بها ۴۵ تومان

دنیای سخن ۲۳

آذر ۱۳۶۷

ادبیات و خرافه : هوشنگ گلشیری

گفتگو با تقی مدرسی نویسنده رمان (مردان غایب)

آزادی ما در گروی آزادی دیگران : گینز بورگ

نوشته‌هایی در باره شاهرودی ، صفریان ، کارش ، روحی سو ، آدونیس و ...

راهیابی یاسر در گمی نقاشان معاصر

فروغ فرخزاد
(دیماه ۱۳۱۳ – بهمن ۱۳۴۵)

بسم الله

آذر ۱۳۶۷

۲۳

۴	آزادی ما در گروی آزادی دیگران	ناتالیا گینزبورگ
۱۰	دیدار و گفتگو با تقی مدرسی	
۱۲	ادبیات و خرافه	هوشنگ گلشیری
۱۶	تورم‌زدگان	فریبرز رئیس‌دانا
۲۱	آینده قربانی معصوم گذشته	غلامحسین نصیری‌پور
۲۴	عدالت چندین چهره دارد (تئاتر)	
۲۷ و ۲۶	نقد فیلم خانهٔ دوست کجاست و شناسایی	ناصر زراعتی
۳۰	ستایش بازی سازی	مهدی ارجمند
۳۶ – ۳۲	شعرهایی از محمد مختاری ، مرسده لسانی ، حسن فدایی ، غلامحسین نصیری‌پور و ...	
۴۳ – ۳۸	داستانهایی از محمد کلباسی ، یارعلی پورمقدم و علی خدایی	
۴۴	نودمین سالروز برشت	فرامرز سلیمانی
۴۵	گفتگو با ادونیس	یوسف عزیزی بنی‌طرف
۴۷	هر شعر اصیل یک انقلاب است	یوگنی یفتوشنکو ـ احمد پوری
۵۰	حضور نقاشی تازه‌نفس	سیما کوبان
۵۲	رهیابی یا سردرگمی نقاشان معاصر	جواد مجابی
۵۵	موقعیت دشوار آهنگسازان جوان	بهزاد باشی
۵۶	دنیای بسته تراژدی و دنیای باز رمان	اکبر افسری
۶۰	یاد محمد علی صفریان	
۶۴	ترجمهٔ شعرهایی از سپهری ، شمس لنگرودی ، ابتهاج ، سادات اشکوری و مجابی	سعید نبوی
۶۶	مرگ خالق مسترها	غلامعلی لطیفی

ناشر و مدیر اجرایی : نصرت‌اله محمودی
صندوق پستی ۱۹۳۵ – ۱۴۱۵۵

صفحه آرایی : فرانک فردیس

دنیای سخن

علمی ، اجتماعی ، فرهنگی
صاحب امتیاز و مدیر مسئول
شمس‌الدین صولتی دهکردی
زیر نظر شورای نویسندگان
صندوق پستی ۴۴۵۹ – ۱۴۱۵۵

نشانی دفتر شورای نویسندگان ونشر:
تهران . بلوارکشاورز . خیابان شهید علیرضا دائمی . شماره ۶۷ طبقه سوم
تلفن ۶۵۳۸۴۰ – کدپستی ۱۴۱۵۶

چاپ : ایران چاپ (اطلاعات)

توجه : شورای نویسندگان در رد یا قبول حک و اصلاح مطالب ارسالی آزاد است و مطالب رسیده بازگردانده نمی‌شود . مسئولیت هر نوشته‌ای که در مجله میآید با نویسنده است .

بهای اشتراک ۱۲ شماره مجله دنیای سخن در ایران و دیگر کشورهای جهان

ایران	۳۰۰۰ ریال
کشورهای اروپایی	۴۸۰۰ ریال
آمریکا و کانادا	۵۶۰۰ ریال

مبالغ یاد شده را به حساب شماره ۶۶۱۹/۳ بانک ملت شعبه کریمخان زند، دنیای سخن واریز فرمائیدو فیش بانکی آنرا با فرم اشتراک به آدرس
تهران صندوق پستی ۱۹۳۵ – ۱۴۱۵۵ ارسال فرمائید
نشانی وکد پستی

آزادی ما در گروی آزادی دیگران

● واژه‌ی آزادی نخست آسان و بدیهی بود سپس آنهمه دشوار و دستخوش تغییر شد .

● هنوز بوی بت پرستی و توهم را حفظ کرده‌ایم زیرا خودمان را با قاطعیت کافی به تلخی و طنز ، داوری نکرده‌ایم .

● درست اینست که هر کس تنها به آزادی خود نیندیشد ، بلکه به آزادی دیگری هم فکر کند .

ناتالیا گینزبورگ نویسنده ایتالیایی ، رمان‌نویس و متفکر عصر ماست این مقاله از کتاب زندگی تخیلی انتخاب و ترجمه شده است از خانم گینزبورگ تاکنون کتابهای میشل‌عزیز ترجمه بهمن فرزانه ــ الفبای خانواده ترجمه فیروزه مهاجر دیروزهای ما به ترجمه منوچهر افسری بـه خوانندگان ایرانی معرفی شده است .

ناتالیا گینز بورگ

غالبا " به واژه‌ٔ " آزادی " می‌اندیشم و از خود می‌پرسم که معنای این کلمه چیست . گاهی فکر می‌کنم آزادی را از دست می‌دهم . همیشه زمانی را به یاد می‌آورم که در ایتالیا چیزی وجود نداشت . برای هم‌نسلان من واژه " آزادی " یادآور آن سالها است .

در آن زمان واژه‌ٔ " آزادی " آسان و بدیهی جلوه‌گر می‌شد . چونان نوای شیپوری در گوشمان می‌پیچید و مثل پرچمی در آسمان به اهتزاز درمی‌آمد . " آزادی " تمامی گنجینه‌های دنیا را در خود گرد می‌آورد و برای رسیدن به آن می‌بایستی بی‌درنگ هر نارسایی ، کمبود و نگرانی را از خود دور می‌کردیم .گویی رسیدن به‌آن مثل رسیدن به‌بهشت بود .مطمئن بودیم که با گذاشتن از پیچ خیابانی به آن می‌رسیم . با قدمهای بلند ، سریع و مشتاق ، به آن سوی گام برمی‌داشتیم . ناآگاه و مشتاق و مبهوت بودیم . آرزوها داشتیم اما مفهومی در سر نداشتیم . آرزوهامان دقیق و مشخص بود اما از آن‌ها در سراب تجربه استفاده می‌کردیم . نام آزادی را به همه چیز اطلاق می‌کردیم . قرار بود آن آزادی‌را که خود را برای رسیدن به آن آماده می‌کردیم ، مثل آب با هوا با دیگران قسمت‌کنیم . اما هیچگاه از خودمان نپرسیده بودیم که دیگران چه کسانی هستند . در هر حال‌بسیار

طبیعی آن را با دیگران قسمت می‌کردیم بی‌آنکه متوجه چگونگی تقسیم کردن باشیم. دیگر هرگز علاقه‌ای به‌هیچ نوعی بندگی نداشتیم. آزادی که خود را برای رسیدن به آن آماده می‌کردیم فناناپذیر، شفاف، بسیار نیرومند و نامحدود بود، نیرومندی آن در سودمندیش نهفته بود ونیرویش نامحدود بود زیرا در آن زمان سودمندی در برابر دیدگان ما نه مرزی می‌شناخت، نه مانعی و نه خطری، مرزها معلولهای بدی بودند.

چنین است که وقتی امروز کلمهٔ "آزادی" را می‌شنویم، مثل سگان شکاری، گوشهامان بلافاصله تیز می‌شود. احساس می‌کنیم چیزی از ما سلب می‌شود که تنها به خودمان مربوط است، چرا که معنای واژهٔ "آزادی" در وجود ما دستخوش تغییر شده است ـ شاید هیچ کلمهٔ دیگری دستخوش چنین تغییر و تبدیلی نبوده است. کلمهٔ "ماه" از زمانی که کشف شد، شاید دستخوش تغییرات مشابهی بوده است. در هر حال و البته اگر واژهٔ "آزادی" را امروز کنار آنچه بود قرار دهیم، برایمان کلمهٔ ناآشنایی است. بی‌سبب در روح و روان خود به جستجوی آن نغمهٔ نقره فام و شکوهمند هستیم که مدتها پیش از صدا افتاده است. مدتهاست که در این اندیشه‌ایم که شاید آزادی یکی از تیره‌ترین، دشوارترین و پیچیده‌ترین واژه‌هایی است که در دنیا وجود دارد.

از خودم می‌گویم و از کسانی که از سنخ من هستند، از به اصطلاح روشنفکران نسل خودم حرف می‌زنم. کلمهٔ "روشنفکر" برایم نفرت‌انگیز است. هیچگاه دوست نداشتم فکر کنم که من هم یک روشنفکر بوده‌ام. شاید این هم یکی از ویژگیهای روشنفکران است که دوست ندارم این کلمه در مورد من به‌کار برود. در هر حال این واژه افراد گوناگون را دور خود جمع می‌کند که همهٔ آنها در محدودیتها و امتیازات به یکدیگر شباهت دارند. امتیازاتی که دراختیار داریم، به‌درستی امتیازاتی هستند که مثل چمدان سنگینی از کلمات بر گرده‌مان سنگینی می‌کند، تو گویی امتیازاتی غیر عادلانه‌اند. و محدودیتهامان اصولا" در این امر نهفته است که نمی‌توانیم وضع دیگری را که فاقد چمدان کلمات باشد، تصور کنیم. ما که بطور اعم از فرهنگ، فراست و تخیل سود می‌جوییم به‌گونه‌یی عمیق حیرت می‌کنیم که چرا چنین ابزاری در به‌تصویر کشیدن وضع و حال انسانی که چمدان پر از کلمات در آن پیش‌بینی نشده باشد، هیچ یا خیلی کم به کمکمان می‌آید. بنابراین ما، در آن واحد هم ارباب هستیم و هم بنده. ارباب، برای‌اینکه دارای امتیاز هستیم. بنده برای اینکه در شناخت انسانی ما نقصی عمیق وجود دارد. در جوانی هنگامی که در انتظار آزادی بودیم، درواقع ازاین سرشت دوگانه ارباب وبندگی خود آگاهی نداشتیم.

توهمی که با آن روبه‌رو شدیم قدیمی و مشهور است. وقتی آزادی از راه رسید، دیدیم که سهم کوچکی ازیک زمین چمن به‌هریک از ما می‌رسد. این سهم کوچک زمین چمن را که حیاتی و اساسی بود به هیچ قیمتی نمی‌فروختیم. آه که چه کوچک وکم‌ارزش بود! اما آن‌طور که فکر می‌کردیم نمی‌توانستیم آن را با همه تقسیم کنیم. هر یک از ما، با این احساس که بازی ناخوشایندی درکار بوده است، برسهم کوچک زمین چمن‌خود نشسته بودیم و اندیشهٔ آزادی خودمان را نظاره می‌کردیم که زیر پایمان به خون آلوده می‌شد. چنان متوهم و سرخورده بودیم که حتی موفق نمی‌شدیم راز و رمز آن سایه و سبزهٔ کوچک را کشف کنیم. در اطرافمان حصاری سر برمی‌آورد و مانع می‌شد تا نگاهمان را بر آزادی دیگران بیفکنیم. از خود بتدریج می‌پرسیدیم که دیگران در حقیقت، چه کسانی بودند. از این موضوع مطلقا" چیزی نمی‌دانستیم. کشف کردیم که از آن آزادی، چیزی نصیب دیگران نشده است. احساس می‌کردیم که در آن آزادی مختصر و بسیار زیبا زندانی هستیم. خود را پوستی خشک احساس می‌کردیم و صدایمان را بسیار ضعیف می‌شنیدیم.

پی بردیم که وقتی در این اندیشه بودیم که بتوانیم آزادی را با دیگران قسمت کنیم، اجتماع انسانی را همگون با شبیه خودمان مجسم می‌کردیم، اجتماعی با آرزوهای مشابه، نیازهای مشابه و کلماتی مشابه. در چنان اجتماع انسانی مشابهی بود که می‌توانست حتی آزادی همگونی تقسیم شود. و اکنون تقسیم آزادی با کسانی شبیه خودمان‌هم مثل‌خوردن عصرانه روی سبزه‌ها. بی‌محتوا و احمقانه به‌نظر می‌رسید. می‌خواستیم آزادی را بی‌آنکه حد و مرزی داشته باشد با همه قسمت کنیم. می‌خواستیم آزادی‌را با کسانی که به ما شباهت نداشتند قسمت کنیم. اندیشهٔ تقسیم آزادی با کسانی که همگون با ما بودند برایمان اختناق‌آور، تهوع‌آور و درست مخالف آزادی شد. می‌اندیشیدیم که نوعی تنهایی مطلق را به این آزادی ترجیح می‌دهیم.

در طول سالیان، بذر اندیشهٔ آذین‌شده، جادویی و بهشتی آزادی را در خود کاشته بودیم. بت‌پرستی کردیم و امروز به‌نظر می‌رسد که تمامی گذشته‌مان مثل بوی کهنه‌ای، مشحون از آن بت‌پرستی است. درگذشته‌مان اشکهای توهم، توهمی از ترحم به خودمان را در خود انباشتیم و به این ترتیب هر آنچه به‌دنبال آن اتفاق افتاد، در روح و روان ما رنگ غروب و چین و چروکی غمگینانه به خود گرفت که غروب کهن و توهم قدیمی ما را در خود تکرار می‌کرد.

احساس می‌کنیم امروز هم هنوز بوی بت‌پرستی و توهم را به دنبال خود می‌کشیم. درواقع به هیچ روی مطمئن نیستیم‌که حضور ما در دنیا ابهام را افزایش ندهد، زیرا به هیچوجه مطمئن نیستیم که خودمان را با قاطعیت کافی، تلخی، طنز و آزادی داوری کرده باشیم.

آگاهانه یا ناآگاهانه همیشه از خود می‌پرسم که آزادی چیست و در حقیقت شاید لحظه‌ای هم از آن غافل نبوده‌ام. با آنکه آزادی برای افراد بیشماری رهایی از قید فقر است، با این همه توقعات گوناگون دیگری نیز از آزادی مجاز به نظر می‌آید. درواقع دشوار است تعیین کنیم که کدام یک از توقعات انسانی از آزادی اختیاری و کدام یک بدیهی وقانونی‌است. روشن‌است که پاره‌ای توقعات از آزادی به‌طور کلی اختیاری است، زیرا به‌شکلی ساده وضع خصوصی وشخصی، پول یا نیکبختی را به زیان دیگران دست‌خورده می‌گذارد. معمولا" این‌گونه توقعات خود را در زیر توقعات قانونی و بدیهی از آزادی پنهان می‌کنند و این امر بر تیرگی وابهام کلمهٔ "آزادی" می‌افزاید.

برای من و آن دسته از افرای که با من همگون هستند "آزادی" به معنای نوشتن آن چیزهایی است که در ذهن‌مان می‌گذرد. البته نه اینکه این موضوع عطش ما را نسبت به آزادی همه‌گیر فرونشاند بلکه یکی از آرزوهای فردی ما را پاسخ می‌گوید. فکر می‌کنیم آزادی نوشتن واندیشیدن حقی قانونی است، یکی از حقوق قانونی و بدیهی انسان. اما در عین‌حال حقی است با امتیازات بیشمار. در لحظاتی از خود سئوال می‌کنیم که شاید این حق، اختیاری باشد. چنین به نظر می‌آید که امروز هر کلمه‌ای چنان مبهم و دوپهلو شده است که دیگر به هیچ چیز نمی‌توان مطمئن بود. از خود می‌پرسیم شاید هر چیزی که در تملک ماست یک دزدی به حساب می‌آید. درواقع مطمئن نیستیم که تعبیرهای ما از آزادی چیزی را از دیگران به سرقت نبرد.

شاید درست و مسلم آن‌است که هرکس تنها به‌آزادی خود نیاندیشد، بلکه به آزادی دیگری هم فکرکند. اگر هر کسی به‌جای آزادی خود به آزادی دیگری بیاندیشد، اگر آماده باشد تا به جای آزادی خود، از آزادی دیگران پشتیبانی کند، در این حالت است که به تقسیم درست چیزها، امتیازات و آزادی بین انسانها نزدیکتر خواهیم شد.

ترجمهٔ حسین افشار

● **بزرگداشت حافظ در انجمن زرتشتیان**

انجمن زرتشتیان تهران در روز دهم آذرماه محفلی در بزرگداشت حافظ برگزار کرد. دراین مجلس از زرتشتیان از جمله موبد دانشمند جناب **رستم شهزادی** سخنرانی کرد. تنی چند از نمایندگان یونسکو و نمایندگان مجلس شورای اسلامی همراه با حافظ دوستانی که از کنگره‌شیراز بازگشته بودند، درجلسه حضور داشتند ازآنجمله دکتر رعدی آذرخشی. سخندانان و سخنگویانی که سخنرانی کردند و شعر خواندند، روی‌همرفته کوشیدند تا مضامینی از حافظ‌راکه با ایران باستان پیوند داشت توضیح دهند و روشن کنند- **توضیحی‌که بدون آن اشعار حافظ بطور کامل مفهوم نخواهد بود-**.

جالب‌ترین موضوع سخنرانی از **استاد ماهیار نوابی شیرازی** بود که در یک غزل سه‌زبانی - فارسی، عربی و گویش شیرازی زمان حافظ - از خواجه شیراز نکات تازه‌ای را بیان کرد و اشتباهات پیش آمده را تصحیح نمود. خانم دکتر **مهیندخت صدیقیان** درمورد کتاب خود " واژه‌نمای حافظ" از آنرو که **اولین** "فرهنگ بسآمدی اشعار حافظ" درزبان فارسی است: سخنانی ایراد کرد و سپس معینی کرمانشاهی اشعاری که سالیان پیش درباره حافظ گفته بود و تلویحا" و تصریحا" از خواجه خواسته بود تا تکلیف مردم را با حافظشناسان بدلی روشن‌کند، برخواند و دکتر کزازی نیز در پایان سخنان پرشوری ایراد کرد.

● **جلسه نویسندگان و منتقدان سینمایی**

دومین جلسهٔ منتقدین، نویسندگان و مترجمین سینمایی در روز شانزدهم در کیهان تشکیل شد و این افراد بعنوان هیئت رئیسه با رای ۵۶ منتقد حاضر در جلسه انتخاب شدند: خانم نازنین مفخم و آقایان - نبوی - جمشید ارجمند - عباس یاری - فریدون صدیقی - پرویز بوری - شهروز جویانی و محمد آقازاده.

● **ویتگنشتاین و "فرضیه ادبیات"**

بازار فرضیه درباره ادبیات و رمان همچنان گرم است. مجله "تاریخ‌نوین ادبی" از انتشارات دانشگاه ویرجینیا که نشریه‌ایست درباره فرضیه و تفسیر ادبی شماره ویژه‌ای با عنوان "ویتگنشتاین و تئوری ادبیات" منتشر کرده است.

لودویک یوزف یوهان ویتگنشتاین (۱۹۵۱ - ۱۸۸۹) ریاضی‌دان، منطق‌دان، وفیلسوف اطریشی‌الاصل که در انگلیس دستیار برتراندراسل شد دارای شخصیتی بحث‌انگیز است. او را به **اسپینوزا** شبیه دانسته‌اند از آنرو که کل حیات خود را وقف فلسفه کرد، ارث سرشار باقی‌مانده از پدر که از صاحبان صنایع فولاد اطریش امرار معاش کرد و زمانی هم که استاد دانشگاه شد از این سمت پس از چندی استعفا داد. اما روحیه پرشور و پرفراز و نشیبش بیشتر به هنرمندان شبیه بود تا فیلسوفان. درجوانی "وسوسه خودکشی" رهایش نمی‌کرد تا "محضر راسل را درک کرد" و نجات یافت. به‌موسیقی سخت‌شیفته بود و براساس یادداشتهای یکی از دوستان پیانیست او، هنگامیکه کتاب مهم خود "رساله منطقی - فلسفی" را با مفاهیم پیچیده ریاضی ومنطقی می‌نوشت درکنار و درفرصت‌های وقفه، حدود چهل ملودی از شوبرت را ماهرانه با سوت می‌نواخت. در ۱۹۰۸ و یتگنشتاین طرح موتور وملخ هواپیمایی را تکمیل کرد که بسیار شبیه هواپیماهای جت تکامل یافته بعدی بود. او از معدود کسانی بود که می‌تواند در یادداشتهایش بنویسد: "چه‌اشتباه بزرگی! اغلب فیلسوفانی که ستایش می‌کردم آدمهای کودن و درعین‌حال نادرستی بودند دارای نظراتی بس نادرست‌تر".

این مهندس‌جوان - ویتگنشتاین - که در ۱۴ سالگی هم یک ماشین دورندگی اختراع کرده بود اما تحصیلات دانشگاهی مهندسی را از سر اختیار رها کرد، فلسفه و تفکر فلسفی چنان برایش اهمیت داشت که آنچه درمورد برتراند راسل‌گفته به‌صورت ضرب‌المثل‌درآمده: "اختلاف فلسفی من و راسل به‌اندازه‌ای است که ما را نمی‌توان دوست نامید".

زنده‌یاد **منوچهر بزرگمهر** مترجم چیره‌دست آثار زنده فلسفی برای اول‌بار ویتگنشتاین را در مجله "سخن" به‌فارسی‌زبانان معرفی و سپس کار ارزنده **هارت‌ناگ** را در معرفی وی ترجمه و منتشر کرد.

یکی از مفاهیم مورد بررسی این فیلسوف مسئله "**زبان، واقعیت و رابطه فلسفی** آنهااست". خود او می‌گوید: "کاراصلی من شناسائی واقعی **جمله** است" و از آنجا که جمله ابزاراصلی ادبیات است منتقدین ادبی " مجله تاریخ نوین ادبی" یک شماره از مجله را به او وتئوری او اختصاص داده‌اند عناوینی که درمورد آن بحث شده به‌ترتیب عبارتند از: ویتگنشتاین و فلسفه‌ورزی او با فرضیه ادبیات، تخیل ویتگنشتاین به ماچه می‌آموزد، بازی‌های‌جناب ویتگنشتاین، دستورگان گفتار و کرانمندی مفاهیم ادبی یا محدودیت‌های ادبیات و .....

● **روءیای آیزنشتین:**

ساختن فیلم "کاپیتال" و "اولیس"

امسال نودمین‌سال تولد آیزنشتین وچهلمین سال مرگ این فیلمساز بزرگ است. تقریبا" سه‌ماه است که درلندن و ادینبورو انگلستان نمایشگاه آیزنشتین: زندگی و کارهای او، برقرار است با یک توقف کوتاه در ماه نوامبر ۱۹۸۸ به‌خاطر فستیوال فیلم لندن.

ایزنشتین که بنظر میرسد بیشتر از تبار غول های کلاسیک هنر قرن نوزدهم بود تا یک فیلمساز " فیلم‌های عظیم"، چنان از اعتماد به‌نفسی برخوردار بود که پس‌از پیروزی " رزماوپوتمکین" در فستیوال برلین - ۱۹۲۶ - وپیش از جهانگیر شدن شهرتش اظهار داشت من حرف امیل‌زولا را که پس از نوشتن اولیس رمانش گفت: کار رمان تمام شد ازخواب که بیدار شدم مشهور بودم!" می‌فهمم. او طراح تئاتر، کارگردان تئاتر، کاریکاتوریست، مقاله‌نویس و از همه بالاتر کارگردان بزرگی بود. درگالری لندن، طرح‌ها، نقاشی‌ها، دست‌نوشته‌ها به‌ترتیب دهه‌ـ۱۹۲۰ - ۱۹۳۰ - ۱۹۴۰ به‌معرض نمایش گذاشته شده است. امروز مسلم شده است که آیزنشتین سخت می‌کوشید تا از کاپیتال مارکس و اولیس جویس فیلم بسازد روءیایی که به حقیقت نه‌پیوست اگا به‌قول خود او آرزی او را در **شرکت دادن همه مردم در فرآورده** های هنری وفکری از طریق سینما برمیآورد. در ادینبوروی انگلیس یک نمایشنامه زندگینامه‌ای درباره لو به نام "**جادوی سرخ**" نیز به صحنه تئاتر رفت.

آیزنشتاین و والت‌دیسنی در امریکا

● روٴیابی و کارهای تازه

روٴیابی در سالهای زندگی دور از وطن علاوه بر کار آموزش، کار شعر و ادبیات را نیز پی گرفته است علاوه بر دفتر لبریخته‌ها او اکنون " بوسه بر عصبی بیدار" و " در جستجوی آن لغت تنها" را آماده چاپ کرده، ترجمه شعر " پارک جوان " پل والری را به اتمام رسانده و در مقوله نقدادبی کتاب " هنر شاعری" از کلمه تا مصرع و ازمصرع تا فرم را نوشته است .

باید منتظر چاپ این کتابها توسط ناشر ایرانی روٴیابی ، مروارید یا ناشری دیگر بود .

● موش گونترگراس

از " گونترگراس" نویسنده معروف آلمانی ، چندی پیش ترجمه انگلیسی داستان بلند او به‌نام " موش" در آمریکا انتشار یافت .

گونتر گراس از جمله نویسندگانی‌ست که آثار خود را برمبنای حوادث جاری جهان و با استفاده از جاشنی سیاست می‌انگارد و مسایل متعددی ذهن او را که از هواداران جنبش معروف به " سبزها"ست بخود مشغول میدارد. مسائلی همچون جنگ سرد بین دو بلوک شرق و غرب ، بحران تسلیحات اتمی ، خطر گسترش مواد رادیو اکتیو ، باران‌های اسیدی، نابودی جنگل‌های زیبای زادگاهش آلمان ، قحطی درآفریقا وگرسنگی میلیونها انسان و روی کار آمدن دیکتاتورهای تازه در کشورهای جهان سوم .

گونتر گراس که پیش از این آثاری چون "طبل کوچک" و " سالهای سگی " از او خوانندگان بسیار یافته است ، در اثر جدید خود "موش" از زبان راوی داستان ، توصیه می‌کند که انسان باید برای بقای‌خویش ازروش موش‌ها استفاده‌نماید .موش‌ها یکبار پیش از این ، در گذشته‌های دور ،به‌هنگامی که نوح پیامبر ، آنها را از کشتی معروف‌خود بیرون راند ، به سوراخ‌های زیرزمینی پناهنده شدند و از سیل حوادث تاریخ مصون ماندند . در تمام طول تاریخ ، موش‌ها علیرغم همه‌ی حیله‌هایی که برای نابودی آنها بکار رفته ، به بقای خود ادامه داده‌اند .

در داستان " موش" از نقاشی سخن رانده می‌شود که مردم سراسر آلمان را با نقاشی‌های جعلی خود بر دیوارهای یک کلیسای ساخته شده به سبک گوتیک ، فریفته است . گونتر گراس از این نقاش فریبکار همراه " کنراد ادناثر" و " والتر اولبریخت" بنیان‌گذاران آلمان غربی و آلمان شرقی به عنوان سه شخصیتی یاد می‌کند که راه فریب مردم زمانه را به خوبی دریافته‌اند . وی درقسمتی ازکتاب خود به‌نقل ازیکی از قهرمانانش می‌گوید :

یکی ازمهمترین مواردداختلاف انسان‌وحیوان ، عشق‌ورزی آدمیان است ، زیرا حیوانات از این حرص و آز دائمی انسان‌ها بی‌بهره‌اند . حتی بلبلان وچلچله‌ها که به‌عشق‌ورزی شهرت یافته‌اند همانند انسان و تا پای جان ، در همه فصول و تا سرحد جنون ، عشق نمی‌ورزند . آری ، آدمی چنان عاشق میشود که حتی معشوق خود را می‌بلعد ! .

● تیراژ دویست‌هزاری یک "مجموعه فلسفی" برتراند راسل

اخیرا " مجموعه‌ای از مقالات فلسفی برتراند راسل فیلسوف نامدار انگلیسی به روسی ترجمه شده که در دویست هزار نسخه چاپ گردیده است رقمی که در بین تراجم خارجی فلسفی کم‌نظیر است . رابطه شورویها با برتراند راسل و افکار او در توسان است و تابحال او را بیشتر فیلسوفی دارای "شناخت منطقی و ریاضی" و مرد " صلح و آزادی" و نه متفکر اجتماعی و صاحب اندیشه‌های بدیع و دگرگون‌کننده ،معرفی کرده‌اند واین برای اولین‌بار است که مجموعه‌ای متنوع از "عرفان ومنطق" گرفته تا "قسمتهائی" از تاریخ فلسفه او یکجا منتشر می‌شود .

البته قابل ذکر است در این مجموعه نیز از مقالاتی که نظرات خوشی با متافیزیک ندارند بیشتر استفاده شده است .

● ابداع یک پژوهشگر ایرانی برای " چاپ متن‌های دو زبانی انگلیسی و فارسی "

از آغاز بهره‌گیری از رایانه (کامپیوتر) در ایران ،مسئله‌ٴچاپ بروندادهای‌آن به‌خط‌فارسی ، بویژه در پژوهشهای زبانشناسی و ادبی که بیشتر با فرابرش متن سروکار دارند ، همواره مورد توجه بوده است .

درنخستین دستگاههای چاپ زنجیری و استوانه‌ای رایانه ، باوجود سرعت بسیار زیاد ، خط فارسی با کیفیتی نامطلوب تولید می‌شد بگونه‌ای که گاه حتی خواندن نسخه اصلی آن دشوار و درنتیجه نامناسب برای استفاده در چاپخانه و چاپ مستقیم بود . چاپگرهای سوزنی کیفیتی مطلوب برای چاپ ندارند ، در مقابل چاپگرهای لیزری بدلیل گرانی بسیار ، هنوز دور ازدسترس بشمارمی‌آیند . دراین میان ، چاپگرهایی که‌بکمک گرده یا گوی نشانه‌های الفبا را می‌نگارند با وجود سرعت کم ، بروندادی روشن و خوانا و ارزان بدست میدهند .

از سوی دیگر به‌تازگی مجموعه‌ای از برنامه های کاربردی برای چاپ متون فارسی وانگلیسی درآمریکا بازار آمده است که به پارس‌نگارمعروف است . این برنامه‌ها نیزبدلیل دستورگان پیچیده وقیمت نسبتا" زیاد برای کارهای پژوهشی و زبانشناسی چندان مناسب نیست .

روش دیگری که بعنوان بخشی از یک طرح پژوهشی و اژه‌نامه‌نویسی و زبانشناسی توسط یک پژوهشگر ایرانی در سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۰ در یکی از دانشگاههای انگلستان انجام شده و به نتیجه رسیده است ، با هزینه ناچیز و بهره‌گیری از امکانات معمولی رایانه‌ای می‌تواند متن‌های فارسی و انگلیسی را بطور هم‌زمان وآمیخته باهم چاپ کند . پژوهشگر مذکور – سیدمصطفی‌عاصی – که عضو موٴسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ایران است ، می‌گوید :

درونداد متن‌ها بکمک همه دستگاههای موجود و تنها با افزودن برچسبهای فارسی انجام می‌گیرد و برای هر حرف الفبای فارسی تنها یک‌شکل تایپ می‌شود . برنامه‌های این روش بطور خودکار شکل لازم را آغازین ، میانی ، پایانی و تنها) برای حروف در هر واژه تعیین می‌کنند و در این روش همه نشانه‌های مورد نیاز در الفبای فارسی همراه با نشانه‌های نقطه‌گذاری ، اعراب و تشدید ، صورتهای ترکیبی ویژه برای بعضی از حروف مانند آ ، آ ، لا و ... وجود دارد . این روش در مقابل روش امریکایی پارس‌نگار ، " روش فارسی" نامیده شد و برونداد آن متنی روشن ، خوش خط‌وخوانا است که نیازی به حروف چینی دوباره ، در چاپخانه ندارد و مستقیما" می‌توان آنرا به‌چاپ سپرد .

● جمع‌آوری پول برای کودکان قحطی‌زده همکاری کارتون و دنیای شوخ

نشریه‌ٴ کارتون اقدام به تهیه کتابی بی‌نام درباره‌ٴ ورزش با کارتونهایی بدون شرح کرده که روی جلد آن از حلقه‌های المپیک با چهره‌های خندان پر شده است . مجله‌ٴ دنیای شوخ نیز ده دلار از هر مشترک اهدا کرده است و سرمایه‌ای که در مجموع از این راه فراهم آمده به کودکان قحطی‌زده‌ٴ جهان اختصاص داده شده است .

شورای طراحان مجله‌ٴ دنیای شوخ از شیلی ، بلغارستان و اسرائیل و ۵۰ کشور دیگر جهان تشکیل شده است از آن میان ایوان الکساندرف کیندجف آخرین عضو شورا ، پزشکی است که کارتونیست شده است .

علاقمندان به این مجله می‌توانند به نشانی زیر با آن مکاتبه کنند :

WITTY WORLD
P.O.BOX 1458
N.WALES. PA 19454
U.S.A
TEL - 215 - 699,2626

ضمنا" مجله‌ٴ دنیای شوخ از کارتونیستهای خاورمیانه درخواست کرده است کارتونهای خود را در موضوع " ازدیاد جمعیت جهان" همراه با خلاصه‌ای ازشرح‌حال خود برای چاپ درشماره‌های آینده‌ٴ مجله ارسال دارند .

یادداشت ماه

این آمریکایی‌ها

نگران نباش آقای دوکاکیس
نگران نباش
خوشحال باش
این شعری‌است که نوشته‌ام
ترانه‌ای‌ست کوچک
نگران نباش
خوشحال باش
صاحبخانه کرایه‌اش را زیاد می‌کند
نگران نباش
خوشحال باش
وقتی که چهره‌ات غمگین است.
نگران نباش / خوشحال باش
به من زنگ بزن
وقتی که غمگینی
نگران نباش
خوشحال باش ...

این ترانه ساده را یک خواننده امریکایی می‌خواند و مایکل دوکاکیس لبخند غمگینی بر لبانش داشت. همسرش گریه می‌کرد و دخترش افسوس می‌خورد. جایی دیگر جرج بوش، مست باده پیروزی می‌گفت: امریکا بازی را برد! و منظورش اشاره به پدر یونانی مایکل دوکاکیس بود.

دوکاکیس باخت به خاطر ملغمه غریب ستاد انتخاباتیش از روشنفکران چپ و سیاهان زاغه‌ها، همجنس‌بازان، کارگران، کشاورزان، کاتولیکها که جملگی در انتخابات فرمانداری بوستون تجربه داشتند ونه درمسأله انتخابات ریاست جمهوری. آنان واکنشهایی مثل مار داشتند، آرام و آهسته می‌خزیدند و به حمله‌ها خیلی کند پاسخ می‌گفتند مثل مسأله پاک کردن بندر بوستون که آت و آشغالهای آن مسأله بزرگ دوران فرمانداری دوکاکیس بود و طرح آن پاسخی نداشت. در جنگ تلویزیونی نیز گروه جرج بوش بازی را برد و بالاخره مشکل قد آقای دوکاکیس که شش اینچ کوتاهتر از بوش بود و اینطور که معلومست امریکایی‌ها دلشان می‌خواهد به رئیس جمهورشان سربالا نگاه کنند و آدمهای کوتاه را جدی نمی‌گیرند.

ببینید امریکا چگونه رئیس جمهور خود را انتخاب می‌کند خیلی شبیه انتخاب شعر و قصه توسط ناشران خودمان است.

و بازی ادامه دارد ....

ف. س.

این تئاتر و آن سریالها

با یکی ازدوستان بمرکز هنرهای نمایشی می‌رویم، قراراست این دوست نمایشنامه‌ای را که خود نوشته است بصحنه ببرد، این قرارازمدتها پیش بین دوستم ومرکز هنرهای نمایشی گذاشته شده است ومن درین کار دستیارش و درحقیقت پادویش که امیدوارم ماجور باشد.

از همان روز اول کار، نمایشنامه را که تکثیر کرده‌ایم میدهیم به دست دوستان هنرمند و بازیگر، اول باانتخاب خودمان‌که خوب‌کارگردانی واین‌حرفها ... ولی همهٔ دوستان بدون‌استثناء خوانده یا نخوانده نمایشنامه را برمی‌گردانند با این حرف که:

ـ کارتو خیلی خوبه .... ولی من .... میدونین دوتا قرارداد فیلم و... همینطور تلویزیون و... بهرحال نمی‌رسم،

همه حرفها تقریبا" یکی است و جواب‌ها یکسان ومن که تازه بعداز چهار سال دوری از مرکز به تهران آمده‌ام ـ دربلوچستان بودم که داستانش مفصل است ـ پیگیر میشوم که:

ـ یعنی حتی یک نفر بیکار نیست؟

ـ خوب لابد نیست دیگه ...

و باز نسخه‌های نمایشنامه را می‌سپارم دست گروهی دیگر و باز همان جواب و باز گروهی دیگر و باز همان ... تا آخر که خودم به فکر می‌افتم که نه، این اصل قضیه نیست، شاید با گفتگوی بیشتر با اهل تئاتر و بازیگران بتوان راز این برکاریها را!؟ ـ که دربسیاری از مواردهم‌حقیقت دارد ـ گشود که گشوده می‌شود:

ـ جزیکی دو مورد که ایراد به خود کارست و نویسنده و کارگردانی آن دوست که خوب او هم مدتها دور از صحنه بوده است. درحقیقت درد اصلی آنجاست که مثل "بی‌مایه فطیر است" در مورد تئاتر این مملکت صدق می‌کند، آخر بااین گرانی هزینه‌ها، با این درهم‌ریختگی که در کار تئاتر وسردمداران تئاتراست. جطوری، عزیزمن، توبگو چطوری من با هرکس دیگر مثل من بیاید دوماه، سه‌ماه و گاه چهار ماه یا پنج ماه تمرین کند، فکر و جسم خود را زیر کنترل دقیق بگذارد که لازمهٔ تئاتر وبازیگری خوب است، و بالاخره نمایشنامه‌ای را به صحنه بیاورد و درآخر چی دستش را بگیرد ده الی بیست هزارتومان آنهم حداکثر، که میشود ماهی چهار هزار تومان، که از حقوق و درآمد یک آدم بیکار هم کمتر است، البته دراین میان استثناهائی وجود دارد که فی‌المثل حاضرند مجانی هم کارکنند ولی استثنا که قاعده نیست.

می‌پرسم خوب پس اینها که روی صحنه‌هستند چی؟ جواب میدهند: ما سالی باید یک کارارائه بدهیم، اینها که روی صحنه می‌بینی همان کار‌های سالیانه است.

بعد اضافه میکنند، اینکه می‌نویسم اضافه میکنند از قول اکثریت دوستان تئاتریست که

ـ آن ریخت وپاش تلویزیون و سریال‌ها کجا واین دست بدهن بودن تئاتری کجا؟

سیروس مشفقی

حالا حکایت ماست

عمران صلاحی

یک پرده بالاتر

شما تا حالا خیال می‌کردید فقط از زبانهای خارجی می‌شود به‌فارسی ترجمه کرد، ولی ما به شما ثابت می‌کنیم که از فارسی هم می‌شود به فارسی ترجمه کرد. اخیرا" کتابی دیدیم از هرمان هسه به نام "پیترکامنزیند" به‌ترجمهٔ فرامرز جواهری‌نیا. از فصل اول این رمان چند جمله را به فارسی راسته‌حسینی ترجمه می‌کنیم:

" اگر شما از یک نبود پردرازا بازگردید "

ترجمه: "اگر شما از یک غیبت طولانی‌بازگردید"

"به‌خوبی شدنی بود"

ترجمه: "به‌خوبی ممکن بود"

"خشم‌وخوار داشتش را براو می‌انباشت"

ترجمه: "دق‌دلی‌اش را سراو خالی می‌کرد"

"پدرم بلندی میانه داشت"

ترجمه: "پدرم قدی متوسط داشت"

"ما با یکدیگر تک‌واژه‌ای نیز دادوستد نکردیم"

ترجمه: "ماحتی یک کلمه باهم ردوبدل نکردیم"

مترجم فارسی به فارسی به‌علت کمی معلومات (ببخشید به‌سبب اندکی دانسته‌ها) برای واژه‌هایی چون "ویژویژ ژرف"، "غرش نالان"، "بادشمال نابکار"، "چاووش چموش"، "بینش های بدبینانه" و "جامهٔ خواب خوکچهٔ هندی" معادلی پیدا نکرد. جمله‌های زیر را می‌نویسیم تا خوانندگان دانشمند و فرهیخته، ما را در ترجمهٔ آنها یاری کنند:

" کوههای دوتایی، نومیدانه برای پهنه‌های بیشتربه‌یکدیگر ور ورزیدند تا آنکه یکی سرفرازانه برخاست وبرادرش را هلبد و درهم شکست"

" برجسته وافتاده، توانگر وناتوان"

"اوبستندهٔ آب زیرکاه بود و با سر زندگی جاه‌جویانه‌ای به‌پیش رانده می‌شد که به‌خوبی شدنی بود دیگران بدان رشک بورزند"

"از سرفرازیهای او یکی این‌بود که سرش را کج نمی‌کرد"

" رفتار پدر پیتر با اموکنراد (یعنی عمو کنراد) کشاکش آخرین وخوار داشت بود"

این عمو کنراد، عمویی است که مرتب می‌اندازد. ملاحظه بفرمایید:

" هریک از انداخته‌های او پدرم را از کنجکاوی و شور آزمندانه می‌آکند و برآتش می‌داشت که این را در پس جویا شدنهای کنایه‌دارش پنهان کند"

" آغاز به باد در غبغب انداختن می‌کرد"

" کنراد با انداختهٔ جدیدش که یک تنور خوراک‌پزی پایدار در برابر آتش بود"

"انداخته‌ای که برای دراندازنده‌اش ریشخند فراوان به‌بار آورد"

مادرپیتر هم دست‌کمی از عمو کنراد ندارد:

" اگر آن پول تبه‌کارانه از دست رفته را اکنون به‌کار می‌انداختیم"

و ایضا" پدر پیتر:

"کاشکی همه‌اش را یکشنبه‌ای بالا انداخته بودیم"

حالاخواهشمند است جمله‌های زیر رابخوانید وشکلش را بکشید:

" خروشان وخنده‌زنان و نالان"

" دریک سراشیبی دراز می‌کشیدم و کتاب می‌خواندم"

"انداخته‌های روٴ باگونه"

"خود را با همهٔ گرما و تندی درونی‌اش‌چون تیری به‌پستان شمال خشن و بینوا پرتاب‌می‌کند"

از "باغچه‌بندی" آنها چیزی نمی‌دانستیم. بخوانید و حظ‌کنید:

"مادرم بستر باریک غم‌انگیز و به‌زحمت بسنده‌ای از گلها را باغچه‌بندی کرده بود"

پدر پیتر هم برای سرگرمی خانواده چه‌کارها که نمی‌کند. توجه بفرمایید:

"او سوت می‌زد (کاری که می‌توانست بسیار نیکو انجام دهد) چندان که ممکن بود از خود یک ترانهٔ کوتاه بیرون بدهد"

شانس آورده‌ایم یک پرده بالاتر نگرفته‌است. ماجرای دعوای پیتر با همشاگردی‌اش هم جالب است. این همشاگردی هی ادای پیتر را درمی‌آورد، مخصوصا" **"خوی چشمک زدن وبستن چشم چپ درهنگام ژرف‌نگری‌اش را"**

اما پیتر حسابش را می‌رسد: **"چون او کتاب را بست و آفرین‌های به‌خوبی برازنده‌اش رابه‌کف آورد، ازپشت به‌سویش رفتم و دادم راستاندم".**

حالا پیتر را به حال خودش می‌گذاریم تا "یافته‌هایش را به زور از گیتی بیرون بکشد" و می‌رویم سراغ یک شاهکار ادبی دیگر.

اشعار جاودانه

"اشعار نوشکفته" سرودهٔ محمود نعیمی‌ذاکر به‌تازگی از طرف نشر موش وابسته به نشر شمع منتشر شده است. شاعر درابتدای کتاب می‌نویسد:

میگم برات الآنه
اشعار جاودانه

حالا با هم نمونه‌هایی از این اشعار جاودانه را می‌خوانیم. از شعر "باران":

هوا تمیز و پاکه — بدون گردو خاکه
نم‌نم بارون میاد — زمینها چاک چاکه

از شعر "زنبور":

هرکه بیاد نزدیکش — نیش می‌زنم به خیکش

با هرکسی دشمنی دارید، این شعر را بدهید بچه‌اش بخواند:

گوساله‌ام گوساله — گوسالهٔ دو ساله
سرم پایین همیشه — می‌پرم از رو چاله

این شعر را هم شاعر انداخته و رفته:

قنداروبالا بنداز — زودتر وحالا بنداز
با اسم من بیا تو — اما که یالا بنداز!

گلاب به‌رویتان! دوبیت هم از شعر "مگس" تقدیم حضورتان می‌کنیم. خواهشمندیم کسانی که اعصاب ضعیف دارند از خواندن این شعر خودداری فرمایند:

بلبل می‌خونه چه‌چه — من می‌شینم رو اه اه
روی غذات می‌شینم — نخوری، نگی که به‌به

حافظ تبریزی!

مقاله‌ای چاپ شده بوددربارهٔ استادشهریار، با عنوان حافظ تبریزی. دیدیم حافظ تبریزی و شهریارشیرازی می‌توانند شاعران‌جالبی‌باشند. باخودمان فکرکردیم اگر حافظ به‌تبریز برود غزلهایش چه شکلی می‌شود و اگر شهریار به‌شیراز برود، حیدربابایش چه از آب درمی‌آید. بد نیست دراین شماره ابیاتی از غزلهای حافظ تبریزی را بخوانیم که به زبان فارکی! سروده شده است:

الا یا ایهالساقی ادرکاٴسا" وناوللر
کهآسان‌ایله‌دی‌عشقی‌ولیکن‌دوشدی مشکللر
گتیرساقی، می‌باقی، که‌جنتده تاپانمازسان
کنار آب حکم‌آباد وگلگشت مصلانی
حافظا می‌ایچورندی‌ائله، خوش‌اول، آمما
دام تزویر ائله‌مه آیریسی‌تک قرآنی
صوفی‌اربابه بهاندازه ایچه نوش‌اولسون
ورنه اندیشهٔ بوایش فراموش اولسون
صبح است ساقیا قدحی پرشراب ائله
زان پیشتر که عالم فانی اولاخراب
سن بیزلری زیادهٔ گلگون خراب ائله
سحر او دولت بیدار بهبالین گلدی
دئدی تئز دور آیاغا، خسروشیرین گلدی
موشتولوق وئرمنه ای خلوتی نافه‌گشای
که ختن دن بیزه بیر آهوی مشکین گلدی
بود آیا که درمیکده‌ها را آچالار؟
گره کار فروبستهٔ ما را آچالار؟
یوسف گمگشته بازآید بهکنعان غم‌یئمه
کلبهٔ احزان اولار بیرگون‌گلستان غم‌یئمه
دربیابان‌گربه‌شوق‌کعبه سن‌قویسان آیاق
سرزنشلر ایله‌سه‌خار مغیلان غم‌یئمه
اگر فقیه نصیحت ائده که عشق ائله‌مه
پیاله وئر الینه دئه دماغووی ترائله!

دیدار و گفتگو با تقی مدرسی

صداهای دور مرا با رمان آشتی داد

تقی مدرسی، نویسنده "یکلیا و تنهایی‌او" و "شریف‌جان، شریف‌جان" پس از فریب بی‌سال دوری از وطن، درآبانماه سال جاری به‌ایران آمده بود. خبرشدیم و بدیدارش رفتیم و به‌بهانه‌ی چاپ رمان جدید ودرجریان انتشارش، گفتگویی در چهار نشست با ایشان داشتیم که چکیده آنرا با حذف پرسش‌ها وبرخی مسائل خصوصی که بیشتر مربوط به شغل وتوفیقات حرفه‌ی روانکاوی مدرسی بود، در زیر خواهید خواند:

تقی مدرسی متولد سال ۱۳۱۱ درتهران‌است وپس از طی دوره دانشگاه تهران در رشته پزشکی، دربهار سال ۱۳۳۸ برای ادامه تحصیل در رشته روانشناسی و روانکاوی به آمریکا میرود وپس از ازدواج با "آن‌تایلور" نویسنده سرشناس‌آمریکایی، برای همیشه مقیم آمریکا می‌شود و فعلا" به‌همراه همسر و دو دخترش درایالت بالتیمور زندگی می‌کند و یکی ازنام‌داران علم روانپزشکی و روانکاوی نوراندان وبزرگسالان در آن ایالت‌است.

* * *

علت رفتنم به‌آمریکا مربوط به اواخر دوره "انترنی" من می‌شود که به‌اتفاق دوستی رفته بودیم به‌بوشهر که درباره "زار" تحقیق کنیم. پیگیری‌ها و تردد مکرر ما بین روستاها و بنادر و تماسمان با افراد محلی، باعث کنجکاوی و شک ساواک شد وسرانجام ما را با تمام یادداشتها و وسائلمان‌گرفتند و زندانی کردند. این مورد را پس از آزادی ازبند، برای برادرم که درآمریکا بود، نوشتم. اوپیشنهاد کرد که برای گذراندن دوره آسیب‌شناسی تخصصی به‌آمریکا بروم. ولی این رشته‌ای نبود که نظر مرا بخود جلب کند. بیشتر دوست داشتم با زنده‌ها درتماس باشم تا با مرده‌ها. این بود که درپی درخواست من، در سال ۱۹۶۱ از "دوک یونیورسیتی" که کرسی ادبیاتش درجهان معروف است، در رشته روان‌پزشکی، برایم دعوت‌نامه رسید ومن شروع کردم به‌تحصیل روانشناسی.

دراین دانشگاه پروفسوری هست به‌اسم "بلاک برن" که خود ازنویسندگان ومنتقدان آن دیار است وبه "نویسنده‌پرور" معروف است. تاکنون نویسندگان زیادی را تحویل جامعه ادبی آمریکا داده که همسر من "آن‌تایلور" از آن جمله هستند. همسرم تاکنون ده رمان منتشر کرده. من ضمن تحصیل در رشته روانپزشکی، درجلسات ادبی این استاد بصورت مستمر شرکت میکردم. درکلاسهای درس ادبیات بود که با همسرم آشنا شدم ودرسال ۱۹۶۳ با او ازدواج کردم که ثمره‌اش دو دختر ۲۳ ساله و بیست ساله به‌اسامی "نز" و میترا است.

درسال ۱۹۶۳ برادرم که پزشک بود وسبب رفتنم به‌آمریکا، درایران فوت کرد. برای شرکت در اندوه خانواده، به‌اتفاق همسرم، بمدت سه هفته درایران بودیم. درهمین زمان بود که رمان "شریف‌جان، شریف‌جان" را که درسال ۱۳۳۸ درایران نوشته بودم، به‌انتشارات نیل سپردم که درغیاب من چاپ شد. البته این رمان هم مثل یکلیا، دیگر برایم جاذبه‌ای ندارند و آنها رانمی‌پسندم. یکلیا را در دوران‌دانشجویی یعنی‌درسال ۱۳۳۳ نوشتم. درآن هنگام تجربه‌ی تلخ کودتای ۲۸ مرداد را پشت‌سرگذاشته بودیم ومن هم که فعالیت سیاسی میکردم، بی‌نصیب از روند موج سرکوب نماندم. برای کمک هزینه تحصیلی مجبور بودم کار کنم. بعد از مدتها این دروآن‌در زدن به‌استخدام بانک ملی درآمدم و در دایره ساختمان بانک مشغول‌کارشدم. یکلیا حاصل ایام بی‌کاریم دراین شغل بود که هم‌کمکی به‌هزینه‌ام کرد و هم فرصت‌های مطلوبی برای مطالعه ونوشتن برایم ایجاد نمود. البته از مقامین و نشر تورات وداستانها و صحنه‌ها و بازی های بازیگران فیلم‌های آن زمان هالیوود که بیشتر درباره قصص تورات بود و افسانه‌های خاورمیانه، بسیار بهره جستم. وقتی یکلیا را نوشتم برای دوستان آن دوره‌ام مثل سیاووش کسرایی، شریف‌لنکرانی، شیخ علامه و ..... خواندم وآنها باعث و مشوق چاپش‌شدند. نجفی این‌کار را به نشر "نیل" که تازه داشت پا میگرفت معرفی کرد و کتاب به‌زیر چاپ رفت. البته پیش و پس از چاپ یکلیا، من سه‌چهار داستان کوتاه درجنگ اصفهان و مجله سخن خانلری چاپ کرده‌ام. حتی وقتی درآمریکا بودم، بعضی از کارهایم را برای دوست فقیدم بهرام صادقی‌یا نجفی که ازیاران قدیم هم بودیم، می‌فرستادم. نامه‌های زیادی هم از بهرام صادقی دارم که فعلا" درآمریکاست و برای شناخت روحیه وشگرد آثارش، درصورت انتشار می‌تواند بسیار مفید باشد.

بهرحال به‌دورتر برگردم. به‌سال ۱۹۶۸که کار تحصیل در رشته روانکاوی را شروع کردم. دهسال روانکاوی خواندم که چهار سال ونیمش صرف روانکاوی خودم شد. و همین رجعت به گذشته‌های دورتر خودم، یکی از انگیزه های نوشتن رمانی شد که به اسم "مردان غایب" در آمریکا منتشر شد. تخصص ومطالعات و تحقیقات من روانکاوی اطفال‌وحساسیت‌های آن‌هاست. مجموعه نوشته‌ها و مصاحبه‌ها وشرکت درسمپوزیوم های بین‌المللی من، به‌عنوان یک پروفسور در همین مورد است که مورد توجه جامعه‌ی آمریکا است.

بیست‌وچهارسال میشد که کار قلمی نکرده بودم. اول عرض‌کنم که من خودم را یک نویسنده نمی‌دانم. روانکاوی بصورت جدی مرا به‌گذشته‌ها بازگرداند. بعد از انقلاب که ایرانی‌های مهاجر سیل‌آسا به‌آمریکا سرازیر شدند، دوباره مرا درفضای ایران قرارداد. درمیان ایرانی‌ها، دوستان بسیاری بودند که درتحریک شوق من به نوشتن موثر بودند. ازسویی شب وروز به‌صدای رادیو ایران گوش میکردم. معاشرتم پس‌از سالها دوری با ایرانی‌ها زیاد شده بود و درمجموع فیلم باد هندوستان کرد. درهمین احوال و اشتیاق، شروع کردم به‌نوشتن رمانی که بعدها به‌اسم "آدمهای غایب" درآمریکا منتشر شد.

البته این کتاب را برای چاپ ننوشته بودم. بلکه برای خودم می‌نوشتم. وقتی زنم که باخط و زبان ایرانی آشناست، کارم را خواند، توصیه کرد که آنرا به‌انگلیسی ترجمه کنم. من همیشه

به‌فارسی می‌نویسم بعد ترجمه‌اش می‌کنم. این رمان سه سال نوشتنش طول کشید. یعنی از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۳ و درفوریه سال ۱۹۸۶ در تیراژ ده‌هزار جلد بوسیله بنگاه انتشاراتی معروف "دبل‌دی" منتشر شد. خب این یک حادثه هم برای خودم بود وهم برای اهل کتاب‌آمریکایی. درباره این‌کتاب درمحافل هنری آنجا بحث‌زیادی شده که هنوز هم ادامه دارد. عکس و تفصیلات من همراه با نگرش‌های هنری منتقدان از بازتاب‌های انتشار کتاب بود که در مطبوعات غرب چاپ شد. تقریبا" همه‌ی نشریات هنری کارم را نقد و بررسی کردند. در "بربوک" هم مجموعه‌ی این نقدها را چاپ کردند ومرا یک نویسنده آمریکایی که شوهر" آن‌تایلور" است معرفی کردند. کتاب آدمهای‌غایب بعد از انتشار به‌زبان‌های فرانسوی، سوئدی، اسپانیولی وایتالیایی ترجمه شد. همسرم اعتقاد داشت که من نباید این "ریویو"ها را بخوانم. می‌گفت خواندن نقدها و اظهار نظرهای منتقدان، روی خلاقیت هنرمند تاءثیر منفی می‌گذارد. بهرحال بعد از این رمان، که درباره یک خانواده سنتی ایرانی در دهه‌ی سی است و جریان داستان از مدتها پیش از تولدم تا دهه‌های بعد، کش می‌آید، رمان جدیدی به‌اسم " آداب زیارت" نوشتم‌که آنرا هم در آغاز امسال فرستادم به‌همان ناشر قبلی و تا دوسه‌ماه دیگر در آمریکا منتشر میشود. البته رمان دیگری هم در دست نوشتن دارم به‌اسم "خطای خاطره" که شاید درسال آینده منتشر بشود.

توضیحی که شاید درباره کتاب مردان‌غایب جالب باشد، وضع ترجمه کتاب است. این کتاب ۳۲۰ صفحه‌ای را همانطور که گفتم، ابتدا به‌فارسی نوشته بودم. آنهم بعد از آنهمه فاصله زمانی. انتخاب شخصیت‌ها با رجوع به‌خاطره ودیدن عکس‌ها ونشریات ایرانی در ذهنم شکل گرفت. مثلا" یکی‌ازشخصیت‌های رمان دختری‌ست به‌اسم "همایون‌دخت" که مشخصاتش را از روی عکس دختری انتخاب کردم که روی محله فردوسی چاپ شده بود. دختری با یک گل سرخ در دست درکنار نرده‌های چوبی والبته روانکاوی خودم هم ازعوامل موءثر رجوع به‌خاطراتم بودکه بی‌آنکه از آن‌در داستان کرده باشم از آن به‌عنوان یک‌وسیله ارتباطی، سود جسته‌ام. دراین کتاب مسائل بسیاری مطرح است. من این‌داستان را از روی "صدا" ها نوشتم. جریان روی صحنه، صدای داستان، صدای راوی داستان نیست، بازگردانی صداهاست ازگذشته‌های دور. مثل آدمی که پنجاه سال پیش صفحه‌ای پرکرده و حالا با حوصله به‌همه‌ی صداهای خشدار و زخمیش گوش می‌کند. مسائل کتاب برای یک ایرانی کاملا" ملموس و آشنا به‌ذهن است ولی برای یک خواننده آمریکایی، چون درحوزه تجربه‌اش نبوده، قابل قبول نیست. ومن نمی‌خواستم‌که برای توضیح پاره‌ای از مطالب، خواننده را به پانویس حوالت بدهم. این بود که برای ترجمه این صدای خشدار به انگلیسی خیلی فکر کردم. اول شروع کردم به‌ترجمه تحت‌اللفظی. با وفاداری به‌متن اصلی. ضرب‌المثل‌های فارسی را عینا" ترجمه کردم و امثال مشابه انگلیسی را به‌عنوان معادل برایشان برگزیدم که نزدیک به‌مفهوم اصلی بود. بعد از پایان کار، همسرم از ترجمه خیلی راضی بود. نکاتی را هم گوشزد کرد که در دوباره نویسی رعایت‌کردم. مثلا" پاره‌ای از دیالوگ‌ها که برای آمریکایی‌ها گنگ وگم بود. اصولا" این صنعت یک نویسنده خاورمیانه‌ای‌ست که بجای اینکه متنی را به‌انگلیسی ترجمه‌کند، خودش را به‌انگلیسی نزدیک می‌کند. بهرحال این نوع ترجمه درآمریکا سابقه نداشت. داستان به‌وسیله "جیمز اکی" ادیتور معروف هم بازنگری شد و تاءییدش درچاپ ونشرش موءثر بود. یکسال‌کارچاپ طول کشید. البته درآمریکا تیراژ ده‌هزار نسخه رقم خوبی برای کتاب یک نویسنده خارجی‌ست، وبندرت به‌چاپ دوم میرسد. متن فارسی این رمان را دو سال پیش فرستادم به‌ایران که بوسیله دوستی به‌ناشر بزرگمهر سپرده شده وظاهرا" هنوز درگیر کسب حواله‌ی کاغذ است. واین روزها برای دریافت حواله کاغذ واقعا" دوندگی کرده‌ام.

بعلت مطالعاتم بروی مسائل روانی اطفال، من وقت زیادی برای مطالعه رمان ندارم. رمان‌نویسی درغرب، فعلا" دوران رکود خود را می‌گذراند. اهل هنر بخصوص خوانندگان رمان در انتظار یک رخداد هنری هستند تا رمان آمریکایی را نجات دهد. اکثر نویسندگان‌سرشناس و مطرح آمریکا، زن هستند. مثلا" نوشته "ریمون کارور" نمونه یک‌نویسنده بدعت‌گذارآمریکایی‌ست که از شاخص‌های بارز ادبیات مدرن است. نوعی احتیاج به‌تحول، هرنوآوری را می‌پذیرد. ادبیات آمریکای لاتین خیلی زیاد روی نویسندگان آمریکایی سایه انداخته، نویسندگانی مثل مارکز و یوسا و.... خوانندگان آمریکایی به نویسندگانی که به مسایل تئوریک بپردازند، بدبین هستند. آنها می‌گویند موضوع داستان باید تجربی باشد. یک "آمیی‌والانس" برخلاف خوانندگان شرقی و آمریکای لاتین که به مسائل تئوریک وسیاسی علاقمندند. درآمریکا به‌ندرت نویسندگان داستانهای کوتاه می‌توانند اوج بگیرند و به‌شهرت ومعروفیت برسند. البته استثناناتی همیشه هست. مثلا" چند نویسنده معدود سرشناس، با آثاری پرفروش در این مورد فعالیت دارند که گاهی آثار خوبی هم می‌نویسند مثل "پیترتیلور" و یا "هرالدبرانکی" که اخیرا" کتابش منتشر شده. البته شخصا" آثار قبلی این نویسنده را به‌کارهای اخیرش ترجیح میدهم. من به‌آثاری که در ایرلند منتشر میشود خیلی علاقه‌مندم. به "اوکانر" می‌توانم اشاره کنم که به‌نظر من بهتر از چخوف است. اولین داستان مجموعه‌آثارش یک شاهکار واقعی قرن‌بیستم‌است. اوکانر کارش جمع‌وجور است ویک‌پارچه، بدون هیچگونه تعقیدی. امروزهیچ‌نوع اغراق و استعاره‌ی شعری را درداستان نمی‌پسندم. از آرتیست‌بازی وشاعرانه‌نویسی خوشم نمی‌آید. اصولا" شعری را هم می‌پسندم که عاری از هرگونه تصویر و تخیل وپیچیدگی باشد. بعد از اوکانر، به‌آثار "ریمون کارور" که درزمینه داستان‌کوتاه یک قله‌است، علاقه زیادی دارم. از دهرمان همسرم، فقط سه‌تای آنها را دوست دارم. یعنی نسبت به‌بقیه کارهایش.

من وقتی می‌نویسم اصلا" به‌مسئله روانکاوی فکر نمی‌کنم. برعکس فرانسوی‌ها که در تمام ساحت‌های هنری این مسئله را وارد می‌کنند. سالوادور دالی بهترین نماینده این نوع سلیقه است. البته ممکن است با بهره‌گیری از روانکاوی و روانشناسی، داستانی‌نوشت وشهرتی هم بدست آورد، ولی من شخصا "این‌شیوه ترکیبی علم وهنر را نمی‌پسندم. موقع کار دوست دارم موسیقی گوش کنم. مثلا" موقع نوشتن داستان آدمهای غایب، صبح‌ها ساعت ۳ از خواب برمی‌خاستم وبه‌دفتر کارم که یکساعت تا منزلم فاصله دارد میرفتم وقهوه‌ای درست میکردم ونواری از خوانندگان ایرانی می‌گذاشتم و شروع میکردم به‌نوشتن. این برنامه منظم من بود تا کارم تمام شد. فقط نظم است که می‌تواندخلاقیت هنرمند را هدایت کند.

مسئله خلاقیت خیلی پیچیده است. به‌نظرم هنوز کسی نتوانسته بفهمد که این خلاقیت‌چگونه اتفاق می‌افتد. هیچ عالمی دراین مورد به‌نتیجه ثابتی نرسیده. مثلا" کارهایی روی "تصویر و تخیل" شده که یکی دریافت این مطلب علمی است که تخیل به‌دوصورت متظاهر میشود: تخیل متغیر و تخیل متضاد. درتخیل متغیر چیزی تبدیل به چیزدیگری میشود، مثل مسخ کافکا که آدمی حشره میشود. یعنی آدمی تغییر می‌کند.

داستان‌های ساعدی را می‌پسندم. گلشیری را هم در شازده احتجاب دوست دارم. برخی از کارهای بهرام صادقی را هم. جلال‌آل‌احمد را فقط یک ژورنالیست میدانم که در کار خودش موفق بود ولی من شیوه کار و اندیشه‌اش را هرگز نپسندیده‌ام. این را به‌خودش هم که درآمریکا مهمان بود، گفته بودم. از جوانترها کار زیادی نخوانده‌ام. ولی از میان تازه‌کارها، داستان کوتاهی از علی خدایی خواندم که پسندیدم. اسم داستان احتمالا" "درمیان مه" بود.

البته ارتباط من‌با ادبیات ایران‌زیاد نیست. اخیرا" دسترسی‌ام به نشریات وکتب فارسی در آمریکا زیاد شده، ولی قبلا" از این بابت خیلی درمضیقه بودم. بهمن شعله‌ور که روانپزشک است ودر فیلادلفیا زندگی می‌کند یکی از منابع تامین کننده کتاب من است. شعله‌ور به‌فارسی و انگلیسی شعر می‌گوید و داستان می‌نویسد ولی ناشری برای چاپ آثارش نمی‌یابد.

بحث به‌جایزه نوبل می‌کشد واو می‌گوید:

این مسئله‌جایزه نوبل اصلا" نباید مشغله‌ذهنی یک نویسنده ایرانی باشد. این یک جایزه سیاسی است، این یک شرکت سهامی جایزه نوبل است که جوایز را هرسال درمنطقه‌ای از دنیا وبین افراد خاصی تقسیم می‌کنند. برای خارجی‌های

بقیه در صفحه ۵۹

ادبیات و خرافه

هوشنگ گلشیری

حتما شنیده‌اید که الکساندر دومای پدر هنگام نوشتن سه‌تفنگدار به‌جای لباس معمول آن‌روزها، کمربندی به‌کمر می‌بست و شمشیری بدان می‌آویخت، چکمه به‌پا می‌کرد و چیزی هم حمایل‌وار بر شانه می‌آویخت تا حال و هوای قهرمانانش را در خود ایجاد کند. بالزاک هم هر روز صبح آراسته، انگار که می‌خواهد به‌میهمانی برود، پشت میزش می‌نشست. گاه حتی ممکن است کسی تا فلان مجسمه در کنارش نباشد یا فلان نغمه را نشنود نتواند بنویسد. عادت به‌خلوت نشستن، و حتی احتیاج به سر و صدای جمع نیز در میان اهل قلم دیده می‌شود. این همه خرافه‌های بی‌ضررند. اما بیشتر ما نویسندگان معاصر گرفتار خرافه‌هایی هستیم که بجد مانع خلق آثار ارزشمندند. تا شاید نویسندگان پس از این دیگر از این باید و نبایدها رهایی یابند اینجا تنها به‌ذکر چندتایی بسنده می‌کنیم، علاقه‌مندان به‌این مباحث خود می‌توانند نظایر آنها را ــ که اغلب هم شایع‌اند ــ بیابند و گردن خود را از یوغ آنها آزاد کنند.

خرافه اول: داستان آیینه تمام‌نمای زندگی است

این جمله را می‌توان بارها و بارها در کتب داستان نویسی معاصران و یا در اغلب نقدها دید، حتی گاه نویسندگان صاحب‌نام اغلب به‌معاذیری چون تجربهٔ شخصی ــ یعنی همان واقعیت ــ نقص آثار خود را لاپوشانی می‌کنند. وسوسهٔ واقعیت از دوره مشروطیت و بیشتر با آثار شعر و داستان معاصر شروع شد که خود ــ اگر درست فهمیده می‌شد ــ حد فارق ادب معاصر با آثار گذشتگان بود. اما پس از ۱۳۲۰ بود که به‌شکل خرافهٔ بالا اشاعه یافت و با وجود تغییر شکل یافتن آن مثلا به‌اشکال زیر:

داستان بازآفرینی واقعیت است.
داستان باید حقیقت‌نما باشد.

همچنان شایع است.

بحث در ریشهٔ این باورهای خرافی و نتایج سوء آنها بسیار آموزنده است، اما ما اینجا به رئوس مطالب اشاره می‌کنیم. اولین آشنایی ما با ادب اروپایی، از طریق ترجمه، بیشتر با آثار رمانتیک‌ها بود و مثلا آثار الکساندر دوما، اوژن‌سو، و ویکتور هوگو ترجمه شد، اما تنها پس از ۱۳۲۰ است که عنایتی به‌ترجمهٔ آثار پیشگامان مکتب رئالیسم: بالزاک، استاندال، فلوبر، تولستوی و دیگران دیده می‌شود، و از همین‌سالهاست که این مکتب شیوهٔ غالب شد. اما متاسفانه مقصود از رئالیسم تنها ضبط دیداری (که گاهی به‌جای آن لغت عینی بکار می‌رفت) زندگی طبقات فرودست جامعه، احیانا در تقابل با زندگی طبقهٔ مرفه فرض شد. پس رئالیسم نه جهان‌بینی خاص یا منظر که منظرهٔ خاص بود، مثلا دشتی به‌این دلیل رئالیست نبود که از زندگی اشراف سخن می‌گفت و هدایت به‌این دلیل رئالیست محسوب شد که از باجی‌خانم‌ها، علویه‌خانم‌ها، داش‌آکل‌ها و نیز میدان وراجی، محلهٔ سردزک سخن می‌گفت. از همین منظر بود که **حاجی‌آقای هدایت** و **آب زندگی**، و **فردای او بر زنی که مردش را گم کرد**، **سه‌قطره خون** و **بوف‌کور** رجحان یافت.

اما همین برداشت ناقص از رئالیسم نیز دیری نپایید. ماجرا به‌اختصار این بود که رئالیسم در ادبیات اروپایی بویژه در شوروی به‌صفاتی چون انتقادی، اجتماعی، سوسیالیستی متصف شد. رئالیسم روانی و اخیرا رئالیسم جادویی ادامهٔ همین روند شعبه‌شعبه شدن رئالیسم است. از این میان به‌نظر منتقدان وطنی، به‌تبع نظریه‌سازان شوروی، منحط ترین نوع رئالیسم شیوهٔ خاص **زولا** و پیروان او ــ ناتورالیسم ــ به‌قلم رفت. علت این شاخه‌بندیهای رئالیسم در ادب اروپایی و امریکایی تا حدی معلوم است، اما آنچه مبتلا به‌ما شد مطلق رئالیسم و رئالیسم سوسیالیستی بود. مثلا **یوگنیا گینزبرگ** که هیجده سال

تمام در زندانها و مجمع‌الجزایر اردوگاهها، در زمان استالین بسر برده بود، پس از مرگ استالین خاطرات خود را منتشر کرده است. نیمهٔ اول این اثر با نام **سفری در گردباد** در سال ۱۳۴۸ به‌ترجمهٔ **غلامحسین صالح‌یار** در دست است، نیمهٔ دوم با نام **در دل گردباد** به‌ترجمهٔ **فرزانهٔ طاهری** هنوز منتشر نشده است. گرچه این اثر عظیم نه رمان که حسب حال ــ خود زندگینامه ــ است، اما به‌جرات می‌توان گفت که نویسنده آن رئالیسم به‌معنای متعارف است، یعنی سعی کرده است تا تجربه‌های خود را در طی این سالها ثبت کند. در زمینهٔ رمان **بیست و چهار ساعت زندگی دنیسویچ** اثر **سولژنتسین** به‌ترجمهٔ رضا فرخفال نیز اثری است رئالیستی.

سوال اصلی واقعا این است که چرا این نویسندگان ــ گویا منحرف و ضد انقلابی ــ رئالیست‌اند؟ به‌زبان دیگر اگر آثار **آلکسی تولستوی**، **شولوخف** ــ مثلا **زمین‌نوآباد** ــ **فادایف** ــ مثلا **آخرین بورگه**، رئالیست‌اند، پس چرا از آنچه در تاریخ موثق این دوره در **دادگاه تاریخ** اثر **مدودف** و یا حداقل گزارش کنگرهٔ بیستم و یا همهٔ آنچه این روزها به‌عنوان واقعیت آن سالهاست هیچ اثری در این‌گونه آثار دیده نمی‌شود؟ به‌همین دلیل شاید سنت رئالیستهای بزرگ روسیه‌که‌آنهم در زیر لفاف حمله به ناتورالیستها بخصوص زولا فراموش شد، و به‌واقعیت آن‌گونه نگریسته شد که پسند سردمداران حکومت بود، و رئالیسم با گرفتن صفت سوسیالیستی به‌خدمت حکومت وقت درآمد.

راستش اسناد صفاتی چون انقلابی و سوسیالیستی ابتدا از طرف خود شاعران و نویسندگان پس از انقلاب اکتبر پیشنهاد شد، مثلا اولین‌بار مایاکوفسکی اصطلاح رئالیسم انقلابی سوسیالیستی را بکار برد، و پس از حذف و اضافاتی بالاخره حکومت رئالیسم سوسیالیستی را مکتب رسمی و مجاز دانست، با این تعریف که ادبیات زندگی یا واقعیت است نه آنگونه که هست بلکه با توجه به آنچه عمیقا هست و یا آنچه پس از این خواهد بود. به‌همین جهت است که در هیچیک‌از آثار نویسندگان مجاز آن سالها واقعیت موجود که واقعیتهای مورد پسند حکومت آنهم در شکل البته ساده شده‌رخ می‌نمود

نحوهٔ عمل نیز با همان اصل الاهم‌فالاهم کردن یا به‌زبان سیاسیان عمده و فرعی کردن مسایل بود، محور اصلی یک دوره را آنها تعیین می‌کردند، و کار نویسندگان این بود تا براساس این محور: جنگ میهنی، رسیدن به‌سوسیالیسم، مبارزه با امپریالیسم و غیره مصالح رمان و یا داستان کوتاه را فراهم آورند، و در نهایت برای هدف‌های مورد نظر حکومت توجیه داستانی بدهند. از سوی دیگر توجه به‌ادبا و گرامی‌داشت آنها به‌معیار قدرت تبلیغی یا تهییجی سنجیده می‌شد.

"ترجمه" این روند را در ادبیات معاصر ایران بخصوص در یک شاخهٔ مهم آن به‌عینه می دید، تا آنجا که با فروکش کردن تب امثال زدانف‌ها ما نیز خرافهٔ اصلی را به‌خرافه‌های دوم وسوم تبدیل کردیم.

با اینهمه دیگر باید ــ برغم سیاست‌بازان و نیز بی‌استعدادترین نویسندگان که همیشه کارگزار وظیفه‌خوار آنانند ــ گفت که داستان ــ اعم از رمان یا داستان کوتاه ــ به‌دلایلی که به‌اجمال خواهد آمد نه عکس‌برگردان واقعیت و نه باز آفرینندهٔ آن یا حقیقت مانند است که بیشتر واقعیتی است داستانی در تقابل با واقعیت موجود:

۱ ــ در عرصهٔ زبان کلمه خود شئ نیست، و همچنین است خود حادثه و روایت ما از آن، آنهم با استفاده از زبان.

۲ ــ نویسنده به‌دلیل استفاده از نظرگاه ــ منظری که از آن به‌وقایع داستان می‌نگرد ــ واقعیت را داستانی می‌کند، پس به‌جای اصل حقیقت باید اصل آشنایی‌زدایی را پذیرفت، یعنی نویسنده وقتی واقعیتی موجود را از چشم‌اندازی متفاوت با چشم‌انداز ما می‌نگرد به‌این قصد نیست تا حقیقت یا چیزی شبیه آن را به‌ما بنمایاند، بلکه می‌خواهد دنیایی بیافریند متفاوت با آنچه ما می‌بینیم‌یا براساس‌آن عمده و فرعی‌کردنها به‌ما تحمیل کرده‌اند تا ببینیم.

۳ ــ توالی وقایع در داستان نه به‌تبعیت از توالی آنها در واقعیت بلکه براساس اصل علت و معلول (به‌قول فاستر) است و نیز با عنایت به درونمایهٔ داستان. پس اینجا نیز اصل آشنایی‌زدایی صادق است و نه آن خرافه‌های شایع.

از آنجا که توضیح این سه مقوله، سبک، نظرگاه، طرح با توسع بیشتر در مقالات آینده خواهد آمد، تنها می‌توان به‌این تذکر بسنده کرد که این خرافه‌ها نتیجهٔ نگرش جبری به‌زندگی است، یعنی کسی که اثر هنری را به‌خدمت منعکس‌کردن یا بازآفریدن و غیره می‌گمارددانسته یا ندانسته همان واقعیت یا قوانین رشد و تحول جامعه یا هر قانون ازلی و ابدی ــ جزمی ــ را مقدم بر اختیار انسان می‌داند، در حالیکه به‌نظر ما نویسنده قبل از هر چیز انسانی است مختار، چرا که از همان ظاهرترین جنبهٔ یک داستان، یعنی زبان، و نوع انتخاب از زبان ــ سبک ــ تا درونی‌ترین جنبه‌های آن، نگرش خاص نویسنده به‌جهان، نوشتن نه به‌قصد به‌بند کشیدن خواننده‌که‌در خدمت رهانیدن اوست. هرکدام از ما در پوسته‌ای از عادات شخصی، کن و مکن‌های جامعه، آداب گذشتگان گرفتاریم. اما وقتی خلوتمان را درمی‌بندیم و داستانی را می‌گشاییم تا به‌قالب دیگری درآییم، در زمان و مکان دیگری زندگی کنیم، در حقیقت می‌خواهیم از محدودهٔ مقدر خود فراتر رویم. اما آنگاه که کتاب را می‌بندیم و باز به عرصهٔ واقعیت روزمره بازمی‌گردیم، این‌بار دیگر همان عرصهٔ آشنا را با چشم دیگری می‌بینیم. مثلا وقتی به‌مجموعه‌ای از آثار **ون‌گوگ** می‌نگریم می‌توانیم مطمئن باشیم که از آن پس دیگر، درختها، غروب، و حتی خط و رنگ چهرهٔ آشنایان همان نخواهد بود که دیده بودیم.

با اینهمه این آشنایی‌زدایی، و بهتر، خلق واقعیت داستانی درمقابل واقعیت برونی و درونی موجود به‌معنای نادیده گرفتن زندگی و جلوه‌های آن نیست. واقعیت تخته پرش نویسنده است و بی‌این تکیه‌گاه از چرخش موزون در فضای خلق و ابداع خبری نخواهد بود. خلق **امید و ضد خاطرات** تنها از نویسنده‌ای چون **مالرو** با آن غنای تجربه و تفکر برمی‌آید. اما معیار قضاوت در باب ارج یک اثر داستانی تنوع حوادث آن و مقدار اطلاعات نویسنده نیست، بلکه باید ببینیم که آیا اثر مورد نظر در نظر اول یک داستان هست یا نه. مقاله نویسی، تبلیغ، آموزگاری و غیره به‌جای خود ارجی دارند. کار داستان‌نویس این نیست که نوشته‌هایی چنین را داستانی کند، بلکه این آنها هستند که پس از نوشته‌شدن یک داستان باید براساس کشفهای او صفحات بسیار را سیاه کنند. دوم این‌که واقعیت داستانی ــ با همه بدهیهایش به‌واقعیت موجود یا تخیل نویسنده ــ واقعیتی قائم به‌ذات است و توجیه واقعی بودن این‌یا آن حادثه، علت وقوع آنها در خود داستان باید باشد.

خرافهٔ دوم: انگ فرمالیسم

در دورهٔ استالین ضمن امحای دسته‌های مخالف سیاسی کار گروهی از محققان ادبی نیز با انگ فرمالیسم به‌اردوگاهها و گاه تبعید به‌خارج کشور کشید. جالب این است که این فرمالیستها خود بعدها سلف مکتب اصالت ساختار محسوب شدند و آثار بعضی از آنان مانند **ویکتور شکلوسکی** و رمان **یاکوبسون**، بوریس‌آیخنباوم از مراجع مهم زبانشناسی و نقد ادبی شد. این بحث که خود این‌فرمالیست‌های روس چه می‌گفتند اینجا موردی ندارد، اما جالب این است که برای منتقدان به‌اصطلاح مترقی سالهای پس از ۱۳۲۰ نیز درک نظریات این جبههٔ مخالف در عرصهٔ ادب بی‌مورد بود. آنها مترجم قطعنامه‌های کنفرانسها و اعلامیه‌های صادره و وارده بودند و همانطور که به‌دنبال تروتسکیست‌ها یا تیتوئیست‌ها می‌گشتند به‌جستجوی فرمالیستها نیز پرداختند. کار هم به نظرشان ساده بود، فرم یعنی شکل، یعنی ظاهر، فرمالیست هم یعنی کسی که محتوی را نادیده بگیرد، همین شد که بالاخره هر نوع تلاش برای عدول از قالبهای الکسی تولستوی و امثال او انگ فرمالیست خورد. قالب مقدس هم معلوم بود: شخصیت اصلی یک رمان باید از طبقهٔ کارگر باشد ــ البته اینجا به‌ناچار آهنگرزاده یا خود پینه‌دوز می‌شد، و اگر هم خیلی ترقی می‌کردند می‌شد کارگر شرکت نفت. این آدم ترجمه‌ای در برخورد با آدمهای سیاسی، با از سر گذراندن تجربه‌هایی متحول می‌شد، و تمام. وضعیت آینده شخصیتهای‌فرعی هم از همان توصیف آغازین ــ از نوی خشت ــ معلوم بود. در نقد آثار معاصران نیز همین قالبها بکار می‌رفت. در مجموع و شاید به‌دلیل همین مبرا بودن از عیب بزرگ فرمالیست بودن ــ کسانی که حتی یک اثر داستانی ارزنده ننوشته بودند، از اجله نویسندگان معاصر محسوب می‌شدند، و گاه هنوز هم می‌شوند.

انگ فرمالیست بودن اشکال دیگری نیز پیدا کرده است از آنجمله است خرافهٔ اولویت محتوا بر فرم. اما وقتی جنگ با فرمالیستهای روس در روسیهٔ شوروی داغی‌اش را از دست داد به‌خرافه‌هایی از این دست تغییر شکل داد:

هر محتوایی فرم خودش را می‌گیرد.

این اواخر هم که دیگر ظاهراً اثری از آثار آن فرمالیستها نبود می‌گفتند:

محتوا و فرم باید هماهنگ باشند.

یعنی مثلا مثل دو کفهٔ ترازو. بعید هم نیست ــ اگر از فرمالیستها اعادهٔ حیثیت شود ــ بالاخره روزی بگویند اصل فرم است.

این وضع بظاهر مضحک است. ولی اگر اندک تاملی بشود بر زنده و مرده‌شان باید گریست، چرا که یکی دو نسل از نویسندگان ما را با همین خرافه‌ها و نظایرشان سترون کردند. در ثانی این نوع نگرش به‌ادبیات تنها ساده‌کاری است و از کار نویسنده که کار نوشتن را با پوشش سیاست‌بازان نمی‌کند هیچ گرهی نمی‌گشاید. مثلا هیچ محتوایی خود به‌خود، یعنی بدون آگاهی نویسنده و اشراف او بر امکانات "فرم خودش" را نمی‌گیرد. ثالثا ــ که مهمترین است ــ جستجوی تکنیک مهمترین مشغله یک نویسندهٔ جدی است تا آنجا که بعضی‌ها گفته‌اند که همین تکنیک وسیلهٔ کشف است. تازه هیچ محتوایی بدون فرم، بدون کار بر روی زبان، انتخاب بهترین نظرگاه درخور، تنظیم حوادث و غیره تحقق پیدا نخواهد کرد.

کسی که می‌نویسد باید بداند برای گفتن یک جمله در عرصهٔ زبان امکانات متعددی وجود دارد و یک قصه با وقایع رفته بر کسی یا کسانی را می‌توان به‌انحای مختلف تعریف کرد، که تنها یکی از این انواع به‌نسبت با درونمایه و نیز جهان‌بینی نویسنده می‌خواند.

در عمل آنچه شاید مفید فایده‌ای باشد این است که نویسندهٔ امروز باید پیش از قلم گذاشتن بر کاغذ بداند که چرا آثار ارزندهٔ پیش او بدینگونه نوشته شده‌اند. مثلا در **زنی که مردش را گم کرد** اثر **هدایت** ــ که در بحث‌های آینده مفصلا بدان خواهیم پرداخت ــ در طی سفر و اندک اندک زن ساخته می‌شود، با هر کشی اندکی از شخصیت او ــ ظاهر و باطنش عرضه می‌شود و همراه با او گل‌بهو نیز شکل می‌گیرد تا وقتی زن و گل‌بهو با یکدیگر روبرو می‌شوند هر دو کامل شده‌اند، با این تفاوت که گل‌بهو اندکی پیش از ملاقات رنگ باخته است... حال ما باید بدانیم که براساس چه بینشی از جهان و انسان است که شکل گرفتن این دو شخصیت بر خطی افقی یا حداقل مایل ــ و بر متن سفر زن ــ انجام می‌شود، در حالیکه شکل گرفتن شخصیت‌ها در **بوف کور** بر خطی مستدیر است. خلاصه آنکه نویسندهٔ امروز یا فردا چه با خواندن آثاری در نقد و تحلیل و چه با استفاده از کسانی که در این زمینه آزموده‌ترند ــ چون متاسفانه در کلاسهای درسی ما از دبستان و دبیرستان گرفته تا دانشگاه انگار سخن از داستان و داستان‌نویس گفتن نهی شده است ــ بر چند و چون آثار پیش از خود اشراف پیدا کند. اما چون خود قلم به‌دست می‌گیرد، باید همهٔ این چند و چونها را مثل همهٔ آن خرافات نادیده بینگارد و افسار قلم را به‌دست نبض، قلب، خلاصه حواس خود بسپارد. به‌قول **شاملو** نویسنده باید مثل‌مردم کرمان کاسه و کوزه، طاس و لگنچه‌ها را پیش از بارش باران فراهم کند. توضیح آن‌که در کرمان اغلب ابرها، پیش از آنکه کسی خبر شود، فراهم می‌آیند و تا مردم بجنبند بارانی سیل‌آسا فرو می‌ریزد. پس آن که می‌خواهد آبی در دسترس داشته باشد باید همهٔ ظروف ممکن را در دسترس بگذارد.

مقصود از این تمثیل رها کردن خود به‌دست پری الهام نیست، بلکه هدف از این وصیت‌ها سلطهٔ مخاطبان بر ابزار کار است، وگرنه پس از گذاشتن نقطهٔ پایان بر یک داستان، تا شکل نهایی اثر بدست آید، باید آن را بارها و بارها خواند و بر دیگران نیز فرو خواند. با این تذکر مهم ــ در ادامهٔ آن تذکر دیگر که گفتیم نباید پیش از نوشتن خلاصهٔ و یا بخشی از آن را برای کسی گفت ــ که هرگز نباید نسخهٔ اول را بدور ریخت چون نویسندگان حرفه‌ای خوب می‌دانند که در لحظهٔ خلق ماجرایی بر آنان می‌گذرد که در لحظات دیگر بندرت اتفاق می‌افتد.

خرافهٔ سوم: در مقایسه با کارهای بدی فعالیت‌های فکری ــ از جمله

بهرام صادقی

خلق داستان و شعر و غیره ــ ارجی ندارند.

برای شاعران و نویسندگان معاصر حتماً بارها اتفاق افتاده است که در برابر سوال شغل نتوانسته‌اند بنویسند: شاعر یا نویسنده. شاید گفته شود که علت اصلی این تحاشی ــ این است که ــ از یکی دو نفر گذشته ــ اغلب آنان برای امرار معاش به‌کار دیگری می‌پردازند. اما گمان نمی‌کنم اگر کسی بنویسد، مامور گذرنامه یا صادرکنندهٔ دفتر بسیج اقتصادی یا آمارگر شگفت‌زده در او ننگرند. مگر شاعری هم شغل است یا نویسندگی؟ در جامعهٔ ما این کارها هنوز تفنن است، شبیه تفنن کسانی که تمبر جمع می‌کنند یا در ایام اخیر کتاب‌باز شده‌اند. دوم این‌که شاعر یا نویسنده در دایرهٔ بزرگتر روشنفکران قرار می‌گیرند و خرافهٔ بی‌قدر بودن اینان از هر خرافهٔ دیگری بیشتر شایع است، حتی اغلب خود اینان حرفهای روشنفکرانه زدن را مرادف همان شعر گفتن و غیره بکار می‌برند. ریشهٔ بی‌اعتباری دایرهٔ بزرگتر روشنفکران را می‌توان در بعضی از آثار خود همین نویسندگان دید. از آنجمله است بعضی از آثار جمالزاده مثل **دارالمجانین** و **فارسی شکر است** و نیز **جعفرخان از فرنگ برگشته** اثر **مقدم**. برداشتهای ترجمه‌ای سیاست‌بازان ــ به‌سیاق اشاعهٔ دو خرافهٔ اول ــ برای هنگ حرمت از این آفرینندگان فرهنگ معاصر توجیهی بظاهر علمی تراشید و از این‌پس در اغلب داستانها و نیز فیلمها آدمی عینکی و دست و پا چلفتی، غیر صادق، متذبذب و حتما خرده بورژوا منکوب کسی می‌شود که به‌جای مغز کرهٔ بازو دارد. آثار نویسندگان انقلابی بخصوص از زبان روس همین برداشت را القا می‌کند. از نسل بعد **غربزدگی** و بخصوص **خدمت و خیانت روشنفکران** اثر **آل‌احمد** سهم بیشتری داشت با این توجه که آل‌احمد همهٔ تحصیل‌کردگان را روشنفکر می‌پندارد، به‌همین جهت همه‌خیانتهای جاسوسان و فراماسونها و غیره را بر گردن روشنفکران بار می‌کند و از طرف دیگر از همهٔ تحصیل‌کردگان انتظار دارد، البته با روشنفکر خواندنشان ــ که متعهد هم باشند. خلط این مقولات مستقیم یا غیرمستقیم سبب می‌شود تا نیما مسوول اعمال امثال هویدا به‌قلم رود.

شاید در عرصه‌ای که آل‌احمد می‌نوشت و در جنگی که او پیشتازش بود این‌گونه به‌صف کردنها می‌توانست کارساز باشد، اما امروز دیگر به حیران این سنجها که بر اهل قلم ــ بویژه آفرینندگان شعر و داستان ــ رفته است، در اولین قدم باید حد فارق میان متخصص، تحصیل‌کرده، روشنفکر با نویسنده یا شاعر یا مترجم و هرچه از این دست مشخص شود. در ثانی وضعیت نشر ــ که فعلا گرفتار کمبود یا حتی فقدان کاغذ است ــ سر و سامانی بگیرد به‌گونه‌ای که دیگر نتوان به‌بهانهٔ سرمایه‌گذاری حقوق مولف را نادیده گرفت. همانگونه که سالها پیش ناشری می‌گفت سرمایه و

سود از من شهرت از تو. رجحان سرمایه بر کار مغزی البته بلیه‌ای است که همچنان ادامه دارد. اما حداقل می‌توان کاری کرد تا فاصلهٔ میان تیراژ اعلام شده با واقعی به‌حداقل بقلیل باید تا مثلا دیگر کسی نتواند تا سالیان سال کتابی را با جلد کاغذی و به‌هر قیمت که بخواهد به‌مشتری عرضه کند. در ثانی هر نویسنده یا مترجم و ... می‌داند مقدار ساعاتی که مصروف یک‌اثر می‌شود تا احتساب حداقل دستمزد هیچگاه از نظر مالی جبران نمی‌شود. نمونه‌اش را ــ العهده علی الراوی ــ می‌توان در میان میراث شعرهای نیما دید. می‌گویند گاه برگه‌های کوچکی پیدا می‌شود که نیما سیاههٔ مخارج خود را یادداشت کرده است. بالا، طرف چپ صفحه، تاریخی گذاشته شده است و در زیر آمده است: نیم کیلو گوشت فلان ریال، پنج دانه نان بهمان ریال و غیره. و در زیر این اعداد جمع آنها آمده است و در زیر باز طرف چپ صفحه با همان سیاق که می‌دانیم امضای نیما بوضیح آمده است. نیما شعرهایش را هم تاریخ می‌گذاشت. آن‌وقت می‌توان مثلا شعری دید به‌تاریخ یکی از همان برگه‌های مخارج. انگار نیما خواسته است بگوید: این مخارج من و اینهم حاصل کار این روز، حالا باز من طلبکارم؟

این ماییم که به‌او بدهکاریم، با همهٔ تسامح‌ها که لازمهٔ برخورد با چنین کسان است هرگز نخواهیم گفت که چون فلان شاعر گرفتاری‌ها داشته است نتوانسته است اثری درخور بیافریند، پس باید سه چهار صفحه‌ای در تاریخ ادب به‌احترام او سفید گذاشت. نسلهای بعد بی‌رحم‌اند و باید هم باشند. مدیون کار کرده‌و اثر ماندگارند و بس. پس نوشتن برای کسی که تازه قلم به‌دست می‌گیرد نباید تفنن باشد، حتی اگر برای گذراندن زندگی ناچار به‌کار دیگری بپردازد. باید روزی را تدارک دید که از همین قلم اعاشه کند. جامعه نیز باید این تحمل و تسامح را داشته باشد تا به‌جای پروراندن شاعران و نویسندگان وظیفه‌ــ خوار و جامگی طلب پاسخگوی نیازهای کسانی باشد که نمی‌گذارند غبار عادتها، روزمرگی‌ها، باید و نبایدهای دوره‌ای و هرچه از این دست میان او و هستی فاصله بیندازد.

خرافهٔ چهارم: نویسنده مسؤل کسی است که...

بهرام صادقی در داستان "در این شماره" **در سنگر و قمقمه‌های خالی** روبرو شدن نویسنده‌ای جوان را با هیئت تحریریهٔ یک مجله به‌طنز نقل می‌کند. هیات تحریریه او را درمیان می‌گیرند و بارانی از باید و نبایدها بر سر او باریده می‌شود تا جایی نویسندهٔ جوان از هوش می‌رود ... در جامعهٔ هنری ما نیز مسئولیتهای بیشماری را بر گردن نویسنده بار می‌کنند. هرکس انتظار دارد که براساس بینش او از جهان و گاه حتی مشغله‌هایش مانند اجتماعی، سیاسی، مذهبی، آموزشی، اخلاقی مسئولیتهای نویسنده را شمارش کند. گرچه سرچشمهٔ این مسئولیتها را می‌توان در آثار گورکی و دیگران دید، اما وقتی این مسئولیت شیوع عام یافت که **ادبیات چیست** اثر **سارتر** به‌ترجمه دکتر **مصطفی رحیمی** و **ابوالحسن نجفی** منتشر شد. مقالاتی از آل‌احمد و رحیمی کار را به‌جایی رساند که حتی در مجلات فردوسی و نیز روزنامه‌های رسمی آن روزگار از مسئولیت و تعهد سخن می‌رفت و بالاخره قدر آثار نویسندگان به‌میزان انجام این تعهدات سیاسی، اجتماعی، روانی و غیره سنجیده می‌شود.

از سوی دیگر مسئولیت نویسنده و شاعر در شرق خود سابقه‌ای کهن دارد. عرب جاهلیت می‌اندیشید که هر شاعری الهام‌دهنده‌ای دارد و به‌همین جهت آثار شاعران گاه از مقولهٔ وحی یا حداقل اطلاع از غیبیات می‌دانستند. نظیر همین اعتقاد را در میان آریائیان نیز می‌توان دید، به‌همین جهت است که در این سرزمین شاعران از حرمت بسیار برخوردار بودند. خطاب لسان‌الغیب به‌حافظ از همین رهگذر است. از طرف دیگر زبان مکتوب اسلحه‌ای بود در دست ایرانیان آنهم در برابر شمشیر بادستانی که ازشمال و غرب می‌آمدند تا مگر قامت ناسازشان را به‌قبای عدل و داد بیارایند، تا آنجا که از چنگیز گذشته، هیچ حاکمی نیست که به‌صراحت از خونریز بودن خود بگوید و شاعران و تاریخ‌نگاران نیز همه را به‌بسیاری از صفات نیک می‌ستودند تا اگر نه‌او، حداقل، دانشیانش، مانند بعضی از جانشینان چنگیز و شاهرخ پسر تیمور به‌همان صفات متخلق شوند. گرچه شرح مبارزات نویسندگان و شاعران در طول تاریخ دراز و خونبار این ملک کتابها می‌طلبد، اما در مجموع می‌توان گفت شاعر و نویسنده ــ بخصوص مورخ ــ در متحد کردن اقوام بیگانه تاثیری بسزا داشته‌اند. از دورهٔ مشروطیت به‌بعد که مخاطبانی جدید سر برآوردند این مسئولیت رنگی دیگر گرفت، برای نمونه می‌توان به **عارف شاعر ملی** نوشتهٔ **محمدعلی سپانلو** رجوع کرد.

از طرف دیگر یکی از منابع مهم برای ترجمه ادبیات روسی بود که خود آنها نیز چون دیگر شرقیان برای اهل قلم ارجی در طراز اهل وحی قائل بودند، **روشنفکران روس** اثر **برلین** ترجمهٔ **نجف دریابندری** گواه این مدعاست.

اما در محدودهٔ ادب معاصر ــ همانطور که گذشت ــ با گذشت زمان این مسئولیتها هرچه بیشتر رنگ سیاسی گرفت، بخصوص که در دولتهای خودکامهٔ این سالها ــ مثلا دورهٔ رضاشاه ــ هیچ نغمهٔ مخالفی را برنمی‌تافتند. وجود سانسور بر پیچیده‌شدن رابطهٔ نویسنده و شاعر با مخاطب افزود، چرا که اطلاع‌رسانی ــ مثلا اطلاع از تاریخ گذشته و حال ــ و تبلیغ مشخص سیاسی ــ برخلاف تبلیغ عام زمان مشروطیت، بر سیاههٔ مسئولیتهای قبلی افزود. برای مثال می‌توان دید که در دههٔ چهل و حتی سالهای بعد از نویسنده و شاعر انتظار می‌رفت تا وظایف تاریخ‌نگار، جامعه‌شناس و حتی کادرهای مشخص یک حزب را برعهده بگیرد.

گرچه این طرح و انجام این مسئولیتها تا حدی به‌ضرورت زمانه بود، اما انبوهی آنها و همین ضرورت سبب شد تا مسئولیتهای اصلی ــ ادبی، بکلی فراموش‌شود. ساده‌ترین و بدیهی‌ترین این مسئولیتها قبل از هرچیز این است که یک شعر را با معیارهای شعر سنجید، آنهم در سنت شعری یک سرزمین و گاهی به‌محک مطلق شعر که حاصل جمع شعر در سراسر جهان است. مثلا شعر **سهراب سپهری**، چون مشخصا به‌همان اصل ناآشنایی‌سازی وفادار مانده بود و برغم آنکه هیچیک از تعهدات دوره‌ای معاصرانش را نپذیرفت، ماندگارتر از آنهایی شد که مبلغ و ... بودند.

دوم این‌که شاعر یا نویسنده گرچه از زمانهٔ خود ــ مسائل و مصالح آن ــ سود می‌جوید اما مخاطب او تنها مخاطبان حاضر در زمانهٔ او یا زبان او نیست. فراموش شدن بسیاری از شعرهای سالهای گذشته نشان می‌دهد که نمی‌توان به‌پسند زمانه‌ای محدود دلخوش بود.

سوم اینکه هر اثر هنری ــ به‌قول **فرای** در پیشه آثار پیش از خود خلق می‌شود، اما آثار هر نویسنده یا شاعر بزرگ معیار سنجش آثار گذشتگان و نیز آیندگان خواهد شد، مثلا آثار **مستعان** با همه حجم و تیرازش اگر به‌میزان **بوف کور** سنجیده شوند بی‌قدر می‌نماید. پس نباید فراموش کرد که اگر در زمان انتشار **یکی بود یکی نبود** زبان **جمالزاده** معیار سنجش آثار دیگران می‌شود، یعنی کسی می‌تواند نویسندهٔ معاصر محسوب شود که زبان پیشنهادی او را بپذیرد، اما دیگر نمی‌توان تفاوت میان مستعان، حجازی، دشتی و دیگران را با هدایت با این معیار سنجید. این معیار را شاید باید در مباحث شخصیت‌پردازی و نیز طرح جست. به‌همین گونه است در دوره‌ای نزدیکتر به‌ما که مثلا ادامهٔ سنت هدایت را می‌توان در بهرام صادقی و ساعدی دید و ادامهٔ مستعان را در همهٔ آثاری که هم **آکنون** در کنار **غرش توفان** به‌فروش می‌روند (که از ذکر اسامی مفصل آنها معذوریم.)

در ختم مقال باید گفت نویسندهٔ امروز چون در برابر کاغذ سفید، تنها و بی‌یاور، می‌ماند ابتدا باید در فکر این باشد که می‌خواهد داستان بنویسد، و برای پاسخگویی به‌نیاز خوانندگان تا داستانی بخوانند این زرق و برق‌های دروغین این طلسم‌ها، خرافه‌ها، هیچ مددی نخواهند کرد و تا چنین کند هیها خواهیم شد که ما گرچه قدر اجتماعیات و سیاسیات و اخلاقیات را می‌دانیم و بر سر هم می‌گذاریم اما در ضمن می‌دانیم که داستان ــ به‌تبع بیهقی ــ جای دیگر نشیند.

فروردینماه ۶۶

تورم زدگان

منش نسل تورمی — ۲

فریبرز رئیس‌دانا

این دومین و آخرین قسمت یک مقاله تحلیلی پیرامون گونه‌ای از رفتار روانی ــ اجتماعیست که از سوی لایه‌های اجتماعی خاص و در شرایط اقتصادی تورم شکل میگیرد. اهمیت این تحلیل از تأثیر بسیار شدید و آسیب‌رسان این رفتار ناشی می‌شود.

قسمت اول این مقاله به معرفی جنبه‌های مختلف بحث: زمینه‌ها، قوانین عمومی ساز و کار تورم در ایجاد رفتارهای ویژه اجتماعی پرداخت.

این قسمت به آثار عمیق‌تر اجتماعی ــ اقتصادی و شکل‌گیری شخصیت و رابطه آن دو، و نیز به تضادهای اساسی ناشی از رفتار نسل تورمی، می‌پردازد.

بحث را از اینجا شروع می‌کنیم که اگر بنا باشد افزایش قیمت‌ها آنقدر دوام یابد تا دگرگونیهای جدی در رفتار اجتماعی پدید آورد، لاجرم می‌باید عوامل کمکی نیز در عرصه‌های اقتصاد و جامعه بکار باشند و عمده‌ترین این عوامل افزایش حجم پول است که رونق مبادله چنان به آن نیاز دارد که ماهی به آب.

اگر بخواهیم اینجا یک فراز کمکی از علم اقتصاد به وام بگیریم، آن فراز چنین خواهد بود: ازدیاد دائمی حجم پول، چه اسکناس باشد چه اعتبار بانکی، به هیچ کاری هم که نیاید می‌تواند رونق مبادله را در شرایط عادی تضمین کند. اما اینکه نصیب هر یک از گروههای اجتماعی مختلف از این رونق چیست، در واقع بخش دیگری از پاسخ را تشکیل میدهد.

اما گذشته از نیاز دسترسی به پول، امنیت اقتصادی نیز، لازمست، چه از طریق برقراری ارتباط های تضمین کننده پنهان و چه به صورت قانونی.

اگر این عوامل بخوبی کمک لازم را به صورت سوخت و شرایط ایمنی به ماشین به کار افتاده مبادله سودزا برسانند، لایه بندی مورد نظر نیز به سرعت شکل می‌گیرد.

در بحث، این پرسش با اهمیت که کدامین لایه اجتماعی از آنچنان قدرت سیاسی برخوردار است که در لحظه‌های نخستین شکل‌گیری مبادله‌های تورمی می‌تواند جای پای خود را قرص کند، حائز اولویت نیست. خواننده می‌تواند خود یک جامعه معین را، بویژه در میان کشورهای کم‌توسعه، در نظر بگیرد که در آن گروههایی از مردم بیشترین نیروی سیاسی را برای تامین سریع منافع مالی خود در اختیار دارند در این کشورها مجموعه‌ای از وابستگان به حکومت، اعم از نظامیهای شاغل و بازنشسته، صاحب‌منصبان عالیرتبه، خویشان و دوستان مقامات بانفوذ، بازرگانان و ثروتمندان رده بالا و غیره نمونه‌های قابل ذکری از این گروهها هستند.

بهرحال آنچه مهم است قابلیت پدید آمدن فرصتهاست و بیمه آنها و بالاخره دوام سیاست اقتصادی برای تضمین سودهای نندرس و هنگفت، توضیح می‌دهم: در مباحث اقتصادی درآمدها را به دو گروه مصرف و پس‌انداز تقسیم می‌کنند معمولا" این نظریه که نسبت مصرف به درآمد، در سطح درآمدهای بالاتر کمتر می‌شود (گرچه کل

مقدار مصرف تا زمانیکه درآمد بالا می‌رود ولی هنوز به نقطه معینی نرسیده است ازدیاد می‌یابد) به عنوان یک نظریه اصلی که در بسیاری از جوامع حکمفرماست، پایه بررسی قرار می‌گیرد.

اما در مورد افراد لایه‌های اجتماعی نوکیسه، در مورد جوامع شهری کشورهای کم‌توسعه که در آن‌ها درآمدهای بادآورده نصیب قشرهای دارا می‌شود و بطور کلی در مورد اقشار اجتماعی مرفه در کشورهای صاحب درآمد نفت و کشورهای نیمه توسعه‌یافته ــ نیمه صنعتی، از نظریه* معکوس دفاع می‌شود.

بی‌تردید همه* اقتصاد دانانی که در مسائل کشورهای کم‌توسعه تخصص و علاقه دارند" اصل دوزنبری" یا تأثیر سنوبیسم "(۳) را بخوبی می‌شناسند.

این اصل همان علاقه وافر به مصارف تجملی و تبعیت از راز رفتار جلوه‌نمایی را که بر اثر افزایش درآمد انگیخته می‌شود، بیان می‌دارد.

آنچه در رفتار اجتماعی تأثیر سنوبیسم را می‌سازد از دید روانشناسی فردی می‌تواند منشاء* یا ترجمان کالاپرستی باشد که واکنش حیرانی گرایش‌های " مهرطلبی" یا" برتری طلبی" های نابهنجار است.

وقتی این رفتار بیش از حد و بطور جدی در جامعه جا می‌افتد، در همان لحظه‌ها می‌توان سراغ یک اپیدمی رفتار غریب اجتماعی را در جوامع مرفه شهری جستجو کرد: کالا برخ کشیدن و بدینسان توجه دیگران را جلب کردن یا اعمال برتری کردن، خاصه در خانواده‌هایی که کودکان مجبور بوده‌اند با نوعی سرکوب در مقابل تمایلشان روبرو باشند.

تأثیر دوزنبری در واقع می‌خواهد نشان بدهد که در شرایط مورد بحث وقتی درآمد بالا می‌رود از آهنگ روند مصرف کاسته نمی‌شود و به عبارت دیگر به عوض آنکه مصرف به حد معین و ثابتی برسد، لجام‌گسیخته بالا می‌رود و خلاصه هرچه درآمد بیشتر می‌شود مصرف به نسبت بیشتری فزونی می‌گیرد.

وقتی رفتار مصرفی در قالب جامعه موجود نمی‌گنجد، مسافرت‌های اروپایی و زیستن به شیوه* بورژواهای جدا مانده و نمونه‌دار و متنفذ این کشورها، بلافاصله به آرزوی تازه‌ای تبدیل می‌شود.

وقتی کسی در اوایل دهه پنجاه‌و شش گذرش به شهرهای جنوبی فرانسه می‌افتاد، می‌توانست خوشگذرانهایی‌را از بسیاری‌از کشورهای‌خاورمیانه و از جمله و بویژه ایران در آنجا پیدا کند و بلافاصله از رفتارشان دریابد که آنها "زمانی خواب جنوب فرانسه را می‌دیده‌اند"

بگذارید کالاپرستی نمونه‌ای نو را، آنطور که " ارنیش فروم" در جوامع صنعتی دیده‌است بازگوئیم، چرا که در درک لایه‌بندی اجتماعی مورد نظر ما، ما را یاری میدهد (۴):

"... در سراسر جهان صنعتی مردانی وجود دارند که نسبت به اتومبیلهایشان مهربان‌تر و علاقه‌مندترند تا نسبت به همسرانشان. آنان از داشتن اتومبیل خود احساس غرور می‌کنند، نوازشش می‌کنند می‌شویندش(حتی بسیاری از کسانی که می‌توانند پول بدهند تا دیگران این کار را برایشان انجام دهند) ... مطمئنا" موضوع علاقه* جنسی نیست لیکن موضوعی برای دوست داشتن هست یا برای بعضی آدمها زندگی بدون اتومبیل، غیرقابل‌تحمل‌تر از زندگی بدون همسر است.

آیا این بستگی به اتومبیل، عجیب یا حتی کژخوبی نیست". بسیار خوب با کمی زحمت خواننده ما خواهد دانست میان منش آدمهای موردنظر ما با نمونه‌های یادشده توسط اریش فروم کدامند.

آدمهای ما، به مرحله‌یی مافوق آنچه که فروم تشخیص میدهد میرسند باری داشتن کالاهای بادوام متعدد(مانند اتومبیل) و عوض کردن دائمی آن‌با نمونه‌های بهتر و رسیدن به مرحله‌ای فراتر از دلبستگی انسان ــ کالا، یعنی به مرحله‌ای که تعلق انسان از یک یا چند کالای نمایشی به گونه‌ای پیری‌ناپذیر به تمام کالاها و به نمونه‌های تازه‌تر معطوف می‌شود چیزی جز بیقراری و ولع در نمایش کالایی نیست. شاید فروم نمونه‌ای از این کیفیت زندگی را در ذهن داشته است که می‌گوید: عکس گرفتن و خود را مشغول به نتیجه عکاسی کردن عبارت از نگاه کردن پدیده‌هاست و نه دیدن که کارکردی انسانیست و مستلزم فعالیت، گشادگی درونی، علاقه، بردباری و تمرکز (۵)

در این قسمت از بحث، هدف ما، بررسی تأثیرهای متقابل مادی و روانی است در حیطه* اقتصاد زیرا همین تأثیرها هستند که زمینه* بسیار قوی شکل‌گیری ذهنیات انسانهای مورد بحث ما را می‌سازند.

وقتی گرایش‌های مصرفی بطور جدی و به اندازه کافی به یک اپیدمی اجتماعی تبدیل شد، واضح است که سهم هزینه‌های مصرفی در درآمد ملی به زیان پس‌اندازها بالا می‌رود.

حتی اگر پس‌اندازهای دولتی زیاد باشد، بهرحال در بخش خصوصی کمبود پس‌انداز حاصل خواهد شد این بحث البته به این معنا نیست که اساسی‌ترین مشکل کشورهای کم‌توسعه کمبود سرمایه است، بلکه اشاره به ویژگی تنگنایی این کشورها آنهم بسبب کارکرد اجتماعی یک لایه* فعال و پر وزن دارد. بهرحال، روی دیگر این بحث آنست که با این رفتار مافوق برمصرفی، بسیج پس‌اندازها در جهت افزایش سرمایه‌گذاریهای زیرساختی و تولیدی صورت نمی‌گیرد.

بدین ترتیب آن فضای مادی لازم که‌می‌تواند توجه و علاقه مردم را به سازندگی، بدون توجه زیاد به آثار مثبت آن بر زندگی مادی تک‌تک افراد، جذب کند، وجود نخواهد داشت.

در کشورهایی که چنین تحرکهایی در منابع اقتصادی وجود دارد گرچه کماکان به دلیل ماهیت طبقاتی جامعه و ناموزونی‌های درونی آن واکنش‌های روانی ــ اجتماعی لایه* کالاپرست بروز می‌کند، اما با وضعیت مورد نظر ما در جوامع کم‌توسعه تفاوتهایی دارد. در عین حال نمی‌توان مطالبه پاداش‌های مادی وقیام علیه نظام موجود توزیع درآمدها را از سوی اقشار تحت فشار، نشانه‌یی از کارکردهای تبه شده دانست، در واقع قضیه کاملا" برعکس است.

تسلیم انفعالی به جریان تورمی و بهره‌جویی مکارانه یک چیز است، و روحیه قیام جمعی برای تأمین خواستهای مادی چیز دیگر.

وقتی بتدریج منابع مادی به‌سمت فعالیت‌های بورس‌بازی زمین و طلا و آدوقه و کالاهای استراتژیک و غیره سوق داده شد، بهمان ترتیب هم عادات ذهنی لایه اجتماعی مرفه پرورانده می‌شود و به موجب آن گرایش به تولید کالا به نفع گرایش به تولید سود سریع از دست میرود، و تازه چرا چنین نشود. اگر انگیزه کسب حداکثر سود رایج باشد رفتار عقلایی هم همانست که با تخصیص منابع معاملات قماری و بورسی پدید می‌آید.

در بسیاری از جوامع کم‌توسعه امروزی، مصارف مورد نظر، بیشتر از طریق تقاضاهای مشخص کالاهای ساخته‌شده مصرفی اروپا و آمریکا ارضا می‌شوند. این بحث که چنین تقاضاهایی معمولی میتواند یا نمی‌تواند به ترغیب تولید داخلی منجر شود، در این مقاله جائی ندارد.

آنچه ما به آن علاقه داریم، این یافته‌است که تأثیر جلوه نمایی، جدا از کاربرد روش‌های تبلیغی و با ممانعت‌های اخلاقی که ممکن است اینجا و آنجا بکار بیفتند، در میان نوکیسگان جوامع شهری هم بسیار قویست و هم به تندی تقلید پذیر.

اما از آنجا که فرایند دائمی تورم در خدمت به یک لایه* اجتماعی خاص به سرعت و با سهولت تبدیل به درآمدهای کلان می‌شود و از آنجا که این فرایند معمولا" با رشدیابی جریان تولید همراه نیست، لذا به همان سرعت هم میتواند مصارف تجملی آن لایه اجتماعی را بالا ببرد.

بالارفتن سطح مصارف تجملی به مثابه* یک انگیزه* نیرومند لایه* اجتماعی ویژه‌یی را که جوهر آرمانهای خود را در یک دوره دوام‌دار تورم جستجو می‌کند به حرکت وا می‌دارد تا دارائی‌هایش را خریداری کند که گرانتر بفروش می‌رسند و سهل‌تر او را پولدار می‌کنند.

خود این حرکت، ضربه‌ایست برای چرخش بیشتر و تندتر گردونه تورم. توجه به این سلسله علتها، یک دور بسته تورم‌زا را می‌نمایاند:

اول، روند افزایش قیمت‌ها، به افزایش سود و درآمد باد آورده* یک لایه اجتماعی می‌انجامد.

دوم، مصارف تجملی این لایه اجتماعی، بدنبال کسب سود، بالا میرود.

سوم، حس تقلید دیگران برانگیخته میشود و میل به مصارف تجملی فزونی میگیرد.

چهارم، پاسخ به تمایل فوق، گرایش به کسب سود آسان و زیاد را موجب میشود.

پنجم، گرایش فوق موجب می‌شود که سرمایه‌های زیادتری به سوی معاملات و بورس‌بازی جذب شود.

ششم، موج جدید تورم همراه با چشم‌انداز افزایش قیمت‌ها به ساحل میرسد، یعنی مرحله اول و مراحل بعدی تکرار میشود.

در این میان البته همکاری عوامل پولی و مالی و حمایت‌ها و تشویق‌ها گردش سلسله علتها را تسهیل میکند. دور بسته‌یی که به افزایش

قیمت‌ها و سودها می‌انجامد، سطح مصرف لایه اجتماعی مورد بحث ما را بالا میبرد، این خود ضربه دیگریست بر چرخ گردش تورمی.

باز یادمان باشد که در جریان وجود عوامل کمکی حتما" ضروری هستند عواملی که یا مأخذ سیاست‌گزاریها می‌شوند و یا حاصل نفوذ لایه اجتماعی بهره‌ور از فرایند مبادلات سودزا در دستگاههای اداری و اجرایی و تصمیم‌گیری هستند و یا هر دو.

معمولا" همین عوامل‌اند که ظاهرا" نمی‌گذارند دورهای افت قیمت دوام بیاورد، اما درواقع این عوامل جدا از ساختارهای تورم‌زا — که یکی از عمده‌ترین تبلورهای آن، لایه‌بندی اجتماعی تورمی است نیستند.

تبیین لایه‌های اجتماعی در نسل تورمی

ما سرمایه‌ٔ اجتماعی را به مثابه پدیده‌یی در نظر میگیریم که فراتر از انباشت مادیست و موجد ارزش‌هایی تازه میشود که در درون محاسبات اجتماعی خاصی عمل می‌کند و در عین‌حال جریان رشد و پرش اجتماعی را هم برعهده‌دارد.

در این صورت ناگزیر باید بپذیریم که ناهمگونی اشکال گونه‌گون آن، درجامعه‌یی که سخت لایه‌بندی شده است، منشاء تعارض و تضادهای اجتماعی زیادی خواهد بود.

سرمایه‌یی که راه به کارخانه می‌برد و بدنبال کسب اضافه سود است در رقابت اصلی باسرمایه‌یی قرار می‌گیرد که در بافت توزیعی به همه‌اندام‌های اجتماعی خون میدهد و در عین حال غذا دریافت میکند.

واقعیت اینست که صاحبان سرمایه‌های تجاری باید بتوانند به نوعی به سرمایه‌های تولید و حتی سرمایه‌های زیرساختی دولتی‌وغیره، حتی‌الامکان مهار بزنند وگرنه از آنچنان زمینه‌یی که بتواند یک نسل بیافریند محروم می‌ماند و چه بسا عقیم میمیرد.

همانطور که در آغاز این بخش اشاره شد سردودمانها باید، در کنار همه تمهیدات سیاسی و اجتماعی، بتوانند از نیروی محرکه کافی برای گردش خون در اندامهای زیستمندگونه اقتصاد برخوردار باشند:

افزایش انواع پول قابل دسترسی برای عناصر اصلی این لایه و یا کارهایی که همان اثر را داشته باشند (ع)انباشت سرمایه به برکت قدرت‌های سیاسی و با تکیه بر اهرم پول در گردش که در هر دور مقادیری از مازاد اجتماعی را در انبان لایه اجتماعی فرادست واریز میکند، می‌تواند با آفریدن اثر اجتماعی مناسب و ویژه به روند افزایشی خود ادامه دهد.

در بحث ما، اما، مهم است که بدانیم بطور بکلی این سرمایه‌های پولی به کجا راه می‌برند.

اگر اقتصاددانان در زمرهٔ تکنوکرات‌های متعارف و خشک‌اندیش نباشند و به مسائل اجتماعی نیز علاقه‌کافی داشته باشند، تقریبا" بی‌تردید تعابیر روشنی از چند اصطلاح دارند: "معاملات اسپکری سیدن"، "معاملات بورسی"، "سفته‌بازی"، "احتکار"، "زمین‌بازی" معاملات سودزا"، "فعالیت‌های تجاری ناب" و نظایر آن.

رشته‌های نام‌برده از آن گروه فعالیت‌هایی هستند که در کل، نام "غیرتولیدی" و "تجاری" دارند و به گمان اقتصاد توسعه‌دانان برجسته، خود، عامل اصلی ساختاری در کم‌توسعگی بشمار می‌آیند. به عبارت دیگر وجود این فعالیت‌ها، که خود ناشی از ناموزونی در ساختار اقتصاد جهانی هستند، موجب کندی توسعه می‌شود، زیرا سرمایه‌ها را به عوض آنکه در راههای تولیدی و زیرساختی بکار بیندازد به راستاهای معاملات سودزا و احتکارگرانه می‌کشاند.

البته نباید در مطلق کردن این نظر اصرار داشت، چه، تجربه و بحث‌های نظری قابل اتکاء در اقتصاد ثابت کرده‌اند که سرمایه‌های تولیدی نیز میتوانند در چارچوب سودهای تورمی و انحصاری قرار بگیرند. ولذا آنها لزوما" مایه‌های توسعه نیستند و به روندهایی که مانع تشکیل لایهٔ مصرفی یادشده باشد، نمی‌انجامند. نیز، می‌باید توجه داشت که گرچه رشد شدید فعالیت‌های تجاری و غیرتولیدی، می‌تواند از ساختار وابستگی به مدارهای سرمایه جهانی ناشی شود، نمی‌توان نتیجه گرفت که هرکجا چنین فعالیتهایی وجود ندارند یا کم‌اهمیت‌اند، ساختار وابسته نیز موجود نیست. وجود کشورهای نیمه صنعتی — نیمه توسعه یافته‌یی که سخت در مدار وابستگی به انحصارهای جهانی هستند، و در آنها لایه اجتماعی سنوبیستی کماکان فعال است، دلیلی بر حکم اخیر بشمار می‌آید.

باز نمی‌توان نتیجه گرفت که در اقتصادهای وابسته به سرمایه‌داری جهانی لایه‌های اجتماعی مورد نظر پدید نمی‌آیند. اقشار اجتماعی پاگرفته و وابسته به بوروکراسی کشورهای اروپای شرقی، که از تورمها به زیان دیگران، مصارف خود را بالا برده و بتدریج به رفتارهای اجتماعی کمابیش نزدیک به الگوی رفتاری مورد بحث کشانیده شده‌اند، نشانی دیگر از حکم اخیر است حاصل آنکه، شرایط مادی وجود دارند که در صورت تحقق، بسته به فرهنگ، آداب اجتماعی، روحیه حاکم بر مردم و دقایق روانشناختی اجتماعی هر جامعه تأثیرهای رفتاری خاصی را ایجاد می‌کنند و پرش‌هایی را موجب می‌شوند.

اجازه بدهید به یک نمونه مشخص بپردازیم: مالکیت زمین‌های شهری.

اینگونه مالکیت‌ها یکی از پرطرفدارترین منابع سودزای غیر تولیدی است. ببینیم که در این مورد عملکرد اقتصاد چگونه است؟

زمین‌بازان — یا زمین‌داران حرفه‌یی — شهری بخش وسیعی از سرمایه‌های اجتماعی را بسوی خرید زمین می‌دوانند که حاصل آن احتکار زمین و کندی کاملا" نگران‌کننده توسعه خدمات شهری است. محدودیت عرضه زمین شهری در مقابل موج فزاینده تقاضاهای موثر و بالقوه جمعیت شهرنشین و مهاجر، افزایش قیمت زمین را موجب میشود.

صاحبان زمین، چه بسا که در عمر خود، دیده‌اند روزگارانی را که خوابیده و برخاسته و زیر بالش خود مقادیر هنگفتی پول یافته‌اند. زمین‌بازی البته آداب و رسوم خود را هم دارد. همانطور است فعالیت واسطه‌گرانه": بساز و بفروشی". این آداب و رسوم عمدتا" روی به رفتارهای موقرانه‌یی دارند که با خونسردی و زیرکی از طریق ارتباطهای تلفنی یا ضیافتهای دوستانه، نوعی فعالیت اقتصادی را نشان میگیرد.

چشم‌انداز افزایش قیمت زمین و ساختمان به نحوی کاملا" شدید و برجسته، انتظارات و تلقی‌های ذهنی خاص را می‌سازند. بر این پایه، فرزندان نسل دوم، در صورتی که به قولی در آماج، " آفات آرمانگرایی" نباشند قاعدتا" به کمال و با تأنی ریزه‌کاریهای تخصصی خود را یاد میگیرند. اگر خانواده‌یی با فرزند کوچکشان به یک کشور خارجی بروند، فرزند در مجموع سریعتر و کامل‌تر دل به فرهنگ کشور میزبان می‌سپارد. اخلاق پولدار شدن، شتاب‌زده و بی‌زحمت بر صفحه روشن دل و جان کودکان و نوجوانان بنحو بارزی نقش می‌اندازد.

اگر مصرف و الگوی مصرفی در شرایطی خاص از آنچنان نقش و اهمیت ویژه‌یی برخوردار باشد که قاطعانه بر رفتارهای اجتماعی و واکنش‌های روانشناختی فرد در مقابل جامعه موثر بیفتد، از همان راه می‌تواند هم بر شکل‌گیری بافتهای اقتصادی تازه و هم بر همگونی بیشتر در نسل تورمی تأثیر جدی بگذارد.

یک جریان دَوَرانی بسته دیگر را باز می‌کنیم تا زمینه‌یی باشد برای شناخت یک لایهٔ اجتماعی دیگر که تا اینجا مورد بررسی قرار نگرفته است: لایه بارنده و ناکام که فرصتها و ارزش‌های مادی خود را به نفع لایهٔ اجتماعی بهره‌ور از دست میدهد.

اول، مرحله کسب سود" فروش فوق‌العاده" شروع میشود.

دوم، همراه با شتاب‌گیری کسب سود فوق‌العاده، آن نسل تورمی که مستقیما" از جریان مزبور بهره‌مند میشود انسجام و همگونی اجتماعی بیشتری می‌یابد.

سوم در صحنهٔ اقتصادی، کسب‌سود به دو نوع گرایش عمده دامن می‌زند: سرمایه‌گذاری بورسی و مصارف تجملی.

چهارم، این دو پدیده بهٔ نوبهٔ خود سهم سرمایه‌گذاریهای زیرساختی، توسعه‌یی، رفاهی و اجتماعی را کم میکند.

پنجم، بدین ترتیب همراه با افزایش عرضه نیروی کار (مثلا" به علت نرخ زیاد مهاجرت روستا — شهر) دستمزدهای واقعی صنعتی شهری کم میشود.

ششم، این امر تمایل به‌ادغام‌درسرمایه‌های جهانی و نیز تمایل به رشته‌های سودساز مانند بساز و بفروش را زیاد میکند یادمان نرود که سرمایه‌های داخلی‌وخارجی به جستجوی زمینه‌های تولیدی ارزان هستند.

هفتم، سود شرکای بومی هم بدینسان زیاد می‌شود.

هشتم، بخش عمده‌یی از این سود مجددا" به سمت آبشخورهای بورسی و تجملی کشانیده میشود و گویی رشته به هم پیوسته پدیده‌ها از مرحله سوم باز تکرار میشود. یک دور بسته با ضربه اولیه سود فوق‌العاده اما دو نکته ناگفته در

این دور بسته باقی مانده است: نسل مستقیم تورمی کامیاب به انتشار رفتارهای مصرفی و واکنش‌های اجتماعی خود می‌افزاید.

لایه دیگری نیز عمدتا" از میان جوانان و بوروکراتها و تکنوکراتها و نیز کارگران رده‌ٔ بالا و غیره، در زیر تهاجم امواج اولیه قرار میگیرد.

آنها می‌آموزند که چگونه باید به پلکان قیمت‌ها چشم دوخت و چگونه از برکت آن بهره‌مند شد. اما همانطور که گفتیم نسل تورمی آسیب‌دیده‌یی نیز در این میان ظاهر میشود که بخش وسیعی از جامعه را زیر پوشش دارد کارگران و کارمندان و تکنوکراتهای غیر وابسته به نسل کامیاب. این بخش درآمد ثابتی دارد و بهرحال مارپیچ تورم از او شتاب‌زده‌تر است این نسل جا میماند، آرزوهایش ناکام می‌شود. به بهای از دست رفتن قوهٔ خرید او، با دستکم به بهای افزایش بالنسبه اندک قوه خرید، لایه کامیاب و لایه وابسته به آن میتوانند مصارف خود را بالا ببرند، ویلا و خانه شگفت‌انگیز، مسافرت‌های پرخرج و پرخاطره، وسائل متنوع منزل، لباس و عطر... بسیار گرانقیمت و جلوه‌نمایانه.

لایه‌های اجتماعی آسیب‌دیده، از دو سو تحت فشار زیست، در شرایطی بسیار عقب‌مانده‌تر از لایه کامیاب قرار میگیرند. بطور مستقیم درآمد واقعی آنان بطور کلی و معمولی افت میکند و لذا سبد مصرفی آنان در برابر سبد مصرفی اقشار بالایی کم‌توش و توان‌تر میشود. حتی اگر درآمد واقعی این لایه، تحت شرایط اقتصادی خاص زیاد هم میشود، شکاف نسبی یا شکاف مطلق فزونی میگیرد.

فرض کنید در آمد واقعی بالائی‌ها ۱۰۰۰ و درآمد واقعی پائینی‌ها ۲۰۰ باشد، شکاف نسبی برابر ۱۰۰۰ بخش بر ۲۰۰ یعنی برابر ۵ است و شکاف مطلق برابر ۱۰۰۰ منهای ۲۰۰ یعنی برابر ۸۰۰ است اگر درآمد بالایی‌ها ۱۰ درصد زیاد شود و به ۱۱۰۰ برسد و درآمد پائینی‌ها همانطور که هست بماند آنگاه شکاف نسبی به ۵/۵ و شکاف مطلق به ۹۰۰ میرسد.

اما اگر درآمد پائینی‌ها زیاد شود، میزان شکاف‌های نسبی و مطلق بستگی به آن افزایش خواهد داشت اگر درآمد آنها هم ۱۰ درصد بالا برود و به ۲۲۰ برسد، شکاف نسبی ۵ و شکاف مطلق ۸۸۰ خواهد بود ممکن است درآمد لایه آسیب‌دیده بیش از ۱۰ درصد زیاد شود و لذا شکاف نسبی از ۵ هم پائین‌تر بیاید اما شکاف مطلق کماکان زیادتر از قبل شود (در این صورت شاید دیگر نام‌گذاری" لایه آسیب‌دیده" مناسبت نداشته باشد، ولی آسیب‌دیدگی در مقام مقایسه می‌تواند عنوان معنی داری باشد)

اما جدا از تأثیر مستقیم تورم بر درآمدها چه در دید مقایسه‌یی و نسبی و چه در دید مطلق، در جریان اجتماعی مورد بحث ما، وقتی لایه کامیاب، در چنبرهٔ رفتارهای "سنوبیستی" گرفتار می‌آید، از تقاضاهای خدماتی اجتماعی والاتر، در زمینه‌هایی چون هنر و ادبیات دور میشود، مصرف پر ولع و شتابزده، بی‌برخورداری از زمینه‌های فرهنگی اعتلا یافته‌تر، معمولا" گرایش‌های ابتذالی پدید می‌آورد این را خیلی‌هامان به تجربه از رفتار مصرفی بورژوازی بی‌رگ و ریشه و نظر کرده ایران دیده‌ایم. در غیاب چنین تقاضاهایی، رونق هنری نیز ــ هر چند محدود جهت‌دار هم باشد ــ غایب است و این آسیب‌دیدگی حرمان آمیز لایه آسیب دیده است.

تضادها و کارکردها

بحث را در این قسمت، با یک حکم کلی که خود از درون بررسیهای قسمت‌های قبلی حاصل می‌شوند آغاز میکنیم:

نسل تورمی پر از تضاد است. از حیث مادی و از حیث رفتار اجتماعی.

کامرواپان نسل در مقابل خود آسیب‌دیدگانی را دارند که بهرحال سهمشان به نفع دیگران، بی هیچ سپاس و بی هیچ دلیل مبنی بر خرد انسانی امروز، فدا میشود. آنها هم چنین مجبور به گسترش شکاف میان سرمایه‌های خود و سرمایه‌های تولیدی هستند.

آنان گروهی را به تقلید از خود وامیدارند و پرتوی از رفتار و تمنیات خود را بر آنان می‌تابانند، بی‌آنکه خود رگ و ریشه‌یی درخور داشته باشند.

آنان شیفتهٔ تجمل‌اند، بدانسان که پایگاههای سیاسی خود را تنها با درجه محرومیت خود از رفتارهای مصرفی عالی تقویت می‌کنند. آنان دنیا را از آن رو بی‌بنیاد می‌بینند که زورقشان سوار بر رود روان قیمت‌ها، آرام ندارد می‌رود می‌رود و آنان را بی‌هیچ تلاشی به مانداب ارزش‌های پولی میرساند. آنان در حالیکه سرمست از باده پیروزی پولی و باربندی سریع و سنگین و جمع‌وجور به مصارف تجملی‌وفعالیت‌های پول‌سازی قمارگونه و احتکار مشغولند، لایه آسیب دیده، بار و بنه مصالح ساختمانی شکل‌گیری نسل‌های تورمی کامیاب را در سطوح تازه‌تر بر دوش خود حمل میکنند.

تضاد اجتماعی‌دراینجا شدید و خشونت‌آمیز است و در عین حال سخت پنهان. معمولا" بر زمینه‌یی استوارست که هیچ تدارکی بر آگاهی و ادراک تحول بنیانی جامعه ندیده است.

شاید نتوان رفتار ویژه‌یی برای تربیت‌شدگان دامان این نسل بنحو خیلی دقیق و سازگار با هنجارهای روانشناختی اجتماعی برشمرد، اما بی تردید خوی و خلق‌هایی چند، آنانرا با رنگ و چهره‌یی خاص متمایز میکند. فرزندان نسل تورمی معمولا" با فقدان یا پائین بودن سطح قوهٔ ابتکار بار می‌آیند.

کنجکاوی در شناخت روابط علت و معلولی معمولا" وجود ندارد. کمتر می‌توان پژوهشگرانی با حوصله و سخت کوش در میان آن لایهٔ اجتماعی که بی‌حد و حصر به ریخت و پاش پولی عادت‌کرده است یافت. در میان افراد این لایهٔ اجتماعی با پدیده‌های اجتماعی، بویژه با پدیده‌های سیاسی، بسیار سطحی برخورد میشود. در عین حال تمایل زیاد به سلطهٔ فردی‌برمردم، یا روحیه برتری طلبی آنان، اغلب آمیخته گونه‌های بیشمار فرهنگ با رشوه است. حتی بچه‌ها که در کودکی استعداد بی‌تردید انقلابی و گرایش به قیام علیه سرکوب‌ها و کن و مکن‌های خانوادگی و اجتماعی دارند و آنرا با روشهای گونه‌گون فردی ابراز می‌دارند، در این لایهٔ اجتماعی به خواب می‌روند و خیلی کمتر از دیگران در شرایط مقتضی بعدی به حرکت در می‌آیند. در واقع اگر بپذیریم که تکوین شخصیتی کودک پدیده‌ایست پویا که در طول زندگی اجتماعی اثر می‌پذیرد و دگرگونه می‌شود، آنگاه باید اضافه کنیم که شخصیت در محیطی که دائما" حیله‌گری کم‌کاری و تباه کردن ارزشها را می‌پراکند، بیشتر راه تسلیم و مماشات را می‌پوید در میان لایه‌های اجتماعی وابسته به نسل تورمی، "آزادی" معنایی کاملا" شخصی بهره‌جویانه، ولنگار و نامسئول و گاه غریزی پیدا می‌کند ــ حتی نه عاطفی. پرخاشجوئی در مقابل هر آنچه برخورداری شخصی و نامسئولانه از نعمت‌هایی را که گویی حق ازلیست را سد می‌کنند بکار می‌افتد. آنان که بر ارزش های پولی یادآورده و شگفت‌انگیز تکیه دارند و بدینسان در قدرت‌اند، عادت دارند غیرخودیها را برای همیشه" غیرخودی" بپندارند و از اینرو در مقابل کنش‌های آنان سخت برآشفته و خشمگین میشوند، و چون اعتماد به نفس در آنان، بقدر کافی از تمرین و برانگیختگی برخوردار نیست و این از روحیه والدین بسیار مایه میگیرد، لذا احساس تهدیدشدن در میان این مردم بشدت بالا و وخیم است، این احساس نوعی دشمنخویی و تشکیل شخصیت پرخاشجوی دفاعی غیرلازم می‌انجامد، بحث از دگرگونی شدید شخصیتی که به پرخاشجویی‌های بدخیم (مانند سادیسم و مازوخیسم) میرسد در چارچوب این بحث نمی‌آید و به بحث تخصصی دیگری نیاز دارد، اما در اینجای بحث شناخت روحیه اجتماعی پرخاشجویی بی‌دلیل، با اهمیت است این لایه به زودی از هر پدیده بازدارنده انباشت بی‌مانع یا هر ناکامی در سرراه سودبری و کالاپرستی و مصرف آنچنان احساس ترس میکند که حتی گاه می‌تواند در فعالیت‌های سیاسی براندازنده شرکت جوید بی‌آنکه بتواند تأثیر آن را بر منافع بلند مدت خود تمیز دهد.

لایه اجتماعی بازدارند، البته، هرگز به خاطر محرومیت اقتصادی لزوما" رفتارهای بالنده و غیر تباهی‌ناپذیر ندارد.

محرومیت مادی والدین در کنار غوطه‌ور شدن یک بخش اجتماعی خاص در دریای نعمت یک شهر و مرکز سکونتی معین از همان آغاز تضاد آفرین است.

کودک و نوجوان از آغاز با وسوسه‌ای فزاینده روبرو میشود وسوسه‌یی که با آماده بودن وسائل و اشیاء و خدمات مادی، اما ناممکن بودن به چنگ آوردنشان، شخصیت را زیر امواج خود میگیرد. فرزندان این نسل در فضایی اندوهناک، از یکسو با نارسایی‌ها روبرو هستند که به محرومیت می‌انجامد و از سوی دیگر با خواستهای سرکوب شونده.

اگر نمونه‌های درخشانی از "والایش انگیزه‌ها" در میان حرمان‌کشیدگان مصیبت تورم پایدار را بیابیم که راه به سوی خلاقیت‌های هنری، علمی،

بقیه در صفحه ۵۹

برادسکی:

به شرطی برمی‌گردم که...

یوسف برادسکی، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی سال ۱۹۸۷، امروز شاعری روس و شهروندی آمریکایی است. وی که درسال ۱۹۷۲ از شوروی تبعید شد، طی مصاحبه‌ای ضمن تشریح جریانات کرملین، احتمال بازگشت خود به‌مسکو را ردنکرد. وی به‌قولی ازموضع ممتاز شاهدی از دوردست ودر عین‌حال‌حاضر، به تحولات جنجال‌برانگیز مسکو می‌نگرد. برادسکی نمایندهٔ خوشنامی از آخرین مهاجرین روس است ودرعین‌حال از ذهنی مستقل، درخشان وبیگانه با سازش پذیریهـــا برخوردار است.

* * *

*** تحولات جاری در راٴس هیئت حاکمهٔ شوروی نمایانگر چیست؟**

" بله در راٴس، راٴس هیئت حاکمه تنها دستخوش تحولات گردیده است. می‌ترسم در تحلیل نهایی ناگزیر نتیجه بگیریم که موضوع به تحولی کلاسیک در نظم عوامل مربوط می‌شود، همانگونه که می‌دانیم، چنین تحولی موجب‌تغییر اساسی‌نمی‌شود."

*** پس کاری به تحلیل "نهایی" نداشته باشیم.**

" مفهوم این تحول روشن است. وظیفهٔ گورباچف از قبل تعیین شده و درکنفرانس ماه ژوئیه علنا" اعلام شد وآن تصرف مقام ریاست دولت و رئیس جمهور شدن بود. بدین‌ترتیب کنترل همزمان وی دولت وحزب وتوانایی در حکمرانی مستقیم و نه از درون حزب امکان‌پذیر می‌شد. حزب نمی‌تواند رهبری کند، اگر چه‌شاید الهام‌بخش یا تعیین‌کننده سیاست باشد و کل مضحکه در تراژدی سیستم ایالتی شوروی است که مبداٴ حرکتش نیازهای مصلحت‌اندیشانه نیست بلکه نیازهای ایدئولوژیکی است. بنابراین‌تلاش تدریجی گورباچف مبنی براعطای نقشی ثانوی به‌حزب وتاحدامکان ممانعت از دخالت آن در امور دولت اقدامی بی‌نهایت مثبت بوده است (البته تصور شکافی ریشه‌ای وناگهانی بدون عواقب فاجعه‌آمیز امکان‌پذیر نیست). مشکل اینست که رهبری همزمان دولت وحزب بدون اینکه هیچیک از آندو برنجند ناممکن است و گورباچف امیدوار است که حزب برنجد".

*** دقیقا" همین تمرکز قدرت است که بی‌ثباتی‌هایی را برانگیخته.**

" روزنامه‌ها، " کارشناسان"، " سیاست‌شناسان"، تلویزیون‌وغیره سعی دارند قانعمان بکنند که همه‌چیز پیچیده‌تر از آنست که بنظر فردی عادی می‌آید. اما دراین مورد من معتقدم که اینطور نیست. یک فرد معمولی می‌تواند جهت‌یابی کند. بفهمد، کافی است پیرامون مسئله فکر بکند. روزی بود که در راٴس دولت مودی کاملا" قابل اعتماد گورباچف باشد. ودر این‌لحظه گورباچف جز به‌خود نمی‌تواند اطمینان کامل داشته باشد. البته، ازنظر تئوریکی، بهتر بود ازحزب صرفنظرکند تا منحصرا" به‌اموردولت بپردازد: دستکم به‌این‌ترتیب می‌توانست تا اندازه‌ای برنامه‌های خودش را پیاده کند. گورباچف نمی‌تواند حزب را ترک کند: سالهای زیادی از عمرش را صرف دیوکل‌شدن کرده! بنابراین پیش ازهرچیزی از نظر روانی نمی‌تواند این نقش را ردکند، درضمن هرکس در راٴس حزب قرار بگیرد بزودی وخودبخود رقیب وی می‌شود. بنابراین ناگزیر شد قدرت را دردستهای خودش متمرکز کند. پس‌ناگزیر شد بعضی ازمردان ارتش کهنه را طرد کند که از گرومیکو رئیس جمهور سابق، شروع شد. وخودش را در برابر مخالفت‌های مستقیم داخلی تضمین کرد. معتقدم که این تحولات کمابیش سالم و گواه نوعی تحرک و یک تکامل تدریجی است. اگر در فقدان‌انتخابات آزاد، " تصفیه" اجتناب‌ناپذیر است، پس هرگونه "تصفیه" در دستگاه حزب رویدادی عمیقا" سالم است.

*** پس درست است در شوروی نسل جدید بقول معروف "دموکراتیک"تری قدرت را دردست گرفته؟**

" واقع امر اینست که تغییرات ناشی از انتخابات یا " تصفیه" ها ـ اهمیتی ندارد پیش ازهرچیز بخاطر عوامل آماری پیش می‌آید. مردان جدیدی روی کار می‌آیند که میخواهند به‌قدرت برسند وبهمین‌دلیل تغییرات جدید و افکار جدیدی را ارائه می‌دهند. " پیر "ها بخاطر ملاحظات نه‌چندان سیاسی بلکه آماری کنار گذاشته می‌شوند. ضمن ذکر این مطلب، این را هم بگویم که شاید درآینده در شوروی، مثلا" درنظام انتخاباتی، به‌نظامی نیمه‌دموکراسی یا دموکراسی تقریبی برسیم. ولی تا وقتی سلطهٔ حزب برقرار باشد، دموکراسی عملی نخواهدبود.

وبه‌تحولات ریشه‌ای نمی‌توان فکر کرد این‌ناتوانی قدرتهای بزرگ را می‌رساند".

*** ناتوانی ؟**

" مضحک است. قدرتهای بزرگ همیشه‌نسبت به‌کشورهای کوچک متغیرهای کمتری دارند. موش می‌تواند درجهات مختلفی راه برود اما فیل‌وقتی که همهٔ چیزهای اطرافش را خورد، فقط سه راه دارد. یا به عقب برگردد، یا سرجایش باقی بماند، یا قدمی بطرف آینده بردارد. این فیل حتی اگر بخواهد نمی‌تواند به‌عقب برگردد. چون گذشته به‌صورت‌مادی وجود ندارد. درحال حاضر هم دیگر چیزی برای خوردن نیست. در آینده معلوم نیست که باز چیزی برای خوردن خواهد بود یانه. با این‌ترتیب، فیل درجا می‌ایستد، پاهایش را بزمین می‌کوبد ولی چون خیلی سنگین است تدریجا" فرو می‌رود. وهرچه زمان بگذرد، خروج از مهلکه دشوارتر می‌شود".

*** بنظرمی‌رسد که حداقل امروز این فیل‌می‌خواهد گامی بسوی آینده بردارد. بعنوان مثال درزمینهٔ اقتصادی، لزوم اصلاحات بنظر عامل تعیین‌کننده‌ای درجریان فعلی نوین‌سازی می‌آید.**

" من اقتصاددان نیستم. ولی عامل‌اقتصادی فقط تا حدی تعیین‌کننده است. درجوامع استبدادی عامل اقتصادی هیچوقت عاملی اساسی نیست. البته شوروی در شش ـ ده ماه آینده می‌باید با دوره‌ای از بحرانی بزرگ روبرو شود. اگرآنچه روزنامه‌ها می‌نویسند صحت داشته باشد، گورباچف قصد دارد درزمینه‌های مختلف‌قیمتهای "بازرگانی" تعیین‌کند، حتی با احیای تدریجی "بازار" وقوانین‌آن. پس ممکن است تضادهائی جدی بین دولت وشهروندان بوجود بیاید".

*** بهرحال ازهم‌اکنون تضادهای مهم دیگری درجریان است. کافی است به‌مسئله ملی توجه کنیم.**

"ملی‌گرایی به‌هرشکلش همیشه برایم عمیقا" ناخوشایند بوده است. به‌سرنوشت امپراطوری هابسبورگها فکر می‌کنم که درپی برسمیت‌شناختن حقوق پادشاهی‌های مختلف ملی سقوط کرد. دولتهای فراوانی که از خاکستر امپراطوری اتریش و مجارستان سربرآوردند، بزودی برده‌ٔ قدرت بزرگ دیگری شدند، اول آلمان هیتلری سپس شوروی. گرچه گاهی ملی‌گرایی تنها پرچمی است که می‌توان بمنظور بیان مقاومت دربرابر ظلم در سایه‌ی آن گرد آمد. ازاین نظر توسل به‌ملی‌گرایی درشوروی امروزه می‌تواند مشکلی از تصفیه‌حساب با دستگاههای‌دولتی باشدکه مدت چهل ـ پنجاه سال مانع ازنزدیک توسعهٔ خودمختارانه شده است".

*** تحت چه شرایطی برادسکی به شوروی بازخواهد گشت؟**

" بشرط اینکه آزادانه هرآنچه را من و نویسندگان زیادی که درشرایط من قراردارند، نوشته‌ایم چاپ کنند".

*** دقت‌کنید، این دیگر فرضیه‌ای چندان رویایی نیست. ممکن است بزودی تحقق یابد.**

" پس با اطمینان منتظر می‌شوم. وقتیکه وقتش رسید، بازهم از آن صحبت خواهیم کرد".

من هر که هستم
نامی بر گذرنده‌ای از یک راه
انسانی میان انسان‌ها
و قطره‌ی سرودی در چشم آنها
که تا فرو نغلتم
که تا فرو ننشینم
فرو نمی‌مانم

" شعر سرگذشت "

آینده قربانی معصوم گذشته

غلامحسین نصیری پور

در سپیده دم شعر نوی پارسی زاده شد. در یک شب تیره و سرد زمستانی موسوم به " جله کوچکه " . یعنی ۱۵ بهمن ماه ۱۳۰۴ در دامغان . تحصیلات ابتدایی را در زادگاهش گذراند و سیکل اول متوسطه و دو سال دوره‌ی دانشسرای مقدماتی را در شاهرود به پایان رساند . و بعد از آن بود که تهران را به قصد کار و آینده‌ای که در سودای شیرین جوانیش می‌پروراند ، برگزید و مرکز نشین شد . در پایتخت درد ، در پایتخت سیاه نفت ، چندی به کار تدریس در مدارس ابتدایی پرداخت و کارمندی ادارات فرهنگی . هنگامی که دانشجوی دانشکده‌ی هنرهای زیبا در رشته‌ی نقاشی بود ، دبیر دبیرستانهای تهران شد . پس از دریافت مدرک لیسانس بود که در مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا ، به کار ارزشمند تدوین فرهنگ لغات هنری برای " فرهنگ معین " همت گمارد . و آنگاه راهی هندوستان شد و مدتی را با عنوان " استاد مدعو " در بخش فارسی دانشگاه " علیگر " سیری کرد و ادبیات معاصر ایران را تدریس نمود . پس از بازگشت به سمت کارشناس فرهنگی کمیسیون ملی یونسکو و معلم " رابط ادبیات و هنرهای تصویری " در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران ، مشغول بکار شد و در سال ۱۳۵۵ ، پس از سی سال خدمت اداری ، با حقوق ماهانه‌ی هفتهزاروهشتصد تومان بازنشسته شد . و سرانجام ، آینده در روز چهارم آذرماه ۱۳۶۰ یعنی هنگامی که فقط پنجاه و پنج سال و نه ماه و بیست‌وچهار روز از عمرش می‌گذشت ، به گذشتگان پیوست .

اسماعیل ، در یکی از شب‌های زمستانی به دنیا آمد و در یکی از شبهای غم‌انگیز پاییزی ، به ابدیت پیوست . یادش گرامی باد .

*

پدرش قهوه‌چی بود و بر سر راه شاهرود ، قهوه‌خانه‌ی محقری داشت . پس از تولد اسماعیل ، همسر بیمارش را رها می‌کند و با زن دیگری پیوند زناشویی می‌بندد . همسر زجرمندش ، در اوج عسرت و تنگدستی ، دچار نابسامانی‌های روانی میگردد و با پریشیدگی خیال ــ بعدها ــ در خلوت محتوم خود میمیرد .

اسماعیل در شعر " تخم شراب " که در سال ۱۳۳۳ نوشته ، واقعه‌ی تولد و پدر و مادرش را چنین توصیف می‌کند :

" تا نام او ، حسنعلی جعفر / بر لوح این زمانه بماند بیادگار / نام مرا نوشت به دفترچه‌ی خیال / و آن‌شب که مست بود / عکس مرا کشید / اما به جرم لذت یک لحظه‌ی پدر / یک چند در عذاب بسر برد مادرم / بعد از هزار رنج / فارغ شد از کشیدن بار من عاقبت . . . "

در یکی از چاپخانه‌هاییکه در دهه‌ی بیست روزنامه‌ای حزبی را چاپ می‌کرد ، با نیما آشنا می‌شود . نیما به این شاعر جوان و ساده دل و پرشور و نواندیش ، دلبستگی بسیار پیدا می‌کند و مقدمه معروفش را در تاریخ ۲۰ دیماه ۱۳۲۹ بر نخستین دفتر شعر او که در سال ۱۳۳۰ منتشر شد ، می‌نویسد . آینده که کار جدی چاپ شعر را به همراه شعر خوانی‌های متعدد در محافل و مجالس کارگری از حدود بیست‌وسه سالگی آغاز کرده بود ، پس از انتشار کتاب اولش ، جایی در عرصه‌ی تنگ شعرنوی آن دوران ، که دوره‌ی صباوت خود را می‌گذرانید ، برای اعلام حضور خود باز می‌کند . در آن زمان ، هنوز نیما شاخص شعر سنت‌شکن وراهبر شعرنویی بودکه خود بنیانگذارش بود و راهبانی چون : توللی ، منوچهر شیبانی ، نصرت رحمانی ، سیاوش کسرایی ، ابتهاج داشت و آغازگرانی چون : احمد شاملو ، محمد زهری ، نادرپور ، اخوان ثالث ، منوچهر آتشی و فروغ فرخزاد . شاهرودی به اعتباری هم‌عصر شعری احمد شاملو و فروغ فرخزاد بود که به شعرای دهه‌ی سی معروف هستند . سالهای بعد از شهریور بیست ، دوران اوج‌گیری فعالیت‌های سیاسی روشنفکران و دانشجویان و تحصیل‌کرده‌ها بود و شاهرودی نیز در یکی از جریانات سیاسی‌چپ ، حضوری شاخص به عنوان یک شاعر مردمی داشت ونشریات ادبی وهنری آن جریان ، او را به‌اسامی " فرزند حزب " یا " شاعر خلق " معرفی میکرد و آثاراندک او را به‌صورت‌گسترده‌ای تحلیل‌می‌نمود و به صورت یک عنصر هنری پرجاذبه و تبلیغاتی برای حزب ، از او و کارهایش تجلیل می‌کرد . در همین سالها ، با یکی از دختران‌دانشجویی که در نهضت زنان حزب فعالیت چشمگیری داشت ، آشنا می‌شود و بعدها ، یعنی در ۲۳ تیرماه ۱۳۳۴ با او ازدواج می‌کند . درنشستی‌که روز سوم آبانماه سال جاری با این خانم ــ که مایل بودند نامشان مطرح نشود ــ داشتیم ، ماجرای آن ازدواج را چونین بیان می‌کرد :

" . . . در منزل دکتر حائری با شاهرودی آشناشدم . جلسه‌ای‌بود مربوط به خط مشی‌سازمانی موسوم به نهضت زنان که تعدادی از همفکرانمان در آن شرکت داشتند . خانم دکتر طوسی هم در آن جلسه بود . من و اسماعیل با آرمانهای‌مشترکی که داشتیم خیلی زود بیکدیگر وابسته شدیم . روزهای پر تاب و تب فعالیت سیاسی و اجتماعی حزب بود و ما هر دو در کلیه نشست‌ها و جلسه‌ها و فراخوانها ، حضوری فعال داشتیم . روز ۱۴ ژوئیه بود که من‌برخلاف مخالفت‌های شدید خانواده‌ام ، با شاهرودی ازدواج کردم . در آن هنگام من لیسانسیه بودم ولی اسماعیل هنوز دانشجو بود . او بعلت فعالیت‌های مطبوعاتی و هنری و سیاسی ، خیلی دیر فارغ‌التحصیل شد . ازدواج ما ، صرفاً یک ازدواج سیاسی بود و مثل هر ازدواجی از این دست ، منجر به شکست و تلخکامی . ما زندگی خوشی نداشتیم . از همان آغاز زندگی مشترک متوجه شدیم که زندگی خانوادگی ، جدا از زندگی‌های آزاد سیاسی است . هرچند که تلاش میکردیم این دو قوس کمان دور از هم را بهم نزدیک کنیم ، ولی‌هرگز

توفیقی نداشتیم. تضادهای درونی و شخصیتی ما پس از ازدواج آشکار شد. چیزی که پیش از آن در پس فعالیت‌های سیاسی ما، پنهان بود و یا مایل نبودیم جایی دربارورخودمان به آن بدهیم. من معلمی‌بودم دقیق ومنظم بااحساس مسوٴولیت شدید به کارم و علاقه‌مندیهای یک کدبانـوی روشنفکر ایرانی به خانواده‌ام. ولی اسماعیل اینطور نبود. شاعرانه با همه‌چیز برخورد میکرد و بسیاق رفتار و کردار هنرمندان آن دوره، رفت و آمدهای بیگاه و بیش از حد تحمل من داشت. او می‌خواست در تمام محافل شرکت داشته باشد و با همه‌کس بجوشد ولی من فقط به‌مسوٴولیت‌های تـدریسی و زندگیم می‌انـدیشیدم. با وجـود همفکری‌های سیاسی، تضاد داخلی ما به اوج رسیده بود که در پنجم شهریور ماه ۳۷ پسرمان (آینده) بدنیا آمد. اختلافات خانوادگی با تولد پسرمان کمی فروکش کرد ولی از بین نرفت. دقیقا" بادم است که از روز۱۳ اسفندماه ۱۳۴۴، ناراحتی‌های روانی شاهرودی شروع شد. علتش شوکی بود که ساواک در پی دستگیری پنج شش ساعته‌اش به او وارد کرده بود اودچار افسردگی شدید شده بود. شک و هراس و انزوای ناگزیر او را به مرز جنون کشانده بود. پزشک معالجش " دکتر بهزادی" اعتقاد داشت که دچار بیماری " شیزوفرنی" شده. بهرحال مجبور شدیم او را در سال ۴۴ بمدت شش‌ماه در بیمارستان بستری کنیم..."

زنده یاد شاهرودی، در آذر ماه ۱۳۴۸ – بعد از ۱۴ سال زندگی مشترک – از همسر اولش جدا می‌شود. و هنگامیکه در بیمارستان جهرازی بستری‌بوده با خانم ملکی که ایشان هم بیمار همان بیمارستان بودند آشنا میشود و با او ازدواج می‌کند. سرنوشت اسماعیل شاید چونین بوده که یک بار در جو سیاست و یک بار در جو جنون و یک‌بار در اوج استیصال و ناتوانی‌های ناشی از بیماری‌های گوناگون، بر سر سفره‌ی عقد بنشیند. در هر سه بار، عاملی از پیش تعیین کننده بر زندگی شخصی و عاطفی او سایه انداخته بود. دوام ازدواج دوم بیش از دو سال نبود. اوج نابسامانی‌های روانی شاهرودی‌از سال ۵۵ شروع شد و تا لحظه‌ی مرگ او را رها نکرد. سال ۵۵ دچار چنان حالاتی میشد که گاه شبها، بیرون ازخانه می‌خوابید. درسال ۵۶ به ناگهان تعادلش را از دست میدهد و سکته مغزی می‌کند. ولی بعلت بیماری " پروستات" نمی‌توانند او را بیهوش و عمل کنند. از آن پس دیگر او قادر به کنترل خود نبود. به ناگزیر او را در تیرماه سال ۵۷ به سرای سالمندان می‌سپارند. پسرش در همین روزهای سخت از آمریکا به دیدارش می‌آید و در آرامش نسبی او موٴثر می‌افتد. مدت بستری شدنش در سرای سالمندان، که به توصیه نافذی انجام گرفته بود، در جریان انقلاب، با بهانه تراشی‌های مسوٴولان سرای‌سالمندان برای‌اخراج، به پایان میرسد و به ناچار، همسر اولش که همواره مراقب احوال و نگران وضع بیماری او در طول سالیان پس از جدایی‌نیز بود، با کمک برادر ناهرودی در آذرماه سال ۵۷، شاعر از همه جا رانده و تنها مانده را، در بیمارستان مهرگان بستری می‌کنند. ولی مسوٴولان این بیمارستان نیز به‌بهانه‌ی کمبودتخت، پس از یکسال پذیرایی از شاعر، او را اخراج می‌کنند.

در آن ایام، وضع ظاهری و جسمانی زنده‌یاد شاهرودی پنجاه و چهارساله، به پیر مرد علیل عصابدست و تکیده و بی‌پناه هفتادساله‌ای‌شباهت داشت، که دیگر قادر به کنترل خود نبود. ناراحتی پروستات وبیماری روانی و ضعف وتحلیل قوای جسمی و از همه بدتر، نابسامانی روحی حزن‌انگیز و تنهایی غم‌انگیز شاعر اجتماعی، اطرافیان بسیار معدودش را بر آن داشت که پس از چاره‌اندیشی‌های مصلحت جویانه، و برخلاف مقاومت‌های آغازین او، همسری برایش انتخاب کنند تا ضمن‌بهره‌وری ازامکانات حقوق بازنشستگی شاعر، پرستار و مراقب شبانه‌روزی او نیز باشد. همسر سومش خانمی‌بود از قشر زحمتکش اجتماع که چهار فرزند از شوهر سابقش داشت و واقعا" بصورت یک پرستارتمام وقت، در طول دو سال پایانی عمر شاعر، دلسوزانه از او مواظبت می‌کرد و با کمک تحسین‌برانگیز پسر بزرگ خود که بـه ناپدریش بسیار علاقه‌مند شده بود، انجام کلیه امور جاری شاعر ازپا افتاده را در مدت دو سال زندگی مشترک، بعهده گرفت. ولی شاهرودی دیگر به پایان خط‌رسیده بود.

در اوایل آبانماه سال ۶۰ حالش وخیـم می‌شود و او را به بیمارستان شریعتی می‌برند. و این آخرین سفر و جابجایی او بود. در روز چهارم آذرماه ۶۰، بالاخره پنجاه‌وشش سال دربدری و نابسامانی و پریشیدگی‌های روانی و دلهره‌ها و نگرانی و فعالیت‌های سیاسی و هنری شاعری که غمی جز اندوه برای مردم دیـارش نداشت، به پایان میرسد و آینده، به گذشته‌ها می‌پیوندد.

یادش گرامی و روانش شاد باد. (آذر ۶۷)

*

آثار منتشر شده شاهرودی:

۱ – آخرین نبرد – مجموعه ۳۳ شعر (از اردیبهشت ۱۳۲۷ تا نوروز ۱۳۲۹) – تاریخ انتشار ۱۳۳۰

۲ – آینده – مجموعه۳۵شعر (از ۳۱/۲/۱۰ تا ۱۳۴۶/۵/۱۲) تاریخ انتشار ۱۳۴۶

۳ – م و می درسا – مجموعه ۲۱ شعر (از سالهای ۳۱ و ۳۴ و ۱۳۴۶ تا ۱۳۴۹/۴/۱)تاریخ انتشار ۱۳۴۹

۴ – هر سوی راه راه راه – مجموعه ۱۳ شعر (از ۴۸/۱۱/۳۰ تا ۵۰/۱/۱۵) تاریخ انتشار ۱۳۵۰

۵ – آی میقات‌نشین – مجموعه ۱۳ شعر (جز یکی بقیه در سال ۱۳۵۰) تاریخ انتشار ۱۳۵۱

۶ – اشعار پراکنده مجموعه ۴۶ شعر (از سالهای پیشتر تا ۱۳۵۶/۷/۱۱)

۷ – مجموعه داستانهای کوتاه " چند کیلومتر و نیم‌از واقعیت – ۱۳۴۹

۸ – چاپ اول گزیده اشعار – ۱۳۴۸

درگذری دیگر

فرامرز سلیمانی

درگذری دیگر ازشهرشعر، عابری خسته مرده است. نام او اسماعیل شاهرودی است وپیشه‌اش شاعری. او به رقص کلام می‌پرداخت. درآغاز موزون ومنظوم می‌نوشت وآنگاه به‌پریشانی و آشفتگی رسید.

ازنسل نیما بود و راه او را پی‌می‌گرفت امـا همچون او فرزند طبیعت نبود. کلامش‌آرام و رام نبود و سنگینی وسرکشی داشت. حتی مثل نیما هم می‌دید. کمی پرشورتر، کمی احساساتی‌تـر، کمی سیاسی‌تر و هرگز نه‌چون او با زبانی اجتماعی وپرتوان. هرگزمیل زیروزبر کردن دراو دیده‌نشد. روز او ابری بود. انتظار خورشید را می‌کشید، با دم صبح خروسان سحر...

درآغازهنوز نمی‌توانست ازمعیارها، تعبیرها و واژه‌های شعر کهن به‌آسانی پیوند بگسلد، اما توصیه هـای نیما را بکـار می‌بست. به "زمـان پرکشمکش" می‌پرداخت. با" پنجه‌های‌زهرآگینش" تکیه‌گاهی می‌جست یا که نعره‌ای برمی‌کشید تـا رنجش را بازگوید. با دشمن سرستیز داشت. شعار می‌داد: "محوباد رژم‌کهن!" تا مردم را و خلق را به تحرک وادارید.

درچارچوبهای بسته یا دیکته‌شده‌اندیشه می‌ورزید اما چندان درگیر اعماق نمی‌شد.

واژگانش با همگامان سیاسیش به‌وحدت و همخوانی رسیده بود. از ستمگر، رنجبر، روز، رنج زنان واشاره به"کلارا" وهشتم مارس‌می‌گفت. از رفیق، صلح، دهقان وکارگر، ویت‌کنگ وجنگ صحبت داشت. رمزها ونشانه‌هایی چون شب و صبح وباد وتوفان را درآغازی ساده و کمرنگ بکار می‌گرفت.

دراو این نیاز بود که سیاست و ستیز ومبارزه را برتر ازمعیارهای شعر وادبیات بشمرد و تغییر وضعیت اجتماعی را نسبت به تغییر وضعیت شعر مقدم‌بداند. اجتماع‌او داشت شکلی تازه می‌گرفت وآموزگار پیر او پیراهن ژنده‌ای به‌تن داشت. با این‌وجود انزوا و تنهایی از همان زمان او را می‌آزرد، بازهم باهمان کلام ولحن نیمایـی: "هیچکس نیست خبرگیرد ازحال‌کسی" ازجاده‌ٴ انتظار می‌گفت که خون‌آینده را از آن شستند. از صلیب درد که شکسته شد. از طاق نصرت آرزو که برچیده شد. زهرخندی تلخ به‌لب داشت تا برفاجعه فایق آید، اما صدایش، که انسان را به‌آستان فردا وفتح می‌خواند، فرسوده، خشن‌دار ولرزان بود. گویی که هنر شنیدن، گوش دادن و دل‌سپردن را درکسی نمی‌یافت. آن حسرت ماهی‌های چالاک، چله‌نشینی، یاٴسها و شکستها او را به‌سرزمین فرهنگهای کهن – از نوعی دیگر – کشاند. سفر هند، اما در او تاٴثیرگذار نبود و جهش وحرکتی در شعرهایش پدید نیاورد. تنها و خالی وبی‌اثر باقی‌ماند.

اسماعیل شاهرودی الگو نبود. جایی کـه آغازکرد، سکوی پرش مناسب وبهنگامی‌بود. شاعر پرید، اما به‌جای خود نشست. اگر پرشی دوباره وسه‌باره درکار بود تنها به‌علت واکنش سکوی پرش بود ونه‌میل شاعر به‌پرواز، یا توان او. پروازی

درکار نبود. نه‌درکلام ونه دراندیشه. خیال هم که از آغاز جایی چندان دراین ترکیب نداشت. او به‌عنوان شاعری آغازگر، حتی بی‌گیری الگوی نیمایی را نیز واگذار کرد و خود الگویی تازه‌نشد. اما رفتار زمانه را با نسل خویش در کلام خویش بژواک داد. او ویران کرد تا راه برای آینده هموار شود و سازندگی، روزی به‌دست شاعران دیگر، آغاز گردد.

در دورهٔ بیست وپنج سالهٔ کار خود، شاهرودی شاعر رقص کلام بود. وزن یکی از معیار هایی بود که ذاتی شعر او بنظر می‌آمد، اما به‌این معیار نیز سرسپردگی همیشگی نداشت. زمان که پیش‌تر رفت نظم کلام او به‌پریشانی وآشفتگی رسید، با شعری ضد روش وضد شگرد. همانند منوچهر شیبانی، قناعت به‌پیشگام بودن تنها از جنبه تاریخیش مانع از جست‌وجو وکشفهای تازهٔ او بود. واژه‌ها رفته رفته به‌نوعی تجرید رسید. "مومی درسا"ی او درهوا رقصید و معلق ماند و همهٔ تازگیش تنها در آشفتگیش بود.

"درمنظر گسسته‌ی تسلیم" یا ستیز، درگذری دیگر ماند و آنگاه که خسته وفرسوده شد، بی‌گذار از گذرگاههای تازه، از دست رفت . . .

آرامش در واژه‌ها

کاظم ــ سادات اشکوری

اسماعیل‌شاهرودی شاعری بود ازتبارشاعران دربه‌در و آوارهٔ این سرزمین. شاعری آشفته و عاشق که شیفتهٔ روح بی‌سامانش بود و شیفتگی‌را در کردار و گفتارخویش نیز منعکس می‌کرد. عمری با بحران روحی زیست و روزی از روزهای بحرانی جامعه، تنها و بی‌خبر از یاران، چشم از جهان فروبست.

درآن روزها، که تشنج ازجامعه رخت برنبسته بود، درگوشه‌یی چشم به‌در دوخته بودتا آشنایی از راه برسد، اما یاران وآشنایانش چندان درگیر حوادث گوناگون بودند که مجالی نمی‌یافتند تا یادی از او کنند.

امروز که در ذهنم به دنبال او می‌گردم، چهرهٔ مهربان و موهای بلند و پریشت وهیکل ورزیده‌اش را به یاد می‌آورم: در پشت یک میز چوبی در "کافه فیروز"، در پیاده‌رو خیابان نادری، درخیابان‌گردیهای شبانه. هنگامی که شعر می‌خواند کلمات را شمرده به زبان می‌آورد و صدای بم او به‌کلمات جانی تازه می‌بخشید:

. . . ومن درباغ سبز چشم خود آرام می‌گیرم
وشب آرام می‌گیرد
و در آرام می‌گیرد.

سرانجام او که به "آرامش" می‌اندیشید و واژهٔ "آرام" را آنگونه شمرده ادا می‌کرد، در روز ۴ آذر ۱۳۶۰ برای همیشه آرام گرفت

یاد دوست

حشمت جزنی

"پنداشتم که پهنه شدم درسکوت خویش"

روزی درکافه "تهران‌پالاس" شاهردوی را دیدم، عینک سیاهش را زده وپشت میزی تنها نشسته بود. پهلویش نشستم مصراع بالا را برای من زمزمه کرد وگفت حالم خوش نیست ونمی‌توانم چیزی برآن بیفزایم، روز بعد این شعر را ساختم و به او تقدیم کردم، یادش گرامی باد.

رفتن
"پنداشتم که پهنه شدم درسکوت خویش"
اما نه، موج بودم
می‌آمدم چه آمدنی
لبریز از شدن شده بودم
ورفته را
با خود به هرکجای گمان می‌بردم
بردوش من نبود
جز بارهای زخم
ومی‌دیدم
می‌رفتم‌از اریکه‌ی تاریکی
درهرطلوع
و می‌غلتم
وقتی که آبهای فراموشی را
دریا به من نمود
از پهنه‌ای به پهنه‌ی دیگر راندم
پنداشتم فصاحت دریا را می‌مانم
غافل که این تکان پیاپی
طرح گریز بود
و کشتی‌ها
با بادبان خواب سفر می‌کردند
یک روز درکشاکش خیزاب
سکان بادهای مهاجم را
تا شاهراه روشن روٴیا گرداندم
اما دریغ
با ماهیان سرد وسراسیمه
با آفتاب خسته تلاقی کردم
آنگاه، از قامت برهنه خود بالا رفتم
تا قطره‌های پاک نگاهم را
برچهرهٔ نسیم بپاشانم
اما نسیم خاطره‌ای شد تلخ
در پیشگاه موج
و من گفتم
پس درکدام پهنه فرود آیم
از خویش، از خروش
و رفتم باز
زیرا شدن خمیرهٔ من بود.

نشریه نقش قلم

شماره پنجم‌نشریه نقش قلم ویژه هنروادبیات منتشر شد با این عناوین: مقاله "انسان شعور طبیعت است" از محمد مختاری دو نمونه از روانکاوی ناهموار نوشته جلال ستاری وتازه‌های کتاب از علی دهباشی و علیت روابط اجتماعی درداستان از علی‌صدیقی و دو داستان به‌نامهای "سایه های سنگ شده" از جواد مجابی و "مهمانسرا" از محمد محمدعلی وشعرهایی از: م. راما ــ کاظم سادات اشکوری ــ فرامرز سلیمانی ــ غلامحسین نصیری‌پور ــ ناصر زراعتی و . . . ــ ومقاله‌ای از جکتاجی به اسم "ماکدام فرزند مام وطنیم" ــ و یادنامه‌ی حبیب ساحر به‌اسم "ازدیار گل سرخ" به قلم عمران صلاحی و معرفی سوئینکا و گونزالو میلان و مقاله "بخاطر یک لقمه نان" از جهانبخش نورایی و مطالب سینمایی و خبری و نقد کتاب و . . .

● **خانم زمان**

خانم زمان آخرین دفتر شعر محمدعلی سپانلو شاعر نوپرداز معاصر است که اخیرا" توسط انتشارات تیراژه منتشر شده.

خانم زمان یک شعر بلند در ۵۷ صفحه است که با یادداشت‌های شاعر درانتهای کتاب و یک صفحه پیش‌نوشتار ایشان درمعرفی خود و کار تازه‌اش، جمعا" در ۷۲ صفحه و به‌قیمت ۳۵۰ ریال به‌بازار کتاب عرضه شده. سپانلو در مقدمه می‌نویسد: "منظومه خانم زمان درواقع نگاهی حماسی و گاه غمنامه‌وار به‌شهر تهران است". قسمتی از این منظومه در شماره‌های قبلی دنیای سخن چاپ شده است.

● **خانه جدید ــ نوشته قاسمعلی فراست ــ ۱۱۲ صفحه ــ تیراژ ۱۱۰۰۰ نسخه ــ چاپ سال ۶۷ ــ انتشارات برگ ــ قیمت۳۲۰ ریال.**

این کتاب مجموعه ۹ داستان کوتاه است که توسط نویسنده‌ای علاقه‌مند نگاشته شده است.

آموزش

طراحی و نقاشی ویژه بانوان و دوشیزگان

خصوصی و عمومی ۶۸۴۶۶۱

عدالت چندین چهره دارد

نوشته : فردریش دورنمات
کارگردان : حمید سمندریان
بازیگران : هماروستا ـ رضاکیانیان ـ احمدآقالو ـ نورالدین استوار ـ آتش تقی‌پور .

گفتگو با حمید سمندریان درباره‌ٔ اردواج آقای می‌سی‌سی‌بی

* آقای سمندریان بد نیست ابتدا مختصراً درباره‌ٔ تمایزات اندیشگی فردریش دورنمات با تئاتر ـ نویسان پوچی صحبت گردد و مشخص شود چرا نمایش ازدواج آقای می‌سی‌سی‌بی با وجود شباهت موضوعی‌اش به‌نوشته‌های پوچ‌نویسان درنهایت یک اثر ابزورد یا پوچ‌گرا به‌حساب نمی‌آید ؟

ـ بهتر است برای شروع بحث مقایسه را از تئاتر اگزیستانسیالیست و پوچی آغاز کنیم تا تمایزات مزبور دقیقاً" مشخص گردد . درتئاتر نویسندگان اگزیستانسیالیسم نظیر سارتر و کامو اغلب همان مفاهیم فلسفی تئاترنویسان ابزورد مثل یونسکو، آدامف، بکت و آرابال به‌کار گرفته می‌شود با این تفاوت که دراینجا "پوچی‌زندگی" بوسیله‌ٔ مکتب اصالت وجود به‌طور کاملا" منطقی به "بحث" گذاشته می‌شود درحالیکه نویسندگان پوچی به‌جای بحث وتفسیر معضلات زندگی‌ترجیح می‌دهند "تصویر پوچی" از آن ارائه کنند و به یک قضاوت ما"بوسانه از آن برسند ، تفاوت تئاتر آدمهائی مثل دورنمات با پوچ‌گراها از همین‌جا آغاز می‌شود ، دورنمات انسان را جزئی از طبیعت می‌داند ، عنصری که "تواما" هم خیراست و هم شر، همانطور که تمام نهادهای طبیعت مدام در تضادی همیشگی قرار دارند و از ثمره‌ٔ برخوردها است که پدیده‌ها بوجود می‌آیند انسان دورنمات نیز ذاتا" موجودی متضاد است وازاین‌رو نه می‌توان او را نفی کرد و نه درست است که خوشبینانه تلقی شود . این انسان همواره دچار تلاشی دائمی است ، این تلاش از نظر پوچ‌نویسان مردود ومنتفی است حال آنکه در دورنمات نقش تلاش باقی‌می‌ماند وتکاپوی انسانها تقدیرمی‌شود ، دون‌کیشوت نمونه‌ٔ آرمانی این "تلاش" است که ظاهرا" در دنیای فانتزی جریان دارد وبی‌نتیجه بنظر می‌رسد اما دورنمات با علم به‌این نکته که تا این لحظه تمامی تلاشهای انسانها بی‌نتیجه بوده ، تکاپوی‌بشری را ستایش‌می‌کند ، دون‌کیشوت محبوبترین شخصیت درنمایشهای او بشمارمی‌رود با وجود این که پره‌های آسیاب همیشه او را به‌زمین زده اما هرگز تلاش دون‌کیشوت را به‌سخره نگرفته ، ودرمورد این شخصیت به "قضاوت" منفی ننشسته است . درنهایت تئاتر دورنمات به‌سبب دوری جستن از قضاوت نهیلیستی درباره‌ٔ جهان وتمایل به "طرح" مسئله "کشمکش" در نهاد انسانها از انواع تئاتر پوچی جدا می‌شود وبه یک اندیشه‌ٔ مو"ثر وبرنده نمایشی تعبیر می‌شود ، تغییر جهان از طریق کشمکش درونی اجزای آن .

* "عدالت" از دیدگاه آدمهای دورنمات چگونه تفسیر می‌شود ؟

ـ ملاک عدالت درآثار دورنمات می‌تواند هرچیز باشد بجز " اخلاقیات" ، جهان دورنمات جهان تنازع بقا"ست پس عدالت ارتباط مستقیم با قدرت دارد ملاقات بانوی سالخورده نمونه‌ٔ جالب این تفکر است با پول می‌شود همه چیز را خرید حتی عدالت را .

* پس عدالت یک مفهوم قراردادی است نه ثابت ؟

ـ دقیقا" ، تعریف ثابتی برای عدالت وجود ندارد این دیدگاه خاص افراد است که عدالت را می‌سازد آنچه که بنظر من بیعدالتی می‌رسد ممکن است ازنگاه دیگری عدالت بحساب بیاید وبرعکس و بهمین سبب است که دورنمات همیشه از "قضاوت" دوری می‌کند چرا که عدالت به‌راستی چند چهره دارد . . .

* . . . ازاین‌روست که سن‌کلود که به‌خیال خود "برابری" راتبلیغ می‌کند درواقع "بی‌عدالتی" را ترویج می‌کند .

ـ عدالت دورنمات آن عدالتی است که در نفس طبیعت اعمال شده .

* واین دقیقا" بامفهوم عدالت سوسیالیستی سن‌کلود منافات دارد ، می‌دانیم که درطبیعت هرگز برابری و تساوی عناصر و اجزاء مورد نظر نبوده بلکه جاگذاری درست و کاربرد آنها معنی دارد .

ـ همان نکته‌ای که دورنمات برآن انگشت گذاشته ، عدالت به‌هیچ‌وجه به‌معنی "برابری" فیزیکی نیست ، این تنوع وتلون ایده‌ها و انگیزه‌ـ هاست که باعث بوجود آمدن برخوردهای ذاتی وطبیعی‌انسانها می‌شود ودرواقع عدالت ضرورت وجود همین برخوردهاست که باعث تحرک و پویایی می‌شود . نه‌سوسیالیسم شرق و نه‌سرمایه‌ـ داری غرب هیچکدام از نظر دورنمات به‌عدالت نخواهند رسید چرا که اولی به‌تفتیش عقاید منجر خواهد شد و دومی به‌تباهی اخلاقیات انسانی خواهد کشید . اما راه حل سومی هم وجود دارد "مبارزه" انسان برای تغییر جهان از طریق تغییر خویش که مسئله ساده‌ای نیست و شاید انسان آینده به‌آن نائل شود .

* تلقی دورنمات از مسئله "اخلاق" را در وجود شخصیت آقای می‌سی‌سی‌بی مشاهده می‌کنیم ، جلادی‌که می‌خواهد قانون موسی را اجرا کند . همانطور که اشاره شد نویسنده درتعریف‌عدالت به‌تنها موضوعی که اهمیت نمی‌دهد " اخلاقیات" است . . . شاید به‌این دلیل‌که آن را تابوی‌انسان می‌داند .

ـ و آن‌روی تابو ، اتوپی‌ست ، دورنمات معتقد است که دروجودبشر هم‌فرشته می‌زید و هم‌شیطان شرایط زمینه‌ٔ بروز این دونیرو را شدت می‌بخشد ، مفهوم "گناه" به‌منزله‌ٔ خطای شخصی درجهان امروز دیگر بی‌معناست اکنون تمامی بشریت بخاطر تنگناهای موجود به‌یک "گناه جمعی" دست زده‌اند ، بعد از دوجنگ جهانی و ساختن بمب اتم و درزمانیکه بقول دورنمات نژاد سفید می‌خواهد برتری خود را به دیگر انسانها نشان دهد صحبت از گناه و مسئولیت بیفایده است و از این‌رو ترازدی دیگر

جائی در اذهان عمومی ندارد این "طنزسیاه" یا "گروتسک" است که نمایش قرن ماست. امروز تمامی بشریت از خویش سلب مسئولیت کرده و درعین گناه خود را بیگناه می‌داند.

* به‌گروتسک اشاره کردید، درطراحی صحنه‌نمایش از کولاژ عناصر نامتجانس به‌سبک کوبیسم استفاده شده که جهان آشوب‌زده و مدرن بشر امروزی را نشان می‌دهد.

ـ این درهم‌ریختگی عناصر صحنه در ارتباط دقیق با متن است توجه‌کنید که آناستازیا یک‌نام روسی دارد درکنارش سن‌کلود نامی فرانسوی، دیه‌گو هویتی احتمالا" مکزیکی و دون‌کیشوت که از آن سوی تاریخ بدرون نمایش آمده این کمپوزیسیون به‌جهت دید کلی دورنمات به‌انسان است، جغرافیای خاصی مد نظر نبوده، وجود آن ساعت بزرگ با آن شکل درمرکز صحنه اشاره‌ای به‌بی‌زمانی وبی‌مکانی واقعه است در یک‌سو طرحی از کلیسا و در سوئی دیگر یک پرولتر با پرچم‌های سرخ دیده می‌شود تصاویری فشرده از چشم‌انداز جهان معاصر که عینیت ظاهری اشیاء درآن از شکل خویش خارج شده‌اند.

* اما نمایش با فضاوتنی "ماه‌یوسانه" پایان نمی‌پذیرد تکگوئی سلحشورانه دون‌کیشوت در پایان ظهور ابرمردی را نوید می‌دهد که میتواند نقطه‌ٔ عطف تاریخ بشری بحساب آید.

ـ بله دون‌کیشوت تنها کسی‌است‌که دورنمات به او بهاء می‌دهد، شاید در عصری که تمام ابرمردان فراموش شده‌اند ظهور یک ابرمرد ضرورت‌تاریخی باشد.

سینما در تلویزیون

اخیرا" تلویزیون با پخش چند فیلم‌سینمائی ارزشمند نظیر سه برادر فرانچسکو روزی وشاهین مالت ساخته‌ٔ هاواردهاوکز چشم هنردوستان را روشن کرد که جای دارد از آن به تشکر یاد شود بعد ازرو‌یت خیل‌فیلمهای ژاپنی وکره‌ای که باعث دلزدگی و پیش‌داوری مردم نسبت به پخش فیلمهای مبتذل تلویزیون شده بود پخش این چند اثربارتاب مطبوعی در جرائد داشت، محله‌ٔ سروش با چاپ لیستی از فیلمهای پخش شده از سال ۶۰ که قابلیت پخش مجدد دارند از این اقدام که باعث بالابردن سطح دانش سینمائی تماشاچیان می‌شود حمایت کرد، مضاف براینکه قبل از نمایش هرفیلم نقد وبررسی کوتاهی از فیلم صورت گیرد تا به‌مرور نیز بتوانند دیدگاه درستی نسبت به‌شناخت و تشخیص فیلم خوب از بد پیدا کنند، ماهنامه‌ٔ فیلم نیز بااختصاص دادن صفحات بیشتری به‌نقد وبررسی این آثار خوب پرداخت. ما نیز با تائید این اقدام مثبت از سوی مسئولان تلویزیون براین نکته اصرار داریم که این رسانه به‌سبب تاثیر فزاینده‌ای که برذوق عمومی می‌گذارد می‌تواند با یک برنامه‌ریزی صحیح نمایش فیلمهای سینمائی را از یک عمل صرفا" "برنامه‌پرکن" به یک برنامه‌ٔ آموزشی وسرگرم‌کننده تبدیل‌کند تا به‌مرور تماشاچی‌ایرانی به‌یک بینش سینمائی نائل شود با توجه به‌این نکته که بیننده‌های تلویزیون درحال حاضر بعلت اعتیاد به فیلمهای ملودرام و آبکی از جریان فرهنگی سینمای سالم و ورزیده‌ٔ جهان بکلی پرت افتاده‌اند، درادامه‌ٔ این مطلب در این شماره لیست آثاری را که‌پخش آن از تلویزیون مورد اخلاقی ندارد ذکر می‌کنیم و امیدواریم که تلویزیون با جدی گرفتن پخش فیلم اعتبار لازم خود را بدست آورد.

۱ ـ فیلمهای ارزشمند سینمای جهان سوم (آثاری از ساتیاجیت‌رای، شیام بنگال، یلماز گونی و...)

۲ ـ نئورآلیسم درایتالیا (آثاری‌ازروسلینی، دسیکا، فللینی و...)

۳ ـ کمدی از آغاز تا امروز (آثاری از چاپلین، باستر کیتون تا کمدینهای امروزی مثل بروکس و وودی آلن)

۴ ـ سینما وآثار کلاسیک و ادبی بزرگ‌جهان (آثار کوزی‌نتسف نظیر دون‌کیشون، هملت و شاه‌لیر، آثار دیویدلین و اقتباسهای سینمائی از زندگینامه های مشاهیر ادب وهنر جهان مثل داستایوفسکی، تولستوی، گاندی و...)

۵ ـ سینما و مؤلفین (آثار نوابغ سینمائی جهان که موارد ضد اخلاقی در فیلمهایشان نادر است، تارکوفسکی، اورسن‌ولز، هاوارد هاوکز، جان‌فورد، فریتزلانگ، کوروساوا، الیاکازان‌و...)

۶ ـ سینمای معطوف به‌کودک (دراین‌زمینه منابع بیشتر است، کودک وحشی تروفو، فراموش شدگان بونوئل، پول توجیبی تروفو و آثار ارزشمندی که حول محور مسائل کودکان دور می‌زند).

۷ ـ سینمای ایران (آثار برجسته سینمای ایران که امکان پخش از تلویزیون را دارند، نظیر گاو، سفر، رگبار، طبیعت بیجان، سفرسنگ، دونده و...)

این دسته‌بندی مشتی از خروار است دراین بین آثاری هستند از فیلمسازان بزرگی که بصورت پراکنده ساخته شده‌اند ومیتوانند از آنتن پخش شوند دراشتیاق روزی هستیم که موقع پخش فیلم سینمائی هیچ تلویزیونی خاموش نشود، البته نه‌بخاطر بی‌برقی...!

تازه‌های سینما

مهمانان هتل آستوریا

پس از سه سال تلاش گروهی از هنرمندان ایرانی و همکاران خارجیشان فیلم سینمایی "مهمانان هتل آستوریا" آماده نمایش شد.

بنیاد سینمایی برداشت هفت که این فیلم را با یاری جمعی از فرهنگدوستان ایرانی تهیه کرده است تلاش می‌کند اولین نمایش رسمی فیلم را درچشمنواره جهانی فیلم برلن برگزار کند.

در این فیلم شهره آغداشلو، ناصر رحمانی نژاد، هوشنگ توزیع، محسن مرزبان و کامران نوزاد بازی دارند و موسیقی فیلم را اسفندیار منفردزاده ساخته است.

* جعفر والی اولین ساخته‌ٔ سینمائی‌اش چشم‌تنگ دنیادار را به آخرین مراحل فنی رسانید، این فیلم بوسیله‌ٔ بهرام دهقانی تدوین شده و سعید پورصمیمی و مرتضی احمدی در آن بازی دارند.

* طی قراردادی که مجمع تولیدکنندگان فیلم با شرکت بیمه ایران به امضاء رسانید تمامی دست‌اندرکاران سینما درصورت تمایل می‌توانند از مزایای بیمه حوادث استفاده کنند. علاقه‌مندان می‌بایستی برای دریافت فرم و اخذ قرارداد با شورای مرکزی مجمع تماس بگیرند.

* علی ژکان کارگردان فیلم‌مادیان، مقدمات تهیه دومین فیلمش "جن زده" را آماده می‌کند، داستان این‌فیلم درجنوب می‌گذرد، تهیه‌کننده‌ٔ آن شبکه اول خواهد بود و اکیپ بازیگران آن هنوز دقیقا" مشخص نشده‌اند.

* "سفر عشق" اولین ساخته‌ٔ ابوالحسن داوودی نویسنده‌ٔ سینمائی آخرین‌مراحل فنی‌را می‌گذراند داستان این فیلم حول محور تحولات روحی یک زن دور می‌زند، پرویزپورحسینی، داریوش‌ارجمند و گلچهره‌ٔ سجادیه بازیگران آن هستند.

مرثیه علی‌اکبرخان
نویسنده وکارگردان یونس بهین‌میلاد
فیلمبردار عطا حیاتی
بازیگران علی‌اکبر کاوه، شهرام گلچین
تولید گروه فرهنگ وادب شبکه دوم تلویزیون
استاد علی‌اکبرکاوه از اساتید مسلم خط فارسی است و شاگرد عمادالکتاب. فیلم دیداری با این هنرمند سالخورده است و پیری و جوانی وکودکی او را بازمی‌گوید وچون هرفیلم مستندی تاریخ حیات او را نیز دربر دارد.

لذت بودن از فیلمی سهل و ممتنع

ناصر زراعتی

" خانهٔ دوست کجاست؟ " گذشته از حکایت دوستی، روایت مسئولیت و وظیفه است، مقوله ـ هایی رنگباخته و فراموش شده در این روزگار.

سپهری در شعر " نشانی " ـ که کیا رستمی مصرع اول آن را عنوان فیلم خود قرار داده و در آغاز تیتراژ، از شاعر از دست رفته یاد کرده ـ، بیانگر جست‌جویی عرفانی است و با زبان تمثیل، نشانی‌های خانهٔ **دوست** را یک به یک برمی‌شمارد تا سرانجام جست‌وجوگر را به کودکی برساند که باید از او پرسید : " خانهٔ دوست کجاست؟ ". شاعر عارف ما ـ در این شعر کوتاه و زیبا ـ به شکلی دایره‌ای دست یافته است، بی‌آنکه پاسخی به پرسش سوار داده باشد، در نهایت آن را تکرار می‌کند.

کیا رستمی در فیلم شاعرانه و پاک خود، این دایرهٔ بسته را می‌گشاید و پاسخ پرسش را از طریق کودک، می‌یابد، کودکی که با گذر از هزار توی مکانها و آدمها و روابط خشن‌آنان، اگر چه خانهٔ دوست را نیافته، اما با احساس مسئولیت و با انجام‌وظیفهٔ ناخواسته‌ای که بر دوشش افتاده، خود **دوست** را یافته است. فیلمساز براین پاسخ بظاهر ساده ـ اما در اصل، دشوار ـ با تصویر شاعرانهٔ گل کوچک در دفترچه، مهر تأکید می‌زند.

آیا احمد احمدپور فیلم کیارستمی همان کودک پایان شعر سپهری نیست که می‌باید از او پرسید : " خانهٔ دوست کجاست ؟"

کیارستمی گویی‌کودک را بر زمین آورده، به روستای کوکر برده، پشت میزهای فرسودهٔ مدرسه بر نیمکت نشانده و آنگاه وضعیتی فراهم کرده تا او با تمام معصومیت و پاکی ذهنش، عهده‌دار بار امانتی سنگین شود که تمام آن روز و شبش را بیاشوبد و در نیمه شبی که باد می‌گردد و بیداد می‌کند، در خلوت و تنهایی بنشیند، راه رفته و برگشته و آدمهای دیده را همه در ذهن کوچک خود مرور کند و سرآخر، وظیفهٔ خویش را به‌جای آورد و صبح فردا ـ که صبحی است آفتابی و درخشان و دیگر از باد بیدادگر خبری نیست و ابرها از آسمان پراکنده شده‌اند و انگار بوی خوش هوا و خاک پس از باران، فضای دلمردهٔ کلاس را پر کرده ـ بار امانت خود را بر میز مدرسه بگذارد : " اینک دوستی !" گیرم که آموزگار سختگیر، تنها، بر مشق نوشته شده در دفترچهٔ محمد رضا نعمت‌زاده آفرین بگوید، اما من و تو تماشاگر که گل کوچک را با گلبرگهای سفیدش می‌بینیم.

این‌روستاهای پاکیزه و شسته رفته با خانه‌های سفید کجاست؟ فیلم به ما می‌گوید : **کوکر** و **پشته**، و فیلمساز چنان جغرافیای دقیقی برایمان تصویر می‌کند که گویی من و تو تماشاگر نشسته در سالن سینما نیز همراه احمد از مدرسه بیرون آمده‌ایم، از کوچه گذشته‌ایم، به‌خانه رسیده‌ایم، بهانه‌ای یافته‌ایم و از خانه بیرون زده‌ایم، به بازارچه و قهوه‌خانه رفته‌ایم، از تپه و جادهٔ زیگزاگی آن بالا دویده‌ایم، از کنار تک درخت عبور کرده‌ایم، گورستان را پشت‌سر نهاده‌ایم و به پشته رسیده‌ایم و در گردش سرگیجه‌آور کوچه گردی‌ها، پرسان پرسان به غروب و ـ آنگاه ـ شب تیره رسیده‌ایم، پیرمرد نجار در بالا وپایین رفتن از پله‌ها، همراه پرحرفی‌هایش، امانمان را بریده است و عاقبت به هیچ چیز نرسیده‌ایم و در کفمان جز باد چیزی نبوده و شب تاریک و راهی طولانی و پر مخاطره درپیش رویمان ...

راستی، احمد چگونه راه دراز و سیاه بازگشت از پشته به خانه را طی کرده است ؟

نمی‌دانیم. ما همراه پیرمرد نجار به خانه‌اش رفتیم تا گهواره‌های او را ببینیم و صدای اره ـ کشیدنش را بشنویم.

" خانهٔ دوست... " کیارستمی سینمای تمثیل نیست، سینمای جزئیات واقعی استادانه کنار هم چیده شده است. رمزورازی در خود نهفته ندارد تا تماشاگر بکوشد آنها را گره بگشاید و به کشف برسد. اگر چیزی هست، گونه‌ای شهود است، همدلی است. اگر جزئیات را دریافتی و به اثر و حرف آن دل دادی، به این شهود می‌رسی و در پایان، دلت می‌لرزد و حرف بر دلت می‌نشیند، اگر چه ته رنگی از نصیحت و موعظه داشته باشد، یا نوعی درس اخلاق به‌نظر آید.

در " خانهٔ دوست ... " کیا رستمی، نباید دنبال عرفان ـ به معنای رایجش ـ گشت. اگر بخواهی جست‌وجوی احمد را گذر از وادی هفت شهرعشق بدانی، راه‌خطا رفته‌ای. در این فیلم، از سیر و سلوک، هیچ خبر و اثری نیست. پیرمرد نجار راهبر و مراد نیست. او با تمام تعلقاتش به گذشته ـ آری، گذشته‌ای زیبا که انعکاس رنگین و زیبایش را هنوز هم می‌توان بر دیوارهای کوچه پس‌کوچه‌ها به‌چشم دید ـ و با همهٔ حسن نیتش ـ گیرم که بخواهد اندوه تنهایی و بی‌همدمی خود را در پس آن پنهان کند ـ مرید معصوم خود را به بیراهه می‌برد و بی‌آنکه متوجه شود، بی‌نتیجه برمی‌گرداندش و در شب تیره که فقط باد گردنده حاکم است، به امان خدا رهایش می‌کند.

اگر سیر و سلوکی هست، سیر و سلوک در درون احمد است و اگر راهبر و مرادی برای این مرید هست، خود اوست.

گویی همه ـ از مادر و پسرک وسوسه‌گر همسایه و پدر بزرگ و دلال قاطر سوار و پیرمرد پشته‌خار بر دوش و پیر مرد نفس نفس زن گرفته تا پسرک همکلاس دبهٔ شیر حمل کن و پیرزن بیمار و زنهای پای شیر آب و زنهای ایستاده بر بالکن و حتی پیر مرد نجار ـ می‌خواهند به احمد بفهمانند که: تو فقط خودت را داری و بس. و او در پایان ـ آخر شب، وقتی حتما " از پدر خسته و کوفته که در جست‌وجوی ایستگاههای رادیویی است، کتک خورده و بغض کرده، به سینی غذا نگاه می‌کند ـ در تنهایی، درمی‌یابد که آری، فقط خود را دارد و بس.

●

وقتی آموزگار دیر سرکلاس می‌آید و خشم خود را سر معصومیت کودکان خالی می‌کند و محمدرضا نعمت‌زاده را به‌گریه می‌اندازد، وظیفهٔ توست ـ احمد ! ـ که پس از تعطیل مدرسه، دست در دست دوستت بگذاری. اما در میان شما هم هستند بچه‌های شروری که به دوستت پس‌گردنی بزنند و دربروند. اما وقتی محمد رضا می‌افتد و شلوارش گل‌آلود می‌شود، تو باید بروی و بکوشی تا آلودگی را به آب شیر بشویی.

به خانه می‌رسی. مادرت زیربار کارهای تکراری و همیشگی خانه، کمرش خم شده. باید به او کمک کنی. کهنه‌های بچهٔ کوچک را بیاوری، به خانهٔ پیرزن همسایه می‌روی تا آب داغ در شیشهٔ شیربچه بریزی. پیرزن باتمام مهربانی‌اش به‌مادر وگلدانهای گل‌شمعدانی، سرزنشت می‌کند که چرا کفشهایت را درنیاورده‌ای. وسوسهٔ پسر همسایه، هیاهوی بازی بچه‌ها در کوچه ... نه، نباید بروی ! پدرت سرکار است. برادر بزرگترت

به سربازی رفته . باید درس بخوانی . به تو چه مربوط که دفترچه محمد رضا نعمت‌زاده در کیف تو مانده؟ به کار خودت برس! باید بروی نان بگیری . . .

وقتی کوکر و پشته از جوان خالی است ، وقتی پیرها یا بیمارند ویا برتخت قهوه‌خانه نشسته‌اند و کاه پوسیده باد می‌دهند ، پدر بزرگ تو یا شیوه‌های تربیتی عهد دقیانوس، باید که تئوری‌های هشت من نه‌شاهی ببافد و از کتک سخن بگوید .

خیش رهاشده در کوچه، خبر از رکود کار می‌دهد . پیرمردی در گورستان ، نرده‌های گوری را رنگ می‌زند . پس باید که دلالها سوار باشند و بتازند و یادگارهای زیبا را برای مهندسان شهری مفت بخرند و کارشان چک و جانه زدن باشد . در این میان ، معصومیت توست ــ احمد !ــ که با پاره کردن برگهای سفید میان دفتر محمد رضا ، لگدکوب می‌شود . باید که بغض کنی و اشک به چشم بیاوری .

این زنها هم مثل مادر تو هستند ، در کار گذران زندگی . همکلاسی‌ات را می‌بینی؟ حالا فهمیدی چرا کمرش درد می‌کند؟ او چنان اسیر است که نمی‌تواند تو را همراهی کند تا خانهٔ دوستت را پیدا کنی .

پیر مرد نجار هم که نمی‌تواند همپای تو بیاید ، تو را به جایی می‌برد که پیشتر رفته‌ای و می‌دانی که خانهٔ دوست تو نیست ، اگر چه همسان اوست .

آن همه وراجی‌ها به این گل کوچک هدیه شده در چشمه می‌ارزید . وانگهی ، او ــ با آنکه رفتنی است ــ گهواره می‌سازد . گیرم که مشتری ندارد .

●

کیا رستمی از امروز می‌گوید ، از همین‌جا ، روشن و دقیق ، با جزئیاتی کنار هم چیده شده . بی‌آنکه بر چیزی تأکید کند ، آرام می‌گذرد و ما را همراه احمد احمدپور می‌برد . بی‌آنکه کسی را محکوم کند ، با طنزی شفاف ، واپسگرایی‌ها و ناهنجاریها را به‌ما می‌نمایاند و آخرسر ، رکوراست می‌گوید : در این مکان و در این زمان (تو می‌توانی بگویی در همهٔ مکانها و تمام زمانها) ، به نسل احمد احمدپورها باید دل بست و بس .

●

می‌توان گفت که این فیلم کوتاه بیخود دراز شده‌ای است ، می‌توان با ذره‌بین انتقاد ــ یا بهتر است بگویم ، خرده‌گیر ــ فیلم را نگریست ، می‌توان ساختار فیلم را زیر سؤال برد ، می‌توان بحث پیچیدهٔ واقعیت‌گرایی (رئالیسم) را مطرح کرد و گفت و شنید و سرانجام حکم صادر کرد که : بله ، یا نخیر ، کیارستمی رئالیست است یا نیست ، می‌توان تکلیف معین کرد که چرا در این زمانهٔ خشن و تلخ ، از دوستی و مهربانی می‌گوید ، می‌توان سادگی فیلم را با پورخند روبرو شد ، می‌توان بحث فنی پیش کشید ، می‌توان اخلاق‌گرایی و نتیجه‌گیری خوشبینانهٔ فیلم را زیر سؤال برد ، و می‌توان . . . . خیلی حرفها زد ، درست یا نادرست ، روشن یا مبهم ، به اشاره و کنایه یا با صراحت ، اما اینها همه در صورتی است که با فیلم همدلی نکرده‌باشی ، اما وقتی از همان آغاز ــ یا حتی در پایان فیلم ــ با آن همدل شدی و آخرکار ، نفسی عمیق کشیدی و احساس سبکی کردی و لبخند زدی و به‌اصطلاح ، حالت خوب شد ، آن وقت می‌توانی بنشینی و به جزئیات بیندیشی .

" خانه دوست . . . " فیلمی است سهل و ممتنع . نمی‌گویم شاهکار است ، اما فیلم خوبی است که نظیر ندارد . هیچ لزومی ندارد که آن را با آثار برتر سینمای اروپا وامریکا و امریکای‌لاتین و خلاصه جهان مقایسه کنی . ادعا هم ندارد (فیلم را می‌گویم) . این فیلم خوب و بی‌ادعای کم نظیر را اگر چیزی یا چیزهایی بهش نچسبانی و همین‌طور که هست ساده وصمیمی وسالم نگاهش کنی ، می‌بینی و درمی‌یابی که به تو تماشاگر ، لذت بخشیده است .

لذت‌بردن ازیک اثر هنری ، کم‌چیزی‌نیست . وانگهی ، یادآوری احساس مسؤلیت و وظیفه ــ گیرم به طور فردی ــ می‌تواند اگر نه بیدارکننده ، که هشدار دهنده باشد .

و " خانهٔ دوست کجاست؟ " کیا رستمی به تک تک ما هشدار می‌دهد .

در جستجوی هویت واقعی

شناسائی

فیلمنامه ، تدوین وکارگردانی : محمدرضا اعلامی

بازیگران : محمدعلی سپانلو ، پروانه معصومی ، بهروز بقائی

فیلمبردار : غلامرضا آزادی

هویت انسانی چیست) بدنیست صحبت را با طرح این سؤال آغاز کنیم ، آیا هویت هر شخص را محل تولد او تعیین می‌کند و احتمالا " زبانی که با آن سخن می‌گوید یا عوامل دیگری هستند که هویت آدمی را می‌سازند؟ بونگ دراین باره جمله جالبی دارد "هویت انسانی دایره‌ای است که درمرکز آن انسان قرار دارد و محیطش کل کاینات را دربر می‌گیرد " اگر در مفهوم این عبارت تعمق کنیم درمی‌یابیم که هویت نه تنها با تعصب قومی وزبانی تفاوت‌داردبلکه‌درمقابل هرگونه ناسیونالیسم ونژادگرائی قرار می‌گیرد . وسوسهٔ فکری انسانها هرزمان درکاوش هویتی خویش برمبنای عرق به‌خاک نباشده در ورطهٔ "جهل قومیت" فروافتاده و به‌بیراهه رفته است .

شاعر بزرگ معاصر اشاره می‌کند :

کجا بود آن جهان
که‌کنون به‌خاطره‌ام راه بربسته است؟
کجائی تو؟
که‌ام من؟
و جغرافیای ما
کجاست؟

جغرافیای انسان اندیشمند فراگیراست و جهانشمول ، در دوره‌ای که شبکه ارتباطات بین‌المللی اقوام و ملل گوناگون را از حال و روز یکدیگر آگاه می‌کنند دیگر سخن از دردخویش گفتن بیهوده است اکنون انسان " درد مشترک" است موسیقی‌بتهوون‌دیگر تنها ازآن ملت بتهوون نیست تمامی بشریت به‌بتهوون گوش می‌دهند ، ساده‌لوحی است اگر گمان بریم حافظ ایرانی است زمانی که گوته او را " شاعر انسان" می‌خواند ، آدمیان‌درگذرگاه زمان به‌این نکته پی‌برده‌اند که "مرزها" هرگز نمی‌توانند هویت گمشدهٔ انسانی را بجویند ، اسامی ، زمانها و مکانها تنها حجابی‌اند برای جدائی بشریت از اصل هویت انسانی خویش، یک نژاد برتر معنای خارجی ندارد ، چرا ما همیشه می‌خواهیم حقانیت فرهنگ خویش را در تحقیر فرهنگها و قومیت‌های دیگر جستجو کنیم؟ چرا همیشه فرهنگ ایرانی را دستاویز نیش قبر تاریخی می‌کنیم تا عوض احیاء بدرد موزه‌ها بخورد؟ چرا خیال می‌کنیم اگر در فیلمهایمان یک خارجی تصویر می‌شود حتما" باید سمبل تجاوز وتیرنگ و استعمار باشد؟ چرا تحلیل‌درستی از مسائل‌انسانی و عاطفی مجموعهٔ بشری ارائه نمی‌دهیم؟ وهزاران چرای دیگر که با اندکی تأمل ما را به‌پاسخی حیاتی می‌رساند .

. . . هویت یک " ایرانی" در "ایرانی بودن" او نیست بلکه در " انسانی‌بودن" اوست .

همین‌کلام کافی است تا ما را در تماشای "شناسائی" به جوهرهٔ اندیشه فیلم رهنمون سازد. محمدرضا اعلامی داستان مردی را تصویر می‌کند که به سبب توهم دچار "شک هویتی" می‌شود و در گذشتهٔ خویش غور می‌کند، او که ریاضیدان و مهندس کامپیوتر است از یک سو نسبت به فرهنگ خویش احساس بیگانگی می‌کند و از سوی دیگر تعلقات گذشتهٔ سنتی‌اش او را به دوگانگی شخصیتی سوق می‌دهد، این مرد تجسم انسان مدرن و تکنیسین امروزی است که به "ازخود بیگانگی" مبتلا گشته است.

همین‌جا کمی مکث می‌کنیم، چرا انسان دچار ازخود بیگانگی می‌شود؟

بنابرتعریف یونگ از هویت، آدمی هرگز نباید "بیگانه" شود چرا که با تمامی انسانها ارتباط عاطفی و زیر فرهنگی دارد اما اگرتصور جدائی از فرهنگ جهانی در ذهن‌یک قوم جای بگیرد آن مجموعهٔ انسانی به‌محض برخورد با فرهنگهای غیر دچار ازخود بیگانگی یا درکل "بیگانگی فرهنگی" می‌گردند.

اگر بپنداریم موسیقی سنتی همه چیز است یا موسیقی جاز بیگانه می‌شویم، اگر عرفان‌ایرانی را بدون نقص بیابیم "کریشنا" برایمان کفرابلیس می‌شود واین قضیه سلسله‌وار بین تمام عناصر فرهنگ ما وفرهنگهای اقوام دیگر ادامه خواهد داشت.

اما اگر دریابیم که این اختلافات تنها در "زبان" و "شکل" ارتباطات بشری جاری است دیگر مفهوم ازخودبیگانگی یک فرهنگ نسبت به فرهنگ دیگر بی‌معنا خواهد بود، موسیقی "شناسائی" بخوبی این نکته را منعکس می‌کند، درلحظات مدرن فیلم "سینتی‌سایزر" (ارگ مدرنیزه) کار می‌کند ودر بازگشت به‌گذشته‌ها نوای تار بگوش می‌رسد اما در تیتراژ پایانی فیلم به یک همنوازی سینتی‌سایزر با تار می‌رسیم که همان اندیشهٔ هم‌سویی وهم‌فکری فرهنگهای متلون بشری است. پس زمینه ازخودبیگانگی تنها به‌سبب "ناآگاهی" و "عدم ارتباط" اندیشه‌های ناب انسانی با یکدیگر بوجود می‌آید که دقیقاً یک علت دارد ــ نبود یک زبان مشترک ارتباطی بین انسانها، آنچه شناسائی را از یک فیلم معمولی جنائی ــ پلیسی جدا می‌کند پرداختن به‌این جنبه از معمای هویت است، چگونه‌می‌توان زبان مشترکی آفرید تا هرگونه مفهوم "جدایی" و "بیگانگی" را درذهن‌آدمی‌محو ونابودکند؟...

دراین رابطه می‌توان به‌صحنه‌ای اشاره کردکه جمشید بوسیله رئیس از وجود آدمی دیگر در درون خود آگاه می‌شود موجودی که متعلق به فرهنگ دیگری‌است اما دراین کالبد زندگی‌می‌کند این "لحظه" از قابل اعتناترین لحظات فیلم است، این همان ارتباطی‌است که انسان می‌تواند تواءما" با چندین فرهنگ برقرار کند و توصیف ناشدنی است...

م الف

" خالی‌راندن" آخرین فیلم سیدنی لومت، فیلمی پیرامون "نسل‌ویتنام" است.

جریان دههٔ شصت هنوز چون کابوسی‌آمریکا را به‌خود مشغول می‌دارد. هفته‌نامهٔ "نیوزویک" روی جلد یکی از شماره‌های اخیر خود، آن سالها را به‌عنوان یک "کابوس" و یک "عقده" توصیف نموده است، درعین‌حال هالیوود همچنان در تلاش است که با تهیه پی‌درپی فیلمهایی یادآن سالها را محو کند. با اینهمه تابحال به‌موفقیت چندانی دست نیافته است. اما این بار شاید "کعبه سینما" با فیلم "خالی‌راندن" از سیدنی لومت تیرخود را درست به‌هدف زده باشد.

درسالهای اخیر، تنها فیلم "سرمای‌سخت" از لارنس‌کسدان به‌آن دوران غوغایی نگاهی‌ژرف داشته است. اما حتی درآن فیلم نیرنگرشی نوستالژیک حاکم بود که منجر به غلبهٔ معضلات امروزی برآن خاطره می‌شد حتی "سرمای‌سخت" هم‌آماج‌حمله‌ابی‌هافمن، منتقد و شخصیت بزرگ سالهای شصت، قرارگرفت. وی تمام این فیلمها را "عطف به‌ماسبق" و "بازسازی زباله‌ها" به حساب آورد اما "خالی‌راندن" تلاشی دراعاده ظاهری حیثیت به‌ارزشها و آرمانهای آن سالها است. آنهم به‌شیوه‌ای که نسل جوان سینمارو را به‌خود جلب می‌کند. نسلی که تابحال از طریق خاطرات برادران بزرگتر خود آن سالها را درک می‌کردند. بازیگران اصلی فیلم "ریورفونیکس" ۱۷ ساله، هنرپیشه، محبوب نسل جوان، و "مارتاپلیمتون" ۱۶ ساله، فرزند "کیت‌کاردین" هستند که درکنار دوبازیگر عالی دیگر: "هیرش" و "کریستین لهتی" نقشهایی ایفا می‌کنند.

سیدنی‌لومت از معدود فیلمسازان آمریکائی است که درچندساله‌ٔ اخیر همچنان فیلمهای اجتماعی (وتاحدی سیاسی) می‌سازند، کاری بسیار دشوار برای همه کارگردانها. کافیست به سرانجام "آرتورپن" و "رابرت التمن" نظرکنیم که مدتیست داوطلبانه به‌اروپا تبعید شده‌اند. از زمانیکه سیدنی‌لومت، دراوج دوران "مک‌کارتی" فیلم ساختن را شروع کرد ــ اگرچه پیوسته درنظر منتقدان یا تماشاچیان موفق نبوده ــ کوشیده است تا طعمه نظام تجاری هالیوود نشود. چند

لومت: سینمای سیاسی

برگردان: آنتونیا شرکا

فیلمش را بیاد بیاوریم: "سقوط بی‌خطر" در ۱۹۶۴ که از نخستین زنگ خطرهای سینمایی علیه سلاحهای هسته‌ای بود "نوارهای اندرسون" (۱۹۷۱) که موضوع نظارت غیرقانونی دولت بر شهروندان مشکوک به فعالیتهای شورشی را مطرح می‌کرد درکارنامهٔ وی فیلمهایی در مورد مسئولیت پلیس به‌چشم می‌خورد مانند "سرپیکو" و "شاهزادهٔ شهر" بعد لومت با "قدرت‌پنجم" و فیلم ناموفق "نیرو" (۱۹۸۵) چهاچوب‌شگفت‌آور نفوذ و قدرت رسانه‌های گروهی درزندگی اجتماعی و سیاسی آمریکا را به‌تصویر کشید. لومت به منتقدان فیلمهایش اینگونه پاسخ می‌گفت: "اگر یهودی باشی و با والدینی چپ، در دوران رکود سالهای سی، درنیویورک رشد کنی، ممکن نیست بین جنبه‌های شخصی و سیاسی کارت‌فاصله بیفتد. خودبخود این دو درکنار هم می‌آیند".

شخصیتهای فیلم "خالی‌راندن" "آرتور" و "آنی‌پوپ"، رادیکالهای سابق، هستند که ۱۵ سال قبل با اتجار یک آزمایشگاه ناپالم موءسسهٔ تکنولوژی ماساچوست موجب نابینا شدن یک‌مأمور پلیس شده‌اند. وطی این مدت پیوسته درحال گریز از اف‌بی‌آی با شهرهای جدید، هویتهای جدید و مشاغل جدید آشنا گشته‌اند. برای فرزندان آنها، دنی ۱۶ ساله و هری ۱۰ ساله زندگی با والدین بمفهوم گردش مدام در مدارس جدید و آشنایی با دوستان جدید بوده است. روح اعتراض علیه جنگ ویتنام که آن زمان آنی و آرتور را درگیر مبارزه نموده بود، امروز با ارزشهای دو نوجوان، که خواهان یک زندگی عادی هستند، تضاد پیدا می‌کند. دنی که‌مایل است نوازندهٔ بزرگ پیانو شود و زندگی خود را درکنار اولین دوستش لورنا، بسربرد فریاد می‌کشد: "دقیقاً" تو، پدر، بهم یاد داده‌ای که قدرت حاکم را زیر سئوال ببرم". پدر نمی‌تواند موافق پسرش باشد: اگر دنی شغل نوازندگی پیانورا دنبال کند درواقع بیگانگی و امنیت خانواده به‌خطر می‌افتد. اما آقای آرتور پوپ درنهایت مجبور می‌شود تصمیم دهشتناکی بگیرد: می‌گذارد فرزندش به‌راه خود برود و هر تماس احتمالی درآینده را باوی قطع می‌نماید.

"ناتوی‌فاتر"، خانم فیلمنامه‌نویس و رادیکال

سابق در سالهای دانشگاه، می‌گوید:

"یک‌بار کسی به‌من گفت: تنها عشقی که پس از جدایی پابرجا باقی می‌ماند، عشق بین والدین وفرزندان است. اگر فرزندانت را دوست داری، باید بگذاری بروند".

اما باانتظاری که از فیلمهای سیدنی لومت داریم، این فیلم به‌مکاشفهٔ عاطفی مشکلات والدین وفرزندان منحصر نمی‌شود. بلکه ارزش افتخارهای یک نسل را بررسی می‌کند. کشمکش میان‌طغیان سالهای‌شصت و ادراکهای حس‌همگانی روزمره را نشان می‌دهد.

ایی‌هافمن، دریکی از اظهارنظرهای عجیب سینمایی خود در مجله "پرومیر"، می‌گوید: "خالی‌راندن" ما را متوجهٔ ماهیت جریانات آن سالها در آمریکا نمی‌کند. سیاست، در معدود مواقعی که از آن بحث می‌شود، چنان درگیر کلیشه‌هاست که گیج‌کننده بنظر می‌رسد". با اینهمه هافمن می‌افزاید: "دراین فیلم تصویر زندگی زیرزمینی بشکل عذاب‌آوری واقعی‌است. شاید تنها یک زندانی کارکشته بادیدن برخی صحنه‌ها اشک از دیدگان فرو نریزد، بخصوص در صحنهٔ‌نگان‌دهندهٔ آشتی آنی‌با پدرش(که‌پانزده سال قبل با خطاب "خوک امپریالیست" منکر وی شده بود)". "پوپ" ها این آدمهای عادی درواقع قهرمانانی هستند که خانواده‌ای را با ارزشهای معنوی و پیوندهای عمیق عاطفی باز آفریده‌اند. فشارهای جانکاه زندگی خاص قراریها آنها را ناگزیر می‌کند که حساستر وصادقتر باشند. این‌تجربه بیش ازآن دردآور است که بتوان بعنوان نوعی درمان توصیه‌اش کرد، اما با تعمق بیشتر پیرامون آن، شیوهٔ بهتری برای "کشف گذشته امریکا" نمی‌یابم.

"پوپ" ها هوادار "ودرمن" ها نیستند، یعنی همان بخش از سازمان دانشجویان هوادار جامعهٔ دموکراتیک که معتقد بودند نیل به‌انقلاب سلحانه سهل است. فاتر، که "النوراشتاین" دوست دوران دانشکده‌اش‌به دستهٔ مخفی ودرمن درسال۱۹۶۹پیوسته، توضیح می‌دهد: "پوپ" ها خشن نیستند، هیچوقت قصد آزار کسی را ندارند. آنهامانند بسیاری ازرادیکالهای دیگرند که نفرتشان‌نسبت به‌جنگ، درسالهایی‌که خشونت بی‌حاصل پایان گرفته بود، آنها را بسمت‌استفاده از بمب سوق داد. بمب "پوپ" ها نابهنگام منفجر می‌شود. مانند زمانیکه در سال ۱۹۷۰ در مادیسون، ویسکونسین، یمبی در ساختمان مخفی ارتش منفجر وموجب مرگ دانشجویی شد که تا دیروقت درمحل مشغول کار بود". بی‌جهت‌نیست که وقتی رفیق قدیمی آرتو و آنی ظاهر می‌شود، "پوپ" ها وی را طرد می‌کنند. زیرا او هنوز به عمل مسلحانه معتقد است وکوشش دارد آنها را به‌شرکت در یک سرقت بانک ترغیب نماید. البته آن رفیق آنها را به"بورژوا" بودن متهم می‌کند. لومت اشاره می‌کند: "اما این اوست که بازنده و مطرود است. امیدی ندارد چون این کشور جناح چپ نمی‌شناسد. اروپاجناح چپی‌دارد، انگلستان هم همینطور، حتی درشوروی هم جناح راست هست. اما درکشور ما نه، ما فقط در مرکز تحولاتی داریم".

برای لومت "خالی‌راندن" مفهوم زندگینامهٔ شخصی را نیز دارد:

فیلمساراشاره می‌کند: "نگاه این فیلم بی‌شک به‌وضعیت روزمرهٔ نسل سالهای شصت است. نسلی که به فضایی خیلی رمانتیک معتقد شده بود و بدلیل عدم موفقیت، گذاشت که خستگی موجب تسلیم مجددش در برابر سیاست شود. عنوان فیلم بیانگر همان خستگی است. باسرعت راندن اتومبیلی که بزرین تمام کرده‌است، خالی‌راندن همان تحلیل قواست که همهٔ ماها در زندگی تجربه می‌کنیم. این موضوع داشما" اتفاق‌می‌افتد، وقتیکه برای تأمین هزینهٔ فیلمت مبارزه می‌کنی، برای داشتن بازیگرانی مناسب، برای مونتاژفیلم آنطور که خودت می‌خواهی و برای توزیع صحیح آن می‌کوشی درنهایت دچار حالتی می‌شوی که انگار بدون سوخت بسرعت می‌رانی".

اما این فیلم همچنین اذعان به‌شرایطی است که آمریکایی‌ها براحتی بدان اعتراف نمی‌کنند، یعنی زندگی در کشور طرد شده‌ها وبی‌ریشه‌ها، مانند "پوپ"ها، که درانتقال مداوم از شهری به شهر دیگر هستند، مانند میلیونها خانوادهٔ آمریکایی که هرساله، شاید به‌شکلی نه‌چندان دلخراش اما تنها مهاجرت می‌کنند. "تاد گیتلین"جامعه‌شناس، مؤلف‌کتاب زیبایی‌پیرامون "شصتی‌ها"، نوشته است: "از یک‌نقطه‌نظر جناح چپ آمریکا بهتر از هرگرایش دیگری بیانگروضعیت آمریکاست. درواقع افشاکننده بی‌ریشه بودن سرنوشت آمریکایی است. آمریکا پراز آدمهایی است که‌هرروزه چادر می‌زنند تا همه چیزرا در جای دیگری ازسرآغاز کنند". از این‌نظر آرتور و آنی از پیشتازان حقیقی آمریکایی هستند، وفیلم اخیر لومت درامی خانوادگی و تحلیلی اجتماعی است.

از اینها گذشته خود لومت در رویارویی با سالهای شصت مفاهیمی دوگانه را تقویت می‌کند. وی می‌گوید: "ازسویی ستایش عجیبی نسبت به‌آنچه موفق به‌کسب آن شده بودیم داشتیم. یعنی توقف‌جنگی با ابعاد عظیم بدون آنکه با انقلاب، دولتمان را سرنگون کنیم ــ چیزی که گمان نمی‌کنم هیچوقت در تاریخ گذشته اتفاق افتاده باشد. ولی از آنجائیکه آن جنبش به جوانان تعلق داشت، و با شورش نوجوانان مطابقت می‌یافت، با پدر خود یعنی جناح "چپ کهنه" رودررو بود. مردم سالهای شصت هرچه از "چپ‌کهنه" می‌دانستند، دانشی کلی در مورد حزب کمونیست بود".

لومت ادامه می‌دهد: "۰اما درتاریخ چپ آمریکا عناصری بیشتر از آنچه در حزب‌کمونیست وجودداشت، به‌چشم می‌آمد. جنبشهای‌کشاورزی و کارگری‌اواخر قرن نوزدهم، حرکتهای‌خیلی مهمی بودند. جنبش صلح‌گرا، با جدایی از جناح چپ، تنها برای عمل "برنامه‌ریزی"کرد. به‌این‌ترتیب، با پایان جنگ، آنچه باقی‌ماند هیچ بود. بسیاری از آن جوانانی که حالا رشد کرده بودند، کارشان به‌راه‌ی دادن به ریگان کشید".

خلاصه بنظر می‌رسد که لومت می‌گوید: همهٔ ما فرزندان "پوپ" هاهستیم. واگر چنین باشد، فیلم او حتما" موفق خواهد بود.

● **برتولوچی در صحرا فیلمبرداری خواهد کرد**

برای برتولوچی برخورد با "آسمان سرپناه" (یا "چای درصحرا" طبق عنوان ایتالیایی) رمان پل‌باولز، علاقه‌ای شدید برانگیخته است. چه‌چیزی دراین کتاب آنچنان او را شیفته‌ساخته که مصمم شده‌فیلمی براساس‌آن بسازد؟ برتولوچی پاسخ می‌گوید: "یک داستان خیلی قشنگ عشقی است، فقط همین". داستان در سال ۱۹۴۸ اتفاق‌می‌افتد، بنابراین‌ارضاءکننده تمایل والهام فعلی کارگردان برای مواجههٔ مجدد به‌گذشته است. فیلم طبعا" محصولی بین‌المللی خواهد بود، فیلنامه را برتولوچی همراه "مارک پیلو" نوشته و در فیلم چندبازیگر مشهور شرکت‌خواهند داشت (که اکنون هنوز بطور قطعی تعیین نشده) ، بهرحال هزینهٔ آن نسبت به فیلم عظیم "آخرین امپراتور" کمتر خواهد بود.

برتولوچی درحال بازدید از اماکنی درمراکش والجزایر است: "چای درصحرا" از سواحل مدیترانه به قلب صحرا جابجا خواهد شد. برتولوچی می‌گوید: "به‌آفریقا می‌روم تا ضمنا" بفهمم که آیا واقعا" می‌خواهم این فیلم را بسازم. بخصوص می‌خواهم بفهمم صحرا چیست. هیچوقت صحرا را ندیده‌ام. هنوز درنظرم فکری بعید است، تصوری توصیف کردنی. از اینها گذشته، تا مدتی برای من چنین هم چندان نزدیک نبود".

پیشبرد
مرکزخرید وفروش کتابها
و
مجلات تاریخی، ادبی وهنری
کتاب وکتابخانه شخصی
شمارا خریداریم
تلفن ۶۶۰۳۱۳
۳ تا ۸ بعدازظهر

ستایش بازی- سازی

لیو اولمان بازیگر آثار برگمان

مهدی ارجمند

بازی تله‌پاتی بین بازیگر و کارگردان است
جولیتاماسینا

مقولهٔ بازیگری درایران نمی‌تواند از کل ساختار سینما ـ تئاتری ما جدا باشد، معضلات کیفی این هنرها درجهان سوم مسئله‌ای ریشه‌ای است که تنها با یک بسیج آموزشی و القبائی وسیع از سوی اساتید این فن قابل بررسی است، هنوز بسیاری از بازیگران به‌اصطلاح ستاره این مملکت پشت دوربین به‌لبهای سوفلور خیره می‌شوند تا دیالوگ‌ها را برایشان بخواند، حدود نود درصد از بازیگران نقشهای محوری در سینما حاضر نیستند از تیپ‌های کلیشه‌ای خویش بیرون بیایند مبادا که اعتبارومحبوبیت هنری خویش را بین تماشاگران از دست بدهند. جماعت کثیر دیگری قبول‌نقش‌کوتاه را دون شأن‌خود می‌دانند به‌قول استانیسلافسکی: "نقش کوچک وجود ندارد این بازیگر کوچک است که وجود دارد".

تصوری که از "بازی" درجامعهٔ هنری ما وجود دارد یک‌نوع "آرمان‌اندیشی‌جعلی" است که درنهایت از یک سیستم ستارهسازی کاذب تغذیه می‌شود این‌که نصیریان‌سریال‌سربداران بانصیریان سریال گرگها از لحاظ بازآفرینی نقش مونمی‌زند با اینکه این دونقش دنیائی با یکدیگر تفاوت دارند یک دلیل شخصی دارد که همان "منجمد شدن" بازیگران خوب ما در باورهای پیشین و فرسودهٔ بازیگریست‌آتلیه‌های‌دنیا سعی‌خود را بکار می‌برند تا این تصور منجمد از بازیگری را بشکنند، رابرت دونیرو بازیگر توانمند دههٔ هشتاد در فیلم تسخیرناپذیران یک نقش پنج‌دقیقه‌ای را می‌پذیرد کاری که اسموکتونوفسکی (بازیگر هملت) سالها پیش‌تر در جنایت ومکافات انجام داده بود، امروزه بازیگران درجه اول جهان به‌نوعی انتقاد از سیستم مرسوم بازیگری و درحقیقت "انتقاد از خود" دست زده‌اند که به تکوین فلسفه جدیدی از بازی خواهد انجامید "صدای بازیگر" امروز سینما "هویت" اوست وصدای سرصحنه برای فیلم الزامی است درحالیکه بسیاری از بازیگران ما بخا طر پوشاندن ضعف صدای خود و تنبلی در دکلاماسیون و پرداختن به نرمشهای بیانی دست به‌دامن دوبلورها می‌شوند، در تئاتر نیز قضیه به‌همین منوال است، صحنه تئاتربه‌سبب "زبان" خاص خود که اصولا" با سینما متفاوت است "نوع بازی" ویژه‌ای را می‌طلبد که مغایر معیارهای بازی در تئاتر امروزی ماست، خیل نمایشهای ناتورالیستی و پوسیده با بازیهای به‌اصطلاح واقع‌گرا که با طبیعت‌گرایی یکی تصور می‌شود نه‌تنها دوای درد تئاتر ما نخواهد بود بلکه ظرفیتها و قابلیتهای پوشیدهٔ بازیگران تئاتری را نیز هرگز آشکار نمی‌کند، تئاتر پیشرفته امروز بازیگر را "مرکز" آفرینش صحنه‌ای قرار داده، دکور از طبیعت‌گرائی جدا شده و تقلیل و پالایش یافته، زبان با شکل خام و روزمرهٔ گفتار بازیگر سینما متفاوت و به یک‌نوع "لحن موسیقائی" نزدیک شده وعلاوه برهمه نرمش و پلاستیک بدن بازیگرتئاترامروز یک "ابزاربیانی" مهم بحساب می‌آید، نمایشنامه‌های امروزی نیز با عنایت به‌این نکات نوشته می‌شوند، دوری گزیدن از ناتورالیسم و عکس‌برداری از زندگی که این نه بمعنای تفوق تئاتر برسینما یا بالعکس‌آن که به‌سبب تمایزات "زبانی" این دو هنر است که هرکدام بازی خاص خود را درپی دارد.

اما اگر دقیق‌ترنگاه کنیم متوجه می‌شویم‌نباید تمام گناه را بگردن بازیگر انداخت، این بازی‌سازان (کارگردانها) و مربیان بازیگری هستند که با طرح ایده‌های نو وبدیع زمینه‌سازی را برای ارتقای کیفیت بازی بوجود می‌آورند.

سبک بازیگری "متد" یا "سیستم" درامریکا بیش از آنچه به براندو، پاچینو و دونیرو مدیون باشد وام‌دار الیاکازان و لی‌استراسبرگ است که آنها نیز سیستم پرورش هنرپیشه خویش را به نظریات استانیسلافسکی مدیونند، اما این یک روی سکه است، توشیرومیفونه بدون اینکه اسم استانیسلافسکی را شنیده باشد در دههٔ شصت یکی از قطبهای بازیگری جهان بحساب می‌آمد

الک‌گینس و لارنس اولیویر انگلیسی یا ژان‌لوئی باروی فرانسوی که از سیستم اطلاعی نداشتند هریک از قدرتهای بازیگری جهان‌اند. شایع‌است مرحوم سارنگ بیش از هزار پیس بازی کرد و هیچکس در تئاتر ایران هنوز به بالانس صدائی او نرسیده، این همه درحیطه غریزه و استعداد این نوابغ جای می‌گیرد اما نکته اساسی شیوهٔ نگاه "بازی‌ساز" خواهد بود که می‌تواند فلسفه بازی را دگرگون کند.

اگر اکیپ بازیگران دائی‌جان ناپلئون یکبار دیگر دورهم جمع بشوند و این‌بار بدون رهبری بازی‌ساز (تقوائی) نقش‌آفرینی کنند محال است به ظرائف بازی پیشین دست یابند، بازیگران به‌تنهائی نمی‌توانند مسئول بازی خویش باشند، **این معادلهٔ مضاعف "بازیگر" و "بازی‌ساز"تعیین کننده‌ترین عنصر در ارائه کیفیت بازی است و** اینجاست که عوامل برونی و خارج از وجودبازیگر تأثیر فراینده یا کاهنده خود را برمبازی بازیگر اعمال می‌کنند، بازی دینامیک بهزاد بهزادپور در دستفروش آن لحظه‌ای که درقهوه‌خانه خیال فراربه‌سرش میزند دقیقا "مدیون انتخاب لنزواید وحرکت هجوم‌وار دوربین در لحظهٔ کنش و واکنش به چشمان اوست که تأثیر بازی را چندین برابر شدت می‌بخشد، درنمونهٔ تئاتری‌اش تجویز یک کرشندوی حسی (اوج‌گیری حسی) به‌بازیگر در لحظات هیستری از طرف بازی‌ساز می‌تواند تمام جوهرهٔ بازی وگاه کل نمایش‌را در موجزترین شکل وکم‌ترین زمان به‌بیننده منتقل کندکه درفرم واجرای سنتی بازی عملا" غیرممکن است بازی مهدی میامی در پروندهٔ محرمانه اوکتاویو والدز مثال خوبی است برای این مورد که بازیگر و بازی‌ساز به‌نتیجه مطلوب رسیده‌اند. اما مضافا" هیچ فرمول مشخصی برای این معادله وجود نداردممکن است مثلا" همین کرشندو برای بازیگری که دارای ظرفیت حسی و بیانی مطلوب نیست اثر معکوس داشته باشد. پس دوباره به آغاز بحث رجوع می‌کنیم تا آن‌هنگام‌که بازیگران ما به‌شیوهٔ اصولی و علمی پرورش هنرپیشه تربیت نشده‌اند حتی تکنیکها و تمهیدات پیشرفته سینما ـ تئاتری نیز به داد آنها نخواهد رسید. پس برای ارتقاء کیفیت بازی در ایران باید تلاشی مضاعف از جانب بازیگران و بازی‌سازان توأما" صورت‌گیرد، چه بسیار ایده‌ها که کارگردانها بخاطر نبود بازیگر چالاک‌از انجام آن صرف‌نظر

کرده‌اند و چه بسیار بازیگران مستعدی که به‌علت بازی در کارهای بی‌ارزش اعتبار خود را از دست داده‌اند . ولی یک چیز مسلم است هربازی به‌یادماندنی همیشه امضای یک بازی‌ساز توانمند را بهمراه داشته ، درایران جدا از استعدادهای خامی که جسته وگریخته در مقاطع خاص زمانی در زمینه بازی درخشیده‌اند ، آن دسته به‌اندازه های مطلوب رسیده‌اند که جفت‌بازی‌ساز خویش را یافته‌اند ، انتظامی و مهرجوئی در گاو ، وثوقی و کیمیائی در گوزنها ، الماسی و عیاری در شبح کژدم و ... چند نمونه‌ٔ این زوج‌ها هستند اگر قضیه را کمی بازتر نگاه کنیم در سطح جهانی همیشه الفتی خاص بین بازی‌سازان بزرگ وگروه های بازیگرشان وجود دارد ، پیتربروک ،جورجیو اشترلر ، اینگمار برگمن ، آندره‌ٔ تارکوفسکی (تارکوفسکی حتی این اواخر سناریوهایش را فقط برای سولونیتسین بازیگر فیلمهایش می‌نوشت) وهمتاهای دیگرشان با گروه‌های ثابت بازیگری کار می‌کنند نکته‌ٔ مهم نگاه اینان به موضوع "بازی" است هرکدام شیوه‌ٔ خاص خود را با توجه به‌سبک کارگردانی خود داراست که به روش‌های بازی‌سازی متفاوتی می‌انجامد . در ایران فلسفه‌ٔ بازی و بازی‌سازی از نگاه کیارستمی و کیومرث پوراحمد کاملا" متفاوت با مثلا" علی حاتمی‌ست . بدون این‌که جانب هیچکدام را بگیریم نظر را به‌این نکته جلب می‌کنیم که عقاید و ایده‌های بازی سازان اساسی‌ترین عنصر در تکوین سبک بازی بازیگران است که چرا که بازیگری بصورت "مجرد" مفهومی ندارد !

تئوریسینهای بازیگری در ایران نظیر حمید سمندریان ، رکن‌الدین خسروی ، مصطفی‌اسکوئی ، قطب‌الدین صادقی ، محمود عزیزی و ... مربیان و ترویج‌کنندگان شیوه‌هائی از بازیگری هستند که با وجود تلون اندیشگی مبین نوعی از بازی فکر شده و مینیاتوری است که فراسوی بازی‌قراردادی ومرسوم تئاتر بازاری قرار می‌گیرد ، در سینما نیز تقوائی ، مهرجوئی ، بیضائی‌و معدودی دیگر به‌آن درجه از بینش سینمائی دست یافته‌اند که بازی‌سازانی با استیل بحساب بیایند اکنون شاید بتوانیم آسان‌تر به‌منظور جولیتاماسینا بازیگر و همسر فدریکو فلینی بی‌ببریم " بازی تله‌پاتی بین هنرپیشه و کارگردان است " .

پوزش

درمقاله موسیقی ملی درمسیرتاریخ چند غلط چاپی وجابجایی دیده شد که با پوزش تصحیح می‌شود :

درستون‌سوم صفحه۴۱ سطرسوم "عاطفی برقرار سازد" باید چنین‌تمام می‌شد "عاطفی‌مردم این‌سرزمین حرکت کرده وبا آنان ارتباط منطقی برقرار سازد" . که متاسفانه این جمله به‌ستون‌دوم شماره ۱۷ انتقال یافته است .

درصفحه سوم درستون دوم در پاراگراف پنجم "دیدگاه‌کلی" "دو دیدگاه کلی" درست است . درستون اول صفحه سوم "شکننده" شده است "کشننده" که اصلاح بفرمایید .

مردی با صدایی قوی

برگردان : کیکاوس زیاری

کارلوس سائورا همچون بونوئل از جنوب‌شرقی ایالت آراگون می‌آید " من بخوبی آن زمان که برای اولین‌بار در زندگیم با بونوئل آشنا شدم را بیاد می‌آورم . سال ۱۹۶۰ بود . با اولین نشان دانستم که او بونوئل است این موضوع را نه از چهره که‌از صدایش فهمیدم . هیچکس دیگری مثل او نمی‌توانست به‌آن شدت به فرانسوی فریاد بزند . صدای خود سائورا هم این حالت آوای بلند را با کیفیتی صمیمانه و دلچسب دارد . سائورا که یکباره از همه‌طرف در اسپانیا موردحمله قرار گرفته بود ، اینک موقعیت هنری‌اش را در فرهنگ اسپانیای معاصر تثبیت کرده‌است . مورد توجه قرار گرفتن فیلم جدید او "ال دورادو" که هشت میلیون دلار خرج تهیه آن شده است بوسیله‌ٔ خوآن‌کارلوس پادشاه اسپانیا و همسرش سوفیا یک حادثه‌ٔ بسیار بزرگ بود .

بنظر می‌رسد سائورا بخاطر چنین شهرتی شگفت‌زده شده است اما بیشتر ترجیح میدهد که درباره‌ٔ فیلم‌هایش صحبت کند تا در مورد این مسئله . " من ورسیون دیگری از ال دورادو را تمام کرده‌ام . این نسخه کوتاهتر از نسخه‌ٔ اصلی‌است ، درحدود دو ساعت . مشکل اصلی با ورسیون‌قبلی این بود که پخش‌کنندگان خارجی فکر نمی‌کردند یک فیلم دوساعته و چهل دقیقه‌ای قابل پخش در بازار جهانی باشد . با وجود کوتاه شدن فیلم به ریتم آن توجه داشته‌ام و لحن روایتی فیلم دست نخورده است . " نسخه‌ٔ جدید ال دورادو در جشنواره‌ٔ فیلم مونترآل نمایش داده شد . نسخه‌ٔ اصلی فیلم تنها در اسپانیا و فرانسه نمایش داده شده‌است . ورسیون کوتاهتر ال‌دورادو برای کشورهای خارجی است و این در حالی است که تلویزیون اسپانیا به سائورا ماموریت داده است تا یک سری سه قسمتی در اپیزودهای یک ساعته از این فیلم را برای تلویزیون تهیه کند .

گفتگو با سائورا پر است از بازگشت به دوستان قدیمی و پروژه‌های جدید که موضوعات صحبت اغلب در هم ادغام میشوند . من از ماه آگوست فیلمبرداری فیلم جدیدم را شروع می‌کنم .کسانی که با من کار می‌کنند همکاران قدیمی من ، فیلمبردارم تئواسکامیلا وکارگردان هنری‌فیلم‌هایم زراردو ورا هستند . این فیلم " شب تیره" نام دارد و تصویری است از سن جان که تعدادی از بهترین اشعار اسپانیایی را سروده ، او در اواخر قرن شانزدهم به زندان افتاد . سن‌جان یک‌عارف بود که برای رسیدن به خدا تلاش می‌کرد .آرزوی خود من این است که به درک درستی از سن‌جان ، استعدادش و رمز کارهای او که از نظر عقلانی غیرممکن است برسم .

سائورا امیدوار است " شب تیره" را برای جشنواره‌ٔ امسال برلین آماده کند .

سائورا سال‌پرکاری‌را درپیش دارد که‌مهمترین آن پروژه فیلم ESALUZI است که همیشه آرزوی ساختنش را داشته و احتیاج به بودجه کلانی دارد . بازیگر اصلی این فیلم آنا بلن خواهد بود . فیلم داستان زوجی جدا شده از طرفهای متخاصم دوران جنگ اسپانیاست . یک رمانس جنگ داخلی ، بگفته همکاران نزدیک سائورا که فیلمنامه را خوانده‌اند فیلم دارای صحنه‌ٔ اوج درخشانی است که شامل یک سکانس نبرد بیست دقیقه‌ای خواهد بود . سائورا در مورد جنگ داخلی اسپانیا میگوید : " برخی میگویند ما باید فراموش کنیم ، اما من میگویم که تاریخ را نمی‌توان فراموش کرد .*

اولین ضربه‌ای که دیدن فیلم‌های بونوئل بر سائورا وارد کرد فردگرایی آنها ، مسئولیت این فیلم‌ها در مورد فرهنگ اسپانیا و احساس اخلاقی آنها بود . کارلوس سائورا هنوز با فیلم‌هایش در این راه گام برمیدارد .

منظومهٔ ایرانی

" منظومهٔ ایرانی " شعری است در ۶ فصل :
۱ ــ شب اردویسور ۲ ــ روٴیای ناهید ۳ ــ روز اروند ۴ ــ هامون/جنون رودابه ۵ ــ هزاره‌های البرز ۶ ــ بر آبهای همیشه .

نامهایی که در فرهنگ ما هر یک نماد یا نمودی از آب نیز هست ، و تاٴکید نمادین‌شان در اینجا از ذات و کارکرد غیر اساطیری منظومه جدا نیست .

تاریخ از شب سوکواری عاشقانهٔ آب ــ مادر این سرزمین ، در تصویری فشرده گشوده می‌شود ، تا فضائی تلخ و دردآمیز را در روٴیای آب ــ ستارهٔ ناهید بگسترد . از کنارهٔ اروند به امروز می‌رسد ، و اکنون را از درون هامون بازمی‌جوید ، و درغمنامه‌ای‌حماسی به‌جنون‌رودابه بازمی‌پیوندد در هزاره‌های البرز زمان تقویمی را وامی‌نهد ، و واقعیتها و حرکتهای تاریخی را به‌گونهٔ کلاژ و تاٴثیر و تاٴثری نامتقارن درهم می‌گذراند . تا سرانجام بر آبهای همیشه در پیوندی جهانی بتلخی عاشقانه‌ای تداوم یابد .

این شعر یک کمپوزیسیون چند صدائی ذهن است ، ومی‌کوشد که نمودها ونمادها و موتیوهائی از اساطیر ، حماسه ، تاریخ و واقعیت زندگی ما را در پیوند مستمر و منتظم صداهای درونی‌شان متشکل کند .

" بود و شد و هست " از درون این ترکیب ــ بندی ذهن ، در حرکت آیسان تاریخ باز می‌پیچد و می‌تابد .

روند این ترکیب و تشکل صدا ، گاه شکل دراماتیک بخود می‌گیرد ، و گاه روائی است . و فضاسازی و تصویر ذهن ، گاه آگاهانه تا حد صراحتهای اکسپرسیونیستی به بیان نزدیک شده است .

منظومه به اقتضای چند صدائی بودن خود از متفرعات سه وزن بهره گرفته است . ضرباهنگ آگاهندهٔ بحر هزج لحن خطابی و گزارشی تاریخ شده است ، و بحرهای مجتث و مضارع لحن‌میهن و انسان ایرانی است . این سه با هم به کشف و نفی و اثبات هم می‌پردازند . تا سرانجام هر سه ، در لحنی درنگی‌تر ، برآبهای همیشه به وحدت می‌رسند .

فاصله‌های صدا و سکوت در وزن نیز مانند فاصله‌های صدا و سکوت ذهن و زبان ، با قطع و وصلها وبتحلیل رفتنهای معینی پدید آمده‌است . و حرکت از یک وزن به‌وزن دیگر براساس تغییر و بموضوع صدا صورت می‌پذیرد .

منظومه در بهار ــ تابستان/۶۴ سروده شده ، و تحریر نهائی آن در سال ۶۵ بپایان رسیده است . بخشی که می‌خوانید فصل چهارم آن است که خود دو بخش است : ۱ ــ هامون ۲ ــ جنون رودابه .

محمد مختاری

هامون

ــ " میانمان صدایی تبخیر شد
و مرگ جار زد
درون خالیش را بی‌تحاشی .
گذشت عمر در گذار شن
و بیقراری خون
که پاشنه به خاک می‌کوبد .
و خاک ، خاک ، لایه لایهٔ هزار ساله ...
وخاکروبه‌هایی کژشیپور بزرگ
اکنون برما می‌افشانند

پناه بوته‌های گز
بتلخی آبی از کناره‌های عمر می‌رود .
به سرنوشت شوره بر شیار برفگینهٔ نمک
نک می‌زنند
کلاغ پیر و کبک کاهل .
رباطهای یاوهٔ کپک‌زده
دهان گشوده‌اند به خمیازه
و در ردای باد تاب می‌خورد پوسیدگی .
و روزنامه‌های زرد و آبدیده
گاه از پر قبایی بیرون‌می‌پرد .
ــ " زمان شکافته‌ست و نشت کرده است
غبار وسایه‌های نخ‌نما وسرداربهای بیدخورده .
خط غباری بر پوست آهو
و شله‌های رنگ و رو رفته
وچهره‌های فرسوده درقابهای‌کهنه
که از کنارشان بی‌تاب
گذشته بودیم ،
و از درون‌مان اکنون سربرمی‌آورند
تا مارا در قابی میخکوب کنند .

ــ " کی‌اند و از کجا برمی‌آیند ؟
که نیمی انگار از من می‌بوده‌اند
و مادرانم در حلقهٔ عزاشان گریسته‌اند .

از آرواره‌ٔ افق بیرون می‌آید
صفی از اندامهایی بی‌سر ،
و در مقابل
صفی دگر که ابریشم
به زیر کرباس پوشیده‌اند
ــ " و چشمهاشان آمختهٔ پرستو و باران نیست .
وز چنبر عزایم و دندان مار نفس می‌کشند . "
کلاهی از کنارهٔ افق فرو می‌افتد
و پوزخند خاک موج برمی‌دارد :
ــ " نه ساعت آفتابی را از روز بهره‌ای‌ست
نه روز را تسخیر می‌کند
روانی علف سرگردان در باد .
و سوسلنگ سراسیمه
هوای زیرپرش را احساس نمی‌کند .
درون کرت
که رفت و آمد خورشید را گندمها اندازه می‌گیرند
مترسکی‌ست
که باحضور کلاغ‌وشغال آمخته‌ست .
و رفت‌وآمد یک‌بندموریانه درچوب
که اعتنای‌زمان‌را برنمی‌انگیزد . . "

خروش و خواب شن
و تکه‌های کاغذ
که چند دام از دهان یکدیگر می‌ربایند .
دهان و چشم از حواشی سراب تاب می‌خورد
و در تن زمین برش می‌زند
بزرگ می‌شود
و تکه تکه می‌شود
بزرگ می‌شود
و بازمی‌گردد ، می‌گردد ، می‌گردد .
و خاک و آفتاب را درهم می‌آمیزد .
ــ " نگاه میهنم پیرم کرده است .
چراغ ماتم است گلایل .
کسی توازن انسان و خاک را
می‌خواهد برهم زند . . .
صدای زنجره می‌گیرد
و کرم لای خط و گندم و شناسنامه
وول می‌خورد .
شمایل کدر مرگ
و هاله‌ای که گرداگردش بسته‌اند .

نگاه نیم بسته بر دوایر فرارونده
گلوی آفتاب و شیشه‌ای شکسته
که برق می‌زند
و خون روز و رودخانه در غبار و پلکهای خسته گم می‌شود .
نمک دهان و زخم را فرو می‌بندد .
و گاه گاه خش خش مدادی بر کاغذی
که مهره‌های پشت را می‌لرزاند .
غبار جای گامهای تند
نشسته است
و گامها که باد را مهار کرده بودند
مساحت کویری زمان را اندازه می‌گیرند .

جنون رودابه

به ناخن اسب خسته‌ای
به روی خاک می‌کشند
که بالهایش بر زمین
کشیده می‌شود .
نگاه و ساقهای خاکرنگ آهوبی گریزان
که بر حواشی زمان خط می‌اندازد .
و چشم ، چشم چرخش گلوله‌ٔ مذاب کز احشای
دوزخ بیرون می‌جهد .

ـ " کدام یک رهایند ،
کدام یک آرامند ؟
نه چشم بی‌آرام اسفندیار تـاب
آورده است .
و نه زمین به دستهای رستم خـو
کرده است .
جنون رودابه‌ست این سرزمین ،
و رود
از شش‌هزار خاطره جاری‌ست .
و آن‌که آمد تا آزادی‌را در گر نهد
به سایه‌ٔ درونش اکنون خیره‌است
و دستهایی خاکستری در آستیـن
اعتمادی آسان .

جنون رودابه‌ست این سرزمین
هزار پرده فروهشته‌اند و می‌نگرند
و چشمها وقتی آمخته شد
شغاد را ـ
حتی از پشت‌زال برمی‌انگیزند .
ـ " جاری‌ست رود
از شش هزارخاطره‌ٔ خونینم .
راهی درون خاک به بیداری رگـی
در قلبی افسرده .
قوس عبور ستاره
در باور جهان .
و استحاله‌ٔ تنهایی
در خون کودکانم .
ـ " معماری خلاصه‌ٔ خاک
در بازتاب سلولهای آدمی ،
وقتی که نور تنها در درد تجزیه
می‌شود .

و باد خرمنی گرسنگی بر دوش
ازلابه‌لای درهاودیوارها می‌گذرد .
بیماری روان به دل ریگ
این پوست‌کدر ، شکم‌تیره‌ٔ ورم‌کرده
بر آفتاب و ماسه خزنده .
دستی به یال پال ، به بازی ،
دستی به جستجو ، به علفجر ،
و خس خس کزدم و گز ، مرگ‌سیاه .
میدان کودکانه به جغرافی ستم .
آرامش گریخته ، روٴیای بازمانده
دست مذاب
و عنکبوتهای آتش در حدقه‌های
شکسته .
وچهره‌های مخطط ، درطرح‌آبرفتی
عمر .
خاک سیـاه ، تابوت گـز ، نگـاه
ایرانی . . .
نگاه روی سبز و زرد و آبی و کبود
به ول وول آفتاب و گامهای نوراه
که از شکاف‌های تشنه و کبود برمی‌آیند .
ـ " زمین همیشه روٴیایش را آشکار
کرده است .
و آواره‌های موش کور
سریع‌تر از موج ریشه نیست .

شب از سحابی نمک
و آفتاب در بلور عاشقان
شکستن طلسم " حوض سلطان " را
بازتاب کرده‌اند .
دروغ ، برف در تموز است
و آن که راز عاشقانه‌ٔ جناره‌ها را
در دریاچه نهفته بود
به سنگبارانی رسوا شکست .

ـ " دروغ ، برفِ در تموزست
گرسنگی هنوز روی کاکل کپرهـا
می‌تابد .
و آن که صبر و نور هدیه‌ٔ شکمها
می‌کند
قبای تنگش را
گشادتر می‌دوزد . . .
نشانه‌ها بر آبرفت رود ، بر مفاصل زمان
رباطهای خون ، حصارهای طاعونی .
ـ " واین‌که ازدل‌ویرانی‌برمی‌آید !
نگاه بی‌آرامش را بر روی مرگ فرو
بسته است
که گردوخاک از جامه‌هاش بیفشاند
و خویشتن را باز در چشمی‌خونین
بیازماید .

ـ " اما چه طره‌های کودکیش
در حلقه‌ٔ محاصره‌ٔ مرگ
و در رطوبت نفس مار سپید گشته ،
است . . .

ـ " در قامتی برهنه
از آستان خنجر و تلخون و روٴیـا
می‌گذرد

نیمی از ایـن برهنگـی آیینـه‌ٔ
رهایی‌ست
و نیمه‌ای هنوز به آیین غار
در مذبح اسارت می‌سوزد .
ـ " در شش هزار خاطره جاری‌ست
تلخابه‌ٔ روان که گنداب را تاب
نمی‌آورد .
ازشور و ازطراوت آنی که بی‌محابا
تو تو دروبش را می‌کاود
جسمیتش به‌تازگی آب خلق‌می‌شود
وموج‌می‌زند درتلخابی‌بی‌سکون . . .
ـ " چشمان بیقرار من است
کآیینه‌ٔ جنونم را می‌برد
و آب بر دوایر خون می‌گسترد . . .
ـ " از بینوایی و فضیلت ما نیست
کاین بالهای رنگی پروانگان
آرام گرد کوکب و خون دمنـده
می‌گردند
و برق چشمها را می‌افزایند .
هر شب ستاره‌ای
ازاین گدازه برمی‌خیزد .
هر شب ستارگانی
ازاین گدازه‌برمی‌خیزند .
هر شب چراغ بادی را در کنـار
آبگیرها برمی‌افروزند
این سایه‌ها
که صورت ماه را بر آب
بگسترانند .
و هر شب از درون خاکستر
آواز همسران جوانی را می‌شنوم
که گرده‌های تاریخ را می‌بویند
و گیسوان‌شان را از شانه‌ٔ ستاره
می‌آویزند . . .
ـ " امواج سروهای خاکستری
در دشت ارغوانی مهتاب
رودابه‌های شیفته می‌افشانند
گیسو بـرآب . . .
ـ " ایـن دایره بسادگـی آب گـرد
چشمانم می‌گردد
و کودکانم بر انحنای آبی ایام
فرو می‌روند و برمی‌آیند
ای ماه من که از گرسنگیم می‌تابی !
یک سو طراوت و نفس شبنمی کـه
جانم می‌بالد
یک سو گدازه‌های پریشان که از
فروکاهیدن‌شان جانم می‌کاهد .
تا عمر من کشاکش این آب و آتش
است
چشمم به خـواب آبی مهتـابیت
نرفته است .
وقتی به آب می‌نگرم
شب همه‌شب ازاین‌سودا
افسوس آستانه‌ٔ مهتاب را سیـاه
می‌کند .

و چون که در آتش خیره می‌شوم
تاب دلم به تابش سیماب لرزه
می‌گیرد . . .

مرسدهٔ لسانی

خسوف کامل

شب
که خسوف همیشه
بر بام میرقصد
غریبه‌های قرون
زانو زده بر درگاه
سورهٔ ترس می‌خوانند
برنج و مس می‌کوبند
خرسنگهای یأس
در من دیری بنا می‌کنند
سرد و سورمه‌ای
پیر در آن نمی‌خواند
نماز نمی‌شکفد
بی‌زنگ و زائر
بی‌گیسو و ساق
کوهبدی نشسته بر زانوی جبل
خیره به تاکهای سراب
خیره به من . .
کودکان دیار
بازوان بریدهٔ خویش به چشمه میبرند
و مرا صدا میزنند
مرا که
پیر در من نمی‌خواند
و سرو نمازم قامت نمی‌بندد ،
مرا که
شاید نوادهٔ اژدهای بیرنگم
فسفر تالاب
طالع جذامیان ،
مرا که
می‌مانم
و می‌میرم
و دوباره می‌مانم
ایستاده بر سریر کاج
با تاجی از عناب و آویش
کلاغ سرخ می‌چینم
از شانهٔ ماه .

پوپک

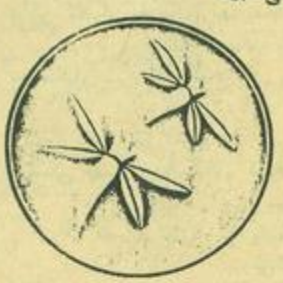
زلال

فراغت را میان دو دست کشیده‌ام معنا کردم
و پشه‌بند روٴیا را بر سر کشیدم
لطیف ، آبی و سفید
ابرهای پشت پلک
ستاره‌های غم و عزلت را
انکار کردند
با عبور نور
پلکهایم را گشودم
آنچه بود
طراوت علفهای دوروبر
پس سبک
در لحظه
پرکشیدم .

آزاد حکیم‌رابط

بوسه

لب برلبان ساحل
دریا را
آسمان می‌نوشید
تنها ماند ماهی
از قعر آب
آفتاب می‌تابید



عباس تیمار

درجنون باروت

در جنون کوه باروت
پیکر خورشید و ماه
خیس از فوارهٔ آتش فشان .

●

از ستون‌های خاک و دود و شیون
می‌رود بالا مه آوار
می‌فشاند یال در یال کبود آسمان

●

بیکرانه خلوت سربی
پهنهٔ آشوب مرغان سترگ .

حسن فدائی

باغ

مار بنفش جرگه مبهوت باغ را
طی می‌کند به نرمی تن بر پرند خاک
دندان زهر خم شده پشت دهان مرگ
آب روان در آن سوی کجپیل باغبان
این سوی باغ عرصه مدهوش تشنگی
تذهیب باغ در تپش آفتاب ظهر
شاهین مرگ خط ترازوی اضطراب

محمود موٴمنی

بادیه

در بدر است بادیه
رج رنجهایش
نشسته
در دوایر صورتش .

●

یتیمی در دنیاست
گلویش را گرفته‌اند
حتی
در طرح جغرافیا .

مراد شاهینی

در انتظار بهار

ریشهٔ خاکستری باران
بر کشتزار خاطرم
افکنده سایه‌بی .

شهپر خیال
بر بال سبز خود
نبض نسیم را
احساس می‌کند .

سه شعر از مهرنوش قربانعلی

۱
در باز می‌شود
صدایی می‌خزد به داخل
نمیدانم چه می‌گوید
که سر تکان می‌دهند
برگ‌های زرد گلدان

۲
غمگین مباش
ای شاخه‌ی خزان
دستان خالی تو لبریز است
از آسمان

۳
آنقدر کوچک بود
که کویر
در امتداد خالی او
خمیازه می‌کشید .

دو شعر از مجید سعیدی

پوزبندچرمی

در دل تاریکی
زنگولهٔ تنهائی چه کسی ، صدا می‌کند ؟

●

باران یکریز می‌بارد
و سراسر چشم‌انداز را
با ساقه‌های انبوهش پوشانده است

●

بزغالهٔ کوچک من !
بیهوده تقلا مکن
پوزبند چرمی رهایت نخواهد کرد
آرام باش و روی ساقه‌های تر
غلتی بزن .

حیاط خلوت

اگر سبکبالی
قطره‌های آبی باشد
که از شلنگ ، پاشیده می‌شود
اگر تنهائی
بخاری باشد
که از آجرهای داغ ، برمی‌خیزد
دیگر
در این برگهای خشک چنار
چه می‌جویی ؟
برخیز و اعتراف کن !
تو بارها این حیاط خلوت را
با لنگه‌های بستهٔ در
و دسته جارو ، تکیه داده به دیوار
از پشت پنجره
دیده‌ای .

کریم رجب‌زاده

میلاد دوبارهٔ جهان

باغ سبز را به هیچ گرفتی
و تشنه از دریا چنان بازآمدی
که دریا در حقارت خویش سوخت
. .
سرانجام در باران خون به زمین افتادی
و آب گلگون شد
. .
شب غروب تو را می‌خواست
دیگر نمی‌دانست تو آن خورشید ناتمامی
که هرلحظه به شکلی تازه سروده می‌شوی
. .
پایان تو
میلاد دوبارهٔ جهان بود
و حیات تازه وفا و آغاز شکفتن عشق ــ
در دل سنگ
از شرافت اگر خیمه‌ای باقی مانده است
از دیرک دست‌های توست

احمد خزاعی

گریز

از شعله‌های سیاوش‌سوز ،
از بندری که رگ را تاراج می‌کند ،
چون روح سوختهٔ خاک ، می‌آیند ــ
از فراسوی استخوان .

آن گریزپایان به آیین ،
با موج پرشتاب گستن ،
شبانه باز می‌آیند ، یک به یک ،
تا کهکشان خویش را در کنج خانه بیابند و
شعله را در شاخ ارغوان .

قاسم آهنین جـان

گور

نشان گور من نعلی‌ست
که هر شب
با ماه می‌آمیزد و
هر صبح
بر پای مادیانی می‌نشیند
تا کلید گور مرا
آن سوی رودها بیفکند .

دو شعر از محمود تقوی

۱
کودک
بر بستری از رؤیا
آرمیده است
و بادبادک ماهش
از ابرها فراتر می‌رود و
سینه به خورشید می‌ساید .

۲
عنکبوت سیاه ودرشتی
تارهایش را
بر قلبم می‌تند
و بر هرگوشه‌یی که درآن
عشقی وخاطره‌یی را پنهان کرده بودم .

احمد سعیدزاده

مرگ ارزان

عمر در گذار و
آیش در انتظار
قار قار کلاغان
از پله‌ها بالا می‌رود
با یک آسمان ستاره !
و زمین در انتظار سرد
با سرودی محزون به خواب میشود

صراحت در فسون افسانه
و گل همیشه بهار
در خازن پژمردگی است !
لالای خواب می‌وزد
و اضطراب
در توازن آب
بیدار می‌شود .

جنگل خاموش
عشق را به آواز می‌خواند .
آرامشی کو ؟
تا برافروزم چراغ دلم را .

۴ شعر از کاوه بهمن

۱
مردی غروب می‌کند
در گونه‌های تو
و سایهٔ لرزانی از غم
بوسه‌یی می‌زند
بر شرم آسمان .

۲
آتش بزن
ذهن گذشته را :
دیدارها
خاکستری‌ست !

۳
چه شکل غروبی
وقتی طلوع می‌کنی !

۴
تنها تو نیستی
زورقی هم هست در آن دور
که غروب می‌کند .

در قلب پایتخت سرد نفت
در قلب شهری که ریشه در اسفنج سیاه خون زمین دارد
در قلب شهری که ستون‌های آسمان سربیش
گلدسته‌های سبز تهی‌ست
شاعری از تبار کودکان شیری
با بوی نمور اداری
از نیمه شب پوک زمستان
در پس کرکره‌ی بسته‌ی قصابی
به انتظار صبح رویش بهاران نشسته
تنهاتر از طنین گام‌ها
و آژیر خودروهای مصروع گشتی‌ها
و پشت کوپن آبی گوشت بی‌رنگش
که هر سه رقم سیاهش یخ بسته
شعر بلند عاشقانه می‌نویسد
با " مداد " کوتاه بازنشستگی .
شاعری که در بین چندین سنگ و قوطی و پیت نوبت صف
غمگین‌تر از عکس شهیدی به دیوار پر شعار
هنوز نمی‌تواند حضور خشک و مهاجم اشیا را
به علامت غیبت آدمی
در خیابان‌های تهدید
باور کند .
آن سوی روح تاریک کلام
آن سوی جوی راکد لجن
در خلوت و همین سایه‌ی دو بنز و یک پژو و دیوار مصور مسجدی با شکوه
چشمان نیمه سنگ سگ گشنه‌ی ماده‌ای
از پیت و آجر و کوپن و مداد و شاعر
اوج می‌گیرد تا به تابلوی چرب قصابی
با پرشی از نگاه مغبون عکس.
روح غمین عکس
میرود تا انتهای طول تاریک صف
و میرسد به ابتدای ارتفاع نیاز
ارتفاعی از جنس هوا
مثل ارتفاع سطل حلبی که اوجش بلندای تنابی‌ست
بسته بر گلوگاه چاه.
در قلب کور پایتخت دود و انتظار
سکوت
گودال تنگ و تاریکی‌ست
در انزوای ویران خلوت مردی
که نشسته بر قوس خیس خیابان
تنهاتر از سایه لزج باد
مردی که معنای مردمک فردایش را
در پشت پلک پنجره‌ی دیروز گم کرده .
در قلب پایتخت سیاه طلا
به دور از تپش نبض نفت‌کش‌های سپید
زنی از دروازه‌ی شب می‌گذرد
زنی از جنس خواب و برف
که بر اندیشه‌ی شاعر می‌بارد
زنی که به نرخ دولتی ارزشش از قیمت چادرش کمتر است
و معنای صف ناهمگون اشیا را
بهتر از شاعر و عکس و شب میداند
زنی از تبار کودکان شعار
که در مغز ماژیک و فیس اسپره‌ی رنگ‌های فشار گمشده
زنی با چتری از فاجعه
که قطر ایمانش از بلندای قد آدمک‌های روی کوپن
کوتاه‌تر است .
زنی که شاخه‌های ترس شرمینش گل می‌کند
در ملتقای سه نگاه : " عکس و شاعر و سگ "
و جنین سه ماهه‌ی بی‌کوپنش را
در انتهای صف تکثیر اشیا
به علامت نوبت
سقط می‌کند .
زنی که از قعر نمور شب آمده
و روح مچاله‌اش را
در انتهای نوبت دیگری از صفوف ابدی جا گذاشته
و شوریده و پریشان
معنای خود و همسر و کودکش را
در اشکال سه آدمک روی کوپن می‌جوید
زنی که ایمان خسته‌اش پر از صف‌های مکرر نیاز است .

*

شیشه‌های بلند استتار
با پوششی مضاعف از کیسه‌های قطور شن
و نمایی از تاریکای عمیق زمین
بر بلندای خیابان ازدحام
و اجساد خسته‌ای که در سد سربین پیاده‌روها
آرام‌تر از ماهیان زخمی کور
زندگی را از سر غریزه می‌جنبند
در چینه‌دان مشبک تور .
صدای دور گربه از نزدیک‌ترین نگاه
صدای دور عقربه‌ای که در هوا می‌گردد
صدای هق هق کارمندی گمشده در کوچه‌های قلعه‌ی سنگباران
که نشانی خانه‌ی خود را از صفحه‌ی اول دفترچه‌ی ارزاق عمومیش می‌جوید .
صدای تاریک زنی که بر اجساد کوپن‌های باطلاش می‌گرید
صدایی از دورترین پیچ کلاف گونی‌ها
که خیابان را از پنجره‌ها می‌گیرد .
صدای حیف حیف هیهات پیرمرد بازنشسته‌ای
که در کناره‌ی بویناک آخرین روز سال
پشت به ارتفاع مهاجم گونی‌های شنی نشسته
و در انتظار معجزه‌ی بانک
چشم دوخته بر خزه‌های سیاه خاطره .

*

صدای موج می‌آید
صدای کودکانه‌ی پسری با لباس زرد
که به صندوق‌دار گمشده در شمارش اسکناس‌ها می‌گوید :
" در پشت گونی‌های شنی
گیشه‌های شفاف بانک
امن‌ترین سلول دنیای ویران ماست "

*

صدای شلیک چند تیربار جنون
و بعد انفجار منتشر عشق ، در شریان مشبک شهر
و هراسی که به گرمای ظهر تابستان بندر
به چهره‌ی منسوخ عابران گیج می‌بارد
صدای شتک‌های خون ، بروی دستان همه
صدای پرنده‌ای با روبنده ی سیاه
که به درون لانه‌ی بانک می‌خزد
صدای باد می‌آید
صدای گمشده‌ی پاهای مسافری بر روی ساحل ماسه‌ای
صدای بلمی پر از مه ، پر از مهتاب
صدای ماهیانی که در اعماق کیسه‌های انبوه شن
آب دریاچه‌های گمشده را می‌جویند
صدای کودکی که دلش از تاریکی‌ی ظهر خیابان گرفته
و به جستجوی قلعه‌های ماسه‌ای
دستان کوچکش را بروی زخم گونی‌های سرد بانک می‌کشد
صدای موج می‌آید ، صدای موج از درون گونی‌های شن می‌آید
صدای شمارش اجساد مغروق
صدای باد می‌آید ، صدای ضد هوایی ، صدای انفجار
صدای آژیر کلامی که در کوچه‌های مشوش می‌چرخد .

خرداد ۶۶

راننده تاکسی داریم تا راننده تاکسی

از اومبرتو اکو
ترجمه : رضا قیصریه

از همان لحظه که آدم سوار تاکسی می‌شود، مشکل یک تفاهم جدی با راننده تاکسی مطرح می‌شود. راننده تاکسی آدمی است که تمام روزرا در ترافیک شهر و در مشاجره با دیگر آدمزادگان رانده می‌راند، کسب‌وکاری‌که‌عاقبتش با به‌سکته‌ٔ قلبی می‌انجامد یا به پرت‌وپلاگویی‌های عصبی، درنتیجه او موجودی‌است عصبانی و ازهر مخلوق انسان‌نمایی متنفر است. این باعث می‌شود تا "رادیکال‌شیک"ها بگویند که همه‌راننده تاکسی‌ها فاشیست‌اند، که‌البته حرف‌درستی نیست. راننده تاکسی به مسایل ایدئولوژیکی علاقه‌ای ندارد: از راه‌پیمایی‌های سندیکایی متنفر است اما نه به‌خاطر رنگ سیاسی‌شان. بلکه از این جهت که راه‌بندان می‌کنند. او احتمالا" ازرژه‌ٔ جوجه ـ فاشیست‌های دوران‌موسولینی‌هم متنفر است دلش می‌خواهد دولت مقتدری سرکار بیاید که تمام راننده شخصی‌ها را بیخ دیوار بگذارد و یک حکومت نظامی حسابی از شش صبح تا نیمه شب برقرار کند. آدمی است متنفر از زن،[1] منتها از زن‌هایی که از خانه خارج می‌شوند. اما اگر آنها درخانه‌بمانند ویکوعده‌اسپاگتی به‌راه‌بیندازند، تحملشان می‌کند. راننده تاکسی‌های ایتالیایی را می‌شود به سه رده تقسیم کرد: آنهایی که در طول مسیر افکارشان را ابراز می‌کنند، آنهایی‌که دندان روی‌جگر می‌گذارند و سکوت می‌کنند و انسان‌گریزی خودشان را موقع راندن می‌رسانند، آنهایی که هیجان‌های درونی‌شان را در کل، به‌قالب داستان می‌ریزند و آنچه را که با یک مسافر پیش‌آمده تعریف‌می‌کنند که‌البته چیزهایی نیستند جز یک‌مشت تجربه‌های شخصی در زندگی و عاری از هر گونه معنای تمثیلی و اخلاقی. که‌اگر در پستوی کافه‌ای تعریف شود کافی‌چی را مجبور می‌کند تا راوی را به بهانه اینکه دیر است و وقت خواب، دک کند. اما راننده تاکسی همه اینها را با آب و تاب تعریف می‌کند و شما هم کار خوبی می‌کنید اگر مرتب با گفتن" واقعا" که عجب مردمی، به حق چیزهای نشنیده، جدی برایتان "اتفاق افتاده ؟" برایش دم بگیرید. البته این مشارکت باعث‌نمی‌شود که راننده‌تاکسی از قصه ـ بافی‌های موهومانه‌اش دست بردارد، اما شما خیالتان تاحدودی راحت می‌شود.

در نیویورک، وقتی یک ایتالیایی با پلاک تاکسی‌هایی روبرو می‌شود که اسم‌هایی دارند مثل دکوتونیاتو، اری‌پوریتو، پرکوئوکو و ایتالیایی ـ الاصل بودنشان را نشان می‌دهند. ممکن است به خطر بیفتد. چون آنوقت راننده تاکسی با زبانی شروع می‌کند به حرف زدن که تابحال نشنیده‌اید واگرشمانفهمید خیلی‌بهش‌برمی‌خورد. باید بلافاصله به‌انگلیسی بگوئید که فقط به‌لهجه‌ٔ محلی ولایت خودتان صحبت می‌کنید. ازطرفی دیگر او مطمئن است که زبان ملی شما در ایتالیا انگلیسی است. اما به‌طور کلی راننده تاکسی‌های نیویورکی یا یک اسم یهودی دارند یا یک اسم غیر یهودی. آنهایی‌که اسم یهودی دارند صهیونیست‌های مرتجعی‌اند، آنهایی که اسم غیریهودی دارند مرتجع‌های ضد یهودی‌اند تائیدیه نمی‌خواهند، نظرخواهی می‌کنند. مشکل اما، برخورد باآنهایی‌است که میهمانه، اسم‌های خاورمیانه‌ای یا روسی دارند، چون معلوم نیست یهودی‌هستند یا نه. برای اینکه اتفاقی نیفتد باید بگوئید عقیده‌تان عوض شده و نمی‌خواهید به خیابان هفتم، دوراهی چهاردهم بروید، بلکه به چارلتون استریت. آنوقت است که راننده تاکسی از کوره به‌در می‌رود و ترمز می‌کند و مجبورتان می‌کند پیاده شوید، چون راننده تاکسی‌های نیویورک فقط خیابان‌های نمره‌گذاری شده را بلدند و خیابان‌های اسم‌دار را نه.

در عوض راننده تاکسی‌های پاریس هیچ خیابانی را بلد نیستند. اگر از او بخواهید شما را به میدان سن سولپیس ببرد، در اودئون خالیتان می‌کند و می‌گوید از آنجا دیگر نمی‌شود جلوتر رفت. اما قبل از آن، در مقابل خواسته‌ٔ شما با گفتن" آه موسیو می‌دانید، آخر ..." کلی غرولند زده است. اگر شما او رادعوت‌کنید که به دفترچه راهنمایش رجوع کند، یا جواب نمی‌دهد یا بهتان می‌فهماند که اگر دنبال یک مشورت کتاب‌شناسانه هستید بهتر است به یک بایگان کشف خطوط قدیمه دانشگاه سوربون‌مراجعه کنید. ردهٔ دیگر شرقی‌ها هستند که خود مطلبی جداگانه است: بسیار مودبانه به شما می‌گویند فکرش را نکنید که محل را بلافاصله پیدا می‌کنیم. سه دفعه بولوار را دور می‌زنند و دست آخر ازتان می‌پرسند چه فرق دارد اگر شمارا به‌جای ایستگاه راه‌آهن شمال به ایستگاه راه‌آهن جنوب ببرند بهرحال هر دو ایستگاه همیشه پر از قطار است.

درنیویورک نمی‌توانید تاکسی‌تلفنی‌بخواهید مگراینکه عضو کلوبی باشید. در پاریس‌می‌توانید. فقط اینکه نمی‌آیند. در استکهلم فقط می‌توانید تاکسی را با تلفن بخواهید چون اصلا" به رهگذرهای خیابان اعتمادی ندارند.

راننده تاکسی‌های آلمانی مودب و منظم هستند. حرف نمی‌زنند، منتها پایشان را از روی پدال گاز برنمی‌دارند. وقتی رنگ پریده عین میت از ماشین پیاده می‌شوید، آنوقت تازه می‌فهمید که‌چرا آنها برای گذراندن تعطیلات به ایتالیا می‌آیند، توی مسیر سبقت گیری می‌رانند وآنهم شصت‌کیلومتر در ساعت.

اگرمسابقه‌ای بین یکراننده‌تاکسی فرانکفورتی با یک ماشین پورشه و یک راننده تاکسی ریودوژانیروای‌با یک‌فولکسواگن اسقاط بگذاریم، راننده‌تاکسی ریودوژانیروای زودتر می‌رسد، چون سر هیچ چهارراهی توقف نمی‌کند، اگر اینکار را بکند، یک فولکس واگن اسقاط پر از جوان‌ها بغل تاکسی‌می‌ایستد وآنها دست‌هاشان‌را درازمی‌کنند و ساعت آدم را کش می‌روند.

در همه جا برای شناختن یک راننده تاکسی یک علامت تشخیص خلل‌ناپذیر وجود دارد. راننده تاکسی، کسی است که هیچ وقت باقی پول را ندارد.

۱ ـ در ایتالیا از روی‌تمسخر به‌آنهایی می‌گویند که از اقشار مرفه و ثروتمندند و در ضمن انقلابی و تندرو.

رام ابن

محمد کلباسی

وقتی دعوت‌نامه رسید پدرم اصلا" تعجب نکرد. یکی از پسرعموها ناگاه مرده‌بود و اکنون آنها از "پدر" و "من" که پسر بزرگ او بودم رسما" دعوت کرده بودند که در مراسم "کفن و دفن" شرکت کنیم.

بعد ازظهر راه افتادیم. از کوچه‌پس‌کوچه‌های خاکی و آفتاب‌گرفته عبور می‌کردیم. پدر برقاطر تنومندش کوچکتر از همیشه می‌نمود و من که کلاه کوچکی برسر داشتم از پس او پیاده می‌رفتم. تکه آهن تیزی شبیه میخ در دستم بود و در طول راه بر دیوار کاهگلی خط می‌انداختم. پدر در ردای سیاهش فرورفته بود و در سایه‌ٔ قاطر، بر دیوار، فقط دستار بزرگی پیدا بود که چهارگوش می‌زد.

در جلو خان، خدمتکاری سرخ‌موی با چراغ زنبوری پیش آمد، مردی نیرومند، با سر بزرگ، پیشانی رگ‌زده، ابروهای هلالی و چینی در میان دو ابرو، به پدرم خدمت کرد و مهار قاطر را کشید و او را تا کنار سکوی سنگی درگاه برد. پدرم چابک و سرحال بود، سبک با بر سکوی سنگی گذاشت و بسرعت پایین آمد، طوری که عصای آبنوسش بر زمین افتاد. خدمتکار سرخ‌موی پیش آمد و عصای پدر را به دست او داد. پدر که قوز کرده‌بود، کوچک، ظریف و استخوانی بود و گونه‌های چروکیده، ریش مجعد، بینی بزرگ، چشمان سیاه و دستار شیر شکری به او وقاری غم — انگیز داده بود.

خدمتکار که چراغ زنبوری روشن در دست داشت، مهار قاطر را گرفت و زیر آفتاب تند به سرسرا وارد شد. از پیشخوانی با گچ‌بری طلایی رنگ و راهروی عریض که کودکان در آن بازی می‌کردند گذشتیم و به حیاط مربعی رسیدیم که هفت درخت کهنسال چنار بر آن سایه انداخته بود. قاطر بر خرند ریگی پیش می‌رفت و صدای کش‌کش نعل‌های او سکوت را برهم می‌زد.

وقتی پا به حیاط بیرونی گذاشتیم سایه‌ی درختها آمد. خنکای آب و بوی گل ما را سبک کرد.

از حیاط گذشتیم و به فراخ‌جایی رسیدیم که حیاط بیرونی را به خلوت‌اندرونی وصل می‌کرد. بر بلندی گاوروبی که چاه و چرخ آن برجای بود، هفت آخور کنار هم ساخته بودند. پسرک اصطبل‌دار با چشمان بلوری بی‌نگاه پیش دوید و مهار قاطر را از خدمتکار گرفت و حیوان را بفرغم مقاومت و اکراه آشکارش تا آخور هفتم پیش برد و بر آن ایستانید. پدر که حیرت‌زده با دهان نیم باز شاهد کار اصطبل‌دار بود، پیش دوید تا با دستهای باز قاطر را بر آخوری دیگر وادارد، اما حیوان که سر در آخور، قصیل سبز را می‌بوید و می‌جوید پدر را بر جای میخکوب نگاه داشت پدر سر برداشت و به حیاط که از آن گذر کرده بودیم و کلاغهایی که بر بلندجای درختها قارقار می‌کردند خیره ماند. دست بر پیشانی نیم‌چرخی زد به تک تک درخت‌ها، ستون‌ها، گچ‌بریها نگاه کرد. بی‌تردید حسرت و رقتی در او ظاهر شده بود. دستار از سر برداشت و با کف دست عرق سر را خشک کرد. دست مرا گرفت بر عصا خم شد و با چشمان سیاه و گودرفته‌اش چند لحظه به من زل زد.

اصطبل‌دار ریزنقش با سرعتی باورنکردنی کار می‌کرد و با وجود طبیعت حساس و چموش قاطر، بر پوست خاک‌آلود او قشومی‌کشید. حرکات پسرک آنچنان ظریف و خنده‌دار بود که حال پدرم را تغییر داد، هاج و واج ایستاده بود انگار نمایش سیرک‌بازی ماهر را تماشا می‌کرد. پسرک چون پرنده‌ای دور حیوان می‌چرخید و پیش از آنکه قاطر چموش واکنشی نشان دهد از میان دو دست یا زیر شکم او گذشته بود و بر گردن او آویزان بود. پس از چند دقیقه قاطر در برابر پسرک اصطبل‌دار رام می‌نمود. همانطور که می‌جوید او را نگاه می‌کرد و گاه دم کوچکش را برای پسرک تکان می‌داد.

از شیب گاورو پایین آمدیم، ازمیان باغچه‌ی درختهای ابریشم گذشتیم، در آستان دری‌که به حیاط اندرونی می‌رفت، دخترک باریک اندامی باگیسوی‌بافته ایستاده بود، پیرهن‌نیلی‌بلندبرتن داشت که لبهٔ طلایی ان بر زمین می‌کشید، دو گیلاس پایه بلند بشمی، بر سینی دسته‌دار نقره‌ای در دست داشت. چشمان بلوری و بی‌نگاه او به چشمان پسرک اصطبل‌دار شبیه بود. گونه‌ها و بناگوش سفید و لطیف بود و لبها گلی رنگ.

پدر که در خود فرو رفته بود با حسرتی آشکار به دخترک نگاه می‌کرد گفتی چهره‌ی او، صحنه‌ای فراموش‌نشدنی را پیش چشم او زنده می‌کند. پدر جام شربت را برداشت و با تأنی سرکشید و به‌من اشاره کرد تا همین کار را بکنم. شربت شور وکس بود و مزه‌ی خشک و نمکی آن دهانم را جمع کرد.

دخترک دربان در بزرگ چوبی را که گلمیخ‌ها و کوبه‌های طلایی‌رنگ داشت باز کرد، در سنگین با نرمشی باورنکردنی دهان باز کرد و خدمتکار چراغ به‌دست پیشاپیش ما وارد شد. چراغ‌زنبوری فر فر می‌کرد و نوری زرد می‌پراکند. در پشت سر ما بسته شد و ما در دالان تاریک که هیچ منفذی نداشت کورمال‌کورمال راه‌افتادیم. دیوار چسبنده و سرد بود و بوی نا در تاریکی طولانی و یک‌دست دالان پراکنده بود.

براثر نور زرد وبی‌رمق‌چراغ قدم‌برمی‌داشتم. هیچ چیز جز نقطه‌ٔ کوچک روشن که پیشاپیش لمبر برمی‌داشت و می‌رفت نبود. نمی‌دانستم کجا هستم و پا بر چه می‌گذارم. تندتر رفتم تا شاید پنه‌ی ردای پدر را بگیرم اما او را پیدا نکردم. دالان مستقیم پیش می‌رفت و نقطه‌ی کوچک زرد دور می‌شد. ازدور فقط زردی کوچک آنرامی‌دیدم که در ظلمت یک‌دست فش‌فش خواب‌آلود می‌کرد. هول، دلم را پر کرده بود. چندبار دهان باز کردم و خواستم پدرم را صدا بزنم. اما صدایم انعکاسی نداشت و در تاریکی غور دالان نفوذ نمی‌کرد. گوشم وز وز می‌کرد. انگار صدای پرنده‌ای را در تاریکی می‌شنیدم که سنگین و خواب‌آلود درتاریکی بال‌بال‌می‌زد دهانم را چون ماهی افتاده بر خاک باز و بسته می‌کردم، اما صدایی از دهانم برنمی‌آمد. خواب آلود دست بر دیوار یا دهان و سق خشکیده پیش می‌رفتم.

خسته شدم. انگار میان دود و بخار نفسم درنمی‌آمد. با چشمهای سنگین، فقط نور زرد را دنبال می‌کردم. حتی تکه آهن نیز را از یاد برده بودم. شاید اگر آنرا همچنان بر دیوار می‌کشیدم صدای خر خر آن خواب از سرم می‌پراند. اما چیزی در دلم، سینه‌ام بی‌حس و کرخ شده بود. دستهام را گم کرده بودم و خود نمی‌دانستم چه مدت در آن درازنای تاریک و بی‌منفذ می‌آمدم. خود نمی‌دانستم کجا بودم. خواب بودم یا بیدار؟ پدرم کجا بود؟ و نور مبهم و میرایی که آن سوتر تکان تکان می‌خورد و می‌رفت همان چراغ زنبوری بود یا نه؟ خدمتکار چهارشانه‌ی سرخ‌موی همچنان پیشاپیش می‌رفت یا نه؟ دراین دالانهای طولانی برسوکی سنگابی است و شمعدانی پیاله‌ای مسی بسته بر زنجیر و شمایلی دودزده بر دیوار، اما این دالان، نمور، یک‌نواخت، ظلمانی و طولانی بود و همین شاید بر خواب‌آلودگی من می‌افزود. آیا نمی‌توانستم فریاد بزنم؟ پدرم را بخوانم؟ مسلما" می‌توانستم اما در آن خواب‌زدگی و تاریکی، همه‌ی این کارها، به‌نظر غیرعملی، پوچ وبی‌حاصل می‌نمود. تنها چیزی که به نظر ممکن بود، بی‌اراده رفتن بود.

چیزی در تاریکی از کنار گوشم صفیر کشید. شبکور یا سوسکی بالدار که به سوی روشنایی خاکستری‌که در تک دالان نمودار شده‌بود می‌پرید آنها از کنار صورت من عبورمی‌کردند و پرهاشان به صورتم می‌خورد. خط روشنایی از دور مات بود و بر انحنای دیوار فرود می‌آمد. پدر را دیدم که پیشاپیش راه می‌رفت. آرام و بدون حرکتهای زائد، با صدایی بم گفت: "خوابی؟" دستها و پاهام لخت و بی‌حس بود و گلوم می‌سوخت اما ظاهرا" خواب نبودم: "نه... نه پدر..." چشم را در برابر نور که هر لحظه بیشتر می‌شد مالیدم.

به حیاط خلوت اندرونی رسیده بودیم. شکل حیاط مستطیل بود و نمای آن آجری، و برپیشانی عمارت، کتیبه‌ٔ کاشی با گل‌وبته سبز زیتونی. حوض مفرس لبالب بود و فواره‌های آب‌افشان، باغچه‌های شمعدانی را تر می‌کرد. استوانه‌های سنگی کوتاه به ایوان کشابی می‌کشید که درهای هفت دری بزرگ روبه آن باز می‌شد. دو سوی ایوان پلکان سنگ پارسو و بر استوانه‌ها پیکر پرنده‌ای بال و دم گشوده بود. درآب شیشه‌ای حوض هفت ماهی قرمز به دنبال هم می‌دویدند.

خدمتکار سرخ‌موی با قدمهای بلند پیشاپیش پدر می‌رفت. از پشت سر پدرم به نظر کوتاه‌تر و لاغرتر از زمانی می‌آمد که بر جلوخان پا بر سکوی سنگی، فرود آمده بود. نسیم پاییزی هو هو می‌کرد و آب فواره‌های حوض به‌صورت ما شتک می‌زد.

خدمتکار، پدرم را بر در ششم و برابر در هفتم، نگاه داشت پا به پا می‌کردم و هول دهنم را خشکانده بود. یک لحظه بعد درها باز شد و ما به هفت دری احدادی پا گذاشتیم.

با ورود ما، درها نرم و بی‌صدا بسته شد، در شاه‌نشین هفت‌دری بر میز بلندی که روکش ماهوت سیاه داشت، تابوتی قرار داشت و پسر عموهای ریزنقش با ردای سیاه، ریش مجعد، و دستار شیرشکری کوچک دورا دور میز بر عصاهای آبنوس تکیه داده بودند. من حیرت‌زده، دور خود چرخی زدم. بر تک تک چهره‌ها، پسرعموها و خدمتکارها نگاه کردم. عرق از شقیقه‌ام جاری بود ونه‌دلم، چیزی درامعاء واحشاءام می‌کوبید، هفت‌دری بزرگ دور سرم می‌چرخید، چلچراغ بزرگ آویزدار با هفت لاله‌ی روشن از بلندی فرود می‌آمد. تخت با تابوت آن چرخ می‌زد. نفسم سنگینی می‌کرد. دوپایم را قرص کردم و به سوی پدرم که پشت به من ایستاده بود چرخ زدم.

پیشکار با ابرو، مو وریش سفید، به‌من لبخند زد. در دستش شمع زرین بلندی می‌سوخت، شمع را بالا برد، خدمتکاران تنومندی که با شلوار گشاد دبیت و نیم‌تنه‌ی سبز برابر هر در ایستاده بودند پیش رفتند و خدمت کردند.

در این زمان سکوت را صدایی گسست: "باز کنید... باز کنید..." من باید در مراسم کفن و دفن پسر عمو شرکت کنم. کسی جواب‌نداد درها بسته بود و پرده‌ی سرتاسری کشیده. من صدا را شناختم. مسلما" صدای پدرم بود که پشت یکی از درها منتظر ایستاده بود، به‌سوی صدا دویدم. اما خدمتکاری با دست سنگینش مرا نگاه داشت. پدرم گفت: "از من رسما" دعوت شده که در این مراسم شرکت کنم". اول با انگشت و بعد با مشت به در کوفت اما هیچکس حرکتی نکرد. صدای خش خش کاغذ می‌آمد. یقینا" بر عصا تکیه داده بود و دعوت نامه را از جیب ردا بیرون می‌کشید، حتی صدای باز شدن پاکت و تای کاغذ را همه شنیدیم. پسر عموها بر عصاها قوز کرده بودند طوری که انگار هر لحظه کوچکتر می‌شوند. پدر با صدای لرزان کلمه‌به کلمه دعوت‌نامه را خواند و گاه میان کلمات نفس‌زد:

"پسر عموی" گرامی، احتراما" درگذشت ناگهانی یکی از پسرعموها را به اطلاع می‌رساند. مطابق سنت خانوادگی از جنابعالی و بزرگترین فرزند ذکورتان رسما" دعوت می‌شود در مراسم کفن و دفن شرکت فرمایید. مراسم... بعد از ظهر جمعه در هفت دری اجدادی..." صدای پدر به هق هق شبیه شد. گویی بر عصا خمیده‌تر از همیشه شده بود. برگشتم و به آنها که دور میز حلقه زده بودند نگاه کردم واکنشی نبود. صدای پدرم در فضای خالی هفت‌دری معلق می‌ماند و میان کلمات "نفس" های طولانی او می‌نشست: "پیشکار من...من پسر عمو... من نماینده‌ام و برای تدفین او... آمده‌ام... پسرم..." سرها زیر و بعد زبانها مرده و نگاهها گم. دست خدمتکار را کنار زدم وبه‌مردی که در حیاط خلوت پیشاپیش من آمده‌بود زل‌زدم. او پدر من نبود، فقط مثل پدرم ظریف و لاغر بود با ریش کوتاه مجعد و بینی برجسته، عصای بلند آبنوس و دستار شیرشکری. عقب عقب رفتم و از ته گلو جیغی کشیدم: "پدر..." همه چیز اکنون روبروی من بود: خدمتکار سرخ‌موی، چراغ در آفتاب، پسرک اصطبل‌دار آخور هفتم، دخترک دربان، شربت شور و گس و دالان تاریک... من در ظلمت خوابزده شدم و پدرم را گم کردم. در تاریکی او را از من ربودند: "پدر..." پیشکار شمع روشن را باز بلند کرد. تا کنار پرده دویدم و به آن آویختم. پدر هن هن می‌زد انگار با دهان بی‌دندان، جویده جویده، نام خود را می‌گفت و نام پدران خود را و نام مرا و باز... اما پاسخی نبود. پیشکار شمع زرین را بالا برد و چندبار تکان داد. کلماتی تقریبا" نامشخص ازمیان ریش سفیدش بیرون آمد: نماینده هفتم، اکنون اینجاست. رو به من لبخندی بی‌معنا زد و شمع را بالاتر برد: صدای ضربتی هولناک برخاست. ناله‌ی پدرم در گلو شکست: "نه... پس..." خود را به آن سوی پرده کشاندم و چشمانم را بر قاب شیشه چسباندم. بر درگاه اندام‌خونین پدر را دیدم که مچاله و کوچک بود. زانو بر زمین، رو به در خمیده‌بود و خدمتکار سرخ‌موی دو انگشت‌را درمنخرین او کرده بعد... و چین میان پیشانیش از همیشه گودتر می‌نمود. مسلما" هنوز دست و پا می‌زد و خر خر می‌کرد و از بخار خون او شیشه تار می‌شد. هنوز دهانش تکان می‌خورد. شاید می‌خواست چیزی بگوید که تا آن زمان نگفته بود یا با دستهای لاغرش، می‌خواست چارچوب آن در را از جا درآورد ولی چارچوب محکم و پابرجا بود: "...پسر..." سوزی بی‌سابقه در صدای پدر بود صدا شکسته شد و آخر بار نفسی عمیق زد: "پسر..."

میان پرده گیر افتاده بودم. دهانم باز

می‌شد اما نعره از گلوم بیرون نمی‌زد . دستهای خدمتکار مرا از میان پرده بیرون کشید . دهان مرا چسبید . و برای آنکه بر زمین یا نکوبم مرا از زمین کند . زبانم می‌پرید . حال سکسکه و خفگی داشتم و زانوهام بی‌اختیار تا می‌شد . بر فرش هفت‌دری افتادم واشک صورتم‌را شست . سرانجام درها را باز کردند . بوی خون هفت دری را گرفت .خون از زیر در نشد کرده بود ولبه پرده‌ی سفید ، خون تازه را می‌مکید . خدمتکار سرخ‌موی اندام خون‌آلود پدر را بر شانه می‌آورد . سرپدرم با چشمهای بار بر شانه‌ی او ، لق لق می‌خورد . ابروها گشوده بود و چشمان در حالت رضا و تسلیم هنوز باز بود .

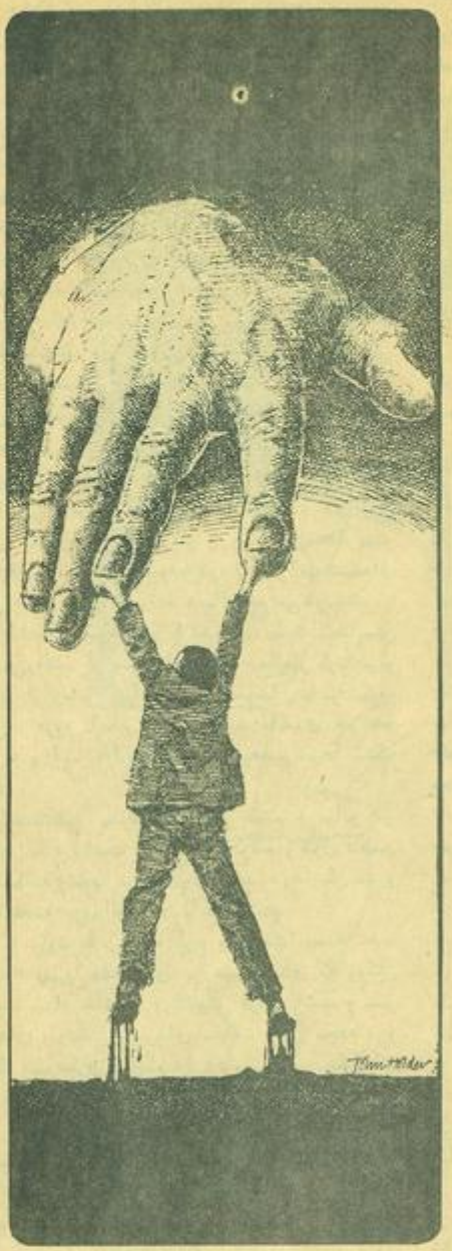
گفتی حقیقت گذشته ، حال و آینده را بخوبی دریافته بود . خدمتکار مرا بلند کرد . پیش‌دویدم تا او را برای بار آخر ببینم . آرام اندام او را در کفنی سفید می‌پیچیدند . اما چشمان باز او به من خیره می‌نگریست و لبخندی صورت او را از همیشه زیباتر و موقرتر کرده بود .

انگشتانم را بر صورت خونی او و چشمانش کشیدم . گرم‌بود . بی‌اختیار گفتم : " خدایا . . . پدر . . . این . . . " دندانهام برهم خورد . دلم سرد بود . نفس نفس زدم و بر جسد او افتادم .

چه مدت بیهوش بودم نمی‌دانم . وقتی چشم بازکردم ، آنها لباس و کلاه مرا بیرون آورده بودند و ردا و دستار پدرم را که بوی آشنای اورا می‌داد بر تن من درست و راست می‌کردند و خدمتکار سرخ‌موی با چشمان خیس عصای آبنوس پدر را به دست من می‌داد . در این حال هلال ابروهای او شکسته بود و چین وسط پیشانی گود . آرام پوست دستم را نوازش کرد و زیر بغلم را گرفت و ایستانید . اینک با ردا ، دستار و عصای پدر بر سر پا بودم و آرام تا کنار تابوت می‌رفتم پیشکار روبوش تابوت را برداشت . پدر را که در کفنی سفید پیچیده بود در تابوت گذاشتند و سر آنرا با شال ترمه پوشاندند . خدمتکارهاچراغهای هفت‌دری را بسرعت خاموش کردند و پیشکار که در کنار من ایستاده بود شمع‌های هفتگانه‌ی دور تابوت را یکایک خاموش کرد . در تاریکی عطری خوش از مجمرها برمی‌خاست .

هفت‌دری در ظلمت بود . پسرعموها ، آرام زمزمه‌ای‌را آغازکردند . صدا بتدریج اوج‌می‌گرفت . سرود با سوک آوایی ناشناخته که‌هفت دری را فرا می‌گرفت . بر عصای آبنوس پدر قوز کردم و به صدایی که از هر سو بالا می‌آمد گوش دادم . چه مدت گذشت نمی‌دانم . وقتی شمع و چراغ آوردند کسی نمانده بود . فقط خدمتکار سرخ‌موی با گونه‌های خیس کنار من بود .

بر میز شاه‌نشین هیچ‌چیز نبود وروکش ماهوتی آن کاملا" تمیز و یک دست بود . کنار خدمتکار سرخ‌موی که بر چراغ زنبوری تلمبه می‌زد ایستادم و دامن نیم‌تنه او را گرفتم وقتی چراغ را به‌دست گرفت راه افتادیم . در حیاط خلوت اندرونی باد هو هو می‌کرد و شقیقه‌هام سخت می‌کوبید .



ده سرخته

بارعلی پور مقدم

راستی راستی ، نه شیر شتر ونه دیدارعرب . حالا دیگه وقتی با این ریش سفیدم می‌گم : " چرا باید شیشه عسل خدا خوب کرده‌رو بدی دست بچه که برنه بشکنه " ، جلو زن تهرانیت حیاپایی نمی‌کنی ، می‌گی : " همه‌اش هی جر شکمو می‌کشم ؟ راستی راستی ، خوب شد که دنبک پاره شد . خدا سر شاهد و واحده ، این حرف سردم نمی‌زدی ، دیگه این سفر ، سفر اخیرم بود . از همین سفرفروشا دم ترمینال کمترم اگه دیگه پا بذارم تهران . یعنی دیگه پروستات ندارم ، بشینم ماشین ، نه یه ساعت ، نه دو ساعت ، نه سه ساعت ، هیچده ساعت شوخیه؟ به خدایی که به بنده‌اش محمده ، اگه سی دک ودرمون همین بادی که به لاشمه نبود ، پام درنمی‌اومد تهران . آه ، آدم‌خودشو حوار وخفیف بکنه ، دستی دستی؟ اینم مادرت زور نهاد پس سرم گفت : " هی بدبختی ، برو بلکه بردنت دکتر " حالا این روز شیشه که اسپرم پابتخت . تو بردیم دکتر یا کریم ؟ هی‌جونم ، خرج دوا درمونم با خودم . مو هی پول مرده شوری‌مو دارم . گذاشتم پول نسخه بدین ، نخم پدرم نیستم . خداوند در کتاب نماز می‌فرماید : " ای بندگان من ، رسیدگی به پدر ومادر اطاعت منست " ولی تو اگه بسم‌الله به‌زبونت‌می‌گشت که حالا اون بطری‌جلوت نبود . می‌گم چطورمی‌شینی برابرم واز همون می‌خوری؟ به شخص خدا قسم اگه بلند شدم از پیشت می‌وردارمش و تا دستم جون داره ، پرتش می‌کنم اونوقت تو به مو می‌گی شکمو ، خدا خیرداده؟ مو خسته‌ام که کردن ، پدرم مرد و سالی که دندون هفت سالگیمو کندم ، مادر نداشتم . از اوبرور همه کاری کردم : سی روزی سه ریال ، دستکش به کور خیرگرد شدم . به چندی منزل به عرب بغدادی نوکری کردم و سالی که پایتی وی‌توشه و خونه ، از ده " سوخته " افتادم به ره ، هزار و سیصد وچل‌ودو بود . چل‌ودو سلادی ، نه قمری . شب رسیدم مسجد سلیمون و ازاین بیرس و ازاون بپرس ، تا منزل رمضون‌رو جستم . اوبوقت منزلش به همین لین‌ده‌فوتیا بود و تازه با آمنه عروسی کرده بود و اباروز می‌رفت سرعرابه‌ها که از در خریمه لوله‌می‌آورد و تا شب برمی‌گشت . آمنه چایی اول‌رو که نهاد وایسیم ، رمضون‌گفت : " فلوبی اومدی‌کارکنی؟ اومدی چه بکنی؟ " گفتم : " والله اومده‌ام کارکنم ، پس اومده‌ام چه‌بکنم ؟ " گفت : "اباروز سرو دم Firestation به‌مستر مکسنی هست بلکه آتشکار بخواد . " اباروز رفتم روبرو همین باشگاه ایران . به بام چارق بود و یکی گیوه که پنج انگشتم ازشون بیرون بود . ساعت هفت یا ای خدا هشت ، دیدم مستر مکنس با ماشین اومد رفت داخل و طولی نبرد که شوفرشوفرستاد، گفت : " سرو از همون آدمی که پشت در وایساده بیرس : چست کار می‌گردی؟ " گفتم : " ها والله بیکارم " گفت بپرس : " اصفاهونی یا بختیاری؟ اگه گفت اصفاهونی ، بگو No کار نیست براش " گفتم : " نه والله بوبختیاری‌م " بردم پیش مکنس . تا دیدم خندید گفت : " شما از کدام طایفه؟ " گفتم : " منطایفه

کرتلائی، صاحاب" گفت : " مال ده سوخته ؟" گفتم : " ای بارک‌الله، به این خوبی ولاینمونو بلدی" گفت : " تا حال تو شرکت نفت کار کرد؟ " گفتم : " دو سال پیش به آبادان . صاحاب" گفت : "Certificate ؟" سابقه کار به جیبم بود و می‌دونستم که علت اخراج ، غیبت نامربوط بود . گفتم بادابادا . تا برگه‌رو دید، گفت : " های های، شما تنبلی‌کرد، آبادان . " گفتم : " والله صاحاب، سالی که مادرم عمرشو داد به چندروز رفتم ده‌سوخته، کفن ودفنش قدری طول کشید برگشتم ، اخراجم کردن" . هیچی ، ما با روزی هفده ریال و یه کارت خواروبار از قرار ماهی بیست‌کیلو آرد و یه‌کیلو شکر و یه پاکت چای سرنیزه، رفتیم سرکار مو اینقدر زجرکشیده‌ام که‌خدا بگه بس . هرچی زجر بدنیاهه، به‌گردن منه، مو . دیشب چه‌ازم گذشت ،ای خدا، نوشاهدی ! هی‌خودموخاروندم وهی خاروندم و هی رفتم آب زدم به‌صورتم و هی پیچ آوردم به خودمو وهی پیچ آوردم . مو همینجا هی بیدار بودم که تو با شورت رفتی سر یخچال. یعنی اول رفتی مستراح وبعد که‌برگشتی از یخچال سیب گلاب برداشتی ،، رعنا پشت سرت اومد رفت مستراح . اگه دیشب ماهی به دریا خوابید، موهم خوابیدم . جنو درد به دلمه . چنو بدبختم . سرکاشی که می‌شینم ، نمی‌تونم بلند بشم . باید هی‌دست ببارم به لوله‌ٔ سیفون. استخونام ازبی‌ویتامینی پسوک شده، پوک . وقتی می‌شینم، زانوام می‌گه : " رج رج رج" اونوقت تو جلو رعنا خجالت نمی‌کشی، می‌گی : مو همه‌اش جر شکمو می‌کشم؟ مو به یه نون سیرم و به یه نون گشنه. زمادر که زاییدم مادرم شیر نداشت برام . این زن ــ صواب خدا ــ پستون نهاد به دهنم . شیر اونو صواب خدا خوردم . جنگ جهانی به‌همین اهوازتیفوس گرفتم ، رفتم به‌مردن . سی‌خودم ، با یه پالتو سربازی چرک نشسته بودم سر پل اهواز و داشتم عاجزی می‌زدم که یکی یه نقره سیاه نهاد کف دستم و موهم از لابدی ،پول‌رو گرفتم . حالا هیشکی هم نه، مو که از بس دال عدس خورده‌ام که دارم کله پاچه می‌شم ، صبح تا شب، جنگ شکم می‌کنم؟ مو که به عمرم نه اهل باشگاه بودم ، نه پاسوربازی و نه لوتو و نه آبجسو؟ ای تبارک‌الله به معرفت. مو بچه روزگاری‌ام که به بطر جین سه‌گوش که عکس یه ملوان روش حک بود، دو ریال بود . ویسکی ، برندی، کنیاک، سگ از این عرقی که تو داری می‌خوری، می‌خورد؟ اونوقت، اخیر، آرمون به دست کباب باشگاه موند به دلم که موند . پا همه کارتون وایسادم ، زخوب و بد و تنگ و تنگتون . گفتم شاید به درد حالام می‌خورین. می‌دونستم ایر روزگارمه ، روز کورم ؟ حالا مو با هزارودویست تومن پول بیمه چه بکنم ؟خودم بخورم؟ بدم مادرت؟ بدم خواهرت؟ چطوریه کمک خرجی نمی‌دین؟ آقا صفدر هم تا پیش که بره، هروقت می‌اومد مسجدسلیمون، به ساقی کوثر، بلکه یه میوه‌ای بگرفت . یه دفه نرفت یه‌کیلو گوشت‌بستونه . یه دفه به جگری دستش نیومد خونه . یا می‌رفت بستنی می‌گرفت، یا گاهگاهی میوه. پولی بداد سی خرج خونه ، حرام . به پولی راسحاق می‌خواست، بش گفته بود، هروقت داشتی ــ اگه بوشهر بودم ــ ببریدش دست پدرم . به روز دیدم اسحاق اومد دم در، زنگ زد، رفتم دیدم اسحاقه . گفت : " این ششهزار تومن طلب صفدره از مو" مادرت فهمید اومد به دغلکاری که : صفدر تلفن کرد گفت ازشون خرج نمی‌کنی تا بیام مرخصی" موگفتم البت راست می‌گه. گفتم : " خیلی خوب" . دروغگو دزد خداهه: پونصد یا ششصد تومنشو بردم . . . گمونم دادم جا قبض تلفن و دویست تومنم پول برق شد . هشتصد نهصد تومنش اینطور رفت . از بوشهر که اومد، پولارو بردم تحویلش بدم ، گفتم : " این ساعت‌رو غصفر از خارک آورده و هزارو هفتصد تومنشم ندارم که بدم . " خداش بالا سره، پول همین ساعتی که دستمه دادم . باقی خرجارو که حساب کردم ، نهصد تومنش موند . گفتم : " ای رودم، این نهصد تومنم بده بدیم ، به‌گوشتی، تونی، فانقی" . تو بودی اینو گفتی ، مثل دیوونه‌ها ورکند گفت : "اونارو گرفتی، این نهصد تومنم می‌خوای بگیری ؟ " موهم باگذاشتم رو دمش وگفتم : " پس لامصب، همین که هی‌می‌آی مرخصی، زصبح تا شام ، چایی درست می‌کنی و کوپن قند و شکر منه می‌خوری و فقط پول به پاکت وپستون می‌دی سی خودت و نه پول نون، نه پول دون، نه این ونه اون، نمی‌گی پول همینا ازکجا می‌آد ؟" مردکه، تو صدوده هزار تومن پول داشتی ، بی‌انصاف، به بیست هزارتومنشو می‌دادی به مو. حتی وقتی خواست بره، به‌گردن‌بند طلا پیش مادرت داشت، اخیر، اونم گرفت برد فروخت نهاد سر صد وده هزارتومن و دلارشون کرد ، رفت ترکیه. بعد از اونجا، شروع کرد به نامه‌نگاری که قباله منزل‌رو بفرستین ، سجل‌بدین ترجمه کنن ، گواهی سکونت از شهربانی بگیرین و چه وچه وچه . مو ؟ مو اگه مردی بودم نباید با این عصام می‌افتادم دنبال کار آقاصفدر نامرد . نارفت رفت، وردست برادر بزرگه‌ش سهراب . شما نمی‌تونین حق منه ادا کنین . خدا بلکه حقمو به شما حلال بکنه . همین آقا سهراب هم که امریکاهه، دو دفعه میون برف و بارون اومدم تهران دنبال بورس شرکت نفتش. اونوقت حالا موبراش می‌نویسم" .

" گوشت کیلو دویست تومنه"

جوابش می‌آد : " من و زنم صبحها قبل از ناشتا به فرسخ دوندگی می‌کنیم . " بگو چطور روت می‌آد همین حرفارو بنویسی ، ولیعهدم ؟ بخدا نه معرفت ، نه غیرت ، ونه پشتکار ، هیچ حرام ، ندارین. چطور خواهری که اینقدر برادر داره، می‌داره سیفون سگه‌ٔ مختار، راست راست بگرده؟ اولند طلاق یعنی چه؟ دومند وقتی گفت : "نه" ، باید تهیب خواهرتون می‌کردین که حالا که هی طلاق طلاق می‌کنی ، پس بچه هم بی بچه. اگه سعید و صنم‌رو می‌خوای، خودت می‌دونی وخودت. وقتی هم که دیدین زیربار نمی‌ره، بگفتین: حالا که می‌خوای بچه رفت کنی ، اقلا " به التزام محضری بگیر تا مجبور باشه به حکم دادگاه به‌خرجی ببره براتون . کی به حرف موگوش کرد؟ خانم رفت شیربهاشم بخشید و اومد تا با چندرعاز معلمی، بچه ها سیفور را بزرگ کنه . اوهم که دید اینطوره، گفت: " به به به به، عجب مردموم خری گیرم کرده، خواهرشوبو طلاق دادم ، شیربهاهم که ندادم ، بچه‌هامم که می‌برن زفت می‌کنن، به به به به" . و رفت دست به سوگلی‌رو گرفت و آورد و سی خودش داره کیف دنیارو می‌کنه. وقتی می‌گم سگ مردمو نون دادن، مایه‌ٔ ابلهیه. دروغ می‌گم؟ پریروز ظهر به خونه‌ٔ کریم به بستنی دستم بود که دیدم بهو صنم دستباچه اومد وگفت : "بابا، سی تومن بده، تو سی تومن بده" . گفتم : "هی دختر. چته چته چه خبره؟" گفت : " تو سی تومن بده، تو سی‌تومن بده" . گفتم: "تو بگو سی تومنو سی چه می‌خوای؟" گفت : " سعید رفته سرکیف مامام و هرچی داشته برداشته رفته ترمینال بره اهواز" . گفتم : " هی دختر . الان ساعت از دوهم‌گذشته، تا شما برسین ترمینال، او از قم هم رد کرده" . خدا یار، تونگو بلیط فروش ترمینال هم که دیده یه بچه سوا ، بلیط می‌خواد بره اهواز شک کرده و برده تحویل کمیته‌ٔ برابر ترمینالش داده . حالا به حرف موگوش نگیرین تا . . . آخ آخ آخ ، دیدی؟ خدا بارش منزل حق بره، دیدی گرفتیم به تعریف تا بی‌بی‌سی هم گذشت؟

آبان ۶۶

● دنیای شگفت‌انگیز نو

اثر معروف آلدوس هاکسلی نویسنده بلندآوازه‌ی انگلیسی‌ست که اخیرا" با ترجمه حشمت‌الله صباغی و حسن کاویار در ۲۸۱ صفحه به‌قیمت ۵۰۰ ریال از سوی انتشارات کارگاه هنر منتشر شده است .

دنیای شگفت‌انگیز نو در نظر بسیاری از منتقدین ادبی برجسته‌ترین اثر آلدوس هاکسلی و یکی از شاهکارهای ادبی جهان است . هاکسلی در این رمان با قدرت تخیل خود دنیایی را در مقابل چشمان خواننده به‌نمایش درمی‌آورد که در سال " ۶۰۰ فورد " به تحقق می‌پیوندد . در زمان وقوع داستان که شش‌قرن بعداز زمان ماست حکومتی جهانی برقرار شده است . این حکومت برای خلاصی یافتن از اعتراضات و مخالفت‌های مردم ، سعی می‌کند آنها را طوری پرورش دهد که در هر موقعیت اجتماعی که قرار گیرند خشنود باشند و اندیشه هیچ‌گونه اعتراض یا مخالفتی به ذهنشان هم خطور نکند . در دنیای شگفت ــ انگیز نو، انسانها دیگر از مادر زاییده نمی‌شوند بلکه آنها ازلوله‌های‌آزمایشگاهی تخلیه می‌شوند .

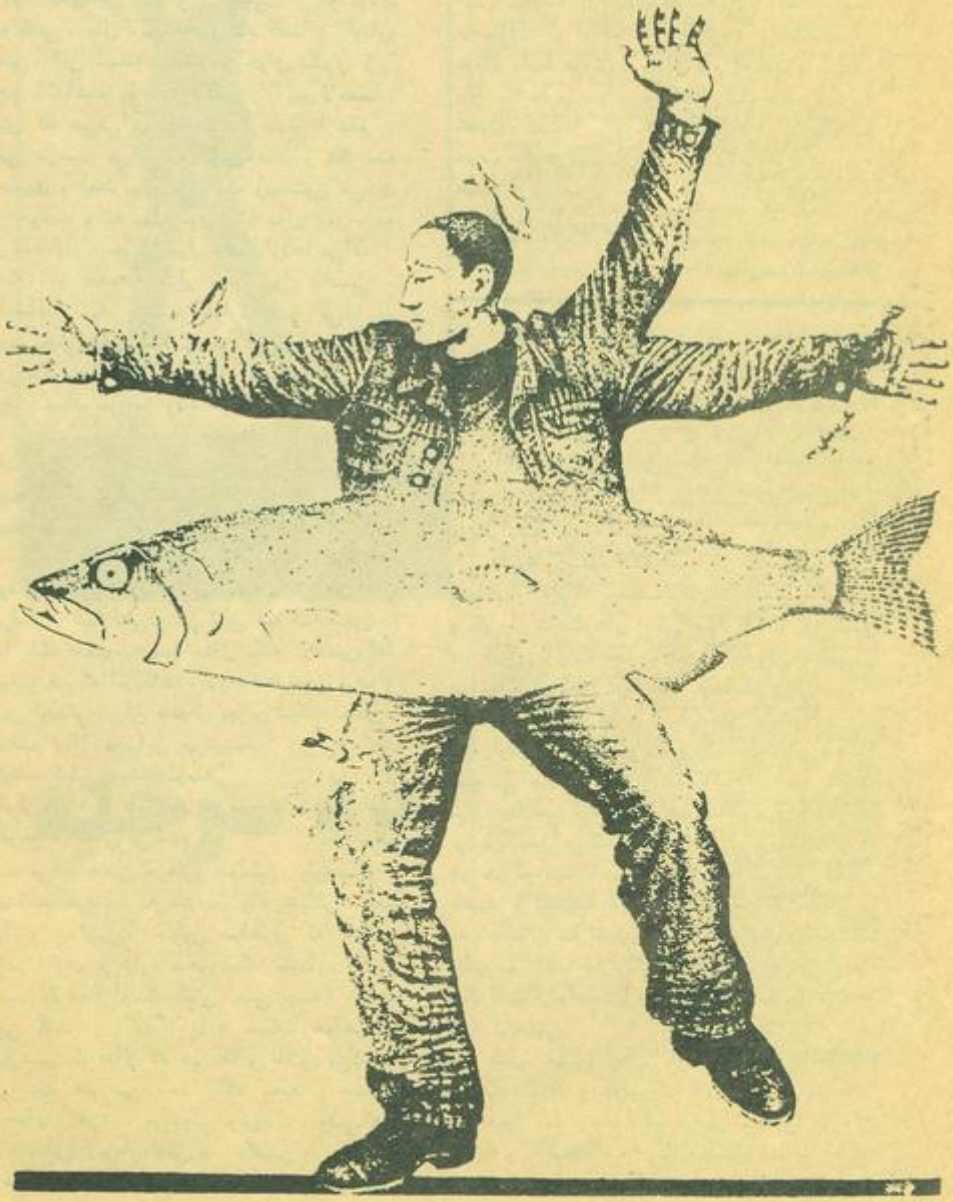
● طبل حلبی

طبل حلبی رمان تازه‌ای‌ست از باشارکال نویسنده ترک و خالق اثر معروف " ایشه بند" که اخیرا" با ترجمه دکتر توفیق سبحانی در ۱۳۰ صفحه و به قیمت ۳۰۰ ریال بوسله نشر نی منتشر شده است .

یک داستان

برای احمد میرعلایی

علی خدایی



در راکه می‌بست باصدایی بلندگفت "نمی‌دانم کی می‌آیم. کنار ساحل می‌روم. شاید چیزی بنویسم."

صندلی تاشو پارچه‌ای را روی شانه‌اش گذاشته بود ودفترش را دردست‌گرفته بود "راحت‌شدم."

صدای شیرین را شنیدکه می‌گفت منهم با بابا می‌روم. درکوتاه‌آهنی را باز کرد واز راهرو کوچک بین ویلاها که پرازخزه وعلفهای خودرو بودگذشت. صدای دریا می‌آید. صندلی تاشو را روی شانه‌اش جابجاکرد. دستش را روی جیب پیراهنش کشید. هم سیگاررا آورده بود وهم فندکش را. به‌صف درختان کوتاه انجیر و ماگنولیا رسید. پاییز نزدیک بود وماگنولیا ها گل کرده بودند. تا دریا مقابل چشمانش پیدا شد، پاهایش در ماسه‌های گرم ساحل آرام فرورفت. کفشهایش را کند. گرما توی رگهای پاها دوید و بالا رفت. حس کرد که باید همین‌جا بنشیند و تا غروب که چند ساعتی مانده بود بنویسد. هیچ لحظه‌ای را از دست ندهد. بنویسد و به دریا بسپارد. و بعد قایقی بگیرد و با آن به میان دریا برود.

صندلی تاشو را از روی شانه برداشت.

"اینجا بنشینم. گرم است اما صدای دریا، خنکی آب ویا شوری آب دریا؟ کمی جلوتر بروم."

جلوتر رفت. با هرقدمی‌که برمی‌داشت شن از بین انگشتان پا بالا می‌آمد وفرومی‌ریخت وجای پایی باقی می‌ماند.

صندلی تاشو را باز کرد ونشست. درحد فاصل‌گرمی وسردی شن‌های ساحل. بین شن‌های خاکستری و تیره.

پاهایش خنک شد. سیگاری روشن کرد. دفترش را باز کرد و صدای دریا توی گوشش ریخت.

"می‌خوهم قصه‌ای بنویسم. فکر می‌کنم‌همیشه مرا صدا می‌زند. درگوشه‌ای از همین دریا. شاید شیرین باشد."

دوروبرش را نگاه کرد. آسمان پر از بادبادک هایی بود که بچه‌ها هوا کرده بودند.

"می‌خواستم برای تو قصه‌ای بنویسم. تا اینجا که آمدیم تمام آدمها، تمام زمانها، تمام مکانها و حادثه‌ها را یکی‌یکی پشت سرهم مرتب کرده بودم. اما حالا از کجا شروع کنم. از اینکه بازکسی مرا صداکرد وپنهان شد. کدام یک از شما بودید؟ شیرین بود یا خودم؟ اینجا گم شده‌ام دراصفهان. درخانه‌ام. درکدام طبقه خانه شما را شبها دور خودم جمع می‌کردم؟ توی

تاریکی، دستم را بگیرید بچه‌ها. تا به‌شما نشان بدهم. اینجا اصفهان من بود. اینجا مارون‌بود واین شیرسنگی درکوشک بود. که من بارها سوار آن شدم. کوشهایش گرم بود. دستم را بگیرید بچه‌ها. اینقدر نگذارید دور این ستون دنبال شما بگردم. زیر صندلی‌های میهمانخانه رفته‌اید؟ توی تاریکی که نمی‌ترسید. بیا توی بغلم دختر خوب. توکدام یکی هستی؟ شیرین توهستی؟ از همین‌کوچه می‌گذشتیم. ببینیدبچه‌ها. جلوخانه، هنوز این حمام هست. این یکی هنوز ویران نشده است. می‌بینید، پدرم را دوست نداشتم. این کاشیها را نگاه کنید آبی وسبز. این‌دستم و بازوهاش. نگاه کنید.

دستم را بگیرید بچه‌ها. این رادیوی ماست. با این رادیو می‌پریدم، پرواز می‌کردم. توی تاریکی وروشنی. آن‌موقع هم چنگ بود، رادیو که داغ می‌شد. منهم ازمسکو پرواز می‌کردم تا برلن. پدرم که موج رادیو را برمی‌گرداند، می‌چرخاند تا بی. بی. سی. گم می‌شدم، پرواز می‌کردم. هواپیمایم یک‌موتوره بود. از آسمان چهارباغ می‌گذشتم. باغ بود. سبز بود. مثل همین بادبادکهای توی آسمان. از همان فاصله به‌زمین نگاه می‌کردم وزل می‌زدم به لامپ‌های سرخ‌شده رادیو که ازپارچه سوراخ شده بلندگو پیدا بود، دنیا سرخ می‌شد. چهارباغ سرخ می‌شد. وبرگ درختها آبی می‌شد و گنبد مسجدشاه را که می‌دیدم چشمهام روی هم می‌افتاد. شما مال اینجا هستید بچه‌ها. اهل خود اصفهان. هنوز برق نیامده؟ ایندفعه کجا را زد؟ شیرین توصدا می‌کنی؟"

صدای بچه‌ها می‌آمد که به بادبادکهاشان نخ می‌دادند. بادبادکها بالاتر می‌رفتند. مرد خندید.

نوشت بادبادک و طرحی از بچه‌ها کشید. یکی از آنها را صدا کرد. سه‌نفر بودند بچه‌ها صدایش را نشنیدند. خودش هم نشنید. ساحل را صدای دریا پرکرده بود. در دوردست دریا قایقی می‌گذشت. پاهایش را توی شن‌ها فرو کرد.

" بچه‌جان، آقاکوچولو بیا جلو ببینم."

فردا کودکستان هم می‌روی. چرا که نه؟ بمب را که توی مدرسه نمی‌اندازند. دخترم. دونا دست که بیشتر ندارم. دعوا نکنید. هرکدام یکی‌ازدستها را بگیرید. دستکشهایتان را بپوشید تا سرما نخورید. کلاهتان را بپوشید. توصورتت را شستی؟ آفرین دخترم.

برو تو دخترم. ظهر مامان میاد دنبالت."

دفترش را بست. دوباره از اول می‌نویسم. از همان لحظه که چراغها روشن شد. ازهمان لحظه. اما کی چراغها روشن شد؟

بلند شد. صندلی تاشو پارچه‌ای را جمع کرد و روی ماسه‌ها دراز کشید. دفترش را روی سینه گذاشت و کف دستهایش را زیر سر گذاشت. با صدایی بلند گفت " تو صدا می‌کنی؟ شیرین تو صدا می‌کنی؟

می‌خواهم ترا به کودکستان ببرم. اما یکی از دستها می‌لنگد. ول می‌شود برای خودش چرخ می‌زند. خانه‌مان را دیدی دخترم. بمب‌افتاد و خراب شد. مثل مداد پاکن تو همه چیز را پاک کرد. حتی نوکر ما را هم پاک کرد. مش لولو که عصر به عصر به اداره برق تلفن می‌کرد و می‌گفت الو بگیری. این برقهرا برفستید تا بیاد تو لامپ. تلفن به دستم بود. توی آینه نگاه می‌کردم. شما را می‌دیدم که نشسته بودید. مادرتان سفره انداخته بود جلو تلویزیون. غذا می‌خوردید. کارتون نگاه می‌کردید. دور لبهای شما سبزی‌های قورمه سبزی چسبیده بود. زل زده بودید به تلویزیون. روی تلویزیون تصویر شما در قاب نقره‌ای کوچکی که از هند آورده بودم. بود. رضا نور جعفر زور زد تا شما روی پاهایم نشستید. قرمز پوشیده بودید و دست‌های من کمربند امنی شد که شما را در میان گرفت. دو منگوله قرمز روی جورابهای شما بود که وقتی راه می‌رفتید تکان می‌خورد. حالا با این دست لعنتی چکار کنم که امن نبود. که شل شده است."

کف دستهایش را از زیر سر بیرون کشید و روی شن‌های ساحل کشید.

کدام یکی بودید. دست چپ یا راست ــ دستی که به قلب می‌رسد؟

کدام دست. تلفن را گذاشتم.

صبح هر چه بود. دزد برده بود. حتی قاب عکس را و عکس شما روی تاب توی حیاط بود. شما روی تاب بودید و تاب می‌خوردید."

بلند شد. صندلیش را باز کرد. روی آن نشست. دفترش را ورق زد و تاب را کشید. توی حیاط. زیر آلاچیق مو بود. کنار آلاچیق درخت هلو بود و آن طرفتر ردیف گلهای مینا.

" تاب را رها می‌کردم. می‌گفتید محکم‌تر تاب بده. دور کدام‌ستون بود که چراغها روشن شده و خاطراتم پاک شد. کودکی‌ام که رفت. مش لولو که پاک شد و اصفهان من که خاک شد وروبش را مدام آسفالت کردند و مغازه ساختند. گنبد مدرسه چهارباغم ترک برداشت و پل مارنانم که فرو ریخت. زیر دست و پا. شیرین تو مرا صدا می‌کنی. دنبال لنگه جورابی می‌گردم که دنبالش می‌گردی. روی تاب بود؟ زیر صندلیهای میهمانخانه بود؟ کجا بود؟ تو پیدایش کردی.

صدای تو میان این همه موج که می‌آید. میان این‌همهمه که دنبال لنگه‌جوراب تو می‌گردند و گویی این شب دم کرده، گم شده است. ازپشت لامپ روشن رادیو تمام این خانه گر گرفته است.

شما دنبال چی می‌گردید بابا؟

هیچی دخترم.

پس چرا نمی‌خوابید؟ دزد که نمی‌یاد.

دیگه نه دخترم. بخواب."

زیر طرحی که از تاب کشیده بود، نوشت برای شما.

لبه بالای‌صفحه طرح کوهی کشید وخورشیدی که از بین کوهها بالا می‌آمد. دکمه‌های پیراهنش را باز کرد. دستش را برد که سیگاری روشن کند.

این چهارباغ بود که نیمه‌شب‌ها می‌دیدم. داغ داغ داغ بود. شما در بغل ما بودید. من و مادرت. صبح صدای مردی آمد که می‌گفت هلوی تازه. هلوی تازه، سرخ و رسیده هلو. لپ مثل هلو. مثل لپ شما. در را باز کردم. روی ارابه‌اش پر از هلو بود. نه نرم بود و نه سفت. مثل تن شما بود. دو کیلو خریدم، پولش دادم. مرد فروشنده خندید. توی چشمهایش، چشمهایش سرد بود. نقره بوده در را بستم. شما روی تاب نشسته بودید. تو گفتی شیرین تاب نده. بابا چی‌خریده؟. از تاب پایین آمدی. بار یک پایت بدون جوراب بود.

گفتم " هلو.

ترسیدم. چشمهای مرد فروشنده جلو آمد، بین من‌وتو ماند. هلو. مثل لپ شما. دخترم."

دوباره دفتر را بست و صدای موج توی‌گوشش دوباره پر شد. موجی بلند آب دریا را تا کنار پاهایش‌آورد.

چراغها روشن شدند." نه. می‌خواستم در این شب داغ همه شما را توی منزل بگذارم‌وخودم توی این چهارباغ راه بیفتم. بروم روی سی وسه پل که زیر نور چراغهای زرد دوباره پیدا شده بود.

تو را بغل کرده بودم دخترم. گفتم از این پل بگذریم. از خانه خانه‌هایش. صدای آب را می‌شنوی هما؟ گرم بودی. داغ بودی. از هر غرفه سرت را بیرون می‌آوردی می‌گفتی این‌جا گم بشوم؟ اینجا بخوابم؟ روی این آجر.

می‌خواستم توی این غرفه‌ها تنها باشم. گفتم نه. می‌رفتی یک غرفه دیگر، می‌گفتی پس اینجا بخوابم. گفتم بیا توی بغل من توی این غرفه‌ها نه. به میدان رسیدم. سی و سه پل گم شد. همه جا خاکستری بود. مرد فروشنده ایستاده بود. با چشمهای نقره‌ایش. میان هلوهایش جا باز کرده بود. گفت بده. ایستادم. تو را گرفت و میان هلوهایش گذاشت. قاب عکس نقره را بالای سرت گذاشت. دستم را باز کردم. توی عکس شیرین را بغل کرده بودم و دست دیگرم افتاده بود.

چشمهام را که باز کردم، چراغها روشن‌بود. برق آمده بود و زنم از پنجره بیرون را نگاه می‌کرد.

چشمهایش را باز کرد و بست. دریا جلو آمد و پس رفت. دوچرخه‌سوارها روی سی و سه پل پا می‌زدند. انگشتانش را باز کرد و توی موهای جوگندمیش برد. با کف دست عرق پیشانیش را پاک کرد. دریا را دید. و غروب را که لحظه‌لحظه تاریکی را می‌آورد و سی و سه پل را، که آرام آرام در آب فرو می‌رفت."

بلند شد، قایقی را دید که می‌گذشت وصدای خنده‌ای را شنید که از دوردست گنگ و محو به گوش می‌رسید. دفترش را برداشت.

می‌خواستم قصه‌ای‌بنویسم. برای هما دخترم. که می‌خواستم با یکی از همین قایقها به گردش ببرمش. شاید با شیرین و شاید هم تنها.

با خودش گفت: کجا رفت؟

صدای دخترش را شنید، برگشت، شیرین بود. گفت بابا نمیایی خانه؟ ما می‌ترسیم.

گفت " چرا. می‌آیم. دخترم.

صندلی تاشو پارچه‌ای‌اش را بست، روش شانه گذاشت. دفترش افتاد. با خودش گفت "فردا برمی‌گردم و پیدایش می‌کنم."

دست شیرین را گرفت، با هم برگشتند.

به‌مناسبت نودمین سالروز برتولدبرشت
(۱۹۵۶ – ۱۸۹۸)

واقعیتی درستیز با واقعیت

۱

توانایی بیشتر مردم برای دست‌یافتن وتسلط برزندگی ، به‌گونه‌یی روبه‌بالایی آرزوی او دردگرگونگی زندگی بود . یکبار در یک گفتگوی رادیویی که به سال ۱۹۵۲ انجام شد ، گفت :

" روی صحنه ، ما می‌خواهیم طرح زندگی واقعی را بریزیم واین راهی است تا مخاطب را قادر به دست‌یافتن به زندگی‌کند . ۱"

او درپی‌ساختن واقعیتی‌تازه بود تا باواقعیت موجود در ستیز باشد و به‌آن ، شکل تازه ودلخواه بدهد . از همین‌رو ، او که همیشه درتحول و جویای تازگی بود ، این اندیشه را به همه‌هنرها گسترش داد :

"هر هنری ، چیزی را به بزرگترین هنرهـا ، یعنی هنر زندگی ، می‌افزاید . ۲"

وبا این افزودن‌هاست که زندگی به‌دیگرگونگی می‌رسد اما او با واقعیت تازه نیز درستیز بود ، گویی که میل تحول در او سیری‌ناپذیر بود وهیچ واقعیتی – و یـا هیچ برداشتی از آن ، قـانعش نمی‌کرد .

" شما دنیای ناواقعی را نمایش می‌دهید / وبی‌پروا درهمش می‌ریزید / آنگونه که رخ می‌دهد در روبه‌با / دیگرگونه‌ی آرزوها /وازگونه‌ی هراس‌ها / ازشعر : نمایش ، کارگاه روبه‌باها

۲

۹۰ سال پیش به‌دنیا آمد و۳۲ سال پیش که مرد ، مصمم ، مسلح ، جوینده و ستیزه‌جو ، دنیای روبه‌بابی خود را ساخته بود که گویی واقعی بود ودراین راه ظرفیتهای دراماتیک‌وشعر را بهم‌آمیخته بود . حصارهای نادانی ، تاریکی وفریب را فروریخته بود . با برده‌ها گفتگو کرده بود و راه گسستن زنجیر را از دست وپاهاشان نشان داده بـود . از تنه دلاورهـا گفته بـود کـه فرزندانشان را در جنگ از دست داده بودند و دستفروشی می‌کردند . از نان گفته بود و تحمل عشق‌ها و دردهایش از زادگاهش ، زاده شدنش ، کودکیش ، پدر و مادرش که او را از زندگی خود رانده بودند یا که او آنان را از زندگی خودرانده بود . و بدینسان چهره‌ٔ شاعر بینوا را ترسیم کرده بود که جز عشق ، هیچ نداشت .

او آدمهای بد را به مضحکه کشانده بود و بیرونشان رانده بود . خاصه آن نقاش ساختمان را که همه جا تحقیرش‌می‌کرد ، به علت‌خامدستی‌ها وندانم‌کاری‌هایش ، به‌علت به‌آتش‌کشیدن‌زنان ومردان جهان که عاقبت خودش را نیز سوزاند . در دنیای روبه‌بابی او فقط آدمهای خوب برجا مانده بودند ، وهمه‌ٔ چیزهای دیگری که مورد ستایش بودند .

او سرود ستایش خود را برای خوبی هـا سر داده بود . برای او جنگ و تبعید و ظلم پشت‌سر گذاشته شده و صلح و عدالت فرارسیده بود .

یکبار او اعتراف کرده بود که :

من برتولدبرشت
متولد آگسبورگ در لخ
چشمها قهوه‌ای ، موها قهوه‌ای

ازشعر اعتراف

فرامرز

درباره نقاش

نهرکاس ، سوار برشتری می‌راند در صحرا
ونخل سبزی را با آبرنگ نقاشی می‌کند
(زیر رگبار سنگین تیربار)

جنگ است ، آسمان‌سهمگین ، ازهمیشه آبی‌تراست
خیلی‌ها توی علفهای باتلاق می‌میرند
می‌توانی مردان قهوه‌ای را با تیربزنی
وعصرها نقاشی‌شان کنی
آنها غالبا " دستهای توانایی دارند

نهرکاس نقاشی می‌کند
آسمان پریده رنگ بالاسر "گنگ" را
درنسیم بامدادی .
هفت‌باربر می‌برند بومهایش را
چهارده باربر ، نهرکاس را می‌برند
که مست است
زیراآسمان‌زیباست
نهرکاس شبها روی سنگ می‌خوابد
و دشنام می‌دهد زیرا جایش سخت است
اما حتی آن را هم زیبا می‌بیند
(همراه دشنام)
او دوست دارد نقاشی اش‌کنند
نهرکاس‌آسمان کبود بالاسر پیشاور
را سفید نقاشی می‌کند
برای آنکه دیگر رنگ آبی ندارد
و آرام ، خورشید می‌خوردش
روحش مسخ می‌شود .
نهرکاس برای‌همیشه نقاشی شده است
در دریای میان سیلان و پورت‌سعید
در تنه‌ٔ کشتی کهنه بادبانی
نقاشی می‌کند
بهترین تابلوهایش را
با سه رنگ و نوری که از روزن کشتی
به درون می‌آید
بعد کشتی را غرق کرد
و دور شد

کاس به تابلویش افتخار می‌کند
این تابلو فروشی نیست .

آنان که نان را از سفره دریغ می‌کنند

بیاموزیمشان که به سهم خود بسنده کنند .
آنان که اطمینان دارند از صدقه سود می‌برند
نیازمند روحی ایثارگرند .
آنان که از سرمیز ضیافت برمی‌خیزند
روباروی گرسنگان پرگویی می‌کنند
از روزهای خوش که خواهد آمد .
آنان که از فراز پرتگاهی برکشور حکم می‌رانند
به مردم عامی می‌گویند
حکومت کردن چه دشوارست .

برگردان : فرامرز سلیمانی ـ احمد محیط

می‌دهد وعدهٔ آیندهٔ زیبایی را نقاش ساختمان

می‌دهد وعدهٔ آیندهٔ زیبایی را
نقاش ساختمان
باز جنگل‌ها می‌رویند
باز در مزرعه محصولی هست
شهرها باز به‌جایند و سرپا وهنوز
می‌کشند انسانها نیز نفس.

برگردان : س.ی.

سرود بزرگ سپاس

۱:
ستایش‌کنید شب را وتاریکی را، که احاطه‌تان کرده‌اند!
گردهم آئید
فراز آسمان را نگاه کنید:
اکنون روزتان به‌پایان آمده است.

۲:
ستایش کنید علف را وجانوران را، که نزدیکتان می‌زیند ومی‌میرند!
ببینید
بمانندتان می‌زیند، علف و حیوان
و باید که با شما بمیرند.

۳:
ستایش کنید درخت‌را، که از مردار به‌آسمان رشد میکند. شادمان! میکند. شادمان!
ستایش کنید مردار را
ستایش کنید درخت را. که مردار را می‌بلعد
اما، نیز ستایش کنید آسمان را.

۴:
ستایش کنید با خلوص، خاطرهٔ تلخ آسمان‌را!
و از اینکه
نه‌نامتان را می‌داند نه چهره‌تان را
کسی نمی‌داند که هنوز ایستاده‌اید.

۵:
ستایش کنید سرما را. تاریکی را وگندیدن‌را!
به آسمان نگاه کنید
که وابستهٔ شما نیست
ومیتوانید بی‌هیچ غمی بمیرید.

برگردان ضیاء صحتی

۱و۲ ورنر هکت ــ گفتگوی بین‌المللی برشت‌درباره نودمین زادروزش ۱۹۸۸

گفتگو با ادونیس، شاعر معاصر عرب

ستایش کن که جهان را تکان می‌دهد

یوسف عزیزی بنی‌طرف

وقتی که تاریخ شعر عرب را در عصر ما بخواهند بنویسند، سهم ادونیس* به عنوان یک ناقد هوشیار و یک شاعر نو سخن، سهم قابل ملاحظه‌ای خواهد بود. این سخنی است که دکتر شفیعی کدکنی در کتاب "شعر معاصر عرب" در بارهٔ ادونیس گفته است. اما تاریخ شعر کهن عرب تا سالهای اخیر نشان می‌دهد که این شعر همانند موسیقی عرب، معنای آشکاری داشته و بسان آن بر آهنگی یگانه و تکراری استوار بوده است. هیاهوی قافیه بر شعر، آن‌چنان مستولی بود که دف و تنبک و نظایر آن بر موسیقی.

شعر نو عرب ــ اما اکنون ــ از آن وضوح و تکرار و قافیه دور شده است و ادونیس از همهٔ شاعران سرآمد معاصر، بغرنج‌تر می‌سراید.

زبان شعرش دشوار ولی آکنده از ایجاز و ایماژ و معناست. وی بر این رای است که شعر، نقیض وضوح است،که از شعر سطح بی عمقی می‌سازد و زبان، باید از معنای عادی و روزمره‌اش درگذرد. زبان شعر، زبان اشاره است و زبان رایج، زبان توضیح. شعر، یعنی وادار ساختن زبان به گفتن آن چه که گفتنش را نیاموخته است. ادونیس، گرچه برای فرم، اهمیت فراوان قایل است، اما این کار را به بهای فدا کردن ژرفا و معنای درونی شعر انجام نمی‌دهد. وی شعر را به جادو تشبیه می‌کند که جهان را به انحنا وامی‌دارد، تاریخ را تکان می‌دهد و روزگاران را به‌لرزه می‌اندازد. شعر نوعی سحر و جادو است زیرا که هدفش، فهم آن چیزی است که خود از درک آن باز می‌ماند. دیدگاه‌های ادونیس ــ پیرامون شعر و نقد شعر و ادبیات عرب ــ پیوسته جنجال برانگیز بوده و نظرگاه‌های موافق و مخالف زیادی را برانگیخته است. برخی، او را به فرمالیسم و دوری از مسائل اجتماعی و تندروی در مدرنیسم متهم می‌کنند. اما این، قضاوتی سطحی است. درست است که ادونیس ــ همچون بیاتی و درویش ــ به‌طور صریح و آشکار، مسایل اجتماعی و سیاسی را در آثار خویش مطرح نمی‌کند لیکن در واژه‌گزینی و ظرافت زبان و باریک‌بینی ادبی و انتقادی از استعداد و قریحه‌ای استثنایی برخوردار است. امروزه تاثیر زبان و شیوهٔ شعری ادونیس، در آثار شاعران جوان عرب از تونس و مراکش گرفته تا یمن و بحرین مشهود است.

یک منتقد عرب، زمانی نوشته بود: اگر شعر بیاتی و درویش و فیتوری بر سر زبان هر شهروند عرب است و کتاب‌هایشان را در شرق و غرب جهان عرب می‌خوانند اما دیدگاه‌ها و زبان شعری ادونیس، شاعران بسیاری را شیفته و پیرو خود کرده است.

در اینجا گفتگویی را می‌آوریم که هفته‌نامهٔ یمنی "الثوری" با وی انجام داده است. شعر کوتاه نیز از کتاب "پنج قصیده"اش انتخاب شده.

• گفتگو

*** تجربه‌گرایی در زبان و فرم شعر، اندیشه‌ای است که کوشش شما را در زمینه‌های شعر و نقد، سمت داده‌است. آیا تجربه‌گرایی با روند واقعیت جامعهٔ عرب، همگرایی دارد و آیا مضمون این حرکت را دربر گرفته است؟**

هدف از تجربه‌گرایی ــ از دیدگاه من ــ بیرون رفتن از هر آنچه سنتی و مانوس است یا به عبارتی خروج از شکل‌گرایی و از هم گسستن ساختار بیان سنتی به قصد آفرینش اشکال و ساختارهای نوینی که با جنب و جوش و تحرک زندگی و تلاش برای واقعیتی غنی‌تر و فراگیرتر، همساز باشد.

به گمان من، شعر تجربه‌گرا، به معنایی که گفتم، شعری است که در چهارچوب گفتگو پیرامون یک انقلاب فرهنگی بنیادی عربی، می‌توان تا این لحظه، آن را به مثابهٔ یگانه جنبش ریشه‌دار توصیف کرد. زیرا تنها این شعر است که گسستگی معرفت شناسانه را با شناخت سنتی شعر، فراهم ساخته است و شیوه‌هایی را برای مقایسهٔ انسان و جهان و میان آن دو ــ مغایر با شیوه‌های سنتی و بیان سنتی ــ پدید آورده است.

*** در این چهارچوب، دشواری پیوند میان شعر و توده‌ها مطرح می‌شود، راه‌حل این مساله را چگونه می‌بینید؟**

ــ به‌جای واژهٔ توده‌ها، کاربرد کلمهٔ "خواننده" را ترجیح می‌دهم زیرا که واژهٔ نخست از دیدگاه هنری و شعری، مبهم و نوسانی است.

در این مفهوم، سطوح متفاوت و متضادی از خوانندگان یا "شنوندگان" جای می‌گیرند. توده‌ها شبیه سدیم‌اند که "هویت" مشخصی ندارند.

رابطهٔ میان شعر و خوانندهٔ شعر را سطح هر یک از آنها، مشخص می‌سازد. برای روشن شدن این رابطه، معیاری درست‌تر از سخن یکی از فیلسوفان قرن نوزدهم نمی‌بینم: "برای بهره‌جویی از هنر، باید دارای فرهنگ هنری باشی".

*** "ابداع، کارکردی منفعتی ندارد یا به عبارتی: ابداع وظیفه‌ای جز ابداع ندارد". شما با این سخن، وظیفه شعر یعنی وظیفه مستقیم سیاسی، اجتماعی و ایده‌ئولوژیک آن را نفی می‌کنید. آیا می‌توانید رابطهٔ میان شعر و واقعیت و جایگاه ادیب را در این فراگرد، مشخص کنید.**

ــ شعر نمی‌تواند، به‌طور مستقیم، یک وظیفهٔ سیاسی یا اجتماعی را انجام دهد. شاید این وظیفه، به شکلی پیچیده رخ پذیرد زیرا شعر در تغییر چشم‌انداز خواننده و دورنمای زیبایی و افق حساسیت وی، تاثیر می‌نهد. از این رو، شاعر برای تاثیرگذاری باید بپذیرد که اهمیت کلام شعر در ذات آن نهفته نیست بلکه در شیوهٔ گفتن آن، یعنی در کیفیت بیان، جای دارد.

به نظر من، رابطهٔ میان شعر و واقعیت، در پرتو این سخن، مشخص می‌شود و با علم به این‌که واقعیت، جنبه‌های متعددی دارد، باید "واقعیت" مورد نظر را در این زمینه، معین ساخت. آیا غرض، واقعیت اشیاء آن‌گونه که هستند یا واقعیت اندیشه‌ها یا واقعیت کارهاست یا این‌که همهٔ اینها مورد نظرند و چگونه؟ رابطهٔ واقعیت با "ممکن" کدام است؟ و منظور از ممکن چیست؟ همه اموری که با این مقوله‌ها پیوند دارند یا از آنها پدید می‌آیند، اموری نظری هستند که به تحلیلی دقیق و گسترده نیاز دارند.

*** "شکست بیروت" فاجعهٔ جدیدی را در واقعیت فرهنگ عرب پدید آورد، آیندهٔ فرهنگ عربی را پس از بیروت چگونه می‌بینید؟**

ــ فرهنگ عربی ــ به معنای خاص و خلاق آن ــ را بی‌آینده می‌بینم مگر این‌که اندیشمندان عرب، ساختار ذهنی ــ فرهنگی عرب را که موروثی و مسلط است، فروپاشند. این امر نیاز به رویارویی با مشکلات، در سطح فرد و جامعه، دارد، به ویژه مشکلاتی‌که در عالم سرکوب شدهٔ درونی شخصیت عربی، انباشته شده است. این دشواری‌ها بر حرکت اندیشه از یک سو و حرکت زندگی به سمت تغییر و پیشرفت، از سوی دیگر، لگام می‌زند.

بدون نقد بنیادی و جداکننده، فرهنگ عربی، همچنان یک فرهنگ کارکردی خواهد ماند با فرهنگی که تفسیر و توجیه می‌کند و در سایهٔ سیاست‌های عربی و رژیم‌هایش می‌زید. پیکری سترگ اما تهی از زندگی، مگر به میزانی که از این سایه سد جوع کند و این نیز قوت استمرار موقت است که سرانجام، مرگ اندیشه، فرجام آن است.

*** شکست بیروت، اختلال عظیمی را در واقعیت فرهنگ عربی نشان داد که همان اختلال و بحران دموکراسی است. نوای دموکراسی و صدای میهن‌پرستان و ترقی خواهان عرب ــ جز اندکی ــ حضور نداشت. ابعاد این بحران دموکراسی را ــ از دیدگاه فرهنگی ــ چگونه می‌بینید؟**

ــ دموکراسی پیشکش آماده‌ای نیست. تحقق دموکراسی، مبارزهٔ پیوسته‌ای را می‌طلبد، زیرا دموکراسی را همچون زندگی باید به‌طور مداوم و ابداع‌گونه زیست وگرنه به پیکری بی‌جان بدل می‌شود.

ما در جامعهٔ عرب، جنبهٔ دموکراسی را ــ از نظر واقعی و تاریخی ــ کمتر شناخته‌ایم. از این رو، چیرگی سرکوب ــ با شکل‌ها و جنبه‌های گونه‌گونش ــ را بر زندگی فردی و گروهی عرب‌ها حس می‌کنیم.

اگر بپذیریم که انسانیت انسان با دموکراسی، در اندیشه و عمل، مشخص می‌شود، در آن صورت، وحشت زندانی را که شهروندان عرب در آن به سر می‌برند درخواهیم یافت و درک خواهیم کرد که آنان، به سبب این زندان، از کاربرد توان و انرژی انباشته‌شان، ناتوان مانده‌اند. آنان به ابداع‌گری می‌مانند که راهی برای پرتو افشانی و تغییر و پیشرفت نمی‌یابند.

*** دیوان "مفرد به صیغهٔ جمع" در روند تجربهٔ شعری‌تان، چه چیزی را بیان می‌کند؟**

ــ گاهی فکر می‌کنم که این کتاب، بهترین اثر من است. زبان شعر در آن به جایگاهی رسیده که فراتر از آن دشوار می‌نماید یعنی به بن‌بست رسیده است. لذا باید از آن فراتر رفت و در افقی دیگر گام نهاد. در این راه، شاید کتاب "پنج قصیده" برای من نوعی آسودگی و تجدید قوا بوده است.

*** شعر را چگونه به قلم می‌آوری؟**

ــ نقشهٔ از پیش ساخته‌ای برای نوشتن شعر نداشته‌ام. از این رو، این کار از روی قصد، صورت نمی‌پذیرد. گاهی اندیشه‌هایی را در سر می‌پرورانم تا به شعری که می‌نویسم، سمت و سو دهند اما پس از نوشتن، معلوم می‌شود که شعر، سمت و سوی دور یا معکوسی به خود گرفته است.

شعر برای من بیانگر حالتی است که این احساس را در من پدید می‌آورد که گویی زندگی را به شکلی نیکوتر می‌زیم و ژرف‌تر در آن تامل می‌کنم.

کودکان

کودکان کتاب "حال" را خواندند و گفتند:
روزگاری است
که در زهدان لاشه‌ها می‌شکفد
کودکان نوشتند:
این، روزگاری است که در آن
دیدیم
چگونه مرگ، زمین را می‌پرورد
و چگونه آب به آب خیانت می‌کند

شاعر

گیتی رنگ می‌بازد و واژگان زنانند که
شاعر می‌خواندشان
و به سان مرگ با آنان نرد دوستی می‌بازد:
آن چه می‌کشد اورا، زنده‌اش می‌کند
وزگفن تاریخ، تخت دیگری ساخته می‌گردد و در
آن زاده می‌شود

جنون

دروغ گفتند
ــ تو
همچنان، راه من هستی
و جنونی که راهبرم بود،
خدای جنون است

من فرمانروای نورم ــ
اما برای لمس مسافت‌های دور
گاهی، خودم را خلع می‌کنم
و از گام‌هایم فراتر می‌روم
و به نام نامی نورم، فرمانروایی‌ام را
بر تیرگی‌ها اعلام می‌کنم

ابونواس*

زبان، فسونگر و واژگان، خونند
آسمان، چهارراهی است
و من عابری که
با آسمان برخورد می‌کند

---

* *ابونواس اهوازی، نامدارترین شاعر عرب در روزگار عباسیان ــ م.*

* *ادونیس، خدای باروری فنیقیان که می‌میرد و زنده می‌شود.*

* *منظور اشغال بیروت توسط اسرائیلیان در سال ۱۹۸۲ است.*

هر شعر اصیل یک انقلاب است

یوگنی یفتوشنکو

ترجمه‌ٔ احمد پوری

فکر می‌کنم در سال ۱۹۵۷ بود که "کیرسانوف" تلفنی به من زد و گفت :

" نرودا اینجاست ... به افتخارش یک مهمانی شام ترتیب داده‌ام ... گوشت کبابی خوبی گیر آورده‌ام ... نرودا هم قول داده است یک نوشیدنی مخلوط عالی درست کند ... " باوجود اینکه آنشب نرودا مهمان بود ، اما مانند یک میزبان خوش خلق ومهمان‌نواز رفتار می‌کرد . بمحض رسیدن ، اولین سؤالش این بود :

" مواد مخلوط را آماده کرده‌اید؟ می‌بینم که لیمو و جین حاضر است ... ولی این‌شکردانه درشت است . من خاکه قند می‌خواهم . می‌توانی کمی برایم بیاوری ؟ یخ هم خیلی درشت است . برای این مخلوط یخ خرد شده لازم است ... "

او عموما " از سرگرم کردن مردم لذت‌می‌برد . تمامی اشعار نرودا ، دعوتی است به میزی بزرگ ، که افراد دور این میز ، هیچکدام مزاحم همدیگر نیستند . لبه های این میز چوب گردوئی راآرنج کارگران ، ملاحان و شاعران جلا داده است . روی میز پر است از اشعار او با بوی دریا ، زمین و آسمان . شعر او واقعا " یک خوان گسترده است برای همه . از سر این سفره کسی گرسنه برنمی‌خیزد .

نرودا پیش از هرچیز عاشق مردم بود . و با استعداد غریب‌خود ، بطور خستگی‌ناپذیری ، به‌آنها توجه می‌کرد . کنجکاوی او به مردم از نوع کنجکاوی آن نقاش حرفه‌ای گرسنه و با آن عکاس روزنامه‌ای نبود که برای ثبت بهترین حالات چهره‌ٔ یکنفر ، این‌ور وآن‌ور می‌پرند و بلافاصله پس از ثبت آن دیگر همه چیز را فراموش می‌کنند .

نرودا چهره‌ها را جذب می‌کرد و آنها رابرای همیشه وارد شعر و شخصیت خود می‌نمود . کنجکاوی او نوعی اشتراک با مردم و قدردانی از ارزشهای انسانی بود که می‌تواند بسادگی‌فراموش و از خاطره‌ها زدوده شود . نرودا زندگی را ارج می‌نهاد چون هرگزنمی‌توانست حضورنامرئی مرگ را فراموش کند . مرگی که هرلحظه می‌تواند آنکه را که با او سخن می‌گوئی از تو بگیرد . زمین‌را عاشقانه دوست داشت ، زیرا پیوسته آگاه بود که اگر مردم آن را بیرحمانه به بازی بگیرند ، نابود می‌شود . شعرنرودا پرازمردمی است که برسرخوان گسترده‌اش نشسته‌اند : پدرش میان دود غلیظ لکوموتیو ، نامادری مهربانش ، عمویش با جامی که شراب درون آن چون پروانه‌ٔ سرخی پرپرمی‌زند ، مانیلده‌ٔ محبوبش ، معدنچیان و دهقانان شیلی ، مبارزین بریگاد بین‌المللی در اسپانیا ، اینکا های باستانی و بسیاری دیگر .

شعر نرودا شبیه اثر غول پیکر " سیکه ایروس " بنام " رژه‌ٔ انسانها "ست . با این تفاوت که در تکه‌های عظیم چهره ها ، نرودا تنها به پرداخت سمبولیک دست نزده بلکه آنها را با آبرنگ نیز رنگ‌آمیزی کرده است . شعر نرودا ، آمیزه‌ای از عظمت پیکرتراشی و ظرافت نقاشی آبرنگ است .

نرودا پیش از گستردن خوانش برمیز ، آنرا مبدل به‌میز قضاوت کرده و پیکرهای هیولایی دیکتاتور ها ، ستمکاران و غلامان حلقه‌بگوشش را بعنوان متهم پشت آن نشانده است . نرودا به‌آنهایی که استحقاق نشستن بر سر این سفره را داشته‌اند ، بسیار سخی و با کسانی که لایق آن نبودند ، بیرحم و آشتی‌ناپذیر بود . خشم به ستمکاران همیشه عطوفت به همنوعان بوده‌است . اگر همه چیز در دنیا ایده‌آل بود ، البته وظیفه‌ٔ شاعر مبارزه سیاسی نبود . اما تا زمانی که بی‌عدالتی وجود دارد ، یک شاعر بزرگ حق ندارد خود را دور از این مبارزات قرار دهد ، بلکه باید در قلب آن بوده و از ارثیه معنوی انسان حمایت کند .

قدرت شعر نرودا در این نیز نهفته است که باوجود اینکه در تمامی عمر خود ، درگیر مبارزه‌ٔ سیاسی بود هرگز ، در شعر او ، درک حساس از جهان پیرامونش رنگ نباخت و تابلوی رنگروغنی و آبرنگ شعر او به پوستر زمخت وسیاه قلم مبدل نشد . در صورت‌نیاز او پوسترها و کاریکاتورهایی نیز می‌ساخت . اما بلافاصله به زندگی آرام ، چشم‌اندازها ، چهره ها و نقش های حماسی باز می‌گشت و این مهارت استادانه خود را هرگز از یاد نبرد .

نرودا از هرگونه مرگ فیزیکی و معنوی نفرت داشت . او هرآنچه را که زنده بود و زندگی می‌بخشید ، عاشقانه می‌پرستید . این هسته‌ی اساسی و ساده فلسفه او بود . فلسفه او پیچیده نیست . فلسفه‌ای است پرخون ومتوازن . غزلهای غنایی ومردمی‌اش همچون " به سیب " ، " به قاشق " ، " به سفره " و اشعار لطیفش در باره‌ی پرندگان شیلی با استهزاء مداوم پرنده غریبی به‌نام پابلو درآمیخته‌اند . خرد شفاف و بلورینش با اروتیسم متعالی و کلاسیکش یکی می‌شود . پیچیده‌ترین ساختارهای استعاری جای خود را به سادگی زلال شعر عامیانه می‌دهد ، و همه اینها حس آن سخاوت بی‌پایان را به‌انسان می‌بخشد که برخوان گسترده حاکم است . بر سر سفره او انسانها ، پرندگان و حیوانات نشسته‌اند . حتی پیازها ، سیب‌ها ، صدف ها و سیب زمینی‌ها نیز در این سفره خود را قربانی احساس نمی‌کنند ، بلکه چون میهمانان عالیقدر و شخصیت های اصلی شعر او حضور دارند .

دشمنان سیاسی و ادبی نرودا می‌گویند که او عاشق خود است و او را متهم به دوروبی ورندی می‌کنند .

بله او عاشق خود بود و هرگز این را از کسی نپوشاند . اما اوخود را بعنوان بخشی از خانواده عظیم بشری که هم پدر و هم فرزند آن بود ، دوست داشت . چه جای شرم است اگر شاعری نه تنها قدر دیگران بلکه ارزش خود را نیزبداند؟

دوروبی ، رندی ؟ بله او رند بود . اما رندی او از نوع حیله ومکر یک احمق برای تفریح و سرگرمی نبود . رندی خردمندانه او افتخار ورود هرکسی را به قلبش نمی‌داد . زیرا سرک کشیدن بسیاری از آدمهای فضول به این دنیا نمی‌تواند خالی از نامهربانی ها و رشکها باشد.مثل هر مرد بزرگی ، او نمی‌توانست دورو باشد . او هزاران

چهره داشت . اما این چهره‌ها صورتکی برای مناسبت‌های خاص نبودند . آنها جنبه هـای گوناگون شخصیت فوق‌العاده و همه‌جانبه او به‌شمار می‌رفتند .

به‌یاد رفتار کودکانه‌اش می‌افتم ، روزی که داشتیم خود را برای شعرخوانی در سانتیاگـو آماده می‌کردیم ، با حالتی جدی از من پرسید که می‌خواهی برای مراسم چه لباسی بپوشی ؟

" اگر تو کراوات تنزی منهم نمی‌زنم . نمی‌خواهم پیش تو مثل بوروکرات ها باشم . "

یادم می‌آید چگونه اشعار خود و ترجمه ـ شعرهای مرا در سانتیاگو برای هزاران نفر کـه " لوئی کوردوالان " و " سالوادور آلنده " هم درمیانشان بود خواند . صدایش به نسبت جثه سنگینش ، زیر بود و اندکی تودماغی . شعر ها را بدون ایجاد جذبه و با لحن خاصی جادوبـی می‌خواند . اگرقدرت آهنگین‌درون اشعارش‌نبود ، شنیدن شعرهایش خوش‌آیند نمی‌شد . شعر ـ خوانی‌اش نشانی از جزر ومد دریا داشت کـه انسان را در خود می‌گرفت .

شیلیائی‌ها وقتی او را با آن کلاه کپی آبی در خیابان می‌دیدند ، هرگز با احترام در مقابلش خشک نمی‌شدند ، بلکه گویی کودکی را دیده‌باشند به او لبخند می‌زدند و این بیان احساسی بسیار واقعی و صمیمانه بود واصلا " شباهتی به‌پرتشش‌های بت‌گونه آدمهای بزرگ نداشت .

نرودا ، نه تنها بهترین خصوصیات یک شاعر بزرگ ، بلکه ویژگیهای نمونه یک انسان والا را نیز دارا بود . روحی اشرافی و درعین حال مردمی داشت .

او یک میهن‌پرست شیلیائی و مبارزی در راه عدالت بود . درهرجائی که به وجودش نیازی باشد ، از کنار دیوارهای مادرید گرفته تا پشت دیوارهای استالینگراد . شعر نرودا به ما می‌آموزد که بدون جهان‌پرست بودن نمی‌توان میهن‌پرست شد .

درسخن از ویژگی هنری او همین دو سطر از شعر او :

" . . . خون کودکان ، درخیابان ،
همچون خون کودکان ، جاری شد . . . "

کافی است که نبوغ شعری او را ثابت کند .

چه بخواهیم و چه نخواهیم ، تمامی شاعران به نوعی پیامبرند و سطور شعر نرودا حال وهوائی پیامبرانه دارد :

مقامی دولتی بع بع می‌کند : " او یک خائن‌به‌وطن است . "

ابلهانی در تائید گفته‌اش ، سر می‌جنبانند .

کور موشی مطبوعاتی ، نوک قلم را در زرداب می‌کند ،

و نام مرا ، در روزنامهٔ "ال مرکوریو" با ناسزا می‌نویسد .

جوانی جویای نام ،
ـ که نان و کلماتش داده‌ام ـ

مانیوسانه می‌گوید :

برای مقابله با شعر زنده شاعر ،
مرده ها را باید بسیج کرد .

سرانجام وحشتناک‌ترین واقعه زندگی نرودا رخ داد . او تراژدی رویای خود را ، در زیـر چرخهای تانک به‌نظاره نشست و همین شاعر در حال مرگ را از پای درآورد .

جنایتی را که در شیلی رخ داد تنها می‌توان با جنایتی که در " ورسای " ، کمون پاریس را غرق در خون کرد ، مقایسه نمود . همیشه شوالیه های اصیل و صادقی درتاریخ پدید می‌آیند که برای تحقق آرمان‌های انسانی ، چون ، برادری ، آزادی ، برابری گام برمی‌دارند و همواره سایه های تاریک فرومایگان ، از " آنته " دوئل‌کننده گرفته تا سلاح بزرگی مانند هیتلر ، پیمودن راه را برایشان دشوار می‌سازد . این درمورد شعر و انقلاب نیز همیشه صادق بوده است . زیرا هر شعر اصیلی یک انقلاب است و هرانقلاب مردمی یک شعر .

جنایتکاران از اتحاد شعر و انقلاب باخبرند و به همین دلیل است که پوشکین و دسامبریست‌ها را کشتند و درست به‌این‌دلیل است که نرودا و آلنده را از بین بردند . این ، قانون خونریزی است . زیرا خونتاها کاری به بحث واستدلال فلسفی ندارند . بحث وجدل آنها ، تانکهایی است که آزادی را زیر چرخ می‌گیرند ، بمبهایی است که بناهای آرزو را ویران‌می‌کند وکتابسوزانی است که آثار فناناپذیر را می‌سوزاند .

اما فرومایگانی که امثال نرودا را خیالپرداز می‌نامند ، گاهی می‌گویند که اینها در رویا زندگی می‌کنند و واقعیت را نمی‌بینند .

درحقیقت ، واقعیات تاریخ ، همان شوالیه ـ های نظام والای انقلاب هستند . درحالیکه واقعیت باصطلاح پیروزی امروز خونتاها ، کابوسی است وحشتناک . این کابوس سرانجام برای‌همیشه ازمیان خواهد رفت . چون حکومت ها را می‌توان تغییر داد اما مردم را نه .

دو روز پیش از مرگ نرودا ، پیامی برایش فرستادم . پیامی که او هرگز نتوانست‌بخواندش :

باشکوه ،
چون شیری با یال و کوپال
نرودا ، نان می‌خرد .
از فروشنده می‌خواهد که آنرا برایش بپیچد .
با غرور آنرا زیر بغل می‌گیرد :
" دلم میخواهد رهگذری ببیند و بگوید :
نگاه کن ، نرودا بازهم کتاب خریده است . . . " .
با شکوهی ویژه مردان روم باستان ،
و با چهره‌ای گشاده ، بدرود می‌گوید .
از میان بوی صدف‌های رودخانه‌ای ،
برنج ، صدف‌های خوراکی ،
می‌گذرد و با نان زیر بغل
در " والپارائیزو "
پرسه می‌زند .
می‌گوید : " آنجا را نگاه کن ، " یوگنی "
در میان مانداب‌ها
با انوار قرمز لامپ‌ها بر تن‌شان

۲

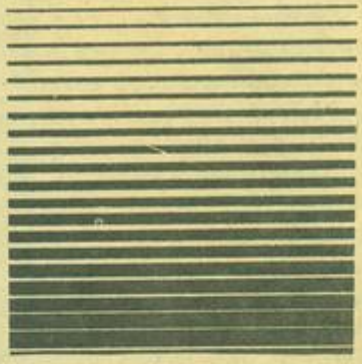
مجسمهٔ برنزی "پیلبائو"ی شاعر ونویسنده‌رابببین .
نخستین بار
این مجسمه
با حصاری در پیرامونش
و با احترام زیادی
در مرکز شهر گذاشته شد .
هرچند که خود شاعر ،
تمامی زندگی را در بیغوله‌ها زیسته بود .
رژیم سرنگون شد ،
و شاعر نیز محکوم به ترک شهر .
با زحمت زیاد ،
او را از جا کندند
و در خیابان کثیفی
با نور قرمز لامپ‌هایش
رها کردند .
می‌شود گفت ، شاعر
باردیگر در محله خود ،
به جمع ملاحان پیوست .
" پیلبائو " سراپا طنز بود .
می‌گفت :
هر زیر چراغی و هر برج عاج نشینی ، قیمت خود را دارد .
فکر می‌کنم از این دومی ،
منظورش شاعران بودند . "
نرودا با لبخندی ادامه می‌دهد :
" شاعر از سودای بازار ایمن است .
ما را می‌شود بسادگی ، از مرکز شهر بیرون برد ،
اما هرجا که باشیم ،
آنجا مرکز است . "

پابلو نرودا !
اکنون که در دل شب ، کنار پنجره ،
پیچ رادیو را می‌گردانم ،
و به باوه‌های اسپانیا
درباره آنچه در شیلی می‌گذرد ، گوش می‌دهم ،
با خود می‌گویم :
" این روسپیان هرزه‌خانه‌های بیگانه
ملبس به لباس ژنرالها
بر سر میز قمار نوطئهٔ نظامی ،
چگونه خواهند توانست شعر ترا ، از نظرها دور دور کنند ؟ "
اما من ، امروز هم نرودا را می‌بینم
بی‌آنکه پیر شود ،
باز در میانه میدان
چون آبشاری ،
شعر خود را
ساده ، چون نان
نثار مردم می‌کند .
بر سر راه شاعر ، پیچ وخم‌ها ، فراوان است .
اما اگر تا آخر راه
با یاری مردمش ،
استوار بماند ،
هیچ توطئه‌ای نمی‌تواند
شعرش را سرنگون کند .

نوامبر ۱۹۷۳

۱ ـ " آنته " مردی که روز ۲۷ ژانویه سال ۱۸۳۷ الکساندربوشکین دوئل‌کرد و اورا ازپای‌درآورد .
۲ ـ " پیلبائو " نویسنده و شاعر شیلیایـی (۱۸۶۵ ـ ۱۸۲۳)

باز تاب



کار شاعر امروز تنها "قالب‌شکنی" نیست، بلکه مسئولیتهای دیگری نیز به‌عهده دارد. ذهن وزبان‌نو، بیان نو می‌طلبد و بیان نو درخور "قالب‌نو" است. وقتی بیان کهنه باشد "قالب" کاری از پیش نمی‌برد.

شاعر امروز نخست باید انسان امروز باشد، انسانی فرهیخته دارای ویژگیهای منطبق با زمانی که درآن زندگی می‌کند. انسان معاصر با زبان معاصر سروکار دارد. زبان درطول زمان تحول می‌یابد. واژه‌یی می‌میرد و واژه‌یی متولد می‌شود. وانسان با واژگان هردوره پیوندعاطفی و اجتماعی برقرار می‌کند.

آن‌کس‌که نوآوری را تنها در "قالب‌شکنی" می‌داند، دارای ذهن متحول نیست و در شعرش – حتی اگر در "قالب‌نو" باشد – زبان گذشته را به‌کار می‌برد.

در شعر امروز – مثلا" در شعر عاشقانه – جایی برای "یار ماهرو"، "فلک غدار" و "دلبر جفاکار" نیست. شاعرانی که به این‌قبیل ترکیبها دل بسته‌اند از محدوده‌ٔ تجربه‌های ذهنی پیشینیان پای فراتر نگذاشته‌اند. اینان همچنان در "کوی‌یار" به‌امید دیدن"دلدار" سرگردانند ونمی‌دانند که امروز – حتی – نحوه‌ٔ آشنایی و ارتباط با گذشته فرق دارد. آنان که زبان به پند و اندرز می‌گشایند نیز نمی‌دانند که نقش عالمان علم اخلاق را بازی می‌کنند نه نقش شاعران زمانه‌ٔ خود را.

چرا گروهی از شاعران جوان با حرکت تازه‌ٔ شعر امروز آشنایی ندارند؟ پاسخ را می‌توان در برنامه‌های آموزشی و تربیت ذهنی این قبیل شاعران جست‌وجو کرد. شاعر جوانی که در طول سالهای تحصیل تنها با نمونه‌های شعر کلاسیک آشنا می‌شود وهم آن شعر ها را به‌یاد می‌سپارد، چنین تصور می‌کند که هر شعر از واژه‌ها و ترکیب های خاصی شکل گرفته است وعدول از آنها‌خروج از فضای شعررا به‌همراه دارد.

یار سروقامت و ماه‌رو قرنها در ذهن و زبان شاعران گذشته جاخوش کرده بود. ساقی و ساغر هم چنین وضعی داشتند. بتدریج سرو از قامت یار فاصله گرفت و ماه درپس ابر پنهان شد و "ساقی" و "ساغر" جای خود را به واژگان دیگر سپردند. اما هنوز این واژه‌ها را به شاعران جوان می‌آموزند، بی‌آن‌که عنایتی به‌واژه‌ها وترکیبها و تصویرسازیهای امروز داشته باشند.

درشعر نیمای سنت‌شکن نیز که تنها "قالب شکن" نبود، ذهن و زبان شاعر از گذشته فاصله می‌گیرد و به سمت نو می‌گراید:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست‌یک‌دم‌شکند خواب به‌چشم‌کس ولیک
غم این خفته‌ٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند . . .

امیدواریم که این اشاره‌ٔ گذرا بتواند شاعران جوانی را که در حال وهوای گذشته سیر می‌کنند و قصد ورود به فضای شعر امروز را دارند، کمی به‌تأمل وادارد.

پاسخ‌گونه‌هایی برای چندتن از دوستان شاعر:

● آقای سید محمد حدائقی

فعلا" دراندیشه چاپ وانتشار شعرتان نباشید. درشعرتان نه‌انسجامی به‌چشم می‌خورد ونه واژگان نقشی به‌عهده دارند:

. . .صدای بلند نغمه‌های آزادی را
برای دربندان شبهای سرد، باز می‌سازد

چه چیزی به‌خواننده می‌دهد؟ پانویس شعرتان هم برای واژه‌ٔ "باز" به‌قول شما "بمعنی نوعی پرنده، قوی‌تر از کبوتر"، کاری از پیش نمی‌برد و حتی می‌توان گفت موردی ندارد. جز این حرفی نداریم.

● آقای میکائیل تفکیکی علمداری

درغزلی که فرستاده‌اید حرف‌تازه‌یی نیست. شاید بتوان گفت که "قالب کهنه" برای بیان "فکرکهنه" مناسب است. شما هم دراین غزل واژگان وترکیبهای کهنه به‌کار برده‌اید و از فضای شعر گذشته فاصله نگرفته‌اید: "کشته‌ٔ کوی تو"، "عاشق روی تو"، "بلبل شیدای تو"، "خاک ره پای‌تو"، "صنم ماه‌لقا" و . . . از این قبیل را بارها شنیده وخوانده‌ایم. وزنی هم که برای غزل خود درنظر گرفته‌اید، خواننده را به یاد "مولوی" می‌اندازد.

درشعر "قالب‌نو"تان هم "فکرکهنه" حاکم است. صحبت از "دیارغم"، "خلوت دل"، "چرخ جفاگر"، "قصه عشق" و . . . آنقدر تکرار شده است که دیگر لطفی ندارد. به تشویقهای این وآن – به‌ویژه صاحب‌نظران غیرمتخصص! – دل خوش نکنید. دربی کشف لحظه‌های زندگی باشید و با زبان معاصرانتان آشنا شوید و آنگاه به‌شعر روی آورید.

● آقای حبیب‌الله احمدی

درسراسر شعر "زندگی" از زبان و بیان یکی از شاعران معاصر کمک گرفته‌اید:

زندگی شاید اشک کودکی باشد درمنطق سرد
زمستان . . .

خواننده‌ٔ هوشمند وآگاه به‌محض خواندن‌این سطر بی‌درنگ به یاد "فروغ فرخزاد" می‌افتد و دیگر خواندن شعرتان را ادامه نمی‌دهد. از تقلید صرف‌نظرکنید و به‌خلاقیت روی آورید. ممکن است درآغاز کارتان چندان دلنشین‌نباشد ومورد قبول واقع نشود، اما مسلما" از دنباله‌روی بهتر خواهد بود.

● آقای ت

نوشته‌اید: "**. . .می‌دانم که عدم چاپ اشعارم درنشریه‌ٔ شما صرفا" به‌خاطر محتوای پاره‌ای ازاشعارم است که. . .**" نه، دوست عزیز! هرچند شما برای ارائه آثارتان فضای کافی در اختیار دارید، اما اگر شعری مناسب برای انتشار تشخیص داده شد، مطمئن باشید که به چاپ خواهد رسید. دیگر اینکه شاعر باید ارزش خود و اثرش را بداند و از هرنشریه‌یی، با هرنوع‌سلیقه، سردرنیاورد.

احساسات شما درخور ستایش است. ما هم مثل شما فکر می‌کنیم، با این تفاوت که نگاهمان نسبت به پیرامونمان باهم فرق دارد.

از این دوستان هم شعرهایی به‌دفتر مجله رسیده است:

حسین برمایون، روح‌الله خواجه، مجید خلعت‌آبادی، حمید همایون، فرح حسینی، هاشم هولائی، محمدرضا خلسه، نوذرکیانی، علی صالحی، پرویز میرمکری، بهرام محمدی‌کوچه‌باغ، م. آرزو، هیبت‌الله مهرافزا، بهرخ بهروز، مرتضی مهدوی، امید رضائی، داریوش پوررضا، ج.ز.م.سپید، ابوالفضل اکبری، حمید محمدی، بهروز ایرانی، محسن‌کافی، رضادانی، شکری گودرزی، فرهاد .الف، میناکوچ، امیرمضطرزاده، سعید .س، م .انتظار، ش.ک، الف. باجگیران، رحیم محمدی و علی‌اکبرنگهبان.

بریده‌ای از یک نامه:

واقعیت اینست که وجود یک مانیفست برای سالم‌سازی شعر و تخطی نکردن از معیارهای‌اصولی شعر امروز لازم است. نکاتی از قبیل ۱ – زبان محکم واستوارکه درعین‌حال برای پذیرش بهترین ها انعطاف‌پذیر باشد. ۲ – بیان دقیق و رسا و شاعرانه وبدون هرگونه حشو وزیاده‌گویی. ۳ – ساختمانی محکم و منطقی. ۴ – دیدی روشت و پرتجربه وکاملا" درچهارچوب منطق گنجانده شده و سالم وبی‌پیرایه و واقع‌بین. ۵ – تکنیکی که قادر باشد مفاهیم محکم و موجود را محکم و دقیق القاء کند، تکنیکی که از راه تجربه و تجربه بدست آمده باشد و با مفاهیم و واژه های شعرهمخون باشد وپیوسته به‌موازات شعر درحرکت باشد. حرکتی بسوی قله‌های آرمانی. البته اینها اصول واصطلاحا" به‌عنوان مانیفست شعر خواهد بود اما به‌این معنی نیست که هرگونه نوآوری در این میان غیرقانونی و منع شده باشد. وقتی به اصول و معیاری معین اعتقاد داشته باشیم می‌توانیم به‌موازات آن وباتوجه به‌آن به‌نوآوری ونوگویی درجهانی بالاتر دست بزنیم، می‌توانیم باتوجه به معیاری خاص ازنقطه‌ٔ مورد نظر حرکت کنیم و ظرفیتهای دیگر را پیدا کنیم ودرآنصورت است‌که می‌توان به شاعر نوآور اعتقاد پیدا کرد، درآنصورت است که نوآوری با موازین منطقی و در سیری تکاملی مورد قبول خواهد بود. . .

مسعود امینی
(م . روان‌شید)
اهواز

حضور نقاشی تازه نفس

سیما کوپان

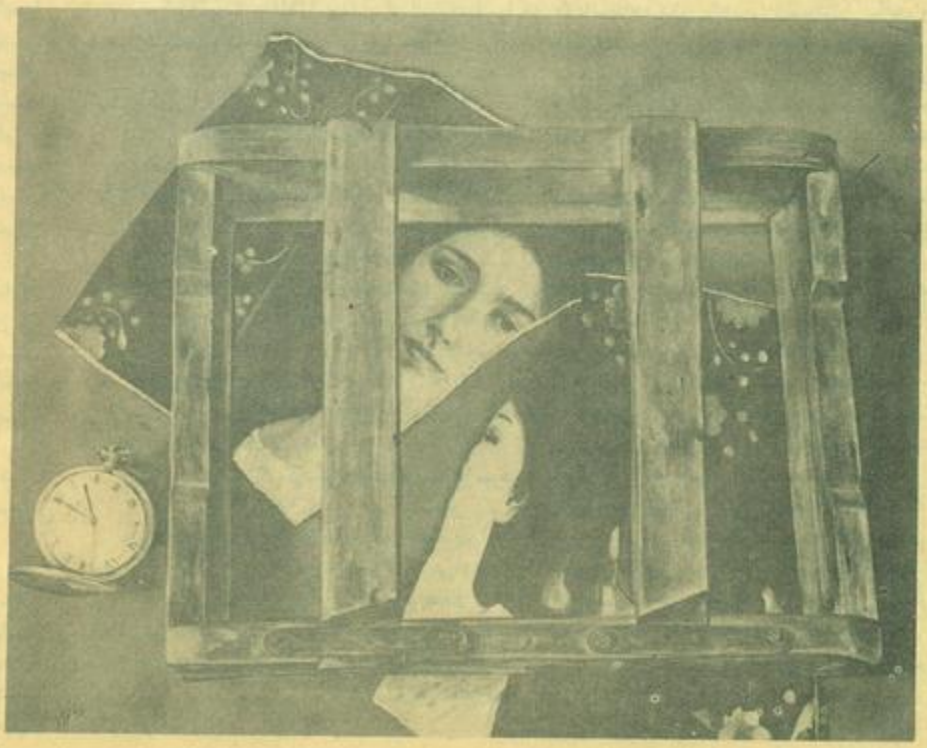
روزگاری دراین شهر تعدادی گالری "نقاشی با نگارخانه وجود داشت که در رابطه با ابعاد شهر وجمعیت آن بدک هم نبود. تعدادی نقاش هم بودند که درمدارس هنری داخلی یا خارجی دورهٔ تحقیقات دانشگاهی را تمام کرده بودند، پایه واصول حرفهٔ خود را به‌درستی می‌شناختند، مجله وکتاب هنری هم ازخارج فراوان می‌رسید و ارزان بود، سفر به خارج و تماشای موزه ها و نمایشگاه‌ها خرج کمرشکنی نداشت ودرحد توان "نقاش ـ کارمند" بود. نقاشان آن روزگار درحد استعداد خود می‌کوشیدند کارهایی که عرضه می‌کنند قابل قبول هنرشناسان باشد، حواسشان هم جمع بود که اگر به‌سطح معینی ازکیفیت هنری دست نیابند به سختی وبی‌ترحم با آنان در مطبوعات برخورد خواهد شد. تمام این عوامل باعث رشد سریع نقاشی نوین درایران‌گردید. لزومی نداشت نقاشان از امپرسیونیسم تا هنر تجریدی همهٔ مراحل را یک به‌یک تجربه کنند. هرکس به‌دنبال آنچه به‌سلیقه ومشغلهٔ ذهنیش نزدیکتر بود می‌رفت. تجربیات نقاشان بزرگ جهان را اگرنه همزمان، حداکثر با یکی دوسال تاخیر در اینجا نیز می‌آزمودند.

بعدها بسیار چیزهاتعطیل شد. هرکس ـ از جمله هنرمند نقاش ـ داوطلبانه به‌کارهای دیگری پرداخت که باحرفه اصلیش هیچ رابطه‌ای‌نداشت. پس ازگذشت دوران پرهیجان هرج‌ومرج فرهنگی، ناگهان اهل ادب وهنر چشم می‌گشایند ومی‌بینند که شبکهٔ توزیع آثارشان دیگر وجود ندارد. برای عرضهٔ فیلم، نمایش، شعر، داستان، نقاشی و خلاصه هرائر ادبی وهنری مجوزی دولتی مورد نیاز است که می‌بایستی به‌وسیلهٔ کارمندانی صادر شود که اعتنایی به ادبیات وهنر ندارند حتی‌اگر ادیب‌وهنرشناس هم بودند فرق چندانی نمی‌کرد چون به‌هرحال کسب مجوز برای عرضهٔ ادبیات وهنر باعث محدودیت آن می‌گردد وفقط آثاری امکان عرضه می‌یابند که با بینش و دانش صادرکنندهٔ مجوز مطابقت داشته باشند.

پس از دوران گیجی وبیکاری به‌تدریج نقاشان به کارگاه های خود بازگشتند. بعضی‌ها تجربیات قدیم خود را دنبال کردند و بعضی دیگر به تجربیات جدید پرداختند. اما چون نگارخانه‌های خصوصی تعطیل شده بود، به‌ناچار آثارشان را درخانهٔ خود یا خانهٔ خاله و عمه و دوست و آشنا بی‌سروصدا به‌نمایش گذاشتند. نه پوستری چاپ می‌شد و اغلب به دعوتنامه‌ای، اما گفته می‌شد که نمایشگاه موفقیت‌آمیز بوده واکثرا "آثار باقیمت‌های قابل توجهی به‌فروش رسیده‌اند. این خبر دوبخش داشت: یکی آنکه اکثر آثار به‌فروش رسیده‌اند و دیگر آنکه قیمت‌ها قابل توجه‌بوده. هردوبخش ریشه در وضع اقتصادی جامعه دارد. اول آنکه باتوجه به‌چندبرابر شدن هزینه‌زندگی درسال‌های گذشته و رقمی که سابقا" همین نقاشان برای آثارشان دریافت میکردند، می‌بینیم که آنها هم فقط قیمت‌ها را ده برابر افزایش داده‌اند. بعلاوه اگر رقم کل فروش را به ماه ها و سال‌هایی که این نقاشان نمایشگاهی ترتیب نداده‌اند تقسیم‌کنیم عددی به‌دست می‌آید که از درآمد ماهانهٔ یک کارمند دولت هم اندک‌تر است. و اما خریداران تابلوها چه کسانی بودند؟ بدون تردید کسان دیگری غیراز آنهایی که در گذشته به‌خاطر چشم وهمچشمی آثار هنری را می‌خریدند. خریداران امروز همراه با بحران اقتصادی زاده شده‌اند، آنان می‌دانند که ارزش پول به‌سرعت کاهش می‌یابد و ارزش اشیاء افزایش، بنابراین خرید آثار هنری سرمایه‌گذاری مطمئنی است. فقط باید هنر را بیشتر و بهتر بشناسند.

رونق کار نمایشگاه‌های خصوصی از یکسو نقاشان بیشتری را به کار به‌قصد ترتیب نمایشگاه واداشت وازسوی دیگر صاحبان نگارخانه ها اقداماتی را درجهت کسب اجازهٔ بازگشایی‌مجدد آغاز کردند. درماه های گذشته تک وتوکی از نگارخانه ها فعالیت خود را ازسر گرفتند. اما عامل دیگر یعنی مطبوعات که باید به‌معرفی و بحث ونقد نمایشگاه‌ها بپردازند همچنان گرفتار دشواری‌هایی است که می‌دانیم. فاصلهٔ انتشار بین دوشماره‌ٔ اندک مجله های ادبی و هنری آنقدر زیاد و نامعین است که فقط می‌توان خبر پایان گرفتن نمایشگاه‌ها را منتشر کرد. نقاشان تازه از راه رسیده نیز چون بیم برخوردمطبوعاتی را ندارند اغلب سهل‌انگارند و آثاری را به‌نمایش می‌گذارند که به دیدنش نمی‌ارزد. این تازه از راه رسیدگان نه تنها تازه‌نفس نیستند بلکه اصلا" نفس ندارند و به‌جز گل وگیاه بی‌حال ومنظره ـ های بی‌مزه‌ای که بسیار بد نقاشی شده، چیزی عرضه نمی‌کنند. کسی هم به خود زحمت نمی‌دهد تا دربارهٔ نقاشی‌های ضعیف نقاشی ناشناس که نمایشگاهش مدتی است پایان گرفته به‌مردم آگاهی دهد.

اما خوشبختانه همیشه اینطور نیست، در نمایشگاه نیمهٔ دوم آبان درگالری سیحون باآثار نقاش تازه از راه رسیده وتازه‌نفسی روبرو شدیم که به‌اطرافش نگاهی بکر انداخته وهنر نقاشی را جدی گرفته است. نگاه رعنا فرنود به‌گذشته‌است، گذشته‌ای که به قول عنوان یکی از تابلوهایش "تعطیل‌شده". این نگاه همراه با افسوس نیست، نگاه عابری نقاش است که فقط گواهی می‌دهد، حکمی‌صادرنمی‌کند. دریکی از تابلوهادوچرخه‌ای را می‌بینیم که درکنج انباری نهاده شده. گویی نقاش پس ازگشت‌وگذاری با دوچرخه به‌کارگاهش بازآمده و آنچه را که دیده نقاشی کرده است. رعنا فرنود چیزهایی را نقاشی کرده که همه‌مرده



عینا" یا مشابهش را دیده‌اند و می‌شناسند، اما محدوده‌ای‌که نگاهش درآن ثابت شده، محدوده‌ایست که کیفیت تجسمی دارد با ترکیب مناسبی از فضاهای پر وخالی. همهٔ عناصر زیر نور شدید گویری نقاشی شده‌اند، نوری که درآن رنگ ها از خاکی زمین تا آبی رنگ‌پریدهٔ آسمان در رفت وآمدند. نکتهٔ جالب آنکه دراین نقاشی‌ها ــ به‌جز چند مورد ــ زمین را نمی‌بینیم، هرچند به‌طور منطقی همهٔ موضوع‌های انتخابی برزمین قرار دارند. اما نگاه نقاش روبه بالاست و تکه هایی از در ودیوار و پنجره و سقف وشیروانی را به‌بیننده عرضه می‌کند. گویی طبیعت نقاش با احساس سرافکندگی سازگار نیست.

درچند تابلو نیز نقاش جوان ما نگاهی به دوران پیری دارد، اما چهرهٔ درهم شکستهٔ سالمندان تصویری از غرور نقاشی کرده است. غروری که شاید از غنای زندگی گذشتهٔ آنان سرچشمه می‌گیرد و ادامهٔ راه را برایشان مطبوع جلوه می‌دهد.

درمجموع علاوه برکیفیت بصری تابلوها، نگاه بدون افسوس نقاش بسیار جالب است. حتی هنگامی که درتابلوی "تصویر یک زن" عکس پاره شدهٔ خود را زیر چهارچوب بدون بوم نقاشی تصویر کرده است، اثری از افسوس برچهره‌اش نمی‌بینم. فقط مشاهده می‌کنیم که چنین شده است.

درگالریهای تهران

درماهی‌که گذشت نمایشگاههای متعدد نقاشی و عکس در گالریها و موزه‌ها افتتاح شد.

● در گالری کاریی، نمایشگاه غلامحسین نامی از ۱۲ تا ۲۰ آذر ادامه داشت.

نشانی کاریی: خیابان پارک (خالد اسلامبولی، نبش خیابان سی‌وپنجم، شماره ۱۵۵ طبقه دوم.

● در گالری گلستان آثار زنده‌یاد رضا مافی به نمایش درآمد سپس نقاشیهای فریده لاشایی عرضه شد که تا پایان ماه ادامه داشت.

نشانی گالری گلستان: دروس. خ شهید کماسایی (لقمان ادهم) شماره ۲۴ تلفن ۲۴۱۵۸۹

● کانون نشر نقره که ترکیب موزونی از کتابفروشی و نمایشگاه است، اولین نمایشگاه خود را به‌ارائه کارهای جعفر روحبخش اختصاص داد. در همین ماه نمایشگاه دیگری از آثار او از سی‌ام آذر در گالری سیحون عرضه می‌شود.

نشانی کانون نشر نقره: کریم‌خان شماره ۸۰

● در موزه هنرهای معاصر، نمایشگاه سالانه عکس حاوی آثار هنری، تجاری، خبری عکاسان معاصر افتتاح شد.

از بخشهای دیدنی نمایشگاه عکسهای فرنود از آخرین ساعات سه اعدامی بود که تماشاگران کنجکاوی داشت.

● نوزدهمین نمایشگاه اختصاصی نقاشی حسین محبوبی همزمان با معرفی طرحها و نقاشیهای هادی تجارتی افتتاح شد.

نشانی: خیابان بخارست (احمد قبصر) خیابان ۱۸ شماره ۴، تلفن ۶۲۲۹۵۰

آزمونی دیگر در تناقض

نمایشگاه نقاشی صفرزاده درگالری گلستان
نوشته: حمید رحمتی

منوچهر صفرزاده از معدود نقاشان نسل‌پیش است که بدون شیفتگی به‌جریانهای گونه‌گون و زودگذر هنری، دگردیسیهای کار خود را به‌آرامی پی‌گرفته‌است. بیش از بیست سال است که او دنیای خاص خود را تصویر می‌کند، و درونمایه ویژه‌ای برای کارش یافته است. سالهاست که او در تیرگی وفشردگی فضاهایی که می‌آفریند، در نگاه غمزده وجویای انسانهایش، در غرابت‌رابطهٔ چیزها، و دروپنجره‌های گشوده به چشم‌اندازهای وهم‌انگیز، شعر غمگنانهٔ خود را می‌سراید. تنهایی، اندوه، تشویش و آرزو، مضامین عمدهٔ کارهای او را می‌سازند. ساکنان اصلی دنیای او ــ زنان‌گشاده‌چشم وحسرت‌زده ــ ثابت مانده‌اند، هرچند شکل ظاهریشان تغییر کرده‌است. صفرزاده دراین سالهابه‌کاوش درمسائل ساختی‌زبان خود نیزبی‌توجه نبوده است. ممارست اودراین‌زمینه، مهارت‌های فنی قابل‌توجهی را هم بیار آورده است.

اکنون چندیست که او درجستجوی امکانات بیان تجسمی به تجربهٔ کوبیسم ــ وبا دقیقتر بگویم: به دستاوردهای پیکاسو ــ روی آورده است. نمایشگاه اخیر وی در گالری گلستان، محصول این آزمون جدید را نشان می‌دهد.

دراینجا مجال آن نیست که روند کلی، ویژگیها، و افت‌وخیزهای‌کار صفرزاده رابازنمایم. همچنین قصد ندارم علتهای گرایش کنونی او را در ارتباط با مسائل اساسی هنر معاصر ایران ریشه‌یابی کنم. بلکه می‌کوشم با تأملی درکارهای اخیرش، بردونکته انگشت بگذارم:

۱ ــ برخورد صفرزاده با کوبیسم از الگوبرداری سطحی تجاوز نمی‌کند.

۲ ــ اساسا" درونگرایی صفرزاده با برونگرایی کوبیستها سازگاری ندارد.

درآغاز قرن بیستم، درجستجوی افقهای جدیدی که انسان معاصر بدانها ره می‌گشود، نقاشان کوبیست به‌گسترهٔ نوینی از امکانات بیان تجسمی دست یافتند، وازمفاهیم سنتی مضمون وترکیب تصویری فراتر رفتند. اینان با الهام گرفتن از دستاوردهای سزان و هنرهای بدوی، و با درک زندگی‌دوران‌صنعتی، و همسو با دگرگونی مفاهیم زمان ــ مکان درفیزیک نوین، هنری را بنیاد نهادند که لوای مقابله باعینیت‌گرایی پیشین را برمی‌افراشت و پایه‌های ژرفانمایی رنسانسی را که بر نقطه دید واحد استوار بود، فرومی‌ریخت. حرکت کوبیسم ازسطح به عمق واز نما به ساختار با طرح جسورانهٔ استحالهٔ شکلهای طبیعی به سطحهای بنیادین، راه را بروحدت ارزشهای دوبعدی و زدودن عناصر غیرتصویری ازعرصهٔ هنر هموار می‌ساخت. شیوه‌ای که‌پیکاسو، براک، لژه، گریس برای تبیین جامع واقعیت و ارائه مناسبات حقیقی بین اشیاء برگزیدند، به بازنمایی های برسوم وتوصیف‌های ادیبانه در عرصهٔ هنر پایان می‌داد. آنان واقعیت شیی را نه‌آنچنانکه درلحظه و جایگاهی معین دریافتنی است، بلکه آنگونه که درتوالی ابعاد زمانی و مکانی و در ارتباط ارگانیک‌اش با سایر اشیاء می‌توان دریافت، بیان می‌کردند. کوبیستها، به یک معنی، براین اندیشه که هنر همچون آیینه‌ای دربرابر طبیعت است، جسورانه خط بطلان کشیدند. با اینحال، "انقلاب" کوبیسم، فقط محصول‌تجربهٔ‌چند نقاش "نابغه" نبود، بازتاب یک دگرگونی تاریخی در تلقی انسان از جهان بود.

صفرزاده در آثار اخیرش به تجربیات نقاشان کوبیست نظرانداخته است (که به‌خودی خود مسئله‌ساز نمی‌تواند باشد)، اما چگونه؟ به‌کارهای صفرزاده نگاه می‌کنیم: بافت‌های‌حاصل از ازدحام خطوط درهم‌بافته، تاکید بر خطهای کناره نما همراه با بهره‌گیری از شکستگیها و زوایای تیز، تجزیه شکلها به سطوح هندسی، نمایش همزمان

سطحهای ناپیوسته، زوایای متعدد دید، بهره‌گیری از شدت رنگ وتباین سیاه ـ سفید، جملگی عواملی‌هستندکه آشکارا تشابه فنی بین نقاشیهای صفرزاده و آثار کوبیستها را نشان می‌دهند.

درنگاهی عمیقتر پرسشهایی اساسی مطرح می‌شوند: صفرزاده تا چه حد به شناخت اصولی از کوبیسم، جوهرهٔ دید و اندیشه کوبیستها، دست یافته است؟ چه عناصری از کلیت این نگرش به‌کار او راه یافته‌اند؟ عوامل عاریتی در کارش تا چه اندازه درونی شده‌اند؟ و بالاخره، آیا صفرزاده توانسته است گامی فراتر از تاثیرپذیری صرف بردارد؟

یکی از ویژگیهای کار او که در اغلب تابلوها تکرار می‌شوند، تلفیق سه‌گونهٔ متمایز نقاشی ـ منظره، پرتره، طبیعت بیجان ـ است. ترکیب‌بندی، گزینش رنگی، و نقشمایه‌های این تابلوها تکرار می‌شوند: پنجره‌ای، طبیعت بیجانی در کنار آن، چشم‌اندازی در دوردست، وبالاخره پرتره‌ای در میان قالی چهارگوشه. اینجا، پرسش اساسی‌تری پیش می‌آید: صفرزاده در تکرارکلیشه‌ها وصور ذهنی خویش درپی ارائه کدامین کشف تازه است؟ و آیا افزار کوبیستی‌اش دراین کشف به او مددی می‌رساند؟

دراینجا هم مضامین دیرین نقاش حضور دارند. انسانی که در دنیای ذهنی او شکل می‌گیرد، کلیتی یگانه و پویا نیست، موجودی از خود رمیده وبه‌خود خزیده است. درچاردیواری تنگی که گویی موطن ابدی اوست به فراخوانی اغواکنندهٔ فراسوها پشت کرده، درخلوتی مرموز به‌بی‌رونقی میوه و گل و خاموشی چراغ خیره‌مانده است وتلخی انتظار را می‌چشد. بی‌زمانی این انتظار چنانست که آمدن هیچ اسب سفیدی شیفتگی رفتن را در او برنمی‌انگیزد. شاید از آنرو که اینجا به آرمانشهر درونگرایی همانندتر است تا به‌قفسی‌که هوس پروازی را مسدود می‌کند. اما درماندن هم آرامشی نیست. یورش سیاهی، انسان را آنی به خود وانمی‌نهد، لحظات نگاه وسکوت او را برمی‌آشوبد و تشویش گنگی را برفضا می‌گستراند.

صفرزاده قاموسی را رقم می‌زند که درآن هیچ واژه‌ای جز خستگی و سرگشتگی و گسیختگی معنی ندارد. گویی برای انسان درفراسوی "بودنی" تغییرناپذیر، هیچ "شدنی" مقدر نیست. آیا کوبیستها نیز به انسان وجهان این‌چنین می‌نگریستند که صفرزاده به‌قالب بیانی واسلوب‌های فنی‌شان روی کرده است؟

با اینحال، این دنیای غمبار و غریب تنها در ذهن نقاش تداوم می‌یابد، وخواهیم دید که تناقضهای نشاءت‌گرفته ازالگوبرداری‌ها، به‌میزان زیادی از زلالی بازتاب آن کاسته است. ناهمگنی کیفیات قالب ومحتوی، کارهای صفرزاده را گاهی به حوزهٔ بیان کاریکاتوری نزدیک می‌کند. به‌عنوان مثال، حضور پیکری با شکلبندی نامأنوس هندسی برزمینه یک چشم‌انداز طبیعی از درخت و کشتزار و کوههای برف‌گرفته، پیش از آنکه بربیانی فاجعه‌آمیز دلالت کند حالتی طنزآلود به‌خود می‌گیرد. (چیزی که یقیناً نقاش قصد القاء آن را نداشته است).

بطور کلی، نقشمایه‌های موجود در تابلوهای صفرزاده دو دسته‌اند. گروه اول آنها که نمادهای آشنای‌آثارپیکاسو هستند: انسانهایی با شکلبندی هندسی، اسب، صفحه شطرنجی‌و ...، ودیگر آنها که از صور ذهنی او برآمده‌اند: چراغ، گلدان، صندلی، انار و... گروه اخیر شکل طبیعی خود را کمابیش حفظ کرده‌اند. دیوارها و کف اتاق نیز از یک زاویهٔ دید تجسم‌یافته‌اند. این عناصر کارآیی ماهوی درترکیب ندارند، و حتی کمتر می‌توان بیان نمادینی برایشان قایل شد. درواقع، نقاش درپرداختن به‌این عناصر صرفاً به سنديت بازنمایی توجه داشته است: گردی وتوپری انار، جنسیت چراغ وگلدان و پرده وغیره. حال آنکه، عناصردیگر که (گاه‌مستقیماً) از آثار کوبیستی به‌عاریت گرفته شده‌اند، دچار استحاله‌های شدید شکلی هستند، و اسلوبهای کوبیستی شکستن وهندسی کردن شکلها تنها در این موارد مصداق یافته‌اند. به‌گمان من، این دوگانگی درآزمونی نااندیشیده ریشه دارد. صفرزاده ناگزیرست به ناسازگاری عناصر عاریتی و شخصی، ومهمتر از این، به‌تعارض بین مضمون مورد نظر و قالب اقتباس شده اندیشه کند و راه حلی درخور توانائیهایش بجوید.

باری، آزمون کوبیستی صفرزاده نافرجام می‌ماند، وحتی می‌توان گفت که این آزمون، تحول طبیعی کارش را مخدوش می‌کند. چرا صفرزاده که میتواند یکی از چهره‌های بارزنقاشی ما باشد، بدینگونه دچار تناقض حس وفکر وعمل می‌شود؟ علت را، طبعاً، باید در مشکلات هنر معاصر ایران جستجو کرد، که البته کلید حل آنها در دست این نقاش یا آن بیننده، این نویسنده یا آن منتقد نیست. مسئله عام‌تر است وحرکتی همه‌جانبه را می‌طلبد. اما، دراینجا می‌توان به‌یک نکته مهم اشاره کرد: بی‌شک نقاش امروز ایرانی مجازست وباید از دستمایه‌های هنر معاصر جهان استفاده کند. چگونگی این برخورد شرط است. نادیده گرفتن این واقعیت که "سبک" چیزی بیشتر از یک ساختار صوری است ومفهومی‌تاریخی دارد، دربهترین شکل، به‌نوعی الگوبرداری می‌انجامد. نقاشی که ناهشیارانه و ساده‌انگارانه از سبکی الگوبرداری می‌کند (خواه از کوبیسم و اکسپرسیونیسم یا هیپررئالیسم و فتورئالیسم) حتی اگر در اقتباس خود کاملاً هم وفادارباشد، از لحاظ تاریخی واپسگرا، و از لحاظ هنری شکل‌گرا است.

کار نقاش نوگرا نه پیروی از ساختار نو، که طرح اندیشه و ساختار نوین است.

درگالریهای تهران

● نمایشگاه خط محمد حسین عطارچیان خوشنویس معروف در خانه آفتاب به نمایش درآمد و معاریف خوشنویسی و هنر سنتی در این نمایشگاه حضور داشتند.

● کانون نشر نقره از ۱۴ دیماه نقاشیهای مریم حسین‌زاده را به‌مدت یک ماه به‌نمایش می‌گذارد.

راهیابی یا سردرگمی نقاشان معاصر

جواد مجابی

از آغاز فصل پاییز تاکنون، شاهد برپایی سی، چهل نمایشگاه نقاشی در گالریها و موزه‌ها بوده‌ایم گاهی در یک روز دو نمایشگاه افتتاح شده است. این رونق یکباره پدید نیامده است، دوران چندین ساله سکوت و تأمل هنرمندان تجسمی با پایان گرفتن جنگ به‌سر آمد و گالری‌داران و هنرمندان را به عرضه‌ی آثار پنهان در کارگاهها کشاند

بیننده‌ی نمایشگاهها، نخست از تنوع این آثار دچار شگفتی می‌شود وقتی به بررسی ماهیت و معنای این گونه‌گونی دست می‌زند، در نامیدن ریشه‌ها دچار تردید می‌شود.

آیا اینهمه تفاوت ماهوی، و شکلی ناشی از سردرگمی نقاشان است یا نشانه‌ای از راهیابی مدام آنان. این مشکل وقتی زیادتر می‌شود که در یک نمایشگاه‌تمامی آن ابعاد دگرگونی و تضاد یکجا جمع می‌آید (آثار نقاشان معاصر در گالری سیحون.) با اینکه این تنوع در درازنای زمان پدید آمده است نه در عرض هم، تغییری در ارزیابی این مسئله پدید نمی‌آورد.

این تفاوتها از سویی مایه‌ی خوشحالی است چرا که به این نقاشان دیکته‌ای گفته نشده که همه آنرا یکسان بنویسند با غلطهای مشابه، بلکه دستکم در عرصه‌ی آفرینش، آنها می‌توانسته‌اند تا حدودی آزادی خیال داشته باشند.

اما وقتی دقیقتر می‌نگریم، این تفاوتها از یک همسانی ریشه‌ای برمی‌خیزد، غالب این آثار از نوعی فقر فرهنگی رنج می‌برد و مهر تقلید بر جبین بسیاری از این بومهای رنگ شده پیداست.

باری اکنون، از این همسانی بگذریم که نه محدود به هنر اینان و نه منحصر به نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی و تئاتر است، در نگرش دیگری، این آثار در امر ارتباط گیری، به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروهی در پی ارتباط با حداکثر ممکن مشتریان موجود هستند، گروه دیگر می‌خواهند ارتباط را ازطریق بیان‌خاص این رسانه (نقاشی) با حفظ مشخصات بومی و پیوندفرهنگی با جهان نقاشی حفظ کنند.

در آغاز بگویم که اعتبار چندانی برای گروه شتری‌گرایان رج زننده آثار خود ،قایل نیستم .لایلش متعدد است و بماند برای فرصتی بعد ، ما یکی از آن دلایل اینست که در سیر امواج سرونده، بسیاری از هنرمندان و روشنفکران جار عوام‌زدگی می‌شوند و در شعر و داستان و اینجا نقاشی) و عرصه‌های دیگر، طوری کار می‌کنند که مشتریان کار آنها را تایید کنند و رواقع شهرت خویش و تایید کارشان را ازعامیان دایی می‌کنند . اینان مردم را کم و کوچک تصور رده‌اند و محدود به همانهایی می‌دانند که به مایشگاههاشان می‌آیند یا کتاب شعرشان را می‌خرند و گاهی به‌به و چه‌چهی می‌گویند لاجرم زدرک مشخصات فرهنگی وتاریخی مردم عاجزند به همان محاطبان محدود ، که سه چهار هزار فری بیشتر نیستند " مردم" خطاب می‌کنند و گاهی هم به اقتضای وقت خواص را با عوام اشتباه می‌کنند و تایید و تکذیب خواص همه‌جایی را به جای تایید تاریخی آثار خود به قلم می‌دهند .

دیده‌ایم و آزموده‌ایم که این تاییدهای عوامانه که گاه از سوی خواص صادر می‌شود چه اعتباری دارد و هنرمند باید بداند برای مردم کار کردن چیزی است و دنباله‌روی ذوق عمومی بودن چیز دیگر .

می‌ماند گروه دوم . اینها کسانی‌اند که به ارتقای هنر خویش در هر عرصه‌ای ــ و اینجا نقاشی باامکانات وامتیازات‌ویژه‌اش ــ می‌اندیشند نقاش می‌خواهد دنیای عاطفی و اندیشگی خودرا در کارش بازتاب دهد گاه ناآگاهانه و شوریده‌وار، بی‌نقشه‌ای و تمهیدی، به عرصه‌ی انرژی متراکم دروی خود می‌پردازد ، زمانی این آفرینش پس از تاءملات بسیار رخ می‌دهد . پرسش‌هایی برای او مطرح است :

باید یک نقاش ایرانی باشیم یا هنرمندی جهانگرا ؟ اینجایی یا همه جایی ؟ متعهد به‌ذات نقاشی یا مسئول در برابر اجتماع ؟ ساختارگرا یا مضمون‌پرداز؟ واقعیت پیرامون را آنطور که هست تصویر کنم یا آنطور که می‌توانم ببینم ؟ کار به‌شیوه هایپر ــ رئالیسم درست است یا پرداختی سوررئالیستی؟ حالا موقع عرضه‌ی آثار امپرسیونیستی است یا فضا شایسته‌ی نمودهای اکسپرسیونیستی است؟ حریفان دارند چه‌کاری می‌کنند، مدرنها، پولسازها، فرنگی پسندها، سنت‌گراها، جذب ــ شده‌های دولتی، الخ)

هنرمند می‌تواند بدون‌اینکه به‌این پرسشهای غالبا" گمراه‌کننده بیندیشد با تکیه بر ذهنیت خلاق خویش، کار کند .

آیا نسخه‌ای برای خلاقیت وجود دارد؟ آیا ضروری است که‌نقاشان یک‌عصر، جملگی از شیوه‌ی سقاخانه، نقاشخط، نقالی از طریق نقالی، یا عکس‌گرایی جدید در نقاشی تبعیت کنند و اگر چنین ضرورتی در کار نیست پس اینهمه اقبال هماهنگ و یکسان به خط نگاری ، به عکس‌پردازی از چیست و چه عاملی توجیه‌کننده اینهمه‌نقاشان یکسان و نمایشگاههای همانند است .

در ماهی که گذشت ، در گالری سیحون ، آثار تعدادی از نامداران تاریخ نقاشی، به نمایش درآمده بود که مفهوم‌گرایان و مضمون‌پردازان را در برابر ساختارگرایان قرار داده بود . دیدن اینهمه آثار جذاب ، در عین‌حال که غنیمتی بود بیننده را به تفکر وامی‌داشت که چه حادثه‌ای در نقاشی ایران اتفاق می‌افتد ، بجز یک دو مرده نامدار ، بقیه‌ی آن نامداران بحمدالله زنده و فعال‌اندو هم اینان به اضافه جمعی از همسان و جوانان پیرو آنان نقاشی‌معاصر ایران‌را می‌سازند .

آنچه می‌خواهم اینجابنویسم قضاوت‌درباره‌ی آثارشان نیست بلکه هشداری‌است به‌این عزیزان .

حال که دوران رونق نقاشی دوباره آغاز شده است به نقاشی جدیتر بیندیشیم و به اقبال مردم و توجه جامعه اهمیت بیشتری بدهیم ، بی‌آنکه لحظه‌ای فراموش کنیم که ما دارای ذهنی سازنده و کاوشگریم که هدایتش عدم صمیمیت نمی‌پذیرد .

بیم آن دارم که این بار هم مثل دهه‌ی چهل و پنجاه، نقاشان ما تایید گالری‌دار و خریدار کلکسیونر و یا به‌به رفقای خاص یا عامی را به‌جای توفیق در خلاقیت و مکاشفه‌ی راههای نو در بیان آنچه امروز و فردا از هنرمند می‌طلبد ، عوضی بگیرندو بر آنها همان رود که بر شتربه .

با اشراف بر فرهنگ امروز خودمان و جهان معاصر، با تاملی عمیق در روزگار ملتمان ، با تکیه بر خلاقیت بدون قید و بند ، تمامی امکانات ذهنیت خود را در قالب پویای این رسانه ــ نقاشی ــ بیازماییم نه‌نقالی ادبیات واجتماعیات در نقاشی می‌تواند مار را نجات بدهد و نه گل و بته را عینا" از کار درآوردن .

هنگام آن رسیده است که کاشفان عرصه‌ی هنرهای تجسمی ایران با توجه به پیشینه پرفراز و نشیب خود ، تجربه‌های لازم این عصر را به عنوان یک نقاشی ایرانی و در عین حال جهانی عرضه کنند . اگر امروز این کار عملی نشود ، چه‌بسا باز فرصت از دست برود ، حال خود دانید .

شوایتزر

کارش: انسان موضوع وجهان محدوده کار من است

رضا نوربختیار

استعداد ذاتی، دانش حرفه‌ای و پشتکار، آن نسخه جادویی است که هنرمند را می‌سازد.

امسال دنیا هشتادمین سال تولد "کارش" عکاس بزرگ را جشن می‌گیرد.

در نیم قرن گذشته "کارش اتاوا" نامی بوده آشنا برای تمام دوستداران عکاسی. تصاویری که او از زنان و مردان بزرگ این قرن مانند: هلن کلر، آلبرت انشتین، ویل دورانت، سامرست موام و دیگران گرفته بقول لرد بیور بروک صاحب انتشارات تایمزلندن آنهارا جاودانه کرده است.

او در دسامبر ۱۹۰۸ در قسمتی از ارمنستان که امروزه ضمیمه ترکیه است بدنیا آمد. کودکی او در سالهای پرآشوب کشتار ارامنه "۱۹۱۸ – ۱۹۱۵" بسر آمد. در ۱۹۲۴ به کانادا مهاجرت کرد. عمویش که سرپرستی او را عهده‌دار بود، بعد از پایان دوره دبیرستان برای آموختن هنر عکاسی او را به بوستون فرستاد.

استودیو عکاسی کارش در ۱۹۳۳ در اتاوا گشایش یافت. اولین عکسی که گرفت پرتره لرد دون‌کن، پسر استاندار اتاوا بود که با او سابقه دوستی دیرینه داشت. این کار، باعث شد که از خود استاندار و بقیه رؤسای محلی هم عکس بگیرد، در دسامبر ۱۹۴۱ سر وینستون چرچیل نخست‌وزیر زمان جنگ انگلستان از کانادا دیدن میکرد. عکسی‌که کارش ازاو گرفت شهرتی عالم‌گیر برای او به ارمغان آورد.

نبوغ "کارش" در دید هنریش خلاصه نمی‌شود، او لحظه‌ای را می‌آفریند و ضبط می‌کند که اعماق روح انسانی را نشانه رفته است، وی هم‌اکنون قسمتی از تاریخ عکاسی جهان محسوب می‌شود. شاعری است که با سایه روشن ترانه‌های جاودانه می‌آفریند، عشق "کارش" به نوع بشر راز موفقیت اوست. احترامی فراوان به مردان بزرگ و همدردی زیادی با افتادگان از اصولی است که در زندگی خصوصی و هم در عکاسی با اوست.

"کارش" ناطقی است زبردست و در مواقعی که سوژه سخت عصبی است به کمکش می‌آید و محیط را آرام و اعتماد بنفس را به شخصی که برای پرتره نشسته برمی‌گرداند.

این مرد کوچک‌اندام خوش صحبت ادبیی است عکاس و شاعریست هنرمند که محدوده‌ٔ فعالیتش جهان و موضوع مورد علاقه‌اش، انسان است. در اینجا آنچه را که "کارش" درباره‌ٔ خودش و حرفه‌اش گفته می‌آوریم:

وقتی به استودیو یا محلی که قرار است در آن عکس بگیرم وارد می‌شوم احساس طبیبی را دارم که به بالین مریض می‌رود و اولین کار او قبل از تشخیص و درمان جلب اعتماد است و این ممکن نیست جز با بیان مطالبی که در سطح فکری و مورد علاقه شخص است و برقرار کردن یک‌جریان عاطفی که بر مبنای احترام متقابل ایجاد شده است. در اینجا طبیب امتیازاتی بر عکاس دارد که ازآن‌جمله است وسایل‌تشخیص مانند دماسنج، دستگاه اندازه‌گیری فشار خون و غیره، ولی عکاس فقط باید بتواند روح را لمس کند عکاس پرتره می‌باید این جمله "ژولیوس سزار" را در مد نظر داشته باشد" آمدم. دیدم، فهمیدم" و اگر درست فهمید، بقیه کارها به‌سادگی انجام خواهد شد. بعد از اینکه شخص در استودیو نشست و به اوضاع خو گرفت که این نیز به مهارت عکاس در بوجود آوردن محیطی آرام و راحت بستگی دارد نوبت نورپردازی فرامی‌رسد از استفاده از منابع نوری گوناگون باید بشدت پرهیز شود.

دو، سه یا حداکثر چهار منبع نوری برای یک پرتره خوب کافی است، با تغییری جزیی درجهت و یا شدت نور یک پروژکتور می‌توان نورپردازی را کاملا" عوض کرد، از قبل نمی‌توان نوع پردازی را معین کرد چون هر صورت انسانی و وضعیتی که کل سوژه در آن قرار گرفته احتیاج به نورپردازی مخصوص به خود دارد که در لحظهٔ شروع عکاسی معلوم خواهد شد. در طول عمر حرفه‌ای خود این افتخار را داشته‌ام که مردان دین و دنیا، هنرمندان، هنرپیشه‌گان، سیاستمداران وسربازان و روشنفکران واهل علم و ادب، خلاصه تمام کسانی‌که درتاریخ این قرن وسرنوشت بشر بنوعی مؤثر بوده‌اند در جلو دوربین من به نوعی قرار گیرند. قبل از شروع عکاسی با کسی که قرار است از او پرتره بگیرم ملاقات می‌کنم که ممکن است از ده دقیقه تا دو ساعت طول بکشد و این نشست تصویری ذهنی از سوژه بمن می‌دهد که حقیقت ذات اوست، با تمام قدرت و ضعفهای یک انسان در گذشته، حال و حتی آینده، قبل از این ملاقات تمام آنچه را که می‌توانم دربارهٔ این شخص بدست آورم مطالعه می‌کنم، کتابهای او، تحقیقاتی که کرده، تحصیلات، زندگی خصوصی و خلاصه هر چیزی که در برآوردی صحیح از شخصیت او مؤثر باشد، بعضی اوقات ارتباطی فوری بین ما برقرار می‌شود و گاهی به نبردی سخت و طولانی می‌انجامد. در مورد بعضی افراد نتوانستم هیچ‌گونه همکاری، ایجاد کنم و بناچار آنها را برانگیختم و زمانی‌که‌در منتهای عصبانیت بوده‌اند – مسدود کننده دوربین را بسته‌ام، هر فردی مشخصات ویژه خود را داراست و این‌ویژگی است که می‌بایستی در پرتره نشان داده شود. تجربه باعث تقویت ادراکم شده تا حدی که آنچه را که قرار است بر روی فیلم ضبط شود از قبل ببینم. نامه‌های زیادی از عکاسان جوان دریافت می‌کنم که خواستارند به‌راز موفقیت من پی‌ببرند، اذعان می‌کنم که رازی در میان نیست، وسایل کار من حتی بسیارابتدایی وقدیمی است، یک‌دوربین آتلیه با یک فیلم تخت به قطع ۲۵×۲۰ سانتیمتر وپارچه مخملی قرمزرنگی‌که روی دوربین‌می‌اندازم و در موقع میزان کردن دوربین مورد استفاده قرار می‌دهم.

منابع نوری من‌این‌روزها فلاش‌های الکترونیک هستند، چون از پرژکتورهای معمولی کم‌مصرف‌تر و برای حمل و نقل سبک‌اند. طبیعی است که عکاس باید از فنون حرفه خود درحدی وسیع آگاهی داشته باشد و با زمان نیز پیشرفت کند. برای من قابل قبول نیست که عکاسی به شهرت برسد بدون اینکه ازدانش وعلم عکاسی برخوردار باشد. وقتی به استادان بزرگ نقاشی می‌اندیشم و کار این بزرگان رنسانس را با بعضی از نقاشان امروز مقایسه می‌کنم این فکر در من قدرت می‌گیرد که دانش وسیع آنان در شناخت و ساخت رنگهایی که با آن شاهکارهای خود را خلق کرده‌اند تا چه‌اندازه مهم بوده‌است. البته فقط علم ساختن رنگ، میکل‌آنژ، رامبراند و روبنس نمی‌سازد. همانگونه که فن تنها در عکاسی، عکاس هنرمند بوجود نمی‌آورد. استعداد ذاتی، دانش حرفه‌ای و پشتکار شاید آن نسخه جادویی است.

نقدی برکار "سمفونیک" آقای کامکار

موقعیت دشوار آهنگسازان جوان

بهزاد باشی

درمیان‌شنوندگان، من نیرشنونده‌ای علاقمند ومعتقد به‌آقای کامکار، کامکارها و همالان ایشان هستم. از صمیم قلب آرزوی توفیق آنها را دارم که شجاعانه تجربه می‌کنند و با تعصب بسیار، نمی‌خواهم با کمترین ناکامی روبرو شوند.

دوستی شفیق که دوبلیط دست‌وپا کرده بود امکان داد درآخرین شب از اجرای کار آقای کامکار روی شعر حافظ، آنرا بشنویم. این دوست شفیق، موسیقی دوستی دل‌آگاه ودراین وادی سرگردان است که موسیقی ایران کدامست و به کدام راه باید برود. وحالاتصمیم خودشراگرفته است به همین‌دلیل به‌حضور او دراین مقاله نیازمندم. سربلند وآسوده، جاهای خودمان را یافتیم وبا این اطلاعات قبلی نشستیم:

سمفونی دراصل یک شکل مطلقا" سازیک‌است سمفونی از بطن سونات تراویده است به‌همین سبب بسیاری از موسیقی‌شناسان امروزه، به‌جای اصطلاح "شکل‌سونات"، عبارت "شکل مومان اول" را به‌کار می‌برند ازاین‌قرار اگر برای یک سونات چند مومان بنویسند، به‌سمفونی تبدیل می‌شود. سونات نیز شکلی مطلقا" سازیک است ارکستر سمفونیک برای اجرای این شکلهای سازیک پدید آمده است واگر نابغه‌ٔ سنت‌شکنی مانند بتهوون نبود، شاید بعدها گوستامالر ودیگران نیز گروهسرایی‌ها را وارد سمفونی نمی‌کردند. در زمان خود بتهوون رقیبان حسودناخبر یافتند که آن اعجوبه سرگرم ساختن یک سمفونی کورال است، سخت خوشدل گشتند که او گور خودش را می‌کند.

چگونه ممکن است آواز ایرانی توسط یک ارکستر سمفونیک اجرا گردد وموفق هم باشد. ما که هنوز نقطه شروع راه‌پیمایی خودمان را نیافته‌ایم. براین باوریم که سونات یا شکل مومان‌اول، درتمدن مشترک عهد باستان در موسیقی ایران وجود داشته است (موضوعی که امیدوارم بتوانم‌بگونه‌ای منطقی درباره آن بنویسم). اگر کامکار، ارکستر سمفونیک را وسیله‌ای برای همراهی فقط یک تار یا فقط یک سنتور قرار می‌داد بیگمان توفیق بیشتری به‌دست می‌آورد و دوست مرا اینگونه مأیوس نمی‌کرد. زیرا اوهمه تقصیرهارا به‌گردن‌آهنگساز می‌انداخت نه‌آنکه ارکستر سمفونیک نمی‌تواند موسیقی آوازی ایران را همراهی کند. وانگهی آوازی که دراین برنامه به‌موقع اجرا گذاشته شد، همان نغمه‌ها و آوازهای "سنتی" بود که ارکسترهای فعلی‌مان خیلی بهتر به‌آن می‌پردازند و درآن جوش می‌خورند و همین باعث شد که دوست عزیزنتیجه بگیرد که هرگونه تغییری در ارکستراسیون ایران بی‌ثمر است. دراین برنامه صدای نحیف تار که به‌سختی هم کوک شد و باز هم کوکش وامی‌داد، گرفتار خفت زیادی شده بود. نباید این‌ساز نجیب ومحبوب را اینگونه خوار داشت. از زنگ‌ها بگونه زشتی استفاده شده بود من براستی تصور کردم کسی را پای تلفن می‌طلبند سرانجام به نتیجه تلاش صمیمانه و آرزومند آهنگسار گرامی، کامکار پرداختیم. هردوکار (تااتراکت)، از بیماری مزمن موسیقی ایران رنج می‌برند و این دیگر گناهی نیست که منحصرا" متوجه آهنگساز باشد. مرض مزمن موسیقی ایران" اولویت‌نغمه" است که خود ناشی از فقدان آگاهی هنرمندان ما بر فن "بسط" است. هیچ آهنگسازی هرچند باذوق وتوانا، قادر نیست به کمک نغمه‌های متوالی، پشت‌سرهم، متصل ومرتبط به‌هم (یعنی برخوردار از تداوم موسیقی) اثری خلق کند که بین سی تا چهل وپنج دقیقه شنیده شود. این کار تنها از برکت شگرد بسط میسر است از قضا این درموسیقی ما درهمین شکل آوازی آن وجود دارد که با استفاده از مقامهای مختلف و پرده‌گردانی (که حالا آنرا مرکب‌خوانی می‌نامند) می‌تواند مدت بیشتری شنونده را با خود ببرد. (استاد فرزانه‌ای یک‌بارصراحتا "به‌من گفت "برادر ما قرارداد کرده‌ایم آنچه را تو پرده‌گردانی می‌دانی، مرکب‌خوانی بنامیم") این پرده‌گردانی دقیقا" درقالب "شکل‌سونات" جا می‌افتدبه‌این ترتیب که مایه‌ای را از یک پردگی (تونیک) شروع می‌کند و بعد به‌وسیله‌ٔ یک ریزمایه (موتیف) بعنوان فرجه، همان نغمه را تا سلطه‌مایگی همان نغمه ادامه می‌دهد و این کار را به‌هرمدت‌زمانی که توانایی‌اش را داشته باشد ادامه می‌دهدآنگاه با یک فرجه دیگر، راه رفته را بازمی‌گردد ومرحله آخر سونات، یعنی "بازیافت" را اجرا می‌کند.

وقتی فن بسط خوب انجام می‌گیرد، تداوم موسیقی که از مهمترین وجوه لازم برای یک تصنیف است محفوظ می‌ماند. هنرمندان ما دو راه برای حل این مساله یافته‌اند در یکی از آنها که اتفاقا" از شکلهای محکم و معتبر موسیقی ایران است تداوم محفوظ می‌ماند و آن تصنیفات ترجیع‌بندی است. به‌این معنی که آهنگساز یک نغمه شفاف و ممتاز روی شعری می‌سازد. شاعر ایران بسیار توانا است سنت‌های خودش را دارد و تحصیلاتش را، او هرگز کوتاه نمی‌آید این موسیقی است که باید بلندی بگیرد و به‌اهتزاز درآید به‌ناچار آهنگساز متوجه شکل ترجیع‌بند می‌شود. برای مثال "همتاگردی سلام" را درنظر بگیریم این نغمه‌ای بسیار دلنشین و زیبا دارد، برای آنکه کمی طولانی‌تر شود همان نغمه را در بندهای بعدی تکرار می‌کند و به‌این‌ترتیب تداوم موسیقیایی درآن محفوظ می‌ماند و هیچ اختلالی اعصاب شنونده را داغان نمی‌کند. ولی ترجیع‌بند فقط یکی از شکلهای موسیقی ایران است، برای بقیه فکر درستی نشده است.

آهنگساز خوب ما آقای کامکار کمترین اعتنایی به‌تداوم موسیقی نداشت تا شنونده می‌خواست در مقامی آرام بگیرد و مطلبی را دنبال کند ناگهان همه چیز درهم می‌ریخت، ریتم بدون کمترین مناسبتی با نغمه وریتم قبلی عوض می‌شد یعنی بدون آماده کردن گوش شنوندگان برای آنچه می‌خواهد درآینده اتفاق بیفتد. تازه این پایان کار هم نبود درکمتر از یک دقیقه، تلاش شنونده برای جای گرفتن در موقع جدید، قطع می‌شد و شنونده خودش را با موقعیت دشوار تازه‌ای روبرو می‌دید که کمترین آمادگی برای مقابله با آن را نداشته است. مثل این بود که آهنگساز بیم داشت مجلسیانش از سالن خارج شوند و می‌کوشید با آوردن احوال نو به نو و تغییرات پشت سرهم، او را سرگرم بدارد. اینگونه عمل کردن خدا نخواهد، تخم یأس را می‌افشاند درحالیکه چنین نیست واین برش‌ها بسیار امیدوارکننده است. احساس می‌کردم دوستم حوصله‌اش‌سررفته است آهسته به او گفتم من‌بعد از انتراکت می‌روم. ازخدا خواسته گفت "منهم همین‌طور".

حرف اصلی‌اش را بیرون درهوای آزادبه‌من گفت. فقط شنیدم و پاسخها را برای این نوشته گذاشتم. به‌نظر او موسیقی سمفونیک ایران از ریشه، خارج از موضوع است ــ هرچند که‌این حسن را دارد که بچه‌ها باید برایش دربن بخوانند.

ــ موسیقی ایران حالیه به سه بخش عمده تقسیم شده است. نخست موسیقی سینما، دوم موسیقی که از رسانه‌های گروهی پخش می‌شود. (مثال زنده‌اش آرم سلام صبح‌بخیر بود). و بالاخره موسیقی سنتی ایران که استادان آواز معاصر، راهبران آن هستند. این سه بخش پدید آورندگان موسیقی آینده ایران‌اند.

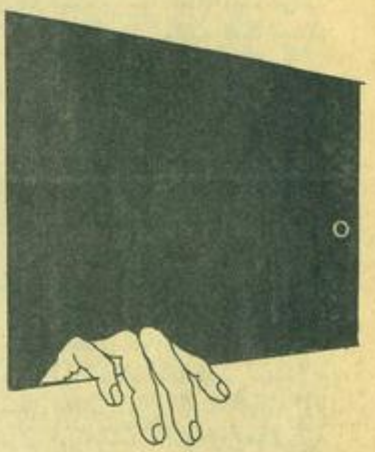
به‌عقیده نگارنده، موسیقی ایران البته امیدوارکننده است اما آن فقط نوعی از موسیقی یعنی موسیقی برنامه‌ای ما خواهد بود که خوشبختانه روبه‌پیش است. (قانون عرضه و تقاضا نیز برآن حاکم است). این موسیقی راه مستقل خودش را طی می‌کند. موسیقی رسانه‌های گروهی نیز پیش رونده است و جزئی از کل‌موسیقی ایران است وموسیقی "سنتی" نیز به‌کهولت‌کامل رسیده و رو به انقراض است ونوع خالص آن که موسیقی عامیانه است درمیان مردم باقی خواهد ماند. موسیقی عامیانه از آن‌رو که همه مردم به‌آن عادت کرده‌اند، درآن سهیم هستند، آنرا می‌شناسند، از آن لذت می‌برند و عنداللزوم، مجریان آن هستند.

ازاین قرار مأیوس نمی‌شویم و کامکارها را ترغیب و تحریص می‌کنیم که به راه خودشان ادامه بدهند زیرا آنها امیدهای ما هستند. صرف برپاکردن شبی آنچنان، از دنیایی شور و شوق حکایت می‌کند وبراین حقیر ببخشایند که غرضی جز بحث وگفتگوی دوستانه در راه یک هدف مشترک ندارد.

اکبر افسری

نظری بر یک پژوهش تازه

دنیای بسته تراژدی و دنیای باز رمان



پایان دوران آفرینش تراژدیهای بزرگ، کم‌رنگ شدن عناصر زایش تراژدی و بطور کلی چگونگی شرایط خلق آثار سترگ ادبی و امکان ادامه آن به شیوه کلاسیک‌های محتشم گذشته، پرسشی است که گهگاه در ذهن جویندگان و پژوهندگان فلسفی هنر و ادبیات پدید می‌آید. جورج کورمن استاد ادبیات دانشگاه ایلی‌نویز، مترجم "حماسه بزرگ" مردم استونی به انگلیسی، کارشناس ادبیات تطبیقی و از جمله ویراستاران مجله‌ای بهمین نام، چندی پیش در یک مقاله قابل تأمل و بحث‌انگیز با عنوان "آنتروپی Entropy و زوال تراژدی" به یکی از اساسیترین مسایل فلسفی ادبیات پرداخته است و کوشش نموده است برای پرسش‌های فوق پاسخی بیابد: پرسش‌هایی چون آیا دوران خلق تراژدی‌های بزرگ به سرآمده است؟ علت آن چیست؟ آیا با قوانین حاکم بر انسان و طبیعت می‌توان مفاهیم ادبی را تجزیه و تحلیل کرد؟ تا چه حد تاریخ علم و تاریخ ادبیات با یکدیگر و یا در راهی مشابه پیش می‌روند؟ در مقاله زیر نظرات کورمن و ویژگیهای آن که (الزاما" دلیل توافق با نظر او نیست) به همراه برداشتهایی که بتواند بطور نسبی بر اساس این نظریه طرحی از آینده فلسفی ادبیات را مشخص کرد، بررسی می‌شود.

* * *

عنوان تحقیق پرفسور کورمن، "آنتروپی و زوال تراژدی" است.

بطور خلاصه آنتروپی چیست؟ و تراژدی کدامست؟ "فرهنگ اصطلاحات علمی" مرجع فارسی مناسبی در این مورد، می‌گوید: "آنتروپی کمیتی است که برای آسان ساختن محاسبات و به دست آوردن عبارات روشن در ترمودینامیک وارد شده است... بنا به تعریف آنتروپی برابر است با خارج قسمت مقدار گرمای مبادله شده به دمای مطلقی که در آن، مبادله انجام گرفته است" فرهنگ مذکور ادامه می‌دهد: (آنتروپی یک دستگاه معرف بی‌نظمی آن دستگاه است). اما توضیحات مراجع فلسفی که سر و کار این مقاله با آنهاست روبه‌مرفته آنتروپی را "عامل سکون" انرژی برآورد می‌کنند و آنتروپی را کاهش انرژی کارساز و مفید در جهان می‌دانند. این کلمه که به فارسی درگاشت هم ترجمه شده است یک "فرهنگ فلسفی" آنرا چنین تعریف کرده است: "آنتروپی بیان کننده قابلیت تبدیل انرژی است هراندازه قابلیت انرژی برای تبدیل کمتر باشد آنتروپی تواناتر است و هراندازه آنتروپی ضعیف باشد قابلیت تبدیل انرژی بیشتر است" بنابراین آنتروپی یک عامل منفی است یک عامل زوال است و در سیستم بسته جهان طبیعت هشدار "مرگ حرارتی" است و موجد دورخی است که تنها تخیل دانته‌وار شاعران یا نویسندگان "داستانهای علمی" قادر به بیان آنست!.

تراژدی چیست؟ نیت آن نیست که تعاریف متعدد تراژدی از عهد ارسطو تا صاحبنظران معاصر باد گردد بلکه در اینجا یک "صد نظر" آورده می‌شود که به واقعیت نزدیکتر است و بر این اساس مردد، چند تعریف قریب به آن.

موریس وانتس می‌گوید: "واقعا" تراژدی قابل تعریف نیست زیرا عناصری که تراژدی را پدید می‌آورند رابطه کامل به زمان تاریخی واقعه دارند و این پویایی زمانی، عناصر تراژدی را دگرگون نموده و یا در زمان دیگر به کلی بی‌اعتبار می‌سازند" به عبارت دیگر تعریف جامع و مانعی که بتواند بر تراژدیهای بزرگ همه دورانها صادق افتد دردست نیست در مورد جوهر اصلی تراژدی هم توافقی وجود ندارد. نیچه می‌گوید "رنج انسانی" عنصر اصلی است اما به نظر او تراژدی عنصر نومیدکننده‌ای ندارد بلکه "اثبات نیروی حیاتی شکوهمندی در عمق فرازمند آن موجود است". شوپنهاور به سادگی می‌گوید هرآدم عاقلی چون نیک بنگرد در می‌یابد که کل زندگی تراژیک یا نوعی تراژدی است شوپنهاور عنصر اصلی در تراژدی را "نمایش یک شوربختی بزرگ" می‌داند. ف ـ ل ـ لوکاس می‌گوید: "تراژدی پاسخ انسان به جهانی است که چنین بی‌ترحم او را درهم می‌شکند" منتقد دیگری نظر می‌دهد: "در عصر ما تراژدی وجود ندارد تراژدی متعلق به زمانهایی است که انسان به اهمیت خویش و شرافت خود و جهانش صمیمانه و شاید ساده‌لوحانه معتقدبود".

اما کورمن مسئله را به شیوه بدیعی مطرح می‌کند: "مفسران معاصر همگی برآنند که به عنوان یک شکل هنری، تغییراتی بنیادی در تراژدی پدید آمده است. بعضی از منتقدان اساس این تغییر را در دهه اول سده عصر حاضر می‌دانند و گروهی آنرا تا عصر راسین واپس می‌کشانند"

در ۱۹۶۰ هم‌زمان با مقاله جرج اشتاینر بنام "مرگ تراژدی" مارتین اسلین سکه "تئاتر پوچ" را ضرب می‌کند و لیونل آبل با تئاتر کهن به معارضه می‌پردازد و تئاتر نو را "ورای تئاتر" می‌نامد منتقدی در همین سال می‌نویسد: "بر سر ادبیات دراماتیک چه آمده است؟ بدون تردید تراژدی مرده است. هرچند به تنهایی" والتر کوفمن مترجم نامدار نیچه به انگلیسی در کتاب معتبر خود "فلسفه و تراژدی" نظری مشابه دیگران اما نیتی مغایر با آنان و مشابه نیچه ابراز می‌دارد "رعب ناشی از موقعیت تاریخی هراس‌انگیز زمانه حاضر" که موجد نومیدی انسان است تراژدی را به زوال کشانده است" به نظر نیچه تراژدی مثل زندگی در عمق خود شاد و فیروزمند است". کورمن پس از آوردن نظر بسیاری از اهل نظر، خود چنین می‌گوید:

"من معتقدم که زوال تراژدی یا سایر پدیده‌های هنری بر اساس یک اصل طبیعی شناخته شده توسط علم فیزیک اما ناشناس برای جهان هنر صورت می‌گیرد و آن توسانات انرژی که بر همه پدیده‌های طبیعت حاکم است بر تراژدی نیز تسلط دارد".

کورمن سپس در یک سیر تاریخی ویژه، از بابل کهن و یونان تا عصر ماکسول فیزیکدان آنتروپی این عامل زوال تبادلات انرژی را بررسی می‌کند. یونانیان با مفاهیم "کاسموس" نظم جهانی و کائوس "آشفتگی آغازین هستی" که همان آنتروپی باشد آشنا بوده‌اند و جهان را حاصل "انرژی حرارتی" می‌دانستند. کورمن می‌گوید: زیربنای اندیشه علمی هم‌گام با هنر

زمانه است. اندیشه علمی یونان قدیم بر اساس انرژی حرارتی بوده است و تراژدی یونانی هم آنچه مشخص می‌کند، بر همین مبنی است. بدیهی است نباید تصور کرد که اندیشه شیفته نظم و هندسه و هنر یونانی منحصرا " معطوف به " آنتروپی " بوده بلکه علم یونانی ــ پیش از سقراط ــ غایت یا به یونانی "Telos" جهان را در یک انهدام " حرارتی " می‌دانسته است. فیلسوفان پیش از سقراط نه تنها به کائوس ابتدایی " آشفتگی آغازین هستی" بلکه به کائوس ثانوی " آشفتگی پایان جهان" نیز معتقد بودند مرکز اندیشه تراژدی بنظر کورمن همین کائوس ثانوی است که دو مشخصه اصلی آنتروپی را با خود دارد:

ــ کاهش انرژی مفید و طغیان بی‌وقفه انرژی حرارتی در یک نظام بسته

ــ مواجهه‌ٔ نظام بسته با " غایت " فاجعه‌بار ناگزیر

آیا در تراژدیهای بزرگ ایسخولوس ــ سوفوکلس ــ اوریپیدس و شکسپیر " و هر تراژدی عظیم دیگری در جهان و از هر ملیتی" برجسته‌ترین سجیه دو وجه بنیادی، فوق نیست؟ مشخصاتی که عوارض فرعی آن" صدفه، بی‌نظمی، و در نهایت نابودی" است؟

کورمن می‌گوید تصور فلسفی آنتروپی تا ظهور رنسانس جهان تراژدی را در سلطه داشت او با استناد به نظر ماکس اشتاینر می‌گوید: "نقطه عطف زمانی آغاز شد که طرز فکر عقلانی و متافیزیک غیر قشری پیروز شد. فاتحین این نبرد دکارت و نیوتن بودند تاریخ اندیشه انسان با دو کتاب تکان خورد و دگرگون شد" روش به کار بردن درست عقل" دکارت و " اصول " نیوتن. کورمن می‌گوید شکسپیر به سوفوکل نزدیکتر شد تا ولتر. یک دیگرگونی زیربنایی پدید آمد. کپلر، نیوتن و دکارت تأکیدشان بر مکانیکی بودن طبیعت بود نه" حرارتی " بودن آن، تصویر جهان مکانیکی، دورنمای جهان ماشینی را در بر داشت لهیب‌های دوزخ تقدیر موقتا" هم که شده از پیش چشمان انسان زندانی نظام بسته دور شد...

طلوع علم جدید، غروب تراژدی را به‌همراه داشت. " احساس تراژیک، در برابر شکوفائی علم‌ست گشت. از قرن هفدهم تا آخر قرن نوزدهم " مدینه فاضله " علمی در ذهن‌دسته‌ای از رمان‌نویسان هم مطرح شد. این مدینه فاضله دیگر " ناکجاآباد" نبود بلکه قدرت ملموس علم را در داستانها منعکس میکرد. **فاوست گوته**، که به یک معنی تراژدی و یا شبه تراژدی است، با نجات روح قهرمان ــ فاوست ــ پایان می‌پذیرد و گوته می‌گوید: " زمین وآسمان با هم‌آمیخته‌اند، آنها مرزی ندارند". بدنه قدرت قاطع و پیشینه‌دار سرنوشت ترک برداشته است. بهشت زمینی تا آنجا گسترش پیدا می‌کند که معتقد می‌شوند با گشودن اسرار طبیعت نیازی به مردن هم نیست! رمان **ماری شللی فراکنشتین** را می‌توان درنظر داشت. همانطور که قهرمانان بالزاک و استاندال به جنگ جامعه قرن نوزدهم می‌روند، فرانکشتین نیز با رموز طبیعت درمی‌افتد او برای (فتح پاریس) نمی‌رود اما درکارگاهش

● در دنیای ارتباطات، مسئله اصلی تئاتر " عدم ارتباط با دیگران" تلقی شده است.

● لوکاچ وظیفه‌ٔ مان را " ارائه کاراکتری خردستیز درجامعه‌ای سرشار ازدشمنی و بیگانگی" می‌داند.

● چه از دید تاریخی، چه از نظر علمی، در ادبیات داستانی جانشین دیگری برای رمان نمی‌توان یافت.

آدم می‌سازد. شیوه‌های تبدلات حیرت‌آور شیمیایی، تبدیل جادوگرانه اعضاء بدن، دگرگونیهای اهریمن‌صفتانه در مغز آدمها، جابه‌جایی مناطق جغرافیایی، سفر به زمان و درون‌آن و بازگشت از آن! نمونه‌ای از " صور خیال " این دسته از رمان‌نویسان است.

از سوی دیگر رمانتیکهای قرن نوزدهم با اتکاء به همین " آزادی علمی " شکوه و عظمت تراژدی راتجدید می‌کنند. البته بدون پرداختن بهای سنگین آن. **هوفمان** آلمانی یک نمونه برجسته است: نویسنده‌ای که می‌گوید توانائی های ذهن او به‌اندازه‌ای است که آنچه می‌نویسد وابسته تاءثیرات‌گوناگونی است که درشیرخوارگی، در سفری دراز به همراه مادرش داشته است. نظری که بعد ها **فروید** امکان آنرا در حالات روءیاگونه تاءیید کرد. اما دراین میان قلمرو رمان " جدی " از همه بازتر است. افق رمان وسیع‌تر است و جهان رمان گشوده‌تر. گویی در این فرصتی که به دست آمده یکه‌تاز است چرا که به‌قول جورج‌کورمن " دنیای منظم، محدود و منسجمی‌که زیربنای فکری آن‌انرژی حرارتی است" با شعر که ایجاز، وزن و قافیه و نظم لااقل در شیوه کلاسیک، از الزامات آن است، بیشترتطابق دارد تا با " دنیای‌پیچیده آشفته با زیربنای فرضیه‌های ارتباطات و اطلاعات که درمقابل هرسئوال پاسخهای متناقض فراوانی دارد ".

این است که به‌تدریج شعر از حیطه درامهای قرون جدید خارج می‌شود. تی ــ اس ــ الیوت، که خود از معدود مصنفان درام منظوم است، درمقاله " اصوات سه‌گانه شعر " به جای شعر دراماتیک بر **جوهر شعری** تکیه می‌کند. ناگفته نماند این اصطلاح را الیوت خود از شاعری آلمانی به وام گرفته است.

پیتر بروکز، منتقد ادبی، استاد ادبیات فرانسه در دانشگاه **ییل** YALE در "یادداشت هائی برطراحی‌رمان" موضوع را از دیدگاه دیگری، اما با همان نتیجه‌گیری کورمن می‌سنجد: " قهرمانان آرمند و بلندپرواز قرن نوزدهم‌ماشین های آرزومندی و هوس‌اند". آنان درون متن می‌جهند، بسوی آینده می‌شتابند و سناریوی آرزوهای بزرگ طمع و قدرت می‌نویسند، و از همه مهمتر عمل می‌کنند". باباگوریو کالبد شکافی آرزوهای زمینی آدمی است، علمدار معرکه **اوژن راستیناک** و نظریه‌پرداز و باصطلاح تئوریسین هم **وترن** است. بروکز می‌گوید: در قرن نوزدهم همه جا سخن از " انرژی" و **ماشین** به مفهوم عام آن "نیرو"، "غرایز"، " اراده " و ... است.

از روح هم به تدریج بعنوان " موتور" یاد می‌شود. اینها جز اهرم‌هایی برای آزاد اندیشی رمان و توسعه قلمرو آن چه می‌تواند باشد؟

ژولین سورل قهرمان سرخ‌وسیاه استاندال هم نماینده " انرژی" سرکوب شده‌ای است که خود استاندال همیشه از نداشتن آن می‌نالید البته این بلندپروازیها همیشه مردانه نیست و همیشه درجهت کسب قدرت اجتماعی واقتصادی نه! "نانا"ی **امیل زولا** با اینکه بیشتر پذیرنده و نابخشنده است با اینهمه در جذب مردان و فعالان و صاحبان کارگاههای نو رسیده صنعتی توانایی افسونگرانه‌ای دارد که زولا از او به نام " قدرت تن " یاد می‌کند. از قول یک نوکیسه صنعتی زولا قهرمان مؤنث خود را چنین وصف می‌کند: " کارگران در معادن با چهره های گرد گرفته ازذغال وبازوان خیس از فشردگی عضلات، دربدترین شرایط کار، باید جان بکنند، عرق بریزند، استخوان خرد کنند تا اشتهای نانا را برآورند... او آتشی است که همه را درکام خود می‌بلعد". تحرک سرسام‌آور قهرمانان‌داستایوسکی نیز درجهت به‌دست آوردن پیروزی معنوی از طریق انهدام تن و روان نه لزومی به‌یادآوری دارد و نه رقیبی برای خود می‌شناسد.

چالشی شگرف بین انسان و جهان درگرفته است. چرا که انسان یک ارگانیسم زنده، یک " سیستم باز" محسوب می‌شود وجهان یک سیستم بسته، و تئوری تکامل نیز پشتیبان زنده‌ها است اما همین " سیستم باز " و هزاران سیستم دیگر درون نظام بسته عظیم جهان است. آرتور ادینگتون فیزیکدان عارف مشرب انگلیسی، این وضع را چنین بیان می‌کند: " آنتروپی خدنگ زمان است. پیکان آماده‌ای است که چاره ــ ناپذیری غیرقابل رجعت وقایع فیزیکی را هشدار می‌دهد. آنتروپی تصحیح‌کننده راه زمان است". حداقل مفهوم این جمله این است که افزایش آنتروپی را می‌توان نادیده گرفت، می‌توان برای نتایج قیامت‌گونه آن فاصله زمانی کیهانی قائل شد، اما واقعیت آن را نمی‌توان انکار کرد. همچنانکه ما پایان کار خود را می‌دانیم، اگر برای جهان ذهن مدرکی قایل شویم، جهان نیز پایان کار خود را می‌داند.

در اوج غلیان شور وهیجان درباب اراده و غریزه، وپیروزی وخوش‌بینی علمی قرن نوزدهم، **کارنو**، **کلازیوس بولتزمن** و بالاخره کلارک ماکسول انگلیسی تئوری آنتروپی را بررسی، ارائه و تکمیل می‌کنند. این‌بار از کلمات قصارهراکلیت در باب " آتش جان جهان" خبری نیست بلکه آنتروپی به‌صورت و درقالب اصل دوم ترمو ــ دینامیک بروز می‌کند. قانونی که امروز هم اگر فرهنگ متداولی را بازکنیم در تعریف آن چنین می‌خوانیم. " آنتروپی: کمولت و مرحله نهایی تحلیل ماده ونیروی عالم وجود، مرحله رکود و ازبین رفتن شکل ظاهری اجسام و کیفیات آنها ... " (فرهنگ آریانپور کاشانی" معادل این تعریف درهمه فرهنگهای مختلف کم‌وبیش وجود دارد پس مایه شگفتی نیست که**کلوزیوس** فیزیکدان آلمانی که این کلمه را از یونانی وارد زبان آلمانی کرد یک قرن پیش اعلام کرده بود:

این قانون نه یک قانون جهانی است **بلکه‌قانون جهان** است .

جیری نمی‌گذرد که با آغاز قرن بیستم‌بلند-پروازیهای " کاشفان قلمروهای سرزمین های تازه" این موبی‌دیک‌های غول‌آسای ادبی ، از تب وتاب می‌افتند ، بالزاک جای خود را به پروست می‌دهد ژول‌ورن همتای دروسی و "مسافری ذهنی" چون جویس پیدا می‌کند و **اندره‌مالرو** می‌گوید : یکی از راههای بیرون کشیدن رمان از بن‌بست اثری چون بوف‌کور صادق هدایت است . کورمن این رابطه متقابل بین علم و هنر را در جمله‌ای از **ویلی‌سیفر** خلاصه می‌کند : "رابطه‌ای متقابل بین آنچه دانشمند می‌اندیشد و آنچه هنرمند می‌کند وجود دارد هنرمندان اغلب با دانشمندان همسو هستند ، بی‌آنکه یکدیگر را بشناسند . آنها همان حساسیت عالمان را به‌آنچه معاصر است دارند " .

آیا همانند بازگشت اندیشه آنتروپی درقرن نوزده و بیست ، تراژدی‌کلاسیک نیز به‌گونه‌دیگری وارد جهات تئاتر شده است؟ سایر هنرها چه رابطه متقابلی با اصول علمی دارند؟ و بالاخره هنر رمان درچه موقعیتی است؟

تئاتر جدید به‌اصول شیوه کلاسیک تراژدی پای‌بند نیست ، نه شرق و نه غرب و نه جهان‌سوم تراژدی را آنگونه نمی‌بینند که **سوفوکلس** و **ایسخولوس** و **اوریپیدس** می‌دیدند . غربی ها با **بکت** و **یونسکو** . . . شرقی‌ها اگر بتوان گفت با نمایشنامه‌نویسان جدید شوروی به پیروی از **برتولت برشت** ونیز خود **برشت** ، که هرگز با " تراژدی" و " مرگ حرارتی" میانه خوبی نداشته‌اند و جهان سوم هم که رمان رابرگزیده و ادبیان نوبل‌بگیرش بیشتر رمان‌نویس‌اند ظاهرا" یکسره از تراژدی روی برگردانده‌اند . **جورج کورمن** درمقاله مورد بحث " آنتروپی و مرگ تراژدی" می‌گوید : هنوز هم ادبیات به‌ویژه ادبیات دراماتیک همعنان با علم پیش می‌رود اما این‌بار زیربنای علمی نظریه " اطلاع " و " ارتباطات " است که بازهم براساس پژوهشهای فیزیکدانان قرن نوزدهم ، ماکسول و به‌ویژه **بولتزمن** بنا شد و بعدها توسط " کلود شانون " تکمیل گردید .

اگرجنبه منفی این فرضیه درنظر گرفته شود و باصطلاح " حشو " کلمات ارتباطی چنان زیاد باشد و منشاء پیام چنان مبهم یا بی‌معنی و گیرندگان اطلاع آنقدر زیاد ، درواقع ارتباط بین انسانها برای‌یافتن مفهوم و معنا درحد بالای آنتروپی و اختلال قرار دارد . چنین وضعی در تئاتر " پوچ‌گرا " که **مارتین‌اسلین** عنوان نامناسبی برای این‌گونه درام میداند وجود دارد . کورمن می‌گوید : آیا این تئاتر جانشین تراژدی کلاسیک شده است؟ جوهر این تئاتر چیست؟ **عدم ارتباط** بادیگران ! **مارتین اسلین** همانطور که گفته شد تئاتر پوچ‌گرا را تئاتر پوچی و بیهودگی نمی‌داند ، هرچند این عنوان نامناسب اما مشهور را پذیرفته است . جوهر اصلی هردواثر مشهور " درانتظار گودو" و " آوازه‌خوان تاس" یکی از بکت و دیگری از یونسکو " تراژدی عدم ارتباط است" . اسلین می‌گوید در ۱۹۴۸ وقتی که یونسکوآوازه-خوان تاس را نوشت اصلا" نام " پوچ" بیهودگی و غیره را درمقابل آن عنوان نمی‌کرد بلکه می‌گفت : " یک کار حدی کرده‌ام درباره تراژدی زبان " . ازسوی دیگر بکت حقیقتا" نمی‌داند **گودو** چه‌می‌گوید و یا اصلا" کیست؟ هنگامی که **آلن اشنایدر** اولین کارگردان امریکایی اثر از او می‌پرسد : " واقعا" این گودو کیست) " بکت می‌گوید : " اگر می‌دانستم در خود نمایشنامه او را معرفی‌می‌کردم" همچون خود جهان تئاتر پوچ ، هیچ پیام " رمز " یا " **رمزگشا** " ندارد و مانند جهان فایده ندارد از او پرسید چرا ؟ تنها هنر این تئاتر هم مثل همه موجودات یک امر " هستی‌شناسانه" است . این‌که بطور ساده فقط ـ **وجود دارد** .

بنابراین به‌رغم پیشرفتهای علم وفن ، تنها شکوه تراژدی که منشاء آن با طبیعت عریان‌رابطه داشت از بین رفته است وجای آنرا " تراژدی ارتباط " درتئاتر جدید گرفته است .

جرج کورمن درمقایسه این دونوع تراژدی می‌گوید :. بطور خلاصه تراژدی کلاسیک ، بازسازی نابودی آنتروپیک تجسم سراشیب منتهی به‌رکود انرژی در " **فرد ـ جامعه ـ شهر و نوع** آدمی است ، اما تئاتر معاصر غرب بازسازی " مرگ ارتباطات" است . درهردوحال ادبیات دراماتیک به‌مثابه یک سیستم باز ویک موجود زنده تبادل انرژی خود را براساس آگاهی و دلالت خرد خویش چنان تنظیم کرده است که شکست نهائی وحتمی درحداقل درجه احتمال باشد یعنی بادوباره‌عمل‌نمودن آنچه او را افسرده ساخته است و با ایجاد ارتباط از راه نشان دادن فاجعه عدم ارتباط ، در اولی ، تراژدی (کلاسیک) خود را " تزکیه " نموده و در دومی خود را رها از انواع حزم‌ها سازد .

ازسوی دیگر " تئوری" رمان نیز دستخوش دگرگونی است هم درفرضیه وهم درعمل ،همانطور که دگرگونی هنرهای تجسمی نیز چشمگیر است . بطورمثال در زمینه نقاشی ابهامی که در سطح و نور وحجم مشاهده می‌شود آیا نمی‌تواند نموداری از آشفتگی در ایجاد " ارتباط بصری" باشد ؟ آرنهایم منتقد هنری درمورد هنر مدرن بطور کلی می‌گوید : " کاراصلی هنر مدرن این است که از محیط‌آشفته معاصر ، تا آنجا که بتوان نظمی اخذ کرد و ارائه داد ودرهمان حال نمایشی از سترونی آشکار و درماندگی محیط را با آدمیانش ، عرضه نمود " .

آیا همه‌جا تراژدی زمانه ما تراژدی ارتباطات است؟ البته گسترش یک اصل فیزیکی درهمه زمینه‌ها به‌ویژه هنر ، کار نابخردانه ایست با اینحال یافتن مصادیق رابطه علم وهنر تا آنجا که با واقعیت منطبق باشد به هردو مقوله کمک می‌کند . درعهد استالین یکی از وزیران فرهنگ شوروی گفته بود :"مارکسیسم هنری را به معنای سرنوشت آن‌طورکه اودیپ درتراژدی سوفوکلس می‌دید ، نمی‌بیند" . چندی قبل یکی از مدیران تئاترهای شوروی اظهار داشت: " ما پیش از پرسترویکا وارد عمل شدیم اکنون پانزده سال است که تئاتر ما دستخوش تحول است . ما شکارچی تارگیها و نوآوریها گشته‌ایم " و از روی آنچه " تازه ونو " است و وی برمی‌شمارد می‌توان دریافت که بسیاری از دگم‌ها وفرضیه ها به سیاق گذشته نیست و اختلالات ، تردیدها و حشوهای " ارتباط " درماده و معنی به چشم می‌خورد .

کورمن مسئله قابل مناقشه‌ای را در باب نثر و شعر درجهان امروز براساس نظری از **والترکوفمان** مطرح می‌سازد ، که با آن می‌توان‌سنجه و معیاری در زمینه هنر رمان به دست آورد . والتر کوفمان در " تراژدی و فلسفه " می‌گوید : درام‌نویسان امروز خطر استفاده حتی از چند بیت شعر که ذهن تماشاچی را وسوسه کند ، نمی‌پذیرند .آنها می‌ترسند مسخره شوند درعوض به‌پناهگاه تعداد بیشماری از واژه‌های نثر پناه می‌برند . تعداد بیشتری ازنویسندگان هر روز بیشترحس می‌کنند ، که واژه‌ها تحمل معانی را از دست داده ونویسنده شده‌اند ، از شعر به‌طرف نثر عقب‌نشینی می‌شود و از نثر به‌سوی تاریکی . . . " . بگذریم از اینکه **مارتین اسلین** تئاتر پوچ را دارای جوهر شعری می‌داند ولی به‌هرحال این تئاتر شعر نیست مگر آنکه تعریف تازه‌ای به‌تدریج برای شعر پدید آید . نظر **والتر کوفمان** یکسره معطوف به‌قلمرو نمایشنامه نویسی است که بنظر او درآن نثر بر شعر غلبه کرده است و دراثر آن منزلت درام فروافتاده است به‌این‌ترتیب رمان که هرگز نه تنها شعرنبوده ـ ودراین نبرد درگیر نیست ـ بلکه منظوم هم نبوده است از لحاظ شکل ومضمون با " جهان تاریک " فاصله‌ای بسیار دارد .

در سلسله نقدهای‌اجتماعی و یا " تاریخی" هم برهان این ویژگی رمان را می‌توان یافت . نظرات **گئورگ لوکاچ** بطور مثال در این زمینه مشخص و جانبدار است . او وظیفه ادبیات و به‌ویژه رمان را " ارائه کاراکتری‌خردستیز در جامعه‌ای سرشار از دشمنی و بیگانگی می‌داند " البته بنظر لوکاچ این " رئالیسم " وضع موجود است با این حال این تعریف به‌ظاهر تررازیک در مقابل خود یک سیستم باز دارد . جامعه و فرد هر دو از یک مقوله‌اند هردو تاءثیر متقابل دارند یکی قانون " طبیعت وسرنوشت " ودیگری آدم خاکی محکوم نیست . این است که **لوکاچ** بعدها با ارائه نظریه " رمان درشرایط تاریخی" ، همه آنچه را که سایر هنرهای معاصر فاقد آنند سخاوتمندانه به رمان بخشید و فرد واجتماع را از طریق " **رئالیسم** " که به نظر او نه یک سبک ، بلکه سنگ بنای ادبیات است در یک ترازو سنجید و به یک اندازه بها داد .

دراینجا می‌توان به روشنی دید که دونظریه متناقض و دور از هم **کورمن و لوکاچ** رمان را شاخص ادبیات حال وآینده می‌دانند یکی بطور غیرمستقیم‌ودیگری‌با شناخت‌عاملیت‌رمان " در عملکرد به وظیفه هنری تاریخی خود "

با تکیه برچند فرض مورد گفتگو درمقاله می‌توان دریافت که رمان چه از دید " علمی " و چه از دید " تاریخی " در شرایطی قراردارد که هرچند منزلت ادبی آن نمی‌تواند همسنگ تراژدیهای کلاسیک یا حماسه های دورانها ، باشد اما هیچ صورت جانشین دیگری در ادبیات داستانی ، به‌توانایی آن درجهان معاصر وجود ندارد .

مصاحبه با تقی مدرسی

کتاب‌خوان، این جایزه رنگ وبویی ندارد. این یکبازی سیاسی است. والا چگونه می‌شود بین اینهمه نویسنده‌ی دنیا، یکی را بعنوان بهترین انتخاب کرد؟ هرسال به‌نویسنده‌ای در اقلیمی خاص این جایزه تعلق می‌گیرد. یکسال یک عرب ناشناس می‌برد ویکسال یک روس پناهنده شده وسال دیگر شخص دیگری. تمیز بین آثار، امری محال است. چگونه می‌شود ارزش یک پرتقال و یک سیب را با هم مقایسه کرد؟ ارزش‌ها متفاوت است. بهرحال مشغله‌ی ذهنی یک نویسنده یا شاعر، نباید جایزه نوبل باشد. جایزه نوبل یک دکان دونبش است که‌بصورت منطقه‌ای ونوع ارتباطات ومسائل پشت پرده‌ی دیگر، بین برخی از نویسندگان جهان تقسیم می‌شود. ما با کسی مسابقه ادبی نگذاشته‌ایم‌که حتما" برنده بشویم. این طرز فکر ارتجاعی، به‌روند خلاقیت لطمه میزند.

درجهان غرب بخصوص آمریکا، "روشنفکر" به‌کسی‌می‌گویند که حقانیت داشته باشد. باصطلاح صاحب حجت باشد. مخاطبش هم روی حرفش حساب می‌کند. درجهان سوم معمولا" روشنفکر عنوان یا صفتی است برای افرادی که به نوعی با شعر و داستان سروکار دارند. حال چه درمقام یک تولیدکننده یا مصرف‌کننده هنر، در غرب یک شاعر، فقط یک شاعر است نه روشنفکر. یک نویسنده فقط یک نویسنده است.

تورم زدگان

و سیاسی برده‌اند، نباید موجب آن شود تا قربانیان شخصیتی نسل تورمی را نادیده‌انگاریم.

وقتی توقعات، ناگزیر به علت قرار گرفتن در متن یا حاشیه یک شیوه زندگی مؤثر و ویژه نسبتا" بالاتربالا می‌رود اما امکان ارضای آن از حیث مادی فراهم نیست، آشکارا تضادها بسیار بیشتر از زمانی خواهد بود که مجموعه‌ٔ محیط اجتماعی در سطح خواستهایی نازلتر قرار دارد.

یک جامعه شهری جهان سوم که با سرعت خیره‌کننده‌یی بزرگ میشود و در خود جزایر خوشبختی تام اقلیتی محدود را می‌پرورد تضادهایش هم با همان سرعت آفریده شده و زرفا و گسترش می‌یابند. در این شرایط، آن قشرهای اجتماعی که شدیدا" در زیر تأثیر الگوهای مصرفی و رفتارهای برتری ـ جدایی خواهانه قرار می‌گیرند، اما، امکان به چنگ آوردن خواستها را ندارند، روز به روز مجبورند بیشتر به وسایل بازدارنده متوسل شوند.

وقتی بچه‌ها به اراده مقاومت در مقابل میل بزرگسالان تجهیز می‌شوند، ناگزیر مورد محدودیتها و حتی بدرفتاری‌هایی قرار میگیرند که به مثابه داده‌هایی غیرعادی آنها را به واکنش‌های بعدی می‌کشانند. اشتیاق به کنترل مطلق و بی‌پایان بر موجودات زنده، نشانی از ناکامل ماندن انسان و آن نیز محصول رفتارهای بازدارنده تضادآمیزی است که ریشه در شیوع یک بیماری ماندگار اقتصادی دارد: تورم همه‌جاگیر و بادوام.

آنچه رفتارهای آدمی را به علت تأثیر پردوام خود در زمینه‌هایی‌جا ه‌پذیر و ویرانساز یا یکدیگر نزدیک، منطبق، یا مکمل میکند، لزوما" تورم نیست.

اما تورم در شرایطی خاص، وقتی عوامل دیگر به ایجاد تضادهای تند و ماندگار اجتماعی می‌کشاندش به منشاء تباهی تازه‌یی در جوامع نیمه‌صنعتی ـ نیمه توسعه‌یافته‌یی که امکانات ارزی و نسبتا" زیادی دارد تبدیل میشود.

این تباهی چه بصورت میل به تحلیل اراده و تحت اختیار درآوردن و چه بصورت لذت از فرمانبرداری مطلق جلوه کند، نشان‌هایی دارد، از احساس ناتوانی، بلاتکلیفی در برابر مرگ و زندگی، ترس جدا ماندگی و دوری از عشق و اضطرابی بی‌پایان و قابل سرایت.

◆◆ ◆◆

۱) در سال ۱۹۵۲ "رائو" اقتصاددان هندی اظهار داشت که بالا رفتن درآمد آهنگ مصرف را زیادتر میکند و نه کمتر.
چرا که فقر و عقب‌ماندگی گسترده آنچنان است که مثلا" در بخش کشاورزی هر افزایش درآمد موجب افزایش بیشتر مصرف میشود، بدون آنکه موجب افزایش درآمد شود.
شهرنشینان از افزایش درآمد نه‌تنها برخوردار نمی‌شوند بلکه بدلیل مصرف زیاد روستائیان محروم‌تر هم خواهند شد.
همان سان راگنار نورکس متوجه شد که رفتار مصرفی ویژه کشورهای کم توسعه به نوعی دامن اقشار بالایی جامعه را نیز میگیرد. داراها با بدست آوردن درآمد تمایل مصرفشان بالا می‌گیرد.

بنابراین در یک بیان کلی می‌توان گفت که جوامع یاد شده افزایش درآمد چه نصیب اقشار پائینی شود، چه بالایی این مصرف است که به زیان تولید بالا میرود.

از همینروست که اقتصاد مردم‌گرا با توزیع درآمد را نه به مثابه یک وظیفه اخلاقی در مقابل محرومین و احتمالا" نوعی عوام‌فریبی که برابر با یک خط مشی اساسی توسعه تحلیل میکند.

انتقال درآمدهای هرز رفتنی به سوی جریانهای تولیدی، یعنی باز توزیع درآمد همراه باشد، را می‌توان بصورت سیاست اخذ درآمدهای اشافی و واقعا" تورمی و خریدن تور ماهیگیری برای ماهیگیران و نه خریدن ماهی برای آنان متصور شد.

۲) اطلاعات سیاسی ـ اقتصادی شماره ۱۳ ـ آبان ۶۶، جهان غرب و عمر طولانی بازارهای واردات ترجمه محسن اشرفی، صفحه ۴۱

۳) در آخر صفحه

۴) اریش فروم، آناتومی ویرانسازی انسان، نشر فرهنگ ۱۳۶۴، صفحه ۵۱۸.

۵) اریش فروم، همانجا، صفحه ۵۱۹. بهرحال، اریش فروم خود توضیح میدهد که بیانش معطوف به طرد و نفی پدیده‌های نوین تکنولژی و هنر عکاسی نیست، بلکه به جایگزین شدن" نگاه کردن" بجای "دیدن"، می‌اندیشد که بیانی تمثیلی از دگرگونی کالا زده است.

۶) شاید نمونه خوبی از اتخاذ سیاست نشر پول در خدمت به اقشار اجتماعی خاصی که با حاکمیت موجود پیوند دارند و لذا از طریق تسلط بر پول در جریان منافع لایه‌یی خود را می‌جویند، کشور شیلی از زمان کودتای خونتا، "پینوشه" باشد آندره گوندر فرانک اقتصاد دان مترقی در نامه سرگشاده‌یی به اقتصاد دان مشاور خونتا بنام قتل‌عام اقتصادی در شیلی بخوبی این سیاست را نشان داده است.

۷) مثلا" نگاه کنید به:
مصاحبه ارنست مندل، انقلاب مداوم در کشورهای عقب‌افتاده، محدودیت‌های انباشت وابسته در واقع در همه مقاله‌های اقتصاددانان نامی، پل‌سوئیزی، دانیل سینگر، پیتر گرین.

۸) در باره لبنان می‌توان دگرگونی ساختاری اقتصاد را به نفع یک لایه اجتماعی ممتاز و بهره‌مند، یعنی بورکراسی، و به زیان طبقه کارگر، دریافت دگرگونیهایی که جنبش‌های مردمی لبنان را در دهه ۸۰/۷۰ موجب شدند. مراجعه کنید به:
پل‌سوئیزی، دانیل سینگر، پیتر گرین، ساخت اقتصادی و جنبش کارگری لبنان، مجموعه مقاله‌ها، ترجمه علی مازندرانی، نشر آگاه ۱۳۶۱ ـ ۳

سنوبیسم گونه‌یی‌از رفتار اجتماعی ـ اقتصادی آدمیان که به ویژه در نوکیسگان پیدا میشود روزنبری این رفتار را در الگوهای مصرفی برخی اقشار اجتماعی تشخیص داد و تأثیر آنرا بر رشد اقتصادی ارزیابی کرد. اقتصاددانان زیادی از جمله نورکر و فندل با بینش‌های متفاوت و گاه همساز این تأثیر را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند به موجب این تأثیر، افزایش تقریبا" ناگهانی و سریع درآمد پولی در میان افراد عضو گروه اجتماعی کم‌درآمد و متوسط موجب افزایش بسیار شدیدتر مصرف کالاهای تجملی، غیرضروری فخرفروشان می‌شود.

از حیث روانشناختی اجتماعی، این رفتار، می‌تواند نوعی رفتار سادیستی غیر جسمی باشد که با برانگیختن حسادت و حسرت دیگران نوعی سلطه ایجاد میکند و موجب تشفی گره‌های روانی ناشی از آرزوهای ناکام مانده می‌شود. چه بسا که پوشاندن حس ترس و بدگمانی و نفرت، با ملاک گرفتن الگوهای مصرفی افراطی و جلوه‌نمایانه صورت میگیرد.

حتی تمایلات منکوب شده جنسی نیز در گونه‌یی از رفتار مصرفی سنوبیستی می‌تواند فرصت جبران بیابد.

بادها و بادگارها

با نهایت تاسف باخبر شدیم که محمد علی صفریان ، مترجم چیره‌دست براثر سکته قلبی در امریکا درگذشته است. او به سال ۱۳۰۸ در آبادان متولد شد و تحصیلات متوسطه را در رشته بازرگانی دردانشکده نفت‌آبادان به‌پایان‌رسانید. سپس به کار در شرکت نفت پرداخت و مسئولیت بخش انتشارات شرکت نفت را در آبادان به‌عهده گرفت. آنگاه با همکاری صفدر تقی‌زاده دست به ترجمه آثاری از ادبیات معاصر انگلیسی زبان زد و در این رهگذر چندین کتاب به فارسی ترجمه کرد. همکاری این دو مترجم تا مدتها ادامه‌یافت و سپس خود به تنهایی آثار دیگری به فارسی برگرداند. صفریان از مترجمان خوب و گرانقدر بود و به ادبیات عشق می‌ورزید.

از جمله ترجمه‌های او عبارتند از : تورتیلا فلت اثر جان اشتاین‌بک، سفر دورودراز به وطن و آناکریستی اثر یوجین اونیل، چرخ و فلک اثر آرتور شنتسلر، سیمای نهان برزیل اثر فرانسیسکو جولیانو، دل تاریکی و جوانی اثر ژوزف کنراد، دادگاه مونسرا اثر اوسکار دومیو، عشق هفت عروسک اثر پول‌گالیکو و مرگ در جنگل اثر شروود اندرسن.

نامه‌ای از : محمد رضا صفدری
به : صفدر تقی‌زاده

استاد تقی‌زاده

همان روز جمعه ۲۹ مهرماه که شما داشتید نامه می‌نوشتید ما در شیراز در خانهٔ دوستی آبادانی نشسته بودیم که یکی گفت محمد علی صفریان در امریکا درگذشته است. دوستمان و همسرش بسیار افسوس خوردند. گویا در آبادان همدیگر را می‌دیده‌اند.

*

چاره‌ای‌نیست. داروی‌راه، رفتن است. اما وای مرگ و وای پس از مرگ. من هم دو سه سالی است دست و دلم به کار نمی‌رود. گاهی از همه چیز و همه‌کس بیزار می‌شوم و گاهی یک تیز قیچی کوچکم‌را آهسته روی‌رگ‌گردنم می‌مالم ومی‌خندم. همان قیچی کوچکی که در اهواز از یک داروخانه خریدم. به سراغ مادر دوستم رفته بودم و دوست اهوازی‌ام در تهران بود و من می‌بایست هرچه زودتر خودم‌را به‌دوستانم در " مارد "می‌رساندم. گرما و گشنگی و هنوز نرسیده ما را بردند به سنگری زیر زمین. دولا راست می‌شدیم. نه خم ابروبی با یاد آمد و نه فریادی. قیچی کوچک در جیبم بود. به جای نمازخواندن چندین‌بار گفتم :

چاره‌ای نبود. بایست کاری می‌کردم تا ندانم کجا هستم و چه می‌کنم. همان روز ناهار نخورده گفتند که ما به دردشان نمی‌خوریم و ما را پس فرستادند. ماهم رفتیم در جاده آبادان نشستیم. نزدیک به آبادن. گفتم چه آدمهایی از این جاده رفته‌اند و آمده‌اند و اکنون جاده‌ای را که نیمه شب از آن گذشته‌اند به یاد نمی‌آورند. دشنام هم دادیم، به‌آنها که به‌سوئد وکشورهای مادینه‌پرور رفته‌بودند. به یاد آوردیم زنی را که می فروش میخانه‌ای بود و روزی داغ دو امریکایی مست به سراغش رفتند. و ما به جای مردانی ناتوان و درمانده از شکاف در بستهٔ میخانه می‌دیدیم که دو مست لباسهای زن را تکه پاره می‌کردند و او جیغ می‌کشید و ما جیک‌مان درنمی‌آمد. دوستم گفت: رنگ‌استخوانش هم پوسیده است.

به تهران که آمدیم دوست اهوازی‌ام را دیدم گفتم نزدیک خانه‌تان یک قیچی کوچک خریدم و تو جادهٔ آبادان از خیلی‌ها یاد کردیم و اینکه بوی کسی در جاده‌ها نمی‌ماند.

سالی دیگر یکراست به خانه‌اش رفتم. زنی آمد در را باز کرد و گفت : مگر نمی‌دانی دوستت مرده.

رفتم به چایخانه‌ای و در آنجا شنیدم که دوست دیگری هم در امریکا مرده، گویا سرطان داشته. تازه بیش از دوسال نمی‌شد که با هم یکدل شده بودیم. به دوستی تلفن کردم گفت دوست اهوازی‌مان " شاهرخ " با قیچی رگ خودش را زده بود.

درست همان شبی که شما از امریکا برگشته بودید من خبرشان را شنیده بودم و هر کاری می‌کردم نمی‌توانستم اندکی از آن مایه‌های شادی‌آور در رگم بریزم.

دوسال که گذشت یکی از بچه‌ها گفت شاهرخ با قیچی رگ‌گردنش را زده بوده‌است. خواهرانش کی سررسیده بودند نمی‌دانم. همچنین نمی‌دانم چهره آنها به هنگام دیدن دوستم چه ریختی بوده است. کابوسی زنده، نه در خواب که امید بیداری هم نیست.

آی، یادم آمد. یک بار دیگر به داستان " عمو ویلی " نگاه کن.

شاهرخ می‌گفت تصویری در آن داستان برایش گنگ بوده. گفتم من تازه با تقی‌زاده آشنا شده‌ام. اگر می‌خواهی برویم ببرسیم. روز دیگر گفت خودش شماره صفریان را پیدا کرده و صفریان گفته است آن تکه یا تصویر اندیشه‌ای دربارهٔ مرگ یا همچو چیزی بوده است.

من صفریان را ندیده بودم. زندگی گل‌بردار است...

●

با اینکه در نامه‌تان خواندم که از مرگ آن عزیز بسیار خسته و نومید و دلسرد شده‌اید با این همه چندبار آن را خواندم. شاید هم از این‌رو که ارزشهای دل آدمی به این است که از مرگ یاری، دوستی این همه شکسته شود.

من که همیشه با یاد شما هستم و امیدوارم زنده و شادمان باشید.

گزیده‌هائی از کتاب :

نامه‌های استریندبرگ

به : " هاریت بوس "

(نامه‌های عاشقانهٔ نابغه‌ای رنج کشیده)

* * *

میس بوس عزیز — استکهلم ،
۱۶ فوریه ۱۹۰۱

من همچنان ترا " عزیز" میخوانم، چون جمعهٔ گذشته، درنهایت مهربانی ازخدا خواستی که برکتش را به من ارزانی دارد... این نخستین بار طی سالها بود که کسی چنین می‌کرد. ــ نمی‌دانم که تو به خدائی مهربان معتقدی یا نه ! اما " او" سخنات را شنید و دعایت را مستجاب کرد! این را می‌توانی باور کنی چون من بیمار بودم و در تاریکی... و بعد نورآمد و روشنائی همراه با یقین‌های خوشایند و آرامش! به همین سبب بود که من، دست کوچکی را که به من برکت بخشیده بود بوسیدم ! امیدوارم که این را درک کنی ! و به همین سبب بود که گریستم ! و این دیروز نبود که برای آخرین بار گریستم ! امیدوارم این را هم درک کنی.

* * *

محبوبم — چهارشنبه هفته عید پاک،
۱۹۰۱

... در آغوشت میکشم، چشمانت‌را می‌بوسم و خدای را سپاس می‌گویم به خاطر فرستادن تو، کبوتری کوچک، با شاخه‌ای از زیتون، و نه با ترکه‌ای از چوب غان.

سیلاب فرونشسته، فرسودگی رخت بربسته، و زمین دیگرباره دارد سبز می‌شود.

با درود، محبوب من

* * *

محبوبم — ۲۱ آوریل ۱۹۰۱

... با من بمان تا آن زمان که اجل فرا می‌رسد ... گمان هم نمی‌کنم که دیری بپاید. هیچگاه بر من خشم مگیر... مهربان باش! آن چه تو می‌بینی عمد یا اختیار نیست ــ این سرنوشت من است که می‌بینی ...

یاری‌ام کن تحملش کنم! به‌تنهائی هرگز نمی‌توانم از عهده‌اش برآیم.

* * *

محبوبم — ۲۸ آوریل ۱۹۰۱

می‌پرسی که آیا می‌توانی چیزی خوشایند و زیبا به زندگی‌ام ببخشی! و با این همه ــ چه چیز هست که تاکنون به من نبخشیده باشی ؟

سه ماه پیش، وقتی تو ــ محبوب گرامی من، دوستم ــ به خانه‌ام پانهادی، من غم‌زده بودم و پیر و زشت ــ تقریبا" از دست رفته و اصلاح ناپذیر، و بی‌هیچ امیدی،

و بعد تو آمدی!

چه شد؟

نخست اینکه مرا بهبودی بخشیدی!

و پس از آن، امید به زندگی بهتر را در من برانگیختی!

و به من آموختی که در زندگی ــ و در اعتدال ... زیبائی هست... و زیبائی تخیل شاعرانه را به من آموختی.

من ملول بودم و اندوهگین ــ تو به من شادی بخشیدی.

پس دیگر از چه نگرانی؟

تو ــ جوان، زیبا، با قریحه ــ و برتر از همه تندرست ومهربان! ــ چه‌بسیار چیزها که می‌توانی به من بیاموزی! با این همه، مصرانه می‌گوئی که طالب آموختنی!

تو به من آموختی که به پاکی سخن بگویم، کلمات فاخر بکار برم. به من آموختی که با متانت و بلند نظری بیندیشم. به من آموختی که هر دشمنی را ببخشایم. به من آموختی که به سرنوشت دیگران و نه تنها خودم احترام بگذارم.

محبوبم! چه چیز می‌تواند ما را ازهم جدا کند اگر پروردگار نخواهد؟

اگر این مشیت الهی است ــ خوب، پس همچون دو دست ابدی از هم جدا خواهیم شد، تو عشق دور و جاودانه‌ام باقی خواهی ماند، من همواره خدمتگزار تو و دورادور مواظبت خواهم بود! ترا با عشق خویش و اندیشه‌های نیکخواهانه‌ام گرم خواهم کرد... با دعاهایم محفوظت خواهم داشت!

بگذار تا ششم ماه مه صبر کنیم و به‌بینیم که پروردگار برای گسستن آن چه خود پیوند داده است، چه خواهد کرد!

* * *

... به من گفت که زندگی چه دشوار و چه تلخ بر او گذشته است ــ و چقدر در آرزوی تابش نوری بوده است: زنی که بتواند اورا با انسانیت و زنانگی‌اش آشتی دهد.

(از گفته‌های هاری‌یت‌بوس درباره‌ٔ استریندبرگ)

اثر: ایوان بونین ترجمه: محمد علی صفریان

"نویسنده روسی" صفدر تقی‌زاده

صدروپیه

در آن هنگام یک روز صبح او را در حیاط مهمانخانه دیدم. مهمانخانه بنای کهنه‌ای به سبک ساختمانهای مستعمرات هلند در میان درختان نارگیل داشت و کنار دریا بود. من در آن اقامت داشتم و هر روز صبح او را آنجا می‌دیدم. همیشه در یک صندلی حصیری، دوقدم دور از ایوان در سایه‌ٔ نسبتا" گرم بنا لمیده‌بود. مالاکائی بلندقد و زردچهره‌ای با چشمان ناخوش‌آیند و تنگ که کت کرباس سفید و شلواری از همان جنس پوشیده بود پای برهنه‌اش را روی زمین شنی میکشید، سینی دست خود را که فنجان شفاف چای طلائی رنگی در آن بود می‌آورد و روی میز کنار صندلی میگذاشت و پس ازادای احترام، بی‌آنکه لبان‌خشک وبهم‌فشرده‌اش را تکان دهد، تعظیم می‌کرد و دور می‌شد. و او همچنان روی صندلی لمیده بود و بادبزن حصیری کوچکی را تکان می‌داد و مژگان شگفت‌آورش چون مخمل سیاه می‌درخشید... بکدام دسته از مخلوقات زمینی تعلق داشت؟

بدن سفت و قهوه‌ای رنگ گرمسیری‌اش ازشانه و بازو تا سینه و پاها لخت و نمایان بود، رانها و کمرش در ساری سبز روشنی پیچیده شده بود و ناخنهای سرخ رنگ پاهایش از لای نوارهای قرمز دم پائی چوبی زردرنگ و براقش بیرون زده بود. گیسوانی قیرگون که بالای سرش جمع شده بود ابهتی داشت که با لطافت صورت بچگانه‌اش جور درنمی‌آمد. یکجفت گوشواره‌ٔ طلای تو خالی از نرمه‌ٔ گوشهایش آویزان بود. مژگان سیاه رنگش بطور خارق‌العاده‌ای بلندوعالی بود وبه‌پروانه‌های زیبائی می‌ماند که به آرامی روی گلهای قشنگ هندوستان پرپر میزنند... زیبائی، هوش،وقار، هیچیک از این کلمات و هیچ توصیف معمولی‌بشری در مورد او بکار نمی‌آمد، در حقیقت چنین بنظر می‌رسید که از سیاره‌ٔ دیگری بزمین نزول کرده است. برای او شایسته‌تر بود که کاملا" بی‌حرف و ساکت باشد. و او ساکت و آرام لمیده بود و مژگان مخملی سیاهش را چون شاخکهای پروانه، موزون و پیاپی و آهسته ببالا و پائین حرکت می‌داد.

یک روز صبح، وقتی او به مهمانخانه آمد و من می‌خواستم بگردش معمولی‌ام در شهر بروم، پیشخدمت مالاکائی روی پله‌های‌ایوان بمن نزدیک شد، تعظیم کرد و آهسته به انگلیسی گفت: "صد روپیه، آقا!"

کتاب

کلیله دمنه منظوم

یا پیمانه پند

سروده‌ٔ غلامحسین فخر طباطبائی

تیراژ چاپ اول ۵۰۰۰ جلد

۴۷۹ صفحه

سراینده پیمانه پند در مقدمه کتاب، به چگونگی آمدن کتاب "پنچه تنترا" به ایران و موسوم به کلیله دمنه شدنش اشاره می‌کند بعد به کار رودکی می‌پردازد که کلیه را به نظم درآورده و از آن ابیاتی چند باقی نمانده است.

سراینده سعی کرده است که در منظومه پیمانه پند داستانهای کلیه و دمنه را به نظم درآورد و به زبانی ساده فهم آنرا برای همگان میسر سازد.

کتاب با چاپ مرغوب و نقاشی رنگی منتشر شده است.

مریم امینایی، سالهای حساس رشد

نشر مرکز ۱۳۶۷

۱۶۱ ص، ۵۵ تومان

● دوران کودکی و خاصه سه سال نخست‌زندگی، یکی از دوره‌های بحرانی رشد و بلوغ است و رشد به معنای شکوفایی استعدادها، خصوصیتها و نیروهای ذاتی است که به صورت جریانی دائمی با تغییراتی تدریجی در جنبه‌های مختلف شخصیت به گونه‌ای متفاوت در کودکان گوناگون مورد بررسی قرار می‌گیرد. رشد ممکنست بدنی، ذهنی، عاطفی، اجتماعی و سخن‌گویی باشد هر یک از این موارد در کتاب خانم امینایی به تفصیل بررسی شده است. اما مؤلف سه سال اول زندگی را دوران شیرخوارگی خوانده است و این بنظر اصطلاح مناسبی نمی‌آید. بهر حال در همین‌دوره و یا حداکثر در پنج‌سال نخست‌زندگی است که کودک به هشتاد درصد رشد نهایی می‌رسد و شرایط محیطی حداکثر تاثیر بر چنین روندی را خواهد داشت.

کتاب "سالهای حساس رشد" از شکلهای مختلفی برای تفهیم مطالب برخوردار است ولی متاسفانه جای جدول در کنار، متن، خالی است خلاصه هر فصل نوشته شده و پرسشهایی نیز در پایان فصل‌ها برای بحث و گفتگو مطرح شده است. کتابنامه پایانی تنها بهره‌وری از منابع فارسی را نشان می‌دهد. و جای منابع مستقیم خارجی، خالی بنظر می‌رسد هر چند استفاده از ترجمه آثار کراو، جنگینز، موسن، مان، اوجمن و سارازن را برای تهیه مطالب، یادآوری می‌کند کتاب خانم امینایی هم برای متخصصان و هم برای خوانندگان عالم مفید و قابل توصیه است.

با این امید که سالهای حساس رشد در کتابهای دیگری نیز پی گرفته شود و جوانی به دنبال آن دوران کهنسالی نیز به عنوان توقف رشد مورد بحث و گفتگو قرار گیرد.

● تاریخ خط

نوشته آلبرتین‌گاور ــ برگردان از عباس مخبر و کورش صفوی ــ نشر مرکز ــ سال ۶۷ ــ ۲۸۰ صفحه ــ تیراژ ۵۹۰۰ نسخه ــ قطع رحلی با جلد سلفون روکش‌دار ــ قیمت؟

تاریخ خط کتابی‌ست درپنج فصل و یک تکمله درباره منشاء وتکامل خط و ویژگی‌ها و تکامل آن، انواع خطوط از دیرگاه تاکنون ونگرش اجتماعی نسبت به‌نوشتار و خط پس از اختراع دستگاه چاپ.

مؤلف درقسمتی از پیش‌نوشتار کتاب آورده که: درباره جنبه‌های گوناگون نوشتار، خطوط مختلف، تاریخچه و رابطه‌ی احتمالی آنها با یکدیگر آثار گسترده و بیشماری وجود دارد واین مختصر هیچگاه ادعای رقابت با پژوهشهای متخصصان این اموررا ندارد. این کتاب هدفی همگانی‌تر را دنبال می‌کند که همانا توجه به نوشتار درمفهوم‌موجود ازاخر قرن‌بیستم به‌عنوان عامل ذخیره‌سازی اطلاعات وبررسی کنش متقابل میان جامعه و نوشتار است. داستان خط، شرح سرگذشتی‌ست که بیش از بیست‌هزار سال را درمی‌نوردد و با تمامی جنبه‌های زندگی انسان تماس می‌یابد.

جان سخت تراژدی تهیدستان

درشماره ۱۶ دنیای سخن مطلبی با عنوان دوباره‌سازی گل‌مینا چاپ شده بود. این فیلم از روی کتابی بنام Ironweed نوشته ویلیام‌کندی ساخته شده که من آنرا به‌فارسی جان‌سخت ترجمه‌کرده‌ام، برای شناخت بیشتر این نویسنده که جایزه پولیتزر را نصیب خودکرده است، نوشته‌ای را که درباره این نویسنده نوشته‌ام تقدیم می‌دارم.

غلامحسین سالمی

"... بوار صبح شدیدتر شده بود. عرق یک روز کار، ترشیدگی گل خشک‌شده روی دستها ولباسهایش، عطرمتعفن هوای گورستان با ادعایش درمورد خلوص وپاکی‌آسمانی، همه اینها همچون توده‌ای آلوده روی موجودیت طاعون‌گونه شخص او تلنبار شده بود..."
ص۵۷ ازمتن کتاب.

"جان‌سخت" سرگذشت آمریکائی تهیدستی است دربرشی بسیار مهم ازتاریخ معاصر این‌کشور و بانگاهی که به‌گذشته دارد بیش از دودهه ازاین تاریخ را میپوشاند. زمان روایت قصه ۱۹۳۹ است ـ نبود یل با طرح نوین اقتصادی ـ و آغاز قصه با فلاش‌بک ـ نگاه به‌گذشته ـ خواننده را به‌سال ۱۹۱۶ بازمی‌گرداند، اوج اعتصابهای کارگری، رویاروئی نادارها و داراها ـ که سود خود را در زمینه‌پردازی برای ورود به جنگ می‌بینند ـ و در یافتن نیروی انسانی برای جایگزینی کارگران اعتصابی با مشکل روبرو نیستند و ... دهه ۱۹۲۰، Golden twenties. رویای آمریکائی. عطش میلیونرشدن والگوها واسطوره‌های سرمایه‌داری، از روزنامه‌فروشی تا کشف معدن های طلا وچاه‌های نفت، راکفلر، فورد.... و ۱۹۲۹ تا آخرهای دهه ۳۰، تراژدی آمریکائی، بحران اقتصادی، فقر وتهیدستی عامه‌آمریکائیان ... "جان سخت"، پهنه‌ای به‌این گستردگی را دربر میگیرد. اینجاست که اگر کسی پسزمینه تاریخی جان‌سخت را نداند، شاید که نویسنده را به شتابزدگی متهم کند. اما کندی در روایت "جان سخت" با همه پرشها وعدم توالی، بازگو کننده صادق‌وهوشیارمناسبات اجتماعی ـ اقتصادی زمانه خویش است و با دقتی موشکافانه، اثری را آفریده است که ارزشهای مردم شناختی خاص خودش را دارد. نویسنده در واقعگرائی خود تا آنجا پیش میرود که درمتن قصه، ناگهان‌به‌شرح دقیق چندوچون اعتصابهای کارگری و ساز وکار شکسته شدن آنها میپردازد بی آنکه‌یکبستی قصه مورد تهدید قرار گیرد.

* * *

قصه از زبان شخص سوم، راوی "همه ـ دان" بیان میشود. اما برخلاف معمول، حضور راوی درموارد بسیار نادر است که احساس میشود. به‌عبارت دیگر حضور "مزاحم" راوی خواننده را نمی‌آزارد، برعکس، اگر این حضور نادر نمی‌بود قصه دچارگسیختگی وابهام می‌شد. روشن است که نثر "جان‌سخت" نثری دوگانه است، آنجا که راوی سخن میگوید خواننده با زبانی دقیق، روشن ودرست روبروست ودردیالوگها زبان شکسته است و محاوره‌ای. درترجمه کوشش شده است که این دوگانگی حفظ شود، هرچند امکان به‌کارگیری واژگان شسته ورفته‌تر ویا ادبی‌تر، بود، اماترجیح داده شد برای نشان‌دادن سبک کار نویسنده از واژگان و زبانی که بیشتر به متن اصلی وزبان نویسنده نزدیک‌تر باشد، استفاده شود.

"فرانسیس‌فلان" در ۱۹۳۹ ـ زمان روایت داستان ـ کارگر روزمزد یک گورستان است و به‌کار قبرکنی‌درگورستانی مشغول است‌که اعضای‌خانواده ـ ازجمله طفل سیزده روزه‌اش ـ درآن به خاک سپرده شده‌اند. این طفل‌سیزده روزه، بیست ودو سال پیش ازدست پدر به‌زمین افتاده وجان باخته است ... و پدر ازهمان روز آواره شده. فرانسیس فلان پنجاه دلار به یک وکیل دعاوی بدهکاراست واین مبلغ، دستمزد او برای دفاع از فرانسیس در دادگاه است. اتهام فرانسیس‌فلان آن بوده که برای شرکت در انتخابات، بیست‌ویک‌بار ثبت‌نام کرده است.

"... او دست ازمشروب‌خواری برداشته بود چون ... خواسته بود تا موقعی که به‌جرم بیست‌ویک‌بار ثبت‌نام درانتخابات به‌دادگاه میرفت حالت عادی داشته باشد. وکیلش مارکوس‌گورمن ... درتاریخ اوراقی که اتهامات علیه فرانسیس را شرح میداد اشتباهی یافت وپرونده مختومه اعلام‌شد... وقتی که هنگام پرداخت حق‌الوکاله رسید فرانسیس حتی پنجاه دلار هم نداشت. تمام آن را مشروب‌خورده بود ...

ـ من این پولو ندارم.

ـ خوب. پس برو کارکن واین پول را دربیار. من برای کاری که میکنم پول میگیرم.

ـ هیچکس به‌من کار نمیده. من آدم به‌درد بخوری نیستم.

ـ من برای تو یک کار روزمزد درگورستان میگیرم.

فرانسیس‌فلان بیست ودوسال است که خانواده‌اش را ترک گفته وچون آواره‌ای روزگار گذرانیده است. حادثه مهم زندگی فرانسیس‌فلان که جاپای‌آن درقصه، جای‌جای دیده میشود، مرگ اعتصاب‌شکنی است‌که پرتاب‌سنگی ازسوی‌فرانسیس مزد او را کف دستش گذاشته است. تاثیر این حادثه تا آنجاست که توالی قصه را مرتبا" با یادآوری این حادثه درهم می‌ریزد و از میان میبرد. همین‌جا باید گفت که نویسنده "جان سخت" به‌هیچ‌روی پای‌بند تداوم منطقی روایت نیست و درست به‌همین دلیل لحنی کاملا" صمیمانه و واقعی دارد. مگر آدمی، خود با تداومی منطقی به تفکر میپردازد، دربعضی از بخشها، روایت، حالتی مالیخولیائی به‌خود میگیرد. واگویه‌های فرانسیس‌فلان که به شکل مکالمه با جرالد سیزده روزه ـ که بیست ودوسال پیش مرده است ـ از تکه های به‌یاد ماندنی "جان سخت" است. این واگویه‌ها درتوضیح موضوع خاصی نیست، به‌عبارت دیگر"ضعف" قصه نیست که به‌کارگیری این شیوه را ایجاب کند بلکه حالتی کاملا" طبیعی ـ وانگار لازم ـ دارد. تصویرهای واقعگرایانه از کار وزندگی فرانسیس‌ـ فلان درست چسبیده به مکالمه پدر ومادر او که درگور خفته‌اند عرضه میشود. یا مثلا" توضیحات دقیق او راجع به اعتصابهای کارگری ـ که جا پای تجزیه وتحلیل هم درآن به‌چشم میخورد ـ باگفتگوهای قهرمان داستان با فرد اعتصاب شکن ـ که به دست خود اوکشته شده ـ همراه می‌آید. نگاه به‌گذشته ـ فلاش‌بک ـ درجان‌سخت کاملا" بریده بریده وبدون توالی منطقی است. پرشهای سریع وسرگیجه‌آور ازگذشته به‌حال و از حال به‌گذشته، شگرد زیبائی است که ویلیام کندی بی‌باکانه به‌کار میگیرد بی‌آنکه پروای‌گیجی خواننده را داشته باشد. این بریدگی‌ها وپرشها از ویژگیهای "رمان نو" است اما مقایسه‌ای میان کتاب حاضر و "مرگ آرتمیوکروز، کارلوس‌فوئنتس" ـ بدون ورود به بحث مقایسه ارزشهای‌این دو کتاب ـ نشان میدهد که کندی کار پرشهای زمانی را دست‌کم "طبیعی‌تر" از فوئنتس انجام داده وچون او مجبور نشده است که برای هربخش، تاریخ وقوع آن را به دقت یک تقویم ذکرکند.

در جای‌جای "جان‌سخت"، راوی یکی از قهرمانان را ـ تنها با به‌خاطرآوردن نام قهرمان دیگر ـ رها میکند و به‌شیوه‌ای سینمائی، انگار که دوربین به‌دست، دنبال آن دیگری ـ درگذشته یا حال ـ به‌راه می‌افتد و کار روایت را دنبال میکند. از جالبترین نمونه های این ویژگی توضیحاتی است درباره یک "اسب‌دزد" به‌نام آلدوکامپونه درصفحه۴۹ ترجمه فارسی کتاب. این شیوه دنبال کردن وقایع، خواننده را، به‌یاد "رگتایم"، دکتروف، می‌اندازد" تصویرپردازی های کندی در "جان‌سخت" گاه آنچنان ماهرانه است که فضای قصه را جلوی چشم خواننده جان میبخشد.

"... بعضی ازاین مردگان دوباسه ماه پیش دفن شده بودند ولی هنوز هم تابوتشان در خاک باران خورده بیشتر پائین میرفت. سنگینی وزن روزهائی که زندگی کرده بودند اکنون سطح معادل خود را در مرگ تازه‌وارد می‌جستند و با این کار، مستطیلی تهی روی هرگور ایجاد میکردند..." ص۱۴.

نشریه آدین ـ راهنمای‌گلهای وحشی آمریکای شمالی، Ironweed را گلی از تیره آفتابگردان‌ها معرفی کرده است که ساقه‌ای بلند و کشیده دارد وبرگهائی نازک وبلند و میوه‌ای دانه‌ای‌شکل با پرزهای زبر وخشن که در پهنه وسیعی ازخاک آمریکا می‌روید: واین تعریف‌درباره فرانسیس‌فلان به‌واقع وتمامی راست می‌آید.

فرانسیس‌فلان، نه یک تهیدست آمریکائی، که تهیدست آواره زمانه خویش‌است، آواره‌ای ولگرد که باید او را نماد فریادوار " تراژدی آمریکائی" دربرابر " رویای آمریکائی" دانست، محصول جامعه‌ای است که "عدالت" را فدای " چیزی به‌نام آزادی" کرده است. فرانسیس‌فلان خشن است. خشونت را درزمین " بیس‌بال " آموخته و درپهنهٔ زندگی تجربه کرده است. فرانسیس‌فلان ــ درست مثل آیرون‌وید ــ ساقه‌ای بلند وکشیده دارد با میوه‌ای پوشیده از پرزهای زبروخشن ودرهمان حال گلی خوشه‌ای به رنگ ارغوانی. او نیز چون آیرون‌وید در پهنه وسیعی از خاک آمریکا می‌روید. زمین پوشیده از " جان سخت" است. بازگشت دیرهنگام و نادیرپای فرانسیس به‌خانه، دیدار فرزندانش، همسرش و خانواده‌اش... مگر فرانسیس‌فلان می‌توانسته است نرود؟ ومگر، حالا میتواند بماند؟

هانریش‌بل در " ... وحتی یک‌کلمه هم نگفت" گزارشگر انسان تهیدست اروپائی در دهه ۱۹۷۰ است وکندی در " جان سخت"، تصویرگر انسان تهیدست آمریکائی در دهه ۱۹۳۰، واین دوکتاب با همه تفاوتهایشان تا آنجاکه حدیث تهیدستی، آوارگی وجدائی را حکایت میکنند بسیار به‌یکدیگر می‌مانند، چنانکه به " مرک پیلگور" میلر.

" ... دریک محوطه صلیب شکل، جرالد در گور خود، نزدیک شدن پدرش را می‌نگریست ومی‌اندیشید که هنگام ملاقات عکس‌العمل صحیح او کدام است. آیا باید این مرد را از همه گناهانش عفو کند، نه برای اینکه او را انداخته بود چون این فقط یک حادثه بود، بلکه برای ترک خانواده‌اش، برای فرار نامردانه‌اش وقتی که ثبات قدم‌مورد احتیاج بود؟ گور جرالد با امکانات عالی به ارتفاعش درآمد. با اینکه جرالد در زندگی هرگز فرصت حرف زدن پیدا نکرد... در مرگ نعمت صحبت کردن به زبان‌های مختلف را دراختیار داشت. توانائی او درایجادارتباط ودرک، درمیان مردگان درحد نبوغ‌بود. او میتوانست با هرکدام از بالغین مقیم آنجا به‌هرزبانی گفتگو کند. اما مهم‌تر از آن توانائی او در درک صدای سنجابها و موش خرماها، علامتهای بی‌صدای مورچه ها و سوسک‌ها و علائم خزنده حلزونها و کرم‌هائی بود که از بالای سرش ومیان خاک گورش عبور می‌کردند..." ص۳۴.

* * *

ویلیام‌کندی، ازشهروندان قدیمی‌آلبانی، از شهرهای ایالت نیویورک‌است. وی دردانشگاه ایالتی نیویورک شاخه آلبانی، به‌تدریس نگارش اشتغال دارد. پیش ازاین، دو رمان " لگز". و " بزرگترین مسابقه بیلی‌فیلان" از وی منتشر شده است. آخرین اثر نامبرده، " کامیون جوهر" نام دارد که مدت‌ها در لیست کتاب‌های پرفروش بین‌المللی جای داشته است.

ویلیام‌کندی درسال ۱۹۸۴ موفق به اخذ جایزه ادبی " پولیتزر" شد.

● **آخرین نسل‌برتر**

مجموعه‌ی ۱۱ داستان کوتاه و ۷ طرح گزارشگونه‌ی داستانی‌ست از عباس‌معروفی نویسنده و نمایشنامه‌نویس جوان که اخیرا" بوسیله نشر گردون چاپ و به بهای ۳۰۰ ریال در ۱۵۹ صفحه منتشر شده است.

عباس معروفی یکی از چهره‌های نوخاسته‌ی داستان‌نویسی جوان ایران است که نمایندگان خوش درخششی چون بهرام حیدری، محمد رضا صفدری، قاضی ربیحاوی، منیرروانی پور و امیر حسین چهل‌تن دارد. او با شتاب محسوسی پله‌های آغازین این هنر را پشت‌سر نهاده و با عرضه‌ی این مجموعه نشان میدهد که باید ظهور یک نویسنده جوان را در عرصه‌ی نه چندان گسترده‌ی داستانهای کوتاه به اهل کتاب نوید داد.

زبان داستانهای معروفی ساده و نثرش بدور از زوائد حجم پرکن و اطوار ادیبان داستان‌نویس‌است و گزینش موضوع داستانهای کوتاه، باوجود نقص وصف پدیده‌هایی که گاه نقشی در روند حرکت داستان و شکل‌گیری ساختمان آن ندارند، از ظرافت و باریک اندیشی‌های ذهن نو و دقت خاص در انتخاب مسائل عام اجتماعی برخوردار است.

ساختمان و روند شکل‌گیری داستان ۲۳ صفحه‌ای آخرین نسل برتر و رشته تسبیح و موری، از بهترین ساخت‌های داستانهای کوتاه این مجموعه است بر این کتاب نقدی نوشته شده که درآینده چاپ خواهد شد.

از عباس معروفی قبلا" نمایشنامه " تا کجا با منی" و اخیرا" " دلی برای و آهو " را خوانده‌ایم.

● **شهود**

شهود نام رمانی‌ست از " فلانری اوکانر " یکی از نویسندگان صاحب‌سبک ادبیات جنوبی آمریکا. ادبیاتی که ویلیام فالکنر نماینده نام‌آور آن است.

سبک اوکانر در نوشتن این رمان سخت جنوبی‌ست. زبانش سرشار است از اصطلاحات و کنایات عامیانه مردم‌جنوب آمریکا، از هر سنخ و صنفی. شهود یک داستان به‌سبک گوتیک نواست داستانی با فضاهای عجیب و غریب و شوم و ترسناک که با خشونت و خون و بیرحمی کور درآمیخته است. داستانهای گوتیک نوعی از رمانس‌است که در اواخر قرن هیجدهم و آغاز قرن نوزده رواج داشت و سرشار بودند از ماجراهای ددمنشانه و خونین و وحشیانه آن روزگاران.

خانم اوکانر که نویسنده‌ای مذهبی‌ست که برخلاف بسیاری از نویسندگان نه عشق، که رنج را رمزدستیابی به حقیقت میداند و رنج را با خشونت تمام به نمایش می‌گذارد. اما در پایان چنین می‌نماید که از ریاضت و رنج به شهود می‌توان رسید و به عشق. جان کلام اوکانر شاید این باشد که انسان با فروبستن چشم جهان‌بین و گشودن چشم‌جان‌بین است که می‌تواند حق را به‌شهود برساند.

این رمان خواندنی که در سال ۱۹۵۲ نوشته شده با ترجمه آذر عالی‌پور به‌وسیله نشر نو در ۲۳۶ صفحه و با قیمت ۵۲۵ ریال اخیرا" روانه بازار کتاب گردیده است.

●●●●●●●●●●●●●●●●●●

خانمها، آقایان

اگر تا به حال از روش بافت مو و یا کلاههای چسبی استفاده می کردید با مبلغ کمی می توانید آن را به روش دائمی بدون مراجعه بعدی تبدیل نمائید.

ما مدعی هستیم که روش‌های فوق حتی در اروپا هم عرضه نمی‌شود. این متدها نتیجه تلاش پیگیرمتخصصین مو درآمریکا می‌باشد، دراین روش بدون عمل جراحی ازیکصد تار موتا ده‌ها هزارتارمو روی سر شما نصب می‌گردد. با این متد کاملاً جدید واستثنائی‌شما احساس خواهیدکردکه موهایتان از زیر پوست روئیده و هیچگونه تفاوتی با موهای طبیعی‌تان ندارد و با لمس‌کردن موهای جدید حتی فراموش می کنید که موهایتان ریخته است. با خیال راحت استحمام کرده و موهایتان را به فرم دلخواه شانه کنید. بعد از نصب موچنانچه مورد پسندتان واقع گردید وجه آنرا بپردازید. ضمناً فراموش نکنید متدهای فوق احتیاج به مراجعه‌بعدی ندارد.

خانه‌موی ایران

(ویوینگ راشل سابق) اولین مؤسسه ترمیم‌مودرایران

تهران ـ خیابان :

ولی عصر ـ جنب سینما آفریقا (آتلانتیک سابق) تلفن ۸۹۸۴۲۳

LES POETES IRANIENS CONTEMPORAINS

ORAIL PAR HOUCHANG EBTEHAJ

l y a une pierre au fond de l'eau
ans la profondeur prise par la nuit
de la mer bleue
lle reste seule au fond de ce
terrible tombeau
lle reste silencieuse au coeur
de ce froid et l'état ennuyeux

vec son silence
lle est une chose oubliée dans
cet antre sans lumière
e soleil de midi n'a jamais l'éclairée
e clair de lune n'a jamais illuminé
cette pierre.

maintes nuits, elle gemit et personne
'était là à écouter ce gemissement
maintes nuits, elle larmoyat
et ce fut sans raison.

l y a une pierre au fond de l'eau
is cette pierre cassée vit
son coeur bat ,dans cet abysse
d'une envie
elle était un coeur,
e placerait dans la poitrine de l'amant
elle était une fleur,
'épanouirait sous le soleil brillant.

E MONDE(1) KAZEM SADAT ECHKEVARI

e monde est en forme d'une fleur
au milieu de l'océan:
ne fleur en apparence d'une ville
ornée d'illumination
ui disperse de la lumière au ciel
aisant luire ses anneaux dorés
aux vagues égarées.

e monde est en forme d'une fleur
au milieu de l'océan:
Une fleur du corps d'un jardin
au passage de l'automne
Une fleur d'une splendeur
une fois jaune
et puis pourprin

Le monde est en forme d'une fleur
au milieu de l'océan:
Une fleur du type une pièce
d'or pur
Une fleur sur l'eau.

IMAGES INSTABLES Par DJAVAD MODJABI

La nuit,le brouillard
la traversée de la lumière
Un arbre quis'est penché
avec ses chevelures automnales
Sur les claviers du piano de la pluie
Une presence familière
comme la beauté
en ses quantités magiques
aux alentours de son sens
d'expression vague.
Je suis amoureux de créer
l'arbre de nuit
une autre fois,
Celui que la lumière,le brouillard
et la pluie
avaient fait
Helas,les oiselets heureux
du temps
Sont fugitifs dans le jeu délicat
des doigts délicieux
de l'automne.

*

Toujours quelque chose reste
dérrière nos passages
du monde
de nous-mêmes
Et la volonté pour retourner
vers celle-là
Tord et fait luire le coeur
jusqu'à la mort.

TRADUIT PAR SAEED NABAVI

WHILE THERE'S POPPY BY SOHRAB SEPEHRI

What vast plains
What high mountains
What scent of grass
Comes from Golestaneh
In this village
I was seeking something
Perhaps a sleep,a light
A sand,a smile
I was seeking a garden
In which the hands bloom
And perhaps I was seeking
The beautiful nenuphar of wisdom

✱

Behind the poplars
There was a pure neglect
Which called me.

✱

I stayed beside a cane-brake
The wind was blowing,
I listened,
Who was speaking to me in occultness?
A lezard slipped
I took the way
A lucern-field on the way
The plants of carthame
Then a farm of cucumber plants
And the ovlivionof the ground

✱

Beside the water
I took off my light cloth-shoes
of summer
And sat down,feet in water;
Today I am how green!
And what my body is keen!
I fear a sadness comes
From behind the mountain!
Who is behind the trees?
Nobody!
This is a cow grazing in the
grass-border
It is noon-time of the summer
The shadows know what a summer it is!
The shadows without any stains
A luminous and clean corner
Oh children of sentiment
This is the place to play!
The life is not void;
There's kindness,
Apple,gnosticism,
Running and looking
Well,while there are poppies
One should live
There's something in my heart
Like a forest of light
Like the sleep in the twilight
And I am so impatient
Which my heart desires;
I run up to the end of plain
I climb to the peak of mountain
There's a voice in remote lands
Which calls me

REMARK SHAMS LANGUEROODI

I write poems like that;
Holding my pencil in my hand
I write:the rain

Then only the butterfly and the wind
themselves know it is the autumn
or the spring
I occasionally, only send a sun
From the corner of my eyes to them
And if a typhoon takes off and takes
the waters and black leaves away with it
I don't care
Just like now that a rose
has grown on the collar of your shirt.

TRANSLATED BY SAEED NABAVI

مرگ خالق "مسترها"

راجر هارگریوز، نقاش و قصه‌گوی شوخ طبع و پرآوازه کودکان جهان با برجا گذاشتن بیش از پنجاه عنوان کتاب و همین تعداد فیلم کارتون برای کودکان، درروزهای پایانی شهریورماه امسال در سن ۵۳ سالگی درگذشت.

هارگریوز با نوشتن و مصور کردن کتابهای "مستر من" که عینا" به فیلم هم درآمده‌اند ــ این فیلم‌ها با نام "آقای آقایان" از تلویزیون خودمان هم پخش می‌شود ــ به قلب میلیون‌ها کودک در سراسر جهان راه یافت و خیلی زود در ردیف نقاشان و نویسندگان کارآزموده‌درآمد. "مستر"ها در اندک‌زمانی چنان‌موفقیت وشهرتی به‌دست‌آوردند که آن‌را با موفقیت "میکی ماوس" والت دیسنی" در ۱۹۲۸ برابر می‌دانند.

"مستر"های هارگریوز، آدمک‌های گرد و سیب‌زمینی مانندی‌اند که‌بی‌نهایت ساده وخلاصه و با خطوط درشت نقاشی شده‌اند و می‌توان گفت که کوچک‌ترین عنصر زایدی ندارند. مثلا" "مستر خوشحال" عبارت است از یک دایره و یک دهان پرخنده در وسط آن، به‌اضافه چهار دست و پای کوچک در اطراف. یا "مستر قلقلکچی" یک بیضی سیب‌زمینی مانند است با یک جفت دست، دراز ــ این دست‌ها چنان دراز ند که به همه جا می‌رسند و همه‌کس را قلقلک می‌دهند. "مستر"های دیگر هم به همین منوال.

تعداد "مستر"ها حد و حصری ندارد. مستر بزرگ، مستر کوچک، مستر فضول، مستر پرخور، مستر دلخور ... و ده‌ها مستر ریز و درشت دیگر. اما به رغم تعداد انبوه مسترها، وجوه تمایز و خصوصیات تیپیک آن‌ها چنان بارز و برجسته است که حتی کودکان دوساله نیز محال است در تشخیص آن‌ها دچار اشتباه شوند و آن‌ها را به جای هم بگیرند.

کتاب‌های "مستر من" که از اوائل دهه ۱۹۷۰ به‌صورت کتابهای‌کوچک وفیلم‌های کارتون درمجموعه "خواندنی"های کودکان ظاهر شدند، از چنان استقبالی برخوردار شدند که مادران، ضمن خریدهای روزانه خود مجبور بودند عنوانی از آن‌ها را برای کودک خود بخرند و به خانه ببرند. در غیر این‌صورت بایستی برای توفانی از گریه و داد و فریاد آماده باشند.

راز موفقیت این کتاب‌ها را در دو چیز می‌دانند: یکی طرح‌بسیارساده و خلاصه نقاشی‌ها که فشرده‌ای ازخصوصیات‌شخصیت درآن‌گنجانده شده بود دیگر پیام تربیتی و اخلاقی در قالب طنزی ساده و مستقیم، به نحوی که برای کودکان سنین پائین قابل درک باشد. خود هارگریوز عامل" در دسترس بودن" نقاشی‌هایش را به دو عامل یاد شده، می‌افزود. به عبارت دیگر، به اعتقاد گریوز، عامل سوم موفقیت مسترها این است که کودکان به سهولت می‌توانند نقاشی‌های کتاب‌ها را تقلید کنند و خود شبیه آن‌ها را پدید آورند.

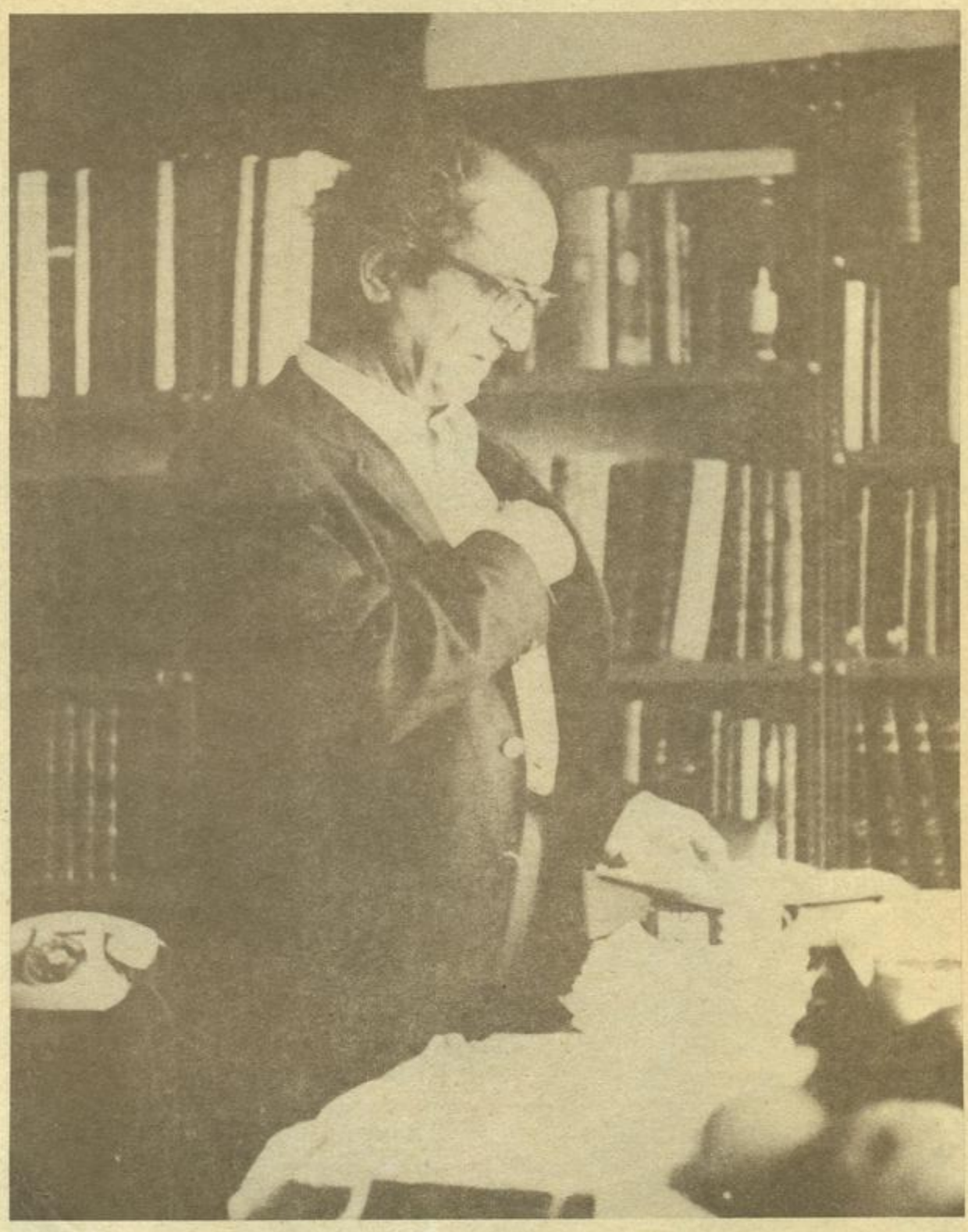
راجر هارگریوز پس ازاتمام تحصیلات دبیرستان، وارد مدرسه هنر شد و از آن با عنوان طراح و نقاش تبلیغات تجارتی فارغ‌التحصیل شد و در مؤسسات تبلیغاتی به‌کار پرداخت. پس از موفقیت طرح‌های طنز آمورشی در تبلیغات، از اوائل دهه۱۹۷۰ به‌مصورکردن کتاب‌های کودکان روی‌آورد. مهارت بی‌مانند او در ایجاز و اختصار شکل و بیان، که حاصل تجربیاتش در تبلیغات بود به اضافه قالب طنز کودکانه، خیلی زودنامش را دررديف مصوران‌وقصه‌سرایان تراز اول‌انگلستان قرار داد و تیراژ کتاب‌هایش را از مرز میلیون گذراند. منتقدان آمریکائی کتاب‌های کودکان، ضمن برشمردن نقاط مثبت فراوان آثار هارگریوز، تنها ایرادی که بر کارهای او می‌گیرند این است که می‌گویند "مستر"ها همگی مرد و لاجرم یک جنسیتی‌اند و طبیعی است محاطبان آن‌ها هم باید پسربچه باشند ودخترها چیزی ازخصوصیات رفتاری خود در این کتاب‌ها نمی‌یابند.

درجواب به‌این‌ایراد، هارگریوز وطرفدارانش می‌گویند:

در سن و سالی که خوانندگان کتاب‌های "مستر" قرار دارند، احساس جنسیت، چندان جائی ندارد و برای آنان موجودات عالم به دو گروه عمده و اصلی آدم‌ها و حیوان‌ها تقسیم می‌شوند. به علاوه در این سن دختر بچه‌ها و پسربچه‌ها ویژگیهای رفتاری تقریبا" یکسانی دارند و استقبال کم‌سابقه از کتاب‌های "مستر"ها گواه این مدعاست.

بعد از مرگ زودرس راجرهارگریوز، معلوم نیست بحث این‌که "مستر"ها یک جنسیتی‌هستند یا خنثی به سود کدام طرف ختم شود. اما چیزی که معلوم است این است که آثار او باقی خواهد ماند و نسل‌های متوالی کودکان جهان، پسر و دختر، کتاب‌های او را خواهند خواند و بر انعکاس رفتارهای خود خواهند خندید.

غلامعلی لطیفی



مجتبی مینوی
(۱۲۸۲ – بهمن ۱۳۵۵)

دنیای سخن

صادق هدایت
(بهمن ۱۲۸۱ – فروردین ۱۳۳۰)