ISSN 1022 - 7776

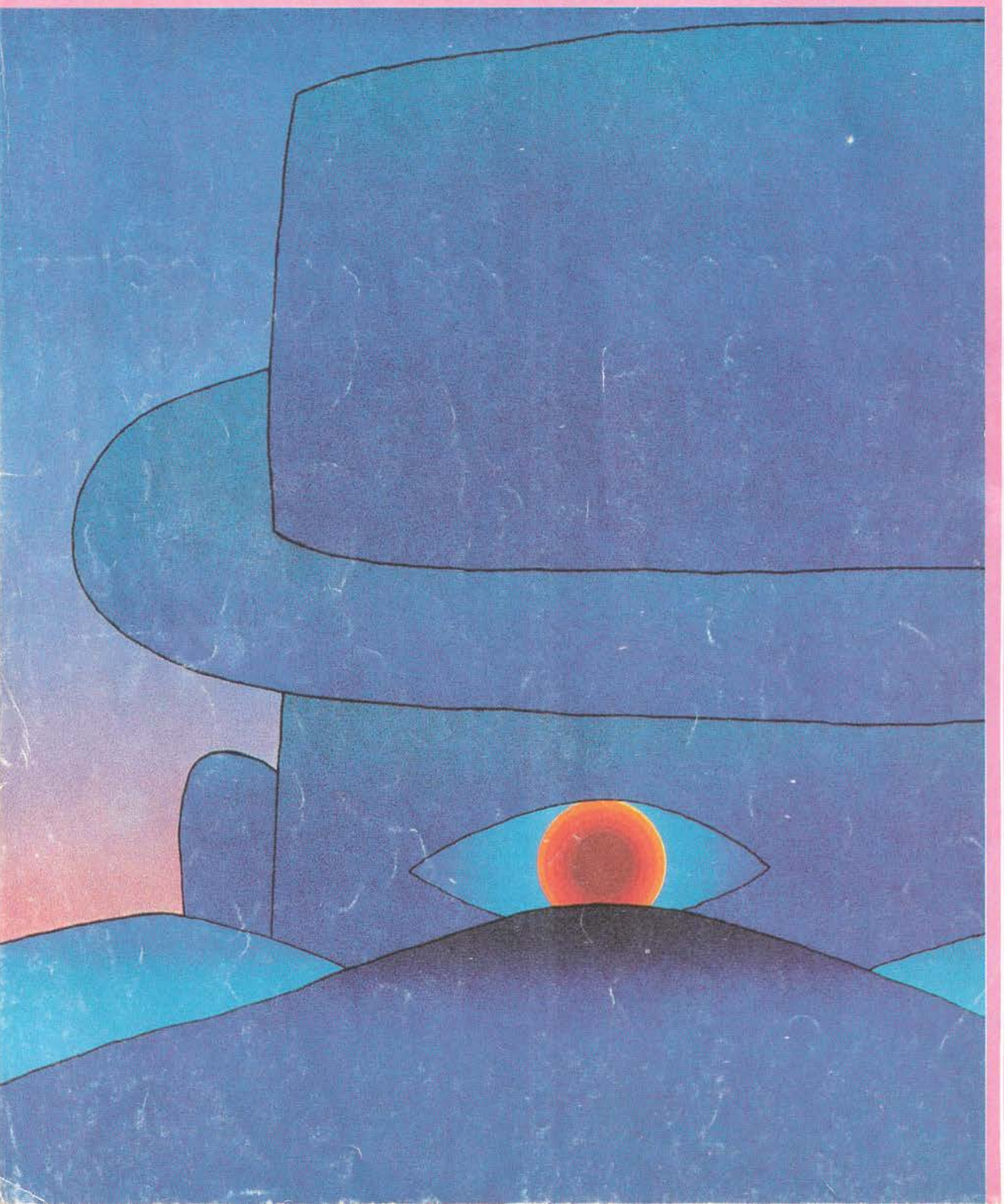
# زمانه

۱۲

■ ویژهٔ احمد شاملو ■ پایان آغازی نه‌چندان ساده
■ روایت خطی هوشنگ گلشیری
■ رؤیای مؤلف مرده
■ گزینش‌های اساسی باختین
■ نمایهٔ ۱۲ شماره

شهریور و مهر ۱۳۷۳، ۱۵۰۰ ریال

مهرداد آبرومندی
منوچهر آتشی
احمد آرمون
پریسا احمدی
امبرتو اکو
علی باباچاهی
علیرضا بابایی
لویی بونوئل
محمد بهارلو
میهن بهرامی
محمدرضا بیگناه
غلامحسین پرتابیان
محمد پوینده
تزوتان تودوروف
هوشنگ چالنگی
امید حبیبی‌نیا
پرویز حسینی
افشین دشتی
دنی دیدِرو
فریده رازی
م.ع. سپانلو
مسعود طوفان
محمدحسین عابدی
هومن عباسپور
حمیدرضا عباسی
مشیت علایی
ناصر غیاثی
جمشید فاضلی
کاظم فیروزمند
منصور کوشان
هوشنگ گلشیری
سایر محمدی
عزیز معتضدی
محمود معتقدی
حافظ موسوی
سعید مهیمنی
علی‌اکبر نگهبان
پروین همتی



# خوانندگان، فرهنگ‌دوستان، هموطنان عزیز

با توجه به این‌که انتشار نشریه‌ای همچون تکاپو که متعهد رسالتی است و نمی‌خواهد منفعل و خنثا باشد، به خودی خود نیازمند کمک‌های مالی است و از هر مضیقه‌ای به سختی آسیب می‌بیند، ما برای ادامهٔ راه و حفظ رسالت و تعهدی که برای نشریه قائلیم، در این بازار رقابت ناسالم و نابرابر مطبوعات و گرانی روزافزون، نیازمند کمک‌های شما هستیم تا بهتر و سریع‌تر به راهمان ادامه دهیم. باشد تا از تداوم بازنمانیم.

چنانچه مایل به این همکاری فرهنگی بودید کمک‌های نقدی خود را(به هر میزان) به حساب جاری ۱۲۵۳ بانک صادرات، شعبهٔ مقابل دانشگاه، به نام شرکت آرست (ناشر تکاپو)، واریز کنید و فیش آن را به نشانی ما صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ ارسال فرمایید.

# تکاپو

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

دورهٔ نو، شمارهٔ ۱۲، شهریور و مهر ۱۳۷۳، ۷۶ صفحه، ۱۵۰۰ ریال


بنام خداوند جان و خرد

باشگاه ادبیات


سردبیر:
منصور کوشان

طراح امور هنری:
هایده عامری ماهانی

عکاس:
و. عامری

□

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

لیتوگرافی: فام، چاپ: صنوبر، صحافی: میثم

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

□

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

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

TAKAPOU
The Monthly Journal of
Art and Literature
No. 12. NOV 1994
General Editor: Mansour Koushan
Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995
Tel. 0098 - 21 - 6461788
ISSN 1022 -7776


## ● روزنه:


۴/ پایان آغازی نه‌چندان ساده/ منصور کوشان


## ● دیدار:


۶ / در آستانهٔ هزارهٔ سوم/ مدیا کاشیگر
۸ / منطق نقد در دوران فرهنگی پایان سرمایه‌داری/ امید حبیبی‌نیا


## ● گفتگو:


۱۰ / برش‌هایی از دو گفتگو/ ناصر غیاثی


## ● ادبیات:


۱۱/ رؤیای مؤلف مرده/ جین گالوپ/ احمدرضا مغفوری
۱۴ / گزینش‌های اساسی باختین/ تزوتان تودوروف/ محمد پوینده
۱۸ / روایت خطی، منابع شگردهای داستان‌نویسی.../ هوشنگ گلشیری


## ● شعر:


۲۰ / با شعرهایی از منوچهر آتشی، هوشنگ چالنگی، م.ع. سپانلو، افشین دشتی، پرویز حسینی، پروین همتی، غلامحسین پرتابیان، علیرضا بابایی، محمدحسین عابدی، احمد آرمون، محمدرضا بیگناه، پریسا احمدی، مهرداد آبرومندی، سایر محمدی


## ● داستان:


۲۴ / باجهٔ تلفنِ آن‌طرف خیابان/ حمیدرضا عباسی
۲۴ / یک لحظه/ فریده رازی
۲۵ / بلوغ زردِ واحه، در کوچهٔ بن‌بست «جلوخان»/ جمشید فاضلی


## ● ویژه‌نامه


۲۸ / تفرد رابطه در شعر امروز/ علی باباچاهی
۳۱ / آغاز و پایان یقینی یافته/ میهن بهرامی
۳۴ / شعر شورنده و انتقاد اجتماعی/ محمد بهارلو
۳۵ / ساختار دیکتاتورانهٔ زبان/ علی‌اکبر نگهبان
۳۸ / تقدیر عشق و مرگ/ محمود معتقدی
۳۹ / روح نیمه‌ای در انتظار نیم دیگر.../ مسعود طوفان
۴۶ / مصون از کشف و شهود/ مشیت علایی


## ● نقد:


۴۸ / ماراتون مهمل‌بافی/ کاظم فیروزمند
۵۲ / نیازمند به زمان/ سعید مهیمنی
۵۵ / بازتاب پرتوهٔ یک نقاش/ عزیز معتضدی


## ● معرفی کتاب:


۵۶ / معرفی کتاب‌های تازه/ حافظ موسوی


## ● نمایه


۶۱ / نمایهٔ ۱۲ شماره/ هومن عباسپور


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

منصور کوشان

# پایان آغازی نه‌چندان ساده

شاید اگر این شماره (۱۲) دست‌کم پس از ۱۲ ماه منتشر می‌شد، امروز ضرورت پاسخ به چرایی و چگونگی انتشار دورهٔ نو **تکاپو** طی نزدیک به دو سال فعالیت پیگیر پیش نمی‌آمد. پیش از آن‌که با انبوهی از مشکلات و مصایب روبه‌رو باشیم، با کارنامه‌ای قابل‌توجه، سکویی یافته بودیم برای پیمودن راهی بهتر و پربارتر، اگرچه امروز هم، با همهٔ گرفتاری‌ها و امر و نهی‌ها، سکوی پرشمان **تکاپو** را به سوی هرچه غنی‌تر شدن و جدی‌تر شدن نوید می‌دهد. چراکه دست‌های گرم، چهره‌های امیدوار، ذهن‌های آفرینشگر و در مجموع خوانندگان مسئول و متعهد که صبور بودند و فاصله‌های گاه چند ماههٔ میان دو شماره را منتظر شدند و ارتباطشان را از راه تلفن و نامه قطع نکردند، به ما این امیدواری را می‌دهد که آلام و مصایب تحمل‌ناپذیر را، متحمل شویم و به راهمان ادامه دهیم.

در یکی از روزهای زمستان سال ۱۳۷۱، پس از گفت‌وشنودهای بسیار با شادروان نراقی صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول ماهنامهٔ **فرجاد** که چند شماره‌ای نه درخور انتظارش منتشر کرده بود، آمادگی خودم را برای انتشار نشریه‌ای **آزاد** اعلام کردم. نشریه‌ای که بتواند جای خالی **آزادی** در مطبوعات را به سهم خود پر کند. بر این اعتقاد بودم و هستم که بیش از ۹۰ درصد نشریه‌هایی که منتشر می‌شوند، هیچ نوع داعیه‌ای و فعالیتی برای آزادی ندارند و نداشته‌اند. بیشتر نشریه‌ها «دوپولی» هستند، سیاه می‌شوند، به بازار می‌آیند، و خلاء ناشی از سرگرمی را پر می‌کنند و بعد هم چون هر کاغذ باطله‌ای دور انداخته می‌شوند. (البته ناگفته نماند که هر جامعه‌ای، کم‌وبیش از این نوع نشریه‌ها دارد، اما در هیچ جامعه‌ای به‌گونه‌ای نیست که در جامعهٔ ما.)

با شادروان نراقی این برنامه را داشتم که جای خالی نشریه‌ای مستقل، ویژهٔ ادبیات امروز را پر کنم. امکانی بدهیم به دوست و دشمن. تا هرکس بتواند با داشتن شیوه‌های معمول و شناخته‌شدهٔ نوشتن، اثر خود را عرضه کند. ما نیز راهمان، خواستمان، سلیقه‌مان را به‌صورت ویژه‌نامه‌ها منتشر کنیم. نشان بدهیم که اگر هر شعر، داستان، نقد، مقاله و... را منتشر می‌کنیم این به معنای پذیرفتن تمامی جنبه‌های آن نیست. این نوعی از نوشتن است. این نوعی از اندیشیدن است. این شیوه‌های گوناگون نوشتن و نگرش در محیط محاط شدهٔ فرهنگ و هنر و ادبیات این سرزمین است.

روی همین اصل هم چنان‌چه برازنده و نیازمند هر نشریه‌ای است، بر آن شدم تا هیأتی از بهترین‌های فرهنگ ایران را در رشته‌های تخصصی‌شان، همراه با تجربهٔ روزنامه‌نگاری گرد آورم. بدیهی است که فرزانه‌ترینشان که در شعر و روزنامه‌نگاری هم والاست، شاعر بزرگ ایران احمد شاملو به خاطرم آمد و بعد دیگران، هرکدام در رشته‌ای: دکتر رضا براهنی، دکتر جواد مجابی، کاظم سادات اشکوری، محمد مختاری، محمد قائد، مسعود خیام، محمد حقوقی، سیروس علی‌نژاد، محمدعلی سپانلو، مسعود طوفان، مدیا کاشیگر و... هرکدام در بخش‌های شعر، نقد، فرهنگ، اجتماعی، گزارش، علمی، خاطرات، اندیشه، مرور، داستان، هنر، نقاشی، سینما، تئاتر، انگلیسی، فرانسه و...

پس، با تکیه به کارنامهٔ کوچکم، پیشنهادم را با بیشتر دوستان در میان گذاشتم. بدیهی است که با هرکدام، به فراخور طبعشان، صحبت‌های زیادی پیرامون آن‌چه قرار است منتشر شود ــ نه آن‌چه امکان دارد ــ مطرح شد. برای سرمایهٔ چنین نشریه‌ای هم، که هزینه‌های بالایی را می‌خواست، با چند نفر صحبت کرده بودم. جز با چند نفر که گفتگویی با آنان داشتم، جلسه‌های زیادی را با دیگران پشت سر گذاشتم. آخرین جلسه، منزل شاعر بزرگ احمد شاملو بود. هفته‌ای پیش از سانحهٔ هوایی هواپیمای جمهوری اسلامی‌ایران، در بهمن‌ماه سال ۱۳۷۱ بود که صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول ماهنامهٔ فرجاد هم یکی از سرنشینان آن بود. در آن جلسه، کم‌وبیش می‌دانستم چارچوب کلی نشریه چیست. کم‌وبیش به‌عنوان یکی از کوچکترین افراد گروه، که مقام سردبیری را یدک می‌کشیدم، می‌دانستم **چه باید نکنم**. این چه باید نکنم مهمترین دست‌آورد من طی سال‌های بسیار نشست و برخاست‌هایم در محیط فرهنگی ایران بوده است. چه باید بکنم را که کم‌وبیش همه می‌دانستند. یکی از این «نکنم»ها، حذف فرهنگی آدم‌ها بود. این‌که اجازه ندهم کسانی حذف شوند که دیگران، به هر دلیلی چشم دیدن و تحمل حضورشان را ندارند. اجازه ندهم اثر شاعر یا نویسنده‌های درحال تجربه، که جسارت کرده و به تقلید استاد ننشسته به سطلِ کاغذ برود، اجازه ندهم اثر نویسنده یا شاعر نام‌ناآشنا بایگانی شود و...

متأسفانه، این برنامه به همان دلیلی که اشاره کردم، با مرگ ناگهانی شادروان نراقی، تا مدتی متوقف شد. روزها را با کابوس‌های غریبی به‌سر بردم. می‌شد نشست و دست‌بسته و چشم‌بسته خود را در اختیار سرنوشت گذاشت و اجازه داد، چند نشریهٔ فرهنگی، با جهان‌بینی‌های تنگ‌نظرانه‌شان، با تیول‌بازی‌هایشان، با موضع‌گیری‌های ناعادلانه‌شان، هرچه می‌خواهند بکنند. به‌ویژه با نسلی که من یکی از آن‌ها بودم. نسلی که فرصت انتشار آثار و در نتیجه اندیشه‌اش را نیافته بود و ناشر و سردبیر امروز و... او را به‌عنوان اهل فرهنگ، کارگر فرهنگ و اهرم تعالی فرهنگ معاصر نمی‌شناختند. چراکه هرگز ملاک، اثر نبوده است. پس آسوده ننشستم. می‌دانستم که بار دیگر مراجعه به ادارهٔ کل مطبوعات و تقاضای امتیاز بیهوده است. دوسال به‌دنبال امتیاز مجلهٔ هفتگی ایران، دست‌کم هفته‌ای یک‌بار دویده بودم و

سرانجام پس از تغییر و تحولات روزی گفته شد شما فاقد مدرک لیسانس هستید. یعنی تمامی تجربهٔ سال‌ها فعالیت در مطبوعات، سال‌ها فعالیت در تئاتر، سال‌ها فعالیت در تلویزیون و سینما، کتاب‌های منتشرشده اعم از شعر، داستان، رمان، نمایشنامه و نقد، آگاهی‌ها و تخصص‌هایتان فاقد اعتبار و ارزش است. به آن جناب پاسخی ندادم. بیرون آمدم و از تمامی کسانی که صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول بودند، فهرستی تهیه کردم. متوجه شدم حق با آن مسئول محترم بوده است. به‌جز دوسه‌نفر، آن هم با موقعیت‌های خاص، هیچ‌کدام دارای شرایط من نبودند. ماشاءالله همه مدرک لیسانس را داشتند.

در جستجویم، دوستی که با سرکارخانم سکینه حیدری صحبت کرده بود، ماهنامهٔ **تکاپو** را معرفی کرد. اگرچه کارنامهٔ ادبی نداشت و پیش از آن به دست عده‌ای روزنامه‌نگار حرفه‌ای اداره شده بود که هدفشان سرگرم کردن خواننده بود، پذیرفتم و پس از آنکه خانم حیدری را ملاقات کردم و شرایطم را گفتم و مشخص شد که ایشان نیز به‌دنبال نشریه‌ای وزین و فرهنگی ـ ادبی هستند که رسالتی داشته باشد و در برابر خواننده‌اش خود را متعهد بداند و اعلام کردند که از گروه قبلی کاملاً ناراضی‌اند، بار دیگر به تکاپو افتادم تا گروه دبیران را گرد آورم و به جای دورهٔ جدید فرجاد، دورهٔ نو **تکاپو** را منتشر کنم. از آن گروه، به دلیل گرفتاری بعضی از سروران و دوستان، سرانجام چند تنی با من همراه شدند و به مدد هم اینان نخستین شمارهٔ **تکاپو** در اردیبهشت ۷۲ منتشر شد. با این امیدواری که جدا از ماهنامه، در دست‌کم ۱۰۰ صفحه، هر فصل هم بیشتر از ۲۰۰ صفحه شمارهٔ مخصوص، ویژهٔ یکی از شیوه‌های ادبی یا یکی از شخصیت‌های اثرگذار منتشر شود. اما از آن‌جا که **تکاپو** با استقبال خوانندگان روبه‌رو شد و با بی‌توجهیِ به‌ویژه ماهنامه‌ها و به‌طورکلی نشریه‌های ادبی، فرهنگی و هنری تهران (به جز یک استثنا هیچ نشریه‌ای انتشار تکاپو را اعلام نکرد)، کارشکنی‌هایی که یکی دوماهی بود شروع شده بود، قوت گرفت. کوردلان در تلاش بودند به‌شکلی انتشار **تکاپو** را متوقف کنند. چراکه یقین داشتند تداوم آن، یعنی برتری شاعر، نویسنده، منتقد بر نشریه و ناشر. تداوم آن، یعنی احترام به آزادی بیان و اندیشه، احترام به اهل قلم و اهل معرفت. تداوم آن، یعنی احترام به حرفهٔ روزنامه‌نگاری. یعنی داشتن گروه دبیران و هیأت تحریریه. چنان‌چه در همهٔ عالم، به جز ایرانِ امروز چنین بوده است و هست.

کارشکنی‌ها و توطئه‌ها، که یکی از آن‌ها رسماً در نشریه‌ای منتشر شد، تا حدودی انتشار **تکاپو** را با مشکل روبه‌رو کرد، آن هم تنها از نظر اقتصادی و نه فرهنگی. دو سرمایه‌گذار عقب‌نشینی کردند و تنها **نشر آرست** ماند با بنیهٔ مالی بسیارکم. آن هم به‌صورت وام‌های طویل‌المدت که بهره‌های سنگینی داشت. از طرف دیگر هزینه‌های انتشار نشریه روزبه‌روز بیشتر و بیشتر شد و در این گیرودار، ادارهٔ مطبوعات هم ما را، به دلیل گزارش‌هایی که داشت، مدام در تنگنا و فشار قرار می‌داد و هربار خرید کاغذ از بازار سیاه، دست‌کم نشریه را با ۳۰۰ الی ۴۰۰ هزارتومان زیان روبه‌رو می‌کرد. پس نه‌تنها نتوانستیم ویژه‌نامه‌هایی را منتشر کنیم، چنان‌چه قول ویژهٔ صادق هدایت و ویژهٔ شعر را داده بودیم و مطالبش را هم آماده کرده بودیم، که به‌ناگزیر، حتا شماره‌های معمولی هم، به‌رغم آماده بودن مطالب و یا حتا آماده‌شدن زینگ‌ها در چاپخانه، در ماه‌هایی ممکن نشد. نه این‌که مقرون به صرفه نباشد، نه، ممکن نشد. یعنی **نشر آرست**، دیگر توان خرید کاغذ آزاد و پذیرفتن تا ۵۰۰ هزارتومان خسارت در هر شماره را نداشت و مجموع بدهی‌هایش، به‌رغم کمک‌های قابل‌توجهی که دوستان ناشر، سردبیر، همکاران و درنهایت علاقه‌مندان به انتشار **تکاپو** می‌کردند، روزبه‌روز بیشتر می‌شد تا امروز که از ۶۰ میلیون ریال هم گذشته است. بی این‌که توانسته باشد به‌راستی حق‌التحریر، حق‌الترجمه و یا حداقل دستمزد همکارانش را در گروه دبیران یا تحریریه یا طراحی و گرافیک و سردبیری پرداخته باشد. درواقع تنها نشریه‌ای که می‌توانست به‌گونه‌ای، گروهی از فرهیختگان و روشنفکران اهل قلم را به دور هم جمع کند تا شاید این وضع اسفناکِ فضای فرهنگی، ادبی و هنری سامانی بگیرد و درنهایت جامعهٔ فرهنگی، به تشکلی شکیل و آبرومند برسد و صفحه‌هایی وجود داشته باشد که بازتاب بی‌واسطهٔ آن‌چه باشد که در دل جامعهٔ فرهنگی، ادبی و هنری ما می‌گذرد، به شکلی پس زده شد. نهایت، راه چندان سخت گشت و آن‌قدر چوب لای چرخ‌های **تکاپو** گذاشته‌اند که حرکتش روزبه‌روز کندتر شده است.

اکنون من با این پرسش‌ها می‌خواهم راهم را ادامه بدهم. این‌که اگر **تکاپو** نباشد، پس چگونه و از چه طریقی جامعهٔ فرهنگی ایران، نظر و اندیشه‌اش را، بدون واسطه، منتشر کند تا به گوش ملت و دولت برسد؟ چگونه و از چه طریقی نسل‌ها به انتقاد از یکدیگر برخیزند و تهراسند از این‌که نظریاتشان در نشریه‌ها بایگانی شود و خط و نشان به دنبالش نیاید؟

می‌خواهم راهم را با این پشتوانه ادامه بدهم که امروز دیگر کارشکنی‌ها روبه کاستی است و همکاران در جمع نشریه‌های فرهنگی، ادبی و هنری دریافته‌اند که شایعه‌ها بی‌مورد بوده است و صاحب این قلم، داعیه‌ای جز تعالی فرهنگ، ادب و هنر ندارد و جای هیچ‌کس و هیچ نشریه‌ای را هم تنگ نخواهد کرد. بسیاری از شاعران، نویسندگان و به‌طورکلی عزیزان فرهنگ این سرزمین دریافته‌اند انتشار نقد آثارشان در **تکاپو**، انکار آنان، آثارشان و خدمت فرهنگی‌شان که نیست، هیچ، نوعی احترام و ارزش‌گذاری است. دست‌کم، پذیرفتن و اثبات «بودن» آنان است و صاحب این قلم اجازه نمی‌دهد کسی با کسی دشمنی‌اش را در این نشریه اعلام یا تسویه کند. و خوشحالم که امروز همگان یقین دارند که **تکاپو** با همهٔ کاستی‌ها و ضعف‌هایش اگر اعتباری دارد درخورِ فرهیختگان این سرزمین، به‌خاطر احترام به آزادی بیان و اندیشه بوده است و کوششی که جهت تعالی فرهنگ و ادب داشته. بیش از ۱۲۰۰ صفحه مطلب را از بیش از ۲۰۰ شاعر، نویسنده، منتقد، مترجم و... منتشر کرده است که نزدیک به ۵۰ نفر آنان برای نخستین‌بار مطالبشان در نشریه‌ای جدی منتشر می‌شده است و از این طریق راه به نشریه‌های معتبر دیگر گشوده‌اند.

نهایت اجازه می‌خواهم این **روزنه** را با چند پرسش به آخر برسانم و به خود و خوانندگان این امیدواری را بدهم که **تکاپو** از این پس نه‌تنها بار دیگر در ۱۰۰ صفحه، دست‌کم منتشر می‌شود که ویژه‌نامه‌های گوناگونی را هم که جهت اعتلای فرهنگ، ادب، هنر و نهایت اعتلای ملت ایران تدارک دیده است، انتشار خواهد داد و امیدوار است که جمع بیشتری از فرهیختگان جامعه را به اعتبار آثارشان، به همکاری دعوت کند.

از پرسش‌های آخرم یکی این است که بدهی‌های ناشی از انتشار **تکاپو** بر ذمهٔ کیست و این ۱۲ شماره، به اعتبار مطالبش، در خدمت کدام ملت بوده است؟ به‌طورکلی، با این وضع اسفناک و رقت‌انگیز بازار نشر و پایین بودن سطح مطالعه، نویسنده‌های حرفه‌ای مستقل جدی، سرانجام چه باید بکنند؟ نویسندهٔ حرفه‌ای و جدی، اگر نخواهد از سطح و ارزش آثارش بکاهد، نخواهد قلم به‌مزد باشد و نخواهد به هزار کار جز فرهنگ تن بدهد و مستقل عمل کند، چگونه باید شکم زن و بچه‌هایش را سیر کند؟

چه کسی باید این واقعیت‌های تلخ را پاسخ بدهد؟

**آیا پاسخگویی وجود دارد؟**▣

مدیا کاشیگر

# در آستانه‌ی هزاره‌ی سوم

فرهنگِ «دیگری» به چه معناست؟ آیا تصور یک فرهنگ (نژاد، مذهب یا تمدن) به عنوان چیزی جدا و متمایز می‌تواند سودمند باشد؟ آیا چنین تصوری همیشه به تعریف و تمجید از فرهنگ خود و دشمنی و حمله به فرهنگ «دیگری» نمی‌انجامد؟

ادوارد سعید

نظام‌مند بودن همان‌قدر برای ذهن مرگ‌آفرین است که فقدان نظام. از همین رو تنها راه زنده ماندن ذهن این است که هم نظام‌مند باشد و هم فاقد نظام.

فردریش شلگل

سرمقاله‌ی شماره‌ی اکتبر ۱۹۹۴ لوموند دیپلماتیک را می‌خواندم. ایگناسیو رامونه ــ انسانی که هرگز نتوانسته‌ام تیزبینی واقع‌نگرانه‌اش را نستایم ــ از احتضار اخلاق در جهانی می‌گفت که «پنج سال پس از سقوط دیوار برلین»، «بسیار پیچیده‌تر و خطرناک‌تر شده است» و از «مهم‌ترین پدیده‌ی این روزگار» می‌نوشت: «جهانی‌شدن و عمدتاً جهانی‌شدنِ اقتصاد، هم اقتصاد ملموسِ روزمره و هم اقتصاد مالی»، جهانی‌شدنی که سبب شده است، به قول واتسلاو هاول، «همه چیز ممکن شود بی‌آن‌که اما هیچ چیز قطعی شود» زیرا وقتی «آخرین داور، بازار و قانون‌های بازار» باشد، فراوان‌اند سیاست‌مدارانی که «از یاد می‌برند دموکراسی در اصل برنامه‌یی اخلاقی است، برنامه‌یی مبتنی بر فضیلت و نظامی از ارزش‌های اجتماعی و معنوی که به اِعمال حکومت معنا می‌دهد».

یاد میشل فوکو افتادم و نقدش از تجدد و انگاره‌اش درباره‌ی حکومت، به‌ویژه در آن‌جا که از همه‌ی قیدهایی می‌گوید که بِخرَدانه‌سازی [راسیونالیزاسیون] بر بدن انسان تحمیل می‌کند تا سرانجام به آن‌چیزی می‌رسد که فوکو آن را «بندگیِ تنِ آدم» می‌نامد ــ و مگر به‌جز این است که تنها اصول عقیدتیِ تجدد که توانِ بازدارندگی در برابر فاشیسم را دارد دموکراسی است و دموکراسی میسر نمی‌شود به‌جز در پرتو رفاه عمومی و رفاه عمومی نیز پدید نمی‌آید به‌جز با بخردانه‌سازیِ همه‌ی وجه‌های تولید و به‌تبع آن زندگیِ اجتماعی؟ عجب دور باطلی خاصه اگر وقتی به یاد می‌آورم که چه از دیدگاهِ دین که انسان را خلیفة‌الله می‌داند و چه از دیدگاهِ انسان‌گرایی،

و می‌ترسم، با تک‌تکِ یاخته‌های مغزم و نخاعم، در بندِ بندِ مهره‌های پشتم و گردنم و بدبختی این‌جاست که این ترس نه ترسِ انسانِ بدوی از ناشناخته است تا با یک پرتو صبح شسته شود و نه ترسِ انسانِ تازه‌متمدن از قبیله‌های هنوز وحشی است تا با فرود شب آرام گیرد. این ترس حتا ترسِ به‌حق علمِ آگاه به قدرت بی‌پایانِ جهل نیست که در امید به روزگارانِ بهتر فردا التیام گیرد...

ترسم، ترس مدنیت از تمدن است، ترس دانش از علم.

□□□

تصورم می‌کنم یکی از اساسی‌ترین پرسش‌هایی که از صدر مشروطیت تاکنون پیوسته و نه تنها برای روشنفکران و باسوادان که حتا برای عامی و امی این مملکت مطرح بوده، چندوچون رابطه‌مان یا ــ درست‌تر بگویم ــ چندوچون نیازمان به غرب باشد. در یک کلام، پرسش اساسی این است: غرب چه چیزی دارد به ما بدهد؟ اما شاید درست‌تر باشد بپرسیم: ما چه چیزی داریم از غرب بگیریم؟

چرا درست‌تر؟ زیرا آن‌چه غرب دارد به ما عرضه کند روشن است: آن چیزهایی است که خودش می‌خواهد، صادراتش و ابزارِ رونق بازار داخلی‌مان برای صادراتش: از مازادِ کالا و تکنولوژی و سرمایه‌اش گرفته تا مازاد اندیشه و ایدئولوژی‌اش به‌علاوه‌ی ابزارهایی که نیاز به این مازادها را در ما ایجاد کند.

از این نظرگاه، مبادله با غرب، بسته به هشیاری ما، می‌تواند برای‌مان سودمند باشد: غرب صادرکننده‌ی گاری یا کود حیوانی نیست، غرب صادرکننده‌ی تکنولوژی بالا و سرمایه‌ی مالی - صنعتی است. تکنولوژی بالا و سرمایه هم نه به درد گاریچی می‌خورد و نه به کار کشاورز سنتی می‌آید. برای این‌که بتوان از واردات تکنولوژی بالا و سرمایه بهره برد، باید شعور مصرف آن‌ها را هم داشت. ایجاد این شعور مصرف بخشی از آن چیزی است که آن را امپریالیسم فرهنگی می‌نامم. اما این امپریالیسم تیغه‌ی دولبه است درست مثل سوادآموزی که مطلوب هیچ دولت خودکامه‌ی غیردموکراتیک نیست اما شرط ناگزیرِ صنعتی‌شدن و تربیت نیروی متخصص و کارآزموده‌ی انسانی است، نیرویی که باسوادی‌اش همان و بدل‌شدنش به نیروی بالقوه و سپس بالفعل مخالف همان.

بعد از تحقق درکِ شعورِ مصرفِ تکنولوژی ناگزیر درکِ شعور تولید تکنولوژی می‌آید و آن‌گاه باید برای سهم داخلی از سودِ حاصل از سرمایه‌گذاری مالی - صنعتیِ خارجی نیز ناگزیر به‌دنبال بازار مصرف خارجی گشت. بهترین نمونه‌ی چنین وضعی برزیل است که تولیدکننده و صادرکننده‌ی تکنولوژی‌های بالای فراوان و از جمله تکنولوژی ماهواره است.

اما همین برزیل یکی از بدهکارترین کشورهای دنیاست و ضریب جینی در آن از تنها چیزی که حکایت ندارد وجود حتا لایه‌ی نازکی است که بتوان از آن به نام طبقه‌ی متوسط یاد کرد. قصه‌ی دموکراسی در برزیل هم که جای خود دارد.

برویم به سراغ شکل درست پرسش: چه چیزی داریم از غرب بگیریم؟

اما اول ببینیم که تاکنون از غرب چه گرفته‌ایم و چه‌گونه گرفته‌ایم. نود سال است انواع پاسخ‌ها را به این پرسش می‌آزماییم: فکر جدایی دین از دولت به‌عنوان شاه‌کلید حلال همه‌ی مشکلات آخوندزاده را چنان شیفته کرد که حتا منادیِ طلاق خط و فرهنگ شد. تقی‌زاده گفت که باید از فرق سر تا نوک پا فرنگی شد و سرانجام آن‌چنان با فرنگی گره‌خورد که فارسی‌اش را هم دیگر کسی در این مملکت نفهمید. یحیا دولت‌آبادی عشقش را به آزادی و دموکراسی در یک انتخاب نشان داد: نه تنها خودش فرنگیِ فرنگی شد که حتا فرنگی‌بودن را برای بچه‌هایش هم انتخاب کرد. از علم‌دوستیِ فرنگی‌منشانه‌ی حیدرخان همین بس که شیمی یعنی بمب را

چاره‌ساز عدم رشد توده‌ها دید. میرزای جنگلی از کمک خواستن از آلمانی‌ها ابانکرد اما ترسید دموکراسی را بر خون قابیل بناکند. کلنل از فرنگی‌بودن فقط درست‌کار بودن را آموخت. جمالزاده هنوز ترجیح می‌دهد عنوانِ بنیان‌گذار ادبیات نوین ایران را نزد کسانی داشته باشد که چون زبانش را نمی‌فهمند، توانِ خواندنِ آثارش را هم ندارند. مدرس عمرش را صرف تحقق دموکراسی در شکل پارلمانتاریستی غربی آن کرد، اما این را ندید که اگر پارلمانتاریسم شیوه‌ی خوبی برای بازدارنگی از فاشیسم است، سرنگونیِ فاشیسم مستقر را چاره‌ساز نیست[1]. ارانی اگرچه مبارزه‌اش زیرزمینی بود اما تصورش از کمونیسم، شکل آرمانیِ غربی آن بود و از دسیسه خبر نداشت. صادق هدایت غرب را عالی فهمید، اما هرگز نتوانست پاسخی به این پرسش اساسی پیداکند، نه در طول زندگی‌اش و نه در مرگش. کاشانی ناچار به یک انتخاب شد و طبیعی بود که دین و سنت را بر معنایی برگزیند. که از دموکراسی فهمید. مصدق همه‌ی الگوهایش غربی بود، اما در پیاده‌کردن این الگوها منش اشرافیت هزارفامیل شرق را داشت. جلال آل‌احمد عمرش را بر سرِ اثبات وجود یک بیماری گذاشت: غرب‌زدگی، اما همه‌ی مشروعیت حرکتش را نه در این‌جا که در غرب جستجو کرد. جزنی خواست در جامعه‌ی پلیسی- غربی برای شرق هم بلندگویی دست‌وپاکند. شریعتی سعی کرد پلی باشد میان ما ــ یعنی همه‌ی آن چیزهایی که آن‌ها را سنت و باور ما می‌پنداشت- و غرب ــ یعنی آن‌چه را از غرب اساسی‌ترین می‌دانست: اسلوب‌شناسی. مطهری نیز وقتی با همان انتخاب کاشانی روبه‌روشد، طبعاً به او اقتداکرد.

روشنفکر امروزی هم که تکلیفش روشن است: گذر عمر در هواپیمایی در پرواز دایم، مبدأ از یاد برده و مقصد گم‌کرده.

راستی چه چیز از غرب گرفته‌ایم؟

نگاهی ولو گذرا به برخورد جامعه‌ی باسواد روشنفکر و نه متخصص[2] نشان می‌دهد که برخورد کنونی ما با غرب همیشه به‌عنوان کلیتی مثله‌شده بوده است، عین برخوردی که غرب همیشه با ما داشته است و عین برخوردی که ما همیشه با غرب داشته‌ایم ـ نمونه‌اش هم‌اکنون در آن‌چه اصطلاحاً مبارزه با تهاجم فرهنگی می‌نامیم. برخوردی که می‌توان آن را به اختصار چنین تعریف کرد: ما هیچ مخالفتی با جنبه‌های مثبت تمدن و فرهنگ غرب نداریم و آن‌چه را به‌عنوان شبیخون رد می‌کنیم جنبه‌های منفی این فرهنگ و تمدن است مانند بی‌بندوباری جنسی، همجنس‌بازی، برهنه‌خویی، فروپاشی نهاد خانواده، اخلاق‌ستیزی و .... ــ هم در عرصه‌ی واقعی و هم در عرصه‌ی ادبی- فرهنگی.

□□□

اما پرسش این است که آیا غرب بی این «جنبه‌های منفی» غرب است؟ آیا غربِ مثله‌شده غرب است؟

تجربه‌ی ببرهای آسیایی، برزیل، ترکیه و هند این‌جاست تا به ما بگوید دست‌یابی به تکنولوژیِ بالا، سرمایه‌گذاری انبوهِ صنعتیِ داخلی و خارجی و قدرت اقتصادی نه‌تنها ممکن که میسر است. تجربه‌ی افریقا و بیست‌وپنج فقیرترین کشورهای جهان نیز این‌جاست تا به ما بگوید که اگر به تکنولوژی بالا، سرمایه‌گذاری انبوهِ صنعتیِ داخلی و خارجی و قدرت اقتصادی دست نیابیم مرده‌ایم. تجربه‌ی دوم خود به‌خود مردود است، اما تجربه‌یی قوی‌تری هم این‌جاست که مرا از تجربه‌ی اول نیز رم می‌دهد: تجربه‌ی ایران پیش از انقلاب به من می‌گوید الگوی رفاه اقتصادی غرب به‌تنهایی چاره‌ساز مسایل ملی این‌جا نیست. اگر بود انقلاب نمی‌شد.

اما نتیجه‌ی برداشتِ مثله‌شده از الگویِ مثله‌شده به‌جز وضعیت و هویت مثله‌شده نیست: جامعه‌یی که هم فرنگش را می‌رود و هم سنت‌هایش را می‌خواهد اما نه آن سنت‌هایی را که پاسدار هویت و انسجامش است بل خرافه‌ترین سنت‌هایش را؛ جامعه‌یی که جام جهانی فوتبال را مستقیم می‌بیند، اما به‌جای آن‌که فوتبالش پیشرفت کند، تماشاگر فوتبالش بیش‌تر می‌شود؛ جامعه‌یی که از غرب عطش ثروت‌اندوزی‌اش را می‌گیرد اما هنوز آن‌چنان به گذرگاهِ جاده‌ی ابریشم‌بودن خو گرفته‌است که اصلی‌ترین شیوه‌ی ثروت‌اندوزی را نه در کار و تولید و بل در دلالی و فروش نفت و ثروت‌های بادآورده می‌داند؛ جامعه‌یی که چنان واقعیتِ واقعیِ هستی‌اش برای خودش مثله می‌شود که آخرالزمانش روزی است که این نفت هم تمام شود انگار وجودش و تاریخش از کشف ارزش نفت آغاز شده است و پیش از آن هرگز وجود نداشته‌است[3]. و وقتی این جامعه‌ی مثله‌شده ناگزیر دست به انقلابِ گریزناپذیرش می‌زند، باز باید هفده سال پس از پیروزی به تبیین نوع رابطه‌اش با غرب بنشیند و غرب را هم‌چنان مثله‌شده ببیند.

□□□

غرب الگوی موفق پیروزی اقتصادی و رفاه عمومی است.

هیچ کس در این واقعیت مسلم تردید ندارد. اما غرب فقط موفقیت اقتصادی و رفاه عمومی نیست.

غرب ــ و منظورم از غرب در این‌جا مشخصاً اروپاست[4] ــ یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های تاریخ خود را می‌گذراند، اما باز غرب فقط بحران نیست.

خودم پاسخ پرسشی را که در آغاز پیش کشیده‌ام نمی‌دانم و نمی‌دانم چه چیز داریم از غرب بگیریم. شاید نباید به‌دنبال پاسخی جامع بود و باید به پاسخ‌های فردی بسنده کرد: هریک آن‌چه را بیش‌تر به‌کارمان می‌آید. اما یک چیز را می‌دانم و آن این‌که تا وقتی نگاه ما به غرب نگاهی مثله‌شده و مثله‌کننده به‌عنوان «دیگری» باشد، تنها رابطه‌ی ممکن میان ما و غرب همان ترسی است که از آن یاد کردم.

۱. خرده‌یی هم از این بابت بر او نیست: در آن روزگار حتا غرب هم این را نمی‌دانست.

۲. و بر این تفاوت تأکید دارم زیرا پاسخ‌های کارشناسانه همیشه ویژه و به‌تعبیری تاکتیکی است حال آن‌که روشنفکر پاسخ جامع و به همان تعبیر استراتژیک را می‌جوید.

۳. حال آن‌که حتا دو دهه هم نیست که نفت در زندگیِ ما نقش اقتصادی مهمی پیداکرده است. هنوز روزی را به‌یاد می‌آورم، پیش از اوج خودبزرگ‌بینی شاه که نخست وزیر وقت، هویدا، از این می‌نالید که ۹ میلیارد دلار اضافی دارد و نمی‌دانهد با این ۹ میلیارد چه‌کار کند. چند ماه پیش هم که با دوستی بحث‌مان بود که درآمد نفت هیچ‌گاه به‌جز سهم اندکی در درآمد ملی ما نداشته است باورش نمی‌شد. اما در همین سال گذشته، یعنی ۱۹۹۳، درآمد نفتی‌مان، به قول وزیر نفت، بیش‌تر از حد انتظار شد و به ۱۶ میلیارد دلار رسید (فقط ۶ میلیارد دلار کم‌تر از اوج ۲۲ میلیارد دلاری‌اش در زمان شاه)، درآمد ناخالص ملی‌مان به‌رغم تداوم افول ناشی از نابودیِ بخش اعظم ثروت انباشت‌شده‌ی ملی در طول جنگ، به استناد آمار بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول، حدود ۱۰۰ میلیارد دلار بوده است.

۴. به دلایل متعددی که در این مختصر نمی‌گنجد و عمدتاً به دلیل تجربه‌ی تاریخیِ کم‌تر، ایالات متحده هنوز به معنایی که در اروپا هست بحران‌زده نیست. بحرانِ اروپا بیش‌تر بحران پختگی است حال آن‌که بحرانِ ایالات متحده بحرانِ تداوم نوجوانی است. به‌دلیل همین ضعفِ تجربه‌ی تاریخی، ایالات متحده ــ دستِ‌کم در تبلورِ اراده‌ی ملی‌اش ــ قادر نیست مسایلش را در پس‌زمینه‌ی درست‌شان ببیند: امریکایی‌ها هنوز نه توانسته‌اند این را بپذیرند که گانگستریسم در جامعه‌شان نهادینه شده است و چاره‌سازش افزایش بودجه‌ی پلیس نیست و نه توانسته‌اند تروماتیسم ویتنام را فراموش کنند: شکستِ سریع‌شان در سومالی به‌رغم دو پیروزی سریع‌ترشان در گرانادا و پاناما بهترین مؤید این ادعاست.

اُمید حبیبی‌نیا

# منطق نقد در دوران فرهنگی پایان سرمایه‌داری

● جنبشی اروپا را تسخیر می‌کند. جنبش کمونیسم.
**مارکس و مانیفست کمونیست، ۱۸۴۸**

● جنبشی بر فراز اروپا شراره می‌افروزد. پست‌مدرنیسم.
**پورتوگیسی و لومونلد، ۱۹۸۳**

● جنبشی جهان را به تکاپو خوانده. جنبش مفاهیم.
**فروی، ۱۹۹۰**

مفاهیم در زندگی انسان امروزی نقشی پویا یافته‌اند، ما همواره خود را با مفاهیمی که رسانه‌ها و سایر مردم به آن بار ارزشی می‌دهند رودررو می‌بینیم، مفاهیمی چون: آزادی، انتخاب، دیکتاتوری، انترناسیونالیسم، هویت، سکس، تبعیض جنسی، سرکوبی عقاید، دموکراسی، صلح، توتالیتاریسم، هویت، رادیکالیسم، سنت‌گرایی، نوگرایی، زنانگی ـ مردانگی، فراجنسی، دیگرنمایی (Making other)...[1]

هریک از این مفاهیم با دیالکتیکی از فرایند پردازش اطلاعات در ذهن انسان‌ها شکل می‌گیرد. طبیعی‌ست که مفهوم «آزادی» برای یک ایرانی با یک کانادایی در سیستم‌های مجزایی از بازنمایی اطلاعات در ذهن این دو پردازش می‌شود، درحالی که ممکن است هر دو روی تعریف قابل دستیابی معینی از آزادی اشتراک نظر داشته باشند. از سوی دیگر مفهوم آزادی[2] برای زن ایرانی با مرد ایرانی پیایند عاطفی ـ انگیزشی متفاوتی را همراه می‌آورد، هم‌چنان است که برای یک ایرانی زیر خط فقر با یک ایرانی مرفه (به اصطلاح وضعیت اجتماعی ـ اقتصادی SES پایین با وضعیت اجتماعی اقتصادی SES بالا) مفهوم واحد آزادی پیایندهای پردازشی متفاوتی را در پی می‌آورد و باز آزادی برای یک ایرانی مسیحی یا یهودی یا اقلیت قومی با یک ایرانی شیعه مذهبیِ پارسی‌گو تفاوت‌هایی را آشکار خواهد ساخت.

به این ترتیب از آن‌جاکه این تفاوت‌ها در بیشتر وقت‌ها با گرایش‌های متضاد دسته‌بندی می‌شوند، مجموعه تضادهای معانی مفاهیم زندگی بشر امروزی یک مفهوم نسبی تازه را به‌عنوان سنتز حاصل آورده است که ماحصل سرمایه‌داری است.

نیاز بازار به نیروی کار و عدم وجود بحران[3] برای تضمین منافع نوعی همگامی در اشتراک مفاهیم را در پی آورد، به این ترتیب از پس جنگ‌های صلیبی و رنسانس، فرهنگ تازه کوشید تا مفاهیم را در چارچوب‌های انتزاعی خاصی جای دهد. به این ترتیب مفهوم تبعیض جنسی به‌تدریج چنان شکل گرفت که به‌عنوان یک هنجار فرهنگی پذیرفته شد، اما با این هنجارگزینی مفاهیم، جنبش‌هایی هم پدید آمدند که محتوای مفاهیم را زیر سؤال می‌بردند و پردهٔ تقدس نابوگونهٔ این مفاهیم را از طریق القاء ضدمفاهیم خود می‌دریدند. تقابل کلاسیسم یعنی اصول هنجارشده با آوانگارده‌یعنی نوگرایی از همان آغاز تاریخ سابقه داشته است. به این قرار منطق نقد هنری، منطقی نسبی‌ست که اکنون در دوران تازه به جای رواج ارزش‌های سطحی خوب یا بد به تأثیر و تأثر هر اثر در جریان فرهنگی حیطه خود می‌نگرد.

این رویکرد مسلماً با اخلاق‌گرایی[4] در تعارض قرار می‌گیرد، زیرا اخلاق‌گرایی سنتی می‌کوشد با ذره‌بین معیارهای کلاسیک همهٔ آثار هنری (و همهٔ مظاهر زندگی) را مورد قضاوت قرار دهد، این شیوهٔ نقد دربرگیرندهٔ منطق کلی‌نگری و مطلق‌گرایی‌ست، زیرا به این ترتیب همهٔ امور زندگی به سادگی به دو رنگ سیاه و سفید (بد و خوب مطلق) درمی‌آیند، جهان این منتقدان حتا جهانی سیاه و سفید هم نیست، زیرا سپیدی و سیاهی هم با وجود طیف‌های سنتز خاکستری مفهوم می‌یابد، بلکه جهانی توهم‌زاست که در آن هستی به صحنهٔ تقابل دائمی خیر و شر معنا می‌شود. این منطق به دلیل کلان‌نگری‌اش از وجود عناصر مفید در جبهه‌ای که شر مفروض شده باز می‌ماند و عناصر مخرب در جبههٔ خیر را نادیده می‌گیرد، در این صورت منتقد اخلاق‌گرا همواره خود را در صحنهٔ جنگ، و قضاوت مطلق می‌یابد و چون این مطلق‌گرایی عناصر پارانویایی را به میدان شعور می‌کشاند، این دسته از منتقدان دچار پارانویای فرهنگی می‌شوند و تصور می‌کنند که تمام جهان برای توطئه بر علیه آن‌ها دسیسه کرده‌اند، به‌ویژه که این منتقد وابسته به حکومتی باشد با ساختار ایدئولوژیک و این ساختار لاجرم به‌ویژه گرایش‌های رادیکال مطلق‌گرایی را تشدید کند، در این صورت پارانویای منتقدین وخیم‌تر و حادتر شده، حتا به سرکوبی عناصر جبهه مقابل می‌انجامد که برچسب‌های ضدمفاهیم فرهنگ حاکم دریافت کرده‌اند.

دوران اخلاق‌گرایی چه در عهد فئودالیسم و پیش‌سرمایه‌داری قبل از رنسانس و چه در دوران مدرنیسم سرمایه‌داری، جوی از خفقان، سرکوبی، قتل‌عام و در آتش سوزاندن مخالفان و آثارشان را چون خطی تیره از نهایت شب و نهایت تاریکی، به ارمغان آورد. ارمغانی که پیشوایان به قدرت رسیده هرگز نمی‌توانند از آن به‌عنوان چارهٔ نیک‌روزی بشر یاد کنند، چراکه بی‌گمان نیک‌روزی بشر با قتل‌عام و سرکوبی احزاب و گروه‌های قومی و دربند کردن زنان و دخالت حکومتی در کمترین مظاهر آزادی فردی و برپایی اردوگاه‌های کار اجباری و حاکمیت رعب و وحشت و جنگ‌افروزی مغایر است، از آن‌جا که اخلاق‌گرایی بنا به ماهیت مطلق‌نگر خود ناچار به رادیکالیسم می‌گرود و به‌خاطر سیر جبرگونهٔ تاریخ که نظام هنجارها را درهم می‌کوبد و هنجارها را با زمان همگام می‌سازد، عصر حاکمیتِ اخلاق‌گراییِ رادیکال چندان طولانی نیست. درحالی که نظام‌های ایدئولوژیک از سوسیالیسم استالینی گرفته تا مسیحیت ارتدکس بنابر ماهیت ایدئولوژیک خود اخلاق‌گرا و درنتیجه سرکوبگر و ارتجاعی هستند، رویکرد پست‌مدرنیسم که ماهیتاً بر مبنای التقاط‌گرایی نسبی بنا شده است از قضاوت ارزش‌گذاری شده دوری می‌کند، بنابراین هر پدیده‌ای از این دیدگاه می‌تواند در بستر دو جریان مفید و مخرب با تأثیری دوجانبه رشد کرده باشد و طبیعی است که میشران این نظریه هرگز خود را مجاز به دخالت مستقیم در مسایل فرهنگی نمی‌بینند، آن‌ها به مسئولان فرهنگی توصیه می‌کنند برای تقویت عناصر مثبت در فرهنگ که پژوهشگران لزوم تقویت آن‌ها را دریافته‌اند، مثل احترام به عقاید دیگران و همدلی اجتماعی، مفاهیم مربوط را در آثار هنری تشویق کنند. اما رویکرد پست‌مدرن می‌کوشد تا اختیار سیاستگذاری فرهنگی را از چنگ دولت‌ها بیرون بکشد و آن را به جامعه تفویض کند. از پرتو جریان‌های مستقل و متعارض گوناگون فرهنگی، هنجارها و مفاهیم موردپذیرش اکثریت، در جامعه برقرار خواهد شد.

دیرزمانی‌ست که روان‌شناسان دریافته‌اند یادگیری اجتماعی، بشر را به سوی هنجارهایی با بارهای ارزشی متعارض سوق می‌دهد که در ناخودآگاه او تثبیت شده و چون دائماً خوب‌ها پاداش یافته و بدها تنبیه شده‌اند، می‌توان به انسان و آیندهٔ او خوشبین بود، بنابراین هرگاه حکومت با پلیس و قانون نخواهد مفاهیم فرهنگی را بر مردم حاکم کند، جامعه خواهد توانست هنجارهای مترقی را پرورش داده و رایج کند، پس یک گروه موسیقی راک نژادپرست می‌تواند درحالی که یک گروه موسیقی راک

مشرقی در گوشهٔ دیگری از شهر کنسرت دارد، به آوازخوانی بپردازد، استقبال عمومی از هر دو نشانگر روند حرکت فرهنگی جامعه است، مسلماً اگر PINK FLOYD کنسرت داشته باشد استقبال از آن به مراتب بیشتر از مثلاً WASP است.

درحالی‌که هگل اخلاق را انتزاعی تصور می‌کرد و راهی عملی به اتوپیا برای افراد نمی‌گشود، مارکس در مانیفست، اصول دیالکتیکی را بر ارزش‌ها و مفاهیم اجتماعی جاری می‌دانست که برای درک ماهیت تغییرات و رشد اجتماعی و تاریخی سودمند بود. مهم‌ترین درس این راهبرد زمینهٔ استنباط رشد سرمایه‌داری و چگونگی توسعهٔ فرهنگ خاص بورژوازی‌اش بود.

مارکس نشان داد که چگونه جامعه هم جنبه‌های مثبت و هم جنبه‌های منفی را در فرایند تکاملی‌اش توسعه می‌دهد و چگونه از تقابل این تضادها مفاهیم تازه‌ای زایش می‌یابد، این نظرگاه سرچشمه‌ای غنی برای پست‌مدرنیسم است که راهبردی عملی برای استفاده از پویایی‌های آزادی را به ارمغان می‌آورد و نظرات گوناگون بدون هیچ پیش‌انگاره و قضاوت ارزشی در فرایند توسعهٔ فرهنگی نقش می‌یابند، زیرا هیچ ایدئولوژی خاصی از دیدگاه دیالکتیک، تکافوی نیازهای جامعهٔ رو به توسعه را نمی‌کند. از این قرار سرمایه‌داری شاید بهترین و بدترین اتفاقی بوده که در زمانی واحد در طول تاریخ بشر رخ داده، زیرا به تقابل تضادها به دلیل ساختار تکنولوژیک‌اش شتاب بخشیده است.

هربرت مارکوزه توسعهٔ مفاهیم متضاد فرهنگی درون سرمایه‌داری را شبه مستقل می‌نامید، از نظر او هم‌چنان‌که لنین هم در اثر پژوهشی خود «امپریالیسم به‌عنوان بالاترین مرحلهٔ سرمایه‌داری» تأکید کرده، سرمایه‌داری در درون خود هم عناصر ضامن بقای خود را رشد می‌دهد و هم نیروهای ضدسرمایه‌داری را، در دورانی که توسعهٔ سرمایه‌داری به انتهای خود نزدیک می‌شود این فرایندهای شبه‌مستقل درون جامعه رشد می‌کنند. در دههٔ ۶۰ کمپانی‌های صفحه‌پرکنی با رغبت از گروه‌هایی استقبال می‌کردند که آشوبگر و دردسرآفرین خوانده می‌شدند، The Doors نمونه‌ای از آن‌هاست، در دههٔ ۷۰ و ۸۰ گروه‌های خیابانی به بازار موسیقی سرازیر شدند و هنجارهای سنتی را به تمسخر گرفتند، در دههٔ ۹۰ گروه‌هایی خیابانی به حاکمیت ستارگان موسیقی پایان دادند، موج رَپ تمام هنجارهای جامعهٔ سرمایه‌داری را به لرزه درآورد و درعین‌حال برای سرمایه‌داری سودآور بود، زیرا آلبوم‌های موسیقی، برنامه‌های تلویزیونی، لباس‌ها و وسایل این موج تازه را می‌فروخت، این همان چیزی‌ست که به قول لنین، سرمایه‌داری برای کسب سود بیشتر حتا طناب دار خودش را هم به نیروهای مخالف خواهد فروخت![5]

اختلاف نقد در این دوران رو به نقصان می‌گذارد، زیرا معیار ارزشیابی هر اثری یک بررسی همه‌جانبهٔ علمی‌ست، اگر Like A prayer مدونا اثری مترقی قلمداد شود ربطی ندارد که ما تمام آهنگ‌های او را مترقی بدانیم، نه‌تنها تک‌تک آثار یک هنرمند مستقل و مجزا بررسی می‌شوند، زیرا تحت شرایط متفاوتی پدید آمده و تأثیرهای متفاوتی هم در مخاطبان ایجاد می‌کنند، بلکه زندگی فردی هنرمند را باید با هر اثر جداگانه‌ای ربط داد و نه به‌طورکلی و مجرد، بنابراین اگر وودی‌آلن مثلاً در جایی هنجارهای سنتی را نادیده بگیرد و همسرش او را به اتهام‌های مختلف ترک کند، نباید فیلم‌های او را به این قضیه ربط دهیم، مگر آن‌که واقعاً رابطه‌ای ساختاری در جهت‌یابی نگرش او هم‌سو با این جنجال در فیلم آخرش ردیابی کنیم و از نظر سیر توسعهٔ فرهنگی آن را مترقی و پیشرو بخوانیم یا برعکس با این‌حال همان‌گونه که مارکوزه نیز تأکید کرده است هر کنش انسانی موجی از کنش‌های متعارض را دامن می‌زند، بنابراین اگر مثلاً WASP ترانه‌ای توهین‌آمیز علیه زنان می‌خواند، زنان را وامی‌دارد تا پرشورتر به میدان بیایند و گروه‌های راک‌زن جوابی درخور ارائه دهند، بنابراین ناخواسته موجی سرزنده از جنبش فمینیستی را به کارزار می‌کشاند.

درحالی که گروه‌های رادیکال به‌عنوان بازماندگان دوران دسته‌بندی‌های سیاسی خود را منحصر به گروهی از جامعهٔ بشری و ایدئولوژی خود را مشمول همان گروه می‌دانند، نیروهای پیشرو سعی می‌کنند از مظاهر فرهنگ مردم (به‌ویژه آن بخشی که کمتر شناخته شده) بهره گیرند و مخاطبانی در میان مردم تمام کرهٔ زمین بیابند، گروه‌های رادیکال با شعارهای مبارزه‌طلبانه، نفی‌گرا و برعلیه دشمنان سنتی خود به میدان می‌آیند و همه‌جا را با شعارهای «مرگ بر ...» انعطاف‌پذیری، تساهل و احترام به عقاید دیگران را عملی خائنانه تلقی می‌کنند، درواقع آن‌ها هم‌چنان خود را پاسدار «اختلاف نقد» به شمار می‌آورند.

در جناح چپ، هیچ تئوری فرهنگی ـ سیاسی نمی‌تواند بدون درنظر گرفتن جنبه‌های زیباشناختی که سرمایه‌داری به زندگی بخشیده، به تحلیل آثار هنری بپردازد و این برهه‌ای از زمان است که «لحظهٔ حقیقت» در پست‌مدرنیسم نامیده می‌شود.[6]

آن‌چه که امروزه پست‌مدرنیسم خوانده می‌شود، ایدئولوژی یا رویای خاصی برای فرهنگ نیست، بلکه شرایطی تاریخی‌ست که موج سوم سرمایه‌داری در پی آورده. این فضای تازه فرایندهای فرهنگی جدیدتری را در غیاب دسته‌بندی‌ها و اختلاف نقد را به ارمغان خواهد آورد.

از این قرار با رویکردهای چندگانه به واقعیت، راه‌حل‌های متعددی برای سازگاری انسان با محیط که اساس پایه‌ریزی فرهنگ بوده است شکل می‌گیرد. برای اولین‌بار انسان بدون پیش‌انگاره‌های ایدئولوژیک به جهان می‌نگرد، به گروه‌های تازه‌ای می‌پیوندد و از گروه‌هایی جدا می‌شود که به‌رغم دیدگاه‌های متفاوت، در یک نقطه‌نظر سهیم‌اند و آن این‌که هر رأی دربرگیرندهٔ ذره‌ای از حقیقت و لاجرم مختار به اشاعهٔ نظر خویش است، با این‌حال همهٔ این دینامیسم در «شبکهٔ جهانی»ی[7] پایان سرمایه‌داری روی می‌دهد که جهانی فراملیتی را با شبکهٔ ارتباطی‌اش فراهم آورده است و این پویایی، کارکردی جهانی می‌یابد. دیالکتیک ما را وامی‌دارد تا تمام این تحولات دوران پایان سرمایه‌داری را مثبت و پیش‌رونده تلقی کنیم، چراکه فن‌آوری و سرمایه‌داری، سیستم تازه‌ای را شکل می‌دهد که دیگر با مظاهر سرمایه‌داری که مارکس و لنین به دقت ترسیم کرده و سیر آن را پیش‌بینی کرده بودند متفاوت است. نوعی سوسیالیسم سرمایه‌داری[8] در راه است که در فقدان طبقهٔ انقلابی بالنده بر جریان‌های معارض فرهنگی متکی‌ست، و این شاید حیاتی‌ترین نقش فرهنگ در طول تاریخ بشر باشد.

نه برای مارکس و نه برای لنین، سوسیالیسم مفهومی مجرد از بازگشت به شبکهٔ کوچکی از سازمان اجتماعی را نداشت، بلکه سوسیالیسم مفهومی جهانی بود که ابعادش توسط سرمایه‌داری شکل می‌گرفت و در شرایط تاریخی خاصی حاصل می‌شد. عدم توفیق تز «سوسیالیسم برای یک کشور» در اروپای شرقی نشانگر درستی این نظریه است، مفهوم کارکرد دوگانهٔ آثار، منطق دیالکتیکی تازه‌ای را پیش رو می‌آورد که در آستانهٔ عصر «دنیای نو» ارزش‌های اجتماعی و آثار هنری با دیدی علمی مورد تحلیل قرار گیرد و این به قول مارکوزه آزادی به معنای احترام به عقاید دیگران را به ارمغان خواهد آورد، شاید فروغ هم این دنیای نو را بر بستر خیال‌های عاشقانه‌اش چنین دیده بود:

**سخن از پیچ‌پیچ ترسانی در ظلمت نیست/ سخن از روزست و پنجره‌های باز/ و هوای تازه/ و اجاقی که در آن اشیاء بیهوده می‌سوزند/ و زمینی که زکشتی دیگر بارور است/ و تولد و تکامل و غرور/ سخن از دستان عاشقان ماست/ که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم/ بر فراز شب‌ها ساخته‌اند.**

## پاورقی‌ها:

۱ـ دیگرنمایی (Making other): تمایز افراد و گروه‌ها به خوب‌ها و بدها، در آثار هنری دوران جنگ سرد، همواره گروهی که ارزش‌های خودی را رواج می‌دادند خوب و دیگرانی که ضدارزش‌ها را بازنمایی می‌کردند بد خوانده می‌شدند.

۲ـ از نظر مارکوزه آزادی نوعی تسلط است. تسلط بر محیط و کنترل بر لیبیدو. روان‌شناسی آزادی را نیاز اساسی بشر می‌خواند که او را به تکامل سوق می‌دهد و مبارزه برای نیل به آزادی، مبارزه‌ای همه‌جانبه است که تصعید را پدید می‌آورد و منجر به خلق آثار هنری می‌شود، شناخت‌گرایان آزادی را در چارچوب‌های انگاره‌های شناختی تبیین می‌کند و آن را عاملی برای پویایی بشر به‌واسطهٔ دستیابی به اطلاعات آزادانه به شمار می‌آورند، به این قرار طبقه‌بندی اطلاعات با گسترش رسانه‌ها مفهومی ندارد و دانش عمومی می‌شود.

۳ـ درحال حاضر سرمایه‌داری با بحران بی‌مانندی در طول تاریخ چندصدسالهٔ خود روبروست، زیرا مکانیسم بازار و تقسیم کار جهانی بر هم خورده است، تلاش برای همگانی کردن پیمان‌های جهانی نظیر گات و گسترش پیمان‌های منطقه‌ای نظم سنتی سرمایه‌داری را بر هم زده، صنایع تسلیحاتی و نیمه‌سنگین با ورشکستگی و صنایع سبک با افزایش رقابت رویرو هستند، بی‌نظمی نوین جهانی سرمایه‌داری را به پلهٔ آخر تکامل رسانده، حالا نوبت واژگونی‌ست!

۴ـ روان‌شناسی اخلاق را در حوزهٔ مفاهیم کاربردی خود نیاورده، زیرا اخلاق با مذهب، سیاست، فلسفه و به‌طورکلی با ایدئولوژی درهم آمیخته و به جای آن از هنجارها و ارزش‌های یاد کرده است، این‌که این هنجارها و ارزش‌ها همان اخلاق هستند یا نه بحث دیگری‌ست ولی به‌طورکلی چون اخلاق با پوششی از تقدس بی‌دلیل مستور شده، روان‌شناسی همچون روح و مفاهیم مجردی از این قبیل آن را از حوزهٔ بررسی خود کنار گذارده، ضمن آن‌که نمی‌توان هنجارها و ارزش‌ها را مترادف با اخلاق اجتماعی به شمار آورد، زیرا اخلاق کلی‌نگر و مطلق و انتزاعی و هنجارها جزیی، نسبی و عینی هستند.

۵ـ ویدئوکلیپ‌ها امروزه رسانه‌ای کاملاً پیشرو شده‌اند، مثلاً Mān in the Mirror در ۵ دقیقه تمام حرف‌هایی را که قرار بود در دهها کتاب زده شود، بازمی‌نماید و تأثیرشناختی برانگیزاننده‌تری هم دارد، یا ترانهٔ ریچارد مارکس دربارهٔ سالمندان، از هزاران موعظه مؤثرتر است. موسیقی امروزه بیش از هر زمانی رسالت پیشرویی فرهنگی را بر دوش می‌کشد.

6- Fredric Jameson: Post Modernism, or the cultural logic of late capitalism, 1993, In Docherty's Post Modernism.

۷ـ World System: شبکهٔ جهانی مفهومی‌ست که با توجه به فرایندهای ارتباطی در دوران پایان سرمایه‌داری دارای اهمیت است، زیرا هر کنش اقتصادی ـ سیاسی در گوشه‌ای از جهان بر وضعیت سایر کشورهای جهان به دلیل درهم تنیدگی ساختار اقتصادی ـ سیاسی جهانی تأثیر می‌گذارد.

۸ـ برای تبیین چگونگی سیر اقتصادی دوران پایانی سرمایه‌داری، اندیشمندان چپ نظرهای متفاوتی داده‌اند، درحالی که فوکو سنتز سرمایه‌داری ـ سوسیالیسم (چیزی همانند سوئد) را مدنظر قرار می‌دهد، گروه چپ نوین و پل سویزی بر جهانی‌بودن سیر تکاملی جامعه تأکید می‌کند و آن را در چارچوب‌های فرایندهای گریز از مرکز (درواقع نوعی روند بازگشتی) تحلیل می‌کنند که به جای طبقهٔ انقلابی، روشنگران فرهنگی مبشران این تحول می‌شوند و به جای انقلاب سیاسی، انقلاب تکنولوژیک، ساختار سوسیالیستی را جایگزین سرمایه‌داری می‌کند. ●

# برش‌هایی از دو گفتگو

ترجمهٔ ناصر غیاثی

## ناممکن نو

● ***امبرتو اکو*: چطور شد که شما از ــ اسمش را بگذاریم کاسبی ــ دائرةالمعارف سردر آوردید؟**

● دنی دیدرو: من زادهٔ مناسبات ساده‌ای هستم. پدرم چاقوتیزکن بود. می‌بایست با شغل‌های متفاوتی گوشهٔ گلیم را از آب می‌کشیدم، به عنوان دفترنویس ثبت اسناد، به عنوان معلم خصوصی و قبل از هرچیز به عنوان مترجم. نمونهٔ بارز مراحل زندگی در صنعت فرهنگ. در سال ۱۷۴۶ ناشری به نام لو برتون (Le Berton) که می‌خواست یک دائرةالمعارف انگلیسی را به زبان فرانسه منتقل کند، مرا به عنوان مترجم استخدام کرد. این درست که ایده‌ای ناشرانه بود، اما چیز بیشتری هم داشت. در برنامهٔ ما آمده بود: «همه‌چیز را بیازماییم، همه‌چیز را بدون استثنا و مراعت وارونه کنیم.»

● ***اکو*: چه چیزهایی را وارونه کنید؟**

● دیدرو: خب، کوتاه و مختصر: دیدگاه قرون وسطایی را. مسئله این بود که درآمدی بر انسان‌ها باشیم، در آثارمان همان جایی را به او بدهیم، که در کیهان دارد، جای قهرمان اصلی را.

● ***اکو*: امری که معلوم می‌دارد، چرا این برنامه چنان ترسی ایجاد می‌کرد. شما باندی از لامذهب‌ها (Atheisten) بودید، که مصمم بود حتا تعریف خدا و روح و اخلاق را برگرداند.**

● دیدرو: بله، این هم بود، اما گمان ندارید که این نکتهٔ اصلی بوده است. خطر اصلی در تصاویر و مقاله‌های فنی‌یی بود که همراه دائرةالمعارف بود...

● ***اکو*: خوب نمی‌فهمم.**

● دیدرو: خب، شما تعریف باستانی و قرون وسطایی دانش‌ها و هنرها را می‌دانید. به عنوان هنر جدی تنها به اصطلاح هنرهای آزاد اعتبار داشت. دائرةالمعارف تصویر جهان را وارونه کرد، زیرا او انسان‌هایی را که کار می‌کردند، در ردیف اول نشاند. او چگونگی عملکرد ذهن (Verfahrensweise der intelligenz) را نه در دوره‌کردن انتزاعی منطق یا دیالکتیک بلکه در دوره کردن بی‌واسطه دگرگونی‌های جهان ملموس نشان داد. می‌فهمید چه کار انقلابی‌ی بود، حرف زدن با احترام و دقت از کار کشاورز (هشتادوسه تابلو)، از کار نجار هنرمند (هشتادوهشت تابلو)، از کار ابریشم‌باف (صدوسی وپنج تابلو)؟ باور نمی‌کنم که هیچ‌گاه این همه به این به اصطلاح کار دون‌پایهٔ انسانی توجه علمی شده باشد. در مجموع سه هزار تابلو. نظر شما چیست؟

● ***اکو*: آیا خیلی باید کنار می‌آمدید؟**

● دیدرو: خیلی زیاد، که من از بابت آن‌ها پشیمان نیستم. سر بعضی از مسایل، ما خودکار کنار می‌آمدیم. مثلاً زمانی که من به زندان افتادم. می‌دانید چه کسی مرا بیرون آورد؟

● ***اکو*: چه کسی؟**

● دیدرو: ناشر با کمک دولت. شرکت دائرةالمعارف سرمایهٔ بسیار زیادی داشت. لویی بونوئل، اروتیک و دیگر ارواح.

## لویی بونوئل، اروتیک و دیگر ارواح

در کتاب لویی بونوئل، اروتیک و دیگر ارواح، لویی بونوئل و ماکس آوب دربارهٔ فدریکو گارسیا لورکا و سالوادر دالی گفتگو می‌کنند. در زیر بخشی از متن کتاب را می‌خوانید.

● ***آوب*: قدریکو گارسیا لورکا و سالوادر دالی دوستان خوبی بودند.**

● *بونوئل*: بله، آن‌ها دوستان خوبی بودند. او با فدریکو بیشتر دوست بود تا من. من بیشتر با دالی بودم. چند شعرش را دوست دارم، اما نه همه‌اش را. اما به‌عنوان انسان فدریکو واقعاً نابغه بود. به یاد می‌آورم، وقتی که از نیویورک برگشتم، به من گفت: «تو خیلی خشکی و اصلاً چیزی نمی‌فهمی، اما از او (دالی) بپرس، کارهای من چقدر خوب است.» و دالی گفت: «بله، بله، شگفت‌انگیز و عالی.» و سرانجام توافق کردیم که فدریکو «دن پرلیمپین» (Don Perlimpin) ش را برایم بخواند. همدیگر را در انبار تئاتر ملی دیدیم. یادت می‌آید، آن‌جا جایی مثل آبجوفروشی‌ها بود.

● ***آوب*: همان جایی که به آن «Caballerizas» اصطبل اسب می‌گویند.**

● *بونوئل*: بله، فدریکو شروع کرد به خواندن. و در پایان یک نفر از جعبه سوفلور یا جایی شبیه آن آمد. من به او گفتم: «نمایشنامهٔ مزخرفی است.» فدریکو بلند شد، بسیار خشماگین بود: «ولی دالی نظر دیگری دارد. لیاقت دوستی با من را نداری.» دالی گفت: «چرا حق با اوست. واقعاً بی‌ارزش است». فدریکو سوزان از خشم بلند شد و رفت. ما او را تعقیب کردیم. وارد کلیسایی شد و با دستان گشوده زانو زد. دیوانه خوب می‌دانست که ما می‌توانیم او را ببینیم. یک روز دیگر من از سالوادر که با او در یک اتاق زندگی می‌کرد، پرسیدم: «چطوره؟» دالی گفت: «وضعش خوب است. سعی کرد با من بخوابد، ولی نمی‌توانست.»▣

جین گالوپ

# رؤیای مؤلف مرده[1]

ترجمه و تلخیص: احمدرضا مغفوری

ژاک لاکان روان‌کاو معاصر فرانسوی نوشتهٔ بسیار مهمی دارد با عنوان «دگرگون‌سازی بنیادی (Subversion) سوژه و دیالکتیک میل در ناخودآگاهِ فرویدی» که در مجموعه آثارش به‌نام **نوشته‌ها** (Écrits 1966) چاپ شده است، و آلن شریدن مترجم انگلیسی **نوشته‌ها**، آن را به‌نام **گزیده‌ای از نوشته‌ها** در آخر این مجموعه قرار داده است. مولر و ریچارد مون برای این‌که خوانندگان **نوشته‌های** لاکان بتوانند افکار او و نکاتی را که مطرح کرده است از خلال سبک غامضش بهتر درک کنند، کتابی نوشته‌اند برای خوانندگان انگلیسی‌زبان با عنوان اصلی **لاکان و زبان**، و در این کتاب وقتی که به مقالهٔ «دگرگون‌سازی بنیادی سوژه» می‌رسند توضیحات خود را با این جمله شروع می‌کنند که این نوشته «احتمالاً رمزآمیزترین نوشتهٔ این مجموعهٔ خاص» است. بنا به فرهنگ لغت، رمز (enigma) عبارت است از «یک معمای (riddte) مبهم». مولر و ریچاردسون در آغاز کتاب اظهارنظر کرده‌اند که سبک نگارش لاکان نوعی از معما است که به‌نام معمای مصوّر (rebus) می‌شناسیم، و اینک در ابتدای فصل آخر کتاب، کتابی که قرار است «راهنما»یی برای خوانندگان **نوشته‌ها** باشد، خواننده را آمادهٔ رودررویی با «رمزآمیزترین» معماهای مصور، یعنی معمای معماها، می‌کنند. روان‌کاوی به ما می‌گوید که ناتوانترین حلاّل معماها اُدیپ است، که معمای ابوالهول را حل کرد. و خواننده که در پایان کتاب **گزیده‌ای از نوشته‌ها** با معمای معماها روبرو شده است مثل ادیپ است که با معمای ابوالهول روبرو شده بود، و در همان موضع پیچیدهٔ ادیپ قرار می‌گیرد. توجه داشته باشیم که در نمایشنامه، آن‌جا که ادیپ با ابوالهول روبرو می‌شود زمانی است که پدر خود را کشته، ولی هنوز این را نمی‌داند.

می‌دانیم که طبق اعتقادات مشترک یهودیان و مسیحیان، اسطورهٔ «میوهٔ ممنوع» تمثیلی از رنج بشر است. حضرت آدم شخصیتی اسطوره‌ای است که هبوط انسان را، درغلتیدنش در دانایی و رنج و مرگ، به نمایش می‌گذارد. فروید در اسطوره‌های یونان باستان به دنبال داستانی می‌گردد که مثل داستان حضرت آدم نمودار بدفرجامی بشر و سرنوشت ناخوشایند او باشد، و اسطورهٔ ادیپ را می‌یابد، و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که همهٔ افراد به‌نوعی عقدهٔ ادیپ دارند. لاکان در مقالهٔ «دگرگون‌سازی بنیادی سوژه» بارها به اسطورهٔ ادیپ اشاره می‌کند و از آن در توضیح مسایلی که مطرح می‌کند بهره می‌گیرد، ولی برای توضیح سرنوشت سوژه بیش از همه از داستانی کمک می‌گیرد که اسطوره نیست، بلکه رؤیایی است که فروید در کتاب **تعبیر خواب** در بخش مربوط به خواب‌های نامربوط گزارش کرده است: رؤیای پدری مرده که خودش نمی‌داند که مرده است.

در این رؤیا با صورت دگرگون‌شده‌ای از داستان ادیپ روبرو هستیم، ادیپ، آن حلاّل معما که پدرش مرده بود ولی خودش نمی‌دانست. در هر دو مورد موضوع مربوط به پدری مرده است، چیزی که تغییر کرده سوژه‌ای است که نمی‌داند: در داستان پسر است که نمی‌داند، در رؤیا پدر است که نمی‌داند. و به هرحال در هر دو مورد مسئلهٔ سوژه‌ای مطرح است که حامل دانایی است، سوژه‌ای که هنوز نمی‌داند [سوژه: شناسنده، فاعل شناسایی]. ادیپ بعد از حل معما است که می‌داند [می‌فهمد] که پدرش مرده است (و البته نه بلافاصله بعد از آن). حاصل این دانایی تراژیک است، به این صورت که به قیمت کوری و سرانجام مرگ او تمام می‌شود. در رؤیا پدر تا وقتی که نمی‌داند مرده است، وجود دارد و حاضر است، ولی همین‌که دانست ناپدید می‌شود، همین‌که دانست دیگر وجود ندارد. ادیپ، پدرِمرده، و نیز حضرت آدم، هر سه در مرحله‌ای از زندگی‌شان چیزی را نمی‌دانند، چیزی که دانستن آن موجب سقوط‌شان خواهد شد.

حاصل این هر دو، داستان و رؤیا، این است که بپرسیم «پدر چیست؟» به‌قول لاکان، فروید پاسخ می‌دهد: «پدرِ مرده». جواب ادیپ به معما «انسان» بود و جواب فروید «پدر مرده» است. لاکان به‌جای این‌که مثل فروید بر پاسخ مرگ‌آلود تأکید کند، تأکید را بر مرگ‌آور بودن پاسخ می‌گذارد، چیزی که دانستن آن مرگ به‌بار می‌آورد. به‌جای این‌که مثل اسطورهٔ ادیپ بر اهمیت پدرِ مرده تأکید کند، رابطهٔ پدرِ مرده را با مسئلهٔ دانایی مورد تأکید قرار می‌دهد. سوژه‌ای که لاکان در نوشتهٔ مورد بحث در کار دگرگون‌سازی بنیادی آن است، سوژه‌ای است که حامل دانایی است، سوژه‌ای که می‌داند.

در گزارش فروید از آن رؤیا، برای خواننده کاملاً روشن می‌شود که آن کس که نمی‌داند پدر است: «... پدر مرده بود، فقط این را نمی‌دانست.» البته مترجمان انگلیسی به غلط ترجمه کرده‌اند «پدرش» [his father] درحالی که در اصل متن آلمانی «پدر» [the father] آمده است، نه «پدرش». یعنی به عقیدهٔ فروید آن رؤیا مربوط به پدر به‌منزلهٔ صورت مثالی (archetype)، «پدر نوعی»، است، [همان پدری که فروید در **توتم و تابو** درباره‌اش بحث می‌کند]، همان پدری که «پاسخ» فروید به معما است.

[the dead father]

اما وقتی که شرح لاکان را از این رؤیا در «دگرگون‌سازی بنیادی سوژه» می‌خوانیم، آن‌وقت دیگر نمی‌توانیم مطمئن باشیم که چه کسی نمی‌داند. چون لاکان می‌گوید اصل چیزی که فروید در گزارش این رؤیا به ما عرضه می‌کند این جمله است: «او نمی‌دانست که او مرده است.» پس در این‌جا دیگر برخلاف نوشتهٔ فروید، فاعل فعل «دانستن»، «پدر» [the father] نیست بلکه ضمیر تقریباً غیرشخصی «او» [il- he] است. به‌علاوه، جمله از نظر دستوری مبهم است، چون ممکن است مرجع هر دو ضمیر «او» یک‌نفر باشد و هم ممکن است مرجع دو ضمیر متفاوت باشد [یعنی ممکن است به این معنی باشد که پدر نمی‌دانست که «خودش» مرده است، و یا به این معنی که او نمی‌دانست که «پدرش» (یا «خودش») مرده است]. ادیپ وقتی که با ابوالهول روبرو شد نمی‌دانست که پدرش مرده است، نمی‌دانست که او مرده است.

در نوشتهٔ فروید می‌خوانیم که «مرده بود، فقط این را نمی‌دانست». در این‌جا هر دو فعل با هم مرتبطند و فعل دانستن اهمیت ثانویه دارد. اما در جملهٔ لاکان فعل دانستن فعل اصلی است و در جملهٔ پایه قرار دارد، و فعل مردن در جملهٔ پیرو قرار دارد [«... که او مرده است»] و مشروط و منوط به دانستن است. لاکان در یکی از سمینارهایش (۱۹۶۴)، در مورد مسئلهٔ پدرِ مرده بحثی کرده است. او به‌جای پدرِ مرده و مؤلف مرده، که فروید و نیچه مطرح کرده‌اند، «پدر ناخودآگاه» قرار می‌دهد، پدری که نمی‌داند. و به این ترتیب ما بر فروید (و نیچه) پیشی می‌گیریم، که به‌قول لاکان گرچه در تعیین کارکرد پدر از مرگ او سخن می‌گوید، اما به همین دلیل که اساس کار را کشته‌شدن او قرار داده است درحقیقت هم‌چنان حامی و حافظ پدر است.

لاکان در شرح تک‌جمله‌ای خود از رؤیای موردبحث می‌گوید فروید در گزارش این رؤیا چیزی به ما عرضه می‌کند که مرتبط است با تأثر عاطفی خواب‌بین، تأثر

عاطفی که موجب می‌شود گرچه جسم پدر را از دست داده، روح پدر در خواب بر او ظاهر می‌شود، و آن چیزی که فروید به ما عرضه می‌کند و مرتبط است با این تأثر عاطفی، این جمله است: «او نمی‌دانست که او مرده است». پس شرح لاکان شامل دو عنصر است: تصویر و کلام. یک عنصر، تصویری است سرشار از تأثر عاطفی، و عنصر دیگر یک ساخت صرفاً زبان‌شناختی است، یک جمله که فاعلش ضمیر سوم‌شخص مفرد مذکر است، و در شرح لاکان این دو عنصر ارزش مساوی ندارند، چون ابتدا به موضوع تأثر عاطفی، به‌صورت عبارت معترضه، اشاره می‌کند، و پس از آن واژهٔ «جمله» را می‌آورد: «رؤیایی که فروید گزارش کرده...چیزی که به ما عرضه می‌کند، مرتبط با تأثر عاطفی...، که این جمله است ...». شرح لاکان نشان می‌دهد که موضوع تأثر عاطفی اهمیت ثانوی دارد، درعین‌حال خواننده باید از «تأثر عاطفی» بگذرد تا به «جمله» برسد.

توجه لاکان در اصل معطوف به آن جملهٔ نسبتاً بی‌روح و طرح‌گونه است («او نمی‌دانست که او مرده است»)، نه به روح پدر. او به فاعلی تقریباً غیرشخصی توجه دارد، و به دانایی، هستی، مرگ. و از این رو به‌جای این‌که به سنت ادبی و نمایشی سوفوکل و شکسپیر بپیوندد، به حیطهٔ دکارت پا می‌گذارد. لاکان یک **کوژیتو** جدید عرضه می‌کند. درحقیقت، در مقابل **کوژیتوی** دکارتی یک **ضد کوژیتو** قرار می‌دهد، که بسیار ابهام‌آمیزتر از **کوژیتو** است اما همان سادگی حیرت‌آور آن را دارد. در مقابل «من می‌اندیشم، پس هستم» دکارت این را قرار می‌دهد: «او نمی‌دانست که مرده است». در این‌جا لاکان به‌جای ضمیر «من» ضمیر «او» گذاشته، به جای «اندیشیدن»، «نیندیشیدن» («ندانستن») گذاشته، علامت علیت منطقی («پس») را حذف کرده، و به‌جای «بودن» («هستی»)، «مرده‌بودن» («نیستی») گذاشته است.

با همهٔ این‌ها، معمایی که در شرح لاکان هست هنوز «حل» نشده است، و برای «حل» گفتهٔ رمزآمیز او باید به بررسی خود ادامه دهیم.

لاکان می‌گوید: «رؤیایی که فروید ... گزارش کرده چیزی به ما عرضه می‌کند، مرتبط با ...، که این جمله...». وقتی به اصل متن فرانسه رجوع کنیم و واژه‌هایی را که لاکان به کار برده دقیق‌تر ترجمه و معنی کنیم، می‌بینیم «عرضه کردن» و «مرتبط با» که شریدن در ترجمهٔ انگلیسی آورده به‌ترتیب معادل واژه‌هایی «livrer» و «liée» در متن لاکان است. معادل انگلیسی واژهٔ اولی «deliver» است. این فعل متعددی به معنی تحویل‌دادن چیزی به کسی است، مثلاً تحویل دادن کالاهایی که مشتری سفارش داده، و یا تحویل دادن کسی به مقامات ذیصلاح، مثلاً تحویل‌دادن مجرم به مجریان قانون، و نیز به معنی چیزی را به امانت به کسی سپردن، یا چیزی را محرمانه به کسی گفتن است. این فعل درعین‌حال متضمن مفهوم تحت انقیاد بودن است. لاکان می‌خواهد بگوید که آن جمله در تملک ماست، درعین‌حال ما نیز به‌نحوی در تملک آن هستیم، در آن درگیریم. واژهٔ «liée» معادل انگلیسی «tied» و «bound» و نظایر آن است، به معنی رابطهٔ تنگاتنگ با چیزی، مقید یا وابسته به چیزی. و این واژه‌ای است که لاکان در بحث از رابطهٔ میان «سامان تصّوری» (مرحلهٔ تصویر، مرحلهٔ ماقبل نمادین) و «سامان نمادین» (مرحلهٔ لفظ و زبان) نیز به‌کار برده است. پس آن جمله‌ای که رؤیا «در تملک ما قرار می‌دهد» در وهلهٔ اول «مقید است به» روح احساس‌برانگیز پدرِ مرده (چون گفتیم که لاکان ابتدا به موضوع «تأثر عاطفی» اشاره می‌کند و سپس واژهٔ «جمله» را قید می‌کند، و به این ترتیب بین «در تملک قراردادن» و «جمله» فاصله می‌اندازد). خواننده باید از حکایت کهن روح، از «تأثر عاطفی»، بگذرد تا به «ضدکوژیتو»، «جمله» برسد. باید از سامان‌تصّوری بگذرد تا به سامان‌نمادین برسد. در این‌جا لاکان تلویحاً پاسخ خود را به سؤال «پدر چیست؟» می‌دهد. پاسخ او این است: «نام پدر» («جمله»). فروید پاسخ داده بود «پدر مرده» و با این پاسخ خود هم‌چنان حامی پدر ماند. اما پاسخ لاکان این‌طور نیست. چون او از «نام پدر» [قانون پدر] سخن می‌گوید، یعنی از نام، «دال»، عنصری زبان‌شناختی، عضو سامان‌نمادین (عضو اصلی). نکتهٔ دیگری که از این شرح لاکان متوجه می‌شویم این است که لاکان می‌خواهد بگوید که گرچه برای تبیین نظریهٔ فروید به زبان‌شناسی متوسل شده است، مدل‌ها و ساختارهای زبان‌شناختی که از نوشته‌های فروید استخراج می‌کند لاینفک از آن اسطوره‌هایی است که فروید متکی به آن‌هاست (مهم‌تر از همه، اسطورهٔ ادیپ).

اما هنوز هم نکات دیگری هست. آن رؤیا را فروید اولین‌بار در مقالهٔ «بیان قواعد مربوط به دو اصل کارکرد روانی» نقل کرد (و لاکان هم فقط همین منبع را ذکر می‌کند). این مقاله به «اصل لذت» و «اصل واقعیت» می‌پردازد. آن‌جا اصل گزارش فروید به این صورت است: «پدر دوباره زنده شده بود و او داشت با همان لحن آشنا با پدر حرف می‌زد. ولی برایش خیلی دردناک بود که می‌دانست پدر با همهٔ این احوال مرده است، فقط خودش این را نمی‌داند.» می‌بینیم که آن‌چه لاکان «جمله» می‌نامد، در نوشتهٔ فروید یک عبارت پیرو است، نه یک جملهٔ مجزا و مستقل. این به اصطلاح جملهٔ لاکان درحقیقت عبارتی است وابسته به آن احساس «خیلی دردناک»، همان که لاکان «تأثر عاطفی» خوانده است.

رؤیای موردبحث را فروید علاوه بر آن مقاله، از ۱۹۱۵ به بعد در کتاب **تعبیر خواب** نیز آورده است، در قسمت خواب‌های نامربوط، که درحقیقت دنبالهٔ بحث او در مورد خواب مرگ عزیزان است. و از قضا در همهٔ خواب‌هایی که فروید در این قسمت برای نمونه آورده است، «عزیزان» مرده «پدر» هستند.

اینک گزارش آن رؤیا به‌صورتی که در **تعبیر خواب** آمده است: «پدر زنده بود و داشت با همان لحن همیشگی با او حرف می‌زد، اما (و نکتهٔ جالب همین بود) او با همهٔ این احوال مرده بود، فقط این را نمی‌دانست.» می‌بینیم که این شکل گزارش درواقع خیلی به شرح لاکان نزدیکتر است تا آن یکی که خودش ذکر می‌کند. سوژه‌ای که مرده است و نمی‌داند [فاعل جمله] در این‌جا ضمیر مفرد مذکر «او» است. جالب‌تر این‌که دیگر اثری از تأثر عاطفی نیست، هیچ اشاره‌ای به این نمی‌شود که برای خواب‌بین «خیلی دردناک» بود، و به جای آن این اشاره در پرانتز آمده که این نکته جالب بود: دردناک نه، فقط «جالب». یعنی عاطفهٔ شدید تبدیل به کنجکاوی عقلانی شده است. فروید گزارش رؤیا را به شیوهٔ معمول خود با حروف کج [ایتالیک] نوشته است، اما آن پرانتز با حروف معمولی است، یعنی جزیی از خود متن رؤیا نیست، بلکه (این دانایی» به مرگ) به آن «الصاق» شده است. در خود متن رؤیا، «جمله»ی لاکان گرچه بازهم یک جملهٔ مجزا نیست، یک عبارت مستقل است (با حرف ربط هم‌پایگی «اما») نه یک عبارت تابع (با حرف ربط وابستگی «که»).

در مقالهٔ «دو اصل کارکرد روانی» فروید برای حل این رؤیا، این معما، چنین راهی ارائه می‌کند: «برای درک این رؤیای ظاهراً بی‌معنی هیچ راهی نداریم جز این‌که بعد از عبارت «پدر با همهٔ این احوال مرده بود» این عبارت را اضافه کنیم: «همان‌طور که او می‌خواست»، و نیز در دنبالهٔ آخرین کلمات، عبارتِ «که این خواستِ او بوده است» را بیاوریم.» هیچ راه دیگری نداریم. پس مواظب باشیم که به خطا نرویم. اگر می‌خواهیم «این رؤیای ظاهراً بی‌معنی» را «حل» کنیم، باید متوجه باشیم که رؤیا مطابق اصل لذت کار می‌کند، یعنی مطابق خواست خواب‌بین. پدر مرده بود، فقط نمی‌دانست که مرگ او خواستِ خواب‌بین بوده است، نمی‌دانست که ما در رؤیا زیر سیطرهٔ خواست‌های خواب‌بین هستیم. از این‌رو به عقیدهٔ فروید اگر می‌خواهیم که این معما را حل کنیم، نباید بگذاریم که به بیراهه کشانده شویم، نباید بگذاریم که مثل پدر اسیر غفلت بشویم.

لاکان دو سال قبل از نوشتن مقالهٔ «دگرگون‌سازی بنیادی سوژه» در یکی از سمینارهایش گفت که وقتی بیاییم و این رؤیا را از جنبهٔ ادیپی تعبیر کنیم («خواستِ مرگ پدر») درحقیقت یک نوع مکانیسم دفاعی به‌کار برده‌ایم که «همانندسازی با معارض» است. پسر خودش عامل قتل پدر نبود، اما مرگ دردناک و تدریجی او را نظاره کرد. این تعبیر که «پدر مرده همان‌طور که خواب‌بین می‌خواست»، به سوژه امکان می‌دهد که با شخص معارض همانندسازی کند، که در مقام عامل و مؤلف آن رویداد قرار بگیرد، که مولد معنای مرگ پدر بشود، چنین تعبیری یک نوع دفاع روانی است در مقابل چیزی هراسناک‌تر و تهدیدکننده‌تر. اشارهٔ لاکان به این‌که تعبیر ادیپی نوعی دفاع است، به ما می‌فهماند که باید به‌دنبال چیزی «ورای» آن بگردیم.

فروید نُه سال بعد از نوشتن مقالهٔ «دو اصل کارکرد روانی» مقاله‌ای طولانی نوشت با عنوان «ورای اصل لذت». او آن عاملی را که فکر می‌کرد ورای اصل لذت، و اصل واقعیت است سعی کرده بود از راه بررسی تظاهرات گوناگون «تکرار»، و اول از همه با بررسی رؤیاهای «مکرر» بیمارانش، کشف کند، که حاصلش همین مقالهٔ سال ۱۹۲۰ او بود. متوجه شده بود که گاهی بیماران خوابی را به دفعات می‌دیدند، و این باعث می‌شد که مدام به صحنه‌ها و رویدادهای ضربهٔ روانی‌زای دوران کودکی خود برگردند. فروید حتا در همان سال ۱۹۱۱ که هنوز معتقد بود که همه چیز را می‌توان برحسب تقابل دو اصل لذت و واقعیت توضیح داد، هنگام شرح رؤیای موردبحث اشاره به «تکراری‌بودن» آن کرده بود.

پس این رؤیایی که فروید برای توضیح سیطرهٔ اصل لذت به کار می‌برد، رؤیایی است که بینندهٔ آن متحمل احساس «خیلی دردناک»ی شده بود، و «بارها» دیده بود. و بعد زمانی که مقالهٔ «ورای اصل لذت» را می‌نویسد توضیح می‌دهد که تکرار تجارب دردناک در رؤیاها و در بازی کودکان برای این است که شخص در موضع مؤلف آن رویداد قرار بگیرد، و از این راه سعی کند که بر آن تجربهٔ خیلی دردناک غلبه کند. به گفتهٔ فروید، خواب‌بین در ابتدا موقعیتی «انفعالی» داشت، ولی بعد، با تکرار خواب، نقشی «فعال» پیدا کرد. به‌نظر من وقتی که لاکان در آن سمینار تعبیر ادیپی این رؤیا را نوعی «همانندسازی با معارض» می‌خواند، مقصود او همین نکته‌ای است که فروید اشاره

می‌کند. رؤیایی را که فروید برای توضیح حاکمیت اصل لذت در فرایندهای ناخودآگاهانه به‌کار می‌برد می‌توان نمونهٔ خوبی دانست از پدیدهٔ «اجبار به تکرار» و «سائق مرگ»، که، به عقیدهٔ او، ورای اصل لذت‌اند.

لاکان وقتی که این رؤیا را بازگویی می‌کند، مشخص نمی‌کند که «مرگ» و «غفلت» مربوط به کدامیک از دو شخصیت ـ پدر و پسر ـ است: «او نمی‌دانست که مرده است.» پسر که خواب می‌بیند یا پدر که مرده است هرکدام می‌توانند به‌جای ضمیر فاعلی و مذکر «او» قرار بگیرند. و شاید اساسی‌ترین شکل تعارض ـ همانندسازی ادیپی همین باشد که تعیین کنیم کدام سوژه حق دارد در جایگاه «او» قرار بگیرد.

خواست ادیپی این است که شخص درعین‌این‌که خواهان مرگ پدر است خواهان این نیز هست که در وضعیت پدر قرار بگیرد، و از این رو خواست ادیپی نهایتاً میل به مرگ خود است، و عقدهٔ ادیپ مستلزم همانندسازی با پدرِ مرده است.

لاکان از میان عناصری که در این رؤیا مربوط به همانندسازی است به احساس «خیلی دردناک» خواب‌بین اشاره می‌کند، که تکرار «بیماری دردناک» پدر است. به گفتهٔ لاکان، سوژه می‌داند که پدرش درد می‌کشد، اما چیزی که نمی‌داند این است که در کارِ انتقال این درد به خود است. سوژه با درد پدر همانندسازی می‌کند، آن درد را تکرار می‌کند، و از این راه در صدد غلبه بر آن برمی‌آید، و سعی می‌کند آن را درک کند و به آن معنی ببخشد.

فروید رؤیای پدرمرده را در **تعبیر خواب** تکرار می‌کند، و این بار آن را در میان سایر رؤیاهایی که مربوط به مرگ پدر است قرار می‌دهد. در این‌جا او نتیجه‌ای را که از بررسی‌های خود در مورد این‌گونه رؤیا به‌دست آورده به‌صورت یک «قاعده» کلی بیان می‌کند، و می‌گوید که اگر این قاعده را به‌خاطر داشته باشیم، اغلب به ما کمک می‌کند تا موقع و موضع خود را در رؤیا تشخیص دهیم، و آن «قاعده» این است که اگر در رؤیا هیچ اشاره‌ای به مرده‌بودن آن شخص نشود، در این صورت خواب‌بین مشغول یکی‌کردن خود با آن شخص است، یعنی خواب مرگ خود را می‌بیند. اما اگر در خواب ناگهان با حیرت به خود بگوید: «آخر او که خیلی وقت پیش مرد»، یکی کردن خود را با شخص مرده نفی می‌کند. این حالت دوم در مورد شکل گزارش **تعبیر خواب** مصداق دارد، و واژهٔ «حیرت» در این‌جا معادل همان «نکتهٔ جالب» در آن‌جاست. اما حالت اول در مورد شکل اولیهٔ گزارش آن رؤیا در مقالهٔ «دو اصل کارکرد روانی» کاملاً صادق نیست. چون در آن‌جا این‌طور نیست که «هیچ اشاره‌ای» به مرده‌بودن پدر نشود، بلکه خود شخص خواب‌بین به‌وضوح از این کار خودداری می‌کند. او به پدر خود هیچ تذکری نمی‌دهد که مرده است، چون می‌خواهد خواب مرگ پدر را خواب مرگ خودش سازد. با این حال، «قاعده»ی فروید را از لحاظ رابطهٔ میان خواب، خواب‌بین، و تعبیرکنندهٔ خواب می‌توان کلاً به این صورت بیان کرد که: هنگامی که رؤیا می‌داند (تذکر می‌دهد) که آن شخص مرده است، خواب‌بین مرده است. در هر حال دانایی و غفلت به‌نحوی درکارند و با هم مرتبطند. در این‌جا البته مسئلهٔ رابطهٔ میان خواب‌بین (که نمی‌داند، غافل است) و تعبیرکنندهٔ خواب (که می‌داند) مطرح است، و می‌توان این رابطه را مقایسه کرد با رابطهٔ میان پدر (که نمی‌داند) و پسر (که می‌داند). همانندسازی تعبیرکنندهٔ خواب با خواب‌بین «نکـران» همـانندسازی خـواب‌بین با پـدر مـرده است. تعبیرکنندهٔ خواب به حکم نقشی که دارد، حقیقتی را در مورد خواب‌بین می‌داند که خود او نمی‌داند، و موقعیت تعبیرکنندهٔ خواب در این‌جا درست همان موقعیت پسر است که در موضع خواب‌بین قرار داشت، پسری که می‌دانست پدرش مرده است درحالی که پدر این حقیقت را در مورد خود نمی‌دانست. فروید وقتی که در میان متن رؤیا عبارت «نکتهٔ جالب همین بود» را در پرانتز و با حروف ایتالیک می‌آورد، در مقام تعبیرکنندهٔ خواب قرار می‌گیرد، در متن رؤیا مداخله می‌کند و آن را ادامه می‌دهد. در هر حال سوژه‌ای که می‌داند و سوژه‌ای که مرده است ضرورتاً دو شخص متفاوت‌اند.

قاعدهٔ کلی فروید حاکی از آن است که دانایی به مرگ سوژه به نحوی وجود دارد. اما آن کیست که می‌داند؟ هیچ‌کس. این دانایی از آنِ هیچ سوژه‌ای نیست. در **نوشته‌ها** لاکان پس از نقل رؤیای پدر مرده، دربارهٔ همین نوع دانایی بحث می‌کند، دانایی که سوژه‌اش از آن آگاه نیست: «او نمی‌دانست که مرده است.» این دانایی متعلق به کلام (discourse) است (که مشخصهٔ سامان‌نمادین است). این دانایی به‌صورت متن وجود دارد، به‌صورت یک **نوشته** که بر تن سوژه نقش شده است، مثل علامت بیماری هیستری، به او ضمیمه و الصاق شده است. ناخودآگاه فرویدی ما را تابع دانایی‌ی می‌کند که نمی‌توانیم آن را بخوانیم و از آنِ خود کنیم، و درعین‌حال حامل آن هستیم و مرگ ما را رقم می‌زند. این دانایی همان چیزی است که فروید در «ورای اصل لذت» سائق مرگ می‌نامد. هر رؤیا با هر علامت اختلال روانی متنی است حاوی دانایی (konwledge) اما فاقد وقوف و آگاهی (cognizance).

لاکان این مسئله را مطرح می‌کند که (سوژهٔ) «سخنگو کیست؟»، به این معنی که سوژهٔ ناخودآگاه کیست؟، مثلاً چه کسی قصد غلط چاپی یا اشتباه لپی می‌کند؟ لاکان به این سؤال پاسخ نمی‌دهد، اما چون به «سوژهٔ رو به افول» (fading subject) معتقد است، در مورد خصوصیات افول سوژه حرف می‌زند. این «خصوصیات افول» (effects of fading) همان «دگرگون‌سازی بنیادی» است که او به آن دست زده است، دگرگون‌سازی بنیادیِ سوژهٔ نمایان و بی‌ابهامی که تفکر کلاسیک به ما معرفی کرد، سوژه‌ای حامل دانایی که به این دانایی واقف و آگاه است، سوژه‌ای که می‌تواند به سؤال «سخنگو کیست؟» به صراحت و با ضمیر اول شخص یا با اسم کامل خود (مثلاً «ژاک لاکان») پاسخ دهد [لاکان در مقالهٔ موردبحث، وقتی که از «نام پدر» سخن می‌گوید، نمی‌گوید «من» یا «ژاک لاکان»، که مشخصاً دلالت بر شخص او داشته باشد، بلکه فقط اسم خانوادگی خود را به کار می‌برد، می‌گوید «لاکان»: «... لاکان این مسئله را... مطرح می‌کند»، همان‌طور که می‌گوید «فروید»]. تفاوت میان لطیفه و اشتباه لپی (از دیدگاه فروید) را معمولاً در «قصد» گوینده می‌دانیم، در این‌که گوینده آیا به آن دانشی که بر گفته‌اش نقش شده واقف است یا نه. در عین‌حال «دگرگون‌سازی بنیادی سوژه» به معنی این است که از این به‌بعد نمی‌توانیم میان لطیفه که عمدی است و اشتباه لپی که سهوی است تمایز روشنی بگذاریم.

**نوشته‌های** لاکان همین مسئله را مطرح می‌کند. ما **نـوشته‌ها** را مـثل هـر مـتن دیگری بـرای کسب دانش می‌خوانیم. این انگیزه متضمن وجود «سوژه‌ای که فرض می‌شود می‌داند» است، یعنی ما وقتی متن را حاوی دانش می‌یابیم، ناگزیر فرض می‌کنیم سوژه‌ای هست که داناست، که حامل دانایی است. ما می‌خوانیم تا بدانیم آن‌چه را که «دیگری» ـ «مـؤلف» ـ می‌داند- Author - Autre). (other لاکان یا «دگرگون‌سازی بنیادی» سوژه‌ای که حامل دانایی است، موقعیت خوانندهٔ فرهیخته را که با توقعات معمول به سراغ کتاب لاکان می‌آید و به چنان فرضی متکی است، سخت متزلزل می‌کند. البته شکی نیست که سوژه‌ای به هرحال حضور دارد، شخص خاصی به نام لاکان در مقام مؤلف وجود دارد، اما این شخص حضور پایداری ندارد و به طرف محوشدن می‌رود.

نظریه‌پردازان و منتقدان نقد ادبی معاصر خیلی راحت از «مرگ مؤلف» حرف می‌زنند، و منظورشان آن است که هیچ سوژه‌ای خالق و ضامن معنای متن نیست، چیزی به عنوان «قصد مؤلف» وجود ندارد، و خواننده خود معانی متن را می‌سازد. اما نظریه و نوشته‌ها و سخنرانی‌های لاکان ما را به مؤلف مرده نمی‌رساند، بلکه به چیزی نافذتر و ابهام‌انگیزتر و مشوش‌کننده‌تر می‌رساند، به «مؤلف رو به افول»، کسی که هنوز «آن‌جا»ست ولی حضورش متزلزل است، مثل همان پدرِ مرده است: حاضر است، ولی دانایی خواب‌بین به مرگ او حضورش را موقتی و ناپایدار می‌کند. از دید لاکان مؤلف کسی است که مرده است ولی این را نمی‌داند.

میل سوژه لاینفک از میل «دیگری» (مؤلف) و میل به «دیگری» است. ما با خواندن، امیال مؤلف را می‌شناسیم. و **از این راه** پی به امیال خود می‌بریم و آن‌ها را تا حدی ارضا می‌کنیم (تنش و تحریک را در خود کاهش می‌دهیم). خواننده وقتی با مؤلف مرده، مؤلفی که بر میل غلبه کرده است، همانندسازی کند، همانند او حاکم بر میل می‌شود و میل در او خاموش می‌شود، ازجمله میل به دانستن. چون همانندسازی مثل رابطهٔ شخص با تصویر خود در آینه است (و می‌دانیم که لاکان به مرحله‌ای به‌نام «مرحلهٔ آینه‌ای» قایل است). وقتی تصویر آینه‌ای چشمانش را بسته باشد (مرده باشد) خود شخص نمی‌تواند آن تصویر را ببیند (و بنابراین نمی‌داند که او مرده است)، چرا که شخص نیز باید چشمانش را بسته باشد تا چنان تصویری در آینه منعکس شود. پس در همانندسازی با مؤلف مرده به‌نحوی ندانستن و نابینایی در کار است. آیا «مرگ مؤلف» یک فانتزی نیست؟ دفاعی روانی در مقابل چیزی تهدیدکننده‌تر نیست ـ مثلاً همان «مؤلف روبه افول»، یعنی مؤلفی که نه کاملاً حاضر است و نه غالب بر میل؟

وقتی که در این کتاب مشغول «خواندن» لاکان بودم، لاکان به معنی حقیقی کلمه مرده بود [او در ۱۹۸۱ درگذشت]، اما مثل همان رؤیایی که در این فصل در موردش بحث می‌کردم، لاکان زنده بود و داشت به شیوهٔ معمول خود سخن می‌گفت. اما او با همهٔ این احوال مرده بود، فقط این را نمی‌دانست.■

**زیرنویس:**

1- Jane Gallop, Reading Lacan, Cornell University Press, 1985, pp. 157 - 177, 185.

تزوتان تودوروف

# گزینش‌های اساسی باختین

ترجمهٔ محمد پوینده

## ۱ ـ عامل فردی و اجتماعی

در پایان سال‌های بیست، سه کتاب از محفل باختین منتشر شد. این کتاب‌ها به روان‌شناسی، زبان‌شناسی و بررسی‌های ادبی اختصاص یافته‌اند. هر سه به سبکی مجادله‌ای نگاشته شده‌اند و به مارکسیسم استناد می‌ورزند. تضادی که مبنای این مجادلات و نیز اساس و پایهٔ دیگر نوشته‌های آن دوران را تشکیل می‌دهد، تضاد عامل اجتماعی و فردی است. اصطلاح دوم معرف آن مکتب‌ها یا جریان‌های فکری است که در معرض انتقاد قرار دارند، اما اصطلاح نخست به‌عنوان آغازگاه ضروری روان‌شناسی، زبان‌شناسی یا بررسی‌های ادبی مارکسیستی عرضه می‌شود.

روان‌شناسی، موضوع کتابی است از ولوشینوف/ باختین به‌نام *آیین فروید* (۱۹۲۷). نویسنده در آغاز تصویری از گرایش‌های معاصر در روان‌شناسی ترسیم می‌کند، گرایش‌هایی که سرانجام به دو دسته تقسیم می‌شوند: روان‌شناسی «ذهنی» و روان‌شناسی «عینی.» روانکاوی نمایندهٔ برجستهٔ روان‌شناسی ذهنی است که هدف حمله قرار می‌گیرد. نقد آیین فروید بر این بن‌انگاره استوار است که زبان را ویژهٔ انسان می‌داند و بر نکته‌ای تأکید می‌ورزد که نخستین حکم مهم در این کتاب است: زبان، سراپا اجتماعی است.

*این حکم به‌خودی‌خود اثبات نمی‌شود.* درواقع می‌توان ایراد گرفت که کنش تولید آوا و کنش دریافت کاملاً فیزیولوژیکی و فردی‌اند و بنابراین مستلزم هیچ نوع عامل اجتماعی نیستند. ولوشینوف/ باختین این ایراد را می‌پذیرند اما بی‌درنگ می‌افزایند که این دو کنش بدون یک کنش سوم، یعنی بدون تولید و دریافت معنا، هیچ نیستند و همین کنش است که بنیان حقیقی زبان را می‌سازد:

«معنای واژه و «فهم» دیگری (یا دیگران) از این معنا [...] از *مرزهای ارگانیسم جسمانی منفرد فراتر می‌روند و مستلزم کنش متقابل چندین ارگانیسم* هستند. به‌طوری که این سومین عامل سازندهٔ واکنش کلامی، سرشتی *جامعه‌شناختی* دارد.»[۱]

معنا (ارتباط) مستلزم جمع است. در واقعیت امر، هر سخنی مخاطبی دارد و این مخاطب نقشی صرفاً منفعل ایفا نمی‌کند (برخلاف معنایی که از واژهٔ «گیرنده» در ذهن نقش می‌بندد): مخاطب در شکل‌گیریِ معنای گزاره شرکت می‌ورزد، درست مثل دیگر عوامل زمینهٔ گزاره‌پردازی که آن‌ها نیز اجتماعی‌اند.

«به‌طورکلی هیچ گزاره‌ای را نمی‌توان فقط به گوینده نسبت داد: گزاره *حاصل کنش متقابل گوینده و شنونده*، و به‌معنای وسیعتر، حاصل تمام آن *وضعیت اجتماعی* پیچیده‌ای است که در آن نمودار شده است.»[۲]

بنابراین ضروری نیست که واقعاً دیگری را مخاطب قرار دهیم: شخصی‌ترین کنش یعنی دستیابی به خودآگاهی نیز همواره مستلزم مخاطب است، مستلزم نگاه دیگری که بر ما افکنده شده است:

«تمام بخش کلامی در انسان (سخن بیرونی و سخن درونی) را نمی‌توان صرفاً به حساب شخص منفرد و تنها گذاشت. این بخش نه به فرد، بلکه به گروه اجتماعی او، به محیط اجتماعی‌اش تعلق دارد... تمام انگیزش‌های عمل، هرگونه کسب خودآگاهی (خودآگاهی همواره کلامی است و همیشه به یافتن مجموعهٔ کلامیِ معینی مربوط می‌شود) نوعی برقراری پیوند با یک هنجار اجتماعی است؛ به عبارت دیگر، نوعی اجتماعی‌کردن خود و عمل خویش است. من برای دست‌یافتن به خودآگاهی می‌کوشم به نوعی با چشمان انسانی دیگر، با چشمان نماینده‌ای دیگر از گروه اجتماعی یا طبقه‌ام به خود بنگرم.»

در این‌جا پی می‌بریم که «جامعه» برای باختین هنگامی آغاز می‌گردد که دومین انسان نمودار می‌شود. اگرچه او به مارکسیسم استناد می‌ورزد، برداشت وی از اجتماعی بودن، اندکی بدعت‌گرانه می‌نماید و رابطهٔ بینا ـ ذهنی را از لحاظ منطقی بر ذهنیت مقدم می‌دارد.

اما اگر زبان به‌طور ذاتی بینا ـ ذهنی (اجتماعی) است، و از سوی دیگر برای انسان نیز ضرورت دارد، این نتیجه به‌خودی‌خود حاصل می‌شود که انسان موجودی است در اصل اجتماعی، موجودی که اگر به بُعد زیست‌شناختی‌اش فروکاسته شود، به‌ناگزیر از ویژگی‌هایی که او را به انسان تبدیل کرده‌اند محروم می‌گردد. مخالفت با هرگونه روان‌شناسیِ زیست‌شناختی یا ذهنی (فردگرا) از همین‌جا ناشی می‌شود.

«شخصیت زیست‌شناختیِ انتزاعی، این فرد زیست‌شناختی که همه‌چیز ایدئولوژی معاصر شده است، وجود خارجی ندارد. انسانی خارج از جامعه و، درنتیجه، خارج از اوضاع اجتماعی ـ اقتصادیِ عینی وجود ندارد. چنین انسانی یک انتزاع کاذب است. *شخصیت بشری فقط در مقام بخشی از یک کل اجتماعی، در طبقه و از رهگذر طبقهٔ خویش است که واقعیت تاریخی و زایندگی فرهنگی می‌یابد.* برای گام گذاشتن به تاریخ، تولد طبیعی و جسمانی کافی نیست ـ حیوان این‌گونه زاده می‌شود اما به تاریخ گام نمی‌گذارد. یک تولد دوم، تولدی *اجتماعی*، ضروری است. انسان نه مانند یک ارگانیسم طبیعیِ انتزاعی، بلکه همانند مالک یا دهقان، بورژوا یا پرولتر زاده می‌شود و این مسئله‌ای اساسی است. افزون براین، او روس یا فرانسوی به دنیا می‌آید و سپس در زمانی معین، مثلاً در ۱۸۰۰ یا ۱۹۰۰ زاده می‌شود. فقط این تعیین جایگاه اجتماعی و تاریخی انسان را واقعی می‌سازد و محتوای آفرینش شخصی و فرهنگی او را تعیین می‌کند.

*محتوای ذهن و روان، سراپا ایدئولوژیکی است: از اندیشهٔ مبهم و چارچوب ناروشن و نامعین تا نظام فلسفی و نهاد سیاسی پیچیده، با سلسله‌ای پیوسته از پدیده‌های ایدئولوژیکی و، درنتیجه، جامعه‌شناختی روبه‌روهستیم.*»[۳]

ولوشینوف/ باختین انتقادهای خود را از آیین فروید بر مبنای این برداشت کلی بیان می‌کنند. به نظر آنان این آیین روان بشر را در نهایت بر پایه‌ای زیست‌شناختی استوار می‌سازد و ضمیر ناخودآگاه را مقدم یا بیرون از زبان تصور می‌کند. اما درواقعیت امر، دستیابی ما به ضمیر ناخودآگاه جز با میانجی زبان (گفتار فرد بیمار) ممکن نمی‌شود و هیچ عاملی ما را مجاز نمی‌دارد که در آن عرصه‌ای بکر و به دور از هرگونه نشانهٔ کلامی ببینیم.

«مضمون‌های ضمیر ناخودآگاه که در جریان جلسه‌های روانکاوی به یاری روش «تداعی‌های آزاد» آشکار می‌شوند، مانند تمام دیگر مضمون‌های عادیِ آگاهی،

*واکنش‌های کلامی* فرد بیمارند. وجه تمایز آن‌ها نه در نوع موجودیتشان بلکه فقط در محتوایشان نهفته است، یعنی تمایزی *ایدئولوژیکی* است. از این لحاظ، ضمیر ناخودآگاهِ فروید را می‌توان برخلاف آگاهی عادی «رسمی»، یک «آگاهی غیر رسمی» تعریف کرد».

فروید و پیروانش در تحلیل‌های خود همواره به برجسته‌کردن انگیزش‌های فردی (پرخاشگری در برابر پدر، کشش به مادر و مانند آن‌ها) می‌گرایند. اما مگر سخنان بیمار در طی جلسهٔ روانکاوی نیز تابع کنش متقابل نیستند که در این جامعهٔ خردِ متشکل از پزشک و بیمار انجام می‌شود (با توجه به نقش مخاطب که اکنون برایمان آشناست)؟

«در این گزاره‌های کلامی، نه پویاییِ روانِ فردی، بلکه *پویایی اجتماعیِ* روابط متقابلِ پزشک و بیمار، بازتاب می‌یابد».

ولوشینوف/ باختین حتا ترجیح می‌دهند که بگویند رابطهٔ بیمار ـ پزشک نیست که به‌عنوان مثال از انتقال رابطهٔ اودیپی با پدر حاصل می‌شود، بلکه نقطهٔ مقابل این امر روی می‌دهد: تفسیر خاطرات از رهگذر فرافکنی ساختار وضعیت زمان حال بر آن‌ها صورت می‌گیرد.

«آیا این گفته درست‌تر نیست که پزشک و بیمار، با کوشش‌های توأمان خویش، کاری نمی‌کنند مگر فرافکنی روابط حاضر خود بر مجموعهٔ ناخودآگاه (مادری یا پدری)، روابطی که در درون فرایند درمان قرار دارند (به عبارت دقیق‌تر برخی از جنبه‌های این روابط یا طرح کلی آن‌ها، زیراکه این روابط بسیار پیچیده‌اند)؟».

بنابراین، رهیافت جامع ولوشینوف/ باختین مبتنی بر رد اموری نیست که فروید مشاهده کرده است، بلکه بر باز تفسیر آن‌ها در چارچوب این اندیشه استوار است که انسان حیوانی ناطق و درنتیجه، اجتماعی است.

«قدرت فروید در طرح این پرسش‌ها و گردآوری مصالحی برای بررسی آن‌هاست. ضعف او در پی نبردن به ذات جامعه‌شناختی تمام این پدیده‌ها و در تلاش برای گنجاندن آن‌ها در مرزهای محدود ارگانیسم فردی و روان اوست. *فروید فرایندهای اساساً اجتماعی را از دیدگاه روان‌شناسی فردی توضیح می‌دهد.*

مهم‌ترین اندیشه‌ای که ناروشن باقی مانده، درست مانند شرح فلسفی پیچیده، مستلزم ارتباطی سازمان‌یافته میان افراد است (البته شکل‌ها و درجه‌های متفاوتی در سازماندهی این ارتباط وجود دارد.) اما فروید تمام زنجیرهٔ ایدئولوژیکی را، از اولین تا آخرین حلقه‌اش را،از ساده‌ترین عناصر روان فردی بیرون می‌کشد، گویی انسان در جوّی به‌سر می‌برد که از نظر اجتماعی تهی است».

و آیا تفاوت آگاهی با ناخودآگاهی همان تفاوت دو شیوهٔ سخن نیست؟ آیا تفاوت من و ابر ـ من، همان تفاوت فرستنده و گیرنده‌ای خیالی که در ذهن فرستنده وجود دارد، نیست؟

«آن بخش‌های *ایدئولوژی روزمره* [Zhitejskaja, مفهومی که ولوشینوف/ باختین در تقابل با «ایدئولوژی رسمی» و آشکار به‌کار برده‌اند] که با آگاهی موردنظر فروید انطباق دارند (با آگاهی سانسور شده و رسمی) بیانگر پایدارترین جنبه‌های مسلط آگاهی طبقاتی‌اند...

در این اجزای ایدئولوژی روزمره، سخن درونی به‌آسانی نظم می‌پذیرد و آزادانه به سخن بیرونی بدل می‌شود... اجزای دیگر که با ناخودآگاه فرویدی انطباق دارند، از نظام ماندگار ایدئولوژی مسلط بسیار دور هستند... به موازات گسترش آشکارگی و ژرفی گست میان آگاهی رسمی و غیررسمی، گذار انگیزش‌های سخن درونی به سخن بیرونی دشوارتر می‌شود».

باختین در نوشته‌های بعدی خود آشکارا به این مسائل بازنمی‌گردد؛ ولی به‌طور گذرا به آشنایی خود با مفهوم‌های فرویدی اشاره می‌کند و خاطرنشان می‌سازد که داوری‌اش تغییرناپذیر مانده است. او همواره زبان را از نظر منطقی بر ضمیر ناخودآگاه مقدم می‌شمارد.

«کوشش برای درک کنش متقابل با سخن دیگری از رهگذر روانکاوی و «ناخودآگاه جمعی». آنچه را روان‌شناسان (به‌ویژه روان‌پزشکان) آشکار می‌سازند، در زمان گذشته وجود داشته و در حافظهٔ زبان‌ها، انواع و آیین‌ها حفظ شده است، نه در ناخودآگاهِ حتا جمعی. و از همین حافظه است که در سخن‌ها و رؤیاهایِ (روایت شده و آگاهانه به یاد آمده) افراد رسوخ می‌کند...».

درواقع برداشت روان‌شناختی خاص باختین از داستایفسکی گرفته شده است نه از فروید و به‌نظر او میان این دو نوعی سازگاری وجود دارد. در یک جمله به‌طور غیرمستقیم به این تضاد اشاره شده است:

«آگاهی بسیار دهشتناک‌تر از تمام عقده‌های ناخودآگاه است».

در حقیقت از دیدگاه باختین «در اعماق انسان» نه نهاد [مجموعهٔ انگیزه‌های ناخودآگاه] بلکه دیگری وجود دارد.

دو سال پس از *آیین فروید* کتاب *مارکسیسم و فلسفهٔ زبان* منتشر می‌شود. این کتاب نیز به امضای ولوشینوف است و (نیمی از آن) به نقد دوجانبهٔ زبان‌شناسی معاصر اختصاص دارد. در این اثر هم گرایش‌های متفاوت در درون این علم به دو دسته تقسیم شده‌اند اما این‌بار هر دو محکوم گشته‌اند. از یک سو زبان‌شناسی کلاسیک که «عین‌باوریِ انتزاعی» نام گرفته و از دستور زبان‌های عام تا فردیتان دو سوسور و بالی را دربر می‌گیرد: این زبان‌شناسی نمی‌خواهد جز صورت انتزاعی زبان را بشناسد و به بهانهٔ این‌که گفتار، فردی و درنتیجه بی‌نهایت تغییرناپذیر است آن را از موضوع بررسی خود کنار می‌گذارد. از سوی دیگر زبان‌شناسی رمانتیک یا «ذهن‌باوریِ فردگرا» از هومبولت تا فوسلر و اشپیتسر که فقط برای تغییرهای فردی ارزش و اعتبار قائل است و از به‌حساب آوردن عامل فرضی «زبان» خودداری می‌ورزد. این دو آموزهٔ به‌ظاهر بسیار متضاد، درواقع بر این پیش انگارهٔ اساسی استوارند که گزاره، فردی است. ولی ما می‌دانیم که ولوشینوف/ باختین درست عکس این نظر را قبول دارند.

«فاعل سخن‌گو که بدین‌ترتیب از درون در نظر گرفته شده است به تمامی حاصل روابط متقابل اجتماعی جلوه می‌کند. نه فقط بیان بیرونی بلکه بیان درونی نیز به عرصهٔ اجتماعی مربوط است. درنتیجه، راهی که تجربهٔ درونی («عامل بیان‌ناپذیر») و عینیت‌یابیِ بیرونی آن («گزاره») را به هم پیوند می‌دهد به‌تمامی در عرصهٔ اجتماعی جای می‌گیرد».

بنابراین هر دو مکتب زبان‌شناختی که نانوان از درک واقعیت کلامی هستند، رد می‌شوند.

«گزارهٔ منفرد (گفتار) به رغم آموزهٔ عین‌باوریِ انتزاعی، به هیچ‌وجه نه پدیده‌ای فردی است و نه، در مقام پدیدهٔ فردی، پذیرای تحلیل جامعه‌شناختی... اما *اشتباهِ* ذهن‌باوریِ انتزاعی در آن است که سرشت اجتماعی گزاره را درنمی‌یابد و از آن غافل است و می‌کوشد تا گزاره را به‌عنوان بیان جهان درونی گوینده، از همین جهان برکشد. ساختار گزاره، همانند ساختار تجربهٔ بیان‌پذیر، ساختاری اجتماعی است».

سرانجام در عرصهٔ بررسی‌های ادبی نیز با همین بن‌انگاره‌ها و همین انتقادها روبه‌رو می‌شویم. کتاب *روش صوری در بررسی‌های ادبی* (۱۹۲۸) که تحلیل مجادله‌ایِ فرمالیسم، به امضای مدودف است، عنوان فرعی «درآمدی انتقادی بر بوطیقای *جامعه‌شناختی*» را دارد (تأکید از من است ـ تودوروف). باختین در پیشگفتار اولین کتابی که در سال ۱۹۲۹ به امضای خودش با عنوان *مسائل آثار داستایفسکی* منتشر شده است می‌نویسد:

«در عمق تحلیل حاضر این باور نهفته است که هر اثر ادبی، جامعه‌شناختی است، آن هم به شیوه‌ای درونی و ذاتی».

هنگامی که باختین در چندسال بعد به سبک‌شناسی رو می‌آورد، همین اصل انتقادی را مبنا قرار می‌دهد (تردیدی نیست که این سبک‌شناسی بااصول پیشنهادی فوسلر پیوند دارد).

«سبک‌شناسی ... نمی‌تواند فراسوی تحولات فردی یا تحولات جریان‌های ادبی، مقدرات عظیم و ناشناختهٔ سخن ادبی را آشکار سازد. در اغلب موارد، سبک‌شناسی فقط به هنر مجلسی می‌پردازد و از زندگی اجتماعیِ سخن در بیرون از اتاق هنرمند، در گستره‌های عظیم مکان‌های عمومی، خیابان‌ها، شهرها و روستاها، گروه‌های اجتماعی، نسل‌ها و دوران‌ها غافل است».

این نزهای مربوط به برتری عامل اجتماعی بر عامل فردی هیچ‌گاه با کوشش برای توضیح تأثیر اختصاصی و منفردی که یک اثر ادبی (یا یک فرد) ممکن است بر جا بگذارند، همراه نمی‌شود. کتاب‌هایی که باختین به نویسندگان خاص (مانند رابله یا داستایفسکی) اختصاص می‌دهد، درواقع مسائل مربوط به انواع، دوران‌ها یا نظریهٔ عام را مطرح می‌سازند و نه مسائل مربوط به افراد را. باختین در تمام طول زندگی خود به این گزینش وفادار می‌ماند.

## ۲ـ صورت و محتوا

دومین دوگانگی که در نوشته‌های باختین، به‌ویژه در طی سال‌های بیست و نیز تا پایان حیات او، پیوسته به چشم می‌خورد، دوگانگی صورت و محتواست. اما در این مورد، برخلاف تقابل عامل فردی و اجتماعی، یکی از حدها را برتر نمی‌شمارد تا دیگری را آسان‌تر محکوم کند، بلکه بر ضرورتِ یافتن پیوندی میان صورت و محتوا، توجه همزمان به آن دو و برقراری تعادل کامل میان آن‌ها پافشاری می‌ورزد. باختین در پیشگفتار بر *مسائل آثار داستایفسکی* (۱۹۲۹) خاطرنشان می‌سازد که هدف او قرارداری همزمان از «ایدئولوژی‌پرستیِ تنگ‌نظر» و «فرمالیسم تنگ‌نظر» است و در سرآغاز «سخن در رمان» نیز تقریباً همین جمله را تکرار می‌کند:

«اندیشهٔ هدایت‌گر این کار، قراردادی از گست میان

فرمالیسم انتزاعی و ایدئولوژی‌پرستیِ انتزاعی در بررسی سخن ادبی است».

این همنهادطلبی در نوشته‌های بعدی نیز حفظ می‌شود. ازجمله، به هنگام طرح مقولهٔ «مکان زمانمند» (کرونوتوپ تأکید می‌ورزد که:

«ما مکان زمانمند را یک مقولهٔ ادبی مربوط به صورت و محتوا می‌دانیم».

و در ارزیابی سهم داستایفسکی در تاریخ رمان، می‌نویسد:

«این یافته‌ها خصلتی صوری و محتوایی دارند. محتوای صوری این یافته‌ها، ژرف‌تر و گسترده‌تر و عام‌تر از محتوای ایدئولوژیکی مشخص و تغییرناپذیر آن‌ها در آثار داستایفسکی است».

موضع انتقادی باختین در این زمینه نه علیه صورت است و نه علیه محتوا (برخلاف مورد پیشین که از عامل اجتماعی در مقابل عامل فردی دفاع می‌کرد) بلکه علیه کسانی است که بررسی یکی را از دیگری جدا می‌کنند: «ایدئولوژی‌پرستان» ناب و فرمالیست‌های ناب. رایج‌ترین خطای گروه اول آن است که عنصری از اثر، به‌عنوان مثال، یک عقیده یا شخصیت را از آن بیرون می‌کشند و به‌طور مستقیم با معادلش در زندگی اجتماعی مقایسه می‌کنند، بدون توجه به مناسبات این عنصر با دیگر عناصر سازندهٔ اثر، مناسباتی که درواقع یگانه تعیین‌کنندهٔ معنای اثرند.

«نتیجه‌گیری‌های مستقیمی که بر اساس بازتاب فرعی یک ایدئولوژی در ادبیات صورت گرفته‌اند و بر واقعیت اجتماعی زمانهٔ منطبق یا آن فرافکنده شده‌اند، برای مارکسیست‌ها پذیرفتنی نیستند. آن جامعه‌شناسان کاذبی به این کار دست زده و هنوز نیز می‌زنند که حاضرند به فرافکنی مستقیم هر عنصر ساختاریِ اثر ادبی ـ به عنوان مثال، شخصیت یا طرح و نوطئه (آنتریگ) ـ بر زندگی واقعی دست بزنند. در نظر جامعه‌شناسی راستین، قهرمان رمان و رویداد طرح و نوطئه درست از آن رو پرمعناتر و آشکارکننده‌ترند که عناصر ساختار هنری‌اند یعنی به زبان هنری خاص خود مربوط می‌شوند و ربطی به فرافکنی‌های مستقیم و مبتذل بر زندگی واقعی ندارند».

همان‌گونه که شخصیت جز در پیوند با اثر شناخته نمی‌شود، اثر را نیز باید در وهلهٔ نخست با مجموعهٔ ادبیات مرتبط ساخت. اما ادبیات با جهان واقعیت‌های اجتماعی ـ اقتصادی ارتباط مستقیم ندارد: این ارتباط در گرو میانجی‌گری ایدئولوژی است ... این ارجاع‌های پی در پی را که تقریباً به همین شکل در نوشته‌ای از تینیانوف به‌نام «دربارهٔ تکامل ادبی» بازیافته می‌شود (این نوشته در همان زمان (۱۹۲۷) منتشر شده است)، نباید نادیده گرفت وگرنه اسیر جامعه‌شناسی‌گری عامیانه می‌شویم.

«نمی‌توان اثر را بیرون از گوهر «ادبیات» درک کرد. اما کل این گوهر و اجزای آن ـ ازجمله اثر مورد بحث ـ بیرون از گوهر «حیات ایدئولوژیکی» درک‌شدنی نیستند. تمامیت این گوهر یا عناصر آن نیز بیرون از قوانین عام اجتماعی ـ اقتصادی بررسی‌پذیر نیستند... نه می‌توان هیچ یک از حلقه‌های بی‌پایان درک پدیدهٔ زنجیرهٔ حیات ایدئولوژیکی را نادیده گرفت و نه می‌توان بدون گذر به حلقهٔ بعدی بر حلقه‌ای درنگ ورزید. اثر ادبی به‌طور مستقیم عنصری از جهان خاص ادبی است و به هیچ‌وجه پذیرفتنی نیست که آن را مستقیماً و منحصراً به‌مثابهٔ عنصری از محیط ایدئولوژیکی بررسی کنیم، چنان‌که گویی آن اثر یگانه عامل ادبیات است».

با این‌همه، بخش اعظم انتقادهای باختین نه متوجه طرفداران «محتوای» صرف بلکه بیشتر متوجه فرمالیست‌هاست. دلیل این امر ساده است: در سال‌های پیش از ورود باختین به عرصهٔ حیات ادبی، فرمالیست‌ها بر صحنه تسلط دارند. اگر باختین ـ با آشتی‌دادن ادبیات و تاریخ اندیشه‌ها ـ در موضع «همنهاد» قرار دارد، فرمالیست‌ها در حکم برابر نهادند زیراکه از طرفداران قطب «بر نهاد» یعنی کسانی که ادبیات را به تاریخ اندیشه‌ها فرو می‌کاهند، انتقاد می‌کنند. بنابراین روشن است که آنان هدف مقدم انتقادهای باختین واقع می‌شوند.

رابطهٔ باختین با فرمالیسم (روسی) ساده نیست و آمیزه‌ای از همراهی و رویارویی است. نخست باید خاطرنشان کرد که باختین در نوشته‌های انتقادی خود دربارهٔ فرمالیسم در جریان سال‌های بیست، همواره پیش یا پس از سرزنش‌هایش ارزیابی کلی بسیار مثبتی ارائه می‌کند. ازجمله در مقالهٔ «مسئلهٔ محتوا، مصالح و صورت در آفرینش ادبی» (۱۹۲۴):

«درحال حاضر در روسیه، در عرصهٔ شناخت هنر، کاری بی‌نهایت جدی و پربار در حال انجام است. در سال‌های اخیر، ادبیات علمی روسیه با کارهای ارزشمندی دربارهٔ نظریهٔ هنر، به‌ویژه در عرصهٔ بوطیقا غنی شده است».

در کتاب *روش صوری در بررسی‌های ادبی* نیز آمده است:

«در مجموع، فرمالیسم نقشی ثمربخش ایفا کرده و توانسته است که اساسی‌ترین مسائل علم ادبی را در دستور روز قرار دهد، آن هم با چنان قدرتی که اکنون دیگر نادیده‌گرفتن یا کنارگذاشتن آن‌ها به هیچ‌وجه ممکن نیست. البته این مسائل حل نشده‌اند، ولی حتا اشتباهات و صراحت و انسجام آن‌ها نیز به جلب توجه نسبت به مسائل طرح شده یاری رسانده‌اند».

یادآوری یک داوری دیگر نیز که در ۱۹۷۰ در پاسخ به پرسشی دربارهٔ وضعیت کنونی بررسی‌های ادبی بیان شده، جالب توجه است:

«ما سنت‌های علمی بزرگی داریم که هم در گذشته شکل گرفته‌اند (پوتبنیا و وسلوفسکی) و هم در دورهٔ شوروی (تینیانوف، توماشفسکی، آیخنباوم، گوکوفسکی و دیگران)».

نکتهٔ کاملاً چشمگیر این است که از میان تمام بررسی‌های ادبیِ انجام شده در اتحاد شوروی، باختین جز به کارهای سه فرمالیست و کارهای یکی از شاگردان آنان اشاره نمی‌کند! شاید هم در این دوران، موضوع انتقادهای باختین دگرگون شده است: فرمالیست‌ها از مدت‌ها پیش دیگر نقشی مسلط در مجادله‌های نظری ـ ادبی در روسیه ایفا نمی‌کنند و لحظهٔ مناسب برای باختین فرارسیده تا نه بر وجوه افتراق بلکه بر وجوه اشتراک خود با آنان تأکید ورزد. با این‌همه هیچ دلیلی وجود ندارد که بیندیشیم او اساس داوری خود را تغییر داده است.

نخستین خرده‌گیری باختین از فرمالیست‌ها در همان پژوهش سال ۱۹۲۴ او نیز دیده می‌شود: خطای فرمالیست‌ها آن است که بررسی ادبیات را از بررسی هنر به‌طورکلی، و درنتیجه از زیبایی‌شناسی، و در تحلیل نهایی از فلسفه، جدا می‌کنند. خودداری پوزیتیویستی فرمالیست‌ها از بررسی مبانی فکری خود، آنان را از یک زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ خاص بی‌نیاز نمی‌سازد بلکه این زیبایی‌شناسی و فلسفه را ناروشن باقی می‌گذارد و به همین سبب است که باختین وظیفهٔ صورت‌بندی ایدئولوژی نهفتهٔ آنان را عهده‌دار می‌شود و این ایدئولوژی را نوعی «زیبایی‌شناسی مصالح» می‌نامد. در نظر فرمالیست‌ها، مصالح (در ادبیات: زبان) است که صورت‌های هنری را به‌تمامی تعیین می‌کند. باختین در ادامه می‌گوید که چنین رهیافتی بدان‌جا می‌انجامد که جز صورت‌های تهی و مرده حفظ نشوند و صورت از محتوا جدا گردد. او در این برهان آوری انتقادهای ریگل را در کتاب **Sitlfragen** از دیگر نویسندگان معاصر، ازجمله سمپر، از نزدیک دنبال می‌کند (به اهمیت این نزدیکی، در صفحات بعد اشاره خواهد شد).

کتاب مدودف/ باختین به این انتقادها ژرفا می‌بخشد. از یک سو بی‌انسجامی‌ها، ناروشنی‌ها و کمبودهای متعدد آموزهٔ فرمالیستی را آشکار می‌سازد و از سوی دیگر پیامدهای زیانبار حفظ جدایی و دوری صورت و محتوا را روشن می‌کند. بدون واردشدن در جزییات این مجادلهٔ کهن، می‌توان گفت که استدلال‌های مدودف/ باختین اهمیتی قطعی دارند و متقاعد کننده‌اند.

با این‌همه مسلم نیست که مسئله بدین‌طریق حل شده باشد، زیراکه آموزهٔ فرمالیستی که هدف انتقادهای باختین است با فعالیت واقعی گروه فرمالیست‌ها انطباق کامل ندارد. بین اظهارات اصولی و نظری فرمالیست‌ها که معمولاً موضوع بررسی باختین قرار می‌گیرند و اندیشه‌های گاه ضمنی که می‌توان از کار واقعی آنان برکشید، تفاوتی آشکار وجود دارد: درحالی که این اظهارات چیزی نیستند مگر روایتی از زیبایی‌شناسی رمانتیک که از زبان‌شناسی تأثیر پذیرفته (به‌ویژه از رهگذر مفهوم «زبان شاعرانه»)، اندیشه‌های برخاسته از کارهای فرمالیست‌ها به کشف جنبه‌های بی‌شماری از آثار ادبی می‌انجامند که تاکنون از چشم منتقدان دور مانده است، و سرانجام به کنار گذاشتن تعریف زبان‌شناختی از ادبیات می‌رسند. موضوعاتی که آثار باختین در سال‌های آتی به آن‌ها اختصاص می‌یابد، برای نخستین‌بار با کارهای فرمالیست‌ها در معرض توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است: ازجمله آیخنباوم، «آرای روایی» را مطرح ساخته است و تینیانوف، «مکالمهٔ متن‌ها» را. گویا باختین فقط در آخرین نوشتهٔ خویش است که به این بُعد کار فرمالیست‌ها پی می‌برد:

«معنای مثبت فرمالیسم (مسائل جدید و جنبه‌های جدید هنر)».

اما بهتر است به اندیشهٔ او در سال‌های سی بازگردیم. در *روش صوری در بررسی‌های ادبی*، انتقاد از فرمالیست‌های روس با شرح پر شور یک آموزهٔ دیگر همراه است که باختین آن را «فرمالیسم غربی» می‌نامد (در این مورد واژهٔ «فرمالیسم» درواقع دیگر مناسب نیست). این اصطلاح به نوشته‌های گروهی از نظریه‌پردازان هنر (نقاشی و مجسمه‌سازی) که در آلمان زاده شده‌اند، مربوط می‌شود: ازجمله ک. فیدلر، آ. هیدلده‌براند، آ. ریگل، و. ورنیگر، ه. ولفلین. باختین در نخستین کتاب خود (۱۹۲۲ ـ ۱۹۲۴) در برابر آنان موضعی نسبتاً انتقادی داشته است: آن‌چه را اکنون مدودف/ باختین در آثار «فرمالیست‌های» غربی ستایش می‌کنند، همانا خودداری آنان از اسیرشدن

در بررسی صرف صورت یا محتوا، و مبارزهٔ همزمانشان با پوزیتیویسم (فرمالیسم)، و ایدآلیسم (ایدئولوژی‌پرستی) است.

«اگر فرمالیسم [غربی] اندیشهٔ وحدت ساختاریِ استوار اثر را اساساً در برابر ایدآلیسم و به‌طور عام‌تر در برابر هرگونه ایدئولوژی‌پرستیِ انتزاعی در تفسیر هنر مطرح می‌سازد، دربرابر پوزیتیویسم نیز اشباع معنایی ژرف هر یک از عناصر ساختار هنری را با تأکید تمام خاطرنشان می‌سازد.

به همین سبب است که این «فرمالیسم» را درواقع نمی‌توان فرمالیسم به معنای رایج واژه به‌حساب آورد. هیچ چیزی به اندازهٔ خوارشمردن اهمیت معنایی تمام عناصر سازندهٔ ساختار هنری - بی‌هیچ استثنایی - با جریان صوری اروپایی بیگانه نیست».

مفهوم اساسی‌ای که فرمالیست‌های غربی در بررسی هنر مطرح ساخته‌اند، نه مفهوم «فرم» (نه مفهوم «هنر») بلکه مفهوم *صناعت ساختمان* است، اصطلاحی از هلیده‌برانـد [مجسمه‌ساز آلمانی، ۱۸۴۷ - ۱۹۲۱] که مدودف/ باختین می‌خواستند با حفظ نقش آن، واژهٔ *ساختار* با *ساختمان* را جایگزینش سازند (واژهٔ ساختمان Konstruckcija نیز در همان زمان برای تینیانوف اهمیت داشت).

«همانا ساختار ادبی است که باید موضوع بوطیقا باشد». به همین سبب، داوری کلی مدودف/ باختین دربارهٔ «فرمالیسم» غربی بسیار مثبت است (و خواهیم دید که باختین چندین وام مهم از این نظریه‌ها می‌گیرد).

«جریان صوری در بررسی‌های هنر در غرب از هر برنامهٔ هنری گسترده‌تر است و اگرچه با برخی از گزینش‌های هنری بیگانه نیست - گزینش‌های هنری هر نویسنده‌ای با دیگری متفاوت است - در مقصود اساسی خود در مورد تمام هنرها صادق است. این جریان ویژگی‌های خاص هنر را مشخص می‌سازد، ویژگی‌هایی که برای هریک از هنرها و هریک از جریان‌های هنری نقش اساسی دارد.

مسائلی که این جریان مطرح می‌سازد و گرایش‌های اساسیی که برای حل آن‌ها برمی‌گزیند در نظر ما به‌طور کلی پذیرفتنی می‌نمایند».

این بدان معنا نیست که مدودف/ باختین از هر انتقادی نسبت به «فرمالیست‌ها»ی غربی خودداری می‌کنند: آنان به‌ویژه به این «فرمالیست‌ها» خرده می‌گیرند که چرا فاقد چشم‌اندازی اجتماعی - تاریخی هستند و نیز به‌صورتی اندک انتزاعی (و شاید هم ناصادقانه) از «مبانی فلسفی» آنان انتقاد می‌کنند.

در همین کتاب *روش صوری در بررسی‌های ادبی* است که مدودف/ باختین می‌کوشند به‌طورکلی مشخص سازند که این راه میانه، این برخورد به آثار ادبی که اهمیت دادن همزمان به‌صورت و محتوای آن‌ها را میسر می‌سازد، چه محتوایی می‌تواند داشته باشد. آنان این مسئله را چنین صورت‌بندی می‌کنند:

«مسئلهٔ مطرح شده در صورتی حل خواهد شد که بتوان در اثر ادبی چنان عنصری یافت که به‌طور همزمان حضور مادی سخن و معنای آن را نشان دهد و میانجی ژرفا و عامیت معنا و یکتایی گزارهٔ آن باشد. این میانجی امکان گذار پیوسته از حاشیهٔ اثر به هستهٔ معنای درونی آن، از صورت بیرونی به معنای درونی ایدئولوژیکی را فراهم می‌آورد».

و این هم حاصل نخستین تلاش‌ها برای حل این مسئله:

«در واقعیت امر، کدام عنصر است که حضور مادی سخن را به معنای آن پیوند می‌دهد؟ به نظر ما این عنصر عبارت است از ارزشگذاریِ [Ocenka] اجتماعی.

ما آن واقعیت تاریخی‌ای را ارزشگذاری اجتماعی می‌نامیم که حضور خاص گزاره را به عامیت و تمامیت معنای آن پیوند دهد و معنا را در یک وضعیت فردی و مشخص مجسم سازد و به حضور آوایی سخن - اینجا و اکنون - معنا بخشد».

میان عامیت معنای واژگان - آن‌گونه که در فرهنگ‌ها یافت می‌شود - عامیت قوانین دستور زبان و یکتایی رویداد صوتی که هنگام به زبان آوردن گزاره، حاصل می‌شود، فرایندی شکل می‌گیرد که پیوند این دو مسیر را می‌سازد، فرایندی که *گزاره‌پردازی* نامیده می‌شود. این فرایند صرفاً مستلزم حضور دو پیکر مادی، پیکر فرستنده و گیرنده نیست، بلکه حضور دو (یا چند) گوهر اجتماعی را که *آوای* فرستنده و *افق* گیرنده ترجمان آن‌ها هستند، الزامی می‌سازد. زمان و مکانِ رویداد این نوع گزاره‌پردازی نیز مقوله‌های صرفاً طبیعی نیستند، بلکه زمانی تاریخی و مکانی اجتماعی‌اند. رابطهٔ بینا - ذهنی بشری از رهگذر هر گزارهٔ خاصی تحقق می‌یابد.

«می‌توان هر یک از عناصر اثر را به رشته‌ای که بین انسان‌ها کشیده شده تشبیه کرد. اثر در تمامیت خود عبارت است از مجموع این رشته‌ها که نوعی کنش متقابل اجتماعی، پیچیده و پر نمایز را میان اشخاصی که با اثر رابطه دارند، ایجاد می‌کند».

در این کتاب به ارائهٔ طرح کلی بسنده می‌شود. اما باختین در سال بعد، نخستین بررسی‌هایش را دربارهٔ آثار خاص، دربارهٔ داستایفسکی و تولستوی (به‌ویژه «پیشگفتار» بر *رمان رستاخیز*) با نام خود منتشر می‌سازد. این بررسی‌ها در حکم کاربست اصولی هستند که پیشتر بیان شده‌اند، زیراکه به یاری تعیین آواها، و افق‌ها، و درنتیجه جهان‌نگری‌های بیان شده در این آثار است که باختین به بررسی آن‌ها می‌پردازد. نوشته‌های او در سال‌های سی و به‌ویژه آن‌هایی که به مقولهٔ مکان زمانمند اختصاص می‌یابد، نگرش او را تقویت و تکمیل می‌کنند، نگرشی که بر آن است تا نه محتوا را نادیده گیرد و نه صورت را.

بنابراین کاملاً موجه است که موضعی به باختین اعطا شود که خود خواستار آن است، موضعی که به وی امکان می‌دهد تا پس از «برنهادِ» ایدئولوژی‌پرست و «برابر نهادِ» فرمالیست، «همنهاد» آن‌ها را عرضه کند. پسا - فرمالیست بودن او بدین معناست که از فرمالیسم فراتر می‌رود اما پس از جذب آموزش‌های آن. بی‌تردید تصادفی نیست که آثار انتقادی بزرگی که از آن پس آفریده شده‌اند و چه بسا بتوان آن‌ها را به آثار باختین نزدیک ساخت نیز از همین حرکت فراروی (و نیز جذب) مکتب‌های فرمالیستِ پیشین ناشی می‌شوند: ازجمله کتاب *Mimesis (محاکات)* اثر اویرباخ که «سبک‌شناسی جدید» را (که به عنوان مثال، مظهر آن، اشپیتسر است) در خدمت نگرشی تاریخی و اجتماعی قرار می‌دهد؛ یا کتاب *پیدایش رمان* اثر یان وات که از معناشناسی ریچاردز فراتر می‌رود تا نوعی تاریخ ادبی را بسازد که در پیوند با تاریخ اندیشه‌ها و تاریخ جامعه باشد. درواقع هرگز و به هیچ‌وجه نمی‌توان با نفیِ صرف یا بی‌خبری محض از فرمالیسم، از آن «فراتر رفت».■

## زیرنویس‌ها:

۱- از این پس همه‌جا نقل‌قول از آثار باختین در پایان گیومه آمده است.

۲- جالب است که این جمله و دیگر جمله‌هایی از همین نوع را که در نوشته‌های باختین در این سال‌ها به وفور یافت می‌شوند با عبارتی از فیلسوف معاصر فرانسوی امانوئل لویناس مقایسه کرد که سبکی بسیار متفاوت دارد. لویناس از گرایش اگزیستانسیالیستی تأثیر پذیرفته است و در جای دیگری به مشابهت‌های او با اندیشهٔ باختین اشاره خواهد شد: «عبارت، پیش از آن‌که در حکم بیان هستی باشد، رابطه‌ای است با کسی که من عبارت را خطاب به او بیان می‌کنم و حضورش برای تحقق حرکت فرهنگی بیانی من پیشاپیش ضروری است» (*Humanisme de l'autre homme*, 1972, p.46)

۳ - ژرف‌اندیشی دربارهٔ سرشت اجتماعی انسان، در درون و بیرون اندیشهٔ مارکسیستی، پیشینه‌ای طولانی دارد. ذکر مجموعهٔ این تأملات ناممکن و بیهوده است. در این‌جا به ذکر چند نمونهٔ شاخص بسنده می‌کنم. هگل در دورهٔ مقدماتی فلسفی (ترجمهٔ فرانسوی، ص ۱۰۰) می‌نویسد: «خودآگاهی برای خود واقعی نیست... و فقط تا حدی واقعی است که بازتاب خویش را در دیگر آگاهی‌ها می‌شناسد». لودویگ فویر باخ در *اصول فلسفهٔ آینده* (۱۸۴۳) می‌نویسد: «فرد گوهر موجود انسانی را، نه در مقام موجود اخلاقی و نه در مقام موجود اندیشه‌گر، در درون خود محبوس نمی‌سازد. گوهر موجود انسانی فقط در دل جامعه، در وحدت انسان با انسان نهفته است...»

از بین معاصران باختین از یک سو از چند فیلسوف دینی یاد می‌کنیم. فیلسوف آلمانی هرمان کوهن (۱۸۴۲-۱۹۱۸) در اثر خویش به نام *Religion der Vernuft aus den Quellen des Judentums* (۱۹۱۹)، که برای باختین ودوستانش اهمیت بسیار داشته است، می‌نویسد: «فقط تو، کشف تو مرا به آگاهی از منِ خود می‌رساند». مارتین بوبر (فیلسوف اسراییلیِ اتریشی‌نژاد، ۱۸۷۸ - ۱۹۶۵)، که باختین آثارش را می‌شناسد و ستایش می‌کند) در ۱۹۳۸ می‌نویسد: «فرد از آن رو موجودیت زنده می‌یابد که با دیگر افراد پیوندی زنده برقرار سازد... امر بنیادین هستی بشر، [پیوند] انسان با انسان است» Bauber, *LeProbléme de l'homme*, paris Aubier, 1962, p.113). از سوی دیگر باید نزدیکی فکری باختین را با یکی از بنیانگذاران روان‌شناسی اجتماعی در ایالات متحدهٔ آمریکا خاطرنشان کرد: جرج هربرت مید (۱۸۶۳ - ۱۹۳۱). ولوشینوف/ باختین بی‌تردید نمی‌توانسته‌اند تزهای مید را بشناسند، زیراکه آن تزها در جریان سال‌های سی و پس از مرگ مؤلفشان چاپ شدند. اما آنان به روان‌شناسی جدید رفتار به دیدهٔ مثبت می‌نگرند. مید به شیوه‌ای کاملاً شبیه باختین (در کتاب *Mind, Self, and Society* که من از مجموعهٔ *On Social Psychology, 1977* نقل می‌کنم) می‌نویسد: «خودآگاهی به توانایی یادآوری مجموعه‌ای از پاسخ‌های معین در ذهن ما بستگی دارد، پاسخ‌هایی که به دیگر اعضای یک گروه واحد تعلق دارند.» (ص ۲۲۷). در مورد سرشت اجتماعیِ انسان: «هنگام رجوع به طبیعت بشری، به چیزی اساساً اجتماعی رجوع می‌کنیم... تصور یک خود (خویشتنی) که بیرون از تجربهٔ اجتماعی شکل گیرد، ناممکن است» (همان، ص ۲۰۴). «باید عضو یک جمع بود تا به خود بدل شد» (ص ۲۲۶). «حاستگاه و بنیادهای خود، مانند خاستگاه و بنیادهای اندیشه، اجتماعی‌اند» (ص ۲۲۸).

در پایان به ذکر عبارت موجز کلود لوی - استروس می‌پردازیم «سخن گفتن از انسان، در حکم سخن‌گفتن از زبان است و سخن گفتن از زبان، در حکم سخن گفتن از جامعه» (*Tristes Tropiques*, (Paris, 10/18, 1965, p.351

○ از کتاب در دست انتشار: نشر آرست

سودای مکالمه، خنده و آزادی: میخایل باختین

هوشنگ گلشیری

# روایت خطی

## منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن

### ۱ـ تفاسیر قرآن

می‌دانیم که در قرآن مجید تنها قصهٔ یوسف به شکل کامل و با حفظ تقدم و تأخر نقل وقایع به تبعیت وقوع حوادث در عالم خارج آمده است. در حالی‌که در دیگر آیات تنها به بخش‌هایی از یک قصه اشارت شده است. پس این‌جا ما تنها به قصهٔ یوسف بسنده خواهیم کرد. در شأن نزول آیه هم گفته‌اند که قصهٔ یوسف به درخواست اصحاب تا دل‌هایشان بیاساید نازل شده است، به زبان دیگر اصحاب سورتی خواسته‌اند که در آن امر و نهی نباشد. از این قصه روایتی در عهد عتیق هست، با این آغاز:

**چون یوسف هفده‌ساله بود گله را با برادران خود چوپانی می‌کرد و آن جوان با پسران بِلهَه و پسران زِلفَه زنان پدرش می‌بود و یوسف از بدسلوکی ایشان پدر خود را خبر می‌داد + و اسراییل یوسف را از سایر پسران خود بیشتر دوست داشتی زیرا که او پسر پیری او بود و برایش ردایی بلند ساخت + و چون برادرانش دیدند که پدر ایشان او را بیشتر از همهٔ برادرانش دوست می‌دارد از او کینه داشتند و نمی‌توانستند با وی به سلامتی سخن گویند. + و یوسف خوابی دیده آن را به برادران خود باز گفت پس بر کینهٔ او افزودند + و بدیشان گفت این خوابی را که دیده‌ام بشنوید + اینک ما در مزرعه بافه‌هایی می‌بستیم که ناگاه بافهٔ من برپا شده بایستاد و بافه‌های شما گرد آمده به بافهٔ من سجده کردند + برادرانش به وی گفتند آیا فی‌الحقیقه بر ما سلطنت خواهی کرد و بر ما مسلط خواهی شد و به سبب خواب‌ها و سخنانش بر کینهٔ او افزودند + از آن پس خوابی دیگر دید و برادران خود را از آن خبر داده گفت اینک باز خوابی دیده‌ام که ناگاه آفتاب و ماه و یازده ستاره مرا سجده کردند.+**

عهد عتیق، سفر پیدایش، باب سی و هفتم.

ابتدا باید به یاد داشت که ما پیش از شروع قصهٔ یوسف با یعقوب و وقایع ایام او آشناییم و نیز می‌دانیم یوسف پسر اول زن دوم یعقوب، راحیل، است که یعقوب به قصد ازدواج با او هفت سال چوپانی گلهٔ لابان را کرده بود، اما لابان دختر بزرگش بلهه را به او داد و یعقوب ناچار شد هفت سال دیگر چوپانی کند. باز می‌دانیم از دوازده پسران یعقوب تنها یوسف و بن‌یامین زادهٔ راحیل بودند و بقیهٔ فرزندان بلهه و کنیزان بلهه و راحیل بودند. پس تعلق‌خاطر یعقوب به یوسف ریشهٔ دیرین دارد. و درحقیقت هم بن‌یامین پسر پیری اوست.

در این روایت آن‌چه برای ما مهم است نحوهٔ روایت است که به شکل خطی است، یعنی نقل با حفظ تقدم و تأخر وقایع به تبعیت وقوع می‌آید. حتا علت عمل و یا عکس‌العمل ضمن روایت قصه ذکر می‌شود، مثلاً می‌گوید یوسف با پسران زنان پدرش می‌بود. در متن انگلیسی «پسران زنان صیغه‌ای پدرش» آمده است که توجیه بیشتری برای دشمنی برادران یوسف است. باز می‌بینیم که علت علاقهٔ یعقوب به یوسف ذکر می‌شود. مهم‌تر این‌که این‌جا ذکر پیراهن بلندی می‌آید ـ در نسخ دیگر گویا پیراهن رنگین بوده ـ که بعدها همان پیراهنی می‌شود که برادران به خون بز نری آغشته می‌کنند و به نشان کشته شدن یوسف برای یعقوب می‌برند.

اما در همین متن مواردی هست که از همان منطق خطی عدول شده، مثلاً گفته می‌شود که یوسف از بدسلوکی برادران به پدر خبر می‌داد. ما از نوع این بدسلوکی پیش از این اطلاعی نداریم. بدسلوکی اصلی همان قصد برادران به کشتن یوسف است. منطق دوتایی بودن بدسلوکی را بعداً توضیح خواهیم داد.

در روایت قرآنی خواب برای پدر نقل می‌شود و در تفاسیر برای توجیه عمل برادران آمده که خواهری و گاه زن پدر خواب را می‌شنود و برای برادران یوسف نقل می‌کند. اما در روایت تورات هردو خواب ابتدا برای برادران نقل می‌شود، درحالی‌که یوسف پس از نقل خواب اول باید می‌فهمید که نمی‌بایست خواب دوم را برای برادران نقل کند. این‌جاست که می‌توان گفت الگوی دوتایی شدن هر امری که نوعی جادو یا تثبیت غیب‌گویی است سبب شده تا یوسف این‌همه ساده‌دل جلوه کند و یا بهتر خود نقل خواب دوم برای برادران نشان حتمیت سرنوشت است و بی‌حاصلی عمل بنده.

اما در متن تورات ما اغلب با دو خواب روبرو هستیم: یوسف دوبار خواب می‌بیند با یک مضمون. فرعون هم دو خواب می‌بیند با یک مضمون و ساقی و خباز ملک هم دو خواب می‌بینند اما با دو نتیجهٔ متفاوت. عناصر خود این خواب‌ها هم دوتایی هستند، هفت گاو فربه و هفت گاو لاغر، یا مثلاً بافه‌های برادران در برابر بافهٔ یوسف و خود یوسف در برابر خورشید و ماه و یازده ستاره.

با این‌همه می‌توان این فرض را هم پذیرفت که تدوین‌کنندگان نهایی کتاب مقدس نسخ متعدد در اختیار داشته‌اند و از آن‌جا که همهٔ این متون مقدس بوده‌اند روایت‌های متفاوت را در کنار هم و گاه ادغام شده ثبت کرده‌اند. برای نمونه اغلب هم خود آغاز سفر پیدایش را مثال می‌زنند که چند روایت است از یک واقعه. در همین قصهٔ یوسف و پس از همین باب سی و هفتم در باب سی و هشتم قصهٔ یوسف واگذاشته می‌شود و از یهودا، یکی از برادران یوسف، سخن به میان می‌آید و آن‌گاه بقیهٔ قصهٔ یوسف پی گرفته می‌شود. در همین متن موجود که ذکر شد نیز می‌توان دید که ابتدا از بدسلوکی گفته می‌شود و از کینهٔ برادران و آن‌گاه خواب‌ها می‌آید که می‌توان گفت این تکرار هم حاصل شیوهٔ همهٔ کتب مقدس است و هم نتیجهٔ ثبت روایت‌های متفاوت در کنار هم، که حاصل با توجه به همان دوتایی بودن بعضی عناصر در متن مذکور کاری است که با همهٔ سادگی چنان جادویی دارد که آدم را آشفته می‌کند، یا حداقل متوجه می‌سازد که متنی است نامتعارف، اگر نخواهیم بگوییم مقدس.

با این‌همه می‌توان گفت که فرض اول ما می‌تواند این باشد که قصهٔ یوسف در عهد عتیق برای مخاطبانی نقل می‌شود که با قصه آشنا نیستند، به همین جهت همهٔ وقایع نقل شده. دوم این‌که وقایع به ترتیب وقوع آمده است. سوم این‌که دلیل هر عمل اگر احتیاج به توجیه داشته باشد در همان زمان وقوع می‌آید. چهارم این‌که شخصیت‌های قصه از قبل موجودند و در زمان وقوع احتیاج به جعل آن‌ها نیست. پنجم این‌که نتایج قصه در خود حوادث قصه هست که خواننده خود باید کاشف آن باشد، نظیر این حکم که آن‌چه خدا خواهد می‌شود، و یا یوسف به خلاف برادرش بهودا که با فاحشه‌ای جمع می‌آید، زنا نمی‌کند، پس برکشیدن یوسف حاصل عمل خود اوست.

اما قصهٔ یوسف در متن قرآن.

این‌جا ما ابتدا از ترجمهٔ آیتی سود خواهیم جست. در شروع قصهٔ یوسف آمده است:

**آن‌گاه یوسف به پدر خود گفت: ای پدر، من در خواب یازده ستاره و خورشید و ماه دیدم، دیدم که سجده‌ام می‌کنند. + گفت ای پسر کوچکم، خوابت را برای برادرانت حکایت مکن، که تو را حیله‌ای می‌اندیشند. زیرا شیطان آدمیان را دشمنی آشکار است. + و بدین‌سان پروردگارت تو را برمی‌گزیند و تعبیر خواب می‌آموزد و همچنان که نعمت خود را پیش از این بر پدران تو ابراهیم و اسحاق تمام کرده بود بر تو و خاندان یعقوب هم تمام می‌کند که پروردگارت دانا و حکیم است. + در داستان یوسف و برادرانش برای آن‌ها که از آن پرسیده‌اند عبرت‌هاست. + آن‌گاه که گفتند: یوسف و برادرش نزد پدرمان محبوب‌تر از ما هستند، حال آن‌که ما خودگروهی نیرومندیم. پدرمان در گمراهی آشکاری است. + یوسف را بکشید، یا در سرزمینی دیگرش بیندازید تا پدر خاص شما گردد و از آن پس مردمی شایسته به شمار آیید.**

قرآن کریم، ترجمهٔ آیتی، عبدالمحمد، سورهٔ یوسف.

نام پدر یوسف در آیهٔ بعد و غیرمستقیم می‌آید. مهم‌تر این‌که تعبیر این خواب دانسته فرض می‌شود. با آمدن «پسر کوچکم» کوچک بودن یوسف در مقایسه با دیگر برادران باز غیرمستقیم ذکر می‌شود. در همان اول هم می‌شنویم که برادران حیله‌ای خواهند اندیشید. پایان سرنوشت یوسف نیز همین‌جا و نه در پایان داستان می‌آید. می‌بینیم که در این متن ما با داستانی خطی روبرو نیستیم. یعقوب می‌داند که یوسف برگزیده خواهد شد و سرانجام به نعمت خواهد رسید. پس می‌توان گفت داستان بر این فرض استوار است که هم یعقوب می‌داند که چه پیش خواهد آمد و هم یوسف از خطری که در کمین او است مطلع است. از سوی دیگر و با توجه به شیوهٔ قصه‌گویی می‌توان این فرض را به یاد داشت که مخاطب این قصه با داستان با روایتی از این داستان آشنا است، و بعضی از اشخاص قصه نیز انگار که خود داستان خود را می‌دانند. یوسف می‌داند که برادران با او چه خواهند کرد به همین جهت خوابش را نه برای برادران که برای پدر نقل می‌کند. در ادامهٔ قصه نیز این یعقوب است که اولین‌بار از امکان غافل ماندن برادران می‌گوید و از این بیم که مبادا گرگ یوسف را بخورد. انگار که بخواهد به آنان بگوید بهترین توجیه این است که بگوییم غافل شدیم و گرگ یوسف را خورد. پس در مجموع می‌توان گفت این نوع قصه‌گویی فاقد کشش نوع قصه‌گویی عهد عتیق است و قصد مصرح قصه نه در لایهٔ ظاهری که در لایهٔ باطنی آن است.

دومین مختصهٔ قصهٔ یوسف در روایت قرآنی پرهیز از ذکر اعمال داستانی به تبعیت از وقوع آن‌ها در عالم واقع است، مثلاً گفته نمی‌شود که یوسف خوابی دید و بعد این خواب را برای پدر نقل کرد و یا مثلاً به جای ذکر لحظه به لحظهٔ اختلاف میان برادران بر سر کشتن یا به چاه انداختن یوسف خود عمل نهایی ذکر می‌شود و در ضمن به بخشی از پایان داستان نیز اشاره می‌شود: «چون او را بردند و هماهنگ شدند که در عمق تاریک چاهش بیفکنند، به او وحی کردیم که ایشان را از این کارشان آگاه خواهی ساخت و خود ندانند.»

این نادیده گرفتن توالی حوادث را در دو آیهٔ هیجده و نوزده نیز می‌توان دید:

**جامه‌اش را که به خون دروغین آغشته بود آوردند. گفت: نفس شما کاری را در نظرتان بیاراسته است. اکنون برای من صبر جمیل بهتر است و خداست که در این‌باره از او یاری باید خواست + کاروانی آمد. آب آورشان را فرستادند. دلو را فرو کرد، گفت: مژدگانی، این پسری است. او را چون متاعی پنهان ساختند و خدا به‌کاری که می‌کردند آگاه بود +**

قرآن کریم، سورهٔ یوسف، همان ترجمه.

با توجه به متن، ما مخاطبان در آیهٔ هیجدهم شاهد گفتگوی یعقوب و برادران یوسفیم و در آیهٔ نوزدهم مطلع می‌شویم که یکی از کاروانیان یوسف را از چاه بیرون می‌آورد. در عالم واقع آیا واقعهٔ بیرون آوردن یوسف از چاه پیش از گفتگوی برادران با یعقوب است یا پس از آن؟ همچنین نمی‌دانیم که آیا برادران شاهد نجات یافتن یوسف هستند یا نه؟ همچنان که نمی‌دانیم که وقتی یعقوب یوسف را برحذر داشته بود که خوابش را برای برادران نقل نکند، برادران به چه طریق از خواب او مطلع شده بودند؟

نمونهٔ دیگر، ماجرای فروختن یوسف است. در آیهٔ بیستم آمده است: **او را به‌بهای اندک به چند درهم فروختند که هیچ رغبتی به او نداشتند.** و در آیهٔ بعد گفته می‌شود که: **کسی از مردم مصر که او را خریده بود به زنش گفت...**

در روایت عهد عتیق موجود، برادران پیش از آن‌که خبر دروغین کشته شدن یوسف را به پدر بدهند، می‌بینند که تجار مدیانی یوسف را از چاه بیرون می‌کشند، آن‌ها نیز یوسف را به بیست پارهٔ نقره می‌فروشند. وقتی هم این تجار به مصر می‌رسند یوسف را به فوطیفار می‌فروشند. پس یوسف دوبار فروخته می‌شود: بار اول بهای او بیست پارهٔ نقره است. اما در بار دوم بهای یوسف ذکر نمی‌شود.

با توجه به ظاهر آیات بیست و بیست و دو یوسف این‌جا دوبار فروخته می‌شود، ولی حذف واقعات میان فروختن یوسف به تجار تا خریدن یوسف در مصر و به همان بضاعت مزجاة، در اهم معدود، همان شکافی است که مفسران سعی کرده‌اند با قدرت داستان‌سرایی خود پر کنند.

شیوهٔ خاص قصه‌گویی قرآنی که ما اصطلاحاً شیوهٔ اشارتی می‌گوییم، و حضور آخر داستان در آغاز و یا در بندبند هر آیه که ما در برابر شیوهٔ خطی توراتی شیوهٔ دایره‌ایش می‌گوییم همان مختصه‌ای است که در بخش عظیمی از داستان‌های ادب کهن ما موجود است.

سابقهٔ این نحوهٔ روایت را شاید بتوان در اوستا نیز دید مثلاً در گات‌ها، که به جای روایت خطی یک قصه به پاره‌پاره‌های اعمال داستانی اشاره می‌شود، انگار که با ذکر بعضی اعمال بخواهیم کل یک قصه را احضار کنیم. اما آن‌چه بیشتر به شکل آیات نزدیک‌تر است قالب قصیده است. اگر بگوییم هر بیت یک قصیده هم به دلیل تبعیت از وزن دیگر ابیات و هم با توجه به تکرار قافیه در پایان هر بیت دایره‌ای است که خود فی‌نفسه کامل است، پس اگر مجموع یک قصیده بخواهد یک قصه را نقل کند، لامحاله هر بیت به بخشی از یک قصه اشاره می‌کند و میان این بیت و بیت بعد خلایی خواهد بود که مخاطب خود باید آن را پر کند. آیات قصهٔ یوسف هم به دلیل نزدیکی هر آیه از نظر حضور نوعی وزن به ابیات قصیده و هم به دلیل پایان‌بندیِ هر آیه به کلمانی بیش و کم هم‌قافیه، اگر بخواهد حامل قصه‌ای باشد، به شیوهٔ اشارتی و دایره‌ای منجر خواهد شد.

مختصهٔ سوم ادغام ایجاز داستانی است با اطناب اخلاقی یا تکرار مألوف. مقصود از ایجاز داستانی فشرده کردن یک عمل واقع در عالم خارج در زنجیرهٔ کلماتی است که تنها به مهم‌ترین عناصر آن عمل اشارت می‌کند، و از مخاطب انتظار دارد که خود خلاء علی میان آن عناصر و نیز عناصر و یا وقایع محذوف را احضار کند. مقصود از اطناب اخلاقی تکیه و یا تکرار احکامی است که مقصود اصلی از نقل قصه تثبیت یا ابلاغ همین احکام است. برای نمونه به ناچار به اوج داستان یوسف اشارت می‌کنیم:

**و دوست گرفت او را آن‌که او اندر خانهٔ او بود از تن او و بست درها، و گفت: هی، بیای تو اگفت: باز دارد خدای که او خدای من است و نیکو کرد پاداش من که او نه نیکبخت شود که ستمکاره باشد +**

**و به‌درستی که آرزو کرد آن زن بدو و آرزو کرد بدان زن، اگر نه که دید برهان خدای خویش، چنان بازگردانیم از او بدی و زشتی، که او از بندگان ماست خالص کرده +**

**و پیشی کردند سوی در. و بدرید پیراهن او از پس، و بیافتند سید آن زن را به‌نزدیک در. گفت آن زن شوهر خویش را که: چیست پاداش آن‌که خواست به‌گروه تو بدی مگر آن‌که اندر زندان کنی او را یا عذابی کنی او را در دناک +**

همان، ترجمهٔ تفسیر طبری.

در ترجمهٔ شروع این آیه به‌راستی آن ایجاز متن موجود نیست. در ترجمهٔ نسفی آمده است: **و طلب کرد از یوسف آن زن که یوسف در سرای وی بود، آن‌چه مراد و هوای وی بود؛ یعنی زلیخا و بست درها و گفت بیا که ایستاده‌ام...** اما در خود نص آیه: **و راوَدَتهُ التی هُوَ فی بیتها عن نفسه و غَلَّقتِ‌الابواب و قالت هَیتَ لک... التی هو فی بیتها** در نظر اول فاقد بار اطلاعاتی است و مقصود تنها **راودته عن نفسه** است با این معنا: **و آن زن خواستار تن او بود.** و باز در آیهٔ بعد: **هَمَتْ بِهِ وَ هَمّ بِها** دارای بار اطلاعاتی است و یا حداکثر **هَمَتْ بِهِ وَ هَمّ بِهالَوْلا اَن رَءا بُرهانَ رَبِهِ.**

می‌بینیم که برای رساندن وضعیت بغرنجی که پیش آمده و با کوتاهترین جملات ممکن حالات روحی زن و یوسف القا شده و بقیه یا ذکر احکام است و یا توجیه عمل یوسف. نمونهٔ بهتر وقتی است که گفته می‌شود زن درها را بیست و گفت بشتاب. آن حرکت و این گفته دو عمل داستانی است با کوتاهترین بیان ممکن، اما پاسخ یوسف پاسخ پیامبری است یا برگزیدهٔ خدای است و نه انسانی گرفتار موقعیت مشخص.

حال با این توضیحات می‌توان بر سر همان امر قصه‌گویی قدما رفت که چگونه توانسته‌اند بر این متن قصه بنا کنند. گفتیم که احتمالاً روایتی از قصهٔ یوسف در میان مخاطبان رواج داشته یا حداقل مفسران اولیه به روایتی دسترسی داشته‌اند. اما آن‌چه به دست ما رسیده بخش‌هایی است که هربار به نقل از سلسلهٔ راویان می‌آید و قصه‌سازان بعدی با کنار هم چیدن این قسمت‌ها قصهٔ یوسف را ساخته‌اند. پس از سویی خود متن به دلیل فشردگی می‌تواند عامل پرواز تخیل شود، مثلاً زلیخا هفت در را ببندد، و برای توجیه انصراف یوسف معجزه‌ها اتفاق بیفتد و درعین‌حال اجبار مفسران به تبعیت از متن سبب شده تا تخیل مرزی داشته باشد.

مهم‌ترین نکته برای ما امروز کنار هم چیده شدن سطوح متفاوت از روایت‌های متفاوت و حتا متباین است. این نوع بیان یک قصه، امروز می‌تواند پایهٔ نوعی داستان‌گویی باشد که از بنیاد با داستان خطی و حتا داستان‌هایی با بازگشت به گذشته و جریان سیال ذهن و غیره متفاوت باشد.■

۷۳/۱/۲۳

## منوچهر آتشی

### پارت‌ها

تا بنویسم ترانه دلخواه را  چراغِ آذرخش دادم و نبضم را
به پنجه‌های رگبار سپرده‌ام
* * *
فرود می‌آید  پردهٔ صدا  و زمان را می‌آشوبد
و پشت این اتاق
چیزی نمی‌گذرد  نه حادثه‌ای نه کسی
فرود می‌آید  پردهٔ دراز رگبار  در میان زمان و... من
...
...
در عمیق حافظه  به سایه‌روشن اوهام
بی‌انتها سواران می‌آیند
و دور می‌شوند
شمشیرها  جرقه می‌افشانند و اسبان درمی‌غلتند
...
طالع که می‌شود فلقِ اولِ  بر توده‌های شن
در گودیِ کلاهِ  بادبردهٔ اسکندر
یک جفت مار شرزه
سرمست عشقبازی فرخنده‌ای، به خواب شده‌اند
.....
رگبار... رگبار...
می‌درد آذرخش پردهٔ اوهام را
سوار... سوار...
بی‌انتها سواران از شرق
سر می‌رسند و در غرب گم می‌شوند
فوجی عظیم  داریه و دف‌زنان
دنبال می‌کنند سواران را
و دور می‌شوند در غرب
* * *
اینک نژاد نومید دیگر، نژادهای نومید دیگر
که غرق می‌شوند در اروندهای مصراع‌ها
و «دف‌زنان»  کرانهٔ خونین را
در چرخش لباس گلبفت کولیان
گلنار  می‌فشانند
* * *
تا بنویسم ترانه دلخواه را، نبضم را
به پنجه‌های شیشه‌ای باران  سپرده‌ام
در نور آذرخش

## هوشنگ چالنگی

### دیگر حتا شیران

دیگر حَتا شیران دَر پَسِ پُشتِ آزارنده و رازِ چشم‌های کوهیِ تو،
سَرد و گرم و کفن خوبْ پوشیده
و افعی‌ای که عبورش در درّه را بشنوی.
آه. بَرادَرِ آتش‌ها؛ این شنگرفی‌ی دودآلود در بهار که
شعله نام تو را گوید به جرقه‌ای آشنا و فصل‌ها که بـه رؤیـات
بَرَند.
پوشیدهٔ نوالهٔ آبرِ گِرِه‌دارِ سُربگونِ همین جوانیِ واپَس زده؛
که باغ‌ها، عُمرِ تاریکِ دیدگانی هزار ساله زیبایند
وَ میان این رابِطه غنوده باد هرچه تنهازیْ و راز
و میان این پَسامَد و رؤیای دوبارگون
کودکیْ به افسارِ پنهانْ کشیده شود.

زمستان ۷۱

### گویشِ اَسَد

**«شیر که افکندی به جوانی به سایه‌ها، خَم بَر شیر شو؛**
**تات به یاد می‌آرَد دلگیر.»**

وَ این سَوار همین‌گونه به رنگ و روزگُشایِ تاریکی‌هات
ستارهٔ دل باد
و کِنارِ تو شَوم تا سَوار به رنگِ تو آید
ای مانده به زادروزِ احشاء بی‌صدا.
می‌نویسم شیر در گُل
می‌نویسم این واژه‌های دیرینه.

و قَلم سِوم. راه، ماه، این‌گونه نمایی به سایه‌ها
من جوانی‌ام
سایهٔ در شام
شیرْ در خوابم
و قَلمِ چهارم. گورِ برگرفتهٔ غروبِ M.I.S

پاییز ۷۱

### احمد شاملو / PROMETHEUS

خوابجوی و مَیاب
ـ به سرمای درون ـ
ستارهٔ بی‌خویش
و بَرگان که زردِ علف
به زنگوله سبز کُنند؛
میان صخرهٔ خویش
چهرْ به عشقِ همیشه بُگشای.

## م.ع. سپانلو

# لذتِ ساختنِ لابیرنت

عجب طنینی دارد ترانهٔ لابیرنت!

هزار و اندی برگ ـ اگر کتاب باشد
هزار لت نامه ـ اگر خبر برساند
هزارتوست ـ اگر دالان باشد
هزار زمزمهٔ جویبار
که در سکوت درختان جنگلی پنهان باشد.

جناب معمار، تبریک!
تو گم نشدی ــ برعکس ــ
بداعتِ هنرت
تو را گرفت و به گردش برد؛
توازنی که پدید آمد
به زخم درد خودت خورد
چراکه لابیرنت
مهندسیِ زمان است.
بدون وسوسهٔ وقت
تمام عمر در آن می‌گردی
و زندگانی خوشبخت حق توست.
چقدر فرق است
میان کار تو با شاعری
که گور خود را در گوشهٔ حیاط بنا می‌کند؛
تو زنده‌ای
و از برکت اثرت همیشه لذت خواهی برد
صدای منفردی
سکوت کاغذیِ نثر را
به شعرِ دالان دالان تبدیل می‌کند
گل هزار قافیه می‌بینی
که ریشهٔ هر بیت پرچم گلِ دگر است
ردیف قایق‌ها
که در سواحل متقارن
به کشتی بزرگی می‌ریزند

ظهور ناگهانی بارانداز
که طی دورهٔ طراحی، در اندیشهٔ تو شکل نداشت؛
سکوت‌ها تلفن می‌زنند
و نور
ــ چون عمر سنگ فندک‌ها، یا عشق‌های دیر شده ــ
موقتی است...
(و شعر می‌گوید: استاد!
بشوی دست و دلت را، مرا هزار بار بخوان.)

اگر در این سیاحت زیبا
کتیبه‌ای را هزار مرتبه خواندی
گذشته‌ای را هزار مرتبه گشتی
و مارپیچ، به سمت خروج
مدار غیرمنتظری داشت
که با دوایر «بحر محیط» می‌پیوست؛
در آستانهٔ هر پیچ
عروس لاله به دستی بود
که در جوانی معشوق منعکس می‌شد
و در کتابخانهٔ آیینه‌ها
تمام خاطره‌هایت کتاب می‌خواندند
خبرنگاری
که پشت میز میکده، صدها بار
وقوع سیلی را می‌نوشت
و سیل میکده را می‌برد؛
نگاه «بعل»
تحصّن نشستهٔ اشباح
فرشتگان دوچرخه‌سوار...

قیافه‌هایی را
که مطمئنی «بودند»
هرگز مشایعت نکنی
و از کنار هم، در تاریکی، بگذرید...

عجیب پر هیجان است ساختن لابیرنت!

## افشین دشتی

### دستانِ جوهری

تکرار بی مرّ اندوهی جاوْدانه
و غوغا و همهمهٔ انبوه چهره‌ها؛

پشت بر جمیع و جماعت
خسته
با دست‌های جوهری
**ـ این ماشین لعنتی**
**به چه قیمتی**
**راه**
**می‌افتد.**

زباله‌های عَفِن بر درگاه
و جویِ بدیمنی به زیر پا
**ای دست‌های جوهری**
**کی**
**خواب**
**راحتی؟**

آه!
از کدام واژه بگویم
که در بندش
نکشیدند
از کدام چشم
از کدام دهان...

**ـ خسته نیستم**
**این چشم‌های سرخ**
**تکرار اندوهی جاودانه‌اند.**

## پرویز حسینی

### یاد

جز یاد چه می‌ماند؟
بر خاک و خِشت
و رخان زرد درخت
بر نقش ارغوانی آب
و نیلیِ سراب...
جز یاد چه می‌ماند؟
در دست‌های تهی باد
و سرمای خاکستر شعله
در ذهن بنفشه‌های وامانده و
از یاد رفته..
جز یاد چه می‌ماند؟

### زمهریر

شبانه
به ایوان خاطره می‌آیم
و در غربت مهتابی
گیسوی مه‌آلوده‌ات را
بو می‌کشم
شباشب
پس پشت جام رویاهام
ضیافت بارانی‌ست
از زمهریر
و ابریشم.

## پروین همتی

### چه حاجت

چه حاجت به نورِ ماه
سیاهْ‌شبم را
چُنین که چشم تو
ستاره‌بارانم می‌کند.
چه حاجت به پرتوِ مهر
تیرهْ‌روزم را
چُنین که عشق تو
شعر بارانم می‌کند.

### سحر آبی

سحر آبی
نه آبِ آبیِ آرام
نه.
سحرِ شگفتِ آن دَمِ واپسینی
که سرخِ مهر در تو نشیند.

## غلامحسین پرتابیان

### هر روز عصر کنار دریا

برای: منوچهر آتشی

۱
لب را
فراموش می‌کنی
وقتی که می‌آید
لبخند!

رودی این‌گونه
جاری است
هر روز عصر
کنار دریا!

۲
پنجهٔ حنایی غروب
در خمیر دریا!
گرم است
تنور افق
هر روز عصر
کنار دریا!

۳
شب از آغوش که می‌گذرد
ـ باد ـ
که شنا می‌کند
هر روز عصر کنار دریا!

۴
هزار دل
در قطرهٔ وقت
می‌چکد به دریا!
برای کدام دل
کف می‌زند آب
هر روز عصر کنار دریا!

۵
کدام چشم
این نگاه شور را
به خانه می‌برد؟
یک خانه
در ساحل
غرق می‌شود
هر روز عصر
کنار دریا!

## علیرضا بابایی

### رواندا

مدار گُرگرفته مِه و خون
پستانکی از پوکهٔ داغ
برکه‌های تودرتوی سرخ
هم‌قامت آدمی
هم‌زبان جهان
بام بام بام بام.
صدای گرسنه و خونی «رواندا»ست
که در بغض طبل‌ها می‌ترکد:
اینک گرسنه و در خون تپیده ماییم،
هم قصه شما،
جد بزرگ ما نیز به آدم می‌رسد.
اینک ماییم،
با حیرتی از باوری یقین،
تنهاترین تنهایان انسان است.
رسواترین نیز.
بام بام بام بام
محو می‌شود آرام
صدای تشت رسوایی جهان بر بام.

## محمدحسین عابدی

### تندیس

رؤیای من!
سنگ بر چهره می‌کشی
سفید بر تن.
سنگ بر چهره می‌کشی
اشک می‌پوشانی،
سنگ بر دست
عشق در قلب
چگونه پرواز باید؟

سنگ بر مهتاب و
پرده بر آینه.

بنشین
پرده و سنگ به کنار
با من بگو:
بر تو چه آمده است؟

## احمد آرمون

### کهریزک

نه خنده
نه اشک
تنها
سقِ سیاهِ شب
در ته‌نشست قارقار کلاغان جاری‌ست
نه میلاد
و نه مرگ
که اشباح را
اندیشه‌ی تمیزِ بودن از نبودن نیست.

تا
گور آماده است و
گورکن منتظر
گردونه‌ی آخرین سفر را چه پای رفتن؟
اکنون
بوی کافور در فضا
و سرگیجه‌ی ستاره‌ی دنباله‌دار
در چشم ماه،
تمام واقعه این بود.

## محمدرضا بیگناه

### آهو

دشت‌ها غفلت عریان آدمی‌ست
گاهی کنار الفت زمین
آهوی کوچکی
بو می‌کشد جهان را
از سطرهای تازه
از واژه‌های خیس.

گلْ‌پرده‌ی اتاق
گاهی جوانه می‌زند.
با لرزش نسیم
سطری
دِلیْ
دِلی‌کنان
تا سمت چشمه‌ها...

یادش بخیر پدر بزرگ و دولول روسی‌اش.

گاهی گذار سایه‌ای
رم می‌دهد جهان.

## پریسا احمدی

### سومالی

کویر در نگاهشان
تَر
و زمینه پُر دَمه...
دورتر
خالی‌تر
زمین پُر دود و دمه...
و آغوش سخت مادر:
نه، رمقی نیست
برای سفر به صحاریِ دور و دورتر
سرزمین‌های تَر
این‌جا
کاسه‌ای خالی‌ست افتاده
و در گودال چشمانِ نوزاد: زمینی کویری
سرزمینی تر...
در چشم‌ها باز
فصولِ بی‌باران در راه...

## مهرداد آبرومندی

### یک شعر

دیروز
خورشید
پشت کوه افتاد
و کوه‌کن
نقش خورشید را
به کوه کند
اینک
خورشید سنگی
در مهتاب
می‌درخشد.

## سایر محمدی

### آفتابگردان

آفتابگردانی‌ام
گردیده،
به سوی بی سو
در برکهٔ تاریک
کشتزار کور
کران
تا
کران،
آفتابی شو.

حمیدرضا عباسی

# باجهٔ تلفنِ آن‌طرف خیابان

زن از پشت شیشهٔ پنجره‌ای که حفاظ آهنی زنگ‌زده‌ای داشت، با نگرانی به باجهٔ تلفن آن‌طرف خیابان نگاه می‌کرد. شب سرد و خلوتی بود. تیرهای چراغ حاشیهٔ خیابان با سرهای خم‌شده نور زرد کم‌رنگی را روی آسفالت وصله‌دار خیابان پخش می‌کردند.

ساعتی پیش بود که زن تصمیم گرفت به مردی که به‌تازگی با او آشنا شده بود، تلفن کند. همان موقع بُقچه‌ای را که لای یک پتوی کهنهٔ سربازی پیچیده شده بود، توی باجهٔ تلفن دیده بود. زن پتو را پس زده بود و صورت نوزادی را دیده بود که به خواب رفته بود. زن نگاهی به دور وبرش انداخته و دستپاچه برگشته بود به اتاقش!

بعد از او سه نفر دیگر هم به باجهٔ تلفن سر زدند و با عجله از آن‌جا دور شدند. زن، دلتنگ و ناآرام، با گونه‌هایی که دیگر کاملاً خیس شده بود، به شوهرش فکر می‌کرد که سه روز پیش به مأموریت رفته بود. ●

فریده رازی

# یک لحظه

از این‌جا تا دم در یک لحظه است، چند قدم، قدم اول روی گل‌قالیِ سرمه‌ای می‌افتد و نوک مرغک به گُل نشسته را زیر پا محو می‌کند. ایستاده است و حرکت نمی‌کند، هیجان در خطوط نامریی چهره و اندامش می‌ریزد، بروبر نگاهم می‌کند! چه می‌خواهد؟ آیا نمی‌فهمد؟... انگار دارد حرکت می‌کند، هوا تکان می‌خورد، جای تن او شکل می‌اندازد، نزدیک می‌شود، پاهایم هم‌چنان روی نوک مرغک برجا مانده، هوا دارد می‌شکند، مرا هم در خود خرد می‌کند.

باید قدم اول را برمی‌داشتم، فشار هوا سنگین بود و چشم‌هایش حرف می‌زد، حرفش را نمی‌فهمیدم، بگو، بگو، چرا معطلی؟ و، قدم دوم روی ترنج قالی میخکوب شده، نزدیک می‌شود، اگر حرکت نکنم زیر دست و پایش له می‌شوم. پاها تُندتُند از گُلی به گُلی، از شاخه‌ای به شاخه‌ای، ترنجی به ترنجی می‌گذرند، رنگ هوا تا می‌شود و بعد برق‌برق می‌افتد، به در نرسیده‌ام، او هم به من نرسیده، هنوز در چهارخانهٔ توری اتاق ایستاده و به سختی قدم برمی‌دارد، به جلو یا به عقب مهم نیست، مهم این است که بخواهد، باید... باید حرفی بزند، اگر دستش را دراز کند و روی شانه‌ام بگذارد، اگر آن آه مخصوص وکش‌دارش را بکشد! حتماً!...

پاها به ریشهٔ قالی رسیده‌اند و همان‌جا مانده‌اند، ریشهٔ قالی تا در فاصلهٔ چندانی ندارد، بعد از ریشه‌ها زمین سرد و لخت است، از این‌که پای لختم را روی زمین بگذارم چندشم می‌شود، تا جایی که می‌توانم روی ریشه‌ها خواهم ایستاد، خواهد آمد یا... اگر... اگر... . نگاهش می‌کنم، سردرگم مانده که چه کند، هاج‌وواج مانده، در نیمه باز است و پشت آن خلوت و خالی. اگر بروم از او خواهم گذشت، برای همیشه خط میان ما بریده خواهد شد و نمی‌داند که در تنهایی‌اش چگونه غرق خواهد شد، نمی‌داند، من می‌دانم که خالی و بیهوده خواهم شد. چه کنم! باید قدم بردارم، پشت در هوا آزاد است و حیاط با درخت‌های لخت و سرمازده، برف‌های نیمه‌آب‌شده، و ستون ایوان همه می‌لرزند، لرزش آن‌ها همراه لرزشی که در تن دارم حس می‌کنم، مه پشت درخت‌ها، لابه‌لای شاخه‌ها جمع شده، کلاغ‌ها قارقار می‌کنند. سارها از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر می‌پرند و آنگاه دسته‌جمعی پرواز می‌کنند، پشت این همه شیروانی خانه‌ها، دیوارها و بعد خیابان که همه‌چیز را جدا می‌کند. زیرپایم هنوز ریشه‌ها هستند، سرمای کف اتاق را نچشیده‌ام، سرمای تنم بی‌داد می‌کند. او، کجاست؟ پشت سرم آمده، ایستاده یا دارد می‌رود، یا می‌خواهد بنشیند، نگاه نمی‌کنم، هرچه هست هست، وجود دارد، هنوز تابشی از من به سوی او پرتاب می‌شود و از زیر جرقه‌های آن مرا حس می‌کند، و، و، و... می‌خواهد حرفی بزند، از صدای قورت‌دادن آب در حنجره‌اش می‌شود فهمید، کاش بگوید، کاش چیزی بگوید، آهنگ صدایش می‌تواند پاهایم را از روی ریشه‌ها بکند و به خارج پرتابم کند و یا همان‌جا نگه‌دارد، پس صدا کجاست؟ چرا درنمی‌آید، آنچه می‌تواند مرا به این‌طرف بازگرداند و یا برگرداند یا دورم کند، بله صدا می‌تواند کاری انجام دهد، کاری که من نمی‌توانم دستگیرهٔ در را لمس می‌کنم، حرکتی در پشت سر هست، موج وجودش چه پشت‌سر، چه روبرو، همه‌جا هست، همیشه هست ولی نمی‌داند که من چگونه هستم و کجا، نمی‌داند، هیچ نمی‌داند، کاش می‌دانست، پاهایم سرد است، سنگ سرد است، دستگیره سرد است. در جرقی روی پاشنه می‌گردد، صدا در سرم می‌پیچد، در اتاق تکرار می‌شود، جرق، جرق، یکپارچه سوز داخل می‌شود، چهره‌ام می‌سوزد. زانوهایم سست و بی‌اراده حرکت می‌کنند، حیاط را مه گرفته و تار است، ایوان وهم‌آور، ستون برپا ایستاده و کنارش می‌توان نشست و به قارقار کلاغ‌ها و جیرجیر سارها گوش کرد. ■

جمشید فاضلی

# بلوغ زردِ واحه، در کوچهٔ بن‌بست «جلوخان»

حوزهٔ اضطراری داریم. دفتر حزب در انتهای کوچهٔ بن‌بست است: کمرکشِ کوچهٔ هشت‌متریِ جلوخان، دستِ چپ در خیابان آرام.

با عجله پیاده می‌شوم. برادرم سر کوچه منتظر ایستاده است. نگاهم می‌کند. نبشِ جلوخان، خانهٔ کتاب بسته است. از کوچه سرازیر می‌شویم.

عصری روشن و نقره‌ای و بوی یاس امین‌الدوله فضا را پر کرده است. مرتضا پچ‌پچ می‌کند. می‌گویم: «با خودت حرف می‌زنی؟» نگاهم می‌کند. می‌خواند: «من چه سبزم!»

ـ «که چی؟»

ـ «من چه سبزم امروز/ و چه اندازه تنم هشیار است!» به آسمان نگاه می‌کند: «نکند اندوهی...» حرفش را می‌برم: «تو هروقت شعر می‌خوانی از چیزی فرار می‌کنی. نکند باز با مادر دعوا کردی؟»

ـ «دعوا؟»

می‌گویم: «حتماً فریادت هفت تا محله آنورتر می‌رفت، نه؟»

ـ «چه دعوایی؟» می‌خواهد باز شعر بخواند که می‌گویم: «اگر یک مو از سر پیرزن کم شود من و تو گندمان می‌زنند.»

ـ «به خودت بگو!» چهره‌اش خندان است. درست می‌گوید. مادر همیشه دعوا دارد. حرص می‌خورد. بوی خیر نمی‌شنود. می‌ترسد. هشدار می‌دهد. علی‌الخصوص داد می‌زند: «دایی‌تان توده‌ای بود. بیست‌سال پیش معلوم نشد چطور شد؟ کجا افتاد، کلاغ کجا چشم‌هایش را درآورد.» خیلی چیزها می‌گوید. مادر از من و مرتضا شاکی‌ست. مرتضا دور و برش را نگاه می‌کند. کوچه خلوت است. نفسی می‌کشد، می‌گوید: «چه بوی خوشی!» آهسته می‌خواند: «و چه اندازه تنم هشیار است.»

ـ «تو باید ادیب می‌شدی نه کارمند بانک. هی بشمار. هی بشمار یعنی فسیل.»

ـ «هرچه باشد بهتر از معلمی‌ست. تو آیینه نگاه کن. پیری زودرس می‌بینی؟»

می‌خندیم. مرتضا همیشه قهقهه می‌زند.

به کوچهٔ فرعی می‌رسیم. تابلو کوچک حزب پیداست: دستی که از دیوار بیرون زده باشد. تابلو کوچکِ زردِ برنجی.

زنگی کوتاه می‌زنم و می‌دانیم چشمی ـ از توی عدسی ـ از اعماق در، ما را می‌پاید. در باز می‌شود: «سلام!»

رفیق پرهام بالابلند و لاغر توی دالان است. گردن‌فراز نیست. دست‌هایش سرد است. دست‌هامان را به گرمی نفشرد و با آن یکی دستش به شانه‌مان نزد و نگفت: «سلام بر قهرمانان!» آشفته‌حال است. سبیل پرپشت و موی کوتاه خاکستری دارد.

راه می‌افتیم؛ اما برخلاف همیشه ـ این‌بار ـ به چپ می‌پیچیم؛ به عمارت فرعی. خانه‌ای کوچک، قرینهٔ عمارت اصلی؛ اما حوض کوچکش لوزی شکل است.

رفیق پرهام بی‌تاب است. مرتضا سرش پایین است. از ایوان که رد می‌شویم گل‌های شمعدانی دور حوض را می‌بینم و باغچه که پر از نیلوفر پیچان است. از پله‌ها بالا می‌رویم. درِ میانیِ اتاق سه‌دری دهان باز می‌کند ما را می‌بلعد. پرده را کنار می‌زنیم:

ـ «سلام!»

ـ «سلام»

رفیق روشن ـ معلم جوان روستا ـ زودتر آمده سمت راست میز نشسته **اتحاد دموکراتیک** می‌خواند. بلند می‌شود، دست می‌دهیم: «شما چطورید؟»

ـ «ما خوبیم.»

ـ «من هم خوبم.»

با این‌که هوا گرم است در بسته می‌شود. من و مرتضا پایین میز، کنار هم می‌نشینیم. رفیق پرهام بر صدر می‌نشیند؛ اما به شیوهٔ همیشه **مردم** را از جیبش درنمی‌آورد تا مشغول تیترها شود. چهرهٔ سنگین و اندیشناکش ـ لب‌ها را به هم فشرده ـ روی میز به کتاب‌ها خیره مانده: کتاب‌های «لنین». قطع خشتی. چهار جلد. چرا این‌ها را روی میز چیده است؟

نشست اضطراری نوعی بی‌قراری ایجاد کرده که پیشتر با مرتضا درباره‌اش حرف زده بودیم و حالا آن بی‌قراری در چشم‌های روشن بروز کرده است. او به ما نگاه می‌کند. ما به او و سپس همه به پرهام نگاه می‌کنیم: بر صدر است. خم شده روی میز و کتاب **یک گام به پس و دو گام به پیش** را دست گرفته. حتماً آشفتگی‌اش را پشت آن پنهان می‌کند. چرا؟ پشت سرش، بالای تاقچهٔ بخاری، عکس کوچک قاب‌گرفتهٔ «مارکس» و «انگلس» است. کنار هم ایستاده‌اند، بالاتر، رفیق «استالین» است با لباس نظامی و سبیل کلفت و نگاه نافذ. پایین‌تر از همه لنین است با سر طاس و لبخند محوی بر لب. انگار به من نگاه می‌کند. نگاه ثابت روشن روی مجله نشان بی‌تفاوتی‌ست. این حالت را داشته‌ام. مرتضا وقتی بی‌قراری‌اش را پنهان کند شعر می‌خواند یا مثل حالا به سبیلش ور می‌رود. مبهوت به اطراف نگاه می‌کند. روی دیوار پر از عکس تیرباران‌شده‌هاست: افسران حزب، سمت چپ رفیق پرهام پوستر نقاشی «روربه» را می‌بینم که برابر جوخه دهان باز کرده. مرتضا گفته بود: «فریادی به بلندای کوه!»

در این اتاق، پشت این میز سبز تیره، هرکسی

به‌گونه‌ای مشغول است جز من که رزق روحم همه پرهام است ــ پیر و مرادم. معلم هندسه دورهٔ دبیرستان. میان‌سال و مجرد. عبوس است. اخلاق تشکیلاتی دارد؛ طینت پاکی هم دارد. این را همه می‌دانیم.

توی دالان همیشه به راست می‌پیچید و ما پشت سرش وارد عمارت اصلی می‌شدیم: عمارتی اجاره‌ای و قدیمی با هشتی و ایوان، که بلند است. خانهٔ وسیع و سنگفرش که باغچه‌ای بزرگ دارد با سرو اقاقیا و حوضی چهارگوش و فواره‌ای چرخان.

از پله‌ها بالا می‌رفتیم. توی اتاق پنجدری، پشت میز سبز. پرهام همیشه بر صدر است. اکنون چشم‌های ریز درخشانش بی‌رمق روی کتاب است، هی ورق می‌زند. پی چیزی نمی‌گردد. روشن و مرتضا را نمی‌دانم؛ امّا این حالت در من بی‌قراری را دوچندان کرده است. این مرد آن رفیق نیست که صرف حضورش شهامت و دریادلی بود. آن نیست که وقتی بر صدر می‌نشست ذهن جالاکش در هر جهت سیر می‌کرد. روزنامه را می‌بست و با صدای خوش‌آهنگِ زنگدارش می‌گفت: «رفقا چه خبر؟» گزارش‌ها آماده بود اما پیش از آن سرودخوانی بود. حالا هم چرا از پشت این میز تیره برنمی‌خیزد تا صداها را درهم بیامیزیم و به زمزمه بخوانیم: «برخیز ای داغ نفرت‌خورده...» و بعد سرود حزب و ترجیع‌بندش را محکم و رساتر که: «حزب ما توده را سازد پیروز/ می‌رسد فردایی از پس امروز.» و پرهام بود با چهرهٔ مشعشع و تابان که پا بر زمین می‌کوفت و با دست‌ها سرود را رهبری می‌کرد. مشعلی فروزان؛ مشتاق و زنده بود این مرد.

آن شب ــ سه شب پیش، همین‌وقت و ساعت ــ آخرین نشستِ معمولی بود. از پشت میز بلند شد راه افتاد. در آستانه ایستاد. یکبری ایستاده بود؛ مثل وقتی که پای تخته سیاه می‌ایستد. چینی به ابروها و پیشانی داد، انگار همه را زیر ذره‌بین گرفته باشد. گفت: «ما مثل هم‌قطاران کوچک نیستیم. آب در هاون می‌کوبند. رفقا آن خط مشی ناکجاآباد است. اگرچه به آغوش ما برمی‌گردند اما...» مکثی کرد و شانه را بالا نکاند: «خرده‌بورژوا موجودی تنگ‌نظر است. خصلت دوگانه دارد رفقا، یعنی حالت نوسان.»

گفت: «مارکسیسم خلاق این را می‌گوید.»

گفت: در **راه رشد غیرسرمایه‌داری** هم آمده. درسنامه است.» سرش را خاراند و گفت: «اسم نویسنده‌اش یادم نیست. رفقا حتماً بخوانند. خانهٔ کتاب دارد.» راه افتاد به طرف صندلی‌اش. در شرف نشستن گفت: «اما این رفقای کوچک تفنگ به دوش...» یکباره بلند شد ایستاد. مشتش را گره کرد: «ما را به لحظه‌های آنی و هیستریک نیاز نیست؛ مهم آهنگ دلنواز رزهٔ پرولتاریاست که سرتاسر جهان طنین افکند.» نی‌نی چشم‌هایش می‌لرزید. خون به سروکله‌مان دویده بود. هوا مثل حالا تاریک شده بود. آن شب بوی نسیم خنک را می‌شنیدم که شاخ و برگ درختان را به ترنم آورده بود، اما حالا این حالت رفیق پرهام که با دلهره پیِ چیزی می‌گردد یا نمی‌گردد و بوی این ــ انگار ــ یاسمن کبود خوشایند نیست. می‌بینم همچنان ورق می‌زند. به روشن نگاه می‌کنیم، او به ما و همه به پرهام نگاه می‌کنیم، نگاهی کاونده که در آن گریز نیست. این نگاه را می‌شناسد. هرکس می‌شناسد، پس برمی‌خیزد. همین‌طور نگاهش می‌کنیم. کتاب را روی میز می‌گذارد. سرفهٔ کوتاهی می‌کند. دست‌ها را لبهٔ میز می‌گذارد. نیم‌خیز می‌شود. یکهو نگاهش از من به مرتضا و روشن می‌رود و برمی‌گردد باز به من و مرتضا و روشن. چشم‌هایش درخشان نیست. سرانجام با صدایی دور و بی‌حرارت می‌گوید: «رفقا اتفاق بدی افتاده!» قلبم فرو می‌ریزد. نیم‌رخ مرتضا پیداست و رگ شقیقه‌اش که تندتند می‌زند. برمی‌خیزیم. رفیق پرهام راه می‌افتد به طرف درِ سمتِ چپ. پردهٔ سرخ را کنار می‌زند. نگاهی به بیرون می‌کند. آنگاه برمی‌گردد به ما: «رفقا بنشینید. راز سربه مُهری البته که نیست، اما...» صدای زنگِ در است! سه زنگ کوتاه که دوبار تکرار می‌شود. می‌دانیم کیست؛ اما نگاه‌ها گره می‌خورد و باز می‌شود و رفیق پرهام خیز برمی‌دارد رو به درِ اتاق. پرده را کنار می‌زند... صدای پایش را می‌شنویم که پله‌ها را دوتا یکی طی می‌کند. حالا صدای پایش را می‌شنویم که می‌دود. سرایدار است. هرشب می‌آید، دوکارهٔ عیالواری که دروازهٔ «فارسان» سیگار می‌فروشد. سمپات حزب است. زمانی کارگر شرکت نفت آبادان بوده است. شب‌ها می‌آید بخوابد. حراست می‌کند. با این‌که کلید در و تمام اتاق‌ها را دارد، اما ملزم است زنگ بزند. پرهام با او چکار دارد؟

بلند می‌شوم. دستم روی دستهٔ صندلی می‌ماند. چشمم به روشن است. روشن همیشه با جای پای رفیق پرهام می‌گذارد؛ به گمانم باید بداند. به‌اش می‌گویم: «چه خبر شده که ما نمی‌دانیم؟» صورتش تکیده و دور چشم‌هایش بدجوری طوق انداخته. مرتضا بلاتکلیف به ما نگاه می‌کند. باز می‌پرسم: «خبری شده؟» نگاهم می‌کند. مردد است. می‌پرسم: «حال پرهام خوش نیست. با ما چکار دارد؟» باز می‌خواهم چیزی بپرسم اما دهان باز نکرده روشن می‌گوید: «به گمانم کار مائوئیست‌ها باشد.»

ـ «چی؟»

ـ «چون‌که دمکرات‌های انقلابی از این کارها نمی‌کنند.»

ـ «از کدام کارها؟» مرتضا می‌پرسد.

قدم‌زنان رو به درِ سمت راست می‌روم پرده را کنار می‌زنم، اما حواسم به روشن است. بی این‌که برگردم نگاهش کنم، می‌پرسم: «تو این خانهٔ اضطراری چکاره‌ایم؟»

همهٔ ما، با حجبی که داریم و حرمتی که می‌گذاریم، می‌دانیم که نباید از رفیق پرهام چیزی پرسید تا خودش شروع کند، عادت دیرینه دورهٔ دبیرستان که از من به این‌ها سرایت کرده. باز می‌پرسم: «نگفتی روشن این‌جا چکار...»

ـ «درست نمی‌دانم، اما می‌دانم باید اتفاقی افتاده باشد که کار...»

ـ «که کار مائوئیست‌هاست، بله؟» مرتضا می‌گوید.

روشن می‌گوید: «بله، این‌طور استنباط کرده‌ام. حتماً.»

نگاهم به بیرون است. می‌گویم: «چیزی بدتر از بلاتکلیفی نیست.»

از این‌جا دروازهٔ حیاط پیداست. چراغ دالان روشن است. رفیق پرهام دم در با سرایدار ــ که سرش پایین است ــ صحبت می‌کند. هر آن صدایش بالا می‌رود. حرکت دست‌ها نشان می‌دهد عصبانی است. راه می‌افتم به طرفِ در. روشن و مرتضا ــ نگران ــ نگاهم می‌کنند. پرده را کنار می‌زنم و دستگیره را می‌چرخانم. پشت سرم راه می‌افتند: «احمق بی‌شعورا احمق بی‌شعورا»

ـ «آقا به خدا... به خدا ما. آقا بی‌تقصیریم. به خدا ما...» دو پله مانده به سنگفرش صدای سیلی محکمی درجا خشکمان می‌کند: «جرا قصور کردی الدنگ؟»

سرایدار دستش را بیخ گوش گذاشته. بغضش می‌ترکد: «آقا به خدا ما... تقصیر نداریم... به خدا...»

ـ «گمشو، اخراجی!»

«به خدا ما...» چنین حال و رفتاری از رفیق پرهام هرگز ندیده بودم. اول سرایدار متوجه ما می‌شود و حالا پرهام ما را دو قدمی خودش می‌بیند. یکه می‌خورد. چهره‌ای عبوس و نگاهی مسلط دارد: «رفقا بفرمایید بنشینید. نشست برقرار است.» این نگاه و کلام هرکسی را مجاب می‌کند. چاره‌ای نیست. برمی‌گردیم. از پله‌ها بالا می‌رویم. صدای هق‌هق سرایدار است. زوزه می‌کشد: «آقا... اگر دیده بودیم... اول به شما می‌گفتیم آقا...»

حالا روشن و مرتضا نشسته‌اند فکر می‌کنند؛ من اما نگاهم به روشن است. التماس می‌کنم: «رفیق روشن، موضوع چیست؟» بی هیچ حرف و نگاهی برمی‌خیزد می‌رود پردهٔ سمت چپ را کنار می‌زند. نگاهش به بیرون است. خونسرد و آهسته می‌گوید: «اما من گزارش رفیق پرهام را خوانده‌ام.» مرتضا تندی نگاهش می‌کند: «چی گفتی؟»

می‌گوید: «روی میز بود.» به مرتضا نگاه می‌کند: «وقتی آمد در را برای شما باز کند خواندم. یادش رفته بود بردارد.»

سر تکان می‌دهم: «خوب؟»

ـ «کار درستی نبود اما... با دستپاچگی خواندم.»

«خوب؟»

صدای گریهٔ سرایدار به گوش می‌رسد. حالا مویه می‌کند. روشن می‌رود در را می‌بندد. باز می‌آید پشت شیشه می‌ایستد. مرتضا می‌گوید: «خوب، بعد؟» روشن می‌گوید: «با قلم سرخ گزارش کرده بود. نوشته بود: ساعت چهار صبح سه‌شنبه گروهک یا عناصری دور تابلو حزب، رودهٔ گاو پیچانده‌اند!»

ـ «رودهٔ گاو؟» من و مرتضا با هم می‌گوییم.

روشن می‌گوید: «سه روز است از خورد و خواب افتاده.»

- «چرا روده؟» مرتضا می‌پرسد.

- «اما می‌دانم کار دموکرات‌های انقلابی نیست.»

- «خوب؟»

- «نوشته بود: تابلو در انبوهی از روده غرق شده بود.»

مرتضا می‌گوید: «دلم برای سرایدار می‌سوزد.»

من می‌گویم: «دلت برای خودت بسوزد.»

می‌پرسم: «رفیق روشن فکر نمی‌کنی که...» نگاهم می‌کند: «نه، نه. حرفش را نزن. سرایدار آن شب توی بیمارستان بود. کسی را ندارد. تا آن‌جا که می‌دانم زنش مریض بود. از این گذشته، قسم می‌خورم... نه، فکرش را نباید کرد.»

مرتضا می‌گوید: «ولی هیچ‌وقت ندیده بودم دستِ زدن داشته باشد.»

می‌پرسم: «روشن جان رفیق پرهام آن روز صبح زود توی دفتر چکار داشته؟»

- «خبر ندارم. من هم مثل شما.»

مرتضا می‌گوید: «عجیب است.» به من نگاه می‌کند. می‌گوید: «ولی خان‌داداش آدمیزاد بسیار پیچیده است.» دلم می‌خواهد مرتضا را ببوسم. هروقت حرف‌های این‌چنانی می‌زند چهره‌اش رنگی از اشراق و مکاشفه می‌گیرد. روشن از پشت شیشه راه می‌افتد به طرف صندلی‌اش. مرتضا می‌گوید: «لابد بعد با ترس و زحمت روده را باز می‌کند می‌اندازد توی سطل آشغال و با هزار زحمت دیگر می‌برد می‌اندازد توی صحرا؛ همین‌طور است؟»

روشن می‌گوید: «مسخره‌بازی درنیار!»

مرتضا می‌گوید: «حتماً بوی گندش همه جا را برداشته بود.»

من می‌گویم: «بس کن مرتضا!» رو می‌کنم به روشن: «خوب، بعد؟»

- «گفتم که رفیق پرهام دیگرگون می‌شود.» سپس بلند می‌شود به طرف ما می‌آید. دستش را روی شانه‌ام می‌گذارد و به مرتضا نگاه می‌کند: «خواهش می‌کنم بین خودمان باشد.» من و مرتضا با هم: «مطمئن باش رفیق!»

- «خیلی ممنون.» برمی‌گردد سر جایش. نمی‌دانم چندوقت طول می‌کشد که ناگهان پرده کنار می‌رود. رفیق پرهام تکیده‌تر دم در ایستاده است. یکه می‌خوریم. برمی‌خیزیم. لرزش دست‌هایش پیداست. نگاه بی‌حالش رو به همه است: «رفقا ببخشید؛ نمی‌خواستم پیش بیاید، اما دیسیپلین حزبی ایجاب می‌کند به هر طریق جدی باید بود. این مرد باید توبیخ می‌شد که شد. حالا بفرمایید بنشینید!» می‌نشینیم: «موضوعی پیش آمده قدری اهانت‌آمیز، البته پلشت‌گونه. فی‌الواقع دشمنان آشتی‌ناپذیر ـ از چین برگشته‌ها ـ سه جهانی‌ها را می‌گویم رفقا...» دستش توی جیب شلوار می‌رود و با کاغذی بیرون می‌آید. پیش از آنکه بخواند، می‌گوید: «همان‌طور که می‌دانید شالودهٔ حزب ما بر اساس «سانترالیسم دموکراتیک» بنا شده. بر اساس گزارش از تمام سطوح و حوزه‌های دیگر که کار پایه قرار می‌گیرد. این مهم است رفقا. رفقا بدانند حزب ما ـ به مفهوم وسیع کلمه ـ مظهر آینده‌نگری، صبر و شکیبایی، شجاعت و بردباری. حزب ما...» ناگهان صداهایی به گوش می‌رسد. رفیق پرهام نگاهش تیز می‌شود. گوش می‌خواباند. می‌شنویم: صداهای درهم... صدای جیغ زن... صدای جمعیت... صداهای درهم... صدای آژیر... رفیق پرهام هراسان است. خم می‌شود پاشنهٔ کفش را ور می‌کشد. حالا ما ایستاده‌ایم. با حرکتی سریع کلید برق را می‌زند. اتاق تاریک می‌شود. صدای بازشدن در را می‌شنویم و صدای رفیق پرهام: «رفقا خونسرد باشید. خونسرد باشید.» صدای پایش روی پله‌ها سپس روی سنگفرش به قراری‌ست که گویی از هوایی خفقان‌آلود یا حریق مهیبی بگریزد.

باز صداهای درهم و صدای آژیر که دور می‌شود. می‌گویم: «چرا ایستاده‌اید. نکند اتفاقی...» صدای روشن: «شاید حمله کرده باشند!»

دست‌های همدیگر را می‌گیریم به تالار می‌دویم. صدای قلبم را می‌شنوم. صداهای درهم دور و نزدیک می‌شود. صدای مرتضا را می‌شنویم: «صبر کنید! صبر کنید!» مکث می‌کند: «این‌که انگار صدای تلویزیون است!»

- «چی؟» روشن می‌گوید.

صدای خندهٔ فروخوردهٔ مرتضا است: «شب که آرام و صاف باشد، صدا پخش می‌شود.»

- «عجب!» من می‌گویم.

روشن کبریت می‌زند. کلید برق را پیدا می‌کند. حیاط که روشن می‌شود، مرتضا می‌گوید: «اجازه! اجازه!» انگشت سبابه را به دهان می‌برد و بیرون می‌آورد؛ مقابل چهره‌اش می‌گیرد: «دو سه خانه پایین‌تر، آن‌جاست!» خم می‌شود از تالار پایین می‌برد: «بروم سر و گوشی آب بدهم.» راه می‌افتد به طرف درکه باز است. فرز و چالاک می‌رود. چراغ دالان روشن می‌شود. روشن مبهوت است. انگار که با خودش حرف بزند: «واقعاً صدای فیلم است!» سرم سنگین است. به گمانم ضعف دارم. می‌پرسم: «راستی روشن رفیق پرهام کجا رفت؟» می‌گوید: «تعجب می‌کنم. شاید همین نزدیک‌ها.» چهرهٔ فکوری دارد این روشن. می‌گویم: «روشن نمی‌دانم چرا من همیشه یک گام عقب می‌مانم.» از پله‌ها سرازیر نشده، مرتضا سر می‌رسد. از همان‌جا نفس‌زنان داد می‌زند: «خبری نبود. توی آن حیاط هم خبری نبود.» به طرف ما می‌آید. به هم که می‌رسیم می‌گوید: «در ورودی را باز گذاشته. معلوم می‌شود چشم‌ها را بسته و تا آن‌جا که توانسته گریخته. دوروبرش را نگاه نکرده. دسته کلیدش را هم توی کوچه جا گذاشته.» روشن می‌غرد: «باز تو شوخ‌طبعی‌ات گُل کرد؟» مرتضا کلیدها را پرت می‌کند توی باغچه: «بفرما!» به روشن نگاه نمی‌کند. راه می‌افتد. من می‌گویم: «من اصلاً گیجم. سرم گیج است.» روشن می‌گوید: «ولی رفیق پرهام حالش خوب نبود.» تا مرتضا از در بیرون نرفته داد می‌زنم: «مرتضا!» راه می‌افتم. توی دالان به او می‌رسم. ایستاده است. سمت راست نگاهی به عمارت اصلی می‌اندازیم: تاریک و ساکت است. درخت‌ها خواب‌اند. مرتضا از در بیرون می‌رود. به صرافت روشن می‌افتم. می‌گویم: «مرتضا یک لحظه!» برمی‌گردم. روشن روی پله‌ها نشسته دستش را به چانه‌اش زده و به نقطهٔ دوری خیره شده است. کنارش می‌ایستم. می‌گویم: «روشن جان پاشو برویم!»

می‌گوید: «ولی من می‌مانم. قضیه را نباید دست‌کم گرفت. سنگر را نباید خالی کرد.»

- «حالا بلند شو برویم تا بعد...»

- «امشب اتفاقی می‌افتد. رفتن سرایدار. رفتن رفیق پرهام. افتادن کلید، اتفاقی می‌افتد.»

- «می‌خواهی ما هم بمانیم.»

- «شما بروید. رفیق پرهام برمی‌گردد. می‌دانم.» بلند می‌شود. دستش را برای خداحافظی پیش می‌آورد: «شما بروید.» راه می‌افتم. پیش از آنکه وارد دالان شوم برمی‌گردم. روشن روی پله‌ها نشسته. دستش را زیر چانه‌اش زده و به نقطهٔ دوری خیره شده است. از در اصلی می‌گذرم. مرتضا دم در ایستاده است. در را نمی‌بندیم. تابلو زرد خودنمایی می‌کند:

**کمیتهٔ ایالتی**
**حزب طراز نوین**
**طبقهٔ کارگر**

راه می‌افتیم. از کوچهٔ فرعی می‌گذریم. با این‌که از شب چندان نگذشته، اما کوچه خلوت است. صدای جیرجیرک‌ها را می‌شنویم و بوی رایحه‌ای سنگین که نمی‌دانم چیست. شب سنگین است. رو می‌کنم به مرتضا: «جیزی بگو!»

- «فکر نمی‌کردم از صدای تلویزیون فرار کند.»

«دست‌بردار مرتضا. او هیچ‌وقت فرار نمی‌کند.»

- «انگار حواست نیست خان‌داداش!»

می‌گویم: «جیزی بگو!»

می‌خواند: «آنکه در خونش طلا بود و شرف...»

- «باز می‌خواهی شعر بخوانی؟»

می‌خواند: «باز ما ماندیم و شهر بی‌تپش...»

می‌گویم: «حوصلهٔ شعر ندارم.» نگاهش می‌کنم، چهره‌اش خندان است. می‌گویم: «خیلی خوشی انگار!»

می‌گوید: «خنده‌ام می‌گیرد!»

- «خنده‌ات می‌گیرد؟»

می‌گوید: «یاد همان افتادم که دور تابلو پیچانده‌اند.» می‌خندد. من هم لبخند می‌زنم. او بیشتر می‌خندد. من می‌خندم. او می‌خندد. قهقهه می‌زند. خلاصه... آن‌قدر می‌خندیم تا اشکمان درمی‌آید.■

علی باباچاهی

# تفرد رابطه در شعر امروز

## با نگاهی به شعر شاملو، رؤیایی، فرخزاد

در شعر، ادارهٔ اشیا و امور به عهدهٔ زبان است و زبان شعر، با شورش بر قواعد زبان رایج موظف به بیان تأثرات، حالات و سرشت ویژهٔ شاعر است.

زمانی در یک شعر، قادر به رؤیت صورت‌های تازهٔ خیال و ویژگی‌های منحصر به فرد درون شاعر می‌شویم، که زبان، با ایجاد رابطه‌ای خلاق، حسن رضایت و تحسین‌مان را برانگیزد. اشاره به «تفرد رابطه در شعر امروز ایران» تلاش برای تبیین همین نکته است.

اگر قوای شهودی را عمیق‌تر از ادراکی بدانیم که دانستنی‌ها را بر اساس حواس و عواطف تجربه می‌کند و چونان یونگ معتقد باشیم که قوای شهودی، ما را با آن‌چه ناشناخته و مخفی و ماهیتاً رازگونه است مواجه می‌سازد، شعر «شبانه» شاملو (دشنه در دیس ص ۷۱) با تفرد در رابطه زبانیِ شعری شهودی است:

**...زنگار خورده باشد و بی‌حاصل / هرچند / از دیرباز / آن چنگ تیز پاسخ احساس / در قعر جان تو / پرواز شامگاهی درناها / و بازگشت بادها / در گور خاطر تو / غباری / از سنگی می‌روید / چیز نهفته‌یی‌ت می‌آموزد / چیزی که ای بسا می‌دانسته‌ای / چیزی که بی‌گمان / به زمان‌های دور می‌دانسته‌ای.**

شاملو که بر ذات متغزل و در عین حال سیاسی ـ اجتماعی شعر خود اِشعار دارد، این‌بار گویا ذاتی غیر ناسوتی را از جهانی فراموش شده احضار می‌کند تا چیزی هرگز بیان نشده را چونان نوری خیره‌کننده به بیرون بتاباند. این نور ناب به‌ظاهر در فضایی غیرسیاسی ـ اجتماعی می‌چرخد اما به کلی از زندگی جدا نیست. شاعر چیزی را زیسته است که با تعریف تازه‌ای از زیست قابل درک است: ـ **چیزی که ای بسا...به زمان‌های دور می‌دانسته‌ای.**

شعر «هنوز در فکر آن کلاغم، (دشنه در دیس، ص ۴۲) نیز حلقه‌های مفقودی را بازمی‌یابد که گویا هزاران سال پیش به اعماق اساطیر پرتاب شده است:

**...گاهی سؤال می‌کنم از خود که / یک کلاغ / با آن حضور قاطع بی‌تخفیف / وقتی / صلوة ظهر / با رنگ سوگوار مصرش / بر زردی برشته گندمزاری بال می‌کشد / تا از فراز چند سپیدار بگذرد / با آن خروش و خشم / چه دارد بگوید / با کوه‌های پیر / کاین عابدان خسته خواب‌آلود / در نیم‌روز تابستانی / تا دیرگاهی آن را با هم / تکرار می‌کنند.**

شاعر در این شعر به خدمت هیچ واقعیت مشخصی درنمی‌آید بلکه به حقیقت رازآمیزی اشاره دارد که با تلقی‌های رایج «غیرمفید» می‌نماید. تلاش مفسران نیز برای تطبیق این نوع حقیقت با حقایق مرسوم، در واقع جریانی سیال و روان را سنگ و یخ‌زده می‌سازد، چراکه به تعبیری شهود «موضوعی فراتر از شور و عاطفه بشری است».

شعر شهودی به کسی حساب پس نمی‌دهد، علایم و اشارات کلاغ، ظهر، زردی گندمزار، سپیدار، کوه‌ها و ...الزاماً در پی یافتن مصادیق بیرونی برای خود نیستند. شعر شهودی، نهایت را در «بدایت» خود می‌جوید و از تفسیرهای سودمند بی‌نیاز است. چراکه وجود آن اعتراض مشهود به هر نوع ناخالصی هنری و القائات حساب شده است و جوهر مفاهیم بشردوستانه را نیز به سود خود جذب می‌کند و از سودمندی، تعریفی زیبایی‌شناختی ارائه می‌دهد. این شعر به «نه ـ دانش» نیاز بیشتری احساس می‌کند و فرزانگی را از آن رو که برای خود حساب و کتابی دارد به تردید می‌نگرد. شعر شهودی گویا با چشم بسته، بر بندی نازک میان دو دورهٔ عمیق به تأنی راه می‌رود. شعر امروز ایران حتا در موفق‌ترین نمونه‌های آن به طورکلی شعری شهودی به حساب نمی‌آید. از سویی وجود لحظات شهودی در یک شعر، الزاماً نمی‌تواند ارزش زیبایی‌شناختی و ساختاری آن را یک جا تضمین کند. ضربهٔ شهود اما شاعر را در عرصه‌ای قرار می‌دهد که روان مغفول او به آن هستی بخشیده است. در رابطهٔ شهودی یگانگی، میان نوشتن و زندگی به خوبی احساس می‌شود و کمترین فاصله‌ای بین حیات درونی هنرمند و زبان نقش‌آفرین او دیده نمی‌شود و این بی‌فاصلگی، حذف تمام تمهیدات غیرلازم و آشکاری را در پی دارد که تکلف نامیده می‌شود. وقتی شاعر به درون خود وفادار است، همهٔ عناصر حتا شب و ماه و ستارگان موافق اوست و این یاران ناطلبیده که سرزده می‌آیند در هاله‌ای تنیده می‌شوند که شهود نام دارد، هرچند، گاه در شعری راه می‌یابند که به ظاهر سمت و سویی سیاسی دارد. در این‌جا انگیزه‌های سیاسی از دهلیزهای رازآمیز گذر می‌کنند، لطیف و اثیری می‌شوند و اوراق تقویم را به تاریخی ازلی پیوند می‌زنند:

**اگرچه بیهده زیباست شب / برای چه زیباست شب /**
**برای که زیباست؟**
**شب و / رود بی‌انحنای ستارگان / که سرد می‌گذرد**

(شاملو، شعر زمان ص ۲۵۷)

اما وقتی شعری صاعقه‌وار و وحی‌گونه فرود نمی‌آید، هرچند با صدق گفتار در پی ایجاد رابطه‌ای ویژه باشد، باز هم فاقد تفردی شهودی است. در این‌جا شعر فقط احساس خواننده را ورق می‌زند، به یاری او می‌آید و از او چیزی می‌طلبد که خود فاقد آن است. به هرحال در پی نوعی فایده‌مندی است، چراکه بر مقصد خود اشراف دارد و در پی رخنه‌کردن در گل و گیاه و پوست و گوشت یا سنگ و سیمانی است که فرا راه او قرار گرفته است. صاعقه اما بر نزول نورانی خود بی‌اطلاع است. وقتی صاعقه‌ای در کار نیست. بین جان (شاعر) و جهان (خواننده) دیواری هرچند نازکتر از برگ گل فاصله می‌افکند. سرآغازی تکان‌دهنده که این فاصله را در میانهٔ شعر

محسوس‌تر می‌کند:

**...با این همه از یاد مبر / که ما / من و تو / انسان را رعایت کردیم / (خود اگر شاهکار خدا بود / یا نبود)**
**و عشق را رعایت کردیم**
(شاملو، چلچلی، شعر زمان ما، ص ۲۱۶)

در این‌جا دیوار مورد اشاره نه بدان جهت قد برمی‌افرازد که به تعبیر ربگریه «هنر به صورت وسیله‌ای در خدمت امری فراتر از خود درآمده است»، بلکه این دیوار را از آن رو قدری مزاحم خود نمی‌یابیم که احساس شاعر، با «واسطه» و نه به طور محض (ناب) به دست ما می‌رسد ـ به واسطهٔ نوعی تمهید مدبرانه که جاذبه‌های بیانی موقر را در فضایی آشنا دامن می‌زند.
در «بند»ی از شعری که بدان اشاره شد. وقتی احساس شاعر از دست «واسطه»ها می‌گریزد، برگ سبزی هم حتا در نقش دیوار، پدیدار نمی‌شود و شعر در غیر تصویری‌ترین حرکات خود، تصویری‌ترین جلوه‌ها را بازمی‌یابد، تصویری که خود مونولوگی جاودانه است:

**از مهتابی / به کوچهٔ تاریک / خم می‌شوم /**
**و به جای همهٔ نومیدان / می‌گریم**
(همان‌جا، ص ۲۱۸)

و این شعر که جان نجیب و تپنده‌ای دارد با زبان ایجاز طلب و با سکوت خود فریاد برمی‌آورد که به سه مصراع بعدی، به این سه برگ ساکن نیازی ندارد.

**آه**
**من / حرام شده‌ام**
(همان‌جا، همان صفحه)

مکانیزم رابطه‌های اصیل تنها به رابطهٔ شهودی محدود نمی‌شود. فرایند رابطه‌های غیرشهودی در کار شاعرانی که نقاب تکلف بر چهره ندارند، حتا در مبهم‌ترین اشعارشان، قابل لمس است. در این‌گونه آثار نوعی رازگونگی غیرشهودی به چشم می‌خورد که صرفاً حاصل تبحر هنری شاعران نیست بلکه ریشه در اضطراب، انبساط شور و عاطفهٔ آن‌ها دارد، هرچند این دقایق به سایه‌روشنی رازآمیز در شعر بدل شود:

**و نجوای خوابالوده فواره‌ای مرده / بر سکوت اطلسی‌های تشنه /**
**و تکرار ناباور هزاران بادم تلخ / در هزار آینه شش‌گوش کاشی /**
**سال‌ها بعد / سال‌ها بعد / به نیمروزی ناگاه / که خاطره دوردست**
**خوضخانه / آه امیرزاده کاشی‌ها / با اشک‌های آبیت**
(شاملو، شعر زمان، ص ۲۹۱)

پیچیدگی و درنتیجه ابهام غیرطبیعی اغلب این تصور غلط را پیش آورده است که شعرهایی با این خصوصیت شهودی شمرده شوند، اما تفاوت لحظات شهودی و فرازهای فریبنده را خوانندهٔ خلاق به خوبی در می‌یابد. از سویی به نظر می‌رسد که برخی شاعران پیشرو برای رسیدن «به خودِ چیزها» از طریق حذف قاعده‌های آشنا، نه به خود چیزها (بدویت اشیا و پدیده‌ها) بلکه به چیزهای به ظاهر تازه‌ای می‌رسند که سرد و ساکن و بی‌روح‌اند، یعنی تلاش شاعر در آشنایی‌زدایی، پردهٔ عادت را از رخ پدیده‌ها پی نمی‌زند، بلکه عناصر دیگری را که فاقد احساس و عاطفه‌اند به جای ذات عناصر به ما تحمیل می‌کنند، در نتیجه با نوعی پیچیدگی و تعقید روبه رو می‌شویم که از دیدگاه‌های مرعوب، شهود نام می‌گیرد:

**می‌پرد با پر پوست / گوشت**
**برهنه حرمت گوشت را / می‌گویی /**
**وقتی که با تنی از پر / عزیمت پوستم را / پرواز می‌دهی**
(رؤیایی، لبریخته‌ها، ص ۷۹)

زیبایی‌ی تصویری‌ی محتمل در این‌گونه شعرها در نهایت زیبایی منفعلی است که سبک هندی از آن نصیب فراوان برده است.
ما این اشعار را با این معیار ارزیابی نمی‌کنیم که عده‌ای مثلاً در روسیه تزاری معتقد بودندکه یک جفت پوتین درست وحسابی خیلی بیشتر به درد مردم می‌خورد تا همهٔ پوشکین‌ها و شکسپیرهای دنیا را. یا از آن رو که این‌گونه آثار خدمتگزار مردم و توده‌ها نیستند از حیات هنری محروم‌اند. اصولاً مشکل خواننده در مواجهه با این آثار این نیست که به گشایش فوری و مستقیم معانی آن دست نمی‌یابد، بلکه از آن رو خود را مغبون و فریب‌خورده احساس می‌کند که پس از پیمودن دهلیزهای تودرتو با تصویرهایی زیبا اما فاقد حیات و انرژی روبه رو می‌شود. از سوی دیگر شاعر خود نیز در نهایت قربانی همین خودشیفتگی‌ها می‌شود.
نکته‌ای ساده را پیچاندن و عمیق جلوه‌دادن ساده‌ترین نجواها، و خلاصه حاکم و محکوم تصویرسازی‌های خودبودن؛ فاصله‌گیری از حیات شاعرانه است تا جایی که تصنع را به جای احساس می‌نشاند و رابطهٔ نو اما کاذب در همین جا پدید می‌آید:

**...در همهمه‌های گیج سم‌ها / سرگیجه / از کاسه چشم می‌پراند تسلیمش را جایی /**
**که شکل استوار خرس آن بالا / چیز سبکی را / در سمت کهکشان می‌گیرد /**
**و چیز سترگ دیگری این پایین / می‌ماند غمگین**
(لبریخته‌ها، ص ۱۷۱)

این‌گونه شعرها که با ممارست نیز نوشته می‌شود آدم زیرک و پرحوصله‌ای را به یاد می‌آورد که از فرط فراغت می‌خواهد دیگران را با این نوع شگردها متعجب کند و در نهایت دست بیندازد. اما وقتی شوخی‌یی درکار نیست و مار، تنها علاف و یا شکل مار نیست و حیات و شور و شعفی یا مایهٔ غمی زیر پوست شاعر می‌خزد رابطه، همان صاعقه‌ای است که از کنار شهود برمی‌افروزد. رابطه، خودِ شهود است و شهودْ خودِ رابطه است و شعر، بی‌واسطهٔ هر شبی و شعاری نازل می‌شود و رابطه، رابطه‌ای است ناب:

**الف ـ و تیر / وقتی که می‌نشیند / در گوشت**
**پروازهاش ادامه دیگر می‌یابد**
**آوازهای قدیمی / حالی / برای کاهش درد**
(رؤیایی، لبریخته‌ها، ص ۸۳)

**ب ـ در نشستن تو / عبور من جان می‌گیرد**
**جان عبور می‌شوم / آماج جان تو**
(همان‌جا، ص)

**وقتی که می‌نشینی / وقت نشستن تو عبور**
**وقت می‌شوم**
**و وقت می‌شوم / تا بگذرانی‌ام جایی که می‌نشینی**
(همان‌جا، ص ۸۲)

با توقع فهمی آکادمیک نباید به سراغ هنر مدرن رفت. مثلاً وجوه متهور نقاشی آبستره را نمی‌توان با معیار نقاشی کلاسیک سنجید. شاید مبحث مردم‌گریزی در شعر امروز ایران نیز از همین‌جا نشأت می‌گیرد که شاعر امروز به تعبیر ناباکوف ساعتش را با ساعت بی‌شمار خواننده‌ها تطبیق نمی‌کند. رابطهٔ شاعر و درنتیجه شعر امروز با آدمی و پدیده‌های پیرامون او رابطه‌ای است پیچیده، و ابهام ناشی از این خصوصیت به مردم‌گریزی در شعر تعبیر می‌شود.
در بخشی از شعر امروز، تمهید و ابداع، بر شیی‌شدنِ دلالت‌ها یعنی بر حذف احساس و عاطفه شاعر ناظر است. قضیه از همین قرار است. چراکه رابطه‌های حسی، دست‌کم گرفته می‌شود و صرف رعایت ابعاد ارگانیک اثر، کلاه‌گیسی است که زیبایی‌های عاریتی را با خود همراه می‌آورد. در این‌جا مردم‌گریزی، آن‌گونه که مصطلح است مطرح نیست، بلکه «خودگریزی» یعنی گریز از ذات هنری، معنای مناسب‌تری را القا می‌کند. در این موارد کارکرد زیبایی‌شناختی اثر، بر رویارویی هنرمند با ذات هنری خود نظارت ندارد، درنتیجه ایجاز یعنی لکنت تصاویر، و تصاویر زیبا نیز چیزی است در

حد تزیین بی در و پیکری‌ی شعر و روکش ندانم‌کاری‌های شاعر. رابطهٔ تصویری، رابطه‌ای اصیل و طبیعی نیست و شیفتگی به تفرد در تصویرسازی به انگیزهٔ سرایش شعر مدرن، از شاعر، چهره‌ای می‌پردازد که تقدیر هنری او نبوده است.

وقتی شیفتگی به شگرد پدید می‌آید و شگرد می‌خواهد قدرت احتمالی خود را به رخ خواننده بکشد، شعرها نه یکدست بلکه یکسان از کار درمی‌آیند و رابطه حتا به عنوان جاذبه‌ای هم‌سوکننده بین شاعر و خواننده مطرح نمی‌شود و زبان شعر به نوعی بیماری دچار می‌شود و به تعبیری «بیماری زبان، بیماری فکر هم هست».

اما در بخش دیگری از شعر امروز، خلاقیت‌های شاعرانه در مسیری هدایت می‌شوند که نوعی حس شهودی بر فراز آن سایه‌افکن است. در این‌جا حس تاریخی، سنت و سابقه و حتا امور و عناصر محتمل و مفروض نیز روندی عادی و مستقیم را در شعر طی نمی‌کنند، بلکه این مفاهیم در سرکشی شاعر از هنجارهای عادی بیان، مدرنیزه می‌شوند. در این مقطع نیز نه مردم‌گرایی بلکه «خود» گرایی درکار است، یعنی فردیتی هنری که به فهرست‌برداری از امور عینی و انتقال مفاهیم معتبر اکتفا نمی‌کند و تفرد رابطه در جوشش طبیعی کلمات، وحی تصاویر، سکوت پیمبرانهٔ ایجاز و...قابل لمس است.و

این رابطهٔ پویا همواره بر آن است که به طور طبیعی و خلاق، عادات پیشین خواننده را در مطالعهٔ شعر حذف کند و چشم‌اندازی تر و تازه را بر او بنمایاند. شعر فروغ در عین سادگی پیشتاز رابطهٔ ابداعی و خلاقی است که گاه ابهام اسرارآمیزی را هم در خود ذخیره کرده است.

**سفر حجمی در خط زمان / و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن /**
**حجمی از تصویری آگاه / که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد**

(تولدی دیگر، ص ۱۶۸)

تصور کلیشه‌ای از ایجاز، برخی از شاعران را به شدت حذف بی‌رویه کیمت‌ها و درنتیجه به حذف کیفی جوانبی از شعر خود ترغیب می‌کند و در حالی که تعدد واژگان یا پرهیز از آن در یک مصراع یا یک بند شعر، الزاماً به معنی درغلتیدن به دامن اطناب یا رعایت ایجاز نیست. حضور ناگزیر یا غیرلازم واژگان در نقش موسیقایی یا بر بستر بیانی عاطفی، تعیین‌کنندهٔ این حد و مرز است.

در شعر فروغ هیچ‌گاه با تقطیر و یا خلاصه مثلاً ده جمله در یک مصراع مواجه نمی‌شویم و ایجاز درکار او در پی کسب چنین ساز و کاری نیست، در عین حال اشارات او به اشیا و پدیده‌ها و تلفیق هنرمندانهٔ واژگان و عناصر شعری، در دست او به گونه‌ای است که همواره از درخششی نوپدید بهره‌مند است، حتا در مواردی که به اصطلاح میان نهاد و گزاره فاصله‌ای به نسبت طولانی حس می‌شود:

**نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم / صدای کوچه، صدای پرنده‌ها / صدای گم‌شدن توپ‌های ماهوتی / و هایهوی گریزان کودکان / و رقص بادکنک‌ها / که چون حباب‌های کف صابون / در انتهای ساقه‌ای از نخ صعود می‌کردند / و باد، باد که گویی / در عمق گودترین لحظه‌های تیرهٔ هم‌خوابگی نفس می‌زد / حصار قلعهٔ خاموش اعتماد مرا / فشار می‌دادند / و از شکاف‌های کهنه دلم را به نام می‌خواندند**

(تولدی دیگر، ص ۱۱۸)

رابطهٔ محض، به فهم بی‌واسطه ـ بی‌واسطهٔ بیانی ادیبانه، افراط در ایجاز، ژرف‌نمایی و...متکی است. گاه رابطهٔ تصویری می‌تواند از عهدهٔ چنین نقشی برآید و گاه رابطه‌ای گفتاری؛ گاه نیز توان تصویری و لحنی گفتاری، رابطهٔ ویژه‌ای را پدید می‌آورد که بی‌واسطه‌ترین رابطه‌هاست. شعر فروغ این روابط سه‌گانه را از بستر پر غلیان عواطفی به شدت شخصی گذر می‌دهد. همهٔ عناصر و پدیده‌ها و نیز شگردها و تمهیدات کلامی و حادثه‌جویی در وزن و تم‌های سیاسی ـ اجتماعی در این رودخانه تطهیر می‌شوند. رابطه محض در شعر فروغ نه تحقق رویایی محال، بلکه تعبیر خوابی شیرین است، رابطه‌ای محض اما نه بی‌طرف. بی‌طرفی در شعر فروغ در سایه شهود تعریف می‌شود:

**حیاط خانه ما تنهاست / حیاط خانه ما تنهاست**
**تمام روز / از پشت در صدای تکه‌تکه شدن می‌آید و منفجر شدن /**
**همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل / خمپاره و مسلسل می‌کارند**
**همسایه‌های ما همه بر روی حوض‌های کاشیشان / سرپوش می‌گذارند**

(ایمان بیاوریم...ص ۵۸)

سرآغاز شهودی بیشتر شعرهای فروغ رابطه‌ای محض را نوید می‌دهد. این رابطه، برآمده از نوعی عادت‌ستیزی نیز هست. اما خصلت عادت‌ستیزی آن اغلب مبتنی بر احساس غیرمتعارفی است که فروغ از آن بهره‌مند است. عادت‌ستیزی‌های فروغ کمتر مدیون کارکرد موسیقی و دیگر ابزار و عناصر شعری است، درحالی که او به طور طبیعی از آن‌ها بسیار بهره می‌گیرد.

فروغ برخلاف برخی از شاعران امروز شیفتهٔ تمهیدات کلامی خود نیست و هیچ تکنیک از پیش تعیین‌شده‌ای مسیر ذهن او را به خود فرا نمی‌خواند. گویا نقوش قالی پس پای فروغ به رقص درمی‌آیند، رقصی بدوی، رقص گل‌های آغاز خلقت بر اثر بادهایی که جهات رابطه را نمی‌شناسند:

**و نفس‌ها و نفس‌ها و نفس‌ها**
**و صدای آب / که فرو می‌ریزد قطره قطره قطره**
**قطره از شیر**

(تولدی دیگر، ص ۱۳)

شعر معاصر،گاه از رقص به موسیقی می‌رسد. از طنین تصویر و جلوهٔ رنگ و درنگ کلمات و از فراز و فرود هر فتحه و کسره‌ای به موسیقی می‌رسد، به موسیقی رشک می‌ورزد تا موسیقایی شود، تا از رابطهٔ موسیقایی رابطه‌ای محض پدید آورد، تا کلمات، صرفاً مدیون معناهای منتظر نباشند، تا کلمات بی‌نیاز از معناهایی مادرزاد به موسیقی محض بدل شود:

**اینک موج سنگین گذر زمان است که در من می‌گذرد**
**اینک موج سنگین گذر زمان است که چون جوبار آهن در من می‌گذرد**
**اینک موج سنگین گذر زمان است که چون دریایی از پولاد و سنگ در من می‌گذرد**

(شاملو، شعر زمان ما، ص ۱۵۰)

وقتی شعر امروز در برابر پدیده‌های عینی سرسختی نشان می‌دهد یا به عناصر عینی کمتر مهر می‌ورزد، در پی ترسیم خطوطی در فضا برمی‌آید که گویای ذهنی عافیت‌جوست، و عافیت‌جویی اغلب راه به انتزاع و تجرید می‌برد و آبستره با تهوری خاص از همین جا سرک می‌کشد و در این‌جا شعر به نقاشی متمایل است و افکار انتزاعی، تصاویر انتزاعی پدید می‌آورد و تصاویر «نگهبان رازی» نیستند و «فنون درهم پیچی» اگر نگویم «به طور فریبکارانه‌ای» به نحو ماهرانه‌ای در پی «تعقید عمدی» است و شاعر به ناچار قاتل حیات هنری خویش است. شاعر سند قتل حیات هنری خود را امضا می‌کند تا رابطه‌ای محض پدید آورد و رابطهٔ محض در این جا تعریفی دیگر می‌طلبد ـ آن‌گونه که سنگ به سنگ بودنِ خود معترف است، نه چونان پرنده‌ای به رابطهٔ پرواز با پرندگانی که میلی به سنگ شدن ندارند. در عین‌حال حیات و یا هر چیز تپنده‌ای نیز گاه می‌تواند فقط چند روزی در مجری کوچکی دوام آورد:

**ایستاده ظاهر تو رو به روی تو باد**
**و بادِ ظاهر از تو می‌گذرد / نامریی / بی‌جسم از چه باز می‌آیی**
**و از چه چیز / چیزی برای باد / جا می‌گذاری؟**

(رؤیایی، لبریخته‌ها، ص ۱۳۵)

●

میهن بهرامی

# آغاز و پایان یقینی یافته

قصهٔ اقوام، طرح ساده و واقعی اسطوره، جریان طبیعی و سیال زیبایی در فرهنگ‌هاست. قصه بی‌زمان و در اذهان، پالایش می‌یابد، تکامل پیدا می‌کند و طرح‌های متحد بنیانی خود را در زادبوم‌ها، متمایز می‌سازد. مکانیسمی شگرف که ساختار خاطره جمع بر آن است.

قصه‌ها به تصویرشدن نیازی ندارند، در اتحادی غریب، در اذهان مردم، با تصویری یگانه ظاهر می‌شوند، طرح اساطیر مردمی در این ظهور، شکل می‌گیرد و اسم و رسم پیدا می‌کند.

ملک‌زادان، پریان، پادشاهان، دیوان، جادوگران، گورزادان، خواجگان، بندگان، صورت‌های آشنا دارند. اقوام سراسر تاریخ، با اتحادی شگرف، آن‌ها را طراحی کرده‌اند.

شاعران، وارث به‌حق واقعیت ناب و خالص این میراث‌اند. در خبر آن‌هاست که تصاویر ذهنی به تشکلی هنری می‌رسد. آن‌ها حق دارند بگویند که رستم یلی بود در سیستان/ من او را بکردم جهان‌پهلوان. در پیچ و خم راه خیال مردمان، از دورها تا این‌سوی زمان، یک یل شکست‌ناپذیر، زندگی کرده است، شاعر او را به تندیسی مشخص و نمادین، تبدیل می‌کند.

«پریا» و «دخترای ننه‌دریا»، حرکت در باغ‌های اندیشه‌های مدغم است. طرح‌های ذهنی ایرانی در قصه‌گویی‌های اقوام و پاره‌ای افسانه‌های دور، عاریت گرفته یا دوباره ساخته شده بر الگویی قابل انطباق. گاه می‌نماید که خلوص سادهٔ پندارهای کودک باشد و زمانی از متن ژرف جهانی متافیزیکی، سر می‌کشد.

رؤیا ـ کابوسی است که راهی صریح به قدرتمداری آپوکالیپتیک تاریخ غمگنانهٔ ما پیدا می‌کند و در یک گریز رندانه، نماد پایدار و ملعون سلطه‌ای تقدیری را در «ننه دریا» نشان می‌کند، از امیدهای سرورآفرین. پریا، به عمق سیاه‌چال تقدیری ناخواسته جست می‌زند. این جهشی است مانند آن‌چه در «حقیقتی دیگر کاستاندا» دیدیم، یک دره در توهمی ژرف و پرش ذهن در آن. شباهتی در یک تصویر ذهنی جمع از ژرفنای معنویی غار و چاه در قصه‌های شرق.

شاملو، سرشار از حساسیت‌های ادراکی قوی، پندارهای خود را بیان می‌کند، بیان او خطی مشترک با مردم ساده دارد. با نشست‌های ایام کودکی و طرح تند و موجزی که از دور کرسی نشستن، تخمه‌شکستن و صدای شرشر باران در ناودان شنیدن و تعریف گرم «بی‌بی جون» می‌زند، «بی‌بی جون» مثل همیشه طراح جاودانی وجدان خالص زادگان خویش است. در دسترس همه هست و نیست. مادربزرگ همه هست در موجودیتی غیرقابل لمس. گشاینده در جهان آینده.

از این در کوچک قدیمی، شاعر به باغ‌های پریان الهام و واژه، قدم می‌گذارد. شعر او تجسم یادمان‌های قدیمی ذهن جمع است و رشحهٔ ظریف طنزی در آن جاری است. و طرح ساده و اولیهٔ کمپوزیسیونی که فراگیر شکل کلی شعرهای او خواهد شد، ترکیبی در هم تنیده از آهنگ خاص واژه با موسیقی ریتم هر شعر. بهره‌گیری در «پریا» و «دختران ننه‌دریا» از فرهنگ موسیقی عامه که خود برنهادی است از یک مکانیسم شادی و اندوه به‌هم‌آمیخته. حرکت طبیعی جامعه در این کشمکش روحی پیداست. شاعر در جوان‌سالی، هم پای این حرکت، نظام ذهنی جامعه‌ای را بیان می‌کند شادخوار و دنیایی که اندوه و سکون به او تحمیل شده.

**حالا هی حرص می‌خورین، جوش می‌خورین،**
**غصهٔ خاموش می‌خورین**
**که دنیامون خال خالیه، غصه و رنج خالیه**
**دنیای ما قصه نبود، پیغوم سربسته نبود،**
**دنیای ما عیونه، هرکی می‌خواد بدونه:**
**دنیای ما خار داره، بیابونش مار داره**
**هرکی باهاش کار داره، دلش خبردار داره!**

موسیقی شعر او، در بسیاری سروده‌ها، زمینهٔ توانای تأثیر معنای واژگان است.

«پریا» و «دختران ننه‌دریا»

شادی کودکانه و هشدار طنز. ضربه‌هایی ملایم به آگاهی‌های از یاد رفته، سرزندگی و شادی حرکت‌دهنده، ریتم رقص، تکان خوردن برای از جا کنده‌شدن، آغاز جشنی درونی، تصاویر رقصنده، واژه‌های پویا.

در عصری که یک فهرست کم‌نظیر، از شاعران، در جستجوی اوزان تازه و مضامین نو عرضه می‌کند، شاملو از مراحل نخست، ظهور ویژه و

متمایز خود را نشان می‌دهد. او در جوانی، تلاشی جدی در ساخت یک هویت محکم دارد و شاعری پژوهنده است.

روزنامه‌نگاری می‌کند، سخنرانی و نوشتن فیلم‌نامه و مقاله و بازنویسی قصه و ترجمه و پژوهش در فرهنگ زبان ادبی و زبان مردم. این بخش مرتبط، زیرسازِ کارساز زبان شعر او است.

حافظ را پیش رو دارد و شاید همهٔ بزرگان عالم هنر را که به اصطلاح «کعب‌الاخبار» می‌گفتند:

عشقت رسد به فریاد گر خود بسان حافظ
قرآن زبر بخوانی با چارده روایت

روشی که شاعران موفق دیگر، مثل حقوقی و سپانلو نیز دنبال کردند تا آگاهی‌های جانبی را به محور اصلی، ربط دهند. این حرکت، شاملو را به بینشی روشن از شعر ایران، مهارت فنی در بیان و کتاب کوچه رساند. اما در کل، بصیرتی شاعرانه به او داد از فلسفهٔ زیبایی در ساختمان فرهنگ شعر ایرانی. «پریا» آغاز یک خط و «دختران ننه دریا» پایان و تکامل یک خط است. پس از این هرچه می‌آید، گسترش و تداوم همان خط آغاز است. در جهان‌بینی او وسعت و ژرفا، حرکتی پیش‌رونده دارد، اما نوع آن ثابت و سوی هدفی غایی است.

در متن زیبایی ناب و ساده، یک ژن شوم حضور دارد، نامش می‌تواند هر واژه‌ای باشد که بشناسیم، حس یا قبولش کنیم، تاریکی؟ سیاهی؟ تظلم؟ بی‌خبری؟ تغافل؟ فقر؟

**«جز این هیچ ندارم که بگویم. دیگر چیزها همه فرعیات است و در حاشیه قرار می‌گیرد.**

**عدالت دغدغهٔ همیشگی من بوده است و شاید از همین روست که بی‌عدالتی همیشه دست اندر کار است تا به نوعی از من انتقام بستاند. این حیوان خوف‌انگیزی که دور من راه رفته است و رد قدم‌هایش طلسمی به گرداگرد من کشیده تا هیچ‌گاه حضورش را از یاد نبرم. از روابط پدر و مادرم تا روابط آن‌ها با من و خواهرانم و روابط من و فرزندانم تا روابط من و آن‌ها که دوست یا دشمنم می‌دارند، تا روابط من و جامعه. و دورتر: هنگامی که «ایستادن» را نوعی بی‌عدالتی بیابید نسبت به خود، و «رفتن» را نوعی بی‌عدالتی بیابید نسبت به دیگران. و در زمینهٔ این‌ها همه، خوش‌رقصی‌های تنگدستی ـ این بی‌عدالتی بزرگ و بی‌رحم مردافکن اجتماعی ـ که تن‌دادن به همهٔ شکنجه‌ها را با کلمه خر رنگ‌کن «وظیفه» توجیه می‌کند ـ بله، کلمهٔ وظیفه! و کلمه نزد خدا بود و کلمه، خدا بود. این اواخر دیگر من انگار به نوعی «جبر» معتقد شده‌ام. خواه و ناخواه. گیرم البته نه به شکل مذهبی آن و مطلقاً نه با برداشتی از آن دست... عکس‌العمل‌ها، در شرایط و احوال واحد یکی است.»**

«دختران ننه‌دریا» در، طرح‌های زیبایی‌شناسی فرهنگی ما، غریب‌اند. در سرزمینی دریایی نیستیم و آن وزش طوفان‌های صخره‌ای که ساحره‌های مکبث را می‌سازد، در آفتاب خیرهٔ ما، محو می‌شود. «ننه دریا» اما، از متن قصه‌های قدیمی، سر می‌کشد، پیرزنان گوژ و عصابه دست، دمامه‌های ساحر، دو به‌هم زن، آن پیرزن که خبر مرگ شیرین را به فرهاد داد، آن‌که ته چاه نشسته بود و گیسوان به هم تپیده‌اش پر از مار و عقرب بود و هر دختر جوان که می‌یافت، باید آن گیسو را شانه می‌زد و از تمیزی و بوی خوشش تعریف می‌کرد، وگرنه به صورت شستن با آب سیاه محکوم می‌شد و شاخی روی پیشانی و...

**ننه دریا کج و کوج**
**بددل و لوس و لجوج**
**جادو در کار می‌کنه**

با گیسوانی خزه‌ای و ردایی به‌رنگ لجن، ریش‌ریش، در حرکت روان شعر، پابه پای عمو صحرای تپلی، با دوتا لپ گلی، ریش و روحی دوقلو، می‌آید. پسران عاشقش، مردم فرودست بی‌قالیچه و قارچین، سودایی محال دارند، سودایی خاص مردم سودایی‌ی خیال‌پرور و تهی‌دست همهٔ سرزمین‌های آفتابی فقیر.

گشایش دری به یک بینش جدی که الزاماً تلخ است. در انطباق یافتن از دریافت‌های شاعرانه با مسایل عینی، در این مرحله آغاز می‌شود. بخت مساعد شاملو این است که او در اوج فورانی این دوران به سائق‌های فانتزی دوستانه‌اش مسیر فرهنگی می‌دهد.

آیا این برآیند مفید، حاصل جریان‌های سیاسی آن روزگار است؟ آزادی درونی‌اش، در توانایی بیان و صراحت آشکار است و موقعیت «جنس» مددکاری عمده.

فروغ زودتر به این بلوغ می‌رسد، اما شادمانی یک آزادی پشتیبان را ندارد. حتا اگر در زمان او خبر پایان یافتن مباحث «جنس» هم به جامعهٔ ما رسیده بود، میراث دست و پا گیر این تبلیغات، هم‌چنان قدرت جذب افکار داشت.

تجربه‌های عاطفی هم‌چنین، از احساس ناگزیر «گناه» آزاد است، با این‌وصف، شاملو تنها شاعر زمان ماست که عشق را در والایی ایده‌آل قدیمی‌اش ادراک و باور و بیان کرده است و این باور، پایه‌های اساسی شناخت زیبایی و بنیان فلسفهٔ انسان دوستانهٔ اوست و برآیند صریح اعتقاد و اتکایش به حافظ. او از شاعرانه‌گی آغاز می‌کند ـ راهی تقریباً معکوس با دیگران ـ و در دوره‌ای به خودمحوری و بیان احساس شخصی می‌رسد، ـ آغاز غالب راه‌های شعر ـ اما شعرش در هر دوره، هویتی معین دارد، حتا در دوره‌های نیمایی. دورهٔ سوم، بازگشت به جهانی معنایی، دنیایی بیرون از او و ما، جوی اثیری و متعلق به واقعیتی مجرد از زمان و مکان، جهانی دریافتی است. فرآیند تکاپوی ذهنیت مشرق‌زمینی او در پی اعتقادی شبه‌مذهبی. ویژگی این دوران، معرفی اشکال مکشوف، با زبانی فاخر است، حرکت تاریخ شعر در دوران.

**که گفته است من آخرین بازماندهٔ فرزانگان زمینم/**
**من آن غول زیبایم که در استوای زمین ایستاده**
**غریق زلالی همه آب‌ها/**
**و چشم‌انداز شیطنتش خاستگاه ستاره‌ایست./**

شعر محض منکی به صراحت‌شناختی شخصی که بی‌واسطه به مجموعه‌ای کیهانی از موجودیت‌های منفرد و متحد اندیشگی می‌رسد.

کشمکش‌های جمع، تأثیر سریع در شاعر آگاه به‌جا می‌گذارد که در دیگران بطئی یا در مرحله‌ای منقطع است. باشد که اصلاً به خیلی‌ها نرسد.

عده‌ای در جریانات جذاب و سرگرم‌کنندهٔ عقاید فراگیر، جاذبه‌ای سیاسی سراغ می‌کنند و در آن‌ها این جذبه آن‌قدر عمیق اثر می‌کند که جای کامل سائق «بازی» را اشغال می‌کند.

اگر این ویر نبود، نیروهای عظیمی ذخیره می‌داشتیم، یا نیروهای عظیمی به راه‌های دیگر، شاید هرزتر می‌رفت.

شاملو اما، رندی‌ی شاعرانه دارد. در دورهٔ نمایش تأثرات شخصی از ستم، نمایش قربانی، تجربه‌های دیده و شنیدهٔ درگیری‌ها، رؤیای زندانیانی را کشف می‌کند که زنانی در آن هر شب از جگر فریاد می‌کشند. آیا او به تأثیر بنیانی برآیند کشمکش‌های روانی اندیشیده؟

بی‌شک اندیشهٔ او از این معبر گذشته، اما سائق جستجوی «جمال» بر یافته‌های علمی چیرگی دارد، کمی کشمکش، با نگارهای ذهنی و یادمانده‌ها، خیالات و کشف‌های متصنع.

زنانی با شاخه‌ای شکوفهٔ بهاری در آینه‌هایی با قاب مکلل. زنانی با پاچین‌های ابریشم و سرمه‌دوزی در بزم بزرگان، در میان اشیا طرب، خوش‌ساخت، آراسته، آسیب‌پذیر و بی‌اهمیت. نه شاخه‌نبات و نه بالابلندی چون گردش اطلسی ابر درگذر. زنانی با هویت مبهم خطرناک، اما ایستاده در آستانهٔ نیلوفرها. در آستانهٔ باران نیلوفرها و در آستانهٔ سفید نیلوفرها که آینه به دست دارند، با ابدیتی از تکرار. تکرار چه تصویری؟

نوعی انسان در اساطیر شعر که چون پرومته و مدوز، سرنوشتی به ستم و معصومیت، والایی و حقارت، اجتناب و ارتکاب، آمیخته دارند، آنان چگونه تصویر شوند؟

باید نوعی طراحی تازه ابداع شود. مینیاتور، مناسب چنین طرح‌ها نیست. نزول مینیاتور در زمان ما بیش از هر دلیل به این دلیل است. چون دنیای ناب آن دور از دسترس رفته است. شاملو تجربه‌های عینی سنگینی دارد، سکوت شعری او در این زمان فرآیند این تجربه‌هاست.

شاملو حدود پانزده‌سال پیش شاید هنوز در شعر، دنبال معبری می‌گشت که از آن، به نقد صریح گم‌گشتگی ایدئولوژیک، برسد. شاید نیز، امید داشت که شاعران با توانایی شعر می‌توانند، راهگشای افکار باشند. کتاب جمعه را منتشر کرد، دنبالهٔ روزنامه‌نگاری با ایده‌آل‌های گذشته.

فیلم‌نامه نوشت، به‌یاد روزهایی که انگار هزارسال پیش رو داشت. و ترجمهٔ دوبارهٔ آثار بزرگی که به گمانش ترجمه درستی نداشتند. سپس دوران واقعی تمرکز و حرکت شخصی او در ادبیات خاص خودش آغاز شد و تمرکز در گوشه خلوتی که

از کشاکش مسایل روز دور است و تجمع خاطری حقیقی در آن میسر.

در این‌حال شاعر، هنرمندی است هم‌پای یک نویسندهٔ پژوهش‌گر. هنرمند جستجوگر زوایای پنهان است و به دنبال یک تجربهٔ مهم، بهره‌گیرنده از برآیندهای آن تجربه. در این قصد، شاعران ادیب، پژوهش در زمینه‌های ادبیات را، به شکل روشی جامعه‌شناسانه، منظور می‌دارند. کتاب کوچه باشد، یا نقد و تحلیل شعر، یا آوردن شعرنو به خانه‌ها. شعرخوانی شاملو بر نوار، معرفی شعر، خاصه شعر امروز است به همه.

لحن مؤثر و آهنگ صدای شاملو، آشنایی و سلطه‌اش به موسیقی واژه، و روانی تأکید و بیانش بر لحظه‌های حساس کلمه، روشی در هنر بیان است. با این روش او شعر نو را در خانه‌ها، در خلوت مردم و نزد کسانی که با شعر نو آشنایی صریحی نداشتند، جریان داد و لحن محکمش راهی بر عرصه‌های نو در افکاری غریب از شاعرانی غریب، مثل مارگوت بیگل و گارسیا لورکا، گشود و تأییدی قوی بر موضوعاتی گذاشت که تا این زمان میان ما در شعر جایی نداشت، و از چیرگی بر واژه و آهنگ، قدرتی خلق کرد که زبان بیگانه، نرم به فارسی بیاید و دقایق معناها تصریح و ضرب آهنگ‌ها موزون به گوش برسد.

برای خلق یک شخصیت هنری بزرگ، وجود شخصیتی مقتدر لازم است. پیش روی ما در این عصر، شاملو نمونه این اقتدار است. به عنوان یک هنرمند واقعی، شناخت عوامل تشکیل‌دهندهٔ منش او تحقیقی است هم‌ارز شناخت شعر او، شناخت راهی که او برای رسیدن به این مرحله پیموده، افول و والایش، تضادها، شکست و خوشبختی‌اش، یک مجموعهٔ به هم تنیده منظم است و راز مهم توفیقش در هنر، در پس قدرتی است که بسیاری از سروده‌هایش، در دوره‌های سرایش، نمودارهای متفاوتی از آن به دست می‌دهند، اما همیشه از آن موهبت، نشانه‌ای دارند.

چند شعر شاخص، برای همهٔ زمان‌ها، اثری کامل و سرافرازند. مانند همهٔ آثار واقعی در هنر، گذر و سلیقه و تطور زمان، نمی‌توانند در ساختار برومندشان تغییری به وجود آورد. بدیهی است که این بخش از حس شعر او، قابل شناسایی نیست. این حرکت درونی و پنهانی که در پاره‌ای اشعار به نیرویی برانگیزاننده تبدیل می‌شود، چون منبعی از روشنایی بر دیگر آثار می‌تابد و در حس شعر او جریان یک حیات است. اتحاد یگانه‌ای از آن نوع که در یک سمفونی وجود دارد، در هم‌نوایی با زمینهٔ اصلی و بازگویی مقصد آهنگساز در برگردان‌های به‌هنگام و هم‌راهی و نظام سازها در تشکلی استثنایی و قدرت جذب احساس مخاطب در یک معادله و قابلیت تسّری یافته‌هایی از یک سیر متافیزیکی فردی به انگیزه‌های ناخودآگاه جمعی و بیان موجز و ظریف و روان‌دریافتی از حس فلسفی در یک عرضهٔ ملموس و متعیّن و بهره‌وری شگفت‌انگیزی از وسایل عینی و عادی در تبیین حقیقتی ناپیدا و نو و خلق فضایی غیردنیایی، درون‌دنیایی که با آن در تضاد و ستیز است، بیان صریح دریافتی خصوصی از یک مومان درونی، تشریح لحظه‌ای غیرقابل محاسبه، تکرارشونده و مداوم در تاریخی بی‌ترحم و در شامی مرگزا. عرضهٔ راهی در فلاح از این آشوب ماندگار، که مانند هر بار در جهان، راهی ویژه و فردی است. و کشف آن حقیقت ناب، کامل و کافی.

یقین.

مانند چشمه‌ای که آبشخور هستی است. یقین آن‌چه انسان در والایی فرجام تلاش‌های خود، به آن می‌رسد. یقینی چون ستارهٔ راهنما، پشتیبان و اطمینان‌بخش. در وحشت تنهایی و هجوم ویرانی‌ها. یقین به آن‌چه در خویشتن خویش است، نظر به این همانی. نخست شکل حکم. بنیان عقلایی تفکر آدمی. اصل هوهویه و بازگشتی به مهر. نوازش زنگی خوش، میان غرش ضربه‌های سنگین و فروزش آفتاب هستی‌بخش به سحر عشق و برکه‌های روشن آینه‌ای تا دل ابدیت حیات و دعوت به یاری و دعوت به همراهی در قافله‌ای که بانگ جرس‌اش درگستردگی بیابان هستی می‌پیچد و از دل قرون ایرانی، قرون بی‌شفقت تاریخی پر ملال و خونین می‌گذرد. تصویری همیشگی در زمینهٔ افق‌های مهجور، تصویری ماندگار و معلق فراز گورستان‌های بی‌پایان ابدی، تصویری از سوگ ابدی ایرانی، در رنگ‌ها، طرح‌ها، در بطن شادمانه پیوندهای نگار و کلمه، در لاجوردی موقر ستاره نشان آسمان مینیاتورها و یادمان خون‌های به ناحق و سرهای بر بادرفتهٔ اسطورهٔ خشونت نشسته بر نخنگاه جلالت و نخجیرگاه‌های شرارت، نقش در اعماق ذهن ایرانی، جانی دیگر تپنده و موجی نرم که خسته را از طوفان برمی‌گیرد و نوی خواب می‌شود. سرایش در زمینه‌ای لاجوردی از ستارگان شش پر طلایی از بال‌های ناپیدای پرواز، بر آستانهٔ محقری که چار دیوار هم‌طراز، نگاربسته بلندش به آسمان سرکشیده، بر زمین سخت و عریان تنهایی، نسیمی مهر بار می‌آورد، برهنه، نرم، به وصفی کامل و بی‌مانند، چون روح آب.

دخت پاکیزهٔ مجرد اذهان، زادهٔ نقش پرده‌های اخرا و شنگرف و نیل و لاجورد طلا سود.

خطوطی ساده و سریع و بامعنا، هلال هم‌گون چون دو ماهی بر سینه، قوس نرم و گرم طنازی و زنّیت که به هیچ پیرایه‌ای نیازمند نیست، جز آیینه‌ای که بر دست دارد.

طره‌هایی خزه بو، به‌هم برآمده از طره‌های بوتیچلی، پا نهاده بر صدف یکتایی، و شعاعی تابیده از آسمان بر آستان یأس و اوج هم‌آوایی همه سازها، به فریاد شادمانهٔ بشارت، اینک پگاه سرمدی، یقین.■

**من فکر می‌کنم**
**هرگز نبوده قلب من**
**این‌گونه گرم و سرخ.**
**احساس می‌کنم**
**در بدترین دقایق این شام مرگزای**
**چندین هزار چشمهٔ خورشید**
**در دلم**
**می‌جوشد از یقین؛**
**احساس می‌کنم**
**در هر کنار و گوشهٔ این شوره‌زار یأس**
**چندین‌هزار جنگل شاداب**
**ناگهان**
**می‌روید از زمین.**
**آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز**
**در برکه‌های آینه لغزیده تو به تو!**
**من آبگیر صافیم، اینک! به سحر**
**عشق؛**
**از برکه‌های آینه راهی به من بجو!**
**من فکر می‌کنم**
**هرگز نبوده**
**دست من**
**این‌سان بزرگ و شاد،**
**احساس می‌کنم**
**در چشم من**
**به آبشر اشک سرخگون**
**خورشید بی‌غروب سرودی کشد**
**نفس؛**
**احساس می‌کنم**
**در هر رگم**
**به هر تپش قلب من**
**کنون**
**بیدار باش قافله‌یی می‌زند جرس.**
**آمد شبی برهنه‌ام از در**
**چو روح آب**
**در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه**
**گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه**
**به هم،**
**من بانگ برکشیدم از آستان یأس:**
**«آه ای یقین یافته، بازت نمی‌نهم!»**

محمد بهارلو

# شعر شورنده و انتقاد اجتماعی

شعر شاعرانِ معاصر ما، اگرچه در ظاهر آبشخورش ادبیات اروپا، به‌ویژه فرانسه، بوده است در واقع، به مقدار فراوان، از حیث بینش و تحرکِ شاعرانه از مفهوم بسیار معروفی متأثر است که از آن به «انتقاد اجتماعی» تعبیر می‌کنند، و درحقیقت در یک قرن و نیم پیش، در آن سوی مرزهای شمالی ایران، به دست ویساریون بلینسکی، منتقد آتشین‌مزاج و نام‌آور روس، پدید آمد. البته منظور از «انتقاد اجتماعی» در شعر شاعرانِ معاصر قابل‌بودن به آن معیارهای داوری نیست که برحسب آن‌ها ادبیات و هنر در درجهٔ اول غرض آموزشی دارند یا باید داشته باشند؛ منظور از «انتقاد اجتماعی» آن شیوه‌ای است که در آن خط میان زندگی و ادبیات به عمد زیاد روشن کشیده نمی‌شود، و مفاهیمی مانند ستایش و سرزنش، محبت و نفرت، تمجید و تحقیر، کمابیش به صراحت بیان می‌شوند. آن‌چه مسلم است این است که مفهوم «انتقاد اجتماعی» در فضای فرهنگی جامعهٔ ما برداشت تازه‌ای از شعر و ادبیات و به‌طور کلی هنر پدید آورد، و در تحولات اجتماعی و سیاسی نیم قرن اخیر در ایران نقش شورانگیزی داشته است.

در میان شاعران معاصر ایران، دست‌کم در سه دههٔ اخیر، شاملو بیش از هر شاعری به محیط و زمان خود وابسته بوده است، و همواره این وابستگی را به‌صورت مخالفت با اوضاع نامقبول و نامیمون اجتماعی و اعتراض‌کردن بر ضد آن نشان داده است، قطع‌نظر از این‌که خوانندگان و منتقدان شعر او این اعتراض را مؤثر بدانند یا ندانند، و آن را به عنوان یک شکل اجتماعی تعبیر کنند یا شکل فردی. اما البته نباید در اشعار شاملو، یا حتا در سخنانی که او این‌جا و آن‌جا به زبان می‌آورد، دنبال نظریات اجتماعی یا عقاید سیاسی معین گشت، و توقع اندیشه‌های منسجم را از سخنان او داشت. در اشعار او بیش‌تر و در سخنانش کم‌تر فقط می‌توان شور و تخیل و قهر را دریافت، که معمولاً با برش و بلاغت کلام او کیفیت کاملاً ممتازی پیدا می‌کند، و به‌ویژه وفور استعداد او در زبان‌آوری است که مقام شعرش را در نظر خوانندگان و منتقدان و سرایندگان شعر در ایران بلند ساخته است.

مدت‌ها پیش از آن‌که شاملو سرودن شعر را به‌عنوان شاعری حرفه‌ای آغاز کند، از پیدایش و شکل‌گیری جنبش مشروطیت تا هم‌اکنون نیز ـ گیرم در مرتبه‌ای پایین‌تر ـ خوانندگان، بخش وسیع آن‌ها، همواره از شاعران و نویسندگان، به‌عنوان منادیانِ آرمان‌های بلند و ارادت‌مندانِ اصول آزادی، توقع بسیار داشته‌اند؛ توقعی که منشاء آن، به مقدار فراوان، تمایلات اخلاقی و اجتماعیِ خود شاعران و نویسندگان بوده است. خوانندگان، مخصوصاً جوانان، از شاعران و نویسندگان انتظار راهنمایی اخلاق داشته‌اند و می‌خواسته‌اند به آن‌ها ارزش‌های کاملاً متمایزی عرضه شود؛ نظیر نشان‌دادنِ فرقِ میانِ داد و ستم، تمدن و توحش، و شکست و پیروزی؛ زیرا برای اغلب این خوانندگان هیچ‌چیز دشوارتر و آزاردهنده‌تر از این نبوده است که خودشان بیندیشند و به نتیجه برسند.

درحقیقت برداشت تودهٔ مردم از شعر، در تحلیل آخر، یک برداشت اختصاصاً اخلاقی بوده است؛ کمابیش نظیر همان برداشتی که آن‌ها از زندگی داشته و دارند. شاعران پیش از نیما، مانند عارف، عشقی، اشرف‌الدین گیلانی، لاهوتی، فرخی یزدی و افراشته، قطع‌نظر از پاره‌ای تفاوت‌ها در نگرش و سبک آن‌ها، تقریباً همگی بر این عقیده بودند که ادیب، چه شاعر و چه نویسنده، در وهلهٔ اول انسان است و مستقیماً و به‌طورکلی مسئول سخنی است که بیان می‌کند، خواه این سخن در شعر آمده باشد یا در نامهٔ خصوصی، خواه از پشت میز خطابه ایراد شده باشد یا در یک گفت‌وگوی دوستانه. این برداشت یا دیدگاه در نزد نیما و پیروان او، که از شعر معنا و غرض کاملاً متمایزی را اراده می‌کردند، از بیخ دیگرگون شد؛ اما البته نه به آن معنا که شاعر از آرمان آزادی فردی و اجتماعی دست بکشد.

نیما، به‌عنوان پدیدآورنده و نظریه‌پرداز شعر جدید ایران، به‌رغم راه و روش شاعران پیش از خود، حاضر نشد احکام اخلاقی را مستقیماً در شعر خود وارد کند، یا درواقع به‌وسیلهٔ شعر خود صادر کند. او می‌دانست که برای این «سکوت» چه بهایی باید بپردازد، و چنان‌که خودش اشاره کرده و دیگران نیز تأکید و تکرار کرده‌اند هم خوانندگانِ معتاد به شعر کهن و شعر اجتماعی بعد از مشروطه را از خود ناخرسند ساخت و هم شاعرانی را که اشعار نیما را تجاوز و نوهینی به ساحت «مقدس» شعر موزون و مقفی می‌شناختند؛ و به همین جهت بود که نیما وقت و نیروی فراوانی را صرف توضیح این واقعیت، یا عقیده، کرد که شعر نو دنبالهٔ طبیعی شعر کهن نیست. درحقیقت برای نیما، در مقام یک شاعر نوآورِ یاغی و سرکش، ملاحظاتی بالاتر از شعر و بدعتی که او بنا می‌گذاشت وجود نداشت؛ گیرم شعر و سنت ادبی او بازتاب روح زمانه نیز بود.

اما دربارهٔ شاعری مانند شاملو موضوع قدری پیچیده‌تر است؛ زیرا او نسبت به شاعران پیش از نیما، به مقدار بیش‌تر، و نسبت به خود نیما، به مقدار کم‌تر، در **فضای** دیگری نفس می‌کشد؛ فضایی که در آن اقتضای هنرمندبودن، و قبل از همه شاعربودن، این است که ناظر تیزبینِ جریانات اجتماعی و سیاسی نیز باشد و درمقابل این جریانات از خود حساسیت نشان بدهد. در عین‌حال همین حساسیت است که هنرمند و شاعر را وامی‌دارد که از محدودهٔ سنت‌های گذشتهٔ زادبومی خود فراتر رود و در فضای هنری و شعری بیرون از مرزهای ایران نیز گردش کند؛ کیفیتی که شاعران عهد مشروطه تقریباً از آن برخوردار نبودند. دینی که شاملو از لحاظ ادبی از شاعران دیگر به گردن دارد بسیار متنوع و ناهمساز است: از نثر نویسندگان و شاعران قرن چهارم هجری تا غزل سعدی و حافظ و شعر نیما، از نثر کتاب مقدس تا شعر ناظم حکمت و الوار و آراگون و لورکا و نرودا و ماپاکوفسکی و شعر «هایکو» ژاپنی.

در اشعار شاملو آن‌چه بیش از هر چیز نظر خوانندگان و هواخواهان و منتقدان شعر او را گرفته است عنصر آگاهی اجتماعی و صراحتِ کلام و نوآوری و طبع‌آزمایی مداوم او در مضمون و سبک است. درحقیقت شاملو همان مقدار که به جوهر معنوی و مضامین شعری توجه نشان می‌دهد به‌صورت کلام شعر خود نیز می‌پردازد؛ هرچند نمی‌توان در شعر او این دو مفهوم را دقیقاً از یکدیگر جدا کرد. زبان شعر او تند و تازه و رسا است و قدرت و تأثیر کلماتش منحصربه خود او است، و همین امتیاز یا قدرت ابداع و قریحهٔ شاعرانه است که پایه و اساس شعر معاصر ما را بعد از نیما گسترش داده است. برای شاملو شعر تقریباً هیچ‌گاه یک زبان مرموز ـ درهم پیچیده و غیرقابل فهم ـ نبوده است، و تشخیص مضامین شعری او، کم‌تر از نیما، نیاز به استعداد سیر و سلوکِ درونی خاص داشته است. به‌عبارت دیگر بیان شعر شاملو نه آن‌قدر ناهموار و مغلق است و نه آن‌قدر مستقیم و سر راست، و این کیفیت بیش از هرچیز متأثر از زبان یا سبک شعر او است، که به مقدار فراوان ملهم از زبانِ زندهٔ گفتار و تلفیقی از تعابیر عامیانه و فصاحت و ظرافت شاعرانه است. درحقیقت شعر شاملو، نثر مُرسل کلاسیک و سنتِ زبانِ فصیح ادبی و تعابیر عامیانه، یا همان زبانِ زندهٔ گفتار، را یک‌جا در خود دارد، بی آن‌که خوانندگان شعر او از منبع الهام، یا تأثیرپذیری، زبانِ شاعر دقیقاً سردر بیاورند؛ زیرا آن‌چه ما به‌عنوان زبان شعر شاملو می‌شناسیم، یا می‌خوانیم، همان‌چیزی نیست که به‌طور طبیعی و «خام» در ذخیرهٔ زبانِ نوشتار و گفتار ما وجود دارد. کلمات و تعابیر، قطع نظر از این‌که متعلق به کدام حوزه یا زمینه باشند، در گرم‌خانهٔ ذهن شاعر پرورده می‌شوند و به مرتبهٔ بالاتری صعود می‌کنند، که همان مقام شعر است.

آن‌چه به‌عنوان امتیاز بارز شعر شاملو می‌توان برشمرد یکی هم این است که در شعر شاملو تقریباً اثری از زاری برحال خود و بدبینی و بی‌اعتقادی و احساساتی‌گری و وعظ اخلاقی، که در شعر معاصران او فراوان به چشم می‌خورد، وجود ندارد. درعین‌حال شعر او با شعر شاعران تغزلی، که نمایندهٔ شور و سودای محض است، هیچ شباهتی ندارد، و از بینش شهودی و خلسه‌آور و عرفانی کم‌ترین اثری در آن دیده نمی‌شود؛ گیرم در آثار او گاهی به‌نوعی شعر بسیار ذهنی که به زبان نثر نوشته شده است برمی‌خوریم. اما بینش شاعرانه، که گاه از آن به بینش شهودی تعبیر می‌کنند، نزد شاملو یک مفهوم رمانتیک نیست؛ اگرچه پاره‌ای از منتقدان، درواقع ستایشگران شاملو از منظری رمانتیک شعر او را ارزیابی می‌کنند، و از نفوذ فکری و معنوی غریب او سخن می‌گویند.

این حقیقت که شاملو تا مغز استخوان شاعر است و قریحهٔ سرشار و شگفتی در ارائهٔ تعابیر و تصاویر شاعرانه دارد و جنبه‌های کلی و عمیق عواطف و سیرت انسانی را نشان می‌دهد به هیچ‌وجه نشان‌دهندهٔ بینش شهودی یا ماهیت غیرعقلانی اندیشهٔ او نیست؛ گیرم ما بپذیریم او لمحاتی از روح زمانهٔ خود را به زبانی زنده‌تر و برنده‌تر و فروزان‌تر از هر نویسنده و شاعر دیگری بیان می‌کند. دلیل این‌که شاعری مانند شاملو نسبت به وجوه زمانهٔ خود حساسیت بیش‌تر دارد، ولو این‌که این وجوه در زیر سطح پنهان باشند، توانایی مشاهدهٔ دقیق و سرزندگی فکری و مخیلهٔ آتشین او است، و همین قابلیت‌ها است که موجب می‌شود هر وجهی، مدت‌ها پیش از آن‌که آشکار شود، قریحهٔ شاعر را متأثر سازد. درواقع همهٔ این‌ها، چنان‌که پیش‌تر گفتیم، نشان می‌دهد که شاملو به محیط و زمان خود وابسته است، و این وابستگی هم نمایندهٔ خلوص و اصالت احساس او است و هم بیان‌کنندهٔ محتوای اندیشه و مضمون شعر او.

دست‌کم سه دهه است که شاملو شیخ معنوی و ادبی شاعران معاصر ما است. کسانی که زیر تأثیرش هستند و به او ارادت می‌ورزند، چه شاعر و چه خواننده، تعدادشان فراوان و گرایش‌هایشان گوناگون است. خوب یا بد، نفوذ شاملو شعر معاصر ما را دیگرگون ساخته است، آن هم از ریشه، و چنان‌که پیداست، دست‌کم، تا یکی دو دههٔ بعد.■

علی‌اکبر نگهبان

# ساختار دیکتاتورانهٔ زبان

همان قواعد و پیوندهایی که جامعهٔ ما را می‌سازند بر زبان شعر شاملو نیز حکومت دارند. از این دیدگاه شعر شاملو ایرانی‌ترین شعر معاصر است. می‌خواهم چند مورد از این انطباق‌های ساختاری را به دست دهم:

در زبان هر کلمه‌ای برای کلمهٔ بعدی خود مجموعهٔ معین و محدودی از کلمات را پیشنهاد می‌کند و ما فقط از بین این تعداد محدود می‌توانیم گروهی را انتخاب کنیم و نه خارج از این مجموعه. در شعر سنتی ما این قاعده به گونه‌ای حاکم بود و اعتراض شاملو به زیر هم نوشتن شیر و پنیر هم به همین علت بود. اما این حالت زبانی در اشکال گوناگون رخ می‌نماید چراکه ذهن نمی‌تواند به طور مطلق از فضای اعتیادی حاکم بر خود ببرد و قید و بندهای زبانی معمول را درهم بریزد. به همین دلیل گاهی شاعری که آگاهانه می‌خواهد این قید را از ذهن و زبان خود بردارد ناخودآگاه اسیر جلوهٔ دیگری از آن می‌شود. کشف این حالت اعتیادگرایی شدید زبانی به این طریق میسر می‌شود که متن را پیش رو بگذاریم و پیوندهای کلمات را مشخص کنیم و سپس چگونگی برقراری ارتباط‌های واژگانی را با ساختارهای معمول و اعتیادی دیگر مقایسه کنیم. آنگاه معلوم می‌شود که چه مقدار از آن مجموعهٔ محدود کلمات پیشنهادی پا را فراتر گذاشته‌ایم. این امر میزان آزادی‌خواهی ما را تعیین می‌کند.

در زبان شعر سنتی کلمهٔ شبر مجموعه‌ای از قبیل پنیر، کویر، اسیر و چندتایی دیگر را پیشنهاد می‌کرد. حالا تغییر شکل یافتهٔ این حالت را به صورتی دیگر می‌توانیم در شعر نو و سپید ببینیم. یعنی درست در جایی که داشته‌ایم از آن می‌گریخته‌ایم دوباره در لباسی دیگر همراهمان شده است. رابطهٔ پنیر، کویر و اسیر رابطه‌ای شکلی است. اما در جلوهٔ جدید آن‌چه کلمات را در داخل یک قبیله گرد می‌آورد پیوندهای محتوایی آن‌هاست. لب مجموعه‌ای از کلمات را پیشنهاد می‌کند که یکی از آن‌ها بوسه است و هم‌چنین شهوت، شرم، جاندار و انسان (آیدا در آینه). این‌گونه ساختار زبانی مناسب‌ترین نوع بیان برای انتقال محتواست. چراکه با کنار هم چیدن مجموعهٔ کلمات خویشاوند، خواننده راهنمایی می‌شود تا محتوای از پیش‌تعیین شده‌ای را در خارج از شعر بیابد و آن را جانشین شعر کند. در این حالت سرسپردگی دوگانه‌ای به چشم می‌خورد. نخست سرسپردگی شاعر به زبان اعتیادی و دیگر سرسپردگی زبان به محتوایی که باید بیان شود. کلمات مأنوس دست به دست هم می‌دهند تا ما را از واقعیتی موجود آگاه سازند یا یادآوری کنند. گاهی به این هم بسنده نمی‌کنند و با کنار هم گذاشتن چند مجموعهٔ این‌چنینی یک پیام را چندبار تکرار می‌کنند. یعنی کلمه‌ای با مجموعهٔ کلمه‌های مأنوس خود در یک بافت آورده می‌شود و حرفی را به خواننده منتقل می‌کند و دوباره مثل وقتی که در مقاله‌های علمی می‌خوانیم «به عبارت دیگر» کلمهٔ دیگری همراه با مجموعهٔ کلمات وابستهٔ خود از بافت دیگری پشت سر آن و برای انتقال همان حرف قبلی آورده می‌شود. این شگردها آزادی خواننده را به‌طور وحشتناکی محدود می‌کند و او را به قبول یک ارجاع بیرونی ناگزیر می‌سازد:

**حضورت بهشتی است/ که گریز از جهنم را توجیه می‌کند/ دریایی که مرا در خود غرق می‌کند/ تا از همهٔ گناهان و دروغ/ شسته شوم.**(آیدا در آینه). «**حضورت بهشتی است**» و مجموعهٔ همراه، پیامی را منتقل می‌کند که «**دریایی که مرا**». شاعر عبارت «به عبارت دیگر» را از میان آن‌ها حذف کرده است. در این حالت نه شاعر به آزادی می‌رسد و نه زبان. هرچند ممکن است سراسر متن حرف از آزادی و رهایی باشد. این‌گونه آزادی را خواستن به عینه همان است که در متون عاقلانه با چیدن صغرا و کبراهای منطقی درخواست می‌شود. کلمات در چنین فضایی آمیزش مشروعانه‌ای دارند که خطبهٔ این آمیزش پیش از شاعر و پیش از متن توسط دیگران و توسط متون دیگر خوانده شده است. مثل عقد پسرعمو و دخترعمو که از روز ازل خوانده شده است وکاریش هم نمی‌شود کرد. پیوند بین این کلمات را شاعر برقرار نکرده است بلکه این پیوند از اعماق تاریخ ما می‌آید:

**باگیاه بیابانم/ خویشی و پیوندی نیست/ خود اگرچه درد رستن و ریشه‌کردن با من است و هراس بی‌بار و بری/ و در این گلخن مغموم/ پا در جای چنانم/ که مازوی پیر/ بندی درهٔ تنگ.** (شبانه با گیاه بیابانم ـ آیدا درخت و خنجر و خاطره) کلمات گیاه و بیابان و خویشی و پیوند و ریشه‌کردن و رُستن و بی‌بار و بری و گلخن که همه از یک قوم و قبیله‌اند چنان منطقی و معقول به همدیگر مرتبط می‌شوند که مقالات دقیق علمی حتا، باید حسرت چنین ارتباط‌هایی را بخورند و از این ارتباط مشروع و سنتی و قبیله‌ای نتیجهٔ منطقی لازم هم گرفته می‌شود و آن پا در جایی زبان است؛ ماندن در زنجیرهٔ ارتباط‌های معمول واژگانی. از این رهگذر آنچه زاده می‌شود مانند کودکان حاصل از ازدواج‌های فامیلی افلیج و ناتوان است.

**نهادتان، هم به وسعت آسمان است/.../ خدای را از چه هنگام این چنین/...** (شبانه با

گیاه بیابانم ـ آیدا درخت و خنجر و خاطره)

در این‌جاست که شکل شعر منطبق می‌شود با واقعیت وجودی ما و جامعهٔ ما. البته این امر خلاف آن چیزی است که در شعر خواسته می‌شود و خلاف آن چیزی است که شعر به خاطر آن آفریده شده است. درنتیجه شعر در درون خودش با خودش مشکل دارد و به آن چیزی که می‌خواهد مؤمن نیست. «چگونگی» گفتن شعر، «چه» گفتن شعر را نفی می‌کند. اگر شکل شعر چیزی دیگر باشد و حرف شعر چیزی دیگر و این دو در راستای هم نباشند اثر در خود به وحدت نمی‌رسد. مثل وقتی که هنرپیشه‌ها ماسک می‌زنند یا گریم می‌کنند و پشت شخصیت ظاهری شخصیت دیگری خلاف آن خوابیده است. اگر به شکل نگاه کنیم به یک نتیجه می‌رسیم و اگر محتوا را بررسی کنیم نتیجهٔ دیگری می‌گیریم که در این حالت خلاف یکدیگرند. در بررسی شکل‌شناختی زبان به دلیل نحوهٔ به‌کارگیری کلمات که در بالا گفته شد ساختار مستبدانه بر شعر و کلمات حکومت دارد. شاعر مستبدانه و قلدرانه خواهان آزادی است. هر کلمه در سلسله‌ای از پیوندها و ارتباط‌های یک‌بعدی و معقول اسیر است و این پیوندهای واژگانی ناشی از همان ساختارهای قاطع و مطلق‌اند که به عینه بر نظام‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی ما حکومت داشته‌اند.

واژه‌ها به گونه‌ای با هم پیوند داده شده‌اند که برای خواننده کمترین آزادی در جهت تفسیر یا مشارکت در ساختن شعر باقی نمی‌ماند. از این نظر این شعرها شعرهای زمانهٔ ما هستند. آزادی و رهایی محتوای شعر است ولی آزادی به صورت شکل اجرا نمی‌شود. مثل ساختارهای حاکم اجتماعی ما که قانون نوشته می‌شود و اجرا نمی‌شود و خروارها حرف و شعار داریم بدون این‌که عمل کرده باشیم.

در چنین حالتی این ما نیستیم که شعر را شقّه می‌کنیم و آن را به شکل و محتوا تقسیم می‌کنیم. بلکه این تضاد درونی حاکم بر شعر است که آن را دوشقه می‌کند و دو رویهٔ شعری را رو در روی هم می‌ایستاند. شکل دیکتاتورانه و محتوای آزادی‌خواهانه مسلماً نمی‌توانند با هم کنار بیایند و این به بهای فناشدن شعر تمام می‌شود. در محتوای آزادی‌خواهانه شعر حرفی نیست اما استبداد زبانی حاکم بر شعر چگونه توجیه می‌شود؟

این استبداد به سه صورت بر زبان شعر چنگ انداخته است:

نخست همان‌گونه که پیشتر اشاره شد مجموعه‌های محدود از واژگان هم‌خون و خویشاوند در ساخت شعر مشارکت دارند و کمتر کلمه‌ای از خارج آن قوم و قبیله اجازهٔ مشارکت را در ساخت شعر می‌یابد. یعنی حکومت دیکتاتوری. چراکه در حکومت دیکتاتوری حاکمان از طبقه و قبیلهٔ خاصی هستند و به دیگران اجازهٔ مشارکت در ساختار حکومتی داده نمی‌شود. چنین مجموعه‌هایی از کلمات را در شعرهای «آیدا در آینه» و «شبانه با گیاه بیابانم» مشاهده کردیم و به همین‌ترتیب در اکثر شعرهای دیگر شاملو نیز به وفور یافت می‌شود.

اگر شعر را پیش رو بگذارید و کلمات دارای این ویژگی را جدا کنید از شعر چه باقی می‌ماند؟ حکومت گروه ویژه یعنی دیکتاتوری، چه در شعر چه در هر جای دیگر.

دومین جنبهٔ استبدادی شعر از چگونگی هم‌نشینی کلمه‌ها شکل می‌گیرد. بافتی که کلمه‌ها در آن می‌نشینند و چگونگی ترکیب آن‌ها در سراسر هر شعر و بیشتر شعرها یکسان است. قالبی که برای ساخت جمله‌ها مورداستفاده است، قالبی انحصاری است و این نحوهٔ عبارت سازی، جمله‌بندی و ترکیب کلمه، نه در موقعیت‌های مختلف شعری با توجه به سرشت آن شعر شکل می‌پذیرد و نه از شعری به شعر دیگر دگرگون می‌شود. این هم یک چهرهٔ دیگر از شکل استبدادی است. یعنی به‌کارگیری یک زبان برای همه‌کس و همه‌جا. در چنین نظامی تنها نوع بیان آن است که حاکم به‌کار می‌گیرد و دیگران یا باید مثل او صحبت کنند یا سکوت اختیار کنند و خفه شوند. در این نظام دیگرزبانی و چندزبانی به هیچ روی مجاز نیست. محض محکم‌کاری سه شعر را از سه دورهٔ شاعری شاملو با سه سرشت متفاوت با هم مقایسه می‌کنیم. شعر «آیدا در آینه» از دفتر ***آیدا در آینه*** که مغازله‌ای است با معشوق، شعر «شبانه با گیاه بیابانم» از دفتر ***آیدا درخت و خنجر و خاطره*** که شعری اجتماعی است و شعر «شبانه زیباترین تماشاست» از دفتر **دشنه در دیس** که یک تک‌گویی درونی است. با وجود استقلال محتوایی و زمانی این سه شعر، زبان یکنواخت و تثبیت شده‌ای آن‌ها را شکل می‌دهد. یعنی زمان نمی‌گذرد و بر هیچ چیز تأثیر نمی‌گذارد. تاریخ معنا ندارد. آفرینش ویژگی کار شاعر نیست یعنی هر نسل باید دیروز خود را تکرار کند حتا در شعری مثل **گفتی که باد مرده‌ست** (دشنه در دیس) که شخصیت‌های چندگانه‌ای به بیان واداشته شده‌اند باز هم زبان شاعر است که حکومت می‌کند. به عوامل شعر آزادی داده نمی‌شود تا زبان خود را داشته باشند. تنها از نظر وزنی بین زبان راوی و عوامل دیگر اندکی فاصله‌گذاری شده است. این آزادی‌بخشی اندک هم در همین‌جا بازپس گرفته می‌شود چراکه «او» و «آن‌ها» زبانی یکسان دارند درحالی که دو شخصیت متضادند.

ویژگی سوم استبدادی شعرها در این است که قالب به کار گرفته شده برای ترکیب واژه‌ها قالبی است که از متون نثر کهن پارسی وام گرفته شده است. کار شاعر فقط بازیافت روشی از ترکیب کلمات بوده است که در گذشته‌های به نسبت دور به کار گرفته می‌شده است. کاری که برای محققان شایسته‌تر است تا آفرینندگان. گاهی کهنه‌آوری با نوآوری اشتباه گرفته می‌شود. کهنه حق نو را غصب می‌کند و به ناحق تمام امتیازات نو را از آن خود می‌کند. حکومت ریش‌سفیدها و جوان‌مرگی جوان‌ها. البته اگر این کار با ایجاد فاصله بین زبان خود شاعر و آن زبان قدمایی صورت گیرد موّجه است. اگر شاعر به گذشته دهن‌کجی نکند جوان‌مرگ می‌شود یعنی تکرار تجربهٔ سهراب. در شعر شاملو چنین اتفاقی نمی‌افتد. شاعر آن زبان را رو در رو با زبان آفریده شدهٔ خودش قرار نمی‌دهد تا از این رویارویی زبانی دیالکتیک لازمه در شعر ایجاد شود. بریده‌هایی از چند متن کلاسیک برای مقایسه در زیر آورده شده است:

**ـ زودتر بباید شناخت، که از این خداوند ما، هیچ‌کاری می نیاید**[1]

**ـ به خانه‌ها باز روید و ایمن باشید که چون شما آزادمردان را نگاه باید داشت و ما را به کار آیید.**[2]

**ـ آه، چون تدبیر بر خدم افتاد، تا چه باید کرد.**[3]

**ـ ترا اگر جای دلتنگی هست در مملکت بازنمای، تا ما نیز مصلحت آن بر دست گیریم و اگر از ما دلتنگی هست بگویید تا عذر بازخواهیم.**[4]

**ـ و بفرمایم تا ترا در بیمارستان کنند و بندی بر تو نهند. تا جان داری از آن‌جا نرهی.**[5]

در تکنیک‌های ترکیبی و هم‌نشینی کلمات با ضعف مضاعفی روبروییم. نه‌تنها بر تمامی شعرها زبانی یکسان حکومت می‌کند بلکه این زبان انحصاری حاکم، زبانی است که از گذشته وام گرفته شده است. و منطق دستوری حاکم بر

آن نیز همان قواعد دستوری و نحوی متداول در قرون گذشته است که خیلی پیشتر از این عمرشان را به ساختارهای نحوی جدیدتر داده‌اند. از این نظر در شعرها گذشته‌گرایی حاکم است و به خلاف گفتهٔ شاعر که رو به سوی فردا دارد و از محنت روزگاران به ارث رسیده درصورتی تسلا می‌یابد که عشق شاهین ترازو را به جانب کفه فردا خم کند (شبانه با گیاه بیابانم)، زبان شعر و شکل شعر و طرز بیان آن با آن‌چه گفته می‌شود سخت مغایر است. انگار مخاطب شعر گذشتگانند. شاعر به سمت فردا رفتنش را به زبانی می‌گوید، که نه زبان امروز است و نه زبانی آفریدهٔ خود اوست که پایه‌ای برای زبان فردا باشد. اگر چنین بود، شعر به آرمانی‌ترین شکل زبانی خود دست می‌یافت. با زبان دیروز که خود مرده است و عمرش را به زبان امروز داده است نمی‌توان به سمت فردا رفت. شاعر اگر قصد چنین مسافرت ارجمندی را دارد باید زبان فردا را بسازد.

دیگر از موارد انطباق ساختار زبانی شعر شاملو با ساختارهای اجتماعی ما تکرار بت‌شکنی و بت‌سازی مجدد است. شاملو شاعری است که اجتماعی‌ترین شعرهای معاصر را سروده است و شعرهایش تا اعماق لایه‌های طبقاتی این جامعه نفوذ کرده است. با وجود این بت‌شکنی شاملو راه به جایی نبرده است، چراکه ما هنوز در استمرار ساختارهای شبان ـ رمگی هستیم. در این جامعه بت‌شکنان فراوان بوده و هستند و این فاجعه است. چراکه وجود بت‌شکن نشان از رونق کار بت‌سازی است. هم‌زمان با بت‌شکنی جامعهٔ بت‌ساز مشغول ساختن بت‌های جدید می‌شود. وقتی بت‌سازی رونق داشته باشد خود بت‌شکن هم بت می‌شود. بت‌سازی و بت‌شکنی بر جامعه و هنر ما حاکم بوده و هست. آن‌چه ضرورت دارد این است که بت‌سازان را بشکنیم. باید متوجه دو قطب ریشه‌ای‌تر شویم: بت‌سازی و بت‌سازشکنی.

ساختارهای بت‌سازی در کجا هستند؟ در زبان. چراکه زبان یعنی نمود پیداکردن قواعد حاکم بر ذهن انسان. بت‌سازشکن شاعری است که ساختارهای حاکم را درهم بشکند. زبان معمول و استعاره و تصویر و محتوا بت‌سازی است. حتا اگر بت‌شکنانه هم باشد، دیکتاتورانه است. چراکه پیوندها و سلسله مراتب همان‌هاست که بت‌سازان به کار می‌گیرند. شاعر با درهم‌شکستن همهٔ این‌ها و برهم زدن همهٔ ارتباط‌های مألوف و اعتیادی ذهن بت‌ساز را دگرگون می‌کند. آزادیخواهی شاعر آن است که قید و بندهای از پیش‌تعیین شدهٔ واژه‌ها را از دست و پای زبان بردارد و زبان را به آزادی برساند.

از نگاه دیگر می‌توانیم تعریفی از شعر و تعریفی از تاریخ بدهیم که ساختمان مشابهی داشته باشند. تاریخ یعنی این‌که انسانی در زمانی معین کاری کرد که دیگران چنان کاری نکرده بودند. انسان‌هایی که در زمان‌های مختلف می‌آیند و کارهای مشابهی انجام می‌دهند تاریخمند نیستند و همهٔ کسانی که کارهای قبلی‌ها را تکرار کرده‌اند مرده‌اند و وارد تاریخ نمی‌شوند.

شعر شیوهٔ بیانی است از انسانی در زمانی معین به گونه‌ای که دیگران زبان را آن‌گونه به کار نگرفته باشند. اگر کسی شبیه دیگران صحبت کند و یا حتا شبیه گذشته‌های خود با زبان برخورد کند شاعر نیست. چراکه تکرار است و تکرار یعنی هر چیزی غیر از آفرینش. آفرینش تنها نوشدن نسبت به آفریده‌های دیگران نیست بلکه نوشدن نسبت به خود نیز شرط است. در غیر این صورت چنین کارهایی نسبت به کارهای دیگران تاریخمندند ولی نسبت به کارهای قبلی شاعر حیات ندارند. شعر دو روز پیش چنین شاعری همان شعر بیست یا سی‌سال پیش اوست. پس این آخری نسبت به آن قبلی مرده است.

ویژگی مشترک شعر و تاریخ آفرینشگری آن‌هاست. ساخته‌شدن زمانه‌های جدید در هر زمان به دست انسان. اگر انسان‌ها آفرینشگر نباشند از زندگی بهره‌ای ندارند چون زندگی گذشتگان خود را تکرار می‌کنند. ملتی سراغ داریم که فقط یک ویکتور هوگو و یک ژاندارک و یک سارتر دارد ولی تاریخ ما جز آدم‌های منطبق بر همدیگر و نسل‌های جانشین یکدیگر حکایت دیگری ندارد. هیچ نسلی نباید جانشین نسل قبلی بشود بلکه باید یک پله بالاتر بنشیند. هم‌چنان‌که هیچ شعری نباید پا جای پای شعر قبلی بگذارد.

به دلیل همهٔ آن‌چه گفته شد شورش زبانی ضرورت دارد. البته در زبان شاملو انحراف از زبان معیار وجود دارد ولی آیا هر انحرافی در زبان شعر است؟ دو ویژگی در زبان شعری شاملو وجود دارد که ما را به اشتباه می‌اندازد. هیچ‌یک از این ویژگی‌ها هنری و شاعرانه نیستند. غریبه‌بودن و معاصربودن. غریبه‌بودن زبان به سبب گرایش آن به زبان قدمایی است ولی چون نسبت به آن زبان زاویه ایجاد نمی‌کند پس خصلتی هنری نیست. معاصربودن آن فقط به دلیل حرف‌های امروزی آن است. یعنی در محتوا معاصر است.

آن‌چه زبان غیرمعمول شعری را از زبان غیرمعمول غیرشعری جدا می‌کند این است: در زبان غیرمعمول غیرشعری الگوهایی در موقعیت‌های دیگر و در سطوحی دیگر غیر از آن‌چه ما هستیم وجود دارد. این الگوها در زبان معمول چند قرن پیش این جامعه بوده است یا در همین جامعه امروزی در میان طبقات دیگری دور از ما رایج است. این الگوها از بافت مألوف و مأنوسشان جدا شده‌اند و وارد بافت دیگری شده‌اند. از این رو زبان غریبه می‌نماید. درواقع در این‌جا شاعر ناقل است نه خالق. بریده‌هایی از بافت‌های گوناگون زبانی که به هم گره زده شده‌اند بدون وجود ضرورت ساختاری یا نیازی از سر سرشت شعر. مثلاً پیوند این دو بریدهٔ زبانی در شعر مرثیه از دفتر مرثیه‌های خاک که زبان معاصر آن: «جریان باد را پذیرفتن و...»، ارتباطی فرمایشی و دستوری می‌یابد با این الگوی زبانی قدمایی: «پس به هیئت گنجی درآمدی...» و این برآمده از ناموزونی فرهنگی جامعهٔ ماست. وجود عناصری ناهمگون از لایه‌های متفاوت زمانی و زبانی در کنار همدیگر به صورتی مکانیستی بی‌وجود ضرورتی برآمده از دل شعر. ظهور عناصری در جاهایی که نباید ظاهر شوند. مثل وجود مجلسی که باید قانونگذاری کند و پادشاهی که می‌تواند همهٔ قانون‌ها را باطل کند و حتا گاهی مجلس را به توپ ببندد. یا... یعنی هم‌زیستی مالمت‌آمیز دمکراسی و استبداد!

پس شاعر نمی‌تواند سرخوشانه بنشیند و برای شعر خود زبانی را از جایی بیابد و در تمام عمر هنری خود به این بهانه که به زبان ویژهٔ خود دست یافته است آن را تکرار کند. تنها کسانی که در زبان آفرینندگی می‌کنند تاریخ را می‌آفرینند. اگر هنرمندان آفرینش زبانی نداشته باشند آن جامعه در زمانهٔ راکد خود درجا می‌زند و زمان از سرش می‌گذرد. شاعر آزادی‌خواه آن است که آزادی را در زبان اجرا کند.■

**زیرنویس‌ها:**

۱ ـ کریم کشاورز، هزار سال نثر پارسی، ص ۳۴۲ (تاریخ بیهقی)
۲ ـ همان ص ۳۴۳
۳ ـ همان ص ۳۹۱
۴ ـ همان ص ۴۳۶ (قابوسنامه)
۵ ـ همان ص ۴۷۲ (سیاستنامه)

محمود معتقدی

# تقدیر عشق و مرگ

## ● تأمّلی در شعر «از زخم قلب آبایی»[1]

شاعرانی که در درون زمان ایستاده‌اند و امکان شاعرانگی را در صید «آنات» می‌سنجند و برای رویکرد زبان به موقعیت تازه می‌اندیشند شاعرانی‌اند که از رفتن و تجربه‌کردن به دنیاهای ناشناخته، نه‌تنها هراسی به دل راه نمی‌دهند، بلکه با همهٔ وجود «آینه‌ای در برابر آینه‌ات» می‌گذارند و ابدیت کلمات را به ساختاری تازه می‌کشانند. در چنین رهیافتی، تقدیر عناصری چون «عشق» و «مرگ» در کوتاه و بلندی موسیقی واژه‌ها، گزینش شاعر را با خود به همراه دارند. در این موقعیت، زبان به خدمت موسیقی کیفی و جانبی شعر درمی‌آید و سرنوشت زیباشناختی کلمات، آن‌گاه به دنیای شعر نزدیک می‌شود که انتخاب شاعر به تقدیر درونی کلمات، از نیازی مألوف سرچشمه گرفته باشد و ابزار «صناعت» قابلیت کلمات بیگناه را همان‌گونه که هست، به رشتهٔ سخن درآورد. گویی همه‌چیز درست و به‌هنگام، پردازش شده و در این میان، تنها نفسی آشنا لازم است که این موسیقی فراهم آمده را بخواند و اوج‌ها و حضیض‌ها را به شنوندهٔ مشتاق منتقل کند. در این موقعیت «شعر» در حوزهٔ ظرفیت‌های زبانی و هنجارگریزی از «نُرم» معمول می‌گریزد و در سرنوشتی تازه به «هوای تازه» می‌رسد.

*

بسیاری بر این باورند که **هوای تازه** مجموعهٔ شکل‌یافته و منسجمی است که به‌گونه‌ای ملموس رفتار تازه‌ای از شعر دههٔ سی را بر دوش می‌کشد. در این مرحله، شاملو، یافته‌هایش را از نیما به **هوای تازه** می‌برد و این موقعیت، در اوایل دههٔ چهل یک حادثهٔ بزرگ شعری تلقی می‌گردد.

شعر شاملو که میراث‌دار تنش‌های سیاسی دههٔ سی است، اکنون پس از آن «شکست و گریز» به انسان‌گرایی خاص خود روی می‌آورد.

**هوای تازه** گره‌خوردگی «تأملات» عاشقانه و بعضاً سیاسی این دورهٔ تاریخی است که نمود این گره‌ها را می‌توان در شعرهای «شبانه»، «نازلی» و «از عموهایت» همچون «غنچه‌های یأس» بر پیشانی چنین فضایی حس کرد. به عبارت دیگر، سرنوشت «عشق» و «مرگ» در این مجموعه با بعدی زیباشناسانه به تجربه گرفته شده است و شاعر در فرایند تجربه‌هایش به بازنگری هوایی دست یازیده که در شمار به‌یادماندنی‌ترین شعرهای **هوای تازه** به حساب می‌آیند، که «از زخم قلب آبایی» از این مقوله است. این شعر با مصالح زبانی هوشمندانه سامان پذیرفته و واقعیت آرمان‌گرایانهٔ نسلی را در خود ذخیره کرده است که پیشینهٔ آن به دههٔ ۲۰ برمی‌گردد. شاعر از این رهگذر دو مقوله «مرثیه» و «حماسه» را به سرزمین «عشق» می‌کشاند و حافظهٔ مخاطبان را به موقعیت روزگاری می‌برد که «مرگ» شروع شادی دیگری است برای ماندن و به‌یاد «آبایی» که به میزبانی ذهن شاعر آمده است. فضای تجربهٔ شاعر به روزگاری نه‌چندان دور از واقعه ـ در ترکمن صحرا ـ در نیمه‌شبی که «آهنگ یکنواخت باران بود و لایبدن سگی تنها در دوردست» باز می‌گردد. شاملوی شوریده در «او به سفلی» از دخترک میزبان، از «آبایی» و کردارش می‌پرسد که جز با سکوت دخترک و خیره‌ماندن او در چهرهٔ آتش، به جایی نمی‌رسد. پس ناگزیر می‌شود خود به تخیل روی آورد. دامنهٔ سکوت از «دشت» به «امیدهای بیکران» گسترش می‌یابد و «از زخم قلب آبایی» به‌زودی فضای «اویه» را پر می‌کند. شاعر دخترک را مخاطب قرار می‌دهد و دانسته‌های تاریخی را به عشق و کار و انتقام پیوند می‌زند.

*

«از زخم قلب آبایی» از چهار بند ترکیب شده است:

بند اول: پس‌زمینهٔ دشتی است که در آن آلاچیق‌های کهنه و نو در کنار هم ایستاده‌اند و آرزوهای بیکران «دختران» که با امید و خلق «تنگ» به «نو»شدن خیال خود خو کرده‌اند، ناگهان شاعر در «باد دیوانه» را طلب می‌کند تا «یال اسب تمنا»ی دختران آشفته گردد و از «زره جامه»شان چیزی تازه بشکفد. تخاطب شاعر به یادآوری می‌انجامد. اما دخترک میزبان همچنان در کنار آتش با خیال خود سفر می‌کند.

بند دوم: شاعر با ورود به موقعیت کار و زندگی، دختران را به موقعیت تازه‌ای فرامی‌خواند و با پرسشی نمادین از دختران می‌پرسد:

«بازوان فواره‌یی» خود را در «باغ راز و خلوت مرد کدام عشق» برمی‌افرازید؟

شاعر برای دختران «آرزویی» می‌سازد تا بلکه در جایی این «شب‌های خستگی» و «سرشکستگی» به سرانجامی برسند و «قلب آبایی» از این میان، دستاویزی باشد برای «شناخت» دختران از او و حماسه‌اش. اما کوشش شاعر همچنان در فضایی معلق و در انبوهی از سؤال گم می‌شود و دخترک میزبان در آن سوی آتش همچنان به خیال خود می‌اندیشد.

بند سوم: این افسوس شاعر که عطر لغات را بی‌مایه می‌بیند و از این‌که پس از این‌همه شاعرانگی، هنوز از «آبایی» و زخمش چیزی نمی‌یابد، شاعر خیزی دیگر برمی‌دارد و پرسش را به روزگار «عشق» می‌کشاند، تا بلکه از «آلاچیق‌های صدساله» خبری تازه درگیرد. توفان کلمات زبان شاعر را به عصبیت می‌کشاند:

**دختران رفت و آمد/ در دشت مه‌زده/ دختران شرم/ شبنم/افتادگی/ رمه/ از زخم قلب آبایی/ در سینهٔ کدام شما خون چکیده است/ پستان‌تان، کدام شما/ گل داده در بهار بلوغش/لب‌های‌تان، کدام شما/لب‌های‌تان، کدام ــ بگویید ــ در کام او شکفته، نهان، عطر بوسه‌یی**

زبان شاعر به مدد تناسب‌هایی که به کار می‌گیرد، موقعیت شعر را به جایی می‌کشاند که ضرباهنگ کلمات از پی روشنگری پیش می‌آیند و قلب زخمی «آبایی» در هاله‌ای از پرسش تاریخی، همچنان دستمایهٔ کار شاعر می‌ماند. شاعر دختر میزبان را به بیداری دعوت می‌کند و از زبان همهٔ دختران «دشت» پرسش نهایی را مطرح می‌کند:

**اکنون کدام یک ز شما/ بیدار می‌مانید/ در بستر خشونت نومیدی/ در بستر فشردهٔ دلتنگی/ در بستر تفکر پر درد رازتان/ تا یاد آن ــ که خشم و جسارت بود ــ بدرخشد/ تا دیرگاه شعلهٔ آتش را/ در چشم بازتان؟**

در این مرحله، شاعر حماسه «آبایی» را با جسارت و خشم مطرح می‌کند، تا شاید در کنار «آتشچاله» کسی پاسخ نهایی را بدهد و گرهٔ کار را بگشاید. اما نام «آبایی» به منزلهٔ شروعی بود برای دخترک میزبان که با سکوتش «به زبانه‌های کوتاه آتش راه کشیده بود». آن سوی اجاق شاعر امیدوار است که دخترک میزبان سرانجام یافته‌هایش را «رو» کند. اما قرار است ترکمن صحرا با خاطرهٔ «آبایی» زندگی دیگری داشته باشد. شاعر در بخش پایانی حرف‌های گذشته‌اش را بار دیگر تکرار می‌کند.

بند چهارم: این مرحله نقطهٔ فرود شاعر از دنیای مرثیه و تاریخ است. شاعر با سلاح پرسش در طلب موقعیتی است تا این مهم را به‌سادگی به پایان برد. بنابراین کلام نهایی یادمانی است برای همیشهٔ «آبایی» که دیگرانی از پس او بیایند و به عشق و حماسه چنگ بزنند. پرسش شاعر عبرت‌آموز است:

**بین شما کدام ــ بگویید ــ / بین شما کدام/ صیقل می‌دهید/ سلاح آبایی را/ برای روز انتقام؟**

گفتن دارد که در فضای فراهم آمده، این نکته را باید یادآور شویم که شاملو تقدیر «عشق» و «مرگ» را در این سروده به زیباترین زبان و شکل روشن کرده است. و در این زمینه علاوه بر جهان‌بینی و نگرش شاعرانه بی‌هیچ‌گونه تکلف و تصنعی در قالب شعری عاشقانه و سیاسی، به جستجوی شاعرانهٔ خود سهمی والا بخشیده است.

«از زخم قلب آبایی» از منظر زبان‌شناسی و کارکرد زبانی محل بحث‌های فراوانی است. خصوصاً از منظر تناسب‌های آوایی و معنایی، قرینه‌سازی، برجستگی‌های ساختاری، موقعیت نحوی واژه‌ها، هنجارگریزی زبانی، تصرفات واژگانی و از همه مهم‌تر از دیدگاه «جوهر شعری» و گره‌خوردگی اندیشه و خیال و بسیاری از «موقعیت‌های» شعری دیگر، جای حرف و سخن است که وارد شدن به این ساحت را به اهل فن واگذار می‌کنیم.

اما نکتهٔ آخر در خصوص سرودهٔ ارجمند «از زخم قلب آبایی» این است که شاملو از پس آن «دیرگاه» نشان داده است که تقدیر شعر، تقدیری انسانی دارد و تا انسان زنده است، شعر هم در خدمت انسان است و نقطهٔ مشترک همهٔ عشق‌ها، حماسه‌ها و مرگ‌ها در همین بودن است. همین.□

**شهریور ۷۳**

**پانویس:**

۱ ـ گزینه‌اشعار شاملو، انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۷۳، (ص (۵۱ تا ۶۳).

مسعود طوفان

# روحِ نیمه‌ای در انتظار نیم دیگر...

«بامداد، مرا شیرین بود، شامگاه مرا می‌پوشاند
«می‌جستم راهی را که از تو بتوانم زیست
«شکاف‌ها بود و زخم‌ها بود
«زمین را چون گسلی فراخ می‌دیدم
«که فرو می‌رود هنوز باز در تهی...»

**فریدون رهنما**

**چکیده:** ـ هرگاه چنان‌که خواهد آمد، متون هنری ـ ادبی را برخوردار از شخصیتی نیمه‌مستقل از آفرینندگان‌شان بینگاریم، ژرفکاوی در متن اشعار منتشرشدهٔ «احمد شاملو» (ا. بامداد) می‌تواند ما را با پیامدی شگفت، رو در رو سازد و رهنمون‌مان کند به سه پارهٔ شخصیتی‌ی بارز در این متون که از پس از **آهنگ‌های فراموش‌شده** (نخستین دفتر شعر شاملو) طی این‌همه سال، در تقابل و یا تعامل با «هَم‌آزیری» (interaction) بوده‌اند. می‌توان برای آسانی‌ی بیان، هر یک از این سه پارهٔ شخصیتی‌ی برآهنجیده از متنِ آن اشعار را به یاری‌ی زبانی استعاری، به نامی ویژه بنامیم:

**بامداد** (همچون ایزد آرمان‌های اجتماعی ـ حماسی)، **شاملو** (همچون روحی شوریده و فردگرا) و **نیمروز** یا **احمد** (همچون سخنگو یا پیام‌آور آن دو پارهٔ هنری‌ی متن و نیز «منِ» کوشنده در چارچوب واقعیت‌های روزمرهٔ اجتماعی ـ تاریخی).

خواهیم دید که این سه پارهٔ مَنِشی چگونه در دل متن می‌تپند و به افتاخیزهایی زیباشناسانه می‌انجامند؛ با این‌همه، این سه، در «هَم‌آزیری» (یا در تأثیر و تأثُر متقابل و دیالکتیک‌وار خود) نه همچون تضادهای سه عنصر ستیزندهٔ «ایستا» و غیرمتغیر (نا ـ وَردا) بلکه همچون سه هستندهٔ پویا و همواره وَردا (متغیر) عمل می‌کنند که یک فضای معناشناسانهٔ چندبعدی را می‌آفرینند و گاه در هم‌آوردی‌های پایاپای خود در دل متن، همجوش می‌شوند و دوران‌هایی از تطور یا «فرگشت» را پشت سر می‌نهند.

و اما گرچه برای دریافت محدودیت‌ها و محک اعتباری‌ی چنین رهیافتی در نقد و پیامدهای نگره‌ای‌ی آن بررسی و واکاوی‌ی همهٔ آثار شاعر، بایسته است با این‌همه، در تنگنای فرصت و مرزهای تنجیدهٔ جستار یا وجیزه‌ای کوتاه، گزیری نیست مگر بسنده‌کردن به نمونه‌هایی جسته‌گریخته.

گیرم که از این مرزهای بسته همواره باید نگاهی داشت به کل انداموارهٔ مجموعهٔ این اشعار که در مراحلی تاریخی و «گاهساری» (زمان ـ مکانی) تطور یافته و فرگشته شده...

* * *

## ۱ ـ «و شام بود و صبح بود ـ روزی اول.»

آنان که «فریدون رهنما» را با همهٔ فرهیختگی‌ها و فرونی‌هایش، در تهران با پاریس می‌دیدند، پیش از آن‌که اشعار دشوار فرانسوی‌اش را ببینند با آن ستایش زبانزد «پل ـ الوار» را از او («فریدون رهنما که با صدای بلند می‌خواند آوازهای پاک و والاش را») و یا فیلم‌های هنری‌اش را... شاید برایشان دشوار می‌نمود چون و چرای ستایش همیشهٔ شاملو را از او. شاملویی که خود یکی از بحث‌انگیزترین نوسرایان ایران پس از نیما بوشیج بوده است:

**من تا در کنار نیما بودم فقط تقلید او رامی‌کردم و تنها با شناختن فریدون [رهنما] بود که همه‌چیز از بیخ و بن تغییر کرد...** [آدینه، مرداد ۱۳۷۱، ص ۲۱ ـ ۲۰]

تأثیر رهنما بر شاملو، (سوای برخی اختلاف نظرهای بعدی) چندان پایدار بوده که تا هنگام سالمندی نیز در روح شاعر باید همچون عشق به «لورکا» و موسیقی کلاسیک و... که گویا رهنما بیش از پیش به او شناسانده بود باز بماند؛ اما شگفت‌بارتر از این‌همه، شاید این بود که آرمان‌های هنری ـ اجتماعی‌ی رهنما، گویی یکی از بزرگترین انگیزه‌هایی است که شاعر را به کشتن کنایی‌ی جوانی‌ی خود در آن سال‌ها وامی‌دارد. در این هنگام، از انتشار **آهنگ‌های فراموش‌شده** (دفتری از قطعات ادبی‌ی شاملوی

جوان در سنین بین ۱۸ تا ۲۳ سالگی) فقط سالی چند سپری شده، و این تحول روحی که به پیامدهای شگرف و فرایندی پیچیده خواهد انجامید در «سرود مردی که خود را کشته است» (۳ تیرماه ۱۳۳۰) تجلی می‌یابد:

**خنجر به گلویش نهادم/ و در احتضاری طولانی/ او را کشتم/ ـ خودم را ـ/ و در آهنگ فراموش‌شده‌ای/ کفنش کردم،/ در زیرزمین خاطره‌ام/ دفنش کردم.** [Q:۶۳]

شهامتی که شاعر در این مقطع، به آهنگِ یکسره میراندنِ گذشتهٔ هنری‌ی خود به خرج می‌دهد ستودنی است: شاملوی جوان دیگر در افقی که نیما و رهنما بر شاعر گشوده‌اند جایی ندارد، و از چنین افقی فقط «صبح» یا «بامداد» می‌توانند طلوع کنند و این تخلصی است که اینک شاعر، هوشیارانه، برای خود برگزیده: «ا. صبح» (بعدتر: «ا.بامداد») نام مستعاری که انگار به استعاره‌ای ادبی سر آن دارد تا در برابر شامگاه اجتماعی ـ سیاسی‌یی که در برابر خود می‌بیند بایستد اما از سویی دیگر این نام نو که انگار تبلوری است از سرنوشت هنری‌ی جدید شاعر، به کنایتی در برابر نام پیشین شاعر نیز قد برمی‌افرازد چنان‌که گویی آن نام قبیله‌ای («شام ـ لو») خود پزواکی باشد از سرشتی هنری که به «شامگاه» بیرونی گردن نهاده باشد: **به او گفتم/ «به زبان دشمن سخن می‌گویی»/ و او را/ کشتم!/ □/ نام مرا داشت/ و هیچ‌کس همچنو به من نزدیک نبود.** [۹ ـ ۵۸ ـ Q]

و اگر این زبان استعاری را همچنان دنبال کنیم چنان است که انگار «شاملو»ی جوان نیز تجسم معنای نام خود است: «شام ـ دار» روح شاعر؛ و به زبانی دیگر، شامگاهی که نام «صبح» (بامداد) همچون طلوع یک «اَبَرمن» هنری با سلاح آرمان‌های نو باید در برابر آن قد علم کند تا دیگر هرگز آن شاعر کهنه‌اندیشِ جوان و خام نتواند زیر لوای نام شاعر نو خودنمایی کند. مقایسه‌ای اندک میان قطعات ادبی‌ی **آهنگ‌های فراموش‌شده** (۱۳۲۶ ؟) و شعرهای **قطعنامه** (نخستین دفتری که «بامداد»، پس از تحول هنری‌اش منتشر می‌کند ـ : **۱۳۳۰**) نمایشگر جهشی است چنان گران ـ گسل که نمی‌توان «سرود مردی که خود را کشته است» (در «قطعنامه») را به جای بیان تحول و دیگرگونی‌ی سترگ روانی ـ هنری‌ی شاعر، فقط شعری اتفاقی در میان دیگر شعرهای او تلقی کرد و آن را سرسری گرفت. **قطعنامه**، درواقع همچون سرآغاز یک «زایشنامه» (genesis) است، از آن دست که در «سِفْر پیدایش» می‌شناسیم: ... **و زمین تهی و بائر بود و تاریکی بر روی لُجّه/ و خدا گفت روشنایی بشود، و روشنایی شد/ و خدا روشنایی را دید که نیکوست، و خدا روشنایی را از تاریکی جدا ساخت** /.../ **و شام بود و صبح بود ـ روزِ اول.** (۵ ـ ۲)

با این‌همه، در اینجا، جدایی‌ی میان «صبح» و «شام» با خنجری چنان قاطع انجام می‌شود که به کین‌جویی‌ی خونباری می‌ماند ـ انگار که شاعر، نبرد با «شامگاه» را پیش از هرچه، از ستیز با شامگاهِ درونی‌ی خود می‌آغازد. و اگر این «منِ دشمنانهٔ درون»، خود از قماش آن «برون ـ دشمنِ من» است و اگر او بازتاب شامگاهی است بیرونی در پستوی روح، بگذار تا جسد او نیز همراه با هر آن‌چه که پسندیدهٔ آرمان‌های بامدادی نیست، به همین سیاهچالِ ناآگاهی‌ها واپس افکنده شود:

**اکنون این منم/ باگوری در زیرزمین خاطرم/ که اجنبی خویشتنم را در آن به خاک سپرده‌ام/ در تابوت آهنگ‌های فراموش‌شده‌اش...** (Q:۶۶) فریدون رهنما، در همان زمان سرایش «سرود مردی که خود را کشته است»، از ستیغ آرمان‌های طلوع «صبح» که خون شب را بر افق می‌پاشد به میدان این انقلابِ هنری می‌نگرد که بر سکوی آن پیش از هر چیز باید شاملوی جوان همچون نمادی از شب کهنه فروکشته شود و آهنگ‌های خامش برای همیشه خاموش و فراموش گردد. رنجی که در این میان، خود شاعر به جان خریده، از چشم تیزبین رهنما پنهان نمی‌ماند اما آن را همچون درد زایش و نوزایی‌یی می‌انگارد که باید همدردی‌ی ما را به امید ظهور کودک روشن فردا برانگیزد و نه چندان چون شکنجهٔ بامدادی که در گذرش به سوی روز، پارهٔ شبانهٔ تن خود را با خنجری زرین فرو می‌گسلد. ـ: «صبح می‌خواهد به دنیا آید. و همین سعی اوست... باید به صبح اجازه دهید که راه به دنیا آمدن خودش را به شما نشان دهد. نشان دهد چطور قبرستان را ترک گفت و به حماسه‌های کشور «صبح آرام» [کُره] پرداخت... صبح، خود را به عنوان یک نمونه در مقابل شما قرار می‌دهد. ولی اجازه دهید که از گذشتهٔ خود درد بکشد. و در مقابل دست و پایی که می‌بینید می‌زند، خشک نمایند... هر انسان شریفی باید مدام «خنجر به گلوی اجنبی خویشتنش» بگذارد. ـ اجنبی انسان‌ها. «باید هرگونه بندی را با جهان کهنه بگسلند» آن‌ها که سعی می‌کنند چهرهٔ انسانی بیابند. اجازه دهید صبح سعی کند و به فریادش خرده مگیرید، که شعر ریاضیات نیست.» [۲۹ ـ Q:۲۸] شاید بی چنین دیدگاهی، هرگز شاملو یا بامدادی که امروز می‌شناسیم زاده نمی‌شد. نیم‌نگاهی به **آهنگ‌های فراموش‌شده**‌ی شاملوی جوان نشان می‌دهد که ادامهٔ آن، گیرم با زبانی قوی‌تر، شاعر را به جرگهٔ شاعران ظاهراً نوپردازی می‌افکند که بی آن‌که خود بدانند «لامارتین‌های نو» بودند و گاه چارپاره‌های احساساتی‌شان، حتا در قیاس با فرودست‌ترین اشعار غنایی‌ی ادبیات کلاسیک ایران، سخیف می‌نمود. صحه و دستیاری‌ی «رهنما»، در این خود ـ ویرانگری و نوزایی‌ی شاعر، نشان از ژرف‌بینی‌ی گران رهنما می‌دهد که گویا می‌داند ویرانگری و آفرینشگری، همزادان همند و هیچ‌یک بی آن دیگری، ارزش و با امکانی ندارند. اما نمی‌توان از این اندیشه غافل ماند که شاعری که بر آن «شورگرایی» (romanticism)ی خام ادبیات احساساتی چنان می‌تُوفد، در اینجا خود از یک «شورگرایی‌ی انقلابی» مایه می‌گیرد که خود چالش‌خیز است گیریم که ناگزیری‌ی شاعر را در این میان می‌توان دید: به همان‌گونه که «شورش» و «شور»، ناگزیر، هم ـ پزواک‌اند. و هرچند در ابتدا، این قیاسی مع‌الفارق بنماید، می‌توان یادآور شد که ادبیات کلاسیک ایران نیز با ستیزهٔ انسان با خود بیگانه نبوده است (ای دریغا، دشمنِ خود، خود، منم) و شاعران عرفای گرای‌اش نیز بارها از «کشتن» خود و با دیو و اژدهای درون سخن رانده‌اند؛ و اینک انسانی نو، به همان شیوه اما با آرمانی دیگرگون در پی دست‌بازی به نتیجه‌ای نو برمی‌آید. نکته اینجاست که «قربانی کردن خود»، چه در رؤیا و چه در ادبیات و چه در عرصهٔ زندگی، بی شک بازتاب و بازماندهٔ کهن الگویی است از ذبح آیینی برای نمایاندن مرگِ پارهٔ نامقبول خود و کسب شایستگی‌ی ورود به درگاه آسمانی‌ی ایزدان (هرچند این ایزدان اساطیری، امروزه روز معنایی تازه و دیگرگون بیابند):

**او مُرد.../ و اکنون/ این منم/ پرستندهٔ شما/ این خداوندان اساطیرِ من!** [Q:۶۴]

در این همه، آرزویی برای تصعید با والایش یافت می‌شود. از این دیدگاه، حتا بدوی‌ترین آیین‌های قربانی (که در آن معمولاً اسیری از قبیلهٔ «دشمن» در قربانگاهی، به پای ایزدان آرمانی کشته می‌شد) همان اندازه از این گرایهٔ روانی‌ی پالایش و والایش «من» برخوردار است که انواع تلطیف‌یافته و کنایی‌ی آن در فرهنگ‌های پیشرفته‌تر («فروکشتن دشمنِ درون» و یا حتا «کشتن نفس اماره» نزد عارفان) ـ چنان‌که انگار در همهٔ این‌ها واژهٔ «دشمن» (به معنای «بداندیش») در تعبیری دیگرگون، تبدیل به «دُژ ـ من» (به معنای «منِ بد») می‌گردد که فروکشتنش یک هستی‌ی نو یا «نو ـ من» پدید می‌آورد. (این تصادف واژگانی را در زبان انگلیسی مثلاً، می‌توان در تشابه تصادفی‌ی enemy [دشمن] و en - me [درون من] بازیافت!)

در نتیجه‌ای «پاد ـ نما» (paradoxical) می‌بینیم که اگر سرچشمهٔ خودستیزی و ریاضت عارفانه و نیز خود ـ ایثاری‌ی عاشقانه (به پای معشوق) از اینجا آب می‌خورد، آبشخور تفکر حماسی (پذیرفتن مرگ قهرمانانه در جنگ) نیز از همین‌جاست همچنان‌که حماسهٔ نو نیز از همین خاستگاه زاده می‌شود (تفکری انقلابی برای ایثار و جنگیدن در راه جهانی آرمانی و دادگرا). بی هیچ قضاوت پیشاپیشی در ارزیابی‌ی این نحله‌های اندیشگانی می‌توانیم در اینجا به مقدمهٔ رهنما بر **قطعنامه**‌ی بامداد بنگریم: در این دیباچه، او تأکید می‌ورزد که «شعر، زندگی است. بزرگترین زندگی‌ها» [Q :۱۹] سپس این را چنان معنی می‌کند که دریابیم: *زندگی جنگ است، جانا!* اما، نه جنگی آسمانی و بیهوده، بلکه همچون ستیزه با ستم و وهنی که بر انسان رفته است و در این تلاش حماسی، مرگ، خود عین زندگی‌ست؛ پس، «بزرگترین شعرا» آن‌هایند که «هیچ نسرودند، آن‌ها که به جای شعر، زندگی سرودند. آن‌ها که زیباترین اشعار را با نوع زیستن‌شان می‌سرایند...» [Q :۱۹] «شعر به قیمت زندگی و خون شاعر تمام می‌شود.» [Q :۲۰] «کریستو بوتف (C. Botev) شاعر مجار، در دعای مشهورش از خدای بردگان طلب می‌کرد تا اگر بتا شد بمیرد دشمنان خلق او را از پا درآورند و چنین شد سرنوشتش.» [Q :۲۱] «ببینید، ببینید شعر را که در مرگ خود طنین می‌اندازد. ببینید شعر را که مرگ‌های زندگی را در دل محتضرش گرم می‌کند...» [Q:۲۳] و... و...

از پس پشت این بیانیهٔ رهنما (که نیاز به بازبینی و بررسی‌یی مستقل دارد) خروش انقلابی‌ی سال ۱۳۳۰ در ایران، و ندای آرمانی‌ی اندیشمندی صمیمی و فرهیخته و هم‌آوا با روشنفکران جناح چپ اروپا به گوش می‌رسد؛ و انگار در برابر چنین بیان شورانگیزی است که شاملوی جوان فرومی‌ماند و به کشته شدن گردن می‌نهد: **و خونی از گلویش چکید/ به زمین،/ یک قطره/ همین!/ خون آهنگ‌های فراموش‌شده/ نه خون «نه»!/ ...** [Q :۵۹] هشت سال بیشتر، در اوج جنگ جهانی‌ی دوم (۱۳۲۲) شاملوی هژده‌ساله‌ای که می‌رفت تا از گرایش‌های خام سیاسی‌اش در ایام نوجوانی (که تمایلی بود بیراهه به آواز دهل آلمان) به شدت و برای همیشه رویگردان شود و در بازداشتگاه منفقین نخستین سطرهای **آهنگ‌های فراموش‌شده**‌اش را بسراید، تنها چیزی که توانسته بود جایگزین آن **بیراهگی** کند، احساساتی بود هنوز خام‌دلانه در **عشقی مجهول به میهن** اشغال‌شده‌اش. ـ و این، پاسخی چندان درخور نبود

که چندسالی بعد، در برابر بامدادی که رهنما چنان هنرمندانه و فیلسوفانه می‌ستود تاب آورد. ـ در آن ایام، شاملوی جوان، مرگ خود را به شیوه‌ای دیگرگون دیده بود:

**خواب دیدم که به سوی مرگم می‌برند... من به سوی ابدیت می‌رفتم... می‌دیدم خدا به فرشتگان فرمان می‌دهد که تا کنار افق به استقبال روح من آیند... در آن حال فرشتگان جندی پدید آمدند و کفن گلگون مرا بر کنار افق آویختند؛ خون من بر کفن نوشته بود: «خدا، ایران و فداییان را در پناه خود دارد!»... مادرم خاموش شده بود، اما پدرم هنوز نعره از جگر می‌کشید که: «زنده‌باد ایران!» [«کفن گلگون»، رشت، بازداشتگاه شوروی، ۲۰ بهمن ۱۳۲۲؛/ ۳ ـ A: ۱۴۲] سپس اما الههٔ بامداد از سرنوشتی که برای این جوان خیالپرداز رقم زده پرده برمی‌دارد و غافلگیرش می‌سازد:**

**فرانکو را نشانش دادم/ و تابوت لورکا را/.../ و او به رؤیای خود شده بود/ و به آهنگی می‌خواند که دیگر هیچ‌گاه/ به خاطرم بازنیامد/ آن‌وقت، ناگهان خاموش ماند/ چراکه از بیگانگی صدای خود/ که طنینش به صدای زنجیر بردگان می‌مانست/ به شک افتاده بود/ و من در سکوت/ او را کشتم/ آیش نداد، دعایی نخواند/ خنجر به گلویش نهادم/ و در احتضاری طولانی/ او را کشتم/ــ خودم را ــ/ و در آهنگ فراموش‌شده‌اش/ کفنش کردم،/ در زیرزمین خاطره‌ام/ دفنش کردم [۳ ـ ۶۲: Q]**

در اینجا ما با نکته‌ای بسیار حساس روبروییم که دریافت صحیح‌اش برای دنبال کردن این کندوکاو بسیار کلیدی خواهد بود، اما پیش از هر گامی، برای جلوگیری از هرگونه دُژانگاری و سوءتفاهم، ناگزیر به این تأکیدیم که عملکرد روانی‌ی شاعر هرچه باشد مربوط به زیستنامهٔ خصوصی‌ی اوست، اما در واکاوی‌ی متن، ما در قلمرو نمادهای وازگانی محصوریم که با کارکرد زبانی‌ی خود، همچون یک هستندهٔ زنده ما را به حوزهٔ روانگان متن می‌کشاند. چنان‌که انگار متن، همچون انسانی زنده، دارای منش و جانی باشد ویژه، و روانی پیچیده و واشکافتنی. نام شاعر در اینجا، انگار وقوع یک تمثیل کاملاً تصادفی است که اما می‌توان در بیانی ادبی از آن بهره جست. در چنین بیان «دگرواژ» و تمثیلی‌یی، بامدادی که مرز میان شب و روز است همچون پارهٔ نیمه‌آگاه هنرمندِ درون متن، جایگاه یزدانی‌ی آرمان‌های بزرگ هنرمند است که بسان «اَبَرمن» (superego) با ایزد قانون‌گزار روح او الگویی بسیار آرمانی از انسانی بسیار بزرگ فراهم می‌آورد که همهٔ بایستگی‌ها و شایستگی‌های حماسی همچون ایمانی در آن جای گرفته. حال آن‌که نام «شاملو»ی جوان همچون شامگاهی تاریک، جایگاهی فراهم می‌آورد برای پاکوبی‌ی پریان شورمند و نادیدنی‌ی غرایز و روح عاشق‌پیشهٔ هنرمند جوانی که از این پس، چون فروکشته یا رانده می‌شود، به پرسه در ژرفای ناخودآگاهی‌های روح شاعر می‌پردازد... و در میان این دو، «منِ» شاعر ایفاگر نیمروزی است روشن از خودآگاهی، بشری خاک سو، که از این پس می‌کوشد تا سخن‌گو و پیام‌آور ابزد بامداد باشد و خود را به سوی آن آرمان‌های بامدادی فرابکشد و کلام او (در متن) مانند هر پیام‌آوری، سخته و گزیده و سنجیده است. درواقع از تمثیلی که نام شاعر پدید می‌آورد، قبل از هرکس خود شاعر بهره جسته ـ و در آخرین دفتر منتشرشده‌اش، *مدایح بی‌صله* (۱۳۷۱) نیز از تثلیث نام خود بهره‌ای تمثیلی می‌جوید:

**نام کوچکم عربی است/ نام قبیله‌یی‌ام ترکی است/ کُنیتم پارسی/ نام قبیله‌یی‌ام شرمساز تاریخ است/ و نام کوچکم را دوست نمی‌دارم/ (تنها هنگامی که توام آواز می‌دهی/ این نام زیباترین کلام جهان است/... [«در جدال با خاموشی»/ ۴۵: M]**

چهل سال پیشتر، هنگامی که «منِ» شاعر می‌کوشد تا به ما بباوراند که شاملوی جوان و **آهنگ‌های فراموش‌شده‌اش** برای همیشه از منِ جهان او رخت بربسته است، متن سرودهٔ او اشارانی دیگرگونه را در دل خود می‌پروراند و از این میان، بی‌شک دفن در «*زیرزمین خاطره*» نامی است دیگر برای فرایند روانی‌ی واپس‌زدن چیزی نامطلوب به جهان تاریک ناخودآگاهی. همچنان‌که در نزد فروید نیز جهان ناخودآگاهی، آحالگاهی بیش نیست: جایی که همهٔ امیال ناخواسته و غرایز ددمنشانه و زیاله‌های روح، سرخورده و سرکوفته، بدان در افکنده می‌شود. اما این درست همان ضعیف‌ترین پارهٔ نگرهٔ فروید است که بسیاری از نزدیک‌ترین شاگردانش نیز پذیرایش نیستند. نه آیاکه به حکم بسی رؤیاها و آفریته‌های هنری، این جهان تاریک، جهانی است گسترده، با زیبایی‌ها و ارزش‌های ویژهٔ خود؟ و حتا اگر این دنیای پنهان را جایگاه غرایز نهفته بدانیم، تحله‌ای از روان‌پژوهان، مانند نویسندهٔ رسالهٔ «انگیزش و شخصیت» (مزلو)، در نگرهٔ مستدل و بسیار انسانی‌ی خود به ما یادآور می‌شوند که علیرغم آن‌چه که تاکنون پنداشته شده، غرایز بشری، همهٔ انگیزه‌هایی دُژخو و جانورانه نیستند که حکماً باید زیر فشارهای فرهنگی رام شوند، بلکه به عکس، حتا خود فرهنگ و بهینه‌ترین پدیده‌های انسانی در نهایتِ خود، انگار زادهٔ غرایز و نیازهای والای طبیعت انسان است که به محض آن‌که نیازهای فرودست و وابسته به حیات جسمانی‌ی آدمی برآورده شود، به کنش می‌افتند و همانند غریزهٔ هنری و یا کلاً غریزه‌هایی فرهنگ‌زا عمل می‌کنند چنان‌که در این مرحله می‌توان مثلاً از نیاز یا غریزهٔ ایثار سخن راند که نیازهای فرودستِ وابسته به حیات فردی را نیز منکوب می‌کند. به هر رو، در رواتکاوی‌ی متن، تصریح منتقد به دیدگاه روانشناسانهٔ ویژه‌ای که اختیار می‌کند از آن رو بایسته است که حتا با پذیرش منش و شخصیتی عینی برای یک آفرینهٔ هنری، رواتکاوی‌ی آن، بسته به افزارها و باورهای منتقد ممکن است به نتایجی دیگرگون بیانجامد و بنابراین ملاک عمده در اینجا رهیافتی است به *امکانات* متن: دریافت ریشه‌های روانی ـ تاریخی‌ی دلالت‌ها و افت و خیزهای متن، ـ عناصر همجوش و یا ناهمخوان و تعابیر چندپهلو و گاه حتا متضاد آن ـ، که بدون چنین رویکردی، شکافتن و دریافتشان بسیار دشوارتر خواهد بود. به زبان دیگر، آماج و گرایهٔ عمدهٔ ما در اینجا باید بررسی‌ی امکان‌های گسترده‌تر دریافت متن و کنش‌های رفتاری‌ی آن به عنوان یک شخصیت مستقل باشد. پس اگر، گاه از آفرینندهٔ متن و عوامل اجتماعی ـ تاریخی‌یی سخن می‌گوییم که گویا «متن»، آن را در منشور لغزان خود از پالایه‌ای هنری گذرانده و بازتابی دیگرگون داده، مقصود نه بررسی‌ی شخصیت هنرمند است و نه حرکتی به سوی «برون ـ متن»؛ بلکه این یاری جستنی است از آن عناصر در حرکت به سوی ژرفاهای روان ـ تاریخی‌ی خود متن که همچون شخصیتی *آفریننده* (و نه فقط *آفریده* شده) خود را برون‌افکنی می‌کند و با زبانی آشکار یا نهفته به جهان «بیرون» ارجاع‌مان می‌دهد. و در این میان، اگر شخصیتی که از دل متن پدیدار می‌شود، نام نویسندهٔ متن را به خود ببندد، درنهایت مسامحهٔ گفتاری، این فقط می‌تواند پاره‌ای از «شخصیت هنری»ی آن نویسنده تلقی شود که جامع بر کل «شخصیت واقعی»ی او نیست. هرچند، «شخصیت متن»، شخصیتی استعاری یا انتزاعی نیز نیست بلکه همانند هر انسان «واقعی»، آرمان‌هایی را به سوی جهان بیرون دنبال می‌کند که نمی‌تواند با زندگی‌ی روزمره و ملموس ما بی‌ارتباط باشد و خواهیم دید که در این روال، دیالکتیک و «هم‌آزیری» (interaction) یا جریان‌های دوسویهٔ میان *جهان ـ هنرمند ـ هنر ـ جهان* همچون چرخه‌ای که هریک از عناصرش، هم «آفریننده»اند و هم «آفریده» خودنمایی می‌کند، و در چنین چرخه‌ای است که هنرمند، به وسیلهٔ هنر خود، بازآفریده می‌شود.

اگر اما این‌همه، همچون زبانی استعاری تلقی گردد، بگذار تا نیز خود همچون استعاره دریافت شود، چراکه برداشت از پوستهٔ ظاهری‌ی کلام همانند آن است که شاعری را که از کشتن جوانی‌ی خود دم می‌زند، به جرم قتل نفس به محبس بیفکنیم! اگرچه، از سویی دیگر، شاعر از *واقعیتی* سخن گفته. با این‌همه، چه کسی می‌تواند پاره‌ای از خویشتنِ خود را بکشد؟ آیا این استعاره‌ای از واقعیت نیست: شاعری که در یکی از بزرگترین تحول‌های روحی و هنری خود، گذشته و «یاد ـ آرمان»های خود را همچون شبحی به تاریکنای جهان ناخودآگاهی‌ها واپس می‌راند؟ و اگر این انگاره پذیرفته شود، اینک نوبت آن رسیده که تلاش و تلواسهٔ این روح وارهٔ رانده شده را برای تناسخ و ظهور مجددش در متن سایه روشن‌های بامدادی‌ی شعری که زندگی‌ست، دنبال کنیم.

## ۲ ـ کبوتری بر برج

**و خواست در خلوت خود به چارمیخم بکشد/ من اما مجالش ندارم/ و خنجر به گلویش نهادم/ آهنگی فراموش‌شده را در تنیوشهٔ گلویش قرقره کرد/ و در احتضاری طولانی/ شد سرد... [۹ ـ ۵۸: Q]**

حکایت فروکشته‌شدن شاعری جوان، همچون بیانی تمثیلی از محرومیتِ همیشگی‌ی او از شعر، یادآور افسانهٔ چینی‌ی «قلم‌موی هزاررنگ» است که هربار روح «گوتوپ‌تو» (Kuo P'u) آن قلم را در رؤیای شاعری از او بازپس می‌گرفت، همهٔ قریحهٔ شاعر، یکسره فرو می‌خشکید. اما آیا روح شاملوی جوان نیز در آن «زیرزمین خاطره» قلم‌موی هزار رنگ را برای همیشه از دست داد؟ واکاوی‌ی متن اشعار «ا.بامداد»، گواه دیگری می‌دهد. از لابه‌لای سطرهای بسیاری از این سروده‌ها آوایی می‌شنویم که بیتی از شعر «لی شانگ یین» (Li - Shang - Yin) را به یاد می‌آورد:

**من که به رؤیایی، قلم‌موی هزاررنگ رابازیافته‌ام/ ای کاش اما تا پیامی را روی گلبرگ‌ها، برای ابرهای بامداد بنگارم.**

اما بازگشت این جان خوابدیده که در **آهنگ‌های فراموش‌شده‌اش** هرگز نتوانسته بود از قلم جادوی شعر،

بهره‌ای بسزا بگیرد، و احیا و پذیراندن خود در دل سروده‌ها یکی از مطرح‌ترین نوسرایان ایران، در چنان فرایند پیچیده‌ای رخ می‌دهد که اگر نخواهیم از زبانی یکسره فنی بهره بجوییم، تنها می‌توان به شیوهٔ مجاز و استعاره از آن سخن راند.

فرض کنیم سالیان دراز، سایه‌ای در گرگ و میش شامگاه، به سوی تاریکی‌های ژرف‌ترِ شبانه پرسه می‌زند...

نخستین پندار از چنین خیالی آن است که این‌همه سال، انگار زمین و زمان را با آن شبح، کاری نیست و گذر عمر، هیچ دگرگونی و تحولی در او پدیدی نمی‌آورد؛ اگر اما به او همچون همهٔ پدیده‌ها و هستنده‌های جهان بنگریم، پی خواهیم برد که او نیز زمانمند است و در فرایند تحول تاریخ، درحال تغییر و تکامل.

زیر تیغ آفتاب واقعیات، همان هنگام که آرمان‌های «بامداد»ی، شاعر را در مسیر شعهدات اجتماعی، حماسه‌های انسانی و یا شورش در برابر بیداد پیش می‌راند، شاملوی جوانی که به عفویت فردگرایی، تنزل یا شوریدگی‌های انفرادی فروکشته شده، همچون روحی سرگردان و رانده شده در شامگاه خود پرسه می‌زند، همراه با «خودِ» شاعر، پیر می‌شود و همچون او در عرصهٔ تلاش خود تجربه می‌اندوزد. می‌توان انگاشت که او مکافات بیراهگی‌های سیاسی و خامدستی‌های هنری‌اش را به آسانی پذیره می‌شود، هرگز اما در شوریدگی‌های فردی‌اش خطایی چندان نمی‌بیند که عقوبتی چنین سنگین را تاب آورد. پس، تا از این فراموش‌خانه رهانده شود، به هر دری می‌کوبد. با این‌همه هربار که این «روح دربه‌در» می‌خواهد استغاثهٔ خود را از هول این تاریکجایی که در آغاز، مانند سردابی خاموش و سرد می‌نماید، به گوش شاعر برساند، و نیز سپس هنگامی که به مرور زمان، در ژرفای همین ظلمات سرد، مأیوس و خسته، بر دریایی بزرگ پارو می‌کشد و چشمهٔ حیات فراموش‌شدهٔ خود را بازمی‌یابد و سرانجام، غرقهٔ آن لُجّه متلاطم، همانند غولی زیبا می‌بالد و تبدیل به آوازهای خاموش جهان درونی‌ی شاعر می‌شود، هربار که این آواز ناشنوده می‌خواهد خود را بر برج نیمروز بسراید، او را چاره و راهی نیست مگر آن‌که چندان در دل شب فرو شود تا به ملتقای شبگیر و سحر برسد و کلام و پیام خود را به زبانی که خشم ایزدان بامدادی را برنخواهد انگیخت به پای کبوتر حسی سریع ببندد و از دیار شب به سوی ارگ نیمروزِ گسیل دارد: آن‌جا که در زوالِ صریحِ آگاهی، شاعری از پس کنگره‌های شعر، کشاکش جهان برون را چشم‌انداز خودساخته، آتشی از ایمان بر سر برج‌ها برافروخته، و در عصیانش بر خدایان ظلمت و شبیخون، چشم به راه پیام ایزدان نور است.

(به زبانی فنی‌تر و خلاصه‌تر، این یعنی فرایند پیچیدهٔ حرکت نیروهای بزرگ ناخودآگاهی‌ی متن برای گذر از زیر تیغ «اَبَرمن» آرمانی‌ی شعر، و ظهور بر زبان «من» یا سرآهنگ شعر.)

و اینک دشواری‌ی کار را می‌بینیم: زیر چشمان تیزبین چنان شاعر رزم‌آوری که جوانی‌ی خویشتن را به جرم من‌گرایی‌های شبدایی‌اش به دخمهٔ مرگ فروافکنده، آیا آن روح محبوس می‌تواند بار دیگر سربرافرازد و از احساسات تازه و جهان دیگرگونش سخنی هرچند به اشارت براند، بی‌آن‌که باز محکوم شود که «به زبان دشمن» سخن می‌گوید؟ با این‌همه چگونه می‌توان پیامی را چه از مهتاب دل سخن بگوید و چه از یأس‌های شبانه، از زیر تیغ آفتاب صبح گذراند مگر آن‌که مرزداران بامدادی، آن واژه‌های شبانه را صرفاً کنایتی اجتماعی از تاریکی‌های دورانی تاریخی بگیرند و نه زمزمه‌هایی برون‌تراویده از «زیرزمین خاطره» و سرداب‌های تاریکی که شاعر به ایثاری‌گران، قلب خود را بدان درافکنده و سنگ‌های دژ یا «زندان شعر» خود را بر آن افراشته است؛ و همین‌جا امکانی زبانی فراهم می‌آید: که هم آن شاعرِ ایستاده بر ارگ و هم آن روح شبدایی که در کورسوی سیاه‌چال‌های زیرینِ برج می‌چمد، هردو، همزمان با «تاریکی» درگیرند. و این هشداری است دغدغه‌زا برای شاعر، در همان آغاز تحول روحی‌اش ــ آن‌چنان که در «خفاش شب» (۱۳۲۸) می‌خوانیم:

**هرچند من ندیده‌ام این کور بی‌خیال/ [این گنگ شب که گیج و عبوس است]/ خود را به روشن سحر/ نزدیک‌تر کند،/ لیکن شنیده‌ام که شب تیره ــ هرچه هست ــ/ آخر ز تنگه‌های سحرگه گذر کند.../ □ / زین روی در بسته به خود رفته‌ام فرو/ در انتظار صبح.** [H: ۷۰ ـ ۷۳]

با این‌همه، به‌زودی همین لایه‌های چندگانهٔ نماد «شب»، در متن اشعار «بامداد» نیز رخ می‌نماید. سپس فرود آن حس سریع، بر کنگرهٔ شعر!... حسی مانند یک «کبوتر چاهی»: خاکستری! (نه سیاه نه سفید)... برآمده انگار از تک یک چاه! (یک سرداب؟)... و شاعر، بی‌درنگ، این دوگانگی را حس می‌کند: چنان‌که انگار از میان چهچهه بامدادی، فریاد شبگیری را شنیده باشد...:

**شبانه شعری چگونه توان نوشت/ تا هم از قلب من سخن بگوید، هم از بازوییم؟/.../ من آن خاکستر سردم که در من/ شعلهٔ همه‌عصیان‌هاست،/ من آن دریای آرامم که در من/ فریاد همه‌توفان‌هاست/ من آن سرداب تاریکم که در من/ آتش همه ایمان‌هاست** [H: ۱۲۹ ـ ۳۰]

همهٔ عناصر دل‌وار و بازووار ــ به تقابل یا سازش ــ در اینجا جمعند: ذهن و عین، تراژدی و حماسه، شاعری بینابین جهان درون و برون... و نخستین پرسش شعر: انگار پرسشی است به انکار. (اما انکار چه؟ «قلب» یا «بازو»؟ هر رزم‌آوری مشکوب *دلِ* خود را برمی‌گزیند، و هر روح شبدایی: *من ـ کوبه‌های دل* را!)... واژهٔ «شبانه»، هم خبر از بیدادی گریبانگیر جامعه‌ای اسیر می‌تواند داد، هم بیدادی رفته بر «نهان ـ منِ» محبوس در «من»! (آن‌چنان‌که سطری مانند «من آن دریای آرامم که در من/ فریاد همهٔ توفان‌هاست» را به آسانی می‌توان آناگویی/ analogy ی این بیت حافظ دانست: «در اندرون من خسته دل ندانم کیست/ که من خموشم و او در فغان و در غوغاست») و «منِ» شعر آیا «منِ» خودآگاه‌ی شاعر است یا آن «نهان ـ منِ» دل‌گرایی که وی آن را شبابِ شب‌زده‌ای انگاشته و در راه آرمان‌های جمعی و اجتماعی‌ی «اَبَرمن» انسانی‌اش، با ایمان و ایثاری اسطوره‌ای قربانی کرده است؟ آشکارا، اینک یکبار دیگر، همهٔ این «من»ها در سلامتی هنری، یکجا شده‌اند و نمی‌توان با قاطعیت گفت «سرآهنگ» (protagonist) یا سخنگوی شعر، کدام است. از دیدگاهی، این «من»، همان شاعر رزمنده‌ای است که بر برج واقعیت ایستاده و هرچند که در کالبد «سرد» و «آرام» و «تاریک» بشری‌اش هنوز به هیئت «اَبَرمنِ» آرمان‌ها و ایزدان بامدادی درنیامده، اما انگار در رجزی حماسی، به شب اخطار می‌کند که آن ایزدانِ آتشگون، مانند زوری که در بازو، درون همین قالب بشری‌ی او جای دارند؛ پس آیا او بی‌اعتنا به قلب خود در دژ شعله‌ور شعرش ایستاده تا با تاراندن شب، «انسانِ کلی»ی نو را تحقق بخشد؟ (که این انگار حرکتی است از وضعیتی تراژیک، به سوی حماسه، با همان ساختاری که در این بیت حافظ می‌بینیم: «قد خمیدهٔ ما سهلت نماید اما/ بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد») و با این‌همه از قول آن «فردیت» خودسو و شورمند و قربانی شده‌ای‌ست که روحش در دخمه‌های زیرین «زندان شعر»، نهفته مانده و از این سرداب‌های تاریک، با لحنی دژم (اندوهگین و خشمگین) از راندگی و فروبستگی‌ی نیروها و شوریدگی‌اش («بازوها» و «قلب») در جهان تاریک («شبانه»ی) ناخودآگاهی‌ها می‌نالد اما به خود می‌بالد که «آتشی که نمیرد، همیشه در دل ماست» ـ؟

می‌شود این شبانه را از هم واگسیخت و «سیاهی»ها و «سپیدی»های آن را از هم تفکیک کرد تا به آسانی دید چگونه از رژهٔ پاره‌های «مثبت» آن بی‌درنگ کلام سخته و حماسی رزمندهٔ بامدادی را می‌شنویم: «... در من/ شعلهٔ همه عصیان‌هاست// فریاد همهٔ توفان‌هاست// آتش همهٔ ایمان‌هاست»؛ اما ردیف پاره‌های «منفی»: ـ **من آن خاکستر سردم.../ من آن دریای آرامم.../ من آن سرداب تاریکم...** انگار بزواکسی‌ست از همان روح مأیوس و شوربدهٔ **آهنگ‌های فراموش‌شده**، گیرم نه با آن زبان خام و نوکار (مثلاً در قطعهٔ «در جستجوی خوشبختی» از آن دفتر: **در چراغ وجودم یک قطره روغن نمانده که به سوختن ادامه دهم.../ در دخمه‌های تاریک حیات...** [A: ۶۵ ـ ۶] ـ) در حالی‌که همآمیزی‌ی دوبارهٔ این پاره‌های واگسیخته، «قلب» و «بازو»ی غنا و حماسه را در رابطه‌ای دیالکتیک‌وار و همپیوند با سایر اجزاء زندهٔ انداموارهٔ شعر قرار می‌دهد...

با این‌همه، پاره‌هایی از چنین تفسیری شاید رمانده باشد. امروزه شاید مفسرانی باشند که تعبیر شعر را جز از زاویهٔ سیاسی ـ حماسی‌اش نپذیرند و با ساز و برگ فلسفه‌ای «علمی» و یا با ژوبین‌های دو «سر» و «دل» شکاف طعن خود، به خیل پاسداران قلعهٔ شعر بپیوندند تا مبادا از «زیرزمین»های آن آواز ناشنفته‌ای تشت کند و روحی شبانه بر پلکان مارپیچ معنایی‌اش آفتابی شود (گرچه این روح، اینک دلی زیبا باشد و آن آوازها خبر از دریایی ناشناخته دهد...)

شعر «شبانه»ای که در بالا بررسی شد، یکسال پس از «سرود مردی که خود را کشته است» سروده شده، در ۱۳۳۱ (سالی که هنوز نهضت ملی‌ی ایران به شکست نیانجامیده تا شاعر را به سوی یأس براند)... و «شبانه»های شاملو از این پس، مدام دنبال می‌شود؛ از این میان مثلاً می‌توان به شعر دیگری نگریست که نام «طرح» را بر خود دارد («طرح»، چراکه انگار تابلویی را وصف می‌کند) اما همهٔ ویژگی‌های «شبانه»های «بامداد» را در خود دارد. چنین بگیریم که «طرح» صرفاً وصف «تابلو» و یا «منظره»ای باشد که شاعر دیده و با واژه‌گزینی‌ها دقیق‌اش، تمثالی سیاسی از آن پرداخته، پس ظاهراً در اینجا همه‌چیز عینی است و در نهایتِ خودآگاهی. چنین فرضی اما بیان دیگری‌ست از این‌که شاعر، «تصمیم» خود را «آگاهانه» به تصویر کشیده؛ و این دست‌کم خلاف اطمینانی است که سال‌ها پیش خود شاعر به ما داده: «من هرگز به نوشتن چیزی «تصمیم» **نمی‌گیرم**... همهٔ حرف‌ها بر سر این است

که... شعر من پیامی باشد از احساس من به خواننده. بیهوده نکوشم که چیزی از خود بر این پیام بیفزایم و آن را مخدوش کنم.»

«احساس» اما، بیش از آن‌که خاستگاهی خودآگاه داشته باشد، از انبوهش و هم‌آبیش نیروهای ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد، و زبان ناخودآگاهی بیش از هرچه زبانی است «نمادین» (symbolic)؛ بنابراین شعری مانند «طرح» که در جوّی سیاسی، به درستی رنگی از فریاد رزمندگان آزادی و آرمان‌های اجتماعی به خود می‌گیرد، با چرخش اوضاع جوّی با زاویهٔ منشور شعر به رنگی دیگر درمی‌آید و این، خود، رازِ ماندگاری و نوشوندگی‌های پیاپی آثار ارزندهٔ هنری است:

**شب/ با گلوی خونین/ خوانده‌ست دیرگاه/ دریا/ نشسته سرد/ یک شاخه در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد.** [۵۲: B] در اینجا، زبان متن، آشکارا برای زمانهٔ ما دلالتی تاریخی ـ تمثیلی دارد: همهٔ ما در جوانی، هم ـ افق با آرمان‌های شاعر، شاخه‌ای را که در سیاهی‌ی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد همچون فریاد برای عدالتی روشن و رهایی از جنگل سیاه استبداد درمی‌یافتیم. این تمثیل اما (مانند هر تمثیلی) در همین معنای دوپهلوی خود بازمی‌ماند؛ اما اگر به تداوم معنایی‌ی آن رخصت دهیم، این شعر در شور درون ما دنبال می‌شود و معنایی دیگر را پی می‌افکند: خواننده‌ای از دیار و فرهنگی دیگر شاید بی‌درنگ دریابد که «شب»، «دریا» و «جنگل» هر سه، نمادهای بارز جهان ناخودآگاهی‌اند، و از سویی خواننده‌ای که این جستار را دنبال کرده، شاید میان تعبیر «گلوی خونین» شب و گلوی خونین شاملوی جوانی که چندسالی پیشتر خنجر به گلویش نهاده شده، توازی‌ی آشکاری بیابد و یا با نوعی همدلی‌ی نیمه‌آگاهانه این شعر را همچون فریاد نیروی نهفته و هنگفت درون خود بینگارد که آرزوی رهایی و شکوفایی‌ی فردیت خویش را دارد، در برابر باید ـ نبایدهای اجتماعی...

نکته اما اینجاست که این لایه‌های ناخودآگاهِ متن، چنان‌که دیدیم مانند «زیر ـ آوایی» همخوان با لایهٔ بیرونی یا خودآگاه شعر پدیدار می‌شود، درست به همان‌گونه که در یک خنیای «چندآوا» (polyphonic)، آواهای دوم و سوم، «پاد ـ آوا»ها و «آدیله»ها (accord) با مایهٔ اصلی همراهی می‌کند. در این میان، هرگاه چنان‌که برای متن ادبی، قایل به «منش» یا «شخصیت» باشیم، ناچار باید بپذیریم که این «شخصیت» مانند هر انسان زنده‌ای روانی دارد با پاره‌های «خودآگاه» (رولایه‌ای)، «نیمه‌آگاه» (میان ـ لایه‌ای) و «ناخودآگاه» (ژرفلایه‌ای)... و آفرینه‌های هنری نیز مانند آدمیان، تنها هنگامی کسالت‌بار می‌شوند که یا «تک ـ لایه»ای باشند و یا مفسری، مدعی‌ی شناخت کامل و رسیدن به «معنای نهایی»شان باشد. در زندگی‌ی معمول، و در برخورد با شخصیت‌هایی آشنا، چه بسا که نزدیک‌ترین آشنای ما با گفتار و یا رفتاری نابهوسان، غافلگیرمان می‌سازد. و در قیاس، باز می‌توان به «منش» یا «خیم»های موسیقایی (character) نگریست در خنیاهای چندآوا، که موسیقی فقط منش یا تأثیری اندوهگین و یا شاد ـ مثلاً ـ ندارد، بلکه هم‌آمیزه‌ای پدید می‌آورد از چند احساس که پیاپی جای خود را به هم می‌سپارند. و هرچند می‌توان «حدود» و «مرزنا»ی این منش آمیخته را شناسایی کرد و با منش‌های دیگر فرق نهاد، هرگز اما نخواهیم توانست به جایی برسیم که هیچ ناشناختگی‌یی در آن باقی نماند...

نکتهٔ غریب در برخورد با شعر «بامداد» آن است که نه‌تنها مخالفان (مثلاً منتقدان «توده»گرای) او، بر شعر او از موضعی صرفاً اجتماعی خرده گرفته‌اند، بلکه بسا که شیفتگان او نیز، در دفاعی انفعالی از او، همین‌قدر بر پیام‌ها و آرمان‌های اجتماعی با مردمی‌اش تکیه داشته‌اند. اما به دور از هرگونه ارزیابی‌ی زیباشناسانه‌ای، هرگاه مثلاً سخن صریح شاعر را دربارهٔ دلبستگی‌ی شدیدش به موسیقی‌ی چندآوایی و کوشش وی به بازآفرینی‌ی آن در شعر را نیز نادیده بینگاریم، می‌توان در بنیاد اندیشهٔ بسا دوستداران و نادوستداران شاعر، هراسی را بیابیم که هردو گروه از مفهومی مانند «ناخودآگاهی» دارند و از همین رو نیز این هردو به خودآگاهی‌ی شدید شاعر تکیه دارند، که در قبال آن پارهٔ «ناخودآگاه» روان، نه همچون پدیده‌ای آزمودنی، بلکه از زمرهٔ ارواح خبیثه‌ای‌ست که از دل خرافات و افسانه‌های مربوط به جهان زیرزمینی‌ی مردگان گزیخته و باید به همان‌جا نیز بازافکنده شود: به «شئول» عبرانیان و «هادس» یونانیان...

می‌توان انگاشت که زیر کشیک پیروزمندانهٔ چنین گرایه‌های تک‌سویه‌ای، واژه‌ها، همچون کلوخه‌هایی، در دل «زندان شعر»، پاکوب و متحجر شوند تا بدان‌جا که هیچ روحی در دهلیزهای این محبس تُنُق نکشد و «سنگ ـ واژه»ها، تنها، جَمجَمهٔ چکمه‌ها و سم‌هایی را همچون تکرار معناهایی واحد، بازپس دهد. می‌توان دید که این گرایش تنگ‌نگرانهٔ غالب، با چه جانفشانی و مشقتی باید حمارِ لنگ و دیزهٔ تعصبی را به دنبال بکشد که زیربار زین و برگستوانی چنان سنگین و «علمی» از جا نمی‌جنبد و در هناسه‌های خستگی‌ی خود، نه می‌توانند بسان «تیشتر» (اسب سپید و زرین‌یال اسطوره‌های ایرانی) به دریا و آسمان تخیل فرو و فرا شود و نه می‌توانند همچون «پگاسوس» بالدار، از خون «مدوسا»ی تحجرآفرین به درآید و با سمکوبه‌هایش چشمه‌های جدیدی از هنر پدید آورد. (افسوس که در این میان، خود ما را نیز از خیل اسبان افسانه‌ای نصیبی جز «رُزینانت» دن‌کیشوت نبوده است)...

باری، تا شهسواران ما، در آرمانشهر خود به دنبال انسانی می‌گردند با خوتی سبز و جانی سراپا هشیار که نه دلی در آن می‌تپد و نه اساسی نابهشیار، می‌توانیم آسوده‌خاطر بحث خود را دنبال کنیم.

## ۳ ـ آهن و آینه

**جراغی به دستم، جراغی در برابرم:/ من به جنگ سیاهی‌ها می‌روم.//گهواره‌های خستگی// در کشاکش رفت و آمدها/ بازایستاده‌اند،/ و خورشیدی از اعماق/ کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند/ □ /فریادهای عاصی آذرخش/ هنگامی که تگرگ/ در بطن بی‌قرار ابر/ نطفه می‌بندد:/ و درد خاموش وارِ تاک/ هنگامی که غورهٔ خرد/ در انتهای شاخسار طولانی پیچ‌پیچ/ جوانه می‌زند/ فریاد من همه گریز از درد بود/ چراکه من، در وحشت‌انگیزترین شب‌ها، آفتاب را به دعایی نومیدوار طلب کرده‌ام/ □ /...** [۱ ـ ۱۲۰: B]

این سرآغاز شعری‌ست که در سال ۱۳۳۸، نام خود را به یکی از دفترهای شعر «ا. بامداد» می‌دهد: **باغ آینه**. شعری که انگار بن‌مایهٔ «شبانه ـ شعرِ» پیشین در آن به کمالی زیباشناسانه دست یافته: انگار اینجا نیز «منِ» دوگانهٔ شاعر از کشاکش میان روح بامدادی و شامگاهی‌اش بازمی‌ایستد تا منِ یگانه‌ای از «گهوارهٔ» این رفتامدهای خستگی‌آور میان دو تنهایی سر بردارد.

شعر «باغ آینه»، تاکنون، در زمرهٔ یکی از عاشقانه‌های شاملو رده‌بندی شده؛ اما در لایه‌ای ژرف‌تر انگار این سروده نیز حدیث نطفه‌بستن و زاده‌شدن همان «منِ یگانه» است در فرایندی پیچاپیچ ـ همانند زاده شدن غوزه‌ای که «در انتهای شاخسار طولانی پیچ‌پیچ/ جوانه می‌زند» و خود، حاصل «درد خاموش‌وار» تاک است و با «فریادهای عاصی آذرخش/ هنگامی که تگرگ/ در بطن بی‌قرار ابر/ نطفه می‌بندد» ـ و می‌توان دید که ناریکنای شبانهٔ این زهدان، همچون «وحشت‌انگیزترین شب‌ها»/ «در خلئی که نه خدا بود و نه آتش»، دیر زمانی، روحی را در بند داشته که نور را به دعایی نومیدوار می‌طلبیده و تا این جان، به جرگهٔ «جریان جدی»ی روز بپیوندد و در «فاصلهٔ دو مرگ/ در تهی میان دو تنهایی» به دنیا آید باید نگاه و اعتماد الههٔ بامدادی بر او می‌تابیده و چنین است که آن «نهان ـ منِ» (آن شاملوی جوان فروافکنده شده به زیرزمینِ خاطره) اینک برمی‌خیزد، با این‌همه در «منِ» خود نمی‌ماند و به «تو» می‌رسد: محبوبی که سرانجام او را خواهد رهاند:

**تو از خورشیدها آمده‌ای، از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای/ تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای/ □ / در خلئی که نه خدا بود و نه آتش/ نگاه و اعتماد ترا به دعایی نومیدوار طلب کرده بودم//جریانی جدی/ در فاصلهٔ دو مرگ/ در تهی میان دو تنهایی ــ/ [نگاه و اعتماد تو، بدین‌گونه است!]/ □/ شادی تو بی‌رحم است و بزرگوار/ نفست در دست‌های خالی من/ ترانه و سبزی‌ست// من برمی‌خیزم!/ چراغی در دست/ چراغی در دلم/ زنگار روحم را صیقل می‌زنم/ آینه‌یی برابر آینه‌ات می‌گذارم/ تا از تو/ ابدیتی بسازم.** [۳ ـ ۱۲۱: B] از سویی دیگر اما، سرآهنگ (protagonist) یا «منِ» شعر، فقط روحی شیدا و محبوس که می‌خواهد خود را برهاند نیست، بلکه از میان ترنم‌های شیداگونهٔ او رجزهای «من» حماسی و بامدادی‌ی شاعر را نیز می‌شنویم. به بیان دیگر: شعر «باغ آینه» چارچوبه‌های عشقی انفرادی را نیز درهم می‌شکند و پیایی از غنا به سوی حماسه می‌گراید تا باز از حماسه به سوی غنا بازگردد، چراکه «تو»، نه همچون معشوقی خاکی، بلکه خورشیدی است برآمده «از اعماق»، «از سپیده‌دم‌ها»: از جایگاه آرمانی‌های بامدادی‌ی شاعری حماسی که اینک باید در زایشی دیگرگون به «جنگ سیاهی»ها برخیزد، به جنگ «وحشت‌انگیزترین شب‌ها»ی بشری ـ همچون ستیزه‌ای برای فروزادنِ انسانی نو در جامعه‌ای والایش یافته، آن‌جا که هر انسانی، «زنگار روح»اش را صیقل خواهد داد و از آن انسانی خواهد ساخت در برابر آینهٔ روح هر انسان دیگری تا «در فاصلهٔ دو مرگ/ در تهی میان دو تنهایی» ابدیتی از چهرهٔ عشق پدید آورد... و بدینسان حماسه به غنا می‌انجامد تا بار دیگر به سوی چرخهٔ «غنا ـ حماسه» افکنده شویم... و می‌بینیم که این چرخ و واچرخ ساختاری‌ی شعر چیزی جز تابش و بازتاب جاودانهٔ دو آینه در برابر هم نیست: آینهٔ حماسه، در برابر آینهٔ عشق ـ جانمایه‌ای محتوایی که در جامه یا «فرم» شعر نیز متجلی می‌شود ـ همانند رفتآمد و «جریان جدی»ی کشاکش نور میان بامداد و شامگاه که هرگاه فاصله

از میانشان برداشته شود دیگر دو تنهایی‌ی سوا از هم نخواهند بود: پس، نه زمان می‌ماند (که پگاه و شامگاه، یکی خواهد بود) و نه مکانی (درآمیختن مشرق و مغرب) و این خود، عین جاودانگی‌ست. به سخن دیگر، «آینه» فقط واژه‌ای با ایمائی ویژه در میان دیگر کلمات شعر نیست، بلکه ساختار کلی‌ی شعر را نیز رقم می‌زند. در ژرفساخت «باغ آینه»، می‌توان پیوند واژهٔ «آینه» را با «چراغ»، «خورشید»، «تاک» و... بازیافت، و عملکردهای عمقی با «ژرف ـ فیاره» (deep - function)ی آن را در تابش و بازتاب معناهای حماسی و غنایی‌ی شعر وارسی کرد. بازتاب‌های «آینه»ای، در اینجا منشور شعر را پدید می‌آورد. می‌توان این منشور را زیر آفتاب‌های حماسی نگاه کرد: از این زاویه، منشور شعر می‌چرخد تا سخنگوی پرتوی جوشن‌ها و جوش درون یک رزمنده باشد: «چراغی به دستم، چراغی در برابرم/ من به جنگ سیاهی می‌روم...» و بی شک چراغی که در دست رزمنده‌ای باشد شمشیری است تابان از بازتاب آفتاب، شمشیری که سپس قهرمان، آن را همچون آینه‌ای، در برابر آینهٔ روح محبوب به دل سیاهی فرو می‌کند. (دلالت حماسی‌ی «آینه» را می‌توان در این افسانهٔ منسوب به اسکندر بازیافت: پهلوان، چهرهٔ خود را در شمشیر می‌بیند و به اندیشهٔ ساختن آینه‌ای می‌افتد. ـ همچنان‌که تعبیر «رنگار گرفتن از آینه»، یادگار زمانی است که آینه را نیز همچون شمشیر، از آهن می‌ساختند) ـ اگر اما منشور شعر را در زیر مهتاب تغزل بنگریم: چراغی که در «دست» و «دل» عاشق است انگار «چراغ باده» است و «چراغ مهر» (عشق/ خورشید)، و دگردیسی‌ی واژهٔ «چراغ» به «آینه» در پایانهٔ شعر نیز بازتاب ساختاری‌ی همین معنا: چرا که به تعبیری کلاسیک در ادبیات فارسی، آینهٔ عاشق، رودرروی آینهٔ معشوق: «آینهٔ دیده» است در برابر «آینهٔ رخسار». «آینهٔ جام» در برابر «آینهٔ آسمان»: باده و خورشید. و اینها همه، در شبکهٔ واژگانی‌ی غزل فارسی، با که همنشین شده‌اند. پس وقوع واژه‌های «تاک» و «سپیده‌دم» نیز از چنبرهٔ همین «توری ـ واژ» یا شبکهٔ واژگانی برآمده و با همین‌ها همبر می‌شود ـ چراکه از یکی «دختر تاک» زاده می‌شود و از دیگری آفتاب. اما فروپوشیدگی‌ی این معانی، سوای پیامد زیبای هنری‌ی آن، نشان از تعارضی دارد در روح متن؛ به بیان دیگر تفکر حماسی و رزمانهٔ شاعر (به حکم ایزدان بامدادی‌اش) حتا در زمان تغزل، اجازه نمی‌دهد «رَز»، «تاک»، خود را تا مرز مستی بزمانه بگستراند مگر در پردهٔ استتاری کامل ـ هرچند این خلاف کردی باشد در شیوه‌های تغزل و آن ترانه‌های دل‌دار («به نیم‌شب، اگرت آفتاب می‌باید/ ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز») که چنین ترانه‌هایی بیشتر خوشایند آن روح جوان دفن شده در زیرزمین خاطره‌هاست که «به زبان دشمن سخن می‌گفت/ اگرچه نگاهش، دوستانه بود» [Q:۶۰]، فراخور آن روح شیدا و دلگرایی که «در رؤیای خود بود» و «به من گفت او ـ: لبی باید بوسید» [Q:۶۱].

درواقع، در هیچ‌کدام از دفترهای شعر «ا. بامداد»، سرمستی و خوشی اجازهٔ ورودی بی تمهید و بی پرده را نمی‌یابد؛ چنین تمهیدی هنگامی که سرانجام عشق «آیدا» خرامانه پا به متن شعرهای او نهاده نیز آشکار است: آن‌جا که به جای پروازی بی پروا با این کبوتر، جان خودآگاهش را نیازمند توجیهی می‌یابد تا از کنگرهٔ شعر، خطابه‌ای برای نامردمان بسراید: **قصدم آزار شماست!/ اگر این‌گونه به رندی/ با شما/ سخن از کامیاری خویش در میان می‌گذارم/ ـ مستی و راستی ـ/ .../ اکنون که مسلک / خاطره‌یی پیش نیست/.../ و کلمهٔ انسان / طلسم احضار وحشت است و / اندیشهٔ آن/ کابوسی که به رؤیای مجانین می‌گذرد؛ ـ ای شمایان!/ حکایت شادکامی خود را/ من/ رنجمایهٔ جان‌ناباوران می‌خواهم** [I:۱۲ ـ ۱۱]

در «شعری که زندگی است» (۱۳۳۳)، درست پس از فروکشتن شورمندی‌های جوان خود، شاعر تصریح می‌کند که:

**موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمان خشک خیالش، او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت‌وگو./ او در خیال بود شب و روز/ در دام گیس مضحک معشوقه پای‌بند،/ حال آن‌که دیگران/ دستی به جام باده و دستی به زلف یار/ مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند!** [H:۸۲] که این خود، گویی سرایش‌واره‌ای‌ست از همان بیانیهٔ «فریدون رهنما»: «شعر، زندگی‌ست.» (با همان مفهوم ویژه و متعهدانه‌اش که حتا نام شعر از نخستین جملهٔ آن گرفته شده) پس، رقص سرخوشانهٔ دختر تاک بر میدان اعدام و کشتارگاه پسران آفتاب، و سخن گفتن از خون رَزان بدون دیدن **خونی که بر سنگفرش ریخته است**، هرگز پذیرفته نمی‌شود، گیرم که اینک پس از سال‌ها، بهار عشقی انفرادی، مست و مستور، اجازهٔ ورود به این برگریزان پاییزی یافته و «دل» شاعر با پایی کوفته بر انگور ـ دانه‌ها و تکژها، دفتر رزمنامه‌های او را می‌رَزَد. («گفتم ای جام جهان، دفتر گل عیبی نیست/ که شود فصل بهار از می ناب آلوده/ آشنایان ره عشق، درین بحر عمیق/ غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده»)

باری شاید از همین روست که «آینه»ای که شاعر برای بازتاب عشق و دلاورگی‌ی جوشیده از ژرفنای روح خود برمی‌گزیند، در بطن خود آهنی‌ست صیقل‌یافته که به کار رزم نیز بیاید؛ و این «آهن» به تعبیر یونگ در میان کویاکوب «چکش» (خودآگاهی) و «سندان» (ناخودآگاهی) شکل گرفته؛ میان «منِ» رزمندهٔ بامدادی و آن «نهان ـ منِ» شوریدهٔ شامگاهی (شاملوی جوان). و کشاکش میان این‌دو یکدم متوقف می‌شود، تا «من» یگانه‌ای شکل بگیرد.

در مقایسه و واکاوی‌ی درونمایه‌ای (thematic)ی «باغ آینه» با شعر پیشین («شبانه، شعری چگونه...»)، با همهٔ نمای ظاهراً متفاوت‌شان، می‌توان دید که این هر دو، در ژرفساخت‌های خود، بن‌مایه‌هایی را تکرار می‌کنند: «قلب» و «بازو»ی شعر پیشین، اینجا به صورت «دل» و «دست» تکرار می‌شود (نه از سرِ تداعی، یا همچون سانواژه‌ها، بلکه به مثابهٔ استعاره‌هایی واحد). می‌توان پژواک **من آن سرداب تاریکم که در من/ آتش همهٔ ایمان‌هاست** را اینجا در تعبیر **وحشت‌انگیزترین شب‌ها و در خلئی که نه خدا بود و نه آتش** باز شنید و پرتو خورشیدی را که از اعماق، **کهکشان‌های خاکسترشده را/ روشن می‌کند**، در شعلهٔ پنهان در **خاکستر سرد** شعر پیشین بازیافت... اینک دیگر نیک می‌دانیم که این تشابه‌ها چندان اتفاقی نیست و مانستاری‌ی ژرفساختی‌ی هر دو متن. و اگر آن شبانهٔ کوتاه، به بازتاب چهرهٔ خود در «باغ آینه» می‌نگرد، کار او تنها آراستن خود و واگشودن گیسوی سیاه خود و گستراندن یا فروافکندن تور واژگانی‌اش نیست؛ زیرا اینک این آینه، آژنگ‌هایی از تفکر، و چین‌خوردگی‌های ریزِ تجربه را در کنارهٔ چشمان او بازتاب می‌دهد؛ انگار آن روح شوریدهٔ جوان نیز از پله‌های عمر تاریک خود در «سرداب» یا «زیرزمین خاطره»، چند زینه‌ای بالاتر آمده و سالمندتر شده و تحول‌یافته؛ و این دیگر گسترش سطح بیان پیشین نیست، بلکه گسترشی است عمقی. آن‌چنان‌که در مقایسهٔ هر دو متن، گاه حتا می‌بینیم که در این شعر بلندتر، ایجازی شدیدتر رخ می‌دهد و مجموع تعبیراتی همچون **فریاد همهٔ توفان‌ها و شملهٔ همهٔ عصیان‌ها** (از شعر پیشین) اینجا در سه واژهٔ **فریادهای عاصی آذرخش**، به زیبایی فرو فشرده می‌شود.

برای رهیافت به تغییر و تحول «شخصیت متن» باید به رگه‌های پنهان‌تری نیز چشم داشت. پس اگر، به تعقید، انعکاس معنایی‌ی **من آن دریای آرامم/ که در من فریاد همهٔ توفان‌هاست** را اینجا در واژهٔ **آینه** و یا در **درد خاموش‌وار تاک/ هنگامی که.../ فریاد من همه از درد بود**، باز بجوییم، این‌همه در یک تراز نیستند بلکه «تاک» و «آینه» در معنای نمادین خود، مفهومی بالاتر از «دریا» را دنبال می‌کنند و تا یقین کنیم که در این نتیجه‌گیری، ذهنیت و پیش‌انگاره‌های مفسر و یا خود شاعر را (در مقام خوانندهٔ شعر خود) بر متن تحمیل نکرده‌ایم، می‌توانیم این هر سه واژه را همچون نمادهایی که در یک رؤیا رخ نموده تصور کنیم. درواقع، ساده‌ترین و سردست‌ترین رساله‌های رؤیاپژوهی نیز می‌تواند به ما بگوید که «دریا»، «آینه» و «تاک»، نمادهایی هستند با معناهای ویژهٔ روانی‌شان: به گمان یونگ «دریا نماد ناخودآگاهی جمعی است، زیرا در زیر انعکاسات درخشندهٔ سطح آن، اعماقی غیرقابل تصور نهفته است» و نیز «دریا مکانی بسیار مناسب برای تجلی مشاهدات است یعنی برای ظهور محتواهای ناخودآگاهی». به بیانی دیگر: «آرام یا طوفانی، دریا همواره چیزی خیره‌کننده دارد، چه در رؤیا و چه در بیداری.» در حالی‌که «شراب و تاک هردو سمبل‌های باروریِ معنوی هستند.»

اینک می‌توانیم دریابیم که **من آن دریای آرامم که در من/ فریاد همه‌توفان‌هاست** تنها از زبان یک ناخودآگاهی‌ی عظیم و خروشنده می‌تواند بیان شود و نیز می‌توانیم دریابیم که در «باغ آینه» با درونمایه و تعبیرات زایشی‌اش (نطفه بستن/ بطن/ درد/ جوانه/ گهواره...) چرا از میان همهٔ گیاهان، «تاک» برگزیده شده و با لحنی از آن سخن رفته که به درد باروری یا زایش طولانی‌ی آن اشاره دارد. پس «باغ آینه» را می‌توان همچون شخصیتی دید که به جای غرقه‌شدن در دریای خطیر ناخودآگاهی‌ی «شبانه»اش، اینک رو به سوی بارور ساختن خود دارد، و اینجاست که کارکرد نمادین «آینه» نیز پدیدار می‌شود. زیرا سوای تفسیرهای کهنی که از نماد «آینه» صورت گرفته، روانکاوی‌ی نو نیز به ما گوشزد می‌کند که «رؤیاهای آینه قبل از دورهٔ تحقق فردیت ظاهر می‌شوند، در زمانی که بازگشت به خویش ضروری می‌نماید.»

و به یاد داریم که پیشتر، چنین معنایی را در واکاوی شعر بازیافته‌ایم چراکه «تفرد» یا «فردیت» (individuation) در نزد «یونگ»، فرایندی است تکاملی که در آن «خودآگاهی» و «ناخودآگاهی» در رویارویی‌ی خود، از آسیب رساندن به هم دست می‌شویند و به جای گرایش به نابودی‌ی هم به حقوقی آزاد و برابر برای هماهنگی و یا جدلی پایاپای دست می‌یابند، و از میان این چکش و سندان، آهنی شکل می‌گیرد که یونگ آن را

«خویش» (self) می‌نامد و جامع هردو جنبهٔ زندگانی (یعنی «خودآگاهی» و «ناخودآگاهی») است. با این‌همه «فردیت» به معنای «فردگرایی» نیست، زیرا «خویش»، همانند «آتمن» (atman) در فلسفهٔ هند، به همهٔ موجودات زنده و نازنده و کل هستی وابسته است و این درواقع همان معنایی است که «جان دان» (John Donne) در کلام مشهور خود پرورانده:

**مرگِ هر انسانی، فروکاستنِ من است، زیرا من، پیوستهٔ بشریت‌ام؛ و از این رو هرگز کسی را مفرست تا بدانی ناقوس [عزا] برای که می‌درایند؛ او برای تو می‌درایند.**

بی‌شک اما، آوایی که شاعر ما در این مرحله، از درایدن ناقوس می‌شنود، همه پژواک «بنی‌آدم اعضای یک پیکرند» نیست. آینهٔ «فردیت» برای او بیش از اندازه شکننده است، زیرا هرچند او را به «منِ» مجموع و مشترکی که همواره در آرمان‌ها باز می‌جسته پیوند می‌زند، ولی هر بیداد و وهنی، خود، سنگی است در برابر این آینه؛ و آهِ هر رنجی: مکدرِ آن. آینهٔ او بیشتر، از آهن است؛ از همان آهنی که ناقوس‌ها را بدان ساخته‌اند؛ و این بی شک، دیگر همان «ناقوس» عارفانهٔ **جان‌دان** نیست، بلکه بیشتر ناقوسی نیمایی‌ست که به نوبهٔ خود، هم بانگ جرسِ حافظ است و بیدارباشِ مرگ و هم زنهاری است تا هرگز تمایز «دوست» و «دشمن» از یاد نرود. (شاملو، خود، بارها از تأثیرگران و تحول‌خیزی یاد کرده که «ناقوس» نیما، مانند «ضربهٔ بیدارکننده»، در راه‌اندازی‌ی هنر بامدادی‌اش داشته. و این شعری است که نیما، همزمان با پاره‌ای از **آهنگ‌های فراموش‌شده**‌ی شاملوی جوان، به سال ۱۳۲۳ ـ سروده: **ناقوس! کی مرده کی به‌جاست؟/.../ حرف از کدام سوگ و کدامین عروسی است؟/ .../ دینگ دانگ.. دمیدم/ راهی به زندگی‌ست/ از مطلع وجود/ تا مطرح عدم/ .../ نادان به دل، کسی/ که ـ ین نکته، از ندانیِ او، نیست باورش/ ... نادان‌تر آن کسان/ که فسون‌شان نهاده به همپای کاروان/ وز بیم، تیغ دشمن را تیز می‌کنند...** [مجموعه آثار نیما: ۴۶ ـ ۴۳۶] ـ).

با این‌همه، باز از سویی دیگر، هنگامی که شاعر (یامداد) در جهان درون خود زنگار از روح برمی‌گیرد، انعکاس طنین عشق، مانند انعکاس نوعی ناقوس «یگانگی» یا «فردیت»جویی و در آشامیده‌شدن در آینه‌ای آهنین می‌نماید (فرایندی که بعدها در «پاییز سن‌هوزه»، واپسین شعر از آخرین دفتر چاپ‌شده‌اش به اوج خود می‌رسد) ـ و این آینه‌ای‌ست که «فردیت» یا «یگانگی‌ی جهان» را به شیوه‌ای دیگرگون بازمی‌تاباند. و ظهور هرچند نهفتهٔ چنین معنایی در شعر شاعری حماسی شاید برای بسیاری پذیرفتنی نباشد.از سویی دیگر، چنان‌که دیدیم واکاوی‌ی «باغ آینه» همچون گزارش یک «رؤیا» نیز چیزی را نقض نمی‌کند زیرا به لحاظی، هر متن ادبی ـ هنری، رؤیاواره‌ای‌ست که کمابیشن از کارکردهای رؤیا بهره می‌گیرد. و از همین رو، در متنی هنرزاد ـ و به‌ویژه در زبان شعر ـ می‌توان سوای بررسی‌ی نمادها، رد پای همان لاپوشانی‌های واژگانی که در فرایند رؤیا رخ می‌دهد را نیز بازشناخت و تصاویر یا نشانه‌های زبانی را در زنجیره‌های تداعی و تقابل و حتا جنبرهٔ واژه‌های هم‌آوا و همواج دنبال کرد تا به جای دیدن پراکندگی‌ی ظاهری و کاتوره‌ای (random)، از پس پشت «زبان پریشی»های متن، به پیام سیال و پیچاپیچ و اما هماهنگ آن پی ببریم که در نمای خود، بسیار فروفشرده و فروپوشیده است. (از همین‌رو نیز در برخورد با رؤیا و هنر، به جای معنایی واحد، پیش از هرچه، با تأثیرات فرامعنایی رودررویم و...). پس اینک هرگاه فرضاً «باغ آینه» را همچون رؤیایی بینگاریم که در ژرفای خود، پیام یک ناخودآگاهی‌ی فروپوشیده را پنهان داشته، می‌توان به شیوه‌ای روشمندانه (methodolgical)، بدانگونه که در روانکاوی‌ی زبان رؤیا سراغ داریم، آن پیام نهفته را رمزیابی (decode) کرد. به مثال، می‌توان دید چگونه واژهٔ «تاک» در «باغ آینه»، معنای «فرد» یا «انفراد» را لاپوشانی کرده است هرگاه به یاد آوریم که کلمهٔ دیگری برای «فرد»، همان «تاق» است که خود عربی شدهٔ واژهٔ فارسی‌ی «تاک» (= تک، واحد) است ـ (و این بحثی است بنواژگانی/ ethymological که آیا خود واژهٔ عربی‌ی «فرد»، از ریشهٔ سریانی‌ی «پرنا»/ parta، نیز از همین واژهٔ فارسی باشد؟ ـ به صورت «* پارتاک» = قطعهٔ واحد ـ ؟) پس، چه نخستین لایهٔ شعر که از زایش یا «درد خاموش‌وار تاک» سخن می‌گوید («هنگامی که غوزهٔ خرد در انتهای شاخسار طولانی پیچ‌پیچ/ جوانه می‌زند»)، چه دومین لایهٔ شعر که در آن، «تاک»، نماد *باروری‌ی معنوی* است، و چه این پنهان‌ترین لایهٔ زبانی («تاک» = «فرد») همه همخوانند، زیرا زایش یا باروری‌ی معنوی، به هرروی، فرایندی است فردی. با این‌همه این پنهان‌ترین لایه، همانند آن «آینهٔ» آهنین، خبر از فرایندی می‌دهد که می‌توانیم آن را «انفراد» بنامیم تا با مفهوم «تفرد» یا «فردیت» در نگرهٔ یونگ، یکسان پنداشته نشود.

اصطلاح «individuation» (فردیت) سابقه‌ای دارد در فلسفهٔ زیباشناسی‌ی هگل با معنایی ویژه که یونگ آن را با چم وخمی دیگرگون به فلمرو روان‌شناسی کشانده است و به گمانم بهترین معادل آن در فارسی، واژهٔ «یگانگی» باشد (یگانگی‌ی درونی، و یگانگی‌ی جهان بیرون، و یگانگی‌ی این هردو باهم)؛ در حالی‌که حتا در عاشقانه‌ترین اشعار «یامداد» هرچند تعارض‌های روح متن، با ظرافت، در وحدتی هنری حل شده و دستمایه‌ای برای چندآوایی شدن شعر فراهم آورده، خود «تعارض» هرگز از میان برنمی‌خیزد. انگار در اینجا فرایندی دیگرگون در کار است که می‌توان آن را «انفراد» یا «تکساری» (تک‌شدگی) نامید و در آن «فرد» به جای محوشدن، فقط خود را می‌گستراند: در جهانِ اشیا و در محبوب و در هر آن‌چه که هماهنگ با آرمان‌های انسانی‌ی خود دوست می‌دارد، اما نه هرگز تا بدانجا که تعارض‌ها از میان برخیزد. در اینجا، «فرد» در *برابر* «آینهٔ» یگانگی می‌ایستد ـ اما همواره می‌تواند از آینه روی بگرداند و به تعارض و ستیز عناصر (agon) بنگرد؛ در این مقام او هرگز خود را به خطر گذر به آن سوی آینه و محوشدن نمی‌افکند. به بیان دیگر، «تکساری» یا احساس انفراد با جهان، همواره احساسی است گذرا و در فراز و نشیب، همانند عاشقی که در دمدمه‌ای عشق، یکدم جهان را در عشق مستحیل می‌یابد و این پدیده‌ای است که هرچند در «باغ آینه»، هنوز فروپوشیده مانده، اما به‌زودی با پا نهادن «آیدا» به آینهٔ اشعار «یامداد ـ شاملو» جلوه‌ای آشکار می‌یابد. و پیش از آن‌که این جلوهٔ شگرف را در اشعار آیدایی‌ی شاملو دنبال کنیم، باید بدانیم در این مرحله، در کجاییم:

آشکارا اینک، روح شیداگونهٔ **آهنگ‌های فراموش‌شده** از آن «من‌گرایی» (ego - centrism) با فردگرایی‌های سودایی‌ی خویش بسی بالاتر رفته است و به ارزش‌های دیگرگون دست یافته است. پیام نهفتهٔ او هرچند آن «یگانگی»ی آرمانی‌ی یونگ و یا «نیروانا»ی بودا نیست، اما در میان آن‌دو، پایی بر خاک واقعیت و سَری در میان اسرار دارد. یونگ، تأکید می‌ورزد که «یگانگی» (individuation) فرایندی نیست که در جوانی رخ دهد. اینک باید افزود که این «نکساری»ی عاشقانه نیز نمی‌تواند در جانی بسیار جوان رخ دهد، شاهد این معنا، شعری است عاشقانه که «ا. صبح» (ا.یامداد) در **۲۶** سالگی، یعنی به تقریب، همزمان با «سرود مردی که خود را کشته است» سروده (۱۳۳۰): «غزل بزرگ». خواندن و تحمل این غزلوارهٔ بلند بسیار دشوار است: کلامی هنوز ناسفته که خود را به تکرار و اطاله‌ای جانفرسا می‌کشاند. اما سوای این‌همه، بسیار صمیمی و برآمده از جان است و می‌توان آن را پیش الگویی منفی از شعر «باغ آینه» دید. «منِ» شاعر، در اینجا، گویی واپسین نگاه خود را، واپس، به انسانی که در درون خود کشته می‌افکند. انگار شاعر، برای نخستین و واپسین‌بار، به جای چشم دوختن به رهنمایان بامدادی‌اش، مستقیماً به مغاک شب و روح شامگاهی‌ی خود چشم می‌دوزد، اما در اینجا آن روح جوان شامگاهی هنوز چیزی ندارد که به شاعر ارائه دهد مگر اورادی تاریک برای فروکشاندن روز به درون شب و رسیدن به نوعی «یکایش» تاریک. انگار، نوعی جهان ظلمانی می‌خواهد همهٔ روز را ببلعد. نگریستن فقط به پاره‌هایی از این شعر بسیار بسیار بلند می‌تواند بدون هیچ تفسیری یادآور نگره‌ای باشد که تا به حال بدان پرداخته‌ایم (شاعری در میان کشاکش یامداد و شامگاه)، اما نیز یادآور این هشدار که راه آینه‌ها، از میان جهان آفتاب می‌گذرد و نه در سقر تاریکی و فروغلتیدن به جهان ناخودآگاهِ مردگان:

**گرچه انسانی را در خود کشته‌ام/ گرچه انسانی را در خود زاده‌ام/ میان این هردو، من لنگر بر رفت و آمد درد تلاش بی‌توقف خویشم/ این طرف در افق خونین شکسته، انسان من ایستاده است/... روح نیمه‌اش در انتظار نیم دیگر درد می‌کشد:/ ــ «مرا نجات بده!.../ و آن طرف، در افقِ مهتابیِ ستاره بارانِ رودررو، زَن مهتابی من.../ انسانم را دیدم که بر صلیب روح نیمه‌اش به چارمیخ آویخته است در افق شکستهٔ خونینش/... و من اکنون یکپارچه دردم/.../ در آفتاب گرم بعدازظهر یک تابستان، مرا در گهوارهٔ پر درد یأسم جنباندند/.../ ... دعاهای هرگز مستجاب نشده‌ام.../ و این منم که خواهشی کور و تاریک در جایی دور و دست‌نیافتنی از روحم ضجه می‌کشد/ آیا این همان جهنم خداوند است...؟/ ... دور شو آفتاب تاریک روزا دیگر نمی‌خواهم ترا ببینم، دیگر نمی‌خواهم، دیگر نمی‌خواهم هیچ‌کس را بشناسم!/ .../ و میان این هر دو افق من ایستاده‌ام/.../ اما میان این هردو، من لنگر پر رفت و آمد دردی بیش نبودم/ .../ تنها/ هنگامی که خاطره‌ات را می‌بوسم درک می‌کنم من دیرگاهی‌ست که مرده‌ام/ ...** [H: ۷۹ ـ ۲۶۸ و خواننده اینک باید بسیار شادمان باشد که از این دوزخ تاریک، به تصویر درخشان *آیدا در آینه* بنگریم. انسانی که به‌عنوان همسر و همسرای شاعر، همان اندازه به گردن شاملو و ادب نوین فارسی حق دارد که نیما و رهنما بر او و ما. ●

مشیت علایی

# مصون از کشف و شهود

## ۲

بخش نخست این نوشته، عمدتاً، بحث در باب بوطیقا یا نظریهٔ شعری شاملو بود. مفروضات آن بحث بر پایهٔ شعرهای خود شاعر استوار بودند، و مراد از آن دست‌یابی به‌گونه‌ای بیانیهٔ شعری بود که تلقی او را از شعر بنمایاند. دیدیم که وجه اشتراک آن دسته اشعاری که بیانگر فلسفهٔ شعری اویند التزام او به مبارزه است ـ چنان‌که خود نیز در مصاحبه‌ای شعر را «شیپور» و نه «لالایی»[1] خوانده است، یعنی چیزی بیدارکننده و نه خواب‌آور.

قبل از آن‌که بحث دربارهٔ این محور از شعر شاملو را با استناد به نمونه‌های دیگری خاتمه دهم، طرح مجدد نکته‌ای را که پایان بخش آن نوشته بود لازم می‌دانم. این ضرورت از آن‌جا نتیجه شد که پس از تمام کردن تحلیل شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» به دو تفسیر از همان شعر برخوردم که تکلمه حاضر را ایجاب کرد.

آن شعر، به معنای اخص، ارائه‌کنندهٔ بیانیهٔ شعری شاملو نیست؛ اما از آن‌جا که، به زعم من، دل‌مشغولی شاعر را با شعر و شاعر و مخاطبین آن نشان می‌دهد موضوع تحلیل نسبتاً مفصلی شد و این‌همه، به اعتبار نمادپردازی پیچیده و جوهر شعری والای آن بود. پایان امیدوارانهٔ آن نوشته حاکی از آن بود که هر جُنگ شعر معاصر فارسی ناگزیر از گنجانیدن آن خواهد بود.

اما امیدواری خوش‌باورانهٔ من دیری نپایید، چه گزیده‌ای، آن هم از شعرهای خود شاملو، به دستم رسید که شعر مزبور از آن حذف شده بود. این حذف‌شدگی ــ به‌ویژه که از سوی شاعر سخن‌سنجی چون آقای حقوقی صورت گرفته باشد ـ می‌توانست مرا در حق آن‌چه گفته بودم به تردید، یا دست‌کم تأمل، وادارد. خاصه آن‌که نگرش شکاکانهٔ من نیز حکم می‌کرد از صدور حکمی جزمی بپرهیزم، و یکبار هم که شده به احترام نقد امپرسیونیستی کلاه از سر بردارم!

اما این وضعیتِ نه‌چندان خوشایند نیز با دیدن شعری از ایشان پایان گرفت. در شعری با عنوان «۱۸۸۸» که ایشان به مناسبت پنجاهمین سال تولد خود سروده‌اند ـ یعنی مقارن با همان سنی که شاملو «هنوز در فکر آن کلاغم» را سروده است ـ از انبوهی از نام‌ها، که حاصل تداعی‌اند، برای تصویرکردن حوادث مهم سدهٔ اخیر استفاده شده است.[2] در بخشی از شعر، به ضرورت اسم مالارمه، که متأثر از ادگار آلن‌پو و مترجم بعضی از شعرهای او بوده است، اسم شاملو متداعی می‌شود ـ قاعدتاً به این دلیل که پو شعر معروفی به نام «غُراب» دارد و این تشابه، ذهن شاعر را به شعر موردنظر رهنمون می‌شود ـ و درنهایت شش سطر از آن را البته به قید امانت نقل می‌کنند. آن سطور در بافت شعر «۱۸۸۸» فقط به اعتبار وزن یکسان جا می‌گیرند، اما یکپارچگی تصویری شعر را که مدیون انبوه تلمیحات آن است به هم می‌ریزد. به علاوه میان زبان گزارش‌وار، مقطع و تلگرافی شعر آقای حقوقی که حداقل استفادهٔ ممکن را از توانایی‌های نحوی زبان کرده، و عمدتاً تأثیر خود را در پرتو واژه‌ها و ترکیبات منفرد به دست آورده است، تمایز آشکاری حس می‌شود. به هر تقدیر، چنین به‌نظر می‌آید که آقای حقوقی نیز، به‌نوعی، ناگزیر از «گنجانیدن» شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» ـ اگرنه در منتخبی از اشعار شاملو که در شعری از خود ـ بوده‌اند. و این، به طریق اولی، ارج نهادن بر شعر شاملوست.

* * *

عناصر شعر «هنوز...» همه عناصر آشنایند: کلاغ، کوه، گندمزار و آسمان. اما مجموعهٔ آن‌ها و آن فضای اسطوره‌ای، شعر را به یک تمثیل بدل می‌کند، تمثیلی که خود شاعر «هنوز در فکر» گشودن رمز حرکت نمادین کلاغ است؛ هم آن‌گونه که «کوه‌های سنگی» نیز ـ که شاعر آن‌ها را «عابدان خستهٔ خواب‌آلود» می‌خواند ـ حرف کلاغ را «با حیرت» تکرار کرده‌اند. اما، درحالی‌که حیرت کوه‌ها از محتوای گفتهٔ کلاغ است، تفکر و پرسش شاعر از ظهور و حرکت اوست. تفاوت میان این‌دو ذهنیت از همین‌جا ناشی می‌شود. حیرت، حالتی ذهنی است ساده و بدوی در رویارویی با امری پیچیده یا غیرمنتظره. پرسش، اما، حاصل علم است. به قول مولوی، «هم سؤال از علم خیزد هم جواب.»

نمادپردازی موجود در این شعر اگرچه غنی و پیچیده است، اما الزاماً بدان معنا نیست که نمی‌توان به آن دست یافت، چنان‌که تلاش نویسندهٔ حاضر در راستای همین گره‌گشایی بود، و دلیل طرح دوبارهٔ آن نیز کوشش‌های مشابهی است که از جانب آقای داریوش آشوری و آقای ع. پاشایی صورت پذیرفته است.

مقالهٔ آقای آشوری از سنجیدگی و ژرف‌نگری ایشان حکایت می‌کند، و دست‌کم در یک مورد ـ یک مورد اساسی ــ میان نوشتهٔ ایشان و من شباهت تام وجود دارد؛ و آن جایی است که وی کوه‌ها را «نماد خفتگان و سنگین‌خفتگانِ روزگار دور ـ و ـ دراز» دانسته است، و غارغار کلاغ را «پیام یا صلای بیداری.» و حتا پذیرفته‌اند که این رمزگشایی به اعتبار کلمهٔ یوش تا حد محدود و مشخص‌تری نیز قابل تحویل است ــ یعنی «پیام‌آوری نیما برای خفتگان دیرینهٔ عرصهٔ فرهنگ و شعر ایران.» (۵۲)

دنبالهٔ استدلال ایشان، که از بحث شعر فاصله می‌گیرد، و به گونه‌ای بحث فلسفی می‌پردازد، محل اعتنا و بلکه جدل است. موافق نظر ایشان، همهٔ پرسش‌هایی که در باب مسایل عام، همچون هستی و نیستی، طرح می‌شوند، ماهیتی اساطیری و شاعرانه دارند، و انسان‌ها به اقتضای زمانهٔ خود به آن‌ها پاسخ می‌دهند. اما هرازگاه، شاعری پیدا می‌شود که همان مسایل را باز به پرسش می‌گذارد.

این استدلال متقن است، الاّ آن‌که ماهیت چنین پرسش‌هایی بیش از آن‌چه شاعرانه باشد، فلسفی است. نگرش انسان ابتدایی حتا اگر شاعرانه بنماید نگرشی اساساً فلسفی است در باب ماهیت جهان. نیز نمی‌توان پنداشت که طرح «سؤال‌های تهی نشدنی» صرفاً ما را به «ذات اصلی و پرسندهٔ‌مان بازمی‌گرداند.» بلکه این پرسش‌ها و تصویرها جهان را برای ما ملموس‌تر و نزدیک‌تر و شناختنی جلوه می‌دهد. این کشف سبب می‌شود تا ما در خود غنا و در جهان معناهای تازه‌ای بیابیم.

دنبالهٔ استدلال آقای آشوری که به نقش نمادین کلاغ مربوط است اهمیت بیش‌تری دارد. به زعم ایشان، کلاغ رمز است و هرگونه کوشش در جهت فروکاستن معنای یک رمز به یک دلالت یا هر دلالتی به مثابه «کور کردن سرچشمهٔ تهی نشدنی معنایی» آن رمز است. اگر، به‌راستی، «گنجانیدن رمز در لفظ» ـ چنان‌که ایشان بیان کرده‌اند ـ به معنای تهی کردن رمز از معنای آن باشد، یا انبوهی از پرسش‌های جدی روبرو می‌شویم. مثلاً، این‌که غرض از تفسیر، و ازجمله تفسیر خود ایشان از این شعر، چیست؟ یا، اساساً تهی کردن یک رمز از معنای آن ـ که جملهٔ جذابی است ـ چه معنایی می‌دهد؟ آیا مراد آن است که پاره‌ای تجربه‌ها، از نوع تجارب عرفانی، به ادعای اهل آن، به لفظ درنمی‌آیند، چراکه زبان قالب و ابزاری درخور انعکاس و انتقال آن تجربه نیست؟ یعنی همان سری که حدیث آن همان به که به گفت درنیاید؟ اما چرا فروکاستن معنای یک رمز به یک یا دو دلالت ما را از التذاذ بیش‌تر محروم می‌سازد؟ من حتا

گمان می‌کنم عکس قضیه صادق است. یعنی شرح و تفسیر معنای رمز و ساختار آثار هنری و متوقف کردن آن بر یک معنا ـ که کار اصلی نقد است ـ مایهٔ لذت و درک وسیع‌تری است تا تعلیق آن رمز از طریق صدور احکامی گنگ و خالی از صراحت. تاریخ نقد ادبی معاصر، دست‌کم از زمان انتشار دو کتاب پراهمیت **نقد عملی** ریچاردز و **هفت نوع ابهام** امپسون، این باور را تحکیم کرده است که اگر شعر موجد التذاذ است، سرچشمه و فرایند این التذاذ را ـ همچون هر فرایند روان‌شناختی دیگر ـ می‌توان روشن و مستدل بیان داشت، و آن را از حد یک تجربهٔ فردی و رازآمیز فراتر برد. درحقیقت، همین قدرت بیان و انتقال نقد ادبی است که آن را از خصلتی انسانی برخوردار می‌سازد. هرچه خصیصهٔ انتقال‌دهندگی و ارتباطی نقد بیش‌تر باشد بر ارزش آن به‌عنوان یک کنش انسانی افزوده می‌شود،[۴] و ادبیات را از نظام‌های رمزآلود و آیین‌گونه متمایز می‌سازد. ادبیات قلمرو عرضهٔ تجربه‌های انسانی است. تجربه‌هایی که در عین فردیت کلی‌اند، یعنی عموم انسان‌ها در آن‌ها شریک‌اند؛ به آن‌ها مبتلایند، با به آن‌ها وقوف و تعلق‌خاطر دارند. منتقد با همان ابزاری به رازگشایی می‌پردازد که هنرمند به رازآفرینی دست می‌زند. یعنی میان منتقد و هنرمند ادبی وجه اشتراک حیاتی است. زیرا بیان هردو از تجربه‌های عام و پرمعنای انسانی بیانی زبان‌مند است.

غنا و ابهام و پرباری رمز مانع از آن نیست که نتوان آن را تا حد یک معنا تقلیل داد، و این‌کار هیچ لطمه‌ای را متوجه اثر ادبی نمی‌کند، بلکه در تثبیت ارزش آن مؤثر می‌افتد، و این همان وظیفه‌ای است که نقد ادبی متعهد آن است و اگر جز آن باشد نقض غرض خواهد بود. برای نمونه، اکنون به قطعیت تمام می‌توان گفت دهان‌های گشوده به نعره و چراغ و گاو و اسب در تابلوی **گوئرنیکای** پیکاسو، با سرزمین برهوت مانند شعر الیوت یا شخصیت فاست گوته یا کودک شعرهای سپهری، یا «اسب سپید وحشی» منوچهر آتشی یا تراکتور و قنات در **جای خالی سلوچ** و ده‌ها نمونهٔ دیگر مشخصاً نماد چیست‌اند، بی آن‌که تصریح این رمزگشایی مُخِلّ زیبایی آن آثار باشد. بخش عمدهٔ تلاش نقد ادبی آن است که با علم به ماهیت نمادین ادبیات، تحلیل و تفسیر را از حیطهٔ سلیقه‌ای امپرسیونیسم بیرون آورد و با بخشیدن صبغه‌ای علمی به آن و تکیه بر استدلالی روش‌مند به معناهای صریح و کم‌ابهام‌تر دست یابد.

* * *

مقالهٔ دیگر به قلم آقای ع.پاشایی است با عنوان «با قیچی سیاهش...». نخستین چیزی که در نوشتهٔ ایشان جلب توجه می‌کند شیوهٔ داستانی آن است، با تقریباً همهٔ عناصر یک داستان یا دست‌کم طرح، با آغازی این چنین: «روز بود. دو تن بودند، کنار شاعر نشسته. یکی می‌گفت، یکی خاموش بود، سه تن می‌شنیدیم.»[۵] از ساختار و سبک نوشته که بگذریم لحن آن بارزترین وجه آن است. لحنی که از اطمینانی مطلق خبر می‌دهد؛ لحن شارحی بلامعارض، که به انگیزهٔ نزدیکی به شاعر، گه‌گاه در اوج صلابت و اقتدار مقتداوار خود، اندکی طنز و مطایبه چاشنی آن می‌کند، که البته بر تأثیر روان‌شناختی آن می‌افزاید، با استفاده از ضمیر «تو»، که، علی‌الظاهر، مقاله را در قالب یک محاورهٔ افلاطونی هدایت می‌کند، اما، به‌واقع، به کار تثبیت بیش‌تر شبخوخیت می‌آید. شاید در پیدایش چنین عارضه‌ای ـ که برای جسم نحیف و کم خون نقدنویسی در ایران عارضه‌ای جدی به شمار می‌رود ـ خود شاعر کُلاً بی‌تقصیر نباشد.[۶]

نویسندهٔ مقاله بر این پایه که شاملو تداعی یوش و نیما را «به بیراهه افتادن حریف» دانسته، و در جایی نیز «غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان در کله‌های سنگی» را خطرناک خوانده است، استدلال خود را بنا می‌کند. شاملو در این مقدمه، پس از چنین اظهاری، هیچ توضیح روشنی نمی‌دهد تا آن‌چه را که وی «توهم ساده‌انگارانهٔ ذهن پاره‌یی منتقدان»[۷] می‌داند زدوده باشد. آقای پاشایی نیز با چنین رهنمودی استدلال خود را تنظیم کرده است. و حاصل بحثی مشبع و دراماتیک آن است که کلاغ خطری است که گندمزار را تهدید می‌کند. این نتیجه‌گیری فی‌نفسه ایرادی ندارد، اما البته باید بر فرض‌هایی استوار باشد. و طرفه آن است که در آغاز استدلال خود، این توصیهٔ متن‌گرایانه را پیشنهاد می‌کند که «خواندن هر شعری بر داده‌های آن استوار است نه بر داده‌های خیال‌پردازی‌های ما... شعر را بی هیچ پیش‌داوری بخوانیم.» (۸۰) این توصیه، البته، به‌ویژه در میان هواداران نقد فرمالیستی و مکتب «نقد نو» اصلی‌ست که نمی‌توان از آن عدول کرد، ولی طرح آن از سوی آقای پاشایی بیش‌تر فرافکنی وضعیتی است که خود دچار آن است. ایشان در القای منظور خود و تمهیدات لازم برای رسیدن به نتیجه‌ای که بر «داده‌های شاملو» مبتنی است نزدیک به چهل‌بار از صفاتی مانند اضطراب‌آلود، دلهره‌آور، هول‌ناک، پرهراس، جانکاه، عصب‌خراش، غریب، اشمئزاز، بیزاری، هراس‌انگیز، وحشت‌انگیز، تهدید و شوم استفاده می‌کنند. فضای یک درّه با چند سپیدار و یک گندمزار را به صرف پریدن یک کلاغ و غارغار، فضایی کافکایی و پویی دانستن نه فقط عدول از توصیهٔ خویش که نادیده گرفتن فضای کافکایی و پویی است. خواننده حقیقتاً حیرت می‌کند که چطور با کلمهٔ «هنوز» ابتدای شعر «فضای اضطراب‌آلود در دل ما ایجاد» می‌شود، و این‌که چطور کلمهٔ «با» دلهره و اضطرابی را که با «هنوز» به جان ما افتاده، با «ارزش صوتی» خود تشدید می‌کند. یا تقابل میان زردی گندمزار و سیاهی کلاغ ـ که ظاهراً تقابل چشم‌نوازی است ـ چرا باید «دل را به تپیدن شتاب دهد». نویسنده، که در آغاز توصیه کرده بود «این‌گونه تداعی‌ها» را دنبال نکنیم، و خیال‌پردازی‌های «خود را به کنار نهیم» خود به بال خیال نشسته، از یک تداعی به تداعی دیگر سیر می‌کند. بعد از آن‌که حضور کلاغ به چشم‌انداز درهٔ یوش فضایی کافکایی و پو وار داد، اکنون صدای «خش‌خش» بال‌هایش او را به یاد «خندهٔ خشک پیرمرد خنزرپنزری» **بوف‌کور** می‌اندازد، و آخر سر او را کرکس و بعد با یک درجه تخفیف همان غراب‌البین حکایت سعدی معرفی می‌کند. در جایی از داستان، که نویسنده سخت به هیجان آمده است، سرنوشت سپیدارها و گندمزار چنین وصف شده است: «دلت می‌خواهد سرب مذاب در گوش‌هایت کنی که این غوغای هراس‌انگیز (غارغار کلاغ) را نشنوی. دریغا سپیدارهای سربلند، و دریغا دانه‌های زرد برشته که در آن غارغارغارغار سرانجام سبزی و دانگی (کیفیت یا حالت دانه‌دار بودن؟)شان به سترونی، و به پوکی می‌انجامد. افسوس!» (۸۱)

نویسنده در همه‌حال از ایماژ سنتی کلاغ به‌مثابه پرنده‌ای پیام‌آور و بلکه خوش‌خبر چشم‌پوشی کرده است. (این ویژگی کلاغ را آقای آشوری با هوشمندی عنوان کرده است.) حتا در حکایت سعدی که غراب و نه کلاغ آمده، صرف صدای ناخوشایند او محل تأکید است و هیچ تداعی دیگری ندارد. هم‌چنین در شعر «غراب» ادگار آلن‌پو فضای شعر از رمانتیسم اندوه‌باری که اندکی به هراس آمیخته است حکایت دارد. و از آن‌همه توصیفات نفس‌گیر یکسره در آن خبری نیست.

شاملو اطمینان دارد که چنین نقدهایی به جایگاه یگانهٔ او در شعر فارسی آسیب نمی‌زند، اما نباید تردید داشته باشد که نقد شعر از آسیب چنین نوشته‌هایی که عمدتاً از خیال و تفنن، یا به گفتهٔ خود شاملو از «کشف و شهود»، تغذیه می‌شوند، مصون نخواهد ماند.▣

## پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ احمد شاملو، دربارهٔ هنر و ادبیات، به کوشش ناصر حریری (بابل: آویشن/گوهرزاد، ۱۳۷۲)، ص ۱۷۳.

۲ ـ محمد حقوقی، «۱۸۸۸»، دنیای سخن، ۲۴ (بهمن ۱۳۶۷)، صص ۳۳ ـ ۳۲.

۳ ـ داریوش آشوری، شعر و اندیشه (تهران: مرکز، ۱۳۷۳)، ص ۴۹.

Mark Robert, The Fundamentals of Literary Critisim (Oxford: Basil Blackwell, 1974), p.4.

۵ ـ ع. پاشایی، «با قیچی سیاهش»، تکاپو ۲ (خرداد ۱۳۷۲)، ص ۷۹.

۶ ـ نگاه کنید به نظر او دربارهٔ پاشایی، و تأکید او بر «درک استثنایی» او در «نقد شعر» که شاملو آن را بیش‌تر از «مقولهٔ کشف و شهود» می‌داند تا «فقط یک شعور وسیع.» در: مهدی اخوان لنگرودی، یک هفته با شاملو (تهران: مروارید، ۱۳۷۲)، ص ۸۳.

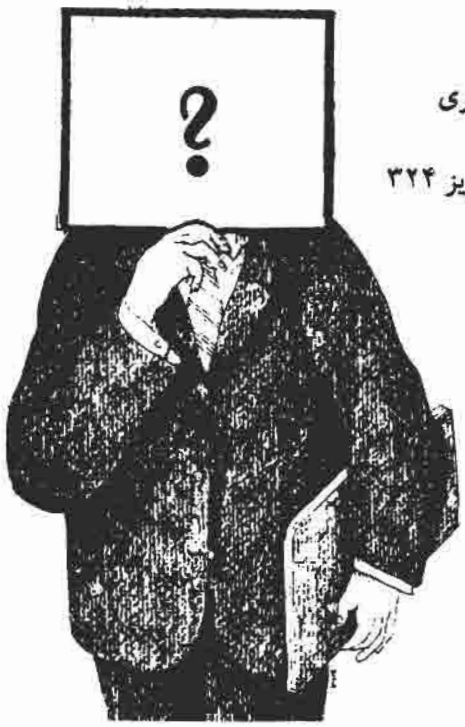
۷ ـ احمد شاملو، مجموعه اشعار (آلمان: کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، ۱۹۸۹)، ج ۲، ص ۱۱۵۶.

۸ ـ برای اطلاع از دیدگاه مشابهی، نگاه کنید به نوشتهٔ کوتاه ولی مستدل زیر: میروس شاملو، «اما نه چنین قاطع و بی‌تخفیف» تکاپو ۴ (مرداد ۱۳۷۲)، صص ۸۵ ـ ۸۴.

کاظم فیروزمند

# ماراتون مهمل‌بافی

**دبستان فرانکفورت**
**تام باتامور**
**ترجمهٔ دکترمحمد حریری اکبری**
**ویراستار: غلامحسین فرنود**
**چاپ اول ۱۳۷۲، دانشگاه تبریز ۳۲۴**
**۱۰۱ صفحه، ۸۰۰ ریال**



***دبستان فرانکفورت*** نخستین اثر مستقلی است که در زمینهٔ اصول فکری «مکتب فرانکفورت» به زبان فارسی منتشر شده است و می‌توانست در معرفی این مکتب فکری که در زمان خود تحولی در نگرش‌های جامعه‌شناختی پدید آورد،کارساز باشد و سنگ‌بنا را درست بگذارد، چراکه نویسندهٔ کتاب از تحلیل گرانِ شاخص و برجستهٔ جامعه‌شناسیِ معاصر است و دیدگاه‌ها و نظریاتش اعتباری در محافل جامعه‌شناسیِ انتقادی و سیاسی دارد و کارش در این کتاب می‌تواند نمونه‌ای کیفی از نقد علمی و جامع و تبیین انتقادی باشد. کتاب را نه تاشری خصوصی بلکه دانشگاه تبریز تأیید و منتشر کرده است و می‌توانست به عنوان گامی مؤثر در جهت توجه به آخرین تحولات فکری در علوم انسانی به‌طورکلی، و جامعه‌شناسی به طور اخص، در جهان غرب از سوی دانشگاه‌های ما تلقی شود و مبشّر پژوهش و تفکر «روز» و منسوخ گشتنِ «جزوه‌نویسی» و آموزش یک‌جانبه در مجامع دانشگاهی باشد. و سرانجام آن‌که، مترجم از استادان رشتهٔ جامعه‌شناسی دانشگاه تبریز است و متنی را در حوزهٔ تخصص خود انتخاب و ترجمه کرده و دقت و مسئولیت آکادمیک را تا آن‌جا رعایت کرده که ویرایش زبان فارسی کتاب را هم ضرور دانسته و برای این مهم از نویسنده‌ای کمک گرفته است. صد البته که این‌همه، جای بسی خوشحالی دارد و می‌توانست نمونه‌ای گویا از احیای پژوهش دانشگاهی و اعتبار علمی آثار دانشگاهی باشد، که نیست! و فاجعه درست از همین‌جا می‌آغازد و به سه دلیلی که آمد، از انواع مشابه خود بسی عمیق‌تر و بر اساس سوابق، و ذهنیت موجود در نوع خود «بی‌نظیر» است.

کتاب از نظر درک مفاهیم و مضامین اولاً، و معادل‌گزینی و ترمینولوژی ثانیاً، و نگارش زبان فارسی و رعایت سجاوندی نثر فارسی ثالثاً، در چنان وضعیت وخیمی قرار دارد که از همان نخستین کلمات، خشمی سرکش در جان خواننده می‌خلد و هر نوع برخورد خونسردانه با آن را دشوار می‌سازد زیرا اصولاً فاقد عنصری سره و درست و معتبر است و لذا قابل نقد و سنجش معمول نیست و برخورد انتقادی را برنمی‌تابد. از این رو ناگزیر این سطور را نه «انتقاد» که شایستهٔ هر کار ارجمند و محققانه‌ای است بلکه باید «افشاگری» دانست که خبر از اثری می‌دهد که به‌ندرت یک جملهٔ درست در کل ۸۷ صفحهٔ آن به هم می‌رسد. گویا گویلز است که گفته: «دروغ هرچه عظیم‌تر باشد مردم آسان‌تر باورش می‌کنند»، در مورد حقیقتی همان‌قدر عظیم چه باید گفت؟ که باور نمی‌کنند؟ به متن کتاب نگاه کنیم.

برای ذکر نمونه، از هرجای کتاب می‌توان مثال آورد و لاجرم شرحی برابر خود کتاب نوشت. ما فقط به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم.

به استناد جملاتی که مترجم نوشته است متأسفانه هیچ تردیدی به جا نمی‌ماند که ایشان نه‌تنها مضمون کتاب و منظور نویسنده را به هیچ‌وجه درک نکرده و فاقد حداقل تسلط لازم به زبان مبدأ است بلکه با آیین نگارش و نثر درست فارسی نیز آشنا نیست. شگفتا که این نادانی را توشهٔ راه ترجمهٔ این متن فلسفی قرار داده و بی‌آن‌که مفهوم سخن نویسنده را دریابد، آن را به‌طور مکانیکی به یک فارسیِ بی‌معنی و ابتر و ناقص‌الخلقه برگردانده است. جمله را ملاحظه بفرمایید! می‌نویسند:

**هرگاه رویه‌ای نظریه‌ای (نظریهٔ انتقادی) شکل تعیین‌کننده واقعه‌های عینی را به کمک ساده‌ترین و تفکیک‌شده‌ترین متغیر سیستم‌های مفهومی اتخاذ نکند، جز بازی روشنفکرانه فاقد هدف که نیمی از آن دچار فقر مفهومی و نیمی دیگر دچار ناتوانی تبیین حالت‌های مغز است، چه می‌تواند باشد؟** (ص ۱۸)

همین جمله به‌سادگی اکثر نقاط ضعف کتاب را یک‌جا دربر دارد. آینهٔ تمام‌نمای همهٔ انواع معضلات کتاب به «هنرمندانه‌ترین» وجه ممکن است. صرف‌نظر از آن‌که مترجم اصولاً متوجه موضوع نشده است و نمونه‌هایی از بی‌توجهی و اشتباه لپیِ ابتدایی در آن می‌توان دید. منظور از «نظریه‌ای»، همان «نظری» یا تئوریک Theoretical

است! منظور از «واقعه‌های عینی» همان امور واقع یا واقعیات عینی Objective facts است! (مترجم در سراسر کتاب با اصرار تمام، بی آن‌که به روی مبارک بیاورد «واقعه» را به جای «واقع» می‌نویسد و فرق این دو را احساس هم نمی‌کند) در مورد ترکیب بدیع «متغیر سیستم‌های مفهومی» دیگر صحبت کاه و کوه است. در متن اصلی Conceptual systems available آمده است، به مبنی «نظام‌های مفهومی موجود». آقای مترجم به سادگی واژهٔ Available (موجود، در دسترس) را با واژهٔ Variable (متغیر) عوضی گرفته و ساده‌تر از آن، هیچ مشکلی هم در درک معنای جمله برایشان پیش نیامده است! در برابر واژهٔ Intellectual همه جا همان «روشنفکر» خودمان را گذاشته و متوجه نبوده است که این واژه لااقل در حالت اسمی به این معنی است و در این جمله و تقریباً در سراسر متن اصلی در حالت صفت نسبی به کار رفته و به معنی «فکری» یا معنوی است نه روشنفکرانه. ولی غائله هنوز ادامه دارد! نوشته‌اند: فقر مفهومی. جریان از این قرار بوده است که عبارت Conceptual poetry (خیالپروری، خیالبافی) را این بار هم به سادگی! به سهو Conceptual poverty خوانده‌اند و به همان «فقر مفهومی» رسیده‌اند! که البته این بار هم مسئله‌ای برای حضرتشان ایجاد نکرده است. و سرانجام این‌که فرقی بین مغز و ذهن (یا روح) قائل نیستند و Mind را «مغز» ترجمه کرده‌اند. خدا می‌داند که اگر با واژهٔ Brain برخورد می‌کردند (حیف که نکرده‌اند) شاید آن را هم مثلاً کلّه (در مقابل «پاچه») ترجمه می‌کردند. در هر صورت متن اصلی چنین است:

If a Theoretical procedure [critcal Theory] does not take the form of determining objective facts with the help of the simplest and most differentiated conceptual systems available, what can it be but an aimless intellectual game, helf conceptual poetry, half impotent expression of states of mind? (p,29)[1]

که می‌توان چنین ترجمه کرد:

**اگر رویّه‌ای نظری [تئوری انتقادی] به یاری ساده‌ترین و متمایزترین نظام‌های مفهومیِ موجود، شکل واقعیات تعیین‌کنندهٔ عینی را به خود نگیرد، جز بازیِ فکریِ بیهوده، نیمی یاوه‌بافیِ فکری و نیمی بیان عقیم حالات ذهنی چه می‌تواند بود؟**

جملهٔ دیگری را ملاحظه کنیم. می‌نویسند:

**آدرنو از نخستین تماس‌هایش با نوشته‌های لوکاچ، فقط این را حفظ کرد که «سطح منفی انتقاد ایدئولوژی، انتقاد از آگاهی طبقاتی بورژوازی» برنامهٔ عمل سیاسی‌ای نیست که بر اساس تفسیری هگلی ـ مارکسیستی از تاریخ بنیانگزاری شده باشد.** (ص ۵)

باز هم سوءتفاهم شده است! موضوع کاملاً چیز دیگری است. متن اصلی را ببینیم:

From his early contact with lukács's writings Adorno retained only "the negative level of Ideologiekritik, the critique of bourgeois class consciousness, not the program me of political action founded upon a Hegelion - Marxist interpretation of history. (P.18)

اولاً بورژوازی نیست و بورژوایی است! که یعنی صفت است، در حالی که بورژوازی اسم است و اصولاً طور دیگری نوشته می‌شود! مثلاً باید گفت طبقهٔ بورژوازی و خصلت بورژوایی، و به کار بردن این دو به جای همدیگر غلط است. مترجم این‌جا و همه‌جا، تمایزی بین این دو قایل نشده و فقط «بورژوازی» نوشته است که اتفاقاً در این‌جا و همه‌جا می‌بایست «بورژوایی» نوشته می‌شد. ثانیاً «بنیان‌گزاری» نیست و «بنیانگذاری» است. ثالثاً جملهٔ متن اصلی اصلاً این نیست و سرتا پا چیز دیگری است (قضیهٔ «دختران معاریه» که یادتان می‌آید!) که می‌توان این‌طور ترجمه کرد:

**آدرنو از آشنایی اولیه‌اش با آثار لوکاچ فقط «جنبهٔ سلبیِ ایدئولژی کریتیک، نقد آگاهیِ طبقاتیِ بورژوایی» را نگهداشت، نه برنامهٔ اقدام سیاسیِ مبتنی بر تفسیر هگلی ـ مارکسیستیِ تاریخ را.**

با این جملهٔ «جنایی» را ملاحظه بفرمایید که حسابی از خجالت زبان فارسی درآمده است:

**عمل اجتماعی، خاصله موضوع تغییر سیستم اجتماعی، در همین‌جا توسط تغییرناپذیری خفه شد.** (ص ۴)

دستشان درد نکند که در عبارتی به این کوچکی، هم محلِ خفه‌شدنِ «عمل اجتماعی» و هم عامل جنایت را معلوم کرده‌اند. و همین امر نگارنده را به این فکر می‌اندازد که لامحاله خود ایشان نیز در «دبستان» فرانکفورت چنین خیالی به سر داشته‌اند و حال که به‌خوبی از عهده برآمده و در ۸۷ صفحهٔ ناقابل حساب دبستان و باتومور را یک‌جا رسیده‌اند. بدین‌وسیله توجه قارئین غافل را به شرح باز هم بیشتر عملیات مشعشعانهٔ عامل محترم «جلب» نموده و توفیق باز هم بیشترِ دانشگاه تبریز را در حمایت از این‌گونه خدمات البته فرهنگی مسئلت دارد. به هرحال متن اصلی چنین است:

Social practice, especially the matter of changing the social system, was herewith throttled by the inexorable. (P.17)

که به زبان راسته حسینی چنین می‌توان فارسی‌اش کرد:

**بدبنسان، اقدام اجتماعی، به‌خصوص موضوع تغییر نظام اجتماعی، به واسطهٔ قوانین انعطاف‌ناپذیر مسکوت ماند.**

یا اگر باور نمی‌کنید این یکی دیگر حرف ندارد و روی دستِ هر پژوهش آکادمیک از زمان افلاتون تا خودِ سال ۲۰۰۰ بلند شده است! حالا بدخواهان بگویند که بعضی از اساتید دانشگاه بیشتر به فکر کسب و کارند تا تحقیقات دانشگاهی! مترجم محترم نوشته است: **«پولاک و هورکهایمر در ۱۹۵۹ که بازنشسته شدند برای پیوستن به ویلاس در مونتاگنولا به سوئیس مهاجرت کردند.»** (ص ۸۵) و برای دقت بیشتر زحمت کشیده و واژهٔ ویلاس را در پای صفحه به الفبای لاتین نیز ذکر کرده‌اند که خواننده در تلفظ این واژهٔ خارجی دچار اشکال نشود. حالا کاری نداریم که خواننده درمتن‌ماند پولاک و هورکهایمر چرا و چطور می‌خواستند به ویلاس «بپیوندند». آیا منظور این است که نامبردگان می‌خواستند به ویلاس بروند و آن‌جا اقامت کنند؟ خوب، پس در این صورت استاد محترم چرا «برای اقامت» ننوشته است؟ نگو که کار از جای دیگر خراب است و استاد طبق معمول به روی مبارک نیاورده است! نویسندهٔ بدبخت! در زندگی‌نامهٔ دو تن از رهبران مکتب می‌نویسد که آنان پس از بازنشستگی در ۱۹۵۹ به **«سویس رفتند و در دو خانهٔ ییلاقیِ (یا ویلاییِ) مجاورِ هم در مونتاگنولا سکونت گزیدند.»**

... moved to adjoining villas in Montagnola, Switzerland.(P88)

که در زیر دست جناب مترجم به این صورت فجیع درآمده است. صحبت این‌جاست که ایشان در سراسر کتاب هر غلطی را به نوعی رفع و رجوع کرده و هرگز تردیدی در فهم مطلب به خود راه نداده است. مثلاً ندیده است که اگر ویلاس اسم خاص بود حتماً با حرف بزرگ نوشته می‌شد. این است که لابد آن را اشتباه چاپی فرض کرده، و آن‌چه را که ویراستار انگلیسی (لابد از روی غفلت) فراموش کرده، شخصاً تصحیح کرده و «ویلاس» را با حرف بزرگ در پای صفحه ذکر کرده و گذاشته‌اند! این‌جاست که باید گفت: بیله دیگ بیله چغندر.

نمونهٔ دیگری را ببینیم. می‌نویسند:

**برای مثال، آیا رابطهٔ منطقی را به این مفهوم که علوم اجتماعی اثبات‌گرایانه مشاهده می‌کند، ضرورتاً دربرگیرنده چشم‌انداز (به شیوه‌ای که تا حدی محافظه‌کارانه است) سیاست‌های خاصی است، درنظر بگیریم؟** (ص ۲۰)

اگر معنایی از این بندبازی مکتوب «استخراج» کرده‌اید مقایسه کنید با متن اصلی:

Should we, for example, take the relation to be a logical one, in the sense that a positivistically conceived social science necessarily entails a specific (in some way conservative)view of politics? (P.32)

که می‌توان این‌طور ترجمه‌اش کرد:

**مثلاً آیا می‌توان این رابطه را رابطه‌ای منطقی دانست به این معنی که علوم اجتماعی مبتنی بر دریافتی پوزیتویستی ضرورتاً حاوی نگرش خاصی (تا حدی محافظه‌کار) به سیاست است؟**

کشف جزییاتِ بندبازی را به خود خواننده وامی‌گذاریم، فقط حیف است این جایش نادیده بماند که Politics چون به S ختم می‌شود «سیاست‌ها»! ترجمه شده است. لابد Physics را هم «فیزیک‌ها» ترجمه می‌کنند و Economics را «اقتصادها»! واقعاً که!

در همان صفحه می‌نویسند:

**اما دیدن ضعف‌ها در بیانی مانند بیان مارکوزه که علم جستجوگر قوانین اجتماعی به‌صورت غیرقابل تغیّر «عمل اجتماعی» به ویژه «مطلب تغییر سیستم اجتماعی» را خفه می‌کند، چندان دشوار نیست.**

(اتفاقاً خیلی هم دشوار است، اما واقعاً خفه می‌کند!)

فکر می‌کنیم دیگر به ذکر متن اصلی نیازی نباشد. مسئله از این حرف‌ها گذشته! اما ترجمهٔ فارسی‌اش چنین است:

**... اما دشوار نیست این ضعف‌ها را در ادعاهایی چون ادعای مارکوزه یافت که «علمی جویای قوانین اجتماعی» بی‌چون و چرا «عمل اجتماعی به خصوص موضوع تغییر نظام اجتماعی را منکوب می‌کند.»**

اگر هنوز جا دارید، توجه کنید به چیزهایی که نوشته‌اند و عبرت بگیرید:

**... وی ادله مخالف اثبات‌گرایی را استادانه بازگویی کرده (همان‌گونه که در نوشته‌های آدرنو، هورکهایمر و مارکوزه مشاهده می‌شود به شیوه‌ای بسیار گسترده و نامشخص است، نه بارز. مثلاً بین ...)، و آن را با «نظریه دیالکتیکی» مقایسه می‌کند. وی می‌گوید که آخری «تردید**

**می‌کند که آیا علم، با درنظرگرفتن دنیایی که توسط انسان ایجاد شده ممکن است به همان اندازه بی‌اعتنا پیش برود که در مورد پیروزی علوم دقیقه طبیعی پیش رفته»...** (ص ۴۸)

نگاهی به متن اصلی این عبارت نشان می‌دهد که مترجم اصولاً مطلب را نمی‌فهمد و ساختار جملهٔ انگلیسی را درک نمی‌کند و حتا متوجه کاربرد ویرگول و نقطه و گیومه و نقش دقیق آن‌ها، و رابطهٔ سادهٔ واژه‌ها با هم نیست و با این حال دارد متن فلسفی ترجمه می‌کند! متن اصلی چنین است:

... he restates and elaborates some of the objections to positivism (wich is conceived, as in the writings of Adorno, Horkheimer and Marcuse, in a very broad and indistinct way, not distinguishing, for example, between...), and contrasts it with "dialectical theory." the latter, he says," doubts whether science, with regard to the world produced by men, may proceed just as indifferently as it does with success in the exact natural sciences..."

که باید چنین ترجمه کرد:

**او برخی از اعتراضات وارد بر پوزیتویسم را (که همچنان که در نوشته‌های آدرنو، هورکهایمر و مارکوزه مشاهده می‌شود به نحوی بسیار وسیع و نامشخص تصور شده و مثلاً بین ... تمایزی قایل نیست) بازگو می‌کند و شرح و بسط می‌دهد و در برابر یک «تئوری دیالکتیکی» می‌گذارد. او می‌گوید «تئوری دیالکتیکی» در این‌که «علم در مورد جهانی که ساختهٔ انسان است درست همان‌قدر بیغرضانه رفتار کند که در مورد علوم طبیعیِ دقیق با موفقیت می‌کند، تردید دارد.**

ذکر نمونه‌های بیشتر جز اطناب سخن و اتلاف وقت ثمری نخواهد داشت با این‌حال برای آن‌که تصویر دقیق‌تری از چند و چون «اثر» به دست دهیم عباراتی را عیناً نقل می‌کنیم تا هیچ شک و شبهه‌ای به جا نماند و مایهٔ «عبرت» همهٔ پژوهندگان گردد! ذکر متن اصلی البته بر درازی مقال می‌افزاید و بدیهی است که خوانندهٔ با انصاف، نگارنده را از این کار بیهوده! معاف خواهد داشت. نوشته‌اند:

**و درواقع با از دنیا رفتن آدرنو در ۱۹۶۹ و هورکهایمر در ۱۹۷۳ دقیقاً ناچار از ادامهٔ حیات به مثابه یک دبستان گردید [!!]** (ص ۱۲)

که درست عکس آن صحیح است و باید چنین می‌نوشت:

**و درواقع با مرگ آدرنو در ۱۹۶۹ و هورکهایمر در ۱۹۷۳ دیگر به‌عنوان مکتب وجود نداشت.**

یا نوشته‌اند:

**حالا که فلسفهٔ اجتماعی در صف مقدم سایر رشته‌ها جاگرفته، بر آن معنی نیست که نظریهٔ فلسفی ارزش‌ها موجد بینش برتری در معنای حیات اجتماعی است و به‌صورت نوعی ستز نتایج علوم اجتماعی تخصصی درآمده، بلکه به‌عنوان منبع، پرسش‌های مهمی است که بایستی توسط این علوم مورد پرس و جو قرار گیرد و به‌مثابه چارچوبی است که «جهانشمولی دید را نباید فروگذار کند»!!!** (ص ۱)

متن اصلی البته ربطی به این هذیان‌گویی ندارد و چنین است:

**«فلسفهٔ اجتماعی» اکنون حلقهٔ اصلی مؤسسه گردید آن هم نه به معنیِ نظریهٔ فلسفی ارزش که نگرشی برتر به معنای حیات اجتماعی فراهم می‌آوَرَد یا نوعی جامع نتایج علوم اجتماعیِ تخصصی، بلکه به‌عنوان منبع مسایلِ مهمی که این علوم باید در آن تعمق کنند و چارچوبی که «کلیات را وجههٔ نظر قرار می‌دهد .**

یا مرقوم فرموده‌اند:

**مارکوزه هم چنین در مخالفت با علوم اجتماعی اثباتگرایانه، نظریهٔ اجتماعی دیالکتیکی را تشریح کرد و بسیاری از نکاتی را که هورکهایمر در اواخر مطرح ساخته بود، به بحث گذاشت که فلسفه اثباتی به‌سوی یکسان‌کردن مطالعه جامعه و طبیعت گرایش یافت.** (ص ۴)

صرف‌نظر از نامفهوم‌بودن عبارت که ناشی از عدم درک مفهوم سخن نویسنده است، احتمالاً چنین استنباط می‌شود که مارکوزه بسیاری از نکاتی را که هورکهایمر در اواخر [لابد در اواخر عمر!!] بیان کرده بود به بحث گذاشته است! که البته هیچ از این صحبت‌ها نیست و جمله به این صورت بوده است:

**مارکوزه هم‌چنین «تئوری اجتماعیِ جدلی» را در تضاد با علوم اجتماعی اثباتی تشریح کرد و در مورد اخیر [یعنی علوم اجتماعی اثباتی، نه «اواخر»!] بیشتر همان نکاتی را بیان کرد که هورکهایمر مطرح کرده بود و نشان داد که «فلسفهٔ اثباتی می‌خواهد مطالعهٔ جامعه را با مطالعهٔ طبیعت یکسان سازد».**

یا به این یکی شاهکار توجه کنید. نوشته‌اند:

**این امر به‌صورت نوعی نسبیت یا شکاکیت («اصل ــ هویت») یا پایه‌های غایی برای اندیشهٔ بشری بود، هرچند آدرنو کوشید از پیدایی چنین نتیجه‌ای طفره رود!!!** (ص ۴)

که معلوم نیست این حرف‌ها را از کجا درآورده‌اند. متن اصلی چنین است:

**این شکلی از نسبیت یا شکاکیت می‌نماید که امکان هر آغازگاه قطعی («اصل هویت») یا مبنایی غایی برای اندیشهٔ بشری را انکار می‌کند، هرچند آدرنو کوشید از چنین پیامدی طفره رود.**

و این سوءتفاهم فاحش هم‌چنان ادامه دارد و عنان‌گسیخته و هذیان‌گونه، عاری از هر معنی و مفهوم، دور از سرشت و سیاق زبان فارسی و خاصیت ارتباطی زبان تا آخر کتاب حضور دارد و به سطرهای پریشانی می‌انجامد که بیشتر یادآورِ تک‌گوییِ هذیانیِ «لاکی» در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» است! توجه بفرمایید:

**این بحث به‌کارگرفته شده [!!] این نیست که مارکس که نظر می‌داد «آرمان‌های حاکم در هر عصری آرمان‌های طبقهٔ حاکم است» و تکنولوژی نوین می‌تواند به‌مثابه مؤثربودن افزایش یافته‌ای [!!] تلقی شود که این عقاید با آن به مقیاس وسیعی در جامعه کارگر شده‌اند... اما علی‌رغم آن تکنولوژی و آگاهی تکنولوژیک خودشان پدیده‌های تازه و متحدالشکلی به‌وجود آورده و فرهنگ توده را بی‌پایه کرده که انتقاد را سترون گذارده کارش در مرحله پیش‌تر به‌طور کلی زیر نفوذ نظریه زیبایی‌شناسی قرار داشت [!!!]** (ص ۵ و ۶)...

جمله به همین صورت ادامه دارد. ناچار این «ماراتونِ مهمل‌گویی» را همین‌جا ختم می‌کنیم تا متن اصلی را ببینیم:

**استدلالی که در این‌جا به کار رفته، استدلال مارکس نیست که طبق آن «آرای حاکم در هر عصری آرای طبقهٔ حاکم است» و تکنولوژی نوین را باید فزایندهٔ اثر رواج وسیع این آرا در سطح جامعه تلقی کرد ... بلکه آن است که تکنولوژی و آگاهی تکنولوژیکْ خودْ پدیدهٔ جدیدی به‌صورت یک فرهنگ توده‌ای یک شکل و بی‌مایه ایجاد کرده‌است که انتقاد را عقیم می‌گذارد. فرایافت آدرنو از این فرهنگِ توده‌ای تباین شدیدی با نگرش بنیامین دارد که کارش تأثیر عمیقی بر تئوری زیبایی‌شناسی وی در مراحل اولیه نهاده بود ...**

صرف‌نظر از مفهوم سخن که هیچ ربطی به کلمات سرهم‌بندی شدهٔ مترجم ندارد، چنان‌چه ملاحظه می‌شود اولاً این‌جا دو جمله داریم که مترجم، دانسته و ندانسته، درهم ادغام کرده و سر و تهاش را هم آورده است. ثانیاً بعد از «سترون گذارده» یک عبارتِ تمام از متن اصلی جا افتاده! و باز هم البته به مفهوم جمله لطمه نزده است! از این جاافتادگی‌ها در سراسر کتاب فراوان یافت می‌شود و از یک جمله تا حتا یک پاراگراف یک صفحه‌ای در نوسان است.

به‌نظر می‌رسد با نمونه‌هایی که عرضه شد چند و چونِ ساختار اثر و نحوهٔ نگارش و ترجمهٔ آن معلوم شده باشد. اکنون اشاره‌ای هم به معادل‌نویسی و مسایل جزیی‌تر و واژگانیِ اثر بکنیم:

مترجم در سراسر کتاب Dialectics و Politics را صرفاً به‌خاطر S آخر واژه به‌صورت «دیالکتیک‌ها» و «سیاست‌ها»! ترجمه کرده است. Fact را همه‌جا «واقعه»! نوشته است که لابد منظورشان «امر واقع» بوده و فرق بین واقع و واقعه را نمی‌داند! Knowledge (به معنی شناخت، معرفت) را همه‌جا «دانش» ترجمه کرده‌اند. Critic را «انتقاد»! می‌دانند که منتقد یا ناقد درست است. حتماً این را هم با Critique عوضی گرفته‌اند! Theoretical (تئوریک، نظری) را نظریه‌ای!، Idea (رأی، نظر، ایده) را آرمان!، Non - Philosophical (غیرفلسفی) را «فقد فلسفه»!!، Bourgeois (بورژوا، بورژوایی) را «بورژوازی»!، Non - Theoretical (غیرنظری) را ایضاً «فقد نظریه»!!، Category (مقوله) را «رده‌بندی»!!، Closed Meaning System (نظام معنایی بسته) را «سیستم ـ معنی کردن بسته»!!. Performance (اجرا، ارائه، کارآیی) را توزیع!، Generation of Crisis, (تولید بحران، بحران‌زایی) را «نسل بحران‌ها»!!، Radical (رادیکال، اساسی) را «افراطی»! Essay (مقاله، رساله) را «سخنرانی» (ص ۱) Charter (منشور، فرمان) را «مشخصه»! (بله! با Character عوضی گرفته‌اند)، Actuality (فعلیت) را «دقت»!!، Negative Dialectics (دیالکتیک سلبی) را «دیالکتیک‌های منفی»!!، Outlook (بینش، نگرش) را «چشم‌انداز»، Apriori (پیشین، لمّی، اولی) را «وجود دارد»!!؟، Entertainment (تفنن، تفریح) را «پذیراگشتن»؟!، Happiness (سعادت، نیک‌بختی) را «شادی»، Abstract discussion (بحث انتزاعی) را «خلاصهٔ بحث»!، Mind (ذهن، فکر) را «مغز»!!، Process (فرایند) را «روانه» و بدتر از آن Life process (فرایند حیاتی) را «حیات روانه»! Lebensphilosophe (فلسفهٔ حیات) را یکبار رحم کرده و ترجمه نکرده و عیناً ذکر کرده‌اند و یکبار «فلسفهٔ لبنس»! Differentiation (افتراق، تمایز) را «قشربندی»؛ Chairsmatic leader (رهبر فرهمند) را «جاذبه»؟!؛ Conformism (سازگاری، همنوایی) را جفت و جوری!! و Late capitalism (سرمایه‌داری متأخر) را سرمایه‌داری متقدم! ترجمه کرده

است.

عبارت سادهٔ **The Trend to a rationalized, automated, totally managed world** (گرایش به مبانی عقلانی و خودکار شده و سخت تحت نظم درآمده) را این‌طور می‌نویسد: تحول یافته به دنیایی عقلانی‌شده، خودکار شده، و به تمامی درگیر شده!! (ص ۳۰) که البته این‌جا هم **Managed** را **Engaged** دیده است! هم‌چنان که در صفحهٔ ۳۱ **Wholly** (به‌طورکلی) را **Holy** (مقدس) دیده است!

**Had ceased to be a critical theorist** (دیگر تئوری‌پرداز انتقادی محسوب نمی‌شد) را «ناچار بود یک نظریه‌پرداز انتقادی باشد» ترجمه می‌کند! عبارت سادهٔ (تأملات فلسفی دربارهٔ جامعهٔ پیشرفتهٔ صنعتی) را «بازتاب‌های فلسفی موجود در جامعهٔ صنعتی پیشرفته» (ص ۲۸) می‌فهمد، این هم دلیلش:

**Philosophical reflections upon advanced industrial society.**

نگارنده به هیچ رو خودآزار نیست که بردارد با این نثر مثله‌شدهٔ فجیع و سراپا خیانت‌شدهٔ ظاهراً فارسی ور برود تا مثلاً کژی‌ها و سستی‌های شگفت‌آور آن را نشان خلایق بدهد؛ و در این روزگارِ وانفسا چندان هم بیکار و خوش‌باور نیست که در این کار اثری و ضرورتی سراغ کند. کژی و سستی در این ایام چه فراوان و ابتذال چه رایج و آسان! که ضرورتی اگر هست، در جستن و یافتن اندیشه‌های اصیل و «عرقریزان روح» است که شگفتا چه شاذ و نادر و کمال چه نایاب و دشوارا دیگر آزار هم نیست که دنبال غلط‌های دیگران بگردد تا مثلاً نان کسی را آجر کند یا توی انبار کاه دنبال سوزن بگردد تا بکندش به چشم طرف و کیف کند. اما وقتی کسی برمی‌دارد یک متن علمی را به نام ترجمه کردن، تکه‌پاره کرده و ... به هزینهٔ دانشگاه چاپ می‌کند، به این هم کفایت نکرده، وسیله‌ای ساز می‌کند تا شرح کشّافی از این شق‌القمرش در روزنامه (خیال بد نکنید نمی‌گوییم به قلم خودش!) به قلم ایضاً «دکتر» دیگری چاپ شود و «دکتر» نامبرده هم بی‌انصافی نکند و **«تلاش و خدمت علمی آقای دکتر ... استاد دانشگاه تبریز و جامعه‌شناس صاحب‌نظر»** را مورد ستایش و تمجید و تحسین قرار دهد و گستاخانه (لابد به قصد مرعوب کردن دیگران!) مدعی شود که: **«شناختی که من از جناب دکتر ... در پاکی و راستی و امانت‌داری دارم مطالب کتاب همان بوده که باتومور خود آورده بود و ترجمه از صلابت علمی کافی برخوردار است»**[2] [جمله را تماشا کنید!] و افسوس بخورد که: **«گرچه در تیراژ کتاب کم‌لطفی شده فقط ۱۵۰۰ جلد»** قضیه به صورت دیگری درمی‌آید. این دیگر یعنی بی‌سوادی را در یک محیط مقدس آکادمیک به گلوی خلق‌اللهِ دانشجو زورچپان کردن و با روابط «دوستانه» و اداری، کار غلط و بی‌محتوا را به نام اثر تحقیقی جازدن و در روزنامه به بهانهٔ «نقد» به‌به و چه‌چه نویساندن (یا نوشتن؟) و به نَفْیِ شرافت علمی و اصالتِ دانش و فرهیختگیِ بی‌چشمداشت دهن‌کجی کردن و لابد بی‌اعتنایی مردم به این «جهالتِ آکادمیک» و حقیر را به حساب «نفهمیِ» آن‌ها گذاشتن، و «گوشه موشه‌های شهرستان را جای مناسبی برای قالب‌کردن هر متاع بنجلی بنام کار فرهنگی پنداشتن و بر اساس آن لابد به بعضی «مزایای شغلی» و ترفیعات نظر داشتن و با قیافهٔ حق به جانب منّتاش را هم سرِ فرهنگ و فرهنگیان گذاشتن و بالاخره زرنگی‌های بازاری را «رسماً» وارد عرصهٔ دانش و دانشگاه و فرهنگ و کار فرهنگی کردن.

انتشار چنین کاری از سوی دانشگاه زنگ خطری است که این‌بار جدی‌تر از همیشه صلاحیت علمی و فرهنگی دانشگاه‌ها را زیر سؤال می‌برد. انتشار این اباطیل به نام «اثر» و کتاب، نقض صریح اهلیّت دانشگاه و دانشگاهی در دانش‌پژوهی، تدریس و تحقیق است؛ نشانهٔ قاطعی است بر این‌که بخشکیِ کریه بوروکراسی و پشت‌میزنشینی و کارمندی و مادیت، نزلش خود را بر کرسیِ رفیع تعلیم و تحقیق افکنده است؛ برهانِ قاطعِ پیروزیِ «روابط» در عرصهٔ علم و دانش و تجاوزی آشکار و موهن به حرمت و شرافت معلمان و دانشورانی است که بی‌هیچ ادعایی در «زیج جستجو» چلّه نشسته‌اند و جز عشق و ایمانِ بگانهٔ خود هیچ نخواسته‌اند.

چنین برخوردی با تحقیق و ترجمه و تألیف، باری تمسخرِ این امر حیاتی است که سلامت فکری و اصولاً بود و نبود کشور به آن بستگی دارد. باید تحقیق شود که چه کسی یا کسانی در دانشگاه تبریز «اثر» را دیده و تأیید کرده‌اند و اگر ندیده و نکرده‌اند علت چه بوده است و این «اثر» چگونه از بالای سرشان عبور کرده و مهر تأیید خورده یا نخورده به دست نشر سپرده شده است؟ باید معلوم شود شورای پژوهش دانشگاه در این میان چه کاره بوده است. آیا پس از تصویبِ شروعِ یک طرح فرهنگی، حاصل کار را ملاحظه می‌کند و سپس آن را به نشر می‌سپارد؟ یا خیر، آن را به فضل و انصافِ داشته یا نداشتهٔ خود مجری طرح موکول می‌کند؟ شورای پژوهش اگر این «اثر» را دیده و تأیید کرده باشد (که نگارنده البته بعید می‌داند) در این صورت باید فاتحهٔ پژوهش و شورای پژوهش را یک‌جا خواند! و اگر ندیده است و اصولاً لزومی برای این کار نیست یا احساس نمی‌شود، خودِ این مورد فجیع نشانهٔ نقص کار است و چه بسا می‌تواند انگیزهٔ ادامه و تکرار این فجایع، این بار در سطح و ابعادی دیگر و بزرگتر توسط شخصِ شخیصِ استاد مترجم گردد و نامبرده با این بی‌پروایی و پایداری و پافشاری و پشتکاری که در مثله کردن و قصابیِ زبان بیچارهٔ فارسی و پوست کندن و پدر درآوردن از نویسندگان معتبر و آثار موثق دارند، چنان که در سلاخی «دبستان فرانکفورت» و جزغاله کردنِ باتامور حتا یکدفعه هم خم به ابرو نیاوردند، این بار دست تعدی به جانب دیگر آثار جامعه‌شناسی جهان دراز کنند و مثلاً ویرشان بگیرد که بردارند «دیرین‌شناسیِ شناخت» اثر میشل فوکو را ترجمه کنند ـ که صرف‌نظر از تفریح خاطری که ممکن است برای جماعتِ درویشان و رندان دلسوخته از روزگارِ کجمدار فراهم کند ـ این دنب لایفغر را دیگر باید دربست به حساب دانشگاه جلبله نوشت که دانسته تیغ به کف زنگی مست داده است و «شرمی از مظلمهٔ خون سیاووش» نکرده! انتشار ورق‌پاره‌های این‌چنانی به‌نام اثر تحقیقی و باد کردنِ بی‌سوادیِ مطلق و قالب‌کردن آن به نام «صلابت علمی» در روزنامه‌ها؛ به جای نقد بی‌طرفانهٔ علمی و عبارسنجی نقادانه و خلاق، گزافه‌پردازی‌های میان‌تهی و تعارف‌آمیز نوشتن و نان قرض دادن، حیثیت دانشگاهی و شرافت علمی و تقوای مَدرَسی را به بازی گرفتن است و خبر از شیوع انحطاط فرهنگی و هتک حیثیت علم و دانش در سطح جامعه می‌دهد. بردارید مثلاً به شمارهٔ ۲۱ نشریهٔ «امید زنجان» نگاه کنید که چگونه بانوی ایضاً دکتری، به نام سخنرانیِ دانشگاهی برمی‌دارد رونوشت آثار دیگران در بیست سی‌سال پیش را برای خلق‌الله بازخوانی می‌کند!

به‌نظر ما نتیجه مآلاً آن می‌شود که دانشگاه بیش از پیش از بار علمی تهی‌شده و خلاقیت فکری و سر زندگی حیاتی خود را از دست بدهد تا سرانجام مجبور شویم سراغ جریان اصیل و زندهٔ فرهنگی را در جایی غیر از دانشگاه بگیریم یا حتا با آن مثل یک جریان «زیرزمینی» برخورد کنیم!

دربارهٔ ویراستاری کتاب چه می‌توان گفت که اثری از آن در سراسر «اثر» مشهود نیست؟ اگر کار ویراستار محترم آن‌گونه که در ابتدای کتاب ذکر شده است این بوده که **«زحمت ویراستاری ترجمه فارسی را تقبل فرمودند»**، در این صورت یا باید کل غلط‌گویی و غلط‌نویسی‌های سراسر کتاب را به حساب ایشان نوشت و در پدری که از زبان فارسی در این میان درآمده است لااقل شریک جرم دانست و یا باید چنین انگاشت که ایشان نیز به تعارف و مجامله بسنده کرده و «زحمتی نکشیده‌اند» و لطف استاد بزرگوار را در سپردن افتخار ویراستاری کتاب به ایشان قدر دانسته و مسئله را در حد روابط اداری و رعایت حسن هم‌جواری برگزار کرده و به رسیدن «حقی» از این بابت قناعت کرده‌اند. این‌جاست که ناخواسته این گمان تقویت می‌شود که اصولاً کل مسئله چیزی در همین حدودها و رفع و رجوع برخی «ضرورت‌ها»ی اداری و شغلی بوده و اصلاً ربطی به کار فرهنگی و از این جورها چیزها نداشته و ما بی‌خود مسئله را جدی گرفته‌ایم و گلو پاره می‌کنیم ... که بماند!

از دانشگاه محترم که نوشتن و صدور یک نامهٔ اداری چندخطی را چهارساعت طول می‌دهد این گشادبازی و اِهمال عوامانه در انتخاب و نشر این‌گونه «آثار» ایوالله می‌طلبد!

گلی هم نثار کنیم به جمال بخش انتشاراتش، که با جدیت تمام و بی‌آن‌که به روی مبارک بیاورد ماشین‌آلات چند میلیون تومانی چاپ و تکثیر را هم‌چنان در انبار «دپو» کرده و خاک می‌دهد و آن‌وقت کتابی که چاپ می‌کند به دفترهای ۴۰ برگیِ بازار بین‌الحرمینِ سابق شبیه‌تر است تا «انتشارات دانشگاه»، و حروف‌چینی و صفحه‌آرایی‌اش یادگار عهد عتیق و یادآورِ دورانی است که هنوز نقطه و ویرگول و اصول سجاوندی یاب نشده بود! انگار نه انگار که «ناسلامتی» در عهد چاپ و نشر کامپیوتری زندگی می‌کند و این مسایل مدت‌هاست که حتا در همین خاک پاک حل شده است.■

تبریز. فروردین ۷۳

**زیرنویس‌ها:**

۱ ـ همهٔ ارجاعات به متن اصلی از مأخذ زیر است:
*The frankfurt school*, Tom Bottomore, Routledge, key sociologists series. london, 1989.

۲ ـ اتفاقاً نثر این مقاله نیز عیناً یادآور «نثر» دکترِ مترجم خودمان است. ما از این سخنِ نگارندهٔ محترم سر در نیاوردیم. معلوم نیست «شناختی» که نامبرده «از جناب دکتر ... در پاکی و راستی و امانت‌داری» دارند چگونه می‌تواند به قطع و یقین و منطق دلیل این باشد که «مطالب کتاب همان بوده که باتومور خود آورده بود و ترجمه از صلابت علمی کافی برخوردار است»؟ مگر این‌که قبول کنیم این دکتر محترم نیز به کم‌خونی مزمنِ فارسی‌نویسی دچار است.

سعید مهیمنی

خاک دامنگیر
کامران بزرگ‌نیا
انتشارات نیلوفر

# نیازمند به زمان

**هنوز آن تجربهٔ لازم را بدست نیاورده است تا ساخت نو را به گونه‌ای سامان‌یافته مطرح سازد.**

در شعر امروز ما، برخوردها ـ شاعر با طبیعت، شاعر با جامعه و شاعر با خودش ـ نحوه و شکل بیان را مشخص و روشن می‌سازد. نگاه شاعر به جهان و زاویهٔ نگرش او، سبب می‌شود نادیدنی‌های ویژه‌ای را کشف و بیان کند؛ هم از این‌روست که برداشت و بیان شاعرِ امروز از مقوله‌ای مشخص با برداشت و بیان شاعرِ هم روزگار دیگر، یکی نباشد. شعر امروز ما نیز، شعری است با پیوند ارگانیک، و معماریِ شعر، نه یک معماری تحمیلی و پیش ساخته است بلکه تشکّل و معماری‌یی است که از درونِ شعر برخاسته و مادیّت یافته، پس اندیشه به‌گونهٔ تحمیل بر شعر و پوست‌واره‌ای اضافی نیست،بلکه اشیا، آن‌چنان گُزیده می‌شوند و واژگان آن‌چنان برمی‌آیند که اندیشه درونی آن‌ها و لازمهٔ برآمدنشان شده و بوده است.

امّا، در این مجموعه پیوند عناصر شعری در ژرف‌ساخت و درونهٔ شعرها به‌گونهٔ ارگانیک و تنگاتنگ برقرار نیست از همین‌رو است که می‌بینیم اشعار در کُلّ خود فاقد آن ضرب‌آهنگِ لازم و هارمونی درخور و کوبش ناگهانی است. در فضا و جهان شعری، خواننده هردم با عناصر و اشیا و پدیده‌های شگرف روبه‌رو می‌شود. این فضا و جو نتیجهٔ برخورد شاعر است؛ و چنین حالت‌هایی است که شعر را دچار آن ضربهٔ ناگهانی می‌سازد و به‌گونه‌ای که خواننده پس از خواندنِ شعر، تا مدت‌ها آن ضربه را فراموش نخواهد کرد. در شعرهای این دفتر اما غلبه مفهوم بر تصویرِ شاعرانه است. مفاهیم پیش و بیش از هر چیز دیگر سرریز می‌شوند.

در این دفتر، هم‌چنان که زبان به سمت سادگی جهت می‌یابد، بارِ تصویری و هویت‌یابی آن نیز کاهش می‌یابد به‌گونه‌ای که این کاسته شدن به ضدِ خود تبدیل می‌شود؛ یعنی در برخی از اشعار با وجود کوتاهی، می‌توانستند کوتاه‌تر از آنچه هست، باشند؛ زیرا که پاره یا بند اول شعر، فضا و لحن لازم و ضربهٔ شعری موردِ انتظار را وارد می‌کند و بقیه پاره‌ها جز توصیف، و گونه‌ای تکرارِ بندِ اول چیز دیگری نیست. شاید اصرار بزرگ‌نیا به توصیف و توضیح، ریشه در نوع نگاه وی به خواننده داشته باشد.

بزرگ‌نیا شاعری است اندیشمند. اما اگر اندیشه درونیِ شعر نشده باشد و با شعر مُتجلّی نشود، باری تحمیلی بر دوشِ شعر خواهد بود و چنین به‌نظر خواهد رسید که شاعرپیش اندیشه‌ها را با واژه‌گزینی به قطعاتی مبدّل کرده است. ولی اگر بارِ غلیانی تأثرات بیرونی، کارکردِ ناخودآگاه را در جهت سرایش به رقصی پنهان واداشته باشد، با شعری پُرعاطفه و پُرکشش روبه‌رو خواهیم بود:

**عشق/ای عشق پرطنین/با چهچههٔ چکاوکی که در سینه‌ات می‌خواند/ درک جهان را /پلی بساز/**
**عشق/ای عشق نابهنگام/با سوسوی چراغی که در شب چشمان داری/هراس جهان را /جتری بگشا.**
[عشق ای عشق]

در همین شعر، تا زمانی که شاعر به سرایش اشتغال دارد، تپندگی و زیبایی را همراه با لحن و حالتی درخور فضایی شاعرانه شاهدیم؛ امّا هنگامی که به توضیح و تفسیر می‌پردازد، نَفَس شعر قطع می‌شود. دو سطر پایان همین شعر ـ عشق ای عشق ـ به طور یقین تشریح زایدی است.

هنگامی که استمرار در کار موجود نباشد، ناپیراستگی به شکل‌های گوناگون آشکار می‌شود. قرار گرفتن سطرهای اضافی و نابه‌جا سبب نهی شدن شعر و کم‌مایه‌تر شدن پتانسیل آن است. این وضع در شعرهای: «برایران»، «پاسخ»، «عشق ای عشق»، «بازی»، «تأمل» و... می‌توان دید.

گرایش به روایت در کار بزرگ‌نیا حس شدنی است، لیکن هوشمندی وی او را از غلتیدن به ورطهٔ حکایت‌وارگی نجات می‌دهد، اما از سویی دیگر، همین ویژگی ـ گرایش به روایت ـ شاعر را دُچارِ پُرگویی می‌کند.

با نگاه به شعرهای: «چه بی‌پناه»، «خوابگرد»، «این‌گونه است که»، «در خرامت»، «چیزی نمانده خبر»، «باغ»، «بیزاری»، «یکبار هم»، «اما هنوز»، «پاییزی»ها و بسیاری از شعرهای دیگر درمی‌یابیم که بزرگ‌نیا با زبانی ساده و بی‌آرایش (و گاه به‌طور کامل منثور و غیرشاعرانه) نوعی رابطه ویژه با طبیعت برقرار می‌سازد. عناصر، واژگان و مفاهیمی چون **باد ـ باران ـ برگ ـ مرگ**، دست‌مایهٔ بیان شاعر در تقریباً سراسر این دفتر است.

روی‌آوری شاعر به این پدیده‌ها، در پاره‌ای موارد برآمده از منش و کُنش شاعرانه وی نیست و به همین دلیل است که در برخی از شعرها بارِ لازم را نیافته و به عبارتی در جای خویش قرار نگرفته‌اند.

هرچند بزرگ‌نیا از ساخت جامد رویگردان است امّا برای رسیدن به ساخت پویا و نو نیز، هنوز به زمان احتیاج دارد. در این دفتر، حرکت شاعر در جهت عادت‌زدایی و روی‌آوری به ساخت جدید مشهود است؛ ولی ذهن و زبان بزرگ‌نیا ـ مانند بسیاری از شاعران دیگر ـ هنوز آن تجربهٔ لازم را به‌دست نیاورده است تا ساخت نو را به‌گونه‌ای سامان یافته مطرح سازد.

«گذر» و از سویی «مرگ» مضمونِ موردنظر شاعر در این دفتر است و هرچه از ابتدای دفتر به انتهای آن نزدیک می‌شویم، شعرهایی پُرتوان‌تر را می‌بینیم: «خوابگرد»، «این‌گونه است»، «در خرامت»، «آهو»، «یکبار هم»، «بیزاری»، «آبی»، «باید همین‌طورها باشد» و شروع شعر «باغ» و... از این دست شعرهاست.■

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

DR-3 2-Head Cassette Deck

CD-4

IA-2 Integrated Amplifier Harmonic Time Alignment

# اودیو دیاموند

عرضه کنندهٔ سیستم‌های صوتی حرفه‌ای

محسن فرزاد پورسرخ

مدیر

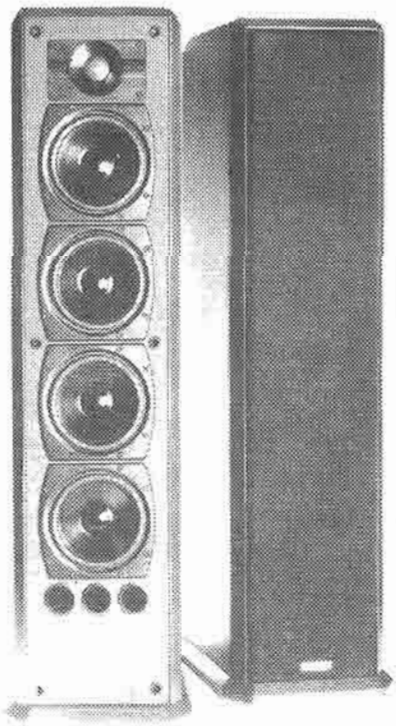
تهران خیابان دکتر مفتح جنب تعمیرگاه B.M.W شماره ۲۳۸ تلفن ۸۸۲۱۷۸۵ فاکس ۲۲۷۳۷۸۸

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

عزیز معتضدی

# بازتاب پرترهٔ یک نقاش

## آیدین آغداشلو
## برگزیدهٔ نقاشی‌ها (۱۳۷۲ ـ ۱۳۴۰)

آیدین آغداشلو سرآمد نسل هنرمندانی‌ست که با هنرشان زندگی کرده‌اند و جز این دلمشغولی دیگری نداشته‌اند. گیرم کار دیگری یاد نگرفته‌اند و راه دیگری نرفته‌اند، همین مایهٔ اعتلای کارشان بوده است. از طرف دیگر هنرمندی تنها و مستقل است و از این نظر ویژگی و جایگاه خاص خودش را دارد. نقاش‌های بزرگ از دورهٔ رنسانس تا امروز ـ اگر به تاریخ نقاشی غرب نگاه کنیم ـ همه وابسته به جنبش‌ها و مکتب‌های دوران خود هستند، از حاصل تفکر و تحول دوران خود مایه گرفته‌اند و در فرایند بده و بستان‌های دامنه‌دار و پویای زمانه آموخته‌اند، رشد کرده‌اند و نهایت این‌که استعداد و هنرشان را در خدمت اندیشهٔ غالب و عصارهٔ دستاوردهای زمانه قرار داده‌اند. این موهبتی‌ست که هرگز برای هنرمند، جغرافیای حاشیه‌ای وجود نداشته است. و این واقعیت، زمانی جالب و خطیر می‌شود که می‌بینیم نقاشی مثل آغداشلو همواره چرخ اقتصاد زندگی‌اش را از راه نقاشی گردانده است. در جایی که نه جنبشی هست، نه جریانی و نه مکتبی؛ هرچه هست، نهایت این‌که رکوردی‌ست و در یک چرخش دیر به دیر، گاهی هم، البته رونقی‌ست. جوان جویای نام، تشنهٔ آموختن از راه می‌رسد و هنرمند مهارت‌های خود را به او می‌آموزد؛ به امید آبیاری این دشت کم‌حاصل، که سرانجام سبز خواهد شد، و به امید البته، گرداندن چرخ زندگی...

و حالا به همت قابل تقدیر ناشری ارجمند گزیدهٔ بیش از سی‌سال تلاش هنرمندانهٔ آیدین آغداشلو را در پیش رو داریم. کتابی که انتشارش در این بازار بی‌رونق فرصت مغتنمی است. فرصتی‌ست که می‌توانیم محصول سی‌سال تلاش هنرمند و این در و آن در زدن‌های خلاقه‌اش را در عرصهٔ هنر بیکران نقاشی جهان به تماشا بنشینیم. تماشای غریبی‌ست. در نخستین نگاه چه چیزی جلب توجه می‌کند؟ با خودم می‌گویم دستاوردهایش همه مربوط به خودش، استعدادش، بینش و نظر بلندش به نقاشی جهان و کمبودهایش ناشی از تُنُک مایگی دشت کم‌حاصل و جغرافیای حاشیه است. از این دیدگاه است که آغداشلو هنرمندی مستقل است و پرکار. نه رئالیست است نه سوررئالیست، نه مدرن است نه کلاسیک و درعین‌حال همهٔ این‌ها هست. هنرش ذاتی‌ست. در دیاری که حرکت جمعی و جنبش هنری در معرض توفان موسمی سیاسی لت‌وبار و پراکنده و نابود می‌شود، هنرمند چگونه می‌تواند موقعیت خود، زندگی و از آن بالاتر هنرش را حفظ کند؟ آغداشلو نقاشی‌ست با دامنهٔ مطالعهٔ وسیع در تاریخ هنر و تمدن شرق و غرب. ضربهٔ قلمش گواهی می‌دهد که هرچه را خوانده خوب حفظ کرده و هرچه را دیده خوب هضم کرده است. در عرصه‌های هنر تذهیب، مینیاتور، گرافیک، خط و نقاشی حوصله‌ای غریب و مهارتی همه‌جانبه به خرج داده است. تعهدش تنها به هنر است. از این رو خود را ناگزیر دیده که ناظری تیزهوش به رویدادهای اجتماعی و تلاطم‌های سیاسی باشد. هرگز خود را در گرداب تعهد و رسالت کاذبی که هم‌نسل‌هایش را در مقاطع مختلف به کام کشید، نیانداخته است. تنها به لطف این‌که هنرش همه‌جانبه بوده است، در معادلهٔ دشوار و پیچیدهٔ نقش هنرمند و آمادگیِ پذیرش محیط به حرفه‌ای‌ترین صورت ممکن عمل کرده، یعنی تابع سفارش مشتری و نیاز جامعه بوده، چیزی که غایت امکان و آرزوی هر نقاش برجسته و توانایی‌ست. نکتهٔ جالب این‌که آغداشلو مثل همهٔ هنرمندان حقیقی نسبت به کارنامهٔ پربارش چندان مغرور نیست. حتا می‌توان گفت نسبت به موفقیت‌هایش تا حدودی بی‌اعتناست. برعکس ناکامی‌هایش را چه در گفتار و چه در کردار بیش از اندازه بزرگ جلوه می‌دهد. این موضوع گاهی موجب سوءتفاهم برای دوستان نقاش و هم‌نسل‌هایش شده است. در مقاله‌ای به نام «همانی نشدیم که می‌خواستیم.» از تجربهٔ سفرش به نیویورک و حال و روز چند نقاش برجستهٔ مهاجر سخن می‌گوید. لحن مقاله آمیخته‌ای از مهر و انتقاد ظریف است. نویسنده برای آن‌که از حدود انصاف خارج نشود، از خود نیز مایه گذاشته است: **و شاید ما هم، مانند آن‌ها، همانی نشدیم که می‌خواستیم...** اما بعضی از دوستان، شاید به سبب سال‌ها زندگی در هجرت تحمل انتقاد را از دست داده‌اند، واکنش‌های پاره‌ای از این دوستان خشمگینانه و دور از شکیبایی بود.

در مقدمهٔ کتاب حاضر آغداشلو خاطرنشان می‌کند: **اما افسوس همیشگی من باید از آن رو باشد که به چشم‌انداز وسیع و بالابلندی که به جستجویش برخاستم دست نیافتم و شاید آرمان و امیدموهومم، که جای بسیار دوری را نشانه می‌زد، نگاهم را از منظرهٔ مختصر و دلپذیری ــ که چه دم دست بود و مطبوع ــ به دوردستی کشاند که هنوز می‌جویمش، و نمی‌یابمش. یافتم یا نیافتم به کنار، در نفس این جستجوی دراز سی‌ساله چه شادمانی عظیمی نهفته بود. و چون شادمانه زیستم، پس حسرتی نیست.**

نقاش از آن‌جا که اهل قلم بوده همواره دربارهٔ بسیاری چیزها شهادت داده است. در این‌جا انگار پاسخی به مجموعه مقاله‌های خود، گرد آمده در کتاب «از خوشی‌ها و حسرت‌ها» داده است. این یک فراز کامل در تکوین هنر نقاش و گامی در جهت زوایای ناشناختهٔ خطوط چهرهٔ اوست. خوب است که سرانجام داوری نهایی را به عهدهٔ نقاشی سپرده که هنر اصلی و بیت‌الغزلش است، یعنی همان کاری که خوب آموخته و خوب پرداخته است. زیرا در آن‌جاست که اگر هویتی هست رضایت داده که در معرض داوری نهایی قرار گیرد، و اگر منزلتی‌ست، فروتنانه پذیرفته است.

از این دیدگاه کتاب گزیدهٔ نقاشی‌ها واجد اهمیت است. مدخلی‌ست بی‌واسطه که فارغ از دوستی‌ها و دشمنی‌های مرسوم در برابر مخاطب بی‌واسطه قرار می‌گیرد. این مخاطب هنردوست است که حاصل سی‌سال کوشش خلاقه را می‌بیند و با عیار سنجش خود محک می‌زند. کسانی که او را می‌شناسند، می‌توانند به دور از شائبه‌های فزون و کم‌رفاقت مجموعهٔ به نسبت کامل آثارش را ببینند و با محک شناخت و انصاف بی‌رودربایستی قضاوت کنند. و آن‌ها که با نقاش و کارش آشنایی ندارند، می‌توانند در این کتاب به شیوهٔ قیاس و تأثر غورکننده و بده‌و بستان ذوقی و ذهنی خودشان را داشته باشند. بدون شک انتشار چنین مجموعهٔ به نسبت جامعی در زمان حیات یک نقاش جای حرف و سؤال دارد. بحث از همین‌جا آغاز می‌شود. مدخل‌ها متعددند. و چرا این مدخل‌ها؟ فی‌المثل چرا باید فصل مغربی‌ها و مشرقی‌ها از هم جدا شوند؟ مگر هنرمند می‌تواند وجود خود را به دو پاره تقسیم کند؟ آن هم در جهانی که مرزها و رنگ‌ها و ملیت‌ها صور قراردادی خود را از دست می‌دهند، یا لااقل وارد معادله‌های تازه‌ای می‌شوند که باید بر اینان تعریف‌های تازه‌ای جست. تعریف‌هایی که در راهند و البته هنوز کامل نیستند. دست بر قضا آغداشلو هنرمندی‌ست که به شهادت آثارش و به روایتِ قلمش کمتر در قالب تنگ ویژگی‌های اقلیمی و نقاشی بومی گنجیده است. و این تا حدودی به سبب نسب فرامرزی و بیشتر به جهت بینش جهانشمولش از هنر نقاشی‌ست. بر این قیاس حتا مشرقی‌ترین آثار او مثل «مینیاتورهای مجاله» از رموز و ظرایف بینش فرامشرقی برخوردار است. بی‌آن‌که در قبال هنر غرب احساس حقارت کنیم باید بگوییم که آثار «مغربی» هم از این حس ذاتی مایه دارند. تکنیک‌اش شاید در عرصهٔ نقاشی امروز جهان حرف تازه‌ای برای گفتن نداشته باشد، اما ریزه‌کاری‌ها و سخت‌کوشی‌هایی که با چنین بینش درامانیک از زمان و مکان درآمیخته‌اند، هرجا که باشد و به هر جا که برود واجد اهمیت و درخور اعتناست. از این رو باید بگویم جای دریغ است که بر نابلوی زیبایی مثل در پوسیده عنوان «تکچهرهٔ نقاش در سن چهل و هشت سالگی» را گذاشته است. این اثر به خودی خود زیبا و گویا و برصلابت است. رقت احساسات متأسفانه گاهی در جاهایی کار دست هنرمند می‌دهد. شاید یارقهٔ هوش و اندوه ناشی از غلتیدن یاران در گرداب حوادث او را به این سمت سوق داده است. فراموش نکنیم که او به‌عنوان هنرمند و روشنفکر مقیم این گوشهٔ جهان، مصایب اجتماعی و مضایق اقتصادی زیادی را از سر گذرانده و متانتش را حفظ کرده و در برابر وسوسه‌های اغواکنندهٔ حراج اندیشه و هنر مقاومت ورزیده است. غم این تیره‌بختی و زوال، روح هنرمند را می‌آزارد. خاطرش را مکدر می‌کند و به نشانهٔ شفقت نقش انهدام را بر پردهٔ نقاشی می‌زند. و به این ترتیب خاطره‌ها را با هنرش زنده نگه می‌دارد. باید خوشحال باشد که هنرش ناب و مستقل است. پس دریغی نیست. این موفقیت سایهٔ تخلکامی‌ها را کم‌رنگ و حضورشان را بی‌اعتبار می‌کند. مگر در این حاشیه که او زیسته، کدام سریر جواهرنشان و اریکهٔ المپی بوده است که اشغال نکرده است؟

## حافظ موسوی

### آیا دیگر بار...؟
**دکتر مینو مروارید**
**نشر برکه / ۱۳۷۲**
**۸۰ صفحه / ۱۹۰۰ ریال**

این کتاب، قصه‌گونه‌ای است از سرگذشت مترسکی که روزی شاخه‌ای از درخت تناور چناری بوده است که یک کاکلی زیبا و خوشخوان بر آن لانه داشته است. مترسک از زندگی بی روح و کسالت‌بار خویش رنج می‌برد و کاکلی در فراق شاخهٔ محبوب خویش قرار از کف می‌دهد.

سرانجام کاکلی، محبوبش را به هیئت مترسکی می‌یابد. بر او می‌نشیند و چنان سوزناک در گوش او می‌خواند که شوق زندگی را در او بیدار می‌کند.

بهار که می‌آید شاخهٔ خشک، به مدد عشق، ریشه در خاک می‌دواند و زندگی از سر می‌گیرد.

### دیوار بلند آرزو
**کلود میشُله**
**ترجمهٔ دکتر هوشنگ لاهوتی**
**انتشارات پاژنگ / ۱۳۷۲**
**۲۲۴ صفحه / ۲۵۰۰ ریال**

دیوار بلند آرزو داستان زندگی مردی است به نام فیرمن که در کودکی پدر و مادرش را از دست می‌دهد و در خانوادهٔ عمویش با رنج و تحقیر بزرگ می‌شود. فیرمن در سنین جوانی به خاطر مشاجره‌ای که با عمویش می‌کند از خانواده طرد می‌شود. عموی پیر در وصیت‌نامه‌ای که پس از مرگش باز می‌شود، قطعهٔ زمینی نامرغوب که در حقیقت سنگلاخی بیش نیست را به فیرمن می‌بخشد. فیرمن این بخشش عمو را نوعی بدجنسی و تحقیر تلقی می‌کند. با این‌همه تصمیم می‌گیرد که زمین را آباد کند و در آن درخت بکارد و دیوار بلندی دور آن بکشد. او سراسر عمرش را به این کار که از نظر همهٔ اهالی احمقانه است می‌پردازد.

مردم فکر می‌کنند فیرمن دیوانه است. او را مسخره می‌کنند. اما فیرمن بی‌اعتنا به همهٔ این حرف‌ها، بی‌آنکه جز کشیش آبادی و بعدها پسرعمویش ادموند ـ که او نیز کشیش است ـ کسی را برای مصاحبت داشته باشد، در تنهایی و انزوای خویش، بدون زن و فرزند، تنها به یک چیز فکر می‌کند: برپا کردنِ باغی سرسبز با دیواری که گرداگرد آن را گرفته باشد. حتا وقتی که جنگ شروع می‌شود و او را به جبهه اعزام می‌کنند، تنها چیزی که فیرمن را به زندگی وصل می‌کند رؤیای دیوار بلندی است که باید ساخته شود.

### شب ملاقات
**اشکان مافی**
**ناشر: مؤلف / ۱۳۷۳**
**۱۷۲ صفحه / ۲۹۰۰ ریال**

شب ملاقات یک داستان بلند تخیلی است. راوی داستان هنگام گردش در محوطهٔ پشت خانه‌اش متوجه آثاری مرموز روی چمن‌ها می‌شود که بعداً معلوم می‌شود آثار فرود سفینه‌ای است که از سیاره‌ای دیگر آمده است. در ادامهٔ داستان راوی با دو موجود فضایی برخورد می‌کند. موجودات فضایی به او می‌گویند که اجداد آن‌ها قرن‌ها پیش در سیارهٔ زمین می‌زیسته‌اند و به خاطر شرایط نامطلوبی که در زمین پیش آمده مجبور به ترک آن شده‌اند. آن‌ها گاه‌گاهی به زمین می‌آیند تا افراد شایسته را با خود به سیاره‌ای که در آن زندگی می‌کنند ببرند و به راوی هم پیشنهاد می‌کنند که با آن‌ها برود... بقیهٔ داستان عبارت است از گفتگوهای راوی با آدم‌های فضایی دربارهٔ مسایل اخلاقی، اجتماعی، جنگ، خودخواهی و دیگر معایبی که انسان‌های زمینی گرفتار آن هستند و محاسن و برتری‌های سیاره‌ای که موجودات فضایی در آن زندگی می‌کنند...

### صدای شکستن سکوت
**بهروز افتخاری**
**ناشر: مؤلف / ۱۳۷۰**
**۷۱ صفحه / ۴۰۰ ریال**

**صدای شکستن سکوت** نخستین مجموعه شعر بهروز افتخاری است. ۹۲ قطعه شعر سپید زیر چهار عنوان کلی: تصویرها، طرح‌ها، نمادها و فریادها در این مجموعه گرد آمده است.

شاعر در مقدمهٔ این مجموعه می‌نویسد: «به لحاظ ذهنیت‌های خاص و درنگ‌های زیادی که در شعر حجم و تصاویر داشته‌ام از نظر محتوا بدان نزدیک شده‌ام و تصاویری ساده حتی‌الامکان در مسیر مشاهدات روزمره بازآفریده‌ام. هرچند که می‌دانم این قدم اول، بس کوتاه و ناچیز است...»

از میان تصویرهای این مجموعه دومین تصویر را می‌خوانیم:

**ماه نو، بر دریچهٔ شب / نشسته / قطره‌ای می‌شوم / می‌چکم / بر انتظار خشک دستانت / آنک تصویر یک گل / در زلال دو آینه، تکرار می‌شود.**

### دفتر سروده‌ها
**محمدحسن مرتجا**
**انتشارات روشنگران / ۱۳۷۲**
**۱۵۱ صفحه / ۱۵۰۰ ریال**

در این مجموعه، شاعر شعر را عبور و گاهی نفس می‌داند و: «در خاک خیس حواس برای جستن مشتی واژه جنگ می‌زند» او می‌خواهد: «پنج‌دری‌های حواسش را رو به باران بگشاید» تا «پیاله‌ای از وزش الهام به کف آرد»

### صلیبی در سیبری
**هاینز کنزالیک**
**ترجمهٔ دکتر هوشنگ لاهوتی**
**نشر پاژنگ / ۱۳۷۰**
**۳۸۹ صفحه / ۳۲۵۰ ریال**

کشیش اعزامی از سوی واتیکان به منطقهٔ سیبری، در یک سانحه کشته می‌شود. تشکیلات مخفی «صلیب مقدس» مستقر در واتیکان، کشیش اسقانوس والریک با نام مستعار «ویکتور ایوانوویچ ابوکف» را به منطقهٔ تحت پوشش کشیش قبلی اعزام می‌کند...

### زنان در بازار کار ایران
**مهرانگیز کار**
**انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳**
**۲۴۳ صفحه / ۳۰۰۰ ریال**

در تاریخ معاصر جهان، همپای رشد مناسبات سرمایه‌داری و توسعهٔ صنعتی، مسئلهٔ حضور و نقش زنان در بازار کار اهمیتی انکارناپذیر یافته است. جنبش‌های زنان در غرب از همان ابتدا بر تساوی حقوق زنان در بازار کار تأکید داشته و تئوریسین‌های غربی از زوایای مختلف به این موضوع پرداخته‌اند.

اکنون در سال‌های پایانی قرن بیستم، شاید این موضوع در کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی اهمیت اولیهٔ خویش را از دست داده باشد. اما در کشورهای پیرامونی، صورت مسئله کماکان به قوت خود باقی است.

کتاب **زنان در بازار کار ایران** در دو فصل به تئوری‌های عام نابرابری‌های جنسیتی در بازار کار و موقعیت زنان در بازار کار ایران می‌پردازد.

بخش نخست «تئوری‌ها» مقالاتی است تحلیلی دربارهٔ علل و چگونگی تفاوت‌های زنان و مردان در بازار کار از لحاظ نوع شغل، موقعیت اشتغال و درآمد حاصل از کار.

این مقالات که درواقع ضمیمهٔ متن اصلی کتاب است توسط پردین رئیسی‌فرد به فارسی برگردانده شده است.

در بخش دوم که بخش اصلی کتاب است و تمام کتاب برگرفته از همین فصل است، مهرانگیز کار موقعیت مشخص زنان در بازار کار ایران را از گذشته تا امروز به تفصیل بررسی و تحلیل کرده است.

### خط آینده «آیندهٔ خط تمام‌اتوماتیک فارسی؟»
**مسعود خیام**
**انتشارات نگاه / ۱۳۷۳**
**۱۱۰ صفحه / ۲۱۰۰ ریال**

موضوع تغییر یا اصلاح خط فارسی در نیم قرن اخیر، هرازگاهی توسط روشنفکران و ادیبانی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده، صادق هدایت، مجتبی مینوی، سعید نفیسی و دیگران مطرح شده است. (و البته تا به امروز نتیجهٔ قابل‌ملاحظه‌ای به بار نیاورده است) در سال‌های اخیر نیز این بحث کمابیش مطرح بوده است و تنی چند از صاحب‌نظران به طرح و توضیح نقطه‌نظرهای خویش پرداخته‌اند.

مسعود خیام، که خوانندگان نشریات ادبی ـ فرهنگی کمابیش با دیدگاه‌های او در این زمینه آشنا هستند در کتاب **خط آینده** حاصل تحقیقات و مطالعات چندسالهٔ اخیر خود را به صورتی فشرده به علاقمندان این بحث عرضه داشته است.

مسعود خیام از بین سه نگرش کلی در مورد مشکلات خط فارسی که نگرش اول ناظر بر حذف صورت مسئله و سکوت گذاشتن موضوع است و نگرش دوم که معتقد به کنار گذاشتن خط فعلی به‌طورکلی و انتخاب یکی از کامل‌ترین خط‌های موجود در دنیا به جای آن می‌باشد، راه سوم را برمی‌گزیند و می‌نویسد: «با حفظ تمامی آن‌چه از خط کنونی می‌توان حفظ کرد درصدد اصلاح خط موجود برآییم.» ص ۸۳

### ویرجینیا وولف «زندگینامه» جلد دوم
**کوئن تین‌بل**
**ترجمهٔ سهیلا بسکی**
**انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳**
**۴۱۲ صفحه / ۳۵۰۰ ریال**

ویرجینیا وولف رمان‌نویس و مقاله‌نویس انگلیسی در ۱۸۸۲ در لندن به دنیا آمد و در ۱۹۴۱ بر اثر فشارهای روانی خود را به رودخانه «اُوز» سپرد و با مرگش یکی از جدی‌ترین اعضای گروه روشنفکری «بلومزبری» از صحنهٔ کارزار ادبی حذف گردید. ویرجینیا وولف در رمان‌هایش نمونهٔ عالی شیوهٔ «گفتگوی درونی و عمیقاً ذهنی با خود» را به کار می‌گرفت. رمان‌های **به سوی فانوس دریایی** و **خیزاب‌ها** از بهترین نمونه‌های این شیوهٔ نگارش است. در جلد دوم زندگی‌نامهٔ وولف، نویسنده با بهره‌گیری از اسناد و مدارک به‌جا مانده از او و اطرافیانش، توانست زندگی هنری و فکری وولف در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۴۱ را باز‌پروری کند.

آن‌چه در این مجلد برجسته است، بلوغ هنری و شهرت وولف در زندگی مشترکش با «لئونارد» است.

ویرجینیا پیوسته در «تجربه‌های هول‌انگیزش» از افسردگی و جنون‌های ادواری عبور می‌کند و به عنوان یک «فمینیست» همواره در آثارش از ستم جنسی «مذکر» می‌گوید. در فاصلهٔ این سال‌ها بیش از شش رمان را در انتشارات «هوگارت» که متعلق به لئونارد بود به چاپ رسانید. حوادث روزمره زندگی در لندن و سروکله‌زدن با منتقدان آثارش از جمله «الیوت»

**انتشارات روشنگران**

**یک خبر مهم برای علاقه‌مندان به کتاب و خوانندگان ادبیات داستانی**

**انتشارات روشنگران دو اثر مهم و به یادماندنی را هم‌زمان منتشر کرده است.**

## داستان پسرم

**اثر نادین گوردیمر**

ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان

**این رمان جذاب و خواندنی، جایزهٔ نوبل ادبی ۱۹۹۱ را برای *نادین* گوردیمر نویسندهٔ سرشناس آفریقای جنوبی به ارمغان آورده است.**

## حکایت روزگار [رُمان ایرانی]

**نوشتهٔ *فریده گلبو* نویسندهٔ پرسابقهٔ مطبوعات که داستان‌هایش همیشه طرفداران فراوان داشته است.**

**شیوهٔ کار نویسنده در رمان *حکایت روزگار* به حدی جذاب است که خواننده تا کتاب را به پایان نرساند، بر زمین نخواهد گذاشت.**

پخش چشمه: تلفن ۶۴۶۲۲۱۰

**تهران • خیابان دکترفاطمی • روبروی هتل لاله • شماره ۲۲۵ • طبقه همکف ■ صندوق پستی: ۵۸۱۷ـ ۱۵۸۷۵ • تلفن: ۶۵۷۴۲۴**

# انتشارات ترانه «مشهد» منتشر کرده است:

**آوازهای ماه و معادله‌های ریاضی**

مجموعه شعر

مجتبی عبدالله‌نژاد

**نیمهٔ گمشدهٔ من**

مجموعه داستان

محمود خوافی

**تدریس خصوصی ریاضیات**

تلفن: ۷۸۷۰۸۷۵

**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

**به‌زودی منتشر می‌شود**

**شهر آرزوها**

نوشتهٔ سکینه حیدری (ب. بیدار)

و «فورستر» همواره به دلتنگی‌های او دامن می‌زد. رمان **اتاقی از آن خود** که به طرفداری از زنان نوشته شده، جدی‌ترین اثر فمینیستی ویرجینیا به حساب می‌آید.

آشنایی با آدم‌های تازه، رفت‌وآمد از آشام به لندن، حضور آدم‌هایی چون «لیتون»، «وینا»، «ونسا»، «لئونارد» و بسیاری دیگر «خلاءانسانی» زندگی‌اش را پر می‌کرد. ویرجینیا محور سفرها و حلقه‌های خانوادگی بود، اما کابوس «نوشتن» تا آخرین لحظه عمر او را رها نکرد.

کوئن تین بل که این زندگینامه را به گونه‌ای شیوا و مستند عرضه داشته، سعی کرده است بسیاری از گره‌ها و زوایای تاریک زندگی ویرجینیا را به مشتاقانش عرضه دارد. موقعیت بلندمرتبه ویرجینیا وولف در گرو سال‌هایی است که او با افسردگی، حضور فاشیسم، مصائب جنگ، فرار از سیاست و از دست دادن دوستان به خلاقیت خود ادامه داد. «او به دنیای ویکتوریایی، به طبقه و امتیازات خاص تعلق داشت، استعداد خاص او تعقیب سایه‌ها و نجواهای شبح‌گونه ذهن و درک‌ناپذیری جنون‌آمیز بود.» ص ۳۲۹

## پرنده‌ها و خیزاب‌ها
## کامبوزیا گویا
## مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی معارف/ ۱۳۷۲
## ۱۸۱ صفحه/ ۲۰۰۰ ریال

دو پسر نواب میرزای رهسپار (شاهرخ و عبدالحسین) به قصد استانبول خانهٔ پدریشان در تهران را ترک می‌کنند. عبدالحسین مریض شده و در تبریز ماندگار می‌شود و شاهرخ خود را به استانبول رسانده و دیگر بازنمی‌گردد.

## تاریخچه و اسناد حقوق بشر در ایران
## شیرین عبادی
## انتشارات روشنگران/ ۱۳۷۳
## ۳۴۷ صفحه/ ۴۵۰۰ ریال

موضوع این کتاب همان‌طور که از عنوان آن پیداست بررسی کارشناسانهٔ اسناد و اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر و بررسی انطباق یا عدم انطباق آن با قوانین داخلی است که در سه فصل با عنوان‌های «تاریخچهٔ حقوق بشر»، «بازتاب حقوق بشر در قوانین داخلی» و «اسناد حقوق بشر در ایران» تنظیم گشته است.

مؤلف ضمن توضیح و تفسیر اصول و مفاد اعلامیه حقوق بشر و میثاق‌های بین‌المللی مربوط به آن، در بخش دوازدهم از فصل اول به توضیح اعلامیهٔ اسلامی حقوق بشر مصوب کنفرانس اسلامی (۱۹۷۲ ـ جده) می‌پردازد.

در فصل دوم کتاب، بازتاب‌های حقوق بشر در قوانین داخلی و مشکلاتی که بر اثر عدم انطباق قوانین داخلی در اموری مانند قتل عمدی غیرمسلمانان، قتل عمدی زن توسط مرد و قوانین مربوط به زنان پیش می‌آید، مورد بررسی قرار می‌گیرد. با این‌که در بسیاری از این موارد پیشنهاداتی در جهت حل این مشکلات و اصلاح قوانین داخلی مطرح شده است، اما در نهایت آن‌طور که از پیشگفتار این کتاب برمی‌آید، مؤلف بهترین راه چاره را خروج کشورهایی چون ایران از عضویت سازمان ملل متحد می‌داند. البته با این استدلال که:

«کشورهایی که دارای حکومت مذهبی هستند و خود را مطیع و مجری اوامر الهی می‌دانند، مسلماً در برخی از اصول با الگوهای ساختاری سازمان ملل متحد در تضاد خواهند بود... چنان‌چه این حکومت‌ها بخواهند از تمام مصوبات سازمان ملل‌متحد پیروی کنند، از هدف و مرام آرمانی خود به دور خواهند افتاد. شاید بهترین راه‌حل برای چنین حکومت‌هایی خروج از عضویت سازمان ملل متحد و یا پذیرش مشروط مصوبات آن است و به ثبعیت از همین اندیشه است که واتیکان هنوز عضویت سازمان ملل‌متحد را نپذیرفته است.»

پیشگفتار ـ صفحهٔ ۱۳ و ۱۴

## معانی
## دکتر سیروس شمیسا
## نشر میترا/ ۱۳۷۳
## ۲۰۱ صفحه/ ۲۹۰۰ ریال

معانی و بیان از مهمترین و قدیمی‌ترین مباحث ادبی است که موردتوجه بسیاری از دانشمندان و فلاسفهٔ یونانی و بعدها دانشمندان ایرانی و عرب بوده است. دکتر شمیسا در این کتاب پس از برشمردن کلیات و مقدمات، شامل تعاریفی از علم معانی و ارتباط آن با بیان (که معمولاً این دو بحث همیشه در کنار هم مطرح می‌شوند) و مروری بر تاریخچهٔ این علم نزد یونانیان و ایرانیان و عرب‌ها و همچنین تعاریفی از بلاغت و فصاحت، در فصل‌های دوم تا پنجم به توضیح انواع جمله که هدف اصلی علم معانی است می‌پردازد.

فصل‌های ششم و هفتم این کتاب به ایجاز ـ اطناب ـ مساوات و چند بحث دیگر بلاغی اختصاص یافته است.

## نگاهی به داستان معاصر عرب
## ترجمهٔ محمد جواهرکلام
## ناشر: مترجم/ ۱۳۷۲
## ۲۰۸ صفحه/ ۲۲۰۰ ریال

**نگاهی به داستان معاصر عرب**، مجموعه شش داستان کوتاه و پنج مقاله است که به قصد آشناکردن خوانندهٔ ایرانی با داستان‌نویسی معاصر عرب توسط محمد جواهرکلام به فارسی برگردانده شده است. چهار مقالهٔ بخش اول کتاب که به تعاریف داستان کوتاه و موقعیت این نوع ادبی در مصر، مغرب عربی و فلسطین می‌پردازد از دو منبع «القصةالقصیره» به قلم سید حامدالنساج محقق مصری و دایرةالمعارف چهارجلدی فلسطین (دمشق ـ ۱۹۸۵) برگزیده شده است. مقالهٔ پنجم با عنوان «دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان» نوشتهٔ نجیب محفوظ، نویسندهٔ مصری برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل ۱۹۸۸ است.

در بخش دوم شش داستان کوتاه از سه نویسندهٔ معاصر عرب می‌خوانیم:

«اصل چهار» و «سیب دیوانه‌ها» از یحیی خلف نویسندهٔ فلسطینی.

«یک مشت خرما» و «دومهٔ و دُحامد» از طیب صالح نویسندهٔ سودانی.

«دشمن ناشناخته» و «دنیای خدا» از نجیب محفوظ نویسندهٔ مصری.

## وقتی مینا از خواب بیدار شد
## مدیا کاشیگر
## نشر آرست/ ۱۳۷۳
## ۸۰ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

سومین اثر نویسنده و شاعر معاصر مدیا کاشیگر پس از مدت‌ها انتظار اهل ادب در زمینهٔ داستان با نام **وقتی مینا از خواب بیدار شد** منتشر گشت. اثری که به نظر بعضی محافل اهل ادب و هنر شازده کوچولوی ایرانی می‌تواند باشد. کتاب در هیجده بخش همراه با طرح‌هایی از بهرام داوری است، که وهم و رویای کودکی از میان تفکر مه‌آلود کامل‌تر می‌شود و در پایان شکل نهایی‌اش راکه همان تعبیر خواب ـ بیداری است به دست می‌آورد.

داستان شرح ماجرای خواب ـ بیداری کودکی است به نام مینا با تخیلات و اوهام شاعرانه و اندیشمند. گشت‌وگذاری است در دنیایی خالی از صدا، رنگ، پرنده و شیء. نویسنده از شگردی نو در داستان استفاده می‌کند که همان مشارکت خواننده در داستان است.

داستان به‌ظاهر تخیلات دختری است به نام مینا که در وهم و واقعیت، خواب و بیداری سیری درونی و کودکانه دارد. زیباترین قسمت‌های داستان گفتگوی «مینا با «صدا» است و سفری از تاریکی به روشنایی. سفری از سرزمین اوهام به سرزمین انسان‌ها، به سرزمین شکل‌ها، سرزمین رنگ‌ها، سرزمین عطرها و صداها.

کتاب با این جمله به پایان می‌رسد: **و مینا هرچند خیلی خوابش می‌آمد از خواب بیدار شد.**

## سایر محمدی
## بر سه‌شنبه برف می‌بارد
## نازنین نظام‌شهیدی
## نشر نیکا/ ۱۳۷۲
## ۷۴ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

دومین مجموعه شعر نازنین نظام‌شهیدی، با عنوان بسیار شاعرانه‌اش چندی‌ست که راهی بازار شده است.

«بر سه‌شنبه برف می‌بارد» که دربرگیرندهٔ بیش از چهل شعر از سروده‌های سال ۱۳۷۲ شاعر است، از هر نظر بر مجموعهٔ نخست نظام‌شهیدی **ماه را دوباره روشن کن** پیشی گرفته است.

هم‌چنین به نظر می‌رسد پویایی راه در پیش گرفتهٔ شاعر از هم‌اکنون دیده می‌شود.

کتاب با طراحی بسیار زیبای هایده عامری ماهانی از یک نقاشی ژاپنی بر روی جلد نمود چشمگیری دارد. باشد تا بار دیگر ناشر نام طرح را نیز محترم بشمارد و در شناسنامهٔ کتاب ثبت کند.


منتشر شد

**بر سه‌شنبه برف می‌بارد**

مجموعه شعرهای نازنین نظام‌شهیدی

منتشر می‌شود

**از نو تازه شویم**

مجموعه شعرهای محمدباقر کلاهی اهری

# کتاب‌های نشر و پخش آرست

عوامل بازدارندهٔ ترویج کتاب و نارسایی‌های پخش و فروش آن، اجازه نمی‌دهد هموطنان علاقه‌مند به مطالعهٔ کتاب‌های دلخواهشان دست یابند. از این‌رو 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 (هزینهٔ پست با نشر آرست است) به حساب ۱۲۵۳ بانک صادرات، شعبهٔ مقابل دانشگاه، به نام شرکت آرست واریز کنید و فیش آن را به نشانی تهران ـ صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ بفرستید.

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱ | آداب زمینی / رمان | منصور کوشان | ۲۰۰۰ ریال |
| ۲ | قدیسان آتش و خوابهای زمان / شعر | منصور کوشان | ۱۰۰۰ ریال |
| ۳ | دُرد و دود / شعر | مدیا کاشیگر | ۱۰۰۰ ریال |
| ۴ | حرکت ناگهانی اشیا / شعر | ایرج ضیایی | ۱۵۰۰ ریال |
| ۵ | وسوسه / داستان | مدیا کاشیگر | ۱۰۰۰ ریال |
| ۶ | واهمه‌های مرگ / داستان | منصور کوشان | ۲۵۰۰ ریال |
| ۷ | سال‌های شبنم و ابریشم / شعر | منصور کوشان | ۲۰۰۰ ریال |
| ۸ | نخستین اشعار / شعر | منصور کوشان | ۱۰۰۰ ریال |
| ۹ | واهمه‌های زندگی / شعر | منصور کوشان | ۲۰۰۰ ریال |
| ۱۰ | پطرکبیر / تاریخ | جلیله پژمان | ۳۵۰۰ ریال |
| ۱۱ | علاج / شعر | سینا بهمنش | ۱۰۰۰ ریال |
| ۱۲ | آخرین مادر جهان / داستان | علی‌اکبر ایراندوست | ۱۵۰۰ ریال |
| ۱۳ | حسرت‌های کوچک / شعر | سعید شاپوری | ۱۵۰۰ ریال |
| ۱۴ | بیرون پنجره باد است / شعر | حسن صفدری | ۱۵۰۰ ریال |
| ۱۵ | کتاب موجودات خیالی* / شناخت | خورخه لوئیس بورخس /احمد اخوت | ۴۵۰۰ ریال |
| ۱۶ | سِحرِ آب و حریم دلتنگی* / شعر | پروین همتی | ۱۰۰۰ ریال |
| ۱۷ | وقتی مینا از خواب بیدار شد / رمان | مدیا کاشیگر | ۱۵۰۰ ریال |
| ۱۸ | سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخائیل باختین* / شناخت | محمد پوینده | ۳۰۰۰ ریال |
| ۱۹ | شاعر همیشه یاغی، ولادیمیر مایاکوفسکی* / شناخت | مدیا کاشیگر | ۳۰۰۰ ریال |
| ۲۰ | بیا شبیه آفتاب باشیم* / شعر | پوران کاوه | ۲۰۰۰ ریال |

کتابفروشی‌های تهران و شهرستان‌ها می‌توانند کتاب‌های درخواستی را با ضوابط پخش از پخش آثار ۶۴۶۱۸۹۳ یا آرست ۶۴۶۱۷۸۸ ـ ۶۴۱۳۷۵۵ تهیه کنند.

* نشانهٔ کتاب‌هایی است که به‌زودی منتشر می‌شود.

هومن عباسپور

# نمایهٔ ۱۲ شماره

راستی را، کالبدشکافی کودک ۱۸ ماهه با تجربه‌ای به درازای هزاران سال فرهنگ بشری، بیش از آن‌که خودخواهی باشد، کاری عبث است؛ زیرا آن‌چه هست، صورت ظاهر نام‌ها و نوشته‌هایی است که فرایند اندیشیدن و نوشتن و حروفچینی کردن و چاپ و توزیع آن‌ها، بی‌نهایت لحظه‌ها را به خود اختصاص داده است... و اینک به فهرست‌بندی آن پرداخته‌ام که ذکر چند نکته را ضروری می‌بینم:

۱ ـ نوشته‌ها بر اساس موضوع دسته‌بندی شده‌اند؛ اما بسیار نوشته وجود داشت که به بیش از یک موضوع مربوط بود. پس از تکرار شناسنامهٔ آن‌نوشته در چند ستون نهراسیده‌ام؛ چنان‌چه در چند مورد، حتا، شناسنامهٔ یک مقاله در چهار دسته ذکر شده است.

۲ ـ بخش «مرور» که بازخوانی مقاله‌ها، نوشته‌ها و گفتگوهایی بود که از یاد رفته بود و خواندن دوبارهٔ آن‌ها، بخصوص برای نسلی که فقط نام نویسندگانشان را شنیده بودند، بسیار ارزشمند بود. مهم‌ترین آن‌ها گفتگو با نیماست که ظاهراً تنها گفتگوی منتشرشدهٔ اوست و در نخستین شماره‌مان درج شد. و نیز مقالهٔ مهرداد صمدی دربارهٔ دفتر شعر *تولدی دیگر* فروغ که در زمان حیات شاعر نوشته شده بود. نقدی که بعدها هرکه از فروغ نوشت، نتوانست آن را نادیده بگیرد و شاید اگر این منتقد نابغه می‌ماند، ... که نماند! به‌هرحال همهٔ مقالات این بخش را در فهرست، زیر همان عنوان «مرور» آورده‌ام و درعین‌حال این مقالات را بر اساس موضوع در سایر بخش‌ها نیز تقسیم کرده‌ام.

۳ ـ در بخش «کنکاش» چنان‌که از آغاز انتشار مجله، این نام را در معنای درست آن «شور و مشورت کردن» بکار بردیم، بی‌شک نوشته‌های خوانندگان آن‌ها را تنها به‌عنوان «پیشنهاد» پذیرفتیم و به همین‌خاطر نوشته‌های این بخش نمی‌توانست در موضوعات مختلف دسته‌بندی شود. همان‌گونه که همواره حتا رسم‌الخط نویسندگان نامه‌ها را هم به شکل اصلی آن حفظ کردیم و گاه نظر خود را تنها به پاسخ آن‌ها ــ و نه به تأیید یا به ردّ ــ بر آن افزودیم.

۴ ـ در بخش «معرفی، مرور و نقد کتاب» اگر نام منتقد یا معرفی‌کننده وجود داشت، نامش را در شناسنامهٔ مربوط، در دو نیم‌هلال گذاشته‌ام.

۵ ـ ... و سرانجام در بخش «نامنامه»، شاید برخی نام‌ها از قلم افتاده باشد، که از صاحبانشان پوزش می‌خواهم.

## سرمقاله (روزنه)


انقلاب فرهنگی، منصور کوشان، ش ۵: ۸
بودنِ فرهنگی، منصور کوشان، ش ۷: ۶
پایانِ آغازی نه‌چندان ساده، منصور کوشان، ش ۱۲: ۴
چپ‌آوا، راست‌آوا، منصور کوشان، ش ۲: ۱۰
خطر حذف فرهنگی، منصور کوشان، ش ۴: ۸
راهی نو، منصور کوشان، ش ۱: ۶
سانسوراندیشی، منصور کوشان، ش ۱۰: ۶
سانسور در مطبوعات، منصور کوشان، ش ۹: ۴
سیاست فرهنگی، منصور کوشان، ش ۶: ۸
فرهنگ ملی، منصور کوشان، ش ۳: ۹
لینچ فرهنگی، منصور کوشان، ش ۱۱: ۶
مکتب ایران، منصور کوشان، ش ۸: ۴


## اندیشه


آسیب‌شناسی ادبیات در جهان سوم، جواد مجابی، ش ۳: ۶۴
آن‌سوی دریای پوئتیک، ابوالقاسم محمدطاهر، ش ۳: ۹۲
ازخود بیگانگی و صنعت نوین، انا رابرت بلاتر، ترجمهٔ احمد تدین، ش ۱: ۷۶
اطلاعات و اندیشه (بحثی در کامپیوتر و فرهنگ)، مسعود خیام، ش ۱: ۸۰
الزامی‌بودن وجود نویسنده، (گفتگو با دومینیک مگنو)، تکاپو: محمود پرتوی، ش ۱۱: ۲۰
برش‌هایی از دوگفتگو، ترجمهٔ ناصر غیاثی، ش ۱۲: ۱۰
بر کرانهٔ دریای پوئتیک، مسعود طوفان، ش ۱: ۱۳
چیرگی بر مرگ، جیران زاده‌شدن، محمود دولت‌آبادی، ش ۸: ۵۱
دموکراسی و موانع آن (متن سخنرانی در کنفرانس سیرا)، منوچهر آتشی، ش ۲: ۱۸
رؤیای مؤلف مرده، جین گالوپ، ترجمه و تلخیص احمدرضا مفتوری، ش ۱۲: ۱۱
رویکرد روان‌شناختی پست‌مدرن به فمینیسم، امید حبیبی‌نیا، ش ۱۱: ۱۶
زبان به کام سیاست، محمد مختاری، ش ۳: ۱۲
زبان و ناخودآگاه، احمدرضا مفتوری، ش ۹: ۳۴
سقوط بهمن، اندره‌ی نوکین، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۹: ۱۸
شبان‌رمگی و حاکمیت ملی، محمد مختاری، ش ۱: ۶۶ و ش ۲: ۶۶
عالم نوشتار در عصر تصویر (گفتگو با امبرتو اکو)، ترجمهٔ دکتر منوچهر بدیعی، ش ۴: ۲۶
فرهنگ: تفاهم و تفاوت، محمد مختاری، ش ۵: ۶۲
لینچ فرهنگی، منصور کوشان، ش ۱۱: ۶
ماخولیای پست‌مدرنیسم، ویلیام بای واتر، ترجمهٔ سعید الیاسی بروجنی، ش ۱۰: ۲۲
ما همه مهاجریم...، کارلوس فوئنتس، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۴: ۱۳
مقدمه‌ای بر فلسفهٔ پست‌مدرنیسم، هیو سیلورمن، ترجمهٔ سهراب محمدی، ش ۴: ۷۰
منطق نقد در دوران فرهنگی پایان سرمایه‌داری، امید حبیبی‌نیا، ش ۱۲: ۸
موجودات خیالی، خورخه لوئیس بورخس، ترجمهٔ احمد اخوت، ش ۱۱: ۱۸
هنر و علم، ویکتور واپسکف، ترجمهٔ علی معصومی، ش ۱: ۷۲ و ش ۲: ۸۶ و ش ۳: ۸۶


## جامعه و فرهنگ


ادبیات محفلی شده است، مدیا کاشیگر، ش ۲: ۱۷
ادبیات مغلوب، محمد قاسم‌زاده، ش ۹: ۱۳
اسپرانتو: زبان دوم کشورها در دنیای آینده، زهرا دبیری، ش ۳: ۹۶
بستر فرهنگی ایران و عنصر تاریخ، رضا براهنی، ش ۹: ۶
بودنِ فرهنگی، منصور کوشان، ش ۷: ۶
تأملی در هویت فرهنگی ما، آیدین آغداشلو، ش ۸: ۹
تهاجم فرهنگی و بلوغ فکری، مهدی صفری، ش ۱۱: ۱۴
چپ‌آوا، راست‌آوا، منصور کوشان، ش ۲: ۱۰
حفظ حقوق اقلیت، مدیا کاشیگر، ش ۱۱: ۸
خلاف‌آمدِ عادت، جواد مجابی، ش ۱: ۱۰
دو مفهوم ناسیونالیسم (گفتگو با ایزایا برلین)، ناتان گارولز، ترجمهٔ اختر اعتمادی، ش ۸: ۲۸
رد بیافرای روح (شش گفتار دربارهٔ فرهنگ)، واسلاو هاول، ترجمهٔ سهراب محمدی، ش ۳: ۶۸
سیاست فرهنگی، منصور کوشان، ش ۶: ۸
شبان‌رمگی و حاکمیت ملی، محمد مختاری، ش ۱: ۶۶ و ش ۲: ۶۲
فرهنگ: تفاهم و تفاوت، محمد مختاری، ش ۵: ۶۲ و ش ۶: ۶۲
فرهنگ ملی، منصور کوشان، ش ۳: ۹
کدام نیروی مادی اهرم تحول فرهنگی می‌شود؟، فریبرز رئیس‌دانا،

ش ۸: ۱۴
گفتگو با میلان کوندرا، ژوسیان ساوینیو، ترجمهٔ محمد اسدی، ش ۷: ۲۴
گفتگو با یاشارکمال، آلتا گوکالپ، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۷: ۲۷
لنگی فرهنگ از کجاست؟، یوسف رحیم‌لو، ش ۴: ۶۴
مکتب ایران، منصور کوشان، ش ۸: ۴
منزلت روزنامه‌نگار، سیروس علی‌نژاد، ش ۲: ۱۲
منطق نقد در دوران فرهنگی پایان سرمایه‌داری، امید حبیبی‌نیا، ش ۱۲: ۸
نوروز، پیرایه یغمایی، ش ۸: ۹۳
واهمه‌های ماهواره، پیامدهای آن، رضا پوده، ش ۱۱: ۱۰
هزارتوی حس و عشق، بهمن بازرگانی، ش ۷: ۳۵
هویت، خودآگاه یا ناخودآگاه؟، منوچهر آتشی، ش ۸: ۱۲
هویت ملی: از گاهواره تا ماهواره!، محمدعلی آتش‌برگ، ش ۸: ۱۸


## مبانی و تئوری ادبیات


ادبیات و زندگی، ژیل دلوز، ترجمهٔ افشین جهاندیده، ش ۸: ۳۱
الزامی‌بودن وجود نویسنده (گفتگو با دومینیک مگنو)، تکاپو: محمود پرتوی، ش ۱۱: ۲۰
پیرنگ روایت، شهریار مندنی‌پور، ش ۱۰: ۱۶
پیش‌درآمدی بر حقیقت‌نمایی، تزوتان تودوروف، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، ش ۷: ۳۸
تنهایی ذاتی، موریس بلانشو، ترجمهٔ افشین جهاندیده، ش ۹: ۲۵
جامعه‌شناسی ادبیات، لوسین گلدمن، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۵: ۳۴
چرا رمان مهم است؟، دی. اچ. لارنس، ترجمهٔ سعید الیاسی بروجنی، ش ۱۱: ۲۸
دو اصل حکایت، تزوتان تودوروف، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، ش ۹: ۳۰
روایت خطی (منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن)، هوشنگ گلشیری، ش ۱۲: ۱۸
روش ساختگرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، لوسین گلدمن، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۲: ۲۸
زبان و ناخودآگاه، احمدرضا مفتوری، ش ۹: ۳۴
سپیده‌دمان شهرزاد، شهریار مندنی‌پور، ش ۱۱: ۲۲
شکل‌گرایی روسی و ساخت‌گرایی پراگ، ک.م. نیوتن، ترجمهٔ کیوان نریمانی، ش ۱: ۲۷
گزینش‌های اساسی باختین، تزوتان تودوروف، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۱۲: ۱۴
لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان، فرانکو فراروتی، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۸: ۳۴
معیارهای نقد ادبی، آنتونیو گرامشی، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۳: ۳۲
نگاهی به شیوه‌های نقد ادبی، راجر فالر، ترجمهٔ احمد خزاعی، ش ۶: ۳۸
ویکتور اشکلوفسکی و مدرنیسم شکل‌گرا، احمد قدرتی‌پور، ش ۹: ۲۲
هنر چونان شگرد، ویکتور اشکلوفسکی، ترجمهٔ کیوان نریمانی، ش ۴: ۴۰
هنر چونان ناآشنایی (دربارهٔ مقالهٔ «هنر چونان شگرد» اشکلوفسکی)، علی‌اکبر نگهبان، ش ۵: ۸۹
یادآوری زمان گذشته، لین شارون شوارتز، ترجمهٔ بهروز شیدا، ش ۱۱: ۲۶


## ادبیات: نقد و نظر


آسیب‌شناسی ادبیات جهان سوم، جواد مجابی، ش ۳: ۶۴
ادبیات محفلی شده است؟، مدیا کاشیگر، ش ۲: ۱۷
بافت خشمگین درون اسطوره (تونی ماریسون)، می‌شی کوکاکوتانی، ترجمهٔ رضا پوده، ش ۶: ۱۲
بنیادهای شخصیت در پاورقی‌های ایران، کاوه گوهرین، ش ۷: ۱۱۶
به کجا می‌رویم؟، الهام مهویزانی، ش ۹: ۷۰
تجلی زیبایی، مظلومیت و رمان فمینیستی در پست‌مدرنیسم (تونی ماریسون)، رضا براهنی، ش ۵: ۱۰
جهان‌بینی یک جادوگر و غزلسرایی یک شاعر (تونی ماریسون)، رضا پوده، ش ۶: ۱۰
چند اصطلاح ادبی، رضا فرخفال، ش ۲: ۸۴
چیرگی بر مرگ، جبران زاده‌شدن، محمود دولت‌آبادی، ش ۸: ۵۱
خودشیفتگان عیارپالا (اشتباهات مطبوعات ایران دربارهٔ تونی ماریسون)، مینو مشیری، ش ۶: ۹۲
دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان، نجیب محفوظ، ترجمهٔ محمد جواهرکلام، ش ۶: ۳۴
روایت خطی (منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن)، هوشنگ گلشیری، ش ۱۲: ۱۸
شبی که سحر نداشت (پاورقی‌نویسی در ایران)، کاوه گوهرین، ش ۶: ۸۲
عاشقان قدر عاشقان دانند، غزاله علیزاده، ش ۲: ۱۴
من فمینیست نیستم، شهرنوش پارسی‌پور، گزارش از لیلی فرهادپور، ش ۸: ۹۸
نسلی که شاعرانش را بر باد داد، رومان یاکوبسون، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، ش ۳: ۳۶ و ش ۴: ۴۴ و ش ۵: ۴۲ و ش ۶: ۴۲
نکته این‌جاست، محمود دولت‌آبادی، ش ۸: ۵۰
نمونه‌هایی از نثر تونی ماریسون، ترجمهٔ رضا پوده، ش ۶: ۱۳


## شعر ایرانی


آتشی، احمد فریدمند، ش ۱۱: ۳۲
آخرین روز زمین، بهزاد خواجات، ش ۹: ۴۹
آغاز، علیرضا پنجه‌ای، ش ۱۰: ۳۲
آفتابگردان، سایر محمدی، ش ۱۲: ۲۳
آنجا، رضا خاکپانی، ش ۸: ۳۸
آواز تکراری، علی راغب، ش ۱۱: ۳۲
آواز مردگان، مهدی قناری، ش ۱۰: ۳۲
آوازها و راه، صفورا تیری، ش ۵: ۵۵
آوازهای هابیل (۱ و ۲ و ۳)، منوچهر آتشی، ش ۷: ۳۶
آه... ای سرزمین باستانی...!، محمدباقر کلاهی اهری، ش ۲: ۵۳
آهو، محمدرضا بیگناه، ش ۱۲: ۲۳
آیینه، محمد حقوقی، ش ۱: ۵۵
ابدیت، محمود فلکی، ش ۱۰: ۲۸
ابلهانه، علیرضا سیف‌الدینی، ش ۹: ۵۱
احمد شاملو/ PROMETHEUS، ش ۱۲: ۲۰
از کی تا کی، ملیحه تیره‌گل، ش ۱۰: ۲۹
از معماری عصر می‌گویم (و شش شعر دیگر)، فیروزه میزانی ش ۱: ۵۷
از وَهم پیراهن و باد (سه نمود)، جلال سرفراز، ش ۸: ۳۷
اگر فردا شود، محمد حقوقی، ش ۶: ۵۷
الو...، محمدباقر کلاهی اهری، ش ۲: ۵۱
الهامات (۹ شعر)، عمران صلاحی، ش ۳: ۵۲
انتظار، اورنگ خضرایی، ش ۹: ۴۶
اندوه، محمود فلکی، ش ۱۰: ۲۸
اول اردیبهشت، محمد مختاری، ش ۹: ۴۵
اولدوز و سولمان، محمد حقوقی، ش ۶: ۵۷
ای عشق، کاظم کریمیان، ش ۶: ۵۸
این خانه هم جنوبی‌ست، حسین صفاری‌دوست، ش ۵: ۵۶
این سوی إمرأةُ المَسلسَله، محمدرضا شیروانی، ش ۱۱: ۳۰
با اندکی آفتاب، ایرج ضیایی، ش ۷: ۴۸
باغ جمعه، جواد مجابی، ش ۵: ۵۳
باکو، باکو، ایرج ضیایی، ش ۷: ۴۸
باکوله‌بار، اکبر اکسیر، ش ۱۰: ۲۸
با ماه در آواز...، کاوه گوهرین، ش ۹: ۵۱
برای همیشه، مهرنوش قربانعلی، ش ۸: ۴۱
بر شاخه تاب که می‌خورد، حافظ موسوی، ش ۷: ۳۹
برف می‌بارید، مدیا کاشیگر، ش ۸: ۳۹
بریده‌های سمفونی، کورش همه‌خانی، ش ۷: ۴۸
بشارت، مظاهر شهامت، ش ۱۰: ۲۷
بهار چوپانی، قاسم آهنین‌جان، ش ۴: ۶۳
پارابلم، محمدباقر کلاهی اهری، ش ۲: ۵۳
پارت‌ها، منوچهر آتشی، ش ۱۲: ۲۰
پرسش، سایر محمدی بهنمیر، ش ۱۱: ۳۳
پریزاد آفتاب، آزیتا قهرمان، ش ۱۰: ۲۹
پلک آینه، ماریا نقیب‌زاده، ش ۹: ۴۹
پنج شعر، فرهاد غبرایی، ش ۱۰: ۷۲
پوپک، جواد مجابی، ش ۵: ۵۳
تا شام آخر، محمد مختاری، ش ۹: ۴۴
تالار بزرگ (شعر ـ نثر)، احمدرضا احمدی، ش ۲: ۱۳
تأسف، محمدباقر کلاهی اهری، ش ۲: ۵۲
ترانه‌ای به گناه آلوده، منصور کوشان، ش ۵: ۵۸
تصنیف قدیمی، منصور کوشان، ش ۵: ۵۸
تصنیف و تنهایی، مجید یوسفی، ش ۱۱: ۳۲
تصویر سیزدهم، شهاب شهیدی، ش ۱۰: ۲۷
تعلیق، کیوان قدرخواه، ش ۵: ۵۴
تکاپو، مسعود بیزارگیتی، ش ۹: ۴۸
تکیه بر باد، شهاب شهیدی، ش ۱۰: ۲۷
تماشا، ا. بهنام، ش ۹: ۵۰
تندیس، محمدحسین عابدی، ش ۱۲: ۲۳
تندیس شکستهٔ عطر، فرشته ساری، ش ۷: ۳۷
توفان بود، مدیا کاشیگر، ش ۸: ۳۹
تولد، ماریا نقیب‌زاده، ش ۹: ۴۹
جان و خاطره، جمیله جلیل‌زاده، ش ۱۰: ۲۹
جلسه، محمود نائل، ش ۹: ۴۷
چتر، محمود فلکی، ش ۹: ۴۶
چشمه و چشم، محمد حقوقی، ش ۶: ۵۷
چند شعر، عظیم خلیلی، ش ۲: ۴۹
چه جاودانه‌اند دست‌هایت، سیما صاحبی، ش ۱۰: ۷۹
چه حاجت، پروین همتی، ش ۱۲: ۲۲
چهار شعر، پگاه احمدی، ش ۹: ۵۰
حسرت، سایر محمدی بهنمیر، ش ۱۱: ۳۳
حکایت، م. روان‌شید، ش ۹: ۴۸
حکایت یار سمرقندی و پنج گل صورتی، میرزا آقاسی‌گری، ش ۶: ۶۰
خاک، کیوان قدرخواه، ش ۵: ۵۴
خزرستان، محمدعلی سپانلو، ش ۴: ۶۰
خسوف، شاپور جورکش، ش ۶: ۵۹
خلیفهٔ شعر، ایزدپناه، ش ۹: ۵۰
خنج و خنیای خون، منصور بنی‌مجیدی، ش ۱۰: ۳۳
خواب نسیم، بیژن کلکی، ش ۱۰: ۳۱
در بامداد... (شعر ـ نثر)، احمدرضا احمدی، ش ۱: ۱۴
در راه، رضا خاکپانی، ش ۸: ۳۸
در ستایش اصفهان، کاوه گوهرین، ش ۹: ۵۱
در سلطهٔ سایه‌ها، مهرداد فلاح، ش ۶: ۶۱
در مه، جمشید قنبری، ش ۱۰: ۳۱
دستانِ جوهری، افشین دشتی، ش ۱۲: ۲۲
دستهای کودکانه، محمود فلکی، ش ۹: ۴۶
دو زمان، محمد مختاری، ش ۹: ۴۵
دو شعر، اعظم شاهبداغی، ش ۱۰: ۳۱
دو شعر، سعید شاپوری، ش ۸: ۴۱
دو شعر، علیرضا آبیز، ش ۹: ۴۸
دوشنبه‌ها، اورنگ خضرایی، ش ۹: ۴۶
دوشیزه در پنبه‌زار، سایر محمدی بهنمیر، ش ۱۱: ۳۳
ده کوتاه، مثل آه، منصور اوجی، ش ۸: ۳۶
دیگر حتا شیران، هوشنگ چالنگی، ش ۱۲: ۲۰
ذرت‌ها، سایر محمدی بهمنیر، ش ۱۱: ۳۳
راز دو پلک، کاظم کریمیان، ش ۶: ۵۸
رواندا، علیرضا بابایی، ش ۱۲: ۲۲
روشنای خواب، محمد اسدیان، ش ۱۰: ۲۷
رهگذران، رضا خاکپانی، ش ۸: ۳۸
زفاف خاک، بیژن روحانی، ش ۱۱: ۳۱
زمزمه (۲)، ملیحه تیره‌گل، ش ۱۰: ۲۹
زمهریر، پرویز حسینی، ش ۱۲: ۲۲
زن روزگاران، جواد مجابی، ش ۵: ۵۲
زنبق کبود، جلال علوی، ش ۱۰: ۲۶

ساده، جمشید برزگر، ش ۱۱: ۳۳
سال شستن اعداد، علی باباچاهی، ش ۸: ۳۷
سایه‌های آشنا، پوران کاوه، ش ۱۱: ۳۳
سؤالی است، اکبر اکسیر، ش ۱۰: ۲۸
سبوی شکسته، سکینه حیدری، ش ۸: ۴۰
سحر آبی، پروین همتی، ش ۱۲: ۲۲
سحرگاه، کورش همه‌خانی، ش ۷: ۴۸
سرما، هرمز علی‌پور، ش ۷: ۴۹
سوت‌ها و ثانیه‌ها، ناصر نجفی، ش ۹: ۳۷
سوغات، امید عظیم‌زاده، ش ۱۰: ۳۱
سوگ فرهاد غبرایی، شاپور بنیاد، ش ۱۰: ۴۹
سومالی، پریسا احمدی، ش ۱۲: ۲۳
سه سایه‌روشن، اردشیر اسدیان، ش ۱۰: ۳۰
سه شعر، اقبال معتضدی، ش ۸: ۳۸
سه شعر، منصور برمکی، ش ۱۰: ۲۶
سیب، مهرداد فلاح، ش ۶: ۶۱
شاعری را دیدم، مدیا کاشیگر، ش ۸: ۳۹
شب...، مسعود جوزی، ش ۱۰: ۳۰
شب + شقایق، منصور خورشیدی، ش ۹: ۳۹
شب می‌میرد، منصور کوشان، ش ۵: ۵۸
شبانگی تقنوس (۱ و ۲ و ۳ و ۴)، اورنگ خضرایی، ش ۲: ۴۸
شرم، رضا خاکیانی، ش ۸: ۳۸
شرم شبیه توست، تقی هنرور شجاعی، ش ۱۰: ۳۲
صیحانه، محمدباقر کلاهی اهری، ش ۲: ۵۲
صدای خیس، رضا خاکیانی، ش ۸: ۳۸
صدایم را می‌شنوی، محمد خلیلی، ش ۹: ۴۷
طرح، علی راغب، ش ۱۱: ۳۲
غروب، قاسم آهنین‌جان، ش ۴: ۶۳
فال قهوه، اسماعیل رها، ش ۱۰: ۲۷
فردا، حسین لرخی، ش ۱۰: ۳۳
فصل، سعید مهیمنی، ش ۱۰: ۲۸
فنجان، شیوا ارسطویی، ش ۹: ۴۷
قاصدک، آه، منصور اوجی، ش ۴: ۶۲
کرم در خلوت آیینه، علی بداغی، ش ۸: ۳۸
کسالت یک عکس، علی عبدالرضایی، ش ۱۰: ۳۳
کلمه، مدیا کاشیگر، ش ۸: ۳۹
کودکان و آفتاب، ایرج ضیایی، ش ۷: ۴۸
کور می‌شوم، منصور اوجی، ش ۴: ۶۲
کهربزک، احمد آرمون، ش ۱۲: ۲۳
گردباد، مظاهر شهامت، ش ۱۰: ۲۷
گلخانه، صراف اوکار، ش ۹: ۴۹
گلسرخ و بلبل، محمدرضا شیروانی، ش ۵: ۵۷
گویش اسد، هوشنگ چالنگی، ش ۱۲: ۲۰
گویه ـ ۲۱، مفتون امینی، ش ۲: ۴۸
لحظه‌ها، محمود فلکی، ش ۱۰: ۲۸
لذت ساختن لابیرنت، محمدعلی سپانلو، ش ۱۲: ۲۱
لکه‌های رؤیا، مهرداد قاسمفر، ش ۱۰: ۳۳
مادر، موسی بندری، ش ۱۰: ۳۰
مادربزرگ، علی عبدالرضایی، ش ۱۰: ۳۳
ماه بر دریچه، مجید یوسفی، ش ۱۱: ۳۲
ماهی ماه، محمد حقوقی، ش ۱۰: ۵۵
محال ممکن، رضا خاکیانی، ش ۸: ۳۸
مرثیهٔ مشترک ما، منصور کوشان، ش ۱۰: ۴۹
موسیقی، ضیاءالدین خالقی، ش ۱۱: ۳۲
می‌بارم، اورنگ خضرایی، ش ۹: ۴۶
میدان بزرگ، بهزاد خواجات، ش ۹: ۴۹
نخواهم...، علیرضا پنجه‌ای، ش ۱۰: ۳۳
نشانی، یزدان سلحشور، ش ۹: ۵۱
نقص، عبدالحسین فرزاد، ش ۱۰: ۳۳
نگارهٔ باد، قاسم آهنین‌جان، ش ۴: ۶۳
نگاه چرخان، رضا براهنی، ش ۳: ۵۰
نگاه ناتمام، مهرداد فلاح، ش ۶: ۶۱
نمی‌خواهم بهار بروز کند، مژگان محیی، ش ۸: ۴۱
نوبت، هرمز علی‌پور، ش ۷: ۴۹
نهایت، مجید یوسفی، ش ۱۱: ۳۲
نیایش آخر، شاپور جورکش، ش ۶: ۵۹
وکاغذها، هرمز علی‌پور، ش ۷: ۴۹
هر روز عصر کنار دریا، غلامحسین پرتابیان، ش ۱۲: ۲۲
هر شب، مظاهر شهامت، ش ۱۰: ۲۷
هر شیئی [شیء] و نام، منصور اوجی، ش ۴: ۶۲
هشت شعر، غلامحسین نصیری‌پور، ش ۱۱: ۳۱
هفتاد سنگ قبر (۱۲ شعر)، یدالله رویایی، ش ۱: ۵۳
همه، آب، همه، هوا، محمد حقوقی، ش ۱: ۵۵
هنوز در فکر آن کلاغم...، احمد شاملو، ش ۲: ۷۸
یاد، پرویز حسینی، ش ۱۲: ۲۲
یازده شعر، حسن صفدری، ش ۸: ۴۰
یک شعر، حمید یزدان‌پناه، ش ۹: ۳۷
یک شعر، کسرا عنقایی، ش ۱۰: ۲۷
یک شعر، محمد آزرم، ش ۱۰: ۲۶
یک شعر، محمدمهدی یزدان‌پناه، ش ۱۰: ۳۰
یک شعر، مهدی رضازاده، ش ۹: ۴۸
یک شعر، مهرداد آبرومندی، ش ۱۲: ۲۳
Mundus Imaginalis (۵ شعر)، شاپور بنیاد، ش ۸: ۴۱


## نقد شعر ایرانی


آغاز و پایان یقینی یافته، (دربارهٔ شعر شاملو)، میهن بهرامی، ش ۱۲: ۳۱
اشاره‌ای کوتاه به شعری دیگر (دربارهٔ شاعره‌های معاصر، به‌ویژه نسرین جافری)، محمد حقوقی، ش ۷: ۴۱
اشتراک و تقابل (دربارهٔ نقد ع. پاشائی بر شعر شاملو)، محمدتقی کریمیان، ش ۵: ۹۴
اما نه چنین قاطع و بی‌تخفیف (دربارهٔ نقد ع. پاشائی بر شعر شاملو)، سیروس شاملو، ش ۴: ۸۴
اوج اوجی در کجاست؟ (نقد هوای باغ نکردیم منصور اوجی)، رضا براهنی، ش ۱: ۸۸
ایجاد وضعیت در شعر، ایرج ضیایی، ش ۹: ۳۸
بار هم دربارهٔ «مرگ آقای ناصری» (دربارهٔ شعر «مرگ ناصری» شاملو)، محمدعلی سپانلو، ش ۱۱: ۳۹
با قیچی سیاهش... (تفسیر شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...» شاملو)، ع.پاشائی، ش ۲: ۷۹
باور کنید پاکی آواز آب را...(دربارهٔ چاپ مخدوش دیوان فروغ فرخزاد)، کاوه گوهرین، ش ۱۱: ۵۶
به‌سوی استقلال (نقد کتاب از عشق چراغی بیفروز احمد فریدمند)، منوچهر آتشی، ش ۱: ۸۰
پرواز سبز زمزمه‌ای بی‌قرار (دربارهٔ زخمه بر زخم محمد وجدانی)، الهام مهرپرانی، ش ۷: ۱۱۲
تفرد رابطه در شعر امروز، (نگاهی به شعر شاملو، رویایی، فرخزاد)، علی باباچاهی، ش ۱۲: ۲۸
تقدیر عشق و مرگ (دربارهٔ «زخم قلب آبانی» شاملو)، محمود معتقدی، ش ۱۲: ۳۸
تقطیع پلکانی و انبوه «شبه‌شعر»، ابوالفضل پاشازاده، ش ۱۰: ۱۹
راه دراز و مجال کوتاه، کاظم سادات اشکوری، ش ۱: ۱۱
رستگاری و دوزخ، (دربارهٔ شعر شاملو)، شاپور جورکش، ش ۱۱: ۴۸
روح نیمه‌ای در انتظار نیم دیگر...(دربارهٔ شعر شاملو)، مسعود طوفان، ش ۱۲: ۳۹
ساختار دیکتاتورانهٔ زبان، (دربارهٔ شعر شاملو)، علی‌اکبر نگهبان، ش ۱۲: ۳۵
سی سال تلاش (مروری بر کتاب طلا در مس رضا براهنی)، جعفر جلیلی‌بال، ش ۸: ۱۰۳
شأن شعر، محمد مختاری، ش ۱: ۱۲
شعر شاملو، پرخاشگر و عتاب‌آلود، مشیت علایی، ش ۱۱: ۴۴
شعر شورنده و انتقاد اجتماعی، (دربارهٔ شعر شاملو)، محمد بهارلو، ش ۱۲: ۳۴
شعر مردمی، جواد مجابی، ش ۴: ۳۰
شعر و اندیشهٔ سیاسی، محمد مختاری، ش ۷: ۳۰
صداهای انقلاب شعر ایران (گزارش به نسل بی‌سن فردا)، رضا براهنی، ش ۱: ۲۰ و ش ۲: ۲۳
صدای پای دگرگونی شعر امروز، کاظم کریمیان، ش ۹: ۴۰
عرض شمبده، (دربارهٔ شعر «حکایت» شاملو)، عنایت سمیعی، ش ۱۱: ۴۲
فروغ جاودانه (نقدی بر شعرهای فروغ فرخزاد)، مهرداد صمدی، ش ۷: ۱۰۳
کشف زبان زمانهٔ خود (نگاهی به کتاب منظومهٔ ایرانی محمد مختاری)، حافظ موسوی، ش ۱۰: ۸۱
کشف سیاره‌های زیست هنر مطلوب (پاسخ به نقد رضا براهنی بر جلد دوم شعر به دقیقهٔ اکنون)، محمدمهدی مصلحی، ش ۷: ۱۲۲
گذرگاهی از روی «هفتاد سنگ قبر» (دربارهٔ شعرهای رویایی)، مظفر رویایی، ش ۱: ۵۲
گزارش به نسل بی‌سن فردا (نقد کتاب شعر به دقیقهٔ اکنون، ج ۲)، رضا براهنی، ش ۴: ۸۱ و ش ۵: ۶۷ و ش ۶: ۷۸
مصون از کشف و شهود (دربارهٔ شعر شاملو)، مشیت علایی، ش ۱۲: ۴۶
نگاهی به چند شعر (دربارهٔ شعرهای فیروزه میزانی)، منوچهر آتشی، ش ۱: ۵۶
نگاهی به چند شعر (دربارهٔ شعرهای محمدباقر کلاهی‌اهری)، محمد مختاری، ش ۲: ۵۰
نگاهی به دفتر شعر بی چتر، بی چراغ، سعید مهیمنی، ش ۹: ۶۴
نیش خاری برای چشم‌های علیل (گفتگو با نیما یوشیج)، ش ۱: ۶۰


## شعر خارجی


آنگاه، ماں...، تد هیوز، ترجمهٔ مفتون امینی، ش ۷: ۵۱
آینه‌ای برای پیکرهٔ پاییز، آدونیس، ترجمهٔ ع. عامری، ش ۱: ۳۰
آینه‌تاب، لوئیز گلوک، ترجمهٔ منصور اوجی ـ مسعود طوفان، ش ۵: ۵۱
برف، لوئیز گلوک، ترجمهٔ منصور اوجی ـ مسعود طوفان، ش ۵: ۵۱
به ماں، دنیز له‌ورتاف، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، ش ۲: ۴۷
تأمل در شعری باستانی، پابلو آنتونیو کوادرا، ترجمهٔ علی معصومی، ش ۷: ۵۰
جنّت، لوییزه گلوک، ترجمهٔ منصور اوجی ـ مسعود طوفان، ش ۱: ۵۰
جهان، بشقاب گلبن گردی‌ست، پابلو آنتونیو کوادرا، ترجمهٔ علی معصومی، ش ۷: ۵۰
چاه، دنیز له‌ورتاف، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، ش ۲: ۴۷
درد، عقابی‌ست چسبیده به نام ما، پابلو آنتونیو کوادرا، ترجمهٔ علی معصومی، ش ۷: ۵۰
در ذهن، دنیز له‌ورتاف، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، ش ۲: ۴۷
سَرواژ، لوئیز گلوک، ترجمهٔ منصور اوجی ـ مسعود طوفان، ش ۵: ۵۱


## نقد شعر خارجی


ایزدبانوی تیراژه‌ها (دربارهٔ شعر لوئیز گلوک)، مسعود طوفان ـ منصور اوجی، ش ۵: ۵۰
تد هیوز فروتام‌تر و چهره‌نماتر (دربارهٔ شعر تد هیوز)، مفتون امینی، ش ۷: ۵۱
شگفت و رازآلود (دربارهٔ شعر دنیز له‌ورتاف)، رضا پرهیزگار، ش ۲: ۴۶
کشف نو جهان معاصر (تعریف شعر به روایت آدونیس)، ع. عامری، ش ۱: ۳۱
مدفن (دربارهٔ یک شعر کهن)، خورخه لوئیس بورخس، ترجمهٔ مینو میرعلائی، ش ۶: ۵۴
هستی زنده و عبوس اکنون (دربارهٔ شعر پابلو آنتونیو کوادرا)، علی معصومی، ش ۷: ۵۰


## داستان ایرانی


آب و خاک، فرهاد غبرایی، ش ۱۰: ۶۰
آقای آمرتاث دیو شده است، غلامحسین غریب، ش ۹: ۵۶
آکیومرث، برهان‌الدین حسینی، ش ۳: ۴۶

آن‌ها، کلاغ‌ها، لیلی فرهادپور، ش ۱۰: ۴۰
از افسانه‌های پایان هزارهٔ دوم، منصور کوشان، ش ۷: ۵۳
اول بهار، غزاله علیزاده، ش ۹: ۵۲
باجهٔ تلفنِ آن‌طرف خیابان، حمیدرضا عباسی، ش ۱۲: ۲۴
برزخ خس، (بخشی از جلد دوم رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده)، محمود دولت‌آبادی، ش ۸: ۵۲
بلوغ زرد واحه، در کوچهٔ بن‌بست «جلوخان»، جمشید فاضلی، ش ۱۲: ۲۵
پای من، محمدطاهر، ش ۷: ۶۲
پرتره یک تریبون، اسماعیل فهرمانلو، ش ۹: ۵۹
پرو، پرنده و زاینده‌رود، احمد قدرتی‌پور، ش ۵: ۴۶
پشت شیشهٔ مشجر، محمد محمدعلی، ش ۲: ۳۸
پیرمرد و سربار، محمدرضا بهادر، ش ۱۰: ۴۳
تا فردا، چند روز؟، ارکیده پویان، ش ۸: ۴۴
چاقو، محمد بهارلو، ش ۱۰: ۳۶
حکایت آن‌که با آب رفت، محمد بهارلو، ش ۴: ۵۸
خاکسترها و ققنوس، حسین آتش‌پرور، ش ۶: ۴۶
خاله‌ثریا، محمدرضا بیگناه، ش ۸: ۴۸
خروس بجنوردی، عزیز معتضدی، ش ۲: ۴۲
خواب، محمود شکرالهی، ش ۸: ۴۲
خوشگلک، ابراهیم رهبر، ش ۷: ۵۶
داستان مردان تمدن کلده، شهرنوش پارسی‌پور، ش ۷: ۵۲
داستان مردان تمدن کنعان، شهرنوش پارسی‌پور، ش ۳: ۴۴
داوود، قاضی ربیحاوی، ش ۹: ۵۵
در تاریکی، محمود بدرطالعی، ش ۹: ۵۸
دریای نقابدار، جواد مجابی، ش ۱: ۳۲
زن و دلداده، صوفیا محمودی، ش ۷: ۶۵
سایه‌ها، انوشه منادی، ش ۷: ۶۴
سبک و سیاق عامیانه، ریموند کاروز، ترجمهٔ اسداله امرایی، ش ۱۰: ۴۴
سرنوشت محتوم، منصور کوشان، ش ۱۱: ۳۴
سوزن، سوزن، شادی صدر، ش ۶: ۴۹
سیزده‌بدر در دماوند، فرخنده آقایی، ش ۷: ۵۸
شام، صوفیا محمودی، ش ۸: ۴۲
شکاربان، غلامرضا ارژنگ، ش ۸: ۴۴
عزیزک، مدیا کاشیگر، ش ۱۰: ۳۸
کوتوله‌ها، محمد قاسم‌زاده، ش ۸: ۴۶
کودکی (بخشی از رمان رزه برخاک پوک)، شمس لنگرودی، ش ۷: ۶۰
مقتل، غلامحسین ساعدی، (با توضیحی از اکبر ساعدی)، ش ۴: ۵۲ و ش ۵: ۴۴
مهتاب، کامران سلیمانیان‌مقدم، ش ۱۰: ۴۲
وسوسه، مدیا کاشیگر، ش ۱: ۳۸
همراه، بیژن بیجاری، ش ۷: ۵۷
یک لحظه، فریده رازی، ش ۱۲: ۲۴


## نقد داستان ایرانی


آن‌سوی بلور مه (نقدی بر از میان شیشه از میان مه علی خدایی)، علی صدیقی، ش ۸: ۹۲
آیا این زبان مناسب است؟ (دربارهٔ مقالهٔ «کلیدر و زبان رمان» براهنی و پاسخ محمدرضا ماهیدشتی به آن)، منصور یاقوتی، ش ۱۱: ۶۲
احساس توأم با مشارکت خواننده (نقد باد در بادبانِ محمد بهارلو)، فتح‌الله اسماعیلی، ش ۵: ۷۶
بحران هنرمند و آناکرونیسم درون‌شخصیتی براهنی (دربارهٔ مقالهٔ «کلیدر و زبان رمان» براهنی)، محمدرضا ماهیدشتی، ش ۱۰: ۸۸
بنیادهای شخصیت در پاورقی‌های ایران، کاوه گوهرین، ش ۷: ۱۱۶
بیرون زمان (نقدی بر مجموعه آثار امیرحسن چهل‌تن)، مشیت علایی، ش ۶: ۶۶ و ش ۷: ۱۱۳
پیچیدگی سرنوشت یک خانه (نقد خانهٔ ادریسیهای غزاله علیزاده)، محمد مختاری، ش ۴: ۷۶ و ش ۵: ۷۰
پیرامون آثار محمود دولت‌آبادی، حسن شکاری، ش ۸: ۷۰
تأملی در برهه‌های بی‌شبان (نقد جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور)، محمود معتقدی، ش ۷: ۸۴
ترجمهٔ انگلیسی سَووشون و دشواری‌ها، محمدرضا قانون‌پرور، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، ش ۷: ۱۰۰
تنزل زریا و نافرجام (نقد هشتمین روزِ زمینِ شهریار مندنی‌پور)، ع. عامری، ش ۳: ۸۲
جهان تجربه‌ها به کجا می‌رود؟ (نقد قفس شطرنجِ مسعود خیام)، محمود معتقدی، ش ۳: ۸۰
چرا جزیرهٔ سرگردانی؟، سیمین دانشور، ش ۷: ۷۶
چهار زن (دربارهٔ جزیرهٔ سرگردانی و سَووشون سیمین دانشور)، مریم حسین‌زاده، ش ۷: ۸۲
چهرهٔ اسیر زن اثیری هدایت و سرنوشت رمان (دربارهٔ چاپ مخدوش بوف‌کور)، رضا براهنی، ش ۷: ۸
حرف‌های فراموش‌شدهٔ بهرام صادقی، ش ۷: ۱۰۶
خواننده، محور اصلی سرگردانی (نقد جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور)، میهن بهرامی، ش ۷: ۷۸
در بحبوحهٔ بحران نشر (پاسخ به نقد حسن عابدینی بر کتاب کتابشناسی داستان کوتاه ایران و جهانِ فرشته مولوی)، فرشته مولوی، ش ۳: ۸۲
در برزخ میان شب و چاه (نقد جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی)، مشیت علایی، ش ۸: ۶۳
در هرحال بخشی از حرف‌ها ناگفته می‌ماند (دربارهٔ کلیدرِ محمود دولت‌آبادی)، محمد محمدعلی، ش ۸: ۶۶
دلبستگی‌های ذهنی (بررسی داستان «علو» محمدرضا صفدری)، خورشید فقیه، ش ۱۱: ۵۸
دلم می‌خواهد پایم را از جامعهٔ روشنفکری بیرون بگذارم، محمد محمدعلی، (گزارش از لیلی فرهادپور)، ش ۹: ۷۲
دوگانگی در معماری وهم و واقعیت (نقد روزگار سپری‌شدهٔ محمود دولت‌آبادی)، محمد مختاری، ش ۸: ۵۴
روایت روزگار گم‌شده (نقد روزگار سپری‌شدهٔ محمود دولت‌آبادی)، محمود معتقدی، ش ۸: ۶۲
زنگارهای آینه (نقد جزیرهٔ نیلی فرشته ساری)، الهام مهویزانی، ش ۱۱: ۵۴
زیبایی‌شناسی زبان در روزگار سپری‌شده (نقد روزگار سپری‌شدهٔ محمود دولت‌آبادی) محمد بهارلو، ش ۸: ۶۰
ساکنان جزیرهٔ سرگردانی (نقد جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور)، محمد قاسم‌زاده، ش ۷: ۸۹
سرگردانی جزیره در بیست‌واندی سال (نامهٔ سیمین دانشور به رضا براهنی)، ش ۷: ۷۵
شبی که سحر نداشت (پاورقی‌نویسی در ایران)، کاوه گوهرین، ش ۶: ۸۴
صدای سخن عشق در کلیدر، جواد اسحاقیان، ش ۸: ۷۲
کاری ارزشمند اما ناقص (نقد کتابشناسی داستان کوتاه ایران و جهانِ فرشته مولوی)، حسن عابدینی، ش ۱: ۸۶
کشف تاریکی (نقد جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور)، مسعود طوفان، ش ۷: ۹۲
کلیدر و زبان رمان، رضا براهنی، ش ۸: ۷۷
گلشیری و شگرد نو در روایت (نقد آینه‌های دوداریِ هوشنگ گلشیری)، رضا براهنی، ش ۲: ۷۰ و ش ۳: ۷۴
ما نباید منتظر باشیم آینده ما را کشف کند، جواد مجابی، (گزارش از لیلی فرهادپور)، ش ۹: ۳۴
مثلث جذاب و ماندنیِ اقلیم یاد (نقد روزگار سپری‌شدهٔ محمود دولت‌آبادی)، علیرضا سیف‌الدینی، ش ۸: ۶۸
مصیبت روشنفکربودن،(درباره مقالهٔ «کلیدر و زبان رمان» براهنی و پاسخ محمدرضا ماهیدشتی به آن)، زحمت دادگر، ش ۱۱: ۶۰
واهمه‌های ناتمام (نقد واهمه‌های زندگی منصور کوشان)، پرویز حسینی، ش ۱۰: ۸۲
هدایت گمراهان، (دربارهٔ مقالهٔ «کلیدر و زبان رمان» براهنی و اظهارنظرهای مختلف دربارهٔ آن)، منصور کوشان، ش ۱۱: ۶۰
هستی، «هست» نیست! (نقد جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور)، علیرضا سیف‌الدینی، ش ۷: ۸۰
هستیِ «جزایر» سرگردانی (نقد جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور)، شیوا ارسطویی، ش ۷: ۸۶
همحسی، خودانگاری راوی از قهرمانش (نقد خواب صبوحی و تبعیدیهای منصور کوشان)، الهام مهویزانی، ش ۶: ۷۵


## داستان خارجی


ایختیاندر، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، ش ۱۰: ۵۲
بی‌بی پیک، جانت وینترسون، ترجمهٔ احمد میرعلائی، ش ۱: ۴۰
بی‌وفایی، کاترین آن‌پورتر، ترجمهٔ سعید الیاسی، ش ۷: ۶۶
جسد یک امریکایی، جان دوس‌پاسوس، ترجمهٔ علی معصومی، ش ۴: ۲۸
چاه و آونگ، ادگار آلن پو، ترجمهٔ بهمن شاکری، ش ۲: ۳۶
دو دلار آب، خوان بوش، ترجمهٔ اسدالله امرایی، ش ۷: ۶۸
رنگ ارغوانی، آلیس واکر، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، ش ۶: ۵۳
سفر به انتهای شب، لویی فردینان سلین، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، ش ۱۰: ۶۴
شهر کلیساها، دونالد بارتلمی، ترجمهٔ اختر اعتمادی، ش ۱: ۴۶
گم‌شده‌ها، گیهان ویلسون، ترجمهٔ اسدالله امرایی، ش ۳: ۴۲


## نقد داستان خارجی


آلیس واکر، بانوی آفرینشگر سپیدی، رضا پرهیزگار، ش ۶: ۵۰
تصورات خام مترجم از متن (نقدی بر کتاب بدرود ای سوزمین مقدس)، مارک اسموژنسکی، ش ۹: ۶۶
حریم خلوت عشق (شرحی بر داستان «حکایت لایین و لاپینواه‌ی ویرجینیا وولف)، بهمن بازرگانی، ش ۹: ۶۰
روایتی علیه فراموشی (مروری بر کتاب خنده و فراموشی میلان کوندرا)، حافظ موسوی، ش ۹: ۶۴
رها، بیرون از محدودیت‌ها (گفتگو با ریموند کاروز دربارهٔ آثارش)، ترجمهٔ اسداله امرایی، ش ۹: ۲۰
سفر به انتهای شب (دربارهٔ رمان سلین)، پل نیزان، ترجمهٔ افشین جهاندیده، ش ۱۰: ۶۹
سلین یک اخلاق‌گراست، لئون تروتسکی، ترجمهٔ افشین جهاندیده، ش ۱۰: ۶۸
عشق، جاودانگی، مرگ (دربارهٔ جاودانگیِ میلان کوندرا)، اسماعیل فهرمانلو، ش ۵: ۷۴
گفتگو با میلان کوندرا، ژوسیان ساوینیو، ترجمهٔ محمد اسدی، ش ۷: ۲۴
مرد اول، بازآفرینی دیگر کامو، مینو مشیری، ش ۱۰: ۱۴
مردی با یک رمان، (دربارهٔ رالف الیسون)، محمدکریم اشراق، ش ۱۰: ۱۲


## نمایشنامه


اینجا یا هر جای دیگر، منصور کوشان، ش ۳: ۵۴
بالکن، فدریکو گارسیا لورکا، ترجمهٔ غزاله افسون، ش ۱: ۴۸
بیمار و دندانپزشک، ویلیام سارویان، ترجمهٔ رضا احمدی، ش ۲: ۵۴


## ادبیات کودک


شوری ادبیات کودک، آیدن چیمبرز، ترجمهٔ مرتضی نوسلی، ش ۳: ۳۰
عشق، کودک، تخیل، فانتزی (گفتگو با ایندیرا کریشنان)، اسماعیل سالمی ـ هابده عامری ـ الهام مهویزانی، ش ۶: ۳۲
کتاب‌های خوب، کتاب‌های بد روی دیگر سکه، ناصر یوسفی، ش ۶: ۱۷
من بینایی را دوست دارم، احمدرضا احمدی، ش ۶: ۱۸


## ترجمه


آزادی توأم با مسئولیت (گفتگو با نجف دریابندری)، ش ۳: ۲۲
ترجمهٔ انگلیسی سَووشون و دشواری‌ها...، محمدرضا قانون‌پرور، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، ش ۷: ۱۰۰
تصورات خام مترجم از متن (نقدی بر کتاب بدرود ای سوزمین مقدس)، مارک اسموژنسکی، ش ۹: ۶۶
دودلی‌های دردناک میان شیراز و قاهره، مهدی سحابی، ش ۵: ۱۴
روزنه‌ای به غرب (گفتگو با محمد قاضی)، مژده جعفری‌پور، ش ۷: ۲۲
منطق نقد در دوران فرهنگی پایان سرمایه‌داری، امید حبیبی‌نیا، ش

۸ : ۱۲

## جامعه و سیاست

حافظهٔ تاریخی مظلوم (سالگرد انقلاب مشروطه)، محمد مختاری، ش ۴: ۱۰
دموکراسی، مبارزه‌ای پیوسته (گفتگو با آدونیس)، ترجمهٔ ع. عامری، ش ۱: ۲۸
دموکراسی و موانع آن (متن سخنرانی در کنفرانس سیرا)، منوچهر آتشی، ش ۲: ۱۸
دو مفهوم ناسیونالیسم (گفتگو با ایزایا برلین)، ناتان گارولز، ترجمهٔ اختر اعتمادی، ش ۸: ۲۸
زبان به کام سیاست، محمد مختاری، ش ۳: ۱۲
سقوط بهمن، اندره‌ی نوکین، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۹: ۱۸
ضرورت دمکراسی، امین معلوف، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۱۰: ۱۵
فاتح شدم و نام فرزندانم را به ثبت رسانیدم، احمد تدین، ش ۵: ۱۶
کدام نیروی مادی اهرم تحول فرهنگی می‌شود؟، فریبرز رئیس‌دانا، ش ۸: ۱۴
گفتگو با میلان کوندرا، ژوسیان سابونیو، ترجمهٔ محمد اسدی، ش ۷: ۲۴
گفتگو با یاشارکمال، آلتا گوکالپ، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۷: ۲۷
منطق نقد در دوران فرهنگی پایان سرمایه‌داری، امید حبیبی‌نیا، ش ۸: ۱۲

## آزادی بیان و اندیشه

آزادی مطبوعات، مجتبی مینوی، ش ۹: ۱۴
آزادی و حقیقت، سکینه حیدری، ش ۱۱: ۵
آسیب‌شناسی ادبیات جهان سوم، جواد مجابی، ش ۳: ۶۴
از ماست که بر ماست، ابراهیم زالزاده، ش ۴: ۱۸
انقلاب فرهنگی، منصور کوشان، ش ۵: ۸
بستر فرهنگی ایران و عنصر تاریخ، رضا براهنی، ش ۹: ۶
بودن فرهنگی، منصور کوشان، ش ۷: ۶
تهاجم فرهنگی و بلوغ فکری، مهدی صفری، ش ۱۱: ۱۴
در ستایش مطبوعات آزاد، کارل مارکس، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۹: ۱۶
دموکراسی و موانع آن، منوچهر آتشی، ش ۲: ۱۸
دیوار عظیم چین، مسعود خیام، ش ۱۰: ۱۰
رد بیانفای روح، واسلاو هاول، ترجمهٔ سهراب محمدی، ش ۳: ۶۸
زبان به کام سیاست، محمد مختاری، ش ۳: ۱۲
سانسوراندیشی، منصور کوشان، ش ۱۰: ۶
سانسور در مطبوعات، منصور کوشان، ش ۹: ۴
سه چهار نکته در فرهنگ روزنامه‌نویسی ایران، سیروس علی‌نژاد، ش ۸: ۶
سیاست فرهنگی، منصور کوشان، ش ۶: ۸
شعر و اندیشهٔ سیاسی، محمد مختاری، ش ۷: ۲۰
ضرورت دموکراسی، امین معلوف، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۱۰: ۱۵
فراتر از وظیفه، منوچهر آتشی، ش ۴: ۶۶ و ش ۵: ۶۰
فراخوان فرزانگان، محمد محمدعلی، ش ۴: ۱۲
فرهنگ ملی، منصور کوشان، ش ۳: ۹
کدام نیروی مادی اهرم تحول فرهنگی می‌شود، فریبرز رئیس‌دانا، ش ۸: ۱۴
لینچ فرهنگی، منصور کوشان، ش ۱۱: ۶
متن ۱۳۴ نویسنده، ش ۱۲: ۶
مکتب ایران، منصور کوشان، ش ۸: ۴
منزلت روزنامه‌نگار، سیروس علی‌نژاد، ش ۲: ۱۲
نشست اول پیرامون کانون نویسندگان ایران، رضا براهنی ـ باقر پرهام ـ منصور کوشان ـ محمد محمدعلی ـ محمد مختاری، ش ۶: ۲۲
نشست دوم پیرامون کانون نویسندگان ایران، جواد مجابی ـ غفار حسینی ـ محمد خلیلی ـ امیرحسن چهلتن، ش ۷: ۱۴
نشست سوم پیرامون کانون نویسندگان ایران، محمدعلی سپانلو ـ غزاله علیزاده ـ عمران صلاحی ـ ناصر زراعتی، ش ۸: ۲۰
هستی کتاب در خطر است، رضا براهنی، ش ۱۰: ۸

## کانون نویسندگان

از ماست که بر ماست، ابراهیم زالزاده، ش ۴: ۱۸
از نقطهٔ عزیمت تا لحظهٔ شدن، محمود دولت‌آبادی، ش ۷: ۱۳
پر زدند، رفتند و دیگر باز نیامدند!، سیدعلی صالحی، ش ۶: ۱۹
تداوم کانون نویسندگان، حسین فرخی، ش ۹: ۷۴
حاشیه‌ای بر فراخوان، بهروز تاجور، ش ۶: ۹۱
در حاشیهٔ میزگردهای کانون نویسندگان ایران، فرشید یزدی، ش ۱۰: ۸۶
فراخوان فرزانگان، محمد محمدعلی، ش ۴: ۱۲
فراخوانی فرزانه‌وار، بزرگ پورجعفر، ش ۵: ۱۸
کانون، جوششی بر پیکر فرهنگ، غلامحسین سالمی، ش ۵: ۱۹
ما و مقولهٔ فرهنگ، محمود معتقدی، ش ۷: ۱۲۳
متن ۱۳۴ نویسنده، ش ۱۲: ۶
محور وظایف خود، دکتر امیرحسین آریان‌پور، ش ۷: ۱۲۳
نشست ۱، رضا براهنی / باقر پرهام / منصور کوشان / محمد محمدعلی / محمد مختاری، ش ۶: ۲۲
نشست ۲، جواد مجابی / غفار حسینی / محمد خلیلی / امیرحسن چهلتن / منصور کوشان، ش ۷: ۱۴
نشست ۳، محمدعلی سپانلو / غزاله علیزاده / عمران صلاحی / ناصر زراعتی / منصور کوشان، ش ۸: ۲۰
هنر به‌مثابهٔ یک نهاد اجتماعی، روژه باستید، ترجمهٔ غفار حسینی، ش ۵: ۲۰ و ش ۶: ۲۰

## گفتگو

با آدونیس (دربارهٔ شعر)، ترجمهٔ ع. عامری، ش ۱: ۲۸
با امبرتو اکو (دربارهٔ زبان، اندیشه و فرهنگ)، ترجمهٔ دکتر منوچهر بدیعی، ش ۴: ۲۶
با ایزایا برلین (دربارهٔ ناسیونالیسم، تاریخ و فرهنگ)، ناتان گارولز، ترجمهٔ اختر اعتمادی، ش ۸: ۲۸
با ایندیرا کریشنان (دربارهٔ ادبیات کودک)، اسماعیل سالمی ـ هایده عامری ـ الهام مهویزانی، ش ۶: ۳۲
با بیژن جلالی (دربارهٔ صادق هدایت)، هومن عباسپور، ش ۸: ۸۷
با دنیس دیدرو، امبرتو اکو، ترجمهٔ ناصر غیاثی، ش ۱۲: ۱۰
با دومینیک مگنو (دربارهٔ ادبیات و اندیشه)، محمود پرتوی، ش ۱۱: ۲۰
با ریموند کارور (دربارهٔ نوشته‌هایش)، ترجمهٔ اسداله امرایی، ش ۹: ۲۰
با سیمین دانشور (دربارهٔ آثارش)، مسعود طوفان، ش ۷: ۷۲
با گالری‌داران تهران، فیروزه شریفی، ش ۵: ۷۸
با لوئیس بونوئل، ترجمهٔ ناصر غیاثی، ش ۱۲: ۱۰
با محمد قاضی (دربارهٔ ترجمه)، مژده جعفری‌پور، ش ۷: ۲۲
با محمد نوری (دربارهٔ موسیقی)، ش ۴: ۲۲
با میلان کوندرا (دربارهٔ آثارش، وحدت اروپا و فرانسه‌ترسی در اروپا)، ژوسیان سابونیو، ترجمهٔ محمد اسدی، ش ۷: ۲۴
با نجف دریابندری (دربارهٔ ادبیات، ترجمه و خاطرات)، ش ۳: ۲۲
با نیما یوشیج (دربارهٔ شعر خودش)، ش ۱: ۶۰
با ورنر هرتزوگ (دربارهٔ زندگی‌اش و سینما)، مسعود معمارنژاد، ش ۸: ۹۶
با یاشار کمال (دربارهٔ فرهنگ ترکیه، فرهنگ جهانی و سیاست)، آلتا گوکالپ، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۷: ۲۷
با یدالله رویایی (دربارهٔ شعر، زبان و تاریخ)، جلال سرفراز، ش ۵: ۲۴

## مسائل نشر و کتابخوانی

اطلاعیه در مورد چاپ آثار نیما یوشیج، شراگیم یوشیج، ش ۷: ۱۲۰
به کجا می‌رویم؟، الهام مهویزانی، ش ۹: ۷۰
چهرهٔ اسیر زن اثیری هدایت و سرنوشت رمان (دربارهٔ چاپ مخدوش یوف‌کور)، رضا براهنی، ش ۷: ۸
حفظ حقوق اقلیت، مدیا کاشیگر، ش ۱۱: ۸
دیوار عظیم چین، مسعود خیام، ش ۱۰: ۱۰
سه چهار نکته در فرهنگ روزنامه‌نویسی ایران، سیروس علی‌نژاد، ش ۸: ۶
شاهنامهٔ مظلوم، هومن عباسپور، ش ۳: ۹۷
شاهنامهٔ مظلوم (خبر نشر قطره دربارهٔ «شاهنامهٔ مظلوم»)، ش ۶: ۹۵
مروارید و خرمهره، محمد قاسم‌زاده، ش ۱۰: ۹۲
وضعیت ناسامان نشر و نابهنجاری‌های ناشی از آن، شهلا لاهیجی، ش ۱: ۸۴
هستی کتاب در خطر است، رضا براهنی، ش ۱۰: ۸
هشت سؤال و جواب، (گزارش و گفتگو)، مسعود معمارنژاد، ش ۹: ۹۰

## مطبوعات

آزادی مطبوعات، مجتبی مینوی، ش ۹: ۱۴
انقلاب فرهنگی، منصور کوشان، ش ۵: ۸
خطر حذف فرهنگی، منصور کوشان، ش ۴: ۸
در ستایش مطبوعات آزاد، کارل مارکس، ترجمهٔ محمد پوینده، ش ۹: ۱۶
سانسوراندیشی، منصور کوشان، ش ۱۰: ۶
سانسور در مطبوعات، منصور کوشان، ش ۹: ۴
سه چهار نکته در فرهنگ روزنامه‌نویسی ایران، سیروس علی‌نژاد، ش ۸: ۶

## زن

آرمان‌شهر فمینیست‌ها، منیژه عراقی، ش ۱۱: ۶۴
اشاره‌ای کوتاه به شعری دیگر، محمد حقوقی، ش ۷: ۴۱
بافت خشمگین درون اسطوره، می‌شی کوکاکوتانی، ترجمهٔ رضا پوده، ش ۶: ۱۲
تجلی زیبایی، مظلومیت و رمان فمینیستی در پست‌مدرنیسم، رضا براهنی، ش ۵: ۱۰
جهان‌بینی یک جادوگر و غزلسرایی یک شاعر، رضا پوده، ش ۶: ۱۰
حریم خلوت عشق، بهمن بازرگانی، ش ۹: ۶۰
رویکرد روان‌شناختی پست‌مدرن به فمینیسم، امید حبیبی‌نیا، ش ۱۱: ۱۶
شقایق‌ها زیر برف مدفونند، صفورا تیری، ش ۳: ۱۵
فمینیسم، اهداف و دستاوردها، مریم خراسانی، ش ۱۱: ۶۶
فمینیسم، یک نکته و صد پرسش، پیام رفیقی، ش ۹: ۷۵
من فمینیست نیستم، شهرنوش پارسی‌پور، گزارش از: لیلی فرهادپور، ش ۸: ۹۸
نمونه‌هایی از نثر تونی ماریسون، ترجمهٔ رضا پوده، ش ۶: ۱۳
هزارتوی حس و عشق، بهمن بازرگانی، ش ۷: ۳۵
هستی زنانه ـ هستی مردانه، بهمن بازرگانی، ش ۱۰: ۲۵
یک موضوع و این‌همه تعریف، قدسی قاضی‌نور، ش ۴: ۱۴

## فرهنگ عامه

ترانهٔ محلی فیروزآبادی، روح‌انگیز کراچی، ش ۵: ۶۹
دل (دربارهٔ واژهٔ دل و ترکیبات آن در گویش‌های شیرازی ـ کازرونی)، سیمین بهروزی (بنیاد)، ش ۱: ۷۵
نیت خیر مگردان (انتقاد از «دل» و رسم‌الخط فارسی)، حسن حاتمی، ش ۲: ۵۶

## هنر

از سفرهای دور و دراز، مصطفی دشتی، ش ۷: ۱۱۹
تأملی در هویت فرهنگی ما، آبدین آغداشلو، ش ۸: ۹
چهرهٔ دیگر هنرهای تجسمی و شیوهٔ ارائهٔ آن (گفتگویی با گالری‌داران)، فیروزه شریفی، ش ۵: ۷۸
خوب، این‌هم از بی‌بنال، جواد مجابی، ش ۷: ۱۰
داوری پیکاسو دربارهٔ پیکاسو و آثارش، پابلو پیکاسو، ترجمهٔ منیژه

عراقی‌زاده، ش ۲: ۹۴
دنیا را پولادین آفرید، جواد مجابی، ش ۹: ۷۶
زیبایی به‌مثابهٔ ارزش از دیدِ وایتهد، یوگنی باسین، ترجمهٔ احمد تدین، ش ۴: ۸۶
من و مرز خودکفایی و قلم‌مو، منصوره حسینی، ش ۳: ۱۴

## موسیقی

به جامعهٔ موسیقی ایران (نامهٔ سرگشاده)، علی‌رضا مشایخی، ش ۴: ۸۹
جستاری دربارهٔ موسیقی، آلبر کامو، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، ش ۱: ۱۶ و ش ۲: ۹۱ و ش ۳: ۸۹
در جستجوی نیمای موسیقی، فریدون محرر ـ کاووس فیروزمند، ش ۱: ۹۰
رفتار بزرگان موسیقی با موسیقی، ابراهیم زال‌زاده، ش ۲: ۸۸
صدای فرهنگ پیشرفته (گفتگو با محمد نوری)، ش ۴: ۲۲

## سینما

معمای وِرنر هرتزوک فیلم‌ساز (گفتگو با ورنر هرتزوک)، مسعود معمارنژاد، ش ۸: ۹۶

## طنز

ضرباهنگ‌ها، زوبین، ش ۲: ۴۵
یک کلمه در سه کلمه، محمدعلی آتش‌برگ، ش ۵: ۸۵ و ش ۶: ۶۵

## مرور

آزادی مطبوعات، مجتبی مینوی (۱۳۳۱)، ش ۹: ۱۴
آفرینش هنری، هوشنگ ایرانی، (۱۳۳۰)، ش ۲: ۵۷
انتقاد ادبی، دکتر پرویز ناتل خانلری، (۱۳۳۴)، ش ۳: ۶۰
حرف‌های فراموش‌شدهٔ بهرام صادقی، (۱۳۵۳)، ش ۷: ۱۰۶
فروغ جاودانه، مهرداد صمدی، (۱۳۴۳)، ش ۷: ۱۰۳
لنگی فرهنگ از کجاست؟، یوسف رحیم‌لو، (۱۳۵۲)، ش ۴: ۶۴
نیش خاری برای چشم‌های علیل (گفتگوی گمشده‌ای با نیما یوشیج)، (۱۳۳۶)، ش ۱: ۶۰

## خاطرات

اجسام، پایدارترین خاطرات، بیژن جلالی، ش ۳: ۶۳
پر زدند، رفتند دیگر بازنیامدند!، سیدعلی صالحی، ش ۶: ۱۹
ترا من چشم در راهم... (نخستین بزرگداشت نیما)، محمدعلی سپانلو، ش ۲: ۶۰
خاطره در خاطره، منوچهر آتشی، ش ۳: ۶۲
زنی با عطر گل‌های مریم، منصور اوجی، ش ۷: ۸۸
سکوتِ حنا بی کلاغ یک خاطره، مدیا کاشیگر، ش ۴: ۱۶
فراتر از وظیفه (گزارش سفر آلمان ـ امریکا)، منوچهر آتشی، ش ۴: ۶۶ و ش ۵: ۶۰

## یادمان

آخرین بازی (در سوگ هادی اسلامی)، محمد وجدانی، ش ۴: ۲۰
آن شرّ باشکوه (دربارهٔ جلال آل‌احمد)، اکبر رادی، ش ۶: ۱۴
از «ژولیوس سزار» تا «نیما»: به امید نوزایی فرهنگی (دربارهٔ تاریخ تولد نیما)، مسعود طوفان، ش ۵: ۸۶
از امروز تا همیشهٔ تاریخ (در تدارک صدسالگی نیما)، سیروس طاهباز، ش ۴: ۹۲
اندوه جشن بیکران (در سوگ فرهاد غبرایی)، ناصر حسینی، ش ۱۰: ۷۹
ای گرامی، ترا کجا جویم (در سوگ فرهاد غبرایی)، مجید ملکان، ش ۱۰: ۷۹
بس کن دیگر (در سوگ فرهاد غبرایی)، مهدی غبرایی، ش ۱۰: ۵۴
پاییز سال ۱۳۱۵ برابر با... (دربارهٔ سالگرد تولد نیما)، مسعود طوفان، ش ۲: ۹۵
پس از بیست سال خاموشی (سالمرگ هوشنگ ایرانی)، ش ۴: ۹۶
پیشنهادی برای یک جشن (صدسالگی نیما)، رضا براهنی، ش ۱: ۸
...تا انتهای شب (در سوگ فرهاد غبرایی)، مدیا کاشیگر، ش ۱۰: ۶۲
جهان پیر است و بی‌بنیاد، از این فرهادگُش فریاد (در سوگ فرهاد غبرایی)، محمد پوینده، ش ۱۰: ۶۳
چه جاودانه‌اند دست‌هایت (سوگسرودی برای فرهاد غبرایی)، سیما صاحبی، ش ۱۰: ۷۹
حرف‌های فراموش‌شدهٔ بهرام صادقی (یک گفتگوی قدیمی)، ش ۷: ۱۰۶
خادم بی‌نام و فروتن فرهنگ (در سوگ یدالله یوسفی)، ابراهیم یوسف‌نژکی، ش ۴: ۹۵
دربارهٔ سه زادروز (صدمین سالروز تولد نیما)، دکتر ناصر پاکدامن، ش ۶: ۹۰
در جستجوی هدایت (گفتگو با بیژن جلالی دربارهٔ صادق هدایت)، هومن عباسپور، ش ۸: ۸۷
دردا و دریغا (در سوگ فرهاد غبرایی)، عبدالحسین آذرنگ، ش ۱۰: ۷۹
در راه فتح قله‌ها (در سوگ فرهاد غبرایی)، نیره توکلی، ش ۱۰: ۷۹
در ستایش لبخند (در سوگ ثریا صدرالدینی)، جواد مجابی، ش ۲: ۱۶
درنهایت روز (در سوگ فرهاد غبرایی)، مصطفی اسلامیه، ش ۱۰: ۷۴
ده سال خاموشی (سالمرگ بهرام صادقی)، افشین کوچک‌زاد، ش ۷: ۱۳۷
راز نام «نیما»؟ (کشف تاریخ تولد نیما)، مسعود طوفان، ش ۹: ۱۰
رانده‌رو در لقاءالله (در سوگ فرهاد غبرایی)، م. قائد، ش ۱۰: ۷۱
رؤیت، (در سوگ فرهاد غبرایی)، هادی غبرایی، ش ۱۰: ۵۰
سالشمار زندگی فرهاد غبرایی، ش ۱۰: ۴۸
سوگ فرهاد غبرایی (شعر)، شاپور بنیاد، ش ۱۰: ۴۹
سهمی کوچک (در تدارک صدسالگی نیما)، شراگیم یوشیج، ش ۴: ۹۳
شاعر شاعران (دربارهٔ یوهان هولدرلین)، هومن عباسپور، ش ۵: ۹۶
شاه مرده است (به‌مناسبت درگذشت اوژن یونسکو)، مدیا کاشیگر، ش ۹: ۹
شب شعر نیما (در تدارک صدسالگی نیما)، محمد وجدانی، ش ۲: ۹۶
فروغ جاودانه (نقد شعر فروغ)، مهرداد صمدی، ش ۷: ۱۰۳
گلدینگ دیگر نمی‌نویسد (درگذشت ویلیام گلدینگ)، هومن عباسپور، ش ۳: ۹۷
لعنت به جاده‌های جدایی‌آفرین (در سوگ فرهاد غبرایی)، محمدعلی آتش‌برگ، ش ۱۰: ۵۹
مرثیهٔ مشترک ما، (سوگسرودی برای فرهاد غبرایی)، منصور کوشان، ش ۱۰: ۴۹
مرد اول، بازآفرینی دیگر کامو (انتشار رمان ناتمام مرد اول آلبر کامو)، مینو مشیری، ش ۱۰: ۱۴
مردی با یک رمان (در مرگ رالف الیسون نویسندهٔ امریکایی)، محمدکریم اشراق، ش ۱۰: ۱۲
مرگ ناگهانی (درگذشت وارتزگس پطروسیان)، مدیا کاشیگر، ش ۱۰: ۹۶
نسلی که شاعرانش را بر باد داد، رومان پاکوسون، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، ش ۳: ۳۶ و ش ۴: ۴۲ و ش ۵: ۴۲ و ش ۶: ۴۲
نمایشگاه (نقاشی‌هایی از چهرهٔ نیما)، بهزاد شیشه‌گران، ش ۲: ۹۷
وداع با سردی زمینی، و نه سرزمینی (سالمرگ گاستون وارینگ‌نی‌بن زبان‌شناس و لغت‌شناس بزرگ اسپرانتو)، هومن عباسپور، ش ۷: ۱۴۰
هزاران صدا و یک دهان (سالمرگ بهار و سپهری)، هومن عباسپور، ش ۱: ۹۷

## کنکاش

آزمون پنج شمارهٔ تکاپو، حسن مهدوی‌منش، ش ۷: ۴
آقایان، نه خانم‌ها، فریده لواسانی، ش ۲: ۹
ادای دین، علی‌مراد موری، ش ۱۱: ۴
ادبیات، مهرداد فلاح، ش ۳: ۸
اشتراک، رضا شادمان، ش ۱۰: ۵
اشک‌هایی چند، غلامرضا ظهیری توچایی، ش ۱۱: ۴
افتخار ما، فرهنگ ما، فرهاد شیگیر، ش ۱۰: ۴
این همه تنوع، راضیه سلماسی، ش ۲: ۹
بر پیشخوان، شهاب شهیدی، ش ۲: ۸
بلای ملی و تساهل، احمد تدین، ش ۳: ۷
پربار و خواندنی، محمود حوافی، ش ۲: ۹
پربار و زیبا اما...، هادی قاراچای، ش ۲: ۶
پس پنجاه، حسین مشرقی، ش ۴: ۶
پست، علی‌اکبر حدادی، ش ۱۱: ۴
پشتکار و عشق، مهرداد فلاح، ش ۲: ۸
پویا و مبارز، احسان قمصری، ش ۳: ۷
تریبون ادبیات امروز، احمد سخایی، ش ۲: ۹
تنوع و کیفیت، محمدمهدی کرمانی، ش ۷: ۵
چرخش قلم، کوروش همه‌خانی، ش ۳: ۸
چند انتقاد، ناهید هدایی، ش ۲: ۷
حروف نامرئی، داود پردوست، ش ۱۰: ۴
حضور جدی و فعال، حسین فرخی، ش ۴: ۷
خط و ربط، احمد فریدمند، ش ۳: ۶
خواهان تماس، مسعود، ش ۳: ۸
خودمانی‌تر، بهمن یارفریدونی، ش ۱۰: ۵
در این بوم و بر، فرهود زمانی، ش ۲: ۷
دست‌ها بی‌صدا نخواهند بود، اورنگ حضرایی، ش ۲: ۶
دفاع از خوانندگان، کیومرث سلیمانی، ش ۱۰: ۴
دموکراسی ادبی، محمدعلی قاسمی، ش ۱۱: ۴
دیگر درنگ جایز نبود، حمید غفاری، ش ۲: ۶
روزنه‌ای در ابر، اسماعیل آیینی، ش ۷: ۵
سؤال و جواب، ه. م، ش ۳: ۷
سختگیر، ؟، ش ۱۱: ۴
شاعر شعرهای بی‌نام، محمود فلکی، ش ۱۱: ۴
شامهٔ تیز، توفیق مشیرپناهی، ش ۳: ۸
شعر جوان، مهرداد فاسمفر، ش ۱۱: ۴
صاحب اندیشه، داود پردوست، ش ۴: ۷
صفحه‌های بیشتر، عباس جلیلوند، ش ۲: ۸
طرحی نو، ضیاءالدین خالقی، ش ۲: ۸
عقیدهٔ شخصی، امین‌اله سرابندی، ش ۱۰: ۵
فرهنگ‌دوست، یوسف حسینی، ش ۲: ۸
کاش زنده بود، بهرام شمیانی، ش ۲: ۶
کوشش و تلاش مسئولانه، محمدرضا ناجدینی، ش ۴: ۷
گران نیست، شهرام ملکی، ش ۲: ۷
گوشه‌ای از دردها، احمد جعفری، ش ۱۱: ۴
ماندنی و گرانسنگ، عباس ابوترابی، ش ۲: ۶
مجله، مجلهٔ نوستالژیک، ژاله آبکاری، ش ۲: ۸
محله را گرانتر نکنید، رضا احمدی سراوانی، ش ۹: ۸۱
مسئول در مقابل جامعه، شهرام فراهانی، ش ۳: ۶
موازنهٔ دیگری، جلال علوی، ش ۲: ۷
نسل سوم، علی راغب، ش ۱۰: ۵
نسل طالب، شهین خسروی‌نژاد، ش ۱۰: ۴
نقدهای داغ، باقر سموندی، ش ۲: ۸
نوعی احساس مسئولیت، حسن حاتمی، ش ۲: ۹
و نه چون...، بهزاد خواجات، ش ۲: ۹
ویژه‌نامهٔ فروغ و هدایت، زهرا منافی‌راد، ش ۲: ۸
هدایت، رضا علی‌پور، ش ۳: ۷
هدر دادن...، ایران‌منش، ش ۳: ۸
هر شماره ویژهٔ یک استان، عظیم جانبخشی، ش ۲: ۸
همت عالی، اکبر مهرسان، ش ۱۰: ۵
یدک‌کش، قباد آذرآیین، ش ۲: ۸


# معرفی، مرور و نقد کتاب اندیشه

آیین میترا/ مارتن ورمازرن/ بزرگ نادرزاد/ نشر چشمه/، ش ۷: ۱۳۰
ارغنون (شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۷۳)/ مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت ارشاد/ مدیرمسئول: احمد مسجدجامعی، ش ۱۱: ۷۰
افسون شهرزاد/ جلال ستاری/ انتشارات توس، (بهروز سلطانیان)، ش ۱۱: ۷۲
انسان و سوسیالیسم در کوبا/ چه گوارا ـ فیدل کاسترو/ شهره ایزدی/ نشر مرغ آمین/، ش ۱: ۶۳
تاریخ آیین بودا (ج ۱)/ ع. پاشائی/ نشر ابتکار/، ش ۷: ۱۲۶
تاریخچهٔ مکتب مزدک/ اوتاکر کلیما/ ترجمهٔ دکتر جهانگیر فکری ارشاد/ انتشارات توس، (علی میانکلی)، ش ۶: ۷۹
جانهای آشنا/ دکتر جلال ستاری/ انتشارات توس، ش ۳: ۴۷
خودآموز روشن‌بینی/ تادیوس گولاس/ گیتی خوشدل/ نشر ابتکار/، ش ۷: ۱۲۴
دانش اساطیر/ روژه باستید/ دکتر جلال ستاری/ انتشارات توس/، ش ۷: ۱۳۰
دائو، راهی برای تفکر/ ع. پاشائی/ نشر چشمه/، (علیرضا دولتشاهی)، ش ۳: ۸۱
دائو رابطه‌ها/ ری کریگ/ ع.پاشائی/ انتشارات فراروان/، ش ۶: ۸۰
دستان فرانکفورت/ تام باتامور/ دکتر محمد حریری اکبری/ انتشارات دانشگاه تبریز، (کاظم فیروزمند)، ش ۱۲: ۴۸
ذن در هنر کمانگیری/ اویگن هریگل/ ع. پاشائی/ نشر ابتکار/، ش ۷: ۱۲۸
ذن در هنر گل‌آرایی/ گوستی ل. هریگل/ ع.پاشائی/ نشر ابتکار، ش ۵: ۷۵
روش ذن/ اویگن هریگل/ ع. پاشائی/ نشر ابتکار/، ش ۷: ۱۲۶
زبان رمزی افسانه‌ها/ م. لوفلر ـ دلاشو/ دکتر جلال ستاری/ انتشارات توس، ش ۵: ۶۳
زبان رمزی قصه‌های پریواد/ م. لوفلر دلاشو/ دکتر جلال ستاری/ انتشارات توس/، (هومن عباسپور)، ش ۸: ۱۰۲
گزیدهٔ سرودهای ریگ‌ودا/ دکتر سید محمدرضا جلالی نائینی/ نشر نقره، ش ۱۰: ۹۵
مقدمه‌ای بر تصوف/ دکتر ذبیح‌الله صفا/ گهر نشر/، ش ۷: ۱۲۲
ناسیونالیسم در ایران/ دیوید کاتم/ محمدعلی آنش‌برگ، ش ۳: ۱۸
نقد توطئهٔ آیات شیطانی/ عطاءالله مهاجرانی/ انتشارات اطلاعات/، ش ۵: ۶۹
یوگانیدرا، هنر واتهادگی/ سوامی ساتاناندا ساراسواتی/ موسوی‌نسب/ نشر غزل، ش ۹: ۸۵

## ادبیات: تئوری و نقد

انسان در شعر معاصر/ محمد مختاری/ انتشارات توس، ش ۸: ۱۰۲
جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)/ لوسین گلدمن/ محمد پوینده/ انتشارات هوش و ابتکار، ش ۲: ۶۹
جورج لوکاچ/ امری جورج/ عزت‌الله فولادوند/ دفتر ویراسته ـ نشر سمر، ش ۴: ۴۹
حلقهٔ انتقادی/ دیوید کوزنزهوی/ مراد فرهادپور/ انتشارات روشنگران، ش ۱: ۹۳
درآمدی بر ادبیات معاصر ایران/ دکتر محمود عبادیان/ گهر نشر، ش ۲: ۶۳
ردّ (گفت‌وگزار مینج)/ محمود دولت‌آبادی/ نشر چشمه، ش ۳: ۴۵
طلا در مس/ رضا براهنی/ نشر مرغ آمین، (جعفر جلیلی‌بال)، ش ۸: ۱۰۳
غرفهٔ توفان در املاء و رسم‌الخط/ ملک‌ابراهیم امیری/ نشر رخ، (ایدا میرهاشمیان)، ش ۶: ۹۳
فرهنگ جمع مکرر/ پرویز صالحی (بختیار)/ انتشارات هوش و ابتکار، ش ۲: ۶۴
فرهنگ مصدری/ پرویز صالحی (بختیار)/ انتشارات هوش و ابتکار، ش ۲: ۶۴
کار نویسنده (گفت و شنودی با نویسندگان بزرگ جهان)/ مجلهٔ پاریس ریویو/ احمد اخوت/ نشر فردا، ش ۲: ۵۹
گامی به پیش/ منصور یاقوتی/ نشر مرجان، (مژگان فراهانی)، ش ۹: ۸۴
گزند باد/ سیدعطاءالله مهاجرانی/ انتشارات اطلاعات، ش ۶: ۶۹
گفتگو با احمد شاملو ـ محمود دولت‌آبادی ـ مهدی اخوان‌ثالث/ محمد محمدعلی/ نشر قطره، ش ۲: ۴۳
مرگ رنگ/ الهام مهویزانی/ نشر روشنگران، ش ۴: ۷۲
معانی/ سیروس شمیسا/ نشر میترا، ش ۱۲: ۵۹
مکتب بازگشت/ محمد شمس لنگرودی/ ناشر: مؤلف، ش ۱۱: ۶۹
نشانه‌شناسی معاصر/ احمد اخوت/ نشر فردا، (حافظ موسوی)، ش ۶: ۷۴
نقد و تفسیر آثار صادق هدایت/ محمدرضا قربانی/ نشر ژرف، ش ۴: ۷۳
نگاهی به داستان معاصر عرب/ ترجمهٔ محمد جواهرکلام، ش ۱۲: ۵۹
ویرجینیا وولف، زندگینامه (ج ۲)/ کوئنتین بل/ سهیلا یسکی/ انتشارات روشنگران، ش ۱۲: ۵۶
هفتاد سخن (ج ۳)/ دکتر پرویز ناتل خانلری/ انتشارات توس، ش ۷: ۱۲۵

## شعر

آن سوی مرز باد/ علیرضا پنجه‌ای/ ناشر: مؤلف ـ کادح، ش ۲: ۵۸
آنهمه پرواز عاقبت آغاز/ علی بداغی/ نشر دارینوش، ش ۲: ۶۶
آواز ارغوانی بیشه/ صفورا تیری/ انتشارات توس، ش ۵: ۶۸
آوای دشت/ اسماعیل بهزادی/ ناشر: مؤلف، ش ۶: ۹۲
آهنگ شکفتن/ غلامعلی کریمی/ ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۲
آیت عشق/ گلرخسار/ ناشر: فرزین دوستدار، ش ۷: ۱۲۷
آیش سبز/ فرهاد صابر/ ناشر: مؤلف، ش ۱۱: ۶۹
ابر شلوارپوش/ ولادیمیر مایاکوفسکی/ مدیا کاشیگر/ نشر مینا، ش ۴: ۷۸
از آن‌همه دیروز/ ابوالفضل پاشازاده/ نشر دارینوش، ش ۱۰: ۹۲
از دیار آشتی/ فریدون مشیری/ نشر چشمه، ش ۹: ۸۲
از راه سایه‌ها/ ندا ابکاری/ انتشارات ابتکار، ش ۶: ۷۹
از عشق چراغی بیفروز/ احمد فرید مند/ ناشر: مؤلف، ش ۷: ۱۲۴
ی (منوچهر آتشی)، ش ۱۰: ۸۰
از میان دو لحظهٔ آبی/ غلامرضا ملکی/ ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۲
اعتراف‌ها/ اورنگ خضرایی/ نشر نوید ـ شیراز، ش ۳: ۶۱
اندوه زن بودن/ خاطره حجازی/ انتشارات روشنگران، ش ۷: ۱۲۴
اوقات آینه/ مرسده لسانی/ انتشارات مدبر، (جلال علوی)، ش ۱۱: ۶۹
با دهانی پر از قاری/ احمد آرمون/ ناشر: ؟، ش ۴: ۸۵
بارانی از پریشانی یال/ ضیاءالدین خالقی/ انتشارات هوش و ابتکار، ش ۱۱: ۶۹
بر سه‌شنبه برف می‌بارد/ نازنین نظام‌شهیدی/ نشر نیکا، ش ۱۲: ۵۹
برشی از ستارهٔ هذیانی/ علیرضا پنجه‌ای/ ناشر: مؤلف ـ کادح، ش ۲: ۵۸
بر لبه‌های برفی زمین/ اقبال معتضدی/ نشر دارینوش، (حافظ موسوی)، ش ۷: ۱۲۷
بی چتر، بی چراغ/ رضا چابچی/ انتشارات بهینه، (سعید مهیمنی)، ش ۹: ۶۴
پچپچه دو باد/هاشم حسینی/ انتشارات ایران‌زمین، ش ۹: ۷۸
پریزادان آب/ هاشم حوادزاده/ انتشارات اردشیر، ش ۵: ۷۳
پیامبر (جلوه‌هایی از یک روح سرکش)/ جبران خلیل جبران/ مجید شریف/ نشر مشعل، ش ۶۸
تأملی در راه/ سعید یوسف/ کانون صدا، ش ۴: ۹۱
تجربه‌های خام رستن/ ندا ابکاری/ نشر ابتکار، ش ۵: ۸۳
ترانه‌ها/ به انتخاب دکتر پرویز ناتل خانلری/ نشر هیرمند، ش ۱: ۹۳
ترجیع‌بند/ هاتف اصفهانی/ با مقدمهٔ محمدعلی جمالزاده/ انجمن دوستداران ادبیات ایران، ش ۵: ۸۴
تردید آرش/ مهدی فهاری/ انتشارات اکباتان، ش ۴: ۵۴
تو را من چشم در راهم/ نیما یوشیج/ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ش ۹: ۸۵
تی.اس. الیوت/ ام. سی بردبروک/ تقی هنرور شجاعی/ دفتر ویراسته ـ نشر سمر، ش ۴: ۵۰
جنون سرشاری/ ابراهیم یوسف‌نشکی/ ناشر: مؤلف، ش ۴: ۸۷
چهل‌پاره از عشق/ علیرضا غفاری/ نشر گردون، ش ۴: ۸۷
حافظ خداحافظ/ هرمز ریاحی/ ناشر: مؤلف، ش ۳: ۵۱ و ش ۴: ۵۶
خاک خاموش/ علی نادری/ نشر پازنگ، ش ۴: ۹۱
خاک دامنگیر/ کامران بزرگ‌نیا/ انتشارات نیلوفر، (سعید مهیمنی)، ش ۱۲: ۵۲
خلاصهٔ داستان لیلی و مجنون/ کاوه گوهرین/ انتشارات امیرکبیر، ش ۸: ۱۰۵
خورشید جای بوسهٔ توست/ مسعود شاه‌محمدی/ ناشر: مؤلف، ش ۹: ۷۸
در آبگینهٔ شب/ مهدی غموری ساداتیه (م. فقیر)/ ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۲
در بهترین انتظار/ مهرداد فلاح/ ناشر: مؤلف، ش ۲: ۴۴ و ش ۴: ۹۳
در دایره‌ی صبح/ تقی حاوری/ انتشارات درخشش، ش ۵: ۷۲
دُرد و دود/ مدیا کاشیگر/ نشر آرست، (الهام مهویزانی)، ش ۵: ۸۸
در روشنای صبح/ گردآوردهٔ منصور اوجی/ نشر نوید ـ شیراز، ش ۹: ۷۹
در کنار جادهٔ پاییز/ کاظم سادات اشکوری/ نشر نوید ـ شیراز، ش ۲: ۳۹
در مهتابی دنیا/ شمس لنگرودی/ نشر چشمه، ش ۹: ۸۴
دریا تعبیر خواب‌های ماست/ آرش جودکی/ نشر نشانه، (الهام مهویزانی)، ش ۷: ۱۲۹
دریغا! چلچراغ عشق افسرد/ علی بداغی/ نشر توسعه، ش ۹: ۸۱
دفتر سروده‌ها/ محمدحسن مرتجا/ انتشارات روشنگران، ش ۱۲: ۵۶
ده شاعر نامدار قرن بیستم/ ترجمهٔ حشمت جزنی/ نشر مرغ آمین، ش ۹: ۸۲
دیوان حافظ/ به کوشش سید علی‌محمد رفیعی/ انتشارات ستارگان، ش ۱۱: ۷۲
دیوان فروغ فرخزاد (چاپ مخدوش)/ انتشارات مروارید، (کاوه گوهرین)، ش ۱۱: ۵۶
رزم‌نامهٔ رستم و اسفندیار/ به کوشش دکتر جعفر شعار ـ دکتر حسن انوری/ نشر قطره، ش ۱۰: ۹۵
رویایی به رنگ آتش و آب/ ضیاءالدین خالقی/ ناشر: مؤلف، ش ۴: ۸۲
ریشه‌های ریخته/ منصور برمکی/ نشر نوید ـ شیراز، ش ۱: ۹۲
زادهٔ اضطراب جهان/ چند شاعر خارجی، محمد مختاری، نشر سمر، (محمود معتقدی)، ش ۶: ۷۲
زخمه بر زخم/ محمد وجدانی/ نشر گردون، (الهام مهویزانی)، ش ۷: ۱۱۲
زخمهٔ جنون/ رحمانیان حقیقی/ انتشارات فردوس، ش ۶: ۷۰
زیر آفتابی آبی/ شاعران آذربایجان شوروی/ محمد خلیلی/ نشر خنیا، ش ۲: ۳۹
سایه‌ها و سنگ‌ها/ اقبال معتضدی/ نشر مینا، ش ۵: ۷۳
سراغ مرا از سکوت بگیر/ کوروش همه‌خانی/ ناشر: مؤلف، (حافظ موسوی)، ش ۷: ۱۲۴
سرود بودن/ افسانه یغمایی/ نشر سروا، ش ۹: ۸۰
سرود من صدای تو/ ح. د. جوانمرد/ ناشر: مؤلف، ش ۱۱: ۷۲
سهم من از جهان/ علی‌اصغر عطاءالهی/ ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۲
عیب اتفاقی است که می‌افتد/ به کوشش ضیاءالدین خالقی/ انتشارات لک‌لک، ش ۳: ۷۸
شعر امروز مازندران/ به کوشش اسدالله عمادی/ انتشارات فرهنگ‌کده، ش ۱ ۶۲
شعر به دقیقهٔ اکنون (ج ۲)/ فیروزه میزانی ـ احمد محیط ـ رضا نقوی، ناشر: گردآورندگان، ش ۱: ۷۰ و (رضا براهنی)، ش ۳: ۸۱ و ش ۵: ۶۷ و ش ۶: ۷۸، و (محمدمهدی مصلحی)، ش ۷: ۱۲۲، و (رضا براهنی)، ش ۸: ۱۰۰ و (گردآورندگان کتاب)، ش ۹: ۸۱
شکوفهٔ حیرت/ محمود کیانوش/ انتشارات آگاه، ش ۳: ۷۹
صدای شکفتن سکوت/ بهروز افتخاری/ ناشر: مؤلف، ش ۱۲: ۵۶
صدای فاصله‌ها/ پوران کاوه/ انتشارات گنجینه، ش ۷: ۱۳۰، و

(جلال علوی)، ش ۸: ۱۰۴
صدف تهایی / ترانهٔ سهراب / انتشارات روشنگران، ش ۷: ۱۳۰
عاشق شدن در دی‌ماه، مردن به‌وقت شهریور / سیدعلی صالحی / نشر خنیا، ش ۲: ۶۵
عشق گمشده / منیره سیدی / انتشارات گوتنبرگ، ش ۱۱: ۶۹
غروبی‌ها / ناهید کبیری / نشر نوید ـ شیراز، ش ۹: ۸۰
غمنامهٔ رستم و سهراب / به کوشش دکتر جعفر شعار ـ دکتر حسن انوری / نشر قطره، ش ۱۰: ۹۵
فصل پنهان / مفتون امینی / نشر مرغ آمین، ش ۱: ۶۱
قدیسان آتش و خواب‌های زمان / منصور کوشان / نشر آرست، ش ۴: ۷۹
قرمزتر از سفید / کیومرث منشی‌زاده / ناشر: مؤلف، (هومن عباسپور)، ش ۱: ۹۳
کتاب شاعران / ریلکه ـ سلان ـ تراکل / مراد فرهادپور ـ ضیاء موحد، ش ۱۱: ۷۲
کتاب کادوس / به کوشش محمد بشرا / انتشارات معلم، ش ۱۱: ۷۰
کلمات چون دقیقه‌ها / شهاب مقربین / ناشر: مولف، ش ۱: ۶۴
کودکان شعله و برگ / محمد وجدانی / نشر گردون، ش ۱: ۶۱
گزیدهٔ اشعار و مقالات دهخدا / دکتر حسن احمد گیوی، ش ۶: ۸۱
گزیدهٔ غزلیات مولوی / دکتر سیروس شمیسا، ش ۶: ۸۱
گزینهٔ اشعار / علی باباچاهی / انتشارات دُرسا، ش ۱۰: ۹۴
گزینهٔ اشعار فرخی سیستانی / به کوشش احمدعلی امامی افشار / نشر قطره، ش ۱۰: ۹۴
گزینهٔ اشعار منوچهری دامغانی / احمدعلی امامی افشار / نشر قطره، ش ۸: ۱۰۵
گزینهٔ اشعار ناصرخسرو / به کوشش دکتر جعفر شعار / نشر قطره، (حافظ موسوی)، ش ۱۰: ۹۴
گزینهٔ بوستان سعدی / به کوشش دکتر حسن انوری / نشر قطره، ش ۱۰: ۹۴
گزینهٔ داستان رستم و سهراب / دکتر حسن انوری / نشر قطره، ش ۸: ۱۰۵
گزینهٔ رستم و اسفندیار / دکتر حسن انوری / نشر قطره، (حمیدعلی شیرازی)، ش ۷: ۱۳۰
گزینهٔ شعرها / چزاره پاوزه / کاظم فرهادی ـ فرهاد خردمند / نشر چشمه، (علیرضا دولتشاهی)، ش ۱: ۹۳
گزینهٔ مثنوی مولوی (۱) / دکتر توفیق سبحانی / نشر قطره، ش ۷: ۱۲۵
گل برگنهٔ ماه / رضا براهنی / نشر نوید ـ شیراز، ش ۲: ۷۳
گیوم آپولینر در آینهٔ آثارش / پاسکال پیا / محمدعلی سپانلو، ش ۵: ۹۳
لب‌تلخی و فنجان / اسماعیل رها / ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۰
لکه‌ای از عمر بر دیوار بود / احمدرضا احمدی / نشر نوید ـ شیراز، (حافظ موسوی)، ش ۵: ۶۵
ماجرای عشق، از اول... / بابک دلاور / ناشر: مؤلف، ش ۴: ۹۰
ماه و پرچین / منصور یاقوتی / انتشارات مرجان، ش ۴: ۹۰
مجموعهٔ اشعار احمد شاملو (محمدعلی سپانلو)، ش ۱۱: ۳۹ و (عنایت سمیعی)، ش ۱۱: ۴۲ و (مشیت علایی)، ش ۱۱: ۴۴ و (شاپور جورکش)، ش ۱۱: ۴۸
مکاشفهٔ حوا / خاطره حجازی / انتشارات روشنگران، ش ۷: ۱۲۴
منظومهٔ ایرانی / محمد مختاری / نشر قطره، (حافظ موسوی)، ش ۱۰: ۸۱
منظومهٔ متلاشی / فریماه فرهت‌نیا / ناشر: مؤلف، ش ۱۱: ۷۲
می‌تراود مهتاب / جلال علوی / انتشارات اکباتان، ش ۱۱: ۶۸
نرگس فردا / هرمز علی‌پور / نشر نوید ـ شیراز، ش ۲: ۶۶
نم سفال‌های عتیق / کسرا عتقایی / نشر نشانه، ش ۹: ۸۰
نیزار آشفته / کامران زمانی / ناشر: مؤلف، ش ۴: ۹۳
هوای باغ نکردیم / منصور اوجی (به انتخاب هوشنگ گلشیری)، نشر نوید ـ شیراز، (رضا براهنی)، ش ۱: ۸۸
هومنامهٔ خسرو و شیرین / اقبال یغمایی / انتشارات توس، ش ۴: ۸۳

## داستان و رمان

آتش از آتش / جمال میرصادقی / کتاب مهتاب، ش ۱۰: ۹۴
آتش و باد / پوران فرخزاد / انتشارات جام، ش ۹: ۸۲
آرینش / گور ویدال / عبدالحمید سلطانیه / انتشارات نیلوفر، ش ۱: ۸۹
آن‌سوی مرز / بهنام مختاری / انتشارات شیراز، ش ۹: ۷۹
آینه‌های درداور / هوشنگ گلشیری / انتشارات نیلوفر، ش ۲: ۷۱ و (رضا براهنی)، ش ۲: ۷۰ و ش ۳: ۷۴
ابومسلم خراسانی / جرجی زیدان / محمدرضا مرعشی‌پور / ناشر: مترجم، ش ۲: ۶۳
از دل به کاغذ / جواد مجابی / نشر قطره، ش ۳: ۷۷
از میان شیشه از میان مه / علی خدایی / ناشر: مؤلف، (علی صدیقی)، ش ۸: ۹۲
اسب‌های خالدار / ویلیام فاکنر / احمد اخوت / نشر فردا، ش ۲: ۹۲
استندال / میشائل زایدل / عبدالله توکل / دفتر ویراسته ـ نشر سمر، ش ۴: ۵۰
اسکات فیتس‌جرالد / چارلز ای شین / کریم امامی / دفتر ویراسته ـ نشر سمر، ش ۴: ۵۱
اندوه / حسین آتش‌پرور / نشر درخشش، (مژگان فراهانی)، ش ۹: ۸۱
او را که دیدم زیباشدم / شیوا ارسطویی / نشر مرغ آمین، (حمیدعلی شیرازی)، ش ۹: ۸۳
ایلومان / رضا جوان / ناشر: مؤلف، ش ۱: ۶۲
باد در بادبان / محمد بهارلو / انتشارات نگاه، ش ۴: ۵۹، و (فتح‌الله اسماعیلی)، ش ۵: ۷۶
بالاتر از عشق / پری منصوری / انتشارات شباهنگ، ش ۲: ۹۰
بدرود ای مرزبن مقدمی / رومن براندزتی‌نر / کمال بهروزکیا، ش ۳: ۶۶ و (مارک اسموژنسکی)، ش ۹: ۶۶
بر سایهٔ باد / اکبر رضی‌زاده / انتشارات مانی، ش ۴: ۸۳
برف بهاری / یوکیو میشیما / غلامحسین سالمی ـ سمیا صیقلی / نشر قطره، ش ۲: ۸۹
برگزیدهٔ فرج بعد از شدت / اسماعیل حاکمی / انتشارات توس، ش ۱۰: ۹۴
بمباران / محمود بدرطالعی / ناشر: مؤلف، ش ۷: ۱۳۰
بوف‌کور / (چاپ مخدوش) صادق هدایت؟ / انتشارات سیمرغ، (جهانگیر هدایت)، ش ۶: ۹۵، و (رضا براهنی)، ش ۷: ۸
بیلی بتگیت / ادگار لارنس دکتروف / بهزاد برکت / نشر قطره، ش ۶: ۶۸
پرنده‌ها و خیزاب‌ها / کامبوزیا گویا / انتشارات معارف، ش ۱۲: ۵۹
پروانه و تانک / ارنست همینگوی / رضا قیصریه / انتشارات روشنگران، ش ۹: ۷۹
پریشان خیال / فیودور داستایوسکی / هاشم بناءپور / نشر فرهنگ، ش ۲: ۴۰
پطرکبیر / جلیله پژمان / نشر آرست، ش ۹: ۷۹
تثلیث / حمید حمزه / ناشر: مؤلف، (علیرضا آبیز)، ش ۹: ۷۸
تصنیف یک عشق / قاضی ربیحاوی / نشر مینا، ش ۲: ۴۴
تک‌درخت فندق / وارتزگس پطروسیان / محمدعلی آتش‌برگ / نشر البرز، ش ۹: ۸۴
تمشک / لئو تولستوی / علی آذرنگ / ناشر: مترجم، ش ۲: ۶۸
جاودانگی / میلان کوندرا / حشمت‌الله کامرانی، (اسماعیل قهرمانلو)، ش ۵: ۷۴
جای خالی سلوچ / محمود دولت‌آبادی / نشر چشمه، (مشیت علایی)، ش ۸: ۶۳
جزیرهٔ سرگردانی / سیمین دانشور، انتشارات خوارزمی، (سیمین دانشور)، ش ۷: ۷۶، و (میهن بهرامی)، ش ۷: ۷۸، و (علیرضا سیف‌الدینی)، ش ۷: ۸۰، و (مریم حسین‌زاده)، ش ۷: ۸۲ و (محمود معتقدی)، ش ۷: ۸۴، و (شیوا ارسطویی)، ش ۷: ۸۶ و (محمد قاسم‌زاده)، ش ۷: ۸۹، و (مسعود طوفان)، ش ۷: ۹۲
جزیرهٔ یخی / فرشته ساری / نشر گردون، (الهام مهویزانی)، ش ۱۱: ۵۴
چراغهای شهر ما / عباس حکیم / ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۲
چشمان دفن‌شدگان / میگل آنخل آستوریاس / ه. سجودی / نشر قطره، ش ۴: ۸۸
چیرهٔ زمان / سعید مهیمنی / نشر دماوند، ش ۶: ۶۷
چهره‌ها و ماسک‌ها / احمد کسائیان / انتشارات پوس، ش ۹: ۷۸
حنه، شط و مرداب / یوسف عزیزی بنی‌طرف / ناشر: مؤلف، ش ۲: ۹۳
حریم / ویلیام فاکنر / فرهاد غبرایی / انتشارات نیلوفر، ش ۷: ۱۲۶
خانوادهٔ پاسکوال دوآرته / کامیلو خوسه‌سلا / فرهاد غبرایی، (عباس صادقی)، ش ۹: ۷۹
خانهٔ ادریسیها / غزاله علیزاده / انتشارات تیراژه، ش ۴: ۷۷، و (محمد مختاری)، ش ۴: ۷۶ و ش ۵: ۷۰
خواب صبوحی و تبعیدیها / منصور کوشان / نشر شیوا، ش ۵: ۶۱، و (الهام مهویزانی)، ش ۶: ۷۵
داستان‌های اوالونا / ایزابل آلنده [آینده] / علی آذرنگ / ناشر: مؤلف، ش ۷: ۱۳۰
داستان‌های کوتاه خاور دور / ترجمهٔ هوشنگ قدیمی و محمد نوری / نشر نوید ـ شیراز، ش ۹: ۷۹
دختر حاجی آقا / زهرا کدخدایان / ناشر: مؤلف، (مهرافروز فراکیش)، ش ۱: ۹۱
در آن سوی میهن / محمدرضا ماهیدشتی / نشر خنیا، ش ۱۱: ۷۰
در اندرون من خسته / پری صابری / ناشر: مؤلف، ش ۵: ۹۰
در پس آینه / پوران فرخزاد / انتشارات جام، ش ۹: ۷۹
در شب ایلاتی عشق / خاطره حجازی / انتشارات روشنگران، ش ۷: ۱۳۰
دستور زبان داستان / احمد اخوت / نشر فردا، ش ۷: ۱۲۹
دوتا از چندتا / جمشید خانیان / انتشارات روشنگران، (علیرضا آبیز)، ش ۹: ۸۰
دهم خرداد پنجاه و دو / محمدرضا پورجعفری / ناشر: مؤلف، ش ۷: ۱۳۰
دیگر کسی صدایم نزد / امیرحسن چهلتن / انتشارات جویا، (مهرافروز فراکیش)، ش ۱: ۸۷
دیوار بلند آرزو / کلود میشله / دکتر هوشنگ لاهوتی / انتشارات پازنگ، ش ۱۲: ۵۶
دیوید سوآن / ناتانیل هاوتورن ـ واشینگتن ایروینگ / بهروز عسگری / ناشر: مؤلف، ش ۱۱: ۶۸
راز کوچک / فرخنده آقایی / انتشارات معین، ش ۹: ۷۸
رقص آدمکشان / ماری هلن فاگیاس / پرویز خنایی / ناشر: مترجم، ش ۹: ۸۰
روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده / محمود دولت‌آبادی / نشر چشمه، (محمد مختاری)، ش ۸: ۵۴، و (محمد بهارلو)، ش ۸: ۶۰، و (محمود معتقدی)، ش ۸: ۶۲، و (علیرضا سیف‌الدینی)، ش ۸: ۶۸
زنگ پایانی / بهنام مختاری / انتشارات شیراز، ش ۷: ۱۳۰
زوال خانوادهٔ دلیان / امیل مانو / آرتوش بوداقیان / انتشارات نگاه، ش ۹: ۸۳
ژرفای افتخار / ایروینگ استون / پرتو اشراق / انتشارات نیلوفر، (آلبرت کوچویی)، ش ۱۱: ۶۸
ساعت سرمستی / هیوبرت ریوز / رضا فرنود ـ دکتر سیروس سهامی / نشر قطره، ش ۷: ۱۲۸
سال بلوا / عباس معروفی / نشر گردون، ش ۱: ۸۵
سال‌های بی‌پناهی / علیرضا اخلاقی (پروان) / انتشارات آوای نو، ش ۴: ۸۵
ستاره‌ای در مشت / محسن سیف / انتشارات مژگان، (حافظ موسوی)، ش ۶: ۷۳
ستاره و عقاب / آ. هنری / یوگر حکیم / ناشر: مترجم، (علی میانکلی)، ش ۵: ۶۶
سرزمین کورها / رضا جولایی / انتشارات جویا، ش ۹: ۸۴
سرهنگ شایر / اونور دوبالزاک / عبدالله توکل / نشر قطره، ش ۹: ۸۰
سفر در غبار / اسماعیل زرعی / ناشر: مؤلف، ش ۹: ۷۸
سندباد / علیرضا سیف‌الدینی / نشر تلاش، ش ۸: ۱۰۵
سوگواران / ابراهیم رهبر / انتشارات گام، (فهیمه شانه‌چیان)، ش ۸: ۱۰۴
سیانبو / محمدرضا صفدری / نشر شیوا، (خورشید فقیه)، ش ۱۱: ۵۸
سیریا، سیریا / منیرو روانی‌پور / انتشارات نیلوفر، ش ۴: ۷۴
شب با خورشید و دل با دریا / حسین حشمتی / نشر راهنما، ش ۲: ۶۷
شب گرگ / احمد آقایی / انتشارات به‌نگار، ش ۵: ۷۲
شب ملاقات / اشکان مافی / ناشر: مؤلف، ش ۱۲: ۵۶

شبکهٔ امنیتی/ هاینریش بل/ محمدتقی فرامرزی/ کتاب مهتاب، ش ۱۱: ۷۲
شرارت شیطان/ محمد جواهرکلام/ نشر سکه، (علی میانکلی)، ش ۵: ۹۱
صلیبی در میبری/ هاینز کنزالیک/ دکتر هوشنگ لاهوتی/ انتشارات پازنگ، ش ۱۲: ۵۶
طبل آتش/ علی‌اصغر شیرزادی/ نشر نی، (محمد محمدعلی)، ش ۵: ۶۴
عزاداران پل/ غلامحسین ساعدی/ نشر قطره، ش ۴: ۵۳
عشق‌های خنده‌دار/ میلان کوندرا/ فروغ پوریاوری/ انتشارات روشنگران، ش ۳: ۸۳
عصر دلتنگی/ محمود خوافی/ نشر ترانه ـ مشهد، ش ۳: ۷۶
قطار به‌موقع رسید/ هاینریش بُل/ کیکاووس جهانداری/ نشر چشمه، ش ۹: ۷۸
قفس شطرنج/ مسعود خیام/ انتشارات روشنگران، (بنفشه اسفندیاری)، ش ۱: ۷۸ و (محمود معتقدی)، ش ۳: ۸۰
قنوس‌های عصر خاکستر/ حسن شکاری/ نشر ژرف، ش ۴: ۷۱
کتاب خنده و فراموشی/ میلان کوندرا/ فروغ پوریاوری، (حافظ موسوی)، ش ۹: ۶۴
کتاب کادوس/ به کوشش محمد بشرا/ انتشارات معلم، ش ۱۱: ۷۰
کتابشناسی داستان کوتاه ایران و جهان/ فرشته مولوی/ انتشارات نیلوفر، (حسن عابدینی)، ش ۱: ۸۶ و (فرشته مولوی)، ش ۳: ۸۴
کلاس عشق!/ عباس چلیپا/ ناشر: مؤلف، ش ۶: ۶۷
کلیدر/ محمود دولت‌آبادی/ نشر معاصر، (محمد محمدعلی)، ش ۸: ۶۶ و (جواد اسحاقیان)، ش ۸: ۸۲ و (رضا براهنی)، ش ۸: ۷۷
گل‌بوته/ گردآورنده مصطفی فعله‌گری/ نشر خنیا، ش ۲: ۶۵
گنه‌گنه‌های زرد/ یارعلی پورمقدم/ نشر نی، ش ۷: ۱۲۵
گور به گور/ ویلیام فاکنر/ نجف دریابندری/ نشر چشمه، ش ۱: ۹۳
مار در معبد/ غلامحسین ساعدی/ انتشارات به‌نگار، (حمیدعلی شیرازی)، ش ۹: ۷۹
مجموعه آثار چخوف (۲ جلد)/ آنتون چخوف/ سروژ استپانیان/ انتشارات توس، (مهرافروز فراکیش)، ش ۲: ۷۴
مجموعه داستان‌های کوتاه/ جمشید خانیان/ انتشارات روشنگران، ش ۹: ۸۴
مجموعهٔ آثار امیرحسن چهلتن/ (مشیت علایی)، ش ۶: ۶۶ و ش ۷: ۱۱۳
محبوب من/ ویلیام ساروریان/ هاشم بناءپور/ ناشر: مترجم، ش ۱: ۶۴
مرده‌ها جوان می‌مانند/ آنا زگرس/ علی‌اصغر حداد/ نشر اشاره، ش ۱۱: ۷۰
مرقد آقا/ نیما یوشیج/ انتشارات مرجان، ش ۶: ۸۰
مرگ راجر آکروید و نقد و بررسی رمان پلیسی/ آگاتا کریستی ـ بوآلوتار شراک/ خسرو سمیعی/ نشر قطره، ش ۱۱: ۶۸
مشت بر پوست/ هوشنگ مرادی کرمانی/ نشر جوانهٔ توس، ش ۴: ۵۴
مکبث/ ویلیام شکسپیر/ داریوش آشوری/ انتشارات آگاه، ش ۱: ۶۵
موریانه/ بزرگ علوی/ انتشارات توس، ش ۲: ۴۱
موهیلی/ جواد مجابی/ انتشارات روشنگران، ش ۴: ۶۷
میلان کوندرا/ یاروسلاف آندرس، حشمت کامرانی/ دفتر ویراسته ـ نشر سمر، ش ۴: ۵۰
نارنج و ترنج/ فرشته مولوی/ ناشر: مؤلف، ش ۳: ۸۵
نقش پنهان/ محمد محمدعلی/ نشر قطره، ش ۱: ۶۳
نقش خیال/ محمدرضا خزاعی/ انتشارات ترانه (مشهد)، (فریبا دربندی)، ش ۱۱: ۷۲
نگاهی به داستان معاصر عرب/ ترجمهٔ محمد جواهرکلام، ش ۱۲: ۵۹
نگذار به بادبادک‌ها شلیک کنند/ فریده چیچک‌اوغلو/ فرهاد سخا (ن. یوسفی)/ نشر مرغ آمین، ش ۱: ۶۵
واژگان ادبیات داستانی/ محسن سلیمانی/ انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی، ش ۱۱: ۶۹
واهمه‌های زندگی/ منصور کوشان/ نشر آرست، (پرویز حسینی)، ش ۱۰: ۸۲
واهمه‌های زندگی/ منصور کوشان/ نشر آرست، ش ۱۱: ۶۹
وداع با اسلحه/ ارنست همینگوی/ نجف دریابندری/ انتشارات نیلوفر، (اسماعیل قهرمانلو)، ش ۹: ۸۴
وسوسه/ مدیا کاشیگر/ نشر آرست، ش ۲: ۷۲
وطن‌فروش/ سامرست موآم/ علی‌محمد حق‌شناس/ ناشر: مترجم، (حافظ موسوی)، ش ۱۱: ۶۹
وقتی سمور بر تن یک ساق می‌وزید/ خسرو حمزوی/ انتشارات روشنگران، ش ۹: ۸۳
وقتی مینا از خواب پیدار شد/ مدیا کاشیگر/ نشر آرست، (سایر محمدی)، ش ۱۲: ۵۹
هادیه/ ابوتراب خسروی/ نشر نوید ـ شیراز، (لیدا میرهاشمیان)، ش ۶: ۸۲
هرمان ملویل/ لئون هاوارد/ خشایار دیهیمی، ش ۴: ۴۹
هشتمین روز زمین/ شهریار مندنی‌پور/ انتشارات نیلوفر، ش ۵: ۸۷ و (ع. عامری)، ش ۳: ۸۲
هفت داستان/ رضا قیصریه/ انتشارات روشنگران، (فریبا دربندی)، ش ۹: ۷۸
هفت کوه و هفت دریا آنطرفتر/ موسی علیجانی/ ناشر: مؤلف، ش ۴: ۷۴
همیان ستارگان/ به کوشش مصطفی فعله‌گری ـ محمد خلیلی، انتشارات هوش و ابتکار، ش ۵: ۸۰
یک پنجره برای من کافی است/ حبیب ترابی/ انتشارات هیرمند، (حمیدعلی شیرازی)، ش ۶: ۹۳
یک گل سرخ برای امیلی/ ویلیام فاکنر/ نجف دریابندری/ انتشارات نیلوفر، ش ۷: ۱۲۷
یگانه/ ریچارد باخ/ سپیده عندلیب/ نشر قطره، ش ۲: ۶۹
یسورت/ سیدحسین میرکاظمی/ انتشارات خردمند، (کامران سلیمانیان‌مقدم)، ش ۸: ۱۰۴

## ادبیات کودک

آیا دیگر باد/ دکتر مینو مروارید/ نشر برکه، ش ۱۲: ۵۶
دخترک و گل نرگس/ محمد آبادی/ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، (محمد آبادی)، ش ۸: ۱۰۰
قصهٔ ته صفیه/ مهدی خلیلی/ نشر یادآوران، ش ۱۱: ۶۸
گل همیشه قرمز/ ناصر یوسفی/ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ش ۹: ۸۵
ماجراهای چمدان زرد/ سوفیا پراکفیوا/ صوفیا محمودی/ نشر چشمه، (بهزاد نسیمی)، ش ۹: ۷۹

## ادبیات و فرهنگ عامه

افسانه‌های شمال/ سیدحسین کاظمی/ انتشارات روزبهان، ش ۹: ۸۵
حماسهٔ کوراغلو و قیراتم/ انتشارات روزبهان/ ش ۸: ۱۰۵
زمینهٔ فرهنگ مردم/ دکتر جلال ستاری/ نشر ویراستار، (محسن میهن‌دوست)، ش ۷: ۱۱۰
سولاردنی/ جلیل قیصری/ نشر زهره، ش ۹: ۸۵
صدای شالیزار/ رحیم چراغی/ نشر گیلکان، ش ۷: ۱۲۸
فرهنگ مردم سروستان/ صادق همایونی/ به‌نشر، ش ۷: ۱۲۶
قبایل و عشایر عرب خوزستان/ یوسف عزیزی بنی‌طرف/ ناشر: مؤلف، ش ۷: ۱۲۸
کتاب کوچه (ج ۶)/ احمد شاملو/ انتشارات مازیار، ش ۶: ۸۳
کتاب کوچه (ج ۷)/ احمد شاملو/ انتشارات مازیار، ش ۸: ۱۰۵

## هنر

از خوشی‌ها و حسرت‌ها/ آیدین آغداشلو/ نشر فرهنگ معاصر، ش ۱: ۹۳
برگزیدهٔ نقاشی‌ها/ آیدین آغداشلو/ ناشر: منیژه ناصری، (عزیز معتضدی)، ش ۱۲: ۵۵
بیست‌ویک درنگ ایرانی/ عکس سعید بهروزی ـ شعر هرمز ریاحی/ ناشر: مولف، ش ۳: ۹۱ و ش ۴: ۵۷
گفتگو در باغ/ شاهرخ مسکوب/ انتشارت باغ آینه، ش ۹: ۸۴
موتسارت/ پان مک لین/ دکتر محمد مجلسی/ نشر دنیای نو، ش ۱۰: ۹۵
نقاشی‌های شکیبا/ ناشر: منیژه میرعمادی (ناصری)، ش ۳: ۷۵
یاد سبز/ نقاشی‌های قاسم حاجی‌زاده/ ناشر: منیژه میرعمادی (ناصری)، ش ۳: ۹۰

## تئاتر، نمایشنامه

آموزش بازیگری ـ کارگردانی/ درک بوسیکل/ اختر اعتمادی/ انتشارات نمایش، ش ۲: ۷۷
شهربندان/ آلبر کامو/ محمدعلی سپانلو/ انتشارات تیراژه، (بهزاد نسیمی)، ش ۱۱: ۷۲
رضاخان ماکسیم/ مصطفی اسلامیه/ انتشارات آگاه، ش ۸: ۱۰۵
وسوسه/گزارش اداری/ واسلاو هاول/ شهره شمشماتی/ نشر شیوا، (محمد محمدعلی)، ش ۴: ۶۸

## سینما، فیلمنامه

آموزش بازیگری ـ کارگردانی/ درک بوسیکل/ اختر اعتمادی/ انتشارات نمایش، ش ۲: ۷۷
برنامه‌ریزی تولید فیلم/ رالف.اس. سپنگلتون/ نیاز یعقوبشاهی/ انتشارات زمانه، ش ۹: ۸۲
پردهٔ نئی [بی]/ بهرام بیضایی/ انتشارات روشنگران، ش ۱: ۶۵
پرمونا/ اینگمار برگمن/ بهروز توراني/ نشر مینا، ش ۳: ۴۹
خیزران/ عبدالله خداکریمی/ فرهنگستان جنوبی، (احمد اکبرپور)، ش ۹: ۷۸
سینما و زندگی/ مجید محمدی/ نشر مینا، ش ۲: ۷۶
صندلی چرخدار/ محمود طیاری/ انتشارات گانتور، ش ۹: ۸۲
عیار تنها/ بهرام بیضایی/ انتشارات روشنگران، ش ۱۱: ۷۰
یک گفتگو با سامونل خاچیکیان/ غلام حیدری/ انتشارات نگاه، (علی میانکلی)، ش ۷: ۱۲۶

## زندگینامه، خاطرات و نقد آثار

آشنایی با صادق هدایت/ م. ف. فرزانه/ نشر مرکز، (سایر محمدی)، ش ۱۱: ۷۰
از خوشی‌ها و حسرت‌ها/ آیدین آغداشلو/ نشر فرهنگ معاصر، ش ۱: ۹۳
با آخرین نفسهایم/ لوئیس بونوئل/ علی امینی نجفی/ انتشارات هوش و ابتکار، ش ۲: ۹۳
پیام‌آور عاشورا/ سیدعطاءالله مهاجرانی/ انتشارات اطلاعات، ش ۵: ۹۵
خودم با دیگران/ کارلوس فوئنتس/ عبدالله کوثری/ نشر قطره، ش ۵: ۷۹
زندان‌های من/ سیلویو پلیکو/ عبدالله توکل/ نشر آویشن، ش ۱: ۶۳
زندگی و طرح‌های فدریکو گارسیا لورکا/ علی‌اصغر قره‌باغی/ نشر ابتکار، ش ۵: ۷۱
گابریل گارسیا مارکز/ استفن مینتا/ فروغ پوریاوری، (علی‌رضا میانکلی)، ش ۹: ۷۹
یادداشت‌های داستایوسکی/ فئودور داستایوسکی/ ابراهیم یونسی/ انتشارات بزرگمهر، (م.ق.)، ش ۸: ۱۰۴

## علم

آلرژی و ایمونولوژی بالینی/ دکتر رضا فریدحسینی/ انتشارات آستان‌قدس، ش ۷: ۱۲۵
آیندهٔ روانپزشکی/ دکتر جمشید احمدی/ نشر راهگشا، ش ۶: ۶۸
امداد دندانپزشکی/ مری دیکسون/ فرنا ستار/ انتشارات مازیار، ش ۶: ۷۰
ایدز و رابطهٔ آن با سیفلیس/ پرفسور هاریس. ل. کولتر/ دکتر هوشنگ لاهوتی/ نشر پازنگ، ش ۱۱: ۶۸ *
تعلیم و تربیت جهانی در قرن بیستم/ امان‌الله صفوی/ نشر قطره، ش ۷: ۱۲۹
شیمی‌درمانی و شما/ دکتر جهانگیر رأفت/ نشر آویشن، ش ۴: ۸۲
قرآن و روانشناسی/ دکتر محمدعثمان نجاتی/ عباس عرب/ انتشارات آستان قدس، ش ۷: ۱۲۵

کم‌توسعه‌گی [توسعگی] اقتصادی ـ اجتماعی/ دکتر فریبرز رئیس‌دانا/ نشر قطره، (حافظ موسوی)، ش ۷: ۱۲۹
مبانی نظریهٔ گروهها برای فیزیکدان‌ها/ ا.و. جوشی/ دکتر محسن سرمینه‌ای/ انتشارات آستان قدس، ش ۵: ۱۲۵
معماری دیکانسواکشن/ مهندسین مشاور محمدرضا جودت/ انتشارات پیام، ش ۱: ۹۵
نژاد، هوش و پیشرفت/ سلوین ام.تومین/ غ. ممتاز اخلاقی/ انتشارات کتابسرا، ش ۹: ۸۵
هیجان، احساس و ارتباط غیرکلامی/ دکتر جمشید احمدی/ نشر راهگشا، ش ۷: ۱۲۸
یادداشت‌های یک پزشک/ محمود پاکزاد/ نشر کوهسار، (حافظ موسوی)، ش ۹: ۸۰

## کتاب‌های مرجع

خط آینده/ مسعود خیام/ انتشارات نگاه، ش ۱۲: ۵۶
دستور زبان فارسی/ پرویز صالحی (بختیاری)/ انتشارات هوش و ابتکار، ش ۵: ۸۲
راهنمای مجله‌های ایران (۱۳۷۱)/ پوری سلطانی ـ رضا اقتدار/ کتابخانهٔ ملی، ش ۸: ۱۰۵
فرهنگ فارسی/ دکتر محمد معین/ انتشارات امیرکبیر، (جهانگیر افکاری)، ش ۳: ۱۶، و (اورنگ خضرایی)، ش ۵: ۹۲
فهرست تحلیلی کتاب‌ها و اسناد آموزشی یونسکو/ دکتر سیمین‌دخت جهان‌پناه/ کمیسیون ملی یونسکو، ش ۹: ۸۵
قواعد فهرست‌نویسی انگلوامریکن/ ترجمهٔ رحمت‌الله فتاحی/ انتشارات آستان قدس، ش ۷: ۱۲۵
کارنامهٔ موقوفات دکتر افشار/ بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ش ۹: ۸۵
کتاب کوچه (ج ۶: حرف الف، دفتر سوم)/ احمد شاملو/ انتشارات مازیار، ش ۶: ۸۳
کتاب کوچه (ج ۷: حرف الف، دفتر چهارم)/ احمد شاملو/ انتشارات مازیار، ش ۸: ۱۰۵
کتابشناسی توصیفی لغت‌نامه‌های تخصصی/ زاهد بیگدلی/ ویراستهٔ محمد محمدعلی/ مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران، ش ۷: ۱۲۷

## تاریخ

اختلاف تجاری ایران و هلند/ دکتر ویلم فلور، دکتر ابوالقاسم سری، انتشارات توس، ش ۵: ۱۲۵
ایران باستان / م. موله/ ژاله آموزگار/ انتشارات توس، ش ۱۱: ۷۲
تاریخ تنکابن/ علی‌اصغر یوسفی‌نیا، نشر قطره، ش ۴: ۸۰
تاریخچه و اسناد حقوق بشر در ایران/ شیرین عبادی/ انتشارات روشنگران، ش ۱۲: ۵۹
مشارکتان در زمین/ محمود احیایی، ش ۳: ۶۵
صنعتی شدن ایران و شورش شیخ احمد مدنی/ دکتر ویلم فلور، دکتر ابوالقاسم سری، انتشارات توس، ش ۳: ۶۷
فرمانروایان گیلان، ه. ل. رابینو/ پ. جکتاجی ـ دکتر رضا مدنی/ نشر گیلکان، (لیدا میرهاشمیان)، ش ۷: ۱۲۷
گزیدهٔ تاریخ بلعمی/ به کوشش دکتر جعفر شعار ـ دکتر سیدمحمود طباطبایی/ ش ۱۰: ۹۵
گزیدهٔ سیاست‌نامه/ به کوشش دکتر جعفر شعار/ نشر قطره، ش ۹: ۸۴
گزینهٔ تاریخ بیهقی/ به کوشش نرگس روان‌پور/ نشر قطره، ش ۱۰: ۹۴
هلندیان در جزیرهٔ خارک (در عصر کریمخان زند)/ دکتر ویلم فلور، دکتر ابوالقاسم سری، انتشارات توس، ش ۳: ۴۸

## جامعه، سیاست و اقتصاد

انسان و سوسیالیسم در کوبا/ چه گوارا ـ فیدل کاسترو/ شهره ایزدی/ نشر مرغ آمین، ش ۱: ۶۳
زنان در بازار کار ایران/ مهرانگیز کار/ انتشارات روشنگران، ش ۱۲: ۵۶
شرکت‌های فراملیتی و توسعهٔ درون‌زا/ ژان لویی ریفری.../ فاطمه فراهانی و.../ انتشارات یونسکو، (الهام مهویزانی)، ش ۱۰: ۹۵
قبایل و عشایر عرب خوزستان/ یوسف عزیزی بنی‌طُرُف/ ناشر: مؤلف، (یوسف عزیزی بنی‌طُرُف)، ش ۸: ۱۰۰
مدیریت زمان/ عبدالحمید سروش/ ناشر: مؤلف، ش ۹: ۸۵
ناسیونالیسم در ایران/ دیوید کاتم (محمدعلی آتش‌برگ)، ش ۳: ۱۸
نظم نوین جهانی/ ژان کریستف روفن/ دکتر هوشنگ لاهوتی/ انتشارات پاژنگ، ش ۱۱: ۷۰
نقد توطئهٔ آیات شیطانی/ عطاءالله مهاجرانی/ انتشارات اطلاعات، ش ۵: ۶۹

## حقوق

آیین دادرسی مدنی/ نعمت احمدی/ انتشارات اطلس، ش ۹: ۸۵

## زن

زنان در بازار کار ایران/ مهرانگیز کار/ انتشارات روشنگران، ش ۱۲: ۵۶
نقش زنان در توسعهٔ دفتر امور زنان ریاست جمهوری و صندوق کودکان سازمان ملل متحد/ انتشارات روشنگران، ش ۹: ۸۵

## ورزش

تاکتیک در شطرنج/ عزیزالله صالحی مقدم/ نشر دیهیم، ش ۱۰: ۹۵
شطرنج قهرمانی/ اوکلی/ عزیزالله صالحی مقدم/ نشر فرزین، ش ۱۰: ۹۵
یوگاندرا، هنر واقعهادگی/ سوامی ساتاناندا ساواسوتی/ موسوی‌نسب/ نشر غزل، ش ۹: ۸۵

به‌زودی منتشر می‌شود
محبوب
نوشتهٔ تونی ماریسون
برندهٔ جایزهٔ نوبل ۹۳
ترجمهٔ ساناز صحتی

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

تعلیم گیتار کلاسیک
تلفن: ۶۸۵۷۳۴ و ۶۸۷۷۰۳
داخلی ۲۵

باشگاه ادبیات

# نامنامه


آبادی، محمد، ش ۸: ۱۰۰
آبرومندی، مهرداد، ش ۱۲: ۲۳
آبکاری، ژاله، ش ۲: ۸
آبیز، علیرضا، ش ۹: ۴۸ و ۷۸ و ۸۰
آتش‌برگ، محمدعلی، ش ۳: ۱۸، ش ۵: ۸۵، ش ۶: ۶۵، ش ۸: ۱۸، ش ۱۰: ۵۹
آتش‌پرور، حسین، ش ۶: ۴۶
آتشی، منوچهر، ش ۱: ۵۶، ش ۲: ۱۸، ش ۳: ۶۲، ش ۴: ۶۶، ش ۵: ۶۰، ش ۷: ۴۶، ش ۸: ۱۲، ش ۱۰: ۸۰، ش ۱۲: ۷ و ۲۰
آدونیس (علی احمد سعید)، ش ۱: ۲۸ ـ ۳۳
آذرآیین، قباد، ش ۲: ۸
آذرنگ، عبدالحسین، ش ۱۰: ۷۹
آرمون، احمد، ش ۱۲: ۲۳
آریان‌پور، امیرحسین، ش ۷: ۱۲۳، ش ۱۲: ۷
آزرم، محمد، ش ۱۰: ۲۶
آشوری، داریوش، ش ۱۲: ۷
آصف، فرزان، ش ۹: ۹۱
آغداشلو، آیدین، ش ۸: ۹، ش ۱۲: ۵۵
آقایی، فرخنده، ش ۷: ۵۸
آل‌احمد، جلال، ش ۶: ۱۴
آن‌پورتر، کاترین، ش ۷: ۶۶
آهنین‌جان، قاسم، ش ۴: ۶۳
آیینی، اسماعیل، ش ۷: ۵
ابتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه)، ش ۱: ۲۱
ابکاری، ندا، ش ۷: ۴۳
احدادی، علی‌اکبر، ش ۱۰: ۴
احمدی، احمدرضا، ش ۱: ۱۴، ش ۲: ۱۳، ش ۶: ۱۸
احمدی، پریسا، ش ۱۲: ۲۳
احمدی، پگاه، ش ۹: ۴۹
احمدی، رضا، ش ۲: ۵۵
احمدی، شهین، ش ۱۲: ۷
احمدی، مسعود، ش ۱۲: ۷
احمدی سراوانی، رضا، ش ۹: ۸۱
اخوان‌ثالث، مهدی، ش ۱: ۲۱ ـ ۲۶
اخوت، احمد، ش ۱۱: ۱۸
ارژنگ، غلامرضا، ش ۸: ۴۴
ارسطویی، شیوا، ش ۷: ۸۶، ش ۹: ۴۷، ش ۱۲: ۷
اسحاقیان، جواد، ش ۸: ۷۲
اسدی، محمد، ش ۷: ۲۴
اسدیان، اردشیر، ش ۱۰: ۳۰
اسدیان، محمد، ش ۱۰: ۲۷
اسفندیاری، پنفشه، ش ۱: ۷۸
اسلامیه، مصطفی، ش ۱۰: ۷۴
اسماعیلی، فتح‌الله، ش ۵: ۷۶
اسموژنسکی، مارک، ش ۹: ۶۶
اشراق، محمدکریم، ش ۱۰: ۱۲
اشکلوفسکی، ویکتور، ش ۴: ۳۰، ش ۹: ۲۲
اصغری، حسن، ش ۱۲: ۷
اصلانی، محمدرضا، ش ۱۲: ۷
اعتمادی، اختر، ش ۱: ۴۷ ، ش ۸: ۲۸
افسون، غزاله، ش ۱: ۴۹
افکاری، جهانگیر، ش ۳: ۱۶، ش ۱۲: ۷
اکبرپور، احمد، ش ۹: ۷۸
اکسیر، اکبر، ش ۱۰: ۲۸
اکو، امبرتو، ش ۴: ۲۶، ش ۱۲: ۱۰
الهی، اصغر، ش ۱۲: ۷
الیاسی بروجنی، سعید، ش ۷: ۶۶، ش ۱۰: ۲۲، ش ۱۱: ۲۸
الیسون، رالف، ش ۱۰: ۱۲
الیوت، تی.اس.، ش ۱: ۲۶
امرایی، اسدالله، ش ۳: ۴۳، ش ۷: ۶۸، ش ۹: ۲۰، ش ۱۰: ۴۴
انوار، سیدعبدالله، ش ۱۲: ۷
اوجی، منصور، ش ۱: ۵۱، ش ۴: ۶۲، ش ۵: ۵۱، ش ۷: ۸۸، ش ۸: ۳۶، ش ۱۲: ۷
اوکار، صراف، ش ۹: ۴۹
ایران‌منش، ش ۳: ۸
ایرانی، هوشنگ، ش ۲: ۵۷، ش ۴: ۹۶
ایزدپناه، ش ۹: ۵۰
باباچاهی، علی، ش ۸: ۳۷، ش ۱۲: ۷ و ۲۸
بابایی، پرویز، ش ۱۲: ۷
باختین، میخائیل، ش ۱۲: ۱۴
بازرگانی، بهمن، ش ۷: ۳۵، ش ۹: ۶۰، ش ۱۰: ۲۵
باستید، روژه، ش ۵: ۲۰، ش ۶: ۲۰
باسین، یوگنی، ش ۴: ۸۶
باطنی، محمدرضا، ش ۱۲: ۷
بای‌واتر، ویلیام، ش ۱۰: ۲۲
بداغی، علی، ش ۸: ۳۸
بدرطالعی، محمود، ش ۹: ۵۸
براهنی، رضا، ش ۱: ۸ و ۲۰ ـ ۲۶ و ۸۸، ش ۲: ۲۳ و ۷۰، ش ۳: ۵۰، ش ۴: ۸۱، ش ۵: ۱۰ و ۶۷، ش ۶: ۲۲ و ۷۸، ش ۷: ۸ و ۱۲۲، ش ۸: ۷۷ و ۱۰۰، ش ۹: ۶، ش ۱۰: ۸ و ۸۸، ش ۱۲: ۷
برزگر، جمشید، ش ۱۱: ۳۳
برلین، آیزیا، ش ۸: ۲۸
برمکی، منصور، ش ۱۰: ۲۶
بزرگ‌نیا، کامران، ش ۱۲: ۵۲
بلاتر، انا رابرت، ش ۱: ۷۶
بلانشو، موریس، ش ۹: ۲۵
بندری، موسی، ش ۱۰: ۳۰
بنی‌مجیدی، منصور، ش ۱۰: ۳۳
بنیاد، شاپور، ش ۸: ۴۱، ش ۱۰: ۴۹
بوترابی، عباس، ش ۲: ۷
بورخس، خورخه لوئیس، ش ۶: ۵۴، ش ۱۱: ۱۸
بوش، خوان، ش ۷: ۶۸
بونوئل، لوئیس، ش ۱۲: ۱۰
بهادر، محمدرضا، ش ۱۰: ۴۳
بهارلو، محمد، ش ۴: ۵۸، ش ۸: ۶۰، ش ۱۰: ۳۶، ش ۱۲: ۷ و ۳۳
بهبهانی، سیمین، ش ۱۲: ۷
بهرامی، میهن، ش ۷: ۷۸، ش ۱۲: ۷ و ۳۱
بهروزکیا، کمال، ش ۹: ۶۶
بهروزی (بنیاد)، سیمین، ش ۱: ۷۵، ش ۱۲: ۷
بهنام، ا.، ش ۹: ۵۰
بیابانی، محمد، ش ۱۲: ۷
بیجاری، بیژن، ش ۷: ۵۷، ش ۱۲: ۷
بیزارگیتی، مسعود، ش ۹: ۴۸
بیضائی، بهرام، ش ۱۲: ۷
بیگناه، محمدرضا، ش ۸: ۴۸، ش ۱۲: ۲۳
پارسی‌پور، شهرنوش، ش ۳: ۴۴، ش ۷: ۵۲، ش ۸: ۹۸، ش ۱۲: ۷
پاشائی، ع.، ش ۲: ۷۹
پاشازاده، ابوالفضل، ش ۱۰: ۱۹
پاکباز، روئین، ش ۱۲: ۷
پاکدامن، ناصر، ش ۶: ۹۰
پاوند، ازرا، ش ۱: ۲۶
پرتوی، محمود، ش ۱۰: ۹۶، ش ۱۱: ۲۰
پردوست، داوود، ش ۴: ۷، ش ۱۰: ۴
پرهام، باقر، ش ۶: ۲۲، ش ۱۲: ۷
پرهیزگار، رضا، ش ۲: ۴۶ و ۴۷، ش ۶: ۵۰
پستا، حسن، ش ۱۲: ۷
پنجه‌ای، علیرضا، ش ۱۰: ۳۲، ش ۱۲: ۷
پو، ادگار آلن، ش ۲: ۳۶
پوده، رضا، ش ۶: ۱۰، ش ۱۱: ۱۰
پورجعفر، بزرگ، ش ۵: ۱۸، ش ۷: ۱۴۱
پوری، احمد، ش ۱۲: ۷
پویان، ارکیده، ش ۸: ۴۴
پویان، حسن، ش ۱۲: ۷
پوینده، محمد، ش ۲: ۳۴، ش ۳: ۳۵، ش ۴: ۱۳، ش ۵: ۳۸، ش ۷: ۲۷، ش ۸: ۳۴، ش ۹: ۱۶، ش ۱۰: ۱۵ و ۶۳، ش ۱۲: ۷ و ۱۴
پهلوان، چنگیز، ش ۱۲: ۷
پیکاسو، پابلو، ش ۲: ۹۴
تاجدینی، محمدرضا، ش ۴: ۷
تاجور، بهروز، ش ۶: ۹۱، ش ۱۲: ۷
تدین، احمد، ش ۱: ۷۹، ش ۳: ۷ ، ش ۴: ۸۸، ش ۵: ۱۶، ش ۱۲: ۷
ترقی، گلی، ش ۱۲: ۷
تروتسکی، لئون، ش ۱۰: ۶۸
تمیمی، فرخ، ش ۱۲: ۷
تودوروف، تزوتان، ش ۷: ۳۸، ش ۹: ۳۰، ش ۱۲: ۱۴
توسلی، مرتضی، ش ۳: ۳۱
توکلی، نبره، ش ۱۰: ۷۹
توللی، فریدون، ش ۱: ۲۱ ـ ۲۶
تیره‌گل، ملیحه، ش ۱۰: ۲۹
جافری، نسرین، ش ۷: ۴۴
جانبخشی، عظیم، ش ۲: ۸
جباری، علیرضا، ش ۱۲: ۷
جعفری، احمد، ش ۱۱: ۴
جعفری‌پور، مژده، ش ۷: ۲۳
جلالی، بیژن، ش ۳: ۶۲، ش ۸: ۸۷
جلیلوند، عباس، ش ۲: ۸
جلیلی‌بال، جعفر، ش ۸: ۱۰۳
جمالی، کامران، ش ۱۲: ۷
جوادزاده، هاشم، ش ۱۲: ۷
جواهرکلام، محمد، ش ۶: ۳۷، ش ۱۲: ۷
جورکش، شاپور، ش ۶: ۵۹، ش ۱۱: ۴۸، ش ۱۲: ۷
جوزی، مسعود، ش ۱۰: ۳۰
جولائی، رضا، ش ۱۲: ۷
جهاندیده، افشین، ش ۸: ۳۱، ش ۹: ۲۵، ش ۱۰: ۶۸ و ۶۹
جهانشاهی، جاهد، ش ۱۲: ۷
چالنگر، هوشنگ، ش ۱۲: ۲۰
چاپچی، رضا، ش ۱۲: ۷
چاپچی، رضا، ش ۹: ۶۲
چهل‌تن، امیرحسن، ش ۶: ۶۶ ـ ۷۰، ش ۷: ۱۴ و ۱۱۳ ـ ۱۱۵، ش ۱۲: ۷
چیمبرز، آیدن، ش ۳: ۳۰
حاتمی، حسن، ش ۲: ۹ و ۵۶
حبیبی‌نیا، امید، ش ۱۱: ۱۶، ش ۱۲: ۸
حسامی، هوشنگ، ش ۱۲: ۷
حسین‌زاده، مریم، ش ۷: ۸۲
حسینی، برهان‌الدین، ش ۳: ۴۶
حسینی، پرویز، ش ۱۰: ۸۲
حسینی، غفار، ش ۵: ۲۳، ش ۶: ۲۰، ش ۷: ۱۲، ش ۱۲: ۷
حسینی، منصوره، ش ۳: ۱۴
حسینی، ناصر، ش ۱۰: ۷۹
حسینی، یوسف، ش ۲: ۸
حقوقی، محمد، ش ۱: ۵۵، ش ۶: ۵۷، ش ۷: ۴۱
حمزوی تهرانی، خسرو، ش ۱۲: ۷
حیدری، سکینه، ش ۱۱: ۵
خاکپای، رضا، ش ۸: ۳۸
خالقی، ضیاءالدین، ش ۲: ۸، ش ۱۱: ۳۲، ش ۱۲: ۷
خانلری، پرویز، ش ۱: ۲۱، ش ۳: ۶۰
خاوری، محمدتقی، ش ۱۲: ۷
خبره‌زاده، علی‌اصغر، ش ۱۲: ۷
خراسانی، مریم، ش ۱۱: ۶۶
خزاعی، احمد، ش ۶: ۴۰
خسروی، ابوتراب، ش ۱۲: ۷
خسروی، محمدرضا، ش ۱۲: ۷
خسروی‌نژاد، شهین، ش ۱۰: ۴
خضرایی، اورنگ، ش ۲: ۶ و ۴۸، ش ۵: ۹۲، ش ۹: ۴۶
خلیلی، عظیم، ش ۲: ۴۹، ش ۱۲: ۷
خلیلی، محمد، ش ۷: ۱۴، ش ۹: ۴۷، ش ۱۲: ۷
خواجات، بهزاد، ش ۲: ۸، ش ۹: ۴۹
خوافی، محمود، ش ۲: ۹
خورشیدی، منصور، ش ۹: ۴۹
خوشدل، گیتی، ش ۷: ۴۳
خیام، مسعود، ش ۱: ۸۰، ش ۱۰: ۱۰
دادگر، زحمت، ش ۱۱: ۶۰
دانشور، سیمین، ش ۷: ۷۱ ـ ۱۰۱، ش ۱۲: ۷
دبیری، زهرا، ش ۳: ۹۶
دربندی، فریبا، ش ۹: ۷۸، ش ۱۱: ۷۲
درویشیان، علی‌اشرف، ش ۱۲: ۷
دریابندری، نجف، ش ۳: ۲۲
دشتی، مصطفی، ش ۷: ۱۱۹
دلوز، ژیل، ش ۸: ۳۱
دوس پاسوس، جان، ش ۴: ۴۸
دولت‌آبادی، محمود، ش ۷: ۱۳، ش ۸: ۴۹ ـ ۸۵، ش ۱۰: ۸۸، ش ۱۲: ۷
دولتشاهی، علیرضا، ش ۱: ۹۳، ش ۳: ۸۱
دیدرو، دنیس، ش ۱۲: ۱۰
دیهیمی، خشایار، ش ۱۲: ۷
رادی، اکبر، ش ۶: ۱۴، ش ۱۲: ۷
رازی، فریده، ش ۱۲: ۲۴
راغب، علی، ش ۱۰: ۵، ش ۱۱: ۳۲
راوندی، مرتضی، ش ۱۲: ۷
رئیس‌دانا، فریبرز، ش ۸: ۱۴، ش ۱۲: ۷
ربیحاوی، قاضی، ش ۹: ۵۵
رحمانی، نصرت، ش ۱۲: ۷
رحمانی، نصرت، ش ۱: ۲۱

رحیم‌لو، یوسف، ش ۴: ۶۴
رحیمی مقدم، سعید، ش ۱۱: ۴
رضازاده، مهدی، ش ۹: ۴۸
رضایی، خسرو، ش ۹: ۹۱
رفیقی، پیام، ش ۹: ۷۵
روان‌شید، م.، ش ۹: ۴۸
روانی‌پور، منیرو، ش ۱۲: ۷
رویین، قاسم، ش ۱۲: ۷
روحانی، بیژن، ش ۱۱: ۳۱
رویایی، مظفر، ش ۱: ۵۲
رویایی، یدالله، ش ۱: ۵۲ و ۵۳، ش ۵: ۲۴، ش ۱۲: ۲۸
رها، اسماعیل، ش ۱۰: ۲۷، ش ۱۲: ۷
رهبر، ابراهیم، ش ۷: ۵۶، ش ۱۲: ۷
زالزاده، ابراهیم، ش ۲: ۸۸، ش ۴: ۱۸
زراعتی، ناصر، ش ۸: ۲۰
زریاب خویی، عباس، ش ۱۲: ۷
زمانی، فرهود، ش ۲: ۷
زوبین، ش ۲: ۴۵
سادات اشکوری، کاظم، ش ۱: ۱۱، ش ۱۲: ۷
ساروریان، ویلیام، ش ۲: ۵۴
ساری، فرشته، ش ۷: ۴۳ و ۴۷، ش ۱۱: ۵۴، ش ۱۲: ۷
ساعدی، اکبر، ش ۴: ۵۲
ساعدی، غلامحسین، ش ۴: ۵۲، ش ۵: ۲۴
سالمی، اسماعیل، ش ۶: ۳۳
سالمی، غلامحسین، ش ۵: ۱۹، ش ۱۲: ۷
ساوینو، ژوسیان، ش ۷: ۲۴
سپانلو، محمدعلی، ش ۲: ۶۰ ش ۴: ۶۰ ش ۸: ۲۰، ش ۱۱: ۳۹، ش ۱۲: ۷ و ۲۱
ستاری، جلال، ش ۱۲: ۷
سحابی، مهدی، ش ۵: ۱۴
سخایی، احمد، ش ۲: ۹
سرابندی، امین‌الله، ش ۱۰: ۵
سرفراز، جلال، ش ۵: ۲۴، ش ۸: ۳۶
سرکوهی، فرج، ش ۱۲: ۷
سلحشور، یزدان، ش ۹: ۵۱
سلطانیان، بهروز، ش ۱۱: ۷۲
سلماسی، راضیه، ش ۲: ۹
سلیمانی، کیومرث، ش ۱۰: ۴
سلیمانیان مقدم، کامران، ش ۸: ۱۰۴، ش ۱۰: ۴۲
سلین، لویی فردینان، ش ۱۰: ۶۴ و ۶۸ ـ ۶۹
سموندی، بافر، ش ۲: ۸
سمیعی، عنایت، ش ۱۱: ۴۲
سیف‌الدینی، علیرضا، ش ۷: ۸۰، ش ۸: ۶۸، ش ۹: ۵۱، ش ۱۲: ۷
سیلورمن، هیو، ش ۴: ۷۰
شادمان، رضا، ش ۱۰: ۵
شاکری، بهمن، ش ۲: ۳۷
شاگرین، سوسن، ش ۹: ۹۱
شاملو، احمد، ش ۱: ۲۱ ـ ۲۶، ش ۲: ۷۸ ـ ۸۳، ش ۴: ۸۴، ش ۱۱: ۳۸ ـ ۵۳، ش ۱۲: ۷ و ۲۰ و ۲۸ ـ ۴۸
شاملو، سیروس، ش ۴: ۸۴
شانه‌چیان، فهیمه، ش ۸: ۱۰۴ و ۱۱۰
شاهبداغی، اعظم، ش ۱۰: ۳۱
شاهرودی، اسماعیل (آینده) ش ۱: ۲۱
شبگیر، فرهاد، ش ۱۰: ۵
شریفی، فیروزه، ش ۵: ۷۸
شریفی، محمد، ش ۱۲: ۷
شریفی، محمدرضا، ش ۹: ۹۰
شمیانی، بهرام، ش ۲: ۶
شکاری، حسن، ش ۸: ۸۰
شکراللهی، محمود، ش ۸: ۴۲
شمس لنگرودی، محمد، ش ۷: ۶۰، ش ۱۲: ۷
شوارتز، لین شارون، ش ۱۱: ۲۶
شوپنهاور، آرتور، ش ۱: ۱۷
شهامت، مظاهر، ش ۱۰: ۲۷
شهیدی، شهاب، ش ۲: ۸، ش ۱۰: ۲۷
شیدا، بهروز، ش ۱۱: ۲۶
شیرازی، حمیدعلی، ش ۶: ۹۳، ش ۷: ۱۳۰، ش ۹: ۸۳
شیروانی، محمدرضا، ش ۵: ۵۷، ش ۱۱: ۳۰
شیشه‌گران، بهزاد، ش ۲: ۹۷
صاحبی، سیما، ش ۱۰: ۷۹
صادقی، بهرام، ش ۷: ۱۰۶ ـ ۱۰۹
صادقی، عباس، ش ۹: ۷۹
صالح‌پور، محمدتقی، ش ۱۲: ۷
صالحی، سیدعلی، ش ۶: ۱۹
صحتی، سانان، ش ۱۲: ۷
صدر، شادی، ش ۶: ۴۹
صدریه، عبدالرحمان، ش ۱۲: ۷
صدیقی، علی، ش ۸: ۹۲
صفاری‌دوست، حسین، ش ۵: ۵۶
صفدری، حسن، ش ۸: ۹۲
صفدری، محمدرضا، ش ۱۱: ۵۸
صفری، مهدی، ش ۱۱: ۱۴
صلاحی، عمران، ش ۳: ۵۲، ش ۸: ۲۰، ش ۱۲: ۷
صمدی، مهرداد، ش ۷: ۱۰۳
ضیایی، ایرج، ش ۷: ۴۸، ش ۹: ۳۸
طاهباز، سیروس، ش ۴: ۹۲
طاهری، فرزانه، ش ۱۲: ۷
طباطبایی، ژاله، ش ۹: ۷۶
طوفان، مسعود، ش ۱: ۱۳ و ۵۱، ش ۲: ۹۵، ش ۵: ۵۱ و ۸۶، ش ۷: ۷۲ و ۹۲، ش ۹: ۱۰، ش ۱۲: ۷ و ۳۹
ظهیری توچایی، غلامرضا، ش ۱۱: ۴
عابدینی، حسن، ش ۱: ۸۶
عاشورزاده، هوشنگ، ش ۱۲: ۷
عامری، ع.، ش ۱: ۳۰ و ۳۱، ش ۳: ۸۳
عامری، هایده، ش ۶: ۳۳
عبادی، شیرین، ش ۱۲: ۷
عباسپور، هومن، ش ۱: ۹۳ و ۹۷، ش ۳: ۹۴ و ۹۷، ش ۵: ۹۶ و ۹۸، ش ۷: ۱۳۴ و ۱۴۰، ش ۸: ۸۷ و ۱۰۲، ش ۱۲: ۶۱
عباسی، حمیدرضا، ش ۱۲: ۲۴
عبدالرضایی، علی، ش ۱۰: ۳۲
عراقی، منیژه، ش ۱۱: ۶۴
عراقی‌زاده، منیژه، ش ۲: ۹۴
عرفان، سیروس، ش ۱: ۸۷
عزیزی بنی‌طُرُف، یوسف، ش ۸: ۱۰۰
عسگری، میرزا آقا، ش ۶: ۶۰
عظیم‌زاده، امید، ش ۱۰: ۳۱
عظیمی، عبدالعلی، ش ۱۲: ۷
علایی، مشیت، ش ۶: ۶۶، ش ۷: ۱۱۳، ش ۸: ۶۳، ش ۱۱: ۴۴، ش ۱۲: ۷ و ۴۶
علوی، جلال، ش ۱۰: ۲۶، ش ۱۱: ۶۹
علوی، جلال، ش ۲: ۷
علوی، جلال، ش ۸: ۱۰۴
علی‌پور، هرمز، ش ۷: ۴۹
علی‌نژاد، سیروس، ش ۲: ۱۲، ش ۸: ۶
علیپور متعلم، رضا، ش ۳: ۷
علیزاده، غزاله، ش ۲: ۱۴، ش ۴: ۷۶، ش ۵: ۷۰، ش ۸: ۲۰، ش ۹: ۵۲، ش ۱۲: ۷
عنقایی، کسرا، ش ۱۰: ۲۷
غبرایی، فرهاد، ش ۱۰: ۴۷ ـ ۷۹
غبرایی، مهدی، ش ۱۰: ۵۴، ش ۱۲: ۷
غبرایی، هادی، ش ۱۰: ۵۰، ش ۱۲: ۷
غریب، غلامحسین، ش ۹: ۵۶
غریب، مهدی، ش ۱۲: ۷
غفاری، حمید، ش ۲: ۶
غیاثی، ناصر، ش ۱۲: ۱۰
فاضلی، جمشید، ش ۱۲: ۲۵
فالی، راجر، ش ۶: ۳۸
فراروتی، فرانکو، ش ۸: ۳۴
فراکیش، مهرافروز، ش ۱: ۸۷ و ۹۱، ش ۲: ۷۵
فراهانی، شهرام، ش ۳: ۷
فراهانی، مژگان، ش ۹: ۸۱ و ۸۴
فرخ‌زاد، فروغ، ش ۱: ۲۱ ـ ۲۶، ش ۷: ۱۰۲ ـ ۱۰۵، ش ۱۱: ۵۶، ش ۱۲: ۲۸
فرخفال، رضا، ش ۲: ۸۴
فرخی، حسین، ش ۴: ۷، ش ۹: ۷۴، ش ۱۰: ۳۳
فرزاد، عبدالحسین، ش ۱۰: ۳۳
فروید، زیگموند، ش ۱۲: ۱۱
فرهادپور، لیلی، ش ۸: ۹۸، ش ۹: ۷۲، ش ۱۰: ۳۴ و ۴۰
فریدمند، احمد، ش ۳: ۶، ش ۱۱: ۳۲
فضائلی، سودابه، ش ۱۲: ۷
فقیه، خورشید، ش ۱۱: ۵۸
فلاح، مهرداد، ش ۲: ۸، ش ۳: ۸، ش ۶: ۶۱
فلکی، محمود، ش ۹: ۴۶، ش ۱۰: ۲۸، ش ۱۱: ۴
فون دنیکن، اریک، ش ۹: ۸۷
فونتنس، کارلوس، ش ۴: ۱۳
فیروزمند، کاظم، ش ۱۲: ۴۸
فیروزمند، کاووس، ش ۱: ۹۰
قاراچای، هادی، ش ۲: ۷
قاسم‌زاده، محمد، ش ۷: ۸۹، ش ۸: ۴۶، ش ۹: ۱۳، ش ۱۰: ۹۲
قاسمفر، مهرداد، ش ۱۰: ۳۳، ش ۱۱: ۴
قاسمی، محمدعلی، ش ۱۱: ۴
قاضی، محمد، ش ۷: ۲۲، ش ۱۲: ۷
قاضی‌نور، قدسی، ش ۴: ۱۲
قانون‌پرور، محمدرضا، ش ۷: ۱۰۰
قائد، م.، ش ۱۰: ۷۱
قدرتی‌پور، احمد، ش ۵: ۴۶، ش ۹: ۲۲
قدرخواه، کیوان، ش ۵: ۵۴
قمصری، احسان، ش ۳: ۶
قناری، مهدی، ش ۱۰: ۳۲
قنبری، جمشید، ش ۱۰: ۳۱
قهرمان، آزیتا، ش ۱۰: ۲۹، ش ۱۲: ۷
قهرمانلو، اسماعیل، ش ۵: ۷۴، ش ۹: ۵۹ و ۸۴
کار، مهرانگیز، ش ۱۲: ۷
کارور، ریموند، ش ۹: ۲۰، ش ۱۰: ۴۴
کاشیگر، مدیا، ش ۱: ۱۶ و ۳۸، ش ۲: ۱۷ و ۹۳، ش ۳: ۳۷ و ۴۱ و ۹۱، ش ۴: ۱۶ و ۴۷، ش ۵: ۴۳، ش ۶: ۴۵، ش ۷: ۳۸، ش ۸: ۳۸، ش ۹: ۹ و ۳۰، ش ۱۰: ۳۸ و ۶۲ و ۹۶، ش ۱۱: ۸ و ۶۰
کاکوتانی، می‌شی‌کو، ش ۶: ۱۲
کامو، آلبر، ش ۱: ۱۶، ش ۲: ۹۱، ش ۳: ۸۹، ش ۱۰: ۱۴، ش ۱۲: ۷
کاوه، پوران، ش ۱۱: ۳۳
کراچی، روح‌انگیز، ش ۵: ۴۹
کرمانی، محمدمهدی، ش ۷: ۵
کریشنان، ایندیرا، ش ۶: ۳۲
کریم‌زاده، منوچهر، ش ۱۲: ۷
کریمیان، کاظم، ش ۵: ۹۴، ش ۶: ۵۸، ش ۹: ۴۰
کلاهی اهری، محمدباقر، ش ۲: ۵۱
کلکی، بیژن، ش ۱۰: ۳۱، ش ۱۲: ۷
کمال، یاشار، ش ۷: ۲۷
کوادرا، پابلو آنتونیو، ش ۷: ۵۰
کویان، سیما، ش ۱۲: ۷
کوثری، عبدالله، ش ۱۲: ۷
کوچک‌زاد، افشین، ش ۷: ۱۳۷
کوچویی، آلبرت، ش ۱۱: ۶۸
کوش‌آبادی، جعفر، ش ۱۲: ۷
کوشان، بردیا، ش ۹: ۵۶
کوشان، منصور، ش ۱: ۶، ش ۲: ۱۰، ش ۳: ۹ و ۵۳، ش ۴: ۸، ش ۵: ۸ و ۵۸، ش ۶: ۸ و ۲۲ و ۷۵ ـ ۷۷، ش ۷: ۶ و ۵۳، ش ۸: ۴ و ۴۹ و ۸۷، ش ۹: ۴، ش ۱۰: ۶ و ۴۹، ش ۱۱: ۶ و ۳۴ و ۳۸، ش ۱۲: ۷
کوندِرا، میلان، ش ۷: ۲۴
گارولز، ناتان، ش ۸: ۲۸
گالوپ، جین، ش ۱۲: ۱۱
گرامشی، آنتونیو، ش ۳: ۳۲
گلدمن، لوسین، ش ۲: ۲۸، ش ۵: ۳۴، ش ۸: ۳۴
گلستان، لیلی، ش ۱۲: ۷
گلشیری، هوشنگ، ش ۲: ۷۰، ش ۳: ۷۴، ش ۱۲: ۷ و ۱۸و۶۰
گلوک، لوئیزه ش ۱: ۵۰ و ش ۵: ۵۱
گوگالپ، آلتا، ش ۷: ۲۷
گوهرین، کاوه، ش ۶: ۸۴، ش ۷: ۱۱۶، ش ۹: ۵۱، ش ۱۱: ۵۶
گیلانی، گلچین (مبرفخرایی، مجدالدین)، ش ۱: ۲۱
لارنس، دی.اچ.، ش ۱۱: ۲۸
لاکان، ژاک، ش ۱۲: ۱۱
لاهیجی، شهلا، ش ۱: ۸۳، ش ۱۲: ۷
لنین، ولادیمیر ایلیچ، ش ۱۲: ۹
لواسانی، فریده، ش ۲: ۹
لورکا، فدریکو گارسیا، ش ۱: ۴۸
لوکاچ، جورج، ش ۸: ۳۴
له‌ورتاف، دنیز، ش ۲: ۴۷
ماتسو، پی‌یر، ش ۱۰: ۷۹
مارکس، کارل، ش ۹: ۱۶، ش ۱۲: ۹
مارکوزه، هربرت، ش ۱۲: ۹
ماریسون، تونی، ش ۵: ۱۰، ش ۶: ۱۰ ـ ۱۳
ماهیدشتی، محمدرضا، ش ۱۰: ۸۸
مجابی، جواد، ش ۱: ۱۰ و ۳۴، ش ۲: ۱۶، ش ۳: ۶۴، ش ۴: ۳۰، ش ۵: ۵۲، ش ۷: ۱۰ و ۱۴، ش ۹: ۷۶، ش ۱۰: ۳۴، ش ۱۲: ۷
محبی، مژگان، ش ۸: ۴۱
محرر، فریدون، ش ۱: ۹۰
محفوظ، نجیب، ش ۶: ۳۴
محمدطاهر، ابوالقاسم، ش ۳: ۹۲، ش ۷: ۶۲
محمدعلی، محمد، ش ۲: ۳۸، ش ۴: ۱۲ و ۶۹، ش ۵: ۶۴، ش ۶: ۲۲، ش ۸: ۶۶، ش ۹: ۷۲، ش ۱۲: ۷
محمدی، سایر، ش ۱۱: ۳۳ و ۷۰، ش ۱۲: ۲۳ و ۵۹
محمدی، سهراب، ش ۳: ۶۸، ش ۴: ۷۴
محمدی، فتاح، ش ۷: ۱۳۹
محمدین، رجب، ش ۹: ۹۱
محمود، احمد، ش ۱۲: ۷
محمودی، صوفیا، ش ۷: ۶۵، ش ۸: ۴۲
مخبر، عباس، ش ۱۲: ۷
مختاری، محمد، ش ۱: ۱۲ و ۶۶، ش ۲: ۵۰ و ۶۲، ش ۳: ۱۲، ش ۴: ۱۰ و ۷۶، ش ۵: ۶۲ و ۷۰، ش ۶: ۲۲ و ۶۲، ش ۷: ۳۰، ش ۸: ۵۴، ش ۹: ۴۴، ش ۱۲: ۷

مشایخی، علیرضا، ش ۴: ۸۹
مشرقی، حسین، ش ۴: ۷
مشیرپناهی، تولیق، ش ۳: ۸
مشیری، فریدون، ش ۱: ۲۱
مشیری، مینو، ش ۶: ۹۲، ش ۱۰: ۱۴
مصدق، حمید، ش ۱۲: ۷
مصلحی، محمدمهدی، ش ۷: ۱۲۲
معتضدی، اقبال، ش ۸: ۳۸
معتضدی، عزیز، ش ۲: ۴۲، ش ۱۲: ۵۵
معتقدی، محمود، ش ۳: ۸۰، ش ۶: ۷۲، ش ۷: ۸۴ و ۱۲۳، ش ۸: ۶۲، ش ۱۲: ۷ و ۳۸
معصومی، علی، ش ۱: ۷۴، ش ۲: ۸۷، ش ۳: ۸۸، ش ۴: ۴۸، ش ۷: ۵۰، ش ۱۲: ۷
معلوف، امین، ش ۱۰: ۱۵
معمارنژاد، مسعود، ش ۸: ۹۶، ش ۹: ۹۰
مغفوری، احمدرضا، ش ۹: ۳۴، ش ۱۲: ۱۱
مفتون امینی، یدالله، ش ۲: ۴۸، ش ۷: ۵۱، ش ۱۲: ۷
مقربین، شهاب، ش ۱۲: ۷
مگنو، دومینیک، ش ۱۱: ۲۰
ملکی، شهرام، ش ۲: ۷
منادی، انوشه، ش ۷: ۶۴
منافی‌راد، زهرا، ش ۲: ۸
مندنی‌پور، شهریار، ش ۱۰: ۱۶، ش ۱۱: ۲۲، ش ۱۲: ۷
منشی‌زاده، کیومرث، ش ۱۲: ۷
موری، علی‌مراد، ش ۱۱: ۴
موسوی، حافظ، ش ۵: ۶۵، ش ۶: ۷۳، ش ۷: ۴۹ و ۱۲۴ و ۱۲۷ و ۱۲۹، ش ۹: ۶۴ و ۸۰، ش ۱۰: ۸۱ و ۹۳، ش ۱۱: ۶۹، ش ۱۲: ۵۶
مولوی، فرشته، ش ۳: ۸۴
مهدوی‌منش، حسن، ش ۷: ۴
مهرسان، اکبر، ش ۱۰: ۵
مهویزانی، الهام، ش ۵: ۸۹، ش ۶: ۳۳، ش ۶: ۷۵، ش ۷: ۱۱۲ و ۱۲۹، ش ۹: ۷۰، ش ۱۰: ۹۵، ش ۱۱: ۵۴، ش ۱۲: ۷
مهیمنی، سعید، ش ۹: ۶۴، ش ۱۰: ۲۸، ش ۱۲: ۵۲
میانکلی، علی، ش ۵: ۶۶ و ۹۱، ش ۶: ۷۹، ش ۷: ۱۲۶
میرصادقی، جمال، ش ۱۲: ۷
میرعلائی، احمد، ش ۱: ۴۴، ش ۱۲: ۷
میرعلائی، مینو، ش ۶: ۵۶
میرهاشمیان، لیدا، ش ۶: ۹۳ و ۱۲۷
میزانی، فیروزه، ش ۱: ۵۶ و ۵۷، ش ۷: ۴۳
مینوی، مجتبی، ش ۹: ۱۲
میهن‌دوست، محسن، ش ۷: ۱۱۰، ش ۱۲: ۷
ناجی، محسن، ش ۹: ۹۱
نادرپور، نادر، ش ۱: ۲۱ ـ ۲۶
نائل، محمود، ش ۹: ۴۷
نبوی، سیدابراهیم، ش ۹: ۹۰
نجفی، ناصر، ش ۹: ۳۷
نریمانی، کیوان، ش ۱: ۲۷، ش ۴: ۴۰، ش ۱۲: ۷
نسیمی، بهزاد، ش ۹: ۷۹، ش ۱۱: ۷۲
نصیری‌پور، غلامحسین، ش ۱۱: ۳۰، ش ۱۲: ۷
نظام‌شهیدی، نازنین، ش ۷: ۴۳، ش ۱۲: ۷
نقیب‌زاده، ماریا، ش ۹: ۴۹
نگهبان، علی‌اکبر، ش ۵: ۸۹، ش ۱۲: ۳۵
نوائی، جمشید، ش ۱۲: ۷
نوری، محمد، ش ۴: ۲۲
نوکین، اندره‌ی، ش ۹: ۱۸
نیچه، فریدریش ویلهم، ش ۲: ۹۱
نیرو، سیروس، ش ۱۲: ۷
نیری، صفورا، ش ۳: ۱۵، ش ۵: ۵۵، ش ۱۲: ۷
نیزان، پل، ش ۱۰: ۶۹
نیونز، ک.م.، ش ۱: ۲۷
واکر، آلیس، ش ۶: ۵۰ و ۵۲
والی، جعفر، ش ۹: ۹۰
وایسکوف، ویکتور، ش ۱: ۷۲، ش ۲: ۸۶، ش ۳: ۸۶
وجدانی، محمد، ش ۲: ۹۶، ش ۴: ۲۰، ش ۸: ۳۹، ش ۱۲: ۷
ویلسون، گیهان، ش ۳: ۴۲
وینترسون، جانت، ش ۱: ۴۰
هاون، واسلاو، ش ۳: ۶۸
هدایت، صادق، ش ۶: ۹۵، ش ۸: ۸۶ ـ ۹۱
هدایی، ناهید، ش ۲: ۷
هرتزوک، ورنر، ش ۸: ۹۶
همتی، اسماعیل، ش ۱۲: ۷
همه‌خانی، کورش، ش ۷: ۴۸، ش ۱۲: ۷
هنرور شجاعی، تقی، ش ۱۰: ۳۲
هیوز، تد، ش ۷: ۵۱
یارفریدونی، بهمن، ش ۱۰: ۵
یاقوتی، منصور، ش ۱۱: ۶۲
یاکوبسون، رومان، ش ۳: ۳۶، ش ۴: ۴۴، ش ۵: ۴۲، ش ۶: ۴۲
یاماداً، تمپو، ش ۹: ۸۷
یزدان‌پناه، حمید، ش ۹: ۴۷، ش ۱۲: ۷
یزدان‌پناه، محمدمهدی، ش ۱۰: ۳۰
یزدی، فرشید، ش ۱۰: ۸۶
یغمایی، پیرایه، ش ۸: ۹۴
یوسف‌فشکی، ابراهیم، ش ۴: ۹۵
یوسفی، مجید، ش ۱۱: ۳۲
یوسفی، ناصر، ش ۶: ۱۷
یوشیج، شراگیم، ش ۴: ۹۳، ش ۷: ۱۴۰
یوشیج، نیما، ش ۱: ۸، ش ۱: ۲۱ ـ ۲۶ و ۶۰، ش ۹: ۱۰
یونسکو، اوژن، ش ۹: ۹
یونسی، ابراهیم، ش ۱۲: ۷


# 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**

باشگاه ادبیات


**شرکت فرهنگی ـ هنری آرست**

**مشاور شما**

**در امور حروفچینی، طراحی و چاپ کتاب، مجله، جزوه، پایان‌نامه، بروشور، کاتالوگ، پوستر و نشر و پخش آنها.**

**تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ ـ ۶۴۱۳۷۵۵**


## تسلیت

سرکارخانم یاسمن فرزانه‌پور، مرگ ناگهانی برادر عزیزتان را به شما و خانوادهٔ گرامی‌تان تسلیت می‌گوییم.

**منیرو روانی‌پور، هایده عامری ماهانی، محمد محمدعلی، منصورکوشان، محمود پرتوی، همکاران تکاپو و کارگاه شعر و داستان.**


**تکاپو**

**را مشترک شوید**

**و در هرچه پربارتر شدن**

**نشریهٔ خودتان**

**ما را**

**یاری رسانید.**

**دوره‌های جلدشده**

**۶ـ۱ و ۱۲ـ۷**

**تکاپو**

**با جلد گالینگور و طلاکوب**

**آمادهٔ فروش**

**درخواست‌کنندگان دوره‌های جلدشدهٔ تکاپو می‌توانند برای دورهٔ نخست مبلغ ۱۰۰۰۰ ریال (ده‌هزار ریال) و برای دورهٔ دوم مبلغ ۱۵۰۰۰ ریال (پانزده‌هزار ریال) به حساب جاری ۱۲۵۳ بانک صادرات، شعبهٔ مقابل دانشگاه، به نام شرکت آرست واریز کنند و فیش آن را همراه نشانی کامل خود به صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ بفرستند تا در اسرع وقت فرستاده شود.**

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
«امولیسفایر 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 ا ن ۲٤٥
دیترجنت برای انواع الیاف نساجی در مراحل قبل و بعد از رنگرزی و چاپ پارچه

## اکروپل
اکروپل را میتوان برای هدفهای عمده در زمینه بک کوتینگ قالیهای ماشینی و بوبزه انواع روملیها 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

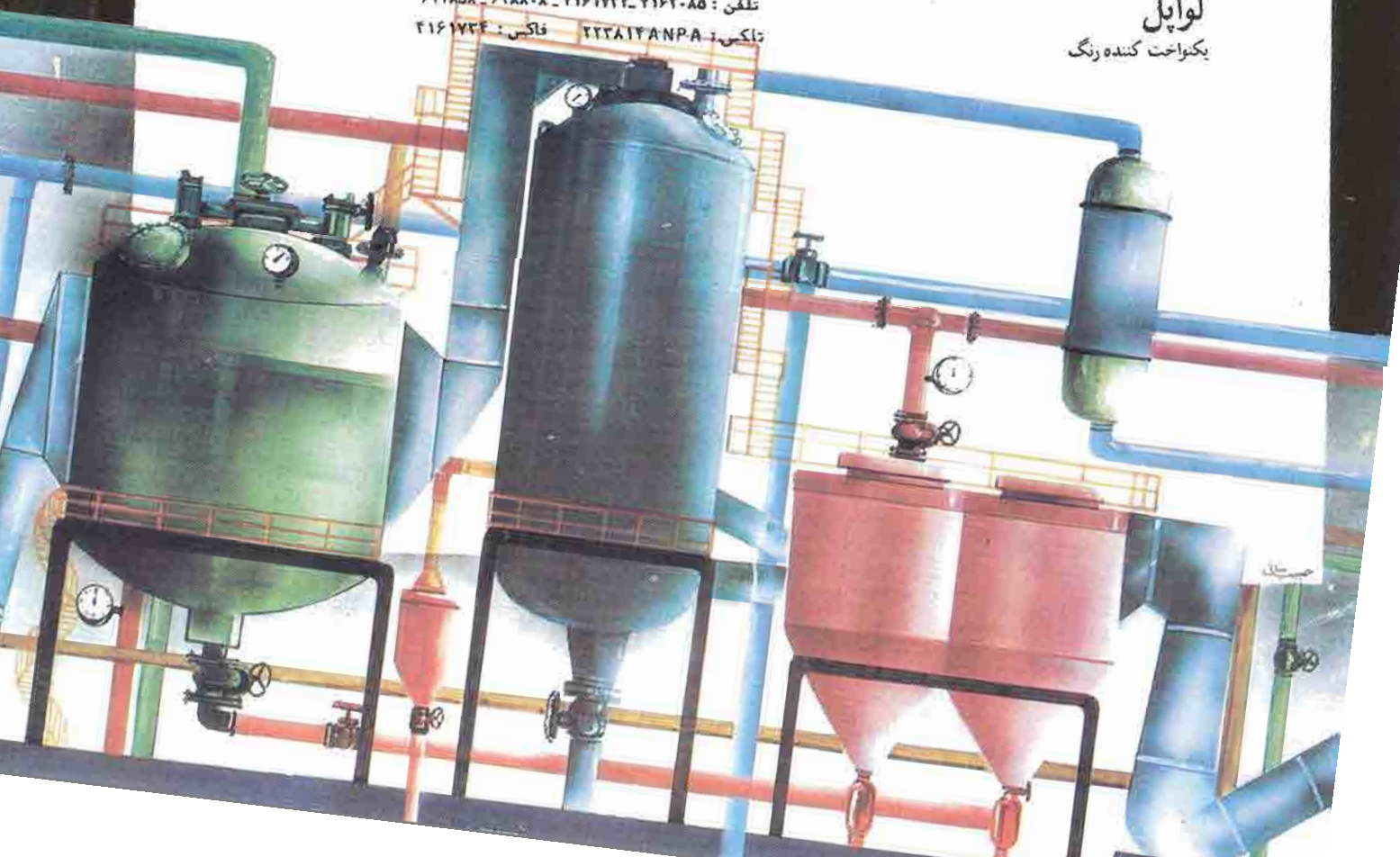
## استراپل
دیترجنت برای انواع الیاف نساجی بویژه برای شستشوی پارچه ها قبل از رنگرزی

و ضد یخ ورسک با مهر استاندارد

دفتر مرکزی : تهران ـ خیابان بخارست ـ کوی نوزدهم ـ پلاک ۱۶ ـ کدپستی ۱۵۱۳۹

تلفن : ۴۱۶۲۰۸۵ ـ ۴۱۶۱۷۳۴ ـ ۶۲۸۸۰۸ ـ ۶۲۲۸۵۸

تلکس : ۲۲۳۸۱۲ ANPA  فاکس : ۴۱۶۱۷۳۴

# ایزوگام ایران

## ایزولاسیون را فقط با نام ایزوگام‌ایران بشناسید.

*در موقع نصب عایق* **ایزوگام‌ایران** *به علامت انحصاری و مُهر کنترل کیفیت توجه کنید.*
*دقت نمائید عایق دیگری به جای عایق ایزوگام‌ایران برای شما نصب نگردد.*


تهران: میدان ولی‌عصر، اوّل بلوارکشاورز، صبای شمالی، ساختمان ۱۰۵، طبقه دوّم
کدپستی: ۱۴۱۶۷ تلفن: ۸۹۶۷۴۷ – ۸۹۵۴۱۹ – ۸۹۹۱۶۲ تلفاکس: ۸۸۹۳۷۳۱