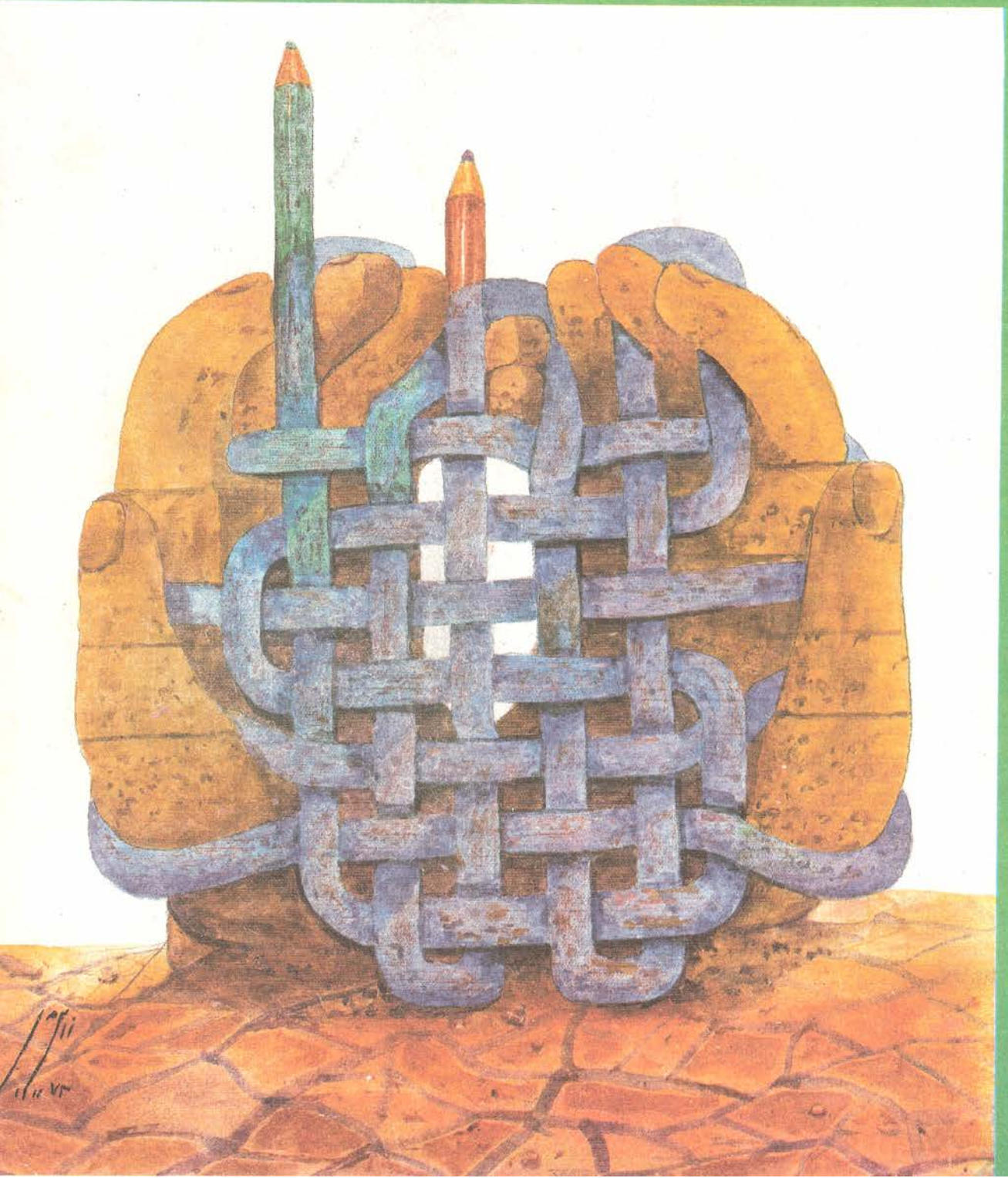
ISSN 1022 - 7776

۱۳ شعر

- گزارش به امضاکنندگان «متن ۱۳۴»
- بدیهه‌نوازی در بزرگداشت ستروا اینسکی / میلان کوندرا
- ادبیات و قدرت / منصور کوشان
- شکست روایت خطی / هوشنگ گلشیری
- فرهنگ خنده‌آور مردمی / میخاییل باختین
- شعری از رضا براهنی، داستانی از منیرو روانی‌پور

آبان و آذر ۱۳۷۳، ۱۵۰۰ ریال



محمدعلی آتش‌برگ
منوچهر آتشی
کنزابورو او
علی باباچاهی
میخاییل باختین
رضا براهنی
محمد پوینده
امیرحسن چهل‌تن
سکینه حیدری
کاوه حیدری
محمد خلیلی
رضا خندان
علی‌اشرف درویشیان
منیرو روانی‌پور
فرج سرکوهی
منوچهر شعبانی
علی شفیعی
حسن عابدینی
علی عزتی
محمدعلی عسکری
لیلی فرهادپور
حسین قدیمی
مدیا کاشیگر
سیما کوبان
منصور کوشان
میلان کوندرا
هوشنگ گلشیری
نجیب محفوظ
حامد محمدطاهری
محمد محمدعلی
محمد مختاری
مینو مشیری
حافظ موسوی
کاری مولین

کتاب‌های نشر و پخش ارست

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا شاعر	قیمت
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	مظاهر شهامت	۱۰۰۰ ریال
۹	واهمه‌های زندگی / داستان	منصور کوشان	۲۰۰۰ ریال
۱۰	پطرکبیر / تاریخ	جلیله پژمان	۳۵۰۰ ریال
۱۱	ترانه‌های تمشک و باران /شعر	سایر محمدی	۲۵۰۰ ریال
۱۲	آخرین مادر جهان / داستان	علی‌اکبر ایراندوست	۱۵۰۰ ریال
۱۳	حسرت‌های کوچک / شعر	سعید شاپوری	۱۵۰۰ ریال
۱۴	خوان کبود / شعر	محمدحسین عابدی	۲۰۰۰ ریال
۱۵	کتاب موجودات خیالی* / شناخت	خورخه لوئیس بورخس	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: میخاییل 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
۲۱	بازی‌های پنهان* / سه نمایشنامه	منصور کوشان	۳۰۰۰ ریال
۲۲	عروسک‌ها در کسوف* / دو نمایشنامه	منصور کوشان	۲۰۰۰ ریال
۲۳	تکنیک کودتا* / سیاسی ـ اجتماعی	مالاپارته / م. کاشیگر	۴۰۰۰ ریال

* نشانهٔ کتاب‌هایی است که به‌زودی منتشر می‌شود.

تکاپو

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی
صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

دورهٔ نو، شمارهٔ ۱۳
آبان و آذر ۱۳۷۳

سردبیر: منصور کوشان

طراح: هایده عامری ماهانی
عکاس: و. عامری
طرح روی جلد: اکبر زرین‌مهر

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه، سایر محمدی
امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

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

تکاپو، با هرگونه سانسور، به هر بهانه‌ای مخالف است و تنها در ویرایش ادبی خود را آزاد می‌داند.
نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.

لیتوگرافی: فام، چاپ و صحافی: بهرام

نشانی دفتر:
تهران - صبای شمالی، ساختمان ۴۰
صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ - ۶۴۰۱۷۵۵

TAKAPOU

The Monthly Journal of
Art and Literature
No.13, JAN. 1995
General Editor: Mansour Koushan
Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995
Tel. 0098 - 21 - 6461788 - 6401755

بنام خداوند جان و خرد

● **رویداد**

۴ / سمینار حیرت‌انگیز / مینو مشیری ۵ / ن و القلم / سکینه حیدری

● **روزنه**

۶ / ادبیات و قدرت / منصور کوشان

● **دیدار**

۸ / «متن ۱۳۴» نویسنده ۹ / گزارش به امضاکنندگان «متن ۱۳۴» نویسنده ۱۲ / گزارش گردآورندگان امضا و ارسال «متن ۱۳۴» نویسنده به جلسهٔ مشورتی ۱۴ / اُو برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل ۱۹۹۴ / کاری مولین / علی شفیعی ۱۶ / اگر دانستن جُرم باشد / امیرحسن چهل‌تن ۱۸ / چونان طبل تُهی، پُربادا! / محمدعلی آتش‌برگ

● **گفتگو**

۲۰ / بومی بودن و جهانی اندیشیدن / گفتگو با نجیب محفوظ / محمدعلی عسکری

● **ادبیات**

۲۴ / شکست روایت خطی / هوشنگ گلشیری ۲۶ / خندهٔ آزادی‌بخش رابله / محمد پوینده ۲۷ / فرهنگ خنده‌آور مردمی / میخاییل باختین / محمد پوینده ۳۱ / بدیهه‌نوازی در بزرگداشت ستراوینسکی / میلان کوندرا / م. کاشیگر

● **شعر**

۳۶ / شعرهایی از: رضا براهنی ۳۹ / شعرهایی از منوچهر شعبانی، کاوه حیدری، حامد محمدطاهری، علی عزتی، حسین قدیمی

● **داستان**

۴۰ / کولی کنار آتش / منیرو روانی‌پور

● **نقد**

۴۴ / داستان‌ها با اوج / منوچهر آتشی ۴۵ / فضایی مبتنی بر ایجاز / علی باباچاهی ۴۶ / جان‌های به لب رسیده / علی‌اشرف درویشیان، رضا خندان ۵۰ / نسل مغبون / حسن عابدینی

● **گزارش**

۵۴ / گزارش کارگاه هنر و ادبیات / لیلی فرهادپور

● **کتاب**

۵۶ / معرفی کتاب‌های تازه / حافظ موسوی

سمینار حیرت‌انگیز رمان

نخست پنداشتم اشتباه از من است. عینکی را که می‌گویند سواد می‌آورد روی دماغ گذاشتم. اشتباه نمی‌کردم و حقیقتاً در تالار علامهٔ امینی دانشگاه تهران نشسته بودم و در مقابلم، سمت راست تریبون، زیر یک سبد عظیم گل گلایول الوان، روی نوار پهنی با حروف سوپر درشت نوشته بود: نخستین سمینار بررسی مسایل رمان در ایران، ۱۹ تا ۲۱ آذر ۱۳۷۳. مبحث برایم داغ و جالب بود و به مجرد وصول دعوت‌نامه، با شور و شوقی وافر یادداشت‌هایی آماده کرده بودم و دل خوش داشتم که در فرصت مناسب در سمینار دُرفشانی خواهم کرد.

توفیق حضور در مراسم افتتاحیه که همزمان روز نخست سمینار بود را نداشتم و متأسفانه از شنیدن سخنرانی آقای رضا سیدحسینی محروم ماندم. اما در روزهای دوم و سوم رأس ساعت ۹ صبح تا پایان سمینار، سراپا گوش در تالار نشسته بودم. با شنیدن سخنان هر سخنران بر حیرتم افزون شد. چند تن از سخنرانان آن چنان درگیر پیش‌درآمد طویل مطلب خود می‌شدند که وقتی سرانجام به اصل موضوع می‌رسیدند تقریباً به پایان وقت رسیده بودند و با یادآوری متین و دوستانهٔ برگزارکنندهٔ سمینار، مانند این‌که «دورهٔ تندخوانی نصرت» را دیده باشند و شاگرد اول هم شده باشند، با شتابی دهشتناک و درخور تحسین در چند دقیقه به سخنانشان پایان می‌دادند. دیگر آن‌که سخنرانی فرهیخته دربارهٔ «مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان» برایمان صحبت کرد. الحق جالب بود. آقای دکتر بهرام مقدادی ویژگی‌های «رمان نو» را در ۱۳ ماده برایمان برشمردند. آقای صفدر تقی‌زاده مختصر و مفید دربارهٔ «سمبولیسم در رمان» سخن راندند. استاد احمد سمیعی فرمودند با این‌که قرار بر این بوده که سخنرانی ایشان دربارهٔ «اهمیت رمان در جامعه» باشد. اما در عوض ترجمه‌ای را که خود از اثر نویسنده‌ای خارجی در باب رمان کرده‌اند، برایمان می‌خوانند. در طول تمام این سخنرانی‌ها، نام‌های پروست و جویس، خانم وولف و آقای همینگوی، کافکا و مارکز چون تُفل و نبات بر زبان سخنرانان جاری می‌شد. حیرتا! مگر موضوع سمینار **مسایل رمان در ایران** نبود؟ پس چرا نامی از رمان‌نویسان خودمان و رمان‌های ایرانی و نقد آن‌ها به میان نمی‌آمد؟! حتا سؤالات کتبی حاضران (که گاه از سخنرانی‌ها جالب‌تر بودند) و کوشش عقیم آن‌ها برای بحث دربارهٔ موضوع اصلی سمینار با عنایت زیاد سخنرانان مواجه نمی‌گردید. آقای عبدالعلی دستغیب شاید تنها سخنرانی بود که به رمان‌های **تهران مخوف** اثر مشفق کاظمی و **زیبای حجازی** اشاره‌ای داشتند و در جواب سئوالات کتبی که از ایشان گردید، نام چند رمان‌نویس و رمان‌های ایرانی را به اجمال بر زبان جاری کردند.

دست به گریبان با حیرت درونی‌ام بودم که با تمام کُندذهنی، بناگاه خورشیدی درخشان در اندک مادهٔ خاکستری‌ام درخشید: البته، البته! اگر تا این حد این سمینار برایم حیرت‌انگیز می‌نمود، دلیلش به سادگی این بود که برای بار اول در زندگی‌ام در سمیناری شرکت می‌جستم که دست‌اندرکاران و سخنرانان آن، خواه ناخواه، با موضوع سمینار یا قهر بودند و یا از آن بیم داشتند!

در پایان، نهایت بی‌انصافی است اگر از زحمات و حسن‌نیت آقای مهدی افشار، سرپرست دفتر مطالعات ادبیات داستانی، به نیکی یاد نکنم. ادب و تواضع و برخورد صادقانهٔ ایشان و همکارانشان در دفتر مطالعات ادبیات داستانی، سمیناری را قابل تحمل کرد که در حقیقت نتوانست به اهداف موردنظر دست یابد. دعوت دفتر مطالعات ادبیات داستانی از دختران و پسران جوان و با استعداد شهرستان‌ها که برای شرکت در این سمینار به پایتخت آمدند پسندیده بود. اما دلم سوخت که این میهمانان جوان که هرکدام مطلبی نوشته و آماده داشتند تا در میزگرد سمینار بخوانند، هرگز این فرصت را پیدا نکردند. دختر خانم جوان و پرشور و شوقی به نام پَرشتگ صوفی‌زاده که از پیرانشهر به تهران آمده بود، و همچنین بانوی جوانی از شهرکرد با نام سیمین روشندل به من گفتند که امید و آرزو داشتند در این سمینار از نزدیک با رمان‌نویسان کشورشان آشنا شوند و گفت‌وشنود داشته باشند. آن دو سخنگوی نسل جوان و بااستعداد سرزمین ما هستند که به گفتهٔ خودشان اشتیاقی پرشور و صادقانه به «یاد گرفتن» دارند. نمی‌دانم که آیا این جوانان، با زحمات و مخارجی که تقبل شد، در بازگشت به زادبوم خود سفرشان را به پایتخت عبث خواندند یا نه؟

مینو مشیری

سال‌های ابری و سریال تلویزیونی

رمان چهارجلدی **سال‌های ابری**، علی‌اشرف درویشیان که سومین چاپ آن آمادهٔ ارائه به بازار کتاب است، مورد استقبال فیلمسازها هم قرار گرفته است و از جمله کسانی که پیشقدم گفتگو با درویشیان در مورد ساخت یک فیلم سینمایی و یک سریال ۵۷ قسمتی از روی رمان سال‌های ابری شده است، مسعود جعفری جوزانی است.

جایزهٔ ادبی کارل چاپک

جمهوری چک که هرساله به یادبود و به پاس بزرگداشت نویسندهٔ شهیرش کارل چاپک، جایزه‌ای به نام او به بهترین داستان‌نویسان جهان تقدیم می‌کند، جایزهٔ ادبی سال ۱۹۹۴ را به دو نویسندهٔ سرشناس و معتبر جهان فیلیپ روث و گونتر گراس تقدیم کرد.

جایزهٔ ادبی مدیچی

جامعهٔ فرهنگی فرانسه، به جز جایزهٔ گنکور که یکی از چند جایزهٔ بزرگ جهان بعد از نوبل ادبی است، جایزهٔ ادبی دیگر نیز به نام مدیچی دارد که امسال (۱۹۹۴) **ایو برژه** نویسندهٔ فرانسوی، به خاطر رمان «ساکن در مجرای رودخانه» تعلق گرفت.

سرود چهارمحال

اولین سمینار بومی سرود چهارمحال و بختیاری در تاریخ ۷۳/۷/۱۹ در تالار دانشگاه شهرکرد با شرکت بسیاری از اساتید کشور از جمله: دکتر احمدی، آقای بادکوبه‌ای، دکتر کشاورز، آقای موسوی گرمارودی، آقای صولتی دهکردی مدیر مجلهٔ دنیای سخن و خوش‌آمدگویی استانداری چهارمحال و بختیاری آغاز به کار نمود. پس از سخنان استاندار، آقای کریمیان رییس دادگستری استان پیرامون شاعران این خطه به ایراد سخن پرداختند. بعد از آن آقای موسوی گرمارودی راجع به گویش‌های محلی ایران سخنان مبسوطی ایراد فرمودند و شعری در مورد حضرت زینب (ع) برای حاضران قرائت نمودند. خانم دکتر فریدهٔ معتکف ایرانشناس و رییس انجمن ایرانشناسی در تهران به شروه‌خوانی در جنوب اشاره کرد و مقاله‌ای بسیار زیبا ارائه دادند.

آقای وسعت‌الله کاظمیان چند واژهٔ شهرکردی را در مقاله‌ای مورد پژوهش قرار داد. از جمله مقالات دیگر مقالهٔ آقای عبدالعلی خسروی (فائد بختیاری) و همچنین مقالهٔ عباس فنیری‌پور، تعدادی از شاعران نیز به زبان فارسی و محلی اشعاری زیبا خواندند. دکتر شفیعی، آقای طالب‌پور و آقای میرزاییان شعرهای زیبایی قرائت نمودند.

بعد از آن استاد حسین یوسف زمانی قطعاتی از موسیقی را به وسیلهٔ ویلن اجرا کرده و گروه سرود امور تربیتی شهرکرد سرودی به لهجهٔ بختیاری اجرا کردند.

این سمینار یکروزه فرصت قرائت بعضی از مقالات را نداد و این جای بسی تأسف است.

کانون جوان شعر

فریاد می‌زنم/ من چهره‌ام گرفته/ من قایقم نشسته بخشکی/ مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست/ یکدست بی‌صداست/ من دست من کمک ز دست شما می‌کند طلب.

نیما یوشیج

کانون اندیشهٔ جوان سپهری در ادامهٔ فعالیت‌ها و حرکت‌های هنری، ادبی و فرهنگی‌اش در اول دی‌ماه اقدام به برگزاری یادوارهٔ نیما یوشیج پدر شعر معاصر نمود. در این مراسم که با استقبال بسیار زیاد جوانان علاقمند شهرستان کاشان، تهران، اصفهان و رشت و دیگر شهرستان‌ها روبه‌رو شد، آقای علی دهباشی سردبیر مجلهٔ کلک و آقای عبدالعلی دستغیب حضور داشتند. مراسم با بیانیهٔ آقای محسن تقوایی یزدلی مدیرمسئول کانون اندیشهٔ جوان سپهری آغاز شد.

بعد از سخنرانی جلسهٔ شعرخوانی و جلسهٔ پرسش و پاسخ بود.

در این مراسم خانم کدخدایی از آران و بیدگل، آقای اکبر رضوانیان، آقای سعید عرب، خانم آمنه اسلامی و آقای فرید باقری از شهرستان رشت به شعرخوانی و مقاله‌خوانی پرداختند.

آقای فرشید قرجی جلسه را اداره می‌کردند.

سرو، سرو گشت

مدت‌ها بود که دوستان شیرازی، مدام تفأل به دیوان خواجه حافظ می‌زدند که دست به انتشار مجله‌ای ادبی بزنند یا نه و هرچه خواجه لبیک می‌گفت باز امکانش جور نمی‌شد تا این‌که سرانجام به همت شهریار مندنی‌پور، شاپور جورکش، رضا پرهیزگار، عباس بیاتی و فرهاد اسکندری، با یاری حسین واحدی‌پور لبیک حافظ جامهٔ عمل پوشید و سرو با آثاری پربار از مسعود طوفان، بیژن جلالی، ابوتراب خسروی، کاووس فیروزمند، ع. عامری و... سرو گشت.

به نام خداوندی که آموخت انسان را به وسیلهٔ قلم

سکینه حیدری

ن و القلم

«قلم زبان خداست. قلم امانت آدم و ودیعهٔ عشق است. هرکسی را توتمی است و قلم توتم من است.»
علی شریعتی

قلم چه را آموخت؟ اسماء را، رمزها را و اسماء چیست؟ اسماء سمبل هر شیء است. وجه مشخصهٔ هر مفهومی وسیلهٔ درک حقایق است. استعداد فهم معانی موجود در عالم. پس انسان آموخت به وسیلهٔ قلم اسماء را تا به کمک آن‌ها به حقایق عالم دست یابد و این بزرگترین مسئولیت انسان است. قلم عطیهٔ خداوند و یادآور آن است که هنوز آدمی هست. قلم معنی و ارزش حقیقت و آرمان را فهم می‌کند. انسان جانشین خدا بر روی زمین است و می‌تواند عشق بورزد و از سود و صلاح و واقعیت فراتر برود و تا اوج ایثار برسد. چرا قلم مقدس است و جوهر آن از خون شهدا برتر است؟ مگر چه چیزی را به انسان تعلیم می‌دهد. او می‌آموزد به انسان آن‌چه را نمی‌دانست. قلم با تو حرف می‌زند. او زیبایی‌های طبیعت را، نیکی‌ها را، حقیقت را و قداستی را که از جنس این دنیا نیست به نمایش می‌گذارد و می‌آموزد. ذکر آدم بودن تو را تکرار می‌کند. در تو حلول می‌کند.

فضیلت انسان بر فرشتگان و سایر موجودات همین است که اسماء را می‌داند، دانشی اسراری که می‌تواند او را به قطب خداگونگی برساند. اوست که می‌تواند سرنوشت خود را و جامعهٔ خود را بسازد و اگر بخواهد حتا برخلاف همهٔ قوانین و نظم جهان برخیزد و بر ضد سرنوشت فیزیولوژیک خود حرکت کند اوست که امانت خدا را بر دوش دارد اما سنتی که همهٔ موجودات از پذیرفتنش سرباز زدند جز او که با حماقتی ظالمانه پذیرفت. چی را؟ «آزادی» و «اراده» و همین‌ها او را به طغیان واداشتند. انسان با ابعادی عجیب و باورنکردنی دوست و امانت‌دار خداست که می‌تواند سعادت بشر را تحقق بخشد. این خودآگاه آفریننده و آموزندهٔ «آزاد» انسان است. اوست که اسماء را می‌داند و خداوند به وسیلهٔ قلم به او آموخته آن‌چه را نمی‌دانست. چه چیزی را نمی‌دانست؟ حقیقت را و این است راز تقدس قلم و برتری انسان، و قلم مسئولیتی بر دوش دارد. او نباید بگذارد فراموش کنیم و فراموش شوند ارزش‌هایی که حق انسان است. خدا نکند این شیء مقدس رسالت خود را فراموش کند و در خدمت نام و نان آسوده گردد. بیایید در راه مقدس قلم گام برداریم و آن را وسیلهٔ کسب «معیشت» و «سود» و «سرمایه» قرار ندهیم. قلم زدن عشق می‌خواهد و در عشق جز سوختن و زیان ظاهری چیزی دیده نمی‌شود. اندیشیدن به عشق و حقیقت آسان نیست و این در صورتی امکان‌پذیر است که قلمزن بی‌نیاز از حداقل ضروریات زندگی باشد. واضح‌تر بگویم لااقل شکمش سیر باشد. نمی‌گویم در رفاه، علی‌رغم زندگی که می‌رود متلاشی گردد و زمان که جدایی می‌افکند و خودپرستی که بیگانگی می‌آورد و عقل که مصلحت می‌جوید به «حقیقت»، «آزادی» و «عشق» اندیشیدن آسان نیست.

با کمال تأسف باید گفت نسل امروز دارد از فرهنگ و ارزش‌های معنوی‌اش دور می‌شود و او که دارای فرهنگی غنی و سرشار است متهم به وحشی‌گری و عقب‌ماندگی شده است و این رسالت قلم است که او را بیدار کند و به او یادآوری کند که چه نیروی عظیم راکدی زیر پایش خفته است. قلم باید دست او را بگیرد و پیداش کند. زیرا که خود را در بمباران تبلیغات فرهنگی بیگانه گم کرده. برای استخراج این معادن عظیم و آزاد کردن این انرژی منجمد فرهنگی باید شایستگی خود را به او نمایاند. نسل حاضر برای زایندگی و سازندگی فرهنگی نوین در عصری که حساس‌ترین و بحرانی‌ترین عصرهای تاریخ است باید به‌پا خیزد و به خود آید و اگرنه همچنان گرسنه می‌ماند و هرگز نمی‌تواند این عقب‌ماندگی معنوی و فرهنگی را جبران کند. و این رسالت قلم است. قلم‌های پاک که تنها به ارزش‌ها می‌اندیشند، به خلاقیت فرهنگی و معنوی. چه کسی شایستگی آن را دارد که جامعه را به خودآگاهی فرهنگی و تاریخی برساند؟ و مواد خام فرهنگ غنی ما را به سازندگی، خلاقیت و ساختن جامعهٔ در شأن سابقهٔ تاریخی‌اش برساند؟ جامعه‌ای هماهنگ با عصری که در آن به سر می‌بریم؟ چه نیرویی قدرت آن را دارد که نسل امروز را به ملتی پیشرو و خلاق تبدیل کند؟ جامعه‌ای بسازد آزاد و مستقل و دارای اصول و مبانی مترقی انسانی و شرافتمند، بر اساس ارزش‌های مقدس. چه کسی قادر است رسالت تازه‌ای بر دوش بگیرد و حافظهٔ جامعه را از هجوم بی‌رحمانهٔ فرهنگی فریبنده که محاصره‌مان کرده پاک کند. فرهنگ عظیم و سرشار ما را از نو به جهان و به نسل امروز معرفی نماید؟ «قلم»، قلمی متعهد و آزاد. و این در صورتی‌ست که مجبور نباشد به نان بیندیشد. ۷۳/۸/۱۳

راه دیگر

بنای کار ما بر این نبوده و نیست که به مقالات روزنامه‌ها مخصوصاً کیهان که معرف حضورتان هست جواب بدهیم. مقالاتی که هدف آن‌ها نه فقط کوبیدن نشریهٔ تکاپو که اکثر مجلات مستقل دیگر است. و هرچه دل تنگشان می‌خواهد یک‌طرفه با کاغذ دولتی به زیور چاپ می‌آرایند. دلشان که نسوخته. ولی ما با این گرانی سرسام‌آور کاغذ و هزینه‌های کمرشکن صفحات مجله را با این جوابیه‌ها خراب نمی‌کنیم اما مقالهٔ مفصل و روشنفکرانهٔ آقای حسن فیروزی (لندنی) (کیهان، یکشنبه ۱۴ آذر) مرا بر آن داشت که چند سؤال کوتاه از آن جناب که در کنار رود تایمز لم داده و مناظر آن‌چنانی را تماشا می‌کند و اظهار فضل فرموده‌اند (حالا بماند که ایشان با هزینهٔ چه کسی، چرا و چگونه در آن‌جا تشریف دارند) بپرسم:

جناب آقای حسن «لندنی» اولاً بفرمایید شما مدیر مجلهٔ تکاپو را از کجا می‌شناسید و به نویسنده‌بودن یا نبودن ایشان چگونه پی برده‌اید؟ اگر کمی بیشتر مطالعه داشتید کتاب‌های مراکه در سال‌های ۵۹ ـ ۶۰ در تیراژ بالا به نام مستعار «ب ـ بیدار» و حیدری چاپ می‌شد، می‌دیدید.

دوم، شما که آن سوی اقیانوس‌ها و در قلب «غرب» تشریف دارید از کجا می‌دانید که کی «پیر قوم» تکاپوست و... بر ضد غرب‌زدگی... قلم می‌زنید.

سوم، مگر هرکس بیانیهٔ نویسندگان را امضا نکرده باشد نویسنده نیست؟

چهارم، بیانیهٔ نویسندگان چه ربطی به تکاپو دارد؟ اگر از چند نفر آن‌ها مقالاتی در تکاپو به چاپ رسیده باشد که در مجلات دیگر هم مقاله‌های ایشان چاپ می‌شود، دلیل این است که آن را بیانیهٔ نویسندگان تکاپو بنامید؟ اگر تعدادی نویسنده در مورد مسأله‌ای اعتراض داشته‌اند ارتباطی به تکاپو ندارد. اما آقای کوشان، ایشان شخصیت مستقلی دارند و به عنوان یک نویسنده و یک فرد حقیقی و حقوقی بیانیه را امضا نموده‌اند، نظر شخصی خود ایشان بوده و باز ربطی به تکاپو ندارد. می‌رسیم به کانون نویسندگان که هدف اصلی مقاله مذکور بوده، ما معتقدیم طبق قانون اساسی بیان عقیده در چارچوب قانون آزاد است، تعدادی نویسنده نشسته‌اند گفتگوهایی شده و اظهار عقیده‌ای کرده‌اند. من در صدد دفاع از تک‌تک آن‌ها نیستم، ولی معتقدم چنان‌که در تمام دنیا حتا در کشور خود ما مثلاً هر صنفی کانون و اتحادیه دارند نویسندگان هم باید داشته باشند و این حق ماست. حالا اگر آن‌ها به قول شما شعارهایی داده‌اند یا مسایلی مطرح کرده‌اند که قابل پیاده‌شدن هست یا نیست به خود آن‌ها مربوط است. ما بنا بر **اصل آزادی بیان و عقیده** گفتگوهای آن‌ها را منتشر کردیم، این گناه است؟ یا اتهام زدن به مردم و تجسس در زندگی دیگران حتماً به این آیه «... لاتجسسو» در قرآن برخورد کرده‌اید که بر آن تأکید فراوان شده و عملاً خلاف دستور قرآن عمل کرده و به فاش کردن اسرار خصوصی زندگی دیگران پرداخته‌اید و مرتکب گناهی شده‌اید که به‌نظر من از گناه بسیاری سنگین‌تر است. اگر شما فرد منصفی بودید می‌دانستید که باید کسی را که متهم می‌کنید بتواند از خود دفاع کند نه این‌که تنها به قاضی بروید.▣ ۷۳/۹/۱۵

منصور کوشان

ادبیات و قدرت

این حقیقت که ادبیات، «یگانه» بودن انسان را توجیه می‌کند و در همین راستا هم آفرینش می‌یابد، هر نویسنده‌ای را به مقابله با «قدرت» و ستیز با آن می‌خواند. چراکه قدرت، دشمن یگانگی انسان و اهرم سرکوبِ هر آن چیزی است که می‌تواند این یگانگی را تداوم بخشد و مانع هم‌رنگ و هم‌شکل‌شدن انسان شود. هم‌چنین این حقیقت که ادبیات بارزترین اهرم ثبات، تحرک و تداوم یگانه‌بودن انسان است، هر قدرتمداری را وادار به سرکوب ادبیات می‌کند. درواقع این حقیقت، انکارپذیر و قابل کتمان نیست که ادبیات و قدرت دو قطب مقابل همند.

رشد و بالندگی ادبیات در گرو آزادی است. هم‌چنان که پایداری و استحکام قدرت در گروِ دیکتاتوری است. بنابراین هرگونه توجیهی از جانب پدیدآورندگان ادبیات (ادبیات آفرینشی) به‌عنوان نادیده گرفتن قدرت، همان‌قدر بی‌مسما و بی‌معناست که توجیه کارگزاران و عاملان قدرت به‌عنوان نادیده گرفتن ادبیات.

ادبیاتی که بخواهد در راستای اهداف قدرت پدید آید و پرورش یابد، بیش از یک دهه دوام نمی‌آورد و تبدیل به آثاری می‌شود که به زعم ما، دیگر نمی‌توان به آن «ادبیات» گفت. تجربه نشان داده است چنین آثاری، پیش از آن‌که بتوانند نقشی داشته باشند، از آفرینش لازم، از آن‌چه به وجودآورندهٔ انرژی و پتانسیل واقعی‌ست، تهی می‌شوند. از طرف دیگر، قدرتی که ادعا کند می‌خواهد در خدمت ادبیات باشد و خود به آفرینش آزاد و مستقل آن دست بزند، یا دروغ گفته است یا دارد به خودش خیانت می‌کند. به سخن دیگر، و به زعم ما، دیگر نمی‌توان به آن «قدرت» گفت. پس با این شناخت ساده این مقال را ادامه می‌دهیم. یعنی هرگاه می‌گوییم ادبیات، مرادمان ادبیاتی است که تعهد و رسالتی را ـ بدون هرگونه قید و شرط و چارچوب‌بندی از پیش‌تعیین شده‌ای ـ برای بهبود و تعالی شرایط «انسان» پذیرفته است و هرگاه می‌گوییم قدرت، مرادمان قدرتی است که تعهد و رسالتی را ـ با قید و شرط و در چارچوب از پیش‌تعیین‌شده‌ای ـ برای پایداری و استحکام «خود» پذیرفته است. به زعم ما راه سومی وجود ندارد جز این‌که یا ادبیات دست از هویت واقعی و آفرینشی خود بردارد و یا این‌که قدرت دست از هویت خود و اهرم‌های فشارش. در چنین صورتی یا با کالای تولید شده روبه‌روییم، نه ادبیات و یا با دولت روبه‌روییم، نه قدرت.

درواقع هرگاه قدرت بپذیرد که در چارچوب قوانین و وظایف محوله‌اش ـ که مردمان هر زمان تعیین‌کنندهٔ آنند ـ عمل کند، دولت به شمار می‌رود و به خودی خود تضادی با ادبیات ندارد. به کلامی دیگر، هرگاه دولت در صورت قبیله‌ای و طایفه‌ای‌اش بماند، می‌شود قدرت و هرگاه به شکل مدنی‌اش بازگردد، می‌شود دولت. هم‌چنین هرگاه دولت از وظایفش پا فراتر بگذارد و بخواهد مرام و مسلک و عقیده‌ای را تبلیغ و تحمیل کند، به صورت قدرت درمی‌آید و هرگاه قدرت معتقد به آزادی بیان و اندیشه برای تمام آحاد ملت گردد و به آن عمل کند، تبدیل شده است به دولت. تبدیل شده است به کارگزار ملت، به محافظ و نگاهدارندهٔ یگانگی و عشق. و از آن‌جا که یکی از عمیق‌ترین تعهدها و رسالت‌های فرهنگی اشاعهٔ عشق است، عشق به زندگی، عشق به هم‌نوع، تبدیل می‌شود به عاشق ملت، عاشق اهداف ملت. یعنی آن دولتی که دست‌کم در این خطه، مردمان ندیده‌اند و با آن روبه‌رو نشده‌اند مگر به شکل دیگر آن، قدرت. چراکه دیده‌اند با فرهیختگان، پدیدآورندگان ادبیات، چنان شده است که کمتر در آثارشان نشانه‌های روشنی از این عشق دیده می‌شود. در آثار موجود بیش از آن‌که نشانه‌های دولت باشد نشانه‌های قدرت دیده می‌شود.

آثار موجود مملو از نشانه‌های هراس، نگرانی و اضطراب سرنوشت بشر است. در بیشتر ادبیات موجود، دفاع در برابر اتهاماتی دیده می‌شود که هر فرد پیوسته یا وابسته به قدرت به خودش حق می‌دهد به شهروند «آزاده» انگ بزند. دفاع در برابر جیره‌خواران روزنامه‌هایی دیده می‌شود که اجازه داده‌اند قلم به تهمت و افترا آلوده شود.

این حُسن نیست که تنی چند روزنامه‌نویس، در یکی دو «رزقنامهٔ» وابسته، چنان کرده‌اند که بیشتر آثار امروز تهی از نشانه‌های زمانه شده‌اند. اهرم‌های فشار، به شکل‌های گوناگون و با عناوین مختلف، چنان کرده‌اند که نه‌تنها امکان گفتگو میان ادبیات و دولت دارد به کلی از میان می‌رود که امکان داد و ستدهای فرهنگی روزمره هم روزبه‌روز کمتر می‌شود و جایگاه فرهیختگان جامعه تنگ‌تر و تنگ‌تر.

در جامعه‌ای که دولت تبدیل به قدرت گشته است چگونه می‌توان انتظار خلاقیت و شکوفایی ادبی داشت؟ چگونه می‌شود انتظار داشت جامعه به تعالی فرهنگی دست یابد؟ چگونه می‌شود ادبیات در برابر قدرت نایستد؟

در گسترهٔ فرهنگ همان‌قدر که یک اثر می‌تواند سال‌ها فراتر از دوران خود حرکت کند، می‌تواند سال‌ها از زمانه‌اش عقب‌تر تولید شده باشد. پس هنگامی که ادبیات میلیون‌ها سال نوری از «اندیشهٔ کانتی» گذشته است و «طغیان کامویی» نیز دیگر نمی‌تواند اغناکننده آن باشد، چگونه می‌شود انتظار داشت آثار ما در گرو اندیشه‌ای، در دست قدرت بماند و تعهد و رسالت فرهنگی‌اش را از سوی ملت به سوی قدرت بچرخاند؟

هر فرهیخته‌ای می‌داند که قدرت، قدرت است و این قاعده استثناء نمی‌گیرد مگر آن‌که عکس آن ثابت شود. عکس آن هم ثابت نمی‌شود مگر این‌که قدرت اجازه دهد ملت در برابرش مغرور و سربلند بایستد. ملت هم مغرور و سربلند نخواهد بود مگر آن‌که اهرم‌های فرهنگ در اختیارش باشد. چرخ‌های اقتصاد در جهت منافع و خواسته‌هایش بچرخد. یعنی، قدرت شبکه‌های رادیویی، شبکه‌های تلویزیونی، سینماها، روزنامه‌ها و به‌طورکلی تمام اهرم‌های تبلیغاتش را تحت سلطهٔ خود درنیاورده باشد. یعنی دولتی که وقتی دم از آزادی و آزادگی می‌زند، فرهیختگان جامعه را، حتا به‌رغم داشتن اندیشه‌ای دیگر، در کنارش بپذیرد. پس، هرگاه چنین نباشد، دولت تبدیل به قدرت شده است، یعنی در تقابل با فرهنگ خلاق قرار گرفته است. نتوانسته شرافت هنری را بپذیرد. چراکه هنر جز مخالفت با نظام‌های «مشی‌مند» و «تک‌محور» راه دیگری برای حفظ خود نشناخته است.

هر نظامی که بخواهد ادبیات و نویسنده را به یوغ استعمار خود درآورد، جدا از نوع مسلک و مشربی که دارد، جز مرگ تدریجی و سرانجام افول فرهنگ و واپسگرایی جامعه، هیچ کار دیگری انجام نمی‌دهد. هر مشی مشخص و مقیدی، با هر هدفی، (به جز آن‌چه بدون تعیین راه معینی، رستگاری انسان را هدف قرار داده است) نه‌تنها در این زمان، که قرن‌هاست ادبیات را به مقابله و

مبارزه با خود فراخوانده است. آن انرژی که در درون ادبیات نهفته است، ادبیات را به خودی خود، حتا گاه بدون خواست نویسنده به مقابلهٔ با جوامع تک‌حزبی یا دولت‌ها و قدرت‌های «دیگرستیز» وا داشته است. در ادبیاتی که تعهد و رسالت انسان دیده شود، رسیدن به نابودی تضادهای طبقاتی با حفظ اختلاف‌های عقیدتی دیده می‌شود. در صورتی‌که، قدرت، حتا اگر نشأت‌گرفته از انقلابی مردمی باشد، بقا و تداومش ایجاب می‌کند به راهی جز دامن‌زدن به تضادهای طبقاتی نیندیشد. زیرا هنگام که نویسنده یا فرد دیگری، فاتح قدرت سیاسی می‌شود، محاط در شرایطی می‌گردد که به خودی خود از آفرینش عام یا بی‌سویه باز می‌ماند. درواقع نویسنده تا زمانی که متعهد به آفرینش اثر هنری است، رسالتش پایدار می‌ماند. در حقیقت این اثر است که نویسنده را وادار می‌کند انسانی شود متعهد و مبارز در راه آزادی بیان و اندیشه و نهایت تعالی شرایط انسانی. از همین رو، آن قدرتی که جسارت کند و بخواهد در دورانش ادبیات شکوفا شود، باید از شکیبایی و فروتنی والایی برخوردار باشد که انتقاد و مخالفت بر خود را پذیرفته است که در این صورت، همان‌طور که گفته شد، دیگر قدرت نیست و کارگزاری است که به خطا رفته و اشتباه را پذیرفته است. اما اگر چنان‌چه معمول است، قدرت فاقد این شکیبایی و فروتنی باشد و باز هم آثاری در پرتو آن به وجود آید، بیشتر شبه‌ادبیات یا شبه‌هنر است. به همین‌خاطر هم از آن‌جا که جامعه پدیدآورندگان این‌گونه آثار را نویسنده و هنرمند نمی‌شناسد، قدرت آن‌ها را به چنین القابی، بیشتر هم با پیشوند استاد، مفتخر می‌گرداند.

فراموش نکنیم تعهد و رسالت نویسنده از او فردی می‌سازد که ناگزیر به دفاع از آزادی است، دفاعی که در جوامع یک‌سونگر، استبدادی و دیکتاتورانه، به مخاطره‌اش می‌اندازد و گاه اجازه نمی‌دهد حتا گواه این آزادی باشد. اغلب دچار قصاص پیش از عمل می‌شود. پیش از آن‌که نویسنده دم از آزادی بزند و خود را نمادی از این حق طبیعی و بالقوهٔ هر انسانی نشان بدهد، قدرت به بهانه‌های گوناگون جلویش را می‌گیرد و می‌کوشد به اصطلاح «بلوا» را در نطفه خفه و معدوم کند. به دنبال آن هم می‌کوشد با تعبیرها و تفسیرهای خودساخته از آن‌چه ممکن بوده است به‌وجود آید، عملش را توجیه کند. چنان‌که طی دهه‌های گذشته، در ارتباط با کانون نویسندگان ایران، قدرت‌ها، تعبیرها و تفسیرهای خود را داشته‌اند و هرگز اجازه نداده‌اند این نهاد صنفی فرهنگی یک دوره، عمل آزادانه داشته باشد و کارنامه‌ای «در آزادی» از خود به‌جا بگذارد تا هم ملت و هم دولت، متن مشخصی از عملکردهای آن به دست بیاورند و بر همان مبنا به قضاوت بنشینند. بی‌گمان تا زمانی که کانون نویسندگان ایران یا هر نهاد صنفی فرهنگی مستقلی نتواند در آزادی کامل فعالیت‌هایش را دنبال کند، نه‌تنها مصون از خطا نمی‌ماند که هرگونه قضاوتی بیرون از چارچوب و محدودیت‌ها در موردش نارواست. کسانی هم که به هرگونه فعالیت کانون نویسندگان در این راستا خرده می‌گیرند، ابتدا می‌بایست شرایط فراخوان همگانی را به‌وسیلهٔ رسانه‌های همگانی چون رادیو و تلویزیون و روزنامه‌ها در اختیار دست‌اندرکاران کانون بگذارند و بعد به انتقاد بنشینند. بدیهی است زمانی که شهروندی از امکانات بالقوهٔ صنفی خود محروم باشد، دامنهٔ فعالیتش محدود می‌شود به دامنهٔ امکاناتش. (اگرچه در مورد این موضوع مشخص، چنین نبوده و دست‌کم، اغلب به $\frac{3}{4}$ از اهالی قلم دسترسی میسر گشته است و تا امروز، کسانی که به تعهد و رسالت فرهنگی خود آگاه بوده‌اند، نه‌تنها اعتراض نکرده‌اند که ممنون و متشکر شده‌اند و تلاش کرده‌اند به نحوی این احساس مشترک را به دیگران هم برسانند.)

نویسندگان متعهد به‌درستی دریافته‌اند که این بازی‌های سیاسی یا گرایش به جناح‌های متفاوت نیست که از آنان انسانی مبارز و مخالف استبداد و دیکتاتوری می‌سازد، بلکه این ادبیات است. نویسنده‌ای که سرچشمهٔ خلاقیتش نخشکیده باشد، حس مبارزه و مخالفت با قدرت هنوز در وجودش نمرده باشد، هرگز به جناحی از قدرت نمی‌پیوندد و ذلیل و زبون نمی‌شود. ذلیل و زبون می‌گوییم چراکه چنین نویسنده و حتا انسانی مبارز علت وجودی خود را از دست داده است. هر نویسنده‌ای که به حزبی یا جناحی از قدرت بپیوندد و بخواهد که اثرش را وسیلهٔ اهداف آن قدرت کند، درواقع خلاقیتش را ـ اگر هنوز چیزی از آن باقی مانده باشد ـ در خدمت فرم و محتوایی گذاشته که همه چیزش از آغاز تا پایان مشخص است. پیشاپیش متولد شده است. به معنای دیگر، نویسنده‌ای که به سوی جهت سیاسی خاصی گرایش پیدا می‌کند یا به آن می‌پیوندد، نه‌تنها استقلال و هویتش را زیر سؤال برده که خود را به صورت مهره‌ای سیاسی در اختیار هدفی قرار داده است که بالقوه نمی‌تواند به یگانه‌بودن انسانی، آزادی و استقلال انسان و آفرینش او، پای‌بند باشد.

این تصور که هر انسان با وجود تمام شباهت‌ها و وابستگی‌هایش به انسان دیگر، موجودی یگانه است که می‌کوشد این یگانگی را در همبستگی و وحدت با تمام یگانه‌های جهان تداوم بخشد، دور از ادراک و تعقل نیست که بتوانیم مهره‌شدن یا هم‌شکل شدن انسان‌ها را ـ به هر بهانه‌ای ـ توجیه کنیم.

اگر یگانه‌بودن هر انسانی مطرح نبود، آزادی بیان و اندیشه و به‌طور کلی خواست‌های فردی هم مطرح نمی‌شد. انسان یگانه در عین‌حال که می‌کوشد از طریق فرهنگ، به‌ویژه ادبیات، اختلاف‌ها و تضادهای بنیادی و طبقاتی را ریشه‌کن کند و تمامی انسان‌های کرهٔ زمین را در صلح به وحدت برساند، می‌کوشد یگانه‌بودن هر انسان را حفظ کند و قوام بخشد.

نبودن تصور یگانه بودن هر انسانی، یعنی نداشتن تصور خلوت هر انسان. یعنی نبودن تصور تنهایی هر انسان، یعنی نبودن تصور حرمت خلوت هر انسان. یعنی مرگ هر انسان. یعنی مرگ ادبیات، مرگ شعر، داستان، نمایشنامه و رمان که وجود ندارند جز در خلوت انسان.

این حقیقت که هر اثر ادبی به تعداد خوانندگانش «متن» دارد، به جز این تصور که اثر در خلوت فرد تولدی دیگر می‌یابد، ممکن نمی‌شود. از همین‌رو هم هست که ادبیات در تمام اشکال خود تا آخر مقابل قدرت می‌ایستد و برعکس هنرهای دیگر، به‌ویژه آن گروه که آفرینشی عمومی دارند، عامل دست قدرت نمی‌شود و به ذلت نمی‌افتد. شاید هم از همین روست که هرگاه یکی از این هنرها، تئاتر یا سینما، موفق به نجات خود می‌شود و به رغم اهرم‌های فشار و کنترل، به ذات خود پای‌بند می‌ماند، می‌تواند به سرعت جامعه را علیه قدرت برانگیزاند و سبب شود جوانه‌های رویاننده شده توسط ادبیات، بارور گردند و تنهٔ تنومند انقلاب را به‌وجود بیاورند و یا جامعه را وادار به رفرم و دگرگونی فرهنگی، اقتصادی، سیاسی گردانند. اهرمی که بسیاری از کارگزاران فرهنگی قدرت‌ها را به خود آورد. به‌ویژه که پس از سقوط قدرت بزرگ جهان ـ اتحاد جماهیر شوروی ـ این آگاهی همه‌گیر شد که تولید فرهنگی، ادبی و هنری انبوه قدرت‌ها، نه‌تنها نمی‌تواند استحکام آن‌ها را حفظ کند که سبب سست‌شدن پایه‌های ملی ملت‌ها هم می‌شود. این آگاهی که ادبیات و هنر نمی‌تواند به رشد و آفرینش خود، در چارچوب عقیده و مسلکی خاص پای‌بند بماند و قدرت، از هر نوعش، سم مهلکی برای آن است، به این قلم اجازه می‌دهد که حرف آخرش را بزند. اگرچه گمان می‌رود راه این گفتگو از آن سو بسته است و پاسخ‌گویی نیز نخواهد داشت و نهایت نویسنده روبه دیوار قرار می‌گیرد. اما حس وظیفه، تعهد و رسالتی که وجود دارد و وجدان را آسوده نمی‌گذارد، وادار به بیانش می‌کند:

حتا اگر هم رأس قدرت یا دولت نخواسته است، بازوهای اجرایی یا کارگزاران فرهنگی خواسته‌اند. همان‌طور که از سینما بالونی عظیم و طبلی پرصدا ساخته‌اند، از تئاتر، بادکنک‌های کوچک حقیرانه‌ای، از روزنامه‌ها اهرم‌های فشار، ترس و تهدید، از مطبوعات مستقل ـ جز چند استثنا ـ رنگین‌نامه‌های مکرر، از کتاب و نشر، کلکسیون‌های مرده و بی‌مخاطب آماری. آگاهانه یا ناخواسته، خواسته‌اند و می‌خواهند که تنها اهرم فرهنگی باقی‌مانده از ملت، یعنی ادبیات را هم بگیرند و عاملانش را وادار به تولید و پرورش آثاری کنند که نه به درد دنیا می‌خورد و نه به درد آخرت.▣

آذر ۱۳۷۳

«متن ۱۳۴» نویسنده

ما نویسنده‌ایم

اما مسائلی که در تاریخ معاصر در جامعهٔ ما و جوامع دیگر پدید آمده، تصویری را که دولت و بخشی از جامعه و حتی برخی از نویسندگان از نویسنده دارند، مخدوش کرده است؛ و درنتیجه هویت نویسنده و ماهیت اثرش، و همچنین حضور جمعی نویسندگان دستخوش برخوردهای نامناسب شده است.

از این رو ما نویسندگان ایران وظیفهٔ خود می‌دانیم برای رفع هرگونه شبهه و توهم، ماهیت کار فرهنگی و علت حضور جمعی خود را تبیین کنیم.

ما نویسنده‌ایم، یعنی احساس و تخیل و اندیشه و تحقیق خود را به اشکال مختلف می‌نویسیم و منتشر می‌کنیم. حق طبیعی و اجتماعی و مدنی ماست که نوشته‌مان ـ اعم از شعر یا داستان، نمایشنامه یا فیلمنامه، تحقیق یا نقد، و نیز ترجمهٔ آثار دیگر نویسندگان جهان ـ آزادانه و بی هیچ مانعی به دست مخاطبان برسد. ایجاد مانع در راه نشر این آثار، به هر بهانه‌ای، در صلاحیت هیچ‌کس یا هیچ نهادی نیست. اگرچه پس از نشر راه قضاوت و نقد آزادانه دربارهٔ آن‌ها بر همگان گشوده است.

هنگامی که مقابله با موانع نوشتن و اندیشیدن از توان و امکان فردی ما فراتر می‌رود، ناچاریم به صورت جمعی ـ صنفی با آن روبرو شویم، یعنی برای تحقق آزادی اندیشه و بیان و نشر و مبارزه با سانسور، به شکل جمعی بکوشیم. به همین دلیل معتقدیم:

حضور جمعی ما، با هدف تشکل صنفی نویسندگان ایران متضمن استقلال فردی ماست. زیرا نویسنده در چگونگی خلق اثر، نقد و تحلیل آثار دیگران، و بیان معتقدات خویش باید آزاد باشد. هماهنگی و همراهی او در مسائل مشترک اهل قلم به معنای مسئولیت او در برابر مسائل فردی ایشان نیست. همچنان که مسئولیت اعمال و افکار شخصی یا سیاسی یا اجتماعی هر فرد بر عهدهٔ خود اوست.

با این‌همه، غالباً نویسنده را، نه به عنوان نویسنده، بلکه به ازای نسبت‌های فرضی یا وابستگی‌های محتمل به احزاب یا گروه‌ها یا جناح‌ها می‌شناسند و بر این اساس دربارهٔ او داوری می‌کنند. درنتیجه حضور جمعی نویسندگان در یک تشکل صنفی ـ فرهنگی نیز در عداد احزاب یا گرایش‌های سیاسی قلمداد می‌شود.

دولت‌ها و نهادها و گروه‌های وابسته به آن‌ها نیز بنا به عادت، اثر نویسنده را به اقتضای سیاست و مصلحت روز می‌سنجند، و با تفسیرهای دلبخواه حضور جمعی نویسندگان را به گرایش‌های ویژهٔ سیاسی یا توطئه‌های داخل و خارج نسبت می‌دهند. حتی بعضی افراد، نهادها و گروه‌های وابسته، همان تفسیرها و تعبیرهای خودساخته را مبنای اهانت و تحقیر و تهدید می‌کنند.

از اینرو تأکید می‌کنیم که هدف اصلی ما از میان برداشتن موانع راه آزادی اندیشه و بیان و نشر است و هرگونه تعبیر دیگری از این هدف، نادرست است و مسئول آن صاحب همان تعبیر است.

مسئولیت هر نوشته‌ای با همان کسی است که آن را آزادانه می‌نویسد و امضا می‌کند. پس مسئولیت آنچه در داخل یا خارج از کشور به امضای دیگران، در موافقت یا مخالفت با ما نویسندگان ایران منتشر می‌شود، فقط بر عهدهٔ همان امضاکنندگان است.

بدیهی است که حق تحلیل و بررسی هر نوشته‌ای برای همگان محفوظ است، و نقد آثار نویسندگان لازمهٔ اعتلای فرهنگ ملی است، اما تجسس در زندگی خصوصی نویسنده به بهانهٔ نقد آثارش، تجاوز به حریم اوست و محکوم شناختن او به دستاویزهای اخلاقی و عقیدتی خلاف دموکراسی و شئون نویسندگی است. همچنانکه دفاع از حقوق انسانی و مدنی هر نویسنده نیز در هر شرایطی وظیفهٔ صنفی نویسندگان است.

حاصل آنکه

حضور جمعی ما ضامن استقلال فردی ماست، و اندیشه و عمل خصوصی هر فرد ربطی به جمع نویسندگان ندارد. این یعنی نگرش دموکراتیک به یک تشکل صنفی مستقل.

پس اگرچه توضیح واضحات است، باز می‌گوییم: ما نویسنده‌ایم. ما را نویسنده ببینید و حضور جمعی ما را حضور صنفی نویسندگان بشناسید.

منوچهر آتشی، امیرحسین آریان‌پور، داریوش آشوری، شهین احمدی، مسعود احمدی، شیوا ارسطوئی، حسن اصغری، محمدرضا اصلانی، جهانگیر افکاری، اصغر الهی، مفتون امینی، سیدعبدالله انوار، منصور اوجی، پرویز بابائی، علی باباچاهی، محمدرضا باطنی، رضا براهنی، شاپور بنیاد، محمد بهارلو، سیمین بهبهانی، میهن بهرامی، محمد بیابانی، بیژن بیجاری، بهرام بیضائی، شهرنوش پارسی‌پور، روتین پاکباز، باقر پرهام، حسن پستا، علیرضا پنجه‌ای، احمد پوری، حسن پویان، محمد پوینده، چنگیز پهلوان، بهروز تاجور، احمد تدین، گلی ترقی، فرخ تمیمی، علیرضا جباری، کامران جمالی، هاشم جوادزاده، محمد جواهرکلام، شاپور جورکش، رضا جولائی، جاهد جهانشاهی، رضا چایچی، امیرحسن چهل‌تن، هوشنگ حسامی، غفار حسینی، خسرو حمزوی تهرانی، ضیاءالدین خالقی، محمدتقی خاوری، علی‌اصغر خبره‌زاده، ابوتراب خسروی، محمدرضا خسروی، عظیم خلیلی، محمد خلیلی، سیمین دانشور، علی‌اشرف درویشیان، محمود دولت‌آبادی، خشایار دیهیمی، اکبر رادی، مرتضی راوندی، فریبرز رئیس‌دانا، نصرت رحمانی، منیرو روانی‌پور، قاسم روبین، اسماعیل رها، ابراهیم رهبر، عباس زریاب خوئی، کاظم سادات اشکوری، فرشته ساری، غلامحسین سالمی، محمدعلی سپانلو، جلال ستاری، فرج سرکوهی، علیرضا سیف‌الدینی، احمد شاملو، محمد شریفی، محمدتقی صالح‌پور، ساناز صحتی، عبدالرحمان صدریه، عمران صلاحی، فرزانه طاهری، مسعود طوفان، هوشنگ عاشورزاده، شیرین عبادی، عبدالعلی عظیمی، مشیت علائی، غزاله علیزاده، مهدی غبرائی، هادی غبرائی، سودابه فضائلی، محمد قاضی، مهدی قریب، آزیتا قهرمان، مهرانگیز کار، مدیا کاشیگر، منوچهر کریم‌زاده، بیژن کلکی، سیما کوبان، عبدالله کوثری، جعفر کوش‌آبادی، منصور کوشان، لیلی گلستان، هوشنگ گلشیری، شهلا لاهیجی، شمس لنگرودی، جواد مجابی، محمد محمدعلی، احمد محمود، عباس مخبر، محمد مختاری، حمید مصدق، محمود معتقدی، علی معصومی، شهاب مقربین، شهریار مندنی‌پور، کیومرث منشی‌زاده، الهام مهویزانی، جمال میرصادقی، احمد میرعلائی، محسن میهن‌دوست، کیوان نریمانی، غلامحسین نصیری‌پور، نازنین نظام‌شهیدی، جمشید نوائی، سیروس نیرو، صفورا نیری، محمد وجدانی، اسماعیل همتی، کورش همه‌خانی، حمید یزدان‌پناه، ابراهیم یونسی.

رونوشت برای روزنامه‌ها و مجلات: اطلاعات، ابرار، جمهوری اسلامی، جهان اسلام، رسالت، سلام، کیهان، همشهری، آدینه، ادبستان، ادبیات داستانی، اطلاعات بین‌المللی، ایران فردا، پاژ، پیام امروز، تکاپو، جامعهٔ سالم، چیستا، دنیای سخن، دوران، روزگار وصل، زنان، زنده‌رود، شباب، شعر، صفحهٔ اول، فروغ آزادی، کادح ادبی، کلک، کیان، کیهان فرهنگی، کیهان هوایی، گردون، گفتگو، گیله‌وا، معیار، مناطق آزاد، نشر دانش، نگاه پنجشنبه (ضمیمهٔ خبر)، نگاه نو، وارلیق.

وزارت فرهنگ و ارشادا‌سلامی، خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران، انجمن قلم جهانی (همهٔ شاخه‌ها) و سایر کانون‌های نویسندگان جهان.

کلیهٔ امضاها نزد گردآورندگان محفوظ است.

گزارش به امضاکنندگان «متن ۱۳۴» نویسنده

پس از مطرح شدن «متن ۱۳۴» نویسنده، کوشش گسترده‌ای برای مخدوش کردن آن از سوی نشریه‌های مختلف آغاز شد که هنوز هم ادامه دارد. نشریه‌هایی چون: کیهان هوایی، کیهان، اطلاعات، جمهوری اسلامی، رسالت و... تاکنون به شیوه و زبانی متناسب با اخلاق و مواضع خویش به هجو متن، تهاجم به امضاکنندگان و پرونده‌سازی برای آنان، طرح انتقادهای بی‌دلیل یا بی‌ارتباط با موضوع متن پرداخته‌اند. مجلهٔ گردون نیز گردآورندگان امضا را مورد حمله قرار داده، و به پرونده‌سازی روی آورده است.

در این دو ماههٔ دشنام و تحریف، اتهام و پرونده‌سازی دو مرحله قابل تشخیص است:

در مرحلهٔ نخست، اصل متن و «انتخاب مقطع زمانی برای نگارش نامه» (کیهان، شمارهٔ ۲۱۰۱۵، ص ۱۶) و کل امضاکنندگان مورد حمله قرار گرفته‌اند. بازتاب متن در رسانه‌های خارجی به «هماهنگی با مقاصد و تبلیغات امپریالیستی» (کیهان هوایی شماره‌های ۱۱۰۹ ـ ۱۱۰۵) تعبیر و تبلیغ شده است. در عین‌حال، اعتراض بعدی تنی چند از امضاکنندگان به «نحوهٔ عرضهٔ» متن و حرکت به اصطلاح «غیردموکراتیک گردآورندگان امضا در حذف و سانسور برخی از اسامی براساس سلیقهٔ شخصی» (کیهان هوایی شماره‌های ۱۱۰۹ ـ ۱۱۰۵) و «عدم مراجعهٔ آنان به شماری از نویسندگان دیگر» (کیهان هوایی شمارهٔ ۱۱۰۹ ص ۲) مستمسک تبلیغات و حملات علیه متن و امضاکنندگان بوده است.

در مرحلهٔ دوم، جهت حملات بر گردآورندگان امضا متمرکز شده است. این چند تن به «اغراض سیاسی، ارتباط پشت پرده با مؤسسات امپریالیستی» (کیهان هوایی، شماره‌های ۱۱۰۸ و ۱۱۰۹) و «سپردن شتابزدهٔ بیانیه به بنگاه‌های خبری خارج از کشور، برخلاف قرار و تعهد قبلی» (اطلاعات، شمارهٔ ۲۰۳۶۸، ص ۷) و «ملعبه قرار دادن ۱۳۴ تن» (کیهان هوایی و جمهوری اسلامی) متهم شده‌اند. حتا «چاپ نشدن متن در داخل کشور و سردرآوردن آن از جاهای دیگر» تقصیر «رهبری ناآگاه» خوانده شده است (گردون، شمارهٔ ۴۳، ص ۶۳).

این‌گونه برخوردها، که البته به شیوه‌های مختلف در این ذو ماهه مکرر شده است، درحالی ادامه یافته است که اصل متن تاکنون مستقلاً در هیچ نشریه‌ای به چاپ نرسیده است. تنها در مرحلهٔ دوم، یعنی در دو سه هفتهٔ اخیر، متن یک بار با ذکر اسامی امضاکنندگان در کیهان هوایی و یک بار هم بدون اسامی در گردون، و البته هر دو بار همراه با نوعی هجو و تخطئه درج شده است.

اما مسایل مطرح شده را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف ـ تحلیل‌ها و تفسیرها و داستان‌های ساخته و پرداخته توسط نشریه‌ها که با حمله به متن و کل امضاکنندگان همراه است.

ب ـ توضیح‌ها، اعتراض‌ها، تحریف‌ها، و برخی مسایل مربوط به نحوهٔ عرضهٔ متن و عمل گردآورندگان امضا.

ما گردآورندگان امضا و ارسال‌کنندگان متن درصدد نیستیم به تمام مسایل و مطالب و تفسیرها و تحلیل‌های یادشده پاسخ گوییم، یا تحلیل و تعلیل خود را دربارهٔ متن و پی‌آمدهای آن ارائه دهیم. پاسخ این‌گونه مسایل، اگرچه همانند دیگر امضاکنندگان حق فردفرد ماست، اما جزء وظایف و مسئولیت محول شده به ما نیست. جلسهٔ مشورتی و یا امضاکنندگان اگر ضرور بدانند خود دربارهٔ چنین مسایلی توضیح خواهند داد. آن‌چه، اکنون به ما مربوط است توضیح دربارهٔ «طرز عمل ما در گردآوری امضا» و «نحوهٔ عرضهٔ متن» است. در این توضیح نیز تنها به طرح حقایقی می‌پردازیم که متأسفانه متهم‌کنندگان و معترضان یا به رغم اطلاع از آن‌ها به تحریف متوسل شده‌اند، و یا در صورت عدم اطلاع از خود ما جویای چند و چون کامل آن‌ها نبوده‌اند تا دست‌کم قضاوت‌ها با شنیدن اظهارات متهمان صورت پذیرد. روش ما نیز در این توضیح وفاداری به شأن فرهنگی جلسهٔ مشورتی و نویسندگان امضاکننده است و به رغم این‌که با زبان دیگری دربارهٔ ما سخن گفته شده است، از زبان فرهنگ عدول نخواهیم کرد.

با توجه به این مقصود، با طرح موارد مستند و مکتوب منتشرشده به روشنگری دربارهٔ دو مسئلهٔ مربوط به عملکرد خود، عرضهٔ متن و گردآوری امضا، می‌پردازیم. ضمناً گزارش تقدیم شده به جلسهٔ مشورتی در تاریخ ۷۳/۸/۱، که به تصویب جمع رسیده است، برای تکمیل توضیحات به پیوست تقدیم می‌گردد.

ما، اگرچه خود را مصون از خطا نمی‌دانیم، معتقدیم که حقیقت پشتوانهٔ عمل ماست و طرح و کشف آن در جهت وظیفه‌ای است که جلسهٔ مشورتی بر عهدهٔ ما گذاشته بوده، و تأکید می‌کنیم که اگر از آغاز نیز امکان چاپ متن و توضیح مسایل مربوط به تهیه و ارسال آن فراهم بود و فضای فرهنگی مناسب برای انتقاد و داوری فراهم می‌آمد، نه طراحانِ ایرادها و اتهام‌ها به مخدوش کردن حقایق دچار می‌شدند و نه امضاکنندگان و گردآورندگان امضا به زحمت می‌افتادند.

نحوهٔ عرضهٔ متن

۱ ـ ۷۳/۷/۲۳ تنظیم نهایی امضاها و تایپ متن و یادداشت ضمیمه به پایان رسید.

۲ ـ ۷۳/۷/۲۴ تقسیم کار برای ارسال متن، چنان‌که در گزارش پیوست آمده، صورت پذیرفت.

۳ ـ ۷۳/۷/۲۵ طبق قبض شمارهٔ ۱۴۶۶ پست سفارشی، متن برای خبرگزاری جمهوری اسلامی ارسال و همچنین از طریق پست سفارشی به چهل نشریهٔ داخلی فرستاده شد.

۴ ـ صبح ۷۳/۷/۲۶ متن به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تسلیم شد و با شمارهٔ ۱۱۰۸۲ در دفتر وزارتی به ثبت رسید.

۵ ـ با احتساب این‌که نامهٔ سفارشی قطعاً در داخل کشور زودتر از خارج به مقصد می‌رسد، و دست‌کم یک هفته زمان لازم است تا نامه‌ای به اروپا برسد، متن برای انجمن جهانی قلم فرستاده شد.

غرض از این تمهیدات این بود که متن نخست حضوراً به وزارت ارشاد و از طریق پست به خبرگزاری جمهوری اسلامی و نشریات داخلی تسلیم شده باشد.

۶ ـ در تاریخ ۷۳/۸/۲ ماهواره خبر متن را منتشر کرده، یعنی درست هفت روز پس از پخش و توزیع آن در داخل کشور. رسماً نیز تأکید می‌کنیم که متن از سوی هیچ‌یک از ما به ماهواره یا خبرگزاری‌های خارجی که در داخل هم نماینده دارند داده نشده است.

۷ ـ در تاریخ ۷۳/۷/۳۰ رادیو بین‌المللی فرانسه با آقای منصور کوشان تماس گرفته و جویای چندوچون نامه‌ای شده است که هنوز به دستشان نرسیده بوده، آن‌ها پرسیده‌اند:

درحال حاضر آقای عباس معروفی سردبیر مجلهٔ گردون... در اعتراض به حذف نام بعضی از امضاکنندگان از جمله آقای جمشیدی یا آقای دهباشی امضایشان را پس گرفته‌اند. دلیل این اختلافات چیست؟

(متن این گفتگو را روزنامهٔ کیهان لندن، شمارهٔ ۵۲۹، ص ۲، به چاپ رسانده است.)

چنان‌که از پرسش بالا برمی‌آید، پیش از رسیدن اصل متن به یک خبرگزاری خارجی، آقای عباس معروفی مطالبی را علیه آن به اطلاع آن‌ها رسانده است.

۸ ـ ۷۳/۸/۱، شب‌هنگام، رادیو بی‌بی‌سی با آقای هوشنگ گلشیری تماس گرفته و از چندوچون متن جویا شده است.

۹ ـ مصاحبهٔ فردی برخی از امضاکنندگان در پی تماس رادیوهای خارجی با آنان پس از تاریخ ۷۳/۸/۱ بوده است.

۱۰ ـ تأکید می‌کنیم که از زمان رسیدن نامهٔ سفارشی به نهادها و نشریه‌های یادشده، و پس از تسلیم متن به امضاکنندگان، هرگونه «بازتاب» یا برداشت از آن، چنان‌که در متن نیز یاد شده، از مسئولیت ما خارج است.

بدین‌ترتیب ما به هر طریق ممکن تلاش کرده‌ایم تا متن به مراجع فرهنگی و مطبوعاتی و خبری داخل کشور سپرده شود. پیش از همه نیز دفتر وزارتی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی از آن مطلع گردد و خواستار آن بوده‌ایم که متن حتا همراه با «انتقاد» در مطبوعات داخلی منتشر شود، که متأسفانه یک هفته با سکوت روبه‌رو شدیم و پس از یک هفته با حمله و تهاجم. از این رو نه منطقی است که ما را مسئول برداشت‌های گوناگون رسانه‌های خارجی بخوانند، و نه انصاف است که ما تاوان سانسور داخلی را بپردازیم.

برخوردها، انتقادها، اعتراض‌ها دربارهٔ طرز گردآوری امضا

طرز گردآوری امضا به تفصیل در گزارش ضمیمه آمده است. از این رو در این بخش به طرح انتقادهای منتشرشده و توضیح نظر خود دربارهٔ آن‌ها می‌پردازیم.

بنا به ادعا و مطالب نشریات یادشده، تاکنون شمار محدودی از امضاکنندگان متن، هریک از منظر خود مسئله‌ای را مطرح کرده‌اند که همه الزاماً به عملکرد ما مربوط نیست. بعضی از سوءاستفادهٔ رسانه‌های بیگانه شکایت داشته‌اند، و بعضی به بازتاب متن در خارج به جای نشر آن در داخل معترض بوده‌اند، که البته همهٔ نوشته‌ها از سوی نشریات یادشده به پس گرفتن امضا و اعتراض به عملکرد گردآورندگان تعبیر شده است.

پیداست که هرکسی حق دارد آزادانه تصمیم بگیرد متنی را امضا کند، یا از تصمیم خود عدول کرده امضای خود را پس بگیرد. ما به چندوچون چنین مواردی نخواهیم پرداخت؛ بلکه تنها به مواردی می‌پردازیم که توجیه عدول از تصمیم خود را در عملکرد ما جسته باشند.

۱ ـ آقای شمس لنگرودی در مصاحبه با کیهان هوایی (شماره‌های ۱۱۰۶ ص ۲ و ۱۱۰۵ ص ۲۹) گفته است:

چنان‌چه حقیقت داشته باشد که گردآورندگان امضا بر اثر سلایق شخصی اسامی تعدادی را از متن حذف و به افرادی نیز اصولاً رجوع نکرده باشند، من قطعاً در موضع خود تجدیدنظر کرده امضای خود را پس خواهم گرفت.

ایشان در نامه‌ای که در کیهان روزانه (شمارهٔ ۱۵۲۰۴، ص ۱۴) کلیشه شده، از علل دیگری برای انصراف خود یاد کرده، و چنین نوشته است:

با احترام
دوستان نویسنده!

نیت و هدفم از امضاء نامهٔ «ما نویسنده‌ایم» ـ مورخهٔ ۷۳/۷/۲۳ صرفاً یافتن راهی (چون قاعدهٔ نشر مجلات) برای بهبود وضع نشر کتاب به‌طور عموم بوده است.

متأسفانه نوع فعالیت برای عرضهٔ نامه و متعاقباً نوع بازتاب آن در سطح کشور و دیگر نقاط جهان عکس مراد مرا حاصل کرد.

من به پاس مسئولیتی که در برابر خوانندگان نامه و آثار خود احساس می‌کنم بدین‌وسیله امضای خود را از ذیل نامهٔ بی‌مخاطب «ما نویسنده‌ایم» حذف می‌کنم.

۲ ـ آقای جولایی (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۷، ص ۲۶) گفته است:

حذف ناعادلانهٔ نام‌ها و همچنین نحوهٔ بازتاب آن مبدل به وسیله‌ای برای سوءاستفادهٔ رادیوهای بیگانه شده است.

۳ ـ آقای احمد پوری (رسالت، شمارهٔ ۲۵۷۰، ص ۴) گفته است:

متأسفانه هم نحوهٔ ارائهٔ این نامه و هم برخی از حرکات غیردموکراتیک در گردآوری امضا مرا بر آن داشت تا با این یادداشت نام خود را از لیست امضاکنندگان حذف کنم.

۴ ـ خانم مهویزانی:

از نامهٔ ایشان که به نوشتهٔ روزنامه‌ها در اعتراض به عملکرد گردآورندگان امضا بوده است، نشانی نیافتیم. هرچند نامهٔ خود را برای برخی از نویسندگان خوانده است.

۵ ـ آقای هوشنگ حسامی (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۹، ص ۲) گفته است:

گردآورندگان امضا در مراجعه به افراد برای جمع‌آوری امضا متعهد شده بودند که البته نامه را در داخل کشور در دسترس رسانه‌ها قرار دهند، و چنان‌چه مطبوعات کشور حاضر به انتشار آن نشدند با جلب‌نظر صاحبان امضا آن را در اختیار بنگاه‌های خبری بیگانه قرار دهند.

همچنین گفته است:

علاوه بر این خطا، تنظیم‌کنندگان نامه در یک حرکت غیردموکراتیک اسامی فرد یا افرادی را بر اساس سلیقهٔ شخصی از نامه حذف کرده‌اند و این عمل یعنی سانسور.

ایشان در موردی دیگر افزوده است:

شنیده‌ام تنظیم‌کنندگان نامه قبل از ارسال آن به مطبوعات کشور، موضوع نامه را با عطاءالله مهاجرانی معاون حقوقی ریاست جمهوری در میان گذاشته و نظر وی را در مورد انتشار آن در داخل کشور جویا شده‌اند. وی در پاسخ گفته است هیچ‌گونه منع و محدودیتی در راه انتشار این نامه در داخل وجود ندارد.

با توجه به این‌که نحوهٔ عرضهٔ متن و بازتاب آن را، با ذکر تواریخ، پیش از این توضیح داده‌ایم، پاسخ به نوشته‌های ۱ و ۲ و ۳ و ۴ و ۵ را به آن موارد ارجاع می‌دهیم و این‌جا تنها به توضیح دربارهٔ دو نکتهٔ جداگانه دربارهٔ اعتراض آقایان لنگرودی و حسامی می‌پردازیم.

الف ـ آقای لنگرودی از «نامهٔ بی‌مخاطب» یاد کرده است. البته توضیح در این باره بر عهدهٔ امضاکنندگان است و نه وظیفهٔ گردآورندگان امضا. بها این همه چون چنین برداشتی در مطبوعات گوناگون مکرر شده است، می‌گوییم:

چنان‌که آقای لنگرودی خود در جریان بحث‌های مربوط به متن بوده است، آن‌چه از طرف ۱۳۴ نویسنده منتشر شده، یک متن است نه یک نامه. در یادداشت ضمیمه نیز که برای همهٔ نهادها و نشریه‌ها فرستاده شده، یادآوری شده است که «این متن حاوی پاره‌ای از مشترکات گروهی از نویسندگان ایران است که از پاییز سال ۱۳۷۲ با هم نشست‌های مشورتی داشته‌اند»، پس چنین نوشته‌ای نامه نبوده است تا «بی‌مخاطب» بودن آن مورد انتقاد قرار گیرد.

ب ـ در مسئلهٔ سوم آقای حسامی (شنیده‌ام تنظیم‌کنندگان...) اشاره می‌کنیم: این نسبت کذب محض است. ما دربارهٔ متنی که جلسهٔ مشورتی تنظیم کرده بود، حق مشورت با هیچ‌کس را نداشته‌ایم و با کسی نیز مشورت نکرده‌ایم. (همچنان‌که جلسهٔ مشورتی نیز در تنظیم متن نظر هیچ فردی بیرون از دایرهٔ نویسندگان را جویا نشده است.) و به ترتیبی که پیشتر اشاره شد، صبح روز ۷۳/۷/۲۵ متن را ارسال کرده‌ایم. اما بنا به اظهار آقای منصور کوشان که در فاصلهٔ بیست تا بیست و پنجم مهر در سفر بوده است، ایشان بعدازظهر بیست و پنجم برای طرح پاره‌ای از مشکلات مربوط به مجلهٔ تکاپو با آقای مهاجرانی دیدار رسمی داشته است که ربطی به وظایف و عملکرد گردآورندگان امضا ندارد.

۶ ـ آقای دکتر آریانپور (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۸، ص ۲:) گفته است:

در مهرماه [امسال] دوستانم خبر داده‌اند که متأسفانه بعضی از مؤسسات کشورهای امپریالیستی و از آن جمله «انجمن بین‌المللی قلم» در کار انجمن موردنظر [تنظیم‌کنندگان متن] مداخله دارند و بدین سبب برخی از مقامات حکومتی به انجمن‌سازان بدگمان شده‌اند.

چون از دیرباز نسبت به مقاصد امپریالیسم ادبی و مخصوصاً ماهیت سیاسی «انجمن بین‌المللی قلم» خوشبین نبوده‌ام... من و دوستانم بعد از وقوف بر رابطهٔ انجمن موردنظر و «انجمن بین‌المللی قلم» از انجمن موردنظر روی گردانیدیم.

دربارهٔ مطلب آقای آریانپور در این‌جا سخنی نداریم، جز این‌که دخالت مؤسسات امپریالیستی در کار ما اتهام و پرونده‌سازی است.

۷ و ۸ ـ آقایان دکتر زریاب خویی و محمد قاضی در نامه‌ها و مصاحبه‌هایشان، بنا به تعبیر و جمع‌بند روزنامهٔ اطلاعات (شمارهٔ ۲۰۳۶۸، ص ۷) چنین گفته‌اند:

ما متن نامه را با این تصور که حرکتی صنفی، فرهنگی و غیرسیاسی است. امضا کردیم و سوءاستفادهٔ وسیع رسانه‌های وابسته به حکومت‌های غربی از یک موضوع معمولی را پیش‌بینی نمی‌کردیم و اکنون این سوءاستفاده را محکوم می‌کنیم.

۹ ـ خانم شهلا لاهیجی خود دربارهٔ مطالبی که برخی از روزنامه‌ها به ایشان منسوب کرده‌اند توضیح داده و نظر خود را (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۹، ص ۲) مشخصاً چنین اعلام داشته است:

هرگونه بهره‌برداری سیاسی از این نامه مغایر با مفاد و خواست امضاکنندگان است.

۱۰ ـ خانم میهن بهرامی سوءاستفادهٔ رسانه‌های خارجی را از انتشار متن محکوم کرده است (اطلاعات، شمارهٔ ۲۰۳۶۸، ص ۹).

چنان‌که پیداست، اظهارات این چهار تن به گردآورندگان امضا ارتباط ندارد.

۱۱ ـ آقای سیروس نیرو (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۸، ص ۲) گفته است:

نام اینجانب ذیل نامه یا اطلاعیه‌ای که متن آن را تا امروز ندیده‌ام به همراه اسامی تعدادی دیگر از شاعران و نویسندگان و هنرمندان درج شده است. حداقل اصول اخلاقی ایجاب می‌کند که دراین

موارد، متن نامه به اطلاع فرد برسد تا او بتواند در مورد امضا یا عدم امضای آن تصمیم بگیرد. دست‌کم در مورد بنده این اصل اخلاقی رعایت نشده است و حق اعتراض و گلایه برای اینجانب محفوظ است.

بنا به اظهار آقای کوشان که مسئول مراجعه به ایشان بوده است، آقای نیرو دوبار برای رؤیت متن مراجعه کرده که البته متن در دسترس نبوده است. بار دوم پس از اطلاع از محتوای متن موافقت خود را با امضای آن اعلام داشته است. با این همه نگرفتن امضای کتبی از ایشان (برخلاف تمام موارد دیگر) اشتباه گردآورندگان امضا است که می‌پذیریم.

۱۲ ـ گفته شده است (کیهان هوایی و کیهان):

آقای فرهاد غبرایی که چهارماه قبل از انتشار نامه فوت کرده بودند همچنان جزء امضاکنندگان است.

در میان امضاکنندگان... اسامی مردگان نیز دیده می‌شود. از جمله «مهدی غبرایی» که چهارماه پیش بر اثر تصادف درگذشت، نام وی در فهرست امضاکنندگان قرار داده شده است که تاریخ انتشار آن ۷۳/۷/۲۳ است.

توضیح این‌که در میان امضاها نام آقایان مهدی و هادی غبرایی آمده است که عمرشان دراز باد!

۱۳ ـ متأسفانه نام آقای مصطفی قریب به هنگام تایپ از قلم افتاده است و این‌که برخی از نشریه‌ها مجموع امضاها را ۱۳۳ یا «۱۳۴ منهای یک» اعلام کرده‌اند نتیجهٔ این امر است.

۱۴ ـ گفته شده است: همسر آقای دولت‌آبادی نیز جزء امضاکنندگان متن است (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۹، ص ۱۷).

این سخن دروغ است و می‌توان به فهرست نام‌ها که در همان شمارهٔ کیهان هوایی درج شده رجوع کرد.

۱۵ ـ هیچ‌یک از گردآورندگان امضا به آقای شاهرخ تویسرکانی مراجعه نکرده است، (دربارهٔ معیارهای مراجعه به اشخاص به گزارش ضمیمه رجوع شود)، با این‌همه از قول ایشان (کیهان هوایی، شمارهٔ ۱۱۰۹، ص ۲) آمده است:

آقای تویسرکانی که از امضای نامه خودداری کرده افزود: قبل از این‌که نامهٔ مزبور در داخل کشور انتشار یابد، در برنامهٔ ماهواره‌ای بی‌بی‌سی به آن پرداخته شده... علاوه بر آن انتشار این نامه در داخل نیز دقیقاً همزمان بود با آمدن کلینتون به منطقه و سفر وی به اردن، سوریه و اسراییل. از این موارد نمی‌توان به سادگی گذشت و همگی نشان‌دهندهٔ این موضوع است که هماهنگی‌هایی از قبل در داخل و خارج کشور در ارتباط با تدوین نامه صورت گرفته بود.

این اظهارات اگر جعلی نباشد، قطعاً پرونده‌سازی و تهمت است و قابل تعقیب جزایی.

۱۶ ـ در مجلهٔ گردون، شمارهٔ ۴۳ ضمن حمله به نحوهٔ عرضهٔ متن و ایراد تهمت‌هایی علیه گردآورندگان امضا، که از بحث این گزارش خارج است، اطلاعات نادرستی ارائه شده است:

الف ـ دربارهٔ علت و «سابقهٔ نیامدن» نام آقای اسماعیل جمشیدی در جمع امضاها گفته شده است که آقای دولت‌آبادی به منظور انتقام‌گیری از آقای جمشیدی یادداشتی در چند خط در اختیار آقای مختاری... قرار داد تا در جمع گردآورندگان امضا خوانده شود که خوانده شد. مضمون آن یادداشت چنین بوده است که «امضای من مشروط به بعضی امضاهاست.»

این نسبت توهم مجلهٔ گردون و کذب محض است. آقای دولت‌آبادی هیچ‌گونه دخالت نظری و عملی در امر گردآوری امضاها نداشته است.

اصل نامهٔ ایشان که در جلسه خوانده شده چنین است:

دوست ارجمندم آقای محمد مختاری

نامهٔ «ما نویسنده‌ایم» را امضا می‌کنم؛ اما در لحظهٔ انتشار حق تجدیدنظر را برای خود محفوظ می‌دارم؛ زیرا محتمل است افرادی که در عرصهٔ نوشتن جدی و پیگیر زیسته‌اند، امضاهاشان پای این نامه نیاید، و به جایش حجمی از نام‌ها که هنوز جدی و حرفه‌ای بودن‌شان بر جامعه آشکار نشده، پای نامه بیاید. در هر صورت امضای من مشروط است و لازم می‌بینم این نکته را شما بدانید و به اطلاع دوستان برسانید.

۷۳/۶/۶، محمود دولت‌آبادی

پیداست که با توجه به امضاهای گرد آمده مفاد پیشنهاد ایشان تحصیل حاصل بود که با از یادآوری به ایشان نادیده گرفته شد.

ب ـ گفته شده است: «می‌گویند: کتاب امضاکننده باید تیراژ داشته باشد.» (ص ۶۲)

ما هرگز چنین معیاری نداشته‌ایم و این امر کذب محض است. در ضمیمهٔ «گزارش به جلسهٔ مشورتی» معیارهای موردنظر آمده است.

تنها چیزی که این‌جا دربارهٔ نام آقای جمشیدی می‌توانیم بیفزاییم این است که به هنگام فهرست کردن نام نویسندگان، بعضی نام‌ها مطرح شد که هریک در حرفهٔ خود معروف و مشهور بودند، مثلاً چند کارگردان که ترجمه یا داستان یا نقد نیز نوشته‌اند، یا چند نقاش و مجسمه‌ساز که هریک در داستان یا شعر آثاری دارند. گروهی از روزنامه‌نویسان نیز بودند که در گزارش یا زندگینامه یا گردآوریِ آثار دیگران کتاب‌هایی داشتند. نام آقای جمشیدی (و همچنین نام آقای دهباشی که به همین علت متن به ایشان ارائه نشد) نیز به همراه مجموعهٔ اخیر مطرح شد که متأسفانه ارائهٔ متن به آقای جمشیدی از سوی آقای معروفی پیش از تدقیق معیارها صورت گرفته بود.

گردآورندگان امضا ضمن ادای احترام به همهٔ کسانی که در زمینه‌های دیگر به خلق آثار پرداخته‌اند، تنها نام کسانی را فهرست کردند که به معنای خاص کلمه در هفت رشتهٔ مذکور در متن (شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه، تحقیق، نقد، ترجمه) نویسنده بودند، یعنی استفاده از اشتهار دوستان دیگر در حرفه‌های دیگر را مناسب انتشار این متن ندانستند، در حالی‌که اگر بیانیه یا اطلاعیهٔ عمومی نوشته شده بود، طبعاً می‌توانست بسیاری از نام‌های مشهور دیگر را نیز دربر بگیرد.

آقای معروفی که با این استدلال و نظر اکثریت جلسه موافق نبود، طی جلسات مختلف بر نظر خود پافشاری می‌کرد. در یک جلسه نیز که به ایشان پیشنهاد شد، بنا به معیارهای تصویب شده، مسئلهٔ امضای آقای جمشیدی برای تصمیم‌گیری به جلسهٔ مشورتی احاله شود، نپذیرفت. آقای معروفی نه‌تنها امضای خود را مشروط به امضای آقای جمشیدی کرد، بلکه به فشار و تهدید نیز متوسل شد که «در مجله‌ام به افشاگری و... خواهم پرداخت یا از شمار قابل توجهی از امضاکنندگان خواهم خواست که امضاهاشان را پس بگیرند» و غیره.

فشار و تهدید آقای معروفی حتا برای یکی دو تنی هم که در جلسات نظر موافق یا ممتنع داشتند، قابل قبول نبود. به همین سبب دو سه بار و هربار یکی دو ساعت با ایشان گفتگو کردند، اما فایده نکرد و اگر در مجلهٔ گردون این جریان به نادرستی مطرح شده و مباحثات داخلی جلسات تحریف گردیده و تصمیم جمعی به یک نفر منتسب شده، مسئولیت آن بر عهدهٔ ایشان است.

گفتنی است کل امضاهایی که آقای معروفی به ما تحویل داده است حدود ده امضاست و تعداد ذکر شده در مجلهٔ گردون صحت ندارد. البته ایشان در آغاز مراجعه به چهل و چند تن از نویسندگان را تقبل کرده بود که پس از انصراف از ادامهٔ کار سی و چند نام باقیمانده را به ما مسترد داشت تا خود به آنان مراجعه کنیم.

همچنین یادآور می‌شویم که ما صرفاً گردآورندگان امضا و ارائه‌کنندگان متن بوده‌ایم، اصل متن توسط جلسهٔ مشورتی نوشته و تنظیم شده است. درنتیجه هرگونه انتساب رهبری و انحصار فعالیت به ما بی‌اساس و ناشی از توهم اتهام‌زنندگان است.

در خاتمه می‌گوییم:

ما بخش کوچکی از حضور جمعی امضاکنندگان «متن ۱۳۴» نویسنده‌ایم، و همچنان‌که در گزارش تصویب شده در جلسهٔ مشورتی نیز گفته‌ایم، خرسندیم که در حد توان توانسته‌ایم هماهنگ با اهداف دموکراتیک و صنفی ـ فرهنگی نویسندگان ایران انجام وظیفه کنیم.

۷۳/۱۰/۱۳

رضا براهنی، محمد خلیلی، فرج سرکوهی، سیما کوبان، منصور کوشان، هوشنگ گلشیری، محمد محمدعلی، محمد مختاری

رونوشت به روزنامه‌ها و مجلات آدینه، اطلاعات، تکاپو، جمهوری اسلامی، دنیای سخن، رسالت، کیهان، کیهان هوایی، کلک، گردون.

تذکر: از مجلات و روزنامه‌های مذکور و دیگر مجلات و روزنامه‌هایی که این دو متن را به نحوی دریافت می‌کنند، مصراً می‌خواهیم چنان‌چه مایل و یا مأذون به درج همهٔ این دو متن نیستند، به پاس حرمت قلم از مثله کردن آن‌ها خودداری کنند.

گزارش گردآورندگان امضا و ارسال «متن ۱۳۴» نویسنده به جلسهٔ مشورتی

در جلسهٔ مشورتی یکشنبه ۷۳/۵/۲ شماری از حاضران داوطلب و پیشنهاد و تعیین شدند تا متن تهیه شده توسط جلسه را به رؤیت نویسندگان کشور برسانند و پس از گردآوری امضا در حد مطلوب، آن را برای نهادهای موردنظر و نشریه‌ها ارسال کنند.

افراد پیشنهاد شده به ترتیب حروف الفبا عبارت بودند از رضا براهنی، محمد خلیلی، محمود دولت‌آبادی، کاظم سادات اشکوری، محمدعلی سپانلو، فرج سرکوهی، سیما کوبان، منصور کوشان، هوشنگ گلشیری، جواد مجابی، محمد محمدعلی، محمد مختاری، عباس معروفی.

لازم به توضیح است که آقایان دولت‌آبادی، سرکوهی، گلشیری در جلسه حاضر نبودند وغیاباً پیشنهاد شدند.

عصر یکشنبه ۷۳/۵/۱۶ نخستین جلسهٔ کمیسیون برگزار شد (یادآور می‌شود که این فاصلهٔ زمانی دو هفته‌ای به علت مأموریتی بود که جلسهٔ مشورتی به چندتن داده بود تا متن را صرفاً از نظر انشایی نهایی کنند و در اختیار کمیسیون قرار دهند). جلسهٔ شانزدهم بهمن با حضور هشت تن رسمیت یافت. از آن پس نیز غالباً این افراد به‌طور ثابت در جلسات شرکت جستند: براهنی، خلیلی، سرکوهی، کوبان، کوشان، گلشیری، مختاری. دو تن نیز، محمدعلی و معروفی، گه‌گاه و در چند جلسه حضور داشتند.

مجموع نشست‌های این گروه برای پیگیری امر تا لحظهٔ ارسال متن، ده جلسه و طی دو ماه بوده است.

بنا به رهنمودهای جلسهٔ مشورتی کمیسیون دو وظیفه برعهده داشته است:

۱ ـ تعیین روش و تدقیق معیار برای مراجعه به «نویسندگان» با توجه به بحث‌ها و روال و پیشنهادهای جلسهٔ مشورتی.

۲ ـ تهیه و تعیین فهرستی از نام‌های «نویسندگان» برای ارائهٔ متن به آن‌ها تا در صورت تمایل آن را تأیید کنند.

اما بحث‌های و پیشنهادهای جلسهٔ مشورتی در تعیین روش و معیار، در آغاز بر دو نظر مبتنی بود: یک نظر به شمار انبوه امضاکنندگان گرایش داشت و حتا از تعداد ۴۰۰ تا ۵۰۰ تن یاد می‌کرد؛ نظر دیگر بر اهمیت و اشتهار نام‌ها تأکید داشت. سرانجام جلسهٔ مشورتی بر حد مطلوبی از نام‌ها که از حضور نویسندگان جوان نیز بهره‌ور باشد، هماهنگ شد. مراجعه به کسانی پذیرفته شد که معتقد و وفادار به «روح متن» باشند. از این رو روح متن نیز خود عامل دیگری شد در تعیین فهرست نام‌ها.

با توجه به این رهنمودها و پیشنهادها، در «کمیسیون امضا» بیش از هرچیز مسایل زیر مشخص شد:

الف ـ روش

۱ ـ به تبعیت از روال جلسهٔ مشورتی در تصمیم‌گیری، از رأی‌گیری پرهیز شود، و «بحث اقناعی» مبنای تصمیم باشد.

۲ ـ به روش جلسهٔ مشورتی، اگر پیشنهاد نامی با مخالفت یا اشکال فرد یا افرادی روبه‌رو شود، و بحث اقناعی نیز به نتیجه نرسد، مورد یادشده مسکوت بماند، یا به جلسهٔ مشورتی ارجاع شود.

۳ ـ به چندوچون شخصیت افراد یا کیفیت آثار پرداخته نشود. با توجه به وضعیت «اکنون» نویسندگان اعتقاد و وفاداری عملی به موازین یادشده در متن ملاک مراجعه باشد.

۴ ـ بنا به تعریف موجود در «متن» تنها به «نویسندگان» مراجعه شود. طبعاً مراد از نویسنده کسی است که در هفت رشتهٔ یاد شده در متن (شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه، نقد، تحقیق، ترجمه) به نوشتن می‌پردازد. زیرا اولاً متن بیانیه یا اعلامیهٔ اعتراضی یا مطالباتی در موردی عام نیست تا همهٔ فرهیختگان و اهل هنر و مطبوعات و... را در بر بگیرد و فهرستی از نام‌های مشهور را فراهم آورد.

ثانیاً متن بر آن نیست تا به جامعه «نویسنده» معرفی کند. بلکه مشترکاتی را به امضای نویسندگان ارائه می‌دهد.

پس کار کمیسیون تنها تعیین «نوع» نویسنده بر اساس هفت رشتهٔ مذکور در متن است. از این رو سینماگران، نقاشان، هنرمندان تئاتر، مجسمه‌سازان، روزنامه‌نگاران و غیره که احیاناً شعر و داستان یا ترجمه و تحقیق هم دارند، اما اساساً جامعه آنان را مشتهر و مشتغل در حرفهٔ خود می‌شناسد، در این مقوله نمی‌گنجند.

۵ ـ از آن‌جا که امضای متن برای معرفی اشخاصی نیست که در آینده می‌توانند «نویسنده» شوند، پس حتی‌الامکان کیفیت نام‌ها در وجه غالب رعایت شود.

ب ـ معیارها

معیارهایی که بنا به سنت کانون نویسندگان ایران و بحث‌ها و رهنمودهای مندرج در صورت جلسات «جلسهٔ مشورتی» مشخص شده این‌هاست:

۱ ـ نویسنده حداقل دو کتاب چاپ شده داشته باشد (البته در آغاز یک کتاب پیشنهاد شده بود که با توجه به مشورت‌های بعدی دو کتاب مبنا قرار گرفت).

۲ ـ دست‌کم یک دهه فعالیت مستمر ادبی.

۳ ـ عدم شرکت و مباشرت در مشاغل سانسور بنا به عرف کانون.

۴ ـ عدم مشارکت در حذف فرهنگی یا در سیاست‌ها و تصمیم‌گیری‌های اجرایی مربوط به حذف فرهنگی به صورت علنی و مکتوب و مستند.

توضیح این‌که ما نه دستگاه تفحص داریم و نه چنین وظیفه‌ای بر عهدهٔ ماست. اما به آنچه مکتوب و مستند و مشهور است می‌توان استناد کرد.

۵ ـ پیشنهاد و پذیرش چهار تن از اعضای کمیسیون

در باب «نوع» کار نویسندگی اشخاص در هفت رشتهٔ یاد شده ملاک تعیین نوع است.
۶ ـ پیشنهاد و پذیرش استثناها به مشورت جمعی کمیسیون موکول است، منتهی به میزان بسیار محدود، یعنی نام افرادی که کتاب ندارند اما حجم و سابقهٔ نویسندگی‌شان طی یک یا چند دهه قابل توجه است در فهرست می‌آید. البته شمار این‌گونه کسان در مجموع امضاها از چهار تن تجاوز نکرده است.

یادآوری

۱ ـ این معیارها باید در مجموع و در تکمیل هم رعایت و منظور شود.
۲ ـ روش و معیارها و نحوهٔ عمل و روند کار کمیسیون توسط آقای محمد مختاری از سوی کمیسیون جهت اطلاع و یاری گرفتن از خرد جمعی دوبار به جلسهٔ مشورتی ارائه شده است. نخست در جلسهٔ ششم شهریورماه و سپس در جلسهٔ سوم مهرماه، تا چنان‌چه دوستان پیشنهاد یا نظر اصلاحی داشته باشند، در نظر گرفته شود.

نحوهٔ تهیهٔ فهرست نام‌ها

نخست حدود دویست نام فهرست شد.

نام‌ها بین اعضای کمیسیون تقسیم شد. هرکس به میزان شناسایی و روابط، به درخواست خودش، مراجعه به شماری از نویسندگان را تقبل کرد، به طوری که مثلاً یکی از اعضا پنجاه نام و دیگری بیست نام را تقبل کرد. در خلال کار نام‌های دیگری به فهرست افزوده شد که بخش قابل توجه آن‌ها به شهرستان‌ها مربوط می‌شد و درنتیجه تعداد نام‌ها به حدود دویست و پنجاه رسید.

در مجموع امکان مراجعهٔ تلفنی یا حضوری به حدود دویست تن از نویسندگان میسر شد.

به رغم تماس تلفنی با برخی از اشخاص، امکان به رؤیت رساندن متن و گرفتن امضا از آنان فراهم نیامد.

برخی از دوستان در سفر بودند و بعضی نیز در شهرستان ساکن بودند و از تعدادی نیز نشانی مشخصی نداشتیم و در نتیجه نتوانستیم متن را حضوراً به رؤیت آن‌ها برسانیم.

تنی چند با این شرط حاضر به امضا شدند که امضای آنان مشروط به امضای دیگری باشد. از آن‌جا که فرد با وضعیت افراد پیشنهادی با یک یا دو مورد از معیارهای شش‌گانه همخوان نبود، از پذیرش شروط آن چند تن استنکاف به عمل آمد.

بدین‌ترتیب از تعداد فهرست شده، متن مصوب را ۱۳۴ نویسنده امضا کردند که نامشان ذیل متن آمده است.

پس از ارسال متن، کسانی تمایل خود را به امضای متن اعلام داشتند. از آن‌جا که کمیسیون مجاز به افزودن نام‌های جدید پس از ارسال نبود، از پذیرش امضای آن‌ها خودداری شد.

به توصیهٔ جلسهٔ مشورتی قرار بود متن را نزد کسی نگذاریم. تصریح شده بود که هرکس خواهان امضا است، باید در همان نشست یا نشست‌های دیگر، حتا اگر به درازا بکشد، امضا کند. به همین دلیل اصل متن در تمام این مدت تنها در اختیار اعضا بود. تنی چند نیز که اصرار داشتند متن دست‌کم یک روز نزد آنان بماند، نتوانستند متن را امضا کنند.

در مورد دو سه شهرستان ناچار شدیم متن را توسط یکی از اعضا یا شخص معتمدی بفرستیم تا به همان شیوهٔ مذکور مطالعه و امضا شود.

بدین‌ترتیب با کمی نظم و ترتیب از تکثیر متن در مراحل مختلف و با شمار امضاهای متفاوت جلوگیری شد.

نحوهٔ عرضه و ارسال متن

روز ۲۳ و ۲۴ مهرماه صورت نهایی امضاها تهیه و تایپ شد. یادداشت کوتاه ضمیمه نیز که علت ارسال متن را به مخاطبان توضیح می‌دهد، فراهم گردید که قرار شد همراه اصل متن به دوستان تسلیم شود.

نشانی‌های یادشده در پای متن را بین اعضای آخرین جلسهٔ کمیسیون که شش نفر بودند (آقایان محمدعلی و کوشان در آن تاریخ به سفر رفته بودند) تقسیم کردیم.

روز ۲۵ و ۲۶ مهر متن را برای نشریه‌ها و نهادهای یادشده در پای متن به صورت سفارشی فرستادیم (تا آنجا که خبر شده‌ایم تا آخر هفته یعنی جمعهٔ ۲۹ مهر چند نشریه آن را دریافت کرده بوده‌اند). اما در ارسال متن لازم بود نشانی فرستنده نیز قید شود، چون اولاً پست کردن نامهٔ سفارشی بدون نشانی و نام فرستنده ممکن نیست. ثانیاً متن هم مانند فعالیت ما علنی است. پس برای پرهیز از این‌که «اعلامیه» تلقی شود، نشانی مشخص پشت پاکت نامه‌ها لازم بود که به همین ترتیب و درحقیقت با رعایت شأن نویسندگان عمل شد. هریک از شش تن اعضای حاضر در جلسه ارسال به هشت نشریه یا نهاد را پذیرفتند. نشانی منزل خود را هم پشت پاکت نوشتند. نشریه‌ها نیز به‌گونه‌ای تقسیم شد که به هریک سهمی از نشریات مختلف برسد. در مورد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار شد متن به دبیرخانه یا دفتر وزارتی تسلیم شود که صبح روز ۲۶ مهر چنین شد.

قرار شد سه روز پس از ارسال نامه‌ها، متن را از طریق پست یا حضوری به دوستان امضاکننده تسلیم کنیم که البته این مورد به امکان و نوع ارتباط دوستان بستگی داشته است. به هرحال غرض این بوده است که پیش از ارائهٔ متن به دوستان، از رسیدن آن به نهادها و نشریه‌ها اطمینان حاصل شده باشد. یادآوری می‌شود که اگر کسی متن را پس از تاریخ‌های یادشده برای جایی یا کسی غیر از نام‌ها و نشانی‌های مذکور در ذیل آن، چه در داخل و چه خارج از کشور، فرستاده باشد، مسئولیتش با خود اوست. همچنان‌که طبعاً به جلسهٔ مشورتی نیز مربوط نیست. تأکید می‌شود که متن از سوی ما به هیچ‌یک از خبرگزاری‌های خارجی که در ایران نماینده دارند نیز تسلیم نشده است.

ارزیابی

به نظر ما، با توجه به فهرست امضاکنندگان، و برخوردهای پدید آمده در زمان گردآوری امضا، کار جلسهٔ مشورتی در اقدام به نوشتن و انتشار این متن همراه با موفقیت بوده است. گروه کردن ۱۳۴ تن از نویسندگان ایران، در موقعیت و شرایط موجود عمل قابل توجهی است. به‌ویژه که امضاهای متن طیفی از نویسندگان را دربر می‌گیرد که ضمن اشتراک نظر در مبانی ارائه شده، از نظر عقیدتی و سیاسی و ادبی اختلاف‌های گوناگون با هم دارند. یعنی جلسهٔ مشورتی در اولین انعکاس کارکردی خود توانسته است به روح دموکراتیک برای یک تشکل صنفی و حضور جمعی، و درحقیقت کانون نویسندگان ایران، تا حد قابل قبولی وفادار بماند.

ما نیز خرسندیم که توانسته‌ایم به قدر توان خود هماهنگ با این کارکرد و درخواست و اهداف دموکراتیک و صنفی و فرهنگی «جلسه» انجام وظیفه کنیم.

البته ممکن است عملکرد ما از نارسایی‌ها و اشکالاتی برکنار نباشد. همچنان‌که خودمان نیز طی نشست‌های مختلف توانسته‌ایم برخی مشکلات و ایرادها را به مرور دریابیم و کم کنیم. قطعاً «جلسهٔ مشورتی» نیز با اظهارنظر و تذکر به بهترشدن کارها در آینده یاری خواهد کرد تا روش‌ها و عملکردها به صحت بیشتری بگراید.

پیداست که هرکار جمعی خواه‌ناخواه مخالفان و موافقانی دارد و خواهد داشت. خود متن هم‌اکنون در معرض دید و بررسی و نقد و قضاوت است، مثل عملکرد ما. و به رغم این‌که با گذشتن یک هفته هنوز در هیچ نشریه یا رسانه‌ای از متن یاد نشده، امیدواریم نویسندگان کشور که در جریان آن قرار گرفته‌اند، ضمن تبادل نظر، راه‌های مطلوب برای اعلام حضور جمعی خود را روشن‌تر و مشخص‌تر دریابند و پی گیرند.

به هرحال این گزارش کار ماست. در صورت تأیید جلسه به عنوان سندی تجربی برای عملکردهای آینده ارائه می‌شود تا در دستور جلسات ثبت شود.

با احترام
۷۳/۸/۱
رضا براهنی، محمد خلیلی، فرج سرکوهی، سیما کوبان، منصور کوشان، هوشنگ گلشیری، محمد محمدعلی، محمد مختاری

این گزارش در تاریخ اول آبان‌ماه ۷۳ به جلسهٔ مشورتی ارائه شده است.

کاری مولین

اُو برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل ۱۹۹۴

ترجمه و تلخیص: علی شفیعی

«کنزابورو او» نویسندهٔ ژاپنی برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، موفقت خود را مدیون پسرش می‌داند که از نظر ذهنی عقب‌مانده است. او درحالی که یک دستش روی شانهٔ پسرش «هیکاری» است، می‌گوید:

ـ درواقع پسرم هیکاری هم جایزهٔ نوبل گرفته. این جایزه مشترکاً به هردوی ما تعلق دارد. بدون این تجربهٔ زندگی‌ای که من در کنار او به دست آورده‌ام هرگز قادر نبودم چیزی بنویسم.

هیکاری آهنگساز است. او در زیر بارانی از فلاش دوربین عکاسان و خبرنگاران با خیال راحت مشغول ساختن آهنگ است. پدر با پسر معلولِ جوانِ آهنگ‌سازش رابطهٔ بسیار عاطفی دارد. پدر لبخندزنان می‌گوید:

ـ بعضی وقت‌ها هیکاری نمی‌داند این خودش است که جایزه گرفته یا من.

و در ادامه می‌گوید:

ـ من از طریق او به درک دوستی و محبت آدمی رسیدم. من از او یاد گرفتم که ناتوانان با چه سختی‌هایی در زندگی روبرویند.

هتل محل اقامت «او» پنجاه و نه ساله، خانمش «یوکاری» و پسر سی و یک ساله‌اش «هیکاری» موج می‌زند از آدم، کتاب و دسته‌های گل. یک گروه فیلمبردار از تلویزیون ژاپن سراسر لحظه‌های حضور «او» در سوئد را ضبط می‌کند.

«او» برای آمدن به استکهلم راه زیادی را پشت سر گذاشته است. او از روستای کوچکی به اسم Ose با دویست خانوار جمعیت در دل جنگل‌های قابلمه‌ای‌شکل محصور با جویبارها می‌آید که در جزیرهٔ Shikaku ژاپن قرار دارد، کنزا بورو او از کودکی با کشور سوئد آشناست:

ـ مادرم کیسه کیسه برنج می‌داد و در عوض آن اجناس مختلف می‌گرفت. یک روز وقتی به خانه برگشت با خودش برای من کتابی دربارهٔ سفرهای جالب Nils Holgersson نوشته Selma Lagerlöf[1] آورده بود. خیلی زود متوجه شدم که ای داد و بیداد کتاب مُهر کتابخانه برخود دارد. مادرم در عوض آن هم پرنج داده بود. از آن‌جا که می‌ترسیدم بالاخره روزی یکی بیاید و کتاب را از من بگیرد، تمام کتاب را صفحه به صفحه و جمله به جمله از بر کردم.

اجداد «او» از سیصد سال پیش در این روستای کوچک زندگی می‌کردند. در آن‌جا این زنان بودند که سنت‌ها را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کرده‌اند. «او» کوچک که بود با بی‌میلی و درواقع به اجبار به حرف‌های مادربزرگش در مورد تاریخچهٔ آن منطقه گوش می‌داد. حرف‌های مادربزرگ اما ترکیبی بود از افسانه، قصه و واقعیت. او بعدها از همین ترکیب در کتاب «م/ ن و افسانه‌های زیر جنگل» استفاده کرد. «او» در حالی که می‌خندد می‌گوید:

ـ امروزه خودم نمی‌دانم کدامیک تخیل است و کدام واقعیت!

او درواقع می‌خواست منشی شورای جنگلداری در دهشان شود چراکه علاقهٔ عجیبی به درخت داشت ولی:

ـ وقتی هشت‌ساله بودم یک روز که روی تپه‌ای در عمق جنگل ایستاده بودم، صدایی به گوشم خورد و یک رشتهٔ دود دیدم. بله، آن قطاری بود که به سوی توکیو می‌رفت. با خودم گفتم بالاخره روزی می‌رسد که من هم مسافر این قطار شوم.

و ده سال بعد، این سفر انجام گرفت. رؤیای جنگلداری کم‌کم رنگ باخت و او شروع به خواندن Frantz Fanon و ادبیات فرانسه کرد. او تحت تأثیر سارتر قرار گرفت و اگزیستانسیالیست شد و به فعالین جنبش ضد سلاح‌های هسته‌ای پیوست.

ـ بیست و دوساله بودم که کار نوشتن را شروع کردم. اوایل از روی تفنن می‌نوشتم و می‌دادم به دوست صمیمی‌ام که الان دیگر باجناقم است و کارگردان معروف سینما، تا بخواند.

کنزابورو از طرف منتقدین موردتحسین و ستایش قرار گرفت و خیلی زود یک جایزهٔ با ارزش ادبی را از آنِ خود کرد. او برای جوانان روشنفکری که جهت خرید کتاب‌هایش صف می‌بستند، چیزی شبیه خدا شده بود.

ـ بیست و هشت‌ساله بودم که هیکاری به دنیا

آمد. او نارسایی مغزی داشت. کاسهٔ سرش بزرگ بود. انگار دو کله داشت. دکتر گفت که باید عملش بکند تا او بتواند زنده بماند. عمل حتی اگر با موفقیت روبه‌رو می‌شد خطر آسیب شدید مغزی وجود داشت. پسر ما شاید بقیهٔ عمرش مثل یک «تکه گوشت» می‌شد. دکتر که مردی دلسوز و مهربان بود گفت که به خانواده و به آینده فکر کنم.

کنزابورو با تردید و دودلی از توکیو نقل مکان کرد.

ـ برای نوشتن یک گزارش عازم هیروشیما شدم. در بیمارستانی در آن‌جا به پزشکی برخوردم که خودش از اشعه آسیب دیده بود. کار او مداوای آدم‌های درحال مرگ بود. او می‌گفت: ما باید تا آن‌جا که می‌توانیم درد آن‌ها را علاج کنیم. من حرف او را به خودم گرفتم. انگار طرف سخنش من بودم که می‌گفت: تو باید هرچه از دستت برمی‌آید کوتاهی نکنی. بعد از آن بود که رضایت دادم تا پسرم را عمل کنند.

اسم پسرک را هیکاری که به معنی نور و روشنایی است، گذاشتند. اسمی که نام یک نوع دعا و نیایش هم هست.

تا مدت‌ها کسی فکر نمی‌کرد که هیکاری توان برقراری تماس با انسان‌های دیگر را داشته باشد. ولی به محض این‌که آن‌ها متوجه شدند که هیکاری نسبت به آواز پرندگان عکس‌العمل نشان می‌دهد، صدای پرندگان را روی نوار برایش ضبط کردند و گذاشتند تا او گوش کند. تا این‌که یک روز وقتی پدر و پسر در جنگل قدم می‌زدند. صدای پرنده‌ای شنیدند. ناگهان هیکاری شش‌ساله گفت: «این یک مرغابی وحشی است!» صدا همان صدایی بود که روی نوار ضبط شده بود.

بعد از آن هیکاری کم‌کم شروع به حرف‌زدن کرد.

ـ خانمم اولین معلم خصوصی او بود. خانمم برای او آهنگ‌های موتسارد و شوپن می‌زد. بدین‌طریق در ده‌سالگی او توانست اصول اولیهٔ کار با پیانو را یاد بگیرد. ولی بعداً وقتی دچار مرض Epilepsi[2] شد دیگر نمی‌توانست با پیانو کار بکند. طفلکی خیلی بدشانسی آورد.

بعد از آن معلمش به این فکر افتاد که به او نت‌نویسی یاد بدهد. اوایل نت‌هایی که می‌نوشت شکل قورباغه بود.

هیکاری نشان داد که می‌تواند دقیقاً چهل و پنج دقیقه قطعات موسیقی را در حافظهٔ خود بسازد و بلافاصله به شکل نت آن‌ها را روی کاغذ بیاورد او حافظهٔ موسیقی خود را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد.

ـ ولی نت‌هایی که او می‌نوشت برای ما ناآشنا بود. آن‌ها یک نوع موسیقی خاص خودش بود. ما اول کار او را باور نداشتیم. یک روز نت‌های او را به یکی از دوستان خوبم که پیانیست ماهری است نشان دادم. او بر اساس آن نت‌ها آهنگ زد و روی نواری ضبط کرد و به‌عنوان هدیه کریسمس به ما داد.

اولین قطعه‌ای که هیکاری ساخت «رقص جشن تولد» بود که به خواهرش که خیلی دوست می‌داشت تقدیم کرد. بعد از آن آهنگ‌های مختلفی ساخت، اولین CD (دیسکت) از کارهای هیکاری توسط شرکت ژاپنی Germmy بیرون آمد و در اکتبر امسال دومین CD او وارد بازار شده است.

درحالی که ما داشتیم با کنزابورو صحبت می‌کردیم هیکاری مشغول کار روی قطعهٔ «دریا» شمارهٔ ۲ بود.

ـ موسیقی در دنیا را به روی او باز کرده است. توی خیابان که راه برود همه به او سلام می‌دهند و با گرمی تحویلش می‌گیرند. او خیلی سرحال و شاد است. امروزه پسر من می‌تواند برای خودش ابراز وجود کند و با کار موسیقی‌اش حتا خیلی بیش از من و کتاب‌هایم در دل مردم نفوذ کند.

هیکاری همیشه عمرش را در خانه به سر برده است. خانواده‌اش او را هرگز به مدرسه یا انستیتویی نفرستاده‌اند. چراکه در ژاپن این خانواده است که بار اصلی مسئولیت نگهداری از معلولین را به عهده دارد و حتا هنوز هم کم نیستند خانواده‌هایی که سعی می‌کنند افراد معلول خود را از دید عموم دور نگه دارند. حالا اگر معلول، عقب‌ماندهٔ ذهنی باشد یا یک نوع مریضی خاصی داشته باشد کار هنوز دشوارتر است. کنزابورو در این مورد می‌گوید:

ـ ولی امروزه شرایط زندگی معلولین در جامعهٔ ما روبه بهتر شدن است.

هیکاری خواهری دارد بیست و شش‌ساله که کتابدار دانشگاه است و یک برادر بیست و چهارساله دارد که دانشجوی رشتهٔ کشاورزی است. پدر می‌گوید که خواهر برادرها خیلی هوای همدیگر را دارند. برادر کوچیکه هر روز هیکاری را با خود به آموزشگاهی می‌برد که در آن‌جا کالاهای مختلفی از جمله چوب لباسی تولید می‌شود.

از کنزابورو می‌پرسم:

ـ ترکیب «زیر جنگل» که در خیلی از کتاب‌هایت آمده آیا مربوط به هیکاری و موسیقی او نیست؟

ـ مادرم می‌گوید وقتی که او صدای موسیقی پسرم را شنید درست عین صدایی بود که او در دوران بچگی از «زیر جنگل» شنیده بود. این‌که این حرف حقیقت دارد یا ندارد. چه بگویم؟ او الان نود و سه ساله است، نمی‌شود علیه او حرفی زد، غیر از این است؟

حروف «م» و «ن» که در عنوان آخرین کتاب ترجمه شده او آمده از پدربزرگ و نوه گرفته شده است. م خلاصه واژه «مادرسالاری»ست و ن «نیرنگ». کنزابورو معتقد است که ترکیب این دو بیانگر زنی پرهیبت و تا حدودی نیرنگ‌باز است که آدم از گذشته‌های دور در همه‌جا شاهد بوده است.

گفتگوی ما بیشتر اما حول پسرش دور می‌زند تا خود ادبیات. راست این است که نمی‌توان بین این دو مقوله مرز کشید. نوشته‌های او بعد از تولد فرزندش رنگ عوض کرد. بعد از آن بودکه مسایل مختلف حول و حوش مرگ و زندگی وارد نوشته‌های او شد، شاید بیشتر به انسانی خویشتن‌نگر تبدیل شد. و در همین رابطه خیلی از خواننده‌های آثارش به او پشت کردند.

ـ اوایل کمی مثل یک آماتور می‌نوشتم. بعد از تولد پسرم مجبور شدم دنبال یک شیوهٔ جدید بگردم. هرچه سخت‌تر کار می‌کردم از تعداد خواننده‌های آثارم کمتر می‌شد.

کنزابورو لبخندی می‌زند و ادامه می‌دهد:

ـ حالا بعد از گرفتن جایزهٔ نوبل امیدوارم دوباره خواننده‌های بیشتری پیدا کنم. از این بابت خیلی خوشحالم حتی اگر پذیرشم از طرف Kobo Abe باشد. فعلاً تا پنج سال دیگر او قصد نوشتن کار جدیدی را ندارد چراکه می‌خواهد درس بخواند.

ـ می‌خواهیم به آمریکا برویم و در دانشگاهی که هنوز مشخص نیست، در ساحل شرقی آمریکا درس بخوانم. هیکاری هم با ماست. کم‌کم امیدوارم که بتوانم چیزهایی بنویسم که هم به درد بزرگسالان بخورد و هم بچه‌ها.

از او می‌پرسم: در مورد آینده و پسرت چی فکر می‌کنی؟

ـ از او پرسیده‌ام، سی سال است که از او می‌پرسم: خب بالاخره می‌خواهی چه‌کار بکنی؟ ولی او نمی‌خواهد به سؤال من جواب بدهد. چند صفحه نت داریم؟ این تنها جوابی است که من از او شنیده‌ام. با وجود این من فکر می‌کنم و امیدوارم که او کار آهنگسازی‌اش را ادامه بدهد.

بعد ادامه می‌دهد:

ـ من به یک «زیر جنگل» برای آیندهٔ جوانان امیدوارم. ژاپن باید نقشی نو و اساسی در جامعهٔ فردا بازی کند. نقشی غیرتهاجمی. من به آینده‌ای سرشار از دوستی امیدوارم، جایی که در آن معلولین هم جای خاص خودشان را داشته باشند.▣

توضیحات:

۱ ـ Selma Lagerlöf (۱۹۴۰ ـ ۱۸۵۸) یکی از نویسندگان بزرگ رئالیسم سوئد است. امروزه تصویر او زینت‌بخش اسکناس‌های بیست‌کرونی سوئد است. کنزابورو هنگام دیدارش از سوئد برای گرفتن جایزهٔ نوبل (دسامبر ۹۴) از خانهٔ سلما لاگرلف که امروزه به شکل موزه درآمده بازدید کرد و گفت: من به یکی از آرزوهایم رسیدم.

۲ ـ Epilepsi یک نوع بیماری است و مریض دچار لرزش شدید دست و پا می‌شود.

امیرحسن چهل‌تن

اگر دانستن جُرم باشد

در محافل دیپلماتیک غربی دربارهٔ سفارتخانه‌های کشورهای سوسیالیستی لطیفه‌ای به این مضمون باب بوده است که دیوارهای بلند و پرده‌های ضخیم این سفارتخانه‌ها از آن رو نیست که عابرین از آن‌چه در داخل می‌گذرد بی‌خبر بمانند، بلکه به این جهت است که اجزای سفارتخانه از آن‌چه در کوی و خیابان و بازار کشورهای غربی می‌گذرد بی‌خبر بمانند. از سوی دیگر در برخی خبرها آمده است دولت عربستان ازجمله دولت‌هایی‌ست که استفاده از آنتن‌های ماهواره‌ای را ممنوع اعلام کرده است. به اعتقاد بعضی، نگرانی عمدهٔ این دولت نباید تزلزل اخلاقیات مردم ــ چنان‌که لابد مدعی آن است ــ باشد. چراکه حکومتی مثل حکومت سعودی که باز به اعتقاد برخی عموماً ضدمردم و عقاید آن‌ها عمل می‌کند، با آن حد از خودکامگی و لاجرم فساد، خودآلوده‌تر از آن است که اصولاً ملاحظهٔ مقوله‌ای مانند اخلاقیات را بکند. احتمال دیگر آن است که آن‌چه این دولت را به واکنش شدید در برابر ماهواره ناچار می‌کند همانا ترس او از انتقال سریع و فوریِ خبر، آن هم به صورت تصویریِ آن است و یا دست‌کم این نکته که جاذبه و تنوع برنامه‌های ماهواره باعث غفلت تماشاگران برنامه‌های تلویزیون بومی شده و لذا مهم‌ترین ابزار تبلیغاتی دولت که سرمایه‌ای چنان عظیم را برای گردش چرخ‌هایش جذب می‌کند بی‌اثر و بی‌ثمر شود. و یا این‌که مبادا تماشاگران بفهمند در جایی دیگر آدمی به‌گونه‌ای متفاوت تعریف می‌شود و لاجرم امکانی برای مقایسه پیش می‌آید و این البته چیزی‌ست که بعضی‌ها دوست ندارند. البته نمی‌توان ادعا کرد، برنامه‌های ماهواره به تمامی قابل تطبیق با فضای عمومیِ فرهنگ‌هایی است که این شبکهٔ وسیع آن را پوشش می‌دهد. آن‌چه می‌خواهم بگویم این است که گاه انگیزه‌های اصلی مخالفت با ماهواره پشت شعارهایی از قبیل «اخلاق مردم از دست رفت» و یا «به حریم مقدس خانواده تجاوز شد» پنهان می‌شود. از سوی دیگر راه مقابلهٔ با آن هرچه باشد قطعاً وضع قوانینی برای مجازات خاطیان نیست. بسیار محتمل است که مکافات‌های سنگین وقوع برخی جرایم را محدود کند. اما به هرحال آن‌چه وقوع جرایمی از قبیل قتل، سرقت و غیره را محدود می‌کند مجازات‌های مربوطه نیست. احتمالاً ارتکاب این جرایم برای یک انسان طبیعی دشوارتر از تحمل مجازات‌های مربوطه است. پس وضع هیچ قانونی نمی‌تواند به‌طور مؤثر از وقوع جرمی فرضی جلوگیری کند مگر آن‌که آن جرم بر اساس خصایل متعارف انسانی با ذات انسانیت معارض باشد و لذا آن‌چه مانع از ارتکاب جرم می‌شود همین تعارض ذاتی‌ست نه مکافات‌های سنگین.

ناگفته پیداست بافت فرهنگی کشورهای غربی با ذهنیت فرهنگی اکثر مردمان ما همخوانی چندانی ندارد. اما هرگز شنیده نشده است به این ملاحظه ارتباط خود را با فضای اجتماعی این کشورها قطع و یا حتا محدود کنیم. آمار ایرانیان خارج ازکشور، سیل متقاضیان بلیط برای پروازهای خارجی و انبوه متقاضیان ویزا برای مسافرت به کشورهای غربی و آمریکا همه و همه نشان می‌دهد آن‌چه مردم و به‌خصوص جوانان را از رفتن به کشورهای اروپایی و سیر و تفرج در آن‌ها مانع می‌شود، علاوه بر محدودیت‌های اقتصادی، معذوریت میزبانان اروپایی از پذیرش این میهمانان ایرانی‌ست. پس میل به تماس، میل به دانستن آن‌که دیگر مردمان چگونه زندگی می‌کنند و نبض حیات فرهنگی، اجتماعی، هنری، ورزشی، سیاسی و اقتصادی در آن‌جاها چگونه می‌زند ــ می‌بینند که! ــ چاره‌ناپذیر جلوه می‌کند. از سوی دیگر حجم قابل ملاحظهٔ سفر هیئت‌ها در قالب‌های سیاسی، بازرگانی، علمی، ورزشی و غیره خود نشانهٔ آن است که دیدن آن‌چه در آن جوامع می‌گذرد، مطلقاً ممنوع نیست و لابد منافعی که از رهگذر علت اصلی این سفرها عاید می‌شود بر ضررهای ناشی از دیدنی‌ها و شنیدنی‌های ممنوعه و مضرّ می‌چربد.

سال‌ها گفته شده است در آن طرف‌ها جز یک مشت وحشی بالفطره با علایق مسلط حیوانی کس دیگری زندگی نمی‌کند و این جوامع جز فحشا و فساد هیچ ارمغانی ندارند و هرکه به این فرهنگ احترام بگزارد مزدور سازمان‌های جاسوسی همان ولایات است. احتمالاً نمی‌توان به چنین گفته‌ای اعتماد کرد. شواهد و قراین بسیاری خلاف آن را نشان می‌دهد.

خلاصه‌کردن این فرهنگ عظیم در سکس و خشونت و بی‌بندوباری، گِل مالیدن به صورت خورشید است. از طریق همین برنامه‌های ماهواره ازجمله می‌توان با پیشرفت‌های حیرت‌انگیز عرصه‌های علمی نیز آشنا شد؛ این‌که مثلاً از مهجورترین انواع حیوانات به چه تعداد و در چه نقاطی از ارض مسکون زندگی می‌کنند و یا مثلاً چه تحقیقاتی برای درمان فلان بیماری یا ناهنجاری به چه کیفیاتی درحال انجام است. نگوییم این برنامه‌ها درصد ناچیزی از کل برنامه‌ها را تشکیل می‌دهد باید گفت این برنامه‌ها در سرتاسر دنیا طرفداران ناچیزی دارد. مشکل بتوان ادعا کرد که دولت‌های غربی برای اِفساد مردم دنیا به برنامه‌های گسترده‌ای دست زده‌اند. حداکثر شاید بتوان گفت کوشش چندانی نیز برای ارتقاء سطح فرهنگی مخاطبان خود به خرج نمی‌دهند. البته آن‌ها شیوهٔ زندگی خودشان را تبلیغ می‌کنند و این همان کاری است که ما نیز می‌کنیم و به خودی خود هیچ اشکالی هم ندارد. از این گذشته این‌طورها هم نیست که دولت‌های غربی یکسره کنترل شبکه‌های خبری را در دست داشته باشند چراکه هم‌زمان مشاهده می‌کنیم عده‌ای به سوی رهبران این دولت‌ها گل پرتاب می‌کنند و عده‌ای دیگر بادنجان گندیده. شرح فسادهای مالی و انحرافات مختلف قبل از آن‌که به‌صورت موجی از شایعات دربیاید و یا در انواع و اقسام لطیفه‌ها جلوه کند، در خبرها و گزارشات گوناگون منعکس می‌شود. مثلاً در یکی از برنامه‌های بی‌بی‌سی شاهد بودم که گویا نماینده‌ای از پارلمان می‌گفت، اصلاً این آقا کی هست که فردا می‌خواهد پادشاه ما بشود، مادرش را هم تا به‌حال بی‌خودی تحمل کرده‌ایم. مگر مردم ما پول اضافی دارند که خرج یک مشت آدم بیکاره بکنند. من اصلاً از کسی نشنیده‌ام که در زمان رژیم شاهنشاهی در ایران کسی امکان داشته است مثلاً در تلویزیون مملکت از این حرف‌ها بزند. البته حرف‌های بدتر از این به همراه فحش‌های چارواداری را روی دیوار مستراح‌ها می‌دیدیم که لابد آدم‌های بی‌تربیت می‌نوشتند!! در این چند ماهی که از همه‌گیر شدن

آنتن‌های ماهواره‌ای در ایران می‌گذرد، ده‌ها برابر بیشتر از آن‌چه در کل رسانه‌های جمعی ایران می‌توان مشاهده کرد، شاهد خبر و گزارش و مصاحبه راجع به رواندا، بوسنی و فلسطین بوده‌ایم. در مورد کوچکترین مسئلهٔ اجتماعی آن‌قدر کندوکاو می‌شود، آن‌قدر میزگرد و مصاحبه و غیره برگزار می‌کنند که از توجه به آدمی و آن‌چه به او مربوط می‌شود حیرت می‌کنیم.

تجربهٔ معاصر نشان داده است هیچ قانونی مادام که بر نیاز، فطرت و ذائقهٔ مردم منطبق نباشد از مشروعیت و دوام برخوردار نیست. در کشور ما البته هرگز وجود آمار دقیق و علنی در مورد مسایل مختلف مرسوم نبوده است اما به‌عنوان شهروندی که در تهران زندگی می‌کنم در زندگی روزانهٔ خود تقریباً از هرجا عبور می‌کنم با وجود آنتن‌های ماهواره‌ای روبرویم؛ از مجتمع‌های مسکونی گرفته تا خانه‌های کوچک ویلایی. گفته می‌شود در شهرهای بزرگ دیگر هم کم‌وبیش وضع به همین منوال است.

ممنوعیت استفاده از برنامه‌های ماهواره برای من نه به دلیل آن‌که از نظر تکنولوژیک در آیندهٔ نزدیک غیرممکن است یا مبادا تجربهٔ ممنوعیت استفاده از ویدئو بار دیگر تکرار شود، بلکه بیشتر از آن جهت که سیر طبیعی انتقال پیام را از انسانی به انسان دیگر از گروهی به گروه دیگر و از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر محدود می‌کند نادرست به‌نظر می‌رسد. برای جلوگیری از آثار سکس، خشونت و غیره البته راه‌های دیگری هم وجود دارد.

مثلاً ما به این دلیل از تکنولوژی غرب استفاده می‌کنیم که خود دارای یک تکنولوژیِ عقب‌مانده و یا باستانی هستیم که دیگر کارآیی ندارد و یا دست بالا کارآیی محدودی دارد. تکنولوژیِ حفر قنات گویا از ماست اما امروزه برای آوردن آب از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر تکنولوژی‌های بهتری وجود دارد که از آنِ ما نیست اما ما از آن استفاده می‌کنیم. چراکه مفیدتر است و کارآیی بیشتری دارد. اصولاً مردم موقعی مجبور و یا محکوم به مصرف چیزی هستند که هنوز نوع بهتری از آن را در جای دیگری سراغ ندارند و این جای دیگر لزوماً در داخل یک محدودهٔ ملی قرار نمی‌گیرد. شاید مفهوم جغرافیای اقتصادی که امروزه همهٔ جغرافیاهای دیگر و ازجمله جغرافیای سیاسی را از سکه انداخته است، همین باشد و برنامه‌های ماهواره جز یک کالای قابل عرضه هیچ چیز دیگر نیست. همچنان‌که کتاب در همهٔ انواعش و یا هر چیز دیگر. این احتمالاً مطلوب ما نیست اما انکار آن تغییری در واقعیت ایجاد نخواهد کرد.

آیا هجوم کم‌سابقهٔ مردم برای خرید دریافت‌کننده و آنتن‌های ماهواره‌ای خود دلیل آن نبوده است که سیاست‌های یکی دو تار موی زن و یا لبخند و نگاه معنی‌دارِ زن و مرد نامحرم به همدیگر و امثال آن نمی‌توانسته است راه جایی ببرد؟ برخی معتقدند در چند ماههٔ گذشته شاهد تنوع و افزایش جذابیت برنامه‌های سیما بوده‌اند پس تا همین جایش هم حتی اگر عملاً از دریافت برنامه‌های ماهواره در ایران ممانعت به عمل آید، مردم از قِبَلِ پخش این برنامه‌ها متمتع گردیده‌اند و پیوستگی جهانی البته یک معنایش هم همین است.

جالب این‌جاست همین مسئله در عرصهٔ اقتصاد دو سه سالی زودتر اتفاق افتاد. کارشناسان گفتند یکی از دلایل افت کیفی تولیدات داخلی ناشی از عدم عرصهٔ رقابت بوده است. میل به مصرف چیزی بهتر، زیباتر، مفیدتر و حتا به اعتقاد برخی به صرفه‌تر هرگز در آدمی از بین نمی‌رود.

پس در این بازار ذائقهٔ مردم است که تعیین می‌کند. هیچ نهادی نمی‌تواند این ذائقه را شکل دهد. از سوی دیگر هیچ‌چیز به اندازهٔ اخلاق و فرهنگ در شکل قطعیِ این ذائقه مؤثر نیست. بنابراین نگران چه هستیم؟ نگران از دست رفتن اخلاقی که خود انتخاب می‌کند چه چیزی بر آن تأثیر بگذارد؟ در همهٔ سال‌های پیش از پنجاه و هفت، زمانی که فروش و مصرف مشروبات الکلی مانعی نداشت عده‌ای از مردم از آن مصرف می‌کردند، عده‌ای نمی‌کردند. حالا هم که ممنوعیت استفاده از آن به صورت قانون درآمده است باز هم عده‌ای آن را مصرف می‌کنند و عده‌ای نمی‌کنند. انتخاب طبیعی هم یعنی همین. یعنی آدمی بر اساس طبیعت خود، بر اساس ذهنیت، اخلاق، اعتقاد و ایمان خود انتخاب می‌کند. قوانینی که در حاکمیت خود این عناصر اصلی را نادیده بگیرند هرگز مشروعیت نخواهند یافت. ممنوعیت انتشار آثار مکتوب هم که بر اساس قانونی نانوشته انجام می‌گیرد مشمولِ همین معناست.

در اولین نگاه حرکت و تنوع رنگ‌ها عمده‌ترین خصیصهٔ برنامه‌های ماهواره‌اند. رنگ‌ها برای این صفحهٔ تصویر را می‌پوشانند تا ناگهان و بلافاصله جایشان را به رنگ‌های دیگری بدهند. حس زیبایی‌شناسی کشف می‌شود؛ حسی که بوده است و ما سال‌های سال آن را فراموش کرده بودیم. خاکستری هم شد رنگ؟ یا سیاه و قهوه‌ای و سرمه‌ای؟ مگر آبی و زرد و نارنجی و سبز اشکالی دارد؟ رنگ‌های شاد انرژی‌های خفته را بیدار می‌کند. رنگ‌های تیره نیروی حیات را می‌خشکانند.

اگر حرفی برای گفتن نداریم، نباید گوش‌هایمان را بگیریم تا حرف دیگران را نیز نشنویم. اما اگر حرفی ـ که البته هست ـ باید با استفاده از قالب‌هایی که میزان نفوذ و تأثیرشان بارها آزموده شده آن را به گوش مردم جهان برسانیم. ما نیز می‌توانیم با خرید یا اجارهٔ کانالی ماهواره‌ای پیام فرهنگی‌مان را به مردم دنیا ابلاغ کنیم. همچنان‌که چند کشور آسیایی ـ مسلمان و غیرمسلمان ـ همین کار را می‌کنند. انتقال آزادانهٔ پیام از هر دو سو. این منطق دنیای امروز است و سرپیچی از آن عملاً ممکن نیست انکار چیزی که واقعاً وجود دارد آن چیز واقعی را از بین نمی‌برد. برای دگرگون کردن واقعیت باید به سویش رفت؛ آن را تجربه کرد و شناخت، قوت و فن و موقعیتش را شناخت. فریاد کردن پیاده‌ها، مانع تاختن سواره‌ها نخواهد شد.

مردم برنامه‌های ماهواره را به یک شرط نخواهند دید: ما برنامه‌های مطلوب‌تری را به ایشان پیشنهاد کنیم. با این همه باز هم نمی‌توانیم مطمئن باشیم و یا توقع داشته باشیم که همه این پیشنهاد مطلوب‌تر را بپذیرند. تازه چیزی که به نظر من مطلوب است ممکن است در نظر دیگری نباشد. در ضمن ما تنها برنامه‌های تلویزیون را تماشا نمی‌کنیم، بلکه توسط برنامه‌های تلویزیون نیز تماشا می‌شویم. در کمال ناچاری انتخاب می‌کنیم و به ناچار نیز انتخاب می‌شویم. همه‌چیز در عین ناچاری روی می‌دهد. جریان محتوم این است و درک این مسئله البته ساده نیست. مثلاً ما توسط هوای آلودهٔ شهر تهران ذره‌ذره مسموم می‌شویم؛ این مرگ تدریجی را انتخاب کرده‌ایم از سوی دیگر شهر تهران هم ما را به‌عنوان شهروندانی مظلوم انتخاب کرده است. ما عملاً می‌میریم و هرگز نمی‌توانیم روند این مسمومیت را متوقف و یا حتا کند کنیم؛ اگرچه هرکسی ساده‌لوحانه ممکن است به دیگری بگوید، خب تو آزادی که تهران را ترک کنی. از طرف دیگر اگر نهادی با دراختیار گرفتن وسایلی مستقیماً دیگران را مجبور به سکونت در تهران یا ترک آن بکند، حریم آزادی‌های فردی را شکسته است. اجبار به تماشای برنامه‌های ماهواره و یا اجبار به تماشا نکردن این برنامه‌ها، اجبار به خواندن کتابی و اجبار به نخواندن آن نیز شکستن همین حریم است. اجبار نویسندگان به نوشتن چیزی و یا ننوشتن چیزی دیگر (یا انتشار ندادن آن) نیز از همین دست است. نویسنده ناچار است که بنویسد. درواقع این نوشتن است که او را انتخاب می‌کند. چیزی که نوشته شد به ناچار منتشر می‌شود امروز یا فردا؛ این‌جا یا هر جای دیگر. این، مبتنی بر همهٔ تجربیات معاصر است.

برای بعضی نوشتن نوعی کشف است. شکل ساده‌شدهٔ آن میل به دانستن است. در من آگاهی به چیزی وقتی به کامل‌ترین شکل بروز می‌کند که در مورد آن داستانی بنویسم و برای من که شکل اجتماعی دانستن به صورت نوشتن بروز می‌کند درواقع این دانستن است که جرم به حساب می‌آید.

حرف آخر آن‌که ما همیشه چیزی را می‌بینیم اما در پس ذهنمان چیز دیگری دیده شده است. یکی واقعیتی فرضی‌ست و دیگری بازتاب آن که هیچ‌گاه یکی نیستند. اما برای انسان‌های محکوم، شق سومی هم در کار است: از او می‌خواهند چیز به‌خصوصی را دیده باشد، چیزی که رسمیت دارد، چیزی که مجاز است و هیچ‌گونه ممنوعیت قانونی ندارد. پس اصل تصویر ـ اگر وجود داشته باشد! ـ مخدوش شده است؛ اصل کلمه مخدوش شده است، اصل زندگی مخدوش شده است؛ لذا این آدم‌های مستعار صاحب زبان‌های مختلفی شده‌اند و در تاریکی و وهم یکدیگر را گم کرده‌اند.

این خود به‌تمامی ماجرای ماست و من یکروز داستان آن را خواهم نوشت.■

محمدعلی آتش‌برگ

چونان طبل تهی، پُر باد!

۱

فرار مغزها، مهاجرت و ترک یار و دیار، پدیدار تازه‌ای نیست. همیشه و هماره به شهادت تاریخ، هرگاه اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی تحت شرایط ویژه دچار دگرگشت روبنایی و زیربنایی شده، شماری چند از مردمان به دلایل گوناگون رخت سفر برمی‌بندند، کوچ می‌کنند، رنج سفر را بر حضر «ترجیح» می‌دهند تا شاید در دیار غربت، «ترجیع‌بند» غم و حرمان خود را، غریبانه سر دهند و دوباره ریشه‌های خود را در خاک بیگانه بکارند و ریشه بگیرند.

این پدیدار، به ویژه در ایامی که اوضاع داخلی به گونه‌ای پیش می‌رود که چونان قدیم، هنرمند و اندیشمند نه تنها در صدر نمی‌نشینند، قدر نمی‌بینند، بل با تحقیر و دشنام و غوغاگری روبه‌رو می‌شوند، تشدید می‌شود، به‌خصوص آنکه صاحب دل و صاحب دیوانی هم نباشد که به فریاد و خروش برسد یا اگر هست بی‌اعتناست، حتا روستازادگان دانشمند هم که به وزیری و وزارت رسیده‌اند، یا کاری نمی‌کنند یا خود را نیز درگیر و دست بستهٔ غوغاسالاری‌های خویش ساخته‌اند، و در برخی موارد به گونه‌ای عمل می‌کنند که دل دردمندان به‌کلی از صحبت «شیراز» می‌گیرد و به بغدادش می‌کشاند. حب وطن را حتا اگر هم حدیثی «شریف» و «صحیح» می‌داند و از ایمان، باز سعدی‌وار می‌کشاندش به دیارهای دور با فلسفه‌ای در دهن که «نتوان مُرد به سختی که من این‌جا زادم»[1] دلشان از وحشت ملک و زندان سکندر می‌گیرد و به خیال خود رخت سوی مُلک سلیمان می‌کشند، و آن‌جا از صحبت یاران دمشق ملالت پدید می‌آید، به دیار فرنگ و اسیر «افرنگیان» می‌شوند. در طرابلس، جهودان به کار گل می‌گیرندشان، زن می‌دهند و از قید فرنگ می‌رهانند و به صد دینار گرفتار می‌کنند، از چنگ و دندان گرگ می‌رهانند و عاقبت خود گرگشان می‌شوند!

امروزه، ریشه‌های مهاجرت بسی پیچیده‌تر از زمان‌های کهن است. اما بُعد تازهٔ آن این است که «هجر» دیگر مخصوص «خواص» نیست بل عوام از هر صنف و با هر پایگاه اجتماعی نیز «کوچ» را برمی‌گزینند و بعضاً جاهلانه، ریشه‌های خود را طوری قطع می‌کنند که حتا در حاصل‌خیزترین خاک‌های بیگانه هم، قابل نشا نیست دیگر. آن‌گاه چیزی نخواهند بود جز علف‌های هرز یا هیمه‌های خشک که با بهانه و بی‌بهانه به آتش می‌افکندشان به قصد آتش‌افروزی یا دامن‌زدن به جنگ‌های روانی و تبلیغاتی.

بعضاً انگل‌هایی می‌شوند که فقط آب‌روی ایرانی می‌برند، خودی‌ها را آن‌چنان شرمسار می‌سازند که بالاجبار هویت ایرانی خود را مخفی می‌کنند حتا.

خواص عالم و متخصص نیز گاهی به بن‌بست حیرت می‌رسند، اندر ناکجاآباد غرب و جهان صنعتی و در برزخ بی‌جاهی. نه در غربت دلشان شاد و نه پایگاهی و جایگاهی شایسته در وطن دارند.

۲

شرایط سیاسی و اقتصادی پیچیدهٔ امروزین دنیا، دولت‌ها را وامی‌دارد که با ترفندهای گوناگون نیازهای خود را تحت هر شرایط تأمین کنند. کشورهای صنعتی که در قرون گذشته کشورهای دیگر را مستعمره و تحت‌الحمایه می‌پنداشتند، اینک در لباس نئوکولونیالیسم (نواستعماری) کشورهای جهان سوم را شکارگاه اختصاصی خود تلقی کرده و با استعمار به صید مغزهای توانمند می‌پردازند درحالی که کشورهای مادر قدر این مغزها را نمی‌دانند یا تلاشی در حفظ آنان نمی‌کنند. این قضیهٔ فرار مغزها بسیار ساده است. «کشورهای پذیرنده» با جاذبه‌های رنگین و وعده‌های دلفریب و عقل‌ربا با هزینه و سرمایه‌گذاری «کشورهای فرستنده» افراد آماده و مستعد را به سوی خود جذب می‌کنند و با تقدیم احترامات فائقه به کارشان می‌گیرند. نیازهای مادی و حرمتی آنان را تأمین می‌کنند. جاذبه‌های آن سوی مرز فراوان و زجرها، تبعیض‌ها، خامی، ندانم‌کاری‌ها و به بازی‌گرفتن نشدن‌ها، بی‌حرمتی و تحقیر خودی از این سوی به کفایت آن‌قدر هست که فرد را برانگیزاند که خود را بی‌سامان سازد و به امید «سامان» در جایی دگر رحل اقامت افکند.

گاه رویدادها و حادثه‌ها نیز مزید بر علت می‌شود. کشاکش قدرت، جابه‌جایی نیروهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی انقلاب و جنگ، در زمرهٔ عوامل مشدده هجرت و کوچ و فرار مغزها به شمار می‌رود. همچنان‌که وقتی زلزله‌ای دیاری را لرزاند، تا چندگاه بعد، مردمان حتا از ترس پس‌لرزه‌های بی‌خطر هم جرأت بازگشت به مکان زلزله‌زده و زلزله‌خیز را ندارند.

انقلاب ما نقطهٔ عطفی بود. بسیاری را فراری داد و بسیاری را فراخوان بود. در وهلهٔ اول موش‌ها بودند که با شم نفع‌طلبانه دریافتند که کشتی منافع‌شان در خطر است، خود را به آب و آتش زدند و در برخی موارد بسیار راحت در رفتند تا در موقع مقتضی از سوراخی دیگر دوباره نقب زنند و برگردند. یا ماهیان اول بودند که بوی صید و بسته‌شدن آبگیر فراری‌شان داد. وقتی هم که آبگیر را بستند، نوبت ماهیان دوم بود که خود را به مردگی و موش‌مردگی بزنند و به دست صیاد به آب‌های آزاد پرتاب شوند. اینک مانده بودند ماهیان دستهٔ سوم که تسلیم رضا شده تن به قضا دادند.

در ایران، جنگ تحمیلی به صورت عامل مشددهٔ وحشتناکی در تسریع روند مهاجرت درآمد. در فاصلهٔ بین پیروزی انقلاب و آغاز جنگ تحمیلی، هزاران هزار ـ صالح، طالح و طامع ـ از ایران رفتند. در فاصلهٔ بین بهمن ۵۷ و آبان ۵۸، فقط کانادا ۱۵ هزار نفر ایرانی را به عنوان مهاجر پذیرفت.[2]

اما مهاجرت در این برهه دوسویه بود. بسیاری از ایرانیان که سالیان دراز و بیش از دو دهه به تدریج به دیارهای دیگر رفته بودند، با فراخوان انقلاب و به دنبال تغییر نظام به ایران بازگشتند تا خاک پاک را چونان «توتیا» بر چشم کشند. اینان قبای ژندهٔ خود را بر آویز امید و عشق آویخته آمدند که بمانند و بسازند و دین خود را ادا کنند. اینان در طیف فکری و مشربی گوناگون قرار داشتند، از چپ افراطی گرفته تا راست افراطی، از این کرانگین آن تا کرانگین، همه به دلدار می‌اندیشند و قافیه‌اندیشی‌شان وسیله بود تا غایت عشق خود را توجیه کنند.

از ویژگی‌های این دوره، برخوردهای فکری آزاد میان گروه‌های سیاسی و اجتماعی بود. همه با حفظ مواضع خود، اعتقاد مشترکی داشتند. برای ساختن ایران نو، ایران رها شده، مفاهیمی مانند «دگراندیشی» یا «چون من اندیش»، اگر هم بود، چندان محلی از اعراب نداشت. در این دوران، بسیاری از افراد تحصیل‌کرده و کادر متخصص شاغل در نظام وازگون شده، فدای شور و هیجان

دوران افوریای انقلاب شد، با گناه و بی‌گناه از دستگاه‌های اداری و اجرایی، کنار گذاشته شد. افراد تحصیل‌کردهٔ جوان اما بی‌تجربه از نظر اداری در رأس امور قرار گرفتند و فرصت‌طلبان فرصت درست‌اندیشی را از آنان گرفتند و آنان را در دام ندانم‌کاری انداختند و در زمانی که کشور برای سازندگی صحیح نیاز به تمامی نیروها داشت، دشمنان کاری کردند که کشور از توان آن‌ها بی‌بهره بماند.

۳

آغاز جنگ تحمیلی نقطهٔ عزیمتی دیگر بود. نیروهای مؤمن و معتقد و اصولی بر جای ماندند تا کشور را در شدایـد یاری دهند. حال آن‌که فرصت‌طلبان و بی‌ریشه‌ها بار دیگر به زعم بسته بودن مرزها، مجاز و غیرمجاز در رفتند. طولانی شدن جنگ فرسایشی، نوعی دیگر از مهاجرت را تشدید کرد. این‌بار قشر تحصیل‌کرده نبود که ترک دیار می‌کرد. نیروهای آگاه تحصیل‌کرده در کنار رهبران و مقامات دولتی دوشادوش نیروهای رزمنده از هر طیف فکری برای رفع فتنه و بلای جنگ تحمیلی به تلاش برخاستند. اشتباه و خطا، تصحیح خطا، ندانم‌کاری و بی‌تجربگی، آبدیدگی را به دنبال آورد و به هر تقدیر جنگ به رغم ویرانگری‌ها و خسارات شدید اقتصادی و قربانی‌شدن هزاران هزار سرمایه‌های انسانی کشور پایان پذیرفت. با پایان جنگ تحمیلی، جریان مهاجرت یک‌سویه، پایان گرفت و دوباره دوسویه شد. بازشدن درها بر روی اقتصاد آزاد، خصوصی‌سازی اقتصادی و زمزمه‌های جذب سرمایه‌گذاری خارجی جاذبه‌ای شد که بسیاری از تکنوکرات‌های ایرانیِ خارج دوباره به ایران بازگردند. اما این‌بار نیز در برخی موارد سوابق افراد که ظاهراً از روی خیرخواهی از بایگانی‌های راکد بیرون کشیده می‌شد، مشکلات دیوان‌سالاری و وجود گروه‌های فشار که فقط قدرت منفی و تخریبی داشتند، جریانی را شکل دادند که «آمده‌ها» دوباره دست از پا درازتر برگردند، سرخورده و مأیوس.

ویژگی این دوره، مهاجرت‌های جوانان و نوجوانان بود که امید خود را برای دستیابی به دانشگاه و بازار کار درخور از دست داده بودند. حتا خود فارغ‌التحصیلان دانشگاه.

گروه‌بندی و طیف و قشر افراد و گروه‌های مهاجر به ویژه افزارمندان و جوانان جویای کار به هر قیمتی، در مقالتی دیگر خواهد آمد. فقط باید گفت که آنان اکثراً «به‌مثابه گل صد پر و درختان پربار» بودند. باد و باران و لطف آفتاب همه در کار بودند تا درخت گل دهد و به بار میوه بنشیند و شکوفا سازند این آب و خاک را.

اما به کَرات شاهد بودیم که یک نفس سرد باد، برگ‌ها را از هم پراکنده است، همچنان‌که نفسی گرم و حق، با طرح دوبارهٔ «برنامه‌های جذب» به عنوان بدیل «دفع»، دل‌های نگران را امیدوار ساخته است. نفس‌ها را گرم باید کرد وگرنه بادهای سرد نه‌تنها گل‌ها پرپر می‌سازد، بلکه درختان را هم برگ‌ریزان. انسان‌ها که جای خود دارند.■

تهران، آبان ۷۳

پانویس‌ها:

۱ ـ دستگاهی است که نه در پای تو ریزم چون خاک
حاصل آن است که چو طبل تهی پُر بادم
ور تحمل نکنم جور زمان را چه کنم
داوری نیست که از وی بستاند دادم
دلم از صحبت شیراز به‌کلی بگرفت
وقت آن است که پرسی خبر از بندادم
هیچ شک نیست که فریاد من آن‌جا برسد
عجب ار صاحب دیوان نرسد، فریادم
سعدیا حب وطن گرچه حدیثی‌ست صحیح
نتوان مرد به سختی که من این‌جا زادم
سعدی
کلیات شیخ سعدی (نسخهٔ محمدعلی فروغی، تهران، کتابفروشی و چاپخانهٔ محمد علی علمی، محمدحسن علمی ۱۳۳۶) بدایع، صفحهٔ ۷۴۵

۲ ـ در اکتبر ۱۹۷۹ (آبان ۱۳۵۸) کنسول کانادا در مینیاپولیس آمریکا طی مکالمهٔ تلفنی به نگارنده اظهار داشت، «به برکت انقلاب ایران کانادا تا این تاریخ [اکتبر ۷۹] صاحب بیش از ۱۵ هزار مغز شده است.» نیک می‌دانیم که کانادا از جملهٔ کشورهای سخت‌گیر در مهاجرت‌پذیری است. مقاضیان باید توان مالی بالا برای سرمایه‌گذاری و حداقل تحصیلات را داشته باشند یا در صورتی که توان مالی ندارند، باید دارای شرایط تحصیلی بالا و تخصص و مهارت حرفه‌ای مورد نیاز بازار کار در کانادا در سطح عالی باشند. این رقم خود گویای آن است که در فاصلهٔ بین انقلاب و شروع جنگ تحمیلی چه نیروهای توانمندی را از دست دادیم.

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.

تکاپو

را مشترک شوید

و در هرچه پربارتر شدن

نشریهٔ خودتان

ما را

یاری رسانید.

گفتگو با نجیب محفوظ

بومی‌بودن و جهانی اندیشیدن

ترجمهٔ محمدعلی عسکری

● ادبیات انسانی چیزی جز ادبیات بومی و ملی نیست ● فرق بین ادبیات بومی و جهانی در شمولیت و عمق پرداخت ادبی موضوع است نه در نوع موضوع یا محیط آن ● دوست دارم نویسنده به انگیزه‌های درونی خودش پاسخ بدهد ● هر نویسنده‌ای متأثر از پیرامون خودش است ● در تاریخ، تفکر مجرد وجود ندارد ● دین و سوسیالیسم از گرایشات ذاتی من است ● بسیاری از نویسندگان زمان سنتی را رها کرده‌اند و به جای آن زمان وجودی را گذاشته‌اند ● من در آثارم به جبر اجتماعی معتقدم ● استعداد نویسنده آخرین و درواقع نازل‌ترین شرط است.

گفتگو با نجیب محفوظ نویسندهٔ مشهور و معاصر مصری و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی سال ۱۹۸۷، قریب ۳۰ سال پیش و توسط استاد آلفرد فرج صورت گرفته است. یعنی زمانی که هنوز نجیب محفوظ یک نویسندهٔ جهانی نشده بود. آن‌چه به‌رغم گذشت زمان هم‌چنان این گفتگو را در خور توجه می‌کند، طرز نگرش قطعی و روشن این نویسنده به برخی از مسایل از جمله ادبیات بومی و ادبیات جهانی است. متن اصلی این گفتگو را ۵ سال پیش مجلهٔ «الناقد» چاپ لندن منتشر ساخت.

ابتدا مایلم نظر شما را در مورد ادبیات بومی و ادبیات جهانی بدانم. یعنی ادبیاتی که به مسایل اقلیمی و محلی می‌پردازد یا ادبیاتی که مسایل گستردهٔ جهانی را در بر می‌گیرد. به همین خاطر خواهش می‌کنم توضیح دهید که چگونه ادبیات عربی ما در مصر می‌تواند در سطح جهانی گسترش یابد، خصوصاً ادبیاتی که به‌طور خاص مسایل اجتماعی ما را در بر می‌گیرد؟

ظاهر قضیه این است که ادبیات بومی به ادبیاتی گفته می‌شود که با مضمون و دست‌آوردهایش توجهات یک قوم را به خود معطوف می‌دارد. در حالی‌که ادبیات جهانی ادبیاتی است که مورد توجه تمام بشریت قرار می‌گیرد. اما اگر این قضیه را با دقت بیشتری بررسی کنیم درمی‌یابیم که بعید است مسئله‌ای مخصوص یک قوم باشد بی‌آن‌که به تمام بشریت ارتباطی نداشته باشد. درواقع این ادبیات انسانی است که به سهولت امکان گسترش داشته و به مسایلی نظیر عشق، ترس، انتقام و غیره می‌پردازد نه ادبیات بومی در معنای محدود آن. ولی ادبیات انسانی چیزی جز همان ادبیات بومی و ملی نیست که ابعاد

فلسفی آن تکامل یافته است. یک تجربه را اگر نویسنده به‌صورت سطحی بررسی کند ادبیات بومی حاصل می‌شود درحالی که اگر نویسنده همان تجربه را، ابعادی عمیق و فراگیرتر ببخشد خودبه‌خود یک ادبیات انسانی خواهد بود. بنابراین فرق بین ادبیات بومی و جهانی در شمولیت و عمق و پرداخت ادبی موضوع است نه در نوع موضوع یا محیط آن. اما به‌طور کلی من می‌بینم که نویسندگان بر خود لازم نمی‌دانند تا به چنین مسئله‌ای بپردازند. من برای نویسنده‌ای که دوست دارد جهانی باشد (که این خود صفتی فریبنده است!) و مسایل ملی خودش را نادیده می‌گیرد می‌ترسم. زیرا دوست دارم که نویسنده به انگیزه‌های درونی‌اش پاسخ مثبت بدهد و مسئولیتی را که شایستهٔ یک صاحب قلم است بپذیرد. محیط پیرامونش را بشناسد و انسان را به‌طور عام بفهمد. در شناخت دو فرهنگ بومی و جهانی کوتاهی نکند. اگر ادبیات انسانی باعث شود تا من به محیط خودم نپردازم یا آن را آن‌چنان که لازم است عمیقاً مطالعه نکنم هیچ شوقی برای نوشتن آن در انسان برانگیخته نمی‌شود. ولی طبعاً این‌طور نیست. هنگامی که ما از یک ادبیات خوب حرف می‌زنیم که در آن به دقیق‌ترین مسایل اجتماعی ما پرداخته شده باشد، درواقع همان یک ادبیات انسانی است، گرچه در اروپا و آمریکا پخش نشده باشد. دلیل عدم گسترش این‌گونه آثار در بعضی از مراکز تمدن امروزی به‌خاطر ویژگی‌های خاص هنری این مراکز است. هر نویسنده‌ای متأثر از محیط پیرامون خودش است. چه از روستایی در آفریقا باشد یا در پاریس... و فرق بین این دو در این است که نویسندهٔ پاریسی در یک مرکز مشخص از مراکز تمدن زندگی می‌کند و مشکل محیط اجتماعی او موضوع درخور توجه همه انسان‌هایی است که علی‌رغم اختلافات نژادی و قومی به این تمدن چشم دوخته‌اند.

این‌که ادبیات ما در جهان گسترش نیافته است باید ما را نگران کند. البته این بدان معنا نیست که ادبیات ما ادبیاتی است با ویژگی‌های غیرتکاملی انسان. در این‌جا باید به یک نکتهٔ مهم توجه داشت و آن نبوغ است. اگر شما نبوغ ویژه و خاص مصری را یافتید قطعاً ادبیات ما را بر همه جهان تحمیل کرده‌اید. همان‌طور که تاگور ادبیات خودش را بر همهٔ جهان تحمیل کرد و این عدم شکوفایی نبوغ ادبی مصری تا الان نباید ما را مأیوس کند. زیرا عمر تجارب نویسندگی ما در دورهٔ جدید خیلی کوتاه است. پنجاه سال، شصت سال. این‌ها مدت زمانی نسبتاً کوتاه است و آن نبوغ ویژهٔ مصری به وقت خودش در صحنهٔ ادبیات به ظهور خواهد رسید.

بعضی گمان می‌کنند که مجزا کردن افکار و عواطف از محیط خودشان باعث می‌شود تا ادبیات ما ویژگی جهانی کسب کند. آن‌ها حس می‌کنند که اگر در هنر و ادبیات عواطفی نظیر عشق یا جنایت و افکاری مثلاً درگیری بین روح و ماده گنجانیده شود آن را از محیط خودش مجرد کرده و گسترش جهانی و عام آن را تضمین خواهد کرد. آیا شما تصور می‌کنید که ادبیات می‌تواند ثمرهٔ عقل محض یا جریان عاطفی محض باشد و هیچ پیوندی با شرایط اجتماعی خودش نداشته باشد؟ آیا می‌شود تصور کرد که ادبیاتی حاصل یک عقل محض و وجدان خالص بوده و تحت تأثیر شرایط و قوانین روزمره زندگی یا محیط بومی خود نباشد؟

چنین افکار و عواطفی در زندگی پیدا نمی‌شوند. پس چه‌طور می‌توان آن‌ها را خمیرمایهٔ یک اثر ادبی یا هنری دانست؟ بهترین مثال برای این تفکر (تفکر کسانی که می‌پندارند ادبیات را می‌توان از محیط جدا کرد و فقط در مقابل منطق مجرد تسلیم بود) همان علم است. برخلاف آن‌چه تصور می‌شود، علم رابطه‌ای محکم با زندگی دارد. و تا زمانی که یک دانشمند بخواهد به حل مشکلی بپردازد نمی‌تواند از زندگی مجرد و منزوی باشد. پس بحث دربارهٔ پزشکی مناطق گرمسیری چیست؟ آلمانی‌ها وقتی به مناطق گرمسیری رفتند و خواستند مراکزی را برای بهره‌برداری کشاورزی و تجاری ایجاد کنند دیدند که باید به یک سری تحقیقات علمی در مورد آن محیط خاص دست بزنند. آیا شما رابطه‌ای را بین داروینیسم و نظریهٔ تنازع بقا و بقای اصلح با سیاست استعماری بریتانیا نمی‌بینید؟ کافی است توجه کنیم که اکثر اکتشافات علمی در خلال جنگ‌ها انجام پذیرفته است زیرا درواقع پاسخی مستقیم بوده است به نیازهای زندگی و کشمکش‌های آن.

وقتی وضعیت علم این‌طور است، پس چرا ادبیات آمیخته در محیط و شرایط خاص زندگی‌اش نباشد؟ و چرا فلسفه نه؟ حتا فلسفهٔ افلاطون که بر پایهٔ تجربهٔ محض بنا شده است نیز نمی‌تواند درک شود مگر با توجه به شرایط اجتماعی خاصی که آن افکار را بر فیلسوف بزرگش القا می‌کرده است. نظام برده‌داری یونان قدیم همان چیزی است که مجرای تفکر افلاطونی را آماده ساخته و به آن سمت و سو داده است. زیرا جامعهٔ یونان تقسیم می‌شد به دو طبقهٔ اشرافی خوشگذران که حکومت می‌کردند و بردگانی فقیر که به کار می‌پرداختند. و این همان چیزی است که اندیشه «مُثُل» و «سایه» را به افلاطون الهام کرده است.

در تاریخ، تفکر مجرد وجود ندارد. بین یک نظریهٔ علمی یا فلسفی و یک جریان ادبی یا هنری در یک برههٔ خاص از زمان، تشابهات زیادی مشاهده می‌شود. این تشابه بزرگترین دلیل بر هم‌ریشه‌بودن آن‌هاست. زیرا اندیشه از زمین می‌جوشد و ریشه‌های آن در خاک و محیط اجتماعی کاشته شده است. در آسمان که پرواز نمی‌کند!

در یک زمان و در یک محیط (اروپا) جنگ‌ها و درگیری‌های طبقاتی حوادث زیر را به وجود آوردند:

برگسون در عقل تردید کرد و برای شناخت، مدعی روش‌های بدیهی شد. فروید نظریهٔ ناخودآگاه را کشف کرد و گفت عقل خودآگاه که منطق با آن سخن می‌گوید چیزی جز پوستهٔ ظاهری و سطحی از همان ناخودآگاه درونی نیست. هم‌چنین در علم قانون احتمالات پدید آمد. در هنر سبک‌های سوررئالیسم و دادائیسم به‌وجود آمد و همهٔ این تشابهات بین تفکر علمی و فلسفی و آفرینش هنری نشانهٔ خاصی برای هر زمانی است. و این خود دلیلی بر این‌که تفکر مجرد به هیچ‌وجه پیدا نمی‌شود و اندیشه از محیط سر زده و به برگ و بار می‌نشیند.

حالا که تا این‌جا به مسایل فکری و فلسفی پرداختیم توضیح بدهید که چه فکر اساسی، محتوایی و فلسفی قصه‌های شما را در بر می‌گیرد؟

دقیقاً نمی‌دانم. اگر شما از کسی مثل سارتر این سؤال را می‌پرسیدید فوراً به شما جواب می‌داد. چون او قبل از این‌که به ادبیات بپردازد فلسفهٔ خودش را در کتاب‌هایش نوشته است. اما من افکارم را درست در همان لحظاتی می‌نویسم که در بین مردم زندگی می‌کنم و من آن‌ها را نمی‌نویسم بلکه از مردم می‌نویسم.

بنابراین من از مردمی که در بین آن‌ها زندگی کرده‌اید می‌پرسم. چه اشتیاقی قهرمانان شما را به سوی سرنوشتشان می‌کشاند؟ با وجود تضاد شخصیت‌ها و تفاوت آمال و آرزوهای آن‌ها در ظاهر، چه فکر واحدی همهٔ آن‌ها را به رشتهٔ نظم درآورده است؟

میل به تحقق ذات و میل رسیدن به یک پیوند و انسجام با زندگی پیرامون، هرکسی را در زندگی برانگیخته و آماده می‌سازد. برخی می‌بینند که برای تحقق چنین پیوندی باید ریشه‌های اجتماعی پیشین را قطع کنند. برخی باید ریشه اعتقاداتی را که شایسته آن‌ها نیست قطع کنند.

برخی از اول به‌طور منسجم زندگی می‌کنند ولیکن نیرویی از درون آن‌ها را می‌خورد. چنین فردی می‌خواهد یک رابطهٔ منسجم هم با خودش داشته باشد. ریشهٔ تمام مسایل روحی و فکری در زندگی عادی و روزمره نهفته است. این رابطه قطع نمی‌شود مگر همان‌طور که گفتم در افلاطون (در دستاوردهای فکری‌اش نه در انگیزه‌های آن). اگر برده‌ای هم در زمان افلاطون فلسفی می‌اندیشید، مشکلات زندگی روزمرهٔ او افکارش را تعیین می‌کرد.

تعدادی از قهرمان‌های شما در دایره‌ای از افکار دینی و سوسیالیستی نوسان دارند. آیا در این تعمدی هست؟

دین و سوسیالیسم از گرایشات ذاتی من است. دو نیرویی که دایماً با انسان درگیرند و انسان نمی‌تواند آن‌ها را نادیده بگیرد. یک نظریهٔ معمولی ما را به انتخاب یکی از آن دومی خواند ولیکن در این‌جا نقطه‌نظرات دیگری هم هست. روشن‌ترین

افکار من در این زمینه در یکی از قصه‌هایم منعکس شده است. در نزد بعضی از شخصیت‌ها، سوسیالیسم ممکن است درواقع از بین بردن موانع از جلوی زاه عدالت خداوند باشد. تا زمانی که تکیهٔ ما بر عقل محض باشد ما پیوسته افقی را در پیش روی خود می‌بینیم که راه دید ما را سد می‌کند و مابلیم از این افق پرده برداریم.

وقتی ماجرای قهرمانان قصه‌های شما را پی می‌گیریم می‌بینیم که بعضی شهید شده‌اند. بعضی به‌خاطر جنایتی که مرتکب شده‌اند از بین رفته‌اند. و برخی به‌خاطر پیری. ولی در کنار این‌ها شخصیت‌هایی را هم می‌بینیم که مرگ و بلا بدون هیچ دلیل منطقی خاصی بر آن‌ها نازل می‌شود. غالباً نویسندگان رمانتیک و جبری‌ها چنین می‌کنند. در این مورد چه می‌گویید؟

وقتی ما در مورد مرگ، این حقیقت زشت، تأمل می‌کنیم می‌بینیم که قانون واحدی بر مرگ و زندگی حکم نمی‌راند. صدها و هزاران نفر از استعمارگران و کله‌گنده‌ها را در چهار گوشهٔ جهان می‌بینیم که بر تخت‌های خود نشسته و از نعمت فراوانی برخوردارند. خون خلق‌های خودشان را می‌ریزند و در آخرسر هم، به‌طور شریفی می‌میرند. عوام می‌گویند در این حکمتی است که خداوند می‌داند. درحالی که در کنار آن حوادثی مثل زلزله را می‌توان مثال زد که ناگهان تعداد انبوهی را در کام خود می‌بلعد. خودبه‌خود این یک تصویر آشفته را به ما می‌دهد، البته نه به‌طور تام. اگر یک قاضی در ۹۹ مورد به عدل حکم کند و در یک مورد رشوه بگیرد این یک هرج و مرج خواهد بود و می‌توان همهٔ احکام صادره او را باطل اعلام کرد. همچنین مرگ، چیزی که نمی‌شود در عمل آن چون و چرا کرد و در تحلیلش سرگردان نشد. برای مرگ در قصه‌های من گاه دلایل مختلفی وجود دارد و گاه بدون دلیل است. همچنان‌که برای زندگی.

قهرمان قصه‌های توفیق الحکیم با نیروهای مختلفی برانگیخته می‌شوند. گاه عقل و اغلب قلب و گاه قانون یا قدرت یا یک وجود تاریخی یا واقعی. نیروهایی که قهرمانان شما را برمی‌انگیزانند و آن‌ها را به سوی سرنوشتی مشخص می‌رانند چیست؟

اگر قرار باشد من نیرویی که انسان را در صحنهٔ زندگی برانگیخته و بر وجودش حکم می‌راند انتخاب کنم می‌گویم: نان و مرگ.

و آیا قهرمان‌های شما در پی رسیدن به یک مدینهٔ فاضله‌ای هستند که در آن گرسنگی و مرگ نباشد؟

نان برای اشباع مادی و فرهنگی و روحی زندگی لازم است. همه‌اش. و هدف انسان است. بر مشکل مرگ هم می‌توان به روش‌های گوناگونی غلبه یافت. مثلاً با گردن نهادن بر یک عقیدهٔ جاودانگی پس از مرگ. یا اقرار به یک مبدأ علمی بسیار ساده: آن‌چه که وجود دارد از بین نخواهد رفت. زیرا علم دگرگونی را می‌شناسد نه نیستی را.

با چشم دوختن به یک پیروزی دور که لازم است تا انسان برای تحقق آن تمام نیروی مادی و معنوی خودش را به کار گیرد.

در قصه‌های شما احساس خاصی نسبت به زمان هست. به‌طور اجمال این قصه‌ها بر یک زمینهٔ تاریخی جریان می‌یابند. در آن‌ها توجه خاصی نسبت به تأثیر زمان بر روح و شخصیت افراد است. برخی معتقدند که آثار شما برهه‌ای از زندگی جامعهٔ مصر را ثبت کرده است. شکی نیست که آثار شما یک احساس قوی را نسبت به زمان منعکس می‌کند. همچنین این فکر را به وضوح نشان می‌دهد که زمان یک سری حلقه‌های به هم پیوسته نیست، بلکه یک استمرار پیوسته و ترکیب یافته است. در این باره می‌توانید توضیح دهید؟

بسیاری از نویسندگان معاصر، زمان سنتی را رها کرده‌اند. زمان دیروز، امروز و فردا، زمان منطقی را. و به جای آن زمان وجودی (نفسانی) گذاشته‌اند. قهرمان قصه‌های مارسل پروست خاطرات خودش را همچنان که در ذهنش می‌جوشد ثبت می‌کند. درواقع تجاربش را بر طبق عمق ریشه‌هایی که در روحش دارند به تصویر می‌کشد، صرف‌نظر از موقعیت زمان تاریخی آن‌ها. با وجودی که من نسبت به این نویسندگان شیفته هستم ولی از نظریهٔ آن‌ها پیرامون زمان متأثر نیستم. چون زمان برای من یک زمان تاریخی است. من تصور می‌کنم تجربه‌ای که ما در سال ۱۹۶۰ دچار آن شدیم احساسی را در بر دارد که با همهٔ حوادث پیش از آن تا لحظهٔ تولد من و یا حتا تا روز آفرینش زمین امتداد می‌یابد. و فهم آن حادثه به عنوان یک دریافت وجودی و اجتماعی کامل برای ما حاصل نمی‌شود مگر این‌که آن را در موقعیت تاریخی‌اش که متأثر از تمام گذشته است تصور کنیم. زمان بر این اساس نمودار روح تکامل یابنده و رشد یابندهٔ آدمی و حافظ تجربهٔ انسان در زندگی‌اش است. به‌خاطر همین زمان نه مثل فردی که فناپذیر باشد بلکه به‌نوعی جاودانه است. آن‌چه برای قهرمان قصه‌های من در سال ۱۹۳۵ اتفاق می‌افتد و آن‌چه را که آنان در این تاریخ انجام می‌دهند امکان ندارد که بتوانند در سال ۱۹۴۵ انجام دهند. اثرپذیری آن‌ها نسبت به حوادث سال ۱۹۴۵ ضرورتاً دربرگیرندهٔ همهٔ حوادث پیشین این تاریخ نیز خواهد بود.

گاهی به ذهن ما خطور می‌کند که بگوییم مثلاً قهرمان تراژدی اُدیپ (که درواقع مبارزهٔ انسانی است در برابر سرنوشت) از هر شرایط زمانی و مکانی مجزا است. او را می‌توان از زمان و مکان خارج یافت و این یک تراژدی به مفهوم مثالی خودش است. ولی این یک توهم است. امکان ندارد اندوه اُدیپ فهمیده شود مگر از خلال آن‌چه ما را به نقد تاریخ یونان و آداب و رسوم و فلسفهٔ دینی و شرایط اجتماعی آن‌ها برمی‌گرداند. فقط در این حال است که می‌توانیم اُدیپ را بفهمیم و جدال او را با سرنوشت یا خدایان دریابیم. موقعیت او چیزی جز یک موقعیت خاص با شرایط ویژه و محیط خاص و زمان خاص خودش نیست. درواقع این «انسانیت» ادعا شده را نمی‌شود فهمید مگر از خلال وقایع عصر و شرایط زمانش. ادبیات یونانی هم نمی‌تواند ـ مثل هر ادبیات دیگر ـ ادبیاتی بومی نباشد، اما اعماقش آن را از مرزهای قومی فراتر برده و تا مرزهای وسیع انسانی گسترش می‌دهد.

آیا ادبیات شما واقع‌گراست؟ و اساساً واقع‌گرایی یعنی چه؟

واقع‌گرایی در مباحث نظری انواع و اقسام گوناگون دارد. واقع‌گرایی حسی، واقع‌گرایی ذاتی، واقع‌گرایی نقادانه اجتماعی، واقع‌گرایی جدید یا سوسیالیستی و غیره. حقیقت این است که من واقع‌گرایی را طور دیگری می‌فهمم طوری که همهٔ سبک‌ها از رمانتیسم و کلاسیسم و غیره را در بر می‌گیرد. زیرا من واقع‌گرایی را جهتی می‌دانم که از آن سمت به حقایق زندگی در دوره‌ای از دوره‌ها پرداخته می‌شود. پس اگر حقایق تبلور یافته در این برهه از زمان فردی باشند و دربارهٔ وجود حرف بزنند می‌شود رمانتیسم، که آن عین واقع‌گرایی در این زمان است. من واقعیت را به‌طور خاصی می‌فهمم. به‌نظر من نویسنده اگر به حقایق جامعه‌اش بپردازد و آن را با یک بینش علمی و فراگیر طرح کند نویسنده‌ای واقع‌گراست. من دوست ندارم سبک‌ها را مردود بشمارم. عادت دارم که فقط بگویم این اثر خوب است یا نه. و حس می‌کنم که واقع‌گرایی همان پاسخ صحیح گفتن به افکار صحیح و درستِ محیط ما باشد. پس اگر نویسنده‌ای اعتقاد داشت که در جامعه‌اش چیز معناداری پیدا نمی‌شود، همه‌چیز در حال فرو ریختن است و دارد ارزش خودش را از دست می‌دهد، از واقع‌گرایی است که این نویسنده نهیلیست باشد.

این یک نظر جدید و گستاخانه است. من فکر می‌کنم که باید روی آن بحث کرد. چون با فکرِ وحدت پدیدهٔ اجتماعی و وحدتِ نتیجه‌ای که شما به‌عنوان یک نظریهٔ علمی آن را به همه توصیه کردید در تناقض است. اگر ما این وحدت را فرض بگیریم نمی‌توانیم درعین حال گرایشی به‌عنوان واقعیت و گرایشی به‌عنوان پوچی توأم داشته باشیم. آن هم در یک محیط و در یک جامعه و در یک شرایط واحد. هر جامعه دارای ارزش‌هایی است که از بین می‌رود. و نیز ارزش‌هایی که مطرح می‌شوند و تا زمانی که روزگار ادامه داشته باشد بنیان‌های جامعه را خراب می‌کند و می‌سازد. واقع‌گرایی، مختص به ارزش‌های تازه متولد شده و مطرح شده است که از نو بنا می‌شوند درحالی که پوچی مربوط به ارزش‌هایی است که از بین رفته و یا درحال از بین رفتن هستند. بین این دو فرق است. پس چه‌طور شما هرد و را واقع‌گرایی می‌دانید؟

من جدلی را با پوچ‌گراها فرض کردم به این صورت که، اگر حقایق زندگی درحال فرو ریختن باشد... در این حال پاسخ‌های آن‌ها خود نوعی از واقع‌گرایی خواهد بود. ولیکن من طبعاً نظر آن‌ها را ندارم. به نظر من حقایق را آن‌چنان که آن‌ها می‌بینند ناقص است. چون یکی از آن‌ها تولد و مرگ را می‌بیند، او به پایان فاجعه‌آمیزی برخورد می‌کند و نسبت بدان بدبین می‌شود بدون این‌که به فاصلهٔ بین تولد و مرگ نگاه کرده باشد. در تمدن‌های پیشرفته به فاجعهٔ مرگ نگاهی تحقیرآمیز می‌شود. درحالی که به زندگی نگاهی محکم و صحیح وجود دارد.

یکی از منتقدین، ساختمان آثار شما را کلاسیکی و محتوای آن را رمانتیکی می‌دانست. نظر شما در این باره چیست؟

ادبیات کلاسیک بر پایهٔ تئاترهای دوران ملوک‌الطوایفی استوار است با شخصیت‌هایی چون پادشاهان و قهرمانان. این‌ها خصوصیاتی است که نمی‌توان آن را بر نوشته‌های من اطلاق کرد. همچنان که سر ریز شدن احساسات رمانتیکی هم از ویژگی‌های آثار من نیست. من گمان می‌کنم راهی برای توضیح خواستن از نظرات منتقدین وجود ندارد. جز این‌که بیاییم خودمان این الفاظ را توضیح داده و بر معنای آن‌ها اتفاق نظر کنیم. این اسم‌ها همیشه مرا شگفت‌زده می‌کنند. البته مهم نیست که ناقد چه اسمی بر روی اثر من می‌گذارد، بلکه مهم آن چیزی است که پشت این الفاظ یا صفت‌ها خوابیده است. من توصیف آثارم به این‌که رمانتیک است را یک حمله به حساب نمی‌آورم. هم‌چنان‌که مثلاً توصیف آن به واقع‌گرایی بودنش را هم یک ستایش محسوب نمی‌کنم. هرکدام از این سبک‌ها و روش‌ها برای خودشان دست‌آوردهای مفیدی داشته‌اند. بعضی هم آثار مرا طبیعت‌گرا توصیف کرده‌اند. یعنی سبکی که رفتار فرد را در پرتو غریزه و وراثت تفسیر و تحلیل می‌کند. یعنی فرد با تقدیری زاده شده است که هرگز از او جداشدنی نیست. این طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) در کجای آثار من است؟

من در آثار خودم به جبر اجتماعی معتقدم، این جبر با فقر، دو عامل اساسی در تکوین شخصیت فرد به حساب می‌آیند. البته با در نظر گرفتن عوامل دیگر. مثلاً زشتی و فقر از عواملی است که شخصیت قهرمان زن یکی از قصه‌هایم را تکوین می‌بخشند. دوره‌هایی بر ادبیات گذشته است. نویسندگان گاه انسان را با توجه به محیطش تحلیل کرده‌اند، گاه با تکوین بیولوژیکی‌اش و گاه با تکوین روحی‌اش. ولی ما و امثال ما که از لحاظ زمانی بعد از آن‌ها هستیم نمی‌توانیم مثل این‌ها یک‌بُعدی‌نگر باشیم. یا به تعبیر دیگر امکان ندارد که بتوان انسان را با استناد به یک سبک تفسیر و تحلیل کرد. ما نمی‌توانیم یک‌بُعدی باشیم. ما از هر سبکی چیزی را اخذ می‌کنیم. در مورد تکنیک هم ما نباید یک‌بُعدی‌نگر باشیم. نمی‌توانیم برای خودمان یک تکنیک واحد را در نظر بگیریم، از پیشینیان خودمان آن‌چه را که موافق ما باشد و از آن خوشمان بیاید می‌گیریم. این حیات ادبی و هنری ماست. حتا حیات فلسفی و جامعه‌شناسی ما هم هست.

آیا می‌توانید سبک و روش خاص خودتان را در نوشتن توضیح دهید؟

مطالعهٔ من جلوتر از اقدام عملی و اجرایی است. آثار من آثاری تقویمی است. من به تکنیک‌های نوشتاری بعضی از نویسندگان نگاه کردم و دیدم که مثلاً در موارد خودمانی «مونولوگ» را به‌کار می‌برند. اما من این روش‌ها را به‌خاطر این‌که جدید هستند نپذیرفتم. چون روش‌های جدیدتر از این‌ها هم هست ولی به‌کار ما نمی‌آید.

مثلاً تئاتر پوچی که با ایمان ما نسبت به جامعه در تعارض است. حالا آیا به‌خاطر این‌که من شخصاً از نظر شکلی آن را می‌پسندم درست است که خودم را به آن بچسبانم؟ اولین کتاب‌هایم را بر پایهٔ روایت و توصیف شروع کردم و از «مونولوگ» درونی پرهیز می‌کردم چون آن را کشدار و خشک می‌کرد. ولیکن در نوشته‌های بعدی به تناسب از آن استفاده کرده‌ام.

آیا شما آثار خود را هدفدار می‌دانید؟

البته هدف‌ها زیادند. ممکن است یک نویسنده هدفی سوسیالیستی داشته باشد یا اخلاقی و غیره. محور آثار من طرح فقر است که اساس فساد اخلاقی را تشکیل می‌دهد. فشارهای اجتماعی پایهٔ هر فسادی است. البته منظورم این نیست که فساد را محدود به فقرا و بیچاره‌ها کنیم، بلکه ثروتمندان هم در یک جامعهٔ فقیر فاسدند و فساد یک آدم ثروتمند همان ثروتش است.

چه چیزی شما را به هنر رمان سوق داد و از بقیهٔ شاخه‌های ادبیات جدا کرد؟

بیشترین چیزی که انتخاب یک شکل هنری را تحمیل می‌کند پرورش هنری و محیط اجتماعی است. قدرت بهره‌گیری از آن نیز زاییدهٔ تفکر است. استعداد نویسنده، آخرین و درواقع نازل‌ترین شرط است و من تردید دارم که یکی از شرایط تعیین‌کننده در این مورد باشد. نسل ما در دوره‌ای رشد کرد که در آن اجازه نداشت تئاتر بخواند. در پیرامون ما هم تئاترهایی سرگرم‌کننده بود که چندان رابطه‌ای با ادبیات نداشتند. پس طبیعی بود که نویسنده در اولین قدم خود به تئاتر فکر نکند. هرچند حتا تا همین الان هم من فکر نمی‌کنم در عرصهٔ ادبیات شکلی توانمند و با انعطاف‌تر از رمان باشد زیرا برای هر هنری قیودی خارجی هست جز برای رمان. مثلاً قصهٔ کوتاه باید حجم تحمیلی را بپذیرد تا اجازهٔ انتشار داشته باشد. تئاتر باید وقت و نگاه و حضور تماشاچی و تمرکز در صحنه را بر خود تحمیل کند. زندگی بر روی صحنه غیر از زندگی بیرون است. تئاتر به‌دنبال تمرکز بخشیدن به حقایق بزرگ است درحالی که زندگی پر از حقایق کوچک است. رمان حقایق بزرگ را در متن زندگی به شما می‌دهد. گرچه به نظر من گسترش امکانات نوشتن در زمان و آزادی آن از هر قید و بند خارجی دلیلی بر آسان بودن آن نیست. بلکه برعکس دلیل بر دشواری آن است. این آزادی گسترده خودبه‌خود مسئولیت بزرگی را هم به همراه خواهد داشت. اگر بخواهید زندگی یک فیلسوف را بنویسید ساده‌ترین راه این است که آن را به صورت تئاتر بنویسید درحالی که دشوارترین راه این است که بخواهید آن را به صورت یک رمان درآورید و ناچار باشید زندگی روزمره او را دنبال کنید. جایی که در آن هیچ فکری و برخورد فکری‌ای وجود ندارد. پدید آمدن هنر رمان بعد از اشکال دیگری از ادبیات چون تئاتر، شعر و غیره است. در زمانی رمان پدید آمد که دوران شکوفایی تئاتر پشت سر گذاشته شده بود و این خود دلیل بر این است که ضرورت این شکل نو درواقع عدم کفایت اشکال پیشین را می‌رساند.

بسیاری از نویسندگان شما را یک نویسندهٔ واقع‌گرای مصری می‌دانند. در قصه‌های شما تعداد زیادی از شخصیت‌های مصری به تصویر کشیده شده‌اند که همه حاکی از فهم عمیق شما نسبت به روح مصری و آداب و رسوم آن‌ها است. اجازه بدهید بپرسم که ویژگی یک انسان مصری چیست و ساختار کلی شخصیت او چگونه است؟

مصری‌ها مهربان و وفادار هستند. زندگی را دوست دارند و به شادی‌های خودشان عشق می‌ورزند. خصوصاً شادی‌های حسی. طبع آن‌ها مثل مورچه است. حتا اگر دارای همت بلندی هم نباشند کوششی مستمر و پیوسته دارند که در نهایت نتایج بزرگی را به‌بار خواهد آورد. از صفات عجیب آن‌ها سازش با استبداد است. آن‌ها از مردمانی هستند که با وجود زشت شمردن استبداد با آن کنار می‌آیند و صبر پیشه می‌کنند. مثل یک بیماری مزمن، در عین‌حالی که آن را دوست ندارند تحملش می‌کنند. به نظرم آن‌ها بیش از هر ملتی در جهان نسبت به حاکمان خودشان احساسات به خرج می‌دهند. به‌خاطر این‌که همیشه حاکم داشته‌اند و این حکام همیشه در جزییات زندگی آن‌ها اثر گذاشته‌اند. آن‌ها مردمانی بسیار متدین هستند و علاقه به آیین‌ها، آداب و رسوم و عادات دینی بر آن‌ها غالب است. البته همهٔ این‌ها خصلت اهالی قاهره است. در قسمت‌های جنوبی، بادیه‌نشینان دارای خوی خشنی هستند. دوست داشتم که ادبیات ما به آن‌ها نیز می‌پرداخت. در بین ساکنان آن‌جا خصلت‌های تجاوزگری، خشونت، انتقام‌کشی و سرسختی هست. درواقع دارای صفاتی مخصوص به خود هستند. به‌طور کلی هر نقیصه‌ای در شخصیت مصری‌ها (مانند جبری‌گری و کمبود بینش علمی و حتا عدم آن در بعضی مواقع) برمی‌گردد به میراثی که از دوران‌های تاریک هزارساله به ارث برده و آن‌ها را فلج ساخته است.

آرزوی ما برای نسل حاضر و آینده این است که این نواقص را با چیزهایی ضد آن جبران کنند.■

هوشنگ گلشیری

شکست روایت خطی

منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن

۲ ـ کتب تاریخی

- در این متن بیشتر از اصل مجاورت سود جسته شده تا اصل مشابهت.
- گاه سطری و کلمه‌ای منطق خطی را می‌شکند که می‌تواند هم متأثر از شیوهٔ قصه در قصه باشد و هم متأثر از تفاسیر.
- هر کلمه ما به ازای شیئی است و هر جمله رسانندهٔ عملی واقعی.

۱ ـ ۲ تاریخ بیهقی

زندگانی بیهقی

ابوالفضل بیهقی در سال ۳۸۵ در ده حارث‌آباد بیهق ولادت یافته. اوایل عمر را در نیشابور به تحصیل علم اشتغال داشته، سپس به سمت دبیری وارد دیوان رسالت محمود غزنوی شده و شاگرد یعنی دبیر زیردست خواجه بونصر مشکان رییس دیوان بوده، با استاد خود قربت و اختصاص تمام داشته و پاکنویسی نامه‌های مهم را بر عهده داشته است. پس از مرگ بونصر در اواخر سلطنت مسعود بوسهل زوزنی رییس دیوان شد و بیهقی با همهٔ ناسازگاریی که استاد جدید با او داشت بقیهٔ زمان مسعود را در امن و امان به سر برد و به واسطهٔ لطف و حمایت شاه از گزند رییس ناسازگار خود محفوظ ماند. پس از مسعود اوضاع دیگرگون شد و حوادثی برای بیهقی پیش آمد که از تفصیل آن اطلاع نداریم. بنا به روایت عوفی، بیهقی در زمان عبدالرشید رییس دیوان رسالت شد و پس از چندی در دسته‌بندی‌ها و اسباب‌چینی‌های درباریان به سعایت مخالفان معزول و محبوس گردید و اموالش را غلامی تومان (یا یونان) نام به حکم شاه غارت کرد. ابن فندق می‌گوید:

او را از جهت مهر زنی قاضی در غزنی حبس فرمود. بعد از آن طغرل برار که غلام گریختهٔ محمودیان بود ملک غزنی گرفت و سلطان عبدالرشید را قاضی با حبس قلعه فرستاد.

تاریخ بیهقی، ص ۱۷۷

بیهقی پس از خروج از زندان شاید دیگر وارد خدمت نشده و قسمت اخیر عمر را به عُطلت و انزوا در منزل خود در غزنین به سر می‌برده و به تصنیف کتاب اشتغال داشته تا در صفر سال ۴۷۰ درگذشته است.

برگرفته از فیاض، علی‌اکبر، مقدمهٔ تاریخ بیهقی، چاپ ۱۳۲۴، تصحیح غنی، فیاض

آثار بیهقی

۱ ـ تاریخ مسعودی: تاریخ سلطنت مسعود است، اما در مطاوی آن از تاریخ غزنویان پیش از مسعود و تاریخ سامانیان و سلجوقیان سخن رفته. این کتاب کامل‌ترین سند تاریخ زمان مسعود است.

۲ ـ تاریخ آل سبکتکین که تاریخ بیهقی با تاریخ مسعودی قسمتی از آن است و به گفتهٔ ابن فندق «سی مجلد منصف زیادت» بوده و تا اول ایام سلطنت ابراهیم نوشته بوده است که تنها از آن تاریخ مسعودی باقی مانده.

۳ ـ زینةالکتاب: احتمالاً کتابی بوده در آداب کتابت. شاید هم همان مقامات محمودی است.

۴ ـ مقامات محمودی: فیاض حدس می‌زند که مقامات محمودی همان قسمت محمودی تاریخ اوست ولی با توجه به متن (ص ۱۵۴) مقامات محمودی احتمالاً نامه‌ها و رسایل است.

نکته

کتب مهم تاریخی دورهٔ غزنویان: تاریخ عُتبی، گردیزی، طبقات ناصری.

برای شناخت نحوهٔ عمل بیهقی در عرصهٔ نثر و آشنایی با تلقی او از جهان و کار جهان، یعنی جهان‌بینی او، ابتدا به این نکته توجه فرمایید:

روز شنبه نهم ماه رجب میان دو نماز بارانکی خرد درمی‌بارید چنان‌که زمین ترگونه می‌کرد. وگروهی از گله‌داران در میان رود غزنین فرود آمده بودند و گاوان بدان‌جا بداشته. هرچه گفتند از آن‌جا برخیزید که مَحال بُوَد بر گذر سیل بودن، فرمان نمی‌بردند تا باران قوی‌تر شد. کاهل‌وار برخاستند و خویشتن را به پای آن دیوارها افکندند که به محلت دبه آهنگران پیوسته است و نهفتی جستند و خطا بود و بیارامیدند. و بر آن جانب رود که سوی افغان شال است بسیار استر سلطانی بسته بودند و در میان درختان تا آن دیوارهای آسیا و آخرها کشیده و خرپشته‌ها

زده و ایمن نشسته. و آن هم خطا بود که بر راه گذر سیل بودند... و نماز دیگر را پل آن‌چنان شد که بر آن جمله یاد نداشتند و بداشت از پس نماز خفتن به دیری، و پاسی از شب بگذشته سیلی در رسید که اقرار دادند پیران کهن که بر آن جمله یاد ندارند، و درخت بسیار از بیخ به کنده می‌آورد و مغافصه در رسید، گله‌داران بجستند و جان گرفتند و هم‌چنان استرداران و گاوان و استران را در ربود و به پل رسید و گذر تنگ، چون ممکن شدی که آن چندان زغار و درخت و چهارپای به یک‌بار بتوانستی گذشت؟ طاق‌های پل را بگرفت، چنان‌که آب را گذر نبود و به بام افتاد و مدد سیل پیوسته چون لشکر آشفته می‌درسید و آب از فراز رودخانه آهنگ بالا داد و در بازارها افتاد چنان‌که به صرافان رسید و بسیار زیان کرد و بزرگتر هنر آن بود که پل را با دکان‌ها از جای بکند و آب راه یافت، اما بسیار کاروانسرای که بر رستهٔ وی بود ویران کرد و بازارها همه ناچیز شد و آب تا انبوه زدهٔ قلعت آمد... و این سیل بزرگ مردمان را چندان زیاد کرد که در حساب هیچ شمارگیر نیاید. و دیگر روز از دو جانب رود مردم ایستاده بود به نظاره. نزدیک نماز پیشین مدد سیل بگسست و به چند روز پل نبود و مردمان دشوار از این جانب بدان و از آن جانب بدین می‌آمدند تا آن‌گاه که باز پل‌ها راست کردند. و از چند ثقهٔ زاولی شنودم که پس از آن‌که سیل بنشست مردمان زر و سیم و جامهٔ تباه شده می‌یافتند که سیل آن‌جا افکنده بود و خدای، عز و جل، تواند دانست که به گرستگان چه رسید از نعمت.

تاریخ بیهقی، ذکر سیل، چاپ ۱۳۲۴، ص ۲۶۰

در این متن که حدود سی و پنج سطر است تنها یک تشبیه دیده می‌شود: «و مدد سیل پیوسته چون لشکر آشفته می‌درسید» که هر دو سوی تشبیه عینی و ملموس است و در بقیهٔ متن از صور بیانی تنها صفت هست و اسناد صفتی به اسمی و یا صفت به جای موصوف و البته یکی دو قید که در اصل صفت بوده‌اند. صفت مانند: «ده پانزده تألیف نادر»، و اسناد صفت به اسم مثلاً: «گذر تنگ [بود] چون ممکن شدی که آن چندان زغار و درخت و چهارپای به یک بار توانستی گذشت؟» یا صفت به جای اسم مانند: «از چند ثقهٔ زاولی شنودم». و صفت قید شده مانند: «بارانکی خردخرد می‌بارید».

مهم‌تر این‌که در این متن هر جمله به ازای مابه ازایی خارجی، عملی واقع شده است، مثلاً: «گروهی از گله‌داران در میان رود غزنین فرود آمده بودند و گاوان بدان‌جا بداشته» یا: «دیگر روز از دو جانب رود مردم ایستاده بود به نظاره». در ضمن هر کلمه هم به معنای حقیقی و نه مجازی آن آمده، مثلاً مقصود از پل همان پل است و از سیل سیل و نه مثلاً این‌که پل رمزی باشد از گذرگاهی از این جهان به آن جهان و یا سیل رمزی باشد از گذرا بودن، درنتیجه کل متن معنای باطنی ندارد، همان‌گونه که مثلاً در قصهٔ حی بن یقظان و یا قصه‌های شیخ اشراق.

در مجموع می‌توان گفت در این متن بیشتر از اصل مجاورت سود جسته شده تا اصل مشابهت. مثلاً اول از باران سخن می‌رود و بعد تر شدن زمین آن‌گاه از گله‌داران. پس اگر بخواهیم معیار رومان یاکوبسون را در نظر بگیریم، این متن بیشتر مشابه متون داستانی است.

دوم این‌که این متنی است عقل‌گرا و نه عقل‌ستیز و یا بهتر شهودی، یعنی به عهد سلطهٔ تفکر ابن سینا نوشته شده و نه شیخ اشراق قرن ششم و یا تا حدودی متأثر است از آن جوی که فردوسی در آن می‌زیسته و نه مثلاً سنایی و یا بعدتر نظامی و بعدها مولانا. به همین جهت است که هر کلمه به ازای شیء موجود می‌آید و ترتیب جملات هم با چند استثنا به تبع وقوع واقعهٔ خارجی می‌آید.

با این‌همه کل متن نوشته‌ای خطی نیست که گاه‌گاه چند سطری و گاه کلمه‌ای منطق خطی را می‌شکند و این البته هم می‌تواند متأثر از شیوهٔ قصه در قصه باشد و هم متأثر از تفاسیر.

توضیحاً این‌که بیهقی در همان آغاز، زمان وقوع سیل را به دقت تعیین می‌کند، انگار که تاریخ، وظیفهٔ روزنامه را بر عهده گرفته باشد. متن نیز از منظر دانای کل یا نویسنده نقل می‌شود، یا بهتر نویسندهٔ این متن با استفاده از افعال ماضی استمراری مثل می‌بارید و می‌کرد و فرمان نمی‌بردند گذشته را در حال وقوع نشان می‌دهد، و درنتیجه مخاطب انگار خود ناظر حادثه است، اما گاه وقایع متأخر بر خود سیل را نیز به متن می‌افزاید، مثلاً:

و این پل بامیان در آن روزگار بر این جمله نبود. پلی بود قوی به‌ستون‌های قوی برداشته و پشت آن استوار پوشیده، کوتاه‌گونه و بر پشت آن دو رسته دکان بر یکدیگر، چنان‌که اکنون است و چون از سیل تباه شد عبویه‌بازرگان، آن مرد پارسای با خیر، رحمه‌الله علیه، چنین پلی برآورد یک طاق بدین نیکویی و زیبایی و اثر نیکو ماند و از مردم چنین چیزها به یادگار ماند.

همان، ص ۲۶۰

پس بیهقی نویسنده‌ای است عقلی مذهب به معنای ارسطویی آن و هم‌چنین قایل به اولویت عین بر ذهن، و مطمئن هم هست که هر کلمه ما به ازای شیئی است و هر جمله رسانندهٔ عملی واقعی. به زبان دیگر شک ندارد که وقتی می‌گوید: «بازارها همه ناچیز شد» مخاطب همان را می‌فهمد که او در ذهن دارد. ولی در عین‌حال به این دلیل که در شرح عکس‌العمل گله‌داران می‌گوید: «هرچه گفتند از آن‌جا برخیزید که محال بود بر گذر سیل بودن، فرمان نمی‌بردند...» می‌توان گفت قایل به جبر است. این نکته را با توجه به استشهاد او به حدیث نبوی بهتر می‌توان دریافت:

پیغامبر ما محمد مصطفی، صلی‌الله علیه و سلم، گفته است نعوذبالله من الاخر سَیِّئ‌الاصمین. و بدین دو کر آب و آتش را خواسته است.

همان، همان ص.

گاه نیز خود به صراحت همین می‌گوید:

از آن در باب وی به‌کام نتوانست رسید که قضای ایزد با تضریب‌های وی موافقت و مساعدت نکرد.

همان، ص ۱۷۹

و نیز پس از فرو گرفتن علی قریب می‌گوید:

و چون روزگار او بدین سبب به پایان خواست آمد با قضا چون برآمدی؟ نعوذبالله من القضاء السوء.

همان، چاپ دانشگاه، ص ۶۸

و او نیز همچون فردوسی مردمان را از دریافت چرایی این قضا عاجز می‌داند:

پس بباید دانست که برکشیدن تقدیر ایزد، عزّ ذکرهُ، پیراهن ملک از گروهی و پوشانیدن در گروه دیگر اندر آن حکمتی است ایزدی و مصلحتی عام مر خلق روی زمین را که درک مردمان از دریافتن آن عاجز مانده است و کس را نرسد که اندیشه کند که این چراست، تا به گفتار چه رسد.

همان، ص ۱۱۴ و ۱۱۵

حال، با این مقدمات می‌توان از دو متن سخن گفت: ذکر بر دار کردن حسنک وزیر و ذکرالقبض علی اریارق الحاجب و صاحب‌الجیش اسفتکین‌الغازی.

بیهقی تاریخش را از سال ۴۰۹ شروع کرده است: **«استاد محمود وراق... در تاریخی که ذکر کرده است در سنهٔ خمسین اربعمائه چندین هزار سال را تا سنهٔ تسع اربعمائه بیاورده و قلم را بداشته به حکم آن‌که من از این تسع آغاز کردم.»** زمان نوشتن تاریخ به تصریح خودش در ذکر بردار کردن حسنک حدود ۴۵۰ هجری است: **«امروز که من این قصه آغاز می‌کنم در ذی‌الحجه سنهٔ خمسین و اربعمائه...»**. آن‌چه باز مانده است تاریخ مسعودی است از مرگ محمود ۴۲۱ تا شکست دندانقان به ۴۳۱. پس بیهقی فی‌المثل همین بردار کردن حسنک را، مقتول به ۴۲۲، بیست و هفت سال پس از وقوع حادثه نوشته. روایت این قصه به شیوهٔ اول شخص مفرد است، یعنی از منظر بیهقی، و با افعال ماضی، حتا آن‌جا که خود شهادت می‌دهد. اما شهادت او گاه به شکل خاطره است و گاه با استفاده از یادداشت‌های شخصی. خود او در ماجرای گرفتن غازی می‌گوید: **«مرا که بوالفضلم این روز نوبت بود، این همه دیدم و بر تقویم این سال تملیق کردم.»** (ص ۲۹۰، چاپ دانشگاه)

در ضمن بیهقی از مشاهدات دیگران نیز نقل می‌کند و از آن‌جا که به نامه و اسناد دسترسی داشته و یا خود از روی بعضی از آن‌ها نسخه برداشته، گذشته را تازه می‌کرده. در مجموع روایت او از واقعه‌ها بدین اشکال نقل می‌شود:

۱ ـ نقل دیده‌ها، مثل وصف بصری آن‌چه خود دیده:

حسنک پیدا آمد بی‌بند، جبه‌ای داشت حِبری رنگ با سیاه می‌زد، خَلَق‌گونه، دراعه و ردایی سخت پاکیزه و دستاری نیشابوری مالیده و موزهٔ میکاییلی نو در پای و موی سر مالیده و زیر دستار پوشیده کرده، اندک مایه پیدا می‌بود.

همان، ص ۲۲۹

برای نمونهٔ بیشتر، رجوع شود به ص ۲۳۳.

۲ ـ نقل شنیده‌ها در زمان وقوع یک حادثه.

۳ ـ نقل شنیده‌ها پس از وقوع حادثه به نقل از شاهدان مانند رفتار بوسهل زوزنی با سر حسنک و یا در ماجرای امیر جلال‌الدوله محمد، برادر مسعود:

از استاد عبدالرحمن قوال شنودم، پس از آن‌که این تاریخ آغاز کرده بودم به هفت سال، روز یکشنبه یازدهم رجب سنهٔ خمس و خمسین اربعمائه، و در حدیث ملک محمد سخن می‌گفتیم.

همان، ص ۸۶

۴ ـ نقل نامه‌ها و گاهی اسناد دولتی، مثلاً نامه به قدرخان، ص ۸۹.

۵ ـ گریز به وقایع گذشته به نقل از کتب خوانده، مانند داستان عبدالله زبیر پس از ختم ذکر بر دار کردن حسنک.

۶ ـ اظهارنظر کردن خود بیهقی و یا دیگران در زمان حادثه و یا بعد از آن.

با استناد به همین منابع است که بیهقی مدعی است که:

غرض من آن است که تاریخ پایه‌ای بنویسم و بنایی بزرگ افراشته گردانم چنان‌که ذکر آن تا آخر روزگار بماند.▣

همان، ص ۱۱۲

متخب آثار

ص ۱۵ از عبدالرحمن تا ص ۶ سطر اول (چاپ ۱۳۲۴)

جنگ آل‌بویه با مردم ص ۴۱ در این روزها تا ۴۲ آخر بند دوم.

حسنک وزیر ابتدای فرو گرفتن حسنک دو صفحهٔ ۶۴ و ۶۵.

دامستان بویک حصیری با خواجه احمد حسن، ص ۱۶۱ تا ۱۷۱.

امسال در گوشه و کنار جهان، پانصدمین سال تولد نویسندهٔ نامدار فرانسوی، فرانسوا رابله (۱۴۹۴ ـ ۱۵۵۳) را جشن گرفته‌اند. رابله از نویسندگانی است که دوران‌های جهش تاریخ جهانی را بازتاب می‌دهند. این نویسندگان با جهانی ناتمام و درحال دگرگونی روبه‌رو هستند که از گذشته‌ای درحال فروپاشی و آینده‌ای درحال شکل‌گیری ساخته شده است. آثار آنان سرشار از آینده‌ای است که هنوز به‌طور عینی بیان ژرفی از آن ارائه نشده است. غرابت ظاهری این آثار، یعنی ناسازگاری آن‌ها با قواعد و اصول تمام دوران‌های پایان‌یافته، استبدادی و جزمی از همین‌جا ناشی می‌شود. در این پایان قرن بیستم، مطالعهٔ آثار رابله، جدا از ارزش و لذت هنری و ادبی آن‌ها، معنا و اهمیتی ویژه دارد: انسان معاصر نیز اکنون، همانند دوران رابله، در یکی از دوران‌های جهش تاریخ جهانی به سر می‌برد. راستی را که معاصران دههٔ آخر قرن بیستم در چه دوران گذار پراهمیتی زندگی می‌کنند: انسان دردمند معاصر در این قرن، به بهای بسیار گزاف بیدادها، جنگ‌ها و انقلاب‌های متعدد، با گوشت و پوست خود، ناتوانی سوسیالیسم واقعاً موجود و سرمایه‌داری حقیقتاً منفور را در تأمین رفاه و آزادی و برابری آدمیان تجربه کرد. آن بشر و هموار ساختن راه شکوفایی آزاد و همه‌جانبهٔ تمام استعدادهای همهٔ آدمیان، ناتوانند. اینک، انسان سرخورده از این دو نظام به آینده چشم دوخته است تا با در انداختن طرحی نو، به شادی و آزادی و برابری راستین دست یابد و در همین زمانه و برای دستیابی به این هدف است که آثار رابله بسیار کارساز جلوه می‌کند. رابله مظهر درخشان و ستایشگر برجستهٔ ارزش‌های دوران‌سازی است که زیربنای معنوی همهٔ پیشرفت‌های عالم و آدم در پنج قرن اخیر بوده و هم‌اکنون در چهار گوشهٔ جهان بازیچهٔ دست سیاستمداران حاکم قرار گرفته است و قدرتمندان غرب به تزویر و دیگران به تحقیر و تهدید از آن‌ها یاد می‌کنند، ارزش‌هایی والا چونان آزادی، برابری، انسان‌دوستی، جزم‌شکنی، بیدادستیزی، عیش‌ستایی، شادی‌طلبی، دادجویی، دیگرپذیری و... باشد که جشن بزرگداشت پانصدمین سال تولد رابله، توجه همهٔ محرومان از این ارزش‌ها، و به ویژه ما را، به آن‌ها جلب کند.

اما دریغا که در این جشن جهانی، ما ایرانیان با شرمندگی تمام، با دستان تهی شرکت می‌ورزیم و ارمغانی جز آرزو و یاد و دریغ ترجمه و انتشار آثار رابله نداریم. خوشا روزی که در فضایی سادی‌پذیر و جزم‌ستیز و سرشار از آزادی، با قلم مترجمی فرزانه و چیره‌دست، رابلهٔ شوخ شیرین کار شهر آشوب با تمام صمیمیت، رندی‌گریِ تقلیدناپذیر، قریحهٔ خنده‌آور بی‌پایان و ژرف‌اندیشی خویش، با ما به زبان فارسی سخن بگوید و ما نیز با دستان پُر در جشن تولد او که در صف مقدم آفرینندگان میراث هنری و معنوی بشر قرار دارد، شرکت ورزیم.

در این‌جا برای بزرگداشت رابله و آثار او، بخشی از پیشگفتار کتاب ارزشمند باختین ــ *آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس* ــ به خوانندگان گرامی تقدیم می‌شود.

میخاییل باختین

فرهنگ خنده‌آور مردمی

ترجمهٔ محمد پوینده

به مناسبت پانصدمین سال تولد رابله

از میان تمام نویسندگان بزرگ ادبیات جهانی، رابله در کشور ما کمتر از همه شهرت دارد، کمتر از همه بررسی و دریافته و شناخته شده است. و این درحالی است که رابله در صف مقدم نویسندگان اروپایی قرار دارد. بلینسکی او را نابغه، «ولتر» قرن شانزدهم نامیده و آثارش را از بهترین آثار دوران‌های گذشته دانسته است. رسم متخصصان اروپایی بر آن است که رابله را ـ به سبب توانمندی‌اش در عرصهٔ هنر و اندیشه‌ها و اهمیت تاریخی‌اش ـ بی‌درنگ پس از شکسپیر و گاهی نیز درکنار وی جای می‌دهند. رمانتیک‌های فرانسوی، به ویژه شاتوبریان و ویکتور هوگو او را در ردیف برجسته‌ترین نابغه‌های بشر در تمام اعصار و در میان تمام مردمان جهان قرار داده‌اند. رابله را در گذشته و حال نیز نه فقط نویسنده‌ای به تمام معنا درجه اول، بلکه فرزانه و پیامبری والا به حساب آورده‌اند و می‌آورند...

البته تمام داوری‌ها و ارزیابی‌هایی از این دست، صرفاً نسبی هستند. ما قصد آن نداریم که بگوییم جایگاه رابله را باید درکنار شکسپیر، بالاتر یا پایین‌تر از سروانتس تعیین کرد. اما در هرحال مسلم است که جایگاه تاریخی رابله در میان آفرینندگان ادبیات جدید اروپایی، یعنی درکنار دانته، بوکاچیو، شکسپیر و سروانتس، تردیدپذیر نیست. رابله (چه بسا به همان اندازهٔ سروانتس) در تعیین سرنوشتِ نه فقط ادبیات و زبان ادبی فرانسه، بلکه ادبیات جهانی نیز نقش اساسی داشته است. در این نیز کوچک‌ترین تردیدی نیست که او در میان پیشگامان ادبیات جدید، *از همه آزادیخواه‌تر* است. اما به گمان ما مهم‌ترین ویژگی او در آن است که پیوندی ژرف‌تر و تنگاتنگ‌تر از دیگران با سرچشمه‌های مردمی، سرچشمه‌های ویژهٔ فرهنگ مردمی دارد و این سرچشمه‌ها مجموعهٔ نظام تصویرها و نیز نگرش هنری او را تعیین کرده‌اند.

و همانا این خصلت مردمیِ خاص و ریشه‌ایِ تمام تصویرهای رابله است که آبندهٔ بسیار درخشان و پربارشان را تبیین می‌کند ـ میخائیل نیز به‌درستی همین نکته را خاطرنشان کرده است. و نیز همین خصلت مردمی است که «جنبهٔ غیر ادبی» رابله را روشن می‌سازد؛ اشارهٔ من به ناسازگاری تصویرهای او با آن الگوها و قواعد هنر ادبی است که از پایان قرن شانزدهم تا روزگار ما ـ با وجود دگرگونی‌های تحمیل‌شده بر محتوای آن‌ها ـ رواج داشته‌اند. رابله بسیار بیش از شکسپیر یا سروانتس، که به گریز از الگوهای سنتیِ نسبتاً تنگ و محدود زمانهٔ خود بسنده می‌کردند، به این قواعد و الگوها پشت کرده است. بر تصویرهای رابله نوعی «خصلت غیر رسمی» ویرانگر و قاطع نقش بسته است، به نحوی که هیچ‌گونه جزم‌اندیشی و اقتدار و جدیت یک‌جانبه‌ای ممکن نیست با آن‌ها هماهنگ شود، زیرا که تصویرهای رابله‌ای با هرگونه فرجام قطعی، هرگونه ثبات، هرگونه جدیت محدود، هرگونه پایان و نظر قطعی در عرصهٔ اندیشه و جهان‌نگری، سرسختانه مخالفند.

انزوای خاص رابله در سده‌های بعد نیز ناشی از همین امر است: با در پیش گرفتن هیچ‌یک از راه‌های همواری که آفرینش هنری و اندیشهٔ نظریِ اروپای بورژوایی در تمام طول چهار سدهٔ اخیر پیموده است، نمی‌توان به او رسید. و اگر در این فاصله به بسیاری از ستایشگران پرشور رابله برمی‌خوریم، هیچ‌جا با درک جامع آثار او که به زبانی روشن بیان شده باشد، روبه‌رو نمی‌شویم. رمانتیک‌هایی که به کشف مجدد رابله پرداخته‌اند، همانند برخوردشان به شکسپیر و سروانتس، به کلید درک آثار او دست نیافته‌اند و هیچ‌گاه از نوعی شگفت‌زدگیِ تحسین‌آمیز فراتر نرفته‌اند. بسیارند کسانی که از رابله، زده شده‌اند و هنوز نیز زده می‌شوند. بیشتر آنان او را درک نمی‌کنند. امروز نیز هنوز تصویرهای رابله تا حد زیادی معمایی باقی مانده‌اند.

یگانه راه کشف این معماها، پرداختن به مطالعهٔ ژرف *سرچشمه‌های مردمی آثار* اوست. هرچند رابله به فردی منزوی می‌ماند که در میان بزرگان ادبیاتِ چهار سدهٔ اخیر به هیچ‌یک شباهتی ندارد، اگر در بستر گنجینهٔ فرهنگ مردمی نیک بنگریم... درمی‌یابیم که *تصویرهای او، در سیر تحول هزاران سالهٔ* فرهنگ مردمی، *جایگاهی سزاوار* برجسته و *مناسب دارند*.

رابله از آن رو دشوارترین نویسندهٔ کلاسیک به حساب می‌آید که درک آثارش در گرو عوامل زیر است: دگرگونی بنیادی و اساسی تمام نگرش‌های هنری و عقیدتی، توانایی دور ریختنِ بسیاری از الزاماتِ سخت ریشه‌دارِ ذوق ادبی، بازنگری در انبوهی از مفاهیم و به ویژه کاوشی ژرف و همه‌جانبه در عرصهٔ آثار خنده‌آورِ (کمیک) مردمی که تاکنون بسیار به‌ندرت و سطحی کاویده شده‌اند.

آری، رابله دشوار است. اما در مقابل اگر آثارش به درستی خوانده شود، پرتوانداختن بر فرهنگ خنده‌آورِ مردمیِ چندهزار ساله را که او سخن‌گوی برجستهٔ آن در ادبیات بوده است، امکان‌پذیر می‌سازد. بنابراین رمان‌های رابله باید کلید معبدهای پرشکوهِ آثار خنده‌آور مردمی باشد که کمتر کسی به درون آن‌ها راه یافته است و تقریباً درک‌ناشدنی مانده‌اند. پیش از رسیدن به این معبدها، دستیابی به این کلید نقش اساسی دارد.

هدف این پیشگفتار طرح مسئلهٔ فرهنگ خنده‌آور مردمی در سده‌های میانه و رنسانس، مشخص ساختن ابعاد و تعریف پیشاپیش ویژگی‌های اصیل آن است.

همان‌گونه که گفته شد، خندهٔ مردمی، بررسی‌ناشده‌ترین بخش آثار مردمی است. برداشت محدود از خصلت مردمی و فرهنگ مردم که زادهٔ دوران پیش از رمانتیک بود و هردر و رمانتیک‌ها آن را پرورش داده بودند، فرهنگ ویژهٔ مکان‌های عمومی و نیز خندهٔ مردمی را با تمام غنای جلوه‌های گوناگونشان، تقریباً یکسره کنار می‌گذاشت. حتا بعدها نیز، متخصصان فرهنگ مردم و تاریخ ادبی، مردم خندان در مکان‌های عمومی را، شایستهٔ تحقیقی اندک ژرف و دقیق در عرصهٔ فرهنگی، تاریخی، فولکلوریک یا ادبی ندانستند. در بررسی‌های علمیِ بی‌شمار دربارهٔ آیین‌ها، اسطوره‌ها، آثار مردمی تغزلی و حماسی، خنده همواره کم‌ترین جایگاه را داشته است. و متأسفانه حتا در همین جایگاه ناچیز نیز، سرشت ویژهٔ خندهٔ مردمی یکسره تحریف شده است، زیرا اندیشه‌ها و مفاهیمی سزاوا بیگانه با این خنده را بر آن اطلاق می‌کنند، مفاهیمی که زیر سیطرهٔ فرهنگ و زیبایی‌شناسی بورژوایی دوران مدرن شکل گرفته‌اند. با توجه به همین امر می‌توانیم بی‌اغراق بگوییم که اصالت ژرف فرهنگ خنده‌آور مردمیِ گذشته، تاکنون هیچ‌گاه روشن نشده است.

با این همه، ژرفا و اهمیت این فرهنگ در سده‌های میانه و رنسانس، چشمگیر بوده است. دنیای بی‌پایانِ شکل‌ها و جلوه‌های خنده، با فرهنگ رسمی، لحن جدی، دینی و فئودالی به مخالفت برمی‌خاسته است. این شکل‌ها

و جلوه‌ها با تمام تنوعشان... از وحدت سبک برخوردارند و اجزا و بخش‌های فرهنگ خنده‌آور مردمی، به ویژه فرهنگ واحد و تقسیم‌ناپذیرِ کارناوال را می‌سازند.

جلوه‌ها و بیان‌های گوناگون این فرهنگ را می‌توان به سه دستهٔ بزرگ تقسیم کرد:

۱) *شکل‌های آیینی و نمایشی* (جشن‌های کارناوال، نمایش‌های خنده‌آور متعددی که در مکان‌های عمومی اجرا می‌شوند و مانند آن‌ها)؛

۲) *آثار خنده‌آور کلامی* (ازجمله تقلیدهای تمسخرآمیز) گوناگون: شفاهی و کتبی، به زبان لاتین یا زبان عامیانه؛

۳) *شکل‌های مختلف و انواع واژگانِ خودمانی و رکیک* (دشنام‌ها، ناسزاها، مدیحه‌ها یا ذمّ‌های مردمی و مانند آن‌ها).

این دسته‌ها که همگی به رغم ناهمگنی خود، جهان‌نگریِ خنده‌آور واحدی را نشان می‌دهند، سخت به یکدیگر وابسته‌اند و به شیوه‌های مختلف درهم می‌آمیزند.

جشن‌های کارناوال همراه با مناسک یا آیین‌هایِ خنده‌آورِ پیوسته به آن‌ها، جایگاهی بسیار گسترده در زندگی انسان سده‌های میانه داشتند... تمام صورت‌های گوناگون این آیین‌ها و نمایش‌ها، تفاوتی بسیار نمایان و به عبارتی، تفاوتی اصولی با شکل‌های پرستش و مراسم رسمیِ جدی کلیسا یا دولت فئودالی داشتند و تصویری که از عالم و آدم و روابط انسانی عرضه می‌کردند، سراپا متفاوت، عامدانه غیررسمی و مستقل از دولت و کلیسا بود. گویی در کنار دنیای رسمی، *دنیای دوم و زندگی دومی* را بنا کرده‌اند که تمام مردمان سده‌های میانه کمابیش با آن درآمیخته بودند و در زمان‌های معین در آن زندگی می‌کردند. این امر نوعی *دوگانگی جهان* را می‌آفرید و باید تأکید ورزیم که بی‌توجه به آن، نه می‌توان آگاهی فرهنگی سده‌های میانه را دریافت و نه تمدن رنسانس را. نادیده گرفتن یا کم‌توجهی به خندهٔ مردمی در سده‌های میانه، منظرهٔ تمام تحول تاریخی فرهنگ اروپایی را در سده‌های بعد باژگونه می‌سازد.

در مرحلهٔ تمدن آغازین بشر نیز جنبهٔ دوگانهٔ جهان‌نگری و زندگی انسانی وجود داشت. در فولکلور اقوام ابتدایی به موازات آیین‌های جدی... آیین‌های خنده‌آور نیز... یافت می‌شود. در کنار اسطوره‌های جدی، اسطوره‌های خنده‌آور و دشنام‌آمیز دیده می‌شود...

اما در مرحلهٔ آغازین تمدن، در نظامی اجتماعی که هنوز نه با دولت آشنا بود و نه با طبقات اجتماعی، جنبه‌های جدی و خنده‌آور الوهیت، دنیا و انسان نیز آن‌طور که پیداست، مقدس و به عبارتی «رسمی» بودند... اما هنگامی که نظام طبقاتی و دولت شکل می‌گیرد، اعطای حقوق برابر به این دو جنبه ناممکن می‌شود، به نحوی که صورت‌های خنده‌آور ـ بعضی زودتر و بعضی دیرتر ـ سیمایی غیررسمی پیدا می‌کنند، معنایشان تغییر می‌یابد، پیچیده و ژرف می‌شوند و سرانجام به صورت‌های اصلی بیانِ جهان‌نگری مردمی و فرهنگ مردمی بدل می‌گردند. این امر به ویژه در مورد جشن‌های کارناوالی در دنیای باستان... و نیز در کارناوال‌های سدهٔ میانه که بی‌تردید با خندهٔ آیینی مرسوم در جامعهٔ اولیه فاصلهٔ بسیار دارد، صادق است.

آیین‌ها و مراسم و نمایشهای خنده‌آور سده‌های میانه چه ویژگی‌های مهمی دارند و ماهیت آن‌ها، یعنی نحوهٔ موجودیتشان چیست؟

بی‌تردید این مراسم، از نوع آیین‌های دینی... نیستند. اصل خنده‌آورِ حاکم بر آیین‌های کارناوال، آن‌ها را به کلی از هرنوع جزمیت دینی یا کلیسایی و زهد و عرفان می‌رهاند. این جشن‌ها همچنین هیچ‌گونه خصلت جادویی یا وردخوانی ندارند... و به کلی بیرون از کلیسا و دین هستند و به عرصهٔ سراپا متفاوت زندگی روزمره تعلق دارند.

این مراسم در اثر سرنوشت محسوس و ملموس خود و به دلیل حضور نیرومند عنصر *بازی*، بیشتر به صورت‌های هنری و تصویری، یعنی به صورت‌های نمایش تئاتری شباهت دارند. تردیدی نیست که این صورت‌ها در سده‌های میانه، عمدتاً به کارناوال‌های مردمی شباهت داشتند و تا حدی بخشی از آن‌ها به حساب می‌آمدند. اما هستهٔ این فرهنگ، یعنی کارناوال، به هیچ‌وجه صورت نابِ هنریِ نمایش تئاتری نیست و به‌طورکلی در عرصهٔ هنر جای نمی‌گیرد. کارناوال در مرز هنر و زندگی جای دارد. درواقع کارناوال خود زندگی است که به صورت بازی عرضه می‌شود.

مفهوم اصلی کارناوال... نوعی گریز موقتی از زندگی عادی (یعنی رسمی) بوده است... کارناوال، یک صورت هنری از نمایش تئاتری نبوده، بلکه شکلی ملموس (اما موقت) از خود زندگی بوده که نه فقط روی صحنه بازی می‌شده، بلکه به تعبیری (در طول کارناوال) زیسته می‌شده است...

○ این زندگی است که بازی می‌شود و طی مدتی معین، بازی به زندگی بدل می‌گردد.

خلاصه آنکه در طول کارناوال خود زندگی است که بازی می‌شود و طی مدتی معین، بازی به زندگی بدل می‌گردد. ماهیت ویژهٔ کارناوال که نحوهٔ خاصی از زندگی است در همین امر نهفته است.

کارناوال زندگیِ دوم مردم است که بر اصل خنده قرار دارد. زندگیِ جشنی مردم است و جشن، ویژگی بنیادین تمام شکل‌های مراسم و نمایش‌های خنده‌آور سده‌های میانه است.

جشن‌ها (تمام آن‌ها) *صورتی آغازین* و برجسته از تمدن بشر هستند. جشن‌ها را نباید آفریدهٔ شرایط و هدف‌های عملیِ کار جمعی دانست و یا این تفسیر عامیانه‌تر را از آن‌ها عرضه کرد که آفریدهٔ نیاز طبیعی (جسمانی) به استراحت ادواری هستند. جشن‌ها همواره محتوایی اساسی و معنایی ژرف دارند و همیشه نوعی جهان‌نگری را بیان کرده‌اند. هرگز هیچ «عملی» برای تنظیم و تکمیل فرایند کارِ جمعی، هیچ «بازیی در طول کار»، هیچ استراحت یا وقفه‌ای در کار، به خودی خود به جشن بدل نشده است. برای تبدیل این پدیده‌ها به جشن، باید عنصری که از یک عرصهٔ دیگر زندگی روزمره، عرصهٔ ذهن و اندیشه‌ها، آمده است، به آن‌ها بپیوندد. تصدیق و تثبیت آن‌ها باید نه از دنیای *وسایل* و شرایط ناگزیر، بلکه از دنیای *هدف‌های برترِ* زندگی انسان، یعنی از دنیای اندیشه‌ها و آرمان‌ها ناشی شود.

○ در نظام فئودالی حاکم در سده‌های میانه، تحقق کامل، ناب و بی‌تعریف سرشت جشن، یعنی رستاخیزی و نوزایی امکان‌پذیر نبوده است مگر در جلوه‌های مردمی و همگانی جشن‌ها.

... در نظام فئودالی حاکم در سده‌های میانه، تحقق کامل، ناب و بی‌تعریف این سرشت جشن، یعنی رابطهٔ جشن با هدف‌های برترِ زندگی بشر، رستاخیز و نوزایی، امکان‌پذیر نبوده است مگر در کارناوال و در جلوه‌های مردمی و همگانی دیگر جشن‌ها. جشن در این حال به صورت دومین زندگی مردم که موقتاً به عرصهٔ رؤیاییِ فراگیری، آزادی، برابری و فراوانی گام می‌گذاشتند، درمی‌آمده است.

○ جشن رسمی [حکومتی] پیروزی حقیقت و کمال را به خود می‌گیرد.

اما جشن‌های رسمی سده‌های میانه ـ جشن‌های کلیسا و دولت فئودالی ـ مردم را از وضع موجود برنمی‌کندند و این دومین زندگی را نمی‌آفریدند. برعکس به کاری جز تقدیس و تصدیق و تقویت نظام حاکم نمی‌پرداختند... نگاه‌های جشن رسمی، در عمل، به گذشته دوخته شده بود و فقط به گذشته چشم داشت و از آن برای تقدیس و تحکیم وضع اجتماعی موجود بهره می‌برد... جشن رسمی، [دولتی] پیروزی حقیقت تمام و کمال، چیره و مسلطی بود که ظاهرِ حقیقتی جاودان، تسخیرناپذیر و بی‌چون و چرا را به خود

می‌گرفت. درنتیجه لحن این جشن فقط و فقط بایستی لحن جدیِ خدشه‌ناپذیر باشد و اصل خنده‌آور با آن بیگانه بود. جشن رسمی بدین‌ترتیب، سرشت حقیقی جشن انسانی را تحریف و بازگونه می‌کرد...

○ کارناوال، برخلاف جشن رسمی، نابودی موقت تمام مناسبات طبقاتی، امتیازها، قواعد و محرمات بود.

برخلاف جشن رسمی، کارناوال، پیروزیِ نوعی رهایی گذرا از حقیقت مسلط و نظام حاکم و نابودی موقت تمام مناسبات سلسله مراتبی (طبقاتی)، امتیازها، قواعد و محرمات بود. جشن واقعیِ زمان، جشنِ دگرگونی، تناوب‌ها و نوشدن‌ها بود. جشن مردمی با هرگونه جاودانه‌سازی، فرجام و پایان مخالفت می‌ورزید و بر آینده‌ای ناتمام چشم دوخته بود.

نفی تمام مناسباتِ سلسله مراتبی اهمیتی بسیار ویژه داشته است. درواقع در جشن‌های رسمی، تمایزات سلسله مراتبی عامدانه برجسته می‌شده‌اند... هدف این جشن‌ها تحکیم نابرابری بوده است، برخلاف کارناوال که در آن همگان برابر به حساب می‌آمدند و شکل خاصی از تماس‌های آزاد و صمیمانه میان افرادی حاکم بوده است که در زندگی عادی با سدهای گذرناپذیرِ وضعیت اجتماعی، ثروت، شغل، سن و موقعیت خانوادگی از هم جدا بودند.

برخلاف طبقه‌بندیِ فوق‌العادهٔ نظام فئودالی و تقسیم‌بندیِ بی‌نهایت به طبقات و اصناف در زندگی روزمره، این تماس آزاد و صمیمانه، پرشورانه صورت می‌پذیرفته و بخشی از جهان‌نگریِ کارناوالی بوده است. فرد گویی از زندگی دومی برخوردار می‌گشته که برقراری روابط جدید و سراپا انسانی را با دیگر افراد برای او فراهم می‌ساخته است. از خودبیگانگی موقتاً ناپدید می‌شده است. انسان خود را بازمی‌یافته و خویش را انسانی در میان دیگران احساس می‌کرده است. انسان‌دوستی مسلمی که بر مناسبات افراد پرتو می‌انداخته، به هیچ‌وجه حاصل تخیل یا اندیشهٔ انتزاعی نبوده بلکه در این تماس زندهٔ مادی و محسوس تحقق یافته و احساس می‌شده است. در جهان‌نگری کارناوالی که در نوع خود بی‌همتاست، آرمان رؤیایی و واقعیت، موقتاً درهم می‌آمیخته‌اند.

درنتیجه، این کنار گذاشتن موقتِ آرمانی و درعین‌حال واقعیِ مناسبات سلسله‌مراتبی میان افراد در مکان‌های عمومی، نوع خاصی از ارتباط را می‌آفریده که در زمان عادی تصورناپذیر بوده است. در طول کارناوال در مکان‌های عمومیِ شکل‌های خاصی از واژگان و حالاتِ آزاد و آشکار و دور از اجبار رواج می‌یافته که هرگونه فاصله میان افراد تماس‌گیرنده را نفی می‌کرده و از قواعد رایج عنوان و القاب و آداب و نزاکت آزاد بوده است. همین امر، سبک زبان کارناوالیِ مکان‌های عمومی را که در آثار رابله به وفور یافت می‌شود، آفریده است.

کارناوال سده‌های میانه در جریان قرن‌ها تحولی که پرورندهٔ آیین‌های خنده‌آور باستانی و هزاران‌ساله بود... زبانی خاص را برای بیان شکل‌ها و نمادهای کارناوال آفریده است، زبانی با غنای بی‌نهایت و قادر به بیانِ جهان‌نگری کارناوالیِ بی‌همتا اما پیچیدهٔ مردم. این نگرش که با همهٔ چیزهای حاضر و آماده و فرجام یافته، با هرگونه پذیرش پدیده‌های دگرگون‌ناپذیر و جاودانه دشمنی داشت، برای ترجمان صورت‌های بیانِ پویا و دگرگون‌پذیر، شناور و متحرک، ضروری بود. به همین سبب تمام شکل‌ها و تمام نمادهایِ زبان کارناوالی سرشار از شور تناوب و نوزایی و آگاهی از نسبی بودنِ شادی‌بخش حقایق و قدرت‌های حاکم بود... دومین زندگی، دنیای دوم فرهنگ مردمی تا حدی همانند تقلید تمسخرآمیز زندگی عادی، همانند «دنیایِ وارونه» شکل می‌گرفت. با این‌همه باید خاطرنشان کرد که تقلید تمسخرآمیز کارناوالی از تقلید تمسخرآمیز صرفاً منفی و صوریِ مدرن بسیار دور است. درواقع اولی در عین نفی، به احیا و نوآوری همزمان می‌پردازد. نفی مطلق و ساده به‌طورکلی با فرهنگ مردمی به‌کلی بیگانه است.

... رابله همین زبانِ شکل‌ها و نمادهای کارناوالی را به کار برده است و بی‌درک دقیق این زبان، نمی‌توانیم مجموعهٔ تصویرهای رابله‌ای را دریابیم.

... در این‌جا باید به چند نکته در باب سرشت پیچیدهٔ خندهٔ کارناوالی اشاره کنیم. این خنده، پیش از هرچیز خندهٔ جشن است و بنابراین واکنشی فردی در برابر این یا آن پدیدهٔ «مضحکِ» منفرد نیست. خندهٔ کارناوالی در وهلهٔ نخست، از آنِ مجموعهٔ مردم است... در کارناوال همگان می‌خندند، این خنده، خنده‌ای است «عمومی»؛ در وهلهٔ دوم، خنده‌ای فراگیر است و همهٔ چیزها و تمام افراد (ازجمله شرکت‌کنندگان در کارناوال) را دربر می‌گیرد، تمام دنیا خنده‌آور می‌نماید و جنبهٔ خنده‌دار و نسبی‌بودنِ شادی‌بخش آن نمایان و شناخته می‌شود؛ و سرانجام این خنده، دوپهلوست: شادی‌آفرین و نشاط‌انگیز، اما درعین‌حال تمسخرآمیز و نیش‌دار است، همزمان به نفی و اثبات، به تدفین و احیا می‌پردازد.

یکی از ویژگی‌های مهم خنده در جشن مردمی، شایان توجه است: این خنده خود تمسخرکنندگان را نیز دربر می‌گیرد. مردم خود را از دنیایِ سراپا غرقه در تحول و دگرگونی جدا نمی‌کنند. خود مردم نیز ناتمام و کمال‌نیافته هستند و درعین مردن، باز زنده و تازه می‌شوند. این نکته یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌های خندهٔ جشن مردمی با خندهٔ صرفاً هجوآمیز دوران مدرن است. نویسندهٔ هجاگویی که فقط با خندهٔ منفی آشناست، بیرون از حوزهٔ موضوع تمسخر خویش قرار می‌گیرد و با آن به تقابل برمی‌خیزد. درنتیجه، تمامیت و یکپارچگی جنبهٔ خنده‌آور دنیا، درهم شکسته می‌شود و پدیدهٔ تمسخرآمیز (منفی) به پدیده‌ای خاص بدل می‌شود. اما خندهٔ مردمیِ دوپهلو، بیانگر تمام دنیایِ غرقه در تحول و دگرگونی است که خود مسخره‌کننده نیز در آن جای دارد.

رابله بزرگ‌ترین سخن‌گو و قلهٔ خندهٔ کارناوالیِ مردمی در ادبیات جهانی است. آثار او، رهیابی به سرشت پیچیده و ژرف این خنده را برای ما ممکن می‌سازد.

... ادبیات خنده‌آور سده‌های میانه طی زمانی طولانی ـ بیش از هزارسال ـ رشد کرده است... و طی این دوران طولانی بی‌تردید دگرگونی‌های نسبتاً اساسی یافته است... انواع گوناگون و سبک‌های مختلف نمودار شده‌اند. به رغم تمام تمایزات دوران‌ها و انواع، این ادبیات ـ کمابیش ـ بیان جهان‌نگری مردمی و کارناوالی باقی مانده و زبان و شکل‌ها و نمادهای آن را به کار برده است.

□□□

○ ما این نگرش را رئالیسم گروتسک می‌نامیم.

معمولاً تسلط استثنایی *اصل* زندگی *مادی* و *جسمانی* را در آثار رابله خاطرنشان می‌کنند: تصویرهای پیکر آدمی، خوردن، نوشیدن، ارضای نیازهای طبیعی و زندگی جنسی. به علاوه این تصویرها با اغراق و افراط بسیار همراهند... این تصویرها که به اصل مادی و جسمانی در آثار رابله (و دیگر نویسندگان رنسانس) مربوطند، میراثِ... فرهنگ خنده‌آور مردمی، میراث آن نوع خاصی از تصاویر و به‌طورگسترده‌تر آن نگرش زیبایی‌شناختیِ ویژهٔ زندگی عملی هستند که فرهنگ مردمی را مشخص می‌سازد و با نگرش‌های قرن‌های بعد (پس از کلاسیسیسم) آشکارا متفاوت است. ما این نگرش را *رئالیسم گروتسک* می‌نامیم.

در رئالیسم گروتسک (یعنی در نظام تصویرهای فرهنگ خنده‌آور مردمی) اصل مادی و جسمانی با جنبهٔ فراگیر جشن و آرمانی خود، حضور دارد. عامل کیهانی، اجتماعی و جسمانی، همانند یک کل زنده و تقسیم‌ناپذیر، با هم پیوندی ناگسستنی دارند و این کل، شادی‌بخش و خرسندکننده است.

○ در رئالیسم گروتسک، عنصر خودانگیختهٔ مادی و جسمانی، اصلی به شدت مثبت است که نه حالتی خودخواهانه دارد و نه از عرصه‌های زندگی جداست.

در رئالیسم گروتسک، عنصر خود انگیختهٔ مادی و جسمانی، اصلی عمیقاً مثبت است که نه حالتی خودخواهانه دارد و نه به هیچ‌وجه از بقیهٔ عرصه‌های زندگی جداست. *اصل مادی و جسمانی فراگیر است و به مجموعهٔ مردم تعلق دارد و به همین سبب با هرگونه گسست از ریشه‌های مادی و جسمانی دنیا، با هرگونه انزوا و درخود فرورفتگی، با هرگونه خصلت آرمانیِ انتزاعی، با هر ادعایی در مورد معنایی جدا و مستقل از زمین و پیکر آدمی مخالفت می‌ورزد...*

سخن‌گوی اصل مادی و جسمانی در این‌جا موجود طبیعیِ منفرد یا فرد بورژوایِ خودپرست نیست، بلکه مردم هستند، مردمی که در سیر تکامل خویش همواره می‌بالند و نوآیین می‌شوند.

ویژگی برجستهٔ رئالیسم گروتسک عبارت است از فرودآوری، یعنی انتقال تمام چیزهای والا، معنوی، آرمانی و انتزاعی به عرصهٔ مادی و جسمانی، به عرصهٔ زمین و جسم در وحدت جدایی‌ناپذیرشان... خندهٔ مردمی که تمام شکل‌های رئالیسم گروتسک را سامان می‌بخشد، همواره به خاکدان مادی و جسمانی وابسته بوده است. خنده، پدیده‌ها را خاکی و مادی می‌سازد.

□

پیچیدگی رئالیسم رنسانس هنوز به اندازهٔ کافی روشن نشده است. در این رئالیسم دو جهان‌نگری با هم برخورد می‌کنند: جهان‌نگری نخست که به فرهنگ خنده‌آورِ مردمی برمی‌گردد؛ دیگری، جهان‌نگری زندگی حاضر و آماده و پراکنده که سرشتی کاملاً بورژوایی دارد. تناوب‌های این دو خط متضاد، خصلت‌نمای رئالیسم رنسانس است...

نادیده گرفتن رئالیسم گروتسک نه فقط درک درستِ رئالیسم رنسانس، بلکه فهم دقیق بسیاری از پدیده‌های بسیار مهم مرحله‌های بعدی رئالیسم را ناممکن می‌سازد. تمام عرصهٔ ادبیات رئالیستی سه قرن اخیر انباشته از بقایای رئالیسم گروتسک است... فقط به کمک رئالیسم گروتسک می‌توان ارزش‌های حقیقی این بقایا یا این شکل‌بندی‌های کمابیش زنده را دریافت.

تصویر گروتسک، پدیده را در حالت دگرگونی، استحالهٔ هنوز ناتمام، در مرحلهٔ مرگ و تولد، رشد و دگرگونی، توصیف می‌کند.

... رابله ناب‌ترین و پیگیرترین سخن‌گوی برداشت گروتسک از جسم آدمی است...

ما نام قراردادیِ *رئالیسم گروتسک* را به نوع خاصِ تصاویر ویژهٔ فرهنگ خنده‌آور مردمی در تمام شکل‌های تجلی آن، داده‌ایم... نظام تصویرها در فرهنگ خنده‌آور مردمیِ سده‌های میانه نشان شکوفایی رئالیسم گروتسک است و اوج هنری این رئالیسم، ادبیات رنسانس است. خود واژهٔ گروتسک نیز که در آغاز معنایی محدود داشت، در همین زمان پدیدار شد. در پایان سدهٔ پانزدهم در پی حفاری‌هایی در شهر رم، نوع خاصی از نقاشی تزیینی که تا آن زمان ناشناخته بود، کشف شد. این نوع نقاشی را «La grottesca» نامیدند... کمی بعد همین نقاشی‌های تزیینی در دیگر مناطق ایتالیا کشف شدند...

این تصویرها، با حرکت گستاخانه، خیال‌پردازانه و آزادِ شکل‌های گیاهی، حیوانی و انسانی که به یکدیگر گذر می‌کردند و به همدیگر تبدیل می‌شدند، معاصران را شگفت‌زده کردند. در این تصویرها مرزهای روشن و ساکنی که این «عرصه‌های طبیعت» را در منظرهٔ عادی جهان تقسیم می‌کنند، دیده نمی‌شوند: در تصویر گروتسک، این مرزها گستاخانه درهم می‌شکنند. از ایستایی مرسوم و رایج در ترسیم واقعیت نیز خبری نیست: حرکت، دیگر جنبش شکل‌های حاضر و آمادهٔ ـ گیاهی و حیوانی ـ در یک دنیای ایستا و تمام‌شده نیست، بلکه به جنبش درونیِ ذات هستی بدل می‌شود و در تبدیل بعضی از شکل‌ها به شکل‌های دیگر، در *ناتمامیِ* جاودانهٔ هستی جلوه‌گر می‌شود. در این بازی تزیینی، نوعی آزادی و چابکیِ استثنایی در خیال‌پردازی هنری احساس می‌شود و به علاوه، این آزادی، همانندِ گستاخی شادی‌بخش و خندان نمودار می‌گردد... صورت گروتسک کارناوالی، گستاخی ابداع را برمی‌انگیزد، تجمع عناصر ناهمگن و نزدیکی به آن‌چه را دور است، امکان‌پذیر می‌سازد، به رهایی از دیدگاه حاکم دربارهٔ جهان، از هر قرارداد، از حقایق جاری و از هر آن‌چه مبتذل، مرسوم و پذیرفتهٔ همگان است، یاری می‌رساند و سرانجام امکان آن را فراهم می‌آورد که نگاهی تازه به جهان بیفکنیم و دریابیم که تمام چیزهای موجود تا چه حد نسبی هستند و درنتیجه، نظم جهانیِ سراپا متفاوتی، امکان‌پذیر است...

درواقع گروتسک، از جمله گروتسک رمانتیک، امکانِ جهانی کاملاً دیگر، امکان یک نظم جهانی دیگر و یک ساختار زندگی دیگر را عرضه می‌کند و مرزهای وحدت، بحث‌ناپذیری، تعبیرناپذیریِ ساختگی (دروغینِ) دنیای موجود را درمی‌نوردد... در گروتسک نسبیت هر آن‌چه موجود است، همواره شادی‌بخش است...

در واقعیت امر، گروتسک از تمام شکل‌های ضرورتِ غیرانسانی که اندیشه‌های مسلط در باب جهان را انباشته کرده‌اند، رهایی می‌یابد. گروتسک این ضرورت را نسبی و محدود می‌داند و آن را به دور می‌اندازد. در هر تصویری از جهان که در دورهٔ معینی حاکم بوده، ضرورت همواره به صورت چیزی جدی، نامشروط و بی‌چون و چرا نمودار شده است. اما از نظر تاریخی، معانی ضرورت همواره نسبی و همواره تغییرپذیر هستند. اصل خنده و جهان‌نگری کارناوالی که مبنای گروتسک هستند، جدیت یک‌جانبه و هر ادعایی در مورد معنا یا نامشروط‌بودگیِ خارج از زمان را درهم می‌شکنند و آگاهی، اندیشه و تخیل انسان‌ها را که برای امکانات جدید آماده می‌شوند، آزاد می‌سازند. به همین سبب نوعی «کارناوالی‌سازیِ» آگاهی، همواره بر چرخش‌های عظیم، حتا در عرصهٔ علم، مقدم است و برای آن‌ها زمینه‌سازی می‌کند...

طرح و حل درست مسئله گروتسک و ذات زیبایی‌شناختی آن فقط بر مبنای مصالحی که فرهنگ مردمی سده‌های میانه و ادبیات رنسانس عرضه می‌دارند، امکان‌پذیر است و در این زمینه آثار رابله بسیار کارساز است...

در مورد درستیِ واژهٔ «گروتسک» برای نامیدن نوع خاصی از تصویرهای فرهنگ مردمی سده‌های میانه و ادبیات رنسانس... هیچ تردیدی نیست. اما واژهٔ «رئالیسم گروتسک» تا چه حد توجیه‌پذیر است؟...

ویژگی‌هایی که گروتسکِ سده‌های میانه و رنسانس را از گروتسکِ رمانتیک و مدرنیست، قاطعانه جدا می‌سازد ــ در رأس این ویژگی‌ها، دریافت خودانگیختهٔ ماتریالیستی و دیالکتیکی از زندگی جای دارد ــ به‌درستی تمام می‌توان *رئالیستی* نامید. تحلیل‌های مشخص بعدی ما از تصویرهای گروتسک، این فرضیه را تأیید می‌کنند.

تصویرهای گروتسک رنسانس، که پیوند مستقیم با فرهنگ مردمی کارناوالی دارند (در آثار رابله، سروانتس، استرن) تأثیری تعیین‌کننده بر تمام ادبیات عظیم رئالیستی سده‌های بعد گذاشته‌اند. رئالیسم پرشور (استاندال، بالزاک، هوگو، دیکنز و دیگران) همیشه پیوندی (مستقیم یا غیرمستقیم) با سنت رنسانس داشته است و گسست این پیوند به ناگزیر به تباهی رئالیسم، به انحطاط آن به تجربه باوریِ ناتورالیستی انجامیده است...

در قرن بیستم شاهد نوزایی تازه و پرتوان گروتسک هستیم، هرچند واژهٔ «نوزایی» در مورد بعضی از شکل‌های گروتسکِ فوق‌مدرن به دشواری کاربرد دارد.

تابلوی تحول گروتسک بسیار پیچیده و متضاد است. با این‌همه در مجموع می‌توان دو خط اصلی را نشان داد. خط نخست، گروتسک مدرنیست (آلفرد ژاری، سوررئالیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها، و...) است و سنت‌های گروتسکِ رمانتیک را (به درجات مختلف) از سر می‌گیرد. درحال حاضر این گروتسک زیر نفوذ جریان‌های متفاوتِ اگزیستانسیالیستی گسترش می‌یابد. خط دوم، گروتسک *رئالیست* است (توماس مان، برتولد برشت، پابلو نرودا و...) که سنت‌های رئالیسم گروتسک و فرهنگ‌های مردمی را پی می‌گیرد و گاهی نفوذ مستقیم شکل‌های کارناوالی را بازتاب می‌دهد (پابلو نرودا)...

... هدف مستقیم بررسی ما، فرهنگ خنده‌آور مردمی نیست، بلکه آثار فرنسوا رابله است. درواقع فرهنگ خنده‌آور مردمی، بی‌پایان است و جلوه‌های آن بی‌نهایت ناهمگونند. در این مورد هدف ما صرفاً نظری و عبارت است از روشن کردن وحدت، معنا و سرشت ژرف عقیدتی این فرهنگ، یعنی ارزش جهان‌نگری و ارزش زیبایی‌شناختی آن. بهترین راه حل این مسئله... خواندن آثار رابله است. این آثار برای شناخت ژرفای ذات فرهنگ خنده‌آور مردمی، بی‌همتا و جایگزین‌ناپذیر است. در دنیایی که رابله آفریده است، وحدت درونی تمام عناصر ناهمگون این فرهنگ با وضوحی استثنایی آشکار می‌شود، چراکه درحقیقت آثار او، دانش‌نامهٔ فرهنگ مردمی است.■

پاشگاه ادبیات

میلان کوندرا

بدیهه‌نوازی در بزرگداشتِ ستراوینسکی

ترجمه‌ی م. کاشیگر

آن‌چه در زیر می‌آید، ترجمه‌ی کامل فصل سوم جستار عهدهای شکی‌ی میلان کوندرا، نویسنده‌ی چک‌تبار فرانسوی است. ویژگی‌نماهای کتابشناختی آن از این قرار است:
Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, Paris 1993, pp. 71-120

فراخوانِ گذشته‌ها

شوئنبرگ، در ۱۹۳۱، در یک سخنرانی رادیویی از استادان خود یاد می‌کند: in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms [در درجه‌ی نخست باخ و موتسارت و در درجه‌ی بعد بتهوفن، واگنر، برامس] و آن‌گاه در چند جمله‌ی فشرده و موجز از آن‌چه می‌گوید که از هریک از این پنج آهنگساز آموخته است.

اما میان استنادِ شوئنبرگ به باخ و استنادش به دیگران تفاوتی مهم وجود دارد: آن‌چه شوئنبرگ از موتسارت می‌آموزد، «هنرِ جمله‌هایی به‌طول نابرابر» یا «هنر آفریدنِ اندیشه‌های فرعی» است ـ یعنی نوعی دانش فنی صددرصد فردی و مخصوص موتسارت ـ، حال آن‌که آن‌چه با باخ کشف می‌کند، اصول تمامی موسیقیِ چندین سده پیش از باخ است: نخست «هنر آفریدنِ گروه‌های نت به شکلی که بتوانند خود یکدیگر را همراهی کنند» و دوم die Kunst, alles aus erzeugen einem zu [هنر آفریدنِ کل از یک هسته].

کل انقلاب موسیقی دوازده‌آوایی {دودِکافونیک} را می‌توان با همین دو جمله‌یی تبیین کرد که خلاصه‌کننده‌ی درس‌هایی است که شوئنبرگ از باخ (و پیشینیان او) می‌گیرد: برخلاف موسیقی کلاسیک و موسیقی رمانتیک و آهنگسازیِ مبتنی بر تناوب و تسلسل مضمون {تِم} های موسیقایی، یک فوگِ باخ و یک آهنگِ دوازده‌آوایی، از آغاز تا پایان، از یک هسته گسترش می‌یابد، هسته‌یی که در همان حال هم ملودی است و هم همراهی {آکومپانیمان}.

بیست‌وسه سال دیرتر، وقتی رولان مانوئل از ستراوینسکی درباره‌ی «دل‌مشغولی‌های عمده‌ی امروزه» او می‌پرسد، این پاسخ را می‌شنود: «گیوم‌دوماشو، هِنریکوس ایزاک، دوفه، پروتن و وِبِرن». و این نخستین باری است که یک آهنگساز این‌قدر صریح از اهمیت عظیم موسیقی سده‌های ۱۲ و ۱۴ و ۱۵ و از خویشاوندی موسیقی نو {مُدرن} (موسیقی وبرن) با آن سخن می‌گوید.

باز چند سالی دیرتر، پس از اجرای قطعه‌هایی از وبرن و شوئنبرگ و کرنک برای دانشجویانِ کنسرواتوار مسکو، گلِن گولد این تفسیر کوتاه را می‌کند: «بهترین تعریف ممکن از این موسیقی، اذعان به این نکته است که اصول آن نه تنها نو نیست که دست‌کم ۵۰۰ سال قدمت دارد». گولد سپس سه فوگ از باخ اجرا می‌کند. عملی تحریک‌آمیز و سنجیده: رئالیسم سوسیالیستی ـ که در آن زمان آیین رسمی روسیه بود ـ به نام موسیقی سنتی با نوگرایی مبارزه می‌کرد. بدین‌سان، گولد نشان می‌دهد که ریشه‌های موسیقی نو (موسیقیِ ممنوع در روسیه‌ی کمونیست) از ریشه‌های موسیقی رسمی رئالیسم سوسیالیستی بسی عمیق‌تر است (موسیقی رئالیسم سوسیالیستی در واقع چیزی به‌جز حفظ مصنوعی رمانتیسم موسیقایی نیست).

دو نیمه‌وقت

اگر آغاز موسیقی اروپایی را در نخستین تلاش‌های موسیقی چندآوایی بدوی ببینیم، این تاریخ نزدیک به هزارساله است. و اگر آغاز تاریخ رمان اروپایی را در رابله و سروانتس ببینیم، این تاریخ نیز نزدیک به چهارصد ساله است. و وقتی به این دو تاریخ می‌اندیشم، حسی قوی به من می‌گوید که هر دو تاریخ ضرباهنگی یکسان داشته‌اند و هر دو در دو نیمه‌وقت جریان یافته‌اند، اما در دو نیمه‌وقتی که گل‌شان همزمان نیست: اگر گلِ میانِ نیمه‌ی نخست و نیمه‌ی دوم تاریخ موسیقی به سرتاسر سده‌ی ۱۸ گسترش می‌یابد (قله‌ی نمادی نیمه‌ی نخست هنر فوگ است و آغازگر نیمه‌ی دوم آثار نخستینِ کلاسیک‌هاست)، گل میانِ نیمه‌ی نخست و نیمه‌ی دوم تاریخ رمان دیرتر و میان سده‌های ۱۸ و ۱۹ روی می‌دهد: میانِ از یک‌سو لاکلو و سترن و از دیگرسو سکات و بالزاک. این ناهمزمانی گواه این است که ژرف‌ترین سبب‌های حاکم بر ضرباهنگ تاریخ هنر نه سبب‌های جامعه‌شناختی است و نه سیاسی و بل سبب‌های استتیکی است و به سرشتِ ذاتی این یا آن هنر بستگی دارد. چنین است انگار هنر رمان محتوایی دوگانه و متفاوت دارد (دو شیوه‌ی گوناگونِ رمان‌بودن) که نمی‌توان در یک‌زمان و به‌شکلی موازی از آن‌ها بهره‌برداری کرد و بل باید در دو زمان گوناگون و یکی پس از دیگری به سراغ‌شان رفت.

روزگاری پیش، هنگام گپی دوستانه به فکر تمثیل دو نیمه‌وقت افتادم و به‌هیچ‌وجه ادعا نمی‌کنم تمثیلی علمی است و آن را تجربه‌یی پیش‌پاافتاده، اساسی و به‌شکل ساده‌لوحانه‌یی بدیهی می‌دانم. ما، همه، چه در مورد موسیقی و چه در مورد رمان، پرورده‌ی استتیک نیمه‌وقت دوم‌ایم. درک یک مِس اوکِیگم یا هنر فوگ باخ برای دوستداران متوسط‌الحال موسیقی همان‌قدر دشوار است که

درک موسیقی وِبرن. قصه‌ی رمان‌های سده‌ی۱۸ نیز هرقدر هم گیرا باشد، شکل این رمان‌ها خواننده را رم می‌دهد. از همین رو نیز آن‌ها را کم‌تر به دلیل خواندن متن‌شان و بیش‌تر از روی اقتباس‌های سینمایی‌شان می‌شناسیم (اقتباس نیز ناگزیر هم از روح رمان ذات‌می‌زداید و هم از شکل آن). کتاب‌های سمیوئل ریچردسن، پرآوازه‌ترین رمان‌نویس سده‌ی۱۸، چنان از یادها رفته‌اند که نمی‌توان آن‌ها را در هیچ کتاب‌فروشی‌یی یافت. اما بالزاک، اگرچه شاید کهنه می‌نماید، اما هنوز به‌سادگی خوانده می‌شود و شکلش نه تنها فهم‌پذیر و برای خواننده آشناست که حتا الگوی شکل رمان است.

گودال میانِ استتیک دو نیمه‌وقت سبب‌ساز سوءتفاهم‌های بسیاری شده است. نظر ولادیمیر ناباکوف درباره‌ی دن کیشوت ــ در کتابش راجع به سروانتس ــ منفی و برانگیزاننده است: به دن کیشوت بیش از آن‌چه باید بها داده می‌شود؛ کتابی است ساده‌لوحانه، تکراری و سرشار از سنگدلی‌یی تاب‌نیاوردنی و باورنکردنی؛ «سنگدلیِ زشتی» که کتاب را به یکی از «بی‌رحم‌ترین و وحشی‌ترین کتاب‌هایی که تاکنون نوشته شده است» بدل می‌کند؛ سانچوی نگون‌بخت آن‌قدر زدوخورد می‌کند که در طول داستان دست‌کم پنج بار همه‌ی دندان‌هایش را از دست می‌دهد. بله، حق با ناباکوف است: سانچو زیادی دندان از دست می‌دهد، اما نکته در این‌جاست که سروانتس زولا نیست تا با شرح دقیق و جزء به‌جزءِ سنگدلی، سنگدلی را به سندِ راستینِ واقعیتی اجتماعی بدل کند. دنیای سروانتس، دنیایی آفریده‌ی افسون‌های قصه‌گویی ابداعگر است، قصه‌گویی زیاده‌رو که خود اسیر خیالبافی‌ها و افراط‌خواهی‌های خود می‌شود. نباید به ۳۰۰ دندانِ شکسته‌ی سانچو معنای حقیقی داد، به هیچ چیز دیگر این رمان نیز نباید معنای حقیقی داد. «خانم، دخترتان رفت زیر بوم‌غلتان!» - خیلی خب، من دارم حمام می‌کنم. از زیر در بفرستش تو.» آیا باید این شوخی دوران کودکی‌ام در چک را سنگدلانه دانست و به محاکمه کشید؟ آن‌چه به اثرِ بزرگ و شالوده‌افکنِ سروانتس جان می‌دهد، روح جدیتْ گریز آن است، روحی که استتیکِ نیمه‌وقتِ دومِ رمان و حکمش به حقیقت‌نمایی آن را درک‌ناپذیر کرده است.

نیمه‌وقت دوم نه تنها نیمه‌وقت اول را پنهان می‌کند که حتا آن را پس می‌زند. نیمه‌وقت اول، وجدانِ معذبِ رمان و به‌ویژه موسیقی است. باخ معروف‌ترین معرفِ این وضع است: آوازه‌اش در هنگام زندگی؛ فراموش‌شدنش پس از مرگ (نیم‌قرن فراموشی)؛ کشف دوباره اما کُندآهنگِ او در سرتاسر سده‌ی۱۹. بتهوفن به‌دلیل تلاش‌های مکررش برای وارد کردنِ فوگ در سونات تنها کسی است که موفق می‌شود تجربه‌ی باخ را به استتیک جدید موسیقی راه‌دهد ــ تازه آن نیز فقط در آخر عمر خود و ۷۰ سال پس از مرگ باخ. با مرگ بتهوفن نیز رمانتیک‌ها هرچه به باخ علاقه‌مندتر می‌شوند، اندیشه‌ی ساختارخواه‌شان آنان را از او دورتر و دورتر می‌کند: باخ را ذهنی می‌کنند و احساسی تا دسترس‌پذیرتر شود (ردیف‌سازی {آرانژمان}های معروف بوزونی). سپس، در حرکتی واکنش به رمانتیک‌شدنِ باخ، چه کوشش‌ها می‌شود تا موسیقی او به‌همان شکلی بازیافته‌شود که در روزگار خودش نواخته می‌شد و اجرا از پس اجراست که می‌آید، یکی بی‌مزه‌تر از دیگری. اما اینک نیز که موسیقی باخ کویر فراموشی را پشت سر گذاشته است، رخسارش به چشمم همچنان نیمه‌پوشیده می‌نماید.

تاریخ به‌منزله‌ی چشم‌اندازی که ناگهان از پس مه بیرون می‌زند

به‌جای سخن گفتن از فراموش‌شدن باخ، می‌توانم حرفم را یک جور دیگر بزنم و از این بگویم که باخ، نخستین آهنگساز بزرگی است که وزنِ عظیم آثارش مردم را ناگزیر می‌کند به‌رغم تعلق موسیقی او به گذشته آن را بپذیرند. رویدادی بی‌سابقه. تا سده‌ی۱۹، جامعه تنها با موسیقی روزگار خود زندگی می‌کند و با گذشته‌ی موسیقی ارتباط زنده ندارد. حتا اگر باشند (اندک) موسیقیدانانی که موسیقی دوره‌های پیشین را مطالعه کرده‌اند، باز آن را برای عموم اجرا نمی‌کنند. تنها در سده‌ی۱۹ است که موسیقیِ گذشته در کنار موسیقیِ روزگار از نو زندگی می‌یابد و کم‌کم چنان جایگاه گسترده‌یی پیدا می‌کند که در سده‌ی۲۰ رابطه‌ی میان گذشته و حال چنان واژگون می‌شود که مردم به شنیدن موسیقی دوره‌های کهن بیش‌تر علاقه نشان می‌دهند تا به شنیدن موسیقی روزگار خود و کار به آن‌جا می‌کشد که امروزه موسیقی معاصر از تقریباً همه‌ی تالارهای کنسرت رخت بربسته است.

بنابراین باخ نخستین آهنگسازی است که خودش را به حافظه‌ی آینده تحمیل می‌کند. با باخ، اروپای سده‌ی۱۹ نه تنها بخش مهمی از گذشته‌ی موسیقی که تاریخ موسیقی را کشف می‌کند. برای اروپای سده‌ی۱۹، باخ نه هر گذشته‌یی و بل گذشته‌یی از بیخ‌وبن متفاوت از زمان حال است. از همین رو نیز زمانِ موسیقی بی‌درنگ (و برای نخستین بار) نه به‌عنوان تسلسلی ساده از آثار و بل به‌مثابه‌ی تسلسلی از دگرگونی‌ها، دوره‌ها و استتیک‌های گوناگون چهره می‌کند.

بارها باخ را در سالی که مُرد، درست در وسط سده‌ی۱۸، در خیال مجسم کرده‌ام که با چشمانی هرروز کم‌سو و کم‌سوتر به روی هنر فوگ خم می‌شود. آثار باخ تنها یک سمتگیری استتیکی نداشته است، اما در آن روزگار که از چندآوایی یکسر به‌سوی سبکی ساده و حتا ساده‌گرا و اغلب سبکسرانه یا فقیر روی‌برمی‌گرداند، موسیقی هنر فوگ نمایانگر کهن‌ترین گرایش‌هاست.

بنابراین آثار باخ از دیدگاه تاریخی گویای آن چیزی است که نسل‌های بعدی فراموش می‌کنند و آن این‌که تاریخ ضرورتاً راهی سربالایی (به سوی سرشاری بیش‌تر و فرهنگ بیش‌تر) نیست و نیازمندی‌های هنر می‌توانند با نیازهای روز (فلان یا بهمان نوخواهی) در تضاد باشند و چه بسا نو (آن‌چه یگانه است و تقلیدناپذیر و گفته‌نشده) در جایی سوای آن جایی باشد که به‌چشم روزگار پیشرفت می‌نماید. راستی هم آینده‌یی که باخ در هنر همروزگاران و نسل پس از خود می‌بیند به چشمش سقوط است و وقتی، در پایان زندگی، کار را منحصراً بر چندآوایی ناب متمرکز می‌کند، هم به ذوق زمانه پشت می‌کند و هم به پسران آهنگسازش: چنین تمرکزی به‌مثابه‌ی حرکتی از سر سوءظن به تاریخ و به‌منزله‌ی نفی برزبان‌نیامده‌ی آینده است.

باخ، چهارراه فوق‌العاده‌ی گرایش‌ها و مسئله‌های تاریخی موسیقی است. صد سال پیش از او، چنین چهارراهی در آثار مونتِوردی چهره می‌کند، آثاری که مکانِ تلاقی دو استتیک مخالف است (استتیک‌هایی که مونتوردی آن‌ها را prima pratica {تجربه‌ی نخست} و seconda pratica {تجربه‌ی دوم} می‌نامد، استتیک‌هایی یکی مبتنی بر چندآوایی فرهیخته و دیگری برتابی و برنامه‌ریزی‌شده و متکی بر تک‌آوایی. بدین‌سان، آثار مونتوردی پیش‌تصویرگذار از نیمه‌وقت اول به نیمه‌وقت دوم است.

چهارراه فوق‌العاده‌ی دیگر گرایش‌های تاریخی آثار استراوینسکی است. گذشته‌ی هزارساله‌ی موسیقی در سرتاسر سده‌ی۱۹ آرام‌آرام از مه فراموشی درمی‌آید تا در نیمه‌های سده‌ی۲۰ (دویست سال پس از مرگ باخ) ناگهان همانند چشم‌اندازی غرق در نور در تمام گستره‌ی خود چهره کند. و این گشتاوری یگانه‌به‌خود است که در آن، سرتاسر تاریخ موسیقی حضور کامل دارد، پذیرای هر پرسشی است که معنایش را می‌کاود، کاملا دسترس‌پذیر است و (در پرتو پژوهش‌های تاریخ‌نگاری، ابزارهای فنی، رادیو و صفحه‌های موسیقی) در دسترس همگان است. در باور من، موسیقی استراوینسکی بهترین یادمانِ این گشتاور ترازبندی اساسی است.

دادگاه احساس‌ها

در داستان‌زندگی من (۱۹۳۵)، استراوینسکی می‌گوید موسیقی «توان برتاب هیچ چیز را ندارد: نه یک احساس را، نه یک ایستار را، نه یک حالت روانی را». چند سطر بعد، این گفته (که بی‌گمان افراطی است زیرا مگر می‌توان منکر آن شد که موسیقی احساس برانگیز است؟) شکلی دقیق‌تر و پُر زیروبم‌تر می‌یابد: دلیل وجودی موسیقی، در توانِ آن در برتاب احساس‌ها نیست. چه خشم‌ها که این ایستار برنمی‌انگیزد.

بی‌گمان مخالفانِ گفته‌ی استراوینسکی همیشه وجود داشته‌اند، اما تنها در سده‌ی۱۶ که باورِ به این‌که دلیل وجودی موسیقی برتاب احساس‌هاست به‌عنوان باور مسلط، مورد توافق عموم و بدیهی سلطه می‌یابد. ژان-ژاک روسو

آن را با سادگی خشونت‌باری اعلام می‌کند: موسیقی همانند هر هنر دیگری از دنیای واقعی تقلید می‌کند اما به شیوه‌یی ویژه: موسیقی «چیزها را مستقیماً بازنمی‌نماید اما همان حرکت‌هایی را در جان برمی‌انگیزد که هنگام تماشای چیزها برانگیخته می‌شود». چنین امری مستلزم آن است که موسیقی از ساختار معینی بهره‌مند باشد. روسو می‌گوید: «کل موسیقی تنها می‌تواند از سه چیز ساخته شود: ملودی یا آواز، هارمونی یا همراهی، حرکت یا میزان». تأکید از من است: هارمونی یا همراهی. این به آن معناست که همه چیز تابع ملودی است و ملودی اساس و اصل است و هارمونی به‌جز یک همراهی ساده «که اقتدار بسیار اندکی بر قلب انسان دارد» نیست.

آیین رئالیسم سوسیالیستی نیز که دویست سال دیرتر موسیقی روسیه را برای بیش از نیم سده خفه می‌کند چیز دیگری نمی‌گوید و به آهنگسازانی که به‌عنوان فرمالیست شهرت دارند ایراد می‌گیرد که به ملودی‌ها بها نمی‌دهند (یدانوف، سراندیشه پرداز این آیین از این خشمگین بود که چرا نمی‌شود موسیقی این آهنگسازان را پس از پایان کنسرت با سوت زد) و از آنان می‌خواهد که «همه‌ی احساس‌های گوناگون انسانی را» برتاب دهند (موسیقی نوین پس از دبوسی را به دلیل ناتوانی‌اش در برتاب این احساس‌ها به تازیانه گرفتند). آیین رئالیسم سوسیالیستی نیز همانند روسو، «رئالیسم» موسیقی را در توانایی آن در برتاب احساس‌هایی می‌بیند که واقعیت در انسان برمی‌انگیزد (رئالیسم سوسیالیستی در موسیقی تبدیل اصول نیمه‌وقت دوم به اندیشه‌هایی جزمی است که باید سد نوگرایی شوند).

یقیناً تلخ‌ترین و ژرف‌ترین نقدی که از ستراوینسکی شده است، نقد تئودور آدورنو در کتاب پرآوازه‌ی فلسفه‌ی موسیقی نو (۱۹۴۹) است. آدورنو وضع موسیقی را چنان توصیف می‌کند که انگار موسیقی یک میدان جنگ سیاسی است: شوئنبرگ، قهرمان مثبت و نماینده‌ی پیشرفت است (حتا اگر این پیشرفت به نوعی تراژیک و پیشرفت در روزگاری باشد که دیگر پیشرفت امکان ندارد) و ستراوینسکی، قهرمان منفی و نماینده‌ی تجدید ارتجاع است. این‌که ستراوینسکی حاضر نیست دلیل وجودی موسیقی را در شهود ذهنی ببیند به یکی از هدف‌های نقد آدورنو بدل می‌شود. به گفته‌ی آدورنو، این «خشم و انزجار از روان» شکلی از «بی‌تفاوتی در قبال دنیا»ست و عزم ستراوینسکی به شیئی‌کردن موسیقی نوعی توافق ناگفته با جامعه‌ی سرمایه‌داری است که ذهنیت انسانی را له می‌کند زیرا «آن‌چه موسیقی ستراوینسکی جشن می‌گیرد تحلیل فرد» است و نه چیزی کم‌تر.

ارنست آنسرمه، موسیقیدان عالی، رهبر ارکستر و یکی از نخستین اجراکنندگان آثار ستراوینسکی (کسی که ستراوینسکی درباره‌اش در داستان زندگی‌من می‌نویسد: «یکی از وفادارترین و مخلص‌ترین دوستانم») دیرتر به منتقد بی‌رحم او بدل می‌شود. ایرادهایی که آنسرمه بر ستراوینسکی می‌گیرد، ایرادهایی اساسی است و به «دلیل وجودی موسیقی» بازمی‌گردد. به اعتقاد آنسرمه «آن‌چه همیشه سرچشمه‌ی موسیقی بوده است [...] فعالیت عاطفی نهفته در قلب انسان» است و «گوهر اخلاقی» موسیقی در برتاب همین «فعالیت عاطفی» نهفته است. از همین رو، از آن‌جا که ستراوینسکی «از درگیرساختن شخص خود در کنش برتاب موسیقایی» سر باز می‌زند، موسیقی‌اش دیگر «برتاب استتیکی اخلاق انسانی نیست». برای نمونه، «مس ستراوینسکی نه برتاب مس و بل تصویر آن و اثری است که می‌تواند ساخته‌ی آهنگسازی نامذهبی نیز باشد» و بنابراین تنها چیزی که مس ستراوینسکی می‌دهد «نوعی مذهبیت مصنوعی» است. با جایگزینی تصویر به جای شهود و این‌گونه حذف تردستانه‌ی دلیل وجودی موسیقی، کم‌ترین کاری که ستراوینسکی می‌کند، سر باز زدن از انجام وظیفه‌ی اخلاقی‌اش است.

چرا این گونه لجاج؟ آیا این میراث سده‌ی گذشته و رمانتیسم نهفته در ماست که در برابر منطقی‌ترین و کامل‌ترین نفی خود طغیان می‌کند؟ آیا ستراوینسکی به نیاز زیستی‌یی توهین کرده است که در هر یک از ما نهان است؟ نیاز به این‌که چشمان اشک‌آلود حتماً از چشمان خشک بهتر و دست نهاده بر قلب از دست فرورفته در جیب بهتر است و ایمان از شک و شور از وقار و شهود از شناخت بهتر است؟

آنسرمه از نقد آهنگ به نقد آهنگساز می‌رسد و از این می‌گوید که اگر ستراوینسکی «نتوانست و نکوشید موسیقی خود را کنش برتابی خودش کند، این امر انتخابی آزادانه نبود و بل از محدودیت ذاتی او و از فقدان استقلال فعالیت عاطفی‌اش ناشی می‌شد (حال نمی‌گوییم که به دلیل فقر قلبش بود که تنها هنگامی از فقر درمی‌آمد که چیزی برای دوست‌داشتن می‌یافت)».

خدای بزرگ! مگر آنسرمه، این وفادارترین دوست، از فقر قلبی ستراوینسکی چه چیز می‌داند؟ این مخلص‌ترین دوست از قدرت عشق در او چه می‌داند؟ اصلا از کجا یقین دارد که قلب اخلاقاً از مغز برتر است؟ مگر نمی‌شود از صمیم قلب همان‌قدر پستی کرد که بی‌دخالت قلب؟ مگر متعصبان خونین‌دست به «فعالیت عاطفی» شدید خود فخر نمی‌فروشند؟ آیا هیچ‌گاه این انکیزیسیون ابلهانه‌ی احساس، این تزور قلب از میان نخواهد رفت؟

چه چیز سطحی و چه چیز ژرف است؟

سلحشوران قلب یا به ستراوینسکی حمله می‌کنند یا برای نجات موسیقی او می‌کوشند آن را از برداشت‌های «خطا»ی کسی که سازنده‌اش بوده است جدا کنند. این حسن‌نیت، این تلاش برای «نجات» موسیقی آهنگسازانی که مستعد کمبودهای قلبی‌اند، غالباً در مورد آهنگسازان نیمه‌وقت اول نیز ابراز می‌شود، از جمله در باره‌ی باخ: «مقلدان سده‌ی ۲۰ که از تحول زبان موسیقی ترمیدند [منظور، ستراوینسکی است که از دنباله‌روی دبستان دوازده‌آوایی سر باز زد، میلان کوندرا] و چنین پنداشتند که می‌توانند با آن‌چه خود آن را 'بازگشت به باخ' نامیدند از سترودنبودن نجات پیدا کنند، در مورد موسیقی باخ عمیقاً اشتباه می‌کردند. اینان وقاحت را تا به آن‌جا رساندند که موسیقی باخ را به مثابه‌ی موسیقی یی 'عینی' و مطلق و موسیقی یی معرفی کردند که به‌جز دلالت ناب موسیقایی، دلالت دیگری ندارد [...] اما تنها اجراهایی مکانیکی توانست، آن‌هم فقط در یک دوره‌ی خاص نابگرایی بزدلانه، موسیقی سازی باخ را به‌عنوان موسیقی یی نمایش دهد که نه ذهنی و نه برتابی است.» خودم شخصاً بر آن کلمه‌هایی تأکید کرده‌ام که گواه شیدایی این گفتار آنتوان گولئا در ۱۹۶۳ است.

تصادفاً چشمم به تفسیر کوتاهی از یک موسیقی‌شناس دیگر درباره‌ی کلمان ژانکن، این آهنگساز بزرگ همروزگار رابله، و آهنگ‌های به‌اصطلاح «توصیفی» او مانند آواز مرغان یا وراجی زنان افتاد. در این تفسیر نیز با همان قصد «نجات» روبه‌رو می‌شویم (تأکید بر کلمه‌های کلیدی باز از من است): «با وجود این، این قطعه‌ها بالنسبه سطحی‌اند حال آن‌که ژانکن هنرمندی است بسی کامل‌تر از آن‌چه گفته می‌شود زیرا گذشته از استعدادهای تصویرپردازی انکارناکردنی از شعری ملایم و اخلاصی نافذ در برتاب احساس‌ها بهره‌مند است... ژانکن شاعری است ظریف و حساس به زیبایی‌های طبیعت، وی همچنین سرودخوان‌بی‌مانند زن است و هنگام سخن گفتن از زن، تأکیدهایی پرمحبت، پرستایش و سرشار از احترام دارد...»

به واژه‌ها دقیقاً توجه کنیم: قطب‌های خیر و شر با صفت سطحی و با مخالف مستتر آن ژرف نمایانده شده‌اند. اما آیا آهنگ‌های «توصیفی» ژانکن به‌راستی سطحی‌اند؟ ژانکن در این چند آهنگ با بهره‌گیری از ابزارهایی موسیقایی (آواز همسرایان) صوت‌هایی ناموسیقایی را نراوایی می‌کند (آواز مرغان، وراجی زنان، هیاهوی کوچه‌ها، سروصدای شکار یا جنگ،...). این «توصیف» به شکلی چندآوایی کار شده است و تقلیدی «طبیعتگرا» را (که صوت‌های ستایش برانگیز تازه‌یی را در اختیار ژانکن می‌گذارد) با چندآوایی‌یی فرهیخته به وحدت می‌رساند و وحدت دو قطب عملا ناسازگار شیفته‌کننده است، هنری است پرظرافت، بازیگوش، شاد و سرشار از طنز.

و نکته همین‌جاست که آن‌چه گفتار احساسگرا آن را ضد ژرف می‌داند، همین کلمه‌های «پرظرافت»، «بازیگوش»، «شاد» و «طنز» است. اما ژرف چیست و سطحی کدام است؟ به اعتقاد منتقد ژانکن، «استعدادهای تصویرپردازی» و «توصیف» سطحی‌اند و «اخلاص نافذ در برتاب احساس‌ها» و «تأکیدهای

پرمحبت، پرستایش و سرشار از احترام» به زن ژرف‌اند. بنابراین آن چیزی ژرف است که با احساس‌ها سروکار دارد. اما می‌توان ژرف را چیز دیگری هم دانست: ژرف آن چیزی است که با عمده سروکار دارد. مسئله‌یی که ژانکن در آهنگ‌های خود با آن سروکار دارد مسئله‌ی بودشناختی اساسی موسیقی است: مسئله‌ی مناسبت میان صدا و صوت موسیقی.

موسیقی و صدا

انسان با خلق یک صوت موسیقی (چه با آواز و چه با زدن ساز)، جهان صوت‌ها را به دو بخش کاملا مجزا تقسیم می‌کند: بخش صوت‌های مصنوعی و بخش صوت‌های طبیعی. ژانکن با موسیقی خود می‌کوشد میان این دو بخش تماس برقرار کند و بدین‌سان در نیمه‌ی سده‌ی ۱۶، پیش‌تصویری از کاری ارائه می‌دهد که کسانی همانند یاناچک (اتودهای زبان محاوره)، بارتوک یا به شکلی به‌غایت نظام‌مند میسان (در آهنگ‌های الهام‌گرفته از آواز مرغان) در سده‌ی ۲۰ خواهند کرد.

هنر ژانکن یادآور این است که یک جهان صوتی در بیرون از جان آدمی وجود دارد، جهانی که ترکیب‌بندی خود را نه تنها از صداهای طبیعت که از صداهای آدم‌هایی که سخن می‌گویند، فریاد می‌کشند، آواز می‌خوانند و جسمِ صوتیِ زندگیِ روزهای عادی و جشن را می‌سازند. هنر ژانکن یادآور این است که آهنگساز از همه گونه امکانی بهره‌مند است تا به این جهانِ «شیئی» یک شکل بزرگ موسیقایی بدهد.

هفتادهزار (۱۹۰۹)، یکی از بدیع‌ترین آهنگ‌های یاناچک، همسرایی برای صداهای مردانه است و سرنوشت معدنچیان سیلزیا را بازمی‌گوید. نیمه‌ی دوم این آهنگ (که درخور آن است که در هر جُنگ موسیقی نوین جای گیرد) انفجاری از فریادهای جمعیت است، فریادهایی که در هیاهویی گیرا درهم گره‌می‌خورند. آهنگ یاناچک (به‌رغم هیجان‌زایی دراماتیک باورنکردنی‌اش) به شکلی شگفت‌انگیز به مادریگال‌هایی شبیه است که در روزگار ژانکن، فریادهای پاریس و لندن را به موسیقی درآوردند.

به زفاف استراوینسکی فکر می‌کنم، آهنگی ساخته‌ی سال‌های میان ۱۹۱۴ و ۱۹۲۳ که تصویر عروسی روستایی است. کلمه‌ی تصویر که آنسرمه به‌عنوان کلمه‌یی تحقیرآمیز به کار می‌برد به نظرم در این‌جا خیلی مناسب است. در زفاف، آواز می‌شنویم، صدا می‌شنویم و سخنرانی و فریاد و صدازدن و تک‌گویی و شوخی (همان همهمه‌ی صداها که یاناچک پیش‌تصویری از آن ارائه داده است) و این همه، در سازبندی‌یی (چهار پیانو و یک پرکوسیون) با خشونتی گیرا (که پیش‌تصویر بارتوک است).

به سوئیت برای پیانوی در هوای آزاد بارتوک (۱۹۲۶) نیز فکر می‌کنم. در بخش چهارم، صداهای طبیعت (به تصور من، هیاهوی قورباغه‌ها در کنار یک مرداب) موجب می‌شوند بارتوک بن‌مایه‌هایی ملودیک ارائه دهد که به شکلی شگرف کم‌مانندند. آن‌گاه آوازی عامیانه با این صوت‌های حیوانی درمی‌آمیزد و یکی می‌شود، آوازی که اگرچه آفریده‌ی انسان است اما در همان سطحی جای دارد که سطح صوت قورباغه‌هاست. این آواز بَدَل نیست، ترانه‌یی از ترانه‌های رمانتیسم نیست که وظیفه دارد «فعالیت عاطفی» روح آهنگساز را نشان دهد، فقط ملودی‌یی است که از بیرون و به مثابه‌ی صدایی در میان صداها آمده است.

و به آداجیوی سومین کنسرتو برای پیانو و ارکستر بارتوک فکر می‌کنم (اثری که به آخرین و به غمگنانه‌ترین دوران امریکایی او تعلق دارد). این کنسرتو تناوبی است از مضمون بسیار ذهنیِ مالیخولیایی توصیف‌ناپذیر با مضمونی دیگر که بسیار شیئی است (و ناگفته نماند یادآور بخش چهارم سوئیتِ در هوای آزاد است). چنین است گفتی اشک‌ریزان جان را فقط عدم حساسیت طبیعت تسلا می‌دهد.

منظورم دقیقاً همین است: «عدم‌حساسیت طبیعت تسلا می‌دهد». راستی هم که عدم‌حساسیت تسلادهنده است. جهانِ عدم‌حساسیت، جهان بیرون از زندگی انسانی است، جاودانگی است، «دریای رفته با خورشید است». به یاد سال‌های پر از غمی می‌افتم که در آغاز اشغال کشورم به دست روس‌ها در چِشی گذراندم. در آن سال‌ها بود که عاشق وارِز و گزاناکیس شدم: تصویرهای جهان‌های صوتی شیئی اما ناموجود برایم از وجودِ رها از ذهنیت مهاجم و مزاحمِ انسان می‌گفتند، برایم از زیبایی ناانسانی ناآزادهنده‌ی جهان پیش یا پس از عبور انسان می‌گفتند.

ملودی

به یک ترانه‌ی چندآوایی از دبستان نوتردام‌دوپاری گوش می‌دهم که دوآوایی است و به سده‌ی ۱۲ تعلق دارد: در پایین، با ارزش‌هایی افزوده به شکل کانتوس فیرموس، یک ترانه‌ی کهن گریگوری است (ترانه‌یی که ریشه در گذشته‌یی بسیار دور و به‌احتمال زیاد نااروپایی دارد)؛ در بالا، با ارزش‌هایی کوتاه‌تر، ملودی چندآوایی همراهی‌کننده گسترش می‌یابد. در این گونه هم‌آغوشی دو ملودی که هر یک به دوره‌یی متفاوت تعلق دارد ـ دو ملودی که از یکدیگر سده‌ها دورند ـ، چیزی اعجاب‌برانگیز وجود دارد: هم واقعیت است و هم قصه و تولد موسیقی اروپایی است به‌مثابه‌ی هنر: ملودی‌یی آفریده می‌شود تا ملودیِ دیگری را که خیلی کهن است و خاستگاهی عملا ناشناخته دارد به شکل کونترپوئن دنبال کند. بنابراین اگر این ملودی در این‌جاست به‌عنوان چیزی فرعی است تا به‌عنوان مادون خدمت کند. اما اگرچه «فرعی» است، سرتاسر ابداع است، کل کار آهنگساز سده‌های میانی بر آن متمرکز است ورنه ملودیِ همراهی‌شده به‌جز تکرار ساده‌ی یک ریتوار کهن نیست.

این آهنگ کهن چندآوایی شیفته‌ام می‌کند: ملودی طولانی است و بی‌پایان و حافظه‌گریز، پیامد الهام‌ناگهانی نیست، به‌مثابه‌ی برتاب بی‌واسطه‌ی یکی از حالت‌های جان بیرون‌نجهیده است، سرشتش سرشت یک پردازش است، سرشت یک کار «صنعتگرانه»، تزیینی، سرشت کاری که اگر انجام گرفته است نه برای آن بوده که هنرمند سفره‌ی جان بگستراند (یا به‌تعبیر آنسرمه «هیجان عاطفی»اش را نشان دهد) بل برای این بوده که فروتنانه سوگ‌آوایی کهن را زیباتر کند.

و برایم چنین می‌نماید که هنر ملودی این سرشت را که نخستین چندآواگراها به آن دادند تا باخ حفظ می‌کند. به آداجیوی کنسرتوی باخ برای ویولون در می‌ماژور گوش می‌دهم: ارکستر (ویولونسل‌ها) مضمونی بسیار ساده را که به‌سادگی در حافظه می‌نشیند و بارها تکرار می‌شود همانند نوعی کانتوس فیرموس می‌نوازد و در همان حال، ملودیِ ویولون (و مبارزخوانی ملودیک آهنگساز در همین نکته متمرکز است) بر بالای آن بال گسترده است و اگرچه از کانتوس فیرموس ارکستر فرمان می‌برد، از آن بی‌اندازه طولانی‌تر، پرتغییرتر و غنی‌تر است، زیباست و جادوگر اما چنگ‌نیافتنی و حافظه‌گریز و برای ما، یعنی زادگان نیمه‌وقت دوم، جلال باستان را دارد.

وضع در سپیده‌دم کلاسیسیسم تغییر می‌کند. آهنگسازی، سرشتِ چندآوایی خود را ازدست‌می‌دهد و خودمختاری صداهای خاص و گوناگون در طنین هارمونی‌های همراه‌کننده گم‌می‌شود و خاصه از آن‌رو گم‌ترمی‌شود که نوآوری بزرگ نیمه‌وقت دوم، یعنی ارکستر سمفونیک و خمیر صوتی آن بیش‌از پیش اهمیت می‌یابند و ملودی که «فرعی» و «مادون» بود به مینوی نخست آهنگ بدل می‌شود و بر ساختار موسیقی که در این فاصله کاملا دگرگون شده است سلطه می‌یابد.

و آن‌گاه سرشت ملودی نیز عوض می‌شود: ملودی دیگر آن خط بلندی نیست که از سرتاسر قطعه می‌گذرد. ملودی به فرمولی به درازای حداکثر چند میزان تخفیف می‌یابد، فرمولی با توانِ برتابیِ بالا، فرمولی متمرکز و بنابراین فرمولی که به سادگی بر حافظه می‌نشیند و می‌تواند هیجانی بی‌واسطه را بگیرد (یا برانگیزد). بدین‌سان، بیش از همیشه، موسیقی وظیفه‌ی معنایی مهمی می‌یابد: گرفتن همه‌ی هیجان‌ها در همه‌ی زیر و بم‌های‌شان و «تبیینِ» موسیقایی آن‌ها. اگر مردم آهنگسازانِ نیمه‌وقت دوم را ـ کسانی مانند موتسارت یا شوپن ـ «ملودی‌پرداز بزرگ» می‌نامند و این اصطلاح را کم‌تر درباره‌ی باخ یا ویوالدی و باز هم کم‌تر درباره‌ی ژوسکن‌دِ پره یا پالسترینا به‌کارمی‌برند بی‌دلیل نیست: تصور رایج امروز درباره‌ی ملودی (آن‌چه آن را ملودیِ زیبا می‌نامند) برساخته‌ی استتیکِ زاده‌ی کلاسیسیسم است.

اما این درست نیست که باخ را کم‌تر از موتسارت ملودی‌پرداز بدانیم. نکته

این جاست که ملودی او متفاوت است. هنر فوگ: مضمونِ پرآوازه‌ی

همان هسته یی است که (به تعبیر شوئنبرگ) همه چیز از آن آفریده شد. اما گنجینه‌ی ملودیکِ هنر فوگ در این نیست، در همه‌ی آن ملودی‌هایی است که از این مضمون ارتفاع می‌گیرند و کونترپوئن آن را می‌سازند. از سازبندی و اجرای هرمان شرخن خیلی خوشم می‌آید. برای نمونه چهارمین فوگ دا دوبار کندتر از معمول اجرا می‌کند (باخ زمان‌ها را ننوشته است و با این کندی، همه‌ی زیبایی پنهان تصورناکردنی قطعه ناگهان از پرده بیرون می‌افتد. و این بازملودی‌پردازیِ باخ هیچ ربطی به رمانتیک‌سازی ندارد (در کارِ شرخن نه رومانتو می‌بینم و نه آکوردهای افزوده). آن‌چه می‌شنوم، ملودی اصیل نیمه‌وقت اول است، ملودی بی چنگ‌نیافتنی و حافظه گریز، ملودی‌یی تخفیف‌ناپذیر به یک فرمول کوتاه، ملودی‌یی (درهم گره‌خوردن ملودی‌هایی) که مرا با وقار توصیف‌ناپذیرش جادو می‌کند. نمی‌شود آن را شنید و به‌شدت هیجان‌زده نشد. اما هیجانش هیجانی است از گوهر متفاوت با هیجانی که یک نوکتورن شوپن برمی‌انگیزد.

چنین است گفتیِ دو هدفِ ممکن و مخالفِ هم در پس هنر ملودی پنهان است: گفتی هدفِ فوگِ باخ از به تماشا درآوردنِ زیبایی‌یی برون‌ذهنی از وجود، این است که هم حالت‌های جان خود را فراموش کنیم و هم شورها و غم‌های‌مان را، خودمان را. و گفتی، برعکس، هدف ملودیِ رمانتیک آن است که ما را بیش‌تر در خودمان غرق کند، منِ‌مان را با شدتی دهشتناک به اندریافت‌مان درآورد و هرآن‌چه را که از این من بیرون است از یادمان ببرد.

آثار بزرگ نوگرایی به‌مثابه‌ی اعاده‌ی حیثیت از نیمه‌وقت اول

رمان‌نویسان بزرگ دوره‌ی پس از پروست ــ و منظورم به‌ویژه کافکا، موزیل، بروخ، گومبرووویچ یا، از هم‌نسلان خودم، فوئنتس است ــ به استتیک رمان بسیار حساس‌اند، استتیکِ ازیادرفته‌ی پیش از سده‌ی ۱۹. اینان بازاندیشیِ جستاری را از نو با هنر رمان همپیوند می‌کنند، ترکیب‌بندی را آزادتر می‌کنند، حق حاشیه‌رفتن را از نو فراچنگ خود می‌آورند، روح جدیت گریزی و بازیگوشی را بر رمان می‌دمند و بی‌آنکه (به شیوه‌ی بالزاک) سودای رقابت با اداره‌ی ثبت‌احوال را داشته باشند با آدم‌هایی که آفریدند از اندیشه‌های جزمی رئالیسم روان‌شناختی چشم می‌پوشند و ــ مهم‌تر از هرچیز ــ با ضرورت القای وهم واقعیت به خواننده ــ ضرورتی که مستبدانه بر سرتاسر نیمه‌وقت دوم رمان حکومت می‌کند ــ مخالفت می‌کنند.

این گونه اعاده‌ی حیثیت از اصول رمان نیمه‌وقت اول نه به معنای بازگشت به فلان یا بهمان سبک گذشته است و نه به معنای نفی ساده‌لوحانه‌ی رمان سده‌ی ۱۹. این اعاده‌ی حیثیت معنایی عام‌تر دارد که عبارت است از بازتبیین و گسترش خودِ مفهوم رمان و مخالفت با تخفیفی که استتیک سده‌ی ۱۹ رمان در آن داده است، این اعاده‌ی حیثیت به این معناست که کل تجربه‌ی تاریخیِ رمان شالوده‌ی رمان بشود.

نمی‌خواهم میان رمان و موسیقی نوعی موازی‌سازی ساده برقرارکنم. مسایل ساختاری این دو هنر با یکدیگر قیاس‌پذیر نیست. اما وضع تاریخی آن دو همانند است: تلاش آهنگسازانِ بزرگِ نو نیز (و این حرفم هم به ستراوینسکی مربوط می‌شود و هم به شوئنبرگ) همانند رمان‌نویسان بزرگ این است که کل سده‌های موسیقی را در آغوش گیرند و ارزش‌بندیِ کل تاریخ موسیقی را بازبیندیشند و بازترکیب کنند. از همین رو لازم است موسیقی را از جاده‌ی هموار نیمه‌وقت دوم درآورند (و نکته‌ی جالب در این‌جا، زدنِ معمول برچسب غلط نوکلاسیسیسم به ستراوینسکی است زیرا کارآمدترین گشت‌وگذارهای ستراوینسکی در گذشته در دوره‌های پیش از کلاسیسیسم است). از همین رو نیز آهنگسازانِ بزرگِ نو هم به تکنیک‌های آهنگسازیِ زاده‌ی سونات عناد می‌ورزند و هم به برتری مطلق ملودی و به مردم‌فریبی صوتی ارکستربندی سمفونیک. اما مهم‌تر از هر چیز این‌که این آهنگسازان حاضر نیستند دلیل وجودی موسیقی را منحصراً در شهود بر زندگی هیجانی بدانند، ایستاری که در سده‌ی ۱۹ در موسیقی همان‌قدر آمر بود که در همان دوران ضرورت حقیقت‌نمایی در رمان.

اگرچه این گرایش به بازخوانی و بازسنجی کل تاریخ موسیقی میان همه‌ی نوآوران مشترک است (این گرایش، به اعتقاد من، علامتی است که هنر بزرگ نوگرا را از ژاژگویی‌های نوگرایانه متمایز می‌سازد)، اما آن که آن را روشن‌تر از هر کس برتاب می‌دهد (و حتا باید بگویم به شکلی مبالغه‌آمیز) ستراوینسکی است. از قضا، حمله‌ی مخالفان او نیز بر همین نکته متمرکز است. از دیدگاه مخالفان او، تلاشش برای ریشه گرفتن در کل تاریخ موسیقی به‌جز التقاط نیست، به‌جز فقدان اصالت و افت ابداع نیست. آنسرمه می‌گوید: «تنوع باورنکردنی شیوه‌های سبکیِ ستراوینسکی «به فقدان سبک می‌ماند» و آدورنو مسخره‌کنان می‌گوید که تنها منبع الهام موسیقی ستراوینسکی موسیقی است، موسیقی او «موسیقی‌یی است اقتباس‌شده از موسیقی».

چه داوری‌های نامنصفانه‌یی: زیرا اگر ستراوینسکی آن‌چنان بر کل گستره‌ی تاریخ موسیقی نظر می‌کند که نه پیش و نه پس از او هیچ آهنگسازی نظر نکرده است و اگر از این گستره الهام می‌گیرد، این امر هیچ از اصالت او کم نمی‌کند. منظورم از این حرف فقط این نیست که می‌شود همواره در پس تغییرهای سبک او همان خط‌های چهره‌نمای شخصی او را دید. منظورم این است که اصالت کامل و قیاس‌ناپذیر او در پرسه‌زدن‌هایش در تاریخ موسیقی و بنابراین در «التقاط» آگاهانه، هدف‌مند، غول‌آسا و بی‌مانند اوست.

نیمه‌وقت سوم

اما این عزم به دربرگرفتن کل زمان موسیقی که در نزد ستراوینسکی است به چه معناست؟ به چه مفهوم است؟

اگر جوان بودم، در پاسخ هیچ تردید نمی‌کردم: ستراوینسکی یکی از آن کسانی بود که برایم درها را به روی دوردست‌هایی گشود که بی‌پایان می‌پنداشتم. چنین می‌اندیشیدم که می‌خواست تمامی نیروها و تمامی ابزارهایی را که در اختیار موسیقی است برای سفرِ بی‌نهایتِ هنرِ نو جمع آورد و بسیج کند.

سفر بی‌نهایت هنر نو؟ زمان گذشته است و دیگر چنین حسی را از دست داده‌ام. سفر خیلی کوتاه بود. از همین رو نیز در تمثیلم از دو نیمه‌وقت جریان تاریخ موسیقی، موسیقی نو را همانند یک پس‌لود تصور کردم، یک پس گفتار تاریخ موسیقی، جشنِ پایانِ ماجرا، گرگرفتنِ آسمان در پایانِ روز.

اما حالا تردید می‌کنم: حتا اگر این درست است که عمر موسیقیِ نو بسیار کوتاه بود، حتا اگر این موسیقی تنها به یک و دستِ‌بالا دو نسل تعلق دارد، اگر حقیقتاً به‌جز یک پس گفتار نبوده است، اما آیا زیبایی عظیم و اهمیت هنری و استتیکِ سرتاسر نو و خِرَدِ جمع‌بندِ موسیقی نو آن را لایق این نمی‌کند که به مثابه‌ی یک دوره‌ی کامل تلقی‌اش کنیم، همانند یک نیمه‌وقت‌سوم؟ آیا نباید تمثیلم را درباره‌ی تاریخ موسیقی و رمان اصلاح کنم؟ نباید بگویم که این تاریخ در سه نیمه‌وقت جریان داشته است؟

بله، تمثیلم را حتماً اصلاح خواهم کرد، آن هم از سر میل زیرا به این نیمه‌وقت محوم که به شکلِ «گرگرفتن آسمان در پایان روز» است با شور دل‌بسته‌ام، زمانی که تصور می‌کنم خودم نیز به آن تعلق دارم حتا اگر آن‌چه به آن تعلق دارم دیگر وجود ندارد.

اما برگردیم به پرسشم: معنای عزم به دربرگرفتنِ کل زمان موسیقی برای ستراوینسکی چیست؟ به چه مفهوم است؟

تصویری رهایم نمی‌کند: بر وفق یک باور عامیانه، تمامی زندگی گذشته‌ی محتضر درست در ثانیه‌ی پیش از مرگ از برابر چشمانش می‌گذرد. موسیقی اروپایی در آثار ستراوینسکی زندگی هزاره‌یی خود از نو به‌یادمی‌آورد و این آخرین رؤیایش پیش از آن است که در خواب ابدی بی‌رؤیا فرورود. ■

رضا براهنی

شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ

۱

با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
با کودکِ آتش‌گرفته روی رود قدسی
دَرِ ایستگاه مرگ که اندام‌های مرا تنها تا بهار آینده می‌خواهد
امروز در کمال شجاعت سپیده‌دم بارید
با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
با جنگلی به شکل سازهای بادی آتش که می‌وزد
با دست‌های کاهگلی که از هند، هند خجسته برمی‌خیزد فریاد می‌زند
که من اگرچه همین نیز با
و خوابِ ایستاده که توفان گنج نهفته را برساند به سطح آب
و در به روی پنجره من خسته
ساحل از زیر پای زنان می‌کشد عقب، همه در دریا و چادرها بر روی موج‌ها
هم‌خانه گاهی با کوسه‌ها در اصطبل‌های نهان در آب‌ها
و نه همان که شاید را می‌بینند و یکی از آن‌ها که می‌جهد از روی من
می‌گیرمش ببوسمش می‌خندد و غرق می‌شود
و چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
نه بی‌با بی‌بانه بابی‌نه‌بانه با با

۲

دستی شبیه پنجره با رگ‌های توریِ آوازی از تو را که در پرنده
کشیدهٔ پرده بر چهره‌ای که یَشم شبکلاهش نیز
یک روز هم پدرم این‌جا از روی برگ‌ها و برهنه بی‌آن‌که با بهشت
و میوهٔ محبوب دندان‌هایم‌ماه با گازها که من از رویش
و فوج‌های بوسه که بیگانه
و انسانی با چشم‌های گالینگور
و گراور اقلیدسی که از تنگه‌های تند ببوسَم گُفتم
مثل شراعِ هیچ‌چیز
ساکت، دَف از شکمِ عالَم عبور کرد و مصر به اهرام گفت بلند
بیدی که روی سینهٔ من طاس شد و داغ مثل یخ
حالا اگر نَبوسی‌اَم من در گذشته هم نبودم
دف ایستاده روی قلهٔ آن‌که بلندترین است
هِرمس وَ صادقی انگشت‌هایِ ارتجالی خود را در هم تنیده‌اند در اطراف این هِرَم
و ماه با گازها که من از رویش

۳

وقتی که او بشکه را با شمشیرش دونیم کرد من خواب بودم
ــ و یک درشکه با اسب‌های سبزش در سطر دوم این شعر بر کنارهٔ ما ایستاده بود ــ
بیدار هم نشدم
در نیمی از بشکه یک عده مست تماشایم می‌کردند
و نیمهٔ دیگر ارکستر بود که دیوانه‌وار مثل موج به صخره در ابدیت، مکرر می‌کوفت
من خواب بودم آن‌ها تماشایم می‌کردند
بیدار هم نشدم
من بشکهٔ دونیم بودم

۴

وقتی که برگ‌های علامت را بر روی خاک‌های دیوار غربال می‌کردم گفتی بیا مرا ببوس
من لب نداشتم
برگشتم دیوار نیمه‌تمام از چشمم بالا رفت
در پنجره شب نام بود ما می‌دویدیم
و ماه مثل شگردی به دور خود می‌چرخید
من با برادرم بودم و شما؟ از یک هزاره‌ی دیگر بودید و با زبان پوپک‌ها با هم معاشقه می‌کردید
مهمان‌ها را بر بال خود سوار کردیم و در درونشان به گردش بردیم

۵

پدرم صدسال پیش مرد
صدسال دیگر من مرده‌ام و مادرم هم مرده
دنیا عوض شده نیویورک صدبار از نیویورکِ زمان ما بلندتر شده
در تبریز یک مورچه به سرعتِ بیمار می‌دود
و مقبره مثل همیشه از شعرا خالی است
حالا بگونه؟
از زیر شبکلاه چشمان «شهریار» شما را تشخیص می‌دهد

۶

مَردی مرا هماره به بوی تو می‌رَوانَد
زیباست فصل کبوتر به چابهار
قولنج کلمهٔ پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد
حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رَوانَد
یک زن نمی‌رَوانَد
مرا به او بخواهانید شخصاً مرا نمی‌خواهد

۷

گفت
تُنگ شراب را، مستی ابریشم را، ماهی نه متن چشم در زیر پای زن را

و راه زعفران تندِ دویده بر آسمان بشقاب چینیِ کاشی را
بردار
و بیار
ـ او کیست آن‌که این‌ها را می‌گوید
ـ او آن کسی است که این‌ها را می‌آوَراند
معنای آوَرَندگیِ این‌هاست

۸

تنها
طبلی که کاملاً خالی باشد
و پوستش خشکیده باشد
و نابینا هم باشد
فریاد دارد
شش از هوا خالی کن تا فریاد باشی

۹

حالا که روز و شبم در چراغ سرخ جهان می‌دَوانی‌اَم دیوانه‌وار
می‌آوَرانی‌اَم در پیش خویش و بعد از خویش می‌رَوانی‌اَم
دیگر چه چیز برایم مانده به جز این‌که می‌دَوانی‌اَم، می‌آوَرانی‌اَم و می‌رَوانی‌اَم؟

جز طبلِ سینه که چیزی برایم نمانده
حالا که حالا حالا حالا که

۱۰

یک عده آن حقیقت روشن را می‌گویند
یک عده آن حقیقت ناگفته را می‌گویند
من آن حقیقت ناگفتنی را می‌گویم
این را:

۱۱

مرا به دیدن جسمانیِ تو هیچ نیازی نیست
چنان پُرَم من از تو چنان پُر که بیشتر شبیه شوخی زیبایی هستم
و عصر باز خانوادهٔ بینایی به خواستگاری‌ام آمد
و خواستگار، جوان وَ شق‌ورق، وَ گل به دست، که من گفتم
شما که ریش مرا دیده‌اید
و مادرم گل‌ها را گرفت، گذاشت در گلدان وَ گفت چرا با جوان عاشق، شوخی؟
و چادرش را به روی شانه‌اش انداخت وَ شربت و شیرینی گرفت، وَ لبخند زد
چنان پُرم من از تو که دیگر
و خواستگار بی‌مقدمه فریاد زد، قلم وَ کارت بلانش وَ مهرا
و گریه کرد دلم سوخت چون که عاشق بود
و مادرم گفت، مسئله پیچیده است، جهیزش حاضر نیست
برادر بزرگترش رفته هند که طوطی و، بودا بیاورد
و خواستگار نامه‌ای از کنسول فرانسه به من داد که در اصفهان سفر می‌کرد
و عینک و، کلاه‌خود به سر داشت
و خواهر کوچکترم که از لای پرده می‌خندید، چه ناز بود! هنوز سیم به دندان داشت
و صورت پدر خواستگار در آیینه، انعکاسِ عینک و ابرو بود
و چشم‌هایش را به صورت منِ بیچاره دوخته بود وَ هیز بود
و من بلند شدم، اُریب توی آینه رفتم
و از هزار بندر و دریاچه عبور کردم
و بادبان‌های کشتی‌ها را به نام تو افراشتم
و رفتم از دکلی بالا، نشستم آن سر
و بوی دریا می‌آمد و عطر نای نهنگان عاشق را نسیم می‌آورد
و خواستگار که شکل بحر خزر بود پیش می‌آمد، تمام ساحل و جنگل را به دست داشت
وَ گریه کرد وَ فریاد زد شبیه من
پُرَم من از تو چنان پُر که دیگرَم به دیدن جسمانی تو هیچ نیازی نیست
و رفت
و مادرم که چشم نامحرم را دور دید، چادرش را برداشت
و روی عرشهٔ کشتی به رقص درآمد
بقیه برگشتند

۱۲

من می‌پَرم نشستن من بر گل، معنایی از عسل
و از ایلخچی تا عاشوراده تمامی جنگل وَ جاده و، ساحل تورق شده
وقتی که شیشهٔ ماشین را پایین کشیده‌اید وَ می‌گویید چقدر هوا گرم است!
ما نیش می‌زنیم شما داد می‌زنید وَ دریا بی‌اعتنا به ساحل می‌کوبد
هزاران کندو را امواج برده‌اند
پاهای بچه‌ها و زن‌ها گاهی طعم مدفوع ما را دارند و شما آن را می‌لیسید
گاهی برادران من از شکم ماهی سفید بیرون می‌آیند
و مادران ما در آب‌های خزر خون می‌خورند که این بچه‌های ما کجا رفتند
من کارخانهٔ پرنده‌ای از تولید به مصرف هستم
مدفوع ناب مرا بر سر سفره، عروس به داماد می‌خوراند داماد به عروس وَ همه می‌خندند
وقتی که من پرواز می‌کنم می‌خوابم‌آواز هم که می‌خوانم می‌خوابم
وقتی نشسته‌ام، یا می‌مکم یا نیش می‌زنم یا دفع می‌کنم
و آب بحر خزر صدهزار کندو بالا رفت همین دیشب
امشب هزارهٔ هزارم زنبور است
دریا از نسل ما کوچک‌تر است
دیشب شما عروسی کردید حالا بگیرید! من نیش می‌زنم پـــــاداش
انگشت‌های عسل

۱۳

آب را و، کافی را ترکیب می‌کنند
گل می‌چکد به رویِ نمی‌دانم
پس حاضری تو و، تولد من در باران
پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم
گل می‌چکد
و از زمین پُرتاب می‌رَوم یا می‌پَرم
و عمهٔ من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد
از دوست‌داشتنی‌تر از با نیست
خوردم به خواب دوش مرا خواب خورده‌ای گل می‌چکد
حالا دو روز تربت من در راه است
با آب کافی هم عاشق شدن را پریده بودم
غسل گنجشک با تگرگ روی تیر چراغ برق
گل می‌چکد، کبوتر می‌گوید یکشنبه، یا یکشنبه
با هم که دوست‌داشتنی‌تر از از نیست
وقتی مرا به سمرقند هم نخواهد برد
حالا دیگر بلند شو برویم وقت خوابیدن است
حالا که وقت نداریم سال آینده می‌خوابیم
و حالا مادر مرا می‌زاید
و صورت مثالیِ لجن از بیضه‌هایم آویزان است
حالا که وقت نداریم سال آینده به دنیا می‌آییم
شش روز مانده به پایان برج بلدرچین
و شب‌پره از شب به روی پلهٔ شب دیگر پرید که گفتند شب‌پره
و مفرغ و پاپیروس در عمه‌زار صبح سمرقند
وقتی کنیزک را آماده می‌کنند تا مولوی وَ طوطی و، تاجر، همراه نی، بعد از نماز دست بیفشانند
نترسید برقصید، من هم کنار شما خواهم رقصید حالا مرا بسازید
من ساخته‌شدنی هستم

۱۴

من را بیاوَران
من را بخوابان
بر روی جادهٔ ابریشم وَ در کنار حفرهٔ گنجشکی
لالایی لله اَز لب‌هایت این پیرمرد جوان را به خُرناسهٔ ابدی می‌بَرَد یا می‌بَرانَد
خرناسه در قلمرو خِرسی نیست در قلمرو انسان است
موهای تو در تارهای حنجره‌ام گیر کرده‌اند از خواب می‌پرانی‌اَم
حالا مرا دوباره بخوابان
در زیر آفتاب بخوابان
از دیگران جدا بخوابان تنها بخوابان
و در کنار حفرهٔ گنجشکی بخوابان
و در بهار بخوابان
از پشت سر بیا و، نگاهم کن وَ روز و شب نگرانم باش آن‌گاه
بی‌دِغدغه مرا بمیران این‌جا همین‌جا
من اهل هند رفتن و این حرف‌ها نیستم تو هند را بیاور این‌جا همین جا
و در بهار وَ در کنار حفرهٔ گنجشکی
وقتی که بوی نیمروی تو می‌پیچد
و پارچ آب از یخ تازه شبنم می‌گیرد
این‌جا آری همین‌جا مرا بخوابان
رفتم که رفتن من عینِ رفتن من باشد
و فرق داشته باشد با رفتنِ آندیگران
حالا تو فرق روح مرا با ناخن‌هایت واکُن
من عاشق فرق سرم
و پارچ آب را بر خاک تازه بریزان می‌بینم تو را هم می‌بینم
آن سوتَرَک کنار درخت ایستاده‌ای و می‌درخشی در اشک
و بازگشت من است این به سویِ بی‌بازگشتگی
دیگر نیاوَرانَدَم او سوی تو
من را بخوابان
آیینه را هم بر روی من بخوابان
اِغمای آن سوی مردن چقدر جزء به جزیی شدن دارد!
حالا من از تو می‌روَم و تو می‌رَوانی‌اَم
از هرچه از، از هرچه با، از هرچه گرچه، تو می‌رَوانی‌اَم
تقسیم من به سوی نیست شدن مثلِ خوابِ زبان که در سکوت صداهاست
حالا به روز حالا به شب حالا به هر چه شب و روز
و بیست و چارساعت من یک‌جا تمام شد
حالا من می‌تَراوَم دستی مرا به سوی هیچ‌چیز می‌تَراوانَد
تکرار می‌شوند صداهای خیس تراوش
حالا کسی مرا می‌شاشد بر کهکشان
شاشی که از تراوشِ من پاشیده شادا که کهکشان
من را بخوابان
من را بیاوَران
من مثل شعر تقطیع می‌شوم سوی پرنده‌های تطبیقی
من هیچ‌چیز را به سوی هیچ در آوازهیچ
زنبیلی از زبانهٔ زیبایی در کنج حفرهٔ گنجشکی وَ هیچ
استخری از طراوت پاشیدن در شیشهٔ شکسته
حالا ببین چقدر گم شدنم را خمیده‌ام
می‌آوَرانَدَم اکنون به سوی خویش
صافم به شکل لیس که بی‌حس می‌آوَرانَدَم
و ذرهٔ مرا در ذره‌هایِ آندیگران فرو کرده حتا خود او هم این را می‌گویانَد
از گه گذشته‌ام حالا به سوی آن‌چه لجن را به شکل رنگ به خورشید می‌کشاند، خوابیده‌ام
حالا تو هرچه هستی من آن هستم من را بخوابان
و این لحاف آینه را هم به روی من بخوابان
و ناگهان صدای گفتن او می‌آید وَ مرا می‌گویانَد
این چیزها را که حالا گفتم می‌گویانَد
او کیست؟ آن کسی که مرا می‌گویانَد؟
من را بخوابان من را بیاوَران وَ بخوابان
و حالا بی‌بازگشتگی‌ام را کامل کن دیگر نیاوَران خوابیده‌ام دیگر
ای آورانَنده! ای آوَرانَندگی‌من را دیگر نیاوَران!

آذر و دی ۷۲ـ تهران

از کتاب خطاب به پروانه‌ها

منوچهر شعبانی

تقدیس

برافروخته از آفتاب
در چشمانت سراب می‌بینم
با بازتابی
از رنگ‌ها و نورها

برآشفته از زندگی
در چشمانت گرگ می‌بینم
با بازتابی
از سایه‌ها و سیاهی‌ها

برنشسته از رؤیاها
در چشمانت خیال می‌بینم
بی‌بازتابی
از امید و آرزو

اندوه

اندوه سال‌ها را
با یاد تو به خانه می‌برم

اندوه سال‌ها را
ای حجم تهی در من
با یاد تو به خانه می‌برم

اندوه سالیان سال را
ای یغماگر استواری و صلابت من
با یاد تو به خانه می‌برم

چشم‌انتظار

نه در آمدنت
شتابی بود
نه در رفتنت اندوهی
ما را بگو
که چه بی‌تاب آمدنت بوَدیم

نه در طلوعت آفتابی
نه در غروبت ظلمتی
ما را بگو
که روز را چشم‌انتظار بوده‌ایم.

کاوه حیدری

یک شعر

ای بانوی جوان ماهتاب
چین خاطر بگشای،
دم مسموم سکوت به هماوازی باد بسپار،
تجلی‌گاه سپیده را من آینه‌بندان کرده‌ام
مخملی از شعر و ترانه گسترده‌ام

پای در ایوان اطلسی بگذار.

حامد محمدطاهری

یک شعر

چخ!
در معبر قوزه و آتش
حجم زنجره خاکستر می‌شود
جهان در میان چشمانت
منشور پسته و پرواز

در شیء گمشدهٔ استوا
دارکوب تکرار می‌شود
عقل سرخ نیمکت
شعر سور و سبد
چخ!
بر هاشور نور و زیتون
راه ابریشم تا می‌خورد
هم کرهٔ گوزن
هذیان شرقی شراب و هندسه
چخ!
کولیان حاکستری
کاغذ اسب‌های کبود را پاره می‌کنند
تا هی‌هی درشکه‌های هلهله
دشت اندامت

چخ، چخ
خرگوش باکره
شار شوکران

علی عزتی

شهد شعور

پس کی آیا، کی؟
با تو بشکفد اندک خردی به کف آمده

چه بگویم؟
اینک، شهد شعور را
شدی و شبت شکست و نه خویش.

این‌گونه زیستن، بی‌تقلای اندکی،
ره به جنون هجرت است.
ای شعور، از زبان خِرَد،
به حَسَب رود بیندیش.

آنِ جاودانه

در گسترهٔ آبی چنین شکیب،
ره به کجا می‌برد آن،
نازکای صدایت؟

گل از الفبای سنگ،
به زبان سرخ، ترانه شد.

رفتن‌ها چه بسیارند،
اما رفتن ترا به سمت سپید،
به حضوری روشن شکفته شود،
شیدایی زلالش، به بهای اشارتی، به فهم آید.

حسین قدیمی

چراغ بازار

مرگ
چراغ است
زرد
نارنجی
قرمز
سبز
عکس است
بر لبخندی ماسیده (بی‌رنگ)
نگاهی گرسنه (منگ)
حجله است
در چراغ بازار
- برابر -
خط لحظه‌ی تلخی‌ست
در صورت‌های سرد و گشاده (یخ)
قهوه است
در بوی پیاده‌روها

برای عزت‌الله فرهادی

مادرم دائم جارو می‌کند، دائم جارو می‌کند
اتاق‌ها را حیاط را
مادرم دائم می‌شورد ظرف‌ها را رخت‌ها را
مادرم دست‌هایش خزه بسته است
موهایش خاکستر نشسته است
فکر می‌کند جهان را باید جارو کرد
آب کشید
تا بتوان زندگی کرد
می‌گوید چرا نمی‌روی سرکار؟
بروا

- ... -

آن‌جا که کسی آدمی را نشناسد
آن‌جا که بر تختی بخسبی شبی برای ابد
آن‌جا که در شلوغ خیابانی قدم زنی
پاها
دست‌ها
نگاه‌ها
در غروب میدانی تقسیم می‌شوند

و آن‌جا باشی
که دیگر
این‌جا نیست.

منیرو روانی‌پور

فصلی از رمان

کولی کنار آتش

ده روز بعد قافله بو کشید. وقتی که دل جانب احتیاط را نگه نداشت و چندین بار دیگر به کوچهٔ دررو رفت، نه در اندیشهٔ خانه‌ای سفید و باغچه‌ای پر از گل که به دنبال کلام مردی که از تهران آمده بود و می‌پرسید: «تو چه می‌فروشی دختر غمگین سینه‌عریان؟» و او یاد گرفته بود که بگوید: «من آب دریاها را می‌فروشم آقا.»

ظهر بود و خورشید بالای میدانگاه. چادرها همه خالی، حتا کودکان به تماشا ایستاده بودند. چشمان پدر میان شرمساری و خشم، باور و ناباوری روی دایرهٔ میدان می‌چرخید:

«اگر دروغ باشد، بدا به حال دروغگو...»

سکوت. سکوت قافله و پوزخندی که بر لبان نیتوک سرک می‌کشید.

«نیتوک بگو، از که شنیدی؟»

«باد...»

پدر فریاد کشید:

«نیتوک! مرا به سیخ پوزخندت می‌کِشی و می‌سوزانی، راستش را بگو، خبر را مرده‌ها به تو دادند یا زنده‌ای از سر عناد به آینه زنگار می‌بندد...»

«روح مرده‌ای بود، پیر شده از خفت قافله...»

صدای پدر شکست:

«کار سختی نیست. راست و دروغش را تو آشکار می‌کنی.»

تو در میانهٔ میدان ایستاده‌ای تا پدر با دستانی که روزگاری گونه‌هایت را ناز می‌کرد و اکنون خفت و خواری در آن آشیان کرده، ستاره‌ها را از چشمانت بپراند... ستاره‌ها، ستاره‌ها... یک ستاره... دو ستاره... هزار ستاره و جهان چه تاریک می‌شود وقتی ستاره‌ها به تمامی از چشمانت پریده باشند و جهان تاریک دور سرت می‌چرخد، می‌چرخد و تو معلق در چاهی سیاه فرو می‌روی...

«نیتوک!»

پدر فریاد می‌کشد، نگاهش را از نگاه مردان قافله می‌دزدد و از تو که روی زمین افتاده‌ای و به دهانهٔ چادر بزرگ اشاره می‌کند و نیتوک، پیرترین پیرها که تمام قصه‌ها را می‌داند و بسا قصه‌ها که با کلامش آغاز می‌شود، دست تو را می‌گیرد، تو روی زمین نرانده می‌شوی و چادر بزرگ، تو را و نیتوک را می‌بلعد و کیمیا که سر به دنبالتان گذاشته است.

کیمیا، نو گران‌ترین مهره‌ات، مهرهٔ مار را از توی صندوق در می‌آوری با دستانی که رعشه گرفته جلو نیتوک می‌گیری، پیرزن با اخمی تخت سینه‌ات می‌کوبد و با سه بار جیغی که مانند جغد می‌کشد، پدر را به داخل چادر می‌کشاند. پدر پیر شده است. یکباره پیر...

«رویت سیاه...»

پدر با چماقی که روزگاری گرازها را می‌تاراند به جانت می‌افتد، پوزهٔ نیتوک مانند دهان ماری موذی می‌جنبد.

«می‌گویی کار کدام نامرد است؟»

پدر موهایت را دور دست می‌پیچاند. تو را تا میدانگاه روی سنگ و سنگلاخ می‌کشد. قافله منتظر ایستاده است. روز اول روز پدر است، می‌زند تا خسته شود، آنگاه نوبت به مردان قافله می‌رسد... آنکس که بیگناه است، سنگ بیندازد و چه کسی شلاق را به دست پدر می‌دهد؟ آقای من صدای غریبش هوا را می‌شکافد. پیراهنم را جر می‌دهد، و خون در هوا پشنگه می‌زند، باران خون آقا، نه بارانِ مهتاب...

غریبه اگر باشد از قافله رانده می‌شوی... نامت را نمی‌گویم آقا... روزگاری دراز با من مهربان بوده‌اند، شلاق روی تنم گل می‌دهد، دهان زخم‌های مرا باز می‌کند آقا... مردان قافله مردانِ مهربان و تشنه، لبخندتان کجاست؟ برقِ چشمانتان را زیر کدام پردهٔ سیاه پنهان کرده‌اید... اینک نی‌زن شروع به نواختن می‌کند و کسی دیگر دایرهٔ زنگی به دست رو به جاده می‌ایستد تا باد صدایِ فریادهای مرا به جایی نبرد... پس فریاد کشیده‌ام آقا... به آسمان نگاه کن تا کبوتران بیرون پریده از حنجره‌ام را ببینی، روی شناشیر بایست و به آسمان نگاه کن، کبوترانی با بال‌های زخمی و خونین که بال بالی می‌زنند و یکراست رویِ پیشانی‌ام می‌افتند... آسمان پر از کبوتر است... کبوتران، کبوترانِ زخمیِ عزیز، آیا هیچ‌کدامتان به کوچهٔ در رو خواهد رسید، من این یکی را پرواز خواهم داد و او حتماً حتماً به کوچهٔ در رو خواهد رسید...

با تمام توانش فریاد کشید و دیگر خاموشی تا آن زمان که باران بارید و آینه قطرات آب را روی چهره‌اش حس کرد. چشم گشود. نیتوک سطل خالی آبی به‌دست بالای سرش ایستاده بود. روی واگرداند تا پوزهٔ تیزش را نبیند. رو به چادرها نگاه کرد و دید که بساط شامگاهی می‌چینند. چاله‌های آتش. مرغ‌های سر بریده و دیگ‌های برنج... دیگر فریاد هم بیهوده بود. تنش خیسِ خون و آب، صدای گنگ و دورِ مانس در ذهنش پیچید با پچ‌پچ مردان قافله یکی شد؛

«نامی نگفت...»

«فردا می‌گوید...»

«پسینِ فردا هم هست.»

در غاری بود تنگ و تاریک. دست روی زخم‌هایِ تنش گذاشت. شیار. شیار. کدام گراز مرا به این غار آورده تا بافیماندهٔ تنم را ببلعد؟ نگاه کرد. از زیر پلک‌های ورم‌کرده در تاریکی، چشمش به آینهٔ آویزان به دیوارهٔ چادر افتاد... با صدایی خفه گریست. صدای نی! نی‌زن خودش را آماده می‌سازد تا مثل هر شب بنوازد و تو همین‌طور مانده‌ای، برخیز، برخیز به چشمانت سرمه بکش. پیراهن

ارغـوانی‌ات را بپوش، اینک دایرهٔ مجلس گرم می‌شود. مانس می‌آید، سر می‌چرخاند، به دنبال تو می‌گردد. کیمیا پیش از تو رفته است... قصه‌ها را تعریف می‌کند و ماه‌زاده فال مانس را می‌گیرد اما نه به قیمت جانش... به سختی به جانب صندوق سرید. صدای خش و خش پاا نگاه کرد. سایه‌ای از کیمیا بود که به طرف دهانهٔ چاه می‌رفت. پردهٔ چادر را چرا می‌کشی کیمیا؟ دو کف دست روی زمین با زانـوان زخمی و خون‌آلود خودش را روی گلیم کشید. نگاهش گیج و گم به دهانهٔ بستهٔ چادر. از درزِ پرده روشنایی شعلهٔ آتش را دید و آن باریکه رنگِ آبی... مانس هم بود. نگاهش نه در مجلس که در انتظار...

شوری در دلش. بغضی در گلویش. درد از تنش گریخت... سر می‌چرخانی آقا... دامن بلند هر زنی از پس چادری نگاه تو را یا خودش می‌برد آقا... قافله چه کوچک است آقا و تهران چه بزرگ... تهران سبز است، آبی است مثل رنگِ شعله‌های آتش آقا...

«می‌گریزم... با تو می‌آیم...»

لبانش به سختی با خنده‌ای از هم شکفت. اما فردا شب جانی در تنش نمانده بود که روی زمین بسرد و از درزِ چادر نگاه کند. بی‌هوش و حواس افتاده بود. در ذهنش پژواک صداهای دوردست. تصاویری مغشوش، دایره‌ای از مردم قافله که این‌بار از سر تفنن نشسته بودند. زنی پیراهن کودکش را می‌دوخت، دیگری مهره‌هایی را به بند می‌کشید، مردی بر دستان جوانی خال می‌کوبید تا نوبتش شود و شلاق را بردارد و توان بازوانش را امتحان کند. نیتوک دور میدان می‌چرخید و شلاق‌ها را می‌شمرد و در میان این تماشاگه بی‌خیال، او افتاده بود که هنوز صداها را می‌شنید:

«خورد تو گردنش.»

«بافو خوب زد. خیلی خوب...»

«رهیار هم بد نبود، نمی‌خواست بزند وگرنه بیش از این‌ها قدرت دارد...»

«تو می‌گویی کار چه کسی است؟»

«یکی از مانس‌ها.»

«پس روزگار آینه شکسته است.»

«نه، کسب و کارش توی شهر بالا می‌گیرد...»

«تاجیک‌ها برای این کار پول خوبی می‌دهند.»

«اگر زنده بماند...»

زده بودند آنان که بسا بی‌اعتنا از کنارشان گذشته بود. دل‌سوخته می‌زدند. غیض و کینه در نفیر شلاق‌هایشان. آینه دیگر به پول سیاهی نمی‌ارزید و آن‌ها، مردان کینه‌جو بهای تمامی شب‌های از دست رفته را از او می‌ستاندند. پدر مرا خاک کن مرا... مثل پول‌هایی که هر شب می‌شمردی، در کوزه می‌گذاشتی و در چالی پنهان می‌کردی... مرا خاک کن پدر... مرا.

پنج روز بازوی مردان قافله در کار بود و چشم سیاه دخترکان کولی نگران بر باد رفتن آخرین نفس‌هایش. اما هیچ‌کس پا پیش نگذاشت، فریادی از سر ترس نکشید، خو کردند سرانجام همه، خرد و کلان به نمایش روزانهٔ قافله. تنها کیمیا و ماه‌زاده هر شب بر زخم‌هایش مرحم می‌گذاشتند تا فردا دوباره جانی تازه بگیرد و از نو همه‌چیز آغاز شود.

نامش را نمی‌گویم پدر... از او پول می‌ستانی، پیش چشمانش خوارم می‌کنی... نامش را هرگز نخواهم گفت...

و چون پنج روز زیر ضربه‌های قانون قافله جان ندادی و کلامی نگفتی رانده می‌شوی... نیمِ‌شبِ ششم قافله برخاست، چادرها از جای کنده شد. پیچانه‌ها را روی گاری و قاطر گذاشتند و بر گردن سگ‌ها زنگوله بستند تا اگر مسافتی از قافله دور شوند، در جُست‌وجویشان چندان سرگردان نمانند. و هیچ‌کس بر گردن او حتا زنگوله‌ای نبست.

آخرین چادر، چادر بزرگ بود که باید جمع می‌شد. کیمیا پیش از همه آمده بود. نگاهش نمی‌کرد. توی صندوق می‌گشت لباس‌های نو را برمی‌داشت، لباس‌های کهنه را بیرون می‌گذاشت...

نکند مهره‌های دل‌دوستی مرا برداری کیمیا؟ با ناله‌ای خفه که از آنِ آدمیزاد نبود، کیمیا خم شده روی صندوق بی‌حرکت ماند. آینه به سوی صندوق سُرید:

«مهره‌ها...»

«خوف نکن آینه، مهره‌هایت را نمی‌خواهم. این تن‌پوش‌ها هم دیگر به دردت نمی‌خورند... کجا می‌خواهی برقصی؟ و به جای آن‌ها...»

کیمیا بی‌آن‌که جمله‌اش را تمام کند، شتابزده توی صندوق خودش گشت، مهرهٔ مار را بیرون آورد، دهانهٔ چادر را پایید، مهره را توی دست آینه گذاشت:

«این را بگیر، هرکس که باشد به سراغت می‌آید... اما فراموشت نشود، باید آن را اوسی[1] کنی.»

و این پدر بود با مردانی از مردان قافله که گلیم را از زیر پایش می‌کشیدند، مثل تکه‌سنگی به گوشه‌ای پرت شد، کیمیا آینهٔ آویزان به دیوارهٔ چادر را برمی‌داشت...

تنها چیزی که برایش ماند، بقچه‌ای بود از لباس‌های کهنه و یادگارهای مادر... روی زمین می‌سرید، دستانش به سوی قافله دراز... های مردان قافله، مرا به دست باد مسپارید، می‌توانم مانند قاطری دیرک چادرها را بر شانه‌هایم حمل کنم... اسبانتان اگر خسته شدند، می‌توانید گاری را به گردهٔ آینه ببندید، می‌توانم مانند سگی دور چادرهایتان بچرخم در کوچ، گرازها را با عوعو سگانه‌ام بگریزانم. آهای قافلهٔ صفاری، مرا به دست باد مسپارید...

در میان عوعو سگ‌ها، چرق‌وچرق چرخ گاری‌ها و های‌هوی مردان، فریادهایش بی‌جواب ماند و تنها ماه‌زاده بود که با بغضی در گلو به سویش آمد:

«النگوها مال خودت، فقط اگر کمی زرنگ‌تر بودی...»

صـدا، صـدای مهربانی. دست‌هایش را دور گردن ماه‌زاده حلقه کرد. بوی قافله می‌داد. بوی قافلهٔ گم‌شده... فریادهای رهیار اما ماه‌زاده را گریزاند، به زور دستان آینه را از دور گردن خود باز کرد، با بغضی در گلو او را رها کرد و رفت.

صبح سحر روی زخم‌های تنش دمید و آن‌چه دید در روشنایی روز نیشتری بود که دهان دردش را باز می‌کرد... جای چادرها، اجاق‌های خاموش شده، پرِ مرغانِ به خون آغشته... دلتنگ نگاه می‌کرد... چیزی، چیزی آبی آن دورتر... برای او؟ کف دست روی زمین با دو زانو، همچون کودکی به جانب آن چیز رفت... کوزه... کوزهٔ پدر... کوزه‌ای که پول‌هایش را در آن می‌گذاشت و چال می‌کرد... تو هم پدر، قانون قافله را به خاطر عشق شکسته‌ای. کوزه را در آغوش گرفت، بوی پدر می‌داد، بوی مهربانی او... صدای گریه‌اش میان نخل‌ها پیچید... کدام دختر است که به باد شو می‌کند؟... دختر همهٔ هوس‌ها پدر... دست به گردن کوزه برد، آن را وارو گرفت، پول‌ها با آهنگ نی و صدای خلخال‌هایش از دهانهٔ کوزه بیرون می‌ریخت و در میان هق‌هق گریه صدای شلاق می‌آمد، صدای آخرین شلاقی که پدر بـر گردهٔ آینه زده بود... در میدان‌گاهی بود که ناهمواریش روزگاری با ضرب پاهایش صاف شده بود... آن‌جا روزگاری پدر می‌نشست و آن دورتر نی‌زن و مردان قافله... دلتنگ، بَر آغشته به خونِ مرغی را برداشت، لحظه‌ای بعد رهایش کرد... چنگ زد به ساقهٔ علف‌هایِ خشک‌شده که گل‌های آبی و لیمویی‌اش را قاطرها جویده بودند. و ناگهان به آن‌جا چشم دوخت، آن‌جا که روزگاری مانس می‌نشست، گرمای خوشی در جانش دوید، توانی یافت، به جانب دریا سرید... آب دریاها سخت تلخ است آقا.

به یاد آورد روزی از روزهای کودکی که پایش با شیشهٔ شکسته‌ای بریده بود، مادر پاهایش را در آب شـور دریـا شست... از درد فریاد می‌کشید... آرام دخترک، آرام، خوب خواهد شد...

آفتاب که در میان آسمان نشست، خودش را روی ماسه‌ها انداخت. خلخال‌ها در گوشت پایش فرو رفته بود. به سختی خم شد، سرش را پایین آورد، تقلا کرد تا با نیش دندان آن‌ها را باز کند، نتوانست. روی ماسه‌ها پله شد، جایی نرم و مهربان برای تنش، تن دردمند و زخمی‌اش، رو به جاده نگاه کرد. کسی نبود. کسی نمی‌آمد. شهر از کوچ قافله زود خبردار می‌شود، مردان گریزپای شهری گریزگاهی دیگر می‌یافتند...

یک روز دیگر زخم‌های تنش را به دست مهربان دریا سپرد، ظهر روز سوم دیگر طاقت ماندن نداشت. خلخال‌ها را از پایش درآورد، توی بقچه گذاشت: سر کوچه می‌بندم... کوزهٔ پدر را جای چادر بزرگ زیر خاک کرد، نشانه‌ای رویش گذاشت، پیراهنش را عوض کرد، پول‌ها را توی بقچه، پر دامنِ کهنه‌ای پیچید، شاخهٔ خشکیدهٔ نخلی یافت، تکیه داده به آن برخاست.■

محمد محمدعلی

قطرهٔ باران ما گوهر یکدانه شد

«گوهر مراد» که روزگاری آرزویی بود دور از دسترس ـ و بعد نام کتابی شد (از لاهیجی ـ شاگرد ملاصدرا) ـ حالا بدل شده است به نویسندهٔ سرتق و کنجکاوی ـ مدام در جستجو ـ که آرام و طبیبانه و گاهی هم شاعرانه می‌نویسد... اگر خرقه بخشیدن در عالم قلم رسم بود و اگر لیاقت و حق چنین بخشش را می‌یافتم خرقه‌ام را به دوش دکتر غلامحسین ساعدی می‌افکندم[1] خوب بله دیگر ما هم هر وقت لازم شد با استناد به گفتهٔ ریش‌سفیدی، یادی می‌کنیم از کسی که دوستش داشتیم و داریم... گاهی بد نیست آدمی خودش را از خاطره‌های شخصی که برایش حتا خیلی مهم و نادر است خالی کند... نُه سال پیش عزیزی نامدار و یکی از درخشان‌ترین چهره‌های ادب معاصر، از میان ما رفت که دنیایی از شور و تعقل بود. یک وطن‌دوست واقعی که نمایشنامه‌ها و داستان‌هایش سرشار از عاطفه و فرهنگ ملی بود. دربارهٔ او هرچه می‌گوییم و می‌نویسیم عین وطن‌خواهی ماست و بر ما مباد که از سرزنش این و آن بهراسیم. دکتر غلامحسین ساعدی چنین بود و ما درس‌ها از او آموخته‌ایم. به یاد دارم، وقتی خبر فوتش به ایران رسید (۹/۲/ ۱۳۶۴) تا یکی دو روز آفرینشگران ادبی تهران مردد بودند که مجلس ترحیم برگزار کنند یا نه که با پیش‌قدم شدن برادر و چند تن از دوستان نزدیک و هم‌نسلش (که یاران نزدیک جلال آل‌احمد نیز بودند) مقدمات تهیهٔ آگهی تسلیت، جمع‌آوری و امضا از اعضای کانون نویسندگان ایران و سایر دوستان هنرمندش ـ فراهم شد؛ اما این هول و ولا هم بود که نکند اجازهٔ برپایی مجلس ترحیم داده نشود که خوشبختانه با واقعیت‌پذیری غیرقابل تصوری، شد آن‌چه که باید می‌شد و نگوییم شایستهٔ چنین مردی؛ اما به هرحال... باری، آگهی ترحیم با اندکی تأخیر در عصرنامه‌ها و بعضی مجله‌ها به چاپ رسید و اولین گردهمایی نسبتاً وسیع نویسندگان و شاعران و هنرمندان، پس از چهار سال دورهٔ فترت، با یاد آن عزیز نامدار برپا شد. یادش به‌خیر. گویی زنده بود و در بین عدهٔ کثیر دوستدارانش می‌گشت و می‌گفت دیدید گفتم، فیل مرده و زنده‌اش صد تومنه و آخرش هم من باعث شدم دور هم جمع بشین... (او گاهی از این شوخی‌ها می‌کرد) بگذریم... وقتی نگاهش می‌کردی، وقتی لبخند می‌زد، وقتی کنارت می‌ایستاد و می‌دید که از موضوعی عصبانی هستی و دچار سوءتفاهمی، انگار که بخواهد عکس یادگاری بگیرد، با دست شانه‌هایت را به طرف خودش می‌کشید. بعد باز هم به چشم‌هایت نگاه می‌کرد و می‌گفت: «چه شده جوان! چرا دَمغی و زیردماغیْ نگاهم می‌کنی؟ خُب نتوانستم به موقع خبر بدهم آفتابی نشوی... اتفاقاً بد نبود تو هم سه چهارتا سیلی و چهارتا پنجه بوکس از ساواکی‌ها نوش جان می‌کردی. نکند خوردی و ما خبر نداریم؟»، بعد می‌خندید... بعد این تو بودی که دیگر عصبانی نبودی و به طرفش متمایل می‌شدی تا آن لحظهٔ صمیمی که در ذهن او بود و آن عکسی که تو در آرزوی تصاحبش بودی در لوح وجودت ثبت شود. بعد خشم فروخورده خود را به جهتی که می‌بایست سوق می‌دادی و باز آغوشت برای در آغوش گرفتن برادر بزرگتر و نامدار گشوده می‌شد و دلت می‌خواست از عصر تا دم صبح و روز بعد و روزهای بعد کنارش باشی. بگویی و بخندی و حرف جدی بزنی و ببینی چگونه این غَشگیر بزرگ[2] غَش افراطی‌ها را می‌گیرد و صافشان می‌کند. چگونه غَش محافظه‌کارها و ترسوها را می‌گیرد و جرئت‌شان می‌بخشد. **او در هر جمعی بود، انرژی عجیبی صرف می‌کرد تا اگر همه شکل خودش نمی‌شوند، هرکدام شکل خودشان را باز بیابند و باز خودشان بشوند و سرپای خودشان بایستند.** بی‌جهت و از روی ناآگاهی غَش نکنند به چپ و راست و یکباره بیفتند از آن طرف بام. او به استناد آموخته‌ها و غنای فرهنگ ملی وطن خود، ایران، حرف می‌زد. هم او اعتقاد داشت، زبان فارسی امروز یک حلقه است از زنجیری که از زبان اوستایی شروع شده و تا بدین‌جا رسیده و ما نباید با گذشتهٔ خود بیگانه باشیم و انکارش کنیم.

در برگزاری ده شب شاعران و نویسندگان ایران (مهر ۱۳۵۶)، یادم نیست شب چندم بود (احتمالاً شب پنجم) که من و او دور از سکوت خوشایندِ انبوه مستمعین، زیر سرپوشی نزدیک به رستوران انجمن فرهنگی ایران ـ آلمان (انستیتو گوته تهران) ایستاده بودیم و او از گردانندهٔ آن شب مجلس به شدت عصبانی بود.[3] برای پوشاندن خشم خود یکریز حرف می‌زد و جان کلام او اگر نقل به مفهوم شود این بود که، ما با این کار (منظورش برپایی ده شب بود) علیه محیط و نظامی برخاسته‌ایم که می‌خواهد ما را در تجمل‌گرایی و بوالهوسی‌های احمقانه خود حل کند... رو در روی شرایطی ایستاده‌ایم تا جوان‌هایی که در حال «شدن» هستند زودتر بشوند... ممکن است سرمان را بکنند زیر آبْ یا زیر چشم من و امثال من ـ این‌جا ـ باز هم بادمجان بکارند، عیبی ندارد؛ اما باید مردم ارادهٔ خودشان را پیدا کنند. کاری کنیم که مردم، برای تحمیل خودشان به دستگاه حاکم یک نیاز اخلاقی برای خود بتراشند...، تازه می‌خواستم درباره نیاز اخلاقی از او بپرسم که سخنرانی‌ها تمام شد و عده‌ای آمدند نزدیک ما. جوان‌هایی بودند که قطعاً دیدن و هم‌صحبتی با ساعدی برایشان غنیمت بود. شاید هم از وابستگان یک گروه تئاتری یا علاقه‌مند به تئاتر بودند که آن‌همه شور و شوق نشان می‌دادند؛ اما یکی‌شان که قدبلند و سبیل پت و پهنی داشت، با فاصله، مقابل ساعدی ایستاد و گفت: «جناب، این‌همه از مردم دَم می‌زنی، چرا یکی از نمایش‌هات را نمی‌آوری توی کوچه و بازار اجرا کنی؟»، ساعدی پرسید چرا کوچه و بازار؟ جوان گفت: «ما جنوب شهری‌ها توان مالی نداریم به تئاترهای مجلل و...» ساعدی گفت منظورت از جنوب شهر کجاست؟ جوان گفت: «خیابان سیروس، مولوی، خانی‌آباد.» ساعدی گفت من فکر کردم شوش و جادهٔ آرامگاه و بهشت‌زهرا را می‌گویی. بعد اضافه کرد، تو برو قهوه‌خانه محله‌تان را آماده کن تا من با یک گروه نمایش بیایم آن‌جا. اصلاً برو چادر بزن توی بیابان. تو هر کجا بگویی و شرایطش را فراهم کنی من با اجازهٔ کانون نویسندگان ایران می‌آیم همان‌جا و سخنرانی هم می‌کنم... بعد، دیگر جوان‌ها هرکدام پرسشی را مطرح کردند و جوابی به قاعده گرفتند. آن عده که رفتند و تا عدهٔ دیگری دور ساعدی جمع شوند، از او پرسیدم راستی امکان و آمادگی اجرای نمایش در کوچه و بازار هست؟ گفت: «بله که هست؛ اما خُب سخت است.» گفتم: اگر این جوان فردا آمد و گفت که جایی را حاضر کرده چی؟ گفت: «من ساواکی‌ها و شبه‌ساواکی‌ها را می‌شناسم. دیدی که دو سه تا جمله از بر کرده بود و تا جوابش را دادم دُمش را گذاشت روی کولش و دِ بدو. لیاقت این حرف‌ها را نداشت و برای همین توپ آمدم جلوش؛ اما رفقاش آدم بودند... دیلاق ساواکی به تئاتر سنگلج می‌گفت مجلل...»

آن سال، چه پیش از برگزاری ده شب و چه پس از آن، دقیق‌تر بگویم، از اردیبهشت ـ خرداد ۱۳۵۶ تا پایان سال بارها هیئت دبیران کانون نویسندگان تصمیم گرفته بود مجمع عمومی تشکیل بدهد و هربار با واکنش مخالفت‌جویانهٔ ساواک روبه‌رو شده بود. گو که از طرفی هویدا نخست‌وزیر وقت می‌گفت: «... همهٔ ما می‌خواهیم در مملکتی زندگی کنیم که در آن آزادی قلم وجود داشته باشد... هرکس آزاد است که اندیشه‌اش را که مغایر با حیات ملت ایران نباشد، بیان کند... دولت هیچ وظیفه‌ای ندارد که قلم‌ها را به یک سو هدایت کند... آیا مقام اداری یک یا چند نفر به آن‌ها اجازه می‌دهد که جلو خلاقیت هنری را بگیرد... این گروه چه تخصصی دارند که اندیشهٔ یک نفر را درست یا نادرست بخوانند... این منطق و قضاوت مردم است که باید تمیز دهد چه درست و چه نادرست است و...»[4] اما او حرف‌ها را از دهان و نوشته‌های اعضا کانون نویسندگان که پیشرو مبارزه علیه سانسور بودند،

قاپیده بود و در عمل باز هم کار تشکیل مجمع عمومی کانون نویسندگان به نحو مطلوب پیش نمی‌رفت. اندیشمندان ساواک به هر شکل ممکن از تشکیل مجمع عمومی جلوگیری به عمل می‌آوردند (شاخص‌ها و قدیمی‌ترهای کانون نویسندگان ایران بارها توسط پلیس‌هایی در لباس شخصی و مسلح به چوب و چماق مورد حمله قرار گرفتند و زخمی شدند ـ زندان موقت چندروزه فراوان بود.)[5] شرح کارشکنی‌ها و تهدیدها و حمله‌های پلیس را موکول می‌کنیم به بعد و فقط به یک خاطره کوتاه اشاره می‌کنیم که در آن لجاج و ندانم‌کاری مقامات پشت پرده، در سرکوب نویسندگان و شاعران و ممانعت از تشکیل مجمع عمومی را شاهد بودیم.

قرار بر این بود که روز جمعه ۱۳۵۶/۱۰/۲۳، ساعت یک ربع به دو بعدازظهر همهٔ اعضا در محل کار مهندس مقدم مراغه‌ای حاضر شوند و انتخابات را برگزار کنند. این خبر بین اعضا که برخی‌شان ساکن شهرستان بودند، پخش شده بود و دکتر ساعدی دو سه روز قبل به من اطلاع داده و گفته بود که در صورت تغییر در برنامه خبرم خواهد کرد. من یک سفر کوتاه به شهرستان داشتم و خودم را برای جمعه رساندم تهران. بی‌خبر از همه‌جا که در این فاصله، ساواک چندتن از هیئت دبیران موقت کانون نویسندگان را خواسته و به صراحت گفته که از تشکیل مجمع عمومی صرف‌نظر کنند. حتا روز پنجشنبه، مأمورین شهربانی به محل کار مهندس مقدم ریخته و بازرسی کرده‌بودند و من بی‌اطلاع از یورش اخیر، رأس ساعت مقرر، رسیدم به محل انتخابات. روزهای قبل، معمولاً لای در باز بود و جلو دفتر عده‌ای می‌ایستادند به گپ و گفت. آن روز بعدازظهر، هیچ‌کس دور و اطراف نبود و انگاری سوت و کور... رفتم به بقالی‌ای که همان نزدیکی بود، برای نوشیدن یک پپسی، متوجه شدم پشت جعبه‌های نوشابه که تا سقف بالا رفته بود، دوتا پاسبان قدبلند و قوی‌هیکل، با اسلحهٔ کمری، ایستاده‌اند و دارند از توی یک نعلبکی، حلواشکری می‌خورند. خط اطو شلوار سورمه‌ای و واکس سیاه و براق کفش‌هاشان یادم مانده. احتمالاً از گارد ویژه بودند. نوشابه را سرکشیدم و بیرون آمدم. مانده بودم معطل. آن موقع و حتا با دیدن پاسبان‌ها هنوز نتوانسته بودم حدس بزنم چه اتفاقی افتاده است و هنوز مردد بودم که بروم جلو و درِ دفتر مهندس مقدم را بزنم یا کمی دیگر صبر کنم. به هیچ قیمتی حاضر نبودم این موقعیت استثنایی را از دست بدهم و جوانی ترسو جلوه کنم. لحظه‌ای بعد به تصادف نگاهم افتاد به یکی از ساختمانهای روبه‌روی دفتر، پنجره‌ای از طبقهٔ دوم باز بود و لولهٔ سیاه یک مسلسل از آن بیرون آمده بود. دیگر تردید نداشتم که باید به دکتر ساعدی تلفن بزنم. انگار کسی در درونم می‌گفت برای او دردسری پیش آمده. تلفن عمومی در آن دوروبر نبود و داشتم وسوسه می‌شدم بروم توی بقالی و خودم را بزنم به کوچهٔ علی چپ و تلفن کنم به ساعدی که دیدم چهارنفر دیگر از اعضای کانون (احتمالاً عظیم خلیلی، بتول عزیزپور، شمس لنگرودی و بهرام داوری) از شمال خیابان سنایی می‌آیند پایین. از تنهایی و حس ترس درآمده بودم و قبل از این‌که آن‌ها به نبش چهارراه برسند و به بقالی نزدیک شوند، رفتم و گفتم که چه دیده‌ام. آن‌ها هم مردد بین شنیده و نشنیده، نگاهشان افتاد به پنجره و آن لولهٔ مسلسل... لحظاتی سکوت کردند و بعد تصمیم گرفتیم با هم برویم جلو دفتر و زنگ بزنیم. فکر می‌کردیم همه قبل از ما آمده‌اند و حالا در محاصره‌اند و اگر ما جزوشان نباشیم نسبت به آرمان کانون نویسندگان بی‌تفاوت بوده‌ایم. حس آزاردهنده و در عین‌حال غرورآفرینی بود... بعد تصمیم گرفتیم اگر پاسخی نشنیدیم در همان امتداد پیاده‌رو برویم جلو و از محل دور شویم. داشتیم نزدیک می‌شدیم که یکباره معلوم نشد از کجا، سروکلهٔ یک جیپ ارتشی پر از مأمور پیدا شد و یک جناب سروان پرید پایین و تهدیدکنان دو بد طرف ما. اسلحهٔ گلت دستش بود و... ما سعی کردیم آرامش خود را حفظ کنیم و به راهمان ادامه بدهیم که سروان، سوار جیپ شد و باز هم دنبالمان کرد. ما هم مسافتی دویدیم و بعد ایستادیم. به این امید که دیگر تعقیبمان نخواهند کرد؛ اما جیپ می‌آمد و این‌بار ما دیگر پشت سرمان را نگاه نمی‌کردیم. تا این‌که رسیدیم به میدان فردوسی و من از تلفن عمومی زنگ زدم به منزل ساعدی. خودش گوشی را برداشت. با نگرانی و دلشوره از حال و روز او، برایش توضیح دادم که چه شده و چه دیده‌ام و حالا با چه کسانی هستم و سرانجام، با لحنی معترض گلایه کردم. او پوزش خواست. طوری حرف زد که انگار برای خودش هیچ اتفاقی نیفتاده و این بیشتر مرا عصبی کرد. وقتی حس کرد دارم پا سفت می‌کنم گفت: «حالا اصلاً وقت شوخی کردن ندارم جوان. من تلفن زدم مادرت گفت نیستی و شهرستانی. تو می‌دانی سنگ‌پای قزوین چیه؟.» بعد خندیدیم و گوشی را گذاشتیم و من تازه متوجه می‌شدم که با چه آدم دریادلی طرف هستم...

مدتی بود نسخه‌ای زیراکسی از دومین کتابم را که در ادارهٔ «نگارش» خاک می‌خورد به او داده بودم و گاهی می‌پرداختیم به مباحث ادبی. جزییات به خاطرم نمانده؛ اما به هرحال او آن‌چه را که وظیفهٔ خود می‌دانست انجام می‌داد. روزی او را (احتمالاً دی ماه ۱۳۵۷) مقابل دانشگاه تهران دیدم. از مسافرت آمده بود و در جلسهٔ سه‌شنبه کانون ندیده بودمش و دلم پَرپَر می‌زد برای مصاحبتش. گذاشتم با خیالی آسوده تصمیم بگیرد. نزدیکم که رسید لبخند زد و دست تکان داد. نیمی از موهایش چین خورده بود روی پیشانی و سبیل جوگندمی‌اش پوششی بود برای یک زخم بد جوش خورده پشت لب بالایی که وقتی به خنده باز می‌شد واضح‌تر می‌دیدیش. گویی که حرف و سخنش با همراهانش تمام شده است، بلافاصله از آن‌ها خداحافظی کرد و به اتفاق رفتیم طرف در شرقی دانشگاه که خلوت‌تر از جاهای دیگر بود. او همان‌گونه که تندتند حرف می‌زد، انتظار داشت من هم به سرعت بپذیرم که ما برای کسانی نویسنده‌ایم که با اندکی سواد باید مفهوم دقیق هر جمله را بفهمند. می‌گفت: «باید بفهمند تا موضع بگیرند، عادت کنند که بی‌تفاوت نباشند. نویسنده‌ای که قادر نیست مقصودش را به وضوح برای خواننده‌اش بگوید حتماً یا سهل‌انگاری کرده یا تعمداً موضوعش را پیچیده نوشته و معلوم است که احاطهٔ کافی نداشته و حتماً روزی می‌افتد به دام فرمالیسم الکی یا به پرگویی. پرگویی هم یعنی این‌که نویسنده قبلاً به سر و ته نوشته‌اش فکر نکرده. قلم را گذاشته روی کاغذ و سر قلم رفته و با پرت و پلابافی فضای خالی نوشته‌اش را پر کرده و...» او بعد از این کلی‌گویی‌ها همین که می‌دید زیربار برخی از جملات نمی‌روم، دستم را می‌گرفت و محکم تکان می‌داد: «آهای با توأم جوان!» می‌گفت: «از جن و پری و باورهای مردم حرف زدن یعنی تغذیه از آداب و سنن مرز و بوم خودمان و این خیلی خوب است؛ اما باید راه و رسم بهتر زندگی کردن را هم به مردم یاد داد. البته تو کار خوبی کردی که از فرهنگ ملی وطن خودمان حرف زدی و در مقابل اوهام و خرافات بی‌طرف نماندی...» و خیلی نکته‌های دیگر که هرکدام برای من دنیایی ارزش داشت و در این مقال نمی‌گنجد. یادش گرامی. به قول حافظ: / گریهٔ شام و سحر شکر که ضایع نگشت...▣

پاییز هفتاد و سه

زیرنویس‌ها:

۱ ـ گفتهٔ جلال، برگرفته از / فرهنگ جلال آل‌احمد / کتاب دوم: ادب و هنر / تألیف: مصطفی زمانی‌نیا / انتشارات بشر معاصر.

۲ ـ قَشگیر، وسیله‌ای است غالباً به شکل ال انگلیسی (ا) که دو سطح ده ـ پانزده سانتی‌متری عمود بر هم است و چند کتاب را از دیگر کتاب‌ها جدا می‌کند و کتابدارها می‌گذارندش آخر ردیف کتاب‌های روی میز یا قفسه کتابهاشان تا مانع کج‌شدن و افتادن کتاب بشوند.

۳ ـ ماجرا از این قرار بود که هیئت دبیران موقت کانون نویسندگان تصمیم گرفته بود در آن ده شب، کمی دست به عصا باشد و رژیم نماند تا باز هم جلسات شعر و سخنرانی با آن وسعت برپا کند؛ اما برخی از شاعران و نویسندگان برخلاف توصیه‌های مکرر هیئت دبیران، و ندیده گرفتن مسئولیت جمعی، زیاده‌روی کردند و این باعث شده بود، غلامحسین ساعدی که مردی منضبط بود خود را مقیون نپندارد که چرا نتوانسته بی‌پرده‌تر از متن سخنرانی‌اش حرف بزند (ر.ک. کتاب ده شب / انتشارات امیرکبیر / چاپ اول ۱۳۵۷)

۴ ـ در پی انتشار نامه سرگشاده کانون نویسندگان ایران به نخست‌وزیر (۱۳۵۶/۳/۲۳)، هویدا در تاریخ ۱۳۵۶/۴/۱۳ در باشگاه تلویزیون ملی ایران سخنرانی کرد و موضع مترقیانه گرفت.

۵ ـ ساواک، جسارت به حریم نویسندگان و شاعران را تا به آن‌جا رساند که چندتن از اعضای فعال کانون نویسندگان را پس از ایجاد ضرب و شتم، سوار یک کامیون خالی کرد و به کلانتری برد، بعد افسر نگهبان، مزورانه، آن‌ها را به یک رانندهٔ تاکسی سپرد تا به خانه‌هاشان برساند؛ اما رانندهٔ تاکسی آن چندنفر نویسنده را به بیراهه برد و در انتهای خیابان دریان نو، در یک محوطهٔ خلوت و خاکی پیاده کرد و گریخت. در همین لحظه یک پیکان پر از چماقدار سر می‌رسد و بار دیگر آن‌ها را تا حد مرگ کتک می‌زنند. (ر.ک. از هر دری... (۲)، م.ا. به‌آذین / چاپ اول ۱۳۷۲/ انتشارات جامی.)

۶ ـ گریهٔ شام و سحر شکر که ضایع‌نگشت / قطره باران ما گوهر یکدانه شد (حافظ)

منوچهر آتشی

داستان‌هایی با اوج

نگاهی به هشتمین روز زمین

سایه‌های غار ـ اثر اول شهریار مندنی‌پور ـ را که خوانده باشی، **هشتمین روز زمین** را مرتبهٔ بالاتری از رشد و کمال کار نویسنده‌خواهی یافت. مندنی‌پور، چیره‌دست در آفرینش فضای ترس و تعلیق، از همان ابتدای هر داستان خشت‌های جادو را ـ برای فضاسازی ـ کار می‌گذارد، تا خواننده را با خود به اعماق بحرانی بکشاند که می‌خواهد به‌وجود آورد و او را با آدم‌های داستان و حیرت و سرگشتگی‌شان یگانه کند. در **سایه‌های غار** چنین بود، (که البته ذهنیت شاعرانه و رمانتیسم خاص آلن‌پویی بر کار و ساخت نویسندگی می‌چربید) و در **هشتمین روز زمین** نیز چنین است. من، چون مدتی است از **سایه‌های غار** دور شده‌ام، الان نمی‌توانم به وضوح در مورد آن کتاب حرف بزنم، بنابراین خیلی فشرده به این مجموعه نگاهی می‌کنم:

نخستین داستان کتاب یعنی «سنگ»، تا حدودی با سه داستان دیگر تفاوت زیانی دارد. یعنی شیوهٔ بیانی آن در ابتدا، بعد از سه سطر اول، تا حدودی یادآور آغازگری‌های بهرام صادقی در قصه‌های حیرت‌انگیزش است: آغازی با نثر کلیشه‌ای چون «شب گذشته، یکی از کارمندان صدیق و خدمتگزار ادارهٔ باستان‌شناسی، حین انجام وظیفه دچار سانحه گردید و جان باخت...» تا آخر... اما سبک و سیاق کلی و نحوهٔ ارائه محتوا، در کار این دو نویسنده تفاوت زیادی با هم دارد. بهرام صادقی، قصه‌اش را با همان طنز تلخ و تصاویر کلیشه‌ای آدم‌ها آغاز می‌کرد و تا پایان ادامه می‌داد، بدون این‌که هرگز ذره‌ای حساسیت شاعرانهٔ ناهم‌خوان با طنز عمیقش وارد زبان و بافت داستان شود. درواقع نیت و محتوای داستان‌های صادقی ارائهٔ همان «کلیشهٔ حیات» یا «حیات کلیشه‌ای» آدم‌ها بود. مندنی‌پور اما پشت بیان طنزآمیز و طعن‌آلودش، همیشه محتوای هولناک، و بسیار آمیخته با ادراک شاعرانهٔ گرایید به فلسفه یا سیاست پنهان است. به‌طوری‌که در مواردی می‌توان ادعا کرد که او به عمد این بیان طعن‌آمیز را برمی‌گزیند تا مقداری زهر و گرمای «جدی بودن» را از روحیهٔ تهیلیستی پنهان در قصه‌ها بگیرد، یا وضوح شاعرانگی را کمی مه‌آلود سازد.

همین داستان اول، با زبان و بیان آن‌چنانی‌اش، ساختاری بسیار هوشمندانه دارد. ساختاری که از تقارن و درنهایت تقابل سیما و سیرت دو نسل و دو نگرش مایه و سایه می‌گیرد. هخامنش (که در همین انتخاب با تغییر نامش از یک کلمه قلمبهٔ عربی به فارسی سره، شخصیت کلیشه‌ای‌اش آشکار می‌شود) از قماش رؤسا و مدیران دورانی است که اشخاص، مطلقاً جزو پیچ و مهره و ابزار بوروکراسی می‌شوند و هرچه می‌کنند خودکارانه و بی‌اراده و یا با ارادهٔ معطوف به مافوق است. درنتیجه موجوداتی خنثی و بی برویارند. اما «مهرگیاه»، کسی که تازه آمده، به کلی انسان نازه‌ای است. او حتا نشان نمی‌دهد ـ و شاید هم قرار نبوده ـ که بخواهد جانشین هخامنش شود. او فقط کار می‌کند و در پی کشف و ساخت و بافت و بافت و حرکت مدام است. هخامنش در تمام طول ریاستش بر اداره باستان‌شناسی فقط دلخوش به نمونه‌ها و نشانه‌هایی ساکن مثل استودان کهنه یا چیزهایی مثل آن از آثار گذشته است. اما مهرگیاه مدام در جستجوی کشف و یافتن است، نخست تا حلقه‌های مفقودهٔ بیشتری را بیابد و رشته‌ای را کامل کند، دیگر این‌که ـ اگر هم نیابد، چیزهایی ـ مثل سفال‌ها و غیره ـ بسازد (احیا و بازسازی کند) و در همان حال به غایتی غیرمعمول در کندوکاو مدام خود اندیشه کند. غایتی که در مقررات و سنت‌های کار کلیشه‌ای هخامنش‌ها نمی‌گنجد. و البته، به ثبعیت از دید غرابت جوی مندنی‌پور، آن غایت در نهایت بعد فلسفی سیاسی پیدا می‌کند و تلاش شبانه‌روزی مهرگیاه به کشف برجی شگفت می‌انجامد که می‌توانسته گنجینه‌ای از اطلاعات تاریخی باشد، ولی ناگهان «برج ـ یا درواقع تنور بزرگ ـ شکنجه و مرگ از آب درمی‌آید. این داستان شیب و فرازهای زیادی دارد که افت و خیز زبانی را نیز با خود می‌کشاند و در پایان به اوج می‌رسد: در لحظهٔ کشف برج مرگ.

داستان دوم کتاب، از جمله داستان‌های سراسر اوج مندنی‌پور است. صورت بیرونی ماجرا، که از آخر آن ـ تقریباً ـ آغاز می‌شود، حرکت سرسختانهٔ جوان است در جهت آگاهی از یک آبادی سیل‌زده و در شبی ظلمانی و احیاناً کمک به مردم آن. کاری که از هیچ‌کس برنیامده. سه جوان رفته‌اند و عمق گرداب فاجعه را دور زده‌اند ـ یا بهتر بگویم از میان آن گذاشته‌اند ـ و برگشته‌اند، بدون این‌که کمترین کاری از آن‌ها برآمده باشد. بدتر از این، خود در حدود وحشت و دستپاچگی خود، مقدار زیادی شریک فاجعه نیز شده‌اند؛ و جان داستان در اعتراف‌نامهٔ طولانی و شکنجه‌آمیز آن‌هاست، در این باب کسانی که می‌خواسته‌اند کار قهرمانانه بکنند، در اوج درماندگی روحی، درماندگان را تنها گذاشته، حتا در موردی، سر یکیشان را زیر آب کرده‌اند. آیا این اعتراف‌نامه آن‌ها را تطهیر می‌کند؟ آری و نه، آری، چون صادقانه به اعتراف نشسته‌اند. هرچند لاف و گزاف نیز هم‌زمان واقعیت و صداقت، در بگومگوی آن‌ها رخ می‌نماید. نه، چون هیچ‌کس آن‌ها را به این کار برنینگیخته بوده، و آن‌ها پس از تحمل مشقات و رسیدن به گرداب فاجعه، بدجوری ناتوانی و بی‌خاصیتی خود را (انسان را شاید) در لحظه‌های خطر، آشکار ساخته‌اند. از دیدگاه شخصی من، «سارای پنجشنبه» زیباترین و غنایی‌ترین داستان کتاب است. مردی جوان که در جنگ پای خود را از دست داده و محکوم به زندگی در بستر ـ یا صندلی چرخدار معلولان ـ است. او با دختری سروکار دارد که قبلاً معبود جوان بوده، و حالا ظاهراً فقط دلسوز اوست. گفتم ظاهراً چون در سراسر داستان، جز در موارد تک‌گویی‌های جوان، ما هیچ نشانه‌ای از عشق در رابطهٔ آن‌ها احساس نمی‌کنیم. شگرد تعلیق در این قصه هم کارساز است. یعنی ماگاه تا مرز احساس عشق عمیق بین این دو پیش می‌رویم. ولی ناگهان با یک چموشی غرورهای زخمی، به سمت دیگر ادراک پس رانده می‌شویم. دختر داستان که پرستار بیماران روانی است، مدام از یک بیمار خود به نام «سارا» حرف می‌زند که هوس‌های غریب برای زندگی در جاهای غریب دارد، ولی هرگز حرف و کار دیروز خود را به یاد نمی‌آورد. و هربار شیوهٔ تازه‌تری برای گریزهای جنون‌آمیز خود به‌کار می‌گیرد. تنها در پایان داستان است که ما یگانگی سارا و دختر داستان، معشوق جوان معلول، را، البته نه به وضوح، درمی‌یابیم. و حتا پیوند بیمار مرد دیگری در بیمارستان روانی با مرد داستان را تداعی می‌کنیم. بافت این قصه و زبان آن دلخواه و منسجم و درونمایهٔ تلخ آن غنایی و شورآفرین است.

«هنگام» ـ داستان چهارم ـ و آخر کتاب ـ نیز از آن داستان‌های پرهنگامه و اضطراب و اغتشاش روانی است. مندنی‌پور ـ که خود ریشه در جغرافیای زار و پریشان دماغی «لار» و «بستک» و سواحل جنوبی دارد ـ نشان داده است که می‌تواند عمیق‌ترین و غریب‌ترین داستان‌های نمادین و رمزآمیز را بر زمینهٔ «اهل هوا» بنویسد. کاری که مندنی‌پور در این داستان کرده با ریزه‌کاری‌ها و تنوع و گسترش صحنه‌ها و آدم‌ها، ساعدی در چند داستان ـ و البته به زبان خیلی ساده‌تر و اشاره‌وارتر ـ انجام داده است. (و البته هرگز قصد مقایسه‌ای در میان نیست و پیشگامی ساعدی در چنین قصه‌هایی هم‌چنان و همیشه برقرار و مدار است). مندنی‌پور، به تعبیری سومین داستان‌نویس بعد از بهرام صادقی و ساعدی، در این زمینه‌هاست که میدانی گسترده‌تر و دست‌نیافتنی‌تر در پیش رو دارد. توفیق یارش باد.

علی ـ باباچاهی

فضایی مبتنی بر ایجاز

بازخوانی یک شعر[1]

اگر فرضاً موظف به انتخاب تنها ۵ شعر از گندم و گیلاس آتشی باشم، البته از گزینش ۴تای دیگر، شانه خالی می‌کنم، چراکه مثلاً «فراقی ۲ ص ۳۲»، «همین‌جا ص ۱۱۵»، «وسوسه ص ۱۷۵»، و «مهمانسرای من ص ۱۷۸»، هر یک به گمان من چیزی از «فراقی ۱» کم دارند، یا از جهاتی آسیب‌پذیرند، و «فراقی ۱» فاقد آن کمبودها و آسیب‌پذیری‌هاست. نیز اگر به جای این شعرها، موظف به انتخاب ۳ شعر دیگر آتشی که در جاهای مختلف چاپ شده است، باشم، به ترتیب «بهاری ۱، گردون شمارهٔ ۲، ۱۳۶۹»، «پری‌زده، آدینه شمارهٔ ۵۲، ۱۳۶۹»، و «طرح ۱، گردون ۱۳ و ۱۴ تیرماه ۱۳۷۰» را برمی‌گزینم، تا چند شعر خوش‌ترکیب، و ساختاری که نقش‌مایه‌های اصلی شعر آتشی را در حرکت‌های تازه‌اش نشان می‌دهد، پیش روی خواننده حرفه‌ای شعر امروز ایران بگذارم، ۴ شعری که حدوداً هم‌سنگِ «فراقی ۱» به‌نظر می‌رسند. «فراقی ۱» این‌گونه آغاز می‌شود:

سپیده که سر بزند
روز روزهای بی تو
آغاز می‌شود

آتشی در این شعر، وزن را کنار می‌نهد، حذف وزن، الزاماً نوآوری و مدرنیزم را به همراه ندارد. حسن هنرمندی در «شعرهای آسان»ش، سیاوش کسرایی در شعرهای اخیرش ـ پس از انقلاب ـ و بسیاری دیگر از شاعران امروز، بی‌وزنی را پیش گرفتند، اما در شعر امروز، «وزن» چندانی نیافتند، حال آنکه شاعرانی مدرن و اصیل ـ فروغ و... ـ و شاعرانی جسور ـ رؤیایی و... ـ بر بستر نوعی وزن، که منشایی عروضی ـ نیمایی دارد، غلتیدند و پیش آمدند، نو شدند و نو آفریدند؛ بی‌آنکه به ذاتی‌بودن وزن در شعر، معتقد باشند، یا باشیم.

بی‌وزنی در شعر آتشی هویت دارد، آن دیگران با حذف وزن، خودشان را نیز حذف می‌کنند، ولی آتشی در این مرحله از عمر، نیز این اسب لخت و چموش را رام خود می‌کند، تا یک بار دیگر، همان مناظر و مرایا را با نوعی تنوع ـ بی‌وزنی ـ برای ما دلچسب‌تر کند.

از آن‌جایی که آتشی در قلمرو خود شاعری مقتدر، و افزون بر این اصیل است، بی‌وزنی شعر او از تعلیق و تردید در امان می‌ماند، و وجه فارق خود را با ضرب‌آهنگ شعر شاملو، تجربه وزنی مفتون امینی، بی‌وزنی معصومانه و گاه ساده‌گیرانهٔ بیژن جلالی، بی‌وزنی ناخواستهٔ احمدرضا احمدی و بی‌وزنی رایج و مستعمل گروهی از شاعران امروز ایران نشان می‌دهد. آتشی با اعتماد به خود، از اوزان برخی از شعرهای قبلی‌اش که به بی‌وزنی متمایل است، قدم بر جایی می‌نهد که برای ما بی‌سابقه و ناآشنا نیست.

آتشی می‌داند که نباید به این کار خود مباهات کند، اما از چشم یک منتقد، یا خوانندهٔ فعال شعر امروز در مقایسه با محتاط‌کاری برخی از شاعران، که به دور خود سیم‌خاردار می‌کشند که مبادا سبک شعرشان آسیبی ببیند، این بی‌احتیاطی، نوعی تحول‌طلبی تلقی می‌شود، که از روحیه‌ای هم‌چنان جوان و گستاخ حکایت می‌کند (هم‌چون سیمین بهبهانی در غزل نو)، «فراقی ۱» استقرار آتشی را در شعرهای بی‌وزنش نشان می‌دهد. سرآغاز این شعر، ما را با تغزلی حزن‌انگیز روبه رو می‌سازد، سه ضربهٔ کوتاه؛ سه فرشته مغموم؛ عریان و اسرارآمیز!... تا در اعیان پیرامون خود، جاودانگی دردی را شاهد باشیم که عمری به درازای عمر آدمی دارد. چراکه:

نخستین روز روزهای بی تو
آغاز می‌شود.

و این سرنوشت مقدر همهٔ عاشقان جهان است: تنهایی را تاب می‌آوریم، تا دیگران را با شعر خود جمعیت خاطر فراهم سازیم. «روز روزهای بی تو»، مهار، مقهور و متقاعدمان می‌کند، بی‌آنکه بدانیم چرا و چگونه؟ بغض خود را که فرو می‌دهیم، به «بند» دوم شعر می‌رسیم:

آفتاب/ سرگشته و پرسان
تا مرا کنار کدام سنگ/ تنها بیابد
به تماشای سوسنی نوزاد/ به نخستین درهٔ سرگشتگی‌هام.

در تصویرسازی این «بند» شعر، نه ریاضتی در کار است و نه کرامتی. تازگی و ابداع نیز به قول هدایت، چونان «تمدنی مصنوعی» آزاردهنده نیست. شاعر، گویا چشم بر فضای کسی دارد که در سوسنی نوزاد برای ابد متواری؛ و آفتاب؛ در فضای شاعری سرگردان است که در کنار سنگی، به دره‌ای تاریک...استعاره‌ها و تداعی‌ها درهم جوش می‌خورند، تا فضای تصویری؛ حس ویژهٔ فراق را القا کنند. وضوح معنا، یا وضوح فضا نیز از اعتبار این «بند» نمی‌کاهد، آن‌چنان که عریانی و صراحت عشق و مرگ، عظمت این دو را کاهش نمی‌دهد.

وقتی شاعری «ناعارف»، از عرفان سخن می‌گوید، از آن‌جایی که عاطفه(؟)، تخیل(؟)، اندیشه، زبان، موسیقی و بالاخره شکل نهایی او، با موضوع آن، تنافر دارد، نوآوری‌های تصنعی او چنگی نیز به دل نمی‌زند و بی‌چهرگی شعر از دور پیداست. در این موارد، خرق عادات، حذف موازین معهود، متناقض‌نمایی در بیان و تمهیداتی از این دست، راه به جایی نمی‌برد، چراکه چنین شعری فاقد انگیزهٔ اصلی، یعنی فاقد تجربهٔ شهودی و اشراقی است. شاعری که غرق روزمرگی‌هاست چگونه می‌تواند به بیان حالاتی اصیل بپردازد که از آن اصلاً بویی نبرده است. با عقل معاش‌اندیش آیا می‌توان غمی ژرف و حال و حالتی عرفانی را در شعر تزریق کرد و به تأثیر اسرارآمیز آن امیدوار بود؟ آتشی اما که به غریزهٔ خلاق خود ـ در نظام بیانی مأنوس ـ متکی است، غالباً در قلمرو طبیعت‌گرایی چنان به مادر ـ معشوق خود (زمین) می‌اندیشد که به عرفان زمینی خویش نیز استشعار ندارد، و فراق که در زمان و بر زمین اتفاق می‌افتد، و «روز روزهای بی تو» که آغاز می‌شود، سهمی از عرفان ناطلبیده را نصیب شعر او می‌کند، در این‌جا عرفان، زبان یکرنگی، رهاشدگی، زبان شوق و جذبه و بیانِ «فراقی» است که در آغاز هر راه، «به تهدید بازیگوشانه» منقار می‌زند به هوا:

در اندیشه توام/ که زنبقی به جگر می‌پروری/ و نسترنی به گریبان/
که انگشت اشاره‌ات/ به تهدید بازیگوشانه/ منقار می‌زند به هوا/
و فضا را سیراب می‌کند/ از شبنم و گیاه/

آتشی هرگاه خود را تکرار می‌کند، ملال‌آور می‌شود و بی‌شونده می‌ماند، اما در «فراقی ۱»، او به فضایی تصویر روی می‌آورد که مبتنی بر ایجاز، نوآوری و فضایی که از شبنم و گیاه سرشار است. غمی سنگین، سایه می‌افکند، چراکه انگشت اشاره، در نهایت، تهدید بازیگوشانه‌ای بیش نیست، تهدیدی که جوهرهٔ هستی، و با ذات حیات درآمیخته است.

گور کپه باگهواره، عشق که با مرگ، سلام که با بدرود، و شاعر که با «روز روزهای بی تو»؛ و سپیده که سر بزند؟:

سپیده که سر بزند خواهی دید/ که نیست به نظرگاه تو/
آن سدر فرتوتی که هر بامداد/ گنجشکان بر شاخساران
معطرش به ترنم/ آخرین ستارگان کهکشان شیری را/ تا
خوابگاه آفتابی‌شان بدرقه می‌کردند.

در این «بند» شعر، با دو نگاهِ نگرانِ ناظر، هر یک در دو سوی، دور از هم، در روزی که برنیامده و در سپیده‌ای که سر نزده است، روبه‌روییم. هر نگاه، غیبت ناگزیر دیگری را به حسرت نشسته است؟ گویا سدری کهنسال که گلی سرخ، و گلی سرخ که سدری کهنسال را...

حس و غنا و تخیل که صورتی مادی به خود می‌گیرد ـ سدر فرتوت، گل سرخ، پرنده و... ـ سرانجام در شعر، به وحدتی اجتناب‌ناپذیر می‌رسند. گرهی ناگشوده، در کار نیست، اما بیان تصویری ـ ساده و صریح ـ مجالی به روایتگری و روایتگرایی نمی‌دهد، تصویر، به دور از تزیین و تکلف، طنینی محاوره‌ای همراه دارد. عناصر و اشیا دلالت‌گر معصومیت و تابع جبری است که بر آن حکمفرماست عناصر و اشیا یکی‌یکی وارد قلمرو خیال می‌شوند، تا در وداعی غم‌انگیز، با شاعر شریک شوند:

سپیده که سر بزند/ نخستین روز روزهای بی مرا/ آغاز خواهی کرد/
مثل گل سرخ تنهایی/ آه‌خواهی کشید/ به پروانه‌ها خواهی اندیشید/
و به شاخه سدری/ که سایه نینداخته بر آستانه‌ات.

آتشی در این شعر، بی‌آنکه دست به شگرد خاصی بزند، در خود تجدید نظر می‌کند؛ بدین‌معنا که از تأکید و توضیح واضحات می‌پرهیزد و به ایجاد فضایی تصویری در هر بند، دست می‌یابد. این بندهای تصویری تابع قاعده‌ای هنری است که ساخت شعر نام دارد. «فراقی ۱» با حال و هوایی آشنا، احوالی غریب را در ما ایجاد می‌کند. از این شعر، بوی دستگی به مشام می‌خورد که مطبوع و نیز حزن‌انگیز است؛ برخلاف گل‌های ساختگی، که به قول فریدون رهنما، سرانجام از باغ دورمان می‌دارند.■

زیرنویس:

۱ ـ فرض ما بر این است که خوانندهٔ این مقاله، مطلبی را که قبلاً راقم این سطور، زیر عنوان «ذهنیت فئودالی و شعر مدرن»، درخصوص شعر آتشی (دنیای سخن، شمارهٔ ۴۹ ۱۳۷۱) نوشته، به دقت خوانده و به کم و کیف ذهن و زبان آتشی از این دیدگاه واقف است، نیز می‌داند که این قلم آن‌گونه که نقد بیمار شعر امروز ایران در وجه کاملاً سلبی، یا ثبوتی خود بدان مفتخر است، نوآفرینی و اصالت شعر آتشی، یا هر شاعر دیگری را نادیده نمی‌گیرد. از این رو بی‌انصافی است که «شعر» فراقی ۱ را از مجموعهٔ «گندم و گیلاس» ص ۳۰ نادیده بگیریم، یا بی‌اعتنا از کنار آن بگذریم.

علی‌اشرف درویشیان ـ رضا خندان

جان‌های به لب رسیده

ققنوس‌های عصر خاکستر
نوشتهٔ حسن شکاری
نشر ژرف، چاپ اول ۱۳۷۲

○ انتخاب یک زبان طبیعی، جاافتاده و مناسب برای یک اثر داستانی، احتیاج به کاوشی دامنه‌دار و همه‌جانبه دارد. ○ گذشته و گذشتگان، دستمایه‌هایی هستند که اگر به درستی پرداخت شوند، دریافتی از حال و نمایی از آینده را به‌دست می‌دهند. ○ اهمیت گذشته در درک حال است برای گذر به آینده. ○ طرح شخصیتی شخصیت‌های داستان، سمت‌گیریشان با نگاه نویسنده پیوندیَ ارگانیک نَدارد. ○ تفسیر نویسنده به‌عنوان تفسیری جدا از رمان، در ارتباط با رمان موردی تحمیلی است.

هنگامی که یک هنرمندِ نقاش، رمانی می‌نویسد، بدون تردید باید چشم به راه ارائهٔ تصاویر زنده‌ای از طبیعت و زندگی باشیم. این انتظار را البته آقای حسن شکاری تا حدودی در رمان **ققنوس‌های عصر خاکستر** برآورده است. تصویرهایی که او از طبیعت و زندگی در نواحی غرب کشورمان می‌دهد، برخی تازه و دست اولند. چهرهٔ شخصیت‌ها، چه زن و چه مرد، چه کودک و چه پیر، اغلب قابل لمس و پر خونند. زبان رمان گرچه از این نیزبینی هنرمندانه بی‌نصیب نمانده اما گاه دچار لغزش‌هایی است. انتخاب یک زبان طبیعی، جا افتاده و مناسب برای یک اثر داستانی، احتیاج به کاوشی دامنه‌دار و همه‌جانبه، در گویش‌های آن ناحیه دارد و نویسنده در رمان **ققنوس‌های عصر خاکستر** کوشش نموده که تقریباً این مسأله را رعایت کند. سخنانی که شخصیت‌های رمان به زبان می‌آورند، گویه‌ها و واگویه‌هایی که در متن رمان آمده، تقریباً طبیعی است و ساختگی به نظر نمی‌رسند.

کار اصلی حسن شکاری، نقاشی است و پیش از این، پرتره‌هایی را که از هنرمندان ایرانی و خارجی کشیده بود، در نگارخانهٔ «نداء» دیدیم که البته با استقبال خوبی هم روبه‌رو شد. حالا رمان او را در برابر خود داریم. این رمان سه‌بُعدی است و تنها جلد اول آن چاپ شده است که خود می‌تواند به تنهایی اثری مستقل باشد.

نوشتن از مضامینی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، با نوع نگرش ویژهٔ خود ضرورت می‌یابند. بدین‌معنا یا نقلی است نو که هدفش را نوبودن نقل ماجرایی، حادثه‌ای یا واقعه‌ای کهنه قرار می‌دهد، یا جستجویی در گذشته است به خیال یافتن حال و گذر دادن خواننده، از پیچ و خم گذشته و ضرورت‌هایی که بر نبودنشان حکم رانده‌اند، تا رسیدن به ضرورت موجودیت حال؛ و جز این اگر باشد، آیا یادآوری و نقل گذشته لزومی دارد؟ حتا اگر به مدد پوششی نو انجام گیرد؛ که ادبیات میدان بازی کلام، به عنوان هدف، نیست. گذشته و گذشتگان، دستمایه‌هایی هستند که اگر به درستی پرداخت شوند، دریافتی از حال و نمایی از آینده را به دست می‌دهند؛ البته آدمی، تاریخی داشته، از آن گذر کرده و به این‌جا رسیده است. اما چرا؟ چرا به این‌جا رسیده است و نه به جای دیگری؟! آیا اتفاقاتی یکسر به طور اقبال و تصادف در کار آمده یا زایشی از «باری» است به استحکام طبیعتِ چنین کاری؟ اهمیت گذشته در درک حال است برای گذر به آینده. اگر داستانی، به مدد تصاویرش، حتا جزیی از این کل را بنمایاند، به هدف دست یافته است و اگر در سطح بلغزد، یا چون پرگاری به دور نقطه‌ای بچرخد، بدون آنکه به درون آن راه یابد، حتا در نهایت زیبابودنش نیز جز ایجاد لذت زیباشناسانه‌ای در خواننده، کاری از پیش نمی‌برد و این، اگر همهٔ کارآیی داستان باشد، هیچ‌گاه به اندیشهٔ آدمی راه نخواهد برد که این یک، از اساسی‌ترین هدف‌های ادبیات داستانی است.

رمان **ققنوس‌های عصر خاکستر** همان‌گونه که از نامش پیداست، از عصری سخن می‌گوید که خاکستر شده، آتشی به خاموشی گراییده، زندگی‌ای مرده و ققنوس‌هایی از خاکستر یکدیگر سر بر آورده‌اند؛ و در گذر نمایش این توالی است که رمان حسن شکاری شکل می‌گیرد. او ما را در قالب نقل خاطرات شخصیت‌های رمان، به گذشته می‌برد. گذشته و آدم‌های گذشته و این شیوه البته کاری است که قبل از این انجام شده یعنی حضور شخصیت‌ها در نقل داستان خودشان (هاینریش بل در رمان **سیمای زنی در میان جمع** اصغر الهی در **مادرم بی‌بی‌جان** و محمود دولت‌آبادی در **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** و نویسنده در این بین، لحظات میانی را پر می‌کند، با تعابیر و تفاسیر و تصاویر بعضی لحظات داستان و تداخل گویه‌ها و جدایی‌شان، بر هم زدن زمان و پیش رفتن داستان در خطوطی شکسته در حول یک محور، هم‌چون پیچیدگی زندگی، و البته این شیوهٔ بادواره‌ای، اعتماد نویسنده را به خواننده‌اش می‌طلبد، در فهم رمان.

رمان **ققنوس‌های عصر خاکستر** داستان آدم‌هایی است یاغی، به جان آمده، خسته و دلزده که میان زندگی و مرگ، آخری را برمی‌گزینند تا چاره‌ای باشد بر درد بی‌درمانشان که به زعم نویسنده فرویاشی باورهایشان است. خواننده در جای جای داستان، این دلزدگی و بیزاری آدم‌های داستان را مشاهده می‌کند. رستم بیگِ پیر و ساروی جوان، طغرل بیگ و سرداردولت، محمد رشید و حتا شاهمراد، همه در یک مرز مشترک می‌ایستند: مرز احساس بیهودگی. آیا این احساس ناشی از درک غریزی بیهودگی تاریخی توسط این آدم‌هاست؟ آدم‌هایی که سینه‌ای پر کینه و عدالت‌جو دارند و در پی سالیانی که می‌جنگند، می‌کشند، کشته می‌شوند و باز هم روزگار را بر همان پایه‌ای که می‌چرخیده، می‌بینند؟ و سردرگمی‌شان برآمده از ناتوانی در «جایگزینی»‌ای است بدون آن‌که به شکل آن درآیند؟

ساروِ خسته است. می‌گوید: **دیگر خسته شده‌ام خباد. جان به لبم رسیده.** (صفحهٔ ۱۱) و رستم بیگ: **... عمر بیهوده! صندوق صندوق گلوله توی کوه و بیابان این مملکت در کردیم چه شد؟... جوان‌های مردم بودند آن‌هایی که گلوله می‌نشاندیم به سینه‌شان. استخوانشان حالا**

شده خاک، چه شد؟ دلمان خوش بود به جنگ با قزاق‌ها و امنیه‌های رضاخان! این‌ها را به خون می‌کشیدیم با خیال این‌که حق این مردم را بگیریم، مردمی که همین قزاق‌ها و امنیه‌ها بچه‌هاشان بودند! کجا بود رضاخان؟... (ص ۵۲) و همین حرف‌ها را طغرل به نوعی دیگر بیان می‌کند: **تقصیر از ما نبود شاهمراد... آمدم بگویم که دورهٔ من و محمدرشید سر آمده بود، آن روزها محمدرشید نخواست این را باور کند. تسلیم یا مرگ. همین و همین. خیلی چیزها توفیر کرده بودند.** (ص ۷۱) و بیزاری سرداردولت را از زبان صیفور می‌شنویم: **او روز صبح دانستم سردار دولت چه خیالی به سر دارد. از او روزگار و او زندگی. حق داشت که از او زندگی بیزار شده باشد. ای بیزاری راهمان غروب، سرگور دابه زیبا به چشم‌هاش دیدم... صورتش انگاری از سنگ شده بود، سنگ!...** (ص ۱۵۳)

اینان از سرانجام محتوم خویش آگاهند و می‌دانند که **... اسب اگر سوار شدی باید بتازی و تفنگ اگر برداشتی باید بچکانی و تا آخرش هم بتازی و بچکانی!... و تازه آخرش! آخرش یک گلوله وسط پیشانی‌ات!...** (ص ۱۲) و دانستن همین نکته است که سرداردولت را از زن ستاندن بازمی‌دارد: **من از یتیمی کوره‌هایم می‌ترسم صیفور، از ای می‌ترسم که دختر جوان مردم سیاه‌شویش را به تن کند. از ای می‌ترسم که یکی را هم با خودم به آتش بیندازم صیفور...** (ص ۱۵۱) این وقوف و این بیزاری به‌طور مکرر در داستان گوشزد می‌شود، بدون آن‌که تصاویر و حادثه‌ها بتوانند به درون آن راه یابند. این به‌خاطر آن است که طرح شخصیتی شخصیت‌های داستان، سمت‌گیریشان با نگاه نویسنده پیوندی ارگانیک ندارد. البته می‌توان در این‌جا «نیت» نویسنده را نادیده گرفت و تنها به خود داستان و شخصیت‌هایش پرداخت. چرا سرداردولت باید به روی‌گردانی از زندگی برسد؟ در داستانی که صیفور نقل می‌کند، می‌بینیم که سرداردولت پس از جنگ و مشاهدهٔ کشتار، از زندگی رویگردان می‌شود، اما او، این طبع ظریف و شکننده را از کجا به‌دست آورده است؟ او که همواره در خانهٔ خود سلاح و تفنگچی و اسب و قطار فشنگ چپ و راست حمایل شده دارد و جنگ کردن و کشتن را برای اولین‌بار نیست که می‌بیند. آیا همین کافی است که مردی با آن‌همه قدرت روحی درهم بشکند؟ جوابی درخور شخصیت‌ها و حوادث داستان نمی‌یابیم. ناچاریم به «نیت» نویسنده رجوع کنیم. این‌که سرداردولت باورهایش را نسبت به زندگی از دست رفته می‌بیند، این باورها چیستند؟ در مقابل کدام شخصیت متضاد و در برابر کدام واقعیت سرسخت، بیهودگی باورهایش را و شکست آن‌ها یا بی‌ثمری‌شان را دیده؟ کجا و چه هنگام این «بیزاری» در او جوانه زده و به پیوند با کدام موقعیت‌ها رشد یافته تا بالاخره تمامی هستی سرداردولت را زیر سیطرهٔ خود قرار بدهد؟ (سرداردولت نه به خاطر «رشد» طبیعی شخصیتی بلکه به دست نویسنده به بیزاری و سپس مرگ می‌رسد.) او حتا دشمنی در برابر خود نمی‌بیند. «به که شلیک کند و چرا؟» پس چنین آدمی چگونه به شکست باورهایش پی برده است؟ او آن‌قدر از لحاظ روحی قوی است که عشق خود به گلاویژ را پنهان می‌کند و در مقابل موقعیتی آن‌چنان خطیر برای یک عاشق (پناه بردن صیفور و گلاویژ به سرداردولت) عکس‌العملی، بیش از چند قدم راه رفتن از خود نشان نمی‌دهد. صیفور و گلاویژ را امان می‌دهد و از آن‌ها دفاع می‌کند. در چنین موقعیتی او با «باورهایش» در تضاد قرار نمی‌گیرد. پس چنین آدمی چرا باید بیزار شود؟ اگر سارو خود را در خونخواهی پدر ضعیف می‌بیند و خسته می‌شود و اگر شاهمراد، میان باور شستن خون با خون و حفظ زندگی فرزندانش، به دوگانگی و سردرگمی و مدارا می‌رسد، سرداردولت حتا این تناقضات را با خود ندارد. او شخصیتی فرعی نیست که برای معرفی‌اش چند جمله و حرکت کوتاه و مختصر، بسنده باشد. او نزدیک به یک سوم از حجم جلد اول رمان را به خود اختصاص داه است و از آن‌جا که شخصیت در رمان **ققنوس‌ها...** محور کار قرار دارد، تیرگی و در سایه بودنشان، کل کار را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. اگر «داش آکل» هدایت راه به مرگ می‌جوید و تعمداً خود را به دشمن می‌سپارد تا کشته شود، میان منافع و امیال شخصی و هستی اجتماعی و باورهایش دچار تناقض شده است. اگر در **ارباب‌های آقاجاساز** یاشارکمال، یکی می‌میرد و دیگری زنده می‌ماند، اولی «باورهای» از دور خارج شده‌اش را دودستی چسبیده و دومی به رنگ روز درآمده و در جهت جریان آب گام برمی‌دارد. اینان در درگیری با شرایط به تغییر می‌رسند، نمایندگان یک دوره هستند، دوره نه به لحاظ زمانی بلکه به جهت نوع زندگی، سرداردولت نه به خاطر «رشد» طبیعی شخصیتش، بلکه به دست نویسنده به بیزاری و سپس مرگ می‌رسد. حتا رفتارهای طغرل‌بیک پذیرفتنی‌تر است. اگر آن «بیزاری» تحمیلی را از پیرامونش پاک‌کنیم، طغرل به خاطر متهم بودن به کشتن محمد رشید، نمی‌تواند به معشوق خود برسد. او خود «باورهای» محیط زندگی‌اش را قبول دارد و می‌داند که شاهمراد، نمی‌تواند خون برادر را فراموش کرده و دختر به او بدهد؛ ولی طغرل عاشق است و عشق، معشوق را طلب می‌کند. این است که کینهٔ شاهمراد به طغرل و عشق طغرل به گلاره، دختر شاهمراد، یکی از تعینات رفتارهای او می‌شود. از طرف دیگر طغرل، قدرتمند است و می‌تواند دختر را با خود ببرد؛ اما در عین‌حال جوانمرد است و میل دارد که گلاره با پای خود به خانه‌اش برود. به همین خاطر سعی می‌کند با شاهمراد از در آشتی درآید گرچه علت تمام حوادث را در کینه می‌داند: **این ما نیستیم که هم را می‌دریم شاهمراد: این کینه‌مان است، کینه! کینه همهٔ این مردم را خفه می‌کند. و می‌کشد، سماجت و کینه!...** (ص ۱۷۶)؛ اما شاهمراد علی‌رغم عدم اطمینان به شرکت طغرل در مرگ برادرش، سرسختانه عناد می‌ورزد. چراکه او نیز «باورهای» خود را دارد؛ اما طغرل میان عشق خود به گلاره و باورهایش، به دومی می‌پردازد و در بارانی نابهنگام، در طواف خانهٔ یار شستشو می‌شود و یکسر به نجات شاهمراد و پسرهایش می‌پردازد. صحنه‌ای که نویسنده در این مورد خلق می‌کند، علی‌رغم استفاده از نمادی تکراری، صحنهٔ زیبایی است. طغرل در زیر باران، به دور خانهٔ گلارهٔ بی‌پناه شده و بی‌کس، می‌چرخد و سپس دور می‌شود. باران که نماد پاکی و تطهیر است، طغرل را شستشو می‌دهد و در عین حال، به عنوان یکی از عناصر صحنه در انتقال حس تنهایی و وحشت گلاره به خوبی به کار می‌آید.

اما علت میل به مردن در طغرل چیست؟ او چه کشته شده باشد و چه کشته نشده باشد، در این مسأله (میل به مردن) تأثیری ندارد. او به‌خاطر تلاش بی‌ثمر در جلب نظر شاهمراد، میل به مرگ می‌کند. طغرل با نجات زندانیان و درگیری با امنیه‌ها، بار دیگر چهرهٔ یک یاغی جوانمرد را به نمایش می‌گذارد و این، شاید امان‌خواهی سابق او را و این‌که این امان‌خواهی پاسخی بوده است به مسألهٔ مرگ و زندگی، توجیه کند و کمکی باشد به پاک شدن داغ ننگ از چهره‌اش؛ اما گلاره را با توجه به سرسختی و عناد شاهمراد، از آنِ خود نمی‌داند. جنگیدن با کینهٔ شاهمراد برایش بسیار سخت‌تر از کشتن چند امنیه است. به این خاطر است که پس از کشتن امنیه‌ها می‌خوانیم: **بلند شد، زانوهایش می‌لرزیدند. چیزی بدتر از این پیش رو داشت انگار.** (ص ۲۱۵) و این چیز «بدتر» کینهٔ شاهمراد است. پس این‌که در مقابل امنیهٔ زخمی، تعلل می‌ورزد، در همین رابطه است: **امنیهٔ زخمی که به لب هشتی خزیده بود، می‌خواست گلنگدن تفنگش را عقب و جلو ببرد ولی مثل آن‌که پوکه در لولهٔ تفنگ گیر کرده بود. طغرل متعجب بود که چرا امنیه به آن سوی هشتی نمی‌برد و یکی از برنوهایی را که به دیوار تکیه داده شده بود، برنمی‌دارد، و کار را تمام نمی‌کند!** (ص ۲۱۶) «بیزاری» طغرل در این رابطه است که طبیعی‌تر می‌نماید. طغرل، به دوگانگی گرفتار شده. از سویی متوجه است که دوران او به سر آمده و امان‌خواهی می‌کند. پذیرفته که «مملکت قانون دارد و حساب و کتاب»، تفنگچی‌هایش با امنیه‌ها همکاری می‌کنند و از سویی، «جوانمردی» خاص خود را دارد. این دو تحت این شرایط، در ضدیت با یکدیگرند. اگر بخواهد جوانمردی‌اش را حفظ کند، باید حکومت و امنیه را کنار بگذارد و بالعکس. این است که او گاه به این سو و گاه به آن سو می‌غلتد و سرانجام به سود باورهایش کنار می‌رود. تراژدی طغرل چیزی نیست که الزاماً در دورهٔ اضمحلال کلی که ایشان جزیی از آنند، روی دهد. این دسته سالیان متمادی همیشه تراژدی‌شان تکرار شده است. خیانت و دروغ پیرامونشان موج می‌زده، عصبانشان که بعضی به خاطر انتقام و برخی برای عدالت جرقه زده، به ضرب زور و نیرنگ، خاموش گشته است. اعمال اینان گاه قهرمانانه بوده و حتا به صورت افسانه در سینه‌های مردم جای گرفته؛ اما ایشان از نظر تاریخی سترون هستند. «گل محمد» کلیدر را به یاد بیاوریم. او نمونهٔ برجسته‌ای است از چنین افرادی. اگر «گل محمد» کلیدر از میان مردمی ستمکش برخاسته، طغرل و سرداردولت، هر دو خان هستند و دارای قلعه و تفنگچی و خدم و حشم. پس ایشان چرا به جنب و جوش افتاده‌اند؟ ناراحتی اینان فقط می‌تواند از محدودیت‌هایی ناشی شود که حکومت رضاخان و پسرش بر آنان وارد می‌کند. یعنی حکومتی که برای پیشبرد مقاصدش نیازمند قدرتی متمرکز است. هرچند تا به این‌جای داستان، ما حتا شاهد اشاره‌ای به این تمرکزطلبی قدرت نیستیم. «مملکت قانون دارد و حساب و کتاب» و این «حساب و کتاب» را هرجا که حکومت لازم ببیند با قدرت تفنگ به مخالفانش حالی می‌کند. مویه‌های آدم‌هایی چون سرداردولت و طغرل، اساساً باید از همین‌جا ناشی شود، نه از خزش روابط جدید اجتماعی به درون جایگاهشان. روابطی که هنوز آن‌قدر رشد نیافته‌اند که بتوانند بافت‌های گذشته و گذشتنی را آن هم در ده و روستا، از درون پوک کنند و برای این کار، به گذشت سال‌ها، نیازمندند. پس می‌ماند ضدیت حکومت رضاخان و پسرش که خواهان تمرکز قدرتند، یا قدرت‌های کوچک محلی که می‌خواهند اجتماع خود را با قوانین و باورهای خود بچرخانند. اگر طغرل و سرداردولت، در رمان **ققنوس‌ها...** نقش نمونه‌واری نداشتند، می‌شد آن‌ها را به عنوان آدم‌هایی خاص که نه بر مبنای موجودیت اجتماعیشان، بلکه بر اساس ذهنیت ناکجاآبادشان به

جنبش درمی‌آیند، مورد توجه قرار داد.

نویسنده در تفسیر خود از این آدم‌ها چنین آورده است: **و من از روح آدمی، از انتخاب‌های او، از باورهایش، از آرزوهایش، از بیقراری‌اش می‌گویم و دوران نابسامانی که این آدم، به‌عنوان جزیی از کل، کلی که در تغییرات یک دوران، نمی‌تواند از مشروعیت وجود خود دفاع کند و بنابراین محکوم به تحلیل رفتن و تجزیه می‌شود و درست در مرحلهٔ تحلیل و تجزیه شروع به از هم‌پاشیدگی می‌کند، این آدم، این جزء از کل به نابسامانی باورها و آرزوها و آرمان‌هایش می‌رسد و خیلی سریع هم می‌رسد و البته به یأس و سرخوردگی و در نهایت به بیزاری و تسلیم تن می‌دهد و به انتظار مرگ می‌نشیند... آدم‌هایی مثل طغرل‌بیگ و سردار دولت مردانی بسیار آرزومندند و شیفته، شیفتهٔ جنب‌وجوش و تغلا به خاطر باورها و اعتقاداتشان و چون می‌بینند در دورانی زندگانی می‌کنند که همه‌چیز به دروغ و جنایت انباشته شده، دنبال راهی برای مردن می‌گردند.** (ص ۱۵۴)

می‌بینیم که نویسنده از آن‌ها، از طغرل و سردار دولت، آدم‌هایی نمونه‌وار می‌سازد. و مگر می‌توان آدم‌های نمونه‌وار یک دوره را بدون مشخصات اجتماعی‌شان درنظر گرفت؟ و این روان‌شناسی اجتماعی که نویسنده در تفسیر خود آورده، در رمان، پشتوانهٔ تصویری ندارد. نویسنده می‌داند که می‌خواهد چه بگوید و این حسن بزرگی است. اما چگونه گفتن است که نوع ادبی (ژانر) را تعیین می‌کند. برای این روان‌شناسی اجتماعی در رمان، نیاز به تصاویر، صحنه‌ها، حوادث و... درخور آن هستیم به نحوی که درونمایه را نشان بدهیم. وقتی می‌نویسیم: «... کلی که در تغییرات یک دوران،... محکوم به تحلیل رفتن و تجزیه می‌شود...» باید تصاویری ارائه بدهیم که این «تحلیل» و «تجزیه» را نشان دهد و می‌دانیم که این «تحلیل» قبل از آنکه در ذهن آدم‌ها و باورهاشان اثر گذارد، در واقعیت‌های بیرونی خود را نشان می‌دهد. اما «واقعیت‌های بیرونی» که در رمان حسن شکاری آمده، در مورد سردار دولت، جنگ و کشتار است و برای طغرل داغ ننگِ امان‌خواهی و خیانت به محمدرشید. این تصاویر، اموری نیست که الزاماً در دوره‌ای خاص، «و دوران نابسامانی که این آدم، به عنوان جزیی از کل، کلی که در تغییرات یک دوران، نمی‌تواند از مشروعیت خود دفاع کند» اتفاق افتاده باشد. این وقایع می‌توانستند، خیلی پیش از آن و یا خیلی پس از آن زمان رخ بدهند. بدون آنکه نیازمند زمان «تحلیل» و «تجزیه» باشند. بنابراین تفسیر نویسنده در عین‌حال که به عنوان تفسیری جدا از رمان، می‌تواند صحیح باشد، در ارتباط با رمان موردی تحمیلی است که همهٔ شخصیت‌های رمان از آن در عذابند. شاید جلد دوم رمان بتواند این تفسیر را عینیت بخشد و هدف نویسنده را برآورد.

شاهمراد از دیگر شخصیت‌های رمان، ملموس‌تر و عینی‌تر است. مدارای او به خوبی نشان از درک موقعیتش به عنوان یک پدر دارد و تصاویر رمان به خوبی حالت دوگانهٔ او را نشان می‌دهد. شاهمراد، از درون می‌جوشد، اما این جوشش راهی به بیرون ندارد. خونخواه برادر و برادرزاده است؛ اما سلاحی را که در دست دارد به سوی دشمن نشانه نمی‌گیرد. دوست دارد کدخدا را از خانه بیرون بیندازد اما تحملش می‌کند. و... تا مگر از این طریق «شر، خیر شود به مدارا» و این شیوه را تا به آخر، ادامه می‌دهد و به دنبال حادثه نیست ولی حادثه هر دم به خانهٔ او می‌کوبد. آرامش‌پذیری دهقانی او به خوبی تصویر شده: **از ده گذشت و به کشتزار رسید. خورشید صبحگاه، تا نیمه برآمده از پشت کوه، بر کشتزار می‌تابید. باد میان خوشه‌های گندم تا شانه بالا آمده بود و آن‌ها را تکان می‌داد. کُرک زیر گندم، کف دست‌هایش را قلقلک می‌دادند، وقت درو فرا رسیده بود.** (ص ۶۴) شاهمراد در پی حضور در چنین صحنه‌ای به زندگی امیدوار و دلشاد می‌شود و اگر یک دهقان را چنین صحنه‌ای به کار و زندگی فرا نخواند چه چیز می‌تواند جایگزین آن باشد؟ همان‌گونه که شخصیت پا در هوایی مثل سردار دولت را رؤیایی این چنین به وجد درمی‌آورد: **شاید یک روز صبح از خواب بیدار شوم، صدای شادی دُهُل و دُوزَلَه از چهار طرف این ده بلند شود و زن‌ها کراس گلدار قرمز بپوشند و مردها دستار بسته بر سر و قطار و تفنگ کرده بیایند پشت در قلا... و یک دشت عروس، رقصان در سبزی گندمزار و آواز کبک‌ها و کاکلی‌ها و نسیم و عطر چنور و زرین‌گیاه و آویشن و پونه. و چشمه‌های زلال جاری و زمزمهٔ برگ‌های سپیدارها و آفتاب نیمروز. و آنگاه چه آسان می‌شود لبخند زد و حتا خندید و شادمانه پا بر زمین کوبید به رقص، و دیگران را با شادی در آغوش کشید.** (ص ۱۵۶) و این صحنهٔ رمانتیک که در ذهن سردار دولت ساخته می‌شود، پیوند می‌خورد به مویه‌های رمانتیک نویسنده بر شکست این آدم: **... دست به تفنگ می‌برد و یکدفعه می‌فهمد جفدر تنهاست و با این تفنگ و این اسب و تنهایی‌اش کاری از او ساخته نیست! تازه به که شلیک کند و چرا؟ دشمن کجاست؟ توی آسیاب‌هایی که ماه‌هاست سنگشان نمی‌چرخد یا توی سفره‌های خالی، یا توی شکم خالی طفل‌هایی که... دشمنش کجاست؟... سواران کجایند؟ تفنگچی‌ها و سالارها و سردارها؟ شاید در آن وقت شب که او روی اسب نیم‌خیز شده و اسب، رمیده از نعره‌های دردمندانهٔ سوار خود، به سیاهی دشت می‌تازد، تفنگچی‌ها، طفل‌هاشان را در گور می‌گذارند و سالارها و سردارها در گور خفته‌اند و موش‌ها، پنهانی، زمین را می‌جویند و پوک می‌کنند...** (ص ۱۵۷) و این تصویر شکست است. «سالارها و سردارها، در گور خفته‌اند». و سردار دولت، «نعره‌های دردمندانه» سر داده است؛ موش‌ها به کار خود مشغولند، ولی حضوری در داستان ندارند و بیان انسانی‌ای برای خود نمی‌یابند، جز یورش گاه‌به گاه قزاق‌ها و هندی‌ها و انگلیسی‌ها و امنیه‌ها. که این‌ها، «چوندگی» موش‌ها نیستند که پنهانی مشغول جویدن باشند، بلکه طوفانی هستند که با همهٔ آثار وحشتناکی که بر جای می‌گذارند، می‌گذرند. «موش‌هایی» که نویسنده در قالب استعاری از آن‌ها یاد می‌کند، نقش تعیین‌کننده‌ای در دوران «تجزیه» و «تحلیل» دارند. همین‌ها هستند که زمین را زیر پای طغرل‌ها، سردار دولت‌ها، محمد رشیدها و... را، در بُعد اجتماعی‌شان، پوک می‌کنند و درنتیجه آن‌ها را مدفون می‌سازند. حال چه از نظر جسمی و چه از نظر روانی! این است که داستان (حداقل تا این‌جای رمان) یک‌سویه پیش می‌رود و صرفاً بیان قهرمانی‌ها و تراژدی‌های این دسته از آدم‌هاست. بدون تقابل با وجه مخالف و متضادشان. این آدم‌ها که قرار بوده، شخصیت‌هایی را نشان دهند، قهرمانانی از کار درمی‌آیند که برجسته‌ترینشان محمد رشید است که از کودکی همچون نظر کرده‌ها، می‌ماند. هنوز کودکی بیش نیست که محبت همه را به خود جلب می‌کند. ساری اصلان، محمد رشید را ندیده است؛ اما دل در گرو او داده است. سردار دولت در کودکی محمد رشید، کره اسبی را به نام او کرده و **صیفور از میان بچه‌هایش، بیش از همه به او علاقمند است.** گویی سرنوشت این قهرمان از قبل تعیین شده و این آدم‌ها به آن پی برده‌اند. وجه دیگر پرورش شخصیت‌های قهرمانی، ظاهر آن‌هاست. همهٔ یاغیان، مردانی تنومند و درشت‌اندامند و چشمان نافذ دارند؛ اما خالد ریز چشم در داستان هیچ تحرکی ندارد. حتا کدخدا که یاغی سارقی بوده، آن‌قدر تنومند است که: **هیچ اسبی دوماه بیشتر نمی‌تاند او را پشت خود بکشد.** (ص ۸۵)

در فصل ۱۲ کتاب وقتی امنیه‌ها و تفنگچی‌های طغرل‌بیگ به خانهٔ شاهمراد حمله می‌کنند، هرو، رضیه و گلاره را به شدت کتک می‌زنند و زیر قنداق تفنگ می‌گیرند: **هرو می‌خواست پیش مردش بماند. دست‌هایش را به طرف خیاد دراز کرده بود. امنیه‌ای با قنداق تفنگ به شکمش کوفت. تشنجی مرگ‌آور در تن هرو پیچید. شاهمراد می‌دیدش. و خون در شیار خاک زیر قوزک پاهای هرو راه گرفته بود.** (ص ۱۸) اما از این پس سرنوشت هرو و رضیه که تا حد مرگ کتک خورده‌اند، در پردهٔ ابهام می‌ماند.

در صحنه‌ای نمادین، پایان کار و مرگ طغرل‌بیگ به زیبایی نشان داده شده، آنگاه که طغرل‌بیگ برای نجات شاهمراد و همراهانش از دست امنیه‌ها وارد عمل می‌شود: **«بلند شد. زانوهایش می‌لرزیدند. چیزی بدتر از این پیش رو داشت انگار... به چه می‌اندیشید خود هم نمی‌دانست. شاید می‌خواست یک جوری زمان را تلف کند. فندک زد. یکبار و دوبار و سه بار. فندک حالا جرقه هم نمی‌زد. شاید به فکر خودش پوزخند زد. پوزخند به این فکر که فندک از باران شب پیش در جیب شلوارش خیسیده است. برگشت تا سیگارش را با آتش اجاق روشن کند که سینه‌اش سوخت. به زبانه‌های آتشی که زیر طاق هشتی را می‌لیسیدند و دور تیرهای چوبی سقف می‌پیچیدند، خیره شد. صدای شلیک گلوله را پیش از این نگاه شنیده بود.»**

برخی جملات یکدست نیستند مثل:

او اسب بیاور که باید او اسب بیار باشد. ص ۸ سطر دوم.

چه می‌تانستند بکنند که باید چه می‌تانستن بکنن باشد. ص ۳۲ سطر ۱۰.

در صفحهٔ ۷ سطر ۷ و در صفحهٔ ۳۷ سطر ۴، دالو اما در صفحهٔ ۳۷ سطر ۱۳ دالان آمده است.

در صفحهٔ ۷ سطر ۱۰ گوله و در صفحهٔ ۵۲ سطر ۴ گلوله آمده است. واژهٔ کُوره به معنی پسر که بارها در متن گفتگوها تکرار شده باید به صورت کُوره نوشته شود. برخی واژه‌ها هم در پایان کتاب در بخش واژگان نیامده بودند از قبیل او ـــ آن، ای ـــ این، کلبره، دَلّه شِر و...

در پایان باید بگوییم که حسن شکاری توانسته از شیوهٔ «یادوارگی» در بیان داستانش استفاده‌ای شسته‌ورفته بکند؛ اما آن‌چه به نوشتهٔ او صدمه می‌زند، تحلیل و نتیجه‌گیری‌های نویسنده است از آدم‌های داستانش. شاید اگر این آدم‌ها، آزادانه‌تر به عمل می‌پرداختند، آن‌قدر از زندگی بیزار نمی‌شدند، یا **اقلاً به این حد از «بیزاری» نمی‌رسیدند. امید است که جلد دوم رمان، که منتظر خواندنش هستیم، بتواند این کاستی‌ها را جبران کند، گرچه اثر شکاری را می‌توان یکی از موفق‌ترین نوشته‌ها در این زمینه دانست.■**

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

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

تسلیت

همکاران تکاپو صمیمانه درگذشت پدر ناصر زراعتی نویسندهٔ معاصر را به او و خانواده‌اش تسلیت می‌گویند.

تعلیم گیتار کلاسیک
تلفن: ۶۸۵۷۳۴ و ۶۸۷۷۰۳
داخلی ۲۵

حسن عابدینی

نسل مغبون

مروری بر داستان‌های محمد محمدعلی

به بهانهٔ انتشار مجموعهٔ جدید چشم دوم

محمد محمدعلی (متولد ۱۳۲۹) در نخستین مجموعه داستان خود، **درهٔ هندآباد** (۱۳۵۴)، با رئالیسمی گزارشی بازگوی اِل کارافتادگی آدم‌هایی می‌شود که نمی‌خواهند افول اجتماعی و روحی خود را باور کنند اما شکست و مرگ، طومار زندگی‌شان را در می‌نوردد. محمدعلی در مجموعهٔ **ازمابهتران** (۱۳۵۷) می‌کوشد با استفاده از افسانه‌ها و باورهای عامیانه دربارهٔ جن و جن‌زدگان، مفاهیم سیاسی موردنظر خود را به شیوه‌ای استعاری بپروراند. از همین داستان‌ها توجه به لایهٔ باطنی داستان، به مشغله و شگرد ادبی وی تبدیل می‌شود. خودش این تحول را «دورشدن از ذهنیت سیاسی‌نگاری سه دههٔ اخیر [1] و شناختن عنصر تخیل برای گشایش قلمروهای تازه‌ای از ذهنیت آدمی» می‌داند.

در دههٔ ۱۳۶۰، داستان‌نویسی محمدعلی در همین دو شاخه گسترش یافت: گزارش‌های اجتماعی‌اش در «داستان‌های نانوایی» نمود یافت: «صادق بهو» (**اندیشهٔ آزاد**، ۱۳۵۸)، «پرمایه در گرداب» (**نامهٔ کانون نویسندگان ایران**، ۱۳۵۸)، «اسدالله اجیر» (**لوح**، ۱۳۵۹) و «چاله و چنبر» (**آدینه**، ۱۳۶۵). در این داستان‌ها مشخصات و اصطلاحات حرفه و روابط کارگر و کارفرما بر زمینهٔ یک اتفاق سادهٔ کارگری مطرح می‌شود. تقابل فقر و غنا، عدم امنیت شغلی و زندگی رنجبار کارگران، مضامین این داستان‌ها را تشکیل می‌دهند.

اما آنچه سبب تشخص کار محمدعلی می‌شود، داستان‌های استعاری‌اش‌اند که غالباً فضایی کابوسناک دارند. معماری این داستان‌ها به گونه‌ای است که رویدادها جز معنای ظاهری‌شان به معنایی فراسوی کلمات نیز اشاره دارند. در داستان‌هایی مانند «پرمایه در گرداب» و «خوابی که تعبیر می‌شود» (**آرش**، ۱۳۶۰) محمدعلی با نوعی فضاسازی به شیوهٔ ساعدی، به منظور رسیدن به کلیتی استعاری برای بازتاب دادنِ اضطراب‌های چیره بر زمانه، تلاش می‌کند. اما گاه آن‌قدر درگیر متوجه کردن خواننده به پس‌پشت ماجرای داستان می‌شود که عرصهٔ ظاهری و واقع‌نمایی کار را فراموش می‌کند و استدلال خود را بر ساختی نامحتمل متکی می‌سازد؛ و چون داستان از ظاهری متداوم و باورپذیر برخوردار نمی‌شود در انتقال مفاهیم استعاری نیز توفیقی نمی‌یابد. مثلاً در داستان «مهمان‌سرا» (**نقش قلم**، ۱۳۶۷) وسوسهٔ پرداختن به مسأله‌ای اجتماعی چنان قوت می‌گیرد که «داستان» از دست می‌رود و استعاره‌هایش آسانیاب می‌شوند: «راوی همراه نریمان ـ رانندهٔ تانکر نفتکش ـ راهیِ سفر است: رانندگی در بیابان و شب، گذشته از حادثه گاه وهم‌انگیز است». بدین‌سان زمینهٔ تعلیق داستان چیده می‌شود تا ذهن خواننده را متوجه مفاهیمی در لایهٔ زیرین ماجرا کند. در طول راه، راوی با تعریف کردن خاطره‌ای از دوران سربازی و گرفتارشدن گروهبان در بند خرس، زمینه‌های رسیدن به لایهٔ باطنی کار را تدارک می‌بیند. نریمان به خرس می‌اندیشد و ناگهان متوجه حضور خرسی روی رکاب می‌شود. راوی نیز خرس را می‌بیند. هول و ولای داستان در تلاش برای توقف، گرفتن و کشتن خرس، ایجاد می‌شود: وهم و بازتاب و تداوم واقعی شدهٔ آن. به قهوه‌خانه‌ای می‌رسند. جماعتِ ترسان از دیدن خرس سر باز می‌زنند. اما وقتی به سراغ تانکر واژگون شده می‌آیند درمی‌یابند که خرسِ روی رکاب یک اسباب‌بازی بوده است با مارک فروشگاهی در انگلستان.

حادثه‌ای که قرار است با تاباندنِ نوری وهمناک بر داستان، جنبهٔ استعاری‌اش را بارز سازد بر یک تصادف نه‌چندان باورکردنی ـ خرس پارچه‌ای را به جای واقعی گرفتن ـ استوار است. اما درونمایهٔ داستان دستپاچگی و سردرگمی مردمی که بازیچهٔ وهم خود می‌شوند و در چنبرهٔ وحشت از قدرت گرفتار می‌آیند ـ در داستان «عکاسی» (**۸ داستان از نویسندگان جدید ایران**، ۱۳۶۳) به شیوه‌ای خلاق القا می‌شود. این داستان ظاهری محتمل دارد، حادثه روان و یکدست پیش می‌رود و خواننده حس نمی‌کند که نویسنده در پی تعبیین تکلیف است: در یک بعدازظهر خلوت پاییزی، مردی به عکاسخانه می‌آید تا عکس بیندازد. او می‌خواهد عکس روتوش‌شده‌ای داشته باشد که در آن چشم کورش نیز باز باشد، تا بعدها فرزندش [نسل بعد] «ببیند که دوتا چشم باباش باز بوده». اما وقتی عکاس فلاش می‌زند، لامپ بالای آینه می‌ترکد. پس از چاپ عکس، «عکاس هر دو چشم مشتری خود را بسته دید»: مردی که می‌خواست چشمش باز باشد، در لحظهٔ وقوع «رویداد بزرگ» و سر بزنگاه تاریخ، چشم بسته می‌ماند و مغبون می‌شود.

در داستان‌های مجموعهٔ **بازنشستگی** (۱۳۶۶) گرفتارشدن آدم‌ها در وضعیتی بحرانی به شیوه‌ای ملموس‌تر تصویر می‌شود. در داستان «مرغدانی» ماجرا از دید کارمند ادارهٔ بازنشستگی روایت می‌شود که کاری برای آقاولی ـ مستخدم بازنشستهٔ اداره ـ یافته است. شخصیت آقاولی به شکلی غیرمستقیم شکل می‌گیرد: غم نان، مردی دوستدار طبیعت و آرامش را ناگزیر می‌کند تا در مرغداری آقای کاشفی به جای کارگری سربه‌نیست شده ـ زعیم ـ به کار کشتار مرغ‌های حذفی بپردازد. اما همه‌چیز حکایت از آن دارد که آقاولی نیز عاقبتی خوش‌تر از زعیم نخواهد داشت. تهدیدآمیزشدن تدریجیِ فضای داستان تأکیدی بر این امر است: راوی و آقاولی در راهِ رفتن به مرغداری‌اند، آمبولانسی آژیرکشان می‌گذرد و اضطراب می‌پراکند. محیط مرغداری با روحیهٔ آقاولی ناسازگار است: «آقاولی رفت کنار گلدان‌های نشاء. سایهٔ قامت بلندش در آب حوض می‌لرزید». محیطی بی‌ترحم است، موش‌ها لاشهٔ مرغ‌های مریض را از زیر خاک درآورده‌اند، و جویده‌اند، در تخم‌مرغ آقاولی لکهٔ خونی است و...

او نمی‌خواهد اما ناگزیر از پذیرفتن کار در کشتارگاه است: «همین که حرکت کردیم، برگشتم یک‌مرتبهٔ دیگر آقاولی را ببینم. عینکش را برداشته بود و دنبال ماشین می‌دوید»؛ گیر افتاده در تنگنایی که توان رهایی از آن را ندارد. آقاولی یک حذف‌شده از جامعه است که مانند مرغ‌های حذفی «که وقت مردن‌شان رسیده است و هراسان‌تر از بقیه هستند»، سردرگم است.

در پشت ماجرای داستان، وجود لایهٔ دیگری نیز احساس می‌شود. نویسنده ماهرانه ارتباط و تعادلِ لایهٔ ظاهری و لایهٔ باطنی داستان را حفظ می‌کند: کاشفی که سابقاً نظامی بوده و حالا صاحب کشتارگاهی شده و زعیم کارگر مفقودشده که نامش زیر پنجه‌های خونیِ زده شده بر دیوار به چشم می‌خورد، فضای اجتماعی ـ تمثیلی داستان را می‌گسترانند. حضور زعیم در همه جای داستان و چون سایه‌ای در ذهن آدم‌های دیگر احساس می‌شود. اشارات به زندگی او به شکلی پوشیده مطرح می‌گردد و آنگاه این زندگی تأثیر متقابل می‌نهد در شناخت ما از زندگی و آخر و عاقبت آقاولی.

در محیطی تهدیدآمیز همهٔ شرایط آماده است تا آدمی ساده‌دل برای ادامهٔ حیات، شقی شود. اما آقاولی در مقابل مسخ‌شدگی واکنش نشان می‌دهد (آن‌جا که چکمه‌ها را نمی‌پوشد) و داستان پایانی زیبا و انسانی می‌یابد: ماجرا در مرحلهٔ جدال درونیِ آقاولی ـ که دست به کار کشتن بشود یا نه ـ ختم می‌شود تا در ذهن خواننده ادامه یابد.

برخلاف آقاولی، قهرمان داستان «بازنشسته» وضع خود را پذیرفته است. در این داستان نیز مردی حذف شده در موقعیتی نامتعارف قرار می‌گیرد و زیر و بم شخصیتش آشکار می‌شود به یک موقعیت اجتماعی برتر اندیشیده‌اند اما توفیقی نیافته‌اند، در بافتی کنایی توصیف می‌گردد. تغییر موقعیت این آدم‌ها به بحران‌های هویتی آن‌ها دامن می‌زند: شمس، کارمندی مورد غضب خانه و اداره، با قرار گرفتن در وضعی نابه‌جا احساس می‌کند که دارد فرو می‌ریزد: «احساس می‌کرد همهٔ آن چیزهایی که داشته، دارند از دست می‌روند و مصیبتی شکل نگرفته در آستانهٔ وقوع است». صحنهٔ نمادین شکار کبوترها به دست شمس و آکنده شدن خانه‌اش از پر آن‌ها، نشانگر مصیبت‌زدگی و خشونت‌باریِ زندگی‌یی است که «همه کابوس بوده و خواب و خیال».

«بازنشسته» غنا و انسجام «مرغدانی» را نیافته، دو پاره است. نیمی از آن به بدبیاری‌های اداری شمس اختصاص یافته و سپس برای تکمیل زمینهٔ بحران روحی وی، زندگی خانواده‌اش مرور شده؛ بی‌آن‌که این دو نیمه درهم بیامیزند و کلیتی یکپارچه پدید آورند. نویسنده برای توصیف زمینه‌های شکل‌گیری شخصیت شمس، به مسایل گوناگونی می‌پردازد که قالب داستان کوتاه تاب پروردن همهٔ آن‌ها را ندارد. انگار نویسنده خواستهٔ باشد با مصالح رمان، داستان کوتاه بنویسد، همهٔ زندگی یک آدم را، انباشته از ماجرا، در صفحاتی محدود به قلم آورده است. اغلب این ماجراها، که به ناگزیر نیمه کاره رها می‌شوند، جز افزودن بر حجم داستان و گرفتن چالاکی آن، نتیجهٔ دیگری ندارند.

در گذر از چنین مشکلی، محمدعلی به نوشتن داستان بلند روی می‌آورد. در **رعد و برق بی‌باران** (۱۳۷۰) هدف نویسنده تصویر کردن یک شخصیت تیپیک است؛ شخصیتی که نخستین‌بار با او در داستان «مروری بر حکایت رفته» (**ویژه‌نامهٔ هنر و ادبیات**، ۱۳۵۸) آشنا شده‌ایم. حاج معمار مردی است خودرأی و خودبزرگ‌بین که ذهنیتی سنتی دارد، با تجدد مخالف است، داعیهٔ رهبری مردم را دارد اما به حرف نزدیک‌ترین دوستانش هم اعتنایی نمی‌کند. حوادث داستان پیش می‌آیند تا این تیپ شکل بگیرد و مجادلهٔ سنت و تجدد ـ مجادله‌ای دیرپا در تاریخ معاصر ایران ـ نمایانده شود. به آدم‌های دیگر داستان هم تا حدی پرداخته می‌شود که به کار شناسایی وی بیایند.

داستان در آستانه ۱۳۰۰ شمسی در یکی از محلات جنوبی تهران روی می‌دهد. حاج معمار، که خوابنما شده، معتمدان محل را فرا می‌خواند تا برای طلب باران، نخل را به مصلی ببرند. حاج کیهان ـ آدمی معلق بین سنت و تجدد، تیپی که مورد بی‌توجهی نویسنده قرار گرفته و خوب پرداخت نشده ـ با او مخالفت می‌کند. حاج معمار، جماعت را به مصلی می‌برد و آسمان رعد و برقی می‌زند ولی باران نمی‌بارد، حاج کیهان به او می‌گوید: مردم را «به جایی بردیشان که نه از دست خودت کاری ساخته بود و نه از دست آن‌ها». و مردم را به سوی باغ شازده نصرالله خان می‌فرستد تا چند سنگ از آب باغ را به جوی‌های محله سرازیر کنند: شکست حاج معمار سبب می‌شود که مردم برای گرفتن حق خود اقدام کنند.

قرار است این بخش که قبلاً به شکل داستانی کوتاه به چاپ رسیده بود ـ «باران بی‌رعد و برق» (نامهٔ کانون نویسندگان ایران، ۱۳۵۸) زمینه‌ساز ماجراهای بعدی داستان باشد؛ اما داستانی است با گسترش و پایان خاص خود و ضرورتی درونی آن را به حادثه‌ای دیگر نمی‌پیوندد.

فصل دوم زمانی شروع می‌شود که زن دوم حاجی معمار مرده و او دارد برای حاج کیهان از گذشته‌ها می‌گوید. گرفتاری‌های ذهنی حاجی معمار مطرح می‌شود، بچه‌دار نشدن او کنایه‌ای از سترون بودن این آدم در عرصهٔ عمل هم هست. او که نقشه‌اش در حادثهٔ طلب باران عقیم مانده، در حادثهٔ بعدی نیز راه به جایی نمی‌برد: این بار برای جلوگیری از خیابانکشی در محله اقدام می‌کند. در آغاز می‌کوشد با نصرالله خان ـ شازدهٔ از اقتدارافتاده ـ علیه حاکمان تازه به دوران رسیده متحد شود. اما چون ماجراجویی‌هایش به جایی نمی‌رسد، در پیلهٔ توهمات خود فرو می‌رود و دیوارهای انزوا را گرد خود بالا می‌برد. از خانه‌اش دژی می‌سازد و گدایان و ولگردان را در آن جای می‌دهد. به کل قدیر کور پول می‌دهد تا در همه جا او را با صدای بلند دعا کند. حاجی معمار، ناتوان از درک واقعیت‌ها، چون می‌خواهد به هر ترتیبی که شده وضع کهنه‌ای را که لزوماً مشمول مرور زمان می‌شود حفظ کند، موقعیتی طنزآمیز می‌یابد. او به هر تزویری تن می‌دهد تا حرفش را به کرسی بنشاند و عوام‌فریبی کند. او که به مقابله‌ای یأس‌آمیز با تجدد و پیشرفت پرداخته، عاقبتی طنزآمیز می‌یابد.

وقتی مأموران بلدیه شروع به خراب کردن خانه‌ها می‌کنند، اطرافیان حاجی معمار می‌گریزند. و خود او برای مدتی به شهری دیگر فرستاده می‌شود.

در آخرین فصل داستان، مدتی پس از خیابانکشی، حاجی معمار برگشته و در خانهٔ خواهرش ـ جلوهٔ دیگری از زن خیر و خوشی ندیدهٔ حاجی ـ ساکن شده است. او مغلوب‌شده، اما از خودفریبی دست برنمی‌دارد. هرچندگاهی در تنهایی گریه می‌کند، اما هنوز در همان فکرهای قدیم است. خواهرش می‌گوید: «گریه‌ات گریهٔ یک آدم کلک‌خورده نیست. مال آدمی است که نتوانسته کلک بزند.»

بالاخره یک روز با حاج کیهان به محله می‌روند. برخلاف تصورش کسی به پیشوازش نمی‌آید. اتومبیل‌ها در خیابان رفت‌وآمد می‌کنند، جای خانه‌های کهنه، پاساژهای بزرگ ساخته می‌شود و... ساختمان‌های جدید سر برمی‌آورند. حاجی معمار سرخورده به خانه می‌رود، سقف را می‌شکافد تا تیر چوبی را درآورد و دوباره نخل بسازد. اما حتا کل‌قدیر هم کمکش نمی‌کند. حاج معمار لحظاتی کابوسناک را می‌گذراند و وقتی در خلوت به مضحکه‌شدن خود پی می‌برد آرزوی مرگ می‌کند.

محمدعلی مقابلهٔ کهنه با نو را از طریق تصویرکردن تیپی به نمایش می‌گذارد که چون می‌کوشد وضعیتی رو به زوال را پایدار سازد، گرفتار سرگردانی روحی دردناکی می‌شود.

ماجراهای **رعد و برق بی‌باران** در تهران قدیم روی می‌دهند. اما **نقش پنهان** (۱۳۷۰) توصیفی از زندگی مردم تهران در دههٔ شصت است. محمدعلی به سرگذشت نسلی می‌پردازد که با یقین و آرمان شروع می‌کند، می‌کوشد خود را بشناسد، روی پای خود بایستد و در روند رویدادها تأثیر بگذارد. اما عوامل پنهان و آشکار روحی و اجتماعی سد راهش می‌شوند و چون تقدیری شوم، نسلی را که می‌خواست جایگاه تاریخی خود را بیابد، درون‌گرا و رمانتیک می‌کنند. شک و تردید جای یقین‌های پیشین را می‌گیرد و نیهیلیسم دامن‌گستر می‌شود و نسل مغبونی که اعتماد خود را از دست داده، احساس گیجی و سردرگمی می‌کند. هم از این روست که قهرمان رمان دیوانه‌نمایی می‌کند تا هم مسایل نگفتنی را بگوید و هم از اتهام و کیفر برهد. اما واقعاً دیوانه می‌شود و به درون کابوسی هول که چکیده و بن‌مایهٔ تاریخی سراسر رنج است درمی‌غلتد.

نقش پنهان از چهار فصل تشکیل شده است که تلاش راوی ـ ناصر رزاقی ـ برای کشف رازی خانوادگی آن‌ها را به هم می‌پیوندد. ناصر، حوادث مستعددی را پشت سر می‌گذارد. محمدعلی با حوصله هر حادثه را به حادثهٔ دیگر مرتبط می‌سازد، آن را در پرورش طرح رمان به کار می‌بندد و با رعایت انضباطی حرفه‌ای از تمامی عناصر برای ایجاد فضا و پیشبرد درونمایهٔ داستان استفاده می‌کند.

گشایش رمان با نامه‌هایی است که ناصر برای شوهر خواهرش به خارج از کشور فرستاده. فرمی که محمدعلی پیش از این در «نامهٔ بار» (**اندیشهٔ آزاد**، ۱۳۵۸) به کار گرفته بود. او شرح می‌دهد که چگونه نقش‌های حاصل شده از ریزش باران بر سقف، او را به رازگشایی از نقش‌های پنهان خانوادگی ـ اجتماعی رهنمون شده‌اند. دو نقش عمده به مثابه کلید داستان عمل می‌کنند: در یکی از نقش‌ها، «مردی با ریش پهن و سیاه، خنجری بر پهلوی جوانی فرو کرده، با نظارهٔ غروب آفتاب مرگ او را انتظار می‌کشید»؛ تصویری از قتل سهراب به دست رستم، بن‌مایهٔ حیات سیاسی در جامعهٔ پدرسالار. تصویر دیگر، تصویر «زن و مردی [است] که گویی پنهان از چشم دیگران دست هم را می‌فشردند و احساسی غریب در چشمشان بود.» تصویری از عشق و شادیِ ممنوع پدر که بعدها بار سنگینی می‌شود بر دوش پسر و نفرت اُدیپ‌وار او را برمی‌انگیزد.

در داستان کوتاه «نقش پنهان» (**دنیای سخن**، ۱۳۶۵) استاد بنا از موزاییک‌ها نقشی زیبا پدید می‌آورد که در زیر آن واقعیتی خوف‌انگیز پنهان است: جسد کارگر کشته شده به دست همکارش

(محمدعلی نام این داستان کوتاه را بعدها روی رمانش گذاشت) اما در رمان **نقش پنهان** در پس نقش‌هایی که ذهن ناصر را فراگرفته، چه‌ها نهفته است؟ تصویرها به مرور ما را به فضای رمان وارد می‌کنند. نخست به اشاره‌ای از هر رویداد تازه صحبت می‌شود تا بعد طی حادثه‌ای گسترش یابد و بالاخره در جایگاه ساختاری خاص خود قرار گیرد تا یک کل هماهنگ پدید آید. رمان با الگویی بصری به حرکت درمی‌آید و با حفظ توالی زمانی به پیش می‌رود. معماری اثر، بر اساس تناوب حادثه و کابوس تدارک دیده شده است: هر رویداد، کابوسی در پی دارد که جلوهٔ استعاری و کلیت‌یافتهٔ همان ماجراست، تا زندگی یک فرد تا حد زندگی یک نسل گسترش یابد. ناصر رزاقی «به‌گونه‌ای در خواب و بیداری زندگی» می‌کند و ذهنی خاطره‌جو دارد؛ جان ناصر همواره لگدکوب خیال‌ها و کابوس‌هاست. او در طی جستجوهای خود، سر از ماجراهایی درمی‌آورد که خصلت‌نمای زمانهٔ ماست. او که دائم در فضای ترس و جنون می‌زید، در خواب‌هایش خود را تحت تعقیب سگی می‌بیند که سرنوشت است و یا خود را توپی می‌انگارد بازیچهٔ دست زمانه؛ سرنوشتی قدری که بالاخره بر فضای رمان چیره می‌شود. راوی با نوعی آشفتگی ذهنی و بینشی عرفانی به رویدادها می‌نگرد که توجیه‌کنندهٔ درهم ریختگی‌های زمانی و مکانی ماجراهای رمان ــ به شیوهٔ رمان مدرن ــ است.

با خبر قتل از پیش اعلام‌شدهٔ پدر، گره‌هایی در افکنده می‌شود که خواننده را درگیر ماجرا می‌کند. جستجوی یافتن پاسخ، هول و ولای رمان را پدید می‌آورد. به‌خصوص که گره‌گشایی با قرار گرفتن قهرمان در مخاطره‌های گوناگون، به تأخیر انداخته می‌شود. با این قتل، پسر وارث سرنوشتی می‌شود که تمایلی به آن ندارد. ناصر نمی‌خواهد بپذیرد که وارث سرنوشت خویشاوندان خویش است. او نمی‌خواهد به سلطهٔ پدر ــ که حتا پس از مرگ نیز همواره پیش چشم اوست ــ تن دهد، اما ناگزیر است نقشی را که برایش درنظر گرفته شده بازی کند و ماسکی را که سنت و جامعه به چهره‌اش زده‌اند تحمل کند. او جز ایفای نقشی که برایش تعیین شده چارهٔ دیگری ندارد.

پس از قتل پدر به دست احمد کدخدامنش، که با تهدید از پدر پول می‌گرفت، زندگی خانواده تغییر می‌کند. منصوره برای درس خواندن به خارج از کشور می‌رود و می‌کوشد «زندگی نویی را برنامه‌ریزی کند و از پیلهٔ حوادثی که پیرامونش کشیده شده بود، سالم خارج شود» اما او نیز بندیِ شرایط پیرامونش است، و بعدها که به وطن بازمی‌گردد به علت مشغلهٔ سیاسی‌اش ناگزیر می‌شود زندگی مخفی در پیش بگیرد. و ناصر که می‌خواست هویتی خاص خود داشته باشد درگیر سرنوشتی ناخواسته می‌شود: «از این پس تنها راه و سرنوشتم ادامهٔ مبارزه علیه سرنوشتی است که پیش پایم قرار داده‌اند». او که دیگر نمی‌تواند «دمی بی‌اندیشهٔ مرگ زندگی» کند، به قصد گریز، به جنوب می‌رود تا از کشور خارج شود. اما این سفر، بیش از نقشی که در طرح داستان دارد ــ شرح و بسط خصایل روحی قهرمان اثر ــ طولانی می‌شود و وقفه‌ای در یکپارچگی داستان می‌اندازد.

ناصر برای کشف راز، ناگزیر از به یاد آوردن دوران کودکی می‌شود و بدین‌سان دامنهٔ ماجرا به زندگی خانوادگی احمد کدخدامنش کشیده می‌شود که خود را در زندان دار زده است. نویسنده می‌کوشد با تمهیدِ آوردنِ نامهٔ او به وکیلش محدودیت روایت به صیغهٔ اول شخص مفرد را جبران کند. اما مشکل ارائهٔ چالاکی رمان را می‌گیرد. نویسنده باید شکل دیگری برای ارائه آن بیابد، شکلی که نامه را جزیی ارگانیک از اثر سازد. زیرا نامه یکی از نقاط عطف رمان است: پروندهٔ قتل پدر (شاطر فتح‌الله) بسته می‌شود، اما صفیه وارد رمان می‌شود. نامه گسستگی در داستان پدید می‌آورد: فرصتی تا به مرحلهٔ تازه‌ای از ماجرا برسیم.

ناصر پس از تلاش بسیار برای قصاص کردن احمد، به نوعی شک در درست دانستنِ یقین‌های پیشین می‌رسد. حالا به مسأله‌ای دیگر می‌اندیشد. مسألهٔ «زندگی مشترک خانوادهٔ» خودش و خانوادهٔ احمد. کشف یک رابطهٔ خانوادگی بر بستر شرایط اجتماعی ویژه‌ای که شرایط زمان جنگ است.

فصل دوم رمان، محل گره خوردن ماجرایی تازه به ماجرای پیشین است تا اوج داستان از دل آن سر بر کشد؛ فصلی است پیونددهندهٔ فصل اول و سوم. پیدایش صفیه خانم ــ زن احمد کدخدامنش ــ در نقش خانم ولی‌لو نقطهٔ عطفی در ساختار رمان است. به هم رسیدن ناصر و صفیه هرچند تصادفی می‌نماید، اما با توجه به آوارگی و جابه‌جایی عظیمی که به هنگام جنگ در کشور صورت گرفت، پذیرفتنی است؛ به‌خصوص که در پرورش فصل سوم رمان، تأثیر به‌سزایی دارد. ناصر می‌کوشد از گذشتهٔ خانم ولی‌لو ــ جنگزده‌ای که ساکنان مجتمع بدنامش می‌دانند و می‌خواهند اخراجش کنند ــ باخبر شود. وقتی در صحنهٔ دستگیری خانم ولی‌لو، کلاه‌گیس وی می‌افتد، خاله مونس او را می‌شناسد. صفیه خانم است، زن احمد کدخدامنش و آن‌گاه ناصر می‌اندیشد: «ابر روی حافظه‌ام کنار می‌رود. بعضی نقش‌های مستور در سقف و آن نقطه‌های کور در ذهنم جان می‌گیرد.» فصل سوم، فصل گره‌گشایی است. راوی به دوران کودکی بازمی‌گردد و همبازی‌اش، محترم ــ دختر صفیه ــ را به یاد می‌آورد. از درون این یادآوری، ماجرایی دیگر سر برمی‌کشد که نقش مهمی در پرورش درونمایهٔ داستان و به سرانجام رساندن آن دارد: محترم درواقع خواهر ناصر است، حاصل رابطهٔ پدر و صفیه. و عباس، پسر علیل صفیه، که در جریان گلوله‌بارانِ شهر جان می‌بازد، جلوهٔ دیگری است از خودِ ناصر و نسل او. و صفیه دیگر نه آن زنِ مشکوک، که مادری دیگر است.

اما محترم، که حالا مأمور تعزیر مادر خود شده، «به آن تصویری که از کودکی در ذهنم بود شبیه نبود.» و صفیه زنی است که جامعه، شادی‌اش را تاب نیاورده و به موجودی مطرود و نیمه‌دیوانه مبدلش کرده.

در فصل چهارم، مادر و صفیه با هم روبه‌رو می‌شوند و گذشته را مرور می‌کنند. آدم‌های رمان که در کابوس زیسته‌اند با خاطره‌گویی می‌کوشند سنگینی بار گذشته را از دوش بردارند. گویی نویسنده رویدادهای رمان را برای شناساندن شخصیت‌ها کافی ندانسته که آنان را به مرورِ دوبارهٔ ماجراها واداشته است. درنتیجه، پوشیدگی و مه‌آلودگی، که در ساختن حال و هوای رمان مؤثر بود، رنگ باخته و نثر، گزارشی شده است.

ضربات پی‌درپی، ناصر را از پای درمی‌آورد: «پدرم زنده شده تا بار دیگر بمیرد و میراث تازه‌ای برایم بگذارد.» میراث تازه‌ای که محترم و عباس را هم چون حلقه‌های تازه‌ای بر زنجیر سرنوشت او می‌پیوندد. در بخش‌های پایانی فصل چهارم، فضا بار دیگر کابوسناک می‌شود تا جنون پایانی داستان زمینه‌سازی شود. ناصر با مرده‌ها حرف می‌زند. در کابوس‌هایش مردگان زندگی از سر می‌گیرند. وقتی موج انفجاری صفیه را به قتل می‌رساند، کابوس‌های ناصر جنون‌آمیزتر می‌شوند: «من در طول این سال‌ها در چنان محیط مرگ‌آلودی زندگی کرده‌ام که با دیدن هر مرگ، با قبرستانی مرده محشور می‌شوم. قادرم با آن‌ها بنشینم و حرف بزنم. غذا بخورم. مشاجره کنم.» وقتی درگیر ماجرای سیاسی منصوره می‌شود، خود را تحت نظارت محترم می‌یابد. وحشت‌زده از درگیری مجدد در سیاست و کیفری که در انتظارش است، خود را به جنون می‌زند. اما دنیای کابوسناک، او را به درون خود می‌کشد: با احمد که از گور درآمده رفته‌اند تا پدر را کفن و دفن کنند. احمد به بهانهٔ پایین آوردن تابوت عباس از سقف غسالخانه، بر شانهٔ ناصر می‌رود، اما به آشامیدن خون عباس مشغول می‌شود. در داستان «کابوس» (**کتاب هفته‌نگار**، ۱۳۶۸) نیز، که توصیفی غریب و کابوس‌گونه از فشار فرساینده‌ٔ پدرسالار بر جسم و ذهن جوان است، همین درونمایه تکرار میشود. ناصر زیر بار جنازه‌ها به وادی جنون می‌گریزد: مردی سفیدپوش می‌آید تا او را به تیمارستان ببرد.

در رمان **نقش پنهان**، نویسنده موفق می‌شود از یک ماجرای خانوادگی به تصویری خصلت‌نما و تاریخی از غلبهٔ پدران بر پسران برسد. رمان، پایانی جسورانه دارد: جنازهٔ عباس که پیش چشم ما آونگان است، به تصویری فراخور تاریخی خونین بدل می‌شود.

محمدعلی، برخلاف بسیاری از رمان‌نویسان دههٔ ۶۰، که همّ خود را صرف بازآفرینی گذشته کردند، از گذشته حرکت می‌کند تا به امروز برسد. انتقال تجارب گذشته، حفظ ذهنیت تاریخی و مبارزه با «فراموشی» و انقطاع تاریخی از طریق یادآوری خاطرات، از عمده‌ترین مشغله‌های ذهنی اوست: «می‌دیدم در کنار من نسلی دارد پرورش پیدا می‌کند که مثل خردم هیچ یک از تجارب گذشته را به خاطر ندارد، و همین بیشتر مرا از مردم جدا می‌کرد. به واقع اگر روزی می‌رسید که هیچ یک از مردم گذشتهٔ خود را به یاد نمی‌آوردند چه

می‌شد؟»

رمان **نقش پنهان** نشانگر تحولی جدید در کار محمد محمدعلی است. محمدعلی داستان‌های مجموعهٔ **چشم دوم** (۱۳۷۳) را در همان زمان نگارش رمان **نقش پنهان** نوشت و در آن‌ها به توصیف جهان ویران آدم‌هایی پرداخت که در اثر حوادث ناشی از انقلاب و جنگ، موقعیت شغلی و نقش اجتماعی و خانوادگی خود را از دست داده‌اند. این آدم‌ها که تکیه‌گاه و امنیت از دست رفته‌شان را بازنمی‌یابند، دچار احساس بیگانگی و پوچی می‌شوند؛ می‌کوشند با یادآوری گذشته و تلاش و اراده، وضع خود را تغییر دهند اما موفق نمی‌شوند؛ گیر افتاده در تنگنایی تحیرآور به این در و آن در می‌زنند، می‌خواهند فضایل و خصوصیات باارزشی داشته باشند، اما قربانی شرایط اجتماعی و ترس‌ها و حقارت‌های خود می‌شوند. همین جدال بین آرزو و واقعیت، مایهٔ روان‌شناسانهٔ داستان‌ها را می‌سازد؛ و دوگانگی روحی شخصیت‌ها را توجیه می‌کند؛ شخصیت‌هایی که در مقابل «دیگری» سر بر کشیده از درونشان درمانده‌اند و چون به او میدان نمی‌دهند تمامیت خود را نمی‌یابند. با روحی شقه‌شده در مواجهه با خود و شرایط، شکست می‌خورند و قربانی نظامی می‌شوند که در جهت تطبیق با مصالح آن، همهٔ خواهش‌های دلشان را زیر پا نهاده‌اند.

محمدعلی در هر یک از این داستان‌ها، تصویری روان‌شناختی از یک شخصیت در پرتو شرایطی که همه‌چیز درحال جابه‌جایی و دگرگونی است، ارائه می‌دهد.

داستان «چشم دوم» بر یک تضاد بنا می‌شود، گسترش و عمق می‌یابد تا تناقض درونی مردمی درحال مسخ شدن را مطرح کند. راوی که به خانهٔ دوستش می‌رفته ناخواسته در جریان درگیری گشت با اعضای یک خانهٔ تیمی قرار می‌گیرد و چشمش از کاسه به درمی‌آید.

فضای پر تنش داستان، با در تقابل هم نهادن خشونت عملیات نظامی، با بازی شادمانهٔ جوانان ساخته می‌شود.

در بیمارستان، چشم مرد دیگری را به او پیوند می‌زنند. مرد حالا با چشم دیگری به زندگی می‌نگرد و می‌کوشد خود را «با آن‌چه واقعیت دارد وفق» دهد. زندگی پیشین آرزویی می‌شود که هرچند نگاه جدید تمایلی به آن ندارد، اما بخشی از روح مرد در اشتیاق بازیابی آن است. مرد که کارمندی اهل کتاب و دوستدار طبیعت بوده، صاحب نگاهی حقیرانه شده است؛ جهانش تغییر یافته و هویت تازه‌اش در جدال با هویت پیشین دارد شکل می‌گیرد. عشق پاکش به همکارش ـ پروانه اقدسی ـ به هوسی حسابگرانه به زنی مشکوک‌الهویه ـ خانم شوکتی ـ بدل شده. عصبیت و حس انفجاری که با اوست، باعث تخریب همهٔ احساس‌ها و اندیشه‌های پیشین می‌شود. خلائی در روحش به وجود می‌آورد که راه را برای فرارسیدن جنون هموار می‌کند.

«چشم دوم» می‌نمایاند که چگونه مجموعهٔ شرایط ناهنجار دست به دست هم می‌دهند تا انسانی را مچاله کنند. در زمانه‌ای دشوار، انسانی ساده و سرخوش به مرور مسخ می‌شود، بی آن‌که اختیاری از خود داشته باشد. با کفش واکس نزده و صورت اصلاح‌نشده به اداره می‌رود؛ و خواسته و ناخواسته همراه دسته‌های عزاداری به طرف خانهٔ خانم شوکتی کشیده می‌شود، میاندار نوحه‌سرایی و پذیرایی از عزاداران می‌شود: «لحظه‌ای از حضورم در آن جمع متحیر شدم.» و این جلوه‌ای از آن روح مشتاق زندگی، آرزویی است که باز هم خود را می‌نمایاند: «روبه‌رویم، آینه‌ای شفاف بود و من به تصویر کوتوله‌ای پیرنما نگاه می‌کردم. در همان حال، یادم می‌آمد آن مرد، زمانی در یک آینهٔ تمام‌نما خود را کوتاه‌تر از کسی نمی‌دید و بی‌تشویش و شاداب بود.»

وقتی، در حالتی کابوسناک، پروانه از او می‌پرسد: «بگو کی هستی؟» بیش از پیش به بازیافتن خویش می‌اندیشد. به بیمارستان می‌رود و بالاخره می‌فهمد صاحب چشمی که به او پیوند زده‌اند بستنی‌فروشی خاطرخواه یک روسپی بوده است. حالا دیگر بستنی‌فروش هم به کابوس‌هایش راه می‌یابد. آن بخش مشتاق روح، فعال‌تر از پیش، از نگاه کردن با چشم «دیگری» به زندگی، خودداری می‌کند. و راوی در تلاشی مأیوسانه برای حفظ هویت پیشین، می‌کوشد خانم شوکتی ـ و بستنی‌فروش درون خود ـ را خفه کند. مجنون و ازپا افتاده به تیمارستان انتقال می‌یابد و در آن‌جا آن‌چه بر سرش آمده را می‌نویسد.

محمدعلی با رعایت انضباطی حرفه‌ای، از همهٔ عناصر داستان برای ایجاد فضای موردنظر و پیشبرد درونمایه استفاده می‌کند. او سیر هویت باختن آدمیان قرار گرفته بر لبهٔ دورانی بحرانی را در فرمی مناسب متبلور می‌سازد. ماجرا به شکلی طبیعی از دریچهٔ ذهن مرد آشفته‌حال بیان می‌شود و مفهوم استعاری داستان به شکلی غیرمستقیم و از لابه‌لای سطور سر برمی‌کشد.

در داستان «بابا آدم و نسیم سحر» نیز توجه به جزییات کنایی برای درک کار ضروری است. با استفاده از همین جزء نگاری‌هاست که فضا و حال و هوای خاص اثر پدید می‌آید و بی‌آن‌که نیازی به شرحی زندگینامه‌ای باشد با پرداختن به چند خصلت، شخصیت وثوق شکل می‌گیرد. گشایش داستان با «خاطره‌ای آزاردهنده» و یادآور کشمکش‌های وثوق با زنش است؛ کشمکش‌هایی که به فروریزی خانواده انجامیده. و حالا وثوق ـ بازخرید شده‌ای که در شهری ساحلی کنج عزلت گزیده ـ با شنیدن خبر بازگشت همسرش، برای ایجاد زندگی تازه‌ای می‌کوشد. او که همهٔ امکان‌ها را از دست داده، به خود می‌آید و با نگاهی تازه به اطراف می‌نگرد و گیاهانی را می‌بیند که زنش پرورده و او تا حال به آن‌ها بی‌توجه بوده است. زن یکبار به او گفته: مثل گیاهی می‌ماند که در جایی نامناسب یکباره می‌خشکد و می‌پوسد و روزی مرد را تنها می‌گذارد. و آن روز دیری است، فرا رسیده. وضع مرد که هیچ‌گاه در زندگی ریشه نداشته، در درخت بابا آدمی جلوه می‌یابد که مرد برای خوش‌آمد زنش در باغچه می‌کارد. اما چون فصل کاشت گیاه گذشته، می‌خشکد. حتا نسیم سحر، دختر همسایه که گاه و بی‌گاه به وثوق سر می‌زند و حسرت جوانی و شادی از دست‌رفته را در او برمی‌انگیزد، نیز چاره‌ساز نیست. حضور نسیم سحر تأکیدی است بر تنهایی و بی‌اطمینانی وثوق. او برای جلب محبت همسرش دست به تلاشی جان‌فرسا می‌زند اما وقتی گل‌فروش می‌گوید: همسرش «به گل دیگری دلخوش است و حتماً حالا دارد قربان صدقه‌اش می‌رود»، ژوفای احساس پوچی مرد از زندگی را بهتر درک می‌کنیم. وثوق نیز، مثل راوی «چشم دوم» آونگان میان تلخی واقعیت و دنیای آرزویی، در موقعیتی تراژیک قرار می‌گیرد.

حسن ـ در «مأموریت سوم» ـ برخلاف قهرمانان داستان‌های قبل، در موضع قدرت است. تحت فشار فقر و تحقیر بزرگ شده اما حالا با اتومبیل دولتی به عنوان مأمور تحقیق به زادگاه خود بازگشته است. این بازگشت به نوعی بازگشت به گذشته و تحقیق در احوال خود او تبدیل می‌شود، تا ریشه‌های رفتار سلطه‌جویانه‌اش ـ ضمن اشاراتی به عمویش که ژاندارمی زورگو بود ـ برملا گردد. برای یافتن مریم ـ که تقاضای دریافت مسمری کرده ـ به کوچه‌ای می‌رود که زمانی خانهٔ ساقی در آن‌جا بود. و او هنوز هم به هنگام یادآوری تجربه‌اش در این خانه، سردرد می‌گیرد، زیرا ناکامی جنسی نیز بر ناکامی‌های اقتصادی‌اش افزوده شده. بعدها، در هنگامهٔ انقلاب، برای چیره‌شدن بر احساس حقارت، در حمله به خانهٔ ساقی پیش‌قدم شده، و بعدتر در مراتب قدرت بالا رفته. و حالا در برخورد با مریم و برادرش می‌خواهد تلافی کند. و در این راه حتا به آن جنبهٔ مشتاق و پرت‌افتادهٔ روح خود ـ که فکر ازدواج با مریم را مطرح می‌کند ـ اجازهٔ خودنمایی نمی‌دهد. اما عاقبت محمود با به یاد آوردن گذشته‌اش او را از بلندای غرور به زیر می‌کشد.

محمدعلی در **چشم دوم** با رویکردی روان‌شناختی به روح پرتناقض شخصیت‌هایش، به بازنمایی کشمکش‌های روانی، آرزوها و هراس‌های پنهان نگه‌داشته شدهٔ آدم‌هایی می‌پردازد که در یک دوران دگرگونی، در پی بازیابی اعتبار از دست رفتهٔ خویشند. ▣

یادداشت‌ها:

۱ ـ محمد محمدعلی، مصاحبه با ماهنامهٔ گردون، شمارهٔ ۸ و ۹.

۲ ـ عنصر «تصادف» در داستان «موج انفجار» (دنیای سخن، ۱۳۶۷) نیز نقشی تعیین‌کننده دارد. این داستان که به جنگ نگاهی انتقادی دارد، دربارهٔ آدم‌های ساده‌ای است که در شرایطی بحرانی، هستی و تعادل روحی خود را می‌بازند. ماجرا در ذهن کارمندی می‌گذرد که با پول بازخرید خدمت خود، با دوستش «هدایت» یک تاکسی می‌خرد. اما پیش از آن‌که تاکسی به نام او شود، هدایت بر اثر موج انفجار کشته می‌شود و راوی با ذهنی پریش، آوارهٔ خیابان‌ها می‌گردد. یاد هدایت و خاطره‌های وی همیشه با اوست. در شبی بارانی با زنی همراه می‌شود و او را به خانه می‌برد. پیش از این هدایت برای او از زنی گفته که در جنوب با او بوده، «یک کسی شاید شبیه همین زنی که چند لحظه قبل دیدم.» زن که چهارسال اسیر بوده و دست به دست شده از آشنایی‌اش با هدایت می‌گوید. این‌که زن همان زنی است که با هدایت آشنا بوده جنبه‌ای تصادفی به ماجرا می‌بخشد و گسترهٔ اجتماعی آن را محدود می‌کند.

لیلی فرهادپور

سپانلو:

امروز در شعرهای ما آنقدر باران می‌بارد که همواره کاغذ آنها خیس است

درمهرماه، *کارگاه هنر و ادبیات* *نکاپو*، جلسه ای با حضور شاعر آشنا **محمد علی سپانلو** داشت. این بار نوشاعران کارگاه، میزبان جلسه نقد و بررسی بودند. پیش از این نویسندگانی چون پارسی‌پور، محمدعلی و مجابی در رویارویی با هنرجویان به بحث در زمینه آثار خود پرداختند که گزارشهای آن نیز در شماره‌های قبلی مجله به نظر خوانندگان رسید.

طبق برنامه، هنرجویان کارگاه دو جلسه قبلی را به تحلیل و تفسیر شعرهای سپانلو در دورانهای مختلف (چه کتابهای چاپ شدهٔ او و چه اشعار مندرج در مجلات) پرداختند و ماحصل کار توسط چند نفر از هنرجویان تعیین شد که رئوس آن عبارت بود از: زبان، فرم و ساختار ـ تأثیر شاعران دیگر ـ روایی بودن شعر ـ جنبه‌های نوستالژیک شعر ـ تم سیاسی و تعهد ـ تصاویر در شعر و ... که در جلسه نقد و بررسی اشعار سپانلو، هنرجویان این موارد را مطرح ساختند و سپس شاعر به تبیین نظرات خود پرداخت.

در ابتدا جمشید برزگر یکی از هنرجویان کارگاه که به تحقیق در بارهٔ زبان، فرم و ساختار شعر سپانلو پرداخته بود، شعر او را چنین توصیف کرد: «در یک تصور کلی، فضای شعر سپانلو، یک فضای مردانه و خشن و گاه و بیگاه مبهم ... که بیشتر رنگ کویری داردتا کوهستان... بیشتر حرکت در یک برهوت است که فراز و فرود، در یکدستی موحش آن به برابری می‌رسند»

برزگر با استناد به شعر **عزیمت** در مجموعهٔ **رگبار**، به زعم شاعر، مهمترین ویژگی زبان سپانلو را *لسان ناشنائی* معرفی کرد و در مورد رفتار واژگانی متفاوت زبان در شعر سپانلو گفت: «رنگارنگی واژگانی اگرچه به تمایز هر چه بیشتر زبان سپانلو از دیگران انجامید اما خود گاه و بیگاه پاشنهٔ آشیل شعر وی می‌گردد. در این اشعار، رفتار واژگانی یکسان نیست ... و آن بند نامرئی نیز چندان محکم نیست تا بتواند ساختار نحوی و واژگانی را به عنوان کلیت متشکل نمودار سازد... به سخن دیگر در این اشعار به دلیل جا نیافتادن و چفت و بست کلمه در کل وحدت سبکی پیدا نمی‌شود.»

برزگر ویژگی دیگر سپانلو را جسارت در وارد کردن کلمات جدید به شعر بر شمرد و تأکید کرد که این کلمات بعدها کاربرد پیدا کرده‌اند، او گفت: «مثلاً کلمه‌ای مثل سیگار قبلاً خیلی کم به کار می‌رفت ولی الآن به وفور در شعرها یافت می‌شود... این کار [کاربرد کلمات غیر شعری] خیلی جاها موفق است و بعضی جاها، ناموفق»

او سپس به کاوش در ویژگی های ذهنی سپانلو پرداخت و گفت: «چون مولفه های متعددی در ذهنیت سپانلو دخالت داشته مثل نگاه تاریخی خاص یا تجارب ذهنی منحصر به فرد... شاید به این دلیل راه‌یافتن به شعر ایشان دشوار باشد... در شعر ایشان زبان، پنجره‌ایست با یک پرده به روی آن یعنی ما نخست باید پرده را از روی پنجره کنار بزنیم بعد پنجره را باز کنیم و چشم‌اندازی را که سپانلو نگریسته، ببینیم.»

برزگر سپانلو را شاعری جستجوگری خواند وگفت: «پس از **رگبارها** که یک نقطه عطف در کار شاعر است، او به **پیاده روها** هجوم می‌برد تا **نبض وطنش را** بگیرد... جستجوها و تجربه‌های سپانلو همچنان در کارهایش وجود دارد و دلیل آنکه شعرهای چند سال اخیر شاعر که در مجلات چاپ شده حتی تفاوتهای سبکی نیز پیدا کرده‌اند.»

او سپانلو را در نگاه، متأثر از شاعران غربی به ویژه ریستوس یونانی دانست و یکی از ویژگیهای مشترک بین آن دو را روایی بودن اشعارشان دانست و گفت: «سپانلو وسواس دارد، در شعرش جزئیات داستانی را رعایت کند، ، این شاید تأثیر داستان نویس بودن شاعر نیز باشد.»

مجید یوسفی هنرجوی دیگر کارگاه به بررسی تم سیاسی شعر سپانلو پرداخت او گفت: «منظور ازتم سیاسی، سیاست زدگی نیست منظورم بیشتر تعهدی است که شعر در دهه ۴۰ و ۵۰ داشته» یوسفی شعرسپانلو را بیشتر دارای تعهد دانست تا داشتن تم سیاسی. او گفت: «با آنکه تعهد خود بخود تم سیاسی را حمل می کند ولی آن بستگی به جهان بینی و تفکرات خاص شاعر دارد.» یوسفی از شعرهای دهه ۴۰ شاعر مثال آورد و گفت «اگر شاعر بیشتر به خیابانهای تهران می زند مرکزیت آن جوادیه و خانی آباد است» او شعر یک نام و سه مدرک را مثال آورد و گفت: «در این شعر طنز اجتماعی در مورد پیشرفت و تضاد اندیشه شاعر و سیستم حکومتی را داریم: اعدام و عمران ...»

یوسفی معتقد بود بررسی تم سیاسی در شعر یک شاعر، بدون بررسی دقیق اوضاع سیاسی و اجتماعی و مقطع های خاص امکانپذیر نخواهد بود.

یکی دیگر از هنرجویان در مورد ایستایی تصاویر در شعر سپانلو صحبت کرد و گفت: «شعر به همین دلیل بزودی به فراموشی سپرده می‌شود»

سپانلو پس از شنیدن تمامی صحبتهای هنرجویان ضمن تشکر از برزگر و دیگر هنرجویان گفت: «جای خوشبختی است که شما بسیار خوب سر فصلها را یافته‌اید و با اثر تماس پیدا کرده‌اید...»

سپانلو در مورد تحول زبان در شعرش گفت: «ریشهٔ تحول زبان شعر من، در گذشته است و آن هم یک گذشته ۶۰۰ ساله ایرانی ... زبانی که صرفاً در ذهنیت حرکت می کند، حتی زمانی که در عینیت وارد می شود... از یزدگرد که به طرف آسیابان می رود تا با مرگ روبرو شود به امروز می رسیم و از امروز به آینده می پریم و می بینیم که آتش فشانها جاری شده اند درحالیکه روشنفکران سیگار بر لب دارند...»

سپانلوشروع این حرکت خود را از **پیاده روها** می بیند و از پیاده روهای ایران به جهان می رسد و آن را تجلی ذهنیت را در عینیت می داند. یعنی حرکت در زمان و مکان. به قول شاعر: زمان تاریخ است و مکان جغرافیا. سپانلو گفت: «**پیاده روها** هر کجا که می ایستد مکان است و هر کجا که حرکت می کند زمان...» او در مورد عدم حرکت زبان در شعر معاصر گفت: «امروز در شعرهای ما آنقدر باران می بارد که همواره کاغذ آنها خیس است.»

سپانلو در تبیین ترکیب زبان توده‌ای و واژه گان نامأنوس در اشعار خود، گفت: «شاعر گاهی دلش می خواهد با مردم ارتباط بیشتری برقرار کند، یک قدم به طرف مردم برمی دارد، یک قدم از اکتشاف و بلندپروازی خود دور می شود. بعضی از قطعات در **پیاده روها** اینچنین است من عمداً از واژه های نامأنوس دور شدم و وزن را قلمبه نکردم» شاعر ضمناً دلیل دیگر این ترکیب را الهام گرفتن از خود زندگی دانست و گفت: «هنگامی که برشی از زندگی انگیزه شعر تو شود این دو دستگی حس خواهد شد.»

در مورد ترکیبات وزنی و سبکی سپانلو به بحث پرداخت و گفت: «من شعر بی وزن بلد نیستم بنویسم. وزنهای فارسی با همدیگر بخوبی ترکیب می شوند و من از همین ویژگی استفاده می کنم... البته گاهی به ترکیبات گفتگویی برمی خورم که اساسی تر از وزن است ... وزن یک هنر تجسمی است. با صنف موضوعاتی که انتخاب می کنیم زبان و وزن فرق می کند، من تعمدی در وزن ندارم.» سپانلو توضیح داد که چگونه طبیعت و ذات یک موضوع روی نحو وزن و زبان آن تأثیر می گذارد.

شاعر در مقابل آنکه برزگر زبان وی را نخبه گرا دانست، گفت: «شعری که اندیشه پشرو دارد، مسلماً نخبه گراست تجربه عاطفی هر شعر تکلیف آن را با زبان آن روشن می کند»

سپانلو در جواب ایستایی تصاویر خود با مثال آوردن ایستایی تصویر در شعر مهتاب مشیری و به یاد ماندن آن در خاطره‌ها گفت: «ایستایی تصاویر ربطی به فراموش شدن آن ندارد».

درآخر سپانلو در مورد معانی منظومه و شعر بلند سخن گفت و چند شعر جدید و چاپ نشده خودرا خواند که بسیار مورد توجه واقع شد. ▣

کارگاه آموزش و شناخت

هنر و ادبیات

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعهٔ جامعهٔ ادبی ایران در زمینه‌های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و... یک دورهٔ آشنایی با شاعران، نویسندگان، منتقدان و آثارشان 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، شعبهٔ بنیاد شهید (قدس) به‌نام شرکت آرست (ناشر تکاپو) واریز کنید و اصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام: ..... **Name:** .....

نشانی: ..... **Address:** .....

.....

تلفن: ..... **Tel:** .....

افراد حقیقی:

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران: ۶ شماره: ۹۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۸۰۰۰ ریال

خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

کتابخانه‌ها، نهادها و ارگان‌ها:

داخل کشور: یک سال ۳۰۰۰۰ ریال

خارج کشور: یک سال معادل ۱۲۰ دلار

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

آرش‌های طاهباز

مجلهٔ *آرش*، دورهٔ اول، زیر نظر و به مسئولیت سیروس طاهباز، انتشارات [؟]، دو جلد و [۸] + [۹۶ × ۳] + [۱۴۸] + [۲۵۶] ص [یادداشت چاپ دوم + ۷ شماره‌ی مجله]، رقعی، تهران، ۱۳۷۲، ۴۰۰ + ۴۰۰ تومان

برخلافِ خواستِ سیروس طاهباز و ظاهراً به دلایل فنی مربوط به چاپ و صحافی [نبود یا گرانیِ بیش از اندازهٔ کاغذ پوست‌پیازی مرغوب که صحافیِ تک‌جلدیِ نزدیک به هزار صفحه را امکان دهد]، چاپ دوم دورهٔ اول *آرش* دوجلدی شده است که چندان مهم نیست. بر تارکِ پنج شمارهٔ نخست تاریخ نشر آمده است (آبان و دی ۱۳۴۰، اردیبهشت و مرداد و آذر ۱۳۴۱). حذف جلدهای شماره‌های ۶ و ۷ در تجدید چاپ، امکانِ دریافت تاریخ نشر این دو شماره را نمی‌دهد. آن‌چه هست این‌که تاریخ چاپ این دو شماره به استناد شناسنامهٔ چاپی صفحهٔ آخرشان خرداد و زمستان ۱۳۴۲ بوده است. سه شمارهٔ نخست، *آرش* را «مجلهٔ هفتگی» معرفی می‌کنند که این توضیح از شمارهٔ ۴ به بعد حذف شده است که منطقی است: با انتشار فقط ۳ شماره از آبان ۴۰ تا اردیبهشت ۴۱، *آرش* دیگر نمی‌توانسته عنوانِ «هفتگی» را هم بدک بکشد. وانگهی در پس نشر مجموعهٔ ۷ شمارهٔ دورهٔ اول در طول بیش از دست‌کم ۲۵ ماه (از آبان ۴۰ تا زمستان ۴۲) حقیقتِ تلخ و در همان‌حال دلگرم‌کننده‌ای نهفته است: تلخ چون از بی اجر ماندنِ همهٔ زحمت‌هایی می‌گوید که طاهباز سی‌واندی سال پیش برای نشر *آرش* متقبل شده است؛ دلگرم‌کننده چون به دست‌اندرکار نشریهٔ مستقل امروزی می‌فهماند اگر نمی‌تواند به تعهدش در نشر به‌موقع نشریه‌اش عمل کند چندان باکی نیست زیرا حتا در جهانِ فارغ از دغدغهٔ کاغذِ اوایل دههٔ ۴۰ نیز انجام چنین تعهدی ممکن نمی‌بود.

تجدید چاپ دورهٔ اول *آرش* دو دلگرمیِ تلخ دیگر هم دارد: نخست این‌که از یادداشت طاهباز درمی‌یابیم بخشی از مطالب شمارهٔ ۵ *آرش* اهدایی جلال آل‌احمد به دلیل توقیف شمارهٔ ۳ ***کیهان‌ماه*** است. دوم هم این‌که تبدیل فاصله‌های نشر معمولاً دوتا حداکثر سه ماهه برای شماره‌های ۱ تا ۵ به فاصله‌های حداقل شش‌ماهه میان شماره‌ها ۵ و ۶ از یک‌سو و ۶ و ۷ از دیگر سو و بعد قطع انتشار چندسالهٔ مجله تا آغاز دورهٔ دوم، از این خبر می‌دهد که در آن سال‌های ۴۱ و ۴۲ عاملی سوای عوامل معمول آسیب‌پذیری مطبوعات مستقل نیز دخالت داشته است اگرچه در هیچ‌یک از شماره‌های مجله اشاره‌ای به آن نیاشد: پس از بیش از ۳۰ سال، شهادتِ غیاب و سکوت هم‌چنان به اندازهٔ هزار فریاد بر آن‌چه باید گواهی می‌دهد.

یک نمونهٔ دیگر این‌گونه شهادت، غیاب و سکوتِ جلال آل‌احمد از شمارهٔ ۶ *آرش* پس از حضور شاخصش در پنج شمارهٔ اول است [گرفتاری‌های بعد از غربزدگی؟]. از یادداشت طاهباز البته درمی‌یابیم آل‌احمد در شمارهٔ ۷ بازگشته است اما بی ذکر نام حتی به صورت مستعار.

اما گذشته از این ملاحظه‌های بیش‌تر اجتماعی تا ادبی ـ فرهنگی، تجدید چاپ دورهٔ اول *آرش* به کار همهٔ آن کسانی نیز می‌آید که به چند و چون تحول و به دغدغه‌های ادبی ـ فرهنگی آن روزگار نویسنده و هنرمند ایرانی علاقه‌مندند و فرصتی است برای تجدید خاطره با کارهای آن زمان فروغ فرخ‌زاد، سهراب سپهری، محمدعلی سپانلو، بهرام بیضایی، محمود آزاد تهرانی، احمدرضا احمدی،... و صد البته جلال آل‌احمد و خودِ سیروس طاهباز، تجدیدِ خاطره‌ای که طبعاً برای من و هم‌نسلانم ـ که در آن سال‌ها حتی دبیرستان رو هم نشده بودیم ـ بیش‌تر تجدیدِ خاطره با خاطراتی است که در سال‌های دبیرستان و دانشگاه از *آرش* می‌شنیدیم.

اثری پست‌مدرن

سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵، کورت ونه‌گات، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی، انتشارات روشنگران، ۲۶۴ ص [مقدمه در معرفی نویسنده + متن + آگهی کتاب‌های دیگر]، تهران، ۱۳۷۲، ۲۶۰ تومان.

اگرچه ونه‌گات زادهٔ ۱۹۲۲ است و امروز ـ اگر هنوز زنده باشد ـ بیش از ۷۰ سال دارد و اگرچه ***سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵*** محصول ۱۹۶۹ یعنی قریب به ربع‌قرن پیش است، اما کتاب در زمرهٔ رمان‌های یقیناً مدرن و به تعبیر بسیاری پست‌مدرن این روزگار به‌شمار می‌رود. همهٔ عنصرهای رمان پست‌مدرن در اثر حضور دارند بی‌آن‌که از کشش داستانیِ آن چیزی کم کنند: از گریز از هرگونه سمبولیسم گرفته تا حضورِ مسلطِ زمان و مکانی امروزی اما نهی‌شده از هرگونه معنای مشخص، از حضور شاخص نویسنده به عنوان ادای احترام به فردیتِ بی‌اعتبار خواسته‌شده گرفته تا شهی از مه‌ناشدنِ زمانِ هنوز مشخص و معنامانده،... ***سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵*** هم قصهٔ فجیع‌ترین جنایتِ جنگی تاریخ بشر است از چشم بیگانه‌شدهٔ یکی از شاهدانِ جان‌دربرده از فاجعه ـ قصهٔ بمباران «متعارف» یک شهر، در سدن، در جنگ جهانی دوم که ۱۰۰۰۰۰ کشته برجای گذاشت، فقط اندکی کم‌تر از جمع عدد قربانیانِ بمبارانِ «اتمی» دو شهرِ هیروشیما و ناکازاکی ـ ، هم سرگذشت انسان برای معنادادن به فردیت خود در جهان نوع‌پرست و خاص کش روزگار ما و هم داستانِ رهروی حالِ همیشه غایب به سوی مسلخ گذشتهٔ پیوسته حاضر است.

م. ک

۱۲ روزنامه

قدرت‌های جهان مطبوعات / مارتین واکر / ترجمهٔ م. قائد / نشر مرکز / ۸۴۳ صفحه / ۴۹۰۰ ریال

کتاب قدرت‌های جهان مطبوعات که به قول نویسندهٔ آن سه سال وقت صرف تحقیق و نوشتن آن شده، بیشتر تحقیقی است فنی و دانشگاهی دربارهٔ شکل‌گیری مطبوعات معروف جهان و نقد و نظری است در زمینهٔ نویسندگی دربارهٔ پدیده‌ها و مفولات اجتماعی ازجمله تحولات سیاسی در رسانه‌های گروهی.

کتاب با مقدمهٔ مترجم در ضرورت آزادی مطبوعات و اهمیت آن شروع می‌شود: ... **هر نظام مستقری که دست به سانسور اخبار و آرا می‌زند خود نیز از دریافت اخبار و اطلاعات دقیق و کافی محروم می‌ماند.**

مارتین واکر در مقدمه می‌نویسد: **روزنامه‌ها را می‌شود با آگهی‌ندادن به آن‌ها خفه کرد. آن‌گاه نویسنده، بر حوادثی انگشت می‌گذارد که نقش مطبوعات در آن انکارناپذیر است.**

این کتاب تحقیقی است از دوازده روزنامهٔ معتبر و بزرگ جهان از تایمز و لوموند گرفته تا دی ولت از پراودا تا الاهرام و آساهی شیمبون از نیویورک تایمز و واشنگتن پست... که در هر فصل به چگونگی شکل‌گیری هر یک از آن‌ها میزان سرمایه‌گذاری، تعداد سردبیران، دبیران، خبرنگاران، میزان و نوع درآمد و وضعیت مطالب آن‌ها اختصاص می‌یابد.

بخش آخر مروری است بر ارزیابی و انعکاس رویدادها و تحولات دو سال آخر حکومت شاه از دیدگاه ۱۲ روزنامهٔ مذکور...

کتاب برای روزنامه‌نگاران و دانشجویان این رشته و علاقمندان به حرفهٔ خبرنگاری مطالب مفید و دست اولی دارد که از مطالعهٔ آن بی‌نیاز نیستند.

در خاتمه لازم است از ترجمهٔ روان و خوب م. قائد یاد کرد.

س. م

پیچ سر راه خانه

هیچ‌کس مرا همراهی نمی‌کند / نادین گوردیمر / انتشارات دیوید فیلیپ / ۳۲۴ صفحه.

از آن هنگام که جایزهٔ نوبل سال ۱۹۹۱ در ادبیات به نادین گوردیمر اعطا شد، کشور او دگرگونی‌های همه‌جانبه‌ای را در ساختار اجتماعی تجربه کرده است. درحالی که شرایط به‌طور قابل ملاحظه‌ای تغییر کرده، دلمشغولی عمدهٔ او پایدار باقی مانده است. «هیچ‌کس مرا همراهی نمی‌کند.» کاوشی مجدد در روابط و ابهام‌های اخلاقی میان سیاه‌پوستان و سفیدپوستان و میان مردان و زنان است.

این کتاب که یازدهمین رمان او محسوب می‌شود، به بررسی برگ‌ریزان جان‌های سالخورده‌ای می‌پردازد که پس از تغییری ناگهانی اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. اولین انتخابات آزاد در شرف برگزاری است و جوی نشاط‌انگیز بر همه‌جا حکمفرماست. انقلابی حامی مقاومت خانم «دیدیموس ماکوما» (Didmus Makoma) و شوهرش سیبونگیل (Sibongile)، پس از ۲۰ سال تبعید به ژوهانسبورگ باز می‌گردند. زن قدرت سیاسی را طلب می‌کند، حال آن‌که مرد مجبور به پذیرفتن این واقعیت است که نفوذ او امری مربوط به گذشته است. «ورا استارک» (Vera Stark)، وکیل و دوستی سفیدپوست که علیه تبعیض‌نژادی (آپارتاید) مبارزه کرده است، بازگشت آنان را به خانه خوشامد می‌گوید: «اوپا شراک» (Oupa Sejake)) کارآموزی مشتاق در مؤسسهٔ حقوقی «ستارک» با دادن تعهد زندگی سیاسی را از سر گرفته است، اما دچار پنداری باطل در این مورد نیست: «مردم یکدیگر را می‌کشند و آینده نگاهی به پشت سر می‌اندازد و می‌پرسد: برای چه؟ به هر تقدیر، از این‌جا می‌توانیم ببینیم که آینده چگونه خواهد بود. و آن‌گاه آن‌ها به دلایل چند به کشتن یکدیگر دست می‌یازند که نتیجهٔ آن قابل پیش‌بینی است.» اما ستارک همچون گوردیمر معتقد است که هنوز عزمی برای شکستن این چرخه مرگبار وجود دارد.

ژولی. کی. ال. دم و امیلی میچل
ترجمهٔ بابک مظلومی

حکایت روزگار
فریده گلبو
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳
۴۸۱ صفحه / ۶۰۰۰ ریال

انتشارات روشنگران در معرفی‌نامهٔ این کتاب آورده است: «حکایت روزگار رپرتاژ مفصلی است در قالب رمان و یا شاید رمانی است گزارش‌گونه».

نویسندهٔ این رمان (فریده گلبو) از نویسندگان پرسابقهٔ مطبوعات است که در زمینه‌های تحقیق دربارهٔ آثار باستانی ایران و پاورقی‌نویسی و... فعالیت داشته است.

فلات فیروزه
مصطفی زمانی‌نیا
نشر میترا / ۱۳۷۳
۲۳۰ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

فلات فیروزه عنوان رمانی است از شاعر و نویسندهٔ معاصر، مصطفی زمانی‌نیا که در هجده فصل یا «گام»، نوشته شده است.

از این نویسنده، پیش از این در زمینهٔ ادبیات داستانی کتاب‌های **برگ‌ریزان ارغوان، پایه‌پای قرانسوی‌ها، راه دراز استانبول، کوچ اسماعیل، به شب ماه می‌آید، بگو به ماه بیاید و کدام زمین شادتر است** منتشر شده است.

نظریه‌های نظام سیاسی
ویلیام تی. بلوم
مترجم: احمد تدین
نشر آران / ۱۳۷۳
۱۰۰۰ صفحه در دو جلد / ۱۲۵۰۰ ریال

این کتاب بررسی مفصل و روشنگرانه‌ای است از سیر اندیشه‌های سیاسی، از یونان باستان تا جهان معاصر. از افلاطون تا توماس هابز، مارکس و نیچه.

بلوم دربارهٔ نگارش کتاب‌هایی نظیر این کتاب می‌گوید: **هدف از مطالعهٔ آثار کلاسیک بازگشت به حقیقت فلسفی و سنت کلاسیک نیست، بلکه یافتن رگه‌های حقیقت در فلسفهٔ کلاسیک و فلسفهٔ حاضر است.»**

گفتنی است که سود ناشی از فروش این کتاب ـ آن‌طور که ناشر در مقدمهٔ کتاب وعده کرده است ـ صرف ایجاد یا تکمیل کتابخانه‌های کودک در مناطق محروم خواهد شد.

داستان پسرم
نادین گوردیمر
مترجم: شیرین‌دخت دقیقیان
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳
۳۴۶ صفحه / ۶۰۰۰ ریال

داستان پسرم عنوان رمانی است که جایزهٔ نوبل ادبی ۱۹۹۱ را نصیب نویسنده‌اش، نادین گوردیمر کرد.

این نویسنده که سال‌ها در رهبری کنگرهٔ ملی آفریقا در کنار نلسون ماندلا حضور داشته است، خود دربارهٔ این رمان می‌گوید: «در آخرین رمانم «داستان پسرم» بسیاری حسادت‌ها، ستیزها و کشاکش‌ها در شخصیت‌های کسانی تصویر شده است. این ویژگی‌ها تصویر شده‌اند، چون واقعیت زندگی هستند.

فتحنامهٔ کلات
بهرام بیضایی
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳
۱۷۰ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

این نمایشنامه که چاپ اول آن در سال ۱۳۶۲ توسط انتشارات دماوند به بازار کتاب عرضه شده بود، اینک برای دومین بار توسط انتشارات روشنگران چاپ و منتشر شده است.

بهرام بیضایی گرچه بیشتر به عنوان فیلمساز شهرت دارد، اما درعین‌حال یکی از چهره‌های جدی و پیشکسوت نمایشنامه‌نویسی است. روشنگران پیش از این از بهرام بیضایی دو نمایشنامهٔ **مرگ یزدگرد** و **پرده‌خانه** را منتشر کرده بود.

زمان، تنهاتر از ماه شد
مصطفی زمانی‌نیا
نشر میترا / ۱۳۷۳
۷۶ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

این مجموعه همان‌طور که در عنوان فرعی آن قید شده است، شامل دوازده سرود عاشقانهٔ نغزینی از مصطفی زمانی‌نیا، شاعر و نویسندهٔ معاصر است.

در سرود دریغ از شما می‌خوانیم:

دریغ از شما/که دیگر نمی‌آید/ امسال/ورق‌های کاغذ هم فهمیده بودند/ کتاب‌هایم را/ فقط به نام شما/ می‌نویسم/ ختم می‌کنم/ از تو می‌آغازم.

واژگان تاریک
محمود فلکی
کانون فرهنگی صدا / ۱۳۷۳
۱۳۵ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

واژگان تاریک گزینه‌ای است از اشعار محمود فلکی، شاعر معاصر ایرانی مقیم آلمان.

از محمود فلکی پیش از این یک مجموعه شعر در ایران و چند مجموعه شعر و داستان و پژوهش در آلمان، استرالیا، آمریکا و سوئد منتشر شده است.

در آخرین شعر این مجموعه می‌خوانیم:

ماه/ از گیسوی افاقی بالا رفت/ صدای بال پرنده‌ای/ اناری را شکافت/ و قطاری سوت کشید/ آه، زندگی!

با آینه دوباره مدارا کن
رضا مقصدی
کانون فرهنگی صدا / ۱۳۷۳
۹۶ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

این مجموعه دربرگیرندهٔ بیست و هشت قطعه شعر است که در فاصلهٔ بین سال‌های ۴۷ تا ۶۸ سروده شده است.

فصل مشترک همهٔ شعرهای این مجموعه که در فاصله‌ای حدود بیست سال سروده شده‌اند، زبان تغزلی و موزون آن‌هاست. **گفتم:/ خواهم نوشت/ شعری/ از سایبان سادهٔ گبویت/ از چشمه‌سار/ از کوه/ از صبح و روستا/ از صحبت زلال تو خواهم گرفت/ گفتم تمام این همه را/ گفتم/ اما/ وقتی که باز آمدی از دوردست‌ها/ آشفتم.**

عشق، درمان، معجزه
برنی ـ اس ـ سیگل
ترجمهٔ توراندخت تمدن (مالکی)
نشر مرغ‌آمین / ۱۳۷۳
۳۸۰ صفحه / ۶۷۰۰ ریال

نویسندهٔ این کتاب که خود پزشک است در معرفی این اثر می‌گوید: **مسئلهٔ اساسی که اغلب بیماران با آن روبه‌رو هستند این است که چون در دوران مهمی از زندگی، مورد محبت قرار نگرفته‌اند، قابلیت دوست داشتن خود را نیز از دست داده‌اند... نقش من به‌عنوان یک جراح این است که وقت مردم را بخرم، زمانی که در طی آن، آن‌ها می‌توانند خود را درمان کنند، من سعی می‌کنم به آن‌ها کمک کنم تا بهبود پیدا کنند و در عین حال بفهمند چرا به این بیماری مبتلا شده‌اند...**

از دولت عشق
کاترین پاندر
ترجمهٔ گیتی خوشدل
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۳
۱۰۹ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

خانم کاترین پاندر این کتاب را از موفق‌ترین آثار خود می‌داند. این کتاب در هفت فصل با نام‌های **معجزه عشق، راه کامیابی خود را دوست بدارید، قدرت رستاخیزبخش عشق، شیوهٔ ویژهٔ عشق و از دولت عشق** تنظیم شده است.

جان‌های سرریز شده
کامبوزیا گویا
انتشارات مرغ‌آمین / ۱۳۷۳
۳۰۸ صفحه / ۵۰۰۰ ریال

جان‌های سرریز شده هفتمین اثر داستانی کامبوزیا گویا توسط نشر مرغ‌آمین چاپ و منتشر شده است.

نصویر، لویاتان، لاله‌ها در سفر باد، صدای ساز، مستأجر و خداحافظ رکسانا از دیگر آثار این نویسنده است.

امثال و اصطلاحات چهارمحال
محمد فاضلی
نشر فردا / ۱۳۷۲
۱۹۲ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

این کتاب حاصل هشت سال کوشش محمد فاضلی جهت گردآوری و ضبط گوشه‌ای از فرهنگ مردم چهارمحال و بختیاری است.

فاضلی در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: **رهنمودهای کسانی چون صادق هدایت و انجوی شیرازی در این راه مدّ نظرم بوده، اما برای این کار خاص به کتاب‌های امثال و حکم دهخدا و فرهنگ عوام امیرقلی امینی توجه بیشتر شده است.**

خالهٔ سرگردان چشم‌ها
فرخنده حاجی‌زاده
انتشارات ویستار / ۱۳۷۳
۸۰ صفحه / ۱۶۰۰ ریال

خاله سرگردان چشم‌ها، نخستین تجربهٔ فرخنده حاجی‌زاده در ادبیات داستانی است که توسط انتشارات ویستار چاپ و منتشر شده است.

بهره‌گیری از تکنیک‌های داستان‌نویسی مدرن، روایت غیرمستقیم داستان از طریق فلاش‌بک‌ها و تک‌گویی‌های درونی و استفادهٔ صحیح از زبان شخصیت‌های داستان از ویژگی‌های این داستان بلند است.

هنرپیشهٔ محبوب
زهرا کدخداییان
ناشر: نویسنده
۱۲۷ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

این کتاب شانزده قطعه نوشته‌های کوتاه داستان‌گونه را دربر می‌گیرد. ناشر برای جذاب‌تر شدن کتاب، حدود ۶۰ طرح و کاریکاتور را در فواصل نوشته‌ها گنجانده است.

هنرپیشهٔ محبوب، صدای پای غمه، دورهٔ بیکاری، نوبه، خواستگار اول... ازجمله داستان‌های این کتاب است.

حافظ موسوی

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

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

نشر آرست به‌زودی منتشر می‌کند:

ترانه‌های تمشک و باران

سایر محمدی

خوان کبود

محمدحسین عابدی

تکنیک کودتا

مالاپارته / م. کاشیگر

به‌زودی منتشر می‌شود:

از نو تازه می‌شویم

مجموعه شعرهای محمدباقر کلاهی اهری

DR - 1

MB - 1

IA - 1

اودیو دیاموند

عرضه کنندهٔ سیستم‌های صوتی حرفه‌ای

محسن فرزاد پورسرخ

مدیر

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

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

NAKAMICHI

High Standard Audio System

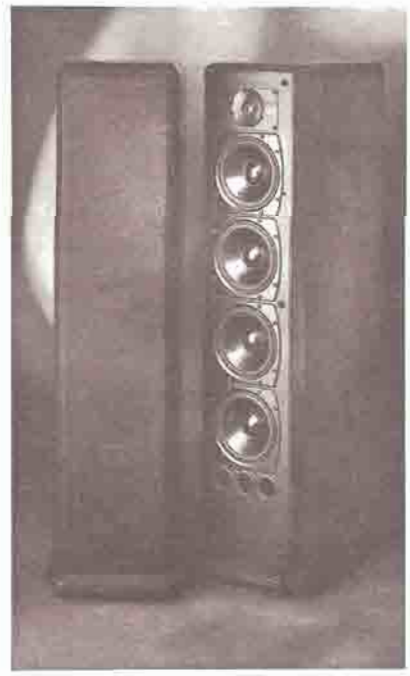
NAKAMICHI

Teac VRDS - 7

Mission 753

بلندگوی سال ۹۳ ـ ۹۲ اروپا

بلندگوی سال ۹۲ ـ ۹۵ اروپا



Mission 760i

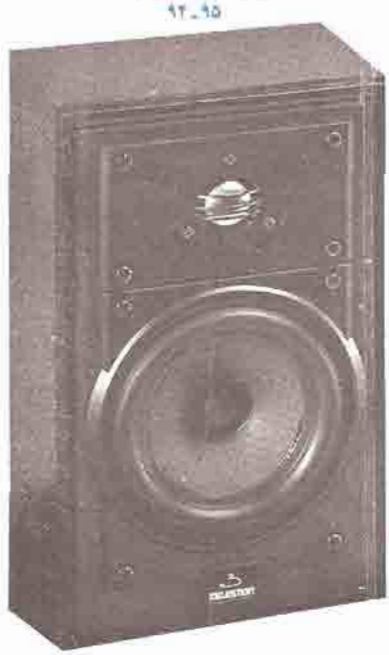
بلندگوی انتخاب شده

سال‌های ۹۳ ـ ۹۲ ـ ۹۱ ـ ۹۰

CELESTION 3 II

بلندگوی منتخب اروپا برای سال

۹۵ ـ ۹۲



چهارراه

از غزاله علیزاده

به‌زودی منتشر می‌شود

طرح از: اکبر زرین‌مهر، عکس از: ورقا عامری