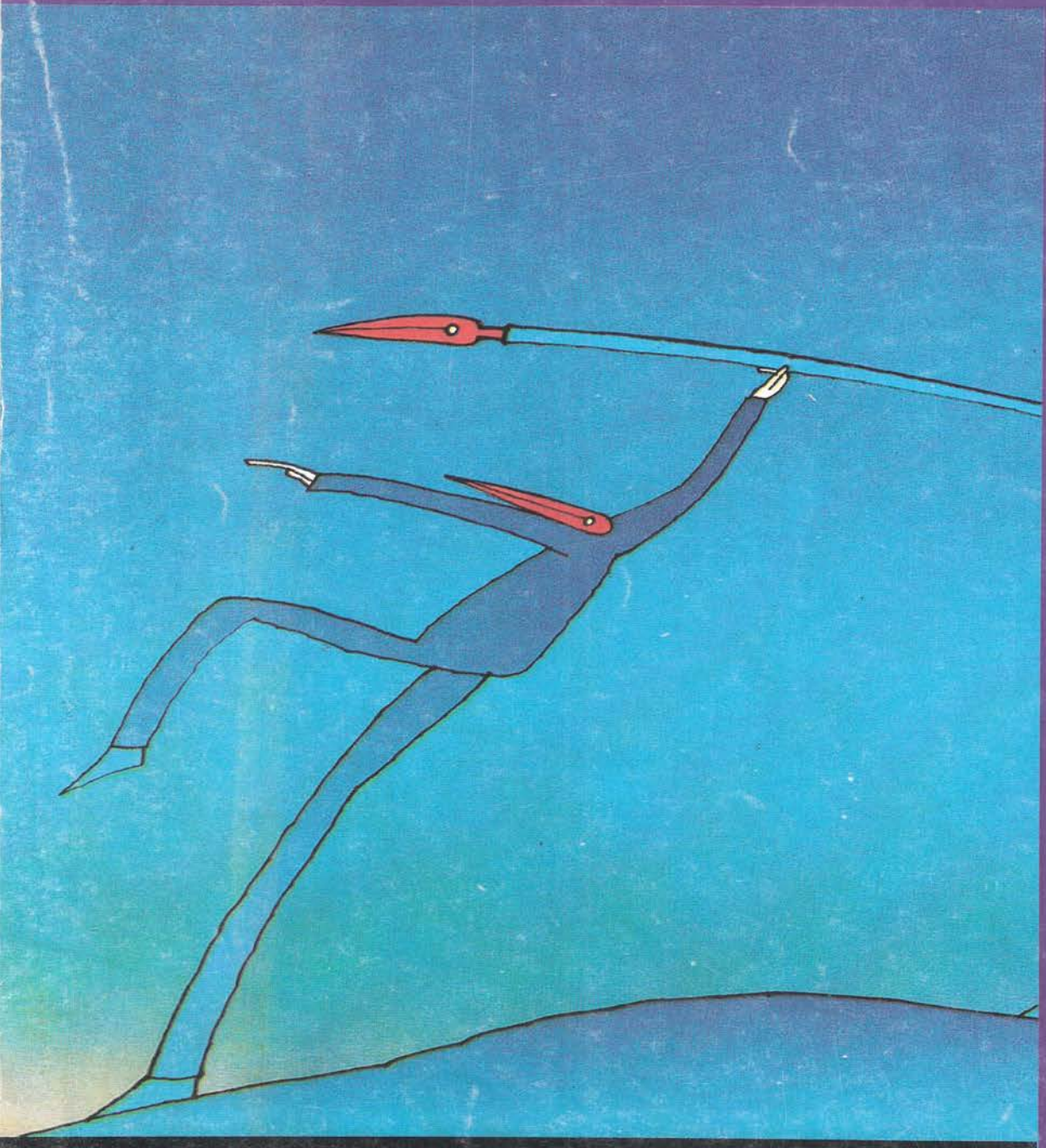
ISSN 1022 -7776

نگاه

۹

□ سانسور در مطبوعات
□ نظر مارکس در ستایش از مطبوعات آزاد □ ادبیات مغلوب
□ راز نام نیما □ درون مردم روسیه چه می‌گذرد؟
□ ویکتور اشکلوفسکی و مدرنیسم
□ تنهایی ذاتی / بلانشو □ دو اصل حکایت / تودوروف
□ فمینیسم، یک نکته و صد پرسش
□ تداوم کانون نویسندگان □ حریم خلوت عشق

اردیبهشت ۱۳۷۳، ۱۰۰ صفحه، ۱۵۰۰ ریال



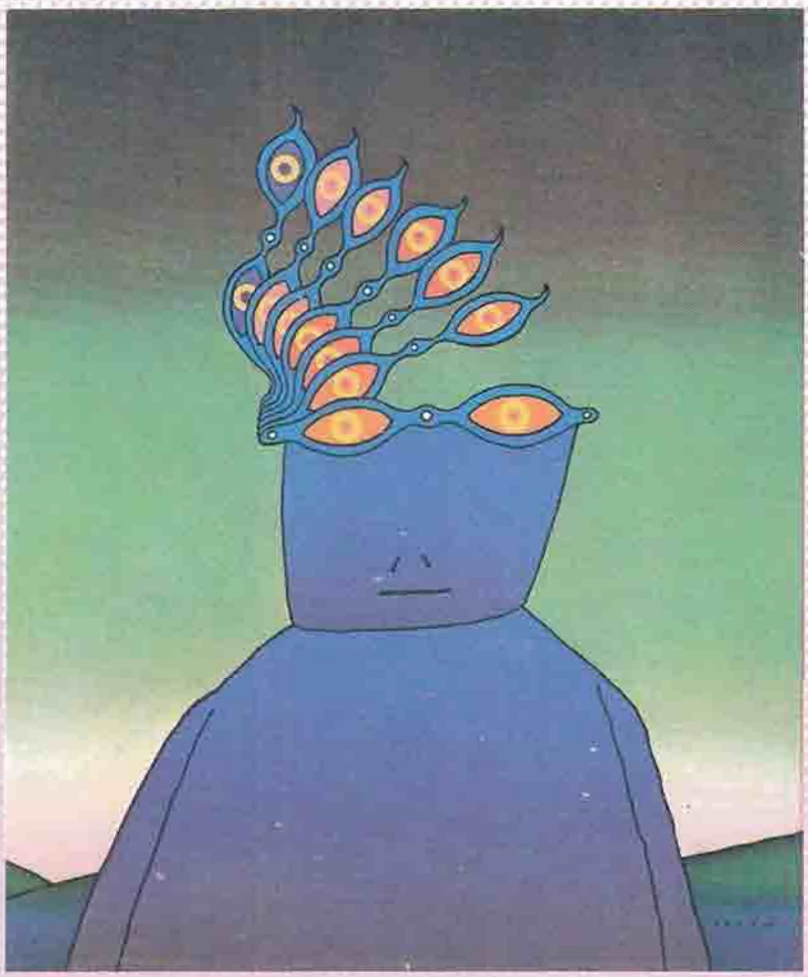
علیرضا آبیز
پگاه احمدی
شیوا ارسطویی
مارک اسموژنسکی
اسداله امرایی
صراف اوکار
ع. ایزدپناه
بهمن بازرگانی
محمود بدرطالعی
رضا براهنی
الف. بهنام
مسعود بیزارگیتی
محمد پوینده
افشین جهاندیده
اورنگ خضرایی
محمد خلیلی
بهزاد خواجات
منصور خورشیدی
قاضی ربیحاوی
مهدی رضازاده
پیام رفیقی
م. روان‌شید
یزدان سلحشور
علیرضا سیف‌الدینی
ایرج ضیایی
مسعود طوفان
غزاله علیزاده
غلامحسین غریب
حسین فرخی
لیلی فرهادپور
محمود فلکی
محمد قاسم‌زاده
احمد قدرتی‌پور
اسماعیل قهرمانلو
مدیا کاشیگر
کاظم کریمیان
بردیا کوشان
منصور کوشان
کاوه گوهرین
جواد مجابی
محمد مختاری
احمدرضا مغفوری
حافظ موسوی
الهام مهویزانی
سعید مهیمنی
مجتبی میثوی
محمود نائل
ناصر نجفی
ماریا نقیب‌زاده
حمید یزدان‌پناه

منتشر شد

پخش گزیده ۶۴۶۶۹۴۰

منصور کوشان

واهمه‌های زندگی



تکاپو

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

دورهٔ نو، شمارهٔ ۹، اردیبهشت ۱۳۷۳، ۱۰۰ صفحه، ۱۵۰۰ ریال

باشگاه ادبیات

بنام خداوند جان و خرد

سردبیر:
منصور کوشان
طراح امور هنری:
هایده عامری ماهانی
طرح‌ها:
بهزاد شیشه‌گران
عکاس:
و. عامری
□
نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه.
امور مشترکین: مهرافروز فراکیش
امور دلتری: صراف اوکار
لیتوگرافی: فام، چاپ: صنوبر، صحافی: میثم
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. 9, May 1994
General Editor: Mansour Koushan
Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995
Tel. 0098 - 21 - 6461788
ISSN 1022 -7776

● روزنه:
سانسور در مطبوعات / منصور کوشان

● دیدار:
۶ / بستر فرهنگی ایران و عنصر تاریخ / رضا براهنی
۹ / شاه مرده است / مدیا کاشیگر
۱۰ / راز نام «نیما» / مسعود طوفان
۱۳ / ادبیات مغلوب / محمد قاسم‌زاده
۱۴ / آزادی مطبوعات / مجتبی مینوی
۱۶ / در ستایش مطبوعات آزاد / کارل مارکس / محمد پوینده
۱۸ / سقوط بهمن / اندره‌ی نوکین

● گفتگو:
۲۰ / رها، بیرون از محدودیت‌ها / گفتگو با ریموند کارور / اسداله امرایی

● ادبیات:
۲۲ / ویکتور اشکلوفسکی و مدرنیسم شکل‌گرا / احمد قدرتی‌پور
۲۵ / تنهایی ذاتی / موریس بلانشو / افشین جهاندیده
۳۰ / دو اصل حکایت / تزوتان تودوروف / م. کاشیگر
۳۴ / زبان و ناخودآگاه / احمدرضا مغفوری

● شعر:
۳۸ / ایجاد وضعیت در شعر / ایرج ضیایی
۴۰ / صدای پای دگرگونی شعر امروز / کاظم کریمیان
۴۴ / شعرهایی از: محمد مختاری، محمود فلکی، اورنگ خضرایی، شیوا ارسطویی، محمد خلیلی، ناصر نجفی، محمود نائل، حمید یزدان‌پناه، مسعود بیزارگیتی، مهدی رضازاده، م. روان‌شید، علیرضا آبیز، بهزاد خواجات، ماریا نقیب‌زاده، منصور خورشیدی، صراف اوکار، پگاه احمدی، ایزدپناه، الف. بهنام، یزدان سلحشور، علیرضا سیف‌الدینی، کاوه گوهرین.

● داستان:
۵۲ / اول بهار / غزاله علیزاده
۵۵ / داوود / قاضی ریحاوی
۵۶ / آقای آمرتات دیو شده است / غلامحسین غریب
۵۷ / انسان و درخت / بردیا کوشان
۵۸ / در تاریکی / محمود بدرطالعی
۵۹ / پرتره یک تریبون / اسماعیل قهرمانلو

● نقد:
۶۰ / حریم خلوت عشق / بهمن بازرگانی
۶۴ / نگاهی به دفتر شعر / سعید مهیمنی / روایتی علیه فراموشی / حافظ موسوی
۶۶ / تصورات خام مترجم از متن / مارک اسموژنسکی

● گزارش:
۷۰ / به کجا می‌رویم؟ / الهام مهویزانی

● پژواک:
۷۲ / دلم می‌خواهد پایم را از جامعهٔ روشنفکری بیرون بگذارم / لیلی فرهادپور
۷۴ / تداوم کانون نویسندگان / حسین فرخی
۷۵ / فمینیسم، یک نکته و صد پرسش / پیام رفیقی

● هنر:
۷۶ / دنیا را پولادین آفرید / جواد مجابی

● گزارش ویژه:
۹۰ / جایگاه زن در عربستان

● معرفی کتاب / ۷۸

● رویدادها / ۸۶

منصور کوشان

سانسور در مطبوعات

کمیتهٔ مجمع عمومی سازمان ملل متحد، سوم ماه مه میلادی برابر با سیزدهم اردیبهشت خورشیدی را روز جهانی آزادی مطبوعات اعلام کرده است. این روز، در حالی نامگذاری می‌شود که بسیاری از مطبوعات کشورهای جهان سوم، هنوز از آزادی‌های نسبی هم برخوردار نیستند.

زمانی که صحبت آزادی مطبوعات یا به‌طورکلی آزادی بیان و اندیشه مطرح می‌شود، در برابر آن هویت حکومت‌ها، دولت‌ها، نهادها و ملت رنگ می‌گیرد و تصویرهای گوناگونی از چگونگی اعمال سانسور از جانب حکومت و پذیرش آن از سوی ملت به ذهن می‌آید. درواقع سانسور فرهنگی و مسایلی از این دست نمی‌تواند یک‌طرفه اتفاق بیفتد. اجرای آن به خودی خود پذیرش طرف مقابل را دربرمی‌گیرد. مصلحت‌ها و سیاست‌ها را واسطه قرار می‌دهد.

ایران، سرزمینی نیست که مردم آن با سانسور، با انواع گوناگونش بیگانه باشند. جامعهٔ ایرانی از دیرباز، در دوره‌های مختلف از سانسور رنج برده و تصویرهای عینی مشخصی از آن به خاطر سپرده است. از گذشته که بگذریم، در دوران پیش از انقلاب، سانسور از نوع سیاسی خاصی بیشترین اعمال را داشت. وجه‌های گوناگونی از فرهنگ را دربر نمی‌گرفت. حدود ونوع آن کم و بیش مشخص بود. نویسنده یا روزنامه‌نگار می‌دانست نباید به ساحت سلطنت نظر داشته باشد و یا از دست‌های آلودهٔ خاندان پهلوی و درباریان حرف بزند. نویسنده و روزنامه‌نگار می‌دانست نباید اندیشهٔ مارکسیستی را رواج بدهد یا از آن دفاع کند. می‌دانست نباید موقعیت آمریکا در ایران، به‌ویژه مستشاران را زیر سئوال ببرد. روزنامه‌نگار و نویسنده کم و بیش تکلیفشان روشن بود. از این رو، گروهی از روزنامه‌نگاران در چارچوب خواست‌های حکومت عمل می‌کردند و گروهی نیز از سیاست و حرف و سخن روز بریده بودند و به خیل آن گروه از نویسندگان ناراضی پیوسته بودند که می‌کوشیدند هرگونه انتقادی را در شکل‌ها و فرم‌های هنری، به کمک نشانه‌ها، استعاره‌ها و نمادها منتشر کنند.

نویسنده اثرش را منتشر می‌کرد و خوانندهٔاش نیز کم و بیش درمی‌یافت مقصودش از چیدن اشیای شکسته کنار هم یا گذر از کنار نرده‌ها و با حسرت پرواز پرنده‌ای را نگریستن چه چیز را تداعی می‌کند. نشانه‌ها، استعاره‌ها و نمادهایی وجود داشتند، جاافتاده بودند و نشانه‌ها، استعاره‌ها و نمادهایی هم ساخته می‌شدند که زمانی عمل می‌کردند. هیچ پایه و اساسی برای تفسیر و تعریف و توجیه در اثر نداشتند، اما خواننده به مدد جَو به وجود آمده و فضای مسلط بر ادبیات و تعهد و مسئولیتی که از نویسنده و شاعر پذیرفته بودند، به تفسیر و تعریف و توجیه آن می‌نشست و تعبیر سیاسی اجتماعی خاص دوران خود را از آن برمی‌تافت.

در حقیقت، نویسنده و شاعر دیروز در مرکز دایره‌ای ایستاده بود که همه جا و همه چیز آن را می‌دانست. می‌توانست ببیند، اما اجازه نداشت بخشی از آن را، وتری از آن را، $\frac{1}{4}$ آن را بیان کند. درنتیجه نویسنده یا می‌پذیرفت و در بیان ۲۷۰ درجه دیگر از محیط که آزاد بود، فعالیت می‌کرد (که گروه اندکی بودند) یا نمی‌پذیرفت و تلاش می‌کرد به شکلی بیان این ۹۰ درجه را نیز در لابه‌لای ۲۷۰ درجه بیان کند. اگرچه بخشی از همین ۲۷۰ درجه را هم آزادی‌هایی دربر می‌گرفت که بدون توجه به فرهنگ و سنت ایرانی، کم و بیش همزمان با دیگر نقاط جهان، به ویژه اروپا و آمریکا، رو به رشد بود و نویسنده متعهد و مسئول را بر آن می‌داشت تا هوشیاری به خرج دهد و نگذارد وجه‌هایی از فرهنگ مثل خوزه خورده و نابود شود. چنان‌چه اگر همین نویسندگان متعهد نبودند بیش از آن که شاهد بودیم، طبقهٔ متوسط جامعه به ویژه، به دلیل رسیدن به یک رفاه نسبی بالا و به دست نیاوردن فرهنگ لازم پیشرفت و دوربودن از مطالعه جدی و محشوربودن با رنگین‌نامه‌ها و برنامه‌های مبتذل تلویزیونی، دچار از خودبیگانگی می‌شدند. اتفاقی که بیشترین مسئولیتش به گردن عوامل سانسور است. به گردن کسانی که جلو انتشار و اشاعهٔ اندیشه‌های گوناگون موجود در جهان را می‌گرفتند و اجازه نمی‌دادند جامعهٔ فرهنگی ایران، روشنفکران، شاعران، نویسندگان و به طورکلی گروه هنرمندان متفکر و متعهد، طیف گسترده‌ای را مخاطب قرار بدهند. گروهی که هرچه آزادتر می‌شدند با اندیشه‌های بیشتری محشور می‌گشتند، دمکراسی را بیشتر درک می‌کردند، بهتر می‌توانستند جامعه را، دست‌کم جامعهٔ فرهنگی را رهبری کنند. عوامل سانسور، که خطرناک‌ترین و مخوف‌ترینشان در دل مطبوعات آزاد و دولتی به سر می‌بردند، در شبکه‌های تلویزیونی و رادیویی، به گونه‌ای عمل می‌کردند که مخاطب شاعر یا نویسنده متعهد، قشری اندک و همیشه محدود بمانند و مخاطب دیگران ـ کسانی که فرهنگ و تولید ادبی برایشان کاری علی‌السویه و پردرآمد بوده، بویی از تجدد، تمدن، تعهد و مسئولیت نبرده بودند و مزدور و جیره‌خوار مستقیم یا غیرمستقیم شده بودند ـ اندکی فراخ‌تر، مبادا، اتفاقی بیفتد. رسانه‌های همگانی، به‌ویژه رادیو و تلویزیون اغلب دراختیار اینان بود. البته گروه سومی هم وجود داشتند. گروهی که وقتی عوامل سانسور و سدهای سر راه را توانمند و ریشه یافته دیدند، بر آن شدند که نه‌تنها جیره‌خوار نشوند و در راستای حکومت حرکت نکنند، که بکوشند بخشی از فرهنگ را غنی کنند. چنان بپرورانند که شأن و منزلتش اجازه دریافت‌های حکومتی را ندهد. به ادبیاتی پرداختند که به دلیل فرم و محتوای بالا، هم از دیوارهای سانسور می‌گذشت و هم از سطح کوتاه مطالعهٔ خوانندگان. گروهی را دربر می‌گرفت که اگرچه تمامی فرهیخته نبودند، اما به سوی فرهیختگی در حرکت بودند.

سانسور نه تنها جلو رشد و اشاعهٔ اندیشه‌های گوناگون را می‌گیرد که در درازمدت، حتا بخش عظیمی از روشنفکران درون خود را دچار کورذهنی و دگماتیسم می‌کند. نویسنده و شاعر شکل گرفته در جامعهٔ سانسورزده، به خودی خود سرانجامش نوع دیگری از خودبیگانگی است و رهبری‌اش، بیش از آن که بر منش دمکراسی، دیگرپذیری و تحمل مخالف باشد، بر منش منکوب، اعمال نظر و ایده خود، نهایت دیکتاتوری، پدر خواندگی و مردسالاری دور می‌زند.

یکی از نمونه‌های بارز ضربه‌های هولناک و مخوف سانسور و جلوگیری از

انتشار اندیشه‌ها و محدود نگه‌داشتن ظرفیت پذیرش، اشتباه‌های فاحشی بود که جامعه روشنفکری و مبارز ایران در تقابل و یا احیای اندیشه در سال‌های گذشته داشته است. اشتباه‌هایی که همه ناشی از نبود تمرین و ممارست با اندیشه‌های مختلف بوده است. درواقع جامعه‌ای که نمی‌داند راه مقابله با اندیشه، اندیشه است، نهایتش متوسل شدن به چماق و تحدید و تهدید و زندان و اعدام است که فروپاشی جامعه را پیش می‌آورد. فروپاشی فرهنگ را، هویت را، هستی را.

مواردی از این دست، همه، در برخورد ایدئولوژیک مطرح می‌شود. در نپذیرفتن دمکراسی و بالاخص در برخورد با حکومت‌ها یا دولت‌ها. هر ایدئولوژی یا هر حکومت غیردمکراتیکی، با اعلام هویت خود، منع و سانسور اندیشه‌های دیگر، اعم از مخالف و غیرمخالف را هم اعلام کرده است. البته چندان انتقادی بر آن وارد نیست. و روی آن بحث نداریم، درواقع، روزی که یکی از کشورهای جهان سوم، به‌ویژه خاورمیانه توانست در دفاع از هویت و عملکرد خود، دیگران را هم آزاد بگذارد، باید قلم به دست گرفت و از کم و کیف عمل آن نوشت، وگرنه، نوشتن دربارهٔ این روی سکه، نه هنر می‌خواهد و نه کارایی دارد. چراکه، بیش از آن‌که دولت یا دولت‌مردی بخواهد اعمال نظر کند، پارامتر خود را محک جواز گذر و انتشار قرار بدهد، جامعه دچار چنین دگماتیسم و عقب‌افتادگی شده است. جامعه دچار چنین کنش انفعالی شده است. از هرچه نو است می‌پرهیزد. شعر حافظ را به سود خود و به ظن خود تعبیر و تفسیر می‌کند، مبادا در «بیا تا گل برافشانیم» و «طرحی نو دراندازیم» حرکتی جسورانه باشد. حرکتی که ممکن است موقعیت «اقتصادی» او را متزلزل کند، موقعیت «اجتماعی» را دچار شبه گرداند. درواقع جامعه‌ای که خود را با ضرب‌المثل‌های منحوسی چون «خواهی نشوی رسوا همرنگ جماعت شو» و «هرچه هست زیر سر انگلیسی‌هاست» سازگار می‌سازد، بیشترین مسئولیت و تقصیر را دارد. اگرچه می‌دانیم که این انفعال ناشی از کنش درازمدت سانسور توسط عوامل ضد فرهنگ در پوشش‌های گوناگون بوده است. در لباس پیشکسوت، مرشد، مراد، معلم، استاد، شاعر، نویسنده، روزنامه‌نگار و... کسانی که موقعیت و مسئولیت خود را فراموش می‌کنند و دل خوش به تضمین آن از جانب دولت یا دولت‌مردان می‌شوند. فاجعه‌ای که خوشبختانه چندان دچار جامعهٔ فرهنگی ما نشده است، اما هشدار به آن و پرهیزدادن از آن، از هر زمانی، اهمیتش بیشتر گشته است. چراکه سانسورپذیری یا خودسانسوری بدترین عواقب فرهنگی سیاسی را دارد. نویسندهٔ منفعل و اثر منفعل جامعه را دچار رخوت و مردگی می‌کند. مطبوعات منفعل، جامعه را از درون متلاشی می‌سازد.

همه ما می‌دانیم که دولت جمهوری اسلامی ایران، بر مبنای سیاست‌های خود، از جمله سیاست نه شرقی، نه غربی (که مورد تأیید ما هم هست) برنامه‌هایی را اعلام می‌کند و وزارت‌خانه‌های تابعه نیز کارگزار آن می‌شوند و به اداره‌ها بخشنامه‌های لازم را صادر می‌کنند. درواقع همه چیز شکلی قانونی یا آیین‌نامه‌ای به خود می‌گیرد و به دست کارگزار می‌رسد. چنان‌چه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز که جامعهٔ فرهنگی بیشترین ارتباط را با آن دارد، از این امر مستثنا نیست. بر مبنای کلیت ارائه‌شده یا قانون وضع‌شده، آیین‌نامه‌ای نوشته می‌شود. بر اساس آن آیین‌نامه هم، کارمند اقداماتی می‌کند. اقداماتی که چون محور در این‌جا، فرهنگ است و قابل تفسیر، بیشتر بر سیاق و سلیقه و اخلاق و دانش و مطالعهٔ فرد پیش می‌رود تا یک فرمول شناخته شده و ثابت و بی‌روح. اتفاقی که بارها و بارها برای تک‌تک نویسندگان متعهد و مسئول پیش آمده و در ادارهٔ چاپ و نشر با آن درگیر شده‌اند. اما، فراموش نکنیم که در این‌جا، هیچ‌گونه اعمال نظری در کار نیست. شاعر یا نویسنده «آزاد» است که نظر مشورتی مقام بررس را بپذیرد یا نپذیرد. تفاوت در پذیرش و عدم آن، تنها در منتشرشدن یا منتشر نشدن اثر است. شاعر و نویسنده‌ای که اثرش با «مورد اشکال» روبه رو شده باشد، بستگی به تعهد و مسئولیتش، همتش، جدی بودنش، اهمیت دادن به حرفه‌اش به ادبیات مثلاً، ترازنامه‌ای به دست می‌آورد، کارش را با خواستهٔ بررس، سبک و سنگین می‌کند و نهایت به‌گونه‌ای عمل می‌کند که به سود ادبیات، خواننده و سرانجام جامعه باشد. زمانی که این اتفاق می‌افتد، هیچ نویسنده و شاعری، از هیچ‌کس، به صراحت نمی‌شنود که اثرش دارد سانسور می‌شود. تمام کسانی که سعی به راضی‌کردن، قانع‌کردن و رام‌کردن شاعر و نویسنده دارند به گونه‌ای عمل می‌کنند انگار که خود نیز از سانسور و چنین عملی پرهیز دارند. این افراد، گاه شده که نظر مخالفت خود با سانسور را هم اعلام کرده‌اند، اما بر مبنای «مصلحت» و «نگرانی» از جانب جامعه یا نهادهایی از آن خواسته‌اند که سانسور اعمال شود. بدیهی هم هست، عملی را که در طول تاریخ زشت بوده است و زشت خواهد ماند، هیچ‌کس به خود نمی‌پذیرد، مگر این‌که دچار نقصان یا ضعف‌های اساسی گردد و منفعل بودن در تمام وجودش ریشه دوانیده باشد. درواقع، ادارهٔ چاپ و نشر سابق یا ادارهٔ مراکز فرهنگی امروز، در هیچ‌وقت و هیچ کجا اعتراف به اعمال سانسور نکرده است و گمان هم نمی‌رود چنین اعترافی بکند. در هیچ‌وقت و هیچ کجا هم اعلام نکرده است که چرا برای مؤسسه‌های انتشاراتی قایل به «مدیرمسئول» مورد تأییدش شده است، اما مسئولیت آن را طی سال‌های گذشته نپذیرفته. باز خواسته که اثر پیش از انتشار بررسی شود. درواقع «مدیرمسئول» شده است پیکی که اثر را از نویسنده، شاعر یا مترجم می‌گیرد و آن را به ادارهٔ مربوطه تحویل می‌دهد و منتظر می‌ماند تا در صورت جواز خدماتی را انجام دهد. خدماتی از قبیل حروفچینی، چاپ، نشر و توزیع. خدماتی که بعید به نظر می‌رسد لازمه‌اش مقام موردتأییدی به نام «مدیرمسئول» از جانب ادارهٔ مذکور لازم داشته باشد. آن هم، در شرایطی که هیچ لیتوگرافی یا چاپخانه یا صحافی حاضر به همکاری با ناشر بدون مجوز ادارهٔ مربوطه نیست.

درواقع عملی که در ادارهٔ مطبوعات اتفاق می‌افتد، در ادارهٔ دیگر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی عملی نیست. در ادارهٔ مطبوعات، مدیرمسئول تنها مقامی اسمی و تشریفاتی نیست. ادارهٔ مذکور برای مدیرمسئول هویت قایل است. به او احترام می‌گزارد. اجازه می‌دهد عملش را انجام بدهد، مسئولیتی را که پذیرفته منتشر کند تا اگر عکس آن اتفاق افتاد، مورد مؤاخذه قرار بگیرد. به دادگاه احضار شود یا نهایتش، مسئولیت داده شده پس گرفته شود. درحقیقت ادارهٔ مطبوعات داخلی با توجه به آیین‌نامه‌اش، کسی را مجرم یا گناهکار در امر فرهنگ و انتشار آن نمی‌داند مگر که عکس آن ثابت شود. مگر که خلاف آن اتفاق بیفتد. با این احوال خواننده، شهروند ایرانی، با جمله‌هایی در نشریه‌های دولتی و غیردولتی درحال انتشار روبه رو می‌شود که نه‌تنها از شأن اداره‌ای که به هرحال، در آیین‌نامه‌اش مدافع آزادی بیان و اندیشه است، دور می‌نماید که از شأن و منزلت فرهنگ، ادب، مطبوعات و انسانیت هم دور است.

نگاه کنید به نشریه‌هایی که اغلب در آن صحبت از آزادی بیان و اندیشه است. ماهنامه‌ها و فصلنامه‌های که به شکل‌های گوناگون علیه سانسور فلم‌فرسایی می‌کنند. سانسوری که هیچ جا اعلام نشده، اما همهٔ ما می‌دانیم که اعمال می‌شود. سانسوری که مثلاً «ادارهٔ سانسور» منکر آن است اما ماهنامه‌ها و فصلنامه‌های ادبی، هرکدام به شکلی، به آن افتخار می‌کنند و نویسندگان و همکارانشان را متهم به «سانسورچی» یا همکاران «سانسور» می‌گردانند.

ما را با مجله‌های «دوپولی» کاری نیست، صفحهٔ شناسنامهٔ ماهنامه‌ها و فصلنامه‌ها را نگاه کنید:

«... در کوتاه‌کردن مقاله‌ها و ویراستاری آنها آزاد است.»

«... در ویرایش و کوتاه‌کردن مطالب آزاد است.»

«... در کوتاه‌کردن مطالب آزاد است.»

«... در ویرایش و کوتاه‌کردن مطالب آزاد است.»

«...

و این‌همه در جایی اتفاق می‌افتد که همین نشریه‌ها، هیچ‌گونه مسئولیتی را نمی‌پذیرند. اغلب متذکر شده‌اند مسئولیت پاسخ‌گویی مطالب به عهدهٔ نویسنده است.

آیا زمان آن فرا نرسیده که به‌خاطر احترام به آزادی بیان و اندیشه هم که شده، شأن شاعر و نویسنده‌امان را حفظ کنیم و از سردبیران و دبیران تحریریه این نشریه‌ها بخواهیم که دست‌کم از توهین مستقیم و اعلام آن بپرهیزند؟

رضا براهنی

بستر فرهنگی ایران و عنصر تاریخ

۱ـ وقتی که می‌خواهیم از فرهنگ ملی حرفی به میان بیاوریم، نمی‌توانیم جدا از سرگذشت تاریخی خود وارد بحث آن فرهنگ بشویم؛ و به محض این‌که بحث سرگذشت تاریخی را پیش می‌کشیم، می‌بینیم که نه از فرهنگ ملی تنها، بلکه از یک فرهنگ چندملیتی سردرمی‌آوریم و یا می‌بینیم که نمی‌توانیم بدون داشتن یک جهان‌بینی صحیح از فرهنگ چندملیتی، از جهان‌بینی فرهنگ ملی حرفی بزنیم. یعنی، به محض این‌که عنصر تاریخیت مقولات، وارد اصل تعریف فرهنگ ملی می‌شود، می‌بینیم که قاطعانه نمی‌توانیم از فرهنگ ملی مطلق صحبت کنیم، به دلیل این‌که قاطعیت و مطلقیت فرهنگی در برخورد با نسبیت عنصر تاریخیت و دانش‌اندوزی پایان‌ناپذیر تاریخی وارد مرحلهٔ دینامیک خاصی می‌شود که در آن چندگونگی، تنوع و تحرک، و احضار عناصر مرکب مکانی و زمانی،[1] اصالت و اهلیت بیشتری پیدا می‌کنند تا قاطعیت و مطلقیت اسطوره‌پردازانهٔ فرهنگ ملی. یک مثال قضیه را روشن‌تر می‌کند:

گرچه آغازهای **شاهنامه**‌ی فردوسی با تصوری سراسر اسطوره‌ای ـ حماسی و قاطع و مطلق‌پذیر نوشته شده‌اند و گرچه این جهان‌بینی اسطوره‌ای ـ حماسی و مطلق و قاطع بر بخش‌های دیگر **شاهنامه** نیز حاکمیت جهان‌شناختی دارد، ولی این نکته را هرگز در این اثر بزرگ فارسی نمی‌توان نادیده گرفت که از دیدگاه نویسندهٔ آن، بر شکل‌گیری ساختاری کتاب، تنها یک قوم نه، بلکه سه قوم، من غیرمستقیم نظارت می‌کنند. البته هر سه قوم، جهان‌بینی شاعر ایرانی را به‌عاریه گرفته‌اند، و در واقع این ایرانی است که آن دو قوم دیگر را هم شکل ادبی و هنری و فرهنگی می‌دهد. از این نظر دانش‌اندوزی تاریخی مدام در ساختار آن با حافظهٔ حماسی به نبرد برمی‌خیزد و در پاره‌ای جاها این دانش تاریخی است که تنظیم و نظام ادبی پیدا می‌کند و نه اسطوره و حماسه و مطلقیت منبعث از جهان‌بینی حاکم بر این دو عنصر. این سه قوم عبارتند از ایرانیان، تورانیان و اعراب. تقسیم جهان کهن توسط فریدون در میان پسرانش ایرج و تور و سلم، هم تقسیمی است منبعث از تقسیم‌بندی تاریخی ـ جغرافیایی جهان کهن، هم تقسیم‌بندی تاریخی بعدی **شاهنامه** است، و هم درونی شدگی و ادبیت پذیرفتگی آن تقسیم‌بندی تاریخی در کلیهٔ حوادث **شاهنامه**، اعم از اسطوره و حماسه و تاریخ. از این‌رو، **شاهنامه** از یک سو اسطوره است، از سوی دیگر حماسه، از سویی تاریخ است، و حتا از سوی دیگر نوعی پیش ـ رمان. در واقع، گذشت زمان در **شاهنامه**، حرکت شخصیت‌ها و قهرمان‌ها از این کشور به کشوری دیگر، و تجربهٔ چکیده و تقطیر شده از این حرکت زمانی ـ مکانی، منبعث از جهان‌بینی تاریخی و نسبیت حاصل از آن در بینش شاعری است که با دخالت دادن عنصر تاریخیت در چارچوب حماسی، آن را به سوی پایان‌ناپذیری تاریخی به حرکت درآورده است. هر چیزی که در آن، تاریخ نفوذ کند، آن چیز از مطلقیت می‌افتد. زمان و مکان همه چیز را دگرگون می‌کند و حتا اشکال و انواع ادبی را منقرض می‌کند، و فردوسی با وجود این‌که بزرگ‌ترین حماسهٔ زبان فارسی را نوشته است، در واقع با حرکت دادن حماسهٔ خود به سوی تاریخ، نتیجهٔ منطقی چرباندن تاریخ بر اسطوره و حماسه را به عنوان جهان‌بینی در اختیار اعصار بعدی گذاشته است. در پایان **شاهنامه**، مطلق، پایان‌پذیر، و تاریخ، پایان‌ناپذیر اعلام شده است. آثار بزرگ، انگار صورتی از تاریخ ادبی را پایان می‌دهند و صورت دیگری را به سوی شکل‌گیری حرکت می‌دهند.

به نکتهٔ دیگری نگاه کنیم که مکمل بخش اول بحث ماست.

شاهنامهٔ فردوسی فارغ از گفت و گو نیست. ولی در این گفت و گو، زبان در واقع یکی است. البته هیجان‌هایی که شخصیت پیدا می‌کند او را دچار زیر و بم می‌کند، ولی شخصیت‌ها زبان شخص خود را ندارند. شخصیت زبان فردوسی، شخصیت زبان‌شناختی همهٔ قهرمان‌های **شاهنامه** است. یعنی چندزبانگی[2] در فردوسی مکانیسمی است که هنوز دینامیسم تاریخی و در دنبال آن دینامیسم زبان‌شناختی «رمانی» بر آن حاکم نیست. ولی در مورد عناصر غالب بر **شاهنامه**

این نکته گفتنی است که این عناصر بی‌شباهت به عناصر غالب بر عصر فردوسی و به همین دلیل، بی‌شباهت به عناصر اصلی کتاب مهم دیگری متعلق به عصر فردوسی نیستند: **تاریخ بیهقی**. اصل تک‌زبانگی فردوسی هم در روایت و هم درگفت‌وگوهایش، جای خود را در عصر فردوسی ـ بیهقی به اصل چندزبانگی و دیگرزبانگی داده است، منتها به صورتی بسیار محدود. گرچه **تاریخ بیهقی** به فارسی بسیار زیبایی نوشته شده است، ولی در آن ترکیبات عربی و ترکی هم دیده می‌شود، همان عرب و ترکی که بخشی از عصر فردوسی، عصر بیهقی، محتویات تاریخی آن عصر، و ساختار اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی **شاهنامه** فردوسی را در طول رشد هزاره‌های مختلف آن تشکیل می‌دهد. ملت ایران، هم از دیدگاه اسطوره‌ای ـ حماسی، هم از دیدگاه تاریخی و اجتماعی، و هم ترکیب عینی قومی، نه ناب بوده است، نه مطلق؛ و اگر چنین چیزی گهگاه در حماسهٔ فردوسی بر زبان آمده و بعدها نیز گرچه در روحیه‌های حماسی بعدی بر زبان دیگران جاری شده، ولی آن نابی و مطلقیت نه واقعیت داشته، و نه ادعاهای آن با واقعیت درونی شکل‌گیری تاریخی ایران در گذشته، و شکل و ترکیب کنونی ما منطبق بوده است. عدم حضور آن مطلقیت و آن نابی، نه عیب، بلکه حسنی بزرگ بوده است. غنای عظیم و عمق فوق‌العادهٔ فرهنگی ایران به‌ویژه در حوزهٔ حماسه، شعر تغزلی، شعر درمانی روایی و رمانس منظوم، فلسفه و عرفان، منبعث از آن شکل‌گیری هزاره‌های حماسی ـ تاریخی است. این نکته بسیار اهمیت دارد که **شاهنامهٔ** فردوسی در عصری به فارسی نوشته شد که پادشاهی ترک، چهارصد شاعر فارسی زبان در دربار خود نگه می‌داشت، و به‌رغم سیطره‌جویی و جهانگشایی خاص خود، قلادهٔ بیعت از خلافت بغداد را هم به گردن داشت. درست است که استقلال‌طلبی ایرانیان از اعراب، صفحات بسیار درخشانی از تاریخ ایران را به خود تخصیص می‌دهد و جنگ‌های بین ترکان و ایرانیان نیز بخشی از تاریخ ایران است، ولیْ خود این حرکت‌ها و جدال‌ها، چه بخواهیم و چه نخواهیم، بخشی از بستر تاریخی و جغرافیایی ما هستند و از همین‌رو نمی‌توان در بستر تاریخی ـ فرهنگی، با حذف دو عنصر عرب و ترک، بر عنصر غالب، یعنی ایرانی، مطلقیت تمام بخشید. چیزی به نام جهان‌بینی ایرانی هست که از ترکیب عناصر گوناگون اقوام مختلف ساخته شده است که تنها شاخصیت آن ممکن است کاملاً ایرانی خوانده شود. نادیده گرفتن شکل‌گیری تاریخی ما که بر جهان‌بینی منبعث از آن، جامعیتی گسترده‌تر از جامعیت شکل‌گیری مطلقاً بومی ما حاکم است، در واقع به‌معنای عاری کردن فرهنگ ایران از آن خصلت بارز جهانی است که امروز فرهنگ ایران را در جهان سربلند نگاه می‌دارد. نه فردوسی می‌توانست بدون درک حضور تاریخی ایرانی و عرب و ترک درکنار و در برابر هم، حماسهٔ خود را بیافریند، نه بیهقی قادر بود بی‌حضور آن سه عامل اصلی عصر خود، به آن شیوایی و هوشیاری چیز بنویسد، و نه نظامی و مولوی؛ و حتا بعدها: نه هدایت قادر بود بی‌حضور آن عناصر و درونی شدگی آن‌ها، زن اثیری، لکاته و پیرمرد خنزرپنزری **بوف کور** را خلق کند ـ کافی است به صورت ترکمن زن اثیری دقت کنید ـ و نه مهدی اخوان ثالث می‌توانست به آن زبان خراسانی ـ نیمایی ـ ایرج میرزایی خود دست پیدا کند. گرچه در نگارش آثار هدایت و اخوان و سایر نویسندگان و شاعران مهم عصر ما، «دیگرزبانگی» دیگری هم بر آن مجموع و ترکیب سابق افزوده شده است: عنصر فرنگ. ولی به هیچ وجه از این قضیه باکی نیست. تنها کسانی از این ترکیب‌ها وحشت می‌کنند که چهاردستی به مطلق‌های عهد دقیانوس نژادی و مشربی خود چسبیده‌اند. مسئله این است: ما زاییدهٔ ترکیب هستیم؛ مرکب بوده‌ایم، و چه بخواهیم، و چه نخواهیم، ترکیب امروزین ما، سازندهٔ تاریخ و فرهنگ امروز ما هم هست. و فرهنگ بزرگ، نه در انزوا به‌وجود می‌آید، نه در انزوا رشد می‌کند و نه در انزوا جهان را از خود متأثر می‌کند. و سرّ ماندگاری فرهنگ ایران در ترکیب و ترکیبی بودن آن است. اگر چیزی به نام جهان‌بینی ایرانی در هنر و شعر و فرهنگ وجود دارد، این جهان‌بینی زاییدهٔ ترکیب در منطقه است.

۲ـ وقتی که اقوام مختلف با هم برخورد می‌کنند، اولین چیزی که به خطر می‌افتد، مطلقیت زبانی طرف‌های برخورد است. صاحب یک زبان می‌فهمد که یک نفر دیگر در دنیا وجود دارد که نه به زبان او، بلکه به زبان خود صحبت می‌کند. گرچه در ابتدا این آگاهی مخاطره‌آمیز به‌وجود می‌آید که ممکن است زبان طرف مقابل جانشین زبان من بشود، ولی این آگاهی اصل این قضیه را که دو نفر هستند، یا دو قوم مختلف وجود دارند که به دو زبان مختلف صحبت می‌کنند، به خطر نمی‌اندازد. بلکه گاهی چنین چیزی بسیار هم مفید است، به دلیل این‌که تک‌زبانگی گاهی بدتر از زندان است. در حالی که کسی که به یک بیگانه برمی‌خورد، نخست به وجود «آندیگری» پی می‌برد و این نه‌تنها از نظر زبان‌شناختی، بلکه از نظر شناخت‌شناختی و هستی‌شناختی نیز بسیار با ارزش است؛ و دیگر این‌که، او به هنگام بازگشت به میان خانواده و قوم خود، درک می‌کند که آن‌ها هم به‌رغم داشتن زبان واحد با او، دارای خصلت‌های خاصی هستند که لحن برخورد آن‌ها را از لحن برخورد او متفاوت می‌کنند، در نتیجه او، دیگرزبانگی آندیگری را به چندزبانگی خودی تبدیل می‌کند و ایجاد دیالوگ دقیقاً از همین‌جا ناشی می‌شود: پی بردن به وجود اختلاف در چارچوب اشتراک. اساس بخش‌هایی از **شاهنامه** فردوسی به‌عنوان مهم‌ترین روایت منظوم زبان فارسی، و **تاریخ بیهقی** به‌عنوان معتبرترین متن تاریخی به نثر شیوای فارسی، عملاً در جهت حرکت از مطلقیت تک‌زبانگی به سوی ادراک نسبیت چندزبانگی جهان است. زیباترین آثار فرهنگی به زبان فارسی از التقاط های خواسته و ناخواستهٔ قومی و اختلاط‌های جهان‌بینی‌ها به‌وجود آمده‌اند و نه از مطلقیت‌های نژادی. در غزل مولوی و سعدی و حافظ، جهان‌بینی واحد نیست، ترکیب جهان‌بینی‌ها هست و هر جهان‌بینی یک زبان است. این چندگونگی درونیِ غزل فارسی شده است. ولی این نکته را در متون روایی روشن‌تر می‌بینیم، هم در ادب رسمی، مثل **خمسهٔ نظامی** و هم در ادب غیررسمی و نقل‌گونه، مثل **امیرارسلان نامدار**. درست است که ما می‌نالیم از این‌که چنگیز و هلاکو و تیمور دمار از روزگار ما درآوردند و یونانی از این می‌نالد که ایرانی آتن او را به آتش کشید و باز ایرانی از این می‌نالد که اسکندر، تخت‌جمشید را با خاک یکسان کرد، ولی در این نکته تردیدی نیست که بیشتر از «ماست که بر ماست» بوده تا از دیگری بر ما. جباران خودی را داریم با قتل‌عام‌هاشان، کلّهٔ منارهاشان و اعدام‌های دسته‌جمعی‌شان. ولی وقتی به فرهنگ‌های این اقوام نگاه می‌کنیم می‌بینیم، آن‌ها از ترکیب بیشتر سود دیده‌اند تا از انزوا. مینیاتور آسیای مرکزی، پس از عبور از خلال سبک‌ها و شیوه‌های مختلف، بخشی از موزه‌های جهان را به عنوان نقاشی سنتی ایران به خود تخصیص می‌دهد. غزل ما بر غزل اروپایی تأثیر می‌کند، ولی غزل اروپایی، غزل اروپایی است و غزل خاورمیانه، غزل خاورمیانه، و بر تارک آن، غزل فارسی، غزل فارسی است. خرّد شهودی ایران بر افلاطون تأثیر می‌گذارد، و برعکس شهود دیونیزوسی و افلاطونی بر عرفان، مؤثر واقع می‌شود. ابراهیم و سیاوش، هر دو از آزمون آتش به پیروزی گذشته‌اند. روابط ساختاری رستم و سهراب، بی‌شباهت به روابط ساختاری ابراهیم و اسماعیل نیست. اگر تاریخ یهود را بی‌حضور کورش نمی‌توان کامل خواند، بی‌حضور روایت‌های تورات و انجیل، به‌ویژه قرآن و نفوذ عظیم اسلام بر فرهنگ ما، فرهنگ ایران از بخش اعظم معنای خود تهی خواهد شد. در تمامی این تهاترها و دادوستدهای بزرگ، ما زبان می‌گرفته‌ایم و زبان می‌داده‌ایم، و از این طریق، در بخشی از آثار فرهنگی خود، به‌ویژه در جایی که تاریخ مؤثر واقع شده یا موضوع قرار گرفته و یا در نوع و شکلی ادبی درونی شده، ما با وقوف به عنصر چندزبانگی عمل کرده‌ایم.

اگر در بررسی‌های اساطیری و حماسی، اشتراکات درونی مبتنی بر صور مثالی، روان‌شناسی‌های قومی، ناهشیار جمعی، حافظهٔ ازلی و مشترکات نمادشناختی را اصل قرار می‌دهیم تا بفهمیم به چه دلیل اسطوره‌ها و قهرمان‌های اساطیری ـ حماسی ما شبیه اسطوره‌ها و قهرمان‌های اقوام دیگر، به‌ویژه اقوام همسایه و یا داخل در حدود و ثغور جغرافیایی ما در طول هزاره‌هاست، و اگر این‌گونه اشتراکات را در میان فولکلورهای پیش ـ طبقاتی این اقوام نیز درک می‌کنیم، در دورهٔ تاریخی، با انقراض سلاله‌های اساطیری و حماسی و مطلقیت‌های منبعث از ساختارهای باستانی آن‌ها، از تک‌زبانی رهایی می‌یابیم و در آثار پیش ـ رمانی خود، مثل بخش‌هایی از اواخر شاهنامه،

و بخش اعظم رمانس‌های نظامی و دیگران، و بخش بزرگی از حوادث اصلی و فرعی تاریخ بیهقی و تواریخ دیگران و روایت‌های عیاران و عارفان، به سوی نسبیت زبانشناختی و عنصر چندزبانگی حرکت می‌کنیم. درست است که این نسبیت از عینیت تمهیدات ادبی خاص تاریخ دینامیک و رمان جدی برخوردار نشده است، و نیز درست است که در این آثار گفت و گو بین شخصیت‌ها هنوز به زبان اصلی خود نویسنده صورت می‌گیرد، ولی در حول و حوش مشروطیت، چندزبانگی، عینیت و واقعیت بیرونی پیدا می‌کند، طوری که زبان ادبی ما، در سایهٔ تحرک طبقاتی جامعه و پیش کشیده شدن موضوع انقلاب و عمل انقلابی، به سوی چندزبانگی عینی حرکت می‌کند. از این نظر می‌توان ادعا کرد که قصهٔ کوتاه و رمان، گرچه ممکن است به تأثیر از شکل‌های ادب جهانی، به‌ویژه ادب اروپایی به‌وجود آمده باشند، ولی این تأثیر نیز، نه در ساختار تأثیرپذیری فرهنگی چیز تازه‌ای است و نه در ساختار تهاترها و دادوستدهای فرهنگی بستر تاریخی ـ جغرافیایی خود ما؛ چراکه غرب هم یک زبان است و ما با آن نیز وارد دادوستد فرهنگی شده‌ایم. اهمیت و ارزش «فارسی شکر است» جمالزاده در این نکتهٔ اساسی است که ادبیات روایی ما را، اولاً درست بر راستای صحیح چندزبانگی ادبی استوار می‌کند؛ ثانیاً، به ما می‌گوید که بر اختلاط زبان‌های گذشتهٔ ما، زبان دیگری، زبان غرب، افزوده شده است؛ و ثالثاً، ادبیات آیندهٔ ما، به‌ویژه در ادبیات روایی، دیگر نمی‌تواند از عامل چندزبانگی به سود مطلق‌ها، ناب‌ها و قهرمان‌های اساطیری و حماسی گذشته چشم بپوشد. مطلقیت اسطوره‌ای ـ حماسه‌ای برای همیشه سپری شده است، چراکه جهان وارد جهان روایت «رمانی» شده است، و این، یعنی وقوف به راز سیر دینامیک تاریخ اقوام یک منطقه و سراسر جهان در کنار و در میان یکدیگر.

۳ـ با چشم باز و آگاهی کامل از فلسفهٔ تاریخ جهان و سرگذشت تاریخی خود و درک ماهیت آن ترکیب، به سرگذشت و آیندهٔ فرهنگی خود نگاه کنیم. ساختار فرهنگی ما، ساختار دادوستد ما با فرهنگ جهانی است، هم در گذشته، و هم، هم‌اکنون. بخشی از دادوستد ما با جهان، درونی ما شده است، همان‌طور که دادوستد همسایگان ما با ما نیز درونی آن‌ها شده است. نادیده گرفتن اشتراکات زبانی و زبانشناختی بخش‌هایی از کشور ما با کشورهای همسایهٔ ما، و اشتراکات همسایه‌ها با ما، نه‌تنها به‌منزلهٔ نادیده گرفتن سیر تاریخی و فرهنگی و زبان‌شناختی منطقه است، بلکه به معنای نادیده گرفتن کل جهان‌بینی‌ای است که سراسر رشد تاریخی ما بر آن استوار شده است. هر کسی حق دارد به زبان خود بنازد، ولی کسی حق ندارد به صاحب زبان دیگر بگوید چرا به زبان خود می‌نازی؟ این رفتار اساس ساختار دموکراتیک رمان نیز هست. هر شخصیتی در آن به زبان خود صحبت می‌کند، و در واقع هر زبان، آیینه‌ای است از سرشت زبان، یعنی گفتن و شنیدن و بازگفتن. بازگفتن جدا از گفتن است، چراکه گوینده‌اش و شنونده‌اش شخص دیگری است. ولی دموکراسی در رمان به معنای دموکراسی در تاریخ هم هست. درست است که فارسی زبانی است بسیار زیبا، ولی چه بخواهیم و چه نخواهیم، سرنوشت و سرگذشت تاریخی ما و بستر جغرافیایی ما، بین این زبان و زبان‌های کشورهای همسایه، و بین زبان‌های غیرفارسی ما و زبان‌های اصلی و فرعی چند کشور دیگر در منطقه، ارتباطات قاطع و چشمگیر، و احساس‌های ضد و نقیض به‌وجود آورده است که نادیده گرفتن آن، هم منطقه را به بحران می‌کشاند و هم ما را نسبت به حقوق حقهٔ خود و دیگری، و هم دیگران را نسبت به حقوق حقهٔ ما، آزمند می‌کند و یا دست‌کم غافل و فارغ نشان می‌دهد. چماق فرهنگی ساختن از زبان فارسی در منطقه، به جای تکیه کردن بر دادوستد متساوی زبان‌ها و فرهنگ‌ها، دیگران را هم به سوی چماق فرهنگی ساختن از زبان خود می‌کشاند و حاصل این کار چیزی جز جنگ‌های شوم پان‌ایرانیسم و پان‌ترکیسم و «پان»های دیگر نخواهد بود. موج شوم راسیسم و نژادپرستی و قوم‌کشی که اروپای مرکزی و شرقی و کشورهای شوروی سابق را دچار اغتشاش‌های پلید کرده است ـ که پلیدترین صورت آن را در کشتار جمعی مسلمانان بوسنی به دست صرب‌ها می‌بینیم و نوع محدود آن را در میان دو همسایهٔ شمالی‌مان، جمهوری آذربایجان و جمهوری ارمنستان ـ هشدارهای بزرگی هستند به ما که هیچ راهی نداریم جز این‌که حضور فرهنگی و اجتماعی و تاریخی خود در منطقه را برمبنای دموکراتیزه کردن ساختارهای فرهنگی داخلی و تشویق دیگران به دموکراتیزه کردن ساختارهای فرهنگی ـ اجتماعی خود، استوار کنیم. با باز شدن فضای بحث در جهان راجع به حرکت‌های قومی و نژادی، ما هم‌اکنون شاهد ظهور افراد و تمایلاتی هستیم که از پسله، زمزمهٔ قدرتی مبتنی بر نژاد آریایی و زبان فارسی را سر می‌دهند. ساختن با امپریالیسم آمریکا، ساختن با روسیه‌ای که پس از افول ستارهٔ سرخ، صعود ستارهٔ فاشیسم را بر آستانهٔ تجربی خود می‌یابد، در جهت سلطه‌جویی ملی، همه بخشی از نقشه‌های شوم سرمایه‌سالاری جهانی است که هدفش به جان هم انداختن ملت‌های کوچک و ضعیف و طبقه‌های زحمتکش و فقیر و بی‌چیز این ملت‌هاست. ما تنها از طریق دموکراتیزه کردن روابط ساختاری خود، می‌توانیم با این ترفندهای شوم به مبارزه برخیزیم. هر کسی که از دادوستد عادلانه و منصفانهٔ فرهنگی و دموکراتیزه کردن روابط و ساختارهای درونی و برونی، بهراسد، هر کسی که از ترکیب قومی، زبان‌شناختی و چندگونگی و چندزبانگی فرهنگی ما فارغ و غافل بماند، هر کسی که چماق فرهنگ برتر را در منطقه بلند کند، در واقع هم کشور و هم منطقه را در بحران قومی و نژادی و زبانی غرق خواهد کرد. بحران‌های خرد و کلان هم‌اکنون در برابر ما هستند. ایدئولوژی‌های نژادپرستانه مدام به کشور ما سرازیر می‌شوند. برای درک بحران‌های ناشی از خرابکاری سرمایه‌داری در سراسر جهان ـ به‌ویژه در کشور ما ایران ـ و در منطقه و بستر تاریخی و جغرافیایی خود، باید سراسر استعداد و هوش و تجربهٔ سیاسی و فرهنگی متفکران جامعه و منطقه را به یاری بطلبیم. چنین کاری مستلزم گفت و گوی آزادانه بین متفکران کشورهای منطقه است. این‌گونه ارتباطات نیازمند مکانیسم‌های مستقلی است که متفکران جوامع باید خود بسازند. ادبیات نمی‌تواند در این‌باره ساکت بماند و شاعران و نویسندگان منطقه باید مستقل از گرایش‌های رسمی و دولتی گرد هم آیند. به‌ویژه شاعران و نویسندگان پنج زبان بزرگ منطقه، فارسی، عربی، ترکی، کردی و اردو؛ و با نزدیک‌تر کردن اندیشه‌های خود به یکدیگر، راه‌های دموکراتیزه کردن مناسبات فرهنگی و زبان‌شناختی را با مردمان و اقوام مختلف منطقه در میان بگذارند. از این طریق نه‌تنها باب آشنایی باز می‌شود، بلکه زبان‌های منطقه به‌رشدی واقعی که مایهٔ فخر و مباهات صاحبان آن زبان‌ها باشد، دست پیدا می‌کنند. در این تردیدی نیست که دموکراتیزه کردن، بدون حل مشکلات اقتصادی و سیاسی، هرگز کامل نخواهد بود. و حتا ممکن است چیزی بسیار ناقص باشد، ولی شاید در آینده، متفکران این حوزه‌ها نیز با ایجاد مکانیسم‌هایی با یکدیگر به دادوستد فرهنگی و سیاسی و تفکر اقتصادی بنشینند. ادبیات این زبان‌ها می‌تواند رابط سالم اقوام مختلف منطقه باشد و ترکیب جدیدی از تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ایجاد کند که هم با سرشت دینامیک فرهنگ درخشان گذشتهٔ کشورهای منطقه سازگار باشد و هم با سیران و سیلان آیندهٔ آن. مردمان منطقه، به‌رغم اختلاف‌های زبانی و سنن قومی، اشتراک‌هایی چنان عمیق در حوزهٔ دین، اعتقادات، فرهنگ و ادب با یکدیگر دارند که به آسانی خواهند توانست با حفظ روحیهٔ دموکراتیک بر هرگونه بحران و مشکلی غلبه کنند.

چندزبانگی و چندگونگی در ترکیب‌بندی فرهنگ‌های ما در گذشته نقشی بسیار مهم ایفا کرده است. در آینده می‌تواند نقش‌های مهم‌تری را، هم برعهده گیرد و هم از عهده برآید.■

۷۲/۱۱/۲۴ ـ تهران

پانویس:

۱ - CHRONOTOPIC ELEMENTS، تعبیری از میخاییل باختین، تئوریسین بزرگ ادبی روس.

2- MONOGLOSSIA 3- POLYGLOSSIA 4- HETEROGLOSSIA

هر سه اصطلاح از آثار باختین وارد فرهنگ تئوری ادبی جهان شده است.

مدیا کاشیگر

شاه مرده است

یونسکو مُرد. اوژن یونسکو. در ۸۰ سالگی. شاید هم در ۸۱ سالگی. شده‌ام مِرسوی آلبر کامو در بیگانه: «مادر مُرده بود، شاید همان روز، شاید یک روز قبل...» با یک وجه مشترک و یک تفاوت. وجه مشترکم این که مرگ یونسکو مرا وادار به بازاندیشی درباره‌ی او می‌کند و برنامه‌ی عادی زندگی‌ام را به‌هم می‌ریزد ــ درست مثل مرگ مادر مرسو ــ وگرنه خوب می‌دانم که اگر سالی زودتر یا دیرتر می‌مرد، دیگر تأثیری نداشت: واپسین کتابی که از او درآمد منزوی بود در ۱۹۷۳ و بیست سال بود یونسکو دیگر حرف تازه‌یی برای گفتن نداشت ــ در منزوی هم حرف جدیدی نمی‌زد، همه‌ی حرف‌هایش را خیلی پیش‌تر، سی و چند سال پیش، در کر گدن و در شاه می‌میرد زده بود: جنبه‌ی فجیع زندگی در برابر تنگ‌نظری ایدئولوژیکی و در برابر مرگ. آن‌چه امروز به بازاندیشی وادارم می‌کند، حضور مطلق مرگِ انسانی است که آن‌همه از مرگ در همه‌ی شکل‌هایش می‌ترسید. و تفاوتم با مِرسو در این است که گستره‌ی زمانی تردیدم نه یک روز که یک سال است، سالی که برای هر آن‌کس که بُعد فجیع هستی این قرن را در هر ضربان نبضش حس می‌کند هم به درازای یک ابدیت است و هم هیچ ارزشی ندارد.

ماهِ تولدِ یونسکو را نمی‌دانم، اما سالِ تولدش توجهم را به نکته‌یی دیگر جلب می‌کند: ۱۹۱۲. یعنی یونسکو شاه می‌میرد را در ۴۸ سالگی نوشته است. آدم هنوز پنجاه سالش نشده باشد و این چنین از مرگ بنویسد؟ آن‌هم با طنزی نه تنها گزنده که گاه حتا از شدتِ ژاژوارگی کلافه‌کننده. درست مثل آوازخوان تاس و صحنه‌ی ورود رئیس آتش‌نشانی. نه وقتی نمایش‌نامه را خوانده‌ام و نه وقتی نمایش را بر صحنه دیده‌ام، هیچ بار در لحظه‌ی ورود رئیس آتش‌نشانی و استقبال گرم بقیه‌ی آدم‌های نمایش از او، از ذهنم نگذشته است که در فرهنگ فرانسوی، رئیس آتش‌نشانی نماد آدم‌های چاخان است، درست مثل شکارچی در پاره‌یی دیگر از فرهنگ‌ها. هربار با همه‌ی وجودم خواسته‌ام که بالاخره یک نفر بیاید، به کلافگی‌ام پایان دهد و برایم بگوید که همه‌ی ژاژگویی‌ها هیچ‌اند بوده است و در پس چهره‌ی از شدت مسخرگی فجیع واقعیت، کسی هست که جهان را معنای منطقی می‌کند. درست مثل در انتظار گودوی بکت که بارها خوانده‌ام و بارها دیده‌ام و هربار هروقت بالاخره سروکله‌ی پوزو و لوکی پیدا می‌شود مدت‌زمانی دراز طول می‌کشد تا بفهمم که نه لوکی گودو است و نه پوزو. آمدنِ استثمارگر و استثمارشده به صحنه نه به‌معنای پایان ژاژگویی که به‌معنای گرفتارشدن واقعی کلام در کلاف سردرگم واقعیت است. و در عرصه‌یی دیگر، درست مثل سرنوشت بشر مالرو که در هر بازخوانی آن نمی‌دانم دوست دارم واقعیت تاریخی عوض شود و کیو نمیرد یا تاریخ همان که هست بماند و کیو پیش از پیروزی انقلاب بمیرد اما دق‌مرگ نشود. اما ــ گفتم ــ داستان کیو به عرصه‌ی دیگری تعلق دارد، عرصه‌یی که یأسِ هنوز امیدوارش دست‌کم به‌اندازه‌ی یک جنگ جهانی و ۳۷۰۰۰۰۰۰ کشته از یأس جهانِ یونسکو کم‌تر است.

اما شگفت‌انگیزتر از تماشای وحشت مرگ در ۴۸ سالگی، دیدنِ بُعدِ فجیع حکومت ایدئولوژی یکتاست در ۴۷ سالگی، در کر گدن و فجیع‌تر از حکومت ایدئولوژی یکتا در حد تعمیم عام، در حد تبدیل همه‌ی فردهای یک جامعه به عنصرهای یک‌شکل و یک‌نواخت. فجیع‌تر از هر چیز، دردِ انسانی است که حتا وقتی تصمیم می‌گیرد مثل همه کرگدن شود، هم جامعه‌ی کرگدن‌شده و هم دوستان و حتا عشق کرگدن‌شده‌اش او را پس می‌زنند. مگر نه آن‌که در یکی از داستان‌های سیاره‌یی سنانیسلاو لِم، جامعه‌یی که فردیت افراد را زدوده است، یاغی را به سال‌ها فرداندن محکوم می‌کند؟

برهان قاطع کرگدن را پرنده‌یی می‌داند که گویند در افریقا زندگی می‌کند. و منِ عصر ارتباطات و اطلاعات دست‌کمی از برهان قاطع سده‌های میانی ندارم، منی که سال‌های سال قاطعانه می‌پنداشتم کرگدن، مختص جامعه‌ها و ایدئولوژی‌های توتالیتر است و تعبیرِ یونسکو را از منطق جهانِ نوین در همه‌ی بُعدهایش نمی‌فهمیدم: «سقراط فانی است، گربه فانی است، پس سقراط گربه است».

عمده‌ی آثار یونسکو دست‌کم سی سال پیش نوشته شده‌اند، اما معنای فجیع‌شان امروز عریان‌تر می‌شود.

مسعود طوفان

راز نام «نیما»؟

«چراکه چون عشقم به تو، بی‌اندازه است
«به اعداد، تن نخواهم داد!
چ . ه . ویلیامز [1]

مار و پونه، انگار حکایت ما و اعداد است: و خدا می‌داند، با همهٔ زیبایی‌ی ریاضیات و افسونِ هنرآساش، چرا شماره‌ها و ارقام، همواره خاری بوده در دل ـ کوری‌ام، چندان که گویی پا نهادن بر این ـ :«**راهِ رازناکِ فیثاغورسی و جادوی رمزگون**» [2] جز گذر از پرتگاهِ جادوی سیاه و هراسناکی بیش نبوده است، پس اگر نه به خاطر گُلِ تابناکِ جمال **نیما یوشیج** بود شاید هرگز، تن به این تاریکی‌ها نمی‌سپردم که گذشتن از آن نه در تخصص و ویژستگی ی من است و نه در توش و توانِ این خامهٔ خام. اما از یکسو هنوز پرسشها...و از سویی انگار این خودِ **نیما**ست که وا می‌دارَدَم ناآشنا با بحر، «**از هفت دریا بگذرم...**» و خود را به آب و آتش بزنم تا در گُمگشتِ این هزارتوی زمان که زاد و روزِ خود را هم نمی‌دانیم، هم‌چنان بر سرِ این پرسش بایستیم که: **او، خود، اما در کدامین و چندمین مهتاب به دنیا آمد؟** و انگار دیگر نمی‌توان پا پس کشید و به راهِ خود رفت؛ به‌ویژه اینک که سرانجام به گمانم با دقتی فراخورِ موضوع می‌توان به رأی نهایی رسید.

پیشاپیش، اما، می‌توانم شکیبایی‌ی لبریز شدهٔ خواننده‌ای را بِبَنگارم که در این چند ماهه، این مبحث را دنبال کرده است و یا آن خوانندهٔ بی‌حوصله‌ای که از کشدارشدن موضوعی ظاهراً ساده، فریاد واآسفاها برداشته و نیز پوزخندهٔ مردمانی را که پرسه‌زنی‌ها و پلاس‌شدن‌های ما را در میان این کمدی‌یِ زرین اشتباهات ناظرند و جستجوی تاریخ دقیقِ زادروز نیما را تجمّلی فرهنگی و بیگانه با خود می‌پندارند: چیزی مثل جستجوی «**ارض موعود**» در این بحرانِ کمبودِ «**ارز**». از آن دو گروهِ نخست باید پوزش طلبید؛ و «ارز»یابان نیز البته می‌توانند با این‌همه تاریخهای گوناگونِ زادروز بنیان‌گذار شعر نو ایران، همان کاری را بکنند که «**لوئیس کَرُل**» پیشنهاد می‌کند: «**داوران، با شوق و ذوق، هرسه تاریخ را بر لوحه‌هایشان نوشتند و همه را جمع زده، پاسخ را به «ریال و تومن» [شلینگ و پنی] تبدیل کردند.**» [3]

باری، انگار در این تاریکنای گمگشتگی‌ها، گاهی نیز جرقه‌ای می‌تابد، و این جرقه، هرچند خرد و کوچک، خود، نمادی است از خورشیدی بزرگتر. دراین‌جا، این خورشید کوچک، آرام‌آرام از پشت ابرهای یوش سر بر می‌آورد: نخست بر سال خورشیدی تولد نیما توافق شد (۱۲۷۶ به جای ۱۲۷۴)، سپس بر ماه تولد او (مهر/اکتبر به **جای آبان/ نوامبر**)؛ و اینک به تعیین زادروز صحیح نیما، رسیده‌ایم. چنین می‌نماید که امکان آنکه در نخستین گام، همهٔ اشتباهات تصحیح شود نبوده، زیرا هر خرده‌گیری یا لغزش‌زدایی، بر شانهٔ دادگانِ جستارهایی که گام به گام مطرح گشته استوار شده است و اینها همه، انگار نمونه‌ای است کوچک اما بارز، از **دیالکتیکِ** تبادلهای فرهنگی و برخوردهای دموکراتیک و زایا که سالها، به دست خود و بیگانه، از جامعهٔ ما رخت بربسته و آن‌همه کمبودش را در هر زمینه‌ای مشاهده می‌کنیم: هرکس خرِ لنگ خود را می‌راند و دلخوش... اما این سخن بگذار تا وقت دگر.

در واپسین جستار، آقای **ناصر پاکدامن** که گویا نوشتهٔ پژوهشمندانه خود را دربارهٔ زادروز **نیما** (تکاپو: آذرماه ۷۲) بی‌شک پیش از دیدن مکتوب نگارنده (تکاپو: آبان‌ماه ۷۲) نوشته‌اند همچون شاهدی از غیب، در محاسبهٔ سال خورشیدی‌ی زادروز **نیما**، به همان نتیجهٔ نگارنده رسیده‌اند: ۲۱ مهرماه ۱۲۷۶. ـ پس آیا این «پژوهاک» (مطلب مورد تحقیق) را باید فیصله‌یافته تلقی کرد؟... نه هنوز! درنگ کنیم و به وجوه اختلاف نیز بنگریم: روز میلادی را نگارنده: ۱۱ اکتبر، و ایشان: ۱۳ اکتبر به دست آورده. بار دیگر دوستانی خواسته‌اند بدانند کدام یک از این

دو صحیح است؟ این‌بار، پیش از هرچه باید نخست، قلم را علیه خود بگردانم: من، با همهٔ وسواسی که به خرج داده بودم، گویا سال میلادی ۱۸۹۷ را همانند همنمای خورشیدی‌اش (۱۲۷۶) کبیسه پنداشته بودم، که چنین نیست، و محاسبهٔ مجدد، نتیجهٔ درست را برابر با ۱۲ اکتبر می‌نهد...اما چرا هنوز اختلاف؟ پیش از پاسخ، به نکته‌های دیگری بنگریم که لاینحل مانده است:

الف ـ نیما، زمان تولد خود را «**شب پنجشنبه**» اعلام کرده ـ (معادل «**چهارشنبه شب**») ـ اما:

□ ۱۵ جمادی‌الاول ۱۳۱۵ ق/ ۲۱ مهر و ۱۲ اکتبر سالهای فوق‌الذکر همگی بنا به محاسبه، به **سه‌شنبه** می‌افتد.

آیا می‌توان این نکته را نادیده گرفت؟

ب ـ ۱۳ اکتبر سال ۱۸۹۷ میلادی روز **چهارشنبه** بوده است، پس چگونه آقای پاکدامن آن را با ۲۱/ مهر/ ۱۲۷۶ یعنی روز **سه شنبه** منطبق می‌کنند؟

ج ـ و سرانجام، تکلیف روزنامهٔ **تربیت فروغی** که ۱۵ جمادی‌الاول سال ۱۳۱۵ قمری را (بنا به گزارش آقای طاهباز از دستنوشتهٔ خود نیما) گویا معادل ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ داده بود چیست؟ حتی با فرض این‌که این تاریخ برحسب تقویم میلادی‌ی قدیم (**یولیایی** ـ مرسوم در روسیهٔ تزاری) باشد.

با توجه به این‌که بازسنجی و بازآزمایی‌های چندین‌باره، ما را از **صحت** محاسبهٔ مذکور در بند (**الف**) مطمئن می‌کند، **چگونه** باید این تضادهای ناهمساز را رفع کرد؟ آیا به‌راستی، **سهو** و اشتباه از جانب خود نیما بوده؟؟

پیش از هر نتیجه‌گیری‌ی شتابزده‌ای، بگذارید **دکارت** ـ وار، در چیزی شک کنیم که تاکنون آنرا بدیهی پنداشته بودیم و آن مفهوم واقعی‌ی «**تقویم قمری**» است؛ آیا این تقویم همواره یک مفهوم گاهشمارانهٔ واحد را می‌رساند؟ ـ این همان نکتهٔ تاکنون نادیده انگاشته‌ای‌ست که کلید حل همهٔ این معماها را دربر دارد: درواقع، همواره **دو نوع** سال قمری موجود است:

۱) ـ **قمری نجومی** ـ که از ترتیب ریاضی‌ی ویژه‌ای برخوردار بوده، ماهها در آن، یک در میان، ۳۰ روزه و ۲۹ روزه است و...محاسبهٔ ما تاکنون بر همین تقویم استوار بوده، که مبنای محاسبات گاهشماری‌ی علمی است.

۲) ـ **قمری حقیقی** ـ که اساس آن بر «**ماه ـ دید**» (رؤیت ماه نو) استوار است و ماههای ۳۰ روزه با ۲۹ روزه‌اش از ترتیب ویژه‌ای برخوردار نیست و فقط منوط به رؤیت ماه است؛ پس روزشمار و سال کبیسه‌اش نیز فاقد نظم و ترتیب چرخه‌وارِ **تقویم قمری نجومی** است. درنتیجه، هیچ محاسبه‌گری، نمی‌تواند روزهای گذشته یا آیندهٔ آن را با دقتی ریاضی، به معادل خورشیدی و یا میلادی‌اش تبدیل کند، «**مگر آنکه تقویم مربوط به [روزشمار] آن در دست باشد.**»

اسناد **احمد بیرشک**، در گاهنامهٔ خود، دراین باره تأکید می‌ورزند که: درنتیجهٔ این اختلاف [بین گاهشماری نجومی و حقیقی] همواره باید انتظار داشت که میان تاریخهایی که بر اساس تقویم **قمری نجومی** محاسبه می‌شود، با تاریخهای **قمری حقیقی** [ماه ـ دید] یک تا دو روز اختلاف پیدا شود. [۴]

بنابراین، هرگاه پدر نیما، تاریخ تولد فرزندش را بر اساس تقویم قمری حقیقی (**ماه ـ دید**) که همواره در ایران مرسوم بوده نهاده باشد، هیچ راه‌حلی برای محاسبهٔ دقیق زادروز نیما نداریم مگر آنکه روزشمار قمری‌ی آن ایام را به چنگ آوریم. دراینجاست که باید از سویی سپاسگزار آقای پاکدامن بود که ما را به تقویم یکصد و پنج سالهٔ دکتر احمد نجم‌آبادی متوجه می‌کنند و از سویی، مدیون استاد پیرشک که در گاهنامهٔ خود یادآور می‌شوند که تقویم نجم‌آبادی، درواقع روزشمار قمری حقیقی (ماه ـ دید) را ثبت کرده است و نه قمری نجومی را.

و خواهیم دید که از اینجا به بعد، معضلات، یکی پس از دیگری واگشوده می‌شود:

نخست) ـ اشتباهی که در محاسبهٔ آقای پاکدامن رخ داده این است که ایشان کتاب **تسیبولسکی** را نیز برای آنکه «**حد وسواس**» **خود را بالاتر بگیرند**، مرجع قرار می‌دهند و از این رو، داده‌های ناهمخوانِ تقویم **قمری حقیقی** (ماه دید) را با تقویم **قمری نجومی** درهم می‌آمیزند و نتیجه‌ای متضاد به دست می‌آورند (۱۳ اکتبر و ۲۱ مهر).

دوم) ـ در مورد شب پنجشنبه‌ای که نیما تولد یافت: یک حساب ساده نشان می‌دهد که ۱۵ جمادی‌الاول ۱۳۱۵ که در تقویم **قمری نجومی** با **سه‌شنبه** برابر می‌شود، در **گاهشمار «ماه دید»** به روز **چهارشنبه** می‌افتد که شب آن (**شب پنجشنبه**) شب زاده شدن نیماست. و ما با استفاده از چکیده‌ای که اسناد پیرشک از کتاب **نجم‌آبادی** به دست می‌دهد، با یک محاسبهٔ چندسطری به معادل دقیق این تاریخ دست می‌یابیم:

□ ۱۵ جمادی‌الاول ۱۳۱۵ قمری «ماه ـ دید»// چهارشنبه ۱۳ اکتبر ۱۸۹۷ میلادی/ ۲۱ میزان ۱۲۷۶ شمسی/ که مطابق می‌شود با ۲۲ مهرماه ۱۲۷۶ خورشیدی.

(توجه کنید: دراینجا ۲۲ مهر، و نه ۲۱ مهر) [۵] ـ [نگاه کنید به جدول]

سوم) می‌ماند حل یک مسألهٔ فرعی: فضیهٔ ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷، که گویا نیما از روزنامهٔ **تربیت** ذکر کرده بوده: می‌دانیم که ۱۳ اکتبر در آن سال میلادی، برحسب تقویم قدیم (**یولیایی**) برابر است با ۱ اکتبر. و شاید همین یکم اکتبر (۱ اکتوبر) هنگام بازخوانی‌ی دستنوشتهٔ نیما، به سبب فرسودگی‌ی نوشتهٔ او مایهٔ سوءتفاهم و دُژ ـ خوانی شده باشد و عدد «**یک**» و حرف «**الف**» در جوار هم به صورت عدد ۱۱ خوانده شده و آنچه مانده با سنردگی‌ی طرهٔ کاف («**لتوبر**») «نوامبر» انگاشته شده؛ اما تحقیق این فرضیه، وابستهٔ بررسی‌ی مجدد دستنوشتهٔ نیماست: زحمتی که دست جناب آقای طاهباز را می‌بوسد. و از دیگرسو باید چشم به راه همت یکی از «نیمادوستان» پایتخت‌نشین باشیم که اگر ما نمیریم و بهار بیاید، شاید روزنامهٔ تربیت مورد استناد را در یکی از کتابخانه‌های تهران بازیابی کند.

□ سرانجام، دو نکتهٔ پایانی:

مادهٔ تاریخ، در نام «نیما»؟؟

سالها پس از آنکه بنیان‌گذار شعر معاصر ایران (علی اسفندیاری)، نام مستعار خود را «**نیما**» برگزید، پیشنهادهایی برای ریشهٔ این نام عنوان شده: نام یک سردار طبرستانی: «**نیماور**» (نام‌آور)؟ و...اما اینک گرایش بر آن است که این نام، با خود شاعر پا به جهان نهاده، نزدیک‌ترین واژهٔ هم‌آهنگ با «نیما» تا آنجا که نگارنده سراغ دارد، واژهٔ کهن پَهلَوی (فارسی میانه)ی: «**نِیمَاه**» (NĒMMÂH) است به معنای «**نیمه ـ ماه**» یا «**میان ـ ماه**» که گویا مانند واژهٔ پهلوی‌ی «**پُرماه**» به معنای «**ماه بدر**» نیز در متون کهن مانوی به کار رفته [۶] اما اینکه، این واژه به صورت «**نیما**»، در یکی از گویشهای شمالی با سایر زبانهای رایج ایرانی به جا مانده باشد، نگارنده بدان آگاه نیست. [۷] به هر رو، روز زاده‌شدن **نیما** (۱۵ جمادی‌الاول) نیز در «**میان ـ ماه**» یعنی به هنگام بدر ماه بوده است؛ پس کلمهٔ «نیما» هم شاید نمونه‌ای نو و مدرن باشد از همان مادهٔ تاریخی که شعرای پیشین ما برای ثبت رخدادهای تاریخی یا زادروزها و مرگ ـ روزها به کار می‌گرفته‌اند و **آقای پاکدامن** بر منسوخ‌شدن آن افسوس می‌خورند. [۸] درواقع اینک شاید بتوانیم گامی فراتر برویم: من در شک مانده‌ام که نوعی شیطنت شاعرانه، «**علی اسفندیاری**»‌ی جوان را بر آن نداشته باشد که مادهٔ تاریخ روز تولد خود را به صورت یک رمزگان در دل نام مستعاری که خود اختیار کرده («**نیما**»)، بگنجاند؛ چراکه نه تنها «**نیما**» اگر مخفف «**نیم‌ماه**» باشد، ما را به **پانزدهم ماه** (قمری) رهنمون می‌کند، بلکه اگر **حروف ابجد** را نه به شیوهٔ کهن، بلکه به ترتیب حروف شماره‌گذاری کنیم (به همان شیوه‌ای که امروزه، این حروف را منفرداً برای شماره‌گذاری صفحات یک دیباچه به کار می‌بریم و در آن مثلاً حرف «ن» برابر با عدد ۱۴ است، و نه ۵۰ به حساب ابجد) مجموع این شماره‌های ترتیبی در واژهٔ «**نیما**» برابر با ۳۸ می‌شود (۱۴+۱۰+۱۳+۱)؛ و حاصل جمع، برابر خواهد بود با **مجموع تاریخهای روز تولد نیما برحسب تقویمهای قمری، خورشیدی و میلادی (یولیایی)** یعنی: ۳۸=۱+۲۲+۱۵؛ در حالی‌که آوانویس نام لاتین شاعر: NIMA به همان شیوه، برابر با عدد ۳۷ خواهد شد (1+13+9+14) که معادل همان مجموع تقویمی‌ی بالاست بدون محسوب داشتن روز میلادی (۲۲+۱۵) و اگر چنین باشد، این‌همه مدت، گویا **آب در کوزه و ما گرد جهان می‌گشته‌ایم!** آیا اینها همه از سر تصادف صرف است یا حاکی از رازپردازی‌های نوجوانهٔ نبوغی جوان؟ هرچه هست گویی در پاسخ به همین

شیطنتِ نبوغ‌آمیز است که فرشتهٔ مرگ با شوخی‌ی تلخ‌تری، در سالی که رقمهای آخر آن نیز ۳۸است به سراغ شاعر می‌آید. اما این رخدادی است که مانند هر شوخی‌ی دیگری نباید چندان جدی‌اش گرفت، زیرا نیما همچنان زنده می‌ماند! ـ شاید از آن رو که در این عددِ **رازگونِ فیثاغورسی**، بیش از هرچه، رازِ بودنِ او نهفته بود و مُردنِ او زادن ققنوس‌وارِ نیمایی دوباره. (ـ نه این‌که دوبارهٔ ۳۸ برابر می‌شود یا ۷۶که در **همهٔ قرنهای آینده** عدد ثابتِ زادسدهٔ اوست: ۱۲۷۶، ۱۳۷۶، ۱۴۷۶...؟!)

پ.ن. ـ (پس ـ نوشت): مادهٔ تاریخ در شعر سرایندگان کهن، معمولاً کلماتی است که مجموعهٔ حروفش به حساب ابجد، سال خاصی را مشخص می‌کند؛ و اینک چند روزی پس از نوشتن سطرهای بالا؛ ناگاه، پاسخی دیگر به شک و شبههٔ خودم و خواننده‌ای که هنوز این‌گونه عدد بازی‌ها را در شأن نیمای جوان نمی‌داند: شاهدی **«حسابی»** که گویا به این مبحث نیز قطعیت می‌بخشد:

می‌دانیم که گویا در اوایل پا نهادن به آستانهٔ ادبیات ایران، «علی اسفندیاری» جوان، چندگاهی در این‌که نام خود را دقیقاً چه امضا کند، مردد بوده، بنابراین، نخست به جای «نیمابوشیج»، **«نیما نوری»** امضا می‌کند (دهکدهٔ یوش از توابع نور است) و اکنون به نشانهٔ این‌که این نامهای مستعار تا چه اندازه «حساب شده» اختیار شده: هرگاه عدد نام کامل او را همراه با نام هشتمین ماه شمسی، به حساب ابجد به دست آوریم: سال دقیق تولد او به تقویم خورشیدی به دست می‌آید **«آبان / علی اسفندیاری نیما یوشیج نوری» = ۱۲۷۶** ... و آیا هنوز باید شک داشت؟ ...پس آیا نخست این خود شاعر جوان نبوده که در به دست‌آوردن ماه تولد خود به سال ۱۲۷۶ شمسی، **اشتباهاً** به جای «مهر» به «آبان» رسید بوده؟ ـ (همچنان‌که بعدها نیز آقای طاهباز تاریخ تولد نیما را به سال شمسی، **«آبان / ۱۲۷۶»** محاسبه و استخراج می‌کنند؟) و آیا پی‌بردن شاعر به همین اشتباه نیست که باعث می‌شود این همه سال، راز نام خود را به دست فراموشی بسپارد؟؟

آینده، و گاهشماریهای رایانه‌ای...

آشکارا، تاریخی که برای هرگونه بزرگداشت زادروز نیما ملاک است همانا تاریخ ولادت اوست به سال **خورشیدی(۲۲ مهرماه ۱۲۷۶)** و نه معادل میلادی‌ی آن چراکه مثلاً برحسب عادی یا کبیسه بودنِ سال، معادل میلادی‌ی ۲۲ مهرماه، گاهی به ۱۳ و گاه به ۱۴ اکتبر خواهد افتاد؛ این نکته‌ای‌ست که پاره‌ای از اوقات از یاد برده می‌شود، چنان‌که مثلاً در یک برنامهٔ «رایانه‌ای» (کامپیوتری) به نام **«تقویم»** که توسط یکی از برنامه‌نویسان کشور، به زبان پاسکال نوشته شده، ۲۲ مهرماه همواره برابر با ۱۴ اکتبر به دست می‌آید. اینجا البته این، «رایانه» نیست که اشتباه می‌کند بلکه بارِ خطا، باز بر دوش **«عامل انسانی»** (برنامه‌نویس جابزالخطا) است. **یک برنامه‌نویسی‌ی جامع در این باره خدمت بزرگی است به فرهنگ ایران و جلوگیری از اتلاف وقت.... اما چه کسی در این باب همت خواهد کرد؟**

□ ...گفته بودم که قضیهٔ ما و اعداد، حکایت مار و پونه است؛ پس درست همانندم که می‌خواهم خود را از شر اعداد رها سازم، درمی‌یابم که باز تنها با همین پونه‌های نازک آراست که به تصویر غریبی از شبِ زاده‌شدن نیما کشانده می‌شوم: مگر نه این است که این عدد ۱۵ است که ما را به مهتاب بی‌دریغ ماهِ پُری پرتاب می‌کند که هنوز از شب چارده بجا مانده و فرونکاسته ...انگار نمی‌شود تصور کرد شاعری، چنان ماه‌زده جز در زیر چنین ماه بدری به دنیا بیاید؛ و این تصویر را، خزانِ رنگ ـ شار و «افسانه»خیز ۲۲ (مهر) در آن مسقط‌الرأس دور، کامل نکند...و نحوست سیزدهم (اکتبر) بر شانهٔ او و ما..و

و بعد، هنوز یک پرسش آزرنده به جا مانده:اگر تعیین دقیقِ فقط یک زادروزِ ساده، چنین بار سنگینی باشد، چه خواهیم کرد در برابر آن کوه گران: هنگامی‌که بخواهیم نامه‌ها، نوشته‌ها، و بسیاری از شعرهای بررسی‌نشدهٔ نیما را به شیوه‌ای بنیادین وارسی، رده‌بندی و واکاوی کنیم؟...و افسوس که هنوز به خم یک کوچه هم نرسیده‌ایم...و آنسوترها را که بنگریم آیا آدم، حسرت به دل نمی‌شود؟

«خشک آمد کِشتگاهِ من
«در جوارِ کِشت همسایه.

.....

«قاصدِ روزان ابری، داروگ!
[کی می‌رسد باران؟ ▣

(ـ ۶ دی‌ماه ۱۳۷۲)

زیرنویس‌ها:

1.Willams, Charles Hanbury: A Ballad in Imitation of Martial, Lib.6, Ep.34.

2.Browne,Thomas:Religio Medici Pt.i,§ 12

۳ ـ **کَرُل، لوئیس، «آلیس در شگفتزار»**، ترجمهٔ م. طوفان، ۱۳۶۲، ص ۸۰

۴ ـ نک. **پیرشک، احمد، «گاهنامهٔ تطبیقی سه‌هزارساله»** شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷. ص ۳ ـ ۲۰۲؛ [این کتاب بسیار ارزنده‌ای است که هنوز قدر آن به درستی شناخته نشده؛ تحریر فرانسوی **تقویم کشورهای خاورمیانه**، اثر **ا.ر.و.د. تسیبولسکی** (نشریهٔ فرهنگستان علوم ا.ج. ش. س. سابق) که مرجع آقای **پاکدامن** بوده (در مقالهٔ **«دربارهٔ سه زادروز»**/ تکاپو، ۶) ازجمله مراجع گاهنامهٔ استاد **پیرشک** است؛ بنابراین، اختلاف نتایج، حاصل اختلاف مراجع نمی‌تواند باشد؛ هرچند استاد **پیرشک** همهٔ مراجع خود را با دیدی انتقادی حک و اصلاح کرده‌اند چنان‌که مثلاً جدول **«روستفلت ـ مالر»** را.]

۵ ـ اگر آقای پاکدامن، **بیست و یکم برج میزان** را برابر با **بیست و یکم ماه مهر** گرفته‌اند، شاید از آن رو بوده که به یاد نداشته‌اند که در برجهای قبلی: **برج جوزا، ۳۲** روزه بوده است (و نه مانند معادل ایرانی‌اش: خرداد، ۳۱ روزه).

6-_Boyce,Mary.A Word-List of Manichaean Middle - Persian and Parthian, 1977.P.64.

۷ ـ گویا در برخی از گویشها، واژهٔ «ماه» به صورت **«ما»** به کار می‌رود، از آن جمله در «افتر» (شهرستان دماوند) ماه آسمان را **«ما»**، ولی ماه زمانی را همان ماه می‌گویند.(نک. «گویش افتری»، تحقیق: همادخت همایون، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱، ص ۱۴۰)

۸ ـ پاکدامن، ناصر: «دربارهٔ سه زادروز»، (تکاپو، دورهٔ نو: ۶)

	۱۳۱۵ قمری	روز هفته	۱۲۷۶	خورشیدی	۱۸۹۷	میلادی
زادروز نیما یوشیج	۱۵ جمادی‌الاول حقیقی (ماه ـ دید)	۴ شنبه	۲۱ میزان	۲۲ مهر	۱۳ اکتبر (گریگوری)	۱ اکتبر (یولیائی)
	۱۵ جمادی‌الاول نجومی (متوسط)	۳ شنبه	۲۰ میزان	۲۱ مهر	۱۲ اکتبر (گریگوری)	۳۰ سپتامبر (یولیائی)

(*) جدول قیاسی ـ : هرگاه، زادروز نیما، برحسب سالِ قمری نجومی انگاشته شود، نتایجِ ردیف پائینِ جدول به دست می‌آید.

محمد قاسم‌زاده

ادبیاتِ مغلوب

به‌راستی اگر رخدادهای تاریخی، درسی نباشد از گذشته برای آینده، چه فایده‌ای دارد نوشتن و خواندن آن‌ها. همه حکایت محمود و فردوسی را شنیده‌ایم و خوانده‌ایم که چگونه برخورد سیاسی با شاهکارهای ادبی ننگی در کارنامهٔ سلطان ادب‌پروری چون محمود ثبت می‌کند. محمود رفت و فردوسی هم و شاهنامه ماند و گرانقدریش. اما گویا حکایت هم‌چنان باقی است. هنوز که هنوز است نیاموخته‌ایم که ارزش آثار ادبی و هنری را با متر و میزان عقاید سیاسی و مذهبی صاحبان آن‌ها نسنجیم. در جهان دمکراسی که سهل است حتا در آن سوی جهان که موقعیتی هم‌چون ما دارند، یعنی در آمریکای لاتین، تا حدودی حد و مرز سیاست و ادب و هنر را شناخته‌اند. ممکن است نویسنده یا شاعری را در مکزیک، شیلی یا پرو به خاطر عقاید سیاسی‌اش به زندان بیندازند، اما آیا ارزش کار آن‌ها را با به زندان انداختن موجودیت فیزیکی آنان انکار می‌کنند؟ پس چگونه است که رادیو و تلویزیون و دیگر رسانه‌های ما از بردن نام‌هایی چون شاملو، براهنی، سپانلو، گلشیری و...به عنوان نویسنده و شاعر ابا دارند. راستی چند سال باید از مرگ اینان بگذرد تا نامشان به این رسانه‌ها راه پیدا کند. از طرفی دیگر دانشگاه‌ها که باید محل برخورد اندیشه‌ها باشد تا از درون بحث و گفتگوها، آن‌چه درست است شناخته شود، از روز پایه‌گذاری، همواره منفعلانه چشم به تأیید و رد شاعران، نویسندگان و هنرمندان از جانب سیاست داشته است. تا آن‌جا که بحث دربارهٔ جمال‌زاده و نیما یوشیج را تازه آغاز کرده، البته آن هم به صورت تکالیف دانشجویی و همراه با بی‌اعتنایی مدرسان. وقتی این‌ها را می‌بینیم بی‌اختیار یاد قول صلاح‌الدین صفدری نویسندهٔ کتاب **الوافی بالوفیات**، می‌افتیم. صفدری معیار ابن خلکان را درآوردن نام افراد در کتابش برگزید. یعنی تا تاریخ وفات کسی معلوم نبود، شرح حال او را در کتابش نمی‌آورد. صفدی نیز با گذشت نزدیک به دو قرن پس از درگذشت خیام، چون تاریخ وفات او را نیافته بود، آن را حمل بر زنده‌بودن خیام کرد و شرح حال او را در کتابش درج نکرد. راستی تا کی باید این سنت را پی گرفت که پس از دو قرن هنوز مرگ کسی را هضم نکرده باشیم و او را در شمار زندگان و صد البته در شمار خطرناکان بیاوریم. البته دانشگاه‌ها به علت ترس از سیاست، پاره‌ای از این هم جلوتر رفته‌اند. امروز در کلاس‌های دانشگاهی بردن نام هدایت که چهل و چندسالی از مرگ او گذشته، هم‌چنان برابر با کفر است. آثار او در کتابخانه‌های دانشگاهی در دسترس دانشجویان نیست و دانشگاهی که به سیاست چشم دوخته نگران است که نکند صحبتی از هدایت و دیگران در کلاس‌هایش مطرح شود و جناحی از سیاست را برنجاند. حال آن‌که اشعار و آثار برخی دیگر را که از سیاست‌های زودگذر روزانه پیشاپیش سیاستمداران جانبداری می‌کنند، در دانشگاه خوانده می‌شود. گویی ادبیات خلاقه‌ای در بیرون از درهای دانشگاه وجود ندارد. این‌گونه برخورد زمانی رنگ می‌بازد که می‌بینیم در عرصهٔ جهانی آن‌چه را سیاست روز و به تبع آن دانشگاه طرد کرده، ارج می‌نهند و آثاری که در دانشگاه پذیرفته شده است، حتی در درون مرزهای ملی نیز جایی ندارد. آیا مدرسه‌های نظامیه با انکار آثار ناصرخسرو توانست اندیشه‌های او را محو کند؟

آیا دستگاه غزنوی توانست آثار ابن‌سینا را از میان ببرد؟ قضاوت امیر مبارزالدین با حافظ چه توانست بکند که امروز دانشگاه و رسانه‌ها قادر به آن باشند؟ باید آموخت که متر و میزان سیاست برای ارزشگزاری در کار برگزیدن ادبیات امروز بسیار کوتاه و بی‌قواره است. سیاست می‌گذرد و آن‌چه هر روز در پی آن مطرح می‌شود ناپایدار و گذراست. ارزش آثار نویسندگان، شاعران و هنرمندان زنده را باید با معیارهای ادبی وهنری سنجید و از موضع‌گیری سیاسی و عقیدتی آن‌ها نهراسید. چراکه موضع‌گیری آن‌ها در هر زمینه‌ای بی‌هیچ شکی چیزی بر خرمن معنوی ما می‌افزاید. و سکوت آن‌ها مخرب‌ترین آفت برای اندیشه و فرهنگ ماست.

دیپلوماسی در آمریکای لاتین اگر اندک آبرو و اعتباری داشته باشد، به خاطر چندسالی است که شاعران و نویسندگانی چون پابلو نرودا، ماریو وارگاس یوسا، اوکتاویو پاز و میگل آنخل آستوریاس بر صندلی‌های سفارتخانه‌های کشورشان نشستند. آن‌ها آبرویی خریدند و چند زنرال آن را بر باد دادند. شیلی اگر اعتبار داشته باشد از نرودا دارد. مکزیک از پاز، اروگوئه از آستوریاس و ما از نویسندگان و شاعران و هنرمندانی که متأسفانه آن‌ها را خاموش و در سکوت می‌خواهیم. چرا باید همواره اصلی‌ترین حرف‌های متفکران دیگراندیش را شفاهی شنید. آن هم در جمع اندکی و چرا باید خیل عظیم جمعیتی را از اندیشه‌های متفاوت محروم کرد. شاملو شاعر بزرگی است چه بخواهیم چه نخواهیم. شاعر و نویسندگان ایرانی آبروی ادبیات ما هستند چه بر زبان بیاوریم چه در برابر آن سکوت کنیم. ارزش جایزه‌های ما زمانی است که برندگان آن، پدیدآورندگان واقعی آثار خلاقه باشند، نه آن‌هایی که سیاستی را امروز تأیید می‌کنند و فردا تکذیب، تأیید امروز و تکذیب فردا کار هر عامی است. اگر متفکری آن اندازه شجاعت دارد که به رغم تأییدهای بسیار با چیزی به مخالفت برمی‌خیزد، زیر سؤال بردن آثار ادبی و هنری او ناروا‌ترین پاسخی است که به شجاعت او داده‌ایم. بیایید این سنت را بشکنیم که نویسنده و شاعر و هنرمند را پس از مرگشان به رسمیت بشناسیم. یک بار هم که شده قدر زندگان را بدانیم. باور داشته باشیم که از زندگی شاه شجاع درس بهتری می‌توان آموخت تا از خواجه نظام‌الملک. روزی که نظام‌الملک نظامیه را ساخت تاریخ بر او درود فرستاد اما روزی که دستور داد تنها شافعی مذهب می‌تواند در نظامیه تحصیل و تدریس کند، تاریخ گریست. راستی اگر نظامیه را در تمامی شهرها می‌ساختند و تا به امروز کارش ادامه می‌یافت فرهنگ ما چه سیمایی داشت؟ پس بیاموزیم ارج نهادن به آثار دیگران را، حتا اگر با ما هم اندیشه نباشند. بگذاریم ادبیات که همواره تحت تعقیب سیاست بوده و دهه‌هاست که مغلوب سیاست شده، این بار از سلطهٔ سیاست نجات پیدا کند و هم‌چنان‌که باور داریم که نویسنده، شاعر و هنرمند در آفرینش هنری باید نویسنده، هنرمند و شاعر باشد نه سیاستمدار، به هنگام ارج نهادن بر آثارشان منتقد ادبی و هنری باشیم نه سیاستمدار. باشد که ادبیات مغلوب سیاست نشود.▣

مجتبی مینوی

آزادی مطبوعات

مراد از استبداد این است که شخص در کاری که محتاج و مستلزم مشورت باشد به رأی خود اکتفا کند. استبداد این است که یک نفر، یا یک گروه، در حقوق یک ملت هر نوع تصرفی که می‌خواهد بکند، و امور مربوط به یک مملکت را به میل خود بگرداند، بی‌آن‌که ترسی از بازخواست داشته باشد. استبداد عبارتست از مسلط‌بودن یک فرمانروا بر سر یک قوم، و تحکم‌کردن یک یا چندنفر بر تمام ساکنین یک مملکت، و ایشان را برخلاف میلشان به کاری واداشتن، و رأی و ارادهٔ خود را مافوق رأی و ارادهٔ عموم ملت شمردن.

هرگاه در مملکتی یک سلطان مطلق‌العنان باشد که به دستیاری عمال و نظامیان خود هرچه می‌خواهد بکند و لازم ندانند که اعمال و تصرفات خود را بر قوانین مملکت یا بر ارادهٔ ملت منطبق سازد او را سلطان مستبد و حاکم مطلق و فعال مایشا می‌خوانیم. و هرگاه در مملکتی هیأتی برای وضع قوانین تعیین شود، و اجرای قوانین موضوعه در دست جماعت دیگری باشد و این اجراکنندگان قانون در نزد واضعین قانون مؤاخذ و مسؤول نباشند، و ملت نتواند از اجراکنندگان قانون حساب بخواهد و از درازدستی و زورگویی ایشان جلوگیری کند، باز چنین حکومتی را حکومت استبدادی می‌خوانیم.

هرگاه بنابراین باشد که کفش مرا برخلاف میل من دیگری برای من انتخاب کند و آن را به زور به پای من بکند، زندگی بر من تلخ خواهد شد. وای به وقتی که هم کفش و کلاه و لباس مرا دیگری برای من انتخاب کند، هم طرز راه رفتن و نشستن و برخاستن مرا دیگری مقرر بکند، هم آنچه را باید بخوانم و بنویسم و بگویم و بشنوم دیگری به من دستور دهد، از گرفتن ناخنم گرفته تا مناجات با خدایم، همه‌چیزم در اختیار دیگران باشد و اجازهٔ آن را نداشته باشم که رأی و فکر و عقل خود را حتا در امور مربوط به جسم و جان خودم نیز به کار بیندازم! چنین زندگی ولو در بهشت باشد بدتر از جهنم است.

معنی دمکراسی این است که قدرت ادارهٔ امور یک مملکت و حق تحکم‌کردن بر یک ملت را به دست احدی ندهند. مردم همان‌طور که در انتخاب کفش و کلاه خود آزادند در وضع قوانینی هم که مربوط به زندگانی اجتماعی ایشان است مختار باشند. واضعین قوانین را خودشان معین کنند، مجریان قوانین را خودشان نصب کنند، همواره مواظب و مراقب واضعین و مجریان قوانین باشند. و همیشه آن‌ها را بتوانند در معرض مؤاخذه و بازخواست بیاورند.

تاریخ نشان داده است که هرگز به هیچ آدمی‌زادی نمی‌توان قوت بی‌حد و اقتدار مطلق داد. هر ذی قدرتی همین‌که از مؤاخذه و عقاب مصون شد فعال مایشا و مستبد به رأی خواهد شد. کسانی که باید مطیع و محکوم قانونی باشند خودشان نیز باید در وضع آن قانون ذی رأی باشند، و اشخاص امین و درستکار را مأمور اجرای آن قانون کنند، ولی حقّ عزل و نصب این مجریان قانون را برای خود محفوظ بدارند. اکتفا به این نکنند که بگویند دولت ما بیدار و حکومت ما هشیار است، خودشان همیشه بیدار و هشیار و مواظب و مراقب دولت و حکومت باشند. قدمای ما می‌گفتند از سستی آدمی‌زاد گرگ آدمی‌خوار پیدا می‌شود؛ می‌گفتند که ظالم اگر در کنار مظلوم شمشیری ببیند هرگز مبادرت به ظلم نخواهد کرد؛ می‌گفتند که عامهٔ رعیت در حکم کودکان یتیم خفته‌ای می‌باشند که چیزی نمی‌دانند و دانشمندان به منزلهٔ برادران رشید و عاقل و بیدار این یتیمانند که باید آن‌ها را از خطر آگاه سازند و از خواب غفلت برانگیزند. افسانه نگفت آن‌که گفت خدا دو فرشتهٔ آسمانی موسوم به هاروت و ماروت را با همان شهوات و اغراض و آمال انسانی به زمین فرستاد ـ شراب خوردند و زنا کردند و مرتکب قتل شدند. گویندگان این

قصص می‌دانستند که انسان چگونه اسیر حب و بغض و خشم و شهوتست. لایق‌ترین و کافی‌ترین و پاک‌طینت‌ترین، با معرفت‌ترین و خوش‌نیت‌ترین کس را بر سر کاری بگذارید و به او اختیار مطلق و قدرت بی‌قید و حد بدهید، به مجردی که بر سر کارش سوار شد شروع به استبداد می‌کند. چرا؟ برای این‌که آخر او هم مثل بنده و سرکار آدمیزاد است، از تملق و تعارف خوشش می‌آید. پا انداز و پیشکش به مزاجش می‌افتد، از این لذت می‌برد که احکام او را مردم اطاعت کنند، و هرچه بیشتر فرمانبرداری ببیند جری‌تر می‌شود. آزادی مردم را می‌گیرد و می‌گوید احمقند نمی‌فهمند؛ حق مردم را سلب می‌کند و بهانه می‌آورد که من بهتر می‌دانم برای آن‌ها چه خوبست. عقل خود را مافوق عقل کلیهٔ ملت تصور می‌کند و به اعتراض کنندگان تهمت خیانت و شرارت و مخالفت با حکومت حقه می‌بندد. از کسانی که مورد ظلم و تعدّی و درازدستی او و همکاران و دست‌نشاندگان او می‌شوند می‌ترسد، و کم‌کم کار ظلم و ستم به جایی می‌رسد که باید از تمام مردم بترسد. برای این‌که نالهٔ مردم شنیده نشود چکمهٔ خود را بر دهان ایشان می‌گذارد و انتقاد از اعمال دولت را قدغن می‌کند. چاپ‌کردن و انتشاردادن کتب و مجلات و جراید را منوط به اجازهٔ خود می‌کند و فقط به کسانی اجازهٔ اظهار عقیده و نوشتن مقاله و کتاب می‌دهد که از او تمجید و تعریف نمایند. شصت سال پیش از این یک نفر عرب فریاد زد که «ای مردم، ای برادران، ای سروران من: حق و آزادی پدر و مادر مردمان است، و مستبد، دشمن حق و دشمن آزادی است». و انقلاب عثمانی نتیجهٔ آن فریاد بود.

شبهه را قوی می‌گیریم که ارباب قدرت واقعاً خردمندترین و پاک‌طینت‌ترین و خوش‌نیت‌ترین مردم باشند، با این حال باید اصرار بورزیم که ابراز کفایت در ادارهٔ مملکت و وضع‌کردن قوانین خوب کافی نیست؛ باید لیاقت و کفایت فرمانروایان به نوعی باشد که با سعادت و خوشدلی مردمان مملکت سازگار باشد، و قوانین چنان باشد که اهل مملکت به رضا و رغبت بخواهند که محکوم و مطیع آن‌ها باشند.

برای مردم نابالغ رشد سیاسی نکرده، این بهتر است که دارای قوانین معیوب و ناقصی که با حال و وضع آن‌ها سازگار است باشند تا این‌که قوانین کامل و بی‌عیبی بر آن‌ها تحمیل شود که به حال ایشان نسازد و نمایندهٔ رضا و رغبت ایشان نباشد و حوایج ایشان را برنیاورد.

نباید کسی بگوید که چون مردم مملکت نمی‌فهمند و از اوضاع عالم مطلع نیستند حق این را ندارند (یا لایق این نیستند) که اختیار امور خود را به دست خود بگیرند. صرف این‌که فرمانروایان به طرز ادارهٔ مملکت آشنا باشند یا در آن کار تخصص و خبرت داشته باشند کافی نیست که مردم را از اظهارکردن در اموری که مربوط به عموم ایشان است مانع بشوند، مقصد و منظور اهل تخصص هرچه باشد مادام که با مقصد و منظور جماعت موافق نباشد مردود و منفور است. کمال و افضلیّت یک شخص مستلزم این نیست که بر مردمان به میل خود حکومت کند و ارادهٔ خود را قانون لازم‌الاتّباع ملت سازد. انسان محل سهو و نسیان است، و فاضل‌ترین اشخاص و نزدیک‌ترین آن‌ها به کمال مطلق نیز انسان است، و استعداد خبر و شر هردو در او هست. باید مردم حق این را داشته باشند که هرگاه شرّی از او دیدند اعتراض کنند و اگر گناه خود را جبران نکرد و از راه کج برنگشت او را از کار بیندازند و مجازات او را در کنارش بگذارند.

زنان و مردان هر مملکتی باید در آن‌چه مربوط به شخص ایشان است آزاد و مختار باشند: آن‌طور که می‌خواهند زندگی کنند، آن‌چه به عقلشان می‌رسد بیندیشند و بگویند و بنویسند بی‌آن‌که هیئت حاکمه مانعی پیش پای ایشان بگذارد. خیر و جمال و حقیقت و سعادت همگی اعلای مناقب معنوی و ارفع مقاصد اخلاقی بشر است و آزادی و حریّت نیکوترین مطالب و غایی‌ترین مقاصد سیاسی اوست. عقیدهٔ دمکرات این است که تکلیف و وظیفهٔ دولت میسرکردن زندگانی خوب و مقرون به رضایت از برای افراد مملکت است، و نخستین شرط اساسی ایجاد چنان زندگانی خوب و مقرون به رضایت این است که افراد مملکت آزاد و مختار باشند که آن مناقب و مقاصد اخلاقی را که غایت آمال بشر می‌دانند، یعنی خیر و جمال و حقیقت و سعادت را، به طریقی که می‌پسندند طلب کنند و در راه تحصیل آن بکوشند. آزادی سیاسی مرام و منظوری‌ست که در اروپا در این صد و پنجاه سالهٔ اخیر مردم فهیم پیشنهاد خاطر خود کرده‌اند و در راه کسب آن جنگیده‌اند، و فعلاً در ممالک دمکراسی عالم جزء لوازم اولیهٔ زندگی شمرده می‌شود؛ هم‌چنان‌که نور و آب و هوا برای زندگی ضروری‌ست و در همه‌جا هست و کسی در باب لزوم آن دیگر بحث نمی‌کند، در مملکت سویس آزادی هم به‌رایگان برای همه‌کس فراهم است و کسی نمی‌تواند تصور کند که ممکن است آن را در تحت قید بگذارند و محدودش کنند.

آزادی سیاسی چیست؟ این است که انسان قادر بر این باشد که افکار و تمایلات خود را بی‌ترس و هراس بیان کند، بر بالای منبر، از پشت میز خطابه، در وسط باغ گردشگاه عمومی، در گوشهٔ کوچه، هرجا که میلش می‌کشد بایستد و برای مردم حرف بزند؛ به صورت نامه و مقاله و رساله و کتاب هر رأی و عقیده‌ای را که می‌پسندد منتشر کند؛ اگر معرض تهمت و توهین و هتک حرمت و سلب حق شد بتواند به دستگاهی قضایی شکایت کند و عالی‌مقام‌ترین رجل مملکت را به محاکمه بکشد و بر طبق قوانین مملکت حق خود را از او بخواهد؛ هیچ مأمور دولتی و مُجری قانون و قاضی عدلیّه جرأت آن را نداشته باشد که او را برخلاف حق و قانون در مضیقه بگذارد و به او ظلم و تعدّی کرده از مجازات مصون باشد؛ کسی نتواند او را به ارتکاب عملی متهم کند یا او را توقیف نماید مگر بر طبق قوانین مملکت، آن هم از برای اعمالی که ارتکاب آن را قانون ممنوع کرده است؛ توقیف شخص نیز بر وفق مقررات قانونی باشد و اگر حبس یا مجازات دیگری دربارهٔ او تعیین می‌شود پس از محاکمهٔ صحیح قانونی باشد و به او اجازهٔ دفاع داده شود؛ قانونی که برای مملکت وضع می‌شود و انسان از آن باید اطاعت کند قانونی باشد که شخص او به توسط نماینده‌ای که از جانب خود تعیین نموده و به آزادی هرچه تمامتر و از روی فهم و علم او را انتخاب کرده است در وضع آن ذی‌رأی بوده باشد و در مجلس شورایی که نمایندگان ملت در آن حاضر بوده‌اند به تصویب رسیده باشد؛ حتی بعد از این‌که قانونی را نمایندگان ملت در مجلس شورای ملی مملکت تصویب کرده باشند باز حق اعتراض از برای اهل مملکت باید موجود باشد، و در عین این‌که بالفعل از آن متابعت می‌کنند باید بتوانند اعتراض خود را بر آن قانون اظهار کنند و از آن انتقاد کنند و بر ضد آن به زبان و قلم تبلیغ نمایند تا هموطنان خود را موافق کنند شاید یک روز عدهٔ مخالفین آن قانون به حدی برسد که مبادرت به فسخ و الغای آن بنمایند.

این است معنی آزادی سیاسی و آزادی نطق و آزادی مطبوعات که مطلوب مردم دمکرات مسلک است و در هر مملکت، دمکراسیِ واقعی مثل آب و هوا و نور روز واجب و ضروری‌ست.■

تهران، بهمن‌ماه ۱۳۳۱

کارل مارکس

ترجمهٔ محمد پوینده

در ستایش مطبوعات آزاد

درون مردم روسیه چه می‌گذرد؟

آیا نخستین وظیفهٔ جویندگان حقیقت این نیست که یکراست بی آن‌که به چپ و راست نظر افکنند، به سوی خود حقیقت پیش بتازند؟ آیا گفتن حقیقت در قالب فرمایشی و تحمیلی، در حکم ازیاد بردن آن نیست؟ حقیقت چونان نور، از فروتنی به دور است؛ و تازه در برابر چه کسی باید فروتن باشد؟ در برابر خود؟ **حقیقت، دروغ و نادرستی را رسوا می‌سازد.** پس آیا نباید بر ضد دروغ باشد؟

اگر فروتنی خصلت پژوهش باشد، بیشتر نشانِ ترس از حقیقت است تا ترس از ضد حقیقت. فروتنی در هر گامی که من برمی‌دارم مانند ترمز عمل می‌کند و به پژوهشگر فرمان می‌دهد که در برابر نتیجهٔ پژوهش بر خود بلرزد. فروتنی مانع دستیابی به حقیقت است.

افزون بر این، حقیقت، عام و جهان‌گستر است، به من تعلق ندارد، از آن همگان است. حقیقت مرا تصاحب می‌کند، من او را تصاحب نمی‌کنم. دارایی من عبارت است از صورتِ [بیان حقیقت]، صورت [فرم]، فردیت معنوی من است. **سبک همان انسان است.** عجبا! قانون حق نوشتن به من می‌دهد اما مقرر می‌دارد که به سبکی غیر از سبک خود بنویسم! من می‌توانم سیمای ذهن خویش را نشان دهم اما باید نخست چین و شکن‌های مجاز و فرمایشی را بر آن تحمیل کنم! چهرهٔ کدام انسان شرافتمندی از این الزام سرخ نمی‌شود و ترجیح نمی‌دهد که سیمای خود را در زیر ردا پنهان کند؟ ردا دست کم می‌تواند صورت کسی مانند ژوپیتر را پوشیده بدارد. تن‌دادن به چین و شکن‌های مجاز و فرمایشی چیزی نیست مگر: **با سیلی صورت خود را سرخ نگاه‌داشتن.**

شما گونه‌گونی شورانگیز و غنای پایان‌ناپذیر طبیعت را می‌ستایید. شما توقع ندارید که گل سرخ عطر گل بنفشه بدهد اما می‌خواهید که غنی‌ترین پدیده‌ها یعنی ذهن فقط به یک شیوه وجود داشته باشد؟ من آدمی شوخ‌طبع هستم، اما قانون امر می‌کند که با وقار بنویسم. من بی‌پروا هستم اما قانون فرمان می‌دهد که قلم من باید فروتن باشد: خاکستری بر روی خاکستری - تنها رنگی از آزادی که قانون به من اجازه می‌دهد آن را به کار برم. هر قطرهٔ شبنم در زیر تابش خورشید به رنگ‌های بی‌پایان می‌درخشد اما خورشید ذهن در هر فرد و چیزی که بازتاب یابد

نباید جز یک رنگ، آن هم رنگ رسمی و مجاز را بیافریند! گوهر ذهن همواره ذات حقیقت است و شما با این گوهر چه می‌کنید؟ فروتنی؟ گوته می‌گوید: «فقط فرومایگان، فروتن هستند» و شما می‌خواهید بر سر ذهن نیز همین بلا را بیاورید؟ [...] فروتنیِ عامِ ذهن، عقل است ـ این آزادی مندی جهان‌گستری که در هر طبیعتی، سرشت ذاتی خود را پاس می‌دارد.

Anek do ta, 1843, MEW, I,P.5 sq

آزادی، ذات انسان است تا بدان حد که حتی دشمنانش نیز آن را تحقق می‌بخشند البته در عین پیکار با واقعیت آن: آنان می‌خواهند چیزی را که به عنوان زیور طبیعت بشری به دور افکنده‌اند، در مقام ارزشمندترین زیور از آنِ خود سازند.

هیچ‌کس با آزادی [به‌طورکلی] پیکار نمی‌کند. افراد حداکثر با آزادی دیگران پیکار می‌کنند. بنابراین همهٔ انواع آزادی همواره وجود داشته است، فقط گاهی به صورت امتیازی خاص و گاهی به صورت حق عام.

[...] مسئله این نیست که آیا آزادی مطبوعات باید وجود داشته باشد، چراکه این آزادی همواره وجود دارد. مسئله این است که آیا آزادی مطبوعات، امتیاز خاص چند فرد است یا امتیاز ذهن بشر [به طور عام]. مسئله این است که آیا آنچه برای عده‌ای ناحق است ممکن است برای دیگران، حق به حساب آید؟[...].

سانسور درونیِ حقیقیِ آزادی مطبوعات، انتقاد است. انتقاد دادگاهی است که آزادی مطبوعات، خود، برپا می‌دارد.

خودسانسور هم قبول دارد که هدفی درْخود نیست و فی‌نفسه، هیچ چیز خوبی ندارد و درنتیجه بر اصلِ «هدف وسیله را توجیه می‌کند» استوار است. اما هدفی که به وسایل نادرست نیاز دارد، هدفی درست نیست.[...].

برای دفاع از آزادی در هر عرصه‌ای و نیز برای درک آن باید سرشت ذاتی آزادی را، بی‌توجه به مناسبات خارجیش در نظر گرفت. ولی آیا مطبوعاتی که خود را به سطح یک حرفه پایین می‌آورد، به سرشت خود وفادار است و بر اساس شرافت طبیعت خود عمل می‌کند و آزاد است؟ البته تردیدی نیست که نویسنده باید برای زیستن و نوشتن، پول و درآمد داشته باشد، اما به هیچ‌وجه نباید برای به‌دست آوردن پول زندگی کند و بنویسد.

برانژه [شاعر و آوازخوان فرانسوی ۱۷۸۰ ـ ۱۸۵۷] در یکی از ترانه‌های خود می‌خواند:

من جز برای ترانه‌سرایی زندگی نمی‌کنم،
حضرت آقا اگر شما جایم را بگیرید،
برای زیستن ترانه می‌سرایم،

تهدید نهفته در ترانهٔ بالا دربرگیرندهٔ این اقرار ریشخندآمیز است که شاعر به محض این‌که شعر برایش وسیله شود به خودفروشی تن در می‌دهد.

نویسنده به هیچ‌وجه کارهای خود را **وسیله** نمی‌داند. کارهایش **هدفی درْخودند**. او آثارش را برای خود و دیگران تا بدان حد از وسیله دور می‌داند که در صورت لزوم، موجودیت خویش را هم برای وجود کارهایش قربانی می‌کند و این سخنِ واعظ دینی را ـ البته به شیوه‌ای به کلی متفاوت ـ سرلوحه کار خویش قرار می‌دهد: از خداوند اطاعت کن نه از انسان‌ها. خود نویسنده نیز جزو این انسان‌هاست، با نیازهای بشری و امیال بشری خویش [...] نخستین آزادی مطبوعات آن است که حرفه نباشد. نویسنده‌ای که مطبوعات را تا حد وسیله‌ای مادی پایین می‌آورد سزاوار آن است که این بردگی درونی او با بردگی بیرونی یا سانسور مجازات شود. به عبارت دیگر مجازات او، همانا وجود سانسور است.▣

Rhz, 1842. MEW, I, P.51,54, 60, 70 sq.

اندره‌ی نوکین

سقوط بهمن

در داستانی علمی ـ تخیّلی، مخترعی موفق شد صداهای گذشته را بشنود. اگر ما می‌توانستیم چنین کنیم، صدایی که می‌شنیدیم و هم صداهای دیگر را می‌پوشاند و تا بی‌نهایت در سراسر عالم طنین می‌افکند، صدای درد و رنج بشری بود. حیوانات وحشی می‌کُشند، آری، اما فقط برای رفع گرسنگی. ولی رفتار انسان به گونه‌ای دیگر است.

تاریخ بشر پر است از زورگویی و ظلم و خشونتِ زورمندان بر ضعیفان، جمع بر فرد و مسلح بر بی‌دفاع. امروز در آستانهٔ طلوع هزارهٔ سوم میلادی حتا در متمدن‌ترین و مرفه‌ترین کشورها، خشونت با قساوتی کم‌نظیر و متأسفانه کمتر از گذشته، هم‌چنان ادامه دارد.

کشور ما که آن را به حکم عادت «شوروی سابق» می‌نامیم، در شمار کشورهای مرفه البته جای ندارد، ولی با مشاهدهٔ آن‌چه در مناطق آشوب زدهٔ امپراتوری پاره‌پاره‌شدهٔ ما می‌گذرد، ناگزیر این پرسش پیش می‌آید که آیا ما حتا در میان کشورهای متمدن جایی داریم یا نه؟ و این، به رغم همهٔ احترامی است که برای فرهنگ درخشان گذشته خود قایلم.

چرا چگونه و با عبور از چه گذرگاهی کشور ما در پرتگاه چنین وحشی‌گری بی‌رحمانه‌ای سقوط کرده است؟ تا چه حد می‌توان در این کشور به درد و رنج دیگران بی‌اعتنا بود؟ دریغا که ما نه نخستین نمونه از این دست در تاریخ هستیم و نه آخرین آن. آموزنده آن که فرهنگ‌های بزرگ به کندی و به تدریج به برگ و بار می‌نشینند اما سقوط آن‌ها به پرتگاه توحش سریع صورت می‌گیرد، مانند سقوط بهمن عظیم. در کشور ما آتش خشونت در جاهایی شعله می‌کشد که به «مناطق تنش قومی» مشهور هستند. اما اختلاف قومی همانند اختلافات دیگری چون اختلافات نژادی، مذهبی، طبقاتی، جنسی، سنی و سلیقه‌ای، به خودی خود باعث شعله‌ور شدن آتش جنگ نمی‌شوند. این‌گونه اختلافات در صورتی به جنگ و کینه‌توزی و خون‌ریزی می‌کشند که قدرت‌طلبی و نادرستی و حماقت و منافع فلان شخص و یا بهمان گروه در آن وارد شود. برخی می‌گویند این وضع ناشی از فقر رو به تزاید و دشواری‌های اقتصادی و دیگر مسایلی است که با آن روبرو هستیم. اگر چنین است پس چرا در سال‌های ۱۹۳۰ که دسته‌دسته دهقانان اوکراینی از گرسنگی تلف می‌شدند، از روس‌ها کینه‌ای به دل نمی‌گرفتند، حال آن‌که در آن زمان قحطی اوکراین به راستی ناشی از سیاست‌های مسکو بود.

از سوی دیگر، نخستین درگیری‌های قومی در کشور ما حتی پیش از

آن‌که فقر کنونی چون بهمن بر سر ما سقوط کند شروع شده بود. البته برانگیختن تهی‌دستان به شرارت و برافروختن آتش کینه در دل آنان آسان است. اما فقر به تنهایی و به خودی خود عامل شرارت نیست، بلکه کشتزاری است مناسب برای افشاندن بذر آشوب به دست سودجویان.

حکومت کوچه

اما این‌همه مناقشات قومی را با این شدت و حدتی که در کشور ما جریان دارد نمی‌توان فقط به زیاده‌خواهی سیاستمداران و تبه‌کاری‌های مافیا و منافع گروه‌های گوناگون نسبت داد.

توده‌ای از برف و سنگ و گل به صورت بهمن سنگین فرو نمی‌ریزد مگر زمانی که به وزن بحرانی‌ی سقوط رسیده و شکل لازم را برای ریزش به خود گرفته باشد. ملت‌ها مادهٔ خام و بی‌حرکت و انفعالی تاریخ نیستند. مجلهٔ «اخبار مسکو» چندی پیش عکسی از دوشنبه «پایتخت تاجیکستان» چاپ کرده بود. این عکس گروهی غیرنظامی مسلح را نشان می‌داد که هم‌وطنان خود را بازرسی بدنی می‌کردند و اینان، گوش به فرمان، دست‌های خود را بالا برده بودند. شرح عکس چنین بود: «درحالی که سیاستمداران قدرت را میان خود تقسیم می‌کنند، نیروی سومی درحال شکل‌گیری است: حکومت کوچه».

تکرار می‌کنم که خشونت برای بشریت و به خصوص برای کشور من چیز تازه و شگفت‌آوری نیست. اما برای درک بهتر ماهیت ویژهٔ خشونتی که در شوروی سابق جاری است و بدبختانه هنوز به اوج شدت خود نرسیده (و این می‌تواند برای همهٔ جهان خطری محسوب شود) باید مفهوم «حکومت کوچه» را درک کرد.

«حکومت کوچه» پدیده‌ای است خودجوش، ناشی از ناامیدی و سرخوردگی مردم و دولت بر آن نظارتی ندارد. رواج اسلحه در میان مردم و مشارکت فعال قشرهای گوناگون در سیاست از دیگر خصوصیات آن است. ویژگی دیگر این است که رفته‌رفته، رفتار متمادنهٔ تک‌تک مردم تغییر می‌یابد و به رفتار کلی توده شبیه می‌شود. می‌دانیم که خصوصیات توده با خصوصیات تک‌تک افراد تشکیل‌دهندهٔ آن برابر نیست.

کشور ما امروز تاوان سیاست‌های جنایتکارانه‌ای را پس می‌دهد که در زمان حکومت بلشویک‌ها نسبت به ملیت‌های اتحاد شوروی اجرا می‌شد. سرکوب هرچه بی‌رحمانه‌تر اقوام، و تبلیغات ضد یهودی، پایه‌های این سیاست و منطق آن را که جز منطق زور نبود تشکیل می‌داد.

اما با وجود این منطق (منطق زور) مردم شوروی تا همین اواخر با یکدیگر در عالم دوستی و صفا می‌زیستند. لااقل کینه‌ای چنین شدید به یکدیگر نداشتند. سرکوب بی‌رحمانهٔ ملیت‌ها در سطح اداری انجام می‌گرفت و مسئله‌ای شخصی نبود. بسیاری از ملت‌های قفقاز و تاتارهای کریمه با نهایت سنگدلی به آن سوی کوه‌های اورال کوچ داده شدند، آری این کار در کمال خونسردی انجام گرفت و کسی را جرأت شکایت و یارای دفاع از این تیره‌بختان نبود. اگر دستور می‌آمد که آنان در محل تیرباران شوند، دستور اجرا می‌شد، ولی مجریان این دستورها نه‌تنها کینه‌ای شخصی به قربانیان خود نداشتند، بلکه از لغو دستور شادمان می‌شدند. اما امروز، همان دهقانان و کارگران بی‌آزار، به شهرهای ویران‌شده در همسایگی خود هجوم می‌برند و مردم آن را که نسل‌ها با آن‌ها در صلح و صفا زیسته بودند غارت و چپاول و تحقیر می‌کنند و آزار می‌دهند. در سهمگین‌ترین دوره‌های وحشت استالینی، ملت فقط آلت جنایت بود نه تصمیم‌گیرندهٔ آن. اما امروز ملت درحالی که خود زیر فشار خشونت قرار دارد، خشونت‌زا شده است، خود رأساً خشونت می‌ورزد. داوطلبانه جلادی می‌کند. این‌ها هم از مصادیق «حکومت کوچه‌ای».

چه شد که به این‌جا رسیدیم؟ آیا باید پذیرفت که ترس از دیکتاتوری باعث می‌شود که مردم نسبت به دیگر ملت‌ها و مذهب‌ها و آداب و رسوم بیگانه بردباری نشان دهند؟ آیا باید چنین نتیجه گرفت که به مجرد رسیدن به آزادی و کسب آزادی انتخاب و برقراری حکومت لیبرال، مردم به وحشی‌گری می‌گرایند، یا دست‌کم به آلت دست سودجویان تبدیل می‌شوند؟ اگر چنین است پس چرا در کشورهای آزاد، به موازات آزادی شاهد وحشی‌گری نیستیم؟ باید واقعیت را پذیرفت. درست است که توانایی تجدید قوای ملت بسیار زیاد است ولی این توانایی بی‌انتها نیست. ساده‌انگاری است اگر بپنداریم که فشار مخربی که ۷۰ سال به‌طور برنامه‌ریزی شده بر نیروهای اخلاقی و فکری جامعه وارد شده هیچ اثری از خود بر جای نگذاشته است، یا آثار آن، با چندی شعاردادن راجع به ارزش‌های انسانی و فواید دمکراسی زایل می‌گردد.

کشور ما امروز درحالی باید وارد میدان دمکراسی مدرن می‌شود که نود درصد جمعیت آن در زیر خط فقر و بیچارگی زندگی می‌کند. کارگران و دهقانان که سهل است حتی روشنفکران و پیشه‌وران و افسران و سیاستمداران هم فاقد شعور اجتماعی، روحیهٔ همبستگی، حس شرف و افتخار، تشکل اجتماعی و حتا قابلیت‌های شغلی هستند. طبقهٔ بازرگان ما نیز متأسفانه در مرحله جنینی است. به قول نورسلطان نظربایف رییس‌جمهوری قزاقستان، مردم به کشتن یکدیگر عادت کرده‌اند.

آری، آدم‌کشی در کشور ما امری رایج و پیش‌پا افتاده شده است. رادیو و تلویزیون در میان اخبار مربوط به بذرافشانی در مزارع و نمایش آخرین مدها، با خونسردی و بی‌اعتنایی، هر روز آمار هموطنانی را که به قتل رسیده‌اند اعلام می‌کند.

نادانان با شادمانی آمپخته به بدجنسی می‌گویند: آری این است نتیجهٔ پرسترویکا و دمکراسی‌ای که می‌خواستید. اما از یاد می‌برند که عشق به همنوع، طی ۷۰ سال با تلاش همهٔ سازمان‌های اجتماعی و دولتی و به وسیلهٔ ارتش و پلیس مخفی و با ایدئولوژی و آموزش ملی وتبلیغات و هنر از دل ما زدوده شده بود. جان آدمی ، در مقابل اهداف عظیمی که وعدهٔ دسترسی به آن داده می‌شد، بی‌ارزش قلمداد می‌گردید. جان‌باختن نزدیکان و مرگ این و آن، در راه رسیدن به این «اهداف متعالی»، چون اعمالی قهرمانانه مورد تجلیل و تکریم قرار می‌گرفت. زیر پتک این تبلیغات، باورهای متعارف مردم تغییر شکل می‌داد و آنان را به شرکت در دستگاه‌ها و سازمان‌های سرکوب و تحقیر راغب می‌ساخت.

در شوروی سابق حداقل ۵۰ میلیون‌نفر به گولاگ‌ها تبعید شدند. در کشور ما از هر سه نفر یک نفر یا قربانی بوده است یا جلاد. هنوز از کارآموزی یک میلیون جوان در مدرسه جنگ افغانستان مدت زیادی سپری نشده است.

تجربهٔ جمعی ما در این‌گونه موارد بسیار بیشتر از آن است که برشمردم. نسل در نسل ما در جامعه‌ای زیسته‌اند که در آن همه چیز، از اقتصاد و فرهنگ گرفته تا ایدئولوژی و مذهب و آموزش و پرورش، بر پایهٔ تحکم و اجبار و خشونت و ترس و نقض آزادی قرار داشته است.

بهمن به وزن بحرانی خود رسیده و در بالای سرما به حرکت و لرزه افتاده است. هرچندگاه تکه‌هایی از آن بر سر ما فرو می‌افتد. در برابر خطر نزول نزدیک این بلای سهمگینی که همه چیز را بر سر راه خود نابود می‌کند باید نهایت احتیاط را به عمل آورد، زیرا صدای هر گلوله یا سرفه‌ای می‌تواند هر لحظه آن را با همهٔ عواقب وحشت‌آورش بر سر ما نازل کند.■

گفتگو با ریموند کارور

ترجمهٔ اسداله امرایی

رها، بیرون از محدودیت‌ها

Raymond Carver, Popular Mechanics, Harper Anthology of Fiction Ed. Sylvan Barnet, Harper Collins Publishers, New York 1991

ریموند کارور در سال ۱۹۳۸ در ارگون به دنیا آمد. در سال ۱۹۶۳ از دانشگاه فارغ‌التحصیل شد. سال‌های جوانی‌اش چندان آسان نگذشت، در دوران دانشجویی ازدواج کرد که مدتی بعد به طلاق انجامید. سال‌های آخر عمرش آرامشی نسبی یافت که آن هم با بیماری سرطان که در پنجاه سالگی او را از پا درآورد به هم ریخت. در سال ۱۹۸۸ مرد.

در جوانی شعر می‌گفت و به مشاغل زیادی هم پرداخت از دربانی تا پادویی و ظرفشویی، بعدها به داستان رو آورد. داستان‌هایش اغلب موجز بود و در مقولهٔ مینیمالیسم [داستان خیلی کوتاه] می‌گرفت. درباره زنان و مردان پریشان و خسته می‌نوشت. داستان‌های بعدی‌اش گرچه بلندتر بود اما از مینیمالیسم تأثیر فراوانی می‌پذیرفت.

مینیمالیسم: در داستان‌های مینیمالیستی اغلب از حداقل کلام و زبان استفاده می‌شود. استعاره و کنایه یا کم استفاده می‌شود و یا به‌کلی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. جمله‌های ساده و کوتاه و بندهای یکی، دو خطی. توضیح و تفسیر اندک احساسات و عواطف. از حداقل شخصیت در داستان استفاده می‌شود. شخصیت‌ها بیشتر از اقشار پایین هستند و عقاید و احساسات ضعیفی دارند.

مخالفان این سبک آن را واقع‌نمایی سبک و بی‌مغز و واقع‌گرایی آبگوشتی می‌نامند. طرفداران این سبک آن را بیان حقیقی واقعیت می‌نامند. در میان کسانی که از این سبک استفاده می‌کنند از بابی آن میسن و ریموند کارور می‌توان نام برد.

از ریموند کارور داستان زیبای پیغام با عنوان «چخوف» به چاپ رسیده است. جعفر مدرس صادقی با ترجمهٔ زیبایی، به بحثی مفصل دربارهٔ مینیمالیسم پرداخته است.

لاری مک‌کافری و سیندا گریگوری با بسیاری از نویسندگان معاصر گفتگو کرده‌اند و تعدادی از مصاحبه‌ها را در مجموعه‌ای به اسم **نویسندگان زنده و فعال** گرد آورده‌اند. گفتگوی زیر بخشی از یک مصاحبهٔ بلند است که در آن، کارور از زندگی و کارش می‌گوید.

***سیندا گریگوری:* اعتقاد تازه یافتهٔ شما به «عشق چیزهای این دنیا» در تعدادی از داستان‌هایتان آشکار است. به ویژه در داستان «کلیسای جامع».**

ریموند کارور: آن داستان برای من در اصل یک روند «افتتاح» به‌حساب می‌آمد. منظورم این است که داستان «کلیسای جامع» از هر نظر از همهٔ نوشته‌های قبلی من بزرگتر و جامع‌تر است. وقتی نوشتن آن داستان را آغاز کردم به‌نظرم آمد پوسته و حصاری را که خود ساخته بودم می‌شکنم. این حصار هم از دیدگاه زبان‌شناختی و هم از نظر شخصی اهمیت داشت. دیگر نمی‌توانستم در سیری که در آثار قبلی‌ام طی می‌کرد پیشتر بروم. شاید هم می‌توانستم اما نمی‌خواستم. بعضی از داستان‌هایم زیادی آبکی شده بودند. بعد از کتاب «وقتی از عشق می‌گوییم از چه سخن می‌رانیم» پنج شش ماه دست به قلم نبردم. به معنای دقیق کلمه جز برای نامه نوشتن قلم در دست نگرفتم. سرانجام وقتی سراغ داستان «کلیسای جامع» رفتم تجربهٔ دلپذیری داشتم و نه دلم نوعی احساس رضایت می‌کردم. آن داستان را نوشتم. داستان «کلیسای جامع» را. حس کردم پیشتر چنان داستانی با آن سبک و سیاق، ننوشته بودم. باید خود را رها می‌کردم و از محدودیت‌هایی که برای خودم قایل می‌شدم، وامی‌رهاندم. آخرین داستانی که برای آن مجموعه نوشتم، «تب» نام داشت که بلندترین داستانی است که دفته‌ام. دیدگاه‌های داستان مثبت است. مجموعه داستان‌های کتاب به معنای واقعی کلمه با آثار قبلی‌ام تفاوت دارند و کتاب بعدی‌ام به یقین با بقیه تفاوت خواهد داشت!

مک‌کافری: چه معنی دارد که داستان‌نویسی مثل شما کم و بیش ناگهانی این چنین تغییر جهت و فکر می‌دهد؟ آیا گمان می‌کنید امروز نوشتن از نومیدی‌ها و تلخی‌ها و تشویشی که در آثار قبلی‌تان به وفور یافت می‌شد، برایتان دشوار باشد؟

ریموند کارور: نه، در اصل دشوار نیست، هر وقت بخواهم این در را به دریچهٔ خیالم باز کنم، بافت آن تلخی‌ها و ناکامی‌ها و تشویش و نومیدی‌ها را به دقت به یاد می‌آورم، آن را حس می‌کنم و مزهٔ آن را می‌چشم. فقط کافی است از پنجره خیال و به قول جان کیتس پنجره جادویی نظری به آن بیندازم. مسابلی که از نظر عاطفی برایم معنی داشتند هنوز هم برایم زنده هستند و از خاطرم نرفته‌اند، گرچه شرایط و محیط زندگی‌ام تغییر کرده است. صرف این‌که محیط اطراف و افکارم تغییر کرده به آن معنی نیست که نمی‌دانم در داستان‌های قبلی‌ام چه می‌خواستم بگویم و چه چیزی را الفا می‌کردم. کافی است اراده کنم و همهٔ آن‌ها را باز بیافرینم، اما نمی‌خواهم فقط از آن تلخی‌ها بنویسم. نه

که فکر کنید دلم می‌خواهد از این محیط گل و بلبل و توسعه و پیشرفت پرطمطراق بنویسم.

اگر با دقت با «کلیسای جامع» نگاه کنید، خواهید دید که بسیاری از داستان‌های آن با همان زندگی قبلی من بی‌ارتباط نیست. زندگی که هنوز هم با من است. اما همهٔ آن‌ها چنان نیستند و به همین دلیل به نظر متفاوت می‌آید.

گریگوری: داستان‌هایتان ابتدا با موجوداتی سروکار دارند که با این خطر که ذکر کردید روبرو هستند یا آن‌که در جریان رشد داستان در معرض آن قرار می‌گیرند. آیا این گرایش نتیجه برداشت شما مبنی بر این‌که دنیا برای اکثریت مردم ناامن شده، نیست؟ یا آن‌که به دلایل زیباشناختی آن را طرح می‌کنید و استدلالتان هم این است که در این خطر امکانات جالب‌تری برای داستان‌سرایی پیدا می‌شود؟

ریموند کارور: در داستان‌های من دنیا برای اکثر مردم تنگ و تاریک و تهدیدآمیز است، حق با شماست. آدم‌هایی که برای داستان‌هایم انتخاب می‌کنم این خطر را حس می‌کنند، گمان من این است که بسیاری از مردم، نمی‌گویم اکثر، حس می‌کنند که دنیا جای امنی نیست. شاید خیلی از کسانی که این مصاحبه را می‌خوانند چنین برداشتی نداشته باشند. دست‌کم به این معنی که من حس می‌کنم. بیشتر دوستان و آشنایان شما و من چنین حس نمی‌کنند. زندگی آن سوی خط را امتحان کنید. خطر آن‌جاست، به‌طور کامل و ملموس توی چشم می‌زند. در مورد قسمت دوم سئوال باید عرض کنم، که حق با شماست. این دنیای تهدیدآمیز برای من حداقل امکان دست‌یابی به راه‌های تازه را فراهم می‌آورد...

گریگوری: خواننده در برخورد با ویژگی «پوست کنده» آثار شما به‌خصوص در کارهای پیش از «کلیسای جامع» تکان می‌خورد. آیا این سبک را تازه یافته‌اید یا از همان آغاز داشته‌اید و بروز نمی‌دادید؟

ریموند کارور: از همان ابتدای کار دوست داشتم آثارم را بازنویسی کنم. این حس به اندازه خود کار در من قوت می‌گرفت. جمله‌ها را به بازی می‌گرفتم، بازنویسی می‌کردم و آن‌قدر حشو و زواید آن را می‌زدم تا ساده و پوست کنده شود. شاید یکی از دلایل آن استادم جان گاردنر باشد. یک‌بار درسی به من دادند که فوری پذیرفتم. به من گفتند اگر بتوانی حرفی را به‌جای آن‌که در بیست یا سی کلمه بیان کنی، در پانزده کلمه بگویی، بهتر است در پانزده کلمه حرف را تمام کنی. این حرف مرا به خود آورد. کورمال کورمال در جستجوی راهی بودم که ناگاه نشانم دادند. به‌طبع باید سراغ نوشته‌هایم می‌رفتم و شاخ و برگ و حشو و زواید آن را می‌زدودم. نامه‌های فلوبر را که می‌خواندم در آن چیزی یافتم که با حال و هوای زیباشناختی خود من بی‌ارتباط نبود. یکبار که فلوبر «مادام بوواری» را می‌نوشته، ساعت دوازده نیمه شب یا یک صبح دست از کار می‌کشد و نامه‌ای به معشوقه‌اش لوئیز کوله می‌نویسد. در آن نامه ساختار داستان و برداشت خود را از موضوع زیباشناختی شرح می‌دهد. از جمله عباراتی که در آن نامه مرا تکان داد این عبارت بود: «کار هنرمند در بازآفرینی اثر مثل آفریننده و جهان است. ناپیدا و توانا، دست قدرت او همه‌جا حضور دارد و هیچ‌جا دیده نمی‌شود.» این بخش آخر مرا از این رو به آن رو کرد. جمله دیگری را هم خطاب به دبیران نشریه‌ای که داستان را به صورت باورقی چاپ می‌کردند دارد که شنیدنی است. آن‌ها خودشان را آماده کرده بودند که داستان را به صورت پاورقی همراه با حذف و ممیزی فراوان در متن چاپ کنند زیرا بیم آن را داشتند که اگر با همان روایت فلوبر کار را چاپ کنند دولت مجله‌شان را تخته قاپو کند. فلوبر گفت اگر از داستان چیزی حذف کنند نباید آن را چاپ کنند، اما دوستی‌شان به جای خود محفوظ می‌ماند. آخرین جمله نامه‌اش این بود: «می‌دانم چطور حساب ادبیات را از بازار ادبی جدا کنم.» این حرفش هم به دل من نشست، حتی در نامه‌هایش هم نثر شیوا و گیرایی داشت: «نثر باید محکم و استوار مثل دیواری سترگ و پابرجا باشد از این سر تا آن سر. نقش و نگار آن هم از سر تا پا ادامه می‌یابد.» «نثر هم نوعی معماری است.» «همه چیز و همه کار آن باید از سرِ حوصله و صبر انجام پذیرد.» هفتهٔ گذشته پنج روز وقت گذاشتم تا یک صفحه مطلب بنویسم. از ویژگی‌های کتاب فلوبر، تسلط و خودآگاهی او در کار استادانه و خاص در نثر است. ارزش کار فلوبر زمانی آشکار می‌شود که آثار منتشر شده در سال ۱۸۵۵ یعنی زمان انتشار «مادام بوواری» را بررسی کنیم. او آگاهانه نثر را به مثابهٔ هنری والا تکامل بخشید. و از قرائن چنین برمی‌آید که «مادام بوواری» کاری بود کارستان...

مک کافری: ویژگی دیگر داستان‌های شما این است که آدم‌هایی را به بازی می‌گیرید که نویسندگان دیگر کمتر به سراغ‌شان می‌روند. آدم‌هایی که در اصل چل‌سن و دست و پاچلفتی هستند و نمی‌توانند درد و مرض خودشان را به زبان بیاورند و اغلب نمی‌فهمند چه بلایی به سرشان می‌آید. این‌طور نیست.

ریموند کارور: گمان نمی‌کنم آن‌قدرها هم که شما آن‌ها را «متمایز» می‌کنید باشند. زیرا خود من وقتی کار می‌کنم با این افراد مشکلی پیدا نمی‌کنم. آدم‌های شبیه به آن‌ها را در زندگی واقعی‌ام بارها دیده‌ام. راستش را بخواهید خود من یکی از آن آدم‌های گیج و گول بودم، از میان همان مردم برخاسته‌ام و سال‌ها در کنار آن‌ها کار کرده‌ام تا زندگی‌ام بچرخد. به همین دلیل می‌بینید که دوست ندارم در آثارم از آدم‌های فرهیخته، اساتید و دانشجویان چیزی بنویسم بدم نمی‌آید، فقط علاقه‌ای ندارم که از آن‌ها بنویسم. چیزهایی که در ذهنم نقش جاوید پیدا کرده همان‌هایی است که در زندگی آدم‌های دور و برم شاهدش بوده‌ام و در زندگی خودم به نوعی تجربه کرده‌ام. در این زندگی‌ها آدم‌هایی هستند که وقتی صدای درِ خانه را می‌شنوند به لرزه می‌افتند، شب و روز هم قرقی نمی‌کند، تلفن که زنگ می‌زند از جا می‌پرند، سر برج که می‌رسد عزا می‌گیرند چطور کرایهٔ خانه را جور کنند و اگر بخچال بسوزد چه خاکی بر سر بریزند. آنتول برویارد که می‌خواست داستان «محافظت» مرا نقد کند گفته بود: «خواب شدن یخچال که عزا گرفتن ندارد، تلفن می‌زنند تعمیرکار می‌آید و کار را تمام می‌کند.» این اظهارنظرها پرت و بی‌ربط است. تعمیرکار که مفت و مجانی نمی‌آید. دست‌کم شصت چوب آب می‌خورد، تازه اگر بخت یاورش باشد و یخچال موتورش نسوزد. شاید برویارد نداند ولی آدم‌هایی هستند که اگر بنا باشد شصت چوب پیاده شوند تعمیرکار نمی‌آورند، اگر بیمه هم نباشند سراغ دکتر نمی‌روند و دندان‌هاشان هم اگر بپوسد پول دندان‌پزشک رفتن ندارند. این وضع برای من غریب و دور از ذهن نیست. در اصل هم غیرواقعی و مصنوعی نمی‌نماید. به نظر هم نمی‌رسد که من در تأکید بر این دسته از مردم کاری شاق کرده باشم. همان کاری را کرده‌ام که نویسندگان دیگر هم کرده‌اند. چخوف صد سال پیش از همین مردم دربدر و آواره می‌نوشت. نویسندگان داستان‌های کوتاه همواره به چخوف تأسی جسته‌اند. همهٔ داستان‌های چخوف درباره آدم‌های پست در اعماق اجتماع نیست. در میان برخی از آثارش معلم و تاجر و پزشک هم دیده می‌شود اما همیشه از زبان آدم‌هایی که چندان دست و پایی ندارند سخن گفته است. همواره راه‌هایی را یافته است که حرف دل آن‌ها را بزند، پس می‌بینید که من در نشان دادن آدم‌های بی‌دست و پا و چل‌سن که ترس خورده و گیج و گول هستند کار شاقی نکرده‌ام. پیش از من خیلی از نویسندگان این راه را رفته‌اند.

مک کافری: آیا موقع نوشتن از این آدم‌ها به شکل فرم برخورد نمی‌کنید؟ منظورم این است که شما نمی‌توانید آن‌ها را مثل هنری جیمز و سال بلو به نوعی دیگر، در اتاق بنشانید و موقعیت آن‌ها را تجزیه و تحلیل کنید. من گمان می‌کنم چیدن صحنه و ترکیب آن باید از نظر فنی حایز اهمیت باشد.

ریموند کارور: اگر منظورتان درواقع ترکیب صحنه باشد، من به هیچ‌وجه از این بابت نگرانی به خودم راه نمی‌دهم. ترکیب و چیدن صحنه برای من کاری ندارد. در را باز می‌کنم و درون خانه را می‌بینم. تمام سعی و تلاش خود را به کار می‌گیرم تا آدم‌هایم درست حرف بزنند، حرف توی دهانشان نمی‌گذارم، اما اجازه هم نمی‌دهم هر حرفی که می‌خواهند بزنند، بلکه علت و چگونگی را هم در کار می‌آورم. گمانم لحن چیزی است که بر آن تأکید دارم. در داستان‌های من حرف مفت نمی‌شنوید، همه چیز به جای خود و به منظوری خاص بیان می‌شود. من در این کار به تأثیر کلی داستان نظر دارم.

گریگوری: خیلی‌ها بر جنبه‌های واقع‌نمای آثار شما انگشت می‌گذارند، اما من در داستان‌های شما کیفیتی می‌بینم که واقعی نیست. انگار حادثه‌ای خارج از صفحه و چهارچوب پیش می‌آید، صحنه‌ای وهمناک و غیرمعقول مثل داستان‌های کافکا.

ریموند کارور: داستان‌های من به احتمال قوی در حوزهٔ داستان‌های واقع‌نما طبقه‌بندی می‌شود، اما صرف بیان آن به این طریق مراکسل می‌کند. جدی عرض می‌کنم. مردم به احتمال حرف‌های **واقعی** مردم را دربارهٔ زندگی واقعی‌شان برنمی‌تابند. شکی نیست که از آن رو برمی‌گردانند. اگر در داستان‌های من دقت کنید گمان نمی‌کنم آدم‌هایی را بیابید که مثل آدم در زندگی واقعی حرف بزنند. می‌گویند همینگوی برای ضبط گفتگو گوش تیزی داشت. اما در زندگی واقعی هیچ کس مثل آدم‌های داستان‌های همینگوی حرف نمی‌زند. حداقل تا وقتی داستان همینگوی را نخوانده باشد که چنین است.

احمد قدرتی‌پور

ویکتور اشکلوفسکی[۱] و مدرنیسم شکل‌گرا[۲]

مدرنیسم چیست و نقش آن در ادبیات و هنر کدام است؟ آیا مدرنیسم بیان تباهی و فروپاشی انسان و ارزش‌های انسانی معاصر است و درماندگی و انگیزه‌ای ویران‌ساز را برمی‌تابد؟ آیا حرکت جسورانه و پیشتاز انسان معاصر است برای بازنگری در دریافت‌هایش و نفی الگوهای ناهمگوی جهانی همگو و گریز انسان معاصر است از موقعیت و ماهیت ادراکی‌اش؟ این موقعیت و ماهیت ادراکی چیست که مدرنیسم، فروپاشی آن را در ادبیات و هنر، موضوع قرار داده است؟ بیش از یک قرن است که فرهیختگان، مورخین و منتقدین ادبی و هنری، پاسخ این پرسش شاید نامتعارف را می‌خواهند.

ما در دوران گذار از بدویت قرون وسطایی به مدنیت سدهٔ بیست و یکم هستیم. قرون وسطا یک دوران زمانی و تاریخی نیست که از جایی در زمان و تاریخ شروع شود و به جایی در زمان و تاریخ ختم گردد. قرون وسطا و بدویت قرون وسطایی یک وضع فرهنگی ـ اجتماعی است که مدرنیسم مولود ناخلف آن است.

وقتی سارتر ادبیات را، دریافت بی‌واسطه و حضوری شی از طرف نویسنده، شاعر و در نهایت خواننده می‌داند، معصومیت انسان بدوی را نشان می‌دهد که چگونه از فرهنگ می‌گریزد و این البته در نفی پدیدهٔ زمانی و تاریخی فرهنگ است برای جایگزینی فرهنگی.

جهان ممکن در آرزوها و آرمان‌های انسان معاصر تجلی دارد و در حقیقتِ بروز و حضور انسان فردا و شمایی که انسان معاصر از آن به دست می‌دهد. تکامل تاریخ مفهومی جز این ندارد مدرنیسم، بر بستر مجموعهٔ عوامل اجتماعی، خود موجد و موجب ترقی و تکامل فرهنگی است. و این اما به وسیلهٔ فرهیختگان و روشنفکران معاصر توضیح داده می‌شود و در آن‌هاست که فرهنگ، حضوری عینی و حقیقی می‌یابد؛ چرا که «فرهنگ عوام، چیزی جز نفی فرهنگ نیست».[۳]

برخی از هواداران «فرهنگ عوام»، در مبارزهٔ تاریخی‌شان با بورژوازی، بدون توجه به ارزش‌ها و جریانات واقعی اجتماعی و فرهنگی در غرب، مدرنیسم را قربانی می‌کنند و معلوم نمی‌سازند که «منظور از فرهنگ عوام چیست و چرا دیدگاه واحدی در مورد مدرنیسم وجود ندارد؟ سرگی موژنیاگان[۴] می‌گوید:

«مدافعان مدرنیسم می‌گویند: فرهنگ عوام، چیزی جز نفی فرهنگ نیست. اندیشمندان بورژوا که فرهنگ عوام را تحقیر می‌کنند، در بین دو دیدگاه، نسبت به هنر مدرن نوسان دارند: یکی آن را به عنوان نشانه‌ای از ارتجاع و انحطاط دیدن و دیگری آن را جریانی دانستن پیش‌تر از زمان خود، یعنی پیشرو نمایی که فراتر که از درک توده‌های «فرهنگ ستیز» است[۵].»

توماس مونرو[۶] در تأیید مدرنیسم، مهم‌ترین مشخصهٔ آن را در نگرش تازه‌اش به جهان می‌داند و می‌گوید، مدرنیسم برآن است که «ره‌گشای تجربهٔ استه‌تیکی تازه‌ای باشد».[۷]

مگر نه این‌که انسان معاصر و بیشتر از آن، انسان فردا دیگر کلاسیک نیست و خود را در نوستالژی[۸] معاصرش توضیح می‌دهد؟ مگر نه این‌که قواعد و قوانین پرسپکتیو و رنگ، وزن و قافیه، وحدت زمان و مکان و ... دیگر پاسخگوی تنهایی، نیازها و ظرفیت‌های او نیست؟ هنرمند معاصر، جنبه‌های گونه‌گون اشیا را در زمان و در پیوند با خود می‌نگرد. این خود، اما نظرگاه‌های متفاوتی را ایجاب می‌کند که هنرمند معاصر، آن‌ها را در ترکیبی خلاق به هم پیوند می‌دهد و تأثیری از بی‌ثباتی دگرگون شونده برجای می‌گذارد. در جهان معاصر، هیچ چیز ثابت، مطلق و خارج از گستره و محدودهٔ «ذهن» و «من» انسان وجود ندارد. در جهان معاصر، هنرمند معاصر، از قرینه‌ها، همگویی‌ها و مطلق‌ها می‌گریزد و به ابهام‌ها، تأثیرات آنی و ترکیب‌های غیرمتعارف پناه می‌برد. تیپ‌ها و شخصیت‌های افسانه‌ها و اساطیر، درام و زمان معاصر، هیچ طرح معینی از زندگی را نمی‌پذیرند و هر یک بر ناپایداری و دگرگونی روانی و روابط انسانی تأکید دارند؛ مرزها فرو می‌ریزند و خطوط جداکنندهٔ واقعیت و خیال هر آن و به‌طور فزاینده محوتر می‌شوند. هنرمند معاصر، امکانی را، هرچند به گونهٔ ناکجاآباد جستجو می‌کند.

هنرمند معاصر ظرفیت‌های انسانی را، اعم از خیال، آرزو و نیاز افزایش می‌دهد.

نظریه پردازان آکادمیک و غیر آکادمیک، در سراسر جهان، از محافظه‌کارترین چپ‌ها تا فاشیست‌های بی‌نقاب و یا نقاب، در مخالفت با مدرنیسم، همواره بین انسان‌ها، آرزوها و رنج‌هایشان خط و مرز کشیده‌اند. هنرمند معاصر، این خط و مرز را باور ندارد. اشکلوفسکی، باختین[9] و یاکوبسون[10] فرمالیست، ادامهٔ پویا و خلاق بلینسکی[11] گرتسن[12] انقلابی‌اند. ادبیات و هنر، مقوله‌ای اقتصادی و فرمول‌بندی شده نیست. ادبیات و هنر، مقوله‌ای انسانی است و هر اثر هنری معاصر، به وسیلهٔ آفرینندهٔ معاصرش، فرم و ساختمانی معاصر می‌یابد. در جهانی که محافظه‌کارانه‌ترین الگوها و نظام‌های اجتماعی و فکری فرو می‌ریزند، هنر و ادبیات را که موجودیت و هویتی غیرمحافظه‌کارانه و الگوناپذیر دارد، باید پذیرفت که نمی‌توان محصور و محبوس در چهارچوب معیارها و الگوهای ثابت و دگرگونی‌ناپذیر کرد. بدویت فرهنگی جز انجماد و سکون فرهنگی نیست. اشکلوفسکی، باختین و یاکوبسون و همهٔ آن‌ها که در غرب و شرق عالم، مفهوم تازه‌ای از ادبیات و هنر را به گونه‌ای معاصر، موضوع پویش ذهنی می‌دانند، پایه‌گذاران مرحلهٔ گذار از بدویت فرهنگی قرون وسطایی به مدنیت فرهنگی سدهٔ بیست و یکم‌اند. سدهٔ بیستم، و به ویژه سال‌های پایانی آن، دوران زمانی و تاریخی این گذار است.

پیشتاز این گذار، مدرنیسم و یکی از مهمترین شاخه‌های آن، یعنی شکل‌گرایی روسیه است. اما روسیهٔ سال‌های دههٔ سی، دیگر تحمل فرزند ناخلف خود را ندارد و جزمیت استالینیستی، پر و بال شکل‌گرایی رشد یافته بر بستر انقلاب را می‌شکند و شکل‌گرایی و سپس ساختارگرایی پاکوبسون چاره‌ای جز گریز از موقعیت استبداد حزبی و استالینیستی ندارد و به اروپای دمکرات پناه می‌برد.

کامیلاگری[13] می‌نویسد:

«هنرمندان اروپای غربی، برای تحقق «رؤیای تازه»شان چشم به روسیه داشتند، چرا که پاسخ غربت و تنهایی اندوهبار هنرمند را در جامعه‌ای که اقتصاد و روابط سرمایه‌داری بر آن حاکم بود در کمونیسم می‌دیدند».[14]

گری معتقد است که سال‌های ۱۹۱۷ - ۱۹۲۲ یعنی دوران جنگ‌های داخلی روسیه، پربارترین دوران انقلاب است. دورانی است حماسی و سرشار از قهرمانی‌ها و صداقت‌های انقلابی. در این دوران است که از هنر به مثابهٔ مقوله‌ای ذهنی - انقلابی، در تمامی ابعاد و گستره‌های آن دفاع و حمایت می‌شود. این سال‌ها را می‌توان، سال‌های طلایی هنر و انقلاب به‌شمار آورد. در همین سال‌هاست که کاندینسکی[15] اولین نطفه‌های نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی[16] را به وجود می‌آورد و مورد حمایت نیز قرار می‌گیرد.

ادبیات و هنر روس، در این دوره، بیشترین توجه را به سبک و ساختمان اثر هنری مبذول می‌دارد و در برابر کسان و جریاناتی که ارتجاع چپ‌روانهٔ پرولتری را در هنر و ادبیات تبلیغ و ترویج می‌کنند، آشکارا بر مدرنیسم شکل‌گرا تأکید دارد.

اما ناسیونالیسم اسلاوپرستانهٔ روسی، سرانجام، انقلاب را به بیراهه می‌برد و هنر، چونان بسیاری از پایه‌ها و ارزش‌های انقلاب، محصور در گرایشات ارتجاعی حزب و دولت، به وسیله‌ای برای تأیید سیاست حاکم بدل می‌شود.

اشکلوفسکی یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان نقد ادبی و از بنیان‌گذاران جنبش مدرنیسم شکل‌گراست. وی در هنر و ادبیات مدرن، از آن چنان مقام و موقعیتی برخوردار است که می‌توان او را جهت دهندهٔ بسیاری از مکاتب و سبک‌های ادبی و هنری معاصر دانست. وی در نقد ادبی و هنری توانسته است بنیان‌گذار شیوه و مکتبی باشد که بتوان به یاری آن، تقریباً تمام آثار ادبی و هنری کهنه و نو را توضیح داد.

اشکلوفسکی و همفکرانش مانع بزرگی چون جریان پرولت کولت [ادبیات و هنر پرولتری] پیش‌رو داشتند که مدتی ادبیات و هنر شعاری و سطحی را تبلیغ و ترویج می‌کرد. وی و یارانش کوشیدند با ایجاد «انجمن مطالعهٔ زبان شعر»[17] سلاحی در برابر انقلابیگری چپ‌روانه ادبی و هنری‌ای که در حال قدرت یافتن بود در اختیار داشته باشند. آن‌ها ناچار بودند در برابر کلیهٔ شیوه‌های ادبی و هنری و نظریه‌های پیشین نقد قرار گیرند. شیوه‌ها و نظریه‌هایی که ادبیات و هنر را در چهارچوب تحلیلی فلسفی و سیاسی محصور می‌کردند. در بینش اشکلوفسکی و یارانش، این معیارها و گزینش‌های ادبی و هنری است که موضوع نقد واقع می‌شوند و نه ذهن‌گرایی و تحلیل‌های موضوعی، اعم از تحلیل ذهن هنرمند و یا رابطهٔ آن با اثر هنری و ادبی. در اینجا تنها اثر هنری و شیوه‌ها و شگردهای آفرینش آن است که معیار است. صورت‌های ادبی و هنری، خود می‌توانند پاسخگوی نیاز و ضرورت‌های نقد باشند. اگر یک اثر هنری و ادبی در صورت و ارزش‌های صوری نتواند شناسه‌ای از خود به دست دهد، چگونه می‌تواند به مثابهٔ یک پدیدهٔ مستقل و قائم به ذات معرفی شود. اثر هنری و ادبی، وقتی آفریده شد، دیگر موجودیتی مستقل بوده و از حیطهٔ اقتدار، تأثیر و موجودیت هنرمند خارج شده است. در این‌جا «صورت‌های ادبی و هنری» در گسترده‌ترین مفهوم آن مورد نظر است که البته شامل همهٔ عناصر و مقوله‌های آن نیز می‌شود. یکی از مهم‌ترین این عناصر و مقوله‌ها، طرح است. اشکلوفسکی در مقالهٔ بسیار معتبر خود در این مورد، یعنی: «طرح به مثابهٔ نمادی از سبک»[18] یک اثر هنری را برابر با مجموع شگردها و روش‌هایی می‌داند که در آفرینش آن به کار گرفته شده است. این مفهوم در تمامی آثار اشکلوفسکی به عنوان مبنای نظری نقد ادبی است. یعنی روش‌ها و شگردهای به کار گرفته شده در یک اثر هنری، جز موجودیت اثر هنری نیستند و «انگاره‌ها»[19] جز صورت‌های خیالی شبیی شده در یک اثر هنری نیستند. به عبارتی، ذهن از طریق انگاره‌هاست که عینی می‌شود و با شی انطباق پیدا می‌کند.

اشکلوفسکی در یکی از عمده‌ترین آثار خود، یعنی «هنر به مثابهٔ تکنیک»[20] نظم انگاره‌ای در ادبیات و هنر را برمی‌تابد و این اما در ادبیات، مقوله‌ای زبان شناختی نیز هست که هم در ابتدا و هم در دوران تحول تاریخی شکل‌گرایی، بر وحدت ارگانیک متن تأکید دارد. شکل‌گرایی از این طریق به پردازش نظریهٔ ادبی و هنری‌ای دست می‌یازد که تکنیک و توانایی‌های نویسنده را در ایجاد ساختار بیانی مناسب با کل اثر، موضوع قرار می‌دهد. این خود انقلابی در نظریهٔ ادبی و هنری است و نتیجهٔ مستقیم تحولی است که در سال ۱۹۱۷ در تمامی ابعاد اجتماعی و فرهنگی پدید آمد و نه چنان‌که برخی می‌پندارند، نفی کننده و در تقابل با آن تحولات. مقاومت آشکار جنبش شکل‌گرایی در روسیه، تا پایان دههٔ بیست ادامه می‌یابد و سپس همچون بسیاری از نهادهای نفی کننده و بر نهاد بینش نوتالیتر و شووینیستی، زبرزمینی می‌شود و هم در سراسر اروپای شرقی، در چهره‌های متفاوت به حیات خود ادامه می‌دهد.

شکل‌گرایی روسی، به ویژه نظریه‌های اشکلوفسکی، آشکارا، تمامی آثار هنری مدرن را در غرب، متأثر ساخت. این تأثیر را می‌توان در انواع شیوه‌ها و مکتب‌های نقد ادبی نیز که کاربرد ویژهٔ زبان را در ادبیات توضیح می‌دهند، آشکارا مشاهده کرد.

البته نباید نقش و تأثیر فورتوریست‌ها[21] را در بال و پر دادن به شکل‌گرایی فراموش کرد. سنت‌شکنی و پویایی نظریه‌های شکل‌گرا دقیقاً آن چیزی نبود که فوتوریست‌ها می‌گفتند و می‌خواستند. اما همسویگی این هر دو در رجوع به آینده، اساس متحقق و جزمی بینش و نظریهٔ سنتی نقد را فرو می‌ریخت و شاید مهم‌ترین وجه مشترک آن‌ها نیز همین بود.

یکی از اساسی‌ترین عناصر و نقد نظریهٔ ادبی اشکلوفسکی، «آشنایی زدایی»[22] است. می‌گوید: هیچ شیی در زمان ثابت نمی‌ماند و دریافت‌های ما باید در زمان تحقق یابند. پس هر دریافتی، در زمان کهنه می‌شود و باید در جستجوی شیِ به دریافتی دیگر و نو دست یافت. در اینجا نفس دریافت، مطرح نیست، بلکه شیوه‌ها و شگردهایی اهمیت دارند که هنرمند در فرآیند دریافت و ادراک و یا تحقق و بروز هنری آن، به کار می‌گیرد. هنرمند

می‌کوشد تا شیوه‌ها و شگردهای ادراک و دریافت اشیا را دگرگون و نو کند و آن‌ها را هنری سازد. این هنری شدن شیوه‌ها و شگردهای ادراک اشیاء، اساس نظریهٔ ادبی شکل‌گرایی است.

اشکلوفسکی در کتاب هنر به مثابهٔ تکنیک، مفهوم رایج و یا واسطهٔ ادراک و دریافت اشیا را نفی می‌کند. احساس در نظریهٔ ادبی اشکلوفسکی، ادراک بی‌واسطه است. می‌گوید:

«هنر، هدفی جز احساس بی‌واسطه و مستقیم اشیا ندارد، آن هم به گونه‌ای که به ادراک حسی درمی‌آیند، نه آن‌گونه که شناخته و معرفی شده‌اند. تکنیک هنری، جز آشنایی‌زدایی از موضوع‌ها، دشوار کردن و افزایش دشواری قالب‌ها و مدت زمان ادراک حسی نیست. چرا که فرآیند ادراک حسی، در اساس غایتی زیبایی شناسانه است و باید طولانی شود. هنر یعنی شیوهٔ تجربهٔ هنری بودن یک موضوع. خود موضوع اهمیتی ندارد».

در «آشنایی زدایی» محتوا و موقعیت ادراکی خواننده دگرگون می‌شود و بر ادارک جدیدی از اشیا، پدیده‌ها و حوادث تأکید می‌گردد. یعنی پدیده و حادثه‌ای غیر هنری، آن گونه آورده می‌شود که همچون دگرگونی پدیده و حادثه‌ای غیر هنری به هنری دیده شود؛ ناآشنا و دور کردن اشیا، پدیده‌ها و حوادث، از ذهن و ادراک عادت شده برای دگرگونی آن‌ها و واکنش ما در برابر جهان. و این اما از طریق شگردها و شیوه‌ها و قالب‌های ادبی و هنری امکان‌پذیر است. در این‌گونه قالب‌ها و شگردهای ادبی و هنری، آنچه که به ظاهر برای ما آشنا و ادراک شده است، در نتیجهٔ دگرگونی زمانی و مکانی حوادث و رفتارها و به ویژه طولانی شدن و انقطاع زمانی، غریبه می‌شود. ادراک پیشین، ما را بر آن می‌دارد که هیچ چیز پنهانی در رفتارها و پدیده‌ها نبینیم، اما ادراک جدید، این موقعیت و وضع ادراکی را دگرگون کرده و مفهوم جدیدی از واقعیت به دست می‌دهد. آن هم تنها از طریق توسعه و گسترش توصیف کلامی آنچه که می‌اندیشیم و حس می‌کنیم برای ما آشنا بوده است؛ یعنی نوعی شگرد و شیوهٔ ادبی و هنری.

عناصر و مقوله‌های ادبی‌ای که اشکلوفسکی و سپس همهٔ شکل‌گرایان روس، به مثابهٔ ابزار شگرد و شیوهٔ آفرینش هنری و ادبی درنظر داشتند، عبارت بودند از: وزن، آهنگ، نحو، صدا، صور خیال، قافیه و همهٔ آن چیزهایی که به عنوان فنون ادبی و داستان‌نویسی و به طور کلی، عناصر تکنیکی و صوری قلمداد می‌شدند. تمامی این عناصر و مقوله‌ها بر روی هم، به امر «آشنایی‌زدایی» یاری می‌رساندند و در شیوهٔ به کارگیری‌شان بود که زبان از مفهوم و موقعیت گذشته‌اش دور شده و همچون یک شی، غریبه می‌گردید و مفهوم و موقعیت تازه‌ای از آن به دست می‌آمد. در اینجاست که می‌توان گفت، شکل‌گرایی، در اساس حرکتی زبان‌شناختی و کاربرد زبان‌شناسی در پویش ادبی بود.

ایگلتون[۲۳] می‌گوید:

«شکل‌گرایی در اساس کاربرد زبان‌شناسی در تحقیق ادبی بود. و به این دلیل که زبان‌شناسی گفته شده، صوری بود و بیشتر با ساختارهای زبانی و نه محاوره‌ای (گفتاری) سر و کار داشت، شکل‌گرایان بهتر می‌دیدند که تحلیل و بررسی صوری را جایگزین تحلیل محتوا کنند (قلمروی که امکان ورود ناخواسته به حوزهٔ جامعه‌شناسی و روان‌شناسی را دربرداشت). آن‌ها، شکل را مبین محتوا نمی‌دانستند و عکس این رابطه را باور داشتند». ■[۲۴]

پاورقی:

۱- ویکتور اشکلوفسکی Victor Shklovsky در ۱۸۹۳ در خانواده‌ای یهودی به‌دنیا آمد. در پترزبورگ به آموختن علم لغت Philology پرداخت و تحصیلاتش را در این رشته، در همان‌جا به پایان برد. بنیانگذار عمدهٔ نهضت شکل‌گرایی است و هم اوست که «انجمن مطالعهٔ زبان شعر» Opoyaz (Society for the study of Poetical language) را به‌وجود آورد و حمایت کرد. در سال ۱۹۱۶ به ارتش روسیه پیوست و به‌عنوان مهندس در یکی از واحدهای موتوری مستقر در پترزبورگ، مشغول خدمت شد. اشکلوفسکی که جوان پرشوری بود، با عضویت در جنبش سوسیالیست‌های انقلابی، در انقلاب فوریه - مارس، به‌طور پیگیر شرکت کرد و مدتی نیز عضو شورای شهر پترزبورگ بود. وی در ضمن با عنوان کمیسر حکومت موقت، در جبهه‌های گالیسی و سپس ایران حضور داشت.

اشکلوفسکی در سال‌های ۲۰-۱۹۱۸ به تکمیل و بسط تئوری‌ها و نظریه‌های ادبی خود پرداخت و در همین سال‌ها ابتدا در مخالفت با بلشویک‌ها در توطئه‌های علیه آن‌ها با گروه‌های ضدانقلاب (سفیدها) همکاری کرد، ولی بعد به سرخ‌های بلشویک پیوست و بخشی از سال‌های جوانی خود را وقف مبارزه با نیروهای مخالف سوسیالیسم نمود. اشکلوفسکی، یکی از چهره‌های سرشناس انقلابی بود که همواره درک واحدی از انقلاب نداشت، ولی می‌کوشید بین سوسیالیسم و دولت - که به نام سوسیالیسم قدرت را به دست گرفته بود - تفاوت قایل شود.

اشکلوفسکی در سال ۱۹۲۱ شناخته شده‌ترین نظریه‌پرداز و چهرهٔ ادبی روسیه و به‌ویژه پترزبورگ بود. در سال ۱۹۲۲ در اثر توطئهٔ نیروهای محافظه‌کار به‌ناچار از روسیه و از مجازاتی که به عنوان ضدانقلاب برایش درنظر گرفته بودند گریخت، اما اندک زمانی بعد، با افشای عوامل واقعی توطئه، به روسیه بازگشت و با رهبران و سردمداران انقلاب آشتی کرد.

وی با گروه نویسندگان «برادران سراپیون» Serapion Brothers که نویسندگان بزرگی را برای روسیه پروراند، همکاری زیادی داشت. این انجمن در ۱۹۲۱ تأسیس شد و اعضای آن تلاش می‌کردند تا بر اساس نظریه‌های اشکلوفسکی، مفهوم تازه‌ای از «طرح» به دست دهند و «بازی با طرح» را در آثارشان تحقق بخشند.

2-Formalism.

3- Der Architekt, March 1964, P.67.

4- Sergei Mozhnyagun.

5- Problems of Modern Aesthetics, Unadorned Modernism, Progress Publishers, Moscow, 1969, P.227.

۶- توماس مونرو Thomis Munro رییس افتخاری انجمن آمریکایی زیبایی‌شناسی

7- Evolution in the Arts, and other theories of culture History. Newyork, 1964, P.21.

8- Nostalgia.

۹- میخاییل باختین Mikhail Bakhtin یکی از برجسته‌ترین منتقدان زبانشناسی سوسوری (منسوب به فردینان دوسوسور Ferdinand de Saussure (۱۸۷۳ - ۱۹۱۳) زبانشناس سویسی) و فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی روس. مهمترین آثارش عبارتند از:

* Marxism and Philosophy of Language.
* The Formal Method in Literary Scholarship.

۱۰- رومان یاکوبسون Roman Jakobson (۱۸۹۶ - ۱۹۸۲) منتقد و زبانشناس روس که پیوند اصلی میان ساختارگرایی Structuralism و شکل‌گرایی را به وجود آورد. از بنیانگذاران محفل زبانشناسی مسکو بود که در سال ۱۹۱۵ تأسیس شد و همکاری نزدیکی با «انجمن مطالعهٔ زبان شعر» داشت. در سال ۱۹۲۰ به چکسلواکی رفت و محفل زبانشناسی پراگ را تأسیس کرد و پس از حملهٔ نازیها در سال ۱۹۳۹ به ناچار پس از مدتی آوارگی به آمریکا مهاجرت کرد (۱۹۴۱). از آثار مهم اوست:

* Concluding statement: linguistics and poetics;in T.A Sebeok (ed), Style in Language (Cambridge, Mass., 1960).
* Fundamentals of Language (with M.Halle).

۱۱- ویساریون گریگوریویچ بلینسکی Vissarion Grigorievich Belinsky (۱۸۱۱ - ۱۸۴۸) منتقد نامدار روس و یکی از پیشگامان جنبش‌های سیاسی - اجتماعی که ادبیات روسیه و جهان به او بسیار مدیون است. وی در عین حال کسی است که صرف‌نظر از صداقت و شهامت انقلابی که داشت، راهی را پیش روی نویسندگان جوان نهاد که تا ده‌ها سال فرم و تکنیک فدای پیام و اندیشه بود. تأثیر او را بر ادبیات و هنر چه سازنده و چه مخرب، کسی نیست که اذعان نکند.

۱۲- آلکساندر ایوانوویچ گرتسن Alexander Ivanovich Herzen (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰) از منتقدین نامدار روس که نفوذ زیادی بر بلینسکی داشت. وی نقش برجسته‌ای در گرایش ذهن مردم روسیه از ایده‌آلیسم رمانتیک به سوی پوزیتیویسم علمی داشت. وی همواره آواره سرزمین‌های دیگر بود و در جنبش‌های اجتماعی شرکت می‌کرد. زمانی که در آلمان به سر می‌برد سلسله مقالات و گفت و شنودهایی از وی منتشر شد تحت عنوان از کرانهٔ دیگر Vom andernufer که شاید بتوان آنها را مهمترین سند جاودانگی او در عرصهٔ ادبیات و هنر دانست.

13- Camilla Gray.

14- The Great Experiment: Russian Art. 1863 -1922, London, 1962.

۱۵- واسیلی کاندینسکی Wassily Kandinsky (۱۸۶۶ - ۱۹۴۴) نقاش و نظریه‌پرداز روس، یکی از بنیانگذاران نقاشی انتزاعی محض و به وجود آورندهٔ «گروه سوار آبی» به‌شمار می‌رود. وی مدتی نیز در مدرسهٔ باوهاوس تدریس نمود و در همین زمان با «پل کلی» ارتباط نزدیکی برقرار کرد. از آثار نظری او «هنر هماهنگی - روحی» است (۱۹۱۲).

16- Abstract Expressionism.

17- The Making of a poet (1924).

18- Plot as a phenomenon of Style.

19- Images.

20- Art as Technique.

21- Futurism.

22- Ostranenie.

۲۲- تری ایگلتون Terry Eagleton از زبانشناسان و نظریه‌پردازان نقد مارکسیستی ضد هگلی که تأثیر بسیاری بر ادبیات انگلیسی نهاده است. ایگلتون معتقد است که باید نقد را از دوران «پیش از تاریخ» ایدیولوژیک خود جدا کرد و مبانی علمی را در نقد، جایگزین آن نمود. از آثار عمدهٔ اوست:

* Criticism and Ideology (1976).
* Walter Benjamin or Toward a revolutionary criticism (1981).

24- Literary Theory, An Introduction(1986).

موریس بلانشو
ترجمهٔ افشین جهاندیده

تنهایی ذاتی

بخش اول کتاب فضای ادبی

موریس بلانشو، داستان‌نویس و منتقد، به سال ۱۹۰۷ به دنیا آمد. زندگی او به تمامی وقف ادبیات و سکوت شد، سکوتی که مختص اوست. پشت جلد کتاب «فضای ادبی» او [L'ESPACE LITTÉRAIRE] چنین می‌خوانیم: «کتاب موریس بلانشو صرفاً تلاشی برای روشنگری آفرینش ادبی و هنری نیست بلکه جستاری است دقیق از آنچه برای انسان امروز مهم است، آنهم به واسطهٔ این حقیقت که «چیزی چونان هنر یا ادبیات هست» که همانا سقوط به ژرفا، ره‌یافت به ابهام و تجربهٔ تنهایی و مرگ است.» ترجمهٔ حاضر بخش اول کتاب فضای ادبی است با عنوان «تنهایی ذاتی» [LA SOLITUDE ESSENTIELLE]

به نظر می‌رسد هنگامی که معنای واژهٔ تنهایی را حس می‌کنیم، چیزی دربارهٔ هنر آموخته باشیم. سوءاستفادهٔ فاحشی از این واژه شده است. با این وصف، «تنها بودن» به چه معناست؟ چه زمانی تنهاییم؟ طرح چنین پرسشی نباید فقط ما را به افکاری راهبری کند که عواطف را برمی‌انگیزاند. تنهایی در بعدی جهانی، زخمی است که در اینجا جایی برای بحث و مجادله ندارد.

تنهایی هنرمند نیز، که به قول معروف برای فعالیت هنری وی ضروری است، مورد نظر ما نیست. مثلاً هنگامی که ریلکه در نامه‌ای به کنتس سولمز اوباخ (در سوم اوت ۱۹۰۷) می‌نویسد: «از هفته‌ها پیش جز دو وقفهٔ کوتاه، حتی یک کلام هم بر زبان نیاورده‌ام؛ سرانجام تنهایی‌ام درها را بر روی خود می‌بندد و من همانند هسته‌ای درون میوه، در کار غوطه‌ورم»، از تنهایی سخن می‌گوید که ذاتاً تنهایی نیست، بلکه درونکاوی است.

تنهایی اثر

تنهایی اثر - اثر هنری، اثر ادبی - تنهایی ذاتی‌تر را آشکار می‌سازد. چنین تنهایی، انزواطلبی خودشیفته تاشی از فردگرایی را رد می‌کند و اعتنایی به جستجوی تمایز ندارد. برقرار کردن رابطه‌ای قوی در تلاشی که سراسر روز را در برمی‌گیرد، این تنهایی را زایل نمی‌کند. کسی که اثر را می‌نویسد، در دنیایی جدا قرار می‌گیرد و کسی که اثر را

نوشته، مرخص شده است. به علاوه کسی که مرخص شده، از این امر آگاه نیست. این ناآگاهی نویسنده را در امان نگه می‌دارد، و او را سرگرم می‌سازد، و به او امکان می‌دهد تا بر کار خود پافشاری می‌کند. نویسنده هرگز نمی‌داند که اثر تکوین یافته است یا نه. او آنچه را در یک کتاب به پایان رسانده است، در کتابی دیگر از سر می‌گیرد یا به ویران کردن آن می‌نشیند. والری این مزیت بی‌انتهایی را در اثر ستایش می‌کند اما فقط ساده‌ترین جنبهٔ آن را به دیده می‌آورد. این بی‌انتهایی اثر (برای او) بدان معناست که هنرمند با وجود آن که قادر به پایان بردن آن نیست، قادر است که از اثر قالبی محدود برای کاری بی‌پایان بسازد، که ناتمامی آن تسلط ذهن را وسعت می‌بخشد و آن را بیان می‌کند و با وسعت دادنش تا سرحد شکل، توانایی آن را بیان می‌کند. زمانی فرا می‌رسد که موقعیتها، یا به عبارتی تاریخ، به شکل ناشر و ضرورت‌های مالی و وظایف اجتماعی، این پایان را اعلام می‌کند، پایانی که وجود ندارد و هنرمند، که با پایان صرفاً اجباری رهایی یافته است، در جایی دیگر اثر ناتمام را ادامه می‌دهد.

از چنین دیدگاهی، بی‌انتهایی اثر، چیزی جز بی‌انتهایی ذهن نیست. ذهن به جای تحقق خود در بی‌انتهایی آثار و حرکت تاریخ، می‌خواهد خود را فقط در یک اثر به سرانجام رساند. اما والری به هیچ‌وجه قهرمان نبود، او بهتر دید که از همه چیز سخن بگوید و دربارهٔ همه چیز بنویسد و بدین ترتیب، کلیت پراکندهٔ جهان، او را از سرگرم شدن به بی‌چون و چرایی کلیت یگانهٔ اثر دور می‌ساخت، کلیتی که با رغبت از آن روی‌گردان شده بود. «و غیره» در پس گوناگونی اندیشه‌ها و موضوعها محو می‌شد.

با وجود این، اثر - اثر هنری، اثر ادبی - نه پایان یافته است و نه پایان نیافته. اثر هست. آنچه اثر می‌گوید، منحصر به این است که هست و نه چیزی بیشتر. اثر، جز بودن، هیچ چیز نیست. کسی که می‌خواهد اثر را وادار به بیان چیز بیشتری کند، هیچ چیزی نمی‌یابد و درمی‌یابد که اثر هیچ چیز را بیان نمی‌کند. کسی که تماماً به اثر وابسته است، خواه به هنگام نگارش آن، خواه به هنگام خواندنش، به تنهایی چیزی تعلق دارد که صرفاً بیانگر واژهٔ بودن است، واژه‌ای که زبان با پنهان داشتنش بدان مأوا می‌دهد، یا با محو شدن در تهی خاموش اثر، آن را آشکار می‌سازد.

بی‌توقعی، نخستین قالب تنهایی اثر است، که هرگز امکان نمی‌دهد تا اثر به منزلهٔ چیزی پایان یافته یا پایان نیافته خوانده شود. برای تنهایی اثر نه دلیلی متصور است و نه کاربردی. اثبات تنهایی اثر تحقق‌ناپذیر است. حقیقت ممکن است به آن دست یابد و اشتهار آن را در مقابل دید همگان قرار می‌دهد، اما این هستی ارتباطی با تنهایی اثر ندارد و این بدیهی بودن، تنهایی اثر را قطعیت نمی‌بخشد و آن را واقعی و آشکار نمی‌سازد.

اثر تنهاست، نه بدان معنا که انتقال‌ناپذیر است یا خواننده ندارد. بلکه بدان معنا که خوانندهٔ اثر، تنهایی آن را تأیید می‌کند. همان‌گونه که نگارندهٔ اثر خود دچار این تنهایی است.

اثر، کتاب

اگر بخواهیم دقیق‌تر دریابیم که چنین تأییدهایی ما را به چه چیز فرا می‌خواند، شاید جستجوی منشأ آنها ضرورت یابد. نویسنده کتابی را می‌نویسد، اما کتاب هنوز اثر نیست و فقط زمانی به اثر مبدل می‌شود که واژهٔ بودن را در تند و تیزی آغازی که مختص اثر است، خود ادا کند. این رویداد زمانی تحقق می‌پذیرد که اثر، دنیای درونی کسی باشد که آن را می‌نویسد و کسی که آن را می‌خواند. پس می‌توان از خود پرسید: اگر تنهایی خطری برای نویسنده است، بیانگر این واقعیت نیست که نویسنده در جهت خشونت آشکار اثر پیش می‌رود، حال آنکه در ظاهر کتاب فقط به چیزی دست می‌یابد که بدل اثر، رهیافت به آن و توهم آن است؟ نویسنده به اثر تعلق دارد، اما آنچه به نویسنده تعلق می‌یابد، فقط یک کتاب است. نودهٔ گنگی از واژه‌های سترون که بی‌اهمیت‌ترین چیز دنیاست. نویسنده که این خلأ را احساس می‌کند، تنها می‌پندارد که اثر پایان نیافته است و گمان می‌برد کمی کار بیشتر و استفاده از فرصتهای مناسب به او، و صرفاً به او، این امکان را خواهند داد که کار را یکسره کند. بدین ترتیب، نویسنده نگارش اثر را از سرمی‌گیرد، اما آنچه می‌خواهد خود به تنهایی به پایان رساند همان چیزی است که پایان‌ناپذیر است و او را به کاری موهوم می‌گمارد. و در پایان، اثر به نویسنده بی‌اعتناست و به گرد غیاب خود حصار می‌کشد، زیرا اثر، تأیید غیرشخصی و بی‌نام است، و نه چیز بیش از آن. این بدین صورت بیان می‌شود که چون هنرمند زمانی اثر را به پایان می‌برد که مرگش فرا رسد، هرگز اثر را نمی‌بیند. اما شاید لازم باشد که این نکته وارونه گردد، زیرا مگر نه این است که نویسنده به محض موجودیت یافتن اثر، می‌میرد، همان‌گونه که نویسنده خود، هنگامی که احساس غریب‌ترین بی‌اثری‌ها بر او چیره می‌شود این مرگ را از پیش حس می‌کند؟ [1]

مرا مخوان

می‌توان این وضعیت را چنین نیز توصیف کرد که نویسنده هرگز اثر خود را نمی‌خواند. اثر برای او همان ناخواندنی است، رازی است که در مقابلش درنگ نمی‌کند. اثر یک راز است، زیرا نویسنده از آن جداست. با وجود این، عدم امکان خواندن، حرکتی کاملاً منفی نیست، بلکه بیشتر تنها رشافت واقعی است که نویسنده می‌تواند به آنچه اثر می‌نامیم، داشته باشد. آنجا که هنوز چیزی جز کتاب پیش روی ما نیست، از پس صراحت مرا مخوان، به ناگاه افق افتدار دیگری پدیدار می‌شود. تجربه‌ای هرچند بی‌درنگ اما فرّار. این مفهوم به معنی اعمال ممنوعیت نیست بلکه از طریق بازی و مفهوم واژه‌ها، تأییدی است مصّر، تند و برنده بر این امر که آنچه در حضور کلی متنی قطعی وجود دارد، از پذیرفتن خود امتناع می‌ورزد، خلأ تند و گزندهٔ امتناع است یا با حاکمیت بی‌اعتنایی، کسی را که اثر را نگاشته است و حال می‌خواهد با خواندن آن، دوباره به چنگش آورد، از دور خارج می‌کند. عدم امکان خواندن، کشف این مطلب است که در فضایی که آفرینش پدید آورده است، دیگر جایی برای آفرینش نیست و نویسنده امکان دیگری به جز نگارش همواره همین اثر ندارد. هیچ کس نمی‌تواند در کنار اثری که نگاشته است، زندگی کند و بماند. اثر خود حکمی است که نویسنده را مرخص می‌کند و حذف می‌گرداند، حکمی که نویسنده را به موجودی بازمانده، بیکاره، بدون اشتغال و بیحرکت مبدل می‌سازد که هنر بدو بستگی ندارد.

نویسنده نمی‌تواند در کنار اثر سکنا گزیند، تنها می‌تواند اثر را بنویسد و زمانی که اثر نگاشته شد، می‌تواند در صراحت مرا مخوان، نمای رهیافتی به اثر را نشخیص دهد، که او را از اثر دور می‌سازد و جدا می‌کند و با او را وامی‌دارد به «دوربینی» بازگردد که در ابتدا بدان قدم گذارده است تا با آنچه باید می‌نوشت، سازگار شود. چندان که اینک نویسنده خود را دوباره در همان جایی می‌بیند که در ابتدای کار بود و دوباره نزدیکی و درونیت سرگردان بیرون را که نتوانسته از آن برای خود سکنایی بسازد بازمی‌یابد.

شاید این تجربه ما را به سوی آنچه در پی‌اش هستیم سوق دهد. در آن صورت، تنهایی نویسنده، یعنی موقعیتی که دچارش است، از این ناشی می‌شود که نویسنده به آن بخشی از اثر تعلق دارد که همواره پیش از اثر است. اثر توسط نویسنده فرا می‌رسد، اثر قطعیت آغاز است، اما نویسنده خود به زمانی تعلق دارد که نردید نسبت به آغازی دوباره حکمفرماست. وسواس نویسنده را به موضوعی برتر پای‌بند می‌کند و او را وامی‌دارد تا آنچه را پیش از این گفته است بازگو کند: گاهی با قدرت استعدادی غنا یافته، اما گاهی با پرگویی تکراری فوق‌العاده کم‌مایه و همواره با نیرویی کمتر و همواره با یکنواختی بیشتر؛ چنین وسواسی نشانگر این نکته است که او به ظاهر نیازمند بازگشت به همان نقطه و طی کردن همان راههاست و ضروری است آنچه را برای وی هرگز آغاز نمی‌شود، با آغازی دوباره حفظ کند و به سایهٔ رویدادها، نه به واقعیتشان، به تصویر و نه به شئ تعلق یابد، به عبارتی به آن چیزی تعلق یابد که امکان می‌دهد واژه‌ها خود به تصاویر و نمودها مبدل شوند و نه به نشانها، ارزشها و قدرت حقیقت.

گرفتن آزاردهنده

پیش می‌آید که فردی، مدادی در دست دارد که حتی اگر قویاً بخواهد آن را رها کند، دستش مداد را رها نمی‌کند و نه‌تنها باز نمی‌شود که محکمتر هم می‌شود. دست دیگر با موفقیت بیشتری مداخله می‌کند، اما می‌بینیم دست نخستین که می‌توان گفت بیمار است حرکت کندی را می‌آغازد و تلاش می‌کند تا شئ را که دور می‌شود، بازپس گیرد. آنچه مایهٔ شگفتی است، کندی این حرکت است. دست در زمانی نه چندان مطابق با معیار انسانی حرکت می‌کند، زمانی که نه زمان کنش انسانی است و نه زمان امیدواری، بلکه بیشتر سایهٔ زمان است و دست خود سایهٔ دستی است که به طور مجازی به سوی شئ که به سایهٔ خود مبدل شده، لهیبت می‌لغزد. لحظاتی پیش می‌آید که این دست احساس نیاز بسیار شدیدی به گرفتن می‌کند، باید

مـداد را بگیرد، باید این کـار را بکـند، دستور است و خواستهای آمرانه. این همان پدیدهای است که تحت عنوان «گرفتن آزار دهنده» شناخته شده است.

به نظر می‌رسد نویسنده بر قلم خویش مسلط است و می‌تواند بر روی واژه‌ها و آنچه می‌خواهد واژه‌ها را به بیان کردنش وادارد، تسلط عظیمی داشته باشد. اما این تسلط، نویسنده را فقط در تماس با انفعالی فطری قرار می‌دهد و در همان حال نگاه میدارد، انفعالی که در آن واژه فقط ظاهر آن و سایهٔ واژه است و از این‌رو هرگز تسلط بر آن و حتی دستیابی به آن امکان‌پذیر نیست، همان دست نیافتنی، همان محروم ناشدنی و لحظهٔ نامعین افسون باقی می‌ماند.

تسلط نویسنده به دستی که می‌نویسد مربوط نیست، دست «بیماری» که هرگز مداد را رها نمی‌کند و نمی‌تواند آن را رها کند زیرا آنچه را می‌گیرد به راستی نمی‌گیرد، آنچه می‌گیرد به سایه تعلق دارد، و خود دست نیز سایه است. همواره دست دیگر است که تسلط دارد، دستی که نمی‌نویسد و قادر است در لحظهٔ ضروری مداخله کند، مداد را بگیرد و دور کند. پس تسلط همانا توانایی متوقف ساختن نگارش است و قطع کردن آنچه نوشته می‌شود و س دادن فوری امتیازها و برندگی قطعی لحظه به خودش.

باید دوباره به طرح پرسش بپردازیم، گفته‌ایم که نویسنده به اثر تعلق دارد اما آنچه از آن نویسنده است، آنچه او خود صرفاً به پایان می‌رساند، صرفاً کتاب است. «او خود صرفاً» نتیجه‌ای جز «صرفاً» به‌بار نمی‌آورد. نویسنده هرگز پیش روی اثر قرار نمی‌گیرد، هرجا که اثر باشد او از آنجا بی‌خبر است و به عبارت دقیق‌تر حتی از بی‌خبری خود نیز بی‌خبر است و این بی‌خبری صرفاً در عدم امکان خواندن آشکار می‌شود، تجربهٔ مبهمی که نویسنده را وامی‌دارد تا نگارش اثر را از سرگیرد.

نویسنده نگارش اثر را از سرمی‌گیرد. چرا از نوشتن دست نمی‌کشد؟ چرا اگر نویسنده همانند رمبو، رابطهٔ خود را با اثر بگسلد، این گسست همانند عدم امکانی اسرارآمیز ما را متعجب می‌سازد؟ آیا نویسنده فقط در آرزوی کتابی کامل است و اگر از کار دست نمی‌کشد آیا فقط از آن‌روست که کمال هرگز به قدر کفایت، کامل نیست؟ آیا اصلاً به نیّت یک اثر می‌نویسد؟ آیا همان گونه که در بند آن چیزی است که ممکن است به تلاش او خاتمه بخشد و در بند هدفی که سزاوار این همه تلاش است، در بند نگارش اثر نیز هست؟ به هیچ وجه. و اثر هرگز آن چیزی نیست که بتوان به قصد آن نوشت (و به قصد آن، خود را با آنچه نوشته می‌شود همان گونه که با اعمال قدرت، مطابقت دارد).

این که تلاش نویسنده با زندگی‌اش خاتمه می‌پذیرد، این مطلب را پنهان می‌دارد که به واسطهٔ همین تلاش، زندگی نویسنده به درون رنج بی‌انتهایی می‌لغزد.

پایان‌ناپذیر، وقفه ناپذیر

تنهایی که به حکم اثر نصیب نویسنده می‌شود، در این نکته آشکار می‌گردد که نگارش در این زمان، امر پایان‌ناپذیر و وقفه‌ناپذیر است. نویسنده دیگر به قلمرو آمرانه‌ای تعلق ندارد که در آن بیان افکار خود به معنی بیان درستی و قطعیت امور و ارزشها مطابق با مفهوم حدودشان باشد. آنچه نوشته می‌شود، کسی را که باید بنویسد به دست تأییدی می‌سپارد که بر آن سیطره‌ای ندارد، تأییدی که خود بدون استحکام است، که چیزی را تأیید نمی‌کند، که فراغت و مرتبهٔ سکوت نیست، زیرا همانی است که، چون همه چیز گفته شد، باز هم سخن می‌گوید، تأییدی که بر گفتار نقدم ندارد زیرا مانع می‌شود تا گفتار آغازگر باشد، همان گونه که حق و قدرت قطع شدن را از گفتار بازپس می‌گیرد. نگارش، گسستن رابطه‌ای است که گفتار را به خود من پیوند می‌دهد، گسستن رابطه‌ای که با واداشتن من به سخن گفتن با «تو»، از طریق تفاهم تو در برابر این گفتار، به من امکان سخن گفتن می‌دهد، زیرا گفتار تو را ندا می‌دهد، گفتار ندایی است که در من آغاز می‌شود، زیرا در تو پایان می‌پذیرد. نگارش گسستن این رابطه است. به علاوه، نگارش خارج ساختن زبان از روال جهان است، محروم ساختن زبان از آن چیزی است که زبان را به توانایی مبدل می‌سازد که به واسطهٔ آن، زمانی که من سخن می‌گویم، جهان است که با خود سخن می‌گوید، روز است که با کار و فعالیت و زمان بنا نهاده می‌شود.

نگارش، امر پایان‌ناپذیر، امر وقفه‌ناپذیر است. می‌گویند نویسنده از گفتن «من» دست می‌کشد. کافکا با شگفتی و لذتی سرشار از شیفتگی یادآور می‌شود که زمانی به ادبیات راه یافت که توانست «او» را جانشین «من» کند. درست است، اما دگردیسی بسیار عمیق‌تر از این است. نویسنده به زبانی وابسته است که کسی با آن سخن نمی‌گوید، که خطاب به کسی نیست، که مرکزی ندارد، که هیچ چیز را ابراز نمی‌کند. ممکن است نویسنده براین باور باشد که در این زبان، خود تأیید می‌شود، اما آنچه او تأیید می‌کند، محروم از خود است. از آنجا که او در مقام نویسنده آنچه را نوشته می‌شود انجام می‌دهد، دیگر هرگز نه می‌تواند افکار خود را بیان کند، نه می‌تواند به نو متوسل شود و نه سخن را به دیگری واگذارد. آنجا که نویسنده هست، فقط بودن سخن می‌گوید و این بدان معناست که گفتار دیگر سخن نمی‌گوید بلکه هست و خود را وقف انفعال ناب بودن می‌کند.

آن هنگام که نگارش، سپاردن خود به دست امر پایان‌ناپذیر است، نویسنده که حفظ ذات این پایان‌ناپذیر را می‌پذیرد، قدرت گفتن «من» را از دست می‌دهد. آنگاه، قدرت واداشتن دیگران را نیز به گفتن «من» از دست می‌دهد. بنابراین، نویسنده به هیچ‌وجه نمی‌تواند به شخصیتهای داستانیی زندگی بخشد که نیروی خلاقش می‌توانست آزادی‌شان را تضمین کند. طرح شخصیتهای داستانی به‌منزلهٔ قالب سنتی رمان، صرفاً مصالحه‌ای است که نویسنده تلاش می‌کند تا از راه آن روابط خود را با جهان و با خود نجات دهد؛ نویسنده‌ای، که به واسطهٔ ادبیات جویای ذات، از خود به در شده است.

نگارش، پژواک آن چیزی شدن است که نمی‌تواند از گفتن بازایستد و از همین‌رو، برای آنکه پژواک آن باشم، باید به نوعی به سکوت وادارش کنم. من تصمیم بر سکوت و اقتدار سکوت خود را به این گفتار وقفه‌ناپذیر عرضه می‌دارم. من با مداخلهٔ خاموش خود، تصدیق بدون انقطاع و زمزمهٔ عظیمی را محسوس می‌سازم که زبان با گشودن درهای خود به روی آن، به تصویر، تخیّل، ژرفای گویا و تمامیت نامشخصی که تهی است مبدل می‌شود. این سکوت از محو شدگیی که نویسنده بدان فراخوانده می‌شود، سرچشمه می‌گیرد. و یا این سکوت منبعی برای تسلط نویسنده است، یعنی حق مداخله‌ای است که دستی که نمی‌نویسد برای خود حفظ می‌کند؛ و آن بخش از خود نویسنده است که همواره می‌تواند بگوید نه و زمانی که این سکوت ضرورت یافت، به زمان متوسل می‌شود و آینده را مهیا می‌سازد.

هنگامی که لحن اثری را تحسین می‌کنیم و توجهمان به آن به منزلهٔ موثق‌ترین بخش اثر معطوف می‌شود، چه چیزی را مشخص می‌کنیم؟ از این طریق، نه سبک، نه جاذبیت و نه کیفیت زبان هیچیک را مشخص نمی‌کنیم، بلکه به خصوص، آن سکوت، آن نیروی مصممی را مشخص می‌کنیم که به واسطهٔ آن، کسی که می‌نویسد، از آنجا که از خود محروم شده و چشم پوشیده است، در آن محو شدگی، اقتدار توانایی و تصمیم بر سکوت را حفظ کرده است تا آنچه بی‌آغاز و پایان سخن می‌گوید در این سکوت شکل گیرد، انسجام یابد و به تفاهم دست یابد.

لحن، آوای نویسنده نیست، بلکه درونیت سکوت است که نویسنده به گفتار تحمیل می‌کند؛ از این‌رو این سکوت باز هم از آن نویسنده است، همان چیزی که در پی خودداریی که نویسنده را به کناری وامی‌نهد، از وی باقی می‌ماند. لحن نویسندگان بزرگ را می‌سازد، اما شاید اثر در بند آن چیزی نباشد که آنان را بزرگ می‌سازد.

«نویسندهٔ بزرگ» ضمن محوشدگی که بدان فراخوانده می‌شود، باز هم خودداری می‌کند؛ یعنی آنچه سخن می‌گوید، دیگر خود نویسنده نیست، اما حرکت صرف گفتار هیچکس هم نیست. نویسنده از «من» محو شده، تأیید آمرانهٔ هرچند خاموش آن را حفظ می‌کند. نویسنده از زمان پویا و از لحظه، پُرندگی و سرعت شدید آن را حفظ می‌کند. بدین ترتیب خود را در درون اثر حفظ می‌کند و آنجا که دیگر خودداریی در کار نیست، خودداری می‌کند. اما به همین علت، اثر نیز محتوایی را حفظ می‌کند. اثر به تمامی درونی نیست.

نویسندهٔ کلاسیک، لااقل در فرانسه، گفتار مختص به خود را در درون خویش قربانی می‌کند تا با جهان هم‌آوا شود. سکونِ شکلی قاعده‌مند، قطعیت گفتار آزاد از بوالهوسی که در آن عمومیت غیر شخصی سخن می‌گوید، رابطهٔ نویسندهٔ کلاسیک را با حقیقت تضمین می‌کند. حقیقتی که فراتر از شخص است و می‌خواهد فراتر از زمان باشد. پس ادبیات تنهایی درخشان عقل را داراست، آن زندگی کمیاب در بطن کلیت را که نیازمند عزم و شجاعت می‌بود چنانچه عقل حقیقتاً مایهٔ تعادل جامعهٔ منظم اشرافی یا به عبارتی مایهٔ ارضای اصل بخشی از جامعه نمی‌شد که خود را منزوی می‌سازد و برقرار آنچه مایهٔ زندگی‌اش است نگه می‌دارد و کلیت را در خود متمرکز می‌سازد.

هنگامی که نگارش، دریافت امر پایان‌ناپذیر است، نویسنده‌ای که به این قلمرو راه می‌یابد، تلاش نمی‌کند که از حدود خود بگذرد و به سوی آنچه جهانی است گام بردارد. او به سمت دنیایی مطمئن‌تر، زیباتر و مرهن‌تر نمی‌رود که در آن همه چیز مطابق روشنی روزی حقیقی به نظم درمی‌آید. وی زبانی زیبا را که برای همگان به شیوه‌ای

شایسته سخن می‌گوید، کشف نمی‌کند. آنچه حقیقتاً در نویسنده سخن می‌گوید این واقعیت است که به هر صورت او دیگر خودش نیست، دیگر هیچکس نیست. تنهایی که به حکم اثر نصیب نویسنده می‌شود این است که «او» به جای «من» می‌نشیند. «او» به معنای گذشتن عینی از منافع خود نیست، به معنای وارستگی خلاق نیست. «او» ضمیر آگاه کس دیگری به جز خودم را ستایش نمی‌کند. «او» جوشش زندگیی انسانی را که شاید در فضای خیالی اثر هنری «من» را حفظ می‌کرد، ستایش نمی‌کند. «او» خود من است که به هیچکس مبدل شده است، کس دیگری که به آن دیگری مبدل شده است و اینکه، آنجا که من هستم، نتوانم با خود سخن بگویم و کسی که با من سخن می‌گوید «من» نگوید، خودش نباشد.

تشبث به یادداشتهای روزانه

شاید مایهٔ شگفتی باشد که چون اثر به جستار هنر، به ادبیات مبدل شد، نویسنده احساس نیاز بیشتری به حفظ رابطه با خود می‌کند. زیرا احساس اکراه شدیدی می‌کند، اکراه از اینکه به نفع این قدرت خنثی و بی‌شکل و بی‌تقدیر از خود چشم بپوشد، قدرتی که در پس همهٔ آنچه نوشته می‌شود قرار دارد؛ و دغدغهٔ بسیاری از نویسندگان در نگارش آنچه یادداشتهای روزانه می‌نامند، این اکراه و دلهره را آشکار می‌سازد. این کار بسیار دور از خشنودیهای به اصطلاح رمانتیک است. یادداشتهای روزانه ذاتاً اقرار و روایت خود نیست. خاطرات است. نویسنده چه چیزی را باید به خاطر آورد؟ خودش را، کسی را که به هنگام نوشتن و پرداختن به زندگی روزمره هست، هنگامی که زنده و حقیقی است، نه مرده و فاقد حقیقت. اما ابزاری که وی برای به خاطر خود آوردن به کار می‌گیرد شگفتا که خود عنصر فراموشی، یعنی نگارش است. با این حال، از همین‌رو حقیقت یادداشتهای روزانه در نکته‌های ادبی و جذابی نیست که در این یادداشتها یافت می‌شود بلکه در جزییات بی‌اهمیتی است که آن را دوباره به واقعیت روزمره پیوند می‌دهد. یادداشتهای روزانه بیانگر تسلسل نشانه‌هایی است که نویسنده، به هنگام احساس پیش از وقوع دگردیسی خطرناکی که در معرض آن قرار دارد، برای بازشناختن خود برقرار می‌سازد. این راهی است به مراتب ادامه‌دارتر، گونه‌ای دیدراه که در کنار آن راه دیگر امتداد دارد، بر آن مراقبت می‌کند و گاهی با آن پیوند می‌خورد. راه دیگری که در آن، بدون هدف به هر سو رفتن تلاشی بی‌پایان است. در این راه باز هم از چیزهای حقیقی صحبت می‌شود. در این راه آن که سخن می‌گوید، نامی را حفظ می‌کند و به نام خود سخن می‌گوید و تاریخ ثبت شده تاریخ زمان همگانی است که آنچه روی می‌دهد به راستی روی می‌دهد. یادداشتهای روزانه، که ظاهراً کتابی یکه و تنهاست، اغلب به دلیل ترس از تنهایی و اضطراب ناشی از آن نوشته می‌شود، تنهایی که به حکم اثر نصیب نویسنده می‌شود.

تشبث به یادداشتهای روزانه نشان می‌دهد که آن کس که می‌نویسد نمی‌خواهد با سعادت و تناسب روزهایی که حقیقتاً روزند و حقیقتاً به دنبال هم می‌آیند، قطع رابطه کند. یادداشتهای روزانه، ریشهٔ نگارش را در زمان، در حقارت روزمرگیی می‌نشاند که با تاریخی مشخص شده است و به واسطهٔ تاریخ خود حفظ شده است. شاید آنچه در این یادداشتهای روزانه نوشته می‌شود چیزی جز بی‌صداقتی نباشد، شاید گفتاری باشد بی‌اعتنا به حقیقت، اما گفتاری در حفاظ رویداد که به معاملات، به رویدادهای فرعی، به داد و ستد با جهان و به زمان حال فعال تعلق دارد، به مدت زمانی تعلق دارد که شاید کاملاً هیچ بی‌معنا باشد اما لااقل بدون بازگشت است، کار آن چیزی است که از حدود خود می‌گذرد و به سوی فردا می‌رود و برای همیشه می‌رود.

یادداشتهای روزانه بیانگر آن است که نویسنده دیگر قادر نیست از طریق ثبات متداول کنش و متداول بودن کار و حرفه، از طریق سادگی گفتار درونی و نیروی عدم تفکر، به زمان تعلق یابد. او دیگر واقعاً تاریخی نیست اما زمان را نیز نمی‌خواهد از دست دهد و از آنجا که به جز نوشتن قادر به کار دیگری نیست، لااقل در پاسخ به داستان روزمره‌اش و مطابق با مشغلهٔ ذهنی روزها می‌نویسد. پیش می‌آید که نویسندگانی که یادداشتهای روزانه می‌نویسند، از همهٔ نویسندگان ادیب‌تر باشند، اما شاید دقیقاً از آن‌رو که، اگر ادبیات حکومت افسونگر غیاب زمان باشد، آنان از اوج ادبیات دوری می‌جویند.

افسون غیاب زمان

نگارش خود را به افسون غیاب زمان سپردن است. بدین ترتیب، بی‌شک به ذات تنهایی نزدیک می‌شویم. غیاب زمان صرفاً وجهی منفی نیست. زمانی است که هیچ چیز آغاز نمی‌شود، که نوآوری امکان‌پذیر نیست، که پیش از تأیید، تکرار تأیید هست. بیشتر از آنکه صرفاً وجهی منفی باشد، برعکس زمانی بدون نفی و بدون قطعیت است آنگاه که اینجا هیچ کجا نیز هست، آنگاه که هر چیز پشت تصویر خود پنهان می‌شود و آن «من» که ماییم، با غرق شدن در خنثایی «او»یی بدون چهره، خود را بازمی‌شناسد. زمان غیاب زمان، بدون زمان حال است و در حال حضور ندارد. با این وصف، این «بدون زمان حال» به گذشته‌ای رجعت نمی‌دهد. گذشته دارای رتبه و نیروی مؤثر اکنون بوده است. خاطره هنوز هم از نیروی مؤثر گواهی می‌دهد و مرا از آن چیزی می‌رهاند که در غیر این صورت به خاطرم می‌آورد. مرا از آن می‌رهاند و به من ابزار فراخواندن آزادانهٔ آن و امکان در اختیار گرفتنش را مطابق قصد حاضرم ارزانی می‌دارد. خاطره، آزادانه پرداختن به گذشته است. اما آنچه بدون زمان حال است، زمان حال خاطره را نیز نمی‌پذیرد. خاطره از رویداد چنین سخن می‌گوید: زمانی روی داده است و هم اکنون دیگر روی نخواهد داد. خصوصیت چاره‌ناپذیر دربارهٔ آنچه بدون زمان حال است، دربارهٔ آنچه حتی به منزلهٔ چیزی که قبلاً بوده است نیز حضور ندارد، چنین می‌گوید: این هرگز روی نداده است، هرگز بار اولی نداشته است و با این وصف دوباره آغاز می‌شود، از نو، از نو و تا بی‌نهایت. پایان و آغازی ندارد. آینده‌ای ندارد.

زمان غیاب زمان، زمانی دیالکتیکی نیست، آنچه در این زمان پدیدار می‌شود این واقعیت است که هیچ چیز پدیدار نمی‌شود، بودنی است که در عمق غیاب بودن است، بودنی که هست آنگاه که هیچ چیز نیست و دیگر نیست آنگاه که چیزی هست، انگار صرفاً به‌واسطهٔ فقدان بودن، آنگاه که بودن نیست موجوداتی بودمانند. وارونگیی که در غیاب زمان، مدام به حضور غیاب رجعت می‌دهد اما به حضوری که غیاب است، به غیابی که غیاب است، به غیابی که تأیید خود است، تأییدی که در آن هیچ چیز در تداوم ستوه‌آور امر تعریف ناشده تأیید نمی‌شود، چنین حرکتی دیالکتیکی نیست. در اینجا تناقضها یکدیگر را رد نمی‌کنند، با یکدیگر سازش نمی‌پذیرند. فقط زمانی که به خاطر آن از قدرت نفی کردن برخوردار می‌شویم، ممکن است «وحدت ناسازگارها» باشد. در غیاب زمان، آنچه جدید است، هیچ چیز را تجدید نمی‌کند؛ آنچه حاضر است فعلی نیست؛ آنچه حاضر است حاضرسازی هیچ چیز نیست، حاضرسازی خود است و از این پس همواره به بازگشت تعلق دارد. نیست اما بازمی‌آید، همانند آنچه قبلاً و همواره گذشته است می‌آید، چنانکه آن را نمی‌شناسم اما می‌پذیرم و این پذیرفتن، قدرت شناخت و قدرت تصرف را در من ویران می‌سازد و آنچه دسترس‌ناپذیر است چیزی رها ناکردنی می‌سازد، چیزی راه نیافتنی که نمی‌توانم از دست یافتن به آن بازایستم، چیزی که نمی‌توانم بگیرم بلکه فقط می‌توانم بازپس گیرم و هرگز رها نکنم.

این زمان، آن سکون مطلوب نیست که تحت عنوان جاودانگی ستایش می‌شود. در این قلمرویی که سعی داریم به آن نزدیک شویم، اینجا در هیچ کجا فرو پاشیده است، با وجود این، هیچ کجا همین‌جاست و زمان مرده، زمانی واقعی است که در آن مرگ حاضر است و فرا می‌رسد. اما از فرا رسیدن بازنمی‌ایستد، گویی با فرا رسیدن، زمان را که از طریق آن ممکن بود فرا رسد، سترون سازد. زمان حال مرده، عدم امکان حضور یافتن است، عدم امکانی که حاضر است و همانند آنچه با هر زمان حالی پیوند می‌خورد، حضور دارد و سایهٔ زمان حال است و زمان حال آن را با خود همراه دارد و در خود پنهان می‌دارد. آن هنگام که تنهایم، تنها نیستم، بلکه خود را در این زمان حال به شکل «کسی» بازمی‌یابم. «کسی» آنجا حضور دارد، آنجا که من تنهایم. واقعیت تنها بودن، بدان معناست که من به زمان مرده‌ای تعلق دارم که زمان من نیست، زمان توهم نیست، زمان همگان هم نیست بلکه زمان «کسی» است. «کسی» آن چیزی است که هرگاه هیچکس نباشد همچنان حاضر است. هر جا که تنها هستم، در آنجا نیستم، هیچکس آنجا نیست بلکه غیر شخص آنجاست. به عبارت دیگر، بیرونی که هر امکان ارتباط شخصی را پیش‌بینی می‌کند، بر آن پیشدستی می‌کند و آن را منتفی می‌سازد. «کسی» همان «او»ی بدون چهره است، «همه کسی» که در شمار آنیم، اما چه کسی در شمار آن است؟ نه فلان، نه بهمان، نه تو و نه من، هرگز. هیچکس در شمار «همه کس» نیست. «همه کس» به قلمرویی تعلق دارد که قادر به روشن ساختن آن نیستیم، نه بدان سبب که ممکن است این قلمرو رازی بیگانه با هرگونه آشکارگی را پنهان دارد، نه حتی بدان سبب که ممکن است اساساً قلمرویی تاریک باشد، بلکه از آن‌رو که هر آنچه را به این قلمرو وارد می‌شود، حتی

روشنایی را، به موجودی بی‌نام و غیر شخصی و غیرحقیقی و غیر واقعی مبدل می‌سازد که با این وصف همواره آنجاست. از این چشم‌انداز، «همه کس» چیزی است که به هنگام مرگ، در نزدیکترین فاصله پدیدار می‌شود![2]

آنجایی که تنها هستم، روز از آن پس صرفاً فقدان سکناست و صرفاً یکپارچگی با بیرونِ بی‌مکان و بی‌توقف. ورود به اینجا چنان است که آن که می‌آید به پراکندگی و شکاف تعلق دارد، به شکافی که بیرون آن، ورود متجاوزانه‌ای است که خفه می‌کند، عریانی است، سرمای آن چیزی است که به سبب آن بی‌سرپناهیم. فضا همانا سرگیجهٔ ناشی از فاصله است و چنین است که افسون حکمفرماست.

تصویر

چرا افسون؟ دیدن مستلزم فاصله، تصمیم جدا کننده، قدرت برخورد نداشتن یا در برخورد، قدرت اجتناب از درهم آشفتگی است. دیدن بدان معناست که جدایی با این همه مبدل به برخورد شده است. اما هنگامی که آنچه می‌بینیم، هرچند از فاصله، با تماسی غافلگیر کننده ما را لمس می‌کند، هنگامی که شیوهٔ دیدن، گونه‌ای لمس است و دیدن تماسی از فاصله است، چه پیش می‌آید؟ چه پیش می‌آید آن هنگام که آنچه دیده شده است خود را به نگاه تحمیل می‌کند، انگار نگاه غافلگیر شده، لمس شده و با ظاهر در تماس قرار گرفته است؟ تماسی فعال به معنای وجود ابتکار و کنش در لمس کردنی حقیقی منظور نیست، بلکه نگاه در جنبشی بیحرکت و عمقی بدون عمق کشیده شده و محو شده است. آنچه از طریق تماسی از فاصله به ما ارزانی شده، تصویر است، و افسون، شوق به تصویر است.

آنچه ما را افسون می‌کند و قدرت مفهوم دادن را از ما می‌گیرد، سرشت «محسوس» خود را وامی‌نهد، جهان را وامی‌نهد و در این سوی جهان خلوت می‌گزیند و ما را بدانجا می‌کشاند، دیگر خود را آشکار نمی‌سازد و با این وصف، در حضوری بیگانه با حالیت زمان و بیگانه با حضور در مکان، خود را تأیید می‌کند. جدایی، که امکان دیدن بود، در درون نگاه به عدم امکان مبدل می‌شود و به همان حال می‌ماند. بدین ترتیب، نگاه در آنچه امکان - پذیرش می‌سازد، قدرتی را می‌یابد که آن را خنثی می‌کند، به حال تعلیق رهایش نمی‌کند، یا متوقفش نمی‌سازد بلکه به عکس از پایان گرفتن بازش می‌دارد، از هر آغازی جدایش می‌سازد، نگاه را به پرتوی خنثی و سرگشته مبدل می‌کند که خاموش نمی‌شود و روشن نمی‌سازد؛ قدرتی که نگاه محصور در خود را با نگاه احاطه می‌کند. پس، این بیان بیواسطهٔ وارونگیی است که ذات تنهایی است. افسون، نگاه تنهایی است، نگاه امر وقفه‌ناپذیر، امر پایان‌ناپذیر که در آن نابینایی هنوز هم دید است، دیدی که دیگر امکان دیدن نیست بلکه عدم امکان ندیدن است، عدم امکانی که در معرض دید قرار می‌گیرد و - همواره و همواره - در دیدی استمرار می‌ورزد که پایان نمی‌گیرد؛ یعنی نگاه مرده، نگاهی که به شبح دیدی جاودانه مبدل شده است.

دربارهٔ هر آن کس که افسون شده است می‌توان گفت که هیچ شئ واقعی و هیچ چهرهٔ واقعی را نمی‌بیند زیرا آنچه می‌بیند به جهان واقعیت تعلق ندارد بلکه به حیطهٔ نامعین افسون متعلق است. حیطه به مفهوم مطلق. در این حیطه فاصله انکار نمی‌شود بلکه بیش از حد است زیرا عمق نامحدودی است در پشت تصویر، عمق غیر زنده و غیرقابل دستکاری، عمقی نادیده اما مطلقاً حاضر که اشیاء، آن هنگام که از مفهوم خود دور می‌شوند و در تصویر خود فرومی‌باشند، در ورطهٔ آن غرق می‌شوند. این حیطهٔ افسون، که آنچه را در آن می‌بینیم نگاه را گرفتار می‌کند و بی‌پایانش می‌سازد، آنجا که نگاه به نور مبدل می‌شود و به همان حال می‌ماند، آنجا که نور، درخشش مطلق چشمی است که آن را نمی‌بینیم و با این وصف از دیدنش بازنمی‌ایستیم زیرا نگاه خودمان در آینه است، این حیطه به اعلی درجه گیرا و افسونگر است، نوری است که در ورطه‌اش غرق می‌شویم، نوری هولناک و فریبنده.

کودکی‌مان از آن‌رو ما را افسون می‌کند که دوران افسون است، که خود افسون شده است، و این عصر طلایی گویی در نوری تابناک غوطه‌ور است زیرا آشکار شده نیست بلکه با آشکارگی بیگانه است، هیچ چیز برای آشکار کردن ندارد، بازتاب ناب است، شعاعی است که هنوز جز نشعشع نصویر نیست. شاید درخشندگی قدرت چهرهٔ مادر از قدرت افسون مایه گرفته باشد، و می‌توان گفت که اگر مادر این جذابیت افسونگر را اعمال می‌کند، از آن‌روست که با ظاهر شدن به هنگامی که کودک نماماً زیر نگاه افسون به‌سر می‌برد، همهٔ قدرتهای سحر را در خود متمرکز می‌سازد. از آنجا که کودک افسون شده است، مادر افسونگر است و نیز از همین‌روست که تمام تأثرات دوران کودکی چیزی ثابت دارد که برخاسته از افسون است.

هر آن کس که افسون شده است، آنچه می‌بیند به معنای اخص کلمه نمی‌بیند بلکه آن چیز او را در نزدیکی بیواسطه‌ای لمس می‌کند، غافلگیر می‌کند و به خود منحصرش می‌کند گرچه او را مطلقاً در فاصله وامی‌گذارد. افسون اساساً با حضور خنثی، حضور غیر شخصی در پیوند است؛ با «همه کس» نامعین، با «آن کس» عظیم بی‌چهره. افسون رابطه‌ای است که نگاه با عمق بدون نگاه و بدون حدود حفظ می‌کند، این رابطه که خود خنثی و غیر شخصی است غبابی است که آن را می‌بینیم زیرا کور کننده است.

نگارش ...

نگارش پا نهادن به فلمرو تأیید تنهایی است که در آن افسون تهدید می‌کند. خود را به خطر غیاب زمان سپردن است، آنجا که باز آغازی جاودانگی حکمفرماست. گذر از «من» به «او» ست چنانکه آنچه بر من رخ می‌دهد برای هیچکس رخ نمی‌دهد، بی‌نام است زیرا به من مربوط است و در پراکندگی بی‌پایان تکرار می‌شود. نگارش، قرار دادن زبان در سیطرهٔ افسون است و از طریق زبان و درون زبان با محیط مطلق در تماس باقی ماندن، محیطی که شئ دوباره تصویر می‌شود، آنجا که تصویر، که اشاره به یک چهره بود، اشاره به آن چیزی می‌شود که بیچهره است و از شکل رسم شده براساس غیاب به حضور بی‌شکل این غیاب مبدل می‌شود، یعنی گشایش کدر و نهی به روی آنچه هست آنگاه که دیگر کسی نیست، آنگاه که هنوز کسی نیست.

چرا؟ چرا ممکن است نگارش با این تنهایی ذاتی رابطه داشته باشد؟، تنهایی که ذاتاً چنان است که پنهانگری در آن رخ می‌نماید؟[3] ◙

۱- این وضعیت، وضعیت انسانی نیست که کار می‌کند، که کارش را به سرانجام می‌رساند، کسی که کارش با تغییر ماهیت یافتن در جهان، از چنگ ادراک او می‌گریزد. آنچه انسان انجام می‌دهد تغییر می‌یابد، اما این تغییر در جهان صورت می‌گیرد و انسان آنچه را خود انجام داده است، درباره از طریق جهان به چنگ می‌آورد، یا لااقل قادر است به چنگ آورد البته در صورتی که از خودبیگانگی متوقف نشود و به بیراههٔ منافع عده‌ای نیفتد، بلکه تا پایان جهان تداوم یابد. برعکس، آنچه مدنظر نویسنده است، اثر است و آنچه می‌نویسد، یک کتاب. ممکن است چنین کتابی، رویدادی فعال از جهان گردد (اما عملی همواره ملاحظه کارانه و ناکافی)، اما آنچه مدنظر نویسنده است عمل نیست بلکه اثر است و آنچه کتاب را بدلِ اثر می‌سازد کافی است تا آن را به چیزی مبدل کند که همانند اثر از حقیقت جهان برنخاسته باشد، چیزی تقریباً بیهوده زیرا نه واقعیت اثر را داراست و نه حدیٔ بودن کاری حقیقی را در جهان.

۲- هنگامی که تنهایم این من نیستم که در آنجا هستم و از تو و دیگران و جهان نیست که دور مانده‌ام. بدین ترتیب، تفکر دربارهٔ «تنهایی ذاتی و تنهایی در جهان» آغاز می‌شود.

۳- در اینجا در پی پاسخگویی مستقیم به این پرسش نیستیم. صرفاً می‌پرسیم همان‌گونه که تندیس به سنگ مرمر شکوه می‌بخشد و اگر هر هنری بخواهد عمق بنیادینی را آشکار سازد که جهان برای تأیید خود انکار می‌کند و پس می‌زند، آیا در شعر و ادبیات، رابطهٔ زبان با زبان متداول همان رابطهٔ تصویر با شئ نیست؟ ما معمولاً فکر می‌کنیم که شعر زبانی است که بیش از سایر زبانها، حق مطلب را در مورد تصویر ادا می‌کند. در اینجا ممکن است اشاره به دگردیسی بسیار ذاتی‌تری مدنظر باشد، اینکه شعر، شعر نیست زیرا ممکن است حاوی شماری از تمثیلها، استعاره‌ها و تشبیه‌ها باشد. شعر، به عکس دارای این خصوصیت است که هیچ چیز در آن تصویر نمی‌شود. پس باید به شیوهٔ دیگری آنچه را در پی‌اش هستیم بیان کنیم، اینکه آیا در ادبیات، زبان خود کاملاً به تصویر مبدل نمی‌شود، نه به زبانی که ممکن است تصاویر را در برگیرد یا واقعیت را به صورت تمثیل درآورد بلکه به زبانی که ممکن است تصویر خودش باشد، تصویر زبان باشد - و نه زبانی تصویری - یا زبانی تصوری باشد که کسی بدان تکلم نمی‌کند، یعنی از طریق غیاب خود، تکلم می‌شود. همان‌گونه که براساس غیاب شئ ظاهر می‌شود، زبانی که همچنین به سایهٔ رویدادها و نه به واقعیتشان منوسل می‌شود و نیز به این دلیل که واژه‌های بیانگر آن رویدادها، نشانه نیستند بلکه تصاویرند. تصویر واژه‌ها و واژه‌هایی که اشیاء در آنها تصویر می‌شوند؟

از این طریق چه چیزی را می‌خواهیم بیان کنیم؟ آیا این واقعی نیست که در آن باید آرایی را از سر گرفت که خوشبختانه رها شده‌اند، آرایی مشابه با آنچه پیش از این، هنر را تقلید و گرته‌برداری از واقعیت می‌دید؟ اگر در شعر، زبان به تصویر خود مبدل شود، آیا به معنای آن نیست که گفتار شاعرانه همواره فرعی است و از اهمیت کمتری برخوردار است؟ بنابر تحلیل همگانی، تصویر پس از شئ می‌آید یعنی دنبالهٔ آن است، ابتدا می‌بینیم سپس تصور می‌کنیم. در پی شئ تصویر می‌آید. به نظر می‌رسد که «در پی» نشانگر رابطه‌ای تابعی باشد. ابتدا به واقع سخن می‌گوییم سپس در تصور سخن می‌گوییم یا خود را در حال سخن گفتن تصور می‌کنیم. آیا گفتار شاعرانه فقط تقلید و سایهٔ ضعیف شده و استحالهٔ زبان گویا در فضایی که مقتضیات تأثیرگذاری در آن تقلیل می‌یابند، نیست؟ اما شاید تحلیل همگانی به خطا می‌رود، شاید پیش از فراتر رفتن باید از خود پرسید: پس تصویر چیست؟

تزوتان تودوروف

ترجمهٔ م. کاشیگر

دو اصل حکایت

از آن‌جا که بحث‌مان در باره‌ی حکایت است، حرفم را با تعریف یک داستان آغاز می‌کنم.

ریکاردو مینو تولو عاشق کاتلا است و کاتلا زن فیلیپه است. ریکاردو هرکاری می‌کند، پاسخ کاتلا به عشق او منفی است. ریکاردو درمی‌یابد که کاتلا به‌شدت حسود است و تصمیم می‌گیرد از این نقطه‌ضعف او سوءاستفاده کند. بنابراین همه‌جا از بی‌علاقگی خود به کاتلا می‌گوید. همین بی‌علاقگی را در برخورد با کاتلا نیز بروز می‌دهد اما در همان حال او را از رابطه‌یی نیز آگاه می‌کند که گویا میان فیلیپه یعنی شوهر کاتلا و زن او یعنی ریکاردو هست. کاتلا خشمگین می‌شود و دلیل می‌خواهد. ریکاردو می‌گوید که چه کاری از این آسان‌تر، اتفاقاً آن دو فردا در گرمابه‌یی در همین نزدیکی‌ها با هم قرار دارند: کافی است کاتلا به جای زن ریکاردو به قرار برود تا متوجه خیانت شوهر شود. کاتلا نیز همین کار را می‌کند. اما به جای فیلیپه ریکاردو می‌آید. از آن‌جا که اتاق محل ملاقات غرق در تاریکی است، کاتلا ریکاردو را نمی‌شناسد و به تصور این‌که با شوهر خود روبه‌روست تسلیم شهوت او می‌شود و پس از پایان معاشقه او را به ناسزا می‌گیرد که این منم کاتلا و نه زن ریکاردو. ریکاردو نیز به او می‌گوید که این منم ریکاردو و نه فیلیپه. یأس کاتلا را فرامی‌گیرد و ریکاردو به او می‌گوید که بهتر است جنجال نکند چون جنجال به سود هیچ‌کس نخواهد بود و [...].

[...] و آن‌گاه بوکاچیو از «هم‌آوایی ستایش‌ها» در نخستین باری که قصه تعریف شد می‌گوید (دکامرون [*Decameron*]، بخش III، فصل ۶).

آن‌چه گفتیم سلسله‌یی از جمله‌ها بود و همه می‌پذیرند که این سلسله جمله‌ها یک حکایت را بازمی‌گوید. اما پرسش این است که آن چیست که حکایت را می‌سازد. به آغاز داستان بازگردیم. بوکاچیو نخست ناپل را توصیف می‌کند که مکان رویداد کنش است؛ سپس به معرفی سه قهرمان داستان می‌پردازد؛ آن‌گاه از عشق ریکاردو به کاتلا می‌گوید. آیا این‌ها حکایت است؟ تصور می‌کنم که این بار نیز همه بپذیرند که نه. و این نه ربطی به بلندی یا کوتاهی متن ندارد. متن بالا به‌جز دو بند از داستان بوکاچیو را دربر نمی‌گیرد، اما به‌خوبی حس می‌کنیم که حتا اگر پنج برابر نیز می‌بود، چیزی عوض نمی‌شد. ولی وقتی بوکاچیو می‌گوید: «در چنین حال روحی یی به‌سر می‌برد که ...» (و گذشته‌ی استمراری جایش را به گذشته‌ی ساده می‌دهد)، حکایت آغاز می‌شود. بنابراین ظاهراً توضیح خیلی ساده است: آن‌چه در آغاز با آن روبه‌روییم توصیف یک حالت است، اما حکایت به این توصیف بسنده نمی‌کند و نیازمند جریان یافتن یک کنش است، یعنی دگرگونی و فرق کردن حالت.

راستی هم که هر دگرگونی زنجیره‌ی تازه‌یی را در حکایت پدید می‌آورد: ریکاردو از حسادت بی‌حد کاتلا آگاه می‌شود؛ این آگاهی به او امکان طرح نقشه‌اش را می‌دهد؛ نقشه را اجرا می‌کند؛ کاتلا واکنش را مطلوب نشان می‌دهد؛ قرار تحقق می‌یابد؛ کاتلا هویت واقعی خود را می‌گوید؛ ریکاردو نیز هویت واقعی خود را می‌گوید؛ هر دو به‌هم می‌رسند. همان‌طور که می‌بینیم هر یک از این کنش‌های مجزا در پی کنش پیشین می‌آید و اغلب رابطه‌یی عِلّی با آن دارد. حسادت کاتلا شرط نقشه‌یی است که طرح می‌شود؛ پیامد این نقشه قرار ملاقات است؛ نتیجه‌ی افشای زنا رسوایی است؛ و الخ.

زمان‌مندی هم پیش‌فرض توصیف است و هم پیش‌فرض حکایت. اما نوع این دو زمان‌مندی متفاوت است. توصیف اولیه در زمان جای داشت، اما در زمانی پیوسته. حال آن‌که دگرگونی‌های خاص حکایت زمان را به یکاهایی گسسته بخش می‌کنند. زمان به‌عنوان مدتِ ناب با زمان رویدادی در تقابل است. تنها توصیف برای ساختن حکایت کافی نیست. اما وجود حکایت نیز توصیف را نفی نمی‌کند. اگرچه اصطلاح فیکسیون [داستان] رواج چندانی در زبان فرانسوی ندارد، اما اگر بنا باشد اصطلاح نوعیِ معینی را به‌کاربریم که هم دربرگیرنده‌ی حکایت باشد و هم توصیف (یعنی آن متن‌هایی که فقط توصیف کننده‌اند)، این اصطلاح مناسب به نظر می‌رسد و دو مزیت دارد: از یک‌سو هم دربرگیرنده‌ی حکایت است و هم دربرگیرنده‌ی توصیف؛ از دیگرسو نیز تداعی‌گر کاربرد متعدی و استنادی واژه‌ها در توصیف و حکایت در مقابل کاربرد نامتعدی و ادبی‌شان در زبان شعر است (و نمونه‌ی رمون روسل نیز که حکایت را از فاصله‌ی میان دو معنای یک کلمه می‌آفریند نمونه‌ی خلاف نیست).

البته این گونه دیدن حکایت به‌منزله‌ی تسلسل گاه‌مند و گاهی عِلّی یکاهایی گسسته چیزی نو نیست. امروزه کار ولادیمیر پراپ در زمینه‌ی قصه‌های جن و پری روس آوازه‌ی فراوان دارد. بازنمایی پراپ نیز هم‌سان آن چیزی است که گفتیم. پراپ هر یک از کنش‌های مجزاشده‌ی قصه را از دیدگاه سودمندی‌اش برای مجموعه‌ی قصه، کاروِیژه می‌نامد و چنین حکم می‌کند که در همه‌ی قصه‌های جن و پری روس تنها ۳۱ نوع کاروِیژه وجود دارد و می‌نویسد: «هرگاه همه‌ی کاروِیژه‌ها را پشت سر هم بخوانیم، می‌بینیم که هر ضرورت منطقی و هنری کاروِیژه یی را پیامد کاروِیژه یی دیگر می‌کند. می‌بینیم که هیچ کاروِیژه یی نفی‌کننده‌ی کاروِیژه‌ی دیگر نیست. همه‌ی کاروِیژه‌ها از یک ستون‌اند و نه از چندین ستون.» کاروِیژه‌ها از پی یکدیگر می‌آیند و شبیه به هم نیستند.

پراپ قصه یی به نام لک‌لک‌ها [*Goussi-lebedi*] را به‌طور کامل جداگری کرده است. این جداگری را یادآور می‌شویم. داستان، داستان دختربچه یی است که یادش می‌رود مراقب برادرش باشد و لک‌لک‌ها برادرش را می‌دزدند. دخترک به جستجوی برادر می‌رود و با راهنمایی بخردانه‌ی یک خارپشت او را بازمی‌یابد. در راه بازگشت، لک‌لک‌ها دنبال‌شان می‌کنند. دخترک به کمک یک جویبار، یک درخت سیب و یک تنور صحیح و سالم همراه با برادرش به خانه برمی‌گردد. پراپ در این قصه ۲۷ عنصر را بازمی‌شناسد که ۱۸ تای آن‌ها کاروِیژه‌اند (بقیه عبارت‌اند از عنصرهای توصیف و گذار و ...) و همه جزئی از فهرست ۳۱ کاروِیژه‌ی قصه‌اند ـ فهرستی که دیگر در حکم قانون شده است. هریک از این کاروِیژه‌ها در یک حوزه جای دارد و هریک از آن‌ها ضد در صد متفاوت از دیگری است. تنها رابطه‌ی میان کاروِیژه‌ها رابطه‌ی تسلسل است.

می‌شود در صحت این جداگری و به‌ویژه در این که نکند پراپ ضرورت نوعی (و تجربی) و ضرورت تئوریک را قاطی کرده باشد تردید کرد. شاید همه‌ی کاروِیژه‌ها برای قصه‌ی جن و پری روس ضرورت یک‌سان داشته باشند، اما آیا سبب ضرورت همیشه یک چیز است؟ بیاییم و آزمایشی بکنیم. هنگام حکایت قصه‌ی پراپ، من چند تا از کاروِیژه‌های اولیه را عمداً از قلم انداختم. برای نمونه نگفتم که پدر و مادر دختر او را از دورشدن از خانه منع کرده بودند یا که دخترک ترجیح داده بود به‌جای مراقبت از برادرش برود و بازی کند یا که ... با وجود این، حکایتم از قصه‌ها در اساس با قصه یک‌سان است. اما اگر نگفته بودم که دخترک و پسرکی آرام در خانه‌شان سکونت داشتند، اگر نگفته بودم که لک‌لک‌ها پسرک را دزدیدند، اگر نگفته بودم که دخترک به جستجوی پسرک رفت، ... آیا باز هم همین قصه بود یا قصه‌ی دیگری پدید می‌آمد؟ ضرورت همه‌ی کاروِیژه‌ها برای حکایت یک‌سان نیست و باید ضرورت‌ها را مرتبه‌بندی کرد.

اگر قصه‌ی لک‌لک‌ها را به این شکل جداگری کنیم، می‌بینیم که در آن ۵ عنصر ناگزیر وجود دارند: ۱) وضع متعادل اولیه؛ ۲) ربوده شدن پسرک و به‌هم خوردن وضع اولیه؛ ۳) مشاهده‌ی وضع نامتعادل توسط دخترک؛ ۴) جستجو و بازیابی پسرک؛ ۵) استقرار تعادل اولیه و بازگشت به خانه‌ی پدری. هرگاه حتا یکی از ۵ کنش از قلم بیفتد قصه هویت خود را از دست می‌دهد. البته

می‌شود قصه‌یی را تصور کرد که دو عنصر اول را نداشته باشد و اصلاً از وضعی رو به‌ویرانی آغاز شود یا قصه‌یی را که فاقد دو عنصر آخر باشد و با بدبختی به پایان برسد. اما ناگفته حس می‌شود که چنین قصه‌هایی فقط نیمی از چرخه‌اند حال آن‌که در قصه‌ی اصلی با چرخه‌ی کامل رو به‌روییم. پژوهش‌های تئوریک این را نشان داده ــ و مطالعه‌های تجربی این را تأیید کرده ــ است که این چرخه جزئی از تعریف حکایت است و هیچ حکایتی قابل تصور نیست که فاقد حتا بخشی از این چرخه باشد.

بقیه‌ی کنش‌هایی که پراپ مجزا می‌کند چنین وضعی ندارند. برخی از این کنش‌ها اختیاری‌اند و به نمودار اساسی اضافه شده‌اند. برای نمونه، غیبت دختر ک در هنگام ربوده شدن پسر ک می‌تواند موجه باشد یا نه. برخی دیگر از کنش‌ها متناوب‌اند. به این معنا که دست‌کم یکی از آن‌ها باید در قصه حضور داشته باشد. وظیفه‌ی چنین عنصرهایی مشخص کردن کنش نموداری است. برای نمونه، دختر ک برادرش را به کمک یک دستیار بازمی‌یابد اما می‌توانست او را به خاطر سرعتش در دویدن یا قدرت پیش گویی‌اش یا... بازیابد. می‌دانیم که کلود برمون سرگرم تنظیم فهرست همه‌ی آلترناتیوهای انتزاعی ممکن یک حکایت است.

اگر کنش‌های اساسی را به این شکل مرتبه‌بندی کنیم متوجه می‌شویم که میان‌شان رابطه‌های دیگری نیز برقرار است. آن گاه دیگر نخواهیم توانست فقط به تسلسل یا پیامد بسنده کنیم: عنصر اول تکرار عنصر پنجم (وضع تعادل) و عنصر سوم واژگون آن است، عنصرهای دوم و چهارم نیز متقارن و واژگون یکدیگرند: پسر ک از خانه ربوده می‌شود و پسر ک به خانه بازگردانده می‌شود. بنابراین این درست نیست که بگوییم تنها رابطه‌ی میان یکاها رابطه‌ی تسلسل است، اما می‌توانیم بگوییم که این یکاها باید هم‌چنین با یکدیگر رابطه‌ی دگرگونی نیز داشته باشند. تسلسل و دگرگونی دو اصل حکایت‌اند.

آیا ممکن است حکایتی به اصل دوم، یعنی اصل دگرگونی، نیاز نداشته باشد؟ بحث تعریف و نام‌گذاری خودسرانه است. وقتی با خط پیوسته‌یی از فاکت‌ها و رابطه‌ها مواجه می‌شویم، همیشه ناگزیر جایی مرزی می‌کشیم و هر آن‌چه را در این‌سوی مرز است حکایت می‌نامیم و هرآن‌چه را در آن‌سوی مرز است ناحکایت. اما واژه‌های زبان ــ واژه‌هایی که به‌کار می‌گیریم ــ در دهان سخن‌گویان متفاوت معناهای متفاوت دارند. اندکی پیش حکایت و توصیف را بر پایه‌ی دو نوع زمان‌بندی‌شان در مقابل یکدیگر قرار دادم. اما چه بسا کسانی بیایند و اگرچه در *Dans le labyrinthe* [در هزارتو]ی آلن روب- گریه زمان حکایتی به حال تعلیق درمی‌آید و دگرگونی‌های پرسوناژها به‌صورت هم‌زمان مطرح می‌شود، این اثر را «حکایت» بنامند. در مورد حضور یا غیاب رابطه‌ی دگرگونی میان کنش‌های فردی نیز این چنین است: می‌توان به‌طور مصنوعی حکایتی ساخت که فاقد این گونه رابطه‌ها باشد، حتا می‌توان در برخی واقعه‌نگاری‌ها نمونه‌های واقعی منطق ناب تسلسل را سراغ کرد. اما تصور می‌کنم همه با این حرف موافق باشند که نه رمان روب- گریه نماینده‌ی نوعیِ حکایت است و نه واقعه‌نگاری‌ها. حتا می‌توان گفت که روشن کردن تفاوت میان حکایت و توصیف بر پایه‌ی اصل تسلسل و اصل دگرگونی به ما اجازه می‌دهد بفهمیم که چرا اندریافت‌مان از این گونه حکایت‌ها به تعبیری به‌منزله‌ی حکایت‌های حاشیه‌یی است. معمولا حتا ساده‌ترین و ناپرداخته‌ترین حکایت نیز این دو اصل را هم‌زمان به‌کار می‌گیرند. گواه (شوخی‌وار) این ادعا، عنوان فرانسوی یک وسترن ایتالیایی سال‌های اخیر است: می‌دوم، شلیک می‌کنم، برمی‌گردم. در پس تسلسل ناب ظاهری، رابطه‌ی دگرگونی نیز در فاصله‌ی «رفتن» و «برگشتن» پنهان است.

این دگرگونی‌ها از چه نوع است؟ دگرگونی‌یی که دیدیم عبارت است از تبدیل یک جمله به خلاف یا به‌عکس آن. بیاییم و این دگرگونی را برای سادگی نفی بنامیم. کلود لوی- استروس و گرماس بر این دگرگونی خاص خیلی پافشاری کرده‌اند و چنان به شق‌های ویژه‌نمای آن پرداخته‌اند که گفتی تنها دگرگونی ممکن همین است و بس. در این که این دگرگونی به دلیل جایگاه خاص نفی در نظام فکری ما وضعی ویژه دارد تردیدی نیست. گذار از A به Ā [نه- A] به نوعی اوج هرگونه دگرگونی است. اما این وضع استثنایی نباید وجود سایر دگرگونی‌ها را پنهان نگه دارد ــ و هم‌چنان که خواهیم دید شمار دگرگونی‌ها فراوان است. برای نمونه، در قصه‌ی یادشده‌ی پراپ با دگرگونی وجه روبه‌رو می‌شویم: ممنوعیت یا اجبار منفی: پدر و مادر دختر را از این که لحظه‌یی برادرش را تنها بگذارد منع کرده‌اند. باز در همین قصه، دگرگونی قصد را نیز می‌بینیم: دختر ک اول تصمیم می‌گیرد به جستجوی برادرش برود و بعد واقعاً به جستجوی او می‌رود. رابطه‌یی که می‌بینیم رابطه‌ی میان قصدِ یک کار و انجام آن کار است.

به قصه‌ی دکامرون برگردیم. همین رابطه‌ها را بازمی‌یابیم. در آغاز قصه، ریکاردو غمگین است و در پایان قصه ریکاردو شاد است: نفی. ریکاردو میل به تصاحب کاتلا دارد و ریکاردو کاتلا را تصاحب می‌کند: وجه. اما ظاهراً رابطه‌های دیگری نیز در این قصه هست که نقش مهم‌تری دارند. یک کنش واحد سه بار مطرح می‌شود: نخست طرح ریکاردو برای کشاندن کاتلا به گرمابه را می‌خوانیم؛ سپس اندریافت غلط کاتلا از این صحنه ارائه می‌شود و این که کاتلا تصور می‌کند که در آن‌جا با شوهرش مواجه خواهد شد؛ سرانجام نیز وضع واقعی اعلام می‌شود. رابطه‌ی میان گزاره‌ی اول و گزاره‌ی سوم رابطه‌ی طرح با اجرای طرح است. رابطه‌ی میان گزاره‌ی دوم و سوم رابطه‌ی تقابل میان اندریافت خطا و صحیح یک رویداد است. ناگفته پیداست که فنر محرک حکایت بوکاچیو همین خطاست. میان نوع اول دگرگونی و نوع دوم آن تفاوتی کیفی وجود دارد. در نوع اول با تغییر در خبر اولیه مواجه بودیم: خبر به شکل مثبت یا منفی، وجه یافته یا وجه نیافته مطرح می‌شد. در این‌جا خبر اولیه با خبر دومی مانند «درنظرداشتن» یا «آگاه‌شدن» همراه می‌شود که اگرچه باطل نماست اما بر کنشی دلالت دارد که هرچند هیچ گاه به تنهایی ظاهر نمی‌شود، اما مستقل است: آن‌چه در نظر گرفته می‌شود همیشه یک کنش دیگر است. آن‌چه در این‌جا می‌بینیم نمود اولیه‌ی تقابل میان دو نوع سازمان‌دهی حکایت است: از یک‌سو آن نوع از حکایت که در آن منطق تسلسل و دگرگونی‌های نوع اول با هم ترکیب می‌شوند و از دیگرسو آن نوع از حکایت که در آن نوع دوم دگرگونی‌ها به کمک منطق تسلسل می‌آید. حکایت‌های نوع اول، ساده‌ترین حکایت‌هاست، حکایت‌هایی است که آن‌ها را به دلیل نوع سازمان‌دهی‌شان حکایت‌های اسطوره‌یی می‌نامم. در حکایت‌های نوع دوم، اهمیت رویداد از اهمیت اندریافت ما از رویداد و میزان شناخت‌مان از آن کم‌تر است. از همین رو نیز نام معرفتی را برای این نوع سازمان‌دهی حکایتی پیشنهاد می‌کنم (نام دیگر پیشنهادی‌ام، شناختی است).

ناگفته پیداست که هدف از چنین تقابلی به هیچ وجه تقسیم‌بندی همه‌ی حکایت‌های دنیا به دو دسته‌ی اسطوره‌یی یا معرفتی نیست. بررسی من مطالعه‌ی بی نوع‌شناختی است و مانند همه‌ی مطالعه‌های از این دست بیش‌تر می‌کوشد آن مقوله‌های مجردی را برملا سازد که تفاوت‌های واقعی میان این و آن حکایت را نشان می‌دهند. این را نیز نمی‌خواهم بگویم که یک حکایت حتماً فقط یک نوع از این دو نوع دگرگونی را دارد و بس. برای نمونه، در قصه‌ی لک‌لک‌ها گذشته از سازمان‌دهی اسطوره‌یی، جای پای سازمان‌دهی معرفتی را نیز می‌بینیم: پسر ک در غیاب دختر ک ربوده می‌شود و این به آن معناست که دختر ک در اصل نمی‌داند که چه کسی برادرش را ربوده است و بنابراین جای تجسس معرفتی در قصه خالی است. البته قصه خودش را معطل چنین فرایندی نمی‌کند و فقط می‌گوید: «دختر ک حدس زد که لک‌لک‌ها برادر کوچکش را برده‌اند». اما قصه‌ی بوکاچیو تماماً بر تسلسل جهل و بازشناسی مبتنی است. از همین رو چنان‌چه بخواهیم یک حکایت خاص را به این یا آن نوع از سازمان‌دهی حکایتی پیوند زنیم، نباید در جستجوی وجود انحصاری یک سازمان‌دهی باشیم و بل باید ببینیم که برتری کیفی یا کمّی کدام دگرگونی‌ها بیش‌تر است.

حال بیاییم و نمونه‌های دیگری از سازمان‌دهی معرفتی را بررسی کنیم. در اثری همانند در جستجوی جام مقدس [*Quête du Saint Graal*]، معمولا پیش از توالی‌هایی که رویدادهای مادی را حکایت می‌کنند، توالی‌های دیگری می‌آیند که همان رویداد را به شکل پیش گویی بازمی‌گویند. در این متن، ویژگی نمای این گونه دگرگونی مفروض‌ها در این است که همیشه تحقق می‌یابند و حتا اندریافت پرسوناژها از آن‌ها به‌عنوان یک اجبار معنوی است. چنین است که عمه‌ی پرسیوال در همان صفحه‌های نخستین کتاب از چند و چون گره‌گشایی انتریگ داستان می‌گوید: «زیرا این را، چه در این سرزمین و چه در جاهای دیگر، همه نیک می‌دانیم که افتخار جستجو سرانجام بیش از همه بهره‌ی سه شهسوار خواهد شد: دو بکر و یک پاک. از دو بکر یکی آن شهسواری است که می‌جویید و دیگری خود شمایید. شهسوار سوم بوهورتِ گونزسی است و با این سه جستجو پایان خواهد یافت.» خواهر پرسیوال نیز مکان مرگ برادرش و گالاد را پیش گویی می‌کند: «شما را به شرفم مرا در کاخ معنویت به خاک بسپرید. می‌دانید چرا از شما چنین می‌خواهم؟ زیرا که کاخ معنویت آرام‌گاه پرسیوال خواهد بود و شما نیز در کنار او در آن‌جا آرام خواهید گرفت.» به‌طور کلی، در سرتاسر بخش دوم کتاب، خواهر پرسیوال همه‌ی کنش‌ها را پیشاپیش می‌گوید.

این مفروض‌های مقدم بر رویداد را مفروض‌های دیگری تکمیل می‌کنند که تنها پس از تحقق رویداد دوباره به ذهن تداعی می‌شوند. تصادف، راه گالاد را به دیری می‌کشاند و ماجرای سپر روی می‌دهد. در لحظه‌ی پایان ماجرا، شهسواری آسمانی ظاهر می‌شود تا بگوید که همه چیز از پیش مقدر بوده است. «جوزف گفت: پس چنین خواهید کرد که سپر را در آن جایی خواهید گذاشت که محل دفن ناسین خواهد بود. گالاد پنج روز پس از دریافت عنوان شهسواری به این‌جا خواهد آمد.» و همه چیز به آن‌سان انجام شد که او گفته بود زیرا که در پنجمین روز به این دیر رسیدید که مدفن جسم ناسین است.» در مورد گوون نیز همین را می‌بینیم: گوون ضربه‌ی

سختی از شمشیر گالاد می‌خورد و بی‌درنگ به یاد می‌آورد: «و اینک تحقق آن کلامی که وقتی در جشن پنطیکا دست به آن شمشیر بردم شنیدم. به من گفته شد که دیرزمانی نخواهد گذشت که ضربه‌یی سخت خواهم خورد و آن شمشیر همین شمشیر است که این شهسوار مرا با آن زد. اتفاق به همان سانی روی داد که برایم پیش‌گویی شده بود.»

اما سرشت‌نمای در جستجوی جام مقدس نه دگرگونی ویژگی‌نمای مفروض‌ها، یعنی «اعلام»، و بل دگرگونی شناخت و بازتفسیر رویدادهایی است که پیش‌تر رخ داده‌اند. به‌طور کلی، والامردان و راهبان تفسیری معنوی از کلیه‌ی عمل‌های زمینی ارائه می‌دهند و غالباً این تفسیرها با افشاگری‌های ناب زمینی همراه می‌شود. چنین است که خواننده در آغاز جستجو چنین می‌پندارد که کل داستان را دریافته است: بزرگ‌زادگان شهسوار به جستجوی جام مقدس برخاسته‌اند و... اما حکایت که جلوتر می‌رود معنای دیگری از همین صحنه‌ها ارائه می‌شود: می‌پنداشتیم لانسلوت نیرومند و انسان کامل است و درمی‌یابیم که وی گناه‌کاری است توبه‌ناپذیر و با شهبانو گونیور زنا می‌کند؛ گروون والاتبار ــ یعنی آن کس که پیش از همه نذر کرد به جستجوی جام برود ــ هرگز به جام نمی‌رسد زیرا که قلبی سخت دارد و آن‌قدر که باید در فکر خدا نیست؛ شهسوارانی که در آغاز داستان ستایش‌مان را این‌چنین برانگیختند همه معصیت‌کارانی کبیرند که سال‌هاست به گناهان خود اقرار نکرده‌اند؛... رویدادهای آغاز داستان همه از نو تداعی می‌شوند و در تداعی دوم حقیقت آشکار می‌شود و نه ظاهر فریبنده.

پرسشی که در در جستجوی جام مقدس علاقه‌ی خواننده را برمی‌انگیزد این نیست که بعد چه خواهد شد. چنین پرسشی به اصل تسلسل یا به حکایت اسطوره‌یی برمی‌گردد. در در جستجوی جام مقدس از اول معلوم است که چه اتفاقی می‌افتد، چه کسی به جام می‌رسد و چه کسی مجازات می‌شود و چرا. پرسش دیگری که برانگیخته می‌شود، پرسش نوع سازمان‌دهی معرفتی است: جام مقدس چیست؟ این حکایت نیز همانند بسیاری حکایت‌های دیگر داستان یک جستجوست. اما آن‌چه جستجو می‌شود یک شیء نیست، یک معناست: معنای کلمه‌ی جام مقدس. از آن‌جا نیز که این پرسش بیش از آن‌که به کردار مربوط باشد به وجود مربوط است، کندوکاو آینده در برابر کندوکاو گذشته رنگ می‌بازد. پرسشی که در سرتاسر حکایت مطرح است، معنای جام مقدس است. حکایت اصلی، حکایت شناخت است، حکایتی است که از دیدگاه آرمانی هرگز قطع نمی‌شود.

جستجوی شناخت بر نوع دیگری از حکایت نیز حاکم است، نوعی که نزدیک ساختن آن به در جستجوی جام مقدس شاید خالی از شبهه نباشد: رمان پلیسی معمایی. همان‌طور که می‌دانیم سازند رمان پلیسی معمایی، رابطه‌ی مسئله‌دار میان دو سرگذشت است: سرگذشت غایب جنایت و سرگذشت حاضر جستجو، سرگذشت حاضری که تنها توجیه وجودی‌اش آگاه ساختن ما از سرگذشت غایب است. از همان آغاز داستان یکی از عنصرهای سرگذشت غایب به ما گزارش می‌شود: جنایتی در برابر چشمان‌مان روی داده است اما ما نه توانسته‌ایم عامل‌های حقیقی جنایت را بشناسیم و نه انگیزه‌های حقیقی آن را. جستجو عبارت است از بازگشت مدام به همان رویدادها و تحقیق و اصلاح کوچک‌ترین جزئیات تا آن‌که بالاخره حقیقت از دل سرگذشت اولیه آشکار شود. رمان پلیسی معمایی یک حکایت آموزشی است. اما تفاوت این رمان با در جستجوی جام مقدس در این است که در رمان پلیسی معمایی فقط با دو ارزش روبه‌روییم: راست یا دروغ. یا می‌دانیم قاتل کیست یا نمی‌دانیم، حال آن‌که در در جستجوی جام مقدس، جستجوی معنا بی‌نهایت درجه‌ی بینابینی دارد و حتا در پایان نیز نمی‌توانیم مطمئن باشیم که جستجو به پایان رسیده است.

حال اگر بیاییم و برای نمونه‌ی سوم یکی از قصه‌های هنری جیمز را بررسی کنیم، می‌بینیم که جستجوی معرفتی می‌تواند شکل‌های باز هم متفاوت‌تری داشته باشد. در قصه‌ی جیمز نیز، همانند رمان پلیسی، شالوده‌ی جستجوی حقیقت رویدادی مادی است و نه کلیتی مجرد. اما در قصه‌ی جیمز نیز، همانند در جستجوی جام مقدس، در آخر کتاب نمی‌توانیم یقین داشته باشیم که حقیقت را دریافته‌ایم: فقط از جهل اولیه به جهلی کم‌تر رسیده‌ایم. در قفس [*In the Cage*] حکایت‌گر تجربه‌ی دختر جوانی است که متصدی تلگراف است و همه‌ی توجهش بر روی دو آدم متمرکز شده است، دو آدم که به‌درستی نمی‌شناسد به نام‌های سروان اورد و لیدی بردین. دختر تلگرام‌های این دو به یکدیگر را می‌خواند و تکه جمله‌هایی می‌شنود. اما به‌رغم همه‌ی استعدادش در تصور عنصرهای غایب، نمی‌تواند تصویر وفادار دو ناشناس را بازسازد. برخورد با سروان نیز وضع را بهتر نمی‌کند: فقط می‌فهمد سروان از لحاظ فیزیکی چه شکلی است، حرکت‌های او را زیر نظر می‌گیرد، گوش به صدایش می‌سپرد،... اما «گوهر» سروان هم‌چنان دست‌نیافتنی می‌ماند، حتا دست‌نیافتنی‌تر از روزی که قفس شیشه‌یی دختر را از او جدا می‌کرد. حس‌ها تنها ظاهر را به‌خاطر می‌سپرند و حقیقت دست‌نیافتنی است.

درک از آن‌جا سخت‌تر است که در برخورد و پرس‌وجو از اشخاص بینابینی، دختر جوان تلگرافچی چنین تظاهر می‌کند که خیلی بیش‌تر از آن‌چه می‌داند آگاه است. چنین است که در دیدار با دوستش خانم جوردن، وقتی وی می‌پرسد: «چطور؟ مگر خبر از جنجالی که شده ندارید؟»، زن جوان برای لحظه‌یی موضع می‌گیرد: «ای بابا، چیزی که علنی نشده...»

هنری جیمز همیشه از نام بردن مستقیم «حقیقت» یا «گوهر» خودداری می‌کند: حقیقت به شکل‌های ظاهری بی‌شمار وجود دارد. موضع‌گیری‌یی از این دست، بر سازمان‌دهی آثار او تأثیر عمیقی می‌گذارد و توجه او را به تکنیک‌های «نقطه‌ی دید» جلب می‌کند، به آن‌چه خودش آن را [that magnificent and masterly indirectness] «آن بیان نامستقیم استادانه و عالی» می‌نامد: آن‌چه از در قفس دستگیرمان می‌شود، اندریافت دختر تلگرافچی است از ماجرا، آن‌هم اندریافتی که بر اندریافت خانم جوردن مبتنی است که آن چیزهایی را تعریف می‌کند که توانسته از زیر زبان نامزدش آقای دریک بیرون بکشد و آشنای آقای دریک با سروان اورد و لیدی برادین به‌جز یک آشنایی دوری نیست!

در این‌جا نیز، فرایند شناخت فرایند انحصاری قصه‌ی جیمز نیست و بل فقط فرایند مطلق آن است. در قفس تابع سازمان‌دهی اسطوره‌یی نیز است: دیدار با سروان تعادل اولیه‌ی دختر تلگرافچی را به‌هم می‌زند، اما در پایان داستان دختر به برنامه‌ی اولیه‌ی خود یعنی ازدواج با آقای موج برمی‌گردد. گذشته از این، در کنار دگرگونی‌های ناب شناختی، دگرگونی‌های دیگری نیز هست که اگرچه دارای همان ویژگی نمایه‌ای صوری‌اند اما بر همان فرایند دلالت نمی‌کنند (کاربرد اصطلاح «معرفتی» در این مورد مناسب نیست). چنین است به‌ویژه آن‌چه می‌توان آن‌را «ذهنی سازی» نامید یعنی واکنش یا موضع‌گیری شخصی در مقابل یک رویداد. این دگرگونی خاص در در جستجوی زمان از دست‌رفته [*À la recherche du temps perdu*] به حد افراط گسترش می‌یابد: کوچک‌ترین حادثه‌ی زندگی بهانه‌یی است برای توصیف طولانی چگونگی زیست رویداد توسط فلان یا بهمان پرسوناژ، درست همانند شن‌ریزه‌یی که مروارید در گرد آن رشد می‌کند.

در این‌جا لازم است میان دو شیوه‌ی ارزیابی دگرگونی‌ها تمیز بگذاریم: شیوه‌ی مبتنی بر توان صورت‌ساز دگرگونی‌ها و شیوه‌ی مبتنی بر توان تداعی‌گر آن‌ها. منظورم از توان صورت‌ساز یک دگرگونی آن است که یک دگرگونی بتواند به‌تنهایی یک توالی حکایتی ایجاد کند. به سختی می‌توان حکایتی را تصور کرد که فقط دربرگیرنده‌ی دگرگونی‌های ذهنی‌سازی باشد ــ به بیان دیگر، در توصیف یک رویداد و واکنش‌هایی که رویداد در اشخاص مختلف برمی‌انگیزد خلاصه شود (اگرچه وجود چنین حکایتی ناممکن نیست). حتا در رمان پروست نیز عنصرهایی از حکایت اسطوره‌یی را بازمی‌یابیم: راوی بر ناتوانی خود در نگاشتن فایق می‌آید؛ طرف‌های سوان و طرف‌های گرمانت که در ابتدا مجزا از یکدیگرند با ازدواج ژیلبرت با سن ــ لو به هم می‌پیوندند. ناگفته پیداست که توان صورت‌ساز نفی یک دگرگونی بسیار نیرومند است. اما زوج جهل (یا خطا) ــ شناخت نیز غالباً به کار چهارچوب‌بندی حکایت‌ها می‌آید. سایر شیوه‌های حکایت اسطوره‌یی ظاهراً (و دست‌کم در فرهنگ ما) استعداد کم‌تری در این دارند که به تنهایی توالی بسازند. حکایتی که فقط دربرگیرنده‌ی دگرگونی‌های وجهی باشد بیش‌تر به یک کتاب آموزشی یا اخلاقی شبیه است و توالی‌های آن از این نوع خواهد بود: «X باید مسیحی خوبی باشد»، «X مسیحی خوبی است». حکایتی که فقط از دگرگونی‌های قصدی شکل بگیرد، خویشاوند پاره‌یی از قسمت‌های رابینسن کروزوئه [*Robinson Crusoe*] است: رابینسن تصمیم گرفت برای خود خانه‌یی بسازد، رابینسن برای خود خانه‌یی ساخت، رابینسن تصمیم گرفت دور حیاطش حصار بکشد، رابینسن دور حیاطش حصار کشید،...

اما توان صورت‌ساز (یا اگر ترجیح می‌دهید نحوی) پاره‌یی از دگرگونی‌ها را نباید با آن چیزی یکی دانست که موجب می‌شود حکایتی برای‌مان جذابیتی خاص داشته باشد یا ــ در معنایی غنی‌تر ــ به ما امکان تمیز دقیق یک حکایت از حکایتی دیگر را می‌دهد. هنوز یکی از گیراترین صحنه‌های یک فیلم جاسوسی سال‌های اخیر را به یاد دارم: پرونده‌ی ایپکرس [*the Ipcress File*]. قهرمان اصلی فیلم برای خودش املت درست می‌کند. طبعاً این اپیزود هیچ گونه اهمیت حکایتی ندارد (طرف می‌توانست خیلی ساده یک ساندویچ ژامبون بخورد)، اما این صحنه‌ی گران‌بها به‌نوعی به نشانه‌ی کل فیلم بدل شده بود. این همان چیزی است که به آن توان تداعی‌گر یک کنش می‌گویم. تصور من بر این است که آن‌چه سرشت یک جهان خیالی را می‌نمایاند و آن را از جهان‌های خیالی دیگر متمایز می‌کند عمدتاً عبارت است از دگرگونی‌های شیوه‌یی. اما چنین دگرگونی‌هایی مشکل بتوانند به‌تنهایی یک توالی حکایتی مستقل پدید آورند.

اکنون که با تقابل میان اصل تسلسل و اصل دگرگونی (و هم‌چنین تغییرهای اصل دگرگونی) کم‌کم خو گرفته‌ایم، جا دارد این پرسش را نیز پیش بکشیم که آیا این تقابل در اصل همان تقابلی نیست که یاکوبسون میان مجاز و استعاره قایل می‌شد؟ چنین نزدیک‌سازی بی ناممکن نیست اما به نظرم ضروری نمی‌رسد. مشکل بتوان همه‌ی دگرگونی‌ها را با مناسبت‌های همانندی یکی دانست و مشکل بتوان هر همانندی را استعاره به‌شمار آورد. بهره‌گیری از اصطلاح مجاز یا هم‌جواری به جای تسلسل نیز سودی نخواهد داشت خاصه آن‌که از این دو مفهوم یکی عمدتاً زمانی است و دومی مکانی. این نزدیک‌سازی از این دیدگاه نیز مسئله‌ساز است که یاکوبسون بر این باور است که «اصل همانندی بر شعر حاکم است»، حال آن‌که «تحرک نثر، برعکس، عمدتاً در مناسبت‌های هم‌جواری است». اما از دیدگاه ما، تسلسل و دگرگونی به یک‌سان برای حکایت ضرورت دارد. اگر بنا باشد حکایت را در تقابل با شعر بدانیم، باید چند نکته را از یاد نبریم: ۱) سرشت متعدی یا نامتعدی نشانه (و در این مورد من با یاکوبسون موافق‌ام)؛ ۲) ذات زمان‌مندی بازنموده که در حکایت گسسته است و در شعر حالّ سرمدی است (و حال سرمدی به معنای بی‌زمانی نیست)؛ ۳) ذات آن اسم‌هایی که جای فاعل معنایی یا به بیان دیگر مضمون را در این جا و آن‌جا اشغال می‌کنند: اگر حکایت فقط اسم خاص را در جای‌گاه فاعل می‌پذیرد، در شعر هم اسم‌های خاص می‌توانند فاعل باشند و هم اسم‌های عام. سرشت نمای گفتار فلسفی بی‌زمانی آن و طرد اسم‌های خاص است. از همین رو شعر چه بسا صورت بینابینی میان گفتار حکایتی و گفتار فلسفی باشد.

اما به حکایت برگردیم و ببینیم که آیا همه‌ی مناسبت‌های یک کنش به کنشی دیگر را می‌توان میان دو گونه‌ی اسطوره‌یی و معرفتی توزیع کرد؟ در قصه‌یی که پراپ جداگری کرده است اپیزودی هست که به سادگی می‌شود از آن گذشت. دختر در هنگام جست‌جوی برادر با چند هبه کننده‌ی احتمالی برخورد می‌کند. نخست با یک تنور که در پاسخ به پرسش او ازش می‌خواهد از نانی که پخته است بخورد اما دخترک بی‌ادب درخواستش را قبول نمی‌کند. سپس دختر به یک درخت سیب و یک جویبار می‌رسد: «پیشنهادهای مشابهی می‌شود و باز دختر همان پاسخ‌های توهین‌آمیز را می‌دهد». پراپ این سه اپیزود را با اصطلاح «سه بار تکرار شدن» معین کرده است که از شیوه‌های بسیار رایج در فولکلور است.

بنابراین می‌توان به فکر نوع سومی در سازمان‌دهی حکایت هم افتاد، نوعی که نه اسطوره‌یی است و نه معرفتی. از آن‌جا که این نوع سوم به قاعده‌یی مجرد و به اندیشه‌یی زاینده‌ی فراز و نشیب‌های گوناگون پیوند می‌خورد، می‌توان آن را نوع عقیدتی سازمان‌دهی حکایت نامید. در این سازمان‌دهی، مناسبت گزاره‌ها با یکدیگر مستقیم نیست و از صورت منفی به صورت مثبت یا از جهل به شناخت نمی‌رسیم: آن‌چه کنش‌ها را به هم پیوند می‌زند، یک فرمول مجرد است. در نمونه‌ی لکلکها، این فرمول مجرد پیشنهاد کمک و رد توهین‌آمیز پیشنهاد است. غالباً برای یافتن مناسبت میان دو کنش که از دیدگاه مادی از یکدیگر کاملاً مجزایند باید تجرید را در دورتر و دورتر جست‌جو کرد.

پیش از این چند بار، در جاهای دیگر، کوشیده‌ام آن قاعده‌های منطقی و الزام‌های عقیدتی را که بر جهان حکایتی چند متن حاکم است توصیف کنم (می‌توان همین توصیف را برای هریک از حکایت‌های یادشده در بالا نیز ارائه داد). برای نمونه، کوشیده‌ام نشان دهم که می‌توان در پیوندهای گزنده [*Les liaisons dangereuses*] همه‌ی کنش‌های پرسوناژها را می‌توان به‌مثابه‌ی محصول چند قاعده‌ی بسیار ساده و مجرد بازنمود که خود، به نوبه‌ی خود، در اصول عقیدتی حاکم بر سازمان‌دهی کتاب ریشه دارند.

آدولف [*Adolphe*] بنژامن کونستان نیز همین‌طور است. در آدولف عمدتاً دو قاعده بر رفتار پرسوناژها حاکم است.

نخستین این قاعده‌ها از منطقی ناشی می‌شود که کتاب می‌گوید منطق شهوت است، منطقی که می‌توان آن را به این شکل فرمول‌بندی کرد که انسان به آن چیزی که ندارد شهوت دارد و از آن چیزی که دارد می‌گریزد. نتیجه‌ی چنین منطقی این است که مانع‌ها بر شهوت می‌افزایند حال آن‌که هر کمکی آن را کاهش می‌دهد. وقتی النور به خاطر عشق از کنت پ*** جدا می‌شود تا با آدولف زندگی کند، نخستین ضربه بر عشق آدولف فرود می‌آید. وقتی نیز فداکارانه به مراقبت از زخم او می‌پردازد، دومین ضربه را فرود می‌آورد. هر فداکاری النور فقط آدولف را خشمگین‌تر می‌کند. اما روزی که پدر آدولف تصمیم به جداکردن آن دو از یکدیگر می‌گیرد، واکنش آدولف مخالفت است. خود به‌وضوح می‌گوید: «تصورتان این است که مرا از او جدا می‌کنید حال آن‌که شاید با این کارتان مرا برای همیشه به او دل‌بسته کنید». جنبه‌ی تراژیک این وضع در این است که شرط اطاعت شهوت از این منطق خاص این است که شهوت هم‌چنان شهوت بماند و کسی را که بلد نیست ارضایش کند زجر دهد.

دومین قانون این جهان نیز معنوی است. کونستان این قاعده را نیز فرمول‌بندی کرده است: «مهم‌ترین مسئله در زندگی، دردی است که انسان موجب آن می‌شود. حتا زبرکانه‌ترین متافیزیک نیز نمی‌تواند آن انسانی را توجیه کند که قلبی را که دوستش داشته بشکند.» نمی‌توان زندگی خود را بر اساس جست‌جوی خیر تنظیم کرد زیرا شادی یکی همیشه به‌معنای بدبختی دیگری است. اما می‌توان زندگی را بر اساس تلاش برای رساندن کم‌ترین شرّ سازمان داد. این ارزش منفی تنها ارزش مطلق است. وقتی میان این ارزش منفی و آن ارزش مثبت تضاد می‌افتد، فرمان‌های قانون منفی بر فرمان‌های قانون مثبت می‌چربد. از همین رو نیز آدولف از گفتن «حقیقت» به النور بی‌نهایت زجر می‌کشد: «این را که گفتم، چهره‌اش ناگهان غرق اشک شد. سکوت کردم، پس نشستم، حرف‌هایم را انکار کردم و به توضیح و توجیه افتادم» (فصل ۲). در فصل ششم نیز وقتی آدولف همه‌ی حرف‌هایش را به النور می‌زند، النور از هوش می‌رود و آدولف باز چاره‌یی جز این نمی‌یابد که مطمئنش کند عاشقش است. در فصل هشتم، بهانه‌یی برای ترک النور به دستش می‌افتد، اما از آن استفاده نمی‌کند: «مگر من شد او را به خاطر چیزهایی مجازات کنم که خودم موجب‌شان شده بودم؟ مگر می‌شد منافقانه و با خون‌سردی همین این چیزها را بهانه کنم و بی‌رحمانه ترکش کنم؟»

بنابراین کنش‌هایی مجزا و مستقل که اغلب به دست پرسوناژهایی متفاوت روی می‌دهند از یک قاعده‌ی مجرد واحد و از یک سازمان‌دهی عقیدتی واحد فرمان می‌برند.

ظاهراً سازمان‌دهی عقیدتی توان صورت‌سازی چندانی ندارد. کم‌تر حکایتی می‌توان یافت که کنش‌هایی را که محصول سازمان‌دهی عقیدتی‌اند در چهارچوب کنش‌هایی از نوع دیگر جای ندهد یا به بیان دیگر سازمان‌دهی دیگری را بر سازمان‌دهی عقیدتی اولیه نیفزاید. ناگفته پیداست که می‌توان برای یک منطق یا یک اصول عقیدتی تا بی‌نهایت مثال آورد و هیچ دلیلی وجود ندارد که یک مثال مقدم یا مؤخر بر مثال دیگر باشد. چنین است که در پیوندهای گزنده همه‌ی کنش‌های توصیف‌شده در درون چهارچوبی طرح می‌شوند که نشأت گرفته از سازمان‌دهی اسطوره‌یی است: آن‌چه جایگزین وضع استثنایی حکومتِ «زرنگ»ها ـ یعنی والمون و مرتوی ـ می‌شود بازگشت به اخلاق سنتی است.

وضع برای آدولف و یادداشت‌های زیرزمین ـ متن دیگری که نمونه‌ی سازمان‌دهی عقیدتی است ـ اندکی متفاوت است. در این دو متن نظم دیگری را می‌بینیم که چیزی به جز فقدان ساده‌ی نظم‌های سابق است. این نظم از رابطه‌هایی پدید می‌آید که می‌توان آن‌ها را رابطه‌های «فضایی» نامید: تکرارها، پادنهشت‌ها و مرتبه‌بندی‌ها. چنین است که در آدولف تسلسل فصل‌ها تابع خط دقیقی است: تصویرپردازی آدولف در فصل ۱، اوج‌گیری احساس‌ها در فصل‌های ۲ و ۳، نزول کندشان در فصل‌های ۴ تا ۱۰، ... در بخش اوج‌گیری، هر تجلی جدید احساس‌های آدولف قوی‌تر از تجلی پیشین و در بخش نزول، ضعیف‌تر از تجلی قبلی است. آن‌چه پایان داستان را میسر می‌سازد رویدادی است که ظاهراً وضع حکایتی استثنایی پی دارد: مرگ. در یادداشت‌های زیرزمین، تسلسل رویدادها هم از مرتبه‌بندی فرمان می‌برد و هم از قانون تضاد. در صحنه‌ی افسر، دو نقش راوی به شکلی میان‌بر بازنموده می‌شوند. بعد زورکوف راوی را تحقیر می‌کند و سپس راوی لیزا را تحقیر می‌کند. بعد آپولون، نوکر راوی، او را از نو تحقیر می‌کند و راوی باز و این بار شدیدتر لیزا را تحقیر می‌کند. آن‌چه حکایت را متوقف می‌سازد، اعلام اصول عقیدتی متفاوتی است از سوی لیزا: طرد منطق ارباب و بنده و عشق به دیگری به‌خاطر دیگری.

هم‌چنان که یک بار دیگر هم می‌بینیم، نمونه‌هایی که در حکایت‌های فردی مشاهده می‌کنیم از وجود بیش از یک نوع سازمان‌دهی حکایتی خبر می‌دهند و در حقیقت هریک از حکایت‌ها تصویرگر هریک از اصول سازمان‌دهنده‌ی حکایت است. اما فقط یکی از انواع سازمان‌دهی است که درک یک متن خاص را ساده‌تر می‌کند.

برعکس نیز نظیر همین ملاحظه در سطحی از بیخ و بن متفاوت هم مصداق دارد: یک جداگری حکایتی می‌تواند در مطالعه‌ی پاره‌یی از انواع متن روشن‌گر باشد و در پاره‌یی دیگر نه. زیرا آن‌چه در این‌جا به آن پرداخته‌ام نه متن و شق‌های ویژه‌ی آن و بل حکایت است، حکایتی که می‌تواند در ساختار یک متن هم نقشی مهم داشته باشد و هم فاقد هر نقشی باشد و حکایتی که هم در متن‌های ادبی تجلی پیدا می‌کند و هم در سایر نظام‌های نمادی. ناگفته آشکار است که آن‌چه امروزه به جامعه، هر جامعه‌یی، حکایت‌هایش را می‌دهد ـ حکایت‌هایی را که ظاهراً جامعه برای زندگی به آن‌ها نیازمند است ـ نه ادبیات و بل سینماست: سینماگران برای‌مان سرگذشت می‌گویند حال آن که نویسندگان فقط با کلمه‌ها بازی می‌کنند... از همین رو، ملاحظه‌های نوع‌شناختی بالا در اصل نه تنها به حکایت‌های ادبی ـ که همه‌ی نمونه‌هایم از آن‌ها بود ـ که به همه‌ی گونه‌های حکایت مربوط می‌شوند. این ملاحظه‌ها بیش از آن‌که در زمینه‌ی بوطیقا جای بگیرند به رشته‌یی تعلق دارند که به اعتقاد من حق کامل حیات دارد: حکایت‌شناسی. ▣

احمدرضا مغفوری

زبان و ناخودآگاه

فرض کنید معمّای مصوّری جلوی من است. خانه‌ای را نشان می‌دهد که قایقی روی بام آن است، یکی از حروف الفبا را، مرد بی‌سری را که در حال دویدن است و غیره. حال ممکن است دچار اشتباه شوم و ایراد بگیرم که تصویر در کل و جزء بی‌معنی است. چون قایق که نباید روی بام خانه باشد و آدم بی‌سر هم که نمی‌تواند بدَود و... امّا روشن است فقط وقتی می‌توانم درست قضاوت کنم که خرده‌گیری از کلّ و جزء را کنار بگذارم و سعی کنم واژه‌ها و هجاهای مناسبی را جای هر یک از اجزاء تصویر بگذارم. وقتی واژه‌ها را آن‌طور کنار هم قرار دادم، ترکیب حاصل دیگر بی‌معنی نیست، چه بسا قطعهٔ ادبی بسیار زیبا و پرمعنایی را به‌وجود آورد. رؤیا هم چنین معمّای مصوّری است...

عزم ***لاکان*** آن بوده است تا اهمیّت چنان پیامی را به‌تمامی عیان و بیان کند. بگوید معمّای شکل‌گونهٔ رؤیا را باید با مفهوم کامل «حقیقی» آن تلقّی کرد، نه به مفهومی مجازی. به این معنی که رؤیا نوعی مقال (discourse) است و در آن شبکه‌ای از دال‌ها (Signifier) درکارند. پیام خود ***لاکان*** که به کُنه پیام فروید راه می‌برد، آن است که «ناخودآگاه، ساختاری مشابه زبان دارد».

امّا پیام ***لاکان*** را به‌نوبهٔ خود باید گونه‌ای معمّای شکلی دانست. هم از نظر سبک بیان هم از حیث موضوع. میان آنچه می‌گوید و آنچه می‌خواهد بگوید تفاوتی هست. خود او اعتقاد دارد با اتخاذ چنان شیوه‌ای ناخودآگاه از ضمیر ناخودآگاه تبعیت می‌کند. ناخودآگاه از دید او خصیصهٔ عام مقال بشری است. مقال که بین افراد روی می‌دهد، دو قسمت دارد که بر هم اثر می‌گذارند. یکی آن دسته از کنش‌های کلامی است که خودآگاه و ارادی‌اند و به گمان شخص سخن‌گو متضمّن خواسته‌ها و نیت‌های حقیقی اویند. دیگر آن دسته که ناخودآگاهند و متعرّض خواست و ارادهٔ شخص شده و تداوم مقال خودآگاه را می‌گسلند و آن را به‌نحوی مختل می‌کنند.

لاکان با مطالعهٔ دقیق نوشته‌های ***فروید*** به‌خصوص تعبیر خواب، آسیب‌شناسی روانی رفتار روزمره، لطیفه و رابطه‌اش با ناخودآگاه و بررسی روش درمانی او یعنی تداعی آزاد و با اتکا به زبان‌شناسی ساختاریِ سوسوری نشان داد که مفهوم ناخودآگاه ***فرویدی*** متفاوت است با همهٔ مفاهیمی که از ناخودآگاه شناخته‌ایم. ناخودآگاه ***فرویدی*** حقیقتی است قابل تعیین و تعریف و عینیت‌پذیر که هم‌چون زبان ملفوظ، ساختار و قواعدی دارد قابل دسترسی و بررسی علمی.

امّا به‌یقین شرط‌های اولیه و اصلی علمی بودن، وجود موضوعی مشخص و قابل تعریف است. روشی است برای مشاهده و تجزیه و تحلیل که متناسب با آن موضوع بوده و قادر به کشف قوانین آن باشد. موضوع روانکاوی همان است که ***فروید*** کشف کرد. یعنی ناخودآگاه. در مورد تشخیص و تعریف ناخودآگاه و روش مشاهدهٔ (Verbal) آن، ***فروید*** به ما می‌گوید دستمایهٔ اصلی روانکاو رؤیاها و تداعی آزاد است. امّا در مورد روش و ابزار تجزیه و تحلیل آن، همین‌قدر بگوییم که تمام دستمایهٔ روانکاو کلامی است. به این معنی که آنچه در جلسهٔ روان درمانی و با شگرد تداعی آزاد تجزیه و تحلیل می‌شود رؤیاها و گذشتهٔ شخص نیست که گزارش شخص از رؤیاها و از تاریخچه و رویدادهای زندگی خویش است. پس نباید حیرت کنیم از این‌که ***فروید*** آن‌قدر وقت صرف تجزیه و تحلیل تداعی‌ها و جناس‌های زبان‌شناختی و لغزش‌های زبانی (اشتباهات لُپی) و... می‌کند. هم‌چنین این گفتهٔ ***لاکان*** حیرت‌انگیز نخواهد بود: در مجموعه آثار ***فروید*** هرجا مستقیم سخن از ناخودآگاه است، درصد فزاینده‌ای از تجزیه و تحلیل‌ها و استنتاجات او زبان‌شناختی است و هر صفحهٔ ***تعبیر خواب*** با آنچه لفظ، دستمایهٔ گفتار ملموس می‌نامیم سروکار دارد. چرا که این راه به شاهراه ناخودآگاهی می‌رسد. چنین است که تجزیه و تحلیل زبان‌شناختی در حقیقت روشی متناسب با مطالعهٔ ناخودآگاه است. امّا چون در زمان کشف ***فروید*** زبان‌شناسی نوین هنوز به‌وجود نیامده بود، او ناگزیر نظام اصطلاحات و مقولات دیگری که متأثر از فیزیک و زیست‌شناسی بود برای توصیف یافته‌هایش ابداع کرد. امّا ***لاکان*** نشان می‌دهد که نظام اصطلاحات فرویدی را مستقیم می‌توان به اصطلاحات و مقولات زبان‌شناسی ساختاری اروپایی برگرداند. در عین حال اشاره می‌کند آنچه فروید در جریان بحث در مورد ناخوآگاه، به‌عنوان نمایندهٔ نمون ذهنی به ما شناساند (یعنی آنچه جای نمون ذهنی را می‌گیرد، آنچه در اساس موجد تصویرپردازی (Imagery) رؤیاست)، در حقیقت معادل همان است که بعدها زبان‌شناسی به‌نام ***دال*** به ما معرفی کرد.

برای درک ناخودآگاه فرویدی ـ لاکانی بهتر است سعی کنیم ناخودآگاه را به‌همان صورت که ***فروید*** در پدیدهٔ هیپنوتیزم طی دورهٔ همکاریش با بروید (Breuer) کشف کرد و شناخت درک کنیم. هیپنوتیزم آن‌گونه که به خدمت هدف‌های روانکاوانه درمی‌آید با جنبهٔ ناخودآگاه روان سروکار دارد. از این‌رو شخص هیپنوتیزم کننده می‌تواند شخص مورد هیپنوتیزم را هدایت کند تا آن خاطره‌هایی را از درون کودکی خود به‌یاد آورد

که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند خودآگاه به‌خاطر بیاورد. امّا هیپنوتیزم چگونه است؟ هیپنوتیست‌های این روزگار برخلاف گذشتگان عقیده ندارند که عمل هیپنوتیزم با تمرکز تحقّق می‌یابد خواه با خیره شدن هیپنوتیزم کننده به مورد هیپنوتیزم و خواه با خیره شدن هیپنوتیزم شونده به یک شی. آن‌ها دریافته‌اند عامل هیپنوتیزم در اساس تلقین کلامی (Verbal suggestion) است و نیز این که خواب هیپنوتیک و تلقینات قبل از خواب به‌هم متّصلند.

آن ناخودآگاهی که هیپنوتیزم برملا می‌کند همان ناخودآگاهی است که به زبان، به تلقین کلامی، پاسخ می‌دهد و ساختاری مشابه زبان دارد. خواه تلقینات هیپنوتیزم کننده اثر کوتاه‌مدت داشته باشد خواه اثر دراز مدت، در هر حال «زبان» قدرت خود را اعمال می‌کند. حال نمونه‌هایی می‌آوریم. هیپنوتیزم کننده‌ای لیموی ترشی به‌دست شخص می‌دهد و به او تلقین می‌کند که سیبی شیرین و شهداب است. جالب آن که هیپنوتیزم شونده میوه را به شکل واقعی‌اش لمس و درک می‌کند، نه به خیال سیب. با این‌حال آن را سیب تعبیر (Interpret) می‌کند، و با وجود طعم ترش آن، مثل سیب واقعی از خوردنش لذّت می‌برد. ادراک حسّی (Sensory perception) جریان واژهٔ سیب را به تعبیر متصّل می‌کند و واژهٔ سیب بر شی ادراک شده حاکم می‌شود. یا اگر مثال مورد نظر ترک سیگار با هیپنوتیزم را درنظر بگیرید که در آن هیپنوتیزم کننده یک ارتباط تعبیری میان سیگار و تهوّع در ذهن شخص برقرار می‌کند. به او تلقین می‌کند اگر سیگار بکشد دچار تهوّع می‌شود. از آن پس و هر موقع هوس سیگار کشیدن کرد، واژه‌های هیپنوتیزم کننده در ذهنش ظاهر می‌شود.

لاکان برمبنای نمایزی که **سوسور** میان زنجیرهٔ همنشینی، نحوی، و زنجیرهٔ جانشینی متداعی، تصریفی قایل بود، تصریح می‌کند که سوژه و مقال لازم و ملزومند. سوژهٔ بدون مقال یا مقال بدون سوژه وجود ندارد.

برای مثال زبان‌شناس متخصص واج‌شناسی (Phonology) می‌تواند واج‌ها (Phonemes) و دال‌های هر زبانی را توصیف کند بی‌آنکه گویندهٔ آن زبان باشد و بی‌آنکه آشنایی با آن زبان داشته باشد. امّا همین که می‌داند آن‌ها دال هستند مستلزم این فرض است که نوعی مقال را به‌وجود می‌آورند. به قول **لاکان**:

فرض کنید در بیابان سنگی پیدا می‌کنید که روی آن خط هیروگلیف نوشته شده است. لحظه‌ای تردید نمی‌کنید که سوژه‌ای بوده و آن را نوشته است. امّا خطاست بپندارید هر دالی خطاب به شماست چرا که به‌یقین از آن سر درنمی‌آورید. امّا این هم هست که آن‌ها را دال تعریف می‌کنید، زیرا مطمئنید همهٔ این دال‌ها به یکدیگر مرتبطند. (The Four Fundamental concepts of Psycho - Analysis, p.199)

پس خطوط سنگ‌نوشته دال هستند نه علایمی ناشی از فرسایش سنگ. امّا همین‌که واج‌شناس می‌فهمد که آن‌ها دال هستند کافی است تا دریابد با نوعی مقال روبروست و این‌که سنگ‌نوشته خطاب به‌کسی است و در تدارک آن دستی و قصدی در کار بوده است. پس دال‌ها به‌روی سنگ حاضرند امّا به‌خودی خود، ساکتند و باید معنی یابند در عین این‌که دال مقدّم است و معنی موخّر از آن. امّا دال چیست؟ از دید **لاکان**:

دال آن است که سوژه‌ای را می‌نمایاند. برای که می‌نمایاند؟ ـ نه برای سوژه‌ای دیگر، بلکه برای دالی دیگر. (Idid, p.198)

نتیجهٔ کلی که می‌توان از مثال سنگ‌نوشته گرفت، این است که انسان‌ها فقط با ورود به نظامی از دال‌ها سوژه می‌شوند. البته به چنان نظامی که دال‌های آن مستقل از سوژه به یکدیگر مرتبط باشند. در عین حال وابستگی سوژه و مقال به یکدیگر دوجانبه است. از دید **لاکان** انسجام (Coherence) سوژه، یعنی موضع آن به‌عنوان اراده‌کنندهٔ معنی در طول زنجیرهٔ همنشینی تحقّق می‌یابد. چون فقط در زنجیرهٔ دال‌ها است که معنی «سماجت» می‌کند. امّا انسجام سوژه در هر لحظه قائم به «مابقی» زبان یا به بیان سوسور، خارج از مقال است و لاینفک از آن:

ـ دال برای مثال یک واج، در زنجیرهٔ همنشینی حاضر است. حضور آن فقط به سبب وجود نظامی از تفاوت‌ها و با غیاب سایر دال‌ها میسّر شده است (یعنی برای این‌که به فرض بگوییم بند، به یقین نمی‌گوییم پند، قند و...

ـ عناصر و سازه‌های زنجیرهٔ همنشینی معنی، فقط به‌شرطی معنی می‌یابند که دال‌هایی که همراه با آن از زنجیرهٔ متدعی بیرون می‌آیند کنار گذاشته شوند (پس، مثلاً برای این‌که بگوییم ملاقات شود، به‌طور قطع نمی‌گوییم ملاقات کرده است، به گفتهٔ **لاکان** معاشقه کرد، معامله کرد، مماشات کرد، معامله کرده است، و...)

در خارج از هر واحد و هر نقطهٔ زنجیرهٔ همنشینی مجموعهٔ کاملی از دال‌های متناسب با بافت‌های مربوط به آن به حال تعلیق درمی‌آیند. یعنی هر دالی که در زنجیرهٔ همنشینی قرار گرفته در بافت خاصی قرار دارد و دال‌های سایر بافت‌های متناسب با خود را نیز که در زنجیرهٔ عمودی قرار دارند، به‌همراه می‌آورد. برای مثال دال «اسب» می‌تواند در بافت‌های گوناگونی هم‌چون اسب سواری، اسب‌دوانی، اسبِ شطرنج یا در ضرب‌المثل اسب پیشکشی دندان‌هایش را نمی‌شمارند، و... قرار گیرد. پس باید آن دال‌ها نیز کنار گذاشته شوند تا دالِ زنجیرهٔ همنشینی بتواند به مدلول خود متّصل شود و معنای خاصی را به‌بار آورد.

ـ معنایی که در لحظه لحظهٔ زنجیرهٔ همنشینی و در جای‌جای آن به‌بار می‌آید به نظام‌مندی، برای نمونه وجود قواعد نحوی، خود به زبان مربوطه منّکی است. کلّ این وابستگی‌ها و غیاب‌ها که باید سرکوب شوند تا معنی پدید آید، آن چیزی را تشکیل می‌دهند که **لاکان** به‌عنوان دیگری معرّفی می‌کند. حضور معنی در زنجیرهٔ همنشینی، در زنجیرهٔ دال‌ها غیاب دیگری مایقی زبان را از آن زنجیره ایجاب می‌کند. قصدِ خودآگاه در زنجیرهٔ همنشینی در آن‌جا که معنی سماجت می‌کند شکل می‌گیرد. ولی این‌جا این زنجیره خود همواره محصول و معلول دیگری است خارج از این زنجیره و بنابراین ناخودآگاه. انفکاکی که **فروید** میان سوژهٔ خودآگاه و ناخودآگاه قایل بود، در نظام اصطلاحات لاکان، انفکاکی یا سدّی است میان زنجیرهٔ همنشینی و دیگری. البتّه دیگری همان ناخودآگاه نیست. ناخودآگاه لاکانی «کارکردی» از دیگری و مقال آن است. ناخودآگاه مقال دیگری است.

از دید **لاکان**، مجاز و استعاره که به عقیدهٔ **یاکوبسن** دو محور بنیادین زبان هستند و به‌ترتیب معادل محورهای همنشینی و جانشینی سوسور، دو ساز و کار (مکانیسم) اصلی ناخودآگاه و «قوانین زبان» هستند. به‌عقیدهٔ او بصیرت **فروید** به درمان کلامی حاکی از بصیرت او به کارکرد قوانین زبان در شبکهٔ دال‌ها بود. قوانینی که به زبان **فروید**، به‌ترتیب، جابجایی و تکاثف خوانده می‌شوند و به زبان **لاکان** مجاز و استعاره. در تجزیه و تحلیل‌هایی که **فروید** از رویدادهای دوران رشد و نشانه‌های مرضی و رؤیاها و اشتباهات لُپی و فراموشی اسامی خاص و غیره به‌دست داده است، نمونه‌های بارزی از این دو را می‌توان یافت. **لاکان** نیز بسیاری از این موارد را به‌حسب دیدگاه و مفاهیم و اصطلاحات خاص خود دوباره تجزیه و تحلیل کرده است. او سازوکار سرکوبی را تشکیل استعاره می‌خواند. مثلاً دال پدر (پدر اودیپی) سرکوب می‌شود و دال رییس، فرمانده، یا روان‌کاو جایگزین آن می‌شود. یعنی سایر دال‌هایی که جهان نمادین، «دیگری»، برای دالِ اصلی تدارک دیده است.

حال برای آن‌که روند تداعی آزاد، فرآیند تشکیل رؤیا ـ تبدیل رؤیای مکتوم به رؤیای مشهود و سازوکارهای ناخودآگاه جابجایی و تکاثف، یا مجاز و استعاره ـ را بهتر بشناسید، توجّه کنید که **فروید** چگونه رؤیای مشهور به رؤیای رسالهٔ گیاه‌شناسی را که از خواب‌های خود اوست تعبیر می‌کند.

محتوی رؤیا: دربارهٔ یک قسم گیاه نامشخّص رساله‌ای نوشتم که اینک پیش روی من است. به صفحه‌ای رسیده‌ام که یک تصویر رنگی ضمیمهٔ آن شده است. کتاب مثل جُنگ‌های گیاهی حاوی نمونه‌ای از گیاهان خشک شده است.

عنصر برجسته و بارز این رؤیا **رسالهٔ گیاه‌شناسی** است. ظهور این عنصر در رؤیا ناشی از واقعه‌ای بود که آن روز برایم پیش آمده بود: آن روز واقعاً رساله‌ای دربارهٔ ردهٔ نگون‌سار پشت ویترین یکی از کتابفروشی‌ها دیده بودم. البتّه گل نگون‌سار در رؤیا جلوه نکرده بود. بلکه فقط عنصر رساله و ارتباط آن با حوزهٔ گیاه‌شناسی در رؤیا حفظ شده بود. بی‌درنگ متوجّه شدم که رسالهٔ گیاه‌شناسی مربوط می‌شود به کتابی که در مورد کوکابین نوشته

بودم. از واژهٔ کوکایین زنجیرهٔ تداعی معانی‌هایی به‌دست آمد که از یک طرف منتهی می‌شود به آن کتاب مربوط به جشن پنجاه سالگی ـ کتابی که دانشجویان به مناسبت پنجاهمین سال تولّد استاد و رییس آزمایشگاهشان منتشر کرده بودند ـ و به بعضی از اموری که در یکی از آزمایشگاه‌های دانشگاه انجام گرفته بود و از طرف دیگر به دوستم دکتر کونیگشتاین (Konigstein) که چشم‌پزشک است و در مورد مصرف‌های پزشکی کوکایین تحقیقاتی کرده بود. وانگهی همین دکتر کونیگشتاین مرا به یاد خاطرهٔ مذاکرات نیمه‌تمام شب قبل‌مان انداخت، و به یاد چاره‌جویی‌های گوناگون برای تعیین حق معاینهٔ پزشکان. مذاکرهٔ مزبور علّت واقعی و کنونی رؤیا بود. امّا رسالهٔ گل نگون‌سار گرچه به وقایع جاری مربوط می‌شد، عنصر بی‌اهمیّتی بود...

لیکن، نه فقط کلّ ترکیب رسالهٔ گیاه‌شناسی بلکه هر یک از اجزا سازندهٔ آن، یعنی رساله و گیاه‌شناسی نیز جداگانه از طریق تداعی‌های متعدّد به‌طور عمقی وارد دنیای غامض افکار موجدهٔ رؤیا می‌شود. گیاه‌شناسی مربوط می‌شد به پروفسور ***گارتنر***، در آلمانی یعنی باغبان و قیافهٔ **شکفته** همسر او و بیمارمن ***فلورا*** (Flower) و خانمی که شوهرش فراموش کرده بود برای ***گل*** (Flora) ببرد. واژهٔ گارتنر هم باز مربوط می‌شد به آزمایشگاه و به مذاکراتم باکونیگشتاین. در طی آن مذاکره از هر دو بیمارم ـ فلورا و خانمی که شوهرش فراموش کرده بود برایش گل ببرد ـ صحبت به‌میان آمده بود. خانمی که شوهرش فراموش کرده بود برایش گل ببرد را زنجیره‌ای از تداعی‌ها به ***گل‌های دلخواه*** همسرم و از آن‌جا به عنوان رساله‌ای که آن روز پشت وینرین به‌چشمم خورده بود پیوند داد. علاوه بر همهٔ این‌ها، واژهٔ گیاه‌شناسی یکی از حوادث دوران دبیرستان و یکی از امتحان‌های دوران دانشکده را به‌یادم آورد. موضوع دیگر مذاکره‌ام با دکتر کونیگشتاین ـ که در مورد مشغولیات ***دلخواه*** من بود ـ به وساطت ***گل*** به اصطلاح ***دلخواه*** من، یعنی کنگر، به زنجیرهٔ تداعی‌های ناشی از گل‌های فراموش شده [خانمی که شوهرش فراموش کرده بود برایش گل ببرد و نیز خود ***فروید*** که اغلب فراموش می‌کرده گل‌های دلخواه همسرش را برایش بخرد] مربوط می‌شد. واژهٔ کنگر هم از یک طرف مرا به‌یاد خاطرات ایتالیا می‌انداخت و از طرف دیگر به یاد خاطره‌ای از آن دورانی که شروع اُنس و اُلفتم با دنیای کتاب بود. بنابر آنچه گذشت، واژهٔ گیاه‌شناسی در حکم نقطهٔ تقاطعی است که تداعی معانی‌های گوناگون در آن‌جا با هم تلاقی می‌کند. و باز، واژهٔ گیاه‌شناسی در رؤیا دو موضوع را به باد می‌آورد. یکی یک‌جانبه بودن تحقیقات من و دیگری قیمت گزاف مشغولیات تفنّنی من.

به این ترتیب فروید سلسله تداعی‌های مربوط به یکی از رؤیاهای خود را مرور می‌کند تا معمّای شکلی (Nodal Point) را کشف و حل کند.

گفتیم که از دیدگاه ***لاکان*** زنجیرهٔ تداعی‌ها زنجیرهٔ دال‌هاست. امّا ***لاکان***، برخلاف ***سوسور*** معتقد نیست که دال به مدلولی خاص و منفرد مربوط می‌شود. بلکه عقیده دارد که هر دال به دالی دیگر مربوط می‌شود. آن دال نیز خود به دالی دیگر و الی آخر. فقط در زنجیرهٔ دال‌هاست که معنی سماجت می‌کند: و در این رؤیا دیدیم که واژه‌ها می‌توانند نقطه تقاطع باشند چرا که ساختاری نمادین دارند که حاصل سازوکارهای استعاره و مجاز یا تکاثف و جابجایی است، از این‌رو چند معنایی‌اند. خود ***فروید*** رؤیای رسالهٔ گیاه‌شناسی را در فصل ششم کتاب ***تعبیر خواب*** تشکیل رؤیا، به عنوان نمونه‌هایی از هر دوی تکاثف و جابجایی ذکر کرده است. این رؤیا اولاً نمونه‌ای از تکاثف است چون عناصر رسالهٔ و گیاه‌شناسی که در محتوای رؤیا، رؤیای مشهود بروز کردند، بیش از سایر عناصر با افکار نهانی رؤیا در ارتباط یا تقاطع بودند. در واقع هر یک حاوی چندین فکر رؤیا بودند و چندین تعبیر برای رؤیا فراهم کردند. در کل به گفتهٔ ***فروید*** هر یک از عناصر محتوی رؤیا نمایندهٔ چندین فکر رؤیاست. به بیان دیگر تعیّن انباشته است. امّا این رؤیا نمونه‌ای از جابجایی نیز هست. چون:

... در رؤیای رسالهٔ گیاه‌شناسی، نقطهٔ ثقل مشخص محتوایِ رؤیا همان عنصر گیاه‌شناسی است. حال آنکه فکر نهانی رؤیا گرداگرد مشکلات و کشمکش‌های بین همکاران که ناشی از تعهّدات حرفه‌ای آن‌هاست، دور می‌زند؛ بعد هم مربوط به این مطلب است که من بیش از اندازه به تفنّنات خود می‌پردازم. به‌هر تقدیر، در تمام این امور مربوط به افکار رؤیا جایی برای عنصر «گیاه‌شناسی»، وجود ندارد مگر، این‌که به دلیل تضاد و تنافر فاحشی که با علاقهٔ من به تفنّن دارد در رؤیا مطرح شده باشد، یعنی از این نظر که گیاه‌شناسی هیچ‌گاه در شمار رشته‌های مطالعاتی و تحقیقاتی دلخواهم نبوده است.

برای این‌که نشان دهیم به‌قول لاکان جایگزینی‌ها و جابجایی‌ها تصادفی نبوده بلکه مبتنی بر منطق دال هستند، نمونهٔ جالب دیگری را شرح می‌دهیم. این نمونه مربوط است به فراموشی اسامی خاص که باز برای خودِ ***فروید*** اتّفاق افتاد. قضیه از این قرار است که ***فروید*** روزی با دلیجان از هرزگوین برمی‌گشت. در راه با همسفرش دربارهٔ عقاید و آداب و رسوم تُرک‌های ایالت‌های بوسنی و هرزگوین حرف می‌زد. می‌گفت یکی از همکارانم که مدّتی در آن نواحی طبابت می‌کرده، متوّجه شده است آن‌ها اعتقاد زیادی به پزشک دارند. نیز تسلیم قضا و قدرند. برای مثال اگر روزی پزشک به آن‌ها خبر بدهد که بیماری مریضتان علاج شدنی نیست می‌گویند: نمی‌دانیم چه بگوییم آقا (Herr) چه از دست ما برمی‌آید. ولی اگر حال مریضمان خوب می‌شد آن‌وقت با اطمینان می‌گفتیم شما خوبش کرده‌اید. باز ***فروید*** از قول همکارش تعریف می‌کرد مردم آن نواحی به امور جنسی اهمیّت زیادی می‌دهند. اگر از قضا ناتوانی جنسی برایشان پیش بیاید شدیداً دچار افسردگی و ناامیدی می‌شوند. حتی از مرگ هم به اندازهٔ ناتوانی جنسی نمی‌ترسند. ***فروید*** تعریف می‌کرد یکی از بیماران همکارش یک روز به او گفته بود: «آقا (Herr)، زندگی بدون ***آن*** بی‌ارزش است.» ***فروید*** چند هفته قبل از این سفر نیز سفر کوتاهی به ترافوی کرده بود. در آن‌جا باخبر شده بود یکی از بیمارانش به‌خاطر ناتوانی جنسی لاعلاجی خودکشی کرده است. ***فروید*** می‌گوید در طی گفتگو با همسفرش در راه هرزگوین به‌ظاهر هیچ به‌یاد خاطرهٔ ترافوی نبوده است. بعد از صحبت دربارهٔ مردم بوسنی و هرزگوین حرف از ایتالیا پیش می‌آید و فروید با همسفرش در مورد خاطرات سفر خود به ایتالیا حرف می‌زند. در این موقع ***فروید*** می‌خواهد اسم هنرمند نقّاشی که فرسکوی عظیم «چهار تقدیر نهایی» را در کلیسای جامع اورویتو (Orvieto) کشیده است به زبان بیاورد ولی اسم او، یعنی ***سیگنورلی*** (Signorelli)، به یادش نمی‌آید. به جای آن اسم‌های دو نقّاش هم‌عصر او، ***بوتیچلی*** و ***بولترافیو*** را بی‌اختیار به زبان می‌آورد (در حالی که به گفتهٔ خود او ***سیگنورلی*** دست‌کم از ***بولترافیو*** مشهورتر بود.)

پس آنچه در واقعهٔ فراموشی نام ***سیگنورلی*** روی می‌دهد، در حقیقت این است، که موضوعی، صحبت در مورد ترک‌های بوسنی و هرزگوین، موضوع بعدی صحبت دربارهٔ ایتالیا را مختل می‌کند. ***فروید*** دو خاطره را که در ذهن او به‌هم مربوطند ـ در مورد قضا و قدر، مرگ و امور جنسی ـ برای هم‌سفرش نقل می‌کند. قسمتی از آن را واپس می‌زند، به‌جای امور جنسی واژهٔ آن را به‌کار می‌برد. مطالب دیگری را که باز مربوط به مرگ و امور جنسی بود نیز واپس می‌زند. خاطرهٔ ترافوی را که به‌همین موضوع مربوط می‌شد سرکوب می‌کند. می‌گوید شباهت میان ترافوی و بولترافیو ناچارم می‌کند فرض کنم خاطرهٔ ترافوی مداخله کرده بود. پس از آن نام ***سیگنورلی*** را فراموش (سرکوب) می‌کند. این موقعی است که در مورد فرسکوی «چهار تقدیر نهایی» حرف می‌زند و یکی از آن چهار «مرگ» است. (مرگ، قیامت، بهشت، دوزخ).

در این واقعه بوسنی، هرزگوین و واژهٔ آلمانی آقا درون زنجیرهٔ تداعی‌های ***سیگنورلی***، ***بوتیچلی***، و ***بولترافیو*** داخل می‌شود. ***بوتیچلی*** و ***بولترافیو*** خلاء واژهٔ ***سیگنورلی*** را پر می‌کنند. جایگزینی این دو واژه هم به‌سبب مجاورت معنایی است و هم مجاورت آوایی. برای مثال هجاهای (bo) و (elli) در Bo (ttic)elli ***(بوتیچلی)*** مجاورند و با حلقهٔ اتّصالی (ttic) تشکیل واحد جدیدی داده‌اند. (bo) در (BO)ltraffio ***(بولترافیو)*** و snid(BO) (بوسنی) هم هست. و باز (elli) در Signor (elli) ***(سیگنورلی)*** نیز هست. شباهت ***بولترافیو*** با ***سیگنورلی*** هم به دلیل آن است که اولاً هر دو نام نقاشان ایتالیایی هم‌عصر است ثانیاً مثل هر نام ایتالیایی دیگری شباهت آوایی دارند. البته این دو دلیل در مورد شباهت ***بوتیچلی*** و ***سیگنورلی*** نیز

صادق است. دیگر این که، ***بولترافیو*** مشتمل بر هجاهای Trafoi (ترافوی) است. علاوه بر این‌ها واژهٔ Herr در zegovina (Her)(هرزگوین) هست، و در ترجمهٔ elli(Signor) هم هست. به این ترتیب فقط بخش (Signor)واژهٔ ***سیگنورلی*** سرکوب شده است. امّا چرا ***فروید*** دقیقاً نامی را فراموش می‌کند که واحد دو هجایی سیگنور را دارد؟ آن‌طور که از تجزیه و تحلیل ***لاکان*** برمی‌آید، دلیل این امر آن است که (Signor) معادل ایتالیایی (Herr)، آلمانی است. یعنی همان معنی آقا یا ارباب را می‌دهد.

فروید در کتاب **آسیب‌شناسی روانی رفتار روزمره** فرآیند واقعهٔ ***سیگنورلی*** را به‌صورت نمودار زیر درآورده است:

پس در ایجاد ارتباط میان ***بوتیچلی***، ***بولترافیو***، و ***سیگنورلی*** هر دو سازوکارهای تکائف و جابجایی دخالت دارند. یعنی ارتباط این سه عنصر حاصل تکائف است ولی چون ارتباط تکائفی‌شان (تراکمی ـ استعاری) را بگسلیم، آن‌ها را تفکیکی و تک‌تک را نیز تجزیه کنیم، نمودار جابجایی نیز هستند. از این‌رو روانکاو آن‌ها را نقطهٔ تقاطع قلمداد می‌کند. مثلاً «بولترافیو» به صورت زنجیرهٔ زیر تجزیه می‌شوند:

Bosnia - Herr (Her)
Signor - Trafoi
Bo (1) traffio

در مورد واقعهٔ سیگنورلی، درون‌مایه (مدلول ــ s) مشترک میان زنجیرهٔ دال‌ها مرگ و امور جنسی است.

اکنون به رؤیای دیگری توجّه کنید. رؤیایی که به‌نظر ***لاکان*** سازوکارهای ناخودآگاه را؛ به‌خوبی توضیح می‌دهد و تجزیه و تحلیل آن عصارهٔ آن چیزی است که کتاب **تعبیر خواب** خوانده می‌شود. این رؤیا را خانمی برای ***فروید*** نقل کرد تا به وسیلهٔ آن نظریهٔ ***فروید*** را مبنی بر این‌که رؤیا چیزی جز تحقق خواست نیست تکذیب کند، فروید هم البتّه آن رؤیا به وی نشان داد رؤیای او هم در حقیقت تحقّق میل اوست به عدم تحقّق خواستهٔ خود. و اینک آن رؤیا:

می‌خواستم مهمانی شامی بدهم. ولی در خانه جز قدری ماهی دودی چیزی نداشتم. خواستم بروم بیرون چیزی تهیه کنم ولی یادم آمد که بعد از ظهر یکشنبه است و همهٔ مغازه‌ها تعطیل‌اند. خواستم به چند تن از فروشنده‌ها تلفن کنم ولی دیدم تلفن خراب است. عاقبت مجبور شدم از خبر سور دادن بگذرم.

به نظر ***لاکان*** در این‌جا میل ناخودآگاه بیمار به «دیگری» دست نیافتنی، از طریق سازوکار جابجایی مجاز محدود می‌شود به میلی دست‌یافتنی، یعنی به خواسته‌ای تحقّق نیافته و ارضا نشده.

فروید تجزیه و تحلیل این رؤیا را این‌طور شروع می‌کند: آن خانم روز قبل از رؤیا به شوهرش هشدار داده بود که داری چاق می‌شوی و خوب است رژیم بگیری. نیز از او خواهش کرده بود اصلاً برایش خاویار نخرد. ***فروید*** دلیل چنین خواسته‌ای را از قول آن خانم این‌طور بیان می‌کند: مریض من شیفتهٔ شوهرش بود و در عین حال دوست داشت مدام سر به‌سر او بگذارد. این خانم مدت‌های مدیدی بود که دلش می‌خواست صبح‌ها یک ساندویچ خاویار بخورد ولی دلش نمی‌آمد این خرج را بکند. البته اگر خواستهٔ خود را به شوهرش می‌گفت قدر مسلم مضایقه نمی‌کرد. مریض من هم این را خوب می‌دانست ولی برعکس از شوهرش خواسته بود برایش خاویار نخرد منظورش هم این بود که تا مدت‌ها بتواند با طرح این موضوع سر به‌سرش بگذارد. باز این خانم به فروید گزارش داده بود همان روز به دیدن یکی از دوستانم رفتم که به او حسادت می‌کردم. چون شوهرم همیشه از او به نیکی یاد می‌کرد. امّا او خوشبختانه لاغراندام بود. همان روز به من گفت دلم می‌خواهد قدری چاق شوم و موقع رفتن از من پرسید: «کی خیال دارید باز ما را به خانهٔ خودتان دعوت کنید؟ خوراکی‌های شما همیشه عالیست.» ***فروید*** تا این‌جا را این‌طور تعبیر می‌کند که حسن ظن شوهر این خانم به دوست او و تعریف و تمجیدهایش از او حسادت این خانم به دوستش و عدم تمایل او به چاق شدنش، عدم ارضا تمایل او به مهمانی دادن (در رؤیا) و در نتیجه کمک نکردن به خوش‌اندام شدن دوستش، همه با هم ارتباط دارند. فکر نهائی رؤیا، رؤیای مکتوم، مربوط به این است که این بیمار آرزو می‌کند خواستهٔ دوستش (چاق شدن) تحقّق نیابد. فروید در تأیید این تعبیر خود از قول بیمارش اشاره می‌کند که ماهی دودی که آن‌قدر نیست که بیمار بتواند با آن مهمانی بدهد، غذای مورد علاقهٔ همان دوستش است. همان‌قدر که خاویار غذای مورد علاقهٔ اوست. سپس ***فروید*** تعبیر دقیق‌تری از این رؤیا به‌دست می‌دهد. می‌گوید تداعی‌های مریض من مبیّن دو خواستهٔ تحقّق نیافته است. یکی خواستهٔ دوستش، چاق شدن، و دیگری خواستهٔ تحقّق نیافتهٔ دیگری نیز دارد. مهمانی دادن. حال این که رؤیای مشهود به‌جای آن‌که حاکی از عدم تحقّق خواستهٔ **دوستش** باشد نشان دهندهٔ عدم تحقّق خواستهٔ **خود** اوست ـ مهمانی دادن ـ ***فروید*** را به این نتیجه می‌رساند که بیمار به‌نحوی هیستریک با دوست خویش همانندسازی کرده و خود را با او «یکی» پنداشته است. این که بیمار در زندگی واقعی خود به عمد از تحقّق خواسته‌اش ـ خوردن خاویار ـ ممانعت می‌کند، از نظر ***فروید*** مؤیّد چنان تعبیری است.

لاکان در عین این‌که تعبیر ***فروید*** را تأیید می‌کند، رؤیا را مطابق مدل خویش دوباره تعبیر می‌کند. از نظر ***لاکان*** واژهٔ ماهی دودی یک نقطهٔ تقاطع است. چون تداعی‌های مربوط به خواستهٔ مهمانی دادن و خواستهٔ چاق شدن را به‌هم متّصل می‌کند. در رؤیانقطهٔ تقاطع ماهی دودی جایگزین نقطه تقاطع خاویار می‌شود. این جایگزینی مبتنی بر شباهت معنایی است. یعنی هردو، نوعی غذا هستند. ماهی دودی معرّف مورد ـ ابژهٔ ـ خواست دوست بیمار است و خاویار معرّف مورد خواست خود او. تبدیل خاویار به ماهی دودی موجد یک جابجایی سطحی است که جابجایی عمیق‌تری را به‌همراه دارد. جابجایی که حاکی از همانندسازی بیمار با دوستش است. پس تبدیل این دو واژه دلالت بر تبدیل هویت دارد به این معنی که بیمار در رؤیا خودش را به‌جای دوستش می‌گذارد. چون خواهان آن است که در زندگی واقعی جای او را بگیرد. یعنی شوهرش از او نیز همان‌قدر به نیکی یاد کند. دیدیم که تمایل بیمار به ساندویچ خاویار می‌توانست به‌راحتی برآورده شود. چون شوهرش هر چیزی که او می‌خواست برایش تهیه می‌کرد. ولی بیمار نمی‌خواست خواسته‌اش عملی شود تا بتواند با طرح آن مدام سر به‌سر شوهرش بگذارد. ***لاکان*** با توجّه به وجود این ـ خواستهٔ کاذب و بر مبنای نظریهٔ خود در مورد مجاز ـ جابجایی، نتیجه می‌گیرد که قسمت ناخودآگاه شخص بیمار Patient [unconscious] U میلی تحقّق‌نیافتنی دارد که دخالت سازوکار جابجایی آن را به صورت میلی ماندنی و همیشگی درآورده است. یعنی حتّی وقتی هم که میل او، خوردن خاویار می‌تواند تحقّق یابد، خود بیمار از تحقّق آن امتناع می‌کند. خاویار و ماهی دودی که در رؤیا جایگزین آن شده استعاره‌های میل بیمار به «غیریت»اند. تبدیل مجازی ابژهٔ دست‌نیافتنی میل به خاویار هم مبتنی بر مجاورت است هم بر مشابهت. مجاورت از آن‌رو که تمهید بیمار برای جلب توجّه و علاقهٔ دایمی شوهرش که نقطهٔ تقاطع خاویار نمایندهٔ آن است، **جزیی** از میل ناخودآگاه بیمار به تأیید و علاقهٔ مطلق است. بنابراین استعاره نیز هست. چون بر مبنای مشابهت معنایی است که خود را جابگزین ابژهٔ میل ناخودآگاه کرده است. ابژهٔ دست‌نیافتنی میل، یعنی مهمانی دادن، و غذایی که واژهٔ خاویار بر آن دلالت دارد، از آن نظر به هم شبیه‌اند که هر دو حاکی از اسراف‌اند.

گرچه بیمار کاملاً از شوهر خود راضی است، امّا از نظر مساعدی که او به دوستش دارد ناراحت است. حسادت بیمار در رؤیا از طریق نقطه تقاطع ماهی دودی بیان شده است که جایگزین خاویار است. از دید ***لاکان*** گرچه قسمت خودآگاه بیمار مورد توجّه و علاقهٔ شدید شوهرش است و از این نظر کمبودی احساس نمی‌کند ولی قسمت ناخودآگاه بیمار هنوز ناراضی است. چون خصوصیت ممیّزهٔ سوژهٔ ناخودآگاه این است که تأیید و توجّه بی‌چون و چرا و مطلق و نامحدود می‌خواهد. میل حقیقی و تحقّق‌نیافتنی قسمت ناخودآگاه بیمار این است که «فالوس» باشد. به این ترتیب، خاویار و ماهی دودی استعاره‌های نقطه تقاطع اصلی یعنی «فالوس»، در مقال ناخودآگاه هستند. و «فالوس» نیز **مَجاز** هستیِ ناقص سوژهٔ ناخودآگاهی است.▣

ترجمه، تخلیص و تدوین

ایرج ضیائی

ایجاد وضعیت در شعر

ایجاد وضعیت در شعر یعنی مکان، فضا و حالت برای شناخت بیشتر آدم‌ها و اشیا. یعنی صحنه‌آرایی و استفاده از ابزارهای حاشیه‌ای، یعنی همه چیز را به سطح تنزل دادن و آن را از لایه‌های درونی درو کردن. ایجاد وضعیت نوعی دخالت است در شیی که آن را مخدوش می‌سازد. حالتی تصنعی به‌وجود می‌آورد. ژان‌کوکتو می‌گوید: «اگر یک صندلی را از جای اصلی آن برداشته در کوچه یا خیابان قرار دهیم، ناگهان مورد توجه قرار می‌گیرد». یعنی همان صندلی را در جای خود درنیافته‌ایم. در سخن کوکتو گوچه آشنازدایی وجود دارد اما ایجاد وضعیت نیز برای صندلی پیش آمده. ایجاد وضعیت نوعی حرکت اضافی‌ست و نه طبیعی براساس جوهر آن حرکت. نوعی نشخص تزیینی است. در شعر، ایجاد وضعیت سریع‌تر از هر هنر دیگری برملا می‌شود. اساساً شعر ایجاد وضعیت را برنمی‌تابد. ایجاد وضعیت در پهنهٔ شعر معاصر ایران و جهان به‌چشم می‌خورد. در بعضی از شعرها، سطرهایی یافت می‌شود که به‌ظاهر شکل ایجاد وضعیت به‌خود گرفته است، اما در اصل، این حالت جزیی از حرکتِ درونی و جوهری آن سطر است و نه ایجاد تصنعی یا ناهوشیارانه وضعیت. و نیز سطرهایی که میان ایجاد و عدم ایجاد وضعیت در نوسانند و حضور یک واژه کافی است تا آن سطر یا پاره‌ای از شعر را به یکی از این دو حالت سوق دهد.

برای نشان دادن حالت‌های مختلف ایجاد وضعیت در شعر نمونه‌هایی از چند شاعر انتخاب شده است. این نمونه‌ها گاه به لحاظ حساسیت موضوع، یک شعر را در برمی‌گیرد و گاه تکه‌یی از یک شعر را. این انتخاب دال بر قبول یا ردّ شعر مذکور نمی‌باشد.

- پسرم ببین چه کسی به در می‌کوبد
- در باز است پدر
- نگاه کن، چه کسی به جانب آشپزخانه قدم برمی‌دارد
چه کسی چاقوها را تیز می‌کند
- در آشپزخانه کسی نیست
پدر
- این لکه‌های برف و علف پس چیست؛
جاپنجه‌های گل‌آلودی که تکان می‌خورند

خم شد در کف اندوهبارش، احساس می‌کند
گلویش درهم می‌فشرد.
- پسرم، بیا و پنجهٔ تاریک را از حنجره‌ام دور کن!
- جز ملحفهٔ سفید و چهرهٔ برف آلودت
چیزی نمی‌بینم
پدر

(جشن ناپیدا - شمس لنگرودی)

این شعر از بهترین شعرهای مجموعه است. شعر با گفت و شنودی بین پدر و پسر با بیانی ساده و روشن، با حرکت چاقو تیزکُن به سمت آشپزخانه که درش باز است آغاز می‌شود. پسر حضور غیر را نفی می‌کند. پدر از لکه‌های برف و علف و پنجهٔ تاریک و گل‌آلود سخن می‌راند و از پسر می‌خواهد که پنجهٔ تاریک را از گلویش دور کند. پسر جز ملحفهٔ سفید و برف بر چهرهٔ پدر چیزی نمی‌بیند. در فضای داستانیِ شعر این تصور پیش می‌آید که ملحفه در دهان پدر فرو رفته یا هنگام خواب دور گلویش پیچیده و ایجاد خفگی کرده است. پسر چهرهٔ پریده رنگ و سفیدی ملحفه را در یک زمان می‌بیند و تداعی سفیدی‌ها با واژهٔ برف در چهرهٔ پدر شدت می‌یابد.

این شعر، بیان حرکت نیست، بلکه خود، حرکت است و این حرکت، تصویرها را می‌سازد و تصویرها به ساختمان منسجم شعر منتهی می‌شود.

زبان تصویری، استخوان‌بندی گفت و شنود را محکم‌تر می‌کند. اما در درون این تصویرها، حرکتی ایجاد وضعیت کرده است و این تنها نقطهٔ ضعف این شعر و بسیاری از شعرهای خوب معاصر است. شعر در بیان روایی و محاوره‌ای خود به این سطر می‌رسد: «خم شده در کف اندوهبارش، احساس می‌کند گلویش درهم می‌فشرد» این سطر همان ایجاد وضعیت است. ایجاد حالتی است برای نهوع پدر و فشردگی گلویش. چنین وضعیتی غیرضروری‌ست چرا که پنجه‌های گل‌آلود، مابه‌ازای خود را در پنجهٔ تاریک یافته است. پس نیازی نیست که با تمام کارآیی خطوط برف و علف و حنجره‌ای که دچار فشردگی شده و ملحفه و برفی که وجود دارد، وضعیت جدیدی یا

حالتی در حالت برای پدر قایل شد. پدر می‌توانست از شدت توهّم و ترس از فشردگی حنجره، به پهلو بغلند، یا ایستاده، بر کف اندوهبارش احساس فشردگی کند. بنابراین نوع وضعیت ایجاد شده برای پدر، چیزی بر شعر نمی‌افزاید و دانستن آن نیز چیزی را حل نمی‌کند. شعر بدون ایجاد وضعیت به‌روشنی و سادگی تمامی حالت‌های ممکن را القا می‌کند.

چهارمین شعر مجموعه با این پاره شعر شروع می‌شود:

از صخره‌های شکسته بالا می‌روم
و کفی آب
بر چهرهٔ خود می‌پاشم
عطرابهٔ دریا از هوشم می‌برد

آیا نیازی هست که پس از پاشیدن کفی آب بر چهره، آنچه که بعد از تماس چهره و آب رخ می‌دهد، برملا شود؟ آیا باید صحنه‌آرایی را در رابطهٔ چهره و آب گنجاند؟ این دقیقاً ایجاد وضعیت است پس از تماس چهره و آب. وضعیتی که مانع حرکت، فضاسازی و تخیّل خواننده می‌شود. وضعیتی که خواننده را به‌عنوان شاهد و تماشاگر بیرون از صحنه نگه می‌دارد. خواننده باید بدون تحمیل این وضعیت، در تداخل و تماس و تأثیر چهره و آب قرار گیرد. با ایجاد این وضعیت، فضای سنگین بیهوشی، صخره و دریا و آب را زیر سیطره برده و محو و کمرنگ می‌کند و خواننده تنها و صرفاً به فکر بیهوشی فاعل شعر می‌افتد و این حالت، تمامی حرکت‌های ممکن را از او سلب می‌کند. او را بیرون از فضای شعر پرتاب می‌کند. بگذریم از این که شعر یاد شده سطرهای زائد فراوان دارد که ربطی به ایجاد وضعیت ندارد.

بیست و نهمین شعر مجموعه نیز از شعرهای خوب کتاب است که وجود یک سطر به‌صورت ایجاد وضعیت آن را ناقص کرده است:

تمامیِ مردگان را که نمی‌شناسیم
سایه‌سارانی رمیده از میان شاخه‌هایی خمیده
می‌گذرند
و تنها
صدای یکی آشناست
آن که زمزمه‌هایش را از گلوی ما آواز می‌دهد

آنگاه
چکمه‌هامان را می‌پوشیم
از پی او می‌دویم
و به خاطرات گذشته بدل می‌شویم

در سطر اول، مردگانی در طول حیاتمان، در ذهنمان، در زندگیمان و در خاطرانمان انباشته شده‌اند، یا به صورت نام‌هایی بر ما عرضه شده‌اند که بسیاریشان را نمی‌شناسیم. اینان در هر حالتی و وضعیتی که باشند، برایمان مهم نیست، چه خمیده، چه رمیده، چه نگونسار، چه در سایه‌سار، چرا که محور شعر بر اساس حالت و چگونگی استقرار مردگان نیست، بلکه براساس صدایی است از میان صداها، صدایی که می‌شناسیم و ما را به‌خود می‌خواند، در گلوی‌مان آوازش را سر می‌دهد. آنگاه چکمه‌هامان را می‌پوشیم، دنبالش می‌دویم و به خاطرات گذشته بدل می‌شویم. حال ایجاد وضعیت برای نشان دادن حالتِ **وجودِ** مردگان در مکانی از شاخه‌های خمیده چه چیزی به شعر و به شناخت این صدای آشنا افزوده است؟ هیچ.

انسان کنار دریا شکل الهه‌ای است
ـ عریان و خیس و تاریک
که روی تخته‌سنگ سیاهی دوزانو نشسته
و آب‌های دور جهان را می‌پاید
بی‌آنکه انتظار آمدن هیچکس
گیسوی خیس و شفافش را
به اهتزاز درآورد

(وصف گل‌سوری ـ منوچهر آتشی)

نکتهٔ باریکی این پاره را میان ایجاد وضعیت و عدم ایجاد وضعیت قرار داده است. در سطر دوم، عریان و خیس و تاریک، به‌ظاهر ایجاد وضعیت است برای الهه. در این پاره تکرار واژهٔ خیس در گیسوی خیس، خیس بودن الهه را تداعی می‌کند. تخته‌سنگ سیاره، نوعی تاریکی ایجاد نموده است. تنها واژهٔ عریان است که این پاره را و در نهایت این سطر را از ایجاد وضعیت کامل رهانده است.

بیا کنار پنجره
و خضر سبزپوش را که یک زمان
بلند و تابناک ایستاده بود در چمن
...
بمن نشان بده

(بیا کنار پنجره ـ رضا براهنی)

از سطر سوم به‌ظاهر ایجاد وضعیت برای خضر شروع می‌شود، اما تصور و تصویری که هر کسی از خضر دارد دقیقاً مانع ایجاد وضعیت در شعر شده. در اینجا شاعر نیز همانند بسیاری از مردمان دنیا، تصور و تصویر شخصی خود را از خضر به‌دست می‌دهد.

ستاره‌ای عصبی با شتاب می‌چرخد،
به دور سر،
و چشم‌های هراسان مدام می‌گریند
میان نور

(بیا کنار پنجره ـ رضا براهنی)

وقتی سطر اول را می‌خوانیم، در دنباله‌اش می‌باید هر سطری در توجیه چرخش ستاره، ایجاد وضعیتی باشد برای ستاره: ستاره کجا می‌چرخد، برای چه و برای که و... اما ایجاد وضعیت در شعر را گفتیم که استفاده از ابزارهای حاشیه‌ای است و نه حرکت ایجاد شده از خودِ واژه، از درون حرکت، از هم‌جواری واژه‌ها که واژه به واژه به سطر بعدی می‌رسد. در اینجا معلق گذاشتن کجاییِ چرخش پر شتاب ستاره، شعر را ناقص می‌کرد، اگر به جای سطر دوم، گفته می‌شد «در مدارش» باز سطر زاید می‌شد، اما چون، کجاییِ آن، برخاسته و برگرفته از شتابی است به سوی ناشناخته‌ای، پس سطر دوم، ایجاد وضعیت نیست، این حالت برای سطر چهارم و چشم‌های گریان نیز صادق است. چشم‌ها مدام میان نور می‌گریند، نوری که از پیرامون سر می‌تابد، سری که ستاره‌ای پرشتاب به دور آن می‌چرخد.[1]

پنهان‌ترین طریقت دنیاست راه شب
با جامهٔ شبانی و کفش و کلاه شب
پنهان‌ترین طریقت دنیاست راه شب

(شب، مانا، شب ـ محمد حقوقی)

در سطر نخست، راهِ شب، ترا به مرز ایجاد وضعیت برای طریقت پنهان یا پنهان‌ترین طریقت دنیا می‌کشاند، اما در حد مرز نگهت می‌دارد. از کدام راه، راه شب به کدام‌سو. از کدام‌سو. در این شب که هزار راه پیش پایت می‌آیند، و شب و تاریکی، راه اصلی را بر تو نمی‌گشایند، گشوده نمی‌شوند. دانسته و نادانسته به هر راهی گامی می‌نهی و به پایانش نمی‌رسی. به خاطر داشته باشید که راه شب، راهی نیست که شاعر نگفته گفته باشد: پایان شب سیاه سفید است، نیست. راه را نمی‌یابی و راه ترا نمی‌یابد. اجازهٔ عبور کامل نمی‌یابی. باید با همانی که می‌خواهی و می‌پسندی و می‌یابی، راه بسپری، با جامهٔ شبانی و کفش و کلاه شب که پنهان‌ترین طریقت دنیاست راه شب.

این شعر از پنهان‌ترین ایجاد وضعیت برخوردار است که ترا تا لبِ مرز ایجاد وضعیت می‌کشاند و دست خالی بازت می‌گرداند.

چتر و هوای گریه و بی‌تابی

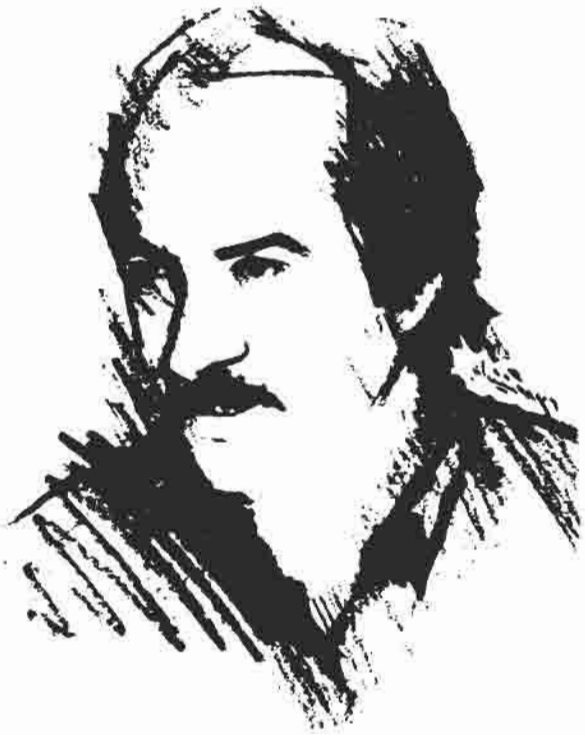
(همان ـ ص ۷۶)

براین تصویر نه جای حرف است و نه تفسیر و تحلیل. بل حرکتی حسی می‌باید با جان کلام. آنجا که شاعر شگفت‌انگیزترین تصویر را می‌سازد که از شدت سادگی با تو می‌آمیزد چه جای نقد و نقل است که نقدینه جان است. «چتر و هوای گریه و بی‌تابی»، چتری که بر سر دست گرفته‌ای و هوایی که بی‌تابانه هوای گریه دارد. یا دلی که بی‌تاب، زیر چتر هوای گریه دارد، که با هوا و در هوا می‌گرید. شگفت‌انگیزترین سطر مستقل ایجاد وضعیت و عدم ایجاد وضعیت، آن هم در خود سطر، که چتر و هوای گریه و بی‌تابی، تماماً واژه برای واژهٔ بعدی ایجاد وضعیت نموده، و واژه برای واژهٔ ماقبلِ خود، ایجاد وضعیت نموده، اما در حرکت عمقی و عرضی، هم‌جواری واژه‌ها به کمک ترکیب هوای گریه به ضد ایجاد وضعیت رسیده است.■

۱) در حاشیه گفته باشم که بعد از گل بر گسترهٔ ماه، کارنامهٔ شعری آقای براهنی، مبحثی را طلب می‌کند که من نامش را می‌گذارم «رجعت واژه به عشق».

کاظم کریمیان

صدای پای دگرگونی شعرامروز



نگاهی به شعرهای منوچهرآتشی، احمدرضا احمدی، رضا براهنی، علیرضا پنجه‌ای، بیژن جلالی، رضا چایچی،بهزاد خواجات، محمدعلی سپانلو، سیدعلی صالحی، مهرنوش قربانعلی،احمدرضا قایخلو، هرمز علی‌پور،منصورکوشان، حسین محمودی، نازنین نظام‌شهیدی، بیژن نجدی، محمد وجدانی.

هرگاه نام شعر به‌عنوانِ یک استعاره بر زبان می‌آید، نمادی از تبیین حقیقت به ذهن متبادر می‌گردد. اما این نماد هرگاه واقعیت را بیان کند، بدین معناست که «آن روی» دیگر حقیقت را تصویر کرده است. پس عناصر مُجرد بدون نظارتِ واقعیتهای زندگی و مناسبتهای انسانی به‌عنوان یک بخش غالب با مستقل در شعر، اهمیت خود را از دست داده است و از همین‌روست که ما عنصر زیبایی را در کنار واقعیتهایی ناخوشایند، هم‌زمان در شعر امروز، مشاهده می‌کنیم. در چنین شرایطی، شاعر خود یک پدیدهٔ خارق‌العاده نیست تا دارای اندیشه و تفکرات ماورایی باشد چه او هم، چون سایر افراد جامعه یک انسان است با تمامی ویژگیهایی که در یک انسان سراغ داریم، با این تفاوت که خصوصیات ذاتی ناشی از نبوغ و عملکرد ذهن و مغز، او را در گیرندگی مواد خام شعری از مجموعه جریانهای غالبِ بر شئون جامعه و دنیای پیرامون و بازتاب آن، نسبت به سایر افراد عادی متمایز می‌سازد.

از طرفی «کلمه» به‌عنوان ابزار اولیهٔ ساخت و دستیابی شاعر به ظرفیتهای تازهٔ کلام در هدف مهار و تصویر دریافتهای حسّی و ذهنی، از آن‌چنان اهمیتی برخوردار است که گویی «مولکول» در ساختار اجزای «سلول» زنده.

در ساختار شعر، کلام نیز از همین مکانیزم تبعیت می‌کند. چه آنگاه که به شکل خاصی کنار هم قرار داده شوند، اجزای طبیعی یک شعر، شکل می‌گیرد. در توضیح این گفته، به این واژه‌ها دقت کنید: **بَدل، بُردند، شد، خویش، دهشتناک، پرنده، خاک، آغوش، پرندگان، نُامی، گلوگاه، بَر، تنها، آواز، از، تیغ، سَر، وقتی.**

این واژه‌ها هرچند به شکلی در کنار هم قرار گرفته‌اند، با وجود این، مفهومی مستقل و مشخص را افاده نمی‌کنند، چه در نوشتارِ آن، مکانیزم خاصی اعمال نشده است.

اما همان واژه‌ها، هرگاه تحت انتظام ساختاری شعر درآید، صاحبِ بار معنایی تازه خواهند شد، که در فرم خاصِ خود، به عنوانِ «شعر» مفهومی گسترده و انسانی را بیان می‌کند:

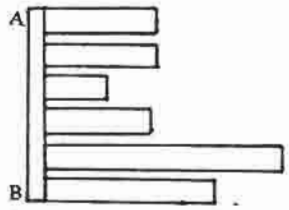
از آواز دهشتناک خویش
تیغ بر گلوگاه پرنده نهادیم
پرندگان یک‌یک
سر در آغوش خاک بُردند
و وقتی پرنده تنها به نامی بَدل شد
تیغ بر گلوگاه یکدیگر نهادیم.

«محمد وجدانی»

در تجزیه و تحلیلِ ساختاری، این شعر حایز خاصه‌هایی‌ست که به آن اشاره می‌شود:

۱ ـ دارای شکل برونی و درونی بوده که وجه برونی یا دیداری آن از کلماتی ساده تشکیل یافته که در کنار هم قرار گرفته‌اند.

نمای دیداری شعر



۲ ـ شکل درونی، که از فرایند ترکیب واژه‌ها و ساختار تصاویر مفهوم‌یافته و مضمونی انسانی را تبیین می‌کند.

۳ ـ به عنوان ارگانیزم، عناصر: تفکر ـ تجربه و عواطف در اندام آن جریان دارد.

۴ ـ نقطهٔ حرکت و هدف آن مشخص است. به همین جهت مخاطب را در حصول پیام و دریافتِ مفهوم، گمراه نمی‌کند. هم در قبال این ادراک، نوعی لذتِ ناشی از زیبایی شناختی در او ایجاد می‌شود.

۶ ـ شکل و محتوا در حد تناسب ترکیب یافته و تضاد ناشی از عناصر ملموس و مُجرد، در قبالِ سازشی منطقی، به وحدتی ارگانیک، منجر گردیده است.

۷ ـ کلام و ساختار بیان، در نهایت رسانای همان مفهوم یا مفاهیمی است که محتوا طلب می‌کرده، به‌همین سبب، ذهنیت شاعر در انتخاب و گزینشِ عناصر ساختی و آفرینشی، به تشخّص و قُلمبگی کلام، به‌خاطر تحیّر و اعجابِ مخاطب نظر ندوخته، بنابراین عمل انتقالِ حس و تجربه برکنار از تعقید و ابهامات مصنوع، با اندکی تفکر صورت می‌پذیرد که البته این گفته بدان معنا نیست که ما لقمهٔ جویده را در دهان گیرندهٔ پیام قرار دهیم.

در بررسی و تحلیل شعر امروز اما کمتر با آثاری مواجه می‌شویم که حایز این ویژگی‌ها باشد، چه آثار با مکانیکی است و از درون پوک و تهی، و شاعر دروافع به هدفِ «بازی» دادنِ مخاطب شعر گفته است یا به دلیلِ فرسودگی وجوه ساختاری و نبودِ تفکر و ذهنیت تازه، خواننده به ملال دچار می‌شود:

سایه‌ای بر سایه‌ای
باز شد و بسته شد دریچه‌ای آنگاه
در پسِ آن شعله‌ای فروریخت
سایه‌ای بر سایه‌ای
چه عطر غریبی ...

یا:

آفتاب می‌پرسد
آمادهٔ کدام سخنی
غنچه می‌گوید
شب از ماه بپرس به او خواهم گفت
ماه می‌پرسد چرا سکوت را نمی‌شکنی
غنچه می‌گوید
روز از آفتاب بپرس
به او خواهم گفت
آنگاه نسیم و نم‌نم باران می‌پرسند
غنچه می‌گوید،
فردا عصر...

...و یا:

با چتر شرم «دوستتان» دارم
در زیر ابر «دوستتان» دارم
«مانای» روزهای تماشا
با موج گیسوان شبش
پشت میز سبز
مهمان ندای پریهای چارفصل
که هر صبح
در میانِ صدف می‌زاد
با چتر شرم «دوستتان» دارم.

لازم به یادآوری‌ست که در چرخهٔ شکل‌گیری شعر، افزون بر عناصر ملموس، عناصر تخیل و عاطفه در نطفه «ژنتیک» شده و هرگاه این عناصر در شعر رقیق و کم‌رنگ شود، مفهوم دیگرش آن است که حس شاعر از تحریک طبیعی بازمانده و وقایع و حوادث پیرامون را به طریق حسی تجربه نمی‌کند تا فرایندْ آن به ذهن منتقل شده و در شعر، بازتاب یابد.

بنابراین عدم شرایط و انگیزهٔ لازم به جهت تحقق حالتهای شاعرانگی، نیز عدمِ توانایی شاعر در ایجاد ارتباط با اشیاء و عناصر پیرامون به ویژه ترکیب یا همسوشدن با عنصر ذهنی، تنها به هدف «ساختن» و نه آفرینش، حاصلش آن چیزی است که فاقد حداقلِ معیارهای یک شعر طبیعی است.

پس هرگاه میانِ یک شعر طبیعی و شعر شاعرانی که یک چنین روندی را پی می‌گیرند، وجه تمایز قائل می‌شویم، بدان علت است که «تولید»ات آنها مصنوع بوده و حاصل مکانیزم خلاّق ذهنیت یک شاعر نیست. به‌همین دلیل در مکان ارزشگزاریهایی که در این گفتار برای یک اثر زایشی قایلیم،جای نمی‌گیرند.

اما شعر متفاوت یا متحول که به نحوی محور این گفتار است چگونه شعری است و این‌که در روند تشکل از چه نظم و نسقی پیروی می‌کند، باید گفت:

این حرکت از بطن شعر دههٔ شصت شکل گرفته و به طبع پدیده‌ای مستقل و جدا از آن نیست. به‌ویژه که ساختارِ آن به‌نوعی تابع همان شرایط و مکانیزمی است که دربارهٔ شعر امروز به توضیح درآمد ـ با این تفاوت که شعر «متفاوت» حایز خاصه‌هایی‌ست که در بعضی از وجوه این نوع شعر را، از شعر امروز متمایز می‌کند و آن این‌که شاعر شعر متفاوت با دستیابی و بکارگیری ظرفیتهای تازه کلام و کشف لابه‌های نوینی از ساختار ذهن، فضا و منظر جدیدی را تجربه و تصویر می‌کند که مخاطب شعر امروز، کمتر با آن مأنوس بوده است. مثلِ:

ابرهای رقصان ـ بنفشه‌ای که «نگران» است. «وزیدنِ» پروانه و بنفشه. ابرهایی که «بوی» پونه و ریحان به «چشم» می‌آرند...و دنیایی که خلوت و تنهایی آدمی را در سیر بر دریاچه‌های «آفتابگردان» در ترسیم خطوط فرود آمدنِ برگی سبز، توجیه می‌کند:

پروانه‌ای‌ست این
یا ابری رقصان
دامن چرخان
می‌نشیند و گیسو رها می‌کند
بر آب.
ابر است یا بنفشه‌ای نگران
که آسمان متراکم
برای پاسخهایش
مهیای هبوط است.
تو تنها نیستی
پاروکشان
بر دریاچه‌های آفتابگردان
بی‌اعتنا به دور دستی ساحل
تأملی
بر فرود برگی طناز
و مسیر زیگزاگی سبزش
تو را به خویش می‌خواند.
پروانه و بنفشه می‌وزند
ابرهایی به بوی پونه و ریحان
به چشم می‌آرند.

بگو ببارند
بگو ببارند.

«احمدرضا قایخلو»

جابه‌جایی خاصه‌های عناصر ملموس و مجرد، در بستر استحاله‌ای نامعمول اما پذیرفتنی، از یکسو، و فرایند ترکیب کلام در شکل‌گیری مفاهیم و خلقِ فضاهای تازه، از سوی دیگر، ویژگیهایی‌ست که شعر احمدرضا قایخلو را از سایر آثار متمایز می‌کند.

قایخلو با این شعر، ما را با منظری غریب و نامأنوس آشنا می‌کند که گویی تمامی اشیاء و عناصر گرداگرد، همه موجودیتی اثیری دارند تا واقعیاتی مادی و ملموس. همین ویژگیها موجب می‌گردد تا مخاطب در جاذبهٔ فضاهای جدید، آن‌چنان با ذات و هستی‌یابت شعر ترکیب و «بکی»

شود، که در این شرایط می‌توان نبض شعر را گرفت و از سلامت جسم و روان «او» شناخت حاصل کرد!

نمونهٔ بعدیِ نیز شعری است «متفاوت» و به یادماندنی، که مخاطب از بدوِ راهیابی به حریم آن، با شگفتیهای دنیایی منشوری رویاروست و ذراتِ نمبارانهای معلق، که چشمان او را به دیداری از واقعیاتی رؤیاگونه، یا رؤیاهایی واقعیت نما و ورای همه، به رویارویی و تقابل درونی انسان با سرنوشتی ناخواسته اما گریزناپذیر، فرامی‌خواند. ساختار شعر، ساده و منسجم بوده و بر ترکیب ذهنیت و واقعیاتِ مطلق مبتنی نیست. اما این عناصر در کنار هم و در قبالِ نوعی همزیستی، شعر را فُرم و کلیّت بخشیده و بازتابِ واخوردگی انسانی است که با رویکرد به واقعیتهایی رؤیاگونه اما زوال‌یافته، بر آن است تا دردِ ناشی از خلاء رغبتهای از دست رفته را، در لایهٔ زیرینیِ تقابل، با تخدیری نوستالژیک، التیام بخشد.

شعرِ **در کنار** تو سردهٔ بهزاد خواجات را، با هم مرور می‌کنیم:

تا کنار تو را دریابم
آبی از روزگاران اساطیر بر چهره می‌زنم
آنگاه با لباسی از تمامی رنگها
بر خواب‌های قدیمی سر می‌نهم
تا از شوق به گریه درآیم.
چقدر برای پاک کردن ماه، وقت داشتیم و نکردیم
چقدر در لیوان‌های ظریف
پریان دریایی دیدیم و فکر کردیم، دیوانه شده‌ایم
ما با امکان پرنده شدن
تمام آسمانها را با پای درنوشتیم
ما انتخاب نکردیم، انتخاب شدیم.

دیگر با تلنگر خورشید کنارم را به خوبی می‌بینم
بامدادی است که جز دوست داشتن هیچ کاری ندارم

آبی بر چهره می‌زنم
و از هاله‌های فراز خلوت‌ها
اولین سیب جهان را برای تو می‌چینم
کنار تو تمام کائنات در مدّ خویشند
و بوته‌های خشک
فانوس آب می‌شوند.

البته برشماری این‌همه ویژگی، بدین معنا نیست تا شکل‌گیری این حرکت شعری را، دلیل بر انزوای شعر امروز تلقی کنیم چه در چرخهٔ زمانیِ پدیدایی یک‌چنین فرایندی امری است طبیعی. هم‌چنان‌که شعر دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خود از بطن شعر غالبِ وقت هستی و فرایند یافت تا جایی‌که معنویت و باورهای انسان امروز را، هنوز هم، زبان طراوتمند و گاه متفاوت بعضی از شاعران آن نسل یا نسل بعدتر روایت می‌کنند:

خانه‌ات سرد است
خورشیدی در پاکت می‌گذارم و برایت
پُست می‌کنم
ستارهٔ کوچکی در کلمه‌ای بگذار و به
آسمانم روانه کن
- بسیار تاریکم.

«منوچهر آتشی»

این شعر، تراژدی قهرمان افسانهٔ ***دانکو*** نوشته ***گورکی*** را برای من تداعی می‌کند. قهرمانی که قبیلهٔ گمشدهٔ خود را به بهای بیرون کشیدن قلب خود از کالبد و فروزش آن به عنوانِ مشعل، از جنگلی ظلمانی و سراسر مرداب نجات داد، ولی وقتی قبیله به سرزمین موعود رسید، از روی جسد دانکوی به‌خاک افتاده بی‌توجه گذشتند.

شما که اسبم را در خیابان رها کردید و
آن بارانِ بی‌پایان را
حدس نزدید
چرا به من امید زنده‌ماندن می‌دهید؟
می‌دانم اسبم
به‌روی اسفالت از بی‌علفی
می‌میرد.

بُرشی از شعر **دو** *«احمدرضا احمدی»*

● خاکستری که از تو بر روی سینهٔ من خفته است
داغ است هنوز داغ است.
از کوچه‌ها جنازهٔ آهویی را بر روی دست مردان پابرهنه
دعاخوانان می‌برند
و بچه‌های مدرسه - تنها کمی بلندتر از گربه‌های خاکی ولگرد -
مبهوت مانده‌اند...

بُرشی از شعر **نسیم و خاکستر** *«رضا براهنی»*

شاید این تصور پیش آید لباسی که ***براهنی*** به تن شعرش کرده، لباسی مناسب «روز» نباشد به این دلیل که به فرض زنجیز ساعتِ «واسکوب» جیبی بر جلیقه‌اش نصب است! اما باید دانست هرگاه از براهنی «وقت» پرسیده شود او با ساعتِ مدرنِ مچی خود که آخرین پدیده «روز» است زمان را می‌گوید. ***محمدعلی سپانلو*** نیز تا حدی همین وضع را دارد. از فرم و عناصر کلاسیک به عنوان ارضای حس نوستالژیک استفاده می‌کند.

● به تمنای زنی گرم و آبی
زخم دیرینهٔ آسمان سر باز می‌کند
دل چاک‌چاک خاطره‌ها
آتش‌فشان می‌شود
خون فواره می‌زند
می‌گذرد از زمان و مکان
به جستجوی عطری آشنا
دستهای پُر نیاز ما را می‌جوید
خواب‌هایمان را در ساعت‌های پیش از عصر
جوانی‌مان را از فراز سالهای پر فروغ بلوغ.

بُرشی از شعر **در آستانهٔ از دست دادن** *آرامش جهان، «منصور کوشان»*

درونمایه شعر با آنکه به‌ظاهر عاطفی شخصی است اما ریتم منموس و مرائی - حماسی، نیز ساختار حسی - عاطفی آن، حصار فردیتِ محدود شاعر را درهم فروریخته و شمولیت عام یافته است.

● کدام پرده به کنار رفته
که این‌همه نگاه
و صدا
و این‌همه رنگ
و گفتگو
پدیدار شده
کدام خورشید
نگاه و صدا را
روشن کرده
و رنگها را پدیدار کرده است؟

بُرشی از یک شعر «بیژن جلالی»

● خدایا چقدر مهربانی کنار دستمان پَرپَر می‌زد و
آینه نبود تا تبسّم بی‌تشویش خویش را تماشا کنیم.

«سید علی صالحی»

● زیر پایم خیس ماه است
یا قوافل جلیک؟

«هرمز علی‌پور»

● و این قرن در شرمساری روزنامه،
ستون سرفراز تسلیت
قد می‌کشد هر صبح، هر عصر
این قرن
این قرن را چه می‌شود؟
صخره کجاست؟
که در یاچه‌های شن
بی‌هیچ خاطره از مزارع گندم می‌گذرد

مقطعی از شعر **۱۸۹۹ کاش ۲۰۰۰**، *«بیژن نجدی»*

...و:

چشمانی آن طرف نگران است
در حدقهٔ عمیق‌ترین گودال
و کرکسان منتشر شعله‌ور
از دره‌ای به دره‌ای
پر می‌کشند و
پراکنده می‌شوند.

مهتاب شوی مُرده
با سه کودک گریان
چهار عاشق مفلوک و
شش کبوتر نامه‌رسان مُردابی
آب به روی چادر آتش‌گرفته‌اش می‌افشاند.
چشمانی آن طرف نگران است...

برشی از شعر جَنگ ۲، «علی باباچاهی»

دربارهٔ این شعر لازم به توضیح است که شرایط ساختاری و استثنایی آن موجب می‌شود تا نمونه‌های دیگری از آثار این شاعر را در مواجهه با معیارهای موجود، مورد سنجش قرار دهیم تا معلوم شود باباچاهی در عرصهٔ شعر امروز در چه مکانی ایستاده و از چه مرتبه و منزلتی برخوردار است. البته در این مورد واقعیت این است که باباچاهی در سایر آثار خود، آن شاعر با هویتی که شعر **جنگ ۲** را خلق کرده نیست چه بخش عمدهٔ ذهنیت او را عنصر کلاسیک اشغال کرده و همین امر موجب گردیده است تا او از تحولات و رویدادهای پیرامون و زمانهٔ خود، برکنار بماند.

در مورد نمایز شعر **جنگ ۲** به نظر می‌رسد که شاعر برخلافِ سایر آثارش، تحولات و اثراتِ مخرب ناشی از بمبارانهای جنوب کشور در زمان جنگ را، خود از نزدیک تجربه کرده و فرایند آن در این شعر بازتاب یافته است و الاّ خلقِ شعری این‌گونه زیبا و ساختاری این‌چنین حسّی و منسجم، تنها به پشتوانهٔ موسیقایی کلام و بافتِ تغزلی ویژه شده در آثار این شاعر، امکان‌پذیر نبود.

شاعر شعر **جنگ ۲** با بهره‌گیری از عنصر طنز در کنار عناصر حسّی و ملموس به هدف تبیین عمق فاجعه به‌ویژه شکل‌گیری فضای آتش گرفتن چادر مهتاب در نتیجهٔ بمباران هواپیماهای مهاجم از یکسو، و بیان محرومیت مهتاب از ابتدایی‌ترین وسایل و ابزار لازم در امر مهار و اطفای حریق چادر مورد سکونت خود و کودکانش از سویی دیگر، آن هم با بکارگیری عناصر و ایماژهایی چون:

سه کودک گریان، چهار عاشق مفلوک و شش کبوتر نامه‌رسان مُردابی (که به مناسبت بهتر بود شش مرغ سقا را به کار می‌گرفت) به عنوانِ یاری‌دهندگان مهتاب، نقطهٔ اوج تقابلی نابرابر و غم‌انگیز را، تجسم می‌بخشد که این شعر در مقایسه با آثاری که دراین‌باره سروده شده، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

سایر آثار باباچاهی همان‌طوری‌که ذکرش رفت، نه تنها با معیارهای شعر امروز که با معیارهایی که خود این روزها در نوشته‌هایش با عنوانِ «مدرنیزم» مطرح کرده، تجربه‌هایی بیش از یک نوآوری سطحی در ساختار بیان چیز دیگری نیست. حال آن‌که نوگرایی در تلاش به جهت دستیابی به رگه‌های نوین زندگی و معنویتی تازه در مناسباتِ انسانی است. آن چیزی که ذهنیت و ساختار شعر باباچاهی در عمل با آن در تقابل است. به عنوان نمونه:

کژ میزنامی می‌وزد از بام سمرقند
نیضم می‌تپد به کوچه‌های سمرقند و بخارا...

یا:

نافه رها می‌شود
به سحر و جادو
می‌تابد از پسِ مه
از پسِ اسبند او
باد ز کشمیر می‌وزد
یا ز سمرقند
عود و عبیر است این
یا شکر و قند؟...

...و یا:

بار اناری که می‌ترکد در باد
قطرهٔ باران و
گلجهرگانی برمی‌خیزند از گِل خام [1]
یا که نه در برف و باد
در غزلِ عشق
فرو می‌رود... [2]

و توضیح شاعر:

۱ ـ به عبارتی از ***سیاستنامه*** خواجه نظام‌الملک نظر داشته‌ام.

۲ ـ به عبارتی از ***تذکرة‌الاولیا*** عطار نظر داشته‌ام.

باید دانست که معاصر بودن شاعر با زمانِ خود، آنگاه تحقق می‌یابد که او در عمل در پاره‌های حقیقت زمانی، با تمامی ویژگیهای حاکم بر آن، هستی داشته باشد.

نوآوری در این نیست که شاعری که ضرباهنگِ نبضش در این زمان و از این «لحظه» طنین می‌گیرد، عمدهٔ ذهنیت او از فرون گذشته تغذیه شود به‌خصوص که این شاعر خود بدین باور باشد که: درگیری تازهٔ زبانی در مواجهه با مفاهیم تازهٔ جهانی، یکی از خصوصیات اصلی نوگرایی در شعر امروز است.

به هرحال جویباری زلال جاری شده، چندان نیست که پونه و پروانه‌های حریم را کفاف دهد، تاچه‌رسد به این‌که کس یا کسانی را در خود غرق کند!

بار دیگر «در کنار تو» به زمزمهٔ این زلالِ جاری گوش می‌دهیم:

می‌ایستم به تماشای ماه
و باد
دستمال خیسی
بر پیشانی‌ام می‌گذارد
اینجا چقدر ساده می‌شود
سر بر شانهٔ گیاه گذاشت
و گریه کرد.

«مهتار اوتابا»

● پیش از آن‌که تاریک شود آینه
تصویرهایم را برچیده بودم
و چهار لکهٔ فصل را
زدوده بودم از صورت تقویم.

«مهرنوش قربانعلی»

●چقدر سال گذشته است
و من هنوز طرح توأمان صورتی را
درون آینه می‌بینم
بی‌هیچ خدشه‌ای
کنارهٔ لبها.

«نازنین نظام‌شهیدی»

● در این آفتاب رنگ می‌بازم
از این آب
تشنه می‌شوم
و در این صبح
به خواب می‌روم.

برشی از شعر «حسین محمودی»

●مثلِ همیشه
نمی‌خواهی عاشق شوی و
سپیده می‌زند
بی‌قرار در آینهٔ تهی می‌نگری
مثل همیشه
که پنجره باز است و
نشانی از او نیست
و سرگردانی
میان آواز گنجشکان.

«رضا چایچی»

...و:

روبرویم تو نبودی
که تو را می‌خواستم
چونان همهٔ آوازهای اردیبهشت
و چون نامت در حافظه‌ام نبود
پنداشتم می‌توان تو را نخستین اردیبهشت نامید.
و از این رو
سی شکوفه
پهلو دریده
میوهٔ نابستانه را
در سبد خالی دستانم می‌گذارد.
چشم بر شکوفه‌های اردیبهشت دیگر
غرقه در اشک می‌شوم.

«علیرضا پنجه‌ای»

▣

بازنویسی و بازسازی شده در تیرماه ۷۲

محمد مختاری

تا شام آخر

نزدیک شو اگرچه نگاهت ممنوع است.
زنجیرهٔ اشاره چنان از هم پاشیده است
که حلقه‌های نگاه
در هم قرار نمی‌گیرند.
دنیا نشانه‌های ما را
در حول و حوش غفلت خود دیده است و
چشم پوشیده است
نزدیک شو اگرچه حضورت ممنوع است.

❋

وقت صدای ترس
خاموش شد گلوی هوا
و ارتعاشی دوید در زبان
که حنجره به صفت‌هایش بدگمان شد.
تا اینکه یک شب از خم طاقی صدایت
لغزید و ریخت در تهِ ظلمت
و گنبد سکوت در معرّق درد برآمد.
سیمای تاب خورده که خاک را چون شیارهایش
آراسته است.
و خیره مانده‌ست در نفرتی قدیمی
که عشق را همواره
آواره خواسته‌ست.
تنها تو بودی انگار که حتا روی نیمکتی نمی‌بایست بنشینی
و در طراوت خاموشی و فراموشی بنگری.
نزدیک شو اگر چه قرارت ممنوع است.

❋

هیچ انتظار نیست که رنگی دگر بپاشد
بر صفحهٔ صبور
وقتی که ماهواره‌های طاق و نیمکت در خلاء بگردد
و چهره‌ها تنها سیاه و سفید منعکس شود
و نیمی از تصویرها نیز هنوز
در نسخه‌های منفی مانده باشد.

❋

نوری معلق است در اشاره‌های ظلمانی
ورنه چگونه امشب نیز در این ساعت بلند
باید به روی این نیمکت بنشینم همچنان کنار این میدان
چشم‌انتظار شکی فسفرین
و برگ ترسخوردهٔ شمشاد تنها در چشم برق زند؟
نزدیک شو اگرچه تصویرت ممنوع است.
ساعت دوباره گردش بی‌تابش را آغاز کرده است.
و نیمی از رخسار زمان
از لای چادر سیاهش پیداست.
ازضربه‌ای که هرساعت نواخته‌می‌شود تَرَک برمی‌داردخواب آب
و چهره‌ای پریشان موج در موج
می‌گردد و هوای خود را می‌جوید
در بازتاب گنگ سکه‌ای که در آب انداخته است.

❋

پا می‌کشند سایه‌های مضطرب
در هیبت مدور نارون‌ها
و باد لحظه به لحظه نشانه‌ها را می‌گرداند دور تا دور میدان.
اینجا خزه به حلقهٔ شفافی
چسبیده است که روزی از انگشتی بیرون افتاده است.
آنجا هنوز نوری قرمز ثابت مانده است
و روی صورت شب لک انداخته است.
نزدیک شو اگرچه رؤیایت ممنوع است.

❋

می‌بینی این حقیقت ماست
نزدیک و دور، واهمه در واهمه
و مثل این ماه ناگزیر که گردیده است گرد جهان
و باز همچنان درست همانجا که بوده مانده است.
و هر شب انگار در غیابت باید خیره ماند همچون ما
در حلقهٔ عزایی که کم‌کم عادی شده است.

❋

این یأس مخملینهٔ ماست
یا تودهٔ غبارگون وهمی برانگیخته؟
که بی‌تحاشی مدارهای درهم را چون ستارهٔ دنباله‌دار می‌پیماید؟
آرامشی‌ست که برباد رفته است؟
یا سایهٔ پذیرشی است که خون را پوشانده است؟
بی‌آنکه استعاره‌های وجدان از طعمش برکنار مانده باشد.
نزدیک شو اگرچه مدارت ممنوع است.

❋

می‌شنوم طنین تنت می‌آید از تهِ ظلمت
و تارهای تنم را متأثر می‌کند.
شاید صدا دوباره به مفهومش بازگردد.
شاید همین حوالی جایی در حلقهٔ نگاهت قرار بگیرم
چیزی به صبح نمانده‌ست.
و آخرین فرصت با نامت در گلویم می‌تابد.
ماه شکسته صفحهٔ مهتاب را ناموزون می‌گرداند
و تاب می‌خورد حلقهٔ طناب بر چوبهٔ بلند
که صبحگاه شاید باز
رخسار روز را در آن قاب بگیرند.

اول اردیبهشت

دو خط سرخ، دو ناگاه
که از دو نقطهٔ شفاف عصر می‌آغازد، می‌تپد، می‌آراید.
و در توازی سال از بهار می‌گذرد تا نوری را از خود کند
که دیرگاهی تابیده است بر چشم به راهی.

*

نگاه اول اردیبهشت در چشم‌انداز بازمی‌گردد
و مردمک‌ها آرام می‌گیرند تا سایه‌ای به‌سایه و نوری به‌نور بپیچد.
و کودکی لبخندش را بیاویزد باز از حواشی بازیگوشی.

*

زن از کنار زمان
وزیده است
که مرد
تولدش را در آفتاب جشن بگیرد.

*

نگاه کودک از صفحهٔ سپید ساعت می‌رهد
و روی مردمک روبه‌رو می‌آرامد
دو خط سرخ از انگشت‌های نازک
به دست دنیا می‌پیچد
و گل می‌اندازد رخسار زمان.

*

گذار در گل صدبرگ
زنی کنار مردی می‌رود.
بهار از سر دیوار عصر می‌گذرد.
و شاخه‌های بید سر می‌نهند و سر برمی‌دارند همچنان
که کودکی دو گل سرخ را
به اهتزاز درمی‌آورد
در انتهای خیابان عصر.

از آن سوی آستانه

بر انحنای عالم تابوتی می‌خمد
موج سیاه می‌تابد در چشمان باران.

*

پا بر سر چه می‌نهم و بر سرم چه می‌گذرد؟
اکنون که حل شده‌ست
رؤیای خاک در آسمان و خاطرهٔ آسمان در خاک.
و لایه‌های کتان
بر آب می‌رود.
و آب می‌تابد در ذهن منتشر که باران را شستشو داده است.
و از کنارهٔ هر قطره باز می‌بینند:
پوشانده است در خود ابرها را پیراهنم
که تاب سفیدش را آرام کرده است در ظلمات.

*

بر انحنای گریه حبابی پی حبابی می‌ترکد.
موج سپید می‌گذرد بر انگشتان باران.

دو زمان

چندی دگر که آینه مبهم‌تر شود
حتا تو نیز به جایم نخواهی آورد.

*

معلوم نیست
روز از کدام چشم برخواهد خاست
شب در کدام چشم خواهد خفت.

*

آیینه‌ای در آینه‌ای
حجمی قرار حجمی، نقطه‌ای قرار نقطه‌ای
و همزمان که وقت مفهومی پیدا می‌کند
نگاه به خاکستری گراییده‌ست.

*

در عمق این معاینه دنیا خرابه‌هایش را
تعمیر می‌کند.
و جابه‌جا می‌گردد با باد
ابری که روی خاطره افتاده است.

محمود فلکی

دست‌های کودکانه

این‌گونه که شعر،
فروردین را از رمق زمین می‌گیرد
و میدان شادی‌های برهنه
پراکندگیِ رؤیا را گم می‌کند،
باور کنیم که کودکان جهان، شبی،
پیشانیِ ماه را بربایند
واژگان ستاره را
ـ چونان اسم شب ـ
به گردن آویزند
و دست زمین را بگیرند و بگریزند.

آری... برای چیدن ستاره و ربودن زمین
دست‌های کودکانه باید داشت.

چتر

باران می‌بارد.
با چتر سوراخ از خیابان می‌گذرم.
پشت چراغ قرمز
زنی نگاهش را از خطِ پیشانی‌ام عبور می‌دهد
و با رنگ سبز،
حل می‌شود در خیابانی که شکل باران می‌گیرد.

باران هنوز می‌بارد.
و چترم دیگر با من نیست:
می‌گذرد آنسوتر
چتر من
در دست‌های زن.

اورنگ خضرایی

دوشنبه‌ها

به احترام خانم میجرو روانی‌پور

دومین دوشنبه بهار است
امروز من دنبال آن کلمه‌ای هستم
که آرایه‌ای نپذیرد
پوسته‌اش را بترکاند اما در باد
و پنجره را باز کند
به سوی دوشنبه‌ای شاد و سبزتر
و منظومه‌ای شود بلند
به مهربانی خاموشی.
دوشنبه‌های تقویم
ما را چگونه می‌اندیشند؟

انتظار

با بهار چه کسی برگ‌های پوسیده را می‌بَرَد
تا فارغ از تمام صداها بشنویم ما
فروتنانه خش‌خش شب تنها را؟

می‌بارَم

به منصورکوشان

با قلبی تپنده
می‌رویم میان زمزمهٔ باران
ابدیّت نمناک
رهاست
به بی‌زمانی بستری که ساعت‌های کهنه
سپیده‌دمان و غروب را
بازنمی‌شناسند.

دیگر نمی‌روم
می‌ایستم و می‌بارم.

■

شیوا ارسطویی

فنجان

تو هیچ نقشی در فنجان
و قهوه فقط عصری ارمنی در فنجان فردوسی گم
میدان فردوسی گم

و اعداد کولی دستخوانم
در دستکش‌های زنی که گوشهٔ کاغذ تقویمش را ورق می‌زد
و هرچه در کیفش
در فنجانی که قهوه‌اش در قلب قهوه‌ای‌ام گم
گم

انگشت سبابه‌ام ته آن فنجان را که می‌فشرد
ترنج چل تکهٔ عشق را می‌بافت
گم
گم آنکه بدانم چشم‌های تو زیباست عاشق تو و
چشم‌های تو تا فنجان دنیا را پر کند
گم
طواف تهمینه چسبیده به فنجان تن و
قرمزپوش جنونم دور میدان فردوسی
گم

چای تازه‌ای دم‌کرده کولی
برگ‌ها در استکان و انگشتانم
در دستکش‌های زنی که گوشهٔ کافه تقویمش را ورق می‌زد
گم
غروب را روی فرش ارزانم اذان یا
تا طواف تهمینه با قرمزپوش جنونم دور میدان فردوسی
گم

چای تازه‌ای دم‌کرده کولی
برگ‌های پختهٔ چای چسبیده به دیوار استکان نشانی ما را
گم

پاهایم نشانی هیچ کفشی را
تهمینه روی بازوهای طوافم
گم

قرمزپوش جنونم
جنون اما
گم

■

محمد خلیلی

صدایم را می‌شنوی؟

گفته بودی
برگ‌ها را سبز می‌خواهی،
گفته بودی
جنگل
باران
و بهاران...
و با قطره‌های تبسّم
شاد بودی.

□

با برگ‌ها
سبز می‌خواندی
جوانه‌ها را
و
ترانه‌ها را...

□

دست می‌کشیدی
بر پوستهٔ صنوبرها
می‌نوشیدی
شیار میانسالی را
و می‌بالیدی
به اندازهٔ یک بوتهٔ گل سرخ

□

بی‌تاب می‌آمدی
از راستهٔ پونه‌ها
- زیر باران‌ها -
تا بیارایی
برکهٔ قناری‌ها را.

□

بوتهٔ کوچک من!
اکنون
که توفان‌ها
در خلنگزاران پای می‌کوبند
کدام بیشهٔ شب
جان‌پناه توست؟

ناصر نجفی

سوت‌ها و ثانیه‌ها

تا ساحل سپیدِ حور
تاریک‌ترین مرجان را
خلاصه‌تر بنویس
اندوهگین مباش
سیاهی طوفانزاست
تنها
با رنگ‌های خاکستری گریه کن
در سوت ثانیه‌ها
پاییز مهربان‌تر است.

محمود نائل

جلسه

با بغض‌های آسانتر می‌آیند
با حرف‌های ساده‌تر
بی‌آنکه سلام کنند می‌نشینند
بی‌هیچ توجّهی به گُلها و پروانه‌ها
فواره‌های تگرگ
از گلویشان پرتاب می‌شود
شیشه‌های پنجره از سرما می‌شکنند
و آنان
با کفش‌های عوضی می‌روند
با گمان‌های بیمار.

حمید یزدان‌پناه

یک شعر

بوی تو پیچید
می‌چینم
می‌پیچم در گلوی دیوانه
از تن تو روییدم
گل دادم
مر
پژمرد م
م

مسعود بیزار گیتی

پیشکش تکاپو

تکاپو

به تکاپویی مکرر
بازمی‌آیی
با آینه و
آتش و
آب.

شاید
جهان را
نگاهت
آرامش کهکشانی باشد
شاید
بی‌قراری تندری.

تا سپیده
زبان گشاید
و بر دشتها و
کوهها
فرود آید

اختر
ترانه‌های عاشقان جهان باش.

مهدی رضازاده

یک شعر

□

سمت حیاط
می‌نشینم
بر نیمکتی چوبی
بچه‌ها هنوز
رها نشده‌اند
از رؤیای تعطیلات
تابستان به شکل توپی
شوت می‌شود
بر جوی کنار جاده
و باد
نیمی از برگ‌های سوخته را
در فضا می‌رقصاند.

□

در امتداد خط‌کشی‌ها
سایه‌هایی بلند
چون اشباحی مخوف
سد بسته‌اند
گنگ و بی‌تن
در طول خیابان
می‌مانم
با سایه‌ای
که از من نیست.

م. روان‌شید

حکایت

و در یک حکایت
صلیب کوچه را رسم می‌کنم
که باران بیاید و
به کول بگیرد
انبوهِ زرد را
در فصلِ گرگ

و در یک حکایت
یهودا را در کوچه رها می‌کنم...

می‌دانم از فصل بهار
تنها بوی بلبل می‌ماند و بقبقوی مرگ
می‌دانم باد هرزه‌گرد
فصلِ خنده نمی‌تواند باشد - اما
یهودا را در کوچه رها می‌کنم.

□

آهسته و پیوسته سر به سنگ می‌سایند
برگ‌ها
و مترسکانی از شال و کلاه
کوچه را از مرز ازدحام
عبور می‌دهند.

روبروی باد خلوت است
و در نخستین برف
بی‌گمان
عبورِ عمر
از کوچه حذف می‌شود...

علیرضا آبیز

دو شعر

۱

از پشت بسیار تپّه‌ها
زوزهٔ شغالان را می‌شنوم
و صدای بیهودهٔ سحرگاه را.
شیپورها
چونان خروسان ذکام شده،
سرفه می‌کنند
و صبح پادگان
از میان برگ‌های سوزنی کاج بیرون می‌زند.

سرباز خسته،
پوتین‌هایش را به گردن می‌اندازد
و در کلاهخودش می‌شاشد.

۲

چمدان‌هاشان را بسته‌اند
ماشین‌هاشان را شسته‌اند
از کوچه که بیرون می‌روند،
برای هم بوق می‌زنند
زن به راست می‌پیچد
مرد به چپ.

آخرین روز زمین

بهزاد خواجات

اگر بکوشیم نام کوچک پروانه‌ها را به‌یاد آوریم
شاید دندان‌هایمان سفید شوند.
شاید گنجشک کوچهٔ تابستان بیاید
و در پوست ما ـ این دریاچهٔ صورتی ـ
آرام شنا کند.
شاید باز من از چشمان تو بفهمم
که آسمان آبی است.
نگاه کن!
بر تصویر کودکیم هنوز هم عرق می‌نشیند
و نگاه شیطنتش
بر شیشه‌های مدرسه سنگ می‌زند.
پس خدایی که پدر
عطرش را در همین اتاق می‌شنید
چرا نمی‌یابم؟

□

آخرین روز زمین چه زود می‌گذرد.
وقتی که هی می‌گردیم و می‌گردیم
اما بهانه‌ای نمی‌جوییم که لحظهٔ مرگ
خنده‌ای به یادگار گذاریم
در قابِ خانهٔ کهکشان.

نام کوچک من چیست؟
آه! به خاطر نمی‌آورم.

میدان بزرگ

در میدان بزرگ
تنها من به دزدیدن فوارهٔ کوچک فکر می‌کنم
تا آن را به خانه برم
و از نقش‌های نهانیش
ـ چون کودکی بازیگوش ـ دست و پایم رنگی شود.
و این میدان آن‌قدر بزرگ است
که مجسمه‌های در خود
اگر هم به اخطار، چشم دریده کنند
به دیده نمی‌آید.
ولی در این‌جا هر چیز طنزِ خود را می‌پوشد
و در غروب‌های لَخت
در هر دقیقه دلقکی ـ که حسی گوشت یافته است ـ
در گریه‌های خود غرق می‌شود.

□

خیرگی‌ام
چون رطوبتی بر روزنامه محو می‌شود
و آنچه می‌ماند پیری من است
و فواره‌هایی که بر شانه‌های رهگذران
و این میدانِ ناگفته
می‌شکنند.

ماریا نقیب‌زاده

پلک آینه

آبشار گیسوانی که
در شیطنت باد
جاری بود،
اینگ سپیدی‌اش را
بر کدام شب ببارد،
در بازی‌های کودکانه
تنهاست،
پلک آینه با شرمی اندوهگینش

تولّد

در شولایِ مَهی رقیق
می‌بوسمت
حریقی به جنگل خدایان!

اینک
از اعماق خواب‌های سرد

خدا زاده می‌شود.

منصور خورشیدی

شب + شقایق

شانه پُر می‌شود
از شقایقِ شب
با هیأتِ سریعِ بال.

تا کتف‌هایِ تو
سرخ و کبود
در هوایِ او
شبِ شقایق را
با عبورِ تیره

صراف اوکار

گلخانه

گلخانه‌ای زیر لباس تو پنهان‌ست

عریان که می‌شوی
می‌ترسم از تهاجم زنبوران

نسیم
جویندگان عطر و عسل را
هشدار می‌دهد.

پگاه احمدی

(۱)

باران می‌بارد
مثل لالی که سر به شیشه می‌کوبد
و صدای گرفته‌اش
پشت پنجره لیز
قطره قطره می‌شود
هر قطره
تقطیع هجایی نامفهوم!

(۲)

چیزی در آینه گل داد
ماه،
طرح زلال لبخندی شد
در امتداد ناتمامی اندوه
دیررس بهاری بود
پس از هزارهٔ پاییز انتظار!

(۳)

کس دیگری هم هست
کسی دیگر روی سکوی یخی
دارد قندیل‌های شب را
دسته می‌کند...
کسی توی دلش یک طوطی دارد
که ادای خاطرهٔ باران را برایش درمی‌آورد
وقتی که دلش می‌گیرد
وقتی که همه رفته‌اند به خانه‌هایشان!

(۴)

در پژواک بادگم شدیم
و اعجاز پروازمان
بهت فضا را
پاره پاره کرد!
نوبرانهٔ ما باران بود
وقتی زیر پاهامان
خشکی در عطش خواهش گُر می‌گرفت.
گوش‌هایمان انگار
به سحرِ صداهای ناآشنا
بازتر می‌شد
و چشم‌هایمان
در آن بی‌باوری بهت‌آلود
مؤمن به کوری خود
آن را چونان خوابی
سخت خوش می‌داشتند.
من اما در هزارتوی آن خنکای مرطوب
همچون نقش قالی
دویده بودم
و صدای هیچ چهچه‌ای
آهنگ سکوتم را
نمی‌شکست!

ایزدپناه

خلیفهٔ شعر

نمی‌یابم مخاطبی!
آفتاب
رنگ به‌رنگ می‌شود، تنها.
کو؟
کجاست مخاطبی
تا از شعر
از رقصِ نیلوفر در آب
با من سخن بگوید.
کو؟
پیاله‌ای
چراغی
آینه‌ای.
کجاست؟
خلیفهٔ شعر
تا از مردان زیبا
با اسبان کهر
از دخترانِ نارنج و ترنج
با پیاله‌های شیر
و بقچه‌های نان تازه
تا از گلچهرگان عشق و غزل
از گِل خام
یا من سخن بگوید.
نمی‌یابم مخاطبی!
تا وقت دلتنگی
بیاویزم
بر گردهٔ شب
گردن‌بند دخترم
«ماهتاب» را؟
مخاطبی نیست
پس در نگاه آفتاب چرا
خیره می‌شوی
گاهی که شب
در سوسوی نور
لب تکان می‌دهد؟

تماشا الف. بهنام

باد،
در خانهٔ کاغذی
و من
در اندیشه‌ای دیگر
که دریابم باژگونگیم را
آینه بود و رؤیای سرتاپا سپیدم
بلند
تا آنجا که شب سنگین بر دوش سپیده‌دمان
آویخته بود.
بیداری همیشه
تصویر باژگونه
در زیر طاق وارون
و چشم بر چشم اندازی
که هالهٔ عشق بر آن
قابی سیاه می‌گشت.

یزدان سلحشور

نشانی

شهر را
در دستانم داشتم.
گشودم
همه چیز را یافتم
بزرگراه و خیابان‌ها را
و خیابانی آن سوتر
کوچه‌ها را.
نشانیت را نیافتم
فروشنده می‌گفت:
«نقشه‌ای تازه در راه است.»!

امید

حتا امید داشتم
که تلفن زنگ نزند.
که پستچی
بر در نکوبد.
که کبوتر
بازنگردد.
جرعه‌ای نوشیدم
و جهان را
برای خود معنا کردم.

علیرضا سیف‌الدینی

ابلهانه

ما
پهلو به پهلوی شکم‌های برآمده
- بستنی به‌دست -
در میدان اصلی شهر
قدم زدیم
حال آنکه تا آفتاب
به اندازهٔ
هزاران سرِ بریده
فاصله بود.

کاوه گوهرین

در ستایش اصفهان...

برای منصور کوشان

«... از شگفتی‌های اصفهان، زمین‌هایست نزدیک به شنزارها که طلسم شده است و گویا شن‌های آنجا دربند هستند...»
اعلاق‌النفیسه، ابن رسته

□
اینجا نه شن‌ها،
که پلشتی‌ها دربندند.
اینجا زلال آسمان،
و آبی پر مهر
در سکوت جاوید خویش
بر دیوارهای شهر جاری است...
در تو هیچ ماری زیست نتواند.
تو جاودانه زیبایی،
تو شادی انبوهی،
و یقین روشن تو
در آبی کاشی‌هاست...
در کوچه‌های تو
این رگان تاریخ،
پنجره‌هایی به وسعت امید گشوده است
و روشنان آسمان،
تنهایی کویری ترا سلام گفته‌اند.
بر گیسوان تو اینک
خستگی هزارساله نشسته است
و بر شانه‌هایت هنوز
«صبر»
تفسیر می‌شود...

تنهایی تو،
شکوهمند است.
. . . . .
باغ‌هایت سرشار باد
و آبی زلالت.
ای شهر آبی بمان!
که دیروزِ تو مثنوی،
و امروزت غزلی ناسروده است...

با ماه در آواز ...

به یاد «قمر»

بانو!
تو می‌خوانی
و من به زندگی نزدیک‌ترم...
□
چشمانم،
در تجلّی آوای تو گمشده است.
و تحریر گلویت،
ترنّم نُت هماره بودن است.
وقتی تو می‌خوانی بانو
به خوبی نزدیکترم.
نگاهم لبریز آرزوست،
و هیچ دیوی،
قصّه‌ای را نمی‌آلاید.
□ □
وقتی تو می‌خوانی،
احساس، بندی گسسته است
و قناری سخت تنهاست...
□ □ □
من به هستی نزدیکترم
وقتی تو می‌خوانی
بانو!

غزاله علیزاده

اول بهار

فصل یکم

جمعه بیستم فروردین احمد احیاء ده دقیقه به هشت از خواب بیدار شد.

شب‌ها اغلب کابوس می‌دید، سیگار می‌کشید، زیر چشم‌ها طوق افتاده بود. دخترخالهٔ او لعیا، منشی دکتر امامی، متخصص زیبایی، کرمی به او داده بود، پیش از خواب آن را می‌مالید بر کبودی‌ها.

در اداره از همکاران زن می‌پرسید: «تیرگی‌ها رفته یا نه؟» از قسمت حراست اخطار برایش آمد. احمد کز کرد و با وسوسهٔ پیری زودرس به تنهایی درگیر شد.

سی و چهارساله بود، نان آور مادری پیر و خواهری پریشان حواس، آسانسور سوار نمی‌شد، سرناسر زمستان صبحانه شلغم می‌خورد.

از بستر بیرون آمد، پایین رفت و در کوچهٔ تنگ، رنوی زرد کهنه‌اش را با چند سطل آب شست، برگشت به اشکویه و صندلی را در ایوان گذاشت. برای خودش چای ریخت و استکان به دست خیره شد به کاج‌های روبه‌رو، دودکش‌ها و بندهای رخت.

مادر در آشپزخانه پیاز سرخ می‌کرد. خواهرش نیّر کنج سرسرا پشت میز نشسته بود زُل زده به لیوان آب، چهره پُف‌کرده، بازوها فربه، چشم‌ها غوطه‌ور در غبار.

احمد چای را نوشید. آوای زنگ زیر سقف پیچید، همزمان بر در مشت کوبیدند، احمد از جا جست، در را گشود. مردی ناشناس روباروی او ایستاده بود، لبخند می‌زد و چشم‌های دریایی‌اش می‌درخشید، کت و شلواری خاکستری اندام ورزیده را قالب می‌گرفت، نوک سبیل جوگندمی را تاب داد: «آقای احمد احیاء؟ (جوان سر فرود آورد. مرد با نیرویی انفجاری او را کنار زد، وارد شد، سر را نزدیک گوش احمد برد. لب‌های کبود جنبید) وانمود کنید رفیقیم.»

احمد سرفه کرد، بر بازوی او دست گذاشت، عضلهٔ سخت، زیر کت، با آهنگ قلب می‌تپید: «چه عجب از این‌طرف‌ها؟»

مادر بر آستان مطبخ ایستاده بود. ناشناس برای پیرزن دست تکان داد: «کسالتی ندارید؟ (رو به اتاق جوان رفت، وارد شد و نزدیک تخت، درون راحتی نشست) در را ببند!»

احمد بیدرنگ اطاعت کرد: «کاری نکنید که مادر و خواهرم آشفته شوند.»

مرد دست را زیر نور دریچه گرفت، نگین زمردین انگشتر او چون حوضچه‌یی نورانی موج زد.

فصل دوم

لیلا بصبری به ایوان رفت. در قفس سیمی را گشود، کبوتری سفید را بیرون آورد، شست را تکیه‌گاه پنجه‌های خمیده و تیز پرنده کرد. موچی کشید و آرام گفت: «پردیس! پری!» سرش را بوسید و او را بر هرهٔ ایوان پراند.

پدر آن سوی دریچه ایستاده بود، جای کش شلوار را برکمرگاه لاغر می‌خاراند، موهای خاکستری گرد چهره‌اش پریشان.

لیلا به آشپزخانه رفت. ظرف کره، پنیر و شیشه‌ی مربای هویج از یخچال برداشت روی میز زرد رنگ شُراند، چند تکه نان بربری گرم کرد، در استکان‌ها چای ریخت، صدا زد: «پدر!»

پیرمرد، صورت شسته و زلف شانه‌زده، به آشپزخانه پاگذاشت. کنج دریچه مگسی خود را به شیشه می‌زد، باریکه‌یی از نور صبح، میز را نصف می‌کرد، تاکاشی‌های سفید دیوار بالا می‌رفت. پدر صندلی را پیش کشید و نشست: «دیشب کمرم درد می‌کرد.»

«کیسهٔ آب جوش یادت رفت؟»

پیرمرد سه قاشق شکر در استکان ریخت، چای را به هم زد.

دختر هشدار داد: «این‌قدر شکر نخور! آمریکایی‌ها می‌گویند سه گرد سفید خطرناک...» مرد کنج لب‌های باریک را با نفرت لرزاند: «بله می‌دانم. نمک، هروئین و شکر. من چای شیرین دوست دارم (لقمه‌یی نان و پنیر خورد) مربا دارد تمام می‌شود.»

«جمعه سوپرها تا ظهر بازند، می‌روم خرید.»

پدر پشت گوش را خاراند: «من هم می‌آیم.»

لیلا انگشت اشاره را به تهدید جنباند: «نه، دراز بکش!»

«چشم خانم بزرگ! کم‌کم بدنم کرم می‌گذارد.»

«تازه عمل کرده‌ای! بگذار دوران نقاهت تمام بشود.»

پدر استکان را روی نعلبکی کوبید: «اگر مادرت زنده بود...خب...دستکم غر می‌زد.»

لیلا خرده‌های نان را از روی میز جمع کرد: «خدا بیامرزدش (سبدی حصیری برداشت. مانتو پوشید و روسری آبی به سر بست و پیش از خروج از خانه داد کشید) هوای کبوتر را داشته باش!»

بیست و هفت‌ساله بود، در آرایشگاه شغلی داشت؛ سر زن‌ها را می‌پیچید، کوتاه می‌کرد و رنگ می‌زد. گفتگوها به هم شبیه بود، لیلا پراکنده می‌شنید: «موطلایی‌ها مربلین مونرو»، «قد صد و هفتاد»، «ماتیک قرمز باز مد شده»، «های‌لایت کن عزیزدلم!»، «پرستو ویزا گرفته»، «زیر پارافین وای چه عرقی کرده بودم.»، «کفش طلایی؟ نه! مال زن‌های اُمـل است.»، «من از مـرواریـد خوشم مـی‌آید، فقط مروارید.»، «شهرزاد دست آخر زایید؟»«دختر، با خودش مو نمی‌زند، چشم عسلی و تو دل‌برو.»، «لباس جیپسی به من می‌آید، البته با موی سیاه.»

حقوق لیلا چشم‌گیر نبود، اما با انعام خرج خانه را درمی‌آورد، هیچ‌وقت آرایش نمی‌کرد. صورت شکبل بیضی و چشم‌های خوش‌حالتی داشت، زن‌ها می‌گفتند: «لیلا جون! (یکی به سیگار می‌زدند) تودختر نازی هستی، باور کن! کوپَت حرف ندارد.»

لیلا ساکت بود، بی‌لبخند مثل فرفره کار می‌کرد، ساعت که شش ضربه می‌زد از آرایشگاه بیرون می‌آمد. اسمش را گذاشته بودند «سیندرلای ساعت شش».

وارد خیابان اصلی شد، رفت باغ ملی، نیم ساعتی قدم زد، روی نیمکت چوبی نشست، سبد را به پشتی آویخت، دست‌ها را گشود، خیره شد به آسمان و پاره‌های ابر. ساعت مهدکودک بهشت ده ضربه نواخت. مردی نزدیک او نشست. دختر نیم‌خیز شد، چشم‌های دریاییِ مرد میان‌سال درخشید: «لیلا بصیری؟!»

دختر نشست: «چرا راحتم نمی‌گذارید؟»

«گوش کنید!»

«دلم می‌خواهد جمعه‌ها تنها باشم.»

مرد روی زانو دست گذاشت. از بین شاخ و برگ‌ها خورشید می‌تابید. انگشتری سبزفام چون حوضچه‌یی نورانی بر انگشت او می‌لرزید. دختر نفس تازه کرد.

فصل سوم

احمد به دیوار تکیه داد: «شما مرا می‌شناسید؟ مرتکب جرمی شده‌ام؟»

مـرد خندید و یک دندان کرسی او با برق طلا درخشید: «خبری برایت دارم (احمد لب تخت نشست. مرد انگشتر را نوازش کرد) حوادث آینده را نشان می‌دهد.»

«شما چه کاره‌اید؟»

«غیب دانم پسر!»

«چرا آمدید پیش ما؟ دانستن آینده لطفی برایم ندارد.»

مرد زمزمه کرد: «اقامتگاه فعلی من مشرف است به کوچهٔ شما، نمی‌توانم زیاد در جایی بمانم، باید دنیا را بگردم، چندباری از دریچه تو را دیده‌ام، همیشه خسته‌یی! پریروز داشتم نیمرو درست می‌کردم، آمدی پیش چشمم، در روزگار شما غیبگوها طالب ندارند، احساس ملال می‌کنم، کتاب می‌خوانم، مجله ورق می‌زنم، نوار آواز گـوش مـی‌دهم یـا مـی‌نشینم پای اخبار تلویزیون. دلم می‌خواهد برگردم به سال‌های خوب گذشته. احمد تکیه داد به بالش، یک‌بری لمید: «خُب بقیه‌اش!؟»

«طالعت را در این چیز دیدمْ (انگشتر را بالا آورد) زبان هم را نمی‌فهمیم. دیشب از زور بیکاری رفتم سینما، بستنی قیفی خوردم با سه کورس تاکسی برگشتم خانه.»

احمد پشت گوش را خاراند: «در سرنوشتم چه بود؟»

«از امروز تا هفت روز دیگر مـی‌رسی بـه آن نیمهٔ جداشده‌یی که تو راکامل می‌کند.»

احمد روتختی را صاف کرد: «نیمهٔ جـداشـده؟ سـر درنمی‌آورم.»

از روز اَلَسْت هر نفسی، یک قرص کامل بوده، بعد نصف شده، اجزا این‌قدر در کیهان می‌چرخند تا بـه هـم برخورد کنند و باز یکی شوند.»

احـمد لبـخند زد: «چـه جـالب! خُب نیمهٔ من چـه جوری‌ست؟»

مرد به سقف خیره شد: «همزاد تو دختری‌ست یـا صورت بیضی و چشم‌های سیاه.»

«چطور هم را می‌شناسیم؟»

مرد انگشتر را یک دور چرخاند: «مثل کاه و کهربا.» برخاست، از اتاق بیرون رفت.

مادر سینی چای به دست با ناشناس روبارو شد: «به همین زودی تشریف می‌برید؟ خواهش می‌کنم چای میل کنید!»

مرد در خروجی را گشود: «خیلی کار دارم.»

احمد پی‌اش دوید: «چه روزی او را می‌بینم؟»

مرد پله‌ها را پیمود، در پاگرد ایستاد، سراپای او را غبار پوشانده بود. تنها انگشتر شعاع‌هایی سبز رو به سقف تار می‌فرستاد، سر فرو انداخت: «بیست و هفتم فروردین.»

پایین رفت و در تاریکی راهْپله ناپدید شد.

فصل چهارم

لیلا ظهر به خانه برگشت، باکلاه در را گشود و سبد خالی را زمین گذاشت. ابر آسمان را می‌پوشاند، گاه قطره‌یی باران به شیشه می‌خورد. در ایوان، پدر کبوتر را می‌گذاشت درون قفس. دست‌های لیلا می‌لرزید، اندرونه‌اش منقبض بود، رفت به دستشویی، صورت مرطوب را شُست و عق خشکـی زد، چـهرهٔ پـریده‌رنگ را در آینه نگاه کـرد، چشم‌های سیاه دودو می‌زد و چانه می‌لرزید. بیرون آمد و سر را تکیه داد به دیوار.

پدر وارد اتاق شد، لیلا رویه او دوید. سر بر سینه‌اش فشرد و زیر گریه زد:

«در باغ ملی مردی ناشناس حرف‌های عجیبی به من زد.»

پدر، دختر را رو به نیم‌تخت برد، نشستند: «حالا تعریف کن!»

«چشم‌های ترسناکی داشت، ادعا می‌کرد آیندهٔ مـرا دیده است.»

پیرمرد خندید: «عقل درستی نداشته، فکر کردم کـسی اسباب زحمتت شده!»

«چند جمله گفت بعد پشت درخت‌ها مـحو شـد، سرتاپایش خاکستری بود.»

«آدرس تو را یاد گرفت؟»

«تا هفتهٔ بعد آرامش پیدا می‌کنم، وقتی بیست و هفتم فروردین آمد و گذشت.»

فصل پنجم

ساعتی پس از نیمه شب، احمد احیاء در سرسرای خانه قدم می‌زد و سیگار می‌کشید. مادر و نیّر غرق خواب بودند. برابر آینه رفت و به چهرهٔ خود نگاه کرد، در نیم روشنا حالتی دوگانه داشت، چشم‌های گودافتاده، مأیوس و مشتاق. یک محکمی به سیگار زد و اندیشید: «دوبارهٔ جدا، عجب حکایتی‌ست! اما به دل می‌نشیند.» تا سحر مژه به هم نزد، چشم‌هایی سیاه و چهره‌یی شکننده پیش نظرش می‌آمد و محو می‌شد. کهیر زده بود، تاول‌ها را با شانه می‌خاراند، تبسم می‌کرد: «اگر بیایی! ای دختر رؤیاها! خدایا چرا باور کردم، احمق ازرق چشم! از چه دخـمه‌یی پیدا شـد؟ حـرف‌هایش سـراسـر دروغ بود. فـردا مـی‌روم خواستگاری دوشیزه اردکانی مربی مهدکودک اداره، نیمه و همزاد مفت چنگ آن دیوانه، شـر و ورهـای کـتاب‌ها در زندگی واقعی هیچ معادلی ندارد. اتوبوس سوار می‌شویم، ناخن می‌گیریم، حمام می‌رویم، می‌خوابیم، با زنگ ساعت از جا می‌پریم. این‌طوری‌ست که پیر می‌شویم. چرا خودم را رنج مـی‌دهم؟ مـن صـورت بـیضی و چشم‌های سیاه نخواستم، ارزانی عزرابیل.»

فصل ششم

لیلا بصیری کنار دریچه ایستاد، چـراغ‌هـای شـهر را زیـر بارش پیگیر نگاه کرد. بر پشت بام مجاور دو گربه از نه گلو غر می‌زدند، برای دعوا در کـمین بـودند. سـاعتی از دور زنگ زد، چراغ اتاق روبه رو روشن شد، دختر دبیرستانی همسایه، کتابی برداشت، ضمن رفتن و برگشتن در طول اتاق، غرق خواندن شـد. لیلا چشم‌ها را مـالید، رفت و بـا ماستِ چکیده دوغ درست کرد، بی‌وقفه نـوشید: «فـایده ندارد. آن شیطان مرا وسوسه کرده. هوا گرفته، بعید نیست تا صبح ببارد. حتی اسمش را می‌دانست «احمد...»در این شهر بی در و پیکر هـزارهـا احـمد هـست، کـجا دنبالش بگردم، تا چشم چپ کنم دخترها غرش مـی‌زنند، بـا آن نویوتاهای نقره‌یی ترمز می‌کنند پیش پایش، خداکند خوش تیپ نباشد، پسرهای خوش‌قیافه مثل ماهی لیز می‌خوردند. کسی را می‌خواهم که با او درد دل کنم، نیمهٔ جدا شده، کاش به من شبیه نباشد، صورتم را دوست ندارم، سبزه بهتر استِ (لب زیرین را گاز گرفت) جداً احمقم، ناشناسی چشم دریده می‌آید و روی هوا حرف می‌زند من هم فوراً نقد می‌کنم می‌گذارم توی جیبم (باز به پنجره نزدیک شد) خب فرض کنیم زیر یکی از همین سقف‌ها خوابیده، نه، نمی‌خواهم! سر به تنش نباشد!»

فصل هفتم

احمد احیاء در طول هفته پریشان بود. پـرونده‌های اداری

پیش رویش گشوده می‌ماند، ارقام و واژه‌ها درهم می‌شدند، از پوشه می‌گریختند، با وزوزی زنبورآسا دور مهتابی، زیر سقفِ سفید می‌چرخیدند. چندباری کتباً به او اخطار شد، احمد بی‌اعتنا از اتاق تنگ بیرون می‌زد و پناه می‌برد به ایوان پشت بنا، سیگار می‌کشید، عبور سواری‌ها را در شاهراه تماشا می‌کرد، به سرعت باد می‌گذشتند، پنجه در موها فرو می‌برد: «اگر تصادف کنند؟ چه فاجعه‌یی! برای عابران پیاده باید به فکر پُل بود. (شانه‌یی بالا می‌انداخت) اصلاً به من چه؟ کارمندی عادی که باید درجا بزند (نگاهش اتفاقی پی یک سواری می‌رفت) شاید حامل آن دختر است، کجا می‌رود؟ سر میعاد؟ (چشم‌های خوابگرد، با فروزشی سودازده می‌درخشید. پاشنه بر نه سیگار می‌کوبید)

خدایا نجاتم بده! گفت اسمش لیلاست. از کجا پیدایش کنم، سر راه زن‌ها بایستم بپرسم چه نامی دارند؟ ای کاش خودش به‌زودی از پله‌های اداره بالا بیاید، در را باز کند، بگوید: سلام! احمد منم لیلای تو! بیا از این‌جای دلگیر بیرون برویم! قفس اداره و خانه را ترک کنیم. دستت را بده با هم بدویم وسط گل‌ها و درخت‌ها! در اعماق جنگل سبز.»

آرام برمی‌گشت به اتاق و در پرونده‌ها سر فرو می‌برد.

فصل هشتم

وسط هیاهوی زن‌ها، لیلا لوله‌های رنگ را درهم می‌آمیخت، بوهای تند او را به سرفه می‌انداخت، سرگیجه داشت.

«عزیزم! ماها گوتی و بور، با یک تُک فاشق فندقی، دلم می‌خواهد موهایم بشود رنگ غروب آفتاب. (چین‌های کنج لب خانم فلاح با لبخند عمیق‌تر می‌شد، ادامه می‌داد) کامی امسال دکتر می‌شود، عید رفتیم ویلای محمودآباد، حتی یک‌روز آفتاب نبود.»

«بلوز شما شومی‌بر نیست؟»

«نه از همین‌جا خریده‌ام، فکر کنم گاندی، یادم نیست.»

«شوهرم دوتا قناری داشت، امروز هول کردم، دیدم یکی از آن‌ها مرده، افتاده کنج قفس، مانده‌ام به او چی بگویم.»

لیلا داد کشید: «نه! (همه برگشتند، سراپای او را نگاه کردند، دختر تا بناگوش سرخ شد، زیر لب نالید) بیا! بیا مرا ببر! پدر می‌گوید احیاء یعنی زنده کردن، پروازم بده! زنده‌ام کن!»

رفت آبدارخانه، استکانی چای نوشید. دوساعتی از ظهر می‌گذشت، ساندویچ شامی‌اش کنج یخچال ماسیده بود، اشتها نداشت، احساس تشنگی می‌کرد.

شپره‌یی خرد روی ساعد او نشست، تلنگری بر بالش زد، پایین افتاد و درجا مُرد، زانوهایش لرزید و نجوا کرد: «آخ! چرا کشتمش؟»

فصل نهم

صبح جمعه بیست و هفتم فروردین، احمد پس از خوابی گسسته، برخاست و دست و رو شست. باران می‌بارید. چراغ‌های آشپزخانه و تالار روشن بود. بر میز سه کنج دیوار تیر سر نهاده بود و موهای زیر، پراکنده بود بر سطح براق.

احمد به مادر رو کرد: «چی شده؟ حالش خراب است؟»

«سرتاسر شب می‌نالید، صبح که بیدار شد کف از دهنش می‌آمد.»

«داروهایش را نخورده؟»

«قرص‌های صورتی تمام شده است.»

«نسخه‌اش کو؟ تا بروم دواخانهٔ شبانه‌روزی.»

لباس عوض کرد. مادر هشدار داد: «با شکم خالی نرو!»

استکانی چای نوشید. دگمه‌های کت را بست و از پله‌ها پایین رفت.

مادر بر آستان در ایستاده بود، نگاهش می‌کرد.

وسط پاگرد، در نیم روشنا، چشم‌های دریایی ناشناس به یادش آمد، نرده را گرفت:

«در داروخانه؟ بعید نیست.»

پشت فرمان نشست، باران می‌سرید بر شیشهٔ سواری.

فصل دهم

پدر از ایوان تو آمد، سراپا خیس و کبوتر به دست: «گربه بالش را زخمی کرده.»

لیلا پیش دوید، لنگه جوراب سیاهش پایین سُرید و حلقه زد دور مچ: «قفس را نبسته بودی؟»

«صبح پراندمش سر دیوار.»

لیلا پرنده را روی میز گذاشت، جراحتی کنج بال داشت، خون روی پرهای سفید نشت می‌کرد. لطمه‌یی به گونه زد: «باید بروم از دواخانه پماد بگیرم.»

پیرمرد به میز تکیه داد: «تا گربه پرید فهمیدم، عصایم را برداشتم، روی کمرش کوبیدم. از زور درد ول کرد.»

لیلا انگشت را بر پشت کبوتر سُراند: «پردیس! پری! عزیزم! می‌دانم چقدر درد می‌کشی اما از خطر جسته‌ای.»

پرنده پنجه‌های مرتعش را بر میز سایید، پلک‌های زیر را حایل چشم کرد.

لیلا بارانی پوشید و روسری آبی به سر بست، در را گشود: «زود برمی‌گردم.»

پدر فریاد زد: «مواظب باش!»

دختر پایین رفت.

فصل یازدهم

رنوی احمد برابر داروخانهٔ «ایران امروز» ایستاد، جوان پیاده شد، رو به در شیشه‌یی رفت، آن را گشود، کف مرطوب کفش‌ها را بر زمین کوبید، چراغ ـ مهتابی‌های سقفی بر رویوش‌های سفید فروشنده‌ها پرتویی چرکمُرد می‌انداخت، پشت جعبهٔ آینه‌ها، در آمد و رفت بودند، احمد نسخه را بر شیشه سُراند. جوانی عینکی آن را برداشت و نگاه کرد: «فعلاً موجود نیست.»

«کجا بروم؟»

«نمی‌دانم.»

احمد دوروبر را پایید، مردی میانسال به ستوان تکیه داده بود، ریش‌های جوگندمی را نوازش می‌کرد. خانمی جوان برای دخترکی صورتی پوش، آدامس نعنا می‌خرید. زنی سالخورده چند قلم دارو را در کیسه می‌گذاشت.

-مردی سرخگونه در را گشود و پرسید: «دوچرخهٔ ثابت دارید؟»

صندوق‌دار سقف را نگاه کرد: «میدانِ ونک»

احمد دور داروخانه گشتی زد و بیرون رفت، ماشین سوار شد، راه افتاد، رو به بزرگراه چمران، از برابر شهربازی باران گرفته گذشت، در سرازیری، سواری سرعت می‌گرفت، پیچ رادیو را گشود، مردی بذله‌گویی می‌کرد: «ازدواج کنید! ای جوان‌ها! از چه می‌ترسید؟ من و خانمم سی‌سال پیش وقتی عروسی کردیم، روی روزنامه می‌نشستیم، اما حالا شکر خدا (لحظه‌یی مکث کرد) روی مجله می‌نشینیم.» خنده‌یی جمعی به گفتار او پایان داد. احمد روی گاز پا فشرد، از عرض جادهٔ خیس، زنی می‌گذشت، روسری آبی رنگش در باد موج می‌خورد، دور و بر را نگاه نمی‌کرد، راست می‌رفت رویه کاجستان. احمد روی ترمز پا فشرد، احساس کرد پیوندهای قلبش با اعضای دیگر گسست. حجمی در حال انفجار روی دنده‌ها می‌کوبید. فرمان را پیچاند، ماشین بر آسفالت خیس نیم‌دوری چرخید، در گردش، به جدول برخورد، بالا جهید، تنهٔ درخت کاج را نشانه گرفت. جیغی زنانه فضا را پر کرد، با تک‌تک اجزا مرد درمی‌آمیخت. سپر جلو، درخت را خم کرد، پیکر احمد فراجست و سر به سقف خورد، پیشانی روی فوس فرمان فرود آمد، صدای ترک خوردن جمجمه در مغزش پیچید، دست لَخت، را بالا آورد، خون نیم‌گرم کفش را پر کرد، تا آستین سُرید. سرمایی از کف پا، نرم‌نرم، پیکرش را پیمود، پلک‌ها روی هم افتاد و به رؤیایی خوش فرو رفت، در جنگل کاج با سبکبالی می‌چرخید، دست می‌زد به سر شاخه‌ها، قطره‌های پاک درخشان سراپایش را می‌شست و فرو می‌چکید بر خاک تُرد.

فصل دوازدهم

لیلا پماد را در جیب مانتو فرو برد، از داروخانه بیرون آمد، تاکسی سوار شد، در نیمه‌های بزرگراه ماشین پنچر کرد، تا حوالی شهربازی نفس‌زنان رفت، سراپای او خیس شد، وسیله‌یی گیر نیاورد، بال زخمی کبوتر پیش نظرش می‌آمد، در مسیر رویه رو تاکسی‌ها پایین می‌رفتند. از عرض بزرگراه گذشت، به باغچه رسید، تند فرود آمد، دور و بر را نگاه نمی‌کرد. سپر سواری زردی با زانوی او مماس شد، چرخی زد و ثقلی نصورناپذیر پاهای او را کوباند، ساقط شد و استخوان جمجمه خورد به جدول گلکاری، زیر سنگینی حجم تبره، نیروی حیاتی خود را از درون تک‌تک اجزا با جیغی بلند بیرون ریخت. بخاری ولرم، کالبد او را ترک می‌کرد. نرم‌نرم می‌بارید. قرص آکساری دونیمه، پیش چشم‌هایش می‌چرخید، سفید و صورتی. نیمه‌ها به هم نزدیک شدند، خطوطِ مضّربس ریز پیوستند و قرص کامل شد.■

مرداد هفتاد و دو

قاضی ربیحاوی

داوود

انسان باید احمق باشد احمق تا انسان، جنابعالی، سرم گیج می‌رود، بر پشتی لمیده صحیح می‌فرمایید با پلک بسته. جهت گزارش عرض می‌کنم خبری نیست هیچ حتا از نویسنده‌ها. پی برده‌ام در اتاق حقیر است پیپ نمی‌کشند وگرنه می‌کشند می‌دانم همین و بس می‌دانم اگر فرصت داشتید کمی از مکتوبات آنان بخوانید نمی‌توانید فرصت داشتن مناسب حال شما نیست جنابعالی با پلک بسته. کار من خواندن دیدن شنیدن و مراقبت از حریم هنر که باز تا اطلاع ثانوی‌ها ممنوع کرده‌ایم استعمالات آن به قول شما توجه ندارند اصل مبارزه است نه مماشات. مماشات. اجازه بدهید فرهنگ لغت همین جا هست. با هم راه رفتن. مدارا کردن. باکی! مهاجمین به فرهنگ اصیل ما، خیال کردم زیر لب آواز می‌خوانید ببخشید. فرمودید این همه حکایت در فرهنگ ما هست قصهٔ کچل خارکن هم به آنان گفتم بنویسید بازنویسی کنید برای مردم لذت ببرند این‌ها را دوست دارند مبارزه کنید با نوگرایی تمدن. خاطر شما جمع ممنوع‌اند تا وقتی از اصالت ما بریده توجه ندارند به گذشته حال که همه هستی ما در گذشته زنده باد گذشته گذشته انسان امروز حال را مثل آینده مدفون می‌کند زیر خروارها خاک. خاک مثل زنان که موهای خود ببخشید. یکی از آنان صحنه‌ای توصیف کرده در اتوبوس آن‌جا که مردان پشت به زنان می‌نشینند دو صندلی هست مقابل بانوان. رو در رو، پیشنهاد می‌دهم بنویسم به شهرداری کتباً به اتوبوس‌رانی دستور حذف دو صندلی را بدهد. فکر کرده‌اند هیچ نفع این بده بستان‌ها نصیب چه کسانی خواهد بود! نگاه نگاه. صدای چی چی بود گاه گوشم اذیت می‌کند از ته دل بگویم باز هوس تماشای پرده‌های جنگ جنگ کرده‌ام در کوچه‌ها پس‌کوچه‌ها همراه رِنگ مصیبت‌خوانی‌اش، کاش به آنان هم گفته بودم بعد از که گفتم حقیر خود فلسفه می‌خوانم گفتم هنرمند انسان‌گرا به نوشتن هر روز و بی‌پرده‌ترین مسایل انسانی می‌پردازد، نقاش و مجسمه‌ساز اندام برهنه نمایش می‌دهد اوج رسوایی هنر مجسمه داوود او اوج رسوایی بشر. خوش به سعادت جنابعالی گناه دیدار آن به گردن نداشته نخواهید داشت حق جانب شما است با آنان بگومگو نبایست اما راستش بار دیگر لیاقت قت وفا فاداری خود میان همکاران آزمایش می‌نمودم وگرنه هرچه صلاح نیست مردم ببینند.بشنوند بخوانند سپرده می‌شود به زباله‌دان عمیق اداره توسط حقیر زیر نظر جنابعالی زباله‌دان عمیق عمیق تاریک خاطرجمع فانوس هیچ نور هزارنورافکن معلوم نمی‌کند در عمق آن چه ـ وحشت نکنید! لطفاً به همان حال بمانید لمیده. لابه‌لای زباله فقط سگ‌ها بو می‌کشند دنبال تکه نانی و گداها کهنه پارچه‌ای پیدا کنند برای پوشاندن سینهٔ لخت خود در باد و همه دنبال تکه نانی و چه بی‌خبرند از کار باشرافت هنر تصویر نقش ایثارها که شد و گذشت. هیچ چیز نباید در خدمت انسان نامقدس باشد ما همه چیز خود به مقدسان سپردیم تا جسم و جان‌مان در حصار زرین اخلاق و روح‌مان در پرواز رها رها رها... ملاحظه می‌فرمایید بنده در اصلاح امور تقلا کرده بر هر عبارتی موهوم مشکوک به مخدوش کردن ذهنم بر ذهن مردم خط بطلان می‌کشم کار من کشیدن خط بطلان به موهومات و مبهمات که نشانی در آن هست از آزاد خواستن زیستن زیست چه دشوار شده این روزها، جنابعالی دختربچه ندارید اما مطمئنم دختر بچه‌ها را دوست دارید. عرض کنم بنده پیشنهادی دارم به موجبش ممنوع کرده‌ایم آنان را پیش از که در اتاق کار خود قرار گیرند مقابل سفید سفید سفید تا هرگز سیاهه نشود راه به دیار ما نجورد ولع دانستن به جان مردم نیندازد. اگرچه نباید حرفی زد از پرسه‌های شبانه در زباله اداره، تنها کار سگ‌ها و گداها، اگر بتوانیم پیش از خلق ممنوع کرده باشیم اثر را دیگر زباله‌دانی پر سیاهه نمی‌داشتیم تا غیر از آن‌ها که عرض شد کسی راه بیفتد فانوس به دست بگردد. وقتی نفس عمیق می‌کشم استخوان زیر قلبم تیر می‌کشد و به‌خصوص شب‌های زمستان باد سرد می‌وزد اما نه آن‌قدر که فانوس خاموش کند، باید بکند، تیرکشیدن استخوان زیر قلب گاه با صدا همراه شک شک شکستن، هرچند سختی تنفس حقیر از پیپ‌ند، همین پیپ است. وقتی روشن‌کردن آدم چاره ندارد جز خیره‌شدن به داخل دهانهٔ پیپ که توده آتش انبوه می‌شود هجوم انبوه فانوس‌ها سوی زباله‌دان اداره‌مان را در خیال شکل می‌دهد، چه عمیق و تاریک، خاطر جنابعالی جمع، نه شعله آتش نه نور مسی رنگ ماه، هیچ، معلوم نمی‌کند تن برهنه داوود. ملاحظه می‌فرمایید توتون پیپ چه بوی خوشی دارد اجازه بدهید فوت فوت کنم به صورت شما ببخشید، همه‌اش خیال می‌کردم این خرناسه‌ها مال بیداری بیداری بیداری.■

اردیبهشت ۷۲

غلامحسین غریب

آقای اَمرتات دیو شده است

همکار اداری من که با هم در یک اتاق کار می‌کردیم، مردی بود بسیار مرتب، با ادب و متین. شاید پنجاه سالش بود. امانشان نمی‌داد.

کم حرف می‌زد. هیچ‌وقت بیهوده نمی‌خندید. یک دقیقه در ساعت کار اداری تأخیر نداشت. تقریباً مورد احترام همه بود. تمام کارکنان از زن و مرد.

این آقا یک روز ناگهان دیو شد. در یک نیم‌روز اداری، شاید تنها یکی دو ساعت، تمام مقررات، قوانین و ضوابط انسانی و اداری را درهم ریخت. روابط را دگرگونه ساخت و می‌توان گفت یکی دو ساعت خودش را زندگی کرد.

آقای اَمرتات، یک روز که درحالی کاملاً طبیعی با من حرف می‌زد، گفت:

«ببین رفیق! تعجب نکن. آخر یک روز همهٔ ما باید دیو شویم. انسان دیگر مفهومی باستانی و فراموش شده است.»

حالا من از کجا و چگونه این دیو را شناختم؟...

یک روز که در راهرو اداره با او حرف می‌زدم، زنی سر رسید. با هم سلام و علیک کردند. یک‌مرتبه دیدم چشم‌های او تغییر کرد. قرمز شد. سیاهی و سفیدی‌اش از بین رفت. دو چشم قرمز. دو حفرهٔ آتش. و زن که آرام و مهربان او را نگاه می‌کرد، لرزید، رنگش پرید و سراسیمه خود را به یکی از اتاق‌ها انداخت.

آن‌وقت آقای اَمرتات، همین همکار اداری که فهمیدم یک دیو است، دست‌هایش بزرگ شد و بزرگ‌تر شدند.

قدش کشیده شد و پیکرش آن‌قدر پهن و بلند که نزدیک بود تمام راهرو را بگیرد.

فوراً و با سرعت به اتاقش رفت و به میزش تکیه داد. من همان لحظه پشت سرش وارد اتاق شدم، دیدم که میز بزرگ فلزی زیر سنگینی هیکل زشت و پت و پهن او خم شده است و او باز هم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود. محرمانه بگویم، متوجه شدم دو شاخ تیز و سیاه هم از روی سرش کم‌کم نمودار می‌گردد. می‌غرد. درست همان غرش دیو که در افسانه‌ها شنیده‌ایم.

در کمال وحشت و ناراحتی رو در روبش ایستادم و گفتم:

«آقای اَمرتات!..... شما چرا این‌طور شدید.

می‌دانید قیافه شما به چه شکلی درآمده است؟»

نگاهی شگفت‌آور به من کرد و در جواب گفت:

«بله می‌دانم. به شکل یک دیو. همین که باید باشد.

آخر تا کی می‌شود تظاهر کرد، چقدر می‌شود دروغ گفت.

خسته می‌شویم. به ستوه می‌آییم. دیگر.»

مثل این‌که هوای اتاق برای تنفسش کافی نبود. دست خشن و بزرگش را روی پنجره گذاشت، با یک تکان آن را از جا کند و گذاشت گوشهٔ اتاق. سرش را برد توی جای پنجره و با نفس‌های بلند که شبیه همان خُرناسهٔ دیو بود از هوای بیرون نفس کشید.

قدری آرام شد و من جرأت کردم ازش بپرسم:

«آقای اَمرتات! موضوع چه بود که دیدن آن زن شما را این‌طور منقلب کرد؟»

تلخ و دیوار لیخند زد و گفت:

«دوستش داشتم. او قبول کرده بود که من یک دیو.

سر همین جنگ شد. تو جنگ من شکست خوردم. زخم کاری بهم زدن.»

حرفش را بریدم و گفتم:

«آخر شما، یک دیو، چطور حریف آن‌ها نشدید؟»

«آخه نمی‌خواستم منو بشناسن. اون‌وقت بچه‌هام رو اَرَم می‌گرفتن....

می‌دونید از اول راه غلط بود. نمی‌دانم اشتباه از کجا شروع شد.

جای من تو دنیای افسانه‌ها بود. دنیایی بی‌رمز، بی‌دیوار، بی‌مقررات. همه‌اش عشق بود و جنگ.

آره.... نمی‌دونم اشتباه از کجا شروع شد.»

باز به نفس‌نفس افتاد و آهسته به دیوار تکیه داد. تقریباً سرش به سقف اتاق نزدیک شده بود. همین موقع دستی به در خورد و من برای این‌که کس دیگری متوجه ماجرا نشود، فوری از اتاق بیرون رفتم و در را پشت سرم بستم. خدمتگزار بود که نامه‌ای برای او آورده بود.

نامه را گرفتم و گفتم: «آقای اَمرتات حالش خوب نیست. من نامه را به او می‌دهم.»

یک لحظه فکر کردم که اگر دیگران متوجه این تغییر وضع آقای اَمرتات بشوند چه خواهد شد؟ آیا با چوب و چماق حمله می‌کنند و او را از پا در می‌آورند، یا جمع می‌شوند با مهربانی و همدردی، یک موجود سرگشته و راه گم کرده را از گورستان اتاق‌های اداره بیرون می‌کشند و می‌برند توی بیابان ولش می‌کنند. مطمئن نبودم. همین بود که خدمتگزار را رد کردم، دوباره رفتم تو و در را بستم.

اَمرتات هم‌چنان به دیوار تکیه داده بود و به سختی نفس می‌کشید. متوجه شدم که شاخ‌هایش به سقف گیر کرده و به شکل ناراحت‌کننده‌ای می‌آزاردش.

با ملایمت و دوستانه، بی‌آن‌که بفهمد من متوجه شاخ‌هایش شده‌ام گفتم:

«آقای اَمرتات، این‌طور خیلی ناراحت هستید. بهتر است کناری بنشینید.»

دو حفرهٔ آتش را به طرف من گرداند و با کمی خشم گفت:

«بنشینم؟ کجا؟...

نه جای نشستن، نه ایستادن، نه خوابیدن، نه هیچ‌چیز...»

همین لحظه تلفن روی میزش زنگ زد. گوشی را برداشتم. همسرش بود. مردد ماندم. چه بگویم آیا او خبر دارد؟... می‌داند که اَمرتات یک دیو است؟

با اشاره به او فهماندم که همسرش است. به سختی خم شد. آرنجش را روی میز کج شده گذاشت که باز هم آن را کج‌تر و درهم فشرده و له کرد. گوشی را گرفت و با صدایی که به زحمت می‌کوشید صدای انسان باشد، با او حرف زد.

ظاهراً صحبت دربارهٔ کنسرتی بود که آن شب باید می‌رفتید. اَمرتات یک‌باره خشمگین گوشی را به زمین کوفت. تلفن را مانند یک ذرهٔ کوچک در دست‌هایش خرد کرد و دور انداخت. درحال خنده‌ای دیووار فریاد زد:

«کنسرت، کنسرت، نمایش!

عمرمان را به بهای چه چیزهای احمقانه‌ای فروخته‌ایم.»

بعد رو به من کرد، آرام و زخمی گفت:

«کدام زخم آقای اَمرتات؟ شما از کدام زخم حرف می‌زنید؟»

از جایش حرکت کرد. با گام‌های سنگین آمد به طرف دیگر اتاق که من ایستاده بودم. پیکرش را خم کرد. دولاً شد. سینه‌اش را باز کرد و گفت: «این زخم.»

از وحشت و ناراحتی به لرزه افتادم. جناق سینه‌اش از بالا تا پایین شکافته بود و از آن، ریه‌هایش به طور کامل نمودار بود. روی ریهٔ راستش یک زخم گرد خونین را دیدم. زود چشم‌هایم را بستم و گفتم:

«آقای اَمرتات! شما با این زخم چطور کار می‌کنید؟ چطور زندگی می‌کنید؟»

یقهٔ لباسش را بست. پیکرش را راست نگاهداشت، با حالتی دیوانه در اتاق قدم زد و گفت:

«هیچ... عادت می‌کنیم دیگر. عادت چیز خوبی است. اما اشکال در این است که یک دیو، هیچ‌وقت نمی‌تواند عادت کند.»

گرم شنیدن حرف‌های او بودم که یکهو در اتاق باز شد. خدمتگزار در حالی که یک پوشهٔ بزرگ پر از نامه‌ها و گزارش‌های اداری در دست داشت، آمد تو.

دیگر تلاش من برای پنهان نگهداشتن وضع اَمرتات بیهوده بود. خدمتگزار تا چشمش به پیکر عظیم و دگرگون شدهٔ اَمرتات افتاد از ترس رنگش پرید، لرزید و با لکنت زبان گفت: «این... این‌کارها... های.... آقای .... آمر... اَمرتات.... است.»

پوشه را روی میز گذاشت، وحشت زده از اتاق بیرون دوید. من با دستپاچگی عقب خدمتگزار دویدم، شاید بتوانم طوری وادارش کنم که از این پیش آمد با دیگر همکاران صحبت نکند.

اَمرتات دستش را جلو در نگهداشت و گفت:

«عیب ندارد. آخر روزی می‌فهمیدند.»

و من از همان پشت در پچ‌پچ کارمندان را شنیدم که جمله‌ای بین آنان دهن به دهن و اتاق به اتاق گشت: آقای اَمرتات دیو شده است... آقای اَمرتات دیو شده است... همان لحظه اَمرتات در را باز کرد. دولا شد و پا به راهرو گذاشت. همان‌جا جلو در ایستاد. تمام اداره خبردار شد، کارمندان از اتاق‌ها بیرون آمدند. گروه گروه کنار راهرو ایستاده و او را نگاه می‌کردند.

خدمتگزار با همان حالت لرزان و رنگ‌پریده، بدون اجازه به اتاق رییس رفت. رییس که در اتاقش کمیسیون مهمی داشت ناراحت شد:

«چیه پسر؟... چرا دستو پاتو گم کردی؟»

«قربان، خواستم به استحضار برسانم آقای اَمرتات دیو شده است.»

«چرا مزخرف می‌گی پسر! جنون گرفتی؟»

«خیر قربان! حقیقت را به عرض رساندم. بفرمایید ببینید.»

سر و صدای کارمندان رییس را متوجه کرد که باید خبری باشد. با عصبانیت به راهرو آمد و با دیدن پیکر تا سقف کشیده و شکل و هنجار شگفت‌آور اَمرتات، همان‌جا خشکش زد.

آن لحظه به یاد آوردم که این آقای رییس چقدر سر اَمرتات داد می‌زد. چه دستورات پوچ و بی‌معنی و چقدر درس اخلاق و انضباط به او می‌داد. با چه نیرویی کوشش می‌کرد اندیشه‌های خلاقهٔ او را بخشکاند و بپوساند و ابتکارهایش را در کارها به هیچ بگیرد.

حالا رؤیاروی عظمت دیووار او از ترس زبانش بند آمده است.

و راستی که اَمرتات با آن شکل و هنجار، درحالی‌که با گام‌های آهسته در راهرو پیش می‌رفت، عظمتی داشت.

پیکر بلندش را راست نگهداشته بود و سرش با آن دو شاخ ظریف و چشم‌ها، آن دو حفرهٔ آتش که به نامعلوم خیره شده بودند، آهسته در سکوت پیش می‌رفت.

طول راهرو را طی کرد و از پله‌ها که پایین رفت، دستور رییس، کارکنان را به پشت میزشان برگرداند.

فکر کردم دیگر اَمرتات را نخواهم دید. چگونه ممکن است او با این حالت و وضع باز هم به اداره بیاید. باز هم همان حرف‌های همیشگی، همان دستورات یک‌جور، همان آدم‌های قالب‌گیری شده، چیزهایی که با دنیای اندیشه‌های یک دیو غریبه و ناسازگار هستند.

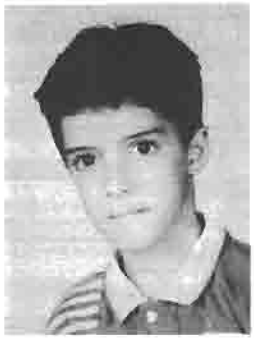
اما برخلاف انتظار، فردای آن روز باز هم آقای اَمرتات را در سر و وضع یک کارمند دیدم. مرتب، مطیع و باانضباط. لحظه‌ای به اتاقش وارد شدم که پشت میزش نشسته بود. نامه‌هایش را رسیدگی می‌کرد و به همان خدمتگزار، با مهربانی می‌گفت:

«خواهش می‌کنم زودتر بگویید، این پنجره را درست کنند. یک دستگاه تلفن هم برای این اتاق بیاورید.»

کنارش نشستم و پیش از آن‌که حرفی بزنم، سیگاری به دستم داد و گفت:

«به شما که گفتم. راه از اول غلط بود. نمی‌دانم اشتباه از کجا شروع شد.» ■

بردیا کوشان



بردیا کوشان متولد ۱۳۶۲، چهار سال است که شعر و به‌ویژه طراحی و نقاشی از سرگرمی‌های جدی اوست و از آغاز انتشار تکاپو، با ما همکاری داشته.
امید که از «نظامت» مدرسه مصون بماند.

انسان و درخت

محمود بدرطالعی

در تاریکی

ساعت دوازدهٔ یکی از شبهای بهاری که آقای مفتون به خانه برمی‌گشت، مورد اصابت گلولهٔ موتورسواری قرار گرفت و نقش زمین شد.

همسایه‌ها سراسیمه از خانه‌ها بیرون آمدند. آقای مفتون زیر نور مهتاب و قطره‌های باران که روی صورتش می‌بارید، دراز به دراز افتاده بود و پلک می‌زد.

ملوک خانم گفت:

«به نظر نمی‌آد چندان دوام بیاره.»

سرور خانم گوی سبقت را از همسایگان دیگر ربود و به وسیلهٔ تلفن به همه کس و همه‌جا خبر داد که آقای مفتون کشته شده است.

در چشم برهم‌زدنی آمبولانس رسید و آقای مفتون را به بیمارستان رساندند و به اتاق عمل بردند. با کمال حیرت، اثری از زخم گلوله در بدنش پیدا نکردند.

تنها دوازده بار به او نفس مصنوعی دادند، و دوازده ساعت او را در بیمارستان نگه داشتند، تا به حال اولش برگشت.

بعد از دوازده ساعت، حس غریبی به آقای مفتون دست داده بود:

«چه کسی و برای چه در آن وقت شب، به من تیراندازی کرده بود.»

تنها تصویری که از تیرانداز در ذهن داشت، قد متوسط، سبیل کوتاه و موهای وزوزی بود. دلش نمی‌خواست به خانه برگردد. برادرش گفت:

«جواب زنتو چی بدیم؟.»

«خیالشو راحت کنین.»

«یعنی چه خیالشو راحت کنیم؟»

«بگین مفتون مُرده.»

«مُرده! چی داری می‌گی؟»

«همین‌که گفتم.»

«آخه زنت که بهت بدی نکرده.»

«همین‌که گفتم.»

«اما من به همه‌شون گفتم. شما حالتون خوبه و چند ساعت دیگه...»

«بگین همین‌که از بیمارستان مرخص شد، قلبش ایست کرد و مُرد.»

برادر آقای مفتون، چمباتمه روبروی او نشست و شروع کرد به گریه و زاری. در میان گریه گفت:

«به خاطر چی داداش؟»

«همین‌که گفتم.»

«خُب! حالا کجا می‌خواین برین؟»

«خونهٔ مشتاق.»

برادر اشکهای نریخته‌اش را پاک کرد. بلند شد و روبروی آقای مفتون ایستاد.

«خونهٔ مشتاق؟!»

«هان! دوره؟ تا خونهٔ من شش کیلومتر فاصله داره. جای دنجیه.»

«صرف اینا نیس. مینا می‌گفت زنه پالانش کجه.»

«زن مشتاق! برای چی؟»

«نمی‌دونم. اقدس خانم می‌گفت. می‌گفت به خاطر همینم مشتاق زده هرچه بلور و کریستال و چینی تو خونه بوده شکسته و شیشهٔ پنجره‌ها رو هم خُرد و خاکشیر کرده. زنه رو هم با طناب خفه می‌کرده تا بیندازه تو چاه، که همسایه‌ها سر رسیدن.»

«عجب! بعد چی شد؟»

«بعدش؟ بعدشو نمی‌دونم.»

«با این‌همه من می‌رم خونهٔ مشتاق. اونجا خونهٔ دوم منه.»

«بچه‌ها رو چکار کنیم؟»

«بگین رفتم مسافرت. به مسافرت دور. شایدم برنگشتم.»

«هان؟»

□

تو خانهٔ مفتون سوزن می‌انداختی، پایین نمی‌آمد. همهٔ فامیلها جمع شده بودند دورهم و گریه و زاری می‌کردند.

مینا مفتون با لباس مشکی ساتن، زیر قاب عکس شوهرش، به دیوار تکیه داده بود و ناخن به صورتش می‌کشید و چنگه چنگه موهایش را می‌کَند.

زنهای همسایه در آمد و شد بودند و چانه‌شان دمی از حرکت بازنمی‌ماند.

سرور خانم گفت:

«اقدس خانم! شنیدم مفتون قاچاق تریاک می‌کرده.»

اقدس خانم ابرو در ابرو کشید و گفت:

«قاچاق تریاک! راست می‌گی؟ پس چرا تا حالا شوهرم چیزی بهم نگفته بود!»

«منم از دهن یکی از آشناهاشون شنیدم.»

«آخه واسهٔ چی؟ مفتون که وضعش خوب بود.»

«اقدس خانم! چه حرفا میزنین! آنان که توانگرند محتاج‌ترند.»

خاله خانم گفت:

«نینا جان مطمئنی دشمنی چیزی نداشته؟»

«آه! خاله جان. دشمن کدومه. سرش به کار خودش گرم بود.»

عمه خانم گفت:

«همه سرشون به کار خودشون گرمه. مگه آقای شیستری سرش به کار خودش گرم نبود. فردای همون روزی که اومده بود قالی‌های مارو قیمت بزنه، چنازه‌شو اونور کانال شالده پیدا کرده‌ان. یه هفته، یه ماه، یه سال گذشت؟ آخرش معلوم نشد قاتلش کی بود و چرا کشتنش.»

زن عمو گفت:

«چرا کشتنش، چرا نداره. چرا زیادیه! چرا! به خاطر پول جانم، به خاطرپول. همهٔ این آدم‌کشی‌ها، به خاطر پوله. نازگی نداره عزیزخانم. از قدیم و ندیم بوده.»

سرورخانم گفت:

«دیدی گفتم!»

اقدس خانم گفت:

«نمی‌دونم والّله. آدم از باطن دیگران که خبر نداره.»

«تا نباشد چیزکی مردم نبندن شیشه‌کی. حتماً مفتون کاره‌ای بود که گلوله خورده تو مغزش.»

□

زن مشتاق داد کشید:

«بچه‌ها! بیاین ببینین کی اومده.»

ناگهان مفتون خودش را تو بغل چهارتا بچه‌های مشتاق یافت.

«تنها اومدین؟ بفرمایین تو. بفرمایین.»

مفتون همچنان که کوچکترینشان را تو بغل گرفته بود، از پله‌های ایوان بالا رفت.

«بچه‌ها خوبین. بابا کجاس؟»

به شیشهٔ پنجره‌های خانه نگاه کرد که از تمیزی برق می‌زد.

«رفته به مادرجون سر بزنه.»

زن گفت:

«خانم سادات حال خوشی ندارن. دکترا جوابش کردن.»

«مشتاق چیزی به من نگفته بود!»

«خُب دیگه. نینا خانم چطورن؟ بچه‌ها؟»

«نیناخانم؟ خُب نیناخانم! بچه‌هام بد نیستن. دست بوسن.»

مفتون توی سرسرا نشست. زن با یک سینی چای آمد. آن را جلو مفتون روی صندلی گذاشت و خواست برگردد؛ مفتون گفت:

«خانم سادات خیلی وقته مریضه؟»

«یه ماهی می‌شه. مشتاق تا حالا صدهزار تومن خرج کرده. اما چه فایده. یه امروز و فرداس.»

مفتون احساس کرد در اغما به سر می‌برد. شاید هم اشتباه می‌کرد. دیگران در اغما بودند. نینا، اقدس خانم و سرورخانم و ملوک خانم و خانم سادات و همهٔ فامیلها و آشناهایی که خیال می‌کردند او مُرده است.

«خوشحالم می‌بینم طوریت نشده.»

«خوشحالی نداره. اونی که می‌خواست خونمو بریزه، عرق منو درآورده. به لحظه خواب و آرام ندارم. همه‌اش خیال. همه‌اش کابوس.»

«تو خیالاتی شدی.»

«دست خودم نیس. من باید بفهمم اون گلوله برای چی بهم شلیک شد.»

«روشنه. برا این‌که قاتل تو رو تو تاریکی، عوضی گرفته بوده.»

«به این سادگیها نیس.»

«پس می‌گی چی؟»

«احساس می‌کنم چیزهایی جابجا شده.»

«از زنت چیزی دیدی؟»

«نه.»

«نکنه نیناخانم...»

حرفش را خورد و به آشپزخانه برگشت. حالا برادر مفتون مضطرب به آنها نگاه می‌کرد.

«مدتیه یه کسی میره خونهٔ شما.»

«خونهٔ ما؟»

«آره. یه کسی که هروقت منو می‌بینه خودشو می‌دزده.»

«یا کی کار داره؟»

«هرچی ازش می‌پرسم جواب نمی‌ده»

مشتاق گفت:

«چه شکلیه؟»

«قد متوسط، موهای وزوزی...»

مفتون صورتش کبود شد. احساس کرد رگها خون را به قلب نمی‌رسانند. بار دیگر صدای شلیک گلوله را شنید. دست روی پیراهن شکلاتی‌اش کشید. سمت چپ، زیر جیب پیراهنش حفره‌ای دهان باز کرده بود. خون قطره قطره از حفره سر ریز می‌کرد و پیراهن شکلاتی را خال می‌انداخت.■

اسماعیل قهرمانلو

پرترهٔ یک تریبون

صدای پاهایش را می‌شنود که شمرده به گوش می‌رسد. دستش را بر دستگیره می‌گذارد. در صدا می‌کند و بر پاشنه می‌چرخد. چراغی روشن می‌شود، چشمش بر دیوارها می‌لغزد، تکرار چه معنی دارد؟ تابلویی بر دیوار، پرترهٔ مردی است که عمری است می‌شناسد. چند ساله است این پرتره؟ کار پسرِ حشمت‌خان مهابادی‌است.چندسال است ندیده است؟ از زمان غایلهٔ جنگل و بعد که رفت و خبری نشد. نامه‌هایش خبر از استرالیا می‌داد، گاوداری جانسون و شرکاء. برمی‌گردد و می‌ایستد مقابل پرترهٔ «نو اگر گار بودی، دوست داشتی چی تعارفت بکنند». پنجره‌ها قاب‌های کهنه‌اند. چهار سال پیش این توصیف را نوشته بود. همان زمان که برای رحمان نامه‌ای نوشت و در میان کاغذی سفید در چهارگوشه، چهار تابلو راهنمایی کشید و بر هر کدام دستی که سمتی را نشان می‌داد. و نخستی در میانشان که انتظار مردی خسته را می‌کشید. و در پایین صفحه با عجله نوشته بود: «همین»

/ خود را روبه‌روی میزی می‌بیند. نشسته بر صندلی، دفتری را ورق می‌زند. به صفحهٔ آخر می‌رسد با خطی خوش نوشته شده است: «سخنرانی در انجمن حمایت از محیط زیست. افتتاح خط جدید تولید لاستیک» چشم می‌گرداند، در گوشهٔ دیگر میز دو پوشهٔ دیگر را می‌بیند.

«فراموش کرده بودم. همه چیز را باید به خاطر سپرد.»

پشت دستش را بر پیشانی می‌کشد، ساعت را نگاه می‌کند. شب از نیمه گذشته است. همهٔ این‌ها را فردا برایم توضیح خواهند داد. همهٔ این‌ها فردا یادآوری خواهد شد.

از کنار میز ساعت رومیزی را برمی‌دارد و دکمه‌ای را می‌چرخاند. عقربه‌ها می‌گردند. مرد خستگی را درونش انباشته می‌یابد.

□

آن همه صداها که سقف سالن غذاخوری را به آسمان می‌بردند، آن همه جمعیّت و لحظه‌ای دیگر آن نگاه‌های عجیب و مبهوت که به من ختم می‌شد و چشم‌هایی که ترس و تحسین را هم‌زمان منعکس می‌کردند و دستی که بر شانه‌ام خورد.

«دست مریزاد... سنگ تموم گذاشتی...»

پشت میله‌هایی بودم که نمی‌دانستم با خانه یا محل کارم چقدر فاصله دارد. آمدند سراغم: «ملاقاتی داری»

قلبم ریخت. فلک‌زده چقدر دویده بود تا اینجا را پیدا کرده بود. پیش چند نفر قربان صدقه رفته بود تا راهش داده بودند. از همهٔ آن هشت نفر فقط من مانده بودم. جرمم سند داشت، بقیه زیر ورقه‌ای را امضا کرده بودند که می‌گفتند: «تعهد» و من به بشقابی فکر می‌کردم که می‌گفتند شیشه‌ها را شکستند و صورت کارگر آشپزخانه... «آیا واقعاً من بودم»؟

پیرزن نشسته بود روی صندلی و با هر دری که باز می‌شد نیم‌خیز می‌شد: «آقا ببخشید...»

حتماً خسته که می‌شد، چشم می‌دوخت به سقف کوتاه بالای سرش که می‌دانستم، نفس کشیدنش را دشوار خواهد ساخت. حس کردم اگر تأخیر می‌کردم پا می‌شد و مستقیم می‌رفت در اتاق روبرو را می‌زد و بی‌مقدمه می‌گفت: «آقا ترا خدا بچه‌ام نادونه، جاهله، سایه سر نداشته... به آقایی خودتون ببخشین...» همان حرف‌هایی که در طول دوران دبیرستان تحویل مدیرمان داده بود.

خم شدم زانو زدم، طوری که هم‌قد او شدم، چشم تو چشم هم. «حفیقتش...» همه چیز فراموشم شد. باز سرم را پایین انداختم: «چیز مهمی نیست... چند روز دیگه...» ادامه ندادم شاید هم چیزهایی گفتم یا شنیدم که خودم نفهمیدم، همین‌قدر احساس می‌کردم که تمام قامتم به اندازهٔ پاهای او نیست و نبود.

نمی‌دانم چقدر گذشته بود و پیرزن کی رفته بود، بلند شدم، نه. پیش‌تر از آن مردی صدایم زده بود. «راه بیفت». نمی‌دانستم سقف کوتاهتر شده بود و پایین آمده بود یا، ابهت دیوارها شکسته شده بود. قدم‌های استواری بود که به سمت میله‌ها می‌رفت. تا شش روز دیگر دو نفر با کاغذی در دست بیایند و بگویند: «آزادی» و من درست مثل روزی که رفتیم، هیچ نپرسیدم: «چرا» هنوز هم فکر می‌کنم: «آیا به‌راستی من...»

صبح سوار ماشین می‌شود، همه از صندلی‌ها بلند می‌شوند و سلامش می‌کنند. خم می‌شود تا صورتش را ببوسند.

□

گیج و مبهوت به تمام حرکاتِ خود شک می‌کند. در همهمهٔ جمعیت، جلوتر از خود صندلی را نمی‌بیند. چقدر آرزو می‌کند که کسی راهنمایی‌اش می‌کرد. نامش را می‌خوانند. عرق بر پیشانی‌اش می‌نشیند. سوزش تمام نگاه‌ها را حس می‌کند. بلند می‌شود. دستش را بالا می‌برد تا به احساسات حاضرین جواب دهد. حسی نهیبش می‌زند و آرام می‌نشیند. نمی‌داند چه مدت گذشته است. اطرافش را دور می‌زند. مقابل چشمانش را پردهٔ سیاهی می‌گیرد. چیزی نمی‌شنود. سکوتی بیدارش می‌کند که بر سالن حاکم شده است. راه می‌افتد به سمت تریبون، در ردیف جلو همه چلو پایش بلند می‌شوند: «تمنا می‌کنم، خجالتم ندید... تمنا می‌کنم، شرمنده...»

نمی‌دانم بعد از آن انتخابات، من در چند کارخانه سخنرانی کردم. پشت تریبون که می‌رفتم، تنم می‌لرزید دهانم خشک می‌شد. خودم را گم می‌کردم و نمی‌فهمیدم از اول چه چیزی را شروع کرده‌ام پیشانی‌ام را عرق می‌پوشاند که مرتب با دستمال سفیدی پاکشان می‌کردم.

یک سال بعد تمام دیوارهای شهر پر بود از عکس‌های جوانی مردی که با یک کُت شیک در یک عکاسی قدیمی گرفته بود. مردی با موهای صاف و بزاق.

هر روز در یک محله شهر برای مردم صحبت می‌کردم، همه با انگشت نشانم می‌دادند: «آن آقایی که میگن همینه؟»■

پاشگاه ادبیات

بهمن بازرگانی

حریم خلوت عشق

شرحی بر داستانی از «ویرجینیا وولف»
در حاشیهٔ
بررسی زمینه‌های بحران معاصر در رابطهٔ زن ـ مرد

«حکایت لاپین و لاپینوا» نوشتهٔ ویرجینیا وولف ترجمهٔ فرزانه طاهری، برای اولین بار در مجلهٔ مفید شمارهٔ ۳ دورهٔ جدید (تابستان ۱۳۶۶) منتشر شد.

این داستان ممکن است از نظر ادبی چندان مهم نباشد. با این‌همه،از نظر جامعه‌شناختی ـ بررسی مناسبات درون خانوادهٔ هسته‌ای ـ و از نظر روان‌شناختی ـ کاوش در فضای ذهنی زن معاصر ـ مهمّ است.

مشکل است که بتوان این داستان را بدون لطمه دیدن آن خلاصه کرد. چراکه نه حوادث، یا این یا آن جمله، که فضای داستان اهمیت اساسی دارد.

ارنست و روزالیند به ماه‌عسل می‌روند. آن‌ها مثل بسیاری از عشّاق، خیلی زود برای همدیگر اسم مستعار خودمانی پیدا می‌کنند و هر یک آن دیگری را به آن نام صدا می‌زند. ارنست ابتدا لاپَن، (خرگوش به فرانسه) و سپس لاپین می‌شود و روزالیند، لاپینوا. روزالیند این بازی عاشقانه را هم‌چنان ادامه می‌دهد و این نام‌گذاری به‌صورت رازی بین آن‌دو می‌ماند که حتا سلیا، خواهرشوهر کنجکاوش نیز نمی‌تواند سر از آن دربیاورد.

آن‌ها صاحب جنگل و جویبار و دشت و تپه‌هایی هستند که فقط در رؤیای دونفره‌شان از آن‌ها عبور می‌کنند و این حریم خلوت عشق آن دو است. زمستان همان سال، روزالیند در جشن پنجاهمین سالگرد ازدواج پدر و مادر ارنست شرکت می‌کند. خانواده‌ای اشرافی و پُراولاد که همه با ماسک در آن حضور دارند. ماسک لبخند و تعارف‌های مؤدبانه که احساس‌های واقعی‌شان را می‌پوشاند. ناگهان، روزالیند خود را در پنجاه سال دیگر می‌بیند. در همین حال و هوای تصنعی و بدون عشق. و می‌اندیشد که نه، نباید این اتفاق بیفتد. او زندگی متفاوتی را با ارنست شروع خواهد کرد.

* * *

روزالیند، از شروع ماه‌عسل‌شان یک فضای خصوصی خیالی با همسرش ارنست می‌سازد. در این فضای سورئالیستی، شوی، نقش خرگوش وحشی، شاهِ خرگوش‌های جنگل را بازی می‌کند و عروس نقش خرگوش سفید صحرایی را. به‌رغم گذشت زمان این نقش‌ها و این فضای خیالی رازی

دو نفره می‌ماند که غیر را به آن راه نیست.

«چیزی آن دو را از دیگران جدا می‌کرد.»

عروس که طراح و خالق این فضای خیالی است در طی دو سال و اندی زندگی مشترک این بازی را پیگیر و پروسواس ادامه می‌دهد و سرانجام شوی «واقع‌گرای» از ادامهٔ بازی خسته می‌شود و آن را رها می‌کند. ترک این فضا و امتناع از بازی نقش خرگوش از جانب شوی، استعاره‌ای‌ست از پایان ارتباط صمیمی و تنگاتنگِ آن دو و شروع مناسبات مبتنی بر عادت و وظایف کسل کنندهٔ همراه با آن. این داستان که در نظر اول با فضای خیالی و نقش‌های غیرعادی آن سوررئالیستی می‌نماید در بررسی دقیق، عمیقاً رئالیستی است. آن‌برداشت صمیمی، پر توجه، عاطفی و در عین حال ذهنی زن معاصر[1] را در ارتباط با زندگی مشترک نشان می‌دهد. و برخورد بی‌تفاوت، بی‌توجه و «واقع‌گرا»ی مرد را در رابطه با «جنس دوم» افشا می‌کند. نویسنده، که خود زن است، فضای ذهنی و گرایش‌های عاطفی او را با مهارت و با کوتاهترین عبارات تصویر می‌کند.

در نظر اول خانم روزالیند، با خلق و خوبی غیرعادی جلوه می‌کند، از جمله: اعتقادش به اصالت اسم و این‌که، ارنست‌ها فلان شکلند و پیترها بهمان شکل. «آمد، خدا را شکر که شکل ارنست نبود، نه نبود». روزالیند می‌داند که ابتدا «خانم ارنست توربرن» خواهد شد و بعد، به این اسم عادت خواهد کرد و از آن پس، این در، بر همان پاشنه‌ای خواهد چرخید که برای هزاران زن دیگر چرخیده است. «هنوز خیلی مانده بود که روزالیند عادت کند که بانو ارنست توربرن شده است... فکر می‌کرد شاید هرگز نتواند عادت کند که بانو ارنست فلان باشد». او می‌داند که عضوی از خانوادهٔ اشرافی خواهد شد که عبارت است از «پدر شوهرش، مرد کوچک‌اندام و آب زیرکاهی که سبیلش را رنگ می‌کرد» و خانم رجینالد توربرن، مادرشوهرش که «به لقب ارباب مفتخرش کرده بودند، برافروخته، بی‌ظرافت، زورگو» با بچه‌هایی که: «از او متنفر بودند» و تعداد نُه خواهر و برادر دیگر که: «بیشترشان ازدواج کرده بودند».

روزالیند از میهمانی‌های آن‌ها به ویژه از جشن پنجاهمین سالگرد ازدواج پدر و مادرشوهرش بیزار بود: «از آن میهمانی وحشت داشت، اما چاره نبود. از پله‌ها که بالا می‌رفت با اندوه احساس کرد که... فقط قطره‌ای‌ست در میان همهٔ آن توربرن‌ها که در اتاق نشیمن با آن کاغذ دیواری ساتن براق و پرتره‌های خانوادگی پرتلالؤ گرد آمده بودند». و خواهرشوهرش: «سلیا،... که همیشه می‌خواست سر از اسرار مردم درآورد. یعنی از چیزهای کوچکی که می‌خواستند پنهان کنند». او به عنوان عروس به این فضایِ خانوادگی اشرافی وارد شده است و اگر نگذارد رابطهٔ او با شوهرش در چارچوب فضای سنتی خانواده قرار گیرد، این رابطه، یکی، فقط یکی از دهها رابطه‌ای خواهد شد که اعضای فامیل را به هم مربوط می‌کند. ولی او می‌خواهد: «احساس کنند در برابر باقی جهان با هم پیمان بسته‌اند» و «مالک جهانی خصوصی»اند، که: «روح هیچ کس از وجود چنین جهانی خبر» نداشته باشد. این «هیچ کس» به چه کسانی برمی‌گردد؟ «باقی جهان» چه کسانی هستند. که او می‌خواهد برای مقابله با آنها، با ارنست پیمان ببندد؟

روال داستان نشان می‌دهد که روابط ارنست با فامیل ارنست، مورد نظر روزالیند است. اگر روزالیند، عادت کند که خود را «خانم توربرن» بداند، تن به این خواهد داد که پنجاهمین سالگرد ازدواج او و ارنست نیز مثل آن میهمانی به دور از صمیمیت برگزار شود. اما روزالیند، خواهان رابطه‌ای زیبا و بی‌همتا است. و وای اگر رابطهٔ او با شوی در ردیف روابط دیگر اعضای فامیل قرار بگیرد.

چرا این داستان واقع‌گراست؟ و چرا تصویری که از رابطهٔ زوج‌های جوان ارائه می‌دهد با واقعیت هم‌خوانی دارد؟

مشاهدات خانم وولف از مناسبات زوج‌های جوان، مربوط به دوره‌ای از تحول روابط خویشاوندی در انگلستان و به‌طور کلی اروپاست که خانوادهٔ بزرگ پدرسالار، متشکل از پدر، همسر، و فرزندان و همسرانِ پسران و نوه‌های پسری، از هم پاشیده، و خانوادهٔ هسته‌ای، متشکل از زن و شوی و کودکان آن‌ها در حال گستردن و عمومیت یافتن است. و این مرحله‌ای است که امروزه، جوامع جهان سوم با تیم الی یک قرن تأخیر، از آن گذر می‌کنند.

با شروع مناسبات تولیدی سرمایه‌داری و حذف تولید کوچک پیشه‌وری، وابستگی حرفه‌ای و اقتصادی فرزند به پدر، کم و کمتر شد. پدر سامانی (PATRILOCY) که از ارکان وحدت و استحکام پدرسالاری بود، فرو پاشید و مسکن فرزندان متأهل، از ملک پدری جدا شد و در مناسبات بین زن و شوی، فضایی خصوصی شکل گرفت. در شکل‌گیری این فضای خصوصی گرایش مهارناپذیر مرد به استقلال اقتصادی، بیش از گرایش عاطفی زن به وابستگی با مرد، مؤثر بود. زندگی در خانوادهٔ هسته‌ای در مقایسه با زندگی سنتی در ابوابجمعی خانوادهٔ بزرگ پدرسالار، تصویرگر فضایی خصوصی است در تقابل با زندگی جمعیِ فامیلی.

روزالیند، با آفرینش هستی خصوصیِ خیالی، در مقابل هستی غیرخصوصی واقعیِ فامیل. ارنست، هدف مشخصی دارد: ایجاد یک رابطهٔ منحصر به فرد، خصوصی، صمیمی و تنگاتنگ، رابطه‌ای که هیچ شباهتی با رابطهٔ ارنست با سایر اعضای فامیل او نداشته باشد. رابطه‌ای که از دخالت و تعرض آن‌ها در امان باشد.

این‌ها نیازهای عاطفی زن در مقابل فامیل شوی است و او اگر در مقابل قدرت مسخ کنندهٔ آن‌ها ایستادگی نکند، دیر یا زود، جزیی از کل کسالت‌بار آن خواهد شد. در این داستان، خانم وولف، با سمبولیسم خاص خود، عطش عاطفی زن معاصر را به داشتن مناسباتی صمیمی و خصوصی با شوی، و نیاز مبرم او را به حفظ و تداوم این صمیمیت، در سرتاسر زندگی زن و شوی، نشان می‌دهد. او با استفاده از نقش خرگوش، بی‌آنکه حتی یک کلمه دربارهٔ این نیاز بنویسد به بهترین وجه، آن را، در مراحل گوناگون زندگی مشترک زوج جوان نشان می‌دهد.

ظهور و افول نقش خرگوش، معادل است با ظهور و افول هستی صمیمی و خصوصی در زندگی زن و شوی. با پایان گرفتن نقش خرگوش، این فضای صمیمی نیز بسته می‌شود.

ویرجینیا وولف تأکید می‌کند که، ارنست خوش‌تیپ است و هیچ وجه مشترکی با خرگوش ندارد. او می‌توانست چندین نشانهٔ مشابهت با خرگوش در ارنست بگذارد. به عمد چنین نمی‌کند. او می‌خواهد شدت این نیاز عاطفی را القاء کند.

در حرکت از خرگوش به لاپن و سپس لاپین، خانم وولف، از جناسی زیبا استفاده می‌کند که از سویی، خرگوش به زبان فرانسه را تداعی می‌کند و از دیگر سو، لاپ‌ها (LAP) اقوام شمالی اروپا را که مهاجرت باستانی‌شان به انگلستان، تاریخ قدیم انگلستان را رقم می‌زند.

ابداع نقش خرگوش، از اوایل ماه عسل شروع می‌شود. در آغاز، تنها یک نفر خرگوش است «ارنست». خانم وولف نشان می‌دهد که همکاری پرشور مرد، در بسط و گسترش قصهٔ خرگوش‌ها، عمیقاً در ارتباط با بسط و گسترش روابط عاطفی او با همسر خویش است: «در آخرین روز ماه‌عسل، روزالیند گفت: خوب امروز شاه چه کار کردند؟ ارنست... گفت: امروز دنبال خرگوش صحرایی رفته... یک خرگوش مادهٔ صحرایی... و نگاهش کرد. احساس کرد که سخت عاشق اوست.»

خانم وولف به خوبی نشان می‌دهد، آنگاه که مرد، زن را عاشقانه دوست می‌دارد، وقت آزاد خود را داوطلبانه صرف استحکام این فضای صمیمی دونفره می‌کند. شب آن روزی که ارنست کشف می‌کند که روزالیند «خرگوش سفید صحرایی» است، قبل از خواب در فضایی صمیمی ساعت‌ها با هم حرف زدند: «... و آن شب، قبل از خواب همهٔ قول و[2] قرارها گذاشته شد: ارنست، شاه لاپین بود و روزالیند ملکه لاپینوا.[3] درست نقطهٔ مقابل هم بودند، مرد جسور و مصمم بود، زن محتاط و نامصمم،[4] مرد بر جهان پرکار خرگوش‌های وحشی حکم می‌راند. جهان زن، جایی متروک و مرموز بود که بیشتر اوقات در نور ماه از آن عبور می‌کرد. به هرحال، قلمروهاشان چسبیده به هم بود. شاه و ملکه بودند». خانم وولف با هم‌ردیف گذاشتن فعالیت زنانه با برآمدن ماه، انگشت روی قدیمی‌ترین اسطوره‌های مربوط به ماه به عنوان

رب‌النوعی حاکم بر «عادات» زنانگی می‌گذارد.

برای زن مهم این است که، شوهر، وقت ازاد خود را در منزل صرف چه چیزی می‌کند: «وقتی حرف تازه‌ای نداشتند به هم بزنند و باران می‌بارید... یا وقتی شب کنار آتش نشسته بودند... گذاشت تخیلش داستان قبیلهٔ لاپین را بپروراند. ارنست روزنامه را کنار گذاشت و به کمکش آمد». برای زن، مهم این است که مرد، روزنامه را کنار بگذارد و بیاید کنار او بنشیند و با هم حرف بزنند. مهم نیست دربارهٔ چی؟، مثلاً دربارهٔ خرگوش‌ها... مهم این است که مرد، روزنامه خوانی را به گپ زدن صمیمانه با او ترجیح ندهد.

خانم وولف در جاهای دیگر نیز توجه مردها به سیاست و به وضع جهان و به طور کلی، روزنامه‌خوانی را به عنوان نماد بی‌توجهی مرد به هم‌صحبتی با همسرش به کار می‌گیرد. در صفحهٔ ۱۸ رمان «خانم دالووی» به ترجمهٔ پرویز داریوش، دربارهٔ رابطهٔ زن و شوهری که سه چهار سال از ازدواجشان گذشته است، می‌نویسد: «همین پاییز گذشته، خودش با سپتیموس با همین پالتو، کنار تیمس ایستاده بودند و سپتیموس به جای حرف زدن، روزنامه می‌خواند ولوکرتزیا، روزنامه را از او قاپیده و توی صورت مرد پیری که ایشان را دیده بود، خندیده بود. اما واخوردگی را باید از همه پوشاند».

خانم وولف با تأکیدی که از زبان روزالیند برای تفکیک و تفاوت شخصیت لاپین و لاپینوا می‌کند، غیرمستیم می‌خواهد نشان دهد که سرد شدن تدریجی رابطهٔ زن و شوی، ربطی به گرایش مساوات طلب زن معاصر ندارد. و به همین علت، خلق و خویی که برای ارنست و روزالیند خلق می‌کند مرده ریگ فرهنگ پدرسالاری است. به ویژه زن دارای خصوصیاتی است که مردی با ذهنیت پدرسالار دوست‌تر می‌دارد.

ارنست، بیشتر ویژگی‌های مرد پدرسالار را دارد. و روزالیند، که حتماً خانه‌دار است گوشه‌گیر و متکی به مرد خویش است. خانم وولف به عمد روزالیند را چنین تصویر می‌کند در حالی‌که، تصویر میانگین زن معاصر که بر ویرانه‌های پدرسالاری علم استقلال خود را برمی‌افرازد، چنین نیست. این تصویر، با آنچه که دی.اچ.لارنس، در رمان «عاشق بانو چترلی» از خصوصیات زن معاصر ارائه می‌دهد، هم‌خوانی دارد. ویرجینیا وولف، هستی عاطفی - ذهنی، زن را در این داستان و نیز در رمان «خانم دالووی» تصویر می‌کند. و لارنس، از بُعد عاطفی - حسی زن، پرده برمی‌دارد. با این‌همه، تصویر زن، در هر سه داستان، متأثر از سرمای منجمد کنندهٔ دوران ویکتوریاست.

از عصیان لطیف و حس‌گرایانهٔ خانم چترلی تا عصیان شهوانی و هَل‌من‌مبارزطلبانهٔ خانم اریکا یونگ در رمان یا خودزندگی‌نامهٔ «ترس از پرواز»، هنوز راه درازی در پیش است. تصویر زن در رمان اخیر، سیمایی به‌کلی متفاوت، گستاخ و مردگونه از زن معاصر، عرضه می‌دارد.

زن معاصر، مساوات‌طلب است. و می‌خواهد در همهٔ زمینه‌ها، دوش به دوش مرد، شخصیت مستقل خود را بنشاند و کاراکتر ضعیف و متکی به مرد را در خود سرکوب کند. و بی‌شک از علل مهم تنش‌های کنونی میان دو جنس در کانون خانواده، روحیه چالش‌گر زن، در مقابله با ذهنیت پدرسالار مرد است.

روزالیند از این نظر، معاصر نیست، و اگر ارنست، حریم هستی خصوصی دو نفره‌شان را پاس دارد، دیگر مخالف خلق و خوی پدرسالار و سلطه‌طلب مرد نیست. خانم وولف می‌خواهد با حذف کلیه عوامل دیگر، تمامی توجه را، به نیاز مبرم زن معاصر به فضای صمیمی دونفره جلب کند. اما، این نیاز، هرچند قوی باشد، از شکنندگی این هستی صمیمی نخواهد کاست. و وجه تراژیک «حکایت لاپین و لاپینوا» نیز در این است که، خواننده، درمی‌یابد، که حفظ این هستی صمیمی، امکان‌پذیر نیست و دیر یا زود، از بین خواهد رفت، و چون تار عنکبوتی در باد، از هم خواهد گسیخت. و تا زمانی که پیش‌داده‌های فکری - عاطفی مرد و زن هر دو، دگرگون نشود، این سرنوشت شوم، همچون حکم تقدیر، نقش‌بند پیشانی ازدواج خواهد ماند.

گرچه خانم وولف، نشان می‌دهد، که این، مرد است که نمی‌تواند بار امانت را بر دوش کشد. در عین حال، به طور ضمنی و به نحوی متقاعد کننده، این را القاء می‌کند که تداوم این هستی صمیمی، به مدت زیاد، امکان‌پذیر نیست.

خانم وولف، با درک این عدم امکان، تراژدی تنهایی زن را در متنی از طنز، افشا می‌کند: روزالیند گفت: «اگر گفتی امروز چه اتفاقی برایم افتاد؟ داشتم از جوببار رد می‌شدم که...ارنست وسط حرفش پرید: کدام جوببار؟ توضیح داد: جوببار آن ته، همان‌جا که جنگل ما به جنگل تاریک می‌رسد. ارنست لحظه‌ای گیج ماند، گفت: معلوم است راجع به چی داری حرف می‌زنی؟ با وحشت گفت: ارنست عزیزم. و اضافه کرد: شاه لاپین». و این هستی صمیمی، که دیگر کدر و سنگین شده است، نیم شبی، با ضربه نهایی ارنست در میان تاریکی مدفون می‌شود: «ارنست بیدار شد و وقتی دید آن‌طور صاف کنارش نشسته است پرسید: چی شده؟ ناله‌کنان گفت: گفتم نکند، خرگوش وحشیم مرده باشد؟. ارنست عصبانی شد. گفت: این مزخرفات چیست به هم می‌بافی؟ روزالیند. دراز بکش و بخواب.»

* * * * * * * * * * * * *

خانوادهٔ پدرسالار، چند هزاره از تاریخ بشر را اشغال کرد و در سراسر دوران استیلای خود، تجسم استحکام و یک‌پارچگی بود. خانوادهٔ هسته‌ای هیچ تصویری از ثبات را القاء نمی‌کند. مناسبات زوج‌های جوان، هنوز شروع نشده به بن‌بست می‌کشد. خانوادهٔ هسته‌ای به تار عنکبوتی در معرض باد می‌ماند. با درصد حیرت‌انگیزی از اختلاف سلیقه‌های حل‌ناشدنی، جهاد شدن‌ها و طلاق. کمتر نویسنده‌ای چون خانم وولف، واقعیت مناسبات جدید را کشف کرده است.

با نابودی خانوادهٔ بزرگ پدرسالار، فضای مساعدی برای رشد شخصیت و عواطف زن و دنیای زیبای ذهنی او ایجاد می‌شود. ویرجینیا وولف، برخلاف بسیاری از نویسنده‌های معاصر خود، فضای زندگی خصوصی خانوادهٔ هسته‌ای را، آرمانی نمی‌کند. او نیم‌قرن پیش، پیامبرگونه، تنهایی و سرخوردگی را به عنوان سرنوشت محتوم زن معاصر، تصویر می‌کند. آزادی زن در برهوت تنهایی.

با پژمردن عشق، و سنگین شدن فضای خصوصی و صمیمی، زن معاصر، خود را تنها و «پرتاب شده» در فضایی کافکایی - ونگوگی می‌یابد: «آن روز، اصلاً نتوانست کاری بکند. انگار، چیزی گم کرده بود... اطاق‌ها هم انگار جمع شده بودند. تکه‌های بزرگ اثاث با زاویه‌های عجیب بیرون زده بودند و او مدام به آن‌ها می‌خورد. بالاخره کلاهش را به سر گذاشت و بیرون زد».

با فروپاشی مناسبات کهن فامیلی و آزادی از دام به هم بافته و تو در توی آن، انسان به تنهایی می‌رسد. و این، نه وضع از پیش مقدر بشری، که نتیجهٔ فروپاشی مناسبات خویشاوندی کهن است. آنچه از مناسبات جدید دیده‌ایم آزادی و تنهایی است. کاستی فلسفهٔ اصالت وجود، تنها در این نیست که وضعیت تاریخی را به جای وضعیت بشری گرفته است. آن، با امتناع از معرفی زن معاصر، به عنوان پیشاهنگ و سمبول این تنهایی، از واقعیتی ملموس و پهناور، به جهان مجردات تنگ و هم‌آلود، پناه برده است. اما روشن‌بینی شگفت‌انگیز ویرجینیا وولف، در این است که، در یک چشم به هم زدن، دروازهٔ برهوت تنهایی را می‌گشاید و زن معاصر را، که هم پیشاهنگ و هم سمبول این تنهایی است، به نحو متقاعد کننده‌ای در چشمان ناباورمان می‌نشاند.■

پاورقی‌ها:

۱ ـ در این‌جا مسامحتاً واژهٔ «زن معاصر» در مقابل «زن سنتی با ذهنیت پدرسالار» بکار رفته است.

۲ ـ خانم مترجم امانت‌دارتر است و جملهٔ زیر را ترجیح داده است: «و آن شب، قبل از خواب ترتیب همه‌چیز را دادند.»

۳ ـ «وو» پسوند تأنیث است.

۴ ـ خانم مترجم «Undependab.le» را غیرقابل اعتماد ترجمه کرده است. در این‌جا، منظور نویسنده، صفتی در نقطهٔ مقابل «مصمم» است.

نشر آرست منتشر کرده است:

واهمه‌های زندگی (داستان)	منصورکوشان
آداب زمینی (رمان)	منصور کوشان
قدیسان آتش و خواب‌های زمان (شعر)	منصور کوشان
دُرد و دود (شعر)	مدیا کاشیگر
وسوسه (داستان)	مدیا کاشیگر
پطرکبیر (بررسی ـ تاریخ)	جلیله پژمان
علاج (شعر)	سینا بهمنش
نخستین اشعار (شعر)	مظاهر شهامت

نشر آرست منتشر می‌کند:

شاعر همیشه یاغی؛ ولادیمیر مایاکوفسکی (چهره‌ها)	مدیا کاشیگر
سودای مکالمهٔ شادی و زیبایی؛ میخاییل باختین (چهره‌ها)	محمد پوینده
کتاب موجودات خیالی (داستان) / خورخه لوئیس بورخس	احمد اخوت
حرکت ناگهانی اشیا (شعر)	ایرج ضیایی
آخرین مادر جهان (داستان)	اکبر ایراندوست
سال‌های شبنم و ابریشم (شعر)	منصورکوشان
حسرت‌های کوچک (شعر)	سعید شاپوری
بیرون پنجره باد است (شعر)	حسن صفدری

نشر آرست: تهران، صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵

تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

بی‌چتر بی‌چراغ
رضا چایچی
انتشارات بهینه

سعید مهیمنی

نگاهی به دفتر شعر

ساخت کنونی شعر امروز، چون زندگی امروز، تودرتو و تنگاتنگ است. انسان کنونی دیگر فرصت ساده‌انگاری ندارد، زیرا فرصت و حوصلهٔ دوباره‌نگری نیست؛ رویارو با هستیِ شنونده و پویاست. هم از این‌رو است که چایچی با تخلی‌یی گزنده و حسرت‌آلود به تماشا می‌نشیند، اما به تماشاگرِ ساده بودن اکتفا نمی‌کند، درگیر می‌شود و به سرایش روی می‌آورد. در همین درگیری است که وی جلوه‌های متنوع هستی را می‌بیند، بیان می‌کند، می‌شناسد و می‌شناساند. هم در این درگیری است که گاه آنقدر عرصه را تنگ می‌بیند که حتا عشق را در پس کوچه‌های آکنده از بوی مرگ حس می‌کند:

و عشق، بی‌چتر و بی‌چراغ/ اندک / اندک / در کوچه‌ها از بوی مرگ/ آکنده می‌شود.

[بی‌چتر بی‌چراغ]

شاعر در عرصهٔ زندگی است که می‌بیند روز چه کوتاه است و شب، آن‌هم شبِ بی‌رؤیا و تلخ، بی‌انتها:

کوتاه/ به پلک زدنی /خورشید نمایان می‌شود/ و می‌گریزد / در حضور پنجره‌های همیشه گشوده‌مان/ بلند و بی‌انتهاست / شب /بی‌ماه /بی‌رؤیا.

[کوتاه‌تر از پلک زدنی]

با خواندن شصت و شش شعر این مجموعه، شاعری را می‌بینیم که به هرچه می‌نگرد، با دیدهٔ شعر است. با شعر نفس می‌کشد، حرف می‌زند و اشیا و پدیده‌ها همه و همه برای او شعرآفرینند و گاه خودِ شعرند.

چایچی با حسی قوی در همهٔ آنچه پیرامون است پنجه می‌افکند؛ اما همین نقطهٔ اوج تا حدّی پاشنهٔ آشیل او نیز می‌شود زیرا که نمی‌گذارد این «آن»ها و لحظه‌لحظه‌ها به صورتی که باید دریابند. البته طبیعی است که نگاهِ حساسِ وی بُرد شاعرانه و لطیفِ کارش را بیشتر می‌کند.

شاعر این دفتر به موسیقی شعر اعتنایی ندارد و زبانی ساده را برای بیان اختیار کرده است. وی در این مجموعه به‌راحتی به‌سخن گفتن می‌پردازد. همین روانی و سهولت اما سبب شده است که طرف دیگر مطلب نادیده گرفته شود. شاعر باید به‌راحتی به شعر برسد و بسراید. برآمدِ این سهولت، قطعاتی است شکل نایافته و پرداخت ناشده که می‌توانست با تمام کوتاهی قطعه، کوتاه‌تر از آنچه هست هم باشد.

هنگامی که شاعری به ایجاز کلامی و ساختی باورمند است ـ که از نحوهٔ کلام و بیان و شکل کار شاعر درمی‌یابیم ـ بایست به ظرایف امر نیز دقت نماید. شاعر نباید به دلیل وابستگی و شیفتگی به آنچه خلق کرده است، تفکر و قدرت شاعرانه خود را ببیهوده و عاطل بگذارد. بار و جان‌مایهٔ هر واژه را شناختن و ادا کردن نخستین گام یک شاعر است. زمانی که می‌توان بدون حشو به شعر رسید و می‌توان به‌جای دو کلمه، یک کلمه با باری قوی‌تر و پُرمایه‌تر قرار داد به‌گونه‌ای که نه‌تنها نشکل و ریتم شعر خدشه‌دار نشود که توانمندتر و متوسع‌تر نیز شود، چرا این کار انجام نگیرد؟ برای مثال چرا به‌جای «بار دیگر» از «باز» استفاده نکنیم؟ چرا سطرها و نفسبرها و توضیحات زاید را حذف نکنیم؟ در این مورد می‌توان به شعرهای: «مگر در خواب»، «تا سپیده مرگ»، «بر این خاک مرده»، «مثل همیشه» و... اشاره کرد. از سویی دیگر باید گفت پس زمینهٔ روایی بیانِ چایچی سبب مخدوش شدن لحظه‌های شاعرانه در شعرهایش شده است. همین خاصه، رسیدنِ شاعر را به ساخت پویا و منشکل دشوار کرده است.

هرچند چایچی به پرداخت شعر باورمند است ـ با نگاه به شعرهای چاپ شده وی در نشریات و همان شعرها در این دفتر این مطلب را شاهد هستیم ـ امّا این حوصله در همهٔ کارهایش به‌چشم نمی‌خورد و یا سهل‌نگری وی، این مایه را سبب می‌شود که به‌سادگی از سَر کار بگذرد.

گفتنی این که وقتی خواننده این مجموعه را آغاز می‌کند، می‌تواند تا آخرین شعر، پی‌درپی بخواند: علّت چیست؟ سبب این است که: اول، شعرها با تمام زلالی و بی‌آلایشی با لحنی صمیمی دست خواننده را می‌گیرد و از این شعر به آن شعر می‌کشاند. دوم، شعرها آنقدر کوبنده و نفس‌گیر نیست تا خواننده را بر جای خود میخکوب سازد و او را شوکّه نماید و در نتیجه به تأمل بیشتر وادار سازد.

با این همه چایچی با همین مجموعه نشان داده است که می‌تواند در دفترهای آینده خود، جلوه‌های تازه‌تر و زیباتری را عرضه کند:

دیوانه‌ام می‌خوانند /هنگامی که می‌بینند /نهال بلوط را/ در اتاقم کاشته‌ام/ اگر می‌دانستند/ با چه شوق و زحمتی / سقف را خراب کردم / تا آفتاب به درون راه یابد / دیگر مرا با انگشت / به یکدیگر نشان نمی‌دادند / و خنده‌هاشان / به شادمانی این نهال می‌مانست / که دلگرمیم می‌دهد / یادم نرود / شبی / آفتاب را/ به پنجره‌های تاریکشان / میهمان کنم.

[نهال بلوط]

▣

کتاب خنده و فراموشی
میلان کوندرا
مترجم فروغ پوریاوری
انتشارات روشنگران/ ۱۳۷۲
۱۶۲ صفحه/ ۱۶۵۰ ریال

حافظ موسوی

روایتی علیه فراموشی

آثار کسانی چون کوندرا نه‌تنها از جنبهٔ ادبی، بلکه به لحاظ مطالعات تاریخی و سیاسی حائزاهمیت است. شناخت نوتالیتاریسم و استالینیسم که راه دوزخ را با نیت خیر مفروش می‌کرد، بدون مطالعهٔ همسنلان و همفکران میلان کوندرا امکان‌پذیر نیست.

میلان کوندرا راوی بیش از نیم قرن تجربهٔ بشریتی است که می‌خواست به آزادی و عدالت برسد، اما به استبداد و اختناق رسید.

کتاب«خنده و فراموشی»یکی از خواندنی‌ترین روایتهای این دوران پرتلاطم است. کوندرا می‌خواهد همه‌چیز را به‌یاد بیاورد تا به‌یادمان بیاید. کتاب او روایتی است علیه فراموشی. علیه همهٔ آنهایی که می‌خواهند عکس کلمنتیس را از تمام پوسترهای تبلیغاتی، صفحات تاریخ و حافظهٔ انسان پاک کنند.

کوندرا همان‌کلاه کلمنتیس‌است که همچنان بر سرِگوتوالد«باقی خواهد ماند. کوندرا در این کتاب به یادمان می‌آورد که: **«در فوریه ۱۹۴۸، کمونیستها قدرت را نه با حمام خون و خشونت، بلکه با شادی و هلهلهٔ نیمی از مردم کشور (چکسلواکی) در دست گرفتند. و لطفاً توجه کنید: آن نیمه، شادتر، پویاتر، آگاه‌تر و بهتر بود. بله، هرچه می‌خواهید بگویید، کمونیستها آگاه‌تر بودند و برنامه‌ای عالی داشتند. برنامه‌ای برای دنیایی کاملاً نو...مخالفان کمونیستها هیچ رؤیای بزرگی در سر نداشتند، برای وصله‌کردن شلوار پارهٔ نظم موجود، فقط مشتی اصول اخلاقی کهنه و بی‌روح داشتند...»**

اما وقتی که آرمان این نیمهٔ آگاه‌تر که می‌پنداشت: **«...هر انسانی، نُتی در فوگ باشکوه باخ است و هرکس که نُت خود را نپذیرد، تنها نقطه‌ای سیاه و بی‌فایده و بی‌معناست، که چون حشره‌ای به آسانی میان انگشتان گرفتار می‌آید و له می‌شود.»** سر از جاهایی درآورد که نمی‌باید **«آن جوانهای هوشمندِ طرفدار اصلاحات اساسی، دستخوش این احساس شگفت‌آور شدند که چیزی را به دنیا ارزانی داشته‌اند، چیزی که ساختهٔ خودشان است، چیزی که حیاتی مستقل یافته، تمام شباهتهایش را به طرح اصلی از دست داده و بُیان‌گذاران طرح را به‌کلی نادیده می‌گیرد، بنابراین به اعتراض علیه اقدام خود پرداختند» ص ۱۵ «در چکسلواکی، تاریخ ـ سالهای ۶۸ ـ ۱۹۶۰ ـ تجربهٔ بی‌سابقه‌ای را به‌نمایش گذاشت، به جای آن‌که گروهی از مردم علیه گروه دیگر قیام کنند، همهٔ مردم (تمامی یک نسل) علیه جوانی خودشان قیام کردند.»** (ص ۲۱)

«در چکسلواکی هیچ‌کس خاطرهٔ روز بیست و یکم اوت را زنده نمی‌کند. و نام آنهایی که برعلیه جوانی خودشان قیام کردند، چونان اشتباهی در تکلیف شب، به دقت از حافظهٔ ملت پاک شده است.» ص ۲۲

میلان کوندرا می‌خواهد همهٔ اینها را به یاد ملتش بیاورد. و همهٔ آن نامها را.

«میرک» یکی از همان نامهاست. میرک روشنفکری است که در تحقیقات علمی خود، آدمی است موفق. و چون دولت به او احتیاج داشت، می‌توانست انتقادهای سیاسی تند و تیزی بکند، بر صفحهٔ تلویزیون ظاهر شود و معروفیت به دست بیاورد. پس از آمدن روسها، حاضر نمی‌شود عقایدش را انکار کند، از کار برکنار می‌شود و در محاصرهٔ مأموران مخفی قرار می‌گیرد.

میرک در جوانی دلباختهٔ زنی بوده است به نام ژه‌نا که زنی زشت و به‌ظاهر با اعتقادات سیاسی متعصبانه. دست‌کم او این‌طور فکر می‌کند. میرک که سالها پیش با ژه‌نا قطع رابطه کرده است می‌خواهد نامه‌ها و درواقع گذشته‌اش را از او پس بگیرد. ژه‌نا بخشی از همان گذشته‌ای است که میرک علیه آن قیام کرده است.

مأموران مخفی همه‌جا علنی او را می‌یابند. میرک که نمی‌خواهد آینده را به بهای فروختن گذشتهٔ خود، از دیکتاتورها بخرد، میرک که نمی‌خواهد به هنرپیشه‌ای بدون نقش تبدیل شود، دستگیر و روانهٔ زندان می‌شود.

شخصیت اصلی این کتاب اما/تامینا است. خود کوندرا در همین کتاب می‌نویسد: **«این کتاب رمانی دربارهٔ تامیناست، و هرگاه تامینا غایب است، رمانی برای تامیناست. او شخصیت اصلی و مخاطب اصلی رمان است. تمام داستانهای دیگر، واریاسیونهای داستان او هستند و در زندگی، همچون در آینه‌ای، به هم می‌پیوندند. این رمانی است دربارهٔ خنده و فراموشی، دربارهٔ فراموشی و پراگ، دربارهٔ پراگ و فرشته‌ها».** ص ۱۳۱

تامینا بنا به دلایل سیاسی همراه با شوهرش ـ میرک ـ از چکسلواکی به غرب می‌رود. شوهرش بیمار می‌شود و می‌میرد. تامینا تنها می‌شود. تنها چیزی که از شوهرش برای او مانده، عکس گذرنامه اوست. تامینا نمی‌خواهد تسلیم فراموشی شود. می‌خواهد خاطرهٔ شوهرش و خاطرات زندگی مشترکشان را از فراموشی نجات دهد. به همین دلیل تلاش می‌کند دفتر خاطرات و یادداشتهایش را از پراگ به نزد خود منتقل کند. ولی انگار تقدیر او این است که همهٔ راهها به رویش بسته شود. سرانجام رافائل، تامینا را به جزیرهٔ بچه‌ها می‌برد. تامینا تلاش می‌کند که از جزیرهٔ کودکان فرار کند، اما موفق نمی‌شود و پس از تلاش جانکاه و نافرجام در برابر دیدگان مشتاق کودکان که هیچ‌کدام سعی نمی‌کنند او را نجات دهند، در آب غرق می‌شود و «آنگاه زیر آب ناپدید شد». رمان با همین جمله به پایان می‌رسد.

اما به‌راستی جزیرهٔ کودکان کجاست؟ جزیره‌ای که تامینا با پای خود به آنجا رفته است تا به قول رافائل، برای تسکین دردهایش، فراموشی خودش را هم فراموش کند.

شاید همان‌طور که خود میلان کوندرا می‌گوید: **«رؤیایی در آینده‌ای کودک سالارانه» و تصریح می‌کند که «با این همه، این معنا بر رؤیا مقدم نبوده، بلکه رؤیاست که بر معنا مقدم بوده است. بنابراین برای خواندن این داستان باید خود را به دست تخیل سپرد. به ویژه این داستان را نباید همچون معمایی کشف‌کردنی خواند»** هنر رمان ـ ترجمهٔ پرویز همایون‌پور ـ نشرگفتار ـ ص ۲۳۳)

سبک کوندرا در این کتاب سبک «مقاله داستان» یا «رمان نیمه‌مستند» است. نویسنده در بخش اول ضمن آن‌که داستان میرک را روایت می‌کند، جابه‌جابه تشریح گوشه‌هایی از تاریخ معاصر کشورش، به‌ویژه حوادث بهار پراگ می‌پردازد. کوندرا آن بخش از اطلاعات تاریخی که مربوط به زمان وقوع حوادث است و تحلیل خود با شخصیت رمان از آن را بطور مستقیم به خواننده می‌دهد. نویسنده هرجا که لازم بداند وارد صحنه می‌شود و مستقیماً با خواننده سخن می‌گوید و به او دربارهٔ زمینهٔ تاریخی اجتماعی وقوع حوادث داستانی و حتی دربارهٔ شیوه و شگرد نویسندگی خود، اطلاعات می‌دهد. عرضهٔ این اطلاعات، عموماً شکل مستندنویسی یا مقاله‌نویسی پیدا می‌کند. به عبارت روشن‌تر، کوندرا بین فصلهای مختلف رمان به وسیلهٔ همین بخشهای مستندگونه یا گزارشی فاصله‌گذاری می‌کند. البته او نهایت سعی خود را به کار می‌برد تا روال منطقی داستان آسیب نبیند و بخشهای مستند یا مقاله‌ای، صرفاً در حوزهٔ حوادث داستانی باشد تا ساختار رمان درهم نریزد. کوندرا سعی می‌کند تمام این فصلهای به ظاهر پراکنده را چنان در کنار هم بچیند که در نهایت دارای یک کلیت ساختاری باشند. کوندرا در این‌باره در متن همین کتاب می‌نویسد: **«تمامی این کتاب، قالب واریاسیون را دارد. فصلها چون بخشهای جداگانهٔ سفری که به سمت یک نت شاهد، یک اندیشه، یک وضعیت مجرد می‌رود و معنای آن در دوردست رنگ می‌بازد، در پی یکدیگر می‌آیند.»** ص ۱۳۱

کوندرا همچنین از جریان سیال ذهن و شیوهٔ داستان در داستان نیز مدد می‌گیرد. در فصل چهارم، روایت داستان زندگی تامینا در جزیرهٔ کودکان را جا به‌جا قطع می‌کند و به نقل خاطرات خویش از پدرش که موسیقیدان بوده است و عقاید و نظرات او دربارهٔ موسیقی می‌پردازد. در فصل دوم بخشهایی از زندگی خود را لابه‌لای داستان مطرح می‌کند. اما همهٔ این روایتها و فصلها در یک زمینه واحد همان‌طور که گسترش می‌یابند در جهت یک‌نوع وحدت درونی، به مرکز اصلی رمان برمی‌گردند. و این عمده‌ترین کاری است که به لحاظ تکنیکی در این رمان و اصولاً در کارهای کوندرا صورت می‌گیرد. البته کوندرا در به‌کارگیری این تکنیک همیشه موفق نیست. مثلاً فصل دوم همین کتاب به رغم همهٔ تمهیداتی که چیده است عملاً هم‌خوانی لازم را با بقیهٔ فصلها و کل رمان ندارد. این فصل گرچه به تنهایی از فصلهای زیبا و خواندنی کتاب است، به ویژه آن جاها که کوندرا تصاویر بسیار درخشانی از رقصها و دایره‌هایی که جمعی در آن می‌رقصند ارائه می‌دهد و تخیل نویسنده در یک پسترسوررئالیستی خواننده را همراه با متن به پرواز درمی‌آورد، اما با این همه این فصل، به راحتی از مجموعهٔ رمان قابل حذف است.

سبک کوندرا، سبکی است زاییدهٔ اوضاع و احوالی خاص که در آن روشنفکر و نویسنده قبل از هرچیز در فکر این است که از حیثیت انسانی خود دفاع کند و با صدای رسا به مخاطبانش بگوید که «هست». کوندرا یک نویسنده سیاسی است ـ ولو آن‌که خودش چنین عنوانی را نپذیرد ـ و یک نویسنده سیاسی همواره در فکر کشف آن نوع از ساختارهای ادبی و هنری است که به او امکانات بیشتری برای حرف‌زدن واظهار نظر بدهد. به‌ویژه در جامعه‌ای که اندیشیدن و حرف زدن در انحصار گروهی خاص قرار گرفته باشد. و شیوه‌ای که کوندرا به آن می‌رسد پاسخی است به نیاز او به عنوان یک روشنفکر ناراضی که فردیت و هستی هنرمندانه‌اش زیر سؤال رفته است.

شهرت و محبوبیت قابل ملاحظه‌ای که نصیب کوندرا شده است، البته به تمامی ناشی از نبوغ هنری و ادبی او نیست. بی‌گمان مسایل سیاسی در این آوازه نقش به سزایی داشته است. کوندرا در مقایسه با رمان‌نویسان بزرگی چون مارکز، رمان‌نویس بزرگی نیست و آنچه از او برجای می‌ماند نه آن چیزهایی است که در دوران جنگ سرد خوراک تبلیغاتی امپریالیستها بود و بعد از آن دستاویزی برای نیروهای واپسگرای بورژوازی که درهم ریختن بلوک شرق را حکم تأییدی بر شلوار پارهٔ نظم موجود می‌پندارند. میراث کوندرا آینه‌ای است که او برای توضیح انسان و هستی او در موقعیتی ویژه و غیرانسانی، دربرابر جامعهٔ خویش گذاشته و زوایای روح انسان سرگشتهٔ معاصر را در آن تابانده است. ■

مارِک اسموژنسکی

تصورات خام مترجم از متن

بدرود ای سرزمین مقدس
رُومن براندزتی‌تر
ترجمهٔ کمال بهروزکیا
آهنگ/ چاپ اول ۱۳۷۲
۲۵۱ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

نشر **آهنگ** مجموعه داستانهای لهستان را تحت عنوان ***بدرود ای سرزمین مقدس*** به دست علاقه‌مندان ادبیات ناشناخته رسانید. مجموعه‌ایی که زحمت ترجمهٔ آن را آقای ***کمال بهروزکیا*** کشیده است، ما را با ۲۲ داستان از ۲۲ نویسندهٔ لهستانی آشنا می‌سازد. افزون براین، مترجم ایرانی (و یا ناشر) صلاح بر این دانسته‌اند که در همین مجموعه، مقدمه‌ای گنجانده شود به قلم خانم ***گرداهاگنا***، مترجم به احتمال قریب به حقیقت اتریشی (شاید هم آلمانی) نگاشته شده است. گرچه مترجم و ناشر مشخصات و نشانی متن اصلی را که از روی آن ترجمه صورت گرفته ذکر نکرده‌اند، اما از نشانه‌های گوناگون پراکنده در جای‌جای متن ترجمه مانند اسم آلمانی خانم گرداهاگنا که در پایان مقدمه به چشم می‌خورد و شناسهٔ نگاشتن این مقدمه «وین ـ ورشو ـ اکتبر۱۹۹۰» که در کنار اسم خانم هاگنا قرار دارد، می‌توان این فرضیه را پذیرفت که مجموعهٔ ایرانی برگردان همان مجموعه‌ای است که خانم هاگنا ۳۳ سال پیش برای خوانندهٔ آلمانی‌زبان تهیه کرده است. منتها آن‌زمان، زمان دیگری بوده است. آقای ***چسلوف میلوش*** که یکی از داستانهای کوتاهش در مجموعهٔ مورد بحث نیز پیدا می‌شود، هنوز از جایزهٔ نوبل که ۲۰ سال بعد، آکادمی ادبیات در نروژ به وی اختصاص می‌دهد، خبری نداشت، آقای ***مارک هلاسکو*** غافل از این بوده است که یک روز در آلمان خودکشی خواهد کرد و خانم ***کونسه ویچووا*** چندسال بعد تصمیم می‌گیرد از نیویورک به لهستان کمونیستی برگردد که تا روز وفاتش در زادگاه خود به سر ببرد. بنابراین ما درحال حاضر در ایران از دورهٔ ۵۰ ساله‌ای در تاریخ ادبیات معاصر لهستان با نویسندگان و سبکهایی در داستان‌نویسی این کشور آشنا می‌شویم که در دوره‌ای از پایان جنگ جهانی دوم تا ۱۹۶۰ که تاریخ تدوین مقدمهٔ خانم هاگناست، رایج بوده است. افسوس که مترجم و یا ناشر سعی نکرده‌اند که این فاصلهٔ ۳۰ ساله در داستان‌نویسی و شرح احوال نویسندگان را با پانویسها و اطلاعات جدید پُر کنند تا خوانندهٔ ایرانی به تصویر و تصوری مطابق وضع واقعی در سیر و تحول ادبیات معاصر لهستان دست یابد.

جایگاه ادبیات لهستان خواه کلاسیک، خواه مدرن و معاصر در میان ادبیات اروپا به لحاظ بار تاریخی و معنوی خود، شناخته شده تلقی می‌شود. این‌که در سدهٔ جاری آقایان ***شنکیویچ*** و ***وری مونت*** در آغاز آن و آقای ***میلوش*** در پایان آن موفق به گرفتن جایزهٔ ادبی نوبل شده‌اند تا اندازه‌ای اصالت و قوت بیان ادبی نویسندگان لهستان را به اثبات می‌رساند. نه‌تنها ادبیات لهستان، بلکه ادبیات کشورهایی مانند سوئد، سوئیس، اتریش، اسپانیا، صرب،کروات و چک در ایران هنوز ادبیاتهای غریب جلوه می‌کنند، اگرچه در اروپا مترجمان و خوانندگان وفاداری پیدا کردند. از اینجاست که معرفی ادبیاتی نادر در بازار کتاب مسئولیت خاصی را بر دوش مترجم می‌گذارد. موقعیت حساس مترجم در روند داد و ستد میان فرهنگها امری مسلم است. درواقع مترجم کسی است که دنیاهای خیالی متفاوت و غریبه را به جریان عاطفی و معنوی خواننده بومی به‌گونه‌ای وارد می‌کند، که آن توارد مسبب شکل‌گیری تصورات و تصاویر ذهنی خواننده دربارهٔ چگونگی بروز تخیل بیگانه و طیف مطالبی می‌شود که در جوامع دیگر غم و شادی را برمی‌انگیزانند. علاوه بر این در مواردی که خواننده با کمبود منابع اطلاعاتی مواجه است کتابی که مترجم در اختیار وی قرار می‌دهد با توضیحاتی که همراه آن درج می‌شود تنها منبع معتبر دربارهٔ آن مورد خاص می‌ماند. یکی از قدیم‌ترین و موجزترین ارزیابیهای کار مترجم در ضرب‌المثل لاتین TRADUTTORE TRADITTORE تعریف شده است. بر طبق این ضرب‌المثل «مترجم خیانت‌کار است.» عمل

ترجمه از دو حرکت تشکیل می‌گردد که درعین حالی که متضادند، مکمل هم هستند. این دو حرکت عبارتند از کشف معنا و دوباره پوشاندن آن و یا به عبارت دیگر در آوردن اثر ادبی از حالت خاموشی و برگرداندن آن به همان حالت. دربارهٔ مترجمی که معناهای اثر ادبی را کشف کرده تا آنها را از طریق سوءاستفاده‌ها و یا قصور در ادای کامل حق اثر اصلی منحرف سازد، همان ضرب‌المثل لاتین مبتنی بر «خیانتکاری مترجم» حکم می‌کند. بالطبع حرکت کشف معنا که نخستین حرکت در روند درازمدت ترجمه عنوان می‌شود، جنبهٔ تحقیقی دارد. در همین مرحله است که سؤالات هم در خصوص ابهامات معنی‌شناسی متن اصلی و هم در مورد آوانویسی اسمهای خاص و عناصر برون متن ادبی، مانند: آداب و رسوم محلی تضمین شده در اثر ادبی و جغرافیا و فضاسازی اماکن، به‌وقوع پیوستن حوادث باید از سوی مترجم به دقت مورد بررسی و تحقیق قرار گیرد تا متن مادر هویت اصلی خود را که در ویژگی‌های محلی‌اش خلاصه می‌گردد، حفظ کند.

متأسفانه در جای جای ترجمهٔ آقای بهروزکیا/ خانم گرداهاگنا قرائن و شواهدی به چشم می‌خورد که لهستانی بودن داستانهای مجموعه را زیر سؤال می‌برد. این قرائن و شواهد و یا شبهات نادرست متن ترجمه شده در دو بُعد متن مشاهده می‌گردد. اولاً در بُعد آوانویسی اسمهای خاص، از اسامی نویسندگان گرفته تا اسامی اماکن جغرافیایی چه در درون داستانها و چه در شرح حال نویسندگان ثانیاً در بُعد روابط معنی‌شناسیِ بین عناصر درونی داستان مانند خصوصیات محیط زندگی شخصیتهای داستان، بازخوانیِ نادرست متن منظور نویسنده، ترتیب حوادث و گونهٔ استحالات در شخصیتهای داستان. شگفتا در بعضی موارد مترجم نام آلمانی خانوادگی را بر نام کوچک یک شخصیت می‌افزاید که چنین نامی در متن اصلی موجود نیست و لزومی هم ندارد که اضافه گردد. مثلاً: در داستانی تحت عنوان ***عروسی در اتم‌آباد*** نام یکی از شخصیت‌هایش «یوزوایِ پیر» است و در متن ترجمه شده می‌خوانیم:

«یک ربعی با هم نشستیم. جوان‌ها از دانشگاه می‌آمدند و یوزابرنسنف می‌خواست به انبار غله برود، بعد خداحافظی کرد و رفت» (ص، ۱۰۰)

حال آنکه متن اصلی بدین قرار است:

POSIEDZIELIŚMY JESZCZE KWADRANS, POPATRZYLI, JAK DZIECI WRACAJĄ DROGĄ Z UNIWERSYTETV, JAK STARY JÓZWA ZWOZI DO STODOŁY PALIWO, A POTEM POŻEGNAL SIĘ I POSZEDŁ

و ترجمهٔ قطعهٔ مذکور باید بدین ترتیب باشد:

«یک ربعی با هم نشستیم و به بچه‌هایی که از دانشگاه می‌آمدند نگاه کردیم، به یوزوای پیر نگاه می‌کردیم که در تدارک سوخت طویله بود. و بعدش خداحافظی کرد و رفت.»

از عیوب آشکار دیگر این ترجمه از آلمانی به فارسی اگر چشم پوشی بکنیم، سؤالی که اینجا مطرح می‌شود این است که از لحاظ درک و ادای درست متن اصلی و فرضیه‌های زیبایی‌شناسی چه لزومی داشت که یوزوایِ پیر از داستان لهستانی، آلمانی تبار معرفی شود؟

در مورد نگارش درست اسامی خاص در متن ترجمه دو راه مرسوم است، یا این‌که عین صورت لغت خارجی وارد متن ترجمه شود که بین زبانهایی **امکان**‌پذیر است که الفبایشان یکی‌ست و یا اسم خاص خارجی را با بکارگیری حروف زبان ثانی به آواشناسی زبان ثانی از یک‌سو و یا تلفظ مرسوم شده در این زبان از سوی دیگر وفق دهیم.

در شرح حال خانم ***کونسه ویچووا*** می‌خوانیم که این نویسندهٔ لهستانی در محلی به نام خوش‌آهنگ آلمانی ***کازمیراندر واکسل*** به دنیا آمد. ***کازمیراندر واکسل*** ترجمهٔ آلمانی اسم مرکب توصیفی است که صورت لهستانی آن KAZIMIERZ NAD WISŁĄ است و ترجمهٔ درست فارسی که در ضمن برای خوانندهٔ ایرانی قابل فهم و تشخیص صحیح در نقشهٔ اروپا به‌نظر می‌رسد ***کازمیرکناروی‌ستولا*** است. تا آنجا که بنده اطلاع دارم در کتابهای درسی جغرافیای اروپا که به زبان فارسی انتشار یافته و مورد تدریس قرار گرفته برای رودخانه‌ای که از وسط کشور لهستان از جنوب به طرف شمال عبور می‌کند نام لاتینی ***ویستولا*** و یا لهستانی ***ویسوا*** مرسوم است. بنابراین حفظ ترجمهٔ آلمانی نام یک شهرک لهستانی علی‌رغم رسمی رایج در اسم‌گذاریهای جغرافیایی در زبان فارسی ابتکاری غریب و ناموجه تلقی می‌گردد. در مورد محل تولد، آقای ***گمبرویچ*** می‌خوانیم که در ***ویوشافت‌کیل*** چشم به دنیا (لابد از شگفتی!) گشود. باز هم ***ویوشافت*** اسم آلمانی است که در لهستان وجود ندارد و امّا با توجه به این‌که در زندگینامهٔ نویسندهٔ لهستانی آمده، خوانندهٔ ایرانی حق دارد فکر بکند که این یک اسم خاص لهستانی است. و بدین راه و بیراه است که اشتباهات و شبه حقیقت‌ها به ذهن خواننده رخنه می‌کند. ***ویوشافت*** همان استان ***فارس وکیل*** صورت شکستهٔ آلمانی برای شهر ***که لتسه*** پایتخت استان است. همان‌طوری که بعید به‌نظر می‌رسد که خوانندهٔ ایرانی در داستان ***زوفیا کوساک*** به نام «قربانی» که در جای جای داستان نامی از شخصیتهای ***کتاب‌المقدس*** برده می‌شود در ***نوآ*** نوح را و در آبلز، هابیل را و در کینز قابیل را تشخیص بدهد. در داستان آقای ***براندشته‌تر*** تحت عنوان ***بدرود ای سرزمین مقدس*** یک دفعه به کوهستانی بر می‌خوریم به نام «سیون» که در هیچ کدام از نقشه‌های فارسی جهان پیدا نمی‌شود زیرا که این همان کوهی است که آن را هم در ***قرآن کریم*** و هم کتابهای جغرافیای سیا آمده است

اشتباهات و سهل‌انگاری‌هائی از این درست در ترجمهٔ آقای بهروزکیا فراوان است و قصد بنده این نیست که تمام اشتباهات آن را برملا و فهرست بکنم، صرفاً به نوع این اشتباهات اشاره می‌کنم تا این حقیقت پیش پاافتاده را یادآور شوم که کار ترجمه شاید قبل از این که نمایاندن آشنایی عالی با زبان خارجی باشد، نوعی پیشه است که تواضع نسبت به مواد اولیهٔ کار، که زبان خارجی است، از ویژگیهای مهم آن بشمار می‌آید

چنانچه در مورد اسامی خاص اماکن و شخصیت‌های اساطیری و تاریخ باستان شاید در بیشتر موارد، رسمی جاری در زبان ثانی ارجحیت داشته باشد، امّا در مورد اسامی افراد زنده و یا افرادی که متعلق به دورهٔ تسلط وسائل پیشرفته اطلاع رسانی و تابع قانون مؤلف باشند آوانویسی به استناد زبان مبداء صحیح‌تر بنظر می‌رسد. طبق عقاید ودایی بجاآوردن درست هجاهای کلمه اهمیت بنیادی دارد. چنانچه کلمه را در ادای آواها منحرف سازیم شیئی کج و ناهنجار به وجود خواهد آمد و یا اصلاً شکل هستی خود را پیدا نخواهد کرد. اگر بجای «میز» بگوییم «مز» شیئی که مورد دلالت این کلمه قرار می‌گیرد انگار به حوزهٔ وجود فراخوانده نشده است. مثلاً اگر بگوییم که فلان کتاب را آقای «کیام» تألیف کرده شخصی به نام «خیام» مختار است در مقابل چنین دعوی هیچ واکنشی از خود نشان ندهد، زیرا نامی به‌صورت «کیام» هیچ مصداقی ندارد. از اینجاست که صورت اسامی نویسندگان لهستانی که در مجموعهٔ مورد بحث پذیرفته شده عامل دیگری است بر غیرلهستانی بودن آن. آقای ***رودنیکی*** باید ***رودنیتسکی*** باشد، ***ایواسکیویچ*** ***-ایواشکیویچ***، ***سوفیا نالکوسکا - زوفیا نالکوفسکا***، ***تدیوز بروسکی - تادئوش بروفسکی***، ***گوستاومور سنیک - گوستاو مورچینک***، ***بودان چسکو - بوهدان چشکو***، ***استانیلاو دیجت - استانیلاف دیگات***، ***واسی ژو کروسکی - وایچخ ژوکروفسکی***، ***رومن برانذتی‌تر - رومان براند شته‌تر***، ***ژان پاراندوسکی یان پاراندوسکی***، ***یزری اندرز یوسکی - یژی اندژه یونسکی***، ***ولوزیمیرادیوسکی - ولاجیمیژ ادویفسکی***، ***ماریا دبروسکا - ماریا دامبروفسکا***، ***تدیوز نووا کوسکی*** که باید ***تادئوش نوواکوفسکی*** باشد. می‌توان پذیرفت که نویسندگان نامبرده در یک عالم الاسامی المکسرا!! بسر می‌برند که جایگاهش هر جایی باشد، لهستان نامی نیست! ظاهراً در دنیایی زندگی می‌کنیم که سفارتخانه‌ها و انواع نمایندگیها و سازمانهای بین‌المللی ما را به همدیگر نزدیک می‌کنند و گریبانگیر اشتباهات پیشینیان که اسمها را از نقل قولهای دیگران به زبان خودشان تطابق می‌دادند نیستیم. خوشبختانه شناختمان از همدیگر می‌توانند از روی قرائن و شواهد اصیل شکلی قریب به اصالت و حقیقت پیدا کنند، امّا با توجه به این‌که اسامی لهستانی و کلاً اسامی اسلاو در شریات ایرانی نادرست و با احترام به رسم خاص آوانویسی در ایران مبنی بر اینکه برای تمامی اسامی خارجی از یونان باستان گرفته تا اروپای شرقی و افریقا و امریکای لاتین تلفظ انگلیسی (و به ندرت فرانسوی) به عنوان یگانه صورت قابل قبول و به اصطلاح صحیح ترویج شده در مقابل «زبان پیشرفته» انگلیسی (و یا فرانسوی و آلمانی) می‌توان کوتاه آمد و از ظواهر دروغین حقیقت چشم پوشید.

در فن ترجمه تواضع امر واجبی است. زیرا مترجم بدون این‌که دُر بزند و اجازهٔ ورود از نویسنده بگیرد در خصوصی‌ترین و در بعضی موارد حیرت‌انگیزترین حرکات فکر و عواطف نویسنده شریک می‌شود. مترجم اگر به صلاحیت نویسنده و تمامیت زیبایی‌شناسی متن مادر اعتماد نداشته باشد بهتر است به کار ترجمه دست نزند چرا که باید این را قبول بکند که هر کاربُردی در متن مادر تمام شده تلقی می‌گردد و به نیت خاصی صورت گرفته و هرنوع تغییراتی در فعل دنیایی که نویسنده ساخته تحریف آن دنیا و متن - که وسیلهٔ نمایاندن آن است - دانسته می‌شود. در مباحثی که در میان مترجمان جریان دارد می‌توان در صفات دنیای برگردانده شده اختلاف نظر داشت امّا هرگز بر سر افعالی که در دنیای نویسنده اتفاق می‌افتد مثلاً: قهرمان داستان در خانه بود یا بیرون از خانه، نشست یا ایستاد و در اخباری از این دست اختلاف روا نیست.

همان‌طوری که یادآور شدیم وضع نابسامانی در آوانویسی اسامی خارجی به عنوان یکی از اسباب غیرلهستانی‌بودن داستانهای ترجمه شده، مورد بحث و بررسی قرار گرفت و امّا اگر کسی بعد از سالهای سال علاقه‌مند شد هویت و مبادی این داستانها را تعیین نماید به مشکلی مهمتراز آوانویسی که شاید از دید بعضی‌ها طوفانی در لیوانی آب بیش نیست، برخواهیم خورد. متأسفانه ترجمهٔ آقای بهروزکیا/ خانم گرداهاگنا روابط معنی‌شناسی را که به عنوان شناسهٔ دنیای تخیلی نویسنده برقرار گشته به‌هم می‌زند تا حدی که به‌هیچ عنوان نمی‌توان داستان را به اسم همان نویسنده منتشر نمود.

و اما خود داستانها:

از کل داستانهای ***ایواشکیویچ*** (در مجموعهٔ آقای بهروزکیا، ایواشکیویچ نامی) که نویسندهٔ پرکاری بوده است، خانم گرداهاگنا در سال ۱۹۶۰ و به پیروی از وی آقای بهروزکیا در سال ۱۹۹۳ داستانی برگزیدند تحت عنوان ***ایکارس***. ایواشکیویچ:

راوی این داستان جنب و جوش و بی‌قراری خیابان را در شهر اشغال شده در زمان جنگ دوم به‌هنگام غروب آفتاب و لحظاتی چند قبل از فرارسیدن ساعت منع عبور و مرور توصیف می‌کند:

در همین موقع است که بر حسب تصادف شاهد اتفاقی می‌شود که از دید و توجه دیگر عابران خیابان به دور می‌ماند. ناگهان نگاه راوی به پسری می‌افتد که در میان آدم‌های آشفته و شتابزده، قدم‌زنان کتاب می‌خواند.

پسر وقتی به کنار خیابان می‌رسد تراموا می‌آید و او بی‌اختیار و بدون این‌که موقعیت خود را متوجه بشود در پیاده‌رو وسط خیابان که اسم لهستانی‌اش «جزیره» است، منتظر حرکت تراموا می‌ایستد. مردم بدون این‌که نگاهی به پسر جوان بکنند، سوار تراموا می‌شوند و وقتی که قطار شهری می‌رود پسر بی‌اختیار و در حالی‌که ذهنش متمرکز روی کتاب است به قصد رفتن به‌طرف مقابل خیابان، حرکت می‌کند. در همین هنگام از یکی از کوچه‌های فرعی، ماشین گشتاپو از راه می‌رسد و اگر رانندهٔ ماشین جهت را عوض نمی‌کرد، حتماً با پسر جوان که غرق مطالعه بود برخورد می‌کرد. ماشین گشتاپو کمی دورتر از پسر متوقف می‌شود و لحظه‌ای بعد، دو مأمور نظامی پلیس مخفی از ماشین پیاده می‌شوند و به طرف پسر می‌آیند، بدون هیچ چون و چرایی و با خشم و خشونت پسر مات‌زده را سوار ماشین می‌کنند و می‌برند به زندان. این ترتیب حوادثی است که نویسندهٔ لهستانی به نیروی خلاقهٔ خاص خود در کمال زیبایی شناسی به‌نام ***ایکارس*** بوجود آورده‌است. حال ببینیم این ویژه‌کاریها در حادثه‌پردازی ***ایواشکیویچ*** چه بازتابی در ترجمهٔ فارسی (شاید هم آلمانی) پیدا کرده‌اند:

«آن‌وقت پسر جوانی را دیدم که از خیابان «بدنارسکا» می‌آمد. تعجب کردم که چنین بی‌ملاحظه داخل تراموای قرمز رنگ نشسته است [!] کسانی‌که تراموا را نگاه می‌کردند می‌دیدند که چطور او در جزیرهٔ آرامش نشسته [!] و نگاهش را از روی کتاب برنمی‌دارد [!!!] جوان، لحظه‌ای در جزیرهٔ آرام خود در لابلای ورق‌های کتاب (!) فرو رفت [!!] شاید در حالی‌که کتاب را جلو بینی‌اش گرفته بود به جزیرهٔ آرام خود [!]، به تراموا، به ماشین پرسروصدا داخل شده بود. ناگهان صدای دلخراش (!) ترمزها بگوش رسید، چرخهایی روی آسفالت زوزه می‌کشیدند. اتومبیل تلاش می‌کرد از تصادم با بچه‌ها جلوگیری کند [!!] در کوچک عقب باز شد و دو نفر شخصی با علامت مشخص جمجمه، توی تراموا پریدند [!] و یکراست به سراغ پسرجوان رفتند [!] و او را دستگیر کردند [!] (ص .۴۵)

یکی دیگر از داستانهایی که در مجموعهٔ آقای بهروزکیا/خانم گرداهاگنا درج شده داستان ***اسلاووومیر مروژک*** است تحت عنوان ***عروسی در اتم‌آباد*** در این مقاله یک بار به داستان مروژک اشاره کردیم، آنجا که دربارهٔ اسم آلمانی افزوده شده بر اسم لهستانی یک شخصیت داستان بحث می‌کردیم. حالا در همین داستان به دلایلی که برای من مبهم می‌ماند مترجم این داستان برای محل بوقوع پیوستن حوادث اسم آلمانی را منظور کرده است. در آغاز داستان می‌خوانیم:

«داماد در والدراند آزمایشگاه بزرگی داشت (.....)»

شکی نیست که ***والدراند*** یک اسم آلمانی است. من زبان آلمانی بلد نیستم، اما از دورهٔ دبستان در کلاسهای جغرافیا این را می‌دانم که در آلمان کوهستانی قرار دارد به نام ***شوارتس والد*** (SCHWARZ WALD) که در این اسم ***شوارتس*** به معنی «سیاه» و ***والد*** به معنی جنگل است ولی خوب، به علت این‌که اسمهای خاص را بر نمی‌گردانیم پس در کلاس‌های جغرافیا با همان ***شوارتس والد*** بایستی کنار می‌آمدیم.

جملهٔ مورد بحث در متن لهستانی بدین ترتیب است:

PAN MLODY MIAL POD LASEM NIEZLY KAWAL LABORATORIVM

و ترجمهٔ آن از این قرار است:

«داماد یک شش دانگ آزمایشگاهی را کنار جنگل نگاه داشت که بدک نبود» در داستان طنزآمیز آقای مروژک هیچ جایی که آزمایشگاه در آنجا قرارداشته باشد مشخص نیست، چه برسد به مکانی خاص به نام «والدراند» که ممکن است جایی در آلمان و یا اتریش باشد. به هر حال جای سؤال است که چطور اسم عام جنگل (والد) در ترجمهٔ آقای بهروزکیا/ خانم گرداهاگنا به اسم خاص آلمانی «والدراند» تبدیل شده باشد.

به علت ساخت طنزآمیز در داستانهای مروژک، مترجم در کاربرگردان آنها با دشواریهای خاصی مواجه می‌شود. در بیشتر موارد طنز این نویسنده عبارت است از برخورد واقعیتهائی به‌ظاهر مطمئن و انکارناپذیر.

معمولاً زبان راوی در زبان یکی از شخصیت‌های داستان در آمیخته می‌شود و از اینجاست که بیان وی از خصوصیات گویش فردی مانند اشتباهات لفظی، خلاصه ساختن گفتار و ایجاد محدودیت در ادراک وقایع برخوردار است.

ترتیب روایت حوادث داستان ***عروسی در اتم‌آباد*** از شیوهٔ بیان مردم دهاتی الگوی زیبائی‌شناسی خود را می‌گیرد که متأسفانه در ترجمهٔ آقای بهروزکیا/خانم گرداهاگنا حتا ته‌رنگی از این گونه بیان باقی نمانده است. افزون بر نکات زبان‌شناسی مذکور در ***عروسی در اتم‌آباد*** مروژک عناصری از مراسم محلی عروسی را وارد داستان نموده‌که بی‌توجهی مترجم آلمانی / ایرانی به کارکرد واقعی اینها متنی بیرنگ و بی‌ربط به خواننده عرضه کرده است.

در یک جای داستان مروژک از قول راوی می‌خوانیم که هنگام آمدن راوی به خانه‌ای که جشن عروسی در آن برگزار شد، ساقدوشهای عروس می‌خوانند:

اگر به خود اعتماد کنی
به پشت‌بام نگاه کنی
چشم‌های بچه‌هایت
می‌شود سیاه، سیاه

و اما مشکل اصلی تصنیف:

JAK CIĘ BĘ DĄ CZEPIĆ,
SPOJRZYJ DO POWAŁY,
ZEBY TWOJE DZIECI
CZARNE OCZKA MIAŁY

در صورتی که معنی ترانهٔ ساقدوشها از این قرار است:

وقتی تاج ترا ورداریم
بسوی سقف نگاه کن
تا چشم‌های بچه‌هایت
سیاه باشند سیاه

حتی اگر از مراسمی که ترانه با آن مرتبط است اطلاعی نداشتیم، به‌نظر می‌رسید که رابطهٔ معنی‌شناسی بین برداشتن تاج از سر عروس، نگاه‌کردن او به سوی سقف تیره‌رنگ و چشم‌های بچه‌های آنپه‌اش واضح‌تر است تا روابط کلمات و ترکیبات در مثال فوق در ترجمهٔ آلمانی / ایرانی.

حالا مراسم عروسی سنتی بدین ترتیب است که به هنگام نیمه‌شب، دو دوشیزه بالای سر عروس می‌ایستند و مراسمی را به نام «کشف تاج عروس» بجا می‌آورند. ساقدوشهای عروس در حالی‌که ترئینات تاج و خود تاج را از سر عروس برمی‌دارند ترانه‌های مختلفی را ادا می‌کنند. از این پس عروس از حالت دوشیزه‌گی بیرون می‌آید و با لباس معمولی به جمع زنان شرکت‌کننده در جشن می‌پیوندد.

یکی از نکات مهم هر داستان پایان آن است. راوی بعد از درگیری هسته‌ای در عروسی به خانه‌اش برمی‌گردد. خواننده، شاهد تغییرات ژنتیکی است که در بین راه در ساخت جسمانی راوی به تدریج صورت می‌گیرد. در متن آقای بهروزکیا/خانم گرداهاگنا می‌خوانیم:

از میان چارچوب پنجره به داخل خزیدم، پشت قفسه، بیرون از حوزه رادیواکتیو جای امنی پیداکردم. چنان خسته بودم که دیگر به عروسی با شکوه فکر نکردم و راحت خوابیدم (ص . ۱۰۳)

و متن لهستانی بدین ترتیب است:

JAKOŚ JEDNAK DOBRNĄŁEM DO CHAŁUPY,PRZELAZŁEM PRZEZ SZPARĘ W RAMIE OKIENNEJ, ZNALAZŁSZY SOBIE ZACISZNE MIEJSCE NA LISTWIE ZA SZAFĄ, Z DALA OD PAJĄKÓW-ZASNĄŁEM SPOKOJNIE, ROZPAMIĘTUJĄC JAK TO BYŁO NATYM HUCZNYM WESELISKU.

حال آنکه ترجمهٔ آن از این قرار است:

«یک جوری خودم را به کلبه‌ام رساندم. از روزنی در چارچوب پنجره به داخل خزیدم و وقتی بر روی کنگره چوبی پشت کمد جای امنی پیدا کردم دور از عنکبوت‌ها، در خاطرات شیرین عروسی پُر جار و جنجال فرورفته، راحت خوابیدم»

چرا به‌نظر مترجم آلمانی / ایرانی «حوزه رادیواکتیو» به جای بیم عنکبوت‌ها باید بهتر باشد!!! بخصوص که تصویر اصیل آقای مروژک معنی محوری برای کل داستان دارد و دلخواه نیست که بتوان آن را حذف یا اصلاً ندیده گرفت و آن تصاویر به استناد منطق و منظور مشخصی در داستان جای گرفته‌اند. برای موجودی که تحولات بنیادی و ژنتیکی در آن به‌وقوع پیوسته و از انسان به یک جثره تبدیل شده، فالواقع خطر عنکبوت بیشتر است تا خطر تشعشعات رادیواکتیو. علم زیست‌شناسی این واقعیت تلخ را به ما می‌آموزند که مقاومت سوسک در مقابل تشعشعات هسته‌ای بیشتر از مقاومت انسان است. و بر اساس این شواهد و قرائن است که نویسنده بشر را مورد طنز و استهزاء قرار می‌دهد.

شکی نیست که اختلاف بین دو داستان برگزیدهٔ لهستانی و ترجمهٔ فارسی آنها به حدی است که هویت ادبی این داستان‌ها دچار یک اختلال جدی و اسف‌بار شده است. بر اثر آن جلوی چشم خواننده ایرانی یک تصویر کاذب و دور از واقعیت از داستان‌نویسی لهستان در ۱۵ ساله اول بعد از جنگ ظاهر می‌شود. در صورتی که ارزشها و هویت زیبائی‌شناسی متن ادبی را واقعیت مستقل و غیرقابل تقلیل بپذیریم بدون تردید ترجمه بوسیله زبان واسطه به کمال ساختاری زیبائی‌شناسی اثر ادبی لطمه می‌زند و باید غیرحرفه‌ای تلقی گردد. علاوه بر این مسئله‌ای که در مورد ترجمهٔ واسطه اهمیت زیادی دارد معتبربودن متن واسطهٔ ترجمه است. گمان می‌رود که برخی اشتباهات و نواقص در ترجمهٔ آقای بهروزکیا از ترجمهٔ آلمانی به ترجمهٔ فارسی سرایت کرده است. با این حال بعضی از تصمیم‌گیریهای مترجم ایرانی مانند انتقال تلفظ آلمانی به ترجمه فارسی اسامیی که در سنت ادبی ایران به صورت دیگری مرسوم شده است کاری حیرت‌انگیز و غیرقابل توجیه به نظر می‌رسد. ■

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 در اختیار هموطنان، در این 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، شعبهٔ قدس بنام شرکت آرست واریز کنید و فیش آن را به نشانی تهران ـ صندوق پستی ۴۹۹۵/ ۱۹۳۹۵ بفرستید.

واهمه‌های زندگی
مجموعهٔ داستان
منصور کوشان
۲۰۰۰ ریال

وسوسه
مجموعهٔ داستان
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

آداب زمینی
رمان
منصور کوشان
۲۰۰۰ ریال

پطر کبیر
تاریخ
جلیله پژمان
۳۵۰۰ ریال

قدیسان آتش و خواب‌های زمان
مجموعهٔ شعر
منصور کوشان
۱۰۰۰ ریال

علاج
مجموعهٔ شعر
سینا بهمنش
۱۵۰۰ ریال

دُرد و دود
مجموعهٔ شعر
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

نخستین اشعار
مجموعهٔ شعر
مظاهر شهامت
۱۵۰۰ ریال

در کوتاهترین مدت، بدون صرف وقت و هزینهٔ آمد و شد آثار خوب و دلخواهتان را به کتابخانه‌هایتان دعوت کنید.

هزینهٔ پست با نشر آرست است

الهام مهویزانی

به کجا می‌رویم؟

ادبیات مبتذل روبه صعود، ادبیات متعهد رو به افول

بحران کاغذ، بحران نشر و بحران کتاب پرکاربردترین عبارت‌های فرهنگی چندسالهٔ اخیر بوده است. هولناکی این واژه‌ها را تیراژهای سه، دو و عاقبت هزارتایی گاه بهترین آثار ادبی عینی می‌ساختند. تاکنون برای این معضل دلیل‌ها آورده شده است. اما آن‌چه همگان بر آن اتفاق نظر داشته‌اند شرایط بد اقتصادی جامعه و درنتیجه پایین بودن قدرت خرید خواننده است. درحالی که پژوهشی سردستی آن هم بر اساس یازده شماره اردیبهشت تا بهمن ماه **نمایه نشریات علمی و فرهنگی و کتاب‌های روز** حاصلی دیگر دربر دارد و صورت مسئله را این‌گونه تغییر می‌دهد:

نام **فهمیه رحیمی** خیلی زود بر سر زبان‌ها افتاد و حتی در مطبوعات روشنفکری راه یافت. اما سال ۷۲، سال **احمد محققی** بوده است. در یازده ماه گذشته بیست و پنج عنوان کتاب (نه مورد چاپ اول، یک مورد چاپ ششم، دو مورد چاپ پنجم، چهار مورد چاپ چهارم و پنج مورد چاپ سوم) به نام او ثبت شده است. تیراژ کلیه کارهای او چه نوبت اول، چه نوبت‌های بعدی از ده‌هزار شروع می‌شود و رمان‌های **سقوط** و **آتش‌پاره** وی در عرض چند ماه چاپ مجدد می‌شوند. کل تیراژ او ۳۰۷۰۰۰ نسخه است. صد و سی هزار نسخه بیشتر از **فهیمه رحیمی** - گرچه داده‌های مربوط به سه نوبت چاپ در عرض سه ماه رمان **پنجره** رحیمی در **نمایه** منظور نشده است. رمان **اتوبوس** وی به فاصلهٔ دو ماه دوبار چاپ شده و هر بار در ۲۰۰۰۰ نسخه. **زخم‌خوردگان تقدیر** هم پس از سه ماه دوبار وارد بازار می‌شود. از مرداد ۷۲ به بعد هیچ‌یک از کارهای **رحیمی** در تیراژ کمتر از ۲۰۰۰۰ منتشر نشده است. برای دو کتاب **همیشه با تو** و **بازگشت به خوشبختی** به جای نوبت چاپ از عنوان «تیراژ مکرر» استفاده شده است.

فهیمه رحیمی رقیبی قدر دارد که کمتر از وی نام برده می‌شود: **نسرین ثامنی**. **گلی در شوره‌زار** و **عروس سیاه‌پوش** او نوبت چاپ چهارده و سیزده داشته‌اند. **غروب آرزو** نیز پس از چهارماه، تجدید چاپ شده است. سر جمع تیراژ امسال ثامنی ۱۰۵۰۰۰ نسخه است.

در کنار **رحیمی** و **ثامنی** باید از **قدسی نصیری** و چاپ دهم **بی‌سرپرستان**اش و **شهره وکیلی** و باز همین نوبت چاپ **عشق مرز ندارد** نام برد. پا به پای اینان **مهدی مشایخی** با چاپ یازدهم **پرواز به سوی پاکی**، **احمد احرار** با چاپ دهم **شاهین سپید**، **محمدامان وارسته** با چاپ هفتم **بازی سرنوشت** و **غلامرضا الوندپور** با چاپ ششم **هفت عروسی برای هفت برادر** پیش می‌تازند. به رغم این نوبت‌های چاپ تیراژ هیچ یک کمتر از ده‌هزار نیست. بر اساس همین تیراژ و عنوان کتاب‌هاست که به راحتی می‌توان پیش‌بینی کرد رکورد داران سال‌های آتی اسم‌های زیر باشند:

محسن پرویز (**یک روز در باغ زندگی**)، **حبیب‌الله اعرابی** (**جنایت در جنایت**)، **مصطفی امیرکیانی** (**بازپرس شعبه دوم**)، **فرامرز گودرزی** (**پزشکی قانونی وسی سال خاطرات جنایی**)، **ابوالقاسم فرزادی** (**آذیر**)، **حمیدرضا گودرزی** (**گروگان، گل‌های پرپرشده**) و...

مشابه خارجی این جمع **دانیل استیل** است. طی سال جاری سی و هشت عنوان کتاب او بر پیشخوان کتابفروشی‌ها قرار گرفته است. از این میان بیست مورد چاپ نخست است. حدت عرضه در شهریور ماه بوده و با دوازده عنوان سپس تیرماه با نُه عنوان. هم‌چنین در تیرماه **عشق دوباره** پس از دو هفته تجدید چاپ می‌شود. پرفروش‌ترین کار **استیل**، **پیمان** است که در فاصلهٔ مهر تا آذر نوبت چاپش از چهار به یازده می‌رسد.

طی سال ۷۲ خانم دانیل استیل ۱۸۸۰۰۰ نسخه فروش داشته که ناشران و مترجمین گوش به زنگ را به سراغ خانم‌های نویسنده دیگر می‌فرستند. در آبان‌ماه پنج کتاب از **آگاتا کریستی** و طی دو ماه بعد چهار عنوان جدید دیگر از او وارد بازار می‌شود. **مری شلی** هم بی‌نصیب نمانده و **جنایت‌های فرانکشتاین** دویست سالهٔ او به زیور طبع آراسته می‌شود. گرچه **عروس زندانِ ژرژ ماری** پیش از این‌ها امتحان خود را پس داده و با چاپ هفده و هیجده در رأس قرار دارند. البته **ذبیح‌اله منصوری** پیش‌کسوت این نویسندگان و مترجمین را نمی‌توان از یاد برد و این‌که **سینوهه** او از نوبت چاپ رسمی بیست و یکم برخوردار است. مجموع تیراژ **منصوری** در **نمایه** ۳۱۰۰۰ ثبت شده که درست به نظر نمی‌رسد. به یقین بسیاری از چاپ‌خانه‌ها هم‌چنان در خفا مشغول چاپ کتاب‌های اویند. این مشت تنها نمونه‌ای از خروار است. ثبت چاپ هشتم **کنیز ملکهٔ مصر** و چاپ هفتم **غزالی در بغداد** و **ملکهٔ ویکتوریا** تنها برای خالی نبودن عریضه است.

در عرصهٔ ترجمه رکورددارهای دیگر عبارتند از: **پر** (چاپ ۱۷)، **شور زندگی** (چاپ ۱۲)، **میشل استروگف** (چاپ ۱۱)، **دزیره** (چاپ ۱۰)، **ربه‌کا** (چاپ ۹) و **زندان زنان آمریکا** (چاپ ۶). رمان‌هایی مثل **دزیره** یا **پاردایان‌ها** ویژگی دیگری هم دارند. اولی با دو ترجمه و دومی با چهار ترجمه مختلف در بازار موجود است که هریک از نوبت‌های چندم چاپ برخوردارند. در ضمن ترجمه‌ها رکورددار تیراژ چاپ اولند. چاپ اول **ملکه پراکزاد الکساندر دوما** ۵۰۰۰۰ نسخه است. این رقم می‌تواند مبنایی باشد برای پیش‌بینی کتاب‌های چاپ چندمی آینده. برای مثال **عشق روی ماسه‌های داغ**، **ویرژینی بوئی سن** (۱۵۰۰۰ نسخه)، **عشق و شمشیر دوبر تاملین** (۱۳۰۰۰ نسخه) و آثیلای **لویزدول** که به فاصله دو ماه به چاپ دوم می‌رسد.

در شعر، **مهدی سهیلی** با ۷۵۰۰۰ تیراژ پیشگام است. **اشک مهتاب** او برای نوزدهمین‌بار به چاپ رسیده و دیگر کارهایش از نوبت‌های نهم و دهم برخوردارند. **معینی کرمانشاهی** نیز پر خریدار است. **ای شمع‌ها بسوزید** او برای سیزدهمین‌بار در ۱۰۰۰۰ نسخه چاپ شده و به یقین **خورشید شب** او نیز به همین راه خواهد رفت که چاپ سومش ۷۰۰۰ نسخه‌ای است.

و اما از نویسندگان و شاعران ادبیات جدی:

جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور رکورددار این گروه است: ۳۳۰۰۰ نسخه در چاپ اول. **سووشون** نیز هم از نظر نوبت (سیزدهم) هم تیراژ (۱۱۰۰۰) بالاست. سپس **عزاداران بَیل غلامحسین ساعدی** (چاپ ۱۱)، **شوهر آهوخانم علی‌محمد افغانی** (چاپ ۱۰)، **کلیدر دولت‌آبادی** (چاپ ۹) و **مدیرمدرسه آل‌احمد** (چاپ ۹) است.

در شعر، **فروغ فرخزاد** با چاپ ۱۹ **تولدی دیگر** صدرنشین است. بعد **دیوان شهریار** (چاپ ۱۳)، **هشت کتاب سپهری** (چاپ ۱۲)، **پرواز با خورشید مشیری** (چاپ ۱۲)، **آخرشاهنامه اخوان ثالث** (چاپ ۱۱) و **هوای تازه شاملو** (چاپ ۸) بالاترین نوبت‌های چاپ را دارند. اما از نظر تیراژ کمتر از ۵۰۰۰ تا چاپ می‌شوند و تنها چاپ نخست **سیاه‌مشق ه. ا. سایه** است که در ۱۱۰۰۰ نسخه منتشر می‌شود.

در ترجمه **همینگوی** با چاپ دهم **وداع با اسلحه** در رأس است. کتاب‌های **هاینریش بُل** (چاپ ۷)، **بار هستی** (چاپ ۵) و **یک گل سرخ برای امیلی** (چاپ ۳) در ردیف‌های بعدی قرار دارند. تیراژ این عنوان‌ها بین سه تا پنج‌هزار است و تنها **کاری درایزر** چاپ اول ۱۵۰۰۰ نسخه‌ای داشته است.

ادبیات معاصر ایران تنها با ۱۱ عنوان کتاب و تیراژ کل ۴۱۰۰۰ مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. سه عنوان مربوط به **هدایت** و دو عنوان مربوط به **فروغ** بوده است.

جمع تیراژ آثار نام‌برده در طیف ادبیات جدی ۱۵۰۰۰۰ و مجموعه نخست ۱۲۵۰۰۰۰ نسخه است. اگر قیمت هر کتاب دست‌کم ۲۰۰ تومان باشد، خوانندگان محققی، رحیمی، ثامنی و... ۲۵۰۰۰۰۰۰۰ تومان پرداخت کرده‌اند. درثانی مطابق آماری اگر خواننده هر کتاب ۵ نفر باشد، خوانندگان باید بالغ بر ۶۲۵۰۰۰۰ نفر شوند. چه چیز این کتاب‌ها این تعداد خواننده جذب کرده؟ عنوان‌هایشان؟ نویسندگان زن‌شان؟ مضمون عشق، آدمکشی، خیانت و ...شان؟ چه کسانی، با چه مقطع سنی، چه جنسیتی و چه شغل با پایگاه اجتماعی خوانندگان این کتاب‌ها هستند؟ چرا اینان از ادبیات جدی فاصله دارند؟ چگونه و به چه وسیله‌ای باید از فاصله‌شان کاست؟ آموزش مستقیم یا غیرمستقیم عمومی از طریق تلویزیون، رادیو و مطبوعات یا از طریق دانشگاه و مدارج تحصیلی پایین‌تر؟ چه کسانی مسئول هستند؟ گردانندگان رسانه‌های عمومی، اسنادهای دانشگاه و منتقدین؟ و... ▣

فهرست انتشارات خجسته
در ششمین نمایشگاه بین‌المللی تهران

محلهٔ واشینگتن، هنری جیمز/ محمود محررخمامی
زنی در دیار غربت، پرل‌باک/ دکتر مهوش قویمی
اسرار عملیات اِ.پی، رنه بارژاول/ دکتر مهوش قویمی
تاجداران تیره‌بخت،سرتیپ میرحسین یکرنگیان
ظهور و سقوط قدرت‌های بزرگ،پل کندی/ محمود ریاضی
پروندهٔ محرمانه جنگ خلیج‌فارس، پیر سالینجر، اریک لوران/ محمود ریاضی
حیدر بابایه سلام، استاد شهریار/ دکتر سجادیه
دائرةالمعارف بیماری‌های نوزاد. شیرخوار. کودک. نوجوان، دکتر عبدالطیف حویزی
آمادگی جسمانی برای بانوان، کارشناسان ورزش کانادا/ شیلا ریاضی
زمین می‌لرزد[فیلمنامه]، لوکینو ویسکونتی/ مسعود اوحدی
مبانی علم اقتصاد
اقتصاد خرد، اقتصاد کلان، دکتر طهماسب محتشم دولتشاهی
اقتصاد بین‌الملل، دکتر طهماسب محتشم دولتشاهی
ریاضی عمومی، دکتر طهماسب محتشم دولتشاهی
کاربرد ریاضیات در اقتصاد و بازرگانی، دکتر طهماسب محتشم دولتشاهی
مسایل اقتصاد خرد جلد ۲، دکتر طهماسب محتشم دولتشاهی
روان‌شناسی مرگ، اینیاس لب/ محمد رفیعی مهرآبادی

نشر مرکز

تازه‌ترین کتابهای نشر مرکز:

آشنایی با صادق هدایت / م. ف. فرزانه		۶۶۰ تومان
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی / دکتر سعید حمیدیان		۵۰۰ تومان
تاریخ سینما از آغاز تا ۱۹۷۰ / اریک رود ترجمه حسن افشار	جلد سخت	۱۱۰۰ تومان
آفرینندگان جهان نو / ترجمه ۳۲ تن از مترجمان معتبر ویرایش هرمز ریاحی	دو جلد	۱۶۵۰ تومان
وطن‌فروش / سامرست موام / ترجمه دکتر علی محمد حق‌شناس		۲۷۰ تومان
رمزهای زنده‌جان / جلال ستاری		۲۴۰ تومان
رژه بر خاک پوک (رمان) / شمس لنگرودی		۳۳۰ تومان
گاندی، در جستجوی حقیقت / گزینش و ترجمه خجسته کیا		۳۰۰ تومان
اطلس تاریخی روسیه و شوروی / مارتین گیلبرت، ترجمه فریدون فاطمی		۳۹۰ تومان
انسان و مرگ / دکتر غلامحسین معتمدی		۴۳۰ تومان
ترجمه تفسیر طبری (قصه‌ها) / ویرایش جعفر مدرس صادقی		۴۲۰ تومان
مقالات مولانا (فیه‌مافیه) / ویرایش جعفر مدرس صادقی		۲۴۰ تومان
فیزیک نوین / هانس اُهانیان / ترجمه دکتر جلال‌الدین پاشایی‌راد، بهرام معلمی		۹۲۰ تومان
تکنیک بازیگری / استلا آدلر / ترجمه احمد دامود		۲۳۰ تومان
فیلسوفان جنگ و صلح / و. ب. گالی / ترجمه محسن کم‌گویان		۲۷۰ تومان
مدخلی بر رمزشناسی عرفانی / جلال ستاری		۲۱۵ تومان
سبک هندی و کلیم کاشانی / شمس لنگرودی		۳۱۰ تومان

نشر مرکز : تهران، صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵
تلفن: ۶۵۵۶۶۳ - ۸۸۶۵۳۸۹

لیلی فرهادپور

محمد علی:
دلم می‌خواهد پایم را از جامعه روشنفکری بیرون بگذارم

(دومین حضور در کارگاه شعر و داستان)

محمد محمدعلی، نویسندهٔ رمان **نقش پنهان**، میان همهمه و شادی سه‌شنبه آخر سال، میهمان کارگاه *هنر و ادبیات تکاپو* بود. دومین میهمان، در سالی که رفت...

ابتدا در مورد ادبیات ایران و جهان، نقش نویسندهٔ ایرانی، آینده نویسندگی در ایران و فراخوان نویسندگان برای تشکیل کانون، گفت‌وگو شد. او عقیده داشت:

ـ «وضع نوشتن و نویسندگی در ایران جدا از جهان بیرون نیست. مقایسه دهه ۶۰ اروپا با دهه ۱۳۴۰ در ایران، مشخص می‌کند که وضعیت آنها برای ما مهم بوده است.»

اما محمدعلی بر دوش نویسندهٔ جهان سوم بار اضافه‌ای می‌دید و آن را سانسور می‌نامید.

او در مورد تشکیل کانون نویسندگان تأکید داشت که نهاد کانون نویسندگان باید دموکراتیک باشد.

در مورد آینده نویسندگی در ایران و اینکه آیا امکان دارد نویسنده ایرانی در جهان نیز مطرح شود عقیده داشت:

ـ «در زمینه داستان ما یک سابقه هزار ساله داریم. در زمینه شعر نیز حافظ و سعدی و ... داریم و حتی برخی از شاعران نوپردازی که در سطح جهان مطرح هستند. ولی در زمینه رمان و داستان کوتاه هنوز جریانی وجود ندارد. ما هدایت را داشتیم که ۵۰ سال جلوتر از زمان خود بود و چندتایی نمونه دیگر مثل کارهای چوبک و دیگران. اما این‌ها جریان نیستند، جرقه‌هایی هستند که زده شدند. و به تصادف جرقه‌های بسیار خوبی بودند. اما جریان رمان در ایران از ۱۳۵۷ به بعد است و عمدهٔ کارش هم به عهدهٔ نسل جوان یا به قول کوشان نسل سوم است.»

محمد علی مشکل را در این می‌دید که نویسنده ایرانی نگاهش به آن‌طرف است. او در این مورد توضیح داد:

ـ «ما هویت خاص نداریم، از بس نگاهمان آنور بوده‌است. با وجود ماهواره ما باید طوری بنویسیم که مشخص شود نویسنده اهل کجاست. باید زمینهٔ اجتماعی‌اش روشن شود و این کار به عهدهٔ شما است و باید آن را به سرانجام برسانید!»

از محمد علی پرسیدند، مخاطب شما به عنوان نویسنده در جامعه کیست و او گفت:

ـ «به صراحت بگویم، من یک مقداری دلم می‌خواهد پایم را از جامعه روشنفکری بیرون بگذارم.»

بعد از گفت‌وگوهایی از درد اهل قلم به زبان محمدعلی، کارگاه به بررسی آثار او پرداخت.

محمد علی در جواب یکی از هنرجویان درمورد آنکه چرا دو قصهٔ کتاب **بازنشستگی** با واقعیت بسیار مماس است و یک سری شخصیت دارد که تیپ خاصی را ارائه می‌کنند، گفت:

اگر اینطور است، به نظر من این آرزوی نویسنده است که به اینجا برسد و بتواند تیپ و شخصیت ارائه دهد.

هنرجوی دیگری عقیده داشت، زبان در داستان **بازنشستگی** منطبق بر سوژه نیست و موضوع و زبان از هم جدا هستند. محمد علی در جواب، ضمن تأکید آنکه در بازخوانی بعدی‌اش خود نیز به این موضوع پی برده است گفت: «آن موقع که چاپ شد من به این مسئله نرسیده بودم ولی بعد دیدم می‌توانست بهتر باشد.»

سوال شد، بنابراین نویسنده نباید با عجله دست به چاپ اثرش بزند و محمد علی جواب داد: «نه من تجربه‌ها را توصیه می‌کنم.»

تعدادی از هنرجویان معتقد بودند که جایگاه نویسنده در آثار محمد علی مشخص نیست و محمد علی بدون دستکاری شخصیت‌های واقعی و موضوع را پیش رو می‌گذارد.

محمد علی در توضیح گفت: در داستان **مرهدانی آقا ولی** نمی‌رود. و این *آقا ولی* من، یعنی نویسنده است که نمی‌رود. پس آنجا جایگاه من است با اینکه شرایط مالی ایجاب می‌کرد تا برود، چون من گفتم نرو، نرفت. از طرف دیگر شخصت‌ها تیپ هستند و این را هم خودم خواسته‌ام و در این کار موفق بودم.»

او در ادامه گفت: «اولین چیزی که داستان می‌دهد، لذت بردن است. نه فقط لذت بردن از زیبایی بلکه از حرکت. ضمناً در یک داستان نباید تکلیف خواننده را روشن کنیم!»

در مورد کتاب **رعد و برق بی باران** و شخصیت *حاج معمار* سوال شد. یکی از هنرجویان عقیده داشت که در آن داستان همهٔ شخصیت‌ها شکست می‌خورند و این پیش بینی شکست انسان است. محمد علی توضیح داد که پیش بینی او در کتاب شکست سنت گراها بوده است. تیپ‌ها، شخصیتهای دوران قاجار هستند.

در آن جلسه بیشترین صحبتها، پیرامون رمان **نقش پنهان** بود. هنرجویان متفق بودند که **نقش پنهان** ارزنده‌تر از آثار قبلی نویسنده است.

محمد علی در مورد شخصیت *ناصر* در رمان **نقش پنهان** توضیح داد و او را منطبق با خیلی از آدمهای اجتماع دانست.

هنرآموزی پرسید: آیا شما در **نقش پنهان** می‌خواستید دوگانگی اندیشه و معیارها را نشان دهید؟»

محمد علی در جواب گفت، جدال *ناصر* با روح پدرش و با اطرافیانش موید همین مطلب است.

هنرجویی عقیده داشت در رمان **نقش پنهان**، شخصیت منصوره به خوبی پرداخته نشده بود و آقای محمد علی توضیح داد که منصوره حالت دویدن شیح‌وار در طول رمان دارد و شاید عدم پرداخت کافی به دلیل فشارهایی بوده که بر روی نویسنده وارد شده است. ◻

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 و آموزش شعر و داستان برگزار کرده است. علاقه‌مندان همه روزه با شماره تلفن 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.

Name: ..... **نام:**

Address: ..... **نشانی:**

.....

Tel: ..... **تلفن:**

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران: ۶ شماره ۹۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۸۰۰۰ ریال

خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

(یا معادل آن)

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

حسین فرخی

تداوم کانون نویسندگان

هفتمین شمارهٔ مجله را خواندیم و بر حضورِ فرهنگیِ غنیِ شما ارج می‌گزاریم؛ به‌خصوص تلاش‌هایی را پاس می‌داریم که در راهِ تداوم کانون نویسندگانِ ایران انجام می‌گیرد. در این شماره، میزگردِ مربوط به کانون را دنبال نمودیم و با نظربات گروهی دیگر از اهل قلم وطنِ بلاکشیدهٔ‌مان آشنا شدیم. این آشنایی برای مَن جالب و مغتنم بود، چرا که در سال‌های فعالیتِ کانون نه سن و موقعیتم اقتضایِ نزدیکی با آن جلوهٔ روشنِ دمکراسی را می‌داد، و نه در این سالیانِ توقفِ ناگزیر کانون. حالا که خواهنده و جست‌وجوگر بودم، در سرِ جمعی حضور یافته‌ام و نه اهلِ حلقه و محفلی بودم، پس تا کانون را درونیِ خود کنم باید در گوشه و کنارِ کتابی، دفتری یا مجله‌ای آن را پی می‌گرفتم. بنابراین تا این نهادِ مستقل شکل و شمایلش را بازبتاباند چقدر لازم است عقیده‌ها و سلیقه‌ها و اندیشه‌هایِ مختلفِ مجموع اهل قلم، بادرکِ زمان و مکان مطرح شوند تا با احضارِ گذشته و وارسی‌کردنِ گام‌های پیشین بتوان روزنی بر آینده گشود.

آینده ـ از این‌که آیندهٔ پر فریبی نباشد، حتماً دل‌نگرانی‌هایی را برمی‌انگیزد: این‌که «مصلحتِ نظام» چه باروبی را تحمل می‌کند و یا مجال می‌دهد؟ این که تلقیِ دو طرفِ این رابطه ـ نویسنده و صاحبِ قدرتِ سیاسی ـ از وجودِ یک نهادِ صنفی چیست؟ و...

با این‌همه، یک مسئلهٔ مشکوک این وسط وجود دارد و یا شاید من این‌طور فهمیده‌ام، تشکیل کانون نویسندگان با تجدید فعالیت آن؟ تشکیل و به وجودآوردنِ یک نهاد این معنی را می‌دهد که مثلاً در برهوتی که زمین است برای اولین‌بار بخواهیم حیات را به وجود آوریم. اما، وقتی که عمر جهان بر آدمی گذشته، گاهِ سخن گفتن از به وجود آوردن حیاتی دیگر، معنایی جز به نابودی کشاندن دستاوردهای آن همه راه که آدمی در پهنهٔ خاک رفته یا می‌رود، با خود ندارد. ما که نمی‌خواهیم مرده را برانگیزانیم، ما که نمی‌توانیم چیز تازه‌ای بیافرینیم. یک کانونِ نویسندگان ایران، در پاسخ‌گویی به ضرورت‌های زمان، مخالفتِ باکنگرهٔ نویسندگان دولتی و بایکوتش، و مخالفت با همهٔ جلوه‌های سانسور فکر و اندیشه و بیان و...با تصمیمِ مهم‌ترین و جدی‌ترین نویسندگان این سرزمین: جلال آل‌احمد، احمد شاملو، غلامحسین ساعدی، و...به وجود آمد. حتماً تا ۳۲ فروردین ۱۳۴۷ که بیانیهٔ کانون صادر شد، در آن حوالی بحث و جدل‌هایی بر سر اسم، اساس‌نامه و...آن به وجود آمده بود تا آن‌چه حاصل می‌آید: «دفاع از آزادی بیان...شامل همهٔ انواع آن اعم از کتبی و شفاهی یا به کمک تصویر» و حق رقم‌زدن و به چاپ رساندن و بخش‌کردن «آثار و اندیشه‌ها» و «دفاع از منافع صنفی اهل قلم» ـ «روابط میان مؤلف و ناشر و سازمان‌های عاملهٔ کشور» ـ باشد. و تازه نیم دیگر حکایت این است که کانون فعالیت خود را شروع کرد، بی‌آن‌که بتواند از دولت اجازهٔ تأسیس بگیرد و مثلاً مجمع عمومی‌اش را در منزل جلال تشکیل می‌داد، تا مرگِ جلال و قضیهٔ سیاهکل، که از تب و تاب افتاد (آیا شاملو، پرهام، براهنی، سپانلو و... می‌توانند از درگیری‌های دورهٔ اولِ «فعالیت کانون» و بحث و جدل‌های توده‌ای‌ها و نیروی سومی‌های خلیل ملکی و بازتاب آن در میان نویسندگان سخن بگویند؟») و خوب، تجدید فعالیت دورهٔ انقلابِ ۵۷ و «ده شب» انستیتو گوته را داریم با مواضعی که با توجه به شرایط آن روزها، کاملاً روشن و درنتیجه صریح است مثلاً دفاع از آزادی بیان و قلم «بدون هیچ حصر و استثناء». و باز مثل دورهٔ اول، محلِ بحث و جدل است، نمونه‌اش مسئله بازی‌هایِ سیاسیِ توده‌ای‌ها و اخراج گروهِ پنج نفره، برخوردهایی که به‌واقع بیان‌کنندهٔ پویایی کانون است، نه نقطهٔ ضعف آن. ـ بدان‌گونه که امروزه از گوشه و کنار، و از جمله در «تکاپو» می‌گویند و می‌نویسند و به گوش می‌آید. و حالا؟

گویا زمانه دیگر شده است و بسیاری از ارزش‌ها متزلزل شده و یا تغییر کرده است، اما کانون نویسندگان ایران که رسماً اجازهٔ فعالیت و تأسیس نگرفت و رسماً تعطیل نشد، یک سابقهٔ تاریخی دارد: وجود داشت و وجود دارد. تشکیل کانون، نفی آن سابقهٔ طولانی است، و یک بازیِ خطرناک و ناخوش‌آیند یک نویسنده با شاعر این‌جایی،چرا باید در این بازی شرکت کند؟ اما اگر سخنِ درست و شایسته‌ای باید گفته شود، همان تجدید فعالیت و ادامهٔ حیات کانون نویسندگان است که حرف اصلی‌اش را همان سال ۴۷ زده: «آزادی اندیشه و بیان» و مخالفت با هرگونه «سانسور» و تلاش برای رفع موانعی که در راه بیان و نشر وجود دارد و دفاع از «حقوق صنفی» اهل قلم.

دوستان عزیز، با نفیِ گذشته، آینده‌ای متعالی متصور نخواهد بود، اما اعلام مواضع تازه، ریختنش در ظرفِ زمان و مکان، و تغییر بعضی از مواد قبلی، اگر واقعاً لازم باشد، در گرو بحث و اعلام نظر همه است و برعهدهٔ مجمع عمومی «کانون نویسندگان ایران» که با وجود دبیران آن: آقایان شاملو و پرهام و با دعوت عام اعضا و جمیع نویسندگان می‌تواند تحقق بپذیرد.

و اما بعد:

دولت می‌تواند اجازهٔ تشکیل مجمع عمومی کانون را بدهد یا ندهد، دولت می‌تواند اجازهٔ تأسیس به کانون بدهد یا ندهد، این مشکلِ نویسنده و اهل قلم نیست.■

اسفند ۱۳۷۲

پیام رفیقی

فمینیسم
یک نکته و صد پرسش

در شمارهٔ ۷ دورهٔ نو از مجلهٔ تکاپو مطلبی را تحت عنوان هزارتوی حس و عشق از بهمن بازرگانی خواندم که با خواندن آن مشاهده کردم که نویسندهٔ مطلب به طور خلاصه سعی کرده بود در مورد FEMINISM یا به تعبیر فارسی زن‌گرایی یا زن‌پرستی یا طرفداری از زن اشاره‌ای بکند که چون موضوع مطلب چندان کافی نمی‌نمود، بنابراین تصمیم گرفتم با مقدار اطلاعاتی که خودم در این رابطه دارم، چند پرسش را از نویسنده و یا هر خوانندهٔ مطلع دیگر بپرسم تا شاید این موضوع مهم ولی کمی جدی گرفته‌شدهٔ موج طرفداری از حقوق زنان، برای خودم و دیگران تا اندازه‌ای روشن شود. من نخست به ذکر پاره‌ای از توضیحاتی که نویسندهٔ مطلب از آن خودداری کرده می‌پردازم. در مطلب چاپ شده با بزرگ جلوه‌دادن میترایسم و شاید به صورت تنها جلوه‌دادن این آمیغ در خانه نشاندن زنان و جبر مطلق بر آنان، نویسنده کمی در مورد قوم آریا کم‌لطفی کرده است. این‌که گفته می‌شود مثلاً در مدت سلطهٔ میترائیسم که مسلماً در زمانی بوده است که قوم آریا هنوز به آن تکامل دست نیافته بودند، نمی‌تواند نشان دهد که عقیدهٔ تمام مردهای ایران باستان چنین بوده است که به زن‌ها با خواری رفتار شود. ما حتی در ایران قبل از اسلام کسانی را داریم چون مانی و مزدک که دم از برابری مطلق می‌زنند، چه بین ثروتمند، چه بین تهیدست، چه بین مرد، چه بین زن، هرچند که روابط این دو را بسیار محدود می‌کنند. به هرحال نمی‌توان فرهنگی را که در آن زمان رایج بوده و هیچ زنی هم با آن مخالفت نمی‌کرده، فرهنگ زورگویی و جبر بر زنان دانست. اما برگردیم به موضوع زن‌پرستی، یا همان طرفداری و حمایت از زنان. شاید بعد از آن روز که در پشت درهای بسته در کنفرانسی در کشور فرانسه سرانجام بشربودن زن! مورد قبول قرار گرفت، زنان به این فکر افتادند که باید لحظهٔ امید در رهایی از جامعهٔ مردسالاری فرا رسیده باشد. هرچند در دوردست‌ها باید منتظر آن بود. نخست زنان متوجه این شدند که از لحاظ وحدتی دچار دورافتادگی شده‌اند. بنابراین شروع به تأسیس انجمن‌های طرفدار از حقوق زنان کردند...برای این‌که صحبت کوتاه شود به همین نقطه و وضعیتی که رسیده‌ایم اشاره می‌کنم. اکنون بیش از هزارها انجمن، سازمان و نهاد برای زنان در کل دنیا تأسیس شده است و این نهادها روز به روز سیر صعودی می‌گیرند و بر تعدادشان افزوده می‌شود. در آمریکا این انجمن‌های به ظاهر اجتماعی در تمامی خانواده‌های آمریکایی تسلط پیدا کرده‌اند و به قول معروف برای زهر چشم گرفتن به دنبال مردهایی هستند که به زنان خود ظلم می‌کنند. مسئلهٔ تبعیض علیه زنان، اکنون به صورت گسترده‌ای مطرح شده است و باعث عکس‌العمل‌های بسیار محدود و واکنش‌هایی چون سکوت و تماشا از جانب مردان گشته است. من این جنبش زنان را به ۵ قسمت یا ۵ دورهٔ اصلی تقسیم می‌کنم:

۱ ـ دوران حمایت از زنان مظلوم ۲ ـ دوران رواج عقاید برابری زن و مرد ۳ ـ دوران طرفداری شدید از زن و مقدم شمردن ضمنی زن بر مرد ۴ ـ دوران بالا بردن منزلت زن و نفوذ زنان به دستگاه‌های قدرتی و اجرایی و برتر شمردن رسمی و آشکار زن بر مرد ۵ ـ دوران مطلقهٔ زن‌پرستی و شاید سرکوبی احتمالی عقاید و تفکرات مردان! این جنبش و نفوذ فکری که اشاعه دهندگان آن بیشتر زنان غربی‌اند تا شرقی، نخست سعی می‌کند ظلم‌هایی را که از طرف مرد به زن رفته، بزرگ جلوه دهد و او را نسبت به هرگونه اشتباه مردان در رفتار با زنان، چه عمدی، چه غیرعمدی حساس کند. همان‌طور که بازرگانی اشاره کرده است زن در این مرحله حتا هماغوشی با مرد را تحقیرشدن شدید خود می‌داند. در جوامع غربی حتی این فکر را هم در میان زنان رواج داده‌اند که باید از تجاوز شوهر به همسرش جلوگیری شود! و چه بسیار شوهرانی که به واسطهٔ تجاوز به همسرشان! مجازات شده‌اند. البته نحوهٔ تعریف آن‌ها از تجاوز با آن‌چه ما می‌دانیم سخت متفاوت است. گفتیم که در این مرحله زن به شدت حساس و پرخاشگر نسبت به مردان می‌شود و فقط می‌خواهد نقاط ظلم مردان و زنان را که در هر جامعه‌ای دوطرفه است، یک طرفه و فقط بر علیه زنان نشان دهد. سپس با بهره‌گیری از ظلم‌هایی که نتیجهٔ طبیعی عقاید حاکم بر نظام طبیعی جامعه است آن‌ها را از قانونگذاری‌های مردان بر علیه زنان نشان دهد. این جریان فکری در مرحلهٔ بعد به زنان مژدهٔ رهایی در صورت وحدت و حمایت کورکورانه از زنان دیگر حتی زنان پست را هدیه می‌دهد. زنان تحت‌تأثیر قرار گرفته که به‌طور عموم نوجوان و جوان و گاه مسن هستند، در مرحلهٔ بعد تحت لوای جریان، از موقعیتی که مردان برای تحصیل و به دست گرفتن قدرت باز کرده‌اند، استفاده کرده، سعی می‌کنند نخست نفوذی جدی در دستگاه‌های قضایی و تربیتی مشاوره‌ای پیدا کنند تا بتواند شرایط را از ریشه به نفع زن متحول سازند. مرحلهٔ بعد نظاهرات کوچک ولی پر نمود، اعتصاب‌های آرام، مصاحبه‌های تلویزیونی، رادیویی و روزنامه‌ای، ساختن فیلم‌های متعدد در زشت نشان دادن رفتار مردان و عمومی نشان دادن ضمنی آن برای تمام مردان مانند فیلم «سارا» و بدیهی دانستن برابری زنان بر مردان را در پی خواهد داشت. آرام‌آرام جملاتی مانند «برابری و تساوی حقوق» جال خود را به شعار «تعداد زنان بیشتر است پس چرا به آن‌ها ظلم می‌شود؟» خواهد داد و دیگر زنان با صراحت می‌گویند: «ما که تعدادمان از مردها بیشتر است پس چرا آن‌ها بیشتر قدرت را در اختیار دارند؟» در این‌جا حتی تعدادی از زنان به صورت آخشیج کلی رابطه با مردان درمی‌آیند و در این اثنا است که LESBIANISM یا هم‌جنس بازی و ازدواج زن با زن و احساس بی‌نیازی و تنفر مطلق زن از مرد ظاهر می‌شود. راه دور نرویم و کمی هم به احادیث دینمان رجوع کنیم. در خبرهاست که از نشانه‌های آخر زمان یکی این است که زنان خدای مردان می‌شوند. اَلنِّساءُ اَلِهَتُهُمْ البته نباید مسئله را فقط از زاویهٔ ناامیدی و یک جا نشستن نگریست. برویم و تفاوت مردان را در رابطه با اوج‌گیری نهضت زنان بشنویم. مردان یا به کلی بی‌خبر و بی‌اعتنا هستند و یا به صورت بسیار محدود و جزیی واکنش نشان می‌دهند. اکثر واکنش‌های مردان همان‌طور که نویسندهٔ مطلب اشاره کرده بود به نفع زنان است و حتی بعضی از مردان چاپلوسانه‌گوی سبقت را از خود زنان ربوده‌اند و مردان دیگر را سخت طالم و متجاوز به حقوق مسلمهٔ زنان می‌شمارند! عکس‌العمل‌هایی هرچند محدود هم وجود دارد که در آخشیج با این جنبش و سکالش عمومی زنان ابراز می‌شود. سخن‌هایی که گاه از دهان مردان مخالف شنیده می‌شود این چنین است: «زن‌ها از استاندارد حقوق هم بالاتر رفته‌اند»، «دیگر نمی‌شود به آن‌ها گفت تو!» «زن‌ها پشت همدیگر هستند ولی ما مردها هنوز بر علیه هم هستیم و اختلاف نظرهای شدید داریم». مطالعه‌ای که به وسیلهٔ یکی از روزنامه‌های آمریکایی چندی پیش انجام شده بود، نشان داد که زن‌ها نه تنها روی نقطه ضعف‌ها و ستم‌های رفتاری مردان علیه خود دست می‌گذارند، بلکه به شدت مردان را به‌خصوص سفیدپوست را به دلیل نژادپرستی علیه اقلیت‌های سیاه‌پوست، مورد سرزنش قرار می‌دهند. زنان این جنبش از فعالیت‌های هم‌جنس‌بازی به شدت دفاع می‌کنند، ولی به طورکلی یک نوع حالت پارانوییدی دسته‌جمعی را بر آخشیج مردان پیدا می‌کنند و هرنوع مشکل اجتماعی را به آنان مربوط می‌دانند. ولی پرسش من این‌جاست. آیا در کشوری نظیر ایران هم که روابط مذهبی در آن بر پای است، این جنبش نفوذ خواهد کرد؟ یا واقعاً مدت‌هاست که به جامعهٔ ما هم نفوذ کرده؟ آیا ففر عاطفی روبه گسترش به علت طرز فکر جدید حاکم بر اکثریت زنان نیست؟ آیا می‌توان با نوعی آموزش اجتماعی از این بحران جان سالم بدر برد ودر مقابل این طاعون فکری، زنان و مردانمان را بیمه کرد؟ آیا می‌توان جلوی این تفرقه‌افکنی بین زنان و مردان ما که از جانب جنبش‌های غرب‌گرایانه تبلیغ می‌شود را گرفت؟ آیا باید در این باره کمتر وسواس نشان داد و بیشتر سکوت کرد؟ آیا قرن بعدی نبردی‌ست خونین میان زنان و مردان؟! آن‌چه که برای من مسلم شده این است که فمینیسم و اسلام در کشور ما سر هرچه که توافق داشته باشند در مورد حجاب اختلاف بنیادی دارند.■

جواد مجابی

دنیا را پولادین آفرید

نگاهی ژرفتر به تندیس‌های فلزی ژازه طباطبایی

مجسمه‌های ژازه که اغلب پر از سؤالند گاه از خود، از هنرمند، از ما با فضای هستی پیرامون می‌پرسند:

ـ آیا من یک مجسمه‌ام؟ اگر هستم زیبایم؟ و اگر مجسمه‌ای زیبا هستم به چه کار می‌آیم و اگر نبودم چه می‌شد؟

هر اثر هنری می‌تواند یک پرسش و در عین‌حال یک پاسخ باشد. پرسشی در برابر نگاه و تأمل آدمیان، پاسخی به ضرورت هستی یافتنش؛ به جایی که در عالم وجود برای خود دست و پا می‌کند. بهتر آن که مخاطب، نخست تعبیر خود را نسبت به اثر هنری «تاریخی» کند، طیف رنگارنگی از ضرورت‌های خلق اثر را در ادوار مختلف بین ملل متفاوت پیش نظر بیاورد، سپس به «امروز» برسد و برخورد هنرمند و انسان معاصر را نسبت به آثار هنری زمان، جویا شود و به کارکرد ذاتی هر اثر هنری آگاه گردد.

می‌دانیم که در آغاز، پیش از تاریخ، مجسمه‌ها نماد یا تمثیلی از نیروهای فراطبیعی بوده‌اند و ابزاری برای کشف یا ایجاد رابطه با ناشناخته‌های جهان هستی. مجسمه ابزار جادوگشته و در ساخت جادویی‌اش، وسیلهٔ جلب عنایت نیروهای قاهر و گریز از قهر آنان بوده است، گاه مجسمه، خود به خدایی رسیده است و شده است بتی و صنمی که می‌پرستیده‌اند، زمانی دیگر این اجسام و بت‌های چوبی و رنگی و سفالین و شیشه‌ای و حتا از خرما و آرد، واسطه‌ای بین غیب و عالم ظاهر شده است. درواقع در دوران کهن مجسمه خدا یا مظهر خدا یا نیروهای فراطبیعی و یا واسطهٔ قدرت است که به کار نیایش و پرستش می‌آمده است و عملکرد آیینی داشته است که تا امروز بر ادیان سایه دارد.

در دوران دیگر، مجسمه تمثال یا تمثیلی از نیروهای طبیعی شده است و انسان با فلز و سنگ و چوب و سفال به تقلید شکل‌های طبیعی پیرامون دست زده و با توجه به ابعاد طبیعی موجود، تندیس‌هایی ساخته که نشانگر زن، مرد، پرنده، جانور یا مفاهیم، روابط و صفاتی چون عشق، زیبایی و زنجیره‌ای از زادن تا مردن شده است اگر در دورهٔ پیشین واژهٔ «مجسمه» به تجسم نیروهای خیر و شر و قوای مریی و نامریی‌وجود اشاره دارد، در دورهٔ بعدی «تندیس» جسمیت بخشیدن به مفاهیم و روابط اخلاقی چون زیبایی، عشق یا نمودارکردن تناسبات طبیعی و مطلوب را عهده‌دار شده است. به‌تدریج مجسمه، کاربردی عام یافته، به بازنمایی خاطرهٔ پهلوانان، شاهان، قدیسان، زیبایان، ثبت اشکال و حجم‌های انسانی، گیاهی، جانوری، کشف یافته‌های تزیینی، اختصاص‌یافته و ابزاری شده است که انسان خلاق از طریق آن دیده‌ها و یافته‌های خود از هستی معنوی و زندگی مادی‌اش را در قالب سنگ و سفال و فلز تثبیت و منجمد کرده و در چنان حجم‌ها و اشکال به امانت سپرده است. در جهان قرن بیستم و در دهه‌های اخیر این قرن در ایران، رسانه‌های هنری خود را از آن‌چه در طول تاریخ به دلایل مختلف از آیین و قدرت و ادب و تاریخ و غیره، بدان‌ها تحمیل شده، آزاد می‌کنند و هر اثر هنری فقط به همان ضرورت و کاربردی پاسخ می‌دهد که لازمهٔ آن است و از عهدهٔ ظهور آن به تمامی برمی‌آید.

درست است که هنرها حوزه‌های مشترک دارند با خود و با ادبیات، تاریخ، اجتماعیات، مرتبطند و بی‌گزند از تأثیر قدرت طبقاتی، مشرب‌ها، دیدگاه‌ها، رسم‌ها و روابط بازار نیستند اما اثر هنری این‌همه را در خود پنهان دارد، کارکرد ذاتی هر رسانهٔ هنری اقتضا دارد که این پیام، ارتباط، معنا یا خیال و اندیشه را فقط به این شکل و در این قالب می‌توان عرضه کرد ولاغیر.

کارکرد ضروری یک مجسمه در عصر ما این است که جز در قالب مجسمه نتوان آن انگیزه و معنا و حس را القاکرد چراکه اگر می‌شد آن را با واژه یا رنگ و حرکت به همان قدرت و تأثیر القا کرد نیازی نبود که در شکل مجسمه ظاهر شود، شعر می‌شد و نقاشی و تئاتر. پس این مجسمه است، برای این‌که نمی‌توانست جز در قالب مجسمه دیده شود. آن‌چه ژازه ساخته است مجسمه است، برای این‌که فقط از طریق این حجم‌ها، اندیشه و خیال او جسمیت یافته است. گاهی می‌پرسید: معنای اندیشه و خیال هنرمند چیست و این حجم‌ها چگونه موجودیت یافته‌اند؟

در پاسخ‌دادن باید اندکی تأمل کرد، آیا ما به عنوان بیننده حق داریم از معنا و نیتی سخن بگوییم که گاه هنرمند هم از ابراز صریح و دقیق آن طفره می‌رود؟

هنرمند در برابر این سؤال که چرا این آثار را ساخته‌ای زمانی پاسخ‌های دقیق و شرح مفصل می‌دهد، زمانی دیگر به ابهام برگزار می‌کند، زمانی تن می‌زند و غالباً بیشتر از خودِ زندگی‌اش می‌گوید تا از انگیزهٔ اثری خاص. پاسخ‌ها بستگی دارد که او تا چه حد به مسایل نظری حرفهٔ خود و به فن سخنوری یا خیال‌پردازی مسلط باشد، اما در هرحال او نمی‌تواند معنای نهایی و کامل اثر خود را، هدف واقعی ساختن یک شعر، یک تابلو و مجسمه را با واژه‌ها و تعابیر لفظی بیان کند که اگر چنین کاری با وضوح کامل میسر بود آن کار را نمی‌ساخت، حرفش را می‌زد و خلاص.

درواقع او حرف خود را هرچه بوده از طریق این کمیت عینی زده و سعی داشته که حس و خیال خود را به تمامی در این حجم دیدنی عرضه کند، حرفش این حجم است و بس.

توضیحات هنرمند فقط می‌تواند بخشی از انگیزه‌های ظاهری و عملکردهای ذهنی و شخصی او را یا توانایی‌های هنری و تکنیکی او را مشخص کند، چه بسا که انگیزه‌های اصلی و هر آن‌چه از عمیق‌ترین ریشه‌های زندگی فردی و اجتماعی هنرمند می‌آید حتا بر او هم مکتوم مانده باشد پس به جای آن که ما به عنوان شارح یا ناقد بتوانیم از معنای واقعی اثری سخن بگوییم، بهتر است فروتن و قانع باشیم. آن‌چه پیش روی ماست، یک ارزش پدیدآمدهٔ بصری است که می‌توان دربارهٔ ترکیب، حجم، توازن زیبایی یا سایر خصوصیات آن، سلیقه یا معیارهای خاصی ابراز کرد یا حفظ این تردید که زمان، عیارها و ارزش‌ها را تغییر می‌دهد. این به معنای بی‌اثر بودن کنجکاوی‌های هنرمند دربارهٔ اثرش یا کم بها دادن به معیارهای نقد و بی‌اهمیت‌انگاری نوع ارتباط‌گیری مخاطبان نیست بلکه یادآور نسبی‌بودن این تعابیر و شرح‌هاست و لاجرم ارزش نسبی اثر در زمان.

به بخش دوم این پرسش بازگردیم که این حجم‌ها چگونه موجودیت یافته‌اند، یعنی ترکیب ظاهری و واقعیت عینی آن‌ها.

مجسمه‌های ژازه از جوش‌دادن تکه‌های فلزی آهن، آلومینیوم، روی، مس و فولاد پدید آمده‌اند و غالباً از قطعات بازماندهٔ انواع ماشین‌ها و مصنوعات فلزی.

پاتاقان، دیزل‌ها، سگدست‌ها، پیچ و مهره‌ها، فنرها و لوله‌ها و صفحه‌های فلزی به هم جوش خورده و ترکیب شده‌اند تا حجمی را بسازند که یادآور حجمی طبیعی یا مصنوعی از اشیای پیرامون زندگی ما باشند.

غالب این مجسمه‌ها یادآور افراد جماعات انسانی است، حجم‌های فلزی به گونه‌ای پیوند یافته‌اند که شما با دیدن آن ترکیب فلزی، به یاد پیرزنی خمیده‌قامت، یک عروس با بادبزن، آرش کمانگیر، چراغعلی، کلئوپاترا، میس یونیورس، زن قاجاری، شترمرغ، مرغ دریایی، روستایی مرد و بچه‌اش، گدای آشنای شب جمعه، طبال، ننه‌زن، سیمرغ و سربازهای اعصار تاریخی می‌افتید. این مجسمه‌ها که ژازه آن‌ها را چنین می‌نامد و درواقع یادآور این عناوین هم هستند، بعضی از متن زندگی روزمره انتخاب شده‌اند چون روستایی، مرد طبال، عروس با بادبزن و چراغعلی که آن‌ها را در محیط و زمان خود دیده‌ایم، گاه معاصر هستند اگرچه از مکانی دیگر چون میس یونیورس، آدم‌های فضاپیما، گاه متعلق به تاریخ‌اند، مثل سربازهای هخامنشی، زن قاجاری، کلئوپاترا، زمانی در حوزهٔ اساطیر و افسانه است چون سیمرغ و آرش و دیوان و فرشته‌ها و بعضاً ساختهٔ هول و کابوس‌اند و نامی جز حجم موجود خود ندارند تنها در کابنات رؤیای ما حضور می‌یابند.

این مجسمه‌ها را می‌توان دستکاری‌های دوران اولیه تندیسگری ژازه دانست. بعد به دورهٔ دوم کارهای او خواهم پرداخت. در دوران اولیه، ژازه می‌کوشد با ترکیب قطعات فلزی و پیوند ماهرانهٔ آن‌ها، حجم‌هایی ارائه کند که یادآور شکل‌های آشنای ذهن ما هستند، ما با شکل گدایان، مطربان، روستاییان، ولگردان شهری، تیپ‌ها و شخصیت‌های موجود در زندگی پیرامون آشنا هستیم، همان‌طور که موجودات تاریخی و افسانه‌ای را از طریق توصیف ادبی‌شان بازمی‌شناسیم بنابراین کلئوپاترا و آرش و دیوان را به همان سرعت بازشناسی می‌کنیم که چراغعلی و فانوس‌کش از یادرفته را.

ژازه از نظر موضوعی مجسمه‌هایش را از دوران جادو، اساطیر، دوران پهلوانی و تاریخ عبور می‌دهد تا زمان ما می‌آورد و در این گشت و گذار سریع از قلب خرافه‌ها و طلسم‌ها و آیین‌ها و داستان‌های رزمی و بزمی تا واقعیات اجتماعی عصر حاضر تاریخ انسان را در حجم‌های فلزی ثبت می‌کند.

ممکن است بیننده کنجکاو بپرسد چرا این مجسمه‌ها از فلز ساخته شده‌اند و چرا از قطعات ماشینی و تکه‌های اسقاط؟ هنرمند می‌تواند توضیح بدهد که ماشین‌ها خود به نمیری نوعی مجسمه‌اند که در حجمی انبوه و یکنواخت تکثیر شده‌اند. وقتی این مجسمه‌های صنعتی و مکانیکی، متلاشی می‌شوند و از کار می‌افتند، قطعات آن‌ها بی‌مصرف می‌شوند و به کار دیگری هم می‌آیند، یکی از آن مصارف ـ که این‌بار صنعتی نیست بلکه هنری است ـ ترکیب جدید و خلاقهٔ آن اشیا از کارافتاده و ظاهراً بی‌مصرف است؛ به‌گونه‌ای که حاوی کاربردی نو و زیبایی تازه‌ای باشد.

بیننده که هم‌چنان کنجکاوی خود را به پرسش‌های مکررش حفظ کرده می‌پرسد: مگر این‌ها زیبا هم هستند و کاربرد تازه‌ای یافته‌اند؟

هنرمند می‌تواند توضیح دهد که مفهوم زیبایی متغیر است، در هر زمانی و قلمرویی به‌گونه‌ای دیگر تعبیر می‌شود. من دوباره به آن قطعات دورافتاده، جان بخشیده‌ام، آن‌ها را با ترکیبی تازه، معنایی تازه، کاربردی تازه خلق کرده‌ام. هستی تازهٔ آن‌ها که از هستی پیشین‌شان متفاوت است در خدمت زیبایی و موجودیتی است که در کارگاه من یافته‌اند. راستی آن‌ها زشتند، نمی‌شود آن‌ها را نگاه کرد، به آن‌ها فکر کرد. بیننده باحوصله می‌گوید: چرا، گاهی.

هنرمند که هنوز حوصله دارد باز توضیح می‌دهد: من همین تأثر و تأثیر را می‌خواستم به‌وجود بیاورم، از به‌دورانداختنی‌ها و بی‌مصرف‌شده‌ها، حجمی ساخته‌ام که تو را می‌ایستاند، به نگاه کردن و به تفکر وامی‌دارد. با تو رابطه برقرار می‌کند، عصبانی‌ات می‌کند، پوزخندی بر لبت می‌آورد به فکر وامی‌دارد، حتا.

بیننده می‌گوید: مثلاً این کلئوپاترا هیچ زیبا نیست، آرش هم.

هنرمند که بی‌حوصله شده می‌گوید: تا از زیبایی چه معنا و تصویری داشته باشی، کدامیک؟ زیبایی بر اساس عادت، زیبایی به معیار سلیقه و تربیت تو؟ زیبایی‌های معارض با هم در کتاب‌ها، مکتب‌ها، لفتنامه‌ها و ذهن‌ها؟

بیننده باز می‌پرسد: آیا این مجسمه است، این زیباست؟

هنرمند می‌گوید: این مجسمه‌ای زیباست، من آن را تناسبی زیبا بخشیده‌ام. هماهنگی، اعتدال و ظرافت، قدرتش را نمی‌بینید، این برآمدگی چقدر با این پیچش هماهنگ است، این فنرها چه ظریف به کار گرفته شده، این حجم‌ها چه اعتدالی دارند، چقدر عریان و نیرومند است.

باز می‌پرسد: به چه درد می‌خورد؟

هنرمند پاسخ می‌دهد: برای این‌که بازدیده شود و بدان اندیشیده شود.

بیننده خسته شده است از جدل‌ها و جدال، هنرمند هم، اما هنوز می‌توان از منتقدان چیزهایی پرسید و شنید.

من به عنوان یک بیننده که هرگز نتوانسته‌ام کنجکاوی خود را محدود و مقید به عادت‌هایم بکنم و به انواع تجربه‌های هنری می‌اندیشم دورهٔ دوم کارهای ژازه را بیشتر می‌پسندم.

ـ این دوره چه مشخصاتی دارد؟

ـ شما کی هستید که از من سؤال می‌کنید، یک مفتش عقاید؟

ـ می‌خواهم نظر شما را هم بدانم، همین، من آن‌ها را دیده‌ام، حالا می‌خواهم بدانم شما چه دیده‌اید در آن‌ها؟

ـ دورهٔ دوم کارهای ژازه به حوزهٔ انتزاع، به روابط پیچیده و خلاقه‌ای تعلق دارد.

گمان دارم که هنرمند در دورهٔ دوم کارهای خود متوجه تضادی در کاربرد قطعات ماشین برای ساختن مجسمه‌های انسان و جانور شده باشد. وقتی ما قطعات اسقاطی ماشین‌ها را طوری جوش می‌دهیم که یادآور شکل‌های طبیعی باشد و با تناسبات مأنوس و معهود را بازتاباند، درواقع ما جز تکرار تناسبات موجود در طبیعت و در تاریخ هنر کاری نکرده‌ایم، حالا چه فرق می‌کند که این مناسبات را با مرمر و برنز و چوب و سفال تکرار کنیم یا با قطعات آهنی مصنوع، چه تفاوتی دارد که ابعاد غول‌آسایی بدان بدهیم و اغراق‌آمیزشان کنیم یا در جزییات و ظرایف میثیاتوری غرقشان کنیم. تصور می‌کنم ژازه، آگاهانه یا زیر سیطرهٔ حس زیباشناسی غریزی‌اش متوجه این تضاد کارکردی، شده باشد. از همین روست که در دورهٔ دوم کارهایش او با قطعات فلزی دست به ایجاد حجم‌هایی می‌زند که مبتنی بر اشکال طبیعی و تناسبات شناخته شده و نمونه‌های تکرارشده پیرامون نیست. حجم‌هایی را می‌سازد که در شکل‌گیری از قواعدی پیروی می‌کند که از ذات و کارکرد آن‌ها منشأ می‌گیرد. درواقع هدف مجسمه‌ساز دیگر این نیست که طبیعت یا مخلوقات ذهنی‌اش را بازسازی و شبیه‌سازی کند، بلکه بر آن است تا در موتاژ شکل‌ها با یکدیگر به سوی حجم‌هایی بشتابد که در ترکیب با یکدیگر، خود را کامل کنند و به موجودی کامل بدل شوند. همان‌طور که ماشین مصنوع دست و ذهن بشر است طبیعی است مجسمه‌هایی هم که با این قطعات مصنوع ساخته می‌شود به عملکرد ذاتی، به خاصیت ترکیب‌شوندگی و تحرک و گسترش در ریتم‌های متنوع وگاه متغایر با هم وفادار بماند، با حفظ کثرت شکل‌ها و سویه‌ها به وحدتی کلی برسد. این دنیایی است که به ماشین و قواعد آن که ترکیب‌های نامنتظر را می‌طلبد روی کرده است. مگر نه این‌که ماشین در برابر طبیعت می‌ایستد، این آفریده‌ها هم در برابر عادت‌ها و شکل‌های طبیعی قد برمی‌افرازند طبیعت را بشر تیافریده و نساخته بلکه آن را تصرف کرده، تغییر داده و جاهایی منهدم کرده است اما ماشین را بشر آفریده و ساخته است که شکل ظاهری‌اش تابع کارکرد آن است، اگر مجسمه‌ای هم از این قطعات ساخته شده ترکیب شود شایسته‌تر آن‌که تابع قواعد نامنتظر باشد. مصنوعات بشری ما را به زیر سلطه دارد، معرفت و حس زیباشناسی و دانش‌ها و تجربه‌های ما در این دایره شکل می‌گیرد و کمال یا خسران می‌پذیرد. هنرمند که ذوق زیباشناسی، قدرت خلاقهٔ او در حیطهٔ ماشین جریان دارد می‌تواند تناسبات سرموز، واکنش‌ها و مجموعاً فضای مصنوع مسلط را درک کند، بازتاب دهد، در برابر آن جبهه بگیرد، اندیشه و خیال خود را از آن عبور دهد و به کیمیاگری نوینی دست یازد.

ژازه این کار را کرده است تصورات و بازتاب‌های ذهنی انسان امروز را در قلمروی «ساخته‌های بشری» که از ژرفای ذره تا بسیط کهکشان تلاطم دارد تجسم بخشیده است.

به یکی از تازه‌ترین کارهایش نگاه می‌کنیم که به سراسر یک دیوار و بخش از سقف پرچ و متصل شده است. این بار هم او قطعات فلزی را به هم جوش داده است، اما دیگر یادآور انسان، گیاه و جانور نیست، از افسانه و اساطیر و ماوراء تمییزی و نشانه‌ای به دست نمی‌دهد، بلکه زادهٔ دنیای مصنوع است که با قطعات مختلف کاربردی ـ که در زندگی روزمره جریان دارد ـ ساخته شده است، این قطعات در ترکیبی خلاقه و بدیع، حجمی گسترش‌یابنده را می‌سازد که در هر سو نگاه ما را به درون و برون فضای خویش می‌خواند، مجموعه‌ای از میله‌های عمودی تکرارشونده، بعد میله‌های افقی مکرر، ریتم فلزی یک دنیای مکانیکی را یادآور می‌شود که در روشنایی تخیلی مهارگسیخته و نامنتظر، به دلخواه گسترش یافته است. چرخش‌های شگرف پیاپی جایی مهار می‌شود، بعد در ضرباهنگی پرتحرک که تابع‌بازی‌های آزاد شکلی است به یک فرمان می‌رسد، ایستا به یک ردیف نرده تکیه می‌کند، به جمیه تقسیم منتهی می‌شود، به مجموعه‌ای از ابزارهای صنعتی روزمره و در آخر به بازوهای آزاد دربرگیرنده می‌رسد و در فضا گسترش می‌یابد. این «مجسمه ماشین» به هیچ‌چیز شباهت ندارد. یادآور چیزی پیش از خود نیست، شکل کاملاً ابداعی، حجمی نوظهور است که درون خود را با برون پاسخ می‌دهد و تابع انتظامی نامحسوس است. جایی باز می‌شود، جایی محدود می‌گردد، جایی می‌گسترد، جایی فراز و فرود می‌آید، از هر سو که بنگریش، درحال تنفس، رشد، دگرگونی، بازی‌های شکلی و حرکت در فضا و زمان و خیال است. حتا امکان دارد که اگر هنرمند بخش‌هایی از آن را رنگ بزند یا زیر نورهای چرخان ملون قرار دهد، جنبش و تغییر مداوم آن در باز و بسته‌شدن افزون‌تر شود، این دنیای مصنوع مانند یک آفرینهٔ زنده در تحرک است. فلز است اما منجمد نیست. مصنوع است اما جاندار به نظر می‌رسد. تازه و بدیع است. درون اسلوب‌ها و تمایز شناخته‌شده و محدود نمی‌ماند، از حد داوری‌های ذوقی و تقسیم‌بندی‌های معهود فراتر می‌رود و بر آن است تا زیبایی مصنوع خود را به بیننده معاند تحمیل کند. این حجم فلزی با تناسبات آهنگین خود این کار را می‌کند و موسیقی نامنتظر وجود خود را از طریق هارمونی پیچش‌ها، زوایا و هندسهٔ فضایی‌اش، با رنگ غیرعادی ریتم‌های عمودی و افقی‌اش و ساخت دوار و متغیر خود به‌مثابهٔ یک سمفونی فلزی عرضه دارد که درک اجزایش بدون توجه به کل آن، ناشکوف می‌ماند.

بیننده می‌گوید من گیج شده‌ام، این اضطراب‌آور است، زمخت و غیرعادی و بی‌مصرف است. هنرمند مستقیماً پاسخ نمی‌دهد، اشاره می‌کند که من دنیای عصر خود را چنین دیده‌ام من دور و بر خود ماشین می‌بینم، اتومبیل‌ها که در شاهراه‌ها می‌تازند، هواپیماها، کشتی‌ها، سفینه‌های فضایی، جنگ‌افزارها، کارخانه‌ها، همه بر محور پیچ‌ها و مهره‌ها و ترکیب‌های فلزی درهم چرخنده‌ای استوار است. می‌چرخند و می‌برند ما را و جهان را و سرنوشت این قرن را.

همه جا فلز دیده می‌شود، فلز گردان با ما و زندگی ما عجین است. در خواب و بیداری ما جریان دارد، در تمام آزمایشگاه‌های ذهنی و عینی ما فلز چیره شده است، آن‌جا که اتم‌ها را می‌شکافیم، آن‌جا که به سوی سحابی‌ها می‌رویم، هرجا که زادن، بالیدن، مردن ما در عرصهٔ تمدن صنعتی شکل می‌گیرد، فلز و دنیای بی‌رحم دوار آن ما را احاطه کرده است

اگر یک روز طبیعت مادر ما بود، حالا فرزند، ماشین، مادر ما شده است، اگر زشت یا زیباست، مهلک یانجات‌بخش است، همین است که هست. واقعیتی است رویاروی تو، انکارناپذیر، اگر سرد است و زمخت و وحشتزا، این دنیای ماست عزیزم، چرا نمی‌خواهی دقیق‌تر نگاهش کنی؟■

تثلیث
(مجموعه داستان)
حمید حمزه
ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۲
۱۱۹ صفحه/ ۸۰۰ ریال

تثلیث نوشتهٔ حمید حمزه، مجموعهٔ نه داستان است با نام‌های «نان‌خوری»، آه ابراهیم، حسینعلی شکیبا، همای و همایون، فرهاد، مولودی، زقاف، فراغت و تثلیث» که با سرمایهٔ مؤلف به چاپ رسیده است.

نویسنده کوشیده، تا با زبانی نوین و استفاده از شگردهای کمتر تجربه شده، قصه‌هایی خواندنی خلق کند. بیان روایت از دیدگاه‌های گوناگون، کاربرد رؤیا در واقعیت، گریز به اسطوره، بیان پر تنش وگاهی آهنگین ابزارهایی است که وی به کار گرفته است. مضمون اغلب داستان‌ها، تنهایی و گم‌گشتگی، عشق، هنر و دغدغه‌های زایش و ناباوری است. این مجموعه با بهره‌گیری از تکنیک‌ها و مضمون‌های معاصر، بیانگر تلاشی در جهت دست‌یافتن به زبانی پیراسته و در خور داستان کوتاه است، اگرچه این تلاش در همهٔ موارد موفقیت‌آمیز نبوده است.

علیرضا آبیز

پچپچه در باد
هاشم حسینی
ایران زمین/ ۱۳۷۰
۵۱ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

این مجموعه حاصل کار شاعر در فاصلهٔ سال‌های ۵۷ تا ۶۶ است.

«روستا سروده» عنوان دوازده شعر این شاعر است:

شلال گیسوانت
مهربان ابری که می‌بارد
بر تشنگی کشتزار ده.

شاعر هرچند در شهر دود و سقراض، آهن و سرمایه گاهی هوای مهربانی و صفای روستا می‌کند اما به خوبی دریافته که آن‌جا نیز در گذر زمان بی‌تغییر نمانده است:

روستا خامش و افسرده، مریض
کودک زردنبو، پای دیوار گلی می‌گرید
مرد افلیجی در خواب
بر سرش باد می‌بارد خاک...

«دلدار نامه» عنوان دوازده شعر دیگر و باقی شعرهای پراکنده است.

در این مجموعه جنگ نیز حضوری پیدا می‌کند، اگرچه کمرنگ:

بمب‌ها را رها کنید
بر میلیون‌ها عصب گرگرفته سرخ.

چهره‌ها و ماسک
احمد کسائیان‌پور/ ۱۳۷۲
۹۰ صفحه/ ۵۵۰ ریال

این مجموعه ۶ داستان کوتاه است با عناوین «رینه به دورینه»، «من مادرش هستم»، «جادو و جنبل»، «مشدی حسین»، «ندامتگاه»، و بالاخره «چهره‌ها و ماسک‌ها»

کسائیان با زبانی ساده از تجربه‌ها و شنیده‌های خود داستان ساخته است.او در این مجموعه به دنبال شیوه‌های نوین داستان‌نویسی نیست و به جز داستان اول همه از زبان سوم شخص نقل می‌شوند. در داستان آخر زندان محلی است برای ماسک برداری شخصیت‌ها. رئیس حزبی که قبل از زندانی‌شدن مریدانی دارد و افتخارشان چسباندن شاخه‌ای گل بر سینهٔ او پس از سخنرانی در میان حضار است، پس از مدتی چنان ماسک از چهره‌اش کنار می‌رود که همه حتی همکاران زندانی‌اش طردش می‌کنند.

با این‌همه داستان «من مادرش هستم» فضای تازه‌تری دارد و به شکل مناسبی به یکی از معضلات جامعهٔ فرهنگی پرداخته است.

خورشید جای بوسهٔ توست
مسعود شامحمدی
ناشر: مؤلف/ ۱۳۶۹
۹۶ صفحه/ ۸۵۰ ریال

مجموعهٔ شعر خورشید جای بوسهٔ توست به سه عنوان کلی «عاشقانه‌ها»، «مرثیه‌ها» و «ترنم‌ها» تشبیه شده است. در «عاشقانه‌ها» صحبت از عشق متقابل آدمیان است و معجزه آدمیان در عشق.

خورشید
جای بوسه‌ای است
که تو بر آسمان زده‌ای

عشق در «مرثیه‌ها» نیز عجین است و «نبود» آن شاعر را از عشق برحذر نمی‌دارد.

پیاله‌ای را که از آن آب می‌خوری این‌جا مانده است
و ساقه‌ای را
که در گلدان گلی قلب من کاشته‌ای.

در ترنم‌ها شاعر صمیمی‌تر است. ایجاز به خوبی رعایت می‌شود، هرچند می‌توانست دقت و وسواس بیشتری داشته باشد.

خیزران
عبدالله خداکریمی
فرهنگستان جنوب/ ؟
۸۰ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

فیلمنامه خیزران روایتی از «زار» است. نویسنده که خود جنوبی است فیلمنامه خیزران را به عنوان پایان‌نامه‌اش در رشتهٔ فیلمنامه‌نویسی عرضه کرده است.

دانشجویی برای تحقیق دربارهٔ زار به بندرعباس و سپس قشم کشیده می‌شود او با دیدی علمی سعی در درک و فهم این پدیده دارد. در این راه «صفورا» که معلم نهضت سوادآموزی است او را همیاری می‌کند.

محقق به دنبال پیداکردن ریشه‌های جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و احیاناً خرافی «زار» است که در نهایت به عشق می‌رسد. بدین‌صورت که نوعی رابطهٔ عاشق و معشوقی بین بیمار و «زار» که در بدن بیمار حلول کرده» وجود دارد.

احمد اکبرپور

راز کوچک
فرخنده آقایی
انتشارات معین/ ۱۳۷۲
۱۲۹ صفحه/ ۱۱۰ ریال

این کتاب علاوه بر داستان «راز کوچک» هشت داستان کوتاه دیگر را دربرمی‌گیرد «چرا ساکت بمانم»، «نترن در باد، نسترن در باران، نسترن در خاک»، «صدای دریا»، «خاله‌ها»، «روز اول»، «پاییز قمر»، «چای سرد آقای امجد»، و «تنها در ۹۰».

به رغم سبک نگارش و ادبی یکسان، هر یک از این داستان‌ها با درونمایه‌ای متفاوت عرضه شده‌اند. نویسنده در اغلب آن‌ها به بیان دردها و مصایب، افکار و عادات و احساسات شخصیت‌هایی می‌پردازد که به طور عمده از بین زن‌ها انتخاب شده و به اقشار و فرهنگ‌های گوناگون تعلق دارند. در داستان «راز کوچک» احساس و عکس‌العمل زنی سرطانی در مقابل مرض خود به طرز ظریفی نقل شده است. «نهمین نفر هم رفته بود. خانم امینی اولی بود که سرطان داشت. پرستار بود، چطور خودش نفهمیده بود؟ بی‌خیال قدم می‌زد توی راهرو. دستش را می‌گذاشت روی سینهٔ چپش و فشار می‌داد. او آن‌جا یک راز داشت که آن را برای خودش نگه داشته بود...چطور نفهمیده بود؟ چطور نتوانسته بود آن راز را ببرد و بیندازد دور؟...مال من سرطان نیست اگر بود خودم می‌فهمیدم. نیست...یک غده کوچک. با دوا خوب می‌شود.»

ترکیبی از واقعیت و وهم و گذر از یکی به دیگری فضای اغلب داستان‌های کتاب را به وجود می‌آورد.

سفر در غبار
اسماعیل زرعی
ناشر: مؤلف/ چاپ اول ۱۳۷۰
۱۵۱ صفحه/ ۹۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای از ۱۲ داستان است که همگی در سال ۶۹ و در شهرهای کرمانشاه، شاورپه و عین خوش نوشته شده‌اند. نویسنده در اغلب این داستان‌ها دست به جراحی زمان و مکان می‌زند و بدین‌گونه با نوعی استعاره‌گویی به روابط انسان‌ها با یکدیگر و با زندگی دردها و عقده‌ها و دلمشغولی‌های آن‌ها می‌پردازد.

داستان «سفر در غبار» سفری است به واپس خود برای مرور گذشته و خودیابی و درک سرانجام خویش که سرانجام همهٔ موجودات است: اجتناب‌ناپذیری گذشت زمان و مرگ ـ از هر راهی که بروی در نهایت به مرگ می‌رسی.

«کاش اقلاً همهٔ این مدت را با خاطره‌ای شیرین یا یادآوری دوران عشق و عاشقی سر می‌کردم و در آن چندان می‌ماندم تا هرگز جز به هنگام آخرین رویارویی چهره این پتیاره بی‌رحم را نمی‌دیدم.»

قطار به موقع رسید
هاینریش بل
ترجمهٔ کیکاووس جهانداری
نشر چشمه/ ۱۳۷۲
۱۶۵ صفحه/ ۱۶۰۰ ریال

داستان در حین جنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتد و نویسنده سعی می‌کند در این داستان بلند صحنه‌ای کوچک ولی بسیار واقعی از این حادثه بزرگ قرن ارائه دهد.

«آندره‌اس» سرباز آلمانی متعلق به ارتش اِمپراس همراه با سایر سربازان تازه از مرخصی برگشته در قطاری عازم جنگ در جبهه‌های جنگ آلمان هیتلری است. بوی داخل قطار، و وضعیت آشفته سربازان، بوی خاک آمیخته با بوی عرق تن سربازان، اخبار مربوط به پیروزی‌های آلمان فضای داستان را به وجود آورده‌اند.

«خواهم مرد...بزودی!»...بعضی از کلمات که به ظاهر با بی‌خیالی بر زبان جاری می‌شود ناگهان جنبه‌ای اسرارآمیز و سرنوشت ساز به خود می‌گیرد، سنگین می‌شود...از گوینده پیشی می‌گیرد و در جایی در لحظهٔ نامعینی از آینده حجره‌ای، اتاقی را می‌شکافد و با دقت و قطعیتی هراس‌انگیز به خود گوینده اصابت می‌کند...«به زودی به زودی. به زودی...بین لمبرگ و چرنوویتس...آیا می‌شود که صلح پیش از این «به‌زودی» برقرار شود؟ شاید این جانور که خیال می‌کند به حد خدایی رسیده بمیرد...تا فاصله بین لمبرگ و چرنوویتس، تسلیم...»

قطاری که افکار انسان‌ها هدایتش می‌کند هم‌چنان به پیش می‌تازد و از دل جنگ عبور می‌کند با تمام حوادث و خاطره‌های عجیب و غریبش، با خشم و اندوه سرباز ریش نتراشیده، ناله و هق‌هق سرباز مو بوره، چشم‌های دختر فرانسوی، دختر لهستانی و جوانه‌زدن عشقی پاک و عاری از هوس در فاحشه‌خانه لمبرگ و...

هفت داستان
رضا قیصریه
انتشارات روشنگران/ ۱۳۷۲
۱۶۵ صفحه/ ۱۷۰۰ ریال

این کتاب داستان‌های «تاریلا»، «لانساری»، «کافکایی»، «ایستگاه زوریخ»، «سیر آفاق»، «شی مشکوک» و «پوزخند» را شامل می‌شود. نویسنده در اغلب این داستان‌ها لحنی طنزآلود دارد و در چهار داستان نخست به زندگی و روابط ایرانیان مقیم اروپا به خصوص دانشجویان می‌پردازد.

فریبا دربندی

پطرکبیر
جلیله پژمان
آرست/ ۱۳۷۲
۲۳۵ صفحه/ ۳۵۰۰ ریال

جلیله پژمان مؤلف **پطرکبیر** سعی کرده است در نگاهی گذرا، چگونگی به سلطنت‌رسیدن سلاطین روسیه قبل از پطر را آشکار سازد و آنگاه به بررسی ویژگی‌های شخصی، خصوصیات روانی، ژنتیکی و منش خانوادگی او پرداخته است و سرانجام به طرح‌های سیاسی و جهان‌بینی پطر می‌پردازد.

آن‌چه در بررسی‌های پژمان در این کتاب جلب نظر می‌کند نگاه ماکیاولیستی او در تعریف و توجیه شخصیت پطر و عملکردهای سیاسی و توسعه‌طلبی‌های ارضی و استعماری اوست.

خانوادهٔ پاسکوال دوآرته
کامیلو خوسه‌سلا
فرهاد غبرایی
نشر شیوا/ ۱۳۶۹
۱۸۵ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

آکادمی سوئد در هنگام اهداء جایزهٔ نوبل سال ۸۹ به خوسه‌سلا اعلام کرد: «یحتمل رمان خانوادهٔ پاسکوال دوآرته بعد از دن‌کیشوت پرخواننده‌ترین رمان اسپانیایی زمان بوده است.» این کتاب به روایت شخص اول نوشته شده (در قالب نامه) و سرگذشت مردی را روایت می‌کند که در انتظار اعدام به سر می‌برد. نکات‌ها و شخصیت‌های این داستان خواننده را به یاد کارهای اینیاسیو سیلونه می‌اندازد. اما دیدگاه خوزه‌سلا به انسان فراتر از اوست، به عبارتی او در جایگاه نویسنده به دیدگاه کامو نزدیک‌تر است و همین‌قدر هم می‌توان گفت که گفتهٔ «رولان بارت» نسبت به کامو یعنی «نقطهٔ صفر نگارش» در مورد خوزه‌سلا نیز صادق است.

نویسنده در «خانوادهٔ پاسکوال دوآرته» که بعد از برنده‌شدن جایزهٔ نوبل هنوز دُن کیشوت تنها شاهکار عالم ادبیات می‌داند. برخلاف ظاهر رمان و داستان‌هایش انسان پوچ‌گرا و منفی‌گر نیست. او در قالب هر شخصیتی سعی در برانگیزاندن انسان‌ها برای خلق سئوال «چرا زیستن» می‌کند. انسان‌هایی که در داستان وی نقشی ایفا می‌کنند در مقام یک فیلسوف یا عالم حرف نمی‌زنند، در همان قالب خود و در همان حیطهٔ زندگی خود و اطراف خود به زندگی نگاه می‌کنند. او شخصیت‌های داستانش را به همان اندازه که داستان ایجاب می‌کند، وارد فضای داستان می‌نماید.

از خوزه‌سلا در میان نویسندگان اسپانیایی زبان به عنوان مرشد پیر ادبیات یاد می‌شود.

عباس صادقی

داستان‌های کوتاه خاور دور
ترجمهٔ هوشنگ قدیمی
و
محمد نوری
نوید شیراز/ ۱۳۷۱
۲۱۸ صفحه/ ۱۹۵۰ ریال

کتاب نهمین مجلد از سری کتاب‌هایی با عنوان «حلقهٔ نیلوفری» است که اختصاص به شعر و داستان دارد. در این کتاب ۱۴ داستان کوتاه از هفت کشور هند، برمه، تایلند، فیلیپین، کره و ژاپن گردآوری شده است. از خصوصیات بارز اغلب این داستان‌ها فقر، جهالت و سیطرهٔ بیگانه است.

داستان‌های کوتاه خاور دور اکثر از نویسندگان دههٔ ۲۰ و ۳۰ میلادی هر کشور گلچین شده است و برای خوانندگانی که علاقه‌مند به دنبال‌کردن سیر داستان‌نویسی این منطقه از جهان باشند بسیار مفید به نظر می‌رسد. هم‌چنین می‌تواند قابل توجه آن دسته از خوانندگانی باشد که مایلند از فرهنگ بومی، اعتقادات و چگونگی سیر تحولات اجتماعی این جوامع اطلاعاتی کسب کنند.

مار در معبد
غلامحسین ساعدی
به‌نگار/ ۱۳۷۲
۱۰۲ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

مار در معبد عنوان نمایشنامه‌ای است از نویسندهٔ فقید **غلامحسین ساعدی** که در سال ۱۳۵۲ نوشته شده است. در این نمایشنامه، ساعدی با نگاهی عمیق و طنزی ملایم و تلخ به افشا حقایقی پیرامون استثمار تودهٔ مردم می‌پردازد: سوداگری به بهانهٔ تأمین مایحتاج مردم، با تبلیغاتی تأثیرگذار، شروع به فروش برگه‌هایی غیرقانونی می‌کند. بعد از چندی که مردم از عمل‌نشدن وعده‌های او به تنگ آمده‌اند، شکایتش را نزد حاکم می‌برند. اما...

حمیدعلی شیرازی

پروانه و تانک
ارنست همینگوی
رضا قیصریه
روشنگران/ چاپ دوم ۱۳۷۲
۱۴۴ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

کتاب شامل چهار داستان به نام‌های: «خبرچینی»، «پروانه و تانک»، «شب قبل از نبرد»، «در زیر ستیغ» و نقدی بر داستان‌های جنگ اسپانیای همینگوی است.

حادثه‌های داستان‌های کتاب در مادرید و اطراف آن به وقوع می‌پیوندد وتم‌هایی چون تعارض میان وفاداری به دوستان یا به هدف، بیهودگی درگیری در جنگ‌های بدون برنامه، تلخی انتظار برای مرگی بی‌هدف و خودداری از مردن ابلهانه و پوچ در داستان‌ها موج می‌زنند.

دیدگاه همینگوی در توصیف این وقایع دیدگاهی ژورنالیستی و همراه با طنزی تلخ است. اما لحظاتی فرا می‌رسند که در توصیف واقعه‌ها و شخصیت‌ها اغراق می‌کند. به هر صورت این مسئله به داستان‌ها لطمه‌ای وارد نمی‌کند و دیدگاه بی‌طرفانهٔ همینگوی در توصیف وقایع او را به عنوان نویسنده‌ای با دیدگاه جهانی مطرح می‌کند.

در پس آینه
پوران فرخ‌زاد
جام/ ۱۳۶۹
۱۵۳ صفحه/ ۷۵۰ ریال

«چه کسی در این جهان می‌تواند، دوست‌تر از خود ما، به ما باشد و راه زندگی را به ما بنمایاند؟!»

در پس آینه سرگذشت یک طوطی و کاوش او در هفت شهر عشق است برای رسیدن به آرمان شهری. شاید بتواند زندگی، عشق و سرانجام خویشتن خویش را دریابد. پیشاهد او را از قفسش آزاد می‌سازد. اما بیرون از قفس را قفسی بزرگتر می‌بیند و سرگشته و دل‌شده به گرد خویش می‌گردد تا این‌که به شاهین سفیدی برمی‌خورد و...

تأثیر عرفان مولانا بر نویسنده گریزناپذیر است و داستان دستاویزی می‌شود تا نویسنده باورهای خویش را آشکار سازد.

گابریل گارسیا مارکز
(زندگینامه و نقد و بررسی آثار)
استفن مینتا
فروغ پوریاوری
روشنگران/ ۱۳۷۲
۳۰۴ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال

مارکز می‌نویسد:

«توقع مردم آمریکای لاتین از رمان فراتر از افشای ظلم و بی‌عدالتی‌هایی است که خودشان کلاً از آن آگاهی دارند.»

کتاب شامل شش بخش است:

کلمبیا، زندگی‌نامهٔ گابریل گارسیا مارکز، دو داستان دورهٔ تهر و خشونت (**کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد**، **ساعت نحس**)، بعد از موفقیت (**پاییز پدرسالار**، **گزارش مرگی از پیش اعلام نشده**، **عشق سال‌های وبا**)، ماکوندو (۱) و ماکوندو (۲). این کتاب یکی از بهترین آثاری است که در مورد مارکز به بررسی شرایط سیاسی و اجتماعی امریکای لاتین پرداخته و شخصیت‌ها و رویدادهای داستان‌های مارکز را با شخصیت‌های تاریخی، شرایط سیاسی و انقلاب‌های امریکای جنوبی مقایسه می‌کند.

علی رضا میانکلی

ماجراهای چمدان زرد
سوفیا پراکفیوا
ترجمهٔ صوفیا محمودی
نشر چشمه/ ۱۳۷۲
۱۵۶ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

دنیای کودکان پر جنب و جوش، شیرین و پر از سادگی است. اما در پشت این دنیای به ظاهر ساده مسایل بسیار پیچیده‌ای در زمینه تعلیم و تربیت نهفته است که گاهی بزرگان و والدین را دچار مخمصه می‌سازد. مشکلاتی از قبیل ترس‌های بی‌دلیل، اخمو بودن، تنبلی و بی‌عاری، دروغ‌گویی، عادت به گریه کردن یا خنده‌های بی‌جا. نویسنده در این کتاب طی دو داستان به نسبت بلند، کودک را در جریان حوادثی قرار می‌دهد که دربرگیرندهٔ این‌گونه موضوعات است. وی با تکیه بر تجربیات پربار خود ارتباطی بسیار ساده و در عین حال محکم با کودکان ایجاد می‌کند.

داستان‌ها در فضا و فرهنگی متفاوت به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. لیکن این موضوع از تأثیر آن‌ها نمی‌کاهد.

بهزاد نسیمی

آن سوی مرز
بهنام مختاری
انتشارات شیراز
۵۲ صفحه/ ۴۵۰ ریال

داستان کوتاه آن سوی مرز با حملهٔ سربازان عراقی به خرمشهر آغاز می‌شود. عباس (راوی داستان) که نوجوانی خرمشهری است همراه پدر و تعدادی از دوستانش به اسارت عراقی‌ها درمی‌آیند. در بین راه کامیون حامل آن‌ها بمباران می‌شود. پدر شهید شده و عباس تصمیم می‌گیرد که انتقام او را بگیرد. عباس و دوستش به تقاضای همکاری عراقی‌ها به ظاهر پاسخ مثبت می‌دهند، اما در باطن در پی فرصتی هستند تا انتقام بگیرند. در یک فرصت مناسب افسر عراقی را خلع سلاح می‌کنند و به سربازان ایرانی ملحق می‌شوند و...

در روشنای صبح
منصوراوجی
نوید شیراز/ ۱۳۷۰
۳۳۵ صفحه/ ۲۱۰۰ ریال

شاعران منطقهٔ فارس و جنوب کشور در اعتلای شعر معاصر فارسی چنان مهم و نقش ارزنده‌ای داشته‌اند که بی‌شک برگ درخشانی از تاریخ ادبیات کشور ما به نام این منطقه رقم خواهد خورد. در این مجموعه منوچهر آتشی، منصور اوجی و علی باباچاهی حضوری برجسته دارند. کیوان نریمانی جوان‌ترین شاعر این مجموعه است. و دراین حد فاصل منصور برمکی، شاپور بنیاد، شاپور جورکش، حسن حاتمی، پرویز

خانمی، اورنگ خضرایی و مینا دستغیب حضور دارند که هر یک در کار خویش میراث‌دار تجربه‌هایی گرانقدر هستند.

منصور اوجی که این مجموعه به همت او گردآوری شده است، انتخاب شعرها را بر عهده خود شاعران نهاده و با این نحوهٔ گزینش به خواننده کمک کرده است تا سمت و سوی فعلی این شاعران را در قلمرو شعر امروز فارسی بهتر بشناسد.

رقص آدمکشان
ماری هلن فاگیاس
ترجمهٔ پرویز ختایی
ناشر: مترجم/ ۱۳۷۲
۶۴۵ صفحه/ ۴۰۰۰ ریال

رقص آدمکشان اثری از یک رمان‌نویس مجار است. مترجم دربارهٔ این کتاب می‌نویسد: «رقص آدمکشان قصه نیست. تاریخ است. برشی خونین از یک مقطع تاریخی و بازگویی واقعیتی است که رخ داده یا می‌توانسته رخ دهد. چراکه تکرار آن رخدادها هم‌اکنون (در بوسنی و هرزگوین) پیش روی ماست.» آن چه در این کتاب قابل تأمل است، سبعیت و وحشی‌گری ملتی است که خود را غربی، متمدن و مترقی می‌داند. کشوری در مرکز اروپا. خانم فاگیاس پس از سال‌ها زحمت و مراجعه به آرشیوهای سلطنتی اتریش و یوگوسلاوی توانسته است شخصیت‌های تاریخی این کتاب را به رشته تحریر درآورد.

سرهنگ شابر
اونوره دوبالزاک
عبدالله توکل
نشر نقره/ چاپ سوم ۱۳۷۲
۴۴۹ صفحه/ ۴۳۰۰ ریال

سرهنگ شابر عنوان هشت داستان کوتاه است. داستان‌های دیگر عبارتند از:
«شاهکار گمنام»، «فاچینو کانه»، «پیام»، «شناخت زن»، «خداحافظ»، «ال وردوگو» و «مهمان سرای سرخ».

بالزاک در بستر مرگ به خاطر آخرین دیدار **هوگو** با **بالزاک** است و خطابهٔ هوگو بر سر مزار بالزاک و هم‌چنین مقاله‌ای با عنوان «چند کلمه دربارهٔ داستان‌های کوتاه بالزاک» که اقتباسی است از مقالهٔ جیبچرین منتقد شوروی و پیرده مؤلف **هفت فرن رمان**، در ابتدای این کتاب گنجانده شده است.

بالزاک با دید عمیق و جامعه‌شناسانهٔ خود، اعماق جامعهٔ بورژوایی را می‌کاود، نقاب از چهرهٔ انسان عصر خویش برمی‌دارد و بوی تعفن اخلاق ریاکارانه و غیرانسانی بورژوایی را بلند می‌کند و سرانجام اثر زبان سرهنگ شابر که با داشتن آن همه افتخار، نفس موجودیتش، حتا از طرف همسرش که آن‌قدر دوستش می‌داشته و همه ثروت و شهرت خود را به پای او ریخته، نفی می‌شود، می‌گوید «...من ناگهان گرفتار بیماری تنفر از بشر شدم...من دیگر انسان نیستم. من نمرهٔ ۱۶۴ سالون هفتم هستم...»

همان‌طور که در مقاله چیچرین و پیرده آمده، بالزاک عناصر سبک خویش را از زندگی روزانه از پایین‌ترین و بالاترین محفل‌ها درمی‌آورد...زیبایی سبک برای بالزاک هدف نیست، بلکه نتیجهٔ مفهومی است که برای زندگی قایل است. بالزاک مبالغه‌های رمانتیسم را درهم می‌کوبد. او مدافع رئالیسم و جویای فلسفه ژرف و خواهان هنری است که پی آنکه ذره‌ای از زشتی‌ها را پنهان کند، به سوی زیبایی را همان می‌نماید.

سرود بودن
افسانه یغمایی
نشر سروا/ ۱۳۷۲
۲۰۷ صفحه/ ۲۲۰۰ ریال

سرود بودن شامل ۵۸ شعر است که به جز چند قطعه که مطابق وزن‌های نیمایی است، بقیه در قالب‌های کلاسیک شعر فارسی سروده شده است. **افسانه یغمایی** در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: «...سرودی که حاصل لحظه‌های زندگی من است...و فکر می‌کنم این لحظه‌ها را با زبانی ساده و صمیمانه و بی‌ریا و فارغ از تلاش‌ها و درگیری‌های مکتب‌های ادبی نو و کهنه بیان کرده‌ام. هرچند در نهایت دو قالب مثنوی و غزل، دو قالب مطلوب من هستند.»

شعر من قصه‌ی جدایی‌هاست
قصه‌ی تلخ بی‌وفایی‌هاست
قصه‌ی روزگار ناکامی است
قصه روز بد سرانجامی است

غروبی‌ها
ناهید کبیری
نوید شیراز/ ۱۳۷۲
۱۰۲ صفحه/ ۱۲۰۰ ریال

«غروبی‌ها» چهارمین دفتر شعر ناهید کبیری است. این مجموعه دربرگیرندهٔ چهل و چهار قطعه از سروده‌های این شاعر است که بین سال‌های ۶۷ تا ۷۰ سروده شده است.

شعر ناهید کبیری ساده و بی‌پیرایه است. با فضایی دلتنگ و مه‌آلود. شعر فصل‌های همیشه غروب و روزهای همیشه جمعه در کوچه‌های دلتنگی...در روزگار سخت نامهربانی‌ها. صدای زنی که خاطره‌هایش را مرور می‌کند و گریه‌اش می‌گیرد. صدای «بانوی صبر، بانوی برج‌های بلند حوصله، بانوی نت‌های گمشده، در توطئه باد...»
در چهلمین شعراین دفتر می‌خوانیم:
«در طیف آبی دیدار/ از رودخانه می‌گذرم/ و گیسران خیس‌ام را/ در تپه‌های سرخ/ با گرمای شقایق خشک می‌کنم...»

لب تلخی و فنجان
اسماعیل رها
ناشر؟/ ۱۳۶۹
۸۴ صفحه/ ۵۲۰ ریال

لب تلخی و فنجان مجموعه‌ای از ۱۵۰ قطعه شعر کوتاه است از شاعر معاصر، اسماعیل رها. از این شاعر حدود سی و شش سال پیش مجموعه‌ای با نام **«خوشه‌های تلخ»** به چاپ رسیده بود.

تکرار **تلخی** در عنوان این هر دو مجموعه، گرچه ممکن است از سر تصادف بوده باشد، اما رد پایی از حال و هوای درونی شاعر و شعرهایش را می‌توان در آن سراغ کرد.

متأسفانه هیچ‌کدام از شعرهای این مجموعه تاریخ ندارند، تا خوانندهٔ کنجکاو بتواند سیر فکری و زبانی شاعر را طی این همه سال تعقیب کند. شعرهای این مجموعه به‌طورکلی واگویه‌های درونی شاعری است که تلخی روزگار در جانش نشسته است. شاعر لحظه‌های غم و نومیدی. لحظه‌هایی که **گل‌ها ز تبرگی/ در خویشتن نشسته و بیمارند؛** شعرهایی با حال و هوای دهه‌های چهل و پنجاه.

در چشم خویش آبی دریا را/ پنهان نموده‌ای/ هشدار/ تا ماهیان ز غصه نمیرند.
(شعر ۶۹ صفحهٔ ۷۰)

نم سفال‌های عتیق
کسرا عنقایی
نشر نشانه/ ۱۳۷۲
۱۲۲ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

از کسرا عنقایی پیش از این دو مجموعه شعر با نام‌های **بر پلکان برج قدیمی** و **دروازهٔ پیچک و مه** را خوانده بودیم. نم سفال‌های عتیق سومین مجموعه از سروده‌های این شاعر جوان و پرکار است که بی‌وقفه می‌سراید و تجربه‌های جدیدش را در معرض قضاوت دیگران می‌گذارد. این مجموعه در شش فصل تحت عنوان‌های : «تردیدهای آدم پس از هبوط»، «تردید بر خاک»، «تردید در عشق»، «تردید در آغاز کلمه»، «تردید در آینه» و «در این شیار ابدی» تنظیم شده است.

«بگذار در تو فراموش شوم/ چنان که گویی هرگز نبوده‌ام/ تا باد همچنان بوزد/ و اسبان/ حلقه‌های خیس از خزه را چرا کنند/ این رانده شده/ بگذار/ در تو/ فراموش شوم/ و طعم میوه ممنوع را/ احساس کنم»

یادداشت‌های یک پزشک
محمود پاکزاد
نشر کوهسار/ ۱۳۷۱
۱۷۶ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

همهٔ پزشک‌ها به اقتضای حرفهٔ خویش با طیف وسیعی از مردم در موقعیت‌های اجتماعی متفاوت سروکار پیدا می‌کنند و از تجارب و مشاهدات خویش، خاطره‌هایی جالب و شنیدنی دارند. **یادداشت‌های یک پزشک** نوشتهٔ محمود پاکزاد از این نوع است.

این کتاب در چهار بخش با عنوان‌های **«گام‌های نخستین»، «سنگرها و خاکریزها»، «پشتو از نی»** و **«روزگار برزخی»** تنظیم شده است. نخستین بخش مربوط به خاطرات روزهای دانشجویی و اولین تجربه‌های پزشکی است. بخش دوم خاطرات دوران جنگ و جبهه است. سومین و چهارمین بخش شامل خاطرات پزشک جوان در یکی از بیمارستان‌های روانی و درمانگاه‌های دیگر و هم‌چنین دلشوره‌ها و نگرانی‌های اجتماعی و...است.

کتاب با زبانی ساده و بی‌پیرایه نوشته شده و اطلاعات جالبی دربارهٔ دنیای بیماران روانی به خواننده می‌دهد. به ویژه در بخش پشتو از نی.

حافظ موسوی

دو تا از چند تا
جمشید خانیان
روشنگران/ ۱۳۷۲
۱۰۵ صفحه/ ۱۴۰۰ ریال

از میان یازده داستان کوتاه جمشید خانیان، دو داستان حایزاهمیت است. **«همیشه، همین‌وقت، همین بازی»** و **«پول»**، **«همیشه، همین‌وقت، همین بازی»** تصویر روشن و دردناکی از کشته‌شدن نوجوانی در جبههٔ جنگ است که با شگردهای نمایشی و در دو محور زبانی بیان می‌شود. زمان حال که از هنگام ورود پدر خانواده تا سردشدن غذا به طول می‌انجامد و همزمان و موازی با آن، دورهٔ زندگی «حجت» سپر خانواده از زمان کودکی تا هنگام مرگ. تمهید نویسنده برای روایت زندگی حجت، نمایش سادهٔ قایم‌باشک و بهره‌گیری از عکس‌های وی در سنین مختلف از شیرخوارگی و پستانک مکیدن گرفته تا هنگام سلاح در دست فشردن روی زمینی است که از خشکی قاچ‌قاچ خورده است. صحنه یک آپارتمان است که سه کاراکتر پدر، مادر و فرزندی که دیگر نیست (درواقع خاطرات فرزند) در آن به اجرای نقش می‌پردازند. گفتگوها دقیق و روان است و ساختار نمایشی اثر در عرضهٔ قصه به خوبی از عهده برآمده است.

کارمندی که هر روز برگهٔ مرخصی ساعتی‌اش را در مقابل بانک پاره می‌کند و با سلاحی که *دربرابر* چیزی جز دوانگشتش نیست، به امید پولدارشدن به بانک دستبرد می‌زند اما هربار **قضیه لو رفته است.**

امپرسیونیسم سبک نویسنده در ایجاد لحظات حسی نمایشی به خوبی از عهده برمی‌آید و پس از اتمام داستان، خواننده درمی‌یابد با قصه‌ای کامل و دارای ساختاری منسجم سروکار داشته است. قصه‌ای که پس از خواندن در ذهن ادامه می‌یابد.

این دو داستان همهٔ عناصر قصهٔ سنتی ازجمله طرح داستانی، وحدت موضوع و عناصر و دامنهٔ محدود شخصیت‌ها را داراست و در عین‌حال با زبانی نو همراه با ایجازی از آن معیارها فراتر می‌روند.

از این دو نمونه که بگذریم، بقیهٔ داستان‌های مجموعه در حد طرحی با نمایش ناکاملی از مشاهدات حسی باقی می‌مانند.

علیرضا آبیز

اندوه
حسین آتش‌پرور
نشر درخشش / ۱۳۷۲
۱۲۲ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

کتاب شامل ۸ داستان کوتاه است. نویسنده به تقریب در تمام داستان‌ها سعی کرده است مشکلات و محرومیت‌های زندگی مردم را بیان کند. آمال و آرزوهایشان را به تصویر کشد و گاه نیز تلاش آنان را برای حفظ زندگی بازگو کند.

در داستان اول، «آواز باران»، نویسنده ضمن بیان بدبختی‌ها و مصائب مردم، امید به آینده را نیز ترسیم می‌کند. امیدی که شاید از لابه‌لای همین موقعیت‌های مشئوم متولد می‌شود. اما جوانان عمق فاجعه را به سخره می‌گیرند. آن‌ها در دنیای پر شور و دریای بی‌انتهای دوست‌داشتن شناورند. عشق برایشان جای خالی باقی نگذاشته تا بدبختی جایگزین شود. البته آنان مشکلات را می‌بینند اما خود را در آن غرق نمی‌کنند و جدی‌اش نمی‌گیرند. **بزرگترها گفتند مصیبت باریده، هرچه کتاب فارسی را باز کردم مصیبتی ندیدم.** [ص ۱۳]

«دلشاد باش ای ایران» شرح یک بازجویی سیاسی در زمان حکومت شاه است. مأموران شاه معلمی را شکنجه می‌کنند تا اعتراف کند شاگرد کلاس اول در توالت مدرسه چه نوشته است. خواننده وقتی می‌خواند در توالت مدرسه نوشته شده آزاد باش ای ایران که شعری از کتاب درسی کلاس اول دبستان است و کودک دبستانی هم از ذوق یادگرفتن درس جدید آن را روی دیوار توالت ـ بی‌هیچ قصد مبارزه‌ای و اعتراض و مخالفتی با رژیم شاه ـ نوشته به نهایت حمق و ملامت مأموران ساواک پی می‌برد.

«خاکسترها و فقنوس» حکایت رنج‌های پدر و مادری است که پیش از این خود را در جریان مبارزات سیاسی از دست داده‌اند و حال در جستجوی گور ناپیدای آن‌ها و فرزند سوم خود پروانه هستند.

بچه‌ها جنگ خود را با شرایط نابسامان کرده و رفته‌اند. حال پدر و مادر مانده‌اند و داغ سه فرزند. کمر خمیده، چشم کم‌سو و دل‌شکسته.

اما فراموش نمی‌کنند که زمان متوقف نمی‌شود و زندگی از جریان بازنمی‌ایستد. باید زندگی کرد و حتی در این شرایط هم نوشیدن یک استکان چای داغ گواراست. **پاشو جای دم‌کن به گمانم سماور می‌جوشد.** [ص ۵۵]

در «حفرهٔ یخی» از انتظار گفته می‌شود. انتظاری روزمره و یکنواخت و چون هیچ تلاشی در پی‌اش نیست، عقیم. آدم‌ها وقایع را می‌بینند ولی بی‌هیچ واکنشی می‌گذرند. حرکت را تنها در پی پیران و کودکان می‌شود دید. کودکی که (بنفشه‌ای که) در زیر فشار این سکون جست و خیزکنان به دنبال بادکنکش ـ آرزوها و هدف‌های نسل جوان ـ می‌دود. اما بادکنک در فضای خالی می‌ترکد و آرزوها برباد می‌رود. پیرمرد در تلاش است تا بادکنک دیگری برای کودک دست و پا کند اما خودش از اتوبوس جا می‌ماند.

سرانجام کودک در سکون و سکوت مرگ‌آورجامعه در بین آدم‌هایی یخ‌زده و بی‌تلاش و در انتظار کمکی از غیب، اتوبوسی که شاید برسد و آن‌ها را به دیار آمالشان ببرد، گم می‌شود ـ «بنفشه» هنوز نوید بهار را نداده در سرمای سخت این جمعیت بی‌هویت و بی‌درد و بی‌انگیزه گم می‌شود، محو می‌شود و شاید هم‌رنگ آنان می‌شود مگر نه این‌که بزرگ‌سالان به انتظار ایستاده، همان کودکان دیروزند؟

در داستان «ساعت نیمه‌تمام» نویسنده کم و بیش مضمون داستان پیشین را مطرح می‌کند. نسل جوان می‌خواهد کاری کند، آن‌هایی که می‌توانند دستش را بگیرند، اهمال می‌کنند یا وعده‌های توخالی می‌دهند: **می‌خوای برات یک ساعت بکشم برای بابات بکشم برای هفت جد و آبادت هم بکشم** [ص ۷۴] **و یا بریم خانه برات یک ساعت راست راستکی می‌خرم. در میان هق‌هق گریه گفت: نمی‌خواد برام ساعت راست‌راستکی بخری اگر راست می‌گی می‌خواستی برام ساعت بکشی.** [ص ۷۷]

در «سایه‌های سفید» حقارت کارآیی‌های آدمی به تصویر کشیده می‌شود. طوری که انسانی نقش یک تابلوی «خوش‌آمدگو» را دم در ورودی یک چلوکبابی به عهده می‌گیرد. این آدم خود نیز بی‌محتوایی خود را باور می‌کند و شاید کم‌کم به آن افتخار هم می‌کند: **اوستا موسیاه مادرزادم او که خودش روسیاه کرده کس دیگه‌ای بوده** [ص ۹۴]

«علامت‌ها» نیز داستان کوتاهی از یک دزدی به انگیزهٔ فقر است. علامت‌های خشک و مردهٔ کنار جاده که گاه حتی به کار ارائه علایم راهنمایی رانندگی نمی‌آیند، می‌توانند شکم انسان‌هایی را سیر کنند. اما اقبال مفید بودن از آنان سلب می‌شود و پلیس مردی را به جرم دزدی اموال دولتی دستگیر می‌کند.

«اندوه» داستان جماعتی مفلوک و درمانده است با دردهای مشترک و اندوه‌های مشابه، هریک به گونه‌ای درگیر است. هریک در صف زندگی به انتها رسیده، درحالی که دامنهٔ جغرافیایی این بدبختی‌ها محدودیت ندارد: **یک سرش در دروازه ده و سر دیگرش از حاشیه کویر تا دروازه غار و میدون شوش** [ص ۱۰۸] است.

مژگان فراهانی

دریغا! چلچراغ عشق افسرد
علی بداغی
توسعه / ۱۳۷۰
۱۶۰ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

دریغا! چلچراغ عشق افسرد نخستین دفتر شعر بداغی است. شاعر دفتر را تقدیم می‌کند به **عشق که رنج می‌آفریند/ و رنج/ که اندیشه/ و اندیشه/ که حقیقت/ و حقیقت/ که رهایی/ و رهایی/ که انسان/ و انسان/ که عشق/ و عشق/ که ...** این تسلسل بی‌انقطاع مضمون اصلی سروده‌های بداغی است. او می‌کوشد تا به کشف حقیقت وتعریف انسان برسد. در این سیر و سلوک عشق واسطه‌ای است که با رنج‌زایی‌اش اندیشه را صیقل می‌دهد و سالک را به مقصدی رهنمون می‌شود؛ که همانا نقطهٔ آغاز (ی) است.

دومین شعر دفتر، **رمز حیات**، گفتگویی با عشق است که در نهایت به شناخت و تعریف آن منجر می‌شود:

عشق را دیدم هزاران زخم بر
پیکر
و از هر زخم جاری جوی باریکی
ز خون
اما سری پر شور
نگاهی شاد
رقصان
خنده بر لب
اشک شادی از دیده‌ها جاری
لبانش ضربان صد هزاران
بلبل خوشخوان

این **رمز شگفتی‌ها** در شعر **پرواز بی‌قرار سنگ** کودک، دلی تصویر می‌شود که تا هزاران سالگی خرد آدمی، هم‌چنان درکودکی‌اش باقی می‌ماند و به حال سنگ‌پرانی:

پاورچین پاورچین
با دامن پر سنگ
کودک عشق
می‌گذرد از پرچین
بهار
باغبان پیر خرد در خواب
میوه‌های رسیدهٔ احساس
و پرواز بی‌قرار سنگ
آه! چه هیاهویی!

اما آدمی گرچه بی‌عشق نمی‌تواند بزید، لیکن با آن هم نمی‌تواند آرامش خاطر داشته باشد. کمتر عاشقی پاسخی درخور می‌گیرد. پلیدی‌ها، رذالت‌ها و خیانت‌ها درد و رنج عاشق شکسته دل را مضاعف می‌گرداند. (**شعر آه! ته نازنینم! زندگی این نیست!**) رنج ناگزیری پدید می‌آورد که آدمی را منزوی و در خود فرورفته می‌کند. او را به تنهایی می‌کشاند که از اول وصلهٔ تنش بوده و تا به ابد نیز خواهد بود.

اما این تنهایی اسارت در چنبرهٔ منیت‌های خویشتن نیست. سعی است بین **صفای** دل و **مروهٔ** عقل که منجر به رهایی می‌شود. رهایی که انسان می‌آفریند و سپس عشق را. این چرخه که بداغی در مقدمه و محتوای اشعارش مطرح می‌کند، در فرم نیز رعایت شده است. شعر «**پرواز بی‌قرار سنگ**» با همان مصرع‌هایی که پایان می‌یابد که آغاز شده است. نیز در شعر «**همیشه ـ تنها**» شبانی که در آغاز شعر، گل همیشه بهار رؤیت می‌کند، در پایان نیز در حال گذراست. گرچه این، آن نخستین شبان نیست ـ او را بر تابوتی حمل کرده و برده‌اند ـ اما شبان است. شبانی نی به لب و درحال گذر؛ انسان همیشه تنها.■

معرفی و نقد کتاب

نشریه‌ی تکاپو بر آن است تا در هر شماره به بهترین شکل ممکن، کتاب‌های روز را به خوانندگان بشناساند و در صورت لزوم به نقد و بررسی آنها بپردازد. از این‌رو، از تمام ناشرانی که مایلند کتاب‌هایشان در «تکاپو» معرفی و نقد شود، دعوت می‌شود تا دو نسخه از هر عنوان کتابشان را به دفتر نشریه ارسال دارند.

صندوق پستی
۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن ۲۲۲۳۴۰۱

سردبیر محترم مجلهٔ تکاپو

ضمن عرض سلام و خسته نباشید امیدوارم که قصد گرانتر کردن مجله را نداشته باشید که ناتوان از خریدنش می‌شوم و این ۱۵۰ تومان کنونی هم برای یک کارمند طاقت‌فرسات چرا که آنان که به فرهنگ و ادب این مرز و بوم علاقه‌مند هستند فقط به تکاپو بسنده نمی‌کنند و دیگر مجلات ادبی را هم می‌خوانند.

باتشکر رضا احمدی سراوانی

سردبیر محترم مجله تکاپو

لطفاً توضیح زیر را برای رفع هرگونه سوءتفاهم و در ارتباط با مقالهٔ «کشف سیاره‌های زیست هتر مطلوب» به‌قلم شاعر ارجمند آقای محمدمهدی مصلحی، مندرج در شمارهٔ هفتم آن نشریه چاپ بفرمایید: سرمایهٔ انتشار دو جلد کتاب «شعربه‌دقیقهٔ اکنون» مشترکاً به‌وسیلهٔ گردآورندگان و نشر نقره تأمین شده است و آقای دکتر احمد محیط تنها سرمایه‌گذار آن نبوده که به اشتباه در مقالهٔ مذکور چنین عنوان شده است.

با سپاس فراوان

گردآورندگان

ده شاعر نامدار قرن بیستم
ترجمهٔ حشمت جزنی
نشر مرغ آمین / چاپ اول ۱۳۷۲
۲۷۰ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

این کتاب مجموعهٔ اشعاری از ده نویسندهٔ بزرگ قرن بیستم است:
گیوم آپولینر، پل الوار، آنّا اخماتوا، ماندلشتام، سرگئی یسنین، اوجینو مونتاله، فدریکو گارسیالورکا، اوکتاویو پاز، سالواتوره کوازیمودو و شیمس هینی ـ است.
اشعار هر چند متنوعند، امّا به دلیل مطرح کردن موضوع‌هایی چون عشق، آزادی، جنگ، طبیعت، انسان، تنهایی و رنج دارای کلیتی واحد هستند.

سهم من از جهان
علی اصغر عطاءاللهی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۲ صفحه / ۱۳۰۰ ریال

علی اصغرعطاءاللهی کار شعر را از سالهای دههٔ چهل آغاز کرده است. سالهای ۵۷ تا ۶۷ را به خاموشی گذرانده و از سال ۶۷ دگرگونی شعر امروز ایران او را به سرایش و تجربه‌های جدید واداشته است.
«سهم من از جهان» حاصل تجربه‌های این شاعر در سالهای ۶۹ و ۷۰ و در برگیرندهٔ صد قطعه کوتاه است.

از میان دو لحظه‌ی آبی
غلامرضا ملکی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۹۶ صفحه / ۹۰۰ ریال

«از میان دو لحظه‌ی آبی» نخستین دفتر شعر **غلامرضا ملکی** است. گرایش به سادگی، ویژگی اصلی شعرهای این مجموعه است. سادگی زبان، واژه‌ها و تصاویر به شعرهای این مجموعه که سرشار از رؤیاهای ساده و کودکانه است، فضایی صمیمی و ملموس می‌دهد. ملکی می‌خواهد حرفهایش را بزند. حرفهایی که برای مخاطبینش پذیرفتنی و قابل لمس باشد.

آهنگ شکفتن
غلامعلی کریمی
ناشر: مؤلف ۱۳۷۲
۷۹ صفحه / ۸۰۰ ریال

کتاب حاضر مجموعهٔ سی و هفت شعر سپیداست که با زبان و فضایی ساده بیان شده‌اند.

برنامه‌ریزی تولید فیلم رالف ـ اس. سینگلتون
ترجمهٔ نیاز یعقوبشاهی
انتشارات زمانه / ۱۳۷۲
۲۸۵ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

این کتاب حاصل تجربیات و مطالعات **رالف ـ اس ـ سینگلتون**، یکی از بهترین مدیران تولید سینمای امریکاست. **جاناتان سنگر** دوست و همکار سینگلتون در معرفی این کتاب می‌نویسد: «این کتاب برای تبدیل کلمات نوشته بر کاغذ، به برنامه، یعنی برنامه فیلمبرداری به همهٔ پرسش‌های شما پاسخ می‌دهد... من از صمیم قلب خواندن این کتاب را به تمامی آنان که در پی آموختن در زمینه تولید فیلم سینمایی هستند ـ از دانشجویان گرفته تا مدیران تولید استودیوها، از فیلم‌شناسان گرفته تا سرمایه‌گذاران فیلم ـ توصیه می‌کنم.»

چراغهای شهر ما
عباس حکیم
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۸۳ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

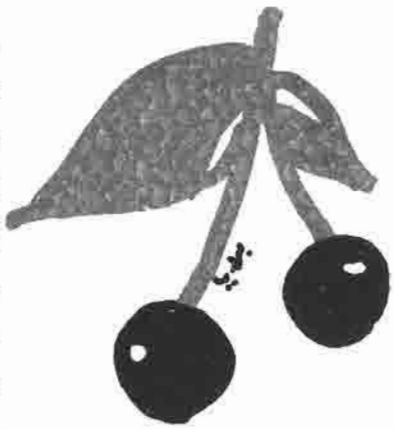
«چراغهای شهر ما» مجموعه سی و سه داستان کوتاه است که در فاصلهٔ سالهای ۱۳۵۴ تا ۱۳۷۱ نوشته شده است.
در «سیب‌ها را برای که به آب جو بیندازم» می‌خوانیم: «باغ ما، سه درخت سیب داشت که سیبهای آنها به رنگ گونه‌های فریده بود. فریده روزها که به باغ ما می‌آمد اوّل زیر درختهای سیب می‌رفت. روزهایی که با هم قهر بودیم، سیب‌ها را به جوی آب می‌دادم. آب آنها را می‌برد، از دنبالشان می‌رفتم. هر جا به علف‌ها و پونه‌های کنار جو گیر می‌کردند، با ترکه دستم آزادشان می‌کردم. در آن سوی دیوار فریده کنار جو می‌دوید و آنها را از آب می‌گرفت....حالا که آن باغ خالیست، سیبها را برای که به آب جو بیندازم؟....»

در آبگینهٔ شب
مهدی غفوری ساداتیه (م ـ فقیر)
ناشر: مؤلف / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۷۶ صفحه / ۶۵۰ ریال

کتاب مجموعهٔ هفتاد و پنج شعر کلاسیک، نیمایی، سپید و یک شعر انگلیسی است.

آتش و باد
پوران فرخزاد
انتشارات جام / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۵۹ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

نویسنده، در این کتاب سعی دارد با آفرینش قضایی فراواقعی، به ارایه شخصیت زنِ هنرمندی بپردازد که بعد از شکستهای مادی زندگی به پوچی رسیده و به انزوا پناه آورده است. او بعد از آشنایی با یک مرد به حقیقت عشق ماورایی و ارتباط آن بازندگی و هنرراستین پی می‌برد. مردی که در ابتدا بصورت معشوق جلوه می‌کند ولی به تدریج با کردار وگفتارش زن را متوجه می‌سازد که او فراتر از یک معشوق زمینی و در حکم یک پیر و مرشد بوده که برای رسیدن به حقیقت باید فراتر از تن و ماده، در او فنا شد. راوی این مرد را «مرد خورشید تباره» نامیده و در پایان کتاب او را صریحاً لو داده و «نمادی از خویشتن ناپیدای زن» معرفی می‌کند.



صندلی چرخدار
محمود طیاری
انتشارات گانتور / ۱۳۷۲
۶۲ صفحه / ۸۰۰ ریال

صندلی چرخدار فیلمنامه‌ای است از **محمود طیاری** نویسنده و شاعر گیلانی. موضوع این فیلمنامه جنگ است.
محمود طیاری فعالیت ادبی خود را با انتشار سه کتاب در دههٔ چهل آغاز کرده است. در دههٔ پنجاه یک مجموعه داستان و ۲ نمایشنامه به کارنامه قلمی این نویسنده افزوده می‌شود. در دههٔ شصت فعالیت ادبی طیاری مثل بسیاری از نویسندگان دهه‌های گذشته دچار وقفه می‌شود.
انتشار سه کتاب در سال ۷۰ و فیلمنامه **صندلی چرخدار** در سال ۷۲ و کارهایی که از این نویسنده زیر چاپ یا آماده برای چاپ می‌باشد نشان می‌دهد که طیاری پس از یک دهه سکوت باردیگر با تمام توان خویش به میدان آمده است.

ازدیار آشتی
فریدون مشیری
چشمه / چاپ اول ۱۳۷۱
۱۴۹ صفحه / ۱۳۰۰ ریال

در نخستین سرودهٔ دفتر *ازدیار* **آشتی** شاعر صمیمانه خواننده را مخاطب قرار می‌دهد. می‌گوید در این ۵۸ سالهٔ عمر با شعر چه کرده و چه می‌خواسته بکند. دیگر شعرها حاوی تجربیات و آرزوهای اوست بعضی از سروده‌ها بلندند، بعضی کوتاه. بعضی در قالب نو سروده شده‌اند و بعضی کهن. زبان آنها سهل است و عاری از هرگونه تصنع. اما پر از احساس. آکنده از لحظه‌های شور و بیقراری و دغدغه مکرر به مهرورزی. زیرا اکنون که شاعر بسیار منزل‌ها را پشت سر گذاشته و جهانی دیده به چنین بینشی رسیده است.

زوال خانوادهٔ دلیان

امیل مانو
ترجمهٔ آرتوش بوداقیان
نگاه / ۱۳۷۲
۶۸۵ صفحه / ۵۵۰۰ ریال

امیل مانو، نویسنده‌ای است بلغاری - فرانسوی.

وی در طول جنگ دوم جهانی عضو جبههٔ آزادی‌بخش بود و در فرانسه و بلغارستان علیه فاشیسم جنگید.

در این رمان چهرهٔ کریه فاشیسم و مبارزهٔ گروه‌های مردمی و قداکاری افراد عادی برای رهایی کشورشان از یوغ درنده‌خویی اشغالگران به خوبی نشان داده شده است.

بگذار دشمنان ما بدانند
که بلغاری، مرگ با افتخار را از یاد نبرده است.
شمشیرم را به کمرم بیاویز و تفنگم را به دستم ده ....

«زوال خانواده دلیان» شهادتی است خونبار بر سنّت خجستهٔ مبارزه و ظلم‌ستیزی مردم آزاد و جنبش‌های عدالت‌خواه. نثر کتاب از شیوایی و یکدستی ویژه‌ای برخوردار است. کوشش بودافیان در ترجمهٔ این کتاب قابل ستایش است. از این مترجم پیشتر، کتابهای **حکایت مرد ناشناس، کارمندها** اثر چخوف و **بررسی آثار جک لندن** را خوانده‌ایم.

او را که دیدم زیبا شدم

شیوا ارسطویی
نشر مرغ‌آمین / ۱۳۷۲
۷۱ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

او را که دیدم زیبا شدم داستان بلندی است از زبان دختر امدادگری که در بخشی مجروحین جنگی یکی از بیمارستان‌ها کار می‌کند.

در این داستان حضور شخصیت‌هایی چون ابوطالب، جوان مجروحی که دختر با او ارتباط ذهنی ـ عاطفی برقرار می‌کند و سر آخر نیز به‌دلیل شدت مصدومیت می‌میرد، بابک، کودکی که والدینش را بر اثر زلزله از دست داده است، ماهی که شخصیت ذهنی و نوزاد نطفه‌بسته‌ای است و دختر دائماً با او درحال گفتگو است و هم‌چنین پدر ماهی که او در انتظارش است، همگی دست به دست هم می‌دهند تا از آرزوهای زنانهٔ دختر آرمان‌هایی انسانی بسازند که این امر با تغییر زاویه دید در قسمت پایانی داستان به ماهی خوش نشسته است.

در این میان نویسنده در حرکت آونگ گونهٔ خود به گذشته، حال و آینده با ارایهٔ شخصیتهای فرعی دیگری، که پیشتر به تیپ می‌مانند، نیم‌نگاهی نیز به مسایل اجتماعی دارد. **حمیدعلی شیرازی**

وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید

خسرو حمزوی
انتشارات روشنگران / چاپ اول ۱۳۷۱
۳۳۰ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

مانی شبانکاره در کودکی مادر خود را از دست می‌دهد. این واقعه او را از خانهٔ مادرجانِ بزرگ دور می‌کند. اکنون پس از سالها مفارقت بازگشته تا خاطراتی را که بیست و اندی سال در ذهن مرور می‌کرده در واقعیت جستجو کند. اما دیگر هیچ چیز به گذشته شباهت ندارد. نه مکانها و نه آدمها. دیگر از آن همه هیاهو خبری نیست. همه چیز رو به ویرانی است. حتی اگر نوه‌ها و نتیجه‌های مادرجان بزرگ سالی یک بار آنجا جمع می‌شوند، فقط به خاطر تصاحب موقوفه و اموال نیای خود است و نه از روی عاطفه. کشمکش میان آنان و مادرجان بزرگ، رمان را از کندی آغازین به درآورده و کم کم به کلیهٔ اسمها و خاطراتی که در آغاز به ذهن مانی هجوم آورده بود، نظم و معنی می‌بخشد. در این میان دو شخصیت ویژه‌اند و بیشترِ بار حوادث رمان بر دوش آنهاست: ارسلان داماد خانواده و مادرجان بزرگ. دو خدا ـ اهریمن که در نبرد با یکدیگرند. در ابتدا پیوندی بین این دو برقرار بوده اما بعدها گره‌هایی ایجاد شده و ارسلان خادم مادرجان بزرگ به دشمن خونی وی مبدل می‌گردد. ارسلان ضدقهرمانی منحصر به فرد است. خود اهریمن وجودش را چنین تحلیل می‌کند:

ارسلان آرام گفت: «من دنبال احساس خودم بودم ـ نه به دنبال قید و بند... گفت یک حس نیرومند مثل غریزه یا شامهٔ یک حیوان وحشی او را به این‌ور و آن‌ور کشانده است. عشق بوده، غریزه بوده، شهوت بوده، هرچه بوده اینک او در چنین ورطه‌ای دردناک افتاده است. گفت او هم مخلوقی بدوی است، هم مخلوق پیچیدهٔ جهان معاصر. قدرت بیحد و حصر انکار و تخریب را دارد. قدرت پذیرفتن نتایج انکار و تخریب خود را ندارد.(ص ۱۸۹)

با در صفحه ۲۶۲ می‌گوید:

من هر عشقی رو با یک عشق کشتم ـ هر چیزی رو با خودش کشتم ـ نه با چیز دیگر ـ هر چیزی رو با خودش کشتم ـ خفه کردم.

ارسلان می‌اندیشد مادرجان بزرگ از کرده‌های او بی‌خبر است و به زودی در این بازی مات خواهد شد. غافل از این‌که او نه تنها با خبر بوده، بلکه می‌توانسته مانع از پیش آمدن وضعیت بحرانی فعلی شود. اما دخالت نکرده زیرا خدایی است ناتوان از بخشش.

در این گیرودار مانی حیرت زده است. همه از وی طلب یاری می‌کنند تا از مهلکه برهند، اما اوی سرگشته کاری از دستش برنمی‌آید. عجز مانی در تصمیم‌گیری مرگ ارسلان و رامیان، خواهرزن ارسلان، را به دنبال دارد.

سفرمانی به پایان می‌رسد. اما او دیگر آن معصوم پیش از سفر نیست. پس از مرگ ارسلان می‌اندیشد نخستین قتل نفس خود را انجام داده. بعد از مرگ رامیان نیز به تلخی اعتراف می‌کند: **همه ناچیز ناگفته ماند...فرصت نداشت ... احساس داشت...احساس کرد...عشقی بزرگ بود که هرگز بدان نیندیشید.**

اما وقوف خواننده پس از پایان داستان بسیار فراتر از مانی است. طنز موقعیت (IRONY OF SITUATION) **وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید** خواننده را به اندیشه‌ای عمیق در چند و چون آدمی و اعمالش وا می‌دارد. زیرا مانی در ابتدای سفر از دل رحمی و اشمئزازش نسبت به شکار حیوانات می‌گفت. وقتی گوسفندی راذبح می‌کردند، سربرگرداند. به عاملان و تماشاگران نسبت توحش و دژخیمی داد و در برابر موضع انفعالی برزو، دایی‌اش، شعار سرداد و دم از نقش آدمی در ایجاد تحول زد. اما در انتهای راه خود او نیز منفعل بود و با ناتوانی‌اش در تصمیم‌گیری دو انسان را به کشتن داد.

در واقع خانه مادرجان بزرگ و حوادثی که در آن رخ می‌دهد عالم صغیری (MICROCOSM) است تماد عالم کبیر (MACROCOSM) که زمان بر آن سلطه‌ای ندارد. آنجا جایی است که آدمی نمی‌داند لحظهٔ بعد شیطان است یا خدا. مادرجان بزرگ تامیرا گوشه‌ای نشسته و تماشا می‌کند چگونه فرزندانش یسان غریق دست و پا می‌زنند، هر خاشاکی را دست آویز قرار می‌دهند، اما در پایان جز حسرت چیزی عایدشان نمی‌شود: **وقتی سموم بر تن ساق می‌وزید / دستهای تو استواری گلها بود / که پایدار نگه می‌داشت / سبزینه گیاه در شوربختی یک فصل.**

گزیدهٔ سیاست‌نامه
دکتر جعفر شعار
نشر قطره/ ۱۳۷۲
۳۱۶ صفحه/ ۳۶۰۰ ریال

گزیدهٔ سیاست‌نامه ششمین مجلد از **مجموعهٔ ادب فارسی** است. در «یادداشت مجموعه» آورده شده:

«یکی از هدفهای تدوین این مجموعه این است که بهترین بخشهای هر اثر ادبی را در کتابهای نسبتاً کم‌حجمی همراه با شرح و تحلیل در دسترس دانشجویان و دیگر طالبان آن آثار قرار دهد و شرح طوری تهیه شود که خوانندگان فارسی زبان را که در حدود تحصیلات دبیرستانی دانش و بینش دارند، در فهم آثار از معلم و استاد بی‌نیاز سازد... در گزیده حاضر نه‌تنها معنی واژه‌ها و اصطلاحات و تعبیرهای دشوار و مهجور را جابه‌جا نوشته‌ایم، بلکه عبارات دشوار را نیز معنی کرده و نکته‌های دستوری را هم تا آنجا که به فهم مطلب یاری می‌رساند، توضیح داده‌ایم».

کتاب شامل پیش‌گفتار، دیدگاههای کسانی همچون ادوارد براون، ا.ج. آربری، غلامحسین یوسفی، ملک‌الشعرای بهار، عباس اقبال... و **گزیدهٔ سیاست‌نامه** است.

گامی به پیش
منصور یاقوتی
نشر مرجان/ ۱۳۷۲
۳۹ صفحه/ ۵۰۰ ریال

کتاب شامل پنج فصل است. فصل اول مقدمه‌ای را دربر می‌گیرد که نویسنده در آن بافت ادبیات معاصر را تشریح کرده، به واپس‌نگری و فرمالیسم تاخته و از واقع‌گرایی دفاع می‌کند. در فصل دوم منتقد نگاهی به نقشی که تاریخ در آفرینش آثار برجسته دارد، می‌اندازد و در فصل سوم نقد داستان **برفابه‌های بهاری** نوشته لاری کرمانشاهی را آغاز می‌کند. در انتها یاقوتی جمع‌بندی کلی به دست می‌دهد و نتیجه می‌گیرد کتاب **برفابه‌های بهاری** با آن که واپس‌نگری است اما به دلیل سبک رئالیستی در قیاس با سبکهای منحط **داستان‌نویسی** گامی به پیش است.

مژگان فراهانی

گهواره‌های ساکن
فهیمه غنی‌نژاد
نشر اوجا/ ۱۳۶۹
۱۰۲ صفحه/ ۹۵۰ ریال

گهواره‌های ساکن مجموعه ۳۴ قطعه شعر سپید از فهیمه غنی‌نژاد است. شعرها به ترتیب تاریخ سرایش تنظیم گردیده و در سالهای بین ۵۶ تا ۶۸ سروده شده است.

نگاه فهیمه غنی‌نژاد در این مجموعه، نگاه زنی است که تلخی روزگار بر جانش نشسته، غصه‌های ناگفته از زخمهای کهنه عمر دارد که هنوز سر باز نکرده‌اند.

در شعر «پل» که از آخرین شعرهای این مجموعه است می‌خوانیم:

آن که با سر انگشتان خونین/ قالی می‌بافت/ ماه را/ بر دار دید/ و زخم انگشتانش را/ با ستارگان قسمت کرد.[ص ۹۶]

در مهتابی دنیا
شمس لنگرودی
نشرچشمه/ چاپ دوم ۱۳۷۲
۹۶ صفحه/ ۸۰۰ ریال

در مهتابی دنیا دومین مجموعه شعر شمس لنگرودی، شاعر معاصر است. چاپ نخست این کتاب در سال ۱۳۶۳ شمس لنگرودی را به عنوان شاعری جوان و پرکار که سری پرشور و خیالی نازک دارد مطرح کرد. شاعری که به شعر نه از دیدگاه ناقدان حرفه‌ای، بلکه از پنجرهٔ دل خویش نگاه می‌کند و حرفهایش را می‌زند. گاه حتی شعار می‌دهد. اما سر در کار خویش دارد و به جد می‌سراید و تجربه می‌کند. در حیطه زبان خویش دست به جسارتهایی می‌زند. واژه‌ها و تعابیر ادبیانه را با محاوره روزمره درمی‌آمیزد و گاه به نثر می‌غلتد، اما همچنان تجربه می‌کند و راه مستقل خویش را می‌جوید. لنگرودی در همین دفتر عناصر اصلی زبان خود را پیدا می‌کند. گرچه هنوز کمرنگ و گاه وامدار تجربه‌های دیگران، اما پیش رونده و پویا. همین عناصر است که در کتاب بعدی‌اش (**خاکستر و بانو - ۱۳۶۵**) بیشتر تثبیت می‌شود و حاصل آن یکی از زیباترین منظومه‌های آن سالهاست. تجدید چاپ **در مهتابی دنیا** که اخیراً به بازار کتاب عرضه شده است، نشان می‌دهد که شمس لنگرودی توانسته است مخاطبینش را پیدا کند.

ارواح سبز/ در چشمه‌های خاموش/ ماران مرگ را تن می‌شویند/ و زمین تابناک/ زمین زنده/ بر صندلی چرخدار/ زمان را می‌پیماید [ص ۶۱]

گفتگو در باغ
شاهرخ مسکوب
انتشارات باغ آینه/ ۱۳۷۱
۹۳ صفحه/ ۱۳۰۰ ریال

گفتگو در باغ عنوان کتابی است از شاهرخ مسکوب، نویسنده و محقق معاصر. موضوع کتاب گفتگویی بین نویسنده و نقاش پیرامون آفرینش هنری، نقاشی، شعر، عرفان، عشق، اجتماع، مهاجرت، غم غربت و...است.

دایی فرهاد مشغول آفرینش باغی است بر پردهٔ نقاشی. او سالهاست که فقط باغ می‌کشد - خیال باغش را به روی پرده می‌آورد - نویسنده که دوست نقاش است به دیدن او و تابلوهایش می‌رود و گفتگویی بین آن دو آغاز می‌شود. گفت و شنودی به قول نقاش؛ از شاخی به شاخی دیگر پریدن، اما در مجموع در فضا و حال و هوایی مشترک. در صفحه ۵۲ از زبان «ش» می‌خوانیم:

ش: در صحبت از وحدت باغ جان و تن - برگزیده - شاعر دیگری به یاد می‌آید که جانش خود باغ عجیبی است با آتش شعله‌ور عشق، جوشیدن سرمست می و خروشیدن چنگ و زخمه‌های دست نوازنده‌ای که همهٔ زخمه‌ها از اوست و رقصیدن بی‌خویشتن زیر این گنبد گردنده، و آوارگی در پرتو نور «شمس» و...

سرزمین کورها
رضا جولایی
جویا/ ۱۳۷۰
۳۲۹ صفحه/ ۲۳۰۰ ریال

سرزمین کورها مجموعه داستانی است ترجمه و تدوین رضا جولایی. نیمهٔ نخست کتاب به داستانهای فارسی، عکس هر نویسنده وشناسنامه کاری وی اختصاص دارد. نخستین داستان مجموعه از آن شهین نوروزی باستانی همسر گردآورنده و دومین از آن خود وی است. دیگر نویسندگانی که نامشان در این نیمه به چشم می‌خورد عبارتند از: **فرخنده آقایی، علی خدایی، سهیلا چاره‌دار، رؤیا شاپوریان، منصوره شریف‌زاده، منوچهر کریم‌زاده، منصورکوشان، جواد مجابی، محمد محمدعلی، عباس معروفی و علی مؤذنی**. در نیمهٔ دوم ترجمه آثاری از کنراد ایکن، **خورخه لوئیس بورخس، گراهام گرین، اچ. جی. ولز، کارسون مک کالرز، اچ. اچ. مونرو، ویلیام کارلوس ویلیام و ارنست همینگوی** عرضه شده است.

مجموعه داستانهای کوتاه
جمشید خانیان
روشنگران/ ۱۳۷۲
۱۰۵ صفحه/ ۱۴۰۰ ریال

جمشید خانیان با نخستین داستانش «همیشه، همین‌وقت، همین بازی» اثبات می‌کند با تکنیکهای مدرنیسم آشناست. پدر به خانه می‌آید و تا حاضرشدن ناهار با پسر مشغول بازی می‌شود - در پی او می‌گردد. این بازی در کودکی، ده، دوازده و پانزده‌سالگی فرزند انجام شده است. با رفتن او به جنگ و عدم بازگشتش، بازی به واقعیت ابدی زندگی تبدیل شده و پدر برای همیشه در جستجوی پسر باقی می‌ماند. تداخل صحنه‌های مربوط به زمانهای گوناگون چنان روان صورت گرفته که گویی همه در یک لحظه اتفاق افتاده‌اند - همان‌گونه که طول عمر گذشته یک چشم بر هم‌زدن به‌نظر می‌آید.

برخی داستانها چند لایه‌اند. بارها برداشتهای خواننده درهم می‌ریزد و هر نوبت می‌تواند برای صحت تلقیاتش دلایلی بیابد. به این ترتیب او خواننده را در شکل‌گیری داستانها سهیم می‌کند.

وداع با اسلحه
ارنست همینگوی
نجف دریابندری
نیلوفر/۱۳۷۲
۴۱۰ صفحه / ۳۵۰۰ ریال

سروان فردریک هنری آمریکایی است و در جنگ جهانی اول در ارتش ایتالیا در مقابل متفقین مبارزه می‌کند. در این هنگام با کاترین بارکلی پرستار نظامی آنجا آشنا می‌شود. معاشقه این دو یک داستان رمانتیک جنگی را به بار می‌آورد.

این رمان از تجربه خود همینگوی نشأت می‌گیرد و از قضاوت سطحی و معمول در آن خبری نیست. کتاب از ترجمه بسیار روان و یکدستی برخوردار است، اما شکستن بیش از حد جملات محاوره‌ای از زیبایی و شفافیت نثر همینگوی کاسته است. رمان **وداع با اسلحه** را ده‌سال پس از پایان جنگ جهانی اول (تاریخ وقایع رمان) به چاپ سپرد. این رمان را ادبیات آمریکا به موقع درک کرد. به عبارتی بعد از **پیرمرد و دریا** و داستانهای کوتاه همینگوی، **وداع با اسلحه** را باید بهترین کار او به شمار آورد.

اسماعیل قهرمانلو

تک درخت فندق
وارتزگس پطروسیان
محمدعلی آتش‌برگ
البرز/ ۱۳۷۰
۲۲۵ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

«ماجرای کتاب در دهکده‌ای قدیمی اما بسیار دورافتاده و بر فراز کوهی بلند می‌گذرد. ده در شرف اضمحلال و از بین رفتن است. اهالی آن در اثر تشویق مقامات دولتی به دهات اطراف یا شهرکهای نوساخته دولتی کوچ می‌کنند. اما کامساریان، آموزگار پیر و آگاه، بی‌وقفه و پی‌گیر تلاش می‌کند از مهاجرت روستاییان جلوگیری

نماید. سوابق باستانی ده و نقش اقتصادی گذشته آن را به رخ می‌کشد، خاطرات و خطرات پیرمردان ارمنی را به یادشان می‌آورد، با احساس و منطق و آمار و ارقام با مقامات بخش و کمیتهٔ اجرایی حزب که خواهان مهاجرت روستاییان به بخشها و شهرکها و شهرهای دیگرند مبارزه می‌کند، در راه آرمان خویشتن بازداشت می‌شود، اما دست از چالش برنمی‌دارد و ...»

یوگانیدرا، هنر وانهادگی
سوامی ساتاناندا سارا سواتی
موسوی نسب
غزل/ ۱۳۷۰
۲۶۸ صفحه/ ۳۹۵۰ ریال

کتاب حاضر کتاب دوم یوگانیدرا (هنر وانهادگی) و مشتمل بر دو بخش است. در بخش اول هنر وانهادگی، پرورش مغز، تجربه در یوگانیدرا، سمبل‌های ناخودآگاه، ماوراء ذهن و جسم، استقرار در سامادهی و...مورد بحث قرار می‌گیرد. بخش دوم که حجم عمده کتاب را شامل می‌شود به تمرینات اختصاص دارد. در ضمیمه انتهایی تمریناتی برای درمان چند بیماری ذکر شده است.

آیین دادرسی مدنی
نعمت احمدی
انتشارات اطلس/ ۱۳۷۱
۴۹۵ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال

«کتاب حاضر با توجه به سر فصل واحدهای آیین دادرسی مدنی منصوب شورای انقلاب فرهنگی تدوین و تألیف شده و می‌تواند مورد استفاده عملی دانشجویان رشته حقوق قرار گیرد». سرفصلهای کتاب عبارتند از : آیین دادرسی مدنی، مأمورین قضایی، دادخواست، طواری دادرسی، داوری، هزینه دادرسی و...

گل همیشه قرمز
ناصر یوسفی
کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان/ ۱۳۷۲
۲۴ صفحه/ ۳۶۰ ریال

گل همیشه قرمز تنها و غمگین بود. هیچ پروانه‌ای رویش نمی‌نشست و هیچ قاصدکی برای او خبر نمی‌آورد. آخر گل همیشه قرمز یک گل مصنوعی بود. یک روز پسربچه‌ای پروانه‌ای آورد و روی ناقچه گذاشت.
تصویرگر کتاب ژیلا هدایی و ویراستار سیروس طاهباز است.

گل همیشه قرمز برای گروه سنی «ج» فراهم آمده است.

فهرست تحلیلی کتابها و اسناد آموزشی یونسکو
دکتر سیمین‌دخت جهان پناه
انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران/ ۱۳۷۱
۴۱۸ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال

«در کتاب حاضر ۲۴۰ کتاب و سند یا به اصطلاح کتاب داوری، مدخل آموزشی چکیده‌نویسی شده است. مجموعه تحت بررسی مشتمل است بر کتابهای یونسکو و سازمانهای وابسته به آن: مؤسسه آموزشی یونسکو، مؤسسه بین‌المللی برنامه‌ریزی آموزشی، دفتر بین‌المللی آموزشی و برخی انتشارات مرکز فرهنگی یونسکو در آسیا».
مدخلها از انتشارات سالهای ۱۹۸۱ تا ۱۹۹۰ یعنی دههٔ ۱۹۸۰ است.

افسانه‌های شمال
سیدحسین میرکاظمی
روزبهان/ ۱۳۷۲
۲۹۸ صفحه/ ۲۷۰۰ ریال

افسانه‌های شمال ثبت ادبیات غیررسمی مازندران است که با نقل سینه به سینه تاکنون حفظ شده است. کتاب با نقاشی‌های جمشید رامتی مصور شده و در آغاز هر داستان نام راوی یا نقل‌کننده آن که بیشتر بانوان مسن یا آموزگاران هستند، ذکر شده است.

نژاد، هوش و پیشرفت
ملوین ام. تومین
غ ـ ممتاز اخلاقی
کتابسرا/ ۱۳۷۲
۱۴۶ صفحه/ ۲۵۰۰ ریال

«در رساله **نژاد و هوش** که کتاب حاضر ترجمه‌ای از آن است، چهار فرزانه هریک صاحب‌نظر در یکی از رشته‌های علوم روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، آموزشی و تربیتی سعی نموده‌اند عنصر هوش را بر اساس موازین علمی بررسی و آن را از حیث نژادهای مختلف بشری نیز مورد تحلیل قرار دهند.»

سولاردنی
جلیل قیصری
نشر زهره/ ۱۳۷۱
۸۸ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

سولاردنی سروده‌های مازندرانی همراه با ترجمه فارسی جلیل قیصری است. دکترسعید حمیدیان در دیباچه چنین نوشته است:
عنوان این دفتر، سولاردنی، برگرفته از نام جنگلی است در مازندران که بومیان بر این باورند که شبها نوری مرموز در آن می‌درخشد و راهنمای شبانان و چارواداران می‌شود و وقتی بدان می‌رسند ناپدید می‌گردد و سر از جایی دیگر به در می‌آورد، و بدین‌سان به کمک کسانی دیگر که نیاز به هدایت آن دارند می‌رود.
اشعار این مجموعه ملهم از طبیعت زیبا و پویای مازندران، به ویژه زاد بوم سراینده یعنی کجور است...شعرها از زندگی، پیوندها، فقر، مهاجرت و بی‌سامانی روستاییان آن سامان حکایت‌ها دارد، و مایهٔ اصلی آنها رنجی است که سراینده با پوست و تا مغز استخوان خود آن را حس کرده است.

کارنامهٔ موقوفات دکتر
محمود افشار یزدی
بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی
۱۳۷۱/ ۴۸ صفحه

بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی به مناسبت دهمین سال درگذشت واقف دفترچه‌ای منتشر کرده که نشانی و مصارف موقوفه‌ها، جایزه‌های تاریخی وادبی، گزیده‌هایی از مقدمه وقفنامه، نامورارهٔ واقف، فهرست انتشارات و...از مندرجات آن است.

ترا من چشم در راهم
نیما یوشیج
کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان/ ۱۳۷۱
۴۶ صفحه/ ۶۰۰ ریال

کتاب شامل چند شعر ساده نیما یوشیج است که برای خوانندگان نوجوان (گروههای سنی «د» و «ه») انتخاب شده است. نقاشی‌های کتاب کار فرشید مثقالی و خط از احمد احمدپور است. شعرهای منتخب عبارتند از: یاد، ترامن چشم در راهم، اجاق سرد، ری‌را، خانه‌ام ابری است، تا صبح دمان، هست شب، دل فولادم، قایق، در کنار رودخانه و مرگ کاکلی.

نقش زنان در توسعه
دفتر امور زنان ریاست جمهوری و صندوق کودکان سازمان ملل متحد
روشنگران/ ۱۳۷۲
۱۳۹ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

کتاب از شش بخش تشکیل شده است. در پیش‌گفتار بر دلایل ضرورت آشنایی با شیوهٔ اثرگذاری زنان در توسعه اشاراتی شده و در واژه‌نامه ترجمه فارسی مفاهیمی که در مباحث مربوط به تفاوتهای اجتماعی زنان و مردان بسیار به کار برده می‌شوند، آورده شده است.
«معیارهایی برای تواناسازی زنان»، «چهارچوبی برای تجزیه و تحلیل جنسیت» و «برنامه‌ریزی برحسب جنسیت در جهان سوم»، شناخت احتیاجات عملی و استراتژیک جنسیت» عناوین سرفصلهای دیگر است. نیز تفصیل منابع در انتهای کتاب آورده شده است.

مدیریت زمان
عبدالحمید سروش
ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۲
۱۵۴ صفحه/ ۱۶۰۰ ریال

مدیریت زمان مشتمل بر دوازده فصل و یک حسن‌ختام به علاوه پرسش نامه‌ای تحقیقی است که خواننده علاقه‌مند باید بدان پاسخ گفته و برای نویسنده ارسال‌کند. نویسنده در فصل «اهداف کتاب» متذکر شده:
با خواندن دقیق این کتاب خواهید آموخت که:
۱ـ چگونه وقت خود را مهار و از اتلاف آن جلوگیری کنید.
۲ـ چگونه از وقت موجودتان بیشترین استفاده را ببرید.
۳ـ چگونه برای موفقیت بیشتر در کار و زندگی‌تان هدف‌گذاری کنید.
۴ـ چگونه در وقت کمتر، کار بیشتر و با کیفیت بهتر انجام دهید.
۵ ـ چگونه راهزنان وقتتان را شناسایی و آنها را طرد کنید.
۶ـ چگونه از هدررفتن وقتتان در جلسات اداری جلوگیری کنید.
۷ـ چگونه با تفویض اختیار صحیح بار کاری‌تان را سبک کنید.

تصویرهای آهوی بخت من گزل

محمود دولت‌آبادی قصد دارد این‌بار **آهوی بخت من گزل** را مصور منتشر کند. تصویرگر مهری حاج‌آقازاده است. او که هم‌اکنون ساکن ایتالیاست دوازده تابلوی خود از این داستان را برای دولت‌آبادی فرستاده است.

گفتنی‌ست طرح روی جلد چاپ نخست **آهوی بخت من گزل** کاری از **صادق هدایت** بود.

داستان پسرم

شیرین‌دخت دقیقیان که تاکنون کتاب‌های **منشأ شخصیت در ادبیات داستانی (پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی)** و تولستوی از دریچهٔ یادها را از او خوانده‌ایم، **به زودی دو کتاب دیگر منتشر خواهد کرد:**

ـ داستان پسرم **رمانی از نادین گوردیمر** که او را برندهٔ جایزه نوبل ادبی ۱۹۹۱ کرد.

ـ هورلا **مجموعه داستان‌های کوتاه** گی‌دوموپاسان.

ترجمهٔ نظریه‌ٔ ادبیات

نظریهٔ ادبیات نوشتهٔ استن وارن و رنه ولک از متن‌های معتبر و کلاسیک نقد ادبی است. این کتاب که بر حوزه‌های گوناگون نقد تأثیر فراوان گذاشته تاکنون به هجده زبان ترجمه شده است. ترجمهٔ فارسی آن را ضیاء موحد و پرویز مهاجر انجام داده‌اند و بهار ۱۳۷۳ انتشارات انقلاب اسلامی آن را منتشر خواهد کرد.

باغ بهشت

علی‌اصغر بهرامی مترجم رمان سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج **کورت ونه‌گات ترجمه‌های زیر را به ناشر سپرده است:**

ـ آدمیان و سرزمین‌ها **از مارگارت میلد**

ـ مرگ بسی اسمیت و رویای امریکایی **از ادوارد البی**

ـ باغ بهشت **از ارنست همینگوی**

ـ **شعرهای چسلاو میلوش**

بهرامی فعالیت ادبی خود را با چاپ شعر در مجلهٔ فردوسی آغاز کرده است. کارهای چاپ شده او غیر از سلاخ‌خانه شمارهٔ پنج عبارتند از :

ـ **ایران سراب قدرت است** نوشتهٔ **رابرت گراهام**

ـ **اساطیر خاورمیانه** نوشتهٔ **ساموئل هوک**

مترجم زبان دیگر

در دههٔ گذشته دکتر تورج رهنما آثاری را آمادهٔ انتشار یافت که مراحل مختلف چاپ را می‌گذراند:

ـ چهرهٔ غمگین من: **برگزیده داستان‌های چند نویسنده آلمانی (نشر چشمه)**

ـ یادگارهای خشک‌سالی‌های باغ: **دو جلد برگزیده داستان‌های نویسندگان ایرانی از دورهٔ قاجار تاکنون**

ـ در آستانهٔ فصلی سرد: **برگزیده داستان‌های نویسندگان زن ایرانی**

ـ شعر، رهایی است: **دو جلد برگزیده شعر نو از نیما تا اکنون**

دکتر راهنما در توضیح جرایی این برگزیده‌ها می‌گوید: «اندیشه اصلی آن به شغلم، تدریس در دانشگاه، برمی‌گردد. دانشجویان، به ویژه دانشجویان خارجی برای دست‌یابی به داستان‌ها یا شعرهای ارزشمند گذشته به شدت با مشکل مواجه‌اند. بدین‌خاطر کوشیدم همهٔ آن‌ها را در یک مجلد گردآوری کنم. البته این انتخاب من است.»

از دکتر رهنما تاکنون این کتاب‌ها چاپ شده است.

ـ **دفتر شعر** در سکوت گل سرخ

ـ **دفتر شعر** صدف و قصهٔ تنهایی

ـ **دفتر شعر** تا سرزمین چلچله‌ها، تا ماه

ـ برشت، فریش، دورنمات

به زبان آلمانی:

ـ در نفس اژدها **(برگزیده داستان‌های نویسندگان ایرانی به زبان آلمانی، فرانکفورت، نشر زورکامپ، ۱۹۸۱)**

ـ ادبیات داستانی و تغزلی ایران **(هانور، ۱۹۸۱)**

ـ ادبیات نمایشی در ایران **(هانور، ۱۹۸۱)**

ـ عنتری که لوطی‌اش مرده بود **(برلین، ۱۹۸۳)**

ـ چوب به دست‌های ورزیل **(بن، ۱۹۸۳)**

ـ گیله‌مرد و داستان‌های دیگر **(برلین، ۱۹۸۴)**

ـ سیمای زن در ادبیات داستانی امروز ایران **(مونیخ، ۱۹۸۶، پنج نوبت چاپ)**

ـ **دفتر شعر** در سکوت گل سرخ

ـ **باغ حاجی برگزیده‌ای از داستان‌های جمال‌زاده (۱۹۹۳)**

سوگواری صحنه

فروردین ماه امسال تئاتر پوچی یکی دیگر از بنیان‌گذاران خود را از دست داد.

اوژن یونسکو سال ۱۹۱۲ در رومانی به دنیا آمد و از ۱۹۳۸ مقیم فرانسه شد. در آغاز برای مجله‌هایی چون کایه‌دوسود نقد ادبی می‌نوشت. به تدریج تحت‌تأثیر آنتونن آرتو تئاتر رئالیستی و تئاتر روان‌شناختی را رد کرد و در سال ۱۹۵۰ نخستین نمایشنامه‌اش، **آوازه‌خوان طاس**، را منتشر ساخت. در این نمایشنامه او هرگونه قرارداد و پنداشت‌های مربوط به تئاتر رایج را نادیده گرفت و حتا با عنوان ضد نمایش از کار خود یاد کرد. یونسکو ساختار جامعه سرمایه‌داری را زیر سؤال برد و اخلاقیات و هرگونه نظام وابسته به آن، ازجمله ازدواج را مردود دانست. از نظر او دیگر آدمی در این جامعه فردیتی نداشت و هویت هرکس را می‌شد به دیگری داد.

نمایش‌های یونسکو اغلب تک پرده‌ای هستند. ازجمله **درس** (۱۹۵۱)، **صندلی‌ها** (۱۹۵۲)، **قربانی وظیفه** و **دختر دم‌بخت** (۱۹۵۳). نخستین نمایش‌نامه بلند او **آمده یا چگونه از شرش خلاص شویم؟** (۱۹۵۴) است. اما این کار با استقبال چندانی مواجه نشد.

یونسکو کوشید عدم موفقیت این کار با نمایشنامه بلند **قاتلان بی‌مواجب** (۱۹۵۹) جبران کند. در فاصله این سال‌ها نیز نمایشنامه‌های **ژاک** یا **متابعت** (۱۹۵۵)، **بدبهه‌سازی آلما** و **نیوتنت** (۱۹۵۶) و **مستاجران جدید** (۱۹۵۷) را نوشته بود. اما نمایشنامه‌های **کرگدن** (۱۹۶۰) و **شاه می‌میرد** (۱۹۶۳) شهرت جهانی یونسکو را موجب شدند. این دو کار به ترتیب با بازیگری سرلارنس اولیویه و الک گینس در رویال کورت انگلستان اجرا شدند. آثار بعدی یونسکو عبارت بودند از : **رهگذر هوایی** (۱۹۶۶)، **بدلم گالور برای دو نفر یا بیشتر** (۱۹۶۵)، **تشنگی و گرسنگی** و **پای دیوار** (۱۹۶۶)، **بازی‌های کشتار** (۱۹۷۰).

یونسکو در تلاش خلق زبانی جدید برای تئاتر بود. ذهنیت تماشاگر خوگرفته به پیرنگ و شخصیت و وحدت موضوع را به هم ریخته و تصویرپردازی بصری، بیان ریتم‌دار، ژست و حرکت‌های باله‌ای را جایگزین آن‌ها می‌کرد. او دنیای آشفته‌ای را عرضه می‌کرد که روابط انسانی آن حقیقی نبود. زبان اسلحه‌ای مهلک بود و با گروتسک یا وقایع و اشیا ترسناک وضعیت بشری به زبان نمادین بیان می‌شد. هم‌آمیزی شگفت و غریب او از واقعیت و فانتزی و بهره‌گیری آزادانه از وهم و رؤیا یادآور سوررئالیسم است. اما اکنون نمایشنامه **آوازخوان طاس** وی به اثری کلاسیک در تئاتر مدرن مبدل شده است.

از این نمایشنامه‌نویس بزرگ در سال ۱۹۶۲ مجموعه داستان کوتاه **عکس سرهنگ** منتشر شد. داستان کوتاه **گل و لای** او که در سال ۱۹۵۶ نوشته شده بود، در سال ۱۹۷۲ به فیلم درآمد. یونسکو در رمان هم طبع آزمایی کرد و **منزوی** را در سال ۱۹۷۳ منتشر ساخت.

از دیگر آثار یونسکو در زمینهٔ تئاتر و زندگی‌نامه می‌توان به **یادداشت‌ها** و **ضد یادداشت‌ها** و **روزنامه قطعه‌قطعه** (۱۹۶۲) و **مضارع ماضی، ماضی مضارع** (۱۹۶۸) اشاره کرد.

گفتنی‌ست یونسکو در سال ۱۳۵۱ به ایران آمد و مدتی را در تهران و اصفهان به سر برد.

نویسندهٔ کودکان در سیرا

ناصر یوسفی، نویسنده کودکان و نوجوانان برای شرکت در کنفرانس سالانهٔ سیرا CIRA راهی امریکا شد. موضوع کنفرانس امسال سیرا که در فیلادلفیا برگزار می‌شود «سیاست و ایدئولوژی در ایران معاصر» است. البته هنرمندان می‌توانند موضوع متفاوت دیگری انتخاب کنند و یوسفی از نوشتن برای کودکان در ایران صحبت خواهد کرد.

در سال‌های گذشته احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، هوشنگ گلشیری، نجف دریابندری، منوچهر آتشی و... میهمانان این کنفرانس بودند. امسال اولین‌بار است از نویسنده‌ای در حوزهٔ ادبیات کودکان برای شرکت در این کنفرانس دعوت می‌شود.

ناصر یوسفی پیش از رفتن به امریکا، به مناسبت سال جهانی خانواده به کشورهای نروژ، سوئد و دانمارک سفر خواهد کرد. او علاوه بر جلسه‌های سخنرانی و قصه‌خوانی کارگاه آموزش قصه‌گویی برای پدران و مادران ایرانی خواهد داشت.

سیمای بزرگان

۱۷ تا ۲۴ اسفند ۱۳۷۲ حسن شکاری آثار آبرنگ خود را در نگارخانه ندا به معرض تماشا می‌گذارد. عنوان دومین نمایشگاه فردی شکاری «سیمای بزرگان» است. در این مجموعه می‌توان چهره ۳۷ نویسنده و شاعر را دید. از جمله: مهدی اخوان ثالث، جلال آل‌احمد، صمد بهرنگی، محمدعلی جمالزاده، سیمین دانشور، علی‌اشرف درویشیان، محمود دولت‌آبادی و... از ایران و تاگور، پوشکین، داستایفسکی، رولان، سارتر، مارکز، همینگوی و... از دیگر کشورها.

بعضی از پرتره‌ها تنها تصویری از هنرمند است. اما در برخی به ویژگی‌های

حیات هنری با شخصی سوزه پرداخته شده است. برای مثال رنگ مسلط سه تابلوی شاملو، لورکا و مایاکوفسکی آبی است و زمینه حاکی از زندگی و رؤیاهای این هنرمندان است. دولت‌آبادی نیز با پس‌زمینه‌ای از **کلیدر**، درگیری ذهنی‌اش با موضوع رمان **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** و نگاهی که به آینده دارد، کار نهده است.

شکاری چند تابلو از این مجموع را برگزیده و با نام **هشت نقش** چاپ کرده است.

هنر هفت هزارساله

نمایشگاه قلم‌زنی رسول مساعی آریان با عنوان «هنر هفت هزار ساله ایران» ۱۵ تا ۲۲ اسفند در گالری ضرابی برگزار شد.

ظرفیت‌های زبان

نشست سوم دیدار روز جمعه ۱۹ فروردین ماه با حضور جمعی از صاحب‌نظران برگزار شد. در این نشست رضا سیدحسینی دربارهٔ ترجمه و وضعیت ترجمه امروز ایران صحبت کرد. جلسه در ساعت ۵ بعدازظهر با سخنرانی او آغاز شد. بعد از سخنرانی دقیقه‌هایی تنفس جلسه با پرسش و پاسخ ادامه یافت.

سید حسینی از سخنان خود به اختلاف اخیر میلان کوندرا با مترجمین فرانسوی و ریشه‌های آن اشاره کرد. سپس دیدگاه خود را دربارهٔ موضوع‌های زیر بیان کرد: ظرفیت‌های زبان فارسی، واژه‌سازی، جایگاه ترجمه در ادبیات معاصر، گرته‌برداری، ترجمه شعر در ایران، نمایندگان ترجمه خوب شعر از زبان‌های دیگر به فارسی و شاخص‌های یک ترجمه موفق.

یادآوری می‌شود جلسه **دیدار** ۲ روز ۲۰ اسفند ۷۲ با سخنرانی خانم سیمین بهبهانی برگزار شده بود.

فرهنگ عامه

تحقیق در فرهنگ عامهٔ ایران که با کوشش‌های صادق هدایت آغاز شد و سپس با تحقیقات انجوی شیرازی و دکتر محمدجعفر محجوب و سیدمحمد علی جمالزاده رشد کرد و امروزه روز با حضور کتاب کوچهٔ شاملو غنی‌تر و جدی‌تر شده است، هنوز هم موضوعی جذاب و مهم است که از طرف اهل تحقیق جای بحث بیشتری دارد.

ابوالحسن نجفی محقق، مترجم و استاد زبان فارس نیز سال‌هاست که سرگرم تحقیق در فرهنگ عامه است، حاصل کار او که شامل باورها، ترانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، و مثل‌های فولکلوریک ایران است به‌زودی از سوی انتشارات «نیلوفر» منتشر خواهد شد.

شاهکارِ اریک فون‌دنیکن

اریک فون دنیکن که از طرفداران و مبلّغان نظریهٔ ارتباط موجودات فضایی با زمین است، چندی پیش در یک مصاحبهٔ گروهی که در شبکهٔ BBC پخش می‌شد، شرکت کرد. مجری برنامه او را به عنوان نخستین مهمان این جلسهٔ به بینندگان معرفی کرد و سپس مهمان دیگری را به صحنه دعوت کرد که با ورودش دنیکن حسابی جا خورد و یکباره رنگ از رخسارش پرید.

پس از صحبت‌های دنیکن، نوبت به مهمانان دیگر رسید که اغلب از باستان‌شناسان و محققان اروپایی بودند، تا این‌که نوبت به مهمان مزبور رسید. این شخص با قاطعیت اظهار کرد که در اغلب کاوش‌هایی که آقای دنیکن انجام داده او نیز به عنوان دستیارِ سنگ‌شناس و هنرمند و مرمّت‌گر آثار باستانی او را همراهی کرده است. اما صحبت‌های این مهمان از آن‌جا جالب‌تر شد که به نقاشی‌های روی سنگ‌ها اشاره کرد و گفت که این نقاشی‌ها که از وجود موجودات فضایی و آمدن آن‌ها به زمین حکایت می‌کند و اصلی‌ترین مدارک مورد استناد دنیکن است، دنیکن این تصاویر را به عنوان قاطعانه‌ترین دلایل نظریهٔ خود، ضمیمهٔ کتاب‌هایش کرده است، همگی ساخته و نگاشتهٔ همین سنگ‌شناس و مرمت‌گر بوده است. شخص مزبور اعتراف کرد که همهٔ این تصاویر را به خواست دنیکن بر روی سنگ‌ها حک کرده است. ناگهان دنیکن که از اعترافات همکار قبلی‌اش حسابی جا خورده بود، گفت البته این نقش‌ها وجود داشت ولی ما آن‌ها را کمی مرمت و بازنگاری کردیم. اما مهمان طراح در پاسخ دنیکن گفت که ابداً چنین نقش‌هایی وجود نداشته و من آن‌ها را بر سنگ‌ها حکّاکی کرده‌ام.

خبر این جلسهٔ تلویزیونی با دنیکن که به رسوایی او انجامید، خیلی زود در محافل علمی جهان پیچید. زیرا مردی که سال‌هاست به ضرب و زور ارائهٔ تصاویر آدم‌های فضایی بر دیوارهٔ غارهای ماقبل تاریخ می‌خواهد حرف خود را به کرسی بنشاند، کارش این‌چنین به رسوایی کشید.

بلندبالایی آلبی

ادوارد آلبی، از نویسندگان شاخص تئاتر پوچی، برندهٔ جایزهٔ پولیتزر امسال شد. این‌بار نمایشنامهٔ سه زن بلندبالا سومین جایزهٔ ادبی را برای او به ارمغان آورد.

آلبی یکی از معدود نمایشنامه‌نویس‌هایی است که طی دههٔ شصت در امریکا ظهور کرد. ماجرای باغ‌وحش **نخستین نمایشنامه او در سال ۱۹۵۹ در برلین اجرا شد و جایزهٔ فستیوال را از آن خود کرد.** مرگ بسی اسمیت (۱۹۶۰) و رؤیای امریکایی (۱۹۶۱) **نمایشنامه‌های بعدی او بودند. اما آن‌چه برای آلبی موفقیت تجاری به همراه آورد اجرای چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ در برادوی بود.**

دیگر برندگان جایزهٔ پولیتزر امسال عبارت بودند از: آنی پرولکس (رمان)، دیوید رم نیک (نویسندهٔ غیرتخیلی)، دیوید له‌ورنیگ لوئیس (بیوگرافی مارتین لوتر کینگ)، یولف کمونیاکاآ (شعر)، گونترشو (موسیقی)، روزنامه نیویورک تایمز (عکس).

روزنامه اکرون بیکن (مطالب خدمات عمومی)، روزنامه پراویدنس جرنال بولتن (اخبار پی‌گیری)، الین ولسوم (خبرنگار)، ویلیام رسبری (مفسر)، ایزابل ویلکرسون (گزارش‌نویس)، و پل واستون (عکس).

شاعر شعله و برگ

جمعه ۲۶ فروردین ماه نوزدهمین جلسه آینه‌ها برگزار شد. محمد وجدانی در جمعی نود نفره حضور یافت تا شنونده نظریات و گفت و گوی حاضران دربارهٔ دو دفتر شعر **زخمه بر زخم** و **کودکان شعله و برگ** باشد.

الهام مهویزانی، محمود معتقدی، بهزاد نسیمی، عنایت سمیعی، مسعود خیام، عبدالله باقری، علی‌رضا آبیز، محمود پرتوی، بهزاد زرین‌پور، حافظ موسوی و سیمین بهبهانی ازجمله سخنرانان بودند. رئالیسم و رمانتیسم نهفته در سروده‌ها، تصویرپردازی دیداری و حرکتی، زبان و ساختار، تکرار برخی واژگان، نمونه‌های تأثیرپذیری از شاملو، اخوان و فروغ، درست یا نادرست بودن برخی استعاره‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها، جایگزینی ابژه‌هایی چون برگ، شاخسار، شعله و کودک برای سوبژه‌هایی چون زندگی، لذت/ خاطره، مرگ و نسل در سروده‌های وجدانی از موضوع‌هایی بودند که مورد بحث قرار گرفتند.

آخرین هایکو

سوت کشتی
بر اندام مِه رعشه می‌اندازد
بر خواب من نیز

تمپو یاماداِ شاعر هایکوسرای ژاپنی که این شعر را در سفر خود به استکهلم سروده بود، چندی پیش به سفری بی‌بازگشت رفت.

یاماداِ (متولد ۱۹۰۲) از سال ۱۹۲۲ پس از آشنایی با زبان بین‌المللی اسپرانتو، هایکوهای بسیاری به این زبان سرود و علاوه بر فعالیت‌های گوناگون فرهنگیِ در جهان اسپرانتو، ازجمله تدریس این زبان، چندین کانون معتبر ادبی و فرهنگی این زبان را نیز رهبری کرد. وی دو سال به عنوان گزارشگر بخش اسپرانتوی روزنامهٔ «سین‌آی‌تی» فعالیت کرد و در سال ۱۹۳۵ به عنوان ریاست بیست و سومین کنگرهٔ اسپرانتودانانِ ژاپن انتخاب شد و سال‌ها با انجمن هایکوسرایان ژاپن همکاری داشت. کتاب‌های شعر او عبارتند از: مجموعهٔ هایکوی هوسی‌ها را (به زبان ژاپنی)، مجموعهٔ هایکوی مرز وطن طی شد (به اسپرانتو)، و در در شبی سپید مجموعهٔ هایکوی او در سفر به اروپا که در یکی از مجموعه‌های سالانهٔ هایکوسرایانِ اسپرانتو با عنوان کاپریجو ۷۰ منتشر شده است.

این چند هایکو نیز از اوست:

کارخانه آدم‌ها را می‌بلعد
و در مِه
دود تُف می‌کند

در آفتاب زمستانی
برگ‌ها بروی دریاچه می‌ریزند
همنوایان بر قایقی نشسته‌اند...

فوارهٔ تندیس‌های کاخ...
رم باستان را
هیچ نخلی حکایت نمی‌کند

لیست شرکت‌هایی که در زمینهٔ موسیقی ایرانی و خارجی فعالیت می‌کنند.

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۱	ماهور	۷۵۲۴۰۰
۲	بهنوش (ساربانگ)	۳۹۲۰۴۸ - ۸۳۹۷۳۵
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

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

شرکت اسپادانا فیلم

آماده خدمات هنری

در زمینه‌های:
فیلمبرداری با دوربین F 500
دارای جدیدترین سیستم پردازش دیجیتالی
تصویر میکس و مونتاژ با دستگاه MX 50

تهیه و تولید فیلمهای صنعتی، آموزشی و تبلیغاتی

تلفن: ۲۱۰۵۸۳ ۶۱۸۳۸۴
اصفهان - پل خواجو، بالاتر از صدا و سیما
جنب بانک ملت، ساختمان شهید معتمدی، اسپادانا فیلم

درگذشت شاعرهٔ گرامی ویسه حبیب‌الهی را به دخترش، نازنین نظام‌شهیدی تسلیت عرض می‌کنیم.
هایده‌عامری ماهانی، اختر اعتمادی، ناهید موسوی و همکاران تکاپو.

درگذشت نابهنگام مادر گرامی حافظ موسوی، شاعر و همکار تکاپو را به بازماندگانش تسلیت می‌گوییم.
نویسندگان و کارکنان تکاپو

مسعود معمارنژاد

هشت سؤال و جواب

۱ ـ روزی چند ساعت مطالعه (کتاب، مجله، روزنامه و ...) دارید؟
۲ـ آخرین کتابی که خوانده‌اید کی و چی بود؟
۳ـ آیا کتاب هدیه می‌دهید؟
۴ـ آخرین کتابی که خریدید کی بود؟
۵ ـ کتاب برایتان هدیه می‌آورند؟
۶ـ قیمت کتاب‌ها را چگونه ارزیابی می‌کنید؟
۷ـ چگونه می‌توان به رشد کتاب‌خوانی کمک کرد؟
۸ـ چه مدت در (سال، ماه، هفته، روز) به کتاب‌خانه می‌رو

کتاب و کتاب‌خوانی، در هر جامعه‌ای فرهنگ و ویژگی‌های خاص خود را دارد که متأثر از شرایط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، تاریخی، سیاسی و... هر جامعه است. با طرح «هشت سؤال» فوق، و پاسخ‌های داده شده، چشم‌اندازی هرچند کم‌رنگ از جایگاه کتاب و نقش آن در زندگی طیف‌هایی از روشنفکران اهل کتاب تصویر می‌شود. بدون شک بررسی و جمع‌بندی پاسخ‌ها، می‌تواند در رفع بحران کتاب راه‌گشا باشد. گفتنی‌ست این پرسش و پاسخ‌ها، طی یک دوره، انجام گرفته است.

ارزان‌تر از پسته

ابراهیم نبوی نویسنده، روزنامه‌نگار و منتقد سینما

۱ ـ روزانه بیش از ۱۵ ساعت.
۲ ـ جابه‌جایی در قدرت. کلثوم ننه.
۳ ـ نه، چون کسی نمی‌گیرد.
۴ ـ یک ماه پیش، برای یک جوان، کتاب «بر باد رفته»؛ اسکارلت را خریدم.
۵ ـ بله.
۶ ـ خوب، ارزان‌تر از پسته و گران‌تر از نان و جان.
۷ ـ با جابه‌جایی قدرت.
۸ ـ هیچ‌وقت.

پولدار و کتاب

حسن واقف کتاب‌فروش (بیگوند)

۱ ـ ورزشی زیاد می‌خوانم؛ هم‌چنین کتاب‌های تاریخی. ساعتش را نمی‌شود مشخص کرد. وقتش را ندارم. شب که کسی می‌رود خانه، حالش را ندارد. اگر بشود باید همین‌جا خواند.
۲ ـ «شکست شاهانه» ماروین زونیس و «خاطرات علم». یک ماه قبل.
۳ ـ فروشی نداریم که بتوانیم فعلاً هدیه بدهیم.
۴ ـ ... ما همیشه درحال خرید و فروش کتاب هستیم، هرچند بازار راکد باشد.
۵ ـ قیمت کتاب بالاست. و این کار را ارشاد کرده است و این به علت تورم و گرانی فیلم و زینگ، کاغذ و چاپ است. کتاب‌خوان‌ها معمولاً قشرهای پایین و کارمندان هستند، پولدارها که کتاب نمی‌خرند.
۷ ـ ارزانی کتاب.
۸ ـ نه. چون این‌جا کتاب هست، دیگر لزومی ندارد به کتاب‌خانه رفت.
حرف‌های دیگر حسن واقف:
ـ قیمت کتاب‌ها بالا است، مشتری توانش را ندارد کتاب بخرد.
ـ بیچاره دانشجوها دارند از گرانی کتاب می‌میرند. از شهرستان می‌آیند و در به در دنبال کتاب می‌گردند.
ـ از وقتی چاپ کتاب را ارشاد آزاد کرده، قیمت کتاب‌ها فوق‌العاده گران شده است.
ـ کتاب‌های نشر دانشگاهی که فیلم و زینگ و همه چیز آن دست خودشان است خیلی گران است.

یک سؤال، یک عمر

جعفر والی بازیگر و کارگردان سینما و تئاتر

۱ ـ متأسفانه من کاری جز کتاب خواندن ندارم.
۲ ـ الان دستم است: «نی‌ها در باد» نوشته گرازیا دلدا. از انتشارات بخش فرهنگی سفارت ایتالیا.
۳ ـ والا به نظر من تنها هدیه‌ای که هم متناسب و هم درخور است. دوست دارم کتاب هدیه بدهم، چون برای طرف هم ماندگار است و هم اگر حوصله داشته باشد یک چیزی خوانده.
۴ ـ همین چند روز پیش، یک دوره کتاب «حیات یحیی» خریدم. چون کتاب مرجع است و داشتنش لازم می‌شود.
۵ ـ گاهی، آره، لطف می‌کنند. البته ممنون می‌شوم.
۶ ـ وحشتناک؟! من هروقت می‌روم کتاب‌فروشی و نگاه به پشت جلد کتاب‌ها و دست در جیبم می‌کنم گریه‌ام می‌گیرد.
۷ ـ نمی‌دانم! بعضی از سؤال‌ها، یک عمر است از ما می‌شود و نمی‌دانیم جوابش چیست؟
۸ ـ کدام کتاب‌خانه؟ آدرسش را بدهید ما هم یاد بگیریم. تا آن‌جا که ما می‌دانیم یکی هست مجلس؛ دیگری کتاب‌خانه ملی و یکی هم کتاب‌خانه... که نمی‌دانم هست یا نه. و باید همان جا بنشینی و کتاب‌خوانی. کتاب را باید در خانه خواند.
جایی هست که من بروم ودیعه بدهم، ریش گرو بگذارم و چهارتا کتاب بگیرم بیاورم خانه بخوانم. شما جایی سراغ دارید؟

صندلی و کتاب‌خانه

محمدرضا شریفی دانشجوی پزشکی سال چهارم

۱ ـ مواقع امتحان فقط جزوات و کتاب‌هایی را که در رابطه با درس خودمان است. شاید روزی ۱۰ ساعت هم مطالعه کنیم. ولی غیر از مواقع امتحانی، بیشتر در دانشکده هستیم و شاید روزی ۵ ساعت مطالعه کنیم. غیر از دروس دانشگاهی، من علاقه‌ام به کتاب‌های مذهبی است و کتاب‌هایی که سیاسی باشد و بیشتر در این رابطه باشد و مسایل اسلامی که بیشتر در رابطه با زمان باشد.
دقیق نمی‌توانم مشخص کنم روزی چند ساعت، ولی گاه روزی ۲ تا ۳ ساعت کتاب‌های مورد علاقه‌ام را می‌خوانم.
۲ ـ دقیق یادم نیست چه بود و کی بود.
۳ ـ معمولاً به دوستانم کتاب هدیه می‌دهم.
۴ ـ رشتهٔ پزشکی، کتاب‌هایش خیلی گران است. به غیر از کتاب‌های درسی، آخرین کتابی که خریدم «نامه‌ها...» که آن را نخوانده‌ام.
۵ ـ به صورت یک چیز طبیعی، که همیشه بیاورند، نه. اما دوستان کتاب هدیه می‌دهند.
۶ ـ قیمت کتاب‌ها، برای من بالاست. و به دلیل بالابودن قیمت، بعضی از کتاب‌ها را که قیمتشان بالاست نمی‌خرم و از خیرشان می‌گذرم.
۷ ـ این واضح است به وسیلهٔ یک سری تبلیغات از طریق رادیو و تلویزیون و رسانه‌های گروهی؛ و این‌که کتاب‌ها را در سطوح مختلف و برای افراد مختلف، با قیمتی که بتوانند بخرند چاپ کنند.
برای استفاده خیلی از اقشار، کتاب مناسب در بازار نیست. مثلاً برای کسی که تا سوم راهنمایی خوانده، کتاب مناسب در بازار وجود ندارد. او نمی‌تواند در زمینه‌های مختلف مطالعه کند.
۸ ـ درمواقع امتحان برای استفاده از میز و صندلی کتاب‌خانه به آن جا می‌روم. ولی گاه به علت این‌که نمی‌توانیم برخی از کتاب‌ها را بخریم از کتاب‌های پزشکی دانشگاه استفاده می‌کنیم و این‌که برخی از استادان بر روی برخی از کتاب‌ها تأکید دارند، بنابراین به علت جبر، از بعضی از کتاب‌های کتاب‌خانه بیشتر استفاده می‌شود.

ناشتا نخور!

حسین... انتشارات...

ـ ببینید، اسم مرا ننویسید، آن‌وقت ارشاد کار دستم می‌دهد. من می‌خواهم کارم را انجام بدهم و آن را دوست دارم. بسیند من معتقدم خوانده‌ام، اگر ارشاد اسم ما را بداند، اذیت می‌کند، باید وقتی ارشاد می‌روی خودت را به خریت بزنی تا نفهمند می‌فهمی، در غیر این‌صورت اذیت می‌کنند. اگر اسمم را نمی‌نویسید حاضرم به سؤالات شما جواب بدهم.
۱ ـ روزی ۲ تا ۳ ساعت. سلام و کیهان. مجله هم عرض به حضورت حداقل هفته‌ای چهارتا پنج مجله را می‌خرم. البته به طور دوره‌ای. یعنی یک بار یکی را می‌خرم و ماه بعد دیگری را؛ تا سر در بیاورم که چه می‌گویند.
۲ ـ کتاب هانری کوربن ـ داریوش شایگان.
۳ ـ بله.
۴ ـ شورش آقاخان محلاتی و چند مقاله دیگر. نوشتهٔ پرفسور حامد الگار.
۵ ـ کم، خیلی کم.
۶ ـ بسیار گران. من به شخصه تصورم این است قیمت کتاب بیشتر از آنکه اقتصادی باشد سیاسی است. یعنی وقتی برای مترجم یا مؤلف صرف نکند وقتش را به این کار اختصاص بدهد و برای ناشر هم صرف نکند کتابی را چاپ کند و برای خواننده هم صرف نکند کتابی را بخرد. آن‌وقت خود به خود، بدون ابزار فشار سیاسی، بسیاری از این سه طیف آدم، در این وسط خود به خود پالایش می‌شوند. در نتیجه راجع به بقیهٔ مسایل با فراغ بال بیشتری می‌توان تصمیم گرفت.
ببینید خیلی ساده برایتان یک مثال عینی و عملی بیاورم. ما کتابی چاپ کرده‌ایم که خرج حمالی آن یعنی حمل و نقل کاغذ از انبار به چاپ‌خانه و از چاپ‌خانه به انبار و فروشگاه، بیشتر از حق‌الترجمهٔ مترجم آن بوده است.
در مورد نشر هم، مسئله به همین منوال است. شما شب‌ها به تلویزیون نگاه کنید، ببینید می‌گوید پولتان را بیاورید بگذارید بانک ۱۴ درصد بگیرید. درحالی که ما برای چاپ یک کتاب از روزی که شروع به کار بکنیم تا روزی که کتاب دربیاید حداقل یک سال، یک سال و نیم وقت می‌گذاریم و در طول این مدت همه‌اش هزینه می‌کنیم: حق‌التألیف یا حداقل قسمتی از آن، خرید کاغذ، حروف‌چینی، فیلم، زینگ، چاپ، صحافی، انبارداری، حمل و نقل، و... همه باید پرداخت شود. تازه وقتی کتاب امروز درآمد، همه‌اش را از من که نمی‌خرند. حداقل چندماه طول می‌کشد تا کتاب به فروش برسد. گیرم چند مورد کتاب را خوب بخرند. مگر این‌ها چه حجمی از کل تیراژ و عنوان کتاب در سال را تشکیل می‌دهد.
از همهٔ این‌ها گذشته، دریافتی حق‌التدریس، خیلی بیشتر از دریافتی مترجم است.
الف ـ باید به فرهنگ بها داد.
ب ـ حدود اختیارات قانونی و اعمال و رفتار افراد مشخص بشود.
ج ـ مسئله دو قسمت دارد، هم فرهنگی است و هم اقتصادی. من نمی‌توانم به بچه‌ام بگویم ناشتا نخور، اما می‌توانم به او بگویم این کتاب را نخوان.

د ـ ...

۸ ـ یعنی‌چه؟ نمی‌فهمم یعنی چه؟ اگر منظور این است که چه مدت برای کتاب خواندن به کتاب‌خانه می‌روم، اصلاً نمی‌روم. اما وقتی برای گرفتن کتاب و چاپ آن‌ها می‌روم با مکافات و دردسرهای فراوان روبرو می‌شوم. وقتی به کتاب‌خانه ملی می‌روم تا پارتی نداشته باشم تا آشنا نداشته باشم کارم راه نمی‌افتد. اما خیلی راحت‌تر می‌توانم از کتاب‌خانه بروکلمان آلمان کتاب بگیرم، بیشتر هم به من احترام می‌گزارند.

ضوابطی که هست با این ضوابط نمی‌شود از گذشته اطلاع پیدا کرد. چراکه نسخه‌های خطی را مطلقاً در اختیار ناشران قرار نمی‌دهند.

نیازمند دانستن

رجب محمدین نویسنده و کارگردان سینما.

۱ ـ دیگر برای افراد هم‌نسل و همکار من، مطالعه یک امر ضروری و یک نیاز و وظیفه‌ای حرفه‌ای شده است. آدم در حرفهٔ هنر، مدام نیازمند دانستن همه چیز است و مدام بسیار چیزها را نمی‌داند و جهان اندیشه، مدام از ما پیش‌تر و جلوتر می‌شتابد؛ بنابراین هر لحظه که فرصتی به دست می‌آید، کلمه، سطری، مطلبی، صفحه‌ای... کتابی را باید بخوانی و باز هم جهان و زمان پویا، با شتابی معادل سرعت نور از ما پیشی می‌گیرند و ما اندرخم یک کوچه...

۲ ـ چندی پیش کتاب «خاطرات اسداله علم» را خواندم، که برای نگاهی دیگر به یک دوران، بسیار مفید است. دو سه روز پیش کتاب «نی‌ها در باد» نوشتهٔ «گرازیا دلدا» نویسندهٔ ایتالیایی را به ترجمه هما رامشک خواندم کتابی که دو سه سال پیش چاپ شده است. گرازیا دلدا در سال ۱۹۲۶ جایزهٔ نوبل ادبی را برده است و الان دارم کتاب «فانوس خیال» نوشتهٔ «برگمان» را می‌خوانم.

۳ ـ خُب، همه چیز گران است. همهٔ مردم زیر بار گرانی دارند له می‌شوند. و همه چیز هر روز گران و گران‌تر می‌شود. اصلاً همهٔ چیزها و همهٔ نیازها، برای گران‌تر شدن، با هم مسابقه گذاشته‌اند. وگویا تعداد انگشت‌شماری سود این گرانی را می‌برند. ظاهراً در این دوران تب‌زده و بحران اقتصادی، هر شیئی‌ئی برای عدهٔ خاصی سودآورتر است. بنابراین کمتر کسی توان خرید کتاب را می‌یابد. ناشران متعهد ورشکست می‌شوند. ناشران تاجر سر پا می‌مانند. کلاه نویسندگان و مترجمان غیرتجاری پس معرکه می‌افتد و دست نوشته‌هایشان در خانه‌ها خاک خواهد خورد و «اهل کتاب» برای خریدن یک کتاب، باید از ناهار و شام خود و خانواده‌اش صرف‌نظر کند. در این توفان تهاجم «ضد فرهنگی» هیچ‌کس به فریاد اهل فرهنگ نمی‌رسد، هیچ‌کس و هیچ بنیادی حمایت واقعی از «اهالی» کتاب، سینما، تئاتر، موسیقی و نقاشی نمی‌کند. خُب، تهاجم یعنی چه؟

ـ یعنی بی‌پناه ماندن اهل فرهنگ در توفان طاعونی هجوم تورم اقتصادی. و اگر سرعت این توفان بیشتر شود، که با این حمایت نکردن‌ها از فرهنگ، بیشتر و بیشتر هم خواهد شد، «اهل فرهنگ» برای مطالعهٔ یک کتاب، باید چه هزینهٔ عجیبی را متحمل شوند؟ حتماً کسی به فریاد نخواهد رسید.

آسیب‌شناسی

فرزان آصف

روزنامه‌نگار

۱ ـ روزی ۲ الی ۳ ساعت.

۲ ـ آسیب‌شناسی اجتماعی (در دست مطالعه)

۳ ـ بله.

۴ ـ دو هفته قبل.

۵ ـ بله.

۶ ـ بسیار گران است.

۷ ـ تبلیغات وسیع؛ سابقه با جوایز هنگفت. سوبسید دادن به انتشار کتاب. قرض‌دادن کتاب به دیگر.

۸ ـ وقت نمی‌کنم.

انتظار بیهوده

سوسن شاگرین آهنگساز

به تازگی رمان «ترگس و زرین دهن» هرمان هسه را به ترجمهٔ سروش حبیبی برای چندمین‌بار مرور کرده‌ام. هم‌چنین کتاب «برج» نوشتهٔ ویلیام گلدینگ ترجمهٔ ژاله مساعد را خوانده‌ام و خصوصاً از ترجمهٔ آن بسیار لذت بردم. به ضرورت حرفه‌ام در زمینه‌های مختلف مطالعه دارم ازجمله موسیقی کلاسیک، موسیقی فیلم.

برایم کتاب هدیه می‌آورند. و من هم متقابلاً این کار را انجام می‌دهم.

زمانی‌که قیمت‌ها مدام بالا می‌رود چگونه می‌شود انتظار داشت کتاب ارزان باشد. اما به سادگی می‌توان برای قشری که به کتاب و سایر تولیدات فرهنگی مدام نیاز دارند، بسیاری از تمهیدات را فراهم کرد. ازجمله فعال‌تر شدن کتاب‌خانه‌ها، حمایت‌های دولتی از امور فرهنگی و خصوصاً نشر کتاب.

دشوار و ناممکن!

محسن ناجی

کارشناس ارتباطات

۱ ـ به طور متوسط روزی سه ساعت.

۲ ـ «داستان یک غریق» گابریل گارسیا مارکز

۳ ـ بله.

۴ ـ جامعه‌شناسی ارتباطات.

۵ ـ بله.

۶ ـ بهای کتاب در مقایسه با سه سال گذشته افزایش روزافزونی پیدا کرده است که به نظر می‌رسد، ارتباط مستقیم با گرانی عمومی کالاها و تورم اقتصادی در کشور داشته باشد. متأسفانه با توجه به بضاعت مالی قشر کتاب‌خوان، دسترسی به کتاب برای عدهٔ زیادی دشوار و حتا ناممکن است.

۷ ـ از طریق کمک به نشر کتاب که خوراک فرهنگی جامعه هست و حتا پرداخت سوبسید و هم‌چنین گسترش کتاب‌خانه و فراتش‌خانه‌های عمومی درسراسر کشور و تشویق و ترغیب مردم به کتاب‌خوانی از طریق تبلیغات صحیح توسط رسانه‌های گروهی.

۸ ـ متأسفانه بسیار کم، که خود ناشی از بروز دشواری در تهیه و تدارک نیازمندی‌های اولیهٔ زندگی است. و بیشترین وقت مفید را به خود اختصاص می‌دهند.

مفت‌خوانی

خسرو رضایی

روزنامه‌نگار

۱ ـ در حال حاضر به دلیل مشاغل متعدد مطبوعاتی حداکثر می‌توانم روزی یک ساعت مطالعه کنم. شاید اگر یک روز قرار شد نویسندهٔ ایرانی هم تنها با یک شغل تأمین شود راهی برای بازگشت دوبارهٔ من به سال‌هایی که در هر روز آن سه یا چهارساعت مطالعه می‌کردم گشوده شود.

۲ ـ آخرین کتابی که خوانده‌ام مجموعه قصه‌های کوتاه «تودور داستایفسکی «پولز ونکوف» ترجمهٔ رضا رضایی بوده است. این کتاب را در هفتهٔ اول آذرماه خوانده‌ام.

۳ ـ به مناسبت‌های مختلف پیش از هرچیز دیگری، کتاب به دوستانم هدیه می‌دهم.

۴ ـ به دلیل گرانی کتاب، معمولاً مفت‌خوانی می‌کنم: کتاب‌های مورد علاقه‌ام را از دوستان و آشنایان قرض می‌گیرم و البته همیشه هم خوش‌قولی می‌کنم و به موقع آن‌ها را بازپس می‌دهم. اما آخرین کتابی که خریده‌ام اگر اشتباه نکنم «اهل غرق» خانم منیرو روانی‌پور، بود که در حدود سه ماه پیش آن را خریده‌ام.

۵ ـ بله، و معمولاً دوستان ناشر، کتاب‌هایشان را برای معرفی در نشریات به نگارنده «هدیه» می‌کنند.

۶ ـ قیمت کتاب‌ها در ارتباط با درآمد مردم، بسیار گران و گریزاننده است. البته اگر روزی فاصلهٔ درآمدهای ریالی و هزینه‌های دلاری به حداقل خود برسد آنگاه خواهیم دید که قیمت کتاب بسیار هم ارزان است.

۷ ـ برای این منظور:

الف: باید قدرت خرید مردم افزایش یابد.

ب: تعداد کتاب‌خانه‌ها رو به افزایش گذارد.

ج: با توسعهٔ رفاه عمومی، اوقات فراغت بیشتری برای مردم فراهم آید.

د: طرح‌های مناسب تشویقی برای عادت دادن مردم به کتاب‌خوانی به مورد اجرا گذاشته شوند.

۸ ـ تنها در مواقع ضروری به کتاب‌خانه‌ها می‌روم. یعنی در مواقعی که منابع موردنیاز من در جای دیگری به جز در کتاب‌خانه‌ها پیدا نمی‌شوند.

سرگرمی‌ها

دکتر امید

منتقد و روزنامه‌نگار سینمایی

۱ ـ معدل نگرفته‌ام. کلیه ۶ روزنامه تهران را ورق می‌کنم و جسماً بعضی تکه‌هایش را می‌خوانم. کلیه بخش‌های فحاشی، شایعه‌پراکنی، پرونده‌سازی‌های ۶ روزنامه را می‌خوانم. صفحهٔ ۲، صفحه ماقبل آخر کیهان، صفحهٔ مورد علاقهٔ من است. ستون تلفن‌های سلام، یادداشت افشاگری رسالت و... لابی اطلاعات.

کلیه هفته‌نامه‌های تهران را می‌خرم و صفحات غیر ورزشی‌اش را می‌خوانم. نمی‌دانم چقدر کتاب می‌خوانم؛ ولی دو جریان اکثر کتاب‌ها هستم. کلیهٔ ماهنامه‌های غیر فنی و غیرتکنیکی را می‌خوانم و تکنیکی‌ها و علمی‌ها را ورق می‌زنم. کلیه فصلنامه‌ها و گاهنامه‌ها را می‌خرم و می‌خوانم.

۲ ـ کتاب «تحلیل فیلم» استفن شارف چاپ بنیاد سینمایی فارابی را هم‌زمان با مجموعه‌ای از قصه‌های نویسندگان جدید برآمده از شوروی می‌خوانم.

۳ ـ بسیار کم. ترجیح می‌دهم گل، شیرینی، یا پوشاک یا هر چیز پر مصرف‌تری هدیه بدهم.

۴ ـ در مورد خرید کتاب با چهار کتاب‌فروشی قرارداد دارم که هرکدام کتاب‌های منتشرشده در یک رشته را جمع می‌کنند و در آخر ماه برایم می‌فرستند.

۵ ـ بسیار کم. احتمالاً آن‌ها هم که می‌خواهند هدیه‌ای بیاورند همان مبلغ مرا ـ مندرج در جواب ۳ ـ می‌دانند و رعایت می‌کنند.

۶ ـ هیچ‌وقت وارد این قبیل معقولات نمی‌شوم. زندگی سخت است.

۷ ـ هیچ راهی ندارد. از این کوشش‌های عبث خیلی‌ها کردند. این روندی تدریجی‌ست و خودش راه می‌افتد و به کوشش شما نیازمند نیست.

۸ ـ صفر ـ هیچ وقت به کتاب‌خانه عمومی نمی‌روم. وقتش را ندارم.

نسل گذشته

حسین. ک

ناشر،کتاب‌فروش

۱ ـ روزی دو ساعت.

۲ ـ «سال‌های ابری» درویشیان. حدود دو هفته پیش.

۳ ـ بله. به هرکس که این احتمال را بدهم که نیازش را رفع می‌کند.

۴ ـ کتاب نمی‌خرم بلکه می‌فروشم.

۵ ـ دوستان ناشر کتاب‌هایی به من هدیه می‌دهند.

۶ ـ قیمت کتاب‌ها در مجموع بالاست. البته طبیعی‌ست که در رابطه با دیگر کالاهایی‌ست که تولید می‌شوند. به هرحال یک وجه کتاب، کالاست و دارای ویژگی‌های تمام تولیدات دیگری‌ست که در کشور تولید می‌شود.

۷ ـ رشد کتاب‌خوانی فقط با ساختن صدها و یا شاید هزاران کتاب خانه محلی از طرف شهرداری که کتاب‌های روز را به آسانی دراختیار علاقه‌مندان بگذارد عملی‌ست.

۸ ـ خیر. اصلاً به کتاب‌خانه‌ها نمی‌روم، به خاطر وجود کتاب‌خانه‌های متمرکز در چند نقطه تهران. فقط مشکلات ایاب و ذهاب، پیشنهاد بالا داده شد. به همین دلیل هیچ‌کس حاضر نیست فرزندش را برای مطالعه به پارک شهر بفرستد، ولی اگر کتاب‌خانه در صدمتری باشد این کار عملی است.

اقشار کتاب‌خوان، الان بیشتر ۳۵ تا ۴۵ ساله‌ها هستند. در گذشته یک نسل که از دور کتاب‌خواندن خارج می‌شد به هر دلیلی: اشتغال، کهولت و...، خودبه خود یک نسل دیگر جایش را می‌گرفت؛ ولی متأسفانه این اتفاق دیگر نمی‌افتد. در گذشته دانشجویان ما، بسیار بیشتر از امروز کتاب‌های فوق برنامه می‌خواندند و اطلاعات‌شان خیلی بیشتر از امروز بود. این امر دلایل فراوانی دارد. در وهلهٔ اول در مدارس به این امر بهای لازم داده نشده است. دلایلی دیگر مانند تلویزیون، ویدئو، پایین‌بودن قدرت خرید از مردم هم هست که به نظر من، این‌ها درجات پایین‌تری از مسئله اول دارند و اصلاً قشنگ نیست در یک کشور ۶۰ میلیون‌نفری تیراژ کتاب‌ها ۲ هزار نسخه باشد.

الان وقت بیکاری جوانان و نوجوانان را کتاب پر نمی‌کند. بنابراین وقت‌شان را چیزهای دیگر پر می‌کند. سوسیدی را که برای نان پرداخت می‌شود باید برای کتاب هم پرداخت شود.

اگر امروز بهای لازم را به حل مشکلات کتاب‌خوانی ندهیم فردا باید چند برابر آن به پولی که امروز بابت سوبسید نمی‌دهیم، بدهیم برای مشکل ترک اعتیاد.■

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**
۱۵ ـ کلیات نظامی گنجوی، **مطابق نسخهٔ وحید دستگردی**

● از مجموعهٔ رمان‌های خارجی و ایرانی

۱ ـ ***شاهکار***، **امیل زولا**، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بگی
۲ ـ ***مولن روژ***، **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
۷ ـ ***گورستان غریبان***، **ابراهیم یونسی**
۸ ـ ***شوهر آهوخانم***، **علی‌محمد افغانی**

نشانی: تهران، خیابان ۱۲ فروردین، تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

نشر قطره منتشر کرده است:

نشر قطره

مرگ راجر آکروید
آگاتا کریستی، خسرو سمیعی
(همراه با «نقد و بررسی رمان پلیسی» از: بوآلو نارسژاک
جزیرهٔ دلفینهای آبی (رمان برای جوانان)
اسکات اُدل،، پروین علی‌پور
سرهنگ شابر
اونوره دوبالزاک، عبدالله توکل
از دل به کاغذ
جواد مجابی
بیلی بتگیت
ادگار لارنس دکتروف، بهزاد برکت

ون‌گوگ
لارا وینکا مازینی، محمدرضا پورجعفری
ز.ک. ۳۰۰۰ (رمان برای جوانان)
سوزان مارتل، سیمن دخت جهان‌پناه
خودم با دیگران
کارلوس فوئنتس، عبدالله کوثری
اسبهای لگام گسیخته
یوکیو میشیما، فریبرز مجیدی
یگانه
ریچارد باخ، سپیده عندلیب

دیدار ما در هفتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران

تعلیم گیتار کلاسیک
تلفن: ۶۸۵۷۳۴ و ۶۸۷۷۰۳
داخلی ۲۵

تدریس خصوصی
ریاضی
تلفن: ۸۷۰۰۶۰۹

نمایندگان فعال تکاپو در تهران:
انتشاراتی‌های اختران، دنیا، آگاه، پیام، بیدگُل، خوارزمی، سحر، تیراژه، مروارید، توس، چشمه، مرغ آمین، نقره، مهناز
در شهرستان‌ها: مطبوعاتی‌های شیراز، اصفهان، مشهد، تبریز

دورهٔ جلد شده
۶ـ۱
تکاپو
با جلد گالینگور و طلاکوب
آمادهٔ فروش

درخواست‌کنندگان نخستین دورهٔ جلد شدهٔ تکاپو می‌توانند برای هر دوره مبلغ ۱۰۰۰۰ ریال (ده‌هزار ریال) به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبهٔ بنیاد شهید به نام شرکت آرست واریز کنند و فیش آن را همراه نشانی کامل خود به صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ بفرستند تا در اسرع وقت فرستاده شود.
تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

از خوانندگان شهرستان‌ها درخواست می‌کنیم که نمایندهٔ فعال و خوش حساب به ما معرفی کنند تا مجبور نباشیم سهمیه شهرستان‌ها را قطع کنیم.

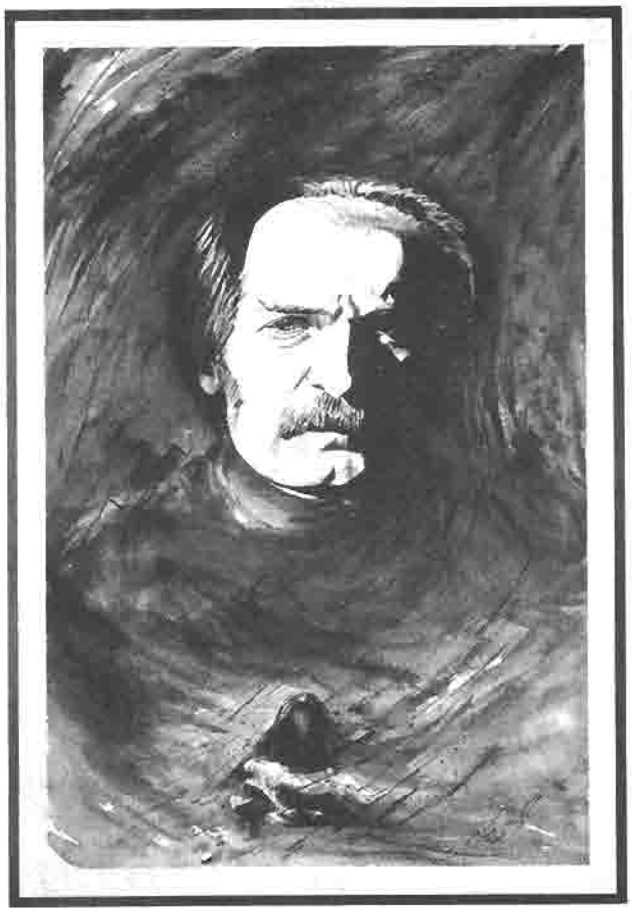
منتشر شده است:

هشت نقش

از هشت نویسنده و شاعر

نقاشیهای آبرنگ حسن شکاری

پخش چشمه: ۶۴۶۲۲۱۰



چهره‌ها

۱ـ محمود دولت‌آبادی

۲ـ احمد شاملو

۳ـ لئوتولستوی

۴ـ آنتو ن 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

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، ۲۰ درصد تخفیف آگهی می‌دهد.

برای اطلاع بیشتر با شماره تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ تماس بگیرید.

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. for 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

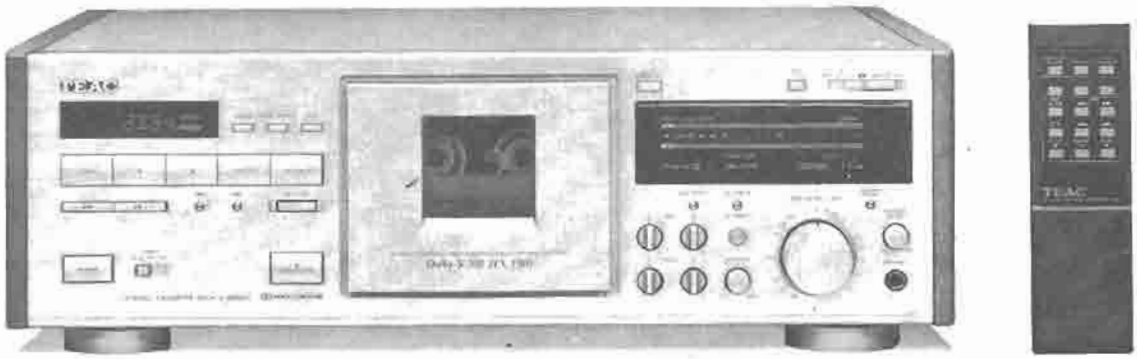
ادیو دیاموند

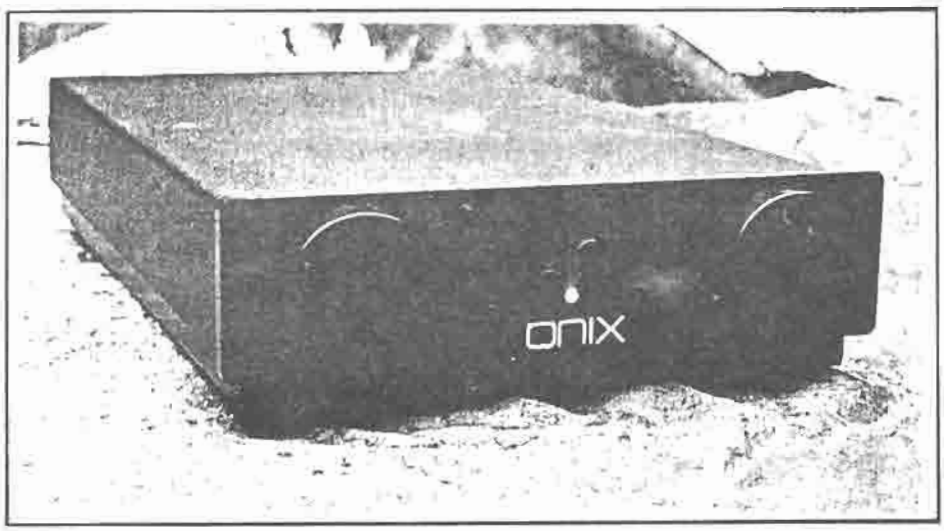
عـــرضه کـــنندهٔ سـیستم‌های صوتی حرفه‌ای

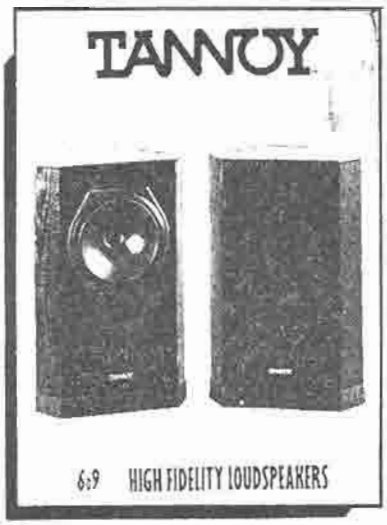
محسن فرزاد پورسرخ

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

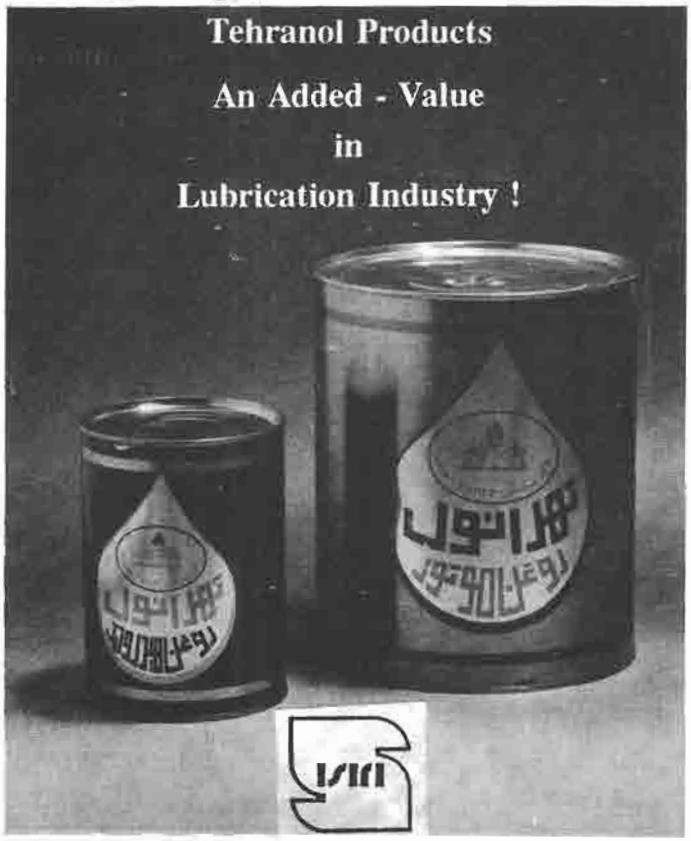






روغن تهرانول
شماره ثبت ۳۸۳۳۳

تهرانول سازندهٔ بهترین‌های روغن موتور و گریس
مطابق استانداردهای بین‌المللی



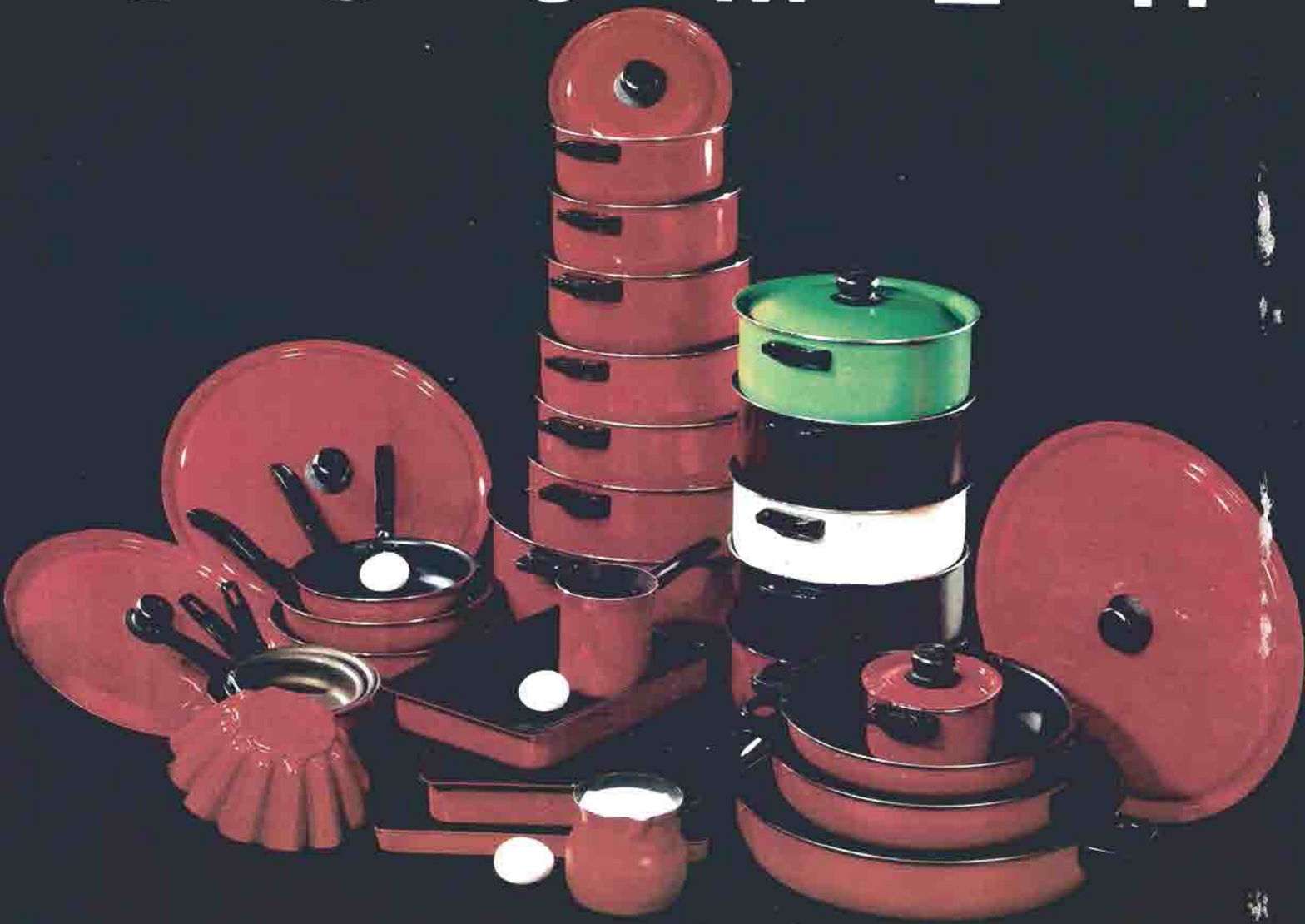
کارخانه:
تهران ـ کیلومتر ۱۸
جادهٔ خاوران
سه‌راه فرون‌آباد
تلفن:
۲۶۲۵ ـ ۰۲۲۸۴
تلکس:
۸ تا ۲۱۳۶۳۶ TPBA
ـ کد ۵۶۶۲ ـ D

دفتر مرکزی:
تهران ـ خیابان دماوند،
جنب پمپ بنزین فرخی،
پلاک ۱۱/۷۵
تلفن:
۷۴۳۰۶۳۵ و ۷۴۱۸۷۷۶
فاکس:
۷۴۱۱۳۹۳

محصولات تهرانول
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

C O O M E H



COOMEH

● DURABLE NON-STICK POTS AND PANS ● TEFLON II COAT

"GOOD COOK WITH GOOD POTS".

COOMEH:
MANUFACTURING CO. LTD
TELEX: 212941 LAIA IR
MADE IN ISLAMIC REPUBLIC OF IRAN

COOMEH Teflon Cookware
Leading in export since 1984

COOMEH MANUFACTURING Co.
No. 88, RAVANPOUR St., AFRICA Exp. Way
Tel.: 299805 . Fax: 2007531 . Tlx: 212941 LAIA

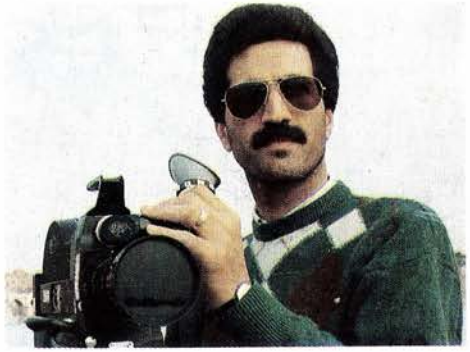
SHIVA

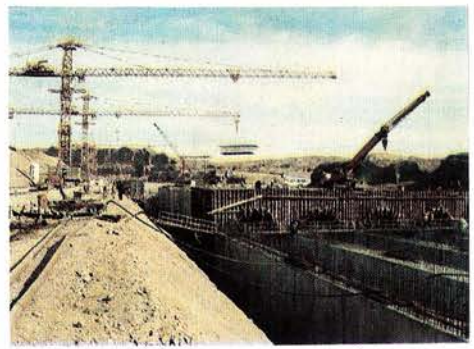
کرخه آرام می‌گیرد

کارگردان: مجتبی حسینی

فیلمبردار: رضا رضی

تدوین: منوچهر اولیایی





تهیه کننده: شرکت توسعه منابع آب و نیرو

اجرا: آتلیه آرست