رنگ می‌گیرد. جلا می‌یابد. هر که **نباشد، بودن** دیگری را زیر سؤال می‌برد. **شدن** دیگری را بی‌معنا می‌کند. می‌خواهم نشان بدهم **بودن** از این رو به **شدن** می‌رسد که دیگری **هست**. دیگری به **شدن** امکان می‌دهد. امکان **شدن** را فعلیت می‌بخشد. **بودن** «صرب»ها بدون «بوسنی»ها بی‌معنا است. **شدن**شان را به مخاطره می‌اندازد. چنان‌چه **نبودن** «فلسطینی‌ها» **بودن** «اسراییلی»ها را زیر سؤال می‌برد، **شدن**شان را ناممکن می‌گرداند. از تداوم بازشان می‌دارد. شکوه همسایگی و همجواری را نابود می‌کند. عظمت و جلال همزیستی انسان‌ها را دچار مخاطره می‌گرداند.

می‌خواهم جلو تهاجم فرهنگی را بگیرم. جلو تهاجم بیرون و درون را. پس باید بپذیریم نوشتن و انتشار دادن یک ضرورت است. یک وظیفه است. تعهدی است که انسان روشنفکر، هنرمند، فرهیخته می‌پذیرد تا به مدد آن حامی فرهنگی باشد که در خود رسالت دفاع از انسان، شرف اجتماعی و حیثیت ملی را نضج می‌دهد. تعهدی که در جوامع گوناگون بسترهای متفاوتی می‌یابد:

هر چه جامعه از نظر فرهنگی عقب افتاده‌تر باشد، دامنهٔ فعالیت این تعهد تنگ‌تر می‌شود. چراکه عقب‌افتادگی فرهنگی بیشترین امکان را به دولت‌ها؛ دولت‌های مردم‌ستیز می‌دهد. امکان بهره‌وری آن‌ها را در سطوح مختلف بیشتر مهیا می‌کند. عقب‌افتادگی فرهنگی اجازه می‌دهد دولت‌ها همه چیز را به سود خویش، تعبیر، تفسیر و تحریف کنند. عقب‌افتادگی فرهنگی اجازه می‌دهد عاملان ناآگاه دولت‌ها سدی باشند بر اشاعهٔ تعهد و رسالت روشنفکر، هنرمند و انسان فرهیخته‌ای که حرفش، عملش و تولیدش اهرمی است پویا و نگاه‌دارندهٔ شرف اجتماعی، حیثیت ملی و

حافظهٔ تاریخی. چراکه در پی این اصل تعهد، آگاهی ملتی نضج می‌گیرد که سرانجامش خودمختاری فردی و قیام دسته‌جمعی برای انقلاب فرهنگی است. یعنی آن‌چه به‌تعهد و به عمل فرهنگی، به تولید ادبی و به نفس خلاقیت، آفرینش، ژرفا و وسعت بیشتری می‌دهد و **آگاهی جمعی** گسترده‌تری را دربر می‌گیرد. یعنی آن چه عاملان بی‌فرهنگ، مردم‌ستیز و نادان‌پرور را به هراس می‌اندازد و وادارشان می‌کند به عنوان‌های مختلف یا ترفندهای گوناگون جلو رشد آن را بگیرند.

هاله‌ای از وظیفه، آیین‌نامه، قانون و دستورالعمل را به دور فرهنگ؛ فعالیت فرهنگی تنیدن، هراس از بی‌هویتی خویش است. حفظ موقعیت خویش است. تثبیت تحمیلی **ناممکن**ها است. بیرون از چرخهٔ آگاهی را، امکان دادن است. خلاقیت را محدودکردن، آفرینش ادبی را مهار زدن، آیین‌نامه و قانون وضع‌کردن برای تولید هنری، فرهنگ را بردن در چارچوب‌های از پیش تعیین شده است. گورکندن است. نابود کردن هویتی است که به‌بهای سنگین طی روندی تاریخی به دست آمده است.

چرا در راهی تلاش کنیم که سرانجامش را می‌دانیم؟ چرا می‌خواهیم راه رشد ریشه‌های تنومند درخت تناور فرهنگ را، که در ذات خود متغیر است و ارزش، پویایی و تداومش در همین متغیربودنش معنا و مفهوم می‌یابد، از پیش تعیین کنیم و انتظار داشته باشیم که بار و بری به سلیقه و خواست ما بدهد؟ پیش از این‌که ثمری نصیب ما کند، به‌یقین آوندهای این درخت تهی و خشک می‌گردد. چراکه خواسته‌ایم راه رشد ریشه را یک‌سویه کنیم. نادانسته یا دانسته نخواسته‌ایم خاک را مهیا سازیم. در این هراس بوده‌ایم که مهیاشدن خاک، تقویت آن، همانا با سبزشدن شاخه برگ‌هایش، خشکی، بی‌انعطافی و بی‌رنگی ما را محو و نابود می‌کند.

بدیهی است روشنفکر، هنرمند و انسان فرهیختهٔ متعهد که رسالت فرهنگی را پذیرفته است، اجازه ندهد تاریخش با تعبیرهای گوناگون تحریف شود، شرافت اجتماعی‌اش با تفسیرهای **خودکیشی** نادیده گرفته شود. اجازه ندهد حیثیتش، فرهنگ ملی‌اش، آن چه هویتش را مشخص می‌کند، نشانی از او، حافظهٔ او، حضور او، وجدان اجتماعی اوست، خدشه‌دار گردد. چراکه با از دست‌دادن فرهنگ ملی یا خدشه‌دارشدن آن، هویت ملی زیر سؤال می‌رود و آرام‌آرام بستری می‌یابد که انسان بی‌هویت را به سوی از خودبیگانگی می‌برد. به سوی اضمحلال خویشتن تاریخی خود و در نتیجه انکار اصالت اجتماعی. انکار اصالت اجتماعی هم **بردگی** به شیوه‌های نوین را پیش می‌آورد و اجازه می‌دهد حکومت‌ها، حزب‌ها، ایدئولوژی‌ها و عاملان آن‌ها، مستقیم یا غیرمستقیم، هر آن‌چه می‌خواهند با فرهنگ، تاریخ و اجتماع بکنند. خطری که امکان اعتلای شرایط اجتماعی را روز به روز ناممکن‌تر می‌کند و راه پرمخاطره‌ای پیش روی انسان مسئول، چه روشنفکر چه هنرمند، می‌گذارد. مسئولیتی که انسان را در هر طبقه و تخصصی، وادار به بیرون شدن از حالت‌های انفعالی می‌کند. انسان متعهد را وامی‌دارد در برابر بردگی‌ها، از هر نوع؛ قرون وسطایی یا این زمانی، قیام کند. بخواهد که خودمختار باشد. ارزش‌ها را به مدد شرف اجتماعی، حیثیت ملی و حافظهٔ تاریخی‌اش بسنجد. اجازه ندهد حکومت‌های خودکامه، توتالیتر، به تبعیت از حکومت‌های استثمارگر، محورهای درونی جامعه‌اش را منفعل و خدشه‌دار کنند و بر مبنای آن میراث فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی ملتی را به تاراج بگذارند. اعتراض به گذشته، تثبیت امروز نیست. نابودی گذشته نیست. نادیده‌گرفتن گذشته نیست. حافظهٔ تاریخی هشداری است به انسان آگاه و متعهد که از چون و چرا نهراسد. استوار و پویا، مدافع فرهنگ خویش و رسالتی باشد که سرانجامش، جمهوری **روشنایی** بر **تاریکی** است. جمهوری **آگاهی** بر **ناآگاهی** است. برتری **دانایی** بر **نادانی** است. تسلط دمکراسی بر دیکتاتوری است.

می‌خواهم جلو تهاجم فرهنگی را بگیرم. پس باید که امکان داشته باشم. امیدوار باشم سرانجام روزی نظام‌ها و دولتمردهای آن‌ها به این حقیقت پی ببرند که نباید و نمی‌شود، فرهنگ ملتی، به‌ویژه ادبیات آن را زیر سلطهٔ بده‌بستان‌های معمول قرار داد و خواست که درّ راستایی **خاص** قرار بگیرد. به‌یقین این تلاش عبثی است. نمی‌شود صدایی را به‌ویژه، صدای روشنفکران، شاعران، نویسندگان و فرهیختگان ملتی را خاموش کرد. شاید، بشود مدتی، به هر دلیلی، جلو آن را گرفت. از پژواک آشکار بازش داشت اما به یقین، زمزمه‌ها روزی نضج خواهند گرفت. رشد خواهند کرد. به یقین نوشتنی‌ها نوشته خواهد شد. منتشر خواهد شد. اما روزی که دیگر هر **ممکن** و **امکانی** از دست رفته است. روزی که دیگر فرصت وبرایش اصولی و احیای آن نیست.فرصت پاسخش هم نیست.

می‌خواهم جلو تهاجم فرهنگی را بگیرم. پس باید بتوانم **تکاپو** یا **آثارم** را منتشر کنم تا فرهنگم، ملیتم، هویتم، مکتبم را ورزیده باشم. مهیای برابری کرده باشم. شأن برابری و مقابله را آزموده باشم. نه‌تنها با نرم‌بادی مغلوب نگردم که تندبادی را هم سدی باشم. این امکان می‌خواهد. آزادی می‌خواهد. مکتب می‌خواهد. چراکه این **من**، **من** یک فرد نیست. صدای فرهنگ معاصر است. صدای ملت ایران است. صدای ادبیات امروز ایران و جهان است.

می‌خواهم جلو تهاجم فرهنگی را بگیرم. می‌خواهم منتشر شوم تا بتوانم خلاءهای فرهنگی را پر کنم. به فضاهای تهی امکان پر شدن بدهم. می‌خواهم....

آیا پیش از این می‌توان از خواستن‌هایی گفت که خوانندگانی به نمایندگی از مخاطبان **تکاپو** به‌گوشم رسانده‌اند؟ نمی‌خواهم از هزینه‌های سرسام‌آور تهیه و تولید یک نشریهٔ آزاد حرف بزنم. چراکه می‌دانم همگان بهای یک دفترچه سفید را می‌دانند و لزومی ندارد از بهای سنگین تهیه و تولید نشریه‌ای حرف زده شود که روز به‌روز امکان تداومش ناممکن‌تر می‌شود. مگر در نهایت چند شمارهٔ دیگر هم می‌شود دوام آورد؟ اگر به **تکاپو** سهمیه کاغذ ندهند، با بیش از سه میلیون تومان ضرر و زیانی که تاکنون داشته دیگر امکان انتشار نخواهد یافت. امکان مقابله با تهاجم فرهنگی را از دست خواهد داد.

حرف آخر این‌که، منتشر شدن یا نشدن **تکاپو** معنایش روشن است. ما همچنان در موضع خود؛ مبارزه و مقابله با هجوم فرهنگی ایستاده‌ایم.

نوروزتان پیروز، هر روزتان نوروز.

سیروس علی‌نژاد

سه چهار نکته در فرهنگ روزنامه‌نویسی ایران

«قلم را دانایان مشاطهٔ ملک خوانده‌اند و سفیر دل و سخن تا بی‌قلم بود چون جان بی‌کالبد بود و چون به قلم باز بسته شود با کالبد گردد و همیشه بماند و چون آتشی که از سنگ و پولاد جهد و تا سوخته نیابد نگیرد و چراغ نشود که از او روشنایی یابند [...]
و تأثیر قلم صلاح و فساد مملکت را کاری بزرگ است و خداوندان قلم را که مستعد باشند عزیز باید داشت.»

نوروزنامهٔ خیام

۱

چندان‌که اعتمادالسلطنه به سانسور اعتقاد داشت، محمدشاه به‌رغم آن‌که میرزاصالح «کاغذ اخبار» را گردنش گذاشته بود، به روزنامه اعتقاد نداشت. به همین جهت آن‌قدر که سانسور در این کشور پا گرفت و قرص شد و در میان دولت‌ها طرفدار پیدا کرد، روزنامه هرگز پیدا نکرد. البته دلیلش شاید این نیست که اعتمادالسلطنه سنگ بنای سانسور را خیلی قرص و قایم گذاشته، دلیلش شاید این باشد که ذات حکومت در کشورهای جهان سوّم با سانسور دمسازتر است تا با روزنامه که طبعش در این است که حکومت و افرادش را افشا می‌کند. به‌هر حال پیش از آن‌که روزنامهٔ مهمی در کشور پا بگیرد، سنگ بنای ممیزی چندان محکم گذاشته شد که اجازه نداد روزنامه‌هایی که از نبودِ آزادی، ناچار در کشورهای دیگر پا گرفتند، پای‌شان به خاک پاک وطن برسد. می‌دانیم که در عهد ناصرالدین‌شاه که روزنامه در ایران شکل گرفت، هیچ جریدهٔ غیردولتی و آزادی منتشر نمی‌شد. پس آزاداندیشان به قفقاز و استانبول و مصر و لندن روی آوردند تا در آن‌جا حرفشان را آزادانه بنویسند و به لطایف حیل به داخل کشور بفرستند. امّا دستگاه حکومت هشیارتر از آنان عمل کرد. جناب اعتمادالسلطنه حکایت می‌کند: که «**چون بعضی از مطبوعات بعضی از ممالک که مشتمل بر طعن طریقی یا قدح فریقی و یا هجاء شخص و یا هزل فاحش بود، به‌لحاظ مبارک این پادشاه قدس اکتناه می‌رسید [مقصود ناصرالدین شاه است] از انتشار آن‌ها همواره آثار کراهت بر جبین همایون هویدا بود تا وقتی که رسالهٔ... را به طهران آوردند و نسخه‌ای به حضور مهر ظهور بردند، از مشاهدهٔ آن... شعلهٔ خشم شاهنشاهی زبانه زدن گرفت و در وقت به تحجیر و اعدام تمام آن نسخ فرمان رفت. بندهٔ نگارنده حاضر درگاه بود، معروض نمود که در دولت‌های اروپیه سد راه این عیب را از ممالک خویش دایرهٔ تفتیش ایجاد کرده‌اند و اسم آن «سانسور» است و چون شرطی از شرایط و شئون آن براندم، بر خاطر مبارک بسی پسندیده آمد و فرمان رفت تا هم تحت‌نظر این خانه‌زاد در حدود ایران سانسور ایجاد شود و از آن وقت باز راه این عیب بسته است**» (از صبا تا نیما ـ جلد اوّل ـ ص ۲۵۰ ـ چاپ ۱۳۵۴). من هربار که این سطور را نه از کتاب‌المآثر والآثار که از کتاب آرین‌پور خوانده‌ام، از اهتمام و جدیتی که اعتمادالسلطنه در ایجاد دستگاه ممیزی به خرج داده بر خود لرزیده‌ام و فکر کرده‌ام خوب معلوم است به قول سعدی «بیخ»ی که با این جدیّت نشانده شود، کونه می‌کند هرچند که ثمر آن تلخ باشد. همین جناب اعتمادالسلطنه حکایت می‌کند که: «**در اوایل طلوع نیّر این دولت مقرر گردیده که هیچ کتابی و جریده و اعلانی و امثال ذلک در هر کارخانه از مطابع جمیع ممالک محروسهٔ ایران مطبوع نیفتد الاّ پس از ملاحظهٔ مدیر این اداره و امضاء وی. از وقتی که مسئولیت انطباعات با نگارنده شده است، نشان آن را مهری قرار داده مشتمل بر عبارت ملاحظه شد و صورت شیری خفته و خورشید**». (ص ۲۴۹ و ۲۵۰ همان کتاب)

امّا غرض این نوشته پرداختن به تاریخچهٔ سانسور نیست، بلکه پرداختن به زمینه‌ای است که در آن روزنامه‌نویسی ایران نشو و نما یافته است. این وضع دورهٔ ناصرالدین‌شاه بود. در دورهٔ مشروطه نیز که مطبوعات آزاد پا گرفتند، عمرشان طولانی نشد و خیلی زود دچار استبداد صغیر و تبعید و تعطیل و سانسور شدند. بعد از آن تا پیدا شدن رضاشاه اوضاع چندان خراب و آشفته شد که اهل مطبوعات متوجه شدند کار به‌کلی از جای دیگر خراب است و سیاسی‌نویسان آن روزگار، به سمت فرهنگی‌نویسی میل کردند و دریافتند که با خیال‌پردازی‌های معمول چیزی درست نمی‌شود. در دورهٔ رضاشاه نیز که تا ۱۳۲۰ طول کشید کسی را یارای گفتن و نوشتن آنچه در دل داشت نبود و صاحب قلمانی چون بهار و دهخدا ترجیح دادند به نوشتن مطالب دیگر بپردازند. اگر از سال‌های ۲۰ تا ۳۲ به عنوان یک دورهٔ استثنایی صرف‌نظر کنیم ـ چراکه جنگ و مسایل دیگر سبب شده بود حکومت قدرت فائقه‌ای به‌حساب نیاید ـ در تمام دورهٔ محمدرضا شاه نیز ممیزی بی‌چون و چرایی بر مطبوعات حاکم بوده است و محرمعلی‌خان این دوره هیچ از اعتمادالسلطنهٔ ناصرالدین‌شاه کم نداشت، گیرم که مهر او نشان شیر و خورشید را به تمسخر نمی‌گرفت. دربارهٔ دوره‌ای که اکنون در آن به‌سر می‌بریم شرط عقل آن است که قضاوت شتابزده و تندی نکنیم و فقط این نکته را یادآور شویم که در این دوره سانسور سرِخود (اتوسانسور) نیرومندتر از سانسور دولتی عمل کرده است. روی‌هم‌رفته به این نتیجه می‌توان رسید که ممیزی در تمام دوره‌ها یار و همزاد وفادار روزنامه‌نگاری ایران بوده است و مطبوعات جز در دوره‌های شور و هیجان، هیچگاه از بیم آن نفس راحتی نکشیده‌اند.

۲

از زمان پیدایش این حرفهٔ شریف تاکنون دولت‌ها و حکومت‌های ایران باوجود آن‌که رکن چهارمش نامیدند هرگز آن را بخشی از سیستم حکومت نینگاشته‌اند، برعکس همواره آن را ابزاری در دست سیستم پنداشته‌اند. آیا دلیلش این بوده که این ابزار فرهنگی مانند بسیاری چیزهای دیگر از غرب آمده است که ما هنوز پس از گذشت ۱۵۰ سال نتوانسته‌ایم آن را همان‌گونه به‌کار ببریم که باید؟ مگر خودسانسور از کجا آمده بود؟ باری، پاره‌ای از سیستم به این مفهوم است که دولت با تمام وجود پذیرفته باشد که کار مملکت با برشمردن عیب و ایرادها اصلاح می‌شود و سیستم حکومتی ماندگار می‌گردد. بنابراین وجود مطبوعات به‌خاطر آن ضروری است که عیب‌ها را ببیند و عیان بگوید و دولت به آن گفته‌ها و نوشته‌ها به‌طور جدی اعتنا کند تا با برطرف شدن عیب‌ها وضع به مرور بهتر شود. یعنی مطبوعات هم باید عضوی انگاشته شود از پیکره و سیستمی که حکومت نام دارد. چراکه مطبوعات چشم جامعه است، چشم مردم است و حکومت هم قرار است سرِ جامعه و از آنِ مردم و متعلق به ملت باشد. در ایران نه‌تنها مطبوعات پاره‌ای از سیستم حکومت انگاشته نشد بلکه برعکس دولت‌ها بدان به چشم غریبه و جاسوس نگریستند و همین طرز نگرش سبب شد که هر دولتی سعی کند در مقابل مطبوعات آزاد، مطبوعات طرفدار خود را پدید آورد. و هرچه دولت مقتدرتر شد آزادی و استقلال مطبوعات بیشتر از دست رفت. این طرز فکر چندان قوت گرفت که جزیی از ذات حکومت شد، چنان‌که مطبوعات مخالف حکومت برای آن به‌مثابهٔ آفتی پنداشته شد که باید با آن به مبارزه برخاست و از هر سو آن را در تنگنا قرار داد. این وضع سبب شد که دولت‌ها هر نوع انتقادی را هم به مخالفت تعبیر کنند و مطبوعات انتقادی، مطبوعات مخالف انگاشته شود و تنها آن دسته از مطبوعات تحمل شوند که به تبلیغ نامه‌های دولتی بدل گشته باشند. بدین‌سان در تمام دورهٔ قاجاری و پهلوی جز در دورهٔ مصدق، مطبوعات غیردولتی و مستقل پا نگرفت. مصدق تنها سیاستمداری بود که موضوع مطبوعات را به‌خوبی درک و به صراحت اعضای دولتش را به تحمل آن دعوت می‌کرد. جز او هیچ دولتمداری مطبوعات آزاد را نتوانست تحمل کند. در دورهٔ انقلاب اسلامی نیز مطبوعات مخالف تحمل نشدند و اوضاع چنان شد که امروز از بین تمام روزنامه‌های پایتخت، حتا روزنامه‌ای که [به‌گونه‌ای] وابسته به دولت نباشد حضور ندارد و حتا همین روزنامه‌های طرفدار دولت نیز گاهی متهم می‌شوند که بد و کج می‌بینند و پیشرفت‌ها را نمی‌نویسند. لابد پیدایش روزنامهٔ دولت که قرار است به‌زودی انتشار یابد نیز به همین دلیل است که روزنامه‌های موجود به‌قدر کافی دولتی پنداشته نمی‌شوند. گویا چنین بتوان گفت که در فرهنگ، غالب مطبوعات به مفهوم آن دسته از رسانه‌های نوشتاری است که درست مانند رسانه‌های دیداری و شنیداری در انحصار دولت است و یحتمل متعلق به آن. نه آن‌که عضوی و بخشی از سیستم حکومتی تلقی گردد ولو مخالف دولت. این در سرزمینی که تأثیر قلم در آن چندان شناخته است که صاحب قلمانش هزار سال پیش گفته‌اند: «و تأثیر قلم صلاح و فساد مملکت را کاری بزرگ است» شگفت می‌نماید، امّا چه می‌توان کرد که عین واقعیت است. بدین‌سان است که در این محدودهٔ جغرافیایی، جملهٔ معروف مطبوعات آیینهٔ تمام‌نمای جامعه است معنای چندانی ندارد.

به تعبیری می‌توان گفت که مطبوعات در جامعهٔ ایرانی همان سرنوشت قانون را پیدا کرده است. این دو هیچ‌گاه در کشور ما جدی گرفته نشده‌اند. ملت گویی همواره چنان اندیشیده است که قانون برای محدود کردن آن پدید می‌آید، پس همواره سعی در نادیده انگاشتن آن داشته است و دولت‌ها نیز همواره

نوشته‌های مطبوعات را نادیده گرفته و سعی کرده‌اند آن را به زیر اخیه بکشند تا مبادا به جای پَر زیبا، پای زشت طاووس را نشان دهند. خیال می‌کنم سرنوشت این دو یعنی جدی نگرفتن قانون از سوی مردم و جدی نگرفتن مطبوعات از سوی دولت به هم ارتباط دارد و تا یکی از آن‌ها درست نشود، دیگری هم نخواهد شد. اگرچه این هر دو به اصلاح نهاد سومی باز وابسته است. در هرحال تمامی این امور سبب شده است که مطبوعات ایران چنان که شایسته است محل آگاهی و دادخواهی ـ که پیش از این یک بار در تکاپو دربارهٔ آن نوشته‌ام ـ نشوند و همواره به عنوان وسایل و ابزار تبلیغاتی در دست قدرت حاکم بمانند.

۳

گویا پر بیراه نباشد اگر بگوییم که مطبوعات در آغاز رشد خود در این کشور دارای مرام و مسلک بوده‌اند. روزنامه‌نگاران پاک‌باخته به‌خاطر آگاهی و بیداری ملت قلم می‌زدند. ترقی ملت و انتشار معارف هدف اصلی‌شان بود. احزاب و جمعیت‌ها هر یک سعی در پیشبرد افکار خود داشتند. در مجموع آنچه در مطبوعات آن دوره‌ها موج می‌زد شور آزادی‌خواهی و قانون‌پروری و تجددگرایی و عدالت‌خواهی بود، امّا گذشت زمان آن‌ها را نسبت به فکر و عمل‌شان هشیارتر کرد. به مرور دریافتند آنچه از آن به عنوان مانع و رادع آن هدف‌های متعالی یاد می‌کنند، یحتمل چندان پر و پایه ندارد. به این استنباط رسیدند که فقط دولت نیست که جلو راه آزادی و پیشرفت را سد می‌کند، فقط دولت نیست که مانع رسیدن به هدف‌هاست. ملت و مردم نیز در این زمینه سهم دارند و تناسب کاملی بین خواست ملت و اقدام دولت برقرار است و حکومت هر ملتی در مجموع دارای اخلاق، رفتار، راه و رسم و فرهنگ همان ملت است و چه‌بسا که ترقی و سعادت یک ملت بیشتر به روحیات و خلقیات خود آن ملت بستگی داشته باشد تا حکومت‌ها و دولت‌های آن. به‌نظر می‌رسد هجوم این نوع افکار بود که سبب شد دهخدا مقالهٔ معروف و پرسروصدای خود را بنویسد که: «**اگر به یک مسلمان ایرانی بگویید مؤمن آب دماغت را بگیر، مقدس چرک گوشت را پاک کن، دشمن معاویه ساق جورابت را بالا بکش، کار به این اختصار برای این بیچاره مشقت است**» و به این نتیجه رسید که علت عقب‌ماندگی‌ها چیست: «**علت تحریک خیال مدعیان هرچه باشد، علت قبول عامه و پذیرایی خلق ایران دو امر بیشتر نیست: یکی جهل و دیگری عادت به تعبد**». به تقریب در همان زمان‌ها دیگر نویسندگان نیز به نتایج مشابهی رسیده بودند. نسیم شمال پرسش‌ها و پاسخ‌ها و جدال‌های درونی خود را در همان زمان‌ها چنین می‌سرود:

دوش می‌گفت این سخن دیوانه‌ای بی‌بازخواست
درد ایران بی‌دواست
عاقلی گفتا که از دیوانه بشنو حرف راست
درد ایران بی‌دواست
با خرد گفتم که آخر چارهٔ این درد چیست؟
عقل قاطع هم گریست
بعد آه و ناله گفتا چاره در دست خداست
درد ایران بی‌دواست

این طرز تفکر که گناه را فقط به گردن دولت نباید انداخت بلکه باید متوجه ملت هم کرد، جز در دوره‌های کوتاه شور و هیجان، روی‌هم‌رفته از آن زمان تا روزگار ما خود را کشانده است. چنان‌که بعدها جمال‌زاده آنچه زیر عنوان «خلقیات ما ایرانیان» در سال‌های چهل در ماهنامهٔ «مسایل ایران» نوشت که به صورت کتابی هم منتشر شد، تحت تأثیر همین افکار بوده است. گرایش به این طرز تفکر سبب شد مطبوعات که از آغاز با مرام و مسلک پای در عرصهٔ حیات گذاشته بودند، اندک اندک مرام و مسلک خود را به یک‌سو نهند و راه‌های احتیاط آمیزی در پیش گیرند. سهل است آهسته آهسته روزنامه و مجله و مطبوعات بیشتر به وسیله‌ای متعارف برای کسب و کار و زندگی بدل شدند در حالی که در ابتدا چنان‌که اعلامنامهٔ انتشار «کاغذ اخبار» می‌گفت، ابزاری بود برای «آگاه ساختن [مردم] از کار جهان».

چنین استحاله‌ای سبب شد که استعدادهای درجه اوّل فکری که در دورهٔ نخست روزنامه‌نگاری روی به مطبوعات آورده بودند، بعدها گرد آن نگردند. بنابراین روزنامه‌ها که در دورهٔ نخست جولانگاه عناصر برجسته فکری و اجتماعی بودند، بعدها از چهره‌های درخشان تهی شدند. اگر هم برجستگان گهگاه سری به مطبوعات می‌زدند، دیگر بیشتر جنبهٔ سرگرمی داشت تا کار اصلی بلندمدت. گمان می‌رود یکی از دلایل آن‌که روزنامه‌نگاری ما هیچ‌گاه یک چهرهٔ برجستهٔ جهانی به خود ندیده است نیز همین باشد. امّا غیر از این، نیامدن استعدادهای درجهٔ اوّل فکری به سمت مطبوعات، یک تأثیر منفی دیگر هم داشته است و آن این‌که حتا در خارج از کشور هم پس از آن دورهٔ طلایی نخست، مطبوعات بنام و تأثیرگذاری شکل نگرفت. می‌دانیم که در دورهٔ نخست، عامل سانسور سبب شده بود که بیشتر آزاداندیشان به خارج از کشور نقل‌مکان کنند و همین مهاجرت باعث شد بعضی روزنامه‌های آن دوره مثل قانون که در لندن منتشر می‌شد، اختر که در استانبول انتشار می‌یافت، حبل‌المتین که در کلکته چاپ می‌شد و... در یاد تاریخ بمانند. امّا در دوره‌های بعدی چه در دورهٔ قاجاریه و چه در دورهٔ پهلوی با آن‌که وضع بهتر از گذشته نبود و تعداد قابل توجهی از مطبوعات در خارج از کشور منتشر می‌شد، هیچ نام مهمی به یادگار نمانده است. امروزه هم مطبوعات داخلی با همهٔ کم و کاستی‌ها از مطبوعات چاپ خارج بدتر نیستند و مطبوعات فارسی زبانی که در خارج از کشور منتشر می‌شود، در حقیقت بیشتر از مطبوعات داخلی بر افکار عمومی تأثیر نمی‌گذارند.

۴

نکتهٔ آخر اگرچه از جنس سه نکتهٔ پیشین نیست امّا به فرهنگ روزنامه‌نویسی ایران ارتباط می‌یابد چرا که به آموزش روزنامه‌نگاری در ایران مربوط است. آموزش روزنامه‌نگاری در ایران به سال‌های دههٔ چهل بازمی‌گردد. نخست به یکی دو دوره در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران و سپس به دوره‌های لیسانس دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی که پس از انقلاب فرهنگی به دانشگاه علامهٔ طباطبایی پیوست و به «دانشکدهٔ علوم اجتماعی» تغییر نام داد، و البته بعدها دوره‌هایی نیز در دانشگاه آزاد اسلامی پدید آمد. پیداست که نیروی کارآمدی که باید تعداد کثیر روزنامه‌ها و مطبوعات گستردهٔ دورهٔ کنونی را اداره کند، از نظر تعداد با دوره‌های گذشته قابل مقایسه نیست و لازم است که این نیروها در مؤسسات آموزش عالی تربیت شوند. امّا آنچه در ارتباط روزنامه‌نگاری با آموزش عالی ایران می‌توان گفت این است که دانشگاه‌های ایران چندان که در تربیت پزشک و مهندس و معمار و... موفق بوده‌اند، در تربیت روزنامه‌نگار موفق نبوده‌اند و تأثیری که حضور دانشگاه بر زمینه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی در ایران گذاشت، در زمینهٔ روزنامه‌نگاری نگذاشت. روزنامه‌نگاران بنام ایران هیچ‌یک در عرصهٔ دانشگاه تربیت نشده‌اند و حتا از تعداد کثیری که هم‌اکنون در مطبوعات ایران به کار اشتغال دارند جز درصد ناچیزی در رشتهٔ روزنامه‌نگاری درس نخوانده‌اند. آیا این به دلیل آن است که تربیت روزنامه‌نگار در اساس در دانشگاه و سرِ کلاس درس ممکن نیست، یا آن‌که عیب از سیستم آموزشی ماست؟ چنین می‌نماید که رشته‌هایی چون روزنامه‌نگاری دشوارتر و پیچیده‌تر از رشته‌هایی چون پزشکی و مهندسی و مانند آن است و روزنامه‌نگاران علاوه بر درس‌های معمول دانشگاهی باید دورهٔ اصلی را در متن جامعه و همراه با تب و تاب‌های زندگی بگذرانند. امّا روی‌هم‌رفته از این نکته نمی‌توان حذر کرد که کم‌کاری دانشگاه‌ها در این زمینه سبب شده است که در ده پانزده سال اخیر اصول روزنامه‌نگاری فراموش شود، حتا اصل خبرنویسی صحیح و بی‌طرفانه در مطبوعات ما رعایت نشود، تا چه رسد به اصول اساسی‌تری چون پای‌بندی به آزادی و رعایت حقوق مخالفان و آگاه بودن به تأثیر قلم در صلاح و فساد مملکت چنان‌که خیام نیشابوری می‌گفت.■

آیدین آغداشلو

تأمّلی در هویت فرهنگی ما

● فرهنگ من معنای گذشته و حال من است. آغوش گرم و پذیرای مادری است که پناهگاه وقت‌های هراس و نیاز است. بانوی سالخوردهٔ همیشه مهربانی است که بایگانی کودکی‌های از یاد رفته است. به تماشایش می‌نشینم؛ با ستایش و مهر. با دلبستگی و تشویش.

● فرهنگ مقولهٔ پیچیدهٔ حساسی است. اگر می‌خواهیم حفظش کنیم ـ تا جایی که بشود حفظش کرد ـ باید بشناسیمش، که کار زیادی می‌برد. اما شعار دادن کار زیادی لازم ندارد. این است که اغلب به‌جای کار کردن شعار می‌دهیم. بعد هم که می‌بینیم حاصل دلخواه ما نشد، دنبال توطئه‌های پنهانی می‌گردیم تا اشتباه و ندانم‌کاری‌هایمان را به گردنش بیاندازیم و رفع تکلیف کنیم و راحت شویم.

● چون فرهنگ مقولهٔ حساسی است پس نباید زیاد سر به‌سرش گذاشت و کج و راستش کرد. فرهنگ قدیمی و زنده ـ اگر جان سالم به‌در برده باشد ـ راه خودش را می‌رود. احتیاجی ندارد که چترِ محافظ بالای سرش بگیریم و مهاجمین حقیقی یا واهی را دایم از سرِ راهش دور کنیم. اگر برایش کار کنیم تا بنیه‌اش قوی شود خودش هرچه را که لازم داشته باشد برمی‌دارد و هرچه را نخواهد، رها می‌کند.

● در معماری قدیم ایرانی، هستی فرهنگ را می‌بینیم که چطور مدام تغییر شکل می‌دهد، اما معنای اصلی‌اش تداوم می‌یابد. سنّت معماری تخت‌جمشید را نگاه کنید که هرچند همراه تمدن عظیم و خاصش از میان رفته است، اما ردّ و اثرش را در عمارت ساسانی فیروزآباد هنوز می‌شود سراغ کرد، همان‌طور که ردّ همین عمارت را در مسجد جامع اصفهان. اما اگر اصرار داشته باشیم که یک‌جوری ظاهر معماری گذشته را، به‌زور سوار باطن معماری امروز کنیم می‌شود همان عمارت بست‌خانهٔ سابق، یا شهربانی سابق! در صورتی که معماری ساده و بی‌ادعای دورهٔ رضاشاهی، هنوز هم کامل و دلپذیر است و جای زندگی است. این است که خیلی نمی‌شود ندانسته و نشناخته سر به سر یک فرهنگ معتبر قدیمی گذاشت. تعمد ورزیدن در این کار ـ چه به صورت تقلید نابجا باشد و چه به صورت حذف بی‌سبب ـ عاقبتِ خیری به‌بار نمی‌آورد. چنان‌چه اگر براین خیال خام باشیم که در ساختن یک مسجد نیازی به گنبد نیست، که با تیرآهن هم می‌شود سقف را پوشاند و یا کار مناره‌ها را یک بلندگوی فسقلی هم می‌تواند انجام دهد، و نفهمیم که همین عناصرِ به‌ظاهر از مصرف افتاده، در طول قرون و اعصار تبدیل به نشانه‌هایی شده‌اند که انسان جستجوی معنایش را با آن‌ها جهت می‌دهد، آن‌وقت مسجدهایی خواهیم ساخت مانند بعضی از مسجدهایی که این روزها می‌سازند!

با بیاییم پیله کنیم به زبان و فکر کنیم بیماری‌اش را فقط در فرهنگستان می‌شود معالجه کرد و مثل چهل پنجاه سال پیش، دایم برایش لغت‌هایی جعل و وضع کنیم. غافل از این‌که زبان کار خودش را می‌کند و از همان لغت‌های فرهنگستانی، لغت «دانشگاه» را ـ که یک‌ذره غلط هم هست ـ برمی‌دارد، اما لغت «نشستِ» به معنای «جلسه» را رها می‌کند. یا برداریم بسیاری از لغت‌های مهجور عربی را ـ به صرف فاضل‌نمایی ـ دوباره رواج دهیم و شنوندگانمان را دچار سرگشتگی کنیم، و باز غافل شویم از این نکتهٔ ساده و بدیهی که زبان را، شاعران و نثرنویسان بیشتر وسعت می‌بخشند تا ملانقطی‌های فرهنگستانی. می‌گویید نه، نگاه کنید به دیوان حافظ شیرازی و ببینید چه‌طور ده‌ها لغت و ترکیب تازه را از طریق شعرش به زبان فارسی افزوده است، و چرا جای دور برویم و نیما و شاملو و اخوان ثالث را در همین کار مثال نزنیم؟

یا در نقاشی، به‌خاطر حفظ و حراست هنر گذشته، که اسمش را گذاشته‌ایم «هنر سنتی» بیاییم مینیاتورهای قدیمی را کپی ـ و گاهی هم آش و لاش ـ کنیم و دلمان خوش باشد که بار امانت گذشته را ـ البته با قدری کم و کسری ـ داریم به آینده می‌سپاریم. و ندانیم که اگر عمر مکتب اصفهان و شیوهٔ رضاعباسی و شاگردانش تمام نشده بود، و آن یکنواختی به حد اشباع نمی‌رسید، محمد زمان و علیقلی بیگ جبه‌دار و مکتب زند و قاجار که پیدا نمی‌شدند.

یا در خوشنویسی، بخواهیم خط نستعلیق را، با اصرار و اشتیاقی سرسختانه و بی‌عاقبت برتری ببخشیم و جایگزین نقاشی کنیم، چرا که چهارصد سال پیش این‌چنین بوده است، و یادمان برود که حالا دیگر چهارصد سال پیش نیست و اگر از خصلت‌ها و امتیازهای عمدهٔ خوشنویسی آن زمان یکی هم این بوده که وظیفهٔ انتقال پیام و کلام خدا و فلسفهٔ و علوم و تاریخ و ادبیات را انحصاری برعهده داشته، حالا دیگر بخش عمده‌ای از این وظایف از عهده‌اش ساقط شده است، و زیبایی مهجور و دلپذیرش، تنها زمزمه‌ای است بازمانده از طنین آوازی پرقدرت و رسا. و باز، یادمان برود حجم و حد ظرفیت محدود شده ـ و محدود ماندهٔ ـ خوشنویسی، که دیگر قادر نیست مسایل

پیچیدهٔ جهان معاصر و مردمانش را در خود جای دهد و بازگو کند.

آن وقت داوران ما در افراط این لجاج عمده کردن جایگاه خوشنویسی، بردارند جایزهٔ اول نمایشگاه دوسالانهٔ نقاشی را بدهند به یک خطاط!

● فرهنگ زندهٔ پویا، بده بستان‌هایش را دارد. در آغاز رشد و شکل‌گیری‌اش، از جاهای گوناگونِ دور و نزدیک می‌گیرد و جمع می‌کند و شکل می‌دهد و یک کاسه و پر و پیمان که شد، حاصلش را به فرهنگ‌های دیگر می‌بخشد و باکیش هم نمی‌شود: مثل فرهنگ یونان در قرن پنجم پیش از میلاد. مثل تمدن هخامنشی همان زمان، مثل تمدن اسلامی قرون پنجم و ششم هجری قمری. مثل فرهنگ ایران عصر صفویه که از غربِ امپراطوری عثمانی تا شرقِ امپراطوری مغولی هند را سیراب کرد و کم و کسری هم نیاورد. اما همین فرهنگ، اگر وقت محاسبهٔ طراز عملکردش، ببیند بسیار گرفته است و کم بخشیده است و قادر به ترکیب و حل و هضم گرفته‌هایش هم نبوده است، درمی‌یابد که در جاهایی کم کار کرده است و در جاهایی هم هرگز. ساده‌ترین راه گریزش هم این است ـ که به قول آن نویسنده ـ سفرهٔ گسترده را مقصر بداند تا حجم محدود معدهٔ ناتوانش را.

● آن بده‌بستانی که در بالا اشاره کردم به این کار نمی‌آید که دایم دلواپس بُهم خوردن تعادلش باشیم. مطلب این است که ببینیم آیا هرگز سهمی را سر سُفرهٔ مشترک فرهنگ جهانی می‌توانیم بگذاریم یا نه، والاّ فرهنگ گذشتهٔ ایران کی از گرفتن عار داشته است؟ نقاشان عصر تیموری و صفوی را ببینید چه‌طور شکل ابر چینی را ـ انگار که ارث پدرشان است ـ در نقاشی‌هایشان به‌کار می‌برند. در حقیقت هم ارث پدرشان است چون بهتر و عالی‌تر به‌کار می‌برند و آن ابر چینی دورافتاده یک‌راست می‌آید روی آن آسمان‌های آبی و طلایی مینیاتورها درست و خوش می‌نشیند، و صحنه کامل می‌شود. پیش از آن، معماران بزرگ تخت‌جمشید، با همین راحتی، هر تکهٔ عمارتشان را از جایی می‌آورند و کنار هم می‌گذارند: از مصر و یونان و بابل و آشور و اورارتو. اما چه ترکیب باشکوهی از کار درمی‌آید، و چه کمال بی‌خدشه و نقصی دارد. و قرن‌ها بعد، مگر اخلاف همان هنرمندان نیستند که خط سادهٔ یکنواخت کوفی چنان در دستان معجزه‌گرشان جان می‌گیرد، که بافت و نواخت پیچاپیچ سحرآمیزش از کران تا کران عالم اسلامی را یکسره، به‌حق، فرو می‌گیرد.

اما در جمع‌بندی مقدار و حجم بده‌بستان‌های گذشته، باید درست نگاه کنیم تا ببینیم چه‌ها را بخشیده‌ایم و چه‌ها را به قدرت و مهارت برگرفته‌ایم و چه‌ها را ناگزیر و منفعلانه پذیرفته‌ایم. توهّمی خوشدلانه است اگر جایگاهمان در عرصهٔ فرهنگ و تمدن را بخواهیم با یک‌سونگری و تعصب ـ و گاه به هتّاکی و جعل و تحریف ـ دست و پا کنیم. فرهنگی که وجود و معنا و خلاقیت داشته باشد ـ که فرهنگ ما داشته است ـ نیازی به این دست و پا زدن‌ها ندارد. اگر منِ نقاش بگویم ماتیس یا ون‌گوگ چون گوشهٔ چشمی به هنر مشرق زمین داشته‌اند، پس به‌طور حتم نقاشان بهتری از دگا یا مانه و مونه ورنوارانند، به کجا خواهم رسید. و چه حاصل؟

اگر غرب از شرق بگیرد حجت برتری شرق است، اما خلاف آن خلاف؟ و لابد آن خیل عظیم نقاشان ما که در این سیصد سال از هنر غرب بهره گرفته‌اند، تنها به همین خاطر، هنرمندان معتبری نیستند و آثار کسانی چون مهرعلی و میرزابابا و آقاصادق و صنیع‌الملک و محمودخان ملک‌الشعرا دور ریختنی است؟ ولی اگر استاد محمد سیاه‌قلم آن نمونه‌های حیرت‌انگیز سرشار از تخیل و وهم را در قرن نهم هجری قمری بیافریند، چون از شرق و از چین وام گرفته است، عیبی در کارش نیست؟ اما گمان نمی‌کنم عیبی در نفس بده‌بستان باشد، چرا که ذاتیِ شکل‌گیری و گسترش هر فرهنگی است. اگر مشکلی باشد در به‌هم خوردن تعالُ این بده‌بستان است و انفعالی شدن یک فرهنگ و مغلوب شدنش. آیا فرهنگ ما یک فرهنگ منفعل و مغلوب است؟ دنبال جوابش می‌گردم.

● فرهنگ‌ها عصر طلایی دارند و اوج و فرود. گاهی هم فرود درازمدت و باز اوج دوباره. زمانی هم به کلی از میان می‌روند. مثل تمدن مصر باستان که در قرن هشتم میلادی حتا خاطره‌ای هم از آن برجا نمانده بود. تمدنی که در اوج خود درجا بزند هم آرام آرام می‌پوسد: کافی است نقش برجسته‌های کاخ آپادانا را با نقش برجسته‌های کاخ اردشیر اول در تخت‌جمشید مقایسه کنید تا ببینید چگونه در عرض پنجاه سال آن همه مهارت و استادی می‌تواند تنزل کند. وقتی هم می‌شود که فرهنگی، مثل فرهنگ یونانِ زمان اسکندر، قصد می‌کند به‌زور جایگزین فرهنگ‌های دیگر شود. اگر هنر اشکانی را حاصل این جایگزینی بدانیم، همان بهتر که نشود!

اما اگر فرهنگی صاحب آن عنصر برگیرنده و هماهنگ کننده باشد، نیازی به زور زدن ندارد. مثل فرهنگ هخامنشیانی که به‌خاطر تحمل مذهبی و شیوهٔ حکومت متمدنانه‌شان تمدنی را شکل دادند که از بلخ تا یونان یک‌پارچه بود. یا تمدن جهان اسلام که در اوجش ـ برای مثال در قرن‌های سوم تا هفتم هجری قمری ـ از سمرقند تا غرناطه را یک‌کاسه کرد و خط کوفی را به تساوی هم بر تنگ‌های شیشه‌ای نیشابور و هم بر سردر قصر الحمراء اسپانیا نشاند.

● هر فرهنگ زنده‌ای از گذشته‌اش به‌سود امروزش قوت می‌گیرد و حاصل ساختار امروزش، زمینهٔ شکل فردایش می‌شود. ساختار امروزش هم حاصل جمع استعداد «جذب» و «طرد» و «خلاقیت» آن است. به‌همین خاطر است که نمی‌تواند تنها به گذشته‌اش تکیه کند. اگر فرهنگی آن «استعداد» را از دست داده باشد، پس در حال فترت و فرود است. فرهنگ مغلوب به‌خاطر از دست دادن گذشتهٔ باشکوهش مغلوب نمی‌شود، بلکه به‌خاطر انقطاع استعداد اساسی «انتخاب اصلح» و «خلاقیت در ترکیبِ تازه» است که عقب می‌ماند. فرهنگ‌های بسته‌ای که به قصد حراست ارزش‌هایشان در را به روی غیر می‌بندند از حرکت و نوزایی بازمی‌مانند؛ نظیر تمدن یهودیان در فاصلهٔ میان سقوط اورشلیم به دست رومیان تا پراکندگی‌شان در شرق و غرب. یا پارسیان در هند.

اما فرهنگ‌های تأثیرگذاری چون فرهنگ یونانی یا هخامنشی، حاصل ترکیب‌های چندگونه‌ای‌اند که از جاهای دور می‌آیند. تمدن هخامنشی مجموعه‌ای است از فرهنگ اقوام ساکن پیش از مهاجرت آریایی‌ها به ایران، به‌علاوه برگزیده‌ای از فرهنگ‌های مصری و یونانی و بابلی و آشوری. پانصد سال بعد، باز در ترکیب مجددی از برگرفته‌های تمدن ایران و رم و بیزانس و کوشان است که فرهنگ ساسانی شکل می‌گیرد.

از این‌ها نمی‌خواهم نتیجه بگیرم که «التقاط فرهنگی» تقدیر محتوم و تنها صورت موجود است و ما، در این روزگار، راه دیگری نداریم. اما می‌دانم که پاکسازی فرهنگی هم راه به جایی نمی‌برد و نیز دیده‌ام که اگر فرهنگی محصول شایستهٔ قابل عرضه‌ای نتواند بپرورد، ناچار از تعقیب و تقلید فرهنگ مسلط و غالبی می‌شود که پیشاپیش، دست اول هر محصول دست چندم فرهنگ‌های مغلوب و مجذوب را، عرضه می‌کند و مجال و میدانی هم برای دیگران باقی نمی‌گذارد.

● چشم‌انداز اوج و فرود فرهنگ‌ها را تماشا می‌کنیم و موج‌های کوچک و بزرگی را که پیاپی برمی‌خیزند و فرو می‌افتند و در میانهٔ این غریو و غوغا، می‌بینیم که با امید، داریم جایگاهمان را در بلندای قله‌ها سراغ می‌کنیم. بحث گسترده‌ای که این روزها درگرفته است نشانه‌ای از این جستجوست و تکاپویمان در چاره‌جویی، خبر از جایگاهی می‌دهد که نمی‌پسندیم و کافی نمی‌دانیم. خبر بدی است این که فرهنگ غرب در کار تبدیل شدنِ به فرهنگ جهانی است و در حال سلطه و جایگزینی فرهنگ‌های محلی . باز خبر بدی است که فرهنگ سیصد سال اخیر ما، از رمق و پویایی افتاد و تا پانزده سال گذشته حاصلی درخور عرضه نکرد. اما خبر بدتر وقتی است که گوشمان را بر خبرهای بد ببندیم و حاملان خبر بد را برانیم و تنبیه کنیم. خبر بدتر وقتی است که در یک جامعهٔ فرهنگی شقه شده هر گروه مسلط یا منزوی‌ای گمان کند که بار فرهنگ را باید به‌تنهایی و با حذف دیگران به منزل برساند و در پی آن ارتباط و تبادل، جایش را به ادعا و انحصار بدهد. خبر بد وقتی است که «تک‌گویی» جای «مکالمه» بنشیند. که نشسته است. وقتی که هر گروهی کارِ به مقصد رساندن را معطلِ طرد و انکار گروه‌های دیگر کند و بار بماند بر روی زمین.

● روبروی خانهٔ قدیمی ما ـ با آن حیاط دلپذیر و حوض چارگوش و گلدان‌هایی که از آفتاب جان می‌گیرند و تالاری که وقتی نور خورشید از شیشه‌های ریز و درشت اُرسی‌هایش می‌گذرد، طاووسی می‌شود چتر زده با پرهای رنگارنگ ـ دارند بنایی می‌سازند از آهن و سیمان و تا جایی بالا رفته است که دیر زمانی است خورشید را ندیده‌ایم. این بنا، تمدن و فرهنگ «جهانی ـ غربی» را می‌گویم، سرش چنان به کار خودش گرم است که گمان نمی‌رود تنها به قصد سرکوب خانهٔ ما و کشتن گل‌ها برخاسته باشد. خصلتش در قد کشیدن است و پانصد سال است که در کار صعود است و هرچند خانهٔ ما هم‌چنان هنوز بی‌اعتنای به لطف یا آزار آن سرِ پا مانده است، اما هرازگاهی احساس می‌کنیم زمین دارد زیرپای ما می‌لرزد و برآن می‌شویم تا هوای بنیان خانه را داشته باشیم و محکمش کنیم. اگر که بتوانیم.

می‌ماند این که مصالحش را از کجا فراهم کنیم؟ مقداریش را از دور و برمان، و مقداریش را از گذشته؛ از ذخیره‌مان. از اندوخته و میراثی که چه بی‌التفات از کنارش گذشتیم. همین‌جا پیش چشممان بود و ندیدیمش و وقتی هم که دیدیم، ندانستیم از کجایش چقدر برداریم: وقتی که به تحقیر ندیده گرفتیمش بهایش را با گم‌گشتگی و بی‌قوارگی پرداختیم و به وقتِ بازیافتن یادمان رفت که حد و حجمی معین دارد و تنها مقداریش به کارمان می‌آید. و رسیدیم به تقلید بی‌مایه: معمارانمان صناعت پیشرفتهٔ جهان معاصر را به‌عمد از یاد بردند و خانه‌هایی ساختند با حیاطی که مصرفی نداشت و پنجره‌هایی به اندازهٔ کف دست، تا مانع نفوذ گرمای تابستان شوند! نماها را گچ و کاه‌گل مالیدند که یعنی قشنگِ قدیمی‌نماست و بادگیرهای دروغین را بر سقف خانه‌هایی نشاندند که در معرض باد نبود. نقاشانمان با ابزار و مصالح و شیوه‌های غربی، نقاشی‌های شرقی ساختند و در برگرفتن پوست و فرو نهادن مغز، تا «کوبیسم» با «رنگ محلی» پیش رفتند. مجسمه‌سازانمان روی مکعب مستطیل‌های سنگی نوشته‌هایی به خط ثلث کندند و وسط میدان‌ها علم کردند. انگار که «سنگی بر گوری». و نوازندگانمان، به ضرب و زور سعی کردند با تار و سه‌تار مارش جنگی بسرایند.

گُردهٔ ظریف، مانند زیر آوار بار سنگینی که بیهوده بارش کرده بودیم و نمی‌دانستم که هر باری را نمی‌توانند بکشد.

● بنای ما را که‌ها می‌خواهند بسازند و حراست کنند؟ برابر نهادی که باید عرضه شود چگونه فراهم می‌شود؟ اغلب خودمان را ترسانده‌ایم که نمی‌گذارند و نمی‌پذیرند. این‌طور نیست. چطور شد که در همان غرب قرن سیزدهم میلادی ـ که هنوز زخم شکست جنگ‌های صلیبی را بر تن داشت ـ با فروتنی و شیفتگی خط تزیینی و زیبای کوفی را بر جامهٔ قدیسین نقش کردند و نشاندند؟ و مگر میدان نقش جهان اصفهان، در اوج بالندگی اروپای قرن هفدهم میلادی اسباب حسرت و حسد سیاحان فرنگی نبود؟ یا مسجدهای همان میدان؟

اگر اثری ماندنی بسازیم، هیچ انکاری نمی‌تواند سد راهش شود و اگر نتوانیم، یا ندانیم که می‌توانیم، هیچ برهانی به دادمان نخواهد رسید. فرهنگ‌سازهای ما، هنرمندان و متفکران و محققین و مدرسین، همین‌جاها پراکنده‌اند، در دور و برِ ما، و هر کدام از طبقه و نحله و گروهی می‌آیند متفاوت و متمایز و مخالف یکدیگر. طومار نام‌هایشان هزاران نام را در برمی‌گیرد و در انتهای آن باز می‌بینیم که جای صدها نام دیگر خالی است و حق است اگر کسی ادعا کند که جایش در همین فهرست است. چراکه پروانهٔ ورود، تنها در نیت خیرِ ساختن است و لیاقت کار. اما کیست که بی‌حبّ و بغضی‌ی این بضاعت موجود را دریابد تا پایه و پی خانه محکم شود.

بضاعتی که نسل بعدی از آن خواهد آمد و فرهنگی بنا خواهد کرد، جامع گذشته و حال، و یاد گذشته‌اش را زنده خواهد کرد؛ همان‌طور که «پاوارو تی» خواننده، اپرای از یاد رفتهٔ خاصِ خواص مانده را جان تازه داد و میان مردم برد؛ همان کاری که روزگاری دورتر موتزارت کرد. همان‌طور که جان فورد فیلم‌ساز، از زندگی مهاجرین ساده و سخت‌کوش، شاهکار مسلمی مانند فیلم «جستجو کنندگان» را پدید آورد که آبروی فرهنگ ملتش شد.

● حرف آخر را باید اول می‌گفتم و آن این که فرهنگ ما، فرهنگ ایرانِ این سال‌ها، همین است که هست. مجموعه‌ای است که در طول زمان فراهم آمده و علاوه و انباشته شده و حاصل داده است.

هیچ تمهیدی و یا زوری قادر نیست فرهنگ معاصری را ـ هر چه که هست ـ به روزگار گذشته‌اش برگرداند و سعی کند الحاقات و اضافات معاصرش را چنان جدا کند و بپیراید که اصالت و خلوصش ـ بی‌هیچ آسیبی ـ نمایان شود. اما چه کسی می‌تواند به یقین بگوید که «اصیل»ترین و «خالص»ترین دوران فرهنگ ایران کی بوده است؟ مثلاً نقاشی «اصیل» ایرانی را در چه زمانی می‌شود سراغ کرد؟ در نمونه‌های هخامنشی و ساسانی؟ در نسخه‌های مصور مانوی؟ در مکتب بغداد هشتصد سال پیش؟ در نگارگری‌های عصر تیموری؟ در طراحی‌های رضا عباسی؟ در نقاشی‌های قاجاری؟

در همهٔ این‌ها، و نه فقط در هر کدامشان.

اگر فرهنگ تصویری‌مان را بتوانیم به چهارصد سال پیش بازگردانیم، یا خوش‌نویسی‌مان را، طب و علوممان را هم می‌توانیم؟ فرهنگ معاصر ما دایم در حال انبساط است، زبانمان تغییر می‌کند؛ اصطلاحاتمان، ادبیاتمان. همه چیز. پسر من کتاب «الف‌النهار» را که من در یازده سالگی با اشتیاق و به آسانی می‌خواندم، نمی‌تواند بخواند، اما چند شب پیش بود که کتابی از «آرتور. سی. کلارک» را با لذت و به‌راحتی خواند و تمام کرد. او زبان پیچیدهٔ ابزار پیشرفته را چنان به روانی می‌فهمد که اسباب حسرت من می‌شود. تصوری که ما از جهان پیرامونمان داریم دایم دقیق‌تر و گسترده‌تر می‌شود و ابزار بیانی تازه‌اش را می‌طلبد. اگر در جایی نویسنده‌ای چون بیضایی یا گلشیری بخواهند از زبان بیهقی یا ناصرخسرو برای قصه‌ای استفاده کنند، این ترفند تنها به همان مورد خاص منحصر خواهد شد، چون کارآیی وسیع و گستردهٔ آن زبان کهنسال و عتیق دیگر از میان رفته است و زبانی تازه‌تر و کارآمدتر به جایش نشسته است.

● من براین اعتقادم که هر اثری، ناچار بازگو کنندهٔ فرهنگ و معنای سازنده‌اش است. پس هر ایرانی سازنده‌ای، در عین حالی که دارد زمان معاصرش را بازگو می‌کند، به ریشه‌هایش هم اشاره دارد و این که چه‌قدر به ریشه‌هایش رجوع می‌کند، بسته به نیاز اوست، و به الزام کارش. و یادمان باشد که فرهنگ، چون «ژانوس» اساطیری، چهره‌ای رو در گذشته و چهره‌ای رو در آینده دارد. این‌که چه مقدار از هر کدام را برمی‌گزینیم و آن ترکیب نهایی آیا به خلاقیتی می‌رسد یا نه، جان کلام است.

● فرهنگ را می‌شود پالود، ارزش‌های گذشته را می‌توان حراست کرد. اما گذشته را به حال و حال را به گذشته نمی‌شود واگذاشت و فروخت. لحظه‌ای می‌رسد که به جستجوی هویت و معنای گذشته‌مان برمی‌خیزیم؛ به جستجوی معنای دلپذیری که روزگاری پاسخی قطعی برای هر سؤال مبهمی داشت؛ گذشته‌ای که دوست داریم لحظه‌های شریف و زیبایش را ـ بی‌دخالت آن خرد منطقی سرد بی‌طرف و هشدار دهنده ـ در یادمان تثبیت کنیم.

گذشتهٔ من، هویت من، همان آغوش پذیرا و گرم مادری است که به وقت نیاز همیشه پناهگاه من بوده است. بانوی سالخوردهٔ مهربانی که بایگانی کودکی از یاد رفتهٔ من است و هم‌چنان با همان مهرِ آشنا و بی‌پایانش مرا به خود فرا می‌خواند. اما افسوس چنان قد کشیده‌ام که جای گرفتنم در آن آغوش مطبوع و ظریف دیگر ناممکن می‌نماید. شاید بتوانم ـ و باید ـ در لحظه‌های تنهایی و بی‌پناهی دستانش را بگیرم و ببوسم تا باطل‌السحر هر هراسی بشود، اما پنهان شدنم را در آن بازوان کوتاه و نحیف، و حضور و همراهی او را در تمامی لحظه‌های این درگیری طولانی، نمی‌توانم توقع کنم.

اما اگر بدانم که او آن‌جاست، از بودن او پشتم گرم می‌شود، زانوانم قوت می‌گیرد و جانم تازه می‌شود.▣

منوچهر آتشی

هویت، خودآگاه یا ناخودآگاه؟

لاک گفته است که هویت فردی، عبارت است از هویت ضمیر ناخودآگاهی که از طریق استمرار، در زمان جریان دارد. به عبارت دیگر، فرد به واسطهٔ خاطره‌هایی که از افکار و اعمال گذشته‌اش دارد با هویت مستمر خود ارتباط می‌یابد.*

در این گفته یا نظریهٔ ساده، عناصری از واقعیت وجود دارد که فقط با مظاهر و تعاریف بیرونی و روزمرهٔ «هویت» تطبیق پیدا می‌کند. یعنی ما در صورتی این نظریه یا تعریف را می‌پذیریم، که پذیرفته باشیم ضمیر خودآگاه، یعنی محفظهٔ آگاهی‌ها و دریافت‌ها و پذیرفته‌های ما ـ یا به تعبیری اتاق فرماندهی سیار وجود ما ـ که از طریق استمرار در زمان، یعنی اندوزش‌های تازه، تقویت می‌شود، به خودی خود و با همان صورت، هویت‌ها را تشکیل می‌دهد. در این صورت بدیهی است که تأثیر ژرف ناخودآگاه (فردی و جمعی) را، که انگیزه حقیقی‌تر بسیاری از رویکردهای ماست، نادیده انگاشته‌ایم. می‌توان توصیف‌های دیگری هم بر تعریف «لاک» افزود و گفت: این ضمیر خودآگاه، که با استمرار در زمان، به هویت فردی تبدیل می‌شود. همیشه سمت و سوی سودمندی‌ها را ترجیح می‌دهد؛ چون در غیر این صورت نمی‌توانست مبتنی بر دانسته‌ها و خاطره‌ها و کردارهای قبلی و اکنونی ما باشد. اما می‌دانیم که با وجود حضور آشکار چنان افکار و اندیشه‌های مثبتی در افراد آشنایی، رویکردها از طبیعت دیگر و مغایری، پیروی می‌کنند که نه‌تنها به سمت سودمندی‌ها نیست، بلکه از جهاتی و به تعابیری به زیان روی آورندگان هم هست. آیا چنین افرادی از تبعیتِ هویت خود سرباز زده‌اند؟ یا این‌که، هویت آن‌ها جای دیگری است و آبشخور دیگری دارد، که چه بسا بر خود آن‌ها هم معلوم و شناخته نیست، ولی آن‌ها، ناخواسته، از آن پیروی کرده‌اند؟ ما شاعران و هنرمندان زیادی را می‌شناسیم که از دیدگاه جامعه‌شناختی سیاسی و اجتماعی، به ظاهر خودآگاه باروری دارند و گرایش‌های اجتماعی به‌ظاهر بی‌باکانه‌ای از خود بروز می‌دهند، یا هنرمندانی که هنرشان ندای نوآوری، زیبایی و عدالت و آرمان‌گرایی است، اما در عمل و زندگی شخصی آدم‌هایی به کلی دیگرگونه‌اند و رفتارشان، که بر قاعده می‌بایست مصداق و نشانهٔ بارز مافی‌الضمیرشان باشد و هویت آن‌ها را مادیت بخشد، به تمامی مغایر با پدیدارهای ذهنی‌شان است.

شاید درست‌تر این بود که من فراز اخیر را برعکس می‌نوشتم. یعنی می‌گفتم: ما هنرمندان، حتا خردمندانی داریم که زندگی عملی‌شان سرشار از عیب و انحراف اخلاقی و کج‌روی‌هایِ در حد اعتیاد و فسق و فجور است، ولی دست‌آورد ذهنی‌شان درخشان و زیبا و آرمانی است. با حذف موارد ریاکارانه، باید پرسید: این تناقض از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ یا به زبان دیگر، هویت این افراد کدام است، یا، آن‌ها در کدام شق، از هویت خود پیروی کرده‌اند؟ در اولی یا دومی؟

چه بسا پرسیده شود: خوب، این چیزها، نمونه‌های بسیار آشنایی بوده و

هستند. شما از پرداختن به این مقوله چه منظوری دارید و نظر خودتان چیست؟

من در حال سه پاسخ بر این پرسش آماده دارم که خیلی فشرده، بازگو می‌کنم:

۱ـ ضمیر خودآگاه، پردازندهٔ هویت فردی نیست. می‌خواهم بگویم: ضمیر خودآگاه تنها در تقابل و تعامل با ضمیر ناخودآگاه است که می‌تواند به اندامی حقیقی در پیکرهٔ «هویت» تبدیل شود. (چراکه هویت، به واقع، یک پیکره است با اندام‌ها و ابعاد متعدد). درک و راهیابی به چگونگی این تقابل و تعامل اما، بسیار دشوار است و ما را به عرصهٔ دیگری از مطالعه روان بشر حواله می‌دهد که روانشناسی و روانکاوی فردی و جمعی باشد؛ و آن‌هم نه در حوصلهٔ این مقال و مجال است، و نه در صلاحیت این قلم. اما آنچه به اختصار می‌توان گفت این است که: هنگامی ما می‌توانیم بر وجود «هویت» در کسی اشارت داشته باشیم که بتوانیم کنش‌ها و واکنش‌های معین و معنی‌داری به او نسبت دهیم، یا به تعبیری، بروزها و بارقه‌های خاصی از هویت او را نشانه بزنیم که مجموعه یک منش کامل را نمایندگی کنند. هر کردار و رفتار بیرونی را نمی‌توان به هویت نسبت داد. زیرا بیشترین رویکردهای ما در زندگی روزمره و در کارهای اجتماعی ناشی از ناگزیری‌های ما در عرصهٔ معاش و رفع نیازهای مادی، یا بیم و هراس‌های سیاسی است. تشخیص این‌که کدام رفتارهای ما ریشه در هویت ما دارند، مستلزم مطالعه عمیق و گسترده و مراقبت‌های مجهز و طولانی روان‌شناختی است؛ و در هرحال، دشوارتر از آن است که بعضی می‌پندارند یا ادعا می‌کنند. به خصوص هویت فردی که نخست تابعی است از هویت جمعی، دوم خود هویت جمعی که کلافی است سر در گم از گزیرها و ناگزیری‌های آشنا و ناآشنا، هویت فردی را چنان مقهور و زیر تأثیر و در پردهٔ ابهام می‌گذارد که جز در موارد بیماری‌های مشخص روانی و کوشش‌های موفق و ناموفق برای تشخیص علت‌های آسیب‌ها، امکان رهیافت به هزارتوی آن ناممکن می‌نماید، و «طبیب» را وامی‌دارد تا به خطوط مبهم علایمی آشنا بسنده کند و به «تسکین» همت نماید. این توصیف، با تشدید بیشتر و عمیق‌تر، به‌خصوص در جوامعی مصداق بیشتر و آشکارتر دارد که در طول زمان‌ها، در بستر تاریخیِ هموارِی زندگی نکرده‌اند، و جامعه ـ و در نتیجه فرد ـ به‌ندرت فرصت یافته‌اند تا مستقل «درون را به رفتار» تبدیل نمایند، بلکه در استمرار «رفتارها را درونی» کرده‌اند. وجود ادبیات عرفانی گسترده و عمیق در کشوری مثل ایران، که پیوسته زیر تازیانهٔ استبداد، گسل تاریخی، و شوربختی تاریخی بوده، از نشانه‌های بارز این مدعاست.

۲ـ درک هویت فردی (چه رفتاریِ شخصی، چه فرهنگی) به دقت و با تعمق مستلزم درک هویت جمعی (قوم، خانواده و جامعه)ای است که فرد عضو آن است. اگر فرد در یک جامعهٔ باز و آزاد و پیشرو متولد شده و رشد کرده باشد، به طبع عناصر تشکیل دهندهٔ هویت او از جنس هویت جمعی او و در نتیجه قابل پیگیری و شناخت بر مبانی سلامت جان و روان است. (شاید تعریف لاک در مورد جوامع به نسبت آزاد اروپایی درست باشد، که در آن صورت نیز باید تبعات دیگر و تردیدآمیز آزادی موجود در آنجا هم مورد توجه و مطالعه قرار گیرد. تبعاتی از قبیل «شی شدگی» که ثمرهٔ مستقیم و غیرمستقیم شتاب تکنولوژی و توسعه و مصرف است. شتابی که سبب شده تا وسیله ـ ماشین ـ به هدف تبدیل گردد و انسان، مقهور آفریدهٔ خویش، درمانده و روانپریش، به هرج و مرج فرو گراید.)

آنچه مسلم است، در جوامع عقب‌مانده، به‌خصوص جوامع دچار گسست‌ها و ناهمواری‌های تاریخی، که دیکتاتوری سیاسی و ایستایی اقتصادی و اجتماعی، ملت‌ها را از بالندگی و سیر ارتقایی فرو می‌کشد، و وجوهی ناهنجار و ناسالم از فرهنگ (مثل سترونی و تسلیم‌پذیری) را بر روان مردمان حاکم می‌گرداند، شخصیت کل جامعه (همانند یک فرد) دچار روانپریشی و کنش انفعالی می‌شود، تا چه رسد به فرد تنها که تابعی و جزیی از کل است. در چنین جوامعی، به جرأت می‌توان گفت که فرد هرگز به‌طور دلخواه و در تبعیت از اراده آزاد و خودآگاهِ راستکردار رفتار نمی‌کند، تا آگاهی او تشکیل دهنده و معرف هویت او باشد. در چنین جغرافیایی، اغلب، حرکت به‌ظاهر آگاهانهٔ افراد و اجتماعات، به جای این‌که مبین خودآگاه معطوف به اراده و آزادی باشد، بیان‌کنندهٔ ناآگاهی ژرف و روان‌نژندی اجتماعی است. به زبان ساده‌تر، در این‌جاها، هویتِ راستین فرد در آن کنش‌هایی نهفته است که به عمل درنمی‌آیند. یعنی «کنش‌های درونی شده». در کنش‌های درونی شده هم، فراموش نکنیم که زمان ویژگی استمراری و ارتقایی خود را فرو می‌هلد و میل به انحنا و تدویر پیدا می‌کند، و چه بسا به «زمان اسطوره‌ای» یعنی زمان بی‌مکان و زمان، گرایش می‌یابد. گرایشی که فقط در اعصار اساطیر، یا در جادو و مذهب، محل موجّه دارد، نه در عصر سلطهٔ امپراتوری سرمایه و سودا... (وگرنه، این همه تمایل به صفات مجرد مثل نیکی، شهامت، فداکاری، عشق و ایثار، چه توجیهی جز خروج از استمرار زمان و چرخش در دوایر تودرتوی انتزاع و تجرد می‌توانند داشته باشد، و جایگاه مادی این‌ها کجاست؟) در این حال بدیهی است که زبان (در مبحث ادبیات) نیز، در بی‌زمانی، از مصادیق و قیدهای مادی ـ و در نتیجه تاریخ ـ حالت گریز و تنفر پیدا می‌کند و... سرانجام هنر بیرون از تاریخ به‌وجود می‌آید.

اکنون، پرسش این است: آیا هنر بیرون از تاریخ می‌تواند وجود داشته باشد؟

البته پاسخ منفی است. زیرا هنر، در هرحال، دست‌آورد آدمی است، و آدمی، هرچند مشتاق جاودانگی و اتصال به محضیّت و خلوص ناب باشد، ناگزیر مقید به تاریخ است. بی هنر، چون مقید به تاریخ، یعنی زمان و مکان است، اوج و حضیض آن در حرکت و بالندگی است که تبیین می‌شود. هنر، هرقدر حدود و ثغور زمان و مکان را درنوردد و بخواهد به مطلق موعود خود نایل گردد (که در محدوده هستی و انسان، طلبی ناروا نیست) باز جایی در گوشه‌ای از تاریخ خواهد داشت. چیزی که هست، این «جا»، اگر «شایسته» نباشد، ممکن است در منطقه تعلیق، و آویخته از مکان‌های بی‌زمان، یا واپس‌مانده از زمان باشد.

۳ـ وقتی ما سخن از هویت، هویت فردی، هویت جمعی، یا هویت فرهنگی می‌کنیم، و این را هم می‌دانیم ـ یا نمی‌دانیم ـ که فرد و جمع و فرهنگ و... ثمرهٔ زمان و مکان و حرکت و تاریخند، و در همان حال برای کشف و درک «هویت خود» تنها به گذشته‌ها می‌آویزیم، از یاد برده‌ایم، که گذشته، با هر بار و بر و ارزشی، اگر در پویش و بالش خود، به امروز تبدیل نشده باشد و خون امروز در رگ و پی‌اش ندود تا مستعد «فردا شدن» شود، میوه‌ای جز «مومیاییِ میوه» به ما نخواهد داد. چون، در اصل، گریز از زمان و مکان خاص، گریز از حرکت است. یعنی تنها در سکون محض است که بی‌زمانی معنا می‌دهد (چیزی که عابدان چینی در جستجویش بودند) یا به تعبیر دیگر زمان بی‌معنا می‌شود. در این صورت، سکونی آیا زیباتر و موجّه‌تر از مرگ وجود دارد؟

و اما، در نهایت، هویت، (چه فردی چه جمعی) ترکیبی تجزیه‌ناپذیر ولی متحول و شکل تازه‌پذیر است از گرفته‌های تثبیت شده پیشین و بافت‌های ژرفش پذیرفتهٔ امروزین. (بافت‌هایی که جزو درون و شخصیت ما شده باشند.) حال اگر وجه غالب این هویت، گرفته‌های ایستای گذشته‌های منقرض باشد، و بافت شخصیت ما از نسوج نو بی‌بهره مانده باشد، ما جز نشخوارگر مومیاییِ میوه‌های پوسیده نخواهیم بود، و جایمان، و جای هنرمان هم در همان منطقهٔ تعلیق... ولی اگر خودآگاه غنیِ ما (به دور از قهر و ناگزیری) بر ناخودآگاه ما پرتو بیفشاند و آن را از تاریکی‌های فراموشی گذشته به منطقهٔ روشن‌تر در زمان هدایت کند، ما انسانی خواهیم بود با هویت روشن، متحول و خلاق، که می‌توانیم در اغتشاش و هرج و مرج جهان دخالت زیبا و خلاقانه داشته باشیم...■

۷۲/۱۱/۱۱

● انگیزهٔ نوشتن این مختصر، دو سطر نخستین مقاله‌ای بود زیر عنوان «زمان و مکان در رمان» نوشتهٔ «ایان وات» ترجمهٔ آقای حسین پاینده در نشریهٔ «ادبیات داستانی» شمارهٔ ۱۴ و ۱۵. نوشتهٔ من ارتباط چندانی با مضمون اصلی مقاله ندارد. یعنی درواقع، همان دو سطر اول است که موردنظر من بوده و به همین لحاظ از همان دو سطر شروع کرده‌ام.(با اجازهٔ مترجم و نشریهٔ مزبور)

فریبرز رئیس‌دانا

کدام نیروی مادی اهرم تحول فرهنگی می‌شود؟

به یاد دوست شایستهٔ از دست رفته،به پشتوانهٔ گرامی زندگی‌ام، به آن صبوری که از درون می‌سوخت،به آن پزشک عالیقدر و خدمتگزار،آن که از آموختن، هرگز، باز نماند. او که بخش‌هایی از حرف مرا می‌پسندید. به روانشاد دکتر فرج‌اله بیغرد تقدیم می‌کنم.

می‌گویند، ما مردم سرزمین ایران، جوازی را که از گذشتگان سه‌چهار نسل قبل از خود برای ورود به قرن بیستم به ارث برده‌ایم، یک جواز عبور موقت بوده است. می‌گویند، این پروانه در چارچوب ضرورت‌ها و زمینه‌سازی‌های لازم تجارت و سرمایه‌داری جهان‌روای آن عصر، به‌رهبری سرمایه‌داری بریتانیا صادر و به‌دست پایه‌گذار شبه‌قراردادی ایران نوین، رضاشاه، با سی چهل سال تأخیر، سپرده شد. و گفته‌اند که این در حالی بود که بر زمینهٔ انزوا و بی‌خبری‌های گستردهٔ عامهٔ مردم، بخش قابل توجهی از روشنفکران و نمایندگان پیشرو طبقهٔ متوسط، که هم از خود و هم از نظام سیاسی قاجار سخت ناامید و از بلاتکلیفی و هرج و مرج پس از مشروطه به‌شدت نگران و به ترقیّات و تجربهٔ اروپایی بسیار دلبسته بودند، همه توان و اختیارات خود را برای ایفای نقش فعال و بی‌رقیب تاریخی خود به آن پایه‌گذار تفویض کردند.

امّا این‌طور که برای ما تصویر می‌کنند، گویا قضیه چنین است که ما حتا قرن نوزدهم را آن‌طور که الگوی تک‌خطی پیشرفت مقرر داشته است، طی نکرده‌ایم. ساده‌تر این‌که، ما گذار از جامعهٔ سنتی به جامعهٔ عقلی را انجام نداده‌ایم. جوازمان نیز، گویا، از همین‌رو، موقتی است.

در این گفتارها، جامعهٔ سنتی آن‌چنان جامعه‌یی تعریف می‌شود که رفتارهای اجتماعی و واکنش‌های فردی در آن براساس عادت و رویه‌های تکراری و قالبی و به‌جا مانده از گذشته، بدون تعقّل، بدون سنجش منافع نابِ فردیِ مستقل و بدون نقد و تردید نسبت به آن سنت‌ها، صورت می‌پذیرد. در برابر، جامعهٔ عقلی، بر بنیاد داوری افراد نسبت به منافع شخص خودشان، بر روی پای خود می‌ایستد. اخلاق و قانون و احترام به جامعه و به دیگران نیز، از آن‌رو شکل می‌گیرد و پابرجا می‌ماند که با دستیابی همهٔ افراد به حداکثر منافع سازگار است. وقتی در صحنهٔ تنازع بقای اجتماعی و رقابت محض برای رسیدن به بیشترین منافع قرار داریم، آن‌طور که حکم می‌کنند و تجربهٔ ملت‌های متمدن پیشرفتهٔ غرب را مورد اشاره قرار می‌دهند، گویا بالاخره به‌نوعی مقررات بازی به سمت رعایت حقوق دیگران و متوقف شدن ضرررسانی به غیر، قواعد ثابت و مورد حمایت یک نیروی اجرایی و یک نیروی قضایی بسیار قوی، حرکت می‌کند. در آن‌جا است که همه ملزم به رعایت مقررات بازی می‌شوند و همه در برابر قانون به برابری می‌رسند، الاّ براساس توان‌مندی اقتصادیشان، که آن نیز امری محتوم، قطعی و ضامن یک جامعه عقلی پنداشته می‌شود. و در مثل فرض براین است که شما به‌واقع در برابر قانون و امکانات آن با کسی که ده‌هزار برابر شما درآمد دارد به‌تمامی یکسان خواهید بود.

گفته‌اند و می‌گویند که ما نمی‌توانیم به پیشرفت نایل آییم و به قلمروی قرن بیست ویکم پا بگذاریم، مگر آن‌که جوازمان را تمدید کنیم. و این‌بار، سخت‌گیری در کار است. باید امتحان لیاقت زندگی در یک جامعه عقلی را، به‌گونه‌یی که تصویر شد، پس بدهیم؛ و تازه، این یکی از مواد امتحانی است. به‌جز آن می‌باید ثابت کنیم که از جامعهٔ سنتی به جامعهٔ آرمانی و اخلاقی نرسیده‌ایم. این دیگر چیست؟

بله. گفته می‌شود که جامعهٔ آرمانی و اخلاقی، خود، سنت‌گرایی در تغییر سنت‌هاست که به‌جای عقلِ نابِ پیشرفت‌خواهانهٔ فردی، هیجان‌ها و خواست‌های اجتماعی و شوق خوشبختی دیگران، در آن ریشه می‌دواند. مردم، در چنین جامعه‌یی، به‌جای آن‌که در جستجوی نفع شخصی و رهرو چراغ سود، آن هم در عالی‌ترین و بیشترین حد ممکن باشند ـ یعنی چیزی که خود به‌خود کل جامعه را نیز به جلو می‌برد ـ می‌آیند و منافع اجتماعی و مردمی را دلیل راه قرار می‌دهند ـ یعنی عنصر اراده و خرد را به‌جای جریان‌های خود به‌خودی می‌گذارند، عنصری که حتا مقدار اندک آن‌هم زیان‌مند است. آن‌طور که برای ما استدلال می‌کنند و به آن شکل که تجربه‌ها را نشانمان می‌دهند، گویا شکل‌بندی اساسی جامعه فقط می‌تواند به دو صورت اصلی درآید: اوّل این‌که فرهنگ منافع شخصی و سودطلبی روح رفتارهای اجتماعی را می‌سازد. در این حالت نظام سیاسی و اجتماعی همانا

یک دمکراسی انتخاباتی کامل و عالی می‌شود که در آن قواعد رفتاری به یک نظم و مهار عمومی می‌رسد و افراد را مجبور به تبعیت از قانون می‌کند، همه در مقابل قانون یکسان می‌شوند. رقابت و آزادی فعالیت اقتصادی موجب می‌شود که قیمت هر کار و خدمتی برابر با ارزش واقعی آن، یعنی برابر با چیزی که دیگران برحسب توان و تمایلشان می‌توانند بپردازند، گردد و خلاصه آنکه نیازی نیست که جز به سود شخصی و پیشرفت فردی، کسی به چیزی بیندیشد، زیرا اختیارات مربوط به مصالح اجتماعی و مقررات و حذف مداخله و مزاحمت، به سیاستمداران و نمایندگان، در چارچوب دمکراسی، واگذار می‌شود. استدلال یاد شده برآن است که موقعیت اقتصادی فردی، به هر شکل و بها، البته ضمن رعایت مقررات و قوانین، ضامن رشد و خوشبختی اجتماعی است و در ضمن قدرت اقتصادی فردی هم نمی‌تواند حقوق بیشتر و نابرابر برای صاحب آن فراهم آورد و دیگران را از امکانات اجتماعی محروم سازد. برای مثال شما که مایملکی ندارید و صاحب اتومبیلی هم هستید اگر برحسب تصادف و ناخواسته کسی را به قتل رساندید به زندان می‌روید ولی آن یکی که دارایی ثابت و مستغلات و اتومبیل عالی و گران دارد، با قرار دادن وثیقه از بند می‌رهد ولی باز هم هر دوی شما در برابر قانون برابرید و نعمات شهری مانند بزرگراه و تفریح‌گاه‌های دوردست و هوای مطبوع به هر دوی شما یکسان می‌رسد. مهم هم نیست که شما و ایشان چگونه برحسب تصادف در دو خانوادهٔ متفاوت از حیث اقتصادی و در دو رابطهٔ اجتماعی مختلف از حیث قدرت و نفوذ بوده‌اید.

دوّم این‌که فرهنگ منافع شخصی در چارچوب تعریف شده و شناسایی شده منافع اجتماعی قرار می‌گیرد. نمایندگان و دولت‌مردان خود را موظف به ارتقای سطح اقتصادی و اجتماعی می‌بینند و مسؤلیت‌پذیری را در میان مردم، در رده‌های مختلف آموزش و ارتباط اشاعه می‌دهند. در این حالت، گویا یک نظام دموکراتیک نمی‌تواند شکل بگیرد زیرا بالاخره گروهی از مردم، در موقعیت سیاسی و حکومتی قرار می‌گیرند و اراده و ضابطه خود را در جامعه جا می‌اندازند. ایشان هرچند هم خوش نیّت و وابسته به جنبش‌های مردمی و آرمان‌های پیشرفت همگانی و تشکیل جامعه مطلوب باشند، باز راه به دیکتاتوری می‌برند، زیرا به هرحال چه بسا که تعریف ایشان از رشد و رفاه و بهزیستی با خواست‌های مردم فاصله پیدا کند و نتواند با تمایلات درونی نسل‌های بعدی سازگار شود. تجربه‌هایی برای ما باز می‌شدند که چنین رهبرانی از دمکراسی به‌دور مانده‌اند و چون برای مثال با فلان و بهمان ضابطه دمکراسی پارلمانی به شیوهٔ آمریکا یا اروپای غربی جور درنیامده‌اند پس رفوزهٔ تاریخی هستند و دیگر هیچ اثر سازنده و مثبتی در تأمین خوشبختی و در هموار کردن راه پیشرفت و توسعه از ایشان سراغ نتوان گرفت. چه‌بسا آن‌ها برای دستیابی به هدف‌های بهداشت گسترده، آموزش همگانی، ارتقای تخصصی، احداث زیرساخت‌ها، برای سال‌های سال تمایلات مصرفی گروه‌های مرفّه و نیمه‌مرفّه اجتماعی را نادیده گرفته و ایشان را محروم ساخته و دلشان را سوزانده‌اند.

این‌گونه استدلال از یک نارسایی منطقی شدید رنج می‌برد و آن محدود کردن بحث به دو حوزهٔ مشخص است. در حالی که از آن برای چهار حوزهٔ موجود استنتاج و بهره‌برداری می‌شود. چگونه؟ این که در حالت اوّل لزومی ندارد که به‌طور حتم وجود فرهنگ رواج سود شخصی را یکسره همان فرهنگ سیاسی دمکراسی پارلمانی تشخیص دهیم. ممکن است روابط سود شخصی در یک نظام، دمکراسی را به‌گونه‌یی که بحث آن رفت بپا کند و یا نکند. چه‌بسا نظام‌های سود شخصی که با دیکتاتوری مستقیم سرمایه و با سانسور، اختناق، نظامی‌گری و سرکوب همراه باشد. چه‌بسا محدود کردن منافع شخصی به حوزه‌های معین و ناممکن کردن گردش سودها در فرآیندهای تولیدی، رشد اشتغال و درآمد و در توسعهٔ نهادهای هنری و فرهنگی خدمات اجتماعی، در سرنوشت نسل‌ها رقم بخورد. بنابراین از حیث انتزاعی در این‌جا با دو وضعیت قطبی مفروض روبرو هستیم، نه یک وضعیت. دیگر این‌که در حالت دوم چه دلیلی دارد که هر نوع سیاست ارادی و مسؤلیت‌پذیر را معطوف به حکومت توتالیتر پابرجا و تحمیل ارادهٔ تنی چند از رهبران و در کل یک نهاد حکومتی غیروابسته به مردم بدانیم. جامعه می‌تواند در راستای تدوین برنامه‌های پیشرفت، تأمین رشد و رفاه همگانی، نظارت بر گردش معقول و عادلانه منابع و نظایر آن قرار بگیرد بی‌آن‌که حتا به یک حکومت مستبد و منزوی وابسته باشد و بی‌آن‌که حتاارادهٔ گرایی غیرواقعی و تخیل‌های آرمانی در دستور کار باشد. جامعه‌یی که به برنامه‌های مشارکتی، غیرمتمرکز، دموکراتیک و توسعهٔ نهادهای مردمی بها می‌دهد، می‌تواند نوع اوّلی از حوزهٔ جامعهٔ با برنامه باشد. به این ترتیب در این‌جا نیز می‌توانیم به دو گونهٔ انتزاعی به‌جای یک گونه برسیم.

باری، پندگویان، به ما گفته‌اند که آرمان‌سازی و پناه جستن در نیروی اراده و خرد و کوشش برای حذف موانع توسعه، یعنی موانعی که در رفتارهای سود شخصی نهفته است و فعال کردن نظارت‌های مردمی. همگی از مقوله‌های جامعه عقب‌ماندهٔ سنتی و با اراده‌گرای هیجانی هستند که در مسیر رشد وقفه ایجاد می‌کنند. این کارها نمی‌گذارند آدمیان به‌تدریج متجدد شوند و جهان پیشرفته صنعتی را با تمام وجود، و از طریق دنباله‌روی از غرایز شخصی خواهان باشند.

بسیار خوب. این اظهارنظرها را شنیدید. جا دارد به‌یاد آوریم که از بیش از یک‌صد سال پیش هم شبیه همین حرف‌ها گفته شده است: مایهٔ پیشرفت مملکت این است که تک تک افراد متجدد شوند و راه و رسم زندگی با اصول شهروندی رافیه را بیاموزند و دست از باورهای خرافی بی‌پایه و خالی از علم و تجربه بشویند و خلق و خوی دیرین راکناری نهند و فعالیت‌های صنعتی و شهرنشینی را پیشه کنند و پای‌بند قوانین باشند و نظایر آن. گیریم آن زمان، نه پیشرفت‌های دموکراتیک، نه اصول سازماندهی و برنامه‌ریزی برای توسعهٔ اجتماعی و اقتصادی، نه شیوه‌های حکومتی مبتنی بر دمکراسی و نه این پیچیدگی و رشد ارتباطی و فن‌شناسی و حجم عظیم انباشت سرمایه و قدرت‌های اقتصادی و نظامی در سطح جهان پدید آمده بود. بنابراین تا حدی طبیعی بود که معدود متفکران و روشنفکران و آگاهان، با نگاهی شتاب‌زده به پیشرفت‌های انگلیس و فرانسه به اعجاب درآیند و با مقایسه عقب‌ماندگی‌های کشور با جهان پیشرفته، به هر نوع، خواستار اصلاح فردی باشند، چه تنها با این مقوله می‌توانستند ارتباط بیابند. آن‌ها می‌دیدند که دولت‌های کشورهای پیشرفتهٔ اروپایی، روز به روز بیشتر به وسیله‌یی برای رفاه و پیشرفت افراد جامعه تبدیل می‌شوند، و می‌دیدند که افراد هرچه بیشتر امکان و آزادی فعالیت اقتصادی را به‌دست می‌آورند و قوانین پایدار و قرص و محکم در جامعه بر امور دولت و اشخاص نظارت می‌کند. لذا آن‌ها خواستار اصلاح نظام حکومتی و برقراری حکومت قانون می‌شدند و چنین بود که پس از مشروطه مفهوم حکومت ملّی به‌جای دمکراسی در میان شهرنشینان جا افتاد. میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله در رسالهٔ دفتر تنظیمات، اصلاح طرز حکومت را به شاه عرضه می‌کرد. ناصرالملک، سیاستمدار معتدل و منورالفکر عصر مشروطه نامه می‌نوشت که والله و بالله این مردم (مثلاً به عوض مشروطه و تغییر حکومت) باید سواد یاد بگیرند، تقی‌زاده سفارش می‌کرد که باید از فرق سر و مغز استخوان مردم ما اروپایی شوند و رزم‌آرا مردمی را که قادر نبودند حتا لولهنگ بسازند لایق ملی کردن نفت و اداره امور خود، مستقل از سلطهٔ انگلیسیان را نمی‌دانست و الی آخر. کم بودند کسانی که پیشرفت و توسعه و شکستن سدهای عقب‌ماندگی شرم‌آور و بهره‌کشانه و عقب نگاهدارنده را، که چه بسا به عنوان یادگارهای سنن و فرهنگ ملی تبلیغ می‌شد و می‌شود، از راه تحول در ساختارها، بینش‌های همه‌جانبه و ساز و کار تمامیت نظام تشخیص می‌دادند (و شاید حتا در تشخیص این روحیه در نزد کسانی از میرزاتقی‌خان امیرکبیر تا دکتر مصدق نتوان زیاد به پیش رفت.)

در غرب نیز نخست دیدگاه‌های لیبرالیسم فردگرای کلاسیک، پس از پیروزی و تثبیت انقلاب صنعتی و انقلاب فرانسه و اشاعهٔ آثار آن، مطرح شد. این دیدگاه پیشرفتی نصیب بشر که تا آن تاریخ اسیر طبیعت و فرامین خدشه‌ناپذیر کلیسایی و بقایای فرهنگ قرون وسطایی بود، می‌کرد. اما تحول و تکامل آرام‌ناپذیر اجتماعی به‌تدریج در دیوار لیبرالیسم شکست انداخت، آن را فرو ریخت و از راست و چپ احزاب محافظه‌کار و کارگری در دفاع از قوانین و حکومت‌هایی که منافع متضاد اجتماعی را رهبری کند و سعادت فرد را مسؤلانه برعهده بگیرد، بر اریکهٔ قدرت ظاهر شدند. لیبرال‌های بنام، نظریهٔ آزادی سود شخصی و بی‌مسؤلیتی دولتی را رها کردند، به‌جای جان لاک و جان استوارت میل و سلطهٔ تقریباً دوصد ساله‌اشان، لوید جرج و کینز ظاهر شدند که از لیبرالیسم به‌نوعی مداخله و قبول مسؤلیت راه یافتند. همین آقای کینز که اعلام می‌کرد حاضر نیست گوشه‌یی از منافع افراد مبادی آداب و تحصیل‌کرده را فدای منافع انبوه کارگران بی‌تراکت کند و می‌گفت که تا پای جان لیبرال است، خود پایه‌گذار گونه‌هایی از قبول مسؤلیت دولت بود برای مهار بحران و گرفتاری بیکاری و رکود سرمایه‌داری و حفظ سطح درآمدها، همگی با رسالت ادامهٔ حیات سرمایه. جهان غرب بعدها جنبش‌های حق‌طلبانه، اتحادیه‌های صنفی، دفاع از دستمزدها، تأمین اجتماعی و در یک کلام سوسیال دمکراسی را تجربه کرد. بحران کمرشکن سرمایه‌داری و تعارض‌های درونی آن که سال‌های سال روی آن سرپوش گذاشته شده و از طریق بالا آوردن بدهی‌های عمومی، جلوی بروز آن گرفته می‌شود ـ و عجبا که همهٔ این‌ها با کمک دولت‌ها صورت می‌گرفت ـ بالاخره در دو دههٔ اخیر دولت‌ها را موظف کرد تا با طرح مجدد لیبرالیسم‌نو، راست افراطی که به تاچریسم ـ ریگانیسم شهرت یافت، به چاره‌جویی برخیزند. برای کشورهای پیشرفتهٔ غرب، انتقال مازاد از سطح جهان، تأمین بازار، تأمین مواد اولیهٔ ارزان، انتقال صنایع مزاحم و ایجاد فضاهای مشارکتی مطلوب در این و آن کشور مستعد، ضرورت‌های تازه‌یی را مطرح می‌کرد. حال در این اوضاع و احوال بار دیگر حرف‌های کهنه، رنگ و جلایی دیگر گرفته و پندآموزانه به ما یادآور می‌شوند که پیشرفت و رسیدن به قرن بیست و یکم با اصلاح فرهنگی میسر است و آن نیز با هر نوع دست نزدن به اصلاح فرهنگی از سوی هیچ نوع دولت دموکرات بی‌هیچ دلسوزی.

□

اکنون شمار اقتصاددانانی که در زمینهٔ توسعهٔ اقتصادی ملت‌های عقب‌مانده پژوهش می‌کنند و به این نتیجه رسیده‌اند که افزایش سطح سواد و دانش به‌عنوان یک ابزار نیرومند رشد اجتماعی و اقتصادی کار می‌کند، رو به افزایش گذاشته است. الگوهای کمی و قالب‌های تحلیلی زیادی دربارهٔ اثر آموزش و تخصص، به‌عنوان یک متغیر مستقل، بر سطح رشد اقتصادی در دههٔ هشتاد ساخته شده و مورد تأییدهای دانشگاهی زیادی قرار گرفته‌اند. با این وصف هنوز شمار دیگری از اقتصاددانان انتقادی یا صاحبان روش‌های تحلیل سیستمی معتقدند، سواد و تخصص به‌خودی خود ابزار کافی نیست، بلکه فقط ابزاری لازم است و درضمن آن را نمی‌توان برای همیشه در یک تحلیل نظام‌دار یا یک فرآیند برنامه‌ریزی به‌عنوان ابزار یا متغیّر مستقل درنظر گرفت، زیرا خود، به‌شدت تحت تأثیر متغیرهای دیگر قرار می‌گیرد و به‌طورکلی به‌صورت یک متغیر وابسته ظاهر می‌شود تا یک متغیر مستقل.

با این مقدمه تازه برمی‌گردیم به نظریه‌یی که معتقد است رشد صنعتی نیاز به زمینه‌ها، فرهنگ، شرایط روحی، انسان صنعتی، روابط سیاسی و دانش و تخصص صنعتی دارد. این نظریه گوشه‌یی از یک فرایند را باز می‌کند ولی در واقع فقط به توضیح مسایل روشن، با تأکید بر یک نکته به‌جای نکته دیگر می‌پردازد. ببینید، تفاوتی نمی‌کند اگر شما به بودجهٔ جیبتان از طریق هزینه یا درآمد بپردازید، وقتی فقط می‌خواهید صورت وضعیت را اعلام فرمایید. برای مثال این‌که بگوییم منِ حقوق‌بگیر ساده‌ی از بیست و پنجم برج به بعد با کسری توان مالی روبرو می‌شوم، زیرا حقوق من نارساست. یا این‌که بگوییم همین من گرفتار کابوس آخر برج می‌شوم زیرا هزینه‌ها در بیست و پنج روز اول بالا بوده‌اند. حال حکایت آن است که بگوییم صنعت نداریم چون انسان صنعتی نداریم و بخواهیم وانمود کنیم که حکمت تازه‌یی را نسبت به وقتی که می‌گفتیم: «انسان صنعتی وقتی که صنعت نیست وجود واقعی نخواهد داشت» بازگشوده‌ایم. نه. این‌ها توضیح قانع کننده و راه‌گشایی به‌حساب نمی‌آیند.

ما گرفتار کدام مسایل فرهنگی هستیم؟ اجازه بدهید به شکل انتزاعی و اغراق‌گویی خاص آن به‌شرح زیر آن را خلاصه کنم: فرهنگ عقب‌ماندگی به‌خاطر پایین بودن سطح سواد، تخصص و کارآمدی انسان‌ها، در نگرش‌های مختلف گروهی، درآمدی، قومی، جنسی و نظایر آن.

فرهنگ سقوط شدید در مرداب بی‌اخلاقی و مسئولیت گریزی با ضابطه‌های اجتماعی به‌نحوی که کمتر کسی به بررسی اثر مثبت یا منفی کار خود بر سطح رفاه، زندگی مادی، سلامت جسمی، روند ملی و اجتماعی و جز آن می‌پردازد. فرهنگ خودخواهی و خودبینی و رواج دروغ و ظاهرسازی و نان به نرخ روز خوردن، که گاه مفیاسی شوم‌آور به‌خود می‌گیرد و تنها توجیهی که می‌یابد این است که «عصر، عصر این حرف‌هاست» و یا این‌که: «توی گوینده و نویسنده به حتم خودت هم با نظاهر به اخلاق انسانی و مسئولیت کلکی در کار داری و از این راه برای سرکیسه کردن بقیه وارد شده‌یی.»

فرهنگ بی‌اعتمادی مطلق به‌نحوی که در همان حال که همه به‌دنبال تدبیر می‌گردند، کمتر کسی تدبیری را از کس دیگر می‌پذیرد.

فرهنگ تورمی، شبی‌شدگی، سود کلان بی‌زحمت خواهی، تمسخر زحمت و مسئولیت و پاکیزگی روح.

فرهنگ شدید فرار از سنن پیوندگر و انسانی، که سال‌های ضرورت هم‌زیستی مردمان در زیر فشارهای سیاسی و اقتصادی و قهر طبیعت و مهجورماندگی، آن را در طول تاریخ در جامعه نهادی کرده بود. و این‌ها همه، به‌طور کلی به‌ویژه در میان نسل جوان که آرزوهای ماهواره‌یی را هم در خود می‌پرورد، مخاطره‌آمیزند. چرا؟

دیدگاه اشتباه‌آمیزی که از نارسایی منطقی نیز رنج می‌برد، یکسره تمامی ارزش‌های پیوندگر انسانی و اجتماعی را، به‌خاطر وارونه دیدن تاریخ توسعه جوامع پیشرفته اقتصادی، مانع صنعتی شدن و رشد مادی و صدور جواز به قرن بیست و یکم تلقی می‌کند. این بینش نمی‌تواند تمامی تلاش‌ها و مبارزات مردمی، اثرگذاری گسترده مولدان فکر و هنر و نهادسازی‌های تدریجی یا ناگهانی را در جهت حضور و نظارت و حق‌طلبی انسان‌ها در روند توسعه شناسایی کند. اگر توسعه و پیشرفت عبارت می‌شد از مجموعه‌یی از دگرگونی‌های فرهنگی و معنوی باضافه افزایش توانمندی‌های مادی بالقوه و بالفعل، آنگاه می‌باید نیرویی هم در کار باشد که وظیفهٔ تأمین حقوق اجتماعی و ارتقای فرهنگی را در بخش‌های عقب‌مانده جامعه، که به‌قول خود طرفداران راه و روش آزادی انگیزهٔ سود و مسؤلیت‌ناپذیری‌ها، مانع رسیدن به سرمنزل مقصود جامعهٔ پیشرفته صنعتی هستند، به‌عهده بگیرد.

به‌طور معمول در این‌جا از یک تعارض منطقی، که به زیان استدلال بالا کار می‌کند، سخن به‌میان می‌آید. گفته می‌شود که بر بستر عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و بی‌سوادی و ناآگاهی، چگونه می‌توان نیرویی پدید آورد که خودآگاهانه و با خرد و تدبیر برعلیه ناآگاهی‌ها به‌حرکت درآید. گفته می‌شود که در این‌جاست که برای مثال فیلسوفانی چون هربرت مارکوزه از مکتب فرانکفورت، یا چون پائولو فریره متخصص تعلیم و تربیت از مکتب سوسیالیزم انسانی، به نقش و وظیفه و تکلیف روشنفکران آگاه و باورداران به فرایند توسعهٔ پیگیر انسانی و عدالت اجتماعی اعتقاد پیدا می‌کنند. اینان رهبران رده میانی‌اند که باید در جهت بسیج عمومی و آگاهاندن کارگران و اقشار محروم از حیث مادی و فرهنگی دست به تلاش ارادی و آموزش توده‌ها بزنند. اینان باید با بارگیری از میان مردم محرومی که استثنائاً دارای آگاهی هستند، کاری بکنند که پیشتر از جنبش توده‌یی انتظار می‌رفت. امّا در مقابل، لیبرال کلاسیک‌های ما با ده‌ها سال تأخیر و اختلاف فاز زمانی درصددند تا اندیشه مرده‌یی را از یک گورستان تاریخی متعلق به فضای جغرافیایی بسیار ناهمساز بیرون بکشند. آن‌ها راه چاره را در صبر کردن و اقدام نکردن می‌دانند برای آن‌که آدم‌ها خیلی بیشتر از آن‌که تاکنون به فرهنگ خودبینی راه یافته‌اند، خودبین و منفعت‌طلب فردی شدند. به‌گمان ایشان گرفتار آمدن جامعه در اخلاق تزویر و مسئولیت‌گریزی، به‌خاطر آن است که جامعه به‌قدر کافی فرهنگ نفع شخصی و عقل‌گرایی مبتنی بر سود فردی را نیاموخته است. برعکس، با از دست رفتن سنت‌های کهن، این فرهنگ، به‌زعم لیبرال کلاسیک‌های جهان کم‌توسعه، تحت تأثیر القائات و نظرات و استدلال‌های کسانی قرار گرفته است که به دنبال تدبیر جامع توسعه اجتماعی و اقتصادی هستند.

در حیطهٔ فلسفهٔ سیاسی، یک تناقض نظری شناسایی شده است که در موارد زیادی نیز در عمل چهره می‌نمایاند: تناقض آزادی. و آن این است که فرایند آزادی برای آن‌که خود را حفظ کند ناگزیر است آنچه را که مانع پایداری آزادی می‌داند از حرکت بازبدارد، حتا آزادی را. همین‌جاست که وقتی کسانی به‌درستی می‌گویند معنای واقعی آزادی آن زمان تحقق می‌یابد که حقوق و آزادی اقلیت به بهترین وجه تأمین شود، در مقابل می‌توان این را هم پرسید که کدام اقلیت و با چه کارکردی نسبت به آزادی موجود ـ یا آرمانی ـ و آن‌هم در برابر کدام واکنش‌های اکثریتی. کدام نظریه و جناح و سلیقه می‌تواند بگوید که هنگام بازدارندگی آزادی بنام، و با انگیزهٔ حفظ فرایند آزادی فرا رسیده است؟ ببینیم موضوع چگونه در حیطهٔ مباحث فرهنگی تفسیر می‌شود.

صاحبان نظریه‌های مشابه به لیبرالیسم کلاسیک نوع جهان سوّمی، برآنند که حقوق آن اقلیت که طرفدار حذف مسؤلیت‌های دولت، عدم حمایت از دستمزدها، حذف سوبسیدها، حذف سیاست‌های انتقال درآمد از بالا به پایین و حذف و مداخله در حد درآمد و ثروت افراد هستند، به‌طور معمول از ناحیهٔ توده‌های مردم غیرمتجدد و یا هیجان‌زده پایمال می‌شود. به‌ویژه می‌گویند این بی‌عدالتی به‌خاطر کارکرد و نفوذ رهبران فکری و یا سیاسی حاصل می‌شود، زیرا آن‌ها در جهان کم‌توسعه پیرامونی، که ضعیف و تحت سیطرهٔ روابط تجاری و قدرت نظامی و سیاسی جهان پیشرفته مرکزی است، حق ندارند به هیچ فلسفه سیاسی اتکا کنند مگر به لیبرالیسم جهان سومی، که تا حدی با آن آشنا شده‌ایم. امّا پرسش این است که آیا فرهنگ نوین و صنعتی که گویا تنها زمینهٔ لازم برای نجات از فلاکت و عقب‌ماندگی است، بر بنیاد روابط مادی و ساختارهای اقتصادی شکل می‌گیرد، یا امری است مستقل که چه در تحلیل تاریخی و یا بلندمدت و چه در بررسی تطبیقی مکانی و مقطعی هیچ ربطی به پدیده‌های اقتصادی ندارد.

برای مثال شرایطی را درنظر بگیرید که در آن تمایل به کسب سود شخصی در رفتارهای روزمره افراد عادی تا آن حد قوی و ریشه‌دار می‌شود که آنان هیچ وقعی به حقوق دیگران، به قانون، به نیاز انسانی و ضرورت‌های عاطفی و نظایر آن نمی‌نهند. به مثل فلان راننده تاکسی از سوار کردن آن پیرزن عاجز که لباس‌هایش مندرس است طفره می‌رود تا دیگری را در خط مستقیم سوار کند و چیزی بیشتر از حد عادی بگیرد و آن حد عادی هم به برکت تبلیغ پیرامون ضرورت تاریخی آزادی اقتصادی و عدم کنترل دولت هیچ معلوم نیست که چیست؟ آیا این شرایط را با هر ریشه تاریخی که ممکن است داشته باشد می‌توان بدون ارتباط با تحولات مادی و اقتصادی توضیح داد؟ به‌خصوص وقتی مسئله به صورت یکی از گونه‌های جدی نمایش رفتاری درمی‌آید که مجموع آن‌ها را همانا فرهنگ می‌نالیم و یا آن‌قدر جا می‌افتد که از خود نیرویی بروز می‌دهد تا افراد تازه‌وارد ـ به‌هر نوع ـ را به شکل آن چیز جاافتاده ـ یعنی به شکل جامعه ـ درآورد (و این را نیز بنابه تعریف «فرهنگ» می‌نامیم) چگونه می‌توان مسئله را بدون تحلیل ساختارهای مادی ـ و به‌طور مشخص بدون مدد گرفتن از اقتصاد سیاسی به حوزهٔ روان‌شناسی اجتماعی برد؟

من، هنوز نتوانسته‌ام از آن حوزه‌های عملی، یا به ظاهر علمی، که سعی می‌کنند هویت مستقل فرهنگی را به اثبات برسانند و آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند تا برای احداث فرهنگ جدید، مبتنی بر اندیشه‌ها و نیات مشخص ـ به‌ویژه ترقی‌خواهانه ـ کاری کرده

باشند، سر درآورم. شاید موضوع فراتر از توانایی شناخت ما باشد. امّا در جای دیگر (جامعهٔ سالم شماره ۱۳ و سمینار فرهنگ و توسعه آبان ۱۳۷۲) نشان داده‌ام که پیوند فرهنگ و شرایط مادی و اقتصادی، جنبهٔ سیستمی دارد و این ساختارهای رو به تحول زندگی اقتصادی است که زمینهٔ تحول بلندمدت یا دگرگونی‌های کوتاه‌مدت‌تر یا مقطعی و حوزه‌یی را در روابط فرهنگی پدید می‌آورد. با این وصف، امّا، نشان داده‌ام که شرایط فرهنگی به‌نوبهٔ خود بر شرایط اقتصادی مؤثر می‌افتد؛ می‌تواند فرایند تعادل در سیستم را تضمین کند و یا بین ساختارها و زیربناها از یک‌سو و کارکردها و رفتارها از سوی دیگر عدم تعادل و ناسازگاری پدید آورد و نظام را درهم بریزد. هیچ ضرورتی هم ندارد که وقتی ساختارها فرو می‌ریزند، به‌طور حتم شرایط متکامل‌تر و پیشرفته‌تری جای آن بنشیند. همهٔ این‌ها به این معنا هستند که رفتارهای اجتماعی و روان‌شناختی اجتماعی را می‌توان و می‌باید از طریق روابط اقتصادی توضیح داد. فرهنگ را می‌باید به مثابهٔ جنبه‌یی از کلیت نظام درنظر گرفت. بی‌تردید در چارچوب یک نگرش جامع و نگرش به ساختارهای مادی و تحول تاریخی آن‌ها، دو جنبهٔ دیگر نیز ضرورت می‌یابد. یکی پیشینه‌شناسی و دیگری کارکرد مستقل فرهنگ، اما این دو، برای تکمیل بحث و برای شناخت درست تأثیر پایه‌های مادی نظام بر فرهنگ و اثر متقابل فرهنگ اقتصاد و رابطهٔ دیالکتیکی فرهنگ و اقتصاد ضرورت دارند. این نگرش مستقل به فرهنگ می‌باید موقتی و برای درک پیوستگی همه‌جانبهٔ فرهنگ و شرایط مادی، و نه نشان‌دهنده کارکرد و حیات کاملاً انتزاعی و خودکامه فرهنگی باشد. این‌گونه بررسی‌ها می‌توانند به سیاست‌گزاری و برنامه‌های واقع‌گرایانه توسعه فرهنگی کمک کند، زیرا استقلال حوزه فرهنگی را، به‌طور نسبی و در چارچوب پیوند نظام‌دار آن با جنبه‌های مادی می‌بینند. آن‌طور که واقعیت هر نظام اجتماعی حکم می‌کند گاه حتا به‌صورت مصنوعی و برای درک اثر مداخله‌ها و تحولات پدید آمدنی در فرهنگ و اثر این یکی بر سایر جنبه‌های مادی، فرهنگ را به‌طور موقت کاملاً مستقل می‌پنداریم.

حالا جمع‌بندی مباحثی به‌ظاهر پراکنده راه به کجا می‌برند؟ اگر توده‌های مردم عقب‌مانده‌اند و تحول فرهنگی برای توسعه و پیشرفت ضرورت دارد، فقط یکی از نظرات و اندیشه‌ها این است که باید تا می‌توانیم به فرهنگ سودجویی شخصی میدان بدهیم و آنچه که در جامعهٔ امروزی ما به صورت فرو ریختن اخلاق مسئولیت‌پذیری حاصل شده است به‌خاطر آن است که به‌قدر کافی اخلاق مسؤلیت‌پذیری فرو نریخته است. مجموع نظرات دیگری وجود دارند که موانع اقتصادی و شکل مناسبات اجتماعی موجود را، که به‌صورت قدرت متمرکز اقتصادی و توزیع بسیار نابرابر امکانات و دارایی‌ها و درآمدها درآمده‌اند، عامل نارسایی یا عقب‌ماندگی فرهنگی و عدم آمادگی مردم برای پذیرش و همکاری با فرایند رشد و ترقی و صنعتی شدن و رسیدن به مدارج بالای اقتصادی می‌دانند. به صورت مشخص‌تر، آن‌ها برآنند، که به مثل ، وقتی تورم مزمن وجود دارد و اقشار کم‌درآمد و میان درآمد که اکثریت قطعی جامعه را می‌سازند، توان قانونی و امکان اقتصادی و موقعیت اجتماعی برای تأمین آینده ندارند و فردای خود را هردم تیره‌تر می‌بینند، آنگاه زمینه برای رواج اخلاق گلیم از آب کشیدن، هوای کار خود و کلاه خود را داشتن، گران‌فروشی و کم‌فروشی، بی‌اعتنایی به منافع برحق دیگران، مسؤلیت گریزی، بی‌عاطفگی لحظه‌ها را پایدار برای کسب پول و نظایر آن فراهم می‌آید. آن‌ها برآنند که توزیع نابرابر امکانات عمومی اقتصادی و درآمدها، در شرایط اجتماعی و اقتصادی ما منجر به اخلال در فرایند فعالیت‌های اقتصادی به‌صورت تمایل نهادینه شدن به سمت سوداگری و دلالی و سود تورمی شده است ـ و به‌هر حال در جامعه، چنین شده و پایدار مانده است. این وضعیت زمینه را برای عدم رشد تخصص و سواد و فرهنگ ارتباطی جهانی و اتکای به نفس و عدم توسعه انسانی فراهم می‌آورد. در این صورت، باز، فرایند بی‌اخلاقی، گرایش‌های مخرب سودجویانه و تمرکز قدرت اقتصادی و اداری، شتاب می‌گیرد. همهٔ این‌ها ضرورت تحول ریشه‌دار و گسترده در نظام اجتماعی و اقتصادی ما را قطعی می‌کنند.

این که هدف نهایی یک جامعه، و یا در مفهومی فلسفی‌تر یک زیست انسانی، رهایی و سعادت فرد باشد، یک باور و یافتهٔ متعلق به کل تکامل و پیشرفت بشری است که در چارچوب بررسی‌های فلسفهٔ سیاسی، باریک‌ترین، مدوّر شده‌ترین و ابتدایی‌ترین شکل آن در لیبرالیسم کلاسیک اوایل و اواسط قرن نوزدهم تبلور یافت. ولی در جوامع گوناگون بشری این یافته و آرزو، تدبیرها و نظریه‌ها و تجربه‌های زیادی را آموخته و پشت‌سر نهاده است. این یافته و آرزو افتخاری نیست که تنها متعلق به صاحبان یک گونه فکر باشد، که پرتناقض‌ترین استدلال را دارند و کمترین مداخله ارادی را برای آن ارائه می‌دهند. اتفاقاً ساده‌انگاری عقل‌گرایانی که رواج عقل سود را، بی‌هیچ تدبیری برای گرد آمدن آرزوهای گونه‌گون خوشبختی در میان انبوه مردم، بی‌هیچ تدبیری برای ماهیت حکومت، بی‌هیچ تدبیری برای توسعهٔ آزادی توأم با رشد هشیاری و خرد و توانایی و بالاخره بی‌هیچ تدبیری برای حذف موانع توسعه، تجویز می‌کنند، چیزی برای رهایی واقعی فرد در چنته ندارد.

پندگویان، می‌گویند مداخلهٔ دولت‌ها مانع رشد خلاقیت و آزادی فرد شده و اراده بوروکراسی و شماری از دولتمردان را به‌جای اراده مردم می‌نشانند. آن‌ها به این سبب خواستار جامعه‌یی هستند که در آن مالکیت خصوصی تا به انتها رشد و کار کند و هر نوع کنترل بر روی تصمیم‌های سرمایه‌گذاری حذف شود و مصرف و نیاز و دستمزد و برخورداری از امکانات فرهنگی و نظایر آن از هیچ حمایت متمرکز و نهادی برخوردار نشود زیرا این کارها مستلزم حضور و نقش دولت است. این نقش، به‌زعم پندگویان، سرشاخه‌های سود را می‌برد و مانع رشد انباشت سرمایه می‌شود، و لذا راه واقعی حضور به قرن بیست و یکم را که قرن سرفرازی سرمایه‌گذاری آزاد و مرگ شعار عدالت و تأمین اجتماعی و برنامه‌ریزی توسعه است، می‌بندد. امّا ایشان ساده‌ترین درس علوم سیاسی را فراموش می‌کنند که بین دولت و حکومت تفاوت مفهومی و ماهوی عمیقی وجود دارد. آن‌ها دولت را نفی نمی‌کنند، زیرا تمام بحثشان در چارچوب یک جامعهٔ قانونمند و یک فضای ملی است. (ایشان آیا یک جهان یک‌پارچه را که در آن هیچ مرزبندی و کشور جداگانه‌یی وجود ندارد، برای تدوین شرایط واقعی و امروزی و قرن بیست و یکمی درنظر دارند؟ پس زهی واقع‌گرایی آنان در برابر تخیل‌گرایی ما.)

چنین فضایی ناگزیر یک دولت است و دولت ناگزیر از عناصر چهارگانه قلمرو، جمعیت، حاکمیت و حکومت برخوردار است، وگرنه به‌طور منطقی وجود خارجی ندارد تا برای آن الگوی نظری و سیاق عملی جستجو کرد. به این ترتیب، جامعهٔ آرمانی ایشان نیز حکومت دارد. حکومت خود را. حکومتی که هدفش دفاع از مالکیت، مراقبت شبانه‌روزی برای عدم تشکیل نهادهای نظارت حقوق مردمی و مهار حیطهٔ نفوذ و سهم‌بری صاحبان قدرت اقتصادی است. حکومتی که باید دموکراسی را این‌طور تعریف کند که در آن به مثل نهادهای تأمین اجتماعی، حفظ حداقل دستمزدها، حمایت از مصرف‌کننده و جز آن و حزب‌ها و گروه‌ها و نظرات طرفدار توزیع عادلانه‌تر درآمد و ثروت و عدالت اجتماعی و رشد و توسعه با برنامه و یا نگرش‌های سیستمی به توسعه فرهنگی و رشد مادی پا نگیرد. بدین‌سان حکومت آقایان، تناقض آزادی را از طریق محدود کردن تمامی پایه‌های آزادی و امکان رشد انسانی حل می‌کند. و این، در شرایطی که اخلاق سود شخصی و مسؤلیت گریزی یا جامعه ما آن می‌کند که می‌بینیم. این به معنای تشدید اوضاع نابسامان است در آرزوی یک آرمان که در آن گویا خوشبختی فردی پس از گذشت سال‌ها از قدرت و سود و خوشبختی گروهی معدود، به‌دست خواهد آمد. در این‌جا دیگر آرمان‌گرایی مثل این‌که بد نیست و جنبه تخیلی و وعده‌یی آن مثل این‌که قابل توجیه از آب درمی‌آید. در این‌جا دیگر دولت به خودی خود، پدیدهٔ شریری نیست.

اصل غایی، اما، اگر رهایی و سعادت فرد است؛ اگر رشد کمی و کیفی نهادهای دموکراتیک و نظارت عامل نیرویی محوری برای پایداری فرایند توسعه است، هیچ بررسی و تدبیرجویی مبتنی بر روش نظام‌گرا، علاقه‌یی به تقویت دولت‌های ناکارآمد، که متعهد به منافع مشخص و تمام عیار یک گروه سلطه داخلی یا منافع انحصاری و یک‌طرفهٔ جهانی است ندارد. همان‌طور که جا انداختن دمکراسی صوری و نهادهای قشری و صاحب منفعت محدود و درون‌گرا و بوروکراسی فاسد و بی‌محتوا که با اعمال نظرها و بحث‌های بی‌پایان خود راه را بر قاطعیت عمل در برابر موانع توسعه می‌بندند، به‌طور مطلق با چنین شیوه‌یی در تعارض است.

با این دیدگاه، فراخوان و مشارکت دادن مؤثر همگانی، مبتنی بر خرد، شجاعت، آرمان، پیشرفت و مسؤلیت‌پذیری‌های واقعی و پیگیر می‌تواند واقعیت‌ها و تجربه‌ها و دانش‌ها را به‌کار بگیرد و سرمشق راه بیاموزد ـ اگر نگوییم سیاق و الگو را نشان بدهد، که شاید کمی زود باشد. و باز، تقویت حس اعتماد گسترده و ژرف عمومی می‌تواند برای گذار از دورهٔ بحران و آموختن‌های پایه‌یی به ما فرصت اعطا کند. این اعتماد نه‌تنها برپایهٔ اعتقاد و شناخت همگانی و امیدوارانه نسبت به فرایندهای مبارزه با ضد توسعه، بلکه هم‌چنین در برخورد قاطع با ساختارهای اجتماعی ـ اقتصادی بازدارنده و جنبه‌های فرهنگی ناگوار آن، چون پیمان‌شکنی‌ها، سوءاستفاده‌ها و سیطره‌جویی‌ها به‌دست می‌آید. این‌جاست که می‌توان پذیرفتن واقعیت‌های جهانی و داخلی و ضرورت‌های برقراری ارتباط‌های مؤثر و سنجیده را، همانند قبول صبوری‌ها و فداکاری‌ها، توصیه کرد. امّا نمی‌توان کماکان بر محرومیت‌های توجیه نشده پا فشرد و آنان را به‌خاطر عقب‌ماندگی فرهنگی‌شان مقصر عقب‌ماندگی فرهنگی قلمداد کرد و خواستار قبول دور تازه‌یی از بی‌عدالتی‌ها و مسؤلیت گریزی‌ها و چشم بستن بر همهٔ آنچه بر ایشان رفته است، شد. حالا توصیهٔ عقلایی‌تر می‌تواند، به‌جای بی‌مسؤلیتی، به‌جای استقرار نظام پدرسالاری، و به‌جای مرحلهٔ دیگری از کوشش خطای آسیب‌رسان، همانا شیوهٔ نظارت، بازنگری و اصلاح در تمامی فرایند تلاش توسعه باشد.■

محمد علی آتش برگ

هویت ملی: از گاهواره تا ماهواره!

مهم نیست که چه تعریفی از هویت ملی برگزینیم و یا این‌که روزگاری در گهواره‌داری تمدن جهانی چه نقشی داشته‌ایم. در اصل چندان تفاوت نمی‌کند. هم‌چنان‌که، اینک دیگر اهمیتی ندارد که از «ایرانویچ» بگوییم یا از ایرانشهر یا از ایران. مهم زمان حال ماست که هویت نسل آینده را در خود می‌پروراند. شک نیست که نمی‌توان گذشته را یکسره به‌تاریخ سپرد. هویت دیروز ایرانی در گذار تاریخی، حال و امروز ما را تکوین بخشید. کان بود و کن، فیکون شد. خاستگاه ایرانیان، ایرانویج بود که در مرکز سرما و در قلب زمستان قرار داشت.[1] ایرانیان در جستجوی نور و گرما و حیات به سرزمین جنوب کوچ کردند و در سرزمین ایران ماندگار شدند، ساختند و سوختند، دوباره از نو ققنوس وار زنده شدند. هویت ملی ما پشتوانهٔ تاریخی دارد، بر شالودهٔ فرهنگ ایرانی استوار است. واژه ایرانی خود مفهومی موسع و گَل و گشاد اما در عین حال فراگیر دارد و در برگیرندهٔ اخلاق و عادات و نژاد و اصله و گوهرهای متفاوت. از آذری و بلوچ و کُرد و دیگر تیره‌های نژادی گرفته تا گبر و مسلمان و ترسا. هم‌چون خود ایران که چتری گسترده در مرزها و محدودهٔ تاریخی‌اش بود و سرزمین‌های گوناگون را در برمی‌گرفت. هویت ایرانی، در گذشته بیش از آن‌که جنبهٔ ملی داشته باشد، جنبهٔ فرهنگی داشت. در این بُعد است که زبان پارسی و آثار ادبی و هنری و فکری ایران در طی قرون گذشته، واسطةالعقد می‌شود. میان اقوام و ملل و نحل گوناگون و به‌برکت همین پشتوانه است که مرزهای فرهنگی ایران هنوز هم فراتر از مرزهای ملی آن است. بنابراین شاید بهتر باشد حتا در این برهه از زمان نیز از هویت ایرانی سخن بگوییم تا هویت ملی.

هویت ایرانی در گذشته، مرز جغرافیایی نمی‌شناخت. از بخارا تا سمرقند، بوی جوی مولیان در میان بود. امروز هم از کابل تا دوشنبه، از تهران تا لس‌آنجلس. همگان می‌دانند که هویت ایرانی پیوسته در طول تاریخ و در عرض و محدوده جغرافیایی و دایماً در حال تغییر، در معرض برخوردها بوده است. برخوردهای نظامی و برخوردهای فکری و فرهنگی معارض. در تاریخ اسطوره‌ای‌مان تورانیان را داریم و در تاریخ مکتوب، سلسله‌های ایرانی و انیرانی، اعراب و تُرکان و مغولان و تاتاران آمدند، نرفتند، اما در ماندنشان، دیگر آن هویت «آمدن»، نبود. وقتی ماندند، ایرانی شدند. در جامعیت فرهنگی و تمدن ایران مستحیل شدند، ره‌آورد آن عرب جنگاور غالب را با طیب خاطر پذیرا شدیم اما دیگر همانی نبود که با خود آورده بود. «آنی» بود که در فرهنگ ایران مغلوب و مقلوب شده بود. ایرانی گشته بود. مغولان خونخوار ویرانگر، در کورهٔ ایران گداخته و پخته شدند، رنگ و بوی فرهنگ این سرزمین را گرفتند و در پاره‌ای موارد کاسه‌ای گرم‌تر از آش شدند. در واقع همین جامعیت فرهنگ ایرانی بوده که بزرگترین محافظ ایران در برابر هجوم‌های تاریخی کشورگشایان

خارجی و یا حتا اقوام خودی بیگانه، به‌شمار می‌رفت و هنوز هم می‌رود.

اما هویت فرهنگی ـ ملی ما در این برهه از زمان، دچار اغتشاش و نابسامانی شده است. اشتباه نشود. صحبت از بی‌فرهنگی یا عدم جامعیت فرهنگی و ملی نیست، بل حرف از نابسامانی است. از آن‌رو نابسامانی که فرهنگ و هویت ایرانی، بار دیگر در معرض برخوردهای نو و کهن قرار دارد. البته این پدیدار تازه‌ای نیست. ایران در پی هر هجوم نظامی با معارضه‌ای فرهنگی روبه‌رو بوده است اما چون ایلغارگران جز شمشیر و نیروی جنگی ویرانگر، پشتوانه‌ای فرهنگی نداشتند، فرهنگ جامع و قوی ایرانی در روباروبی با بی‌فرهنگی یا فرهنگ ضعیف، به‌سهولت خود را تحمیل می‌کرد و دیری نمی‌پایید که غالب دیروز مغلوبی ایرانی یا ایران دوست می‌شد. اما این زمان، زمینه و زمانه بسیار متفاوت است:

اینک بار دیگر فرهنگ ایرانی که در برهه‌های نابسامانی خود در درون و برون با هجوم فرهنگی معارض بسیار شدید، روبروست. جنگ هشت سالهٔ تحمیلی بر پیکر دردمند ایران، ضربه‌های هولناکی زد. خون حدود یک میلیون جان پاک بر زمین ریخت. هم‌چون تمامی جنگ‌ها ویرانگری و دربدری و خانه به‌دوشی و آوارگی در پی آورد. از همه مهم‌تر، آنان که جان بدر بردند، شاهد موج فرار شدند. فرار مغزها و یا نیروهای ماهر. البته این یکی پدیده‌ای تازه هم نبود بلکه با ندانم‌کاری‌ها از قبل جنگ و انقلاب هم شروع شده بود. هرچند جنگ به‌مثابهٔ عامل مشددّه عمل کرد و آینده نشان خواهد داد که آثار تخریبی این یکی، دست‌کمی از خود جنگ نداشت.

با وجود این، جنگ به‌رغم ویرانگری‌ها، شاید «فصدی» بود که برخلاف قصد و نیت «فصادان» به‌مثابهٔ حجامت عمل کرد. خونی ریخته شد، تا خونی نو به‌جوشد و همین خونِ نو است که اگر بخواهد و بگذارند، به یاری و مدد جامعیت فرهنگ ایرانی، می‌تواند حتا در مقابل هجوم فرهنگی معارض راه خود را باز کند و تطبیق و تطابق لازم را انجام دهد.

روزگاری فرزانه‌ای اندیشمند نوشت:

«فرهنگ ایران امروز با بزرگ‌ترین آزمایش عمر خود روبروست. تاکنون فرهنگ‌هایی که با فرهنگ ایران به معارضه برخاسته بودند، در درجه‌ای ضعیف‌تر و پایین‌تر بودند (مانند ترک و مغول) ولی این دفعه فرهنگ مغرب زمین با همهٔ صلابت و ریابندگی خود پا به میدان نهاده است، مجهز به صنعت و اقتصاد و حتا سکس.»[2]

نتیجه آن‌که فرهنگ ایران زمین راه دشواری در پیش دارد. اما در فاصلهٔ بیست سال گذشته، این راه بسیار صعب‌تر گشته است. صنعت و اقتصاد و سکس غرب، اینک ابزار جدیدتری در خدمت دارد، رایانه‌ها و ماهواره‌ها. آن زمان ماهواره نبود، اما اینک بشقاب‌ها بر پشت‌بام‌ها به حالتی مستوری زیر چادر برزنتی و یا اتاقکی با پوشش «ایرانیت» یا بی‌پرده و لخت، رو به جهت خاص ایستاده‌اند. و طنز گزنده و تلخ روزگار را ببینید که بار دیگر «ایرانیت» و ایرانی بودن ما، هم از برون و هم از درون زیر پوشش «ایرانیت»های زردرنگ پشت‌بام‌ها در معرض هجوم قرار گرفته است!

صحبت از هجوم نظامی یا لشکرکشی نیست. هجوم امواج است که از دیاری دور برمی‌خیزند و از فرهنگی متفاوت. و جالب این‌جاست که پذیرندگان این هجوم دیگر شمالی‌های مرفه کاخ‌نشین نیستند، بلکه این کوخ‌نشینان جنوب شهرند. بشقاب‌ها را در پشت‌بام‌های نازی‌آبادی و دولت‌آباد و چهارراه عباسی بیشتر می‌بینی تا قسمت‌های شمال شهر تهران. از شهرهای دیگر سخن نمی‌گویم. این امر طبیعی است وقتی که نیازهای به شادی نادیده گرفته شود، نیازها از مسیر اصیل خود منحرف می‌شود و میل به ادبار و ویرانگری پیدا می‌کنند. درد نیاز را با مسکّن ساکت می‌کنند و کم‌کَمک اصل بیماری فراموش می‌شود. آن‌وقت حتا اگر حکیمان و طبیبان بخواهند نسخه شفابخش خود را به‌زور تجویز کنند و داروی تلخ شفابخش را به تلخی و به‌زور به حلق بیمار فرو ریزند، هرچند قصد خیر و شفا، حتا، در کار باشد «بیمار» مرگ را راغب‌تر خواهد بود تا تلخ زبانی و ترشرویی طبیب و شرنگ دارو را!

بنابراین فرهنگ ایرانی و هویت ملی ما به نوعی در مسلخ قرار دارد. می‌توان برای همیشه قید آن را زد و یکسره به امان خدا و جریان باد رها کرد تا خود راه خود را باز کند و یا این‌که عقلا و زعمای قوم با درایت و بی‌تعصب و بی‌آن‌که فقط به راه‌حل‌های از پیش تعیین شدهٔ دارای هدف معین بچسبند، از طریق همایش و رایزنی و با برنامه‌ای سنجیده و با دیدی واقع‌بینانه با استعانت از جامعیت فرهنگی گذشته و شناخت جایگاه واقعی امروز ایران در جهان، از طریق مقابله و مطاوعه، با امواج برخورد کرد و آن را هدایت کرد. در ابتدا باید نابسامانی‌های فرهنگی موجود را بسامان کرد. در این راه نخست باید دقیقاً نیازها را آن‌سان که هست ـ نه آنچه باید باشد ـ شناخت. بدان‌ها بها داد و پاسخ گفت و سپس نیروها و ظرفیت‌ها و قابلیت‌های منزوی و کنار گذاشته شده و یا بلااستفاده راه دوباره به‌کار گرفت.

یادمان باشد اگر نیازها سرکوب شود یا به‌درستی اقناع نشود، راه خود را به‌طریقی ناصواب باز می‌کند که نتیجه مسلماً مطلوب نخواهد بود.

موج در راه است و بی‌وقفه و پیاپی می‌آید، اما اگر دیر بجنبیم چه خوشمان بیاید یا نیاید، دیر یا زود زیر امواج مدفون خواهیم شد. اما شک نیست که با درایت و با کوشش جمعی و با استقامت و استعانت از جامعیت فرهنگی و هویت و علقه‌های ملی می‌توان به نوعی بر موج سوار شد.

به جرأت می‌توان گفت فرهنگ و هویت ایرانی هنوز هم‌چونان مقاطع تاریخ گذشته، می‌تواند از طریق تطبیق و تطابق‌های لازم در برخورد با امواج هجوم زمانه، راه خاص خود را پیدا کرده، در مسیری سزاوار و درخور، به‌بالندگی ادامه دهد.■

اسفند ۷۲

پاورقی:

۱ ـ دکتر بهرام فروشی، **ایرانویچ**، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه، ۱۳۶۸، ص ۱۰

۲ ـ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، **«فرهنگ و شبه‌فرهنگ ۱۳۵۴»**، در **«گفتیم و نگفتیم»**، تهران، انتشارات یزدان، ۱۳۶۲، ص ۳۳

آزادی بیان و اندیشه رکن اساسی فرهنگ ملی

نشست محمدعلی سپانلو، غزاله علیزاده، عمران صلاحی، ناصر زراعتی، در سومین میزگرد کانون نویسندگان ایران

○ همان‌طور که مطلع هستید در دو شمارهٔ قبلی «تکاپو» ـ شماره‌های ۶ و ۷ ـ دو میزگرد درباره کانون نویسندگان داشتیم و این سومین میزگرد است. در میزگرد اول حول مسایل کلی و به‌ویژه ضرورت فعالیت مجدد یا تشکیل مجدد صحبت شده است. در میزگرد دوم بیشتر بر مبنای کیفیت یکی از ماده‌های شاخص کانون نویسندگان که عبارت از آزادی بیان بدون هیچ حصر و استثناست صحبت شد.

سئوال نخستم این است که تفسیر و معنای این آزادی بیان و اندیشه بدون هیچ حصر و استثنا، چیست و این حصر و استثنا تا کجا می‌تواند پیش برود؟

سپانلو: شأن نزول این عبارت در بیانیه‌های کانون نویسندگان ممکن است که بسیاری مسایل را برای ما روشن کند. در اواخر عمر رژیم سابق، به‌نظر می‌آمد که در ایران تحولاتی رخ خواهد داد و این‌طور به‌نظر می‌آمد که رژیمی که بعد سرِ کار خواهد آمد، براساس ایدئولوژی خاصی عمل خواهد کرد و این ایدئولوژی، برخی از گروه‌های عقیدتی، بعضی از احزاب و سازمان‌ها را از بیان اندیشه با داشتن تشکیلات ممنوع خواهد کرد. از آنجایی که فلسفه کانون نویسندگان آزادی قلم و آزادی اندیشه و بیان بود، کسانی که خودشان را جزو آن گروه‌های فرضی می‌پنداشتند، به کانون نویسندگان توصیه می‌کردند که یکی از اصول اساسی خودش را این عبارت قرار بدهد: «آزادی بیان، اندیشه و قلم برای همهٔ گروه‌های عقیدتیِ ملت ایران، بدون هیچ حصر و استثنا.» در حقیقت عبارت «بدون حصر و استثنا» دربارهٔ گروه‌های مختلف بود. یک نکته که ما باید از نظر فلسفی روی آن بحث کنیم، این است که همان‌طور که مرز آزادیِ هر کس، مرز آزادی دیگران است، حصر آزادی اندیشه و بیان هم، آزادی دیگران است. اگر به مترقی‌ترین قوانین دنیا نگاه کنید، می‌بینید که هیچ نویسنده‌ای حق ندارد که مردم را به کشتن همدیگر تحریک کند. در اساس این یک بحث فلسفی‌ست چون از نظر امور سیاسی من اغلب گفته‌ام که حتا اگر قوانین موجود رعایت شود، شاید چیزی حدود ۹۰٪ از کتاب‌هایی که گیر کرده، کتاب‌هایی که سانسور شده و توقیف شده، از قید و بند رها خواهد شد. در حقیقت اشکال ما با نظام‌های حاکم ـ این بوده است که قوانین اساسی خودشان را هم گاه رعایت نکرده‌اند. این یک نکته است. پس ما باید برگردیم به مفهوم دقیق و فلسفیِ آزادی که در متون بزرگ بشری معنی شده است مثل اعلامیهٔ حقوق بشر. شما در ابراز اندیشه خود و پخش و نشر آن آزاد هستید. این آن آزادی‌ی‌ست که کانون نویسندگان به آن توجه دارد و در همان متون هم اگر رجوع کنید، می‌بینید که آن آزادی، حصر و استثنایی دارد مبنی بر این که شما حق ندارید به آزادی دیگران تخطی کنید و این حصر و استثنای آزادی‌ست. نمی‌دانم که موضوع به این سادگی را چرا باید این‌همه پیچاند؟ حقیقت امر این است که به عنوان نویسنده، فکر می‌کنم که تمام متون اصلیِ بشر که دستاورد فکرِ نسل‌های متمادی بوده است، از قدیم‌ترین متن‌های اوستایی گرفته تا اعلامیهٔ حقوق بشر امروز، و تمام تراوش‌های فکر که به صورت فلسفه و ادبیات و این قبیل معارفِ بشری درآمده به یک پیغام انسانی اعتقاد دارند. اساس آزادی قلم و بیان در آنها هست. اما می‌بینید که همان پیغام انسانی هم با حصر و استثناست. حالا برگردیم به موقعیت و گرفتاری فعلی خودمان، در این جامعه یا هر جامعهٔ دیگری.

در هر جامعه قوانینی وجود دارد که معمولاً به اصولی عمومیت می‌دهد، جزئیاتی را هم ممنوع و محدود می‌کند. ما دو حالت داریم؛ یا این قوانین را به مقتضای آن پیغام انسانی که در فرهنگ بشر هست و بخشی از آن هم فرهنگ ایران است می‌دانیم یا نمی‌دانیم. وقتی نمی‌دانیم باید از طریق دموکراتیک برای تغییرش مبارزه کنیم. این حرف اصلی ماست. با گفتن جملات کلّی ما در عمل با حقیقت روبرو نشده‌ایم. و تصور من این است که بیش از هر چیز ما باید توافقی اولیه داشته باشیم. به چه دلیل و به موجب کدام قانون آوردن بعضی از کلمه‌ها در شعر و داستان ممنوع است و باید حذف شود؟! کجای قانون نوشته که کلمه‌های «مستی»، «پستان» یا «پا» باید حذف شود که با حذف آنها هم کتاب شرحه شرحه می‌شود؟ مطلبی به یاد می‌آورم که می‌تواند نمونه‌ای باشد از نقش زیان‌آور سانسور. پارسال مقاله‌ای نوشته بودم پیرامون تغییر نام‌های قدیمی مکان‌ها که بعضی بسیار بد انجام یافته بود، سانسور روی دو مطلب آن انگشت گذاشت: نخست این‌که بهتر است برای نام‌گذاری خیابان‌ها به‌جای اسم اشخاص از اسم شهرهای مختلف کشور استفاده کنیم که قدمی است برای ایجاد همدلی مردم و تحکیم وحدت ملّی. بعد از چک و

چانه‌زدن موافقت کردند که این مطلب بماند و یکی از نتایج چاپ آن این شد که شهرداری این‌بار اسم خیابانی را کردستان گذاشت که گمان کنم هم زیباتر و هم مؤثرتر از مثلاً نام «احمد قیصر» است. اما در قسمت دوم نوشته بودم شما که سر تغییر نام خلیج‌فارس با عرب‌ها درگیری دارید چرا خودتان نام‌های ایرانی سکوهای نفتی ما را عربی کرده‌اید. مثلاً به‌جای رستم یا بهرام گور آورده‌اید «النصر» یا «الفتح»، سفینه بیمارستانی شما هم اسمش «سفینةالنجاة» است. خوب برهانی می‌دهید به عرب‌ها که بگویند این نام آخری هم به‌جای خلیج‌فارس «الخلیج‌العربی» باشد. آیا بیراه گفتم که سانسور اجازهٔ چاپ آن را نداد؟ آیا این نوع بی‌سلیقگی عوارض بدتری هم ندارد؟ این فقط یک نکته است. در تمام شئون زندگی ما مسایلی به همین اهمیت هست که مطبوعات ما اصلاً به آن‌ها توجه ندارند. اول به این دلیل که آدم‌های حرفه‌ای نویشان اکثریت ندارند یعنی گویا مکتبی‌بودن یخودی خود حرفه‌ای بودن محسوب می‌شود. دوم این‌که لابد آن‌هایی که این چیزها را می‌فهمند حاضر نیستند ریسک کنند و دچار دشمنی کور کسانی بشوند که به‌جای نقد حرف، سعی می‌کنند در شخص گویندهٔ آن عیب پیدا کنند. پس اول باید این بحث را به میان آورد که چرا همین قوانینی که موجود است، اجرا نمی‌شود؟ و بعد قوانینی که وجود دارد نیاز به تغییر یا اصلاح دارد یا نه، اگر داشت درصدد این تغییر و اصلاح برآییم. چون قوانین جاودانه نیستند بلکه مردم جاودانه‌اند. به اقتضای هر زمان، براساس تکامل افکار و جوامع و تکامل نیروهای مولد که فرهنگ خود را برای جامعه می‌آورَد، قوانین هم مترقی می‌شود و تغییر می‌کند یا تصحیح می‌شود. آن هم مرحلهٔ دیگری برای کار کانون نویسندگان است. به این دلیل که کانون نویسندگان اگر به فعالیت بپردازد یا به‌وجود بیاید، پیشتاز فکری جامعه است، زیرا از فرهنگسازانِ جامعه تغذیه می‌کند. آنها هستند که در بالاترین سطح برخورد فکری، بسته به برخورد فکری‌یی که در مملکت وجود دارد، برای اصلاح قوانین برمی‌خیزند یا پیشنهاد می‌کنند و با بحث‌های توجیهی و ایجابی به آن لحظه می‌رسند.

علیزاده: خوشحالم که اولین مبحثی که نه در تشکیل مجدد کانون، بلکه در تداوم کار آن مطرح می‌شود، تأکید بر کلمهٔ «آزادی» است و این فی‌نفسه ارزشمند است. پسوند «بی‌هیچ حصر و استثناء» ممکن است سئوال‌برانگیز باشد و دارای ابهام. آزادی مانند هر حق دیگر دو جنبه دارد. در همین تکاپو خواندم که منظور از آزادی بی‌حصر و استثناء، آزادی در عمل خلاقه است ـ یعنی مکانیزم خلاقیت که بسیار فردی است و هر هنرمندی را وامی‌دارد تا در لحظهٔ خلق اثر با حقیقت زیبایی و هماهنگی یگانه شود، و این یعنی آزادی. البته متأسفانه در بعضی از شرایط خاص اجتماعی، از گذشته‌های خیلی دور تا به امروز، در همان لحظهٔ خلق اثر هم به‌طور ناخودآگاه، مقداری در قید و بند و اسارت خودسانسوری بوده‌ایم و هستیم. ولی خودسانسوری آن‌قدرها هم اثرگذار نیست که بتواند آن حقیقت خلاقه را تاریک کند. به عقیدهٔ من آزادی منحصر به یک مجمع و یک کانون و یک تشکیلات با نام خاص نیست؛ و اساساً آزادی یعنی برابری در آزادی. برای من آزادی در شرایطی قابل درک است که امکان وجود آن منحصر به ما و کانونی که به آن علاقمندیم نباشد؛ برخورداری همگان از امکان آزادی شرط اساسی است، من آزادی را در برابری‌اش می‌شناسم، یعنی قبول عقاید مخالف، یعنی تربیتی درونی و ذهنی که بر اساس تجربیات سالیان به دست می‌آید و در مجموع یک ملت را به نوعی از آگاهی می‌رساند که طبیعتاً وارستگی و انعطاف، کمترین ارمغان آن است. به‌هرحال از این نشست‌ها به این میزان، درمی‌یابیم که دیگر آن تعصبات فردی که بدترین دشمن آزادی‌ست، وجود ندارد، انعطاف بیشتر است. میان ما برخورد عقاید وجود دارد. وقتی دور هم جمع می‌شویم، شاید حتی دونفر از ما هم عقاید همخوانی نداشته باشیم و مطمئناً هم نداریم، ولی این میزان انعطاف داریم که به عقاید مخالفان گوش کنیم و احترام بگزاریم. کانون باید یک مرکز آموزش آزادی باشد. چون ملت ما متأسفانه سال‌هاست که آزادی را به مفهوم راستین در صدر آرمان‌ها و رؤیاهای خود قرار نداده و یا شاید چیزهای دیگری در آن تداخل پیدا کرده است. درنتیجه من آزادی را به این نحو می‌پسندم که به همان میزانی که برای آزادی خود ارزش قائلیم، آزادی عقیده و بیان دیگران را هم ارج بگزاریم، نه‌تنها افراد کانون را، بلکه آزادی عقیده و بیان تمام ملت ایران را. ملت ایران حالا چه در کانون چه در صنف‌های دیگر حق آزادی بیان دارند. آزادی در این‌صورت است که به معنای حقیقی خود دست پیدا می‌کند؛ و در این مفهوم آن‌قدر کامل است که نیازی به هیچ پسوند و پیشوند ندارد.

صلاحی: گفته شد که آزادیِ عقیده. به‌نظر من این خیلی کلمهٔ بهتری‌ست تا آزادی اندیشه. چون همه آزادیِ اندیشه داریم. مثلاً من در ذهنم شاید قیافهٔ یک نفر را به شکل کاریکاتور نگاه می‌کنم. در حالی که اگر خودِ طرف بفهمد، چوب توی آستینم می‌کند. من تا همین حد آزادم که هرچه می‌خواهم فکر کنم. ولی به‌نظر من عقیده کلمهٔ رساتری است. یکی هم آزادی بیان است. هر نویسنده‌ای تا آن‌جا که لازم باشد، جوانب را رعایت می‌کند. من خودم اگر مهمان برایم بیاید، با زیرشلواری جلویش نمی‌نشینم، لباس آراسته‌ای می‌پوشم. یا مثلاً پیش بچه‌ها لطیفهٔ بی‌ترینی تعریف نمی‌کنم. اگرچه بچه‌ها خودشان لطیفه‌ها را از من بهتر بلدند و ما باید از آن‌ها یاد بگیریم!! این است که ما به‌حد کافی این چیزها را رعایت می‌کنیم. دیگر لازم نیست که یک نفر دیگر بیاید و بگوید: «آقا بیشتر از این پیش نرو!»

○ شما الان اشاره کردید که نویسنده نسبت به برخی چیزها خودسانسوری می‌کند. سئوالم این است که این آزادی بیان و اندیشه در چه چارچوبی خودسانسوری را قبول می‌کند وقتی که پشتش بی‌حصر و استثناست؟ یعنی در عرف، در اخلاق، در دولت، در مذهب؟ در چه چیزی شما خود را مکلف به رعایت می‌کنید.؟

صلاحی: چیزهایی جنبی در جامعه هست که آدم برایشان حرمت قایل است و خود آدم رعایت می‌کند. نویسنده و شاعر فوت و فنّی دارد که حرف خودش را طوری بزند که به جایی هم برنخورد. ما باید درست رانندگی کنیم. حالا اگر کسی خودش را جلو ماشین انداخت، تقصیر خودش است، گرچه جریمه‌اش را ما می‌دهیم.

○ صحبت‌هایی هست که خلاقیت باید بالاتر از هر قانونی و هر بی‌هیچ حصر و استثنایی قرار بگیرد. حتا نشر. آیا شما این را می‌پذیرید یا معتقدید که به هرحال باید قایل

سپانلو: کانون، پیشتاز فکری جامعه است.

علیزاده: آزادی یعنی برابری در آزادی.

صلاحی: ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما.

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شمارهٔ ۶:

رضا براهنی: نویسنده با حقیقت سروکار دارد. و این حقیقت مربوط به همهٔ اعصار است.

باقر پرهام: آزادی در این مملکت یک ضرورت اجتماعی است.

منصورکوشان: باید روی تمام ابهامها و تعبیرها و سوء تعبیرها بحث شود و همه نقطه نظرهایشان، اعتقاداتشان، انتقاداتشان، رهنمودهایشان را بدهند.

محمد محمدعلی: به نظرم هرکس راجع به سه محور صحبت کند، اول برخورد کانون است با دولت. دوم برخورد کانون است با صنفی‌بودن. سوم برخورد کانون است با عضوگیری و اعضاء جدید.

محمد مختاری: در کانون نویسندگان فرد داریم، گروه نداریم. ما ابتلای قدرت نداریم. ابتلای ما نوشتن و خلاقیت است. به این اعتبار کارمان به برنامه سیاسی و تحلیل مشترک سیاسی و غیره ربطی ندارد.

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شمارهٔ ۷:

جواد مجابی: اصل اساسی کانون نویسندگان ایران با هیچ ذهنیت عقب‌مانده‌ای سازگار نیست.

غفار حسینی: دولت باید از نویسنده‌ای که مورد هجوم قرار می‌گیرد، حمایت کند.

محمد *خلیلی*: هیچ دستگاهی نباید آثار نویسندگان و هنرمندان را سانسور کند.

به یک میثاق یا قانون بود؟

صلاحی: شما اول مجله‌تان نوشته‌اید که مقالات باید «ویرایش ادبی» بشوند، خوب از این نظر که کتابی غلط‌های چاپی دارد، باید تصحیح بشود و به او تذکر بدهند. آن هم با نظر خود نویسنده. ولی از نظر محتوایی، نه.

زراعتی: من فکر می‌کنم این مسایل شاید در حرف خیلی قشنگ به‌نظر برسد: آزادی بدون حصر و استثنا، فراتر از میثاق‌های بین‌المللی قرارگرفتن، فراتر از هرگونه قانون اساسی بودن و... سپانلو نکته‌هایی را به‌درستی اشاره کرد. حرف خانم علیزاده را هم دقیقاً تأیید می‌کنم. بیان این حرف‌ها به‌صورت شعار خیلی راحت است. اما باید توجه داشته باشیم که همین اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر، دستاورد قرن‌ها مبارزهٔ ملت‌ها و گروه‌های گوناگون در سراسر جهان است که به این شکل تدوین شده. حالا، ما به‌عنوان چند تا نویسندهٔ ایرانی می‌آییم می‌گوییم: آزادی فراتر از میثاق‌های بین‌المللی! این در حرف خیلی قشنگ و راحت است. ولی فردا روزی اگر بخواهیم از خودمان ـ در برابر اتهامی ـ دفاع کنیم، به چه قانون یا حرفی می‌توانیم رجوع و استناد کنیم؟ اگر ما گفته باشیم که این میثاق‌های بین‌المللی را قبول نداریم و می‌خواهیم فراتر از محدودهٔ آن حرکت کنیم، چگونه می‌توانیم به آن استناد کنیم؟ همان‌طور که سپانلو به‌درستی گفت، حدّ و حصر آزادی را حریم آزادی دیگران تعیین می‌کند. خوب، اگر ما به آزادی دیگران تجاوز کنیم، دیگران هم این حق را خواهند داشت که به آزادی ما تجاوز کنند. معنای این نکته همان است که خانم علیزاده اشاره کرد: خواستن آزادی برای همه، یعنی برابری در آزادی. گویا ولتر است که گفته: «من حاضرم جانم را بدهم تا دشمنم بتواند حرفش را بزند.» بعضی وقت‌ها، برخی شعارها هم قشنگ است و هم درست، و هیچ اشکالی هم ندارد که بیان شود، مثل همین حرف آقای ولتر. ولی بسیاری از حرف‌های دوستان روشنفکر اهل قلم ما فقط ظاهراً قشنگ است، وگرنه مفاهیمی است پا در هوا که خودشان هم نمی‌دانند چگونه می‌شود پیاده‌شان کرد. جالب این است که خیلی وقت‌ها، ما شعارهای بزرگی در مورد آزادی می‌دهیم، ولی در عمل ـ هنگامی که می‌خواهیم در واقعیت حرکت کنیم ـ اولین حرف انتقادآمیزی را حتا از زبان موافقان خود که می‌شنویم، به تریج قیمایمان برمی‌خورد و از کوره درمی‌رویم. تمام آن شعارها و حرف‌های قشنگ و گنده راجع به دموکراسی و آزادی را زیر پا می‌گذاریم و حتا حاضریم خرخرهٔ طرف را هم بجویم. پانزده سال از انقلاب ما گذشته، انقلابی که مهم‌ترین حرکت پس از مشروطه و یکی از با اهمیت‌ترین انقلاب‌های جهان و رویدادهای تاریخ معاصر است. دوتا از شعارهای عمدهٔ این انقلاب، «استقلال» و «آزادی» بود. آدم‌های کوچه و بازار هم شعار «آزادی» را فریاد می‌زدند. آزادی را همهٔ مردم و به‌خصوص روشنفکرها می‌خواستند. به‌گمان من، ما باید واقع‌بین باشیم. آزادی در پیشرفته‌ترین کشورهای اروپایی که سرزمین‌هایی آزاد هستند، به‌هر حال حدّ و حصری دارد. مثلاً در سوئد، تبلیغات نژادپرستانه یا حرکت‌های راسیستی غیرقانونی است و یا آن‌که هنرمند و نویسنده جماعت در آنجا حق دارد نظر و عقیده‌اش را آزادانه مطرح کند، اما اگر بخواهد در این راه گام بردارد، از آنجا که قانون اساسی‌شان نژادپرستی را نفی کرده، دادگاه‌ها یا مردم و یا مطبوعات که همانا وجدان بیدار جامعه است، یقه‌اش را می‌گیرند و از او می‌پرسند چرا تبلیغ نژادی پرستانه کرده و او هم باید پاسخ بدهد. به‌نظر من، بهتر است بحث و صحبت ادامه داشته باشد. در شرایط فعلی، فعالیت یا احیاء کانون نویسندگان به‌هیچ‌وجه میسر نیست. اما این حرف بدان معنی نیست که ما در مورد شرایط ادامهٔ فعالیت‌های کانون نباید بحث و تبادل‌نظر کنیم. واقعیت این است که بدترین قانون‌ها بهتر از بی‌قانونی است. یعنی اگر «یاسا»ی چنگیزی هم در مملکتی باشد، بهتر است که هیچ قانونی وجود نداشته باشد. فعلاً مهم‌ترین مسئله این است که آیا حکومت به همین قانون اساسی عمل می‌کند یا خیر؟ شک نیست که همهٔ ما در بیان عقاید و نظرهامان در خلوت خود آزادیم. ما می‌گوییم که نویسنده آزاد است هرچه دل تنگش می‌خواهد بنویسد. منتها می‌تواند نوشته‌هایش را منتشر نکند. اشکال هنگامی پیش می‌آید که این نوشته‌ها می‌خواهد انتشار یابد. آنگاه است که با سدّ سانسور روبرو می‌شود. امّا مثلاً فیلمسازان چنین آزادی ندارند. آنها نمی‌توانند فیلمشان را بسازند و بگذارند توی گنجهٔ خانه‌شان. وقتی با خودارشادی‌ها صحبت می‌کنید می‌گویند ما سانسور نداریم. ما فقط جلو انتشار مطالبی را که با اسلام مغایر است می‌گیریم. امّا این مغایرت با اسلام معنای دقیق و روشنی ندارد. بسیار گسترده و درعین حال مبهم است. ببینید، من گمان نمی‌کنم ما میان شاعرانمان از مولانا مسلمان‌تر و معتقدتر به اسلام، شخصی را پیدا کنیم. دیوان شمس تبریزی موجود است و نیز مهم‌ترین اثرش که همان مثنوی باشد، ما می‌بینیم که چه قصه‌هایی در همین مثنوی مولانا هست و او چه واژه‌هایی رابی‌هیچ ملاحظه‌ای به‌کار برده است. این آدم چون خیلی بزرگ است، در هیچ زمانه و شرایطی، هیچ کس جرئت نکرده و نمی‌کند که واژه‌هایی را که استفاده کرده بردارد و مثلاً به‌جایش چند نقطه بگذارد. در مثنوی کلمات و حرف‌هایی هست که من و شما در اینجا جرئت نمی‌کنیم یکبشان را به‌زبان بیاوریم. امّا کلمات خیلی معمولی و عادی را که ما در داستان‌هامان می‌نویسم، رویش انگشت می‌گذارند و می‌گویند که چنین کلمات و صحبت‌هایی نباید باشد.

○ کانون پیش از این در دو مقطع حرکت داشته و در عمل تشکیلاتش را برپا کرده و مانورهایی هم داده است. سئوالم این است که مبنای آن دو مقطع چه بوده؟ نقطهٔ عزیمتش چه بوده؟ بعد از شمه‌ای از این دو مقطع، بگویید نقطهٔ عزیمت امروز چه می‌تواند باشد؟

سپانلو: در اواخر سال ۱۳۴۶ کانون نویسندگان، در اعتراض به سیاست فرهنگی دستگاهِ حاکم و مخالفت با سانسور، پاگرفت. گمان می‌کنم از آنجایی که من این ماجرا را به نام خاطراتی پیرامون کانون نویسندگان نوشته‌ام، احتیاجی به یادآوری و تکرارشان نیست و مبنایش را بر آزادی اندیشه، قلم و بیان ـ به معنی نشر ـ گذاشت. این مبدأ نخست کانون بود و مبدأ دومش هم باز به انگیزه‌ای مشابه بود، یعنی این که در سال ۱۳۵۶ نخست‌وزیر وقت در باشگاهِ مطبوعات سخنرانی کرد و ضمن یک نطق رسمی از آزادی مطبوعات صحبت کرد. این موردِ مناسبی بود که بخشی از اعضای کانون نویسندگان بانی نامه‌ای سرگشاده به نخست‌وزیر بشوند که آن آزادی‌یی که شما می‌گویید کجاست؟ و بعد یادآوری کردند که نبود این آزادی منجر به رکود فعالیت فکری و لطمهٔ بزرگی به فرهنگ ملی است و بقیهٔ ماجراها هم در اسناد آن دوران ثبت است. ان‌شاءالله

روزی همهٔ اینها را می‌شود پشت‌سر هم کرد و به عنوان دنبالهٔ آن خاطرات منتشر کرد. کانون نویسندگان ایران به این مسئله برگشت که آزادی اندیشه و بیان و نشر یکی از ارکان اساسی رشد فرهنگ ملی‌ست و تا هنگامی هم که فرهنگ ملی رشد نکند، با رشد اقتصاد و ساخت‌های ظاهری جامعه ناهماهنگ خواهد بود. یعنی آن ساخت‌ها محتوای فکری نخواهند داشت و به اندک تندبادی سرنگون خواهند شد. همین‌طور هم شد. یعنی نمی‌شود که ما مثل دوهزار سال پیش فکر کنیم اما در امروز زندگی کنیم. این ابزار و عوامل ما را نفی خواهند کرد و به ما خواهند خندید. توی ماشین‌ها می‌نشینیم و از عصری صحبت می‌کنیم که روی اسب سوار می‌شدند. این ماشین به ما خواهد خندید. این حرف کانون نویسندگان بود. البته در جریان برخوردهای اجتماعی، مسایلی پیش می‌آید که غیرقابل پیش‌بینی‌ست و بعضی‌ها بخشی از این مسایل را هنر می‌دانند، بعضی دیگر آن‌ها را عیب می‌دانند. این یک بحث تاریخی و تحلیلی‌ست. ولی به هرحال فقط در عمل معلوم می‌شود. عزیز من، این روزها حرف افراطی و تند زدن راهی برای فریب جوامع عقب‌مانده است. نتیجه این که من که دم از آزادی مطلق می‌زنم شایستگی آزادی را ندارم چون سنگ بزرگی برداشته‌ام. ما باید این دو را تفکیک کنیم. ما که هنرمندیم هیچ قید و بندی نداریم. اصلاً خلاقیت یعنی افراط، یعنی پاره کردن همهٔ بندها. اما هنگامی که از تشکیلات کانون نویسندگان به عنوان یک تشکیلات اجتماعی صحبت می‌کنیم، و می‌خواهیم در این تشکیلات اجتماعی کار کنیم، باید مسئولیت بپذیریم. حالا که صحبت از آزادی بی‌حصر و استثناست من چند تا از این حصر و استثناها را می‌گویم. نژادپرستی را که گفتند، تحقیر زنان، تشویق به تجاوز، تشویق به آتش‌سوزی و تخریب، تحریک علیه اقشار مختلف، تحریک علیه اقوام مختلف؛ آیا این‌ها حصر آزادی نیست؟ بحثی نیست که خیلی از هنرمندان بودند که همین کارها را در آثارشان کردند. اما ما وقتی داخل یک کادر اجتماعی می‌شویم که اگر من مطلقاً هرچه را که دلم بخواهد، در آثارم بگویم، و مثلاً با آقای زراعتی مخالف باشم پس باید ما در جایی با هم کنار بیاییم. یعنی به قول خانم علیزاده آزادی، تساوی در آزادی‌ست. مرز آزادی، آزادی دیگران است. این اصلاً جای بحث ندارد و این همه بحث که می‌شود، باعث فراموش کردن موضوع اصلی می‌شود. موضوع اصلی این است که ما از تئوری وارد عمل بشویم و بفهمیم که در عصر خودمان با چه محیطی روبرو هستیم. سانسور امروز ماگاهی به شکل مضحک و خنده‌داری می‌رسد. چیزهایی را سانسور می‌کنند که در هیچ عصر مذهبی و هیچ قانون انسانی وجود ندارد. وقتی ما با روانشناسی فرویدی عده‌ای جوان روبرو می‌شویم که هیچ تجربهٔ زندگی ندارند اما عملاً بر رسانه‌های ما حکومت می‌کنند این‌ها همه چیز را به شکل فرویدی تجزیه و تحلیل می‌کنند و فکر می‌کنند که جامعهٔ ما این‌قدر از لحاظ فکری عقب‌مانده است. اما جامعه این‌قدر مبتلای دردهای جسمی و مایل به محرمات سکسی نیست که چاره‌اش تحکّم «فضول» و «فضولان» باشد که خود شاید مبتلایند. شما که نمایندهٔ این جامعه نیستید. شما اصلاً با مسایل این جامعه بیگانه‌اید. وقتی که ما باید این حرفها را بزنیم، باگفتن این که من بدون حصر و استثنا می‌خواهم بنویسم و چاپ کنم، اصل قضیه را لوث می‌کنیم و خودمان را به شکل آدم‌های غیرمسئولی درمی‌آوریم که با این برخورد آرمان بزرگ خودمان را لوث می‌کنیم. اما مهم‌ترین چیزی که من به آن اشاره کردم و آقای زراعتی هم اشاره کرد این است که این اعلامیه‌های بشری و این قوانین بین‌المللی بخشی از تمدن بشر است. آنها آزادی‌هایی دارند که اصلاً در مخیّلهٔ ما نمی‌گنجد. ولی همان‌هایی که با این همه آزادی فعالیت می‌کنند در عین حال حدود آزادی دیگران را رعایت می‌کنند. حالا ما یعنی این‌قدر ابده‌آلیست هستیم که می‌خواهیم وضعمان از آنها بهتر بشود؟! این بحث یک بحث ایده‌آلیستی و آبستره است و اصلاً مربوط به وضع ما نیست. بله آزادی برای همهٔ گروه‌های عقیدتی بدون حصر و استثنا. یعنی اگر حصر و استثنایی وجود دارد، برای همه وجود داشته باشد. نه این که جنابعالی بالای یک تریبون بروید و هرچه دلتان می‌خواهد بگویید و ما نتوانیم دفاع کنیم و اگر شکایت کنیم خودمان را به بازپرسی احضار کنند. این است آن داستان حصر و استثنا. وگرنه این معیارهایی که برشمردم یک عده ضوابط بشری‌ست. حاصل و حافظ تمدن بشر.

برمی‌گردم به سئوال. کانون نویسندگان ایران برای مبارزه با سانسور و برای آزادی بیان تشکیل شده. این که این آزادی تا چه حدودی وجود دارد در تشخیص جهانی‌ست. اگر در قوانین داخلی با آن مسئله‌ای داریم، باید بررسی بشود که به کدام قانون می‌شود از طریق دموکراتیک انتقاد کرد و بخواهیم که تعدیل شود و تغییر بکند. این جامعه‌ای‌ست آزاد که راجع به خودش بحث آزاد می‌کند و با گفتن حرف‌های بزرگ هم از مسایل واقعی خودش طفره نمی‌رود.

○ این بحث آزاد بر چه مبنایی است؟ نقطهٔ عزیمتش چیست؟ سانسور می‌تواند یکی از انگیزه‌های آن باشد؟

سپانلو: ناچار بله. نقطهٔ عزیمت امروز هم همین است. یعنی ما به لحظه‌ای رسیده‌ایم که نمی‌توان گفت سانسور دیروز آمده؛ نه، سانسور وجود داشته است. شاید ضرورتی که برای تشکیل کانون نویسندگان حس می‌شود، یک اصل قدیمی دارد و کانون نویسندگان هر وقت فرصت کند علیهٔ سانسور و به‌خاطر آزادی‌های انسانی مبارزه می‌کند. این یک بخش از قضیه است. اما یک ضرورت دیگر وضعی است که کشور ما دارد. این احتیاج به تجزیه و تحلیل جداگانه‌ای دارد. به‌نظر می‌رسد که مسئولیت کانون نویسندگان مثل مسئولیت همهٔ آحاد ملت، مثل مسئولیت هر کسی که کمی روشن‌تر و باسوادتر است، در این شرایط بیشتر است. برای اینکه فقدان کانون‌هایی چون کانون نویسندگان یک فاجعه ایجاد می‌کند، برای این‌که نظامی بتواند به‌طور منطقی عملکرد داشته باشد و از تمامیّت ملی و ارضی و استقلال اقتصادی دفاع کند، این نظام باید بر سازمان‌های دموکراتیک متکی باشد، نه این که هر سازمانی به‌تنهایی به آن پاسخ بدهد و به او دستور بدهد. اگر ما احزاب گوناگون نداشته باشیم، اگر بنیادهای فرهنگی و گروه‌های فشار نباشند که با این‌ها برخورد کنند، نظام صدای خود را در خلاء می‌شنود و هیچگاه نمی‌تواند خودش را تصحیح کند. حال شما ممکن است بگویید که به من چه! ولی ما در لحظه‌ای قرار گرفته‌ایم که این نوع اشتباه‌کردن‌ها به ضرر کل یک ملت و استقلال این کشور تمام می‌شود. به‌نظر من این ضرورت‌ها پیش آمد، والاّ کانون نویسندگان حزب سیاسی نیست که بخواهد به کشور رهنمود بدهد.

سپانلو: چرا همین قوانینی که موجود است، اجرا نمی‌شود؟

علیزاده: خودسانسوری نمی‌تواند حقیقت خلاّقه را تاریک کند.

صلاحی: لازم نیست یک نفر بگوید: «آقا بیشتر از این پیش نرو.»

زراعتی: بعضی از حرف‌های دوستان روشنفکر فقط به‌ظاهر قشنگ است، وگرنه مفاهیمی است پا در هوا که نمی‌دانند چگونه می‌شود پیاده‌شان کرد.

سپانلو: آزادی اندیشه و بیان و نشر یکی از ارکان اساسی رشد فرهنگ ملی است.

علیزاده: آیا جرئت آن را داریم که بی‌حصر و استثنا را از خودمان شروع کنیم؟

صلاحی: نویسنده جماعت بندبازی است که تُشکی زیر پایش نیست.

زراعتی: پانزده سال از انقلاب ما گذشته، انقلابی که مهم‌ترین حرکت پس از مشروطه و یکی از با اهمیت‌ترین انقلاب‌های جهان و رویدادهای تاریخ معاصر است.

کانون نویسندگان می‌گوید من به‌عنوان یک سازمان دموکراتیک می‌آیم. سازمان‌های دموکراتیک دیگر هم بیایند. هر کدام وظایف خود را در حد بالا بردن فرهنگ صنف خودش انجام بدهد. در نتیجه یک ضرورت اضافه برای کانون نویسندگان وجود دارد.

○ اگر کانون آزادی را در صدر آرمان‌هایش قرار بدهد، همه چیز حل است و قابل بحث نیست. اما شما در صحبت‌هایتان گفتید که مسایلی در کانون وجود داشت که نگذاشت این آزادی در صدر قرار بگیرد. اگر ممکن است توضیح بدهید چه مسایلی باعث شد که آزادی در صدر قرار نگیرد؟

علیزاده: سیاست‌زدگی و جایگزینی التزام سیاسی، به جای تعهد هنری و فرهنگی، جریان خلاقیت را رو به تباهی می‌برد. آسیب و زیانی که از این رهگذر نصیب ما شده، خلوص ناب هنرمند و مخاطبین آثار هنری را آن‌چنان درهم ریخته که سایهٔ تاریک آن هنوز هم بر سر ما سنگینی می‌کند. آیا در چندسال پیش از انقلاب و اولین سال‌های بعد از آن، اگر کسی پیشنهاد تشکیل کانون را نه بر مبنای سیاست‌زدگی که بر اصل استقلال هنری و فرهنگی و اعتبار آثار خلق‌شده طرح می‌کرد، همه او را به ریشخند نمی‌گرفتند؟ و اصلاً آیا در آن سال‌ها امکان برپایی چنین نهاد مستقلی وجود داشت؟ کانونی که آزاد از هرچه تعلق دربرابر هر نوع سیاست‌زدگی، بی‌فکری ژورنالیستی و بربریت دنیا متکی به ذات خود باشد؟ وقتی که گفته می‌شود آزادی بی‌حصر و استثناء، آیا جرئت آن را داریم که بی‌حصر و استثنا بودن را از خودمان شروع کنیم؟ یکی از بنیانگزاران کانون، آل احمد است. ما می‌بینیم که آل‌احمد به‌راحتی اعتراف می‌کند. یعنی جرئت آن را دارد که این آزادی بی‌حصر و استثنا را در قبال خودش هم انجام دهد. مثلاً در کتاب «سنگی بر گوری»، به نقاط ضعف خودش و مسایل بسیار پنهان زندگی‌اش اشاره می‌کند و به نحوی از خودش انتقاد می‌کند و به خواننده این ادراک و جرئت را می‌دهد که پاره‌ای از مسایل او را زیر سئوال ببرد. خوب، نوشتن چنین کتابی شجاعت و جرأت می‌خواهد. ژان ژاک روسو، نویسنده‌ای که اندیشه‌هایش از انگیزه‌های اساسی انقلاب کبیر فرانسه بوده است، علاوه بر کتاب‌هایی که در زمینهٔ روان‌شناسی تربیتی و اجتماعی، یکی از ارزشمندترین کتاب‌هایش ـ که مقام او را در نظر من بالاتر می‌برد ـ «اعترافات» است. این آزادی بی‌حصر و استثناء را اول در مورد خودش رعایت می‌کند و انجام می‌دهد. یعنی پنهانی‌ترین زوایای زندگانیش را در شرایطی آشکار می‌کند که جامعه نمی‌تواند بپذیرد و او را به نحوی تحقیر می‌کند، از بعضی محافل می‌رانند و تبعیدش می‌کنند و مسایل دیگر. ولی روسو به سادگی، به منش روستایی خودش، به دستپاچگی‌اش در محافل اشرافی و به ضعف‌های روانی و اخلاقی و هرچه دارد اشاره می‌کند. بعدها این آزادی و آزادگی را باز در کتاب‌های دیگران، مثل کلمات «سارتر» یا «ماندارانها»ی سیمون دوبووار یا کتاب‌های کامو و دیگران می‌بینیم که در نهضت مقاومت فرانسه هستند، و در طیف بسیار گستردهٔ جهانی روی اندیشه‌های دنیا اثرگذار بودند و در زمان حیاتشان مرجعی بودند بدون هیچ نوع وابستگی. من البته ادعای داشتن هیچ نوع اندیشهٔ سیاسی را ندارم و این مسایل را جزیی از آرمان‌های انسانی می‌دانم و به کاربرد ادبی آن‌ها بیش از هر چیز می‌اندیشم.

میلان‌کوندرا با بیان خاطره‌یی از یکی از دوستان خود ـ که فیلسوفی نامدار بوده، به این تباز جهانی اشاره می‌کند: پلیس دستنویس هزار صفحه‌یی فیلسوف را مصادره کرده؛ نوشته‌ای که ده سال عمر بر سر کار آن گذاشته و تنها نسخهٔ آن همان بوده که ضبط شده. دربارهٔ امکان برپا کردن جنجالی بین‌المللی به وسیلهٔ فرستادن نامه‌ای سرگشاده به خارج از کشور گفت و گو می‌کنند، می‌دانند که مخاطب نامه باید چهره‌یی باشد ورای سیاست، چهره‌یی سرشناس و فرهنگی ـ که نمایندهٔ ارزشی والا و اخلاقی باشد، اما می‌مانند که چه کسی؟ فیلسوف غارت شده، پس از یک دورهٔ طولانی تردید، نامه را می‌فرستد، خطاب به ژان پل سارتر. کوندرا تأیید می‌کند که سارتر، آخرین چهرهٔ فرهنگی بزرگ جهانی بود، اما از یاد نمی‌برد که او همان کسی‌ست که با طرح نظریهٔ «التزام» خود برای تبعید فرهنگ، مبنایی نظری تأمین کرد. سارتر به سرعت با چاپ اعلامیه‌ای در لوموند به نامهٔ دوست کوندرا پاسخ می‌دهد. پلیس پس از نزدیک به یک سال، دستنویس فیلسوف را پس می‌دهد؛ کاری که بدون ملاحظهٔ سارتر و انعکاس جهانی آن، شاید به این سادگی عملی نبود. کوندرا می‌گوید روزی که سارتر را به خاک می‌سپردند، خاطرهٔ دوست پراگی‌ام در یادم زنده شد: اکنون نامهٔ او دیگر گیرنده‌یی پیدا نخواهد کرد.

در جهان امروز این مرکزیت هنرمند، اندیشمند یا هر آدم خلاّق دیگری کمرنگ‌تر و کمرنگ‌تر می‌شود، به‌نحوی که اکنون، در مقیاس جهانی تجمعی داریم از آدم‌های کم‌توان‌تری که مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که به این میزان برد و کارسازی ندارد. کانون نویسندگان اگر که در مسیرهای درست حرکت کند، هنوز می‌تواند برای هر کسی و نه لزوماً برای اعضای کانون، برای هر انسانی که درگیر چنین ضایعاتی می‌شود، حکم یک مرجع را داشته باشد، بدون هیچ وابستگی. یعنی طبیعتاً کانون نویسندگان زیر بار هیچ نوع وابستگی نمی‌رود و ماکانون را به این ترتیب قبول داریم که قائم بالذات و بدون وابستگی است. درنتیجه اعتبارش را از قائم‌بالذات بودنش کسب می‌کند. امیدوارم که کانون در چنین مسیری پیشرفت کند و به چنان مقامی برسد.

○ صحبتی هست بر این مبنا که زمانی فعالیت مجدد کانون «جایز» است که فعالیت دیگر کانون‌ها یا احزاب هم ممکن باشد. نظر شما چیست؟

صلاحی: راستش من در سیاست وارد نیستم و هر حرفی بزنم، ممکن است با یک‌برداشت‌های خاصی همراه باشد. ولی در مورد تشکیل خودِ کانون، معتقدم که همیشه لازم است. نویسنده جماعت درست مثل بندبازانی هستند که روی طناب راه می‌روند. منتها فرق ما با بندباز در این که بندباز می‌داند که اگر به زمین بیفتد روی تشک می‌افتد و روی زمین پخش و پلا نمی‌شود، ولی نویسنده آن تشک را در زیر خودش ندارد. این کانون باید به منزلهٔ آن تشکی باشد که اگر نویسنده افتاد سر و کله‌اش داغان نشود. خود تشک هم نباید جا خالی بدهد.

○ *ضرورت تشکیل و فعالیت مجدد کانون را چقدر ضروری می‌دانی؟*

صلاحی: در شمارهٔ قبل «تکاپو» خواندم که یکی از دوستان گفته بود که انواع و اقسام سانسور وجود دارد ولی حالا سانسور اقتصادی هم اضافه شده. مثلاً به تو می‌گویند که تو آزادی که هرچه می‌خواهی دربیاوری ولی یک شرایطی ایجاد کرده‌اند که تو هیچی نمی‌توانی دربیاوری غیر از پدر خودت، اگر کانون از این نظر هم توجه داشته باشد، خوب است. باید نویسنده از لاکتابی دربیاید و کمکی به او بشود به هرحال کانون ضروری تا بتواند به این‌جور مسایل توجه داشته باشد.

○ *به ظاهر یکی از شرایط حاد و ضروری وجود کانون، چه بالقوه و چه بالفعل، مقابله با سانسور است. آیا اگر روزی سانسوری وجود نداشته باشد، آن موقع ضرورت کانون منتفی است؟*

صلاحی: آن موقع مثلاً اگر ناشری حق تو را بخورد و تو نمی‌توانی یا رویت نمی‌شود با او دربیفتی، کانون این کار را می‌کند. به‌هر حال وجود یک اتحادیهٔ صنفی و همیشه و در هر شرایط لازم است. منتها صنف ما با صنف کله‌پز فرق می‌کند. چون کار ما با قلم است، درگیر مسایل دیگری هم می‌شویم که آنها نمی‌شوند. آنها چیزی نمی‌نویسند که به کسی بربخورد. یا مثلاً آن کفتربازی که عضو کانون کفتربازهاست وقتی کفتر هوا می‌کند، به جایی برنمی‌خورد ولی کار ما کمی برخورنده است.

زراعتی: در مورد ضرورت و نقطهٔ عزیمت باید بگویم که ما اگر نگاهی به گذشته بکنیم، می‌بینیم که اولین کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ تشکیل می‌شود (که البته ماهیتاً با کانون نویسندگان متفاوت است، اما از آن نظر که به‌هرحال یک گردهمایی اهل قلم است از آن یاد می‌کنیم). بعدش دیگر هیچ خبری نیست و اگرچه هفت سالی تا سال ۳۲ باقی است که آزادی نسبی وجود دارد ولی تا سال ۴۶، ۴۷ باز هم اتفاقی نمی‌افتد. در این سال‌هاست که کانون تشکیل می‌شود و پس از مدتی درش تخته می‌شود تا سال ۵۶، باز سه‌چهار سالی فعال است تا اوایل سال ۶۰. آنگاه ما یک ده سالی وقفه داریم تا امروز که این بحث‌ها مطرح می‌شود. به‌گمان من بهتر است به‌جای این‌که بگذاریم بیست سال از این قضایا بگذرد و حافظه‌ها پریشان یا پاک شود، امروز در مورد همهٔ مسایل صحبت کنیم و بنویسیم. مثلاً راجع به زمستان سال ۶۷ که دوستان دور هم جمع شدند و این ضرورت را احساس کردند و متأسفانه باز با همین مباحث کلی و شعاری روبرو شدیم، با یک‌سری کلی بافی‌ها و شعارهای تند و گُنده که البته به گمان من دلیل‌های مهم روان‌شناختی پشت آن خوابیده است. ساده‌ترین دلیلش البته این است که راحت‌ترین کار انکار است و بی‌مسئولیت‌ترین چیز همان کار نکردن است. این کاری ندارد که حرف‌های خوشگل و گنده‌تر از اعلامیه حقوق بشر بزنیم. البته کسانی این‌جور حرکت‌ها را می‌کنند که می‌خواهند افراط یا تفریط‌های گذشته‌شان را لاپوشانی کنند. برخی، روزگاری به آزادی اعتقاد که نداشتند، هیچ، بلکه به‌نوعی، برخی حرکت‌های ضدآزادیخواهانه را هم تأیید و توجیه می‌کردند. حالا قضایا برعکس است. دوستان آزادیخواه دوآتشه شده‌اند. حرکت سال ۶۷ به‌همین دلایل بی‌نتیجه ماند. بحث‌هایی بود مثل برگزاری شب شعر و بزرگداشت مثلاً سی‌امین سال‌مرگ نیما و بزرگداشت‌های فروغ و هدایت که با همهٔ این کارهای فرهنگی ـ به‌بهانه‌های واهی ـ مخالفت شد تا این‌که رسیدیم به نوشتن یک اعلامیهٔ

اعتراض‌آمیز علیه سانسور. در آن زمان، ابتدا تعبیر «رنجنامه» برایش انتخاب شد. ولی آن‌قدر سنگ‌اندازی شد که عملاً به مسئله‌ای برخورد کردیم که هیچ کاری نمی‌شد کرد. تا امروز که این بحث‌ها پیش آمده است. یعنی ما به نوعی برگشته‌ایم به عقب، به پنج سال پیش... این حرف به معنای آن نیست که در این سال‌ها و در این فاصله ضرورت فعالیت کانون نویسندگان مطرح نبوده است یا این‌که حالا بهتر است شرایط را بررسی کنیم و ببینیم نقطهٔ عزیمت چیست و چگونه است. به‌نظر من، همیشه ضرورت ادامهٔ کار کانون نویسندگان وجود داشته و دارد. حتا اگر به‌فرض محال ـ که محال نیست ـ روزی روزگاری سانسور وجود نداشته باشد، باز هم وجود کانون ضروری است؛ کانونی که مدافع حقوق صنفی نویسنده و شاعر و اهل قلم باشد. در کشورهای پیشرفته و دموکرات و آزاد، انجمن قلم و کانون نویسندگان هم قدمت بیش از صد ساله دارد و فعالیت بسیار زیاد. فقط هم مسئلهٔ دفاع از حقوق صنفی مطرح نیست. کانون جمعیتی است که می‌تواند وجدان بیدار جامعه و ملت باشد و همیشه چون وجدان آگاه عمل کند و تذکر به‌موقع بدهد. اما یک واقعیت دیگر هم فعلاً هست، و آن این‌که هفت هشت سال پیش امکان انتشار مجله‌ای مانند «نکاپو» نبود تا مثلاً کوشان بیاید نویسندگان مملکت را صدا کند که دور هم بنشینند و در مورد کانون حرف بزنند. حالا امروز امکان انتشار این مجله و مجلات دیگر تا حدّی به‌وجود آمده است. در دورهٔ سیاه حکومت رضاشاه هم امکان کار نبود، می‌بایست آن وقایع سال بیست اتفاق بیفتد تا پنج سال بعد، گروهی نویسنده دور هم بنشینند و کنگرهٔ نویسندگان را راه بیندازند. نکتهٔ مهمی را خانم علیزاده اشاره کرد که به‌نظرم خیلی مهم است و آن این‌که اگر ما به آزادی بی‌حد و حصر اعتقاد داریم، باید اوّل از خودمان شروع کنیم. آل‌احمد را که مثال زدند شاید خیلی استثنا باشد. همهٔ نویسندگان در تمام کشورهای جهان، یادداشت‌های خصوصی دارند و این نوع نوشته‌ها با در زمان حیاتشان منتشر می‌شود و یا پس از مرگشان. ما این زمینه و این بخش ادبی را نداریم. آنچه را هم که داریم، هیچ نشانی از زندگی خصوصی آدم‌ها را روشن نمی‌کند. یعنی ما همیشه به نوعی پنهان‌کاری می‌کنیم. و نتایج وحشتناکش را هم همیشه شاهدیم. این یک معضل تاریخی است. فریاد و فغان حافظ هم از تزویر و ریا بلند بوده است. امروز هم همین‌طور است. این مشکلات جامعه و این خرابی‌ها را با ده سال کار و کوشش و به‌یاری این نیروی جوانی که داریم، می‌توانیم درست کنیم، ولی متأسفانه با این نسل جوان که در این پانزده ساله رشد کرده ـ زمان انقلاب بچهٔ چهار و پنج ساله بوده و حالا شد جوان برومند بیست ساله ـ نمی‌توان کاری کرد. دو نسل از دست رفته و اثر مخربی رویش گذاشته شده. همه چیز با تزویر و ریا آغشته است و معیارهای اخلاقی از میان رفته است. نویسنده و شاعر و اهل قلم هم درگیر و اسر چنین معضلی است. ما هم ریا و تزویر می‌کنیم. نمی‌آییم مشکلاتمان را عیان مطرح کنیم. بنا می‌کنیم به شعارهای گنده دادن و سنگ‌های گنده برداشتن. دایم می‌ترسیم مبادا دامن عفتمان ـ خدای ناکرده ـ لکه‌دار شود. من دلیل این ترس را نمی‌فهمم. کوشان به نکته‌ای اشاره کرد. صحیح است. نمی‌شود در نبود احزاب و نهادهای دموکراتیک دیگر، کانون نویسندگان دموکرات تشکیل داد. مثل آن است که بچه‌ای فقط یک عضو بدنش رشد کند و بقیه همان‌طور باقی بماند. این یعنی ناقص‌الخلقگی. اگر کانون در چنین شرایطی تشکیل شود، نشانهٔ نوعی ناهماهنگی و نقص عمده است. مگر آنکه انواع و اقسام کانون‌های صنفی و سیاسی اجتماعی دیگر هم امکان فعالیت پیدا کنند. مثلاً کانون فرهنگیان، استادان، معلمان و غیره... امّا این حرف به معنای آن نیست که حالا که امکان فعالیت کانون نیست، پس حرفش را هم نباید بزنیم. نه، باید بحث کرد. باید گفت و شنید و مطرح کرد. مثلاً در همین نشست امروز ما، گمان نمی‌کردم این همه نکته‌های اساسی و جالب مطرح شود. در واقع، بحث و برخورد عقاید مهم و لازم و سازنده است تا بتوانیم به نتیجه‌ای برسیم و در یک حرکت و عمل اجتماعی دور هم جمع شویم و اسمش را بگذاریم کانون نویسندگان ایران. این مهم است که بنشینیم حرف‌های همدیگر را بشنویم و از همه مهم‌تر همدیگر را تاب بیاوریم.

○ آیا کانون باید منتظر باشد تا شرای برای ***همهٔ احزاب و گروه‌ها پیش بیاید یا با توجه به این که ما در کانون فرد داریم، گروه نداریم، و کانون نمی‌تواند مبلّغ یک ایدئولوژی باشد و مجتمع افرادی است با ایدئولوژی‌های گوناگون و با توجه به این‌که کانون نویسندگان می‌تواند زمینه و امکانی باشد برای تمرین دمکراسی و می‌تواند زمینهٔ تشکیل و ایجاد احزاب را مهیّا کند***،باز هم فکر می‌کنید *فعال شدن کانون یا نویسندگان*، وابسته به‌حضور *شرایط است*؟

ـ سپانلو: من به این قضیه معتقدم که کانون نویسندگان به‌تنهایی نخواهد توانست در جامعه‌ای که سایر سازمان‌های صنفیِ دموکراتیک فعالیت ندارند، ادامهٔ حیات بدهد. راجع به فرمایش شما هم من فکر نمی‌کنم که کانون نویسندگان چنین وظیفه‌ای داشته باشد که به افراد خودش کار تشکیلاتی بیاموزد.

ـ نظر من تمرین دمکراسی بود و نه کار تشکیلاتی.

اما یک نکتهٔ مهم وجود دارد. اگر فرض کنیم که جامعه دارد گشایش پیدا می‌کند و جای فعالیت برای اصناف هم باشد، چرا ما باید منتظر باشیم تا ده تا سازمان دیگر تشکیل بشود، و بعد ما کانون را تشکیل بدهیم؟ در حالی که کانون به‌خاطر عام بودنش از لحاظ فکری، ان‌شاءالله فرقه‌گرا نیست و همیشه می‌تواند در این کار پیشتاز باشد. چون کانون نویسندگان از آزادی‌های عام دفاع می‌کند. فقط از آزادی وکلای دادگستری یا معلمان که حرف نمی‌زند. همه می‌توانند از این کانون استفاده کنند. در نتیجه به این مرحله می‌رسیم که به‌قول تقی رفعت که در پاسخ به ملک‌الشعرا بهار گفته بود مثل این است که یک پرنده بگوید من نمی‌پرم مگر این‌که در پرواز قرار بگیرم. حالا ما چرا باید منتظر باشیم که در پرواز قرار بگیریم؟ در حالی که کارکرد ما پریدن و مطرح کردن این مسایل است. اگر می‌گوییم کانون نویسندگان بدون کانون‌های دیگر نمی‌تواند تشکیل بشود، این را به‌جای حرف در عمل نشان بدهیم. بعضی از رفقایمان از شدت حس منزه‌طلبی و پاکدامنی هیچ عملی نمی‌کنند، در کنار کسانی قرار می‌گیرند که به انواع وسایل، به انواع بهانه‌ها مثل تهاجم فرهنگی می‌خواهند ما را بی‌عمل بکنند. من فکر می‌کنم که این تندروی‌ها معنی‌اش هرگز نرسیدن است. اگر کانون در آینده تشکیل بشود، اگر تشکیلات دموکراتیک مشابهی نباشد، عملکردی نخواهد داشت. ولی بهتر است که ما در عمل این را به‌اثبات برسانیم. نکته‌ای هم در بحث‌ها پیش آمده با توجه به مقاله‌ای که در روزنامه اطلاعات راجع به کنگرهٔ نویسندگان ایران درآمده بود. باید بگوییم که این کنگرهٔ نویسندگان ایران فقط اسماً شبیه به یک تشکیلات مثل کانون نویسندگان بود. من اخیراً که اسناد آن کنگره را ملاحظه کردم، متوجه شدم که کنگره‌ای در خانهٔ «وکس» یعنی در انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی تشکیل شده و حرفی که میزبان کنگره از زبان برخی نویسندگان می‌زند این است که کنگرهٔ نویسندگان وظیفه‌اش این است که برای نویسندگان «عملکرد» تعیین کند. یعنی به نویسندگان بگوید که راجع به چه چیزهایی بنویسید. یادتان باشد که این دورانِ ژدانف است. آن وقت با چنین فکری که از سوی آدم‌های باسواد بیان شده از احسان طبری تا بزرگ علوی و فاطمه سیاح و آقای ملک‌الشعرای بهار تزِ متقابل که اصلاً هنرمند آزاد است و نباید تعهّد داشته باشد، از طرف کسانی بیان می‌شود که بلد نیستند. مثل علی‌اصغر حکمت. و آن‌ها که بلد هستند پاسخ بدهند، نظیر هدایت، خانلری یا نیما، لابد جرأت نمی‌کنند خلاف نظر میزبان چیزی بگویند. در نتیجه قطعنامهٔ کنگره به شکلی به نویسندگان دستور می‌دهد که شما موظفید این‌طوری بنویسید. درست رهنمودِ ژدانفی. و این کنگرهٔ نویسندگان تشکیل شد تا بگوید که نویسندگان باید از حزب دستور بپذیرند. در حالی که نویسنده از وجدان خودش دستور می‌گیرد. این است که به آن مقالهٔ روزنامهٔ اطلاعات اشاره کردم چون ممکن است که در بحث‌های بعدی دایماً مطرح شود که قبلاً یک کنگرهٔ نویسندگانی هم بوده، باید بگوییم که کانون نویسندگان ایران ماهیتاً و عملاً با آن چیزی که به‌نام کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ تشکیل شد متفاوت است، و حتا می‌شود گفت که با هم متضادند.

○ ***یکی از بحث‌ها می‌گوید، کانون نویسندگان ایران برای این‌که بتواند علمش را بلند کند، بهتر است که منشور و اساسنامه‌ای داشته باشد که بشود آن را به‌ثبت رساند، نظر شما چیست؟***

ـ علیزاده: من البته در مورد جزییات حقوقی مسئله قانون نمی‌توانم اظهارنظر کنم چون در خودم چنین صلاحیتی نمی‌بینم ولی این‌طور که از ظواهر برمی‌آید، در شرایط فعلی امکان ثبت کانون نیست، و بیشتر اعضا هم هیچ اصراری ندارند که بر مبنای قوانین دست و پاگیر برای نویسنده کانون را فعال کنند. چون به ثبت رساندن کانون به‌طور قطع عوارضی جانبی خواهد داشت، یعنی ما جوابگوی بعضی از سئوالات خواهیم شد. چون کانون رسمی باید مواضع خودش را در قبال بعضی از مسایل اجتماعی روز روشن کند و به ثبت رساندن کانون باعث می‌شود که این مواضع را روشن کنیم. درحالی که آن‌طور که شایستهٔ وجدان فردی و اجتماعی و آزادی‌خواهی ماست، آیا می‌توانیم پاسخی بدهیم؟ چون عملاً به گرهٔ کور برمی‌خوریم و باید دور یک دایرهٔ باطل بچرخیم، صلاح نمی‌دانم که کانون تلاشی برای به ثبت رساندن و قانونی‌کردن خودش داشته باشد، چون قانونی‌شدنش پیامدهایی دارد که به‌طورقطع نمی‌توانیم از عهده‌اش برآییم.

صلاحی: من فقط باید بگویم ثبت است بر جریدهٔ

عالم دوام ما! من کلاً از ثبت بدم می‌آید چون سه ماه است که ثبت و محضر برای یک وام‌کوچولو مرا علاّف کرده. من همیشه از ثبت می‌ترسم. اما نمی‌دانم چرا بعد از ثبت آدم خیالش راحت می‌شود!

زراعتی: به‌نظر من، الان جای بحث ثبت کانون نیست. لزومی هم ندارد که وقتمان را در این مورد تلف کنیم. اگر روزی روزگاری لازم شد، چه اشکالی دارد؟ چند تا حقوقدان براساس اعلامیهٔ حقوق بشر، حرکت می‌کنند. اگر به قانون یا قوانینی برخوردند که سدّ و مانع کانون بود، بحث می‌کنند راجع به آنها. به‌هرحال ما تکیه‌گاهی داریم و ممالک جهان و حکومت‌ها هم این میثاق بین‌المللی را امضاء و تأیید کرده‌اند. اکنون زمان بحث و گفت‌وگو است، این‌که با نظرها و فکرهای همدیگر آشنا شویم و مهم‌تر از آن همدیگر را تحمل کنیم. یعنی تمرینکی برای آن دموکراسی که همه حرفش را می‌زنیم.

کوشان: با توجه به این‌که منشور کانون در یک شرایط خاصی نوشته شده و این منشور در چند مقطع که کانون می‌خواسته فعالیت کند، تغییر کرده، شما فکر می‌کنید که اگر امروز شرایط برای فعالیت مجدد مهیا بشود و مجمع عمومی تشکیل بشود، آیا منشور موجود که از سال ۵۷ باقی‌ست باید همین‌طور که هست به مجمع ارائه بشود یا باید در آن اصلاحاتی کرد؟

سپانلو: فکر می‌کنم منشور فعلی در اصول اساسی خود (آزادی قلم ـ حقوق صنفی)، سالم است و برای فعالیت کافی‌ست ولی این به این معنا نیست که هرگز در آن عیبی پیدا نخواهد شد. مسلماً عیوبی در مواد عادی هست که می‌باید خود کانون تشخیص بدهد تا آن عیب‌ها را برطرف کنیم. بنده هم به عنوان یک عضو می‌توانم بگویم که در عمل با چه نقایصی مواجهیم که باید اصلاح شود. ولی ارکان کار کانون نویسندگان که بر اساس قلم و از آزادی بیان و دفاع از حقوق صنفی نویسندگان است، این در منشور وجود دارد و اساس کارِ ماست. در حقیقت ساختمان حقوقی آن، شرط فاسدی ندارد که کل قضیه را فاسد کند. بلکه ایراداتی هست که می‌توانیم آن‌ها را برطرف کنیم. اما جدا از این لازم است بگویم گویا ما در یک جهانی داریم بحث می‌کنیم که مشکل فقط مشکل توافق ماست که چگونه کانون را درست کنیم یا چگونه آن را ثبت کنیم و غیره و غیره. چندان امیدوار نیستم که این توهم ما حقیقت داشته باشد و تصور من این است که گروه‌ها و آدم‌های متنفذی نشسته‌اند و منتظرند ببینند آخرِ حرف ما چه می‌شود و بعد به ما بگویند که «شما ول‌معطلید، چی دارید می‌گویید؟» نهایت این است که می‌خواهند از حرف‌های ما، ما را بهتر بشناسند برای روزی که بخواهند ما را تخطئه کنند. بگویند آن‌جا آنارشیست‌ها هستند، حقوق بشری‌ها هستند، اصلاح طلب‌ها هستند، نقطهٔ عزیمتی‌ها هستند، اساسنامه چی‌ها هستند، منزه طلب‌ها هستند. البته من دارم این کلمات را پیشاپیش به آنها یاد می‌دهم! می‌گویند او جزو اساسنامه‌ای‌ها بود، او جزو آنارشیست‌هاست، او جزو حقوق بشری‌هاست، او جزو آزادی مطلوعاتی‌هاست. و یا او جزو بی‌حصر و استثنایی‌هاست! و حرف‌هایی از این نوع برای تخطئه کردن. من می‌گویم که ما خودمان این کار را نکنیم که آنها به این آزمایش نرسند. بگذاریم به آن لذت برسند که نگذارند ما کار خودمان را بکنیم. بحث‌های ما دارد به جایی می‌رسد که خودمان هیچ کاری نکنیم و به نظرم آن‌ها را از یک طعمهٔ خوب محروم می‌کنیم. باید اقدام کنیم و یک بهانه‌ای بدهیم برای فحاشی کردن.

○ فکر می‌کنید که منشور کانون نویسندگان به همین شکلی که هست باید به مجمع عمومی پیشنهاد بشود یا نه؟ به‌نظر می‌رسد موضوع‌های بحث‌برانگیز در آن باشد؟ یکی آزادی برای تمام گروه‌های سیاسی و دیگری آزادی برای تمام خلق‌ها.

علیزاده: همان‌طور که آقای سپانلو گفت، در کلیات منشور و در مسایل اساسی آن نیاز به بحث زیادی نیست. چون تا آن‌جا که مطالعه کرده‌ام تقریباً کامل است. اما در مورد جزییات آن، از آن‌جا که ما درحال تمرین دموکراسی هستیم، به تنهایی نمی‌توانم اظهارنظر کنم. بنابراین فکر می‌کنم که نه پس از ثبت‌شدن احتمالی آن، بلکه در همین جلسات ابتدایی، باید آن را به رأی و بحث بگذاریم و ببینیم که نظریات گوناگون چیست و اگر از طرف نک‌تک ما پذیرفتنی بود، بپذیریم و اگر نپذیرفتنی نبود، که هیچ. مثلاً آزادی خلق‌ها و آزادی گروه‌های سیاسی، اصلاً نمی‌دانم این جزو رسالت‌ها و وظایف کانون نویسندگان هست یا نه؟ آیا در سال ۴۶ و ۴۷ که کانون نویسندگان اولین گام‌ها را برمی‌داشت، اصلاً آزادی خلق‌ها و آزادی گروه‌ها در منشور کانون بود یا خیر؟ باید از آقای سپانلو بپرسم.

سپانلو: نه، نبود، این دو نکته به این شکل در سال ۵۸ آورده شد. یعنی یک عده قلمزن سیاسی‌کار که در سال ۵۷ آمدند و اغلب‌شان در ۵۹۰ رفتند با تبانی قبلی یک بند پیش‌نویس «موضع» را رد کردند و یک شکل دیگر جایش گذاشتند. منتهی همان‌طور که گفتم این‌ها فروع است و اصول، آن دو اصلی است که اشاره شد.

علیزاده: بله، در سال ۵۷ تحت شرایط انقلابی به منشور اضافه شده و نمی‌دانم که همچنان می‌تواند تداوم پیدا کند یا نه، چون مسئلهٔ حساسی‌ست بهتر است این را به بحث بگذاریم.

صلاحی: به نظر من نمی‌شود به اساس خانه دست زد اما بعداً می‌توان بنابه احتیاج، یک انباری به آن اضافه کرد یا چیزهای دیگری، بعضی از تغییرات بنابه ضرورت لازم است. اما مبنا را نمی‌شود دست زد. یعنی همان آزادی عقیده و بیان و منافع صنفی. حالا که دنیا زیر و رو شده و تمام شرایط و فرمول‌ها در دنیا عوض شده، یکی که تا ده سال پیش منفور بود، حالا محبوب است. این است که خواه ناخواه در نظرهای ما هم تأثیر خواهد گذاشت.

زراعتی: من هم نظر دوستان را دارم. اصول همان است که همه قبول دارند. گمان نکنم کانون نویسندگان روزی، بیاید بگوید که مثلاً ما آزادی عقیده و بیان را قبول داریم، اما آزادی گروه‌ها و آزادی خلق‌ها یا اقوام یا هرچه و به‌طور کلی آزادی سیاسی را قبول نداریم. اضافه شدن چنین نکاتی بنابه شرایط و ضرورت بوده و تابع اصول است. وقتی می‌گوییم آزادی نشر و عقیده و قلم، همهٔ اینها در آن مستتر است. البته این اساسنامه ـ مثل هر چیز دیگری ـ وحی مُنزل نیست که نباید به ترکیبش دست بزنیم. نه، در بعضی شرایط شاید لازم نشود چیزهایی تغییر کند، اضافه یا کاسته شود. من شخصاً نظری ندارم. ولی معتقدم که جمع آگاه ـ بر آگاه بودن جمع تأکید دارم ـ هیچ وقت خطا نمی‌کند و هرگاه این جمع به‌نتیجه‌ای برسد، طبیعتاً من هم آن را خواهم پذیرفت. اصلاً دموکراسی و تمرین دموکراسی یعنی همین.

○ ما در اساسنامه کانون داریم که فراخوان توسط هیئت دبیران تشکیل می‌شود یا آن شرایطی که در آن مستتر است. حالا سئوالم این است که اگر هیئت دبیرانی نباشد یا اگر هیئت دبیران باشد و صلاح ندانند که فراخوان بدهد، ولی جامعه نبضش بزند که باید در این شرایط فراخوان داد، ما چه باید بکنیم؟ تجربهٔ شما چیست؟

سپانلو: این ماده که در سال ۵۸ اضافه شده، مربوط به امور فوق‌العاده نیست. این ماده هرگز فکر نمی‌کرده که کار کانون ممکن است ۱۰ سال یا ۲۰ سال عقب بیفتد. چون در آن صورت آمدیم و دبیران مُردند، یا دبیران تغییر موضع دادند، خوب کانون نویسندگان باید چلّه بنشیند در آرزوی عنایتِ دیکتاتوری پدرشاهی و اعقابش. به هر تشکیلاتی توجه کنید، اگر هیئت مدیره‌اش از بین بروند، مجمع عمومی تشکیل می‌شود و مدیرانی جدید می‌آیند. چون به هرحال مجمع عمومی عالی‌ترین مقام چنین تشکیلات‌هایی‌ست و می‌تواند از بالای سر هیئت دبیران و با حضور هیئت دبیران هر کاری که بخواهد، بکند. چه برسد به الان که در غیاب هیئت دبیرانی‌ست که وجود ندارند، عملاً در سال ۵۶ چنین کاری شد. دور هم جمع شدند و هیئت دبیران موقت تعیین کردند. گفتند این هیئت و تشکیلات کانون را راه بیندازد، و به قول حقوقدانان عقد فضولی انجام دهد، بعد مجمع عمومی بیایند و کارهای اینها را تأیید بکنند و هیئت دبیران اصل را انتخاب کنند که همین هم شد ـ اگر ما خدای نکرده به آن لحظه‌ای رسیدیم که همهٔ این مسایل مهم‌مان از بین رفت و تنها سئوال‌مان این شد که چه کسی باید دعوت کند، شما می‌توانید به عنوان یک گروه از نویسندگان، یک نفر، ده نفر، بقیه را دعوت کنید. چون مجمع عمومی هنوز حالت قانونی ندارد آن مجمع یک تشکیلات موقت انتخاب کند که آن تشکیلات مجمع عمومی را دعوت کنند و مجمع عمومی هیئت دبیران را تعیین کنند و به ادامهٔ کار تصمیم بگیرند. به هرحال این مسئله‌ای که یکی از رفقای ما عنوان کرده خیلی انتزاعی‌ست. یعنی که حتا جنبهٔ عملی هم ندارد. روزی که آن ماده را نوشتند، کسی فکر نمی‌کرد که کانون نویسندگان شاید ۱۵ سال یا ۵۰ سال تعطیل بشود.

علیزاده: **من از سرنوشت خیلی از اعضای هیأت دبیران خبر ندارم چون در جلسات کانون برای این‌که نقشی داشته باشم شرکت می‌کردم، اما نمی‌دانم که آن تشکل و آن هیأت دبیران چه سرنوشتی پیدا کردند. آقای سپانلو می‌گوید که تعدادی‌شان متأسفانه زنده نیستند، تعدادی‌شان از ایران رفته‌اند و آن‌طور که در گفت و گوها خوانده‌ام، فقط دو نفر از آن‌ها تشریف دارند.**

سپانلو: دو نفر از پنج نفر، که بدون علی‌البدل اکثریت هم ندارند. ضمناً، اگر به فرض محال، رأی‌شان نبود، کانون تشکیل شود آیا منطقی است که ۲ نفر ۲۰۰ نفر را منتر کنند؟

علیزاده: **من هیچ نظر خاصی در این مورد ندارم و فکر می‌کنم بهتر است این مسئله به‌بحث گذاشته شود.**

صلاحی: والله چه عرض کنم.

زراعتی: **همین‌طور است که دوستان می‌گویند. موافقم.**

○ متشکرم.■

پیام مدیر داخلی

تکاپو برای تکاپو

○ خانم‌ها و آقایانی که با شرایط مناسب مایل به همکاری در زمینهٔ امور آگهی‌ها و اشتراک مجله هستند، با ما تماس بگیرند.

○ مراکز آموزشی، فرهنگی، شهرداری‌ها، مؤسسه‌های خصوصی و دولتی، ادارات و ارگان‌هایی که فعالیت فرهنگی دارند، می‌توانند شعائر خود را به رایگان در تکاپو آگهی کنند.

○ تکاپو به ناشرین، مراکز نشر کتاب و کتابخانه‌ها، به‌مناسبت نمایشگاه بین‌المللی کتاب، ۵۰ درصد تخفیف آگهی و ۲۰ درصد تخفیف اشتراک می‌دهد.

برای اطلاع بیشتر با شمارهٔ ۶۴۶۱۷۸۸
مدیر داخلی تکاپو تماس بگیرید.

ناتان گارولز
ترجمهٔ اختر اعتمادی

گفتگو با ایزایا برلین

دو مفهوم ناسیونالیسم

هارولد ایساک در کتاب «بت‌های قبایل» نظریه‌ای ارائه می‌کند که طبق آن اینک ما شاهد تفرقه و جدایی‌طلبی ملت‌ها هستیم. در یوگسلاوی جنگ گستردهٔ قومی مدتی است آغاز شده است و کشور شوروی تبدیل به جمهوری‌های پراکندهٔ ملی گشته.

نظم جدید جهانی از خرابه‌های دیوار برلین پدید آمده است و به‌راهی می‌رود که منتهی به برج بابل است.

ریشهٔ این ملی‌گرایی چیست؟ این طوفان تفرقه و جدایی از کجا می‌آید؟

برج بابل به معنی وحدت وجود است؛ ساختمانی عظیم و یکتایی که سر به آسمان می‌ساید و در آن هر فرد زبان خاص خود را دارد.

و خداوند این وضع را دوست ندارد.

یک دعای عبری وجود دارد که با مشاهدهٔ تبهکاران زمزمه می‌شود: «*به‌نام خدایی که مخلوق‌های گوناگونی پدید آورده است.*» ما فقط می‌توانیم خوشحال باشیم که شاهد فروریزی‌ی حکومت مطلقه یا برج بابل شوروی هستیم که از لحاظ نتایجی که به‌بار می‌آورد ممکن است خطرناک باشد، منظورم تلخیِ برخورد میان ملیت‌هاست. اما متأسفانه این هم پدیدهٔ جدیدی نیست.

در عصر مدرن ما، ناسیونالیسم مفهوم آشنایی است. ناسیونالیسم هیچ‌وقت از بین نرفته است، همان‌طور که نژادگرایی هیچ‌وقت از بین نرفت. این دو پدیده، دو جنبش قوی هستند که اینک در بسیاری از نظام‌های اجتماعی درآمیخته‌اند.

هیچ کدام از متفکران قرن نوزدهم این مسئله را پیش‌بینی نکرده بودند. سن سیمون اهمیت بانک‌ها و صنایع را پیش‌بینی کرد. فوریر تضاد سرمایه‌داری را عنوان کرد. یاکوب برکهارت مجموعهٔ نظامی صنعتی را پیش‌بینی کرد. نظرات مارکس کمتر تحقق یافت. به‌جز روشن‌بینی مهم او دربارهٔ تأثیر تکنولوژی بر فرهنگ، تأثیر شرکت‌های بزرگ و برخورد طبقاتی بود.

همهٔ این متفکران متفق‌القول بودند که رژیم‌های امپریالیستی و دولت‌های بزرگ مسئلهٔ اصلی قرن بیستم خواهد بود و بالاخره روزی این مجموعهٔ ستم‌گر ـ امپراطوری انگلیس، امپراطوری اتریش، مجارستان و امپراطوری روسیه ـ که با استعمار مردم آن‌ها را زیر چکمه‌هایشان له می‌کردند، با یکدیگر در صلح و صفا زندگی خواهند کرد و سرنوشت خود را در خلاقیت و تولید نمایان خواهند کرد که البته این متفکران در اشتباه بودند.

بسیاری از فیلسوفان آزاداندیش قرن نوزدهم مخالف استثمار «توده‌های سیاه» توسط امپریالیسم بودند ولی هیچ‌کدام هم هرگز تصور روزی را نکردند که انسان آسیایی بتواند حکومت، پارلمان یا ارتشی از آن خود داشته باشد. آن‌ها بیشتر اروپامدار، می‌اندیشیدند.

در حقیقت غلبهٔ ملت‌های آسیایی بر قدرت عظیم اروپا یک شوک الکتریکی را در مغز هندی‌ها، افریقایی‌ها و دیگران ایجاد کرد و شهامتی عظیم برای استقلال ملی ایده‌های ضد امپریالیستی مهیا کرد. می‌توان گفت که در قرن بیستم هیچ جنبش چپ‌گرایی در آسیا، افریقا، هندوچین، مصر، الجزیره، سوریه یا عراق به موفقیت نرسید مگر این‌که همراه با احساست ملی‌گرایی بود.

ملی‌گرایی بدون تخاصم البته مقولهٔ دیگری است؛ این تفکر را من در آثار فیلسوف و شاعر بزرگ قرن هیجدهم آلمانی، یعنی یوهان گوتفرید هردر یافته‌ام. هردر اندیشهٔ «تعلق» را مطرح کرده است. هردر معتقد بود که انسان‌ها همان‌طور که به خوردن، آشامیدن و آزادی نیاز دارند، همان‌قدر هم نیازمند هم‌بستگی ملی و قومی هستند. محرومیت از گروه فرد به‌ورطهٔ تنهایی، اندوه و ملال می‌افکند. هردر معتقد است که بزرگترین این دردها نوستالژی است. انسان بودن یعنی این‌که قادر باشی در جایی که اقوام تو هستند خانه داشته باشی. از لحاظ هردر، هر انسانی وابسته به روحیهٔ ملی و قومی خاص خود است و در مجموعه‌ای از آداب و سنن و هنجارهای بومی رشد یافته است. زندگی فرهنگی چیزی نیست جز جریانی از همین سنت‌ها و تجارب ملموس تاریخی که قومی از سر گذرانده و اینک به همین ارزش‌ها، تکیه داده است.

بنابراین کسی می‌تواند افسانه‌های اسکاندیناوی را دریابد که برای مثال در سفر به انگلستان، مبارزهٔ خشن و سهمگین ملوان‌ها را در مقابله با طوفان‌های دریای شمال تجربه کرده باشد.

اندیشهٔ هردر دربارهٔ ملت عمیقاً ضد مخاصمه است. او به‌دنبال خودمختاری فرهنگی بود و برتری یک فرد را بر دیگری نمی‌پذیرفت. هردر معتقد بود که فرهنگ‌های گوناگون قادرند در کنار یکدیگر به زندگی ادامه دهند. هر فرهنگی ارزش برابری با فرهنگ‌های دیگر را دارد و شایستهٔ احترام است. پیروزی‌های الکساندر کبیر، سزار، شارلمانی از لحاظ هردر بدترین وقایع تاریخی بودند زیرا فرهنگ بومی را نابود کردند. البته هردر آن‌قدر زنده نماند تا نتایج پیروزی‌های ناپلئون را به‌چشم ببیند، اما از آن‌جا که سلطهٔ امپراطوری رم را تضعیف کرد، شاید که هردر او را می‌بخشید.

فقط یکتایی ارزش واقعی دارد، به‌همین دلیل هم هردر مخالف جهان‌گرایی فرانسوی در عصر روشنگری بود. از لحاظ هردر واقعیت‌های ابدی اندک هستند: زمان، مکان و زندگی اجتماعی ارزش

والا دارند.

البته قوم‌گرایی هردر منجر به پیدایی رایش سوم شد؛ و امروزه نیز قوم‌گرایی صرب‌ها آن‌ها را به جنگ با قوم‌گرایی کروات‌ها کشانده است و نیز همین قوم‌گرایی ارمنی‌ها و آذری‌ها را در مقابل یکدیگر قرار داده است و همین‌طور گرجی‌ها را در مقابل روس‌ها و حتا اوکراینی‌ها را در مقابل روس‌ها.

چگونه شور خودمختاری فرهنگی تبدیل به تخاصم ملی می‌شود؟

من در جایی نوشته‌ام که قوم‌گرایی مجروح، مثل شاخهٔ خم شده است، وقتی رها شود، با فشار به عقب برمی‌گردد. ناسیونالیسم، دست‌کم در غرب، نتیجهٔ زخم‌هایی بود که در اثر فشار ایجاد شده بود. در اروپای شرقی و امپراطوری شوروی زخمی عمیق و کهنه دیده می‌شود، بعد از سال‌ها فشار و زور کاملاً قابل فهم است که واکنشی خشن از جانب ملت‌هایی آزاد و رهبرانشان دیده شود.

گرچه به خود اجازه نمی‌دهم در مقابل حرف تاریخ‌نویسان آلمان اظهار وجود کنم، اما شخصاً معتقدم که ناسیونالیسم آلمان در قرن هفدهم حاصل سیاست‌های لویی چهاردهم است. در حالی که در بقیهٔ اروپا یعنی ایتالیا، انگلستان، اسپانیا و حتا کشوری مثل فرانسه رنسانس باشکوهی را در زمینهٔ هنر، اندیشه، سیاست و قدرت نظامی تجربه کردند، حال آن‌که آلمان پس از دورهٔ دورر، *گرونوالد* و *آلتدورفر* به‌جز در زمینهٔ معماری به‌واقع عقب ماند. فرانسوی‌ها، آلمانی‌ها را مردی ساده، روستایی، آبجونوش و بی‌استعداد می‌پنداشتند.

آلمانی‌ها در ابتدا به تقلید از فرانسوی‌ها پرداختند اما بعد و به‌ناگزیر واکنش‌ها آغاز شد. برخی از متفکران آلمانی این پرسش را مطرح کردند، «چرا خودمان نباشیم.؟»، «چرا از بیگانگان تقلید کنیم؟» بگذار فرانسوی‌ها تالارها، شاعران، نقاشان، سربازان و افتخارات خود را داشته باشند. مهم این است که انسان با روح خود، خدای خود و ارزش‌های اصیل ارتباط داشته باشد که به روح، زندگی درونی و حقایق مسیحی نزدیک است.

در سال ۱۶۷۰ اندیشه‌های جنبش ملی پرهیزگاران آلمانی آغاز شد که سردمدارانش *کانت*، *هامان* و دانشمندان پروس شرقی می‌بودند و ضدیت با سلطهٔ رم در بطن آن دیده می‌شد. و به همین دلیل بود که وقتی در سال ۱۷۲۰ «توماسیوس» متفکر آلمانی در دانشگاه سخنرانی کرد ترجیح داد که زبان این سخنرانی آلمانی باشد و نه لاتین که رسم معمول بود.

امروزه گرجی‌ها و ارمنی‌ها تلاش می‌کنند با پشتوانهٔ افتخارات نیاکان قوم خود در مقابل امپراطوری روسیه خودی بنمایانند. ادبیات ارمنی و گرجی به‌رغم سلطهٔ استالین باقی مانده است. *ایساکیان* و با *شیولی* شاعران درخشانی بودند. ترجمه‌های *پاسترناک* از وازیشاولا و تبیدزه به‌یاد ماندنی است.

دیر یا زود جنگ و ستیز آغاز خواهد شد. مردم از فشار و فرمان ملت غالب خسته می‌شوند و درگیر بحران ملی می‌گردند: «چرا باید از آن‌ها اطاعت کنیم؟»، «آن‌ها چه حقی دارند...؟»، «پس خود ما چه؟»، «مگر خودمان نمی‌توانیم؟»

همهٔ این شاخه‌های خم شده ممکن است در نهایت نظم ایدئولوژیک جهانی را تغییر دهند. فروپاشی سیستم شوروی می‌تواند آخرین حرکت در انهدام ایده‌آل‌های وحدت، آزاداندیشی عقلی و جهان‌گرایی باشد. و همهٔ این‌ها اینک فرو ریخته است.

حق با شماست، روسیه بهترین مثال در مورد درک غلط از LUMIERES است. بسیاری از غرب‌گرایان روسی به این دلیل شیفتهٔ متفکران قرن هیجدهم فرانسه شدند که آن‌ها برعلیه کلیسا و گرایشات مرتجعانهٔ آن جنگیدند. *ولتر* و *روسو* قهرمان بودند زیرا که طالب آزادی در مقابل ارتجاع بودند. اما حتا نویسندهٔ رادیکالی چون *هرزن* هرگز ادعای کندورسه را دربارهٔ حقایق ابدی نپذیرفت. او مخالف بت‌پرستی جدید بود. او مخالف این بود که نسل امروز خود را فدای آینده‌ای نامعلوم کند تا شاید سعادت بشر تأمین شود.

هرزن وحدت انتزاعی را با دیدی مشکوک می‌نگریست. از لحاظ *هرزن* فرانسه، فرانسه بود و روسیه، روسیه. تفاوت‌ها هیچ‌گونه برتری‌یی ایجاد نمی‌کرد. پایان زندگی، از لحاظ *هرزن* پایان زندگی بود. همان‌طور که هردر و متفکر قرن هیجدهم ایتالیا یعنی *گیامباتیستا* معتقد بودند، فرهنگ‌ها قابل قیاس نیستند. و حاصل این تفکرات به آن‌جا انجامید که توقع هماهنگی کلی و یا یک دولت جهانی فریبی بیش نیست.

البته مارکسیست‌ها به جهان‌گرایی معتقدند. *لنین* و تروتسکی گمان می‌کردند که اندیشه‌های *مارکس* را به مرحلهٔ اجرا درمی‌آوردند و تکمیل می‌کنند.

البته کسی مدعی نمی‌شود که کمونیسم حکومت کرد اما نمی‌توان انکار کرد که *استالین* با قتل‌عام چهل میلیون انسان توانست ناسیونالیسم و ویژگی‌های قومی را مدتی پس براند، اما سرآخر نتوانست ناسیونالیسم را از اذهان پاک کند. و همین بود که تا سنگ قبر او را گذاشتند، کینه و انتقام ملت‌ها آغاز شد.

هردر تنوع فرهنگی را قبول داشت و *گیامباتیستا* ویکو **نیز که مخالف جهان‌گرایی عصر روشن‌گری بود از دیدگاهی تاریخی به جدایی فرهنگ‌ها معتقد بود. و همان‌طور که شما قبلاً نوشته‌اید آن‌ها معتقد بودند که هر فرهنگ موفقی غیرقابل قیاس با فرهنگ دیگری است.**

هر دوی آن‌ها مخالف این ایدهٔ روشنگرانه بودند که هر انسان، هر کشور در هر زمان، ارزش‌های هویتی دارند. از لحاظ آنان که من هم موافق هستم، کثرت فرهنگی غیرقابل تقلیل است و هر فرهنگ می‌تواند جداگانه به تکامل برسد.

شما فکر نمی‌کنید که فروپاشی کمونیسم، نشان داده است که ما در سال‌های نهایی عصر مدرنیته به‌سر می‌بریم؟

تا حدودی با شما موافقم. ایدهٔ جهان‌گرایی آن‌چنان از اصل خود دور شد که مطمئناً فیلسوفان قرن هیجدهم را که مبدع آن بودند، به‌وحشت می‌اندازد. و عاقبت هم این ایدهٔ جهانی در نقاطی بسیار دور از دسترس و نفوذ اروپا یعنی چین، ویتنام، کرهٔ شمالی و کوبا به‌طریقی دیگر خود را نشان داد.

می‌توان تصور کرد که اگر به‌جای فیلسوفان فرانسوی یا هگل و مارکس، اندیشه‌های هردر و ویکو قبول عام می‌یافت، و اگر روحیهٔ قومی بر جهان‌گرایی ارجحیت می‌یافت، قرن بیستم چهرهٔ متفاوتی داشت. و شاید به‌جای توتالیتاریانیسم قرن بیستم ما شاهد گوناگونی و کثرت فرهنگی بودیم.

چگونه این اتفاق پیش می‌آید؟ جهان‌گرایی قرن هیجدهم، دکترین ملت برتر، یعنی فرانسه بود. به‌همین دلیل همه سعی می‌کردند با فرهنگ فرانسوی رقابت کنند. وضعیت آن زمانه را به‌خوبی می‌توان از کتاب *یاکوب تالمونز* دریافت. در این کتاب داستان دو استاد دانشگاه چک را در حدود سال ۱۸۰۰ بیان می‌کند. «شاید ما آخرین آدم‌های جهان هستیم که به زبان چک سخن می‌گوییم. زبان ما در انتهای راه است. بالاجبار در آینده، ما در این‌جا در اروپای مرکزی و یا سرتاسر بالکان به زبان آلمانی سخن خواهیم گفت. ما آخرین بازماندگان فرهنگ قومی هستیم.»

بنابراین باید گفت که تقسیم نواحی بالکان در جنگ‌های ۱۳-۱۹۱۲ اتفاق درستی بوده است؟

تقسیم نواحی بالکان، جنگی بود که میان ملت‌های کوچک اما سرشار از غرور و نفرت ملی که در سال ۱۹۱۲ در مقابل یکدیگر صف‌آرایی کردند اتفاق افتاد. و این جنبه‌ای مأیوس کننده است.

هردر معتقد بود که هر جامعه‌ای می‌تواند در نهایت صلح و آرامش خط درونی خود را طی کند بی‌آن‌که نسبت به جوامع دیگر کینه بورزد. میهن‌پرست بزرگ ایتالیایی قرن نوزدهم ایتالیا یعنی جوزپه *مازینی* هم همین اعتقاد را داشت.

شاید باید گفت که زخم‌های ناشی از توتالیتاریسم عمیق‌تر از آن است که توقع چنین دیدگاه لطیف را داشته باشیم؟

واسلاو هاول می‌گوید مردم چک هیچ‌گونه اهداف مخاصمه‌جویانه‌ای ندارند. *واسلاو هاول* دقیقاً نمونه‌ای شبیه به آزاداندیشی چون توماس *مازاریک* بنیان‌گذار چکسلواکی مدرن است که در سرتاسر زندگی پرافتخارش به همان‌گونه که گفت عمل کرد. و فکر می‌کنم که در لهستان هم *آدام*

میچنیک یا برانسیلاو گرمک چنین هستند. دوست دارم که همین اعتقاد را هم دربارهٔ لخ والسا و بوریس یلتیسین داشته باشم. اما متأسفانه درگیری‌های قومی آن قسمت از جهان خلافش را ثابت کرده است.

چه نوع ساختار سیاسی می‌تواند این دورهٔ جدید خودمختاری فرهنگی را با حفظ آزادی درآمیزد، و در ضمن جلو خونریزی‌های احتمالی را بگیرد؟

خودمختاری فرهنگی بدون چهارچوب سیاسی دقیقاً موضوع جدیدی است و تنها منحصر به شرق هم نیست. در اسپانیا، باسک‌ها و کاتالان‌ها وجود دارند. در انگلستان مسئلهٔ ایرلند شمالی مطرح است، در کانادا مسئلهٔ کِبک‌ها، در بلژیک مسئلهٔ فلمینگ‌ها را دارد. چه کسی در گذشته تصورش را می‌کرد که مثلاً حزب ملی اسکاتلند به‌وجود آید.

ایده‌الیستی مثل هردر این مسئله را اصلاً درنظر نداشت. هردر فقط از امپراطوری اتریش ـ مجار متنفر بود آن هم به دلایل سیاست‌های ناجور آن.

در اروپای شرقی، کاملاً مشهود است که رومانیایی‌ها از مجارها متنفرند و مجارها از چک‌ها خوششان نمی‌آید. این‌ها پدیده‌هایی متفاوت هستند. البته ایرلندی‌ها شبیه غربی‌ها می‌اندیشند. فقط در امریکاست که اقوام گوناگون با حفظ بخشی از ویژگی‌های فرهنگی خود زندگی می‌کنند و مورد اعتراض قرار نمی‌گیرند. ایتالیایی‌ها، لهستانی‌ها، یهودی‌ها و سایر اقوام، روزنامه، کتاب و حتا برنامهٔ تلویزیونی خاص خود دارند.

در جهانی با فرهنگ‌هایی که هر کدام در مدار خود می‌چرخد، خورشید که باید سیاره‌های گوناگون را نور دهد و از تصادم و برخورد آن‌ها پیش‌گیری کند، کجا باید باشد؟

این نظریه می‌تواند به نوعی امپریالیسم فرهنگی منجر شود. در جهان هردر، نیازی به خورشید نیست. از لحاظ هردر فرهنگ‌ها، سیاره نیستند، بلکه ستارگانی هستند که با هم نور پخش می‌کنند. مطمئنم که در پایان قرن بیستم، دلایل تاریخی این دیدگاه را تضمین می‌کند.

باید امیدوار بود که وقتی مردم از جنگ و خونریزی خسته شدند، زخم آن‌ها به فوریت پانسمان شود وگرنه زمانهٔ بدی در انتظار ماست. فقط سرزمین‌هایی که دمکراسی بر آن‌ها حاکم است مثل کشورهای اروپای غربی، استرالیا، زلاندنو، امریکای شمالی و ژاپن چنین معضلی را نخواهند داشت.

نظر شما دربارهٔ ارزش‌های جدید چیست؟ حقوقی مثل حق محیط زیست و حقوق بشر، آیا این پدیده‌های جدید می‌توانند بدون خدشه‌دار کردن سبک فرهنگ‌ها، سبب نزدیکی فرهنگ‌ها بشود؟

در حال حاضر به‌نظر نمی‌رسد که این ارزش‌های ناچیز جهان را به راه راست برساند. امیدواریم، یک روز ارزش‌هایی بیشتر از این دست که شما اشاره کردید، مورد پذیرش عام قرار گیرند. وگرنه جهان امکان اندکی برای حفظ صلح خواهد داشت و این مسئله نگران کننده است.

رؤیای همزیستی انسان‌دوستانه حتا در این جهان اشباع شده، جزو آن دستور کاری نیست که مورد قبول شماست؟

من نظر هردر را می‌پذیرم که صرف انسان‌دوستی را هوچ می‌شمارد. مردم نمی‌توانند پیشرفت کنند مگر آن‌که به فرهنگی تعلق داشته باشند. حتا اگر برعلیه این فرهنگ شورش کنند یا کاملاً آن را تغییر دهند. با همهٔ این‌ها آن مردم وابستهٔ جریان‌ها و سنت‌ها هستند. جریان جدیدی البته می‌تواند به‌وجود آید کمااین‌که در غرب لوتر آن را به‌وجود آورد و یا رنسانس و حتا جنبش رمانتیک‌ها، اما باید گفت سرآخر همهٔ این‌ها از آبشخور یک رودخانه هستند، از سنتی که این جنبش‌ها را شکل داده و نگه داشته است. و اگر آب این رودخانه خشک شود، یعنی زنان و مردان تولید فرهنگی نداشته باشند و نتوانند به دیگران احترام بگذارند و نیز زبان بومی وجود نداشته باشد، حتماً فرجام این جریان تلخ خواهد بود.

پس از لحاظ شما، ویکو و هردر یعنی معتقدان کثرت فرهنگی، فیلسوفان آیندهٔ ما هستند؟

بله، زیرا همهٔ ما تحت تأثیر ارزش‌هایی با درجات گوناگون هستیم. از دورهٔ یونانی‌ها و کتاب مقدس تا مسیحیت، قرون میانه، رنسانس و عصر روشن‌گری قرن‌های هفدهم و هجدهم، حقیقت یکی است اما فراز و نشیب‌ها و اشتباهات فراوانند. گوناگونی، جبر جدید است، که از زمان جنبش رمانتیک‌ها به ما رسیده است و به‌نظر من اندیشه‌های هردر و ویکو بخش مهمی از آن را تشکیل می‌دهد. بعد از آن، گوناگونی و کثرت (که امکان هم‌زیستی بسیاری از آرمان‌های غیرقابل مقایسه را فراهم می‌کند)، صمیمیت (که لزوماً منجر به حقیقت و خوبی نمی‌شود) همگی اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌آیند. وقتی شیوه‌های گوناگون زندگی پذیرفته شود، دیگر امکان از بین رفتن چنین نظم و نظامی توسط سرنیزه غیرممکن خواهد بود.

در این زمینه اجازه بدهید دربارهٔ قرن بیست و پنجم یک پیشگویی بکنم. در کتاب «دنیای جدید شجاع» که تصویری کمتر دراماتیک اما بیشتر قابل قبول از رمان ۱۹۸۴ *اورول* ارائه می‌کند، دنیایی تصویر شده است که می‌توانند پاسخی زیبا به خشونت‌های پایان‌ناپذیر قومی و رقابت‌های ملی‌گرایانه پایان این قرن باشد. در این نظام همهٔ آدم‌ها صاحب لباس و خوراک هستند، همه زیر یک سقف هستند و با یک الگوی همسان زندگی می‌کنند. اما دیر یا زود و بالاخره کسی شورش می‌کند و خواهان خانه‌ای از آنِ خود می‌شود. در اینجا دیگر مردم برعلیه توتالیتاریانیسم نشوریده‌اند، بلکه شورش برعلیه نظم موجود است.

اولین شورشیان سرکوب خواهند شد، اما به‌یقین کسان دیگری برخواهند خاست. و نظم موجود را از بین خواهند برد. همان‌طور که امپراطوری رم، امپراطوری بریتانیا و در همین زمانه خودمان امپراطوری شوروی متلاشی شدند.

یک افسانهٔ روسی، داستان سلطانی را نقل می‌کند که بر پسر و همسرش خشم گرفت و دستور دارد که همسر و پسرش را در بشکه‌ای زندانی کرده و به دریا بیفکنند.

پس از چند روز که بشکه در آب دریا غوطه‌ور بود. پسر به مادرش گفت: «دیگر تحمل این وضع غیرممکن است، می‌خواهم از بشکه بیرون بروم». مادرش گفت: «نمی‌توانی. در بشکه را که باز کنی، هر دویمان غرق خواهیم شد.»

چند روز بعد، پسر باز هم اعتراض کرد «دلم برای خانه تنگ شده است»، مادرش گفت «ترا به خدا آرام بگیر، هر دویمان را به کشتن می‌دهی» پسر گفت: «هرچه پیش می‌آید، بگذار بیاید.» درِ بشکه را باز کرد و درست در لحظهٔ آزادی غرق شد و از بین رفت.

هرزن، متفکر روسی این افسانه را مصداقی از زندگی مردم روسیه می‌دانست و می‌گفت که بالاخره باید کاری بکنیم و از عاقبت آن نهراسیم.

در روزگار هردر، اگر می‌خواستیم شاهکارهای افسانهٔ اسکاندیناوی را دریابیم، ناگزیر از سفر در دریای شمال بودیم، اما امروزه از طریق ماهواره و کانال ام.تی.وی نوجوانان از هنگ‌کنگ تا مسکو و تا لس‌آنجلس همگی هم‌زمان می‌توانند کنسرت مدونا را تماشا کنند. در چنین دوره‌ای خودمختاری فرهنگی چه مفهوم و معنایی خواهد داشت؟

دیدگاه جوانان بانکوک هنگام تماشای کنسرت مدونا بسیار متفاوت از دیدگاه جوانان والباریزو است. حتا در جزایر پولینزی و میکرونزی تنوع زبانی وجود دارد. اگر شما فکر می‌کنید که روزی به یک زبان جهانی دست خواهید یافت، آن‌هم نه با بهانه‌های سیاسی یا حرفه‌ای، بلکه برای بیان احساس و عواطف، باید بگویم آن وقت دیگر نمی‌توان اسمش را فرهنگ جهانی گذاشت، بلکه مرگ فرهنگ‌ها نام خواهد گرفت. و من بسیار خوشوقتم که در آن زمان، دیگر خیلی پیر شده‌ام.● ■

کوتاه شده از نیویورک ریویو
نوامبر ۱۹۹۱

● این گفتگو در اواخر ۱۹۹۱ در پورتومنیوی ایتالیا انجام گرفته است.

پاشگاه ادبیات

ژیل دلوز
ترجمهٔ افشین جهاندیده

ادبیات و زندگی

متن حاضر، نخستین نوشته از کتاب *کریتیک و کلینیک* [CRITIQUE ET CLINIQUE. 1993 , Les Editions De Minuit] اثر ژیل دلوز، اندیشگر معاصر فرانسوی است. کتاب شامل هفده متن است که گرچه موضوع‌های بسیار گوناگونی را دربردارند اما همگی به مسئلهٔ تأثیرهای زبانی و «مسئلهٔ نگارش» می‌پردازند. در پشت جلد کتاب چهار نکته به‌چشم می‌خورد که اساس آن را باز می‌نماید:

ـ *چگونه در زبان، زبانی دیگر خلق می‌شود به‌طوری که زبان به تمامی به سوی حد یا «بیرون» خود متمایل می‌شود.*

ـ *چگونه امکان روان‌پریشی و واقعیت هذیان در این خط سیر حک می‌شود.*

ـ *چگونه بیرون زبان از دیدها* [Visions] *و شنودها* [Auditions] *شکل می‌گیرد، اما تنها زبان، دیدها و شنودها را امکان‌پذیر می‌سازد.*

ـ *در نتیجهٔ همین امر، چرا نویسندگان از طریق واژه‌ها، نقاش رنگ‌پرداز و موسیقیدانند.*

اما در سرلوحهٔ کتاب عبارتی از پروست جای گرفته است که خود بهترین راهنماست:

«کتاب‌های زیبا به‌گونه‌ای زبان ناآشنا نوشته می‌شوند»

در این‌جا بیان این نکته ضروری است که واژه‌های Vision [دید] و Audition [شنود] در این متن به معنای دیدن و شنیدن عینی نیست، بلکه تجسّم چیزی را دیدن و شنیدن است.

مترجم

نوشتن به‌طور قطع تحمیل شکلی (از بیان) به مایه‌ای زیست شده [Vécu] نیست. همان‌گونه که گومبرورویچ [Gombrowicz] گفته و بدان عمل کرده است، ادبیات بیشتر وجهِ بی‌شکلی و ناتمامی است. نوشتن مسئلهٔ «شدن» است، «شدنی» همواره ناتمام و همواره در حال صورت گرفتن که از هر مایهٔ زیست‌پذیر [Vivable] یا زیست شده فراتر می‌رود. [نوشتن] فرایندی است [با] به دیگر سخن، گذری است از زندگی که از زیست‌پذیری و زیست‌شدگی می‌گذرد. نوشتار از «شدن» جدایی‌ناپذیر است یعنی با نوشتن، فرد زن ـ می‌شود، حیوان با گیاه ـ می‌شود، مولکول ـ می‌شود تا بدان‌جا که نامحسوس ـ می‌گردد. این «شدن‌ها» همانند رمانی از لوکلزیو مطابق خطی خاص زنجیروار با یکدیگر پیوند می‌خورند یا همانند آثار قدرتمند لاوکرافت مطابق درها، آستانه‌ها و حیطه‌هایی که جهان کامل را شکل می‌دهند، در تمامی سطوح با هم زیست می‌کنند. «شدن» در جهتی دیگر حرکت نمی‌کند، و فرد مرد نمی‌شود زیرا مرد هم‌چون شکلی غالب از بیان ظاهر می‌شود که خواستار تحمیل خود به تمامی مایه‌هاست

حال آنکه زن، حیوان و مولکول همواره جزء تشکیل دهنده‌ای دارند که گریزان است و از قالب‌پذیری [formalisation] آن‌ها دوری می‌جوید. آیا بهترین دلیل برای نوشتن، شرم از مرد بودن نیست؟ حتا هنگامی که فرد زنی است که می‌شود، باید زن ـ شود و این «شدن» هیچ ارتباطی با حالتی ندارد که او می‌توانست بدان توسل جوید. «شدن» رسیدن به یک شکل (همانندسازی، تقلید، Mimésis*) نیست بلکه یافتن حیطهٔ نزدیکی، تشخیص‌ناپذیری و بی‌تمایزی است چندان که دیگر نتوان از **یک** زن، **یک** حیوان، **یک** مولکول متمایز شد، یعنی نه مبهم و نه عمومی، بلکه نامنتظره و از پیش ناموجود که چون در یک ملت متمایز می‌شوند به مراتب کمتر در یک شکل تعین می‌یابند. در صورتی که راه‌های ادبی هر چیزی خلق شود می‌توان حیطهٔ نزدیکی با آن را بنا نهاد. همانند حیطهٔ نزدیکی با ستاره که آندره دوتل بنا کرد. میان جنسیت‌ها، گونه‌ها یا قلمروها چیزی در گذر است.[1] «شدن» همواره «میان» یا «مابین» است یعنی زن میان زنان، یا حیوان مابین حیوانات دیگر. اما حرف تعریف نامعین تنها در صورتی قدرت خود را تحقق می‌بخشد که واژه‌ای را که به «شدن» وامی‌دارد توسط خود واژه از خصوصیات ظاهریی محروم کند که گفتن La و Le**

(...« l'animal que voici » «حیوان که این است»...) را موجب می‌شوند. هنگامی که لوکلزیو سرخپوست می‌شود، سرخپوستی است هنوز ناتمام که «نه کشت ذرت و نه تراشیدن کرجی» هیچ‌یک را بلد نیست، به دیگر سخن او بیشتر از آنکه خصوصیت‌های ظاهری را کسب کند به حیطهٔ نزدیکی وارد می‌شود.[2] همانند قهرمان شنایی که به گفتهٔ کافکا شنا بلد نیست. هر نوشتاری، ورزشی پهلوانی [athlétisme] را در بردارد اما این نکته از پیوند دادن ادبیات با ورزش‌ها یا از تبدیل نوشتار به یک بازی المپیک به دور است، این ورزش پهلوانی تمرین گریز و پیوند گسلی اندامی است و به گفتهٔ میشو ورزشکاری در تخت است. از آن‌جاکه حیوان می‌میرد، فرد به مراتب بیشتر حیوان می‌شود؛ و برخلاف یک پیشداوری روح باورانه، این حیوان است که از مردن آگاه است و از آن حس یا احساس قبل از وقوع دارد. ادبیات به باور لاورنس با مرگ خاریشت و به باور کافکا با مرگ موش کور آغاز می‌شود: «پنجه‌های کوچک قرمز بیچارهٔ من که به حالتی ترحم‌انگیز کشیده شده‌اند». موریتس می‌گوید که برای گوساله‌هایی که می‌میرند می‌نویسیم.[3] زبان باید وقف رسیدن به کجراه‌های زنانه، حیوانی و مولکولی شود و هر کجراهی میرا شدن است. راه مستقیمی وجود ندارد نه در چیزها و نه در زبان [Langage]. نحو [Syntaxe] مجموعه‌ای از کجراه‌های ضروری است که هر بار برای آشکار کردنِ زندگیِ درون چیزها خلق شده‌اند.

نوشتن روایت کردن خاطرات، سفرها، عشق‌ها، سوگواری‌ها، رؤیاها و تخیل‌های خود نیست. خطای ناشی از افراط در واقعیت با خطای ناشی از افراط در تخیل یکسان است، به‌عبارتی در هر دو حالت این بابا ـ مامان همیشگی یا همان ساختار اودیپی است که در واقعیت فرافکنده می‌شود یا در تخیل درون فکنده می‌شود. در مفهومی کودکانه از ادبیات، فرد در انتهای سفر همچون در بطن رؤیا در جستجوی پدر است. برای پدر ـ مادر خود می‌نویسد. مارت روبر این کودکانه و روان‌کاوی ساختن ادبیات را به حد افراط پیش می‌برد، زیرا برای رمان‌نویس هیچ انتخابی را جز **کودک نامشروع** یا **کودک** سرراهی باقی نمی‌گذارد. حتی حیوان شدن، تحت پوشش پردازش یک نمونهٔ کوچک اودیپی از نوع «گربهٔ من، سگ من» نیست. همان‌گونه که لاورنس می‌گوید: «اگر من یک زرافه باشم و انگلیسی‌های متعارفی که در مورد من می‌نویسند سگ‌های مهربان به‌تمامی تربیت شده‌ای باشند، تمام نکته در این‌جا خواهد بود که حیوانات با یکدیگر متفاوتند... و شما به‌طور غریزی از این نوع حیوانی که من هستم بیزارید».[5] در قاعدهٔ کلی، تخیل تنها امر نامعین را به‌منزلهٔ نقابی بر امری شخصی یا ملکی به‌کار می‌گیرد، به عبارت دیگر «کودکی کتک‌خورد» به سرعت به «پدرم مرا کتک زد» تغییر می‌یابد. اما ادبیات راه وارونه‌ای را دنبال می‌کند و فقط با کشف قدرت یک «غیرشخص» هستی می‌یابد، غیر شخصی که هیچ عمومیتی ندارد بلکه در بالاترین حد یکتاگونگی است یعنی یک مرد، یک زن، یک حیوان، یک شکم، یک کودک... اول شخص و دوم شخص شرط بیان ادبی نیستند؛ ادبیات تنها زمانی آغاز می‌شود که درما سوم شخصی ظهور کند که ما را حتی از قدرت گفتن «من» محروم سازد.(«Le neutre» [«خنثی»] بلانشو).[6] به‌طور قطع، شخصیت‌های ادبی نه مبهم و عمومی که به‌تمامی فردیت یافته‌اند؛ اما همهٔ ویژگی‌های فردیشان آنان را به دیدی [Vision] ارتقا می‌دهد که به نامعینی می‌بردشان، نامعینی که برای آنان همچون «شدنی» بیش از حد، توانمند است مانند ناخدا اهب و «دید» موبی‌دیک. **خسیس** به هیچ‌رو یک تیپ نیست بلکه برعکس، ویژگی‌های فردیش (دوست داشتن زنی جوان و غیره) او را به «دیدی» می‌رساند، او طلا **می‌بیند** به‌طوری که بر خطی جادوگرانه به جایی می‌گریزد که در آن‌جا قدرتِ امر نامعین را به‌دست می‌آورد ـ **یک** خسیس...، **طلا**، باز هم طلا... ادبیات بدون افسانه‌پردازی وجود ندارد اما همان‌گونه که برگسون توانست این نکته را دریابد، افسانه‌پردازی و کارکرد افسانه‌پردازانه، مبتنی بر تصویر کردن و فرافکنی یک «خودم» نیست. افسانه‌پردازی بیشتر به این «دیدها» دست می‌یابد و خود را تا حد این «شدن‌ها» یا توانایی‌ها ارتقا می‌دهد.

فرد با روان‌رنجوری‌هایش نمی‌نویسد. روان‌رنجوری و روان‌پریشی گذری از زندگی نیستند بلکه حالت‌هایی هستند که به هنگام قطع فرایند مسدود می‌شود و بدان دچار می‌شویم. بیماری فرایند نیست بلکه همچون «مورد نیچه» توقف فرایند است. بنابراین چنین نویسنده‌ای بیمار نیست بلکه بیشتر پزشک است، پزشک خود و جهان. جهان مجموعه‌ای از عارضه‌هاست که بیماریِ این عارضه‌ها با انسان درهم آشفتهٔ است. بنابراین ادبیات به‌منزلهٔ اقدام به سلامتی نمایان می‌شود و این بدان معنا نیست که نویسنده به یقین از سلامتی کلان برخوردار است (در این‌جا ممکن است دوپهلویی موجود در ورزش پهلوانی موجود باشد)، اما نویسنده از سلامتی خُرد غیرقابل مقاومتی برخوردار است که این سلامتی حاصل چیزهایی بیش از حد بزرگ و قوی برایش بوده که دیده و شنیده است، چیزهای غیرقابل تنفسی که گذر از آن‌ها نویسنده را می‌فرساید اما با این وصف امکان «شدن‌ها»یی را برای او فراهم می‌آورد که سلامتی کلان و غالب ممکن است چنین «شدن‌ها»یی را غیرممکن سازد.[7] نویسنده از آنچه دیده و شنیده است با چشمانی پرخون و پرده‌های سوراخ شدهٔ گوش بازمی‌آید. چه سلامتیی ممکن است برای آزادسازی زندگی کافی باشد آن هم در هر آن‌جایی که توسط انسان و در درون انسان، توسط موجودات زنده، گونه‌ها و در درون آن‌ها محبوس شده است؟ چنین سلامتیی، سلامتی خُرد اسپینوزاست که تا هر اندازه دوام آورد در نهایت گواه دیدی [vision] نوست که سلامتی درگذر، بدان امکان نفوذ می‌دهد.

سلامتی به‌منزلهٔ ادبیات و نوشتار، همانا ابداع ملتی است که وجود ندارد و به کارکرد افسانه‌پردازانهٔ ابداع یک ملت تعلق دارد. فرد با خاطرات خود نمی‌نویسد مگر این‌که خاطرات را مبدأ یا سرنوشت جمعی ملتی بسازد که هم‌چنان مدفون در زیر خیانت‌ها و انکارهایش خواهد آمد. ادبیات آمریکا از این قدرت استثنایی برخوردار است که نویسندگانی را بپروراند که قادرند خاطرات خود را حکایت کنند اما این خاطرات، خاطرات ملتی جهانی، متشکل از مهاجران تمام کشورها باشد. توماس ولف «همهٔ قارهٔ آمریکا را با نوشته به خواب می‌برد تا بدان حد که آمریکا می‌تواند در تجربهٔ انسانی، یگانه یافت شود».[8] به‌درستی این ملتی نیست که برای حاکمیت بر جهان فراخوانده شده باشد. بلکه ملتی اقلیت است، ملتی همواره اقلیت که دچار یک «انقلابی ـ شدن» است. شاید ملت نامشروع، اقلیت و تحت سلطه که همواره در حال شدن و همواره ناتمام است تنها در اتم‌های نویسنده وجود داشته باشد. نامشروع‌زادگی دیگر نشانگر وضعیتی خانوادگی نیست، بلکه معرّفِ فرایند و اشتقاق نژادهاست. من از روز ازل یک حیوان بودم، سیاهپوستی از نژاد پست بودم و **شدنِ**

نویسنده چنین است. کافکا برای اروپای مرکزی و ملویل برای قارهٔ آمریکا ادبیاتی را ارائه می‌دهند که به‌منزلهٔ بیان جمعی یک ملت اقلیت یا همهٔ ملت‌های اقلیت است، اقلیتی که بیان خود را فقط توسط نویسنده و در او می‌یابد.[9] با وجود آنکه ادبیات همواره به عاملین یکتایش بازمی‌گردد اما عمل جمعی بیان است. ادبیات هذیان است اما هذیان مسئلهٔ پدر ـ مادر نیست، به دیگر سخن هذیانی که در میان ملت‌ها، نژادها و طایفه‌ها نگذرد و تاریخ جهانی را اشغال نکند وجود ندارد. هر هذیانی تاریخی ـ جهانی است و «جابه‌جایی نژادها و قاره‌ها» ست. ادبیات هذیان است و تحت این عنوان به سرنوشت خود در میان دو قطب هذیان عمل می‌کند. هذیان بیماری است و هر بار که نژادِ فرضیِ ناب و حاکمی را خلق می‌کند بالاترین حد بیماری است. اما هنگامی که هذیان به آن نژاد نامشروع ستمدیده توسل می‌جوید، نژادی که بی‌وقفه زیر حاکمیت حاکمان در جنب و جوش است و از مقاومت در برابر هر آنچه لگدمال می‌کند و محبوس می‌سازد دست نمی‌کشد و از ترسیم خود به شکل حفره در ادبیاتِ چونان فرایند بازنمی‌ایستد، هذیان معیار سلامتی است. در این‌جا باز هم وضعیتی بیمارگون همواره خطر قطع فرایند یا «شدن» را در پی دارد؛ و باز همان دوپهلویی موجود در مورد سلامتی و ورزش پهلوانی را در این‌جا می‌یابیم یعنی خطر مداوم این‌که هذیان حاکم با هذیان نامشروع درهم آمیزد و ادبیات را به سمت فاشیسمی نهفته سوق دهد، بیماریی که ادبیات با آن در ستیز است و با این حال در معرض این خطر قرار می‌گیرد که این بیماری را درون خود تشخیص دهد و علیه خود بستیزد. هدف نهایی ادبیات رها ساختن این آفرینش سلامتی یا این ابداع یک ملت یا به‌عبارتی امکان زندگی در درون هذیان است. نوشتن برای آن ملتی که وجود ندارد... («برای» بیشتر به معنای «به‌قصدِ» است تا به معنای «به‌جایِ»).

آنچه ادبیات در زبان صورت می‌دهد بهتر نمایان می‌شود. یعنی همان‌گونه که پروست می‌گوید ادبیات به درستی در زبان، گونه‌ای زبان ناآشنا را می‌نگارد که نه یک زبان دیگر و نه یک گویش محلی بازیافته بلکه یک «دیگر ـ شدن» زبان است، اقلیت کردن زبان اکثریت، هذیانی که زبان را می‌برد، خطی جادوگرانه که از نظام حاکم می‌گریزد. کافکا قهرمان شنایش را به گفتن این مطالب وامی‌دارد: من به همان زبانی سخن می‌گویم که شما سخن می‌گویید و با این وصف یک کلمه از آنچه می‌گویید نمی‌فهمم. «شدنِ» زبان، آفرینش نحوی و سبک است؛ به دیگر سخن آفرینش واژه‌ها وجود ندارد و واژه‌سازی‌هایی به‌چشم نمی‌خورد که بیرون از تأثیر نحویی که در آن گسترش می‌یابند ارزشمند باشند. بدین ترتیب ادبیات دو جنبه را نمودار می‌سازد تا بدان‌جا که تجزیه و ویرانی زبان مادری را موجب می‌شود، اما از طریق آفرینش نحوی به ابداع زبان نویی در زبان می‌انجامد. «تنها راه محافظت از زبان هجوم بردن به آن است... هر نویسنده‌ای موظف است زبان خود را شکل دهد...».[10] اعتقاد بر این است که زبان دچار هذیانی است که آن را به درستی از شیارهایش خارج می‌سازد. سومین جنبه از این نکته برمی‌آید که تنها در صورتی زبانی ناآشنا در زبان حفر می‌شود که زبان به‌نوبهٔ خود واژگون گردد و به یک حد، به یک بیرون یا وارونگی مداومی در **دیدها** [Visions] و **شنودها** [Auditions]یی که دیگر هیچ زبانی نیستند، معطوف شود. این «دیدها» تخیلات نیستند، بلکه انگاره‌هایی حقیقی‌اند که نویسنده در روزنه‌ها و فاصله‌های زبان می‌بیند و می‌شنود. این «دیدها» قطع‌هایی در فرایند نیستند بلکه توقف‌هایی هستند که به فرایند تعلق دارند. همچون جاودانگیی که تنها در «شدن» امکان آشکارگی می‌یابد؛ همچون چشم‌اندازی که فقط در حرکت نمایان می‌شود. این «دیدها» بیرون از زبان نیستند، بیرونِ زبان هستند. نویسنده به‌منزلهٔ یک «بینا» و «شنوا»ست و هدف ادبیات گذرِ زندگی در زبانی است که **انگاره‌ها** [Idées]را شکل می‌دهد.

این سه جنبه همواره نزد آرتو در حرکتند: افتادن حرف در تجزیهٔ زبان مادری (R, T,...)، از سرگرفتن آن‌ها در نحوی نو یا اسامی نو با توانی نحوی که زبانی را می‌آفرینند («eTReTé») و سرانجام واژه‌های با قدرت خلاق یا همان حد غیر نحویی که زبان در آن بسط می‌یابد. هر چقدر هم که به‌طور اجمالی به‌نظرمان رسد باز نمی‌توانیم خود را از گفتن این نکات در مورد سلین بازداریم: **سفر** یا تجزیهٔ زبان مادری، **مرگ نسیه** و نحوی نو به‌مثابهٔ زبانی در زبان، **دستهٔ خیمه شب‌بازی** و فریادهای شگفتی معلق همچون حدِّ زبان، «دیدها» و تغییر لحن‌های ناگهانی. شاید برای نوشتن زبان مادری باید نفرت‌انگیز و کریه باشد، اما به شیوه‌ای که آفرینش نحوی در زبان مادری گونه‌ای زبان ناآشنا را ترسیم کند و زبان ورای هر نحوی، به‌تمامی، بیرون خود را آشکار سازد. پیش می‌آید که نویسنده‌ای را تحسین می‌کنیم اما به‌خوبی می‌دانیم که از رسیدن به حدِّ مورد نظرش دور است و بی‌وقفه از خود فاصله می‌گیرد و هم‌چنان از به پایان رساندنِ «شدن» خود فاصله دارد. نوشتن هم‌چنین چیزی غیر از «نویسنده ـ شدن» است. ویرجینیا وولف در پاسخ به این پرسش که نوشتار عبارت از چیست، چنین می‌گوید: چه کسی از نوشتن با شما سخن می‌گوید؟ نویسنده که از آن سخن نمی‌گوید، او دربند چیز دیگری است.

اگر این معیارها را درنظر بگیریم، می‌بینیم که در میان کسانی که با نیت ادبی کتاب‌هایی را می‌پردازند و حتا در میان دیوانگان، تعداد اندکی می‌توانند خود را نویسنده بنامند.■

پانویس‌ها:

۱ـ ن.ک به André Dhôtel, **Terres de memoire, Ed Universitaires**
(پیرامون ستاره ـ شدن ن.ک به **(La Chronique fabuleuse,** p.225

۲ـ **Le Clezio, Hai,** Flammarion, p.5. در اولین رمان او به نام Folio _ Gallimard و **Le procès Verbal** ـ لوکلزیو به شیوه‌ای تقریباً نمونه، شخصیتی گرفتار زن ـ شدن، سپس موش ـ شدن، بعد نامحسوس شدن که در آن شخص محو می‌شود را ارایه می‌دهد.

۳ـ ن.ک.
J.C. Bailly, **La légende dispersée , anthologie Clu romantisme allemand,** 10. 18.

4_ Mar the Robert, **Roman oles origines et origines oles roman,** Grasset.

5_ Lawrence, **Lettre choisies,** Plon, II, P. 237.

6_ Blanchot, **la part du feu,** Gallimard, p.29.30 et**l´entretien infini,** p.563. 56H:

(«برای شخصیتهای داستان» چیزی رخ می‌دهد که تنها در صورتی می‌توانند تسلط خود را دوباره بازیابند که خود را از قدرت گفتن «من» محروم سازند.) به‌نظر می‌رسد که در این‌جا ادبیات این مفهوم زبان‌شناختی را مورد انکار قرار می‌دهد که برمبنای آن انتقال دهنده‌ها به ویژه اول شخص و دوم شخص حتا شرط بیان هستند.

۷- پیرامون ادبیات همچون امر سلامتی اما برای کسانی که از سلامتی برخوردار نیستند یا فقط از سلامتی شکننده و ناپایداری برخوردارند نگاه کنید به میشو «Mes propriétés» از Gallimard در post face a و **La nuit remue** و لوکلزیو p.7 و**Hai**:

«روزی شاید دریابیم که هنری وجود نداشته است بلکه فقط پزشکی وجود داشته است.»

8_ André Bdy, préface á Thomas Wolfe, **De la mort au matin** , Stock.

۹ـ به اندیشه‌های کافکا پیرامون ادبیات‌های به‌اصطلاح اقلیت در**Journal** ,livre de poche p. 179 _ 182 مراجعه کنید. در مورد اندیشه‌های ملویل پیرامون ادبیات آمریکا نیز به , Hawthorne? D où viens _ tu Gallimard, p.237 _ 240نگاه کنید.

۱۰ ـ ن. ک:André Dhôtel, **Terres cle mem oire,** Ed. Universitaires (و پیرامون ستاره ـ شدن به La Chronique fabuleuse, p.225نگاه کنید).

* واژهٔ یونانی به معنای تقلید. م ـ

** la و Le در زبان فرانسه حرف تعریف معین هستند و une و un [یک...] حرف تعریف نامعین.

فرانکو فراروتی
ترجمهٔ محمد پوینده

لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان

تدوین مفهوم[1] هم‌خوانیِ[2] ساختار رمان با ساختار اقتصاد سرمایه‌داری یکی از مراحل اساسی در پرورش نظری ـ روش‌شناختی گلدمن است و حاصل فرضیه‌ای است که این نظر پذیرفته شده را مبنا قرار می‌دهد: صورت ادبی اصلی جامعهٔ بورژوایی در **رمان** ـ تجسم یافته است. سپس در ادامه، به بررسی و پژوهش دربارهٔ پیوندی درک‌پذیر که مبنای این انطباق است، پرداخته می‌شود و برای مشخص کردن هرچه بیشتر آن، بررسی لوکاچ از **رمان** به عنوان ساختار معنادار[3] ـ و تحلیل مارکس از **بت‌وارگی کالا**[4] در جلدهای نخست سرمایه به هم پیوند داده می‌شوند. کتاب ***نظریهٔ رمان***[5] لحظهٔ خطیر گذر از آیین نوکانتیِ اخلاقی ـ تراژیکی[6] را نشان می‌دهد که حاکم بر کتاب *روح و صورت‌ها*ست. لوکاچ در *نظریهٔ رمان* می‌کوشد تا در عرصهٔ زیبایی‌شناسی علمی، تعریف صورت‌های بیان ادبی را بیشتر به تحولی استعلایی[7] مرتبط سازد تا به واقعیت اجتماعی. با مرحله‌های مختلف این تحول، به ترتیب، حماسه، تراژدی، فلسفه و رمان منطبقند. رمان نیز چنین تعریف شده است: بیان ممتاز جهانی که در آن، انسان دیگر «نه نزد خویش است و نه یکسره بیگانه»[8].

حماسه درواقع بر آن است که هماهنگی تام جان و جهان را بیان کند و دنیایی را عرضه می‌دارد که در آن همهٔ پاسخ‌ها، حتا پیش از طرح پرسش‌ها، داده شده‌اند، جهانی که در آن، معنا، در دل همهٔ جلوه‌های زندگی نهفته است و فقط باید آشکارا بیان شود. اما تراژدی، برخلاف حماسه، صورت ناب انزوا و نفی هرگونه زندگی است. رمان نیز بیان ممتاز تقابل ژرف انسان با جهان، و فرد با جامعه است. اما با این‌همه، تضاد ژرف قهرمان و جهان، از نظرگاه دیالکتیکیِ وحدت اضداد، مستلزم وحدت است واساس این وحدت، در **تباهی** قهرمان رمان و جهان، تحقق می‌یابد: تباهی نوأم این دو، در مقایسه با ارزش‌های راستینی است که مبنای اثر را تشکیل می‌دهند، اما در آن هیچ‌گاه حضوری آشکار پیدا نمی‌کنند. و البته خصلت مسئله‌ساز (پرویلماتیک) چنین ارزش‌هایی است که موجد و معرف رمان به عنوان **صورت** ادبی است. ناگفته نماند که این ارزش‌های راستین هیچ‌گاه نه در آگاهی قهرمان رمان، و نه در آگاهی نویسنده، حضور آشکار ندارند. حضور آن‌ها، ضمنی است.

بنابراین در نظرگاه لوکاچ، ساختار رمان در اساس عبارت است از سرگذشت جست و جوی پرویلماتیک[9] قهرمان اهریمنی[10] برای دستیابی به ارزش‌های راستین، جست و جویی که در پایان به مرگ قهرمان می‌انجامد، مرگی که لحظه‌ای نمادین و بیانگر آگاه‌شدنِ قهرمان رمان از بیهودگیِ امیدهای برباد رفته اوست و هیچ نشانی از عمق آن هماهنگی مطلوب میان قهرمان و جهان ندارد: چراکه دست‌یابی به این هدف، درحکم رفع گسست میان قهرمان و جهان و درنتیجه به معنای از میان رفتن خودِ جهانِ رمانی خواهد بود.

رمان در مقام یک ساختار عمیقاً دیالکتیکی، بر از ابهام و نضاد است: قهرمانی پرویلماتیک که به شیوه‌ای تباه، جویای ارزش‌های مطلق است و جهانی تباه و مبتذل که امکان جست و جوی این ارزش‌هایی را که قهرمان از آن‌ها آگاهی ندارد، در خود داراست: بنابراین رمان به‌صورت انزوا در اشتراک، امیدِ بی‌آینده و در آخرین تحلیل به صورت حضور در غیاب درمی‌آید.[11] گلدمن عناصر اصلی تحلیل لوکاچ را برمی‌گیرد و در تحلیل نهایی، رمان را چنین تعریف می‌کند: جست و جوی از خودبیگانهٔ ارزش‌هایی که جامعهٔ ازخودبیگانه بدان‌ها آگاهی ندارد و به آگاهی یافتن قهرمان رمان از شکست خویش می‌انجامد.

این ساختار را که لوکاچ بی‌هیچ استناد آشکار یا ضمنی به مارکسیسم، تعریف کرده است، با توصیفِ کتاب **سرمایه** (به‌ویژه در بندهای مربوط به **بت‌وارگی کالا**) از جامعهٔ سرمایه‌داری آزاد که در آن تولید برای بازار حاکم است، هم‌خوانی کامل دارد.

در چنین جامعه‌ای، کیفیت تولید کالاها و رابطهٔ آن‌ها با نیازهای انسانی، تابع قوانین بازار و سلطهٔ ارزش مبادله است: چیزی که تولید می‌شود، در وهلهٔ اول، محصولی است برای فروش و چیزی هم که به مصرف می‌رسد، دراساس کالایی **خریدنی** محسوب می‌شود.

به‌عبارت دیگر، ارزش مصرف با وجودی که شرط ضروری برای تحقق ارزش مبادله و سود است، به حالت ضمنی درمی‌آید. ارزش مصرف دیگر به هیچ وجه بر عوامل تولید و خریدارانی که مجبورند از رهگذرِ مبادلهٔ کمّی و تباهِ قیمت‌ها و خرید در بازار عبور کنند، نقشی تعیین‌کننده ندارد. میان همهٔ افراد و حاصل کار و محصول مطلوبشان، مبادلهٔ جهان‌گستر پول حاکم است، به‌نحوی که پیوند مستقیم میان انسان‌ها واشیا دیگر جز به‌صورت **حضور در غیاب** نمودار نمی‌گردد.

به این نظامِ روابط متقابل نزدیک و دقیق میان ساختار **رمان** و یک جنبهٔ اساسی از ساختارهای اجتماعی ـ اقتصادیِ سرمایه‌داری، پیوند متقابل دیگری اضافه می‌شود که آن نیز مهم و معنادار است: هم‌خوانی میان تکامل تاریخی رمان و جامعهٔ سرمایه‌داری.[12]

رمانِ دارایِ ساختار زندگینامه‌ای (حضور قهرمان پرویلماتیک، دشواری او در طی طریق و معنادادن به زندگی خویش.) درواقع با مرحلهٔ **سرمایه‌داری آزاد** منطبق است (براساس تقسیم‌بندی گلدمن، این دوره از استقرار اقتصاد بازاری شروع می‌شود و تا سال ۱۹۱۰ ادامه می‌یابد.) در این دوره، مفهوم کلیت، به‌تدریج از آگاهی جمعی محو می‌گردد، اما با این‌همه،اهمیت فرد، به رغم همهٔ محدودیت‌هایی که به وی تحمیل شده، هنوز در اوج شکوفایی است. در چنین اوضاعی رمان کلاسیک در مجموع، حالت یک صورت ادبیِ بسیار انتقادی به خود می‌گیرد، زیرا که تأکید بر فرد و ارزش‌های او با افشاگری اجتماعی تند و تیزی همراه است. و این رمان نشان می‌دهد که چگونه جامعه در عین آن که به طور رسمی بر ارزش‌های فرد و تکامل شخصیت، استوار است، درحقیقت امکان تکامل آزاد و گسترش و تحققِ توانایی‌ها و استعدادهای شخصی افراد را از آنان سلب می‌کند.

استقلال نسبی شخصیت در جریان سدهٔ بیستم به‌طوری فزاینده تهدید می‌شود تا جایی که در لحظه‌ای بحرانی (حوالی ۱۹۱۴) سرمایه‌داری آزاد به سرمایه‌داریِ انحصاری و امپریالیستی تبدیل می‌گردد.

در آغاز قرن بیستم است که بحران عظیمِ ساختارِ رمانی ـ که در اساس، جنبهٔ زندگینامه‌ای (نقش محوری قهرمان رمان) را دربرمی‌گیرد، آغاز می‌شود.

در مرحلهٔ نخست این بحران که مرحلهٔ هم‌خوان با برخورد ایدئولوژی‌های سوسیالیستی با ساختارهای سرمایه‌داری است، بر آن می‌شوند تا فرد را در جمعی که برتر از اوست، جای دهند و از این طریق نوعی انسجام را به

او بازگردانند (رمان‌های آندره مالرو در این زمینه از ارزشی نموداری برخوردارند.) سپس مرحلهٔ دوم فرا می‌رسد که با آثار جیمزجویس و کافکا آغاز می‌گردد و در سیر تکامل تدریجی خویش از تهوع اثر سارتر و بیگانهٔ کامو گذر می‌کند و به **رمان نو** در فرانسهٔ سال‌های پنجاه می‌رسد. وجه مشخص این مرحله، محو تدریجی شخصیت است (از حذف نام افراد به الغای موجودیت خود فرد می‌رسیم.) همگام با الغای قهرمان، الغای ساختار پایه‌ای رمان کلاسیک نمودار می‌شود.

جای رابطهٔ دیالکتیکی میان واقعیت و تمایلات درونی آدمی را جهانی از اشیا می‌گیرد که موجودیت واقعی آن کاملاً تردیدبردار است و مسئلهٔ معنای زندگی دیگر در هیچ سطحی برای آن مطرح نمی‌شود. (حسادت اثر رُب ـ گری‌یه نشان‌دهندهٔ همین امر است).

تحول ساختار رمان در این مرحله با دوره‌ای منطبق است که از پایان جنگ جهانی دوم آغاز می‌شود و نمایشگر نوعی سرمایه‌داری است که پس از دست‌یابی به مکانیسم‌های آگاهانهٔ تنظیم خودکار، دیگر مجال بروزی به دگرگونی تاریخی نمی‌دهد و در آن، در عرصهٔ واقعیت اجتماعی نیز ارزش‌های ابتکار فردی از میان می‌روند و به ارزش‌های سازگاری با نظام حاکم و ارزش‌های سازماندهی بدل می‌شوند.

روشن کردن انطباق‌های همسان میان ساختار رمان کلاسیک و ساختار تولید برای بازار، علاوه بر موضوع توازی تکامل و تحول آن‌ها، مسایل بسیاری را مطرح می‌کند.

جامعه‌شناسی سنتی ادبیات، پیوندهای جامعه و آفرینش فرهنگی را بر مبنای یک اصل بسیار ساده‌انگارانه در نظر می‌گیرد: تأثیر «آگاهی جمعی» بر نویسنده که این آگاهی را در آثار خویش به‌طور مکانیکی، به شیوه‌ای کمابیش جابه‌جا شده، بازتاب می‌دهد. اما گلدمن برخلاف چنین دیدگاهی، پیوند اساسی میان حیات اجتماعی و آفرینش ادبی را نه در مقایسهٔ محتوای این دو عرصه، بلکه در بررسی ساختارهای ذهنیِ حاکم بر گروه اجتماعی و اثر هنری یا در بررسی مقوله‌هایی که در زمانی معین، آگاهی تجربی یک گروه اجتماعی و جهان خیالیِ آفریدهٔ نویسنده را سامان می‌دهند، درنظر می‌گیرد. او در وهلهٔ نخست **مفهوم فاعل جمعی**[13] و نیز **فوق فردی**[14] را به عنوان آفرینندهٔ راستینِ محصولِ فرهنگی و به‌ویژه آثار ادبی، مطرح می‌کند. بدین‌ترتیب مقوله‌های معنادار در بررسی جامعه‌شناس ادبیات نه به‌صورت پدیده‌هایی فردی، بلکه به‌صورت پدیده‌های کاملاً اجتماعی به‌کار می‌روند.

افزون بر این، در دل پویایی ویژهٔ حیات اجتماعی، هم‌زمان با آن که فرایندهای جمعی، در پیِ یافتنِ ساختاری روانی و عملی و برقراری تعادل در روابط انسان‌ها با یکدیگر و در روابطشان با طبیعت برمی‌آیند، آفرینش فرهنگی و به‌ویژه آفرینش ادبی، نقشی بسیار ممتاز بر عهده دارند، زیرا جهان‌هایی می‌آفرینند که نه فقط با گرایش‌هایِ ساختاریِ مقوله‌هایی ویژهٔ گروهی که آن‌ها را بیان می‌کنند، هم‌خوانی دارند، بلکه درجهٔ انسجامشان از عالی‌ترین درجهٔ انسجام ممکن برای اعضای گروه، بسیار بیشتر است.

در این‌جا باید خاطرنشان کنم که در نظرگاه گلدمن، جهان‌های تخیلی آثار هنری و فلسفی، حداکثرِ **آگاهی ممکن**[15] طبقات اجتماعی یعنی گروه‌های اجتماعی ممتازی را بیان می‌کنند که احساس، اندیشه و رفتارشان به جهان‌نگری فراگیر و دگرگونی جامع روابط انسان‌ها با یکدیگر و روابط انسان‌ها با طبیعت گرایش دارد.

از این دیدگاه، کارآییِ دو مفهوم اساسیِ نگرش جامعه‌شناختیِ گلدمنی به‌نحوی بسیار به هم پیوسته، نمایان می‌شود: مفهوم **جهان‌نگری**[16] و **آگاهی ممکن**.

عبارت **آگاهی ممکن** ترجمانِ اصطلاحی از لوکاچ است: ZUGERECHNETES BEWUSTSEIN لوکاچ در کتاب *تاریخ و آگاهی طبقاتی* به هنگام بحث دربارهٔ آگاهی ممکن، به تشریح درونمایهٔ نظری **آگاهی طبقاتی**[17] می‌پردازد و آن را به صورت آگاهی بالقوه (آگاهی طبقاتی عبارت است از اندیشه‌ها و احساس‌هایی که اعضای یک طبقهٔ خودآگاه ـ یعنی طبقه‌ای که به درک موقعیت اجتماعی خویش نایل آمده است ـ باید داشته باشند) و آگاهیِ کلیت‌ساز[18] تعریف می‌کند (در ذات آگاهی طبقاتی این امر نهفته است که هدف نهایی باید دگرگونی و صورت‌بندی تمامی جامعه باشد به‌نحوی که منافع خاص طبقه را که در جامعهٔ بی‌طبقه تحقق می‌یابد کاملاً برآورده سازد.)

درنظرگاه لوکاچ، گروه‌های خاص قادر به درک کلیت امور و حقایق نیستند و هر گروهی صرفاً تا حدی معین، که همیشه تابع موقعیت عینی زمانه است، به درک وضعیت خود و موقعیت، اهداف و اعمال دیگر گروه‌ها می‌رسد.

گلدمن بر مبنای این تحلیل که هدفش مشخص کردن شکل‌بندی‌های گوناگون رابطه میان آگاهی ممکن و منافع گروه‌های معین است، نوعی تمایز اساسی را می‌پذیرد که برای درک نظریهٔ او دربارهٔ انطباق‌های همسان (میان ساختار رمان و ساختار جامعهٔ سرمایه‌داری) بسیار مهم به‌نظر می‌رسد. هدف ساخت‌گیری[19] طبقات در جامعهٔ پیش از سرمایه‌داری، بی‌تردید تأمین منافع طبقات و گروه‌های ممتاز است، اما تأمین این منافع به‌طور مستقیم در عرصهٔ اقتصاد تحقق نمی‌یابد، زیراکه فعالیت تولیدی از رهگذر دستگاه دولت یا ایدئولوژی‌های دینی و جز آن، یعنی اساساً از رهگذر رویاها و مقوله‌های ذهنی منطبق با آن‌ها صورت می‌گیرد. اما در جامعهٔ سرمایه‌داری که مجموعهٔ جامعه را با ادغام در اقتصاد بازاری، به طوری فزاینده به هم پیوند می‌دهد، همهٔ منافع به‌طورکلی و مستقیم در عرصهٔ اقتصاد مطرح می‌شوند و درنتیجه، میانجی‌های موجود در درون جامعه دیگر آن خصلت رویاییِ پیشین را ندارند. اکنون، تأثیر پیوسته یک‌جانبه‌تر اقتصاد بر مجموعهٔ جامعه نه فقط بر آن است تا هرگونه آگاهی از ارزش‌های فوق فردی را در عرصهٔ زندگی اقتصادی حذف کند، بلکه می‌کوشد تا این ارزش‌ها را به صورت نشانه‌های آگاهی کاذب[20] جلوه دهد. لوکاچ این مسئله را با عنوان شیءوارگی[21] مشخص کرده است و همین شیءوارگی است که مبنای همانندی میان ساختارهای تولید و ساختار رمان را تشکیل می‌دهد و رابطهٔ اثر هنری و جامعه را عمیقاً دگرگون می‌سازد. بدین‌ترتیب اکنون اثر هنری برخلاف دنیای پیش از سرمایه‌داری دیگر نه بیان آگاهی جمعی یک گروه است و نه عالی‌ترین نقطهٔ تلاقی میان آگاهی فردی و آگاهی جمعی، آگاهی جمعی به‌صورت امری دیالکتیکی‌تر و پیچیده‌تر درآمده است.

اگر اقتصاد به محو هرگونه آگاهی از ارزش‌های فوق فردی گرایش دارد و آن‌ها را به حالت ضمنی و تابع ارزش‌های مبادله درمی‌آورد، نمی‌توان یا میانجی آگاهی جمعی که اقتصاد همانا در پی محو کردن آن است، بر آفرینش ادبی تأثیر گذاشت. گلدمن در این مورد، مفهوم «گروه» به عنوان فاعل آفرینش ادبی و آگاهی جمعی راکنار می‌گذارد. در نظر او چنین می‌نماید که پیامدهای شیءوارگی، استثناتاً نوعی **بازتاب** و برگردان مستقیم پدیده‌های اجتماعی ـ اقتصادیِ زندگی روزانه در ادبیات را ممکن ساخته‌اند. ○

۱ ـ متن فرانسهٔ این مقاله در کتاب زیر آمده است.
Le Structuralisme genetigue, L,oeuvre et Linfluence de Lucien Goldman, Editions Denoe/ Gonthier, Paris 1977, PP 59-66. Franco Ferrarotti, e concept dideologie chez lucien Goldman

2- Homlogie

۳ ـ گلدمن، مفهوم بنیادین در نخستین آثار لوکاچ، یعنی «صورت» Forme را به مفهوم محوریِ کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی، یعنی «کلیت» (Totalite مفهوم «ساختار پویای معنادار») نزدیک می‌کند و Dynamique اساسیِ روش و Significative سومین مفهوم را مفهوم دیالکتیکی در علوم انسانی می‌خواند. فعالیت پیش مارکسیستیِ لوکاچی، در پرتو آیین نوکانتی که صبغهٔ شدید اخلاقی‌ـ تراژدیک دارد، با عبارات «ساختگرایی غیرتکوینی» که به‌طور غیرمستقیم از هوسرل الهام گرفته، بازبینی و تفسیر شده است. مراجعه کنید به کتاب مارکسیسم و علوم انسانی، اثر گلدمن.

4- Fetichisme de la Marchandise

5-Theorie du roman

6- Neokantisme ethico- tragique

7- Devenir transcendantal .

8- CF.L. Goldman,« Introduction aux premiers ecrits de G. Lukacs» Paru in les Temps modernes n 195, 1962, reproduit dans ledition francaise de la Theorie du roman.

۹ ـ برای آشنایی بیشتر با مفهوم «پرویلماتیک» که از مفاهیم اساسی بر ساختهٔ لوکاچ و مورد استناد گلدمن است به صفحات ۴۲ تا ۴۷ کتاب زیر مراجعه شود:
لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) ترجمهٔ محمد پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱

10- Heros Demoniaque

۱۱ ـ نقاط حساسی که ساختار معنادار رمان را روشن می‌کنند، در تحلیل گلدمن به دقت مشخص شده‌اند و مبنای مشترک همان سه نوع اساسی را تشکیل می‌دهند که لوکاچ پیشتر بیان کرده است. ۱ ـ رمانِ ایدآلیسم انتزاعی که آگاهی قهرمان آن، در مقایسه با پیچیدگی جهان، بسیار محدود است. ۲ ـ رمان روان‌شناختی که قهرمانی منفعل دارد و آگاهی این قهرمان چنان گسترده است که سازش با جهان را برنمی‌تابد. ۳ ـ رمانِ آموزشیِ خودبازدارندگی آگاهانه، خودبازدارندگی که نه تسلیم است و نه نومیدی.

۱۲ ـ رجوع شود به دو اثر زیر از گلدمن: جامعه‌شناسی ادبیات La Creatiion Culturelle (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) و dans La societe moderne.Denoel, 1971

13- Sujet Collectif

14- Transindivduel

15- Conscience Possible.

16- Vision du monde

17- Conscience de classe

18- Totalisant

19-Structuration

20- Fausse Conscience

21- Reification

منصور اوجی

ده کوتاه، مثل آه

۱
تا که در درون توست؟

تا که در درون توست؟

در درون هر کسی، کسی‌ست
(کودک و جوان و پیر)
در درون من همیشه کودکی‌ست

تا که در درون تو...

فروردین ۶۹

۲
در گُله جایی

در گُله جایی از این دنیا
شب، چراغی مرده در باد است.
در گُله جایی از این دنیا
صبح، مرغی شنگ در باران.

در گُله جایی از این دنیا...

شهریور ۶۹

۳
رنگین‌کمان

برای استاد خط و خیال
م ـ خداوردی

رنگین‌کمان‌پلی‌ست گذرگاه رنگ‌ها!
باران کی آمده‌ست؟
رنگین‌کمان گلی‌ست!...

آذر ۶۹

۴
کاش (۳

کاش برگی بر آب‌ها بودم:

اینک آن لحظهٔ مبارک و خوش
که تو را می‌کَند ز هر چه دروغ؛
اطلسی‌ها و شمعدانی‌ها
به شکیلی در آستانهٔ صبح!

مرداد ۶۹

۵
چه نقشی!

در این آفتاب سحرگاه
چمن را مزین که کرده‌ست
چمن را که این‌گونه زیبا؟ ـ

چه نقشی!

دو نارنج بر قالی سبز!

مرداد ۶۸

۶
شعر یا راز؟

شعر یا راز؟:

باغ‌هایی‌ست در خاطر من
باغ آن عصر و آن عطر نارنج
عطر آن باغ و آن خاک شیراز...

آذر ۶۹

۷
برگ‌ها که ریخت...

برگ‌ها که ریخت
رود را صدای غوک شب زلال می‌کند
ماه می‌رود درون آب
باد را سؤال می‌کند:

ـ «برگ‌ها که ریخت؟...

خرداد ۶۹

۸
آن طرف این حضور

این شب آدینه را با تو بسر می‌بریم
وآن طرف این حضور
نقش دگر می‌زنند سنگتراشان گور

خرداد ۶۹

۹
مگر اینجا؟

چه غوغایی
کلاغان را تماشا کن
در این تنگ غروب سرد

در اینجا کاج خشکی هست و گوری چند و گوری چند

مگر اینجا چه می‌بینند؟

مرداد ۶۹

۱۰
از آن تاکبانان

ـ غیر از این کوزه‌ها و سبوها
چیست باقی از آن تاکبانان؟

ـ گورهایی بر آن تپه دور
چاه خشکی و
رؤیای باغی.

بهمن ۶۸

جلال سرفراز

از وَهم پیراهن و باد سه نمود

۱

سرسقف‌های برگ

پیراهنی که بر تن باد است،
بر سقف‌های برگ.

در هر حدود، شلنگ که می‌اندازد،
از هر قرار که می‌آویزد،
با آن قرارهای دیگر
دارد نظر؛
و روبروش،
بر سقف‌های برگ، منم
پیراهنی که بر تن باد است.

۲

و با نگاهِ برهنه

درون آینه پیراهنی‌ست،
بر تن باد؛
و باد پیرهنی دیگر دارد
در آن کنار،
که با من نیست.

بر سایهٔ برهنه نگاهِ برهنه می‌ماند،
و با نگاهِ برهنه.
زین سایهٔ برهنه چه می‌ماند؟
و از شب برهنه
چه می‌ماند؟

در سمتِ سایه‌های هیولای مرده‌یی،
من سبز می‌شوم
از اتفاق.

سال شستن اعداد...

علی ـ باباچاهی

برای تورج رهنما

روزی که قبر مادر ما را آب برد
پنجاه بار آینهٔ تو شکسته بود
پنجاه سال در پی سقفی می‌گشتی
که شیشه‌های ستم‌دیده را
به گوشه‌ای بسپاری

در قاب‌های کوچک و خالی
قدم بگذاری
غبارها که تو را می‌بردند
و نقطه‌های سیاهی که تو را می‌طلبیدند:

مادر
کنار قوری چینی نشسته بود
در جنب و جوش جن و پری‌هایش
با استکان نیم‌خوردهٔ چای.
چشم‌انتظار قول و قدم‌های تو بود
از دور
پنجاه بار بر تو تبسم زد
پنجاه بار تو را بوسید

و سال
سال بازی آب و عبارت‌ها بود
و سال شستن اعداد و اسم‌های خفته به روی سنگ
و حفره‌های تازه که ما را به شهرهای زیرزمینی می‌بردند:
پنجاه بار حلقه که بر در زدیم
پنجاه آشنای قدیمی دیدیم
پنجاه نامه سربسته را که به ما دادند...

اما تو آن سوی آب و عبارت‌ها
هر روز
پنجاه سال در پی سقفی می‌گشتی
در پی قابی
و نقطه‌های سیاهی که تو را می‌طلبیدند

در سال سقف‌های گمشده باید پرندگان سفیدی پیدا شوند
تا لااقل
پنجاه برگ سوخته خوشبو را
به دست او بسپارند
که قاب‌های کوچک و خالی را
در انتظار قول و قدم‌های تو
بر سینه می‌فشارد.

رضا خاکیانی

رهگذران

می‌گذریم
شتابان
از کنار هم
در لحظه‌های بیگانه
که می‌گذرند
شتابان
از کنار هم
در ما
و رانده می‌شویم
با هم
به حواشی روز.

صدای خیس

نه صدای باد بیدارم کرد
نه صدای باران
دور از جهان
خفته بودم
چون سنگی به سنگینی.

خش‌خش سردی بر شیشه
و پرندهٔ خیس ماه
پشت پنجره.

بیدارم
تا ماه.

محال ممکن

چه جای عجیبی‌ست این جهان!
امروز
در چهارراه سرگردان
باد ایستاده بود و
راه خانه‌اش را می‌پرسید
از رهگذران.

آنجا

دریا ـ
آنجا که زمین
دراز کشیده بر ساحل
و به آسمان می‌نگرد.

اتاق ـ
اینجا که من
دراز کشیده‌ام بر تخت
و به سقف می‌نگرم.

و خیالی خسته
این فاصلهٔ عظیم را
مرور می‌کند.

شـرم

دیگر چیزی نمانده است
باد
تمام برگ‌ها را تاراج کرده است
و باغ
شرمسار عریانی خویش
در بر غیر بسته است.

در راه

در خیال می‌گذرد
راه.

ابرها
آسمان را به دریاهای دور می‌برند
شکوفه‌ها
درخت را به سال‌های دورتر
سایه‌ها
باد را به جاهای دور و دورتر
و مردگان برمی‌خیزند
گرد و غبار نام خود را می‌تکانند
و به راه می‌افتند
با من.

در راه می‌گذرد
خیال.

علی بداغی

یک شعر

کرم
در خلوت آیینه سرکشید
پروانه پر کشید

باد
در خلوت زنبق سر برد
رنگ پروانه پرید

چه تفاوت دارد
تمام نگاه‌ها اگر
سنگ می‌شود!؟

من
دلم برای سنگ‌ها هم
تنگ می‌شود

قلب خاکین کودکی
که در رهگذار
له می‌شد
از عشق
چه می‌دانست؟
برای او شاید
ستاره‌ها، سکه‌های پراکنده
و هلال
به ناخن‌هایش می‌مانست.

پردهٔ بی‌پیر
تکانی نخورد
باد
پس پنجره کوبید و
مُرد

برای کدام علف هرزه‌ای حتا
ترانه نخواندی باد!؟
که از فراز صخره افتادی و
خم به ابروی آب هم
نفتاد

پرستو
بوم شب را
رنگ می‌کرد
کمانی
پچ‌پچی
با سنگ می‌کرد

اقبال معتضدی

۱

حزین شدم از فراق تو
آنچنان که واژه‌هایم
بیانِ اندوه نمی‌توانند
سخت و کبود شدم بعد از تو
خزیدم، خزیدم
در هزارتوهای خود
بدان‌سان؛
که حلزونی بی‌نور و پنجره
در لاکی از آهک.

۲

بعد از لبه‌های زمین
دریای قطبی بود؛
ساکت و آرام

کوه‌های یخ
ـ فرمانروایانِ خاموش بر دریا ـ
گاه،
دو یا چند شقّه می‌شدند

من بر قایقی از پوستِ گوزن
از میان شکاف‌ها می‌رفتم
و غرش مهیب‌شان را می‌شنیدم؛
صدای شکستنِ سلاطینِ منجمد.

۳

سپیده‌دمان
آواز پروانه‌ها را
در خانه‌ات شنیدم
که هنوز از آن شادم
و یقین دارم؛
اندوه،
ابری‌ست که لبخند آسمان را
از من پنهان می‌دارد

شاعری را دیدم

شاعری را دیدم
یک چشمش
موقر
لبخند ادب می‌زد
چشم دیگرش
ژولیده
در قاب شیشه‌ی بخارگرفته‌ی پنجره‌ی شکسته
برف را تماشا می‌کرد
که در ارتفاع نگاهش
ناگهان
از افتادن
بازمانده بود
و معلق
غرق اسطرلاب آسمان بود
یک چشمش
تبلور وقار
مردمک فرو می‌آورد
مؤدبانه سلام می‌کرد
چشم دیگرش
سفیدی قفل کرده در تعلیق برف
مردمکش را
ژولیده
در عمق نگاه‌ها غرق می‌کرد

مردمکِ چشم موقرش
به هیاهوی بی‌پژواکِ اصوات کرنش کرد
چشم برف زده‌اش
همه گوش شد
به نغمه‌ای که فقط نگاهش می‌دید
شعله کشید و خاکستر شد

شعرهایش را دزدیدم

توفان بود

توفان بود
برف آمد
مه شد
به دنبال همزادِ گم‌شده‌اش می‌گشت
جهان را به‌هم ریخت
هم‌آغوشش مرد
زمین را کفن‌پوش کرد
خیز برداشت
بر تاریخ فرونشست

مدیا کاشیگر

برف می‌بارید

برف می‌بارید
این را من نمی‌گویم
این را
انجمادِ سفیدی می‌گوید
که بر حافظه‌ام گلوله شده است

از سرزمین مرده‌ها برمی‌گشتم
با محوترین خاطره‌ها از زن رقصیده بودم
با عطر صداها عشق ورزیده بودم

این را می‌گویم
این را
پایکوبان عطر می‌گوید

کسی صدایم زد
این را من نمی‌گویم
این را
پژواکِ باد می‌گوید

کلمه

کلمه مرد
و تصویر
در شعر بی‌لفظ شده‌ام
مرگِ وقت را بر پرده انداخت
و پاسبانِ تنها
حیرانِ زایمانِ شب
وحشتش را پُک زد
و رودخانه‌ی کنجکاو
در جستجوی اصلِ ابری خویش
از نفس افتاد
و از خودکشیِ قزل‌آلای پیر
گلوله‌ها آتش
در کشف معمای چشمه‌ها
خاکستر شد

کلمه مرد
و پنداری را دیدم
فقط دُم داشت و دو گوشواره
با پسربچه‌ای شاید
که از نخ بیزار بود

محمد وجدانی

جدال

تبه‌زاد مردی بادسار
با شگفتی سببی بر بودنش
که بازوبند طلایی تحمل دردش بود
کشته‌ای بی‌نام
که کُشنده‌ای سرزنده داشت
و او خود نیز، خود را می‌کِشاند
تا شرکت در آفرینش جهان
کُشته‌ای بی‌نام
که خطایی دستانش را حتا
به هنگام نگاشتن نام خود می‌لرزاند
خواستار انگور بی‌پروای مرگ
دختری از پهنهٔ ژرفنای کبودگونهٔ زمین
یا زمان
در میدانی که در آن بادی نمی‌وزید
و خیابانی که خورشیدی نداشت
هیاهویی
رنگهای زندهٔ جوشانی
با پیراهن‌های رؤیایی
که جوانی از آنها بیرون می‌زد
زلال، پیچاپیچ
با بوی لیموهای زعفرانی

که بود که در من می‌زاد
و می‌مرد
که بود؟
با جان‌پناه بوریاییِ امیدش

بدا به روزگار تو ای کشتهٔ بی‌نام
که زبانهٔ آتش سرنوشتت را
سبزِ اثیریِ بهاری دانستی
که هیچت در انتظار نبود

حسن صفدری

۱

خدایا
مرا برهان
از ستارگانی که امشب
بر مهتابی من می‌تابند
و تا سپیده‌دم در انتظار خاموشی من‌اند.

۲

انگشتانت پنج شمع روشن
که موهایم را درهم می‌آمیزد
با چشمانم تک، تک
ستارگان خسته را می‌شمارم
و از روزنهٔ تاک‌های بی‌شراب آواز سر می‌دهم
زمانی‌که در دستم
چتری از نگاه بارانی‌ات باز می‌شود.

۳

جهنم کوچکی ساخته بودم
که جای هر گناهکاری نبود
من می‌خواستم
برای آنانی که دوست می‌دارم مکانی بسازم

۴

می‌بالم
به زنی
که روزی
خود را
با لباس
سفید
در برف
مخفی کرد

۵

برای بیژن جلالی

با امید
قدم برمی‌دارم
از بیراهه، راهی می‌سازم
برمی‌گردم
می‌بینم از جهان فرسنگ‌ها دورم
و تو دست تکان می‌دهی
و به سویم می‌آیی

۶

می‌خواهم در سرزمینی باشم
که آبی،
دریایی نباشد.
و هیچ کشتی، در انتظارم نمانده باشد.
می‌خواهم به درختی تکیه دهم
که رشدش، اندیشه من باشد
و میوه‌اش،
تنهایی‌ام.

۷

کمر همت برمی‌بندم
به درو گندم زار
اعتماد کن
به دسترنج کسی که دانه، دانه می‌کارد
برای چنین روزی،
که داس‌ها، قلب‌ها را می‌شکافند.

۸

شب،
چادری که بر زمین کشیده می‌شود.
آرام،
با صدای جیرجیرک‌های همیشه بیدار.
و نسیم،
که برگِ درختان را
از همهمهٔ روز،
به آرامش می‌خواند
خدایا
همه‌چیز مهیاست برای نیایش
مرا معبدی ده!

۹

بگذار دستم را روی این خاک‌های قدیمی بگذارم
تا طپش کهنهٔ عشقی که هزاران سال پیش
عاشق پهنای دریا بود،
مرا با رازِ متروکش
به درون خود کِشد.

۱۰

در خیابان
او دستی به شانه‌ات می‌زند
برمی‌گردی
بی‌اختیار با او دست می‌دهی
این همان کسی است
که سال‌های بعد
ترا خواهد دید
که دوستش می‌داری

۱۱

باغ خرمالو
بر سایه‌روشنِ افق می‌نگرد
غریبه‌ای زیبا
سینه می‌گشاید.

سکینه حیدری

سبوی شکسته

در حفاری وجودم
سبدی یافتم
عتیقه
با نقوشی مرموز
□
ساحرانه تصویری
با دست حسادت
تلنگری نامریی زد و لرزید
□
هر قطعه‌اش
گنجی.
□
بر زمین وجود
شراب هزارساله‌ای
اکسیر حیات
و نیست ساحری
باستان‌شناس
تا بگشاید رموز نقش طلسم
بگشاید ذرات عشق
در وجودم.

شاپور بنیاد

Mundus Imaginalis

۵ شعر

۱

اتراق ما زیر چه رنگین‌کمانی بود
آنگاه که ستم‌های کبود
از دامنه می‌گذشت
و رفتار سرو
حیران‌تر از نگاه‌های تهی می‌لرزید
و بیم ما
افقی بی‌قرار را به افقی سرگردان وصل می‌کرد
که شب را
به شب
می‌دوختیم

۲

اینجا
کنار اشباحِ واژگونِ شب
چشمی‌ست از سؤال
که از کنار ترس می‌روید
(آیا حیات ما از نوازشی تازه خواهد نوشید
یا همین نبردِ با اشباح
چشم‌های ما
دست‌های ماست)

بدرقه
سؤالی‌ست بلند
وقتی که تبار سرگردان ما
بازمی‌گردند
و خاک از کنار ترس می‌روید
رو به روی سرو
رو به روی پیچک
کنارِ اشباحِ واژگون

۳

در گفت و گوی یاران رفته
هستِ ما
از فضاهای بی‌سمت
می‌گذرد
و در جست و جوی رازهای روان
از صفتِ گل
پرتاب
می‌شود

*

در سقوط
مکاشفه
حیرت بی‌انتهاست
که هر دَم
از ما می‌گریزد
امّا
مثل برف
بر بام ما
می‌نشیند

۴

با آسمانی
که هنوز
در من می‌تپید
در کدام ذهن بنفش
خیال می‌شدم
وقتی از رازهای گمشده می‌گفتم
و مثل همان کودک
از لانهٔ سیمرغ
سرنوشتِ خیال‌های بسیار را
تفریق

۵

وقتی که آتش
میان عناصر مبهم
می‌رفت
خاطره‌یی
راز نیلی‌ی مهتاب را
دعای هر شب ما می‌کرد
و طغیان دیر درخت را
نثار شاخهٔ باد

مژگان محبی

یک شعر

نمی‌خواهم بهار بروز کُند
حال که آخرین خنده‌هایت را
بر هفت‌پارهٔ سفره
می‌پراکنی...

□

گفته بودم
تا سر انگشتانِ زخم خورده‌ات
به چشم گلدان‌ها نیاید
با هیچ فصلی کنار نخواهم آمد.

مهرنوش قربانعلی

برای همیشه

تو کوچکی این بام را
بسیار زودتر از من شناختی
وقتی مرگ را بر حریم بال‌هایت لمس کردی

من
آن‌قدر آسمان در نگاهم ذخیره دارم
که تو پر بگیری

دیگر شادی نگاهت را پنهان مکن
می‌دانم
تو را برای همیشه از مرگ ربوده‌ام.

سعید شاپوری

۱

در کلاس درس
چهل چشم به استاد است.

چهار چشم به یکدیگر.

۲

نگاهم را دزدیده بودم که باز هم پرسید:
«صدای باران نیست؟»

آسمان بیرون صاف بود.
دلم گرفته است.

صوفیا محمودی

شام

مرد هر شب از راه که می‌رسید یکراست می‌رفت سرِ اجاق و دِ دیگ را برمی‌داشت: زن داشت توی دیگ می‌جوشید؛ یک آبگوشت جانانه: با گوشت، قلم و کمی دنبه پر از ادویه و چاشنی. مرد دهانش آب می‌افتاد. زن بسکه جوشیده بود داشت از حال می‌رفت، یعنی داشت وامی‌رفت. از صبح گوشت خریده بود، پاک کرده و شسته بود، بعد با آن همه مخلفات رنگ و وارنگ، جور و ناجور، قر و قاطی شیرجه رفته بود توی دیگ و قُل‌قُل قُل جوشیده بود تا حالا که شب شده بود و مرد می‌خواست بخوردش.

زن همان‌طور که داشت توی دیگ می‌جوشید به مرد که خیره نگاهش می‌کرد، با قُل‌قُل چشمک زد و رفت ملاقه را برداشت و کاسه را پُر کرد گذاشت توی سفره.

بعد همین‌طور که داشت می‌رفت سراغ آبکشِ سبزی خوردن، چنگ انداخت و موهایش را که هنوز خیس بود تکاند: عطر مرزه و ریحان بلند شد. با بشقاب پر از سبزی برگشت به طرف مرد. چه سبزی خوردن دل‌انگیزی!

مرد از هر طرف که نگاهش می‌کرد یک تُربچهٔ گُلی خوشگل از لابه‌لای سبزی خوردنِ تر و تازه بهش لبخند می‌زد. او ماتیک گُلیِ تربچه‌یی را روی لب‌های زنش از دیگر رنگ‌های گلی بیشتر دوست داشت.

مرد ملچ‌ملوچ‌کنان در فکر این چیزها بود و با هر لقمه‌اش تکه‌یی از زن را از توی کاسهٔ گوشت کوبیده و یا بشقاب سبزی خوردن برمی‌داشت، لای نان داغ می‌پیچید، توی دهانش فرو می‌کرد و شروع می‌کرد به جویدن. زن تنش از درد و کوفتگی زق‌زق می‌کرد. انگار اصلاً تب داشت، تب شدید. چون مرد گاهی احساس می‌کرد زبان و دهانش از داغی نان می‌سوزد. اما زیاد مهم نبود. محل نمی‌گذاشت و همانطور با اشتها و تند و تند به خوردن ادامه می‌داد. شام خوشمزه بود و همه‌چیز جور. حتی پارچهٔ سفره‌یی که جلوش پهن بود و پر بود از گلهای نارنج و ارغوان. اگر سرش را کمی بلند می‌کرد و ادامهٔ گلهای سفره را پی می‌گرفت به دامن گلدار زنش می‌رسید و به زنش در آن طرفِ سفره؛ و شاید عطر نارنج و ارغوان از دامنه‌های پرچین دامنِ زن به مشامش می‌رسید. اما مرد خیلی خسته بود. باید هرچه زودتر شامش را تمام می‌کرد و به رختخواب می‌رفت. شامش را که داشت تمام می‌کرد چندبار لقمه پرید گلویش و به سرفه افتاد. زن چندتا با مشت زد به پشت مرد. مرد باز هم سرفه کرد. گرمش شد، عرق کرد و آب خواست. آب خنک!

زن بلند شد رفت به آشپزخانه. چند تکه از یخ‌های اعماق جانش را کند، انداخت توی لیوان و آورد سر سفره برای مردش. مرد گفت: دستت درد نکند. زن گفت: نوش جان!▣

زمستان ۷۲

محمود شکرالهی

خواب

از میان همهمه، صدای زنش اعظم‌السلطنه را تشخیص می‌داد که می‌گفت: «دیگر هیچ امیدی نیست. کار از کار گذشته است. اطبا جوابش کرده‌اند...»

چشم‌هایش را تا نیمه باز کرد. اتاق پر بود. همهٔ دوستان و نزدیکان برای آخرین وداع جمع شده، دور تا دور تختخواب نشسته بودند و متحیر به اعظم‌السلطنه که میان اتاق معرکه گرفته بود، گوش می‌دادند:

«...وقتی اجل می‌رسد از دست هیچ کس کاری ساخته نیست. عیبی نداشت، نه جابیش درد می‌کرد و نه...دیشب حتی تا آخرهای شب،...»

به فکر فرو رفت. از حرکات زنش سر درنمی‌آورد. هرچه جستجو کرد، دلیلی برای مردن پیدا نمی‌کرد. نه مریض بود و نه جابیش درد می‌کرد و نه احساس گنگ احتضار، احساسی که گویا وقت مردن می‌آید، به سراغش آمده بود. یقیناً این هم یکی دیگر از بازی‌های زنش بود. اعظم‌السلطنه این صحنهٔ ماهرانه را ترتیب داده بود تا به او ثابت کند «چیزی که برای آدم‌ها مهم است واقعیت است نه حقیقت، و تا زمانی که حقیقت در شکل واقعیت ظاهر نشود، هیچکس آن را جدی نمی‌گیرد». این جمله را زنش علیرغم مخالفت او بارها تکرار کرده بود. حتی همین دیشب قبل از خوابیدن بحث مفصلی میانشان درگرفته بود که مثل همیشه بی‌نتیجه مانده بود. یقیناً همین بود. زنش می‌خواست در عمل به او ثابت کند که قدرت واقعیت بر حقیقت می‌چربد. «مردم عقلشون به چشمشونه». اما، زینت‌السادات چگونه در این مدت کوتاه، خود را از راه به این دوری رسانده بود؟ دکتر علی‌اکبرخان چرا این شکلی شده است؟ خواست چیزی بپرسد، زنش را صدا کند تا دلیل رفتار او را بپرسد اما در نگاه اعظم‌السلطنه شیطنتی نهفته بود که او را از این کار بازداشت. فکر کرد که بهتر است این امکان را به او بدهد تا شاید دیگر برای همیشه از شر بحث‌های تکراری و بی سرونه راحت شود. از طرف دیگر ظرافت و مهارتی که زنش در این بازی بکار می‌برد، او را به ادامهٔ بازی تهییج می‌کرد. علاقه‌مند و کنجکاو بود تا ببیند اعظم‌السلطنه پایان این پرده را چگونه خواهد نوشت. چشم‌هایش را بست و خود را به حرف‌های درهم و برهمی که فضای اتاق را در خود گرفته بود سپرد.

وقتی از صدای شرشر باران بیدار شد به‌جز دکتر علی‌اکبرخان که در صندلی راحتی پایین تختخواب چرت می‌زد، کس دیگری در اتاق نبود. چقدر خوابیده بود،

نمی‌دانست. نگاهی به اطراف انداخت. همه چیز به‌طور مرموزی هماهنگ به نظر می‌رسید. نور کم‌رنگ چراغ رومیزی، دو پنجرهٔ عرق کرده وهوای نمناک اتاق که به بوی عطر آشنای زینت‌السادات آغشته شده بود و صورت نتراشیدهٔ علی‌اکبرخان. دستی به صورت خودش کشید. احساس ناخوشایندی در انگشتانش دوید.

ـ چطور ممکنه. یقیناً اتفاقی افتاده که...

موجی از نگرانی در ذهنش روان شد.خواست زنش را صدا کند که نگاهش روی دو شمعدان دوطرف آینه، روی تاقچه، سرید:

ـ شمعدان‌ها را هم روشن کرده است...

شتابزده دکتر را صدا کرد. می‌خواست دلیل حضور او و دیگران را در خانه‌اش بفهمد. نمی‌توانست بیش از این شاهد این بازی احمقانه باشد:

ـ بازی بس است...

دکتر را دوباره صدا زد. اما دکتر کماکان چرت می‌زد. خواست از تختخواب بیرون بیاید تا او را از نزدیک صدا بزند. نتوانست. مثل این‌که ژنجیرش کرده باشند، نتوانست جابجا بشود. مدتی بیهوده تلاش کرد اما بی‌فایده بود. بالاخره تسلیم شد. نگاهش را به دکتر دوخت و فریاد کشید:

ـ دکتر علی‌اکبرخان...

بی‌فایده بود. دکتر در خواب عمیقی بسر می‌برد. تصمیم گرفت منتظر بماند تا خودش بیدار شود. دوباره به شعلهٔ دو شمعدان خیره شد و خود را به وسوسهٔ مرور خاطراتی دور که در این لحظه به‌سراغش آمده بود، سپرد.

درست مثل این‌که همین دیروز بود. با اعظم‌السادات رفته بودند برای خرید همین شمعدان‌ها. هرگز نتوانسته بود آن بعدازظهر را فراموش کند. همه چیز در یک لحظه اتفاق افتاده بود. یک لحظه برای بازگو کردن یک نیاز مخرب و احمقانه که از آن روزها به بعد تمام زندگی‌اش را در حصار خود گرفته بود.

زینت‌السادات پرسیده بود:

ـ چگونه می‌توانم به عشق تو اعتماد کنم؟

و او عجولانه و بدون فکر گفته بود:

ـ از تو دوری می‌گیرم تا تمام عمر از دوری تو رنج ببرم.

و این کار را کرده بود.

تمام زندگی‌اش در زجری که از همین دوری کشیده بود، خلاصه می‌شد. بارها فکر کرده بود که برگردد، اما نتوانسته بود. نیروی مرموزی او را از این کار بازداشته بود. آخرین باری که بعد از آن تصمیم گرفته بود، دیگر برای همیشه فکر بازگشت را از سرش بیرون کند، این دو شمعدان را به یاد زینت‌السادات خریده بود و همین‌جا روی تاقچهٔ اتاق خوابش گذاشته بود تا هر شب در نور شمع‌ها و به یاد زینت‌السادات به خواب برود. حتی بعد از ازدواج این شمعدان‌ها به خواهش او همین‌جا مانده بودند و اعظم‌السلطنه، زنش، نیز بی‌هیچ عکس‌العملی پذیرفته بود. این از خودگذشتگی اعظم‌السلطنه، احترام زیادی در او برانگیخته بود. احترامی که به‌خاطر سکوت اعظم‌السلطنه نسبت به دلایل وابستگی او به شمعدان‌ها، روزبه‌روز بیشتر شده بود. اما این سکوت به معنی بی‌تفاوتی نبود. خوب می‌دانست که اعظم‌السلطنه از این‌که شوهرش حقیقت را از او پنهان می‌کند زجر می‌کشید، اما هرگز نتوانسته بود دربارهٔ زینت‌السادات با زنش صحبت کند. از این می‌ترسید که برای همیشه لذت دیدار زینت‌السادات را در دید و بازدیدهای خانوادگی که در دوران تعطیلات یا در مواقع استثنایی که اخیراً تعدادشان زیاد شده بود، صورت می‌گرفت، از دست بدهد. دربارهٔ تنفرش از دکتر علی‌اکبرخان، برادر اعظم‌السلطنه و شوهر زینت‌السادات، هم نتوانسته بود با کسی صحبت کند. هرچند با پادرمیانی خود او زینت‌السادات به همسری علی‌اکبرخان درآمده بود، اما نتوانسته بود کینه‌ای را که از روز ازدواج این دو در دلش نسبت به علی‌اکبرخان رشد کرده بود، مهار کند. تنها لذت دیدار زینت‌السادات تا به این لحظه به او کمک کرده بود که به طرز ماهرانه‌ای تنفر خود را از علی‌اکبرخان مخفی نماید. خوب می‌دانست که این دیدارها به‌خاطر وجود علی‌اکبرخان امکان‌پذیر است اما با وجود لذتی که از دیدن زینت‌السادات می‌برد کینه‌ای که از علی‌اکبرخان در دل داشت هربار بین دو احساس لذت و زجر، بیش از پیش عمیق‌تر و تحمل‌ناپذیرتر می‌شد. این آتش را خودش خواسته بود. هرگز فراموش نکرده بود روزی را که برای زینت‌السادات نوشته بود: «این تنها راه برای زنده نگاه‌داشتن آتشی است که در آن می‌سوزم...» و زینت‌السادات تقاضای دکتر علی‌اکبرخان را برای زندگی مشترک پذیرفته بود.

لبخند یخ‌زده‌ای که بر لب‌هایش نقش بسته بود، با خلجان سرفه‌ای که داشت از اعماق می‌آمد، ناپدید شد. نگاهی به دکتر که کماکان چرت می‌زد انداخت و بعد مثل این‌که نخواهد او را بیدار کند، سرفه‌اش را در گلو خفه کرد.

خواست غلتی بزند، نتوانست. رمقی در پاها و دست‌هایش نیافت تا خود را در وضعیتی که خوشایندتر بود قرار دهد. پذیرفت در همان حالت باقی بماند. یادآوری خاطرات گذشته مهم‌تر از این بود که خستگی جسمش بتواند روند آن را متزلزل کند. چهرهٔ زینت‌السادات روشن‌تر از همیشه جلوی چشمش بود و او ترجیح می‌داد تا قبل از این‌که بقیه سر برسند،خودش را به دست سیل خاطراتی که در این لحظه زنده‌تر از همیشه جلوی چشمش رژه می‌رفتند، رها کند.

ـ دیگر خیلی دیر شده است.

این را زینت‌السادات وقتی برای اولین‌بار شمعدان‌ها را در اتاق خواب او دیده بود، گفته بود. و او هرگز نتوانسته بود زیبایی این لحظه را فراموش کند. همان‌طوری‌که نتوانسته بود خود را از شر عذاب وجدانی که نسبت به زنش، اعظم‌السلطنه، احساس می‌کرد رها کند. بارها، برای خلاصی از بار سنگین این عذاب، سعی کرده بود به خود بقبولاند که سکوت اعظم‌السلطنه به عمد برای خلع سلاح او در بن‌بست احساسات بوده است. اما این رفتار نه تنها باری از روی شانه‌هایش برنداشته بود بلکه هرچه بیشتر به سرگردانی او در میدان افکار مالیخولیایی که در ذهنش جولان می‌دادند، دامن زده بود. آیا اعظم‌السلطنه به احساسات او نسبت به زینت‌السادات پی برده بود؟ یا...درهر صورت هیچ کدام از این فکرها و سؤالات تازگی نداشتند. از زمانی که زندگی مشترکش را با اعظم‌السلطنه شروع کرده بود، همین فکرها و سؤالات به‌طور مرتب در ذهنش یکی پس از دیگری رژه رفته بودند و او هرگز نتوانسته بود، خود را از زیر یوغ آنها رها کند. اما هرگز ذهنش را این‌چنین فعال ندیده بود. و اشتهای مرور خاطرات تا به این اندازه حیاتی به نظرش نرسیده بود. نگاهش به طرف دکتر علی‌اکبرخان که کماکان چرت می‌زد، چرخید. صورت نتراشیدهٔ دکتر علی‌اکبرخان در یک آن او را متوجه حال خودش کرد. ناخودآگاه فریاد کشید:

ـ دکتر علی‌اکبرخان...

علی‌اکبرخان که چشم‌هایش را تا نیمه باز کرده بود متوجه حرکت لب‌های او شد. سراسیمه به طرف تختخواب آمد و پرسید:

ـ چیزی نیاز دارید؟

ـ مدتهاست که صدایتان می‌کنم...

ـ نشنیدم.

ـ این‌جا چه خبر است؟ شما و دیگران اینجا چه می‌کنید؟

ـ اعظم‌السلطنه گفت بیاییم تا تنها نباشید.

ـ مگر اتفاقی افتاده است که شما اینجا بالای سر من کشیک می‌دهید؟

ـ گفتند حال شما خوب نیست و من هم فوراً خودم را رساندم...

ـ لطفاً اعظم‌السلطنه را صدا کنید...

دکتر علی‌اکبرخان درحالی که به زحمت می‌توانست تأثر خود را مخفی نماید، اتاق را ترک کرد.

وقتی چشم‌هایش را باز کرد، اعظم‌السلطنه کماکان مشغول نوازش موهایش بود. چهرهٔ زنش تکیده و رنگ پریده به نظر می‌رسید. دیگر نه آن شیطنت همیشگی در آن پیدا بود و نه آن میل به بازی که حتی در سخت‌ترین شرایط در اعظم‌السلطنه سراغ داشت. اما حالا با دیدن زنش، برای اولین‌بار احساس کرد که مسئله جدی است. دست زنش را گرفت و آهسته گفت:

ـ اینجا چه خبر است؟ دکتر علی‌اکبرخان اینجا چه می‌کند؟

اعظم‌السلطنه، درحالی که سعی می‌کرد بر لرزش صدایش غلبه کند، جواب داد:

ـ همهٔ این‌ها یک بازی بیش نبود. اما...

بغضش ترکید. سعی کرد دست زنش را بفشارد. اما نیروی این کار را نداشت. خواست زنش را دلداری بدهد، نتوانست. گفت:

ـ پس واقعیت دارد؟

لبخند کم‌رنگی روی لب‌های اعظم‌السلطنه نقش بست. از این‌که شوهرش سعی می‌کرد حتی در این لحظه نیز همه‌چیز را به شوخی بگیرد بیشتر متأثر شده بود. تا آمد چیزی بگوید، شوهرش اضافه کرد:

ـ بازی خوبی نبود. فکر نمی‌کردم تا این اندازه همه‌چیز می‌تواند بی‌معنی باشد. بهتر است با بعضی چیزها بازی نکرد. حالا...

حضور زینت‌السادات که آهسته برای خاموش کردن شمع‌ها وارد اتاق شده بود، او را به خود آورد. نگاهی به صورت زنش انداخت. در تاریکی لبخند جاودیی زینت‌السادات روی لب‌های زنش نشسته بود. بی‌اراده چشم‌هایش را بست. اما در سیاهی پشت پلک‌هایش اعظم‌السلطنه و زینت‌السادات را دید که دست در دست هم، لبخندزنان اتاق را ترک می‌گفتند.■

ارکیده پویان

تا فردا، چند روز؟

ـ مادرت نگران می‌شه، برو پسرجون، برو خونه‌تون، موندی اینجا که چی؟ مثلاً موندی که چی بشه؟

می‌خوام نترسی، سلطنت خانوم، برفا رفته، تاریکه.

ـ این‌همه سال تنها بودم، شب شده، برق رفته، مگه چیزیم شده؟ ها، مثلاً تو تیم‌وجبی می‌خوای چی‌کار کنی؟

ـ برو پسرجون، برو خونه‌تون، فردا بیا.

ـ قصه بلد نیستی بگی؟ مادربزرگم بلده.

ـ برو خونه‌تون، برات می‌گه.

ـ خیابونا تاریکه، می‌ترسم، تو برام بگو.

ـ برو نترس، مردی شدی واسهٔ خودت! مرد که نمی‌ترسه.

ـ سلطنت خانوم، چند روز دیگه تا فردا مونده؟

ـ تا فردا؟ هیچ چی!

ـ پس چرا هیچ وقت نمی‌یاد؟

ـ چه می‌دونم پسرجون؟ چه چیزا می‌پرسی؟ درست عینهو سعید می‌مونه!

ـ تو‌ات‌رو می‌گی؟

ـ آره، ندیدبش تا حالا؟ حتماً دیدبش. بادت نیست. می‌یاد بعضی وقتا. از تو بزرگتره. مدرسه می‌ره.می‌یاد که اینجا همه چی فرق می‌کنه.انگار خونه رنگ می‌گیره، زنده می‌شه. همه چیزارو به هم می‌ریزه، عیب نداره. بچه باید ریخت و پاش کنه. بچه باید ظرف بشکونه.بهم می‌گه عزیزجون. می‌خوام براش یه دوچرخه بخرم. گفتم اگه قبول بشی برات می‌خرم. همیشه معدلش بیسته. ولی چی فکر کردی؟اینم می‌شه عباس، می‌شه مجید. می‌ذارتم می‌ره. پشت گوششم نیگا نمی‌کنه. ولی قول دادم. باید بخرم. مامانت فردا هست خونه؟ یه سر بیام.

ـ خوب، من بهت عزیزجون می‌گم.

ـ می‌گی که چی بشه؟

ـ خوب، من که نمی‌رم، من که نمی‌ذارمت برم.

ـ تو که دوچرخه داری.

همون‌جوریش رو می‌خوام براش بخرم.

ـ آره، دارم. ولی من می‌یام. هر روز می‌یام. می‌یام که نترسی.

ـ تو که برا آدم نوه نمی‌شی. سعید از پوست و خون خودمه. اونا که اینطوری‌ان آدمو ول می‌کنن می‌رن. چه برسه به تو. تو که غریبه‌ای. همساده‌ای.

ـ من با سعید دوست نیستم. من ولت نمی‌کنم. من مثلش نمی‌شم. سعید آب می‌بنده تو لونهٔ مورچه‌ها.

ـ خوب بچه‌اس. بازی می‌کنه.

ـ نه، من دیدم. بازی نمی‌کرد. مورچه‌ها مرده بودن.

ـ عیب نداره. همه می‌میرن. همه یه روز میان، یه روزم می‌رن.

ـ تو هم می‌میری، سلطنت خانوم؟

ـ خب، آره، این یه شتریه که در...

ـ کی می‌میری؟

ـ از کجا بدونم؟ آدم که چیزی سرش نمی‌شه. دیدی همین فردا.

ـ تو همین اتاق می‌میری؟ تنهایی؟

ـ نه، آدم که کف دستشو بو نکرده، یه وقتم دیدی رفتم تو خیابون، ماشینی، چیزی زد بهم نفس کشیدن یادم رفت.

ـ منم ممکنه یادم بره؟

ـ چی‌چی یادت بره؟

ـ نفس کشیدن.

ـ زیونتو گاز بگیر بچه‌جون. تو هنوز بچه‌ای. باید حالا حالاها باشی. منو که می‌بینی حرف از مردن می‌زنم دیگه گیسام رنگ دندونام شده. دیگه باید برم. دیگه ازم گذشته.

ـ کجا می‌ری؟

ـ بهشت یا جهنمش رو خدا می‌دونه. ولی باید برم.

ـ اونجا اتاقت بزرگتره؟ کسی هستش یا باز تنهایی؟ نوه...

ـ برق هم اومد. پاشو، خیابونا روشن شد، پاشو برو خونه‌تون پسرجون.

ـ جواب سؤالمو ندادی آخه.

ـ برو، باشه واسه فردا.

ـ ولی فردا می‌ترسم تو بری تو خیابون.

ـ نه، نترس، نمی‌رم. برو پسرجون. کچلم کردی. برو.

ـ بهت بگم عزیزجون خداحافظ؟

ـ نه، هیچ چی نگو، برو خونه‌تون پسرجون، دیر شد، برو.▣

غلامرضا ارژنگ

شکاربان

به هرحال این جریان را برای شما هم می‌گویم. گرچه خود «...» گفته بود که: «سعی کن این واقعه را برای هر کسی تعریف نکنی و طبعاً اگر هم روزی خواستی این کار را بکنی، هر جا نقل من بود، اسمی نبر.»

به خاطر همین، حالا که قصد گفتن این جریان را دارم، بهتر است به همین اکتفا کنم که «...» را مرد بگویم تا خیالمان از این بابت راحت‌تر باشد.

با این توضیح به هر تقدیر برویم سرِ اصل ماجرا.

□ □ □

آن شب، مثل هر شب دیگری، مرد با باز کردن در چوبی ناله‌اش را درآورد. بعدش زوزهٔ کوران هوا توی اتاق ریخت. ناله‌های کوتاه و نجواگونه‌ای در هیاهوی باد گم و پیدا بود. مرد هم انگاری بخواهد جلوی کسی را بگیرد. پشت در ایستاد و سنگینی تنه‌اش را یله کرد روی در تا کاملاً بسته شود.

بعد کمی همان‌طور ماند و نفس نفس زد. نیمتنهٔ پشمی خاکی رنگش را از تن درآورد و انداخت گل میخ دیوار، درست روی تفنگ شکاری، که قنداقش لاک الکل تیره برّاقی خورده بود و پلاک شکاربانی رویش برق می‌زد.

دستی به موهای پرپشت و نرم و نایدارش کشید که حالا پاک آشفته شده بود، شب آشفته.

بعد زیری صورتش را با پشت دست امتحان کرد، که خش‌خش صدا می‌کرد.

آینه روی دیوار آن طرفی بود. مثل حالا. زیرش هم دستشویی با یک شیر کهنهٔ برنجی که مدام چکه می‌کرد، عین آدمی گرفتار زکام.

مرد آب بینی‌اش را بالا کشید. مانند هر شب صورتش را با فرچه خوب کف‌مال کرد. کف سفید و سبک.

بعد توی آینه که نگاه کرد، انگار یک عالم ریش و سبیل سفید داشت. کمی آینه را پایید. راستش کمی مضحک هم شده بود. تضاد غریب تیرگی موها و روشنی کف صابون خودش را هم به خنده می‌انداخت. نیش‌خندی هر شب و همین موقع.

گفتمش: «چی شده، معطّلی؟»

جواب نداد. از وقتی از در تو آمده بود، محلّم نگذاشته بود. امّا با این حرف انگاری بهش باج داده بودم.

تیغ را برداشت. خرت خرت تمام سفیدی‌ها را تراشید. بعد هم چند مشت آب پاشید به صورتش که پاک تراش بود. یکهو لرزید. بی‌اختیار گفت: «سرده»

دیگر برای حرف زدن بهانه داشتم. حق به جانب گفتم: «سرد نیست که!»

او هم درآمد که: «شد من چیزی بگویم و تو مخالف خوانی نکنی؟»

که گفتم: «نه نقل این حرف‌ها نیست، تو تکلیف با خودت هم روشن نیست، اصلاً چرا آمدی اینجا؟»

- «انگاری حواست سرجایش نیست! مگر خودم خواستم بیایم؟»

- «می‌دانم، می‌دانم، هزار بار هم بیشتر گفته‌ای که نمی‌دانم همهٔ دردسرهایت از دزدی باغ سیب است که آخرش هم نفهمیده‌ای چرا تو را جای پدرت گرفته‌اند! و از این حرف‌ها...» و داشت نیمتنه‌اش را دوباره می‌پوشید که گفتم: «انگاری حالت خوش نیست» مرد باز هم جواب نداد، نشست پشت میز کنار پنجره، چیزهایی نوشت. (البته بعد دزدکی یادداشت‌هایش را خواندم) که نوشته بود:

«یک هفته‌ای است که حکم مأموریتم صادر شده، گویا محل خدمتم را همین ایستگاه شکاربانی تعیین کرده‌اند. گرچه هنوز نه شکارچی دیده‌ام و نه شکاری، راستش به‌نظر هم نمی‌رسد، خبری باشد. توی این بر و بیابان بعید است که موجود زنده‌ای بپلکد. اینجا بیشتر به تبعیدگاه می‌برد تا شکارگاه...»

البته آن شب مرد آن‌قدر سردش بود، که دیگر چیزی ننوشت و یکراست خزید، زیر پتوی نظامی خاکی رنگ، روی تخت سفری تاشو و زُل زد به کورسوی ستاره‌ها در زمینهٔ یک تیغ مشکی آسمان. به ستاره‌ای که در لحظه می‌سوخت، و به سرخی می‌زد و باقی ستاره‌ها که بی‌خیال چشمک می‌زدند.

من هم چیزی نگفتم ولی خوابم هم نبرد و آرام آرام جوری که سروصدایی بلند نشود، از چهاردیواری بیرون زدم و آمدم توی فضای باز. توی دشت دربندشت دور و بر چهاردیواری، که اگر کلبهٔ مرد شکاربان را از سرِ تپه ماهور همان حوالی به تماشا می‌ایستادی، کورسوی نقطه‌ای بیشتر نبود. با منبع آب و باقی متعلقاتش.

و در لحظهٔ خاموشی همان کورسوی نقطه مانند، تنها صدای دشت، زوزهٔ باد بود که شدّت و ضعف داشت ولی قطع شدنی نبود. درست انگاری کسی دم گوش دیگری فوت کند و مدام نفس تازه کند و دوباره و چندباره بدّمد و بدّمد و بدّمد. وقتی داشتم برمی‌گشتم، کلافه بودم از این دشت که انگاری انتها نداشت. یادم هست، یک مشت استخوان هم یک جایش دیدم. کجای‌اش یادم نیست، خاطرم هست که زردی چرکمرده‌شان از لای تیرگی خاک توی ذوق می‌زد و زیر مهتاب، رنگ پریده‌تر می‌نمودند. جمجمه چهارپایی هم بینشان بود که حفره چشم‌هایش پر خاک بود و کرمک‌های سفیدی که تندتند وول می‌زدند. آرواره‌هایش هم که فقط چند دندان شکسته آن هم در انتهای تیغهٔ چپ فک بالایش داشت. گویی نیشخندی تحویل می‌داد که نیمی‌اش توی خاک گم بود.

و یادم هست که نزدیکی‌های خانه بودم. یا فکر می‌کردم نزدیکی خانه‌ام که، یکهو صفیری تیز، کوتاه و بدجور غریب، شنیدم که اول جا خوردم و بعد که منبعش را پیدا نکردم، کلبه را پیدا کردم و به همان نرمی که بیرون رفته بودم، داخل شدم. مرد آن طرف اتاق پیدا بود که هرچه گیر آورده بود، از شمد روی رختخواب‌ها تا زیلوی دَم در را، روی خودش انداخته بود. بخاری دیواری هم پر خس و خار بود و خرده چوب و آتش که تور زیانه‌هایش بر در و دیوار پنجه می‌کشید. و اتاق جهنم بود انگار. من هم گُر گرفته بودم و به در و دیوار می‌زدم.

مرد خر غلتی زد و عین خیالش نبود. ولی من دست‌بردار نبودم که یکهو صدای همان جیغی که شنیده بودم دوباره آمد و این‌بار هم از بیرون خانه. و مرد دیگر دنگ خواب شده بود. پلک‌های پُف کرده هر دو چشمش را با انگشتان میانی دستانش مالید. بروبر همهٔ اتاق تاریک و روشن را پایید. بعد همان‌طور که گیج خواب بود تلوتلوخوران آمد جلوی تنها پنجره اتاق و پنجره ضخیم مقابلش را کنار کشید و چهره‌اش یکدفعه روشن‌تر شد. اتاق هم.

بعد پشت میز نشست و چند خط نوشت و کاغذ را تند گذاشت توی جیبش. جیب نیمتنه.

صدا که برای بار سوّم آمد، مرد سراسیمه شد. یک آن نگاهش ماند به پنجره، بعد دستپاچه کلاه‌پوستی را سرش گذاشت. تفنگ شکاری را از گل‌میخ دیوار برداشت. با عجله حمایل شانه‌اش کرد و زد بیرون. چیزی هم نگفت. از اینجا به بعد، قضیه جوری اتفاق افتاد که تنها به عنوان ناظر شاهد قضیه بودم. پس بهتر می‌بینم که این قسمت را مجزا بیاورم.

□ □ □

مرد توی دشت گم می‌شد. آخر همرنگ دشت بود، خاکی.

اوّل پس هر تپه‌ماهوری سرک کشید، بعد هر سوراخ و گودالی را که توی مسیرش بود با قنداق تفنگ کاوید.

بعد کمی ماند. دشت از هر طرف یک جور می‌نمود، بی‌آخر. با یک عالم خارخسک. آن هم گُله گُله و تُنُک. بعد سله خاک. عطش زمین.

و باز همان صدا که سه بار مکرر شد که حرف نامفهومی بود. جیغی، ناله‌ای، بانگی تیز که مرد را بازمی‌داشت از رفتن تا چرخی بزند در پی صاحب صدا. این‌طور می‌نمود که مرد می‌دانست کدام طرف می‌رود. چرا که گرچه پاکشان می‌رفت، مصمم می‌نمود.

و آفتاب پیشانی‌اش را خیس کرده بود که مرد کلاه‌پوستی را روی بونه خارخسکی انداخت.

سله لب‌هایش پیدا بود که نیمتنه‌اش را هم درآورد و روی ساعدش انداخت.

زانوهایش هم کمی خم شده بود و خاک دشت کم‌کم پوکتر می‌شد و فاصله بوته‌های خارخسک بیشتر، که مرد تفنگش را هم جایی انداخت. یکی از کفش‌هایش که توی ماسه‌های رمل جا مانده بود که دیگر خارخسکی نبود و کفشی هم به پای مرد. و مرد لحظه‌ای دیگر هاج و واج دست سایه‌بان چشم‌هایش کرد. و نگاهش را از میان چشم‌خانه‌های چال افتاده‌اش گرداند در تلواسه‌های دور و بر.

کوران که شد، چشم چشم را نمی‌دید. مرد نقطه‌ای می‌نمود که بخواهند از صفحه پاکش کنند. که سه بار دیگر آن صدا آمد.

کوتاه، مقطع، غریب.

□ □ □

بعد دیگر ندیدمش، راستش آن موقع که هوا طوفانی شد، من به سرعت فرار کردم.

مرد پی شکارچی و شکاربانی بود. من چرا ببخود پابندش شده بودم؟ اصلاً شده بود یک‌بار حرف مرا بشنود. می‌گفتم، که نماندم و راهم را گرفتم و آمدم. از چند تپه‌ماهور بالا و پایین رفته بودم و شیب یک تپه را پشت‌سر می‌گذاشتم که آن دورتر آنعکاس موّاجی روی سطح زمین، خیالم را آشفته کرد. تشنگی بی‌قرارم کرده بود. به خیز رفتم، هروله‌کنان، پریشان. مگر می‌شد؟ باید به مرد می‌گفتم، چاره تشنگی را پیدا کردم. نمی‌دیدم. افتاد بر خیالم. بر خاک.

- «تشنه‌ای؟»

زن این را گفت، خشکی لبانش. بالای سرم ایستاده بود. گیسوانش رقصان از باد. ایستادم مقابلش. خیره به چشم‌های آبی ولی تشنه.

□ □ □

بعدها خودم مرد را دیدم که تلی از ماسه زرد نیمی از تن کبود و چربش را پوشانده بود. لشش روغن انداخته بود و ماسه‌های دور و برش را پررنگتر کرده بود و خردلی. یادم هست که توی حفره یکی از چشم‌هایش پر ماسه بود و کرمک‌های سفید و گوشتالودی که تندتند وول می‌زدند و گم و پیدا می‌شدند. روی چشم دیگرش پوشیده از یک مشت پر سفید لرزان در باد بود.

گونه چپش هم پاک خورده شده بود. انگار باقی تنش را هم دانه‌های داغ شن پاشیده بودند. دانه‌های ریز و درشت که در گوشت لهیده فرو رفته بودند.

خاطرم هست که توده پر سفید که یکهو از رویش جست زد، ترساندم. خون تبره و غلیظی از جای برخاستن پرنده، از چشمخانه دیگرش راه گرفته بود روی گونه‌اش.

آن‌طرف‌تر، متقار چرکمرده و زردرنگ مرغ شکاری خیس خون بود و پرهای سفیدش توی باد موج می‌زد. سرش را با حرکتی شوک مانند، گرداند، از بیخ حلق جیغ کشید، سه بار. دیگر پریده بود.

البته چند وقت بعد توی کاغذ زردرنگی، یادداشتی از جیب نیمتنه مرد که در صحرا پیدا شده بود، نوشته‌ای یافتند که:

«خیال است، خواب... می‌دانم چه می‌شود... همه را دیده‌ام... خواب را و سراب را...»

مشخص بود و هست که این یادداشت کذابی - که بلافاصله بعد خواب نوشته شده بود - به کار بررسی نمی‌آمد و نمی‌آید. هرچه یافتند، بایگانی شد. شکاربانی دیگر به منطقه فرستادند و قایله هم ختم شد.

خودم هم می‌دانم که داستان زیاد جالبی نبود. شاید تلخ بود، شاید هم نه. به هرحال فقط برای خوش‌آیند شما نگفتم. مهم این بود که هر دویمان گرفتار هم بودیم و حالا خلاص شده‌ایم از یکدیگر. خودم را می‌گویم و شکاربان را.■

محمد قاسم‌زاده

کوتوله‌ها

در آخرین روز ماه، در بیمارستان دولتی کودکان، کوتوله‌ای به دنیا آمد. قد او کمتر از بیست سانتی‌متر و وزنش اندکی کمتر از دو کیلو بود. اما در عوض چشم‌های درشت و صورت مغول داشت. دکتر دستور داد، چند روزی در دستگاه نگهداری شود.

پدر نوزاد، بلندقد و گندمگون پشت در ایستاده بود. زمین را نگاه می‌کرد و پرستارها که رد می‌شدند، گرفته و غمزده آن‌ها را نگاه می‌کرد. پرستار اتاق نوزادان، که از چاقی به‌زحمت قدم برمی‌داشت، هربار که از اتاق بیرون می‌آمد، او را دلداری می‌داد.

ـ خُب کاری است که شده، چه می‌شود کرد. باید راضی بود. با غم و غصه کاری درست نمی‌شود. بالاخره این هم مخلوق خداست. هرچه باشد پارهٔ تن آدم است. اگر معیوب باشد که نمی‌شود دورش انداخت. شاید اگر از نظر جسمی ناقص است در آینده هوش و استعدادی داشته باشد که به او افتخار کنی. پدرجان! صبور باش! این‌قدر بی‌قراری نکن!

اما پدر نوزاد هم‌چنان ساکت و غمزده به پرستار خیره می‌شد. پرستارها دیگر تاب نگاه غمزدهٔ مرد گندمگون را نداشتند و از کنار او که رد می‌شدند، صورتشان را برمی‌گرداندند. مرد گندمگون تا غروب همه را با اندوه نگاه کرد، اما آفتاب که داشت رو به غروب می‌رفت، صبرش تمام شد و بناکرد با لگد به زمین زدن. پزشک‌ها و پرستارها نه از خشم مرد تعجب می‌کردند، نه از تولد کوتوله‌ها. اما کم‌کم صدای لگدهای او، آرامش بخش را برهم زد. زائوها می‌ترسیدند و به پرستارها یا همراهانشان پناه می‌بردند. تا این‌که رییس بخش به نگهبان‌ها دستور داد تا مرد گندمگون را از بخش بیرون کنند.

پس از رفتن مرد، همه جا آرام شد و بخش کار عادی‌اش را از سر گرفت، اما نزدیک نیمه شب دو کوتوله دیگر به دنیا آمدند. هرچند این بار پدر آن دو کوتوله پا به زمین نمی‌کوبیدند و اصلاً به بخش نیامدند. اما تولد سه کوتوله در یک روز برای همه باور کردنی نبود و کارهای بخش را مختل کرد. پرستارها سرگیجه گرفته بودند و نمی‌توانستند مانند روزهای گذشته کار کنند.

دو زائوی اتاق شمارهٔ سه که از تولد کوتوله‌ها خبر داشتند، با ترس کز کرده بودند و آرام با هم حرف می‌زدند و سه زائوی دیگر که بی‌خبر بودند، با نگرانی آن‌ها را نگاه می‌کردند. دکتر دستور داد، مادر هر سه کوتوله را در یک اتاق بستری کنند و آن‌ها بی‌خبر از نوزاد یکدیگر نمی‌خواستند لب باز کنند. مادر کوتوله اولی، به خود فشار می‌آورد تا گریه نکند و با حسرت به دو زائوی دیگر نگاه می‌کرد که ملافه را تا نزدیک چانه کشیده بودند و آرام و غمزده به سقف خیره شده بودند.

رییس بیمارستان، روز پیش از تولد کوتوله‌ها به مرخصی رفته بود و پزشک‌ها مجبور شدند، در غیاب او شورای پزشکی تشکیل بدهند. شورا دو ساعت طول کشید اما هیچ نتیجه‌ای به دست نیاوردند، اتفاق آن‌قدر نادر بود که همه از اظهارنظر قطعی درمانده بودند. دکتری که کوتوله اولی را به دنیا آورده بود پیشنهاد کرد که هر سه کوتوله و مادرانشان را تحت آزمایش دقیق پزشکی قرار دهند. شورا که تمام شد دکتر رو به بخش رفت. در راه فکر می‌کرد، موضوع آزمایش را چطور با آن‌ها در میان بگذارد که وحشت نکنند. در اتاق را که باز کرد، با سرعت برگشت و به طرف میز پرستارها رفت. هیچ کس در اتاق نبود، دکتر سراسیمه به پرستار گفت:

ـ مادر کوتوله‌ها کجا هستند؟

پرستار گفت:

ـ توی اتاق‌شان.

ـ هیچ کس آنجا نیست.

دکتر چطور هیچ کس نیست. خودم ده دقیقه پیش به‌اشان دارو دادم.

و با سرعت به طرف اتاق مادر کوتوله‌ها رفت، اما تا اتاق را نگاه کرد، درمانده برگشت. دکتر به نگهبانی بیمارستان تلفن کرد. یک ساعت بعد خبر آوردند که هر سه از بیمارستان گریخته‌اند.

سه کوتوله بخش را به‌هم ریختند. کوتوله‌ها، مرد گندمگون نبودند که به‌وسیله نگهبان‌ها، آن‌ها را برانند. هر سه با چشم‌های درشت و صورت مغول به سقف خیره شده بودند و اصلاً گریه نمی‌کردند، پرستار رنگ‌پریده آن‌ها را نگاه می‌کرد. وقتی دکتر برای معاینه‌شان آمد. پرستار دور از کوتوله‌ها ایستاد و گفت:

ـ دکتر! خوب نگاه کن. شبیه همدیگرند! مثل این‌که برادرند!

ـ معمولاً عقب‌افتاده‌ها به هم شبیه‌اند. به‌خصوص مغول‌ها.

ـ اما دکتر! پوست هر سه گندمگون است.

دکتر جواب نداد. به پوست کوتوله‌ها خیره شد. بعد رو به پرستار کرد و گفت:

ـ مادرشان چطور؟ آن‌ها هم گندمگون بودند؟

ـ نه. پوست هر سه نفر سفید بود.

ـ و پدرشان؟

ـ پدر اولی گندمگون بود. اما پدر دو کوتوله دیگر هرگز به بیمارستان نیامدند.

ـ خوب شاید به پدرشان رفته‌اند.

ـ شاید.

پرستارها وحشت‌زده بودند. آن‌هایی که غروب کارشان تمام می‌شد، پیش از موعد از بیمارستان می‌گریختند. ترس، پرستارهای شب را سست کرده بود. ابتدا یکی‌یکی به دیدن کوتوله‌ها می‌رفتند اما با دیدن صورت و چشم‌های درشت آن‌ها که به سقف خیره شده بودند، کنجکاویشان به ترس مبدل می‌شد و با تاریک شدن هوا، تنها به اتاق نوزادان نمی‌رفتند. وقتی می‌خواستند از نوزادان دیگر پرستاری کنند، پشت به کوتوله‌ها می‌ایستادند.

رییس بخش با شتاب وارد شد و با خشم

دسته‌ای روزنامه را روی میز پرت کرد و روی صندلی نشست و سیگاری گیراند. پرستارها با حیرت او را نگاه می‌کردند، اما هیچ کس چیزی نمی‌پرسید.

– انگار هیچ خبر دیگری ندارند. همه چیز را رها کرده‌اند و تولد سه کوتوله را توی بوق گذاشته‌اند. مردم هم که بی‌کارند. همه جلو درِ بیمارستان جمع شده‌اند و می‌خواهند کوتوله‌ها را ببینند. خوب هر سه‌تا را توی ویترین بگذارید تا خوب نگاه کنند.

پرستارها رو به پنجره رفتند و انبوه مردم را پشت میله‌ها دیدند. بعد برگشتند و با وحشت دکتر را نگاه کردند که سر روی میز گذاشته بود. با این‌که نگهبان‌ها مانع ورود مردم بودند اما بعضی به بخش می‌آمدند و از دریچه به سه کوتوله خیره می‌شدند. رییس بخش، مجبور شد نگهبان‌ها را دوبرابر کند، حتا چند نگهبان جلو درِ اتاق نوزادان ایستاده بودند اما بازکسانی بودند که با آشنایی نگهبان‌ها وارد می‌شدند و روزنامه‌ها هم خبر را به گزارش تبدیل کردند و عکس سه کوتوله در روزنامه دست به دست می‌گشت.

تا پایان هفته، چهارکوتوله دیگر به‌دنیا آمد و وحشت عمومی از این تولدها بیشتر شد. در حالی که تنها دوازده کودک سالم به‌دنیا آمده بود. وزیر بهداشت مجبور شد در مصاحبه مطبوعاتی اعلام کند موضوع را مورد بررسی قرار خواهد داد. پرستار پشت میز ایستاده بود و والدین کودکان سالم را می‌دید که به محض تولد بچه‌هایشان با آن‌ها از بیمارستان می‌گریزند. والدین شش کوتوله هرگز به دیدن کودک خود نیامدند. اما مرد گندمگون هر روز اصرار می‌کرد تا به بخش وارد شود ولی نگهبان‌ها او را می‌راندند. بعد به حیاط می‌رفت و با حسرت به پنجره اتاق نوزادان نگاه می‌کرد. زنان بارداری که زمان زایمان آن‌ها می‌رسید، به بیمارستان‌های دیگر می‌رفتند و کم‌کم مراجعه به بیمارستان کودکان کم می‌شد.

پرستارها به بهانه‌های مختلف مرخصی می‌گرفتند و تعدادشان آن‌قدر کم شده بود که هر بیمار برای آمپول یا قرص باید ساعت‌ها در انتظار پرستار می‌ماند. شایعات روز به روز بیشتر می‌شد. حتا شایعه کردند که علت تولد این همه کوتوله نوعی میکروب مخفی است که از سلاح‌های سرّی آزمایشگاهی بوده و به بیرون سرایت کرده و زایمان زن یکی از افسران بلندپایه که مادر سومین کوتوله بود، به این شایعه بیشتر دامن می‌زد و وقتی روزنامه‌ها یک هفته درباره آن سکوت کردند، همه آن را نشانهٔ فرمان ارتش می‌دانستند.

دکتر خسته و بی‌رمق، در اتاقش نشسته بود. سرپرستار فشار دکتر را اندازه گرفت و روبه‌روی او نشست. وقتی دکتر سر بلند کرد، نگاه سرپرستار خیره او را می‌پایید. از نگاهش گریخت و سر به زیر انداخت. سرپرستار صبح که به بخش آمده بود، از لای درِ نیمه‌باز دکتر را دید که چند قرص کف دست ریخته بود و همه را یک‌جا به دهان ریخت و لیوان آب را یک جرعه خورد. سرپرستار حالا دکتر را می‌دید که چشم‌هایش گود افتاده بود و خطی سیاه آن را دور می‌زد. گونه‌هایش برجسته بود. سرپرستار یکباره وحشت کرد، بعد برای این‌که سکوت را بشکند، گفت:

– چرا رییس به بیمارستان نمی‌آید؟

دکتر آرام سر بالا کرد و گفت:

– نمی‌دانم. هرچه به خانه‌اش تلفن می‌زنند، هیچ کس گوشی را برنمی‌دارد. با هزار زحمت تلفن ویلایش را پیدا کردیم، اما آنجا هم کسی گوشی را برنمی‌دارد، یا آنجا نرفته یا این‌که عملاً دست به تلفن نمی‌زند.

– حالا چه کار کنیم؟

– عقلم به جایی قد نمی‌دهد. روزنامه‌ها پی در پی حرف توی دهن مردم انداختند، حالا که همه دارند ورّاجی می‌کنند، روزنامه‌ها سکوت کرده‌اند تا با سکوت بیشتر به شایعه‌ها دامن بزنند. این سکوت بیشتر از حرف زدن تحریک می‌کند.

– همه خیال می‌کنند کسی به آن‌ها دستور داده سکوت کنند.

– این بدترین برخورد آن‌هاست. این رییس خرفت هم که غیبش زده.

– وقتی پشت میزم نشسته‌ام، مادر کوتوله‌های تازه را می‌بینم که به بهانه‌ای آرام از در بیرون می‌روند و دیگر برنمی‌گردند. جان خودشان را به در می‌برند و گرفتاریشان را برای ما می‌گذارند.

– شاید این‌طور بهتر باشد. فکر کن اگر یک زائو با کوتوله‌اش به میان مردمی که نشنه خبر هستند برود چه قشقرقی برپا می‌شود.

– نمی‌دانم چه کار کنم. گاهی به سرم می‌زند شب که به خانه رفتم دیگر فردا به بیمارستان برنگردم.

دکتر با ترس سرپرستار را نگاه کرد. سرپرستار خیره دکتر را می‌پایید، می‌خواست به حرفش ادامه دهد اما آن‌چنان از دیدن ترس در چشم‌های دکتر یکه خورد، که سکوت کرد و تنها به دکتر خیره شد.

روز بعد دکتر دیگر منتظر رییس بیمارستان نماند، متن استعفایش را برای روزنامه‌های صبح و عصر فرستاد و به بیمارستان برنگشت. چاپ استعفای دکتر سروصدای زیادی برپا کرد و هیأت وزیران مجبور شد که وزیر بهداشت را مامور بررسی سریع‌تر آن کند و فرماندهٔ ارتش هم اعلام کرد نظر وزیر بهداشت را می‌پذیرد. اما باز شایعه دهان به دهان می‌گشت.

تا پایان ماه تعداد کوتوله‌ها به چهل نوزاد رسید و تنها دوازده کودک سالم به دنیا آمد. مادر نوزادان سالم به‌محض این‌که ماما ناف نوزادشان را می‌برید، بچه را برمی‌داشتند و از بیمارستان می‌گریختند. تنها سه پرستار مانده بودند که با صورت تکیده و زرد و چشم‌های گودافتاده آرام به اتاق‌ها سر می‌زدند و با هم به اتاق نوزادان می‌رفتند که در آنجا چهل کوتوله با چشم‌های درشت و صورت متگول به سقف خیره شده بودند و اصلاً گریه نمی‌کردند. پرستارها بیشتر از آن‌ها حیرت می‌کردند که شیشه‌های شیر را بلاناصله خالی می‌کردند، طوری که ذخیره شیرخشک بیمارستان تمام شد و معاون دست به دامن وزارتخانه شده بود. کوتوله‌ها با یکی دو مک شیشهٔ شیر را تا آخرین قطره فرو می‌دادند، بعد به جای گریه صدای خش‌دار نامفهوم و ناشناخته‌ای از گلویشان خارج شد و پرستارها برای ساکت کردنشان، شیشه‌های شیر را پُر می‌کردند تا دهانشان را ببندند.

پرستارها از صبح تا غروب به خانهٔ رییس بیمارستان زنگ می‌زدند. وقتی انگشت‌های یکی خسته می‌شد جایش را به یکی دیگر می‌داد. اما از آن طرف کسی گوشی را برنمی‌داشت و پرستارهای باقی مانده مبهوت و مستأصل، با بی‌میلی به کارشان ادامه می‌دادند.

روز چهلم اولین کوتوله بعد از آنکه ده شیشه شیر را پیاپی خورد، ورم کرد و نزدیک ظهر مُرد. ناگهان صدایی مثل صیحه از حیاط بلند شد. همه به طرف پنجره‌ها دویدند. پرستارها از پنجره اتاق نوزادان مرد گندمگون را دیدند که دست‌هایش را به طرف پنجره بالا برده بود و صیحه می‌کشید. سرپرستار با لرزش دستی روی شانه‌اش برگشت. پرستار لاغر اندام با وحشت او را نگاه می‌کرد و می‌لرزید.

وقتی چند نفر آمدند و جنازهٔ کوتوله را بردند هر سه پرستار گوشه‌ای پنهان شدند و بعد پرستار لاغر اندام لباس‌های بیمارستان را بیرون آورد. لباس‌های خود را پوشید و از بیمارستان بیرون زد. تنها دو پرستار ماندند که نمی‌دانستند به کدام اتاق سر بزنند.

مرگ کوتوله اولی باعث خوشحالی پرستارها شد، اما هیچ نشانه‌ای از مرگ در کوتوله‌های دیگر نبود. آن‌ها با صورت متگول و چشم‌های بیرون‌زده، به سقف خیره شده بودند و یکنند می‌خوردند. پرستارها آرزو داشتند با مرگ یا به صورت دیگری از شرّ آن‌ها خلاص شوند اما در عوض کوتوله‌ها هر روز بیشتر سرِحال و چاق می‌شدند. پدر هیچ‌کدام به بیمارستان نمی‌آمد و سراغی از آن‌ها نمی‌گرفت. وقتی روزنامه‌نگارها می‌خواستند با آن‌ها گفتگو کنند، همه داشتن قرزند کوتوله را انکار می‌کردند. خبرنگاری با موهای تقره‌ای و صورت چروکیده، کنار میز سرپرستار کمین کرد، اما مادر کوتوله‌هایی که تازه به دنیا می‌آمدند، بی‌اعتنا به درخواست و ترفندهای او از بیمارستان فرار می‌کردند.

با این‌که کوتوله اولی مُرده بود، باز پدرش از زیر پنجره تکان نمی‌خورد و هم‌چنان صیحه می‌کشید. بارها خواست وارد بخش شود اما نگهبان‌ها اجازه ندادند و تنها سه بار از غفلت آن‌ها استفاده کرد و به درون بخش خزید. سرپرستار که او را دید، با خشم گفت:

– تو دیگر چرا به بیمارستان می‌آیی مگر خبر نداری که بچه‌ات مرده؟

مرد گندمگون راست در چشم‌های سرپرستار نگاه کرد و جواب داد:

– این‌ها همه بچه‌های منند، حتا اگر پدران ناخلفشان انکار کنند.

سرپرستار از لحن قاطع و با اطمینان او یکّه خورد و آرام آرام عقب رفت و وقتی به اتاقش پناه برد، صدای مرد گندمگون را شنید که می‌گفت:

– خوب نگاه کن همه گندمگون هستند.

روز نودم، در پایان فصل، هنوز از رییس بیمارستان خبری نبود، همه او را فراموش کرده بودند، با این حال گاهی یکی از پرستارها حوصله می‌کرد و به خانه‌اش زنگ می‌زد اما هم‌چنان کسی گوشی را برنمی‌داشت. در این روز تعداد کوتوله‌ها به هفتاد تن رسید و یک هفته بود که هیچ نوزاد سالمی به دنیا نمی‌آمد.

هر زن بارداری که برای زایمان به بخش می‌آمد، با وحشت پرستارها روبه‌رو می‌شد و آن‌ها هم از برخورد با زنان باردار ابا داشتند. همین که نزدیک بود نوزاد پایین بیفتد، به بهانه‌ای از اتاق زایمان در می‌رفتند. بعد ماما، نوزاد کوتوله‌ای را روی دست می‌گرفت و به آن‌ها نشان می‌داد و پرستارها هرکدام به سویی می‌گریختند.

نگهبان‌ها که در روزهای اول کنجکاو بودند و پیاپی یکی‌یکی از دریچه کوچک کوتوله‌ها را نگاه می‌کردند، حالا مثل مجسمه‌ای جلو در می‌ایستادند تا غریبه‌ای وارد بخش نشود. دیگر هیچ روزنامه‌نگاری دربارهٔ آن‌ها نمی‌نوشت و مردم هم از گزارش‌های تکراری خسته شده بودند. چند روزنامه‌نگار هنوز سخت در پی آن بودند تا چیز تازه پیدا کنند، تا این‌که سرپرستار، تولد کوتوله‌ها و غیبت رییس بیمارستان را به هم پیوند داد. چند روزی باز در روزنامه‌ها هیاهو برپا شد. وزیر مجبور شد گفته‌های سرپرستار را تکذیب کند. بعد به بخش زنگ زد و سرپرستار را تهدید به اخراج کرد اما وقتی سرپرستار از اخراج استقبال کرد، چیزی نگفت و گوشی را زمین گذاشت.

سرپرستار پیروز در برابر وزیر و نبود رییس یکه‌تازی می‌کرد. تصمیم گرفت غذای کوتوله‌ها را قطع کند، شاید در اثر گرسنگی بمیرند. کوتوله‌ها روز اول گرسنگی را تحمل کردند. پرستار تا ظهر صدای خش‌دار و نامفهوم را می‌شنیدند، اما روز دوم صدای خش‌دار بلند و مقطع شد. پرستار تا ظهر صدا را تحمل کرد اما صدا آرام آرام بلند می‌شد. نزدیک غروب پرستار خواست به آن‌ها غذا بدهد اما سرپرستار قوطی‌های شیرخشک را در یخچال گذاشته بود و از دادن کلید آن خودداری می‌کرد.

شب صدای کوتوله‌ها بلندتر شد و تمام بخش را گرفت. زنان زائویی که در بخش بودند، گریختند. نگهبان‌ها که تا آن شب خونسرد بودند به جنب و جوش افتادند و دمدمه‌های صبح یکی از آن‌ها فرار کرد. سرپرستار آرنج‌هایش را به میز تکیه داده بود و چانه‌اش در گودی دست‌هایش بود و صدای کوتوله‌ها تا دوردست می‌رفت. هیچ زائویی نبود و تنها پرستاری مانده بود که به اتاق دکتر پناه برده بود و در را باز نمی‌کرد. سرپرستار عاقبت ناچار شد با مشت به درِ اتاق دکترها کوبید و گفت:

– بیا بیرون به‌اشان غذا بده!

پرستار با ترس بیرون آمد و وقتی داشت با پیمانه شیرخشک به شیشه می‌ریخت، دستش آن‌چنان می‌لرزید که نیمی از شیر به زمین می‌ریخت و کوتوله‌ها که غذا خوردند، سکوت همه‌جا را فرا گرفت. اما پرستار هنوز می‌لرزید.

روز نود و یکم و آغاز فصلی دیگر، زن بارداری برای سقط جنین آمد. پرستارها از این‌که زنی نمی‌خواست نوزادی به دنیا بیاورد خوشحال بودند و ظهر نشده اولین مرد داوطلب اختگی هم به بخش آمد. به نظر پرستارها این آسان‌تر از سقط جنین آمد، چراکه نطفه‌ای بسته نمی‌شد. مرد گفت که سه ماه است به زنش نزدیک نشده و زندگی‌اش به یک مرتاض می‌ماند. پرستارها به مرد خیره شده بودند که نگاهش تهی از حالت بود. نه شادی داشت و نه غم، حتی نمی‌شد خونسردی در آن دید. مرد پشت به در ایستاده بود و سرپرستار از کنار شانه‌اش مرد گندمگون را دید که درِ اتاق نوزادان را باز کرد و تو رفت. با شتاب از اتاق بیرون زد تا پی مرد گندمگون برود که رییس بیمارستان را دید، تکیه داده به عصا از آن سرِ بخش می‌آمد. آن‌قدر پیر شده بود که راه رفتنش به طفل نوپایی می‌مانست که تاتی تاتی قدم برمی‌دارد.

سرپرستار ترسید و لرزش گونه‌های خود را احساس کرد. موهای رییس روی شانه‌هایش ریخته بود و ریش انبوه گردنش را پنهان کرده بود. رییس آرام آرام به سرپرستار نزدیک می‌شد و برخلاف سه ماه پیش که لبخند می‌زد، این‌بار، لب‌هایش زیر انبوهی موی سفید بود. تاتی‌کنان از برابر سرپرستار گذشت و کلاهش را به نشانهٔ احترام برداشت. سرپرستار هم سری تکان داد و دید که رییس به سختی نفس می‌کشد. رییس رد شد. سرپرستار و داوطلب اختگی پشت‌سرش راه افتادند، رییس که به اتاق وارد شد، داوطلب اختگی با اشاره سرپرستار تو رفت و رییس به زحمت در را بست.■

محمدرضا بیگناه

خاله ثریا

از وقتی که پاهامو بستن، می‌شینم گوشهٔ اتاق و مگسا رومی‌شمرم. بی‌بی می‌گه این‌طوری بهتره. دیگه هر ساعت نمی‌یان دم در که غلام جوجه‌های مارو کشته یا سنگ زده سر بچه‌مون رو شکسته. بی‌بی راست می‌گه. اما تقصیر خودشونه. به زور پشکل خُورم می‌کنن یا شیرم می‌کنن که غلام الان با سنگ می‌زنه اون شیشه بالایی رو می‌شکونه. من هم با سنگ می‌زنم به شیشه. نگاه می‌کنم می‌بینم هیچ‌کی دور و برم نیس.

اون‌وقت میان پیش بی‌بی که ما به‌خاطر تو چیزی بهش نمی‌گیم. بی‌بی هم ناغافل هرچی دم دستش باشه می‌زنه تو سرم. اون‌قدر می‌زنه که سرم خونی می‌شه. من هیچ‌وقت گریه نمی‌کنم. وقتی بی‌بی با دمپایی می‌زنه تو سرم من خوشم می‌یاد. هرچی بیشتر می‌زنه من بیشتر خوشم می‌یاد. خاله ثریام می‌گفت یه بار اون‌قدر با کله‌ام زده‌ام تو کلهٔ گوسفندشون که بی‌هوش شد و افتاد. من که همچی چیزی یادم نمی‌یاد. اما خاله‌ثریام که دروغ نمی‌گه. بی‌بی هم راست می‌گه. برا همین پاهامو بستن و انداختنم گوشهٔ اتاق. می‌گه این‌طوری ادب می‌شم. من که نمی‌دونم ادب چیه؟ اگه سلام کردنه که من دم و دقیقه به مگسام سلام می‌کنم. به خاله ثریام هم سلام می‌کردم. خاله‌م تنها بود. بیشتر با ما زندگی می‌کرد. می‌گن شوهرشو بردن جزیره. اما خودش می‌گفت رفته مسافرت. می‌گفت بهش گفتم برا تو هم سوغاتی بیاره، کاش به قفس کوچیک برا مگسام می‌آورد.

امروز هم اومدن رو صورتم نشستن. شبا کمتر همدیگه رو می‌بینیم. خاله‌ام می‌گفت اونا شبا کور می‌شن و هیچ جا رو نمی‌بینن. روز هم که می‌یان، بیشتر دور سولاخای دماغم جمع می‌شن. خالم می‌گفت دماغت دوتا سولاخ هم بالا داره که هرچی می‌خوری از اون جا درمی‌یاد. برا همین هم تابستون و زمستون خشک نمی‌شه. خُب راست هم می‌گفت. من هرچی می‌کِشمش بالا باز خودش می‌یاد پایین. بعضی‌وقت‌ها هم خودش می‌ره تو دهنم. شور مزه است. مگسا هم خوششون می‌یاد. مث شوربای ننه خدیجه است. پنجشنبه‌ها یه دیگ بزرگ برامون می‌یاره. می‌گه برا بچهٔ خودم آوردم. من هم همشو می‌خورم. بی‌بی دعوام می‌کنه. می‌زنه تو سرم که کمتر کوفت کن، من که مُردم از خلا شستن.

دیگه تنها نیستم. با مگسا دوست شدم، با این یکی که امروز اومده شدن بیست و سه‌تا. اول زیاد تحویلشون نمی‌گرفتم. رو صورتم که می‌نشستن ناغافل با کف دست له‌شون می‌کردم. بالشونو می‌چیدم و می‌خوردم. یکی دوتا هم برا خاله‌ثریام قایم می‌کردم، اما اون نمی‌خورد. می‌گفت همین الان صبحونه خورده‌ام. اما من می‌خوردم. زیر دندونام که می‌ذاشتم تق‌تق صدا می‌کردن. گمونم چشاشون بود. حالا دیگه نمی‌خورم. مگه این‌که اذیتم کنن. اگه کاری به کارم نداشته باشن من هم باهاشون دوستم. یه روز خاله‌ثریا بهم گفت که چطور می‌تونم از رو صورت و دماغم دورشون کنم. گفت یه قند بذار تو دهنت، خوب نرمش کن بعد تف کن رو زمین. مگسا می‌رن رو اون می‌شینن. خاله‌ثریام راست می‌گفت. حالا همه‌شون رو تف من جمع می‌شن. این‌طوری دیگه بی‌بی رو هم اذیت نمی‌کنن. بی‌بی می‌گه چشام ضعیف شده. مگسا هم وقتی می‌فهمن بی‌بی این‌طوریه راست می‌رن خودشونو می‌ندازن تو استکان چای بی‌بی. بی‌بی فکر می‌کنه من اونارو مجبور می‌کنم که برن تو چاییش بیفتن. بهشون گفته‌ام اگه بخواین با بی‌بی همچی کاری کنین همه‌تونو زنده‌زنده می‌خورم. حسابی ترسیده‌ن. حالا همه‌شون دور تف من جمع شده‌ن. دوسه تایی هم که جا ندارن بالا سر بقیه وزوز می‌کنن. وقتی اونا دور تفم جمع می‌شن بهتر می‌تونم نفس بکشم. انگاری دماغم کوچیکتر می‌شه. دماغ خاله‌ثریام پاک پاک بود. می‌گفت مال من دیگه چشمه‌ش خشک شده. باید کار اون شوهر مردنیش باشه.

رو تفم که باشن دیگه مجبور نمی‌شم با بادبزن حصیری بی‌بی بکشمشون. اگه بی‌بی ببینه دعوام می‌کنه. همیشه هم دمپاییش دم دستشه.

یه راه دیگه هم‌یکهوکف زدنه که عباس شلغم نشونم داده. خونه‌شون دو کوچه بالاتره. اون خُله. بی‌بی می‌گه بالا خونه‌ش اجاره است. عباس شلغم می‌گه اگه یکهو کف بزنی دیگه هیچ راه فراری ندارن. تو کف دستت خرد و خمیر می‌شن. دل و روده‌شون ولو می‌شه تو کف دستت. اون‌وقت می‌تونی لیس بزنی. این‌طوری خوشمزه‌ترن.

این یکی نمی‌دونم از کجا سر درآورده. نصف یکی از بال‌هاشو چند روز پیش تو یه کف‌زنی‌ام از دست داده. از اون زرنگاس. خوب تونست فرار کنه. اما خیلی ترسیده. دیگه حتی از چندمتری من هم رد نمی‌شه. حالا بوی شیرینی حسابی گیجش کرده. خنده‌ام گرفته. بلندبلند که می‌خندم بی‌بی از دور نگام می‌کنه. سرش رو تکون می‌ده و با خودش چیزی می‌گه.

از حاشیهٔ دیوار یه مگس آروم‌آروم به طرف دوستاش می‌ره که دور تف من جمع شده‌ان. بال هم داره اما چرا نمی‌پـــــره؟ با دست راه‌شو می‌بندم. اما عین خیالش هم نیست. درسته که به همهٔ مگسا قول دوستی داده‌ام اما نه این‌طوری که وقتی دست می‌برم طرفشون جُنب نخورن. یادم می‌یاد که خاله‌ثریام به این‌ها می‌گفت «مگس خسته». می‌گفت اگه دستت رو جلوش بگیری و از دستت بالا بیاد برات مهمون می‌رسه. همین کار رو هم می‌کنم. مگس خسته هم بندهای انگشتم رو یکی‌یکی بالا می‌یاد تا همون جاکه خاله‌م گفتـــه. تا رو مچ دستم. اما زودی پشیمون می‌شه و برمی‌گرده. حالا یه چش‌ام به دره‌یه چش دیگه‌ام به مگساست. مهمون هر کی باشه من و بی‌بی خوشحال می‌شیم. به جای صدای در، وزوز ناجوری تو گوشم می‌پیچه. بعد دور تا دور سرم می‌گرده. نه، این وزوز هیچ کدوم از مگسای اتاقم نیس. نزدیک‌تر می‌شه. خرمگس سبز درشتیه با دو چش دریده که بروبر نگام می‌کنه. از همون‌ها که وقتی گاو نه خدیجه مرده بود دور سرش می‌چرخیدن. صداش رو اگه بی‌بی بشنوه می‌ترسه. بی‌بی از سوسک و مارمولک هم می‌ترسه. من از هیچی نمی‌ترسم. خاله‌ثریام می‌گفت تو سر نترسی داری. اما این از اونا نیس که بشه با یه کف زدن حسابش رو رسید.

باید صبر کنم تا حواسش بره به شیرینی. به‌طرف شیرینی که شیرجه می‌ره، مگسای دیگه پخش و پلا می‌شن. همه‌شون ترسو هستن. بعد دزدکی و آروم‌آروم به شیرینی نزدیک می‌شن. ولی خرمگس با یه حرکت بال و پاش همه رو فراری می‌ده. کاش خاله‌ثریام هم بود و می‌دید. خاله‌ثریام دیگه نمی‌یاد خونهٔ ما. یه مرد سبیلو اومد اونو با خودش برد. برا من و بی‌بی هم کفش و پیرهن آورده بود و کمی شیرینی. بی‌بی به مَرده گفت: جون تو و جون ثریا. بعد هم شیرینی خوردیم و خاله‌ثریام که دماغش پاک پاک بود و دهنش هم قرمزکرده بود با مرده رفت. من و بی‌بی تنها موندیم اگه خاله‌ثریام مونده بود، من هم قول می‌دادم که دیگه بیرون نرم. بی‌بی هم پاهامو باز می‌کرد.

پاهای خرمگس مث بازوهای اسمال قصاب چاق و چله‌ست. مگسای ترسو فکر می‌کنن حالا که نمی‌تونن شیرینی بخورن می‌تونن دوباره بیان سراغ دماغ من. شاید هم می‌خوان بگن اگه نمی‌خوای رو دماغت بشینیم باید خرمگس رو از این‌جا دور کنی.

یکهو سرم داغ می‌شه. مثل وقتی که بی‌بی با دمپایی می‌زنه تو سرم. دستمو بالا می‌یارم و با تموم زورم می‌کوبم رو خرمگس. طوری که کف دستم می‌سوزه. به نفس راحت می‌کشم. بعد دستمو آروم‌آروم بلند می‌کنم. تنها مگس خسته‌هه‌ست که له شده.■

ویژه‌نامه‌های تکاپو

ویژهٔ ***اقلیم باد***، جلد یکم، رمان سه‌جلدی (تریلوژی) ***روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده*** محمود دولت‌آبادی، نویسندهٔ توانمند رمان‌های شکوهمند ***کلیدر*** و ***جای خالی سلوچ***، دومین ویژه‌نامه از سری ویژه‌نامه‌های تکاپو است.

با سپاس از تمام نویسندگانی که به پرباری این ویژه‌نامه‌ها می‌افزایند و با قدردانی از عزیزان، سیمین دانشور و محمود دولت‌آبادی که صمیمانه آثاری را جهت انتشار در اختیار تکاپو گذاشتند، از کسانی که می‌توانند ما را در هرچه پربارتر شدن ویژه‌نامه‌ها کمک کنند، می‌خواهیم که مقاله‌هایشان را دربارهٔ آثار یا شخصیت شاعران و نویسندگان مورد علاقه‌شان ـ که در شمارهٔ ۷ اعلام شده است ـ به نشانی نشریه پست کنند یا به دفتر مجله بسپارند.

به‌رغم تلاش‌هایمان برای به‌دست آوردن کاغذ ارزان یا گرفتن سهمیه از ادارهٔ کل مطبوعات داخلی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، متأسفانه تا این لحظه موفق نشده‌ایم و درنتیجه نمی‌توانیم قول انتشار نشریه را در صفحه‌های بیشتری که هم گنجایش ویژه‌نامهٔ احمد شاملو و هم نمایشگاه بین‌المللی کتاب را داشته باشد، منتشر کنیم، درنتیجه ویژه‌نامهٔ اردیبهشت به مسایل کتاب، نشر و...اختصاص می‌یابد و ویژه‌نامهٔ آثار شاعر بزرگ، شمارهٔ ۱۰ (خرداد) منتشر می‌شود. بنابراین عزیزان می‌توانند نوشته‌هایشان را نهایت تا پانزدهم اردیبهشت به دست ما برسانند.

با آرزوی بهروزی برای همه.

سردبیر

محمود دولت‌آبادی

نکته این جاست!

وقتی که حوصله‌ای بود و به‌نظر می‌رسید نکاتی ناگفته هم مانده، در مکاتبات با کسانم، خواهر و بیشتر با برادرم (حسین دولت‌آبادی) از جمله دربارهٔ *روزگار سپری شده*... چنین معنایی را نوشتم که «سرنوشت غم‌انگیز مرا بنگر! عمری را تلخ زیستن و پسانهٔ عمر را به همان تلخی پرداختن» تا مگر بتوان از عذاب آن دمی آسوده شد! جالب‌تر این‌که یکی از آخرین نامه‌هایی که حسین در سال جاری برای من فرستاده بود، مصادف شد با همان شب‌هایی که در حاشیهٔ *روزگار*... از جمله نوشته بودم «چرا این نکبت رهایت نمی‌کند؟».

طبق عادت دو، سه ـ چندی گذشت تا به فکر نوشتن جواب برآیم؛ اما هنوز هم دچار روح آن پاره از خودگویه‌هایی بودم که روی صفحات نقش شده بود؛ پاره‌ای که می‌توانست جزیی از *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* باشد و نباشد، و می‌توانست نباشد و باشد.

اما به هر وجه، من اگر در آن فضای تیره و نکبت‌زده نامه‌ای هم به جواب حسین می‌خواستم بنویسم، مفهوم کلّی آن با اینچه نوشته بودم تفاوت عمده نمی‌داشت. بنابراین، نسخه‌ای از این نوشته را برای او فرستادم که یعنی تو خود بدان چگونه سپری می‌شود؛ و لابد حسین از این پاسخ آنی حیرت کرده بوده است؛ شما نیز بی‌گمان از پس مشاهدهٔ آن، لابد از خود خواهید پرسید «اگر کاری تا بدین پایه شاق و نفس‌گیر است، ادامه دادن به آن چه لزومی دارد؟» ولی من به شما خواهم گفت موضوع عمیق‌تر از این حرف و سخن‌هاست، که من در کشاکش تجربه‌ای مرگبار قرار گرفته‌ام؛ تجربه‌ای که نمی‌توان از آن آسود، مگر از سر بگذرانیش. این یک جنگ است، جنگی گیرم با مرگ و در متن آن. و برای نویسنده راهی جز پیروز شدن وجود ندارد. اتفاق مهیبی رخ داده است، و این واقعه با وجودی که در حدود ادراک خود آن را پیش‌بینی کرده بودم، بر من دو اثر شاخص داشته؛ یکی پریشانی، و دیگر مرگ‌اندیشی. گمان نمی‌کنم نویسنده‌ای به‌عمر من بتواند مدّعی باشد که انقلاب و پی‌آمدهای آن، نظم پیشین ذهنی او را نگسلیده است. چرا، گسلیده است. اما دلیلی وجود ندارد هر نویسنده‌ای از پس تجربه‌های اخیر به مرگ‌اندیشی دچار آمده باشد؛ زیرا دیگری هنوز به پیرامون خود که می‌نگرد، لابد زنده ـ حاضرانی آشنا را می‌تواند ببیند. آری، دوستان عزیز؛ *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* فرآیند این دو خصیصه است که در بستری خاکی ـ خاکستری جریانی غیرمعقول و چه بسا هذیانی را دنبال می‌کند، و باسلوچ یا به‌خصوص با *کلیدر* در قیاس نگنجد الاّ به تعارض و تخالف؛ چرا که آن‌جاها پریشانی درونِ نظم و انضباط‌های ذهن جای می‌گرفت و زیستن از آن برمی‌زایید، و مرگ‌اندیشی وجه غالب ذهن نبود و اگر اندیشهٔ مرگ بود برجسته نبود و بس وجه فلسفی داشت در گستره‌های گوناگون عواطف و اندیشه؛ و در یک کلام: نظم و انضباط که تعادل از آن برمی‌آید، و عشق و آینده که زندگیِ ذهنی نویسنده را پایا و گاه شکوهنده می‌دارد، جای خود را در *روزگار*... به پریشانی و مرگ‌اندیشی سپرده است؛ هم این است تباین آشکار بین نویسنده‌ای که از فضای *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* سخن می‌گوید با آن نویسنده‌ای که بر کوهه موج‌های به‌نور آغشتهٔ *کلیدر* به سماع برمی‌خاست، با حسّ کله فریادهایی در آمیخته از دشتستانی و ماهور. نکته این‌جاست. *طوطی شکّرشکن بودیم ما ـ مرغ مرگ‌اندیش گشتیم از شما.*■

اسفند ۷۲ ـ تهران

محمود دولت‌آبادی

چیرگی بر مرگ، جبران زاده شدن

چرا این نکبت رهایت نمی‌کند؟ چرا این راه به‌پایان نمی‌رسد؟ لخته، لخته، لخته‌های نکبت به ذهن چسبیده است و تو نمی‌توانی رها بشوی از آن، از آن‌ها. به یاد می‌آوری‌شان چون نمی‌توانی به یاد نیاوری. در طول عمر شاید هزاران تجربهٔ دیگر را از سر گذرانیده‌ای؛ اما هیچ‌کدام نتوانسته‌اند جای این لخته‌های نکبت را بگیرند. لخته‌هایی که هر کدام در جای خود منشأ رنج، رنج‌های بی‌پایان بوده‌اند و هر آینه می‌توانند حضورشان را به رخ بکشند؛ چون هر آن و همواره حضور دارند. راهی وجود ندارد آیا که بتوان ذهن را مثل کهنه کرباسی شست‌وشو داد؟ و می‌توان آیا امیدوار بود که چون این لخته‌های کهنگی و تیرگی وانوشته شوند، ذهن تو از آن‌ها پاک خواهد شد؟ مار هر سال یک بار پوست می‌افکند و آدم، و تو... نه؛ تو پوست نمی‌افکنی، پوست تو کنده می‌شود؛ نه هر سال یک بار، که در هر دم و بازدم. و همهٔ آن لخته‌های کهنگی و نکبت توارهٔ‌ای چنین خشک و عبوس به تو بخشیده‌اند. شرم داری از بازگفتن‌شان بس که ناچیز و حقیرند، اما چاره‌ای نداری و گزیری هم. می‌خواهی دور بیندازی‌شان، دیگر لازم نیست تا لبِ گور هم با تو باشند، همیشه، ظهر و بعد از ظهر و غروب و شب و صبح و نیمه‌شب و... وه! خستگی، خستگی یادها... یادها... و این راه چرا به پایان نمی‌رسد؟ این زندگانی تو چرا به‌سر نمی‌رسد و تو در این میانه چرا چنین بی‌تو می‌شوی؟ چرا نمی‌توانی تکّه تکّه‌های خود را جمع کنی؟ و چرا عشقی در این فراهم آوردن‌ها نمی‌بینی؟ فوران بیزاری، فوران بیزاری در این انبان پرخون، در قلب. آیا در یکی از همین حالات نخواهد بود که آن انبانِ خون و خستگی واایستد؟ قرصِ زیردندانی کنار دست و پاکت سیگار هم روی میز و تو بیزار از هرچه نیک و بد. به تو گفته شد بنویس! شرح کن، شرح کن! این را دو کس با دو زبان گفتند. یکی با مردمک چشمانش که زندگانیِ گمشده‌ای در آن دودو می‌زد، و دیگری با قامت شکسته و اندام کج و تلخنای کنارهٔ لب‌هایش. آن دو هم‌چنان ایستاده‌اند و نگاهت می‌کنند، سامون و عمویادگار. خواب نداری و از خوراک هم افتاده‌ای. خسته، بیزار و ناچار می‌نویسی. آن‌ها وجود ندارند تا تو بهشان بگویی دیگر خسته شده‌ای، خیلی خسته، بیش از مر موجود عاقلی خسته‌ای و دلت می‌خواهد بمیری. دلت می‌خواهد بمیری، اما مرگ را هم نمی‌توانی انتخاب کنی. حق داری بیندیشی اگر بنا باشد خود را بکشی، یقین که باید به مغزت شلیک بکنی؛ درست به قلبِ مغزت. چون فقط از شرّ اوست که می‌خواهی آسوده بشوی. اما دیگر گویا دیر شده باشد. چون از آن سو، از فردا هم چشمانی کودکانه به تو دوخته شده و می‌پرسدت «کجا...؟» و این پرسش پاهایت را سست می‌کند. این است که می‌مانی و به موقعیّت موجودی چون کریلُف[1] هم غبطه می‌خوری. در جوانی، وقتی هنوز با او آشنا نشده بودی، در موج موج بحران‌های روحی تصمیم می‌گرفتی مرگ را در اختیار بگیری، با خود می‌گفتی که می‌خواهی مرگ را تسخیر کنی به قصد چیرگی بر آن؛ و آن کار را به جبران زاده شدنت می‌خواستی انجام بدهی هنگامی که دریافتی زمانش رسیده است. اما اکنون که به احساس آن تصمیم، شاید هم به منطق آن، نزدیک و نزدیک‌تر شده‌ای، درمی‌یابی که نمی‌توانی. نه؛ نمی‌توانی. صداهایی مانعند. صدایی که از آینده، از ورودی در تو را می‌خواند که «کجا...؟» و صدایی که از گذشته در گوشت طنین می‌افکند که «بنویس؛ ما را بنویس عموجان!» و این صدای خاموش عمویادگار است که با اندام کج و مج خود، این سوی ورودی ایستاده است و با چشمانی که از پشت شانهٔ فروافتادهٔ او شُرّه می‌کند تو را می‌نگرد. آن صدا و آن تجسّم و آن چشم‌ها از روزنهٔ مردمک اندوهگین چشمان تو به درونت رخنه کرده و آن‌جا کنج گرفته‌اند، انگار طرح یک انتظار؛ و لال. پیغامی به تو سپرده و لال شده‌اند. آینده زبان تو را نمی‌فهمد یا نمی‌خواهد بفهمد. و گذشته چشمانی‌ست پرسان و نگران در اعماق روح، و حضور نمی‌یابد مگر بر برگ‌های سپید و در میان خطوطِ کج و پیچ و در پس پشت کلمات، کلمات، کلمات... و زنده نمی‌شوند جز به همین امکان و از همین طریق. به سراغ‌شان می‌روی و برپا می‌داری‌شان، و زنده‌شان می‌کنی تا با ایشان، تا با «او» بگویی که «دیگر خسته‌ام، خیلی خسته.» اما سرت به گفت و شنود با «او» گرم می‌شود و آن‌ها تو را با خود می‌برند، تو را با خود می‌برند و در کوی‌های مرگبار کهنگی و خستگی رهایت می‌کنند، به خود وامی‌نهندت تا تو دست بگذاری روی قفسهٔ سینه‌ات و بپرسی، از خود و از دیگری و از دیگرانِ درون خود واپرسی که «درد چیست؟ درد چیست و منشأ آن کجاست؟» جوابی نیست؛ هیچ جوابی نیست. باید بیشتر می‌دانسته بودی که هیچ کس چنین پرسشی را جدّی نمی‌گیرد. اکنون یقین می‌داری که این عذابِ سرشته و این راهِ بی‌سرانجام را پایانی نیست. نه، این راه پایانی ندارد!■

سال ۷۲

۱ـ یکی از قهرمانان داستایفسکی

محمود دولت‌آبادی

برزخ خس

آغاز جلد دوم

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده

از قمری فقط جمجمه‌اش باقی‌مانده با جاروی کهنهٔ موها؛ واز جمجمه‌اش بیشتر همان دندان‌هایش که تو چشم می‌زند و به‌نظر می‌رسد که پشت لب‌های چروکیده‌اش سبیل خاکستری روئیده است و در همان حال که در خیال گنگ و ناباور استاد عبدوس دارد کنارهٔ گودال را گذر می‌کند تا برسد درِ خانهٔ او، مثل تک و توکی از اهالی کلخچان که بعد از چهل سالگی شروع می‌کردند به هذیان‌گویی و حرف‌زدن با خود، زبان گرفته و لب می‌جنباند.

درِ خانهٔ عبدوس بسته است، بسته بوده، اما قمری دندان مثل روح خودش لای در را باز می‌کند، وارد حیاط می‌شود و عبدوس را به‌نام می‌خواند. عبدوس همچنان مبهوت و خیره به درِ حیاط مانده است، ناباور و بی‌اختیار از جا برمی‌خیزد؛ مثل اینکه بَرَش می‌خیزانند و وامی‌دارندش. لحظه‌ها کُند می‌شود، و سامون اولین و آخرین کلام را که گویی در حالتی میان بیداری و خواب بیان می‌شود، می‌شنود و حس می‌کند پدر حرفش را مثل نوک درفش در گوش او می‌خلاند که «خودت را نگه‌دار، داری می‌روی غربت، خودت را نگه‌دار! حرف یک کلام است!»

دقایقی دیگر، سامون صدای قدم‌های پدر را می‌شنود و حس می‌کند عبدوس در سایه‌های مهتاب، کنار دیوار حیاط ناپدید شد. و هنوز سامون از بُهت در نیامده بود که عبدوس خود را از سایه کشاند طرف در حیاط و ناگهانی با صدای بلند گفت «باور نمی‌کنم، نه!» و سپس صدای لنگهٔ در حیاط، باز و بسته شدن آن، به گوش سامون رسید و او دیگر نتوانست بفهمد که پدرش چنان غافلگیرانه پی‌چه کار مهمی برخاست و از خانه بیرون رفت. چه کاری مهم‌تر از نخستین سفر نوجوانی سامون که مقدماتش امشب باید و داشت فراهم می‌شد.

بعد از آن، در بازگشت، عبدوس گفت: «باورم نمی‌شد، نه. چشم‌هایم را مالیدم، یک‌بار... دوبار... سه‌بار... نه، خطای باصره نبود. خود خلیفه چالنگ بود ایستاده میان درگاهی خمخانه، توی زیرزمین حوضخانه، پشت به من، در ردای نیلی‌رنگی که سالیان پیش اصلاً به تن او ندیده بودم. خودش بود، خود خلیفه که خواسته بود من بروم دیدنش، و صدای خودش بود که در آن تاریک ـ روشن حوضخانه مرا خطاب، گرفته بود، غلیظ‌تر از همیشه.»

ـ نه! من نمی‌میرم، نخواهم مُرد. نباید بمیرم. چرا من باید بمیرم؟ چرا باید از دنیا بروم، پیش از آن که بدانم برای چه به دنیا آمده‌ام؟ من یک میراثم، یک میراث مهم، می‌فهمی؟! تو... هیچ می‌دانی چرا، چرا به دنیا آمده‌ای؟ نه، سهل است که پدر تو هم ندانست و نمی‌دانست. اما من... می‌خواهم بدانم، کارهای فراوانی هنوز در این دنیا دارم، یکیش دانستن همین است، یافتن جواب همین چرا؟ یکی دیگر از آن کارها مرگ به‌اختیار است، مرگ به‌ارادهٔ خود. واین کارها مقدماتی دارد، مقدماتی خواهد داشت. طرح و نقشه‌ای دارد، افرادی لازم دارد. شرط و شروط دشواری دارد بود و نبود... و تو، هرگز معجزاتی را به چشم دیده‌ای؟ نه، حتماً ندیده‌ای، چون به اولیاءالله قربت نداری. اما... لابد شنیده‌ای. شر! پیش‌بینی می‌کنم، شر! مراقب پسرهایت باش، حالا دیگر شش پسر داری و یک دختر. در میان پسرهایت یکی را داری که شیر از پستان آن زن بلوچ خورده است. او را خوب می‌شناسم، سامون را، شندره‌پوشی که نگاه از چشم‌هایش شُرّه می‌کند. خوب می‌شناسمش، بیش از خودم او را می‌شناسم. بیش از شیطان او را می‌شناسم، مثل اینکه قرن‌هاست... او بیش از همشیرم به من نزدیک و بیش از برادرم با من دشمن است، و بیش از روحم در وجودم لانه دارد. لانه، لانه، در وجود من، مار کوچک، مثل یک مار کوچک خانگی، بیش از اجداد خودش عمر دارد او. و یقین یافته‌ام پیش از من، خیلی پیش از من، در وجود گُم من زنده بوده است. بزها این رموز را نمی‌فهمند، اما من... من از او می‌ترسم، همین است که او را یکی از پیش شرط‌های بود و نبود خود می‌دانم. او بیرون از وجود من هست و بیرون از وجود من نیست، برای همین از او می‌ترسم، به ریش مگیر!

ـ حاج خلیفه!

ـ با وجود این او را می‌کُشم!... بلایی به روزگارت بیاورم که مرغان هوا به حالت گریه کنند، سلمانعلیشاه! کیف دلاکی‌ات را با خود آورده‌ای؟

ـ «چشم‌هایم را مالیدم، یک بار... دوبار... سه‌بار... نه! دیگر حاج خلیفه نبود. آنجا که ایستاده بود نبود. و قمری دندان، او را می‌بینم. جمجمهٔ قمری مقابل رویم ترک بر می‌دارد، تَرَک برمی‌دارد و فرو می‌ریزد. فرو می‌ریزد و غبار می‌شود و طرحی گنگ و کدر از او روی دیوار حوضخانه باقی می‌ماند با دندان‌هایی که از پوستهٔ تن دیوار بیرون زده‌اند! نمی‌دانم، باورم نمی‌شود که سر و موی خلیفه را تراشیده یا اصلاح کرده باشم. اصلاً به یاد نمی‌آورم که وسایل سرتراشی را با خودم برده باشم. بردم؟»

ــ تو چیزی دیدی؟ نه، مثل اینکه محو و مات شده‌ام!

وقتی عبدوس بار دیگر سرجایش کنار مجمعه در پرتو نور لامپا می‌نشیند، عرق پیشانی از نوک بینی‌اش چکّه می‌کند و تمام تن و پیراهنش آغشته است به‌عرق مرگ. سامون دلش می‌خواهد از زیرزمین هم شده یک نخ سیگار بیابد و بگذارد پیش‌دست پدرش تا عبدوس سیگار را بردارد با شعلهٔ‌لامپا روشن کند و...

ــ تو دیدیش؟ قمری، قمری دندان را؟

ــ قمری؟ قمری دندان که خیلی پیش مرده؟

ــ پس آنکه آمد خانه، همین یک دم پیش از این... کی بود؟

ــ آمد خانه؟... کسی آمد خانه؟!

ــ نه... نه! پس چرا نیامد مادرت؟ خوب، شنیدی چه گفتم؟ داری می‌روی غربت، باید حجّت را بر تو تمام کنم. چرا دیر کرد؟... این اولین سفری‌ست که خودت باید روی‌پای خودت... ها، شنیدی؟ صدایی نشنیدی؟ نه! مراصدا می‌زنند، هی صدا می‌زنند، هی احضار می‌کنند، هی دل آدم را می‌تکانند! فهمیدی چه گفتم؟ همین، حرف یک کلام است.

در اوج قدرت وذلگی، درآستانهٔ بلوغ‌نوجوانی سامون، عبدوس‌چنین می‌گوید بی‌آنکه سر را بالا بگیرد و به‌چشم‌های پسرش نگاه‌کند. و بعد از آن هم دیگر چیزی نمی‌گوید؛ طوری که انگار در اعماق گنگ درونش فرو می‌غلتد و برای لحظاتی طولانی از حضورغایب می‌شود. چارزانونشسته وساعدهایش راگذاشته‌برکنده‌های زانو و چشم‌ها را دوخته به‌کنگرهٔ قدیمی مجمعه و خیره مانده به‌نقطه‌ای که می‌تواند همه جای عالم باشد، الاّ قوسی از گنگرهٔ مجمعهٔ مسی که جزو قدیمی‌ترین اشیاءِ اُخت شدهٔ خانهٔ اوست و یک بار هم با دست و پنجهٔ آن پهلوانی که زنجیر پاره می‌کرد، درانیده شده و باز جوش داده شده‌است، و باز به‌دست مسگر دوره‌گرد سفید شده و باز جا به جا لعابِ سفیدِ روی زدوده شده و رنگ مس پدیدار شده است تا باز...

سامون آنقدرهست‌که‌حس‌کند پدرش ترجیح‌می‌دهدخاموش‌بماند ونمی‌خواهد درون خود را آشکار کند و بخصوص نمی‌خواهد نگرانیش را از بابت رفتن و دور شدن او بروز بدهد. حالا شاخه‌ای از موهای زیبای پدر که دیگر تارهای سفید را در آن‌ها می‌توان دید برکنار پیشانی و کُنج ابرویش فرو افتاده و خطی اُریب و صریح بر شیارهای عمیق پیشانی کشیده است. سامون جان می‌کند تا بتواند کلمه‌ای بیابد و حرفی بزند، اما انگار از زبان افتاده و لال شده است. شاید بیست ـ سی سال بعد فکر می‌کرد در آن شب خاموش و بهت‌زده می‌خواسته و شاید هم می‌توانسته بگوید «نگرانی ندارد، تشویش چرا؟ برای کار می‌روم. چار ستون بدنم سالم است. بزرگ شدهٔ کارم، در باد و آفتاب و تگرگ بار آمده‌ام. از خود تو سختی وسختی کشیدن را یادگرفته‌ام. دیده‌ام که چه جور دست به‌گریبانی با این زندگانی و می‌بینم هم، و من هم جوهر خود تو هستم، جوهر خود تو!»

اما نگفته بود، نتوانسته بود. در مرز کودکی و جوانسالی بیانِ حس و حالِ خود آسان نبود. پس ثقل سنگین خاموشی تمام اتاق و شب اردیبهشت ماه را پر کرده بود و سامون از آن پس همواره به یاد می‌آورد که می‌خواسته بداند مرد چه می‌کشیده است آن شب در اعماق ضمیر خود که پنداشته می‌شد باید جنگلی بوده باشد از وهم وگمان‌ها و دلواپسی‌هایی که محور آن چیز وکسی بجز سامون نبود، و آن همه وهم و واهمه‌ها می‌آمدند و باز برمی‌گذشتند و باز می‌آمدند و می‌چرخیدند در سلسلهٔ گنگ و سردرگم پندارها و رنگ‌های درماندگی و درماندگی، و سامون غبن این داشت که در آن لحظات نتوانسته و نمی‌توانسته مفهوم روشنی از ذهن و خیال عبدوس دریابد یا دست‌کم حس کند. چون می‌بایست سالیانی سپری شود تا او خود طعم پدری را بچشد و تازه دریابد که نوجوانی پسر نوبالغش تجربه‌ای ست دور از دسترس و بیگانه با آنچه خود از سر گذرانیده است؛ چون تلاش جوانسالی سامون همه این بود که هر چه زودتر به رس برسد و به بلوغی که تشنه و شیفته آن بود در میانگاه برادرانی که به جوانی گام نهاده بودند و خردینه‌هایی که تا نوجوانی هنوز سال‌ها فاصله داشتند، و آنچه در سامون شیفتهٔ بلوغ بود، نیاز کاستن از نگرانی‌های خانواده بود؛ که سامون بالغ می‌توانست ستون و یاور خانمان باشد. پس با شتابی کودکانه می‌تاخت تا تندتر از طبیعت عمرش به حدو قدری برسد که همچون یک سر تمام، و نه نیم سر، به‌کار درآید و با احساس کمال فرد بتواند روی پاهای خود بایستد برای رسیدن به حدی که می‌توانست او را به باور مردی و یاوری نزدیک کند. چنین نیّت و خیالاتی هم بود که آن پسر بچه را واداشت در یک بعدازظهر گرمِ خلوت تیغ ریش‌تراشی پدرش را خیّنه بردارد وتمام‌تنش را سراپا بخیساند وبتراشد تا به جای آن کُرک‌های نرم و لطیف دخترانهٔ پوست تن، موهای زبر بروید؛ چون بارها در دکان از زبان پدرش در منع جوانسالان از تیغ کشیدن برکُرک‌های خط و عارض شنیده بود که «یک بار که تیغ بیندازی ریش و سبیل دار می‌شوی پسر جان، حالا چه شتابی داری؟» بله، شنیده بود و شتاب داشت پشت لبش سبز باشد وقتی به قصد کار دارد از خانمان بیرون می‌رود و بی‌سبب نبود هم که فکر می‌کرد یکی از جنبه‌های نگرانی پدرش همین بچه سالی اوست، و زیر لب واگو می‌کرد که «جز این نیست»، چون یقین داشت‌که آنجورکه عبدوس وپسرهایش یکدیگر را می‌شناختند، دلنگرانی از سختی و سنگینی کار در میان نمی‌توانست باشد.

ــ «چه می‌گفت با من، خلیفه؟ چرا دست از سر من برنمی‌دارد؟ چه کینه‌ای دارد به ما، به من، او؟»

ــ «پس چرا اینجور سنگ شده بود آن مرد؟ در آن ایام فکر می‌کردم مهاجرت موسمی برای کار، مزد ماه‌ها و بازگشت به خانه نباید چیز دشواری باشد. مگر این کار هر سالهٔ رضی، نبی واسد نبود در تمام چند سالی که من به یاد داشتم؟ پس چرا پدرم آنجور در خودش گره خورده وساکت مانده بود؟ چرا آنجور مرا دچارکرده وبسته بودم انگار، طوری که آنهمه کلمات کوچه و خانه و مدرسه از خاطرم گم شده بود و ناچار بودم خاموش بمانم، خاموش بمانم و در آن تلخنا قد بکشم و به حس تازه‌ای که در وجودم بیدار شده بود، دست بیابم؛ حس غریب میل همتایی با پدر، آن مردی که چنان چون مشتی گره شده برابر من بود و می‌خواستم که من هم، اگر شده چون یک ترکهٔ نهال، برابر او دیده بشوم و او این را بپذیرد و رضا بدهد که سرانجام راه بیفتم طرف روزگاران فردای خودم.»

ــ آی... سلمانعلیشاه، بلایی به روزگارت بیارم که مرغان هوا به حالت گریه کنند!

ــ مرد نباید عزیز نته بار بیاید!

«این را بارها از زبان خودش شنیده بودم، اما نتوانستم به زبان بیاورم، نتوانستم. حس می‌کردم از دهانم زیاد است در چنین مایه‌هایی با مردی به حرف درآیم که در گذر هر نگاهش برق چشم شاهینی می‌درخشد. یک نگاه او کافی بود تا وجود مرا در جا بترداند.»

ــ کمتر از دیگران که نیستم!

ــ «ناگهانی و بی‌اختیار این راگفتم. اما بیهوده ماندم به انتظار جواب، چون تنها واگردان و واکنش او، آن هم دقایقی بعد این بود که بی‌هیچ بهانه برخاست و از سایه‌ـروشن نور لامپا دور شد، گیوه‌هایش را جلو در به پا زد و بار دیگر صدایش را شنیدم.»

ـ گفتم، حرف یک کلام است.▣

محمد مختاری

دوگانگی در معماری وهم و واقعیت

باید بنشینم و تمام ستم‌هایی را که پدرت به من روا داشته یکجا نقل کنم و تو بنویسی‌شان. (ص ۲۰) سامون که این‌گونه در آغاز، طرف خطاب عمویش یادگار است، سرگذشتی پرداخته است از مردم یک آبادی، که خود پسزمینهٔ زندگی یک خاندانند. هم‌چنان که این خانواده آمده‌اند تا پسزمینهٔ داستان نسل سوم خود باشند، که داستان سامون است.

سامون ابتدا به نقل موقعیت و ماجراها و شخصیت پدر می‌پردازد، که تقدیر ظهور خود اوست: **ما او را پیر کردیم و دست خودمان نبود. ما از دست او به عذاب بودیم و این دست او نبود. دیدن لحظات ذلت پدر رنگ و طعمی خاص از غصه و دق دارد، و چه پرمایه و پرتنوع است رنج و غصه و دق، و چه دم‌افزون، چیزی مثل رشد تخم ملخ و ملخ...»** (ص ۵۱۶)

سه لایه از حیات اجتماعی و تاریخی اهل خانه و آبادی، در برش‌هایی از خاطرات پررنج و غصه و دق‌شان، بر هم قرار می‌گیرد. هم‌چون سه تلق مصور که نقششان باید برهم تکمیل می‌شود. ابتدا تقدیرخاندانی پدر «نقل» می‌شود. آنگاه روح مادری اقلیم به «تصویر» درمی‌آید. سرانجام شخصیت داستانی سامون «روایت» می‌شود که بالمآل ذهنی مادرانه دارد؛ و **«باید خودش را بیابد. باید مادرش را بیابد.»**

سامون ستم‌گری و ستم‌کشی پدر را پرداخته است تا «مادری بودن» خود را دریابد. مادرانگی، ملاطی هنری است که ملاط «رنج و غصه و دق» نیز شده است. به همین سبب سامون به‌گونه‌ای برآمده است که هم سامون «عذرا» (مادر خود) باشد، هم سامون «خیری» (نامادری خود)، و هم سامون «صنوبر» که شاید مادر همهٔ سامون‌ها با مادر اقلیم یاد است.

با این همه دنیای مادرانهٔ دولت‌آبادی اساساً دستخوش نابسامانی و ویرانی و فرسودگی از مقدرات پدری است. کمتر رنگی از خصلت و خاصیت جوانی و شادابی زنانه‌ای دارد که مبنای هنریِ درد و رنج و خلق و بازسازی است. از این‌رو سامون، جز در لحظاتی بسیار گذرا از حضور عاشقانه ـ هنری «ملیحه» آن هم در کودکی خود، در مقاومت مادری آفریده می‌شود، نه در خصلت زایش و طراوت زنانه، که این متأسفانه در آثار دولت‌آبادی اغلب گم است، که البته گم‌بودهٔ تاریخی اقلیم او نیز هست.

سامون از آغاز محور تمام شنیده‌ها و دیده‌هاست. سنگ صبور خانواده است. می‌شنود و می‌بیند تا خود دیده شود. و سرگذشت «مردم سالخورده» شود، و آن را بنویسد. مردمی که زندگی و درحقیقت مردگی‌شان طی هفتاد سال واگو می‌شود، وگره می‌خورد به زندگینامهٔ پسر که نویسندهٔ داستان است. یعنی محمود دولت‌آبادی.

درست از همین‌جاست که نخستین مشخصهٔ سرگذشت، نخستین مشکل فنی داستان را نیز پدید آورده است.

یعنی دولت‌آبادی رمانی پرداخته است که کارمایه و موادش را از زندگی خود و خاندانش گرفته است. تا این‌جا مشکلی نیست. بسیاری از رمان‌های جهان، و برخی از داستان‌های ایرانی هم‌ریشه در زندگی شخصی نویسندگانشان داشته است. اما مشکل هنگامی رخ می‌نماید که نویسنده خود را از تابعیت، مواد زندگینامه‌ای به‌تمامی رها نکند. در نتیجه گرفتار نشانی دادن‌های گوناگونی شود که به‌جای درگیر کردن خواننده با بُن‌مایه و تصویر اصلی داستان، او را گهگاه متوجه مضمونهای بن‌مایه نشدهٔ زندگی شخصی سازد. یا با برخی از مسایل خاندانی خود روبه‌رو کند که کارکرد داستانی نیافته‌اند.

در چنین مواضعی خواننده به جای آن‌که بر رمز و راز داستان متمرکز بماند، مشغول و متوجه داده‌ها و تألمات خاطره‌پردازانه می‌شود.

هر داستان، چه با حضور نویسنده و چه بی‌حضور او، در جستجوی ساختی روایی است که تصویر اصلی داستان را ارائه می‌دهد. و از این راه رمز و رازی ویژه را در خود تعبیه می‌کند. به همین سبب نیز خواننده را به دقت نظری فرا می‌خواند که تجربهٔ لذت‌بخش خواندن را برایش عمیق‌تر و لذت‌بخش‌تر می‌کند. زیرا امکان کشف و درگیری ذهنی بیشتری را برایش فراهم می‌آورد. از این‌رو خوانندگان فرهیخته و آشنا به زبان داستان، معمولاً بیش از خوانندگان عادی از رمان‌های بزرگ لذت می‌برند. حال آن‌که خوانندگان عادی، با شیفتهٔ عواملی می‌شوند که نمی‌شناسند، یا اغلب به سیر حوادث یا جاذبهٔ طرح و نوطئه دل بسته می‌مانند. و یا حتی در پی اطلاع از داده‌ها و مضمون‌ها و خاطرات زندگینامه‌های داستانی‌اند.

درنتیجه در بند نحوهٔ کارکردی شدن این مطالب و مضمون‌ها در تصویر اصلی داستان نیستند. یا به تناسب و شگرد حضور نویسنده در داستان ـ زندگینامه نیز نمی‌اندیشند، یا کمتر می‌اندیشند.

یکی از مسایل مهم در رابطهٔ زندگینامه و رمان، همان گرهی است که کافکا در تبدیل ضمیر گشوده است. کافکا با شیفتگی یادآور شده است که زمانی به ادبیات رسیده است که توانسته «او» را جانشین «من» کند. پیداست که این تغییر تنها تغییری در شکل و کاربرد یک ضمیر نیست. بلکه بیانگر یک استحاله است که تا رخ ندهد، به تعبیر او اثر ادبی کامل نمی‌شود، یا پدید نمی‌آید.

دست کشیدن نویسنده از «من»، روندی درونی و داستانی است. در حقیقت ترجمه کردن خویش به دیگری است؛ بی‌آنکه نشانی از خود باقی بماند. یا دیگری را در معنای خود متبلور کند.

موریس بلانشو انگار روندی را که کافکا به اشاره گفته، توضیح داده و گفته است:

آنچه در نویسنده سخن می‌گوید این واقعیت است که به هر صورت او دیگر خودش نیست. دیگر هیچ‌کس نیست. این‌گونه تنهایی که به حکم اثر نصیب نویسنده می‌شود، حاصل جانشین شدنِ «او» به‌جای «من» است. «او» به معنای گذشتن عینی از منافع خود نیست، به معنای وارستگی خلاق هم نیست. «او» ضمیر آگاه‌کس دیگری به جز خود من را هم ستایش نمی‌کند. «او» جوشش زندگی انسانی را که شاید در فضای خالی اثر هنری، «من» را حفظ می‌کرد، نیز نمی‌ستاید. «او» خود «من» است که به هیچ‌کس بدل شده است. نه کس دیگری که باز به دیگری بدل شده باشد. یعنی هرجا که من در داستان باشد، نتواند با خود سخن بگوید. و کسی هم که با «من» سخن می‌گوید، «من» نگوید، خودش نباشد.

اما آنچه اخیراً در برخی از داستان‌های ایرانی، مانند روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورد، آینه‌های دردار، جزیرهٔ سرگردانی و...، (شاید با تأثر از نوشته‌های کسانی چون میلان کوندرا، اومبرتو اکو، گرترود استاین و...، شاید هم

بی‌تأثر از آن‌ها، و به سبب وضعیت فرهنگی ـ اجتماعی ـ سیاسی چند دههٔ اخیر، و سهم و نقش ویژهٔ نویسندگان در فعالیت‌های فکری، و درگیری‌های سیاسی ـ اجتماعی) رخ داده است، به‌نظر من گاه نشانگر روند ناقصی از تبدیل «من» به «او» است. که البته در هر یک از آثاری که نام بردم به‌گونه‌ای، و به درجه‌ای متجلی است. مثلاً یکی چون آینه‌های دردار مانع از تحقق استحالهٔ کامل شده است؛ و یکی چون جزیرهٔ سرگردانی به استحاله نگراییده است.

در این‌گونه آثار، گاه «او» با ارجاع ضمنی یا مستقیم به «من» بیرون از داستان به کار می‌رود. و گاه عین «من» بیرون از داستان است. جالب توجه است که در برخی از این‌گونه آثار، گاه حتی اگر نمادی هم به‌کار رفته، چندان با نشانی و توضیح همراه شده است که خواننده باید یقین کند که این نماد نیز خود نویسنده است.

ترجمه کردن یک شخصیت به خویش در داستان، عکس حرکت زندگینامه‌نویسی است. اگرچه گرایش پنهان به زندگینامه‌نویسی را هم آشکار می‌کند. چنین گرایشی خواه ناخواه در روند استحالهٔ «من» به «او» تأثیر می‌گذارد. نشان می‌دهد که مبنای آنچه رمان شده است، گزارش‌ها و اسناد زندگی شخصی یا خاندانی با دوستانه بوده است که کوشش شده در «تنظیم دوم» به داستان تبدیل شود. نه آن‌که حضور نویسنده را در داستان، به‌اعتبار و ایجاب یک شگرد جاری کرده باشد.

چشم نپوشیدن از «خود» بیرون از داستان، نظیر گرایشی است که بسیاری را به نوشتن یادداشت‌های روزانه وامی‌دارد. به همین دلیل نیز گاه بخشی و گاه کل داستان میان «اثر» و «یادداشت روزانه» گیر می‌کند. هم‌چنان‌که بعضی یا بخشی از این‌گونه داستان‌ها نیز رنگی از سفرنامه یا گزارش دیدار یا خاطرات سیاسی را در خود حفظ می‌کند. گویی نویسندگان این‌گونه آثار دلشان نمی‌آید که روابط یا وقایع زندگی‌شان از یاد برود. پس در هر لحظه از داستانی که می‌نویسند به خود ارجاع می‌دهند.

به هرحال نویسندگانی که گرفتار وسوسهٔ یادداشت‌های روزانه می‌شوند، ممکن است از همهٔ نویسندگان ادیب‌تر باشند، اما از آن‌جا که ادبیات حکومت افسونگر «غیاب زمان» است، ممکن است به قول بلانشو از اوج ادبیات فاصله گیرند.

اما دولت‌آبادی برای آن‌که از چنین موقعیتی دور نماند، کوشش‌های چشمگیر و نوآورانه‌ای داشته است:

۱ـ با درهم آمیختن وهم و واقعیت، کوشیده است از خط واقعی زندگینامه فاصله گیرد. و راز و رمز داستانی خود را به وهم اقلیم باد بسپرد.

۲ـ با سرشکن کردن روایت، و نوع تنظیمی که از برخورد خاطرات و وقایع زندگی خود و خاندانش کرده، خواسته است راه تبدیل «من» به «او» را هموار سازد.

۳ـ با فشرده کردن زمان روایی داستانش، ماجراها و شخصیت‌ها را از چند مقطع زمانی مختلف به یک زمان کیفی داستانی فراخوانده است.

این شگردها و تمهیدات، دستاوردهای ارزنده‌ای برای جدا شدن از تجربهٔ «کلیدر» نیز هست. تا آنجا هم که نویسنده توانسته است به منطق این تمهیدات و شگردها و ایجاب‌ها وفادار بماند، از آن سابقه جدا شده است. و اثری متفاوت پدید آورده است. اما گرفتاری فنی حل ناشده‌ای که از آغاز برای خود پدید آورده نیز در هر یک از این شگردها و تمهیدات تأثیر نهاده است. در نتیجه دوگانگی‌هایی در داستان پدید آمده است که برخی از آن‌ها با توجه به توانایی‌ها و تجربه‌های غنی دولت‌آبادی رفع شدنی بوده است. بعضی دیگر را هم به‌نظر من باید از مشخصات دوران گذار از روال گذشته به گرایش تازه دانست.

من اکنون می‌کوشم با تحلیل فضا و بن‌مایهٔ داستان، و توضیح شگردها و تمهیدات یادشده، به تبیین این دوگانگی‌ها بپردازم. و به ترتیب معماری وهم و واقعیت، شیوه و کیفیت روایت، نحوهٔ تنظیم و توزیع موضوع‌ها و مطالب، و زبان داستان را بررسی کنم.

* * *

سرگذشت آدم‌های ریز و درشتی که گرفتار نکبت و مشقتی پدر اندر پدرند، از روز مرگ استاد ابا پدربزرگ سامون، شروع می‌شود. یعنی از سنهٔ یک‌هزار و سیصد و یک هجری. در تلخاباد کلخچان سبزوار. تا نیمهٔ دههٔ بیست (در این جلد نخست) هم ادامه می‌یابد.

نقطهٔ عطف خاطره‌ها و واگویه‌ها در عرصهٔ واقعیت، عبدوس پدر سامون است. زحمت‌کشی خرده‌پا که هم به تبع از شغل پدرش سلمانی و دلاک است؛ وهم به اعتبار ناسازگاری شخصیتش با مشاغل خدماتی، «تخت‌کش» است. همیشه هم هشتش گرو نُه است. عامل پیوند وهم و واقعیت نیز سامون است که ذهنیتی گرونده به وهم و خیال دارد، و به ویژه گره شخصیتش در این جلد نخست در وهم گشوده می‌شود.

نیمهٔ نخست کتاب بیشتر طرح واقعیت معمول و خالص روزگار، و معطوف به سرگذشت «پدر» است. نیمهٔ دوم موقعیتی وهم‌آمیز است، و به طبع درخور حضور وهمی «پسر» است. رمز و راز مادرانگی داستان نیز بر زمینهٔ مقدرات پدری، در گره شخصیت پسر، و در نتیجه در نیمهٔ دوم تعبیه شده است. از همین‌جاست که زمینه و ساز و کار دو نیمهٔ کتاب متفاوت می‌شود. در نتیجه بر موضوع و رفتار و زبان و منش شخصیت‌ها و معماری داستان نیز اثر می‌گذارد.

طرح واقعیت عینی-روزمره همراه با شماری حادثه، در حقیقت پسزمینهٔ داستان است. این پسزمینه بیانگر یک دورهٔ تاریخی ـ اجتماعی است که آدم‌هایی در لایه‌های پایین جامعه و فرهنگ را، با تمام مشقت‌ها و حقارت‌ها و عقب‌ماندگی‌ها توصیف می‌کند.

از آن‌جا که رمان بر خط داستانی معینی مبتنی نیست، زندگی عبدوس و خاندانش، در اتصال با وقایع مجزا و حوادث جنبی و عمومی و شخصی واگو می‌شود. داستان‌های مجزا به طریق «پازل» کنار هم چیده می‌شود تا نقاط عطف یک دوران در سرگذشت خانواده و آبادی مشخص شود.

مقاطعی معین از سال و ماه و روزهایی که واقعه‌ای را در بردارد، در پی هم یا کنار هم قرار گرفته است. یعنی داستان براساس نقطه‌های عطف خاطره بیان می‌شود. اگر از همان آغاز این خط شکسته را دنبال کنیم، اول روزمرگ پدر عبدوس است. بعد روز سرتراشون و پیوستن عبدوس به بازار کار، سپس دیدار عبدوس پیر و سامون نویسنده، بعد ماجرای شل شدن یادگار و... در این میان ماجراهای علیشاد چالنگ در حاشیهٔ زندگی خاندان عبدوس مطرح می‌شود، که جذابیتی متفاوت به سرگذشت داده است. آنگاه به اجباری رفتن عبدوس و فرارش، به سفر رفتنش با علیشاد در شب عروسی عماد و...

تسلسل وقایع گسسته با حوادث پیچیده‌تر، فراگیرتر، و توطئه‌آمیزتری مثل قتل سیمونوف، جر دادن سرباز روس، قتل مرد ناشناس، سال قحط و مرگ و... ادامه می‌یابد. و هنگامی که به بخش کودکی سامون می‌رسد با داستان مارها، داستان حوض سفید، دیده‌های سامون از پسر استاد رضی، شیره‌کش‌خانه، عصارخانه، خانهٔ کله لاستیکی و... تکمیل می‌شود، و سرانجام به بیماری و نابسامانی روحی سامون ختم می‌شود.

این ماجراها با نقطه‌های عطف خاطره، گاه به خودی خود هم داستانی‌اند و هم جذاب، و داستانی هم نوشته شده‌اند. مانند برخی از وقایع زندگی علیشاد، یا جر دادن سرباز روس، ماجرای خانهٔ حکومتی، قصهٔ خیری از صنوبر و... برخی جذاب و داستانی نوشته شده‌اند، مثل نگاه سامون در عصارخانه، حضور سامون در غسالخانه، سال قحط دوم، حمام نیکمن و... بعضی داستانی‌اند اما با کندی توصیفی نوشته شده‌اند مثل قتل سیمونوف و... و برخی نه داستانی‌اند و نه جذاب. مثل به سربازی رفتن عبدوس، سفر عشق‌آباد، به کربلا رفتنش، سفر بچه‌ها به تهران برای کار و... که تنها نقاط عطفی در خاطرانند، و روایتشان نیز در حد نقل مانده است.

بدین ترتیب قصه به ویژه در نیمهٔ نخست، قصهٔ روزگار است نه قصهٔ شخصیت یا قصهٔ ماجرا. اما هر کسی در آن سهمی دارد. تمام اهالی تلخاباد به فراخور، موضوع داستانند. یا گوشه‌ای از داستان را زیسته‌اند، یا نقل کرده‌اند. یک طرف کسانی هستند چون ضرغام و علیشاد و عماد و ابرام و... که ارباب و ارباب زاده بوده‌اند. یک طرف هم رعیت بدبختی است که هم ستم حکومت را تحمل می‌کند، هم به ظلم نیمچه اربابان محلی گرفتار است. اربابان بزرگ کشور و ارباب‌های کوچک ولایت، به دستیاری قوای انتظامی حکم می‌رانند. و رعیت تنها احکام را اجرا می‌کند. آن هم در سطوح نازل و ابتدایی زندگی.

دو نیرهٔ چالنگ‌ها و حاج کلوها با هم در نزاعند. نیرهٔ سوم یعنی مقنی‌ها و نخت‌کش‌ها و سیدها، زحمت‌کشانی هستند که یا دستخوش بازی‌های آن یک‌اند؛ یا ریزه‌خوار و خانه پرورد این یک، پس درگیری‌ها هم مثل روابط سنتی و تجربه شده و تلخ، در سطح عام و نازل است. چیز تازه‌ای نمی‌تواند در این مجموعه رخ دهد.

چنین مردمی به هیچ چیز دیگر جز عاداتشان اعتماد و اعتقاد ندارند. مردمی قانع که موربانه‌وار زندگی می‌کنند. صبورند. مطیعند و زندگی‌شان یکسره پلشتی و نحسی است. گرفتاری و فقر و ستم و بیسوادی و بیماری و در به دری و قحط و فساد و پریشانی و انحطاط است. اسم این را هم گذاشته‌اند زندگی. همین زشتی مکرر و دیرینه و گسترده است که داستان را هم گاه به زشت‌نگاری گرفتار کرده است.

اندیشهٔ سختگیر و وجدان معذب و عصب زخم‌خوردهٔ نویسنده واکنش طبیعی او در برابر همین موقعیت است. انگار نگاه جدی و حتی اخموی او بازتاب چهرهٔ کسانی است که چند بار به تعبیر خودش «با خط

عمود خشم در مبانهٔ پیشانی» توصیف شده‌اند. با این همه شاید نویسنده نیز با پرهیز از هر پوزخند طنزی، و با داوری‌های هرازگاهی خود بر این زشتی و نحسی، تلخای بیشتری را به خواننده منتقل کرده، و سبب شده است فضای داستان برای خواننده تنگ شود. و این شاید انتظار زیادی از ظرفیت پذیرش خوانندگان باشد.

در این میان تنها وجود علیشاد چالنگ، هزل بزرگی را ارائه می‌دهد، و تا حدودی خواننده را از فشار می‌رهاند. اگرچه در همین مورد نیز نویسنده بی‌داوری از مرحله نمی‌گذرد. و با آن‌که او را «دیوانه ـ عاقل» خوانده است، حضور و رفتارش را دور از ادب و اخلاق، و حتی در چهرهٔ ابلهانه‌ای از ظلم ترسیم می‌کند. تصریح می‌کند که علیشاد تمام عمر در فشاری ناشناخته و کشنده گرفتار خشی کردن نارضایی ابدی خود بوده است. (ص ۲۶۶) از این‌رو به نظر می‌رسد که نویسنده با طنز تلخ و نهفته در ذات زندگی قلیچ متجانس‌تر است تا با طنز هزالانه و آشکار در رفتار علیشاد. اما هرچه باشد، تفاوت دید این دو شخصیت، که عمق بیشتری هم نسبت به دیگران یافته‌اند، ضرورت طنز را از هر نوعش، در ادامهٔ داستان تأکید می‌کند.

به هرحال در این پهنهٔ درد و مرگ، انگار ارزش‌های اخلاقی و عرفی و اجتماعی و سیاسی نیز خواهانی ندارد. آدم حتی تعجب می‌کند که چگونه در یک محیط کوچک این همه ولنگاری و بی‌اخلاقی و فرصت‌طلبی و... به جان همگان افتاده است. نه‌تنها همه چیز به جان آدم‌های بدبخت افتاده است، که خودشان هم به جان هم افتاده‌اند.

اشخاص داستان در استبدادی ذهنی و ثابت مشترکند که از استبداد تاریخی سرزمین‌شان مایه گرفته است. فرهنگ شبان ـ رمگی حتا کسانی را هم که مانند عبدوس و علیشاد و قلیچ می‌خواهند یکه و سرکش باشند، به طریق خود به رفتار وامی‌دارد. آدم‌هایی گرفتار اندیشه‌ای تک‌ساحتی، در جامعه‌ای گرفتار بلاپای سنتی، با ماجراهایی هزار بار تجربه شده، و درد دیرینه‌ای که مثل نصیب و قسمت تاریخی این مردم در هر جزء خود نیز متبلور است.

چنین آدم‌هایی از اول تا آخر داستان بر یک قرارند. حضورشان در گرو تحولی نیست. انگار با همان خصلت‌ها و مشخصاتی که زاده شده‌اند می‌میرند. یکی از اول خیر است مثل حاج کلو و بهادر، یکی تا آخر شر است مثل ضرغام و علیشاد. یکی از اول سر به تو و مظلوم و عذاب‌کشی است مثل عموبادگار. دیگری از آغاز ترسو و بی‌جربزه و وابسته است مثل حبیب و دیلاق. یکی زنی زورگو و سفاک و چاره‌گر است مثل شازده خانم. دیگری مادری مهربان و بیچاره و زحمت‌کش است مثل مادر عبدوس یا مادران سامون.

انگار به‌زعم نویسنده زندگی نحس و عقب‌افتاده مجال نداده است که در کل منطقه ذهنی فرهیخته یا پیچیده‌تر از معمول ظهور کند. پس همان یکی دو آدم یاغی‌گونه مانند عبدوس و علیشاد و قلیچ هم تنها از سر ناسازگاری درونی‌شان و با ظرفیتی معین و ثابت، بر این نظام ایسنا و غیر انسانی می‌شورند. به همین سبب نیز تأمل گهگاه‌شان در تحلیل موقعیت فراتر از شخصیت‌شان می‌نماید. چنان‌که داوری عبدوس دربارهٔ رضاخان (ص ۲۵۳)، بیشتر به حرفی می‌ماند که نویسنده در دهانش گذاشته باشد: **تاجرها و نظامی‌ها پشتش بودند. تاجرها راه امن می‌خواست و مملکتی که در هر کجایش بشود سود جابه‌جا کردن اجناس را به دست آورد. برای این کار هم مملکت باید یک‌کاسه می‌شد؛ و رضاخان با قزاق‌هایش داشت همین کار را می‌کرد.**

این بخش پسزمینه را با این تفصیل شرح دادم تا فاصله و تفاوت واقعیت و اشخاصش با بخش دوم که متناسب با زندگی وهم‌آمیز است بهتر دانسته شود. در زندگی ساده و خالی از تخیل این بخش، همه چیز در سطح تجربه‌های عینی صرف می‌گذرد. حتا عاطفه نیز انگار از رشد لازم بهره‌ور نیست. وهم نیز حضوری بسیار استثنایی دارد. چنان‌که در نیمهٔ نخست تنها یکی دو صحنه هست که از وهم مایه گرفته است. مانند حالت اضطراب و خشم عبدوس و خاطرهٔ نحسی کره‌خر (ص ۱۲۸)؛ یا صحنهٔ ورود علیشاد به شهر همزمان با سنگسار ستارهٔ هندو، که علیشاد از زور سفلیس همه چیز را نیلی می‌بیند. (ص ۸۵)

اما از فصل هفتم ورق برمی‌گردد. حضور وهم و خیال و خرد در واقعیت نشت می‌کند. روح پنهان اقلیم باد نمایان می‌شود. سامون که با حضور دوسه‌گانه‌اش به راه می‌افتد، خیال هم راهی می‌شود. برخورد راوی از این پس با وهم و واقعیت متفاوت است. به گونه‌ای که مرگ و قحط و اجنّه و... نیز به حضور وهم و خیال گره می‌خورند. پیش از این اگر هم گاه از اجنه سخن رفته بود، تنها به اشاره‌ای بود. در رویارویی مردم عامی با محیط‌های تاریک و متروک و ویران مثل قلعهٔ شبر اجی بود. اما در نیمهٔ دوم این‌گونه عوامل وهمی وجه مسلط می‌یابند.

نویسنده در معماری وهم و واقعیت با به عوامل و موقعیت‌های استثنایی مثل قحط و مرگ که در نمود استعاری باد مجسم است، متوسل می‌شود؛ با به وجود سامون. انگار این معماری به عامل واسط نیازمند و ملزم است. مرگ در سال قحط در وجود غایب علیشاد متشکل می‌شود. گاری بی‌اسب او نقالهٔ مرگ است. اشباح، حجم گنگ و جنیان و رود، شبح سرخ‌پوش، آدم‌هایی که شاخ درمی‌آورند، جن و جمنده و... همه از این مجرا به داستان راه می‌یابند.

اما تعبیر دولت‌آبادی از آنچه می‌خواسته است در وهم بنویسد، در وصف سامون آمده است که شیفتهٔ قصه است. نامادریش قصه‌های زیاد می‌داند. سامون کنجکاوانه خواهان آن‌هاست. اما **«نه قصه‌های جن و پری، که از خود زندگی، نه فقط از زندگی خویش، که از زندگانی دیگران هم. قصه‌هایی از خود زندگی.»**(ص ۵۲۳)

شاید به همین سبب نیز به‌زعم او بین زندگی واقعی و زندگی وهم‌آمیز فاصله‌ای هست؛ یا خلق موقعیت‌های وهم‌آمیز به عوامل استثنایی و واسطه وابسته است. شاید همین امر نیز سبب شده است که در طرح اوهام اغلب بن‌مایه‌هایی مکرر شود. چون شاخ درآوردن آدم‌ها که در یک فصل شش بار تکرار شده است. یا کالسکهٔ علیشاد که چند بار مورد استفاده قرار گرفته است. یا جن و پای شتری اجنه و جمنده و خرابه و حوض سفید و... که اغلب در توصیفی بر یک روال تکرار شده است.

به نظر من این فاصله زادهٔ کشمکش و خلجان ذهنی خود نویسنده در این دوران گذار است که از تجربهٔ کلیدری به تجربهٔ اقلیم باد گرویده است. شاید آنچه توجه او را در این سال‌ها جلب کرده، توانسته است مایه‌های ذهنی و فرهنگی سنتی وهم و خرافه و توهم و خیالات را در او برانگیزاند، و به داستانش راه دهد. اگرچه در گذشته نیز یک‌بار در تجربهٔ «باشبیرو» به نمونهٔ ذهنی دیگری پرداخته بود که متأسفانه ابتر ماند.

زندگی سراسر آمیخته به وهم است. واقعیت و وهم را مرز مشخصی از هم جدا نمی‌کند. همچنان‌که «خیالاتی» شدن نیز مختص یا درد فرهیختگی نیست. به همین سبب نیز کسانی که مانند خوان رولفو، چنین خلجان‌هایی نداشته‌اند، نیازی ندیده‌اند که به یاری وسایل توجیهی، صحنه‌ها و داستان‌های وهم‌زده بیافرینند. یا کسانی چون مارکز که اساس واقعیت را از تعبیر ویژهٔ منطق عینی رهانده‌اند، کل عرصهٔ حیات را تجلیگاه تصور و وهم و تخیل معرفی کرده‌اند. واقعیتی ارائه داشته‌اند که هرگز از وهم و خیال مجزا نیست. زیرا مرزی واقعی عینیت و ذهنیت را از هم جدا نمی‌کند.

البته خواننده فضای پدید آمده در هر دو بخش داستان را درمی‌یابد، و می‌پذیرد. اما علت فاصله افتادن میان دو نیمهٔ کتاب را در معماری وهم و واقعیت درک نمی‌کند. به ویژه که قضاهایی مانند آنچه در فصل ۹ پدید آمده، انتظار او را از توانایی نویسنده در ترکیب متوازنی از وهم و واقعیت افزون می‌کند.

اما تأملی که راوی در زندگی سامون کرده است، خود یکی دیگر از عوامل و علل این فاصله افتادن در روایت دو بخش است. تأمل در شخصیت و ماجرای سامون تقریباً لحظه به لحظه است. حال آن‌که سرگذشت بیست سالهٔ اهالی تلخاباد و کل خاندان عبدوس، تنها در مقاطعی معین و قابل اعتنا مطرح شده است. اهمیتی که به تولد سامون داده شده است، حتا تفصیل عروسی عبدوس با مادر سامون، البته به اعتبار این است که سامون (نویسنده) حق دارد همه چیز را دربارهٔ خود و مادرش بداند. حتا اگر روال نقل و روایت کمی نامتوازن شود، یا توصیف کشدار و احیاناً ناهمخوان با موارد دیگر از آب درآید. با این همه این امر نشانِ نگاه دوگانهٔ نویسنده بر مواد داستان خود نیز هست.

سامون تنها کسی است در خانواده که به مدرسه می‌رود. نفرین دارد که مراقب همه چیز باشد. نفرین یادهای خود را دارد. نمی‌تواند از آن‌ها خلاص شود. هم ترس را می‌شناسد. هم فقر و مشقت خانواده را احساس کرده است. هم تنهایی خود را یافته است، هم بیکسی پدرش را. فضولِ دانستن و سر درآوردن از همه چیز است. مسایل را به بو می‌داند. از همان کودکی به گونه‌ای رفتار می‌کند که انگار مال این محیط نیست. از کودکی تخیلی به او منسوب است که فراتر از شخصیت و موقعیتش می‌نماید. به هرچه می‌نگرد وهم‌آمیز می‌نگرد. هرچه را می‌بیند در هاله‌ای از وهم می‌بیند. خواه هنگامی که تا صبح خواب سرِ بریده می‌بیند؛ خواه دمی که برهیش در غسالخانه ناظر قتل سیمونوف است. یا دمی که حضور سیالش در دعوای برادرانش قلیچ و اسکندر به ماجرا فیصله می‌دهد. روحش همراه صنوبر در باد سرگردان است. انگار واقعیت و جسمیتش در خانهٔ عبدوس است، و فراواقع و روحش در خانوادهٔ صنوبر. در باطن میلی آرزومندانه دارد به جمال مادر و دختری که پری‌اند. و این‌که چرا و چگونه زندگانی می‌کنند؟ چند صد سال است

که آنجایند؟ چندصد سال دیگر خیال دارند در همان‌جا بمانند؟

خردی به او منسوب است که غریزی می‌نماید، و منبعی زنانه دارد. لیلکو که زنی است تجسم فتنه و بدی، برای او از جمنده گفته است که عامل خشکسالی است و قحط. بچه‌های فضول را می‌دزد و می‌برد ریگ‌های دور و بر حوض سفید و بلا سرشان می‌آورد که فقط مادرشان از آن خبردار می‌شود. ملیحه نیز که تجسم زیبایی و عشق است جمنده را به او می‌شناساند. زیان ملیحه جمنده را به زلالی و سپیدی مهتاب وصف می‌کند. مهتابی که انسان نمی‌داند با زیبایی بی‌حد و مرز آن چه کند. (ص ۵۳۰)

چنین وصف‌هایی سامون را در اوهامش بیشتر غرق می‌کند. در حس و عاطفه و تخیل و خرد غربزی‌اش جایی بیشتر برای ترسیدن باقی نمی‌ماند. همچنان‌که بیشترین کشش را هم در او پدید می‌آورد به سمت راز بیابانی اقلیم که در مجموع به کارکردی هنری می‌ماند.

در فصل آخر کسی مدام به عبدوس زنهار می‌دهد که مواظب سامون باشی. او تا وقت گبر می‌آورد می‌رود دور و برِ حوض سفید پرسه می‌زند دنبال مار و جمنده. کار دست خودش و تو می‌دهد عبدوس.

بدین ترتیب جن‌زدگی یا در حقیقت سر درآوردن از راز اقلیم، گره اصلی شخصیت سامون می‌شود در نیمهٔ دوم کتاب. گویی رسالت او این است که کل اقلیم باد را درون خود بگنجاند. یا از درون خود برآورد. به همین سبب هم سرانجام بیمار می‌شود. انگار تنها یک تن این امکان را یافته است که جور همه چیز و همه کس را بکشد.

به هرحال محمل این همانی سامون و اقلیم باد روح مادری است. صنوبر نان برگ گل، نماد مادر رنجدیده در عذاب فرزند است. روح سرگشتهٔ اقلیم باد است. مادر پریوار سامونِ مرده است. خبری مادر ناتنی سامونِ زنده است. قصه‌ای نقل می‌کند که به ویژه شیوانریشان را شبی می‌گوید که از خانهٔ صنوبر برگشته است.

در نقل قصهٔ خبری، سامون می‌شود پسر صنوبر نان برگ گل. می‌شود همان سامون مرده با پیراهنی سفید و شنده که صورت و مژه‌هایش را غباری سفید پوشانده، و چشم‌هایش که رنگی نامشخص دارد مثل دو فانوس در شب ریگزارهای دور و اطراف حوض سفید می‌درخشد (ص ۵۴۶ تا آخر ص تأمل شود).

هم سامون‌ها یکی می‌شوند، هم مادران در سامون به وحدت می‌رسند. سرانجام سامون به بابان می‌زند و گم می‌شود. هنگام پیدا شدن، سه مادر او را بازمی‌یابند. صنوبر می‌گوید سامون من بازگشت. و سامون که بیمار است می‌گوید: **دیدم، خودم را دیدم. در چشم‌هایش چراغ روشن بود. من در نور آن چراغ‌ها غرق شدم. بیرون... بیرون چه می‌بارد از هوا؟ ز مهریر...؟ می‌روم به دل زمهریر...!** (ص ۵۵۵). و در این تعبیر و تصور و حالت هنوز کودکی هفت ساله است!

خواننده به اشاره درمی‌یابد که بعدها سامون به زندان می‌افتد. آن هم به هنگام مرگ خبری. و این نامادری تا وقت چانه انداختن مرگش نام سامون را می‌برد. سرانجام از زبان خبری می‌شنویم: **هیچ که سامون نیست** (۵۵۷). و خبری عبدوس را هم به‌خاطر سامون حلال می‌کند.

تخیل و ذهنیت ناهمسنگِ سامون با دیگران، سبب شده است که روایت نیز در دو نیمهٔ داستان متفاوت شود. راوی امکانی یافته است تا ماجراهای خود را هم لحظه به لحظه، و هم به شیوه‌ای تو در تو بیان کند. هرچه را خود می‌گوید به او منسوب کند. یا هرچه را او بر زبان می‌آورد، با خود همساز بیابد.

این جابه‌جاگیری دو شخصیت بارها مشکل فنی آمیختگی دو روایت را هم پدید آورده است. ضمن این‌که این آمیختگی می‌توانست با شگرد جابه‌جایی روایت، و به صورت التفات از یک موقعیت به موقعیت دیگر اصلاح شود.

با چنین تفاوت‌های بنیادی که میان دو بخش کتاب دیده می‌شود، و با توجه به این‌که روال داستان به سمت گره‌گشایی در شخصیت سامون پیش رفته است، معلوم نیست چرا پسزمینه آن‌قدر طولانی شده است؟ چرا بین پسزمینه و متن داستان سامون این همه فاصله افتاده است؟ آیا به همین علل نیست که فصل هفتم برای خود آغازی مستقل می‌نماید؟

به نظر من سامون در تنظیم سرگذشت بدین روال، یعنی با سپردن آغاز داستان به وضع پدر و روزمرگ پدربزرگش، مناسب‌ترین امکان اجرایی را برای پاسخ به احساسات شخصی و غیرداستانی خود نسبت به زندگی خاندانش پیدا کرده است. این آغاز، مقطع مناسبی است برای طرح تقدیری که بر کل پسزمینهٔ سرگذشت مسلط است. اما آیا این آغاز، برای داستان نیز تنها امکان مناسب بوده است؟

من بر این باورم که این آغاز متناسب با وجه زندگینامه‌ای سرگذشت است، نه آغازی متناسب با وجه داستانی اقلیم باد. به‌نظرم نویسنده در ویرایش مناسبی باید چاره‌ای برای این امر بجوید. و اساساً پسزمینهٔ داستان را در تنظیم و توزیع دیگری در داستان ترکیب کند. اگرچه دربارهٔ تنظیم و توزیع مطالب، نکات دیگری نیز هست که بعد بدان‌ها خواهم پرداخت. اکنون باید به کیفیت و شیوهٔ روایت بپردازم.

* * *

نویسنده روایت را میان راوی و ناقلان وقایع سرشکن کرده است. داستان در حضور و به یاری راوی‌های چندگانه گزارش می‌شود. سه نسل به‌طور هم‌زمان مطرح می‌شوند. در همان آغاز هم عبدوس ده‌دوازده ساله هست، و هم عبدوس پیر. هم زندگی استاد ابا نقل می‌شود، و هم داستان سامون نویسنده که راوی حاضر و غایب خود و دیگران است.

در دل روایت هر کس در هرجا که به ماجرایی مربوط است وارد روایت می‌شود و بعد از بیان مطلب از صحنه خارج می‌شود. واگویه‌های گوناگون بر هم افزوده می‌شود. ناقلان فرعی گاه در حضور راویان اصلی‌اند. و گاه بی‌حضور آنان. از این بابت معیار و انضباط خاصی در میان نیست. به همین سبب گاه ماجراها گویی براساس نقلی مثلاً پای کرسی ادامه می‌یابد. یک نفر هم هدایت بسیاری از پنهان و پسلهٔ مسایل را برعهده دارد که راوی است.

راوی با انتخاب زمان حال در بسیاری از موارد روایت خود، مفصل ارتباط چندزمانی نقل‌هاست. می‌کوشد خاطره‌پردازی را به شکل «خودبیانی» شخصیت‌ها در حضور هم نیز درآورد. از شگردهای جالب توجه نویسنده در این امر نیز تغییر زبان و زمان روایت است. به‌گونه‌ای که هرگاه خود بر ماجرایی وارد می‌شود، یا می‌خواهد روحیات و فضا و روابط را مجسم کند، به زمان حال می‌گراید. و هرگاه دنبالهٔ نقلی را گزارش می‌کند، نزدیک می‌شود به زمانی که ناقل در خاطره داشته است که معمولاً زمان گذشته است.

در این‌گونه موارد راوی برای نقل مطالب، یا ایجاد برش‌هایی در روایت، به تکیه کلام‌های معمول در سنت حکایی ما متوسل می‌شود. نقل خود را به شیوهٔ قصه‌های قدیم درمی‌آورد تا ماجرا همپای هم پیش رود: نقل می‌شد که...، میرآقانور در طول شب نقل می‌کند که...، عبدوس به یاد می‌آورد که...، گفته می‌شد که...، اما دایی بلال همچنان در تلخاباد باقی ماند... و غیره.

گاه شخصیتی واقعه‌ای را به یاد می‌آورد، اما خودش آن را نمی‌گوید، بلکه راوی به نقل آن می‌پردازد. کسی عنوان واقعه‌ای را می‌گوید و راوی آن را شرح می‌دهد. شخصیت‌ها زمانی دربارهٔ خود می‌گویند، زمانی دربارهٔ دیگری می‌گویند. یک زمان راوی از شخصیتی می‌گوید. یک زمان راوی به‌طور غیرمستقیم از زبان و یاد شخصیتی می‌گوید. زمانی راوی دربارهٔ کل قضا و امور و روابط می‌گوید و زمانی دربارهٔ خود می‌گوید. این خودبیانی گاه از فاصلهٔ زمانی درازی است؛ و در این حالت نویسنده از فاصله به خود می‌نگرد، و خود را به سوم شخص بدل می‌کند. اما گاه هم زمان کودکی و نویسندگی‌اش در هم تداخل می‌کنند. با این همه گرایش راوی به پیروی از ناقلان، زمان گذشته را بر بخشی از کتاب مسلط کرده است.

از آن‌جا که این‌گونه داستان بر تحرک دراماتیک، یا برخورد میان شخصیت‌ها و گفتگو استوار نیست، پس هرچه جاذبه هست باید در شیوه و کیفیت روایت باشد. این خطری است که دولت‌آبادی پذیرفته است. شگردی هم که برای آن جسته، متناسب و جذاب است. و اگر هم مشکلی پیش آمده یا در استقبال از خطر است، و با درکم‌توجهی به ایجاب‌های این گرایش.

همین‌جا باید اشاره کنم که اشارات ویژه و مکرر راوی به آیندهٔ اشخاص و فرجام ماجراها، وسیلهٔ دیگری است برای انتقال جاذبه از ماجرا به روایت. در این روش فرار روایت بر طرح و نوطئه نیست. یعنی چشم‌اندازی که نویسنده بر روایت خود گشوده است دانسته و آگاهانه است. واقعه افشا می‌شود. اما گره پنهان و عمق مسأله می‌ماند برای بیان کامل واقعه. خبر واقعه از پیش مشخص می‌شود، و طرح چگونگی واقعه می‌ماند برای موقع مناسب.

اما شرکت افراد در روایت و نقل وقایع، تنها در حد تکمیل وقایع باقی مانده است. کسی بخشی را می‌گوید، و کسی دیگر بخشی دیگر را. اما هر دو غالباً به شیوهٔ هم یا به شیوه‌ای یکسان که راوی اندیشیده است. در نتیجه یک واقعه از نگاه‌های مختلف پرداخته نمی‌شود. مثلاً نقل صفر از علیشاد و ماجرای کربلایی اسلام عین هم است. هر دو ساده، گسترده و عادی است. علیشاد باید توصیف شود. پس بخشی از نگاه عبدوس و بخشی از خاطرهٔ صفر نقل می‌شود. هم‌چنان‌که دانش و اطلاع نویسنده نیز هر دو بخش را کامل می‌کند. معمولاً مسألهٔ ویژه‌ای به یکی از این سه منبع واگذار نمی‌شود. در نتیجه غالب ناقلان خاطره‌ها

بر یک نهج می‌روند. نه راست و دروغی هست که با دومه گونه روایت به محک خورد. و نه تحلیلی در نقل‌ها هست که هر کس به اعتبار خود به روایت آن بپردازد. (البته در روایت کوتاهی از خبری و عذرا اختلافی هست که به سبب افتراقشان پدید آمده است. هم‌چنان‌که در واقعهٔ مرگ حبیب دیلاق نیز تنوع دید روای‌ها جالب توجه است.)

بدین ترتیب شکل روایت به‌رغم تلاش و ظرافت‌کاری‌های روایی نویسنده، در بخش قابل توجهی از داستان به نقل گراییده است. حتا خود بیانی‌ها هم گاه به نقل می‌گرایند. زیرا آنچه گفته می‌شود از درون اشخاص برنمی‌آید، بلکه از «حافظه» نشأت می‌گیرد. این مشکل مهمی است که باید بیشتر بر آن درنگ کرد.

نخستین نتیجهٔ تبعیت از «حافظه» این است که تنظیم داستان را در جاهای مختلفی گرفتار خاطره‌پردازی و زندگینامه می‌کند. این خود طبعاً گرویدن به نقل است. در چنین تنظیمی بیم آن هست که نوگرایی در شگردهای روایی نیز دستخوش الزامات مشخص خاطره شود که از پیش معین است.

نویسنده از یک سو ناچار بوده است مدخل‌های مختلفی را برای ورود به گسترهٔ روایی خود بازگشاید. توفیق او نیز در همین گشایش مدخل‌هاست. اما از سویی هم شخصیت‌هایش به جز سامون و علیشاد، بیشتر با نقل و حافظه متناسبند. غالباً فاقد تخیل لازم برای «خودبیانی» مبتنی بر پیچیدگی درونی‌اند. گویی تنها قادرند بخشی از تاریخ و زندگی خود و یا دیگری را به یاد آورند که در پستوی خاطره‌شان مانده است.

اما نویسنده که نه می‌خواسته است از آنان در حد سند استفاده کند، و نه می‌توانسته در برخورد سرگذشت‌هاشان با هم ناظر بی‌طرف بماند، دخالت کرده و در برابر داوری‌های سادهٔ برخی از آنان، به قضاوت و تأمل پرداخته است. در حقیقت نگاهی از بیرون به اشخاص افکنده است. به همین سبب سامون به‌رغم کارکردش گاه به دانای کل قدیم بازگشته است. اگرچه در این حالات نیز می‌کوشد در حد تیمه دانای کل باقی بماند.

فرق میان نقل و روایت در این است که اولی مبتنی بر حافظه است، که گاه بی‌هیچ دخالتی از عنصر خیال، و درست به ابتدایی‌ترین و تجربه شده‌ترین شکل خاطره‌پردازی پیران خانواده‌ها ادامه می‌یابد. اما بنای روایت بر تخیل نویسنده است. نظم و ترتیب و کیفیت و موقع و مقام مایه‌ها و صحنه‌های روایی مبتنی بر ابداع فضا و روابط و اشخاص ماجرا و بن‌مایه‌های داستان است. همه از خیال می‌آیند و در خیال شکل می‌پذیرند و به عنوان بن‌مایهٔ داستانی تنظیم می‌شوند. اما نقل که از حافظه نشأت می‌گیرد، انتظام یا انضباط تازه‌ای محسوب نمی‌شود. تنها از مهارت‌ها تأثیر می‌پذیرد. نقل اگر براساس تداعی آزاد هم باشد، شکل داستانی را در نهایت به شکل تداعی درمی‌آورد. تداعی به خودی خود ساخت داستانی نیست. در حافظه غالباً از صحنه‌ها صحبت می‌شود. صحنه در نقل همان است که قبلاً بوده و تجربه شده است. به صورت خیالی حضور ندارد.

این دوگانگی در کاربرد حافظه و خیال سبب شده است که روایت در بسیاری از موارد، به وسیلهٔ راوی در حد توصیف باقی بماند، و به وسیلهٔ ناقلان در حد نقل.

بدین ترتیب مسألهٔ تنظیم نقل‌ها و روایت‌ها یکی از مسایل مهم این داستان شده است. تنظیم روایت در فشردگی زمان که قاعدهٔ اصلی در شگردهای این داستان بوده است، باید قاعدهٔ نقل اشخاص را برهم زند. زیرا نقل اشخاص به‌رغم خلاصه بودن به سمت گسترش زمان و زبان می‌رود. به جای پیروی از حضور چند زمانی اشخاص در یک کیفیت زمانی، زمان را در وجه معمول بسط می‌دهد. در نتیجه مطالب و نقل‌ها کشدار یا مکرر می‌شود. مثل عروسی عذرا یا توصیف‌هایی که جابه‌جا دیده می‌شود.

نویسنده آهنگ حرکت سرگذشت را در یک زمان طولانی درنظر گرفته است، اما دوگونه عمل کرده است. یک‌بار در فشردگی داستانی زمان، و بار دیگر در گستردگی زندگینامه‌ای آن. یعنی گسترش در مقطعی از زمان، سبب شده است یک مورد بیش از حد خود بازگشوده شود. یعنی ظرف زمان و مظروفش ناهمخوان افتند. یا ظرف زمانی داستان در کلیت خود دچار اختلال شود. در نتیجهٔ این برخورد دوگانه، جایی مثل فصل چهارم، بافت فشرده و روایتی متناسب با کیفیت چند لایه‌ای زمان پدید آمده است، و جایی مثل فصل‌های پانزده و چهارده، (به‌جز صحنهٔ حضور سامون در غسالخانه) اطنابی بیرون از حد لازم، و به صورت معمول گزارش‌های بطئی و عینی‌گرا فراهم شده است. بر همین منوال است نقل سفر پدر در صفحات ۳۰۷ ـ ۳۰۰ که نه چیزی به داستان می‌افزاید و نه به گره‌گشایی یاری می‌کند. یا صفحات مربوط به دورهٔ جنگ که تنها شمّه‌ای از خاطره‌نویسی است. همچنین توصیف‌های گوناگون و هزارگاهی که دربارهٔ هر شخصی که به صحنه می‌آید معمول شده است. مثلاً توصیف قابله در صفحهٔ ۲۹۹ یا ص ۹۴ دربارهٔ رودآب سبزوار، و ص ۶ـ۷۵ دربارهٔ میر زال و غیره.

به هرحال دولت‌آبادی هرجا که توانسته تنظیمی مطابق فشردگی زمان ارائه دهد، با موفقیتی روبه‌رو بوده است که گاه حاصل کار از بخش‌های به یاد ماندنی داستان‌نویسی معاصر نیز شده است. مثل فصل‌های چهارم و نهم. و چند قسمت از ماجراهایی که در آغاز طرح بازلی داستان اشاره کردم.

علاوه بر آنچه دربارهٔ توزیع و تنظیم مطالب یاد شد، باید از قطع و وصل یا نابه‌جایی بعضی ماجراها و تکرار برخی موارد نیز یاد کرد. که در مورد نخست، از مهم‌ترین آن‌ها غیرمنتظره بودن فصل هفتم، و نامناسب نمودن آغاز کتاب، و ناهمخوان شدن پسزمینه، و قطع ماجرای علیشاد از نیمهٔ داستان است. اما در مورد دوم که مسألهٔ تکرار است در این‌جا به مواردی اشاره می‌کنم که یک مسأله گاه با زبانی تقریباً مشابه و بی‌هیچ ایجاب شگردی، در دو یا سه جا مکرر شده است. از جمله مقایسه شود توصیف‌های کوتاه و بلند و مکرر و یکسان در صفحات ۳۵ و ۳۷ دربارهٔ میرزال، ص ۳۶ و ۴۱ دربارهٔ خانهٔ بلال، ص ۴۲ و ۴۳ دربارهٔ آدینه سادات، ص ۴۹، ۶۲ و ۱۷۴ وصف چهرهٔ علیشاد، ص ۲۶۴ به بعد که حدود ۱۰ بار صدای دهل و شاخ درآوردن آدم‌ها تکرار شده است. ص ۵۹ و ۲۵۳ آمدن رضاخان میرپنج. ص ۱۵۸ و ۲۷۹ حرف‌های عبدوس دربارهٔ شغل خود. ص ۲۸۳، ۲۸۴ و ۲۹۸ کجلی بچه‌های عبدوس. ص ۱۱ ـ ۳۱۰ تکرار عین توصیفی که در فصل ۹ دربارهٔ باد و قحط و مرگ آمده است. منتها اولی برای قحطی اول و دومی برای قحطی دوم است. ص ۳۲۵ تا ۳۵۲ تکرار حرف‌های مشابه حول قتل. ص ۳ ـ ۳۷۲ دربارهٔ خانهٔ کله لاستیکی. ص ۳۸۰ و ۴۳۸ دربارهٔ سفر رضی و نیی، و حرف‌های عبدوس دربارهٔ سفر آن‌ها در ص ۳۷۳ و ۴۳۸. تکرار تمثیل دو آهوبره در فصل ۱۵ که اگرچه آگاهانه است، اما به سبب رنگ شدیداً رمانتیکش که به سانتی‌مانتالیزم نیز می‌زند، آزاردهنده است. اکنون برای آن‌که نوع این تکرارها را بهتر دریابیم به یک نمونه اشاره می‌کنم:

ص ۳۷۳: دور شدن بچه‌هایم غمی بود که تا آن روز نشناخته بودم چیست... دستمال ابریشمی دستم بود، و شانه داده بودم به جرز دالان و نمی‌فهمیدم که پهنای صورتم شده پر اشک. علی لاشو هم با من بود... دست گذاشت روی شانه‌ام و گفت دنیا همین است عبدوس. و من دیگر تاب نیاوردم و شانه‌ام شروع کرد به تکان خوردن.

ص ۴۳۸: غم دور شدن بچه را تا آن روز نشناخته بودم و... دستمال ابریشمی دستم بود و شانه داده بودم به جرز دالان و خودم ملتفت نبودم که پهنای صورتم شده پر اشک... علی لاشو دست گذاشت روی شانه‌ام و گفت دنیا همین است عبدوس. اینجا بود که دیگر تاب نیاوردم و دستمال را گرفتم روی صورتم و شانه‌هایم شروع کرد به لرزیدن.

* * *

اما زبان داستان را باید در دو نمود بررسی کرد: ۱ـ زبان راوی. ۲ـ زبان شخصیت‌ها.

زبان راوی در لحن‌هایی نامتوازن، سه حالت پیدا کرده است که خود نشانهٔ دیگری از دوگانگی‌های دوران گذار است. در حالت نخست زبانی است درخور روایتی که به تناسب سرگذشت و شگردهای داستانی انتخاب شده است. زبانی است کارکردی برای داستان. طرح ماجراهایی که راوی برعهده دارد، عمدتاً تجلیگاه این زبان است. نویسنده در آمیزش نقل و توصیف، زبان روایی خود را پرداخته که به‌ویژه در موقعیت سامون ـ نویسنده، صدای اصلی داستان را بازتاب می‌کند. آهنگ تند زبان با آهنگ تند حرکت درهم ترکیب شده است. جاذبهٔ روایت در این ترکیب نهفته است. به ویژه که کارکرد زمان حال در روایت را نیز برعهده دارد. و تبلور صدایی است که از فشردگی زمان برمی‌آید. و در نگاه راوی فشرده می‌شود. همچنان‌که نگاه از شی به شی و حالت به حالت و کشف به کشف به عمق می‌گراید. و می‌ماند روی نقطهٔ رازی که در زبان شفاف شده است. فصل چهارم و نهم نمونهٔ مفصل این زبان است که البته در مجموع کتاب نیز پراکنده است. به این نمونه توجه شود:

سامون را وامی‌دارد لب پله بنشیند و نگاه کند به خُراس و آن اسب خاکستری که با چشم‌های بسته به دور هاون روغن‌کشی می‌چرخد و می‌چرخد، و سامون خود نمی‌داند چه مدتی است که‌همان‌جور خشک و خیره مانده است و گویی بعد از آن لحظات است که او می‌توان اجزاء بههم پیوسته‌ای را بشناسد که انگار درهم قفل شده‌اند تا بچرخند و دانه‌های روغنی را له کنند و بچلانند تا رشتهٔ باریکی از روغن فرو بریزد توی ظرفی که زیر سنگِ‌هاونی گذاشته شده است؛ هم انگار بعد از آن است که سامون

متوجه درونهٔ دیوار مدوّر خراس می‌شود که یکدست چرب و چیلی و چرکرنگ است، و مردی غول‌آسا می‌بیند با سر و ریشی ژولیده و جلیقه‌ای انگار از چرم که سر فرو فکنده دست در قلادهٔ گردن اسب دارد و مثل یک خوابگرد به درو سنگ هاونی می‌چرخد و می‌چرخد، آن‌قدر که سامون گیج می‌رود و در همان حال که فکر گیج رفتن سر مردعصار است، و در فکر اینکه چطور می‌توان آن اسب را از بله‌های باریک و چرب و ساییده شدهٔ عصارخانه بالا و پایین کرد تا بالاخره وقت بیرون رفتن، درست کنار روشنایی درِ عصارخانه که به پیاده‌رو باز می‌شود، چشمش به‌گلمیخ‌های کبود دری دولنگه می‌افتد. (ص ۶ ـ ۳۵۵)

در حالت دوم زبان راوی به زبان نقل اشخاص نزدیک است. و در موارد بسیار عین آن می‌شود. در این حالت گاه لحنی عامیانه و باز و کم‌توان دیکته می‌یابد. و یا خاطره‌گویی اشخاصی عامی همبر می‌شود. از این زبان غالباً هنگامی استفاده شده است که نویسنده از تجربه و منظر یک ناقل حرف می‌زند یا که دنبال نقل او را می‌گیرد. شاید در آغاز هماهنگی زبان راوی و ناقل شگرد آگاهانه‌ای تلقی شود. اما اغلب بین دید راوی و لحن ناقل در طرح واقعه‌ها تفاوت هست، و بسیاری از ریزه‌کاری‌ها که تنها راوی می‌تواند متوجه‌شان شود در چنین مواردی بیان می‌شود. در نتیجه حاصل کار به تبعیت دید راوی از لحن ناقل بدل شده است. به ویژه از یاد رفته است که زبان روایت به هرحال زبان سامون است. و زبان حالت دوم توازن زبانی او را به عنوان یک شخصیت داستانی نیز برهم می‌زند. به این نمونه توجه شود:

عبدوس نفهمید چه می‌گوید، او هم شلاقش را زد در کون‌قاطرش و تاخت به‌جلو. بالاخره رسیدند دم خاکبخش روس، جایی که دوباره آدم‌ها را شماره می‌کردند. عبدوس به بهانهٔ کنار آب رفت میان کال خشکی که همان نزدیکی بود و ماند تا مرزدارهای روس سرشان گرم شد به شمردن ساربان‌ها و او هم یواشکی از سینهٔ کال بالا خزید و مثل آهو خیز برداشت و دوید طرف راه اصلی و آنجا خودش را انداخت میان یک گودال کنار راه و دراز کشید تا شترها برسند، و اولین قطار شتر که رسید بلند شد و پیشاپیش شروع کرد به رفتن تا نزدیک چاه ترکمن، آنجا دیگر کسی به کسی نبود... (ص ۱۹۶)

این نوع زبان جابه‌جای داستان جاری است از جمله توجه شود به ص ۴۲ ـ ۳۰، ۱۹۶ ـ ۱۹۰ و...

راوی در حالت سوم به لحنی ادبی و فخیم می‌گراید که در وجه خراسانی کهن سابقه دارد. در گذشته نیز دولت‌آبادی، به‌ویژه در کلیدر، در پرداخت‌های ادبی خود از آن استفاده کرده است. توصیف‌هایی را به این زبان ارائه کرده که غالباً از ایجاب‌های روایی خود برکنار بوده است. و بیشتر در وصف صحنه‌های طبیعی و تأملات و تألمات راوی به‌کار رفته است. این زبان گاه به صنعتگری مؤکد و طنطنهٔ تمام‌نویسی می‌انجامد که با همواری و قرار زبان روایی را برهم می‌زند؛ و یا آهنگ آن را کُند می‌کند. گاه نیز دچار رمانتیسمی می‌شود که در تشخص توصیفی‌اش از استعاره و تشبیه انباشته است. و به تعبیر و پسند ادبای قدیمی «شاعرانه» است.

نمونهٔ تفصیلی این نوع زبان را در فصل هفتم می‌توان دریافت. اما نمود منفردش را حتا در نام کتاب نیز می‌توان دید. به این نمونه‌ها نیز که غالباً از آغاز و انجام کتاب نقل کرده‌ام توجه شود:

بی‌در و دربند، راست در چشم آفتاب برآمد. همچون اندامی افزوده شده بر شانهٔ راست کلخچان (ص ۱۰)

شب و سرما، ستاره‌های کویری جام شکسته‌ای هستند واریخته در همه جای آسمان. زمینِ شب یخ زده است و پایوش را جواب می‌کند. (ص ۱۷۴)

آن‌ها در غروب هنگام یک روز بادخیز، خسته روی بلندترین کلهٔ شانهٔ راه ایستادند و به دهکده‌ای که در لایه‌های تیرهٔ باد پوشیده شده و چون مشتی گره خورده بود، نگریستند. باد تیره‌تر از خاکستر شده بود و در طول مسیری که آنها پیموده بودند و حال اندک اندک می‌نمود که در غروب کلخچان، زیر ردای باد آتشی افروخته‌اند، زیرا که باد در آن پاره از زمین و هوا پیچ و موجی سرخ‌وش داشت، نظیر آنچه که دربارهٔ آتش پیچ کام و نفس اژدها در افسانه‌ها بازگوی و شنیده می‌شد. بایدَ می‌نشستند، تن از خستگی آخرین منزل راه آمده باید اندکی سبک می‌کردند... (ص ۲۰۸)

می‌گذاشت بچه‌ها غبار روی خود بشویند، التیام خستگی‌های ماندگار را. (ص ۵۰۷)

می‌باید خود مجسمه‌ای باشد خاموش در تلاطم بیابانی از توفان درون، که او نفرین یادهای خود را دارد (ص ۵۱۰)

گاه گونه‌ای از تأکید بر این زبان اثر می‌گذارد که تمام مشکلات بادشده را در خود جمع می‌کند. مثلاً هنگام تولد سامون، راوی می‌خواهد هم تمام موقعیت را ترسیم کند، و هم لحظه‌شماری همگان را بنمایاند. اما با چنین عبارات مکرر و مؤکد و مصنوعی، آن هم در بیش از یک صفحه، هر دو وجه را از دست می‌دهد:

در لحظاتی که... هم در لحظات ترسباری که...' در همان لحظات نیمروز تابستان بود که... و در همان لحظات بود که... و درست در همان هنگام جیغ نوزاد شنیده شد. (۳۰۰ ـ ۲۹۹)

زبان راوی گاه نشان افتراقی است که در حالت‌های دوم و سوم، پی‌درپی رخ می‌دهد. مثل صفحات ۴۰ ـ ۳۴ یا ۵۸ ـ ۵۷ که در یک صفحه توصیف ادبی است، و در صفحه‌ای دیگر تبعیت از لحن سادهٔ اشخاص یا ناقلان سرگذشت. به این دو نمونه توجه شود:

ص ۵۸: **ماه چراغانی کرده است. مردانی میان بسته و تکیده، اسبانی تک و تیز به زیر ران و یدک. اجل معلق ناگهان تمام شب و کوچه‌های کلخچان پر از شبهه و قیه و صدای سمّ اسب می‌شود. از کدام بزرو به درون ریخته‌اند؟ چگونه در آن و یک دم همه‌جا هستند؟ کسی چیزی به جز هرّای هجوم نمی‌شنود.**

ص ۵۷: **(عبدوس) راه افتاد و رفت طرف خانه‌شان تا به مادرش خبر بدهد که علیشاد باباش را برده به شهر و به حبیب پیغام برساند که برود کیف کار استادش را از در دکان استاد حسین بردارد بیاورد خانه** (تا آخر پاراگراف).

یا: **خورشید در رفت و برگشت، نگرانی عمده‌اش برادر کوچک خود یادگار است** (ص ۱۲۷)

اما در زبان شخصیت‌ها نیز چند مسأله رخ داده است:

۱ـ زبان بسیاری‌شان عین هم است. مثلاً خواننده نمی‌فهمد فرق سخن گفتن عبدوس و پسرش رضی در صفحهٔ ۳۲۶ چیست؟ یا تفاوت حرف رضی را با زبان مادرش در همان حول و حوش تشخیص نمی‌دهد. این مشکل از همان آغاز رخ نموده و تا پایان گهگاه ادامه یافته است. مانند یکسانی زبان خورشید و ابا یادگار. و همانندی لحن هر دو با عبدوس. هر سه مثل هم نقل می‌کنند. مثلاً صفحهٔ ۷۰ به بعد. اگرچه زبان خورشید در میان بسیاری از این اشخاص متناسب‌تر است. و زبان علیشاد که با شخصیتش نوعاً هماهنگ است.

۲ـ زبان برخی از شخصیت‌ها گاه به زبان توصیفی راوی نزدیک می‌شود. گاه نیز از حد شخصیتی آن‌ها فراتر است. مثلاً در نوع نخست صفحهٔ ۳۰۷ از زبان عبدوس می‌خوانیم:

غبار بود، غبار که در تابش آفتاب لَهَله می‌زد و انگار آتش گرفته بود. و سگ‌ها و آن توله را در خودش می‌سوزاند. و از دل غبار شعله‌ور، در پشت شعله‌های ارغوانی و خاکستری چشم‌هایی را دیدم که با یک عالم نفرت به من خیره شده‌اند.

یا از زبان رضی که پسرک بیسواد و دوازده سیزده ساله‌ای است می‌شنویم: **ناگهان سکوت مرگ تمام بیابان مهتاب را پر کرد.** (ص ۳۲۷)

برخی از شخصیت‌ها به ریزنگاری و دقت ادبی راوی توصیف و بیان می‌کنند. مانند حرف‌های عبدوس در صفحات ۷ ـ ۱۰۶، و نیز صفحات ۷۸ و ۸۰ ـ ۷۹ و ص ۳۳ و...

زبان شخصیت‌ها گاه در نقل یک ماجرای کوچک هم دچار دوگانگی می‌شود. چنان‌که زبان عبدوس در صفحات ۶۴ ـ ۶۳ نخست ادیبانه و توصیفی است، و سپس به زبان معمول نقل برمی‌گردد.

* * *

امامروزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» به همین جلد نخست منحصر نیست. و اگر دولت‌آبادی کتاب را با هم منتشر کرده بود، شاید این نقد و بررسی به گونه‌ای دیگر درمی‌آمد. اما چاپ جلد نخست هم دعوت به خواندن و تأمل است. و هم دعوت خواننده و منتقد به مشارکت در تجربهٔ دوران گذاری است که شاید حتا نویسنده خود نیز پایانش را به‌تمامی در تصور نداشته باشد. شکستن عادت قدیم و فاصله گرفتن دم به دم از گذشته، نقطه عزیمت این داستان است. قطعاً انتخاب زمان فشرده نیز انضباط مناسب خود را بر بقیهٔ داستان مسلط خواهد کرد. اگرچه در همین نخستین گام نیز ایجاب‌ها و الزام‌های شکلی خود را نمایان کرده است، و امکانات خود را نیز در توانایی‌های دولت‌آبادی بازجسته است. گذار از ساخت کلیدری داستان به ساخت اقلیم باد، خواه ناخواه نیازمند درونی‌تر شدن همهٔ دانسته‌ها و آموخته‌ها و شگردها و اندیشه‌های فراهم آمده است. راهی بجا برگزیده شده است که درخور تأمل فراتری نیز هست. تأملی که مضامین و مطالب و خاطره‌ها را به‌تمامی در معماری سرگذشت، به بن‌مایه‌های داستانی بدل کند. و «من» زندگینامه‌ای را اساساً در «او»ی داستانی مستحیل دارد. انسجامی درونی که وهم و واقعیت را در اختیار بگیرد، و سرگشتگی اقلیم باد را به انتظام داستانی بسپرد. و تجربهٔ تازه‌ای را به زندگی ادبی معاصر بیفزاید.■

محمد بهارلو

زیبایی‌شناسی زبان در روزگار سپری شده...

زبان محمود دولت‌آبادی در *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* ساختاری است مرکب از زبان نوشتار و زبان گفتار و زبان شاعرانه یا شعرگونه، که تجلیِ موضوع یا مایه (تِم) و نمایندهٔ شخصیتِ آدم‌های رمان است. این ساختارِ زبانی، که پدید آورنده و سازندهٔ سبکِ رمان به‌طور کلی است، همان چیزی است که از آن به‌رفتار خصوصی یا برخورد هنرمندانهٔ نویسنده با «زبان عمومی» تعبیر می‌کنند. به‌عبارت دیگر سبکِ نویسنده نه‌فقط بیان کنندهٔ موضوع و فضای (اتمسفر) رمان و بازتاب گونه‌های متفاوت زبانی است بلکه از جنبهٔ زیبایی‌شناسیِ زبان (لحن و لهجه و لفظ) نیز دارای ارزش مستقل و مهمی است که به‌مقدرا فراوان هدف نویسنده نیز هست.

زبان نوشتاری *روزگار سپری شده...*، که زبانِ نقلِ خود نویسنده و توصیف رمان است، کمابیش ملازم با گفتار آدم‌ها و یکی از عناصر اصلیِ بیان رمان است؛ یعنی همان عاملی که ارائهٔ مطلوبِ نویسنده و برداشت خواننده را از این مطلوب میسر می‌سازد، یا باید میسّر سازد. این زبان که به‌ظاهر متناسب با اقتضای اجزا و عوامل رُمان ـ موضوع، نظرگاه، آدم‌پردازی (کاراکتریزاسیون) و فضا ـ شکل گرفته است در بسیاری از لحظه‌ها ثابت و «جانبدارانه» است، و جزو علایق مستقلِ نویسنده و نمایندهٔ کیفیت دید او است. به‌عبارت دیگر زبانِ نوشتاری نویسنده تدبیر و تمهیدی است که در حینِ نوشتن و مساعد با اقتضای موضوع و مادهٔ رمان پدید نیامده است، بلکه نویسنده اقتضای ذهن یا «منِ» خود را بر رمان حاکم ساخته است. در حقیقت اساس و جوهر زبانِ نوشتاری *روزگار سپری شده...*، به‌عنوان یک «ابزار» یا «شگرد»، از پیش و نه در پی انتخاب شده است، و این همان زبانی است که نویسنده آن را در رمان معروف *کلیدر* و پیش از آن در *جای خالی سلوچ* به‌کارگرفته است، و این تصور را در خواننده پدید می‌آورد که گویی نویسنده جوهر این زبانِ نوشتار را برای بیان هر موضوعی برای هر ماده‌ای، مؤثر و مساعد می‌داند. از این لحاظ است که زبان نوشتاری نویسنده در *روزگار سپری شده...* ثابت و «جانبدارانه» است؛ زیرا، چنان که اشاره شد، این زبان در بسیاری از لحظات مستقل از عناصر و مصالح اصلی رمان ـ «واقعیت رمانی» ـ است، و به‌هدف خود نویسنده مبدل می‌شود، و در حقیقت «بی‌طرف» نیست.

در *روزگار سپری شده...* زبانِ نوشتار در همهٔ

لحظه‌ها از قواعدِ ساختِ گفتاری پیروی نمی‌کند، و به‌رغم استفادهٔ نویسنده از تعابیر و اصطلاحات عامیانه این زبان از زبان گفتار ـ زبان محاورهٔ آدم‌های رمان ـ متمایز است. به‌عبارت دیگر زبانِ نوشتار از حیث ترکیب و خصایص زبانی و بافت جمله در امتداد زبان گفتار آدم‌های رمان قرار ندارد؛ زیرا زبانی گزارشی است که اطلاعات لازم را دربارهٔ آدم‌های رمان به‌طور مستقیم و گاه تلویحی در اختیار خواننده قرار می‌دهد. برای نشان دادنِ کیفیت زبان نوشتارِ نویسنده قطعه‌ای از نخستین بندِ (پاراگراف) فصل دوم رمان را نقل می‌کنیم؛ در این قطعه طنین صدای نویسنده را به‌روشنی می‌توان شنید:

«پدربزرگ را باید به‌یاد آورد، چون او بُنه و ریشه، و سرسلسلهٔ داستان روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده است: پدربزرگ باید باشد، و حتماً هست. او وجودیِ همهٔ آدم‌های این سرگذشت است. تا این لحظه هزاران هزار بار به او فکر و تخیل شده است.»

در این قطعه سادگی و روشنیِ زبانِ آدم‌های رمان کم‌تر دیده می‌شود، و از آن احساسی که سیلانِ زبان آدم‌های رمان ـ لحن و لهجه و لفظ آن‌ها ـ در خواننده برمی‌انگیزد کم‌تر اثری وجود دارد. اما اشتباه است اگر تصور کنیم که نویسنده به این کیفیت یا امتیاز، آن‌چه موجب تفاوتِ آشکار میان زبانِ نوشتار و زبانِ گفتار رمان شده است، توجه نداشته است. در زبانِ نوشتاری نویسنده در *روزگار سپری شده...* ما با شیوه‌ها و شگردهای نویسندگیِ متنوعی روبه‌رو هستیم، با جمله‌های پیچیده و «خوش‌ساخت» و بند (پاراگراف) های متوازن و نودرتو، که هم نمونهٔ نثر مصنوع و مزین را نشان می‌دهد و هم ضبط کردن تجربهٔ انسانی را به ساده‌ترین و زلال‌ترین زبان ممکن. دو نمونه از این نثر را ملاحظه کنیم؛ ابتدا نثری که امتیاز آن در توصیف است و اثری از حضور یا «سایهٔ» نویسنده در آن دیده نمی‌شود:

«حبیب دیلاق مثل کمان رستم خم می‌شود، از توی چارچوب درِ کوتاه و یک‌لنگه‌ایِ اتاق بیرون می‌آید، دست درازش را جلو دهان می‌گیرد و خمیازه‌ای دور و دراز می‌کشد، اما هنوز مشت‌هایش را گره نکرده تا بکوبد روی سینه‌اش که دوباره چکش درِ خانه به‌صدا درمی‌آید.»

هیچ توضیح اضافی، هیچ اظهارنظری، هیچ صفت و قیدی که حاکی از نظرگاه یا ذهنیت نویسنده باشد در نمونهٔ بالا دیده نمی‌شود. منحصر شدن توصیف به امور عینی و مشهود و امساک نویسنده از مداخله در صحنه با صرافت طبع صورت گرفته است. نمونهٔ دیگر، که آن‌هم جزو زبان نوشتاری نویسنده است، نمایندهٔ غلبهٔ لفظ بر معنی و تظاهری بدوی از «سخن‌پردازی» است:

«بگذار مادر آرام نشسته باشد. بگذارش به خود آن سنگ را. شاید قسمت او هم اینست که همین امروز، کنار سامون بمیرد. چه خاموشی غریبی. شاید باد را از آن همه هیاهوی دهشتبار خود شرم درگیرد. ببین چه‌جور می‌تازد و می‌شتابد. یکه‌تازی، چه پیچان و غریوکشان. مست کرده است انگار و در میدان بی‌مرد، در بیابان بی‌برگ و بر به عربده‌جویی و تاو درآمده. نه فقط امروز چنین است و نه فقط دیروز و پریروز چنان بود، بل عمری‌ست که هم‌چنان می‌تازد و میدان‌داری می‌کند...»

در نمونهٔ اخیر که نظیر آن در رمان فراوان وجود دارد نویسنده از عناصر ساختاری شعر از جمله تشبیهات، بدیع، استعاره، ایجاز و تکرار استفاده کرده است. زبان نویسنده در این موارد مستقل از واقعیت‌های زبانیِ ملموس است، و کم‌تر شباهتی به زبان‌های گوناگون اجتماعی ندارد. در حقیقت نویسنده لفظ را به‌کار می‌گیرد تا در قالب هجاهای گوناگون، تصویری خیالی خلق کند، و طبیعی است که این لفظ به‌واسطهٔ معنای خصوصی و مجازی آن احساسی لغزان و گریزنده را در خواننده پدید می‌آورد. در اصل این امر دشواری است که نویسنده‌ای بتواند وظیفهٔ نویسندگی و شاعری را در یک اثر به‌طور توأمان و هماهنگ از پیش ببرد؛ زیرا کوچک‌ترین لغزشی می‌تواند چنین اثری را به نازل‌ترین صورت شعر، یا در حقیقت به نوعی «ضد شعر»، بدل کند، و این عارضه‌ای است که رمان *روزگار سپری شده...* از آن برکنار نمانده است؛ گیرم ما تلاش نظرگیر دولت‌آبادی را برای آن‌که تعادل حساس زبانِ رمان خود را نگه دارد حاشیه‌جا در *روزگار سپری شده...* می‌بینیم.

زبان گفتار ـ زبان محاورهٔ آدم‌ها ـ اصلی‌ترین و مهم‌ترین عنصر رمان *روزگار سپری شده...* است؛ زیرا بنیاد این رمان بر نقل و گفت‌وگوی آدم‌های آن است، و خواننده سرشت و موقعیت اجتماعی آدم‌های رمان را از نحوهٔ سخن گفتن و لحن، یعنی جنبهٔ روانی کلام آن‌ها درمی‌یابد، بی‌آن‌که لازم باشد نویسنده توضیح مستقلی دربارهٔ خصوصیات زبانی و انگیزهٔ آدم‌ها از آن‌چه بر زبان می‌آورند به خواننده بدهد. در *روزگار سپری شده...* آدم‌ها و سنخ (تیپ)های گوناگون اجتماعی با مشخصات حرفه‌ای و اخلاقی، و روانی و جنسی خود و با زبانی که متعلق به خودشان است وارد صحنهٔ رمان می‌شوند. آدم‌ها همان‌طور که هستند، متناسب با طبیعت و اخلاق خودشان، حرف می‌زنند؛ همان‌طور که فکر می‌کنند یا باید فکر کنند. هر آدمی با شیوهٔ خاص کلامیِ خود سخن می‌گوید، با لحن و لهجه‌ای که به‌دقت بیان کنندهٔ عقیده و شخصیت او است؛ به‌طوری که گفت‌وگوها به‌طورمعمول کیفیتی نمایشی (دراماتیکی) پیدا می‌کنند.

توانایی دولت‌آبادی در کاربرد گونه‌های زبانی و متغیرهایی چون موقعیت اجتماعی و جنسیت آدم‌ها ـ تفاوت در گفتار زن و مرد ـ نظرگیر است. در رمان هرجا که زن‌ها شروع به سخن گفتن می‌کنند خواننده با مشخصاتی که در گونهٔ گفتاری زنان دیده می‌شود روبه‌رو است، مثل: **«آن وقت بی‌سایه سر شد. زن هم اگر سایهٔ مرد ـ بگو یک چوب چغل ـ بالای سرش نباشد، بخشش سیاه است. چه خاکی می‌تواند سرش بریزد جز آن که باز هم روی ناچاری دنبال مرد بگردد... پس باز یک‌شوی دیگر.»** این نکته به‌ویژه دارای اهمیت است که در *روزگار سپری شده...* اسم آدم‌ها در اثنای نقل، قبل از علامت نقل‌قول (خط تیره یا گیومه)، مشخص نشده است، و نویسنده از طریق ترکیب و بافت زبانیِ جمله‌ها و گفت و گوها است که گویندهٔ یک جمله یا نقل را مشخص می‌سازد.

امتیاز دیگر زبان گفتار *روزگار سپری شده...* در کاربرد تعابیر و اصطلاحات عامیانه‌ای است که نقل و گفت‌وگوی آدم‌ها را به بافتِ زبانِ زندهٔ جاری در دهان مردم نزدیک ساخته است. هر تعبیر یا اصطلاح عامیانه و محلی به‌طور طبیعی و در جای مناسب خود ـ بدون هیچ اصرار و ابرامی ـ به‌کار رفته است؛ بی‌آن‌که با مایهٔ رمان و فضای آن اصطکاکی پیدا کند. این کیفیت، یا امتیاز، نه فقط بیان کنندهٔ حرکات و سکنات آدم‌ها و نشان‌دهندهٔ انگیزه و غرض نهانی آن‌ها از گفت‌وگو است، بلکه عنصر معماری و ساختمان رمان را نیز انسجام می‌بخشد.

بنابر آن‌چه گفته شد، به گمان من، *روزگار سپری شده...* به‌رغم ایراداتی که به زبانِ نوشتاری آن وارد است از لحاظ گفت‌وگونویسی و ساختِ اجتماعی زبان رمان ـ شیوهٔ بیان و لهجه‌ها و تلفظ‌ها ـ در ادبیات معاصر ما اثر کم‌نظیری است؛ به‌ویژه از این جهت که زبان گروه‌ها و طبقات روستاییِ وسیع‌ترین منطقهٔ سرزمین پهناور ما ـ صفحات خراسان ـ را بیان می‌کند. این رمان، از این لحاظ که بنیاد آن بر گفت‌وگو است، در ادبیات داستانی معاصر با آثاری نظیر *علویه خانم* صادق هدایت و *سنگ صبور* صادق چوبک و *دایی‌جان ناپلئون* ایرج پزشک‌زاد و *مدار صفر* درجه احمد محمود قابل مقایسه و ارزیابی است؛ اگرچه ارزش ادبی این آثار به‌هیچ‌وجه در یک سطح نیستند.

از میان نویسندگان معاصر، هدایت کماکان نمایندهٔ اصیل و درخشان نثر داستانی ما است؛ نثر او سرشار از تصویر و تمثیل است، و قابلیت او در استفاده از مقدورات بیانی و حالت‌های «دراماتیک» زبان عامیانه، به‌ویژه در گفت‌وگونویسی و مکالمهٔ لهجه‌دار، ممتاز و چشمگیر است. در بین نویسندگانی که در بالا از آن‌ها نام بردیم صادق چوبک، و بعد از او محمود دولت‌آبادی، است که عنصر «گفت‌وگو» را به‌عنوان اصل و محورِ ساختار داستان یا رمان خود به‌کار می‌گیرند. برای آن‌ها گفت‌وگو جزو «روکار» یا نمای بیرونی داستان یا رمان نیست بلکه، چنان‌که گفته شد، ساختار اثر بر آن استوار است؛ به‌طوری که اگر کوچک‌ترین تغییری در گفت و گو صورت بگیرد ساختار اثر از هم می‌پاشد، یا دست‌کم انسجام اثر از بین می‌رود.▣

محمود معتقدی

روایتِ روزگار گم‌شده!

در «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» از آقای محمود دولت‌آبادی درست «در اقلیم باد» ما با فضایی روبرو می‌شویم که به رغم زبان پر شتابش، نویسنده در پیدا کردن گمشده‌ها و نشانی‌ها، خواننده را فراموش می‌کند. و با فاصله زیاد، از خط روایت پیشی می‌گیرد و دانسته‌های «خود» را به رخ خواننده می‌کشد که در پی آن صحرای محشری برپا می‌شود از آدم‌ها و دردها و شادی‌هایشان.

روایت از چندین منظر و از چند زبان هم زمان و به نوبت نقل می‌شود. خواننده درمی‌ماند که از کدام زاویه به ماجرا نگاه کند؟ «در اقلیم باد» اصل روایت در لابلای «پاساژ»های بازشده، کم‌رنگ جلوه می‌کند! و جدال بودن و نبودن آدم‌ها در شیوهٔ بیانی نویسنده، اغلب تکرار می‌شود. خواننده در این اثر روایی، با مردمی روبرو است که با خاک و عطش خو کرده‌اند و تلخ‌آباد کلخچان تصویر زنده‌ای از قحطی و هجرت و میرندگی است. خانه‌بدوشی و فراموشی وجه غالب در این رمان است و دولت‌آبادی با سخت‌کوشی فراوانش به بازآفرینی روابطی دست زده که در آن شترداری و زمین‌داری، قرار است جای خود را به مظاهر تازهٔ شهری بدهد.

«عبدوس» و «بهادر» از جناحین دو طایفه سر بر می‌آورند و نویسنده با همهٔ توانش می‌خواهد این دو را در کانون حوادث جای بدهد. لذا قصه این دو را از زبان‌های مختلف بازگو می‌کند. از جهت دیگر، آنچه که از زبان آدم‌ها به‌طور مکرر واگویی می‌شود در قالب: مشتی ازدواج، مشتی طلاق، مشتی درویش مآبی، مشتی خشم، مشتی انتقام، مشتی مهاجرت، مشتی مرگ، مشتی فقر، و سرانجام مشتی بازگشت قابل بازیابی است. نویسنده مضامینی از این دست را در یک بازی طولانی و پرشتاب به خواننده ارائه می‌دهد که اغلب سنگین و نفسگیر است.

دولت‌آبادی در «در اقلیم باد» از زبان پیشین خود فاصله می‌گیرد و با تلفیقی از رئالیسم و ورئالیسم جادویی، دست به فضا سازی تازه‌ای می‌زند و زبان را در خدمت «تخیل» و شاعرانگی توسع بیشتری می‌بخشد. اما این زبان در همه‌جا یکسان پیش نمی‌رود، و این داشته‌های نویسنده است که از حلقوم مردمی فقرزده و عقب‌مانده صادر می‌شود و اینجا و آنجا ما شاهد حرف‌هایی از آدم‌ها هستیم که به لحاظ ساختار فرهنگی، دخالت نویسنده در آن حس می‌شود. (اشاره به گفتگوی بی‌بی‌گیسو با عمه‌خورشید [ص ۲۸۹] از این مقوله است).

در «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» فاصلهٔ آدم‌ها و نقش تاریخی‌شان کم است. به همین خاطر نوعی تداخل و حتی عدم تجانس در روابط آن‌ها حس می‌شود و نویسنده سعی دارد تا به مدد تاریخ، برای این مردم، حافظه‌ای درست کند. با این‌همه زبان نویسنده در این بخش، در اوج است.

«سامون نمی‌داند این قصه را کجا و از زبان چه کسی شنیده است.اما، این را می‌داند که در دورترین نقطهٔ گورستان مردی را می‌بیند که بال قنایش در چنگ‌های استخوانی مرده‌ای سمج گیر کرده است. و آن مرد با قامتی بلند و خمیده به پیش تقلا می‌کند و دهانش به فریادی که شنیده نمی‌شود باز است و بر تمام چهره‌اش عرق سرد نشسته و رنگش چون خود مهتاب سفید شده است و در پسزمینهٔ گورستان طرحی گنگ روان است از کالسکه‌ای بدون اسب، با دو پر هیب ریز کلان ـ انگار ریسمانی به هم در پیچیده ـ گویی که جدالی ابدی را ادامه می‌دهند» [ص ۳۳۲]

دولت‌آبادی در این اثر، گزارش جامعه‌شناسانه‌ای از روستا بدست می‌دهد. قهر طبیعت و ستم اجتماعی محور این گزارش است. عنصر انسانی را تنهادر رابطه با روستا می‌بینند. به همین جهت درحالی که قرار است شکل رابطه‌ها تغییر کند، چندان توفیقی کسب نمی‌کند. در «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» بحران آدم‌ها، شکلی گسیخته دارد و آدم‌ها اغلب در یکدیگر تکرار می‌شوند. درگیری دو قبیله چارلنگ و حاج کلوها که از اولی ضرغام چارلنگ و از دومی بهادر ظهور می‌کند با وجه‌المصالحه قرار گرفتن مردم تلخ‌آباد فیصله می‌یابد و خط رمان در واگویی این وقایع به اغراق و زیاده‌گویی دچار می‌شود.

نویسنده در تسلسل وقایع و فصل بندی داستان با توانایی عمل نمی‌کند. اما به لحاظ زبان و تکنیک، بیان حوادث با شتاب و شگفتی فراوان پیش می‌رود و این حرکت، در این رمان برجسته و زیباست. دولت‌آبادی با وقوفی که نسبت به شرایط فرهنگی منطقه دارد غریب‌ترین واژه‌ها را به عرصهٔ روایت می‌کشاند و به آن رنگ و بوی نوستالژیک می‌بخشد. با این‌همه، «روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده» دارای دو مشکل جدی است: نخست: مشخص‌نبودن چهرهٔ محوری و تداخل‌های نالازم افراد برای جایگزینی این امر. دوم: عدم پیوستگی فصل‌ها و کم‌رنگ بودن خط اصلی روایت.

دولت‌آبادی سعی دارد همواره بر بشر واقع‌نگری حرکت کند، اما با پناه بردن به واگویی‌های رؤیاآمیز می‌خواهد خواننده‌اش را تا امروز «جریان سیال ذهن» نیز بکشاند. که البته در این کار خطابه‌های ادبی جای واقعیت‌های روایی را پر می‌کند. از سوی دیگر، در تلخ‌آباد ارباب و رعیت همانند هم حرف می‌زنند و روایت‌های نویسنده همانند هم ارائه می‌گردد و به رغم شروع خوب فصل‌ها، پیوند وقایع به‌درستی جفت نمی‌شود. آدم‌هایی همچون «علیشاه» و «اوستا یادگار» و «عمه خورشید» و «خیری» و «عبدوس» و «سامون» و...اغلب بی‌سرنوشت هستند و تنها در گردباد حوادث گرفتار آمده‌اند.

زیباترین بخش داستان، اواخر فصل چهارم و همچنین بخش‌های مربوط به سامون و قلیج و یادآوری مرگ سیمونوف روسی است که با استادی کامل نوشته شده است.

در «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» خواننده نمی‌داند از چه کسی بُرد و به چه کسی ببیوندد. در «در اقلیم باد» خواننده از خود می‌پرسد که سرانجام بحران و دربدری آدم‌ها به کجا می‌انجامد؟ ونویسنده در چنبرهٔ پرگویی به تفسیر سرنوشت کسانی دست می‌یازد که تقدیر زمان چنین حقی را طلب نمی‌کند.

«روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» در کارنامهٔ کار دولت‌آبادی حرکت درخشانی به حساب نمی‌آید. نویسنده در این اثر، قابلیت آدم‌ها را فدای «فرم» کرده و برای غنی ساختن اثر، تنوع زاویهٔ دید را برگزیده است و در این گزینش، تکرار و پرگویی وجه چشمگیری دارد. به‌راستی پیداکردن این همه آدم گمشده در «دراقلیم باد» و بازپروری مجدد آن‌ها در مجلدات دیگر، توجیه کدام غرض است؟

و دیگر این‌که، خوانندهٔ صبور تا کجای این مجموعهٔ نفسگیر با نویسنده همراه خواهد بود؟ «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده» سخت‌کوشی فراوانی با خود دارد. اما خواننده در پیچ و خم‌های این اثر، به هیچ اقلیمی نمی‌رسد و چون یکی از قهرمانان با خود زمزمه می‌کند: «ما هم با باد آمدیم، با باد و از باد. روشن‌تر این‌که باد آوردمان» [ص ۲۰۸] ■

مشیت علایی

در برزخ میان شب و چاه

در آسیب‌شناسی ***جای خالی سلوچ*** هیچ شاخصی بهتر از توصیف موشکافانه‌ای که خود نویسنده از مراد، یکی از شخصیت‌های رمان، به‌دست می‌دهد نمی‌توان یافت:

... دمی از گفتن غافل نمی‌ماند... حتا بیهوده‌گویی می‌کرد. ناچار و اسیر رشتهٔ کلمات خود شده بود. می‌گفت و می‌گفت و می‌گفت و آن‌دم که احساس می‌کرد بیهوده گفته است، می‌رفت تا با گفتی دیگر آن را جبران کند. این خود دست و پاگیرتر. بیهوده‌گویی درازتر، کشدارتر.[1]

این قطعه به ما کمک می‌کند تا، بی‌استناد به آثار دیگر نویسنده، و آن هم از زبان خود رمان‌نویس، دلیلی در آسیب‌شناسی زبان داستان تأمین کنیم و، در این میان، امتیازی نیز برای آن دسته از منتقدین ثبت کنیم، که عقیده دارند تبیین یک اثر، بی‌رجوع به پارامترهای فرامتنی ـ فقط به برکت خود متن ـ میسر است.

در این قطعه، دولت‌آبادی می‌کوشد تحلیلی روان‌شناختی از رفتار ـ و تنها رفتار زبانی ـ مراد، به دست دهد: مراد سعی دارد مرگان و ابراو را با هم آشتی دهد. سکوت میان مادر و فرزند ـ که خاموشی اجاق و سکوت شامگاهان ـ بر قدرت القایی آن افزوده است، زمینهٔ مناسبی را فراهم می‌سازد تا حس حقارت جوان روستایی نخست در حس خوشایند میانجی‌گری و ریش سفیدی تحلیل رود؛ سپس حاصل این فراروی ـ که رضامندی است ـ در سیلان کلمات بازتابانده می‌شود.

تحلیل روان‌شناختی دولت‌آبادی از شخصیت خود، امّا، گونه‌ای مکانیسم دفاعی است که وی از طریق آن ویژگی‌های زبانی خود را ـ که وی آن‌ها را در یکی از آدم‌های داستانش متجلی دیده ـ فرافکنی کرده و عمدهٔ این آسیب‌شناسی را در اختیار ما گذاشته است: اسارت در رشتهٔ کلمات. شاید، دست‌کم در کلیات، دولت‌آبادی و مُراد تفاوت قابل اعتنایی نداشته باشند. هر دو، در اساس، ذهن‌هایی روستایی دارند که به دلیل واقع شدن در وضعیتی مشابه، در دام زبان افتاده‌اند؛ سوارکارانی که مهار مرکب از کف آن‌ها به‌در رفته است؛ افزارگرانی را می‌مانند که اسیر پیچیدگی افزار خود شده‌اند. به تعبیر زیبای ملاصدرا **کشتهٔ شمشیرهای الفاظ و عبارت**‌اند. اگر مراد در جذبهٔ حاصل از اعمال با نوعی قدرت به دام زبان کشیده می‌شود، دولت‌آبادی دچار تنگنای نوشته کنترل‌ناپذیر است، نوشته‌ای که مشخصهٔ سبک آسیایی است. سبکی که به لحاظ فاصله گرفتن از هدف نوشته ناچار از آوردن حشو و تکلّف و تصنع و ترصیع می‌شود، پس هرچه بیش‌تر از بیان رسا و مستقیم دور می‌شود. و از همین‌رو به سبک دورانی شهرت دارد. سبک دورانی خاص نوشته‌هایی است که به فاخر و فخیم‌بودن، به ثقیل و کندبودن گرایش دارد، و در پی آن است که بخش عمدهٔ تأثیرگذاری را به کمک قابلیت‌های زبانی ایجاد کند.

سبک دورانی، به‌ناگزیر، راه به سوی شعر می‌برد، و نویسنده ـ که ذهنیتی شاعرانه دارد ـ ناچار از تصویرسازی می‌شود، که اساس کار شعر است، و از این‌روست که شاهد کثرت ایماژها ـ عمده از نوع استعاره ـ در ***جای خالی سلوچ*** هستیم. این، در کنار شمار انبوهی از ترادف و تکرار و اغراق که نویسنده به‌ظاهر، آن‌ها را برای زیباتر کردن نوشته‌اش حیاتی دانسته است ما را به همان نتیجه‌ای می‌رساند که خود نویسنده به صورت حکمی درباره شخصیت خود صادر کرده است: «*می‌رفت تا با گفتی دیگر، آن را جبران کند. این خود دست و پاگیرتر. بیهوده‌گویی درازتر، کشدارتر.*» طنز مضاعف این قطعه در آن‌جاست که حتا به هنگام توصیف پرگویی مراد نتوانسته است خود را از اسارت «رشته کلمات» برهاند. شاید اگر مراد می‌توانست به خالق نه‌چندان منصف خود جواب دهد، به این شعر مولوی استناد می‌کرد که «**گر تماشا می‌کنی خود را نگر.**»

اِشرافی که دولت‌آبادی بر زبان دارد به اطناب می‌انجامد. او به آسانی دست از یک مفهوم با تصویر برنمی‌دارد. پس ناچار از تکرار و تعریف و توالی می‌شود: «**کجا گم می‌شد؟ پیدا نبود. کسی نمی‌دانست: کسی به کسی نبود، مردم به خود بودند. هر کس دچار خود، سر در گریبان خود داشت، دیده نمی‌شدند، هیچکس دیده نمی‌شد.**» (ص ۷) در مواردی که امکان آوردن تعریف و ترادف نیست، کلمات را عاشقانه جابه‌جا می‌کند: «**باد و بیابان، بیابان و باد. راه و باد و بیابان.**» (ص ۲۳). استفاده از واژه‌های بعضی گویش‌های خراسانی به فخامت زبان داستان او آسیب نمی‌زند، امّا تا حدی بر سنگینی و ابهام آن می‌افزاید. برخی از حشویات زبان او، به‌طورکلی ضعیف و فاقد تأثیرند: «**تا چشم‌هایت با تو هستند به‌نظر عادی می‌آیند، اما همین که این چشم‌ها ناگهان کور شوند، به میله‌ای داغ، یا به سرپنجه‌هایی سرد، تو دیگر تنورخانه‌ای را هم که عمری در آن آتش افروخته‌ای، نمی‌بینی، تازه درمی‌یابی که چه از دست داده‌ای؟ که چه چیز عزیزی از تو گم شده است.**» (ص ۱۰) در جذبهٔ شاعرانگی کلمات، البته، زمانی می‌رسد که به پارادکس روی می‌آورد: «**غوغای خاموش**»، «**بلایی عزیز**»، «**عباس درد بود و درد عباس**»، «**رها و بسته‌ای**»، و آن‌گاه زمانی می‌رسد که سیلان کلمات از حد تصویر شاعرانه فراتر می‌روند، و بخش‌هایی از رمان به قطعات شعر تبدیل می‌شوند.

پس از مرگان! عشق تو تنها به پیرانه‌ترین چهره خود می‌تواند بروز یابد: اشک. و تو مختاری که تا قیامت بگریی. گریستن و گریستن. اشک مادرانت در تو مردابی خاموش است، نقبی بزن و رهایش کن. بگذار در تو جاری شود. روان کن، خود را روان کن. با چشم‌های همه مادران می‌توانی بگریی. به تلاطم درآی. توفانی از آواز و شیون و اشک، ای دریای خفته. (ص ۲۹۴)

و قطعهٔ مفصل دیگری که در آن دولت‌آبادی حتا شیوهٔ نگارش شعر را به‌کار بسته است: «**کجایی ای مرد؟ / کجا بوده‌ای، ای مرد؟ / ...**» (ص ۳۹۸)

چیرگی احساسات شاعرانه و غلیان زبان مانع از آن می‌شود که دولت‌آبادی تناسب معکوس میان زبان فاخر و شبه‌حماسی این قطعه و موضوع آن را دریابد. برای خواننده تصور این که سلوچ ـ مردی نحیف که هیچ ویژگی اخلاقی یا جسمانی برجسته‌ای ندارد ـ موضوع چنین خطابهٔ شیوایی باشد، دشوار و بلکه کمیک است.

تصویرهایی که، در رمان به‌کار رفته‌اند، از دو نظر قابل توجه‌اند: اول، انسجام میان آن‌ها و تناسب‌شان با داستان؛ دیگر، نشان دادن بافت ذهن نویسنده. این تصویرها یکسره از طبیعت و روستا متأثرند: برای نمونه، زمستان به «**قاطری پاها در پالتاق گیر کرده**» تشبیه شده است و خدا زمین به «**شکم مادیان**» و مرگان به «**دشتبان**» و خاموشی به «**سکوتی به سنگینی آسیاب**» و پلک به «**دو برگ خشکیده بید.**» نگاه علی گناو به هاجر نگاه لاشخوری است که کبکی را در چنگال دارد و بردن هاجر به خانه در شب زفاف به بردن بره‌یی توسط یک گرگ مانند شده است. یکپارچگی تصاویر رمان شاید از نقاط قدرت آن باشد، به‌ویژه که زمینه و موضوع داستان نیز به روستا مربوط است. با این همه، چنین نیز می‌توان نتیجه گرفت که روستا ـ آبشخور اصلی فکر و تخیل آثار دولت‌آبادی ـ می‌تواند مایهٔ محدودیت‌هایی در همین تصویرآفرینی او شود. پیداست که تخیل قوی و زبان غنی دولت‌آبادی ـ بالاخص از آن‌جا که روستا را بسیار خوب می‌شناسد ـ امکان تصویری وسیعی را در اختیار او گذاشته است ـ اما استفادهٔ بی‌دریغ او از این امکانات ـ هم به لحاظ موضوع و هم از نظر تصویر ـ احتمال فرسودگی کارمایه او را می‌دهد. او باید، و می‌تواند، از منابع یا، دست‌کم، شگردهای دیگری بهره گیرد (شاید التفات او به مدرنیسم در **روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده** از شناخت چنین ضرورتی ناشی شده باشد.)

ویژگی‌های زبان دولت‌آبادی، از سویی، گواه توانایی تحسین‌آمیز او در پرداخت زبان فاخر و سنگین است، و، از سوی دیگر، نشان نگرش شاعرانهٔ او به جهان است، و رمان مورد بحث ما از نمونه‌های هر دو مورد اشباع است، به گمان من، نگرش شاعرانه دولت‌آبادی است که راه را برای گونه‌ای بینش تمثیلی (Allegoric) باز کرده است، بی‌آن‌که کل رمان را به صورت یک تمثیل (Allegory) درآورده باشد ـ آن‌گونه که آثاری هم‌چون **کمدی الهی**، **ملکه پریان**، **سیر و سلوک زائر**، **کلیله و دمنه** و **سرگذشت کندوها** در کلیّت خود تمثیل‌اند، بل مراد آن‌گونه آثاری است که می‌توان عناصر یا رگه‌هایی از تمثیل در آن‌ها دید، مانند **میان‌پردها** (ویرجینیا وولف)، **رب‌النوع مرمرین کشتزارها** (هائورن) و بعضی داستان‌های **مثنوی**. این که در ادبیات معاصر ـ سوای موارد معدودی هم‌چون **مزرعهٔ حیوانات** و **مویی‌دیک** ـ نویسندگان عنایت چندانی به تمثیل نداشته‌اند، به اعتباری، منبعث از نگرش نوین انسان است، در قیاس با نگرش انسان سده‌های میانه که در اساس در قالب تمثیل می‌اندیشید و می‌آفرید.

آن چه در تمام نوشته‌های دولت‌آبادی پیداست تکیهٔ سنگین او به روستاست. زمینهٔ روستایی فکر دولت‌آبادی و محدودیت بن‌مایهٔ نه‌چندان گسترده و متنوع او، که در همهٔ نوشته‌هایش محور اصلی است، او را به سمت استفاده از تمثیل کشانده‌اند. در این‌جا، هدف آن نیست که با مشخص کردن یک نوع یا ساختار ادبی، آن را واجد یا فاقد ارزش تلقی کنیم. دست‌کم، از دید نویسندهٔ این مقاله، موضوع یا نوع نمی‌توانند تعیین‌کنندهٔ ارزش هنری اثر باشند. غرض، تنها نشان دادن رابطه میان بافت ذهنی دولت‌آبادی و ساخت رمان اوست.

به‌نظر می‌رسد که دولت‌آبادی در **جای خالی سلوچ** در انتخاب میان تمثیل اخلاقی و اجتماعی مردّد بوده، و تا پایان هم نتوانسته بر تردید خود فایق آید. مضمون اخلاقی تمثیل او برگرفته از **کلیله و دمنه** است، و یحتمل نگاهی به اسطورهٔ هابیل و قابیل.

عباس، برادر ارشد، همه‌جا تجسم روح کینه و آزمندی تصویر شده است. در اوایل رمان، کینهٔ مادر را به‌دل می‌گیرد، و بعد «**کینه‌ای گنگ و غبار گرفته**» نسبت به برادرش احساس می‌کند. نویسنده کینهٔ او را به کینهٔ شتری مانند می‌کند و در القای دراماتیک این نکته در صحنه‌ای به‌یاد ماندنی، عباس و شتری کینه‌ای را رو در رو قرار می‌دهد. عباس از دست شتر دیوانه به چاهی پناه می‌برد و شتر مست و زخمی بر سر چاه به انتظار می‌نشیند. در این میان، ماری از دیوارهٔ چاه و از روی تن عباس می‌لغزد و بالا می‌رود. مار، شتر خوابیده بر دهانهٔ چاه را نیش می‌زند و می‌کشد، و بدین ترتیب عباس نجات می‌یابد، اما موهای سرش از هراس لغزش مار بر تن برهنه‌اش سفید می‌شود.

اگر پیرنگ داستان وام‌دار رمان مادر پرل باک است ـ که بی‌تردید چنین است ـ این صحنه، بی‌هیچ شبهه‌یی، از **کلیله و دمنه** اقتباس شده است. در آن حکایت، مردی از پیش شتری مست می‌گریزد و «**به ضرورت خویشتن را در چاهی می‌آویزد**»، در حالی که دو پا بر ریشهٔ گیاهی گذاشته که از دیوارهٔ چاه روییده است. چون به پایین می‌نگرد، اژدهایی را می‌بیند که در انتظار سقوط او دهان گشوده است؛ و آن‌گاه که به بالا می‌نگرد شتر مست را بر دهانهٔ چاه خُسبیده می‌بیند؛ نیز درمی‌یابد که «**موشانی سیاه و سفید**» به کار جویدن ریشه درخت مشغول‌اند؛ اما او، غافل از خطرهایی چنان هولناک، در وضعیتی چنان خطیر، به کار خوردن عسل‌هایی می‌پردازد که در آن‌جا بافته است. این تمثیل اخلاقی، که سه عنصر آن را جانوران می‌سازند، هم‌چون عموم قابل‌ها، به ادبیات تعلیمی یا پندآمیز تعلق دارد. موش‌های سفید و سیاه، کنایه از روز و شب‌اند که بر شتاب در کار بریدن رشته‌ای نازک‌اند؛ شتر مست و اژدهای خفته به نشانه دو عدم؛ عسل «حطام» یا جیفه این دنیاست که حجاب دیده دنیادار و مایهٔ هلاک او می‌شود؛ ریشه‌های درخت، تکیه‌گاهی بی‌اعتبار که هردَم بیم فرو ریختن آن می‌رود.

آزمندی مرد در خوردن عسل ـ در موقعیتی چنان حساس ـ با صحنه مشابهی در **جای خالی سلوچ** متوازن شده است. و آن هنگامی است که عباس، در بحبوحهٔ کتک خوردن از کدخدا، به‌واسطه قماری که در طویله راه انداخته است، یک مشت سکه را «**همراه خاک و خُل و نرمهٔ سرگین‌های کهنه**» به‌دهان می‌ریزد، و آن‌ها را می‌بلعد.

این تمثیل نقش نمادین دوگانه‌ای را در ساختار رمان دارد، و به گمان من، دولت‌آبادی در تلفیق این دو نقش موفق نبوده است: یک لایهٔ ارزش سمبلیک این تمثیل، پیام اخلاقی آن است. سفید شدن موی سرِ عباس می‌تواند کنایه از تجربه‌ای باشد که کسب می‌کند. او پیش از واقعه چنین وصف شده است: «گرگ بچه‌ای» است که «**نمی‌تواند دل به غم بدهد**»، مدام در بیم سیر شدن است و «**در کمین دریدن**»، که به‌خوبی بیان طبیعت درنده، آزمند و خودمحور اوست. حتا پس از حادثه، مرگان به او می‌گوید، «**حرص چشم‌های تو را هم مگر خاک پر کند.**» که می‌توان اشارهٔ دولت‌آبادی به حکایت سعدی را در آن دید، خاصه آن که عباس نیز اگر نه «بار سالار»، شتربان بوده است. ابیات سعدی در پایان حکایت چنین‌اند: «**آن شنیدستی که در صحرای غور/ بار سالاری بیفتاد از ستور/ گفت چشم تنگ دنیادار را/ یا قناعت پر کند یا خاک گور.**» دولت‌آبادی بر پیر شدن عباس تأکید دارد. او، البته، پیر ماه و سال نیست؛ پیر تجربه‌یی هولناک است که در ازای آن به‌نوعی آرامش و قرار و تواضع و بی‌نیازی دست می‌یابد. روحیهٔ سراسر ستیزه و طبع حریص و کینه‌ورز او در انفعالی عارفانه تحلیل می‌رود و رخوت جای آشوب را می‌گیرد. احساس نفرت خواننده نسبت به او جایش را به هم‌دردی می‌دهد.

لایهٔ دوم این تمثیل اجتماعی است، و دولت‌آبادی به تأکید قصد دارد اهمیت این بُعد را مجسم کند. موقعیت عباس در چاه چنین توصیف می‌شود: «**روی سر، شب بی‌داد، زیر شب، چاه. میان شب و چاه، شتری مست و خونی.**» این وضعیّت، از دیدگاه تمثیل، وضعیت خرده‌مالکین جزء روستای زمینج است. مردمانی که نه آن‌قدر صاحب زمین‌اند که بتوانند بمانند، و نه مانند آفتاب‌نشین‌ها، آن‌قدر کم زمین که بتوانند رهایش کنند. تداعی عباس با شتر ـ علاوه بر القای تصور اخلاقی ـ ارتباط او با شیوهٔ سنتی اقتصاد را القا می‌کند. خرده‌مالکین جزء ـ که عباس یکی از آن‌هاست ـ ناگزیر از فروش زمین‌هایشان به ثمن

بخش، به خرده‌مالکین با بضاعت‌تر شده‌اند که قصد دارند با جمع‌آوری سندهای بیش‌تری از دولت برای طرح پسته‌کاری وام بگیرند. بخشی از تعارض عباس و ابراو ـ سوای جدال اساطیری قابیل و هابیل ـ تعارض دو شیوهٔ کهنه و نو است که در قالب تراکتورسواری و شترچرانی آن دو تجلّی می‌کند. تقابل کشاورزی سنتی با کشاورزی مکانیزه. دولت‌آبادی این نکته را در صحنه‌ای زیبا با بیانی سمبلیک چنین تصویر کرده است: در لحظه‌ای که تراکتور ـ مظهر نظام نو (در پی تغییرات موسوم به‌اصلاحات ارضی؟) وارد می‌شود، شترها ـ نماد نظام پیشین ـ در حال خروج از ده هستند: **«تراکتور با غرشی پیش آمد. شترها رَم برداشتند.»** بیان هجوم یک شیوه و عقب‌نشینی شیوه‌ای دیگر. در همین صحنه است که تعدادی از جوانان ده، که سهم زمین‌شان را فروخته‌اند، عازم پیدا کردن کار در شهرهای دیگرند. به این ترتیب، لایهٔ دیگری از سمبلیسم ورود تراکتور آشکار می‌شود: مهاجرت روستاییان به شهرها، به‌تبع آن، خالی ماندن روستاها از نیروی کار جوان است، مضمونی که دولت‌آبادی در قالب لانه‌های مورچگان در زمین نرم ترسیم کرده است. لانه‌هایی که به آسانی درهم ریخته می‌شوند. این وضعیتِ رفته‌هاست و، البته، حال مانده‌ها از آن‌ها هم اسف‌ناک‌تر است، عده‌ای که دولت‌آبادی، به‌حق، آن‌ها را «ماندگان به‌ناچار» می‌خواند. در همین‌جاست که عباس برمی‌گردد و به **«رد غبارآلود تراکتور»** تُف می‌کند.

خروج جوان‌ها از ده، هم‌زمان با ورود تراکتور، با واقعه‌ای دیگر برابر هم نهاده شده است: گم شدن آب کاریز شوراب و از کار افتادن آسیاب کهنه، و به دنبال آن پیدا شدن آسیاب موتوری در قلعه‌بید. در رویدادی مشابه، شهمیر آسیابان، به ده بید کوچ می‌کند و مردم او را می‌بینند که عصا به دست از کنار دیوار می‌رود، و قصه‌های قدیمی را به شعر می‌خواند. عباس این را به غربزه درمی‌یابد که باید اتفاقی افتاده باشد: **«این رفتن‌ها، این آدم‌ها! بو می‌کشید که چیزی باید برهم خورده باشد.»** اشارهٔ نویسنده باید به دگرگونی حاصل در ساختار نظام اقتصاد کشاورزی ایران در پی طرح موسوم به انقلاب سفید باشد که تمرکز یک جانبهٔ دولت بر بخش تجاری، انهدام بخش کشاورزی را به‌دنبال داشت.

خروج مرگان و مراد از ده در پایان داستان، که هم‌زمان با بازگشت سلوچ است، دور باطلی را نشان می‌دهد که روستاییان در پی «اصلاحات ارضی» دچار آن بودند؛ و به‌صورت مجازی، همان موقعیت عباس در چاه را تداعی می‌کند: اسیر در برزخی که هر دو شقِ آن ترسناک است: نه توانِ ماندن در ده و نه پای رفتن. لاشهٔ تراکتور از کار افتاده در کنار قبرستان، و مکینه (موتور آب)، که آب کاریزهای دیگر را مکیده، و شتر پیری که در چاه افتاده است، و حالا جسد قطعه قطعه شده او را از چاه بیرون کشیده‌اند، و قناتی که آبش خون‌آلود است، همه تصویر فاجعه‌یی است که بر روستا فرود آمده است (نیز جملهٔ مرگان **«چرا ما داریم تکه‌تکه می‌شویم؟»** و همانندی تلویحی خود با شترها و افسوس او بر از دست رفتن آن‌ها **«حیف از شترها؛ حیف از شترها! نباید این‌جور از دست بروند!»** که بیان تمثیلی دیگری برای از دست رفتن و قطعه قطعه شدن روستا در هجوم نظام جدید است.) معنای تلویحی این تصویر آن است که نظام جدید نه فقط موجب تعطیل شدن نظام پیشین می‌شود، بلکه به‌سبب عدم کارآیی و ماهیت تحمیلی آن، خود نیز از کار می‌افتد.

لحن دولت‌آبادی در **جای خالی سلوچ**، که متأثر از بینش تراژیک و ناتورالیستی اوست، لحنی به‌شدت تلخ و عبوس است (توجه کنید به استعاره «سوراخ» برای دهان؛ «افعی پیر» برای کربلایی دوشنبه، و باز هم «نگهبان در جهنم» و «قلب چرمی» در توصیف او. در جای دیگر ذهن هموارا «چغر و سمکوب» و راه رفتن‌اش را «رطیل‌وار» و خوی او را «عقرب‌مانند» می‌خواند. موهای سرِ عباس «خرچنگ‌وار» به پوست سرش چسبیده‌اند.) کثرت ایماژهای جانوران و حشرات ـ که خواننده را به یاد **اتللو** می‌اندازد ـ و به‌طورکلی نمونه‌های منزجرکنندهٔ ـ رطیل، لاشخور، خرچنگ، عقرب، گرگ، مار ـ بازتاب تلخی ذهن نویسنده است که انسان‌ها را در شبکه‌ای از روابطی حیوانی محصور می‌بیند. مرگان (مهرگان)، در تعارض آشکار با اسمش، «مهر خود را نمی‌توانست به‌سادگی بازگو کند. عادت نداشت... بیان مهر گویی خود بیگانه‌ترین خصلت او شده بود. گرچه جوهر مهر، عمیق‌ترین خصلت مرگان بود.» او هم، هم‌چون بقیه آدم‌های داستان، به‌رغم نامش، با عشق و پیوند بیگانه است: «مرگان نمی‌توانست فرزند خود را ببوسد. چیزی مانع بود که مرگان لبریز از عشق و درد، پسر خود را در آغوش کشد ـ دیواری میان عزیزان. خشتی میان دو دل. مرگان نمی‌توانست مهر خود، عمیق‌ترین دارایی خود را به پسر ببخشاید.» همچنین است رابطهٔ میان حاج‌سالم و پسرش از یک‌سو، و رابطهٔ کدخدای ده که پسر اوست با حاج‌سالم؛ رابطهٔ علی‌گناو با زنش و مادرش (به‌یاد آوریم خواستگاری او از هاجر، در حالی که مشغول کندن قبر است.)

دولت‌آبادی حق دارد به اعتبار نگرش ناتورالیستی خود چنین لحنی را برگزیند، اما ابراد این نگرش نزدیک شدن به مکانیسم است. آدم‌های این ده ابزار بلااراده‌یی در دست محیط و اقتصادند. خشکی و سردی پیرامون و تنگی معیشت همهٔ انعطاف و گرمی و گشادگی را در آن‌ها خشکانده است، و این را نویسنده در همان ابتدای داستان در تناسبی ریاضی میان انسان و شرایط او عنوان می‌کند: «بی‌کار، سفره نیست و بی‌سفره عشق. بی‌عشق، سخن نیست و سخن که نبود، فریاد و دعوا نیست، خنده و شوخی نیست؛ زبان و دل کهنه می‌شود، تناس بر لب‌ها می‌بندد، روح در چهره و نگاه در چشم‌ها می‌خشکد... دیگر کجا جایی برای بند و پیوند می‌ماند؟ کجا جایی برای دل و زبان؟» با تغییر فصل خلقیات آدم‌ها نیز عوض می‌شود: «چهره‌ها دیگر کدر نبودند... آسمان فراخ بود... دل‌ها روشن‌تر بودند.» سوای چنین لحظات روشنی، همهٔ آدم‌های ده، به‌اقتضای محیط گرایی نویسنده، اسیر چنان خشونت و کینه‌ای هستند که، دست‌کم، با تصور معهود از روان‌شناسی روستایی وفق نمی‌دهد. آن‌چه حاکم است بیگانگی و درندگی است، و روابط انسان‌ها مقهور زمستانی خشک و سفره‌ای خشک‌تر است.

چهرهٔ محمود دولت‌آبادی، بی‌تردید، در ادبیات داستانی معاصر از وجههٔ معتبر و والایی برخوردار است. در حوزهٔ محدودتری از داستان‌نویسی، یعنی داستان روستایی، که قلمرو مورد علاقهٔ اوست هیچ رقیبی نمی‌توان برای او سراغ کرد. نقاط قدرت کار او اهتمام خستگی‌ناپذیر او در آفرینش داستان است، که از توان بالای او در خلاقیت خبر می‌دهد؛ دید تلخ، تیره و اغلب مکانیستی او در تصویر بُعد تراژیک حیات اجتماعی نسل‌هایی تباه شده و رنج دیده بازتاب شفقت عمیق انسانی اوست، و ترسیم روان تیره و جانور خوی انسان، نشانهٔ پای‌بندی او به اخلاقیاتی ملتزم است. نمایش طیف حیات روستا، به‌ویژه در مقاطع حساسی از تاریخ این کشور، می‌تواند کار او را برای جامعه‌شناسان روستا منبع قابل ذکری قرار دهد؛ پاره‌ای ملاحظات روان‌شناختی او از مکانیسم خشونت، تهاجم و سرخوردگی، نشان شناخت او از نهاد پیچیده و پرتناقض انسان است (برای نمونه، شکار مارمولک توسط بچه‌ها و بازی مرگ‌بار آن‌ها با او؛ تشدید خشم عباس به هنگام کوبیدن چوب بر سر و روی شتر؛ تشدید عکس‌العمل ابراو در صحنهٔ بست نشستن مرگان در خدازمین.)

نقطهٔ آسیب هنر داستان‌نویسی او، پیش از هر چیز، ناتوانی او در کنترل زبان است. او باید تلاش کند بر زبانی لجام گسیخته ـ که معلول تناقض عجیب تسلط بلاانکار او بر زبان است ـ چیره شود، و در کنار آن، از شعرگونگی و شعرگرایی بپرهیزد. مصالحی تنها روستایی می‌تواند محدودیت‌هایی در موضوع و مضمون، و، از آن مهم‌تر، در تخیل و بینش او پدید آورد. مصالح غیر روستایی ـ که از تنوع و پیچیدگی بیش‌تری برخوردار است ـ می‌تواند دست‌مایهٔ آثاری شود که جایگاه مطمئن‌تری را برای او در قلمرو داستان‌نویسی تأمین کند.▣

۱ ـ محمود دولت‌آبادی، جای خالی سلوچ (تهران: چشمه/ پارسی، ۱۳۷۲)، ص ۳۶۱.

محمد محمدعلی

در هرحال بخشی از حرف‌ها ناگفته می‌ماند

اگر از آقای دولت‌آبادی بپرسید، آیا همهٔ نقطه‌نظرهایش در زمینهٔ اجزا و عناصر داستان چون درونمایه، موضوع، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، صحنه‌آرایی، فضاسازی، زاویه دید، شیوه نگارش، لحن و...را در رمان کلیدر به خوبی و به‌جا اعمال کرده است؟ خواهد گفت: «نه» و اگر بلافاصله بگوید: «بله» و بعد در خلوت خود بخش‌هایی از این اثر ارزشمند را مرور کند تصدیق خواهد کرد که پاسخ صادقانه‌ای به پرسش شما نداده است و چه بسا حتا، صبح اول وقت روز بعد تماس بگیرد و پاسخ «بله» خود را اصلاح کند چنین شجاعتی را دراو سراغ داریم و در چنین شرایطی از او بپرسید:

«آقای دولت‌آبادی، شما که بخش اعظم شهرت و محبوبیت خود را مدیون این رمان ده‌جلدی هستید، آیا حاضرید بار دیگر رمانی مشابه همین درونمایه از روستا و به حجم کلیدر بنویسید؟ یا همین کلیدر را با برداشت‌های امروزین خود، با توجه به تحولات جهانی و پیرامونی خود بازنگری کنید؟ آیا بیان توصیفی و ساخت تفصیلی و جزیی‌نگر آن را که به تعبیری شاخص آثار دورهٔ رمانتیک‌های اروپاست زیر سؤال نمی‌برید؟»

من پیش‌بینی می‌کنم دولت‌آبادی هرگز وقت و عمرش را دوباره صرف این‌کار نخواهد کرد. حتا اگر تکمیل‌کردن قصهٔ مربوط به ادبیات روستایی کشورش را اکنون نیز جزو اهم وظایف خود بداند (در ایران سه چهارتن روستایی‌نویس خوب داریم که شاخص‌شان محمود دولت‌آبادی است. او بازنابانیدن آداب و سنن، اوسنه، گویش روستایی و...خطه بزرگ خراسان را سر لوحه اهداف خود قرار داده است.)

من درگفت‌وگو با مجلهٔ گردون (شماره ۸ و ۹) گفته‌ام که امیدوارم کوشش‌های دولت‌آبادی روزی به نگارش رمان شهری بینجامد (این آرزویی است که فکر می‌کنم و امیدوارم با توجه به روند تنظیم روزگار سپری‌شدهٔ مردان سالخورده«اقلیم باد»و... در مجلدات بعدی جامه تحقق به خود بگیرد.) در آن مصاحبه، کلیدر موضوع اصلی بحث من نبود. گذرا و شتابزده‌تر از حالا به دو رمان قطور فارسی (کلیدر و رازهای سرزمین من ـ رضا براهنی) اشاره کردم و از زبان فاخر کلیدر گفتم و این‌که کلیدر ساخت قدیمی و جاافتاده‌ای دارد. با همان توالی و حوادث و هماهنگی و توازن زمان و مکان. در کلیدر رجعت به گذشته (فلاش‌بک) هست، اما جزو ساختش نیست. مسیر همان توالی حوادث است که هنوز هم نویسندگانی معروف در جهان با این شیوه (و نه زبان) می‌نویسند.«رمان ببیت ـ سینگلر لوییس» نویسندهٔ آمریکایی را مثال زدم که مثالی درست اما مناسب نبود. شاید حالا بتوان رمان «اینچه‌ممد ـ یاشارکمال» را مثال زد که در همین راستا و به زیبایی نوشته شده و گویا به چند زبان نیز ترجمه شده است. دولت‌آبادی در

شخصیت‌پردازی چیره دست است. اجزا و عناصر طبیعت در دست اوست و...بعد در آن مصاحبه آرزو کرده بودم، روزی تصمیم بگیرد در برخورد با پیچیدگی‌های جامعهٔ شهری نیز ذوق‌آزمایی و هماوردطلبی کند و زیباتر از گذشته بنویسد. این خواست هنوز هم با من هست. چه من که غیر از یک‌سال و نیم دوره سپاهی‌گری (سپاه ترویج و آبادانی) هرگز در روستا نبوده‌ام، مگر به تصادف یا تفرج، به خود اجازه نمی‌دهم یک ارزشیابی قطعی از مناسبات روستاییانی به دست بدهم که هرگز ندیده‌ام و با فرهنگ‌شان آشنا نبوده‌ام. گو که در آثار اولیه، خود به روستا پرداخته‌ام. من به واقع، بهتر است بگویم مطمئن نیستم که حوادث کلیدر در آن محل اتفاق افتادنی هست یا خیر. اما در مورد شهر و داستان‌های شهری این ضریب اطمینان هم‌چنان بالارونده است. (شنیده‌ام کلیدر نام منطقه‌ای است در حاشیهٔ کویر خراسان اگر چنین است و ما نشانی حوزهٔ جغرافیایی معینی را داده‌ایم، باورم این است که اتفاقات درون رمان هم می‌بایست واقعی می‌بودند. یعنی باورکردنی‌تر از این که هست (شجاعت روستاییان غیر از گردنه‌گیرها، دزدها و قاچاقچی‌ها و هی تک و توک آن‌ها که اندیشهٔ مبارزه دارند به مراتب کمتر از شهرنشینان بوده و هست) با آوردن نام صحیح یک منطقه و چند فردواقعی و شاخص در متن ما یک اثر را از وجه تخیلی خارج کرده و به ورطهٔ استناد سپرده‌ایم و لاجرم اولاتر که حوادث هم واقعی باشند. آیا چنین بوده و چنین است؟ من از منظر نویسنده با نثری که پیش رو دارم حرف می‌زنم. مقایسه کنید نثر «جای خالی سلوچ» را با کلیدر. در جای خالی سلوچ بیشتر عناصر داستانی در یک نظام هماهنگ و وحدت ارگانیک متن و موضوع قرار گرفته است و خواننده را به یک تلقی واحد می‌رساند. درنتیجه شخصیت‌ها ملموس، دست‌یافتنی و آشنا شده‌اند. درحالی که در کلیدر ما با مقوله «آشنازدایی» از روستاییان روبرو هستیم. این به خودی خود بد نیست اگر چنین قصدی داشته باشیم.

حالا که قرار شده این چند کلمه هم سر جمع اظهارنظرها بیاید، بهتر دیدم آن بخش از گفت و گویی که سال‌های ۷ ـ ۱۳۶۶ با زنده‌یاد اخوان ثالث داشتم و ناقص ماند این‌جا بیاورم. آن شب که هنوز ضبط صوت روشن بود و نبود و در مقدمه کار و کارزار بودیم، نگاهم افتاد به کلیدر که گوشه میز اخوان بود. (میز پشت پنجرهٔ روبه حیاط که انبوهی کاغذ و کتاب روی آن بود و معلوم بود مدت‌هاست دست نخورده و گردگیری نشده است.)، گفتم بعضی‌ها عقیده دارند که رمان از شعر حماسی برخاسته که البته منظورشان این نیست که از یک قالب خاص برخاسته باشد. اشاره آن‌ها به اولین نمونه‌های آشنا و حماسی در غرب است که با الهام از دو شاهکار، ایلیاد و اودیسه هومر، خلق شده‌اند و سرانجام به حماسه‌های قرون وسطایی رسیده و به صورت حرکات نمادین و اغراق‌آمیز شوالیه‌ها انجامیده است. (این یک طرح نظر بود که باید می‌دیدم. با کلیدر مورد توجه من و نظر آن مرحوم منطبق خواهد شد یا نه.) مرحوم اخوان دل نداد. مردد بود با این نشانهٔ پیدا و ناپیدا بیاید داخل بحث. سیگار روشن کرد و بینی ظریفش را خاراند. مو از روی گوش پس زد. یک نگاه به من انداخت و یک نگاه به جلدهای روی هم چیده شدهٔ کلیدر و بالاخره هم نگفت که آن را نخوانده است. گفتم یا می‌خواستم بگویم:

کلیدر در پاره‌ای بخش‌ها به واقع شعر است و رنگ حماسه دارد. خواننده گاه احساس می‌کند با اشخاصی فراتر از آدم‌های معمولی روبه‌روست. رفتاری که با شخصیت‌های رمان شده شکل مبالغه به خود گرفته و خواننده به‌طور منطقی علاقه‌مند است گل محمد در کنار «دارتین‌یان» سه تفنگدار الکساندر دوما ـ قرار بگیرد. اما قرار نمی‌گیرد. به دلیل این‌که زمینهٔ مساعدی در بستر تاریخی رمان وجود ندارد که قرار بگیرد. چه این حماسه تنها با نثر ساخته شده و حماسه‌ای وجود ندارد. چون شخصیت‌ها در قیاس با حوادث اتفاق افتاده بیرون از رمان در مرتبه بالاتری قرار نمی‌گیرند. فقط به شکل حماسی ساخته و پرداخته شده‌اند. به صفحات ۲۲۷۳ و ۲۲۷۲ جلد نهم (چاپ اول ۱۳۵۷) کلیدر نگاه کنید:

«ملک منصورنیز کمتر از عباس جان مضطرب نبود...لاجرم نمی‌توانست دلهره خود را از حضور دو مرد، دو سنگ چخماق، سردار جهن و گل‌محمد سردار پنهان و پوشیده بدارد...مردانی سخت‌تر از سنگ که آدمی را به بی‌بهایی بزغاله سر توانند برید، و روح خود را به کلامی ایثار توانند کرد. کینه به غایت و مهر به حد...»

خوب، این نثر است که این‌جا عمل کرده و نه قهرمان‌ها. توجه کنید به عبارات و واژگانی نظیر، سخت‌تر از سنگ، سر بریدن آدم‌ها، ایثار روح به کلامی، کینه به غایت و مهر به حد و ... که بیشتر یک مشاهدهٔ درونی است و ما نمی‌توانیم حوادث چهار پنج دههٔ قبل کشورمان را با آدم‌های واقعی مثل ستار پینه‌دوز یا بلقیس و گل‌محمد زیر انوار رنگین نثر به قهرمانی قرون وسطایی بدل کنیم که هیچ کار خلاق و خارق‌العاده‌ای انجام نداده‌اند و مشابه‌شان در شهر قادر به انجامش نبوده‌اند؟ (تصورش را بکنید اگر ما با چنین شیوهٔ نثر و نگاه به شخصیت‌ها مصمم بودیم اعدام افسران توده‌ای را در بازداشتگاه رژیم گذشته بنویسیم، آن‌ها را تاکجا بالا می‌بردیم چگونه از اعتبار ساقط می‌کردیم.)

با وجود این کلیدر رمان بزرگ و مهمی است که وجوه گوناگونی دارد. یکی از وجه مشخصه‌ها نگویم تأثیرپذیری بلکه ریشه‌داشتن در ادبیات گذشته این مرز و بوم است. گاه آن‌چه در شعر دیده‌ایم در نثر نیز مشاهده می‌کنیم و حتا زیباتر. نگاه کنید به یک مقدمه و بعد ابیاتی از داستان منظوم خسرو و شیرین نظامی گنجوی:

دشمنان خسرو به نام او که هنوز به پادشاهی نرسیده بود، سکه زدند و به شهرها فرستادند و با این‌کار پدرش «هرمز» را به خسرو بی‌مهر و بدبین کردند. هرمز، به فکر افتاد تا فرزند را فروگیرد و به زندان فرستد. بزرگ امید نامی، خسرو را از قصد پدر آگاه کرد و مصلحت چنان دید که چندی از کشور دوری گزیند. خسرو به مشکو رفت و بعد...

قضا را اسبشان در راه شد سُست،
در آن منزل که آن مه موی می‌شست،
.....
ز هر سو کرد بر عادت نگاهی،
نظر ناگه در افتادش به ماهی،
عروس دید چون ماهی مهیا،
که باشد جای آن مه بر ثریا،
.....
سَمنبَر غافل از نظاره شاه،
که سُنبل بسته بُد بر نرگسش راه،
.....
ز شرم چشم او در چشمهٔ آب،
همی لرزید چون در چشمهٔ مهتاب،
.....

حال به صفحات ۳۱ و ۳۲ جلد اول کلیدر نگاه کنید که گل‌محمد با اسبش آمده و...مرد (گل‌محمد) چشم‌های خود را فروبست. دیگر توان نگریستن نداشت. رعشه سرتاپایش را گرفته بود و قلبش می‌شورید. پنداری پنجه‌های ملایمی آن را می‌مالاند. زانوهایش سست شده بود و نم دهانش خشکیده بود. تشنه لب بر لب آب. لحظه‌هایی طولانی بود که مارال را می‌پایید...خود نمی‌دانست چندگاه است که قامت در پناه پشتهٔ نی قایم کرده و چشمانش، چشمان سیاه و عطش‌ناکش لهیب برمی‌کشیدند...اسب (قره‌آت) شیهه‌ای بریده از کام سر داد. مارال پلک از پلک گشود...به رونگاه (قره‌آت) چشم دواند در شاخه‌های لرزان نی چشمان مرد (گل‌محمد) دو لنکه سیاه و گذران گبر کرده بود. موی بر تن مارال سیخ ایستاد...

کلیدر جزو آثاری‌است که می‌توان به دلایل مستتر در سطرسطر آن یک اثر ایرانی اطلاقش کرد و چه بسا اگر کوتاهتر بود به چند زبان زنده هم ترجمه می‌شد و خوانندگان خود را پیدا می‌کرد. خوانندگانی که مایل‌اند از طریق ادبیات با آداب و سنن، مناسبات اجتماعی حتا فلکلور و خرافه و مراسم آیینی کشورهای دیگر، ازجمله ایران آشنا شوند. خوانندگانی که بی‌توجه به مناسبات بین دولت‌ها، با استقبال از نویسندگان آمریکای لاتین و آفریقا اشتیاق خود را برای دانستن تازه‌های فرهنگ کشورهای جهان نشان داده و بر آثاری که مبتنی بر ابتکار و تفکر بومی بوده است ارج بگذارند.▣

علیرضا سیف‌الدینی

مثلث جذاب و ماندنیِ اقلیم باد

...نویسندگان بسیاری هستند و بوده‌اند که به قصد قبلی از عناصر مشخصی در داستان خود، با برخورد از رو، استفاده کرده‌اند. امّا طبیعی است که نتیجهٔ کار چنان‌نویسندگانی اثر یا آثار خشک قالبی از کار درآمده باشد، درست مثل نویسندگانی، که برای سینمای تجاری دنیا فیلمنامه‌هایی می‌ساختند یا می‌سازند که سفارش دریافت کرده‌اند تا در کارهایشان از این یا آن عنصر مشخص استفاده کنند...[1]

□

در *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* به این دلیل که شیوهٔ برخورد نویسنده با مسئلهٔ زمان، فرم دیگری در ارائهٔ زندگی آدم‌های قصّه‌اش به‌خود می‌گیرد، این اثر با آثار قبلی دولت‌آبادی متفاوت است. به این معنا که زمان، به‌ظاهر، روند خطی، طولی یا افقی خود را رها می‌کند و به‌سمت عمودی شدن حرکت می‌کند، همان‌طوری که رمان مدرن. و از این نظر این اثر قابل تقدیر است.

زمان، در رمان نو از طریق ذهن شخصیت اصلی قصه به خواننده القا می‌شود. تکه‌های زمان‌دار، در بطن حرف‌های راوی (تک‌گویی درونی)، نظم سادهٔ خود را از دست می‌دهد و می‌شکند. یعنی بی‌نظم می‌شود و این بی‌نظمی‌ی زمانی به‌نظمی پیچیده مبدل می‌گردد. در این راستا، مهم این است که نویسنده ناگزیر به یافتن زبان درونی است. زبان درونی یا حسی، زمان را تکه‌تکه می‌کند و مکان را هم. و این تکه‌های زمان‌دار، که اغلب به‌صورت خاطره متجلی می‌شود، پشت‌سر هم قرار می‌گیرند. امّا برای آن‌که نویسنده این مواد خام اولیه را به‌صورت شکلی منسجم و واحد پیش‌روی خواننده قرار بدهد، باید تأثیرپذیری خود را به مکانیسم تأثیرگذاری مبدّل سازد. این جا است که نویسنده موارد زاید را دور می‌ریزد و نکات برجسته و اساسی را پیش می‌کشد و حواس خود را گویا می‌کند؛ گویا کردن و ناطق کردن حواس به معنای یافتن زبان درونی یا حسّی.

رمانِ *اقلیم باد* که مجموعه‌ای است از گفتارها (نقل‌قول‌های مستقیم و غیرمستقیم) راه خود را از تک‌گوییِ درونیِ مدرن جدا می‌کند. شخصی ماجرایی را برای شخص دیگر تعریف می‌کند، بعد شخص دیگر در زمان و مکان دیگر همان ماجرا را برای همان شخص با شخص دیگر تعریف می‌کند؛ این گفتگوهای دوسویه و صحبت‌های یک‌سویه ادامه می‌یابد و به انتها می‌رسد. وقتی حرف‌ها تمام می‌شود و موضوع بحث‌ها می‌رود که در کانون دایره قرار بگیرد، راوی از راه می‌رسد و جلو تشکیل و تکمیل دایره را می‌گیرد. دایره کامل نمی‌شود. اجزای این دایره‌ها تکه‌های زمان‌دار و مکان‌داری هستند که از طریق روایت آدم‌های قصه کنارِ هم قرار داده می‌شوند تا حادثه یا واقعه را تمام و کمال بازگو کنند. غافل از این‌که این بازگویی‌های مفصل، از یک طرف اجازه تخیل را به خواننده نمی‌دهد و از طرف دیگر زبان رمان را از حالت سیّال درمی‌آورد و مدام جاهای مبهم را پر می‌کند. در حالی که «ابهام» می‌توانست قدرت و انسجام فرم و ساختارِ *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* را دوچندان سازد و آن را از جزییات نامربوط رها ساخته، به آن شکلی منسجم و زبانی موجز ببخشد... اما دایره کامل نمی‌شود و گویا نباید هم کامل بشود چرا که راوی مدام عوض می‌شود. انگار می‌خواهد با این کار پرسپکتیو یا دورنمایی برای موضوع صحبتش بیافریند یا از تکنیک «فاصله‌گذاری» بهره جوید:

معلوم می‌شود که سید ابول هفترنگ ـ دشتبانی که ده سال بعد باید به پاهای عبدوس چوب می‌زد ـ صبح زود رفته...

(ص ۴۶)

و این قضیه را در صفحهٔ ۱۱۸ از زبان خودِ عبدوس به تفصیل می‌خوانیم...

با این حال، چرا دایره تکمیل نمی‌شود؟ برای این‌که زمان، با وجود چنین وضعی، حدود و ثغور سوابق خود را در هم می‌شکست و به‌تمامی به‌سمت رمان مدرن کشیده می‌شد. و پایِ «زبانِ درونی» به‌میان می‌آمد. به هر طریق در این نقطه چیزی نهفته است که نامش تردید نویسنده است. چون نویسنده مردّد است. برای همین رمان هم معلّق است؛ معلق میان «سیاقِ» کلاسیک و «تکنیکِ» نو. به‌دلیل این که **عمدهٔ کار، باور است، باور متقابل. یعنی این‌که هنرمند حالت و حادثه‌ای را خود باور کند و به هنرپذیر هم بباوراند.**[2] امّا مکانیسم تبدیل و تلفیق اوّل شخص مفرد که **نویسنده را دچار محدودیت‌های الزامی می‌کند،**[3] با تعریف راوی چیست؟ در این‌جا، «هنرپذیر» چگونه می‌تواند این ترکیب مکانیستی را باور کند؟ نویسنده گرچه به‌ظاهر از عهدهٔ طرف یکم قضیه برمی‌آید اما در طرف دوم آن، که همان تکنیک یا شیوهٔ ارائهٔ زندگی آدم‌های قصه است دچار بی‌ثباتی می‌گردد. به‌عبارت دیگر اگر فکر آدمی در برابر ماده نیاز به تصاویر زنده دارد، این تصاویر زنده از طریق ماتریال به‌وجود می‌آید، امّا اندیشه یا لحظهٔ اندیشیدن آن حذف می‌شود و باز همین تصاویر تنها به‌اثبات و توجیه اعمال شخصیت‌های قصه محدود می‌گردد.

حال آن‌که کار هنر، تنها، اثبات نیست. کار ادبی، به‌خصوص کارهای ادبی امروزی، فراروی از شکل‌های دیروزی، فراروی از اشکال آشنای امروزی و حتا در نهایت فراروی از خود است.

اما در رمان *اقلیم باد* تنها در مواردی اندک و کوتاه، به جمله‌هایی برمی‌خوریم که می‌بایست سرلوحهٔ کار قرار می‌گرفت که متأسفانه به حداقل ممکن تقلیل یافته است:

تا از پای برج و کنار گورستان بگذرند و پشت کنند به آن، صد سال بر او گذشته است.

(ص ۳۳۴)

وقتی که آخرین صدای مرد مقتول خاموش شد، و بعد از آنکه سکوت مرگ تمام دشت و بیابان را پوشانید، شاید لحظاتی بعد که انگار ساعاتی طولانی بود...

(ص ۳۳۵)

سامون نمی‌داند چند سال بر او می‌گذرد یا چند لحظه که پدرش می‌رسد...

(ص ۵۲۰)

راه بازگشت تا کلخچان هم بسیار طولانی شده بود...

(ص ۵۳۶)

با وجود همین انبساط و انقباض زمان است که می‌توان انسان و حواس و احساسات او را تعریف کرد و عدالتِ بیان را جاری ساخت. وگرنه زمان مکانیکی در تعریف انسان او را به هیئت ابزارهای مکانیکی درمی‌آورد و آدمی تنها به ناظری تبدیل می‌گردد که در انتظار کوک شدن است تا راه بیفتد، بیل بزند، کاشت و برداشت کند، کتک بزند و کتک بخورد و...

در رمان نو، زمان در هم می‌شکند و به‌صورت برش‌های عمودی ذهن شخصیت قصّه به ذهن خواننده منتقل می‌شود. این، فرم خاصّ خود را طلب می‌کند و زبان خاصّ خود را. و اگر زبان، انسجام و ایجاز لازم را داشته باشد، دیگر نیازی به وصله پینه‌های جزییات توصیفی نخواهد بود.

جزییات توصیفی در رمان *اقلیم باد* بیش از حد معمول است. ساختار رمان نیازی به این همه توصیف ندارد. این جزییات تا جایی پیش می‌رود که زبان و زمان اشخاص قصه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. و نشانه‌هایی که در دل این جزییات توصیفی مشروح وجود دارد، گویی تنها برای ساختن و ایجاد حوزه‌ای است که این نشانه‌ها را به‌نحوی از انحا از جلو چشمان حسّاس خواننده دور کند. اما درست همین‌جاست که آن را کسالت‌بار و ملال‌آور

می‌سازد. حال آن‌که خواننده می‌داند که این نوع فلم‌فرسایی تنها در جهت به کارگیری تکنیکی است که از آن به عنوان **پرت شدن از موضوع** نام برده می‌شود. ولی تکنیک پرت شدن از موضوع در رمان مدرن چیز دیگری است. در رمان مدرن نکات برجسته و **مهم با فاصله‌های** دور و نزدیک از دلِ حوادث رمان سر بلند می‌کنند و با موارد مشابه خود دست به تکوین یک مدار می‌زنند. و آن چیزی که تکرار می‌شود، الگو است. حالت ایستای الگو، هم‌زمانی را به‌وجود می‌آورد:

سلمانعلیشاه... سلمانعلیشاه... کاریت کنم که مرغان هوا به حالت گریه کنند، سلمانعلیشاه!

(صص ۱۸۷، ۱۸۹ و ۲۰۷)

ـ تو باید گورت را گم کنی و بروی از این شهر، قلیچ! باید گورت را گم کنی، نکبت!

(صص ۳۹۷، ۴۰۲ و ۴۱۲)

اما همین جمله‌های بالا چگونه می‌توانند با جمله‌های مشابه خود مداری را تشکیل دهند؟ این جمله‌ها تنها در یک بخش از رمان ظاهر می‌شوند و بعد به فراموشی سپرده می‌شوند.

مداری که در بخش‌های گوناگون رمان *اقلیم باد* تشکیل می‌شود تنها به یُمن وجود تکنیک فاصله‌گذاری صورت می‌گیرد. به این معنا که جمله‌ای تنها و غریب می‌ایستد تا موقعی که هویتش معلوم و مشخص شود. و زمانی که هویت آن مشخص شد یا به تعبیری لو رفت، دیگر اعتبار خود را از دست می‌دهد. به‌دلیل این‌که به‌تبع آن، ابهام و مهابت خود را از دست می‌دهد. گویی «ابهام» یعنی «اعتبار». و همین «ابهام» در رمانِ *«اقلیم باد»* مدام از بین می‌رود؛ آن‌هم به‌طرزی مفرط. *اقلیم باد* ظواهرِ حوادث را بیان می‌کند. وقتی شخصی لب باز می‌کند و حرف می‌زند از لایه‌ها و قشر بیرونی و عینی حرف می‌زند و حرکات عینی و فیزیکی را می‌بیند و تعریف می‌کند. حتا موقعی که راجع به خودش دارد حرف می‌زند. عبدوس در اوّل کتاب می‌گوید:

همهٔ نحسی‌ها با عرعر آن کرّه‌خر وامانده شروع شد. کره‌خری که بابام مرغ و نُه تاجوجه‌هاش را باش تاخت زده بود، کره‌خر غرشمال. هنوز آفتاب نزده بود که درِ خانه‌مان را زدند. عمه‌ت خورشید رفت پشتِ در و خبر آورد که دده‌کُلو آمده ردّ بابام برود سرِ حاج‌کلو را بتراشد. من زیرِ لحاف بودم. کرسی داشتیم. بابام نشسته بود پای سماور...

در بند بالایی، هیچ حس و واکنشی از کسی که واقعه را می‌بیند و تعریف می‌کند، دیده نمی‌شود. این‌جا، راوی مثل دوربین فیلمبرداری دور و اطراف را نشان می‌دهد. **هنوز آفتاب نزده بود که درِ خانه‌مان را زدند...** و این راوی هیچ احساسی نسبت به این قضیه نداشته است. انگار عصب‌ها از بین رفته‌اند. و او حتا می‌تواند خودش را با آن دوربین ببیند... و در نمونه‌ای دیگر از همین رمان، صفحه ۲۴ را با هم می‌خوانیم:

آن درد بی‌امان را هم من از دست بابای تو کشیدم، عموجان... جوری شده بودم که دلم نمی‌خواست روی برادرم را ببینم. چشمم که به‌اش می‌افتاد، از ترس مو بر اندامم سیخ می‌شد، رنگم می‌پرید، دست و پایم رعشه می‌گرفت و زبانم بند می‌آمد...

و نمونه‌های دیگر.

امّا همان‌طور که می‌دانیم چیزی که بیش از سایر عناصر، رمان مدرن را از رمان سنتی جدا می‌کند، زبان و زمان درونی یا حسی آدم‌های قصه‌های مدرن است. ولی همان‌طوری که می‌بینیم این زبان و زمان مکانیکی است که در بین آدم‌های قصه تقسیم می‌شود و آن‌ها شروع می‌کنند به وصله پینه با جفت و بستِ حوادثِ رمان که از این لحاظ ردّ پای خود نویسنده هم دیده می‌شود. و به همین دلیل تداعی‌های موجودِ در رمان هم تداعی‌هایی است که تنها در فرم سطحی رمان اتفاق می‌افتد بی‌آن‌که در بافت درونی با الگوهای مشابه خود دست به ایجاد مداری بزنند که می‌تواند از این طریق عمقی ایجاد کند، برای رمان. ولی چنین نمی‌شود. آدم‌ها حرف می‌زنند و خاطراتشان را بازگو می‌کنند. در دلِ این خاطرات، هم خود و هم آدم‌های دیگر رشد می‌کنند و بزرگ می‌شوند، آن‌هم در طول زمان. استاد آبا پدرِ عبدوس، خورشید، بادگار و شوهر آدینه سادات، در ابتدای رمان می‌میرد. عبدوس و خورشید هستند و بادگار هنوز به‌دنیا نیامده: **مادرم که عموت را حامله بود...** (ص ۹). ... **من شش‌ماهه یتیم می‌شوم؛ شش‌ماهه تو شکم مادرم...** (ص ۲۴). راوی می‌گوید: عمو بادگار لنگ بود و اندکی کج و خمیده به جلو راه می‌رفت و چهره‌ای مثل چهرهٔ موش خاکی داشت؛ هم‌چنان کوچک و تیز با چشمان ریز و روشن. ما این توصیف را در صفحه‌های ۲۸ و ۲۹ می‌خوانیم، یعنی در اوایل رمان. در این‌جا، با این نمونهٔ کوچک می‌بینیم که راوی و حتا شخصی که راجع به خودش حرف می‌زند گویی نشسته‌اند و دارند همه چیز را از اوّل تعریف می‌کنند. حتا موقعی که شخصیتی جدید وارد جریان قصه می‌شود بیشترِ این ورود و خروج در طول زمان اتفاق می‌افتد و صفحه‌های زیادی را به‌خود اختصاص می‌دهد. یعنی به‌جای آن‌که زمان حوادث در ذهن راوی حل شود، در واقع این ذهن راوی است که در زمان حل می‌شود. برای همین است که حساسیت نویسنده روی اعداد و ارقام (سن و سالِ) شخصیت‌های رمان بیشتر می‌شود... و شگرد جداسازی آدم‌ها تنها به گفتن **باباجان، عمه‌جان، ننه‌جان، عموجان** محدود می‌گردد...

در میان توصیف‌ها و روایت‌ها که گهگاه مورد اولی بر مورد دوّمی می‌چربد، صحنه‌هایی به‌چشم می‌خورد که بیشتر جنبهٔ ناتورالیستیک دارند و این صحنه‌های ناتورالیستیک در بعضی از جاهای رمان به‌اوج می‌رسند و حالت پورنوگرافیک به‌خود می‌گیرند. ولی ریشه این ناتورالیسم و پورنوگرافیسم کجا می‌تواند باشد؟ آبا رمان زمینهٔ این حالات و وضعیت‌ها را آماده کرده است؟... در این رابطهٔ رجوع کنید به ماجراهای «علیشاه» و صحنه‌هایی نظیر شیوع مرض سفلیس و آن مرد سوزاکی که روی آن پله‌ها نشسته، و انگار می‌گوید که مرا از درون رمان «صد سال تنهایی»ی مارکز آورده و نشانده‌اند روی پله‌ها، پاکشته شدن «سیمونف» به‌دست قلیچ که نمی‌داند برای چه او را کشته است، حال آن‌که «راسکلنیکف» داستایوسکی می‌داند برای چه آن پیرزن رباخوار را کشته است، با صحنهٔ فجیع شقه کردن سرباز روسی، و شروع جنگ جهانی دوم (۱۳۲۰) و...

سال ۱۳۲۰ زمانِ مبنا است برای رمانِ *اقلیم باد*. زمانِ حوادث و سن و سال اشخاص قصه را که در لابلای حرف‌هایشان به‌صورت تأکید آمده است؛ کافی است با همین سال، مبنا یا پایگاه زمانی تعیین نمود. گذشته از این «سامون» کودکی است که به‌تقریب به‌هنگام شروع جنگ به‌دنیا می‌آید: **وقتی بمب انداختند تو یک سالت بود.** (ص ۳۹۶).

«سامون»، انگار کودکی است که از دل رمان کلاسیک زاده می‌شود و فرزند یک دنیای جدید است. این تولد را باید به فال نیک گرفت.

بعدها، شاید سالیان بعد که از دور به خود می‌نگرد، حس می‌کند که باید چشم‌هایش به نقطه‌ای خیره مانده بوده باشد در آن لحظات، و می‌باید اسیر وهم و خیال واخشکیده بوده باشد بر سرِ آن پاره‌سنگی که هرآن می‌توانست آتشماری از بیخ آن بیرون بجهد، و اینکه می‌باید خود مجسمه‌ای بوده باشد خاموش در تلاطم بیابانی از توفانِ درون؛ که او نفرین یادهای خود را دارد!

(ص ۵۱۰)

ولی چرا این حس را «سامون» با زبان خودش نمی‌گوید؟ چرا راوی اجازه نمی‌دهد تا سامون از درون خود بگوید؟ چرا مانع می‌شود؟ دلیل این کار چیست؟ آیا این حذفِ درون نیست؟ آیا این حذف زندگی مستقل شخصیت نیست؟ زبان درونی، زمان درونی، زبان و زمان درونیِ بیگانه شده. تنها از این طریق می‌توان از درون به زندگی نزدیک شد. **اگر به زندگی نزدیک می‌شوی، از درون زندگی نزدیک شو نه از بیرون، چون برونهٔ زندگی، فقط نشانه‌ها را ارائه می‌دهد و نه بافت پیچیدهٔ درون را...**[۴]

خانواده‌ها، در رمان *اقلیم باد* کم و بیش سه‌تا سه‌تا جدا می‌شوند و مثلثی هستند. استاد آبا و زُنش، آدینه سادات، صاحب سه فرزند هستند، عبدوس، خورشید و بادگار. آدینه سادات دو خواهر داشته و سه برادر، «سیدها سه برادرند و سه خواهر» (ص ۳۵)، برادرها: سیدطالب، سیدغلام و میرزابلال و خواهرها: خاله خانمجان، آدینه‌سادات و آفاق. عبدوس و خیری صاحب سه فرزند می‌شوند: رضی، نبی و اسد. عبدوس و عذرا صاحب سه فرزند هستند: سامون، نوران و سلیم... در سراسر رمان، عبدوس سه‌بار ازدواج می‌کند و دوبار اشک می‌ریزد: یکی به هنگام جدا شدن از رضی و نبی (بچه‌های خیری) ص ۴۳۸ و دیگری در ماجرای سامون (بچهٔ عذرا) ص ۵۵۲.

□

در آخر می‌توان گفت هنوز که هنوز است آن نویسنده‌ای که سال‌ها پیش رمان خود را برداشت و برای انتشار آن به هندوستان رفت، پیشاپیش این قبیل رمان‌ها حرکت می‌کند. حقیقت این است. حقیقت این است که سال‌هاست عده‌ای دارند حقیقت را می‌گویند... امّا...■

زمستان ۷۲ ـ تهران

---

۱ ـ «ما نیز مردمی هستیم»، (گفتگو با محمود دولت‌آبادی). نشر پارسی. چاپ اوّل ۱۳۶۸. ص ۳۷۰.

۲ ـ همان کتاب. ص ۲۷۹.

۳ ـ همان کتاب. ص ۲۱۷.

۴ ـ همان کتاب. ص ۲۱۹.

حسن شکاری

پیرامون آثار محمود دولت‌آبادی

عرصهٔ رمان، عرصهٔ تجلی درک و دریافت و شناخت نویسنده از کل جریان هستی و جامعهٔ بشری‌ست و یا دست‌کم عرصهٔ سعی و تلاش نویسنده برای درک جهان و زندگی و انسان و شاید عرصه‌ای برای مکاشفهٔ زندگی و کشف دوبارهٔ انسان و رابطهٔ این انسان و این زندگی‌ست.

همه چیز در شکل‌گیری هر اثر نویسنده، متأثر از عینیت است. این‌که این اثر در چه دورانی از زندگی یک نویسنده خلق می‌شود! و *اقلیم باد* در چه عصری خلق می‌شود؟ عصر از هم پاشیدگی و از هم‌گسیختگی، عصری که ساختار زندگی بشری در کلیتش، در آستانهٔ بحران هولناک از هم‌پاشیدگی قرار گرفته است، و شاید تجدید حیات! ولی این سرعت از هم پاشیدگی؟!... به‌هرحال، درک این روند به شکل آغازینش شاید جرقه‌های اندیشهٔ خلق *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* باشد و جرقه‌های اندیشهٔ تلاشی و از هم‌پاشیدگی و تجدید حیات. بی‌تردید نمی‌توان قضاوت جامعی از این اثر نیمه‌تمام به‌دست داد ولی دربارهٔ اولین کتاب این رمان (اقلیم باد) می‌توان گفت که ذهنیت خلاق یک نویسنده در جریان آفرینشی گسترده با یکی از پیچیده‌ترین اشکال رمان‌نویسی امروز جهان درگیر شده است که تمرکز، توانایی و قدرت ذهنی و تجربهٔ بسیار همین نویسنده می‌باید رمان را از کارزار تلاشی محض به وحدت موضوعی برساند. البته نظریهٔ پراکندگی موضوع در این کتاب، نظریهٔ کسانی است که فقط روند تلاشی را در این اثر درک کرده‌اند. به اعتقاد من هر رمانی را باید آن‌طور خواند و فهمید که خلق می‌شود، حداقل منتقد باید به این نظریه برسد. این‌که رمان مورد بحثش اثر کدام نویسنده است و این نویسنده چه تفکر و نگاهی به رمان‌نویسی دارد، پیشینه‌اش چیست و انگیزه‌های آفرینش این اثرش کدامند. متأسفانه برخی از منتقدین ما عادت کرده‌اند از محدوده‌ای مشخص از درک و دریافت رمان و ادبیات داستانی فراتر نروند؟ آیا هنوز پس از گذشت حدود ده سال از انتشار کلیدر، و چاپ نهم این اثر ده جلدی، این اثر از سوی منتقدان ما درک شده است؟ گمان می‌کنم منتقدان این اثر به باور جامعه تسلیم شدند و به‌سرعت از آن عبور کردند. آیا می‌توان از عرصه‌ای چنین گسترده از تخیل هوشمندانه‌ای که جنبه‌هایی حیرت‌انگیز از توانایی ذهنی این نویسنده را در آفرینش این اثر تجسم می‌بخشد به‌سرعت عبور کرد؟!... آیا نقد ادبی ما توانست تحلیل و بررسی دقیق و عمیقی از این اثر ارائه دهد؟... ما در جامعهٔ ادبی‌مان (بخش آفرینشی این جامعه که نقد ادبی را هم شامل می‌شود) گرفتار بهم‌ریختگی و تشتّت هستیم. مشکل اندازه‌ها!... بدیهی‌ست که در جامعهٔ ادبی روسیه قرن نوزدهم، در کنار پوشکین، *لرمانتوف*، *گوگول*، *تورگنیف*، *داستایوسکی* و *تولستوی*، *بلینسکی* منتقد به‌وجود می‌آید. شاید منتقدین ما با اهمیت‌ترین کارشان این است که بازآموزی کنند. نقد ادبی پشتوانه می‌خواهد؛ دانشی فراگیر و بینشی عمیق از کل جریان اندیشگی و فرهنگ جهانی و به‌خصوص فرهنگ ملت خود؛ معرفتی تقریباً نزدیک به معرفت نویسنده؛ نویسنده‌ای که با اعتقاد به لزوم مکاشفهٔ گسترده و عمیق زندگی و بازشناسی انسان به شناخت پیچیده‌ترین و ساده‌ترین روش تفکر مردم خود نایل می‌آید و به شناخت عالی‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین عادات این مردم می‌رسد و به نجات انسان از سرگشتگی و بی‌هویتی برمی‌خیزد؛ نویسنده‌ای که نوشتن، تلاش آگاهانه‌اش برای تعریف خود و شناخت خود و دنیایش شده است و قوی‌ترین انگیزه‌اش انگیزهٔ دست‌یابی بر ناشناخته‌های زندگی و تلاشی توأم با رنج در ژرف‌کاوی زمینه‌های ناشناخته‌ای از زندگی است که شادی و اندوه آدمی در آن‌ها ریشه دارند؛ نویسنده‌ای که به‌طورکلی آفرینش ادبی را به مفهوم پرداختن به انسان و زندگی این انسان می‌داند؛ نویسنده‌ای که به زندگی سرشار از تلاش و صلح و برادری و انسان‌دوستی روزنه می‌جوید و به استقبال آینده می‌رود و هرگز با بغض و کینه‌ورزی و عناد به گذشته و حال نگاه نمی‌کند و با درک همه‌جانبهٔ انسان معاصر خود و در محدودهٔ توانایی‌های خارج از اندازه‌های مرسوم و شناخته شده، شناختی بسیار گسترده و عمیق از زندگی در این سرزمین به‌دست می‌دهد؛ نویسنده‌ای که سرشتی سرشار از خلاقیت و بالندگی دارد و صبور و بردبار می‌نویسد و در آثارش از این توانایی برخوردار است که در انسان معاصر، احساسات و تفکراتی را برانگیزد که شاید سال‌های سال یکسره کرخت و عقیم بوده‌اند؛ نویسنده‌ای که تعریفی ارزشمند و گرانمایه از انسان به‌دست می‌دهد تا انسان معاصر، خود را تبعید شده و محکوم نبیند، بیگانه نباشد، باور کند که هست و باید هم باشد و به نیرومندی، خود را به زندگی تحمیل کند؛ نویسنده‌ای که با تعلق خاطر عمیق به سرزمین و مردمش به درکی عمیق از کار خلاقهٔ ادبی رسیده است و به‌عنوان انسانی متفکر و پرسشگر، با کندوکاو در خواست بنیادی بشری و موقعیت بشری، انسان را در موقعیت‌های گوناگون به تصویر می‌کشد و با نشان دادن شوربختی او آرزومند نیک‌بختی اوست؛ نویسنده‌ای که در جهان غیر انسانی سلطه‌گر و سلطه‌پذیر ـ جهان حکومت تکنولوژی و به‌صورت ابزار درآمدن انسان، جهان قدرت و سرمایه و ناتوانی و فقر ـ جانب انسان را می‌گیرد و درصدد تبرئهٔ این انسان هم برنمی‌آید؛ نویسنده‌ای که باتجربهٔ جدی در بسیاری از عرصه‌های فکری و زندگی معنوی سرزمین خود، بر مفاهیم مأنوسی که عمیقاً با فهم و نگرش این مردم پیوند خورده است دست به کار توان‌فرسای ادبی می‌برد و آثاری می‌آفریند که به سرودی عظیم در ستایش انسان می‌مانند؛ نویسنده‌ای که تجربهٔ دردآلود و گاه بزرگ این مردم را در قالب آثارش به شکلی کاملاً هنرمندانه و خلاق و با برداشت به‌جا از تفکر و تحول دنیای معاصر، به ما وامی‌گذارد، تا با دست پر به استقبال آینده برویم؛ نویسنده‌ای که با

درک و دریافت درست و به‌جا از سرشت آزادی‌جوی فرد ایرانی، به آرمان‌خواهی ملی و عدالت‌جویی انسانی او پرداخته است و همین فرد را در مواجهه با موقعیت غیر انسانی‌اش قرار داده ولی به قضاوت او ننشسته است، دلش برای او تپیده و چشم امید به او دوخته تا این انسان خود در کشمکش و ستیز به انتخاب و تحول و تجربه برسد و سوداهای انسانی در او پا بگیرند و آرمان‌های انسانی در او سر برکشند و... بیش از این می‌توان گفت و بیش از این هم منتقد ما می‌باید به چنین معرفتی نزدیک شود و با آگاهی از این نکته که نقد ادبی، راه رفتن بر لبهٔ پرتگاه است دست در کار نقد ادبی ببرد. و به این باور هم برسد که نقد آثار چنین نویسنده‌ای سنجه‌هایی دیگر را می‌طلبند. منتقد ما در نقد آثار چنین نویسنده‌ای نمی‌تواند و نباید از تئوری رمان نو و امثالهم استفاده کند. گذشته از این نکات مگر می‌توان تئوری نقد رمان را یک تئوری بی‌نقص و کامل دانست و بر این باور بود که ذهنیت خلاق یک نویسنده نبایستی از دایرهٔ تنگ بایدها بگذرد و به قلمروهای ناشناختهٔ رمان‌نویسی وارد شود؟! آیا این‌گونه قضاوت‌ها مربوط به‌روند سر در گم آفرینش ادبی در این دهه و بالطبع ذهنیت و یافته‌های دوستان منتقد مربوط نمی‌شود؟

قدری تأمل کنیم و بیندیشیم: «به ادبیات این سرزمین که دارایی مشترک این سرزمین است و در این مقوله هیچ‌کس به دیگری لطمه نمی‌زند مگر آن که به دارایی مشترک یک سرزمین زیان برساند.» به این‌که جامعهٔ ادبی را نویسندگان و خوانندگان و منتقدین شکل می‌دهند؛ در واقع ارتباطی فعال و پویا و لازم و ملزوم که سه طرف این ارتباط بایستی به این دریافت برسند که این ارتباط، الزاماً و ضرورتاً باید (چه در روند آفرینش و چه در روند آموزش و چه در روند نقد ادبی جامعه) از اندیشهٔ تعالی انسان و تعمیق رابطهٔ این انسان با زندگی و جهانش، از طریق درک عمیق انسان و زندگی و دنیای او و شناخت عواملی که راه تخریب دنیا و زندگی این انسان را هموار می‌کنند تبعیت کنند. این یعنی شمول یک جامعهٔ ادبی از روند آفرینش و آموزش. و در موقعیت کنونی ادبیات، این روند به کجا انجامیده است؟

روند آفرینش و آموزش ادبی، جریانی‌ست پیوسته و آمیخته با کلیّت جریان فکری بشری و فرهنگ جهانی. جریانی که متأثر از چگونگی زندگی بشری‌ست و تأثیرگذار بر آن. تبلیغ انتزاع از این ترکیب در نهایت به تجزیه و تلاشی این جریان منتهی خواهد شد. پس حیات این جریان بسته به‌پیوستگی دایمی‌اش با همان کلیّت فرهنگ جهانی‌ست و چگونگی این حیات هم بسته به بستری است که به این جریان مجرا می‌دهد. و این بستر ـ عصر حاضر ـ عصری که فرهنگ بشری را به تسلیم‌پذیری سمت و سو می‌دهد و انتخاب به معنی تسلیم به ویران‌سازی تکنولوژیکی یا تسلیم به وحشت و تنهایی و یا تسلیم به یأس و انزواست، چه بر فرهنگ جهانی خواهد گذشت؟ و تأثیر این فرهنگ بر این عصر چه خواهد بود؟

می‌باید به این اعتقاد رسید که در طول تاریخ مدوّن بشری یکی از عوامل عمدهٔ آگاه کنندهٔ تفکر بشری حتا در تاریک‌ترین مقاطع از حیات اجتماعی و تاریخی، جریان اندیشگی و فرهنگ جهانی بوده است که آشکار و پنهان در تعارض با عوامل تهدیدکنندهٔ حیات بشری واقع شده و بشریت را به پایداری و پایمردی و مقاومت و حتا ستیز با این عوامل فراخوانده است. و می‌باید به این اعتقاد هم رسید که در موقعیت کنونی جهانی، عوامل تهدیدکنندهٔ حیات بشری با آگاهی کامل از کارآیی و اهمیت عوامل آگاه‌کنندهٔ جوامع بشری، با بهره‌گیری از مناسب‌ترین فرصت‌ها یا اقدام به قطع رشته‌های پیوند این عوامل فرهنگی با جوامع بشری نموده‌اند یا با تبلیغ و جار و جنجال پیرامون پدیده‌های کم‌اهمیت در حوزهٔ رشد فرهنگ جهانی، عملاً جریان‌های اندیشگی و فرهنگی ملت‌ها را به بیراهه می‌کشانند و عوامل پویا و بالنده را عقیم می‌کنند و حرکت فرهنگ مشترک جهانی را به سوی تسلیم و ایستایی و گمراهی و مسخ‌شدگی و عقیم‌ماندگی و تجزیه و تلاشی و نهایتاً انهدام جهت می‌دهند؛ «دنیایی سراسر تسلیم شده!»، «فرهنگی منهدم شده!» و... ادبیاتی که دیگر سرچشمهٔ نیک و بد زندگی را جستجو نکند و چشم به زندگی و بارورتر کردن آن نداشته باشد؛ و نویسنده‌ای بدون رؤیا و آرزو و تهی از تفکر انسانی و بالنده که تنها واسطه‌ای کوچک و حقیر میان لحظات مسخ‌شدگی ذهنیت خود با خواننده باشد؛ نویسنده‌ای که دیگر اندیشه تعالی انسان و زندگی‌اش را در سر نپرورد و اندیشهٔ ویران‌سازی این زندگی، بدیع‌ترین اندیشه‌اش شده باشد؛ نویسنده‌ای که مبلّغ تنهایی و یأس و انزوا و تسلیم و بیهودگی باشد؛ ادبیاتی که مبلّغ جنایت و دشمن‌خویی و جنگ‌طلبی و بردگی باشد و مشوّق انسان به انتحار و گریز از خود و دنیای خود؛ ادبیاتی مروج خشونت و جنون شهوانی و وحشت؛ ادبیاتی که حتا اشاره‌ای به صلح و انسان‌دوستی و برادری نداشته باشد؛ ادبیاتی که انسان را به خودخواهی، سودجویی و بی‌رحمی و انسان‌کُشی ترغیب کند؛ ادبیاتی که عصیان و تعارض انسان این عصر را به سوی سرخوردگی و سکوت و وازدگی و ویران‌سازی خود سمت دهد؛ ادبیاتی که تخیل و تفکر انسان را درگیر با پیش‌پا افتاده‌ترین مسایل خود کند و خالق قهرمان‌هایی باشد که عالی‌ترین عمل قهرمانانه‌شان روی گرداندن از زندگی و تلاش و امید باشد و روی کردن به سردرگمی و گُم شدن در پس و پناه تاریکی‌ها و خلوت‌ها و مبدّل شدن به شبحی سرگردان؛ ادبیاتی که درصدد ارائه پست‌ترین تعاریف از زندگی برآید و بکوشد از انسانی کاملاً بی‌هویت شده قهرمانی سرآمد تاریخ بسازد؛ و...»

این بخشی از تئوریِ صاحبان قدرت و سلطهٔ جهانی است برای انهدام یکی از شاخص‌های فرهنگ بشری که فقط و فقط به همّت و پایمردی و ایثار بی‌دریغ و بی‌چشم‌داشت کسانی شکل گرفته و دوام آورده است که حتا در شوم‌ترین و تاریک‌ترین مقاطع از تاریخ زندگی بشری، در اندیشهٔ تعمیق رابطهٔ انسان با زندگی و راه‌جویی این انسان به آینده بوده‌اند، همان کسانی که در این موقعیت غیر انسانی جهانی (که انسان به کم‌اهمیت‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین موضوع تبدیل شده است) با قلبی تپنده و جانی آتشین و امیدی پایدار و تلاشی خستگی‌ناپذیر می‌کوشند تا نگهبان تمامیّت خود و نژاد خود و نوع بشر باشند؛ «جان‌هایی که پیوسته در تلاش‌اند تا طاق‌های قهرمانانهٔ پل همدلی و برادری را برفراز سیلاب برآرند و پیکر خود را پایه‌های این پل کنند»؛ جان‌هایی که به حقیقت می‌اندیشند و اعتبار و شأن انسانی و درک موقعیت متعالی این انسان؛ و چه بسا در این راه تلخ‌کامی‌ها و رنج‌ها را بر خود هموار می‌سازند تا اندوه و درد و تیره‌روزیْ و ظلمت را آشکار کنند و پیام‌آور شادی و شادکامی و نیک‌بختی انسانی باشند؛ جان‌هایی که در روند تلاشی انهدام فرهنگ بشری نه سکوت می‌کنند و نه تن به این انهدام می‌دهند؛ جان‌هایی که نه دل به مصاحبه‌های رادیوهای سلطه و سرمایهٔ جهانی خوش می‌دارند و نه به ابزار و وسایل قدرت تبدیل می‌شوند تا به کار به‌زانو درآوردن ملت‌ها بیایند؛ جان‌هایی که حقیقت و هنر خویش را حتا به اورنگ پادشاهی نمی‌فروشند؛ نه سهمی از قدرت می‌طلبند و نه چشمی به لطف و مرحمت صاحبان سلطه و سرمایهٔ جهانی دارند؛ جان‌هایی که خارج از طرح و تدارک برنامه‌های صاحبان قدرت جهانی، در مرکز آن قدرت، رو در روی این قدرت بیانیهٔ اعتراض ملت خویش را علیه ستمی که به بشریت تحمیل می‌شود با صدای رسا بخوانند؛ زیرا ترجیح می‌دهند چخوف باشند تا سولژنیتسین. نقصانی اگر در سرزمین خود می‌بینند به تجربه آموخته‌اند که برای رفع این نقصان رنج بکشند، تلاش کنند، همدردی و همدلی و همزبانی کنند، اگر شاهد ستمی باشند، دلسوزانه و برادرانه از این ستم بگویند، آنچه را که به رنج بسیار به‌دست آورده‌اند و در صرف آن برای آرامش و رفاه خود محق هستند، به‌خاطر آسایش و آرامش و التیام دردهای بشریت دردمند و نهیدست صرف کنند، آسایشگاه مسلولین و مدرسه و نوانخانه و بیمارستان بسازند، در اندیشهٔ ساختن و ساختن و با صبر و حوصله، در تب و تاب ذره ذره ساختن باشند و از این‌همه تلاش هم هیچ چشم‌داشتی جز نیک‌بختی ملت خود نداشته باشند.■

■ اشاره به جمله‌هایی از کتاب سفر درونی رومن رولان.

جواد اسحاقیان

صدای سخن عشق در کلیدر

عشق بر جاذبه استوار است و جاذبه در نخستین گونهٔ خویش بر غریزه. آفرینش و نظام در جهان برپایهٔ «ازدواج» و جنسیّت‌های گوناگون بنا شده و این قانون‌مندی در مورد همهٔ موجودات از جمادات (اتم و الکترون و پروتون) گرفته تا گیاهان (بیش از همه نخل) و حیوان و انسان راست می‌آید. در قرآن آمده: «و از نشانه‌های [توانایی و یگانگی] اوست که شما را هم از جفت‌هایی بیافرید تا با ایشان بیارامید.» (۳۰/۲۱) جفت‌ها را برخی از گزارندگان «زنان» تفسیر کرده‌اند؛ زیرا گرایش موجودات به سوی جنس مخالف ریشه در سرشت و غرایز دارد و چنین است که جنس مخالف همیشه از دید خواستار آن رازآمیز و خواستنی می‌نماید و هرچه فاصلهٔ میان این دو بیشتر، مرموزتر و مطلوب‌تر:

«میان دو زن، نام مرد کلیدی است به گشایش قفلی که هر کدام بر دریچهٔ قلب خود بسته دارند. در نظر دخترینهٔ بیابانگرد، راز چیست؟ با چه نامی معنا می‌شود؟ با نام مرد. شاید پنداشته شود زندگانی پر از راز است. این درست. بی‌گمان چنین است؛ امّا دختر بالغ بیابانی همهٔ آن زندگانی را در مرد می‌جوید. چه نشانه‌ای از مرد به او نزدیکتر و هم دورتر از دسترس است؟ تا دختر و پسری به هم برسند، از هزارخم باید بگذرند.... هزار بند از پای باید بگسلی تا دستت در دست یار بگیرد... دیوار، دیوار، دیوار. دوسوی دیوار کهن، جوانان ایستاده‌اند تا به کدام کمندی از باروی پیران، باروی پدران بالا روند، پس آنگاه که نیمی از وجود تو در همین یک قدمی، پناه دیوار مانده است و ترا به او دسترس هست و نیست، این آیا راز نیست؟» [ص ۴ ـ ۷۳]

غریزهٔ جنسی هرچند محرکهٔ اولیه شمرده می‌شود، با این همه انگیزه‌های دیگری نیز به آن نیرو می‌بخشد. نخستین سائقه جاذبه‌های صوری است. مارال، شیرو را غزال خوب [ص ۶۶] و آلاجاق‌ها که یک بار در خانهٔ بندار او را دیده مانند مار وصف می‌کند. [ص ۷۷۰] اگر این اوصاف دقیق باشند، در توصیف شیرو به چشمان زیبا و خوش‌خرامی و در تعبیر آلاجاق‌ها، به افسون نگاه و حسن صوری او اشارتی هست. جاذبه‌های معنوی هرچه می‌خواهد باشد؛ با این همه شکی نیست که جاذبه‌های ظاهری نقشی برجسته دارند. این کشش‌ها حتی گاهی می‌توانند کم‌رنگی جاذبه‌های معنوی را جبران کنند؛ اما بی‌گمان جاذبه‌های معنوی و شخصیت‌ها را بزرگتر از آنچه هست می‌نمایند. به‌ویژه که نخستین نمودهایی است که به چشم بیننده می‌آیند و کشف و ارزیابی آن‌ها سهل‌تر می‌نماید. نویسنده «مارال» را چنین وصف می‌کند:

«گونه‌هایش برافروخته بودند... سینه‌هایش فربه و خوب برآمده بودند؛ چنان که دو کبوتر بی‌تاب می‌خواستند از یقه‌اش بیرون بزنند. بال‌های چارقد مارال، رویشان را پوشانده بود و سینه‌ها در هر تکان بی‌تابانه‌ای، موج می‌زدند و شلیتهٔ بلندی با هر گام... نیم‌چرخی به دور ساق‌های پوشیده در جورابش می‌زد.» [۱۱/۱]

امّا مرد را نیز در چشم زن جاذبه‌های است. «گل‌محمد» از دید «مارال» چنین توصیف شده است:

«همین چشم‌ها او را غارت کرده‌اند... نمی‌تواند به گل‌محمد نگاه کند... به‌راستی که گزنده بودند. تیز و درخشان، کمین کرده در کاسه‌های گود چشمخانه‌ها زیر ابروهای تیز در چهره‌ای کشیده. چانه‌ای نه‌چندان پهن اما سخت، سنگ خارا. بینی راست، تیغ کشیده با نوکی خمیده... چه‌بسا ریزنقش‌تراز دیگران، اما چالاک و چربدست. دستی به چوب و پایی بر راه و عصبیّتی خفته به زیر پوست کشیدهٔ صورت... جذبه‌ای که در آغاز پس می‌زند؛ چکیدهٔ سختی... مردم خراسان به مردی نشان بی‌غیرتی می‌دهند که گوشتش بر استخوان بچربد... گل‌محمد چنین نبود. استخوانش برگوشت می‌چربید.» [۷۹/۱]

برخی جاذبه‌های دیگر و خصلت‌ها مربوط به شخصیت و منش آدمی است و یکی را در چشم دیگری می‌آراید. نخستین آن‌ها بی‌پروایی است. جسارت و بی‌پروایی ماه‌درویش، شیرو را خوش می‌آید. این که درویش بی‌کس و ناشناخته‌ای و آسمان‌جُل، به خود اجازه دهد خواهر گل‌محمدها را شبانه از سوزنده به سوی قلعه‌چمن فراری دهد، البته خالی از خطر کردن نیست. بی‌گمان نیروی سترگ خواستن و جاذبهٔ عشق چنین بی‌پروایی را ممکن می‌سازد. شیرو خود بیش از ماه‌درویش از

این خصیصه برخوردار است. اگر ماه درویش از خُلق و خوی و عصبیّت برادران شیرو اندک می‌داند، شیرو خود از این ویژگی آنان نیک آگاه است و با علم بر این احوال از خانه می‌گریزد.

در قلعه‌چمن، شیدا، پسر بابقلی بندار، در یک مقطع زمانی چنین بی‌پروایی از خود بروز می‌دهد. همین که او نه‌چندان پنهان، هرازگاهی راهی خانهٔ شیرو می‌شود و پروای نام و ننگ نمی‌کند، نشان می‌دهد که از تهوّر بی‌بهره نیست. آلاجاق‌ها از بندار خواسته بود تا شیرو را به شهر روانه کند. هدف وی به‌ظاهر، رسیدگی به کارهای زیاد خانه است و به باطن، طمعی که به او دارد. ماه‌درویش، که واپسین ته‌مانده‌های غرورمایهٔ انسانی و شهامت و حمیّت و غیرت از کف داده، موضع انفعالی دارد. وقتی شیرو به یاد می‌آورد که شوی تا چه اندازه نسبت به او منفعل است، ستایشگر جسارت شیدا می‌شود:

«این چشمها سخن از نترسی سری جوان دارند. جسور و بی‌پروا. همین که نیمه‌شبان پاهای خسته را به راه خانهٔ شیرو می‌کشاند، همین که بر زبان این‌سر، چنین سخنی، چنین فرمانی می‌گذرد. همین که بی‌واهمه به خانه می‌تازد و به زنی که زن او نیست، معشوقهٔ او هم هنوز نیست، به‌جرأت حکم می‌کند: «مرو. به شهر مرو» چیزی نیست که بشود از آن برگذشت. همین قوام برخورد، همین استواری، همین دیوانگی... شیرو در برابر همین کردار خام و برهنه، خاموش و بی‌پندار نمی‌توانست بماند. نشنیده و ندیده نمی‌توانستش بگیرد. این، او را برمی‌انگیخت، این، شیرو را برانگیخته بود و دیگر نیندیشیدن به شیدا برایش دشوار بود.» (۹۴۲/۳)

معشوقه، عاشق را جسور و بی‌پروا می‌خواهد. جهن‌خان بلوچ، شیدا را در قلعه‌چمن گرفته و با خود نزد بازخان افغان برده و شیدا را به عنوان گروگان نزد خود نگه داشته؛ اما شیدا چندگاهی بعد به روستای خود بازمی‌گردد و چنان وانمود می‌کند که گویا خود گریخته است. شیرو تا مدت‌ها این دروغ را باور می‌دارد؛ امّا پس از مشاهدهٔ نمود شیدا در درستی آن تردید می‌کند و واپسین دل خوشی را در زندگی از دست وامی‌نهد:

«این جسارت دیری بود در تاروپود زندگانی شیرو رخنه کرده بود و در آن پیچیده... که این آخرین توقع بود از تنها نشان همهٔ بد و نیک منش، پسر بندار؛ آن‌گونه که جمّاز و دختر افغان را ربوده و شیرو را این کردار پسند افتاده بود. اکنون امّا شیرو بدان کردار و کنش پسر بندار نیز بدگمان شده بود؛ پندار این که شیدا را به جنم [منش] و دلیری آن دختر را تر بوده است و یقین می‌داشت که فریبی و حیله‌ای در کار کرده. پس شیدا برجسته‌تر از هر خوی و خصلت، سبکسر و جلف می‌نمود، نه بی‌پروا و جسور. این واداشتن شیرو در میانگاه شب و کوچه نیز نه از جسارت وی، که از جلافت او برآمده بود و شیرو را این، در پسند نبود.» (۱۶۹۹/۶)

درست است که زن چون خود را آزادانه در اختیار مردی نهد، باری به هر جهت با او انس می‌گیرد، با این‌همه چنین پیوندی سخت شکننده و نااستوار می‌نماید. نخستین ویژگی در عشقی که برپایهٔ رابطهٔ جنسی استوار شده، رهایی موقت هر دو از ناگواری زندگی است. نویسنده به این دقیقهٔ روان‌شناختی نیک آگاه است و رویکرد شیدا را به کامجویی به این دلیل می‌داند. و میان کامجویی و هوس‌پرستی و عشق به معنی اخص کلمه، خط و مرز می‌کشد:

«هر بوی و بوسه... هر آمیزش دم با دم، هر علت و هر تماس، بندی است تا بر کلاف زندگی و دلش پیچانده می‌شود. جوانک چنان پنداشته و باور یافته بود که جام در چشمه‌ای فرو می‌برد؛ می‌نوشد و می‌گذرد. بس لذت چشیدن. بس عافیت پسینهٔ نوش. نوشی گوارا. نوشی خوش. فرونشانیدن عطش‌دم،بی‌پندار پرداخت هیچ بهایی در پی. فارغ از گشت و گردش روزان و شبان و امکان دیگر شدن روزگار خود و دیگران.» (۱۵۳۲-۳/۶)

ویژگی دیگر این‌گونه رابطه، غلبهٔ «شور مرگ» بر حیات روانی کامجو است. در روان‌شناسی، به همهٔ نیروهای خلاّق، پیشرو، آینده‌نگر و امیدوار کننده که زندگی آدمی را سامان می‌بخشد «شور زندگی» یا اروس EROS می‌گویند. اِروس در اساطیر یونان، خدای عشق است. با مشعل خود راه می‌نماید و موانع را با تیرهای انباشته در تیردان زرین خود از راه برمی‌دارد. تولد و تناسل و بقای نوع را تضمین می‌کند و نمادی از چاره‌گری و ساماندهی است؛ هرآنچه مایهٔ زیبایی، پیوستگی و شادخواری است، یکسره از «شور زندگی» برمی‌خیزد. «اروس» همان است که به آن «لیبیدو» نیز می‌گویند. در برابر، «تاناتوس» THANATOS هیولای مرگ است؛ برادر خواب و پسر شب و هر نیرویی که انگیزه‌های زندگی را تضعیف و حیات را نابسامان کند. تاناتوس رو به گذشته دارد؛ ویرانگر و از هم گسلنده است. هر زمان که شور مرگ و جلوه‌های متفاوت آن بر حیات آدمی، غالب شود، آدمی برای حفظ تعادل روانی خود، رفتاری پیشه می‌کند که یکی از آن‌ها کام‌جویی است. واخوردگان، ناامیدان، تن‌آسایان و آنان که در ترکیب زندگی، محلی از اعراب ندارند، راه گریز را در کام‌جویی‌های بسیار زودگذر، بی‌پایان و خام و ابتدایی آن می‌یابند. بی‌گمان پیروی از انگیزهٔ غریزهٔ جنسی در حد متعادل آن نوعی «فضیلت» به‌شمار می‌آید ـ چنان‌که خواجه نصیر طوسی در «اخلاق ناصری» براین باور است ـ و افراط در آن از جملهٔ «رذیلت»هاست. شیدا در *کلیدر* مظهر تمام عیار آن است و گمان من براین است که انتخاب این نام برای چنین شخصیتی در داستان بی‌وجه نیست و به‌گونه‌ای معرف منش و پیروی او از قوهٔ «شهویه» است. توصیفی که دولت‌آبادی از روحیات او می‌کند به خوبی نشان‌دهندهٔ جبرگی نمودهای «شور مرگ» و «رذیلت» است:

«گیج و غریب چندان بود که خبر از خود نداشت. آنچه را در او می‌گذشت، حتی به صراحت نمی‌توانست دریابد. جوهر آشفتگی بر تمام عصب و پیوندهایش چیره شده بود... یگانه حسّ روشن او احساس خفگی بود. خفگی و دود. دودی غلیظ در بیابان گم روح. تیرگی، روانش را انباشته بود و هیچ نمی‌دید.» [ص ۱۵۳۲] یا:

«شیدا در میان مردم و بیگانه با ایشان بود... یعنی که نه خودی و نه غیر... می‌دید که مردم نه بیزار از او هستند تا ستایشش کنند و نه دلخوش از او هستند تا دوستش بدارند. پس نه بیزاری خود را از او به جدّ می‌گیرند و نه وانمود دوستی خود را به او، ارج می‌گذارند. این بود که پسر بندار، اگرچه نمود و نشانی شاخص داشت... اما هرچه بیشتر به خود می‌اندیشید، عمیق‌تر درمی‌یافت که عنصری لنگ و بی‌هویت است. موجودی به باطن سرگردان که در هیچیک از بافت‌های مشخص و متعارف جامعهٔ محدود و تنگ قلعه‌چمن درنمی‌گنجد. بدین باور و بی‌ریا اگر در خود دقیق می‌شد، بیگانگی خویش را در تلاقی نگاهش با نگاه هر کدام از مردم آشکارا می‌توانست ببیند.» [ص ۱۷۵۱]

جبرگی «شور مرگ» بر رفتار آدمی، ناپایداری در پیوند و تنوع‌خواهی در پی می‌آورد. کامجوی از آماج عشقی خود دل‌زده شده، به دیگری پناه می‌آورد؛ اما مطلوب نهایی خود را نمی‌یابد. شیدا در جستجوی پناهگاهی از آغوش دختر سید تلفنچی به «لالا» می‌گریزد و از کنار او به دامن «شیرو»؛ از او به «سارا» و از وی به دختر کولی دوره‌گرد. کامجوی بی‌بهره از عشق راستین و متعالی، تنها به خود می‌اندیشد و خویش را در برابر هیچ‌کس موظف نمی‌بیند و آن بزرگی نمی‌شناسد که از خود به دیگری بپردازد. نمونه‌ای از این‌گونه رفتار مبتنی بر کامجویی خودخواهانه‌ای را در برخورد میان شیدا و سارا می‌توان یافت. سارا، این افغان‌زادهٔ خوبروی گریزپا و جسور، شیدا را از بند بازخان افغان رهانیده به قلعه‌چمن آورده. او در خانهٔ بندار زندگی می‌کند. با این همه شیدا حتی یک بار نیز به او نیندیشیده و از تمنّا و بزرگ‌منشی او سخت غافل افتاده. دولت‌آبادی با توانایی تمام نشان می‌دهد که چنین کامجوی بی‌مصرفی، در برابر پرسش‌های سارا، پاسخی ندارد:

«... با این‌همه سارا می‌توانست برجستگی استخوان ابروها و گونه‌ها، هم‌چنین نوک سبیلهای نرم و نو رنگ یافتهٔ شیدا را بنگرد. تو گویی یک بار دیگر... می‌رفت تا جوان را بسنجد؛ مگر بتواند اصل و جوهر او را دریابد؛ چیزی اما درنمی‌یافت به جز خموشی و سنگینی مردی گرفتار که چشم و نگاهی بس پیچیده و پریشان و

همه گریزان داشت. آنچه که دختر افغان در شیدا نشان نگرفته بود پیش از این، که آنچه او از شیدا در خود به یاد گذشته بود، خرمنی افروخته به آتش بود، نه تخته‌سنگی واکنده شده از بر تنهٔ کوه.» (۱۵۲۶/۶)

با این توضیح به ویژگی دیگر عشق استوار برپایهٔ کامخواهی پی می‌بریم و آن خوی حسابگری است و در پهنهٔ قدسی عشق چه جای آن؟ جسارت نخستین ماه‌درویش در بردن شیرو از سوزن‌ده چندان ارزشی هم ندارد. او درویش است و یک‌لاقبا و نه به جایی و خانواده‌ای وابسته و نه چیزی برای از دست دادن دارد. با آن زمینهٔ اندیشگی و عرفان سطحی و مبتذلش خیلی زود می‌تواند تحقیر خود را به وسیلهٔ محمدبیگ در پیش روی اهالی قلعه‌چمن تاب آورد. بی‌پروایی شیدا در رفت و آمد به خانهٔ ماه‌درویش نیز، خطرکردن نیست؛ زیرا وی پسر ارباب بابقلی بندار است و زن و شوی هر دو در خانهٔ بندار به نوکری مشغولند. پس تصاحب شیرو و تحقیر ماه‌درویش از گونهٔ برخورد میان ارباب و نوکر است. شیدا در برقراری پیوندهای کام‌جویانهٔ خود با شیرو، لالا، دختر کولی و یا سارا چیزی از دست نمی‌دهد. پس خطر نکرده است که بدان ببالد. خاستگاه رفتار او برپایهٔ سودخواهی و بهره‌جویی استوار است و این، همان است که آدمی و ستور در آن سازگاری دارند. پس چه جای ارزشگذاری است؟

اما در چنین رفتارهای جنبی، انگیزه‌های دیگر نیز می‌توان جست. آنکه پیوسته در حال کام‌جویی است توانایی ابراز شخصیت در دیگر پهنه‌های آرمانی‌تر در خود نمی‌بیند؛ ناگزیر بدان‌جا آهنگ می‌کند که توانش را در خود سراغ دارد و چون سرافراز و کامیاب می‌شود، به خودنمایی می‌پردازد؛ خودش در چشم خویش جلوه می‌کند و «بر احساس حقارت» INFERIORITY FEELING خویش غلبه می‌کند. او در کامیابی جنسی خود، احساس هستی و بودن می‌کند؛ از توان خویش آگاهی می‌یابد و این‌همه بر او خوش می‌افتد.

اکنون که چنین است پس ارزشگذاری در پهنه‌ای دیگر باید کرد که عشق را حرمتی است و بر هر کس نام عاشق نتوان نهاد:

«مه‌یار، کوچکترین و پردردسرترین برادر بلقیس، او را دل نگران می‌کرد... بیش از پنج سال می‌گذشت که مه‌یار خواهان صوقی، خواهرزادهٔ حاج‌حسین بود؛ اما حاج‌حسین چارگوشلی روی بدخواهی میشکالیها، جفت‌پا در یک کفش کرده بود که دختر به شماها نمی‌دهم. مه‌یار تا امروز بسیار بسیار قاصد و پیغام راهی چارگوشلی کرده بود؛ اما جواب حاج‌حسین همان جواب اول بود... این حرف حاج‌حسین بود. اما حرف مه‌یار هم دو نمی‌شد. فکر و ذکرش این آخری‌ها، صوقی بود. پند هم به گوش نمی‌گرفت. هر کس هرچه می‌گفت، بگوید؛ مه‌یار خاموش و بی‌جواب می‌ماند؛ یا اینکه سربالا می‌انداخت و بی‌آنکه در چشم طرف گفتگو نگاه کند حرف او را زمین می‌زد و می‌گذشت.» (۱۱۷/۱)

مه‌یار به‌راستی نمادی از «اروس» یا «شور زندگی»است. او نیز در پی کامرانی است؛ اما به گونهٔ نیک آن. زندگی را به کام می‌خواهد و برای دست‌یابی به آن خطر می‌کند و چه جان‌مایه‌ای برای زیستن بهتر از عشق؟

«خوشی به این که بر قالیچه‌ای ریزبافت و قواره کنار به کنار همدمی و هنربانی در سایهٔ بیدی بر لب جوی باغستانی بنشیند؛ شراب خانگی بنوشد؛ خوش بگوید و خوش بشنود؛ به حکایات و روایات شیرین گوش بسپارد و دل به نوای شورانگیز چگور بدهد. میهمانخواه و میهمان‌دوست... خوش زبان در گفتار و چیره‌دست به کردار ؟ مرد بزم و مرد رزم. برخوردار از ظرافت و هم خشونت. دست و دلباز در همه کار، مگر کار. هرگز تن به این نمی‌داد که دمی هم اگر شده مثل گل‌محمد دستکاله به دست گیرد و روی زمین به درو بنشیند. چوبش هم اگر می‌زدی مه‌یار دست به چنین کاری نمی‌زد... سال اگر تنگ بود، مه‌یار «راه بگیری» را بشتر می‌پسندید تا چون کنه به زمین چسبیدن را... بیزار از گردن کج و دلِ شکسته؛ به خود بالنده و شیفتهٔ خود در هر فراز و نشیب و در هر پیچ و خم، این طمع و خوی را همچنان برای خود به حرمت حفظ کرده بود.» (۱۵۵/۱)

و با چنین منشی است که برای فراچنگ آوردن صوقی به خود دلیری می‌دهد. اگر در عشق‌ورزی‌های مبتنی بر غریزه، آدمی دست و پای به فرمان غریزه می‌نهد، در عشق‌ورزی راستین، شیفته‌سار و گوش به فرمان قلب دارد و راه بر عقل حسابگر یکسره می‌بندد. گمان از پهنهٔ اندیشه می‌زداید و دست و زبان و دل، همه یک می‌کند و خامهٔ توانای نویسنده چه نیک آشکار می‌کند این دقیقه‌های عشق را!

اینک صوقی در بازداشت نادعلی پدر کشته است. خون پدر و وهنی که بر او رفته، او را آسیمه‌سر کرده. آنچه بیش از همه برای او ناشناخته است، هویّت مهاجمان و به‌ویژه کشندهٔ پدر است که گل‌محمدها جسدش را به در برده‌اند و چون صوقی، گواه فاجعه بوده او را به زیر شکنجه می‌گیرد:

ـ نمی‌توانم. نه، نمی‌توانم از او نام ببرم. زبانم می‌لنگد. نمی‌توانم...

با این همه صوقی چیزی آشکار نمی‌کند. بلقیس و خان‌عمو نمی‌توانند از تحسین و ستایش این جگرآور خودداری ورزند:

ـ تا حالا که نه. این جور که پیداست، دختره هنوز سخت‌سری می‌کند. اسمی هنوز از مه‌یار نبرده...

رفتار شیرو، کنشی نمادین است. اگر عشق راستین از «شور زندگی» است، چرا نباید سر بر خط فرمانش نهاد؟ اگر عشق به سرکشی مرا نمی‌خواند، چرا نباید تسلیم بود؟ گویی عشق را در انسان به ودیعت نهاده‌اند تا بر بوتهٔ آزمایشش محک زنند: آیا عاشق خطر می‌کند یا گوشهٔ عافیت می‌جوید؟ آیا به آستان عقل حسابگر گردن می‌گذارد و یا تمام هستی خود در کار عشق می‌کند؟ آیا از سنت‌ها و آداب اجتماعی پیروی می‌کند یا با درهم شکستن آن بتان دروغین، خود به آفرینش خدایی دیگر از سنن مبتنی بر «شور زندگی» دست می‌یازد؟ شیرو در گریز خود از خانه، نهادهای طایفه‌ای و بهتر بگوییم «بت‌های طایفه‌ای» را به ریشخند می‌گیرد. گم‌باد آن بت‌های طایفه‌ای که تراویدهٔ محافظه‌کاری و ملاحظه‌نگری است و عشق را و هر چیز را در قالب‌ها و اشکال رسمی می‌خواهد! مارال و شیرو، صوقی و مه‌یار، گل‌محمد و ستّار با هر کنش خود بتی می‌شکنند و بتی والاتر می‌تراشند. اگر عشق مبتنی بر کامجویی صرف، تنها اکنون را می‌بیند و به آن دل خوش می‌دارد، عشق والا به عنوان نمودی از «شور زندگی» به آینده دیده دارد؛ حتی اگر کوه‌های از دشواری بر راه باشد. دولت‌آبادی این اندیشهٔ والای شیرو را چنین گزارش می‌دهد:

«پندار این که پهنای واقعی زندگانی امثال او در هر کجای و به هر روی، همرنگ و همگونه است، برایش دلشکن بود. این را به خود نمی‌پذیرفت که فردا همچو فرداهای دیگر خواهد بود. برای او، در پندارش، به یقین فردا، رنگین‌تر بود. او با همهٔ جوانی چندان خامه و بی‌مایه نبود که آسوده‌ترین روزها را برای خود طرح افکند. سختی روزگار و در به‌دری را هزاربار مرور کرده بود. خود را برای روزهای شکننده و شاق آماده داشته بود؛ اما این همه را به بهای ماه‌درویش به هیچ گرفته بود. «فدای روی و موی تو! درد و بلا به هیچ!» (۱۴۶/۱)

امّا این همه نه پایان کار عشق، که عشق را مرزی نیست. آنچه آمد تنها میانهٔ راه عشق است و تا پایان، راهی نه کوتاه. گل‌محمد و مارال تنها کسانی در این قصه‌اند که تا بلندای عشق برمی‌روند و عشق را چنان که شایستهٔ آدمی است پاس می‌دارند.

دیدار پنهانی مارال از پشت نیزار تاریک، بی‌گمان برای گل‌محمد آغاز عشق بوده است؛ با این همه درست نیست بپنداریم این مهر با ازدواج آن دو با هم و کشیده شدن گل‌محمد به عیاری و حرکت‌های انقلابی کاهش می‌یابد و کمرنگ می‌شود. باش تا صبح دولت عشق بدمد! عشق، نیروهای پراکندهٔ یاران را انباشته، به آن سامان می‌دهد. عشق در گونهٔ والای خود باید بر میزان پویایی و کردار و اندیشهٔ آدمی بیفزاید و به او کمک کند تا از همهٔ توانایی‌ها و گنجایش‌های هستی خود

بهره جوید.

روان‌کاوان این معنی را به گونه‌ای علمی‌تر بیان می‌دارند. آنان می‌گویند در مهرورزی، آدمی «من برتر» Super Ego خود را به دیگری منتقل می‌کند؛ یعنی بخشی از انرژی حیاتی Libido را متوجه به دیگری و بخش دیگر را به خود یا «من» Ego معطوف می‌سازد. اینک فاصلهٔ میان «من» و «من برتر» از میان برخاسته، به یگانگی می‌رسند و در این روند، عاشق و معشوق به یک هستی مشترک تبدیل می‌شوند. هر یک به دیگری تشبه می‌جوید و مکانیسم روانی «همانندسازی» Idenditification تحقق می‌یابد. اکنون معشوق همه آن می‌کند که عاشق می‌طلبد و عاشق، آن می‌اندیشد که معشوق دوست‌تر می‌دارد. مارال نمونهٔ راستین این «همانندسازی» است. آنکس که جاذبه‌های بیشتر و برجسته‌تری دارد، دیگری را همانند خود می‌کند.

بیداد بزمرگی و ستم گرسنگی بیش از اندازهٔ خانواده، گل‌محمد را وامی‌دارد که به هیزم‌کشی روی آورد. کاری نه‌چندان درخورد بلندنظران، اما به هر روی شرافتمندانه‌تر از راهزنی، تا زمستان سخت فقر بگذرد و گوسفندان، از یغمای بزمرگی جان به‌در برند:

«می‌خواهم از امروز پا به پای تو کار کنم. می‌خواهم هیزم جمع کنم. بیکار و سربار نمی‌توانم بمانم. میان چادرها تاب نمی‌آورم... خودم به عذابم. از سفره‌ای که نان ندارد می‌خورم. نمی‌توانم. دستم دیگر به آن دراز نمی‌شود. کاری باید بکنم. کاری که بهره‌ای داشته باشد... (ص ۴۴۹)

اما عشق را سر باز ایستادن نیست. عشق می‌رود تا مارال را بر پله‌ای بالاتر نهد. او دوری شوی و معشوق را برنمی‌تابد. تنهایی و رسیدگی به کارهای یکنواخت و پیش‌پا افتادهٔ خانه را روا نمی‌دارد. می‌خواهد یراق بسته در کنار شوی و تفنگ‌چیان او، عشق را پاس دارد و حرمت نهد:

«لابد گمان می‌کنی که عقلم گرد شده. نه گل‌محمد! نه! از تو می‌خواهم که بگذاری من از این چاردیواری پا بیرون بگذارم. آب مانده، گنداب می‌شود. همان روز که اسبم را به زیر ران کشیدی، از همان روز من را واگذاشتی و تاختی... چرا این جور؟ اگر ترا خواسته‌ام گناه کرده‌ام؟ اگر ترا می‌خواهم باید خودم را دور بیندازم؟ اگر ترا سرفراز می‌خواهم، باید خودم را به گور کنم؟ من چه شده‌ام گل‌محمد؟... باید بخورم و بخوابم و روز به روز باد کنم؟ بی‌بی شده‌ام؟ چی شده‌ام که این‌قدر از خودم بیزارم؟... هم از این دم همراه تو می‌آیم. کمتر از یک تفنگچی نیستم من. یراق می‌بندم و سوار می‌شوم. گرگ بیابان را صدبار از سگ خانه بیشتر می‌پسندم. صدبار!» (۹/۷ ـ ۱۹۹۸)

در مهرورزی گل‌محمد و مارال ویژگی برجسته‌ای هست که در کمتر رمانی می‌توان سراغ گرفت. در زندگی‌ها و زندگی‌نامه‌های عادی، پیوند عاطفی میان مهرورزان از عشق می‌آغازد و به گونه‌ای زناشویی قراردادی، معمولی‌تر و نه‌چندان باشکوه پایان می‌یابد. عنصر حیاتی عشق، جای خود را به ضروریات و مقتضیات چیره بر ابعاد زندگی مشترک می‌سپارد. عشق رنگ می‌بازد و مصالحه، ملاحظه‌کاری، زندگی باری به‌هر جهت، توجه به اولویت‌ها و فرعی و اصلی کردن امور دخیل در زندگی جای آن را پر می‌کند. عاشق و معشوق نخستین، پس از اندک زمانی، به زن و شوی و پدر و مادر و سرپرست و جز آن تبدیل می‌گردند. بسیار به‌ندرت روی می‌دهد که در زندگی زناشویی، عنصر عشق هم‌چنان برجستگی خود را حفظ کند و چون چنین می‌شود همه چیز خالی از شکوه و تهی می‌شود. دیگر زن، هم‌چنان معشوق نیست، اقتدار جای عاطفه را اشغال می‌کند و حسابگری سایهٔ شوم می‌گسترد. مارال پیوسته می‌کوشد از شی‌وارگی خود پیشگیری کند و برای گل‌محمد معشوق هم باقی بماند، هرچند به پندار من نویسنده در این زمینه کوتاهی‌هایی دارد.

اینک به مهمی دیگر بپردازیم. عاشق و معشوق تا دوتنند، می‌کوشند. در «اکنون» می‌زیند و «فردا» بیشتر پندار است. فرزند هنوز نیامده و هم‌چنان در زهدان، پیوند میان جفت‌ها را دیگرگونه می‌کند. از این پس پیوند میان اکنون و آینده استوارتر می‌شود و رابطهٔ میان زن و مرد ناگسستنی‌تر. اگر گذشته و اکنون، ناخوشایند می‌نمایند، آینده امیدبخش‌تر و روشن‌تر جلوه می‌کند. جنین و فرزند دیگری را به ذهن فرا می‌خواند؛ یادها نو می‌شود:

«تخمهٔ گل‌محمد در زهدان مارال رسیده بود. می‌جنبید و لگد می‌کوفت... این، پاره‌ای از تن گل‌محمد بود که دم به دم در او می‌جنبید. درد گل‌محمد بود. درد اما تلخ نبود. دردی که مارال دل آکنده و پریشان می‌داشت، یاد و پندار گل‌محمد بود... غم گل‌محمد و غم مارال، تنها نبود... گرچه عزیزترین‌ها، فرزند زهدان مارال، او را به گل‌محمد نزدیکتر خواهد کرد.» [ص ۸ـ۱۰۳۷]

متأسفانه نویسنده چنان که باید، به این مهم نپرداخته و جز به اشارانی گذرا از آن سخن نگفته. دریغا که ترسیم سیماهای فرعی از نوع «قدیر» و «عباس‌جان» در چشم نویسنده بیش از چنین مهمی ارج می‌داشته. توصیف صحنهٔ بازی گل‌محمد با پسرش ص [۱۲۰۳] هرگز نمی‌تواند جانشین تأملات فلسفی او گردد. کوتاهی‌هایی که ضرورت بازنویسی آخرین جلوه‌های رمان (نهم و دهم) را ایجاب می‌کند.

اینک همهٔ عوامل ارتجاع از نیروهای دولتی گرفته تا جهن‌خان و زمین‌داران بزرگ برای ریختن خون گل‌محمدها سامان یافته‌اند. مارال نمی‌تواند تاب آورد. دوست می‌دارد در کنار گل‌محمد بماند و خطر کند:

«مارال بر پاگرد در بالاخانه نمودار شد. دست پسرش بر دست، کمربسته و دو قطار فشنگ حمایل و برنوی به شانه... گل‌محمد بی‌اختیار یکه خورد و خیره در هیأت همسر خود ماند. مارال، دیگر شده بود. او نه آن بانوی تُرد و غمزدهٔ پیشین، که زنی دلاور بود. در نگاهش نیز آن حس و حال زنان نبود؛ بل می‌نمدو که سنگ در کاسهٔ چشمها به فلاخن نهاده است. گل‌محمد گنگ شده بود و بانوی خود را چون فرودآواری بر دوش خود احساس می‌کرد. پس توانست مشتهایش را در خشم گره کند؛ روی بگرداند و در گلو بنالد:

ـ می‌خواهی که با ریختن خون خود قلبم را در پیش چشمهایم پاره‌پاره کنی؟

ـ تو خوش نداری که قلبت را در پیش چشمهایت پاره‌پاره کنند، اما می‌خواهی که من بمانم و ببینم که قلبم در پیش چشمهایم دارد پاره‌پاره می‌شود؟ این چه شیوه‌ای از انصاف است؟ [۸ـ ۲۷۳۷]

اوج بالندگی و بر رفتن عشق! رزم و مرگ عاشقان در کنار هم. افسوس که نویسنده به جای آفرینش حماسه، تراژدی می‌آفریند؛ به عوض آزاد گذاشتن گل‌محمد و ستّار و مارال، در رفتار و کردار و اندیشه، به‌خاطر علاقهٔ بیش از حدش به آنان و کوتاهی جدی در پرداخت شخصیت‌های اصلی رمان، کنشی مکانیکی، خیالی و انتزاعی بر آنان تحمیل می‌کند. کوتاهی‌ای که بر نویسنده نمی‌توان بخشود. با چنین عشقی والا در صحنهٔ پایانی نبرد چه جای زیور است؟ در چهارمین جلد رمان، وصفی از خواب در کنار مارال آمده که دوست می‌داشتم در واپسین صفحات این رزمنامه به‌گونه‌ای دیگر به تکرار می‌آمد:

«خستگی، تازه داشت از مغز استخوان‌هایش آرام آرام بالا می‌آمد... خوابی سنگین در پیش بود. خواب در بستری نرم و گرم... کنار مارال... جدا خواهد شد. جدا از نغمهٔ جدال‌های درون و برون... بستر و خواب بی‌خیال. هنگامی که تو برهنه در بستر خود خفته‌ای، با عصمت کودکان درآمیخته‌ای. خواب، نیایش خاموش است. چرا که در این دم تو همانی که خدا را پسند می‌افتد. تسلیم! تسلیم! معصوم و بی‌دفاع! خدای کهن همین را می‌خواهد. برهنه، بی‌سلاح، بی‌دفاع، بی‌هیچ کنشی. بدین هنگام خدا ترا دوست می‌دارد. چرا که به هست، نیستی. خاموشی تو، امان و یقین. بر پهنهٔ وجود، دوخدای نگنجد.» (۱۰۴۳/۴)

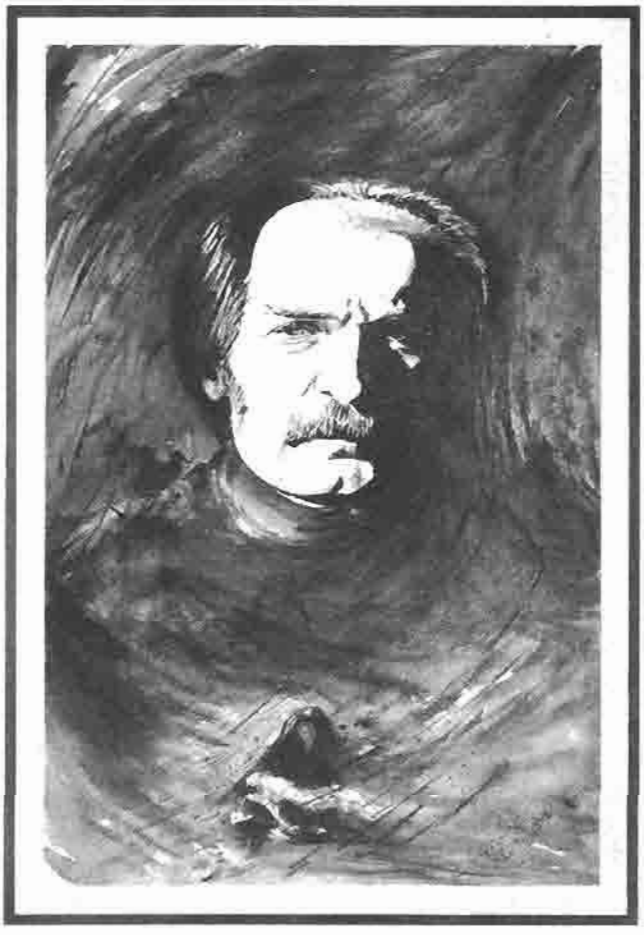
این، زیباترین وصفی تواند بود که از خواب دو دلداده، به بیان آید. دوست می‌داشتم چنین وصفی نیز در پایان این حماسه ـ که متأسفانه به فاجعه می‌انجامد ـ داده می‌آمد. تا چنان دروغین و فاجعه‌آمیز مباد! چنین حماسه‌آفرین می‌باد!■

منتشر می‌شود

هشت نقش

از هشت نویسنده و شاعر

نقاشیهای آبرنگ حسن شکاری



چهره‌ها

۱ـ محمود دولت‌آبادی

۲ـ احمد شاملو

۳ـ لئوتولستوی

۴ـ آنتون چخوف

۵ـ ژان‌پل سارتر

۶ـ ویلیام فاکنر

۷ـ گابریل گارسیامارکز

۸ـ فدریکو گارسیا لورکا

PORTRAITS

1- *Mahmud Dowlatabadi*

2- *Ahmad shamlw*

3- *Leo Tolstoy*

4- *Anton Chekhow*

5- *Jean- paul Sartre*

6- *William Faulkner*

7- *G. Garcia Marques*

8- *F. Garcia Lorca*

EIGHT PORTRAITS

OF EIGHT NOVELISTS AND POETS

WATER COLOUR

HASAN SHEKARI

رضا براهنی

کلیدر و زبان رمان

۱ـ در میان آثار فراوان محمود دولت‌آبادی، در حوزهٔ رمان، آثار خوب و بد و متوسط فراوان دیده می‌شود. بررسی همهٔ این آثار احتیاج به صرف وقت فراوان دارد که ما آن را در اختیار نداریم؛ و آن‌هایی‌که وقت داشته‌اند به بررسی این آثار پرداخته‌اند، و در آینده نیز کسانی پیدا خواهند شد که آن وقت فراوان را داشته باشند. ما از وقتِ عمر خود، مدت بسیار کوتاهی را صرف بررسی فقط یک مقوله از مقولات مختلف کار دولت‌آبادی می‌کنیم، و اعتقاد داریم که بررسی این نکته برای ادبیات معاصر ما حیاتی است ـ گرچه ممکن است برای رمان خود دولت‌آبادی، دیگر حیاتی نباشد. آن نکته، قضیهٔ زبان رمان *کلیدر* است، هم در ارتباط با زبان به‌طورکلی‌هم در ارتباط با زبان رمان به طور کلی؛ و هم در ارتباط با زبان نوشته‌های قبلی و بعدی دولت‌آبادی. بعضی‌ها *کلیدر* را رمان بزرگ و سترگی دانسته‌اند؛ بعضی‌ها آن را بی‌ارزش تلقی کرده‌اند؛ بعضی‌ها بی‌اعتنا از کنار آن رد شده‌اند. توهّم، موضوع زبان رمان بوده است؛ اگر بحرانی به نام بحران *کلیدر* وجود داشته باشد، آن بحران در زبان *کلیدر* خلاصه می‌شود. توهّم راجع به آن، جِدّی، عمیق و گسترده بوده است. به‌نظر ما بخش اصلی توهّم نیز از همین‌جا ناشی می‌شود. صریح‌تر بگوییم: قصد ما توهم‌زدایی از مسئلهٔ زبان رمان فارسی است؛ و مخاطب ما هم خود پدیده است، و نه آدم‌ها؛ و ما از خود مسئله است که تأثیر پذیرفته‌ایم و در مقابل، می‌خواهیم بر خود مسئله تأثیر بگذاریم: زبان رمان. یعنی غرض و مرضی نسبت به آدم‌ها نداریم؛ و اگر به آرای خود دولت‌آبادی در این نوشته اشاره خواهیم داشت، اشاره معطوف به همین یک مسئله است؛ و اگر مسائل دیگری هم وارد بحث می‌شود، تنها بر محور همین یک مسئله وارد بحث می‌شود؛ و اگر به مسایل دیگر نمی‌پردازیم به مناسبت خارج بودن آن‌ها از حوزهٔ این مسئله است؛ و چون خوانندهٔ خود را عادت داده‌ایم به این‌که از مهابت هیچ قضیه‌ای واهمه نداشته باشد، اطمینان داریم که خواننده، دست‌کم موقع خواندن این مطلب، هرگونه واهمه‌ای را کنار خواهد گذاشت تا اصل قضیه را رودررو ببیند، به دلیل این‌که خواننده هم می‌داند که بحث جدی راجع به این قضیه به حد کافی مسکوت و معطل گذاشته شده، و بحث باید باز شود تا تکلیف روشن باشد؛ و اگر کسی خواست وارد بحث بشود، لااقل بداند وارد چه بحثی می‌شود.

حوزهٔ بحث زبان رمان، چه حوزه‌ای است؟ مثلاً ما روانشاد علی‌اکبر دهخدا را در حوزهٔ لغت‌شناسی، شخص فوق‌العاده ارزنده‌ای می‌دانیم. کار بزرگی چون لغت‌نامهٔ دهخدا، که اساس و شکل و بنیادش را او ریخت، کار هر کسی نبود. به لغت‌نامه مراجعه می‌کنیم و لغت مربوط را با دهها معنی و مثال استخراج می‌کنیم. ولی می‌دانیم که در حوزهٔ لغت‌شناسی، هدایت، اگر تبحر نسبی هر نویسنده‌ای را هم داشته باشد، یک هزارم تبحر دهخدا را ندارد. ولی این به معنای بی‌سواد بودن هدایت نیست. گرچه دهخدا و هدایت در یک حوزه به هم نزدیک می‌شوند، مثلاً حوزهٔ زبان آدم‌ها در چرند و پرند، و حوزهٔ زبان آدم‌ها در قصه‌های هدایت؛ ولی می‌دانیم که بحث هدایت، در غالب آثارش، بحثی است جدا از دهخدا، در غالب آثارش؛ به ویژه لغت‌نامه. حوزهٔ هدایت، حوزهٔ قصهٔ کوتاه و رمان فارسی است، و دهخدا، گرچه با نوشتن چرند و پرند، راه پیدایش زبان قصه کوتاه و رمان فارسی را هموار کرده است، ولی قصه‌نویس و رمان‌نویس نیست. به تبع همین نکتهٔ بدیهی، ما به دنبال این قضیه نیستیم که محمود دولت‌آبادی چند تا لغت می‌داند، یعنی در کجا مثل دهخداست. این موضوع یا خارج از بحث ماست ـ همانطور که در مورد نقد و بررسی لغت‌نامهٔ دهخدا ما خود را فاقد صلاحیت می‌دانیم ـ و یا اگر داخل بحث ماست، با در نظر گرفتن حوزه‌ای است که ما برای بحث انتخاب کرده‌ایم و در آن صلاحیت ناچیزی برای خود قائل هستیم، یعنی زبان در ارتباط با رمان، یا در واقع، مقولهٔ‌واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی در رمان. و در این قبیل موارد، ممکن است دهخدایی عمل کردن، گلوگاه عمل هدایتی را مسدود کند و هدایتِ وجودی نویسنده را خفه کند.

۲ـ پیش از آن‌که به بررسی زبان رمان *کلیدر* بپردازیم، به یک اصل بسیار مهم فن ادبی اشاره کنیم که به آن بسیاری از نویسندگان، ناقدان و تئوریسین‌های ادبی اشاره کرده‌اند و گاهی راجع به آن مقالات مفصلی نوشته‌اند. «تام جونز»، اثر فیلدینگ، یکی از نخستین رمان‌های بزرگ دنیا، پر از صفحاتی است که نویسنده در آن راجع به اثر خود حرف می‌زند. او با در نظر گرفتن زبان آدم‌های رمان خود

آن را یک «کمدی حماسی» می‌خواند. آدم‌های رمان به زبان خود حرف می‌زنند نه به زبان فرهنگ خود نویسنده. مقدمهٔ کراموال ویکتور هوگو در چند دهه بعد، که بعدها مورد استفادهٔ جمالزاده در نگارش مقدمهٔ یکی بود، یکی نبود قرار گرفت، نیز بر زبان رایج، زبان غیر ادبی، تکیه دارد. و نیز تولستوی، بالزاک، استاندال، داستایوسکی، چخوف، و از نویسندگان انگلیسی، برونته‌ها، جین آستین، دیکنز، جورج الیوت، و تقریباً همهٔ نویسندگان جدید از هنری جیمز و جویس و پروست تا همین نویسندگان عصر ما، بر این نکته تأکید کرده‌اند که حتی نوشتن راجع به گذشته هم، باید به زبان رایج و روز باشد، و نه به زبان آن گذشته. حتی تلفیق زبان‌ها در یک اثر، باید با در نظر گرفتن فضای زبانشناختی زبان رایج و امروز صورت بگیرد. اثر والتر اسکات در اوایل قرن نوزدهم، گرچه ممکن است موضوعی مربوط به هزار سال پیشتر را موضوع خود کرده باشد، ولی زبان آن موضوع، زبان رایج و روز اوایل قرن نوزدهم دوران خود نویسنده، فضاوتی است راجع به عصر خود نویسنده، بیش و پیش از آنچه فضاوتی راجع به عصری باشد که رمان دربارهٔ آن نوشته شده است. رمان‌نویس تضادهای عصر خود را به اعصار دیگر منتقل می‌کند، او باستانشناس نیست، مورخ نیست؛ او، در حین انتقال تضادهای عصر خود به آن عصر قبلی و حتی بعدی، عصر خود را بیان می‌کند، و ما به چنین رمانی، رمان تاریخی می‌گوییم. بازسازی تاریخ، رمان تاریخی نیست. ولی رمان نویس چه وسیله‌ای برای بیان آن تضادهای امروز در قالب دیروز در اختیار دارد؟ زبان امروز.

همه می‌دانیم که اول چیزی باید وجود داشته باشد تا بعد تئوری آن نوشته شود. *بوطیقای* ارسطو، دستور ادبی مستخرج از دهها نمایشنامهٔ کهن، به ویژه مشخصات اصلی تراژدی کهن یونان، علی‌الخصوص تراژدی شاه اودیپ بود. خانهٔ قصه اثر هنری جیمز مستخرج از دهها رمان پیش از ظهور هنری جیمز و مدرنیسم بود. «بوطیقا»ی جدید، یعنی علم فنون ادبیت آثار ادبی از زمان اشکلوفسکی و یاکوبسون تا تودوروف و دریدا، براساس آثار بزرگ ادبی جهان، به ویژه آثارادبی دویست سال گذشته، تدوین شده است. همانطور که هر شاخه از علم پدیده‌های مربوط به آن شاخه را قانونمند می‌کند، و یا قانونیت آن را توضیح می‌دهد، «بوطیقا» نیز اصول حاکم بر آثار ادبی را بیان میکند. این مقولات آموختنی است و نباید از آن‌ها وحشت داشت، و نباید در برابر یادگیری آن‌ها موضع گرفت؛ چرا که این موضع‌گیری‌ها یا ناشی از جهل ما خواهد بود و یا حاکی از غرض و مرض ما؛ و نتیجهٔ هر دو، یک چیز است: ادامهٔ عقب‌ماندگی ما. این نکته را بارها گفته‌ایم، و اکنون نیز بر آن تأکید می‌ورزیم. و با در نظر گرفتن همین تأکید است که بر یک اصل بسیار مهم فن ادبی اشاره می‌کنیم:

در هر عصری از اعصار تاریخ ادبی، ممکن است یک یا دو جزء از اجزای متشکلهٔ ادبیات، از نظر اهمیت، تأثیر و نفوذ با سایر اجزا اولویت و برتری پیدا کند و در نتیجه ادبیات آن عصر رو به متفاوت شدن با ادبیات عصر قبلی و اعصار قبلی بگذارد. یعنی تفاوت ادبیات یک عصر با ادبیات اعصار دیگر در ابتدای کار در این نیست که ناگهان در عصر جدید کلاً چیزی متفاوت با اعصار دیگر پیدا می‌شود، بلکه پیدایش تفاوت در ابتدا براساس اصل نفوذ حاکمیت است، یعنی یک یا دو یا سه جزء از اجزای متشکلهٔ ادبیات، حاکمیت و اولویت بیشتری پیدا می‌کنند و خود به خود بر بقیهٔ اجزا نیز تأثیر می‌گذارند و موجبات پیدایش ادبیات متفاوت آن عصر با اعصار دیگر را فراهم می‌آورند.

به عنوان نمونه می‌توان به پیدایش شعر نیمایی اشاره کرد. شعر فارسی، از نظر قالب، همیشه به تعداد اوزان خود می‌نازید. ولی مردم آنقدر به این وزن‌ها عادت کرده بودند که خواندن شعر در این قالب‌ها، جزو اعتیادات معمول شعرخوان‌های ایران درآمده بود. یعنی همان طور که ما موقع شنیدن جملات دیگران، به نحو آن‌ها توجه نمی‌کنیم و در واقع نشان می‌دهیم که طوری به آن عادت کرده‌ایم که نیازی نیست بفهمیم از نحو زبان برای منطقی کردن بیان استفاده شده است، موقع خواندن و یا شنیدن شعر کلاسیک فارسی نیز یادمان می‌رود که از قالب و ریتم خاصی در این شعرها استفاده شده است. وزن و قافیه در شعر فارسی جزو اعتیادهای ما درآمده است. به همین دلیل، همان‌طور که وقتی کنار دریا زندگی می‌کنیم صدای دریا را نمی‌شنویم، ولی اگر بار اول به دریا نزدیک شویم، صدای آن را می‌شنویم (مثال از ویکتور اشکلوفسکی است)، در کنار شعر فارسی نیز نمی‌فهمیم که این شعر وزن و قافیه دارد. در واقع می‌فهمیم، ولی گوشمان نسبت به شنیدن آن کر شده است. به همین دلیل، وقتی که نیما می‌گوید شعر گذشته وزن ندارد و باید به آن وزن داد، در واقع می‌خواهد صدا را به سوی دریا برگرداند. نیما با ایجاد نوعی «هارمونی» به شعر فارسی وزن می‌دهد. به همین دلیل، از همان اوایل پیدایش شعر نیمایی، وزن به عنوان یکی از اجزای متشکلهٔ شعر، اهمیت و اولویت بیشتری پیدا می‌کند، و یا آن موضوع هماهنگی و هارمونی مهم تلقی می‌شود، و همین جزء یا اجزا، اجزای دیگر شعر را همراه خود می‌کشاند و بر آن‌ها نیز تأثیر می‌گذارد و به این ترتیب، شعر نیمایی به وجود می‌آید. از دور که نگاه می‌کنیم، انگار همه چیز با هم دگرگون شده است، در حالی که اول موضوع آن اصل حاکم مطرح شده و یا یکی از اجزا، اولویت و نفوذ و حاکمیت بیشتر پیدا کرده، و بعد بقیهٔ عناصر به سوی تحول حرکت کرده‌اند. می‌توان در کنار وزن و هارمونی، موضوع دیگری را نیز مطرح کرد که شاید به اندازهٔ این دو نکته اهمیت داشته است و آن، موضوع زبان شعر است. در شعر نیما، و شعر پس از او، این مسئله به طور جدی مطرح شده است که زبان شعر با زبان «ادبی» فرق دارد. در این‌جا «ادبی» به معنای تصوری است که در طول قرون از ادبیات کلاسیک فارسی به دست آمده است. زبان باید توسط خود شاعر آفریده شود. این تأکید که شعر را نباید با زبان «ادبی» گفت، بلکه باید از زبان طبیعی («دکلاماسیون طبیعی کلمات» حرف نیما) استفاده کرد، جزء زبان را نیز مثل جزء وزن، در شمار اجزای حاکم و اولویت‌دار درآورده است. اجزای دیگر به تبع چیرگی این اجزای دوگانه منحول شده‌اند. ولی اجزای شعر، از آغاز تا به امروز، تقریباً در همهٔ ادوار شعری، وجود داشته‌اند، منتها در هر عصر ادبی، چندتای آنها شاخص‌تر از بقیه شده‌اند، این تعریف و مثال بود از آن اصل حاکم [The Dominant] .

۳ـ در نثر فارسی، این مسئله صورتی خاص خود پیدا کرده است. از همان آغاز، قصهٔ کوتاه به معنای امروزی کلمه، براساس دگرگون کردن نقش زبان پیدا شده است. نثر، از دوران مشروطیت به بعد، به ویژه پس از جمالزاده، نقش خاصی در روایت بازی کرده است. این نقش براساس این‌که نثر از قول کدام یک از شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شود، وضع قصهٔ امروز را از روایت گذشته متمایز کرده است. در ادبیات ما این مسئله اهمیت خاصی دارد. عصیان اصلی بنیانگذاران اولیهٔ قصه امروز و رمان فارسی، یعنی جمالزاده و هدایت و پس از آن‌ها، چوبک، علوی و دیگران، علیه ادبی بودن نثر مکتوب گذشته فارسی است. روایت در عصر ما، روایتی است با در نظر گرفتن شخصیت زبانشناختی آدم‌های روایت. اولاً همه با یک زبان حرف نمی‌زنند، ثانیاً در جایی که شخصیت‌ها حرف نمی‌زنند و مسئله خود روایت مطرح می‌شود، زبان نه زبان ادبی، بلکه زبان زندگی معاصر است. یعنی کافی است ما به این قضیه به صورت علمی نگاه کنیم:

زبان اصلی خودکامگی مبتنی بر «تک‌گویی بیرونی» است. در این «تک‌گویی بیرونی»، خودکامه می‌گوید و دیگران حق گفتن ندارند. آن‌ها گوش به فرمان عمل می‌کنند. ادبیات منبعث از چنین رابطه‌ای، این رابطه را در سیستم خود هضم کرده است. به این معنی که شاعر یا نویسنده هم یک زبان دارد که زبان خود اوست، و ربطی به زبان طبیعت و یا به زبان آدم‌هایی که در اثر ظهور می‌کنند، ندارد. این خودکامگی زبانشناختی نویسنده بر ادبیات کلاسیک ما سایه افکنده است. این نوع رابطهٔ متقابل ساختاری بین ساختار تاریخ و ساختار ادبیات را «زنجیره‌های ارتباط متقابل ساختاری» می‌نامیم.[۲] اما وقتی که صدای جمع بلند می‌شود، مثلاً «نهضت تنباکو»، «انقلاب مشروطیت»، «انجمن‌های ایالتی و ولایتی»، «مجلس مؤسسان»، «مجلس شورای ملی»، و صدای خود مردم، بر آن تک‌گویی بیرونی زبان ضربه‌های شدیدی وارد می‌شود، و به دنبال آن، تک‌گویی بیرونی ادبی نیز، بی آنکه به کلی عقب بنشیند، پس زده می‌شود و به جای آن «دیالوگ» (گفتار دونفره)، و به تبع آن «پولی‌لوگ» (گفتار چندگونه) پیدا می‌شود. تردیدی نیست که در بسیاری از کتاب‌های روایی گذشتهٔ فارسی، از مثنوی‌های روایی تا روایت‌های منثور، گفت و گو وجود داشته است، ولی در این گفت و گو، طرفین، روی هم زبان خود نویسنده را به کار می‌گیرند نه زبان شخصی و شخصیتی خودشان را؛ در حالی که بعد از جمالزاده، وضع فرق کرده است، و آن مسئلهٔ اصل حاکمیت زبان مردم در روایت در دستور ادبیات منثور فارسی قرار گرفته است. حتی در زمانی که حکومت «پهلوی»ها، با حفظ ظواهر چندگفتارگی در نهادهای حکومتی، به دنبال تک‌گویی خود رفت، ادبیات، به دلیل سرسپردگی‌اش به اصل انقلاب زبان‌شناختی در حوزهٔ ادبیات، به دنبال «دیالوگ» و «پولی‌لوگ» رفت، یعنی جزء زبان گفت و گو و روایت ساده از زبان مردم معاصر در کاریکاتورهایی از قصه و رمان مثل آثار دهخدا، طالبوف و زین‌العابدین مراغه‌ای، و قصه‌ها و رمان‌های واقعی بعدی، نسبت به بقیه اجزای روایت ادبی، از اهمیتی ممتاز برخوردار شد و سایر اجزا را با خود به سوی ساختار رمان حرکت داد.

این مسئله آنقدر روشن است که در واقع هیچ نیازی به دادن مثال نیست. ولی کافی است نثر دهخدا را با نثر پنجاه سال پیش از مشروطیت، و نثر «فارسی شکر است» را با نثر *چرند و پرند* دهخدا، نثر «علویه خانم» را با نثر «فارسی شکر است»، مقایسه کنید و ببینید چقدر این «دیالوگ» و «پولی‌لوگ»، هم پیشرفت کرده و هم از اهمیت بی‌سابقه‌ای برخوردار شده است، طوری که بعدها در سنگ صبور،

خواننده عملاً تبدیل به شنوندهٔ چندگفتار جداگانه شده است، به جای آنکه فقط صدای نویسنده را بشنود. این حالت ادامه داشته است. موضع‌گیری در برابر تک‌گویی بیرونی، درونیِ رمان شده، به صورت بخش اصلی ساختار و زبان چند صدایی آن درآمده است. یعنی پدیدهٔ اجتماعی درونیِ رمان شده و در رمان آنتی‌تز خود را پیدا کرده است. زبان چندگفتارهٔ ساختار رمان، موضع‌گیری اجتماعی رمان در برابر تک‌گویی بیرونی است. این موضع، گرچه ممکن است در موضوع رمان نشت و نشست کرده باشد، ولی از طریق تکنیک رمان به صدا درآمده است. موضع، فنّیِ رمان شده است.

آیا ما زبان رمان را از زمان حاضر یاد می‌گیریم، یا می‌رویم آن را از جای دیگر، از گذشته، از زبان ادبی عرفا و دانشمندان و ادبای جهان تک‌گفتارهٔ کهن می‌آوریم و یا می‌رویم آن را از شاعران معاصری که بیان آن را از گذشتگان یاد گرفته‌اند و آن را از خلال روحیهٔ زبان شعر جهان گذرانده‌اند، یاد می‌گیریم، و به آدم‌هایی که در رمان، با خون و ریشه و غریزه، حس و عاطفه و اندیشهٔ آن‌ها کار داریم، نسبت می‌دهیم و یا آن را به رگ‌های دیگران تزریق می‌کنیم؟

ببینیم آقای دولت‌آبادی راجع به زبان رمان کلیدر چه می‌گوید. خوشبختانه سند به حد کافی در اختیار داریم. باید توجه داشته باشیم که حرف‌های دولت‌آبادی دربارهٔ منتقدان معاصر، بدترین دشنام‌هایی است که در ادبیات معاصر شنیده شده است: «مردک دو هفته بعد از نشر کتاب نظرش را در جُنگِ کوفت و زهرمار چاپ کرده»![3] منتقدها را به دو گروه تقسیم می‌کند و هر دو گروه را با بدترین زبان‌ها می‌کوبد: «هر دو طرف، چه چپول‌ها چه راستوک‌ها ـ باکج‌فهم هستند یا رذل؛ و البته هر دو طرف از خبث طینت یکسانی برخوردارند»![4] با این حرف‌ها، دولت‌آبادی، به دنبال بستن دهان منتقدهاست، و قصد ایجاد پیشداوری راجع به انتقادهای احتمالی دارد، ولی ما پس از اشاره به چند نمونهٔ زبان روایی در رمان و قصه‌نویسی معاصر، با نقل چند قسمت کوتاه از حرف‌های خود دولت‌آبادی دربارهٔ کلیدر، بحث راجع به زبان خود کلیدر را با شما در میان خواهیم گذاشت.

وقتی که هدایت وضع و حال شخصیتی را روایت می‌کند، او را در زمینه‌ای متعادل از درون و بیرون قرار می‌دهد. زبانی که او به کار می‌گیرد زبان معاصر است که آن تعادل را برقرار می‌کند.

«...آژان دوباره رویش را کرد به شوفر و گفت:

ـ آقای شوفر، این زن را دم دروازه دولت پیاده بکنید و راه را نشانش بدهید.

زرین کلاه مثل این‌که از این حمایت آژان جسور شد گفت:

ـ من غریبم، به من راه نشان بدهید. ثواب دارد.

اتومبیل براه افتاد، زرین کلاه بدون حرکت دوباره با نگاه بی‌نورش مثل سگ کتک خورده جلوی خودش را خیره شد. چشم‌های او درشت، سیاه، ابروهاقیطانی باریک، بینی کوچک، لب‌های برجستهٔ گوشتالو و گونه‌های تورفته داشت. پوست صورتش تازه، گندم‌گون و ورزیده بود. تمام راه را در اتومبیل تکان خورد بدون اینکه متوجه کسی یا چیزی بشود. شوفر او ساکت و غمگین بغش درهم بود، چرت می‌زد و یک انار آب‌لثیو در دستش بود. نزدیک دروازه دولت، شوفر اتومبیل را نگه داشت و راهی را که مستقیماً به دروازه شمیران می‌رفت، به او نشان داد. زرین کلاه هم پیاده شد و بی‌درنگ راه دراز و آفتابی رابچه به بغل و کولباره به دست در پیش گرفت.

دم دروازه شمیران، زرین کلاه در یک گاراژ رفت و پس از نیم ساعت چانه زدن و معطلی صاحب گاراژ راضی شد با اتومبیل بارکش او را به «آسیاسر» سرراه ساری برساند و شش ریال هم بابت کرایه از او گرفت. زرین کلاه را به اتومبیل بزرگی راهنمایی کردند که دور آن تیپ هم آدم نشسته بود و بار و بندیلشان را آن میان چیده بودند. آن‌ها خودشان را بهم فشار دادند و یک جا برای او باز کردند که به زحمت آن میان قرار گرفت.

اتومبیل را آبگیری کردند، بوق کشید، از خودش بوی بنزین و روغن سوخته و دود در هوا پراکنده کرد و در جاده‌ای گرم و خاک‌آلود براه افتاد. دورنمای اطراف ابتدا یکنواخت بود، سپس تپه‌ها، کوه و درخت‌های دوردست در پیچ و خم‌های راه چشم‌انداز راه را تغییر می‌داد. ولی زرین کلاه با همان حالت پژمرده جلوش را نگاه میکرد. در چندین جا اتومبیل نگه داشت و جواز مسافران را تفتیش کردند. نزدیک ظهر در شلنبه چرخ اتومبیل خراب شد و دسته‌ای از مسافران پیاده شدند. ولی زرین کلاه از جایش تکان نخورد، چون می‌ترسید اگر بلند شود جایش را از دست بدهد. دستمال بستهٔ خودش را باز کرد، نان و پنیر از میان آن درآورد، یک تکه نان لتر مه با پنیر به پسرش داد و خودش هم چند لقمه خورد. بچهٔ او مثل گنجشک تریاکی بی‌سروصدا بود، پیوسته چرت می‌زد و به نظر می‌آمد که حوصلهٔ حرف زدن و گریه کردن را هم نداشت.»[5]

در این روایت، کوچکترین نشانه‌ای از قلمفرسایی نیست. زبان در بی‌واسطگی مطلق با واقعه و حالت واقعه نوشته شده است. ذهن زبان با ذهن شخصیت کاملا منطبق است، و ضربآهنگ آن، ضربآهنگ عاریتی از زبان ادبیات نیست. «زرین کلاه»، یعنی «زنی که مردش را گم کرده» ادبیات سرش نمی‌شود تا محیط او از آن آکنده شود. هدایت به دنبال این نیست که ادبیات ملی یا زبان ملی بنویسد. دیدگاه او دیدگاه آدمی است که زندگی او بیان می‌شود. این دیدگاه، دیدگاه راوی و غیره نیست. این دیدگاه، دیدگاه زبانشناختی قصهٔ مربوط به زنی روستایی است که شوهرش را گم کرده است. این زبان در ذات خود معترض به قلمفرسایی ادبی و ادبیاتی است. اگر کلیدر قبل از «زنی که مردش را گم کرد» نوشته می‌شد، هدایت اولین شخصی بود که به آن اعتراض می‌کرد، جمالزادهٔ آن زمان هم همین طور، چوبک و آل‌احمد هم همین طور. ولی مثال دیگری بدهیم:

«امروز صبح از صدای ترسناکی در خواب جستم. دیدم همهٔ همسفرهای اطاق به حالت وحشت‌زده آقای سنت‌الاقطاب را نگاه می‌کنند که شیشهٔ ترن را پایین کشیده با پیراهن و زیرشلواری دست زیر چانه‌اش زده به جنگل نگاه می‌کند و با آواز خراشیده‌ای ابوعطا می‌خواند. مرا که دید خندید و گفت:

«صدای من به از این بود. سر زنم هوو آوردم او هم از لجش سورمه خوردم داد صدایم گرفت. خدا بیامرزدش پارسال عمرش را به شما داد.»

من گفتم: «از شما قبیح نیست که با این ریش و سبیل روبروی کفّار آواز می‌خوانید؟»

او جواب داد: «این موهای سرم را که می‌بینید از زور فکر و خیالات است، باد نزله آن‌ها را سفید کرده» بالاخره به هزار زبان به او حالی کردم تا لباس‌هایش را بپوشد چون یک ساعت دیگر وارد شهر برلین می‌شدیم ولی او خواهش کرد که به محض ورود در برلین او را ببرم بازار تا یک موی خرمایی برای دخترش سکینه سوغات بفرستد. لباسش را که پوشید رفتیم به سراغ آقای ... که در سه اطاق دورتر با یخهٔ باز، سینهٔ پشمالو، سر تراشیده سیگار عبدالله می‌کشید و دودش را با تفتن به صورت پیرزن جهود لهستانی فوت می‌کرد. هر دو آن‌ها می‌خندیدند... با علم و اشاره با آن زن حرف می‌زد. به قدری سرش گرم بود که متوجه ما نشد.»[6]

این‌جا، زبان با زبان «زنی که مردش را گم کرد» فرق می‌کند. ابزارهای خاص فرهنگی در آن به کار رفته که با ابزارهای فرهنگی قصهٔ قبلی فرق می‌کند. «سنت‌الاقطاب»، «ابوعطا»، «صدای من به از این بود»، «با این ریش و سبیل روبروی کفار»، «از زور فکر و خیالات»، «سیگار عبدالله»، و «پیرزن جهود لهستانی» اصطلاحات و کلماتی هستند که در ساختن واقعیت زبانشناختی این قصه نقش اساسی بازی می‌کنند. این حرکت قطار با آن حرکت ماشین فرق دارد. نویسنده نه در اولی و نه در دومی، برای بیان درون و برون شخصیت‌ها و زمینهٔ قصه، آسمان ریسمان به هم نمی‌بافد.

آیا آقای دولت‌آبادی به سیر حرکت تاریخی نثر فارسی، و موقعیت نثر فارسی وقوف داشته است؟ درست است که حوادث نثر دوم، یعنی «نمایشگاه شرقی» در چارچوب تجربهٔ آدم‌های کلیدر نمی‌گنجد، ولی آدم‌هایی از نوع «زرین کلاه» را به آسانی می‌توان در کلیدر پیدا کرد. خواهیم دید که آقای دولت‌آبادی از نثر مربوط به واقعیت زبانشناختی کلیدر استفاده نمی‌کند. ولی به دو دلیل از آن نثر بی‌خبر نیست. یکی به دلیل این‌که از تأثیر آن نثر بر خود حرف زده است؛ و ثانیاً در پاره‌ای از نوشته‌هایش نشان داده است که تحت تأثیر آن واقعیت زبانشناختی قرار گرفته است، بی‌آنکه نثرش از نوع نثر هدایت باشد. دو نمونه را ببینیم:

«آفتاب روی زمین پهن نشده بود که عسگر یوسف به خانهٔ باباسبحان رفت، موشه را از طویله بیرون کشید، پالان و خورجین رویش گذاشت، و به درِ خانهٔ بیگم برد.

شوکت را با جهیزیه بار موشه کرد، به طرف شاهراه شهر برد و جلو قهوه‌خانهٔ مدباقر پایین گرفت، جهیزیه را بغل دیوار چید، شوکت را با کمک بیگم پای رختخواب خواباند و موشه را به طرف آخور برگرداند.

باباسبحان هنوز روی سینهٔ دیوارهٔ آبگیر و پای درخت چنار خواب بود. عسگر شانهٔ باباسبحان را تکان داد. باباسبحان چشم باز کرد:

ـ چبه برم؟

ـ ورخیز باباسبحان. مسیّب وقت نماز دم حموم بود.

باباسبحان برخاست، چشم‌هایش را مالید و پشت‌سر عسگر به راه افتاد، آبگیر را دور زد و وارد کوچهٔ حمام شد. حوالی حمام کسی نبود که مسیب را دیده باشد. درِ حمام باز بود. باباسبحان قدم به دالان حمام گذاشت، در «تنبه» را باز کرد و داخل شد. آدم‌هایی که از آب بیرون آمده بودند رخت‌هایشان را به بر کردند. حمامی لُنگ آب کشیده را زیر طاق انداخت و گفت:

ـ باباسبحان، حموم تعطیل شده. این سه چهار نفرم دارن بیرون میرن.

ـ آب خزینه یخه باباسبحان.

ـ آدم استخون دردمی‌گیره.

ـ من به آب کار ندارم باباجان. رد مسیب می‌گردم.

شماها ندیدینش؟
ـ نه. اینجاها که نه.»[7]

به طور کلی این نثر ساده است. ولی بعضی جاهای آن با کل متن نمی‌خواند: مثلاً «برخاست»، به جای «بلند شد» و «رخت‌هایشان را به بر کردند»، «به جای لباس‌هاشان را پوشیدند»، این کلمات و تعبیرات نشانهٔ کشش نثر را به سوی ادبی کردن زبان نشان می‌دهد. گاهی، نه در دیالوگ‌ها، بلکه در روایت‌های حدفاصل دیالوگ‌ها، زبان کششی به سوی ادبی شدن پیدا می‌کند. ولی این‌ها در این اثر و چند رمان کوتاه دیگر قابل اغماض است، و به طور کلی حرکت جدی به سوی قلمفرسایی هنوز آغاز نشده است.

این زبان را مکرر در مکرر، و قدرتمندتر در جای *خالی سلوچ* می‌بینیم. ولی دو عیب بر چهرهٔ *جای خالی سلوچ* چنگ می‌اندازد. نخست این‌که بعضی از دیالوگ‌ها بسیار طولانی است، علی‌الخصوص موقعی که یک چیز فکری در دیالوگ مطرح می‌شود؛ در جاهایی که بحث اقتصاد و علوم اجتماعی جای دیالوگ رمان را می‌گیرد. دولت‌آبادی به آسانی می‌توانست از این ارائهٔ معلومات اجتماعی و اقتصادی شخصیت‌ها کاملاً اجتناب کند. این بخش‌ها را انگار شخصیت از روی کتاب می‌خواند، منتها کمی با ضرباهنگ روستایی. ولی به‌طور کلی، مشکل اصلی این است که در پاره‌ای جاها، ملاط روایتی که باید فاصله دیالوگ‌ها را پر کند، به جای روایت جنبهٔ وصفی پیدا می‌کند، و در بسیاری موارد این نوع وصف‌ها ربطی به رمان ندارد. این وصف‌ها را ما «مکانیستی» می‌نامیم. ما دو پاراگراف را نقل می‌کنیم که یک پاراگراف آن مربوط به رمان است و پاراگراف آن بی‌ربط به رمان.

«به خانه رفت. فانوس، هنوز روشن بود. به نظر می‌رسید که مرگان به میمنتی فانوس را روشن نگاه داشته است. ابراو، آرام به در خزید و به گمان این‌که مادرش خواب است، نرم و خاموش به کنجی رفت و روی جایش دراز کشید. اما مرگان خواب نبود. در سایه روشن نور، پشت به دیوار داده و سر هاجر را بر زانو گذاشته بود و آرام و کند، برای دختر گریه می‌کرد و دست بر موهاش می‌کشید. هاجر هم، مثل بره‌ای شیری، سر به زانوی مادر گذاشته بود و پلک‌هایش دم به دم سنگین و سنگین‌تر می‌شدند. با این وجود، گوش به گریهٔ مادر داشت. مرگان، از سرشب، گفتنی‌ها را گفته بود. همهٔ آنچه را که یک مادر می‌تواند به دخترش که دارد به خانهٔ شوی پا می‌گذارد، بگوید، گفته بود.

انگار که مادرها، در خلوت، خیلی بی‌پرایه می‌توانند با دخترهاشان گفتگو کنند و ناگفته‌ها را، به زبانی که می‌تواند مار را از سوراخ بیرون بکشد، می‌گویند. این را می‌شود یقین کرد که یکی از خوشایندترین لحظه‌های زندگی مادر، همان هنگامی است که با دختر خود از زناشویی حرف می‌زند. چنین لحظه‌هایی، گفتگوهای زمزمه‌وار مادر، نه‌ماندهٔ آرزوهای او را هم در خود دارد. کام و ناکامی‌هایش هم در کلامش هست. پندارهایی هم که داشته و هرگز به کار درنیامده ـ پس در ته جانش مانده است ـ با آمیزه‌ای از امید و ناخرسندی در کلامش می‌دود و به سخن او جذبه‌ای رضایت‌بخش می‌دهد. سخنش دلنشین و لحنش شیرین می‌نماید. مادر، در چنین دمی، آزموده و نیازمودهٔ خود ـ آرزوهایش را قطره قطره به دختر خود می‌بخشد. و دختر در چنین دمی، جان مادر را قطره قطره می‌نوشد و جزیی از **گرامی‌ترین یادها را اندوخته می‌کند. شب، در چنین شب‌هایی، بادیهٔ عسل است.»**[8]

پاراگراف دوم، این جا چه می‌کند؟ نه‌تنها این قبیل پاراگراف‌های بی‌ربط به آدم‌ها و ساختار رمان در سراسر کتاب دیده می‌شود، بلکه حتی سطرهای متعدد در پاراگراف‌های مربوط به آدم‌ها و ساختار رمان، نیز دیده می‌شود که به راحتی می‌شد از خبر آن‌ها گذشت، و وزن اضافی رمان را از آن گرفت تا بتواند با وزن طبیعی خود پیش بتازد. ولی چنین نیست. دولت‌آبادی گمان می‌کند نه‌تنها چنین چیزی عیب شمرده نمی‌شود، بلکه عملاً آن را جزو محاسن نوشتهٔ خود به حساب می‌آورد. ما هیچ شکی نداریم که این پاراگراف را فقط خود نویسنده می‌گوید. و خود نویسنده جزو شخصیت‌های رمان نیست تا حضورش در رمان قابل توجیه باشد. دیدگاه رمان راوی دانای کل است، و این دیدگاه به معنای آن نیست که نویسنده هرچه پند و اندرز و فلسفه و حکمت و اقتصاد و سیاست می‌داند، ببرد داخل رمان، و فکر کند دارد شیوهٔ جدیدی می‌آفریند. این نوع دخالت‌های ناموجه و بی‌اقتضا، نه‌تنها از ارزش *جای خالی سلوچ* می‌کاهد، بلکه راه را برای انبوه‌نویسی *کلیدر* باز می‌کند. بدپیاری زبان دولت‌آبادی از این قبیل پاراگراف‌های *جای خالی سلوچ* شروع شده است.

برای آن‌که ناموجه بودن این نکته را در رمان دقیق‌تر معرفی کنیم؛ تکه‌ای از *عزاداران بیل* ساعدی را نقل می‌کنیم، و قطعه‌ای را به آن اضافه می‌کنیم تا معلوم شود این قبیل متورم کردن اثر چقدر از نظر کیفی به اثر لطمه می‌زند:

«زن مشدی حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود. اسلام گاری‌اش را آورده بود کنار استخر و منتظر بود که با کدخدا بروند خاتون‌آباد، ختم خواهر مشدی عنایت. کدخدا رفته بود خانهٔ مشدی بابا، می‌خواست که او را هم با خودشان ببرند. اما مشدی بابا بهانه می‌آورد. نه که مشدی عنایت با او بد بود، می‌خواست هر جوری شده از چنگ کدخدا خلاص شود که یک دفعه صدای گریهٔ زن مشدی حسن را از کنار استخر شنیدند.

کدخدا پرسید: «کی داره گریه می‌کنه؟»

مشدی بابا گفت: «آره، یکی داره گریه می‌کنه!»

با عجله رفت بالای نردبان و سرش را از سوراخ بالای در آورد بیرون و نگاه کرد. زن مشدی حسن را دید که چادر سیاهش را دور گردنش بسته و کنار استخر پهن شده روی خاک‌ها، مرتب مشت به کله‌اش می‌کوبد و گریه می‌کند. اسلام چند قدمی زن مشدی حسن ایستاده و بهت‌زده نگاهش می‌کرد.

کدخدا در این قبیل موارد وظیفه‌ای دارد. او باید همه را جمع کند. دنبال آدم دردمند برود. کمک کند. دست محبت بر سر بیچارگان بکشد. کدخدا بزرگ ده است. از همه پیرتر است. هر کاری از دستش برمی‌آید باید بکند. رسم است. سنت را که نمی‌توان نادیده گرفت. باری.

کدخدا پرسید: «چه خبره؟»

مشدی بابا گفت: «زن مشدی حسن اومده کنار استخر، خودشو می‌زنه و گریه می‌کنه.»

کدخدا پرسید: «چرا؟»

مشدی بابا گفت: «من چه می‌دونم، شاید بلایی سر مشدی حسن اومده.»[9]

خوانندهٔ هوشیار بلافاصله خواهد فهمید که کدام پاراگراف، به صورت ناموجه وارد متن ساعدی شده است. خود متن ساعدی یک کلمهٔ اضافه ندارد. کلیاتی که ما وارد متن ساعدی کرده‌ایم، دقیقاً از نوعی است که دولت‌آبادی در جای خالی سلوچ، راجع به ارتباط مادر و دختر، وارد رمان کرده است. پاراگراف پنجم، افزودهٔ ماست، و کلاً فاقد ارزش. شاید بتوان کلماتی را در *عزاداران بیل* این ور و آن ور کرد، ولی تردید نداریم که از *جای خالی سلوچ* می‌توان صد و پنجاه تا دویست صفحه حذف کرد. نمی‌توان هم اول شخص بود و هم از دیدگاه دانای کل به مسایل نگاه کرد. ساعدی این را می‌دانست. دولت‌آبادی نمی‌داند. ولی ادعا می‌کند که می‌داند. وقتی که مصاحبه کننده از او می‌پرسد: «نمی‌توانستید کلیدر را در صفحات کمتری بگویید؟»، دولت آبادی چنین جواب می‌دهد:

«نه، چون من صفحه‌ای و کلمه‌ای، چیز نمی‌نویسم، موضوعی می‌نویسم و کلمات ظرف‌های طرح و بیان موضوع من هستند به صورتی که نهایتاً برایم قانع کننده باشند. بخصوص که هر رمان طرح و جامعیت و در عین حال انسجام متناسب با مضمون و عناصر خود را دارد. هر رمان از نظر من، مانند هر پدیدهٔ دیگر، ساختمانی است که از ترکیب اجزا و عناصر درون خود تشکیل شده و دارای شکل خاص خودش است و این چیزی نیست جز ارتباط هم‌نواخت هر عنصر هماهنگ با مجموعهٔ منظم در روندِ کلی آن. بنابراین کلیدر ظرف و مظروف خود را دارد و می‌باید بتواند اجزا و عناصر مجموعهٔ خود را در خویش بپروراند و به منزل برساند، نه چیز یا بار کم یا اضافی را.»

یک مصاحبه کنندهٔ دیگر که خود قصه‌نویس خوبی هم هست، با دیپلماسی خاص، سؤال مصاحبه کنندهٔ اول را به صورتی دیگر بیان می‌کند:

«برای این می‌گویم که دو سه نفر می‌گفتند *کلیدر* یک مقدار اضافی دارد (حالا اسم نمی‌برم) این را هم موقعی شنیدم ازشان که هنوز کار را نخوانده بودند، فکر می‌کنم آن‌ها هم اشاره‌شان به قسمت‌های پیش از ماجرای سنار باشد...»

دولت‌آبادی عصبانی است و حرف مصاحبه کننده را قطع می‌کند:

«این دیگر خیلی شنیدنی است! آخر مگر کسی سرنیزه گذاشته زیر گلوی آدم تا روی کاری قضاوت کند که هنوز آن را نخوانده است؟ حالا به نظر شما من باید به چنین قضاوت‌هایی وقع بگذارم و از طریق آن‌ها مثلاً به کم و کیف کار پی ببرم!... نه، اصلاً صحبت در این‌باره را باید کوتاه کنیم. چون طرح مسئله دو مشکل عمده دارد. یکی این‌که به شهادت خود شما افرادی که مستقیماً چنین قضاوتی کرده‌اند، رمان را نخوانده‌اند. دوم این‌که اگر بعضی از این داوران به‌ندرت پاره‌هایی از کتاب را خوانده باشند، نمی‌توانند با خواندن پاره‌هایی و تورق اوراقی چند (!) به طور اصولی و منطقی چیزی را روشن کنند. پس اجازه بدهید که من کماکان خوانندگانم را به عنوان داور نهایی بشناسم. فقط لازم است اینجا یک نکته را به‌طور کلی مورد تأیید قرار بدهم، و آن این است که روشنفکر ایران ما هنوز به مرحلهٔ خودآگاهی ملی [تأکید از دولت‌آبادی است] نرسیده است، چون اگر به این مرحله رسیده بود اینقدر تنگ‌چشم و با خود بیگانه و «خود بد» نبود!»[10]

البته پیش از این نیز، در کتابی که این قول را از آن نقل کردیم، دولت‌آبادی، موقع جدا کردن حساب خود از روشنفکران، می‌نویسد:

«پیش از این هم اشاره کردم به آن فرزانگان [منظور

نیما و هدایت و فروغ فرخ‌زاد است]، اما مناسب می‌بینم که بگویم خودکشی هدایت و کوه گزینی نیما نکات ساده‌ای نیستند؛ آن واکنش‌ها را من فقط به حساب دیکتاتوری و اختناق نمی‌گذارم. آن واکنش‌ها به معنای قهر بود، قهر از بخل و دورویی محیط روشنفکرانه؛ معذرت می‌خواهم حرفت را قطع کردم.»

مصاحبه کننده می‌پرسد: «این را بررسی نمی‌کنید، این علت را؟...

دولت‌آبادی جواب می‌دهد: «علت؟...

مصاحبه کننده می‌پرسد: «علت این وضعیتی را که در روشنفکر هاست؟»

دولت‌آبادی می‌گوید: «مشکل روشنفکر خود است.»

مصاحبه کننده می‌پرسد: «خودگرایی؟»

دولت‌آبادی می‌گوید: «بله.»[11]

و وقتی که مصاحبه کننده به دولت‌آبادی می‌گوید: «در خود شما هم یک نوع خودگرایی هست»، دولت‌آبادی با فروتنی تمام می‌گوید: «این فردیت هنرمند است و خودگرایی نیست» و بعد شرح کشافی راجع به سیاست‌پیشگی روشنفکران می‌نویسد، وگرچه یکی از معانی کتاب **ما نیز مردمی هستیم** همان «ما هم خلقی هستیم» است. و شاید در ابتدا همین معنی مورد نظر او بوده، و بعداً معنای دیگر، یعنی «ما هم بالاخره در این دنیا آدمیم و باید ما را هم به حساب بیاورند» ـ که ظرف این مظروف بسیار ناشیانه و حتی غلط انتخاب شده است و سخت دچار ضعف تألیف است ـ دولت‌آبادی می‌نویسد: «منتها دیگران فکر می‌کردند و تأکیدی حال بهم‌زن داشتند روی این مفهوم بدیهی که، «ادبیات برای خلق است و در خدمت خلق است، هنرمند هم در خدمت خلق است.» بحدی که آدم حالش از تکرار بدیهیات بهم می‌خورد.» چگونه یک نویسنده می‌تواند مترادف یک جمله را عنوان کتابش بکند و تکرار همان مضمون توسط دیگران را حال بهم‌زن بداند؟

ولی کنایی متفرعنانه‌تر از *ما نیز مردمی هستیم* در بحث ادبی نمی‌توان پیدا کرد. این کتاب آقای دولت‌آبادی را فقط می‌توان با کتاب *مأموریت برای وطنم شاه* مقایسه کرد. در این کتاب یک طرف ملت و ارادهٔ ملی قرار دارد و در طرف دیگر، کسی که مظهر ملت و مظهر ارادهٔ ملی، یعنی دولت‌آبادی است. در واقع، آقای دولت‌آبادی با چنان قاطعیتی راجع به حقانیت خود و عظمت آثار خود و *کلیدر* حرف زده است که جای هیچ‌گونه تردیدی نیست که *کلیدر* و آثار دولت‌آبادی انتقادناپذیر، و ورای بحث و جدل و بررسی است، چه رسد به شک و تردید در عظمت کتاب. انتقاد از کتاب *کلیدر*، در واقع انتقاد از ملت ایران است. و چنین انتقادی طبیعی است که باید نوعی جنون تلقی شود. از دیدگاه دولت‌آبادیِ رمانتیک، انتقاد از کلیدر «نوعی بیماری» است، بیماری روشنفکری: «آن‌ها هنوز فرق بین «تخیل» و «خیالبافی» را نفهمیده‌اند. به این ترتیب زیبایی و خلاقیت در زبان و بیان، آهنگ کلام و غنای توصیف را هم ـ احتمالاً ـ به حساب رمانتیسم می‌گذارند... چون من انسان را در *کلیدر* بخصوص، نه به آن صورت خمیده، بلکه به‌قامت وصف کرده‌ام؛ و معنای مجردش شاید این بشود که من خواسته‌ام انسان ملتم را در حدودی که ظرفیت رمان *کلیدر* اجازه می‌دهد، انسان بالغ و زیبا و دوست‌داشتنی خلق بکنم، آن گونه که هست واقعاً (امّا در جهت تخریبش از هیچ کوششی فروگذار نمی‌شود.) و این خودش نوعاً مقابل رمانتیسم است. چون وجه شاخص تیپ‌های رمانتیک رنج آلودگی و بیمارگونگی مفرط آن‌هاست... به نظرم، هم من و هم آن دیگر دوستان یک بار دیگر باید به سبک‌شناسی مراجعه بکنیم و از قضاوت عجولانه بپرهیزیم. اما یک حقیقت وجود دارد، و آن این است که من عمیقاً اراده کرده‌ام انسان‌هایی خلق کنم که دیگران ناگزیر از عشق به آن‌ها باشند...؛ حتی دشمنان من و دشمنان آن آدم‌ها.» و بعد در جواب سؤالی دیگر ادامه می‌دهد: «تخیل... یک اصل اساسی است در هنر. چون من یک نام داشتم و یک یاد [یعنی «گل محمد» و *کلیدر*]، و دیگر هیچ. پس چه چیز من را واداشته به این همه مطلب را نوشتن و به باور شما هم نزدیک کردن؟ این فقط «اعجاب تخیل است»[12] ولی آقای دولت‌آبادی می‌کوشد به این پدیده نام دیگری هم بدهد: رئالیسم، ولی رئالیسم ایشان از نوعی دیگر است؛ «در کجای اصول رئالیسم آمده که انسان با حیوانش دیالوگ داشته باشد؟... من این را در رئالیسم دارم بیان می‌کنم و نه در اسطوره.»[13] نقداً پیشنهاد می‌کنیم آقای دولت‌آبادی آثار نولستوی را بخوانند تا ببینند چگونه اسب نولستوی از «ارزش اضافی» حرف می‌زند. البته رمانتیسم را بررسی خواهیم کرد.

ما به زبان و جزء و کل ساختاری در ارتباط با زبان، به ویژه، واقعیت زبانشناختی خواهیم پرداخت. ولی نقداً بگوییم که همهٔ آدم‌ها را به «قامت وصف» کردن، دم از «انسان ملتم» زدن، و همه را بالغ و زیبا و دوست داشتنی خلق کردن، نه تنها رمانتیسم مطلق، بلکه حتی ایدآلیسم مطلق است، همهٔ افراد ملت را «به قامت وصف کردن، و همه را بالغ و زیبا و دوست داشتنی» دیدن، و دقیقاً به معنای خط بطلان کشیدن بر دیالکتیک و بر مبارزهٔ طبقاتی است، آقای دولت‌آبادی در فاصلهٔ سال‌های ۵۲ ـ ۴۸ گفته بود: «رئالیسم مؤثرترین امکان در هنر است.»[14] من از سخنان دولت‌آبادی بوی «ملت ایران برتر از همه» می‌شنوم. یعنی آقای دولت‌آبادی، ملتی را که خود خلق کرده است دوست می‌دارد. سراسر کتاب *ما نیز مردمی هستیم* نشان می‌دهد که آقای دولت‌آبادی فقط یک «یاد» از گل‌محمد داشته و یک نام از کلیدر. حتی یک بار که خواسته شخصاً سوار اسب شود، به توصیهٔ یکی از دوستانش پایین پریده، چون‌که گفته‌اند ناراحت می‌شود. آقای دولت‌آبادی یک ملت کُرد خیالی آفریده، زن و مرد و کودک و جوان، و یک زبان خیالی آفریده برای بیان ان ملت خیالی، و همهٔ این‌ها را به جای ملت واقعی ایران و زبان فارسی واقعی ایران گذاشته است. حقیقت این است که آقای دولت‌آبادی که بساحق روشنفکرهای ایران را متهم به مدعی قدرت سیاسی بودن می‌کند، خود متهم بهتری است، به دلیل این‌که ملتی خیالی می‌آفریند و نمایندگی مقتدر آن ملت را هم برعهده می‌گیرد. در *ما نیز مردمی هستیم*، دولت‌آبادی خود را به عنوان آزمند قدرت معرفی می‌کند، و از آن بدتر، خود را برگزیدهٔ ملت ایران معرفی می‌کند. و آن ملت را که بالاخره، مثل هر ملت دیگری، بد و خوب دارد، کلاً به قامت، بالغ، زیبا و دوست داشتنی معرفی می‌کند. رشوه دادن به این ملت، هندوانه زیربغل او دادن، اندیشه‌ای است که اگر از ذهنی مالیخولیایی هم سرچشمه نگرفته باشد، دست‌کم از ذهنی بسیار تنگدست و فقیر مایه گرفته است. اگر همهٔ ملت ایران خوبند، پس این همه خودفروش و پول‌دوست و زورگو و غاصب و مضاربه‌ای و کلاه‌بردار از کجا آمده‌اند؟ حتماً این‌ها همگی تُرک و مغول و عرب و فرنگی هستند! از جایی دیگر آمده‌اند و ملت ایران پاک و تر و تمیز و زیبا و به قامت و اصیل است. اگر تولستوی و داستایوسکی راجع به ملت روس، استاندال و فلوبر و بالزاک راجع به ملت فرانسه، ثکری و دیکنز و جورج الیوت راجع به ملت انگلیس این نظر را داشتند، آیا جهان می‌توانست بفهمد در درون این ملل چه می‌گذرد؟ آیا خود این نوعی ناتورالیسم نیست که در جهان ملتی وجود دارد که از هر عیبی مبرّاست و هنر نزد ایرانیان است و بس.

حقیقت این است که وقتی دولت‌آبادی از مسایل ادبی حرف می‌زند، آدم شاخ درمی‌آورد. آنچه راجع به لیرلیسم، ناتورالیسم، رئالیسم، رمانتیسم، حماسه، اسطوره، زبان، جزء و کل در ساختار و رمان می‌گوید، یا در مراحل بسیار ابتدایی است و یا به کلی غلط. در مصاحبه‌ای دیگر [این بخش را به این مقاله بعد از خواندن این مصاحبه افزودیم] می‌گوید اسم «ژدانف» را نخستین بار از گلشیری شنیده است و همین چند سال پیش، و دفعهٔ دوم از محمد محمدعلی و در مصاحبه با او می‌شنود. و بعد بلافاصله می‌گوید کسی که علیه ژدانف حرف می‌زند، خودش به همان اندازه یک ژدانف است، و بعد می‌گوید فرق هست بین لوکاچ و ژدانف. ولی در کجا؟ آقای دولت‌آبادی این مسئله را مربوط به موضوع «رئالیسم سوسیالیستی» می‌کند؛ و می‌گوید مال لوکاچ خوب بوده، مال ژدانف بد. غافل از این‌که در دورهٔ خاصی، لوکاچ و ژدانف، هر دو، مدافع بدترین نوع رئالیسم سوسیالیستی بودند، و اگر از لوکاچ به نیکی نام برده می‌شود، به علت نوشته‌هایی چون *روح و شکل*، *تئوری رمان*، *شعور طبقاتی* در *تاریخ* و بخش‌هایی از *رمان تاریخی* و چند مقاله دیگر بوده، وگرنه مقالات او راجع به رئالیسم سوسیالیستی، به همان اندازهٔ نوشته‌های سایر مدافعان این مکتب از مرحله پرت بوده است.[15]

و حالا برگردیم سر آن مطلب اصلی. اطلاعاتی که دولت‌آبادی از ریشه‌های *کلیدر* می‌دهد، تقریباً هیچ است. موضوع اصلی قرار است از زندگی ایلات کُرد خراسان سرچشمه گرفته باشد، ولی در کتاب *ما نیز مردمی هستیم*، آقای دولت‌آبادی اعتراف می‌کند که نه تحقیق کرده، و نه اطلاع داشته است. و تحقیقات دیگران هم بعداً چاپ شده است. نام «کلیدر» ناگهان به ذهنش رسیده، و تصویر «مارال» هم ناگهان در برابر چشمش ظاهر شده است، و بعد جملهٔ اول رمان خود به خود آمده است. مصاحبه کنندهٔ *ما نیز مردمی هستیم*، در ارتباط با شخصیت‌های *کلیدر* انگشت بر روی مسئلهٔ بسیار حساسی می‌گذارد: «یعنی زبانشان هم کردی است؟» دولت‌آبادی پاسخ می‌دهد: «زبانشان کردیی است که قاطی شده. زبانی است که لهجه پیدا کرده.» مصاحبه کننده با هوشیاری می‌پرسد: «یعنی این زبانی که شما توی *کلیدر* دارید، همان زبانی است که این‌ها الان حرف می‌زنند؟» دولت‌آبادی: «ابداً. آن‌ها با زبانی حرف می‌زنند که من و شما نمی‌فهمیم که کردی است. و کردی هم نیست. مگر در ریشه‌هایش چون آمیزگی‌هایی یافته با زبان ترکی که در خراسان هست و اصلاً نوع دیگری از ترکی است، و همچنین واژه‌هایی را ـ احتمالاً ـ از بلوچی گرفته، و آمیخته است با فارسی به آهنگ و لهجهٔ خراسانی، همه درهم آمیخته شده...» مصاحبه کننده به همان هوشیاری ادامه می‌دهد: «پس این تعریف یا به نوعی تحریف در زبان آن‌ها،

این رئالیسم خاصی است که مختص شماست؟!» دولت‌آبادی عصبانی می‌شود: «این تحریف در رئالیسم نیست جانم. چون اگر رئالیسم را با تعبیر شما بپذیریم ـ که البته چون نادرست است نمی‌پذیریم ـ آنوقت هر کتابی دو جور باید نوشته شود؛ یک جور مثلاً با گویش جوینی که ملغمه‌ای است از ترکی خراسانی تا ترکمنی، فارسی و ...، و یک جور هم با زبان فارسی! ها؟ اما نه؛ به زبان فارسی که قاعدهٔ کلی و پذیرفته شده در فرهنگِ ما و زبان مادر در ایران است می‌نویسیم، و اسمش هم تحریف در رئالیسم نیست! همچه قانونی هم در رئالیسم وجود ندارد که ما قاعده را فدای استثنا بکنیم. بلکه ما ـ باتوجه و پذیرش این اصل که زبان فارسی در ایرانِ ما زبان مادر است ـ حق داریم و به گمان من لازم است که از مایه‌های گویش‌های بومی مردم خودمان به سود زبان اصلی، یعنی زبان فارسی بهره ببریم، و این همان کاری است که من کرده‌ام.» مصاحبه کننده با هوشیاری عذر می‌خواهد تا آقای دولت‌آبادی با گرفتن حالت حق به جانب ادامه دهد: «خواهش می‌کنم، نه. اما من اگر کُردزبان می‌بودم به معنای کرد قوچانی، بجنوردی، شیروانی، یا مثلاً اسفراینی، و یا حتی سنندجی، باز هم آن زبان را به عنوان زبان ادبی یک ملت نمی‌آوردم... من سعی کرده‌ام که با حس و بیان روح و جوهر و مایه‌ای که در بافت و جان کلام جاری و سیّال است، و می‌تواند تا حدود قریبی آن زندگی ویژه را بیان کند به کار نزدیک شوم و در حقیقت ازش بهره‌مند شوم. چون از نظر من، زبان مردم ایران، زبان اول مردم، زبان فارسی است... چون این را که کردهای خراسان چه جور صحبت می‌کنند یا یک جزوهٔ ۵۰، ۱۰۰ صفحه‌ای هم می‌شود روشن کرد، و این کار رمان‌نویس نیست. در حالی که نزدیک شدن به روح و بافت و آهنگ کلام یک قوم لازمهٔ کار رمان‌نویس هست.» مصاحبه کننده فشار می‌آورد، و دولت‌آبادی، همان مسئله را با تأکیدات بیشتری بیان می‌کند: «... این موضوع یغرنجی نیست که من مردمی را به زبان‌هارسی روایت کرده باشم که دوزبانه یا حتی سه زبانه (کُرد ـ ترک ـ فارسی) هستند و اعضای ملت ما، ملت ایران هستند. این که یغرنج نیست در مقابل آثاری که یک انگلیسی زبان می‌نویسد مثلاً در مورد مردم چین. آنچه که شما باید توجه داشته باشید این است که من یک خراسانی ایرانی هستم، که این مایه از کار در من نشست کرده و بروز یافته؛ چه بسا که اگر یک کرد خراسانی هم می‌بودم بی‌گمان زندگی مردم خود را به زبان اصلی، یعنی به زبان فارسی روایت می‌کردم...» بعد دولت‌آبادی به مسئله‌ای حمله می‌کند که در مرکز ذهن اوست، ولی می‌ترسد آن را بیان کند: «آمیختگی آن قدر زیاد است که مرز تعمدی کشیدن بی‌نشان، دست کم در منطقهٔ ما، از طرف یک نویسندهٔ ایرانی نه‌تنها کار پسندیده‌ای نیست بلکه رذیلانه هم می‌تواند باشد. چون ما از برای وصل کردن آمدیم، نی برای فصل کردن!... بار دیگر تأکید می‌کنم که ما مردم ایران از طریق زبان فارسی است که با هم مربوط می‌شویم. زبان فارسی به عنوان زبان مادر در ایران ما... خلاصه این‌که من نخواسته‌ام یک داستان قومی بنویسم؟ بلکه خواسته‌ام از طیف‌های زیبای اقوام ایرانی یک اثر ایرانی بسازم.» و بعد می‌خواهد که یک بلوچ و گیلک و «آذری»! و بوشهری از طریق گل‌محمد به یاد دوست محمدخان بیفتد، چرا که «اگر از طریق گل‌محمد به یاد دوست محمدخان نیفتد، من ناموفق بوده‌ام.» و بعد، مصاحبه کننده باز هوشیاری به خرج می‌دهد تا دولت‌آبادی باز هم حرف بزند؛ مصاحبه کننده: «در واقع شما عناصر مترقی قومیت ایرانی را به نفع همبستگی بیشتر مردم ما و بخصوص زحمتکشان ما، بسط و گسترش داده‌اید، و به این نحو...» دولت‌آبادی می‌پرد وسط صحبت: «امیدوارم، چون جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی اصلاً مورد ایراد، و حتی مورد نفرت من است...با نظری که من دارم، سرزمین ایران مال تمام مردم ایران است؛ و هر کسی در هر گوشه‌اش می‌تواند روابط اجتماعی و حضور اجتماعی داشته باشد، و بایست داشته باشد و تفکیک و مرزبندی از... [این سه نقطه از خود دولت‌آبادی است] زمینه‌های شوونیستی کهنه‌گرا ناشی می‌شود.» و بعد، دولت‌آبادی، از ترس این‌که عصیان کرد او یا عصیان مربوط به کرد بودن او خلط شود، آن را به «صحراگردی» او نسبت می‌دهد و رسماً معتقد می‌شود که کرد و لر و گیل و گالش و آذری هم دقیقاً همین‌طورند. و بعد که این حالت صحراگردی را مطلق کرد، برای همهٔ اقوام، یک مسئلهٔ دیگر را هم برای کل رمان خودش مطلق می‌کند: «همین قدر بگویم که سنت قهرمانی، سنت ایرانی قهرمانی از قدیم تا امروز، در این رمان رعایت شده و همچنین به دلیل واقعیتی که اجتناب‌ناپذیر است انسان‌های زیبا زنده نمی‌مانند.»[۱۶]

این نکته بسیار بدیهی است که در این کشور اقوام مختلف با زبان‌های مختلف زندگی می‌کنند. این زبان‌های مختلف زبان مادری آن‌هاست. مثلاً زبان مادری یک کُرد، کُردی است؛ زبان مادری یک فارس، فارسی است؛ زبان مادری یک ترک، ترکی است. ولی هیچکدام از این زبان‌ها، زبان مادر یا زبان مادری نیست. مگر این‌که ما ندانیم زبان چیست، مادر کیست، مادری چیست. دولت‌آبادی می‌گوید زبان آدم‌های رمان او در خارج از رمان ترکیبی از ترکی و کردی و فارسی و خراسانی است. چون ما نمی‌دانیم این زبان چگونه زبانی است، و آقای دولت‌آبادی هم فارسی خاصی را که خود به کار برده، زبان مادر آن‌ها قلمداد کرده است، بی‌آنکه نمونه‌ای از زبان مادری خود آن‌ها داده باشد، ما حق داریم بپرسیم که زبانی که شما در این رمان به کار برده‌اید، از کجا آمده است؟ مطلق کردن فارسی به عنوان زبان مادر، و حتی زبان اصلی کرد و ترک و بلوچ، بزرگ‌ترین ظلمی است که امکان دارد به این مردم بشود، و همین نوع حرف‌هاست که صاحبان این زبان‌ها را برمی‌انگیزد تا بگویند، نه زبان اصلی و زبان مادر و مادری ما فارسی است، و نه شما حق دارید چنین حرفی را بزنید. این قبول که زبان رسمی کشور زبان فارسی است، ولی سرکوب زبان‌های اقوام مختلف ایرانی، و زبان تراشی برای آن‌ها، تحت هر لوایی، منجمله لوای گسترش دادن «عناصر مترقی قومیت ایرانی به نفع همبستگی بیشتر مردم ما و بخصوص زحمتکشان ما»، نتیجه‌ای جز تقویت جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی در ایران نخواهد داشت. و حقیقت این است که آنچه آقای دولت‌آبادی می‌نویسد عملاً از دهان ارتجاع بیرون می‌آید. هم در مطلق کردن زبان فارسی، هم «صحراگرد» انگاشتن همهٔ اقوام ایرانی، هُم «عصیان» را به «صحراگرد»ها نسبت دادن، هم در قوم ایرانی یک «سنت ایرانی قهرمانی از قدیم تا امروز» دیدن. انگار ملت ایران تاریخ نداشته است و این تاریخ از کشمکش دیالکتیکی اقشار، طبقات و گردهمایی‌های مختلف به وجود نیامده است که ما صحراگردی را مطلق کنیم و «سنت ایرانی قهرمانی» را هم مطلق کنیم، و گمان کنیم نقش گل‌محمد، نقش ملت ایران است، و بعد «اراده کنیم» که به نمایندگی از سوی ملت ایران، زمان ملی بیافرینیم. در اینجا نیز دقیقاً دولت‌آبادی مثل شاه، یک **مأموریت برای وطنم** نوشته است. نوشتن به زبانی غیر از زبان یک قوم، مردم، یا ملت، نویسندهٔ آن نوشته را خود به خود تبدیل به «شوونیست» و «متعصّب» قومی نمی‌کند، همان‌طور که نوشتن به آن زبان قومی هم، او را نباید از دید فارسی زبان‌ها به «شوونیست» تبدیل کند. و کسی هم هنوز نتوانسته است ثابت کند که زبان برتر چه نوع زبانی است که ما به بهای سرکوب زبان‌های دیگر به آن مباهات کنیم. کسی تاکنون به نیما اعتراض نکرده است که چرا تقریباً تمامی شعرش را به فارسی نوشته است و نه به طبری. به شهریار هم کسی اعتراض نکرده است. ولی اگر نیما همهٔ شعرش را به طبری می‌نوشت و ساعدی همهٔ قصه‌هایش را به ترکی، باز هم نباید کسی معترض می‌شد. شاید مردم آذربایجان ترجیح می‌دادند که ساعدی و بهرنگی و مفتون و شهریار و من ناچیز آثارمان را به ترکی نوشته باشیم. ولی ما هرگز به زبان بریدگی خود مباهات نکرده‌ایم، فقط از آن نالیده‌ایم، و ناله‌های ما را شوونیست‌های فارس به حساب «جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی» گذاشته‌اند. ما حتی اگر بهتر از فارس‌ها نوشته باشیم، هرگز کتمان نکرده‌ایم که زبان مادری‌مان ترکی بوده است. نسبت دادن فارسی، به عنوان زبان اصلی به ترک و کرد، نسبت دادن آن به عنوان زبان مادر به آن‌ها، نه‌تنها ناشی از کوتاه‌بینی و تنگ‌نظری مبتنی بر «شوونیسم»، بل سوق دهندهٔ آن‌ها به سوی کشش‌های گریز از مرکزی است که نتیجهٔ آن جز تجزیه‌طلبی نخواهد بود. و تنها یک راه برای اجتناب از این کشش‌های گریز از مرکز وجود دارد، دادن تربیت دموکراتیک به امثال دولت‌آبادی و شوونیست‌های دیگر، تا حقوق انسانی همهٔ مردم ایران را محترم بشمارند و نه حقوق فارسی زبان‌ها را. البته هر کسی حق دارد به زبانی که خود انتخاب کرده است چیز بنویسد و از این بابت اعتراضی به دولت‌آبادی نیست. من که زبان مادری‌ام فارسی نیست، مجبور شده‌ام از همان آغاز به فارسی چیز بنویسم و در نتیجهٔ ممارست در نوشتن آن مهارت نسبی هم به دست آورده‌ام. آقای دولت‌آبادی که زبان مادری‌اش فارسی است، حق دارد راجع به همه چیز به فارسی کتاب بنویسد، و حتی حق خواهد داشت که فردا به زبان دیگری هم بنویسد. با سرپوش گذاشتن بر مشکلات، آن مشکلات حل نمی‌شود، بلکه مملکت به باد می‌رود. توهین به زبان مادری بقیهٔ اقوام ایرانی نیز، در شأن هیچ نویسنده‌ای نیست.

و دیگر این‌که آیا سنت قهرمانی در ایران از آغاز تا به امروز دست نخورده مانده است؟ آیا رمان، به عنوان طبقاتی‌ترین نوع ادبی جهان بر همهٔ سنت‌های قهرمانی خط بطلان نکشیده است؟ آیا لوکاچ، به عنوان تئوریسینی که مورد احترام دولت‌آبادی هم هست، با گفتن این‌که شخصیت رمان، شخصیتی است مشکل‌دار، بحران‌زده، شقه شده و متشتت، و شخصیت حماسه، شخصیتی است کامل و مطلق، در واقع، این دو را در برابر هم قرار نداده است؟ آن چیست که شخصیت رمان را متشتت می‌کند و شخصیت حماسه را مطلق نگه می‌دارد؟ آیا این قبیل قضایای پیچیده را با آوردن مثال‌هایی از شعر عارفانه، شعر سعدی و دیگران می‌توان حل شده انگاشت؟ چگونه یک نفر می‌تواند مدعی باشد که به وسیلهٔ یک صحراگرد، سراسر تاریخ، اقوام و طبقات و درون‌ها و برون‌های ایرانی را تشان داده است؟ چگونه؟

آقای دولت‌آبادی حق دارد هر نوع زبانی که دلش می‌خواهد یاد بگیرد، از هجویری و عطار تا نیچه؛ ولی وقتی که می‌خواهد رمان بنویسد باید بداند که در زمان باید به دموکراسی فونکسیون زبان احترام بگذارد. به این معنی که اولاً برای آدم‌هایی که از آن‌ها حرف می‌زند، زبانی منطبق با ذهنیت آن‌ها درست کند، و نه زبانی خارج از ذهنیت آن‌ها؛ و ثانیاً تاریخ زبانشناسی رمان را درونِ کار خود کرده باشد. یعنی اعتراض به زبان رسمی، زبان ادبی، زبان مطلق، زبان روشنفکری، زبان باسوادها. نویسندهٔ رمان امروز، اگر این قضیه را نفهمد، و این زبان‌های مورد اعتراض ژانررمان را، به صورت دیمی و هردمبیل، بکار بگیرد، به شخصیت‌های خود، به حرفهٔ خود، به واقعیت درون و برون آدم‌ها خیانت کرده است. براساس همین نقش‌پذیری زبان در رمان، یعنی همان فونکسیون خاص زبان است که ما اکنون به کم و کیف زبان *کلیدر* می‌پردازیم.

خواننده می‌تواند از هر جای *کلیدر* که دلش می‌خواهد نمونه‌برداری کند. این نمونه کل عارضهٔ زبان را نشان خواهد داد. این عارضه و عواقب آن بر همهٔ رمان تسلط دارد. زبان غالباً ادبی است. نویسنده دخالت می‌کند و به آدم‌ها زبان‌هایی را نسبت می‌دهد که ربطی به سطح شعور آن‌ها ندارد. نویسنده چون قدرت رفتن به درون ذهن آدم‌ها و بیان ذهن‌آن‌ها با زبان خود آن‌ها را ندارد راجع به آن‌ها از بیرون قلمفرسایی می‌کند.

«پیرخالو» تمامی صفحهٔ ۳۵ و نصف صفحهٔ ۳۶ را حرف می‌زند، قریب شش‌صد و پنجاه کلمه. و یک نفس. و پشت سر هم اطلاعات می‌دهد و وصف می‌کند و ابراز احساسات. مخاطب «پیرخالو»، «مارال» است. و بعد نویسنده از «مارال» به این صورت حرف می‌زند:

«مارال خاموش مانده بود. آنچه پیرخالو می‌گفت راست می‌نمود. پنداری بود. پنداری پراکنده. افسانه‌ای دور. اوهامی دلپسند. از آنگونه که اگر ذهن مددی کند تو هرگز از برهم بافتنشان خسته نمی‌شوی. نه باور کردنی. اما خوشایند. در پی پندار رفتن، در غبارش پیچیدن، به رنگ‌های نو چشم واگشودن، شوخ چشمی. شوق، در شوق گم شدن. افت و خیز مستانهٔ خیال. چرخشی سکرآور در خط میان باور و ناباور. درستی در باد. نگاهی در باد. طیران آدمی را بنگر. بندبند ناشناختهٔ جان و جهان...»

به استثنای دو جملهٔ اول، بقیهٔ این نوشته، جزیی از هیچ کلی در هیچ جای رمان نیست. خواننده خود میتوان دو هزار جملهٔ دیگر بر این جمله‌ها از خود بیفزاید. ارائهٔ فهرست‌واره و مطلق این کلمات در حوزهٔ ناتورالیسم زبان‌شناختی است. این زبان فاقد عینیت درونی و برونی رمان است. هیچ چیز ناشیانه‌تر از این نیست که رمان‌نویس، این قبیل کنار هم چیدن جملات ذهنی و انتزاعی را تنها وسیلهٔ ارائهٔ درون شخصیت خود کرده باشد. چنین چیزی کوچک‌ترین ارتباطی به تاریخ رمان‌نویسی در اروپا و آمریکا، شوروی سابق و روسیهٔ لاحق و تاریخ رمان‌نویسی ایران ندارد. این نوشته به مراتب نازلتر از تفکر ناتورالیستی امثال «امیل زولا»ست، تفکری که در طول صد سال گذشته، به دلیل مکانیستی بودنش، مدام، نوسری خورده است. دولت‌آبادی احتیاج به ویرایش ندارد. احتیاج به جهان‌بینی در زبان رمان دارد، و چنین چیزی احتیاج به درک دینامیسم تاریخ، درک روانشناسی دینامیسم تاریخ در حوزهٔ قصه دارد. بیش از سه‌چهارم *کلیدر* را این قبیل واژه‌های پرطمطراق و بی‌معنی تشکیل می‌دهد. زبانی شبک، اشرافی، معانی و بیانی و غیرقصه‌ای. نویسنده این کلمات را به سوی درون و برون شخصیت‌هایش پرتاب می‌کند، ولی درون شخصیت‌ها خالی است. خواننده مجبور است این کلمات را به‌کلی فراموش کند، یا آن‌ها را مدام حذف کند تا به درون شخصیت‌ها دست یابد. ولی هجوم تندرآسای این واژه‌های خالی و بی‌معنی اجازه نمی‌دهد درون شخصیت‌ها برملا شود. کافی نیست یک نفر زبان فارسی را بداند. کافی نیست یک نفر کلمات شاعرانهٔ ادبیات فارسی را گلچین کند تا آن‌ها را در جایی به منظور ارائهٔ معلومات تحویل خواننده دهد. قصه‌نویس باید زبان خاص قصه را بداند و او نمی‌تواند با ارائهٔ ادبیات، با گشودن انبان سنگین واژگان ادبی، نشان دهد که در ذهن «مارال» چه می‌گذرد. یک بار ۲۵۰۰ سال تاریخ شاهانه این مارال را بی‌سواد نگه داشته، و حالا به جای آن‌که ما بدانیم در ذهن او چه می‌گذرد، با ابن انبان کلمات ادبی روبرو می‌شویم.

در پاراگراف بعدی می‌خوانیم:

«عمه‌زاده‌ها، خویشان ناشناس، مردان کار و بیابان و دلیری. جرثومه‌های کشمکش و افت و خیز. سواران بی‌نام. اسبان بی‌نشان. هرای. کاکلت را که می‌شوید بیک محمد؟ شیرو چه نام خوشایندیست! دیگر بگو، دیگر بگو پیرخالو. باز هم. صدایت، صدای پیرانه‌ات یادآور کُنده‌های چناران است. باد و برف بسیار بر آن گذر کرده است. آوای جنگل‌های دور فرو منشان. از نشانه‌ها برگوی. میدانی گشاده‌تر بر پندار تیزتک مارال بگشای. بنمیر ای چنار کهن. یادنامهٔ روزگاران دور. دَمَت گرم.»[۱۷]

درست است که حرف «گلشیری» تا حدودی صحت دارد که دولت‌آبادی نقال است نه رمان‌نویس. ولی مسئله مهم‌تر از این‌هاست. «مارال»، معشوقهٔ زیبای *کلیدر*، «ابوالفضل بیهقی» است که متأثر از زبان مقلدهای «احمد شاملو» در مجلات خوشه و فردوسی سابق است. «هرای»، «دیگر بگو، دیگر بگو پیرخالو» و «دمت گرم» نقالی قهوه‌خانه است. ولی «صدای پیرانه‌ات یادآور کنده‌های چناران است»، دقیقاً مثل شعر شعرای مقلد «احمد شاملو» است که خطاب به او و در ستایش او سروده شده و در هر کدام از مجلات این مملکت در طول بیست سال گذشته چاپ شده است. اگر از جملهٔ «میدانی گشاده‌تر بر پندار تیزتک مارال بگشای»، کلمهٔ «مارال» را حذف کنیم، یکی از جملات شعرهای «شاملو» را خواهیم داشت. «بنمیر ای چنار کهن. یادنامهٔ روزگاران دور» هم دقیقاً همان حال و هوا را دارد. «البته کلمهٔ «بنمیر» از آن عتیقه‌هایی است که ممکن است نثر به‌آذین را هم گاهی تحت تأثیر گرفته باشد.

این نثر از ذهن چه کسی می‌گذرد. چون قرار نیست نویسنده خودش به «پیرخالو» بگوید: «بنمیر ای چنار کهن». این حرف را «مارال» در ذهنش می‌زند. و این حرف با این نثر چگونه به ذهن یک دختر ایلیاتی کرد راه جسته است؟ به همین دلیل آقای دولت‌آبادی رئالیست نیست، و هیچکدام از آن ایست‌های دیگر هم نیست. آقای دولت‌آبادی «ایست» صرف است. این «بنمیر ای چنار کهن» را کسی می‌تواند بگوید ـ بعد از آن جملات شاملووار دیگر ـ که هم بیهقی خوانده باشد، هم نیما، هم الوار، هم شاملو. و این‌گونه خواندن بیهقی، بخش اعظم زبان نیما، کل «الوار» گویی، و سراسر تشبه به شاملو در زبان فرهنگی و ادبی و شعری ما بعد از سال بیست و چهار و بیست و پنج و بیست و شش، که *کلیدر* در آن سال‌ها اتفاق می‌افتد، به وجود آمده‌اند. پس چگونه یک دختر بیسواد کرد می‌تواند سلف نیما، شاملو، الوار، و دهها آدم دیگر باشد؟ آقای دولت‌آبادی برای همیشه واقعیت زن کرد ایرانی را با این نثر به اصطلاح شعرگونه، مخدوش کرده است. این خیانت به روستا و ایلات است که یک نفر زبان، یا بی‌زبانی خود را، که زاییدهٔ تاخت و تاز روشنفکران ایران بر عرصهٔ مطبوعات دوران گذشته بوده است به یک دختر معصوم کرد تحمیل کند و بعد بگوید مردم زبان مرا می‌فهمند و روشنفکران نمی‌فهمند. در حالی که در همان کتاب *ما نیز مردمی هستیم* گفته است که زبان امثال «پیرخالو» و «مارال»، ترکیبی است از ترکی و کردی و فارسی، که خود او هم آن را نمی‌فهمد. یعنی دولت‌آبادی نوشتن به زبان خود آن مردم را خیانت به زبان فارسی می‌داند. خیلی خوب! دستتان درد نکند. و بعد می‌گوید مردم زبان رمان مرا می‌فهمند و روشنفکران نمی‌فهمند. اگر تو زبان آن مردم را نمی‌فهمی، چرا باید مردم زبان تو را بفهمند؟ مثالی که دولت‌آبادی می‌دهد این است که مثل یک انگلیسی که راجع به چینی‌ها رمان بنویسد، ما هم فارسی ملی بنویسیم، ولی آن انگلیسی رمانش را برای چینی‌ها نمی‌نویسد، برای انگلیسی زبان‌ها می‌نویسد. شما هم این زبان را برای مردم ایران می‌نویسید. و مردم ایران در کجا می‌گویند: «بنمیر ای چنار کهن!» جز موقعی که بخواهند ادای ابوالفضل بیهقی را درآورند؟ و این مخاطب، آیا مهم نیست؟ این مردم چگونه مردمی هستند که این جمله را که از ذهن یک دختر عشیره‌ای کرد گذرانده می‌شود، می‌فهمند، آن هم در سال ۲۳ یا ۲۴ ، و زبان معمولی رمان روزگار ما و رمان‌های روزگار ما را نمی‌فهمند و با آن ارتباط برقرار نمی‌کنند. نخبه‌گرایی دولت‌آبادی دمار از روزگار او درآورده است. آن کسی که این پاراگراف «عمه‌زاده‌ها...» را به ذهن مارال نسبت می‌دهد، نمی‌فهمد که دارد اولاً: یک زبان شبک اشرافی و غیرواقعی را به ذهن یک دختر کرد نسبت می‌دهد، جدا از آن نسبت‌های قهرمانی «به قامتِ» ملت قهرمان‌پرور ایران؛ طوری که آن دختر باید فرهنگ لغاتی در حد و حدود فرهنگ لغات مولوی داشته باشد تا از این کلمات استفاده کند؛ ثانیاً اگر این دختر، این فرهنگ لغات را در اختیار داشته باشد، باید حتماً در همان روستای خود، به دوسه دانشگاه معتبر رفته باشد و از دانشگاه «کلیدر» دکتری ادبیات فارسی گرفته باشد؛ علاوه براین باید مقادیر زیادی روان‌شناسی «یونگ» و «فروید»، مقداری جامعه‌شناسی «مارکس» و «انگلس» و «ماکس وبر» بداند، آداب و رسوم تصویرسازی، استعاره‌پردازی، نمادآفرینی و اسطوره‌سازی بداند تا بتواند از ذهنش جمله‌هایی مثل «از نشانه‌ها برگوی. میدانی گشاده‌تر بر پندار تیزتک مارال بگشای.» این زبان را فقط یک گروه می‌فهمند، گروه روشنفکران؛ و متأسفانه روشنفکران هم از ترس این‌که دولت‌آبادی آن‌ها را غیرمردمی بخواند، مجبورند دم نزنند و یا اگر هم زدند، آن را اثری «سترگ» بدانند. و شگفت‌آور این است که تاکنون، هیچ یک از آدم‌هایی که تیپ «مارال»، «پیرخالو»، «بیگ‌محمد» و «بلقیس» هستند راجع به رمان حرفی نزده‌اند. یکی از نقدها را خانم پرتو نوری علا نوشته که روشنفکر است؛ دیگری را محمد بهارلو نوشته که روشنفکر است؛ سومی را احسان یارشاطر نوشته که روشنفکر است؛ چهارمی را شاملو نوشته که روشنفکر

است. و قبل از چاپ تمامی کتاب، احسان طبری راجع به آن حرف زده که روشنفکر بود؛ و گلشیری راجع به آن حرف زده که روشنفکر است؛ کریم امامی حرف زده که روشنفکر است؛ و بنده حرف زده‌ام که روشنفکر خوانده می‌شوم. و هیچ‌کدام از ما وکیل و وصی و قیم «مارال»، «پیرخالو»، «گل‌محمد»، «بیگ‌محمد» و «بلقیس» نیستیم و اگر یکی از این اشخاص را پیدا کنی و صفحه‌ای از کلیدر را برای او بخوانی، مبهوت‌ترین قیافهٔ جهان را در برابرت می‌بینی.

یک مثال دیگر از این زبان بدهم. «بلقیس» یک چراغ موشی روشن می‌کند، «مارال» را به داخل خانه می‌برد. بعد خودش بیرون می‌رود که آب بیاورد، ولی «سرش به کار تنور گرم» می‌شود. مارال روی فرش می‌نشیند، و بعد آقای دولت‌آبادی دو پاراگراف از آن ناتورالیسم مکانیستی جانانه را به این صورت تقدیم خواننده می‌کند:

«مارال تنها ماند، نفسی کشدار از سینهٔ رها کرد. اینک او بود. تنها و ناشناس. نشسته بر فرشی، بر ولایتی، بر زمینی تازه. زمینی که هنوز نشانی گنگ از پشتهٔ او بر خود داشت. جایی تازه. خانه‌ای تازه. خانمانی تازه. منزلگاه میشکالیها. به دیوارهای دودگرفتهٔ اطرافش نگاه کرد و کوشید تا بتواند بین چیزهای تلنبار شده در اینسوی و آنسوی بافتی بیابد. پنداری از کسان، صاحبانش بیابد. یعنی که بتواند بفهمد آن چوبدست کدام مرد است؟ کدام گلابان است؟ آن چوخا را کی به برمی‌کند؟ آن پاتاوه چارقهایی که به گلوی میخ آویخته‌اند، پای کدام پیری را در زمستان گرم نگاه می‌دارند؟ با جوالهای کنج اتاق از چه آذوقه‌ای پرند؛ و این جفت چوبهای خطّب، جهاز کدام شتر را استوار می‌دارند؟ آن سربند جرمی، پوزهٔ کدام قاطر یا مادیانی را در خود مهار می‌کند؟ و آن لولهٔ تفنگ، که از زیر کپان شتر سرک کشیده و نگاه می‌کند، با کدام انگشتی ماشه‌اش چکانده می‌شود؟

فتیلهٔ پیه‌سوز کج رفت و دودش بیش شد. مارال برخاست و فتیله را درست کرد. در دَم به چیزی در خود آگاه شد. احساس این‌که با همین خردینه کار به خانواده کوک خورد. دست و کار. گرچه ناچیزترینش باشد. چه رمزی در این بود؟ چه رمزی؟ در خانه‌ای غریبی، میهمانی، گنگ و بهت‌زده و درمانده‌ای، اما همین که دست به کار پیوند خورد احساس می‌کنی که دیگر زاید نیستی. می‌توانی زاید نباشی. پیوسته‌ای. خود را حق‌دار می‌بینی. دارای حق. وجود تو در تلاش روزنه‌ایست که نیاز به تو داشته باشد و تو خود را در آن بتپانی. دنبال کاری می‌گردی که زمین مانده باشد و تو آن را به انجام برسانی. چشم در پی کودکی می‌گردی که زمین خورده باشد و تو آن را از روی خاک و خُل بلندکنی و بالهایش رابتکانی. بالاخره پی این هستی که با وجودت بتوانی گودالی، چاله‌ای را پر کنی و به این احساس دست بیابی که سربار نیستی. که بی‌ثمر نیستی. ستونی رها شده‌ای که می‌خواهی خودت را به چیزی جایی تکیه بدهی. بند کنی. آرزویش را داری که بتوانی خودت را در لحظهٔ لق و بی‌اعتباری که به اینسوی و آنسوی می‌کشاندت، نگاهداری. می‌خواهی که بتوانی خودت را از کوران در ببری. بی‌تابی. رنجی پنهان از درون می‌جَوَدت. درون ـ برونه‌ای. خندان و شیرین، اما تلخی. برای همین، پنهانی و باموذیانه‌ترین جلوه‌اش، در خود خدا می‌کنی که بر سر سفره‌دارت بلایی فرود آید که تو بتوانی به یاریش بشتابی و او را از شری برهانی تا توانسته باشی بزرگوار یهای او را ـ که رفتارهایی ساده بوده‌اند و در پندار تو بزرگ و گرانبار شده‌اند ـ پاسخی گفته باشی.»

در انتهای پاراگراف اول، آقای دولت‌آبادی می‌توانست سی چهل شیء دیگر هم پیدا کند و آن‌ها را هم با همان حالت مکانیستی بنویسد: «آن نعل را چه کسی به پای قاطر می‌کوبد، بی‌آن‌که پای قاطر ترک بردارد و میخ کج شود و با چکش به انگشت نعلبند بخورد و خون از انگشت جاری شود؟ و آن سطل را چه کسی پر می‌کند با آب چشمه با چاه؟ و چه کسی تشنگی خود را با آن رفع می‌کند؟ و آن آب، آب کیست؟ جرعه‌ای از آن را هم در حلق قره‌آت فرو بچکانید، و قروتر در حلق من. و آن تسمه را چه کسی دور سر خود می‌چرخاند، با چشم‌های خون بلعیده از خشم، و خون شتک‌زده بر کمانهٔ ابرو. ستم بر من، ستم! ظلم بر من، ظلم! داد بر من! بیداد را بر من! و این قالیچه را چه کسی بافته است؛ این دیه یا آن دیه؟ این دار، یا آن دار؟ انگشتان خونین چه کسان دیگری هم اینک قالیچه‌های دیگری می‌بافند؟ و آن قمه که بر شاه‌میخ آویزان است، قرار است رگ کدام شحنه را بدرد و خون کدام شاهباز قرار است به آسمان بپرد؟ آسمان، خورشید، ماه، ستاره، کهکشان، منظومهٔ شمسی، مریخ، عطارد، تو بگو، حالا. مارال، نویسنده قربان آن چشم‌هایت برود، تو بگو. مارال. وه! چه جهان مدهوشی، بیهوشی، بی‌جوشی، بی‌خروشی. آنک پیه‌سوز که کج رفته و دودش بیش شده است. زها زه! آه! وه! ره! مارال تو را چه می‌شود!»

آن دو پاراگراف را مثل بخشی از یک رمان بنویسیم:

«مارال تنها ماند. نفس عمیقی کشید. تنها بود. در جایی تازه و ناشناس ـ دور و بر خانه را نگاه کرد. گوشه‌ای چند جوال بود و گوشه‌ای دیگر یک سربند جرمی و یک چوبدست، و آن سوتر کنج دیوار، لولهٔ تفنگی. احساس کرد خانه پردود شده است. پیه‌سوز را دید که کج می‌رفت، بلند شد، فتیله را درست کرد. با همین کار کوچک احساس کرد که به این محل جدید تعلق پیدا می‌کند. از خانه بیرون آمد، رفت بالاسر تنور. باید خود را به این دنیای جدید نزدیک می‌کرد.»

وقتی که آقای دولت‌آبادی راجع به نفس کشیدن مارال می‌نویسد: «نفسی کشدار از سینه رها کرد»، ما فقط با یک تصور می‌توانیم با مارال برخورد کنیم، و آن، این که مارال حتماً یک فیل، نهنگ، یا دست‌کم اسب یا شتر است. و یا این‌که در یکی از این فیلم‌های «رئالیسم سوسیالیستی» مثل «چگونه پولاد آبدیده شد» بازی می‌کند، وقتی که حرکتی با ظرفیت سادهٔ انسانی، همان حالت نفس کشدار از سینه رها کردن پیدا می‌کند. و وقتی که گزارش کاتالوگ‌وار از اشیای خانه می‌دهد، انگار صاحب خانه مرده است و قرار است ریز و درشت خانه فهرست شود، آن هم با خیالاتی عجیب و غریب راجع به آن ریز و درشت، تا بعداً اسناد انحصار وراثت تنظیم شود.

در پاراگراف بعدی، آقای دولت‌آبادی، خود و شخصیت‌های کتابش را عالم دهر، و خوانندگانش را خر فرض کرده است. اگر قرار است زنی بلند شود و برود به پیرزنی کمک کند، آه و نالهٔ فلسفی دیگر لازم نیست. انگار در وجود مارال، آقای دولت‌آبادی یک «نیچه» سراغ کرده است که با سری پر از تفکرات گوناگون می‌رود به «واگنر» کمک کند و مدام به این می‌اندیشد که چه بکند و چه نکند. و همین، هرگونه خودجوشی را از کتاب کلیدر دور می‌کند. همه دچار آماس کلامی شده‌اند، و تقریباً نود و نُه درصد کلمات توصیفی، از نوع انشاهای ادبی دبیرستان است.

در برابر توصیفی از این دست، روایتی نقل می‌کنیم از بوف کور صادق هدایت:

«شلاق در هوا صدا کرد، اسبها نفس‌زنان براه افتادند. خیزهای بلند و ملایم برمی‌داشتند، پاهای آنها آهسته و بی‌صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگولهٔ گردن آنها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنّم بود ـ از پشت ابر ستاره‌ها مثل حدقهٔ چشمهای براقی که از میان خون دلمه شدهٔ سیاه بیرون آمده باشد روی زمین را نگاه می‌کردند ـ آسایش گوارائی سر تا پایم را فراگرفت، فقط گلدان مثل وزن جسد مرده‌ای روی سینهٔ مرا فشار می‌داد ـ درختهای پیچ در پیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس اینکه مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند. خانه‌های عجیب و غریب به شکلهای بریده بریدهٔ هندسی با پنجره‌های متروک سیاه کنار جاده رج کشیده بودند، ولی بدنهٔ دیوار این خانه مانند کرم شب‌تاب تشعشع کدر و ناخوشی از خود متصاعد می‌کرد، درختها به حالت ترسناکی دسته دسته، ردیف ردیف می‌گذشتند و از پی هم فرار می‌کردند ولی به نظر می‌آمد که ساقهٔ نیلوفرها توی پای آنها می‌پیچند و زمین می‌خورند. بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همه جای مرا فراگرفته بود. گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرو رفته بود و همهٔ عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام و یک نفر پیرمرد قوزی که صورتش را نمی‌دیدم مرا میان مه و سایه‌های گذرنده می‌گردانید.»

راوی جمدان محتوی مرده را در قبر چال کرده، گلدان راغه را در کالسکهٔ نعش‌کش به سینه چسبانده، دارد از سر خاک زن اثیری به خانه برمی‌گردد. تمامی طبیعت توصیف شده بخشی از روایت درونی اوست. طبیعت را به خاطر طبیعت و درون را به خاطرِ درون توصیف نمی‌کند، بلکه همهٔ این‌ها را به قصه‌ای که روایت می‌کند، پیوند می‌زند. این پیوند را طوری می‌زند که انگار از ازل به همین صورت بوده، هم شلاق، هم زنگوله، هم چشم‌ها، هم گلدان، هم وزن جسد، هم درخت‌ها، هم ستاره‌ها، هم بوی مرده، هم پیرمرد قوزی. این‌ها فهرست‌وار ردیف نشده‌اند، بلکه هر جزیی از آن‌ها در کل دستگاه رمان، عین سازهای ارکستری، یک سنفونی بزرگ و هماهنگ را می‌نوازند. و این ارگانیسم واقعی زبان رمان‌نویسی است. ولی آقای دولت‌آبادی، برخلاف ادعای خود در ما نیز مردمی هستیم اجزا را به هم مربوط نمی‌کند، اجزا را تکه‌تکه، جدا از هم، نامربوط به ساختار ذهنی و عینی آدم‌ها، و ساختار عمومی رمان، نامربوط به ساختار رمان، هر رمانی، به روی صفحه ظاهر می‌کند. ما فقط با کلماتی سروکار داریم که بر روی کاغذ ظاهر می‌شوند. و این «فارسی» نه مال آن‌هاست، نه مال رمان، و نه مال زمان ما. پس مالِ کجاست؟ این نثر، در یک کلام، متعلق به فریبی است که آقای دولت‌آبادی از جهان‌بینی خاص خود خورده است. آن جهان‌بینی، یک جهان‌بینی مطلق‌گرای پیش ـ رنسانسی است که در یک آن یک نفر به جای چندین آدم حرف می‌زند، و گمان می‌کند حرف دل آن‌ها را زده است، یعنی نویسنده عملاً جای مستبد آسیایی را پر کرده است، خودکامه‌ای که تک‌گویی بیرونی و قلمفرسایی مبتنی بر فریب را، رأی تک‌تک شخصیت‌های بی‌زبان، و بی‌درون، و با رأی از زبان واقعی و درون واقعی عاری شدهٔ شخصیت‌ها، یکی می‌شمارد، و نمی‌داند که رمان دقیقاً در

برابر این قلدری مستبد آسیایی در کشور ما سر بر کرد و زبان باز کرد تا بیچارگان یک کشور به زبان خود، و نه به زبان جانشین آن مستبد آسیایی، یعنی نویسندهٔ اختیار تام گرفته از مردمی بی‌زبان و بی‌درون و بی‌برون نگهداشته شده، حرف بزنند. کافی بود نویسنده به این آدم‌ها با روحیهٔ دینامیک و دموکراتیک نگاه کند، یعنی برود توی جلد تک‌تک آدم‌ها، و بگذارد آن‌ها رمان خود را روایت کنند. آقای دولت‌آبادی شخصیت‌های خود را صغیر و دیوانه و عقب‌مانده به شمار آورده، حق رأی را از آن‌ها سلب کرده، و با خودگامگی مطلق با کلمات مطنطن، جملات دهان پرکن و فریبنده، از سوی آن‌ها، حکومتی نامشروع و غیرقانونی تشکیل داده است.

برای روشن شدن این مطلب، به ویژه برای نسل جوانی، که شیفتهٔ آزادی پیدا کردن از دست این قبیل راویان خودکامه است ولی ممکن است در نتیجهٔ عدم آگاهی از شیوه‌های بیان رئالیستی، شیوهٔ بیان دولت‌آبادی را رئالیستی بداند، ما از خواننده می‌خواهیم که جلد اول کلیدر را باز کند و بیاید و برسد به صفحه ۱۴۴، پاراگراف آخر، و آن را دقیق بخواند. ما حق نداریم شش صفحه از نوشتهٔ نویسنده‌ای را ضمیمهٔ مقالهٔ خود کنیم. از خواننده می‌خواهیم از پاراگراف آخر صفحه ۱۴۴ تا آخر آن بخش، یعنی تا آخر صفحهٔ ۱۵۰ را بخواند و بعد منطق تلخیص ما از آن صفحات را مطالعه کند، به هر صورتی که می‌خواهد به بازنویسی آن صفحات بپردازد. ما نیز بازنویسی خود از آن صفحات را ذیلاً چاپ کرده‌ایم.

وظیفهٔ نویسنده حذف کلیهٔ آن چیزهایی است که می‌توانند در شمار اطلاعات عمومی درآیند. تمامی پاراگراف اول این بخش را می‌توان به راحتی خلاص کرد. اگر بیان این مطالب از نظر آقای دولت‌آبادی مهم است، اهمیت آن نه در ارائهٔ مطالب بلکه در نحوهٔ ارائهٔ مطالب است. به دلیل این‌که هر خوانندهٔ‌ای با شعور متوسط می‌تواند همهٔ این‌ها را بی‌آنکه دخالتی از سوی نویسنده مشاهده کند، دریابد. می‌ماند نحوهٔ بیان: قلم‌فرسایی راجع به اطلاعات عمومی، حتی قلم‌فرسایی شاعرانه، کار نویسندهٔ جدی نمی‌تواند باشد. آقای دولت‌آبادی این کلیات را می‌گوید، نه به دلیل این‌که لازم است این کلیات گفته شود، بلکه به آن دلیل که ولع قلم‌فرسایی دارد. و قلم‌فرسایی خود نوعی استبداد رأی است، و چنین چیزی در رمان جایی ندارد.

غرض آقای دولت‌آبادی این است: «نفیر خواب دیگران، بلند بود، ولی شیرو خوابش نمی‌برد.» پاراگراف دوم را هم می‌توان تلخیص کرد: «نرس و تردید نمی‌گذاشت بخوابد. اگر می‌رفت، مادرش چه می‌کرد؟ برادرش، پدرش چه می‌گفتند!»

آقای دولت‌آبادی در پایان پاراگراف دوم سؤال می‌کند: «چگونه شبی است امشب؟» و بعد یک پاراگراف طولانی از آن انشاها را در ادامهٔ این سؤال راجع به شب قلم‌فرسایی می‌کند؛ می‌توان خلاصه کرد: «شیرو دو راه داشت، یا باید تن به بندگی بی‌عشق می‌داد، و یا باید بلند می‌شد و سراغ معشوقش می‌رفت.» ولی در پاراگراف بعدی آقای دولت‌آبادی واقعاً شیرین می‌کارد. هرچه را که شاملو راجع به آبدا، فرخ‌زاد، زن‌های دیگر، عشق، اجتماع، تاریخ، ماه، جنبش و غیره گفته بود، تلخیص می‌کند و از زبان «شیرو»، در خیال او، تحویل بدبخت ماه درویش می‌دهد. شاملو خطاب به فروغ می‌گوید: «متبرک باد نام تو». آقای دولت‌آبادی، با شکسته‌نفسی تمام می‌فرماید: «متبرک باد جمال و وصال یار». آقای دولت‌آبادی به وساطت این زبان، شیرو را برای ماه درویش غُر می‌زند. البته فقط این زبان نیست. «لوایح عین‌القضاة»، و «چنین گفت زرتشت» نیچه هم در این وساطت شرکت دارند. و تنها «اخوان ثالث» حضور ندارد، ولی چیزی که آقای دولت‌آبادی نوشته، طوری است که «هلا، یک دو، سه دیگر بار» کتیبه هم، راحت می‌شد بار وساطت را به دوش بگیرد. در حالی که به سادگی می‌شد تمامی این پاراگراف طولانی را تلخیص کرد: «سقف را نگاه می‌کرد. مضطرب بود. صورت ماه درویش دعوتش می‌کرد. به خود نهیب زد: بلند شو دختر. منتظرته! ولی تردید نمی‌گذاشت. نفسش را در سینه حبس کرد، نفیرها بلند بود.» در آغاز پاراگرافی که با «آرامش» شروع می‌شود تا پایان پاراگرافی که به «خاموشی» پایان می‌یابد، هشتصد کلمه است. این هشتصد را ضرب در دو کنید، می‌شود هزار و ششصد. و حالا دو صفر از کنار ۱۶۰۰ بردارید. همه را در شانزده تا بیست کلمهٔ همه ساده می‌توان گفت: «دست‌هایش می‌لرزید. مثل مار از رختخواب بیرون خزید. نمی‌داست دگمه‌هایش را درست جا می‌اندازد یا خیر. خودش را به در رساند. گیوه‌ها را پوشید.» و حالا پاراگراف بعدی. همهٔ تصویرها اضافی است. هم آن چیزی که با «خنجرگان» شروع می‌شود و هم آن «دیده‌بانان شب و دشت.» چیزی که باید بماند این‌هاست:«شیرو بیرون آمد، از کنار شتر، لحظه‌ای گوش خواباند. صدایی نمی‌آمد. رفت توی آغل، سارق خود را از زیر پوشال و کاه درآورد. آمد بیرون و سرش را پایین انداخت. مصمم، رو به دیوارک خانه رفت. یک بار فقط سرش را برگرداند. شتر گل‌محمد نگاهش می‌کرد. شیرو نگاهش را دزدید، پا روی خاک نرم کوچه گذاشت و سارق رخت‌ها را روی سرش جابجا کرد.» و پاراگراف بعدی: « در تیرگی شب، وهم ورش داشت. خواست برگردد. صورت ماه درویش در تیرگی شب می‌درخشید. ولی وهم در بیرون نبود. در جانش بود. با همین ترس و واهمه، از سینهٔ ماهور بالا رفت و از آن سو سرازیر شد. شبح مردی و اسبی به چشم آمد. نامش را از آن سو شنید. شیرو خواست بدود، ولی ناگهان، خواست برگردد. برنگشت، مرد کنار اسب بود. شیرو به یک چشم بهم زدن رسید و سینه در سینهٔ او ایستاد. شیرو صدای قلبش را می‌شنید. ماه درویش سارق رخت از سرِ شیرو برداشت. آن را به ترکبند مادیانش بست. افسار مادیان را به دست گرفت. ماه درویش پا در رکاب کرد و بر زین نشست و دستش را به سوی شیرو دراز کرد. شیرو دست در دست مرد گذاشت و پا بر پای او، و به یک جهش پرید و بر نرک مادیان نشست. و دست‌هایش دور کمر ماه درویش قلاب کرد. ماه درویش به طرف شیرو برگشت. دَم گرم مرد بر چهرهٔ شیرو خورد. شیرو دیگر تاب نیاورد. سرش را روی شانهٔ مرد گذاشت و سینه‌های رمیده‌اش را به پشت او فشرد:

«من را ببر. ببرم از اینجا.»

«آروم بگیر، آروم.»

«گفتم با ماه می‌آیی. اما ماه درنیامده، اومدی»

«ماه هم درمی‌آد.»

این هم ماه. دراومد. از وسط دوشاخ کوه دو براران. پاتیلی از گور ماست بر اجاقی سنگی.

شب شیرو را دو شقه کرد.

از کل آن متن سه هزار کلمه‌ای، بیش و کم همین مقدار را می‌توان حفظ کرد. باقی همه لفاظی است، همه تکرار مکررات است، و هیچ‌گونه ارتباط ارگانیک با روایت ندارد. و یا بدیهیاتی از این نوع: «اما شیرو فرزند بیابان بود. زادهٔ کوه، دختر صحرا و دشت. همدم گرگ و سگ و گوسفند و اسب.»

زبان قصه زبان ادبی نیست. زبان زندگی است. از فیلدینگ تا داستایوسکی تا پروست و جویس و تا بکت و بلو، و تا شولوخوف. رمان‌نویسی که این را ندارند، در واقع سوراخ دعا را گم کرده است. ضرباهنگ زبان قصه متناسب یا ضرباهنگ زندگی است، نه ضرباهنگ ادبیات. آقای دولت‌آبادی تصوری بسیار آشفته و درهم و برهم از ضرباهنگ ادبیات دارد. و این زبان، این ضرباهنگ فاقد تیروی ورود به درون شخصیت‌ها است. آقای دولت‌آبادی به دلیل داشتن این تصور غلط از زبان قصه، از زبان زندگی به سود نوعی شبه ادبیات، دوری جسته است. زبان کلیدر، زبانی شبه ادبی است و رمان کلیدر، چیزی جز شبه رمان نیست. کلیدر، زبان استبداد رأی راوی را، به جای رابطهٔ دموکراسی درونی آدم‌ها گذاشته است. بحران درونی کلیدر، بحرانی است پیش از شروع رمان در جهان و ایران. آناکرونیسم درونی آن، نشان دهندهٔ آناکرونیسم درونی نویسنده است.■

شهریور - مهر ۶۹ - تهران

پاورقی‌ها:

1- External Monologue

2- Structurally Interrelated Series

۳- محمود دولت‌آبادی، ما نیز مردمی هستیم، نشر پارسی، تهران ۱۳۶۸، ص ۵۰.

۴- همان، ص ۸۴.

۵- صادق هدایت، سایه روشن، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۱، صص ۴۷-۸.

۶- نوشته‌هایی از صادق هدایت، «نمایشگاه شرقی»، چاپ؟ سال؟ شهر؟، صص ۱۷-۱۶. نوشته در سال‌های ۱۳۱۲-۱۳ نوشته شده است.

۷- محمود دولت‌آبادی، اوسنهٔ بابابیحان، انتشارات پیوند / انتشارات شبگیر، چاپ ششم، تهران، ۲۵۳۶، صص ۵۳-۱۵۲.

۸- محمود دولت‌آبادی، جای خالی سلوچ، نشر نو، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۱، صص ۸۹-۲۸۸.

۹- غلامحسین ساعدی، عزاداران بیل، نشر قطره، چاپ؟ تهران ۱۳۷۲، صص ۱۲-۱۱۱.

۱۰- محمود دولت‌آبادی، ما نیز مردمی هستیم، صص ۱۲-۳۱۱.

۱۱- همان کتاب، صص ۵۴-۵۲.

۱۲- همان کتاب، صص ۷۷-۲۷۵.

۱۳- همان کتاب، ص ۲۷۹.

۱۴- محمود دولت‌آبادی، ناگزیری و گزینش هنرمند، انتشارات شباهنگ، تهران، ۱۳۵۷، ص ۸۸.

۱۵- محمد محمدعلی، گفت‌وگو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۲، صص ۵-۱۰۴.

۱۶- محمود دولت‌آبادی، ما نیز مردمی هستیم، صص ۳۱۰-۲۹۲.

۱۷- محمود دولت‌آبادی، کلیدر، نشر پارسی، جلد اول و دوم، چاپ سوم، تهران، تابستان ۱۳۶۳، ص ۳۶.

۱۸- محمود دولت‌آبادی، همان، صص ۵۸-۵۶.

۱۹- صادق هدایت، بوف کور، امیرکبیر، تهران بهمن ۱۳۵۱، صص ۹-۳۸.

۲۰- محمود دولت‌آبادی، همان، صص ۱۵۰-۱۴۴.

صادق هدایت، بنیان‌گذار داستان مدرن ایران
بهمن ۱۲۸۱ ـ فروردین ۱۳۳۰

گفتگو با بیژن جلالی

در جستجوی هدایت

این گفتگو در فروردین سال ۷۲، در منزل بیژن جلالی به منزلهٔ بزرگداشت بنیان‌گذار داستان‌نویسی مدرن ایران، صادق هدایت و جهت ویژه‌نامهٔ هدایت انجام گرفت، اما به دلیل مصایب و آلام بسیار، تا به امروز به تأخیر افتاد. اکنون، باز به‌خاطر نبود کاغذ مطالب بسیار ویژه‌نامهٔ هدایت می‌ماند تا شاید امکانی فراهم شود. در این گفتگو دوست مترجم فرهیخته‌ای نیز با من یار بود که نمی‌خواهد نامش برده شود. زحمت پیاده‌کردن نوار هم که حاصل ۴ ساعت گفتگو است با هومن عباسپور بوده است، از هر سه، سپاسگزارم.

م. ک

● از دیدارها، خاطرات، برخوردها، و صحبت‌هایی که با هدایت داشته‌اید، بگویید.

جلالی: من قبل از این که صحبت را شروع بکنم، دربارهٔ این که آقای صادق هدایت را در این مصاحبه چه بنامم توضیح بدهم: من گاهی صحبت کرده‌ام و گفته‌ام «هدایت» یا «صادق هدایت»، بعضی‌ها گفته‌اند تو طوری صحبت می‌کنی که انگار از یک غریبه حرف می‌زنی ولی شکی نیست که من مثل دوران کودکی‌ام نمی‌توانم بگویم: «دایی جون صادق خان». این است که خواهم گفت: «صادق‌خان». چیزی که در فامیل هم رسم است و می‌گویند.

به این ترتیب خواهم گفت: «صادق خان». گاهی هم خواهم گفت: «هدایت» یا «صادق هدایت». به هر حال این را گفتم تا ذهن آماده باشد و از این جهت ایرادی نباشد. ضمناً این حرف‌های آدم مسنّی است دربارهٔ دایی‌اش و کسانی که دیگر نیستند و برمی‌گردد به چهل تا شصت سال پیش و خوبی و بدی‌اش را باید ببخشید.

برای نقل خاطره من از گذشته‌های دورتر شروع می‌کنم یعنی از کودکی. طبعاً من وقتی بچه بودم، به صادق‌خان مثل دیگر دایی‌هایم توجه می‌کردم و کاری به نویسندگی و غیره نداشتم و قبل از این که خودش جلب توجه مرا بکند، اتاقش برای من جالب بود. به خصوص او یک گرامافون داشت که پای پنجره بود، از همان گرامافون‌های کوکی قدیم. و من گاهی بهانه می‌گرفتم و یا مادرم می‌رفتیم به اتاقش و صفحه می‌گذاشتیم. پای آن پنجره که رو به کوچه باز می‌شد، نیمکتی بود که الان من آن را دارم و توی آن اتاق رویروست و احتمالاً همان نیمکتی است که زن اثیری را رویش قهرمان **بوف کور** تکه‌تکه می‌کند. یکی هم خود این نیمکتی است که در این اتاق است. این هم جزو اثاثیهٔ اتاق صادق خان بود. البته این مال مادر من بود. چون مادرم از پدرم جدا شده بود و خانهٔ پدرش زندگی می‌کرد، این سال‌ها آن‌جا بود که بعد از پاشیدن خانه، دو مرتبه برگشت پهلوی مادرم که من هم گذاشته‌ام اینجا.

● فرش رویش هم همین‌طور؟

جلالی: بله، این جُل‌اسب قشقایی است. خیلی هم قشنگ است و یکی دیگر از خاطراتی که من از صادق خان دارم و از کوچکی جلب توجهم را می‌کرد، مربوط می‌شود به همان صندلی راحتی که الان دوست ما رویش نشسته‌اند و دستهٔ چوبی پهنی دارد. این در اتاق پدرش بود. صادق خان گاهی که مهمان می‌آمد، و می‌آمد در اتاق پدرش می‌نشست، با انگشت سبابه‌اش شروع می‌کرد به چیز نوشتن روی دستهٔ صندلی و خودش را با این کار مشغول می‌کرد. و به لاتین هم چیز می‌نوشت یعنی از چپ به راست. البته این نه به آن معناست که آن‌قدر مشغول چیز نوشتن بود که نمی‌توانسته فارغ شود، ولی این کار یک عکس‌العمل بود تا خودش را مشغول بکند. در مورد خودش چه در کودکی و چه بعدها حالت تنها و منزوی‌اش جلب توجه می‌کرد. این جوّ تنهایی طوری است که به‌نظر می‌رسد فضا در اطراف این آدم‌ها تغییراتی پیدا می‌کند. حالا نمی‌دانم این تغییرات کیفی است یا کمّی. اولین بار هم که در کودکی به کافه رفتم، با هدایت بود که من و مادرم همراه او رفتیم به کافه «کنینانتال» که در خیابان «اسلامبول» بود و کافهٔ شیکی بود در دورهٔ خودش، همان حدود شصت سال پیش. بعدها تغییر شکل داد و بالاخره برچیده شد. یکی از چیزهایی که برای من خاطرهٔ هدایت را تداعی می‌کند و برمی‌گردد به دوران کودکی‌ام، کتاب **خیام** اوست. هدایت معمولاً وقتی کتاب‌هایش را چاپ می‌کرد، همان‌طور که مادرم می‌گفت، چند تا از آن‌ها را می‌آورد و می‌گذاشت روی میز اتاق ناهارخوری. طبعاً اهل خانه، آن‌ها را برمی‌داشتند برای خودشان یا به دیگر افراد فامیل می‌دادند. به این ترتیب یکی از کتاب‌هایی که از نوجوانی دست من بود، کتاب **خیام** هدایت است که من دو جلد از همان چاپ اولش را دارم. بعد از دوران کودکی باید برگردم به اوایل دههٔ بیست. چون پدرم از مادرم جدا شد و من همراه پدرم که مأموریت اداری داشت رفتم تبریز. البته بگویم که برای من خانهٔ پدر هدایت، یعنی آقای اعتضادالملک مثل خانهٔ اصلی ما بود، به خصوص که مادر و برادرم برگشتند به همان خانه. و من نیز دوره‌هایی در همان خانه زندگی کردم. ما خانه‌هایمان عوض شد طی سالیان، ولی این خانه برقرار بود تا وقتی که رفتم به اروپا. در سال‌های آخر متوسطه بودم که من هم شروع کردم به گیاهخواری. البته نه به پیروی از هدایت. و مدتی هم مسألهٔ احضار روح جلب توجه مرا کرد و در این زمینه تجربیاتی کسب کردم. و این کاری بود که صادق هدایت هم در جوانی کرده بود و به علوم به اصطلاح خفیّه پرداخته بود و اولین مقاله‌اش هم به زبان فرانسه است راجع به جادوگری در ایران. همان توجهی که بعدها به صورت علمی شامل جمع‌آوری فولکلور هم می‌شود. گاهی هم سر به سر اهل خانه می‌گذاشته. مادر من می‌گفت مدتی در حیاط اندرونی، ما می‌دیدیم سنگ می‌اندازند، بعد فهمیدیم صادق‌خان است که برای این که اهل خانه را بترساند سنگ‌های ریزی را پرت می‌کند و همه را متوحش و متعجب می‌کند. در همین سال‌های آخر متوسطه و بعد از گرفتن دیپلم بود که می‌رفتم به اتاق صادق‌خان و بحث‌های طولانی درمی‌گرفت. طوری که مادرم می‌گفت شما دو نفر معمولاً کم صحبت می‌کنید ولی به هم که می‌رسید این‌قدر حرف می‌زنید و این‌قدر بلند. من روی شور و عادت جوانی، حرف‌های خودم را خیلی جدی می‌گرفتم و او هم شاید روی غریزهٔ فامیلی نمی‌خواست حرف‌هایم را قطع بکند و می‌خواست جواب بدهد. و به خصوص همین مسألهٔ روح که مطرح شد، طبعاً هدایت منکر بود و یادم هست که یکی از استدلال‌هایی که می‌کرد این بود، می‌گفت «ما که این‌جا نشسته‌ایم، آن «من»ی که در حال حاضر هست تحت تأثیر مواد شیمیایی و غیره به کلی تغییر پیدا می‌کند. چطور می‌شود که بعد از مرگ، این «من» همین‌طور مستقل باقی بماند و دومرتبه چیزی مثلاً به نام صادق هدایت به زندگی خودش ادامه بدهد». البته این بحثی است که همیشه آدم‌ها را به خود مشغول داشته است و البته قضیه به این ترتیب مطرح نیست که این «من» به همین صورت ادامه پیدا کند. صادق‌خان وسایل احضار کردن روح را هم‌چنان داشت و توی گنجهٔ اتاقش بود. تخته‌ای سه‌گوش که «مدیوم» دستش را روی آن می‌گذارد و زیرش سه‌تا چرخ دارد و تخته می‌چرخد و نوک تیز آن مقابل حروف الفبایی که روی میز است می‌ایستد و با یادداشت کردن حروف به اصطلاح جواب گرفته می‌شود. مادرش همیشه می‌گفت: خدا لعنت کند این «فلاماریون» را!! فلاماریون یک منجم و متفکر فرانسوی بود که روی «اسپریتیسم» هم کار می‌کرد. می‌گفت: او پسر مرا به این کار واداشته. لااقل اعتقاد مادر هدایت این بود که فلاماریون باعث شده که اصلاً صادق‌خان تغییر حالت پیدا کند و یک چنین صادق‌خانی از آب دربیاید. بعد موضوع مسافرت من به فرانسه پیش آمد و صادق‌خان که خودش گوشت نمی‌خورد به من نصیحت می‌کرد و می‌گفت: «گوشت بخور، ورزش کن، و مثل آدم حسابی زندگی کن و این حرف‌ها را کنار بگذار!» یکی دیگر از حرف‌هایش هم الان یادم افتاد و این است که یک روز به او گفتم: «شما این **بوف کور** را چطور نوشتید؟» گفت: «می‌خواهی بدانی که آیا خودم فهمیده‌ام که چه نوشته‌ام یا نه؟» و خندید. بعد که رفتم به فرانسه، صادق‌خان به کارهای من یک مقدار رسیدگی می‌کرد. البته بورس داشتم و از تهران پول اضافه‌تری به آن معنی نمی‌خواستم. ولی صادق‌خان متوجه بود و به دوستانش شهید نورایی و فریدون هویدا و غیره سفارش مرا می‌کرد. تا وقتی که چند سال بعد خودش آمد پاریس. به من خبر دادند که صادق‌خان آمده به پاریس و در هتلی در محلهٔ «مون پارناس» اقامت دارد و شمارهٔ تلفنش این است. من تلفنش را گرفتم، دیدم فریاد صاحب هتل بلند است. گفت: «آقا پدرِ ما درآمده، از روزی که این آقا آمده به این هتل، ما آسایش نداریم، از بس که به این‌جا تلفن می‌شود. این آقا کیست؟» گفتم: «نویسنده است و مشهور هم هست.» هدایت بالاخره آمد پای تلفن. گفتم: «کجا بینمتان؟» گفت: در «دوپن لاتن». یعنی در شعبهٔ کافه «دوپن» که در محلهٔ محصلین بود. البته اسم «دوپن لاتن» در کتاب ژان پل‌سارتر **راه‌های آزادی** آمده و از کافه‌های مشهور و قشنگ بود، ولی تغییر ماهیت داده بود و دیگر کافهٔ انتلکتوئل‌ها نبود. بیشتر، الجزیره‌ای‌ها و دانشجویان سیاهپوست بودند که با صدای بلند عربی و فرانسه صحبت می‌کردند. خلاصه قشقرقی بود. یعنی جوّ نامطلوبی پیدا کرده بود. من به هدایت گفتم: «دوپن لاتن» خوب جایی نیست تا برویم یک جای دیگر. به اصرار گفت: که نخیر، دوپن لاتن. گفتم: بسیار خوب. و من در «تراس» کافه در خیابان نشستم. دیدم صادق‌خان رسید با یک پسر جوان خوشگل، سفید و تُپل. راستش من به کلی جا خوردم. یعنی انتظار نداشتم با یک کس دیگر آن هم با یک جوانی که هیچ سنش با هدایت تناسب نداشت بیاید. ولی صادق خان

فوری مرا از تعجب درآورد و گفت: این پسرِ آقای ذبیح بهروز است. در فرودگاه او را سپرد به من که برایش اتاق پیدا کنم و در این‌جا به کارش رسیدگی کنم و این آقای بهروز مهندسی شد و بعدها من در تهران چندبار او را دیدم. هدایت اوایل سرش شلوغ بود ولی بعدها که او را می‌دیدم، می‌گفت دیگر از دور من پراکنده شده‌اند و من الان از تهران سرم خیلی خلوت‌تر است. شب‌ها خیلی زودتر می‌خوابم و به لحاظی هم آسوده‌تر هستم.از زندگی در پاریس کمی ناراحت بود. یعنی توی ذوقش زده بود. علتش هم این بود که صادق‌خان دنبال پاریس جوانی‌اش آمده بود که دیگر نه پاریس آن پاریس سال‌های ۱۹۲۰ بود و نه صادق خان، آن صادق‌خان سابق. مردی بود خرد شده و شکسته. خودش در یک رستورانی که شب شام می‌خوردیم از جیبش کاغذی درآورد که من به عنوان معالجه و به عنوان یک آدم خل آمده‌ام که اعصابم را معالجه کنم. به این ترتیب اگر من این بطری را از سر این میز بردارم و پرت کنم وسط رستوران بر من خرجی نیست. این یک گواهی نامهٔ پزشکی است که به من داده شده که بنده احوالاتم خراب است و می‌خواهم معالجه کنم.

همان‌طور که گفتم از پاریس ناراضی بود. طوری که می‌گفت فرانسوی‌ها یواش یواش دستگاهی اختراع می‌کنند که بابت نفس کشیدن آدم هم در پاریس مقداری پول بگیرند. بعد سفر به آلمان پیش آمد. چه از رفتنش به آلمان و چه از برگشتنش دوتا داستان نسبتاً بامزه می‌شود تعریف کرد. چون باید اتاق هتلش را قبل از ظهر خالی می‌کرد، آمد و چمدان و اسباب اضافی‌اش را داد به من. آن چمدانی را هم که باید با خودش می‌برد، گفت بگذار این‌جا پهلوی صاحب هتل و سفارش کن وقتی من آمدم این چمدان را به من بدهد. صاحب هتل دختر خوشگلی داشت به نام «هوگت» و اسمش آقای گارودی بود البته نه آن گارودی مشهور. من در اتاق صاحب هتل را باز کردم که طبقهٔ همکف بود و یک در شیشه‌ای نقش دار داشت. گفتم:«ایشان دایی من هستند چمدانشان را می‌گذارند این‌جا بعد می‌آیند چمدانشان را می‌برند.» هدایت هم هوگت را دید. در را بستم و آمدم بیرون. گفت: «تو بد گفتی، یک دور دیگر بگرا!» من دومرتبه در را باز کردم و رفتم تو و گفتم: «ایشان دایی بنده هستند و این چمدان مال ایشان است ومی‌گذارند این‌جا. من چون ممکن است ناهار نباشم، وقتی آمدند لطف کنید چمدان را بدهید به ایشان.» در را بستم و آمدم بیرون. گفت: «نشد، من باید خودم بگویم.» گفتم: «بفرمایید بگویید.» ایشان وارد اتاق شد و برای بار سوم گفت: «من هدایت هستم. این چمدان مال من است و ظهر می‌آیم و اگر آقای جلالی نبودند این چمدان را می‌برم.» من خیلی متحیر بودم. گفت: «می‌دانی بیژن، من از هوش این دختره خیلی خوشم آمد.» و بعد راه افتادیم. چون کل داستان عجیب بود و هدایت آدم ظریفی بود دست کرد توی جیب بغلش و یک بطری کوچک «کنیاک» درآورد - یک بطری بغلی - یعنی بدان که من صبح یک مقدار مشروب خورده‌ام و این کارهایی که کردم نتیجهٔ خوردن مشروب است. البته صبح‌ها معمولاً هدایت مشروب نمی‌خورده چنان که دوستان نزدیکش بعدها برایم در تهران گفتند و اندازه را همیشه بسیار دقیق نگه می‌داشته و هیچ‌وقت افراط نمی‌کرده است. ولی ظاهراً در پاریس این طور نبوده. همان‌طور که در کتاب آقای مصطفی فرزانه هم آمده، قبل از سفر به من گفت که در برگشتن در هتل خودت - یعنی هتل «ویکتوریا» - برای من اتاقی بگیر و بعد از آلمان این تلگرام را زد -که من آن را نگه داشته‌ام - و تاریخ برگشتنش را خبر داد. هدایت یک روز قبل از ظهر از سفر برگشت و من یکی از بهترین اتاق‌ها را که رو به کوچه بود و بزرگ بود برایش گرفته بودم. خود من هم در این هتل در اتاق کوچکتری زندگی می‌کردم و ماهانه پول می‌دادم. اتاق آماده نبود و داشتند آن را تمیز می‌کردند و وقت ظهر شد. من به صادق‌خان گفتم:«بیرویم ناهار بخوریم.» یک رستورانی بود در خیابان «سن ژرمن»، همان نزدیک هتل. غذاهای تخم‌مرغی زیاد داشت من‌جمله یک نوع «نرگسی» یعنی تخم‌مرغی که روی اسفناج می‌شکنند. صادق‌خان دیدم قبول نکرد و مِن‌مِن می‌کند. درحالی که ما بارها با هم رفته بودیم و غذا خورده بودیم. گفتم: «دیگر وقت ظهر است، برویم ناهار بخوریم و برگردیم تا اتاق شما آماده بشود.» بعد که راه افتادیم، صادق‌خان یک دفعه می‌رفت توی یک دکان. من همین‌طور مات و متحیر دور خودم را نگاه می‌کردم که چطور شد و کجا رفت؟ بعد راه افتادیم ولی چند قدم دیگر می‌دیدم که هدایت ناپیداست. می‌دیدم رفته توی یک کیوسک تلفن. تا رسیدیم به رستوران، دیدم که هدایت به کلی عکس‌العمل‌های مخصوصی از خودش بروز می‌دهد و طبعاً نمی‌دانستم قضیه از چه قرار است. به هرحال رفتیم و ناهار خوردیم. البته هدایت همیشه پول غذا را می‌داد و چون دایی‌ام بود و بزرگتر بود، من هیچ وقت به خودم اجازه نمی‌دادم که زیاد تعارف کنم، ولی آن روز وقتی اشاره کردم که صورت‌حساب را بیاورند دیدم هیچ نگفت و من پول را دادم. دیدم بازم صادق خان چیزی نگفت. یک دفعه فهمیدم که تمام پنهان‌شدن‌ها برای این بوده که از سفر رسیده بوده و پول فرانسوی جیبش نبوده است و نمی‌خواسته به من بگوید پول همراهش نیست.

در همین رستوران بود که من آخرین بار هدایت را دیدم. با هم شام خوردیم و من آن شب تصادفاً برای دیدن نمایش «باله» بلیت خریده بودم و بعد از شام مجبور بودم او را ترک کنم. تا این که خبر فوتش را شنیدم. این‌جا برمی‌گردم به کتاب مصطفی فرزانه که دوست نزدیک من بود و احتمالاً در این هتل آمده بوده پهلوی هدایت ولی از اقامت او در این هتل ذکری نکرده است. البته یک جا در لیست هتل‌هایی که هدایت در آن‌جا اقامت داشته، نام هتل ویکتوریا هست. البته هدایت زود از این هتل رفت و فقط حدود یک هفته در آن اقامت داشت. زیرا بهترین اتاق هتل بود و کرایه‌اش کمی گران بود. این را هم بگویم که ما سه نفر یعنی هدایت، من و مصطفی فرزانه هیچ وقت با هم جمع نشدیم. گرچه من فرزانه را هفته‌ای چندبار می‌دیدم. شاید علتش این بود که هرکدام روابط و نوع معاشرتمان با هدایت فرق داشت و نمی‌خواستیم در کار هم دخالت کنیم.

خاطرهٔ دیگری دارم که مربوط است به وقتی که آقای محمود هدایت برادر صادق خان آمد پاریس. و ما با هم راه می‌رفتیم و رسیدیم به کافه‌ای که صادق‌خان آن‌جا می‌رفت و گاهی در این کافه تخت نردبازی می‌کردیم. او خیلی سریع و خوب و ضمناً «گشاد»بازی می‌کرد. فرزانه از این کافه که نزدیک تئاتر «ویوکلمبیه» بود، مفصل‌تر ذکری به میان آورده است. من به محمودخان گفتم:«این پاتوق صادق‌خان بود، می‌آمد این‌جا.» یک دفعه محمودخان گفت:«بیچاره، بیچاره.» من برگشتم دور و برخودم را نگاه کردم که این شخص بیچاره کجاست. چه کسی را دیده محمودخان که می‌گوید بیچاره. بعد فهمیدم برای صادق‌خان دلسوزی می‌کرده به عنوان برادر بزرگتر و منظورش او بوده است. درحالی که من هیچ‌وقت چنین تصوری از صادق خان نداشته‌ام و او را مرد موفقی می‌دانم.

بعدها که من برگشتم به ایران - البته این دیگر به‌طور مستقیم به شخص هدایت و خاطرات او مربوط نمی‌شود - طبعاً با دوستان هدایت برخورد کردم و آشنا شدم. چیزی که به نظر من جالب رسید، این بود که این افراد که همه‌شان صاحب فضل و شخصیت بوده‌اند، به نحوی تحت تأثیر صادق هدایت قرار داشتند. می‌دیدم که هدایت با شخص خودش یا درواقع با «پرسوناژ»ی که از خودش ساخته بود و نه فقط با کتاب‌هایش، شدیداً عده‌ای را تحت‌تأثیر قرار داده است. این جزو مطالبی است که باید بعدها بررسی بکنیم و اصولاً باید دید که چقدر این پرسوناژ در شهرت هدایت و در شهرت آثارش مؤثر بوده است.

یکی از مسایلی هم که من در این‌جا بد نیست یادآوری کنم این است که در اواسط دههٔ پنجاه عده‌ای به فکر افتادند که خانهٔ پدری هدایت را که هنوز باقی بود تبدیل به موزهٔ هدایت بکنند و اقداماتی در این مورد انجام شد که شرح مفصلی دارد. این خانه را پدر هدایت اواسط دههٔ بیست فروخته بود، ولی خوشبختانه خریدار در آن تغییراتی نداده بود و فقط مقداری خراب شده بود. این خانه بازسازی شد و قرار بود در زمستان ۱۳۵۷ افتتاح شود به عنوان موزهٔ هدایت که این کار عملی نشد. ضمناً از فامیل خواسته بودند که اگر وسایلی از هدایت دارند یا بفروشند یا امانت بدهند یا به موزه هدیه کنند. به این ترتیب مقداری از وسایل شخصی هدایت مثل عینک، کتاب، نامه‌ها و هم‌چنین تابلوی بسیار خوبی که توسط آقای حسین کاظمی از چهرهٔ هدایت با رنگ روغن کشیده شده بود، در اختیار شخصی قرار گرفت که بنا بود اداره‌کنندهٔ این موزه بشود. ایشان چون سمتی در موزهٔ «رضاعباسی» داشتند تابلو و دیگر وسایل را در این موزه به امانت گذاشتند. تا چندی پیش که با مسئولین موزه تماس گرفتم خوشبختانه لطف کردند و تابلو و دیگر اشیا را پیدا کردند و خبر صحیح و سالم بودند آن‌ها را به من دادند. اخیراً نیز شنیدم که آقای حسین کاظمی که در پاریس هستند، شدیداً نگران این تابلو هستند که خوشبختانه در موزهٔ رضا عباسی محفوظ است. این منزل هدایت بعداً تبدیل به مهدکودک شد و بنده که یک روز از جلویش رد شدم دیدم که نوشته‌اند:«مهدکودک صادقیه.» و برای من خیلی جالب بود که آیا تصادف روزگار است که این مهدکودک اسمش شده صادقیه، یا واقعاً خواسته‌اند یک ادای دینی بکنند.

●اشیایی که به موزه داده‌اند دقیقاً در خاطرتان هست؟

جلالی: عرض کردم. تابلوی صادق‌خان است. تعدادی، کتاب، نامه و وسایل شخصی. اثاثیه‌اش را هم مقداری در منزل داریم. همان‌طور که در ابتدای صحبت گفتم شاید در منزل دیگر اقوام نیز چیزهایی باشد. البته اگر روزی روزگاری بخواهند جمع بکنند، می‌توان همهٔ این‌ها را جمع آوری کرد.

● برگردیم به همان آغاز، به اتاق هدایت که شما به اصطلاح جوان بودید و به اتاق هدایت می‌رفتید. دلم می‌خواهد که کمی بیشتر به حافظه‌تان فشار بیاورید و شکل اتاق و دکوراسیون اتاق را بگویید.

جلالی: بنده آن اتاق یادم هست.

● تابلویی، عکسی داشته؟

جلالی: تاریخچهٔ مختصری بگویم. فامیل هدایت اول همه‌شان در حدود چهارراه مخبرالدوله متمرکز بودند، این مخبرالدوله همان مخبرالدولهٔ هدایت است. بعد آقای اعتضادالملک پدر صادق هدایت خانه‌ای می‌خرد که ذکرش بود و در خیابان کوشک واقع است. دومین چهارراه وقتی که از دروازه دولت پایین می‌آییم و دست راست می‌پیچیم خیابان کوشک است که سرِ خیابان مریض‌خانه است و آن وقت‌ها خانهٔ نسوان نام داشت و بعدها بیمارستان امیراعلم شد. در خیابان کوشک دویاب خانه بود که یکی مال اعتضادالملک هدایت و یکی مال نیرالملک برادر بزرگتر بود که پدرشان هم جعفرقلی‌خان (نیرالملک بزرگ) نیز آن‌جا زندگی می‌کردند. خانهٔ نیرالملک زودتر فروخته شد و تبدیل به یک بیمارستان شده است. ولی خانهٔ اعتضادالملک باقی ماند و یک دندانساز ارمنی آن را خرید و سال‌ها این خانه را به همین شکل گذاشت و بعدها بازسازی شد چنان که قبلاً گفتیم. این خانه بیرونی و اندرونی داشت. وقتی وارد هشتی می‌شدیم، یک *دالان طولانی ما را هدایت می‌کرد به طرف باغ و می‌رفتیم توی حیاط بیرونی. دست چپ از هشتی می‌پیچیدیم و می‌رفتیم به طرف اندرون که حیاط کوچکی بود. وسطش حوض بود و چهارتا گل صدتومانی هم چهار طرف حوض بود و طبق معمول زیرزمین و آشپزخانه. در راهروی بین هشتی و حیاط اندرونی، دست چپ، اتاق صادق‌خان رو به کوچه باز می‌شد و یک پنجره هم به حیاط اندرونی داشت. این همان اتاقی است که عیناً صادق‌خان در* **بوف کور** *وصفش می‌کند. اتاقی است که روی آب‌انبار است. پنجره‌اش رو به حیاط خلوت باز می‌شود و این اتاق یک پستو یا صندوق‌خانهٔ کوچک داشت که توی آن صندوق‌خانه کوچک یک گنجهٔ چوبی بود.* روی همین اصل بود که خواستیم لااقل این خانه را هر کاری می‌کنند، این قسمت را که عیناً در **بوف کور** آمده حفظ کنند. خوشبختانه آن‌ها حاضر شدند کل خانه را حفظ کنند. اما راجع به خود اتاق و اثاثیه‌اش. *وقتی از راهرو وارد اتاق می‌شدیم، روبرو پنجره‌ای بود که رو به کوچه باز می‌شد. کنار پنجره همین نیمکت مشهور بود که خدمتتان عرض کردم. دست چپ، میز کار خیلی بزرگترش بود. روی میز یک قفسهٔ دو داری بود که وقتی درش را باز می‌کردی، تویش خانه خانه بود که توی یکی از خانه‌هایش مجسمهٔ بودا بود.* نیمکت کوچکتر که الان در همین اتاق نشانتان دادم کنار در ورودی قرار داشت. طبعاً صندلی کنار میز کار و چند صندلی دیگر. گرامافون را هم قبلاً گفتم که کنار پنجره بود. *به دیوار تابلویی از یک نقاش روسی بود که من هم کپی آن تابلو را که گمانم «غول» اسمش است دارم و یک تابلوی نقاشی آهو با این شعر: آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا / او ندارد یار بی‌یار چگونه روذا/* امیدوارم که این شعر درست یاد من مانده باشد. بعد که به منزل جدید نقل مکان کردند تابلوی حسین کاظمی هم از چهرهٔ خودش اضافه شد. عکسی از این اتاق هست که بعد از فوتش گرفته شده و نشانتان می‌دهم. *زیرسیگاری بزرگ و سنگینش را که چهرهٔ دیو در کنارش است با هیکل دو مار* حالا می‌آورم نماشا کنید. از چمدان اثاثیهٔ اضافی که در پاریس پهلویم گذاشت و پیشتر گفتم فقط یک پیپ باقی مانده که هنوز دارم.

● آیا خاطرتان می‌آید که آن دوره کسی پهلوی هدایت می‌آمد یا این که بیرون دوستانش را ملاقات می‌کرد؟

جلالی: من در این زمینه هیچ چیزی نمی‌توانم بگویم. سنّم اجازه نمی‌داد و به رفت و آمدهای هدایت توجهی نداشتم ولی جسارتاً در باب آنچه که آقای انور خامه‌ای راجع به هدایت نوشته‌اند اظهارنظری باید بکنم. آقای انور خامه‌ای اگر اشتباه نکنم در آن کتابی که راجع به هدایت و تبما و... نوشته‌اند، گفته از جلسات حزب توده حدود یک سال در اتاق هدایت تشکیل می‌شد و من خیلی تعجب کردم و دوستانش هم می‌گویند که هدایت کسی نبود که چنین اجازه‌ای بدهد. به‌علاوه به نظر درست نمی‌آید که حزب توده در اتاق کسی که اصلاً عضو حزب نبوده در سطح بالا جلساتی تشکیل بدهند. فکر می‌کنم باید در این مورد تحقیق بیشتری بشود.

ولی یک خاطره‌ای که پدر هدایت تعریف می‌کرد بازگو می‌کنم. در مورد مسألهٔ آن پنجاه و سه نفر، صادق‌خان هم مورد سوءظن قرار می‌گیرد و یک بار هم پلیس برای بازرسی به اتاقش می‌آید. هدایت با چند نفر از این گروه به عنوان روشنفکردوست بوده است. پدرش از این موضوع ناراحت می‌شود و تعریف می‌کرد که رفته پهلوی وزیر دادگستری وقت که من الان اسمش یادم نیست و موضوع را با او مطرح کرده بود. گفت وزیر دادگستری تلفن زد و پرونده‌ای را که برای صادق‌خان درست کرده بودند، خواست. پرونده را آوردند. گفت درِ کشوی میزش را باز کرد و پرونده را گذاشت ته کشوی میز و درش را بست و گفت شما خیالتان راحت باشد این پرونده توی این کشو می‌ماند و شما تشریف ببرید. به این ترتیب پروندهٔ صادق‌خان از گردش خارج می‌شود و دیگر مزاحمش نمی‌شوند. ولی وقتی پاریس آمده بود نقل می‌کردند که میانه‌اش با دوستان حزب توده به‌هم خورده و گفته است که «کبوتر صلح روی نخم جنگ خوابیده است».

● رابطه‌اش با پدر، مادر و با خانواده‌اش چطور بود؟ غذایش را با خانواده می‌خورد؟

جلالی: در خانوادهٔ صادق هدایت، از وقتی که بنده در خاطرم هست، هر کسی در اتاق خودش غذا می‌خورد. غذا را در آشپزخانه برای هر کسی سوا می‌کشیدند جز روزهای مهمانی و ظاهراً اوایل این‌طور نبوده ولی اواخر که بنده یادم است این‌طور بود. برای صادق‌خان که غذای گیاهی می‌پختند و طبعاً بایستی جدا به اتاقش می‌بردند. البته یک اتاق ناهارخوری بود با یک میز بسیار بزرگ روسی با پایه‌هایی که زیرش چرخ داشت و راحت جابجا می‌شد ولی جز مواقع مهمانی هیچ‌گاه دور هم جمع نمی‌شدند. اما راجع به رابطهٔ هدایت با فامیلش. من می‌خواهم روی این مسأله دقیق باشم. چون این مسأله یکی از گرفتاری‌هاست. هدایت به نظر من مثل هر هنرمندی شخصی بود «دِکلاسه» یعنی از کلاس و طبقهٔ اجتماعی خودش خارج شده بود و به صورتی تنزل پیدا کرده بود. یعنی فامیل کسانی نبودند که به میخانه‌های کوچک پناه ببرند. به قهوه‌خانه‌های کثیف پناه ببرند. ولی طبعاً یک نویسنده این کارها را می‌کند. فرق نمی‌کند، اگر صادق‌خان پسر یک تاجر هم بود، همین اتفاق می‌افتاد. اگر پسر یک قصاب پولداری هم بود باز از طبقهٔ خودش خارج می‌شد. پس هنرمند با لذت توی طبقه خودش نمی‌ماند. یعنی دکلاسه می‌شود. یعنی می‌آید بیرون. و هنرمند طبعاً آنارشیست می‌شود. یعنی یک مقدار ضد نظم اجتماع و قدرت می‌شود و من‌جمله قوانین خانوادگی. به خصوص جنبه‌های بورژوا و سنتی و محافظه‌کارانهٔ خانواده. و صادق هدایت هم‌چنین بود. نه زن گرفت و نه می‌توانست قوانین خانوادگی را مراعات بکند و طبعاً سرکش و دچار تضادهای خاص خودش هم بود ولیکن‌این‌جا یک چیزی را نباید فراموش کرد. آدم متعلق به فامیل و طبقهٔ خودش است، چه بخواهد، چه نخواهد. هدایت به نظر من تیپ و نمونهٔ تیلور یافتهٔ فامیل هدایت است. چه از لحاظ شکل ظاهری و چه از لحاظ روحیه. و اگر کسی فامیل هدایت را بشناسد و به حرف زدنشان، به طنزشان، به رفتارشان، به وسواس‌هایشان، به ظرافت‌هایشان، به سلیقه‌هایشان، به حیوان دوستی‌هایشان و به مالیخولیاهایشان آشنا باشد، خیلی راحت برای صادق هدایت می‌تواند جایگاهی پیدا کند. ولی چون صادق هدایت به عنوان یک نویسندهٔ مردم‌گرا و ضد طبقاتی معرفی شد -که درست هم هست - و مشخصات فامیلی‌اش را هم نمی‌شناختند در نتیجه راجع به شخصیت هدایت دچار سردرگمی شده‌اند و این سردرگمی چهل سال است که ادامه پیدا کرده و متجر به نظریه‌پردازی‌های عجیب شده است. طوری که هر کتاب یا مقاله‌ای که نوشته می‌شود به جای روشن کردن مسأله، گرهٔ کوری بر مسأله زده می‌شود. موضوع شخصیت هدایت این‌قدرها پیچیده نیست. فامیل‌هایی که کهنه می‌شوند، یعنی چند نسل می‌گذرد و این‌ها یک غذای آماده توی سفره‌شان است و به‌طور طبیعی مقداری احساس برتری می‌کنند و به اصطلاح جزو طبقه‌بندی ممتاز هستند، این‌ها یواش یواش آن غریزهٔ مبارزهٔ حیاتی را از دست می‌دهند. وازده می‌شوند. تنبل می‌شوند. حتماً یک ظرافت‌های روحی پیدا می‌کنند. به خصوص اگر توجه داشته باشیم که فامیل هدایت با رضاقلی‌خان که تخلصش «هدایت» بوده شروع می‌شود. یعنی فرد شناخته شده‌ای که شاعر بوده، مورخ بوده، تذکرهٔ **ریاض‌العارفین** را نوشته، تذکرهٔ شعرا را در دو جلد به نام **مجمع‌الفصحا** تدوین کرده است. بعد جعفرقلی‌خان نیرالملک که مرد فرهنگی‌ای بوده و سال‌های متمادی رییس دارالفنون بوده است. پدر هدایت نقاشی می‌کرد. محمودخان برادر بزرگتر هدایت شعر می‌گفت، از فرانسه ترجمه می‌کرد و خوب نقاشی می‌کرد و شاگرد کمال‌الملک بوده. به این ترتیب هدایت‌ها یک رگهٔ فرهنگی دارند که این رگهٔ فرهنگی در صادق‌خان ظهور خیلی خاصی پیدا کرده. با تمام مشخصات فامیل هدایت. حال اگر صادق‌خان در بزرگی به عنوان یک هنرمند پشت کرده به عده‌ای از فامیل یا این که معاشرت کم کرده، امری

است علیهده. این سردرگمی به نظر من مقداری از این‌جا ناشی می‌شود. هدایت هم‌چنین شخصی بوده در تضاد با خودش و با اجتماع و با سیستم‌های ارزشی و ایدئولوژی رایج. این تضادها را مسعود فرزاد در آن شعر مشهورش بسیار خوب بیان کرده و آن شعر هم در کتاب **گل غم** هست که یک نسخهٔ آن را تقدیم کرده به صادق‌خان. یکی دیگر از مشخصات هدایت این است که هدایت خیلی زود شخصیتش شکل گرفت یعنی ما تقریباً از اولین کتاب‌های هدایت می‌بینیم با یک شخصیت و ذهنیت خیلی قاطع و مشخصی روبرو هستیم که تا آخر هم‌چنان باقی است. هدایت مقدار زیادی از زندگی عملی‌اش را هم با فکرش وفق داد به این ترتیب هم فکرش برد بیشتری پیدا کرد و هم رفتارش اثر بیشتری روی اطرافیان و اجتماع گذاشت. ولی صادق‌خان در تضادهایش باقی ماند و این یک نوع عدم تکامل روحی را می‌رساند، که شخص نتواند بر تضادهای خودش به صورتی فایق بیاید. به این جهت در این «دوئیت»، در این شقاق، در این عدد دو و ضرایب آن که دایم در **بوف‌کور** تکرار شده - و من تأکید می‌کنم بر آن و نظریهٔ آقای شمیسا - باقی ماند و همین گرفتاری نیز یکی از دلایل اصلی خودکشی اوست. ولی قبول باید کرد که خودکشی صادق هدایت بسیار خودکشی عاقلانه، به موقع، و فی‌الواقع پایان درست این زندگی و پایان درست این آثار بود.

میل دارم حالا که گفت و گویی هست راجع به کتاب مصطفی فرزانه دو نکته را که به درد خود آقای فرزانه می‌خورد یادآوری کنم. آقای مصطفی فرزانه در یک دوره‌ای به خانهٔ هدایت رفت و آمد می‌کند که صحبت از مصدر و چای آوردن مصدر است و یک جا هم اشاره می‌شود که پدر صادق‌خان یک وقتی رییس مدرسهٔ نظام بود. بله بوده. ولی خیلی قدیم. و حضور مصدر در منزل مربوط می‌شود به عیسی هدایت برادر ارشد که افسر بود و وقتی از شهرستان به تهران می‌آمد که مأموریت دیگری برود یا خانه‌ای تهیه کند می‌آمد به خانهٔ پدرش و آن دوره هم عیسی هدایت در آن خانه بوده که مصدر در را باز می‌کرده و چای می‌آورده در حالی که در آن خانه به طور عادی مصدری وجود نداشت. و پدرش هیچ‌گاه نظامی نبوده است. دیگر این‌که آقای مصطفی فرزانه یک بار آقای اعتضادالملک را در آن گرمای تابستان و چون دستشویی هم نزدیک اتاق صادق‌خان بود با زیرشلواری می‌بیند و فکر می‌کند رفته وضو بگیرد و به هدایت می‌گوید: «پدر شما رفته بود وضو بگیرد.» و هدایت کاملاً از روی طنز می‌گوید: «بله.» متأسفانه اعتضادالملک نماز نمی‌خواند و در آن خانه روحیهٔ مذهبی هم آن‌طور که آقای فرزانه حدس زده حکمفرما نبود. یعنی هیچ باید و نباید مذهبی در کار نبود و صادق‌خان از آزادی کامل برخوردار بود. به‌علاوه صادق‌خان عزیزترین فرزند مادرش بود. او فوق‌العاده این پسر کوچکش را دوست داشت. پدرش هم فکر می‌کنم همیشه حرکات و رفتار غیرعادی پسرش را با راحتی تحمل کرده و نسبت به او مهربان بوده است.

● می‌بخشید پدرش را چه خطاب می‌کرد؟

جلالی: مادرم می‌گفت «آقا» ولی این‌که صادق‌خان چه می‌گفت یادم نیست. خواهرهایش و من‌جمله مادر من خیلی دوستش داشتند و چون تنها بود و زن نگرفته بود نوعی دلسوزی هم برایش حس می‌کردند. در مورد وضع زندگی خانواده بد نیست بگویم که اعتضادالملک هدایت مرد ثروتمندی نبود و فقط با حقوق بازنشستگی زندگی می‌کرد که ماهی چهارصد و بیست تومان بود. و هیچ کس زندگی مرفهی در آن منزل نداشت. شاید به لحاظی صادق‌خان وضعش از دیگران بهتر بود. چون آخرین حقوق او هم به گفتهٔ آقای انجوی چهارصد و بیست تومان در ماه بوده است که به عنوان پول توجیبی بوده در حالی که پدرش باید مخارج زندگی هفت نفر را تأمین می‌کرد. این هفت نفر شامل پدر و مادر و خود صادق‌خان، مادر و برادر من، یک آشپز و یک مستخدم می‌شد.

● در مورد کتاب مصطفی فرزانه چه نظری دارید؟

جلالی: کتاب بسیار جالبی است. در این‌جا فقط از جلد اول صحبت می‌کنم که مربوط به خود هدایت است. چهره‌ای که فرزانه از هدایت به ما نشان می‌دهد گیرا و مقدار زیادی واقعی است. نه‌تنها من خودم هدایت را در این کتاب بازمی‌یابم، بلکه از آقای انجوی شیرازی، آقای یزدانبخش قهرمان و دیگران که پرسیده‌ام گفته‌اند بسیار خوب است و هدایت را مقدار زیادی در آن می‌بینیم. من با آقای پرویز داریوش نیز صحبت کرده‌ام. گفت من سال‌های آخر هدایت را در کافه سه‌چهار بار در هفته می‌دیدم. ایشان گفتند که صحبت‌های هدایت در کتاب فرزانه نوعاً شصت درصد خودِ حرف‌های هدایت است. به نظر من کتاب فرزانه یک اتفاق بسیار نادری است. یعنی کسی آن‌قدر به دیگری ارادت داشته باشد و آن‌قدر دیگری در ذهنش و روحش رشد کرده باشد و زنده مانده باشد که بتواند حرف‌ها و چهرهٔ طرف را بعد از سی سال این‌طور زنده بازگو کند و ترسیم نماید. کمتر باورکردنی و عملی به‌نظر می‌رسد. ولی این اتفاقی است که به صورت کتابی جلوی ماست. کتاب فرزانه همراه کتاب‌های هدایت و در کنار آن‌ها ماندگار خواهد شد. این نکته را هم بگویم که دوستان دورهٔ جوانی هدایت مثل آقای بزرگ علوی با حسن رضوی می‌گویند که این هدایت با هدایتی که آن‌ها دیده‌اند خیلی فرق دارد. آن هدایت، هدایت خیلی مثبت‌تری بوده، سازنده‌تری بوده، کار می‌کرده و آن قدیمی‌ترها این چهره‌ای را که مصطفی فرزانه تصویر کرده درست نمی‌شناسند. زیرا مربوط به سال‌های آخر عمر هدایت است. یعنی شخصی است شکسته، خسته، و به ستوه آمده که از همه چیز دلزده شده است. جوان‌ها هم می‌گویند این آقای صادق هدایت با این روحیه و زندگی‌ای که داشته پس کی کتاب می‌خوانده. البته جوانتر که بوده بیشتر کار می‌کرده و تقریباً تمام آثار عمده‌اش را قبل از دههٔ بیست به‌وجود آورده است. ولی به هرحال صادق‌خان تا آخر عمر خیلی کتاب می‌خواند طوری که همیشه پلک‌هایش متورم بود. فریدون هویدا، جمالزاده و دیگر رفقایش مرتب برایش کتاب از فرنگ می‌فرستادند. مثلاً در همان دوران مجلهٔ «عصر جدید» سارتر که درمی‌آمد، مرتب برایش می‌رسید و در جریان اوضاع ادبی و فکری فرانسه و اروپا بود. البته یک موضوعی که در کتاب فرزانه هست و جالب است این است که هدایت تا در تهران بوده، چنان که مصطفی فرزانه می‌گوید مرتب کتاب‌ها را برت می‌کرده جلوی مصطفی فرزانه و می‌گفته این را بخوان، آن را بخوان: کتاب ویرجینیا وولف، دوس‌پاسوس، فاکنر، داستایوسکی و غیره را. حالا از جویس بگذریم. ولی بامزه است که وقتی صادق‌خان به پاریس می‌آید دیگر صحبت کتاب در بین نیست. و صادق هدایت کسی می‌شود که گویی فقط دنبال خاطرات جوانی‌اش است. می‌خواهد برود کافه‌ها و کاباره‌هایی که قبلاً می‌شناخته و می‌خواهد پرسه بزند در جستجوی خاطرات آن دوره. و دیگر من ندیدم که در این خاطرات مصطفی فرزانه - شاید هم فراموش کرده‌ام - یک بار صحبت از این باشد که فلان کتاب خریده، شد فلان سوژه دیده شد، فلان کنسرت را رفتیم یا رفت. کاملاً احساس می‌شود که هدایت دیگر هدایت خسته و فرسوده‌ای است که مقداری هم شاید رها کرده بود خودش را.

● برگردیم به آن دورهٔ فعال زندگی هدایت. چه موقع چیز می‌نوشت؟

جلالی: من چیز درست و دقیقی نمی‌دانم. ولی به شما بگویم مسألهٔ «ژن» و افرادی که استعدادهای به‌خصوص دارند، داستان رازآمیزی است و قابل قیاس و اندازه‌گیری با مسایل و معیارهای عادی نیست. می‌خواهم بگویم کسانی که استعداد دارند، وقتش را هم دارند. کسی که استعداد کاری را دارد به‌طور عجیبی وقت آن کار را هم دارد. یعنی این گشایش را ژن یا طبیعت به او می‌دهد. والاّ آثار بزرگی مثل **شاهنامه**، **مثنوی مولانا**، یا آثار داستایوسکی و غیره به‌نظر عجیب و غیرعادی می‌آید که یک آدم و یک عمر مگر چقدر گنجایش داشته است؟

● شما سال ۱۳۲۵ تهران بودید؟

جلالی: بله. مثل این که سال ۲۶ بود که رفتم فرانسه.

● منظورم چیز دیگری است. سال ۲۵ ظاهراً کنگرهٔ نویسندگان بوده و هدایت در کنار ملک‌الشعرای بهار و یکی دو نفر دیگر مثل دهخدا، این‌ها در واقع اداره کنندهٔ جلسه بوده‌اند. آن دوره تقریباً دوره‌ای مثبت بوده، یعنی می‌خواهم بپرسم دوران تلخ هدایت از کی شروع می‌شود؟

جلالی: درست نمی‌دانم. من این تنبلی را داشته‌ام که از خودش هیچ وقت دربارهٔ کارهایش سؤال نکرده‌ام. اما اگر به نامه‌های هدایت رجوع بکنید حتا اگر از زمان‌های قدیم، اکثراً می‌بینید که می‌گوید: «من به قلع و قمع کردن روزهایم مشغولم». همیشه از عمرش به تلخی یاد می‌کند و همیشه خودش را شخص شکست خورده‌ای می‌بیند. نوابغی هستند که همیشه سایه‌ای از مرگ و ناکامی بر سرِ آن‌ها است. و این‌ها فی‌الواقع زیر سایهٔ این تلخی و ناکامی و مرگ است که آثار خوبی به‌وجود می‌آورند و هیچ وقت در زندگی احساس سعادت نمی‌کنند. فکر نمی‌کنم هدایت از این افراد به‌خصوص بوده است. طبعاً با پیری و روزگار نامساعد و اجتماع فقیر از لحاظ فرهنگی که به آدم چیز زیادی نمی‌دهد، بدتر هم شده بود. متأسفانه عاقبت اکثر افراد با استعداد در ایران همین تلخ‌کامی است و این آن‌قدر هم به سیاست مربوط نیست که به فقر فرهنگی مربوط است. وقتی آدم با این فقر فرهنگی دست به گریبان است ناچار همه‌اش از مابه می‌خورد. چند سال می‌شود از مابه خورد؟ هدایت گرچه آدم موفقی است، ولی ظاهراً عاقبت به خیر نشد. خدا عاقبت همهٔ ما را به خیر کند. ■

متشکریم.

پاشگاه ادبیات

علی صدیقی

آن سوی بلور مه

از میان شیشه از میان مه
(مجموعه داستان)
علی خدایی
چاپ اول تابستان ۱۳۷۰
ناشر: مؤلف

«هسته مرکزی»ی «از میان شیشه از میان مه»، جدایی، تنهایی، افسردگی و واماندگی‌های انسان امروز در گذر ناموافق زمان است با حسرتی نوستالوژیک.

آدم‌های ده داستان خدایی، به‌رغم میل خود در شرایطی می‌زیند که به نیع همین شرایط، ارزش‌ها را نه در حال، که در گذشته جستجو می‌کنند. همهٔ این آدم‌ها به دنبال فضا، اشیا و لحظه‌های گذشته عزیزی می‌گردند که بازیابی دوبارهٔ آن تنها در ذهن امکان‌پذیر است.

اشیا همواره براساس یک توافق روحی پنهان در زندگی انسان حضور می‌یابند و پنهان‌تر تأثیر روحی به جای می‌گذارند. اکنون همهٔ این «چیزهای» پیرامونی عینیت خود را از دست داده‌اند و تنها در ذهن زنده‌اند. شاید این همه چیز مهربانی است، شاید عشق و شاید نوعی زندگی! از این رو است که در غالب آثار خدایی فضای دل‌مرده، مه‌آلود و سخت نومید و افسرده حاکم است.

«خانه کنار دریا»، نخستین داستان کتاب، تفاوت و تقابل دو نوع زندگی در یک جمع است. جمعی بی‌آنکه بدانند یا بخواهند هم‌دیگر را نفی می‌کنند. این تقابل و نفی تأثیرهای ویرانگر خود را بی‌هیچ تظاهر و یورش آشکاری ـ از آن‌گونه که سیب‌ساز توطئه، کشمکش یا حادثه‌ای در داستان شود ـ بر دیگری مسلط می‌کند. سلطه‌گری نسل جدید تنها براساس قدرت و نیروی بالفعلی است که در هم‌سویی با فرایند زندگی جاری پدید آمده و پس راندن ارزش‌های نسل گذشته عمل ارادی یک یا چند فرد نیست. بل مجموعه‌ای از کردار ناخودآگاه اجتماع است که ارزش‌های جدیدی را رقم می‌زند و معیارهای گذشته را به تاریخ می‌سپارد.

در جمع یک خانواده پنج نفره، مادر (یا مادر شوهر) به خاطر کبر سن، زندانی خانه و آشپزخانه می‌شود. پیرزن با آنکه در جمع نوه‌ها، عروس و پسرش زندگی می‌کند، تنهاست. تنهایی او سرنوشت محتوم پیرزنان و پیرمردانی است که در عمل از مرکز فعال زندگی خارج شده و به حاشیه آن پرتاب می‌شوند. آنان دیگر تصمیم گیرنده نیستند، بل شاهد ناموافق اما سترون عمل‌کرد دیگرانند. از این روست که زن جوان و شوهرش هنگامی که لوازم خانه را برای هزینه مسافرت کنار دریا می‌فروشند و به پیرزن نیز پیشنهاد گردش کنار دریا را می‌دهند او می‌پذیرد. پیرزن برای مسافرت، بین لباس‌های قدیمی ـ خدایی با کاری ظریف و نمادین دامنی را پیشنهاد میکند و پیرزن می‌پذیرد، انتخابی غریب می‌کند. دامنی بی‌تناسب به سنش برمی‌گزیند تا خود را به روزهای شاداب جوانی پیوند زند.

طبیعت شمال، دریا، سرسبزی، خانه‌هایی با شیروانی سفالی و قهوه‌ای او را مسحور می‌سازد. امّا تنهایی دردی است که پایان نمی‌یابد. او با گفتن قصه برای نوه‌هایش بر سرنوشت خود مویه می‌کند. عنصر نمادین قصه‌ای که پیرزن در شب اول، در ویلای کنار دریا برای نوه‌هایش تعریف می‌کند، جدایی است ـ جدایی‌ای که با تمام رنج و محنتش اجتناب‌ناپذیر است. صبح فردا پسر و عروس به همراه دو بچه‌شان برای گردش در شهرهای ساحلی، ویلای اجاره‌ای را ترک می‌کنند. پیرزن بار دیگر تنها می‌ماند و شاید درمی‌یابد او را برای گردش نیاورده‌اند:

چراغ‌های شهرک ساحلی تک و توک روشن بود. پیرزن گفت: «صبح حتماً می‌رسند». کنار در چشم‌هایش را بست. زیرلب می‌گفت: «میان، نمیان، میان، نمیان...»

خدایی در این داستان برای آنکه تنهایی یک پیرزن و زندگی کسالت‌بارش را القاء کند به تمهیدات مستقیم متوسل نمی‌شود. بلکه نقش و کارکرد و ثابت اشیا را برجسته‌تر می‌کند تا تکراری بودن لحظات پیرزن به خواننده انتقال یابد. به همین منظور طولانی کردن داستان را در دل‌زدگی و کسالت خواننده بی‌فایده نمی‌یابد، که البته خارج از ظرفیت داستان کمی افراط به‌نظر می‌رسد.

«دومین داستان» کابوس شب‌های بمباران و عینیت تخریب، ویرانی و لحظات مرگ‌باری است که اکنون عوارض آن به کابوس در بیداری تبدیل شده است.

مردی به قصد نوشتن داستان، صندلی پارچه‌ای ناشو و ابزار کارش را برمی‌دارد و از ویلای کنار دریا خارج می‌شود تا با نشستن کنار ساحل، قصه‌ای را که از پیش طرحش را ریخته و «حنا آدم‌ها، مکان‌ها، زمان‌ها و حادثه‌ها را یکی یکی پشت‌سر هم مرتب کرده» به روی کاغذ آورد. اما در هر خلوت فکر می‌کند کسی او را صدا می‌زند و پنهان می‌شود: **فکر می‌کنم همیشه مرا صدا می‌زند. در گوشه‌ای از همین دریا. شاید شیرین باشد.**

مرد هنگام نوشتن داستان نمی‌تواند خود را از وقایع دردناکی که بر او گذشته رها کند. نابسامانی ذهن امکان آفرینش اثری قانون‌مند و به‌سامان را از او سلب کرده است. هجوم بی‌واسطه زمان و لحظه‌های گذشته، جزیی تفکیک‌ناپذیر از ذهنیت اوست. با یادآوری گسیخته از گذشتهٔ تخریب شده درمی‌یابیم که

جنگ‌زده است و اهل اصفهان. به ساحل دریای خزر پناه آورده تا داستانی برای دخترش «هما» بنویسد. امّا تصویرهای منقطع و پاشیده، بخش وسیعی از ذهن او را اشغال کرده است: **«یعنی که روی خانه افتاد همه چیز را پاک کرد. خانه، مدرسه، مش‌لولو، اصفهان من، هما و...»** و حالا تنها یک صدا است که در هر خلوت او را می‌خواند ـ صدایی که صاحبش پنهان می‌شود. شاید صاحب صدا «هما»ست که دیگر نیست. **می‌خواستم قصه‌ای بنویسم. برای هما دخترم. که می‌خواستم با یکی از همین قایق‌ها به گردش ببرمش و شاید با شیرین و شاید هم تنها.**

با خودش گفت: کجا رفت؟

سومین داستان، «دوربین کوچک نقره‌ای» چندان نشانی از قدرت کارهای خدایی ندارد. به همین دلیل نه چیزی به مجموعه می‌افزاید نه از آن کم می‌کند.

«دوربین کوچک نقره‌ای» با جمله‌ای از حال شروع می‌شود و به گذشته فرو می‌رود. در پایان راوی بی‌آنکه به حال برگردد در همان خاطرات داستان را به پایان می‌برد. البته این برای داستان‌نویسی که در هر فرصت به گذشته شخصیت‌ها سفر می‌کند، تکنیکی قابل توجیه است. امّا شیوه‌ای است که در این داستان جا نمی‌افتد و نمی‌تواند تداوم شیرینی گذشته را چندان پایدار سازد.

«از میان شیشه از میان مه» از ساخت و تکنیک خوبی برخوردار است. مونتاژ موازی زمان گذشته و اکنون، به عنوان صنعتی مدرن در داستان این امکان را برای خدایی فراهم می‌سازد تا با بهره‌گیری از آن زمان را بکاود و خاطرات رو به مرگ را زنده کند.

«فنیا» با بازگشت به شهر دوران جوانی خود، انزلی، و دیدار با «آژاکس»، دوست قدیمش، خاطرات خوش گذشته را مرور می‌کند. با باران مدام، مه گرفتگی و حضور اشیایی که با گذشت یک نسل تاریخ مصرف خود را از دست داده‌اند، فضایی سخت نومید و افسرده در داستان ایجاد می‌شود که از طریق آن غم پیری و غم روزگار خوش از دست رفته احساس حزن را به خواننده انتقال می‌دهد:

مه بود و چراغ‌های میدان انزلی هنوز روشن بودند. به طرف ایستگاه که می‌رفت برگشت تا به مغازهٔ آژاکس نگاهی کند. همه چیز در مه گم شده بود. فنیا گفت: «استخوانهایم درد می‌کند. آژاکس.»

و این پایان داستان «از میان شیشه از میان مه» است و شاید پایان زندگی «فنیا» و «آژاکس» که چون همه چیز در مه گم می‌شوند!

در داستان «نمکی» با یادآوری‌های یک زن در مسیر روزانه‌اش تا محل کار ـ که با یافتن ظریف و هنرمندانه در داستان جای می‌گیرد ـ درمی‌یابیم شوهرش پس از سال‌ها به خانه بازگشته است. اما زن شخصیتی که از او برای فرزندشان «بیژن» ساخته، تنها خیالی و آرمانی است. او آن قهرمانی نیست که توانسته باشد چون قهرمان قصه «نمکی»، «بیژن» از دست دیوها سالم رسته باشد.

احمد هنگامی که به خانه می‌رسد مردی مفلوک، ناتوان، ذهن‌پریش و چون برگ‌های توت تزیینی اتاقشان حیات بی‌باروری دارد. بخش‌های کوتاهی از یادآوری و تک‌گویی زن در بازگشت به خانه داستان را کامل می‌کند و بی‌آنکه بر پیکر قصه خوش‌بینی باسمه‌ای تزریق کند، تداوم تلخی یکی زندگی را به باور خواننده می‌نشاند:

گفتم حالا وقت خواب نیست، جوابم را نمی‌داد. دستش را گرفتم. پشت به من دراز کشیده بود رو به پنجره. گفتم جوابم را بده. سر این بچه را با این همه با قصه شیره مالیدم. از خودم، از تو گفتم که فکر نکند بی‌کس و تنها مانده... حالا تو خسته‌ای؟ تو سردت شده؟

«زنی در آستانه فصلی سرد» علاقه‌های ذهنی و فردی‌اش ترک برمی‌دارد و در نگاه به آینه‌ها تصویرهای شفاف و زیبای ابتدای زندگی عاشقانه‌اش می‌شکند و در نهایت آرزوهایش به سوی فروپاشی پیش می‌رود:

خواستم برگردم. کجا؟، کجا هست برگردم. هر بعد از ظهر به خودم همین حرف را می‌زنم... به آینه نگاه می‌کنم. امروز هم نیامد.

در «جاده»، ششمین داستان کتاب نیز زنی در یک خانه سر راه آمل ـ تهران به انتظار پسر، نوه و دیگر عزیزانش نشسته است. انتظاری که عبث و بی‌نتیجه است و پیامد آن چیزی جز روز به روز پیرتر شدن و از دست رفتن بینایی چشم نیست.

«دلفریب خانم» زنی است که همهٔ امکانات بالفعل زندگی‌اش را از دست داده و حالا تنهاست. در تنهایی خیال می‌بافد و گاهی نیز برای نوه‌اش که به انتظار او نشسته، کاموا. حالا دنبال کسی می‌گردد تا خاطرات گذشته‌اش را تعریف کند و در فرصتی عکس نوه‌اش را به او نشان دهد. اما کمتر کسی به سراغش می‌آید. او هر روز قصد دارد برای خواهرش زنگ بزند. هر روز به انتظار پسر و نوه‌اش می‌نشیند و امروز که دوشنبه است به انتظار راننده مسنی نشسته ـ هفته پیش ماشینش در همین حوالی خراب شده و ناچار شب را در خانه او گذرانده بود ـ که قول داده پیش او بیاید. او هم نیامد.

هر کس سر جاده بیاید، پاگیر نیست.

در «دو نامه» دو دوست قدیمی از اقلیت‌های مذهبی، که یکی به کشوری از کشورهای اسکاندیناوی مهاجرت کرده و دیگری در ایران بسر می‌برد، با هم نامه‌نگاری دارند. در لابه‌لای کلمات هر دو نامه ترس و واهمه‌هایی پنهان است که برای انسان‌هایی نظیر «آنا» و «مارا» کشنده است. از جوانی و خاطرات خوش پرکشیده هیچ نشانی نیست. اکنون ترس پیری و مرگ هر آنچه در لایه‌های خوش ذهن به‌جا مانده، پاک می‌کند.

در «بارون بارونه» خدایی در پس بیانی کمیک از علاقه‌مندی مردی عامی، نسبت به صدا و شخصیت یک خواننده قدیمی، داستان زندگیِ غم‌انگیز را تعریف می‌کند. مرد که اکنون جلو یک گاراژ مسافربری در انزلی ساک و دیگر وسایل مسافرین را جابه‌جا می‌کند، علاقه‌مندی‌اش نه‌تنها با تغییر شرایط زندگی کاسته نشده، بلکه به زن و پسرش که اسمی زنانه از نام دختر خوانندهٔ مورد علاقه بر او نهاده‌اند، نیز سرایت کرده است. داستان از خاطرات مرد در دیدار با خوانندهٔ مورد علاقه‌اش تا برخورد تصادفی او و پسرش به هنگام بارکشی با یک خوانندهٔ کوچه بازاری زن که اینک مفلس و در به‌در شده است، تنها تأثیری کمیک به‌جای می‌گذارد و این در میان ده داستان، با فضایی که یاد شده یک استثنا است.

ذهن فعال مرد جوانی که در آزمایشگاه پزشکی کار می‌کند، در آخرین ساعت‌های حیات مادربزرگ در محاصره تصویرهایی از عینیت‌های سپری شده و جاذبه‌های ذهنی با تمایلات سوررئالیستی است.

داستان «برای خداحافظی» مدرن‌ترین کار خدایی در این مجموعه است. تداخل مکان، حضور بی‌نظم زمان، ظهور برق‌آسای آرزوهای پای‌مال شده، خاطره شب عروسی در هتل، سگ مادربزرگ که اکنون در ذهن مرد جوان به دنبال «فنیا» در خیابان می‌گردد و همه چیزهای دیگر در تکنیک نک‌گویی که گاه به جریان سیّال ذهن نزدیک می‌شود به صورت کاری موجز و در عین حال قدرتمند عرضه می‌شود.

پشت سرش را که نگاه می‌کرد، می‌دید که چوب شیار کم‌عمقی حفر کرده است که جابه‌جا موج‌های آب آن را پر کرده‌اند.

دقیقاً به مفهوم همین جمله که در داستان، «یاد قدیمترها» آمده است، «مینو» هنگامی که به گذشته می‌نگرد همه چیز را در هاله‌ای از مه گم می‌بیند. او در این مه‌گرفتگی به هر دستاویزی متوسل می‌شود تا هویت گمگشتهٔ خود را بازیابد.

در آخرین داستان مجموعه «از میان شیشه از میان مه» خدایی بار دیگر با استفاده از طبیعت خطهٔ ساحلی دریای خزر، فضایی دل‌مرده و افسرده می‌آفریند تا زن جوانی در مزر یأس و امید به دنبال هویت، تاریخ و شناسنامه‌اش باشد.

داستان «یاد قدیمترها» با این چند سطر:

مه همه جا را گرفته بود. مینو بلند شد. نگاهی به سگ ماهی انداخت. آب جلوتر آمده بود و مینو خیس بود. هیچ چیز پیدا نبود. نه سگ ماهی و نه لباس گشاد بلند طوسی مینو.

در مه گم می‌شود، امّا آثار خدایی در این مجموعه هم‌چنان در ذهن می‌ماند.■

پیرایه یغمایی

نوروز

«نوروز چیست؟ نخستین روز است از فروردین ماه و زین جهت روز نو نام کردند زیراک پیشانی سال نو است و اعتقاد پارسیان اندر نوروز، نخستین آن است که اوّل روزی است از زمانه وبدو فلک آغازید گشتن».
التفهیم

سرآغاز جشن نوروز، روز نخست ماه فروردین (روز اورمزد) است و چون مانند سایر جشن‌ها برابری نام ماه و روز را به دوش نمی‌کشد، بر سایر جشن‌های ایران باستان برتری دارد.

در مورد پیدایی این جشن افسانه‌های بسیار است اما آنچه به آن جنبهٔ رازوارگی می‌بخشد آیین‌های بسیاری است که روزهای قبل و بعد از آن انجام می‌گیرد. اگر نوروز همیشه و در همه جا با هیجان و آشفتگی و درهم ریختگی آغاز می‌شود، حیرت‌انگیز نیست چرا که بی‌نظمی یکی از مظاهر آن است. ایرانیان باستان ناآرامی را ریشه آرامش و پریشانی را اساس سامان می‌دانستند و چه‌بسا که در پاره‌ای از مراسم نوروزی، آن‌ها را به عمد به‌وجود می‌آوردند. چنان‌چه در رسم بازگشت مردگان (از ۲۶ اسفند تا ۵ فروردین) چون عقیده داشتند که فروهرها یا ارواح درگذشتگان بازمی‌گردند، افرادی با

صورتک‌های سیاه برای تمثیل در کوچه و بازار به آمد و رفت می‌پرداختند و به این‌گونه فاصلهٔ میان مرگ و زندگی و هست و نیست را درهم می‌ریختند و قانون و نظم یک‌ساله را محو می‌کردند. بازماندهٔ این رسم، آمدن حاجی‌فیروز با آتش‌افروز بود که تا چند سال پیش نیز ادامه داشت.

از دیگر آشفتگی‌های ساختگی رسم میرنوروزی، یعنی جابه‌جا شدن ارباب و بنده بود. در این رسم به قصد تفریح کسی را از طبقه‌های پایین برای چند روز یا چند ساعت به سلطانی برمی‌گزیدند و سلطان موقت ـ برطبق قواعدی ـ اگر فرمان‌های بی‌جا صادر می‌کرد، از مقام امیری برکنار می‌شد. حافظ نیز در یکی از غزلیاتش به حکومت ناپایدار میرنوروزی گوشهٔ چشمی دارد:

سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون آی که بیش از چند روزی نیست حکم میر نوروزی

خانه‌تکانی هم به این نکته اشاره دارد: تخست درهم ریختگی، سپس نظم و نظافت. تمام خانه برای نظافت زیر و رو می‌شد. در بعضی نقاط ایران رسم بود که حتا خانه‌ها را رنگ‌آمیزی می‌کردند و اگر میسّر نمی‌شد دست‌کم همان اتاقی که هفت‌سین را در آن می‌چیدند، سفید می‌کردند. اثاثیهٔ کهنه را به‌دور می‌ریختند و نو به جایش می‌خریدند و در آن میان شکستن کوزه را که جایگاه آلودگی‌ها و اندوه‌های یک ساله بود، واجب می‌دانستند. ظرف‌های مسین را به رویگران می‌سپردند. نقره‌ها را جلا می‌دادند. گوشه و کنار خانه را از گرد و غبار پاک می‌کردند. فرش‌ها و گلیم‌ها را از تیرگی‌های یک ساله می‌زدودند و برآن باور بودند که ارواح مردگان فروهرها (ریشهٔ کلمهٔ فروردین) در این روزها به خانه و کاشانهٔ خود بازمی‌گردند، اگر خانه را پاکیزه و بستگان را شاد ببینند خوشحال می‌شوند و برای بازماندگان خود دعا می‌فرستند و اگر نه، غمگین و افسرده بازمی‌گردند. از این رو چند روز به نوروز مانده در خانه مشک و عنبر می‌سوزاندند و شمع و چراغ می‌افروختند.

در بعضی نقاط ایران رسم است که زن‌ها شب آخرین جمعهٔ سال بهترین غذا را می‌پختند و بر گور درگذشتگان می‌پاشیدند و روز پیش از نوروز را که همان عَرَفه یا عَلَفه یا به‌قولی بی‌بی‌حور باشد، به خانه‌ای که در طول سال در گذشته‌ای داشت به پُرسه می‌رفتند و دعا می‌فرستادند و می‌گفتند که برای مرده عید گرفته‌اند.

در گیرودار خانه‌تکانی و از ۲۰ روز به عید مانده سبزه سبز می‌کردند. ایرانیان باستان دانه‌ها را که عبارت بودند از گندم، جو، برنج، لوبیا، عدس، ارزن، نخود، کنجد، باقلا، کاجیله، ذرت و ماش به شماره هفت ـ نماد هفت امشاسپند ـ یا دوازده ـ شماره مقدس برج‌ها ـ در ستون‌هایی از خشت خام برمی‌آوردند و بالیدن هر یک را به فال نیک می‌گرفتند و برآن بودند که آن دانه در سال نو موجب برکت و باروری خواهد بود. خانواده‌ها به‌طور معمول سه قاب از گندم و جو و ارزن به نماد هومت (اندیشهٔ نیک)، هوخت (گفتار نیک) و هوورشت (کردار نیک) سبز می‌کردند و فروهر نیاکان را موجب بالندگی و رشد آن‌ها می‌دانستند.

چهارشنبه‌سوری که از دو کلمهٔ چهارشنبه ـ منظور آخرین چهارشنبهٔ سال ـ و سوری که همان سوریک فارسی و به معنای سرخ باشد و در کل به معنای چهارشنبهٔ سرخ، مقدمهٔ جدی جشن نوروز بود. در ایران باستان بعضی از وسایل جشن نوروز از قبیل آینه، کوزه و اسفند را به یقین شب چهارشنبه‌سوری و از چهارشنبه‌بازار تهیه می‌کردند. بازار در این شب چراغانی و زیور بسته و سرشار از هیجان و شادمانی بود و البته خرید هر کدام هم آیین خاصی را تدارک می‌دید.

غروب هنگام بوته‌ها را به تعداد هفت یا سه (نماد سه منش نیک) روی هم می‌گذاشتند و خورشید که به تمامی پنهان می‌شد آن‌ها را برمی‌افروختند تا آتش سر به فلک کشیده جانشین خورشید شود. در بعضی نقاط ایران برای شگون، وسایل دور ریختنی خانه از قبیل پتو، لحاف و لباس‌های کهنه را می‌سوزاندند.

آتش می‌توانست در بیابان‌ها، راهگذرها و یا بر صحن و بام خانه‌ها افروخته شود. وقتی آتش شعله می‌کشید از رویش می‌پریدند و ترانه‌هایی را که در همهٔ آن‌ها خواهش برکت و سلامت و بارآوری و پاکیزگی بود می‌خواندند. آتش چهارشنبه سوری را خاموش نمی‌کردند تا خودش خاکستر شود. سپس خاکسترش را که مقدس بود کسی جمع می‌کرد و بی‌آن‌که پشت سرش را نگاه کند، سرِ نخستین چهارراه می‌ریخت. در بازگشت در پاسخ اهل خانه که می‌پرسیدند: «کیست؟» می‌گفت: «منم.»

«از کجا می‌آیی؟»

«از عروسی.»

«چه آورده‌ای؟»

«تندرستی.»

شال‌اندازی از آداب چهارشنبه‌سوری بود. پس از مراسم آتش‌افروزی جوانان به بام همسایگان و خویشان می‌رفتند و از روزنهٔ بالای اتاق (روزنهٔ بخاری) شال درازی را به درون می‌انداختند. صاحب خانه می‌بایست هدیه‌ای در شال بگذارد. شهریار در بند ۲۷ منظومهٔ حیدربابا به آیین شال‌اندازی و در بند ۲۸ به ارتباط شال‌اندازی با برکت‌خواهی و احترام به درگذشتگان به‌نحوی شاعرانه اشاره دارد:

برگردان بند ۲۷:

عید بود و مرغ شب آواز می‌خواند
دختر نامزد شده برای داماد (نامزدش) جوراب نقشین می‌بافت
و هر کس شال خود را از باجه‌ای (دریچه‌ای) آویزان می‌کرد
وه که چه رسم زیبایی است ـ رسم شال‌اندازی ـ
هدیهٔ عیدی بستن به شال داماد...

برگردان بند ۲۸:

من هم گریه و زاری کردم و شالی خواستم
شالی گرفتم و فوراً بر کمرم بستم
شتابان به طرف خانهٔ غلام (پسرخاله‌ام) رفتم و
شال را آویزان کردم.
فاطمه خاله‌ام جورابی به شال من بست
(خانم ننه‌ام) را به یاد آورد و گریه کرد...

شهریار در توضیح این رسم می‌گوید: «در آن سال مادربزرگ من (خانم‌ننه) مرده بود. ما هم نبایستی در مراسم عید شرکت می‌کردیم ولی من بچه بودم. با سماجت شالی گرفتم و به پشت‌بام دویدم.»

از دیگر مراسم چهارشنبه‌سوری فالگوش بود و آن بیشتر مخصوص کسانی بود که آرزویی داشتند. مانند دختران دم‌بخت یا زنان در آرزوی فرزند. آن‌ها سر چهارراهی که نماد گذار از مشکل بود می‌ایستادند و کلیدی را که نماد گشایش بود زیر پا می‌گذاشتند. نیت می‌کردند و به گوش می‌ایستادند و گفتگوی اولین رهگذران را پاسخ خود می‌دانستند. آن‌ها در واقع از فروهرها می‌خواستند که بستگی کارشان را با کلیدی که زیرپا داشتند، بگشایند و فالگوش‌زنی هم تمثیلی بود از پذیرایی از فروهرها.

قاشق و ظرف مسین نشانهٔ خوراک و خوردن بود. ایرانیان باستان برای فروهرها بر بام خانه غذاهای گوناگون می‌گذاشتند تا از این میهمانان تازه رسیدهٔ آسمانی پذیرایی کنند و چون فروهرها پنهان و غیرمحسوس‌اند، کسانی هم که برای قاشق‌زنی می‌رفتند سعی می‌کردند روی بپوشانند و ناشناس بمانند و چون غذا و آجیل را مخصوص فروهر می‌دانستند، دریافتشان را خوش‌یُمن می‌پنداشتند.

امّا اصیل‌ترین پیک نوروزی سفرهٔ هفت‌سین بود که به شماره هفت امشاسپند از عدد هفت مایه می‌گرفت. دکتر بهرام فره‌وشی در جهان فروری مبنای هفت‌سین را چیدن هفت‌سینی یا هفت‌قاب بر خوان نوروزی می‌داند که به آن هفت‌سینی می‌گفتند و بعدها با حذف (یای) نسبیت به صورت هفت‌سین درآمد. او عقیده دارد که هنوز هم در بعضی روستاهای ایران این سفره را، سفرهٔ هفت‌سینی می‌گویند. چیزهای روی سفره عبارت بودند از **آب و سبزه**، نماد روشنایی و افزونی، **آتشدان**، نماد پایداری نور و گرما که بعدها به شمع و چراغ مبدل شد، **شیر** نماد نوزایی و رستاخیز و تولّد دوباره، **تخم‌مرغ** نماد نژاد و نطفه، **آیینه** نماد شفافیت و صفا، **سنجد** نماد دلدادگی و زایش و باروری، **سیب** نماد رازوارگی عشق، **انار** نماد تقدس، **سکه‌های تازه ضرب** نماد برکت و دارندگی، **ماهی** نماد برج سپری شده اسفند، حوت (= ماهی)، **نارنج** نماد گوی زمین، **گل بیدمشک** که گل ویژهٔ اسفند ماه است نماد امشاسپند سپندارمز و **گلاب** که بازماندهٔ رسم آبریزان یا آبپاشان است. برمبنای اشارهٔ ابوریحان بیرونی چون در زمستان انسان هم‌جوار آتش است به دود و خاکستر آن آلوده می‌شود و لذا آب پاشیدن به یکدیگر نماد پاکیزگی از آن آلایش است. نان پخته شده از هفت حبوب، **خرما**، **پنیر**، **شکر**، **بَرْسَم** ـ شاخه‌هایی از درخت مقدس انار ـ **بید**، **زیتون**، **انجیر** در دسته‌های سه، **هفت** یا دوازده‌تایی و کتاب مقدس.■

شهر آرزوها نوشتهٔ ب. بیدار منتشر می‌شود

مسعود معمارنژاد

گفتگو با ورنر هرتزوک

معمای ورنر هرتزوک فیلم‌ساز

ـ وزنم هشتاد کیلوست، یک متر و هشتاد و دو سانت هم قد دارم. دست‌هایم خیلی قوی‌ست. خیلی خوب پیاده‌روی می‌کنم. و به این مجموعه می‌گویند ورنر هرتزوک.

ـ *می‌خواستم بدانم کیست. از طریق فیلم‌هایش، تا حدودی می‌شناختمش. می‌دانستم متولد ۱۹۴۲ شهر باواریای آلمان است. در بیست سالگی نخستین فیلم کوتاهش «هرکول» را ساخته، یعنی سال ۱۹۶۲. آخرین فیلمش «درس‌های تاریکی» را در سال ۱۹۹۲، راجع به آتش‌سوزی چاه‌های نفت کویت پس از حملهٔ امریکا به آن، ساخته است. اما این مجموعه را کامل و کافی نمی‌دانستم. برای همین پرسیدم:*

ـ به نام ورنر هرتزوک، چه تعریفی از ورنر هرتزوک دارید؟

ـ وزنم هشتاد کیلوست.

به رسم اروپاییان و به ویژه فرانسویان با انگشت به سرم اشاره کردم و گفتم:

ـ این تو چیه؟

- هیچ وقت از خودم سؤال نکرده‌ام که به خودت چگونه فکر می‌کنی. علاقه ندارم به خودم فکر کنم.

- امشب چه‌طور می‌خوابید؟

- برای این که مجموعهٔ صفاتم را کامل کنم، بهتر است بگویم هیچ وقت خواب نمی‌بینم. البته این یک کمبود است و شاید به همین خاطر هم فیلم می‌سازم.

آدمی نامتعارف، هم‌چون فیلم‌هایش به‌نظر می‌رسد. نامتعارفی بسیار عمیق.

- چرا این همه پیاده‌روی می‌کنید؟ انرژیِ‌تان زیاد است یا فکرتان اذیتِ‌تان می‌کند؟

- در حقیقت، زیاد پیاده نمی‌روم امّا خیلی دلم می‌خواهد کارهای مهم زندگیم را پیاده انجام دهم.

- چرا؟ چه چیزی باعث این کار می‌شود؟

- من کارهای مهم زندگی را پیاده انجام می‌دهم. مثلاً اگر کسی بخواهد با یک خانمی ازدواج کند و از او بچه‌دار شود، بهتر است پیاده برود آن‌جا.

- چرا؟

- این نباید زیاد مهم باشد که مثلاً سه‌هزار کیلومتر پیاده می‌رود.

- بله... مثل سفری که خودتان پیاده از آلمان به پاریس داشتید، برای دیدار آن خانمی که مریض شده بود...

- من فکر می‌کنم که این کار درست است و این، کارِ غرورمندانه‌ای‌ست. هیچ‌گاه آدم، با تلفن از یک زن سؤال نمی‌کند که حاضری با من ازدواج کنی یا نه؟ آدم باید برود آن‌جا سؤال بکند، چون سؤال جدی‌ست.

پیش از آغاز گفت‌وگو، قصد داشتم به زبان فرانسه با سینماگر آلمانی به حرف بنشینم. به این شکل احساس راحتی بیشتری می‌کردم؛ چرا که بی‌واسطه با هم سخن می‌گفتیم. امّا او گفت: «فرانسه حرف نمی‌زند» بنابراین حضور مترجم ضروری شد. و آقای بابک محمودی زحمت ترجمهٔ پرسش‌ها و پاسخ‌ها را به زبان آلمانی قبول کرد. امّا او پیش از آغاز، گفت: «آقای هرتزوک خسته است» و با دیدن سؤال‌هایم بر کاغذ، گفت: «این همه زیاد است، کمترشان کن! می‌دانی ساعتِ چنده؟» بنابراین ناچار شدم تعدادی از پرسش‌ها را حذف کرده و کار را شروع کنیم. این حذف، اجازه نداد به حاصلی که از گفتگو انتظار داشتم، برسم. اگر هرتزوک فرانسه می‌دانست زمان بیشتری برای حرف زدن داشتیم. امّا او، جز به زبان مادری، به انگلیسی هم سخن می‌گفت.

- چگونه با سینما آشنا شدید؟

- این برای من هیچ مسئله‌ای نبود. در سن ۱۴ سالگی احساس کردم که باید فیلم بسازم و مطمئن بودم که می‌توانم فیلم هم بسازم. (و تأکید می‌کند) این احساس بدون مقدمه به وجود آمد.

- سرچشمهٔ این نیروی درونی کجاست؟

- بدون ایمان، این کارها را نمی‌شود انجام داد.

- رابطه‌تان با داوژنکو و از طرفی برتولت برشت چگونه است، به دلیل این‌که برخی از نمای فیلم‌های شما، نماهای داوژنکویی‌ست و سبک کار داوژنکوست. به‌ویژه رابطهٔ موسیقی و تصاویر. و با استفاده از موسیقی فیلم‌ها حالتی برشتی دارد.

- برتولت برشت، از او خیلی دورم. با او غریبه هستم. برای من بیش از حد مسایل روشنفکرانه دارد. داوژنکو، کارهایش خیلی جنبهٔ ایدئولوژیکی و دانشگاهی دارد. او یک فیلم خیلی خوب به نام *زمین* دارد. من پودوفکین را خیلی بیشتر دوست دارم و کارهایم بیشتر به او شبیه است تا داوژنکو؛ پودفکین را بیشتر دوست دارم تا *ایزنشتاین*. ایزنشتاین خیلی هندسی کار می‌کند. او مهندس است. اشیایی که در فیلم‌هایش به‌چشم می‌آید درست مثل این است که همه را بغل هم چیده و به آن‌ها حالت هندسی داده است.

- نمای اوّل معمای گاسپارهاوزر، عینِ نمای اولِ «زمین» است و هم‌چنین فصل اوّل *سراب*، شبیهِ فصل اوّل *نبرد به خاطر اوکراین شوروی*.

- من تا به‌حال متوجه این مسئله نشده‌ام. شاید شما این را کشف کرده باشید.

- سینمای شما، آن‌جا که حماسی شاعرانه است، تشابه‌هایی با سینمای داوژنکو دارد. فیلم *درس‌های تاریکی* (درباره کویت) فیلمی شاعرانه است. البته تمام فیلم‌هایتان این حالت را ندارند.

- امکان این هست. چون من، زیاد شعر نوشته‌ام. حق با شماست.

- این حالت شاعرانه، باز در رابطه با داوژنکو وجود دارد.

- او از من خیلی دور است... (پس از کمی مکث) تعجب می‌کنم شاید گاسپارها وزر را دیده باشد و رفته باشد فیلم زمین را ساخته باشد.

- چه تعریفی از سینمای شاعرانه دارید؟

- هیچ وقت به فکر تعریفِ این چیزها نبوده‌ام. من همیشه فقط کار کرده‌ام و فیلم ساخته‌ام. خیلی کار کرده‌ام.

- می‌فهمم. در این کار کردن‌ها، هیچ تئوری راهنما، هیچ چشم‌اندازی داشته یا نداشته‌اید؟

- هیچ وقت نداشته‌ام. من هیچ وقت یک کتاب سینمایی نخوانده‌ام. هیچ وقت یک مجلهٔ سینمایی ماهانه نخریده‌ام یا نخوانده‌ام.

- امروز چی؟

- نه هیچ وقت این کار را نکرده‌ام و الان هم این کار را نمی‌کنم.

- تاریخ سینما را چی؟ دوره کرده‌اید؟

- هیچ کتابی راجع به فیلم نخوانده‌ام.

- خنده‌ام می‌گیرد و نمی‌توانم حرف سینماگر آلمانی را بپذیرم. *چون آدمی که از دیگر سینماگران و هنرمندان تحلیل درست و دقیق ارائه می‌دهد نمی‌تواند بدون بسیار خواندن و بسیار دیدن به نتیجه و نظر قطعی برسد... و به یاد می‌آورم که شب پیش، در گپی که با آقای آلن ژا لادو داشتم، رییس جشنواره سه قاره (نانت) گفت: هرتزوک آدم عجیبی است، خیلی عجیب است. و باز به یاد دو شخصیت اصلیِ فیلم‌های هرتزوک می‌افتم: فیتز کارالدو، و اگویر، هر دو شباهت‌هایی با خالق‌شان دارند.*

- چرا این همه سفر می‌روید؟ پرو، افریقا، روسیه، کویت، مکزیک...؟

- برای ساختن فیلم. می‌روم آن‌جا برای فیلمبرداری و کار.

- این را می‌دانم. ولی وقتی برای فیلم «شباتان آفتاب» به افریقا، سودان می‌روید، بر چه مبنایی کارتان را انجام می‌دهید؟ همین طوری که نمی‌شود. چشم‌اندازتان چیست؟

- می‌روم آن‌جا، چون در حال حاضر یک چنین داستانی آن‌جا وجود داشته است. من رفتم افریقا، از موضوع فیلم بگیرم. چون این مسئله در آن‌جا وجود داشت.

- با چه چیز آن ارتباط گرفتید؟

- اغلب با موضوع داستان ارتباط می‌گیرم. براین اساس به آن‌جا می‌روم و این شامل حالِ همهٔ آنام می‌شود.

- وقتی به کویت رفتید و با آن همه دود و خرابی روبه‌رو شدید، شکل کار را چگونه پیدا کردید که فیلم تبدیل به یک تراژدی شاعرانه شد؟ به اعتقادِ من، این همه دود و سیاهی و خرابی تراژدی است. شکل کار چگونه پیدا شد؟

- عکس و تصویر، زیاد برایم وحشت‌آور نبود. بلکه بیشتر صدایی که آدم آن‌جا می‌شنید وحشتناک بود. وقتی یک شعله‌ای می‌بینید که چندین متر است و دارد بالا می‌کشد و غرش می‌کند، درست مثل این است که چندین هواپیمای جت دارند پرواز می‌کنند. از فاصلهٔ این‌قدر، بین من و شما (نیم‌متر) باید داد می‌زدیم و باز هم صدای هم را نشنویم.

- من زیر همین شعله‌ها بزرگ شده‌ام، در خوزستان.

- اما نه در جنگ ایران و عراق؟

- نه. ولی در اهواز، این شعله‌ها، همیشه وجود داشته است. و من این حالت را می‌شناسم.

در حالی که ساعت از نیمه شب گذشته است، هرتزوک با صبر و حوصله، سوال‌هایم را می‌شنود و با دقت جواب می‌گوید:

- فیلمساز مورد علاقه‌تان کیست؟

- من مجبورم شصت تا هفتاد فیلمساز را نام ببرم. شاید **گریفیث**، بگوییم **شکسپیر** سینماست. و این هم درست نیست که آدم فقط بگوید این.

- سؤال آخرم. راجع به فیلم آخرتان. نوشتهٔ کیست؟ کجا ساخته خواهد شد؟

- داستان برمبنای یک واقعهٔ تاریخی‌ست. وقتی خودم فیلم‌نامه را نوشتم. آخرین فیلم‌نامه را می‌دهم **«مارکز»** بخواند و با او می‌نشینم و رویش کار می‌کنیم.

- موضوع فیلم چیست؟

- حملهٔ اسپانیایی‌ها به سرخ‌پوست‌ها. فیلم ۲۰ هزار سپاهی لشکر دارد. من فیلم‌هایم را خودم تهیه می‌کنم. ولی به‌علت این‌که هزینه دکورسازی، لباس، تجهیزات، بازیگران، سپاهی‌لشکرها و... زیاد بود، مجبور شدم از **فرانسیس فورد کاپولا** کمک بخواهم. او در تهیهٔ فیلم شریک است. البته، من نمی‌خواهم فیلم هالیودی بسازم. هیچ وقت به این سیستم علاقه نداشته‌ام.■

لیلی فرهادپور

پارسی‌پور:
سلام، شما قصه‌نویس‌های قصه‌نویس‌های کارگاه هستید؟
من فمینیست نیستم!

«در را که باز کرد، لبخندی بر لب داشت؛ ساده و صمیمی. سلام! شما قصه‌نویس‌های کارگاه هستید؟ از قبل تصمیم گرفته بودیم فقط از او دعوت کنیم. تنها خودمان بودیم، او و کتاب‌هایش، کوشاه هم بود، اما فقط میزبانی صبور و خاموش. چون این‌طور خواسته بودیم. می‌خواستیم صمیمی باشیم، بتوانیم به‌راحتی با نویسنده ارتباط برقرار کنیم و کتاب‌هایش را جدا از نظریات منتقدین بشکافیم.» این جمله‌ها توصیف یکی از هنرجویان **کارگاه هنر و ادبیات تکاپو** از جلسهٔ دهم اسفند بود.

بعد از گذشت سه ماه و اندی از برپایی کارگاه هنر و ادبیات تکاپو، اولین رویارویی هنرجویان با یک نویسنده، گفت و شنودی با شهرنوش پارسی‌پور بود.

سه جلسه قبل به‌بحث و بررسی آثار او گذشت. نقدها به خواست هنرجویان تنها توسط خودشان انجام شد، بی‌حضور منتقدین رسمی.

در جلسه دهم اسفند با وجود آن‌که مشیت علایی و محمد محمدعلی در دفتر مجله حضور داشتند و هنرجویان می‌توانستند از آنان نیز دعوت به‌عمل آورند ولی با تصمیم خودشان، جلسه بدون حضور ایشان با نویسنده و منتقد دیگری تشکیل شد.

در ابتدا منصور کوشان ضمن خیرمقدم به شهرنوش پارسی‌پور، در مورد کارگاه و روند بررسی آثار ادبی تا این زمان توسط هنرجویان، توضیحاتی داد و تأکید کرد: «نظریات بچه‌ها، نظریات خالص خودشان است.»

با این‌که کوشان نظر بر این داشت کارگاه فقط به‌بررسی آثار پارسی‌پور بپردازد، اما هنرجویان به دلخواه خود از گذشته و حال نویسنده نیز پرس و جو کردند.

در این جلسه هنرجویان جایزهٔ لیلیان هلمن را که به‌تازگی به شهرنوش پارسی‌پور اهدا شده بود، تبریک گفتند و آن را افتخار دیگری برای جامعهٔ ادبی ایران شمردند. سپس نظر وی را در این مورد جویا شدند. پارسی‌پور ضمن توضیح مختصری دربارهٔ این جایزه به تشریح دیدگاه‌های خود در زمینه‌های مختلف پرداخت. ساعت اول جلسه به صحبت‌های نویسنده در مورد نقش اساطیر و روح مشترک اجتماعی در شکل‌گیری شخصیت نویسندهٔ این رمان گذشت. سپس در مورد برخی از آثارش صحبت شد.

یکی از هنرجویان با اشاره به کتاب ***طوبی و معنای شب***، در مورد روح فمینیستی حاکم بر آثار پارسی‌پور سؤال کرد. پارسی‌پور در جواب گفت: «من فمینیست نیستم!» سپس به شکافتن مقولهٔ فمینیسم پرداخت و دربارهٔ روند تاریخی و اساطیری در دیالکتیک بین زن و مرد و چگونگی پرداخت آن در ***طوبی و معنای شب*** توضیحاتی داد.

یکی دیگر از هنرجویان در مورد ***زنان بدون مردان*** گفت: «کتاب طرح بسیار خوبی دارد، اما به‌نظر من پرداخت نشده است.

پارسی‌پور جواب داد: «اگر نظر شما این است، حتماً پرداخت ندارد. چون اعتقاد شماست و به‌یقین صحیح است. اگر غیر از این می‌گفتید، آدم منفعلی بودید. این نظر شما می‌تواند در راهِ قصه‌نویسی، راهنمایتان باشد.»

هنرجوی دیگری پرسید: «اگر بخواهید ***زنان بدون مردان*** را دوباره بنویسید، آیا همین‌طور می‌نویسید؟»

پارسی‌پور جواب داد: «من دیگر ***زنان بدون مردان*** را نمی‌نویسم، چون قبلاً نوشته‌ام!»

شهرنوش پارسی‌پور در جواب آن‌که در بعضی از داستان‌های مجموعهٔ ***آویزه‌های بلور*** وحدت و پایداری لازم در داستان وجود ندارد، توضیح داد: «من اصلاً فرمول‌های داستان‌نویسی را بلد نیستم. به این فرمول‌ها هم کار ندارم. اگر فرمول‌های این‌چنینی کارآیی داشت، روس‌ها در داستان‌نویسی به‌بن‌بست نمی‌رسیدند. اگر قرار است در قالبی داستان نوشت، داستان قالبی خواهد شد.»

یکی از هنرجویان در مورد به‌تهوع رسیدن زنان در داستان‌های نویسنده توضیح خواست و پرسید: «چرا شما در ***بهار آبی کاتماندو*** مرد را می‌کُشید؟»

پارسی‌پور مقطع زمانی نوشته، یعنی اواخر حکومت رژیم پهلوی را مورد تأکید قرار داد و گفت: «آن‌که از بین می‌رود شاه است، نه مرد و این حالت پیشگویی را داشت.»

در مورد تصویر حوری در کتاب ***سگ و زمستان بلند*** و شکسته شدن زن جنسی در آن داستان نیز سؤال شد.

پارسی‌پور در توضیح گفت: «حوری چون شیء جنسی است، سعی می‌کند با قیام جنسی شروع کند. عقلش به او اجازه نمی‌دهد که در پروسهٔ تکامل بیش از این ببیند.»

در دقایق آخر، صحبت به چگونگی داستان‌نویسی برگشت و خانم پارسی‌پور در مورد نقش فضا در داستان‌نویسی توضیحاتی داد.

جلسه در ساعت ۸/۵ شب با صرف چای و شیرینی و گپ‌های دوستانه و گرفتن عکس‌های یادگاری و امضا از نویسنده خاتمه یافت.

در پایان جلسه نظر منصور کوشان را در مورد اولین تجربهٔ هنرجویان در برخورد با نویسنده جویا شدیم. وی گفت: «خوب بود. با این‌که هنرجویان نقدهایی را که قبلاً داشتند مطرح نکردند. شاید دلیل آن این بود که رویارویی با یک نویسنده ساده نیست!»

متن کامل صحبت‌ها و پاسخ‌های شهرنوش پارسی‌پور در شمارهٔ آتی تکاپو آورده خواهد شد.■

کارگاه آموزش و شناخت

هنر و ادبیات

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعهٔ جامعهٔ ادبی ایران در زمینه‌های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و... یک دورهٔ آشنایی با شاعران، نویسندگان، منتقدان و آثارشان برگزار کرده است. علاقمندان همه‌روزه با شماره‌تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ تماس بگیرند.

فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور را به حساب ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبه قدس به‌نام شرکت ارست، و خارج از کشور را به حساب ارزی

BANK MELLAT GHODS BRANCH A/C NO.11SAC 152690 ARAST Co.

واریز کنید و اصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵ - ۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام: ..... :Name

نشانی: ..... :Address

.....

تلفن: ..... :Tel

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران: ۶ شماره ۷۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۴۰۰۰ ریال

خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

(یا معادل آن)

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

آقای دهباشی سردبیر محترم کِلک

خواهشمند است در پاسخ به مقالهٔ «بهره از تألیف دیگران» محمد جواهرکلام مندرج در کلک شمارهٔ ۴۶ ـ ۴۵، نوشتهٔ زیر را طبق قانون مطبوعات در نخستین شمارهٔ خود درج کنید.

نقد در همه‌جای دنیا و به‌ویژه در میراث کهن ما، بنیادهایی دارد که اگر نوشته‌ای فاقد آن باشد، دیگر اطلاق صفت نقد به آن ناممکن می‌شود. یکی از این اصول، قید جزء به جزء یا واژه به واژه یا جمله به جملهٔ مطلب نقد شده و نشان دادن شکل صحیح کار است تا نقد شونده برای بهبود کار خود از آن بهره گیرد. هر نوشته‌ای که به کلی‌بافی بسنده کند و هیچ‌گونه سند و مدرکی ارائه ندهد، یا عجولانه نوشته شده یا غرض آن کوبیدن طرف مقابل است که در هر دو حالت ارزش علمی ندارد. متأسفانه مطلبی که در این شمارهٔ کِلک درج شده از همین نوع است.

کتاب «قبایل و عشایر عرب خوزستان» افزون بر بخش «قبیله‌ها و عشیره‌ها» از پنج بخش «مقدمه»، «آیین فصل»، «سبکل جایگزینی اهواز و هویزه»، «شعر مردم عرب»، «ابزارهای موسیقی و نمایش» و «عکس‌ها» تشکیل می‌شود. ایشان در مطلب خود از هیچ‌یک از این بخش‌ها ـ که قسمت عمدهٔ کتاب هستند ـ نام نبرده و طوری برخورد کرده که گویی کتاب فقط همان بخش «عشیره‌ها و قبیله‌ها»ست. زیرا خود می‌دانست یک واژه از این پنج بخش را در کتاب مورد استنادش نمی‌یابد و ای کاش حتا یک واژه را به خواننده نشان می‌داد تا حداقلِ اصول نقدنویسی را به‌جای می‌آورد و از کلی‌گویی پرهیز می‌کرد. در بخش «قبیله‌ها و عشیره‌ها» نیز از هر منبع فارسی و عربی که بهره گرفته‌ام، منابع را ذکر کرده‌ام، اما مهم‌ترین منبع دانسته‌های شخصی من است. چون این نخستین بار نیست که دربارهٔ اعراب خوزستان مطلب می‌نویسم. من در محیط عشایری اعراب خوزستان زاده شده و رشد یافته‌ام و در کودکی و جوانی با آنان زیسته‌ام. قبل از انقلاب، پیش از آن که ایشان جرأت صحبت کردن پیرامون چنین موضوعی را داشته باشد «دربارهٔ اعراب خوزستان» در دانشکدهٔ نفت آبادان سخنرانی کردم که پس از انقلاب به‌چاپ رسید و در ده‌هزار نسخه در سراسر کشور توزیع گردید. نکتهٔ دیگر این‌که کتاب مورد ادعای ایشان در سال ۱۹۷۰ در نجف چاپ شده در صورتی که یکی از منابع بخش «قبیله‌ها و عشیره‌ها» کتاب «گذشته، چراغ راه آینده است» که در سال ۱۳۶۲ ش (۱۹۸۳ م) یعنی سیزده سال بعد در تهران چاپ شده است. از کتاب گلستان سعدی، تاریخ پانصد سالهٔ خوزستان و دیگر مآخذ نام نمی‌برم که در کتابنامه آمده‌اند. از دیگر منابع کتاب «قبایل و عشایر عرب خوزستان» استفاده از اطلاعات بزرگان و ریش‌سفیدان قبایل است که به شکل میدانی و حضور در برخی از روستاها و شهرهای خوزستان صورت گرفته. ایشان پا را فراتر نهاده، جابر جلیل‌المانع را نیز به «نقل‌قول از کتاب حلو و منابع دیگر» متهم کرده است. گویا در قاموس ایشان، مؤلف باید عقل کل باشد و صرفاً از ذهنیات محض خود استفاده کند.

دست‌اندرکاران می‌دانند فروش ده‌هزار نسخه از کتاب «قبایل و عشایر عرب خوزستان» ـ که طی کمتر از یک سال دوبار چاپ شد ـ با هزینه‌های کمرشکن کنونی چاپ و توزیع نه‌تنها پولساز نبود تا حس حسادت ایشان را برانگیزد بلکه با وجود تیراژ نسبتاً بالای کتاب هنوز هم نتوانسته‌ام قرض‌هایی را که برای چاپ آن گرفته‌ام بازپس دهم. اغلب کسانی که در این حرفه گام می‌نهند حامهٔ خویش را صلیب‌گون بر شانه حمل می‌کنند و به‌تنها انگیزه‌ای که فکر نمی‌کنند موضوع مورد توجه ایشان یعنی «پولسازی» است.

در پایان باید بگویم این‌گونه کینه‌ورزی‌های شخصی که متأسفانه نام نقد بر آن‌ها گذاشته می‌شود و بوی پرونده‌سازی از آن برمی‌آید نه‌تنها مرا از نوشتن دربارهٔ زادگاهم بازنمی‌دارد بلکه استقبال گستردهٔ هم‌میهنان ـ و به‌ویژه مردم عرب خوزستان ـ از این کتاب و کتاب‌های پیشین بهترین مشقی است که تلاش و کوشش مرا دوچندان خواهد کرد.■

یوسف عزیزی بنی‌طرف

رونوشت: مجله تکاپو
رونوشت: مجله آدینه
رونوشت: روزنامه سلام
رونوشت: روزنامه همشهری

توضیح چند نکته

اخیراً در چند مورد، سه چهار تن از شاعران و نویسندگان، راجع به مقالات من دچار سوءتفاهم شده‌اند. این توضیح ضروری است:

۱ـ سخنان شاعر و دوست عزیز، یدالله رؤیای در مصاحبه‌اش در شمارهٔ پنج تکاپو، تحریف گفته‌های من در ارتباط با مواضع ادبی و سیاسی است. سخنان رؤیایی، برای رفع هرگونه شبهه، تکذیب می‌شود.

۲ـ سخنان آقای محمدمهدی مصلحی در شمارهٔ هفتم تکاپو، در ارتباط با این‌که من به دو دفتر شعر به دقیقهٔ اکنون فقط از دیدگاه آوایی نگاه کرده‌ام، فقط جزء کوچکی از حقیقت را دربردارد. بخش اعظم آن مقاله مربوط به تئوری شعر، به‌ویژه حوزهٔ معناشناسی آن است. چون گردآورندگان آن دو مجموعه مدعی دیدگاه جدیدی شده‌اند بی‌آنکه آن دیدگاه جدید را توضیح بدهند، من دیدگاه تئوری‌های جدید شعری را بیان کرده‌ام تا ببینم در چارچوب آن تئوری‌ها، شعرهای صاحبان آن مجموعه‌ها چه می‌گویند. برخلاف نوشتهٔ آقای مصلحی پنج صفحه از مقاله تخصیص به بررسی عمقی چند شعر از آن دو مجموعه دارد. گلهٔ آقای مصلحی بی‌اساس است. وقتی که چند سال پیش دیدم رؤیایی رو به فراموشی می‌رود، شعر او را دوباره مطرح کردم، در طرح مجدد، تأکیدات جابه‌جا شده، ولی این کار به معنای تصحیح موضع نبوده است. برعکس، پس از یادداشت‌های اواخر دههٔ پنجاه من، رؤیایی به‌سوی بیانی از نوع دیگر آمده که در آن، موضوع به سوی موتیفی شدن رفته است، مثل مرگ، که بر «سنگ‌گورها» حاکمیت مطلق دارد. تمجید از چند شعر **لبریختگی‌ها**، هرگز به معنای صحه گذاشتن بر بازی‌های لفظی بی‌اقتضای رؤیایی نبوده. آن بازی‌ها پایین‌تر از سطح بخش جدی شعر رؤیایی است. وظیفهٔ من بوده که امکانات واقعی شعر رؤیایی را در برابر نسل جوان شعر ایران ترسیم کنم، ولی برخلاف عده‌ای از دوستان، در شعر فارسی معاصر، حتی یک شاعر خوب نمی‌شناسم که متأثر از کلیّت برداشتی شعر رؤیایی بوده باشد، گرچه بعضی‌ها در پاره‌ای موارد بی‌توجه به بی‌حسی عمیق زبان او نبوده‌اند. بحث رهبری ادبی هم نه بحث اشخاص، بلکه بحث انواع و اشکال و مفاهیم است و تکنیک رؤیایی هم در آن نقش بازی می‌کند.

۳ـ مقالهٔ من راجع به صدمین سالگرد تولد روانشاد نیما یوشیج، گرچه انعکاسی ملی و جهانی داشت، وگرچه راجع به سال تولد او هم، همهٔ انتقادها را به جان می‌پذیرم، ولی بدین وسیله اعلام می‌کنم که جز نگارش آن مقاله و پیشنهاد بزرگداشت نیما در صدمین سال تولدش، هیچ مسئلهٔ دیگری به من ارتباط نداشته است؛ مقالهٔ من راجع به صدمین سال تولد نیما، نیما را بار دیگر در سطح وسیع ملی مطرح کرده است، ولی چون موضوع جنبهٔ ملی و مردمی پیدا کرده، و در جریان انتقال کالبد نیما ـ که کوچکترین ارتباطی به من و مقالهٔ من ندارد ـ خیلی‌ها وارد معرکه شده‌اند، اعلام این نکته را از سوی خودم لازم می‌دانم که تنها در صورتی در هرگونه بزرگداشت مربوط به صدمین سال، قبول مسؤولیت خواهم کرد که کانون نویسندگان ایران آن مسؤولیت را برعهدهٔ من بگذارد و یا سازمان مستقلی مثل یونسکو از من بخواهد در طرح‌ریزی جشن‌های بزرگداشت شرکت کنم. هرگونه مراسم بزرگداشتی که بی‌اطلاع و حضور کانون نویسندگان و سازمان یونسکوی بین‌المللی باشد، مراسم بزرگداشتی خواهد بود نامربوط به پیشنهاد من. و بدیهی است که من در آن شرکت نخواهم کرد.

رضا براهنی، ۷۲/۱۲/۲

سردبیر محترم مجله وزین تکاپو

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در تابستان ۷۲ قصه‌ای را از بنده، به نام «دخترک و گل نرگس» منتشر کرد. علی‌رغم چاپ خوب و نقاشی زیبا، نحوهٔ ویرایش کتاب مایهٔ حسرت و سرخوردگی است. در ماده ۳ قرارداد منعقده میان اینجانب و کانون آمده: کانون در حک و اصلاح اثر به نحوی که در مفاد آن تغییری حاصل نشود آزاد است. متأسفانه برخلاف متن قرارداد و بدون اطلاع بنده بخشی از قسمت پایان قصه حذف شده و جملات دیگری جان آن را گرفته است. در حالی‌که بخش حذف شده پیش از این مورد تصویب کانون بوده و نقاشی‌های کتاب، نیز برمبنای آن شکل گرفته. و هیچ نکته خلاف شرع و اخلاق نیز در آن وجود ندارد. با این همه اگر کانون در تصمیم قبلی خود تجدیدنظر کرده و تغییر در پایان قصه را ضروری می‌دید، شایسته بود برای حفظ یکپارچگی زبان قصه با اینجانب تماس گرفته می‌شد و من نیز با کمال میل با ایشان همکاری می‌کردم. اما این کار نشد و نتیجه آن دوگانگی آشکار در نثر کتاب است. لازم می‌بینم این اصل بدیهی را یادآور شوم که چون نام نویسنده سرانجام همراه اثر می‌آید و او مسئول تیک و بد آن است، کمترین حق هر نویسنده‌ای است که هر تغییری در متن با اطلاع و تأیید او صورت بگیرد. بنده برای آسان نمودن مقایسه و نشان دادن این دوگانگی در نثر، متن تصویب شده نخستین و متن منتشر شده را در این‌جا نقل می‌کنم:

متن نخستین: «چشمه به دخترک گفت: از پیچ راه که بگذری، گل سرخ کوچکی می‌بینی، در سایه سنگ. به شوق دیدار اوست که من هر روز با شتاب از پیچ و خم راه می‌گذرم... من گل تو را همراه تصویر او تا دریا می‌برم...»

**متن منتشر شده: «دخترک گفت: *چرا این گل را به هر که دادم، به من گفت آن را به دیگری بدهم. راز این بخشندگی چیست؟*
چشمه گفت: *سرچشمه بخشندگی لطف «او» ست. از لطف «او» ست که زندگی جریان دارد. من گل تو را همراه خود به دریا می‌برم...»***

با احترام: محمدآبادی

● از دو نظر متأسفیم، یکم: وجود سانسور در مراکز فرهنگی. دوم: به ظاهر دیر به دست ما رسیدن نامه.

کتابهای نشر و پخش آرست

عوامل بازدارندهٔ ترویج کتاب و نارسایی‌های پخش و فروش آن، اجازه نمی‌دهد هموطنان علاقه‌مند به مطالعه کتابهای دلخواهشان دست یابند. از این رو نشریهٔ تکاپو می‌کوشد با گذاشتن امکانات پخش پستی دراختیار هموطنان، دراین امر فعال باشد و پیوند لازم میان نویسنده و خواننده را پایدارتر کند.

برای دریافت کتابهای دلخواهتان کافی است مبلغ آن را به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبه قدس بنام شرکت آرست واریز کنید و فیش آن رابه نشانی تهران - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید.

محاق
رمان
منصورکوشان
۱۵۰۰ ریال

درد و دود
شعر
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

وسوسه
داستان
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

خواب صبوحی و تبعیدیها
داستان
منصورکوشان
۱۰۰۰ ریال

پطرگیو
تاریخ
جلیله پژوهان
۳۵۰۰ ریال

آداب زمینی
رمان
منصورکوشان
۲۰۰۰ ریال

علاج
شعر
سینا بهمنش
۱۵۰۰ ریال

نخستین اشعار
شعر
مظاهر شهامت
۱۵۰۰ ریال

قدیسان آتش و خوابهای زمان
شعر
منصورکوشان
۱۰۰۰ ریال

درکوتاهترین مدت، بدون صرف وقت و هزینهٔ آمد و شد
آثار خوب و دلخواهتان را به کتابخانه هایتان دعوت کنید.

هزینهٔ پست با نشرآرست است

درک حضور دیگری

انسان در شعر معاصر

محمد مختاری

توس / چاپ اول / ۱۳۷۲

۶۴۵ صفحه

شمیز ۵۰۰۰ ریال / گالینگور ۶۰۰۰ ریال

انسان در شعر معاصر با «درک حضور دیگری» نقد اندیشه و فرهنگ معاصر از طریق تحلیل معرفت شناسی شعر نیما، شاملو، اخوان و فروغ است.

در مقدمهٔ کتاب آمده است: «آنچه در پاییز سال ۱۳۵۸ در کانون نویسندگان ایران رخ داد، تأمل مستمری دربارهٔ ارزشها و اصول و مسائل انسان در ذهن من پدید آورد که سرانجام، چنانکه توضیح خواهم داد، به نوشتن چنین کتابی منجر شد.»

مبنای بررسی، برخورد دو نظام ارزشی در رویکرد به انسان است. نخست نظام ارزشی سنتی فرهنگ، که از عارضه های اجتماعی و تاریخی در جهت دفع وحذف و نفی انسان وحق رأی و حضور او مبرّا نیست. و به سبب «ساخت استبدادی ذهن» به طور نهادی و تاریخی به تجربهٔ دموکراتیک دست نیافته است.

دوم رویکرد نو به انسان که از دوران مشروطه آغاز شده و در نواندیشیهای شعر معاصر نمودداری جالب توجه از آن ارائه شده است. این رویکرد نمایانگر جهت «جذب» و «درک» حضور و حق و شأن انسان است.

کتاب در پنج فصل تنظیم شده و به رغم این که چهار فصل آن به چهار شاعر نامدار معاصر اختصاص یافته، حاوی مباحث تکمیلی است. و بحث هر فصل مکمل مباحث فصلهای دیگر است.

فصل اول در دو بخش است و مبنای نظری کتاب را ارائه می‌دهد. در بخش نخست ضمن طرح تاریخچهٔ تکامل عقیده به انسان، سه مرحلهٔ اصلی در نظر گرفته شده است:

۱- گرایش به فردیت انسان؛ از دورهٔ نوزایی تا انقلاب کبیر فرانسه (عصر روشنگری).

۲- انسان گرایی با تأکیدهای عدالت خواهانه و اجتماعی، و برابری حق و وظیفه؛ از قرن نوزدهم تا نیمهٔ اول قرن بیستم (عصر عدالت اجتماعی).

۳- درک حضور دیگری؛ از نیمهٔ اول قرن بیستم تا امروز (عصر گرایش نو به انسان بر مبنای تنوع و کثرت).

در هر دوره دو اصل «خرد» و «آزادی» مبنای بررسی است. و تحول و چگونگی کاربرد و کارآیی آنها تحلیل می‌شود.

بخش دوم کتاب، مربوط به انسان دوستی در فرهنگ کهن ما و بررسی آرمانشهرهایی است که به ویژه در ادبیات دیرینهٔ ما پیشنهاد شده است، اما مبناها و ارزشها و معیارهایی از اصل «سلسله مراتب» و «ساخت استبدادی ذهن» متأثر است.

فصل دوم مربوط به نیماست به نام «همه را با تن من ساخته‌اند» در اینجا هم گرایش نیما به انسان و اصول اندیشگی او بررسی شده است.

فصل سوم به نام «توفان کودکان ناهمگون می‌زایند» مربوط به شاملوست.

در این فصل، سیر استدلالگرایی بسیار شدید او بررسی می‌شود. اما او وجهی از عظمت خواهی نخبه گرایانه که در یک مجموعهٔ «انسان - مبارزه - عشق - شاعر» در هم ترکیب کرده و رویکردش به انسان به طور قطعی یک رویکرد سیاسی است.

همچنین تحلیلی از آوانگاردیسم در پایان بخش شاملو آمده که در حقیقت گرایش پیشرو دههٔ ۵۰ بررسی شده است.

فصل چهارم به نام «روح سبزپوش قبیله» پیرامون شعر اخوان است. در این فصل ذهنیت اجتماعی که در دورهٔ شکست منبلور شده واز شکست سیاسی به شکست فلسفی می‌رسد مورد تحلیل قرار می‌گیرد. و نیز پیرامون پیامدها و نمودارهای این نوع ذهنیت که بیشتر تبلور کلی آمیختگی ارزش در دوران ما که جنبهٔ مشکلات سنّتی که به این گرایش انسانی تأثیر گذاشته است.

فصل پنجم پیرامون اندیشه های فروغ است با نام «نهایت تمامی نیروها پیوستن است. پیوستن». در این فصل با نگرش غنایی که فروغ دارد و از طریق احساس به همان گرایشی رسیده که نیما در نظام اندیشگی‌اش به آن رسیده بررسی شده است.

زبان رمزی قصه‌های پریوار

نوشتهٔ: م. لوفلر- دلاشو

ترجمهٔ: دکتر جلال ستاری

توس / چاپ اول ۱۳۶۶

۲۶۱ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

ابتدا در مقدمه،مترجم کتاب خواننده را با مکاتب تفسیر قصه آشنا می‌کند و جایگاه این تحقیق را در آن میان باز می‌شناسد. سپس متن کتاب آغاز می‌شود، این که به تدریج ادراکات ابتدایی انسان نیمه متمدّن از عوامل طبیعت، تبدیل به نخستین تصورات ماورا، طبیعی شد و بدین ترتیب اندیشهٔ آدمی به جهان اسطوره‌ها راه یافت:

«در زمان ما هنوز نشانهٔ این تداعی معانی که آن زمان در ذهن مردم نیمه متمدن برقرار گشت، به جا مانده است. ما[در زبان فرانسوی] تنها یک واژه برای «غرش رعد» و «صدای حرکت گاری» داریم = (Roulement). در زبانی به غنای زبان ما، این فقر بی‌معنی نیست.» گویی ارابهٔ خدایان تا زمانهٔ ما نیز فرای ابرها در حرکت است.

بحث با «رمزها» ادامه می‌یابد. زبان رمز - همان «زبان از یاد رفته» - که زبانِ روانیِ مشترک تمامی آدمیان است و این یگانگی در زبان، باعث مشابهت بسیاری میان قصه‌ها و اسطوره‌های ملل و اقوام گوناگون گشته است. مثلاً ارابه و ارابه نشینان و حیواناتی که ارابه را می‌کشند در تمامی اساطیر تقریباً یکسانند.

نویسنده در اغلب بخش‌های کتاب با طرح جداول معانیِ قصه‌ها، اسطوره‌ها و نمادها، تفاسیر و برداشت‌های متفاوتی ازنظرگاههای متعدد را عرضه می‌کند.

حماسه سرا با مناقب خوانِ جاوید و کاخ بلورین، شاه و ملکه، اتاق‌های سرّی و زناشویی‌های عاشقانه و زیبارویانِ خفته، همچنان گفتارهای بعدی کتاب است تا به «نمادهای آب» می‌رسیم ... و حرکت امواج و شباهتی که با حرف M دارد و این حرفِ آغازینِ واژگان «مادر»، «زاینده»، و «بارور» در بسیاری از زبانها، افسانه‌ها، مذاهب و فرهنگ‌هاست.

عنوان گفتارهای دیگر کتاب چنین است: سخنان جادویی، پرندگان، بندانگشتی (فنلی)، هفت برادر و هفت گانگی، دوک ریسه و چرخه، زندگانی، مرگ و رستاخیز، معنای رمزیِ چند رقمی که در قصه‌های پریان آمده است، معنای رمزی آتش، اژدها، پریان کیستند؟ و سرانجام «نتیجه» که مؤخره‌ای است کوتاه اما روشنگر بر این تحقیق.

هومن عباسپور

لازم به توضیح است که مترجم در سراسر متن این کتاب، همراه خواننده پیش می‌آید و با به دست دادن زیرنویس‌های راهنما و توضیحات مفید خواننده را یاری می‌کند.

کتاب با این جملهٔ اندیشگرانه به پایان می‌رسد: «دانایی راستین و منبع الهام حقیقی، چیزی جز شناسایی تصاویر نیاکان و اسلاف که خرد آگاهی ما را انباشته‌اند نیست و تازه‌ترین این تصویر نیز بیدار شدن زیبای خفته در جنگل از خواب است.» ○

سی سال تلاش

جعفر جلیلی‌بال

طلا در مس

دکتر رضا براهنی
مرغ آمین / چاپ اول ۱۳۷۱
۲۱۰۹ صفحه (سه جلد) / ۲۲۵۰۰ ریال

اثر گذارترین و مطرح‌ترین کتاب نقد شعر در ایران، در شمایلی نو و درخور، زمانی منتشر شد که دوستداران شعر و شاعری از مدتها پیش چشم به راه آن بودند. این کتاب برگزیدهٔ مقالات، نقدها، گفتگوها، تفسیرها و اندیشه‌های دکتر براهنی پیرامون شعر و شاعری‌ست.

مطالب این کتاب را، با وجود تکرار برخی عنوانها، می‌توان فهرست‌وار بدین گونه برشمرد:

اندیشه‌هایی پیرامون کلیت شعر و شاعری و فلسفهٔ آن: شعر و انشا / الهام و کشف / خلاقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه / فردیت، کلیت و حقیقت جهتی در شعر / زن و مرد در شعر / هستهٔ شعر و ادبیات، و پوستهٔ روزنامه‌ها / شعر عاشقانه.

دربارهٔ فرم شعر: شکل ذهنی در شعر / تصویر چیست؟ / انشتاین در فرم / مصرع، یک مطالعهٔ شعری بی‌نظیر / عامل لحن / لحن و باز هم اشاراتی به سبک / یادداشت کوتاهی دربارهٔ وزن.

در بارهٔ موسیقی و شعر: بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی / سرنوشت موسیقی، سرنوشت شعر.

کلیاتی در بارهٔ شعر و ادبیات معاصر ایران: نگرشی انتقادی به ادبیات معاصر ایران / ادبیات و شالوده‌های زبان فارسی / بحران رهبری شعر و نام تمام مردگان.

در بارهٔ تحول شعر فارسی و دفاع از شعر نو: ادبیات رسمی و ادبیات غیررسمی / زمان و زمانه در شعر و شاعری / علامه‌ها و نسبت‌های شاعرانه / حق با نیما بود نه بهار / مشکل آقای فرامرزی و مشکل نیما یوشیج / انفجار درخشان و با شکوه شعر معاصر.

در بارهٔ نقد ادبی و نقد شعر: دیباچهٔ طلا در مس / نقد تحلیلی شعر امروز / سنت‌زدگی و وظیفهٔ منتقد (دربارهٔ حرفی از آنشی) / انتقاد ادبی یعنی چه؟

گفت و شنودهایی پیرامون شعر، شناخت و نقد آن: گفت و شنود با ناصر حریری / گفتگو در بارهٔ فروغ فرخزاد / مصاحبه‌ای پیرامون بحران رهبری شعر / یک مصاحبهٔ بلند پیرامون شعر و داستان و نقد / برای چه می‌نویسید؟

مباحث و پاسخها: منطقی از گل نازکتر (در پاسخ دو مقالهٔ منوچهر آتشی) / سنت‌زدگی و وظیفهٔ منتقد (دربارهٔ حرفی از آنشی) / حقیقت آنقدرها هم آسیب‌پذیر نیست (پاسخی به احمد شاملو در نظر او نسبت به شاهنامه.

خاطره و سخنرانی: البوت و ما.

رهنمودهایی به شاعران جوان: حدید و جوان / شاعران جوانتر: دنیای شجاع جدید شعر فارسی / **در ادبیات تطبیقی و بررسی دو گانهٔ شاعران:** مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید / البوت و ما / مقایسهٔ فردوسی و فرخی / نیما یوشیج و تاریخ.

دربارهٔ شاعران و شعر خارجی: سیاست و ادب در شوروی (دربارهٔ خوزف برادسکی و شاعران پیش از او) / سیاست و ادب در شوروی (دربارهٔ شعر اوسیپ ماندلشتام) /

دربارهٔ شاعران کلاسیک ایران: «مولوی»: نوعی روح حماسی در مولوی / مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید. / «حافظ»: بیت فارسی و شعر حافظ.

نقد کتاب نقد: *از صبا تا نیما* / بهترین کتابی که در سال ۶۶ خوانده‌اید / دربارهٔ چهار کتاب (بررسی **دربارهٔ نقد ادبی** ولسور اسکات و نی. اس. البوت)

و نیز مباحث و نقدهایی پیرامون شاعران معاصر ایران:

سیروس آتابای: در وادی شاهبرکها.

منوچهر آتشی: یک بینش طبیعی حماسی / **دیدار در فلق:** لکهٔ ابتذال.

م. آزاد: قصیدهٔ بلند باد / دربارهٔ چهار کتاب (بررسی ***بهارزایی آهو***).

احمدرضا احمدی: فرم ذهنی‌تر شعر / مناجات یک جنین.

مهدی اخوان ثالث: سوم برادران سیوشیانت / پاره‌ای ملاحظات پیرامون شعر اخوان / پاییز در زندان / اخوان شاعر بزرگ سرزنش جهان / سخنرانی به مناسبت چهلمین روز درگذشت اخوان / تفسیر شعر کتیبه.

مفتون امینی: کولاک.

بیژن الهی: فرم ذهنی‌تر شعر.

رضا براهنی: توضیح کوچکی راجع به ***مصیبتی زیر آفتاب*** / ساختار شعر بلند ***اسماعیل*** / مقدمهٔ ***بیا کنار پنجره*** / مقدمه ***یار خوش چیزی‌ست*** / اثر ***شاهنامه*** بر من.

فرخ تمیمی: دیداری شتابناک با هستی و شعر.

فریدون توللی: نماز میت بر جسد رمانتیسم.

حشمت جزنی: دربارهٔ چهار کتاب (بررسی ***شکوفهٔ صدا***).

محمد حقوقی: شعر حقوقی.

اسماعیل خویی: وجود نسبتهای شاعرانه (بررسی کتابهای خویی).

یدالله رویایی: چند یادداشت پیرامون شعرهای درویایی / بار دیگر رویایی / شکل بند ـ شکل خوب (تفسیر شعر سکوت).

محمدعلی سپانلو: منظومهٔ خاک.

احمد شاملو: نمایندهٔ واقعی شعر امروز / قالب شعر شاملو.

اسماعیل شاهرودی: بیگانهٔ روبرو / وجود نسبتهای شاعرانه (بررسی ***هر سوی راه راه راه***)

فرهاد شیبانی: حرف و سخن‌هایی با شاعری نه چندان مبتدی.

فروغ فرخزاد: پنج یادداشت پیرامون ***تولدی دیگر*** / مرگ آن شهید / گفت و گو دربارهٔ فروغ فرخزاد / تأملاتی پیرامون شعر و نثر / تفسیر ***آیه‌های زمینی***.

سیاوش کسرایی: یک شاعر بی‌ریشه دربارهٔ ***آرش کمانگیر***.

جواد مجابی: وجود نسبتهای شاعرانه (بررسی ***زوبینی بر قلب پاییز***).

فریدون مشیری: شاعری کلی‌باف، تنبل و احساساتی.

نادر نادرپور: تصویرگری بزرگ / تفسیر شعر ***ستارهٔ دور***.

مجید نفیسی: دربارهٔ چهار کتاب (بررسی ***در پوست ببر***).

منوچهر نیستانی: شعر نیستانی.

نیما یوشیج: چهار رسالت و چهار مسئولیت / نیمای سمبولیست: دفتر شعر من و اجتماع / ***ماخ اولای*** نیما یوشیج / نیما و ماهیت شعر / حق با نیما بود نه بهار / نیما و حقیقت شعر / مشکل آقای فرامرزی و مشکل نیمایوشیج / تفسیر ***می‌تراود مهتاب*** / تفسیر ***آی آدمها*** / تفسیر ***قایق***.

با مطالعهٔ این کتاب ارزشمند می‌توان به جرئت گفت که پس از گذشت سی سال، هنوز رضا براهنی مطرح‌ترین چهرهٔ نقد ادبی در ایران است. ○

جلال علوی

نگاهی به مجموعه شعر صدای فاصله‌ها پوران کاوه

انتشارات گنجینه
تابستان ۱۳۷۰
۱۲۸ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

پوران کاوه شاعری است که اکثر شعرهایش بوی رنگ را می‌دهند. و رد پای هنر دوستش نقاشی، در اکثر آنها به وضوح دیده می‌شوند. بعدها می‌خواهم طرحی از خاطره‌ها رنگ کنم / طرحی از غربت آن آبادی / طرحی از ماندن... از تنهایی / .../ بعدها می‌خواهم طرحی از دهکده‌ای رنگ کنم که چراغان شده است / (ص ۹). شاعر در اکثر آثارش طبیعت را در چهارچوبی طرح می‌کند، سپس با رنگ و قلم مو به آن روح می‌بخشد. در «صدای فاصله‌ها» تصاویر رنگ شده آنقدر زیاد است که خواننده را به راحتی متوجه این نکته می‌کند. او با هنر نقاشی‌اش جلدی را برای این کتاب ارائه می‌دهد که چون آئینه‌ای در مقابل شاعر ایستاده است. نمونه‌های دیگر این مجموعه که با رنگ و قلم‌مو سروده شده‌اند: شب که رنگ چشمهایت / زنده می‌گردد به بوم خاطر من / (ص ۱۶). و چه شوقی دارم / که در آرامترین لحظهٔ خواب / پلکها را بشکانم / لب دریا بروم / رنگ را بردارم / با قلم‌موی نگاهم / در ملاقات شب / طرح یک ماهی تنها بزنم / (ص ۳۴). تمام زندگی‌ام بوی رنگ می‌دهد / و رنگ رنگ را دارد / من به بوی رنگ زنده‌ام / (ص ۴۵).

«صدای فاصله‌ها» مجموعه‌ای است از سی و چهار شعر به سبکهای کلاسیک، نیمایی و سپید که فقط تعداد کمی از آنها صیقل نیافته‌اند. در اغلب اشعار این مجموعه، اشیاء و احساسات و تصاویر دست به دست هم می‌دهند. گاهی هم این تصاویر تنها دعوتی هستند جهت طرح محیطی عاشقانه. چشم خیره به راه او مانده / از ره‌گذران سراغ می‌گیرم / از دوری او چو ابر می‌بارم / هرلحظه هزاربار می‌میرم / (ص ۸۲). شاعر در پاره‌ای از اشعار این مجموعه کاملاً با ایجاز و موسیقی درونی شعر غریبه است. گاهی جایگزین کردن یک نوع آرایش تصنعی به جای واقعیتها، در شکل ذهنی شعر وضع نابهنجاری را ارائه می‌دهد. و گاهی شکل ذهنی شعر را فدای زیبایی کلمانی می‌کند که دور از جریان حادثهٔ آفرینش شعر است.

در این مجموعه تصاویر به قاب کشیده شده به هیچ وجه احساس زن بودن شاعر را ترسیم نمی‌کند. به جز در مواردی که تحت تأثیر فروغ قرار می‌گیرد: مادر تنهایم / دوست قرقره‌ها بود / و حرف قرقره‌ها را خوب می‌فهمید / (ص ۸۵). «صدای فاصله‌ها» مجموعه‌ای است که در اکثر اشعار آن فضایی صاف و زلال به چشم می‌خورد و با دنیای ابهام و ابهام بیگانه است. خانه‌ام را تو مپرس / آدمی تنهایم / پشت پرچین درشت اشکی جا ماندم / (ص ۵۵).

شعرهایی همچون «بعدها»، «نجوا»، «دوق»، «کوچ»، «مکن از خواب بیدارم»، «ای آزاده»، «گلباران»، «مولودی»، و... شعرهای خوش‌آهنگ و پرطنین این مجموعه است. ○

سوگواران

ابراهیم رهبر
انتشارات گام
چاپ سوم / ۱۳۵۷
۱۱۱ صفحه / ۵۰۰ ریال

کتاب سوگواران مشتمل بر ۷ داستان کوتاه است که در آن نویسنده سعی در نشان دادن گوشه‌ای هرچند کوچک از دردها و رنج‌های محیطی مردم شمال کشور در قالب داستانی دارد.

در داستان‌های «چهار جهت اصلی» و «نقاش و مرد راه» فضای داستان سوررئالیستی می‌شود و نویسنده با شیوهٔ ذهنی قهرمان داستان‌هایش را با مسایل و مشکلات اجتماعی روبه‌رو می‌سازد و آنگاه آنها را که از روشنفکران جامعه انتخاب کرده عاجز و ناتوان در حلّ معضلات اجتماعی رها می‌کند.

فهیمه شانه‌چیان

یادداشت‌های روزانهٔ داستایوسکی

ترجمهٔ ابراهیم یونسی
ناشر: بزرگمهر
قیمت: ۱۶۵۰۰ ریال، سه جلد

چهارتن بیشترین تأثیر را بر اندیشهٔ داستان‌نویسان قرن بیستم داشته‌اند: فیلسوف دانمارکی، کیرکه‌گارد، فیلسوف آلمانی، نیچه، داستان‌نویس چک، فرانتس کافکا، و رمان‌نویس نامدار روسی، فئودور داستایوسکی.

اینان به‌واقع از پیامبران عصر کنونی‌اند. کسانی‌اند که چشم بصیرت انسان امروز را باز کرده‌اند. در میانشان داستایوسکی به عنوان چهره‌ای ممتاز در ادبیات جهانی برجستگی خاصی دارد. یادداشت‌های روزانه یکی از آثار بزرگ این نویسندهٔ نامدار است. داستایوسکی در سال ۱۷۷۳ به سردبیری مجلهٔ «شهروند» برگزیده شد و از نخستین شمارهٔ آن یادداشت‌هایی را به عنوان سردبیر چاپ کرد که در نوع خود در جهان بی‌نظیر است. این یادداشت‌ها که چندان کوتاه هم نیستند بر برخی از اساسی‌ترین مسایل جامعهٔ روس انگشت می‌گذاشت. روزگاری که این نویسنده یادداشت‌هایش را می‌نوشت از سرنوشت‌سازترین دوران‌های تاریخی روسیه بود. نظام سرف‌داری ملغی شده و در پی آن دگرگونی‌های عظیمی در جامعه رخ داد. روشنفکران بسیاری راه سوسیالیسم را برگزیدند، عده‌ای دل به سرمایه‌داری غرب دادند، برخی ـ که داستایوسکی نیز از آن جمله است ـ به ایمان مسیحی خود بازگشتند و توده‌ای نیز که سر از کار این سه دسته درنمی‌آوردند، راهی میخانه‌ها شدند، و درمان خود را در ودکا دیدند. داستایوسکی همهٔ این‌ها را می‌بیند و از کنارشان بی‌تفاوت نمی‌گذرد. درست است او در پطروگراد نشسته اما باید توجه داشت که در وهلهٔ نخست این شهر یکی از دو پایتخت بزرگ روسیه است و خود نمادی از دولت تزاری. نامش را هم از پطر گرفته که نظریه‌پرداز شیوهٔ سلطنت تزارها بود. اما در این شهر هیچ‌چیز روسیه از چشم داستایوسکی پنهان نمی‌ماند.

یادداشت‌های روزانه در فاصلهٔ ۱۷۷۳ تا ۱۸۸۱ نوشته شده است. دورانی که اوج بلوغ هنری داستایوسکی است. درواقع این یادداشت‌ها را باید پشت صحنهٔ رمان‌های عظیمی دانست که می‌شود سر نخ بسیاری از مسایل مطرح در آن‌ها را به‌دست آورد. از این رو می‌توان این یادداشت‌ها را یکی از بزرگترین و ارزشمندترین اسناد تاریخ ادبیات روس و به تبع آن، جهان دانست. هم‌چون تمامی نوشته‌های عمیق و گران‌مایهٔ ملی، مرزهای خودی را درمی‌نوردد و از میراث‌های جهانی محسوب می‌شود. یادداشت‌های روزانه، اکنون تنها به روس‌ها تعلق ندارد و هم‌چون رمان‌های جنایت و مکافات، ابله، برادران کارامازوف و خانهٔ اموات متعلق به بشریت است.

یادداشت‌های روزانه سیمای انسان پس از انقلاب صنعتی است. چراکه جامعهٔ روس در روزگار داستایوسکی جامعه‌ای بود هم‌جوار با جوامع صنعتی، اما بی‌نصیب از مواهب آن. این یادداشت‌ها حکایت انسان‌هایی است که می‌بینند گردونهٔ جهان می‌گردد اما سوار بر آن نبوده یا لااقل با آن هم‌ساز نیستند. گردونه شتاب دارد و آن‌ها هر لحظه بیشتر عقب می‌مانند. گرچه در پی راهی هستندکه با گردونه هماهنگ شوند. اما در این میان هریک دیگری را دشمن می‌پندارد.

آنچه داستایوسکی از تحول‌های جامعهٔ روس می‌گوید، گونه‌ای روان‌شناسی آن ملت است. وقتی یادداشت‌های او را می‌خوانیم، درمی‌یابیم آنچه تقریباً نزدیک به دو دهه بعد اتفاق افتاد، نتیجهٔ منطقی تحول‌هایی بود که داستایوسکی در یادداشت‌هایش سخن به میان می‌آورد. این امر نشان می‌دهد که داستایوسکی با چه بصیرتی به جامعهٔ خود می‌نگریسته است.

یادداشت‌های روزانه می‌بایستی چند دهه پیش به فارسی ترجمه می‌شد. اما اکنون مترجمی باهمت بار دیگر چشم ما را به گنجینه‌ای گرانبها گشود.■

م. ق

یورت

سیدحسین میرکاظمی
خردمند / ۱۳۷۲
۳۲۷ صفحه / ۲۸۵۰ ریال

«دشت بی‌مأمن است. و همین ساده‌اش می‌کند. بی‌غل و غش است و به‌نوبه همین زخم پذیرش می‌کند.»

شاید همین قطعه از رمان **یورت**، کلید راه‌یابی به درون‌مایهٔ اثر باشد. یورت در زبان ترکمنی به معنی چادر و در وجه کلی قبیله است. همهٔ همت سیدحسین میرکاظمی بیان دنیایی است که خلاصهٔ بروز سنت‌ها و تقابلشان با نسلی است که می‌بیند و می‌خواهد. سنتی که اگر تا امروز سنگر و حامی بوده، دیگر در بزنگاه‌های تصمیم قرار دارد و در نهایت خودش را به خواست‌ها تحمیل می‌کند.

نویسندهٔ رمان با توجه به مطالعه‌های مداومش در فرهنگ بومی زادگاهش مازندران و درکنارش ترکمن صحرا، قابلیتی درخور به‌وجود آورده که امکان ارایهٔ سالم محیطی را که در رمانش جان گرفته به‌دست می‌دهد.

«آبای»، شخصیت اصلی رمان، تُماد نسلی است که از سلطنت احمدشاه تا کودتای رضاخانی جنگیده، کشته داده، درگیر بازی‌های سیاسی شده، تحقیر و ملمهٔ دست شده و در نهایت مغبون و تهی از همهٔ آرمان‌های پایمال شده، به‌جای نخستین خود بازگشته است. سیاست ترکمن لفظ گنگیش است که شورا رای می‌طلبد و اصالتِ نژاد، اُمُّ جاودانگی است.

شیفتگی میرکاظمی در مجموع، کتاب را به ساختارهای جدید ادبیات جستجوگر مدیون کرده است. شیوهٔ روایت دانای کل است و همین بالطبع در بروز این مسئله بی‌تأثیر نیست. تصویرهای شفاف «آبای»، «آنایخت»، «پنگ»، «تاج‌گل»، «بی‌بی‌عایشه»، «عثمان» و... ماحصل اولین تلاشی صمیمانهٔ نویسنده در عرصهٔ رمان است که دور از مرکز، بی‌آلایش و جدی در زمینهٔ ادبیات و فرهنگ مردم می‌کوشد.

کامران سلیمانیان مقدم

رضاخان ماکسیم
مصطفی اسلامیه

انتشارات آگاه / چاپ اول
۱۳۷۲
۲۶۹ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

رضاخان ماکسیم نمایشنامه بلندی است در هفت پرده. **مصطفی اسلامیه** در این نمایشنامه با استفاده از متون و اسناد تاریخ معاصر ایران، روایتی از ظهور و سقوط رضاشاه به‌دست می‌دهد. نمایش با توضیحات راوی که بار اصلی جمع و جور کردن روایت برعهده اوست، دربارهٔ سیاست انگلیسی‌ها و فاجعه‌ای که با روی کار آمدن رضاخان برای ایران و دموکراسی نوپایش پیش آمد، شروع می‌شود. وقایع این صحنه در جزیره موریس اتفاق می‌افتد. رضاخان در فلاکت و درماندگی از اسکراین انگلیسی تقاضا می‌کند که لااقل اجازه بدهند به‌جای خوش آب و هوا‌تری منتقل شود. در پایان این صحنه رضاخان در دود تریاک محو می‌شود و باقی روایت با فلاش‌بک‌هایی به گذشته‌های دور و نزدیک رضاشاه پی گرفته می‌شود ـ از زمانی که رضاخان یک سرباز ساده بوده تا کودتای سیدضیاء، انقراض قاجاریه، اعلام سلطنت پهلوی، جنگ دوم جهانی، اشغال ایران توسط متفقین و سرانجام سقوط رضاشاه و تبعید او به جزیرهٔ موریس.

به‌نظر می‌رسد نویسنده نهایت کوشش خود را به‌عمل آورده تا به تاریخ وفادار بماند و تا حد امکان چیزی از وقایع زندگی و حکومت رضاشاه را از قلم نیندازد.

دیالوگ‌هایی که برای رضاخان نوشته شده، شخصیت او را به‌عنوان دیکتاتوری بی‌سواد و بی‌فرهنگ و قلدری لمپن‌مآب به‌خوبی نشان می‌دهد.

مصطفی اسلامیه از ویراستاران پرسابقه است که پیش از این چند نمایشنامه دیگر چاپ کرده است.

گزینهٔ اشعار
منوچهری دامغانی

احمدعلی امامی افشار
قطره/ چاپ اول ۱۳۷۲
۱۵۰ صفحه / ۱۷۰۰ ریال

گزینهٔ اشعار منوچهری دامغانی یازدهمین مجلد از «گنج ادب» نشر قطره است. متن کتاب براساس چاپ پنجم دیوان منوچهری به‌اهتمام دبیر سیاقی است. پس از پیش‌گفتار خلاصه‌ای از زندگی‌نامه، شخصیت و شیوهٔ شاعری منوچهری آورده شده است. بعد از آن متن اشعار همراه با معنی واژه‌ها و نکات دستوری لازم.

گزینهٔ داستان
رستم و سهراب

حسن انوری
قطره/ چاپ اول ۱۳۷۲
۱۴۸ صفحه / ۱۸۰۰ ریال

گزینهٔ داستان رستم و سهراب شانزدهمین انتخاب و شرح دکتر حسن انوری از گنجینهٔ ادب فارسی است. دکتر انوری داستان رستم و سهراب را از آغاز تا پایان با اختصاری اندک به نثر بازنویسی کرده و در لابه‌لای آن بخش‌هایی از متن شاهنامه را نقل کرده است. در پایان نیز واژه‌ها و تعبیرات و ابیات دشوار را با بیت شماره توضیح داده است. در کل، کتاب مشتمل بر شش بخش فردوسی و شاهنامه او، شخصیت‌های داستان، پیش‌درآمد داستان، آغاز داستان، شرح اشعار و کتابنامه است.

حماسهٔ کوراوغلو
و قیراتم

روزبهان / چاپ اول ۱۳۷۲
۴۰ صفحه / ۸۰۰ ریال

حماسهٔ کوراوغلو و قیراتم روایت ترکمنی داستان کوراوغلوی آذری است. گردآورنده در مقدمه همانندی‌های این دو را چنین بیان می‌کند:

«کوراوغلو یعنی کورزاد و گوراوغلو یعنی گورزاد: کوراوغلو به کچل حمزه اطمینان می‌کند و گوراوغلو به پیرزنی به‌نام رمان عجوزه. گوراوغلو ۹۹۹ پهلوان از جان گذشته بار دارد و گوراوغلو ۴۰ پهلوان. کوراوغلو قیرات و دورات دارد و گوراوغلو تنها قیراتم را. نگار همسر و هم‌رزم کوراوغلوست، یونس نیز همسر و همفکر گوراوغلوست...»

خلاصهٔ داستان

لیلی و مجنون

امیرکبیر / چاپ چهارم ۱۳۷۲
۶۴ صفحه / ۶۸۰ ریال

خلاصهٔ داستان لیلی و مجنون سی و هفتمین جلد از **شاهکارهای ادبیات فارسی** است. در این جزوه از شرح حال صاحب اثر ـ به‌اختصار اما دقیق و سودمند ـ ارزش اثر از دیدگاه مختلف، شیوهٔ نگارش کتاب و گونهٔ زبان و بیان صاحب اثر و کیفیت انتخاب نمونه‌ها سخن به‌میان آمده است. در ذیل هر صفحه لغات دشوار یا دور از ذهن کتاب و هم‌چنین اشاره‌ها و کنایه‌ها و تعبیرهای پیچیده و مبهم، معنی و تفسیر و تبیین شده است.

راهنمای مجله‌های
ایران ۱۳۷۱

پوری سلطانی، رضا اقتدار
کتابخانهٔ ملی
جمهوری اسلامی ایران
چاپ اول / ۱۳۷۲
۳۲۰ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

این راهنما شامل کلیه مجله‌هایی است که در سال ۷۱ به فارسی یا زبان‌های دیگر در ایران منتشر شده است. اطلاعات مندرج مبتنی بر پرسش‌نامه‌های ارسالی به دفترهای مجله‌ها است. داده‌ها بر محورهای زیر استوارند:

نام، نوع مجله، تاریخ انتشار اولین شماره، فاصله انتشار، صاحب امتیاز، سردبیر یا مدیر مسئول، بهای اشتراک، زبان، وابستگی، نشانی، تلفن، فاکس، شماره استاندارد ادواری و تیراژ

در انتها نمایهٔ مجله‌های حذف شدهٔ، نمایهٔ مجله‌های شهرستان‌ها، نمایه موضوعی، نمایهٔ نام اشخاص و مؤسسات و سازمان‌های نشر و نمایهٔ مجلات خارجی و دوزبانه اضافه شده است.

سندباد
علی‌رضا سیف‌الدینی
تلاش / چاپ اول ۱۳۷۲
۱۷۲ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

سندباد بازنویسی افسانه‌های زیر از هزار و یکشب قصه‌گویی‌های **شهرزاد** است:

حکایت مرد ماهی‌گیر، فرمانروای جوان جزایر سیاه، سفرهای سندباد بحری، حکایت بدر بسیم و گوهره دختر پادشاه دریا، حکایت علاءالدین و چراغ جادو و علی‌بابا و چهل‌دزد بغداد.

کتاب کوچه
(دفتر چهارم)

احمد شاملو
مازیار / ۱۳۷۲
۳۱۱ صفحه / ۴۵۰۰ ریال

دفتر چهارم **کتاب کوچه** هم‌چنان مربوط به حرف الف است. با «جاانداختن» شروع و با «انگار قولنج کمر غول را شکسته است!» خاتمه می‌یابد.

برای هر مدخل امثال و حکم، ترکیبات دیگر، ترکیبات جمله‌ای و شبه‌جمله‌ای، تعبیرات مصدری، خوابگزاری، باورهای توده، آیین‌ها، احکام، چیستان، قصه و متل و... آورده شده است.

روزگار وصل

شمارهٔ نخست **روزگار وصل** دی‌ماه ۱۳۷۲ منتشر شد. صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر این مجلهٔ ادبی، فرهنگی، هنری و اجتماعی ناصر بزرگمهر است. مطالب این شماره شامل خبر، گزارش، تئاتر، موسیقی، سینما، تلویزیون، هنرهای تجسمی، شعر، قصه، کتاب و... است. نویسندگان و شاعران این شماره اخوان ثالث، محمد وجدانی، نادر ابراهیمی، پرویز زاهدی، فرهاد عابدینی و... بودند.

برای همکاران **روزگار وصل** آرزوی توفیق داریم.

نشر آرست منتشر کرده است:

آداب زمینی
منصورکوشان
وسوسه
مدیا کاشیگر
قدیسان آتش و خواب‌های زمان
منصور کوشان
دُرد و دود
مدیا کاشیگر
علاج
سینا بهمنش
نخستین اشعار
مظاهر شهامت
پطرکبیر
جلیله پژمان

نشر آرست منتشر می‌کند:

کتاب موجودات خیالی
خورخه لوئیس بورخس / احمد اخوت
واهمه‌های زندگی
منصورکوشان
پروست
ساموئل بکت / م. کاشیگر
سال‌های شبنم و ابریشم
منصورکوشان
حرکت ناگهانی اشیاء
ایرج ضیایی
آخرین مادر جهان
اکبر ایراندوست
واهمه‌های مرگ
منصورکوشان
بیرون پنجره باد است
حسن صفدری
حسرت‌های کوچک
سعید شاپوری
رنگ‌ها و رؤیاها
حسین مزاجی

گزارش فیلم

ویژه نوروز ۱۳۷۳

با این مطالب منتشر می‌شود

داستان برای فیلم
احمد رضااحمدی، سیروس الوند
بهار ایرانی، منیرو روانی‌پور، محمدعلی سجادی
اصغرعبدالهی،... شمس لنگرودی

و:

مسعود کیمیایی

و فیلمنامه لیلا
نوشته: محسن مخملباف

شعر تازه‌ای از فریدون مشیری
دو بهاریه: احمد رضا احمدی، فاطمه معتمدآریا
داستان و نقد آخرین فیلمهای روز ویدئویی
جهان در ضمیمه ویدئو، ماهواره
ج مثل جشنواره: سیروس الوند
تحقیر انسان در فهرست شیندلر
طرحهای بهرام داوری
در جست و جوی آرمانشهری انسانی:
گفت و گوی اختصاصی با ورنر هرتزوک
کارگردانان، بازیگران و فیلمهای ۱۹۹۳

دارالترجمهٔ رسمی ایساتیس

تنظیم و ترجمه فوری و رسمی

متون، اسناد و قراردادهای حقوقی و فنی به

○ انگلیسی ○ آلمانی

○ اسپانیولی ○ فرانسه

خدمات ترجمه فاکس مشترک می‌پذیرد

اولین مرکز ترجمه از طریق فاکس با همکاری دارالترجمه‌های رسمی ایساتیس و نوبهار دریافت متن مکاتبات بازرگانی از طریق فاکس ترجمه و اعاده آن حداکثر ظرف ۴ ساعت.

۸۸۲۷۲۵۶

تلفن / فاکس:

۸۸۴۰۹۱۹

تهران، انقلاب، نبش فرصت، پلاک ۶۱۹

شرکت فرهنگی ـ هنری آرست

مشاور شما

در امور طراحی و چاپ کتاب، مجله، جزوه، بروشور، کاتالوگ، پوستر و نشر و پخش آنها

تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

دارالترجمهٔ رسمی پروانه

بهروز تورانی	انگلیسی
سیدمحمود حسینی‌زاد	آلمانی
علیرضا خرد	ایتالیایی
غلامرضا قیصری	عربی
مدیا کاشیگر	فرانسوی

تلفن: ۸۸۲۸۹۸۸

خیابان انقلاب، جنب فرصت، پلاک ۶۱۱

هدیه‌ای ارزشمند
بهتر از شیرینی و جواهر و گل

خیابان انقلاب
شماره ۱۳۴۰
تلفن: ٦٤٦٦٦٨٧

اولیای کنکوریها و چهارمیها

به فرزندان خود و بستگانتان عیدی بدهید!
ابزار مفیدی که به آن نیازمبرم دارند و شاید خود نمی‌دانند:

چگونه مطالعه کنیم تا دانشجوی موفقی شویم؟

ترجمه عبدالحسین آل رسول
از منابع معتبر علمی امریکا

تازه‌ترین راه تند خواندن و درست فهمیدن و به یاد ماندن درسها با روش سریع پاسخ نوشتن به سؤالهای نهایی و کنکور چو بشنوی سخن اهل دل...
درنگ نکنید و پیش از نایاب شدن از کتابفروشیها بخواهید.

منتشر شد

مجموعه‌ای از
کارت‌پستال‌های
نفیس پرسپولیس
با کیفیت عالی

آثاری از مسعود معمارنژاد
برندهٔ جایزهٔ نخستین نمایشگاه عکس جلوه‌های فارس
به خاطر نگاه بسیار محکم و منسجم به تخت جمشید

انکار عشق

بنفشه حجازی فعالیت ادبی خود را در نیمهٔ دوم دههٔ شصت با انتشار دفتر شعر **رویای انار** آغاز کرد. سال ۱۳۶۶ با داستان بلند **گزارشی از ستونزار** تجربه کرد. نخستین کار او در زمینهٔ **پژوهش، زن به ظن تاریخ؛ جایگاه زن در ایران باستان** منتشره در سال ۱۳۷۰ بود.

تا پایان سال ۱۳۷۲ دفتر دوم شعرهای حجازی با نام **به انکار عشق تو ناگزیرم** وارد بازار کتاب می‌شود. پژوهش دیگر او با نام **ادبیات کودکان و نوجوانان؛ ویژگی‌ها و جنبه‌ها** برای بهار ۱۳۷۳ نوبت چاپ خورده است. ناشر هر دو کتاب روشنگران است.

حجازی سه کتاب دیگر هم آماده چاپ دارد:

- **بوی بنفشه** پشنو (بررسی کلمه بنفشه در شعر فارسی)
- **کتاب‌شناسی عرفان و تصوف** (در مرحله ویرایش فنی)
- مجموعه داستان کوتاه **دختری بود**....

هنر اعتراف برگمن

انتشارات میشیگان در سپتامبر ۱۹۹۳ کتاب **اینگمار برگمن: هنر اعتراف** را منتشر کرد. نویسنده، هیوبرت آی. کوهن تمامی فیلم‌های برگمن را از نظر ساختار، شخصیت، پیرنگ، نورپردازی و صدا بررسی کرده است. انگیزه، روان‌شناسی و رشد هنری کارگردان شهیر سینمای سوئد و جهان از نظر کوهن دور نمانده است.

جان کیج

دانشگاه میشیگان کتابی دربارهٔ جان کیج موسیقی‌دان بلندآوازه منتشر کرده است. **نوشته‌هایی دربارهٔ جان کیج** نوشتهٔ ریچارد کانت لیتز حاوی مقاله‌هایی است که می‌تواند مرجعی برای پژوهش‌هایی بیشتر دربارهٔ کیج باشد. نویسنده این کتاب ریچارد کاست لیتز است.

کمینز و دوراس

ریچارد اس. کندی بر اساس زندگی کمینز عمده‌ترین مضمون‌های آثار وی را تبیین کرده است. دیدار دوبارهٔ **ایی.ایی. کمینز** توسط دانشگاه تمپل و در اکتبر ۱۹۹۳ منتشر کرده است.

دیدار دوبارهٔ مارگریت دوراس تحلیلی‌ست از کلیهٔ کارهای این نویسندهٔ فرانسوی، به‌خصوص رمان‌های او که اغلب بر محور تجربهٔ استعماری فرانسه در ویتنام دور می‌زند و فیلم‌هایی چون «هیروشیما، عشق من»، «مون امور» و «عاشق». این کتاب در اوت ۱۹۹۳ منتشر شده و نویسندهٔ آن ویلین آر. شوستر است.

آرست ARAST

تازه‌های نشر آرست

مشر آرست برای نمایشگاه بین‌المللی کتاب سال ۷۳ : **۹** کتاب آماده انتشار کرده است:

- **پروست** (تحلیل و بررسی مارسل پروست) ساموئل بکت ترجمهٔ مدیا کاشیگر
- کتاب موجودات خیالی، خورخه لوییس بروخس، احمد اخوت
- **واهمه‌های مرگ** (مجموعه داستان) منصور کوشان
- **حرکت ناگهانی اشیا** (دفتر شعر) ایرج ضیایی
- **سال‌های شبنم و ابریشم** (دفتر شعر) منصور کوشان
- **اتاق پرغبار** (مجموعه داستان) اصغر عبداللهی
- **آخرین مادر جهان** (مجموعه داستان) اکبر ایراندوست
- **بیرون پنجره باد است** (دفتر شعر) حسن صفدری
- **حسرت‌های کوچک بیداری** (دفتر شعر) سعید شاپوری
- **رنگ‌ها و رؤیاها** (دفتر شعر) حسین مزاجی

باران سرِ وقت می‌بارد

سیدحسین میرکاظمی که **یورت** را از او خوانده‌ایم، رمان دوم خود را آماده چاپ کرده است. **باران سرِ وقت می‌بارد** رمانی است که حال و هوای دو دههٔ اخیر را مطرح می‌کند.

این نویسندهٔ پرکار دستی هم در ادبیات کودکان و نوجوانان دارد و در این زمینه اخیراً **حماسهٔ گوراوغلو** را منتشر کرده و نوشتن **گرگ در رمه است** را نیز به پایان برده است.

دیگر کتاب‌های منتشر شدهٔ میرکاظمی عبارت است از:

- **آلامان** «داستان‌هایی از روستا و ترکمن صحرا»، چاپ دوم ۱۳۵۵.
- **کفچه‌مار** «سه منزل قصه»، ۱۳۵۶
- **مثل عاشورا**، چاپ سوم ۱۳۵۷
- **چه کسی یارو می‌کند که من فوتبالیست بزرگی هستم؟**، چاپ دوم ۱۳۵۷
- **پرندگان چرا به دلخواه نمی‌خوانند؟**، ۱۳۵۷
- **کبک دری و کبک‌ها**، ۱۳۵۶
- **گندم شورا**، ۱۳۵۹
- **می‌روم جبهه تا جنگ را تمام کنم**، ۱۳۶۱
- **مادرها تمام شدنی نیستند**، ۱۳۷۰
- **قصه‌هایی از ترکمن‌صحرا**، ۱۳۵۹
- **افسانه‌های ما زندگان**، ۱۳۶۷
- **افسانه‌های شمال**، ۱۳۷۲

خواب یک ستاره

نامه‌ها (تمام راز سفر فقط خواب یک ستاره بود) هفده شعر از آخرین سروده‌های سیدعلی صالحی است که به‌زودی به‌صورت نوار منتشر خواهد شد.

خسرو شکیبایی شعرها را دکلمه می‌کند و آهنگ نوار منتخبی از موسیقی مدرن اما با زمینهٔ شرقی موریکونه و ونلجیز است. ضبط نوار مادر نیز در استودیو پاپ زیرنظر محسن کلهر انجام شده است.

نامه‌ها دارای مضمون‌هایی عاطفی و عاشقانه است که در آن خطاب صالحی به همان نام اثیری «ری را» است ـ نامی که از شعر نیما وام گرفته شده است. این مجموعه سروده‌ها در اصل ۱۲۰ شعر است که سال آینده به‌صورت کامل و در یک مجلد از سوی نشر دارینوش منتشر خواهد شد.

شب ندارد سرِ خواب

ناصر زراعتی دههٔ شصت را با فعالیت شدید در سه زمینهٔ داستان، نقد ادبی و سینمایی و ترجمه پشت‌سر گذاشت. در این سال‌ها ترجمهٔ **نشانه‌ها و معنا در سینما** نوشتهٔ پیتر والن (۱۳۶۳)، ترجمهٔ رمان **شیخ سرگردان** با همکاری ابراهیم مشعری نوشتهٔ رومن کاری (۱۳۶۴) و مجموعه داستان **سبز** را از او خواندیم.

سال زراعتی جلد اول **مرور آثار داریوش مهرجویی** (تا هامون) را به انتشارات آگاه سپرده است. جلد دوم این کتاب که سه فیلم آخر مهرجویی، «بانو»، «سارا» و «پری» را شامل می‌شود، در دست تهیه است.

دیگر کارهای آمادهٔ چاپ زراعتی عبارتند از:

- ترجمهٔ مجموعه مقاله **زندگی و اوقات من** نوشتهٔ هنری میلر (کار مشترک با محمود زیرک‌ساز)
- مجموعهٔ گزیدهٔ مقاله‌های سینمایی
- مجموعهٔ گزیدهٔ مقاله‌های ادبی
- ترجمهٔ مجموعهٔ شعر **پیاده‌روها در کجا به پایان می‌رسند؟** سرودهٔ شل سیلوراستین.

هم‌اکنون زراعتی مشغول ترجمهٔ گزیدهٔ شعرهای سیو و پدر بری شاعرهٔ معاصر سوئدی‌ست که مستقیماً از سوئدی ترجمه شده است. به‌زودی نشر افسانه **مجموعهٔ مقالات، سفرنامه‌ها و گفتگوهای زراعتی** را به‌علاوهٔ مجموعهٔ ده داستان کوتاه او به‌نام **شب ندارد سرِ خواب** در سوئد منتشر خواهد کرد.

وقتی مینا از خواب بیدار شد

مدیا کاشیگر سال‌ها به‌عنوان مترجم شناخته شده بود. به‌خصوص ترجمهٔ او از **ابر شلوارپوش** مایا کوفسکی زبانزد بود. اما امسال با دفتر شعر **درد و دود** و مجموعهٔ داستان کوتاه و فیلم‌نامهٔ **وسوسه** علاقه‌مندان خود را غافلگیر کرد. او هم‌اکنون نیز رمان کوتاه **وقتی مینا از خواب بیدار شد** را به ناشر سپرده است. **بهرام داوری** تصویرپردازی کتاب را برعهده دارد و نشر فردا ناشر آن است. گفتنی‌ست وقتی «مینا از خواب بیدار شد» پیش از چاپ به دست علاقه‌مندان و اهل فن رسیده و از آن به‌عنوان اثری جذاب و ماندنی یاد کرده‌اند.

خطاب به پروانه‌ها

در بهار ۷۳ چند کتاب از دکتر براهنی وارد بازار خواهد شد.

رؤیای بیدار ۴۴۰ صفحه مقالهٔ تئوریک و انتقادی راجع به ادبیات معاصر ایران است. این مجموعه مقاله را که شامل مقالات چاپ شده و چاپ نشدهٔ اوست، نشر قطره منتشر خواهد کرد.

بوطیقای قصه‌نویسی کتابی دیگر در زمینهٔ نقد ادبی‌ست که نشر «فردا» منتشر می‌کند.

دفتر شعر **خطاب به پروانه‌ها** نیز مراحل اولیهٔ چاپ را طی می‌کند.

تاریخ هنر مدرن

عصر مدرن و هنر مدرن که با آغاز جنبش پست مدرنیسم عمری تقریباً یکصد ساله یافت، دگرگونی شگرفی در همهٔ زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی به‌مناسبات آدم‌ها با جامعه و با یکدیگر، شیوهٔ برخورد با پدیده‌ها و اشیا و به‌طور کلی زندگی پدید آورد. در این میان تحولاتی که در معماری و نقاشی و پیکره‌سازی پیش آمد از همه بیشتر و چشم‌گیرتر بوده است. این موضوع محور اصلی کتاب **تاریخ هنر مدرن** تألیف هـ.آرناسون است که طی ۲۴ بخش با دیدی انتقادی و نگرشی تحلیلی به بررسی جنبش‌های هنری و تحولات معماری جهان در قرن بیستم می‌پردازد. نگاهی به برخی از عناوین کتاب تاریخ هنر مدرن گویای محتوای غنی کتاب است:

نقاشی و پیکره‌سازی و معماری در آغاز قرن بیستم، انتزاع‌گرایی و ساخت‌گرایی در روسیه، دِ استیل در هلند، سبک بین‌المللی در معماری، دادائیسم، سوررئالیسم، پیشتازان معماری مدرن. هنر پس از ثیمه قرن بیستم، بازگشت به شیء، هنر محیطی، خوش‌نویسی انتزاعی، نقاشی رنگ زمینه‌ای و بوم‌های ترکیب‌دار، هنر ماشین تحریری، واقع‌گرایی نوین و غیره.

این کتاب از همان نخستین سال انتشارش (۱۹۶۹) بلافاصله در اروپا و امریکا مورد استقبال همگان به‌ویژه دانشجویان و استادان رشته‌های هنر و معماری قرار گرفت. مؤلف در سال ۱۹۷۸ به تجدیدنظر کامل کتاب پرداخت و آن را به‌صورتی درآورد که در برگیرندهٔ تحولات بعدی قلمرو هنرهای نقاشی و پیکره‌سازی و معماری باشد.

کتاب تاریخ هنر مدرن از روی چاپ ۱۹۶۸ آن، به‌وسیلهٔ مصطفی اسلامیه به‌فارسی برگردانده شده است و به قطع رحلی در هفتصد صفحه (از جمله ۱۲۰ صفحه رنگی، کتابنامه، فهرست اعلام و واژه‌نامه) به‌همت انتشارات آگاه در دست چاپ است.

طوبا و معنای شب

پس از چند سال عدم اجازهٔ چاپ مجدد، هفته دوم اسفند ماه **طوبا و معنای شب** منتشر شد.

البرز، ناشر جدید، چاپ چهارم این رمان پرسروصدا را با جلد جدید روانهٔ بازار کرده است.

هم‌اکنون شهرنوش پارسی‌پور چشم‌انتظار مجوز چاپ رمان دو خود عقل آبی است. **عقل آبی** آبان ماه به وزارت ارشاد اسلامی تحویل داده شده است.

انتشارات نگاه

مؤسسهٔ انتشارات نگاه منتشر کرد:

● از مجموعهٔ شعر و شاعری

۱ ـ شعر زمان (۱)، **احمد شاملو**، از محمد حقوقی
۲ ـ شعر زمان ما(۲)، **اخوان ثالث**، از محمد حقوقی
۳ ـ شعر زمان ما (۳)، **سهراب سپهری**، از محمد حقوقی
۴ ـ شعر زمان ما(۴)، **فروغ فرخزاد**، از محمد حقوقی
۵ ـ هوای تازه، **احمد شاملو**
۶ ـ ابراهیم در آتش، **احمد شاملو**
۷ ـ لحظه‌ها و همیشه، **احمد شاملو**
۸ ـ ققنوس در باران، **احمد شاملو**
۹ ـ آیدا در آینه، **احمد شاملو**
۱۰ ـ مرثیه‌های خاک، **احمد شاملو**
۱۱ ـ از هوا و آینه‌ها، **احمد شاملو**
۱۲ ـ کلیات اشعار **نیما یوشیج**، سیروس طاهباز
۱۳ ـ خورشید خمیده، **حسین صفاری‌دوست**
۱۴ ـ اندیشه‌های زخمی، **حسین صفاری‌دوست**

● از مجموعهٔ رمان‌های خارجی

۱ ـ ***شاهکار***، **امیل‌زولا**، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بگی
۲ ـ ***مولن‌روژ، پیر لامور***، ترجمهٔ سهیل روحانی
۳ ـ ***زوال خانوادهٔ دلیان***، **امیل مانو**، ترجمهٔ آرتوش بوداقیان
۴ ـ ***پتر اول*** (۳ جلدی)، **الکسی تولستوی**، ترجمهٔ احمد نوری‌زاده
۵ ـ ***قهر دریا***، **یاشارکمال**، ترجمهٔ رحیم رئیس‌نیا
۶ ـ ***میراث شوم***، **جورج گیسینگ**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی

نشانی: تهران، خیابان ۱۲ فروردین، تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

نُه نقّاش و یک نمایشگاه

منوچهر معتبر، پرویز ایزدپناه، پرویز حبیب‌پور، محمدکاظم قرابی، سروژ بارسقمیان، احمد رویایی، علی مظاهری، جلال ستولی، هاشم تقوی و علی‌رضا درویشی. بیست و چهارم بهمن تا اول اسفند ۱۳۷۲ نُه نقاش آخرین کارهای خود را در نگارخانهٔ افرند به نمایش گذاشتند.

بر تابلوها می‌شد از پرتوِ اکبر عبدی تا کارهای آبستره دید.

پرویز حبیب‌پور تنه‌های بریده درختان را تصویر کرده بود که در پس زمینه‌شان ساختمان‌های کاکتوسی شکل روییده بود. در جلو تابلو زنی تنها نشسته و گلدان گلی را در آغوش خود حفظ می‌کرد.

علی مظاهری گلدان گلی و بشقابی ترسیم کرده بود. اما کلید برق نشان می‌داد این مجموعه بخشی از یک کاغذ دیواری است.

علی‌رضا درویشی هم‌چنان ذهنیت‌های خود را به کمک سرِ ماهی و تنهٔ آدم بر بوم پیاده کرده بود.

و ...

رگبار رنگ

۲۰ تا ۲۳ بهمن ۱۳۷۲ پری‌پوش گنجی در نمایشگاهی خصوصی حاصل یک سال دیگر از تلاش‌های هنری خود را به‌معرض تماشا گذاشت. گنجی که هم‌اکنون به تدریس در دانشگاه الزهرا اشتغال دارد، این نمایشگاه را به ع.پاشائی تقدیم کرده بود.

پنجاه تابلوی گنجی را می‌توان دنبالهٔ نمایشگاه سال پیش دانست. از نظر فرم طرح اصلی هم‌چنان زیر رگبار خط و رنگ قرار داشت. اما سوژه‌ها تغییر کرده بودند. در تعدادی از تابلوها به گلدانی گل، میز و صندلی و تک و توک آدم‌هایی پرداخته شده بود. پارسال این مجموعه با رنگ‌های زرد و قرمز آتشین فضای اصلی نمایشگاه را می‌ساخت. اما امسال بیشه‌زارهای شمال هم سوژه شده و شتاب امپرسیونیستی تأثیر زردیِ خورشید درخشان و سبزیِ درخت و بوته و علف و آبی جویباران را دوچندان می‌کرد. سوژهٔ جدید گنجی زن بود. زنانی همواره روشن اما در زمینه‌ای آبی تیره یا قهوه‌ای. این زن‌ها یا چهره خود را با دست پوشانده یا سر در گریبان فرو برده یا به تماشاگر پشت کرده بودند. حتا اگر زنی در برابرشان نشسته بود، چهره پنهان کرده و غرقهٔ عالم خود بودند.

دو کار آبستره نیز در جمع تابلوها به‌چشم می‌خورد که شاید خبر از دورهٔ جدید کاری نقاشی می‌دادند. البته گنجی دلمشغولی خود، پرتره، را از یاد نبرده و دو تابلو این‌گونه نیز ترسیم کرده بود.

نقد فیلم

در نامه‌ای با امضای محمدرضا محمدی آملی به تکاپو چنین اعلام شده است:

«سلسله کتاب‌های نقد فلم به‌زودی منتشر می‌شود. آثار خود را در زمینه‌های مباحث نظری نقد، نقد شعر و داستان و نقد کتاب اهم از ترجمه یا تألیف به آدرس ما بفرستید.

تهران: صندوق پستی ۱۶۴ - ۱۶۳۱۵»

اضافه‌های استعاری

عصر پنج‌شنبه ۱۴ بهمن ۱۳۷۲ سلسله نشست‌های دیدار با سخنرانی محمد حقوقی آغاز شد. محور سخنرانی حقوقی ضرورت مطالعهٔ جدی ادبیات کلاسیک فارسی بود. او اظهار داشت صرف یک تصویر زیبا یا اضافه‌های استعاری پی‌درپی سروده‌ای را به شعر نو تبدیل نمی‌کند؛ زیرا زیباترین تصویرها و اضافه‌ها را در شعر حافظ، فردوسی و حتا سعدی می‌بینیم. شعر آن است که مقابل منطق زبان و نثر بایستد و مفهومی عرضه کند که مایهٔ تعجب شود.

در پایان حقوقی پیشنهاد کرد همان‌گونه که شاعران قرن ششم به کلمه بازگشتند، در این نشست‌ها نیز بر روی «کلمه» کار شود.

هوشیار انصاری‌فر، میرومی فتاحی و مهدی قطبی میزبانان سلسله نشست‌های دیدار، تاریخ جلسهٔ بعدی را ۲۰ اسفند اعلام کردند.

کنسرت رشت

۱۳ تا ۱۵ بهمن ۱۳۷۲ گروه گیتار کلاسیک رشت به سرپرستی فرزاد دانشمند در تالار سردار جنگل به اجرای موسیقی پرداختند. در این برنامه آثاری اجرا شد که برای گیتار ساخته یا تنظیم شده بود. گروه در انتخاب نوع این آثار ضمن اهمیتی که برای معرفی موسیقی با ارزش ملل جهان قائل بوده، به ویژگی‌های فرهنگی و هنری ایران نیز نظر داشته است. وجود آثاری از موسیقی‌دان‌های اسپانیایی و... که به‌طور تاریخی از موسیقی شرق متأثر بوده‌اند، گواه این ادعاست. قطعه‌های اجرا شده عبارت بودند از «فولکلوریک امریکای لاتین» از اینیتی ایلیمانی، «رومیاگیتانا» از فیلیپ جان‌لی، «آستوریاس» از ایزاک النیز، «کنسرتو آرانخوان» از خواکیم رودریگو، «سه قطعه فولکلوریک گیلان - بدون آواز» و...

گروه نوازندهٔ گیتار عبارت بودند از فرزاد دانشمند وجدانی، کامران هاشم دباغیان، حامد ساده، شاهرخ سامعی، رضا حدایقی، پایم صبح بیداری و وحید حاج‌کاظمی، ارگ را نیز امیر فدوی و شهاب آزادی وطن می‌نواختند. دیگر همکاران گروه علی بافکر، امیر پدر طالعی، بهرام طالب‌سرباری و حسن پورسیفی بودند. لازم به ذکر است این گروه از سال ۶۵ تاکنون بارها در مشهد، تهران و رشت کنسرت داشته‌اند.

فهیمه شانه‌چیان

مانا در جلسه

هیجدهمین جلسهٔ آینه‌ها با استقبال گرم و پرشور علاقه‌مندان به ادبیات داستانی در تاریخ جمعه ۲۹ بهمن ۱۳۷۲ برگزار شد. منیرو روانی‌پور در جمع بیش از صد تن از خوانندگان خود حضور یافت و طی چهار ساعت به‌دقت به‌نظرها و تحلیل‌های آنان از آثارش گوش فرا داد و به پرسش‌های ایشان پاسخ گفت.

کنیزو، سنگ‌های شیطان و سیریا سیریا سه مجموعه داستان روانی‌پور بود که مورد بررسی قرار گرفت. در نیمهٔ اول جلسه، نویسنده داستان جدیدی به‌نام «مانا» خواند. سپس نسترن موسوی، محمود معتقدی، سیما کوبان، محمد قاسم‌زاده، علی‌اصغر عطاءاللهی، عباس زاهدی و بهزاد نسیمی به‌دلیل محدودیت زمانی ده دقیقه‌ای به‌طور فشرده نقطه‌نظرهای خود را بیان داشتند. نیمهٔ دوم با شعرخوانی روانی‌پور آغاز شد. آنگاه تبادل‌نظر صمیمانهٔ نویسنده با صاحب‌نظران تا پایان وقت ادامه یافت و فرصت نشد دیگر صاحب‌نظران تحلیل‌های خود را عرضه کنند.

کتاب کوبان

جمعه ۶ اردیبهشت ۱۳۷۲ جلسه نقد و بررسی سه شماره فصلنامهٔ کتاب تهران گردآوری شده سیماکوبان برگزار شد. در ابتدا دکتر حسین مهدوی برنامه جلسه و جلسه‌های آتی را اعلام کرد. سپس از دست‌اندرکاران کتاب تهران درخواست کرد مطالب خود را به عرض حضار برسانند و به پرسش‌ها پاسخ گویند.

در ابتدا شهلا لاهیجی ناشر فصلنامه توضیح مختصری درباره چگونگی چاپ و نشر آن داد.

سخنران بعدی بهروز پاکدامن بود که دربارهٔ معماری و شهرسازی تهران صحبت کرد. از جمله سؤال‌هایی که او پاسخ گفت پرسش ناهید موسوی دربارهٔ ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در معماری و نمونه‌های آن در ایران بود.

محمدرضا اصلانی ضمن ادامه صحبت‌های مهندس پاکدامن به جامعیت فرهنگ ایرانی اشاره‌هایی کرد.

آخرین مدعو بهرام بیضایی بود که مجبور شد بیشتر دربارهٔ فیلم‌هایش صحبت کند تا توجهش به تهران جهت فضاسازی فیلم‌هایش.

آبرنگ‌های نخعی

داریوش نخعی هشتمین نمایشگاه (سومین نمایشگاه انفرادی) نقاشی خود را ۲۴ تا ۲۹ اسفند ماه برگزار می‌کند. ۲۷ تابلوی این مجموعه حاصل تصویرگری‌های امسال این هنرمند است. متوسط اندازهٔ تابلوها ۵۰ در ۶۰ سانتی‌متر بوده و در بیشتر آنها ترکیبی از آبرنگ، گواش، امیر براش و تکنیک‌های مختلف به‌کار گرفته شده است.

نخعی دیپلمهٔ هنر از هنرستان هنرهای زیبای میرک و لیسانسیهٔ رشتهٔ گرافیک دانشکدهٔ هنرهای تزیینی است. او تاکنون طراحی بیش از ۴۰۰ روی جلد کتاب را برعهده داشته است و هم‌اکنون استاد گرافیک و نقاشی دانشگاه‌های هنر تهران است.

پاسخ دفاع از آزادی

شهرنوش پارسی‌پور برندهٔ جایزه سال ۱۹۹۴ دفاع از آزادی لیلیان هلمن و داشیل همت شد. هر ساله یک هیئت ژوری در دانشگاه کلمبیا برندگانی از هنرمندان سراسر جهان برمی‌گزینند. سال‌های گذشته، احمد شاملو، و نسیم خاکسار از ایران برنده این جایزه شده بودند.

گفتنی‌ست هلمن بزرگترین نمایشنامه‌نویس زن امریکاست که چندی پیش درگذشت. او و داشیل همت که بسیاری از کارهایش به فیلم درآمد از روشنفکرانی بودند که در دوره مک‌کارتیسم پای میز محاکمه کشیده شدند. اما شجاعانه به‌دفاع برخاسته و نه‌تنها برای خود آبروی ابدی خریدند بلکه برای بسیاری الگو شدند.

از لیلیان هلمن، دو کتاب زمانهٔ شیاد و زن زیادی به ترجمهٔ ستار صحتی به‌فارسی منتشر شده است.

لیست شرکت‌هایی که در زمینهٔ موسیقی ایرانی و خارجی فعالیت می‌کنند.

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۱	ماهور	۷۵۲۴۰۰
۲	بهنوش (ساربانگ)	۸۳۹۷۳۵ - ۳۹۲۰۴۸
۳	انجمن موسیقی ایران	۸۸۲۴۹۱۸
۴	آوای دل	۸۳۹۱۳۸
۵	موسسه خدمات صوتی و تصویری بینا	۶۲۵۲۵۶
۶	آوای چنگ	۳۱۱۳۶۹۶
۷	موزیک کاست	۳۱۰۷۲۴
۸	نواگر	۳۱۱۳۶۹۶
۹	آوای صبا	۸۹۸۵۳۴
۱۰	شرکت سروش	۸۳۲۵۲۲ - ۸۳۲۵۲۷ ۳۹۳۴۴۰
۱۱	روح‌افزا - انتقال به موزیک کاست	۶۴۵۲۴۱ - ۳۹۲۰۴۸ ۳۱۱۰۷۲۴
۱۲	دل آواز	۸۳۸۱۴۱
۱۳	مشکوة	۸۹۸۰۹۲
۱۵	ایران صدا	۸۲۴۹۱۸ - ۸۸۲۴۹۱۸
۱۶	غزل‌سرا	۸۳۷۶۵۴
۱۷	آمیه	۸۳۹۹۴۹
۱۸	خوش‌نوا	۳۰۲۴۰۸
۱۹	هارمونی	۳۰۲۴۰۸ - ۳۹۰۷۳۴
۲۰	حافظ مهر	۸۶۵۶۷۷
۲۱	اندیشه بزرگان	۸۳۶۵۹۵
۲۲	دستان	۸۳۴۱۸۰
۲۳	گل نوا	۳۱۲۵۴۴
۲۴	فارس نوا	مرکزپخش شیراز ۳۰۶۰۶ مرکز پخش تهران موزیک کاست
۲۵	فجر	۷۹۲۰۲۰
۲۶	سازمان تبلیغات	۸۲۰۰۲۳

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۲۷	گلبانگ	۳۱۱۸۲۴۵
۲۸	دژچشمه	۸۹۸۷۶۶
۲۹	رنگین‌کمان	۷۵۶۸۹۱
۳۰	هالکو	۶۶۸۶۵۷
۳۱	ساز نوروز	ابتدای خیابان شریعتی خیابان حقوقی پلاک ۱۱۰
۳۲	ایران مودانا	۳۹۳۴۴۰ استریو نمونه
۳۳	آواز جنوب	۳۱۰۷۲۴ موزیک کاست
۳۴	کارگاه موسیقی	۳۹۳۴۴۰ - ۷۵۰۰۶۵۰ مرکز پخش بانک کتاب
۳۵	چهارباغ بانگ	۸۵۱۳۶۴
۳۶	ترنّم	۲۲۶۶۹۸
۳۷	ایواز	۶۲۹۸۳۶
۳۸	آوای برگ	۸۲۸۲۰۷
۳۹	گلبانگ شاملو	
۴۰	سحر	۸۳۳۴۴۹
۴۱	ایران‌گام	
۴۲	بانگ	
۴۳	استریو وحید	۳۰۴۳۲۳
۴۴	نغمه‌سرای اسلامی	۳۱۱۸۵۶۲
۴۵	شور آوا	۳۱۱۸۱۲
۴۶	ساقه	پخش جام‌جم ۳۹۵۰۰۵
۴۷	ندای بختیاری	۳۰۳۳۴۱
۴۸	سروش	۳۱۱۰۷۲۴ پخش مرکزی موزیک کاست
۴۹	طوس مشهد	۳۹۲۰۴۸ مرکز پخش تهران
۵۰	نی داوود	۳۱۱۰۷۲۴
۵۱	نوا آهنگ یزد	۳۱۱۲۵۴۴ مرکز پخش
۵۲	ابتکار	مرکز پخش

LS4a/2

SPECIFICATIONS

System Type	2 way acoustic suspension
Frequency Response	55Hz-20kHz ± 2dB.
Bass Mid Unit	ROGERS 205mm Polypropylene coned unit; low distortion high flux magnet system, Kapton voice coil former.
Tweeter	19mm aluminium dome, ferro fluid cooled and damped.
Crossover Frequency	8 precision elements crossing over at 3kHz @ 18dB/octave Star earth circuitry Bi-wiring option.
Sensitivity	88dB S.P.L. fo 2.83v @ 1 metre.
Nominal Impedance	8 Ohms.
Bass loading	Well damped Butterworth 4th order maximally flat alignment with -3dB point at 55Hz.
Recommended Amplifier Range	15 - 100 watts/channel.
Maximum S.P.L.	105dBA @ 2m per pair.
Distortion @ 90dB S.P.L.	Second Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz. Third Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz.
Cabinet	High density particle board with MDF baffle.
Grille	Low diffraction with black woven cloth.
Finish	High quality simulated Black Ash veneer.
Connections	4 x 4mm Rogers nickel plated brass binding posts, spaced 19mm.
Dimensions	430mm high, 255mm wide, 245mm deep (14" x 9" x 8.2").
Weight	7.8kg (17.2lb) each.
Recommended Placement	Stands S-4a/2, Shelves or Wall Brackets: minimum height 450mm (17.5ins).

Rogers

British High Fidelity

مراکز رسمی فروش در تهران

فروشگاه پژواک ۶۴۵۳۶۴۴

فروشگاه دیاموند ۸۸۲۱۷۸۵

تلفن پخش سراسری ۷۵۰۹۱۹۱

اودیو دیاموند

Diamond
Hi-Fi Center
Distributor of High-End Audio Equipment

Mohsen.F.Poursorkh
Manager

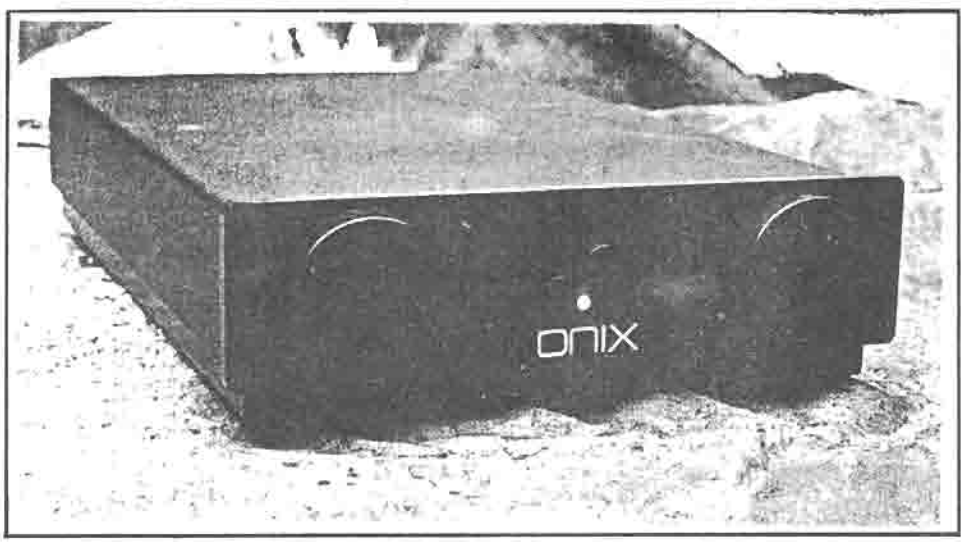
اودیو دیاموند

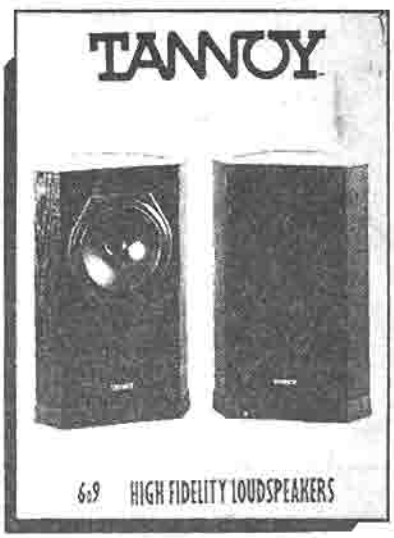
عرضه کننده سیستمهای صوتی حرفه‌ای

محسن فرزاد پورسرخ
مدیر

تهران خیابان دکترمفتح جنب تعمیرگاه B.M.W شماره ۲۳۸ تلفن:۸۸۲۱۷۸۵ فاکس:۲۲۷۳۷۸۸
238 Dr. Mofateh Ave. Tehran 15848, Iran Fax: 2273788 Tel: 8821785

Nakamichi





تهرانول سازندهٔ بهترین‌های روغن موتور و گریس
مطابق استانداردهای بین‌المللی

دفتر مرکزی:
تهران ـ خیابان دماوند، جنب پمپ بنزین فرخی، پلاک ۱۱/۷۵
تلفن: ۷۴۳۰۶۳۵ ـ ۷۴۱۸۷۷۶
فاکس: ۷۴۱۱۳۹۳

کارخانه:
تهران ـ کیلومتر ۱۸ جادهٔ خاوران ـ سه‌راه فرون‌آباد
تلفن: ۲۶۲۵ ـ ۰۲۲۸۴
تلکس: ۸ تا ۲۱۳۶۳۶ TPBA
ـ کد ۵۶۶۲ ـ D

محصولات ایرانول
نگینی در صنعت روانکاری

روغن موتور تهرانول / روغن دندهٔ تهرانول / روغن هیدرولیک تهرانول

قرن: ضدیخ + ضدجوش

گریس بنتون تهرانول / گریس کاپ تهرانول

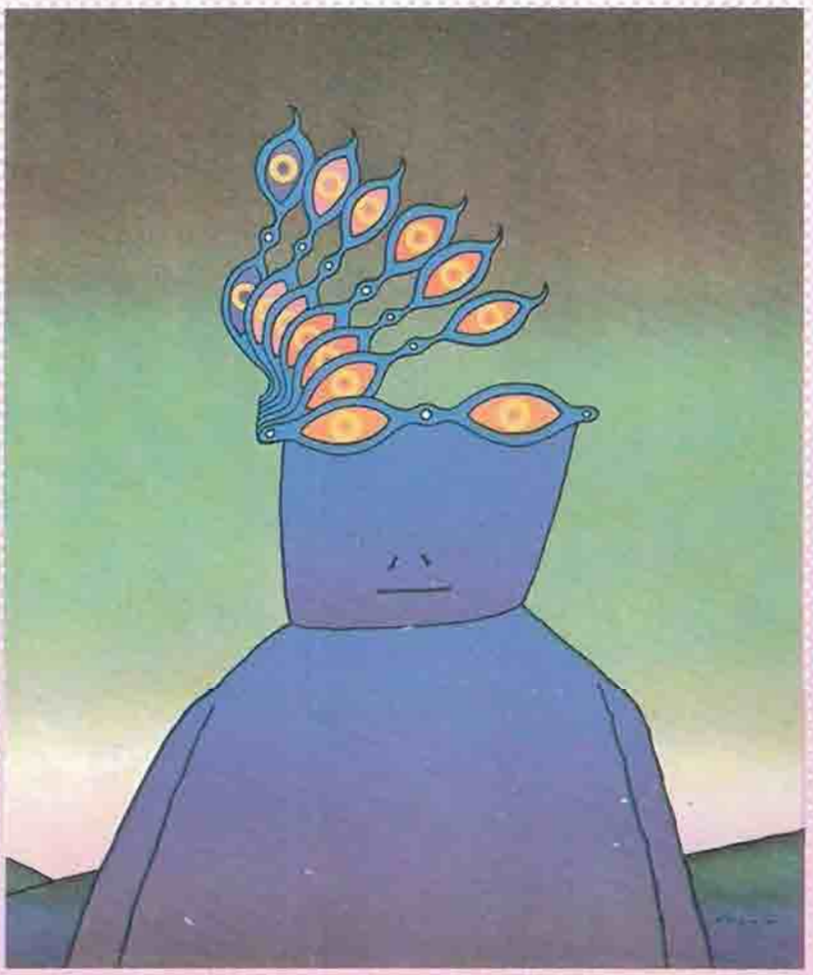
با محصولات روغن موتور تهرانول

اتومبیل خود را بیمه کنید

منتشر می‌شود

منصور کوشان

واهمه‌های زندگی



کیفیت برتر صدا با اچ اف میسر است

سونی
SONY

شرکت گل آفتاب (تابان)

صندوق پستی ۱۱۳۵۵/۱۵۳ تهران

مراکز پخش تهران		مراکز پخش شهرستان	
۱-پخش سرتاسری	۳۱۱۱۸۱۲	اصفهان: پخش جنگ	۲۲۸۳۸۰
	۳۹۹۸۰۸	رشت: پخش آهنگ	۲۵۶۵۳
۲-پخش صدا و سیما	۳۹۷۳۶۰	شیراز: پخش پارس	۳۳۱۸۵۷
۳-پخش جام جم	۶۴۵۶۴۶۴	بندرعباس: پخش نگین	۲۳۷۱۸
۴-تهران کاست	۳۱۱۹۶۳۱	کرمانشاه: پخش یاختری	۲۲۶۷۶
۵-فروشگاه موسوی	۵۶۳۵۲۷۹	کرمان: فروشگاه آرین	۴۱۲۴۵
۶-فروشگاه بیژن	۶۷۹۵۵۳	همدان: فروشگاه زیمنس	۲۰۸۱۵
		گرج: دنیای کاست	۳۲۵۷۶

Deed advertising Co. – Tel: 937126 شرکت تبلیغاتی دید