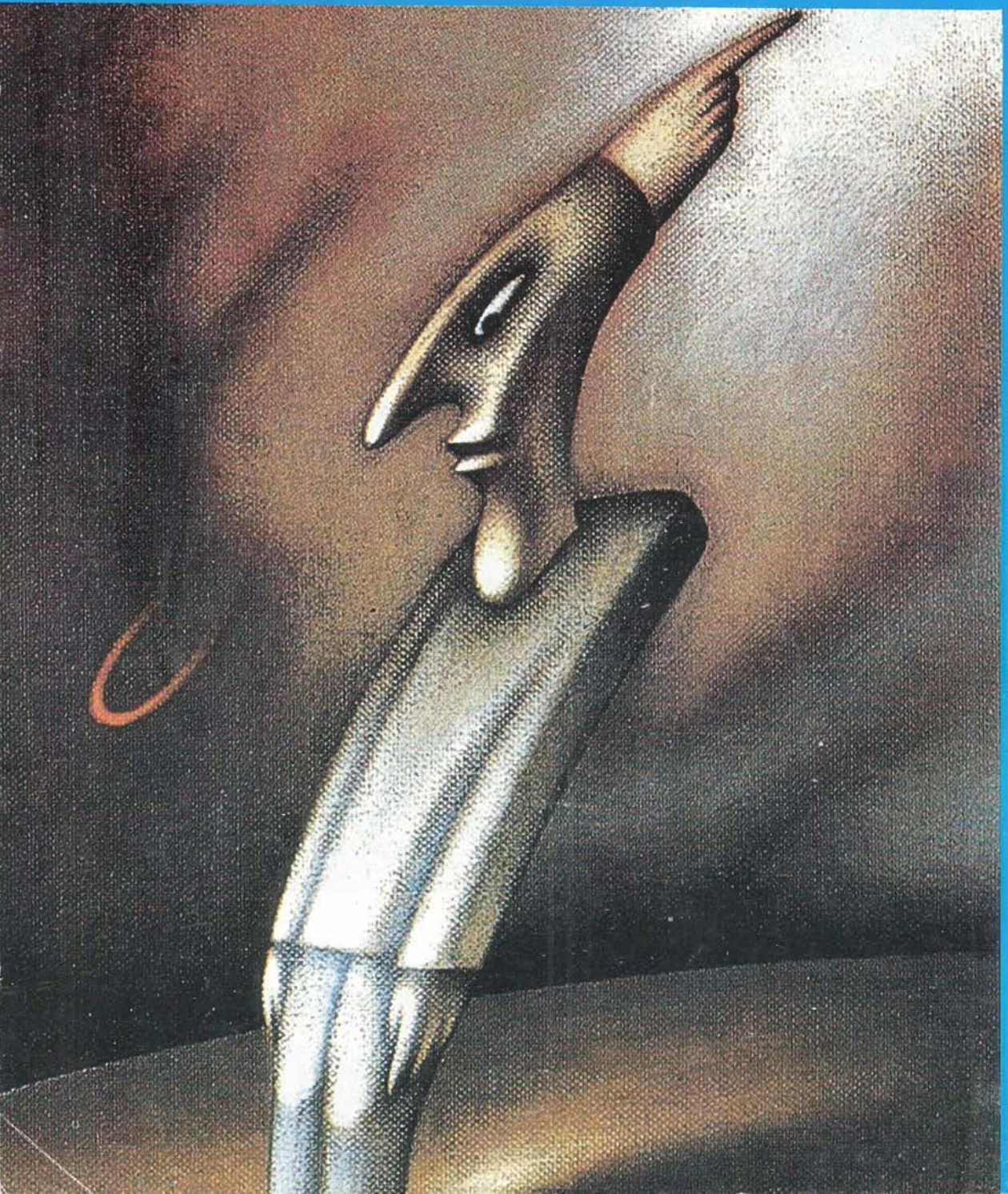
ISSN 1022 - 7776

گزارش

۱۱

■ ویژهٔ احمد شاملو ■ لینچ فرهنگی
■ حفظ حقوق اقلیت ■ واهمه‌های ماهواره، پیامدهای آن
■ موجودات خیالی خورخه لوییس بورخس
■ نظر دی. اچ. لارنس دربارهٔ رمان
■ الزامی‌بودن وجود نویسنده
■ فمینیسم، اهداف و دستاوردهای آن

تیر و مرداد ۱۳۷۳، ۱۵۰۰ ریال



احمد اخوت
سعید الیاسی بروجنی
جمشید برزگر
رضا پوده
شاپور جورکش
امید حبیبی‌نیا
سکینه حیدری
ضیاءالدین خالقی
مریم خراسانی
زحمت دادگر
علی راغب
بیژن روحانی
محمدعلی سپانلو
عنایت سمیعی
لین شارون شوارتز
بهروز شیدا
محمدرضا شیروانی
مهدی صفری
منیژه عراقی
مشیت علایی
فرهاد غبرایی
احمد فریدمند
کاظم فریدمند
خورشید فقیه
فدریکو فلینی
مدیا کاشیگر
پوران کاوه
منصور کوشان
کاوه گوهرین
دی.اچ. لارنس
خورخه لوییس بورخس
سایر محمدی بهمیر
دومینیک مگنو
شهریار مندنی‌پور
حافظ موسوی
الهام مهویزانی
غلامحسین نصیری‌پور
علی‌اکبر نگهبان
منصور یاقوتی
مجید یوسفی

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

آداب زمینی
رمان
منصور کوشان
۲۰۰۰ ریال

قدیسان آتش و خواب‌های زمان
مجموعهٔ شعر
منصور کوشان
۱۰۰۰ ریال

دُرد و دود
مجموعهٔ شعر
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

وسوسه
مجموعهٔ داستان
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

پطر کبیر
تاریخ
جلیله پژمان
۳۵۰۰ ریال

علاج
مجموعهٔ شعر
سینا بهمنش
۱۵۰۰ ریال

نخستین اشعار
مجموعهٔ شعر
مظاهر شهامت
۱۵۰۰ ریال

آخرین مادر جهان
مجموعهٔ داستان
اکبر ایراندوست
۱۵۰۰ ریال

حرکت ناگهانی اشیا
مجموعهٔ شعر
ایرج ضیایی
۱۵۰۰ ریال

بیرون پنجره باد است
مجموعهٔ شعر
حسن صفدری
۱۵۰۰ ریال

حسرت‌های کوچک
مجموعهٔ شعر
سعید شاپوری
۱۵۰۰ ریال

سال‌های شبنم و ابریشم
مجموعهٔ شعر
منصور کوشان
۲۰۰۰ 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»

تکاپو

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

باشگاه ادبیات

بنام خداوند جان و خرد

شمارهٔ ۱۲

همراه با نمایهٔ ۱۲ شماره و بخش دوم ویژهٔ احمد شاملو

۲۵ شهریور منتشر می‌شود.

دورهٔ نو، شمارهٔ ۱۱، تیر و مرداد ۱۳۷۳، ۷۶ صفحه، ۱۵۰۰ ریال

● کنکاش (نامه‌ها)

۴ / شاعر شعرهای بی‌نام / محمود فلکی و...

۵ / آزادی و حقیقت / سکینه حیدری

● روزنه:

۶/ لینچ فرهنگی / منصور کوشان

● دیدار:

۸ / حفظ حقوق اقلیت / مدیا کاشیگر

۱۰ / واهمه‌های ماهواره، پیامدهای آن / رضا پوده

۱۴ تهاجم فرهنگی، بلوغ فکری / مهدی صفری

۱۶/ رویکرد روان‌شناختی پست‌مدرن به فمینیسم / امید حبیبی‌نیا

۱۸/ موجودات خیالی / خورخه لوییس بورخس / احمد اخوت

● گفتگو:

۲۰ / الزامی‌بودن وجود نویسنده / گفتگو با دومینیک مگنو

● ادبیات:

۲۲/ سپیده‌دمان شهرزاد / شهریار مندنی‌پور

۲۶ / یادآوری زمان گذشته / لین شارون شوارتز / بهروز شیدا

۲۸ / چرا رمان مهم است؟ / دی.اچ. لارنس / سعید الیاسی بروجنی

● شعر:

۳۰ / با شعرهایی از محمدرضا شیروانی، غلامحسین نصیری‌پور، بیژن روحانی، ضیاءالدین خالقی، مجید یوسفی، علی راغب، احمد فریدمند، سایر محمدی، جمشید برزگر، پوران کاوه.

● داستان:

۳۴ / سرنوشت محتوم / منصور کوشان

● ویژه‌نامه: (بخش اول)

۳۸ / ویژه‌نامهٔ احمد شاملو

۳۹ / باز هم دربارهٔ «مرگ آقای ناصری» / محمدعلی سپانلو

۴۲ / عرض شَعبده / عنایت سمیعی

۴۴ / شعر شاملو، پرخاشگر و عتاب‌آلود / مشیت علایی

۴۸ / رستگاری و دوزخ / شاپور جورکش

● نقد:

۵۴ / زنگارهای آینه / الهام مهویزانی

۵۶ / باور کنیم پاکی آواز آب را / کاوه گوهرین

۵۸ / دلبستگی‌های ذهنی / خورشید فقیه

● پژواک:

۶۰ / مصیبت روشنفکربودن / زحمت دادگر

۶۲ / آیا این زبان مناسب است؟ / منصور یاقوتی

۶۴ / آرمان‌شهر فمینیست‌ها / منیژه عراقی

۶۶ / فمینیسم، اهداف و دستاوردها / مریم خراسانی

● معرفی کتاب:

۶۸ / معرفی کتاب‌های ... / حافظ موسوی و ...

با پوزش از خوانندگان و نویسندگان به دلیل تأخیر انتشار نشریه و ارجاع دادن بسیاری از مقاله‌ها به شماره‌های آتی.

سردبیر:
منصور کوشان

طراح امور هنری:
هایده عامری ماهانی

عکاس:
و. عامری

□

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

امور دفتری: صراف اوکار

لینوگرافی: 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. 11 August 1994

General Editor: Mansour Koushan

Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995

Tel. 0098 - 21 - 6461788

ISSN 1022 -7776

شاعر شعرهای بی‌نام

سردبیر محترم تکاپو، آقای کوشان!
با درود فراوان، در شمارهٔ پیشینِ تکاپو (شمارهٔ ۱۰)، سه شعر از من تحت عناوینِ اندوه، ابدیت و لحظه‌ها (در صفحهٔ ۲۸) بدون ذکر نام سراینده به چاپ رسیده بود و شما در پاتویس شعرها متذکر شدید که این شعرها بدون نام شاعر به دست شما رسیده است، و خواسته‌اید تا گویندهٔ آن شعرها نام خود را همراه با اشعار دیگری به دفتر مجله ارسال کند. شاید فراموشکاریِ من در نگارشِ نام خود بر پیشانیِ شعرها تصادفاً آزمون خوبی بود که نشان دهد که برای شما هم شعریت یک شعر، سنجهٔ چاپ‌سپاری یک شعر است، نه این‌که مانند پاره‌ای از نشریات، نام، نقش بازی کند. یعنی شعر اگر شعر است، خود بگوید، نه این‌که در پرتو نام، شعر شود. اینن را هم اضافه کنم که این شعرها از مجموعه شعرِ زیر چاپ واژگان تاریک است که به‌زودی از سوی کانون فرهنگی ـ هنری صدا منتشر خواهد شد. شعر دیگری برایتان می‌فرستم تا این‌بار با نام خودم به چاپ برسد. برایتان آرزوی بهروزی و موفقیت بیشتر دارم. شاد باشید!
با سپاس هامبورگ، ۶ ژوئیه ۹۴
محمود فلکی

سخت‌گیر

جداً به عنوان سردبیر یک مجلهٔ اجتماعی می‌دانی چه می‌کنی؟ خودت را گول می‌زنی! مجلهٔ اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی تو تبدیل به مجلهٔ ادبی دوستانه‌ای شده است.

اخباری از جلسه‌های مهویزانی و معرفی کسانی چون خاطرهٔ حجازی که حتا با نبوغ هنری ناپیدایش عنوان کتاب‌هایش را از فروغ (چراغ‌های رابطه) و شاملو (در شب ابلاتی عشق) می‌گیرد! عکس فرزندت با آن اثر فوق‌العاده هنری!

شعرهای مثلاً شاعره‌ای به‌نام پگاه احمدی با شش‌ماه تمرین شاعری!

تبلیغات زیاد از حد نشر آرست با آن‌همه اسم‌های تکراری!

معرفی مثلاً نویسندگانی چون قاسم‌زاده که تنها هدفشان شهرت است و بس و به هر دری می‌زنند تا شاید فرجی شود و ایرادهای بی‌شماری از این دست ...

آقای کوشان کار هنری را از دوستی‌ها و رابطه‌ها جدا کنید.

آقای کوشان مسئولیت خود را به‌عنوان سردبیر مجله‌ای که در این وانفسای بی‌پولی ۱۵۰ تومان از مردم می‌گیرد بشناسید.

سختگیرتر باشید.

خوانندهٔ مجله

ـ کاش این دوست عزیز دست‌کم شهامت اعلام نامش را هم داشت.

اَدای دِین

امیدوارم در ادامهٔ راهتان، گلیم‌پارهٔ فرهنگ ایران‌زمین را برای گردآمدنِ فرهنگ‌دوستان، با همهٔ زحماتش بگسترانید. و از این‌که منّتی نهادید و مجلهٔ «تکاپو» را برای شهرستان مسجدسلیمان ارسال کردید از طرف خود و دوستانم سپاسگزارم. و اگر احیاناً شهرهای دیگر خوزستان مانند: ایذه، شوشتر، و ... نمایندگی ندارید وظیفهٔ خود می‌دانم که به این شهرستان‌ها سفر کنم و جویای نمایندگیِ مجلهٔ «تکاپو» شوم. شاید به این طریق آدای دِینی کرده باشم. در همین رابطه با شما تماس تلفنی خواهم گرفت.

استاد عزیز قصد داشتم نامه‌ای مفصل جهت جنابعالی ارسال کنم ولی از آن‌جا که مصدع اوقات شریف می‌گردید صرف‌نظر کردم.

مسجدسلیمان، علی‌مراد موری

پُست

اینجانب به قصد اشتراک مجله به تعداد ۶ شماره (شماره‌های ۷ لغایت ۱۲) جهت پرداخت و واریز وجه متعلقه به بانک مراجعه که بانک با عدم دریافت وجه اعلام نمود باید از طریق پست اقدام شود و حقیر ناچاراً به‌وسیلهٔ پست مالی وجه اشتراک را به نشانی دفتر آن مجله محترم ارسال نمودم ولی با گذشت بیش از سه ماه از تاریخ ارسال وجه و انتشار شمارهٔ ۹ آن مجله تاکنون موفق به دریافت شماره‌های منتشره درخواستی نگردیده‌ام. علت را از پست جویا شدم پاسخ داده شد مرسوله تاکنون برگشت داده نشده و از این بابت ایرادی متوجه آن اداره نیست. با عرض مراتب، استدعا دارم موضوع را بررسی و حقیر را مطلع و ارشاد فرمایید. از تهیه اسباب مزاحمت عذرخواهی و از بذل‌توجهی که می‌فرمایید صمیمانه سپاسگزارم. فتوکپی قبض حواله پستی به شمارهٔ ۱۰۱۸۲ ۷۷/۱۱/۱۹ به پیوست تقدیم می‌دارم.

علی‌اکبر احدادی

ـ باز هم از این نامه‌ها داشته‌ایم. امیدوارم اداره پست تنها به گرانی بسنده کند و محموله‌ها را به دست صاحبانش برسانند.

دموکراسی ادبی

امیدوارم که در راه اهداف عالیه‌تان روزبه‌روز پیروزتر و سرافرازتر باشید و بتوانید با ارائهٔ آثار تمام هنرمندان و هنردوستان بدون هیچ‌گونه جناح‌بندی و یا خدای ناخواسته گروه‌بندی خاصی با رعایت اصل «دموکراسی ادبی» همچون جوامع ادبی سایر کشورها به کشف و معرفی استعدادهای گمنام این سرزمین کبود که در زیر یوغ استعمار، استبداد و دیکتاتوری گذشته مچاله شده‌اند، سهیم باشید. قبول کنید که تئوری شعار آزادی بیان و اندیشه و همچنین «دموکراسی ادبی» با «اصل» عمل به آن مغایرت زیادی دارد...

چون ما، ملت شعارزده‌ای هستیم!!

بدرود **محمدعلی قاسمی**

شعر جوان

دی‌ماه گذشته در ملاقاتی که با شما داشتم (دفترمجله) تأکید داشتید که تا پایان سال ۷۳ تحت هر شرایطی که شده ویژه‌نامهٔ شعر را منتشر خواهید کرد، و اینک با وجود ۲ ماهی که از سال ۷۳ می‌گذرد و علیرغم آن‌همه انتظار نه‌تنها هیچ خبری از ویژه‌نامه نیست بلکه قول اختصاصی صفحاتی از تکاپو به شعر جوان تنها در این آخرین شمارهٔ (۹) عملی گردید.

از آن ویژه‌نامه با همهٔ لزوم و کارآییِ‌اش که بگذریم، انصافاً صفحات شعر همین شمارهٔ مذکور از لحاظ کمیت، گویای اعتبار شعر برای تکاپو و جایگاه ویژه‌ی شعر جوان در مجلهٔ معتبر شما بود. از این بابت نفس راحتی کشیدیم که اصرار و قول آقای کوشان به دوستداران تکاپو دست‌کم به صورتی دیگر در شماره‌های آتی رخ نمون خواهد کرد.

بـا آرزوی پیروزبختی شما،
مهرداد قاسمفر

گنگ خواب‌دیده

با سلام و آرزوی شادی

فکر نمی‌کنید که ادبیات جدی ما به‌سادگی از ۸ سال جنگ با چندصدهزار کشته و... گذشته است؟ «چشم‌ها» حکایت همان گنگ خواب‌دیده است، با این تفاوت که من همه را در بیداری دیده‌ام.

شیراز، سعید رحیمی‌مقدم

گوشه‌ای از دردها

سردبیر محترم نشریهٔ تکاپو

حبیب ترابی نویسندهٔ کتاب **یک پنجره برای من کافی است** جنوبی است و داستان‌هایش هم حال و هوای آن‌جا را دارد و سخت متأثر از مکتب خوزستان در داستان‌نویسی است.

وی سال ۶۲ هنگام انجام خدمت سربازی، بر اثر اصابت ترکش به مغز، ۸۵ درصد از توانایی خود را از دست می‌دهد و کاملاً فلج می‌گردد، آن‌چنان‌که قدرت تکلم را نیز از دست می‌دهد و الان یازده‌سال است که در آسایشگاه معلولین به‌سر می‌برد. وی پس از ۸ سال تلاش توانست قدرت نوشتن را بازیابد، گرچه این‌بار با دست چپ و با سختی فراوان آن‌طور که برای نوشتن هر سطر حدود هفت دقیقه وقت صرف می‌کند و با همین پشتکار مجموعه داستان را منتشر کرد.

داستان‌های او گرچه در جنوب می‌گذرد، (البته به جز آخرین داستان کتاب)، ولی هرگز بدان‌جا محدود نمی‌شود و بیانگر درد مشترک تمامی انسان‌های مظلوم و شریفی است که در پنجهٔ فقر و ستم گرفتار آمده‌اند و با تلاش مشترک رهایی را تجربه می‌کنند. آخرین داستان کتاب فی‌الواقع، وصف‌الحال خود اوست و حدیث نفس، که نه محتاج ترحم است و دلسوزی و نه احتیاجی به پند و اندرزهای حکیمانه دارد. تنها توقع وی این است که با او نیز مانند انسانی برخورد شود که از طبیعی‌ترین حقوقش (حق حیات) به دفاع برخاسته است و در سخت‌ترین شرایط با سخت‌جانی و تلاش مثال‌زدنی، در مقابل مصائب و مشکلات مقاومت نموده و راه پیروزی را بر خود هموار نموده.

بزرگ علوی در نامه‌ای که به او نوشته، تلاشش را ستوده و از او خواسته است که: «زنده بمانید، بنویسید و بازگوکنندهٔ گوشه‌ای از آلام و دردهای این وطن ستمدیده باشید.»

دومین مجموعه داستان ترابی با عنوان «تا شقایق هست...» آمادهٔ پخش است که امیدواریم موردتوجه بیشتری از جانب نویسندگان، منتقدین و سایر اهل قلم و دوستداران مطالعه قرار گیرد.

احمد جعفری

اشک‌هایی چند

... به پیوست، اشک‌هایی چند، ارسال نموده‌ام. می‌گویم اشک... زیرا گاه که می‌نویسم، بارانِ پشت پنجره، خیال را، نمناک می‌کند. و... بعد... در خودم آوار می‌شوم، شگفت و بُرسان: این چیست که باریده است؟! ابر کدامین درد فرو خورده است که اینک بر گستره‌ای از آتش می‌بارد؟!

آیا خیاگری‌های مجنونانهٔ شامگاهان، در بستر جنون روزمره پیچ‌وتاب نمی‌خورد و قد برنمی‌افرازد؟!... آفتاب که بیاید دیگر نباید شعر سرود، باید مثل دیگران زندگی کرد. برای همین است که شاعران شعرهایشان را در دل شب و در قعر تاریکی‌ها می‌سرایند. چه می‌دانم، شاید فکر می‌کنند کسی صدای گریه‌هایشان را در حین سرودن شعر نمی‌شنود.

اگر می‌خواهیم شعرکارمایهٔ رنج و عشق و درد باشد، یعنی آبگینه‌ای تمام‌نما از درد و آلام جهان حزین و آشوبناکی که در آن به‌سر می‌بریم، بگذارید شعر اشک باشد. اما هستند شاعران بزرگی که وقتی شعرشان را به آدرس مجله‌ای پست می‌کنند بالایش می‌نویسند: برگ سبزی‌ست تحفهٔ درویش. و هرگاه که باد بیاید و کاکل‌هایشان را پریشان کند با خشم و نفرت می‌نویسند: به باد نفرین باد! یعنی به اقتضاء فصل، تصورشان از شعر برگ برگ، به شمشیر برهنه تبدیل می‌شود.

چه زیباست وحدت بخشیدن به تصورات و دیدگاه‌های مختلف و متفاوت! چگونه می‌توانم مکنونات قلبی‌ام را پنهان و پوشیده نگاه دارم و در پشت تریبون آوازهای دسته‌جمعی از این‌همه برگ‌های سبز و شمشیرهای برهنه بگویم، ولی از قطره‌های مذاب ریخته بر برگ‌های سوزنی‌ام چیزی نگویم؟!

رشت، خرداد ۷۳
غلامرضا ظهیری توچایی

سکینه حیدری

آزادی و حقیقت

به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل
که گر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

هدف بسیار مقدس، دور و راه خطرناک است. نمی‌دانیم چند گام به سوی آن برداشته و چه مسافتی را تاکنون پیموده‌ایم. شاید هم درجا زده یا به بیراهه افتاده باشیم. ولی مهم نیست، مهم هدف است، آن شعلهٔ مرموز و مقدسی که ما را می‌کشد. چشم به قله داریم و قدم استوار. خطرها درکمین است و راهزن‌ها در راه، ولی می‌شود رفت و می‌رویم. نوعی احساس مسئولیت، رسالتی سنگین، الهامی درونی می‌کشاندمان و بی‌آن‌که احساس خستگی کنیم می‌رویم. احساسی که به عقل و منطق و سود و زیان کاری ندارد و به خطرات نمی‌اندیشد. مثل عشق. انگار صدایی می‌شنوم که مرا می‌خواند. بیا، نترس. اندیشه‌های مدفون‌شده در اعماق مغزها. سلول‌های افسرده و منجمد، نیاز به آتش طور هست تا یخ‌ها ذوب شود و حرکت‌ها آغاز شود. می‌گویند در آخر زمان، اندیشمندان واقعی نوعی پیامبرند. البته ما خود را مقایسه نمی‌کنیم ولی رسالتی را احساس می‌کنیم. کاری به جاروجنجال‌ها نداریم و نه تشویق و تأییدها. باید رفت و می‌گویند نرو، می‌گویند سری که درد نمی‌کند دستمال نمی‌بندند، می‌گویند بی‌فایده است و... ولی آن نیروی مرموز می‌گوید برو. نمی‌دانم نامش را عشق بگذارم یا چیز دیگر. به‌هرحال چیزی است شبیه به آن که سود و زیان و عقل و منطق نمی‌شناسد و با دودوتا چهارتا سروکار ندارد. نقطه‌ای است نورانی مانند ستاره‌ای که هر لحظه درخشان‌تر می‌شود. نامش را ستارهٔ آگاهی گذاشته‌ام. ما را می‌کشاند و می‌برد. به کجا؟ نمی‌دانم چه خواهد شد، نمی‌دانم. در حالی‌که فکر می‌کنم آگاهی برای مردم ما از نان شب هم واجب‌تر است، لنگ‌لنگان و دست به عصا به دنبالش، به طرفش می‌رویم. روزنه را باید گشود. گشوده شده، باید بازترش کرد. اشعه را می‌بینی. شعلهٔ مقدس آگاهی که جان‌های منجمد را ذوب می‌کند؟ می‌کشاندم بی‌اختیار، مانند پروانه‌ای که به‌سوی روشنایی می‌شتابد. مهم حرکت است. درجا نزدن. تا کجا پیشرفت کرده‌ایم؟ نمی‌دانیم، هرچند توشه‌ای نمانده و در خورجین چیزی نمی‌بینم. مهم این است که رمقی در تن و توانی در پاها احساس می‌کنیم. مهم این است که دریچه گشوده شده و نسیم وزیدن گرفته و یخ‌ها درحال ذوب شدن است. می‌گویند شما دیوانه‌اید که در این وحشت گرانی، در این دورهٔ وانفسا و واویلا مجله را با کاغذ آزاد تهیه و به نصف قیمت تمام‌شده می‌فروشید، از دهان بچه‌ها می‌کشید و به حلقوم **تکاپو** می‌ریزید. چرا؟ کی قدر می‌داند؟ قدر که چه عرض کنم، سنگ هم سر راه‌تان می‌اندازند. نمی‌دانم شاید این کار ما نوعی دیوانگی باشد. مگر نه این است که دیوانه سود و زیان خود را نمی‌شناسد، مصلحت نمی‌فهمد و به عقل و منطق کاری ندارد؟ مگر ما هم همین کار را نمی‌کنیم؟ چرا؟ همان نیروی مرموزی که نمی‌دانم چیست. شعلهٔ آگاهی؟ میوهٔ ممنوعه؟ به هرحال ما را که دارد می‌کشاند، اگر چه با سر به زمین بخوریم. از خطرات نهراسیدیم، از مشکلات نترسیدیم و احساس درماندگی نکردیم... یار و یاوری جز خداوند نداشتیم. هرطور بود با چنگ و دندان خود را تا به این‌جا کشانده‌ایم. آیا به هدف نزدیک شده‌ایم؟ هدف یک نشریه چیست؟ آن‌هم در این برههٔ زمان، و در این نقطهٔ جهان ... در نظر ما همان هدف مقدس که از آن نام بردم: «آگاهی»، به کار انداختن اندیشه‌های خفته، به کار گرفتن سلول‌های مغز که از بی‌حرکتی فرسوده و تنبل شده و هیچ‌گونه فعالیتی در آن‌ها دیده نمی‌شود.

متأسفانه سال‌هاست، شاید قرن‌ها که مردم ما قسمتی از اندیشهٔ خود را فراموش کرده و فلج کرده‌اند. دوست ندارند از فکرشان استفاده کنند، عادت کرده‌اند لقمه را آماده در دهان‌شان بگذارند ونجویده فروبرند... هر مسئولیتی را به گردن این و آن بیندازند و با تقلید کورکورانه خود را از شر هر چون‌وچرا راحت کنند. در حالی‌که خداوند دستور داده حتا در وجود خودش شک و چون و چرا کنند. چرا خدا هست و چرا یکی است؟ چرا ما مسلمانیم و چرا... ؟ تقلید در اصول دین جایز نیست و اگر ندانی چرا مسلمانی، مسلمان نیستی و گفته‌اند یک دقیقه اندیشیدن بهتر از هفتاد سال عبادت است. چرا؟ هدف مطبوعات، طرح چون‌وچراهاست و جواب به آن‌ها یا درخواست جواب ما در انتشار این مجله به دنبال این هدف حرکت و تکاپو کردیم. از همان ابتدا اساس کار دوری از جوسازی و جاروجنجال بوده و در جوّی آزاداندیش و دموکرات پیش‌رفته‌ایم، در میان جمع مطبوعات ریز و درشت و رنگ و وارنگ به این روش شناخته شده‌ایم، البته در چارچوب قانون و احترام به عقاید و مقدسات مردم. و این کار همیشه خطیر بوده و هست. مشکل‌ترین قسمت کار این بوده که استقلال خود را حفظ کنیم و در خط هیچ دسته و گروهی نباشیم. آیا موفق بوده‌ایم؟ این را خود نباید بگوییم: عطر آن است که خود ببوید نه آن‌که عطار گوید. انتظار نداریم همه ما را بپذیرند و تشویق کنند. بدیهی است که مغرضین و مخالفین بسیارند ولی نامه‌های دلگرم‌کننده هم بسیار است. نباید انتظار داشت همه در مقابل یک نوشته، یک کتاب یا نشریه نظریهٔ موافق و مؤید داشته باشند. اختلاف سلیقه و عقیده بسیار است:

هرکسی از ظن خود شد یار من / از درون من نجست اسرار من

برداشت‌ها متفاوتند چون سلیقه‌ها متفاوتند. هر حرکت اجتماعی ـ ادبی... با عکس‌العمل‌های ضد و نقیض روبرو می‌شود. نمی‌خواهیم همه **تکاپو** را بپسندند و برایمان کف بزنند ولی انتظار داریم تیشه هم به ریشه‌اش نزنند و اگر جوابی دارند آن‌ها هم در این همه نشریه بنویسند. آن‌چه برای ما مهم است این است که در راه رسیدن به هدف تا چه حد پیش رفته‌ایم، در اندیشهٔ چند نفر حرکت مثبتی ایجاد کرده‌ایم؟ اگر مطمئن بودیم تأثیر مثبتی حتا در یک اندیشه، یک جمله از **تکاپو** داشته جای بسی امیدواری است و ما هرطور شده حتا در چند ورق به راهمان ادامه می‌دهیم. چراکه تیراژ ما، دست‌کم بیست وپنج هزار خواننده ـ اگر نگوییم بیست وپنج‌هزار خانواده ـ جستجوگران آزادی و حقیقت، گواه این ادعایند که ما حرفی برای گفتن داریم و نقش ما، نقشی پویا و سازنده است. آیا می‌شود نظر حقیقت‌جویان یک جامعه را نادیده گرفت؟▣

منصور کوشان

لینچ فرهنگی

اگر نتوانیم از «دیروز» بهرهٔ «امروزی» ببریم یا نخواهیم یا نشود آن را به شکل امروزی‌اش درآوریم، هیچ توجیهی هم جهت بازگشت به گذشته نداریم. «دیروز» مرده است. دیری است که مرده و عناصر و امکانات وابسته و پیوستهٔ آن هم پوسیده‌اند. هرگونه بازگشتی به گذشته، نادیده گرفتن پایه‌های فردا در امروز است. درواقع دیروز اگر حرفی داشته است ماندنی، در سخن امروز مستتر است. اگر اندیشه‌ای داشته است پویا، همراه زمان پیش آمده و با صورت امروزی خود را احیا کرده است. به تعبیری دیگر، امروز، جدای از گذشته، بیرون از دیروزی پویا و منفعل از فردا وجود ندارد. دیروز تنها می‌تواند چراغ راه آینده باشد. هرگونه سخنی هم از این دست که اخلاق ما، سنت ما، فرهنگ ما چنین و چنان بوده است و بر ماست که آن را احیا کنیم و از احیا، مرادی جز تکرار آن بدون درنظر گرفتن گذر زمان و شرایط امروز نداشته باشد، جز نقض غرض، قشری بودن و بیرون از دهکدهٔ جهانی قرار داشتن، امر دیگری را به ذهن نمی‌آورد.

هر سخن حال، هر حرکت امروز فرایندی است از گذشته و حال. روندی است از آن‌چه در ارتباط با حیات انسان امروزی قرار دارد. بریدن از امروز و چسبیدن به گذشته، به هر بهانه‌ای، پذیرفتن قهقراست. پشت کردن به فردا و به پیشرفت است. بازسازی دیروز در شکلی به جز بازآفرینی آن، ابزاری است در خدمت استبداد، دیکتاتوری و خودکامگی. زنده‌بگوری جامعه‌ای، ملتی است.

فراموش نکنیم که پایه‌های فردا در امروز است. میراث هر ملتی، نیروی آن ملت است. فرهنگ، سکوی پرشی است برای دست یافتن به ناممکن‌ها، ناشناخته‌ها. مناسک و آداب شکل‌های ثابتی‌اند جهت گریز و رهایی از محاط شدن. نمی‌توان و نمی‌شود نیروی گریز از مرکز را انکار کرد. چرا باید به نقطهٔ آغاز بازگردیم؟ چرا باید با تکرار، تسلسل و به دور خود چرخیدن فرهنگ و سنت، میراث ملتی را تحقیر و یا حیات آن را انکار کنیم؟ چرا باید به گونه‌ای عمل کنیم انگار که قرن‌ها زنجیری بوده‌ایم؟ این ملت خواب یا مرده نبوده، تجربه دارد. نهضت‌ها باورهای زندگی و باروری‌اند. قله‌های رفیع فرهنگ و ادب عاریه نیستند. نبوده‌اند. حاصل زندگی و تجربهٔ ملتی است که به بطن فرهنگ خود می‌بالد و شکیبایی‌اش را جهت بازیافتن صورت امروزی آن از دست نداده است. می‌داند نیاکانش اخلاق، سنت و فرهنگ خود را زیسته‌اند، احیا کرده‌اند و نیروی امروز گشته‌اند برای فراهم آمدن اخلاق امروز، سنت امروز، فرهنگ امروز. تا نیرویی باشند برای تشکل فردا، هرم آیندگان.

پس، بکوشیم امروز را تجربه کنیم، احیا گردانیم و شرم داشته باشیم از کوردهنی‌مان نسبت به روزگارمان. دوران جاهلیت مرده است. اگر خود را از «حلقهٔ بلاهت» و خوف «مغولان» بیرون نیاوریم، تکرار آن جهل مرکب است، ظلم مضاعف است. از رفتن، بیرون شدن از «محدوده» نهراسیم. بترسیم از «ماندن» و «سترون»شدن و فرصت بدهیم زمانه همان‌گونه که باید باشد، پیش برود. هرکس هر آن‌گونه که می‌تواند و زیستش ممکن است، زندگی کند. ریشه در خاک زنده است، پرنده در هوا. صورت تاریخی ما نیز همین را گواهی می‌دهد. نکوشیم پرنده را به خاک عادت دهیم ریشه را به هوا. تاریخ ما در یک زمان، هم مردمانی چگین داشته است و هم فرزانگانی دل‌سوخته. هر آن‌چه بوده همه زشت، فاسد و غیرانسانی نبوده است. تاریخ ما هم فرازهای شکوهمند دارد و هم افول‌های ننگین. هیچ‌چیز آن انکارشدنی نیست، اما بازگشت به گذشته، زیستن در عصری منفعل از «امروز» ناممکن است. چرخیدن به دور خود است. نادیده گرفتن گذر زمان و پیشرفت بشری است. انکار تکامل و حیات رو به رشد هستی است. در یک کلام، زیستن در گذشته، پذیرش زنده‌بگوری است. نادیده گرفتن فرداست. نادیده گرفتن وظیفه‌ای است که «امروز» باید برای «فردا» گذشته بسازد. قرار نیست تمام نسل‌ها گذشتهٔ واحدی، گذشته‌ای بدون رشد داشته باشند. هر نسل سنگوارهٔ دوران خود را دارد. تاریخی بدون دگرگونی‌ها، فرازها و نشیب‌ها وجود ندارد مگر خالی از انسان و حیات. هر نسل ویژگی‌های خاص خود را دارد. ویژگی این نسل، این دوران هم، چنان است که منتشر می‌شود. چنان است که اشراش به جهان و معرفتش ایجاب می‌کند. تحمیل خواست‌های سیاسی ـ عقیدتی به کالبد فرهنگ، دور از کنش و واکنش‌های زمانه، دور از ویژگی‌های عصر، سرکوب خلاقیت،

نوآوری و معرفت پویا است.

صورت تاریخی تمدن گذشته، نشان می‌دهد دیروز نمی‌تواند جز مادهٔ خام فرهنگ امروز باشد. تجسد امروز در کالبد تاریخی گذشته ما را در چنبره‌ای از سنت، آداب و مناسکی گرفتار می‌کند که کاربردی امروزی ندارند جز این‌که از معاصر بودن دورمان کنند.

هرم فرهنگ‌های پویا بر آن‌مان می‌دارد که گذشته را خمیرمایهٔ شکل امروزمان گردانیم. گذشته را چراغ راه آینده بدانیم. صُوَری، هرچند خام و محو، از آینده پدید آوریم. اجازه ندهیم و نگذاریم ذهنیت‌های عقیم، اندیشه‌های واپس‌مانده فریبمان بدهند. حال‌مان را در گذشته محاط کنند و آینده‌ای برتافته از گذشته و بدون حال، پیش رویمان بسازند. این‌همه ما را منفعل می‌گردانند. از خودِ خودمان باز می‌دارد. از زمانه‌امان، کنش و واکنش‌های حال بازمی‌دارد و به گذشته سوق می‌دهد. دلبسته و وابستهٔ آن‌چه می‌گرداند که امروز کارایی ندارد. مهملی ندارد. نهایت این‌که تفکر بازآمده از گذشته و ناهمگون با حال و آینده، همانند سنگواره‌ای که بخواهد در زمان حال تجدید حیات کند، انکار موجود تکامل یافته است. چنین نگرشی به این می‌ماند که بپذیریم منش استبدادی و نگرش فئودالی امروز نیز بر سرنوشت ما، سرنوشت فرهنگ ما حاکم باشد. ما را دچار لینچ فرهنگی کند.

در چنین شرایطی، انسان آزاده و فرهیخته، در جستجوی راه‌های ممکن، با تولید فرهنگی، آفرینش مداوم و تلاش پیگیر، به رغم انتقادهایش به ماده‌ها، تبصره‌های قانون و آیین‌نامه‌های وضع‌شده، می‌کوشد بستری مهیا گرداند جهت تولید و رشد فرهنگی تا به اصلاح جامعه، اصلاح قانون برسد. می‌کوشد مصوبات قانونی را محک داوری قرار دهد. باشد که شاید سدی گردد بر اعمال‌نظرها و نفوذهای مخرب ناشی از عقده‌ها، حقارت‌ها، کینه‌ها، دسیسه‌ها و سلایق شخصی. می‌کوشد بر مبنای اصول و دادوستدی فرهنگی، راه را برای تعالی و بهبود شرایط مهیا گرداند. در برابر خودکامگان کوچک و بزرگ که حرص و آزشان حتا اجازه نمی‌دهد به قوانین خود احترام بگزارند و خارج از چارچوب قانون، متوسل به اهرم‌های فشار و بازدارندهٔ رشد فرهنگی و خلاقیت می‌شوند، ایستادگی کند. امکان لینچ فرهنگی جامعه را تا حد ممکن به عقب بیندازد. خواست خودکامگان را سرکوب کند که می‌کوشند هر قشر خودکفایی را در ارتباط مستقیم و غیرمستقیم با فعالیتش از پا درآورند.

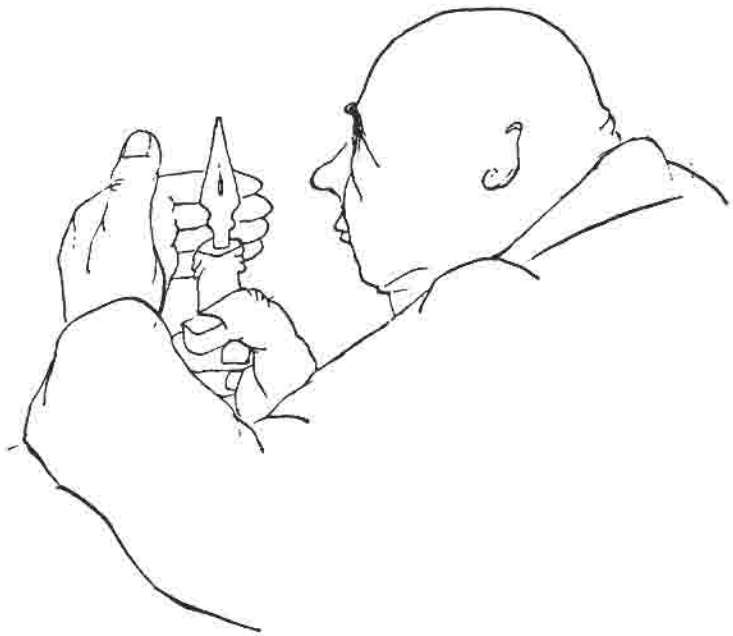
در جهانی به این‌گونه، قشرها از جنبه‌های گوناگون آسیب‌پذیرند. اگر فیلمساز باشد با ده‌ها فیلمساز، آن هم با شرایط نابرابر محاصره می‌شود. در منگنهٔ بازار سیاه قرار می‌گیرد. بازار آزاد غرضه و تقاضا از او گرفته می‌شود. اگر اهل قلم باشد، با معرفتی نو، معرفتی دیگر، سدی بر راه انتشار اندیشه‌اش ظاهر می‌شود. انتشار کتاب و نشریه‌اش در سیلی خروشان از نشریه‌های رنگارنگ فرمایشی غرق می‌شود. زیر گیوتین کاغذ بازار سیاه نفسش می‌برد و اگر سر بریده، پر و بال زد و خواست که به حیاتش، به تداومش ادامه دهد، خواست که شبرنگی باشد در تاریکی، تهدید می‌شود و می‌خواهند که محدود و محدودتر شود تا نهایت لینچ شود. مگر لینچ‌شدن نشریه‌ای، شخصیتی، گروهی چگونه است؟ مگر انتشار متعهدانه و سالم نشریه‌ای در جامعه‌ای جهان سومی، کم مصیبت و خون‌جگر خوردن دارد که حالا، به هر دلیلی، بخواهیم چوب لای چرخ‌هایش بگذاریم؟ مگر چند درصد از جامعهٔ روشنفکری جهان سوم، دستش به دهانش می‌رسد و می‌تواند نشریهٔ دلخواهش را به هر بهایی، دست‌کم، بهای یک وعده غذا تهیه کند؟ با این کارشکنی‌ها، دلسردی‌ها، اذیت‌ها، آزارها، سرکوفت‌زدن‌ها، دشنام دادن‌ها از هرگونه کمک مالی و معنوی محروم کردن‌ها، می‌شود به خواست‌ها، مثلاً ۳۰۰ هزار تیراژ برای هر کتاب رسید؟ این باور چگونه باید عملی شود، به انجام برسد وقتی تحمل و یارای پرداخت سوبسید، آن‌هم فقط برای ده هزار نسخه از یک نشریه متعهد نیست؟ نشریه‌ای که به اتفاق آرای دوست و دشمن، «انگ»پذیر نیست، آزادی را ارج می‌گذارد و آزاده را احترام. می‌خواهد که مشی‌اش فرهنگ باشد. فرهنگ رو به تعالی. فرهنگی مملو از معرفت نو. می‌خواهد که جانی تازه، نفسی نو برای کالبد نشریه‌های بی‌روح باشد. نشریه‌ای که اگر بهترین در زمینهٔ فعالیتش نباشد، یکی از بهترین‌هایی است که تعدادشان به انگشتان یک دست نمی‌رسد. چرا باید سیاست فرهنگی به‌گونه‌ای باشد که یارای تحمل یک یا چند نشریه مستقل را نداشته باشد؟ چرا باید سیاست فرهنگی به‌گونه‌ای باشد که سلایق شخصی افراد تصمیم‌گیرنده شود و قانون و آیین‌نامه‌ها نادیده گرفته شود؟

باور کنیم که سلیقه‌ای می‌تواند دست‌کم بیست و پنج‌هزار خواننده را، بیست و پنج‌هزار خانوادهٔ هموطن را از حق قانونی‌شان محروم گرداند؟ بیست و پنج‌هزار هموطن آزاده‌ای که اهل اندیشه‌اند، اهل مطالعه‌اند و نمی‌خواهند و نمی‌توانند به باورهاشان، که همانا نابرابری‌ها، منفعل گشتن‌ها و انکار حیات روزمرگی است، تن بدهند: یعنی گروهی که بالاترین پرداخت را جهت تغذیهٔ اندیشه دارند اما از کمترین درآمد ممکن برخوردارند. گاهی حتا از یک درآمد بخور و نمیر کمتر. باور کنیم، اما نپذیریم که این گروه تحمل دریافت نکردن حق قانونی را هم داشته باشد. تهیهٔ کاغذ از «بازار سیاه» یعنی افزایش بهای نشریه، یعنی فشار مضاعف به قشر دانشجو، پژوهشگر، شاعر، نویسنده، منتقد و روشنفکر. یعنی سرکوب آفرینش، معرفت، فرهنگ و قطع شاخک‌های حسی جامعه. یعنی لینچ فرهنگی.

نبودن نشریه‌های آزاد با امکان رقابت برابر در چارچوب قانون و آیین‌نامه مطبوعات، زیر سؤال‌بردن سیاست فرهنگی است. زیر سؤال بردن هستی یک نظام است. آن‌که چنین می‌کند و چنین می‌خواهد تیشه به ریشه می‌زند. قصدش اصلاح نیست. قطع سوبسید کاغذ یک یا چند نشریه، در بازار رقابت‌های نابرابر، یعنی طلبیدن مرگ آن نشریه. یعنی وادار به خودکشی اقتصادی کردن آن نشریه و یا به تعبیری دیگر، وادار به خودکشی فرهنگی ـ معنوی آن نشریه، یعنی منفعل و نهایت خنثاکردن مشی آن نشریه، بله بله‌گو کردن و به تأیید مسئولان نشستن آن نشریه. سوبسید ندادن به نشریه‌ای چون تکاپو، یعنی انکار خواست‌های بیست و پنج‌هزار خواننده‌ای که از هر دریچه‌ای بنگری، تابعیت ایران را دارند، هموطن شناخته می‌شوند، مالیات و عوارض می‌پردازند و حق دارند از آن‌چه ملی است و سهم همگان به‌شمار می‌آید، بهرهٔ یکسان ببرند. حتا اگر بپذیریم که به‌گونه‌ای دیگر می‌اندیشند. مگر می‌توانیم سوبسید مثلاً شیر را از سهم خوانندگان تکاپو بگیریم با کوپن ارزاق خانواده‌هایی را به اتهام «دگراندیشی» ندهیم، که در مورد فرهنگ و اندیشه چنین عمل می‌کنیم؟ ندادن سهمیهٔ کاغذ به تکاپو، یعنی به ناگزیر افزایش بهای پشت جلد و فشار بر خواننده. ندادن سهمیهٔ کاغذ به تکاپو، یعنی اعمال نظر شخصی، یعنی نادیده گرفتن قانون و آیین‌نامهٔ مطبوعات، یعنی اثبات اتهام در دادگاهی ویژه، بیرون از دایرهٔ قوهٔ قضاییه و به دور از حضور هیأت منصفه. به معنای دیگر، عمل بدون توجه به قانون و دادگاه. یعنی نادیده گرفتن قوهٔ قضاییه و پشت کردن به هیأت منصفه. آیا این صحیح است؟ به این‌گونه جامعه، فرهنگ، اصلاح می‌شود؟■

مدیا کاشیگر

حفظ حقوق اقلیت



سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۷۰ بود.

اِلیو پتری فیلم پلیسی ـ افشاگری اجتماعی **تحقیق دربارهٔ شهروندی به دور از هرگونه سوءظن** را ساخته بود: داستانی جنایی که در آن قاتل کسی به‌جز رییس پلیس نبود. **تحقیق** برخلاف سایر فیلم‌های افشاگرانه فیلمی پرفروش شد، آن‌چنان پرفروش که تهیه‌کننده‌یی فرانسوی را برانگیخت تا بدل آن را بسازد. از فیلم دوم، نه نام تهیه‌کننده‌اش به یادم مانده است و نه می‌دانم کارگردانش که بود. در هیچ دایرةالمعارف سینمایی هم نتوانستم از آنان سراغی بگیرم. تنها اسم فیلم به یادم مانده است که تازه در این مورد هم هیچ اطمینانِ قاطعی ندارم: **کنده**. اما این همه فراموشی نه‌تنها برایم مهم نیست که حتا خوشحالم می‌کند: **کنده** رونوشت بسیار بدی از **تحقیق** بود که ـ اگر ذهنم پس از گذشت این‌همه سال خطا نکند ـ چاشنی سکس و خشونت را نیز برای جلب مشتری بیش‌تر به کار می‌گرفت. دیگران را نمی‌دانم اما شخصاً وقتی می‌بینم اطلاعاتم را از یک چیز چرند تا این اندازه از یاد برده‌ام خوشحال می‌شوم. اما سبب این‌که چرا به‌رغم مزخرف‌بودنِ **کنده** از آن حرف می‌زنم این است که این فیلم آغازگر برچیده‌شدن ادارهٔ ممیزی است به شکل سنتی آن در فرانسه.

کنده توقیف شد. چرا؟ چون تصویری که از نیروهای انتظامی می‌داد، تصویری بسیار زشت بود[1]. اما تهیه‌کنندهٔ **کنده** نه انگیزهٔ افشاگری داشت و نه انگیزهٔ عقیدتی تا توقیف شدنِ فیلمش را آن‌چنان که رسم دارندگانِ این‌جور انگیزه‌هاست در چارچوب سیاسی ـ اجتماعی بسنجد و احقاقِ حقِ خود را به پیروزی تاریخیِ حقیقت حواله کند: تهیه‌کننده بود، سرمایه‌گذاری کرده بود، پول خرج کرده بود تا پول دربیاورد، توقع سود داشت ـ آن هم سود فراوان ـ و یک‌هو فیلمش را توقیف می‌کردند. نمی‌دانم اول چه کرد: شاید خواست با رشوه و پارتی‌بازی مشکلش را حل کند، اما عاقبت مانند هر سرمایه‌دار ثروتمند و عاقل دیگری که گرفتار چنین ممنوعیت‌هایی می‌شود، برای خودش وکیل گرفت، آن هم وکیل وارد و کاردان. وکیل یادشده ـ که متأسفانه نامش را نمی‌دانم ـ پس از مدتی جست‌وجو در کتاب‌های قانون، ماده‌یی قانونی یا تبصره‌یی قانونی یافت که می‌شد بر اساس آن فیلم را به‌رغم توقیف‌بودن بر پرده برد. پیشنهادش را با تهیه‌کننده در میان گذاشت: اکرانِ **کنده** با این توضیح درشت بر روی آفیش که فیلم را ادارهٔ ممیزی توقیف کرده است. تهیه‌کننده نیز که می‌دید اگر کاری نکند سرمایه‌اش بر باد می‌رود، فیلم را اکران کرد و همان‌طور که وکیلش به او توصیه کرده بود بر روی آفیش‌های فیلم به اطلاع تماشاگران احتمالی رساند که به تماشای فیلمی «توقیف‌شده» می‌روند.

کنده با دخالت دولت از اکران برداشته شد و تهیه‌کنندهٔ یادشده باز به توصیهٔ وکیل علیه دولت دادخواست داد و پس از جدل‌های سخت، هیئت منصفه با عنایت به این‌که تهیه‌کنندگان و نمایش‌دهندگان فیلم به تماشاگران دروغ نگفته‌اند و «توقیف‌بودنِ» فیلم را اعلام کرده‌اند و بدیهی‌ترین حق هر شهروند است که میان رعایت نظر ادارهٔ ممیزی و دیدن فیلم کدام را انتخاب کند، به **کنده** اجازهٔ اکران مجدد داده شد، حال یا ممیزی بود که فیلم مجدداً اکران‌شده را هم‌چنان «توقیف» قلم‌داد کند یا «آزاد».

تا آن‌جا که به یاد می‌آورم استدلال‌هایی که دادگاه پذیرفت یکی حق طبیعی شهروندان به آگاهی بود و دومی مقام ممیزی: از آن‌جا که تفکیک قوا وضع قانون در جامعه را تنها در صلاحیت قوهٔ مقننه می‌داند، هیچ‌گاه نظر هیچ ممیزی نمی‌تواند قانون بوده بی بروبرگرد لازم‌الاجرا باشد.

□□□

در جامعهٔ مبتنی بر تقسیم قوا، وضع قوانین بر عهدهٔ قوهٔ مقننه است، وظیفهٔ قوهٔ مجریه اجرای قوانینی

است که قوهٔ مقننه وضع کرده است و رسیدگی به انطباق تئوری با عمل یا قانون با آن‌چه اجرا می‌شود بر عهدهٔ قوهٔ قضاییه است. حقیقتی بدیهی و از شدت تکرارشدن ملال‌آور، اما حقیقتی که ظاهراً باید آن را هم‌چنان با همهٔ ملال‌آوربودنش تکرار کرد.

ممیزی چیست؟ تشخیص این است که در میان همهٔ آن چیزهایی که برای انتشار تهیه یا تولید می‌شود، انتشار کدام‌شان به مصلحت جامعه نیست. حال سؤال این است که آیا ضابط ممیزی صلاحیت آن را دارد که این مصلحت را تشخیص دهد؟ پاسخ قانون به این پرسش منفی است: اگر ضابط مجریه صلاحیت چنین تشخیصی را داشت که نیازی به قوهٔ قضاییه نبود و هر پاسبانی فرمان‌روا می‌شد. ممیز کتابی را «شهوت‌انگیز» تشخیص می‌دهد و چون «شهوت‌برانگیزی» را نظام، مفسده‌آفرین و مخل اجتماع تشخیص داده است، کتاب توقیف می‌شود. سؤال این‌جاست که آیا این‌که یک یا حتا چند نفر از خواندن یک متن «شهوت‌زده» شوند کافی است تا آن متن را «شهوت‌برانگیز» بدانیم؟ اگر چنین باشد، باید همهٔ ممیزها را پیش از استخدام «شهوت‌سنجی» کرد تا در حد استاندارد متعارف جامعه باشند. ممیزی کتابی را «مخل نظم اجتماعی» تشخیص می‌دهد و باز کتاب توقیف می‌شود. آیا تشخیص یک نفر و حتا یک اداره کافی است تا واقعاً فردی محکوم و کتابی معدوم شود؟ اگر چنین باشد پس چرا دادیاری و دادرسی؟ همین‌که پلیس تشخیص داد یکی گناه‌کار است بگذاریم در زندان بپوسد یا بر دار شود.

ممیزی یعنی تصمیم‌گیری در مورد مصلحت اجتماع به نیابت از جانب اجتماع. آیا واقعاً ممیزی وجود دارد که خودش شخصاً در خودش صلاحیت ایفای چنین رسالتی را حس کند؟

□□□

اما ماجرای **کنده** ممیزی را در فرانسه از میان برنداشت، فقط شکل آن را تغییر داد. امروزه هم کتابی مانند ***کوره‌های آدم‌سوزان دروغ است*** در فرانسه ممنوع است و هم ***پروتوکول‌های حکیمان صهیون***، اولی به دلیل توجیه نازیسم و دومی به خاطر برانگیختن کینهٔ نژادی. مادونای خواننده هم هر کاری کرد نتوانست برای فیلم اتوبیوگرافی‌اش به نام **سکس** مجوز نمایش بگیرد ـ و این در جامعهٔ «برهنه»یی همانند فرانسه خود امری شگفت‌انگیز است خاصه آن‌که فیلم اول همین خانم به نام ***مادونا در رختخواب*** به نمایش درآمده بود.

ممیزی طبیعی‌ترین حق هر جامعه است: آن‌چه انسان را اجتماعی کرد از جمله جست‌جوی امنیت بیش‌تر بود و هرکجا صحبت از امنیت می‌شود ناگزیر صحبت از محدودیت و ممنوعیت نیز می‌شود. یک اجتماع حق دارد از خودش دفاع کند و در این حقیقت جای هیچ تردیدی نیست.

اما سؤال این‌جاست که ضابطه‌های این دفاع کدام‌هاست و چه کسانی صلاحیت آن را دارند که حریم‌ها را تبیین کنند؟

بی‌دلیل نیست اگر قانون جمهوری اسلامی ایران رسیدگی به اتهامات مطبوعاتی را بر عهدهٔ هیئت منصفه گذاشته است و باز بی‌دلیل نیست اگر همین قوانین تصریح می‌کنند که در صورتی که هیئت منصفه رأی به برائت دهد رأیش قابل فرجام‌خواهی نیست. به باور من، آن‌چه سبب شده است که قانون‌گذار رسیدگی به این‌گونه امور را به این شکل به هیئت منصفه ارجاع کند علم بر این حقیقت است که حتا قوهٔ قضاییه به‌تنهایی صلاحیت رسیدگی به این امور را ندارد زیرا اهمیت فرهنگ در همهٔ جنبه‌هایش آن را در مکانی فراتر از قانون جای می‌دهد و هیئت منصفه است که باید به‌عنوان نمایندهٔ برگزیدهٔ افکار عمومی اجتماع و با مقامی چه بسا از جهتی هم‌تراز با مقام قانون‌گذار دربارهٔ تولید فرهنگی یعنی ادبی ـ مطبوعاتی ـ هنریِ اجتماع نظر دهد.

مثلی است معروف که می‌گوید اکثر هنرمندان پس از مرگ شهرت پیدا می‌کنند در آن حقیقتی نهفته است: هنرمند راجع به هرچه بنویسد برای امروز می‌نویسد و برای فردا. بسیارند چیزها که امروز حقیقت بدیهی و سرمدی می‌پنداریم حال آن‌که دیروز ممنوع بوده‌اند. بسیارند چیزها که امروز فریادهای «وامصیبتا» و «شرمت‌باد» برمی‌انگیزند و بدیهیات فردا خواهند شد. چهل سال پیش اگر نویسنده‌یی می‌خواست از ورزش یا رانندگی با حق رأی زنان سخن بگوید نوشته‌اش حتماً توقیف می‌شد یا دست‌کم به‌سختی از ممیزی می‌گذشت چون تصور آن روز، ورود زن به اجتماع را مخل نظم اجتماع می‌پنداشت و اگر بنا باشد که امروز ممیزی آثار درخشان ادبیات کلاسیک ایران را با همان ملاک‌هایی بسنجد که بسیاری کتاب‌های روزگارمان را قربانی می‌کند، نه باید به ***مثنوی*** اجازهٔ چاپ داد و نه به ***بوستان***. حال بگذریم که عبید و ایرج هنوز قربانی سانسورند.

□□□

در تعریف دموکراسی نکتهٔ ظریفی نهفته است که کم‌تر به آن توجه می‌شود. دموکراسی فقط حاکمیت مردم از رهگذر اعمال ارادهٔ اکثریت نیست، دموکراسی ضمناً اعمال این اراده به شکلی است که به حقوق اقلیت هیچ‌گونه آسیبی نرسد. اعمال ارادهٔ اکثریت بدون توجه به حقوق اقلیت چیزی به جز پادنهشت دموکراسی، یعنی توتالیتاریسم در دو شق آن فاشیسم و سوسیالیسم لنینیستی نیست. هیچ‌کس نمی‌تواند مدعی آن شود که هیتلر یا ستالین برگزیده و مطلوب اکثریت مردم آلمان یا اتحادشوروی نبودند یا فاشیسم و سوسیالیسم لنینیستی پایگاه مردمی نداشت. اگر به غیر از این بود نه هیتلر می‌توانست جنگ جهانی دوم را آغاز کند و نه پس از آن‌همه کشتار ستالین، مردم شوروی در اندوه مرگش آن‌چنان می‌گریستند ـ مردمی که هنوز حسرت دوران او را می‌خورند. توتالیتاریسم یقیناً تبلور اعمال ارادهٔ اکثریت است اما بی‌توجه به حقوق اقلیت. به دلیل همین بی‌توجهی به حقوق اقلیت‌هاست که پایان کار حکومت‌های توتالیتر همیشه قهرآمیز است.

بحث جامع در چندوچون تحقق حفظ حقوق اقلیت ضمن اعمال ارادهٔ اکثریت در این نوشتهٔ کوتاه نمی‌گنجد، اما در زمینهٔ تنگ‌تر تولید فرهنگی می‌توان این را گفت که آن‌چه قربانیِ ممیزی می‌شود عالباً حاصل کار اقلیتی است که درست یا غلط بر این باور است که حقیقت زمانه آن چیزی نیست که اکثریت امروز جامعه می‌گوید. نیاز حکومتِ برخاسته از ارادهٔ اکثریت به آگاهی از اندیشهٔ اقلیت از نیازش به حفظ پشتیبانی اکثریت هیچ کم‌تر نیست: اقلیتِ قربانیِ ممیزی درهرحال مدعیِ وجود نارسایی‌هایی است و این نارسایی‌ها را یا مستقیماً در مقاله‌هایش یا به‌شکلی نامستقیم در آفرینش‌های ادبی ـ هنری‌اش افشا می‌کند. شاید حرف‌هایش بی‌جا باشد، شاید هم به‌جا. اما آن‌چه مسلم است این است که هیچ نهادی به جز هیئت منصفه‌یی که به‌راستی نمایندهٔ افکار عمومی جامعه باشد صلاحیت آن را ندارد که نسبت به بی‌جایی یا به‌جایی آن‌چه نشر می‌یابد داوری کند، اگر حرف‌ها را به‌جا یافت از طرح آن‌ها دفاع کند و اگر بی‌جا، الاهم‌فی‌الاهم‌هایش را بکند و با سنجش خطرهای طرح و شاید ـ چرا که نه؟ ـ عدم طرح حرف‌های جدل‌انگیز در سطحی وسیع‌تر، رأی به چگونگی و سطح انتشارشان دهد: انتشارِ بی‌کم و کاست در سطح نامحدود، انتشار بی‌کم وکاست در سطح محدودِ مثلاً کارشناسان، انتشار پس از زدودن پاره‌هایی از متن در سطح نامحدود یا محدود، عدم انتشار.

بهترین نمایندهٔ افکار عمومی هیئت منصفه است، اما هیئت منصفهٔ انتخابی و نه انتصابی، آن‌هم با حق اعتراضِ هم متهم و هم دادستان به ترکیب نهایی اعضای هیئت منصفه.

تنها چنین هیئت منصفه‌یی است که صلاحیت اعمال ممیزی را دارد، حال بگذریم که هیئت منصفهٔ آرمانی هیئتی است که با توجه به متحول‌بودنِ جامعه، هرگاه رأی به عدم انتشار دهد مدت اعتبار رأی خود را نیز اعلام می‌کند: از کجا که آن‌چه را هیئت منصفهٔ امروز به‌حق برای جامعهٔ امروز مضر بداند، نمایندگان برگزیدهٔ جامعهٔ فردا نیز مضر تشخیص دهند؟ حتا برعکس، از کجا که آن‌چه امروز مضر نیست فردا نیز مضر نباشد؟■

---

۱. شاید جوان‌ترهایی که امروز این یادداشت را می‌خوانند از خود بپرسند که مگر ممکن است فیلمی به این دلیل توقیف شود؟ و از سریکوی سیدنی لومت یاد کنند یا حتا پدرخواندهٔ فرانسیس فردکوپولا یا بسیاری فیلم‌هایی دیگر که حتا اگر مضمون اصلی‌شان فساد پلیس نبود، دست‌کم به آن اشاره‌یی مستقیم یا نامستقیم داشت. اما نکته در این است که تحقیق در ۱۹۷۰ ساخته شد، کنده در ۱۹۷۱، پدرخوانده (بخش اول) در ۱۹۷۲ و سریکو در ۱۹۷۳. تحقیق نخستین فیلم از این نوع بود و کم نبودند کسانی که در آن زمان خیلی صمیمانه می‌پنداشتند طرح وجود فساد در نیروهایی که قاعدتاً باید با فساد مبارزه کنند به ارکان جامعه آسیب می‌زند و نظم عمومی را مختل می‌کند.

رضا پوده

واهمه‌های ماهواره، پیامدهای آن

در بیست و یکم ماه مارس ۱۹۹۴ در کنفرانس جهانی ارتباطات سازمان ملل در بوینس‌آیرس پایتخت شیلی، معاون رییس‌جمهور آمریکا، آل گور (Al Gore) پیشنهاد ساختن یک «شبکهٔ جهانی اطلاعات» را کرده است. این پیشنهاد بر اساس طرحی است که او چندی پیش برای گسترش ارتباط مردم آمریکا به نام «شاهراه اطلاعاتی» ارائه داده است.

برداشت ناظران از این پیشنهاد که در حضور نمایندگان ۱۳۲ کشور جهان انجام گرفت بر این است که آمریکا از کشورهای در حال توسعه می‌خواهد که بازارهای خود را به روی صنایع ارتباطی خصوصی باز کنند تا آن‌ها بتوانند آزادانه در گسترش این ارتباط جهانی رقابت کنند.

بعضی از کشورهای آمریکای لاتین مانند آرژانتین، شیلی و پرو، سازمان‌های تلفنی و رادیویی ـ تلویزیونی خود را که قبلاً به وسیلهٔ دولت اداره می‌شد به بخش خصوصی سپرده‌اند و بدین‌وسیله سرمایه‌گذاری‌های کلانی را به این کشورها سرازیر کرده‌اند. پیامدهای این دگرگونی‌ها در حال حاضر روش‌های جدید مدیریت را به این کشورها به همراه آورده است و نیز باعث بالا رفتن قیمت وسایل ارتباطی و کنترل ارائهٔ تکنولوژی شده است.

مطالعات سازمان ملل نشان می‌دهد که استعداد رشد ارتباطات جهانی بی حد و مرز است. ۲۴ کشور ثروتمند جهان که ۱۵ درصد جمعیت جهان در آن‌ها زندگی می‌کنند، ۷۰ درصد خطوط تلفنی را در اختیار دارند. این تسلط بر تکنولوژی به وسیلهٔ معدود کشورهای جهان زنگ خطر دیگری را برای کشورهای فقیر دنیا به صدا درآورده است.

در همین خصوص دو تن از ثروتمندترین مردان جهان، ویلیام گیتز (William Gates) مدیرکل بزرگترین کمپانی نرم‌افزار کامپیوتر دنیا و کریک مک‌کا (Craig Mac Caw) مدیرکل بزرگترین کمپانی تلفن‌های بی‌سیم آمریکا اعلام کرده‌اند که برای ساختن یک شبکهٔ ماهواره‌ای جهانی که شامل ۸۴۰ ماهواره است و ساختن آن حدود ۹۰ بیلیون دلار برآورد شده است، اقدام خواهند کرد. ناظران تکنولوژی معتقدند که اگر کسان دیگری غیر از این دو غول صنایع کامپیوتری و تلفنی آمریکا چنین طرحی را مطرح می‌کردند به فانتزی بودن آن شکی نمی‌بردند. در نتیجه از ظواهر امر چنین برمی‌آید که آن‌چه که معاون رییس‌جمهور آمریکا و سرمایه‌داران آمریکایی در نظر دارند به موازات یکدیگر در فتح سیاسی اقتصادی در حرکتند. با توجه به این‌که قسمت اعظم جهان فاقد چنین تکنولوژی و چنین سرمایه‌ای است، تسلط یک طرفهٔ اطلاعاتی ممکن است پیامدهای ناخوشایندی داشته باشد.

توسعهٔ تکنولوژی ارتباطات یک مسئله با دو جنبهٔ متضاد را برای کشورهای در حال توسعه مطرح کرده است: جنبهٔ مثبت که منجر به نزدیکی مردم جهان و تبادل علمی و فرهنگی خواهد شد که در نهایت کشورهای درحال توسعه را در جهت پیشبرد هدف‌های ملی و تسهیل و اجرای برنامه‌های آموزشی و تحقیقی کمک خواهد کرد، و جنبهٔ منفی آن، دسترسی به اطلاعاتی که مغایر با اهداف ملی است و ممکن است آینده شهروندان کشورهای درحال توسعه را به خطر بیاندازد.

این‌گونه سؤالات از بدو مطرح کردن فضا و استفاده از آن در تأسیس یک «دهکدهٔ جهانی» (آینده‌نگری دانشمند کانادایی مارشال مک لوهان) آغاز و تا به امروز که مقدار ماهواره‌ها به سرعت در فضا افزایش می‌یابد، ادامه داشته است.

هماهنگی، همبستگی و همسرایی جهانی

در سال ۱۹۸۶ در حدود دو بیلیون انسان، در یک زمان، شاهد برگزاری جام جهانی فوتبال در مکزیکوسیتی شدند.

در سال ۱۹۸۵ قتل‌عام فلسطینی‌ها در دو اردوگاه پناهندگان در لبنان به وسیلهٔ فالانژیست‌های تحت حمایت اسرائیل در عرض دو ساعت در سراسر جهان دیده شد. فیلمبردارانی که به این اردوگاه‌ها رخنه کرده بودند تصاویر این فاجعه را از طریق یک ایستگاه ماهواره‌ای در سوریه به لندن فرستادند. رسوایی مسؤولان این حادثه درحالی بود که دولت اسراییل فرصت سانسور چنین تصاویری را پیدا نکرد. گردهمایی جهانی از این قبیل ناشی از پیشرفت دو تکنولوژی تلویزیون و ماهواره است، مخصوصاً ماهواره که جنبه‌های جهانی آن در سال ۱۹۵۷ با پرتاب اولین ماهواره به فضا به وسیلهٔ روس‌ها (Spunik) برملا شد. منظور روس‌ها از پرتاب این ماهواره تسهیل در ارتباطات تلفنی و تلگرافی بین‌المللی بود. نخستین تصاویر تلویزیونی در سال ۱۹۶۲ با پرتاب ماهوارهٔ «Telstar» که متعلق به کمپانی تلفن و تلگراف امریکا بود و به وسیلهٔ سازمان فضایی امریکا (Nasa) در جو زمین قرار گرفت، امکان‌پذیر شد. در آن سال اولین تصاویر تلویزیونی بین امریکا، انگلیس و فرانسه رد و بدل شد.

«Intelsat» نخستین سازمان ماهوارهٔ مخابراتی بین‌الملل در سال ۱۹۶۵ برای برقراری ارتباط بین اروپا و آمریکا و بالاخره سایر ملل جهان شروع به کارکرد و تا سال ۱۹۸۵ بیش از صد کشور عضو این سازمان ارتباط ماهواره‌ای شدند. این سازمان تا سال ۱۹۸۵ در حدود ۹۵ ماهواره به فضا پرتاب کرده است. به جز سازمان «Intelsat» سازمان‌های ماهواره‌ای منطقه‌ای نیز مثل «Euteisat»، «Palapa» و «Arabsat» نیز تأسیس شده‌اند که ماهواره‌های خود را برای استفادهٔ کشورهای مناطق، اروپا، آسیا و خاورمیانه در اختیار کشورهای عضو قرار می‌دهند.

«Euteisat» ماهواره منطقهٔ اروپا در سال ۱۹۷۷ با عضویت هفده کشور اروپایی تأسیس شد و در سال ۱۹۸۳ اولین ماهوارهٔ خود را به فضا پرتاب کرد. این سازمان حدود ده‌هزار خط تلفنی برای ارتباط بین اروپا، خاورمیانه و آفریقا به وجود آورد. در سال ۱۹۸۵ این سازمان با پرتاب سومین ماهوارهٔ خود به فضا ظرفیت پخش برنامه‌های تلویزیونی خود را به دو برابر افزایش داد و حتا امکان پخش برنامه‌های تلویزیونی از طریق کابل را

در اروپا میسر ساخت. «Palapa»، سازمان ماهوارهٔ اندونزی، حدود ۳۰۰۰ جزیرهٔ این کشور را که در دامنه‌ای به مساحت ۵۸۰/۰۰۰ مایل قرار دارد و پنجمین کشور پرجمعیت جهان است زیر پوشش خود قرار داده است. اولین ماهواره‌های این سازمان در سال‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۷۷ به فضا پرتاب شد و به کشورهای منطقه مانند فیلیپین، تایلند و مالزیا اجاره داده شد. هدف از تأسیس سازمان ماهواره‌ای تأمین ارتباطات تلفنی و تلگرافی در سراسر اندونزی و استفاده از تلویزیون در آموزش ملی بود.

ماهواره و ابعاد آن

در سال ۱۹۶۸ سازمان ملل رسماً احتیاج به یک سازمان که بتواند پیامدهای بخش مستقیم برنامه‌های تلویزیونی از طریق ماهواره را بررسی کند، مورد تأکید قرار داد و به‌زودی گروهی به نام «Working group on direct broadcast satellite» (WGDBS) را تحت‌نظر کمیته‌ای به نام «کمیتهٔ استفاده از فضا در امور مسالمت‌آمیز» مأمور بررسی در این امور کرد. این کمیته اولین گزارش خود را در سال ۱۹۶۹ بعد از بررسی تحقیقاتی در استرالیا، کانادا، فرانسه، هند، ایتالیا، ژاپن، سوئد و آمریکا اعلام کرد و به این نتیجه رسید که **موضوع مدیریت اطلاعات در سطح بین‌الملل اساساً بحث‌انگیز و غیرقابل حل‌اند.** از بدو این گزارش، مسئلهٔ دسترسی مستقیم به برنامه‌های موجود بر روی ماهواره‌ها به وسیلهٔ کشورهایی که ناخواسته این امواج در فضای مرزهای کشورشان در جریان‌اند مورد بحث سازمان‌های تحقیقاتی جهانی بوده است و کماکان ادامه دارد.

به جز مورد اشاره شده، که کمترین مسئلهٔ ماهواره است، سایر موارد مورد بحث به قرار زیرند: ۱) افزایش کمپانی‌های خصوصی که قادر به پخش هرگونه برنامه‌ای و با هر محتوایی بر روی ماهواره‌های بین‌المللی‌اند. ۲) پیشرفت تکنولوژی در ساختن آنتن‌های کوچکتر و ارزان‌تر ماهواره‌ای که به زودی قابل خرید به وسیلهٔ اکثر مردم دنیا است. ۳) افزایش تعداد ماهواره‌ها در فضا و درگیری احتمالی دولت‌ها در چگونگی نصب استفادهٔ ماهواره در فضا. در ایالات متحدهٔ امریکا، دولت در سال ۱۹۸۴ اجازه داد که کمپانی‌های خصوصی در گسترش صنعت ماهواره سرمایه‌گذاری کنند. اولین کمپانی خصوصی ماهواره در سال ۱۹۸۵ به نام «Orion satellite corporation» تأسیس شد و تا به امروز تعداد این کمپانی‌ها در حال افزایش است. این کمپانی‌ها به بازارهای بهتر جهانی مثل امریکای شمالی و امریکای جنوبی و مرکزی بیشتر نظر داشته‌اند. در نتیجه در کشوری که معتقد به رقابت و بازار آزاد است سرمایه‌گذاری‌های بیلیون‌دلاری در این صنعت و احتیاج به گسترش آن در سطح جهانی برای بازگشت سرمایه، امری اجتناب‌ناپذیر است.

آینده نشان خواهد داد که واکنش دولت‌ها در مورد چنین اقداماتی چگونه خواهد بود.

سازمان جهانی TV (اتحادیهٔ جهانی مخابرات) که مسؤول کنترل امواج رادیویی است موظف است که امواج مورد استفادهٔ ماهواره‌ها را نیز تحت‌نظر داشته باشد. این سازمان که در سال ۱۹۴۷ به آژانس‌های سازمان ملل اضافه شده است در حال حاضر ۱۶۶ عضو دارد. از سوی دیگر تمام اعضای سازمان ماهواره‌ای «Intelsat» موظف‌اند ماهواره‌های خود را با این سازمان هماهنگ سازند. این سازمان درحال حاضر بیش از ده ماهواره را در فضا کنترل می‌کند که کانال‌های آن به کشورهای عضو، اجاره داده شده و یا فروخته شده‌اند. مسئلهٔ دیگر شناورکردن این ماهواره‌ها در فضا است که هزینهٔ هنگفتی را متقبل می‌شوند.

نصب ماهواره‌ها، که خود میلیون‌ها دلار ارزش دارند به وسیلهٔ سازمان فضایی امریکا NASA (سازمان فضایی امریکا)، «European Ariane» (سازمان ماهواره‌ای اروپا) و اخیراً به وسیلهٔ چینی‌ها نیز صورت می‌گیرد. ناگفته نماند که روس‌ها نیز قادر به چنین عملی هستند. هزینه‌های گزاف و احتمال شکست این برنامه‌ها و مخصوصاً حادثهٔ فضایی سال ۱۹۸۶ که باعث انفجار سفینهٔ فضایی NASA که حامل ماهواره نیز بود، قیمت بیمهٔ این‌گونه عملیات را سرسام‌آور کرده است. قدرت و کیفیت تصویر ماهواره‌ای بستگی به اندازهٔ موج آن که معمولاً ۱۸، ۲۰، ۲۴، ۳۶، ۷۲ مگاهرتز است و هم‌چنین قدرت گیرندهٔ زمینی ماهواره دارد.

جنبه‌های جهانی ماهواره

پیشرفت تکنولوژی در سی سال گذشته به کشورهای درحال رشد امکاناتی است که از ماهواره در راه پیشبرد هدف‌های عمرانی و آموزشی خود استفاده کنند. این امکانات شامل هواشناسی، دریانوردی، شناسایی و ارزیابی منابع طبیعی، استفاده از انرژی خورشیدی در آینده‌ای نه‌چندان دور و بالاخره ارتباطات، فردی در اقصا نقاط جهان است. در عین‌حال این تکنولوژی مانند هر پدیدهٔ دیگری نگرانی‌هایی را نیز به همراه داشته است که مهم‌ترین آن نگرانی دولت‌هایی است که دسترسی همگان را به برنامه‌های موجود بر روی ماهواره با هدف‌های ملی، فرهنگی، سیاسی، مذهبی و قومی خود در تضاد می‌بینند. و این درحالی است که زمان ما به «دورهٔ اطلاعات» (In Formation Age) معروف است و ساکنان کرهٔ زمین بیشتر از هر دورهٔ دیگری تشنهٔ اطلاعات هستند.

گردهمایی‌های سازمان ملل، مانند گردهمایی جهانی ۱۹۷۳، مسئلهٔ قانون‌گذاری در مورد استفاده از فضا و ماهواره را آسان‌تر کرده است. کشورهای درحال توسعه معتقدند که ارتباط‌های ماهواره‌ای نامنصفانه این امکانات را به کشورهای پیشرفته می‌دهد که یک هجوم فرهنگی را، که به سرعت همه‌گیر خواهد شد، به آنان تحمیل کنند. سودهای نهفته در استفاده از ماهواره در پخش برنامه‌های تلویزیونی به سایر نقاط جهان، سرمایه‌داران را به این تکنولوژی جلب کرده است. واضح است که این سوداگران تلویزیونی نه به دنبال منافع فرهنگی و ارتباطات بین‌المللی بلکه منافع مادی خود هستند و اصولاً برنامه‌هایی که به نظر آنان سودآور است عموماً با هدف‌های کشورهای درحال توسعه ناهماهنگ‌اند.

گزارش‌های برزیل درکنفرانس فضایی سازمان ملل در سال ۱۹۸۲ چنین نتیجه‌گیری می‌کند که بحث در مورد اثرات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حقوقی ماهواره داغ بوده است، زیرا که پخش برنامهٔ تلویزیونی از طریق ماهواره روی روابط حکومت‌ها و مردم کشورهای مختلف اثر خواهد گذاشت و راه‌حل‌های سازمان ملل در این مورد پشتیبانی کامل ملت‌ها را نداشته است. از سوی دیگر، ماهواره و استفاده از آن این آگاهی را به وجود آورده است که تکنولوژی فضایی باید با حوایج انسان وفق داده شود. با توجه به ابعاد و گسترش این تکنولوژی این امر اجتناب‌ناپذیر است. در گذشته شاید مسئله ارتباط جمعی فقط مسئلهٔ اختصاص دادن یک کانال به وسیلهٔ ITV و احترام گزاشتن به قوانین تکنیکی آن بوده ولی امروز این مسئله فراتر رفته است و فضا و استفاده از آن برای ارتباط حکومت‌ها را به خود مشغول داشته است؛ استفادهٔ تجاری و خصوصی، توجه‌ها را به خود جلب کرده است و مخصوصاً این‌که هر روز سرمایه لازم برای استفاده از این تکنولوژی روبه کاهش می‌رود. در نتیجه مسئلهٔ اساسی **اطلاعات و به جریان افتادن آن در سطح جهانی و در دسترس بودن آن در سطح انفرادی و بدون واسطه، مهم‌ترین بحث‌های آینده خواهد بود.** مسئله تبادل اطلاعات البته مسئله‌ای جدا از یک سری مسایل دیگر که روابط ملت‌ها و احتیاج آن را به یکدیگر مطرح می‌کند نیست. بدون فراموش کردن آینده، انسان بایستی با مسایلی که فوریت دارند مقابله کند با ابعاد و درجاتی مختلف برای هر کشور و منطقه، **ما به غذا، آموزش و پرورش، بهداشت، کار، انرژی و مواد خام احتیاج داریم.** تا آن‌جایی که این احتیاجات برآورده شوند کرهٔ زمین محلی پربارتر و آرام‌تر برای ادامهٔ حیات بشر خواهد بود. واضح است که تکنولوژی فضایی به خودی خود این مسایل را حل نخواهد کرد... با این وجود روشن است که تکنولوژی فضایی روی همهٔ این احتیاجات اثر خواهد گذاشت.

جون. تی. پاول معتقد است که در دنیایی که مسایل مربوط به یک کشور ممکن است دیگر کشورها را شدیداً تحت‌تأثیر قرار دهد ـ مسایل خاورمیانه و یا ناتوانی پرداخت وام به وسیلهٔ یک کشور درحال توسعه ـ راه‌حل‌های مربوط به ماهواره و نحوهٔ وضع مقررات برای آن بایستی با همکاری کشورها و به‌صورت مسایلی که همه در آن مشترک‌اند مطرح و بررسی شود. پاول هم‌چنین اظهار می‌دارد که حتا کشوری مانند امریکا که همه

تصور می‌کنند از نظر منابع و تکنولوژی از سایر کشورها بی‌نیاز است به این مسئله پی برده است که وابستگی ملت‌ها به یکدیگر امری اجتناب‌ناپذیر است. ظاهراً درک چنین مهمی درحال حاضر، و بیشتر در آینده، روی روابط امریکا با سایر کشورهای جهان اثر خواهد گذاشت. نمونه‌هایی از این طرز تفکر را اخیراً در برخورد با مسایلی مانند بوسنی، سومالی، شوروی و هایتی می‌توان در سیاست‌های امریکا ردیابی کرد. امریکا آن رفتار خصمانه و توسعه‌طلبانهٔ گذشته را نمی‌تواند داشته باشد، یا حداقل اوضاع فعلی جهان چنین اجازه‌ای را نمی‌دهد. از توسعهٔ اقتصادی کشورهای خاور دور و رقابت‌های آن‌ها در هر سطحی، امریکا و سایر کشورهای صنعتی جهان چنان تحت‌تأثیر قرار گرفته‌اند که بیشتر مجبور به همکاری‌های مسالمت‌آمیز شده‌اند تا سعی در کنترل‌های خصمانه.

تحقیقات زیادی در مورد تأثیر پخش برنامه‌های مستقیم تلویزیونی از طریق ماهواره و چگونگی واکنش‌های مردم کشورهایی که چنین برنامه‌هایی را به طور آزاد دریافت می‌کنند تا به حال صورت نگرفته است. جامع‌ترین بررسی در این زمینه، مخصوصاً در آسیا، مطالعه‌ای است به وسیلهٔ کربشنا. پی. جه‌یاکار از تأثیرات ماهوارهٔ مستقیم در هند، که به‌خاطر نزدیکی‌های جغرافیایی و فرهنگی این کشور می‌تواند نمونه‌ای از بازتاب این پدیده در سایر کشورهای منطقهٔ آسیا باشد.

استار تی وی و بازتاب آن

در سال ۱۹۹۱ کمپانی استار تی وی (Star TV) که مقرّ آن در هنگ‌کنگ است با استفاده از پنج کانال روی ماهواره «Asiasat» که تقریباً روی کشور سنگاپور قرار دارد، پخش برنامه‌های تلویزیونی خود را آغاز کرده، این ماهواره قادر است که از شمال تا مغولستان، از جنوب تا مرزهای اندونزی، از غرب، کشور مصر و از شرق تا جزایر فلیپین را تحت پوشش قرار دهد. این پوشش شامل ۳۸ کشور و جمعیتی در حدود ۲/۷ بیلیون می‌شود.

اهمیت استار تی وی هم در این است که نخستین سیستم ماهواره‌ای جهانی است که سعی کرده خود را از قید و بندهای کنترل دولتی آزاد کند و هم این‌که منطقه‌ای را تحت پوشش قرار دهد که از نظر ارتباطی و مزایایی آن بسیار نادیده گرفته شده است. در بسیاری از کشورهای آسیا رادیو و تلویزیون تحت کنترل دولت و به وسیلهٔ سازمان‌هایی وابسته به آن اداره می‌شوند. معمولاً ساعات پخش برنامه در این سیستم‌ها محدود و کیفیت آن‌ها غیرقابل توجه است. استار تی وی با پنج کانال بیست و چهار ساعته می‌رود که چهرهٔ پخش برنامه‌های تلویزیونی را در این منطقه دگرگون سازد. اکثر برنامه‌های این سیستم از منابع غربی تأمین می‌شود که محتوای آن‌ها از نظر جوامع آسیایی غیرقابل قبول است.

اعتراض دولت‌ها به یکدیگر در مورد پخش برنامهٔ رادیویی و دریافت آن در کشورهایشان مطلب جدیدی نیست. در گذشته مثلاً دولت کانادا به پخش برنامه‌های امریکایی در قسمت‌هایی از کانادا اعتراض کرده است و به همین دلیل کمیت و کیفیت برنامه‌هایی را که از خارج به آن کشور وارد می‌شوند کنترل می‌کند. و یا اروپاییان به پخش برنامه‌های تلویزیونی از طریق «Astra» (متعلق به لوکزامبورگ) به وسیلهٔ SkyTV اعتراض کرده‌اند. در این زمینه دولت هلند محدودیت‌هایی را برای پخش این برنامه‌ها قایل شده است. استار تی وی نیز با اعتراض‌هایی از طرف کشورهای آسیایی روبرو شده است. سنگاپور و مالزیا سعی کرده‌اند که داشتن بشقاب‌های ماهواره‌ای را در کشورهایشان محدود سازند. هم‌چنین وزارت مخابرات ژاپن برای دریافت، ضبط و پخش برنامه‌های ماهواره‌ای که از سایر کشورها سرچشمه می‌گیرد مقرراتی وضع کرده است. این درحالی است که تلویزیون ملی ژاپن (NHK) برای رقابت با StarTV دست به تولید برنامه‌های بهتری زده است.

دولت هنگ‌کنگ هنگام مذاکرات با کمپانی استارتی وی و امضای قرارداد با این کمپانی سعی کرده است که منافع ملی خود را تحت حمایت قرار دهد، ولی سازمانی مانند اتحادیهٔ پخش برنامهٔ اروپا (European Broadcasling union) که سازمانی است که در چارچوب آن می‌توان در مورد پخش برنامه‌های رادیو تلویزیونی مقرراتی وضع کرد، در آسیا وجود ندارد.

بررسی جه‌یاکار در مورد هندوستان نشان می‌دهد که تعداد تماشاگران استار تی وی در عرض هفت یا هشت‌ماه دویست درصد افزایش یافته است. جه‌یاکار با توسل به مددی که به وسیلهٔ «Lau» مطرح شده، است و در آن سه مهرهٔ اصلی در تدوین مقررات رسانه‌های گروهی شناسایی شده‌اند، به بررسی تأثیر ماهواره در اجتماعات آسیایی می‌پردازد. مردم، دولت و صنایع رسانه‌های گروهی مثلثی هستند که آیندهٔ ماهواره را تشکیل خواهند داد. از نظر تکنولوژی در اوایل دههٔ هشتاد میلادی بشقاب‌های ماهواره‌ای ساده‌تری ساخته شده‌اند که دریافت امواج تلویزیونی را از فاصلهٔ دور آسان‌تر کرده‌اند. هم‌چنین اولین ماهواره هند به نام «Asian Sati» که در اصل برای ارتباطات تلفنی ـ تلگرافی به فضا پرتاب شده بود، دارای ۲۴ کانال است که گرچه امواج پر قدرتی ندارند ولی سراسر هند را مورد پوشش قرار می‌دهند. از سوی دیگر پیشرفت تکنولوژی باعث شده است که گیرنده‌های زمینی ماهواره بتوانند امواجی نه‌چندان پر قدرت را دریافت دارند. کمپانی‌های داخلی هندی نیز برای رقابت با یکدیگر و استفاده از بازار گرم بشقاب‌های ماهواره‌ای باعث شده‌اند که قیمت این آنتن‌ها که در سال ۱۹۸۶ بیش از پنج هزار دلار بود درحال حاضر به زیر هزار دلار کاهش دهند. با این وجود این مبلغ برای اکثر مردم هند غیرقابل پرداخت است. به همین جهت کمپانی‌های کابلی هند با اجاره دادن این بشقاب‌ها و دریافت حق اشتراک ماهانه، تلویزیون ماهواره‌ای را به خانه‌های بسیاری از مردم هند برده‌اند.

تلویزیون کابلی در هند

از بدو تأسیس تلویزیون کابلی در هند در سال ۱۹۸۴ تا به امروز بیش از ده هزار شرکت تلویزیونی کابلی در سراسر هند به وجود آمده‌اند. آمار نشان می‌دهد که ۱۰/۶ درصد خانواده‌هایی که دارای تلویزیون‌اند، مشترک تلویزیون کابلی نیز هستند. یعنی در حدود ۱۶ میلیون بیننده. درآمد جمعی شرکت‌های تلویزیون کابلی در حدود سه میلیون دلار در سال است. جه‌یاکار معتقد است که اکثر این کمپانی‌ها به خاطر این‌که هنوز دولت قوانین به‌خصوصی در این مورد وضع نکرده است، سعی دارند تا آن‌جا که ممکن است از این وضعیت استفاده کرده و به موقع از بازار کناره‌گیری کنند.

علت اصلی پیشرفت صنایع تلویزیون کابلی در هند درواقع محبوبیت برنامه‌های استار تی‌وی و تنوع برنامه‌هایی است که دست‌اندرکاران این صنایع در اختیار مردم قرار می‌دهند. انستیتوی ارتباطات جمعی هند در یک تحقیق خاطرنشان کرده است که مشترکین تلویزیون کابلی مشتاق دیدن فیلم‌های سینمایی هستند که به زبان «Hindi» دوبله شده است. ویدئوهای موزیک، برنامه‌های مذهبی، فیلم‌های کودکان و کارتون هم‌چنین از برنامه‌های موردعلاقهٔ مردم هستند. از برنامه‌های خارجی، برنامه‌های BBC محبوب‌ترین برنامه‌ها هستند و حدود سه‌چهارم بینندگان معمولاً آن‌ها را تماشا می‌کنند. تماشاگران معتقدند که برنامه‌های استار تی وی از نظر خلاقیت و پرداخت از برنامه‌های محلی بهترند ولی به آن‌ها نیز ایراداتی گرفته‌اند. یک سوم بینندگان معتقدند که برنامه‌های استار تی وی ربطی به فرهنگ، تاریخ، مذهب واجتماع هند ندارند. بسیاری معتقدند که این برنامه‌ها فرهنگ و اجتماع غرب را به‌طور شکوهمندی جلوه می‌دهند. بینندگان هم‌چنین از تأثیر این برنامه‌ها بر روی فرزندان خود اظهار نگرانی کرده‌اند. گرچه این مطالعه نشان می‌دهد که برنامه‌های استار تی وی مورد علاقهٔ مردم‌اند ولی در عین‌حال نشان می‌دهد که مردم بیشتر خواهان برنامه‌های محلی‌اند که با فرهنگ آن‌ها نزدیکی بیشتری دارند. اثر دیگر استار تی وی این بوده است که تماشاگران تلویزیون ملی هند (Doordarsham) کاهش یابد.

نگرانی‌های دولت

نگرانی دولت هند بیشتر از نظر اقتصاد تلویزیون ماهواره‌ای است. استار تی وی به عنوان تهدیدی برای تلویزیون ملی آن کشور و هم‌چنین وسیلهٔ تبلیغاتی ـ به‌طور ناخواسته ـ برای منافع بازرگانی و صنعتی کشورهای بیگانه تلقی شده است.

به‌نظر جه‌یاکار ترس از تأثیرهای فرهنگی این برنامه‌ها تا به‌حال علت واقعی این انتقادات نبوده است. زیراکه چنین تصور می‌شود که این تأثیرها در درازمدت شکل خواهند گرفت. از ۵کانال استار تی وی فقط یک برنامه به زبان «Mandarin» پخش می‌شود و بقیه از منابع غربی گرفته می‌شود: یک کانال ورزشی از دِنور (Denver) در امریکا، یک کانال شامل سرویس خبری BBC، یک کانال موسیقی روز امریکا و یک کانال شامل برنامه‌های واریته امریکایی و استرالیایی.

دولت هند برای مواجهه با این هجوم دو کار انجام داده است، اول این‌که سعی کرده است برنامه‌های تلویزیون ملی خود را با کیفیت و کمیت بهتری تهیه کند، و دوم این‌که مقرراتی را برای تلویزیون کابلی که برنامه‌های ماهواره‌ای را به خانه‌های مردم می‌آورند وضع کرده است.

تلویزیون ملی هند (Doordarshan) که به وسیلهٔ دولت اداره می‌شود در سال ۱۹۵۹ با حمایت یونسکو کار خود را شروع کرد. ولی تا سال ۱۹۸۲ که بازی‌های آسیایی در هند صورت گرفت رشد بسیار کندی داشت. در همین سال ناگهان تلویزیون در هند رشد قابل توجهی کرد و توانست نود درصد جمعیت کشور را تحت پوشش خود درآورد. با این وجود تلویزیون به‌خاطر این‌که وسیله‌ای برای تبلیغات دولتی و سیستمی بسیار کنترل شده بود همیشه تحت نکوهش قرار داشت. تنها بعد از تهدید تلویزیون ماهواره‌ای بود که دولت تصمیم گرفت موضوع تلویزیون را مورد بررسی قرار دهد. کمیته‌ای به همین جهت تشکیل شد که تغییراتی را پیشنهاد کرد. از جمله این‌که این کمیته نظر داد که تلویزیون به بخش خصوصی سپرده شود و کانال‌های محلی نیز در مناطق مختلف هند تأسیس شدند. تأسیس یک کانال سراسری با برنامه‌هایی که بتواند با تلویزیون ماهواره‌ای رقابت کند نیز پیشنهاد شد.

در این موازات، دولت تهیه بعضی برنامه‌ها را به بخش خصوصی سپرد ولی معتقد است که بخش خصوصی صلاحیتی در تهیهٔ برنامه‌های سیاسی و خبری ندارد و به همین جهت تهیه برنامه‌های تفسیر سیاسی و خبری در منوپول دولت است.

قوانین دولت هند در مورد دریافت انواع امواج رادیویی که به قانون تلگراف هند معروف است (The indian telegraph Act) و در سال ۱۸۸۵ وضع شده، ساختن و فروختن آنتن‌های گیرنده را غیرقانونی نمی‌داند. ولی بشقاب‌های دریافت امواج ماهواره‌ای فقط برای دریافت برنامه‌های تلویزیون ملی هند قانونی شمرده شده‌اند و نه برنامه‌های خارجی. دولت هند مبلغ ناچیزی برای نصب این آنتن‌ها دریافت می‌کند با این شرط که این آنتن‌ها فقط برای دریافت برنامه‌های «Insat» یا ماهواره هند به کار برده شوند. متقاضیان همه همین دلیل را برای دریافت جواز نصب آنتن‌های ماهواره‌ای «تقاضانامهٔ» خود به ثبت می‌رسانند. واضح است که استفادهٔ از این آنتن‌ها درواقع بیشتر برای دیدن برنامه‌های استار تی وی است تا برنامه‌های تلویزیون هند.

در سال ۱۹۸۹ دولت هند کمیته‌ای برای بررسی تلویزیون کابلی و ماهواره به ریاست وزیر اطلاعات هند تشکیل داد. این کمیته نتیجه بررسی‌های خود را در سال ۱۹۹۱ انتشار داد که در آن پیشنهاداتی در مورد کنترل تلویزیون کابلی و ماهواره‌ای داده شده بود. به‌طور خلاصه شاخص‌ترین این پیشنهادات به قرار زیر است:

ـ *جلوگیری از فراگیری ضد اطلاعات از طریق وسایل ارتباطات جدید.*

ـ *حمایت از سیستم ارتباطی موجود.*

ـ *کنترل کیفیت برنامه‌هایی که از طریق وسایل ارتباطی جدید پخش می‌شوند، برنامه‌هایی که شئون ملی و ارزش‌های اجتماعی را به مخاطره نمی‌اندازند.*

ـ *فقط برنامه‌هایی که از نظر کمیسیون مرکزی فیلم مناسب شناخته می‌شوند به معرض نمایش گذارده شود.*

ـ *کمپانی‌های رسانه‌های گروهی موظف باشند امواج متعلق به رسانه‌های داخلی را از سیستم‌های خود پخش کنند.*

ـ *یک سازمان ملی تلویزیون کابلی تشکیل شود تا مقرراتی برای اداره و یکنواختی این صنایع وضع کند.*

جه‌یاکار نتیجه‌گیری می‌کند که پاسخ دولت هند به مسئلهٔ استار تی وی و پی‌آمدهای آن بسیار کند بوده است و وجود چنین سیستمی را تهدیدی تلقی نمی‌کند. او معتقد است که ۱۶ میلیون بیننده در کشوری که بیش از ۸۵۰ میلیون جمعیت دارد مقدار ناچیزی است. هم‌چنین درآمد دولت هند از پخش آگهی بر روی سیستم تلویزیون ملی تغییری نکرده و مالیات ناشی از صنایع رسانه‌های گروهی خصوصی علی‌رغم پیشرفت سریع آن ناچیز بوده است. و آخر این‌که مردم در مورد برنامه‌های خارجی چه از نظر کیفی و چه از نظر کمی شکایتی نکرده‌اند.

قوانین بین‌الملل

بحث در مورد امواج رادیو تلویزیونی و وجود آن‌ها در فضای آزاد نشان می‌دهد که وجود این امواج به خودی خود استقلال و تمامیت کشوری را تهدید نمی‌کند. اصل آزادی اطلاعات، دولت‌ها را به زمینه‌های محدودی که بر اساس آن بتوانند به پخش برنامه‌های خارجی در محدودهٔ کشورشان اعتراض کنند مجبور می‌کند. این زمینه‌ها شامل تأمین ارزش‌های اخلاقی، تأمین اجتماعی و نظم عمومی است.

فیشر نقل می‌کند که سازمان ملل و کمیسیون حقوق بین‌الملل هر دو تصمیم گرفته‌اند که کشورها را به مشاورت یکدیگر قبل از پخش برنامه‌هایی که به وسیلهٔ سایر کشورها دریافت می‌شود تشویق کنند، حتا اگر این برنامه‌ها از نظر عرف بین‌الملل غیرقانونی نباشد. تایشوف نیز معتقد است که اگر کشوری عملی را که باعث ضرر و زیان کشور دیگری شود ـ چه مادی و چه اخلاقی ـ مرتکب شود، در صورتی که پیشاپیش با آن کشور دیگر مشورت نکرده باشد، آن کشور می‌تواند مسؤول نقض حقوق بین‌الملل شناخته شود. Taishoff همین‌طور با نقل از «گردهمایی مسئولیت بین‌الملل برای ضرر و زیان ناشی از اجسام فضایی» معتقد است که دولت‌ها مسؤول فعالیت‌های فضایی نیز هستند، چه این فعالیت‌ها دولتی و یا خصوصی باشند.

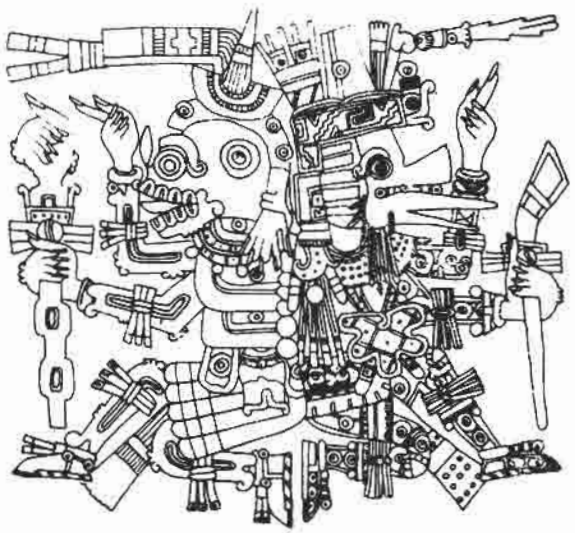
در مورد هند، «Asia sat» که استارتی وی روی آن برنامه پخش می‌کند درواقع یک ماهوارهٔ رادیو تلویزیونی نیست، بلکه یک ماهوارهٔ ارتباطی است (تلفنی و تلگرافی) که قوانین TV در مورد آن صدق نمی‌کند. با استفاده از همین خلاء قانونی است که استارتی وی توانسته است به پخش برنامه‌های خارجی بپردازد.

اصل مسؤولیت بین‌الملل که فیشر و تایشوف در مورد آن بحث کرده‌اند ایجاب می‌کند که دولت هنگ‌کنگ می‌بایستی با کشورهایی که تحت پوشش ماهوارهٔ «Asian sat» هستند قبل از صدور اجازهٔ پخش برنامه به استارتی وی به تبادل‌نظر با آن‌ها می‌پرداخت. جه‌یاکار نتیجه‌گیری می‌کند که نبودن قوانین از این نظر در محدودهٔ آسیا که بتواند در مورد چنین مسایلی تصمیم‌گیری کند، و این‌که وظایف ITV به مسایل تکنیکی امواج رادیو تلویزیونی محدود می‌شود، این به نفع کشورهای منطقه است که سازمانی پدید آورند که قوانینی در مورد کنترل مسایل تکنیکی و حقوقی ماهواره و پخش برنامه روی آن وضع کنند.

واقعیت این است که ماهواره به منطقهٔ آسیا راه یافته است و شواهد امر بر آن است که تکنولوژی هر روز ساده‌تر و ارزان‌تر می‌شود و دسترسی همگان به آن درهای تازه‌ای به روی درگیری‌های سیاسی اجتماعی باز می‌کند. دولت‌ها، مردم و صنایع رسانه‌های گروهی هرکدام واکنش متفاوتی نسبت به این تکنولوژی دارند. با توجه به این‌که در حال حاضر کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی منوپولی این تکنولوژی و منابع تهیهٔ برنامه برای آن را دارند، کشورهای درحال توسعه بار دیگر ممکن است قربانی فرهنگی ـ سیاسی یک پدیدهٔ دیگر در جهان باشند. فقط رهبران هوشیار و مردم یک کشورند که می‌توانند آزادانه از این تکنولوژی در راه گسترش ابعاد اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی خود استفاده کنند.▣

مهدی صفری

تهاجم فرهنگی و بلوغ فکری



«تبادل فکری» جریانی است طبیعی و دو طرفه که در آن فرهنگی غنی و مسلّح، دستاوردها، ارزش‌ها و مطلوب‌های خود را به فرهنگ مجاور که از جهت معنوی، علمی، اقتصادی یا سیاسی ـ اجتماعی ضعیف‌تر و پذیراتر است القاء می‌کند.

نتیجه این‌که خصوصیت اصلی «تبادل فرهنگی» طبیعی و قهری‌بودن آن است. یعنی هیچ برنامه و سازمان‌بندی مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای در این جریان دوسویه دخالت ندارد؛ همانند دو ظرف مرتبط و مُجاور که اگر یکی پر از آب شود و سر ریز گردد، آب اضافی، به ظرف کناری که آب کمتری دارد خواهد ریخت. و اما تهاجم فرهنگی؛ هر آن‌چه دربارهٔ «تبادل» گفته شد دربارهٔ «تهاجم» نیز صدق می‌کند، مضاف بر این‌که در تهاجم جریان صدور و القاء، با برنامه و پیش‌بینی همه‌جانبه و آگاهانه صورت می‌گیرد.

یعنی متولیان فرهنگ قوی‌تر اغلب با قصد استیلا و تسلط بر فرهنگِ ضعیف‌تر، ارزش‌ها و مطلوب‌هایشان را به حلقوم فرهنگ ضعیف می‌چپانند تا با تسلط بر اندیشه‌ها، بر همه چیز آن‌ها مسلط گردند.

اکنون زاویهٔ دیدمان را کمی تنگتر می‌کنیم تا وضعیت فرهنگ و پیچیدگی‌های این حوزه را در کشورمان به‌خصوص در چندسال اخیر بررسی کنیم.

اگر واقع‌بین باشیم و تعصب‌ها و عصبانیت‌ها را کنار بگذاریم و به دنیای خارج از خود نگاه کنیم خواهیم دید که غرب ـ به معنیِ وسیع کلمه ـ در زمینه‌های مختلف، پیشرفت‌های حیرت‌آور و شگرفی کرده است. غرب به رغم انحطاط روزافزون اخلاقی، به رغم این‌که معنویت را کشته و اکنون بر سر جنازهٔ آن ناله و زاری می‌کند، به رغم این‌که زندگی سریع و هندسی و تنهایی روزافزونِ «انسان» در آن، در زمینهٔ اقتصاد، تکنولوژی و صنعت، آموزش درست، در تجارتِ جهانی، در ارائه سیستم‌های متنوع حکومتی و سیاسی، در رفاه نسبی، نظم، وظیفه‌شناسی، تلاشگری و احترام به حقوق دیگران و... گام‌های بلندی برداشته و از ما فرسنگ‌ها پیش افتاده است.

مگر فرهنگ چیست؟ اگر اخلاق و معنویت و احساس، بخشی از فرهنگ است، در مقابل، اقتصاد، آموزش، روابط درست اجتماعی، نظم و... هم بخش دیگری از آن است. بخشی که پایه و زیربنای فرهنگ است.

وقتی ما در زمینهٔ اقتصاد، سیاست، اجتماع و... خلاء داشته باشیم، طبیعتاً فرهنگمان شکنندگی و آمادگی آن را پیدا خواهد کرد که فرهنگ‌های مهاجم به داخل آن نفوذ کنند و آن را بشکنند. لابد این اصل بدیهیِ فیزیکی را می‌دانید که هر جسمی در حالتِ خلاء باشد، فشار هوای بیرون، آن را خواهد شکست.

گفتم فرهنگ و تبادل آن دوسویه است. ما همراه با انقلابمان شماری از ارزش‌ها و معنویت‌ها را آفریده و یا زنده کردیم و اکنون شاهدیم بدون این‌که برنامهٔ مشخصی برای صدور و القاء آن‌ها داشته باشیم ـ که این خود ضعف و اهمالی است ـ بسیاری از ارزش‌هایمان از مرزهایمان بیرون رفته و در دنیا ساری و جاری شده است. و قهری بودن تبادل فرهنگی یعنی همین! پس نباید به هر چیزی که از بیرون وارد می‌شود، سوءظن داشته و آن را نقشه و طرحی برای براندازی فرهنگمان تلقی کنیم. «فرهنگ مرز نمی‌شناسد» این از جنبهٔ تبادلیِ فرهنگ ... و اما جنبهٔ تهاجمی آن:

غرب علاوه بر آن‌چه که گفتیم به سلاح جدید، کاری و پیچیده‌تری هم مسلح است و آن «تبلیغات» و «ابزارهای تبلیغی و القایی» است. غرب اگر حتا

جنبه‌های مثبت فرهنگی را هم نداشت در سایهٔ تبلیغات می‌توانست حتا جنبه‌های منفی فرهنگش را به ما القاء کند و می‌بینیم که می‌کند!

از طرح این مقدمه نتیجه می‌گیریم که: همهٔ مطلب «تهاجم» نیست. بخش عمدهٔ مطلب تبادلی است که به غلط در ذهن ما به عنوان «تهاجم» جای گرفته است و ما پنداشته‌ایم که صددرصد مسئله، «تهاجم» است. و این چند دلیل دارد: ۱ ـ ما دوست داریم گناه ضعف‌ها، عدم برنامه‌ریزی درست، سوء مدیریت و کم‌کاری وتنبلی‌مان را به‌گردن یک عامل خارجی ـ و گاهی خیالی ـ بیاندازیم و این آسان‌ترین راهی است که خودمان را راضی نگه داریم و دیگران را مجاب کنیم.

۲ ـ دلیل دوم، یک فشار عصبی و روانی ناشی از ترس است. یعنی ما به جای این‌که بنشینیم و مسئله را به‌تدریج و تکه‌تکه بررسی کنیم، از آن غولی بی‌شاخ و دم برای خودمان ساخته‌ایم، که به‌طبع ما را ترسانده است و علت این‌که در این زمینه هیاهو و جاروجنجال به راه انداخته‌ایم همین است.

شاید افرادی را دیده‌اید که وقتی در شبی تاریک ترسان و لرزان از جایی عبور می‌کنند، برای این‌که بر ترسشان غلبه کنند، آواز می‌خوانند یا سروصدا به راه می‌اندازند. این‌که چه می‌خواهند و چه می‌گویند مهم نیست. نفس سروصدا آرامشان می‌کند.

شاید این تمثیل، تمثیل خوبی برای نشان‌دادن عملکردها در مقابل این امر پیچیده باشد. ما دربارهٔ «تهاجم فرهنگی» سروصدا به راه انداخته‌ایم و به‌طبع این، مقداری آرامش می‌کند، حالا چه گفته‌ایم و برای حل مشکل چه چاره‌ای اندیشیده‌ایم، بماند!!

۳ ـ دلیل سوم غفلت ماست. گویی مدتی در خواب بوده‌ایم و اکنون که بیدار شده‌ایم می‌بینیم که دشمن دروازهٔ قلعه را شکسته و داخل شده است.

دقت کنید که ما برای «تهاجم فرهنگی» تعبیر «شبیخون فرهنگی» را برگزیده‌ایم و این گذشته از بار معنایی مثبت، مبین یک مسئلهٔ بسیار مهم است و آن «غفلت» است.

اکنون که تفاوت تبادل و تهاجم را دانستیم و وضعیت فرهنگی کشورمان را تا حدودی مورد بررسی قرار دادیم، هم‌چنین علل و عوامل ایجاد این سوء فهم و ذهنیت را که تمام گرفتاری‌ها را مربوط به بیرون می‌داند، بررسی نمودیم و تکلیف‌مان با «تبادل و تهاجم» روشن شد، به سؤال اصلی و پیچیدهٔ مطرح شده در این باب می‌رسیم: اکنون چه باید کرد؟

وقتی عوامل ایجاد بیماری را شناختیم، گام دوم چگونگی درمان است. در این زمینه هرکس به اندازهٔ بضاعت و فهمش و هم‌چنین از دیدگاه خود پاسخی به این پرسش می‌دهد. مشهورترین پاسخ متعلق به «جذم‌اندیشان» است که معتقدند: «برای حل این مشکل باید به ریشه و اصل خود بازگردیم». درواقع بازگشت به خود. این پاسخ ساده‌ترین، اصلی‌ترین و درعین حال پیچیده‌ترین و مبهم‌ترین پاسخی است که هرکس می‌تواند در آستین داشته باشد و «جذم‌اندیشان» نیز چون همیشه که برای هر سؤال و شُبهه، پاسخ آماده و از پیش‌تعیین‌شده‌ای در چنته دارند، به این سؤال پاسخ داده‌اند. اصولاً بازگشت به خویشتن یعنی چه؟ به چه چیزی و چگونه باید بازگشت و رجوع کرد؟ فرهنگ گذشتهٔ ما کدام است و در کجاست؟ از تاریخ، ادبیات، هنر و علم گذشته‌مان چگونه می‌توانیم بهره جوییم؟ از دین و ایدئولوژی چگونه؟ آیا اصولاً این بهره‌گیری و «استخراج» بدون متخصصان کارآزموده و آگاه ممکن است؟ تفسیرکنندگان کیانند؟

در نهایت برای پاسخ‌دادن به همهٔ این پرسش‌ها، به یک پاسخ می‌رسیم: باید کسانی باشند که گنجینه‌های گذشته را بشناسند و بر اساس این شناخت آن‌ها را کشف کنند و گرد و غبار گذشت زمان را از سر و روی آن‌ها بزدایند و آماده و درخشان قابل استفادهٔ «اکنون» نمایند. و این کارآزمودگان و آگاهان کسانی جز «روشنفکران» جامعه نیستند.

بله، علاج درد، «پناه‌بردن به روشنفکران» است. یاری طلبیدن از کسانی است که دغدغهٔ جامعه و رویدادهای آن، فرهنگ و پیچیدگی‌هایش، انسان و سعادتش، لحظه‌ای رهایشان نمی‌کند. اینان جز نخبه‌گان جامعه نیستند و کیست که نداند نخبه‌گان جامعهٔ ما روشنفکران هستند. اجازه بدهید این مسئله را کمی بازتر کنم.

ما ادعا داریم هدایت و رهبری جامعه و نجات فرهنگ را باید به روشنفکران سپرد که «فرهنگ‌ساز» هستند. پس معلوم می‌شود، مقصود ما از «روشنفکر» تعریف کنونی و قشری آن نیست، بلکه ما تعریفی کلی‌تر و فراگیرتر را برای آن درنظر گرفته‌ایم.

طبق تعریف جدید ما، روشنفکر کسی است که به نحوی از «وضع موجود» ناراضی است و وضعیت جاری را «کمال مطلوب» نمی‌داند. پس صنعت مشخصه‌اش اعتراض دائم و عدم رضایت همیشگی او است.

طبق این تعریف «روشنفکران» دیگر یک قشر یا تیپ به‌خصوص نیستند، کلیتی پراکنده و جاری در میان تمامی اقشار و توده‌ها هستند. یعنی جریانی است از خود مردم و برای مردم. یعنی مختص دانشگاهی یا فرنگ رفته‌ها نمی‌شود.

طبق این تعریف، یک معلم، یک اقتصاددان یا مورخ یا ادیب، یک هنرمند و یا یک روحانی و عالم دین هم که در حوزهٔ کار و تخصصش از «وضع موجود» ناراضی است و طرحی عملی برای اصلاح نابسامانی‌های فرهنگی و یا غیرفرهنگی دارد یک «روشنفکر» است.

ما برای آسان‌تر شدن فهم و درک عمومیت و وسعت معنایی موردنظرمان واژهٔ «متفکر» را مناسب‌تر از واژهٔ «روشنفکر» می‌دانیم چراکه اولاً این کلمه برگرفته از ریشهٔ «تفکر» است که معنی عمیق‌تر و وسیع‌تری را نسبت به «روشنفکری» یا «منورالفکری» در بر می‌گیرد و علاوه بر آن کلمه‌ای قرآنی است که قلمروش تمامی هستی است.

پس گفتیم که راه علاج درد پناه بردن به «متفکران» است. جامعهٔ وقتی رشد می‌کند و به بلوغ فکری ـ که خود مانع تهاجم فرهنگی است ـ می‌رسد که افکار و عقاید مختلف فرصت و امکان طرح و بررسی را داشته باشند. خلاء وقتی پر می‌شود که نخواهیم چشمه‌های زایندهٔ افکار را خشک کنیم؛ و به سؤالات وقتی پاسخ داده می‌شود که در عرصه‌ای وسیع و جوّی سالم، افکار مختلف در مقابل هم قرار گیرند تا کوتاهی و بلندی قامت هر یک نسبت به دیگری نمایان گردد و آنگاه «بندگان وقتی همهٔ آن‌ها را شنیدند، بهترینش را برخواهند گزید».[1]

جلوگیری از طرح آراء مختلف نه‌تنها «فرهنگ‌سازی» نیست بلکه «فرهنگ‌سوزی» است، چراکه یک فرهنگ وقتی می‌تواند قوی باشد و در عرصه‌ها و زمان‌های مختلف باقی بماند که قبلاً در داخل تمرین کرده و ورزیده شده باشد و چنین جامعه‌ای هیچ‌گاه آسیب نخواهد دید.

تحمل آراء متفاوت ـ و گاه ناهمگون و متناقض ـ سعهٔ صدر و روشن‌بینی خاصی را می‌طلبد. متفکران دست‌های کارآور و قوی یک جامعه هستند و کسانی که به متفکران فرصت عمل و جلوه نمی‌دهند، گویی ندانسته دست‌های خودی را بسته‌اند تا فرهنگ‌های دیگر بر آن بریزند و نابودش کنند.

اکنون پس از دوری نسبتاً طولانی و پر دست‌انداز از باز هم به «آزادی اندیشه و بیان» رسیدیم، یعنی اصل اساسی و زیربنایی که لازمهٔ هر نوع تحول و تکاملی است.

پس نتیجه می‌گیریم که به افکار و عقاید داخلی فرصت بیان بدهیم. این مسئله شاید در کوتاه مدت موجب پریشان فکری و ناآرامی اندیشه‌ها و افکار و تنش گردد. اما در درازمدت موجب پدیدآمدن نوعی «بلوغ فکری» و «قدرت استنباط و تجزیه و تحلیل» در کل جامعه می‌گردد که تنها راه مقابله با تهاجم فرهنگی و فکری است. تنها سدی است که در مقابل هجوم سیل‌آسای اندیشه‌ها و نحله‌های مختلف و عجیب و غریب می‌ایستد. «ایدئولوژی و فرهنگی می‌تواند در عرصهٔ روزگار باقی بماند که بتواند به سؤالات و ابهامات مطرح شده پاسخ دهد.»

زیرنویس:

۱ ـ «بَبَشِّرْ عِبادِالَّذینَ یَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَیَتَّبِعُونَ اَحْسَنَهُ» سورهٔ زُمَر، آیهٔ ۱۸

اُمید حبیبی‌نیا

رویکرد روان‌شناختی پُست‌مدرن به فمینیسم

شاید هیچ نظریه و جبهه‌بندی سیاسی ـ اجتماعی در قرن بیستم که مفاهیم خود را در نظرگاه‌های تازه‌تر گسترده باشد، بیش از فمینیسم متأثر از نظریه‌های نوین و انقلابی و متکی بر یافته‌های علمی نبوده است.

مارکس و انگلس در اواخر قرن نوزده با رساله‌های خود مؤلفه‌های اساسی برابری اجتماعی در تمام سطوح ـ و ازجمله برابری زن و مرد ـ در روان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی را پس از خود به یادگار گذاشتند. نظریه‌های آنان دربارهٔ عشق، خانواده، استثمار جنسی و تضاد زن و مرد همگام با تضاد طبقاتی که با توجیه‌های علمی تکامل‌شناسی داروین همراه می‌شد به سختی موردتوجه دانش نو یعنی روان‌شناسی قرار گرفت. با ظهور نظریه‌پردازان چپ‌زن در آلمان و فرانسه جنبش فمینیستی پایه‌های فلسفی مستحکم‌تری یافت.

فروید در ضمنِ طرفداری از برابری زن و مرد با تئوری غریزه‌ها و مراحل رشد روانی ـ جنسی‌اش این نظرگاه را پیش کشید که به دلیل استثمار روانی ـ جنسی زن از سوی مرد در طول تاریخ، زنان در ناخودآگاه خود دچار تعارض‌های روانی بسیار هستند که همواره موجب سرکوبی روانی آنان برای خودنمایی در قبال مردان می‌شود. فروید با توجه به اسطوره‌های باستانی، مفاهیم عشق و رابطهٔ جنسی را در اسطوره‌ها دارای انگیزه‌های برتری‌طلبی ــ آزاررسانی یافت (مانند رمئو و ژولیت یا لیلی و مجنون) که منطبق با تئوری لیبیدو و غریزه‌های او بود که جهت‌یابی جنسی انسان را به سوی مرگ (هم‌جنس‌گرایی،[1] مازوخیسم[2] و اختلالات روانی ـ جنسی[3]) و یا زندگی (عشق طبیعی) سوق می‌دهد؛ بنابراین او به‌طورکلی زنان را دچار ناتوانایی‌های شدیدی برای احراز برابری با مردان می‌دید، زیراکه آنان به سختی با مسئله عقده الکترا[4] درگیر بودند و تمام تعارضات روانی (از جمله هیستری، نارسیسم، سردمزاجی جنسی و سایر اختلالات کنشی جنسی) را ناشی از نابسامانی روان رنجور و تقابل این هویت‌یابی و حسادت به مردانگی می‌دانست.

یونگ که به‌نوبهٔ خود یک پست فرویدیست بود، با تعدیل نظریه‌های رادیکال فروید مفاهیم روان ـ باستانی را در روان‌کاوی وارد کرد و از جمله مفهوم سایه و پرسونا و انیما وانیموس در توضیح هویت‌یابی روانی ـ جنسی آورد که به اعتقاد او زنان از پوشش‌های پیچیده‌تر و مکانیسم‌های دفاعی گسترده‌تری در مقایسه با مردان استفاده می‌کنند تا بر عقده الکترا فایق آیند.

این تبیین‌های روان‌شناختی دو پیامد اجتماعی متضاد به همراه آورد، از سویی جنبش‌های اجتماعی چپ را اگرچه با بسیاری از مفاهیم روان‌کاوی سازگار شدند اما دربارهٔ زنان و برچسب روان‌رنجوری بر آنان حاضر به سازش نبودند و از سوی دیگر سایر جریان‌های روشنفکری را که با تکیه بر ساختار اقتصادی هر دوره از تاریخ، اصول اخلاقی حاکم را موردتحلیل قرار می‌دادند، این دو آراء فروید را نتیجهٔ انقلاب علیه اصول اخلاقی دوران ویکتوریا به شمار آوردند و از آن برای درک مسایل زنان سود جستند، چنان‌که توجه به مفاهیم فرویدی و موج تکفیر آن از سوی کلیسا و گروه‌های مذهبی، به مباحث روان‌شناسی جنسی در میان مردم جذابیت بیشتری بخشید.

با ظهور دوران تازه‌ای از سرمایه‌داری پس از جنگ هم، به‌خاطر نقش مصیبت‌باری که زنان در دوران جنگ بر دوش گرفته بودند، مدرنیسم و فرهنگ پاپ، زن را وارد بازار کالاهای سرمایه‌داری کرد. به این ترتیب جنبش فمینیستی از زمان حضور گسترده‌اش در میان محافل دانشگاهی به دو گرایش لیبرال و چپ منشعب شد، گرایش چپ که خصوصاً با سوسیالیسم به شکل پارلمانی و نه سرخ انقلابی دهه‌های پیش، حمایت می‌شد با نقش زن در بازار کار سرمایه‌داری مخالف بود و آن را نظامی مردسالار تلقی می‌کرد که درصدد سوءاستفادهٔ جنسی ـ طبقاتی از زنان است، در حالی‌که گرایش غیررادیکال فمینیسم تصویب قوانینی برای تضمین برابری زن و مرد را در کارخانجات و مؤسسه‌ها و بازار کار کافی به شمار می‌آورد.

با ایجاد بحران در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و پیدایش گرایش‌های تازهٔ فرهنگی (از جمله راک آرت[5]) در نظام سرمایه‌داری، گرایش‌های فمینیستی به سوی تعادل و توازن با نظریه‌ای که به «نظریهٔ بعدی»[6] در دوران پایان سرمایه‌داری شهرت یافت پیش رفت: «پست‌مدرنیسم». مفاهیم پست‌مدرنیستی که به‌طورکلی از بازنگری در آراء مارکس، نیچه، هایدگر و کانت و تطبیق آن با شرایط تازه عصر فرا ـ اطلاعات می‌آمد، برای زنان فمینیست خصوصاً لوکزامبورگ، مارکوزه و آنا فروید و البته کارن هورنای، قابل بررسی بودند.

در این میان رسانه‌های تصویری نقش مهمی ایفا کردند. موج هیستریک انقلاب جنسی ـ اجتماعی دههٔ ۶۰ و ۷۰ بازخوردهای روانی گسترده‌ای در جامعهٔ غرب بر جای گذارد که نوعی دلزدگی از مفاهیم اروتیک را همراه آورده بود. از اوایل دههٔ ۸۰ سکس در سینما جلوه‌های دیگری جز مؤلفه‌های اروتیک و مخاطب‌سازی مردانه می‌یابد. در سینمای پیشرو بیشترین مفاهیم انقلابی را ژان لوک گدار سامان داده که از دوران موج نو دههٔ ۶۰ به شدت تحت‌تأثیر نظرگاه‌های روان‌کاوی مدرن ژاک لاکان بود که با تئوری‌های شناختی درهم آمیخته، فیلم‌هایی نظیر، تعطیلات آخر هفته (۱۹۶۸)، زن زن است (۱۹۶۱)، زن شوهردار (۱۹۶۴)، مذکر ـ مؤنث (۱۹۶۶)، سروصداهای بریتانیا (۱۹۶۹)، ولادمیر و روزا (۱۹۷۱)، دربارهٔ تعاریف لنین و روزا لوکزامبورگ رهبر شهید جمهوری سوسیالیستی باواریای آلمان در ۱۹۲۷ ـ از برابری زن و مرد ـ یک به علاوه یک (۱۹۶۸)، همه چیز روبه راه است (۱۹۷۲)، اسلوموشن (۱۹۷۸)، نام: کارمن (۱۹۸۳)، و آریا (۱۹۸۸)، تأثیر عمیقی بر جنبش فمینیستی گذارد. برگمن با پرسونا و فریادها و نجواها، وودی آلن با شوهران و همسران و هانا و خواهرانش و ناگاسیما اوسیما با امپراتوری احساس و امپراتوری هوس به همراه

فیلمسازان، فیلمنامه‌نویسان و منتقدان (ازجمله سوزان سونتاگ، کریستین تامپسون و پاولین کیل) به گسترش مفاهیم فمینیستی در سینما یاری رساندند. این رویکرد تازه که با روان‌شناسی تقویت می‌شد آثار هنری را از دیدگاه تحلیل روان‌شناختی عناصر و ساختار مورد بررسی قرار داد، از جمله در سینما، فمینیست‌ها اظهار کردند که به دلیل ساختار مردانه سینما و فرهنگ آمریکایی، نگاه این سینما به زن، نگاهی چشم‌چرانانه و اروتیک بوده است، اما در دهۀ ۸۰ با تغییر زیرساخت‌های اقتصادی سرمایه‌داری که با بلوک شرق به تعادل رسیده بود، مفاهیم تازه‌ای از سکس در فرهنگ غرب ریشه دواند. با افول استفاده رسانه‌ها، تلویزیون و سینما و خصوصاً تبلیغات از مظاهر جنسی ـ فیزیکی سکس و روی‌آوری به هم‌نوایی با فرهنگ لیبرال که از مظاهر جنسی ـ روانی سکس سود می‌جوید، در سینما و موسیقی ستارگانی درخشیدند که قالب‌های جنسی سکس را به قالب‌های روانی بدل کردند. در دهۀ ۶۰ مرلین مونرو نمایانگر زنان لوند و اغواگری بود که با لباس‌ها و عناصر فیزیکی جنسی (لباس‌های زیر، النگو، مدل مو، گوشواره، کفش‌های پاشنه‌بلند، جوراب و بند جوراب) زنانه، مردان را به‌سوی خود می‌خواند، اما در دهۀ ۸۰ ستارگان زن به ترسیم فضای روانی حضور نقش جنسی خود در سینما پرداختند. فلاش دنس نمونه‌ای از این سینماست که آدریان لین آن را کارگردانی کرد. در موسیقی سیندی لاپر با صدای دخترانه و اشعار ساده و طغیانگرانه علیه مردسالاری خانواده‌ها، به میدان آمد که بلافاصله با مدونا، پت بنتار، پریتندرز، کیم کارتر، هارت و آنی لنکس همراهی شد، به این ترتیب برای اولین‌بار در دهۀ ۸۰ تعداد گروه‌ها و خوانندگان راک زن در صدر جدول TOPTEN با مردان برابر و حتا بیشتر شد. مدونا بیش از ۵۰ آهنگ در TOPTEN داشت. خواننده‌های زن سیاه‌پوست مانند تینا ترنر و ویتنی هیوستون مقبولیت بیشتری یافتند زیرا با برهم خوردن نظام سنتی جریان فرهنگی (که همواره از بالا به پایین بود) و ظهور گروه‌های خیابانی (اغلب سیاه‌پوست، مختلط با رنگین‌پوست) موسیقی و رقص و محبوبیت‌شان (خصوصاً در قالب رَپ) سیاه‌پوستان و رنگین‌پوستانی مانند گلوریا استفان، پائولا عبدل و بالاخره سامانتا فاکس، شیوه‌های تازه‌ای از بازنمایی هویت جنسی را ظاهر ساختند. به این ترتیب رسانه‌های تصویری هم چهره‌ای تازه از زن و جذابیت جنسی او نمایان ساختند که برخلاف دهۀ پیش ناشی از نمایش اندام و زیبایی‌های جنسی او نبود، بلکه بیشتر بر نقش زن در تعادل زندگی استوار بود، خصوصاً با گسترش موج UNISEX[7] در مُد تعارض میان زنان و مردان در شیوۀ لباس پوشیدن نیز از میان رفت. زنان در تمام دهۀ ۸۰ به طرز گسترده‌ای جایگاه‌های تازه خود را اشغال کردند. در دهه‌ها کشور شمار نمایندگان زن پارلمان‌ها افزایش یافت و در تعدادی از کشورهای غربی و شرقی رهبران زن زمامدار امور شدند، به علاوه زنان در مشاغل قضایی و مدیریت و تعلیم و تربیت فرصت‌های گرانبهایی به دست آوردند. سیمای آناتومیک زنان نیز روبه دگرگونی نهاد، هم‌نوا با تغییر معیارهای زیبایی‌شناختی جنسی، زنان به پرورش عضلات و ورزش بدن‌سازی توجه یافتند تا اندام خود را هرچه بیشتر با مردان همانند سازند. به علاوه پژوهش‌های روان‌شناختی و پزشکی نشان داد که به خاطر حضور گسترده‌تر زنان در بازار کار و اجتماع طول متوسط قد زنان از آغاز قرن تاکنون افزایش یافته و اختلاف قد متوسط زنان و مردان روبه کاهش است.

انقلاب‌شناختی[8] در روان‌شناسی دریچه‌های رویکرد پست‌مدرن را به علوم رفتاری گشود. روان‌شناسی که تحت‌تأثیر گرایش‌های نیرومند فمینیستی، شاخۀ روان‌شناسی زن را در اواسط دهۀ ۸۰ به گرایش‌های پنجاه‌گانه خود افزوده بود، خود را ماهیتاً فمینیست به شمار می‌آورد، پژوهش‌های روان‌شناختی یک قرن روان‌شناسی علمی ثابت کرد که نمی‌توان هیچ‌گونه امتیاز خاصی برای مردان در نظر گرفت و زنان و مردان از توانایی‌های یکسان روانی ـ جسمی برخوردارند. این نظریه با یافته‌های انسان‌شناسان تکاملی تقویت شد، اما دلیل وجود اختلافات شناختی ـ جسمی، تقسیم کار متفاوت و استثمار زنان در طول ده‌ها قرن از سوی مردان بوده است. در دورۀ پارینه‌سنگی از غارها بیرون آمدند و با شکار و مهارت جسمانی بر زنان که در غارها باقی ماندند تفوق یافتند. تغییرات هورمونیک ـ عصبی زنان ناشی از گسترش عملکرد جنس ماده به پرورش فرزند و تغییر تدریجی ارگانیسم برای سازگاری با محیط و نقش اجتماعی بوده است. روان‌شناسان بالینی بیش از همه به تفاوت‌های جنسی توجه کردند، آنان ضمن در نظر گرفتن مؤلفه‌های تبعیض جنسی[9] و چگونگی سازگاری شناختی زنان با آن به بررسی عناصر اساسی تفاوت جنسی پرداختند که این کار دستمایۀ تحرکات اجتماعی فمینیست‌ها شد که رهبران اصلی خود را در میان روان‌شناسان زن و روان‌شناسان مرد فمینیست می‌یافتند.

بر اساس این دستاوردها روشن شد که نه‌تنها تفاوتی اساسی و ساختاری در عملکرد و توانایی‌های شناختی زن و مرد وجود ندارد بلکه اصولاً زنان به دلیل تقسیم کار باستانی مهارت‌های شناختی گسترده‌تری خصوصاً در حوزۀ کلامی، حافظۀ دیداری و شنیداری، ارتباط و همدلی و همبستگی عاطفی از مردان دارند که در دوران تکنولوژی و فرهنگ اطلاعاتی از نقش مهم‌تری نسبت به دوران قبل، که جنگ و کار بدنی مردان را بر زنان مسلط ساخت برخوردار است. بنابراین زنان در ادارۀ امور بشری، طرح‌ریزی، مدیریت و نظارت موفق‌تر از مردان ظاهر شدند، طبیعی‌ست که این دیدگاه به مطالبات تازه‌تری می‌انجامد. از سوی دیگر روان‌شناسان بالینی مردان را (به دلیل ترشح هورمون‌های مردانه) مستعد پرخاشگری و جنایت به شمار می‌آورند که حتا در طول ساعت‌های روز با تغییرات زیستی بدن هماهنگ می‌شود. بنابراین فمینیست‌ها می‌توانند ادعا کنند که اصولاً مردان افرادی پرخاشگر، خودخواه، جنگ‌طلب و تجاوزگر هستند و یا حتا پرخاشگری در زنان را واکنش پرخاشگریِ مردان یا هویت‌یابی جنسی اشتباه فرض کنند.

علاوه بر این برچسب‌های روان‌پزشکی سنتی خصوصاً مازوخیسم و شخصیت خود ـ ویرانگر[10] به شدت مورد اعتراض روان‌شناسان فمینیست قرار گرفت، زیرا طبقه‌بندی تشخیصی این‌گونه اختلالات و نسبت‌دادن آن به زنان، دادگاه‌های آمریکا را وامی‌داشت تا به شکایت‌های زنان علیه بدرفتاری، کتک‌زدن، شکنجۀ جنسی و تجاوز شوهران توجه چندانی نکنند.

بی‌شک با گسترده‌تر شدن نقش رسانه‌ها و تأثیراتی که پردازش اطلاعات مفاهیم این رسانه‌ها در بازنمایی خصایص جنسی مردانگی و زنانگی در نسل آتی باقی می‌گذارد، پست‌مدرنیسم می‌تواند به بارنشستن مفاهیم خود را دربارۀ برابری جنسی و ظهور گسترده‌تر انسان فراجنسی (Androgyny) در پایان قرن شاهد باشد.▣

زیرنویس‌ها:

۱ ـ هم‌جنس‌گرایی بخشی از آزادی روانی ـ جنسی اجتماعی تلقی شده که در طبقه‌بندی بیماری‌های روانی نیز گنجانده نشده است. فمینیست‌ها از لزبین‌ها به عنوان قربانیان رابطۀ جنسی فاجعه‌بار با مردان یاد می‌کنند.

۲ ـ Masochism : خودآزارطلبی برای رسیدن به ارگاسم.

۳ ـ Psycho - Sexaul Disorders : شامل طیف وسیعی از اختلالات که از خود ارضایی و چشم‌چرانی شروع و به اختلالات کنشی جنسی (مقارنت) ختم می‌شود، درمان سکس‌تراپی توسط روان‌شناسی بالینی‌ست که توصیه شده فمینیست باشد.

۴ ـ Electra Complet : در مرحلۀ آلتی پدید می‌آید و منجر به تعارض با مادر برای تصاحب عشق پدر می‌شود.

۵ ـ Rock Art : گرایش عمدۀ هنری دهۀ ۸۰ که هیوی متال در موسیقی و سینمای متکی بر بازنمایی فرهنگ ویدئویی و استفاده از عناصر باستانی در قالب‌های نو از جمله مشخصه‌های آن است.

۶ ـ After theory : بیشتر از سوی Newleft Review، پست تروتسکیست‌ها و کسانی مانند پل سوئیزی به کار رفت که نظریۀ اخیرش «بی‌نظمی نوین جهانی» به شدت مورد توجه قرار گرفته.

۷ ـ در روان‌شناسی بالینی توجه به Unisex به بازنگری در تست‌های روانی، روش‌های مصاحبه و بالاخره تشخیص بالینی برحسب عدم تفاوت زن و مرد انجامید.

۸ ـ Coqnitive Revaliotion : رویکردی‌ست که به ریشه‌های نظریه‌های اولیۀ قرن بازمی‌گردد اما از تکنولوژی کامپیوتری برای تبیین مفاهیم بهره می‌گیرد. در این رویکرد مغز به‌مثابه یک کامپیوتر اطلاعات را دریافت، با عواطف و حالات شناختی قبلی مقایسه و پردازش کرده و رفتار را به عنوان واکنش شناختی ارائه می‌کند.

۹ ـ Sexism : تبعیض جنسی و جنسیت‌گرایی مانند محدودیت مناصب اجتماعی، در برخی جوامع شرقی زنان حتا اجازۀ انتخاب پوشش، روابط اجتماعی، مشاغل بالا یا مشارکت در قانون‌گزاری را هم ندارند.

۱۰ ـ Seif- defeating Personality : نام دیگر مازوخیسم در طبقه‌بندی اخیر بیماری‌های روانی که منجر به طرح مباحث جنجال‌برانگیز بسیاری شد.

خورخه لوئیس بورخس

موجودات خیالی

ترجمهٔ احمد اخوت

هانیل، کفزیل، آذْریل و آنیل (Haniel, Kafziel, Azriel, and Aniel)

حزقیال نبی در شهر بابل به چشم دل چهار حیوان یا فرشته دید که «هر یک از آن‌ها چهار رو داشت و هر یک از آن‌ها چهار بال داشت» و «شباهت روی آن‌ها این بود که آن‌ها روی انسان و روی شیر داشتند و آن چهار روی شیر به طرف راست داشتند و آن چهار روی گاو به طرف چپ داشتند و آن چهار روی عقاب داشتند.» آن‌ها هر کجا روح آنان را می‌برد می‌رفتند و «هریک از آن‌ها به راه مستقیم می‌رفتند.» و یا به کلام نخستین کتاب مقدس به زبان اسپانیایی (۱۵۶۹): «هریک از آن‌ها در جهت روی خود می‌رفت.»[1] البته چنین چیزی به حدی نامتصور است که می‌توان آن را [مانند جملهٔ زیر] وهمی دانست:

«چهار چرخ یا فلکه «به حدی بلند که مهیب بود» با فرشتگان می‌رفت و «فلکه‌های آن چهار از هر طرف از چشم‌ها پر بود...».

شاید **یوحنای رسول** وقتی در باب چهارم مکاشفهٔ خود از حیوانات سخن گفت چیزی از مکاشفهٔ حزقیال نبی در نظر داشت آن‌جا که گفت:

«...و در پیش تخت دریایی از شیشه مانند بلور و در میان تخت و گرداگرد تخت چهار حیوان که از پیش و پس پر از چشم بودند.

و حیوان اول مانند شیر بود و حیوان دوم مانند گوساله و حیوان سوم صورتی مانند انسان داشت و حیوان چهارم مانند عقاب پرنده.

و آن چهار حیوان که هر یک از آن‌ها شش بال دارد گرداگرد و درون به چشمان در هستند و شبانه‌روز بازنمی‌ایستند از گفتن قدوس قدوس قدوس خداوند، خدای قادر مطلق که بود و هست و می‌آید.»

در مهمترین کتاب عرفانی یهود، **کتاب زُهَر** یا **صحیفهٔ جلال**، می‌خوانیم که اسم این چهار پرنده **هانیل، کفزیل، آذریل** و **آنیل** بود و آن‌ها روی به جانب شرق، شمال، جنوب، و غرب داشتند. **استیونسون** گفته است اگر چنین موجوداتی در بهشت یافت شوند باید وجود آن‌ها را در دوزخ هم محتمل دانست. حیوانی پر از چشم بس دهشتناک است اما **چسترتون** در شعری با عنوان «دومین کودکی» از اینهم فراتر می‌رود:

«اما من بس نخواهم زیست تا ببینم:
آمدن شب جلیل را،
ابری بیکران‌تر از گیتی
و هیولایی ساخته از چشم.»

فرشتگان چهار روی حزقیال نبی را حایوث (Hayoth)، یا موجودات زنده، می‌خوانند. به گفتهٔ سفر **یت سیره** [کتاب آفرینش]، یکی دیگر از کتب عرفانی یهود، آن‌ها ده عددی هستند که خداوند آنان را همراه با بیست و دو حرف الفبا برای خلقت جهان بکار برد. زُهَر می‌گوید آن‌ها از آسمان در حالی‌که تاجی از حروف بر سر داشتند به زمین نزول کردند.

انجیلیون نماد خویش را از چهار روی حایوث گرفته‌اند: نماد انجیل متی صورت انسان است که در بعضی موارد ریش دارد. در انجیل مرقس صورت شیر، در انجیل لوقا گاو و در انجیل یوحنای رسول تصویر عقاب نماد هستند. **سنت ژررووم** در تفسیر بر کتاب حزقیال نبی کوشید دلایل وجودی هر یک از این نمادها را بیان کند. متی صورت انسان را برگزید زیرا بر انسانیت مسیح تأکید داشت. مرقس صورت شیر را به دلیل این‌که مسیح را سلطان می‌دانست. لوقا گاو را زیرا این حیوان نماد قربانی است و یوحنا عقاب را به یاد روح پر فتوح مسیح برگزید.

یک عالم آلمانی به اسم دکتر **ریچارد هنیگ** (Hennig) در چهار حصّهٔ منطقةالبروج که نود درجه از هم فاصله دارند به دنبال یافتن ریشه‌های کهن نمادهای پیش گفته است. شیر و گاو [اسد و ثور] با هم سازگار هستند و نحوست ندارند. طالع انسان با دلو است که به شکل انسان می‌باشد. و عقاب ظاهراً در اصل عقرب بوده که به خاطر بدیمنی به عقاب تغییر یافت. نیکلاس دوور (Nicholas de Vore)، در **دائرةالمعارف طالع‌بینی**، در تأیید فرضیه‌های فوق می‌نویسد ابوالهول حاصل جمع این چهار شکل است، هیولایی که سر انسان، بدن گاو، پنجه و دم شیر و بال‌های عقاب دارد.

رُخ (The Rukh)

رخ (یا آن‌گونه که گاهی تلفظ می‌کنند: **رُک**) پرنده‌ای است عظیم‌الجثه، بزرگتر از عقاب یا کرکس که بعضی معتقدند [پرندهٔ موهومی است] و عرب‌ها باید آن را با شاهرخ‌های در پرواز بر فراز اقیانوس هند و یا در دریای چین اشتباه کرده باشند. **لین** این نظر را مردود می‌داند و می‌گوید در این‌جا ما درواقع با پرنده‌ای «افسانه‌ای سروکار داریم که تیره‌ای از ردهٔ پرندگان افسانه‌ای است»، پرنده‌ای که مترادف سیمرغ ایرانی است. غربی‌ها با رخ از طریق هزار و یکشب آشنا شدند. خوانندگان به‌خاطر می‌آورند که در سفر دوم سندباد همسفران، وی را با خود نبردند و در جزیره تنها گذاشتند. سندباد می‌گوید:

«...چون نیک نظر کردم در جزیره چیز سفید بزرگی دیدم از درخت بزیر آمده. بدان‌سو رفتم چون بدو رسیدم دیدم که قبه‌ای گرد و بزرگ است. به دور او بگشتم دری از برای آن نیافتم و بس نرم و لغزنده بود که به درون آن رفتن نتوانستم. دور آن را پیمودم پنجاه گام بود.»

چند لحظه بعد ابر بزرگی خورشید را از دید او پنهان می‌کند و:

«نیک نظر کردم پرنده بزرگ جثهٔ عریض‌الجنحه‌ای دیدم که در هوا می‌پرید و آفتاب بسبب او ناپدید گشته بود...»

نام این پرنده رُخ بود و البته مقصود از قبهٔ سفید تخم او بود. سندباد با عمامه‌اش خود را به پای پرنده می‌بندد و صبح فردای آن روز پرنده بی‌این‌که بفهمد سندباد را چون باد با خود می‌برد و بر قلهٔ کوهی بر زمین می‌گذارد. راوی اضافه می‌کند رخ از افعی‌ها عظیمی تغذیه می‌کند که فیل را یک لقمهٔ خود می‌کنند.

در سفرنامهٔ **مارکوپولو** (مجلد سوم، صفحهٔ سی و شش) می‌خوانیم: «مردم این جزیره [ماداگاسکار] روایت می‌کنند در فصل خاصی از سال پرنده غریبی که به آن رخ می‌گویند از منطقهٔ جنوب پیدا می‌شود. این پرنده مانند عقاب اما جثه‌اش عظیم و نه قابل قیاس با عقاب است. این پرنده به حدی عظیم و قوی است که یک فیل را به منقار می‌گیرد، به هوا می‌برد و از آن بالا به زمین می‌اندازد تا بمیرد و طعمهٔ لاشخورها شود. اشخاص که این پرنده را دیده‌اند می‌گویند وقتی این پرنده بال‌هایش را بگشاید طول هر بال به قدر شانزده گام است و اندازهٔ هر پر آن هشت گام و بالنسبه ضخیم است.»

مارکوپولو اضافه می‌کند چند نفر از فرستادگان چینی با خود پر این پرنده را برای خاقان چین آوردند. در کتاب هزار و یکشب این یک نقاشی ایرانی رخ را در حالی‌که سه فیل به منقار گرفته تصویر می‌کند. پرنده‌ای که به قول برتون «گویی قوشی موشی صحرایی را به نیش گرفته است.»[2]

سیمرغ[3] (The Simurgh)

سیمرغ پرندهٔ نامیرایی است که بر شاخه‌های **درخت علم**[4] آشیان دارد. **برتون** این مرغ را با عقاب مقایسه می‌کند که به گفتهٔ **اِدای مَنأخر**[5] بر چیزهای بسیار علم دارد و در شاخه‌های **درخت جهان، ایگ دراسیل**، آشیان می‌سازد.

ساوثی[6] در کتاب شعر Thalaba (۱۸۰۱) و

فلوبر در **وسوسهٔ سن‌آنتونی** (۱۸۷۴) دربارهٔ سیمرغ سخن گفته‌اند. فلوبر مقام او را تا حد یکی از ملازمان ملکهٔ سبا تقلیل می‌دهد و او را چنین توصیف می‌کند: پرهایی دارد نارنجی که به پولک‌های فلزی می‌ماند، سری کوچک و نقره‌ای رنگ و صورتی مانند صورت آدمیان. سیمرغ چهار بال دارد، منقارش مانند منقار عقاب است و دمی بسیار بسیار بلند مانند دم طاووس دارد. در منابع اصلی اهمیت سیمرغ بسیار فراتر از این است. به روایت شاهنامهٔ فردوسی، که افسانه‌های باستانی ایران را جمع‌آوری کرد و به نظم درآورد، سیمرغ مرغی است که زال، پدر قهرمان شاهنامه، را با بچه‌های خود پرورد. **فریدالدین عطار**، در قرن دوازدهم، سیمرغ را نماد الوهیت می‌دانست. ماجرای سیمرغ در کتاب **منطق‌الطیر (مجمع مرغان)** رخ می‌دهد. این قصهٔ رمزی، متشکل از ۴۵۰۰ بیت، طرح جذابی دارد. سیمرغ، شاه غایب مرغان، یکی از پرهای تابان خود را جایی در وسط سرزمین چین می‌اندازد. مرغان، خسته از کثرت خویش، تصمیم می‌گیرند او را بیابند. آن‌ها می‌دانند که معنای اسم شاه آن‌ها «سی‌مرغ» است. آن‌ها می‌دانند که قصر او در **کوه قاف** است: کوه و یا سلسله جبالی که دور تا دور زمین را می‌پوشاند. در وهلهٔ نخست بعضی از مرغان خود را قادر به ادامهٔ سفر نمی‌بینند: بلبل عشق به گل سرخ را بهانه می‌کند، طوطی زیبایی خویش را بهانه می‌آورد و می‌گوید چون زیباست باید در قفس زندگی کند، کبک می‌گوید نمی‌تواند از کوه ماوای خود دل برکند و همین‌طور است حال بوتیمار که بدون باطلاق نمی‌تواند سر کند و بوف که برایش زندگی بدون خرابه معنا ندارد. اما سرانجام دسته‌ای از مرغان راهی این سفر مخاطره‌آمیز می‌شوند. آن‌ها از هفت وادی می‌گذرند: وادی یک به آخر **حیرت** و آخرین آن **فنا** نام دارد. در این سفر زائران بسیاری از پا درمی‌آیند و بقیه رنج سفر را به دوش می‌کشند. سی‌مرغ، پالوده از ریاضت خویش، به قلهٔ رفیع کوه قاف می‌رسند. سرانجام مرغان به سیمرغ می‌رسند. آن‌ها درمی‌یابند که خود سی‌مرغ هستند و سیمرغ هر یک از آن‌ها و همهٔ آن‌ها است.

ادوارد فیتزجرالد چند بخش از منطق‌الطیر را با عنوان دلکش **مجمع مرغان؛ نگاهی از چشم پرنده بر مجمع مرغان فریدالدین عطار**[۷] به انگلیسی ترجمه کرد.

قزوینی کیهان‌شناس، در کتاب **عجایب‌المخلوقات** می‌نویسد سیمرغ عنقا هزار و هفتصد سال عمر دارد و چون بچه برآورد نر باشد ماده هیزم بسیار جمع کند و نر پر خود را بر آن هیزم‌ها زند و برافروزد تا سوخته شود [و آن بچه جفت ماده شود]. **لین** می‌نویسد: «این ما را به یاد ققنس می‌اندازد».

ققنس (The Phoenix)

مصریان باستان در ساختن پیکره‌های عظیم، اهرام سنگی و دفینه‌های مومیایی شده ابدیت را می‌جستند. بنابراین غریب نیست که مملکت آن‌ها در پیدایش اسطورهٔ مرغ جاودان و ادواری (Cyclical) نقشی اساس به عهده داشت، گرچه تکامل استادانهٔ این اسطوره رهین کار مردمان دو مملکت یونان و روم بود. **آدولف اِرمن** می‌نویسد در اساطیر مردم **هیلوپولیس [شهر آفتاب]**[۸] ققنس (یا بنو benu) **خداوندگار روز شادی**[۹] یا سالار چرخه‌های دراز زمان بود. **هرودت** در بخش معروفی از تاریخنامهٔ خود (کتاب دوم، صفحهٔ هفتاد و سه) با تردیدی آشکار قدیمی‌ترین شکل این افسانه را روایت می‌کند:

«مرغ مقدس دیگر مسمی به ققنس[۱۰] است. من شخصاً هرگز او را ندیدم اما تصویرش را مشاهده کرده‌ام. می‌گویند این مرغ بندرت به مصر می‌آید. به گفتهٔ مردم هیلو پولیس هر پانصدسال یکبار به آنجا می‌آید. می‌گویند وقتی پدرش می‌میرد می‌آید. اگر تصویر او اندازه و شکلش را درست نشان دهد پرهایش نیمی طلایی و نیم دیگر سرخ است. او در شکل و جثه بیشتر شبیه عقاب است. مصریان دربارهٔ فراست این مرغ قصه‌ای می‌گویند که من باور نمی‌کنم. می‌گویند جسد پدرش را در میان تودهٔ مرمکی از عربستان می‌آورد و جسد را در معبد خورشید دفن می‌کند. برای انجام این کار، پرنده مر را به صورت تخم‌مرغ بزرگی درمی‌آورد، خوب آن را بازرسی می‌کند تا از حمل آن مطمئن شود، سپس درون تخم را خالی می‌کند و پدرش را در آن جای می‌دهد و روی سوراخ و فضاها خالی را با مر می‌پوشاند. حال وزن تخم با لاشهٔ درون آن برابر با وزن سابق آن است و پرنده می‌تواند آن را با خود به معبد خورشید در هلیوپولیس ببرد. این بود حکایت کارهای این مرغ.»

حدود پانصد سال بعد، **تاسیت** و **پلینی** به این قصهٔ غریب توجه کردند. تاسیت به درستی معتقد بود که همه چیز دوران باستان مبهم است اما بنا به روایات سنتی ققنس هر ۱۴۶۱ سال یکبار ظاهر می‌شود (**وقایع اتفاقیه، مجلد ششم، صفحهٔ بیست و هشت**). سالشمار زندگی ققنس از چشم پلینی نیز دور نماند. پلینی (**تاریخ طبیعی**، مجلد دهم، صفحهٔ دوم) می‌نویسد به گفتهٔ **مانیلیوس** طول عمر این پرنده برابر با یکسال افلاطونی، یا **سال کبیر** است. هر سال افلاطونی برابر است با زمانی که خورشید، ماه و پنج ستارهٔ دیگر یک دور پیرامون خود بچرخند. تاسیت در کتاب **مکالمهٔ خطیبان** (Dialogus de oratoribus) این زمان را برابر با ۱۲۹۹۴ سال عادی می‌داند. مردم دنیای باستان معتقد بودند در پایان هر سال کبیر تاریخ جهان با همهٔ جزییات آن زیر نفوذ دور کواکب دوباره از نو تکرار می‌شود. ققنس آینهٔ تمام‌نمای این دور است. برای درک بهتر شباهت میان کیهان و ققنس باید به این نکته توجه کرد که در نظر آیین رواقی جهان در آتش از میان می‌رود و دوباره از آتش زنده می‌شود و این چرخه را آغاز و پایانی نیست.

با گذر ایام شیوه تولید مثل ققنس ساده‌تر شده است. هردوت از تخم و پلینی از شفیره سخن می‌گویند اما **کلودین** شاعر در پایان قرن چهارم پرندهٔ جاودانی را به شهرت رساند که از خاکستر خود ققنس دیگری را به وجود می‌آورد: جانشینی برای خود و گواهی بر همهٔ ایام.

کمتر اسطوره‌ای مانند ققنس از چنین معروفیتی برخوردار بوده است. به جز صاحب‌نظرانی که از آن‌ها مطالبی را دربارهٔ ققنس نقل کردیم از این نویسندگان نیز نکاتی را می‌توان شاهد آورد:

اووید (دگردیسی‌ها، فصل پانزدهم)، دانته (**دوزخ**، کانتوی بیست و چهارم)، پلیسر (**ققنس و تاریخ طبیعی او**)، کوتودو (**پارناس اسپانیایی**، فصل ششم)، و نمایشنامهٔ منظوم میلتون (**سامسون پهلوان**). شکسپیر در پایان نمایشنامهٔ **هنری هشتم** (پردهٔ پنجم، صحنهٔ چهارم) این اشعار زیبا را نوشت:

«در آن دم که می‌میرد ققنس باکره
آن مرغ غریب،
سر برمی‌کشد از خاکستر سرد او جوجه‌هایش:
شگفت همچو خود باکره.»

درباره این پرنده هم‌چنین می‌توان از شعر لاتینی [Phoenice De Arte ققنوس قدرتمند]، منسوب به **لاکتانتیوس شاعر**، و شعری که در قرن هشتم میلادی شاعری به تقلید آن به زبان انگلیسی قدیم سرود، یاد کرد. **ترتولیوس**، **قدیس آمبروز** و **کوریلوس اورشلیمی** ققنس را گواهی بر درستی رستاخیز جسم دانستند. پلینی آن طبیبانی را به باد سخره می‌گیرد که حب‌هایی از خاکستر و سوختهٔ ققنس تجویز می‌کردند.▣

زیرنویس‌ها:

1- Cada uno Caminaua enderecho de su rosto.

۲ ـ در داستان شب ۵۲۴ هزار و یکشب شرح مبسوطی دربارهٔ رخ می‌یابیم.

۳- سیمرغ در اصل سین [سئنه یا سین در زبان اوستایی به معنای شاهین و عقاب است] مرغ بوده است (در زبان پهلوی Sén - murv). برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به فرهنگ فارسی دکتر معین، جلد ۵، صفحهٔ ۸۴۶.

۴ ـ بنابر روایات ایرانی سیمرغ بر بالای درخت **هرویسپ تخمک**، دارندهٔ همهٔ رستنی‌ها، در وسط دریای **فراخکرت**، آشیان دارد.

۵ ـ Younger Edda یکی از دو مجموعهٔ اساطیری مردم ایسلند.

6- Robert Southery (1774- 1843)

نویسنده و ملک‌الشعرای انگلستان.

7- The Bird's Parliament; A Birds - eyeview of Farid - Uddin Attar's Bird Parliament.

در این‌جا باید توجه داشت که bird's eye view هم به معنای از منظر پرنده‌ای است و هم چشم‌انداز هوایی و به معنای دور (نظر اجمالی) معنی می‌دهد. فیتزجرالد، با ظرافت تمام، هر دو معنا را در نظر داشته است.

۸ ـ از شهرهای باستانی و مدفون مصر. شهر بعلبک در لبنان نیز زمانی به این اسم خوانده می‌شد.

۹ ـ Jubilee ـ روز شادی، یا سال آزادی ـ در تاریخ بنی‌اسرائیل پنجاهمین سالگرد تصرف کنعان که در آن همهٔ برده‌ها را آزاد می‌کردند و زمین‌های گرفته شده را به صاحبان اصلی آن‌ها برمی‌گرداندند روز شادی می‌گفتند

۱۰ ـ در بعضی روایات به جای ققنس سیمرغ و به عوض جسد پدر از لاشهٔ مادر ققنس سخن گفته‌اند

«بخشی از کتاب موجودات خیالی نوشتهٔ لویس بورخس در دست انتشار نشر آرست»

الزامی بودن وجود نویسنده

گفتگو با دومینیک مگنو

دومینیک مگنو متولد دسامبر ۱۹۵۰ در پاریس، دکترای زبان‌شناسی از دانشگاه پاریس ۱۰ و دکترای فلسفه از دانشگاه سوربن است و استاد کرسی زبان‌شناسی دانشگاه پیکاردی ژول‌ورن آمی‌ین فرانسه. مگنو دارای تألیفات زیادی در دو رشته زبان‌شناسی و فلسفه است.

از آثار او، *عناصر زبان‌شناسی برای متن ادبی* (۱۹۸۷)، *گرایش‌های نوین در تحلیل گفتمان* (۱۹۸۶) و *بافت اثر ادبی: بیان، نویسنده و جامعه* (۱۹۹۲) را می‌توان نام برد.

در عملی شدن این دیدار و گفتگو شیوا (منصوره) کاویانی و مسعود غفورزاده نقش به‌سزایی داشتند، با سپاس از آنان و با تشکر از محمود پرتوی و عاطفه طاهایی که تدارک گفتگو و پیاده‌کردن آن را به عهده گرفتند.

دومینیک مگنو، زبان‌شناس و فیلسوف برجستهٔ فرانسوی به دعوت دانشگاه شهید بهشتی به ایران آمد. به همت خانم شیوا (منصوره) کاویانی یک سخنرانی با عنوان «گرایش‌های نو در زبان‌شناسی فرانسه و اروپا» در انجمن حکمت و فلسفه برای ایشان ترتیب داده شد که به زبان فرانسه صورت گرفت. مجلهٔ تکاپو به کمک آقای محمود پرتوی گفتگویی به زبان انگلیسی با ایشان انجام داد. ضمناً از آقای مسعود غفورزاده نیز سپاسگزاریم.

تکاپو

● به‌نظر می‌رسد تا حدودی نظری مشابه نظر فرمالیست‌ها و ساختارگراها دارید. این‌طور نیست؟

ـ بستگی دارد که شما چه چیزی را فرمالیسم بدانید. مثلاً باختین یکی از نمایندگان اصلی گرایش پراگماتیسم است و خود نویسنده‌ای توانا است، وی کاملاً مستقل از فرمالیسم بود، اعتقاد داشت که دو عیب بزرگ دامن‌گیر مطالعه ادبیات است: یکی فرمالیسم و دیگری ساختارگرایی، و بر آن بود که برای رفع این مشکل راه میانه‌ای بیابد. پس اگر شما باختین را در گروه فرمالیست‌ها قرار دهید، البته دیگر مرزی بین فرمالیسم و پراگماتیسم وجود نخواهد داشت و اگر شما باختین را از گروه فرمالیست‌ها جدا بیانگارید در آن صورت او جایگاهی بین فرمالیسم و پراگماتیسم خواهد داشت. در اساس فرمالیسم دوام چندانی نداشت.

● اما نظریات شما با آراء اشکلوفسکی و یاکوبسن قرابت زیادی دارد.

ـ یاکوبسن یک فرمالیست باقی نماند و با تغییر گرایش، آن را شدیداً مورد انتقاد قرار داد. البته برای صحبت از فرمالیسم یک مشکل اساسی وجود دارد، چراکه فرمالیسم عمری مستعجل داشت، اما تأثیر عظیمی بر نقد ساختاری گذاشت. برای همین، تشخیص این‌که چه چیزی فرمالیسم بود مشکل شده است. من فکر می‌کنم که علی‌القاعده فرمالیسم‌سلکی از مد افتاده است و آن‌چه در شکست آن دخیل بود همان هدف فرمالیست‌ها بود که خود آن را به (ادبیت) تعبیر می‌کردند. آن‌ها در پی یافتن ملاکی بودند که ادبیت متن را توضیح دهد، یعنی بگوید چه متنی ادبی است و (فرم ادبیت) مطلوب آنان کدام است؛ در جستجوی آن بودند، اما نتوانستند آن را بیابند؛ نظریات من با آنان یکی نیست.

● پس تفاوتی بین ساختارگراها و فرمالیست‌ها نمی‌بینید؟

ـ همین‌طور است. آن‌ها یکی هستند.

● چگونه این‌طور ساختارگرایی و فرمالیسم را یکی می‌دانید؟

ـ البته بنده اذعان دارم به این‌که بحث‌های ساختارگرایی اصولاً معطوف به فلسفهٔ زبان بود و فرمالیسم بیشتر در زمینهٔ ادبیات کار می‌کرد. اما پروژه‌های هر دو یکسان است. پروژه‌ای که می‌خواهد سیستم را با انسجام و توجیه درونی خود بنا نهد. من در سخنرانی خود اشاره کردم که ساختارگراها معتقد بودند که ما برای مطالعه و تحقیق، ابژه‌ها را در درون سیستم‌های بسته در نظر می‌گیریم و این تصورات فرمالیست‌ها نیز بود که از آن در زمینهٔ ادبیات استفاده می‌کردند.

● نظرتان در این مورد که بتوانیم یک سیستم را نه‌تنها در شکل بسته بلکه به‌صورت باز هم در نظر آوریم طوری که با جهان پیرامون خود مبادله و تعامل داشته باشد، یعنی آن‌چه که ساختارگراها بعد از بحران ساختارگرایی از آن بریدند، مانند فوکو، بارت، ریکور و دیگران وگروهی که هرمنوتیک مدرن را بنیان گذاشتند، به‌جز لوی اشتراوس.

ـ بحث‌های هرمنوتیک بسیار کهنه و از مد افتاده است و متعلق به قرن نوزدهم و از آراء رمانتیست‌های آلمانی سرچشمه می‌گیرد و من از ایدهٔ پساپست که اختراع امریکایی‌هاست، بسیار در تعجبم. مطرح‌کنندگان اروپایی آن بارت (دورهٔ آخر عمر)، دریدا، فوکو، بودریار، لیوتار و چندتن دیگر از دانشمندان فرانسوی هستند و این برای فرانسویان بسیار غریب است چنان‌که در فرانسه این ایده (پسا) وجود خارجی ندارد. ما در فرانسه با دو رویکرد مواجهیم، یکی ساختارگرایی و دیگری پراگماتیسم. من خود دربارهٔ تصور (پسا) بسیار بدبینم چراکه ساختارگراها خود متعلق به زمان پیش از ساختارگرای‌اند و یا در جریان و متن ساختارگرایی کار می‌کنند، مثلاً دریدا در ۱۹۶۰ می‌نوشت و بارت و فوکو هم همین‌طور.

● البته منظور آنان از ایدهٔ پسا مفهوم تاریخی و تقویمی آن نیست.

ـ من باید متذکر شوم که این یک عقیدهٔ فلسفی است و ربطی به ناقدان فرانسوی ندارد، در فرانسه جریان پراگماتیک، جدید تلقی می‌شود، پساساختارگراها هم اصلاً در مورد ادبیات کار نمی‌کردند، دریدا یک فیلسوف بود، فوکو و لیوتار و بارت (دورهٔ متأخر) هم همین‌طور. لذا من نمی‌دانم که چرا سخنانشان را معطوف به ادبیات می‌کنند و این پسا ساختارگرایی هیچ تأثیر عظیمی بر جریان نقد ادبی در فرانسه نداشته است و این یک بینش فلسفی نسبت به ادبیات است که در آمریکا مطرح است، دریدا، لیوتار و فوکو هیچ‌وقت ساختارگرا نبوده‌اند که حال به پ ـ ا ساختارگرایی متعلق باشند، آن‌ها بیشتر فیلسوف یا جامعه‌شناس بودند و کاری به ادبیات نداشتند.

● زبان را چقدر دخیل در یک اثر ادبی می‌بینید، آیا نیت مؤلف، موضوع متن، شکل یا فرم، مخاطب، شکل زبانی و کنش زبانی کدامیک را در یک اثر ادبی تعیین کننده می‌دانید؟

ـ در زبان‌شناسی دو رویکرد به ادبیات وجود دارد. بعضی‌ها معتقدند که زبان‌شناسی صرفاً بخشی است که درخصوص تشریح و تجزیه و تحلیل زبان کار می‌کند که البته هیچ منفعت و سودی بر آن مترتب نیست. دوم عده‌ای دیگر از جمله خود من بر این باوریم که ادبیات اهمیت ویژه‌ای دارد و بدون ادبیات هیچ زبانی وجود نخواهد داشت و یک دیالکتیک بین ادبیات و زبان‌شناسی وجود دارد. البته من از ادبیات منظورم صرفاً (رمان) نیست، بلکه مقولات اصولی و بنیادین است و فلسفه را هم درنظر دارم. چراکه ما احتیاج به متون مقدسی داریم که باعث قوام زبان باشند زیرا اگر چنین ارجاعی در کار نباشد زبان صرفاً یک نسخه بدل باقی می‌ماند. آن‌چه به یک زبان وحدت می‌بخشد و آن را مشخص می‌سازد، ارجاعی است که به یک متن مقدس می‌کند. در صورتی که زبان بدون ادبیات صرفاً ابزاری است برای برقراری ارتباطی خشک و صرف گفتن (سلام، سلام.) درحالی که زبان بیش از این‌هاست ما برای این‌که به فارسی یا انگلیسی یا فرانسه صحبت کنیم نیازمند باور به وحدت یک زبان هستیم و آن وحدت فقط محصولی است از ادبیات و ادبیات صرفاً مجموعه‌ای از مقولات ادبی نیست، بلکه در واقع نیروی سازمان‌دهندهٔ یک زبان است.

● می‌شود گفت زبان بدون ادبیات، چیزی است مثل ماشین

پاکامپیوتر؟

ـ نه من مطلب را این‌گونه بیان نمی‌کنم، بلکه می‌گویم تفاوتی بین برقراری ارتباط و تفوه به یک زبان وجود دارد؛ وقتی شما زبان را نه به عنوان وسیله برقراری ارتباط و مبادله افکار بلکه برای (بیان) به کار می‌برید، باید مراقب آن‌چه می‌گویید باشید و برای تأثیرگذاری مطلوب از زیبایی‌های زبان استفاده کنید و آن زیبایی از یک همسانی با قواعد مشخص زبان فراهم می‌آید و این یکی هم فرآوردهٔ ادبیات است. باید (بیان کننده) معتقد باشد که قواعد و معیارهایی در جایی وجود دارند که در صورت نبود آن‌ها دیگر زبان برقرار کننده ارتباط نخواهد بود.

● این‌ها به جای خود، اما نگفتید در یک اثر ادبی اهمیت کدام‌یک از عناصر بیشتر است. [نویسنده را هم یک عنصر ادبی فرض بگیرید]. محتوای اثر یا شکل ارائه زبانی. کدامیک در هنری کردن یا ادبی کردن اثر ادبی بیشتر نقش دارند. کلمات، کارکرد لغات، آشنایی‌زدایی از کارکرد کلمات، معنا یا ایدهٔ مضر در آن، کدامیک؟

ـ من نمی‌توانم بگویم که کدامیک مهم‌تر است. وجود یک نویسنده در جامعه الزامی است و خود نمایشگر آن است که یک حوزهٔ حفاظتی به نام ادبیات در جامعه وجود دارد و باید به آن اعتقاد داشت، اما زبان محاوره‌ای و برقرارکننده ارتباط هم در جامعه ضروری است، پس به هر دو نیازمندیم و جامعه‌ای که در آن، زبان فقط مسئول برقراری ارتباط باشد و هیچ پشتوانهٔ ادبی نداشته باشد جامعه‌ای بیمار و آشفته است. جامعه هم به واقعیت نیاز دارد هم به افسانه. و زندگی مبادله‌ای است بین آن دو، چراکه واقعیت بر ساخته آمال و خیالات و آرزوها و تصورات ماست و ما همیشه در حال تعریف کردن خویشتن و بازسازی الگوی خود هستیم و آن هم به واسطهٔ تصاویری که از رسانه‌های جمعی در ذهنمان ایجاد می‌شود که این ماحصل ادبیات است. ادبیات آن چیزی است که شما به واسطهٔ آن می‌توانید زبان را حفظ کنید، بنویسید و غنی‌تر کنید. نمی‌توانم بگویم در یک اثر ادبی کدامیک از عناصر مهم‌ترند، واژه‌ها، یا نوشتن یا نویسنده یا معنا و ایده‌ای که به کار می‌رود. همهٔ این‌ها مهم‌اند؛ درواقع اگر به این صورت فقط یک طرف قضیه را ببینیم، یک سیستم توتالیتر خواهیم داشت، یعنی نگرشی یک‌سویه و جزمی و درواقع تجزیه شده، بنابراین همهٔ این‌ها مهم‌اند؛ و همه را باید با هم در نظر گرفت.

● در هر دورانی شکل و سبک و فرم خاصی از هنر، هنر غالب یا بارز هر جامعه‌ای می‌شود، اینک در دوران معاصر با توجه به انبوه سبک‌ها و شیوه‌ها در هنر، گرایش غالب و مشخص هنر فرانسه به کدام سبک یا بینش فلسفی است؟ یا بهتر است بپرسم هنر مطرح امروز فرانسه در سایهٔ کدام گرایش فلسفی قابل تعیین است؟

ـ هر هنرمندی مرجع خاص خود را دارد. مثلاً بعضی از هنرمندان خود را تابع شیوه‌ای برگرفته از یک تئوری فیزیکی به نام (فراکتال) می‌دانند که من دقیقاً نمی‌دانم چیست و برخی هم حتا خود را تابع برخی کارتون‌ها می‌دانند. اگر گرایشی وجود داشته باشد به مبانی و اصول فلسفی هنرهاست (مانند شاعری) نه گرایش به فلسفه محض و مفهومی صرف و انتزاعی. و همین‌طور گرایش هنرمندان اکثراً به فلسفه‌های رمزی ـ عرفانی و کلاً شرقی مثل بوداتیسم و امثال آن است. یک هنرمند اکنون به‌ندرت علاقمند به فلسفه است ولی در مقابل بسیاری از فلاسفه در باب هنر مطالعه می‌کنند و نه برعکس، چراکه برای یک هنرمند خلاقیت از درون حاصل می‌شود و نه به توسط مفاهیم صرف و انتزاعی فلسفه، و برای یک هنرمند بسیار دشوار است که خود را در زیر پرچم فلان مکتب فلسفی بداند.

● به‌ظاهر کسانی مثل ریکور و دریدا در فرانسه چندان محبوبیتی ندارند، بلکه در خارج به‌خصوص آمریکا، آراء و نظریاتشان طرفداران بیشتری اعم از هنرمندان و فیلسوفان دارد.

ـ از آن‌جایی که فلسفهٔ مفهومی یا فلسفهٔ تخصصی فقط بیشتر به مفاهیم می‌پردازد، هنرمندان و اهل ادبیات بیشتر ترجیح می‌دهند که به این مفاهیم صرف توجه نکنند و زیر نظر یک فلسفه خاص که فقط به مفاهیم می‌پردازد نروند بلکه آن‌ها ترجیح می‌دهند که با فلسفه زندگی کنند و فلسفه‌های مختلف را درک کنند و زندگی را در دگرگونی و تنوع آن ببینند به همین دلیل هنرمندانی با گرایشات گوناگون فلسفی در فرانسه داریم اما در مورد دریدا، محبوبیت او در امریکا و عدم محبوبیت او در فرانسه پذیرفتنی نیست چون ریکور برای مردم فرانسه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ولی در مورد دریدا حق با شماست او تا موقعی که در فرانسه ساختارگرا بود از شهرت بالایی برخوردار بود، ولی از موقعی که موضع مخالف ساختارگرایی را اختیار کرد و به امریکا رفت، دیگر آن شهرت سابق را دارا نیست.

● این مطلبی را که عرض کردم به استناد سخنان دریدا در مصاحبهٔ اخیرش با مجلهٔ لیر LIRE فرانسه شمارهٔ مارس ۱۹۹۴ نقل کردم.

ـ دریدای مرحلهٔ اول یعنی آن‌که grammatologie (گراماتولوژی) را نوشت، در فرانسه یک فیلسوف حقیقی بود، اما دریدای مرحلهٔ دوم خسته‌کننده است و همیشه تنها دربارهٔ یک موضوع صحبت می‌کند، البته او یک متفکر است و شاگردان و پیروان زیادی نیز در فرانسه دارد. این یک واقعیت است که وی در فرانسه از احترام کمتری نسبت به امریکا برخوردار است و علت آن این امر است که دریدا برای آمریکایی‌ها یک خارجی است و همین امر طبق معمول توجه انسان را به خود جلب می‌کند. فی‌المثل من در امریکای جنوبی بسیار معروفم و دریدای آن دیارم. چراکه من از کشور دیگری می‌آیم و آثارم برای ایشان از اهمیت والایی برخوردار می‌شود، اما در فرانسه من یکی از انبوه دانشمندانم و از احترام زیادی برخوردار نیستم. ولی در خارج به این عنوان که نمایندهٔ فرانسه هستم مهم تلقی می‌شوم، همین نکته در باب دریدا هم صادق است. چراکه او به مثابه یک فیلسوف در فرانسه در ردیف فلاسفهٔ دیگر فرانسوی قرار می‌گیرد نه جدا از آن‌ها.

● برگردیم به دههٔ شصت. آن روزها اوج مبارزهٔ سارتر با ساختارگراها بود. مانند لوی اشتراوس و فوکو، حتا به فوکو می‌گفت تو آخرین ترفند بورژوازی فرانسه علیه نظریات مارکس هستی. برتری نظریات سارتر ادامه داشت تا سال ۱۹۶۸ و شکست اعتصاب دانشجویان و عدم همکاری حزب کمونیست با اعتصابیون. از این تاریخ به بعد وزنه به نفع اشتراوس و فوکو سنگین‌تر شد. حتا خود فوکو می‌گوید که پس از شکست جنبش دانشجویی رویکرد روشنفکران به آثار من چشمگیر بود.

● **شاید علت آن این باشد که آن زمان علاوه بر سارتر که فقط یک فیلسوف بود و آن‌هم یک فیلسوف بیشتر سیاسی، جریان‌های شناخت‌شناسی یا معرفت‌شناسی نیز وجود داشت، از قبیل فوکو و دیگران و این‌ها علاوه بر فلسفه به علم هم توجه داشتند.** به اپیستمولوژی نیز توجه داشتند. بنابراین برای مردم جالب‌تر آن بود که جذب آراء یک فیلسوف دانشمند شوند تا یک فیلسوف که عمدهٔ آثارش سیاسی محض بود. در مورد عدم همکاری و همراهی حزب کمونیست، نه. اگرچه من شکست سارتر را نامطلوب می‌یابم، ولی فلسفهٔ او بیشتر فلسفه وجدان و آگاهی بود، ولی تمامی فلاسفه مدرن فیلسوف زبان هستند نه فیلسوف وجدان. پس سارتر در حاشیهٔ جریان‌های عمدهٔ فلسفی و در لیهٔ فیلسوف بودن قرار داشت، البته شاید در آینده به عرصهٔ جریانات فلسفی (نه با مرکزیت معرفت‌شناسی و فلسفهٔ زبان) بازگردد. من که آینده را نمی‌دانم ولی در قرن ما اگر کسی به معرفت‌شناسی نپردازد و یا زبان‌شناسی نداند یک فیلسوف مدرن محسوب نخواهد شد، در صورتی که فیلسوفانی چون دریدا، ویتگنشتاین و حتا راسل به این مسایل گرایش شدیدی داشتند.

● به‌عنوان سؤال آخر، از نظر بعضی‌ها هنوز مرزبندی مشخصی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم وجود ندارد و معلوم نیست چه مقولاتی در حیطهٔ هر کدام این‌ها معنا می‌یابند. طبقه‌بندی از طرف یک فیلسوف پسامدرن مصری‌الاصل امریکایی به نام ایهاب حسن Ihab Hassan در اکثر آنتولوژی‌ها وجود دارد، به نظر شما این طبقه‌بندی می‌تواند رساننده تمایز مدرنیسم و پسامدرنیسم باشد و اساساً نظر شما در مورد اندیشه انتقادی پسامدرن به مدرنیته چیست؟

ـ در فرانسه فلسفه پسامدرنیسم آن‌چنان که لیوتار و دریدا مطرح می‌کنند و در امریکا مد شده وجود خارجی ندارد. لیوتار در فرانسه یکی از بسیاران است و علت عدم عنایت فرانسویان به این مسئله آن است که باید در مورد این مقوله‌ها احتیاط کامل ورزید. زیرا گاهی مسایلی را که قبلاً وجود داشته در قالب (پسا) ارائه می‌دهند و شاید همان چیزهایی باشد که قبلاً بوده و تجربه شده، بنابراین بهتر نیست به جای این‌که بگوییم پست‌مدرنیسم بگوییم در یک جهان جدید و مدرنیسم نوینی که قبلاً مدرنیسم به گونه‌ای دیگر بوده ولی حالا عناصر جدیدی به داخل آن راه یافته‌اند زندگی می‌کنیم؟ ما با (پسا) گفتن جهان را بسته قلمداد می‌کنیم و باب فلسفه و اندیشه را می‌بندیم. من خودم همیشه نسبت به این ایده (پسا) بدبین بوده‌ام زیرا هر چیزی که قبلاً بوده شاید روزی در آینده باز گردد و تاریخ هیچ‌گاه بسته نیست و کمی هوشیاری می‌طلبد، برای من پسامدرنیسم چنان معنا می‌دهد که برای دیگران، یعنی پسامدرنیسم مرادف است با پایان یک مفهوم معین پیشرفت تاریخ، یعنی در جهانی فراتر از پویایی قرار داریم (مفهوم پایان پویایی تاریخ) پس ما به سالیان درازی نیازمندیم تا جهان خود را بپذیریم و بفهمیم. در وهلهٔ اول ما مفهوم را به یک عبارت، منفی تشریح می‌کنیم. می‌گوییم که ما اهل جهان پسامدرن هستیم. من فکر می‌کنم تا چند سال دیگر ما مفهوم مثبتی را اختیار خواهیم کرد. خود پسا می‌تواند نوعی فلسفه باشد و اگر بخواهیم جهان را بدون پسامدرنیسم تجسم کنیم، آن‌وقت اسم آن را چه می‌خواهید بگذارید (پسا ـ پسا). من فکر می‌کنم اگر اعتقاد به ایده (پسا) داشته باشیم سیر تاریخ را خطی انگاشته‌ایم، در صورتی‌که می‌توانیم رویکرد پدیدارشناسانه‌ای به ایدهٔ مدرنیسم اتخاذ کنیم. یک تناقض در عبارت پسامدرنیسم به چشم می‌خورد، این مفهوم اصلی (پسا) یعنی این‌که تاریخ تمام شده است ولی با این حال وقتی که واژهٔ پسامدرنیسم را اتخاذ می‌کنیم درواقع ادامهٔ تاریخ مدرنیسم را مراد کرده‌ایم و مفهوم مدرنیسم وجهی طنزآلود می‌گیرد. آن‌چه فلسفه پسا می‌گوید این است که هیچ «پسا»ی وجود ندارد.

● از فرصتی که در اختیار مجلهٔ تکاپو قرار دادید، سپاسگزاریم و امیدواریم که باز هم شما را در کشورمان ببینیم.

ـ من هم سپاسگزارم.■

شهریار مندنی‌پور

سپیده‌دمانِ شهرزاد

مهتر فراشی بود که در خانهٔ امیرالمؤمنین مقتدر خدمت کردی و در عهدهٔ صافی، حرمی بودی. صافی گفت: روزی چند از خدمت تقاعد نمود و او را ندیدم... روزی او را در بازار یافتم... محاسن او تمام سپید گشته... او را از آن حال بپرسیدم... گفت: رسم ما در خدمت امیر آن بود که هر روز مهتر فراشی با خیل خود در سرای حرم رفتی و خیش‌خانه‌ها را آب زدندی. روزی نوبت من بود... آن روز مخمور بودم. یاران را گفتم: ساعتی بخواهم خفت... چون بیدار شدم شبانگه بود و از خیش‌خانه آواز زنان می‌آمد... گفتم اگر مرا این‌جا ببینند، از هلاک هیچ نماند [؟]...

یکی از دلالان بازار کَرَخ حکایت کرد که هر سال از خراسان خواجه‌ای بیامدی و نعمت بسیار به بغداد آوردی. و من سمسار او بودم... سالی اتفاق افتاد که آن خواجه نیامد... و محنت بر من متواتر گشت. در دکان در بستم... روزی بر کنار دجله رفتم... چون از آن‌جا برآمدم... پایم به ریگ فرو شد... چیزی در پیش پای من برآمد. نگاه کردم...[1]

در این دو حکایت، بسوای زیبایی نثر و ایجاز، شگرد شگرفی نهان شده که می‌بایست قرن‌ها قرن از «عوفی» و همگنان او بگذرد تا بتوان آن را به ناگهانیِ کشفِ راز سقوط سیب، کشف کرد و درباره‌اش سخن گفت. این شگرد که در داستان‌نویسی مدرن، گفته وناگفته به مثابهٔ ابداعی مهم و شکلی تازه عنوان شده، همانا تغییر زاویهٔ دید در یک متن داستانی است. با اندکی دقت بر نحوهٔ روایت عوفی درمی‌یابیم که زاویهٔ دید حکایت او از زاویهٔ دانای کل یا حداقل سوم شخصِ محدود، به زاویهٔ دید اول شخص منتقل شده است. این مهم به باری عبارت «حکایت کرد» و «گفت» انجام پذیرفته اما نقل خبر حکایت یا داستان فقط به صورت یک نقل قول ساده انجام نمی‌گیرد، چراکه پس از سپرده‌شدن رشتهٔ روایت به روای اول شخص، او چون نویسنده‌ای به شرح ماجرا می‌پردازد. البته، چنین تعویضی، کارکردهایی دارد که عوفی، آگاهانه یا ناخودآگاهانه برای باورپذیر ساختن حکایتش از آن سود برده.[2] اما در همین حکایت کوچک، نطفهٔ دو شیوهٔ روایت وجود دارد که موضوع این مقاله است: شیوهٔ روایت دانای کل (سوم شخص) و شیوهٔ روایت اول شخص:

شیوهٔ دانای کل، معمولاً در رمان و به‌خصوص در رمان‌های کلاسیک کارکرد دارد. طی این شیوه، نویسنده هم‌چون رب‌النوعی بر بلندای داستان نشسته و اعمال کلیه اشخاص آن را، رودرروی هم، در جمع و یا در خلوتشان ثبت و روایت می‌کند. او مجاز است علاوه بر نقل کنش و واکنش‌های افراد به ذهن آن‌ها نیز حلول کند و اندیشه‌شان را برای خواننده برملا سازد. مجاز است شخصی را وانهد، به مکان دیگری یا زمانی دیگر رود و شخص دیگری را باز گیرد و روایت کند. مجاز است حتا کنش داستان را متوقف کند و به اظهارنظر و اظهار فضل یا تحلیل وقایع، اعمال و نظریات و خصوصیات آدم‌های داستان بپردازد. البته در این زمانه، هیچ نویسندهٔ متفکری نه چنین خودبزرگ‌بین است و نه خوانندهٔ خود را چنان کودن فرض می‌کند که مستقیماً در داستان حاضر شود و بر آن حاشیه بنویسد، مگر نویسندهٔ موذی و آب‌زیرکاهی چون میلان کوندرا که به قصدی دیگر، هوشمندانه امّا مرتکب چنین خبطی می‌شود. از شیوهٔ دانای کل، شیوهٔ دیگری استخراج شده که می‌توان آن را زاویهٔ دید سوم شخصِ محدود نامید. در این شیوه نویسنده خود را به یکی از اشخاص داستان محدود می‌کند، روایت با ضمیر سوم شخص دنبال می‌شود اما در حدود یک نفر که یکی از اشخاص اصلی یا فرعی داستان است. هرجا او، مدیوم «Medium» حضور یابد نویسنده هم حضور دارد و دانش راوی از وقایع در حدود دانایی اوست. در این شیوه، نویسنده به هیچ‌وجه مجاز نیست که به ذهن اشخاص دیگر برش بزند مگر به حدس و گمان از طریق ذهن فردی که خود را به وی محدود کرده. با استفادهٔ هوشمندانه شیوهٔ روایت به زاویهٔ سوم شخصِ محدود، کشش اثر بیشتر و ساخت نمایش‌پردازانهٔ «dramatic» آن منسجم‌تر می‌گردد. البته با کمی دقت در آثار کلاسیک موفقی که به شیوهٔ دانای کل نوشته شده‌اند، متوجه می‌شویم که در بیشتر این آثار هم، نویسنده به غریزه یا آگاهانه، با ترفندهای مختلف در فصل‌ها یا بخش‌های کتاب، خود را به یکی از اشخاص داستان محدود کرده است. مثلاً در رمان **آناکارنینا** با وجود آن‌که تولستوی در مقام دانای کل نشسته اما در هر فصل، کتاب محدود به یکی از اشخاص می‌ماند و از ذهن او فراتر نمی‌رود؛ برخلاف «روژه مارتن دوگارد» در **خانوادهٔ تیبو** که در آن واحد ـ در یک صحنه ـ از ذهن یک شخصیت به ذهن دیگری می‌رود، اندیشهٔ این یکی را در برابر گفته یا کردار آن دیگری برملا می‌کند و بالعکس و به این طریق از قوهٔ نمایشی و کشش اثر می‌کاهد.

زاویهٔ دید اصلیِ دیگر، زاویهٔ دید اول شخص است. ضمیر روایتگر در این شیوه «من» است و خواننده کاملاً محدود به این راوی می‌ماند. این شیوه فاقد بلندپروازی‌های دانای کل است و تا حدودی جلو جولان نویسنده را می‌گیرد. اما استفاده از آن نیروی اقناع اثر را بیشتر می‌کند و زمینهٔ پذیرایِ صمیمیت خاصی بین خواننده و راوی را فراهم می‌آورد که نویسنده می‌تواند از آن «سوءاستفاده» کند.

از این دو شیوهٔ مادر، شیوه‌های دیگری پدید می‌آیند که پرداختن به آن‌ها را مجال این مقاله برنمی‌تابد. در این فرصت، تلاش من بر این است که پس از مقایسهٔ دو شیوهٔ «سوم شخص و اول شخص» نوعی از روایت اول شخص را که در ایران کمتر بدان توجه شده به بحث بکشانم. به عبارت دیگر، در این مقاله دو نوع راویِ اول شخص از یکدیگر جدا می‌شوند. یکی «من ـ راوی» سنتی و دیگری «من ـ راوی» مدرن. «من ـ راوی» سنتی یا زاویهٔ دید اول شخص سنتی، در نهایت سوم شخصی است که به نحوی محدودیت‌هایی به گردن گرفته و یا در جلد یکی از اشخاص داستان فرو رفته. نگاه او به جهان، از خلال دریچهٔ حادثهٔ داستانی کمابیش شبیه نگاه دانای کل و راوی سوم شخص محدود است. نویسنده، به نحوی با پیش کشاندن او به صحنه، خود را پنهان ساخته تا از صمیمیت و توان به باورآوردنِ «من» استفاده کند ولی «من ـ راوی» مدرن از این قماش نیست. چون خیلی‌وقت‌ها او راوی دانا به حادثه و داستان نیست بلکه زائری است که از هفت‌خوان و هفت شهر ماجرا و ذهن می‌گذرد تا به جایی یا چیزی برسد و در این سفر، پایان لاجرم، پس از نقطهٔ اوج و گره‌گشایی به دست نمی‌آید. اصولاً، انتخاب زاویهٔ دید، انتخاب ابزاری است ـ به قیاس ـ برای نگریستن به جهان. این ادعا را پس از پذیرفتن یک اصل یا یک پیش‌فرض می‌توان داشت و آن، این است که بپذیریم که نویسنده فقط یک راوی سخن‌پرداز شیرین‌سخن نیست که حکایتی یا داستانی برای ما از پیش ساخته و پرداخته داشته باشد، تا شبی در تنهایی و بی‌خوابی یا سفری در اتوبوس و دقایقی در انتظار را با آن سر کنیم. نویسنده کسی است که جهانی از جنس زبانِ آدمیانِ زیسته و زنده بر سیاره‌ای خُرد در منظومه‌ای نوباوه، ساخته و می‌سازد. این «واقعیت داستانی» برساخته شده، گاه مثل آینه‌ای است از کلمات رویارویِ واقعیت خارج از ذهنِ زبانیِ ما و گاه پرده‌ای یا باسمه‌ای مقابل آن. نویسنده یا خلق می‌کند، یا کشف می‌کند یا ابداع می‌کند و یا حتا تحمیل می‌کند واقعیت داستانی را. او، هنگام نوشتن، بسا اوقات هم‌چون «من ـ راوی» مدرنی است که بخشی از این مقاله به شرح آن اختصاص یافته، موجودی در نهایت محتاج کشف و درک‌کردن و کشف و درک‌شدن. با این پیش‌فرض، نویسنده و خواننده با هم، هنگام نگریستن از زاویهٔ دید سوم شخص و یا اول شخص، مناظر متفاوتی را خواهند دید. گاهی می‌توان گفت که زاویهٔ دید دانای کل و حتا سوم شخص مانند دوربین یا تلسکوپ است و زاویهٔ دید اول شخص مدرن به مثابهٔ ذره‌بین یا میکروسکوپ. آن یک معمولاً با رگه‌هایی فلسفی و حکیمانه، روابط انسان‌ها را با یکدیگر و جهان، در جریان حوادث داستانی عرضه می‌دارد و این یک بیشتر اوقات لایه‌های ذهنی اشخاص را پس از احتراق با جرقهٔ حوادث با در نور حوادث می‌کاود.

انتخاب زاویهٔ دید دانای کل، دست نویسنده را برای جولان در مکان‌ها و زمان‌های مختلف بازمی‌گذارد. وی می‌تواند دوربین خود را بر افراد مختلف تنظیم کند، در غیبت شخص یا اشخاص اصلی داستان حوادث فرعی را بیان کند، برای درگیری‌های بعدی زمینه‌چینی کند و با این ترفندها منظر عمومی خواننده را هم بر ماجرای اصلی

بگستراند، علاوه بر این‌ها، روند اطلاع‌رسانی به خواننده در این شیوه به سهولت انجام‌پذیر است. نویسنده با متوقف کردن حرکت داستان یا اگر هوشمندانه‌تر عمل کند، در حین حرکت داستان اطلاعات ضروری را خود به خواننده منتقل می‌سازد و راجع به ظاهر اشخاص، گذشتهٔ آن‌ها، خصوصیات اخلاقی و روانی آن‌ها، جملات زیادی می‌نویسد، هم‌چون یک جامعه‌شناس، روان‌شناس یا مورخ و... و حتا بی‌نیاز به رویرو ساختن خواننده با صحنه که لازمه‌اش تصویرپردازی و عرضهٔ «نما»هایی بصری به وسیلهٔ کلمات است، خصلت‌ها و رفتاری را به شخصیت‌ها نسبت می‌دهد و رفع تکلیف می‌کند؛ مثلاً می‌نویسد فلانی دارای سرشتی عصیانی و سودایی است و خود را از نشان دادن این خصوصیت او در یک کشمکش می‌رهاند. اما با این امکان‌ها، زاویهٔ دید دانای کل محدودیت‌هایی هم داراست. بسیاری از اوقات نویسنده، در این شیوه خواه‌ناخواه به کلی‌گویی دچار می‌آید. تعدد شخصیت‌ها، مکان‌ها و حوادث، فرصت پرداخت به جزییات را از وی می‌گیرد. جزییاتی که البته وصف دقیق لباس و چهره و آرایش و طرز راه رفتن شخصیت‌ها و خیابان و خانه‌ها و مناظر و از این قبیل ظواهر بی‌اهمیت نیست. این جزییات در لابه‌های متعدد و پنهان ذهن اشخاص نهفته‌اند و با گومگوی ذهنی شخصیت با خود فاش می‌شوند، هم‌چنین، این جزییات با نفوذ بی‌ریا و گاه فارغ از دستور و نحو زبان، به لایهٔ نیمه‌آگاه و ناآگاه خود، یافت می‌شوند و چنین مکاشفه‌ای حضور قاضی و دادستان خشکی چون دانای کل را برنمی‌تابد. در مقابل، انتخاب زاویهٔ دید اول شخص محدودیت‌ها و مقدورات دیگری برای نویسنده و طبعاً خواننده فراهم می‌آورد. در این شیوه، دانایی، زبان و لحن نویسنده کاملاً محدود به دانایی، زبان و لحن راوی است ـ کم پیدا می‌شود نویسنده‌ای که حرف‌های شخصی فرهیخته را در دهان شخص عامی بگذارد، اما در ایران گاه پیدا می‌شود ـ هم‌چنین مکان در این زاویه محدود به شخص راوی است. خواننده از ماجرایی که در غیاب راوی رخ می‌دهد به مانند همو بی‌اطلاع می‌ماند. او نمی‌تواند بفهمد در ذهن افرادی که به نحوی با راوی در ارتباطند چه می‌گذرد، مگر به حدس و گمان راوی، دسیسهٔ دیگران پنهان می‌ماند و خواننده به همراه راوی در دام می‌افتد... انتقال اطلاعات در این شیوه به سختی ممکن می‌گردد. راوی ـ مگر که خود نویسنده باشد، که عاقلانه است اگر نباشد ـ مانند یک نویسنده راجع به خود و دیگران سخن‌پردازی کند. در زندگی، هیچ انسانی، حین نقل ماجرایی جزییات داستانی آن را بیان نمی‌کند چراکه هیچ مخاطبی هم حوصلهٔ گوش سپردن به اطلاعاتی دربارهٔ مکان و ظاهر و گذشتهٔ اشخاص ندارد... خلاصهٔ آن‌که راوی اول شخص آن‌چه را که در حد توان ذهنی خود دیده و شنیده یا می‌بیند و می‌شنود بیان می‌کند... یکی از مهم‌ترین مسایل روایت از زاویهٔ دید اول شخص، مسئله اطلاع‌رسانی به خواننده است. نویسنده، قبل از آن‌که نخستین کلمهٔ داستان خود را بنویسد می‌بایست پیش خود مشخص کرده باشد که راوی او چرا[3] و چگونه داستان را نقل می‌کند. آیا او برای جمع یا فرد سخن می‌گوید؟ آیا می‌نویسد، آیا اعتراف می‌کند، یا در حافظهٔ خود کنکاش می‌کند؟ بین این روش‌ها و ده‌ها روش دیگر که ممکن است برای راوی اول شخص انتخاب شوند، روش کنکاش ذهنی (تک‌گویی درونی) در داستان‌نویسی مدرن شیوع بیشتری یافته است. اما در ایران بعضی از نویسندگانِ حی و حاضر همین شیوه را به طرز ناشیانه‌ای به کار می‌گیرند که حاصلش توهین به ذکاوت خواننده است. نکتهٔ مهم در این شیوه این است که وقتی شخصی به کنکاش در حافظهٔ خود مشغول است یا تأثرات حادثه‌ای به لایهٔ گفتاری ذهنش رسوخ می‌کند، اطلاعات خودْدانسته را پیش خود مرور نمی‌کند. نویسندهٔ ناشی، از این مرور اطلاعات، برای اطلاع‌رسانی به خواننده استفاده می‌کند و نتیجه‌اش هم در محضر خوانندهٔ هوشمند، مشخص است. اجازه بدهید این موضوع را با مثالی از صادق هدایت برهنه‌تر کنیم. شکل (Form) داستانِ «فردا»ی هدایت تلفیقی است از زاویهٔ دید دو اول شخص. این اشخاص در ذهن خود بر ماجرایی می‌اندیشند. روایت آن‌ها مخاطبی جز خودشان ندارد. حال به این جملات دقت فرمایید:

«رضا ساروقی که با هم تو چایخانهٔ «بدخشان» کار می‌کردیم، حالا صفحه‌بند شده...»

«پارسال که چند روز پیشخدمت «کافهٔ گیتی» بودم مشتری‌های چاق داشت. پول کار نکرده راخرج می‌کردند.»

«عباس و فرخ با هم رفیق جان در یک قالب هستند. شب‌ها ویلون مشق می‌گیرند... هان یادم نبود، غلام را بردند تو اتحادیه خودشان...»

«پیش از این‌که صفحه‌بند بشه، جای مسیبی غلط‌گیر اتاقمان بود...»

این جملات نمونه‌هایی از اطلاع‌رسانی محض و مستقیم‌اند، آن هم در شرایطی که داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی نوشته شده است.

ذکر مثال از هدایت به این منظور است که ضمناً یاد آوریم که او در برهوت داستان‌نویسی زمانه‌اش با چه شجاعت و خلاقیتی روایت داستانش را به دو راوی اول شخص سپرده. این چاووشی در شکل‌پردازی خلاقانه فقط از نبوغی برمی‌آید که در سیطرهٔ جهل، گزیری جز مرگ ندارد. اما اگر به همین دلیل و به دلیل تنهایی و پیشگامی هدایت نمی‌توان به او ایراد گرفت که چرا شیوهٔ اطلاع‌رسانی مستقیم را در تک‌گوی درونی به کار بسته، بر نویسندگان امروز که تجربه‌های هدایت را پشت سر و پیش‌روی دارند، نمی‌توان چنین اشتباهی را بخشید... به هر حال با این‌گونه محدودیت‌ها، زاویهٔ دید اول شخص گسترهٔ تقریباً نامشکوف و غریبی را پیش روی نویسنده و خواننده می‌گشاید که همانا «من» اشخاص با وجه خاص و شخصی شخص است. البته نویسنده می‌تواند زاویهٔ دید اول شخص را برگزیند و راوی او هم‌چون دانای کل سنتی با همان شگردهای مستعمل داستان‌پردازانه به اطرافش بنگرد و از لابه‌لای حوادث داستانی بگذرد؛ بی هیچ تردید و تلواسه‌ای، آکنده از یقین و معتقد به قطعیت واقعیت. اما مراد من از آن «من» چنین شخصی نیست. در داستان‌های «مدرن» و داستان‌های «نو»، راوی پیش از آن‌که دغدغه روایت داستان را داشته باشد، جستجوگر واقعیت سیال و نهفته در آن داستان است. جویای کشف داستان است نه روایت آن. ماجرا برای او چیزی «آن‌جا» نهاده شده نیست که وی از خلال آن بگذرد. او اصلاً از جنس خود حادثه است و حادثهٔ داستانی از جنس او. یقین ندارد که آن‌چه رخ داده، یا رخ می‌دهد دقیقاً آن‌چه است که او پنداشته یا می‌پندارد. یقین ندارد درست می‌دارد یا متنفر است. یقین ندارد که درد و استنتاجش از دیده‌ها و شنیده‌هایش مطابق واقعیت یا مطابق برداشت دیگران باشد. شک دارد که خاطراتش بر گذشته‌اش منطبق باشند، نمی‌داند شاد است، غمگین است در این لحظه خاص یا حسی دیگر دارد؛ صدها، بلکه هزاران حس را درون خود احساس می‌کند که «زبان» تنگ‌نظر و قراردادی هنوز برای آن‌ها واژه‌ای یا تمثیلی نیافته و هزاران هزار فکر و مفهوم و حس موجود و بالقوهٔ دیگر که هنوز که هنوز است حوادث داستانی از آن‌ها برانگیخته نشده و یا آن‌ها را برنیانگیخته‌اند...

برای ورود به حریم این دنیای ناشناختهٔ تو به تو، نویسنده می‌بایست منِ راوی را از کلیشه‌ها و شگردهای داستانی و حتا گاه نحو زبان برهاند، ذهن او را در روند خلاقیت و بداهه‌پردازی آزاد بگذارد تا از طریق تک‌گویی، تک‌گویی درونی و یا سیلان ذهن، به درک و کشف و حس بپردازد، یعنی دیگر این نویسنده نیست که شخصی را می‌نویسد، بلکه همو با آزادی به دست‌آمده‌اش، ذهن منفجرشده یا «به جهان پرتاب‌شدهٔ» نویسنده را از پس خود می‌کشد و چه بسا که این دو با هم به نتایجی خلاف معتقدات لایهٔ بیرونی ذهن نویسنده برسند... شرط ورود به چنین دنیایی شجاعت است، شجاعتی که از نویسنده آغاز می‌شود و با صراحت شخصیت داستانی به خواننده منتقل می‌شود و البته خطر برای نویسنده در این راه بیشتر است، فقدان خلاقیت یا عمل غلط خلاقیت او را به ناکجاآبادی می‌کشاند که هیچ خواننده‌ای نمی‌یابد... میلان کوندرا سه امکان بنیادی رمان‌نویس را چنین برمی‌شمرد:

ـ او داستانی را «نقل می‌کند» (فیلدینگ)

ـ او داستانی را «شرح می‌دهد» (فلوبر)

ـ او داستانی را «می‌اندیشد» (موزیل)[4]

داستان مدرن از زاویهٔ دید اول شخص، معمولاً با امکان سوم عمل می‌کند. در این نحلهٔ روایت، ماجرا، کشمکش و یا به عبارت دیگر، داستانِ داستان، کانالیزوری است تا «من» شخصیت داستان (راوی) طی حوادث مختلف تجلی یابد و بالعکس، حوادث از تجلی منش‌های او پدید آیند. تصادفی نیست که با رشد اندیشهٔ «فردگرایی» و تلواسهٔ تعالی فردِ فرد در اجتماع، از تعدد توده‌وار شخصیت‌ها در رمان‌ها و داستان‌ها کاسته شده و نویسنده بیشتر به یک یا دو شخص می‌پردازد. انسان امروزی، در تقابل با اجتماع که همگان را مورچه‌وار، تحت وظایف مشخصی طبقه‌بندی می‌کند، به دنبال حفظ یا کسب هویت شخصی است. اول شخص هم در زمان و مکان داستان، در نقلای گریز از ماهیت عتیق داستانی‌ست. داستان او بسا اوقات پایانی ندارد چراکه او در حال «شَوَند»[5] است. به بیان دیگر اول شخص مدرن با سماجت در تلاش کشف خود، برای خود یا دیگری است. او می‌کوشد خود را در قالب زبان بیابد، و مگر نه که به زبان آوردن هر پدیده‌ای، به نوعی تلاش برای کشف آن است.

با چنین رویکردی به داستان، ما دیگر شاهد آن شخصیت‌ها و قهرمانان استثنایی رمان‌ها و داستان‌ها که به سرعت تبدیل به «تیپ» می‌شدند نخواهیم بود. نویسنده میلیاردها شخصیت، میلیاردها «من» در اختیار خواهد داشت تا چون واسطهٔ ارواح (Medium) امکان سخن گفتن را برای آنان فراهم سازد. اول شخص در داستان مدرن، دیگر مانند راویان شکرشکن داستان‌های کلاسیک برای سرگرمی خلایق یا انتقال پیامی و مضمونی اخلاقی یا اجتماعی، داستان نمی‌گوید. او در جستجوی پاره‌های ذهن خود است که بر پله‌پلهٔ حوادث برجا مانده. خود را جمع‌آوری می‌کند چراکه هر حادثه بخشی از حیات ذهنی

او را متجلی، بارور، زخمی، ویران یا متکامل می‌کند. شاید این راوی حتا برای کسی هم داستان نگوید و برای خود بگوید؛ بگوید برای نجات حافظهٔ شخصی و نفرکردن خاطرات بی‌بدیل خود در جهانی که سیلاسیل، همراه ضرورت‌ها و جبرهای اجتماعی کلمه و خبر و پیام به ذهن فرد می‌راند و او را از درون تهی می‌کند. او برای نجات من یا «اول شخص» خود از تارهای ظریف و چسبناک جامعه سخن می‌گوید و حادثه به گمان او در بسیاری از مواقع تبرد اوست با تاریخش، موقعیت‌های نامطلوبش و فشارهایی که بر او وارد می‌شود تا با دیگران همسان شود... بدین‌ترتیب نویسنده با انتخاب زاویهٔ دید اول شخص، اگر که محدودیت‌هایی می‌یابد، اما خود را با جهانی خام و ورزنیامده روبرو می‌کند و می‌تواند هم‌چون دانته به دوزخ، برزخ و بهشت ذهن شخص راه یابد و با هنر، لایه‌های پنهان را یکی‌یکی بکاود.

سوای این‌ها، تفاوت در زاویهٔ دید، تفاوت دو جهان‌بینی هم هست. نویسنده‌ای که از زاویهٔ دانای کل می‌نویسد معمولاً خود را در مقام یک قاضی قرار می‌دهد. این قاضی اسیر قوانینی از پیش وضع‌شده و اصولی قطعی ـ مطلق است و می‌بایست بر اساس این‌ها رفتار، گفتار و اندیشه‌های شخصیت‌های داستانش را ارزیابی و داوری کند. ـ به تضادهایی که تولستوی با رمان **آنا کارنینا** دچارشان شده، توجه کنید دانای کل معمولاً حقیقت را مطلق و تجزیه‌ناپذیر می‌شمرد، ارزش‌ها برای او ازلی، ابدی و لایتغیرند، شنوی‌اندیش است و اندیشه‌اش به فراسوی نیک و بد راه نمی‌یابد، اما «اول شخص» امروزی حقیقت را نسبی و واقعیت را غیرقطعی می‌داند. او ادعا نمی‌کند که آن‌چه می‌بیند و می‌نویسد حقیقت است و بس، ادعا نمی‌کند که واقعیت همین است که من می‌گویم ولاغیر. بسیاری مواقع واقعیت را چون منشوری می‌بیند که بر آینهٔ منشوری زبان داستانی تابیده و این دو منشور می‌چرخند و می‌چرخند. او حتا برخلاف بسیاری از دانایان کل، نه خود را مصلح اجتماع می‌داند و نه دانای همه چیزدان. نویسندهٔ مدرن با انتخاب یک «من» ساده و بسا اوقات تحقیر شده و سپردن روایت به ذهن او، او را در مقابل و هم‌شأن قهرمانان تر و تمیز داستانی گذشته قرار می‌دهد. «من» ترسیده و سرکوب شدهٔ شخصیت را، از سوی دیگر، پیش روی خواننده وا می‌نهد تا خصوصیت‌های مخفی‌شدهٔ بی‌بدیل او و همهٔ آن‌چه که به خاطر مصلحت‌ها و ریاکاری‌های پذیرفته‌شدهٔ اجتماع پنهان شده‌اند، برملا کند. «من» مدرن، نسبت به «من» سنتی این ویژگی را دارد که دیگر حاضر به دروغ گفتن نیست، زیرا که او نه برای دیگری که برای خود سخن می‌گوید... بنابراین زاویهٔ دید اول شخص بنا بر خصلت متمرکز، ریزبین و صادقش فرصتِ پرداخت به جزییاتی را فراهم می‌آورد که زیر پای غول دانای کل، آن‌گاه که خبره به افق پیش می‌رود، له می‌شوند.

یکی دیگر از تفاوت‌های «من ـ راوی» مدرن با راوی سوم شخص، جلوگیری از همذات‌پنداری خواننده است. نویسندگان در شیوه‌های سنتی روایت، از این خصوصیت خوانندگان سست‌عنصر به‌خوبی استفاده می‌برند، تا ضمن میدان دادن به آرزوهای کام‌نیافتهٔ آن‌ها، آن‌ها را به داستان جلب کنند. خواننده، در خیال، خود را یکی از شخصیت‌های رمان می‌پندارد تا همراه او امیال سرخوردهٔ خود را و خیال‌های خود را رها کند. این عمل گاه خاصیت تسلابخشی به روان‌های خسته و شکست‌خورده را دارد اما مستضاد با ذات خلاقانه و مستقل ادبیات است. همذات‌پنداری، منکر ویژگی‌های خاص انسانی است. این ویژگی‌های شخصی با تنوع اثر انگشتان آدمیان، غیرقابل انکارند و اگر در حیات اجتماعی یا وجود لغیره شخص به قول سارتر به علت ضرورت‌های اجتماعی و ماسک‌های معدودی که اجتماع بر چهرهٔ افراد می‌زند، پدیدار نمی‌شوند، در پس و پلای ذهن هر شخص، در لایه‌هایی که با واکنشی تدافعی محافظت می‌شوند، بالقوه وجود دارند و «من ـ راوی» مدرن از همین‌ها باید سخن بگوید. البته، باید به خاطر داشت که این ویژگی‌های خصوصی هر فرد یا «اول شخص» هرکس و یا «آن» هر شخص در کشمکش و ستیزها، در تضادهای فرد یا جمع، در کورهٔ حوادث و گیرودارهای احساسی، احتمال بروز دارند و برخلاف تصور دانایان کل سنتی، هیچ تضمینی هم وجود ندارد که کنش یا واکنش یک شخص در موقعیت‌های مشابه یکسان باشد. به عبارت دیگر، در داستان مدرن با شخصِ همیشه شجاع یا همیشه فداکار روبرو نمی‌شویم. یعنی در هر لحظه، در هر شخصیت، ما با مجموعه‌ای از احتمالات رفتاری گوناگون روبرو هستیم که یکی از آن‌ها با تلفیقی از آن‌ها احتمال بروز دارند. نویسندهٔ مدرن؛ حین نوشتن، مدام این منشور رفتاری را مد نظر دارد. اما راویان سنتی، معمولاً به دلیل روش شناخت خود و زاویهٔ دید خود چنین تلون مزاجی را برنمی‌تابند مگر نابغه‌ای چون تولستوی که در وقت نوشتن، تمام اصول منجمد فکری‌اش را فراموش می‌کند و یا به واسطهٔ شور خلاقانه‌اش، یا شخصیت‌هایش از چنگش می‌گریزند و خود مستقل عمل می‌کنند. اختلاف دو زاویهٔ دید سنتی و مدرن در حقیقت از گام اول شروع می‌شود. راوی سنتی در صدد بیان جهان از طریق زبان است و راوی مدرن در خیال کشف جهان یا خلق واقعیت داستانی از طریق زبان. آن یک، در مسیرش، به روند قطعی‌کردن گذشته، حال و آینده دچار می‌شود و مهم‌تر این‌که سعی می‌کند روابط جهانی و به تبع آن روابط انسانی را با نظم و کلیشه‌های از پیش معلوم نحو زبان قراردادیِ خود منعکس کند، اما راوی مدرن اصلاً در حال کشف زبان و خلق زبان هم هست. او در جستجوی زبانی خاص برای شناسایی پدیده یا موضوعی خاص است و حتا می‌توان ادعا کرد که گاه در تلاش برای بیان زبان است. به طور کلی تفاوت راوی سنتی و راوی مدرن، در رفتار آن‌ها با زبان مشخص می‌شود و مشخص است که هر یک در مسیر خود به ارزش‌های متفاوتی دست می‌یابند. در همین‌جا، باید اعتراف کنم که به هیچ‌وجه نمی‌توان منکر قله‌هایی شد که راویان سنتی یا کلاسیک فتح کرده‌اند. تبیین جهان به وسیلهٔ زبان ـ حتا زبان ادبی سنتی ـ تلاشی انسانی است تا به جهان نظم، ساخت، مفهوم و کیفیت اندیشهٔ انسانی داده شود و با تحمیل شود و حتا اگر این شناخت ارائه شده از جهان با حقیقت جهان و آن‌چه که علم کشف می‌کند مغایرت داشته باشد، ارزش زیباشناسانهٔ آن و نفس همین تلاش به اندازهٔ کافی جذاب است، چرا که چیزی است از آنِ انسان در پستوی جهان. به همین دلیل است که **اودیسه** و **ایلیاد** و بخش اساطیری شاهنامه ماندگارند و درست به همین دلیل است که **صدسال تنهایی** در زیر غلتک مدرنیسم له نمی‌شود. اما آن‌چه که امروزه روز ـ و شاید فردا نه ـ به روایت مدرن بها می‌دهد ـ سوای آن‌چه گفته شد و سوای نیاز امروزهٔ انسان و زبان انسان ـ ویژگیِ خاص عناصر خلق شده در این شیوهٔ روایت است. به تفاوت شخصیت شاهزاده آندره (جنگ و صلح) و کوییتین (خشم و هیاهو) اگر دقت شود ویژگی خاص روایت مدرن آشکار می‌گردد. آندره، از نگاهی اساطیری ساخته و پرداخته شده است. او شخصیتی **مخلوط** است، «کوییتین» شخصیت مرکب است. خصوصیات آندره را می‌توان یکی‌یکی در وجود او شناسایی کرد، هرچند که این‌ها بسیار ماهرانه کنار یکدیگر چیده شده‌اند اما برای تجزیه شخصیت کوییتین ما با همان مشکلی روبرو می‌شویم که در شیمی برای تجزیهٔ یک جسم مرکب. می‌شود یکی از صفات آندره را از او گرفت و او هنوز در رمان سرپا باشد اما این بلا را اصلاً نمی‌توانیم سر کوییتین بیاوریم چون ما نمی‌توانیم مطمئناً بگوییم که او چه خصوصیاتی دارد. به بیان دیگر شخصیت مخلوط، به مانند یک ماده مخلوط از عناصری تشکیل شده که علاوه بر قابلیت تجزیه، خاصه‌های خود را در مخلوط هم حفظ می‌کنند اما شخصیت مرکب از عناصری تشکیل شده است که پس از ترکیب بسا از خاصه‌های قبلی را ندارند و یا اگر دارند با یک تجزیهٔ ساده سردستی قابل شناسایی نیستند و مهم‌تر از همهٔ این‌ها، این‌که به راحتی قابل تجزیه هم نیستند. بنابراین روایت مدرن، به‌خصوص در این مرحله است که توانایی خود را برای خلق پدیدهای مرکب و به‌وجود آوردن ماده‌ای تازه، نشان می‌دهد. بسیاری از شخصیت‌های کلاسیک داستانی، درواقع «کولاژی» از چند یا چندین صفت مشخص هستند. و یکی دیگر از دلایل تبدیل سریع آن‌ها به «تیپ» همین است. نویسنده آن‌ها را ماهرانه با ناشیانه از چند صفت انسانی ساخته است. اما شخصیت ساخته شده در روایت مدرن و یا آن «اول شخص» مدرن به آسانی تن به تجزیه نمی‌دهد و اگر هم گرفتار چنین آزمایشی شود، می‌بایست با دانشی نظیر دانش شیمی آلی به سراغ او رفت. همین اختلاف در مورد سایر عناصر داستان سنتی و داستان مدرن و شگردهای این دو شیوه وجود دارد...■

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ عوفی، سدیدالدین محمد، جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، تصحیح جعفر شعار. سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران: ۱۳۶۷

۲ ـ عقیده‌ای عامیانه وجود دارد که نوع داستان و رمان امروزین، وارد شده از غرب به ایران است. این عقیدهٔ رایج، ساده‌انگارانه متن‌های داستانی ایران را پیش از دورهٔ انحطاط فرهنگی، نادیده می‌گیرد و نادیده می‌انگارد که گسل‌های فرهنگی مسیر تکامل حکایت‌ها، قصه‌ها و رمانس‌های ایرانی (لیلی و مجنون، خسرو و شیرین...) را قطع کرده‌اند، وگرنه هسته، انگیزه و پیش‌نمونهٔ بسیاری از شگردها و فرم‌های امروزین داستان را می‌توان در حکایت‌های قدیمی ایران شناسایی کرد. این ادعا چندان هم نیازی به مثال و نمونه ندارد. داستان برآمده از زبان است و یکی از کهن‌ترین انواع هنری. هرجا که زبان بوده باشد، داستان هم هست و پابه پای تحول زبان تحول و تکامل می‌یابد. «شگردهای داستانی در حکایت‌های ایرانی» موضوع مقالهٔ دیگری است از همین قلم.

۳ ـ رجوع کنید به مقالهٔ «پیرنگ روایت» چاپ شده در تکاپو شمارهٔ ۱۰ ـ خرداد ۷۳

۴ ـ کوندرا، میلان، هنر رمان، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ یکم، نشر گفتار، تهران ۱۳۶۶

۵ ـ becoming برگرفته‌شده از: تاریخ فلسفه، جلد هفت، نوشتهٔ فردریک کاپلستون، ترجمه داریوش آشوری.

انتشارات نگاه

* مؤسسهٔ انتشارات نگاه منتشر کرد:

از احمد شاملو

۱ ـ هوای تازه
۲ ـ ابراهیم در آتش
۳ ـ آیدا در آینه
۴ ـ ققنوس در باران
۵ ـ قصه‌های بابام (ترجمه)
۶ ـ لحظه‌ها و همیشه‌ها
۷ ـ مرثیه‌های خاک
۸ ـ شکفتن در مه
۹ ـ حماسهٔ گیل‌گمش
۱۰ ـ شهریار کوچولو

* مؤسسهٔ انتشارات نگاه منتشر می‌کند:

از احمد شاملو

۱ ـ مدایح بی‌صله
۲ ـ از هوا و آینه‌ها
۳ ـ نصف شب است دیگر، دکتر شوایتزر

نشانی: تهران، خیابان ۱۲ فروردین، تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

لین شارون شوارتز

یادآوری زمان گذشته

ترجمهٔ بهروز شیدا

لین شارون شوارتز (Lynne sharon schwartz) داستان‌نویس آمریکایی و عضو هیأت داوران بسیاری از جوایز ادبی. از آثارش مجموعه‌های داستان‌های دیگ ذوب فلزات و داستان‌های دیگر The Melting pot and other storis را می‌توان نام برد. خانم شوارتز برندهٔ جایزهٔ متعددی در زمینهٔ ادبیات داستانی شده است.

چند سال پیش من استفادهٔ گسترده از زمان حال در داستان را به همان شکلی مطلع شدم که آدمی می‌تواند از شیوع آنفلونزا مطلع شود. با این تفاوت که آنفلونزا شدیدترین ضربه را به افراد مسن می‌زند، حال آن‌که زمان حال در داستان بیشتر بر نویسندگان جوان اثر می‌کند. من که یا داستان‌هایی که در زمان گذشته نوشته شده‌اند، بزرگ شده بودم، بی‌رنگ زمان حال را یک انحراف یافتم. حالا صدای نویسنده برای من نه صدای راوی ـ که قابل تحسین است ـ که صدای دلنشین یک تکنسین بود. چراکه در آن تقریباً هیچ نشانی از صدای انسانی وجود نداشت.

آن‌چه مرا ناراحت می‌کرد، نه شکسته‌شدن قراردادها، بلکه این تب همه‌گیرشدن آن بود. چراکه خوب نوشتن در جوهر خود به معنی شکستن قراردادهاست. اما وقتی قراردادی را می‌شکنیم معقولانه این است که دقیقاً بدانیم چرا این کار را می‌کنیم، چه به دست می‌آوریم و چه از دست می‌دهیم، نه این‌که فقط قراردادی جدید با زیان‌های پنهان‌تر را جایگزین قرارداد قبلی کنیم.

من از دانشجویانم پرسیدم که چرا در زمان حال می‌نویسند. همه یک صدا پاسخ کوتاهی دادند: زمان حال بی‌واسطگی بیشتری القا می‌کند. هنگامی که از آن‌ها خواستم توضیح دهند منظورشان از بی‌واسطگی چیست، گفتند: یعنی داستان در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خوانید.

این‌که حادثه در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خوانیم، چه مفهومی دارد؟ «جان (John) به طرف پنجره می‌رود، پرده را کنار می‌زند و به بیرون نگاه می‌کند. یکی از همسایه‌ها را می‌بیند که دارد ماشینش را روشن می‌کند. همسرش وارد اتاق می‌شود و می‌گوید که برای خرید بیرون می‌رود و غیره» حتا ارزش خمیازه کشیدن هم ندارد، به هر تقدیر، داستان یا در لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خوانیم، یا می‌پذیریم و باور می‌کنیم که در همان لحظه رخ می‌دهد.

قرارداد ضمنی میان خواننده و نویسنده بر خوش‌باوری مبتنی است. قبل از هر چیز خواننده می‌پذیرد که آن‌چه بر صفحهٔ کاغذ ظاهر شده است، واقعی است و آن‌قدر ارزش دارد که او وقت و توجه خود را صرف آن کند. زمان حال اما، چیز بیشتری طلب می‌کند. یعنی این‌که گذشته از چیزهای دیگر، از خواننده خواسته می‌شود که باور کند داستان در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خواند.

اگر به خواننده مجموعه‌ای از حوادث ناکامل ـ حوادثی که در همان لحظه‌ای رخ می‌دهند که آن‌ها را می‌خواند ـ ارائه شود، واکنش و ارزیابی او مبهم و نامعلوم خواهد بود. در این حالت حادثه در هیأت بی‌واسطگی آن‌چنان به خواننده نزدیک است، که او در آن غرق می‌شود ـ و یا قرار است غرق شود ـ و به ناگزیر بر سطحی‌ترین و سریع‌ترین واکنش‌های خود، که الزاماً همیشه بهترین و حقیقی‌ترین واکنش‌ها نیستند، تکیه می‌کند. در این حالت دخالت او در اثر پیش از آن‌که متفکرانه و تخیلی باشد، غیرارادی و منفعلانه است؛ هم‌چون پریدن با هنگامی که دکتر با چکش روی زانو می‌زند.

«بی‌واسطه»، یعنی بدون هر نوع واسطه؛ بدون هرنوع مانعی میان حادثهٔ روی کاغذ و خواننده. اگر زمان حال بی‌واسطگی ایجاد می‌کند، پس از قرار معلوم زمان گذشته نوعی واسطه است. یعنی این‌که مهم نیست یک حادثه یا اپیزود چقدر قوی است؛ تنها به خاطر این‌که در زمان گذشته نوشته شده است، کم‌خون‌تر است و نمی‌تواند تماس مؤثری ایجاد کند. این یک داوری غریب است که اساساً در مورد این‌که داستان واقعاً چیست، سئوالاتی ایجاد می‌کند.

باور به زندگی کردن در لحظه، آن‌قدر که برای زندگی واقعی مفید است، برای داستان مفید نیست. از آن‌جا که زندگی واقعی پر از آشفتگی است و خود را مرتباً از نو خلق می‌کند و سامان می‌دهد، ما نیاز داریم که در قید گذشته نمانیم و برای درک آن‌چه سد راهمان قرار می‌گیرد به اندازهٔ کافی خودجوش و منعطف باشیم. داستان اما، افراد ساختگی‌ای را به ما ارائه می‌کند که داستانشان دقیقاً به خاطر این‌که اهمیتی بیش از وقایع روزمره و موقت دارند، گفته می‌شود. داستان آفریده‌ای است که به لحظات دلبخواهی از زندگی، تسلسل و مرز می‌بخشد.

برای درک یک شخصیت باید بتوانیم خط سیر تجربیات او را ببینیم؛ و این را از طریق شکل داستان می‌بینیم. زمان حال می‌تواند راهی برای طفره رفتن از بررسی دقیق این تجربیات باشد؛ طفره رفتن از دمیدن اندیشه و حساسیت، در ماده‌ای که در دست داریم. پس از خواندن یک داستان در زمان حال، در مورد چگونگی و معنای شخصیت‌های داستان، تنها به اندازهٔ زندگی غریبه‌هایی که یک نظر در خیابان می‌بینیم، شناخت داریم. گرفتاری این‌جاست که همهٔ چیزی را که می‌توانیم بفهمیم، چیزی است که با یک نظر می‌شود فهمید.

قبلاً اشاره شده است که ترجیح زمان حال ناشی از تکیهٔ تلویزیون بر بی‌واسطگی حادثه و تماس بصری است. داستان اما، نه در حادثهٔ قابل رؤیت، که در شخصیت‌ها و سرنوشت‌ها ریشه دارد. حوادث عمدهٔ داستان اغلب سفرهای درونی و احساسی‌ای هستند که تصویرشان به وسیلهٔ ژست‌های فیزیکی ناممکن است؛ عاملی که سبب شده است نتوانند از بسیاری از کتاب‌های ارزشمند، فیلم‌های ارزشمند بسازند.

تلویزیون بدون حادثه نمی‌تواند زنده بماند. زمان حال در داستان اما، این استعداد ناچیز را دارد که حتا وقتی چیز مهم و قابل رؤیتی رخ نمی‌دهد، وقوع یک حادثه را القاکند. نمونهٔ جان از پنجره به بیرون نگاه می‌کند و ماشین همسایه را می‌بیند، در حالی‌که صدای همسرش را می‌شنود که برای خرید بیرون می‌رود، گواه این مدعاست. حادثهٔ توصیف شده هیچ چیز خاصی ندارد. حادثهٔ واقعی احتمالاً در درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد؛ مثلاً اگر جان، فرد بدگمانی باشد که از همزمانی بیرون رفتن همسرش و حضور همسایه در خیابان، آشفته شده است. اما نویسنده در این‌جا بخش قابل رؤیت را، هرچند کسل‌کننده است، ارائه کرده و نتیجه‌گیری را به عهدهٔ ما گذاشته است. درست مثل میزبانی که از میهمانان خود با تُن ماهی پذیرایی می‌کند، اما حس بوی خاویار پنهان‌شده را به عهدهٔ خود آن‌ها می‌گذارد.

بنابراین مسئلهٔ اساسی این است که بفهمیم دقیقاً چه چیزی بی‌واسطه شده است. یکی از راه‌های مهم این مسئله تبدیل زمان حال به گذشته در یک قطعهٔ داستانی است. این قطعه (که زمانش تغییر داده شده است)، قطعه‌ای است از داستان سه هزار دلار (Three thousand Dollars) اثر دیوید لیپسکی (Daivid lipsky) که در نیویورکر (New yorker) یازدهم نوامبر ۱۹۸۵ چاپ شده است. راوی یک

دانشجوی جوان است:

«بالاخره کاری در کتاب‌فروشی ب. دالتون (B. Dalton) پیدا کردم. مدیر کتاب‌فروشی باید فرم‌هایی را پر می‌کرد. وقتی از من پرسید چه مدت کار خواهم کرد، همهٔ سال یا فقط تابستان، همین‌طور فکر نکرده گفتم: فقط تابستان. و وقتی به خود آمدم که او پاسخ مرا نوشته بود و به نظر نمی‌رسید که ارزش داشته باشد به او زحمت برگشت و تغییر آن را بدهم. با این‌همه بقیهٔ روز را با این احساسات گذراندم که کار اشتباهی کرده‌ام... به طبقهٔ اصلی فرستاده شدم. به بخش‌های میانی. زن‌ها دوتا دوتا می‌آمدند و در بخش کتاب‌های داستان، این طرف و آن طرف می‌رفتند. ناهار را در پارک کوچکی، کمی پایین‌تر از مغازهٔ خوردم؛ جایی که یک آبشار مصنوعی به پایین می‌غلتید و منشی‌ها سوداهای مخصوص رژیم می‌نوشیدند. نسیم خنکی از سطح آب برمی‌خاست.»

روشن است که این جملات در زمان حال زنده‌تر به نظر می‌آمدند و چیزی را ـ هرچند مغشوش ـ القا می‌کردند. بنابراین نویسنده، از نظر زمانی، انتخاب عاقلانه‌ای کرده است. به ویژه آن‌که داستان‌گونگی و یا بی‌واسطگی زمان حال، فقر زبان و احساس را می‌پوشاند. با انتخاب زمان حال، از خواننده خواسته شده است، احساسی را که باید توسط این قطعه آفریده می‌شد، خود بیافریند. با تغییر زمان حال به گذشته، آدم مات می‌ماند که چه چیزی برای خواننده باقی گذاشته شده است.

به نظر می‌رسد، داستان‌هایی که در زمان حال نوشته شده‌اند، هرچه بیشتر به هم شبیه می‌شوند. یعنی این‌که هرچه بیشتر به یک صدا حرف می‌زنند. من فکر می‌کنم که این ناشی از ترکیب و ساختار جمله‌هاست. زمان حال (گذشته از چند استثناءبرجسته) نوعی لحن محاوره‌ای دارد و به همین خاطر به سادگی به ساختارهای پیچیده میدان نمی‌دهد ـ چیزی که می‌تواند باعث شود داستان باشکوه‌تر و آگاهانه‌تر به نظر برسد.

قطعه‌ای از یکی از این استثناها شاید گواه مناسبی باشد. آن‌چه در زیر می‌آید قطعه‌ای از داستان هیزم (Pir wood) اثر راسل بانکز (Russel Banks) است که در مجموعهٔ **داستان‌های موفق** (Saccess stories) چاپ شده است و نشان می‌دهد که نیازی نیست که از زمان حال همیشه در جهت ارائهٔ یک جهان‌بینی محدود استفاده شود. شخصیت توصیف شده، نلسون پینتر (Nelson Painter) یک الکلی است که تمامی یک صبح را، هم‌چون تمامی زندگی‌اش، صرف مست‌شدن بیشتر کرده است:

«برف سنگین‌تر از آن است که او انتظار داشت. تا همین حالا ارتفاع برف به پانزده ـ بیست سانتی‌متر رسیده است. برفی سنگین و آبدار، که توسط باد سهمگینی که از شمال شرقی می‌وزد، جابه‌جا می‌شود و به هر سطحی که در مقابلش قرار می‌گیرد، می‌چسبد؛ به درخت‌ها، خانه‌ها، طویله‌ها، دودکش‌ها و حالا به نلسون پینتر، که تلاش می‌کند راه خود را از مقابل در عظیم طویله به جلو باز کند. مردی که به سرعت سفید می‌شود و وقتی به تلِ چوب‌ها می‌رسد، کاملاً سفید شده است، حتا صورتش. هرچند سرش را تا آن‌جا که می‌تواند در کُتش فرو برده است و به سختی می‌تواند از میان امواج برفی که دستخوش بادند، جلو خود را ببیند.»

و حالا به انتهای قطعه نگاه می‌کنیم. هنگامی که او تلاش می‌کند به طویله برگردد:

«طویله در دوردست است. آن دریچهٔ تاریک در این دنیای یکسره سفید، فرسنگ‌ها و سال‌ها از او دور است. آن‌قدر دور که او مطمئن نیست که اگر سال‌ها و یا حتا همهٔ زندگی‌اش را در این برف سنگین و در مسیر آن طویلهٔ یخ‌زدهٔ تاریک و ساکت بگذراند، باز هم به آن‌جا برسد؛ طویله‌ای که می‌تواند در آن سه تکه چوبش را بر زمین بگذارد و یکی را به آرامی به دیگری تکیه دهد تا تکیه‌گاهی برای سومی فراهم آورد.»

چندبار پیش می‌آید که زمان حال بتواند این چنین ماهرانه حضور شخصیت در جهانِ هستی را به روشنی و موزونی القا کند؟ کاری که بانکز کرده است و اکثر نویسندگانی که در زمان حال می‌نویسند میلی به انجام آن ندارند، این است که تجربهٔ شخصیتش را جذب کرده و اجازه داده است این تجربه در صدای نویسنده ته‌نشین شود.

اما هنگامی که ترکیب و ساختار جمله‌ها یکنواخت‌اند، نویسنده فرصت چندانی برای ایجاد تفاوت در صداها ندارد و به این خاطر، داستان‌هایی که در زمان حال نوشته می‌شوند تا حد زیادی شبیه به هم هستند و این احتمالاً همان چیزی است که نویسنده‌های تازه‌کار می‌خواهند. فشارهای بازار و مشکل پیداکردن ناشر باعث می‌شود که جوان‌های مستعد حس کنند که اگر کارشان شبیه نویسندگانی باشد که در مراحل جنینی کارشان موردتحسین قرار گرفته‌اند، شانس بیشتری خواهند داشت. صدای این جوانان اما، به ناگزیر محو خواهد شد، همان‌گونه که تمایز صداهایی که از گوشی تلفن شنیده می‌شود از دست می‌رود. هنگام خواندن داستانی که در زمان حال نوشته شده است، آدمی احساس می‌کند که صدایی از تلفن می‌شنود و با در بدترین حالت صدای کامپیوتری را که اگرچه همهٔ نشانه‌های یک صدای واقعی را در خود دارد، اما از تنفس و زندگی تهی است.

چنین چیزی کاملاً با موقعیت پنجاه‌سال پیش متفاوت است. در آن زمان، نویسندگان نه به همسانی، که به تمایز صدایشان با دیگران مغرور بودند. همان‌گونه که بعضی‌ها هنگام سخن گفتن کلمات را حس می‌کنند و بعضی‌ها چنان یکنواخت سخن می‌گویند که شنونده کسل می‌شود، صدای نویسنده نیز نشان می‌دهد که ارتباطش با داستان، ارتباطی زنده و قابل اعتماد است یا مرده و بی‌معنی.

استفادهٔ گسترده از زمان حال، نه‌تنها نشان‌دهندهٔ گرایش‌های جدید در داستان‌نویسی، که هم‌چنین نشان‌دهندهٔ آن است که نویسندگان در مقابل پژواک صدای خود مقاومت می‌کنند و یا حتا از آن می‌ترسند. همان‌گونه که مطرح‌شدن سریع بعضی از کتاب‌های اخیر نشان می‌دهد، آن‌ها از این‌که به صورت فیزیکی در معرض تماشا گذاشته شوند، استقبال می‌کنند، اما کماکان خجالت می‌کشند محتوای ذهنی و یا خیال‌پردازی‌های خود را نشان دهند.

با استفاده از زمان حال، نویسنده به جای این‌که بگوید شخصیتی که من ساخته‌ام چنین و چنان کرد ـ که به مفهوم عملی است که انجام شده است ـ می‌گوید شخصیت من چنین و چنان می‌کند؛ یعنی عملی آزمایشی که فقط درحال رخ دادن است و نویسنده مجبور نیست، مسئولیت کامل آن را به عهده بگیرد. دلیل چنین روشی آیا این نیست که نویسندگان ـ درست مثل ما که در صورت عدم اطمینان به حرفمان ترجیح می‌دهیم جوابگو نباشیم ـ آرزو دارند خود را به‌طور کامل از چیزی که می‌نویسند جدا کنند، زیر لب چیزی بگویند، کُندلُندی کنند و یا صدایشان را بپوشانند؟ چنین چیزی بسیار محتمل است، چراکه هیچ چیز فاش‌کننده‌تر از خیال‌پردازی آشکار و انعکاس صدای درونی نیست. با این‌همه، تنها همین‌ها می‌توانند داستان را قابل‌اعتمادتر و به‌راستی بی‌واسطه‌تر کنند.

به علاوه، همین‌ها هستند که نشان می‌دهند نویسنده اثرش را به‌طور کامل درک کرده و در آن درگیر است. گذشته از این‌ها، اگر نویسنده عمیقاً در سرنوشت شخصیت‌هایش درگیر نشود، چگونه می‌توان از خواننده توقعی داشت؟ پس بی‌واسطگی واقعی ارتباط چندانی با این نکته ندارد که داستان در زمان حال اتفاق می‌افتد یا در گذشته اتفاق افتاده است، حال آن‌که به حقیقی‌بودن احساسی که اثر منتقل می‌کند به شدت مربوط است.

اما یک نویسنده چگونه به این حقیقی‌بودن و درک دست پیدا می‌کند؟ زمانی جویس کارول اوتس (Joyes carol oates) گفت: **«مهم‌ترین چیزی که یک نویسنده باید داشته باشد صبوری است.»** نویسندهٔ معروف دیگری از پشتکار نام برد و من اضافه می‌کنم: جسارت. جسارت با جرئت ـ که نویسنده برای این‌که قلم بر کاغذ بگذارد به آن نیاز دارد ـ تفاوت دارد. جسارت، خودِ لغت جسارت، یک نوع بی‌پروایی را با خود حمل می‌کند. یک نوع حس جستجو و کندوکاو در چیزی که خطرناک، اما در عین‌حال هیجان‌آور است؛ یک ویژگی شجاعانه. آدم‌های جسور، شجاعتشان هم‌چون شجاعت یک متجاوز نیست. جسارت نویسنده به این معنی است که ویژگی‌های خاص خود را داشته باشد و به آن جنبه‌هایی از ماهیت انسان نگاه کند که ما اغلب ترجیح می‌دهیم نادیده‌شان بگیریم؛ نگاه کند برای این‌که درک کند و درک کند برای این‌که به آن‌ها روشنی ببخشد. آگاهی به تجربیات انسانی‌ای که در یک داستان گنجانده می‌شوند، باید از ورای کلمات هم‌چون هالهٔ نور پرتو بیفکند. این هالهٔ نور آگاهی است که به آثار بزرگ قدرت جادویی و تلألو می‌بخشد. کمال یک اثر، کمال نویسنده را بازمی‌تاباند.

اگر نویسنده به این درک عمیق نایل شود و اثر را با پوست و گوشت خود حس کند، آن‌گاه زمان حال می‌تواند به خوبی زمان گذشته عمل کند و یا با آن ترکیب شود. نمونهٔ خوب این ترکیب، داستانِ **سرزمین آب** (Water land) گراهام سویفت (Graham swift) است که در آن زمان حال و گذشته به زیبایی درهم می‌آمیزند تا هم‌شانگی گذشته و حال و آینده را در سرنوشت انسان به نمایش بگذارند. داستان های آلیس مانرو (Alice Munro) هم در تاریخ ریشه دارند. آن‌ها به شکلی سیّال در زمان حرکت می‌کنند و زمان داستانی هم به همراه آن‌ها تغییر می‌یابد. داستان عالی جی. ام. کوتزی (J.M.Coetzee) **در انتظار بربرها** (wauting for Barbarians) نیز تقریباً به‌طور کامل در زمان حال نوشته شده است و تمامی آن در کُنه روح انسان رخ می‌دهد.

و سرانجام باید از نویسندگان فناناپذیری هم‌چون دیکنز (Dickens) و جورج الیوت (George Eliot) نیرو بگیریم. آن‌ها، هم‌چون بسیاری دیگر، زمان حال و گذشته را به تناوب به کار گرفته‌اند تا تداوم تجربهٔ انسانی را ثابت کنند. و نه تنها گذشته و آینده، بلکه هم‌چنین حادثه و تأثیر، شخصیت و خواننده و جهان واقعی و جهانِ داستان را با یکدیگر پیوند دهند.

دی. اچ. لارنس

چرا رمان مهم است؟

ترجمهٔ سعید الیاسی بروجنی

ما نسبت به خودمان دید کنجکاوانه‌ای داریم. ما خودمان را قالبی می‌دانیم با روحی درون آن، تنی که داخل آن روانی هست یا شاید جسمی که ذهن و اندیشه را در خود دارد.

«Mens Sana in corpore sano»[1]. سال‌ها شراب می‌نوشند و دست آخر هم بطری آن را دور می‌اندازند؛ بدن نیز دقیقاً مثل همین بطری است و این نوع مسخره‌ای از خرافات بیش نیست. چرا باید به دست‌هایم که به این چابکی این کلمات را می‌نویسند، نگاه کنم و نتیجه بگیرم هیچ چیزی نمی‌تواند با ذهنی که دست‌هایم را به حرکت درمی‌آورد برابری کند؟ آیا واقعاً تفاوتی به این بزرگی بین دست‌ها و مغزم است؟ یا بین دست‌ها و ذهنم؟ دست‌هایم زنده‌اند، با زندگی‌شان حرکت می‌کنند، با لمسشان با تمامی دنیای غریب تماس برقرار می‌کنند و بسیاری چیزها را یاد می‌گیرند و بسیاری چیزها را می‌فهمند. دست‌هایم، وقتی این کلمات را می‌نویسند، با ظرافتی خاص می‌لغزند و جلو می‌روند، مثل ملخ می‌جهند تا نقطهٔ «i» را بگذارند، سردی میز را حس می‌کنند و اگر بیش از حد بنویسم خسته می‌شوند. آن‌ها بدیهیات عقلی خاص خود را دارند و درست به همان اندازهٔ مغزم یا ذهنم یا روحم، «من» هستند. چرا باید خیال کنم که یک «من»ی هست که از دست‌هایم بیشتر «من» است؟ تا وقتی دست‌هایم کاملاً زنده‌اند، من هم زنده هستم.

از طرف دیگر هم البته می‌دانم که قلم من زنده نیست، قلم، «من» زنده نیست. زنده‌بودن «من» در سرانگشت‌هایم به آخر می‌رسد. هر چیزی که «من» زنده باشد، من هم همان هستم. تمام ذرات کوچک دست‌هایم زنده‌اند، هر خال و لک کوچک یا مو یا نکهٔ پوستم زنده است و هر چیزی که «من» زنده باشد من هم همان هستم. فقط ناخن‌هایم، این ده تفنگ کوچک حایل بین من و دنیای بی‌جان، مرز مرموز میان «من» زنده و اشیای بی‌جان، مثل قلم، را بسته‌اند.

پس وقتی می‌بینم دستم زنده است، یک «من» زنده است، چرا باید آن را تنها یک بطری یا جام یا قوطی کوچک یا ظرف گلی یا مزخرفاتی از این نوع بدانم؟ درست است که اگر آن را ببرم مثل یک کمپوت گیلاس، خون می‌آید؛ اما پوستی که بریده شده و رگ‌هایی که از آن‌ها خون می‌ریزد و استخوان‌هایی که هیچ‌وقت دیده نمی‌شوند، همهٔ این‌ها، مثل خونی که روان است، زندگی دارند. پس این قوطی‌های کنسرو یا ظرف‌های گلی هستند که پوچ و توخالی‌اند.

حالا اگر رمان‌نویس باشی، این همان چیزی است که یاد می‌گیری. اما اگر کشیش، فیلسوف، دانشمند یا آدم احمقی باشی این همان چیزی است که شایستگی ندانستن آن را داری. اگر کشیش باشی دربارهٔ ارواح بهشتی موعظه می‌کنی، اگر رمان‌نویس باشی می‌دانی که بهشت در کف دست‌هایت است، در انتهای بینی‌ات است، چراکه هر دوی این‌ها زنده هستند. زنده‌بودن، زنده‌بودن آدمی، از آن‌چه که بتوانی با اطمینان دربارهٔ بهشت بگویی، بیشتر است. بهشت بعد از زندگی می‌آید و من هر چیزی را که «بعد» از زندگی بیاید خوش ندارم.

اگر فیلسوف باشی دربارهٔ بی‌نهایت و روح پاک که از همه چیز آگاه است حرف می‌زنی. اما اگر یک رمان را در دست بگیری بلافاصله دربی‌بابی که بی‌نهایت فقط، مستمسکی است برای ظرف کذایی بدن من. حالا برای دانستن، اگر انگشتم را روی آتش بگیرم می‌دانم که آتش می‌سوزاند؛ پس با یک چنین دانش مؤکد و اساسی شکی نمی‌ماند که نیروانا وهم و خیالی بیش نیست. آه، بله، بدن من، زنده‌بودن من، «می‌داند» و شدیداً هم می‌داند. حاصل جمع تمام این دانش هم نمی‌تواند بیشتر از نودهٔ جمع‌شدهٔ همهٔ آن چیزهایی باشد که من با تن خودم و تو خوانندهٔ عزیز با تن خودت آن‌ها را دانسته‌ای. این فیلسوف‌های لعنتی طوری حرف می‌زنند که‌گویی یک دفعه در بخار گم شده‌اند و بعد که بیرون آمده‌اند، از وقتی که توی لباس‌هایشان بوده‌اند، مهم‌تر شده‌اند. این خیلی مسخره است. هر آدمی، حتا فیلسوف، در سرانگشت‌هایش به آخر می‌رسد. این پایان زندگی انسانی‌اش است؛ چراکه این واژه‌ها، اندیشه‌ها، نفس‌ها و نیروهایی که از جان او پس می‌دهند، همه ارتعاشاتی در فضا هستند و اصلاً زندگی ندارند. اما اگر این ارتعاشات به زندگی آدم دیگری برسند، او آن‌ها را در زندگی خود می‌پذیرد و شاید زندگی‌اش رنگ دیگری به خود بگیرد؛ مثل یک آفتاب‌پرست که از سنگ‌های قهوه‌ای به طرف برگ‌های سبز می‌خزد. همه چیز به نحو احسن و شایسته صورت می‌گیرد. اما هنوز این حقیقت به قوت خود باقی است که این به اصطلاح روح، این پیام یا موعظهٔ فیلسوفان یا قدیسان به هیچ‌وجه زنده نیست؛ بلکه صرفاً ارتعاشی در فضاست، مثل یک پیام رادیویی. تمام ترکیبات مشکلهٔ این روح فقط و فقط ارتعاشی در فضاست. اگر تو، در مقام زنده‌بودن یک انسان، با ارتعاشات فضا به زندگی تازه‌ای وارد شوی، این به‌خاطر زنده‌بودن توست و تو از هزاران راه مختلف، این تحریک و مقاومت را به هستی زندهٔ خودت وارد می‌کنی. اما ادعای این‌که این پیام یا این روح وارد شده در وجود تو، از هستی زندهٔ تو مهم‌تر است، حرف مزخرفی خواهد بود. درست مثل این است که بگویی سیب‌زمینی ناهار مهم‌تر بود.

هیچ‌چیز غیر از زندگی مهم نیست و من زندگی را مطلقاً در زندگی کردن، و نه جای دیگر، می‌بینم. «زندگی» با «ز» در اول، فقط زنده‌بودن آدمی است. حتا یک بونهٔ کلم در باران، زنده‌بودن کلم است. تمام آن چیزهایی که زنده‌اند، همه شگفت‌انگیزند و تمام آن چیزهایی که مرده‌اند، برای زنده‌ها فقط یک دستاویزند. یک سگ زنده بهتر از یک شیر مرده است اما یک شیر زنده بهتر از یک سگ زنده است. «Cest la vie»[2]

به‌نظر می‌رسد که منتسب‌کردن یک قدیس یا فیلسوف یا یک دانشمند به این حقیقت ساده غیرممکن باشد. همهٔ آن‌ها از یک جنبه مرتد و ملحدند. قدیس دلش می‌خواهد خودش را به‌عنوان یک غذای روحانی به تودهٔ مردم قالب کند. حتا «فرانسیس آسیسی» خود را به شکل نوعی «کیک قرشته‌ای» درمی‌آورد که هرکس تکه‌ای از آن را برمی‌دارد. اما «کیک قرشته‌ای» هم از زنده‌بودن آدمی دهنی‌تر است. بیچاره فرانسیس مقدس وقتی دارد می‌میرد باید حسابی از بدن خودش معذرت‌خواهی بکند: "آه، ای بدن من، به‌خاطر اشتباه‌هایی که طی سالیان دراز در حق تو

مرتکب شدم مرا ببخش.» و این برای بقیهٔ مردم نان شیرینی نیست تا آن را بخورند. فیلسوف، از طرف دیگر، به‌خاطر این‌که می‌تواند فکر کند، حکم می‌دهد که هیچ‌چیز غیر از تفکر اهمیت ندارد. مثل این است که خرگوش، به‌خاطر این‌که می‌تواند هویج را تکه‌تکه کند، نتیجه بگیرد هیچ‌چیز غیر از همین تکه‌های کوچک اهمیت ندارد. دانشمندان هم، تا وقتی که من انسان زنده‌ای هستم، ابداً فایده‌ای برای من ندارند. برای یک دانشمند، من مرده‌ای بیش نیستم. او در زیر میکروسکوپ، جزء مرده‌ای از من را می‌گذارد و این جزء مرده را «من» می‌داند. مرا جزء‌جزء می‌کند و می‌گوید این جزء اول و بعد هم آن دیگری «من» هستم. به‌نظر دانشمند، قلبم، کبدم، شکمم، همهٔ این‌ها از نظر علمی، «من» هستند. (و این روزها هم یا مغز هستم یا اعصاب یا غده، یا طبق آخرین نظریات، یک چیزی، در زنجیرهٔ بافت‌ها). حالا مطلقاً و در همه جا انکار می‌کنم که من، یک روان یا تن یا ذهن یا هوش یا مغز یا سیستم عصبی یا توده‌ای غده یا هر چیز دیگری از این دست هستم که مرا تشکیل می‌دهد.

کل از جزء بزرگتر است و بنابراین من، یعنی یک انسان زنده، از روان خودم یا روح خودم یا تن و ذهن و ضمیر خودم یا هر چیز دیگری که صرفاً جزئی از من است بزرگترم. من یک انسانم و زنده‌ام، من زنده‌مردی هستم و تا زمانی که بتوانم، قصد دارم به زنده‌بودنم ادامه بدهم. به همین خاطر من یک رمان‌نویس‌ام و چون رمان‌نویس هستم، خودم را برتر از هر قدیس، دانشمند، فیلسوف و شاعر، که هرکدام حاکمان تکه‌های مختلف زنده‌بودن آدمی هستند ـ اما هرگز تمامی آن نخواهند بود ـ می‌دانم.

رمان، یگانه کتاب روشن زندگی است. کتاب‌ها، خود زندگی نیستند، بلکه فقط ارتعاشاتی در فضایند. اما رمان، به‌عنوان یک ارتعاش، می‌تواند تمامی زندگی انسان را به لرزش درآورد. ارتعاشی که بیشتر از لرزه‌های کتاب شعر یا فلسفه یا علم یا هر نوع دیگر می‌لرزاند. رمان، کتاب زندگی است. از این جهت انجیل یک رمان بزرگ و پیچیده است. شاید به‌نظر تو کتاب مقدس دربارهٔ خداوند باشد؛ اما دروافع دربارهٔ زندگی انسان‌هاست: آدم، حوا، سارا، ابراهیم، اسحاق، یعقوب، ساموئل، داوود، بت شبا، روت، استر، سلیمان، ایوب، عیسی، مسیح، مرقس، یهودا، پولس، پیتر، از اول تا آخرش غیر از زنده‌بودن آدم‌ها آیا چیز دیگری هم هست؟ زندگی آدم و نه تکه‌هایی صرف.

امیدم این است که عقیدهٔ مرا درک کرده باشی که چرا رمان به‌عنوان یک ارتعاش در فضا، تا بدین حد اهمیت دارد. افلاتون، بودن ایده‌آل و کامل را در من به لرزه درمی‌آورد. اما این فقط جزیی از من است. در آرایش شگفت زندگی آدمی، کمال فقط جزیی از کل است. فرمانی که در کوهستان نازل شد، روح پاک را در من به لرزه درمی‌آورد؛ اما این هم جزیی از من است. ده فرمان حضرت آدم که مرا به لرزه درمی‌آورند پیوسته به من اخطار می‌کنند تو راهزن و قاتلی، مگر این‌که آن‌ها را از نظر دور نکنم. با این حال حتا آدم پیرمرد هم جزیی از من است. خیلی دلم می‌خواهد که تمام جزء‌های وجودم با زندگی و خرد زندگی در ارتعاش باشند ولی این را هم می‌خواهم که گاه‌گاهی تمامی من در کلیت خود به لرزه درآید و حتماً هم این «زندگی‌کردن» باید در من پیدا شود. اما تا آن‌جایی که این موضوع بتواند از یک ارتباط حاصل شود، فقط و فقط زمانی می‌تواند اتفاق بیفتد که یک رمان کامل، میان من و خودش ارتباط برقرار کند.

کتاب مقدس و هومر و شکسپیر، این‌ها رمان‌های برتر گذشته هستند. این‌ها برای همهٔ مردم همه چیز هستند. یعنی این‌ها با کلیت خود بر کلیت زنده‌بودن آدمی تأثیر می‌گذارند و مقصود، خویشتن آدمی است، بیشتر از جزء جزء او. این‌ها تمامی درخت را به لرزه درمی‌آورند، با مدخلی تازه به راه زندگی. این‌ها رشد درخت را تنها در یک جهت تحریک نمی‌کنند. من هم بیش از این نمی‌خواهم که فقط در یک جهت رشد کنم. و اگر از عهدهٔ این کار برآیم، هیچ‌کس دیگری را هم به سوی یک جهت خاص تحریک و تشویق نمی‌کنم. یک جهت خاص در Cul - de- sac[3] به آخر می‌رسد. ما درحال حاضر در cul- de- sac هستیم. من به هیچ انقلاب درخشان یا کلام برتری اعتقاد ندارم.

نباید دنبال مطلق یا مطلق‌ها بگردیم. بیایید یکبار و برای همیشه امپریالیسم کریه هرنوع مطلق را رد کنیم. نیکی مطلق وجود ندارد. هیچ‌چیز مطلقاً درست نیست. هر چیزی جابه‌جا می‌شود و تغییر می‌کند و حتا خود این تغییر هم مطلق نیست. کل، تجمع درهم برهم جزء‌های به‌ظاهر ناسازگار است که روی هم ریخته شده‌اند. من، من زنده‌مَرد، تجمع غریب جزء‌های ناسازگارم. «بله» امروز من با «بله» دیروزم تفاوت عجیبی دارد. غصه‌های فردایم هیچ ربطی به غصه‌های یک سال قبلم ندارد. اگر دختری که عاشقش هستم ثابت بماند و تغییر نکند، از دوست داشتن او دست می‌کشم. فقط به‌خاطر این‌که او تغییر می‌کند و مرا هم وادار به عوض شدن می‌کند و با تنبلی و سستی من مخالفت می‌کند و تنبلی و سستی خودش را هم با تغییر من کنار می‌گذارد می‌توانم به دوست داشتن او ادامه بدهم. اگر همین‌طور باقی بماند، به‌جای او خورش سبزی را دوست دارم. در تمام دورهٔ این تغییر هم یک تمامیت خاص را حفظ می‌کنم. اما لعنت بر من اگر بخواهم دست روی آن بگذارم، اگر بخواهم از خودم تعریف کنم و بگویم من این هستم یا من آن هستم و بعد هم به این یا به آن بچسبم؛ اگر این‌کار را بکنم به یک چیز ثابت مسخره، مثل تیر چراغ برق، تبدیل خواهم شد. من هیچ‌وقت نخواهم دانست که تمامیت من، فردیت من، یا «من» من در کجا نهفته است. هرگز نمی‌توانم بفهمم. بی‌فایده است اگر از «خود»[4] خودم حرف بزنم. این کار به معنای تعریف از خودم و تلاش برای تطبیق خودم با چارچوبی خاص است، (که البته کار خوبی نیست). تو می‌توانی برای دوختن کت، پارچه را به اندازه‌های مناسب ببری، اما نمی‌توانی تکه‌های تن زنده‌ات را از هم جدا کنی و به آن شکلی که دوست داری سر هم کنی. درست است که می‌توانی خودت را در قالب‌های دلخواه قرار بدهی، با این حال، مدل همین قالب‌های دلخواه هم عوض می‌شود.

از رمان یاد بگیریم بهتر است. در یک رمان، شخصیت‌ها غیر از این‌که «زندگی» کنند، کار دیگری نمی‌توانند بکنند. اگر بنابر قاعده همین‌طور خوب باقی بمانند، یا بنا بر قاعده به بد بودن خودشان ادامه دهند، یا حتا بنا بر قاعده، فرّار یا با نشاط باشند، از زندگی کردن دست می‌کشند و رمان، رمان بی‌جان و مرده‌ای خواهد بود. یک شخصیت در رمان مجبور است که زندگی کند وگرنه وجود نخواهد داشت. ما هم به همین شکل، مجبور به زندگی هستیم، در غیر این صورت، پوچ و نابود هستیم. البته منظور ما از زندگی کردن، دقیقاً به اندازهٔ مفهوم «بودن» غیر قابل توضیح است. آدم‌ها از مفهوم زندگی برداشتی در ذهن خود دارند و به طرف به ـ در قالب آوردن زندگی پیش می‌روند. گاهی به بیابان‌ها می‌روند تا خدا را بجویند، گاهی به آن‌جا می‌روند و ـ ج پیدا کنند و گاهی هم آن‌چه به‌دنبالش هستند شراب، زن، آواز، آب، اصلاحات سیاسی و دعا و نماز است. هیچ‌وقت نمی‌دانی که بعداً چه پیش می‌آید: از کشتن همسایگانت با بمب‌های وحشتناک و گازهایی که شش‌ها را از هم می‌پاشد گرفته تا تأمین هزینه‌های سرای کودکان بی‌سرپرست، از موعظهٔ عشق بی‌نهایت گرفته تا باعث طلاق و جدایی شدن، در تمام این آشفتگی‌های وحشیانه، به نوعی راهنمایی نیاز داریم. اصلاً درست نیست که «تو نمی‌توانی» را علم کنیم.

بالاخره که چی؟ در کمال صداقت و راستی به رمان رو کن و ببین که درون آن، تو انسان زنده‌ای هستی. ببین که درون آن در زندگی‌ات انسان مرده‌ای هستی. به عنوان انسانی زنده، شاید عاشق زنی باشی، شاید هم در مقام یک مرد کاملاً مرده در زندگی‌ات با زنی نرد عشق بیازی، شاید چون آدمی زنده ناهارت را بخوری، شاید هم فقط نعش جونده‌ای باشی. وقتی آدم زنده‌ای باشی ممکن است که به طرف دشمنت شلیک کنی ولی وقتی شبحی شوم در زندگی باشی، بر سر انسان‌ها بمب می‌ریزی، انسان‌هایی که نه دشمن تواند ونه دوست تو، بلکه اجسامی هستند که تو به کشتن می‌دهی و این در حق آن‌هایی که آفریده شده‌اند تا زندگی کنند، جنایت است.

زنده‌بودن، انسانِ زنده‌بودن، و به تمامی انسان زنده‌بودن، این مهم است و برای بهترین بودن، رمان، رمان برتر، می‌تواند به تو کمک کند. می‌تواند کمک کند تا در زندگی، مرده نباشی. چه بسیار مردهایی که امروز چون مرده‌ها و لاشه‌ها در خیابان‌ها این‌طرف و آن‌طرف می‌روند؛ و چه بسا زن‌هایی که مرده‌ای بیش نیستند؛ مثل پیانویی که نیمی از نتهایش صدا ندارند. اما در رمان، به سادگی می‌توانی ببینی که وقتی مردها مرده باشند، زن‌ها هم ساکت و بی‌روح می‌شوند. اگر بخواهی می‌توانی به جای تئوری‌های اشتباه و درست، یا خوب و بد، یک فطرت خاص را در زندگی‌ات پیشه کنی، در زندگی همیشه، اشتباه و درست، خوب و بد هست، اما آن‌چه که در مورد یک قضیه صحیح است دربارهٔ دیگری اشتباه است. در رمان هم، یک شخصیت به‌خاطر به اصطلاح خوب بودنش لاشهٔ بی‌خاصیتی بیشتر نیست، دیگری به‌خاطر به‌اصطلاح شرارتش می‌میرد. صحیح و ناصحیح، یک فطرت است اما فطرتی از کل هوشیاری و آگاهی وجود یک انسان؛ یعنی در آن واحد هم جسمانی است و هم ذهنی و روحی. و تنها در رمان است که تمام چیزها نقش کامل دارند، یا حداقل می‌توانند نقش کاملی داشته باشند و این درصورتی است که باور داشته باشیم خود زندگی (و نه امنیت سکون) دلیل زندگی‌کردن است؛ چراکه از نقش کامل تمام چیزها، تنها چیزی پدیدار می‌شود که همه چیز است: کلیت یک مرد، کلیت یک زن، مرد زنده و زن زنده.■

زیرنویس‌ها:

۱ ـ عقل سالم در بدن سالم است.
۲ ـ این زندگی است.
۳ ـ بن‌بست.

محمدرضا شیروانی

این سوی اِمْرَاَةُالْمُسَلسَله

بوی مُر آورد ناگهان نسیم
غروب‌ها که تنها هستم، کجا یکی از پریان برخاست
تا بگویمش هرگز بی‌پناه بوده‌ای؟

و انسان را به صورت خود آفرید
تا خود را در این مظهر به خود ظاهر کند
و شارحان گفتند: تا حوا پیدا نشد، صورت آدم پیدا نبود

همهٔ اسم‌ها وکلمات نقش جادویی دارند
و نام هر شخص آنی از او را
این رمز را کودکان می‌دانند
آن‌گاه که نام خود را وانمی‌گویند

آدم و حوّا
خلدبرین، دارُالسلام
دارُالقرار، بهشت عدن
جنتُ‌المأوی، جنتُ‌النعیم
علیّین، فردوس

بعد از رازقی‌های به هنگامْ‌چیده
مرگ در کمین ماست، اما چه باک
تو مرا بخوان
بخوان تا مرا تازه گرداند
از آن سوی فنا صد خطر است

مُشک خُتن، سَمن سرخ
قهوهٔ سیاه، باران بهار بر برگ

بدن‌های میان‌تهی ما
مهارشده با نیروهای الکترومغناطیس و هسته‌ای
از خطای باصره ماده به نظر می‌رسد
هالهٔ تابانی گرد پیکرهایمان

پروردگارا!
به ساعت‌ها و صندلی‌ها برکت عطا کن
فرخندگی زنبق نیمروز را به ما بده

الفردوسُ المفقود

رخ تو
در فال زدن با گلسرخ
صدای شکافتن گلبرگ پاسخ می‌دهد
رخ تو در نظر

تو را می‌بینم
در میان پاره‌های زمان و تکه‌های مکان
گلاب می‌گردانند

«آسمان‌ها به صدای عظیم زایل خواهند شد
زمین و کارهایی که در آن است سوخته خواهد شد»

بادام بنان و گندمزار
چشم‌انداز و نخستین دیدار که تکرار خاطره‌ای جلوه می‌کند
خاطرات و دست‌های تو بر شانه‌ام
همه شب و عِقد ثریا

دورترین شیء در فضا با نام M ۳۱
کهکشانی است شبیه به کهکشان ما
با میلیاردها ستاره
با چشم برهنه به صورت ستارهٔ ابرمانندی
کهکشان ما منظومهٔ شمسی را
با شتابی بیش از سیصد کیلومتر در ثانیه به امراةالمسلسله نزدیک می‌کند
نوری که کهکشان اِمراةالمسلسله را ترک می‌کند پس از سفری دومیلیون ساله در فضا به ما می‌رسد

شب آمد و ماگنولیا درهم آمد
دیگر پریان خود را از ما نهان کرده‌اند.
شاید زمان و فضا راه‌های سفر ماست
به ملکوت بخشاینده
معبری که در هر نفس نو می‌شود
مگر دنیا از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر پایدار نیست
اگر او یک آنْ درنگ کند
گیتی نابود می‌شود

پس عهدهای -
هیچ چیز از دست نخواهد رفت
من مات فقد قامت قیامته

سنبل و نسرین
بیشهٔ بِلسان و سنگ سُماک
آن‌گاه در خواب آنان که به اوج خو رسیده‌اند
شیر ظاهر می‌شود
آنان که باید از شعله‌های آتش درون گذر کنند
قطرهٔ باران
بر آب به یکباره صد دایره در دایره

دعا کن، دعا بخوان، با دعا

سنگ سُماک، بیشهٔ بلسان
باران بهار بر برگ
قهوهٔ سیاه
آدم و حوا.

غلامحسین نصیری‌پور

شعرهای کوتاه

۱
به ویرانیم آنچنان برنخیز
که احساس آبادیم
گُل کند.

کلید هم بهانه‌ای بود
تا تو از راز دَر
سرشار شوی.

۲
درون فریاد خود مچاله شده‌ام
پاهایم جامانده در چروک جاده‌هایی
که همیشه تنها پیموده‌ام.
هیچ جاده‌ای تنهاتر از پاهای تو نیست.

۳
کاش می‌شد
چشم سپید باد را ربود و
بوسه بر لبان شکفتهٔ موج زد
کاش می‌شد
به برگی که به سقوط خویش معترض است گفت:
- پایین
پایان زردِ تُست
نه جهان.

۴
تا شب از صدای عقربه‌ها نهراسد
اوراق پوسیدهٔ تقویم را
با نخ کشدار نگاه
به تسبیح می‌کشم.

۵
در انتهای صلیب خشکی جوانه زده‌ام
که دلش از اسم شهادت
می‌ترسد.

کسی مرا می‌شنود
که از صدایم آویخته باشد.

۶
با حروفی نمور
اسم دندان‌هایت را
آنچنان نفس کشیده‌ام
که هیچ صورت سرخی
در آینهٔ لبان گیجت
گم نمی‌شود.

۷
به فرمان یک لبخند
ناگهان
همهٔ عقربه‌های جهان
میزان شدند با ساعت دقیق عشق.

۸
فردا
پُر از جاده‌هایی‌ست
که به دنبال سفر می‌گردند
در مدار گمشدگی.
وقتی کلید
برهنه می‌شود
خواب هیچ قفلی به آنها نمی‌رسد.

بیژن روحانی

زفافِ خاکستر

تاجران ماه و پرچم
با تاراجی از خزه
و عقابانی بر دوش

قهقهه‌یی جهان را پر می‌کند

بندر سوخته
با آواز خاکستر روسپی‌خانه‌های خالی
عرقگیر ناخدا را بادی با خود برده‌ست
عروسکِ بی‌سر، مرثیه‌خوان آفتاب شور

خط قرمزی جهان را دور می‌زند

دوشیزگان گلبرگ‌پوش
با انگشتانی ورم‌کرده از حیرت و یخ
روی پل‌هایی بین ساقه‌ها و نیستی ورد می‌خوانند:
«کوچه‌ها باریکن دکونا بسته‌س»*
«خونه‌ها تاریکن طاقا شیکسته‌س»

بوران ماه و ماهی جهان را غرق می‌کند

انتهای سفر، غارهای کهن است
ارواح در تردد خود کوزه‌های عتیق را شکسته‌اند
راز دیوارها
سرشار از منفعت سکه‌های ماه است
صندوق‌ها گشوده می‌شود
دوشیزگان منجمد با کفنی از پرچم و خزه دفن می‌شوند
و سرود سفر
تداوم خاکستر و ریزش قهقهه است

عقابان، پای در زنجیر
تاجران در راه

* احمد شاملو

ضیاءالدین خالقی

موسیقی

یک

و این نسیمِ هواست
که موسیقی‌ست
و این شکوفاییِ گُل‌هاست
که در شکوفاییِ هواست
و این تویی
که هوای من
هستی.

دو

موسیقیِ آب و
آب‌های موسیقی
روانه‌ترین روان مرا
رودخانه‌یی‌ست
در بی‌انتهاییِ هوا
که تنها به دریایی
از دریاهای بی‌انتهای جهان
می‌ریزد.

سه

صدای موسیقی
تَرَک می‌زند؛
و جهان
از صدایِ نازک و خُردی
می‌شکند،
اینک، هوای بی‌انتهایی.

چهار

در بال‌های موسیقی
باله‌ی زیبایی
هوا را به اشکالِ راز
می‌سراید و
ناپیدایی، شکلِ پیدایی می‌گیرد.

پنج

به محمدتقی صالح‌پور

و عشق
گاه، سایه‌ی درختی‌ست
در بیابان
و شعر
پرندهٔ غمگینی
به شاخسار و
موسیقی، این رود
کنارِ گُلی
که رؤیا را نقش می‌زند.

شش

و این امواجِ روح من‌ست
در هوا
که رقصِ تنِ تو را
در باله
به راز و به زیبایی
می‌بَرَد.

هفت

سرودِ جمعیت هواست
این سکوتِ شنیده
که در هواست؛
و این معنا
جز به تنهایی ما
نمی‌انجامد.

هشت

از موسیقی
که هوا را
به اَشکالِ راز
می‌سرود
رُود، هزار رُودِ احساس را
به رگ‌های تن
جاری کرد و
عشق، به رنگ سرخ
از اشارهٔ تو
شکوفا شد
در گُل و
خونِ من.

مجید یوسفی

ماه بر دریچه

ماه به ارتفاع معینی
پایین می‌آید؛
در چارچوب شطرنجی قاب
تکه‌تکه می‌شود.

کلاغ که بی‌خبر می‌رود
صدای شبانه‌اش از روزنه
عبور می‌کند.
ماه از دریچه می‌لغزد...

من؛
می‌خوابم
در دوردستِ خش‌خشِ یک برگ

تصنیف و تنهایی

سایه
تنهاست
رؤیا
تنهاست
شب نیز؛
با تمامی ستارگانش.

گرداب
تصنیفش را
برگردش شبانهٔ یک موج
می‌خواند.

نهایت

چیزی به خاطره
در نماند
جز
آبشارهای ماه
و دانه‌های غلیظ شب.

آخر، پروانه شد
شبی
و پر کشید
مردی که همهٔ عمر
رؤیای پروانه داشت.

علی راغب

طرح

گرم‌کوره‌های عشق
هیزم می‌خواهند و
استخوان‌های تُرد ما
حلال باد

* * *

آواز تکراری

باور کن
آه، باورکن
آن رازهای عشق
که چون انعکاس صدا
در قطره قطرهٔ باران
تاب می‌آورند
اوج آوازهای تکراری منند

احمد فریدمند

آتشی

با تنی پر از شهاب
شب از درخشش چشمش
چرمِ پوست می‌لرزانَد.

تُندروار
مینای فلک را
تَرَک می‌اندازد.

بیمار نه!
سلامتِ تام است
هلال نه!
ماهِ تمام است.

پلنگی‌ست در حالِ خیز
این صنوبرِ آتش گرفته
این سروِ سر به ماه.

سایر محمدی بهنمیر

به رحیم حسین‌زاده
و به احترام احترامش

ذرت‌ها

سپیده که سر بزند
دل
کبود نیلوفر است

جیرجیرک
بر ذرت و پیچک می‌خواند

با هیأت شبنم
می‌بارم
بر رؤیای علف
ابر کدام حادثه
می‌باراند آسمان و شیون را
بر مزار من؟

پرسش

حوالی آیش
کاکایی کدام ماهی
پر بر آب می‌زند؟

پوسته‌ی طلایی کدام شلتوک
جیک‌جیک گنجشکان را
در باد
شانه خالی می‌کند؟

داس‌های منتظر درو
دست کدام شوق را
در حرمت هرم
تشنه می‌بوسند؟

زالوهای گل‌آلود
ـ این زمین لاغر
خون کدام ساقه‌سار را بو می‌کنند؟

حسرت

باران
با لهجه‌ی گوگردی
لالایی می‌خواند

دریا
با جزر و مد
خو می‌کند
در عطش غروب مفرغی

دوشیزه در پنبه‌زار

شفتالو
شکوفه سرخش را خنده کرد

آب
در حرارت عشق و شهوت
قورباغه‌ها
در زاغه‌ها
گرم آواز.

دوشیزه در پنبه‌زار
زارمرا دارد
از دوری سربازی که باز نمی‌یابد باز
شعر مرا، تلخ
یاوه می‌رقصد
زنان و جینگر
در گوش خواب خستگی می‌ریزند.

جمشید برزگر

ساده

تمام بعدازظهر
دچار تصوری مبهم
می‌خواستم رنگ گلی را بفهمم
صبح
کسی گفته بود: «بهار شود»
و یک عده
مثل سایه
غزل خوانده بودند
می‌دانستم
تمام شده‌ام
در تصعیدی وسوسه‌گر
بخار می‌شدم
بی‌نیاز فرصتی که آشکار شود
مرده‌ام
بی‌امیدی که از من
چیزی
در روایت مرطوب ابر
تکرار شود.

پوران کاوه

سایه‌های ناآشنا

ناغافل
پیوند می‌خوریم
به انبوه سایه‌ها
و یکی می‌شویم
با هزاران سایهٔ آشنا
این آغاز جاذبه است
اما...
در حسرتی
به بهای نابودی سعادت کهنه
درمی‌یابیم؛
این سایه‌ها که به خانه بازگشته‌اند
سایه‌های ما نیستند.

منصور کوشان

سرنوشت محتوم

سراسر پاییز را به طرح داستان «پاییز و مرد» فکر کردم. طرح ساده بود اما پایانی داشت که راضی‌ام نمی‌کرد. می‌خواستم آغاز و پایانی ملموس داشته باشد تا خواننده واقعیت آن را با توجه به روزگاری که در آن زندگی می‌کند بهتر بپذیرد.

در مورد شخصیت اصلی داستان مشکل نداشتم. نویسنده‌ای بود که می‌خواست روزگارش را با نوشتن بگذراند و با همان مشکلاتی روبه‌رو بود که بیشتر نویسنده‌های زمانه‌اش. زن و یک دختر داشت و هزینه‌ی سنگین زندگی، آسایش آن‌ها را به مخاطره انداخته بود. زن ناگزیر بود کار کند. صبح ساعت هفت از خانه بیرون می‌رفت و ساعت سه بعدازظهر، خسته و کوفته باز می‌گشت.

در مدتی که زن نبود کارهای خانه را مرد انجام می‌داد. با دخترش بازی می‌کرد و اگر فرصتی دست می‌داد به طرح داستانش می‌اندیشید. وسواس غریبی در پرداخت عناصر داستان داشت. بیشتر نوشته‌هایش توصیفی دقیق از اشیا، محیط، لباس‌ها و رفتار و کردار شخصیت‌ها بود که وقت زیادی می‌گرفت و پیش از آن که آن‌ها را به سرانجامی برساند، زن بازمی‌گشت، دختر بیدار می‌شد و دیگر فرصتی برای تصحیح یا بازنویسی پیدا نمی‌کرد.

روز آخر آذر ماه، پایان دلخواه داستان «پاییز و مرد» را پیدا کردم و تصمیم گرفتم پیش از بازگشت زرین به خانه، آن را بنویسم. ساعت یازده به سروین ناهار دادم و او را به اتاقش بردم تا بخوابد. بهانه گرفت.

گفت: «می‌خوام بازی کنم.»

بعد روی تشکش نشست و در آینه‌ی کمد لباس، به اسباب‌بازی‌های گوشه‌ی اتاق نگاه کرد. بینی کوچک و پیشانی برآمده‌اش، از نیم رخ، به زرین رفته بود.

گفتم: «وقتی بیدار شدی با هم بازی می‌کنیم.»

گفت: «عروسکم را می‌خوام.»

عروسکش را که دادم، چرخید تا بهتر بتواند اتاق را نگاه کند. نقاشی‌هایش روی مقواهای رنگی به دیوارها چسبیده بود: غاز، خرس، سرباز و تفنگ، رودخانه و مرغابی‌هایش، شازده کوچولو و کچل کفتر باز، جوجه‌های نارنجی و... خط‌ها و لکه‌های رنگی بودند روی کاغذهای کوچک و بزرگ که زرین نام‌های آن‌ها را نوشته بود.

گفت: «خرسم کجاست؟»

نقاشی روی دیوار را که زیر آن نوشته شده بود «خرس»، نشانش دادم.

گفت: «نه، خرس پشمالو را می‌گم که عمه آورد.»

گفتم: «نمی‌دانم. بهتره بخوابی.»

گفت: «می‌بریم پارک.»

گفتم: «می‌خواهی برایت قصه بگویم؟»

پیش از آن که حرفی بزند، ادای میمون‌ها و دلقک‌ها را درآوردم تا بخندانمش. از بازگو کردن پایان داستان می‌ترسیدم. شکلک‌هایم در آینه سروین را ترساند. با خود گفتم: «اگر این‌طور باشد، نمی‌نویسم. ترجیح می‌دهم طرح را دور بیندازم، اما به چنین پایانی تن ندهم.» و در آینه خیره شدم تا هر گونه واکنشی را خنثا کرده باشم.

سروین گفت: «چرا ماتت برده، بابا؟ یادت رفت می‌خواستی قصه بگی؟»

گفتم: «نه، اما تو هم نگفتی کدام قصه را بگویم؟»

گفت: «هرچی دلت خواست بگو، ولی قول بده که پایانش را هم تعریف کنی.»

یکی بود، یکی نبود. غیر از خدا هیچ کس نبود. شهر بزرگی بود که آدم‌هاش خوب بودند. هر کی کار خودش را می‌کرد و راه خودش را می‌رفت. اگر هم یک وقت، غریبه‌ای، کسی سر راهشان سبز می‌شد یا می‌خواست از کارهاشان سر در بیاورد، محلش نمی‌گذاشتند و سعی می‌کردند راهشان را عوض کنند و پنهان از او حرف‌هاشان را بزنند. اما هر روز که می‌گذشت، غریبه‌ها بیشتر و بیشتر می‌شدند و سر راه‌ها

می‌ایستادند و کاری کردند که مردم از خانه‌هاشان بیرون نیامدند و حرف‌هاشان را گذاشتند برای تو قصه‌ها تا مردم شهرهای دیگر، دهان به دهان و سینه به سینه برای هم نقل کنند.

گفتم: «می‌خواهی قصه‌ی دیگری بگویم؟»

گفت: «نه، همین خوبه، ولی قول بده آخرش را هم بگی.»

گفتم: «می‌خواهی قصه‌ی پریا را تعریف کنم که آخرش هم معلوم‌ست؟»

گفت: «نه» و چشم‌هایش را بست.

چاره‌ای نداشتم جز ادامه دادن. اما انگار ذهنم پشت پنجره‌ای ایستاده بود مشرف به داستان «پاییز و مرد». همه چیز نشانی از عناصر آن داشت، غایب بودن مردم شهر، همسایه‌ها، سکوت بی‌دلیل آن‌ها و حتا ابرهای سیاه پشت پنجره‌ی اتاق. شهر زیر غباری از خاک و لایه‌ی خاکستری دود دلم را می‌آزرد و غم غریبی گلویم را می‌فشرد. گویی هرگز از کنار پنجره‌ی اتاق سروین، خانه‌ها و حیاط‌ها را ندیده بودم. فکر کردم اگر به حافظه‌ام فشار بیاورم، می‌توانم باغچه‌ی پر گلی را مجسم کنم. هیچ گل و باغی به خاطرم نیامد. سروین به پهلو خوابید و بیرون را تماشا کرد.

گفتم: «جشن تولدت یادت مانده؟»

گفت: «بله»

گفتم: «یادت هست عمه چه گل‌های قشنگی برایت آورد؟»

گفت: «نه تو یادته؟»

گفتم: «آره، خیلی قشنگ بودند، نه؟»

گفت: «ولی عمه که گل نیاورد اون... تو یادته چی آورد؟»

گفتم: «تو باید یادت باشد، تولد تو بوده. اگر تولد من بود یادم مانده بود.»

گفت: «عمه برام عروسک آورد. همون عروسک که مامان قایمش کرده و می‌گه... چی می‌گه، تو یادته؟»

گفتم: «مهم نیست.»

لباس‌هایی را نگاه کردم که روی طناب بام خانه‌ی رو به رویی پهن شده بود. دستم را از پنجره بیرون بردم تا اگر باران شروع شده، از نم آن روی پوستم متوجه شوم.

گفت: «مامان گفته سرما می‌خورم پنجره را ببند.»

پنجره را بستم.

گفت: «پس چرا نمی‌گی؟ نکند می‌خوای بازم آخرش را تعریف نکنی؟»

گفتم: «نه، ولی...»

گفت: «اگه تعریف کنی یادم می‌آد که عمه چه گل‌هایی آورد.»

گفتم: «از کجا می‌دانی که یادت می‌آید؟»

لبخند زد و در حالی که پتو را تا روی سینه‌اش بالا می‌کشید، گفت: «تو بگو، آن وقت می‌بینی.»

مدتی همین‌طور گذشت و گذشت تا این که مردم تنگ گوش هم از کسی حرف زدند که تعریفش را از تو کتاب‌ها خوانده بودند. کسی که غریبه‌ها را از شهر بیرون می‌کند. اما هیچ کس نخوانده بود که بعدش چی می‌شود. سرما و سختی از بین می‌رود یا نه. آخر زمستان بود و مردم از ترس غریبه‌ها نمی‌توانستند بروند دنبال هیزم. تا این که از میان اهالی شهر، کسی که تا آن روز هیچ کس نمی‌شناختش، وقتی دید مردم ناامیدند و کاری نمی‌کنند، نشست و تند و تند درباره‌ی آمدن بهار و شکفتن گل‌ها نوشت. نوشت تا اگر کسی بهار یادش رفته و شکفتن گل‌ها را فراموش کرده، به خاطر بیاورد. این آدمی که داشت چنین کاری را می‌کرد، آن قدر به شوق و ذوق آمد که نه چیزی خورد، نه جایی رفت و نه حتا خوابید. هر کس هم سراغش را گرفت، زن و بچه‌هاش که از لای در و پشت پنجره او را دیده بودند، می‌گفتند: «شبانه روز در حال نوشتن‌ست.» تا این که از خستگی و ضعف ـ شاید هم از این که گفتنی‌ها را نوشته بود و خیالش راحت شده بود ـ خوابش برد و تو خواب دید که تمام گل‌ها و درخت‌ها و دشت‌های سرسبز دارند تند و تند زرد می‌شوند و می‌خشکند. با خودش گفت: «ای دل غافل! همه عمر خواب بودی و چند لحظه بیدار.» که از خواب پرید و دید کسی در و پنجره‌ی اتاقش را باز کرده و باد نوشته‌هاش را برده است.

سروین خوابش برده بود. خوشحال شدم که پایان قصه را نشنیده است. اما چند لحظه بعد، دوباره ترس زیر پوستم پخش شد و تنم را لرزاند. خودم را میان پوستی ورم کرده می‌دیدم که هر لحظه ممکن بود بترکد. نمی‌توانستم حرکت کنم. کف دست‌هایم را به هم مالیدم و کوشیدم با مالش‌های پی در پی پاها، دست‌ها و سینه‌ام را از سردی و کرختی بیرون بیاورم.

وقتی توانستم جا به جا بشوم، زیر پتوی سروین رفتم و بغلش کردم. نفس‌های گرم و آرامش، ترس را از خاطرم برد. نمی‌دانم چه مدتی کنارش دراز کشیده بودم که سوزش معده‌ام مجبورم کرد بلند شوم. به آشپزخانه رفتم. با وجود دردی که در معده‌ام می‌پیچید، میلی به غذا نداشتم، با این حال کوشیدم با آداب و صبر خود را با خوردن سرگرم کنم. امیدوار بودم که در این فاصله زرین سر برسد و با حرف‌هایش ذهنم را از دنبال کردن داستان «پاییز و مرد» باز دارد.

زمان کند می‌گذشت و بیش از این نمی‌توانستم بخورم. بشقاب غذا را که کمتر از نیم آن را خورده بودم، در ظرفشویی انداختم و به اتاقم رفتم. می‌دانستم وقت زیادی تا آمدن زرین نمانده و اگر بتوانم خودم را سرگرم کنم زودتر می‌آید. فکر کردم از فردا، وقتی زرین سر کار می‌رود، من هم سروین را بیرون ببرم. می‌شد رفت سینما یا قدم زد. رفت خانه‌ی دوستی. شاید همین سبب شود که دیگر مجبور نباشم سروین را عصرها به پارک ببرم. خوشحال از چنین اتفاقی، دلم برای زرین تنگ شد. مدت‌ها بود که نتوانسته بودیم کنار هم بنشینیم و حرف بزنیم. لحظه‌ای چهره‌ی شاد و خنده‌ی گوشه‌ی لب‌هایش را دیدم که در را به رویم باز کرد و گفت: «خسته نباشی.»

اگر مجبور نبود کار کند، چه خاطره‌های خوشی داشتیم. از گذشته هیچ چیز جز تصویر خاکستری و مواج به خاطرم نمی‌آمد. دریاچه‌ای را دیدم که گاه‌گاه سنگی به میان آن می‌افتاد و دایره‌هایی ایجاد می‌کرد که بزرگ و بزرگ‌تر می‌شدند تا در پاهایم محو شوند.

بدنم سرد شد و چیزی زیر پوستم حرکت کرد. خودم را روی صندلی پشت میز رها کردم. شادی این که تا رسیدن زرین قادر به نوشتن نخواهم بود، مرا به جذبه‌ای از درد و لذت فرو برد. می‌دانستم اگر ذهنم را از جستجوی رسیدن به این جذبه باز دارم، مداد به دست

خواهم گفت. اما مدتی نگذشت که نفس‌های تند و انبساط قفسه‌ی سینه‌ام، از آن حالت بیرونم آورد. به هر کجا نگاه کردم نشانه‌هایی از داستان «پاییز و مرد» دیدم. گویی اشیای اتاق با این داستان معنا و مفهوم می‌یافتند. کتاب‌ها، مجسمه‌ها، عکس‌ها، گلدان و حتا وسایل روی میز متعلق به شخصیت اصلی بود که می‌خواست به پارک برود. فکر کردم می‌توانم زمانی را با این‌جا و آن‌جا بردن سروین بگذرانم. با خود گفتم: «اگر قرار باشد از فردا، همراه زرین از خانه بیرون بروم، سروین را کجا ببرم؟ او را که به هر کجا نمی‌شود برد.» هیچ جا جز پارک به خاطرم نرسید، نمی‌توانستم تصویر مشخصی از خانه‌ی دوستی یا خیابانی به خاطر بیاورم. تنها خانه‌ی آقای درخشانی را به یاد آوردم. خانم و آقای درخشانی شام می‌خوردند و تلویزیون تماشا می‌کردند. آقای درخشانی رادیو را برداشت و کنار پنجره نشست تا از لابه‌لای «پارازیت»ها خبری بشنود. نخستین باری که او را دیدم، چند روز بعد از بسته شدن روزنامه‌ها بود. از صبح کنارم ایستاده بود، اما بعد نفهمیدم کجا رفت.

جمله‌هایی درباره‌ی آقای درخشانی و خانمش نوشته بودم. بیش از آن که فکر می‌کردم مرموز بودند. فک‌هایم از شدت فشار دندان‌هایم به روی هم درد گرفته بود. در گوشه‌ی اتاق چمباتمه نشستم و دست‌هایم را از ترس ضربه‌های او دور سرم حلقه کردم.

سروین از خواب بیدار شده بود و مادرش را صدا می‌زد. فکر کردم زرین آمده است. کوشیدم هرچه سریع‌تر بلند شوم. درد در تمام تنم پیچیده بود. دیگر می‌دانستم تا ننویسم راحت نمی‌شوم. به دستشویی رفتم و سرم را زیر آب سرد گرفتم. سروین هنوز صدا می‌زد. به اتاقش رفتم. من را که دید عروسکش را بغل کرد و به آشپزخانه رفت و منتظر زرین، پشت پنجره نشست.

گفتم: «میوه می‌خواهی؟»

گفت: «نه»

گفتم: «می‌خواهی با هم بازی کنیم؟»

گفت: «چه بازی؟»

گفتم: «هر بازی که تو بخواهی. می‌توانیم تا وقتی که مامان می‌آید با هم بازی کنیم.»

گفت: «نه»

گفتم: «می‌خواهی نقاشی بکشی؟»

گفت: «نه»

گفت: «نه»

گفتم: «من بکشم چطور؟ تو بگویی و من بکشم.»

گفتم: «ولی من دوست دارم که با هم بازی کنیم.»

گفت: «باشه وقتی مامان آمد با هم می‌ریم پارک.»

در چشم‌هایم زل زد، بعد بیرون را نگاه کرد و گفت: «می‌خوای بری تو اتاقت، برو. خودم تنهایی این‌جا می‌نشینم تا مامان بیاد.»

با خودم گفتم: «این سرنوشت محتوم من است یا قهرمان داستان یا این که اصلاً سرنوشتی وجود ندارد و من بی‌جهت به یک بازی ساده، شاخ و برگ می‌دهم. شاید هیچ اتفاقی نیفتد. درست‌ست که پایانی در ذهن دارم. اما هرچه باشد باید مطابق خواست‌های قهرمان داستان عمل کنم. از کجا معلوم که وقتی شروع به نوشتن کردم، گره‌ی داستان به گونه‌ای دیگر باز نشود. هر چه باشد او نویسنده‌ست و هر نویسنده‌ای میل دارد که قهرمانش پیروز شود.» احساس سبکبالی کردم و همه چیز، به طور غریبی، ساده و راحت شد.

تا وقتی زرین نیامده بود، می‌نوشتم. بدون کوچکترین مشکلی در وصف واقعیتی یا تجسم صحنه‌ای. کل داستان هم به گونه‌ای روشن پیش می‌رفت و من مجذوب پیشامدهای آنی آن، تا وقتی زرین صدایم نزده بود، متوجه آمدن و سر و صداهای احتمالی‌اش نشدم. صدای سروین را هم شنیدم که می‌خواست به پارک برود و زرین می‌گفت: «بابا می‌برد.»

به طرف در رفتم، آن را باز کردم و گفتم: «کارم که تمام شد می‌برمش.»

امیدوار بودم که با ادامه یافتن داستان به پایان رضایت‌بخشی می‌رسم. بیم داشتم که با رفتن به پارک، دیگر نتوانم آن را بنویسم و می‌ترسیدم که بار دیگر دچار آن سرنوشت محتومی شوم که آزارم می‌داد.

زرین گفت: «کی تمام می‌شود؟»

گفتم: «درست نمی‌دانم، شاید نزدیک غروب.»

گفت: «تا غروب چه کارش کنم؟ بچه حوصله‌اش سر رفته.»

گفتم: «می‌گویی چه کار کنم؟ همه چیز را بگذارم و همه‌اش به بچه برسم؟ مگر تا یک ساعت پیش پهلوی من نبود؟»

روی صندلی حصیری سرسرا نشسته بود و موهای سروین را شانه می‌زد. سنجاق مو را از لای دندان‌هایش برداشت و گفت: «تا حرف می‌زنی می‌گوید...»

نگذاشتم دوباره همان حرف‌های همیشگی را بزند و گریه کند.

امید داشتم که با تمام شدن آن، همه چیز به نفع هر سه‌ی ما خواهد بود.

گفت: «کی؟ کی این نوشتن‌ها تمام می‌شود؟»

گفتم: «به یک جایی می‌رسانم، آن وقت.»

می‌خواستم پایان داستان را بنویسم. اگر همین طور ادامه می‌دادم قهرمان آن راهی را می‌رفت که دیگر جای اضطراب و نگرانی نبود.

گفت: «حالا چه کارش کنم؟» و دست سروین را کشید.

سروین گریه کرد و دست‌های کثیفش را روی چشم‌هایش مالید و دور آن‌ها را سیاه کرد. به طرفش رفتم تا ساکتش کنم. پای راستم را بغل کرد و وقتی روی مویش دست کشیدم، سرش را تا پشت شانه‌هایش به عقب برد و با چشم‌های عسلی پر از اشکش نگاهم کرد. مجبور شدم بغلش کنم. سرش را روی شانه‌ام گذاشت و دست‌های لاغرش را دور گردنم حلقه کرد. حرکت شانه‌هایش ــ که از شدت بغض بالا و پایین می‌رفت ــ روی قفسه‌ی سینه‌ام حس کردم.

گفتم: «گریه نکن، بابا.»

کف دستم را روی گونه‌هایش کشیدم که خط باریک سیاه زیر چشم‌هایش محو شد.

گفت: «می‌خوام برم پارک.»

گفتم: «خیلی خب، می‌برمت.»

زرین گفت: «کی؟ چه قدر این بچه را گول می‌زنی؟»

گفتم: «دست کم یک ساعت فرصت بده.»

به ساعت روی دیوار نگاه کردم. عنکبوت در آن پنج رشته تار تنیده بود و بی حرکت، زیر عقربه‌ی ثانیه شمار آن که مدت‌ها بود کار نمی‌کرد، به صفحه‌ی خاکستری چسبیده بود. رعشه‌ای به بدنم افتاد و یادم آمد که چند بار خواسته بودم در ساعت را باز کنم و با دستمالی، چیزی، عنکبوت را بردارم، نشده بود. سروین را گذاشتم روی میز ناهارخوری و در ساعت را بازکردم.

سروین صدا زد: «مامان»

زرین که به آشپزخانه رفته بود بیرون آمد و

من را که دید، گفت: «بگو نمی‌برمش، نگو کار دارم.» و سروین را که می‌خواست گریه کند، بغل کرد.

در ساعت را بستم و در حالی که به اتاقم می‌رفتم، گفتم: «ساعت پنج می‌برمش.»

احساسی گنگ و مرموز هشدارم می‌داد که هرچه سریع‌تر بنویسم و وسواس را برای وقتی دیگر بگذارم. به ویژه که آدم‌ها با وجود نقش مهمشان در سرنوشت شخصیت اصلی، همه به هم شبیه بودند. بیشترشان را می‌شناختم و اگرچه به سختی می‌شد از یکدیگر تشخیصشان داد، اما با نشانه گذاشتن برای هر کدام، توانسته بودم متوجه جابه‌جایی‌اشان بشوم. شش نفرشان به پارک می‌آمدند و بی‌آن‌که نظمی داشته باشند، هر چند ساعت ــ بین یک تا دو ساعت ــ دو یا سه نفرشان حضور داشتند. کمتر اتفاق افتاده بود که با هم برخورد کنیم یا رو در رو بشویم. تنها یک بار با گروه دوم آن‌ها ــ دو یا سه گروه می‌شدند ــ برخورد کردم. سروین زمین خورد و پیش از آن که به خود بیایم، یکی از آن‌ها او را بغل کرد و با دستمال خاک‌های پیراهن و طرف راست صورتش را پاک کرد. جلو رفتم تا سروین را بگیرم. وقتی دست‌هایم را دراز کردم، متوجه شدم چشم‌هایشان را به من دوخته‌اند. سروین گفت: «بابا» و پرید تو بغلم و گریه کرد. او که بالای گوشش حالت شکستگی دارد و شبیه به مثلث توپر است، در حالی که دو نفر دیگر را متوجه خود می‌کرد، گفت: «ماشاءالله چه‌قدر شبیه‌ست.»

از آن‌ها دور شدم و به مغازه‌ی بستنی فروشی نبش چهارراه رفتم. یکی از افراد گروه اول آن‌جا بود.

گفتم: «لعنتی‌ها همه‌جا هستند.»

مردک نفهمید. دستش را روی دکمه‌ی بالایی پیراهنش گذاشت و یقه‌اش را بالا کشید تا گوشه‌ی ماه‌گرفتگی روی سینه‌اش را که پیدا بود، بپوشاند.

ساعت پنج که زرین صدایم زد، داستان «پاییز و مرد» را نوشته بودم و مبهوت اتفاقی که افتاده، نمی‌دانستم چه کار کنم. همان‌طور پشت میز، مداد به دست نشسته بودم. زرین دوباره صدایم زد. با بی‌میلی همه چیز را گذاشتم همان‌طور روی میز بماند و سیگاری آتش زدم. دلم می‌خواست می‌توانستم سرنوشت شخصیت اصلی را تغییر بدهم. بیش از تصورم، مرد، زن و دخترش را دوست داشت. مداد را برداشتم و در حاشیه‌ی آخرین صفحه نوشتم: «چنین پایانی از نظر من غیر قابل توجیه است. پذیرفتن آن در هر شرایطی، غیر انسانی و احترام نگذاشتن به آزادی فردی است.»

شانه‌هایم سنگین شده بودند. بازوهایم را روی پشتی صندلی انداختم و محکم کشیدم. دود در صورتم پخش شد. سیگار را خاموش کردم و از اتاق بیرون رفتم. زرین داشت بند کفش‌های سروین را می‌بست.

سروین گفت: «خوشگل شدم، بابا؟»

گفتم: «آره بابا.»

زرین لبخند زد. چین‌های زیر چشم‌هایش حالت خاصی به صورتش داده بود. نگاه من را که دید، صورتش را برگرداند. بلوز و دامن ساده‌ای پوشیده بود و موهایش را پشت سرش جمع کرده بود. خواستم بگویم: «خوشگل شده‌ای، زرین.» به آشپزخانه رفت و در را بست.

کتم را پوشیدم، بند کفش‌هایم را بستم، انگشت اشاره‌ام را کف دست سروین گذاشتم که گرم و عرق کرده بود و وقتی از پله‌ها پایین می‌رفتم، بلند گفتم: «من رفتم.»

یادم نمی‌آید که در کوچه و خیابان کسی را دیده باشم. وقتی سروین صدایم زد به خود آمدم. اغلب این راه را با هم می‌رفتیم. تا پارک چندان راهی نبود. حسابش را داشتم که اگر سروین را بغل می‌کردم، هشت دقیقه طول می‌کشید، اگر انگشتم را به دستش می‌دادم و قدم می‌زدیم، پانزده دقیقه و اگر دروازه بازی می‌کردیم، ده دقیقه. آن هم با حساب این‌که صد متر آخر را باید باز انگشت اشاره‌ام را به دست سروین می‌دادم و با هم عرض خیابان را می‌گذشتیم. چند قدم می‌دویدم و پاهایم را باز می‌کردم. سروین می‌گفت: «جانمی دروازه» و می‌دوید تا از زیر پاهایم رد شود.

وارد پارک که شدیم ساعت پنج و پانزده دقیقه بود. شست دست چپم را از روی دست سروین که انگشت اشاره‌ام را مشت کرده بود، برداشتم و او بی‌آن‌که دنبال کسی یا چیزی باشد، دوید. بیشتر روی چمن بین تپه‌های کوچک میان درخت‌ها می‌دوید و من نگران دنبالش می‌رفتم. روی پله‌ی تپه‌ی دوم که رسید آقای درخشانی جلوش ایستاد و دستش را دراز کرد. سروین سرش را چرخاند و گفت: «بابا». کف دست چاق و گوشتی آقای درخشانی شکلات شیری بود که سروین خیلی دوست داشت.

گفتم: «متشکرم، آقای درخشانی.»

آقای درخشانی که جلو سروین خم شده بود، راست شد، لبخند زد و گفت: «دختر قشنگی دارید، ندیده بودمش.»

سر انگشت‌هایم را فرو کردم لای موی سروین.

آقای درخشانی گفت: «خواهش می‌کنم بگویید بردارد.»

هنوز دستم لای موی سروین بود و می‌لرزید. سروین سرش را بالا آورد و نگاهم کرد.

گفتم: «می‌خوای، بابا؟»

چشم‌هایش را بست و سرش را زیر انداخت.

گفتم: «بردار بابا»

شکلات را برداشت. خنده‌ی پهنی تمام صورت سرخ و گوشتی آقای درخشانی را پر کرد. هیچ چیز خاصی در صورت یا لباس پوشیدنش نبود. حتا کراوات لاجوردی رنگش که پهنای پر رنگ‌تر آن را یک لنگر قدیمی اخرایی رنگ پر کرده بود، به نظر تازه نمی‌آمد، اما وقتی دوباره خندید، متوجه شدم که او را یک بار هم با عینک و سبیل دیده‌ام.

آقای درخشانی گفت: «شما هر روز این طرف‌ها می‌آیید؟»

گفتم: «کم و بیش، البته به خاطر دخترم.»

گفت: «بله، متوجه هستم.» و به صورتم خیره شد.

گفتم: «می‌بخشید.» و خواستم به دنبال سروین بروم که دور شده بود.

گفت: «اجازه بدهید.»

دستش را دراز کرد و برگ زرد کوچکی را از سر شانه‌ام برداشت. دست‌هایم را در جیب‌هایم کردم تا اگر نگاهش به آن‌ها افتاد، متوجه ترس و اضطرابم نشود. دستش را آرام پشت شانه‌ام گذاشت و به طرف خیابان اصلی پارک هدایتم کرد. صدای گریه و فریاد سروین را شنیدم. من را صدا می‌کرد. خواستم برگردم، با دست مانع از بازگشتم شد و گفت: «ناراحت نباشید. خودم می‌رسانمش به خانه.» می‌دیدم سه نفر از گروه شش نفری جلو در پارک ایستاده‌اند و لبخند می‌زنند. احساس کردم با این‌که بیشتر از هر وقت زندگی را دوست دارم، دارم همراه آن‌ها، سوار ماشینی می‌شوم که کنار خیابان پارک شده بود و آن را ندیده بودم.

زمستان ۱۳۶۳

ویژه‌نامهٔ احمد شاملو

بخش اول

ویژه‌نامه، به زعم ما، چنان‌چه در چند شمارهٔ پیشین نیز بر آن روال حرکت کردیم، یعنی اختصاص دادن صفحه‌هایی از مجله به نقد و بررسی آثار شاعر یا نویسنده‌ای ارزشمند. پس ویژه‌نامه، به‌کلی متفاوت است با ماهیت بزرگداشت. از این رو، همان‌طور که در شماره‌های پیشین، در ویژه‌نامه‌های **سیمین دانشور، محمود دولت‌آبادی، فرهاد غبرایی**، از شعر و آثاری تقدیم شده به نویسندگان پرهیز کردیم و کوشیدیم بیشتر نظر به نقد و تحلیل و تفسیر داشته باشیم، در این شماره هم، با پوزش از شاعران و نویسندگان، از آثار بسیاری که به **شاعر بزرگ احمد شاملو** تقدیم شده بود و یا در بزرگداشت شعر و مقام رفیع شاعر سروده و نوشته شده بود، پرهیز کردیم، اما به دلیل تراکم مطالب و هزینه‌های سنگین چاپ به‌خصوص گرانی کاغذ، نتوانستیم نقدها و بررسی‌های دوستانی را در این شماره بگذاریم و ماند برای شمارهٔ ۱۲، با پوزش از خوانندگان و نویسندگان.

انتظار داریم نویسندگان، همکاران و همراهان تکاپو، جهت ویژه‌نامه‌های آتی که خاص (بخش دوم احمد شاملو) **م.آزاد، منوچهر آتشی، احمدرضا احمدی، منصور اوجی، رضا براهنی، شهرنوش پارسی‌پور، محمد حقوقی، محمدعلی سپانلو، غزاله علیزاده، اسماعیل فصیح، هوشنگ گلشیری، جواد مجابی، محمد مختاری و...** است، ما را یاری رسانند.

سردبیر

محمدعلی سپانلو

باز هم دربارهٔ «مرگ آقای ناصری»

آقای سردبیر تکاپو
این مقاله قرار بود در اوایل سال ۱۳۶۹ در جُنگ به‌نگار به چاپ برسد، که جُنگ متوقف ماند و مقاله نیز گم شد. متن حاضر بر اساس یادداشت‌های به‌جا مانده تنظیم شده است. اذعان می‌کنم که در آن نوعی واکنش روحی دیده می‌شود، نسبت به سخنانی که آقای شاملو در آن ایام راجع به فردوسی گفته بود. به هرحال گمان ندارم که این بحث چیزی از قدر و مقام شاملوی عزیز بکاهد، اما شک دارم که بر قدر و مقام دوستان منتقد چیزی بیفزاید.

نمی‌دانم دخالت در گرفتاری‌هایی از نوع بحث در معنای یک شعر تا چه اندازه ضروری است؛ اثر هنری که معنای آن در شکل کلماتش مسطور است با کلمات دیگری تفسیر بشود و لطف آن برجا بماند! به نظر من البته قطعهٔ «مرگ ناصری» اثر آقای شاملو، در کارنامهٔ ایشان جایگاه مهمی ندارد، زیرا در آن ملاحت یا مرارت شاعرانه‌ای که توقع داریم کمیاب است و حتا به شرحی که خواهم آورد، گاه معنایش روشن نیست. این‌که نوشته‌های دو تن از منتقدان و مفسران ادبی سرشناس ما (محمد حقوقی و ع ـ پاشایی، جُنگ به‌نگار، چاپ ۱۳۶۸) پیرامون آن، از دایرهٔ تفسیر و توضیح درآمده، به فن وصله پینه‌کاری و معناتراشی و کشف کرامات رسیده است نیز چندان اهمیتی ندارد؛ این‌گونه مجذوب شدن‌ها در تاریخ ادبیات ما بی‌سابقه نیست. شاید مهم آن باشد که باید در مقابل کیفیّات ذوقی و پسندهایی که می‌تواند کم‌کم خود را به شکل معیار عام ادبی دربیاورد، یعنی برای شاعران جوان «نمونهٔ مطلق» بسازد، واکنش نشان داد. آیا در این عرصه نقد نو چقدر کارآیند باشد؟ نمی‌دانم! پس می‌کوشم که با دیدِ حسّی و سبک ارتجالی به موضوع نزدیک شوم و این است تفسیر من در مورد شعر «مرگ ناصری»، اثر آقای شاملو.

مضمون یا موضوع «مرگ ناصری» عبارت است از بخشی از راه صلیب، مسیر عذاب عیسی که صلیب‌اش را به دوش کشیده به سوی قربانگاه می‌رود. شاعر این شعر را در دوازده پلان، یا خلاصه‌تر در شش پلان که دارای نماهای متقابل (به قول سینماگران «رآکشن پلان») هستند، تنظیم کرده است. این ساختمان به نظر من، بر اساس شکل «آنونس»، یا آگهی فیلم، از صحنه‌های گوناگون یک رپرتاژ مصّور بریده و به هم مونتاژ شده است. پیش از هر چیز در این‌جا به یاد آنونس فیلم «فروغ بی‌پایان» (یا شاه شاهان) اثر «نیکلاس ری» دربارهٔ سرگذشت عیسی مسیح می‌افتم، که در دههٔ چهل در تهران نمایش داده شده است. در قسمتی از این آنونس دوربین به جای چشم عیسی عمل می‌کرد که صلیب بر دوش از کوچهٔ عذاب می‌گذشت؛ البته خون و عرق و خستگی بینایی او را مختل کرده بود، گاه از میان تماشاییانی که آزارش می‌دادند، یا بر ضدش فریاد می‌کشیدند، یک لحظه چهره‌هایی را می‌دید و کلمه یا جمله‌ای را می‌شنید. بی‌درنگ در نمای متقابل یک تصویر درشت (کلوزآپ) از صورت تماشاگری می‌دیدیم که به خشم یا تمسخر جمله‌ای خطاب به عیسی ادا می‌کرد. آنگاه این پلان به پلان دیگری از دید عیسی بریده (کات) می‌شد.

دست بر قضا، شاعر در مرگ ناصری، پنج پلان را با جمله‌ای از تماشاگران یا نگهبانان پایان‌بندی کرده است، این جمله‌ها با حروف سیاه چاپ شده تا لابد نمایشگر تأثیر بیشتر آن بر عیسی باشد. یا خواننده را متوجه این تأثیر کند.

به هر حال فرقی نمی‌کند، خواه منبع الهام شاعر آن فیلم باشد یا نه، مرگ ناصری منطق یک آنونس فیلم را دارد. تماشا می‌کنیم.

در پلان اول، عیسی که بار سنگین چوبی‌اش را به دوش گرفته، و دنبالهٔ آن به زمین کشیده می‌شود، پیش می‌رود. از دو صفت «سنگین و مرتعش» که به مسیر ته چوب داده شده، معلوم می‌شود که عیسی خسته و لرزان است. اما کلمات شاعر فقط خطی را وصف می‌کند که ته صلیب روی زمین می‌کشد:

با آوازی یکدست / یکدست / دنبالهٔ چوبین بار / در قفایش / خطی سنگینی و مرتعش / بر خاک می‌کشید.

حال چهرهٔ یک تماشاگر را داریم که فریاد می‌کشد:

تاج خاری بر سرش بگذارید.

در پلان دوم چهرهٔ دردمند عیسی را داریم که صدای ناهنجار دنبالهٔ صلیب بر خاک، مثل زنجیر آتش بر رنج و عذاب او می‌افزاید:

و آواز دراز دنبالهٔ بار / در هذیان دردش / یکدست / رشته‌یی آتشین / می‌رشت

و باز چهره یک تماشاگر و یا یکی از نگهبانان و فریاد او را که:

شتاب کن ناصری / شتاب کن

پلان سوم که حاوی شاعرانه‌ترین تصویر این قطعه است، زیرا مایهٔ ذهنیت در آن بیشتر است، چنین آغاز می‌شود:

از رحمی که در جان خویش یافت / سبک شد / و چونان قویی مغرور / در زلالی خویش می‌نگریست.

از آن‌جا که بیان شاملو در دو مصرع اول، ناتوان است، این بند به قول معروف دچار «ضعف تألیف» شده و می‌توان آن را دو جور معنی کرد:

۱ ـ آن ترحم ذاتی که عیسی نسبت به بره‌های خداوند (یعنی همین آزاردهندگانش) داشت دردش را تخفیف داد، سبک شد، حالش بهتر شد و

توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.

۲ ـ آن ترحم ذاتی که عیسی... داشت از دلش رخت بر بست و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.

باری، در پایان این پلان نیز، مطابق قرار، کلوزآپ یک تماشاگر را داریم که بانگ می‌زند:

ـ تازیانه‌اش بزنید.

پلان چهارم تعاقب تصویر یک تازیانه یا ریسمان سرخ است (آیا رنگش سرخ است یا پیش از آنکه به تن عیسی بخورد، از خون سرخ شده؟) تازیانه یا ریسمان در هوا حرکت می‌کند و فرود می‌آید، و لابد بر تن عیسی می‌خورد. می‌گویم «لابد»، زیرا جملات زیر:

رشتهٔ چرمباف / فرود آمد / و ریسمان بی‌انتهای سرخ / در طول خویشتن / از گرهی بزرگ / بر گذشت.

نشان نمی‌دهد که تازیانه، با این‌همه آب و تاب بالاخره چکار می‌کند. حتا یک مفسر ما مطمئن نیست که «رشته چرمباف» همان تازیانه، یا همان ریسمان بی‌انتهای سرخ باشد! این ابهام تقصیر کیست؟ تقصیر عقل قاصر مفسر یا بیان شاعر؟ آخر ریسمان معمولاً چرمی نیست، مگر گوینده به نحوی آن را برای خواننده روشن کرده باشد. اگر همان است به چه دلیل سه کلمهٔ تازیانه و رشته و ریسمان نزدیک هم به کار برده شده است؟

اما مشکل در این‌جا تمام نمی‌شود. عبارت «از گرهی بزرگ بر گذشت» معنای مشخصی ندارد. آیا مقصود این است که ته ریسمان را گره زده بودند که بیشتر درد بیاورد؟ یا این‌که ریسمان بر گره اعصاب عیسی خورد؟ یا خود ریسمان در هوا تاب با گره خورد؟ یا مقصود از ریسمان و گره رگ‌ها و قلب عیسی است؟ ببینیم مفسران یا کاشفان کرامت در این باب چه گفته‌اند. حقوقی نوشته است «از گرهی بزرگ بر گذشت» یعنی تازیانه دور کمر عیسی پیچید. پاشایی نوشته است این جمله «نامستقیم فرود آمدن ضربهٔ تازیانه را نشان می‌دهد» ماشاءالله!

حقیقت این است که حدس بنده و تفسیر آقایان تمامش معنی تراشی به زور است. مقصود شاعر هرکدام از این‌ها باشد، کلمات او در بیانش ناتوان بوده‌اند. طبق معمول، در پایان پلان باز چهرهٔ درشت یکی دیگر از تماشاییان را داریم که دستور می‌دهد:

ـ شتاب کن ناصری / شتاب کن.

در پلان پنجم، در یک نمای عمومی (لانگ شات) العازر را می‌بینید که خود را از صف تماشاییان کنار می‌کشد و می‌رود:

از صف غوغای تماشاییان / العازر / گام‌زنان راه خود را گرفت / دست‌ها در پس پشت / به هم افکنده / و جانش را از آزار گران دینی گزنده / آزاد یافت.

و این هم چهرهٔ درشت العازر و جمله‌ای که به خود می‌گوید:

ـ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست.

در معنی کردن این بند، به ویژه جمله العازر، میان دو تن مفسر ما جدل شده است. اما آن‌ها گناهی ندارند جز آن‌که فکر نکرده‌اند شاید عیب از خود شعر باشد نه از قدرت تبیین آن‌ها. من گمان می‌کنم اگر خودمان را در محیط اندیشگی شاعر قرار دهیم می‌توانیم از زبان او چنین بگوییم: با تلقینات ماتریالیسم تاریخی که از نوجوانی در روح من جایگزین شده بود از همان آغاز از ترحم و بخشایش مسیحی بیزار بودم. مسیح یک جور مازوخیست (آزارطلب) بود. العازر همین را می‌گوید: «مسیح خود شکنجه و شهادت را برگزید، والا او که مرا زنده کرد حتماً می‌توانست به نوعی از معرکه جان سالم به در ببرد. حالا که خودش خواسته زجرکش شود، بگذار بکشد. من دیگر هیچ دینی به او ندارم.»

پلان ششم، یک نمای عمومی، مدتی بعد از تصلیب عیسی است. آسمان کوتاه روی رحم و مروت (بی‌فایده و محکوم به فنای) مسیح فرو می‌ریزد. طرفداران مسیح از تپه بالا می‌روند که برسند پای جنازه، خورشید و ماه به شیوهٔ سینمایی «سوپر ایمپوز» می‌شوند. یک نوع آخرالزمان پدید می‌آید.

آسمان کوتاه / به سنگینی / بر آواز رو در خاموشی رحم / فرو افتاد / سوگواران به خاکپشته بر شدند / و خورشید و ماه / به هم / بر آمد.

این بود معنا و مفهومی که می‌توان از کلمات به کار رفته و روح و فضای قطعهٔ «مرگ ناصری» به دست آورد. کم و بیش نکات اصلی همین است و به ضرب هیچ تیشه و تبری نمی‌توان برخی معنای خودسرانهٔ مفسران را به آن چسباند مگر آن‌که خیلی سعهٔ صدر داشته باشیم و در آن صورت برای هر اثری از هر شاعری می‌توان چنین خاصه خرجی‌ها کرد. یعنی کلمه از جای دیگر، یا از خود داستان اصلی، قرض گرفت و به اثر رنگ و لعاب دیگری داد.

ماجرای شعر را خلاصه کنیم: عیسی را آزار می‌دهند، تاج خار به سرش می‌گذارند، تازیانه‌اش می‌زنند و به سوی قتل‌گاهش می‌برند. العازر از مشاهدهٔ این مایهٔ تسلیم و رضای حقارت‌آمیز مسیحی سر می‌خورد و خود را از معرکه کنار می‌کشد. تصویری کوتاه از تل قربانگاه را بعد از تصلیب عیسی می‌بینیم، و در آخرین صحنه به سیرهٔ قصه‌های اساطیری، با مرگ قهرمان قصه، طبیعت برمی‌آشوبد. اکنون مفسر می‌تواند در فراسوی تصاویر شعر، دید شخصی شاعر را جستجو کند؛ کاری که مفسران ما نیز قصد آن داشته‌اند. نقد همراه با تفسیر البته برای نوآموزان شاعری و دوستداران شعر آموزنده است. در این مرحله مفسر تنها به موشکافی در داده‌های یک اثر اکتفا نمی‌کند، بلکه جستجو در نظرگاه صاحب اثر را می‌تواند به تمام زندگی او فرافکند. من گمان می‌کنم که شاعر ما نسبت به تاریخ و اساطیر دیدی تک‌بعدی دارد. گه‌گاه کوشیده است عدم احاطهٔ خود را بر سرگذشت آدمی با ساز مخالف زدن نسبت به قبول عام، اکتشافاتی که خاص رمان پلیسی است و استنتاج‌هایی که پایان شگفت‌انگیز و غافلگیرکنندهٔ آن‌ها مقدمه و متن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد جبران کند. البته نوآموزانی که شنیده‌اند تاریخ پر از دروغ و تحریف است، به صرف مخالف‌خوانی‌ها و کشف توطئه‌های تکان‌دهنده جذب گوینده می‌شوند. این ماجرا را به شخصه در عقاید آقای شاملو شاهد بوده‌ام که چارلی چاپلین، بتهوون و فردوسی، به حاج‌میرزا آقاسی و طرفدارانش باخته‌اند. اما شاعر به خاطر برداشت‌های شورشی‌نما و سست‌پایه‌اش از تاریخ و جوامع انسانی بلندآوازه نشده است، برعکس قریحهٔ خلاق ـ و البته امّی او ـ بر فرایافت‌های ضعیفش از فردوسی تا حافظ پرده کشیده است. وانگهی شاید بتوان گفت که شاملو «مذهب آینده» دارد. از گذشته و کهنه بیزار و جویای فردا و تازگی‌هاست. این رفتار روانی در عرصهٔ ادب برخی شعرهای او را با درخششی از امید و ایمان به آینده فاخر ساخته است. اما «مذهب آینده» بر نهادی (آنتی‌تزی) هم دارد: شاعر نسبت به گذشته بی‌اعتنا، ناسپاس و دشمن‌خوست؛ تاریخ را صرفاً مضحکه‌ای خون‌آلود و رویدادهای آن را توطئه‌هایی شیطنت‌آمیز می‌داند و کسان تاریخی را ـ اگر قربانی نباشند ـ دلقک یا دژخیم می‌شناسد (جالب است که روند حوادث باعث شده که شاعر به قول خودش بارها از مردگان شرمساری بکشد). به هر حال با این تلقی از گذشته، شماری از شعرهای شاملو به علت نداشتن «نوستالژی» ناقص شده است. در حاشیه بگویم که یکی از بهره‌های مهاجرت چندسالهٔ شاعر به خارجه ـ قبل از انقلاب ـ پدیدآمدن رگه‌هایی از احساس وطنی و نوستالژی قومی در او بود، که منجر به نوشتن برخی کارهای ماندنی‌اش از جمله شعرهای «ترانهٔ آبی» و «هجرانی» شد. بدبختانه یکی از رفقا از شعر اول تفسیری داد که آشکارا از جبهه‌گیری سیاسی مایه می‌گرفت و می‌شود گفت که پیغام شعر را خراب کرد.

بازگردیم به نقد «مرگ ناصری». در طول شش پلانی که شعر بر آن بنا شده است، به جز پلان سوم، چندان مایه‌ای از تخیل و آفرینش شعری به کار نرفته. «مرگ ناصری» از دایرهٔ گزارش تصاویر عینی بیرون نیامده، هنرنمایی شاعر در کنار هم چیدن واژگان پر طنین ـ می‌شود گفت رعب‌انگیز ـ و ساختن جملاتی پر افاده و مطنطن خلاصه شده است.

انتخاب چند صحنه از یک ماجرا، یا نمایش تصاویر عینی آن ماجرا، را من «رپرتاژ» نامیده‌ام. پیداست که در «مرگ ناصری» ما با رپرتاژی از نوع سینمایی ـ یعنی مصور ـ روبرو هستیم، که به احتمال زیاد از آنونس همان فیلم معروف الهام یافته است؛ منتها ساختمان آن تقلیدی و مکانیکی از کار درآمده، نه ابداعی و متحول. بازی با کلمات معنی را به تعقید می‌کشد (نظیر بازی بی‌جهتی که با سه واژهٔ تازیانه، رشته و ریسمان می‌شود)، یا

جملات را از لفظ اضافی بار می‌کند که مثلاً ریخت نثر کلاسیک فارسی بگیرد (نظیر توصیف ژست العازر که دست‌هایش را به پشت زده.) برای تدارک یا ساختمان دراماتیک در این قبیل آثار، شاعری چون شاملو می‌داند که اگر «زبان بازیگران» ادیبانه و کلاسیک است «شرح صحنه» می‌تواند با زبان سادهٔ امروز صورت پذیرد. شاید خواننده تازه‌پا یا «مجذوب» شیدای این نوع جمله‌بندی‌ها شود و بپندارد که با شعری فلسفی و تفکرانگیز روبروست؛ و خواننده چه گناهی دارد اگر چنین وهمی کند وقتی منتقدان در معنی کردن آن به توافق نمی‌رسند و با کمال خضوع ادراک یکدیگر را ناقص می‌انگارند؟

شاعر ما می‌داند که یکی از بارزترین تفاوت‌های شاعری با دیگر هنرهای زبان در این‌جاست که ترکیب کلمات شعر معناهای القایی می‌سازد. عبارات در آن سوی خویش جهان مضاعفی می‌آفرینند که خیال خواننده را در قلمروهای ناشناس بیدار می‌کند. اما در «مرگ ناصری» کلمات فقط حاصل معنای خویش‌اند و تصویرها به جز احساس عیسی، که در خود قویی مغرور می‌یابد، یکسر به امر شریف رپرتاژ گمارده شده‌اند.

نقد را جزیی‌نگرتر کنیم. از قدیم می‌گفتند خدا نکند قاپ کسی نقش بنشیند، تمام صفات بدش هم خوب می‌شود. ببینیم در همین قطعهٔ «مرگ ناصری» چیزهایی که بر دیگران عیب است چطور حسن تلقی شده است، مثلاً:

۱ ـ آوای دنبالهٔ صلیب که در پی عیسی به زمین کشیده می‌شود «یکدست» توصیف شده است. این صفت صدا ندارد و فاقد فونتیکی است که سنگینی و تداوم کشش صلیب را به روی خاک القاء کند. از شاعری که آن چنان وسواس فونتیک دارد عجیب است که چرا دست‌کم کلمه «یکنواخت» را به کار نبرده. که صدا یا «نواخت» در آن وجود دارد، حالا این صفت کم فایده را سه بار هم تکرار کرده. مفسران خاصیت‌های زیادی برای این تکرار قایل شده‌اند (اگر پنج‌بار تکرار می‌شد که قیامت بود! یک راه طولانی پنج بار تکرار لازم ندارد؟) خوب، قاپ شاعر نقش نشسته است. اگر یک گویندهٔ جوان سه بار کلمهٔ یکدست را به کار برده بود، مفسران فریاد می‌زدند: «قربان، این حشو است جای تکرار، یک واژه دیگر بیاورید.»

۲ ـ یا در بند دوم، با خطاب «ناصری!» به عیسی مسیح، گویی دارند یک پاسبان یا یک کارمند به نام آقای ناصری را صدا می‌زنند. با توجه به لحن ادیبانه و کلاسیک‌نمای این قطعه، اقلاً خطاب می‌توانست چیزی باشد شبیه به «ای مرد ناصری!».

۳ ـ یا کلمه «چرمباف» که به جای «چرمبافته» به کار رفته، و البته خیلی غلط نیست؛ ولی از آن‌جا که چرمباف اساساً به معنای بافندهٔ چرم به کار می‌رود، باز جمله دستخوش سستی و حتا ابهام می‌شود. زیرا ممکن است از اضافهٔ «رشته چرمباف» تصور شود که در میان تماشاگران یک نفر چرمباف هم بوده که با «رشته» خود (نه بافتهٔ خود) عیسی را کتک زده است.

۴ ـ یا در توصیف العازر (دست‌ها در پس پشت به هم افکنده)، شاعر تکلف زیادی برای توصیف کسی که «دستش را به پشتش زده»، به خرج داده است. یک ژست عینی ساده، یک تصویر واقعی، با آب و تابی بیان شده که نمونه‌ای از «اطناب ممل» است. کاش مفسران به شاعر ما یادآوری می‌کردند که این قبیل بلاغت‌بازی‌ها، و نظایر آن، از قبیل «چنانچون»، «به هیأت»، «از این دست»، «گرد بر گرد» و ... با طمطراق‌های مصنوعی و لفاظی‌های مکرّر چه لطمه‌ای به آثار او زده است.

۵ ـ و بالاخره چه خوب بود که یکی از مفسران این مسئله را مطرح می‌کرد که چرا شماری از شاعران ما، در سال‌های گذشته، این همه گرفتاری توراتی و انجیلی داشته‌اند که صلیب و ناقوس و جل‌جتا و امثالهم را مثل نقل و نبات به کار می‌بردند. مگر همهٔ این‌ها (آن‌هم با استخدام نمادهای شعر فرنگی و طرح مسایل فلسفی شاعران اروپا در مورد مسیح) وارداتی و غیر اصیل نیست؟ شاید آقایان به یاد بیاورند عصری را که نظریهٔ مبارزهٔ مسلحانه باب روز بود و جوانان انقلابی به شاعران ما تکلیف می‌کردند که به جای شاعری عملاً بجنگید. گویی شاعران می‌خواستند با این نوع تمثیل پاسخ آن‌ها را به‌طور ضمنی بدهند. والا امروز این قبیل آثار، از نظر تاریخی محلی برای نمود ندارد.

حرفم را خلاصه می‌کنم: «مرگ ناصری» شعری است با فرم آنونس و منطق رپرتاژ و مایه‌های اندکی از ذهنیت و تخیل شعری، که به علت سستی بیان، در برخی جاها در حد رپرتاژ هم معنی روشنی ندارد و درک آن به کسانی که داستان عیسی را در کتاب‌های دیگر خوانده‌اند حواله شده است. «مرگ ناصری» اگر کار گوینده‌ای گمنام بود مفسران اصلاً به آن عنایت نمی‌کردند.

آیا در این استنتاج تند رفته‌ام؟ آیا در تحلیل شعر از ضوابطی که بعداً پدید آمده است استفاده کرده‌ام؟ چطور است به عقب برگردیم و به مقایسه‌ای نابرابر دست بزنیم؟ هزارسال پیش که نه شگردهای سینمایی در ایران وجود داشت، نه ساختارهای درام و رمان‌نویسی و نه حتا فن رپرتاژ شکل آکادمیک داشت، در یک روستای کوچک خراسان شاعری بوده است به نام فردوسی که نبوغش از ورای سده‌ها به دست‌آوردهای امروز نظر می‌کند. اثبات مدعا بحثی طولانی می‌طلبد؛ فقط در این‌جا به شیوهٔ ادبیات تطبیقی نگاهی می‌کنیم به تکنیک شاعر در توصیف بردن سیاوش به قربانگاه و قتل او. امکان مقایسه بین دو شعر هست، زیرا هر دو بر اساس قتل مظلومانهٔ قهرمانی نیک‌سیرت شکل می‌گیرد؛ به‌خصوص که در هر دو اثر، به شیوهٔ سنتی، پس از مرگ قهرمان چهرهٔ طبیعت منقلب با طوفانی می‌شود. مدل آموزنده‌ای است از نمایش تصویر و اصابت صحیح کلمات به معنا و فضای اثر. این مطابقه می‌تواند خود مقالهٔ مستقلی گردد. فقط به عنوان یک چشمه کار سه بیت از داستان سیاوش را می‌آوریم، جایی که فردوسی یک دم پس از سر بریدن سیاوش طوفانی را که در پی آن برمی‌خیزد تصویر می‌کند:

چرا از سرو بن دور گشت آفتاب
سر شهریار اندر آمد به خواب.
چه خوابی، که چندین زمان برگذشت
نه جنبید هرگز، نه بیدار گشت.
یکی باد، با تیره گرد سیاه
برآمد که پوشید خورشید و ماه

حالا فقط همین بیت آخر را با سطور آخر مرگ ناصری «خورشید و ماه به هم برآمد» بسنجیم. تصادفاً کلمانشان مشترک است. شاعر بزرگ هزارسال پیش درسی می‌دهد از موسیقی کلام، رنگ‌آمیزی فضا و ترکیب زبان. چه کسی آن را می‌آموزد؛ مهم نیست. فقط انگارنه‌انگار که هزارسال کهنگی در این میان وجود دارد.

می‌رسیم به حرف آخر! نیازی به اثبات ندارد که من یکی از نخستین ستایندگان شعر شاملو بوده‌ام. به علاوه او حق اسنادی به گردن من دارد. آنگاه که بیست‌سال هم نداشتم شاملو با ویرایش یک شعرم درس سودمندی به من داد. پس عجیب نیست که از استاد همان صراحت لهجه‌ای را که او نسبت به بزرگان ادب ما دارد آموخته باشم.

مشکل مفسران ما شاید در این است که با اثر شاعری سروکار دارند که به حق بر سر زبان‌ها افتاده، در نتیجه «مد» شده، و این مد شدن در مفکورهٔ منتقد یا مفسر فضایی تحمیلی ایجاد می‌کند که در آن قادر به حرکت نیست. همین جوانان امروز که می‌خواهند از روی سروده‌های شاملو به کبوترهای خود دانه بدهند، یا نانشان را به هم ببخشند، یا در هر کجای جهان، بی سببی، مث یک چیکهٔ اشک، به هیئت گنجی بایسته، بله شوند... سه چهاردههٔ پیش پدرانشان دیوان «اشک معشوق» مرحوم حمیدی را می‌ستودند، تا جایی که آن را به چاپ هشتم رساندند، اما اگر شعری از حمیدی ماندنی باشد تصادفاً متعلق به آن کتاب عامه‌پسند نیست.

باری! وقتی عشق‌بازان و متفکران موسمی به دنبال یک سرگرمی دیگر به جز شعر سانتیمانتال بروند، آنوقت گرد و خاک فرو می‌نشیند و می‌توان از میان کارهای شاعر ما یک کتاب ماندنی استخراج کرد.

شعر فارسی پنج گویندهٔ بزرگ دارد، پنج خداوند: فردوسی و نظامی و مولوی و سعدی و حافظ، که تجربهٔ تاریخی نشان داده است هرگز تکرار نخواهند شد، یعنی هرگز بدیل آن‌ها ظهور نخواهد کرد، جز آنان تواریخ ادبی معمولاً در مورد نام و آثار چهل شاعر دیگر اشتراک نظر دارند. پس اینان نیز جاودانی هستند و شاملو با آن کتاب شعر جایی در جوار آن چهل تن خواهد داشت.▣

اردیبهشت ۱۳۶۹

عنایت سمیعی

عرض شَعبده

احمد شاملو

حکایت

مطرب درآمد
با چکاوک سرزنده‌ئی بر دستهٔ سازش
مهمانان سرخوشی به پایکوبی برخاستند.
*
از چشم ینگهٔ مغموم
آنگاه
یاد سوزان عشقی ممنوع را
قطره‌ئی به زیر غلتید.
*
عروس را
بازوی آز با خود برد.

سرخوشان خسته پراکندند.
مطرب بازگشت،
با ساز و
آخرین زخمه‌ها در سرش
شاباش کلان در کلاهش
*
تالار آشوب
تهی ماند
با سفرهٔ چیل و کرسی باژگون و سکوب خاموش نوازندگان
و چکاوکی مرده
بر فرش سرد آجرش

به پاس عظمت بزرگ‌مردی که بیش از سه دهه بر شعر فارسی سلطنت کرده است، چه می‌توان نوشت که سزاوار او باشد. او خود بزرگان را پاس نداشته است و به چهرهٔ نوآمدگان نیز نیم‌نگاهی نیفکنده است. شاید این همه را بتوان حمل بر خودخواهی و فزون‌طلبی نسلی کرد که همواره خود را محور عالم و آدم پنداشته‌اند و از این رو او در این میان تنها نیست. اما بی‌گمان، اشتهار به حق پایدارش، سبب شده است که بیش از دیگران آماج انتقاد قرار گیرد و خطای هم‌نسلانش کم‌رنگتر جلوه کند.

شاید ادعا شود که خطاها و خصلت‌های فردی هنرمند، چندان ربطی با هنرش ندارد، چه، او همواره با چهره‌ای موّجه در آیینه آثارش پدیدار می‌شود و مقولات خارج از حوزهٔ شعر، نمی‌تواند و نباید غباری بر آن آیینه بنشاند.

اما من بر این باورم که شناخت‌شناسی شعر، بسیاری از اشتباهات و خطاهای فکری و عقیدتی شاعر را آشکار می‌کند و از این رهگذر می‌توان تا حدودی به پسله‌های ذهنی شاعر راه برد. تا ببینیم...

ع. س

«حکایت»، شعری است تمثیلی و شعر تمثیلی، تصور یا تصوراتی است، مبتنی بر خودآگاهی. بنیان شعر تمثیلی، مشابهت است و قیاس و بیان‌کردن حکایی و روایی.

در شعر تمثیلی، معانی ظاهری تفسیرپذیرند و باید از مبدا آن‌ها به مقصد معانی باطنی حرکت کرد. به عکس نماد یا سمبل، که جلال ستاری در پژوهش عالمانهٔ خود، ***مدخلی بر رمزشناسی عرفانی***، آن را رمز می‌نامد، شعر تمثیلی با معانی بیرون از خود، رابطهٔ مساوی برقرار می‌کند و اشیا و موجودات و عناصر آن، در تناظر با مشابهت‌های بیرون از شعر قرار می‌گیرند. استفاده از تمثیل در

شعر معاصر، بسیار معمول است و بسیاری از شعرها را که به غلط سمبلیک خوانده‌اند، می‌توان تمثیلی دانست.

شعر تمثیلی معاصر، با به‌کارگیری علامت‌ها و نشانه‌ها، به نظایر خود در خارج از حوزهٔ شعر، ارجاع می‌دهد. آن نشانه‌ها به یک معنی نهایی قابل تأویل‌اند؛ اما بر تبعات آن معنی، ممکن است شرح دراز دامنی مترتب شود. به عکس، سمبل یا رمز، حاوی معانی متعددی است و افزون بر آن محصول ناخودآگاهی است.

(در حقیقت مشخصهٔ رمز، برقراری نوعی ارتباط با امری مجهول و ناشناخته است. آن‌چه روان با ادراک رمز، تجربه می‌کند، شناخت یا روشنگری‌ای نیست که از اتصال و به هم پیوستن عناصری که شناخته‌اند، ولی ارتباط‌شان با یکدیگر معلوم نیست، حاصل آید. برعکس، احساس روان با ادراک رمز، بیشتر، نوعی شگفتی وتأثر و هیجان‌زدگی از ادراکِ امری غیرمترقب و نامنتظر است، چون چنین احساس می‌کند که غافلگیر شده است؛ به عبارت دیگر، خودآگاهی با ادراک رمز، خود را مقهور معنایی می‌بیند که بروی بازمی‌شود و چیزی را که او نمی‌شناسد، به وی الهام می‌بخشد. یونگ (این دل‌آگاهی را ETWAS (چیز دیگر، چیزی غریب) می‌نامد: «رمز دلیل و راهنمای آدمی به سوی معانی روانی‌ای است که هنوز بروی معلوم نیستند.» «چیزی که آدمی به تصور خود قبلاً آن را می‌شناخته است، هرگز به صورت رمز درنمی‌آید، بلکه فقط در کسوت تمثیلات ALLEGOLLE یا علامات، بیان می‌شود.)[1]

شعر تمثیلی «حکایت»، به ظاهر حکایتی از یک جشن عروسی است. چهره‌های این جشن عبارتند از: مطرب که با چکاوک سرزنده‌ای بر دستهٔ سازش مهمانان را به پایکوبی وامی‌دارد. مطرب در فرهنگ ما، ناظر به دو معنی عالی و دانی است. معنی دانی آن، اشاره به آدمی دارد که وسیلهٔ عیش است و سرور، در ازای دریافت مزد. در شعر «حکایت» همین معنا از مطرب، به اضافهٔ وجوه دیگر شخصیت او که هم‌چنان مهر فرومایگی خورده، مطمح نظر است. او در آغاز، به ظاهر مهمانان را به رقص وامی‌دارد و در پایان شاباش کلان را در کلاهش می‌گذارد و بازمی‌گردد. چکاوک در لغت به دو معنی است: مرغابی و نوایی از موسیقی. این نوا، گوشه‌ای از همایون است و فعل پیشوندی «درآمد» جملهٔ نخست نیز، متداعی گوشهٔ دیگر همین دستگاه است. از این رو کلمات «درآمد» و «چکاوک»، ضمن داشتن پیوند تداعی شونده با یکدیگر و نیز با «مطرب»، عناصر موسیقایی بند اول شعر را، در نهان، پدید می‌آورند. چکاوک سرزنده بر دستهٔ ساز، در معنای ظاهری، متناقض می‌نماید و همین تناقض، راه بیرون شدی به معنای باطنی می‌گشاید: مطرب، شعبده‌بازی است محیل که با نیرنگ، چکاوک را به دستهٔ ساز قرین کرده است. او خود سازی نمی‌نوازد، این چکاوک است که با شور خود، سرور جشن را باعث می‌شود. چکاوک سرزنده، با ساز و مطرب چنان درآمیخته است که بازشناخت‌شان، دست‌کم، برای مهمانان میسور نیست. چه، مهمانان سرخوش نیستند، مهمان سرخوشی‌اند. به عبارت بهتر، آنان از ترنّم ساز یا شور چکاوک به وجد نیامده‌اند، سرخوشی حاضر و آماده آن‌ها را به بزم خود فراخوانده است. حیله‌گری مطرب نیز، منبعث از عدم معرفت آنان است.

در جشنی که مطربش شعبده‌باز است و سرور آن را چکاوک سر زنده به پا می‌دارد و کسی درنمی‌یابد، طبیعی است که مهمانان بی‌معرفت، نه سرخوش که الکی خوش باشند. در این بند، مطرب کارگزار اصلی جشن است، چکاوک نواپرداز مرغی که چنان‌که خواهیم دید، به رسم معمول، در عزا و عروسی سرش به باد می‌رود و مهمانان، انسان‌هایی که از آن‌چه در شرف وقوع است، غافل‌اند. تناقض چکاوک بر دستهٔ ساز، زمینه را برای صحنهٔ اندوهناک بند بعد آماده می‌کند:

از چشم ینگهٔ مغموم / آنگاه / یاد سوزان
عشقی ممنوع را / قطره‌یی به زیر غلتید.

ینگه یا ساقدوش، در عرف، آموختن وظایف شب زفاف را به عهده دارد و همین خصلت آموختن از او شخصیتی آگاه می‌سازد؛ به ویژه آن‌که می‌بینیم از چشم او اشکی می‌ریزد. پس او به عروس عاشق است و عشقش ممنوع و یارای دم زدن ندارد. لاجرم همهٔ رنج خود را در قطره‌اشکی خلاصه می‌کند. سبب مغموم بودن او و اشکی که می‌ریزد، در بند بعد روشن‌تر بیان می‌شود:

عروس را / بازوی آز با خود برد /

حضور عروس در شعر، در همین حد است، اما واکنش ینگه نسبت به او و برپایی جشنی که به خاطر اوست، عروس را در کانون توجه قرار می‌دهد.

از چهره و اندام ربایندهٔ عروس نیز، تنها بازویی که نشانهٔ زور و قدرت است در ترکیب استعاری بازوی آز به نمایش درمی‌آید. عروس به زور برده می‌شود؛ از این رو شخصیت آگاه شعر ـ ینگه ـ حق دارد که بگرید و مغموم باشد.

از آن پس، دیگر بدیهی است که مهمانان پراکنده شدند؛ اما در این بند از مهمانان با نام سرخوشانه خسته یاد می‌شود. سرخوش به همان تعبیر بند تخت و خسته، خسته از پایکوبی بیهودهٔ جسمانی.

شعر، با بازگشت مطرب به پایان نمی‌رسد و شاعر وقایع دیگر را بعد از بازگشت او بیان می‌کند. چه، او هنوز وظایف پلید دیگری دارد که باید به انجام رساند. مطرب بازمی‌گردد اما بر دستهٔ سازش، نشانی از چکاوک سرزنده نیست. فقط سازش را به همراه دارد و مضراب‌های آخر یا نقشه‌های شومش را در ذهنش می‌نوازد. او شاباش کلانش را گرفته است و در کلاه پنهان کرده است. کلمهٔ زخمه در این بند، افزون بر معنایی که شرحش رفت، کلمهٔ زخم را تداعی می‌کند و ذهن آماده می‌شود که اتفاق هولناک پایانی را ببیند.

در بند پایانی، نخست تصاویر دیداری پلشتی از برچیده شدن جشن به دست داده می‌شود و همین‌جا درمی‌یابیم که مطرب را گروه نوازندگان یا هم‌دستانی، همراه بوده‌اند، بی‌آن‌که در سراسر شعر، هم‌چون مطرب، نغمه‌ای از آنان به گوش رسد. آنان کارگزاران آشکارا پنهانی جشن بوده‌اند و وظایف خود را با دست چکاوک و مهمانان و آزمندان اجرا کرده‌اند.

آخرین زخمه‌ها یا نقشه‌های شوم مطرب، نه‌تنها نالار را به هم می‌ریزد و آن‌چه را که در آن است می‌آلاید، که چکاوک سرزنده را مرده بر آجر فرش سرد به جا می‌گذارد.

مطرب بهره‌اش را از چکاوک برده است و حیات او از آن پس خطرناک نواند بود. شعر چکاوک با ایجاز درخور تحسین و دقت بی‌مانند در گزینش واژگان سروده شده است. هیچ یک از کلمات شعر، بی‌سبب نیامده‌اند و زنجیرهٔ کلمات و تصاویر با داستانکی که بند به بند بازگو می‌گردد، جفت و جذب یکدیگر می‌شوند.

ساخت شعر، بر ترکیب قطعات استوار است و با حضور عناصر موسیقی در آن، مستبعد نیست که آن ساخت ملهم از موسیقی بوده باشد.

مقدمهٔ آن، با حروف نرم و مفهوم به ظهر شد آغاز می‌شود و به عکس ظاهر شد خود کاملاً تراژیک است. آن ظاهر شاد ناگهان در مومان دوم، حالت غمناک می‌یابد و نشان از تضادی عمیق دارد: عشق ممنوع ینگه.

مومان سوم آغاز وحشت است و هراس؛ با واریوسیون‌های پیوندهای متضاد عروس و بازوی آز... مومان چهارم با تصاویر سراسر هولناک و چندش‌انگیز نالار آشوب و...

ضربهٔ نهایی و کوبنده و سهمگین را با چکاوک مرده، فرود می‌آورد.

برخلاف ساختار قرص و محکم، اندیشهٔ مُضمر در شعر، چندان قوی نیست. دیدگاه شعر، مبتنی بر طرح توطئه است و به موجب آن، جز توطئه‌گران، همگان منفعل‌اند.

حتا ینگه نیز که یگانه عنصر آگاه شعر است، هم‌چون آدمی مفلوک، به کنجی خزیده و اشک می‌ریزد و چکاوک سرزنده، قربانی شور و هیجان خود و دسیسهٔ توطئه‌گران می‌گردد. اعتقاد به این نگرش نه‌تنها واپسگرایانه که خطرناک است و کمتر خطر آن، نفی خود، خوار داشت خودی و تجلیل ناب خود از بیگانه است.■

۱ ـ مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، جلال ستاری، نشر مرکز، ۱۳۷۲.

مشیت علایی

شعر شاملو، پرخاشگر و عتاب‌آلود

۱

ابراهیم دیلمقانیان، ناشر نخستین اثر شاملو، در مقدمه‌ای که نزدیک به نیم قرن پیش بر **آهنگ‌های فراموش‌شده** نوشت، نویسندهٔ جوان آن اثر را صاحب «یک روح آزاده» دانست که «یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان ما محسوب خواهد شد.»[1] این داوری همان‌قدر که سزاوار تحسین است مایهٔ شگفتی است، چه حکم اخلاقی این قضاوت را می‌توان به اعتبار دو بخش «نامه‌های زندان» و «من و ایران من» توجیه کرد؟ و امضای مکرر «بازداشتگاه سیاسی شورووی» را، از جمله چیزهای دیگر، به «روح آزاده» او نسبت داد. اگر دیلمقانیان شعر «نامه»، که درحقیقت یکی دیگر از همان «نامه‌های زندان» است، و سال‌ها بعد در مجموعه **شکفتن در مه** چاپ شد، را در آن زمان دیده باشد، باید او را در قضاوت اخلاقی‌اش بیش‌تر محق دانست، چه سراسر شعر آکنده از بیان «رادمردی» و «رادی» و پایداری و تسلیم‌ناپذیری است.

شعر «نامه» را شاملو در ۱۳۲۳ در زندان منفقین گفته است و معلوم نیست چرا در **آهنگ‌های فراموش شده**، یا دیگر مجموعه‌هایی که وی تا سال ۱۳۴۹ انتشار داد، نیامده است. به هر تقدیر، «نامه» قصیده‌ای است به سیاق قصیدهٔ «حصار ی» مسعود سعد سلمان، و پیداست که شاملو به هنگام سرودن آن، به سبب همانندی موقعیت خود با مسعود سعد، به آن قصیده نظر داشته است، چندان‌که، با زحافاتی، کوشیده تا شعرش را در همان قالب ـ بحر مضارع ـ بسراید. اما درحالی که شعر مسعود سعد سراسر گله از روزگار و وصف بیچارگی و رنجوری و «پستی گرفتن همت» و سرانجام امید «عفو شاه عادل» است، شاعر زندان منفقین، گرچه بیانی ضعیف دارد، پر از خشم و خروش و عصیان است ـ شاید اولین فریاد از «فریادهای عاصی آذرخش» ـ در جایی که حبسی زندان نای می‌گوید: «**پستی گرفت همت من زین بلند جای**» و هم‌چنین: «**امروز پست گشت مرا همت بلند**» و در پایان می‌نالد که: «**زین جمله باک نیست چو نومید نیستم/ از عفو شاه عادل و از رحمت خدای/ شاید که باطلم نکند بی‌گنه ملک/ کاندر جهان نیاید چو من ملک ستای**»، زندانی زندان منفقین خود را تیره‌روز نمی‌بیند چراکه به انتخاب خویش در آن‌جا مانده است: «**من از بلندی ایمان خویشتن ماندم/ درین مقام که سیمرغ را بریزد پر.**»[2] (مضمون انتخاب آگاهانه، مضمون مهم و موردعلاقه شاملوست و ما در مناسبت‌های بعد از آن یاد خواهیم کرد.) و در بیت دیگر، مدعی است که حبس نه‌تنها همت او را به پستی نکشانیده، بلکه خود «پستی» از ماندن او در آن‌جا، بلندی مقام یافته است. «**نه سعد سلمانم من که ناله بردارم/ که پستی آمد ازین برکشیده با من بر.**»

شعر بعدی «**که زندان مرا بارو مباد...**» ـ که بیست و پنج سال پس از «نامه» سروده شده است ـ از همان آزادگی روح حکایت می‌کند، و این خود باید دلیلی برای گنجانیدن این دو شعر در کنار هم باشد: به‌ظاهر تناسب مضمونی برای شاعر از ترادف زمانی معنای بیش‌تری داشته است. این شعر که یک‌سره از بیان کلیشه‌ای و محدودیت تصویری شعر پیشین فاصله گرفته، شعری است به‌طور مشخص شاملووار. با همان لحن عاصی و پر عتاب اما با همهٔ ویژگی‌های یک شعر ماندگار. آغاز شعر با «که» موصولی است که، به دلیل قرار گرفتن در آغاز جمله، کارکرد قراردادی خود ـ یعنی ربط‌دادن دو عنصر زبانی ـ را از دست داده، و به جای آن بر لحن اعتراض و نفی بیت افزوده است: «**که زندان مرا بارو مباد/ جز پوستی که بر استخوانم.**» مصوت‌های بلند چهار واژهٔ مصراع اول در القای تصور بلندی دیوارها نقش مهمی دارند. زیرا از سرعت خواندن کم می‌کنند؛ برعکس آهنگ به نسبت پر شتاب مصراع بعدی در کاستن از شدت تأثیر تصویر نخست مؤثرند، و این همان چیزی است که ازین دو مصراع نتیجه می‌شود: باروهای زندان بلندند اما چیزی جز پوستی بر استخوان نیستند. تقابل آوایی دو مصراع، با هنرمندی تمام، به کمک تقابل تصویری مصراع دوم، القاکنندهٔ کل مضمون شعر است. مکثی بجا، بند دوم شعر را آغاز می‌کند: «**بارویی آری،/ اما/ گرد بر گرد جهان/ نه فراگرد تنهایی جانم.**» این بند تصویر بند اول را تقویت می‌کند و بلکه اعتلا می‌بخشد. تصویر استخوانی که پوستی بر آن کشیده باشند به تصویر جانی بدل می‌شود که حتا گرداگرد آن بارویی نیست. «گرد برگرد جهان» باروست اما «فراگرد» (به کسر گاف) جان شاعر نه. توجه کنید که جای «گرد بر گرد» ـ را که ایماژی فیزیکی و جغرافیایی دارد ـ «فراگرد» گرفته است که به دلیل پیشاوند «فرا» از عینیت تصویری کاسته شده، و همین بلندا و اعتلای «جان» را بیش‌تر نمایان کرده است. نیز، دقت کنید به جناس جان و جهان و تعبیر زیبای «جان جهان» که تلویحاً از آن دو حاصل می‌شود.

بخش دوم شعر با تصویری آغاز می‌شود که امتداد منطقی تصویرهای پیشین است: «پایزینه پوستوار حصاری.» تصویر استعاره دیوار ـ پوست اکنون به استعاره دیوار ـ پوست پیاز تغییر کرده است: تغییری که انعکاس لحن تحقیرآمیز شاعر را بیش‌تر بیان می‌کند. دیوارها حتا پوست

بر استخوان نیستند، پوستواره‌اند. جناس دو صامت «ب» در پیازینه و پوستوار ـ اگر کلمات با تأکید بر حروف ابتدایی تلفظ شوند ـ حقارت حصار را باز هم بیش‌تر القا می‌کند.

در چنین «پیازینه پوستوار حصاری»[3] شاعر با غنای جان خود خلوت می‌کند، و هفت دروازه ـ هریک با «هفت قفل آهنجوش‌گران» ـ را به هیچ می‌گیرد. چراکه «نیاز و تعلق جان» او در حصار تنگ پیازینه نمی‌گنجد، تنها دو بار، در پایان هر بخش، عبارت کوتاه **«آه/ آرزوا آرزوا»** به صورت برگردانی به کار رفته است. کوتاهی عبارت بیان، کوتاهی و گذرا بودن آرزویی است که گه‌گاه در جان شاعر لانه می‌کند و اندیشهٔ رهاشدن را در او می‌دمد.

بازمی‌گردیم به مجموعهٔ نخست، همان‌گونه که گفتیم، نظر صائب درخصوص این دفتر را خود شاملو ابراز داشته، به ویژه، آن‌جاکه نوشته‌هایش را به قدم‌های «سست و مردد و ناموزون» کودکی نوپا تشبیه کرده است. با این‌همه، حق این است که بگوییم آن قدم‌های ناموزون جهت کلّی شاهراهی را که بعدها شاعر باصلابت پیمود، نشان می‌دهند. برای نمونه، شعرها در حد امیدوارکننده‌ای از قطعات منثور متمایزند؛ عشق، که از محورهای اصلی تصویری و اندیشگی شاملوست، موضوع غالب این دفتر است. غنای تغزلی کارهای بعدی شاملو، که عشق را در هر دو وجه انتزاعی و زمینی آن به کار می‌گیرد، ریشه در کارهای اولیهٔ او دارد؛ تعهد سیاسی او، که به ویژه در بخش «من و ایران من» با صراحت شعار بیان شده است، از پوستهٔ تنگ ناسیونالیسمی رقیق به در می‌آید و تعهدی انسانی جایگزین آن می‌شود؛ در شعر «دختران دریا» ـ که استحکام و بیان آن کم‌تر از «نامه» نیست ـ مفهوم مرگ، یکی دیگر از مفاهیم کلیدی شعر شاملو، به‌گونه‌ای تصویر شده است که می‌توان آن را «مرگ‌اندیشی» یا «اراده معطوف به مرگ» (THANATOPSIS) نامید، یعنی استقبال از مرگ. چنان‌که در آثار شاعران رمانتیک و شاعران دوره «انحطاط» ادبیات اروپا می‌توان دید، به‌خصوص آن‌جاکه از زبان ناخدا می‌گوید: «لذت‌نایافته در مرگ دید». همین تصور اروتیکی از مرگ را در «شبانه ۹» چنین تصویر کرده است: **«خوشا آن دم که زن‌وار/ با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم.»** در همین شعر، اندیشهٔ رنج انسان و بی‌اعتباری جهان، که به‌طور مشخص خیامی است، و نیز بیهوده‌بودن تلاش انسان در جهت شناخت عالم، در قالب ابر تیره‌ای که با «تمسخر ناظر احوال ماست» بخشی از یکی دیگر از مفاهیم موردعلاقه او را طرح می‌کند؛ هرچند اندیشهٔ قدری خیامی و عرفان آمیخته به ایده‌آلیسم ادینگتون ـ که هم‌چون خیام جهان پر راز و رمز را از قلمرو استدلال‌های منطقی بیرون می‌داند، و شاملو در قطعهٔ منثور «در جست و جوی خوشبختی» آن را پی می‌گیرد ـ اساساً با روح مبارز و ستیزندهٔ نوشته‌های بعد تناسبی ندارد.

در قطعهٔ کوتاه منثور «مردی که مُرد»، مردی که زنده شده است، خود را در تعارض با مردمی می‌بیند که درحال تشییع او هستند، می‌گوید: «اما مردم، ظاهراً اشتباهی شده است! من فکر می‌کنم که هنوز نمرده‌ام.» و، به ویژه، آن‌جا که با تغیّر می‌گوید: «این مردم کی می‌خواهند آدم بشوند؟» مضمونی را عنوان می‌کند که، بعدها، در شعر زیبای «با چشم‌ها» بازتابی به غایت هنرمندانه و باشکوه می‌یابد: **«من با دهان حیرت گفتم:/ ای یاوه،/ یاوه،/ خلایق!/ مستید و منگ؟/ یا به تظاهر/ تزویر می‌کنید؟»**[5،6]

دیگر قطعات این مجموعه از رمانتیسم، یا بهتر بگوییم سانتی‌مانتالیسم، نویسنده خبر می‌دهند، آن هم رمانتیسمی که بیش‌تر یادآور رگه‌های «انحطاط» است، چنان‌که در نوشته‌های گوتیه، پو، نروال و اویسمانس دیده می‌شود. تعلق‌خاطر او به تجلیل از شب ـ که از مضامین موردعلاقه رمانتیک‌هاست ـ به ویژه در شعر «شب تابستان» ترسیم شده است. فضای کلی شعر، که شب را با روز برابر می‌گذارد و بالاخص دو مصراع **«پای آهسته‌تر گذار به راه!/ نرم‌تر پای از زمین بردار!»** قویاً یادآور شعر «به شب» از شلی شاعر بزرگ رمانتیک انگلیس است.[7]

تنها یک قطعهٔ کوتاه پنج مصراعی با نام «خواب دهقان»، که بعدها در **باغ آینه** با عنوان «خواب و جنگر» چاپ شد، از عمق احساس و صمیمیتی برخوردار است که فضای شعرهای رابرت فراست را زنده می‌کند: تجربه‌ای آشنا، لحنی به‌دور از هیجان‌زدگی، زبانی ساده و ابهازهایی روشن و دقیق ـ تا آن‌جا که شاعر سخن‌سنج دیگری را واداشته تا آن را شعری «کامل و پخته» بداند ـ.[8]

خواب چون درافکند از پایم/ خسته می‌خوابم از آغاز غروب/ لیک آن هرزه‌علف‌ها که به دست/ ریشه‌کن می‌کنم از مزرعه، روز،/ می‌کنم‌شان شب در خواب، هنوز...[9]

وقوف شاملو بر نازل‌بودن کیفیت کارش ـ چنان‌که خود در مقدمهٔ آن کتاب بدان تصریح کرده است ـ به ویژه با توجه به تلخی لحن و عصبیت زیانی آن، جوهر حرکت او برای فاصله‌گرفتن از آن‌گونه شعر و شعرگفتن و بریدن از آن بود که، درنهایت، به تعبیر خود او، به «خودکشی» می‌انجامد. تولد دیگر شاملو پس از این خودکشی آغاز می‌شود. خود او، چگونگی این «خودکشی» و دلایل آن را در شعر آزاد «سرود مردی که خودش را کشته است» بیان می‌کند. فرایند کشتن، به‌مثابهٔ استعاره‌ای برای بیان گسستن از یک وضع، پاسخ روانی قابل‌ملاحظه‌ای است که، پیش از هر چیز، از طبع رمانتیکی مایه می‌گیرد که در شعری در همان دفتر «لذتی نایافته» را در مرگ جست‌وجو کرده بود. دلیل دیگر آن، تعهدی است که شاعر خود را به داشتن آن مکلف دیده و بر اثر آن کوشیده احساس گناهی را، که حتا در زمان نشر آن کتاب رنجش می‌داده است، سرکوب کند.

شاملو از استعارهٔ ذبح یک قربانی در مراسم باگشایی یا تشرّف استفاده می‌کند تا فرایند گذار از مرحله‌یی «ابتدایی» (اصطلاح خود شاملو در توصیف شعرهای مجموعهٔ اول) را به مرحله‌یی مهم نشان دهد، اما «احتضار طولانی» گویای آن است که فرایند گذار به آن شتابی که شاعر می‌خواسته طی نشده است. برای بیان این‌که آن «منی» که او در خود کشته رمقی نداشته است، می‌گوید: **«و خونی از گلویش چکید/ به زمین، یک قطره/ همین!»**[10] و در معرفی ماهیت این خون از شگرد کاتالوگ کردن استفاده می‌کند: ردیف‌کردن شماری از نمونه‌ها، که در شعر والت ویتمن کاملاً بارز است. آن خون، خونِ «نه» ـ خون اعتراض ـ خون ملتی قیام‌کننده، خون کارگران اعتصابی نبود. خون کشتارگاه‌ها، پادشاهان، بی‌تفاوت‌ها، عافیت‌جوها، خون خواستن‌های به جهل آمیخته، خون جانوری تسلیم بوده است.

نگاه شاملو، به‌رغم نوبودن بیان، از کهنگی دید پیشین خالی نیست. سوای تمثیل کلی ذبح جانور که از آیینی اسطوره‌ای ـ دینی نشأت می‌گیرد، و به‌جز استعارهٔ کشتن چیزی در خود، که بیان دیگر نفس‌کشی است، شاملو از بیگانه سخن‌گفتن آن موجود به عنوان انگیزه‌ای برای کشتن او یاد می‌کند، که می‌توان آن را تتمهٔ ناسیونالیسم او دانست. با این‌همه، تصاویر در کلیت‌شان مؤثرند و گویای بیگانه‌شدن انسان با پاره‌ای از وجود خویشتن است. شاید این را بتوان تنها مورد «از خودبیگانگی» مثبت پنداشت!

مخاطب‌های شاملو درین شعر عمدتاً کارگران‌اند، که خود ادامهٔ نگرش سیاسی پیشین اوست. نگرشی که به تدریج با تأکید بر انسان، بعد انتزاعی و درنتیجه فلسفی‌تری می‌گیرد. اشارهٔ او به لورکا، یکی از نخستین اشاره‌ها به مفهوم شهید و شهادت است که اگر نه از محورهای تصویری او که دست‌کم از موتیف‌های به نسبت گسترده در کارهای آتی اوست و پیش ازین نیز، در قصیده یاد شده «نامه»، به آن پرداخته بود: **«زمین زخون رفیقان من خضاب گرفت»**.

«سرود مردی که خودش را کشته است» قطعنامهٔ شعری شاملوست، هرچند وی آن را پس از «تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن» سرود، و چنین می‌نماید که خود شاعر به شعر اخیر به چشم بیانیه یا قطعنامه‌اش می‌نگریسته است. چراکه، بنابر توضیح خود او، در ابتدا آن را «شعر سفید غفران» نامیده، اما بعد به پیشنهاد فریدون رهنما و مرتضی کیوان عنوان جدید را برای آن برگزیده بود. (ص ۸۹)

عنوان اصلی، شاید به جهاتی، گویاتر از عنوان بعدی باشد. نخست آن‌که، «سفید» را می‌توان قالبی برای شعر او دانست که شاملو به نحو گسترده و موفقی بخت خود را در آن آزموده است؛ دیگر در مفهوم مجازی آن با القای مفهوم پاکی و زدودگی از چیزی که وی آن را به مثابهٔ چرک می‌نگریست؛ و بعد واژهٔ «غفران» که آشکارا از یک بار معنایی دینی برخوردار است و می‌توان میان آن و ایماژ حاصل از تمثیل ذبح قربانی مناسبتی معنادار دید؛ به ویژه آن‌که شاعر خود را در قالب مسیحی می‌بیند که سنگ‌های زندان‌اش را به دوش می‌کشد. این همانندی به اعتبار دیگری نیز برای او جذابیت دارد و آن والایی مقام شهید در نزد اوست. به هرحال، «تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن» بیانیهٔ شعری شاملو نیز هست، زیرا در آن به بیان چگونگی سرودن شعر پرداخته است.

لحن شاملو، مثل غالب کارهای بعدی‌اش، لحنی است به شدت پرخاشگر و عتاب‌آلود، که به‌دلیل ناپختگی در راهی که آغاز کرده و هم‌چنین به سبب مرده ریگ رمانتیکی که هنوز به تمامی از آن وانرهیده است، حتا به خودستایی نزدیک می‌شود، آن‌جاکه می‌گوید: **«و از سنگ الفاظ/ برمی‌افرازم/ استوار/ دیوار.»** و البته چنین لحن مهاجمی با آن رأفت و تسلیم تصویر مسیح ـ که وی خود را با او همانند کرده است، کم‌تر سازگاری دارد و شاید آگاهی از همین عتاب مفرط است که او را وامی‌دارد تا، پس از آن‌که برای ترسیم وضع خود و شعرش از تمثیل تصویر و قاب آن استفاده کرد، بگوید: **«و ای بسا که/ تصویری کودن/ از انسانی ناپخته»**.

سوای ناهماهنگی میان لحن و تصویر، بخش دیگری از ایماژ اصلی شعر نیز با قالب و هم‌چنین با مضمون کلی شعر در تعارض است. شاعر قالبی را برای بیان قطعنامه‌اش برگزیده که از هرگونه محدودیت شعر سنتی آزاد است ـ یعنی شعر سپید. به علاوه، مضمون شعر، تلویحاً، نفی

خودکامگی و تجلیل آزادی است؛ اما یکی از ایماژهای محوری شعر زندانی است که شاعر در کار ساختن آن است تا خود را در آن زندانی کند: **«و از سنگ الفاظ/ برمی‌افرازم/ استوار/ دیوار،/ تا بام شعرم را بر آن نهم/ تا در آن بنشینم/ در آن زندانی شوم...»** (ایراد زبانی این مصراع‌ها نیز پیداست: دو **«آن» پایانی فاقد** مرجع هستند.) شاعر به این بیان اکتفا نمی‌کند **و آن** را در تصویری کلیشه‌ای، به کمک تشبیه، معنی می‌کند: **«بسان تصویری که در چارچوبش/ در زندان قابش».**

این زندان، البته، «زندان دوست داشتن» است، دوست داشتن همهٔ آن چیزهایی که ساده و طبیعی و خلقی است و شاعر برای کاتالوگ کردن آن‌ها هشت صفحه را اختصاص داده است. تصویر یک زندانی که خود زندانیان دیگر را به «شکستن دیوارهای دخمهٔ اکنون»شان امیدوار می‌کند. تصویری پارادکسی است که شاملو، بعدها، آن را به کرّات به کار بست.

در ردیف شعرهای بیانیه‌ای شاملو، شعر دیگری است با عنوان «شعری که زندگی است»، که بیش از دو شعر یاد شده بیان موضع شعری اوست. شاعر این شعر، دیگر **«قلعه‌نشین حماسه‌های پر از تکبر/ سمضربهٔ پر غرور اسب وحشی خشم/ بر سنگفرش کوچهٔ تقدیر»** و **«محبوسی/ در زندان یک کینه»** نیست. (قطعنامه، ۵۵)، و با آن‌که در یک مورد اندکی لحن‌اش متکبرانه می‌شود: **«یک بار هم، حمیدی شاعر را/ در چند سال پیش/ بر دار شعر خویشتن/ آونگ کردم.»**، زبانی آسان، لحنی آرام و به دور از عصبیت و عمدتاً طنز دارد که شتاب و موزون بودن بحر مضارع بر تأثیر آن افزوده است. شاملو شعر **واقعی** را شعری «زمینی» می‌داند که بتوان آن را چونان ابزاری به کار بست: حریه، مته، دار، دارویی شفابخش. او تفاوت دو نوع شاعر را در تقابلی زیبا در ابتدای شعرش بیان می‌کند: تقابل زمین و آسمان. شاعرانی که «در آسمان خشک» خیال خود با گیس معشوقه خوش بوده‌اند و شاعران دیگری که در «زمین خدا نعره می‌زدند».[11] توجه کنید که زیبایی و تأثیربخشی آغاز شعر صرفاً حاصل تقابل آسمانی و زمینی‌بودن ایماژها نیست. شاعر «آسمانی»، به رغم برخورداری از «شراب»، خیالی «خشک» دارد؛ او، به رغم آن‌که در «آسمان» است، آزاد نیست. «پای‌بند» است: حال آن‌که، شاعر «زمینی» هم «دستی به جام باده و دستی به زلف یار» دارد و هم «مستانه در زمین خدا نعره» می‌زند. اشارهٔ شاملو به بیت معروف مولوی بر همه روشن است، اما فشردگی ایماژها نیاز به تبیین بیش‌تری دارد: شاعر آسمانی «گفت و گو» می‌کند، اما شاعر زمینی «نعره» می‌زند؛ برای شاعر نوع اول، شراب و یار تنها «موضوع» گفت و گو است. اما برای شاعر دیگر کارمایهٔ زندگی؛ آن یک «پای‌بند» است، این یک «مستانه» نعره می‌زند. هم‌چنین دقت کنید که قید مستانه را فقط در توصیف شاعر دوم به‌کار برده است، گرچه آن دیگری نیز «جز با شراب و یار» گفت و گویی نداشته است.

پس از طرح نمایز میان دو گونه شاعر، شاملو به مکانیسم سرودن شعر می‌پردازد به عقیدهٔ او از آن جا که مضمون شاعر باید زندگی باشد، همهٔ عناصر و اسباب شعری را نیز باید از میان مردم جست، **«این طریق/ بهتر به شعر زندگی و روح می‌دهد...»** چنان‌که از استدلال او برمی‌آید، در کار سرودن شعر، یافتن وزن بر انتخاب لغت تقدم دارد. شاملو برای بیان ضرورت تناسب وزن و واژه از استعارهٔ ازدواج استفاده می‌کند، و در این تزویج، «وزن» مرد و «لغت» زن است، که باید «هم‌رنگ و هم‌تراز» باشند. ملاک اصلی در چنین شعری، موافق منطق شاملو، الگو قراردادن زندگی است. در این حال، هر قالبی و هر لفظی مؤدّی مقصود است. در «سیاه‌ترین آیه‌های» شعری که از زندگی نشئت گرفته باشد می‌توان «گرمای آفتابی عشق و امید» را احساس کرد، و معنی مرگ در شعری که از زندگی جوشیده است «زندگی‌ست»، هرچند یکی «سرود زندگی‌اش را/ در خون سروده» باشد و دیگری قالبی آرام و غیرحماسی را برای بیان «غریو زندگی‌اش» برگزیده باشد. قافیه در «فن شاعری» (ARS POETICA) شاملو محل اعتنا نیست، زیرا با آن‌که آن را در کنار وزن و لغات، «در کوچه» و «در میان مردم» می‌جوید، اساساً از آن به‌مثابهٔ باری سنگین بر دوش شاعر یاد می‌کند. در شعری با عنوان «قصیده برای انسان ماه بهمن» ـ که شاملو آن را در رثای ارانی سروده است ـ از قافیه هم‌چون سدی اسم می‌برد که مصراع از دیوارهٔ آن سرریز می‌کند؛ و برای تصویر ماهیت قافیه‌ای که مصراع از آن سرزیر خواهد کرد ـ ماهیت سدی که انسان از دیوار آن خواهد گذشت ـ چنین می‌گوید: **«قافیهٔ دزدانه/ قافیه در ظلمت/ قافیهٔ پنهانی/ قافیهٔ جنایت/ قافیهٔ زندان در برابر انسان/ و قافیه‌یی که گذاشت آدولف رضاخان/ به دنبال هر مصرع که پایان گرفت به (نون):/ قافیهٔ لزج/ قافیهٔ خون!».** (قطعنامه، ۸۰)؛ و در «افق روشن»، از جمله نویدهایی که می‌دهد، فرارسیدن **«روزی [است] که آهنگ هر حرف/ زندگی‌ست/ تا من به‌خاطر آخرین شعر رنج جست و جوی قافیه نبرم».** (هوای تازه، ۱۹۰)

کوشش شاملو برای رهایی از قید و بند قافیه، بخشی ـ بخش ادبی ـ از تلاش او در جهت رهایی انسان است. از همین روست که آن را با «سد» تداعی می‌کند. «افق روشن»، که بازتاب شاعرانهٔ اندیشهٔ آرمان‌گرایانهٔ اوست، تجسم جامعه‌یی است که شاعر برای سرودن آخرین شعر خود زحمت یافتن قافیه را نخواهد کشید. نگرش شاملو به شعر، دست‌کم چنان‌که از «افق روشن» برمی‌آید، آمیخته به نوعی مصلحت‌اندیشی است. و البته این امر با باور او در «شعری که زندگی است» ـ که شعر را چونان ابزار مبارزه می‌بیند ـ مبانیتی ندارد، بلکه تداوم منطقی آن است. اگر شعر به کار مبارزه می‌آید، در جامعهٔ آرمانی، که «افق روشن» دارد، به کار نخواهد آمد، چراکه «دیو صخره»های راه خلق کنار رفته‌اند و، لاجرم نیازی به «مته» نیست؛ نیز دشمنی نیست که او را با شعر به «دار» آویزد. می‌توان دید که چنین دیدگاهی نسبت به شعر ـ که در اساس دیدگاهی افلاتونی است ـ در یک مرحله نفی آن را لازم می‌بیند، و آن زمانی است که شعر از خصلت ابزارگونگی خود تهی شده باشد. بر این پایه، می‌توان به فیلسوفی جدلی و عقلانی مثل افلاتون، که در اساس به هنر عنایتی ندارد، حق داد که چنین استنتاج کند، اما طرح چنین باوری از جانب شاعری چون شاملو ـ که شعر را زندگی می‌داند ـ باید از چنان نهاد ناآرام و متناقضی سرچشمه گرفته باشد که گونهٔ کاملاً متضاد آن را نیز «قطعنامه» گونه، می‌توان در شعر «فن شاعری» آرچیبالد مک‌لیش دید: «شعر نباید معنی‌دار باشد/ بلکه [باید] وجود داشته باشد.»

مدت‌ها پیش از «افق روشن» و «شعری که زندگیست»، شاید اندکی بعد از سرودن «تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن»، شاملو شعری با عنوان «برای خونْ و ماتیک» نوشت، که قرار بود در مجموعهٔ **آهن‌ها و احساس** منتشر شود. تاریخ این شعر ۱۳۲۹ است و شاملو، نزدیک به بیست سال بعد، آن را در **مرثیه‌های خاک** گنجانید. مخاطب او همان مخاطبین «شعری که زندگیست»، با همان مضمون، اما با لحنی که پرخاشگری آن تداعی‌کنندهٔ «تا شکوفهٔ...» و «سرود مردی...» است. اعتراض او به شاعرانی است ـ نظیر حمیدی شیرازی و قاآنی ـ که، به زعم شاملو ـ «دلقک و دریوزه»اند و به جای تصویر سرخی زخم برای سرخی لب شعر می‌گویند. دید شاملو، در این شعر، به وضوح یک‌سویه و مکانیستی است، و یحتمل در آن زمان نمی‌توانست تصور کند که خود او سال‌ها بعد اشعاری مثل «شبانه» (مرا تو بی سببی نیستی) «ماهی» و «آبدا در آینه» خواهد گفت، که، دست‌کم، موضوع آن‌ها عشق و زن خواهد بود. حتا در «شعری که زندگیست» از خشک‌اندیشی و عصبیت «برای خون و ماتیک» کم‌تر نشانی به جا مانده، و شاعر به دید فراخ‌تری دست پیدا کرده است، چراکه اگر چه شاعر هنوز «به جراحات شهر پیر» دست می‌نهد و **«افتخارنامهٔ انسان عصر را/ تفسیر می‌کند»** و **«فتح‌نامه‌های زمانش را/ تقریر می‌کند»** و **«دردهای شهر و دیارش را/ فریاد می‌کند»**.در کنار آن **«...قصه می‌کند/ به شب/ از صبح دلپذیر»** و **«با سرود خویش/ روان‌های خسته را/ آباد می‌کند»** و **«قلب‌های سرد و تهی مانده را/ ز شوق/ سرشار می‌کند.»** (هوای تازه، ۷ ـ ۹۶) تصویر استعاری شعر به‌مثابهٔ ابزار در «برای خون و ماتیک» مقدمهٔ آن چیزی است که وی آن را در «شعری که زندگیست» بسط می‌دهد. او درین‌جا، شعرش را «گوری» می‌بیند که: **«وین مسخره خدا را، با سر، درون آن»**[12] خواهد افکند. (**مرثیه‌های خاک**، ۱۱۲) خشونت ایماژها ـ گور، دار، مته ـ از باور عمیقاً ملتزم شاملو در خصوص کارکرد شعر حکایت می‌کند. اما ادعای او، ناظر به این‌که شعری که از زندگی کوچه و بازار مایه نگرفته باشد شعر نیست، را تاریخ شعر ـ و از جمله شعر خود شاملو ـ رد می‌کند.

شعر و شاعری همواره برای شاعران جدی مشغله‌ای بوده است؛ و درحقیقت بخشی از عقاید مربوط به زیباشناسی شعر در تاریخ نقد ادبی در شعر انعکاس یافته است. یکی از شعرهای به نسبت متأخر شاملو شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...» باز هم درگیری او را با این موضوع نشان می‌دهد، اما با کیفیتی به مراتب متفاوت با بیانیه‌ها یا قطعنامه‌های پیشین او. این شعر را شاملو در پنجاه‌سالگی گفته است، زمانی که شاعر یک‌سره از خشم و خروش جوانی و پرخاش رمانتیک مقتضای آن و عناب‌های شعارآلود، پالایش یافته است، و به برکت چنین دستاوردی توانسته است یکی از زیباترین شعرهای معاصر زبان فارسی را بیافریند.

شعر از دو بخش تشکیل شده است، و در تقارنی زیبا و هنرمندانه در هر دو بخش شاعر را در حالتی متأمل می‌بینیم: **«هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش»** و **«گاهی سؤال می‌کنم از خود که/ یک کلاغ...»**[13] در هر دو مصراع از هر دو بند، کلاغ مایهٔ تأمل شاعر است، و هر دو مصراع با استفاده از دو قید نامعین «هنوز» و «گاهی» و در دنبال آن‌ها، مصوت‌های کشیدهٔ «هنوز»، «کلاغ»، «دره‌ها»، «یوش» و «سؤال» به موفق‌ترین شکل، لحن متأمل شعر را القا می‌کنند. مکث سنگینی که در دنبالهٔ کلمه «یوش» ایجاد می‌شود خواننده را در فضای عاطفی مطلوب **قرار می‌دهد** تا او را برای لمس یک رشته تصویر آماده کند: **«با قیچی**

سیاهش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار/ با خش‌خشی مضاعف/ از آسمانِ کاغذی مات/ قوسی برید کج». قیچی سیاه، تصویر استعاری نابی است برای حرکت بال‌های کلاغ؛ و گندمزار ادامه تصویر دره، در مصراع اول، القاکنندهٔ فضایی روستایی که از هر جهت با نیما و شعر و زادگاهش مناسبت دارد. «**آسمان کاغذی مات**» استعارهٔ بدیع و کم‌نظیر شاملو، قدرت تحسین‌برانگیز او در تصویر گسترهٔ قلمرو ادبیاتی که نیما در آن پا گذاشت را نشان می‌دهد. این قلمرو، گستره‌ای پهناور دارد (آسمان)، اما صلابتی ندارد (کاغذی)؛ و بعد، صفت «مات» که، از سویی، به عنوان یک رنگ، القاگر بی‌رمقی، کم‌خونی و کدربودن است، و از سوی دیگر، به عنوان یک صفت ویژه انسان، بیان گنگی و آشفتگی است. این ابهام، که مفهوم تصویر را به سطح سمبلیک آن هدایت می‌کند، و به زبان دیگر، تصویر را به مفهوم بدل می‌کند، با کل فضای شعر تجانس دارد، زیرا، از یک جهت، با لحن سنگین و سؤال آمیختهٔ ابتدای شعر پیوند می‌خورد، و فضای اندیشگی آن را عمق می‌بخشد، و از جهت دیگر، زمینهٔ متناسب با «کله‌های سنگی»، که بعد وارد شعر می‌شوند، را فراهم می‌سازد. کلاغ در چنین چشم‌اندازی ظاهر می‌شود، و «با قیچی سیاهش» از چنین آسمانی ـ که کاغذی و مات است ـ قوس کجی می‌برد. بی‌تردید، صفت کج برای قوس حشو است، اما شاملو با قراردادن آن در پایان جمله چنان ایماژ برجسته‌ای ایجاد کرده است که خواننده به‌ندرت زایدبودن کج را مُخِل تصویر می‌بیند، خاصه آن‌که نحوهٔ قرارگرفتن آن، این امکان را نیز می‌دهد که آن را قیدی برای فعل بریدن بدانیم. برش کج چنان مؤثر بیان شده است که به وضوح می‌توان حرکت اریب و تند یک کلاغ را به هنگام پرواز مجسم کرد، که در تمامیت تصویری خود استعاره‌ای است به غایت هنرمندانه برای بداعت «مات»کنندهٔ نیما در پهنهٔ «آسمان کاغذی» شعر فارسی.

میان کلمات مصراع اول با مصوت‌های بلندشان و واژه یک‌هجایی و مقطع کوتاه «کج» در پایان خط، ارتباطی منطقی حاصل می‌شود، که همانا تأمل شاعر و مات‌بودن آسمان است در مواجهه با حرکتی ناگهانی. شاملو برای نشان‌دادن ماهیت این دگرگونگی از سمبلی استفاده کرده که بدیع‌بودن حرکت «کج» او را بهتر نمایش می‌دهد. شاعر، که خود ادامه‌دهندهٔ آن «برش کج» است، بی‌آن‌که اسیر احساسات شود و از پرنده‌ای نظیر عقاب یا شاهین یا بلبل استفاده کند، برای ترسیم این بداعت از کلاغ بهره جسته است که از هرجهت نامتعارف است، و با این‌کار متعارف‌نبودن کار نیما، و مهم‌تر از آن، امکان بهره‌گیری شاعران از پتانسیل عظیم زبان و طبیعت را نمایانده است. تأثیر غرابت تصویر کلاغ به مراتب از اثر آشنای تصویر عقاب یا بلبل ماندگارتر است، گرچه ممکن است به ذائقه معتاد ما خوش نیاید.

در بند بعدی شعر، همان یک‌پارچگی تصویری ادامه یافته است. برش کج کلاغ با «غارغار» او تکمیل می‌شود، هم‌چنان که قرینهٔ «آسمان کاغذی مات»، کوه‌های بی‌حوصلهٔ حیرت‌زده‌اند. این پرنده‌ای نیست که آواز بخواند، یا چهچه بزند؛ و به جای آن، «با غارغار خشک گلویش» چیزی نمی‌گوید، که البته برای گوش‌های معتاد به آواز و چهچه نه مطبوع و نه مفهوم است، همان‌گونه که در اساس، کلاغ در شعر سنتی موضوعی شاعرانه نیست. هیچ تصویری نمی‌توانست مانند استعارهٔ «کوه» مجموعه صفاتی را که ـ نفیاً یا اثباتاً ـ برای بزرگان و مدافعان سنت کهن شعری سراغ داریم، تجسم بخشد: عظمت، سرسختی، ریشه‌داربودن و در همان حال تحجّر و کهنگی و ایستایی. دقت کنید که استعارهٔ کوه در راستای نمایاندن ماهیت سنتی نمایندگان یک سنخ شعری به تمامی کلیشه‌ای است، و دربرابر آن، کلاغ به‌مثابهٔ نمادی برای تصویر جوهرهٔ روندی دیگرگونه در شعر هیچ نشانی از کلیشه ندارد؛ هم‌چنین در نظر آورید ثابت و صامت‌بودن کوه‌ها و در مقابل حرکت توأم با غارغار کلاغ را. زیباترین بخش این تصویرسازی آن‌جاست که شاعر می‌گوید ـ و ما خوب درک می‌کنیم ـ که گرچه تکرار غارغار خشک کلاغ در کله‌های سنگی کوه‌ها بازواک آن صداست، اما مآلاً این کوه‌های سنگی هستند که به انفعال کشیده شده‌اند، و هرچند «بی‌حوصله» و «با حیرت»، اما به هرحال، ناچار از تکرار آن شده‌اند. در مصاف کلاغ و کوه ـ بدعت و سنت ـ پیروزی از آن یکی است که بال پرواز دارد، نه از آن یک که پای در زمین سفت کرده است.

بخش دوم شعر با پرسشی آغاز می‌شود که بیش‌تر یک تجاهل‌العارف است، چراکه پاسخ آن پیشاپیش هم بر شاعر و هم بر خواننده روشن است. چیزی که یک کلاغ برای گفتن دارد، همان غارغار خشک است، و همان حضور قاطع بی‌تخفیف او در متن کوه‌های سنگی؛ همان است که مایهٔ حیرت کله‌های سنگی می‌شود؛ و مایهٔ آفرینش شعری مانند «هنوز در فکر آن کلاغم...» و تأمل شاعری هم‌چون شاملو.

این بخش، در حکم نوعی جمع‌بندی و نتیجه‌گیری تلویحی است که شاعر با مرور تصاویر بخش اول و طرح مجدد سؤال خود با همان غنای تصویری به آن می‌پردازد. حضور کلاغ در دو مفهوم «قاطع» است: مفهوم عینی و فیزیکی آن‌چراکه با قیچی سیاهش، در حقیقت چیزی را «قطع» کرده است؛ و معنای مجازی آن‌که، «قاطع»بودن موضع نوآوری در مقابل سنت را نشان می‌دهد. رنگ سیاه ـ با تداعی ضرب‌المثل بالاتر از سیاهی رنگی نیست ـ ثبات در تغییرناپذیری و قاطعیت کلاغ را بیش‌تر القا می‌کند. از این زاویه، می‌بینیم که «صفت مضّر» ـ که در همان حال می‌تواند قید «سوگوار» نیز باشد ـ چقدر استادانه انتخاب شده است.

در بازنگری وضعیت پیشین، شاعر در یک صفت کلاغ تجدیدنظر می‌کند. او، اکنون، از «غارغار خشک گلویش» با تعبیر «خروش و خشم» یاد می‌کند. کوه‌ها، که در تصویر قبل، «بی‌حوصله» و «حیرت‌زده» بودند، اکنون «پیر و خسته و خوابالوده‌اند، و «عابدانه» به تکرار چیزی مشغول‌اند. توجه کنید که واژهٔ «عابد»، به دلیل تداعی واژگانی عبودیت، چقدر زیبا و پرتأثیر، تصویر انفعال و بدعت‌گریزی کوه‌های سنگی را تقویت می‌کند.

بر پهنهٔ آسمانی مات، در چشم‌انداز گندمزاری در دره‌ای، «بر فراز چند سپیدار» در «صلوهٔ ظهر» کلاغی پدیدار می‌شود و، به ناگاه، با چرخشی تند، مسیر پروازش را تغییر می‌دهد و چیزی می‌گوید که مایهٔ حیرت کوه‌ها و تأمل شاعری می‌شود.

تأمل فلسفی شاعر دست‌مایهٔ سرودن شعری می‌شود، و حیرت کوه‌ها در تکراری ایرادگونه رسوب می‌کند. توان شاعری شاملو در انتخاب مضمونی حساس و ارائهٔ آن در قالب و ساختاری که بیش‌ترین استفاده را در آمیختگی زبان و تصویر کرده است، شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...» را از جنان مرتبهٔ والایی برخوردار ساخته که می‌تواند مایهٔ حیثیت شعر فارسی معاصر باشد. به گمان من، این نمونهٔ شعری است که هیچ جُنگ شعری ادبیات معاصر از گنجاندن آن بی‌نیاز نخواهد بود.

هنوز در فکر آن کلاغم...

هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:/ با قیچی سیاهش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار/ با خش‌خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات/ قوسی برید کج،/ و رو به کوه نزدیک/ با غارغار خشک گلویش/ چیزی گفت/ که کوه‌ها/ بی‌حوصله/ در زلّ آفتاب/ تا دیرگاهی آن را/ با حیرت/ در کله‌های سنگی‌شان/ تکرار می‌کردند.//گاهی سؤال می‌کنم از خود که/ یک کلاغ/ با آن حضور قاطع بی‌تخفیف/ وقتی/ صلوه‌ظهر/ با رنگ سوگوار مضّرش/ بر زردی برشتهٔ گندمزاری بال می‌کشد/ تا از فراز چند سپیدار بگذرد،/ با آن خروش و خشم/ چه دارد بگوید/ با کوه‌های پیر/ کاین عابدانِ خسته خوابالود/ در نیمروز تابستانی/ تادیرگاهی آن را با هم/ تکرار کنند؟▣

یادداشت‌ها:

۱ ـ احمد شاملو. آهنگ‌های فراموش شده (تهران: دانش، ۱۳۲۶)، ص ؟

۲ ـ احمد شاملو، «نامه»، شکفتن در مه (تهران: زمان، ۱۳۴۹)، ص ۸.

۳ ـ تقدم صفت (پوستوار و پیازینه) بر اسم (حصار)، که از ویژگی‌های سبک شاملوست، در قصیدهٔ پادشده مسعود سعد نیز به کار رفته است، ای بی‌هنر زمانه مرا پاک درنورد/ وی کوردل سپهر مرا نیک برگرای

۴ ـ احمد شاملو، آیدا درخت و خنجر و خاطره (تهران، مروارید، ۱۳۴۴)، ص ۴۹.

۵ ـ احمد شاملو، مرثیه‌های خاک (تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۸)، صص ۴۲ ـ ۴۱.

۶ ـ شاملو عنوان قطعه منثور خود را از رمان کوتاهی به همین نام از دی. اچ. لارنس گرفته است. پانویسی که بر قطعهٔ «صلیب مسیح» آورده، نشان می‌دهد که آن اثر را خوانده است. با این‌حال، شاملو از آن رمان تنها موضوع زنده‌شدن مجدد رستاخیز مسیح در اثر لارنس را وام گرفته است.

۷ ـ شلی این شعر را در ۱۸۲۱ در ۲۹ سالگی سرود، و شاملو شعر خود را در ۲۱ سالگی گفته است. با توجه به مضمون مشترک دو شعر، مقایسهٔ آن دو رمانتیسم غنی شلی و رمانتیسم آمیخته به هزل شاملو را نمایان می‌کند. نگاه کنید به:
P.B. Shelley, **Poetical Works**, ed. Thomas Hutchinson (London: Oxford University Press, 1970), PP. 636- 37.

۸ ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر (تهران، آگاه، ۱۳۶۸)، ص ۲۵۳.

۹ ـ احمد شاملو، باغ آینه (تهران، مروارید، ۱۳۶۳)، ص ۱۱. در نسخه آهنگ‌های فراموش‌شده، «افکند» در مصراع اول «فکند»، «خسته» در مصراع دوم «نرم» و «دست» در مصراع سوم «داس» آمده است.

۱۰ ـ احمد شاملو، قطعنامه (تهران، مروارید، ۱۳۳۰)، ص ۵۹.

۱۱ ـ احمد شاملو، هوای تازه، (تهران، نیل، ۱۳۳۶)، ص ۸۷.

۱۲ ـ اشارهٔ شاملو به ادعای حمیدی است که خود را «خدای شاعران» نامیده بود.

۱۳ ـ احمد شاملو، دشنه در دیس (تهران، مروارید، ۲۵۳۷)، صص ۴۴ ـ ۴۲.

شاپور جورکش

رستگاری و دوزخ

اندک‌اند اشعاری که در پرداخت تصاویر مؤثر و بیان حماسی آزادی با شعر شاملو، پیکرتراشی که بر همهٔ ظرفیت‌ها و امکانات مادهٔ خام هنر خود وقوف دارد، همتایی کنند. تأثیر مضامین غنایی و بیان پویای این دیده‌بانی که در نیم‌قرن اخیر نسل‌های پی‌درپی ایران را نگاه آموخته و خواهد آموخت ما را بر آن می‌دارد که مضمون آزاداندیشی را در شعر او، که بزرگترین دغدغهٔ ذهنی‌اش آزادی و عدالت بوده و در این راه نقد زندگانی خود را داو نهاده است، دنبال کنیم. و این مقاله هرچه باشد، برای من صرفاً طرح پرسش‌هایی است که ناگزیر باید در همین زمان با آن شاعر بزرگ درمیان نهم: راه حصول آزادی از دید شاملو کدام است و نقش فرد و اجتماع در آن چیست؟ آیا شاعر معتقد است که مفهوم آزادی به عنوان ابزار مبارزه باید از طریق تلاش فرهنگی، بردبارانه در تک‌تک سلول‌های جامعه جلوه‌گر شود، یا در مبارزه برای آزادی باید به سنت قربانی‌دادن و خلق‌الساعهٔ آزادی رأی داد؟ آیا برای حکمرواکردن عشق و آزادی، توان هنر، بسط و اشاعهٔ فرهنگ آزادی از طریق طرح و قضاوت معضلات اجتماعی است، یا تبلیغ خشونت و نفرت؟ آیا دغدغه‌ها و سرخوردگی هنرمند، نتیجهٔ عملکرد آسان‌جویانهٔ روشنفکری است که به نیاز جامعه پاسخ مناسب نمی‌دهد، یا ناشی از جامعه‌ای سنگ‌شده که جوابگوی عمل روشنفکری نیست؟

۱ ـ آسان‌طلبی آزادی و نقش جامعه:

... قرائن تاریخی نشان می‌دهند که جبارکشی‌های پی‌درپی نیز مشکل‌گشا نبوده است. یکی می‌رود و دیگری جایش را می‌گیرد. **شخص** جبار تغییر می‌کند. ولی نظام جباریت ثابت می‌ماند. تردیدی نیست که مرگ جبار ضربهٔ سختی به رژیم وارد می‌آورد، اما اثر واقعی این خسران، مربوط است به درجهٔ تعالی افکار ملت و توش و توان نیروهایی که بر ارج و ارزش آزادی آگاهند و حاضرند همه چیز خود را در راه کسب آن فدا کنند. اگر این نیروها به حد کفایت رسیده باشند جبار به موقع راه گریز در پیش خواهد گرفت.[1]

الان غلاما وایسادن که مشعلارو ور دارن/ بزنن به جون شب ظلمتو داغونش کنن/ عمو زنجیربافو پالون بزنن وارد میدونش کنن/ به جای که شنگولش کنن/ سکه‌ی یه پولش کنن/..../

... اون‌ور کوه ساز می‌زدن/ همپای آواز می‌زدن/

«دلنگ‌دلنگ شاد شدیم/ از ستم آزاد شدیم/ ما ظلمو نفله کردیم/ آزادی رو قبله کردیم.»/
(پریا ۱۳۳۲)

در شعرشاملو بیش از آن‌که تعریفی از آزادی بیابیم با نام آزادی برمی‌خوریم. در شعر او مبارزه علیه دیکتاتوری تبلیغ و عملکرد مبارزین اجتماعی صرف‌نظر از ماهیت عمل و پیامدهای آن تشجیع می‌شود. برای او مبارزه با دیکتاتور اهمیت بیشتری دارد تا مبارزه با مفهوم دیکتاتوری، نه انگار که استبداد سرطانی است که در همهٔ بندادهای اجتماع ریشه دوانده که گویی عارضه‌ای فردی است که در وجود یک شخص منحصرشده و «غلامانی» که نطفه‌شان در خفقان بسته شده می‌توانند یک شبه با از میان برداشتن دیکتاتور، به آزادی برسند. و شاعر دلبسته آرمان ذهنی «اون‌ور کوه» غلامان را به مبارزه تهییج می‌کند.

و ای کاش دامنهٔ این کوه همین چشم‌اندازی بود که بشود در یک «آن» ازش بالا رفت و به آن طرفش رسید. هر انقلابی هیجانات فروکش‌نکردهٔ خود را به هنر انتقال می‌دهد. شعر انقلاب مشروطه سرشار از هیجان برای آزادی است. انقلاب اکتبر در سطحی وسیع‌تر، هنرمندان جهان از جمله برتولت برشت را به تنگنای مبارزات طبقاتی می‌کشاند. اما دست‌کم در کارهای برشت سربازان، که امکانات بالقوه‌ای هستند که می‌توان آنان را هم علیه نیکی و هم علیه بدی به صف کرد، در تک‌تک شعرها و نمایشنامه‌های او با الفبای سیاسی اجتماعی به عنوان ضروری‌ترین مقدمهٔ جنگ مجهز می‌شوند. ولی در مبارزهٔ شاملو برای آزادی، به رغم جهان‌نگری متفاوت و جامع‌تر او، سربازان زندانیانی هستند که یکراست از زندان به جبهه فرستاده می‌شوند بی‌هیچ آموزشی برای شناخت آزادی. در چنین وضعی طبیعی است اگر سربازانی که تنها فرمان آتش را می‌شناسند، ندانسته آزادی را هم به آتش بکشند. «پریا» گرچه شعری فولکلوریک است اما طرح سادهٔ فکر شاعر را ترسیم می‌کند. شاملو در شعرهای دورهٔ جوانی خود برای حصول آزادی ابتدا به ساکن، بیش از آن‌که به انقلاب بیندیشد، به کودتا معتقد است.

دقت کنیم که تأکید اشپربر در تحلیل جباریت بیش از آن‌که بر مفهوم فدایی باشد به آگاهی تکیه می‌کند. مگر می‌توان در جامعه‌ای که بند ناقش را با استبداد بریده‌اند یک شبه به سودای ظهور آزادی دل بست. از اجتماعی که هرگونه کار و تلاش فرهنگی و روشنگری ازش دریغ شده چگونه می‌توان انتظار زایش آزادی داشت؟

شاملو به آزادی فردی نمی‌اندیشد و می‌داند که آزادی وقتی معنا می‌یابد که هم‌چون هوا در جامعه جاری باشد:

روزی که کمترین سرود بوسه است/ و هر انسان/ برای هر انسان/ برادری است.
(افق روشن ۱۳۳۴)

اما آیا وظیفهٔ هنرمند در انتظار این روز بزرگ چیست؟ در پاره‌ای از اشعار جوانی، شاملو جامعه را به گناه بی‌بهره بودن از تعالی فکری طرد می‌کند:

جماعت!/ من دیگه/ حوصله ندارم/ به «خوب»/ امید و/ از «بد»/ گله ندارم/ گرچه از/ دیگرون/ فاصله/ ندارم/ کاری با/ کار این/ قافله/ ندارم/
(لحظه‌ها و همیشه ۱۳۴۲)

شاملو در توجیه این انزوای خود می‌نویسد:

آدم‌ها و بویناکی دنیاهاشان/ یکسر/ دوزخی است درکتابی/ که من آن را/ لغت به لغت/ از بر کرده‌ام/ تا راز بلند انزوا را/ دریابم/ راز عمیق چاه را/ از ابتذال عطش/
(آیدا در آینه ۱۳۴۳)

اگر قهرگرفتن بر جامعه‌ای که مبتلا به خلاء فرهنگی است، موجه باشد آیا می‌توان درعین‌حال از آن توقع زایش آزادی داشت؟ و آیا این همان حرف نیست که با ششصد، هفتصد سال عقب‌گرد از قلم اغلب شعرای کلاسیک ایران تراویده که: از صحبت خلق بی‌وفایی مانده است.../ یا/ زحمتی می‌برم ازمردم نادان که مپرس/؟ هرچند حافظ که از نادانی خلق سخن می‌گوید، به‌نظر می‌رسد به قدر توان خود بردبارانه در جهت اعتلاء فرهنگی همین نادانان تلاش‌های بسیار داشته که در قسمت دیگری به آن می‌پردازیم.

شاملو می‌گوید:

من به دربان پر شپش بقعهٔ کلاسیسیسم/ گوسفند مسمطی/ نذر نکردم/
(حرف آخر ۱۳۳۱)

اما آیا شاملو همان گوشت نذری را با چاشنی نفرت و خشم بر بقعه جامعه معاصر نمی‌گذارد؟

امروزه علم آسیب‌شناسی اجتماعی به ما هشدار می‌دهد که بهبودی جامعه‌ای مبتلا به دردهای کهن تنها از طریق آموزش و تعلیم صبورانه طی نسل‌های پی در پی امکان‌پذیر است و عوامل اکتسابی می‌توانند پا به پای عوارض ذاتی مؤثر افتند. هنر به جامعه چه داده است؟ و مسئولیت هنرمند آیا در قبال «تعالی افکار جامعه» تنها در کلی‌گویی خلاصه می‌شود؟ تردیدی نیست که جستجو برای راه‌های آموزش قدم به قدم فرهنگی، بردباری هنرمندی را می‌طلبد که معتقد باشد هیچ عارضهٔ اجتماعی تقدیری علاج‌ناپذیر نیست.

شاملوی سالمند در آخرین مجموعه اشعار خود «مدایح بی‌صله» در برداشت خود از اجتماع تجدید نظر می‌کند:

حرف من این است/ قطره‌ها باید آگاه شوند/که به همکوشی/ بی‌شک/ می‌توان بر جهت تقدیری فایق شد./ بی‌گمان ناآگاهی‌ست/ آن‌چه آسانجو را وا می‌دارد/که سراشیبی را نام بگذارد تقدیر/ و مقدر را/ چیزی پندارد/که نمی‌یابد تغییر/
(پیغام ۱۳۶۰)

اما باید دید آیا این تجدیدنظر به معنای انصراف شاملو از آسان‌طلبی آزادی‌است یا نه:

۲ ـ قربانی: راه میان‌بر

قربانی انسانی برای حصول آزادی و شکوفایی فرهنگی، با قربانی‌های آیینی برای نزدیکی به جهان ملکوت به نحوی همگن‌اند. یعنی رأی دادن به قربانی انسانی در راه آزادی، انگار مدرنیزاسیونِ همان قربانی آیینی است. یک آریایی کهن راه رستگاری را در قربانی‌کردن جاندار می‌دانست. زرتشت در گاتاهای خود این سنت را نفی می‌کند و برای رستگاری راه دشوارتری را پیش می‌نهد که انسان را در تمام وجوه خود (گفتار-کردار-اندیشه) در گزینش نیکی و بدی مسئول می‌شناسد. در هند، مکتبی که در برابر آیین‌های قربانی‌گری می‌ایستد بر مداقّه و اندیشهٔ مستمر تأکید می‌ورزد. بازگشت مجدد آیین قربانی‌گری در زرتشتی‌گری و هندوئیسم این اصل را روشن می‌کند که انسان عامی راه آسان‌گرایانهٔ قربانی‌دادن را بر آزادی و مسئولیت و اندیشه ترجیح می‌دهد. آیا اندیشمند سیاسی و هنرمند متعهدی که امروزه یکبار دیگر از میان این دو شق، راه میان‌بر را انتخاب می‌کند، تشجیع و تحریک را جایگزین شجاعت اندیشهٔ انتقادی و عمل خلاق نمی‌کند؟

شاملو که طبق گفتهٔ خود و شهادت دفترهای شعرش «تعهد را تا مغز استخوان حس کرده»[۲] پیوسته در راه آزادی گام برداشته است. اما تعجیل و گرایش او به راه میان‌بر مانع از آن بوده است که اجتماع خود را در حرکتی گام به گام همراهی کند. بزرگترین دغدغهٔ فکری شاملو عدالت و آزادی بوده اما آیا این مفاهیم در خلاء و بیرون از جامعه معنایی دارد؟ و دستیابی به آن آیا جز از طریق آموزش قدم به قدم و بسط فرهنگ و اندیشهٔ لازمهٔ آن در جامعه میسر است؟

این مطلب نباید به عنوان حمایت از هنر توده‌ای تلقی شود. شاملو در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«هنرمند خلاق و پیشرو، هنرمندی که نوآور است و آثارش به غنای هرچه بیشتر فرهنگ جامعهٔ خود و جامعهٔ بشری مدد می‌رساند لزوماً پیشاپیش جامعه در حرکت است. محصول کار این چنین فردی به‌ناچار نمی‌تواند آن‌چنان که مارکسیست‌نماهای فاقد بینش دیالکتیکی مدعی هستند «بُرد توده‌یی» داشته باشد، چراکه توده مستقیماً نمی‌تواند اثر چنین هنرمندی را جذب کند. اثری که او می‌گذارد بر «فرهنگ هنری جامعه» است و مع‌الواسطه دراختیار توده‌ها قرار می‌گیرد. یعنی از طریق هنرمندانی که تحت‌تأثیر او قرار گرفته‌اند و در فاصلهٔ میان او و لایه‌های دیگر طبقات واقع شده‌اند. بهرهٔ نهایی به وسیله خسرو گلسرخی و م. آزرم است مثلاً که به دیگران می‌رسد.»[۳]

در این‌جا نیمی از سخن شاملو منطقی است: هنرمندی که از آبشخورهای فرهنگیِ متفاوت و پربار تغذیه شده بالطبع پیشاپیش جامعه حرکت می‌کند. این را هم بپذیریم که از چنین هنرمندی انتظار هنری که بُرد توده‌ای داشته باشد نابجاست.

اما در این‌جا دو نکته لازم به‌توضیح است: اول این‌که آیا رابطهٔ هنرمند با واسطه‌هایی نظیر گلسرخی بر اساس تأثیر منفابل است یا یکطرفه؟ دوم این‌که شاملو این حکم را بر فرض داشتن «هنرمندی که نوآور است و آثارش به غنای هرچه بیشتر فرهنگ جامعهٔ خود و جامعهٔ بشری مدد می‌رساند» بنا نهاده. چون این سخن شاملو در پاسخ به التزام اجتماعی مطرح شده، از نوآوری بیان نیمایی که بگذریم، باید بپذیریم که در جامعه‌ای که اندیشه و تفکر در آن مجالی برای رشد نداشته هنر به‌ناچار انفعالی است نه خلاق. و هنر انفعالی در مقابل واسطه‌هایی چون گلسرخی بیشتر تأثیرپذیر است تا تأثیرگذار. حرف بر سر هنر توده‌ای نیست. مطلب این است که در جامعهٔ محروم نه‌تنها تودهٔ مردم بلکه پیام‌گزاران و پیام‌آورانش نیز به آموزش و نوآوری در اندیشه نیازمندند.

شاملو اشاعه فرهنگ واندیشهٔ آزادی را این‌چنین به واسطه‌هایی محول می‌کند که در تأثیر و پیامد اعمالشان از نظر علمی تردید هست و در شعر خود به حمایت آنان می‌پردازد. چنین است که در شعر او حصول آزادی، از طریق ستایش قربانی به اصل خون گره می‌خورد و اندیشهٔ معبدی قربانی[۴] جامه‌ای نو می‌پوشد: شاملو که به سخن نو اعتقاد می‌ورزد و می‌داند که در جهانی نو گام برمی‌دارد، گرچه نه هم‌چون آن عارف مستغرق در بحر فناست که افتخارش این باشد که از بازار بگذرد بی‌آن‌که هیچ‌کس را

دیده باشد، اما در سراسر اشعار حماسی خود حلاج‌وار به اصل قربانی و معجزهٔ بد بیضا متوسل می‌شود:

و شعر زندگی هر انسان/که در قافیه سرخ خون بپذیرد پایان/ مسیح جارمیخ ابدیت یک تاریخ است/ و انسان‌هایی که پا در زنجیر/ به آهنگ طبل خونشان می‌سرایند تاریخ‌شان را/حواریون جهانگیر یک دین‌اند/ و استفراغ هر خون از دهان هر اعدام/ رضای خودرویی را می‌خشکاند/ بر خرزهره دروازه یک بهشت/

(قصیده برای انسان ماه بهمن ۱۳۲۹)

آیا این جهان‌بینی، تبلیغ ساده‌انگاری و وارو جلوه‌دادن واقعیات نیست؟

کسانی که کارشان افسانه‌پردازی پیرامون شخصیت‌هاست سیر جباریت را از بطن منش فرد جبار استنتاج می‌کنند، واقعیات و امور عینی بسیار مهمی را وارونه می‌بینند. هیچ جباری بدون کسانی که او را علم می‌کنند و به او ایمان می‌آورند موضوعیت نمی‌یابد. با وجود هر فردی که آمادهٔ پیروی و اطاعت از نظام جباریت باشد، یک خشت از مفروضات و مقدمات روانشناسانه بنای چنین رژیمی نیز فراهم شده است... این دیگر بر عهده تعلیم و تربیت است که به رغم چارچوب تنگش هر آن‌چه در توان دارد به کار بندد تانویاوگان را از خطر حرص و آز و قدرت‌جویی در امان نگه دارد.[5]

وقتی هدف، مبارزه علیه دیکتاتورست اگر به مبارزه فردی تن در دهیم آیا نوع مبارزه و میدان نبرد را هم دیکتاتور به ما تحمیل نکرده؟ حماسه‌های شاملو در تشجیع افراد بدون پشتوانهٔ اجتماع به‌منزله صحه‌گذاردن بر اصل خون به عنوان راه ناگزیر غلبه بر دیکتاتور است. در این‌که خلاء فکری جامعه را می‌شناسد و ناگزیر است اجتماع را بیرون حماسه نگاه دارد و ستایش خود را به پای قهرمانانهٔ فرد نثار کند حرفی نیست. مگر قدرت، معنایی جز برآیند نیروهای اجتماعی دارد؟ پس ستایش عمل قهرمانی که در جنگی نابرابر به خاک و خون غلتیده در اجتماعی که حتا توان ارزش‌گذاری اعمال قهرمانانه را ندارد، چه انعکاسی می‌تواند داشته باشد؟ نباید پنداشت که شاملو ناظری است که از بیرون گود حکم صادر می‌کند. او در چنبره رنج و مصایب قوم، شتابزده به قربانی‌کردن خود نیز رضا داده:

من کلام آخرین را/ بر زبان جاری کردم/ همچون خون بی‌منطق قربانی/ بر مذبح/ یا همچون خون سیاوش/ اسم اعظم/ (آن‌چنان‌که حافظ گفت)/ و کلام آخر/ (آن‌چنان که من می‌گویم)/ همچون واپسین نفس بره‌ئی معصوم/ بر سنگ بی‌عطوفت قربانگاه جاری شد/ و بوی خون/ بی‌قرار/ گذشت./

(ابراهیم در آتش ۱۳۵۲)

موضوع این نیست که قربانی کیست؟ مسئله این است که این خون نثار کدام معبد شده است! و کدام زمینهٔ اجتماعی را سیراب کرده، شاملو در حماسه‌ای دیگر می‌گوید:

من بودم/ و شدم/ نه زان گونه که غنچه‌ای/ گلی/ یا ریشه‌ای/ که جوانه‌ای/ یا یکی دانه/ که جنگلی/ راست بدان‌گونه/ که عامی مردی/ شهیدی/ تا آسمان بر او نماز برد./

(ابراهیم در آتش ۱۳۵۲)

تأثیر این «شدن» فردی را چگونه باید ارزیابی کرد؟ در جامعه‌ای که هر گوشه‌اش پر است از هزاران دیکتاتور بالقوه، این حرکت آیا عصیانی خسته و پراکنده نیست؟:

فی‌المثل می‌توان موقعیتی را تصور کرد که در آن، زندگی اکثریت ملت زیر فشار باشد و مردم از این وضعیت اضطراری به شدت احساس اهانت و تحقیر کنند و قشرحاکم نیز به دلیل خطراتی که می‌تواند متوجه امتیازات و یا مواضع قدرتش شود قادر یا مایل به رفع و رجوع مشکلات نباشد. در این وضعیت مردم که به جز درمورد نیازمندی‌های ناگزیر زندگی طاقت‌فرسای روزمره، معمولاً بین نوعی بی‌اعتنایی قضا و قدری وعصیان‌های خسته و پراکنده در نوسانند، سرانجام به تب اشتیاق ظهور یک مسیحی مبتلا می‌شوند. مسیحی‌ای که بیاید و در یک چشم‌بهم‌زدن همه چیز را روبراه کند. و بدین سان مردمی که به جای تلاش و کوشش درجهت تغییر و بهبود وضع خود، به ظهور معجزه دل می‌بندند و انتظار آن را می‌کشند، سرانجام معجزه‌گران را نیز به قدرت می‌رسانند و آنان نیز به سرعت به جبارانی خودکامه بدل می‌شوند.[6]

گرچه شاملو در آخرین مجموعه شعر خود بر آگاهی اجتماعی تأکید می‌ورزد اما هنوز ستایش قربانی به انگیزهٔ «زیبا مردن» در شعر او وُ وسوسهٔ یک تنه به جنگ غول‌رفتن در ذهنش پابرجاست:

«... هرچند/ نابکارانی هستند آن سو/ (چیره‌دستانی در حرفه «کت‌بسته به مقتل بردن»)/ و دلیرانی دریادل این سو/ (جربدستانی در صنعت «زیبامردن»)/

(پیغام ۱۳۶۰)

۳ ـ وظیفهٔ ادبیات: قضاوت یا خشونت؟

هر هنرمندی نظام ارزشی خاصی دارد که خواه‌ناخواه او را به طرف ارزیابی و قضاوت می‌کشاند. البته این نظام ارزشی می‌تواند دائماً درحال تغییر و تحول باشد. این تحول در دو خط تاریخی و اجتماعی خود را می‌گسترد. در خط تاریخی (زمانی) فرایند ارزیابی هنری پیاپی درحال خودشکافی است یعنی حتا خود را لحظه به لحظه ارزیابی می‌کند. در خط اجتماعی این ارزیابی می‌کوشد تا دیدگاه هرچه جامع‌تر و فراگیرتری داشته باشد و خود را از تنگنای فضاوت‌های محدود و تنگ‌نظرانه برهاند. هرچه این گستره زمانی ـ مکانی (تاریخی ـ اجتماعی) وسیع‌تر باشد، پدیدهٔ ارزیابی، هنری‌تر است. وسعت نظر در این جا منجر به تحلیل همه‌جانبهٔ همه اجزا از زوایای گوناگون می‌شود. پس در دادگاه هنر هیچ مقصری تنها به قاضی نخواهد رفت. و در مرحله آن‌چه به تقریب و تشبیه می‌توان قصاص نامید، هنرمند ضمن این‌که مجبور به شناخت ریشه‌های بدی می‌شود، این بدی را در فرد واحدنیز متمرکز نخواهد دید تا بتواند با اعمال خشونت درجهت از بین‌بردن فرد بد، نفس بدی را یکسره ریشه‌کن سازد و جهان آرمانی خود را بنا نهد.

دو نوع خشونت مواجه با هنر را می‌توان به شکل زیر تقسیم‌بندی کرد:

الف ـ خشونت به عنوان یکی از موضوعات هنر. ب ـ خشونت به عنوان سلاح قضاوت هنرمند.

در شکل اول هنرمند خشونت را مثل هر موضوع دیگری به کار می‌گیرد و به تحلیل مستقیم یا غیرمستقیم علل و نتایج آن می‌پردازد. این طرح و ارزیابیِ خشونت به ویژه در حیطهٔ کار هنرمندی که هنر را به طرح معضلات انسانی متعهد می‌داند، بارز است.

هنرمند ممکن است در اثر خویش قاتلی را که دست خود را به خون همنوع خود آلوده، مطرح کند. اما اگر در پی قصاص برآید و این قصاص بدون قضاوت و تحلیل کافی صورت بگیرد، هنر وظیفه خود را انجام نداده است.

در جنایات و مکافات، داستایفسکی بیش از آن‌که به کیفر راسکول نیکوف بیندیشد به تجزیه تحلیل حالات روانی و شکنجه روحی او می‌پردازد. و از این طریق خواننده را که در نیمهٔ اول رمان با قاتل همدلی کرده و کشتن پیرزنی ربا‌خوار را کشتن «شپشی» دانسته، از عواقب ارتکاب تمایل به جنایت به هراس می‌اندازد. و چه بسا که همین قضاوت و تحلیل جای کیفر را بگیرد. در شعر «سرود ملاح قدیمی» اثر کالریج، ملاحی که خون پرنده‌ای مقدس را ریخته، به شبحی سرگردان مبدل می‌شود. مسخ روحی او حکم قصاص و بلکه هم‌چون تحولی روحی برای ارج‌گذاری به موجود زنده رخ می‌نماید.

این‌که طرح و قضاوت مسئله بیش از قصاص موردنظر هنر است، در ادبیات عصر طلایی یونان یک اصل بوده است. در ادیپ شاه، اندیشه و عمل ادیپ که جانب تعادل نگاه نداشته، مورد قضاوت قرار می‌گیرد و هنگامی که ادیپ چشم خود را برمی‌کند، این عمل او مورد سرزنش دربارهٔ همسرایان قرار می‌گیرد. گویی سوفوکل در این‌جا قصاص کورکورانه را محکوم می‌کند و کوری ادیپ انگار نمادی است از بی‌بصیرتی نگاه محدود او که با این عمل شتاب‌آمیز، درواقع در پی رهاندن فرد خویشتن، جامعه‌ای را به مصائبی دیگرگون دچار می‌سازد که در قسمت‌های دیگر این تریلوژی با آن مواجهیم. اکنون می‌توان هنرمندی را تصور کرد که چون دایرهٔ تنگ نگاهش را بر گناه ادیپ متمرکز کرده، ما را به قصاص او ترغیب می‌کند تا شهری را از طاعون برهاند، اما این پادزهر درنهایت می‌تواند خود را به زهری تبدیل کند که در جامعه منتشر می‌شود.

در اولین سطر ایلیاد، خشم آخیلوس مورد سرزنش هومر قرار می‌گیرد: «ای الهه شعر، خشم آخیلوس را بسرای از ویرانگری‌هایش بخوان که رنج مردمان را هزار چندان افزود.» در جای جای حماسهٔ هومر که بر مبنای جنگ و کین است، بیزاری از جنگ، در شکل‌های مختلف اعلان شده.[7] جنگ و کین می‌تواند دستمایه کار هنرمند باشد اما اگر هنرمند آگاهانه در پشت حوادث به قضاوت و محک اندیشه‌ها نپردازد، هنرمند می‌تواند به جای آن‌که بر تاریکی وجود شخصیت‌ها پرتو بدمد و خشونت افسارگسیخته را به جامعه تحمیل کند. هنر می‌تواند در عملکرد خود به جامعه تعالی فکری بدهد و چه بسا که در این راه اصلاً به مقابلهٔ فیزیکی نیاز نیفتد.

حافظ در برداشت از فلسفهٔ ایرانی نور و ظلمت این معنا را به درستی دریافته است که آن‌چه بیش از ستیز علیه ظلمت اهمیت دارد تعلیم و پیوند دادن نیروهای بالقوه به سهند مینوان است. حافظ جنگ علیه بدی را از طریق آموزش و تقویت نیروهای خیر معنا می‌کند. پس به جای آن‌که از کین و خشونت و باکین و خشونت بگوید، به تلاش فرهنگی همت می‌گمارد و با طرح عشقی جاری و فراگیر به روشنگری جان‌های «نادان» و «بی‌خبر» می‌پردازد. و حتا در مقابله با افکار تاریک زمان خود نیز هرگز لحن او به خشم و

پرخاش نمی‌گراید. در شعر او این افکارند که در مقابله با هم باید حقانیت خود را به اثبات رسانند نه افراد با حذف جسمانی یکدیگر. حافظ با سلب «رخصت خبث» از هنر، شعر خود را به عرصهٔ جدال اندیشه‌ها بدل کرده است.

ب ـ خشونت به عنوان سلاح قضاوت هنرمند:

گاه هنرمند خشونت را به عنوان سلاحی برای صیانت نفس و حیات جامعه درجهت قصاص و کیفر نیروهای ضد فرهنگ به کار می‌گیرد که در این صورت هنر را به زیرمجموعهٔ هنر سیاسی کشانده. حال که کار به جنگ و سیاست کشیده، هنرمند دست‌کم باید مثل یک سیاستمدار فرصت‌شناس عمل کند والا نیروی خود و هدف هنر را به مخاطره انداخته است. عبارسنجش در این جا تنها می‌تواند این باشد که هنرمند به یقین بداند جامعه در کدام مرحله تاریخی فرهنگی خود نفس می‌کشد و نیروهای تدافعی این پیکر در چه حد توان فکری‌اند و تقویت آنان از چه وقت آغاز شده، در غیر این‌صورت تیرِ هنرِ سیاسی گاه به سمت خود جامعه کمانه می‌کند.

شواهد کاربرد خشونت برای قصاص در اشعار سیاه‌پوستان آمریکا و شعر آمریکای لاتین که از دیرباز زیر مهمیز کسانی بوده که با روشنفکران کینهٔ دیرینه داشته‌اند کم نیست. اما این‌گونه هنر به علت عدم زمینه‌سازی فرهنگی مستمر، به‌ندرت کامیاب بوده است. بعد از انقلاب شیلی، پابلو نرودا در آخرین مجموعه شعر خود بنام:

A Call for Distruction of Nixon and Praise of Chilean Revolution

(فراخوانی به نابودی نیکسون و ستایش انقلاب شیلی) که در فارسی به غلط «انگیزه نیکسون‌کشی و جشن انقلاب شیلی» ترجمه شده، بدون برآورد نیروها به چنین سلاحی دست می‌برد. نرودا در این شعر بلند والت ویتمن شاعر بزرگ آمریکا، آراثوکانا سمبل مقاومت سرخ‌پوستان و همهٔ مردم شیلی را به محاکمه نیکسون دعوت می‌کند تا با تکیه بر «دیکتاتوری پرولتاریا» و به یاری «رنجبران» نیکسون را در شعر خود تبرباران کند. اما هنوز آخرین سطر شعر او خشک نشده بود که اعتصابات مردم ناآگاه شیلی به نوطئهٔ آمریکا پشت آلنده را خالی کرد. اما شکست نرودا پیش از شکست انقلاب شیلی، از همان ابتدای شعر پیداست:

توده: رنجبر و کارگران ناآگاه نمی‌توانند شاهدان خوبی برای دادگاه نرودا باشند و چند نام عاریتی مثل والت ویتمن و فرانسیسکو گومز نمی‌تواند این کمبود را جبران کند. در مبارزه یک ملت چند نام محدود نمی‌توانند نقشی داشته باشند. برای دل‌بستن به نتایج چنین عملی باید به‌طور مستمر روی نیروهای داخلی سرمایه‌گذاری فرهنگی کرد.

این مجموعه شعر نرودا خود تلاشی است برای روشنگری مردم و قضاوت و افشای حکومت استعماری آمریکا که حماسهٔ رستاخیز شیلی را با آموزش اجتماعی مردم درهم می‌آمیزد. اما آن‌جا که نرودا جوخه اعدام راه می‌اندازد کار او در حد تظاهرات خیابانی آمریکا که در آن جماعت شوریده تندیس شخصیت‌های منفور را به آتش می‌کشند تنزل می‌یابد.

در شعرهای حماسی آقای شاملو پیش از آن‌که به چون و چرای مسأله برخورد کنیم با مبارزه روبرو می‌شویم و قضاوت و ارزیابی جای خود را به خون و خشونت می‌سپارد. خون که در شعر کلاسیک فارسی بیشتر در اشعار عاشقانه و عرفانی جلوه می‌کرد در شعر شاملو جزء واژه‌های هم ریشه و نداعی‌گر آزادی تلقی می‌شود. و خشونت نه‌تنها در واژه‌هایی چون خنج، خنجر، دشنه، نازیانه، نفرت، نعره، و انتقام متجلی می‌شود بلکه خود دستمایه‌ای مکرر است که اغلب با سازهای هیجانی و رزمی ـ طبل و شیپور ـ وظیفه تهییج را به عهده دارد. قهرمانان خونین حماسه‌های شاملو اغلب محکوم «غم تنهایی» خویش‌اند و میعاد عشق‌شان با خون است:

و شیر آهنکوه مردی از اینگونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنهٔ آشیل/ در نوشت/ روئینه‌تنی/ که راز مرگش/ اندوه عشق و/ غم تنهایی بود/

(ابراهیم در آتش ۱۳۵۲)

حماسه‌آفرینان شاملو چنان تنهایند که باید طبل رزمشان را تیز با تپش خون خود بنوازند. قهرمانانی که در عرصهٔ عصیان و مرگ خود آن‌قدر منزوی‌اند شاعر باید همهٔ درهای بسته را بکوبد تا بلکه به انتشار خون آنان بر سنگفرش گوشه‌چشمی افکنده شود. اینان یکه و تنها، با سلاح نفرت و خشونت به میدان آمده‌اند تا عشق و آزادی را باور کنند:

این چنین سرخ و لوند/ بر خاربوتهٔ خون/ شکفتن/ و این چنین گردن فراز/ بر تازیانه‌زار تحقیر/ گذشتن/ و راه را تا غایت نفرت/ بریدن/

(دشنه در دیس ۱۳۵۴)

همهٔ آرمان‌ها و اندیشه‌های این قهرمانان در خون خلاصه می‌شود، خون خود یا خون دشمن:

با شما که با خون عشق‌ها، ایمان‌ها/ با خون شباهت‌های بزرگ/ با خون سرهای گچ در کلاه‌های پولاد/ با خون چشمه‌های یک دریا/ با خون چه کنم‌های یک دست/ با خون آن‌ها که انسانیت را می‌جویند/ با خون آن‌ها که انسانیت را می‌جویند/ در میدان بزرگ امضاء کردید/ دیباچه تاریخ‌مان را/ خون‌مان را قاتی می‌کنیم/ فردا در میعاد/ تا جامی از شراب مرگ به دشمن بنوشانیم/ به سلامت بلوغی که بالا کشید از لمبرهای راه/ برای انباشتن مادرِ تاریخ یک رحم/ از ستاره‌های بزرگ قربانی/ روز بزرگ سال/ روز بزرگ سال.../

(مرثیه‌های خاک ۱۳۴۸)

ذهن نقاد شاملو در مقطعی خاص، شعر و زندگی او را از دامچاله‌های حزبی بیرون می‌کشد و به سنگر ادبیات و هنر مستقل، رهبری می‌کند. اما در راه‌حلی که شاملو جانشین دستورات حزبی می‌کند نیز جای بحث است: خشونت و خونخواهی، هرچند از عواطفی والا سرچشمه گرفته باشد، آیا می‌تواند راهِ علاج جامعه‌ای باشد که طی قرن‌ها زیر سیطرهٔ چکمه‌پوشان از نفس افتاده است؟ آیا در چنین شرایطی گاه خشونت نمی‌تواند فوز بالا فوز شود؟ به قول هانا آرنت:

باید متوجه بود که خشونت حتا اگر هشیارانه در چارچوب غیرافراطی هدف‌های کوتاه‌مدت هم به‌کار رود، همیشه با این خطر همراه است که در استفاده از آن، وسیله، بر غایت چیره شود. اگر رسیدن به هدف‌ها به سرعت انجام نیابد نتیجه نه‌تنها شکست بلکه واردکردن خشونتگری در سراسر سازمان سیاسی اجتماع خواهد بود. هر عمل، بازگشت‌ناپذیر است. و در صورت شکست، بازگشت به وضعیت پیشین نامحتمل است. مانند هر عمل، خشونتگری نیز در دنیا دگرگونی به‌وجود می‌آورد، ولی محتمل‌ترین دگرگونی آن است که دنیایی خشونت‌آمیزتر ایجاد کند.[8]

خود شاملو در سال ۱۳۴۶ در نامه‌ای به شاعری جوان می‌نویسد:

کینه و دشمنی؟ نه این هرگز رسالت انسان نبوده است. دوست داشتن و مهرورزیدن؟ نه. این تأیید کفتار صفتی‌ها و شرکت در بدکنشی سارقانی است که قرنی را به غارت عریان می‌کنند. پس کدام یک؟ آیا راه سوم هست؟

آن‌چه تو در دست گرفته‌ای (قلم) سلاحی است که دیکتاتورها، غاصبان قدرت و خوف‌انگیزترین سوداگران سعادت و استقلال و شرافت ملت‌ها از وحشت آن خواب ندارند. از این سو تا آن‌سوی جهان از اروپای گهوارهٔ تمدن جهان تا چین «انقلاب فرهنگی مائو» و از شوروی کارگری تا آمریکای لاتین، قدارمنشان و اوباشان در همه‌جای جهان ... دسته‌دسته از قلم‌بدستان، از آنان که عشق را تبلیغ می‌کنند، پیغمبرانی که معجزه‌ای جز کتاب خویش ندارند، زندان‌ها و قلعه‌ها و تبعیدگاه و شکنجه‌خانه‌ها را انباشته‌اند.

(خوشه شمارهٔ ۳۰)

مسلماً این نامه آقای شاملو به قدرت روشنگری و آگاهی‌بخش قلم اشاره دارد نه القاء حتم و کین که وسایل ارتباط جمعی حکومت‌های یادشده بهتر از پس آن برمی‌آیند. وسوسه‌های نفی کین‌جویی و نفرت، از دیرباز در ذهن شاعر جای داشته است. او در سال ۱۳۴۶ در نامه‌ای دیگر به شاعری دیگر از کشاکش ذهنی خودبین عشق و نفرت به عنوان «سرگردانی» یاد می‌کند:

برای شاگردان عریان و فقیر خود از محبت بگو که شرط رستگاری انسان است. بدان‌ها بگو که در این عرصهٔ سرگردانی‌ها (که اگر کینه بورزی، حتا به دشمن، زشت‌روی می‌شوی، و اگر محبت کنی، دشمن بیش از هرکس دیگر نیازمند محبت تو خواهد بود)، محبت است که شرط رستگاری انسان است. بدان‌ها بگو که ما می‌خواستیم از پرنده‌ها و علف سخن بگوییم، این چنین، از قفسی در باغ‌های شوکران سردر آوردیم، بدان‌ها اعتراف کن که نمی‌دانی چه باید کرد و نمی‌دانی چه باید گفت چراکه پهلوانانِ عرصهٔ سرگردانی‌هاییم.

گزینی میان دوست داشتن و کینه‌ورزیدن.

آه بدان‌ها بگو به انتظار پیغمبری نشسته‌ایم که معجزه‌اش آشتی دادن آب و آتش باشد. و بگذار این هذیان را که انگیزه‌اش نامهٔ پر مهر توست باسطوری که چندی پیش در گوشهٔ کتابی نوشته‌ام پایان دهم:

ترا ـ ای سیاه کوچک ـ/ از کینه‌توزی برحذر می‌دارم/ اما/ آخر/ چگونه می‌توانم قانعت کنم/ کلان خر پولی را که/ به لینچ کردن پدرت فرمان داد/ دوست بداری؟

(خوشه شماره ۲۹)

مفهوم یونانی «RIGHTIOUS ANGER» به معنی «خشم عادلانه و بجا» که الهگان المپ از آن حمایت می‌کردند، در مورد این مثال شاملو صادق است؛ و گزین نالخ و غیرتمندانهٔ او در جانشینی الهگان مردهٔ المپ ستایش‌انگیز است اما در توجیه آن، جای پرسش در آخر نامه شاملو باقی مانده: آیا معنای تبلیغ عشق در هنر تنها این

است که به آن سیاه کوچک بیاموزیم که قاتل پدر خود را دوست بدارد؟ آیا اگر با تحریک رگ قتال کینه‌جویی، از این سیاه‌کوچک قهرمانی ساختیم و او را یک‌تنه به جنگ غول فرستادیم رسالت هنری خود را به انجام برده‌ایم؟ آیا «تعهد هنری» در پاسخ به نیاز جامعه جز این سلاح فردی، راه‌حل‌های مؤثرتری را نمی‌شناسد؟ پرسش دغدغه‌آمیز شاعر در آخرین سطر نامه‌اش گویی این است که: آیا الهه شعر می‌تواند به تنهایی از این خشم عادلانه سلاحی بسازد و به جنگ تن به تن برود؟

القاء خشم و نفرت در وضعیت خاص اجتماعی شاید بتواند برای هنرمند به عنوان وسیله‌ای یک‌بار مصرف مورد استفاده قرار بگیرد اما اگر به صورت اسلحه کمری درآمد دیگر شرایط پرورش افکار متعالی را که خواه ناخواه اندیشمندی جزء ضروری آن است از هنرمند سلب می‌کند و کمی تندروی ممکن است او را به جرگهٔ آن دسته از هنرمندان «خشمگین جوان» سوق دهد که «جان‌آزبرن»، نویسندهٔ نمایشنامه «با خشم به یاد آر» که هم‌زمان با شاملو به این جهان خشونت بار پا گذاشته، سرکردگی آنان را به گردن داشت. و خشم چشم‌بسته‌شان بر زمین و زمان شامل دوست و دشمن بود:

موضوع شعر شاعر پیشین / از زندگی نبود / جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت و گو / .. / تأثیر شعر او نیز / چیزی جز این نبود / آن را به جای مثّه نمی‌شد به کار برد / .. / یعنی اثر نداشت / فرقی نداشت بود و نبودش / آن را به جای دار نمی‌شد به کار برد / حال آن‌که من / بشخصه / زمانی / همراه شعر خویش / همدوش شن چوی کره‌ای / جنگ کرده‌ام / یک بار هم حمیدی شاعر را / در چند سال پیش / بر دار شعر خویشتن / آونگ کرده‌ام ...

(شعری که زندگیست ۱۳۳۳)

تا خود، قوی زیبا را بر کدام دار آونگ باید کرد.

البته جوهر و عیار هنر این شاعر مسئول که پیوسته بر لبهٔ تیغ عشق ـ نفرت راه‌رفته از هنرمندان «خشمگین جوان» متفاوت است. می‌دانیم که این غول زیبا چگونه آفاق پروازهای بلند را رها کرده و در کنار مادران داغدار این سرزمین بر خاک نشسته و گریسته است. و چه بسیار که آبشخور شاد خود فروهشته تا پا به پای همهٔ خستگان، خوناب جگر بریزد. با این همه از طرح این سوال ناچاریم که تعهد در هنر چگونه باید تعبیر و تفسیر شود. پاسخ شعرهای حماسی دوران جوانی شاملو، جنگ تن به تن و خشونت محکوم به شکستی است که تجدیدنظر شاملوی سالمند آن را چنین قضاوت می‌کند:

من بامدادم / سرانجام / خسته / بی‌آنکه جز با خویشتن به جنگ برخاسته باشم / هرچند جنگی از این فرسانیده‌تر نیست / که پیش از آن‌که باره برانگیزی آگاهی / که سایهٔ عظیم کرکس گشوده بال / بر سراسر میدان گذشته است / تقدیر از تو گذازی خونالود در خاک کرده است / و تو را / از شکست و مرگ / گریز نیست /

(در جدال با خاموشی ۱۳۶۳)

اما آخر پرسش این است که به رغم این تقدیر خونین و آن‌همه تجربه‌های تاریخی و اجتماعی آیا نباید دست‌کم در عرصهٔ هنر ـ ردّ خون را بشوییم؟ بهترین پاسخ را خود شاملو به این پرسش داده است:

دریغا که اگر عشق به کار می‌برد هرگز ستمی در وجود نمی‌آمد تا به عدالتی نابکارانه از آن دست نیازی پدید افتد.

(زمین ۱۳۶۳ ـ ۱۳۴۳)

به‌هر حال برای لزوم بازنگری و ارزش‌گذاری نو در اندیشه‌های ظاهراً عرفانی مثل:

گر مرد رهی میان خون باید رفت / از پای فتاده سرنگون باید رفت / تو پای به راه می نه و هیچ مپرس / خود راه بگویدت که چون باید رفت[۹] / اگر دیر نشده باشد، زود هم نیست.

۴ ـ هنر به عنوان واکنشی انفعالی یا عملی خلاق

در شعر شاملو اجتماع در تصویر وقایع جاری و در تغییر دائم مطرح است. بی‌خویشتنی شاعر برای او این عرصه را مهیا می‌کند که در برابر سوخت و ساز کلمات، اشیا، پدیده‌ها و حوادث، در شعرش هم‌چون کاتالیزر عمل کند. شاملو درمورد موضوع شعرش پیشداوری ندارد. ذهن او صافی‌ای است که حوادث شعری از آن می‌گذرند. اشیا در ذهن او در یک نام مرده و بایگانی شده خلاصه نشده‌اند. او آماده است تا هر روز آن‌ها را دوباره بنامد. حوادث اجتماعی را دوباره ببیند و قضاوت کند. تنوع و دگرگونی تشبیهات و استعارات شاملو نیز بیشتر مدیون همین دیدگاه اوست تا برخاسته از صناعت شعری. برخلاف اخوان ثالث که در شعرش اجتماع یک تصویر لایتغیر دارد و همهٔ شعرهای اجتماعی او از روی آن تکثیر شده‌اند، ایمان شاملو به هنر و روند تکاملی انسان باعث شده که تصویر اجتماع حتا بعد از شکست‌های سیاسی با توجه به شدن‌های تو به تو طرح شود. برخلاف اخوان ثالث که اندوهگرایی‌اش بیش از آن‌که محصول شکست جریانات سیاسی باشد، ناشی از شخصیت انفعالی خود شاعر است. اقتدار روحی شاملو در نهایت شعر او را در ورای جریانات سیاسی، به شکل آرمانی هنر پیوند داده و از شعر او دژی ساخته که ارزش‌ها و آرمان‌های انسانی پیوسته در آن حراست و حمایت شده‌اند. خیلی از روشنفکران ما در زندگی خود سه دورهٔ مشخص را طی می‌کنند؛ در اوان جوانی دچار ارزش‌های سنتی‌اند. دورهٔ دوم را به شکستن سنت‌ها می‌گذرانند. و در آخرین دوره، وحشت نوآوری طوری گریبان گیرشان می‌شود که دوباره پشت ارزش‌های کهن سنگر می‌گیرند تا جوابی برای شب اول قبر داشته باشند. اقتدار شخصیتی شاملو او را ازین گونه تزلزل گذر داده است.

با این‌همه باید گفت اگر انفعال و یأس در شعر اخوان از عدم اقتدار شخصی سرچشمه می‌گیرد، شعر شاملو نیز به رغم چالش‌های حماسه‌اش، در تحلیل نهایی عملاً از آفت انفعال بری نیست:

طبیعی است که هم بندبودن شاملو با مبارزین راه آزادی و نجربهٔ شکنجه‌های خونبار آنان شاعر مسئولی چون او را بر آن بدارد که در مقابل «آدلف رضاخان» از حرمت انسان حمایت کند. همین جا در این تغییر شاملو دقت کنیم که دیکتاتوری وفاشیسم دو مقولهٔ مختلف‌اند ـ در جویی که دیکتاتور، تیغ دژخیمان خود را به خلعت و مقام آب می‌دهد، ستایش‌انگیز است که شاملو خون ریختهٔ طلایه‌داران مبارزات اجتماعی را هم‌چون پرچمی بر دارد، سر خونین‌شان را در آغوش بگیرد و آنان را صله‌ای از شعر و حماسه ببخشد:

با خشم و جدل زیستم / و به هنگامی که قاضیان / اثبات آن را که در عدالت ایشان شائبه اشتباه نیست / انسانیت را محکوم می‌کردند / و امیران / نمایش قدرت را / شمشیر بر گردن محکوم می‌زدند / محتضر را / سر بر زانوی خویش نهادم. /

(مرثیه‌های خاک ۱۳۴۸)

آیا باید اعمالی این چنین را در حیطهٔ واکنش‌های ناچار قلمداد کرد یا در طراز هنری خلاقانه؟ شاملو در آخرین مجموعه شعر خود «مدایح بی‌صله» از حماسه‌های خود به عنوان مرثیه‌ایی یاد می‌کند که دائماً درتکرارند:

باز می‌گوییم / هرچند / دائماً مرثیه‌هایی هست که بنویسی / یا غریو دردی / که دلت را بچلاند / در مشتش. /

(پیغام ۱۳۶۰)

مبارزی به حمایت از آرمان‌های انسانی در جنگی نابرابر روبروی دیکتاتور قرار گرفته. و برخاک افتاده و شاعر در رثای مبارز و تکریم خصال او حماسه‌ای سروده است. آیا با درنظر گرفتن عدم آگاهی سیاسی اجتماعی جامعه، در چنین مصافی ابتکار عمل پیوسته به دست جلاد بوده یا قربانی؟ آیا هنر «تعهد» در تعریف خود پیش از بروز این عمل انتحاری برای خود مسئولیتی قایل است یا خیر؟ آیا سرودن حماسه‌ای در شأن خصال قربانی در جامعه‌ای ناآگاه عملاً با سرودن مرثیه‌ای مثل «نعش این شهید عزیز روی دست ما مانده است.» توفیری دارد یا نه؟

قدر مسلم این‌که مرثیه ـ حماسه‌ای در چنان شرایط، واکنشی است در مقابل عمل انجام شده، و واکنش هرچه باشد، نشانهٔ هنری پویا و منسجم که باید ناظر و مسلط بر ضربان جامعه باشد، نیست. در جامعه محروم، مبارز اجتماعی بیش از آن‌که قربانی تیغ دیکتاتور باشد، قربانی بی‌اندیشگی عام و فراگیر اجتماعی است و آیا ستایش از نقاط قوت عمل جسارت‌آمیز او به ازاء پوشیده نگه‌داشتن ضعف فکری او را باید در حکم تعهد و مسئولیت تلقی کرد یا نه؟

البته در مملکتی که پیوسته انوشیروانی حضور داشته که فرمان «دوات بر سرش زنید تا جان دهد» را برای «دبیران» صادر کرده درمورد کم و کیف و چه باید بود هنر متعهد، که شاملو آن‌چنان سخت بدان پای‌بند است، نمی‌شود به قطعیت راهی پیشنهاد کرد و به تمریخشی آن مطمئن بود. این‌قدر هست که می‌توان گفت هنر متعهد و خلاق چه نیست.

شعرهای حماسی شاملو در تأثیر متقابل هنر و جامعه، بیش از آن‌که تأثیرگذار باشد، از جامعه تأثیرگرفته و مات محاط آن بوده است. شاملو گذشته از پذیرش و تبعیت از سفارش‌های روزمره اجتماع، گاه خود را هم‌چون اسیری می‌بیند که از پشت میله‌های زندان تنها می‌تواند پاره‌های خون خود را به بیرون پرتاب کند و گاه قربانی‌ای که به چارمیخ کشیده شده و کاری ازش ساخته نیست جز نعره‌ای:

عریان بر میز عمل چار بندم / اما باید نعره‌ای کشم / شرف کیهانم آخر / هابیلم من / و در کدو کاسه جمجمه‌ام / چاشت سرپزشک را نواله‌ای

هست/ به غریوی تلخ/ نواله را به کامش زهر افعی خواهم کرد/ بامدادم آخر/ طلیعه آفتابم/
(در جدال با خاموشی ۱۳۶۳)

در آخرین دفتر شعر شاملو هر واکنشی در بدوی‌ترین و غریزی‌ترین شکل عصیانی آن هنوز برای او قابل ستایش و توجیه است این جدال آفتاب و خاموشی چه تلخ است و چه دور از «خاموشی دریا»، آن هم برای شاعری که درد را می‌شناسد و می‌سراید:

نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم/ نمی‌خواستم نام نادر را بدانم/ نام شاهان را/ محمد خواجه و تیمور لنگ/ نام خفت‌دهندگان را نمی‌خواستم و/ و خفت‌چشندگان را/ می‌خواستم نام تو را بدانم/ و تنها نامی را که می‌خواستم/ ندانستم./
(۱۳۶۳)

آیا سرایش شعری از این‌گونه تعهد شاعر را مؤثرتر و زیباتر به انجام نمی‌رساند؟

ذهن شاملو پیوسته آماج عواطف گوناگون بوده است. و تلاش او برای دستیابی به بهترین شیوهٔ بیان همیشه کامیاب بوده است. کمتر هنرمند معاصری را می‌شناسیم که در بیان اندوه چنین چیره‌دستانه عمل کند:

بر زمینهٔ سربی صبح/ سوار/ خاموش ایستاده است/ و یال بلند اسبش در باد/ پریشان می‌شود./ خدایا خدایا/ سواران نباید ایستاده باشند/ هنگامی که/ حادثه اخطار می‌شود./ کنار پرچین سوخته/ دختر/ خاموش ایستاده است/ و دامن نازکش در باد/ تکان می‌خورد/ خدایا خدایا/ دختران نباید خاموش بمانند/ هنگامی که مردان/ نومید و خسته/ پیر می‌شوند./
(ابراهیم در آتش ۱۳۵۲)

اندوهی را که شاملو احساس کرده چنان دلگزاست که واژه‌های معمول بیانگر اندوه از پس آن برنمی‌آیند. در این شعر از کلماتی مثل «دریغ»، «آه»، «فغان» خبری نیست. تنها تکرار واژهٔ «خدایا» اندوهی عمیق را در زیر تصاویر موجز شعر جاری ساخته.

در این شگرد که در ادبیات غرب به نام «UNDERSTATMENT» رایج است، و در فارسی شاید بتوان آن را «پوشیده‌گویی» نامید، شعف یا مصیبتی بزرگ مثلاً، برای تأکید، با کلماتی به ظاهر ساده و بی‌حس اعلان می‌شود، بدون آنکه از واژه‌های رایج بیانگر حس مدد گرفته شود. در ایران هنرمندانی چون حافظ، فروغ، آتشی و گلشیری نیز گاه از این شیوهٔ بیان بهره گرفته‌اند.[۱۰]

شاملو در بیان حسرت، خشم و نفرت نیز چنان بیان جادویی و محرکی دارد که گاه خواننده را از بررسی و نقد محتوایی شعر غافل می‌کند. با این‌همه شاملو «جویندهٔ شادی در مجری آتشفشان‌ها»ست و «شعبده‌باز لبخند در شکلاه درد.» ولی در حیطهٔ عواطف غنایی و عاشقانه است که شاملو اجتماعی‌ترین حرکت فرهنگی و اندیشگانی خود را پدید می‌آورد:

و من، با این زن، با این پسر، بااین برادر بزرگواری که شب بی‌شکافم را نورانی کرده است، با این خورشیدی که پلاس شب را از بام زندان بی‌روزنم/ برچیده است، بی‌عشق و زندگی سخن از عشق و زندگی چه گونه به میان آورده‌ام؟ آیا انسان معجزه‌ای نیست؟
(غزل آخرین انزوا ۱۳۳۱)

کتاب رسالت ما محبت است و زیبایی است/ تا زهدان خاک/ از تخم کین/ بار نبندد/
(آبدا در آینه ۱۳۴۱)

خوشبختانه سهم عشق و بیان اعجازآمیز آن در دفاتر شعر شاملو کم نیست؛ عشقی فراگیر که حتا حماسه‌های شاملو را نیز گاه رنگی دیگر می‌دهد:

نه به خاطر آفتاب نه به خاطر حماسه/ نه به خاطر سایه‌بام کوچکش/ به‌خاطر ترانه‌ای کوچک‌تر از دست‌های تو/ نه به خاطر دیوارها ـ به خاطر یک چپر/ نه به خاطر همه انسان‌ها ـ به خاطر نوزاد دشمنش شاید/ نه به خاطر دنیا به خاطر خانه تو/ به خاطر یقین کوچکت/ که انسان دنیایی است/ .../ به خاطر تو/ به‌خاطر هرچیز کوچک و هر چیز پاک به خاک افتادند/ به یادآر/ عمرهایت را می‌گویم/ از مرتضی سخن می‌گویم./
(از عمورهایت ۱۳۳۴)

اما در این‌که آیا شاملو از همهٔ ظرفیت‌های عاشقانه ذهن و زبان خود برای باورکردن بهشت موعودی که تعهدش را احساس می‌کند به تمام بهره‌گیری کرده باشد مطمئن نیستیم. شاملو در معناکردن «تعهد و مسئولیت» به خشم و نفرت بهای زیادی داده و چه بسا که توش و توان روحی او در لهیب دوزخ کین فرسایش یافته. شعر «زمین» در دفتر آخر شاملو یادآور قدرت خلاق او در آفرینش آن بهشت موعود، این دریغ را در ما می‌انگیزد که اگر شاملو در جنبرهٔ مصایب قوم به «دوراهه تفریق» نمی‌رسید پیوسته می‌توانست پیام‌آور عشقی جلیل و دیرپاب باشد و به انتقال فرهنگِ دریافت‌های انسانی‌اش بپردازد:

شعر «زمین» گفتگو ـ گلایه‌ای است بین انسان و زمین و نگاهی تاریخی ـ اجتماعی به سرگذشت غم‌انگیز انسان از دست‌رفته که در دوراههٔ تفریق دل رؤیاهایش را از دست داده و زمین ـ گویی در روز حساب ـ او را به گناه زوالی که به او و خود تحمیل کرده مؤاخذه می‌کند. با این‌همه سایه‌روشن پایانهٔ شعر، بشارت رستاخیزی دیگر در حیات انسان را زنده نگاه می‌دارد:

[زمین گفت:]

... به غیاب دردناک تو سلطان شکسته کهکشان‌ها خواهم اندیشید که به افسون پلیدی‌ها از پای درآمدی/ و رد انگشتانت را/ بر تن نومید خویش/ در خاطره‌یی گریان/ جست و جو/ خواهم کرد./
(زمین ۱۳۶۳ ـ ۱۳۴۳)

نکتهٔ آخری که لازم است همین جا به آن اشاره کنیم این‌که در شعر «زمین»، شاملو شگردی را به کار گرفته که تجربهٔ آن برای شعر معاصر ایران حیاتی است.

بیش از نود درصد اشعار شاملو ـ و هم‌چنین دیگر شعرای معاصر ایران ـ مبتلای مسئله شاعر به عنوان متلکم‌وحده هستند. در حالی که هم‌چنان که دررمان، راوی و نویسنده از یکدیگر می‌توانند جدا باشند، در شعر نیز این امکان وجود دارد که گوینده با راوی شعر از خود شاعر مجزا باشند. در این شگرد محتوا و پیام شعر می‌تواند از زبان شیئی و یا شخصی جدا از خود شاعر بیان شود. نمونه‌های این‌گونه شعر در ادبیات معاصر جهان فراوان است. در شعر «مردی که او کشت»[۱۱] از تاماس هاردی[۱۲]، راوی و گوینده شعر یک سرباز است:

من و او، اگه تو میخونه‌ای قدیمی/ به هم می‌رسیدیم، می‌نشستیم و/ چند تا پیک می‌زدیم./ ولی، تو صف پیاده‌نظام/ رو در رو، چشم تو چشم/ شلیک کردیم، من به او، او به من/ و درجا کشتمش/ کشتمش ـ واسه‌این‌که/ واسه این‌که، دشمن بود، دشمن./ همین. البته که دشمنم بود./ معلومه دیگه، هرچند/ شاید او هم ـ مث من/ بیکاره شده بوده و فکر کرده همین‌طوری اسم بنویسه واسه جنگ/ و پراقش[۱۳] رو فروخته و واسه همین، دیگه/ بله جنگ چیز عجیب و غریبیه/ آدمی رو می‌کشی/ که اگه جایی دیگه، مثلاً/ توی میخونه می‌دیدیش/ مهمونش می‌کردی/ یا پول سیاهی تو دستش میذاشتی./

(ترجمهٔ رضا پرهیزگار)

استفاده از این شگرد در شعر به شاعر این مجال را می‌دهد که، از عینی‌گرایی بیشتر بهره بگیرد و به خواننده فرصت دهد که به‌طور مستقیم و بی‌واسطه با تجربه‌های زندگی روبرو شود، طیف وسیع‌تری را به خواندن شعر جلب کند، به لحن یکنواخت ناظر متلکم‌وحده تنوع بخشد و به شعر خود ابعاد وسیع‌تری ببخشد. فروغ فرخزاد در این زمینه تجربه‌هایی کرده و شاملو که قبلاً شعر «هملت» را سروده، در شعر «زمین» نمونه موفقی از این‌گونه شگرد را ارائه می‌دهد.■

بهار ۷۳

زیرنویس‌ها:

۱ ـ نقد و تحلیل جبارت، مانس اشپربر، ص ۱۲۷
۲ ـ هم‌چون کوچه‌ای بی‌انتها
۳ ـ هنر و ادبیات امروز ـ گفت و شنودی با براهنی، به کوشش ناصر حریری، ص ۴۲
۴ ـ اندیشه این سطر از: شهریار مندنی‌پور
۵ ـ نقد و تحلیل جبارت، ص ۱۲۸
۶ـ نقد و تحلیل جبارت، مانس اشپربر، ص ۳۴
7- World Masterpieces: PP 17-20
۸ ـ خشونت: هانا آرنت، ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند. ص ۱۱۸
۹ ـ عطار
۱۰ ـ پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند (حافظ)
پس ای پیادگان که صبورانه/ بر نیزه‌های چوبی خود تکیه داده‌اند/ آن باد پا سواراند؟/ و این خمیدگان لاغر افیونی/ آن عارفان پاک بلنداندیش؟/ پس راست است راست که انسان/ دیگر در انتظار ظهوری نیست؟/ (فروغ)
گلوله میان دو چشم زیبا/ زیبا نیست./ (آتشی)
اگر چشم گنجشکی را بیرون بیاورند تا کجا می‌تواند پرواز کند؟ (گلشیری)
11- The Man He Killed
12- Thomas Hardy
۱۳ ـ یراق: ابزار کار

باشگاه ادبیات

الهام مهویزانی

زنگارهای آینه

جزیره نیلی
فرشته ساری
نشر گردون/ ۱۳۷۱
۱۲۰ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

جزیره نیلی به دلیل تعداد کلمات و صفحاتش ـ ۱۲۰ صفحه که بیش از یک سوم آن سفید است ـ در رده داستان‌های بلند طبقه‌بندی می‌شود. با این وجود فرض می‌کنیم عنوان تسلیغاتی رمان برای آن صحت دارد و می‌توان حتی گشاده‌دست بود و به عللی آن را رمان کلیدی و نیز مدرن به حساب آورد. بحث بیشتر در این باره مجالی دیگر می‌طلبد اما:

تمهید چندبار تکرار یک واقعه، رنگ، شی، گیاه، حیوان یا عبارت در کاری به موتیف (MOTIF) آن برمی‌گردد. به ویژه که نویسنده مدرنیست بدین وسیله می‌کوشد تا به‌رغم اغتشاش ظاهری و پیچیدگی ناشی از آن و نیز ایجاز اثر، ذهن خواننده را در جهت خاص مورد نظرش هدایت کند. برای مثال تکرار «کو؟کو؟» فاخته در وجه کلیدی جا می‌افتد اما تکرار رنگ نیلی به دلیل زیر چنین توفیقی نمی‌یابد.

«جزیره نیلی» عنوانی است نمادین و ساری با آن به دنیای وهم‌آلود نویسنده به هنگام نگارش داستان نظر دارد. می‌شد واژه نیلی را تنها بر روی جلد آورد یا حداکثر دو ـ سه بار در طول داستان تکرار کرد و درعوض آن دنیای نیلی را ساخت و پرداخت. اما ساری بیش از بیست بار واژه نیلی را در این حدود هشتاد صفحه نوشته به کار می‌برد. آن را به ابر، باد، مه، آسمان، غبار، مبل، پروانه، قرقره، گنبد، صدای آب شدن مه، پوست، خال‌کوبی روی پوست و پیچک می‌پاشد. به علاوه از رنگهای نزدیک همچون کبود و آبی به کرات بهره می‌برد مبادا خواننده تفهیم نشود این جزیره نیلی است.

اغراق گریبان نمادهای **جزیره نیلی** را نیز می‌گیرد. (این نمادها بیشتر اصلیت انگاره ازلی دارند.)

ناگفته پیداست نماد در اثر هنری نقشی زیربنایی و نیمه‌مخفی دارد. پشتوانه‌ای است که نور آن می‌باید پس از کنار رفتن لایه‌های سطحی کار از جمله پیرنگ به چشم آید. نماد در داستان فرع است نه اصل. ابزاری است که غنای کار را موجب می‌شود بی‌آنکه آن را به فرهنگ نمادها تبدیل کند. اما از همان صفحات آغازین جزیره نیلی باران نماد و انگاره ازلی بر سر خواننده می‌بارد و او به سرعت حدس می‌زند این یک فلان و آن یک بهمان است:

اتاق راوی در میهمان‌پذیر جادو ـ **اتاق دایره‌ای بود محاط در مثلثی متساوی‌الاضلاع و مرکز دایره و مثلث یکی بود. می‌دانستم آن مرد در یکی از این زاویه‌ها پیر و مبدل می‌شود.** [ص ۱۲] ـ که بارها در طول کار بر مشخصاتش تأکید می‌شود، ماندالا (MANDALA) است. مثلث تداعی‌گر عدد سه، اصل مذکر، نور، آگاهی و ضمیر خودآگاه است. دایره تداعی‌گر عدد چهار، اصل مؤنث، تاریکی، ناشناخته‌ها و ضمیر ناخودآگاه است. اما حداکثر رویای این پشتوانه عظیم چندجمله در صفحه ۲۶ است که مرد زاویه‌نشین به خواب زن می‌آید و این گفتگو را انجام می‌دهند:

«فقط بگو اتاقت در کجاست؟»
«توی یک مثلث»
«می‌دانی خودت را در کجا تبعید کرده‌ای؟ درمن»

از مجموع دو عدد سه و چهار عدد هفت یا دایره بزرگتر به دست می‌آید که دال بر اتحاد سه و چهار (مذکر و مؤنث) و کمال است. این دایره بزرگتر در لایهٔ اول کار همان جزیره نیلی است که بارها برگردی آن تأکید می‌شود سپس برآیند آمیزش فیزیکی و نیز نمادین زن و مرد نویسنده است.

دور جزیره نیلی را آب فراگرفته است. طبق گفتهٔ کارل یونگ آب متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است. چنان‌که دریا هم ضمیر ناخودآگاه است. منتها چون زن هم چنین نمادی است، می‌توان تخصیص بیشتری برای این دو قایل شد و زن را نماد ضمیر ناخودآگاه فردی و دریا را نماد ضمیر ناخودآگاه جمعی دانست. مرد نویسنده نقش هدایتگر کار و اندیشه راوی را برعهده دارد و به ازای ضمیر خودآگاه او عمل می‌کند. دریا از رابطه راوی زن با این مرد آشفته شده و او را به خود می‌خواند. اما زن به دریا/ ضمیر ناخودآگاه جمعی نپیوسته و با هم‌آغوشی با مرد نویسنده/ ضمیر خودآگاه از آن می‌برد. **در این دم روشنی تازه‌زاد چون جوجه از تخم به درآمده پرکوتاهی زد.** [ص ۱۰۹] خورشید درحال طلوع نماد تولد، آفرینش و آگاهی فکری است. یعنی راوی دیگر می‌تواند بنویسد یا آفرینش داشته باشد. مددرسان وی در این میان پرنده است؛ نماد الهام و پیام‌رسانی ـ **هر پرنده آدمکی چوبی به منقار داشت و از چشم‌هایشان راهی به سوسوی شهری باز شده بود.** [ص ۱۱۸] اما ادامه رابطه راوی و مرد نویسنده صمیمانه نیست. از این پس آن دو رقیب همند و راوی او را در شکل منفور مرد ماهی مجسم می‌کند و نیز بر سر تملک پرنده به نزاع برمی‌خیزد. گرچه هنوز هر دو از واقعیت وجودی یکدیگر الگو گرفته و هریک منبع الهام / پرنده برای آن دیگر است:

می‌گویم: «از من چه‌می‌خواهی؟»
می‌گوید:«فقط این پرنده را»
«اما من می‌خواهم خواب این پرنده را ببینم»
«اگر او را بگیری، همیشه خواب مرا خواهی دید.مثل همین حالا»
«تو او را برای چه‌می‌خواهی؟»
«به جای تو می‌خواهمش»
«اما این پرنده ابری مال من است و اگر پیش تو بماند،بازهم من با تو خواهم بود. مثل حالا که اینجا هستم. مثل هربار که می‌گویم این‌جا نیستی و تو حاضر می‌شوی»
«به جایش در خوابهایت نخواهم آمد. کدام را انتخاب می‌کنی؟ حضور پنهانم در روزت یا بودن آشکارم در خوابهایت؟» [ص ۲۶]

آخرین نماد برای ناخودآگاه مار است که ساری آن را به وجه کلیدی کار پیوند می‌زند ـ **صف یابندگان خبر گم‌شدگان چون ماری بی سر و دم در تمامی جزیره پیچیده بود.**[ص ۱۵ ـ ۱۶] از سویی مار تجسم مجدد انسان متوفی است یا به تعبیری روح افراد متوفی به شکل مار باقی می‌ماند ـ بدین ترتیب روح آن گم‌شدگان در این صف یابندگان تجسد می‌یابد. از سوی دیگر مار به مفهوم ناخودآگاه است و با عطف به مفهوم پیشین و وجه کلیدی ناخودآگاه عموم مردم می‌شود.

یکی دیگر از نمادها ماهی‌هایی هستند که دور جزیره کمربندی صورتی بسته‌اند. ماهی نماد مادینگی است و مظهر محافظت و نگاهداری از زندگی یا معرفت. این ماهی‌ها در صفحه ۴۲ از هم جدا شده و جزیره ثبات خود را از دست داده و به زیر آب می‌رود. چون این ماهی‌ها حلقه دور جزیره‌اند، رویای آن نمی‌تواند راوی زن باشد. به ویژه که دایره زن در مثلث مرد محاط شده است درنتیجه رویای این نماد را باید در فرد دیگری جست. اما جای چنین شخصیت زنی که برای مثال می‌توانست دوست و حامی راوی زن و مرد نویسنده باشد، خالی مانده است.

به‌رغم نقص فوق در وجه نمادین، ماهی‌ها در وجه کلیدی کار جا افتاده‌اند. اما متأسفانه نمی‌توان این نکته را امتیازی برای **جزیره نیلی** محسوب کرد بلکه باید به حساب ضعف. آن گذاشت. زیرا اثر هنری یک کلیت است و در صورت هزار و یک وجهی بودن هم، عناصر به کاررفته باید چنان دقیق و حساب شده دستچین شده باشند که هیچ‌یک نتوانند ناقضی برای یکی از وجوه به شمار روند. کمااینکه سستی و رقت رویای نمادهای جزیره نیلی در استفاده از فاخته به معضلی تبدیل می‌شود. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد صدای «کو؟ کو؟» فاخته در اصل در خدمت وجه کلیدی است. آنجا به معنی پرنده امیدآفرین یا نوید خبر خوش است و مجموعه مهره‌های چیده شده این کفه از مفهوم فاخته را چنان سنگین می‌کند که دیگر مفاهیم آن به چشم نمی‌آیند. اما در وجه نمادین وجود فاخته رابطه راوی و مرد نویسنده را به شدت خدشه‌دار می‌کند. آیا چون فاخته پرنده عشق است، «کو؟کو؟»هایش حاکی از تلاش راوی برای رسیدن به مرد نویسنده و نضج یک عشق است؟ اگر آری، این چگونه عشقی است که به مجادله و بیزاری راوی از مرد نویسنده و تجسم او.در شکل چندش‌آور مرد ماهی منجر می‌شود؟ آیا اینجا مفاهیم بی‌شرمی، بی‌عفتی، وقاحت، حماقت، ثقلب، روابط نامشروع و... فاخته مصداق دارد؟! این غفلت ساری در مورد نهنگ نیز تکرار می‌شود.

جزیره نیلی بر پشت نهنگی بنا شده [ص ۷۴] و نخستین زوج عاشق بسان راوی و مرد نویسنده بر آن می‌زیسته‌اند. اما نهنگ نماد احساسات تند، شهوت، فریبکاری و نیروی فاقد تفکر و تعقل است. این بارهای منفی نهنگ چه تصویری از عشق موجود در جزیره نیلی

ترسیم می‌کند؟! درثانی مطابق افسانه‌ها ملاحان به اشتباه نهنگ را خشکی پنداشته و بر آن می‌آرمیدند. اما با بیدارشدن نهنگ و حرکتش در آب غرق می‌شدند. آیا این حکم ساری است که نویسندگان چون ملاحان از سر جهل در جزیره نیلی سست و بی‌بنیان نوشتن اتراق می‌کنند؟!

در پایان مبحث مربوط به نمادها تکرار نکته‌ای پیش‌گفته ضروری می‌نماید. در **جزیره نیلی:**

- حجم سنگینی از نمادها عرضه شده.
- زمان چرخه‌ای و به تعبیری بی‌زمانی بر کارحاکم است.
- به‌ظاهر تکنیک کار به تبعیت از مدرنیسم پیچیده است.
- دست کم سه تز داستان‌نویسی (۱ - همهٔ داستانها بازنویسی یا متبعث از لوحی ازلی‌اند. ۲ - داستان مدور است و انتهای آن آغاز و آغاز آن انتهای کار است. ۳ - می‌توان داستان را از آخر به اول خواند.) مطرح یا تلاش شده به اجرا گذاشته شوند.

اما آن‌چه در این میان گم یا بی‌رنگ شده خود داستان است. دست‌کم می‌باید داستانی هم به قوت موارد ذکرشده وجود می‌داشت. به یقین «شهرزاد» داستان می‌گفت که توانست هزار و یک شب زنده بماند و درنهایت جاودانه شود. فرهنگهای نماد و انگاره ازلی یا کتابهای نظریه‌پردازی قرنها بعد از او تدوین و تألیف شدند. به علاوه خواننده داستان در درجه اول طالب داستان است. اگر هدف او خواندن نماد و نظریه باشد، عقل سلیم حکم می‌کند به سراغ مراجع مربوطه برود نه یک کتاب داستان.

دیگر این‌که **جزیره نیلی** آکنده از اشتباه است - اشتباهاتی که با کمی دقت و وسواس ساری می‌شد برطرف شوند:

- در صفحه ۴۵ راوی می‌گوید **دو بوته مرنجان برایم مانده‌بود. یکی از آن‌ها را در دیگ پر از آب انداختم و دیگ را بر اجاق گذاشتم.** در پایان این فصل عطرابه مرنجان بر اجاق می‌سوزد و در جزیره هم دیگر بوته مرنجانی باقی نمانده لکن راوی باز در صفحه ۶۹ می‌گوید **هنوز دو بوته پلاسیده گزنه مرنجان داشتم.** در صفحه‌های ۱۱ و ۸۶ نیز دو رنگ متفاوت برای این گیاه داده می‌شود.

- در صفحه ۳۰ راوی می‌گوید **با این که زیر دریچه‌ها علامت گذاشته بودم و ترتیب آن‌ها را به خاطر سپرده بودم اما هربار که آن‌ها رابازمی‌کردم تمام آن نظم بر هم می‌خورد و هربار دریچه‌ها رو به چشم‌اندازی دیگر می‌گشود.** لیکن راوی به رغم این گفته‌اش در صفحه ۴۰ به پرده‌ای که بر دریچه رو به دریا آویخته نگاه می‌کند، در صفحه ۶۳ سنگ را پشت دریچه رو به زاویه مرد می‌گذارد یا در صفحه ۷۹ جلد اول و دوم کتاب افسانه‌ها را در قفسه زیر دریچه مردماهی می‌گذارد.

- در صفحه ۳۲ راوی پیش از آن‌که دریچه را بازکند، تصویری از مردماهی پشت آن می‌دهد: **مو و ریش مرد انبوه‌تر و خاکستری شده بودند. همین‌که دریچه‌اش را بازکردم به کندی سرش را از روی زانوهای بسته‌اش بلند کرد.**

- در صفحه ۶۳ تعبیری غلط از گلسنگ عرضه می‌شود: **حق بردن پیش از یک گلسنگ را نداشتم.** گویی گلسنگ که گیاهی ساده و از زیر سلسله ریسه‌داران است، مرکب از گل وسنگ بوده و قابل شمارش است و می‌توان یک عدد آن را برداشت. استفاده از صفت شمارشی خطا در صفحه ۲۴ برای چمدان نیز تکرار می‌شود: **همه را، تمام چمدان را جا گذاشته بودم.**

- مطابق داده‌های متن همه خیابان‌های جزیره از دریا به میدان مرکزی جزیره کشیده شده‌اند. راوی در صفحه ۱۹ می‌گوید **از یک شماع میدان به سوی رطویت که نشانی دریا بود پایین رفتم.** در صفحه ۹ هم گفته شده میهمان‌پذیر جادو در خیابانی است که اگر از ساحل وارد آن شوند در انتها پیکانی رو به سوی ساحل وجود دارد. اما در صفحه ۹۰ که راوی به سمت پیکان درحال حرکت است و بنا به جمله صفحه ۱۹ باید از فعل بالارفتن استفاده کند، می‌گوید **در خیابان میهمان‌پذیر جادو که پایین رفتم، مرغ دریا روی اشاره پیکان نبود.**

- تلاش احتمالی ساری - با توجه به اشاراتی که در متن شده - برای نوشتن داستانی که مطالعه‌اش سیر معکوس داشته و بتوان از انتهای کتاب آغاز کرد و به ابتدا برگشت دارای نقیض‌های متعددی است که به دلیل همان احتمالی‌بودن از طرحشان صرف‌نظر می‌شود.

- طویل بودن بسیاری از جمله‌ها مشکلات عدیده‌ای پدید آورده است:

الف - از یادبردن آن‌چه در آغاز گفته شده: مثلاً در صفحه ۲۴ جمله‌ای ۸۵ کلمه‌ای وجود دارد که در ابتدا و انتهای آن راوی می‌گوید **دلم می‌خواست از میان تمام چیزهایی که مال من بود، منظره جزیره، اتاق، نگارخانه... تمام اینها مال من شده بود.**

ب - ثقیل بودن جملات: برای نمونه می‌توان به جمله‌ای در صفحه ۷۸ اشاره کرد. **در دشت تهی از پناهگاه دویده بودیم و چکاچاک تبغهای برهنه به ما رسیده بود که عقاب نابینا بر زمین نشسته بود و ما را از چنگال شمشیرهای تشنه ربوده بود.**

ج - عدم مطابقت فعل‌ها ازنظر عددی و زمانی: (مثال زیر از صفحه ۴۵ انتخاب شده است.)

دو ریز ماهی که از تنم بیرون افتاده بود روی حصیر کف اتاق تا ارتفاع کوتاهی خود را به بالا پرتاب می‌کردند و از جهیدن و تماس فلسهای نقره‌گون‌شان باشاخکهای بیرون آمده از پود حصیر مجروح شده بودند و هربار که بالا می‌پریدند خون صورتی‌شان بر حصیر می‌چکید.

د - نفس‌گیری و آزاردهندگی جملاتی که مشخصه اصلی‌شان عدم حذف به قرینه‌لفظی است:

دفعهٔ پیش همین که خود را در تاریکی و کنار دریا یافته بودم و صدای پر تمنای دریا را شنیده بودم، ترسیده از جای برخاسته و با شتاب از ساحل دور شده بودم و بعد از شتاب و هراس خود شرمگین شده بودم.[ص ۵۲]

خونْ شور و داغ پرنده‌های کوچک سیاهی که عقاب با پنجه‌هایش در هوا دریده بود و به ما داده بود، گلوی خشکم را تازه کرده بود و در تمام راه نگاه او، بار امانت عالم را بر جانم آویخته بود.[۷۸]

پیچک‌هایی که به دیوار خانه پیچیده بودند از شکاف دیوار و سوراخ درها و پنجره‌ها توی خانه آمده بودند و از دیواره‌های اتاق و هال بالا رفته بودند و از سقف آویخته بودند.[ص ۹۱]

از دیگر شواهد عدم تهذیب نثر **جزیره نیلی** استفاده از واژه‌های فرانسوی و انگلیسی هم‌چون کلکسیون، هال و وینترین است.

اما سرانجام ناگفته نماند که طرح **جزیره نیلی** یادآور داستان بلند «خواب صبوحی» نوشته منصور کوشان هم است. «خواب صبوحی» داستان نویسنده‌ای است در حال نگارش داستانی. به عبارت دیگر فصلهای مختلف داستان در ذهن راوی نویسنده (مرد) در حال وقوع است. جزیره نیلی نیز شرح سفر ذهنی راوی زنی است و اینکه چگونه سرانجام خود کتابی می‌نویسد. این شباهت زیربنایی شباهت‌های فرعی زیر را درپی دارد:

- مردی که زن چمدان خود را در **جزیره نیلی** به وی می‌سپارد و «ماهوني» چمدان به دستِ «خواب صبوحی» نویسنده‌اند.
- در میهمان‌پذیر جادو **جزیره نیلی** و میهمان‌خانه «لئون» و «خواب صبوحی» اتفاقاتی غیرمعمول رخ می‌دهد و هر دو مکان موقعیتی فرا واقعیت‌گونه دارند.
- کتاب دار پیر کتاب‌خانه ملی جزیره نیلی رندانه از دادن جلد چهارم کتاب افسانه‌های جزیره ما به راوی امتناع می‌ورزد. او هم‌ارز کتاب‌دار پیر «خواب صبوحی» است که کتاب اندر فواید گیاهان را به انضمام کتاب دیگری رندانه به راوی امانت می‌دهد. برای جایگزینی کارکرد کتاب اندر فواید گیاهان، ساری مکرراً گیاه مرنجان را مورد استفاده قرار می‌دهد.
- راوی نویسنده «خواب صبوحی» بر سرِ بقا یا عدمِ بقا قهرمان زنی که عاشقش شده با خود درگیر است. همین تنازع بین راوی و مردماهی/ مرد نویسنده، به ویژه در فصلی که زن خواب او را می‌بیند، برقرار است.
- کوشان نشان می‌دهد چگونه نویسنده وارد فضای داستانش شده و با شخصیت‌ها هم حس (EMPATHY) می‌شود. ساری نیز می‌خواهد چنین کند، اما این همه را می‌گوید، نشان نمی‌دهد. گرچه راوی او در صفحه ۱۶ حالتی از هم‌حسی نشان می‌دهد. **- برای خریدن فاخته به اینجا نیامده بودم. اما هرچه فکر می‌کردم به یادنیاوردم برای چه اینجا هستم. باید حواسم جمع مهره‌هایی باشد که تا به حال چیده بودم.** - اما در فصل‌های پایانی بارها متذکر می‌شود داستانی نگاشته یا می‌نگارد.
- هر دو راوی بارها از دنیای ذهن خود بیرون آمده و به واقعیت رجعت می‌کنند. چه برای الگوگیری از واقعیت چه به دلیل اتفاقاتی که در حین یا مابین نگارش (ها) مخل آرامششان می‌شود.

و کلام آخر این‌که میهمان‌پذیر جادو **از بیرون کوتاه بود، همقد تمام خانه‌های جزیره. اما از درون با این پلکان بی‌پایان به برجی می‌مانست.**[ص ۱۰] ولی پیشتر خورخه لوییس بورخس هم سروده بود:

در سرزمین بیابانی در ایران
برجی است بس بلند از سنگ،
بدون دری و پنجره‌ای
در تنها اتاق آن (که کفش خاک
است و شکل دایره دارد) میزی‌ست
چوبین و نیمکتی. در این سلول مدور
مردی به نظرم می‌آید که به حروفی که نمی‌شناسم
شعری بلند برای مردی می‌سراید
که در سلول مدوری دیگر شعری می‌سراید
برای مردی در سلول مدوری دیگر. ...▣

منبع‌ها:

۱ - گورین، و.ا. راهنمای رویکردهای نقد ادبی ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰.
۲ - جابز، گ. سمبل‌ها ترجمهٔ محمدرضا بقاپور. تهران: ۱۳۷۰

پاشگاه ادبیات

کاوه گوهرین

باور کنیم پاکی آواز آب را...

یادداشتی بر *دیوان* فروغ فرخزاد
چاپ دوم، مروارید، ۱۳۷۲

... به‌دنبال انتشار چند اثر مخدوش از صادق هدایت، اکنون شاهد چاپ مجموعه‌ای از اشعار فروغ با نام بی‌مسمّای «دیوان»! آن هم به‌صورتی مخدوش‌تر از آثار هدایت هستیم. آن‌چه که پس از نگاهی به این قبیل آثار که با انبوهی از کاستی‌ها به آشفته بازار کتاب عرضه می‌شوند به ذهن خطور می‌کند این است که آیا چاپ آثار این بزرگان، بدین‌گونه نامطلوب و مخدوش و غیرقابل استناد و مراجعه، از ضرورتی خبر می‌دهد؟

پاسخ به این سئوال قدری دشوار می‌نماید چراکه اگر پاسخ بدان منفی باشد خواهند پرسید پس تکلیف نسل جوانی که از هدایت و فروغ تنها نامی شنیده است چیست؟ و نیز در صورت پاسخ مثبت، خواهند گفت که آیا چاپ این آثار کلاسیک شده، با خدشه و کاستی‌های موجود در آن‌ها می‌تواند روشنگر سیمای ادبی این بزرگان باشد؟

در یک کلام، آن‌چه که به‌نام ***دیوان فروغ فرخزاد*** نشر یافته است نه‌تنها دیوان به مفهوم مجموعهٔ اشعار یک شاعره نیست، بلکه اهتمامی است بیهوده در نشر چندین‌بارهٔ اشعاری که تمامی آن‌ها پیش از این با عناوین مستقل و به‌صورتی کامل و مطلوب، در چاپ‌های متعدد منتشر شده‌اند و دیوان‌سازی برای فروغ از سوی ناشر و مقدمه‌نویس، مصداق بارز حکایت آن چاه حفر شده در زمینی خشک است که اگر برای استفادهٔ دیگران آب ندارد برای چاه‌کن که نان دارد...

آیا کیسه‌دوزی و تجارت از راه چاپ مخدوش اشعار بزرگ‌بانویی که در عمر کوتاه هم‌چون گل خویش، بدان‌چه که نیندیشید زخارف دنیا بود، عملی پسندیده است؟ در ادامهٔ این یادداشت، برای آشنایی خواننده، به مواردی از کاستی‌ها و خدشه‌های اعمال‌شده در این دیوان! به‌گونه‌ای فهرست‌وار اشاره کرده و قضاوت نهایی را بر عهدهٔ خواننده می‌نهیم:

۱ ـ اسیر

این مجموعه از اشعار فروغ، نخستین بار به سال ۱۳۳۱ منتشر شد. با توجه در این‌که ولادت شاعره به سال ۱۳۱۳ بوده است، پس می‌توان دریافت که به هنگام انتشار چاپ نخست ***اسیر***، فروغ حدوداً هجده‌ساله بوده است. چاپ دوم ***اسیر***، به سال ۱۳۳۴ با دگرگونی‌ها و افزودن اشعاری از سوی فروغ نشر یافت و همین چاپ مبنای چاپ‌های متعدد این مجموعه، پس از مرگ وی است. در چاپ تغییریافته از سوی فروغ ۴۴ قطعه شعر و نیز مقدمه‌ای که شجاع‌الدین **شفا** بر چاپ نخستین کتاب نوشته وجود دارد، اما در دیوان حاضر ۱۱ شعر به طورکامل و نیز مقدمهٔ مندرج در آن حذف شده است. عناوین اشعار حذف شده بدین‌ترتیب است: **شب و هوس، شعلهٔ رمیده، رمیده، خاطرات، رؤیا، هرجایی، اسیر، بوسه، حسرت، انتقام** و **ناشناس** هم‌چنین در دیوان حاضر، چهل و یکمین شعر از دفتر ***اسیر*** با نام **از دوست داشتن** از صفحات ۶۹ و ۱۶۰ با دو عنوان متفاوت درج است. و نیز دو مصرع از شعر **دعوت** هم ساقط گردیده است...

۲ ـ دیوار

دیوار، دومین دفتر از سروده‌های فروغ است که چاپ نخست آن به سال ۱۳۳۵ نشر یافته است و در دیوان حاضر از میان شعرهای موجود تنها شعر معروف **گناه** حذف شده است. با این وجود، کاستی به همین مورد ختم نمی‌شود. این‌بار فراهم‌آورندگان دیوان، بدون هیچ توضیح منطقی مبادرت به حذف تقدیم‌نامه‌های کتاب کرده‌اند. در ابتدای دفتر ***دیوار***، شاعره این مجموعه را به ***پرویز شاپور*** و به یاد گذشتهٔ مشترک تقدیم کرده است. تاریخ نگارش این یادداشت ۱۲ تیرماه ۱۳۳۵ است. به دنبال این تقدیم‌نامه، سطوری از یک نامه درج است، که هر دوی این نوشته‌ها، به عنوان کلیدی در درک بهتر اشعار این مجموعه، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. هم‌چنین است تقدیم‌نامهٔ شعری با عنوان **گمشده** به خانم ***طوسی حائری***. آنان‌که با تاریخ زندگی فروغ آشنایی دارند نیک می‌دانند که ***طوسی حائری*** از دوستان و یاران صمیمی فروغ بوده و این دو روزگاری را در کنار یکدیگر می‌زیسته‌اند. آیا با حذف خودسرانهٔ نام کسی که شعر به او تقدیم شده، کلید فهم آن نیز گم نشده است؟ بدیهی است که فروغ احساساتی این دوران، هیچ شعری را بدون تأثیرپذیری از حادثه‌های زندگی خود نسروده است، بنابراین در چاپ اشعار وی، این نکتهٔ اساسی را باید مدنظر داشت که حتا حذف یک نام نیز می‌تواند به اثر خدشه وارد آورده و تعبیر و تفسیر آن را برای خوانندهٔ جستجوگر که اصل اشعار را در اختیار ندارد دشوار کند...

۳ ـ عصیان

چاپ نخست «عصیان» به سال ۱۳۳۶ منتشر شده است و برخی از بهترین نمونه‌های اشعار فروغ در قالب‌های قدیم و سنتی شعر او را داراست. این کتاب در اصل ۱۷ قطعه شعر و یک مقدمه شامل برگزیده‌هایی از تورات (مزامیر) دعای موسی نزد خدا و باب سوم کتاب مراثی ارمیا و نیز ترجمه‌ای از آیات سورهٔ قمر از قرآن مجید را به جای مقدمه دارد. پس از این مقدمات یک رباعی از خیام، و به دنبال آن منظومه **بندگی** شامل ۹۹ بند و **خدایی** ۲۲ بند و **عصیان خدا** ۹ بند آمده است که این سه شعر به‌هم پیوسته در کلیت خود منظومهٔ **عصیان** را پدید می‌آورند و از حیث مفهوم و بار فلسفی متأثر از اندیشهٔ خیامی هستند. این منظومه که از حیث مضمون، اوج شکفتگی اندیشهٔ فروغ را نشان می‌دهد، در دیوان مورد بحث، به‌طورکلی حذف شده است. آیا حذف ۱۳۰ بند از یک کتاب، سبب نمی‌شود که خوانندهٔ کنجکاو به بهایی گزاف اصل اثر را یافته و از کج‌سلیقگی فراهم‌آورندگان این دیوان ساختگی حیرت نکند؟

۴ ـ تولدی دیگر

مجموعهٔ ***تولدی دیگر*** نیز در اصل شامل ۳۵ قطعه شعر در قالب‌های نو و کلاسیک است که در چاپ حاضر ۴ شعر با عناوین **دیوارهای مرز، در خیابان‌های سرد شب، جفت و گل سرخ** از آن ساقط شده است. هم‌چنین ۳ شعر **معشوق من، من از تو می‌مردم** و **عروسک کوکی** نیز افتادگی‌هایی دارد. مضاعف بر این‌ها، تقدیم‌نامهٔ آغاز کتاب به ابراهیم گلستان نیز حذف شده است. در دو شعر درخشان **عروسک کوکی** و **معشوق من**، در مصاریعی واژهٔ «پستان» بدون هیچ دلیلی حذف شده است. لابد فراهم‌آورندگان دیوان! خواسته‌اند با حذف ان، از جریحه‌دار شدن عفت عمومی جلوگیری کنند... در حالی که همین واژه در اکثر اشعار قدیم و جدید به کرات آمده و خطری هم برای عفت عمومی دربر نداشته است. خواننده مجسم کند که اگر یک کاسه داغ‌تر از آش دیگری بخواهد به جای واژهٔ «پستان» در شعر معروف **مادر** از ایرج‌میرزا نقطه‌چین بگذارد، این شعر چه مفاهیم مبهم دیگری را به ذهن خواننده خواهد آورد. این‌گونه است که در اشعار فروغ، حذف این واژه نه‌تنها تقدسی به شعر نبخشیده است، بلکه ضمن تحریف آن، مفاهیم دیگری را به ذهن خواننده می‌آورد...

□

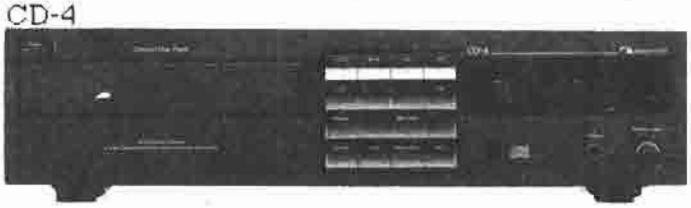
با نظارهٔ انبوه کاستی و خدشه در اشعار مندرج در این دیوان، به پرسش آغازین بازمی‌گردیم که آیا به‌راستی چاپ این مجموعه با وصفی که ذکرش رفت ضرور می‌نمود؟ در زمانی که مجموع چند دفتر اشعار فروغ از ***اسیر*** تا ***ایمان بیاوریم ...***، ترسیم‌کنندهٔ یک دورهٔ تاریخی از فراز و فرود شعر فروغ و مسایل اجتماعی و ادبی روزگار ماست و شعر او نیز به قافلهٔ اشعار شاعران کلاسیک ایران پیوسته است، دخل و تصرف نابجا در این اشعار چه محملی می‌تواند داشته باشد؟

جرح و تعدیل در این قبیل آثار به هر دلیل و بهانه که باشد پذیرفته نیست و بدیهی است که چاپ مخدوش این آثار نیز هیچ‌گاه تصویرگر اندیشهٔ واقعی پدیدآورندهٔ اثر نخواهد بود...■

فروردین ۷۳

DR-3 2-Head Cassette Deck

CD-4



IA-2 Integrated Amplifier

Harmonic Time Alignment Amplifier

اودیو دیامـوند

عـرضه کـنندهٔ سیستم‌های صوتی حرفه‌ای

محسن فرزاد پورسرخ

مدیر

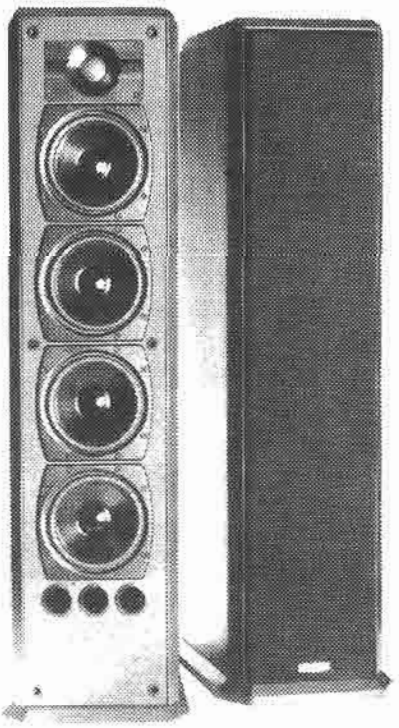
تهران خیابان دکتر مفتح جنب تعمیرگاه B.M.W شماره ۲۳۸ تلفن: ۸۸۲۱۷۸۵ فاکس: ۲۲۷۳۷۸۸

238 Dr. Mofateh Ave. Tehran 15848, Iran Fax: 2273788 Tel: 8821785

NAKAMICHI

MISSION 753

بلندگوی سال ۹۳ اروپا



TANNOY

603

High Fidelity

Loud Speakers

CELESTION

3

خورشید فقیه

دلبستگی‌های ذهنی

بررسی داستان «علو» سیاسنبو

نکتهٔ قابل بحث در شخصیت‌پردازیِ صفدری این است که خود را در میان انبوهی از آدم‌های جورواجور سرگردان می‌سازد، به جای آنکه متأثر از سلسله وقایعی باشد که آن‌ها باید خلق کنند و یا خلق کرده‌اند تا داستان بر بستر طبیعی خود پیش برود، شخصیت‌ها را مسحور بینش، پندار، و احساس خود می‌کند و اجازه نمی‌دهد آن‌ها خودشان باشند و به روال عادی زندگی کنند. بیشتر هم نویسنده است که در قالب همهٔ آن‌ها فرو می‌رود و به جایشان حرف می‌زند و عمل می‌کند. دلیل عمدهٔ این امر هم، به‌نظر می‌آید این باشد که وی آن‌چنان پیوند عاطفی‌یی با قهرمانان داستانش یافته است که به علایق ذهنی و زندگی او بدل شده‌اند. به همین خاطر است که او می‌ترسد اجازه دهد آن‌ها واقعیات زندگی‌شان را آن‌گونه که هست عریان کنند. به تصور او این انسان‌های ستمدیده و سیه‌روز آن‌قدر شریف و پاک و منزه‌اند که زخم‌های زندگی‌شان از هرگونه چرک و کثافتی مبراست، و برخلاف صادق چوبک که دردهای اجتماعی این فرودستان را با تمام جرم و عفونتش به نمایش می‌گذارد، و یا به‌گونهٔ برشت و گورکی که تا آن‌جا پیش می‌روند که حتا در پاره‌یی موارد مجموعه اعمال قهرمانان داستان خواننده را عصبی و منزجر می‌کند تا رازهای پشت پرده و قوای محرکهٔ هر عمل آن‌ها را برملا ساخته و به رابطهٔ دیالکتیکی کنش و واکنش برسند، صفدری با شخصیت‌های داستان تعارف می‌کند و با نوعی کمرویی و ملاحظه‌کاری و رعایت حال و سطحی‌نگری به سراغشان می‌رود تا هم خود را تسکین داده و هم آن‌ها را راضی کرده باشد. و ظاهراً گویا بر خود فرض کرده است که وظیفهٔ او پاک و بزرگ و خارق‌العاده نشان‌دادن آن‌هاست، و این جزء معایب کار اوست. مثلاً همین شخصیت «علو» را نگاه کنید: به‌ندرت در جایگاه طبقاتی، حسی، و سنی خود قرار می‌گیرد. همیشه بین عملی که انجام می‌دهد، حرفی که می‌زند، و انتظار و توقعی که از او هست، تناقض‌های آشکاری وجود دارد، و به‌همین دلیل هم ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم به درون این شخصیت اصلی راه یابیم و به کشف راز سربسته‌ای نایل آییم. به عنوان مثال: وقتی که «علو» با «جمشید» پسر شهردار برای دزدیدن گوجه‌فرنگی! به باغ «سیدقباد» می‌روند، **«جمشید ترسید و گفت: باغ سیدقباد؟! جدش به کمرمون می‌زنه کور میشیم‌ها!»** علو جواب می‌دهد: **«زهره‌ات نره. دوست باباته و جدش هیچ‌کاری با تو نداره.»** و در مقابل اعتراض و اصرار «جمشید» پاسخ می‌دهد: **«اگه کمر مال منه بذار چنان بزنه که از اون‌ورش در بیاد. اصلاً بذار جدش بزنه تو کمرم که دیگه بلند نشم. چطور خود سیدقباداین‌ها گندمو با شن درهم می‌کنن و میدن به مردم و هیچی نمی‌شه اما...»**

گفته‌ها کاملاً جدی است ولی مال «علو» نیست. و معلوم هم نمی‌دارد که این گفتار و رفتار «علو» انعکاس و نمود طبیعی کدام اسرار نهفته است؟ آیا اعمال «سیدقباد» است که به «علو» این آگاهی را داده است؟ اگر این سمت قضیه فرض باشد، پس قابلیت‌های ذهنی و ادراکی «علو» در چه وضعیتی قرار دارند؟ اگر بپذیریم که این حرف‌ها از دهان کودکی خارج شده است که زایدهٔ فقر است، فقر مادی که فقر فرهنگی را به دنبال دارد، پس این حادثه در کجای معادله قرار می‌گیرد که: «علو» از ترس چشم «زارحسین» یک نظر قربانی از جیب درمی‌آورد و می‌اندازد گردن بز؟ و یا خاک زیر پای «زارحسین» را **«برمی‌داشت تا شوری چشمش از بین برود.»**؟ علو که به‌طورطبیعی غرق در اوهام و خرافاتی از این دست است، یک‌باره تحت‌تأثیر چه عامل منطقی و عقلی، به این حد شهامت می‌رسد که از «جد سیدقباد» و نه خود «سیدقباد»، که ترسش به‌صورت فرهنگی و ارثی در تاروپود او و همهٔ آدم‌های پیرامونش خانه کرده است، واهمه ندارد؟! البته نویسنده چند سطر پایین‌تر، مطابق معمول خودش، با پیش کشیدن پای سه نفر دیگر: «عباس تنگسیر»، «حسین دشتی» و «گرگو»، سعی می‌کند توجیهی برای این گنده‌گویی‌های او دست و پا کند و علت را نه در وجود «علو» بلکه در ذهن، اندیشه و پندارهای دیگران بنمایاند، غافل از این‌که بر اساس حوادث خود داستان، این شخصیت‌ها هم با همهٔ درگیری مستقیمی که با «سیدقباد» دارند، آدم‌هایی نیستند که بتوانند ترس و توهم را حداقل از «جد سیدقباد»، به این سادگی از ذهن و باور «علو» بزدایند. وانگهی چرا «علو» نباید خودش باشد و بر اساس تصورات و باورهای خودش قضاوت کند؟ متأسفانه و یا شاید هم به تعبیر نویسنده خوشبختانه!! «علو»ی داستان همیشه بیشتر از سنش می‌فهمد و فراتر از ظرفیت ذهنی و ملموسات حسی‌اش درک می‌کند. نگاه کنید: **«خب دیگه... وقتی خوردی چشات روهم بذار، دست‌هاتو مشت کن. هی نگو اوخ درد می‌کنه. بذار هرچه درده بیاد تو تنت. اون‌وقت چشم باز می‌کنی و می‌بینی درد رفته پی کارش.»** این‌ها حرف‌هایی است که اگر گفته نشود از ذهن «علو» خارج شده است، آدم فکر می‌کند که یک چریک کارکشته آن‌ها را من‌باب نصیحت و دلداری به هم‌سلول تازه‌واردش که از شکنجه‌گاه برگشته است، دیکته می‌کند. و جالب این‌که وقتی پسر شهردار از این گنده‌گویی‌های «علو» تعجب می‌کند: **«آخه تو یه چیزهایی می‌گی که تو هیچ کتابی نیست.»**، صفدری فوری شخصیت «علو» را در خلاء رها می‌کند و به سراغ «صادقی» می‌رود: **«از صادقی شنیدم. او کم آدمی نیست.»**، یعنی علو فقط نقش کاتالیزور را بازی می‌کند، آن‌هم بدون توجه به ظرفیت و خاصیت ویژه‌اش. چون نویسنده قصد کرده است شخصیت «صادقی» را معرفی کند و بشناساند، پس چه اشکالی دارد از «علو» به‌عنوان «کاغذ ترنسل» هم سود ببرد! حالا اگر رنگش به سرخی ننشست، بی‌رنگ که می‌شود؟!

و این‌جاست که می‌بینی، «علو» هم به این سادگی و راحتی گفته‌های صادقی چریک، یا سیاسی ـ انقلابی و ایدئولوگ و رهبر مبارزه کارگران را آن‌چنان درک می‌کند که جملات گفته شده و مستقیم او را از بر می‌شود، و هم این‌که پی به عظمت و شخصیت مبارزاتی او می‌برد و صفدری با این عمل جایگاه فکری و عقلی «علو» را مخدوش می‌کند. «علو» نمایانده می‌شود نه به‌عنوان یک شخصیت مستقل، بلکه مونتاژی از شخصیت‌های گوناگون. و یا آن‌جا که «جمشید» از «علو» می‌پرسد آیا پدرش هم در شرکت «کار می‌کنه»، آمده است: **«علو پشت گوشش را خاراند** (حرکت حرکت علو نیست) **و گفت: خب دیگه، قهوه‌خانه این روزها نون و آبی نداره. شرکت هم بدک نیست. ماهی دو ـ سه کیسه آرد و چندتا قوطی روغن نباتی بهش میدن. این هم می‌گن روغن‌هاش مال فرنگی‌هاست و آدمو بی‌غیرت می‌کنه. تو شیراش یه چیزی ریخته‌ان که آدم کم‌هوش و تنبل می‌شه، مگه ندیدی بارانی اون روز گفت از این‌ها دیگه نخورین؟»**. اولاً باید پرسید که واژه‌هایی نظیر «غیرت» و «بی‌غیرتی» برای کودکی مثل «علو» چه مفاهیمی می‌توانند دربر

داشته باشد؟ ثانیاً مجموعه عبارت نمی‌تواند حرف‌های کودکی باشد که پس از یک سال «ترکه‌خوردن» به‌خاطر آن‌که بدون کفش به مدرسه می‌رفته است و تا آخر نفهمیده است «پابرهنه یعنی چه؟».

در مورد شخصیت‌های دیگر داستان هم، همین اشکالات به‌وفور دیده می‌شود. مثلاً: آن‌چه از سطر ۲۰ تا ۳۰ صفحه ۴۳ کتاب از قول «غلو»، دوست و هم‌سن و سال «علو» گفته می‌شود، هیچ سازگاری با شرایط سنی و فهم و شعور او ندارد. حرف‌ها چه از نظر مضمون و چه به لحاظ کاربرد کلامی، بیشتر شعارهای غیض‌آلودهٔ نویسنده است تا حسرت خوردن و کینه معصوم یک کودک فقیر. هرچند که نویسنده بازهم از سر اجبار و برای رفع عیب کار، از قول «غلو» می‌گوید: **«خب دیگه ما هم شنیدیم...»**، یعنی آن‌چه می‌گوید و خیلی هم گنده می‌گوید، از خودش نیست. پس درواقع، هم شخصیت داستان و هم حرف‌های او، هر دو عاریتی هستند. و چون نویسنده می‌خواهد به هر طریق ممکن این حرف‌ها را بیان کند، و برای بازگویی آن به‌دنبال راه دیگری هم نرفته است، پس علی‌الله! «غلو» را قرض می‌گیریم!! و با وقتی از قول «غلو» دربارهٔ «بارانی» معلم می‌گوید: **«مثل سگ عرق می‌خوره.»** و یا کودک دیگری: **«عرق که چیزی نیست، تریاک هم می‌کشه»**، این عبارات از حیطهٔ تفکرات و دانش کودکانه خارج است. برای بچه‌های بدبخت و به‌جز «لِه‌لک» و «قلیان»ندیدهٔ کتاب، عرق‌خوری «مثل سگ» و یا این‌که «تریاک» بدتر از «عرق» است، مفاهیم مهجور و دور از ذهنی هستند. از این‌ها عمده‌تر، حرف‌هایی است که صفدری در صفحهٔ ۹۴ سطر ۲۲ به بعد کتاب در دهان «حسنو»ی هم‌سال علو می‌چپاند! عباراتی که شنیدن و حتا فهمیدنش، بزرگترهای خاصی را می‌طلبد. آن‌جا که «حسنو» می‌خواهد «علو» را از عبث بودن دوستی‌اش با پسر شهردار واقف کند، علاوه بر نطق‌های آتشین دیگر، می‌گوید: **«دیگی که برای من بجوشد، خواهم سر خر در آن بجوشد.»** و زمانی که می‌خواهد به «علو» بفهماند که بوسیدن دختر شهردار گناه نیست، می‌گوید:**«مگر چی شده است؟ گوشتی به گوشتی رسیده، آبگوشتی به گوشتی.»** یا **«نمی‌خواد استکانی بشی.»**!

در مورد شخصیت‌هایی نظیر، «گرگو»، «عباس تنگسیر» و «حسین دشتی» هم همین اشکالات دیده می‌شود. در زمینهٔ روان‌شناختی با آن‌که صفدری در مواردی کارهایی شایسته کرده است، اما در مجموع داستان در این زمینه می‌لنگد و نویسنده دید روان‌شناختی ضعیفی را از خود به نمایش می‌گذارد. صفحهٔ ۸۵ هرچند از سطر ۸ تا ۱۶، صحنه‌ها و توصیف‌های زیبا و هم‌خوانی با وضعیت روانی «علو» ارائه می‌دهد، ولی چند سطر پایین‌تر باز هم «علو» را به‌خواب می‌برد تا احساسی را بروز دهد که از او بعید است: **«پروین را به سینه‌اش چسبانده بود. سر گذاشت روی سینه‌اش. چشمانش را بست. یک کمی دیگر باز کرد. انگار استخر پر از شیر شد.»** اما غیرطبیعی‌ترین و نادرست‌ترین صحنهٔ داستان، هم به لحاظ شخصیت‌پردازی و هم از نظر روان‌شناختی، سطر ۲۱ تا ۳۱ از صفحهٔ ۶۸ کتاب است. کودکی به سن و سال «علو» از معلمش «بارانی» کتک می‌خورد و مثل آدم‌های بزرگ، آن‌هم از نوع عاشق دوآتشه‌اش، گوشه‌یی می‌ایستد و شروه می‌خواند: **«دلا دیدی چه کردند خوبرویان/ شکستند بی‌سبب آن عهد و پیمان/ در اول عهد بستند قول دادند/ در آخر بی‌وفایی پیشه کردند.»**!!!

بعد نویسنده که انگار یادش آمده‌است این رمانتیک‌بازی‌های عهد بلوغ که فقط درخور سرایندهٔ همان دوبیتی‌هاست، نه جایش این‌جاست و نه برازندهٔ «علو» است که زایدهٔ درد و کتک و توسری خوردن است. دست به توجیه نوشتهٔ خودش و نه عمل «علو» می‌زند: **«نه این‌که هیچ‌گاه کتک نخورده بود و کسی دشنامش نداده بود، نه، از پدرش شنیده بود** (نه این‌که خودش حس کرده بود) **که مشت دوست بیشتر درد می‌گیرد.»** آن هم بی‌آن‌که قبل یا بعد از آن، از این دوستی بین «علو» و «بارانی» که تا این حد پسرک را متأثر کرده است، مطلب قابل‌توجه‌ای خوانده باشیم. جالب این‌که صفدری که خود متوجه غیرعادی بودن حرکت «علو» یا بهتر بگویم کار خودش گردیده است، به جای حذف و یا اصلاح آن، و یا شاید هم برای اصلاح آن، مجبور می‌شود پای نفر سوم و چهارمی را هم به میان بکشد و مثلاً بگوید: **«یاد شروه‌خواندن مادرش افتاد.»** از دیگر موارد قابل بحث در داستان «علو» ضعف ساختاری داستان است: تناقض و عدم وحدت مابین پاره‌ای از حوادث داستان به‌گونه‌ای است که انگار نویسنده بعد از نوشتن آن، حتا برای یک‌بار هم آن را نخوانده است، هرچند که بین زمان خلق اثر تا چاپ و نشر آن حداقل ۳ سال وقت داشته است.

در صفحهٔ ۴۳ و ۴۴ کتاب وقتی که ناظم مدرسه می‌گوید: **«پابرهنه‌ها بیان بیرون، بچه‌های دیگه برن سر کلاس.»**، نویسنده ادامه می‌دهد: **«آن‌ها** (علو و بقیهٔ پابرهنه‌ها) **می‌ماندند با هزار دلمشغولی که: پابرهنه یعنی چه؟»** صرف‌نظر از این‌که «می‌ماندند» یکی از صیغه‌های فعل ماضی استمراری است و «دلالت می‌کند بر واقع‌شدن کاری در زمان گذشته به‌طریق عادت و استمرار و تدریج...»، انگار که نویسنده هم یادش رفته است که چند سطر جلوتر گفته است: «پابرهنه‌ها بیان بیرون» و بی‌آن‌که کسی آن‌ها را بیرون کشیده باشد، خودشان از صف خارج شده‌اند؟! پس این «دلمشغولی» چه دلیلی داشته است؟ تازه خود نویسنده در سطور ۱۲ و ۱۳ صفحهٔ ۴۴ در جواب همین «دلمشغولی» شاگردان، ناظم مدرسه را می‌فرستد به سراغشان و **«با ترکه به کف پای حسنو و علو کوبید: یعنی باید کفش داشته باشی فهمیدی؟ پارسال می‌گفتین باباتون بیکاره حالا چی...؟»**، یعنی شاگردان از «پارسال» می‌شنیده‌اند که «پابرهنه» خطاب می‌شوند و لابد هم مرتب «ترکه» می‌خورده‌اند ولی هنوز معنی «پابرهنه» را نفهمیده‌اند!!

در صفحهٔ ۷۶ سطر ۲۷ می‌نویسد: **«زن گونه‌هایش را چنگ زد. به سر و سینه کوبید. موهایش را کند و لاک و لیک کرد.»** و بلافاصله و به‌دنبال همین صحنه می‌گوید: **«از ترس این‌که مبادا بچه‌های دیگر بیدار شوند، گریه‌اش را فرو می‌خورد.»** با عنایت به این‌که «فرو می‌خورد» ماضی استمراری است، و با توجه به دو واقعه‌یی که پیاپی هم آمده‌اند، معلوم نیست که بالاخره از زن عمل «لاک و لیک»، یعنی گریه با بلندترین صدای ممکن سر زده است و یا فروخوردن گریه؟! هم‌چنین در صفحهٔ ۶۷ کتاب، از شهردار با آن خصوصیات و شناختی که نویسنده از وی به دست می‌دهد و برخلاف هدفی که او را وارد داستان کرده است، عملی غیرطبیعی است که بی‌هیچ دلیل موجهی، «بارانی» معلم سادهٔ کلاس پنجم ابتدایی را به خانه‌اش دعوت می‌کند و برایش «بست» بچسباند و «وافور را جلوش» بگیرد. و یا این‌که «سیدقباد» کذایی، بی‌هیچ انگیزه‌یی که با منافع و خصوصیات اخلاقی و طبقاتی‌اش منطبق باشد، با «بارانی هم‌میز» بشود و به‌خاطر پروین دختر شهردار یا او دعوایش بشود تا «بارانی لیوانش را تو چشمان» او بپاشد و «با مشت به چانه‌اش» بکوبد!

عبارات، حوادث، و صحنه‌های غیراصولی، زائد و نامقبول نیز در داستان زیاد دیده می‌شود. در مورد شخصیت «الکساندر» صفحهٔ ۶۰ که یک‌باره و آن‌هم برای یک بار در داستان پیدایش می‌شود تا از «گرگو» حمایت کند. داستان لال است! معلوم نیست این «الکساندر» دارای چه نوع شخصیتی است؟ صرف این‌که: **«روزی که تازه آمده بود گرگو باهاش گرم گرفته بود.»** کافی نیست تا از «گرگو» که برعلیه شرکت و منافع آن قیام کرده است حمایت کند. خصوصاً که وی نیز خارجی است، آن‌هم به مفهوم و منظوری که از خارجی در ذهن و اثر نویسنده است. علاوه بر این عضوی از اعضاء بلندپایهٔ شرکت است. برای این حمایتش از «گرگو» می‌بایست دلیل محکم‌تر و درعین‌حال منطقی‌تری مطرح می‌شد. خصوصاً که «الکساندر» اعتراض «گرگو» را هم موّجه می‌داند.

نتیجه آن‌که برخلاف عبارت‌ها، صحنه‌ها و لحظه‌های زیبا و هنرمندانهٔ داستان که کم هم نیست و به‌ویژه آن‌چه در صفحه‌های ۴۳ سطر ۱۹ تا ۲۱، ۴۴ سطر ۱۴ تا ۱۷، ۴۵ سطر اول، ۵۳ سطر ۱۳، ۶۲ سطر ۳ تا ۶، ۶۲ آن‌جا که مربوط به رابطهٔ «بُز» و خانوادهٔ «گرگو» می‌شود، ۶۴ سطور ۱۱ تا ۲۰ و ۷ سطر اول صفحهٔ ۶۵ و ۹۱ تا ۹۴ بیان شده‌اند، و نیز به‌رغم نگرش انسانی او و توجه‌اش به آدم‌های تحت ستم و سیه‌روز جامعه که او را در ردیف نویسندگان دردمند، متعهد و قابل احترام قرار داده است، متأسفانه داستان یک اثر ضعیف است و نسبت به بقیه کارها از ارزش کمتری برخوردار است.▣

هدایت گمراهان...

چاپ مقالهٔ «بحران هنرمند و آناکرونیسم درون‌شخصیتی براهنی» نظرهای گوناگونی را متوجه مجله و سردبیر گردانید. «این‌که چرا چنین نوشته‌هایی چاپ می‌شود؟ مگر حرف‌های نویسندهٔ مقاله را قبول داری که آن را چاپ می‌کنی؟»، «چرا...» حتا نویسنده‌ای «کیهانی» اعتراض کرده بود که مثلاً چرا تکاپو هم تعریف‌های روشنفکران از همدیگر را چاپ می‌کند و هم فحش‌ها را... لابد قرار بر این است که فحش‌ها را سهم آن روزنامه و امثالهم بدانیم. نمی‌دانم. عرض سردبیر، به خوانندگان عزیز تکاپو این است:

قرار نیست هر آن‌چه در تکاپو چاپ می‌شود از اعتقادات سردبیر باشد یا تمامی آن را پذیرفته باشد. آزادی بی‌حصر و استثنا یعنی تحمل نظر مخالف و... . سردبیر ــ دست‌کم سردبیر تکاپو ــ بر این اعتقاد است که ــ دست‌کم تا زمانی که دیکتاتورهای فرهنگی کوچک و بزرگ در این نشریه یا آن نشریه، در این سازمان یا آن ارگان وجود دارند ــ نشریه محل ارائه و برخورد اندیشه‌های گوناگون است. بنابراین نباید از نظر مخالف هراسی داشت، به‌ویژه که نباید بهانه به دست دشمن‌کیشان داد. پس، مقالهٔ «بحران هنرمند و...» چاپ می‌شود تا امکانی برای تنفس بیشتر باشد. ورنه، سردبیر نه نویسندهٔ مقاله را می‌شناسد و نه با چگونگی برخورد او موافق است. معتقد است که چنین نگرش و چنین برخوردی هم وجود دارد و متأسفانه این بخشی از فرهنگ ماست که در شرایطی خشک و تر را با هم می‌سوزانیم و یا گمان می‌کنیم دفاع از یکی، از طریق سرکوب دیگری یا دیگران میسر می‌شود. شاید چاپ مقاله‌هایی از این دست، خود بهترین راهنمای ما باشد که باید چگونه بود، چگونه دید، چگونه نوشت. نمی‌دانم سخن کیست اما نغز و زیباست: **هدایت گمراهان هدایتم کرد.**

سردبیر

زحمت دادگر

مُصیبت روشنفکربودن

فرهنگ دشنام، فرهنگ کدامیک از لایه‌های اجتماعی است که ماهنامهٔ وزین تکاپو در شمارهٔ ۱۰ خرداد ۷۳ از زیانِ شخصِ فاقد هویت اجتماعی و ادبی، تحت نام محمدرضا ماهیدشتی، آن را رواج می‌دهد؟ مایهٔ تأسف و تأثر است که در شبابطی که جامعهٔ ادبی ایران در مجموع تعداد انگشت‌شماری چهرهٔ شاخص ادبی دارد، به بهانهٔ اظهار عقیده و بیان ــ به درست و نادرست عقیده کاری نداریم ــ یک ماهنامهٔ وزین که می‌رود جای خود را در میان اربابان فرهنگ پیدا کند، دشنام‌نامه‌ای انتشار بدهد و شخصیت ادبی ـ فرهنگی ایران، رضا براهنی را که عمری‌ست به فرهنگ و ادب این مملکت خدمت می‌کند و در جامعهٔ جهانی از حیثیت و اعتبار برخوردار است از زیانِ شخصِ بی‌فرهنگ و بی‌ادب و فاقدِ شخصیت و هویتی، به نام محمدرضا ماهیدشتی، لجن‌مال کند.

این گلایه از سردبیر و مدیرمسئول تکاپو بماند که امیدواریم با برخورد درست و سنجیده جبران کند.

محمدرضا ماهیدشتی در نوشتهٔ خود، زیر سپر دفاع از محمود دولت‌آبادی، مشخصاً چندین هدف را تعقیب و دنبال کرده است:

الف ـ مخالفت با آزادی عقیده و بیان و قلم.

ب ـ اهانت و لجن‌مال کردن شخصیت‌های ادبی ایران.

ج ـ مطرح کردن خود که مشخص نیست این آدم چکاره است؟

د ـ کسب حیثیت و آبرو برای خود.

هـ ـ سرریز کردن عقده‌های تلنبارشده.

کسی نمی‌گوید و انتظار ندارد که نوشتهٔ امثال این آقا منتشر نشود، اعتقاد به آزادی عقیده و بیان حکم می‌کند که هر کسی که اندیشه‌ای دارد، مشروط به حفظ ادبیت کلام، آن را منتشر کند. آن‌چه که مذموم و زشت و غیرقابل تحمل است رواج فرهنگ دشنام و بی‌اعتبار کردن حیثیت افراد است که این موضوع از نظر قضایی هم قابل پیگرد می‌باشد و رسم است که در کشورهایی که از فرهنگ بالایی برخوردار هستند و برای افراد جامعه حقوقی قایل هستند، این‌گونه افراد را که سلامت اخلاقی جامعه را به خطر می‌اندازند، محاکمه و جهت عبرت دیگر خاطیان ادب می‌کنند.

زیر لوای دفاع از این یا آن فرد، این یا آن اندیشه، نمی‌توان به صاحبان اندیشه‌های گوناگون اهانت کرد. رضا براهنی، منتقد ادبی ایران، در مقاله‌ای که ماهنامهٔ تکاپو آن را منتشر کرده بود اظهارنظر فرموده بود که «زیانِ» محمود دولت‌آبادی، «زیانِ» آدم‌های داستان‌هایش نیست. نمونه از صادق هدایت نویسندهٔ برجستهٔ ایران آورده بود که آدم‌های داستان‌های هدایت با زبان خود حرف می‌زنند. واقعیت هم همان چیزی است که رضا براهنی به آن اشاره می‌فرماید. در آثار هدایت، شخصیت‌ها و تیپ‌های اجتماعی هر یک با زبان و فرهنگ خود حرف می‌زنند هم‌چنان‌که «حاجی‌آقا» فرهنگ و زبان خاص خود را دارد و «کاکا رستم» به‌هم‌چنین. این واقعیت هم در نوشته‌های محمود دولت‌آبادی که اغلب روستایی هستند مُحرز است که آدم‌های داستان‌های دولت‌آبادی هویت واقعی ندارند و دهان که باز می‌کنند انگار این خود محمود است که حرف می‌زند.

این چیزی بوده که براهنی اظهار داشته است و باید به‌خاطر همین اظهارات از زبان آدمی که مشخص است از میان کدامیک از لایه‌های اجتماعی و عقب‌ماندهٔ ایران برخاسته است با الفاظ زشت که شایسته و برازندهٔ خود ایشان است موردحمله قرار گیرد.

لابد اگر براهنی استدلال می‌کرد که به فرض محمود دولت‌آبادی اصولاً نویسنده‌ای روستایی است که راجع به مناسبات عقب‌مانده، منحط و یا درحال زوال جامعهٔ روستایی عهد بوق مطلب سر هم می‌بافد، می‌باید از طرف امثال ماهیدشتی، اظهارانش با گُرز و چماق مورداستقبال قرار می‌گرفت! واقعیت این است که در جامعه‌ای یا فرهنگ عقب‌مانده، روشنفکربودن یک مصیبت بزرگ است. داستان قدیمی «مار» است! همه می‌دانیم که در یک روستای عقب‌مانده، آموزگاری واژهٔ مار را می‌نویسد. فرد شیادی از ناآگاهی و بی‌سوادی دیگران سوءاستفاده می‌کند و فریاد برمی‌دارد که ایهاالنّاس! این مار نیست که این آقا نوشته، مار این است، آن‌گاه شکل یک مار را می‌کشد و نشان اهالی ساده می‌دهد. مردم روستا هم آموزگار را هو می‌کنند و دشنام می‌دهند و از روستا می‌رانند. واقعیت این است که روشنفکربودن در جامعه‌ای که دوغ را از دوشاب تشخیص نمی‌دهد مصیبتی بزرگ است. جامعهٔ ادبی موردنظر امثال ماهیدشتی را می‌گویم.

در فرهنگ عقب‌مانده و منحط و ایلیاتی ماهیدشتی، اظهار عقیدهٔ مخالف، جرم و گناه کبیره است و باید تکفیر شود. در فرهنگ منحط و عقب‌ماندهٔ ایشان فقط چاپلوسی و مداحی معنا و مفهوم دارد. در این فرهنگ یک نفر تبدیل به بُت می‌شود و دیگران باید بی‌چون و چرا آن را ستایش کنند. حالا ابراهیمی پیدا می‌شود و تیشه برمی‌دارد که بر پیکر بت بزند، مورد دشنام و ناسزا قرار می‌گیرد. همهٔ درد این است: روشنفکربودن در یک مناسبات ایلیاتی عقب‌مانده مصیبت است. سخن کوتاه، همهٔ حرف هم همین است.■

کرمانشاه ۷۳/۴/۱۷

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
310 - 02528641- 71 B.B.L Nahid Hodai
واریز کنید و اصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی
صندوق پستی ۴۹۹۵ - ۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام: ..... :Name
نشانی: ..... :Address
.....
تلفن: ..... :Tel

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران: ۶ شماره 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

منصور یاقوتی

آیا این زبانِ مناسب است؟

«هرکسی بر خصلتِ خود می‌تَنَد»
مولوی

در ماهنامهٔ تکاپو، شمارهٔ ۱۰، خرداد ۷۳، نوشته‌ای از محمدرضا ماهیدشتی چاپ شده است که ضرورت دارد نوشتهٔ ایشان به دلیل دفاع از شرف قلم و به جهت ابهاماتی که سم‌پاشی‌های «مقاله»!...ایشان ممکن است به وجود بیاورد و به‌خاطر دفاع از ادبیت و حفظ حرمت نویسندگانی که مدتی است مانند بَرزَه درختان* آماج سنگ و کلوخ قرار می‌گیرند!... مورد بررسی قرار گیرد.

ابتدا ضرورت دارد با پیش‌گفتاری بسیار ضروری سراغ موضوع رفت. واقعیت این است که داستان و نقد ادبی با اسلوب‌های جدید، در ایران مانند شعر پیشینه‌ای ریشه‌دار ندارد. هرچقدر ریشه‌های شعر عمیق است، برعکس داستان و نقد ادبی عمری طولانی ندارند. بنیانگذار ساده‌نویسی در ایران، محمدعلی جمالزاده، هنوز ـ تا زمان نوشتن این مقاله ـ زنده است. از زمانی که صادق هدایت «داش‌آکل» را نوشت مدت زمان زیادی نمی‌گذرد. چهره‌های شاخص داستان‌نویسی مانند صادق چوبک، آل‌احمد، احمد محمود، ابراهیم گلستان، امین فقیری، علی‌اشرف درویشیان، دولت‌آبادی، نادر ابراهیمی، صمد بهرنگی، هوشنگ گلشیری، سیمین دانشور و... با هم‌چنان به آفرینش ادبی مشغولند، یا مانند آل‌احمد و صمد با ما هم‌روزگار بوده‌اند.

پس قصه‌نویسی نهال جوانی است و طبیعی است که این نهال تا تبدیل به درخت تناور و بارآوری شود، زمان می‌بَرَد. هر پدیدهٔ جوانی هم طبق قوانین طبیعی با ضعف‌ها و کاستی‌ها و تناقضات و تضادها روبروست. اگر که ادبیات روسیه غول‌هایی مانند داستایوسکی، تولستوی، گورکی، چخوف، شولوخُف و ... را دارد، علاوه بر این‌که شرایط تاریخی برای ظهور این رشته‌کوه‌ها آماده بوده است، دلیل دیگر ریشه‌دارتر بودن ادبیات روس با پشتوانه‌ای مانند گوگول و نیز این نکته بوده که تابش ادبیات اروپا بر قلمرو داستان‌نویسی روسیه زودتر تابیده. بگذریم از این‌که وجود غول‌هایی در زمینهٔ نقد مانند لوناچارسکی و بلینسکی و... جراحی‌های لازمه را در کالبد توانای ادبیات روس انجام داده‌اند.

باید بپذیریم که قصه‌نویسی در ایران در ابتدای راه است. باید بپذیریم که سال‌ها طول خواهد کشید که قلل رفیعی مانند همینگوی و اشتاین‌بک و چک لندن و رومن رولان و بالزاک و دیگران در تپه‌ماهورهای قصه‌نویسی ایران سر بکشند. هنوز در ایران جمیع شرایط برای ظهور رشته کوه‌ها فراهم نشده است. با صراحت باید عرض کنم تا زمانی که سلطهٔ سانسور وجود دارد چهرهٔ برجسته‌ای در قلمرو داستان و نقد ادبی به‌وجود نخواهد آمد. سانسور مانند آدم کوتوله و یک وجبی می‌ماند که تاب تحمل و دیدن انسان‌های رشید و بلند را ندارد. ساده‌نگری است اگر که فکر کنیم سانسور برای چندسال مانند اژدها پیکرش را از روی سرچشمه معرفت بردارد، طی چند سال درختان بلند و بارآور سر برخواهند کشید!... حضور پرتو آزادی در درازمدت تأثیرگذار خواهد بود.

حالا، با توجه به شرایط تاریخی خاص ایران و در شرایطی که ـ از روزگار نوشتن «یکی بود، یکی نبود» تا امروز یعنی انتشار «مدار صفر درجه» ـ امکان طرح جدی و فراخ و همه‌جانبهٔ مسایل نبوده است، یک عدهٔ انگشت‌شمار در ایران دارند قصه می‌نویسند و تک و توکی هم مانند رضا براهنی و عبدالعلی دستغیب به نقد ادبی می‌پردازند.

وضعیت کنونی قصه‌نویسی هم مشخص است، آن‌چه که طی پانزده‌سال اخیر در حوزهٔ رمان و داستان بلند منتشر شده است، با مضمونی در قلمرو گذشتهٔ تاریخی حرکت کرده‌اند. در همه جای دنیا، رمان، داستان بلند و داستان کوتاه، به اعتبار بازآفرینی چهرهٔ روزگار خود و طرح مسایل بنیادی از اوضاع کنونی و ترسیم سیمایِ زندهٔ جامعه مطرح و اعتبار یافته‌اند. بگذریم از «رمان تاریخی». هر نویسندهٔ موفق و تأثیرگذاری به دلیل ترسیم هنرمندانه و زیبای چهرهٔ روزگار خود بالیده و ماندگار و مطرح شده است. اما واقعیت تلخ این است که به دلیل وجود سانسور و خودسانسوری که نتیجهٔ سانسور حاکم است، در ایران نویسندگان ما نمی‌توانند جامعهٔ خود را ترسیم کنند و ناگزیر در دهلیزهای تودرتو و ذهنی «گذشته» حرکت می‌کنند.

هدایت، چوبک و آل‌احمد راجع به روزگار خود می‌نوشتند. دولت‌آبادی در **گاوارەبان** و **آوسنه بابا سبحان** و **جای خالی سلوچ** از روزگار خود می‌نوشت. علی‌اشرف درویشیان در **از این ولایت** و **سلول ۱۸** از روزگار خود تابلوهای زیبا را ارائه می‌داد. ابراهیم گلستان با **آذر، ماه آخر پاییز** معروف شد و امین فقیری با **دهکدهٔ پُرملال** به اوج شهرت رسید و **به‌آذین** با **دختر رعیت** و طرح مبحث «آزادی».

براهنی با کتاب **قصه‌نویسی** و **طلا در مس** و نقد عینی، زنده و جاندار ادبیات عصر خود سر برکشید.

اما یکی بیاید و به منِ خوانندهٔ مشتاق و محتاج، اثری مطرح و ارزشمند در قلمرو **قصهٔ معاصر** معرفی کند که تابلوی زنده و جاندار و زیبایی از سیمایِ زندگیِ روزگارم را نشان داده باشد؟ واقعیت این است که نویسندگان ما فرم را خوب می‌شناسند، بر اثر تمرین زیاد در زمینهٔ نوشتن از نثر توانمند و جلایافته‌ای برخوردارند، اما پرسش اساسی این است که: چه می‌نویسند؟ آیا خواننده حق ندارد این پرسش را از نویسندگان ایرانی بپرسد؟ نوشتن راجع به رژیم گذشته و مناسباتی که در آن زمان وجود داشته است آن هم به‌صورت کلیشه‌ای و دیکته‌شده، درحالی که همهٔ آن مناسبات زیر ضرب رفته است به چه درد می‌خورد؟

منهای مقولهٔ «رمان تاریخی» که اگر نویسنده‌ای به‌طور جدی به این مقوله بپردازد کار ارزشمندی کرده است، ـ مانند هوارد فاست در **تام پین** و **اسپارتاکوس** ـ نوشتن آن هم به شکل ذهنی و من‌درآوردی راجع به قاجار گره‌گشای چه مشکلی است؟

بگذریم. بخش عظیمی از پدیدهٔ مقوله «گذشته‌نگری» که گریبان‌گیر داستان‌نویسی ایران شده است، نتیجهٔ وجود سانسور است و چه بخواهیم و چه نخواهیم آثاری با مضامینی ذهنی و حتا عینی مربوط به گذشته زیر سؤال رفته‌اند.

آیا این جرم است که به فرض خواننده‌ای از محمود دولت‌آبادی بپرسد: آقا!... شما که نزدیک به سی‌سال یا بیشتر است در تهران زندگی می‌کنید چگونه هنوز راجع به مناسباتِ زوال‌یافته در روستاهای سبزوار می‌نویسید؟ چرا نگاهی به جامعهٔ متلاطم، گسترده، ژرف، و تودرتوی تهران ندارید؟

آیا این جرم است یکی از علی‌اشرف درویشیان بپرسد: آقا!... شما چرا در رمان **سال‌های ابری** دست به تصفیه حساب شخصی زده‌اید و زشت‌نگاری کرده‌اید؟

یا رضا براهنی، منتقد صاحب‌نام ایران که در حوزهٔ نقد تخصص دارد، عِلم دارد، در مورد کتاب **کلیدر** اثر محمود دولت‌آبادی نظر بدهد که: زبانِ آدم‌هایِ این اثر، زبان خود دولت‌آبادی است و زبان مردم آبادی‌های سبزوار نیست. و نمونه هم از هدایت بیاورد که چگونه برای تیپ‌های مختلف اجتماعی، زبانِ مناسب آن‌ها را به‌کار برده است.

ضرورت دارد بر این پیش‌گفتار نکتهٔ دیگری اضافه شود و آن این است:

با توجه به شرایط خاصی که نویسندهٔ ایرانی گرفتار آن است، وجود اژدهای سانسور بر سرچشمهٔ آزادی، خودسانسوری، ضعفِ تاریخی پدیدهٔ داستان‌نویسی در ایران و ... با همهٔ این اوصاف ما تعدادی نویسنده و چندتا منتقد ادبی داریم که با وجود همهٔ ضعف‌ها و اختلافِ سلیقه‌هایی که با هم دارند و با حتا با همهٔ ادعاها ـ درست یا نادرست ـ سنگ بنای داستان‌نویسی و نقد ادبی آینده را همین‌ها با خون دل و رنج بسیار و اندوه بسیار روی هم می‌گذارند.

براهنی در حوزهٔ نقد بیشتر از هرکسی زحمت کشیده، رنج برده و به جامعهٔ ادبی ایران خدمت کرده است. معنای این سخن تأیید بی‌چون و چرای دیدگاه‌های براهنی نیست. اما از یاد نبریم که جدال‌های ادبی ایشان در مجلهٔ «فردوسی» بود که موجب شد شعر جدید تثبیت گردد.

محمود دولت‌آبادی چند دهه است که فعالانه می‌نویسد اگر بادمجان دورقاب‌چین‌ها، فرصت‌طلب‌ها، آتش‌بیاران معرکه، افرادی که با ذره‌بینِ خط و خطوط سیاسی با یک اثر ادبی برخورد می‌کنند و هم‌چنین با نویسندهٔ اثر، از خلوت ادبی و محفل دولت‌آبادی کنار بکشند، خود محمود هم که چشم‌انداز داستان‌نویسی جهانی را باید خوب بشناسد؛ اعتراف خواهد کرد که مانند هر نویسندهٔ ایرانی مجال بروز همهٔ ظرفیت‌ها و توان ادبی خود را ندارد و باید با تمام توان بر دیوار سانسور فشار بیاورد تا بعداً بتواند چشم‌اندازی روشن از چهرهٔ روزگار خود ارائه بدهد.

درویشیان با از **این ولایت** که برای ایشان یک اوج بود حرکت کرد و نزدیک به دو دهه مردمی‌ترین نویسندهٔ ایران بود، اما نتوانست هرگز به جایگاه رفیع و اولیهٔ خود برگردد. قدم به قدم از مواضع درخشان خود عدول کرد، با این وصف در قلمرو نویسندگی مو سپید کرده است.

احمد محمود هرگز نتوانست شاهکاری هم‌پای **همسایه‌ها** ارائه دهد. هم‌چنان‌که علی‌محمد افغانی نتوانست کاری هم‌سنگ **شوهر آهوخانم** ارائه بدهد.

منهای صادق هدایت و صادق چوبک که موفق شدند در مجموع آثاری ماندگار و مطرح ارائه دهند، کار بقیهٔ نویسندگان، به دلایل زیاد، با افت و خیز همراه بوده است.

در حوزهٔ نقد ادبی هم متأسفانه غیر از براهنی و دستغیب که پُرکار و فعال بوده‌اند، بقیه، افرادی مانند باقر مؤمنی و یا پیرانفر و طبری، نتوانستند فعال باشند.

با این وصف داستان‌نویسان ایرانی و ناقدین ادبی، پیگیرانه کار می‌کنند، زحمت می‌کشند، خون‌دل می‌خورند و بنیاد ادبیات آینده را پی‌ریزی می‌کنند.

همهٔ ما به نقاط مختلف کار خود واقفیم. ما در چنبر شرایطی گرفتار شده‌ایم که امکان پیشروی در آن به زحمت وجود دارد. ناشرین و مطبوعات به‌طور مستقل حرکت نمی‌کنند. احزاب و باندهای سیاسی نه با پرتو نقد ادبی، تاریخی و اجتماعی، بلکه با دیدگاه‌های جریانی با نویسنده و اثر او برخورد می‌کنند. نقد ادبی ملاک نیست، سلیقه‌های شخصی و اعمال‌نظر دسته‌ها و باندها کارساز است. این قلمزن چهارتا رمان و چهارتا مجموعهٔ داستان دارد که نزدیک به چندین‌سال است باد می‌خورند و هیچ ناشری جسارت انتخاب، حروفچینی و ارائهٔ آن‌ها را ندارد.

در چنین شرایطی و با توجه به انبوهی مسایل و مشکلاتی که جامعهٔ داستان‌نویسی ایران گرفتار آن است، به جای برخورد با ریشه‌های بحران که ریشه در سانسور دارد، شخصی به نام محمدرضا ماهیدشتی، بیشتر از ۳ صفحه از ماهنامهٔ تکاپو را عرصهٔ جولان لمپنیسم یا مأموریت مشکوک خود می‌کند و هرچه دشنام چارواداری در چنته دارد، به بهانهٔ دفاع از محمود دولت‌آبادی (بیچاره محمودا) نثار برجسته‌ترین منتقد ادبی ایران می‌کند.

ایشان که «فحش»، «ناسزا»، «تهمت» و «نشست‌های تریاک و الکل» را زیر سؤال می‌برد و از «تخریب شخصیت» هم حرف می‌زند، در نوشتهٔ خود با وجدان راحت فحش و ناسزا و تهمت می‌زند و تخریب شخصیت می‌کند. چرا؟ چون براهنی دیدگاه‌های خود را دربارهٔ مقولهٔ زبان بیان داشته است!

آیا پذیرفتنی است که انسانی به دلیل ارائهٔ دیدگاه‌های نظری و هنری خود مورد اهانت قرار بگیرد؟ چه تضمینی وجود دارد که در آینده، دیگران هم به‌دلیل بیان عقیده، دشنام نشنوند؟ اعتقاد به آزادی عقیده و بیان و قلم حکم می‌کند که نویسندگان و هنرمندان، با هر عقیده‌ای که دارند، در مقابل افرادی که لمپنیسم را رواج می‌دهند و یا مأموریت دارند که شخصیت‌های فرهنگی و ملی ما را ترور شخصیت کنند، ایستادگی کنند.

در اثر سلطهٔ سانسور رسم بر این شده است که درختان بلند و بارآور، آماج سنگ و کلوخ قرار گیرند. پاسیفیسم حاکم بر نقد ادبی موجب شده است که دیدگاه‌های غیرعلمی، مغشوش، ناپخته، ناسنجیده و گاه موهن به جای نقد علمی و مستقل و بی‌طرفانه مطرح گردند.

ضعف قصه‌نویسی و ضعف عملکرد نقد ادبی در ایران نباید موجبی گردد برای ترور شخصیت چهره‌های شاخص ادبی ایران. اعتقاد به آزادی عقیده و بیان و قلم حکم می‌کند که هرکسی نظر خود را با رعایت موازین اخلاقی و انسانی ارائه دهد. طبیعی است که هیچ نظریه‌ای همیشه برای اغلب افراد که دیدگاه‌های دیگری دارند خوشایند نیست. این مسئله نباید موجب هتک حرمت دیگران بشود.

نکتهٔ دیگر. وقتی شخصی، دیگری را متهم به خوردن «عرق» و کشیدن «تریاک» می‌کند ابن آدم باید توی زندگی‌اش نه مشروب خورده باشد و نه تریاک کشیده باشد وگرنه متهم به ریاکاری، ناصداقتی و شیادی می‌شود. درست است آقای ماهیدشتی؟ حالا چگونه است کسی که هم به‌طور معمول توی برنامهٔ عرق و تریاک بوده دیگران را متهم به عرق‌خوری و تریاک‌کشی می‌کند؟ آیا از نظر علم روان‌شناسی چنین شخصی تعادل روحی دارد؟ آقای ماهیدشتی می‌تواند تکذیب کند که عرق نخورده و تریاک نکشیده است. بگذریم که در حوزهٔ نقد و بررسی ادبی جایی برای برخورد با زندگی شخصی دیگران نیست. زندگی شخصی هرکسی به خودش مربوط است آن‌چه که به دیگران مربوط می‌شود آثاری‌ست که یک هنرمند می‌آفریند.

آقای ماهیدشتی بعد از این‌که چند صفحه دشنام نثار براهنی می‌کند، به این موضوع می‌پردازد که چگونه ناشری پول او را بالا کشیده است و فلان نویسنده «زندانی کشیده در زمان شاه، تهران‌نشین شده و میلیون میلیون از قِبَل نوشته‌های خاطره‌ای غیر خلاقش به جیب می‌زند» آقای ماهیدشتی را متهم کرده که سرمایه‌دار شده و پمپ بنزین زده.

طرح این مسایل چه ربطی به مقولهٔ نقد ادبی دارد؟ و چه ربطی به خواننده؟ این نوع موضع‌گیری خواننده را وامی‌دارد که فکر کند آقای ماهیدشتی می‌خواهد مانند آن آدمی که به‌خاطر این‌که معروف شود، رفت و مرتکب قتل شد، به هر طریق شده معروف و مشهور گردد. کارنامهٔ ادبی ایشان چیست؟ هیچ!

این داستانِ کهنه و بازی کهنه‌ای‌ست که از قدیم افراد بی‌مایه و فاقد شخصیت هنری برای این‌که نامی هم از آن‌ها مدتی در اذهان بماند یقهٔ فرد نام‌آوری را می‌چسبیدند و ناسزایی نثارش می‌کردند. بدین‌وسیله عقده‌های روانی و سرکوفت‌شدهٔ آن‌ها مدتی التیام می‌یافت و کمتر جرکاب پس می‌داد. گویا باید این کمدی تراژدی فجیع هرچند وقت توسط یک نفر تکرار شود! این‌بار هم قرعه به نام ایشان درآمده است!

جامعهٔ ادبی ایران حق آزادی اندیشه و بیان و قلم را برای همهٔ افراد جامعه به رسمیت شناخته است. این‌گونه برخوردهای پلیسی و سرکوبگرانه که لباس لمپنیسم هم به تن کرده است جلوی حرکت آزاد اندیشه را نخواهد گرفت. همین تعداد انگشت‌شمار نویسنده و ناقد در ایران، با تفاوت راه‌ها و برخوردها مورد احترام هستند. آن‌چه که طرد می‌شود برخوردهای نادرست است. آن‌چه که ره به جایی نخواهد برد فضل‌فروشی‌ها، خودخواهی‌ها، ارائهٔ دیدگاه‌های نادرست و طرح مسایل نادرست است. وجدان جامعه بیدار است، فریب نمی‌خورد. در جهان ما، افراد لمپن و توطئه‌گر نخواهند توانست برای مدتی طولانی در پَسِ ماسک کلمات و واژه‌های دروغین، چهرهٔ واقعی خود را پنهان کنند. واقعیت دست‌ها را رو می‌کند. یک ضرب‌المثل کُردی هم می‌گوید هر درختی که بلند و پر ثمر است بیشتر سنگ می‌خورد.■

● بَرْز: بر وزن لرز به معنای بلند

منیژه عراقی

آرمان‌شهر فمینیست‌ها

سردبیر محترم ماهنامهٔ تکاپو
در شماره‌های اخیر نشریهٔ شما مقالاتی به چاپ رسیده که در آن‌ها به‌طور ضمنی یا صریح دربارهٔ فمینیسم نظریاتی ابراز شده است. چون برخورد نویسندگان این مقاله با فمینیسم یک‌سویه بود و تصور نادرستی از آن به دست می‌داد، نوشتهٔ پیوست در پاسخ به آن و برای معرفی فمینیسم ارسال می‌شود تا نسبت به درج آن‌ها در نشریهٔ خود اقدام فرمایید.

در شمارهٔ ۷ دورهٔ نو ماهنامهٔ تکاپو مقاله‌ای با عنوان **«هزارتوی حس و عشق: زمینه‌های فرهنگی بحران معاصر در رابطهٔ زن ـ مرد»** به چاپ رسیده که به بررسی وجهی از این رابطه، یعنی عشق و زناشویی، پرداخته است. نویسندهٔ مقاله ظاهراً قایل به دو هستی متفاوت زنانه و مردانه در جامعهٔ ماست که از یک هستی فرهنگیِ تاریخی، ورای وجود ظاهری هر یک از آن‌ها، سمت و سو گرفته است. او به درستی نشان می‌دهد که خصوصیاتِ فرهنگی، ذاتیِ زن و مرد نیست بلکه ریشه در فرهنگ مسلط دارد که، به نظر او، در جامعهٔ ما دست‌کم از زمان تسلط آریایی‌های مهرپرست، مردسالار بوده است. سپس با استناد به اسطوره‌های غربی و شرقی و با تحلیلی کمابیش روان‌کاوانه، که به چند و چون آن‌ها در این‌جا کاری نداریم، در مورد جهان مردانه و جهان زنانه نظراتی ابراز می‌کند. نویسنده مقاله ضمناً تأکید می‌کند برای آن‌که از جمله مردانی نباشد که برای روشنفکر جلوه‌دادن خود به پیروی از مد روز بر پدرسالاری می‌تازند، کوشیده است در بررسی خود بی‌طرف باشد. ولی به نظر می‌رسد که در این امر دشوار توفیق چندانی به دست نیاورده است. گذشته از مضمون کلی مقاله، حتا انتخاب واژه‌هایی که برای بیان خصلت‌های زنانه و مردانه به کار رفته ناقض بی‌طرفی نویسنده است (**خشونت جهان مردانه ــ خشونت پنهان و بی‌رحم جهان زنانه، بی‌وفایی و غیرعاطفی‌شدن مرد ــ دروغ‌گویی و تظاهر و ریاکاری پرده در پردهٔ زن، زنان سلطه‌جو و قدرت‌طلبِ آریایی ــ نبوغ مرد آریایی**). نویسنده، به رغم ادعای خود، برای شکل‌گیری صفات متعددی که به زنان نسبت می‌دهد توجیهی ارائه نمی‌کند جز آن‌که با تجزیه و تحلیل منبع حسادت در زنان احتمال می‌دهد که حسادت و حسرت فروخوردهٔ زنان سلطه‌جو و قدرت‌طلبِ آریایی به سردمزاجی آن‌ها منتهی شده است. روی هم‌رفته با توجه به عدم ارتباط درست میان این واژه‌ها با متن، به نظر می‌رسد برشمردن این خصلت‌های به اصطلاح زنانه بیشتر بروز باورهای ذهنی نویسنده بوده است. از سوی دیگر، نویسنده با نادیده گرفتن نابرابری جایگاه مرد و زن، سرسخته عنوان می‌کند که زنان نباید درصدد کسب احترام بیشتر باشند چون **«آن‌گاه که به زن احترام بیشتری گذاشته نشود آستانهٔ رهایی دو جنس فرا رسیده است.»**[1] یعنی به‌طور ضمنی فمینیسم را (که در پاورقی هواداری از حقوق زنان معنا می‌شود) بر خطا می‌داند. به هرحال، از مجموعهٔ مقاله چنین برمی‌آید که نویسنده ظاهراً قایل جهان خودمحور مردانه با جهان مرد مرکز و ناایمن زنانه را زمینهٔ فرهنگی بحران معاصر در رابطهٔ زن و مرد معرفی می‌کند، ولی به خودِ بحران اشارهٔ روشنی ندارد.

اما، در مقالهٔ **«فمینیسم: یک نکته و صد پرسش»** که در شمارهٔ ۹ همین دورهٔ تکاپو چاپ شده است اشاره‌های صریح‌تری به بحران دیده می‌شود. نویسندهٔ مقالهٔ اخیر، که ظاهراً بحران را ناشی از اوج‌گیری موج فمینیسم می‌داند، درصدد معرفی این پدیده برآمده و این مهم را با جملاتی از این دست به انجام می‌رساند که فمینیسم یعنی «زن‌پرستی، با همان طرفداری و حمایت از زنان» که «نقاط ظلم مردان و زنان را که در هر جامعه‌ای دوطرفه است، یک طرفه و فقط بر علیه زنان» نشان می‌دهد، و «حتا هماغوشی با مرد را تحقیرشدنِ» زن می‌داند، و مردان «به‌خصوص سفیدپوست را به دلیل نژادپرستی علیه اقلیت‌های سیاه‌پوست مورد سرزنش قرار می‌دهد». در نهایت هم اعلام می‌کند که فمینیسم چیز بدی است که قصد دارد میان زنان و مردان تفرقه بیندازد، دین و دنیایمان را بر باد دهد و کار را به جایی برساند که «زنان با صراحت بگویند: ما که تعدادمان از مردها بیشتر است پس چرا آن‌ها بیشتر قدرت را در اختیار دارند؟»

اما، به اعتقاد من، بحرانی که نویسندگان این دو مقاله و بسیاری کسان دیگر با دلهره و افسوس به آن اشاره می‌کنند، در حقیقت همان اوج‌گیریِ صدای اعتراض زنان است که از نفسِ وجود روابط نابرابر میان انسان‌ها ریشه می‌گیرد. فمینیسم محو این روابط نابرابر را نشانه گرفته و از همین روست که علاوه بر زنان، مردان بسیاری نیز ــ نه به قصد تظاهر به روشنفکری یا پیروی از مد روز ــ به حمایت از آن برخاسته‌اند. بنابراین بر عهدهٔ خود می‌دانم که برای آشنایی خوانندهٔ با فمینیسم تاریخچهٔ مختصری از آن ارائه کنم. ولی چون برخلاف نویسندهٔ **«هزارتوی حس و عشق»** من به‌خوبی آگاهم که نمی‌توانم در زمینهٔ موضوع بسیار حساس رابطهٔ نابرابر زن و مرد بی‌طرف باشم، برای رعایت انصاف سعی می‌کنم تا حد امکان به متن‌هایی استناد کنم که یا از قلم مردان بیرون تراویده است و یا دست‌کم مورد اعتماد آن‌هاست. با این‌حال بی‌مناسبت نمی‌دانم مطلب خود را با نقل‌قولی از یک روان‌کاو فمینیست آغاز کنم:

«گریزی از این واقعیت نیست که گروه مسلط در هر جامعه در تعیین بینش کلی آن ــ یعنی فلسفه و اخلاق و نظریهٔ اجتماعی و حتا علوم ــ بیشترین تأثیر را دارد. چنین است که گروه‌های مسلط به روابط نابرابر مشروعیت می‌بخشند و آن‌ها را به صورت مفاهیم هدایت‌کنندهٔ جامعه در می‌آورند...

گروه مسلط، ناگزیر، الگوی «روابط بهنجار انسانی» است. به این ترتیب، برخورد تخریبی با دیگران، تحقیر آن‌ها، پوشاندن حقیقتِ این رفتار با توجیهات کاذب، و مخالفت با هر اقدامی که بوی تساوی‌طلبی بدهد امری «بهنجار» است، یعنی برای کسی که خود را با گروه مسلط همانند می‌سازد، پیروی از این الگو «بهنجار» می‌نماید.

از همین روست که گروه‌های مسلط عموماً خوش ندارند دربارهٔ نابرابری چیزی بشنوند و یا حتا وجود آن به آرامی به ایشان یادآوری شود. قاعدتاً هم آن‌ها می‌توانند از آگاهی پرهیز کنند چون توجیه ایشان از این‌گونه روابط، به خوبی «با سایر مفاهیم» جور درمی‌آید؛ آن‌ها حتا متقاعد می‌شوند که با گروه‌های زیر سلطهٔ علایق مشترک، تا اندازه‌ای، تجربیات مشترک دارند.

بدیهی است که نابرابری، تعارض می‌آفریند. ولی گروه‌های سلطه‌گر مایل به سرکوب این تعارض‌اند. آن‌ها هرگونه تردید در وضعیت «بهنجار» را تهدیدی به حساب می‌آورند و اقدامات افراد زیر سلطه را در این زمینه، هشدار تلقی می‌کنند. سلطه‌گران معمولاً وضعیت موجود را، نه فقط برای خود بلکه برای افراد زیر سلطه نیز، خوب و درست می‌پندارند؛ همهٔ اخلاقیات بر این دیدگاه صحه می‌گذارد و تمامی ساختارهای اجتماعی درصدد حفظ آن‌اند...»[2]

این‌که در تاریخ مکتوب بشر کمتر نشانی از جنبش‌های اعتراضی زنان به چشم می‌خورد چنین تعبیر شده که زنان نظم مسلط را پذیرفته و بدان خشنود

بوده‌اند.[۳] هرچند هر نوشته‌ای بازتاب موضع و دیدگاه نویسندهٔ آن است و نوشته‌های تاریخی نیز از پیش‌داوری (مردسالارانه) نویسندگان مصون نبوده‌اند، با این حال صدای اعتراض زنان حتا از لابه‌لای همین متون هم به گوش می‌رسد. در تاریخ مستعمرات آمریکای لاتین و آفریقا به گزارش مواردی از شورش‌های زنانِ برده و جنبش‌های اعتراضی زنان روستایی بر علیه قوانین دولت‌های پادشاهی و یا به دفاع از حقوق اقتصادی خود برمی‌خوریم. برخی محققان، از جمله فاطمه مرنیسی فمینیست الجزایری، رد پای این اعتراض را در متون مقدس کهن نیز دنبال کرده‌اند. مثلاً، به روایتی اشاره دارند حاکی از سؤال یکی از همسران پیامبر اسلام به نام ام سلمه از او، که می‌پرسد: «چرا قرآن از ما چون مردان سخن نمی‌گوید؟» و در پاسخ وی آیه‌ای نازل می‌شود به این مضمون که مؤمنان اعم از زن و مرد برابرند.[۴] بسا که اگر تمامی تاریخ مکتوب با توجه به دیدگاه‌های تبعیض‌گرانه‌ای که در ثبت و ضبط وقایع و تعبیر و تفسیر آن‌ها حاکم بوده بازخوانی شود، حقایق بیشتری در این زمینه به دست آید.

پس فمینیسم به عنوان نظریهٔ سیاسی ـ اقتصادی ـ اجتماعیِ برابری دو جنس، از دیرباز در میان زنان هواداراتی داشته؛ گیریم، چون منفرد و پراکنده و فاقد تشکل و انسجام عملی بوده کمتر محل اعتنا واقع شده است. به نظر می‌رسد آن‌چه که امروزه به نام فمینیسم شناخته می‌شود و بحث و جدل فراوان برانگیخته است، **«فعالیت سازمان‌یافتهٔ هواداری از حقوق و منافع زنان، به ویژه جنبش‌های مربوط به سده‌های نوزده و بیست میلادی است که محو محدودیت‌هایی را دنبال می‌کند که به تبعیض علیه زنان منتهی می‌شوند.»**[۵]

از قرن نوزدهم نه‌تنها در اروپا و امریکا بلکه در بسیاری از کشورهای دیگر ازجمله ژاپن، ترکیه، روسیه، آرژانتین، فیلیپین و هند، گروه‌هایی که به هواداری از حقوق زنان شکل می‌گرفتند خود را فمینیست می‌نامیدند و، به رغم تفاوت اهداف و استراتژی، همگی نسبت به محو نابرابری‌های جنسی و رفع ستم از زنان متعهد بودند. تاریخچهٔ فمینیسم دو دورهٔ طولانی را پشت سر گذاشته است. دورهٔ اول یا **موج اولِ فمینیسم** که محدودهٔ زمانی ۱۸۶۰ تا ۱۹۲۰ را دربر می‌گیرد عمدتاً صورت جنبش‌های اصلاح‌طلب برای دستیابی به حقوق و فرصت‌های برابر برای زنان را داشت. از متون کلاسیک الهام‌بخش این موج باید به *دفاعیهٔ حقوق زنان* اثر ماری ولستون کرافت (۱۷۹۲) و *انتقاد زنان* اثر جان استوارت میل (۱۸۶۹) اشاره کرد. برگزاری اولین کنوانسیون حقوق زنان امریکایی در ژوئیه ۱۸۴۸ در امریکا، و دستیابی زنان بریتانیا به حق رأی در ۱۹۱۸ از مهم‌ترین دستاوردهای این موج به شمار می‌رود. با اصطلاحات امروزین می‌شود این موج را **«لیبرال فمینیسم»** نامید.

خیزش **موج دوم فمینیسم** را غالباً به جنبش حقوق مدنی امریکا در اواخر دههٔ شصت میلادی نسبت می‌دهند و آن را برخاسته از رادیکالیسم سیاسیِ حاصل از جنبش‌های دانشجویی اروپا می‌دانند. در این دهه فمینیسم با برپایی نهضت‌های ضدجنگ و ضد سلاح‌های هسته‌ای و جنبش حفظ محیط زیست، بیشترین توان سازمانی خود را به نمایش گذاشت. ایده‌های رادیکال این موج ریشه در مکاتب سیاسی اجتماعی اروپای آن زمان: سوسیالیسم تخیلی، آنارشیسم، اختیارگرایی، مارکسیسم و امثال آن دارد. و هم‌چنین متأثر از کارهای فرانتس فانون در زمینهٔ درونی کردنِ استعمارگرایی و تلقی مائوتسه تونگ از بیداریِ سیاسی است. از متن‌های کلاسیک این دوره باید به *جنس دوم* اثر سیمون دوبوار (۱۹۴۹)، *سه پولی* اثر ویرجینیا وولف (۱۹۳۸)، *سیاسیات جنسی* اثر کیت میلت، *دیالکتیک جنسیت* اثر شولامیت فایرستون، *خواجهٔ مؤنث* اثر ژرمن گریر (همه در ۱۹۷۰)، *پنهان از دید تاریخ* اثر شیلا روباتوم (۱۹۷۵)، و *زنان: طولانی‌ترین انقلاب* از جولیت میچل (۱۹۷۴) اشاره کرد.

موج دوم تاکنون در مقاطع زمانی و مکانی مختلف توانسته است جمعیت‌های بزرگی از زنان را به تحرک وادارد، به‌طوری که در اواسط دههٔ هشتاد میلادی انگلستان و ایتالیا و فرانسه شاهد اجتماعات میلیونی زنان حول موضوع‌های خاص بوده‌اند. اوایل دههٔ هفتاد گروه‌های فمینیست در بسیاری از کشورهای جهان پا گرفته بود و بعضی از آن‌ها بعدتر در جنبش‌های دههٔ هشتاد نقش مهمی ایفا کردند. تا پیش از این تحلیل‌گران سیاسی توجه خود را بر مناسبات طبقاتی متمرکز کرده بودند و تضادهای جنسی و قومی را در تحلیل جنبش‌های اجتماعی ناچیز می‌شمردند، و به این ترتیب حضور زنان در صحنهٔ جنبش و ویژگی‌هایی که خاص این حضور است ناشناخته مانده بود. موج دوم فمینیسم سبب شد حرکت‌های جمعی زنان به صورت مقوله‌ای جدی و آکادمیک مورد توجه قرار گیرد، و بسیاری از مباحث مربوط به زنان ازجمله مبحث «کارهای خانگی و ایدئولوژی سنتی خانواده» و نابرابری‌ها و ستم جنسی منبعث از آن‌ها روزبه‌روز بیشتر مورد عنایت واقع شود.

فمینیسم امروزه یک نظریهٔ واحد نیست و با گسترش بنیان‌های نظری و آکادمیک و جنبه‌های عملی آن، طیف گسترده‌ای از گرایش‌های گوناگون ـ از گروه‌های لیبرال دست راستی تا گروه‌های رادیکال چپ ـ را دربر می‌گیرد. بعضی از رادیکال‌ها که به «جدایی‌طلبی فمینیستی» قایل‌اند آرمان‌شهری را مجسم می‌کنند که در آن از خشونت، نظامی‌گری، قدرت‌طلبی و برتری‌جویی که به مردان نسبت داده می‌شود خبری نیست و چون به محو خشونت و بی‌رحمی در مردان خوشبین نیستند نیل به این هدف را در گرو تغییر کامل بنیان‌های اجتماعی و به قدرت رسیدن زنان می‌دانند. گروه‌های لیبرال دست‌راستی اصلاح‌طلب‌اند و به این دل خوش دارند که حاکمیت مردانهٔ جامعه را وادارند حقوقِ حقهٔ زنان را به آن‌ها تفویض کند. طیف میانی فمینیسم را عمدتاً فمینیست‌های مستقل و مارکسیست و سوسیالیست تشکیل می‌دهد که هم سرمایه‌داری و هم مردسالاری را آماج مبارزات خود قرار داده‌اند ولی در درجهٔ اهمیتی که به هریک از این دو می‌دهند، و نحوهٔ تلفیق آن‌ها در نظریه‌های خود، با هم اختلاف نظر دارند. این طیف که در ابتدا خاص زنان سفیدپوست طبقهٔ متوسط بود رفته‌رفته در میان زنان طبقهٔ کارگر و سیاه‌پوست و جهان سوم هواداران فراوان و پر شوری یافت؛ زنانی که معتقدند ستمی که بر آن‌ها می‌رود ریشه در نظام واحدی دارد که مبتنی بر سرکوب جنسی، طبقاتی و نژادی است.

توجه بیشتر به مختصات قومی و نژادی و منطقه‌ای سبب شد که فمینیسم پدیده‌ای منحصر به جوامع غربی نماند و در بسیاری از کشورهای شرقی و جهان سوم طرفدارانی بیابد. به رغم تصوری که از سوی ناآگاهان یا مغرضان دامن زده می‌شود جنبش‌های فمینیستی در جهت ضدیت با مردان شکل نگرفته‌اند، بلکه برعکس، به واسطهٔ تفاوتی که ماهیتاً با سایر گروه‌های سیاسی اجتماعیِ سنتی دارند از نوعی انعطاف‌پذیری برخوردارند که غالباً آن‌ها را در کنار سایر گروه‌های مبارز قرار می‌دهد. چنان‌که جنبش‌های زنان فلسطینی در سرزمین‌های اشغالی در عمل به صورت یکی از ارکان قدرت انتفاضه در برابر دولت اسراییل و نیروهای اشغالگر درآمده است.[۷]

از سوی دیگر، برخلاف تصور رایج،[۸] هواداران فمینیسم را در سراسر جهان طبیعتاً زنانی تشکیل می‌دهند که نابرابری و ستم جنسی را به تجربهٔ زندگی خود دریافته‌اند، یعنی زنانی که عمدتاً یا متأهل‌اند، و یا سابقهٔ تأهل و یا نوعی مشارکت اجتماعی را داشته‌اند. اگر در جامعه‌ای دختران و پسران جوان، که قاعدتاً هنوز به حمایت خانواده پشتگرم‌اند و وارد صحنهٔ نابرابر اشتغال و مسئولیت‌های اجتماعی و خانوادگی نشده‌اند، به فمینیسم گرایش پیدا می‌کنند جا دارد در اساس عدالت اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسیِ نظام آن جامعه تردید کنیم و به جستجوی نابرابری‌ها و تبعیض‌ها برآییم. سرخوردگی از همین تبعیض و نابرابری، روزبه روز مردان بیشتری را نیز به سوی جنبش‌های فمینیستی سوق می‌دهد. و شاید از همین جاست که فمینیسم به تبلیغ و تشویق همجنس‌گرایی متهم می‌شود. حال آن‌که در اصل، مطرح شدنِ همجنس‌گرایی به صورت پدیده‌ای غیرطبیعی و انحرافی، نه زاییدهٔ فمینیسم، بلکه ماحصل ستم و تبعیضی است که در روابط میان زنان و مردان حاکم بوده و خود سبب‌ساز رشد فمینیسم شده است.

نرسی که این‌جا و آن‌جا در قبال گسترش فمینیسم ابراز می‌شود ـ که نه نازگی دارد و نه منحصر به جامعهٔ ماست ـ تا آن‌جا که فمینیسم را به ضدیت با مردان و تفرقه‌افکنی میانِ دو جنس تعبیر می‌کند بی‌جاست، و در جایی که آن را پرچمی علیه ستم و نابرابری در هر رنگ و لباس می‌بیند البته کاملاً به‌جاست. شاید به اصطلاح نیما آبی است که در خوابگه مورچگان ریخته شده و خواب شیرین مردانی را که ـ اگر نه در صحنهٔ اجتماع، دست‌کم در چاردیواری خانهٔ خود ـ سالار بوده‌اند آشفته کرده است.■

زیرنویس‌ها:

۱ ـ ماهنامهٔ تکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۷، ص ۳۴، ستون اول.

2- Miller J. B. 1976, Toward a new psychology of women'Bacon press, Boston, pp. 6-8

۲ ـ «به هرحال نمی‌توان فرهنگی را که در آن زنان رایج بوده و هیچ زنی هم با آن مخالفت نمی‌کرده، فرهنگ زورگویی و جبر بر زنان دانست.» ـ پیام رفیقی، «فمینیسم: یک تکنه و صد پرسش»، تکاپو دورهٔ نو، شمارهٔ ۹.

۳ ـ فائزه بن حدید، «آیا زایش برای زن یک قدرت است؟»، ماهنامهٔ زنان، سال دوم، شمارهٔ ۱۴.

۵ ـ فرهنگ واژگان وبستر، دوجلدی، چاپ ۱۹۸۱.

6- Blackwell Dictionary of twentieth century social thought, 1993.

7- Hiltermann J. Behind the intifada: labor and women's Movements in the occupied territories, princeton university press, 1991... Reviewed in signs, spring 1994.

۸ ـ «... زنان تحت تأثیر قرار گرفته که به طور عموم نوجوان و جوان و گاه سن هستند...»، پیام رفیقی، همان.

مریم خراسانی

فمینیسم، اهداف و دستاوردها

در شمارهٔ ۹ نشریهٔ تکاپو (اردیبهشت ۱۳۷۳) مقاله‌ای با عنوان «فمینیسم، یک نکته و صد پرسش» به قلم پیام رفیقی به چاپ رسید. مضمون اصلی مقاله نقد فمینیسم و طرح پرسش‌هایی از خواننده در رابطه با آن بود.

به‌نظر می‌رسد پیام رفیقی به دلیل زن‌بودن و داشتن حس غریزی زنانه نسبت به ستم تاریخی بر جنس خود، به‌طور ضمنی می‌پذیرد که وضعیت زن در جامعه با مرد برابر نبوده و نیست، از این رو حمایت از «زنان مظلوم» و عقاید مربوط به «برابری زن و مرد» را قبول دارد؛ درعین حال، به دلیل نداشتن شناخت کامل از کل جریان مبارزات زنان و فعالیت‌های فمینیستی، فقط به دلیل آشنایی و یا صرفاً شنیده‌هایشان از یکی از جریانات به اصطلاح «افراطی» زنان ـ که عمدتاً در امریکا جریان دارد ـ دربرابر کل جریان جنبش جهانی رهایی زنان، با نام جنبش فمینیستی، به اشتباه موضع‌گیری منفی کرده‌اند.

با این امید که این مقاله در شناساندن درست مبارزات فمینیستی به خوانندهٔ ایرانی و به‌خصوص زنان ایران و ازجمله پیام رفیقی بتواند سهمی هرچند ناچیز داشته باشد و فهم اشتباه از این جریان فرهنگی ـ فلسفی و مبارزاتی را که همگام با تمام مبارزات ترقی‌خواهانهٔ امروز جهان، ازجملهٔ مبارزات ضدنژادپرستی، ضدامپریالیستی، ضدهسته‌ای، حفاظت از محیط زیست، مبارزه برای عدالت اجتماعی و دموکراسی واقعی و... می‌کوشد در راه نجات بشریت از تنگناها و معضلات کنونی گام بردارد، بتواند تصحیح کند.

پیام رفیقی در ابتدای مقاله خاطرنشان می‌کند که به دلیل مطرح‌شدن فمینیسم یا موج طرفداری از حقوق زنان لازم دانسته پرسش‌هایی را مطرح سازد «تا شاید این موضوع مهم ولی کمی جدی گرفته شده ... تا اندازه‌ای روشن شود.» در این‌جا لازم است توضیح دهیم، از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ تاکنون جنبش‌های آزادی‌خواهی (آزادی زنان، سیاهان، جهان سوم، اقلیت‌های قومی و نژادی و غیره) در سراسر جهان رشد چشم‌گیری داشته‌اند و بر اهمیت آن‌ها روزبه‌روز افزوده شده است؛ به‌طوری که همهٔ انواع این جنبش‌ها آن‌قدر جدی بوده‌اند که بحث‌ها و بررسی‌های فراوانی دربارهٔ آن‌ها وجود داشته است. هرجا که نوعی از سرکوب جدی‌تر باشد، بحث دربارهٔ آزادی نیز جدی‌تر خواهد بود. به‌ویژه در جامعهٔ ما که انقیاد زنان با سرکوب تاریخی هزاران ساله‌ای توأم بوده که مناسبات اقتصادی ـ اجتماعی و اختناق و فشار حاکم هرگز اجازه نداده است که زنان به تشکل‌های خاص خود دست یابند و درجهت به دست آوردن حقوق انسانی خویش مبارزه کنند؛ و هرگاه اصلاح یا تغییری از جانب مدرنیسم سطحی و تقلیدی نظام حاکم تحت فشار داخلی و خارجی در وضعیت آن‌ها اندک بهبودی داده است، آن اصلاحات، به دلیل نهادی نبودن، به سرعت و با اندک فشاری در جهت بازگشت به عقب سیر نموده‌اند. از این رو انقیاد تاریخی زنان ایران و بحث دربارهٔ دلایل و نحوهٔ تغییر اشکال آن از اهمیت بسیار جدی برخوردار است. برای مثال، زنان ما با وجود شرکت در انقلاب مشروطه و فداکاری‌های بسیار در پیروزی این انقلاب نتوانستند در قانون اساسی پس از انقلاب برای خود جایی داشته باشند؛ جای آن‌ها در کنار مهجورین، دیوانگان و مطرودین جامعه بود. زنان ایران تا سال ۱۳۴۱ از داشتن حق رأی محروم بودند، و شاه نیز با رفورم سطحی و کم‌مایهٔ خود که بدون مبارزه‌ای عمیق و ریشه‌دار علیه فرهنگ کهن و پوسیدهٔ مردسالارانهٔ این مرز و بوم انجام شده بود، نتوانست چیزی را از درون و از پایه تغییر دهد و صرفاً به ایجاد تغییراتی صوری بسنده کرد.

در ادامهٔ مقاله به جملات زیر برمی‌خوریم: **«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 عقبهٔ تمام مردهای ایران باستان چنین بوده است که به زن‌ها با خواری رفتار شود. ما حتا 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...»**

امروز، گروهی از جامعه‌شناسان، معتقدند نظام مردسالاری تقریباً همزمان با پیدایش نظام طبقاتی در زندگی انسان پدیدار می‌شود (گروهی دیگر معتقدند پیش از پیدایش نظام طبقاتی مردسالاری وجود داشته است). از این‌رو، انقیاد زنان مانند استثمار طبقاتی عمری به قدمت هزاران سال دارد؛ یعنی مطمئناً از زمانی که اقوام انسانی (ازجمله قوم آریا) هنوز به تکامل زیادی دست نیافته بودند، زنان در انقیاد بوده‌اند. درضمن عقاید مردان یک جامعه جدا و بدون تأثیرپذیری از نظام مردسالاری حاکم بر آن جامعه نبوده و نیست. علاوه بر این، زمانی که در ایران عصر ساسانی، رهبر جنبش مزدکیان دم از برابری می‌زند، این شعار برابری درست به معنای نفی نابرابری موجود در جامعه و مبارزهٔ علیه آن است؛ به همین دلیل، شعار برابری بین زن و مرد از سوی مزدکیان نیز از انقیاد زنان و وضعیت فرودست آنان در آن زمان حکایت دارد. در ضمن عقاید مترقی پیشروان جامعهٔ آن روز را نباید با عقاید اکثریت مردانش یکسان به‌شمار آورد.

نویسندهٔ مقاله در دنبالهٔ مطلب می‌افزاید: **«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.»**

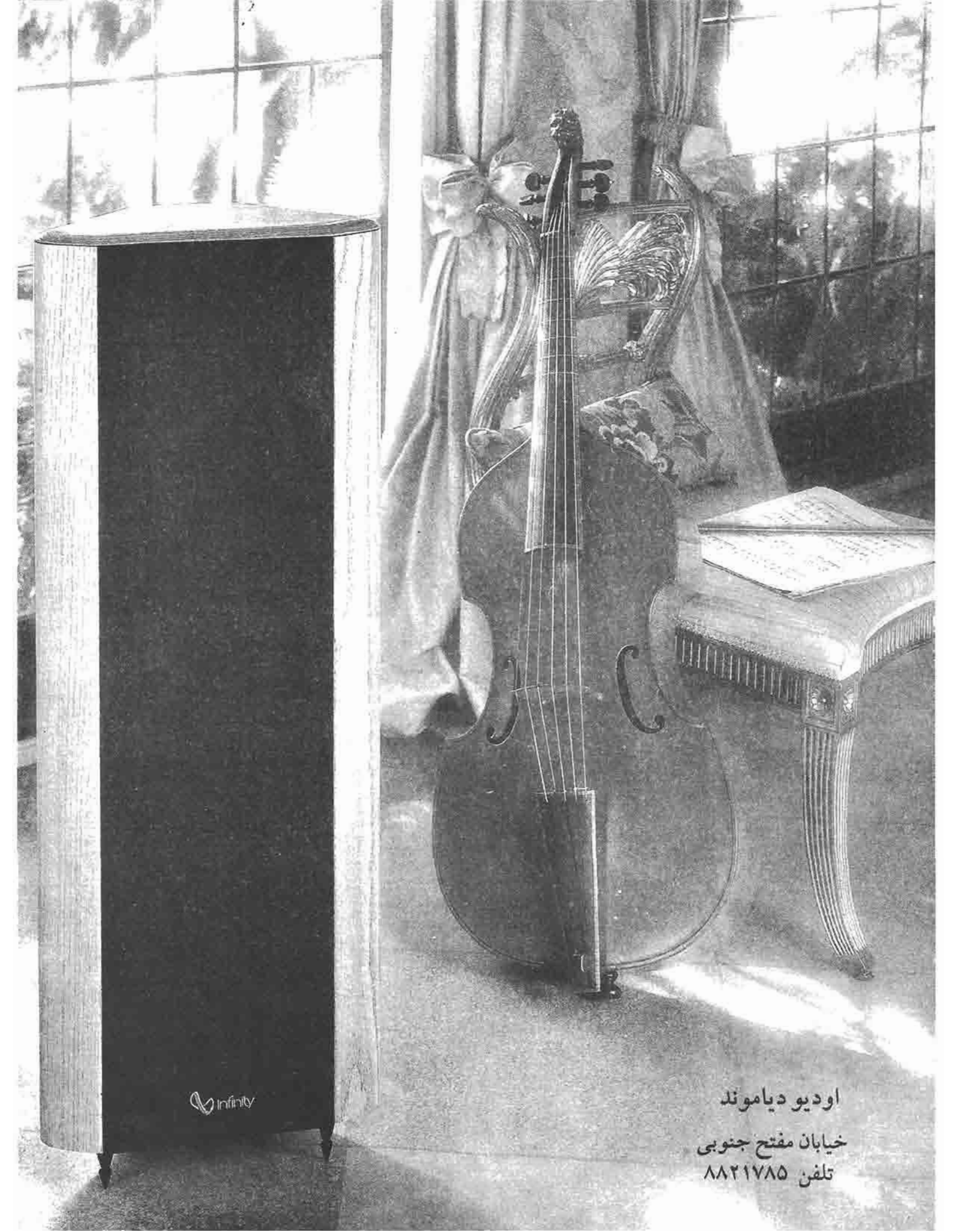
آیا سکوت همواره علامت رضا است؟ آیا هر چیز رایج فاقد عنصر زورگویی و جبر است؟ همان‌طور که در طول تاریخ، زن و مرد در سیر تکاملی مبارزات‌شان علیه نظام‌های حاکم، اندیشه و عمل مبارزاتی‌شان انسجام وتکامل بیشتری یافته است، زنان نیز که نیمی از بشریت‌اند، در مبارزه علیه مردسالاری از وحدت و همگونی پیوسته کامل‌تری برخوردار شده‌اند؛ به بیان دیگر، همان‌طور که برای مثال، سکوت تاریخی بردگان را در مقابل نظام برده‌داری ـ پیش از پیدایش مبارزات خودجوش و جمعی آن‌ها ـ هرگز نشانهٔ رضایت‌شان تلقی نمی‌کنیم، سکوت تاریخی زنان را در مقابل نظام مردسالاری ـ پیش از برآمد آگاهی آن‌ها و جنبش‌های متشکل‌شان ـ نباید به رضایت تاریخی آن‌ها تعبیر کنیم؛ هرچند که مبارزات پراکنده و فردی زنان علیه موقعیت فرودست‌شان همواره در طول تاریخ وجود داشته است، اگرچه از دیدِ جانبدارانهٔ تاریخ مذکر پنهان مانده باشد.

با توجه به رضایت ضمنی نویسنده از آن «عدم مخالفت» از سوی زنان، هنگامی که در چند سطر بعد می‌نویسد: **«نخست زنان، متوجه این شدندکه از لحاظ وحدتی دچار دورافتادگی شده‌اند. بنابراین شروع به تأسیس انجمن‌های طرفداری از حقوق زنان کردند... در امریکا این انجمن‌های به‌ظاهر اجتماعی در تمامی خانواده‌های امریکایی تسلط پیدا کرده‌اند و به‌قول معروف برای زهرچشم گرفتن به دنبال مردهایی هستند که به زنان خود ظلم می‌کنند.»** خواننده چنین برداشت می‌کند که نویسنده ظاهراً از آن سکوت اجباری تاریخی زنان در مراحل اولیه بیشتر رضایت دارد تا از دورانی که زنان به ستمدیدگی تاریخی خویش آگاه شده و علیه سلطهٔ نظام مردسالاری حاکم بر زندگی عمومی و خصوصی‌شان دست به ایجاد تشکل‌های مبارزاتی زده‌اند؛ به‌ویژه در جامعه‌ای مانند امریکا که آمار و شواهد و مدارک به‌خوبی نشان می‌دهند، تبعیض جنسی و سوءاستفاده از زن در تمام سطوح وجود دارد و مبارزهٔ زنان علیه موقعیت نابرابر اجتماعی و خانوادگی‌شان هنوز به قوت خود باقی است.

نویسندهٔ مقالهٔ «فمینیسم، یک نکته و صد پرسش» در جایی دیگر از مقاله، جنبش زنان را از دیدگاه خود به پنج دوره تقسیم می‌کند که مشخصهٔ مرحلهٔ پنجم آن چنین است: **«دوران مطلقهٔ زن‌پرستی و شاید سرکوبی احتمالی عقاید و تفکرات مردان.»** و چنین ادامه می‌دهد که زن در این مرحله به شدت حساس و پرخاشگر می‌شود و می‌خواهد ظلم‌هایی را که نتیجهٔ طبیعی عقاید حاکم بر نظام طبیعی جامعه است را از قانون‌گذاری مردان بر علیه زنان نشان دهد. در پاسخ باید گفت که اولاً نفی هرگونه اندیشهٔ مبتنی بر تبعیض که با هدف جایگزینی دیدگاه‌های انسانی‌تر و غیرجانبدارانه انجام می‌پذیرد به مفهوم سرکوب نیست؛ و ثانیاً پدیدارشدن افکار نو همواره مخل نظم «طبیعی» امور بوده است. به عبارت دیگر، ایده‌های فمینیستی از نظر طرفداران نظم مسلط جامعه، بر هم‌زنندهٔ موقعیتی «طبیعی» است که هزاران سال دوام داشته و آن‌ها می‌خواهند که هم‌چنان ادامه داشته باشد؛ و این برهم زدن نظم «طبیعی» امور از نظر آن‌ها کاری است مخالف با «طبیعت» زن و مرد که سرانجامش به ناکجاآباد و یا به زعم نویسندهٔ مقاله به فراگیرشدن نوعی «طاعون فکری» در جامعه می‌انجامد.

نویسندهٔ محترم در برشمردن ویژگی‌های مرحلهٔ پنجم چنین ادامه می‌دهد که زنان سعی می‌کنند در دستگاه‌های قضایی و تربیتی نفوذی جدی پیدا کنند تا بتوانند شرایط را از ریشه به نفع زن متحول سازند، و رفته‌رفته جملاتی مانند «برابری و تساوی حقوق» تبدیل به آن می‌شود که بیشتر قدرت را از مردان بگیرند و آن‌گاه «دوران سلطهٔ زنان بر مردان» فرامی‌رسد.

همان‌طور که امروز هر انسان آزادی‌خواهی در جهان از تحولات افریقای جنوبی که منجر به از میان رفتن ستم چند صدسالهٔ نژادی در آن کشور شده است و نیز از این که سیاه‌پوستان سرانجام با غلبه بر ستم نژادی می‌توانند در عرصه‌های گوناگون اجتماعی حضور یابند و استعدادهای انسانی خویش را برای ساختن جامعه‌ای عادلانه‌تر و به دور از تبعیض نژادی به کار بندند، احساس شادمانی می‌کند، همهٔ زنان و نیز مردان آزادی‌خواه حضور زنان در نهادهای مختلف اجتماعی را گامی به جلو درجهت رفع تبعیض جنسی به شمار می‌آورند. به علاوه، اگر می‌پذیریم، جامعه‌ای زیبا و انسانی است که در آن نه‌تنها طبقه‌ای بر طبقات دیگر، بلکه یک جنس بر جنس دیگر مسلط نباشد، آن‌گاه ترس مردان برای از دست دادن قدرت و فرارسیدن سلطهٔ زنان بر آن‌ها معنایی ندارد؛ زیرا که دیگر «قدرت» و «سلطه» واژه‌هایی بی‌معنا هستند. و فمینیسم دقیقاً خواهان چنین جامعه‌ای است.■



اودیو دیاموند

خیابان مفتح جنوبی

تلفن ۸۸۲۱۷۸۵

ژرفای افتخار
ایروینگ استون
ترجمهٔ پرتو اشراق
انتشارات نیلوفر
۶۷۴ صفحه، ۵۵۰۰ ریال

آنچه ایروینگ استون در ژرفای افتخار از کامیل پیسارو می‌گوید اگرچه به حقیقت بسیار نزدیک است، امـا در لحـظه‌هایی چـنان شـور دلباختگی‌اش به پیسارو او را غرق می‌کند، که از حقیقت تاریخ فاصله می‌گیرد. از این رو ایروینگ، استون گاه کامیل پیسارو را متفاوت و جدا از آن‌چه بود، تصویر می‌کند. گاه و بسیار هم به گزافه گفته است.

آنچه از پیسارو، سند یا دست‌نوشته یا مدارک به‌جا مانده، آن‌چنان فراوان است که استون را واداشته تا کتابی حجیم دربارهٔ پیسارو بنویسد. وگاه در نقل جزییات آن‌چنان پیش برود که خواننده را خسته کند.

به خلاف آن‌چه که در **شور زندگی** که زندگی گوگن و وان‌گوگ را تصویر می‌کند، در **ژرفای افتخار**، حاشیه‌ها و مسایل دیگران که گاه بیش از حد می‌نمایند، به وفور نوشته شده است. از این رو به خلاف **شور زندگی**، **ژرفای افتخار**، از دنیای رمان فاصله گرفته و به شرح زندگی ناب می‌رسد. البته این‌همه سبب نمی‌شود تا این اثر را کتابی ناخواندنی بسازد. ژرفای افتخار با همهٔ جزییات و حاشیه‌ها در هر حال اثری خواندنی و ماندنی است. همهٔ آن‌چه را که می‌خواهید دربارهٔ کامیل پیسارو، نقاش نوگرا و مقاوم امپرسیونیست بدانید، در کتاب آمده است.

ژرفای افتخار، زندگی پیسارو را نه از جزیره «سن‌توماس» که شاید سندهای اندکی دربارهٔ او باشد، بلکه از پاریس نقل می‌کند و همهٔ فراز و نشیب‌های زندگی او را تا سال‌های پیری و البته نه سال‌های آخر زندگی تصویر می‌کند. سندها و مانده‌های زندگی پیسارو، آن‌چنان فراوان‌اند که اگر استون می‌خواست آن‌ها را بشکافد به مجموعه‌های دیگری برای نوشتن نیاز داشت.

ژرفای افتخار اگر که زمان‌هایی شناخته را از زندگی پیسارو نقل می‌کرد، می‌توانست همان شور زندگی را داشته باشد که شاید خواست استون بوده باشد. باری ژرفای افتخار یک شرح زندگی تمام‌عیار از کامیل پیسارو است که نمی‌تواند خوشایند آن‌هایی باشد که از ژرفای افتخار، انتظار یک رمان ناب را دارند.

پرتو اشراق، به‌عنوان مترجم با تسلط و آگاهی که بر دنیای هنر ـ و البته نقاشی هم ـ دارد، توانسته است از پس این اثر گران برآید. اشراق نثری روان و بی‌پیرایه دارد و همین زبان او را در خلق ترجمه‌ای که بتواند جاذبه‌برانگیز باشد، موفق می‌کند.

ترجمه نشان می‌دهد که در لحظه‌هایی مترجم نیاز به پژوهش در آثار دیگر حتا به فرانسه دارد که این تأکید و پیگیری ترجمهٔ او را به دل نشستی‌تر می‌کند. برگرداندن آثاری چون **ژرفای افتخار** نیاز به تسلط و آگاهی مترجم به مسایل هنر جدا از زبان دارد که پرتو اشراق، نشان داده است، صاحب آن‌هاست.

یک دو مورد معادل فارسی یافتن برای چند ضرب‌المثل فرانسه، با وجود پیگیری بسیار مترجم به‌نظر دلخواه نمی‌آید. همین‌طور است یافتن معادل‌هایی برای مسایل مذهبی چون «چهارشنبه خاکستر» در مسیحیت، که البته در برابر صدها معادل مناسب و دلخواه دیگر گم‌اند و ناچیز. از پرتو اشراق آثار دیگری را در زمینهٔ ترجمه از جمله اثری از سرگئی آیزنشتاین سراغ داریم که آن‌ها نیز نشانگر تسلط او به زبان و هنر دارد. این خبره‌گی سبب شده است تا ژرفای افتخار برای پژوهشگران و به‌ویژه شیفتگان کامیل پیسارو ـ و نه البته امپرسیونیست‌ها ـ اثری موفق و معتبر و ارزشمند باشد. جامعهٔ هنری و به‌ویژه نقاشی ما چنین آثاری را سخت نیاز دارد که نادر و بسیار اندک‌اند.

آلبرت کوچویی

مرگ راجر آکروید ونقد وبررسی رمان پلیسی
آگاتا کریستی ـ بوآلونار شراک
ترجمهٔ خسرو سمیعی
نشر قطره/ ۱۳۷۲
۴۵۲ صفحه/ ۴۵۰۰ ریال

رمان پلیسی یکی از انواع ادبی است که در سراسر دنیا خوانندگان فراوانی دارد. این کتاب شامل دو بخش است. بخش نخست، ترجمهٔ کتاب «نقد و بررسی رمان پلیسی» نوشتهٔ بوآلونار شراک است که در هشت فصل با عنوان‌های: پیدایش رمان پلیسی، کارآگاه، خواننده علیه کارآگاه، زندگی در برابر معما، رمان پلیسی سیاه دلهره، نویسندگان رها از مکتب، رمان پلیسی شیئی برای مصرف تنظیم شده است.

بخش دوم ترجمه‌ای است از رمان «مرگ راجر آکروید» نوشتهٔ آگاتا کریستی که کتاب‌های زیادی از او به فارسی ترجمه شده است.

ایدز و رابطهٔ آن با سیفلیس
پرفسور هاریس.ل. کولتر
ترجمهٔ دکتر هوشنگ لاهوتی
نشر پاژنگ/ ۱۳۷۲
۲۲۰ صفحه/ ۲۸۰۰ ریال

مترجم در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: «ایدز را می‌توان بلای قرن بیستم دانست... در این کتاب تجزیه و تحلیل علمی این بیماری و رابطهٔ آن با سیفلیس را به‌طور مفصل شرح داده. هم از رقابت علمی و هم از همکاری تحقیقی دانشمندان اروپا و امریکا به رشتهٔ تحریر درآورده که نکات جالب و آموزنده برای هر خواننده، چه پزشک و چه غیرپزشک دارد و باید همه برای نابودی این بلای خانمانسوز مجهز شوند...» پروفسور هاریس کولتر فارغ‌التحصیل دانشگاه کلمبیا و متخصص در رشتهٔ تاریخ پزشکی است که آثار زیادی در زمینه‌های علمی و پزشکی تألیف نموده است.

می‌تراود مهتاب
جلال علوی
انتشارات اکباتان/ ۱۳۷۳
۱۲۷ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

می‌تراود مهتاب نخستین مجموعه شعر جلال علوی است که در دو فصل تنظیم گشته است: بخش نخست شامل پانزده قطعه شعر سپید است و بخش دوم در برگیرنده سی و پنج قطعه شعر موزون نیمایی.

طبیعت، عشق، شب، زندگی، تنهایی و غم غربت مضمون‌های اصلی شعرهای این دفتر است.

جلال علوی علاوه بر سرودن شعر در کار ترجمه نیز صاحب تجربه است و تعداد قابل ملاحظه‌ای از شعرهای شاعران معاصر جهان به‌ویژه اروپا را به فارسی برگردانده است که بخشی از این ترجمه‌ها را در نشریات ادبی کشور خوانده‌ایم. در شعر «سایه‌ها» از بخش نخست این دفتر می‌خوانیم:

«آن روز/ تیمکت‌های پارک/ پر بود/ از سفیدی روز/ و چمن/ برای نشستن/ سبزتر از سبزه بود/ درخت هنرز/ جوان می‌نمود/ و ما ایستاده/ همرنگ سایه‌های درخت/ پیر می‌شدیم»

دیوید سوآن
ناتانیل هاوتورن
واشینگتن ـ ایروینگ
مترجم: بهروز عسگری
ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۰
۲۴ صفحه/ ۳۲۰ ریال

این کتاب ترجمه‌ای است از دو داستان کوتاه با نام‌های دیوید سوآن نوشتهٔ ناتانیل هاوتورن و ریپ‌ون ون ونکل نوشتهٔ واشینگتن ایروینگ.

داستان اول دروقایع نگاهی گذرا بر ورقی از کتاب زندگی دیوید سوآن است. جوانی بیست‌ساله که پای پیاده به طرف شهر بوستون می‌رود. در بین راه برای رفع خستگی کنار چشمهٔ آبی می‌خوابد. هر یک از رهگذران که او را درحال خواب می‌بینند، برداشت خود را از چهره او که گویا به خواب عمیقی فرو رفته است بازگو می‌کنند.

داستان دوم حکایتی است از زندگی مردی بنام ریپ ون وینکل روستایی اهل هلند. مردی نیک‌طبع و مهربان و در عین‌حال تنبل که همسری تندخو دارد. ریپ روزی به شکار می‌رود. در کوهستان با مردی کوتاه‌قد و مرموز برخورد می‌کند که بشکه‌ای شراب بر دوش دارد. ریپ از آن شراب می‌نوشد و به خوابی عمیق فرو می‌رود. وقتی از خواب برمی‌خیزد نمی‌داند که بیست سال در خواب بوده است. به روستای خود بازمی‌گردد و می‌بیند که همه‌چیز تغییر کرده است و هیچ‌کس او را نمی‌شناسد...

قصهٔ ننه صفیّه
مهدی خلیلی
نشر یادآوران/ ۱۳۷۳
۴۰ صفحه/ ۶۰۰ ریال

این کتاب قصه‌ای است برای کودکان ونوجوانان در قالب شعر با لهجه و وزن شعرهای فولکلوریک تهرانی. راوی قصه (ننه صفیه) برای بچه‌ها قصهٔ زندگی مردی را می‌گوید که خالو ممدابراهیم نام داشته است. خالو ممدابراهیم یک روستایی یاغی و شورشی است که دربرابر ستم اربابان سر به شورش برمی‌دارد و در این راه جان خویش را از دست می‌دهد و همسر و فرزندانش را بی‌سرپرست می‌گذارد. همسرش کمر همت به سرپرستی بچه‌ها می‌بندد. همه ناملایمات را به جان می‌خرد و...

پیامبر (جلوه‌هایی از یک روح سرکش)
جبران خلیل جبران
ترجمهٔ مجید شریف
نشر مشعل/ ۱۳۷۲
۱۷۲ صفحه/ قیمت؟

این کتاب ترجمه‌ای است از منظومهٔ بلند پیامبر و چند اثر دیگر شامل: شعر، نمایشنامه، قطعهٔ ادبی، گفتارهای معنوی و حکمت و مقاله و خطابه از جبران خلیل جبران شاعر، نویسنده و نقاش عرب که مترجم آن را از فرانسه به فارسی برگردانده است.

خلیل جبران در سال ۱۸۸۳ در شهر بشاره لبنان در یک خانوادهٔ قدیمی مسیحی زاده شده است. جبران از پیشگامان ادبیات نوین عرب در پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم به شمار می‌رود.

او سال‌های درازی را در اروپا و امریکا به تحصیل نقاشی، ادبیات و فلسفه پرداخت و آثار زیادی از خود بر جای نهاده است.

پیامبر شاهکار خلیل جبران است و تاکنون به بسیاری از زبان‌های زندهٔ دنیا برگردانده شده است.

عشق گمشده
منیر سیدی
انتشارات گوتنبرگ/ ۱۳۷۳
۱۰۶ صفحه/ ۲۰۰۰ ریال

این کتاب گزیده‌ای است از غزل‌ها و سروده‌های منیر سیدی که توسط انتشارات گوتنبرگ چاپ و منتشر شده است.

بیشتر شعرهای این مجموعه در قالب غزل سروده شده است و تنها آخرین شعر آن در اوزان نیمایی است که مطلع آن چنین است:

دیگر نخواهم دید، سرو دلارام خوب و عزیزم را/ در رفت و آمدها

(ص ۱۰۱)

در غزل شمع تنهایی از این مجموعه می‌خوانیم:

سوزد این شمع دریغ است که تنها سوزد
حیف باشد که برافروزد و بی ما سوزد
چو منیری به جفا سوخت ز بی‌مهری یار
مگذارید که یکباره ـ خدایا ـ سوزد

(ص ۲۲)

واهمه‌های زندگی

منصور کوشان

شرکت فرهنگی هنری آرست/ ۱۳۷۲

۱۵۸ صفحه/ ۲۰۰۰ ریال

واهمه‌های زندگی جدیدترین مجموعه داستان منصور کوشان، نویسنده، شاعر و روزنامه‌نگار معاصر است که در دو فصل «دوران کودکی» و «زندگی در ناامنی» تنظیم شده و هر فصل تشکیل شده از شش داستان کوتاه.

کوشان موضوعات و آدم‌های داستان‌های این مجموعه را از زندگی روزمرهٔ قشرهای پایین و متوسط جامعه برگزیده است. زندگی معدنکاران از نگاه کودکانشان، سایهٔ مرگ که همواره آیندهٔ خانواده را تهدید می‌کند، زندگی در ناامنی، در جامعه‌ای که کوچکترین بهانه‌ای می‌تواند به دستگیری و زندان منجر شود، آرزوهای ساده و معصومانه‌ای که به‌راحتی می‌تواند لگدمال شود و طنز تلخ برخاسته از موقعیت‌های ناهنجاری که آدم‌های معمولی با آرزوهای کوچکشان در آن گرفتار می‌شوند دستمایهٔ اصلی تعدادی از داستان‌های این مجموعه است.

نخستین داستان این مجموعه با نام «از افسانه‌های پایان هزارهٔ دوم» حال و هوای دیگری دارد. کولی‌های دشت پلنگ در محاصره باران بی‌امان و سیل قرار می‌گیرند. سیل همه چادرها را در برمی‌گیرد و این ـ ناچار ـ به دهانهٔ غاری پناه می‌برد. گرسنگی افراد ایل را یکی‌یکی از پا درمی‌آورد. زنده‌ها جنازه‌های مرده‌ها را به آب می‌اندازند. این (انسان) در موقعیت ماقبل تاریخی و بدویت خویش از غار بیرون می‌آید و نشانه‌های زندگی را با امید و اضطراب دنبال می‌کند...

وطن‌فروش

سامرست موام

ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس

ناشر: مترجم/ ۱۳۷۲

۱۹۲ صفحه/ ۲۷۰۰ ریال

وطن‌فروش مجموع شش داستان کوتاه از نویسندهٔ شهیر انگلیسی، سامرست موام است که کتاب‌های دیگری چون لبهٔ تیغ، ماه و شش پنی و حاصل عمر از او به فارسی ترجمه شده است.

داستان‌های شکست‌ناپذیر، وطن‌فروش، مردی از گلاسکو، ناموس، خادم کلیسا و باران در این کتاب گرد آمده‌اند. اکثر وقایع داستان‌های این کتاب در کشورهایی چون آلمان، فرانسه، انگلیس و... در زمان جنگ رخ می‌دهد. خواننده بدون آنکه مستقیماً بویی از جنگ به مشام خود راه دهد، عوارض ناشی از جنگ را به‌خوبی حس می‌کند. سامرست موام نویسنده‌ای است انگلیسی که مدت زیادی را در فرانسه گذرانده است. او تمام آثارش را به زبان انگلیسی نوشته ولی به زبان‌های فرانسه و اسپانیایی نیز تبحر کامل داشته است. به فرانسه عشق می‌ورزیده و رد پای این عشق در اکثر آثار او به‌خوبی هویداست.

حافظ موسوی

بارانی از پریشانی یال

ضیاءالدین خالقی

هوش و ابتکار/ ۱۳۷۲

۹۶ صفحه/ ۱۲۸۰ ریال

این کتاب سومین مجموعه شعر ضیاءالدین خالقی شاعر معاصر گیلانی است. مجموعه شعر اول او به نام **رؤیایی به رنگ آتش و آب** و مجموعه دوم با عنوان **سیب، اتفاقی‌ست که می‌افتد** که گزیده‌ای است از شعر کوتاه امروز ایران، در سال ۱۳۷۱ به چاپ رسیده‌اند.

خالقی شاعری است پرکار و پربار که با سری پر شور و احساسی لطیف همواره سعی می‌کند تا چون **گل/ خاطره‌ئی را/ کنار پنجره/** بنشاند (صفحه ۶۷). اشعار این کتاب یک سر و گردن از اشعار قبلی او قوی‌تر و بالاترند. با این‌که هنوز هم در بعضی از موارد رد پای شاعران دیگر در اشعار او به چشم می‌خورد ولی با انتشار مجموعه شعر اخیر، دیگر ضیاءالدین خالقی نامی است که در بین شعرای معاصر مطرح است.

بارانی از پریشانی یال شامل ۷۳ قطعه شعر آزاد است که شاعر آن‌ها را در فاصلهٔ آذرماه ۱۳۷۰ سروده و به ترتیب تاریخ سرایش در کتاب درج گردیده‌اند. در خاتمه بیت و پنجمین شعر این کتا را با عنوان پاییز می‌خوانیم: **پاییز بود/ که من در خیال تو/ پرستو شدم/ کوچه، هنوز بوی نگاه می‌داد/ بوی تن‌های خیس/ بوی قدم‌های آشنا/ و شیروانی‌ها یکریز می‌خواندند/ ترانه‌ی پاییز را/ و من در خیال تو/ پرستو می‌شدم.** (ص ۳۴)

آیش سبز

فرهاد صابر

ناشر: مؤلف/ زمستان ۱۳۷۲

۸۸ صفحه/ ۱۲۰۰ ریال

آیش سبز را فرهاد صابر به برادر خود هدایت... صابر که با چلچله‌ها کوچید، تقدیم کرده است. این مجموعه شامل دو بخش است که در آن‌ها دوازده غزل و بیست و پنج شعر سپید را می‌خوانیم. فرهاد صابر در شعرهای آزاد برخوردی شاعرانه داشته و قوی‌تر عمل می‌کند. او همواره سعی می‌کند تا با زبانی ساده و صمیمی واژه‌ها را به تصویر بکشد. **جنگل/ و شعله‌های انار/ و غروبی که خورشید را/ در دستش می‌فشارد/ و من /که در لحظه‌های مقدس نیایش/ به بودا می‌اندیشم/...**

(ص ۶۹)

واژگان ادبیات داستانی

محسن سلیمانی

انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (شرکت سهامی)

چاپ اول/ ۱۳۷۲

۳۲۴ صفحه / ۲۴۰۰ ریال

در این کتاب معانی واژه‌های فارسی به انگلیسی و بالعکس در دو بخش مجزا آمده است. نویسنده «غیر از واژگان داستانی، برخی از واژه‌های فلسفی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، شعر، نمایش، نقد ادبی، و بعضاً سینما را که پا به حوزهٔ نقد ادبیات داستانی گذاشته‌اند، چون مهمان‌های ناخوانده‌ای پذیرفته و جمع‌آوری نموده است.»

او در گوشه‌ای از مقدمهٔ این کتاب چنین می‌گوید: «شاید با انتشار این واژه‌نامه تا حدودی به چندگانگی در ترجمهٔ اصطلاحات ادبیات داستانی پایان داده شود و مترجمان بیشتری به متون داستانی رغبت نشان دهند و دیگر وقت خود را صرف ترجمه ـ و گاهی ترجمهٔ غلط ـ تک‌تک اصطلاحات نکنند و یا دیگر عطای کتاب‌های ادبی ـ فنی را به لقایشان نبخشند.» (صفحهٔ ۵)

اوقات آیینه

مرسده لسانی

انتشارات مدّبر/ پاییز ۱۳۷۲

۸۰ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

اوقات آیینه دومین مجموعه شعر مرسده‌لسانی فاقد کاستی‌هایی است که در اشعار قبلی مجموعهٔ **تندرهای خاک** به چشم می‌خورد. عناوین دیگر کتاب‌های این شاعر و مترجم، **رهایی از دانستگی، نارضایی خلاق** و **پرسش ناممکن** از آثار کریشنا مورتی است.

اوقات آیینه با طرح زیبای روی جلد از آیدین آغداشلو مجموعه‌ای است مشتمل بر سی و سه شعر آزاد که اغلب کوتاه‌اند.

مرسدهٔ لسانی در اوقات آیینه شاعری است که با واژگان به‌خوبی آشنایی دارد و در میان تمام واژگانی که در ذهنش پرسه می‌زنند، تنها آن‌هایی را به میهمانی شعر خود می‌برد که حالت موسیقایی کلام را شدت می‌بخشند. **باران می‌دوید/ ماران وسوسه/ در کنگره‌های هستی‌ام می‌خزیدند/ و به تجسد تلخ رود می‌گفتند.../** [ص ۵۴].

مرسده لسانی شاعری است که برای تصویرپردازی در شعر، از انعکاس اندیشه‌هایی که در ذهن پرورده است کمک می‌گیرد و تنها به رنین و مصورکردن کلمات قناعت نمی‌کند. **هنوز مرده‌ایم/ ما که خسته بودیم/ با میخ زرد بر چلیپای سیاه/...** [ص ۲۶].

شاعر در بعضی از اشعار خود سعی می‌کند تا با استفاده از موسیقی قافیه به سبک کلاسیک عمل نماید که خوشبختانه در اکثر موارد نیز موفق بیرون می‌آید: .../ **در میانه‌ی تمکزار/ ژنبق سرخ و یک شانه/ سلطان کودک/ نشسته‌ایم کنار افسانه/...**[ص ۳۲] و یا **خمره سیاه/ سر بر زانوی ویرانه‌ای کنار ماه./ دورتر زنان شیون می‌شویند/ دهان بینی چاه/ ...** [ص ۳۰] در اشعار این مجموعه قافیه‌های درونی به‌ندرت به چشم می‌خورند. به‌طوری که گویی شاعر این نوع قوافی را نمی‌پسندد. که درواقع خود نوعی هماهنگی بین کلمات را ایجاد می‌کنند.../ **یک وعده قال و/ دو وعده تب با کولیان خواب/ ...** [ص ۳۴]. مرسده لسانی در این زمینه گاه فراتر می‌رود و تجربه‌هایی را در قوافی اشعار خود ارائه می‌کند که موفق است. این نوع تکنیک با فرمی که شباهت زیادی به نمونه‌های اشعار کلاسیک دارد در اشعار شعرای جوان به‌ندرت به چشم می‌خورند: **سپیده‌دم/ شمایلی است/ میان سینهٔ تو و قرص نان/ نیمروز/ شاهدی/ برابر آیینه و کنج سایبان/ شامگاه/ خلوتی است/ با غیبت تو و دریاچهٔ آسمان** [ص ۲۵].

نکتهٔ بارز در اشعار مرسده لسانی ابهام و ایهامی است که در اکثر اشعار او دیده می‌شود به‌طوری که درک بعضی از اشعار معمولاً با یک بار خواندن مشکل است و گاهی مفهوم شعری حتا پس از چندین‌بار خواندن هم‌چنان مبهم باقی می‌ماند.

مهم‌ترین نکته در شعرهای **اوقات آیینه** این است که اغلب اشعار دارای ساختاری مستحکم بوده که این خود به زیبایی شعر بیشتر کمک می‌کند. **جوانان خاکستری/ از اسب‌ها پیاده می‌شوند/ درشکه‌چی ناپرسیده، پرسیده می‌شود/...** [ص ۲۱].

جلال علوی

مکتب بازگشت

شمس لنگرودی

ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۲

۴۲۶ صفحه/ ۵۵۰۰ ریال

در پیش‌سخن این کتاب، نویسنده پس از مقدمهٔ کوتاهی در خصوص شعر بازگشت و شاعران بازگشتی به زمینه‌های احیای چنین محله‌ای در شعر، آن هم دربرابر سبک رایج هندی می‌پردازد. نویسنده بر آن است که همهٔ شاعران مکتب بازگشت درس‌خواندهٔ درباری بوده‌اند. جز شاطرعباس صبوحی.

سپس ضمن بررسی مقدمات بازگشت، زمینه‌های تاریخی و شعری آن را در دورهٔ زوال حکومت صفوی نشان می‌دهد و در ادامه به مکتب وقوع می‌پردازد و از شاعرانی چون وحشی بافقی، ضمیری اصفهانی و نظیری نیشابوری با ذکر نمونه‌هایی یاد می‌کند.

باز پیدایی شاعران وقوعی، زمینه‌های تاریخی و ادبی حکومت نادری، ظهور کریمخان زند و مکتب بازگشت و بررسی انجمن اول بازگشت (انجمن ادبی اصفهان) با شاعرانی چون مشتاق و هاتف اصفهانی، صباحی و آذر بیگدلی، تعطیل انجمن اول و مرگ کریمخان زند، ایجاد انجمن دوم بازگشت و تعطیل آن مقارن با مرگ آقامحمدخان و ظهور فتحعلی‌شاه قاجار و پس از آن تشکیل انجمن سوم (انجمن خاقان) همراه با نمونه‌هایی از شعرهای خاقان، فتحعلی‌خان صبا، سحاب و مجمر اصفهانی و سرانجام تثبیت و رواج مکتب بازگشت، موضوعاتی است که نویسنده در این کتاب به آن پرداخته است.

در بخش ماقبل آخر کتاب، لنگرودی به بررسی اشعار آخرین شاعران دورهٔ بازگشت یعنی قائم‌مقام فراهانی، وصال شیرازی، یغمای جندقی، فروغی بسطامی، فتح‌الله‌خان شیبانی، قاآنی، سروش اصفهانی، محمودخان ملک‌الشعرای صبا و شاطرعباس صبوحی می‌پردازد و در آخرین بخش، شعر ضدبازگشتی و شعر عوام را به تفصیل مورد بحث قرار می‌دهد.

مکتب بازگشت نگرش تازه‌ای است به اوضاع شعر کلاسیک ایران در دوره‌های افشاریه، زندیه و قاجار و نویسنده کوشش کرده است با دیدی تازه به علل فروپاشی سبک هندی و ظهور و سقوط بازگشت ادبی بپردازد.

کتاب کادوس
مجموعهٔ هنری، ادبی و...
به کوشش محمد بشرا
انتشارات معلم / بهار ۱۳۷۳
۲۴۰ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

دومین مجلد کتاب کادوس به کوشش محمد بشرا، شاعر سرشناس گیلانی منتشر شده است. نخستین شمارهٔ کادوس در تابستان ۷۲ منتشر شده بود و دومین شماره، گرچه با تأخیری طولانی، اما بسیار پربارتر و غنی‌تر است.

در این شماره آثاری می‌خوانیم از: منصور اوجی، ع. پاشایی، علی‌اشرف درویشیان، علی باباچاهی، عنایت سمیعی، مسعود خیام، ضیاءالدین جاوید، شمس لنگرودی، محمود طیاری، جواد شجاعی‌فرد، حمید قدیمی حرفه، مهدی غبرایی، کاوه گلستان، بیژن نجدی، احمد سمیدزاده، محمدسعید جانب‌الهی، رضا پرهیزگار، حمید محیط، عباس معروفی، رقیه کاویانی، منوچهر خانجانی، عفت کیمیایی، محمد خلیلی، حسین محمودی، محمود بدرطالعی، عباس افراء، ایرج ضیایی، علیرضا پنجه‌ای، هوشنگ عباسی، قربان فاخته، کوروش همه‌خانی، صدرا روحانی، موسی علیجانی، محمد بشرا، حیدر مهرانی، م. مؤید، مجید دانش‌آراسته، طاهر طاهری، تقی اکبرنژاد و کاترین مانسفیلد، ژاک پره‌ور، خلیل جبران، کلارا خانس، دال استیونس، در زمینه‌های نقاشی، داستان، شعر، نقد ادبی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، تحقیق تاریخی و...

تکاپو برای محمد بشرا و سایر همکاران گیلانی جهت غلبه بر دشواری‌ها و انتشار منظم و مداوم کادوس آرزوی موفقیت دارد.

ارغنون
شمارهٔ ۱، بهار، ۱۳۷۳
فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی
مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
مدیرمسئول:
احمد مسجدجامعی
۲۶۶ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

نخستین شمارهٔ ارغنون توسط مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در بهار ۱۳۷۳ منتشر شده است.

ارغنون فصلنامه‌ای است دربارهٔ فلسفه و کلام، ادبیات و نقد ادبی، فرهنگ و علوم‌انسانی. در یادداشت شورای نویسندگان بر شمارهٔ اول این فصلنامه می‌خوانیم:

«ارغنون به قصد تمهید مقدمه مناسب برای شناخت و نقد فرهنگ و تفکر معاصر، به‌ویژه در غرب، از طریق ترجمهٔ شایسته مطالب و مقالات طراز اول در حوزه‌های مختلف فکری ـ و احیاناً نقد آن‌ها ـ تهیه و منتشر می‌شود... در هر شماره از نشریه یک موضوع اصلی مطرح است که تمام یا بخش عمده آن شماره را دربر می‌گیرد...»

فرهنگ و تکنولوژی، موضوع اصلی نخستین شمارهٔ ارغنون است.

در این شماره مطالبی می‌خوانیم از: مارتین هایدگر به ترجمهٔ شاپور اعتماد، ریچارد برنشتاین به ترجمهٔ یوسف اباذری، یورگن هابرماس به ترجمهٔ علی مرتضویان، آرنولد وتشتاین به ترجمهٔ مراد فرهادپور، کاتلین وود وارد به ترجمهٔ محمد سیاهپوش، پل فایر آبند به ترجمهٔ شاپور اعتماد، ماکس هورکهایمر به ترجمهٔ محمد پوینده، ریچارد درورتی به ترجمهٔ هاله لاجوردی و سه مطلب و مقاله از ضیاء موحد، مراد فرهادپور و م. برومند.

تکاپو برای احمد مسجدجامعی و همکارانش آرزوی موفقیت دارد.

در آن‌سوی میهن
محمدرضا ماهیدشتی
نشر خنیا / ۱۳۷۰
۱۸۴ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

این کتاب مجموعه چهارده داستان کوتاه است، با نام‌های: چویدار، پلنگ کوهستان، روزهای تلخ، هیولای کوچک، گورکن، غازهای مهاجر، دموکراسی خانوادگی، مسلخ، شغل دوم، آقای بیست درصدی، آخرین تصویرهای زندگی، فریاد، در آن سوی میهن، بازگشت.

در داستان کوتاه «آن سوی میهن» که عنوان کتاب برگرفته از آن است می‌خوانیم:

«مادر به استدلال برخاسته از واقعیت‌های زندگی تن داده بود و می‌داد. جنگ، میهن، عقیده، دفاع و... اما عشق بی‌کران مادری ورای همهٔ استدلال‌ها بود. دلش چیز دیگری می‌گفت: پسرهایم! یکی در محبس و دیگری بی‌نشانی از زنده‌بودن و بی‌گوری که رو سنگش گریه کنم! دوری آن یک کم نبود! کاش این یکی می‌ماند. خداشناسا می گفتن پی جوی بچه‌ش نمی‌شه! آن هم تهران، هر کجا سر کشیدم گفتن: «خبر نداریم! برو به قرارگاه غرب، معراج شهدا، برو به...»

عیار تنها
بهرام بیضایی
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳
۱۰۲ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

حمله مغول به ایران و تأثیرات مخرب آن بر زندگی و فرهنگ ایرانیان، درهم شکسته شدن سنت‌های قهرمانی و عیاری و استیلای فرهنگ ترس و تسلیم و خودباختگی و سرانجام طلیعهٔ رستاخیز ملی که در سیمای بردبار و مهربان زن ایرانی تبلور می‌یابد و مردان نومید را بر زین اسب‌ها استوار نگاه می‌دارد و با چنگ و دندان، کمترین نشانه‌های زندگی را پاس می‌دارد، مضمون اصلی فیلمنامه «عیارتنها» نوشتهٔ بهرام بیضایی نویسنده و فیلمساز معاصر است.

عیاری جوان که تنها و زخمی از جنگ نابرابر با سربازان مغول جان سالم به در برده است توسط پیرمردی که دوستدار عیاران و پهلوانان است و کتاب‌ها و داستان‌ها از دلاوری‌ها و جوانمردهای آنان نوشته است از مرگ نجات می‌یابد. پیرمرد، سرخوش و مغرور از افتخاری که نصیب او شده است، عیار زخمی را مداوا می‌کند و از او می‌خواهد که شرح دلاوری‌هایش را باز گوید و به او وعده می‌دهد که:

«من این عیارنامه به نام تو می‌کنم»

عیار جوان اما بی‌اعتنا به رؤیاهای شیرین پیرمرد، به دختر او که نوعروس است و عنقریب باید به خانهٔ بخت برود تجاوز می‌کند. دختر با سرسختی تمام همراه عیار سر به بیابان می‌گذارد. پیرمرد کتاب‌هایش را می‌سوزاند و خود را زنده‌بگور می‌کند. حملهٔ مغول‌ها و آوارگی و بی‌پناهی مردم گسترش می‌یابد. و سرانجام بردباری و طبع‌بلند و انسانی دختر، عیار درهم شکسته را به خود می‌آورد و از او بار دیگر، عیاری به کمال می‌سازد...

این فیلمنامه نخستین‌بار در سال ۱۳۶۰ در شمارهٔ دوم جنگ چراغ به چاپ رسیده بود.

نظم نوین جهانی
ژان کریستف روفن
ترجمهٔ دکتر هوشنگ لاهوتی
انتشارات پاژنگ / ۱۳۷۱
۳۷۱ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

نظم نوین جهانی که عنوان فرعی آن «امپراطوری و بربرهای جدید، شمال ـ جنوب» است، کتابی است در باب مناسبات شمال و جنوب، فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی سابق و اوضاع سیاسی جهان معاصر و نظم نوین جهانی.

ناشر در معرفی این کتاب و نویسندهٔ آن می‌گوید: «ژان کریستف روفن یکی از کارشناسان متبحر مسایل مربوط به روابط میان شمال و جنوب است. به‌ویژه آنکه در زمینهٔ کشورهای جهان سوم شناختی کلی و عمیق دارد و سالیان دراز در این مورد، مسئولیت‌ها و مأموریت‌هایی در ارتباط با همکاری با کشورهای حوزهٔ امریکای لاتین، قاره آسیا و آفریقا به عهده داشته است. مؤلف این کتاب با درآمیختن جرئت و جسارت تئوریک و تخصص در مسایل تاریخی و رویدادهای اخیر دنیای معاصر... نقشهٔ جدیدی از جهان ترسیم و ارائه می‌نماید...»

مرده‌ها جوان می‌مانند
آنازگرس
ترجمهٔ علی‌اصغر حداد
نشر اشاره / ۱۳۷۲
۸۹۱ صفحه / ۸۵۰۰ ریال

رمان دوجلدی مرده‌ها جوان می‌مانند یکی از مشهورترین آثار خانم آنا زگرس رمان‌نویس قرن بیستم آلمان است. این رمان به تصویری سرگذشت ملت آلمان در یک چارچوب تاریخی است. اروین یکی از اعضای سازمان اسپارتاکوس به دست افسران ضدانقلابی به قتل می‌رسد. این پیش‌درآمد نقطهٔ آغاز روایتی است که در طی آن تاریخ آلمان از سال ۱۹۱۸ تا سال ۱۹۳۵ به رشتهٔ تحریر کشیده می‌شود.

قاتلان اروین هر یک به راه خود می‌روند. آنا زگرس با تعقیب زندگی آن‌ها، تابلوی گسترده‌ای پدید می‌آورد که سرگذشت آلمان در آن نشان داده می‌شود.

قاتلان اروین کسانی هستند وابسته به بورژوازی، زمینداران بزرگ و نظامیان پروس. نویسنده در این اثر روند تکامل آلمان در دهه‌های پیش از بروز جنگ جهانی دوم را بررسی می‌کند و با خلق شخصیت‌هایی نمونه‌وار زمینه‌های پیدائش فاشیزم در آلمان را باز می‌نماید.

آشنایی با صادق هدایت
م. ف. فرزانه
نشر مرکز / ۱۳۷۲
۴۵۲ صفحه / ۶۶۰۰ ریال

کتاب آشنایی با صادق هدایت ۳۷ سال پس از مرگ هدایت منتشر شد تا گوشه‌هایی از زوایای تاریک زندگی نویسندهٔ بوف‌کور را روشن کند:

ـ از معلوماتم به زور پنجاه‌تا، صدتا و نوتش دویست نسخه چاپ می‌کردم. بیشترش رو دستم می‌ماند. گاهی به دوست و آشنا حقته می‌کردم.

... ولی حالا شده‌ام گاو پیشانی سفید، شهرهٔ آفاق، تمام اعمال و حرکاتم ثبت و ضبط می‌شود. فلانی چه می‌خورد؟ کجا می‌رود؟ با کی حرف می‌زند؟ درآمدش چیست؟ اهل چه فسق و فجوری است؟ وحشتناک است.

فرزانه که از دوستان نزدیک هدایت بود لحظه لحظهٔ زندگی را که با هدایت در ایران و فرانسه زیست به زیباترین شکل تصویر می‌کند.

از حس زیباپرستی‌اش، از سلیقه‌اش در مطالعه و نویسندگان موردعلاقه‌اش و از افراد دور ویرش. کتاب فرزانه در این وانفسای هدایت‌سوزی غنیمتی است بس گرانبها که در دو بخش تنظیم شده است. بخش نخست:

۱ ـ آن‌چه صادق هدایت به من گفت. (که زیباترین بخش کتاب است)

۲ ـ صادق هدایت چه می‌گفت.

فرزانه در جایی از این کتاب پس از آن‌که هدایت آثار منتشرنشده‌اش را پاره می‌کند، می‌پرسد:

ـ آخر چرا؟

ـ (هدایت پاسخ می‌دهد): **می‌خواهم هفتادسال سیاه چیز ننویسم. مرده‌شور ببرند. غم می‌نشیند که دست به قلم ببرم. به زبان این رجاله‌ها چیز بنویسم...**

فرزانه شرح آخرین دیدارش را چنین می‌نویسد: **هدایت طبق معمول سرانگشتان دست چپش را توی جیب کتش طوری گذاشته بود که آرنجش به کمرش می‌چسبید... به‌قدری از گفته‌ها و قامت او غمگین شدم که نزدیک بود به دنبالش بروم و سعی کنم دلدارش بدهم. پایان کتاب را عکس‌هایی از دوران مختلف زندگی هدایت مزین کرده است.**

سایر محمدی

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

آموزش مبانی گیتار کلاسیک و موسیقی فلامنکو

El Arte Flamenco De la Guittarra

تلفن: ۷۵۰۴۱۵۷

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

تسلیت

همکاران تکاپو صمیمانه مرگ همسر شهلا لاهیجی نویسنده و ناشر فعال را به او و خانواده‌اش تسلیت می‌گویند.

آژانس مسافرتی و توریستی سرویس

تورهای تابستانی سرویس
قبرس ـ چین ـ عمان ـ مالزی ـ سنگاپور ـ دبی ـ شارجه ـ هند ـ یونان
خدمات ویزا:
باکو ـ مسکو ـ اکراین ـ دبی ـ شارجه
اجاره ویلاهای دریاکنار
تلفن ۸۸۲۹۱۴۵ فاکس: ۸۸۲۹۱۴۹

عینک سان‌اپتیک

آدرس: اهواز، خیابان سلمان فارسی (نادری سابق)

فروشنده انواع عینک‌های طبی، آفتابی، لنزهای طبی و رنگی

تلفن: ۲۳۱۰۳ و ۲۰۳۸۳ (۰۶۱)

واژگان ادبیات داستانی
محسن سلیمانی
انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی / ۱۳۷۲
۳۱۷ صفحه / ۲۴۰۰ ریال

سرود من صدای تو
ح. و. جوانمرد
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۴۲ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

سرود من صدای تو حاوی پنجاه و هشت شعر کوتاه و بلند است و در دو دفتر جداگانه تنظیم شده است. این دو دفتر به دلیل فاصلهٔ زمانی سروده شدن و هم چنین تفاوت در مضمون و شکل بیان جدا از هم عرضه شده‌اند.

محتوای دفتر نخست را غزل‌های عاشقانه و عرفانی، ناله‌های درونی و شکوائیه تشکیل می‌دهد. این سروده‌ها در قالب‌های نو و کهن عرضه شده‌اند.

موضوع‌های دفتر دوم انسان‌گرایی، هم‌دلی با رنج‌کشیدگان و شکایت از بیداد زمانه است.

شهربندان
آلبرکامو
م.ع. سپانلو
تیراژه / ۱۳۷۲
۱۶۵ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

شهربندان اثر نمایشی برجسته‌ای در زمینهٔ مایل اجتماعی - سیاسی است که حدود ۴۵ سال پیش به رشتهٔ تحریر درآمده است.

داستان نمایشنامه مربوط به مردمی سیاه‌بخت است که به دلیل جور حاکمان خودپسند و زورمدار در عذابی بی‌حد و حصر به سر می‌برند ولی در کش و قوس تجربه‌های تلخ و به یاری گذشته خود راهی فراسوی ناامیدی می‌جویند.

سرزمین موردنظر نویسنده، اسپانیاست. لیکن از محتوای داستان و هم‌چنین شخصیت‌های ارائه شده چنین برمی‌آید که این قصه را حد و مرزی نیست. حتا پس از نیم قرن می‌توان آن را در هر جا و مکانی لمس کرد. تعداد بازیگران نمایشنامه اندک و حتا انگشت‌شمارند. اما نویسنده با مهارتی خاص با گماردن چند گروه از همسرایان زن و مرد وسعت صحنه را از پهنهٔ یک شهر خیالی به یک جامعه کامل گسترش می‌دهد.

برجستگی کار آلبرکامو در شناخت بسیار دقیق از خصوصیات رژیم موردنظر خویش است. او می‌داند نهایت دستاورد آن‌ها، کنترل و حذف تمامی آن ویژگی‌ها و منش‌های زیبایی است که به طبیعت و ماهیت انسان بستگی دارد. وی راه غلبه بر ناامیدی بد فرجام بشریت را در عشق بی‌ریا و پر جسارت و بی‌پروای زن بی‌باکی و غرور و داشتن سری پر شر و شور برای مرد تصویر می‌کند.

«باشد که عفریتهٔ طاعون را یارایی با عشق جسورانه نیست.»

این کتاب با ترجمه‌ای قوی و واژه‌گزینی بسیار سنجیده از مترجم با سابقه م.ع. سپانلو تقدیم مشتاقان ادبیات جهان معاصر گردیده است.

بهزاد نسیمی

دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی
سیدعلی محمد رفیعی
ستارگان / ۱۳۷۲
۷۰۸ صفحه / ۶۳۰۰ ریال

تصحیح **دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی** بر اساس گزارش دکتر خانلری از اختلاف ۱۴ نسخه نیمه اول قرن نهم صورت پذیرفته است. ضابطه گزینش سروده‌ها و قرائت‌ها بر اساس اکثر و اقدم نسخه‌هاست.

در مقدمه اول پس از نقد روش‌های دیگر تصحیح اذوقی، قیاسی، التقاطی، بسامدی... ازجمله روش تصحیح شادروان خانلری، اصول، مبانی و مراحل تصحیح دیوان حافظ بر اساس بیشترین احتمال انتساب قرائت‌ها به شاعر توضیح داده شده و نسخه حاضر بر همین مبنا فراهم آمده است.

در ضمن «در زیر هر سروده نکات مشکل برای خواننده عادی به صورت پانوشت به اختصار توضیح داده شده است. کتاب دارای یک دیباچه و دو مقدمه» است.

شبکهٔ امنیتی
هاینریش بل
ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی
کتاب مهناز / ۱۳۷۱
۴۵۹ صفحه / ۳۶۰۰ ریال

نشریهٔ «کرکوس ریویو» می‌نویسد: «این رمان، بی‌شک، قوی‌ترین تحلیل تروریسم معاصر است که از زبان یک رمان‌نویس جدی بیان می‌شود: رمانی هنرمندانه، گیرا و پرکشش - و یکی از زیباترین نوشته‌های هاینریش بل...»

شبکهٔ امنیتی انعکاسی از وضعیت اجتماعی مردم آلمان در دههٔ ۱۹۷۰ است. هاینریش بل در این رمان قید و بندهای زندگی افراد حکومتی و مردم و روابط حاکم بر آن‌ها را که به عقیدهٔ وی اساسی‌ترین و مهمترین مسئله عصر حاضر و درواقع ویران‌کننده روابط انسانی است، بررسی می‌کند.

چنان‌که در مقدمه مترجم آمده است، هاینریش بل در این رمان، کهکشانی از روش‌ها را به‌کار بسته است و خواننده باید خود را برای خواندن رمانی ژرف از لحاظ قالب و محتوا و بی‌نظیر و توصیف‌ناپذیر از لحاظ سبک نویسندگی آماده سازد.

کتاب شاعران
ترجمهٔ یوسف اباذری، مراد فرهادپور، ضیاء موحد
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۲
۲۳۰ صفحه / ۲۳۰۰ ریال

کتاب حاضر جُنگی است از آثار سه شاعر برجستهٔ آلمان راینر ماریا ریلکه، گئورگ تراکل، و پل سلان. گردآورندگان این مجموعه کوشیده‌اند زمینه‌ای برای آشنایی خوانندگان ایرانی با اشعار این شاعران و سبک و زبان شعری آن‌ها فراهم آورند.

بخش اول کتاب حاوی ده شعر از ریلکه و مقاله‌ای از ج. ب. لیشمان دربارهٔ آثار ریلکه است. بخش دوم بیست و یک شعر از تراکل و مقاله‌ای از مایکل هامبورگر را دربارهٔ این شاعر دربر می‌گیرد. بخش سوم کتاب به سروده‌های سلان می‌پردازد. بخش پایانی دربرگیرنده دو مقاله انتقادی «ورطهٔ شعر مدرن» نوشتهٔ اریش هلر و «تناقضات مدرنیسم» نوشتهٔ مراد فرهادپور است که در مقالهٔ اخیر فرهادپور به نقد نظریات هلر در مورد مدرنیسم و بحران شعر مدرن می‌پردازد.

نقش خیال
حمیدرضا خزاعی
انتشارات ترانه (مشهد)
۱۳۷۲
۱۹۲ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

کتاب دربرگیرنده هشت داستان کوتاه است: «نقش قالی»، «سیاه‌لک»، «ماه پیشانی»، «نقش خیال»، «شیشه‌های مشجر»، «خاکستری»، «برزخ» و «موج خاکستر».

داستان‌ها از طریق جریان سیال ذهن نقل می‌شوند و نویسنده بدین‌طریق می‌کوشد اثرات تجارب مختلف زندگی را بر ذهن و روان شخصیت‌ها بیان کند.

فریبا دربندی

ایران باستان
م. موله
ژاله آموزگار
توس / چاپ چهارم ۱۳۷۲
۱۲۴ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

کتاب حاضر را موله برای مجموعهٔ ادیان جهان آماده ساخت و همان‌طور که خود در مقدمه توضیح می‌دهد هدف او ترسیم یک طرح کلی از آیین قبل از اسلام ایرانیان است. در این زمینه او فقط به دین زردشتی اکتفا می‌کند و در مورد آیین‌های دیگری که دورانی از تمدن این سرزمین را دربرگرفته‌اند چون آیین مانی و مزدک و... توضیحی نمی‌دهد. دربارهٔ دین زردشتی نیز وارد جزییات نمی‌گردد ولی گفتنی‌ها را خوب بیان می‌کند، به طوری که خواننده در پایان کتاب نقشی از موارد کلی دین زردشتی را در خاطر دارد.

افسون شهرزاد
جلال ستاری
توس / ۱۳۶۸
۴۴۴ صفحه / ۳۵۰۰ ریال

«... هزار و یکشب یک کتاب نیست، یک کتابخانه است، و یک نویسنده ندارد، بلکه داستان‌سرایان بسیار به روزگاران آن را پرداخته‌اند و گنجینهٔ جنگی از ادبیات عامیانهٔ مشرق زمین در سده‌های میانه است که «السنهٔ تمام قرون» را در آن می‌توان خواند.» (ص ۶۰)

ستاری با آگاهی کامل از این که اثری شرقی چون **هزار و یکشب** نیازمند نقد و نگاهی شرقی است سعی دارد تا با استحالهٔ یافته‌های گاه نابسامان و پر اشتباه - شرق‌شناسان و دیدگاه‌های انتقادی معاصر (به ویژه رویکرد یونگ به ادبیات) در زمینه‌های فرهنگی شرقی - ایرانی پنجرهٔ نویی را به روی تفسیر این اثر بگشاید. وی با بهره‌گیری غیرمتعصبانه و هراسانه از منابع موجود (فرنگی و فارسی) کوشیده است تا در حد توان از زاویه‌های مختلف و ممکن به بررسی اثر بپردازد.

بهروز سلطانیان

تک سوخته
امین‌الله سرابندی
ترانه / ۱۳۷۲
۹۲ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

منظومهٔ متلاشی
فریماه فرهت‌نیا
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۰
۵۴ صفحه / ۴۵۰ ریال

دارالترجمهٔ رسمی ایساتیس

تنظیم و ترجمهٔ 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 اعادهٔ آن حداکثر ظرف ۴ ساعت.

۸۸۲۷۲۵۶
تلفن / فاکس:
۸۸۴۰۹۱۹

تهران، انقلاب، نبش فرصت، پلاک ۶۱۹

تکاپو

برای استان‌ها و
شهرستان‌ها نمایندهٔ فعال
می‌پذیرد.

تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

دورهٔ جلد شده
۶-۱
تکاپو
با جلد گالینگور و طلاکوب
آمادهٔ فروش

درخواست‌کنندگان نخستین دورهٔ جلد شدهٔ تکاپو می‌توانند برای هردوره 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 - ۱۹۳۹۵ بفرستند تا در اسرع وقت فرستاده شود.
تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

تعلیم گیتار کلاسیک

تلفن: ۶۸۵۷۳۴ و ۶۸۷۷۰۳
داخلی ۲۵

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

مرکز رسمی فروش در تهران

فروشگاه دیاموند ۸۸۲۱۷۸۵

تلفن پخش سراسری ۷۵۰۹۱۹۱

صنایع شیمیایی پلی زان

olyzan.co.

POLYZAN CHEMICAL INDUSTRIES S.A.

تولید کننده محصولات زیر

پلی کوت
آهار پشت موکت فوش ماشینی

پلی سافت
«نرم کننده پارچه»

پلی گاتور
«امولسفایر تهیه خمیر چاپ»

پلی وت
خیس کننده پارچه برای رنگرزی
حل کردن نفتل و پخت و پز پارچه

پلی وینلس
ماده اصلی انواع چسب ها

پلی زول
«دیسپرس کننده»

وینال ـ ال
چسب موقت ماشینهای چاپ-اسکرین و روتاری

وینال ٤٤٤
چسب مخصوص برای چسباندن و دوبله کردن پارچه و گونی

لواپل
یکنواخت کننده رنگ

سولوی پل
تمیزکننده لاستیک ماشینهای چاپ و لکه های روغن بافندگی روی پارچه

سیلواپون آ ان ۲٤٥
دیترجنت برای انواع الیاف نساجی در مراحل قبل و بعد از رنگرزی و چاپ پارچه

اکرو پل
اکرو پل را میتوان برای هدفهای عمده در زمینه بک کوتینگ قالیهای ماشینی و بویژه انواع رومبلیها و بافته شده از هر نوع الیافی استفاده نمود

پیگمازین وایت
پیگمنت سفید برای چاپ پارچه

موکاست
چسب و آهار پشت موکت

سیلواتکس
روغن آهار بافندگی

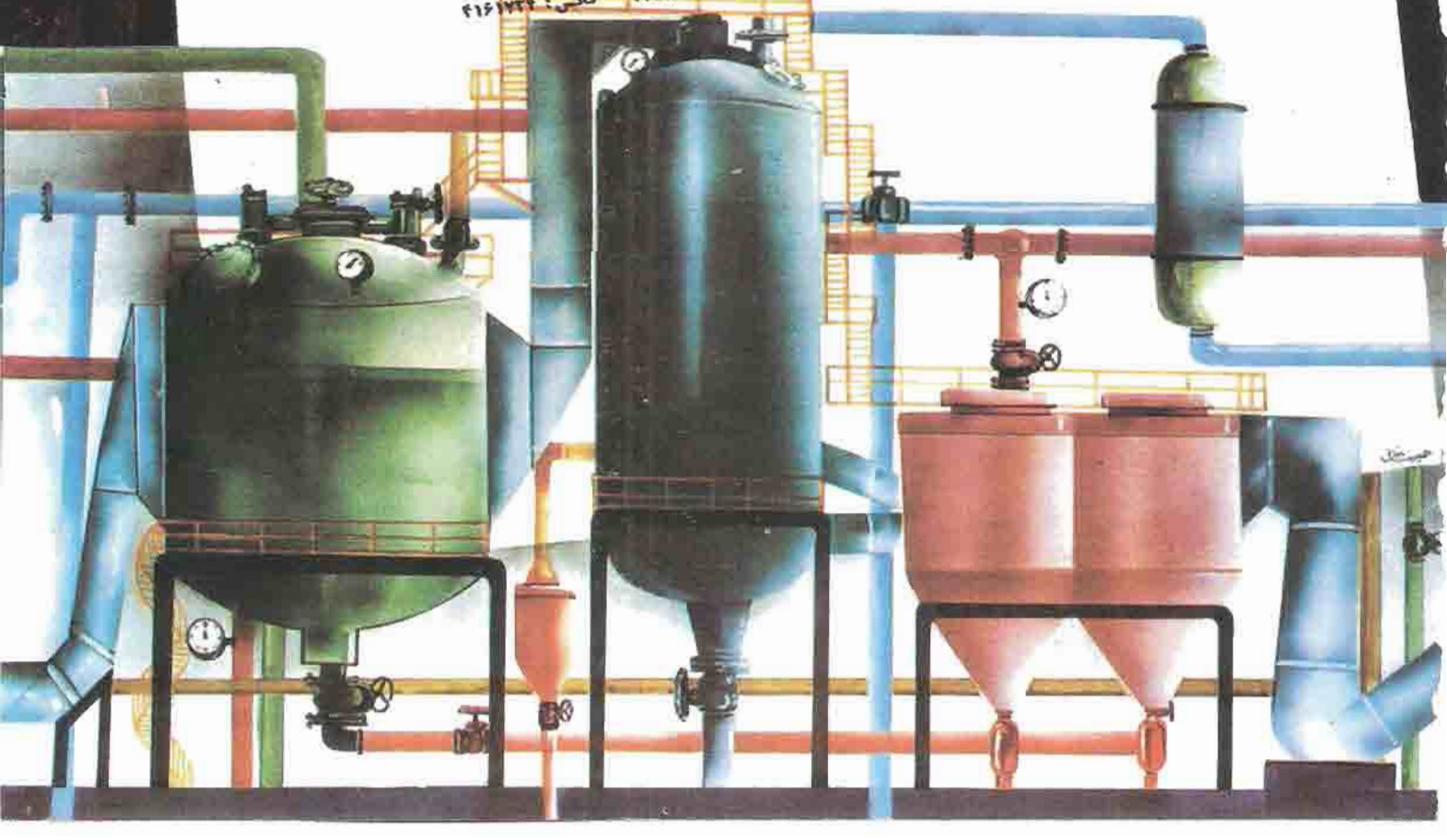
استراپل
دیترجنت برای انواع الیاف نساجی بویژه برای شستشوی پارچه ها قبل از رنگرزی

و ضد یخ ورسک با مهر استاندارد

دفتر مرکزی : تهران ـ خیابان بخارست ـ کوی نوزدهم ـ پلاک ۱۶ ـ کدپستی ۱۵۱۳۹

تلفن : ۴۱۶۲۰۸۵ـ۴۱۶۱۷۳۴ـ ۶۲۸۸۰۸ـ ۶۲۲۸۵۸

تلکس : ۲۲۲۸۱۴ANPA تلکس : ۴۱۶۱۷۳۴



ایران رایانه

آگاهان و همکاران

سیاق

NAR 244

حسابداری خود را بـه سیاق ۳ بسپارید

متخصصان مالی ما با ۳۳ سال سابقه کار در زمینه حسابرسی، مشاوره مالی و خدمات سیستم ها، در کنار کارشناسان کامپیوتر که بیش از ۱۰ سال تجربه در زمینه مشاوره، طراحی نرم افزار، ساخت، نصب و راه‌اندازی مراکز و خدمات پشتیبانی شبکه‌های کامپیوتری دارند، ۴ سال پیش تجارب علمی و عملی خود را بهم آمیختند و نرم افزاری جامع، مطمئن، سریع و با کاربردی آسان برای اداره امور حسابداری مالی طراحی کردند.

پس از ۴ سال پژوهش و کاربرد در شرکت های تجاری، تولیدی، خدماتی و سازمان‌های دولتی اکنون، نگارش جدید این محصول مشترک به نام **سیاق ۳** به مدیران و کارشناسان تقدیم می‌شود.

سیاق ۳ بر مبنای ثبت اسناد حسابداری، در کوتاه ترین زمان گزارش های جامعی در سطوح حساب های کل، معین، تفصیلی و سازمانی، تهیه می‌کند و حتی اظهارنامه مالیاتی شما را به سادگی دراختیارتان قرار می دهد.

افزون بر این، نرم افزار های دیگر ما از جمله: حقوق و دستمزد، انبار، انبار ـ خرید ـ فروش ـ مشتریان، با **سیاق ۳** سازگارند.

ما همه مشکلات نرم افزاری شما را با سرعت و سهولت در محیط های شبکه LAN و WAN و با استفاده از کامپیوترهای شخصی (PC)، حل می‌کنیم.

مؤسسه حسابرسی آگاهان و همکاران
تلفن: ۹-۸۹۱۲۴۶
فاکس: ۸۹۳۸۹۹

مشاوران مالی، نرم افزاری و کامپیوتری ما را به خدمت خود بگمارید.

شرکت مهندسی ایران رایانه
تلفن: ۸۵۹۲۱۸
فاکس: ۸۵۹۲۱۷