ماهنامه‌ی علمی. فرهنگی. هنری

سفید

سال ۳، شماره‌ی ۱۰ دوره‌ی جدید، دی ماه ۶۱ شماره‌ی پیاپی ۳۱ (۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال)

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/

بسم الله الرحمن الرحیم

صفحه‌ی ۳ تا ۴
۱) خبرهایی از دنیای ادبیات، موسیقی، سینما

صفحه‌ی ۵ تا ۶
۲) گفتگویی با "علی‌اکبر زرین‌مهر" (۵ – ۶)
۳) یادداشتی به مناسبت بیست و یکمین سال تاسیس گالری سیحون (۶)

صفحه‌ی ۷ تا ۱۰
۴) "بگذارید تاریخ هرچیز را در جای شایسته‌اش قرار دهد"
گفت‌وگوی گابریل گارسیا مارکز با میخائیل گورباچف (۷ – ۸)
۵) "این خوش‌بینی والا قابل‌اطمینان است؟"
در حاشیه‌ی گفتگوی مارکز با گورباچف (۹ – ۱۰)

صفحه‌ی ۱۱ تا ۱۵
۶) "با خلیل ملکی در واپسین سال‌های زندگی‌اش" (۱۱ – ۱۵)

صفحه‌ی ۱۶ تا ۳۷
۷) "شعر نیمایی و برداشت‌های حقوقی" (۱۶ – ۱۷)
۸) گفت‌وگوی کوتاه با مهدی سحابی، مترجم برگزیده‌ی سال ۱۳۶۵ (۱۷)
۹) "تمام پنجره را ناگاه به آتش کشید . . ."
سه شعر از کامران بزرگ‌نیا (۱۹)
۱۰) "خطبه‌ی سخن"
خمسه‌ی ایرج‌محمود قصه‌خوان (۲۰ – ۲۲)
۱۱) داستان یک مرگ
داستان ایرانی (۲۳ – ۲۶)
۱۲) تپه‌هایی چون فیل‌های سفید
داستان خارجی (۲۷ – ۲۸)
۱۳) نقد "تپه‌هایی چون فیل‌ها . . ." (۲۸ – ۲۹)
۱۴) "جریان سیال ذهن" (۳۰ – ۳۲)
۱۵) "پراگ شعری محو شونده"
نوشته‌یی از میلان کوندرا (۳۳ – ۳۷)

صفحه‌ی ۳۸
۱۶) چند نامه از چخوف
نامه‌های چخوف به گورکی درباره‌ی نمایشنامه‌ی "خرده بورژوا" (۳۸)

صفحه‌ی ۳۹ تا ۴۲
۱۷) "مقصد: موزه"
نگاهی گذرا به موسیقی ایران (۳۹ – ۴۱)
۱۸) "با یاد آن صدای مخملی"
یادی از علامحسین بنان. (۴۲ – ۴۳)

صفحه‌ی ۴۳ تا ۵۲
۱۹) بحران سینمای فرانسه. (۴۳ – ۴۴)
۲۰) فیلم: سیاستگذاری. . . (۴۵ – ۴۷)
۲۱) یادداشتی بر حشنواره‌ی فیلم فجر. (۴۷ – ۴۸)
۲۲) کاندیداها و برندگان ششمین حشنواره‌ی فیلم فجر. (۴۸ – ۴۹)
۲۳) شناسنامه‌ی فیلم‌های برنده‌ی حشنواره‌ی فیلم فجر. (۵۰ – ۵۱)
۲۴) گفت‌وگو با تنی چند از کاندیداها و برندگان حشنواره‌ی فیلم (۵۲)

سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی بر عموم هم‌میهنان مبارک باد

مفید

باشگاه ادبیات

ماهنامه‌ی علمی. فرهنگی. هنری
صاحب امتیاز و مدیر مسوول: حمید پوراسماعیلی
سردبیر: محمدرضا حوبائی
نشانی پستی: تهران، صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
نشانی اداره: خیابان شهید بهشتی، میدان تختی
خیابان آرباوطنی بلاک ۱+۱۲، تلفن ۸۴۵۱۸۱
تلفن مدیر: ۷۶۴۸۳۶ (فقط عصرها)
حروف‌چینی: ساسان ـ لیتوگرافی متن: ع. علیرضایی
لیتوگرافی رنگی: هنر گرافیک ـ چاپ: پگاه
شماره‌ی ۱۵، دوره‌ی جدید، شماره‌ی پیاپی ۲۱/ سال سوم
تاریخ انتشار: بهمن‌ماه ۱۳۶۶

هرگونه اقتباس یا نقل (کامل یا بخشی) از مندرجات مجله‌ی مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است.

شماره‌ی ۹ را تصحیح کنید.

صفحه	ستون	سطر	نادرست	درست
۸	۳	۴۴	مرده	مردگان
۲۴	۲	۲۲	پله‌ها	پایه‌ها
۲۴	۲	۶	محنون	مخبون
۲۴	۲	۸	محنون	مخبون
۲۷			(مستفعل مفاعل مستفعل)	مستفعلن مفاعل مستفعلن

تهیه‌کنندگان فیلم "زمزمه" سردار آزاد داور، منصور خاکی، رضا نطربان و فیلم "انسان و اسلحه" فرج‌الله سلحشور، محسن زاعی و فیلم "قصه زندگی" عباس شمس، خسرو شجاعی و فیلم "شرایط عینی" احمدرضا گرشاسبی و عبدالغنی هستند که در آگهی صفحه‌ی ۴۹ شماره‌ی ۹ تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های بالا "انصار فیلم" ذکر شده بود، که به این وسیله تصحیح می‌شود.

کار اکبر زنجانپور

بساری ها به ترتیب:
حمیدرضا عشقی، شهین ملیزاده، فرهاد دلجویه‌ی، سهراب سلیمی، فریبا متخصص، رویا افتخار، سهیلا رهنوی، منگرگدنی، رسول بخشیان، حسین بیک‌زاده، بهروز ریحانی، حسین فاضلی، کامران فیروزان، محسن مستقیمی، فرهاد شریفی، رضا محمدزاده و .....
اسفند ۶۶ و فروردین ۶۷

خیابان حافظ، خیابان ارامنه، تالار وحدت، ۵ بعدازظهر، تلفن رزرو ۶۷۵۱۰۲ داخلی ۲۱

واژه‌نامه‌ی "داستان سیاووش"

امیدمی‌رودکه تاارییهشت‌ماه ۶۷ واژه‌نامه داستان سیاوش در دسترس دوستداران فرهنگ این سرزمین قرار گیرد. زنده‌یاد مجتبی مینوی دلبستگی خاصی به این داستان داشت و پس از داستان **فرود** و **رستم** و **سهراب** این سومین بخش از شاهنامه است که بر تصحیح و چاپ آن همت گماشت. علاقه‌او به این سوگنامه چنان بود که حتا شخصا در بیمارستان قلب و درآخرین *اوقات* عمر با دستیاری محمد مختاری، به غلط گیری فرم‌های چاپی آن پرداخت و نتیجه فضل و دانش آن روانشاد به‌صورت یکی از نفیس‌ترین کتاب‌های دهه اخیر انتشار یافت. اکنون دوتن از پژوهشگران موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، مهدی قریب و مهدی مدایینی که خود از همکاران استاد فقیه بوده‌اند همت به فراهم‌آوردن و تنظیم واژه‌نامه آن گماشته‌اند. دراین واژه‌نامه مفردات و ترکیبات داستان یکجاتنظیم شده است و سنگی است استوار و نخستین در نوشتن فرهنگ شاهنامه فردوسی که می‌تواند به‌نوبه خود مبنایی برای شناخت زبان فارسی و تعابیر و مفاهیم وصور خیال آن قرار گیرد و همچنین در تصحیح متون وتهیه فرهنگ جامع و دقیق *"تاریخی"* زبان فارسی به‌کار آید. این واژه ـ نامه نیز مانند داستان **سیاووش** از سوی موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی انتشار خواهد یافت.

قدیمی‌ترین نسخه رساله ابن‌سینا در تاجیکستان

تابحال تصور می‌شد کهن‌ترین نسخه رساله‌ء **اضحویه** شیخ ـ الرئیس بوعلی سینا در موزه‌های بریتانیا است اما اکنون مقامات فرهنگی تاجیکستان اظهار داشته‌اند که قدیمیترین نسخه این رساله فلسفی را، که بوعلی آنرا به استادش تقدیم کرده، یافته‌اند و به کتابخانه ملی شهر دوشنبه پایتخت تاجیکستان سپرده‌اند. کاتب نسخه که ناشناخته است برای اظهار ارادت به ابن‌سینا عناوین را با مرکب قرمز نوشته است امابه‌نظر می‌رسد مرکب قرمز تا پایان کتاب تەکشیده و فصول آخر بی‌عنوان مانده است:

کاربرد شعر فارسی درروانپزشکی ایران

چاپ دوم کتاب "از شعر تا شعر درمانی" از دکتر **پرویز فروردین** روانپزشک و روانکاو منتشر شد. **پروفسور جک لیدی** رییس موسسه شعر درمانی نیویورک ضمن تمجید از کار دکتر **فروردین** برکتاب وی مقدمه‌ای نوشته است. دکتر **لیدی** معتقد است که استفاده از شعر در بیماری‌های روانی کاری است که سابقه آن به‌الواح بین‌النهرین و پاپیروس‌های مصری می‌رسد. این روانپزشک می‌گوید: "خدای پزشکی و شعر در یونان قدیم هر دو یک تن بود: آپولو"

آخرین کار آرتورمیلر: "فراز و نشیب زمان"

آرتور میلر در ۷۲ سالگی کتابی تحت عنوان "فراز و نشیب زمان" منتشر کرده شرح حال گونه‌ای اما نه به شیوه دیگران. *میلر* در این کتاب هم استقلال و عدم شباهت خود را با دیگران حفظ کرده است. او می‌گوید: "زمان در تخیلات ما جایی ندارد. ما امور را به ترتیب زمان به‌یاد می‌آوریم، زندگی ما چون تپه‌هایی نیست که پشت سرهم باید از آن‌ها بالا و پایین رفت. زندگی براساس اهمیت وقایع در خاطره جایگزین می‌شود." *میلر* می‌گوید: "از همان آغاز درکار نوسازی بودم. اولین کارم این بود که شباهتم را به برادر و خواهر و دیگران و آنهمه آدم در محله یهودی‌نشین کم کنم."

نویسنده‌ی "مرگ فروشنده" (۱۹۴۹) در سال ۱۹۵۶ کمیته‌ی کنگره علیه‌اش به مناسبت داشتن "اندیشه‌های ضد آمریکایی و معرفی نکردن همکاران" دچار دردسرهایی می‌شود در ۱۹۶۶ ریاست انجمن قلم را به عهده می‌گیرد. *میلر* می‌گوید: "در فرانسه، چین، آلمان، انگلیس، همه‌جا نقدهای یکسانی برای‌من نوشته شده، و این انعکاس مایه خشنودی من است..."

برندگان جایزه‌ی نوبل و حل مسایل جهانی

به‌تازگی بیش از یکصد برنده جایزه‌ی‌نوبل درپاریس گردآمدند تا درباره مهم‌ترین مسایل مبتلا به بشریت به‌ویژه موضوع‌های خلع سلاح و فقر در جهان به تبادل‌نظر پردازند و درصورت امکان راه‌حل‌هایی ارایه دهند. یکی از این برندگان **کلودسیمون** نویسنده‌ی فرانسوی و از بنیان ـ گذاران مکتب "رمان نو" بود که در ۱۹۸۵ نوبل گرفت ـ هرچند از دیدگاه برخی به ناحق.

کلودسیمون ضمن شرکت در این گردهم‌آیی اظهار داشته بود: "گرایش تاسف باری وجود دارد که عبارت است از این باور که یک برنده‌ی نوبل یک معجزه‌گری است که قادر است تمامی مشکلات جامعه را حل و فصل کند". **کلودسیمون** موضوع "دمکراسی و عوام فریبی" را برای گفتگوها پیشنهاد کرده بود که درنظر گرفته نشد. **کلود ـ سیمون** که جزو گروه کار فرهنگ و جامعه بود، نفوذی را که ادبیات و هنر می‌توانند در تحول زندگی جامعه داشته باشند نشان داد. او می‌گوید: "هنرمند، چیزی که کمی تازه است به این جهان هر آن در حال دگرگونی می‌آورد. نفوذ ادبیات البته کندتر و زیرزمینی‌تر از دانش است. اما کوچک‌تر از آن نیست. **روسو** بدون **دالامبر** هم‌چنان که **دالامبر** بدون **نیوتون** قابل تصور نیست." **کلودسیمون** پیش از همه فکر می‌کند که باید درباره‌ی محدودیت‌های خاص خودش از خود سئوال کند و بکوشد وبدینسان پیشرفت کند. وانگهی تمامی آثارش براحساس‌ها و برآنچه زیسته است مانندتجربه جنگ درکتاب "جاده فلاندر" بنا شده است.

ناشران آمریکایی و ملک‌الشعرا آمریکا

امسال مصادف با بیست و ـ پنجمین سالگرد مرگ *رابرت لی ـ فراست* شاعر سهل و ممتنع آمریکایی است. اکنون روشن شده است که این شاعر دارای دو خصوصیت بوده است یکی آنکه تنها شاعر آمریکایی بوده که ناشران آمریکایی از پذیرفتن اولین دفتر شعر او برای چاپ امتناع کرده‌اند و در نتیجه او ـ نخستین شاعر آمریکایی است که مجبور شد با مشقات فراوان به انگلستان مهاجرت کند و اولین کار خود را "وصیت‌نامه پسر کوچک" در انگلیس به‌چاپ برساند و دیگر آنکه فراست تنها شاعری است که به او لقب "ملک‌الشعرائی" داده‌اند. البته غیررسمی!. شاید علت این لقب آنستکه *فراست* چهار **بار جایزه پولیتزر** دریافت کرده است.

پسر "اچ.جی.ولز"

داستان پرداز و منتقد ـ *آنتونی‌وست*، پسر *اچ.جی.ولز* و *ربکاوست*، در سن هفتاد و سه سالگی درگذشت.

آنتونی وست که بیش از بیست‌سال منتقد نیویورکر بود. زندگینامه *دی.اچ. لاورنس* در ۱۹۴۸ انتشار داد و یک زندگینامه دیگر (درباره‌ی پدرش) در ۱۹۸۴ منتشر کرد.

در ۱۹۵۵، *آنتونی‌وست* رمانی به‌نام "میراث" منتشر

کلودسیمون

کرد که داستان کودکی را که به‌وسیله دو پدر و مادر نویسنده پرورش یافته بود، بازگو می‌کرد. مادرش *ربکاوست* که معتقد بود که کتاب خیلی به‌واقعیت‌نزدیک است مانع انتشار آن در انگلستان شد اما پس از مرگش در ۱۹۸۳، کتاب درآنجا انتشار یافت.

پریمـــولـــوی داستـانـســـرای اردوگاههای مرگ

نویسنده ایتالیایی *پریمولوی* (که یکسال پیش خود را از طبقه‌ی چهارم ساختمان‌مسکونی‌ـ اش در "تورین" ایتالیا به پائین پرتاب کرد و در ۶۷ سالگی خودکشی کرد) متخصص رمانهای "اردوگاههای" نازی شناخته شده است.

اندوه و آشفتگی و "رفتار تاریک و مبهم" است که دوستانش قبل از خودکشی، از او توصیف کرده‌اند. او یک دستاورد درهم شکسته وافسرده جنایات هیتلر بود. آخرین اثر او "غرق شده و نجات یافته" کتابی ۲۰۳ صفحه‌ای است که پس از خودکشی‌اش به تازگی از ایتالیایی به انگلیسی‌ترجمه و در آمریکا منتشر شده است. نویسندگان بسیاری شاهد شرارت‌های هولناک اردوگاهـ های مرگ هیتلری بوده‌اند اما لوی را "نقاش برجسته" آن دوران سیاه می‌دانند. لوی که در ایتالیا در یک دسته پارتیزان ضدموسولینی دستگیر شد به "آشویتس" فرستاده شد و تخصص او "مهندسی شیمی رنگ" ـ زندگیش را نجات داد. "بقا در آشویتس محصول این دوره است. لوی در آخرین اثرش "غرق شده و نجات یافته" به‌روشنی بیان می‌دارد که **نازیها قبل از هرچیز درصدد بودند اخلاق را در زندانیان نابود سازند زیرا انسان له شده و بدون عنصر اخلاقی به هرکار کثیفی که شکنجه‌گران بگویند گـــردن می‌نهد و شکنجه‌گر هم بدون کوچکترین سرزنش وجدانی این به اصطلاح "ضدانسانی" شده را از بین می‌برد!**

لوی در حین کار

بزرگان موسیقی گروه کوارتت بردین و آثار

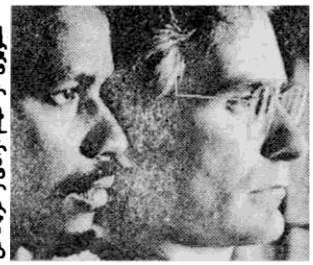
اواخر سال گذشته میلادی علاوه برارکستر فیلارمونیک لنینگراد که سمفونی‌های متعددی از بزرگان موسیقی را در لنـدن اجرا کرد یک گروه کوارتـت معروف به گروه *بِرُدین* نیز به لندن سفر کرد. ۳ ویلونیست و یک نوازنده‌ویلن‌سل حتا بیش از ارکستر فیلارمونیک جلب توجه کردند. "فینشنال تایمز" نوشت: "به‌حرات می‌توان گفت درجهان موزیک اکنون گروه کوارتتی که بتواند با بردین رقابت کند وجود ندارد". رهبر *کوارتت بلینسکی* ویلن‌سل نواز است.

فروش عصا و کلاه چارلی

عصا و کلاهی که چارلـــی چاپلین در فیلم "دیکتاتـــور کبیر" از آن استفاده کرده بود در یک حراجی معروف لندن به ارزش ۸۲۵۰۰ لیره فروخته شد. یک جفت کفش که هنگام فیلمـ برداری این فیلم مورد استفاده بازیگر قرار گرفته بود از سوی یک موزه سویسی که نامش فاش نشد به‌مبلغ ۳۸۵۰۰ لیره به فروش رسید.

"آزادی را فریاد کن"

ریچارد آتن برو هنرپیشه انگلیسی به‌تازگی فیلمی ضد تبعیض نژادی درباره‌ی آفریقای جنوبی ساخته است. مقامات آفریقای جنوبی پس از چانه زدن‌های زیاد پذیرفته‌اند که‌این فیلم "بدون قطع و سانسور" در آوریل آینده در ژوهانسبورگ به‌نمایش گذاشته شود اما در نهایت شگفتی روزنامه‌هـای آفریقای جنوبی از طـــرف دادستانی تهدید شده‌اند که حق چاپ عکس هنرپیشگان یا نقدی درباره‌ی فیلم یا بازگویی دیالوگ آن را ندارند! اکنون اتحادیه سینماداران آفریقای جنوبی متوجه توطئه‌ی دولت شده‌اند آنها به‌روشنی دریافتـه‌ اند که دولت غیرمستقیم به‌آنها می‌خواهد بفهماند که داوطلبانه از نشان دادن فیلم خودداری کنند نام فیلم "آزادی را فریاد کن!" یا به سیاق متداول "مویه کن آزادی!"



تصویری از فیلم آزادی را فریاد کن

جشنواره‌های سینمایی و منتقد فیلم

کلوس اُدر منتقد فیلم اظهار می‌دارد: فستیوال‌های‌سینمایی غرب برخلاف گذشته هـــم در انتخاب *فیلم‌ها* و هم دراهداء جوایز ملاحظات سیاسی را رعایت می‌کنند. اما فستیوال سینمایـی مسکـو به‌تدریـــج ملاحظات سیاسی را از دست می‌دهد هردو فستیوال کان ـ ونیز به‌ندرت از کشورهای‌جهان سوم فیلمی نشان می‌دهنـد و آماتـورها کمتر بـه آن‌هـا راه می‌یـابنـــد. امـا درمـورد مسکو برعکس است. بیش از ۱۰۰ آماتور در فستیوال مسکو در سال گذشته شرکت داشتند. چنین پیداست که پولسازان ایتالیایی "مارچلوماسترویانی" و فـــوق روشنفکران غربی "فدریکـو ـ فلینی" پاتوق خود را عـــوض کرده‌اند!

بی‌خبر از "یاد و دیدار"

فیلم "یاد و دیدار" ساخته‌ی رجب محمدین، با این که نامش در فهرست اولیه‌ی فیلم‌های جشنواره آمده بود در هیچ‌کدام از بخش‌های جشنواره به نمایش درنیامد. گفتنی آن که دفتر جشنواره در این مورد توضیحی نداد.

"سیمرغ" به فجر نرسید

فیلم "سیمرغ" اکبر صادقی بـا آن که حتا در برنامـــه‌ی جشنواره روز و ساعت نمایش‌اش مشخص شده بود اما بدلیل آماده نبودن باند موسیقـی به نمایش درنیامد.

"زلال چون آب" و وام بانکی

محمد علی سجادی که قرار بود پس از گرفتن وام بانکی، فیلم "زلال چون آب، سبک چون باد" را مدتی پیش جلوی دوربین ببرد، به دلیل تاخیر در گرفتن وام و طی کردن مراحل بانکی، شروع فیلمبرداری را به‌ناچار به اوایل سال آینده موکول کرد. اصغر رفیعی‌جم این فیلم را که ماجرایش دراصفهان اتفاق می‌افتد فیلمبرداری‌خواهد کرد.

"عقیق" تمجیدی

حمید تمجیدی قصد دارد پس از گرفتن وام فیلمنامه‌ی "عقیـق" را در اواخر بهار سال آینده جلوی دوربین ببرد. گفتنی آن که تمجیدی در جشنواره‌ی امسال موفق به دریافت دیپلم افتخار برای فیلم مستند "آوای‌برکه‌ها" شده است.

"دیروقت" به‌بهار رسید

سیـروس الونـد که فیلـــم "محموله" را آماده نمایش دارد مشغول بازنویســـی فیلمنامه‌ی تازه‌اش موسوم بـه "دیر وقت" است که قصد دارد در بهار سال آینده جلوی دوربین ببرد. این فیلم که در تهران و شمال فیلمبرداری می‌شود با مشارکت الوند و گروه تعاونی ایرانمیلاد تهیه خواهد شد.

"ستاره و الماس" شایقی

فیلمبرداری دومین فیلم بلند سیامک شایقی موسوم به "ستاره و الماس" که در تهران آغاز شده بود از نیمه گذشت و گروه برای ادامه‌ی کار عازم جنوب هستند.

داستان فیلم ماجرای راننده‌ی وانتی به نام مصطفی است که قرار است پیرمردی‌را ازجنوب به‌تهران بیآورد ادامه‌ی داستان فیلم آشنایـی مصطفـی بـــا خانواده‌ی پیرمرد است.

کارگردان: سیامـــک شایقی ● فیلمنامه: داوود مسلمی ● مدیر فیلمبرداری: داریوش عیاری ● تدوین: بهرام دهقانی ● گریم: حمید حمزه ● دستیار کارگردان: کاظم ایزدی‌پوره منشی صحنه: ژرژ هاشم‌زاده ● بازیگران: حمید جبلی، ثریا قاسمی، فاطمـه معتمد آریا، عنایت بخشی، عباس نوذری ● تهیه‌کننده: هادی مشکوه.

فیلمنامه‌های‌تصویب شده تا آخر بهمن ماه:

کلاه پهلوی، نوشته‌ی ضیاءالدین دری

صدای سخن عشق، نوشته‌ی هوشنگ جاوید

دوران سربی، نوشته‌ی خسرو معصومی

تمام وسوسه‌های زمین، نوشته‌ی حمیدرضا سمندریان

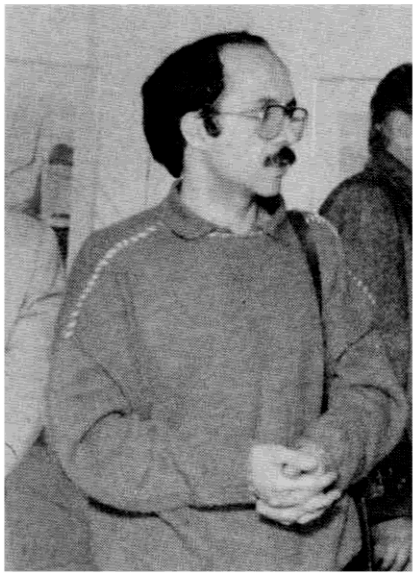
پروانـــه‌ی ساخت فیلمهـــای زیر صادر شد:

افق، به‌کارگردانی رسول‌ملاقلی‌پور دلار، به‌کارگردانی ناصر مهدی‌پور روز باشـــکوه شـــهر کوچـــک، به‌کارگردانی داریوش مودبیان■

زرین‌مهر: نقاش فرصت‌های فراغت نیستم

گفتگویی با "علی‌اکبر زرین‌مهر"

در دیدار از نمایشگاه نقاشی آبرنگ "بوشهر زرین" (گالری سیحون ۱۵ – ۲۵ بهمن ۶۶)



علی‌اکبر زرین‌مهر

دیدار با یک هنرمند می‌تواند در بسیاری موارد انگیزه‌ای باشد برای غور در فضاهای نو و شناخت بهتر خویش. وقتی در برابر نقاشی‌های ملموس، ساده و پرمهر هنرمندی مثل علی‌اکبر زرین‌مهر قرار می‌گیریم، سکویی مطمئن برای به پرواز درآوردن تخیلات خویش می‌یابیم. زرین‌مهر تابه‌حال در تهران نمایشگاه انفرادی نداشته، اما در نمایشگاه‌های مشهد، نیشابور و همچنین در نمایشگاه‌های جمعی تهران، توانسته حساسیت غریب و توانایی‌اش در انتقال این حساسیت را نشان دهد. این خصیصه یکی از عوامل مهم موفقیت نمایشگاه تهران او محسوب می‌شود. ویژگی کار زرین‌مهر بهایی است که به نور می‌دهد، و به همین مناسبت نیز به بوشهر می‌رود تا زیبایی‌های افسانه‌ای این شهر نورانی را از آن خود کند. زرین‌مهر در بهترین نقاشی‌هایش از بوشهر، شهری می‌سازد درکنار کویر، کویر آب، و به این ترتیب بوشهر خود را می‌سازد. فضای تابلوهای او وقتی بسته‌اند واقعیت رنج‌آوری را بیان می‌کنند و وقتی باز هستند تحلی آرزوهای نقاش‌اند. نور نیز در این آثار نقش اسطوره‌ای خود را بازی می‌کند. ویژگی دیگر او، حرات و حسارتش در انتخاب زوایای دید و روابط نور و سایه است. روزهای تردید و تفکر است، سپس طغیان، و این طغیان درونی را دست‌های توانا و ذهن خلاق زرین‌مهر به کمک بوم و مقداری رنگ به یک تابلو نقاشی یعنی زیباترین حاصل طغیان فردی تبدیل می‌کند. زرین‌مهر باید پیش برود و بهتر نقاشی کند.

آنچه در پی می‌آید فشرده‌ی گفتگویی است که با "زرین‌مهر" انجام گرفته:

"۱۳۴۰ در مشهد به دنیا آمدم. هنوز به مدرسه نرفته بودم که با نقاشی آشنا شدم: همسایه‌ای داشتیم که کارش نقاشی اتومبیل بود و برای خودش، در اوقات فراغت، روی دیوار حیاط خانه‌اش نقاشی می‌کرد. امروز نقشی می‌کشید و فردا روی آن نقشی دیگر: دیو می‌کشید، اژدها می‌کشید و خلاصه بیش‌تر کارهایش متاثر از پرده‌های نقاشی تعزیه بود. من هم با مداد رنگی روی کاغذ کارهای او را تقلید می‌کردم. تا این که رفتم مدرسه. مدرسه ما تمام دیوارهایش پر از نقاشی بود: منظره، اماکن مقدس، و . . . در مدرسه کارم شده بود نقاشی همین منظره‌ها که کارنقاش‌های ساختمانی بود. . یادم می‌آید روزی سر کلاس نقاشی معلم‌حبس‌ام کرد که چرا نقاشی‌هایم را می‌دهم بزرگترها برایم بکشند. من که چیزی نمی‌توانستم بگویم گریه‌ام گرفت. بعد مرا در اتاقی تنها گذاشت و از من خواست برایش چیزی بکشم، که با گریه نقاشی کردم. کارم را که دید چیزی نگفت، فقط احازه داد به خانه بروم. از آن به بعد، سر کلاس نقاشی کاریکاتور معلم نقاشی را می‌کشیدم و او تنبیه‌ام می‌کرد. . . سال ۵۵ که در دوره‌ی راهنمایی درس می‌خواندم، چند ماهی پیش نقاشی، که نزدیک خانه‌مان کارگاه نقاشی داشت، کار کردم. رنگروغن کار می‌کرد. کپی‌کار بود، اما یادم نیست کار کدام نقاش یا نقاش‌ها را کپی می‌کرد. بهرحال کارش بازاری بود و بعد رفتم پیش کسی که پرده‌کش بود، ضریح می‌کشید، منظره می‌کشید، آنهم با رنگ پلاستیک. چون حقوق‌ام آنجا خوب بود، دیگر مدرسه نرفتم. سال‌ها پیش این نقاش کار کردم، اما او احازه نمی‌داد تا با کسی آشنا شوم. به همین دلیل دیگر پیش او کار نکردم. تنها می‌رفتم طبیعت طراحی می‌کردم، نقاشی می‌کردم. آن‌وقت‌ها، در مشهد همه از کار نقاش‌های روس (مثل ریپن) کپی می‌کردند.

. . . سال ۵۹ آمدم تهران. در تهران ازطریق کتاب با کارهای "وان‌گوگ" و "گوگن" آشنا شدم. وقتی برگشتم مشهد ۶ماهی در یک شرکت لوله‌کشی گاز کار کردم و مقداری پس‌انداز کردم تا توانستم رنگ بخرم، بوم بخرم . . ."

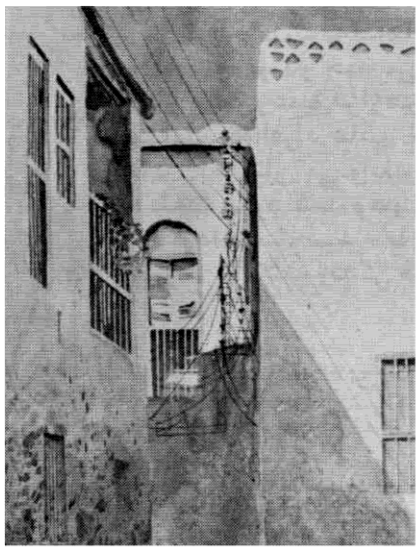
علی‌اکبر زرین‌مهر نخستین نمایشگاه‌اش را پاییز ۶۲، درکتابخانه‌ی دکتر شریعتی مشهد برگزار کرد. ۲۵ نقاشی رنگروغن، ۲۵ منظره از مشهد و اطرافش. "زرین‌مهر" در زمستان ۶۳ با دیدن کارهای آبرنگ یکی از همشهریانش، شروع می‌کند به کار با آبرنگ. پس از ۳ ماه تمرین با ۹ نقاش دیگر سفری می‌کند به بوشهر. حاصل ده‌روز اقامت در بوشهر ۲۵ تابلوی آبرنگ بود. زرین‌مهر پس از بوشهر به تهران سفر می‌کند که با کارهای "آندره وایت" آشنا می‌شود و وقتی برمی‌گردد به مشهد تحت تاثیر کارهای "آندره وایت" از مناظر دهات و شهرهای اطراف مشهد نقاشی می‌کند.

زرین‌مهر در آبان ۶۴، ۴۰ تابلو (۱۰ تابلو از بوشهر، ۱۰ کپی از نقاشان روس، ۲۰ تابلو از مناظر اطراف مشهد) از آخرین کارهایش، در خانه‌اش به نمایش می‌گذارد. و در ۲۵ آبانماه همان‌سال در نیشابور در خانه فرهنگ همین تابلوها را به نمایش می‌گذارد و بهمن‌ماه ۶۴ در مجموعه آزادی با ۴ تابلو در نمایشگاهی گروهی شرکت می‌کند و در تیرماه ۶۵ در نمایشگاه گروهی نقاشان در انجمن ایران و ایتالیا ۲ تابلوی او به نمایش گذاشته می‌شود.

زرین‌مهر امسال دوباره راهی بوشهر می‌شود و ۲۰روزی آن‌جا کار می‌کند. وقتی برمی‌گردد به مشهد، چون کاغذ کارهایش را نامرغوب می‌یابد، دوباره از روی آن‌ها کپی می‌کند و از روی عکس‌هایی که از بوشهر گرفته، ۶ تابلو هم می‌کشد.

علی‌اکبر زرین‌مهر در پاسخ به این پرسش که تابلوهای نمایشگاه‌ات را چگونه تقسیمبندی می‌کنی؟ می‌گوید: "به دو گروه، تابلوهایی با رنگ سرد (تابلوهایی که دریا دارد) و گرم (تابلوهایی از پنجره و کوچه)".

درکارهای زرین‌مهر هیچ تاثیری از پرده‌کشی دیده نمی‌شود: ". . . خیلی زحمت



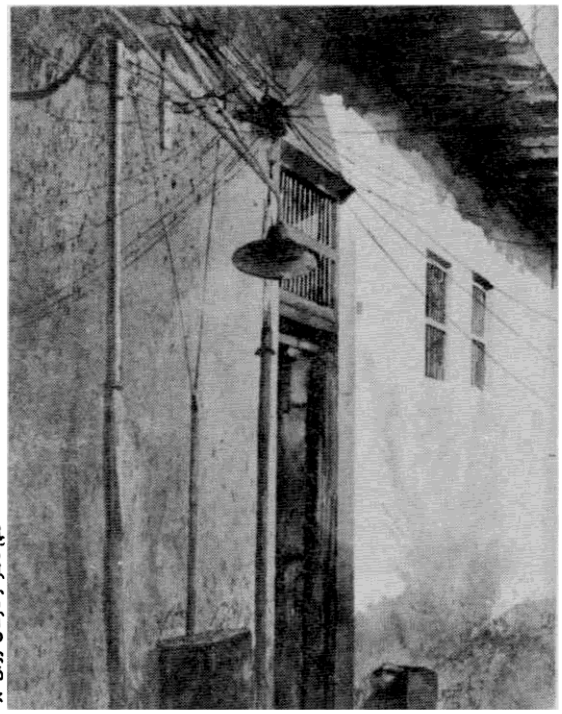
یکی از کارهای زرین‌مهر

کشیدم تا از تاثیر آن‌سال‌ها خودم را آزاد کنم. من وقتی که در پرده‌کشی کار می‌کردم در واقع مثل میله آهنی بودم که خم شده بود. خیلی طول کشید تا توانستم قد راست کنم..."

زرین‌مهر با این که در کارگاه‌های تابلوکشی کار کرده اما درواقع معلم نداشته. می‌توان گفت او بیشتر غریزی کار می‌کند: "... بارها اتفاق افتاده که رفته‌ام طبیعت کار کنم، اما نتوانسته‌ام موضوعی برای‌نقاشی پیدا کنم، اما فردای آن روز که دوباره رفته‌ام همانجا، چندین موضوع پیدا کرده‌ام... برایم زمان مطرح نیست. وقتی غذا می‌خورم نقاشی می‌کنم، وقتی راه می‌روم نقاشی می‌کنم. من نقاش ساعت‌های فراغت نیستم. شب و روز متعلق به نقاشی است... بهترین منتقد و راهنمای زرین‌مهر مادرش است که اصلا سررشته‌ای در نقاشی ندارد"... نواقص کارهایم را مادرم به‌من می‌گوید. با این که فقط قرآن می‌تواند بخواند... خیلی رفیق است... مثلا وقتی کاری را که تازه تمام کرده‌ام، می‌بیند، می‌گوید این جای تابلو چیزی کم دارد که درست هم می‌گوید و من تصحیح می‌کنم. از اول بچگی دیوار خانه‌مان (با موافقت مادرم) نمایشگاه کارهای من بود، حالا هم هست..."

از زرین‌مهر می‌پرسم: "وقتی می‌آیی تهران، در راه کویر می‌بینی. وقتی برمی‌گردی مشهد در راه کویر می‌بینی. اما در کارهایت از کویر خبری نیست؟"

زرین مهر: "کویر را نگاه می‌کنم. همه چیز در آن می‌بینم، اما فکر نمی‌کنم زمانش برسد تا کویر را نقاشی کنم. شاید همین‌روزها زمانش برسد، شاید هم نه..." ■



یکی دیگر از کارهای زرین‌مهر

بیست و یک سال نقاشی

نمایشگاهی از آثار ۴۰ نقاش ایرانی به‌مناسبت بیست و یکمین سال تاسیس گالری سیحون (از ۲۷ بهمن تا ۵ اسفند)

ارواح بزرگ به قله‌های رفیع می‌مانند. باد بر آنها می‌کوبد و ابر در خود می‌پیچدشان، اما بر این قله‌ها، انسان بهتر و عمیق‌تر از هر جای دیگری نفس می‌کشد... نمی‌گویم که افراد عادی می‌توانند بر این قله‌ها زندگی کنند، اما آنان می‌توانند در روزهای خاص برای زیارت به قله‌ها صعود کنند و هوای ریه‌ها و خون رگ‌های‌شان را تازه گردانند... سپس، با قلب‌هایی آماده برای نبردهای روزمره، به دشت زندگی فرود آیند.

رومن رولان

نمایشگاهی که به مناسبت بیست‌ویکمین سال تاسیس گالری سیحون، قدیمی‌ترین گالری هنری ما، برپا می‌شود، قله‌ی رفیع هنر نقاشی ماست.

خانم سیحون در سال ۴۶، گالری سیحون را تاسیس کرد. در ده‌سال نخست تقریبا" در هرماه سه نمایشگاه نقاشی درآن برگزار می‌شد. گالری سیحون در سال ۵۷، مدتی در اثر اعتصابات و... تعطیل بود و پس‌از آن تا به‌حال، جز وقفه‌ای یک‌ساله (سال ۶۰ تا ۶۱) و همچنین سه ماه تعطیلی اجباری در سال ۶۵، مدام فعال بوده است. خانم سیحون درطول این بیست‌ویک‌سال، به اعتبار شناخت و علاقه‌اش و به دلیل پشتکار موفق به عرضه‌ی آثار باارزش بسیاری از نقاشان ایرانی شده، و از این‌راه نقش مهمی در اشاعه‌ی هنر نقاشی برعهده داشته است. یکی از این فعالیت‌ها (به گفته‌ی خانم سیحون) تشکیل اولین نمایشگاه خط ـ نقاشی در گالری سیحون بود که به شناساندن این شیوه‌ی خاص بیان هنری یاری رساند.

پرداختن به گالری‌های نقاشی و امکانی که برای عرضه‌ی آثار دراختیار هنرمندان قرار می‌دهند درحوصله‌ی این یادداشت نیست، اما، باید گفت که درحال حاضر تعداد گالری‌های نقاشی خصوصی بسیار کم است و این کمبود بر کار نقاشان تاثیر منفی می‌گذارد. با امید به اینکه تعداد این‌نوع گالری‌ها افزایش یابد و تداوم کار ـ که اصل مهمی هم هست ـ حفظ شود. و با تاسف از اینکه جای آثار برخی نقاشان خوب در این نمایشگاه و همچنین جای بعضی از نقاشانی که آثارشان در این نمایشگاه به نمایش درمی‌آید در میان ما خالی است به ذکر نام نقاشانی می‌پردازیم که آثارشان در گالری سیحون عرضه شده: محمد احصایی، فرح اصولی، نصرالله‌افجه‌ای، آیدین‌آغداشلو، داوود امدادیان، یعقوب امدادیان، علیرضا اسپهبد، بهمن بروحنی، صادق بریرانی، کوروش بهرام‌سلطانی، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، رستم جلایر، واحد خاکدان، حمال خرمی‌نژاد، کاظم رضاییان، مهدی رضاییان، فرشید رضوی، جعفر روحبخش، علی‌اکبر زرین‌مهر، حسین زنده‌رودی، سهراب سپهری، ایرج شافعی، ... شفیع‌زاده، بهجت صدر، احمد عالی، علیجان علیجان‌پور، ژاله کاظمی، پرویز کلانتری، علی گلستانه، رضا مافی، علی‌اصغر معصومی، حسین محجوبی، مصطفی مقدم، رحیم ناژفر، کاوه نجم‌آبادی، گیزلا وارطاسینایی، هاکوب وارطانیان، مهری یاسمی، و...

■

بگذارید تاریخ هرچیز را در جای شایسته‌اش قرار دهد

گفت وگوی گابریل گارسیامارکز با میخائیل گورباچف

تابستان گذشته، "میخائیل گورباچف" با "گابریل گارسیامارکز" دیدار کرد. رویداد "بازسازی" در شوروی و اهمیت آن برای بقیه‌ی جهان، موضوع گفت‌وگوی پرتحرک و جالب آنان بود. آنچه در زیر می‌آید، متن اندکی کوتاه شده‌ی این گفت‌وگو است.
(Soviet Life Monthly)

گورباچف: شما ــ در دوره‌ٔ جالب‌توجهی ــ از مملکت ما دیدار می‌کنید: دوره‌ی دگرگونی ــ های دراماتیک، دوره‌ی تجدید و گذار کامل نظام و روابط سوسیالیستی از قلمرو اقتصادی به قلمرو معنوی. همه‌جا و در هر شرایطی، کار شدید و سنگین انجام می‌شود، و مردم ما به‌این که چه اتفاقاتی روی می‌دهد، سخت علاقه‌مندند. فرصت‌های فراوان و گسترده‌ای برای تلاش، نیروی ابتکار و کوشش خلاقه وجود دارد. ما ــ و نه فقط ما، بلکه مردمان سراسر جهان ــ این شرایط و رویدادها را "بازسازی" (Perestroika) و گشایش (Glasnost)، می‌خوانند.

گارسیا مارکز: اکنون، درجهان، شناخته شده‌ترین واژه‌ها همین "پرسترویکا" و "گلاسنوست" است. اینها واژه‌های بسیار خوبی است. این واژه‌ها نه به اسپانیایی ترجمه‌شده و نه به فرانسه و انگلیسی. "گلاسنوست" و "پرسترویکا"، امروزه در سراسر جهان، به‌روسی ادا می‌شود.

○ "پرسترویکا" معنای کلی‌تری دارد. این واژه فقط مشکلاتی را که در کشور ما به حد اشباع رسیده، بیان نمی‌کند. به‌جرات می‌توان گفت که تمام جهان به "پرسرویکا" ــ یعنی دگرگونی کیفی و رشد و توسعه‌ی تدریجی و پیشروانه ــ نیازمند است. مردم نیاز دارند بردباری داشته باشند، مشکلات دیگران را درک کنند و دریابند که در آینده، چگونه می‌باید زندگی کنند.

تاآنجا که من می‌دانم، دانشمندان توان و دانش این راندارند تا ثابت کنند تمدن منطقی و عادلانه‌ای ــ شبیه تمدن ما ــ در جای دیگری وجود دارد.

آیا ما آنقدر عاقل هستیم که بتوانیم به‌درکی متقابل نایل شویم؟ آیا ما آنقدر عاقل هستیم که به خاطر اختلافات میان خود، جهان را به تکه‌های کوچک تقسیم نکنیم؟

اگر "پرسترویکا"، یعنی آنچه اکنون انجام می‌دهید، صورت تحقق پذیرد، مهم‌ترین رویداد تاریخ معاصر خواهد بود. من در آمریکای لاتین، دوستان زیادی دارم که خیلی شیفته و دلبسته‌ی آنچه شما انجام می‌دهید هستند. اما کسانی هم هستند که در مورد موفقیت "پرسترویکا"، تردید دارند. شاید برای شما دشوار باشد که در جریان واکنش‌های گوناگونی واقع شوید که در جهان، نسبت به فرآیندهای در حال انجام درکشور شما صورت می‌گیرد.

○ البته، ما واکنش‌های جهان را پیگیری می‌کنیم و نیز پاسخ‌ها و نظرات جهانیان را در مورد کارهایی که انجام می‌دهیم و پیشنهادهایی که به مردممان ارایه‌می‌دهیم، به دقت ملاحظه می‌کنیم. ما می‌کوشیم تا جامعه‌مان را به سطح بالاتری ارتقاء دهیم؛ می‌کوشیم تا بر پایهٔ ارزش‌های سوسیالیستی وبراساس ارزش‌های مشترک بشری، جامعه‌مان را به کیفیت جدیدی برسانیم. راه موفقیت در رشد و توسعه‌ی دمکراسی است. گرفتاری و مشکلات مردان و زنان و کارگران و دشواری‌های زندگی اجتماعی، به دلیل فرآیندهایی است که اکنون درحال روی دادن است. این یک سوی سکه است. سوی دیگر سکه، سیاست خارجی ــ یعنی ادامه‌ی سیاست داخلی ــ مان است. در قلمرو سیاست خارجی، بیشترین کوشش خود را صرف رسیدن به تماس‌های جدید و ایجاد ارتباطات حیاتبخش با فرآیندهای موجود در کشورمان، می‌کنیم. این سخن بدان معناست که دراین عرصه نیز ما برای دلبستگی‌ها و مصلحت‌های مردم ــ برطبق ارزش‌های بشری ــ تقدم قایل می‌شویم.

بی‌تردید، نسبت به تلقی و نظر جهان درباره‌ی آنچه انجام می‌دهیم، بی‌اعتنا نیستیم. ما می‌خواهیم در مورد برنامه‌ها و اهدافمان صادقانه با جهانیان سخن بگوییم. هیچ‌گونه جاه‌طلبی بی‌ثمر و هدف بیهوده‌ای را دنبال نمی‌کنیم. هیچ‌کاری به‌منظور خوشایند کسی یا ایجاد تاثیری مطلوب انجام نمی‌دهیم. ما آگاهیم که جامعه‌مان آماده‌ی دگرگونی است، و اگرما ــ رهبران کنونی ــ این‌کار را نمی‌کردیم، حتما به دست دیگران انجام می‌شد. "پرسترویکا" فرآیندی است دشوار و پیچیده، لیکن ازنظر عینی، ضروری و از لحاظ اجتماعی، منطقی.

ما در امور داخلی‌مان، راه‌های جدیدی در پیش گرفته‌ایم. تا در سیاست‌خارجی تغییر شکل ایجاد کنیم و گام‌های پیشروانه و جدید برداریم. اینها شعار نیست، بلکه پیشنهادهایی است عملی و واقعی. در دو سال گذشته، ما پیشنهادهای زیادی از این دست ارایه داده‌ایم و از جوامع بین‌المللی خواسته‌ایم تا در موردآنها قضاوت کنند. ما ادعا نداریم که کاملا" برحقیم. ما دیدگاه‌ها و نظرات دیگران را نیز مورد توجه قرار می‌دهیم. این همان چیزی است که آن را "اندیشه‌ی جدید" می‌نامیم. ما باید یاد بگیریم که به حرف‌های یکدیگر گوش فرادهیم و از یکدیگر بیاموزیم؛ ما باید برای علایق و منافع همهٔ کشورها اهمیت قایل شویم و به دلبستگی‌های تمام مردم احترام بگذاریم. در این جهان بسیار گونه‌گون، بگذارید تا هرکس مزیت و برتری خود را ثابت کند؛ اما این کار می‌باید ــ از طریق همیاری و همکاری با دیگران ــ به‌شکلی صلح‌آمیز انجام شود.

درعین حال، ما اعتقادمان را به این که سوسیالیسم فرصت‌های بی‌شمار و چشم‌ــ اندازهای روشنی برای نوع بشر ارایه می‌دهد، هیچ‌گاه پنهان نمی‌داریم. ما نماینده‌ی سوسیالیسم هستیم، ولی هرگز نمی‌کوشیم تا دیدگاه‌هامان را به هیچ‌فرد دیگری تحمیل کنیم.

بگذارید هرکس ــ چه‌مرد وچه زن ــ راه خود را برگزیند؛ بگذارید تاریخ هرچیز را در جای شایسته‌و مناسب خود قرار دهد. به کلام آشکار، اگرچه ما به تخیلات و پندار‌ــ های خلاقه نیازمندیم، اما بداهه‌گویی نمی‌کنیم. ما برطبق تجزیه و تحلیل‌های علمی مفاهیم آزمایش شده‌و مورد تایید قرار گرفته‌ی سیاست خارجی و ملی، کارمی‌کنیم. ما مطمئنیم که اکنون، بشریت به مرحله‌ای رسیده است که همه به یکدیگر وابسته‌اند. کار درستی نیست که کشوری را از کشور دیگر، یا مردمی را از مردم دیگرجدا کنیم و حتی بدتر از همه، آنها را رودررو و علیه‌یکدیگر قرار دهیم.

ما معتقدیم آدمی می‌باید بیاموزد که چگونه میان علایق ملی و وظایف تمام بشریت، آشتی برقرار کند. سیاست‌خارجی ما بر پایه‌ای دروغین بنا شده است. وجدان ما بیدار است. فلسفه‌ی روابط بین‌المللی ما با احساس و ادراک مشترک و همگانی ما تضادی ندارد. تجزیه و تحلیل فرآیندها و محاسبه‌ی دقیق دلبستگی‌ها و منافع کارگران، برپایه‌ی علمی کامل قرار دارد. ما چنین فلسفه‌ای را به‌تمام‌جهان پیشنهادمی‌کنیم. بار دیگر تاکید می‌کنیم که ما صرفا" این فلسفه را "پیشنهاد" می‌کنیم، اما نمی‌کوشیم آن را تحمیل کنیم. سیاست ما آنهایی را که دلبستگی‌های عمیقی دارند ــ و نه‌کسانی که فقط دارای حس کنجکاوی ساده‌ای هستند‌ــ از خواب غفلت بیدار می‌کند. جهان از شدت هیجان خسته است. همه‌ی انسان‌ها می‌کوشند تا بهتر زندگی کنند.

جهان در حال دگرگونی است. آرزوی

رسیدن به درک متقابل و توسعه‌ی متقابل درحال رشد یافتن است. این امر به‌ما الهام بخشیده است.

** من از صمیم قلب از سخنان شما سپاسگزارم. شما نمی‌توانید تصور کنید که حرف‌های شما چقدر مرا دگرگون کرد. جملات شما با آنچه من می‌اندیشیدم و نیز آنچه از زبان دوستانم درآمریکای لاتین شنیده‌ام، مطابق بود. این‌امر، اندیشه‌های مرا درباره‌ی رویدادهایی که در کشور شما اتفاق می‌افتد و نیز درباره‌ی سیاست شما، تایید و تصدیق می‌کند. حقیقت این است که هرچه شما انجام می‌دهید و هرسخنی که می‌گویید، صادقانه و صمیمانه است و برای من خیلی اهمیت دارد.*

من مشتاق بودم به شوروی بیایم. نخستین‌بار، به هنگام برگزاری فستیوال جوانان ــ در سال ۱۹۵۷ ــ از کشور شما دیدن کردم. درآن زمان نیز، دگرگونی‌های درحال انجام، درنظرمن و دوستان اهل شوروی‌ام، جدی و محبوب بود. مردم آغاز دگرگونی را جشن گرفتند. نظر آنان این بود که آن دگرگونی‌ها بسیار سریع انجام خواهد شد.

امروزه ــ سی‌سال پس از آن روزگار ــ من در تلقی‌های مردم از دگرگونی‌ها، تفاوت زیادی مشاهده می‌کنم. آنها بسیار مجذوب دگرگونی‌های فعلی‌اند. لیکن، می‌دانند که فقط نباید جشن و سرور برپا کنند، بلکه این دگرگونی نیازمند کار هوشمندانه و سخت و جدی است. دیگر آن خوشبینی کورکورانه‌ی سال ۱۹۵۷ وجود ندارد. من اکنون‌خوشبینی والا و قابل اطمینانی را به‌عینه می‌بینم. مردم آگاهند که باید در فرآیند "پرسترویکا" فعالانه شرکت کنند و به تحقق آن یاری برسانند. اما، تشویش‌هایی در مورد این که این‌کار با موفقیت قرین نخواهد بود، وجود دارد. همه‌ی اینها صمیمانه‌وصادقانه است. هیچ‌کس در مورد صداقت و صمیمیت سیاست "پرسترویکا" تردید ندارد.

تمام مواردی که گفته شد، در مورد نظرات روشنفکران و نویسندگان ــ که دوستان زیادی میان‌شان دارم ــ صادق است. همه‌ی آنها این خواست را بیان می‌کنند که: حتا یک‌گام به عقب نباید برگشت!

○ به‌راستی که عبارت خردمندانه‌ای است.

** شما می‌توانید مطمئن باشید که روشنفکران آمریکای لاتین نیز هوادار شمایند و از شما پشتیبانی می‌کنند. در قاره‌ی آمریکای جنوبی، دلبستگی بسیار زیادی به رشد و پیشرفت جاری در شوروی ــ در زمینه‌ی "پرسترویکا" ــ وجود دارد. من چون نویسنده‌ام، اندیشه‌هایی که ذهن و وجودم را انباشته، بیان می‌کنم. می‌خواهم بگویم که مردم شوروی را دوست می‌دارم و احترام عمیقی برایشان قائلم.*

○ متشکرم. ما برای این حقیقت که شما حامیان پرحرارت "پرسترویکا" و دوست ما هستید، ارزش فراوانی قائلیم.

** دیدار امروز مهمترین اتفاقی است که در چند ساله‌ی اخیر برای من روی داده است. من بابت این رویداد شادمانم.*

○ در کشور ما، شما از اعتبار بی‌اندازه‌ای برخوردارید. چاپ و انتشار آثار شما در اینجا، در مقایسه‌با هر کشور دیگری، بیشتر است. شما در اینجا خوانندگان بسیار زیادی دارید.

** بله، پس از زبان اسپانیایی، بیشترین تعداد کتاب‌های من به زبان روسی منتشر شده است.*

○ اخیرا من فرصت یافتم که با بلند پایگان رسانه‌های گروهی و اتحادیه‌های هنری، دیداری داشته باشم و با ایشان گفت و گو کنم. دیدار بسیار جالبی بود. به آنها گفتم که ما اهمیت و ارج بی‌اندازه‌ای برای "گلاسنوست" و توسعه و رشد دمکراسی قائلیم؛ چرا که همه‌ی شهروندان ما را وادار خواهد کرد تا از تمام توانایی‌هاشان استفاده کنند. مردم شروع کرده‌اند به‌حرف زدن. آنها ــ بایکدیگر و با دولت ــ بحث و گفت‌وگوهای فراوانی دارند. چه فرصت‌ها که به دلیل کاسته شدن از سرعت فرآیندهای رشد دمکراسی در مرحله‌ای معین، از کف رفته است! اگرچه، البته، نباید فراموش کنیم که تا حدود زیادی به‌این قلمرو رسیده‌ایم.

ما از تعلیم و تربیت دیده‌ترین ملت‌های جهانیم. ما وطنمان را دوست داریم؛ و به همین دلیل است که مردم به سوی "پرسترویکا"، به‌سمت عمیق و گسترده کردن دمکراسی، گرایش می‌یابند. همین‌هاست که ما را از سرنگونی در ورطه‌ٔ ارتکاب به خطاهای فراوان نجات خواهد داد و به قدرت حقیقی رسیدن "پرسترویکا" را تضمین خواهد کرد و اجازه نخواهد داد که‌این فرآیند با شکست روبرو شود. مردم ــ به استثنای شمارانده‌کی ــ رویدادهای جاری را با احساس مسئولیت فراوان دنبال می‌کنند. این امر، برنیرو و توان ما می‌افزاید.

دشوارترین فرآیند انجام "پرسترویکا" در قلمروهای ایدئولوژیک و معنوی است. پیشرفت در قلمرو دمکراسی و در حوزه‌ی معنوی، تعیین کننده‌ی پیشرفت "پرسترویکا" است. ما به خوبی براین امر آگاهیم و تفاوت بین شرایط کنونی با اوضاعی که پس ازکنگره‌ٔ بیستم حزب کمونیست در سال ۱۹۵۶ به وجود آمده بود، در همین‌نکته است. بدون رشد و توسعه‌ی فرآیندها در قلمرو روشنفکری، فرهنگی و دمکراسی، بدون درنظر گرفتن ارزش‌های سوسیالیستی و ارزش‌های مشترک بشری، "پرسترویکا" به‌مرحله‌ی عمل در نخواهد آمد.

من ــ در دیداری با روزنامه‌نگاران ــ گفتم که آنچه مادرحال انجام آن هستیم، کاری صحیح و ضروری است. البته، شاید در برخی از موارد اشتباه کنیم، اما حقیقت را می‌باید در میان تلاش‌های مداوم، جست‌و جو کرد. نباید از یاد برد که حزب و روشنفکران فعال و خلاق، همگی در خدمت دلبستگی‌ها و علایق مردم‌اند. این امر نباید از مساله‌ی هنرمندان نابغه اشتباه شود. اگرچه هنرمندان بزرگ نیز هرگز نسبت به سرنوشت مردم ومشکلات و دردهای آنها، بی‌اعتنا نیستند. وقتی آثار شما ــ "صدسال تنهایی" و دیگر کتاب‌هایتان را می‌خواندم، احساس می‌کردم نبوغی سرشار از عشق به مردم‌و بشریت در آنها نهفته است.

به‌نظر من، ما می‌بایستی برای تمام روزهایی که پس از انقلاب اکتبر زندگی کرده‌ایم، ارزش قایل شویم. حتادشوارترین روزها هم بیهوده نبوده‌اند. تمام این روزها سازنده‌ی تاریخ ما هستند. ما چگونه می‌توانیم به نسل‌هایی که پایه‌های سوسیالیسم را بنا کرده‌اند و این خوشبختی را به ما ارزانی داشته‌اند که به‌سوی امروز حرکت کنیم، بی‌احترامی نشان بدهیم؟

بی‌تردید، فجایع و خطاهایی وجودداشته است؛ اما اگر بخواهیم نتایج آنها را بزرگ کنیم، شرایط وحشتناکی خواهیم داشت. مردم بدون ریشه‌های تاریخی، نمی‌توانند وجود داشته باشند. درخت بی‌ریشه می‌خشکد و می‌میرد.

** نوستالژی می‌تواند دام خطرناکی باشد، اما فقط با نگریستن به پشت سراست که می‌توان تشخیص داد بهترکردن زندگی مردم ارزشمند است، نه غرقه‌شدن در بیهودگی زندگی فردی. هرآنچه شما می‌گویید، عمیقا مرا به تحرک وا می‌دارد و مصرانه مرا به‌فکر سرنوشت کشورم و آمریکای لاتین می‌اندازد. دراین منطقه از جهان، علاقه و توجه بی‌اندازه‌ای به‌سیاست شما وجود دارد.*

من بابت صحبت‌هایی که باهم داشتیم، از شما سپاسگزارم. اکنون که مسکو را ترک می‌کنم، بسیار بیشتر از زمانی که به اینجا بیایم، تحت تاثیر قرار گرفته‌ام.

○ من از دیدار شما بسیار شادمانم. در شرایط فعلی، یعنی زمانی که جهان ــ همچون برخی مواقع ــ در لحظه‌ٔ مهم تاریخی است، بیان کلمات و جملاتی که پشتوانه‌ای از اقتدار فرهنگ جهانی‌دارند، از اهمیت فراوانی برخوردار است. این کلمات از اسلحه نیز قوی‌ترند. این کلمات به‌توضیح و تشریح مکانی که جهان عازم آنجاست کمک می‌کنند، و بیان‌می‌دارند که جهان چگونه به‌آنجا می‌رسد و چگونه از تمدن و حیات روی کره‌ی زمین‌پاسداری می‌کند. مردم به‌هرآنچه شما می‌گویید، گوش می‌سپارند و به‌آنچه می‌نویسند توجه زیادی نشان می‌دهند. آرزومندم موفق باشید و امیدوارم باردیگر شما را ملاقات کنم.

ترجمه: ناصر زراعتی ـ شکوه صفوی

این خوش‌بینی والا قابل اطمینان است؟

در حاشیه‌ی گفت‌وگوی مارکز با گورباچف

ناصر زراعتی

گابریل گارسیا مارکز ــ داستان‌نویس نام‌آور آمریکای لاتین، برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل ــ که آثارش به بیشتر زبان‌ها، از جمله زبان پارسی، ترجمه شده و براساس آنها، فیلمهای بسیاری ساخته‌اند، نیازی به معرفی ندارد. این نویسنده‌ی قدرتمند و موفق قدرخود و زندگی‌اش را خوب می‌داند؛ پیوسته و منظم و با برنامه کار می‌کند؛ می‌نویسد، منتشر می‌سازد و با ثروت و مکنتی که آثارش نصیبش کرده، در کشورهای اروپایی، به‌خوبی و خوشی روزگار می‌گذراند. گاهی، مقالاتی سیاسی‌ــ اجتماعی می‌نویسد که پرتیراژترین و معتبرترین نشریات جهان برای چاپ آنها، سر و دست می‌شکنند. یار گرمابه و گلستان فیدل کاسترو است و هر از گاهی، در کوبا ــ این جار کوچک خلنده در چشم امپریالیسم آمریکا از او استقبال شایانی به‌عمل‌می‌آید. دشمن قسم‌خورده و سرسخت دیکتاتوری و دیکتاتورها ــ بخصوص پینوشه، غاصب حکومت شیلی ــ است. اگرچه خود را مارکسیست نمی‌داند، اما به سوسیالیسم علاقه وکرانش فراوان دارد. حتا پیش از روی کارآمدن گورباچف و آغاز جریان "بازسازی" و "گلاسنس"، تایید کننده و هوادار شوروی بوده است؛ گیرم که گاهی ــ اینجا و آنجا ــ به‌شکل ملایمی از حکومت شوراها انتقاد کرده باشد. (۱) اگرچه حکومت کوبا ــ بطور کلی ــ مورد تاییدش است، اما ترجیح می‌دهد در آنجا رندگی و کار نکند و فقط گاهی تعطیلات خود را در آن سرزمین بگذراند. (که صدالبته هیچ ایرادی ندارد. انتخاب محل زندگی هرکس ــ بخصوص نویسنده و هنرمندی چون مارکز ــ حق مسلم اوست.)

مارکز تابستان گذشته سفری داشت به شوروی. می‌توان حدس زد که از چنین میهمان مشهور و عزیزی، چه استقبال مهربانانه و شایانی شده است. بخشی از برنامه‌ی سفر مارکز، دیدار با رهبرشوروی ــ مطرح‌ترین مرد سیاست دنیای امروز ــ بوده است. ماهنامه‌ی Soviet Life برای متن سخنان گورباچف و مارکز، عنوان "گفت و گوی پرتحرک و جالب" را اختیار کرده است. آنچه می‌خوانیم بی‌تردید جالب ــ و گاهی پرتحرک است، اما برآن نام "گفت و گو" مشکل‌بتوان نهاد. سخنان هر دوطرف بیشتر به‌تعارف تکه پاره کردن و مجامله نمودن و گپ‌زدن می‌ماند. هردو طرف ــ و البته بیشتر مارکز ــ سخت هوای همدیگر را دارند و اظهار امیدواری وشادمانی می‌کنند. مارکز در پاسخ سخنان جالب و پرتحرک گورباچف، می‌گوید: "شما نمی‌توانید تصور کنید که حرفهای شما چقدر مرا دگرگون کرد!" خواننده‌ی این متن ــ اگر چون نویسنده‌ی با استعداد کلمبیایی "دگرگون" نشود، حتما" ــ به‌وجد خواهد آمد. این گونه جملات و عبارات زیبا و پرشور ــ که "به‌راستی خردمندانه" است ــ هر انسان آزاده و آزادی دوستی را به‌وجد می‌آورد؛ شنیدن و خواندن سخنانی درباره‌ی دمکراسی، آزادی، آزاداندیشی، احترام به مردم جهان، تحمیل نکردن عقاید بر دیگران، دخالت نکردن در امور سرزمین‌های دیگر از سوی یکی از دوقدرت بزرگ جهان امروز، احترام گذاشتن برهنرمندان و نویسندگان، برداشتن محدودیت‌های تنگ‌نظرانه، و خلاصه حرفهایی دلنشین و شیرین ازاین دست، به‌راستی چه‌کسی را ممکن است خوش نیاید؟

مارکز به‌رهبر نواندیش مخاطب خود، اطمینان می‌دهد که: "... روشنفکران آمریکای لاتین نیز هوادار شمایند و از شما پشتیبانی می‌کنند." این‌حقیقتی است که امروزه بسیاری از روشنفکران سراسر جهان ــ از دور و نزدیک ــ هوادار گورباچف و اقدامات او شده‌اند. مارکز که به‌گفته‌ی خود، سی‌سال پیش نیز به‌شوروی رفته بوده و شاهد جشن و سروری دیگر بوده است‌که بعدها معلوم شد چندان آش دهن سوزی هم نبوده، این‌بار، در این دیدار که "مهمترین اتفاق چندساله‌ی اخیر" اوست، می‌گوید: "من اکنون **خوشبینی والا و قابل اطمینانی** را به‌عینه می‌بینم."

راستی را، چگونه می‌توان این همه مطمئن و خوشبین بود و این‌گونه اطمینان خود را بیان کرد؟

البته، مارکز مار گزیده‌ای است که ــ در این روزگار و در این شرایط ــ از هیچ ریسمان سیاه و سفیدی نمی‌ترسد. اما از قدیم و ندیم گفته‌اند: "به‌عمل کاربرآید، به سخندانی نیست!"

باید منتظر ماند و دید که حرف‌های شیرین و زیبای آقای گورباچف تا چه‌حد به‌عمل در می‌آید. پیش کسوتان او بسیار کتاب‌ها و رساله‌ها در باب رابطه‌ی میان تئوری و پراتیک (نظریه و عمل) نگاشته‌اند و او حتما" همه‌ی آنها و نیز تاریخ‌سرزمین خود را خوب خوانده است. خیلی از حرف‌ها و وعده‌های گورباچف ــ البته در قلمرو سیاست داخلی ــ تاکنون، جامه‌ی عمل پوشیده است: زندانیان سیاسی زیادی آزاد شده‌اند، تبعیدی‌های بسیاری اجازه‌ی بازگشت به‌وطن یافته‌اند، کتاب‌های ممنوعه‌ی فراوان چاپ شده و فیلم‌های توقیف شده بر اکران آمده، نمایشگاه‌های نقاشی از نقاشان مطرود گشایش یافته، جزم‌گرایان پیرو پاتال را بازنشسته کرده‌اند و جایشان را جوانان و میانسالان نواندیش گرفته‌اند و... باری، "بازساری" در حال پیشرفت است و روسهای نیمه‌خموده به‌تحرک و عمل افتاده‌اند. البته درست است که فقط بر پایه‌ی مشاهدات و نظرات میهمانان رسمی حکومت ــ مانند مارکز ــ و نیز گزارشات رسمی حکومتی نمی‌توان داوری کرد و حتما" لازم است که حقایق و نمونه‌های واقعی را درزمینه‌ها و جنبه‌های گوناگون، از منابع آزاد و معتبر، دید و شنید، اما فعلا" در همین حد و حدود نیز می‌توان به موارد امیدوارکننده‌ای دست یافت.

لیکن درمورد سیاست (های) خارجی چه می‌توان گفت؟ گفتگوهای مسکو و واشینگتن در مورد "محدودیت سلاح‌های هسته‌ای"، اقدام تازه‌ای نیست. این بازی "بگرد تا بگردیم"، این شاخ و شانه کشیدن‌ها، این مسابقات هیجان انگیز، سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. در این زمینه به‌جرات‌می‌توان گفت ــ که جای هیچ‌گونه امیدواری نیست. اما در موارد دیگر که یک موردش بیخ گوش خودمان است: قضیه‌ی افغانستان و زورتپان کردن سوسیالیسم و دخالت محترمانه و مسئولانه‌ی برادر بزرگ در امور داخلی یکی از همسایگان، گیرم همسایه‌ای فقیر و واپس مانده چه باید گفت؟ درست‌است که خبرهایی از این سو و آن سو، به‌گوش می‌رسد و کوشش‌هایی برای خارج کردن نیروهای دخالتگر انجام می‌شود، اما آیا باید ما نیز همچون مارکز "خوشبینی والا و قابل‌اطمینان" داشته باشیم؟

اگر مارکز زبان‌گویای روشنفکران آمریکای لاتین می‌شود و "هواداری" و "پشتیبانی" ایشان را این‌گونه رسمی و محکم اعلام می‌دارد، شاید بدان سبب است که مانند روشنفکران این گوشه‌ی عالم، این همه ــ به دفعات و به اشکال گونه‌گون ــ گزیده نشده است! مارکز و روشنفکران آمریکای لاتین باید به روشنفکران این گوشه‌ی عالم حق بدهند که اندکی "بدبینی" را برچنین "خوشبینی نه‌چندان قابل اعتماد و اطمینانی" ترجیح می‌دهند و اگر اینان با احتیاط به ریسمان‌های ریز و درشت سیاه و سفید نزدیک می‌شوند و هربیشه را گمان نمی‌برند که‌خالی است، احساس دلگیری نکنند و انگ "راست‌رو"، "محافظه کار" و... برآنان نزنند.

مروری برتاریخ هفتاد ساله‌ی اخیر نشان می‌دهد که این روشنفکران و همه‌ی مردم این خطه از جهان، کاملا" حق دارند. به‌هنگام پیروزی انقلاب ۱۹۱۷، چه‌کمکها که از این‌سو به "نسل‌های گذشته‌ی" گورباچف شد و از آن سو، چه لطمه‌ها که براین طرف وارد نیامد. ماجرای غم‌انگیز جنگل و جنگلیان، تایید و مترقی دانستن قلدری‌های رضاخان و کمک به او، تیرباران و تبعید و حبس ایرانیان ساکن روسیه به دست استالین، اشغال شمال ایران و دیگر ماجراهای پس از شهریور بیست،

قضیه‌ی آذربایجان و لاس زدن و ماچ و بوسه با قوام‌السلطنه به طمع دستیابی به نفت شمال، موش دوانی در کار حکومت دکتر مصدق به دست حزب ساخته و پرداخته‌ی وطنی، سکوت و حتا دستور به بی‌عملی در برابر کودتای آمریکایی ۲۸ مرداد، بعدها تحویل فراریان و پناهندگان به‌آنسوی خاک به ساواک شاه، و بالاخره، ایجاد روابط حسنه با حکومت اعلیحضرت قدر قدرت و استنشاق بوی خوش گازو برپا کردن ذوب آهن و بیا و بروهای آنچنانی و... اگر دستشان می‌رسید و امکان می‌یافتند ساختن افغانستان دوم از ایران...

این گونه که امروزه، مارکز و بسیاری از روشنفکران آمریکای لاتین و جهان به‌وجد آمده‌اند، هفتاد سال پیش نیز وجود بسیاری از نویسندگان و روشنفکران و هنرمندان جهان را شور و شوق و وجد و سرور فراوانی فراگرفت. انقلاب ۱۹۱۷ روسیه، بزرگترین ضربه بر سرمایه‌داری جهان و سرآغاز بنیاد نهادن مدینه‌ی فاضله سوسیالیستی عنوان شد. چه بسیار اندیشمندان و روشنفکران که چشم امید براین کشور نوپا دوختند و توش و توان و قلم و زبان خود را به خدمت او گماشتند؛ شیفته‌وار و عاشقانه به دیدارش شتافتند و حسن‌هایش را دیدند و برشمردند و عیب‌هایش راکوشیدند تا به نحوی توجیه‌کنند. اندک شماربودند کسانی ـ چون اورول و راسل و اماکلدس و... ـ که سه تکفیر پس مالیدند و درهمان آغاز، در کنار ستایش و تعریف‌و تاییدهای خود، برعیوب و اشکالات نه‌چندان اندک او نیز انگشت انتقاد نهادند. بیشترشان در آغاز، چنان شیفته بودند که گذشت‌زمان لازم بود تا اسنالین آدمی به‌چنان شلتاق‌هایی دست بزند و آن‌گونه تسمه ازگرده‌ی خودی و بیگانه بکشد که شوری آش را فراش هم حتا در یابد.

درهمان دوران ـ پیش از جنگ دوم و حتا همزمان و پس از جنگ ـ دوره‌ی رونق احزاب طرفدار "برادر بزرگ" بود. "میهن سوسیالیستی" کلام مقدسی شد و مسکو قبله‌گاه تمام سرزمین‌های اروپایی و آسیایی و آمریکایی و تا حدی افریقایی. سرمایه‌داری جهانی و آخرین دوره‌ی اضمحلالش امپریالیسم، می‌رفت که‌پوزه‌اش به‌خاک مالیده شود و اگرچه تحقق‌نیافتن انقلاب جهانی را هرطور بود توجیه کردند و همگان پذیرفتند که خیلی هم خوب است که پایگاهی در نقطه‌ای از جهان به‌وجود آمده و با تکیه برآن، سرمایه‌داری را در دیگر سرزمین‌ها شکست خواهیم داد و به ریاله‌دانی تاریخ خواهیم افکند وسوسیالیسم را در سطح جهانی برپا خواهیم کردو...

اما وقتی رفیق بزرگ قرارداد دوستانه‌ای با هیتلر فاشیست امضاء کرد و بعدها جمهوری نوپای اسپانیا ـ به‌رغم آن همه شور و عشق و ایثارها ـ چنان اندوهبارانه سقوط کرد و به دست ژنرال آدمخواری افتاد که چهل‌سال از جای محکمش تکان نخورد تا سرانجام دست اجل او را از اریکه‌ی سلطنت به‌زیر کشید، و ماجراهای پنهان دادگاه‌های انقلابی اندکی روشد، روشنفکران و هنرمندان مجذوب و شیفته‌ـ کم کمک ـ به خود آمدند و چشم بصیرت گشودند. آندره ژید که سفرنامه‌ای شیرین از سفرش به شوروی نگاشته بود، ساز "بازگشت" را کوک کرد، ریچارد رایت به زبان آمد، آرتورکستلر چنان جاخورد که از آن سوی بام فروافتاد، مانس اشپربرآلمانی که معقولتر از دیگران بود صادقانه به‌داستان ـ سرایی پرداخت و همراه با "قطره اشکی که بر اقیانوس" از کف رفته افشاند به‌کار نویسندگی‌اش ادامه داد، و دیگران و دیگران ... و احزاب ـ اندک اندک ـ کوشیدند تا رخت و پخت خود را از زیر سایه‌ی برادر بزرگتر بیرون بکشد و تیتو به خود جرات داد که از زیربار سنگین "تعهد"ی کمرشکن، شانه خالی کند و آواز استقلال سربدهد و...

جهان را به دو شقه تقسیم کردند؛ دو اردوگاه نامگذاری شد: شرق و غرب. اصطلاح "ابرقدرت" باب شد و جهان سوم" را ساختند.

باری، هرچه بود و هرچه هست، روشنفکران و اندیشمندان را کینه و نفرت و انزجار نظام سرمایه‌داری از دل بیرون نرفت. اختلافات طبقاتی، ناعادلانه‌بودن روابط انسانی، جور و ستم مالداران و سرمایه سالاران براکثریت قریب به‌اتفاق انسان‌ها در سراسر جهان، عدم تقسیم عادلانه‌ی ثروت، فقر، بیماری، فحشاء، ناهنجاری‌های روانی و... تمام ثمرات سرمایه‌داری، آنان را به مخالفت و مبارزه وامی‌داشت و وا می‌دارد.

از آن‌سو، در کشورهای غیرسرمایه‌داری، کشورهای وابسته به اردوگاه شرق، اگرچه مشکلات جوامع سرمایه‌داری تا حد و حدودی قابل پذیرش ـ به‌هرحال ـ وجود نداشت و ندارد، اما نبود دمکراسی و آزادی، همیشه غده‌ی دردآور و چرکینی بوده و هست که بخصوص این جماعت را سخت آزار می‌دهد.

برخی جاها و بعضی اوقات، راه سومی پیدا می‌شد، اما این "راه سوم" را اگر پی می‌گرفتی، سرانجام به‌یکی از آن دو راه می‌رسیدی.

شگفت آن که این روشنفکران ـ اگرچه راه و رسم سوسیالیستی را برای مردمان سرزمین خود و دیگر سرزمین‌های جهان پیشنهاد می‌کنند، اما ـ خودشان حاضر نیستند در چنان کشورهایی و زیر سایه‌ی پربرکت چنان حکومت‌هایی زندگی کنند و ترجیح می‌دهند هوای خوش و به‌ظاهر آزاد ممالک سرمایه‌داری و غربی را استنشاق کنند.

به‌همین سبب، غریب نیست که گابریل گارسیامارکز کلمبیایی در این عصر و روزگار، همان گفتار و رفتاری را دارد که برتراندراسل انگلیسی در ۱۹۲۰ ـ پس از دیدار از روسیه‌ی شوروی داشت. او گفت: "من برای مردم، زندگی در جامعه‌ی شوروی را که دمکراسی ندارد، اما سوسیالیستی است، توصیه می‌کنم، اما خودم ترجیح می‌دهم که در کشوری سرمایه‌داری که‌درآنجا دمکراسی و آزادی فردی برقرار است، زندگی و کار کنم.

و امروزه مارکز با آن که بار غارفیدل است و نظام و حکومت کوبا را ایده‌آل می‌داند و نیز از دیدار مسکو و گورباچف این‌گونه به وجد می‌آید و این همه مردم شوروی را دوست می‌دارد و تا بدین اندازه برای حکومت شوراها ارزش و اهمیت قایل است، حاضر نیست نه در کوبا زندگی کند و نه در شوروی و نه حتا در یکی از کشورهای آمریکای لاتین، بلکه ترجیح می‌دهد و تمایل فراوان دارد که ـ مثلا" ـ ساکن پاریس باشد.

به‌راستی‌چرا؟

*

قصد، نفی گابریل گارسیامارکز نیست. همان‌طور هدف انگار شرایط جدید سرزمین روسیه نیست.

بحث در این است که باید با چشم و گوش باز و با هشیاری و روشن‌اندیشی به جریانات پیرامون خود نگریست. این‌گونه شیفته‌وار به‌وجد آمدن، اگرچه لحظاتی خوش به همراه دارد، اما ممکن است، روزهایی ناخوش در پیش داشته باشد.

شخصیتی چون مارکز وقتی نماینده‌ی روشنفکران و نویسندگان جهان می‌شودو از سوی ایشان، خطاب به گورباچف، این شعار را مطرح می‌کند که: "**حتی یک گام‌به عقب نباید برگشت!**"، منظور نظرش تنها نباید اقدامات در شرف انجام در روسیه‌ٔ شوروی به دست "نواندیشان" آن سرزمین باشد. او موظف است و باید که این شعار را خطاب به‌خود و دیگر روشنفکران و نویسندگان سراسر جهان نیز برزبان‌بیاورد. اگر قرار شود درها براین پاشنه‌ها که هست نگردد، اگرآرمان‌ها برآب بخندند، اگر این همه گفتارها و نوشته‌های شیرین و زیبا و خوش ظاهر، عملی درخور و شایسته به‌دنبال نداشته باشند، اگر آقایان سیاستمداران نواندیش ـ همچون گذشته ـ بخواهند برای خود و خودی‌هاشان مادران مهربان باشند و برای همسایگان و دیگران، زن‌پدرها و نامادری‌های سنگدل، و باری، اگر قرار شود "تاریخ ـ باتمام فضاحت‌هایش تکرار شود"، مارکزها چه‌پاسخی خواهند داشت که به مردم بدهند؟

آیا بهتر نیست درکنار ستایش از سخنان و اعمال بشر دوستانه و آزادیخواهانه هرکس ـ در هر مقام و مرتبه‌ای روی پای خود ایستادو کوشید تا مستقلانه ـ به‌معنای واقعی کلمه ـ عمل کرد و به "استقلال" در تمام زمینه‌ها، اعم از سیاسی و اقتصادی تا فرهنگی و ایدئولوژیک، دست یافت.

بحث همین است و بس. وگرنه، درپی "مدینه‌ی فاضله" بودن روشنفکران و اندیشمندان قصه‌ی کهنه‌ای است و از این پس نیز این قصه‌ی نامکرر از بسیاری زبانها ـ به‌اشکال گوناگون ـ شنیده خواهد شد. اما، اگرچه به‌این نتیجه رسیده باشیم که ساختن بهشت روی کره‌ی خاک از محالات است، اما آرزوی مدینه‌های فاضله ـ پسندیده‌تر آن است که ـ به دست هرقومی برای همان قوم، جامه‌ی عمل بپوشد.

۲۳ بهمن ۱۳۶۶

---

۱) برای نمونه، نگاه کنید به "هف صدا"، بحث مصاحبه با گابریل گارسیامارکز، ترجمه‌ی باری‌عطیا، انتشارات آگاه.

۲) نقل به‌معنی از کتاب: "تئوری و عمل‌بلشویسم" نوشته‌ٔ برتراندراسل، ترجمه: احمدصابر، کتاب‌تهران

با خلیل ملکی در واپسین سالهای زندگیش

داریوش آشوری

در سال ۱۳۳۶ بود که من با خلیل ملکی از نزدیک آشنا شدم. آن‌زمان من دانش‌آموز سال آخر دبیرستان بودم و او مردی بود پنجاه و هفت ــ هشت ساله. پیش از آن هم، البته، ملکی را دورادور از راه نوشته‌هایش و نامی که در جامعه‌ی ایران داشت و نیز هنگامه‌ای که حزب توده در پیرامون او برپا کرده بود، می‌شناختم.

در دوران مصدق و تا چندی پس از آن، تصویر ملکی در ذهن من همانی بود که حزب توده پرداخته بود، یعنی آن غول هولناکی که از "زحمتکشان" و "حزب طراز نوین" شان بریده و "به دامن" ارتجاع" و "امپریالیسم" درغلتیده بود و اکنون خطرناکترین دشمن شناخته می‌شد. درنتیجه، حزب توده سهمگین‌ترین باران دشنام‌ها و تهمت‌ها را نثار او می‌کرد و در چشم هواداران از ملکی همان ابلیسی را ساخته بود که پیش از آن، استالین از تروتسکی و دیگران ساخته بود، و این فنی بود که شاگردان بااستعداد مکتب لنین و استالین در آن استاد بودند.

من هم از نسلی بودم که با درگرفتن هنگامه‌های ملی شدن نفت، چشمش به دنیا باز شده و از همان نوجوانی به میدان ماجراهای سیاسی کشانده شده بود، و بسیاری نیز، همچون من، از همان دوازده ــ سیزده سالگی به این حزب و آن‌حزب پیوسته بودند و راهی که در پیش پای من نهاده شد، یا راهی که به گفته‌ی ملکی، مرا "انتخاب کرد"، راه حزب توده بود، و بنابراین، می‌بایست از دید آن مکتب ملکی را می‌شناختم. اما ماجرای من با حزب توده دیر نپایید و تا سرمان را برگرداندیم و در آن عالم شور و شوق نوجوانی چندی زنده‌باد و مرده‌باد کشیدیم، کودتای ۲۸ مرداد پیش آمد که همه‌ی رشته‌ها را پنبه کرد و تشکیلات دانش‌آموزی حزب توده هم پس از آن، یکسالی بیش دوام نیاورد و رفته رفته ازهم پاشید. در آغاز نومیدی‌ها و تلخکامی‌ها بودیم که ماجرای انقلاب مجارستان هم پیش آمد و سرکوبی ارتش سرخ از آن ــ که چشم‌های نوجوان مرا هم به ماهیت "ستاد زحمتکشان جهان" گشود.

باری، کسی با چنین پیشینه‌ای ملکی را کمابیش "خوب" می‌شناخت، اما از دیدگاه حزبی که اگر در دشمنی با هرکسی کوتاه می‌آمد، درمورد ملکی سنگ‌تمام می‌گذاشت، چرا که ملکی پهلوان بود و در عرصه‌ی نظر تنها مرد میدان نبرد با آن حزب بود.

سپس، آن چند سال نومیدی و سرخوردگی پیش آمد که نسل پریشان ما را در دامن خود پرورد. چندی ادبیات به جای سیاست، برایم پناهگاهی شد و نوشته‌های صادق هدایت، که زبان پریشان‌حالی آن نسل سرخورده بود، همراه با شعر تلخکام و آکنده از رنج و شکنج فریدون توللی و شاعران تازه‌ای که از راه می‌رسیدند با چاشنی‌ای از شعر خیام و حافظ و مولوی زندگی مرا پر می‌کرد که آشنایی با ملکی پیش آمد و باز زندگی سیاسی مرا به سوی خود کشید.

ملکی، آن مرد خستگی‌ناپذیری بود که در زندگیش بارها، به گفته‌ی خودش، "بار دیگر از صفر" آغاز کرده بود و این‌بار هم با همه زخم‌هایی که خورده بود و تلخی‌هایی که چشیده بود باز می‌خواست از صفر آغاز کند. از سال ۱۳۳۴ ــ پس از آزادی از زندان و تبعید ــ ملکی مقاله‌هایی در مجله‌ی **فردوسی** می‌نوشت که نیش حمله‌ی آن بیشتر به سوی دستگاه رهبری حزب توده بود. سپس یاران ملکی، کسی را یافته بودند که نماینده‌ی مجلس شورای کذایی بود و امتیازی برای مجله‌ای گرفته بود و روی دستش مانده بود و یاران ملکی او را پیش ملکی کشانده و قانع کرده بودند که یک مجله‌ی تحلیل مسایل سیاسی و اجتماعی منتشر کند. با همین مجله‌ی **نبرد زندگی** بود که ملکی دور تازه‌ی کار و کوشش سیاسیش را آغاز کرد. از همان شماره‌ی یکم، آن را خریدم و با همان آزی که در جوانی برای خواندن کتاب و مجله داشتم، خواندم و مطالبش به دلم نشست. سپس با حسین سرپولکی آشنا شدم که از نیروی سومی‌های قدیمی بود و هنوز کوشا، و در سال آخر دبیرستان دارالفنون همکلاس من بود و چون زمینه را در من آماده دید مرا به حوزه‌ی حزبی کشاند، و از آنجا به محفل دوستان ملکی و به "دفتر نبرد زندگی".

نخستین دیدار با ملکی براستی برایم هیجان‌انگیز بود. دیدار مردی که آنهمه نام او را شنیده و درباره‌اش گفتگوها کرده بودم برای جوانی همچون من که آن‌همه درباره‌ی او کنجکاو بود، می‌بایست شورانگیز باشد. در یکی از جلسه‌هایی که هرهفته در "دفتر نبرد زندگی" تشکیل می‌شد و کار آن بحث و تحلیل مسایل سیاسی بود، او را دیدم: اندامی درشت و کمابیش چاق داشت، سفیدرو بود با سری بزرگ و کله‌ی تاس و پیشانی بلند و بینی نسبتاً کوچک، و چشم‌های آبی با نگاهی تیز و شاهین‌وار. صورتش کشیده بود با خط غبغبی کوچک بر زیر چانه که بر شکوه این صورت می‌افزود. چهره‌ای بود که بر بیننده اثر می‌گذاشت و به یاد می‌ماند. سنگین و باوقار و جدی بود و فارسی را با لهجه‌ی آذربایجانی حرف می‌زد. سخنگوی توانایی بود و در بحث و استدلال بسیار قوی. در نگاه و حالت و رفتار او پرتو شخصیتی قوی وجود داشت که یا سخت جذب می‌کرد یا می‌راند. چندان بلندبالا نبود و هنگام راه رفتن آن شکوه نشستن را نداشت. در راه‌رفتن باوقار بود، اما هنگامی که می‌خواست از این سوی خیابان به آن‌سو برود، گاه حالت روستایی تازه به شهرآمده را داشت، گویی که از اتومبیل‌ها می‌هراسید و شتابزده از برابرشان می‌گریخت.

در آن بالاخانه‌ی خیابان منوچهری، در آن سالهایی که به گفته‌ی مهدی اخوان، "طبل توفان از نوا افتاده" بود، در آن فضای سرد و سربی آکنده از نومیدی و سرخوردگی و وازدگی پس از کودتای ۲۸ مرداد، ملکی همچنان با همان سرسختی همیشگی می‌کوشید کورسوی چراغ نیم مرده‌ای را زنده نگاه دارد و هنوز به "وسعت نظر تاریخی" خویش تکیه داشت و به آینده‌ای امید می‌بست که در آن، بار دیگر، و نه‌چندان دور، باز نور امیدی بتابد و جنبشی درگیرد. بعدها شنیدم که در همان سال‌های شکست پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ملکی در مجلسی از یاران بازمانده‌اش همچنان از "وسعت نظر تاریخی" سخن می‌گفت و بر آن می‌بود که نباید تن به نومیدی سپرد. اما یکی از یاران نزدیکش که در تندزبانی بی‌شباهت به ملکی نبود در پاسخ او گفته بود که: "من می‌خواهم وسعت نظر جغرافیایی داشته باشم." یعنی پای‌بسته ایران نباشم، و بر سر آن بود که از ایران برود (و این زمانی بود که گروهی از روشنفکران سرخورده بار سفر بسته بودند و روانه‌ی اروپا شده بودند) ملکی در پاسخ او با همان تندی همیشگیش گفته بود که "آقاجان! الاغ هم وسعت نظر جغرافیایی دارد و هرجا علف سبزتر باشد آنجا می‌رود!" و همین بحث "وسعت نظر تاریخی یا جغرافیایی" سرمقاله‌ی نخستین شماره‌ی مجله‌ی نبرد زندگی شد.

در آن سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷ هنوز گروهی از کادرهای قدیم "نیروی سوم" دور و برش بودند. اما نه بسیار. هنوز چند حوزه‌ی کارگری و دانش‌آموزی و دانشجویی برقرار بود و نشست‌های هفتگی، که ملکی خود در آنها حضور می‌یافت. این‌هایی که مانده بودند همگی از ارادتمندان و یاران سرسپرده‌ی شخص ملکی بودند که برجسته‌ترینشان ــ ازنظر تشکیلاتی ــ عباس عاقلی‌زاده بود، جوانی بسیار کاردان و خوشرو و شاد و دلیر و صمیمی، که کارهای سازمانی و بازمانده‌ی تشکیلات "نیروی سوم" در تهران و شهرستانها به دست او می‌گشت و کمابیش همه زندگیش بی‌دریغ درخدمت کار سیاسی و سازمانیش بود. عاقلی‌زاده چنان سازمان‌دهنده‌ی توانایی بود که حسین‌زاده ــ "کارشناس" ساواک ــ بعدها درباره‌ی او گفته بود "اگر عباس عاقلی‌زاده را در بیابان ول کنند از ریگ‌های بیابان هم تشکیلات درست می‌کند". برجسته‌ترین آن جمع ازنظر فکری منوچهر صفا بود، شیرازی سیه‌چرده‌ای با عینک ضخیم. یک روشنفکر تمام‌عیار و باسواد و صمیمی که طنز ظریفی نیز داشت و سپس در کار نویسندگی سیاسی و نیز در طنزنویسی از خود توانایی بسیار نشان داد، و ملکی در سال‌های بعد به او چشم امید بسته بود که جانشین وی در رهبری شود. اما منوچهر صفا بیشتر یک روشنفکر نویسنده و پژوهنده و هنرمند حساس و کناره‌گیر بود تا رهبر سیاسی.

باری، در آن سالها ملکی شمع جمع و مایهٔ دلگرمی این گروه جوان بود که همه شیفته و هوادارش بودند و به‌هرحال، هیچ‌گاه او را رها نکرده بودند. از سالمندترها و قدیمی‌های حزبی نیز کسانی گهگاه سری می‌زدند و حالی می‌پرسیدند. عمدهٔ جمع از دانشجویان و دانش‌آموزان بود. ولی از کارگران قدیمی حزبی، جوان و میانسال، نیز هنوز گروهی مانده بودند و آمدورفت داشتند. جاذبهٔ این جمع نسبتاً کوچک اما گرم و صمیمی، و شخصیت قوی ملکی به زودی مرا نیز به خود کشید و در میان ایشان ماندگار شدم.

سال بعد به دانشکدهٔ حقوق رفتم و در آنجا تنی چند از دانش‌آموزان شهرستانی که به دانشگاه راه یافته بودند و از سال‌های پیش، با تشکیلات "نیروی سوم" رابطه داشتند به جمع دانشجویی ما در تهران پیوستند و رفته رفته در دانشگاه گروه کوشایی شدیم که در رویدادهای دانشجویی سال‌های بعد نقش‌فعالی داشتیم.

در همین سال‌های ۱۳۳۷ و ۱۳۳۸ بود که ملکی به فکر آن افتاد تا زمینه‌ی تشکیل یک جمعیت سیاسی بزرگ را فراهم کند که آن افزون بر شخصیت‌ها و گروه‌های سیاسی دیگر "نیروی سومی"ها بود و نام آن را "جامعه‌ی سوسیالیست‌های ایران" گذاشته بود و می‌خواست با این کار بخشهای فضای سیاسی افسردهٔ آن روزها را بشکند و از راه فعالیت علنی زمینهٔ کار و کوشش سیاسی گسترده‌ای را فراهم کند. اما، سرانجام، با همه‌ی رفت‌وآمدها و نشست‌وبرخاست‌ها با "شخصیت‌ها"، در این سازمان تازه، که در سال ۱۳۳۹ زمینهٔ آن فراهم شد، بازهم ملکی ماند و بازماندهٔ "نیروی سوم"ی‌های قدیمی و چندتنی مانند من که تازه پیوسته بودند و هیچ‌کدام در شمار "شخصیت‌ها" نبودند. به هرحال در این کوشش، جز تغییرنام "حزب زحمتکشان ملت ایران (نیروی سوم)" به "جامعه‌ی سوسیالیست‌های نهضت ملی ایران" چیز مهمی حاصل نشد.

ملکی هرچند فروتنانه می‌کوشید گروه‌ها و شخصیت‌های جبههٔ ملی را گرد هم آورد، ولی در این کار کامیاب نمی‌شد. زیرا بسیاری می‌دانستند آنجا که ملکی باشد "شخصیت" آنها نمودی نخواهد داشت و هریک به بهانه‌ای کناره می‌گرفتند. بویژه که در آن سال‌ها ضربه‌ای که ملکی از خیانت محمدعلی خنجی و مسعود حجازی خورده بود و کوششی که این‌دو برای بدنام کردن او کرده بودند، و همچنین سم‌پاشی‌های نهانی بازمانده‌های حزب توده برضد او، فضا را پیرامون ملکی تیره‌وتار کرده بود و در فضای سیاسی آن روزگار هیچ‌کس مانند او در زیر رگبار دشنام‌ها و آماج تیر دشمنی‌ها نبود.

با تشکیل جامعه‌ی سوسیالیست‌ها، در نخستین کنگره‌ی آن، من که دانشجو بودم، به عضویت کمیته‌ی مرکزی، سپس هیئت اجرائیه‌ی هفت‌نفری برگزیده شدم و همین سبب شد که با ملکی روابط نزدیک‌تر و آمدوشد بیشتری داشته باشم و در آن سال‌های شور و غوغای "جبهه‌های ملی دوم"، خانه‌ی ملکی در خیابان رامسر، کم‌وبیش پاتوق ما بود و گاهی هفته‌ای دو ــ سه‌روز برای کارهای گوناگون، یا جلسه‌های گوناگون و یا در میهمانی‌های دوستانه در خانه‌ی او، پیش او بودم، و بر اثر همین رفت‌وآمدها او را بهتر و بیشتر شناختم. در همین خانه‌ی ملکی بود که نخستین‌بار جلال آل‌احمد را نیز دیدم و با او آشنا شدم.

ملکی انسانی نجیب و پاکدامن و بسیار اخلاقی، دارای غرور فطری، و بسیار جدی و پرکوش بود. در میان همه‌ی مردان سیاسی دوران خود، ازنظر توانایی نویسندگی سیاسی و تحلیل مسایل و داشتن بینش جهانی و تاریخی بی‌مانند، و در راستگویی و درست‌اندیشی کم‌مانند بود: اما خلصت‌های دیگری هم داشت که در محیط سیاسی ایران خوشایند نبود. بالاتر از همه، آشکارگویی و تندزبانی او بود که چه‌بسا مایه‌ی آن را خوی وخیم آذربایجانی او فراهم کرده و سپس درس خواندن نزد آلمانی‌ها در مدرسه‌ی فنی آلمانی در تهران، و سپس در آلمان، این درشتخویی و جدیت‌وکوشندگی آلمانی‌وار را در اونیرومندتر کرده بود. ملکی با همان لهجه‌ی آذربایجانی می‌گفت: "من ترک صاف و ساده‌ام" و حرف‌هایش را رک و پوست‌کنده و بی‌پروا می‌زد، آن‌هم در محیطی که می‌باید هر حرفی را در هفت لا پیچید تا به کسی برنخورد، و مردمان "عاقل" برای گفتن هر جمله‌ای هزار مصلحت و شرط ادب را درنظر می‌گیرند. اما ملکی کمابیش، جانب خاطر هیچ‌کس را بنا به مصلحت نگاه نمی‌داشت و بدترین عیب او چه‌بسا این بود که با یاران و نزدیکانش گاه تندخوتر از ناآشنایان و دوران بود. همیشه ادب داشت، حتی هنگامی که درشت‌گویی می‌کرد. اما بی‌جا نیز به سر یاران و نزدیکانش فریاد می‌کشید و گاه آنها را از خود می‌رماند. من می‌شناسم کسانی را که به سبب همین آزردگی‌های شخصی از ملکی رنجیده و رمیده بودند، چنان‌که چند بار با من نیز از همین تندزبانی‌های بی‌جا داشت که مایهٔ دلگیری‌های گاه‌به‌گاه از او می‌شد. اگر ملکی تنها یک نویسنده و اندیشه‌گر سیاسی و اجتماعی می‌ماند و نمی‌خواست رهبر حزب نیز باشد این طرز رفتار چه‌بسا چندان اشکالی نمی‌داشت. اما برای یک رهبر سیاسی ظرافت رفتار و رعایت روحیه‌ها، آنهم درمورد یاران و نزدیکان، اهمیت دارد. بویژه در جامعه‌ای مانند ایران، با مردمانی حساس و زودشکن، در جایی که مردان و رهبران سیاسیش نیز چنان رشد سیاسی نیافته‌اند که بتوانند میان مسایل و روابط شخصی و خیر جامعه و مصالح ملت، فرق بگذارند و حساب این‌دو را از هم جدا کنند.

می‌توانم بگویم که ملکی هیچ دوست شخصی نداشت و با هیچ‌کس به اصطلاح، "خودمانی" نمی‌شد. روابطش همواره اصولی و رسمی بود. از همسالان او کسی را به یاد نمی‌آورم که برپایهٔ روابط شخصی و دوستانه، بی هیچ رابطه‌ای با سیاست، با او نشست و برخاست داشته باشند. دوستان او همان یاران سیاسیش بودند، به عبارت بهتر، ارادتمندان یا شیفتگانش، و همگی جوانتر از او.

میان او و جلال آل‌احمد، رابطهٔ دوستانهٔ نزدیکی بود، و این به دلیل ارادت استوار آل‌احمد به ملکی بود که تا پایان عمر هردو دوام یافت (آل‌احمد دوماه پس‌از ملکی مرد) (۱). اما در سال‌های آخر عمر هردو، که آل‌احمد دید شخصی تازه‌ای یافته و در نوشته‌هایش ــ به ویژه در *غرب‌زدگی* ــ طرح کرده بود، گهگاه برخوردهای تندی باهم داشتند. ملکی به حرف‌های سیاسی و اجتماعی آل‌احمد اساساً اعتقادی نداشت و او را در این زمینه صاحبنظر نمی‌دانست و در ماجرای نقدی که من بر *غرب‌زدگی* نوشته بودم، جانب مرا گرفت.

ملکی از مردانی بود که به دلیل شخصیت بسیار قوی دیگران را یا سخت جذب می‌کنند یا از خود می‌رانند. اما چنین مردانی، سرانجام، تنها هستند و چه‌بسا هرگز مزهٔ دم‌های خوش نزدیکی و دوستی را مانند مردمان دیگر نمی‌چشند، مزهٔ آن لحظه‌های خودمانی بودن‌ها و همدمی در مجلس "خالی از اغیار" را، و ملکی به گمانم یکی از اینها بود. خنده‌ی او را کمتر به یاد دارم. هرگز شوخی نمی‌کرد و مطایبه نمی‌گفت. مجلس و محفلش همیشه جدی بود و درحضور او جز سخن از مسایل اجتماعی و سیاسی گفته نمی‌شد. به ادبیات بی‌علاقه نبود، اما آشنایی چندانی با آن نداشت. مردی با آن خوی حدی و سخت که من می‌شناختم، نمی‌دانم هرگز در جوانیش مزه‌ی عاشقی را چشیده بود یا نه، اگرچه در پشت این دیوار پولادین، وجود دل نازکی را نیز می‌شد احساس کرد، چرا که گاهی سخت کلافه می‌شد و اشک نیز به دیده می‌آورد.

درباب اهمیت ملکی به عنوان یک نویسنده و اندیشه‌گر سیاسی و بنیان‌گذار مکتب فکری تازه‌ای در ایران، سخن بسیار است و در این‌باب، محمدعلی همایون کاتوزیان، که خود از یاران نزدیک ملکی در سالهای آخر زندگی او بوده است، در پیشگفتار مفصلی که بر *خاطرات سیاسی خلیل ملکی* نوشته، داد سخن داده و همچنین انور خامه‌ای در *خاطرات* خود، با روشن‌بینی و بزرگواری تمام، حق ملکی را در تاریخ سیاسی روزگار ما گزارده است، و من در این فرصت (که نوشته‌های ملکی نیز از دسترسم دور است) چیزی به آنها نمی‌توانم افزود جز آنکه چند نکته‌ای را براساس تجربه‌های شخصی و رویاروی خود با ملکی، آنهم در واپسین دورهٔ زندگانی سیاسی او، و نیز برداشت کلی و فشردهٔ خود را از جایگاه وی در جنبش روشنفکری ایران بیان کنم.

ملکی نویسنده و تحلیل‌گر سیاسی بسیار توانایی بود و نوشته‌های او (که امیدوارم روزی گردآوری و منتشر شود) هنوز سرمشقی است برای کسانی که بخواهند برپایهٔ بینش اصولی سیاسی قلم بزنند، و همچنین از سندهای بزرگ تاریخ اندیشه‌ی سیاسی در ایران پس‌از مشروطیت است و هنوز مانده است تا همه‌ی گردوغبارهایی که پیرامون نام او را گرفته فرو نشیند و حق او چنان که باید، گزارده شود (۲). مقاله‌های ملکی معمولاً دراز بود، اما ملال‌آور نبود. انشای فارسیش اگرچه شیوا و روان نبود، اما قدرت فکری و مایه‌ی دانش سیاسی و تحلیل‌گری درخشانی داشت و با همین قدرت فکری و تحلیلی و دانش سیاسی بود که ملکی با دید روشن و جهت‌گیری درست، توانست در سال‌های ۱۳۲۹ــ۳۲ یکتنه از پس حزب توده، با تمام قدرت و امکاناتش، برآید و جریانی را بنیادگذاری کند که سپس به نیرومندترین حزب سیاسی نهضت ملی ایران، بدل شود.

ملکی به نوشته‌هایش گاه چاشنی‌ای از خاطره یا حکایت نیز می‌زد که نوشته‌اش را شیرین‌تر می‌کرد و به‌هرحال، شیوه‌ی نثرش ــ به قول جلال آل‌احمد ــ لطف سخن "ترکان پارسی‌گوی" را داشت. اما در ترجمه چیره‌دست نبود. در اواخر عمرکه اجازه‌ی انتشار نوشته‌هایش را نداشت، بیشتر ترجمه می‌کرد. ترجمه‌هایش معمولاً "از زبان فرانسه بود و یک کتاب هم از

انگلیسی ترجمه کرد. در سال‌های آخر، منوچهر صفا و من اغلب آن ترجمه‌ها را بازبینی و اصلاح می‌کردیم.

اما وجه دیگر کار و زندگی ملکی سیاستمداری و رهبری سیاسی او بود. درواقع این جنبه از زندگی ملکی دنباله و فرع زندگی او درمقام نویسنده و اندیشه‌گر سیاسی بود، زیرا ملکی هرگز به معنای دقیق کلمه مرد سیاسی نبود، یعنی کسی نبود که بنا به تعریف، درپی دستیابی به قدرت باشد. ملکی درمقام نویسنده و اندیشه‌گر سیاسی ناگزیر به میدان عمل سیاسی نیز کشیده می‌شد، اما انگیزهٔ عمل او بیشتر اخلاقی بود و می‌خواست به عنوان روشنفکر، نسبت به مردم و وطنش انجام وظیفه کرده باشد و در نوشته‌هایش هم بر وظیفه‌ی روشنفکران بسیار تکیه می‌کرد، ولی خود از آن چیزی که هدف عمل سیاسی است، یعنی قدرت، می‌گریخت و هرگز گرایشی به آن نداشت. شاید بزرگترین ضعفی که در کار ملکی، درمقام سیاستمدار و رهبر حزب سیاسی، بتوانم شمرد همین باشد که ملکی خود درپی قدرت نبود، و درنتیجه، حزب و تشکیلاتی که به دنبال می‌کشید درعمل یک جریان حاشیه‌ای و دنباله‌رو بود. حزب او، در سال‌هایی که من عضو فعال آن بودم، به انجمنی از روشنفکران خوب و صمیمی و کمابیش بادانش می‌مانست تا به یک حزب سیاسی که به معنای راستین خواهان دستیابی به قدرت برای رسیدن به هدف‌های سیاسی و اجتماعی خود باشد. ملکی همیشه بیشتر به قدرت معنوی و اخلاقی و فکری شخص خود تکیه داشت تا به سازمانی که به دنبال می‌کشید. قدرت او در اندیشه و تحلیل و بینش سیاسی بود، اما کسی نبود که در کمین فرصت تاریخی خود برای دستیابی به قدرت نشسته باشد. البته در عالم سیاسی ما و در دنیای پر از ریای ما، کسی نمی‌بایست چنین وانمود کند که خواهان دستیابی به قدرت است، اما کسی که حزب سیاسی برپا می‌کند و برنامه‌ی سیاسی می‌دهد، به‌هرحال می‌باید درپی دستیابی به قدرت باشد تا اندیشه‌ها و آرمان‌های خود را به عمل درآورد. اما ملکی گویی همه‌ی آن کارها را برای آن می‌کرد که هدف‌ها و برنامه‌های او را دیگران به عمل درآورند و قدرت فکری و دانش سیاسی خود را می‌خواست در خدمت کسانی بگذارد که توانایی اجرای آن اندیشه‌ها را داشته باشند و مرد میدان بازی قدرت باشند. به همین دلیل، پس از بریدن از حزب توده کسی مانند بقایی را جلو انداخت و خود پشت سر او ماند و بعدها می‌خواست اندرزگو و راهنمای جبههٔ ملی باشد.

به همین دلیل ملکی ــ تا آنجا که من از نزدیک شاهد بودم ــ چندان کاری به کار تشکیلات حزبی نداشت و آن را به دست کسانی سپرده بود که توانایی گرداندن آن را داشتند و هیچ‌گاه حتا در فکر آن نبود که نماینده‌ی مجلس شود. در سال ۱۳۴۰ هنگامی که انتخابات مجلس بیستم در میان بود و زمینه‌ای برای فعالیت‌های سیاسی نیمه‌آشکار وجود داشت و جبههٔ ملی دوم در میدان بود و بر اثر فشار مخالفان مجلس یک بار منحل شده بود، من در هیئت اجرائیه‌ی جامعه‌ی سوسیالیست‌ها پیشنهاد کردم که دیگر دنباله‌رو جبههٔ ملی نباشیم و خودمان به نام یک جریان سیاسی مستقل، وارد میدان عمل شویم و در انتخابات، نامزدهای خود را اعلام کنیم (و در چند شهرستان هم چهره‌های سرشناس داشتیم). هنگامی که پیشنهاد کردم ملکی خود را از تبریز، همراه چندتن دیگر از شخصیت‌های آذربایجانی وابسته به تشکیلات ما، نامزد نمایندگی کند، ملکی پس از چندجلسه بحث، بااکراه پذیرفت، ولی شرایط آزادی انتخابات فراهم نشد و این فکر در نطفه ماند.

همین نادیده گرفتن مسئله‌ی قدرت سبب می‌شد که ملکی از شگردهای رهبری و جلب مردم و هواداران کمابیش غافل بماند. آن جمله‌ای که همیشه پشت شماره‌های **علم و زندگی** چاپ می‌شد، یعنی این که "ملاک عمل نویسندگان **علم و زندگی** حق و حقیقت است نه فریفتن عوام، نه خوشایند ایشان یا هراس از اعراضشان"، حکایت از نوعی سرآمدباوری (Elitisme) و نادیده گرفتن جامعه و روحیات آن داشت و درنتیجه، به‌دیده‌نگرفتن مصلحت سیاسی و یا، به اصطلاح، نداشتن تاکتیک، که برای یک نویسنده و پژوهنده‌ی تکرو، فضیلت است اما نه برای رهبر سیاسی و حزبی، یعنی کسی که به‌هرحال، مردم را به زیر پرچم خود فرا می‌خواند. باری، ملکی در سیاست بیشتر مرد نظر بود تا عمل.

در آن سال‌های ۱۳۳۹ــ۱۳۴۱ که بازار مبارزه‌ی سیاسی دوباره گرم شده بود و جوانان پرشور باز میدانی برای تاخت‌وتاز یافته بودند، شاهد آن بودم که برخی از جوانانی که بعدها از "بزن‌بهادر"های سیاسی شدند به‌سوی حزب و گروه ما می‌آمدند و جاذبه‌ی بزرگ ملکی آنها را به آنجا می‌کشاند، اما بویایی تیزشان به زودی ایشان را به جایی دیگر می‌کشاند، زیرا در اینجا بوی نزدیکی به قدرت نمی‌آمد و به جایی دیگر می‌رفتند که در بازی قدرت آینده داشته باشد و از دوروبر ما می‌پراکندند، و آنچه می‌ماند جز چندتنی از همان مردمان اهل درس و بحث و خوش‌فکر و نیک‌اندیش نبود که مثل ملکی دنده‌ی پهنی برای کتک خوردن داشتند، اما اهل کتک زدن نبودند. درنتیجه، آنچه از بازمانده‌ی کوشندگان "نیروی سوم" پس از ۲۸ مرداد با ملکی ماند یا در سال‌های پسین به سوی او کشیده شد، همگی کمابیش مردمانی بودند از جنس خود ملکی، یعنی مردمانی پاکدل و پاکدامن و میهن‌دوست و برخی دارای قدرت فکری و قلمی و دانش سیاسی، که هستهٔ فکری نمایانی را بر گرد ملکی تشکیل می‌دادند اما ــ باز مانند ملکی ــ بی‌بهره از آن غریزه‌ی قوی برای قدرت و آنچه ازنظر شخصی و روانی برای مرد سیاسی لازم است تا به یک قطب نیرومند سیاسی بدل شود.

خلاصه آن که ملکی روشنفکر صاحب‌نظر و نویسنده‌ی سیاسی دارای بینش و تئوری‌دان برجسته‌ای بود که می‌توانست راهنمای بزرگی در خدمت یک جریان سیاسی باشد، اما در پیشگامی سیاسی و عمل چالاک نبود. در نهاد مردی درون‌گرا و کناره‌جو و مشاهده‌گری باریک‌بین و دورنگر بود که همیشه به انگیزهٔ اخلاقی وارد میدان می‌شد، و گرچه در اندیشه پیشرو بود، اما درعمل، اغلب، پیشرو نبود و به جریان کشیده می‌شد. چنان که در ماجرای انشعاب از حزب توده (درسال ۱۳۲۶) و سپس آشنایی با دکتر بقایی و به‌وجودآوردن "نیروی سوم" در سال ۱۳۳۱، تا آنجا که خوانده و شنیده‌ام، این ملکی نبود که پیشگام عمل بود، بلکه جوان‌های دوروبر او بودند که به او به چشم رهبر معنوی و پیر خود می‌نگریستند و با الهام از اندیشه‌ی وی، او را به جریان عمل می‌کشیدند. اما هنگامی که به میدان می‌آمد، با آن جدیت ذاتی که در او بود، استوارتر، کوشاتر و پابرجاتر از همه کار را دنبال می‌کرد و تا پایان می‌رفت.

پس از کودتای ۲۸ مرداد نیز ملکی همواره درپی آن بود که صالح و سنجابی و دکتر صدیقی و کسانی از این گروه بجنبند و پیشرو عمل شوند، و هیچ‌گاه در این اندیشه نبود که خود پیشگام عمل سیاسی باشد. به همین دلیل، در بیشتر نوشته‌هایش در آن سال‌ها روی سخنش با آنها بود و حتا می‌کوشید در آن بن‌بست سیاسی که در ایران سال‌های ۳۹ــ۴۲ پیش آمده بود، به بهای مایه گذاشتن از آبروی سیاسی خود و به جان خریدن تیر دشنام‌ها و بدگویی‌ها راهی باز کند و فرصت‌های تاریخی "اپوزیسیون" ملی را یادآور رهبران آن بشود و آنها را از آنهمه گیجی و سردرگمی که دچارش بودند، برهاند. اما از این‌همه کوشش، جز تهمت خوردن نصیبی نمی‌گرفت. ملکی که همیشه در جست‌وجوی راهی برای بیرون شدن از آن بن‌بست سیاسی بود، از دیدار با زمامداران رژیم و یادآور شدن مسایل به آنها نیز هراس و پرهیزی نداشت و همین زبان دشمنانش را تیزتر می‌کرد.

جبههٔ ملی دوم به دلیل سرگردانی و ندانم‌کاری و بی‌سروسامانی رهبری آن و نیز لانه کردن بسیاری از دشمنان راست و چپ ملکی در آن و نیز ترسی که گروهی از مردمان میانمایه‌ی رهبری آن از حضور ملکی در کنار خود داشتند، ملکی و تشکیلات حزبی او را به درون خود نپذیرفت و حتا درخواست عضویت سازمان ما را بی‌پاسخ گذاشت. ملکی با برخی از رهبران جبههٔ ملی مانند دکتر غلامحسین صدیقی و داریوش فروهر روابط دوستانه داشت، اما دیگران اغلب از او می‌رمیدند و کسانی مانند شاپور بختیار با او دشمنی آشتی‌ناپذیر داشتند. خنجی و حجازی و دارودستهٔ وابسته به ایشان پیشاپیش در جبههٔ ملی لانه کرده و علیه ملکی از درون آن سمپاشی می‌کردند. موج عظیم تبلیغات برضد ملکی، و به ویژه جنجالی که خنجی به بار آورده بود، سبب شده بود که ملکی گمان کند دکتر مصدق هم به او بدگمان است و با او میانه‌ای ندارد. ولی ما در تشکیلات ابتکاری به خرج دادیم و هر سال از کارت‌تبریکی که برای نوروز چاپ می‌کردیم هریک به آدرس دکتر مصدق به احمدآباد کارتی می‌فرستادیم و او با همان خط خوش و با جمله‌ای مهرآمیز، روی کارت کوچکی به یکایکمان پاسخ می‌گفت، و، به اعضای خود در شهرستان‌ها هم دستور داده بودیم که همین کار را بکنند و این کار در دکتر مصدق اثر خوبی گذاشته بود تا به جایی که به رهبران جبههٔ ملی دوم پیغام داده بود: "من هرسال از سراسر ایران از اینها کارت تبریک دریافت می‌کنم، چرا اینها در جبههٔ ملی نیستند؟" اما رهبری جبههٔ ملی، این پیغام را هم ناشنیده گرفت تا این‌که نخستین کنگرهٔ "جامعه‌ی سوسیالیست‌ها" (در سال ۱۳۴۰) پیامی برای دکتر مصدق فرستاد که با نامه‌ای از ملکی همراه بود. پاسخ گرمی که مصدق به ملکی داد وی را آسوده‌خاطر کرد که دکتر مصدق نه‌تنها به او بدبین نیست، که مهر و ارادت نیز دارد. و سرانجام در بن‌بستی که جبههٔ ملی دوم گیر کرده بود، با پیشگامی و راهنمایی دکتر مصدق بود که

"جبههٔ ملی سوم" برپا شد و ملکی می‌رفت که جای واقعی خود را در میان رهبران حزب‌ها و شخصیت‌های ملی بازیابد. اما سازمان امنیت به دستور شاه، جبههٔ ملی سوم را پیش از آن که قوام و قدرتی یابد سرکوب کرد و رهبران و فعالان آن را به زندان افکند و ازجمله ملکی و چندتن از رهبران جامعهٔ سوسیالیست‌ها را و سپس آنها را به دادگاه نظامی برد و به زندان محکوم کرد.

درجریان فعالیت جبههٔ ملی دوم، ملکی بسیار کوشید که در راه و روش سران جبهه اثر گذارد و راه‌حلی برای گشودن بن‌بست مسایل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ایران نشان دهد. همچنین در این سال‌ها که در اروپا عنوان "جهان سوم" باب شده و مطالعه پیرامون مسایل رشد و توسعهٔ اقتصادی رواج یافته بود ملکی نیز که همواره جوینده و اهل مطالعه بود و به زبان‌های آلمانی، انگلیسی و فرانسه، کتاب‌ها و مطبوعات اروپایی را مطالعه می‌کرد، در زمانی که هیچ‌کس در ایران هنوز به این مسایل توجه جدی پیدا نکرده بود، به مسئلهٔ واپس‌ماندگی سیاسی و اقتصادی ایران توجه یافت و پیوسته در مقاله‌های خود به این مسئله می‌پرداخت و می‌کوشید سران جبههٔ ملی را نیز متوجه آن کند، اما کمتر گوش شنوایی می‌یافت. ملکی توجه به این مسایل را، که بیرون از چارچوب سنتی مارکسیسم ـ لنینیسم و سوسیالیسم طرح می‌شد، نشانهٔ رشد فکری تازه‌ای در خود می‌دانست چنان که در یکی از جلسه‌هایی که گروهی از یاران و هواداراتش در "دفتر علم و زندگی" برای جشن سالگرد حزب جمع شده بودند، با اشاره به کوچکی جمعیت گفت: "اگرچه ازنظر حسمی تحلیل رفته‌ایم، اما ازنظر فکری خیلی رشد کرده‌ایم".

نومیدی ملکی از کار جبههٔ ملی دوم و این که می‌دید همهٔ دشمنی‌ها متوجه شخص اوست، سبب شد که در اواخر سال ۱۳۴۱ تصمیم به کناره‌گیری بگیرد و (با فرزندش که برای تحصیل رهسپار اروپا بود) به اروپا برود، و حتا از دکتر صدیقی دعوت کرد که رهبری جامعهٔ سوسیالیست‌ها را به جای او در دست بگیرد. نامه‌ای نیز گزارش‌وار، برای دکتر مصدق فرستاد (۳) و در آن آنچه را که بر او و بر نهضت ملی رفته بود بازگفت. در پایان نامه ـ که به وصیت‌نامهٔ سیاسی بی‌شباهت نبود ـ اعضای کمیتهٔ مرکزی جامعهٔ سوسیالیست‌ها را نیز به دکتر مصدق معرفی کرده بود، پنداری که یاران خود را به او می‌سپارد.

اما ملکی نتوانست چندماهی بیشتر در اروپا بماند و به ایران بازگشت و دوباره در رهبری جامعهٔ سوسیالیست‌ها شرکت کرد. در این‌میان ـ زمانی که ملکی در ایران نبود ـ قیام پانزدهم خرداد ۱۳۴۲ نیز روی داده و هیئت احرائیهٔ جامعه اعلامیه‌ای در پشتیبانی از آن داده بود که سال بعد از سندهایی شد که ساواک برضد رهبران جامعه به دادگاه برد.

در این‌میان جبههٔ ملی دوم نیز ازنظر سیاسی شکست خورد و زیر فشار دستگاه، و ناتوانی و ندانم‌کاری خود از میدان به‌در رفته بود تا آنکه دکتر مصدق خود پا به میدان گذاشت و از سران جبههٔ ملی در چندمورد، ازجمله نبودن "حزب سوسیالیست" در جبهه، بازخواست کرد. بر اثر همین نامه‌های دکتر مصدق (۴) بود که شورای مرکزی جبهه استعفا داد و قرار شد جبهه‌ای تشکیل شود که محور آن حزب‌های ملی باشند، یعنی حزب ایران (اللهیار صالح، دکتر کریم سنجابی ...)، حزب ملت ایران (داریوش فروهر)، نهضت آزادی ایران (مهندس بازرگان، سحابی ...)، جامعهٔ سوسیالیست‌های نهضت ملی ایران و حزب مردم ایران و نیز با شرکت "شخصیت‌ها"، دانشجویان، بازاریان و دیگر قشرهای جامعه.

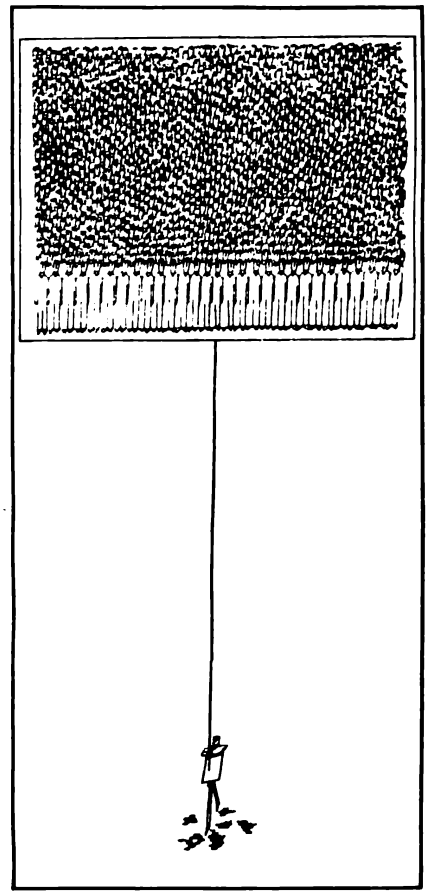
در تشکیل این جبههٔ تازه (که به "جبههٔ ملی سوم" نامدار شد) کوشندگان جامعهٔ سوسیالیست‌ها نقش مهمی داشتند. ولی جو سیاسی، به علت درگیری قیام مذهبی و خشونتی که دستگاه در سرکوبی آن به کار برده بود، دگرگون شده بود، همچنین شاه با "کندی"، رئیس‌جمهور امریکا، کنار آمده و دولت امینی را از میان برداشته بود. به همین دلیل دستگاه تصمیم گرفت که این جنبش سیاسی تازه را در نطفه خفه کند، و به همین دلیل به خانهٔ ملکی و چندتن از مسئولان جامعه یورش بردند و آنها را دستگیر و زندانی کردند (مرداد ۱۳۴۴). این‌بار، دستگاه ساواک رفتاری بسیار بد و خشن با ملکی داشت.

دادگاه نظامی ملکی را به سه سال زندان محکوم کرد، و ملکی پس از بیست ماه از زندان آزاد شد. اما هنگامی آزاد شد که باز "طبل توفان از نوا افتاده" بود و فضای سرد شکست و فشار شدید دستگاه حکومت، هیچ امیدی برای فعالیت آشکار برجا نگذاشته بود. در این تنگنای بی‌امیدی و در جو فکری تازه‌ای که زیر نفوذ انقلاب کوبا و روشهای انقلابی فیدل کاسترو و چه‌گوارا و اندیشه‌های رژیس دبره، در جهان سوم و ازجمله ایران به وجود آمده بود، جریان‌های سیاسی تازه‌ای نطفه می‌بست که رفته‌رفته به صورت جنبش چریکی و مبارزهٔ مسلحانه شکل گرفت و صدایی که گهگاه از مسلسل‌ها و هفت‌تیرها و نارنجک‌های آنها برمی‌خاست، تنها صدای رسایی بود که در خفقان سیاسی سال‌های ۱۳۴۶ به بعد به‌گوش می‌رسید. ملکی نیز دیگر پیر و شکسته و خسته بود و توش و توان آن را نداشت که "بار دیگر از صفر" آغاز کند. در همین سال‌ها که هرگونه امید فعالیت آشکار به دست ساواک ریشه‌کن می‌شد، در جامعهٔ سوسیالیست‌ها نیز دور از چشم ملکی جریانی پنهانی نطفه بست که گرایش‌های تندروانهٔ مارکسیست ـ لنینیستی داشت و همین جریان بود که سرانجام بازماندهٔ آن را با خود برد.

ملکی در آن دوسال‌ونیمی که تا پایان عمرش مانده بود، بیشتر خانه‌نشین بود و دوستان قدیمی گهگاه سری به او می‌زدند و من نیز هر دوهفته یک‌بار به دیدارش می‌رفتم. اما دیگر از فعالیت گروهی سیاسی خبری نبود. سرگرمی او در آن روزها ترجمه کردن بود و دو ـ سه کتاب در همان زمان‌ها ترجمه کرد که با نام مستعار منتشر شد.

آخرین بار که او را دیدم، یکماهی پیش از مرگش، در یک مجلس میهمانی دوستانه بود: مردی که همیشه با قامت کشیده در میان مجلس می‌ایستاد و با همه سخن می‌گفت و ستون استوار جمع بود، این‌بار نشسته بود و گویی فرو نشسته بود، و جمع نیز با خاموشی او فروغی نداشت.

ملکی با آن غرور ذاتی، هیچ‌گاه اهل درددل نبود و غمگسار نمی‌خواست و شاید کسی نمی‌دانست که در آن روزگار تلخ شکستگی



و پیری و پایان عمر، درحالی که در افق سیاسی ایران، نور امیدی دیده نمی‌شد، و نور چشمان او نیز کاستی گرفته بود بر او چه می‌گذشت. و سرانجام در تیرماه ۱۳۴۸، یک خونریزی معده و عمل جراحی به دنبال آن، با قلبی که سکته کرده بود، در سن شصت و هشت‌سالگی، به زندگی وی پایان بخشید.

*

باری، در این مقاله‌ی کوتاه که بیشتر برای ادای دین به این آموزگار و چهره‌ی درخشان دوران ما نوشته می‌شود، من سر آن ندارم که ارزیابی تمامی از زندگانی ملکی و اندیشه‌ی او بکنم، و چه‌بسا امکان آن نیز هنوز فراهم نباشد و این کار می‌باید هنگامی بشود که دست‌کم نوشته‌های اساسی ملکی در زمینه‌ی مسایل نظری مارکسیسم و سوسیالیسم و همچنین مسایل اساسی جهان و ایران منتشر و ازنو خوانده شود. اما درمقام کسی که در واپسین دهه‌ی عمر او با وی آشنایی و همکاری نزدیک داشته و همچنین به عنوان یک پژوهنده‌ی آراء و اندیشه‌ها که نوشته‌های عمده‌ی نویسندگان سیاسی و اجتماعی ایرانی از مشروطیت به این‌سو را مطالعه کرده است، در حق او اینقدر می‌توانم گفت که ملکی اگر بزرگترین چهره‌ی روشنفکری سیاسی و اجتماعی ایران پس از مشروطیت نباشد، دست‌کم یکی از چند چهره‌ی برجسته است. اکنون نزدیک به بیست سال از مرگ ملکی می‌گذرد و چیزی به عنوان سازمان و حزب سیاسی که مستقیم با نام او در پیوند باشد برجای نمانده است، اما هرچه زمان می‌گذرد ارزش *روش اندیشه* و بخش بزرگی از میراث فکری او در جامعه‌ی ایرانی و در میان

روشنفکرانی از نسل من که عمری را در صحنه‌ی پرآشوب و پرفرازونشیب سیاست ایران گذرانده‌اند، پدیدار می‌شود و با فرو نشستن گردوغباری که دشمنی‌ها و حسادت‌ها و تنگ‌نظری‌ها در پیرامون او به پا کرده بود، اکنون به عنوان یک چهره‌ی برجسته‌ی تاریخ اندیشه‌ی سیاسی ایران نوین، جایگاهی استوار می‌یابد و جای آنست که با میراث فکری او برخورد جدی شود.

به گمان من، آنچه چهره‌ی ملکی را در پهنه‌ی روشنفکری ایران پس از مشروطیت برجسته می‌کند، یکی حوینده‌گی و پژوهندگی اوست. ملکی از دوران جوانی، پژوهنده‌ای هوشمند و جدی بود و تا پایان عمر از پژوهش در آراء و اندیشه‌های سیاسی و همچنین مسایل جهان روزگار خود دست باز نکشید و تا آخرین روزهای زندگی، حتا در آن روزهای تنگ و تاری که، به گفته‌ی فردوسی، "تهیدستی و سال نیرو" گرفته بود و ضعف بینایی و پیری بر افسردگی فضای سیاسی افزوده شده بود، همچنان در کار مطالعه و پژوهش بود و از مطالعه‌ی آخرین کتاب‌ها و مقاله‌های مهم سیاسی و اجتماعی که در اروپا منتشر می‌شد و به دست او می‌رسید، غافل نبود، و اگرچه خود، به علت خفقان سیاسی، نمی‌توانست بنویسد و منتشر کند، از ترجمه‌ی آنچه به صورتی نشر آن ممکن بود، دست برنمی‌داشت. این را به جرات می‌توانم گفت که ملکی از نظر دانش و بینش سیاسی، در میان همه‌ی مردان سیاسی روزگار خود چند سروگردن از همه بلندتر بود و به همین دلیل از بی‌مایگی و خام‌اندیشی اغلب مردان سیاسی ایران در آن دوران بسیار رنج می‌برد و پیوسته به ما جوانان یادآور می‌شد که "شما به فکر خود باشید، و امیدی به این آقایان نداشته باشید".

روشنفکری ایران که فراورده‌ی برخورد جامعه‌ی سنتی و بسته ایران با اروپا و اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های سیاسی شکل‌گرفته در آن در هشتاد ساله‌ء اخیر بود (که بخش عمده‌ای از آن، از راه عثمانی و روسیه به ما رسیده بود) به دلیل نوپایی و نداشتن بنیاد استوار تاریخی و اجتماعی لایه‌ی نازکی را در جامعه‌ی ایرانی تشکیل می‌داد که برخوردی نه‌چندان ژرف با میراث‌های ایدئولوژیک اندیشه‌ی اروپایی کرده و نقشی کمابیش ساده از آنها را در قالب لیبرالیسم، سوسیالیسم و کمونیسم بر ذهن خود پذیرفته بود، ذهنی که تعلق باطنی ژرف با این اندیشه‌ها نداشت و به همین دلیل از کاربرد روش *تحلیلی*، آن‌گونه که در اندیشه‌ی علمی و سیاسی و اجتماعی اروپایی دیده می‌شود، ناتوان بود و تنها نوعی تعلق احساساتی و عاطفی با این اندیشه‌ها یافته بود ویا بهتر است بگوییم شعارهای آنها را گرفته و مدار اندیشه و رفتار سیاسی خود کرده بود، اما به لایه‌های ژرفتر آنها، یعنی بنیان علمی و فلسفی آنها، دسترس نداشت. به همین دلیل، در همه‌ی غوغای سیاسی و روزنامه‌نویسی و تئوری‌پردازی‌های دو ــ سه نسل پس از مشروطیت، کمتر به نوشته‌ای برمی‌خوریم که حکایت از تاملی جدی و برخوردی عمقی با میراث اندیشه‌ی اروپایی داشته باشد و، به عبارت دیگر، بیشتر کلیشه‌های ایدئولوژیک و برخوردهای احساساتی می‌بینیم تا اندیشه تحلیلی و روشنگر و شکافنده‌ای که توانسته باشد بر بنیاد آن دستگاه‌های فکری به وضع ایران و جامعه‌ی ایرانی و مسایل آن نظر افکنده باشد.

اما ملکی از این جهت در میان تمامی آن چند نسل یک استثنای بزرگ بود. ملکی که از نسل پس از جنبش مشروطیت ایران است، دوران رشد و بلوغ فکری خود را در شرایطی گذراند که قشر نازک دانش‌آموختگان جدید جامعه‌ی ایرانی در زیر تاثیر برخورد با غرب و تلاطم‌های سیاسی جامعه در آن دوران، بشدت از ایدئولوژی‌های سیاسی جدید، بویژه از لیبرالیسم و سوسیالیسم، اثر پذیرفته بود. ملکی هم اگرچه از حمله کسانی بود که به علم جدید روی آورده و در رشته‌ی شیمی درس خوانده و گذران زندگی او از راه آموزش شیمی در دبیرستانها بود، اما از جوانی کششی نیرومند به سوی مسایل اجتماعی و سیاسی داشت و بویژه درس خواندن در آلمان در سال‌های پرغوغای دهه‌ی ۱۹۳۰، سپس آشنایی با گروه دکتر ارانی در ایران، وی را به یک کوشنده‌ی جستگی‌ناپذیر سیاسی بدل کرد و تا پایان عمر در این راه ماند. اما آنچه به ملکی در میان آن نسل از "روشنفکران" نوخاسته‌ی ایرانی امتیاز می‌بخشد آن بود که ملکی با هوش تند خود، در سطح شعارهای ایدئولوژیک نماند و مارکسیسم را به صورت یک دستگاه اندیشگی جذب کرد و توانست مفاهیم و روش تحلیل آن را برای شناخت مسایل سیاسی جامعه ایران به کار گیرد. همین بینش شخصی همراه با قدرت نویسندگی بود که سبب شد در نخستین سال‌های زندگی حزب توده، ملکی درمقام نویسنده‌ی سیاسی درجه‌ی اول و نظریه‌پردازی پدیدار شود که لقب "آموزگار بزرگ" بگیرد. اما امتیاز ملکی تنها در داشتن قدرت تحلیلی و بینش شخصی نبود، بلکه دلیری او در اندیشه و استقلال رای و *شجاعت اخلاقی* او سبب می‌شد که درعین‌حال از هیچ‌چیز نهراسد و بویژه در آن سال‌هایی که تروریسم استالینی به هیچ‌کس اجازه نمی‌داد که درقالب مارکسیسم اندیشه‌ای مستقل در سر بپروراند، از نگریستن با چشم باز و با چشم‌های خود نهراسد و در بیان اندیشه‌ی خود پروا نکند و باران تهمت و هولناک‌ترین دشمنی‌ها را از آن‌سو و از هرسو به جان بخرد. این قدرت اندیشه و تحلیل همراه با قدرت شخصیت و قدرت اخلاقی بود که به او اجازه می‌داد حقیقت را همان‌گونه که می‌بیند، بازگوید، و همین به ملکی در میان تمامی روشنفکران ایرانی پس‌از مشروطیت جلوه‌ی خاصی می‌بخشد. البته اینها همه به آن‌معنا نیست که ملکی هیچ‌گاه به خطا نرفت و همه‌ی برداشت‌هایش درست بود، اما به این معناست که ملکی از این قدرت برخوردار بود که در درون یک دستگاه فکری و از دیدگاه آن می‌توانست مسایل را با چشمان خود ببیند و تحلیل کند و چشم‌وگوش‌بسته، کلیشه‌ها و شعارها را بازگو نکند. به همین‌دلیل، برخی از مقاله‌های ملکی از اهمیت تاریخی خاصی برخوردار است.(۶)

شنیده‌ام که ملکی در اواخر دوران حکومت دکتر مصدق همراه سنجابی و چند تن دیگر نزد مصدق می‌روند تا او را از انحلال مجلس بازدارند. اما دکتر مصدق همچنان بر نظر خود پافشاری می‌کند. ملکی خطاب به دکتر مصدق می‌گوید: "آقای دکتر مصدق، شما به این‌ترتیب به دوزخ می‌روید اما ما تا دوزخ پشت سر شما می‌آییم." و این جمله هم نشان‌دهنده‌ی قدرت پیش‌بینی و هم شهامت اخلاقی اوست.

ملکی اگرچه با استالینیسم جانانه و مردانه به ستیز برخاست، اما هرگز وضع خود را دربرابر لنینیسم روشن نکرد و، درواقع، در این‌باب به سکوت برگزار کرد. و شاید علت آن، آن حریم مقدسی بود که پیرامون نام لنین و لنینیسم را گرفته بود و هنوز زمان آن نرسیده بود که همگان بدانند استالینیسم جز فرزند شایسته‌ی لنینیسم نیست.

باری، ملکی مارکسیست بود اما مارکسیسم برای او دستگاهی از مقولات شناخت و تحلیل بود که به یاری آن می‌توانست به تمامیت جامعه‌ء ایران و مسایل آن بنگرد و آنها را تحلیل کند و نیز براساس مسئولیت اخلاقی و سیاسی خود راه چاره نشان دهد و از این‌بابت یک نمونه‌ی استثنایی از رشد فکر علمی مدرن در ایران بود، و اگرچه جزم‌اندیشان در عرصه‌ی تبلیغات سیاسی بر ملکی پیشی گرفتند و بویژه در دو دهه‌ای که تب اندیشه‌ی انقلابی در ایران بالا گرفت ملکی نامی فراموش‌شده و تهمت‌خورده و دورافتاده بود، اما داوری آینده درباره‌ی آنان و ملکی چه‌بسا جز آن باشد که در گذشته بود، و برای مثال، اگر ملکی و طبری را به عنوان دو مرد سیاسی و نویسنده‌ی پرکار کنار هم بگذاریم و بسنجیم می‌بینیم که فرق بینش و شخصیت در این دو چهره‌ی سرشناس از کجا تا به کجاست. ویا اگر از سوی دیگر ملکی را در کنار بقایی و سنجابی و برخی دیگر از شخصیت‌های سرشناس نهضت ملی بگذاریم و چگونگی دید و برخورد آنها را با مسایل سیاسی بسنجیم می‌بینیم که ملکی با دید نو و تحلیل‌گر خود در میان سیاستمدارانی که کمابیش هیچ آگاهی علمی از سیاست نداشتند و جز "توطئه‌گری" چیزی در میدان بازی سیاسی نمی‌دیدند، چه‌اندازه غریب و نابجا افتاده بود. به عبارت دیگر ملکی بسیار جلوتر از آن بود که بتواند در آنچنان زمانه‌ای و در میان آنچنان مردان سیاسی جا بیفتد.

ملکی هرچند به ظاهر شکست‌خورده و کمابیش تنها و تلخکام از جهان رفت و از راست و چپ ستم‌ها و آزارها دید، اما بنیانگذار روشی از اندیشه و رفتار سیاسی بود که در آن دانش و خرد سیاسی با دلیری و استواری اخلاقی به هم آمیخته است و اگر قرار باشد که خردمندی سیاسی و نگرش درست و مسئولانه و نیز راستگویی و میهن‌دوستی صادقانه در میان ما جای سزاوار خود را بیابد، ملکی همیشه نمونه و سرمشقی برای روشنفکران آینده‌ی ما تواند بود.

---

۱) ملکی در ۲۰ تیرماه ۱۳۴۸ از این جهان رفت و آل‌احمد در ۱۸ شهریور همان‌سال.

۲) البته در این سال‌ها شاهد آن بودیم که بر اثر فراز و نشیب‌های بزرگ روزگار و تجربه‌های تازه، بسیاری از مردمان روزگار دیده‌ی باانصاف که‌درزمانی‌درشمار دشمنان او بودند اکنون با قدردانی فراوان از ملکی سخن می‌گویند.

۳) این نامه در کتاب "خاطرات سیاسی خلیل ملکی" در بخش اسناد (از صفحه ۴۶۴ تا ۴۸۶) انتشار یافته، نیز در جزوه کوچکی زیر عنوان "دونامه" به‌تاریخ تیر ماه ۱۳۵۸، چاپ تهران.

۴) نگاه کنید به "نامه‌های دکتر مصدق" انتشارات مصدق.

۵) نگاه کنید به مدافعات خلیل ملکی در دادگاه نظامی "محله‌ء سوسیالیسم "ارگان حامعه سوسیالیستهای ایرانی‌در اروپا (شماره‌ششم، دوره‌ء دوم، فروردین ۱۳۴۵ و شماره‌ء هفتم، دوره‌ء دوم، مهرماه ۱۳۴۵).

۶) مانند مقاله‌ای که با عنوان "سرنوشت تاریخی لیبرالیسم" در سال ۱۳۳۱ در علم و زندگی منتشر کرده و در آن شکست ناگزیر نهضت ملی را پیش‌بینی کرده و علت آن را مشکل برخورد رهبری آن با مسائل ایران دانسته است.

شعرنیمایی و برداشت‌های حقوقی

محمود نیکبخت

دیالکتیک شگرد در شعر

شناخت پیوندهای متقابلی که میان شاعر و جهان وجود دارد، خاستگاه شگردی است که شاعر، تنها بهیاری آن، می‌تواند با حفظ ویژگی‌های فردی‌اش رسالت اجتماعی شعر را نیز به انجام رساند.

اگر هر روزگاری، بر بنیاد تمامی‌ویژگی‌هایش، خواستار نظام مطلوب خویش درشعر است، هرشاعری نیز براساس ضرورت‌های فردی‌اش درپی آن است که جهان خود را در شعر فراز آورد. اگر صورت هر شعر حاصل پیوندهای متقابلی است که میان‌تمامی‌اجزاء آن بوجود آمده است شخصیت هر شاعر نیز از مجموعه تاثیر و تاثرهایی پدیدمی‌آید که میان او و جهان پیرامونش وجود داشته است. شعرامروز فرانهاد این دوگانگی‌هاست.

شاعر چون خود را می‌نگرد، درونش را با عاطفه و احساس و اندیشهٔ ویژه‌اش،جهانی می‌یابد فردی و دیگرگونه از فردیت‌دیگران. چون بیرونش را باز می‌شناسد آن را سرشار از واقعیت‌های فرهنگی و تاریخی می‌بیند که هرچند همگانی است ولی متمایز از واقعیت فرهنگی سایر اعصار و اقوام است. هر انسانی برخوردار از آن تفرد درونی و بهره‌مند از گوناگونی بیرونی است. ولی این شاعر است که همواره می‌کوشد میان درون و بیرونش پیوندهای ویژه را کشف کند و در بیان شعری براین دو گانگی غالب آید. زبان، این همگانی‌ترین ابزارها را بکار می‌گیرد، از مجموعه تداعی‌های لفظی و معنائی واژه‌ها سود می‌جوید، با ابزارهای بیانی شعر رفتاری ویژه را در پیش می‌گیرد و برای بیان درونش معادل‌های عینی و تصویری تازه‌ای را در گسترهٔ جهان و زبان کشف می‌کند و دنیای یگانهٔ خود را در شعر می‌آفریند. ازاین رو چگونگی رفتار شاعر، با ابزارهای بیانی شعر، نمایانگر نگرش شاعر و چگونگی پیوند او با جهان است، نشان‌دهندهٔ میزان‌موفقیت او در آفرینش شعری است که درون و بیرون هنرمند را در شعر فراهم می‌آورد و دو رسالت عمده‌شاعر را به انجام می‌رساند: زیرا شاعر، از یک‌سو با واژه واژهٔ زبان شعری‌اش، اجزاء و اشیاء جهان مطلوبش را برمی‌گزیند. با کشف پیوندها و آهنگ‌ها و آرایش‌های کلامی و بیانی شعر، چگونگی انتظام یافتن شگرد و صورت ویژه خویش را در شعر پدید می‌آورد و رسالت فردی هنرمند را تحقق می‌بخشد؛ و از سوی دیگر، در برخورد با واقعیت‌های فرهنگی و تاریخی سرزمینش، عناصر مرده و ایستای آنها را طرد می‌کند و با شگرد و شیوهٔ خود ویژگی‌های عصر خویش را در شعر تعالی می‌بخشد و وظیفهٔ اجتماعی شاعر را به انجام می‌رساند. بدینگونه هم در راه برپایی نظم مطلوب روزگارش در شعر می‌کوشد و هم مردم خود را در ایجاد جامعه‌ای هماهنگ‌تر یاری‌می‌رساند. نقد امروز آینه‌دار چنین طلعتی است.

در شعر امروز، باتوجه به‌چگونگی‌شگردی که شاعران این روزگار در پیش گرفته‌اند، همواره دو جریان عمده وجود داشته‌است. نخست شاعرانی که، همچون شاملو و فروغ، به شگرد ویژه خویش دست یافتند. نیما را شناختند، و به‌عنوان اساسی‌ترین ویژگی شعر امروز، در راه "انتظام طبیعی" بخشیدن به شگرد و صورت شعر کوشیدند. اگر این شاعران، باچنین شگردی، هم شعرشان را از غنای ویژگی‌های فردی‌شان سرشار کردند و هم، هریک به شیوهٔ خود، خصایص روزگارشان را در آثار خویش ماندگار ساختند و دست‌آوردهای شعری‌نیما را نیز گسترش بخشیدند؛ بسیاری از دیگر شاعران معاصر، همچون اخوان و حقوقی، از جریان فرهنگ‌ساز شعر روزگارشان بازمانده‌اند. اینها، به‌جای یافتن شگردی به‌مناسبت با واقعیتهای فرهنگی زمان خود، به‌راه تمایزهایشان رفتند، شگرد خود را بیشتر در مهارتها و قدرت‌های اکتسابی خویش جستجو کردند. در نگرش نیز، به‌جای شناخت ویژگیهای پویای شعر امروز، دریافت‌ها و سلیقه‌های شخصی خویش را اساس قرار دادند. روشنترکردن برای این‌نکته‌ها نگاهی به‌کارشناس و منتقد معاصر، حقوقی‌می‌اندازیم

حقوقی، در مقام شعر، شناخته‌ترین چهره شعر امروز در زادگاه خنگ، و در مقام نقد، نویسنده برخی از درخشانترین تحلیل‌ها در بررسی شعر امروز است. اگر برای هنرمند شناخت خود، و چگونگی پیوند آن با فرهنگ و تاریخ پویای زمانه، نخستین نقطهٔ حرکت و خاستگاه‌آفرینش شعر است، برای نقد نیز شناخت خود و به محک‌زدن آن، ضروری‌ترین منزل است. شناخت شعر حقوقی، شناخت خود و گفتگویی است با حال و گذشتهٔ خود. گفتگو آئین فرهنگ است. تاثیر و تاثر متقابلی است که فرارفتن و راه‌آینده را می‌جوید.

مشکل حقوقی در شعر، مشکل تمامی شاعرانی است که بدون یافتن آن‌نگرش و شگرد ویژه در پی‌آفرینش شعر امروز بوده‌اند. رفتارحقوقی در شعر متاثر از معیارهای شعری او، و این نیز، ناشی از چگونگی شناخت او از نیما و مبانی شعر امروز است. او در برخورد با نگرش و تحر به‌های شعری نیما برمعیارهای شخصی خود تکیه کرد. از ظن خود یار او شد و درشناخت برخی از اساسی‌ترین اصول شعری نیما به‌راه خطا رفت. شناختی که می‌توانست در چگونگی نگرش و شگرد او موثر افتد و تجربه‌ها و معیارهای شعری او را کمال بخشد. حقوقی تنها شاعر و منتقدی نیست که در برخورد با نیما به شرح برداشت‌ها و معیارهای‌شخصی خودپرداخته باشد. اگر نیمامجال نیافت آراء شعری پراکنده در آثارش را انتظام بخشد و براساس آن اصول و معیارها شالودهٔ نقد نیمایی را سامان دهد، اغلب شاعران و شارحان پیرو او نیز، پیش از آنکه درشناخت و تنظیم آرای‌نیما بکوشند، هریک به شیوهٔ خود مبانی شعرنیمایی را تفسیر و تدوین کردند. فقدان این شناخت و فراوانی تعبیرو تفسیرهای شخصی در این چند دهه سبب بسیاری انحرافها در شعر و نقد معاصر شده است. بسیارند شاعرانی که با کوتاه و بلند کردن مصراعها، دگرگون کردن اوزان عروضی، پس و پیش آوردن قافیه، بکار گرفتن مضمونها و مفهوم‌های تازه و در نهایت‌با ایجاد صورتهایی دیگر گونه از قالب‌های قدیم، خود را و دیگران را نیز، شاعر نیمایی دانسته‌اند. غافل از اینکه تنها با توجه به اساس بدعت نیما، یعنی با داشتن آن نگرش و شگرد، می‌توان از دگرگونیها و نوآوریهای نیما برای آفرینش شعر واقعی امروز سودجست. همچنانکه تنها باتوجه به آن شالوده است که‌می‌توان به‌ارزش هریک از ویژگیهای شعر نیمائی پی‌برد، اساسی را از غیراساسی، ویژگی اصلی را از ویژگیهای تبعی تشخیص داد و آنهارا به عنوان معیار شناخت شعر امروز بکار برد. نیما، درجای جای نوشته‌های منثورش، به‌شرح آرای خود پرداخته است. مبانی و اصول شعری نیما را باید از نوشته‌هایش استخراج کرد. نیازی به‌آن همه شرح و تفسیر نیست. باتوجه به مجال و مقصود این نوشته ضروری است از نگرش شعری نیما طرح مختصری بدست دهیم.

اساس بدعت‌نیما

اگر نیما توانست آن دگرگونی بنیادی را درشعر فارسی ایجاد کند و جنان تئوری برانگیزد که نظم مطلوب زمانه را در شعر ببار آورد، بدان سبب بود که بانگرشی پویا به‌شعر کهن پرداخت و دریافت "شعر قدیم ما سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونهٔ عمل و انفعالی است که در باطن کوینده صورت گرفته یعنی‌خواهد چندان متوجه چیزهائی باشد که در خارج قرار دارد".

از این‌رو در نظر او

"آنچه باقی میماند و پربارتر است‌رو به‌جهان

بیرون نگاه می‌کند که درونیهای شخص هنرمند از آن سرچشمه می‌گیرد و به منزلهٔ اصل است". شناخت این تمایز بنیادی موجود میان دونوع نگرش دیروز و امروز بود که نیما را به این آگاهی رساند که:

"ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسائل دیگر دست به فرم تازه زده باشیم عمده اینست که طرح کار عوض شود".

او می‌دانست بدون بوجودآمدن یک دگرگونی در چگونگی بکارگرفتن ابزارهای بیانی شعر بی‌ثمر است. برای نیما مهم این است که:

"حقیقتاً" ما چه‌حیز رامی‌بینیم و چطورمی‌بینیم؟ شعر ما آیا نتیجه دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه. و از ما و دید ما حکایت می‌کند... وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه درخارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما بکلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعربسرائید. اما اگر از بی‌کار تازه و کلمات تازه‌اید لحظه‌ای در خود عمیق شده فکرکنید، آیا چطور دیدید؟ پس از آن عمده مسئله این است که دید خود را با چه وسایل مناسب بیان کنید. حال هنر و کمال آن برای هنرمند اینجاست و از این کاوش است که شیوهٔ کار قدیم و جدید تفکیک‌می‌یابند. درنوساختن و کهنه عوض کردن بیش از هرکاری، کار لازم این است که شیوه کارتان را نو کنید. پس از آن فرم و چیزهای دیگر فروع آن یعنی کار ضمنی و تبعی هستند".

اساس بدعت‌نیما، و سرچشمهٔ تمام نوآوریهای او در شعر، همین نگرش و شگرد طبیعی او است. بربنیاد این نگرش است که نیما از شگرد قراردادی شعر دیروز فاصله می‌گیرد، برای بیان جهان و پیوندهای واقعی خود با آن، بصناعت طبیعی و ویژهٔ خود روی می‌آورد و زبان، وزن و بیان ویژهٔ شعر امروز را بنیان می‌نهد. این‌ابزارها را چنان بکار می‌گیرد که هماهنگ با ضرورت‌های درونی شعر باشد و "انتظام طبیعی" شعر امروز را پدید آورد. زبان شعرش را به صورت طبیعی کلام نزدیک می‌سازد و می‌نویسد:

"همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک‌ساختن نظم بمنثر بوده است، در آثار من چه‌شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است. هرکس این بیمائی را نداشته باشد بمن بدانید حیری از من نخواهدفهمید".

نیما برای دست‌یافتن به‌بیان عینی ــ تصویری شعر امروز چنین رفتاری را با زبان درپیش می‌گیرد زیرا در نظر او

"قوت روح هرکوبیده بسته برابست: خود او با ماده جهان خارجی (که باتراب و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده) تا چه‌اندازه مانوس و مربوط بوده پس از آن با کدام وسیله این رابطه را حاندار و زباندار ساخته است. بهاینمعنی که چگونه‌ماده و جهان خارجی با اندیشه‌های بلافصل او شکلی برای بروز پیدا کرده است. بهراندازه که کوبنده این عینیت و لوازم جلوهٔ مادی آنرا بهتر ایجاد کند مسلم است که به‌مطور خود بهتر رسیده است"

دومین ویژگی اصلی شعرنیمائی‌و شاید مهمترین آنها، همین بیان عینی شعر امروز است. این شیوهٔ بیانی نتیجه منطقی آن نگرش و شگرد است. اگر شاعر معادل عینی اندیشه، احساس و عاطفهٔ خویش را در بیرون جستجو کند، بالطبع، تصویر و بیان عینی را به‌عنوان اساس بیان شعرمی‌پذیرد. رفتار و شگرد را در پیش می‌گیرد که زبان، وزن، قافیه و سایر ابزارهای بیانی شعر به عینیت یافتن بیان یاری رساند. براین اساس، چگونگی رفتار نیما با وزن و قافیه سومین ویژگی شعر او است. برای او، وزن تابع زبان شعر است. از صورت طبیعی کلام و آهنگ گفتار سرچشمه می‌گیرد و در خدمت بیان عینی شعر و صورت طبیعی آن است.

"یک مصراع با یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام‌را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است ــ در بین مطالب یک موضوع ــ فقط به توسط آزمونی بدست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند".

برای ایجاد این موسیقی طبیعی و هماهنگ است که نیما از قافیه نیز کاربرد و تعریفی تازه بدست میدهد. در نگرش شعری نیما

"ساختمان قافیه از شکل حروف بیرون رفته و اساس آن استوار می‌شود برروی ذوقی سالم که طنین و (هارمونی) مطلب را می‌شناسد". "زیرا لازم نیست قافیه در حرف "روی" متفق باشد. دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه بهم می‌دهند.

در شعر نیمائی، هردو خصلت قراردادی قافیه درشعر قدیم دگرگون می‌شود و جایگاه آن نیز تابع ضرورت‌های فضائی و بیانی‌شعر است زیرا:

"قافیه مال مطلب است، زنگ‌مطلب‌است، مطلب که جدا شد، قافیه جداست... برای ما که با طبیعت کلام دست‌بهم میدهیم هرجا که مطلبی است در پایان آن قافیه است".

بدینگونه صورت شعر نیمائی، حاصل حنین صناعت و رفتار طبیعی است که شاعر با تمامی شعر نیمایی، حاصل چنین صناعت و رفتار طبیعی است که شاعر با تمامی ابزارهای بیانی شعر در پیش می‌گیرد. این صورت ویژه از هماهنگی تمامی اجزاء شعر فراهم می‌آید و چهارمین اصل و ویژگی شعری نیما را پدید می‌آورد. سایر ویژگی‌های نیمایی نیمی هستند و از آن شگرد و این ویژگیها سرچشمه می‌گیرند.

چگونگی شناخت حقوقی از نیما

حقوقی در مقدمهٔ کتاب "شعرنو از آغاز تا امروز" اصول شعرنیمایی را زیرعنوان "موارد اختلاف شعرکهن با شعر نیمایی" پنج اصل زیر دانسته است:

۱) کوتاه و بلندی مصراعها
۲) عدم رعایت قراردادها
۳) عدم سخنوری
۴) نوع ابهام
۵) نوع ساختمان

او در این تقسیم‌بندی، برخی از ویژگیهای اصلی شعر نیما را به فراموشی سپرده است. درمورد اساسی‌ترین ویژگی شعر امروز و اساس بدعت نیما، یعنی درباره‌ی شگرد ویژهٔ این نوع شعر، هیچگاه سخنی نگفته است. اگر اصل اول و پنجم را نیز به عنوان دو ویژگی اصلی شعر نیما بپذیریم سه‌اصل دیگر نه از مبانی شعری نیما بشمار می‌آید و نه از موارد اختلاف شعر دیروز با شعر امروز. بدون شناختن نگرش شعری نیما نیز می‌توان به این تشخیص دست یافت. شرحی که نویسنده برای اثبات رای خویش برهریک از سه‌اصل یادشده افزوده است خود ناقض مدعای اصلی او است.

حقوقی درتوضیح اصل "عدم رعایت‌قرارداد‌ها" می‌نویسد: "... یکی دیگر از مبانی شعر امروز و وجوه اختلاف آن از شعر کهن برهم ریختن آن قراردادهاست... قراردادهائی که مانع اندیشهٔ آزادانه و نیروی تخیل واقعی شاعرانه می‌شدند... زیرا به مجردی که کلمه "زلف" در ذهن شاعر می‌آمد، گویی به‌مثابهٔ دایره‌ای می‌شد که مرکز آن کلمه زلف و تمام کلمات قراردادی مذکور نیز که برروی خط محیطی دایره قرار گرفته‌بودند به‌منزله تابع آن محسوب می‌شدند. بنابراین همچون مواد شیمیایی که قبل از ترکیب حاصل مرکب آنهامعلوم است، بدون دخالت شاعر رابطه قراردادی خود را برقرار می‌کردند". برداشتی که حقوقی از واژهٔ "قرارداد" بدست می‌دهد تنها ناظر برقراردادهای زبانی، ترکیب‌ها و پیوندهای کلیشه‌ای در شعر قدیم است. حتی در برگیرندهٔ سه‌قرارداد اصلی تساوی مصراعها، تساوی ارکان و تشابه اواخر ارکان (۱) شعر دیروز نیست. شعرپیشرفتهٔ هر روزگاری از این‌گونه ترکیب‌ها و پیوندهای قراردادی پیراسته است. شاعر واقعی، در هر عصری با موفق به‌ایجاد زبان ویژهٔ خود در شعر می‌گردد و یا در برخورد با مفردات‌و ترکیبات قراردادی زبان شعر، رفتاری تازه را در پیش می‌گیرد و ویژگی خود را در چگونگی کاربرد آن قراردادها آشکار می‌کند. این مقلدان و متشاعران هستند که واژه‌ها و پیوندهای زبانی ویژه شاعران بزرگ را بکار می‌گیرند و آنها را به قراردادها و کلیشه‌های زبانی شعر بدل می‌کنند. این‌امر، خود یکی از معیارهای تشخیص شاعر از مقلد است. هم در آثار بسیاری از شاعران پیش از نیما می‌توان چنین قراردادهایی را یافت و هم در شعر شاعران پس از او. "عدم رعایت قراردادها" با تعبیری که حقوقی از آن‌بدست می‌دهد نه از وجوه اختلاف شعر کهن ازشعر امروز است ونه از مبانی شعری نیما. ویژگی مشترک همهٔ شاعران پیشرفتهٔ دیروز و امروز است.

حقوقی در شرح اصل "عدم سخنوری" می‌نویسد: "... یکی دیگر از وجوه اختلاف شعر امروز از شعر کهن، همین اصل اقتدار و مرتبهٔ هریک از شاعران است که در شعر کهن بیشتر به‌اعتبار قدرت در سخنوری بوده است و در شعر امروز به‌اعتبار عامل ویا عوامل دیگر. و این در حقیقت همان تفاوت نظم با شعر و ناظم با شاعر است". شیوه‌ای که حقوقی برای اثبات مدعای خویش درپیش می‌گیرد نمونه‌ای از ناهمبستگی مقدمات و نتایج در طریق استدلال است. می‌گوید: "... در شعر امروز، شاعردیگر هرگز واسطه نیست، بل صرفا" به‌نیروی‌ذهنی و قدرت تخیل و اقتدار "فضاسازی" خود متکی است. و بیشتر برمبنای این اصل‌است که ارزش شاعری او معین می‌شود". تکلیف چیست؟ نویسنده، در ابتدا، "سخنوری" را از ویژگی‌های شعر دیروز و از وجوه اختلاف شعر دیروز از شعر امروز می‌داند. در میانهٔ سخن، آنرا وجه تمایز موجود میان شعر و نظم بشمار می‌آورد. آیا در نظر او یکی از وجوه اختلاف شعر امروز و دیروز این است که: آن شعر است و این نظم؟ غزل‌های دوران کمال حافظ فاقد سخنوری است ولی یگانهٔ غزل دیروز است. او را باید شاعر بدانیم یا ناظم؟ او با اتکاء برنیروی ذهنی و قدرت تخیل و اقتدار در "فضاسازی"این دردانه‌های شعر کهن را آفریده است. اورا شاعر امروز بدانیم یا شاعر دیروز؟ حافظ شاعر است و غزلهای دوران کمال او درخشانترین نمونه‌های شعر دیروز است. این حرف حقوقی درست است که سخنوری از ویژگیهای نظم است ولی از وجوه اختلاف دو نوع شعر دیروز و امروز نیست. عدم سخنوری، در بسیاری از شعرهای دوران کمال

سحابی: ناشران عناصر اصلی تولید کتاب

گفتگویی کوتاه با مترجم برگزیده سال ۱۳۶۵ در رشته ادبیات و هنر

*** آقای سحابی، در میان آثاری که ترجمه کرده‌اید، شرم چه جایگاهی دارد؟ آیا آن‌را بهترین‌شان می‌دانید؟**

ـ شرم از هر نظر کتاب مهمی است. گذشته از دلایل بسیاری که آن را به‌عنوان اثر برجسته‌ی روز مشخص می‌کند، به‌حوزه‌ی جغرافیایی ـ سیاسی خاصی هم تعلق دارد که اهمیتش را برای ما خیلی بیشتر می‌کند. بی‌آنکه بخواهیم این کتاب را به دلیل داستانش اثری "خودی" بدانم (چون در این خصوص اصلا" به تعبیر خودی و غیرـ خودی معتقد نیستم) بیشتر این احساس را داشته‌ام که مضمون و بافتش می‌تواند الگوی خوبی برای داستان‌نویس‌های خودمان باشد. حافظ و نیما، دلیل شاعری آنهاست. همچنانکه وجود آن، در بسیاری از آثار دیروز و امروز، دلیل برناظم بودن سرایندگان آن آثار است.

شرحی که حقوقی بر اصل چهارم یعنی "نوع ابهام" نیز نوشته است از این قاعده مستثنی نیست. اگر حقوقی این سه اصل را به محک آرای شعری نیما، یا درخشانترین نمونه‌های شعر دیروز و امروز نیز می‌زد، در می‌یافت که برداشت‌های شخصی خود را نوشته است. هرچند نخستین سطرهای توضیح زیر، این امید را برمی‌انگیزد که حقوقی با نزدیک شدن به زبان و بیان ویژه شعر امروز، یکی از مبانی شعری نیما، یعنی بیان عینی تصویری آن نوع شعرا را در نظر دارد. ولی در ادامه سخن بازهم حقوقی خود را دلبستهٔ معیارهای شخصی‌اش‌می‌نماید و می‌نویسد: " یکی دیگر از وجوه ممیز شعر دیروز از شعر امروز نوع زبان و بیان و در مجموع فضای این دو گونه شعر است‌که خود ناشی از اصل ابهام است، ابهامی که اصل جوهر شعری است. زیرا در شعر قدیم (بجز موارد استثنایی همچون شعر حافظ) ابهام بسیار کمتر وجود دارد. تا آنجا که می‌شود گفت این اصولا ابهام نیست، بلکه تعقید و اشکال است". نویسنده پس از برشمردن عوامل گوناگونی که در شعر قدیم موجب تعقید و اشکال می‌گردد بابهام واقعی می‌پردازد و می‌نویسد این ابهام "معلول فضاهای بی‌انتهای ناشناخته‌ای است که شاعران واقعی همچون‌مولوی و حافظ بانیروی تخیل و قدرت شکافندگی ذهن خود می‌خواهند آن فضاها را بشناسند و درآنها نفوذ کنند و از آنها جهانی روشن بسازند. این ابهام خمیر مایهٔ ذاتی شعر است". حقوقی، پس از این سخن، بازهم ابهام را از وجوه اختلاف دوگونه شعر دیروز و امروز می‌داند و به جستجوی عواملی می‌پردازد که از نظر او مبین وجوه اختلاف این دو گونه ابهام بشمار می‌آیند. او این سه‌ویژگی را از مهمترن عواملی می‌خواند که شعر امروز را مبهم حلوه می‌دهند: درشعر امروز "اشیاء و مفاهیم از میان استحاله‌های فراوان زاده می‌شوند"؛ این‌گونه شعر حتی‌المقدور از نثر و قواعد نحوی حاکم بر شعر دیروز می‌گریزد و بیان خاصی را بوجود می‌آورد که دارای "فشردگی و ایجاز محض" است. آنگاه نویسنده این مصراع را به‌عنوان بیان شعر امروز یادآور می‌شود:

شب همیشهٔ نیهای استخوانی تو برلب همیشهٔ مرگ و می‌گوید "اینجاست که می‌توان گفت که شعر واقعی امروز (شعر ساختمانی) شعری است که از مجموع سطوری همچون‌سطر بالا (که درغایت ایجاز محض است) بوجود آمده است". به‌روشنی پیداست که حقوقی معیارهای شخصی خود را به عنوان‌ویژگی‌های شعر امروز، توضیح می‌دهد. آن سه ویژگی (باتوجه به بیان تصویری شعر امروز و زبان نزدیک به طبیعت کلام و نثر این‌گونه شعر) منطبق بردست‌آوردهای نگرش شعری نیما نیست. چنانکه بیان مصراع یادشده نیز همان بیان استعماری و تشبیهی شعر دیروز است و ایجاز آن، در اصطلاح نقد حقوقی، ایجازی کمی و کلامی است و نه ساختمانی. شاعر امروز با یافتن شگرد ویژهٔ خود به‌ایجاز شعری نیز دست می‌یابد. بدون درنظر گرفتن چگونگی شگرد و صورت ویژهٔ هر شعری نمی‌توان به بررسی ایجاز آن شعر پرداخت. ایجاز و ابهام از ویژگیهای تبعی هرگونه‌شعر هستند. از مبانی شعر امروز و از وجوه اختلاف آن با شعر دیروز بشمارنمی‌آیند.

اگر نیما همواره کوشید معیارهای عینی و دقیقی برای ارزیابی شعر امروز بدست دهد، حقوقی از تعبیرها و معیارهای ذهنی ومبهمی مانند "جوهر شعری"، "ابهام شعری" و "فشردگی و ایجاز محض" سود می‌جوید. چگونگی شناخت حقوقی از نیما نمایانگرآن است که ذهن او پرورش یافتهٔ شعر دیروز است. در نگرش او دیروز هنوز ادامه دارد. سه اصلی که در بیان وجوه اختلاف شعر دیروز با شعر امروز نیز یادآور می‌شود، بیش از تفاوت، از وجوه تشابه آن‌دوگونه شعر بشمار می‌آیند.

آنچه آمد بخشی از نوشته بلند محمودنیکبخت بود که در بخش‌هایی از آن به شعر حقوقی نیز پرداخته شد. مفید

---

۱) مقصود از ارکان "پایه"ها یا همان افاعیل‌است پس مقصود از "تساوی ارکان"، تساوی افاعیل با پایه‌هاست، به معنی تکرار همان افاعیل دردیگر مصرع‌ها. مقصود از تشابه اواخر ارکان تشابه اواخر، ادوار یعنی تساوی حروف (صامت و مصوت) آخر مصرعها ـ قافیه ـ است. مفید.

استفاده یکسانی که "سلمان رشدی" از مجموعه عناصر متفاوت و گاه متضاد خاستگاه فرهنگی خودش کرده است، برای‌نویسندگان ما، هم ممکن است‌وهم‌لازم. به‌دلیل شباهت همین مجموعه‌ی عناصر و لزوم استفاده از آنهاست که فکر می‌کنم شرم اهمیت ویژه‌ای برای خواننده‌ی ایرانی داشته باشد. اما درجواب شما باید بگویم که خودم، شخصا"، از میان کتاب‌هایی که ترجمه کرده‌ام، اینها را بیشتر از شرم می‌پسندم همه می‌میرند (اثر سیمون دوبوار) به‌دلیل تاثیر ژرف فلسفی و عاطفی‌اش. مکتب دیکتاتورها (اثر سیلونه) برای مضمونش و بچه‌های نیمه‌شب به‌دلیل همه چیزهایش.

*** فکر می‌کنید در گزینش شرم محتوای‌آن هم نقش داشته است؟**

ـ شاید بهتر باشد این را اردا‌ورانی بپرسید که کتاب را برگزیده‌اند. اما به‌گمان من محتوای شرم در انتخاب آن نقش عمده‌ای داشته است. چون از طرفی‌بحث انتخاب ترجمه به عنوان مقوله‌ای صرفا فنی مطرح نیست و از طرف دیگر "سلمان‌رشدی" شهرت، یا ویژگی مشخصی ندارد که بر محتوای خود کتاب سایه بیاندازد.

*** به‌نظر شما در شرایط کنونی برای ترجمه‌ی چه آثاری در زمینه‌ی رمان وداستان کوتاه باید الویت قائل شد؟**

ـ اگر اجازه شوخی داشته باشم درجواب می‌گویم که: آثاری که احتیاج به کاغذ و فیلم‌و زینگ نداشته باشد! اما ازاینکه بگذریم، درمیان آثاری که باید به آنها الویت داد دوگروه از همه مهمترند: یکی آثار نویسندگان حوزه‌های ناشناخته‌ی‌فرهنگی (مثلا" خاوردور آفریقا، هند) و دیگری آثار کلاسیکی که با تمام اهمیت‌شان خوانندگان ما از آنها حز نامی‌نشنیده‌است. چه کلاسیک به‌معنای دقیق کلمه و چه‌آثار نویسندگان معاصر چون پروست، توماس‌مان، جویس.

*** به‌نظر شما ناشران در جهت دادن به دنیای کتاب چه‌اندازه نقش دارند؟**

ـ ناشران یکی از عناصر اصلی تولید کتاب‌اند. بنابراین، چه‌خوب و چه بد، در جهت دادن به‌دنیای کتاب نقش قابل ملاحظه‌ای دارند. ممکن است این گرایش وجود داشته باشد که در مقابله با ماهیت ذهنی و گاه آرمانی شده‌ی کار ادبی به‌کار ناشران فورا و مطلقا" ماهیتی مادی و حسابگرانه و خلاصه منفی داده شود. اما مسئله به این سادگی‌ها نیست درمیان‌ناشران هم‌کسانی را می‌توان‌یافت‌که‌باانگیزه‌هائی نظیر انگیزه‌ی نویسندگان و هنرمندان کار می‌کنند. از تعداد کتاب‌های بسیارخوبی که هرساله منتشر می‌شود می‌توان حدس‌زد که خوشبختانه تعداد این نوع ناشران کم نیست.

*** به‌نظر شما ترجمه در ایران اکنون در چه وضعیتی است؟**

ـ ترجمه درحال گذرانیدن یک دورهٔ تحول مثبت و سازنده است. فکر می‌کنم که پس‌از یک دوره‌ی طولانی و تاریخی ترجمه نادرست، یعنی دوره‌ای که اصولا" مفهوم ترجمه و بینش حاکم برآن مشخص نبود، الان یکی دو دهه است که ترجمه مفهوم واقعی خودش را پیدا کرده است، یعنی انتقال دقیق و درستکارانه‌ی اندیشه‌ها و فضاهایی از زبانی به زبان دیگر، بی‌آنکه دراین‌میان چیزی از دوطرف فدا شود.

بقیه در صفحه‌ی ۳۹

...تمام پنجره را ناگاه به آتش کشید...

سه شعر از کامران بزرگ‌نیا

اما هنوز

اما هنوز مانده
با اینکه بارانی بارنده و باد
از هر درختی
برگی ربوده و
جرخان
سراسر کوچه را رفته
با اینکه برهردریچه نشانده نشانی
برگی
شاخه‌ای
عطری
اما هنوز مانده تا
رخشان و برگ باران
هجومش را
و رنگهایش را
نثار کند
دیوی تبوره‌کشان
شهر را بچرخاند
اسپوه رنگها را
برگ براگ بگرداند
و چشم‌را
نمناک-و تازه و شاد
میهمان کند
به‌جرخش برگی
لکهٔ رنگی
قطرهٔ شبنمی

مانده هنوز تا برگردی
ببینی : هان ، هموست
پائیز است پائیز
بازآمده با باد
بر شیشه‌های پنجره آبی بیفشاند
برگی سرخ
رنگی نباشد
و بازگردد
جبری ربوده و برده انگار
بی‌آنکه ندایی جیست
در لابلای انبوهه رنگ و برگ که به‌دنبالش

یکبارهم

یکبارهم شپیده سرزده آمد
نشست
در قاب پنجره
اول تمام پنجره را ناگاه به‌آتش کشید و بعد
آرام آبی‌شد

یکبارهم
برنرده‌های چوبی
پرنده‌ٔ بی‌نامی
سرکشید و منقار گشود و بی‌آنکه بخواند
ـ گویی که سنگریزه‌هایی را
درحوض خالی بغلتاند ـ
تَقْ تَقْ تَقِ صدای منقارش را
رها کرد و
پرکشیدو
رفت

رفتند و رفت
و آن حرفها بگفته باقی ماند
مثل دریچه که خاموش
و زنجره‌ها شب را
تمام شب خواندند
و صبح ماندو شبنمی
که برگ بید را لغزید
مکثی نمود و چکید
درحوض کوچک حالی
و برگهای بید
با تاب کزمژان

وبارها
آن گوشه‌های تاریک باقی ماندند
آن خرده‌ریزها
دور ریخته‌ها
پیدا و ناپیدا
در لرزش آرام شاخه‌ها

یکبار دیگرهم
مثل گلی که نامش را
فرصت نکرده بیابداما
عطر تلخ و تندش را
پیش از شکفتن کامل رها کند
جبری شکفت
آرام و بی‌صدا
و آن رنگ زرد غروب را
دانه‌دانه
گلبرگها گشود
و آفتاب
در ظل نابش خودماند
ماند و نور را
دامن گشود و نماند دیگر
نه صبح و
نه پرنده و
نه حرفی
با گفته‌ای
که به‌باد آید

باردیگر

باردیگر
دستمال زردش را
خیس و خندان
تکان داد و رفت و به‌جا نهاد
بادروزی بارانی را
در آستانهٔ خانه
و ردگامهایش را
سرخوش وشوخ
برکوچهٔ گل آلود
و بُندِ سرخ موبش را
بردسنهٔ صندلی
و جای بوسه‌هایش را
و عطرماندگارش را
درخانه
کوچه
خیابانها
و آسمان
اما آسمان آبی فیروزه
بود و بوید و
همچنان آبی ماند.

خطبهٔ سخن

خمسهٔ ابن محمود قصه‌خوان

خمسهٔ ابن محمود قصه‌خوان با پنج گنج محمودی، داستانی است در پنج مجلس که گاه در کلام و نگرد ادامهٔ معنی از کتب داستانی ماست و به همان سنت که بزرگان پیشین نوشته‌اند. تا اینهمه درمجموع و به رسم متعارف حماسی خود زمانی است، که شاید ـ اگر امید عمری باشد ـ پس از این خطبهٔ سخن، مجلس به مجلس به چاپ رسد. در هرجا و به هروقت که اقتضا کند.

سخن آخر با نویسندگان جوان است که عشوهٔ روزگار بخرند که در همهٔ این ادوار ادب ما هیچکس را اندازهٔ قدر به وزن کتابها نیست، و آن که پایگاه سخن نگاه‌دارد، سدی بان شود. نام گو خود مباد!

ه.ـ.گ.

چنین گوید جامع این اخبار، ابن محمود قصه‌خوان، که چون سال عمر به شصت رسید، غروب روزی از مهرماه به گورستان محلت ترشیزان رفتم، تنها و به رسم این روزگار که چون هم‌عهدی بگذرد بر سر گور او می‌روند، به ماه مهر و عهد تازه می‌گردانند، که از آن جماعت ما، جز این بنده، تنها احمدک دُردندان مانده بود، کاتبی جلد و کمانداری یگانه، اما دیری بود که تعهد کاری را روی پوشیده می‌داشت، نه از خصمان که از ما. پس بر بالین هر یار بنشستم و عهد تازه کردم و بر این که می‌کنم همت خواستم، به صدق دل. آنگاه از هر یار یا غیر یار که در این بلا دیدند آنچه دیدند بحلی خواستم تا اگر در نقل حدیث آنان که می‌کنم چیزی واگذارم یا لامحاله درافزایم بر این پیر قصه‌خوان ببخشایند. پس برخاستم و بر سر صورت گور احمدک رفتم و فصلی در مذمت او گفتم که این سخن او بود که از این واقعات به شرح یا اشارت رساله‌ای باید کرد تا ناآمدگان بدانند که بر این رفتگان که ماییم چه رفته است. اما خود تنها این چند ورق‌نوشته است که یاران به امانت مرا دادند. و من بنده می‌گویم که قصهٔ فردوسی طوسی مشهور است که در تذکره‌ها آمده است که آنچه رفته بود بر ابومسلم از خدعهٔ خلیفهٔ عباسی، منصور، چنان به دل او درد کرده بود که با عقوبت آن‌جهان که کشندهٔ اسفندیار گشتاسب خواهد دید، روا داشت تا جهان‌پهلوانی، رستمی، به چاهی بمیرد با رخش و فرامرز او را مرده بر دار کنند و پدرش زال زر را در قفس بنشانند و از ایوان بهمن بیاویزند، اما رضا نداد تا به بند چون اسفندیاری دو دست باز دهد. و اینهمه از آن فرمود تا مگر این سهوها بیش نرود، که رفت، و من بنده می‌گویم اگر بشنوید و کار بندید، یا نه، خود دانید. پس بر سر قصه خواهم شد، که چرا قرعهٔ نبشتن این حدیث بر من افتاده است، که نه کاتبی درگاهیم و نه شاعری مقرب، که قصه‌خوانیَم که بر عامهٔ مردمان به نقل از این اسناد که دارم یا به اقتضای حال چیزی می‌خوانم و تکه‌نانی می‌گیرم که روزی من مگر در ازل به دست این عوام مردم حوالت کرده‌اند.

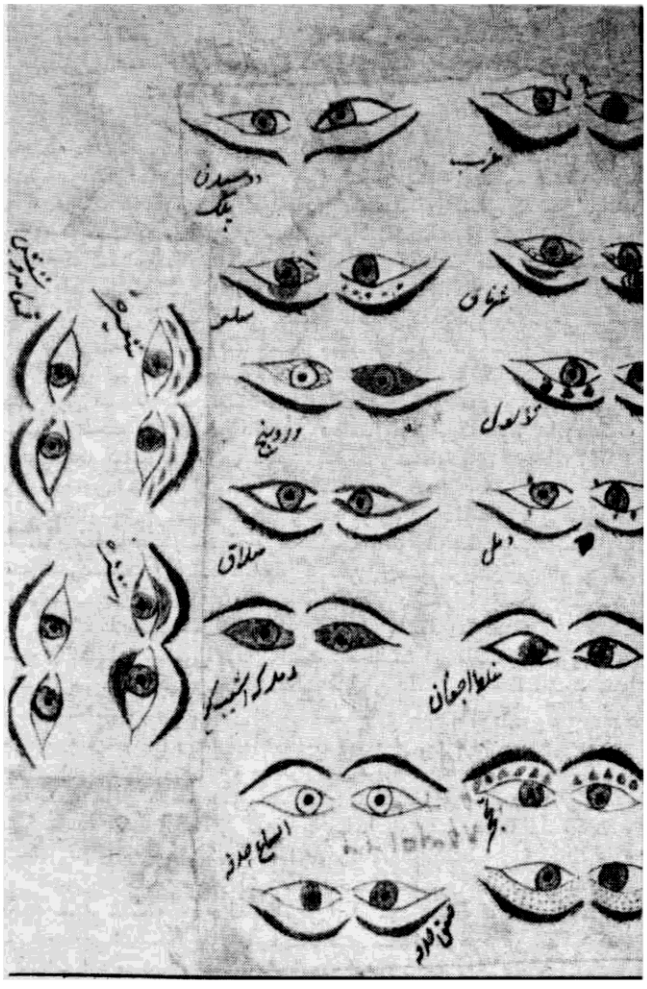
از پس آن عتابها که با صورت گور احمدک کردم موزه و دستار حمایل کردم و بر سر زانوان تا گورخانهٔ پیر محلت ترشیزان رفتم، گریان، تا مرا از حق، حلا و علا، چندان عمر بخواهد تا این وجیزه از این سوادها که به چندسال کرده بودیم و به هرجای نهان کرده، به بیاض آید. چون بیرون آمدم ماه برآمده بود، بدر تمام بود نشسته بر تارک سروی بر کرانهٔ گورستان. این واقعه به فال نیک گرفتم که گفتی پیاده‌ای است سپری از سیم خام بر سر دست، مبادا که باز قومی دررسند و این یکی دو دیوار برپای‌مانده را نیز با خاک برابر کنند. بناگاه صدای سم سوارانی چند خاطرم بشولید که شحنهٔ مغول دیری بود تا مسلمانان را از بیتوته درگورستان منع کرده بود و در یاسای آن تنگ‌چشم ریش‌قرمز آمده است هیچ زنده نباید گور من ببیند. پس گور او و فرزندان او هیچ‌کس نداند به کجاست و گورخانهٔ پیر ما نیز قرق کرده‌اند، مبادا یکی حرمت او را به نبش‌قبر یا شکستن سنگ و آلودن صحن بشکند. سواران به دشت گوران می‌رفتند، اما پیاده‌ای دو یا سه، مشعله‌برکف، بدین‌جانب می‌آمدند و به زبان اویغوری سایه‌ای را که من بودم دشنام می‌دادند. پای گریزم نبود، گودالی جستم و بدان جستم. ستارهٔ من بود یا شومی وقت که آن کنده گوری بود تازه‌کنده و به بوی خوش معطر کرده. وقتی به دلم آمد که مگر می‌خواهند این مهم را از دوش ما بردارند و بر ذمت آن احمدک بگذارند. پس موزه‌ها کندم و آن خنجر عیاری که به ساقهٔ موزه داشتم به دستار درپیچیدم و آن قباپارهٔ کرباس که داشتم کفن‌گونه‌ای کردم و مشتی خاک بر خود ریختم، روی به قبله خوابیده و شهادتین بر لب. دیری همچنان گوش می‌داشتم تا کی آن صداها که می‌شنیدم بر دهانهٔ گور من خاموش شوند. اما بر چهار جانب من می‌رفتند و می‌آمدند. یکی به لهجهٔ خوارزمی گفت: "از زندگان ترسی نیست."

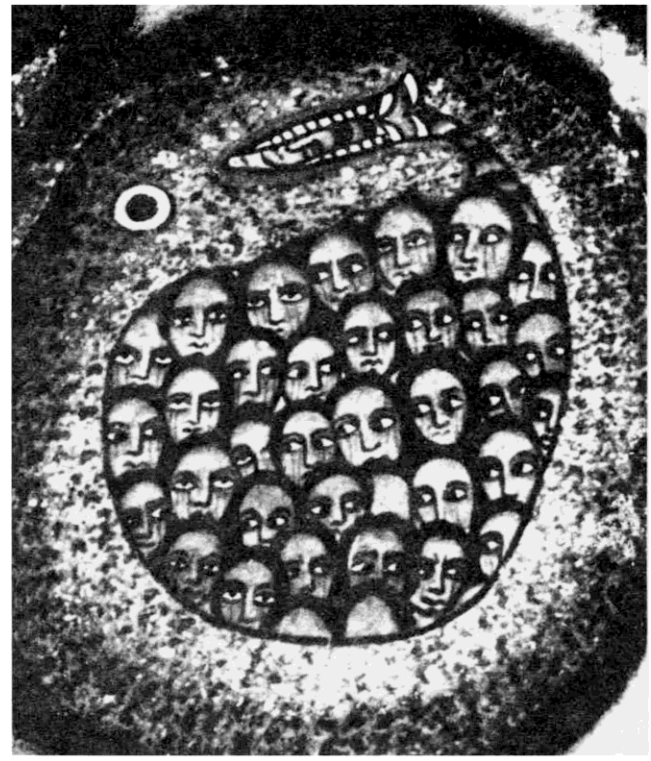
سعد کوتوال اگر بود خنجر بر کف برمی‌جست و از زندگانش می‌ترساند. کاتب اگر نه تا قیام قیامت که تا سپیده‌دم می‌خفت، و پیر پیش از آن که کار به ماجرا کشد، به پیشبازشان می‌رفت. و من بنده به حرمت آن قصه‌ها که گفته بودم به دل داشتم پیشین قبا به پشت بگردانم و به گونهٔ آن ارواح که در اسناد هست که شبها به گورستان بیتوته می‌کنند از این گور نصیب من افتاده برمی‌آمدم که شنیده بودم این قوم و هرچه حَشَر که با آنهایند از بیم مردگان خودکشته با دو چشم گشوده می‌خوابند. اما پیری و ذمت یاران و آنهمه مردمان خود را مرده‌ای ساختم، کفن کرده و وانهاده که بسیار می‌شد که تا مرده را به گور بگذارند، خاک ریخته و ناریخته، به شهر می‌آمدند مبادا در پشت دروازه‌های بسته بمانند، و من آن مردهٔ کفن‌کردهٔ وانهاده بودم. حس حرکت آنان را شنیدم که بر سر من ایستاده بودند و من منتظر تا کی نوک نیزه‌ای با من آن کند که با همهٔ مردم. چون هر صدایی فرومرد، نم آن خاک، یا بوی خوش عنبر یا عبیر، و درد پشت و خشکی این مفاصل نگذاشت تا برخیزم. به غلتی روی به جانب آسمان کردم. پاره‌ابری سیاه دیدم آویخته بر این گوشه که من بودم. اگر خواستم یا نه، دانهٔ اشکی چند به گوشهٔ چشم غلتاندم، و عهد کردم تا اگر به خانه رسم هم در زمان فصلی چند بنگارم پیش از آن که به حدیث این پنج یار برسم که یکی من بودم، ابن محمود قصه‌خوان، و آن دیگر احمدک دُردندان بود که کتابت از آن کاتب آموخت که قصهٔ او بگویم. اما قصهٔ آن سه یار که گذشته‌اند و آنجا، به یک تیرپرتابی از من خفته بودند:

سخت دراز است ، که چون قصه بدانان رسد وصف آنان و کارهاشان بیاورم ، اما اینجا ، مصلحت وقت را ، بنویسم که یکی مردی درزی بود از محلت ما ، محمد سعدان ، عیارپیشه اما تلخ‌گفتار ، و دیگر شمس عطار بود ، که با آن گوژ و بالای کوتاه که داشت مردی بود بلندنظر ، و در همهٔ این پنج محلت کمنداندازی چون او نبود ، آخرین ما ، کوچکتر به سال و عمر ، نه همسایه که برادر من بود ، اسماعیل قصاب که چون این جامهٔ باطن که ما داریم بر آن سروبالا بپوشانید ساطور و کارد و مصقل به یکسو نهاد و کمان گروهه باختن آموخت و آن‌روز که گذشت اگر نه در همهٔ این خطهٔ جبال که در این کوهپایه و آن دشت هیچ مرد به شبروی از او دست نبردی و از آن ششصدوبیست‌ودو بند که در کشتی گرفتن هست هیچ دقیقه نبود که ندانستی . دریغا که با آنهمه مردی که او را بود یک چوبهٔ تیر از خود دفع نتوانست . اما واقعات من بسیار است که همه را اگر عمر نوح دهند نتوانم نوشت ، اگرچه از شبروی تنها نقل کارهای زید و عمرو می‌دانم و آن بندها که اسماعیل جوانمرد به میدان می‌نمود به نام می‌شناسم ، اما هر قصه‌خوان پیر این می‌داند که چون خواهد واقعه‌ای گوید باید خود هر رفته یا کرده به چشم سر ببیند ، و تا پوست آن گوژ بر تن نکشد و خود آهنین سعد کوتوال بر سر نگذارد ، سخن او آن مایه ندارد تا دل مستمعانی از هررنگ را بفشارد ، همانگونه که سرانگشتان خسروی می‌کند با ترنجی زرین و دست‌افشار . پس من نه این پیر قصه‌خوانم ، که هزار سایه و تیغ و حدقهٔ خالی چشمان دیده‌ام و نقلها شنیده‌ام که اگر بگویم هیچ ناسخی این نسخت من بازننویسد ، تا به آن‌کس برسد که داند مردگان‌را نه به‌خاک که به سینهٔ ما می‌سپارند ، و آن جیغ که نیمشبان زنی می‌کشد ، تا مگر باز رنگی به گونهٔ زرد سر بریدهٔ کودکش ببیند ، حلقهٔ گوش ما کرده‌اند ، که آن سر اگر بر سر نیزه کردند یا معطرکرده به بوی مشک بر گردن صاحبش نهادند ، همچنان بر دامن ماست ، و نه آن مادر که سرانگشت ماست که طرهٔ سیاه خفته بر گونهٔ زرد را مرغوله می‌کند و چشمان نیم‌خفته را رخصت خوابی بی‌رویا می‌دهد . و من بنده تا اینهمه ، از شنیده و دیده ، کرده و ناکرده ، به دل خود تازه گردانم ، نیم‌خواب و نیم‌بیدار ، خود را دیدم کودکی یتیم گوشهٔ چادر مادر به چنگ گرفته ، بر در خانهٔ عامل ایستاده ، تا مگر به اندرون راه دهند و مادر آن صندوقچهٔ آنهمه رنگ و نقش را ــ که امروز می‌گویم پشم و عقیق بود و فیروزه و زبرجد ــ نه بر خاتون ویا سوگلی عامل که بر من دربگشاید . قصه‌خوانی نیز می‌دانست و گاه در سردابهٔ امیری با حوضچه و فواره‌های نغمه‌خوان به رسم غراخوانان بر صندلی می‌نشست و از ورقی چند حدیثی می‌خواند . خاتون و ندیمه و چند عقدی و یکی دو خواجه‌سرا پیش پای او می‌نشستند و من بنده فرود صندلی او ، گوشهٔ دامن رنگین و هزارچین او به دست ، چشم می‌بستم و با ملک‌جمشید یا ملک‌هرمز به هوای گلهای سرخ که بر آب غلتان می‌آمدند نهر را سربالا می‌رفتم تا باز سر بریدهٔ خون‌چکان پریزاد را ببینم که هر قطرهٔ خونش گلی می‌شد که مادر می‌گفت انگار همهٔ گلهای عالم را از هردست گلاب کنند و به شیشه‌ای بریزند . همیشه قصه چون بدینجا می‌رسید کیسه‌ای از گریبان به در می‌آورد ، و شیشه‌ای را به پهنا و درازای بند انگشت کودکی که من بودم بیرون می‌آورد ، در می‌گشود و بر زانو تا پیش پای خاتون می‌رفت . اما من آن دو پرهٔ لرزان بینی سوگلی عامل را می‌دیدم ، و می‌دانستم حتی اگر آن صدای نقره‌ای فواره‌ها و مخمل نرم نغمهٔ چنگ مطربهٔ زرخرید مددکار مادر نشوند ، نیزه‌های آن مس تافته که آفتاب قصه‌های مادر بود ، پلکهای خاتون را سنگین می‌کنند ، و شب آن دینار سوگلی که به عوض عصارهٔ همهٔ گلها آمده بود فانوس ما را روغن خواهد ریخت و کاسه‌ای از گوشت قرمهٔ به‌زعفران پرورده به میان سفرهٔ ما خواهد نهاد . دلالگی نیز می‌کرد و اگر روی پوشیده‌ای دل از امیری یا پسر قاضی شهر می‌ربود ، سربند خواهران من تازه می‌شد ، تا آن‌روز که دو گوش و بینی بریده به خانه آمد و دیگر پای از درگاه بیرون ننهاد . ما نیز تنها دو چشم سیاه او می‌دیدیم که سربندی به گونهٔ نقابی به چهره می‌آویخت ، و با ما جز به امر و نهی سخنی نمی‌گفت ، تا آن‌روز که خواستیم رویش به قبله بگردانیم . اسماعیل و مرا به اشارت سرانگشت گفت بمانیم و دختران را یک‌یک و به نام گفت تا بیرون اتاقک او ، در ایوان ، بنشینند . اما قصهٔ او با این حدیث‌ها که بر ذمت من است به یک‌جای جمع نشاید کرد ، و اگر او را مثله کردند ، و داغ نهادند بر آن عضو که ذکر آن ناکردن عین کردن است ، من و این اسماعیل که داماد ما نیز شد ، هرچند بر سفرهٔ ما برآمده بود و به برادری خون هم خورده بودیم ، به پاسخ هرچه کرده بودند هیچ دقیقه فرو نگذاشتیم که چون حصار شهر فروکوفتند و کوچکی و بزرگی برافتاد و صدر و صف نعال برابر شد ، کار به بازو و تیغ افتاد ، امید که حق ، جلا و علا ، به حرکت آن روی‌پوشیدهٔ ما ، اینهمه که کردیم از نامهٔ ما بیندازد ، که اگر هزارسال آن‌جهانی هرروز هزار بار گوشت تن ما به منقاش ببرند و به دهان ما کنند تا بخوریم ، آنگاه گوشت ما باز بروید و باز به منقاش برکنند تا دهان ما پر کنند از این کرده‌ها استغفار نخواهیم ، گرچه پیر ما گفت ، این راه که بدان می‌آیید دلی به سپیدی برف باید داشت که این مردمان که می‌بینید ، اگر ظالم و اگر مظلوم ، به خاک می‌سپارند تا سفرهٔ کرمان را بشایند .

در آن‌حالت که بودم مگر خوابم دررربوده بود که چون چشم گشودم ماه را دیدم بر قبهٔ آسمان نشسته . برخاستم و قبا بر تن راست کردم و موزه‌ها درپوشیدم که سپیده‌دم لامحاله تیغ به دست برمی‌آمد و به عوض زنگی شب ، که غرّاخوانان گویند مرا درمی‌یافت . اما چون گرد برگرد خود دیدم ، دانستم که آن ماه نه آن سپر است که از سیم خام می‌گفتم ، یا روی دلدار که شاعران می‌گویند ، که مشعله‌ای است بر آن بالا بداشته ، تا اگر از این مغاک برآیم آن ملاعینم بگیرند و به درگاه شحنه برند تا اگر سردابهٔ خانه‌ام بنمایم یا نه ، با آنهمه چوب که می‌زنند ، به سیاستگاه نخواهم رسید تا سر به تیغ بردارند ، یا زنده بر دار کنند . پس تا چشم‌زخمیم نرسد ، از دعای دفع ماءزدگی هرچه بر یاد بود خواندن گرفتم . اما ناگهان به چشم سر دیدم که این چشم نه بر من که بر آن گورها فرو می‌نگرد و بر آن بقعهٔ پیر ما و آن سروها که در کرانه مانده‌اند مشرف بر بوته‌زاری که روزگاری توتستان بود به دو میدان تاخت اسبی فحل ، اما این قوم همه را قطع کردند و از هر تنه یکی دو گوی ساختند و تا به یک زخم منجنیق بام سرایی یا دیوار غربی کوشک و سردر ایوان کاروانسرا خرد کنند ، درآب می‌نهادند . پس دانستم ماه را مشعله گفتن خطاست که چشم کهنهٔ آسمان است دوخته بر خاک ، اگر گور باشد یا سردر سرایی بی‌در ، که از آن دشت گوران و آن جاده می‌بینند تا این رباط کهنه که امروز مشتی قلندر زاویهٔ خود کرده‌اند و این دروازهٔ شرقی که یک لنگهٔ آن پل خندق کردند و آن لنگهٔ دیگر هنوز برجای است ، اما نیم‌سوخته .

چون خاطر بدینجا رسید مرا واقعه‌ای افتاد هول که دیدم نیمه‌ای از من برآمد ازگور ، به‌هیات برنایی و به‌قامت سروی و به‌روی از چون ایازی صد گرو برده ، پس فرو نگریستم و خود را دیدم پیری موی‌سپیدکرده





این واقعه، قبایی همچنان خَلَق بر دوش، و مرده به دست‌وپای و خفته در تک گور. با خود گفتم: "دریغ از این مرد که هیچ نکرد، از آنهمه که دید یا شنید، بدین دور!"

پس به کمان آن پیر ترشیزان یا کمند ماه چون ماهزده‌ای بالا گرفتم. دشت گوران دیدم و آن جاده که به خراسان می‌رفت. آنگاه به نیم چرخی بر سر رباط کهنه رسیدم و آن حوض دیدم که در میانه هست، و اسبی که سر در توبره داشت. چون به دروازهٔ شرقی رسیدم مغولی دیدم پیچیده به پوستین بخارایی، خفته بر بوریا، و سه مرد از خَشَر سمرقند یا مرو بر کنگره‌های فروریختهٔ ربض نشسته، نیزه بر کف، چشم‌دوخته بر آن‌جانب که پارهٔ دیگر من بود: نیم‌مرده‌ای گریان که به زیر لب چیزی می‌گفت که مادرش از خواص خوانی نیشابوری شنیده بود، در آن ماه که کیمیای سعادت او شد، از پس آن که قاضی فتوی داد که مطلقه است. اما من بیشتر بالا گرفتم تا کنارهٔ ابر پاره‌ای سایه‌انداخته بر چهارسوق، مگر ربض به تمامی ببینم. جاده‌ای که از دروازهٔ شرقی می‌آمد و تا دروازهٔ غربی می‌رفت هنوز سنگفرش بود. در ابتدا کاروانسرای ویران بود بر جانب چپ، و بر جانب راست به یک تیر پرتابی از چهارسوق مسجد جامع هست، با دو گنبد: یکی آجری و یکی کاشی که سرایردهٔ شحنه را در صحن دوم آن‌زده‌اند از پس آن‌که حوض شانزده‌گوش را از هرچه کتاب و رحل و کاشی آکندند و صندوقهای کتبخانه را گرد بر گرد صحن نهادند از بهر آخور اسبان.

چهارسوق از سه‌جانب با راستهٔ بزازان و نساجان و زرگران راه داشت: سقفها همه ریخته و درها شکسته و طرایف همهٔ شهرها به غارت رفته. خریشته‌های راستهٔ دباغان و رنگرزان هنوز برجای بود، و بر یکی دو چوب‌بست آن پارچه‌های سرخ و آبی و زرد چشم یا ریسمان رنگ‌کرده بود. آنگاه تلهایی است آنجا که روزی تل عاشقان می‌گفتند و از محلت سنجری یکی دو ستون برپای است. محلت آن قالب مرا امروز نیز ترشیزان می‌گویند که به شفاعت قطب ما امان دادند. از محلت بوسعیدی جز نام نمانده است، و آن دیگر شهرستان است با بارویی گرد برگرد که کنگره و تیرکش و جان‌پناههایش همچنان برجای است و مغولان، امیران دهه و صده و هزاره و ده‌هزاره بر قرار قدرشان آنجا می‌نشینند، و همچنین عامل که هم پسر و هم وصی پیر ترشیزان است. اما از کوشک هیچ نمانده است، که این شحنه تا مبادا باز مشتی غوغا غلبه کنند و آن کهن‌دژ را به حصار گیرند، بفرمود تا ویران کنند.

چون هرجای به جای آوردم از دخمهٔ اسکندری هیچ نشان ندیدم، اگرچه بسیار شنیده بودم که مسافران از آن‌سوی دشت گوران اول منارهٔ این دخمه می‌دیدند. چار و ناچار بازگشتم مبادا که زهرهٔ آن پیر بچکد، از تنهایی که می‌دیدم همین دم است که ماه به پارهٔ ابری روی بپوشد.

چون دست بر شانهٔ او نهادم، فرانگریست و گفت: "در انتهای راستهٔ نساجان است، بر جانب راست آن میدانچه که روزی دروازهٔ محلت بوسعیدی بود، چون مناره‌اش امروز برجای نیست، مردمان بدان سرو نیم‌سوخته دانند که کجاست."

تا برخیزد هر دو کف دست بر خاک گذاشت، و من ایستاده بودم، به کنار او، لرزان که همان پیر بودم که بادی از اقصای مغز استخوانها می‌لرزاندم، اما بوی آن نم به‌خاک‌آغشته که پیش از باران برمی‌خیزد، خانم را تازه می‌کرد. چون تمام برخاست و گرد برگرد خود دید بدین دو دیده که ما آدمیزادگان راست، با خود گفتم: "چه‌جای چشم آسمان که بندی خاک حکایت خود می‌گوید، اگرچه از مادر جز مقنعه هیچ به یاد ندارد و دو چشم او تمام گشوده ندیده است، و پدر اگر هست یا نه، بدین چشم او را ندیده است که از آن‌روز که فتنهٔ نوخطی شد از قلندران و بر اثر آنان برفت، هیچ آفریده خبر او ندارد. از خواهران نیز چه توان گفت، که یکی را به کنیزی برده‌اند به قراقوروم و آن‌دو، زنده یا مرده، پدید نیست کجایند که اسماعیل قصاب تا زن و فرزندان بیابد تا دیار بغداد رفت، به زی‌صوفیان، که شنیده بود مردم ما را به حَشَر تا آنجا بردند."

پس با خود گفتم: اگر نه قصهٔ این خاک که داغ نعل اسبان کوتاه بالای این قوم دیده است، باری از این شهر می‌گویم و از این‌همه مردمان که دیده‌ام حق آن کسان می‌گزارم که نانی بر سفرهٔ آنان شکسته‌ام تا چون وقت دررسد، دل‌آسوده سر بر سنگی بگذارم و بگذرم که خوشا آن‌دم که جامی از آن تلخ‌شنگ لبالب کنیم و تا بیش غم جرعه‌ای دیگر نماند به اینک گفتنی بر سر سنگ بشکنیم. باز گفتم، چه جای شهر و آن‌همه مردم که واقعات کوچهٔ ما خود بسیار است، اگرچه از چند سر خانه که بود، امروز تنها دری بر پاشنه می‌چرخد. اما دریغ که چون خواستم از واقعات این خانه که خانهٔ امروز من نیز هست و آن عیال که تا مگر بیایم بر دریچه، بی فانوس یا شمعی، نشسته است، چیزی به حضور دل تازه کنم، پرده‌ای به سبکی دمه اما به سیاهی دود پیش چشم ایستاد، پس گویی شد بر راه این سینه که دم و بازدم ما بدان بازبسته‌اند، چندان که طاقت خیال واقعهٔ دیگرم نماند. تا کی دستی بدان بیل نشانده در زمین خاک بر من و آرزوهایم بیفشاند، چشم بسته ماندم و به واقعه دیدم که مثل این دم و سینهٔ من مثل ریسمانی است ستبر و چشم سوزنی، گاه کور و گاه روشن، که اگر خواهم یا نه دمی دیگر کور خواهند کرد. پس تا مگر ایستاده بر دوپایم بیابند، سرد شده، دستی فراز کردم و چنگ در علفی زدم که به یک ارش بر دهانه رسته بود. بویی خوش برخاست و من بر آن سبزه که به چنگ کنده بودم، به دهان و منخرین فرو کرده، می‌گریستم که خاک عزیزان بود. پس توفیقی دیگر رفیق شد که بارانی به نم‌نم باریدن گرفت، چندان که گفتی نه گوی که کوهی از سینهٔ من برداشتند. ناگاه از مادر حرفی به خاطر آمد که می‌گفت: "هر قصه را پاس چیزی باید خواند." و آن روی‌پوشیدهٔ ما اگر از دیگ چیزی به کاسهٔ سفالین می‌کرد و گوشه‌ای می‌گرفت، سفره را حرمت می‌داشت، مبادا بینی بریدهٔ او نان‌خورشت کنیم، و پاس اجاق خانه را تا هرکس نمی‌خفت سر بر بالین نمی‌نهاد، مبادا خواهرکم باز روی او ببیند و از آن دیو که مادر بود پناه به ما بجوید، پس دانستم که پاس چیزی را باید که بنویسم اگر این مشتی علف باشد یا آن دمه یا آن گوی سیمین که نبود یا آن مردگان که به سینهٔ من به خاک سپرده‌اند، گو که از واقعه‌ای تنها صورت یکی یا دستی، حنجر خون‌چکان به کف، به یاد بیاید و از احمدک دردندان به مثل تنها داغ زخم کهنه بر گونه به خاطر مانده باشد، که چون از ما گوشه گرفت به روایتی موی سر رها کرد و صورت به استرهٔ دلاک سپرد و سبلتش را به رسم لشکریان خوارزمی تا بناگوش برمی‌افراشت. چون چشم گشودم به هرجای دمه دیدم نشسته و باران همچنان می‌بارید. گفتم: "مرا این کار افتاده است." و از گور برآمدم. در شبی چنان زیر بارش تگرگی هر دانه‌اش فندقی، آن آدمی‌زادهٔ ناچیز من بودم، ابن محمود قصه‌خوان، دستها در پس پشت درهم‌کرده و شانه‌ها فروافکنده و سری در گریبان، که به خانه می‌رفتم تا این حدیث بگزارم، نه حرمت سفره یا پاس اجاق را، که بر رغم روزگار یا آن قلم که این رفته‌ها بر ما رقم زده است، مبادا از اینهمه که رفت تنها این عبارت از این دور بماند که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. *

---

* یکی از بخارا پس از واقعه گریخته بود و به خراسان آمده، حال بخارا از او پرسیدند، گفت: آمدند و کندند و سوختند و کشتند و بردند و رفتند. جماعت زیرکان که این تقریر شنیدند اتفاق کردند که در پارسی موجزتر از این سخن نتواند بود و هرچه جزو مسطور گشت خلاصه و ذنابهٔ آن این دو سه کلمه است که این شخص تقریر کرده است. عطاملک جوینی، تاریخ جهانگشا، ص ۸۳.

داستان یک مرگ

امیرحسن چهل‌تن

خانم پارسی بیش از آنکه طرف سوپ را از روی میز بردارد، کفت: راستی می‌دانستید امروز آخرین روزی است که پدرتان سر کار رفته؟

ژاله دندانهایش را خلال می‌کرد، دستهایش را روی میز گذاشت و گفت: بعد از این‌چکار خواهد کرد؟

و این را چنان گفت که گویی انتظار هیچ پاسخی را نداشت. سعید کاپشنش را از پشت صندلی برداشت و بلند شد. مادرش به او که بی‌اعتنا به‌سوی درمیرفت. نگاه کرد و سعید که گویا این نگاه پرسش‌آمیز را دریافته بود. پیش از آنکه از اتاق بیرون بـــرود و همانطور که پشت به‌مادرش داشت به کوتاهی و سردی گفت: می‌دانستم!

خانم پارسی به آشپزخانه رفت و برگشت. افسانه که از همه کوچکتر بود. کفت: خب! بابا از فردا فرصت دارد که حسابی استراحت کند.

خانم پارسی فقط گفت: استراحت؟

و به‌طرف پنجره رفت، پرده‌ها را کشید تا راه را به‌روی آفتاب که اریب برکمر طروف چینی و بخشی از یک تابلوی دیواری می‌تابید، ببندد.

ژاله و افسانه مشترکا" برای پدرشان یک پیپ نو خریدند. ژاله اعتقاد داشت: پیپ بابا حسابی کهنه شده است.

و افسانه نتیجه گرفت: اصلا" بابا بعد از این به‌پیپ بیشتر احتیاج خواهد داشت.

و خانم پارسی خطاب به‌یک آدم مجهول گفت: لزومی نداشت پولتان را بیهوده خرج کنید.

شب دیرتر از همیشه شام خوردند. وقتی ساعت هشت می‌گذشت، آقای پارسی اصلا" به همسرش متذکرنشد که موقع خوردن شام است. او دیگر مجبور نبود صبح فردا زود از خواب بلند شود. تادیروقت روزنامه خواند و بیش از همیشه پیپ دود کرد. این شاید ناشی از دوقزدگی اولین شب دوران بازنشستگی بود. شاید هم پیپ نو چنین اشتهایی را در او برمی‌انگیخت.

سعید وقتی به‌خانه آمد، شام صرف شده بود. به‌اتاقش رفت و با لباس توی رختخواب افتاد. مست بود. برای اولین‌بار مست کرده بود و برای اولین‌بار در حالت مستی گریسته بود.

خانم پارسی همانست توی آشپزخانه موقعیکه دخترها برای بردن ظرفهای غذا به‌او کمک می‌کردند. گفته بود: باید برای پدرتان فکری کرد. او حالا حالاها میتواند کار کند.

افسانه بلافاصله گفته بود: برای یک آدم سی‌سال کارکردن کافی نیست؟

خانم پارسی پاسخ داده بود: خیر! بشرطی که آدم هنوز زنده و سالم باشد.

ژاله به لیوانهایی که توی مشتش گرفته بود، نگاه کرد و گفتـــه بود: مامان راست می‌گوید. و فورا" لیوانها را روی میز گذاشته بود تا کسی متوجه لرزش دستهایش نشود.

فردا صبح آقای پارسی سرساعت همیشگی بیدار شد.

ــ عادت را نمی‌شود به‌این زودی‌ها ترک کرد.

خانم پارسی در جواب گفت: چه‌لزومی دارد. آدم عادتهـــای خوبش را ترک کند.

و لحن محبت‌آمیزی داشت. آقای پارسی چای را از لبهٔ فنجان مکید و هیچ نگفت.

خانم پارسی مدیر یک دبیرستان دخترانه بود. با اشتیاق و نیروی خارق‌العاده‌ای کار می‌کرد. روزها وقتی از مدرسه به خانه برمی‌گشت. بعد از نهار پای تلفن می‌نشست، با والدین شاگردانش تماس می‌گرفت و با آنها راجع به وضعیت فوق‌العاده‌ای که برای فرزندانشان بوجود آمده بود، صحبت می‌کرد. و حتی ممکن بود به‌علت تراکم فوق‌العادهٔ کار در مدرسه ترتیب بعضی از ملاقاتها را درخانه بدهد. خانم پارسی روبهمرفته عقیده داشت، آدم می‌بایست وظیفه‌ای را که جامعه به عهده‌اش گذاشته است، به بهترین نحو انجام دهد. دخترهای دبیرستان همه‌جوان بودند و بسیار اتفاق می‌افتاد که عاشق شوند ــ خانم پارسی برای عشق احترام فوق‌العاده‌ای قائل بود ــ و خانم مدیر بحدی به‌ایشان نزدیک بود که درک این مسئله برایش چندان مشکل نبود. سه‌روز در هفته از ساعت چهار الی شش بعدازظهر در اتاق پذیرایی با والدین شاگردانش چای می‌خورد. اگر عشق نباشد حتما" چیز دیگری هست. مثلا" از اختلاف پدر و مادر و یا عامل دیگری که بهرحال مانع پیشرفت عادی شاگرد می‌شد. ژاله اغلب‌دراتاق مجاور گوش می‌نشست و موضوع صحبتها را یادداشت می‌کرد. تصمیم داشت براساس آنها داستان بنویسد و درتمام اوقاتیکه گیسهایش را می‌بافت و یا باز می‌کرد ــ اینکار را در روز سه‌یا چهار مرتبه انجام می‌داد ــ به‌آنها فکر می‌کرد.

دومین روز بازنشستگی خانم‌پارسی از شوهرش خواست تا از بازارچهٔ محل چیزهایی برای خانه خریداری کند. درخواستش را در قالب یادداشت کوتاهی‌روی میز صبحانه گذاشته بود. ظهر که از مدرسه برگشت، زنبیل پر روی پله بود. از شوهرش پرسید: امروز چکار کردی؟

آقای پارسی گفت: برای خانه خرید کردم.

خانم پارسی اندیشمندانه گفت: همین؟

شب سرمیز شام صحبت پیدا کردن‌کـار تازه‌ای را پیش کشید. بچه‌ها هرکدام پیشنهادی دادند. افسانه پیشنهاد کرد، پدرش در یک شرکت خصوصی کارهای حسابداری و یا از این قبیل را انجام دهد و اضافه کرد که: روبهمرفته کار سنگینی نیست.

ژاله گفت: پدر می‌تواند در خانه بماند و برای سرگرمی یک زبان خارجی یاد بگیرد.

خانم پارسی در برابر پیشنهاد دخترش بسردی گفت: ما برای سرگرم بودن زندگی نمی‌کنیم. او بیشتر روی کار در یک سازمان مسکن و یا امثال آن تکیه می‌کرد و در آخر همهٔ پیشنهادهایش می‌گفت: بالاخره یک‌کار شرافتمندانه. حالا هرکاری که می‌خواهد باشد.

آقای پارسی در همهٔ این مدت ساکت بود و با وسواس غریبی سعی می‌کرد دود پیپ را در نقاط معینی از فضای اتاق فوت کند. دست‌آخر از سرتسلیم گفت: بله. باید کاری پیدا کرد.

در لحنش کمی اندوه‌و درد موج می‌زد.

خانم پارسی روز بعد از بازار مقداری تخم سبزی خرید. آقای‌پارسی از اینکار بدش نمی‌آمد. بعد از آن باغچه‌ها سروصورتی پیدا کرد. پیشنهاد رنگ کردن درها را ژاله‌داد و افسانه و مادرش یکصدا تایید کردند. روز بعد رنگ و سطل و قلم مو خریدند و آقای پارسی باسادگی و سکوت کارش را شروع کرد. خانم پارسی ظهر که برمی‌گشت گونهٔ شوهرش را می‌بوسید و می‌گفت: حالا دیگر دست بکش. موقع نهار است. و فقط یکبار اضافه کرد که: خودت را خسته می‌کنی، بس است.

نتیجهٔ کار چندان رضایتبخش نبود و خانم پارسی هرچه کوشید، نتوانست نظرش را از شوهرش پنهان کند. خانم پارسی شبها به‌دنبال کار صفحات سیارمندبهای روزنامه‌را زیر و رو می‌کرد و بعدازظهر روز

بعد به‌جاهای مختلف تلفن می‌کرد. ژاله بیشتر حواسش به‌جوان مهندسی بود که در شرکتشان از او خواستگاری کرده بود و از خلال همین تجربهٔ محدود می‌کوشید احساس مادرش را نسبت به پدرحدس بزند. او درعین حال اشتهای عجیبی به‌خواندن شعر پیدا کرده‌بود.

جملات کوتاه و بی‌وزنی در دفترچه یادداشتش می‌نوشت و می‌خواست با صراحت فروغ در توصیف زیبائیهای یک‌مرد رقابت کند. افسانه با کتابهای زبان و جبر و مثلثات کلنجار می‌رفت و آخر شب به دوستان قلمی‌اش‌که از طریق مجلات مختلف پیدایشان کرده بود، نامه می‌نوشت. سعید دراتاقش موزیک پاپ گوش می‌کرد و خانم پارسی هرشب دو تا سه‌بار از پسرش خواهش می‌کرد، صدای ضبط صوت را کم کند و این بیشتر موقعی بود که افسانه و ژاله بی‌آنکه بخواهند هماهنگ با موزیک خودشان را روی مبل به‌آرامی تکان می‌دادند با اینهمه خانم پارسی معتقد بود": رقص یکی از خصایص فطری بشر است." آقای پارسی هم دوباره به‌مطالعه روی آورده بود. به‌هدایت و بالزاک علاقمند شده بود و یکشب تکه‌هایی از جنگ‌و صلح را با صدای بلند برای همهٔ اعضای خانواده خواند. روزها گاه به‌اتاق سعید می‌رفت‌و کتابهایی را که میخواست انتخاب می‌کرد. کتابخانهٔ اتاق پذیرایی بیشتر از متون کلاسیک ــ به‌انتخاب همسرش ــ و شعر نو ــ به‌انتخاب دخترهاــ انباشته بود. آقای پارسی رغبتی به‌هیچیـــک نداشت. خواندن متون کلاسیک دشوار و خسته‌کننده بود و از شعر نوهم سردر نمی‌آورد. به‌اعتقاد او چنین ابداعی در شعر که باعث زیرهم نوشتن مصرعها شده است، به‌وفور کاغذ در بازار بطور جدی صدمه‌زده است.

چندبار طبق قرار قبلی به‌شرکتهای مختلف سرزدند، توافق حاصل نمی‌شد. بچه‌ها مادرشان را متهم به‌وسواس و سختگیری می‌کردند و خانم‌پارسی در مقابل اعتقاد داشت، عدم توافق به‌دلیل تردیدها و سکوتهای طولانی شوهرش در برابر مدیر شرکتهاست. در این دیدارها آقای پارسی فقط پیپ دود می‌کرد و هرگز فندکش را برای روشن کردن سیگار هیچیک از این مدیرها از جیب بیرون نیآورد. در یکی از این ملاقاتها مدیر مربوطه تا آخر دیدار هرچه حبیبهایش را گشت، کبریت پیدا نکرد و دراین مدت آقای پارسی سه‌بارخاکستر خاموش پیپش را روشن کرده بود. در ملاقات دیگری مدیر شرکت از آقای پارسی پرسیده بود: خب، نظر خود جنابعالی چیست؟

آقای پارسی شانه‌هایش را بالا انداخته و صدای نامفهومی از حنجره‌اش بیرون داده بود و سرفه‌ای که تا پایان آروز رهایش نکرده بو، بهانهٔ خوبی بود که هیچ نگوید. خانم پارسی سرش داد کشیده بود و از شرکت بیرون آمده بودند. درموقع پایین آمدن از پله‌ها، خانم پارسی بقصد دلجویی زیر بازوی مردش‌را گرفت و پاسخ بازهم همان سرفه بود. خانم پارسی فکر کرده بود، سرفه نشان اندوهبار یک زوال قطعی است.

موضوع یافتن کار آنقدر مطرح شد و پیرامونش به‌بحث و تبادل‌نظر پرداختند که به‌صورت یک عادت درآمد و از هدفی که درنظرداشتند بدور افتاد. تا آنجا که افسانه گاه کارهایی را که پیدا می‌کرد، از سرخیرخواهی به جویندگان کار که در همان روزنامه آگهی داده بودند، پیشنهاد می‌کرد و از همین‌راه با یک لیسانس حسابداری آشنا و به‌او علاقمند شد و اینطور اعلام کرد که: اوه، نه! او تنها مودب و البته کمی هم نجیب است.

یکبار سعید میان غذا برای اولین‌بار پیشنهادی برای مشغول‌شدن پدر داد.

ــ پدر می‌تواند در خانه به‌یک کار تولیدی بپردازد.

مادرش یکهو از غذا دست‌کشید. چطور چنین چیزی بفکرش‌نرسیده بود؟ او لیسانس اقتصاد بودو عاشق واژهٔ تولید. برای همین هم به‌سعید اصرار کرده بود، در دانشکده رشتهٔ اقتصاد را انتخاب‌کند. افسانه گفت: "ماشین بافندگی چطور است؟" خانم پارسی دماغش را چین داد و پدر به‌نشان‌اعتراض به‌چنین پیشنهاد گستاخانه‌ای از غذا دست کشید. دستمالش‌را به‌شتاب از چاک یقهٔ پیراهن‌برداشت، روی میز انداخت و به‌اتاق دیگر رفت. بقیه غذا در سکوتی سرد و عذاب‌دهنده صرف شد. ژاله برای شکستن حو تردیدآمیز موجود چراغ را روشن کرد و شمعهای روی میز را با انگشتانه نقره‌ای رنگ کوچکی خاموش کرد. خانم پارسی به آشپزخانه رفت و با شقابی که چهار برش هندوانه درآن بود به‌اتاق برگشت.

برش‌کوچک ماه از قاب پنجره پیدا بود.

آقای پارسی عاقبت برای رهایی از مشاجراتی که راجع به‌کار در پیرامونش، همه‌شب، ادامه داشت، اتاق کوچکی را در طبقهٔ بالا که به‌انباری تبدیل شده بود، به‌کمک سعید خالی کرد. یک‌گلیم باریک، دو تامبل، دو صندلی و یک میز مطالعه از پایین آورد و در اتاق جای داد. افسانه و ژاله هریک برای اتاق پدریک تابلوخریدند. یکی منظره‌ای بود با درختان و رودخانه و کلبه‌ها و دومی پیرمرد تنهایی در پارک، متفکر و اندوهگین، نشسته برنیمکتی سبز. نیمرخ پیرمرد البته هیچ به‌آقای پارسی نمی‌رفت اما خلاء پیرامونش حدی نداشت و سایه روشن رنگها چنان بود که گویی سایه پیرمـرد هرلحظه کوچک و کوچکتر می‌شود. آقای پارسی وقتی چشمش به‌این تابلو افتاد، نگاه اندوهباری به‌دخترها انداخت. دخترها ترسیدند. از معصومیت و غربتی که در نگاه پدر بود، وحشت کردند. پدر به تلخی گفت: کدامتان این را خریده‌اید؟

هیچکدام به‌گردن نگرفتند. شاید دریک لحظه و هردو باهم آنرا انتخاب کرده بودند. ژاله گیس بافته‌اش را دوردست پیچید، آب دهان را به‌سختی قورت داد و خواست توضیح بدهد. پدر روبرگرداند. باران سیل‌آسای بیرون‌گویی بر پیشانی او فرومی‌ریخت. وقتی از اتاق پدر بیرون آمدند، روی پلـه‌ها افسانه سرش را روی شانهٔ خواهر گذاشت و به‌آرامی گریست. بیرون همچنان می‌بارید و حفره‌ای عظیم در قلب جوان دخترها دهان می‌گشود.

آقای پارسی تابلوی دوم را هرگز به دیوار اتاقش‌آویزان نکرد. نپذیرفت. نمی‌خواست. نمی‌توانست بپذیرد.

آقای پارسی هفتهٔ اول، شبها روی مبل می‌خوابید. بعد از آن دخترها همت کردند و تخت سفری فرسوده‌ای را که درانباری طبقهٔ اول گذاشته شده بود، تمیز کردند و به اتاق پدر بردند. او با لبخندی از ایشان تشکر کرد. اما هنوز یکی از دیوارهای اتاق کاملا" لخت بود. و وقتی سعید به‌پدر پیشنهاد کرد، تابلوی زیرمبل را که تنها گوشه‌ای از آنرا دیده‌بود، به‌دیوار آویزان کند، آقای پارسی در پاسخ گفت: این تابلو نیست، آینهٔ‌من است.

سعید از ان اعتراف دردناک البته چیزی نفهمید.

همان روزها خانم پارسی سرمیز صبحانه‌قسم خورد، هرگز به‌اتاق بالا پانخواهد گذاشت. تخت دونفرهٔ اتاق خواب اینک بنظرش بی‌اندازه بزرگ و خالی بود.

دخترها در فرصت‌های کوتاهی که بدست می‌آمد ملحفه‌های رختخواب پدر را عوض می‌کردند. جاسیگاری خالی و اتاق را گردگیری می‌کردند و هرگز جرئت نکردند بی‌مالاتی پدر را در اینکه‌خاکستر پیش را روی گلیـم، مبلها، میز و تقریبا" همه‌جای اتاق می‌پاشید به او متذکر شوند و روزی که افسانه سرزده به اتاق پدر وارد شد، او را دید که پشت به‌در، کف اتاق نشسته، روی تابلو خم شده و شانـه‌هایش می‌لرزد، افسانه نزدیکتر رفت. سرپیرمرد چرخیده بود و او می‌توانست همهٔ صورت پیرمرد را ببیند و حتی نگاه زنده و گرمی راکه از مردمک کبود پیرمرد بیرون می‌آمد، حس کند. قلب افسانه از تشابه انکار نایذیر چهرهٔ پیر مرد با چهرهٔ پدرش و از تشـابه دردمندانه نگاه ایندو لرزید. وحشتش چندان عمیق بود که‌نتوانست پنهان کند. همه‌چیز را برای مادرش تعریف کرد و خانم پارسی با خونسردی گفت: این تابلو حتما" یک تابلوی قدیمی است. چهرهٔ همهٔ انسانها صدها سال و گاهی اوقات هزاران سال پیش‌تر از آنکه بدنیا بیآیند روی تکه‌ای سنگ یا پاره‌ای کرباس نقاشی شده است.

آقای پارسی عصا خرید و گاه ساعتهای متوالی با تکیه به‌آن از مهتابی به باغچهٔ همسایه‌ها نگاه می‌کرد. هفته‌ای یکبار بیرون می‌رفت و از روبروی دانشگاه کتاب می‌خرید. گوشه‌های اتاقش اندک اندک از کتاب انباشته می‌شد. وقتی او را برای حضور درسر میز غذا صدا می‌کردند، اغلب نمی‌توانست حاضر شود. دریک کتاب همیشه قسمتهایی وجود دارد که آدم نمی‌تواند مطالعهٔ آنرا نیمه‌کاره رها کند. افسانه سینی غذا را برای پدر به‌اتاقش می‌برد و باز اتفاق می‌افتاد که با در بسته مواجه شود. پس سینی را همانجا پشت دراتاق می‌گذاشت و بعد همه امید افسانه این شد که بعدازظهرها به‌بهانهٔ تعویض گلهای گلدان به‌اتاق پدرش برود، روی میز خم شود و صدای نجیبانهٔ نفس پدرش را بشنود. او به‌بوی این نفس وقتی که پدرموهای او را می‌بوئید و می‌بوسید، عادت داشت.نیاز بدوی و سرکوب شده‌اش درچنین لحظاتی بی‌طاقتـش می‌کرد. موهایش را روی شانه رها می‌کرد و بردک صورت پدر نگهمیداشت. اما دستهای سرد و بیروح او برای نوازش این‌موها هرگز از جای‌تکان نخورد.افسانه کم‌کم روح بیمارمند خود را از رفتن به‌اتاق پدر منع کرد. گلهای خشکیده در گلدان باقی ماندو این براندوه و انزوای اتاق پدرافزود.

مدتها پیش از این دخترها بوسیدن گونه‌های پدر قبل از رفتن به رختخواب، این عادت همیشگی را کنار گذاشته بودند و این بیشتر بعد از آن بود که خانم پارسی به‌ایشان گفته بود: بچه‌ها فکر

نمی‌کنید اینکار کمی سبک و بیش از حد غربی باشد؟
و دخترها گفته بودند: ولی شما خودتان اینکاررا به‌ما یادداده بودید.

خانم پارسی بسردی و تحکم مانند سردارانی که برای آخرین‌بار فرمانی را برزبان می‌رانند، گفته بود: آنوقتها خیلی بچه‌بودید؛ نیست؟

بعد ازمدتی طی یادداشتی از شوهرش خواست تا ترتیبی بدهد که حقوق ماهیانه‌اش به‌حساب دخترها واریز شود. در یادداشت یادآور شده بود که مخارج خانه براساس حقوق هردو ایشان تنظیم شده است. آقای پارسی چنین کرد. بچه‌ها دیگر چیزی ازپدرشان نمی‌خواستند. نمی‌توانستند که بخواهند. نیازی به پدر نداشتند و در تنهایی غم‌انگیز یک‌بعدازظهر همگی باهم به‌این نتیجهٔ دردآور رسیدند که انسانها هم مثل اشیاء عاقبت یکروز بیهوده و بی‌مصرف می‌شوند.

حضور پدر درخانه میرفت که فراموش شود. در برخوردهای اتفاقی در راهرو یا پله‌های بسیار خسته و بداخلاق بنظر می‌رسید. یکشب همسرش یک فنجان چای ریخت و با سینی از پله‌ها بالا رفت. در اتاق را زد. یکبار، دوبار، بیشتر. صدارد، جوابی نیامد. دستگیره در را پیچاند، در بسته بود.

ملتمسانه گفت: بازکن، خواهش می‌کنم بازکن.

صدای سرفه مرد بلند شد و کلید در سوراخ درچرخید. چقدر تغییر کرده بود. ریشش بلند بود. هرگز نمی‌توانست باور کند که اینقدر سفید بوده باشد. هرگز او را با عینک دره‌بینی ندیده‌بود. کتابی روی میز گشوده بود. مرد تنها با دست اشاره‌ای کرد. زن سینی چای، را روی میز گذاشت و نشست آقای پارسی پیپش را روشن کرد. خاموش بود. از زیرعینک نگاهی مملو از آزردگی شدید به‌همسرش انداخت و وقتی فندک را روی میز می‌گذاشت خانم پارسی دستش را دراز کرد و دست شوهرش را دردست گرفت. مرد سرتکان داد و از حنجره‌اش صدایی بیرون داد که هیچ مفهومی نداشت. بیشتر به یک ناله دردمندانه شبیه بود، به‌صدای انسانهای نخستین می‌مانست.

روزنامه‌ای که شیشهٔ شکستهٔ پنجره را می‌پوشاند، از باد تکان می‌خورد.

خانم پارسی خسته و اندوهگین اتاق را ترک گفت. دخترها با نگاههای پرسنده و غمبار پائین پله‌ها به‌انتظار ایستاده بودند. خانم پارسی به‌ایشان که رسید، تعادلش را از دست داد. دخترها زیر بازویش را گرفتند. به‌اتاق بردندش و او را روی مبل نشاندند. تکیه داد. نفس تندش را بیرون فرستاد و خطاب به‌دخترها گفت: هیچی! خیلی فرق کرده است. نمی‌شناختمش.

بعد از آن یک فنجان، یک بشقاب، یک لیوان و یک جفت قاشق و چنگال را در گنجهٔ آشپزخانه جا داد و به‌تندی به‌دخترها گفت: به‌پیش از این‌نیاز نداریم.

راست می‌گفتند. همهٔ ایشان می‌دانستند که پدر دیگر نمی‌تواند با ایشان غذا بخورد. در اولین شامی که هیچ بشقابی برای پدر روی میز نگذاشتند، سعید نتوانست شام بخورد. وسط غذا بلند شد وبا عصبانیت صندلی را کنار کشید. مادرش گفت: خواهش می‌کنم شامت را تمام کن، سعید!

دخترها در سکوت برش‌های نازک سیب‌زمینی را به دهان می‌گذاشتند و جز به‌بشقاب شامشان به‌هیچ‌چیز دیگر نگاه‌نمی‌کردند. سعید دستهایش را روی میز گذاشت و به‌طرف مادرش خم شد. او از لای دندان حرف می‌زد.

ــ تو نقشت را خیلی‌خوب باری می‌کنی، مادر! اگر هنرپیشهٔ تئاتر بودی می‌توانستم بتوافتخار کنم.

خانم پارسی انسان باهوشی بود. بغض کرده و اندوهگین گفت: تو آدم بیرحمی هستی، سعید. هرگز نخواستی موقعیت خانواده را بفهمی.

سعید فریاد کنان از وسط پله‌ها ناسح داد: من حالم بهم می‌خورد، از همه‌تان!

صبح روز بعد دانسکده نرفت. خانه ماند تا پدر را ببیند. کمی مانده بساعت ده‌آقای پارسی لباس پوشیده و مرتب از اتاق بیرون آمد؛ دستهایش کمی می‌لرزید. سعید گفت: پدر به‌چیزی احتیاج ندارید؟

مرد لحظه‌ای در چشمهای پسر حیره ماند. آنگاه او را با دست کنار زد و گذشت. زیر فشار اندوهی که برشانه داشت نمی‌توانست سخن بگوید.

همهٔ آشنایان و دوستان عاقبت باور کردند که آقای پارسی

دیگر نیست. تکه ابر پرباری که بیش از سی‌سال از آسمان‌خانواده باریده بود اینک وجود نداشت. آسمان خانواده درخشش یکدست و غم‌آلودش را بدست آورده بود. همراه با شعلهٔ سه‌ستارهٔ روشن. در پاسخ دوستانی که از طریق تلفن سراغ او را می‌گرفتند، می‌گفتند: "نیست" و وقتی ایشان توضیح بیشتری می‌خواستند، درجواب گفته می‌شد: "آه، نیست!" خاله خانم مسن‌ترین زن فامیل می‌گفت: "یعنی چه؟ راستی، راستی نیست؟" و همه‌ناگزیر جواب می‌دادند: خیر! نیست!

راست می‌گفتند. نبود:

آقای پارسی دیگر از خانه خارج نشد. بیشتر، صبحها که کسی در خانه نبود و یا شبها که همه خواب بودند، از اتاق بیرون می‌آمد؛ برای رفتن به دستشویی و یا گردش محتصری در حیاط. یکروز عصر در راهروی پائین به‌همسرش برخورد. نگاهشان کوتاهتر ازیکدم بهم تلاقی داشت. آقای پارسی مغرور و آرام از برابرش گذشت. همسرش گیج و مبهوت دقایقی برجای ماند.

ــ ماما‌ن چهات شده؟!

دستش را روی سینه گذاشت. گویی می‌خواست راه را براندوهی که بالا می‌آمد، ببندد. آنگاه گفت: تقصیر خودش است. نمی‌گذارد کمکش کنیم.

و همین! این آخرین دیدار بود. دیگرهیچکس او را ندید. گاه نیمه‌های شب سرفه پیرمرد را می‌گرفت. خانم پارسی روی تختخوابش نیم‌خیز می‌ماند و با نگاه دلهره آمیزش دل تاریکی را می‌کاوید. نمی‌خواست که بچه‌ها بیدار شوند. نمی‌خواست؛ نمی‌خواست آنها شاهد این زوال اندوهبار باشند.

تابستان که‌تمام شد، دیگر هیچ صدایی از اتاقش برنخاست؛ فراموش شد.

بلندی شبهای پائیز خالی از صمیمت حضور پدر دخترها را کسل می‌کرد و در سکوت غروب از آنجا که عادت نداشتند آهنگهای مبتذل رور را زیر لب زمزمه کنند، ملودی آهنگهای کلاسیک را در ذهن مرور می‌کردند و یا بعضی از اشعار شاملو را مقطع و تحکم‌آمیز زیرلب دکلمه می‌کردند. گویی می‌خواستند اهمیت بی‌سابقه‌ای را که‌هم اینک در این اشعار یافته بودند، بدیگران بقبولانند.

جشن تولد ژاله اولین جشنی بود که می‌بایست در وضع جدید

برگزار شود . هیچکس از بیرون برای حضور درچنین جشنهایی دعوت نمی‌شد . فقط چهارنفر بودند ، پس کیک کوچکتری خریدند . عصر وقتی همه به‌خانه آمدند تا میز را بچینند . بسته‌ای روی میز دیدند . هیچکس نتوانست فرستنده هدیه را حدس بزند . کاغذش را باز کردند . یک شیشه‌عطر با غباری نازک و نرم روی آن . گویی از زیر خاک درش آورده بودند . چه‌کسی توانسته بود آنراروی میز بگذارد ؟ آیا کسی درخانه بود ؟ ژاله شیشهٔ عطر را برداشت ، به‌اتاقش رفت و در را از درون قفل کرد . جشن‌بی‌حضور عضو اصلی آن برگزار نشد . مادرش هرچه اصرار کرد . در را نگشود . می‌گریست . میخواست به‌عمق سیاه غربت و تنهائیش خو کند .

زهرآب درد قلب جوان دخترها را می‌فرسود .

زمستان نزدیک می‌شد . برگها فرومی‌ریخت و کسی پنجره‌ها را باز نمی‌کرد . و وقتی که یاد مرد می‌رفت‌تا هرگز نبوده باشد . یک روز عصر خانم پارسی از پنجرهٔ اتاق دید که سایه‌ای آفتاب زرد . میان حیاط را بریده است . گویی مردی خمیده‌و ساکت برمهتابی طبقهٔ بالا ایستاده بود . با عصایی در دست ، چون سنگی .

نشستن کنار پنجره در ساعت بخصوصی از عصر ، برای خانم پارسی عادت‌شد . او با سایهٔ مردش که در میان حیاط کنار حوض افتاده بود ، حرف می‌زد . از همه‌چیز می‌گفت . از ماجراهای جالبی که در مدرسه اتفاق افتاده بود ، از بچه‌ها ، بخصوص از افسانه وازگستاخیهای سعید و گاه اتفاق می‌افتاد که حس کند مردش به‌آرامی و ابهام به‌او پاسخ می‌دهد . یکروز در اوج این گفتگوی صمیمی و بسیار خصوصی ، سایه حرکت کرد ، حوض‌آب را دور زد و از باریکهٔ خرند بسوی پنجره آمد و چون پاره‌موجی رنگین از پنجره گذشت ، به اتاق آمد و کنار همسرش روی مبل نشست ، و دستهای او را در دستهای کبود سایه ــ وارش گرفت و بوسید . مثل همانوقتها کرک زرد لاله‌های گوش همسرش را با نوک انگشت مالید و حتی قطره اشکی را که از نوک مژه‌هـای همسرش فرومی‌چکید ، با همان انگشتـها ، همان انگشتهای استخوانی سایه‌وار پاک کرد . این دیدارهای عصرانه که در غیبت‌های اتفاقی دخترها از خانه اتفاق می‌افتاد ، همچنان به‌یک شکل و به یک سامان تکرار شد . خانم پارسی‌گاه بیش‌از این می‌خواست . اما این‌بار او تصمیم نمی‌گرفت ، احساس می‌کرد . خود نیز در این لحظات بسان سایه‌ای برای مردش قابل تحمل و قابل درک است و فراتر از این واقعیتی بود که‌به‌تدریج و به‌کوشش خود او برای مرد شکسته شده بود . او همیشه پیش از آنکه کسی‌وارد شود به اتاقش برمی‌گشت و هربار غباری نرم روی مبل ، روی قالیچه و در همهٔ‌مسیری که از آن گذشته بود ، برجای می‌ماند . گویی تابوتی از زیرخاک بدرآورده را از آنجا عبور داده بودند . دریکی از همین روزها سایه عینکش را روی میز کوچکی که کنار مبل بود ، جاگذاشت . افسانه بمحض ورود به‌اتاق آنرا دید .

ــ آه مامان ، نگاه کن ، این عینک پاپاست !

خانم پارسی برگشت : دست‌نزن ، دست‌نزن ، افسانه !

اما افسانه دست زده بود و روی میز تنها تودهٔ‌کوچکی ، خاکستر برجای مانده بود .

در این دیدارها خانم پارسی بسته‌ای شکلات یا توتون ، شیشه‌ای ادوکلن ، برس و یا هرچیز دیگری را که برای همسرش خریده بود ، در دستهای او می‌گذاشت . اما سایه نمی‌توانست چیزی باخود ببرد . دستهای سایه‌وارش قادر به حمل هیچ‌چیز نبود . او اصرار می‌کرد ، حتی التماس ، سایه نمی‌پذیرفت . نمی‌توانست در یکی از همین‌روزها خانم پارسی یک بسته توتون مرغوب برای او تهیه کرده بود .

ــ بزحمت گیرآوردم . آن سالها یکی از دوستانت یک بسته از همین توتون از شوروی برایت‌آورده بود ، دیگر هرچه گشتیم پیدا نکردیم ، یادت هست ؟

موقع‌رفتن سایه درکنارش براه افتاد تا بسته‌توتون را به‌اتاقش ببرد . در اتاق را که گشود ، پیرمردی هزارساله سرش‌را از روی کتاب برداشت . خانم پارسی خودش را عقب کشید . گویی زمان در این انزوای تلخ تندتر می‌گذشت . خانم پارسی در راهروی طبقه بالا بسته توتون را به سینه فشرد و با فریادی غریزی ایستاده برآخرین پله‌پلکان گریست .

بعدازظهر یکروز جمعه خانم پارسی برای حضور در این ملاقات لباسهای حوایش را پوشید و به موهایش گل زد .

ــ مثل آنوقتها ! یادت می‌آید ، توی خانهٔ دایی‌جان ؟

سایه هیچ پاسخی نداد . خانم پارسی ادامه داد .

ــ تو با دستهای خودت به‌سرم گل می‌زدی ، از گلهای باغچه . صبحها وقتی از پشه‌بند بیرون می‌آمدم . همیشه لب حوض نشسته بودی ، با یک عرقگیر رکابی . بازوهای تو چقدر قوی بود !

سایه ساکت و سرد بود .

ــ من توی خانه پیراهن وال می‌پوشیدم . توی آفتاب‌می‌ایستادم تا سینه‌هایم پیدا باشد . می‌دانستم تو از پشت حصیر نگاهم‌می‌کنی .

سایه نفس‌کشید .

ــ توی بغلت می‌خواستی استخوانهایم را خرد کنی . من گردنت را گاز می‌گرفتم . تو می‌گفتی محکمتر . سایه دستهای همسرش را دردست گرفت .

ــ تو می‌گفتی ، محکم‌تر . یادت هست ؟

و اینبار سایه با دستهای کبود سایه‌وارش دستهای همسرش را اندکی فشرد . فقط همین !

ــ . . . بعدازظهرهای تابستان ، یادت هست ؟ وقتی همه خواب بودند توی حوض‌آب‌تنی می‌کردیم . هرچه گل بود از باغچه‌می‌کندی و می‌ریختی روی آب حوض . خنکی آب نمی‌گذاشت داغی تنت را حس‌کنم .

و اشک از چشمهایش سرازیر شد . سایه از ته چشمان سربی رنگش به تلخی به‌او نگاه کرد و گریخت . دخترها یکهو وارد شدند .

خانم پارسی در پوشش لباس جلفش هنوز از میان پنجره به‌حیاط نگاه می‌کرد . افسانه خنده‌اش گرفته بود .

ــ مامان ، نکند میخواهی ما را دست بیندازی ؟

او هیچ پاسخی نداشت . با آرامش مضحک دخترانه‌اش ساکت بود . فرقش را راست باز کرده بود . دوطرف موهایش را گلهای ریزکاغذی زده بود و یکهو یادش آمد در شب عروسی‌اش قاطی موهایش لامپهای رنگی کوچکی کار گذاشته بودند و کلیدش‌را هم داده بودند دستش . و بعد ناگهان گریست .

دخترها او را روی تخت خواباندند و فوزا " به‌دکتر تلفن زدند . خانم پارسی هیچ واکنشی نداشت . تنها وقتی پزشک ساک سیاه و کوچکش را کنار تخت می‌گذاشت ، چشم‌ها را گشود و به‌بچه‌ها دستور داد بعد از این هرگز پرده‌های پنجره‌رو به حیاط را کنار نکشید ، هرگز !

بعد از آن هیچ ملاقاتی با سایه انجام نگرفت .

سعید سرمیز غذا به‌جای پدر می‌نشست و آزادانه سیگار دود می‌کرد . دخترها خانم پارسی را به‌آرایشگاه بردندو بعد از ماهها ، سلمانی رفتن‌های هفتگی از سر گرفته نشد . دیگر برایشان‌اهمیت داشت که چه فیلمی روی اکران عمومی است . هرروز با دقت ستون هنری روزنامه را مطالعه می‌کردند تا از کسرتهای جدید تالار رودکی حتما " باخبر شوند .

همهٔ سیاره‌ها دوباره درمدار خودشان قرار می‌گرفتند .

یکروز بعدازظهر سعید وقتی از برابر اتاق پدرش می‌گذشت ، در را نیمه باز یافت . از پله سرازیر شد . احساسی گنگ درونـــش را برآشفت . ایستاد . سربرگرداند . از آنجا که ایستاده بود ، چیزی از اتاق پیدا نبود . بسرعت بالا رفت . در را کاملا " گشود . پدر سر را روی کتاب گذاشته بود . بخاری خاموش و سرد بود . پیپ روی گلیم افتاده بود . تختخواب با ملحفه‌های چرکمرده و سیاه درهم ریخته و غباری ضخیم اتاق فراموش شده را در خود پوشانده بود . سعید پدرش را صدا زد ، دوباره و سه‌باره . تکان داد . روی شانه‌های پدر ، روی موها ، روی گردن و حتی روی لاله‌های گوشش غباری نرم و مخملگون نشسته بود . از گردن مرد باریکه‌های خون روان بود ، خونی سرخ و گرم . جای دندان . دوباره تکانش داد . هیچ‌پاسخی نبود . سرپدر را، بلند کرد . چشمان باز او که هیچ افقی رانمی‌کاوید با غباری نشسته بر مردمکها به‌دوردست مجهولی خیره‌مانده بود . بدنش سرد بود ، کاملا " سرد . سعید سرپدر را دوباره روی میز گذاشت . از این تکان دست پدر از روی میز رها شد ودرکنارش آویزان ماند .

سعید از پله‌ها پائین رفت .

مادرش به‌روزنامه نگاه می‌کرد و چای می‌خورد . دخترها ژورنالهای لباس روی رانو داشتند و راجع به مدلهای زمستانهٔ آن‌ها بحث می‌کردند . سعید در چهارچوب در بیحرکت می‌ماند . خانم پارسی سرش‌را بلند کرد . سعید گفت : پدر مرده است .

دخترها برخاستند . خانم پارسی تهماندهٔ چایش را سرکشید و با صدای تلخی گفت : سعید ، به‌بهشت‌زهرا تلفن کن .

دوباره‌گفت : دفترچهٔ تلفن آنجاست . وبعد روبه دخترها افزود : او مدتها بود ، کار نمی‌کرد .

دخترها هردو باهم سرجایشان نشستند .

ــ این مدل برای پارچهٔ پیچازی اصلا خوب نیست !

تپه‌هایی چون فیلهای سفید

ارنست همینگوی

ترجمهٔ احمد گلشیری

تپه‌های آن‌سوی درهٔ *ایبرو* (۱) دراز و سفید بود. در این سو نه سایه‌ای بود و نه درختی و ایستگاه، میان دو ردیف خط آهن، زیرآفتاب قرار داشت. در یک‌سوی ایستگاه مایهٔ گرم ساختمان افتاده بود و از در باز نوشگاه، پرده‌ای از مهره‌های خیزران به‌نخ کشیده آویخته بودند تا جلو ورود پشه‌ها را بگیرد. مرد آمریکایی و دختر همراهش پشت میزی، بیرون ساختمان، در سایه نشسته بودند. هوا بسیار داغ بود و چهل دقیقهٔ دیگر قطار سریع‌السیر از مقصد *بارسلون* می‌رسید. در این محل تلاقی دو خط، دو دقیقه، توقف می‌کرد و به‌سوی مادرید راه می‌افتاد.

دختر پرسید: "چی بخوریم؟" کلاهش را از سر برداشته و روی میز گذاشته بود.

مرد گفت: "هوا خیلی گرم است."

"خوب است آبجو بخوریم."

مرد، رو به پرده، گفت: "دوس سروساس (۲)."

زنی از آستانهٔ در پرسید: "گیلاس بزرگ؟"

"بله، دو گیلاس بزرگ."

زن دو گیلاس آبجو و دو زیرگیلاسی ماهوتی آورد. زیر گیلاسیها و دو گیلاس آبجو را روی میز گذاشت و به مرد و دختر نگاه کرد. دختر به دور دست، به خط تپه‌ها، چشم دوخته بود. تپه‌ها زیر آفتاب سفید می‌زد و اطراف‌شان قهوه‌ای و خشک بود.

دختر گفت: "مثل فیلهای سفیدند."

مرد آبجو خود را سرکشید: "من هیچوقت تپهٔ سفیدندیده‌ام."

"چشم دیدن نداری."

مرد گفت: "دارم. حرف تو که چیزی را ثابت نمی‌کند."

دختر به پردهٔ مهره‌ای نگاه کرد، گفت: "رویش با رنگ چیزی نوشته‌اند. معنایش چیست؟"

"*آنیس دل تورو* (۳)، یک‌جور مشروب است."

"امتحانش بکنیم؟"

مرد از پشت پرده صدا زد: "بیایید اینجا." زن از نوشگاه بیرون آمد.

"چهار *ریال* می‌شود."

"دوتا *آنیس دل تورو* می‌خواهیم."

"با آب؟"

"تو با آب می‌خوری؟"

دختر گفت: "نمی‌دانم. با آب خوشمزه است؟"

"خوشمزه است."

زن پرسید: "با آب می‌خورید؟"

"بله، با آب."

دختر گفت: "طعم شیرین بیان می‌دهد." و گیلاس را روی میز گذاشت.

"همه‌چیز همین طعم را دارد."

دختر گفت: "آره، همه‌چیز طعم شیرین بیان می‌دهد. بخصوص چیزهایی که آدم مدتهای زیادی چشم به راه‌شان مانده باشد. مثل *افسنطین*."

"ول کن دیگر، بابا."

دختر گفت: "تو شروع کردی. به‌من که خوش می‌گذشت. به‌من خیلی خوش می‌گذشت."

"خوب، بگذار باز هم به‌مان خوش بگذرد."

"خیلی خوب، من همین‌کار را می‌کردم. درآمدم گفتم، کوهها مثل فیلهای سفیدند. این حرف جالب نبود؟"

"جالب بود."

"دلم می‌خواست این مشروب تازه را امتحان کنم. همهٔ ما همین کار را می‌کنیم. به‌چیزها نگاه می‌کنیم، مشروب تازه امتحان‌می‌کنیم، غیر از این است؟"

"به گمانم همین‌طور باشد."

دختر به تپه‌ها نگاه کرد.

گفت: "تپه‌های قشنگی است. خیلی هم مثل فیلهای سفیدنیست. یعنی آدم وقتی از پشت درختها نگاه کند پوست‌شان را سفید می‌بیند."

"یک مشروب دیگر بخوریم؟"

"باشد."

باد گرم پردهٔ مهره‌ای را رو به میز تکان داد.

مرد گفت: "آبجو خنک می‌چسبد."

دختر گفت: "عالی است."

مرد گفت: "*جیگ* (۵)، باورکن، یک عمل خیلی ساده است، باور کن اسمش را عمل هم نمی‌شود گذاشت."

دختر به زمین، که پایه‌های میز رویش بود، نگاه کرد.

"*جیگ*، می‌دانم که به حرفم گوش نمی‌دهی، اما باورکن ترسی ندارد. فقط هوا وارد می‌کنند."

دختر لام تا کام حرفی نزد.

"من همراهت می‌آیم و تا هروقت طول بکشد پیشات می‌مانم. آنها فقط هوا وارد می‌کنند و بعد انگار نه انگار."

"بعد چه‌کار می‌کنیم؟"

"خوش می‌گذرانیم. درست‌مثل سابق."

"از کجا این‌طور خیال می‌کنی؟"

"آخر، این تنها چیزی است که موی دماغ ماست. تنها چیزی است که سدراه خوشبختی ماست."

دختر به پردهٔ مهره‌ای نگریست، دستش را دراز کرد و دو رشته مهره را گرفت.

"فکر می‌کنی کار و بارمان رو به‌راه می‌شود و خوشبخت‌می‌شویم؟"

"البته. ترسی ندارد. خیلیها را می‌شناسم که این‌کار را کرده‌اند."

دختر گفت: "پس من هم همین‌کار را می‌کنم. که گفتی بعد همه‌شان خوشبخت شدند؟"

مرد گفت: "خوب، اگر دلت نمی‌خواهد مجبور نیستی. اگر دلت نمی‌خواهد مجبورت نمی‌کنم. اما مثل آب‌خوردن است."

"تو واقعا" دلت می‌خواهد؟"

"نظر مرا بخواهی این بهترین‌کار است. اما اگر واقعا" دلت نمی‌خواهد مجبورت نمی‌کنم."

"اگر من این‌کار را بکنم توخوشحال می‌شوی و همه‌چیز مثل گذشته می‌شود آن‌وقت دوستم‌داری؟"

"من الان هم دوستت دارم. خودت می‌دانی دوستت دارم."

"می‌دانم. اما اگر این‌کار را بکنم و بعد بگویم چیزها مثل فیلهای سفیدند، آن‌وقت دوباره همه چیز روبه‌راه می‌شود و تو راضی‌می‌شوی؟"

"من راضی می‌شوم. الان هم راضی هستم اما فقط یک‌گوشهٔ دلم ناراضی است. خودت خبرداری وقتی ناراحت باشم چه‌حالی دارم."

"اگر این‌کار را بکنم دیگر ناراحت نیستی؟"

"من ناراحت نیستم چون واقعا" مثل آب‌خوردن است."

"پس این‌کار را می‌کنم چون حال خودم برایم مطرح نیست."

"چی می‌خواهی بگویی؟"

"می‌خواهم بگویم حال خودم برایم مطرح نیست."

"اما برای من مطرح است."

"خوب، باشد. اما برای خودم مطرح نیست و دست به‌این‌کار می‌زنم تا کارها رو به راه شود."

"اگر این‌طور فکر می‌کنی نمی‌خواهم دست‌به‌این‌کار بزنی."

دختر از جا برخاست و قدم زنان به انتهای ایستگاه قطار رفت. در سوی دیگر، کنار ساحل *ایبرو*، مزارع گندم و صف دراز درختها دیده می‌شد. دورتر، درآن سوی رود، کوهها به‌چشم می‌خورد. سایهٔ ابری از روی گندمزار می‌گذشت و دختر از پشت درختها رودخانه را نگاه می‌کرد.

دختر گفت: " می‌شد اینها همه مال ما باشد. می‌شد همه‌چیز مال ما باشد اما روز به‌روز بیشتر از خودمان دورشان می‌کنیم. "
"چی گفتی؟"
"گفتم می‌شد همه‌چیز داشته باشیم. "
"می‌شود همه‌چیز داشته باشیم. "
"نه، نمی‌شود. "
"می‌شود دنیا مال ما باشد. "
"نه، نمی‌شود. "
"می‌توانیم همه‌جا برویم. "
"نه، نمی‌توانیم. دیگر مال ما نیست. "
"مال ماست. "
"نه، نیست. وقتی چیزی را از آدم می‌گیرند دیگرگرفته‌اند. "
"هنوز که نگرفته‌اند. "
"ببینیم و تعریف کنیم. "
مرد گفت: " برگرد بیا توی سایه. این فکر و خیالها را نکن. "
دختر گفت: " من فکر و خیال نمی‌کنم. من از همه‌چیز خبر دارم. "
"نمی‌خواهم کاری را بکنی که دلت نمی‌خواهد. "
دختر گفت: " حتی‌کاری که به‌حال من نسازد؟ می‌دانم، بازهم آبجو بخوریم؟"
"باشد. اما باید درک کنی که... "
دختر گفت: " من درک می‌کنم. بهتر نیست دیگر درش را بگذاریم؟"
پشت میز نشستند و دختر به جانب تپه‌های طرف خشک دره چشم دوخت و مرد به دختر و میز نگاه کرد.
مرد گفت: " باید درک کنی که اگر تو دلت نخواهد من هفتاد سال نمی‌خواهم دست به‌این کار بزنی. اگر برایت اهمیت دارد من با کمال میل پای همه‌چیزش می‌ایستم. "
"مگر برای تو اهمیت ندارد؟ می‌توانستیم باهم سرکنیم. "
"البته اهمیت دارد. اما من کسی را جز تو نمی‌خواهم. کس دیگری را نمی‌خواهم. و می‌دانم که‌مثل آب‌خوردن است. "
"بله، گفتنش مثل آب خوردن است. "
"تو هرحرفی می‌خواهی بزن، اما من می‌دانم. "
"می‌خواهم لطفی درحق من بکنی. "
"هرکاری بگویی برایت می‌کنم. "
"می‌خواهم خواهش‌کنم، خواهش کنم، خواهش کنم، خواهش کنم، خواهش کنم، خواهش کنم، خفه‌شوی. "
مرد حرفی نزد اما به کیفهای کنار دیوار ایستگاه نگاه کرد. برچسب همهٔ هتلهایی که شبها را در آنها گذرانده بودند روی‌شان دیده می‌شد.
مرد گفت: "من نمی‌خواهم کاری بکنی. دیگرحرفش را نزنیم. "
دختر گفت: "الان دیگر جیغ می‌کشم. "
زن با دو گیلاس آبجو از میان پرده بیرون آمد وآنها را روی زیر گیلاسی مرطوب گذاشت. زن گفت: " قطار پنج دقیقه دیگر می‌رسد. "
دختر پرسید: "چی گفت؟"
"گفت که قطار پنج دقیقه دیگرمی‌رسد. "
دختر به‌عنوان تشکر با چهرهٔ بشاش به‌زن لبخند زد.
مرد گفت: " بهتر است کیفها را ببرم آن طرف ایستگاه. " دختربه او لبخند زد.
"خیلی خوب. پس برگرد تا آبجوها را تمام کنیم. "
مرد دو کیف سنگین را بلند کرد و ایستگاه قطار را دور زد و قدم زنان به‌آن طرف خطها رفت. از روی خط‌آهن سرش را بلند کرد اما قطار دیده نمی‌شد. دربازگشت، از میان سالن نوشگاه، که درآن مردم به‌انتظار آمدن قطار چیز می‌نوشیدند، گذشت. یک گیلاس آنیس نوشید و مردم را نگاه کرد. آنها همه معقولانه انتظار می‌کشیدند. از میان پردهٔ مهره‌ای بیرون رفت. دختر که پشت میز نشسته بود به او لبخند زد.
مرد پرسید: " حالت بهتر شد؟"
دختر گفت: " حالم خوب است. چیزیم نیست. حالم خوب است. "

---

1) Ebro

۲) Doz cervezas ،به معنی دو تا آبجو ــ م.

3) Anis del Toro

۴) رئال (real) ،واحد سابق پول اسپانیا ــ م.

5) Jig

نقد 'تپه‌هایی چون...'

لایونل تریلینگ

ارنست همینگوی به‌یاد می‌آورد که‌نخستین باری که دست به نوشتن زد و داستانهایش پیاپی از سوی ویراستاران رد شد، آنها را برایش پس فرستادند "همراه با یادداشت‌هایی که نوشته بودند اینها داستان‌نیستند بلکه لطیفه‌اند و طرح. " یکی از این نخستین داستانها "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" بود. نکتهٔ درخور توجه این است که دریابیم چرا ویراستاران دههٔ ۱۹۲۰ آن را داستان نمی‌دانستند.
یکی از دلایل شاید این باشد که آنان تصور می‌کردند داستان در درجهٔ نخست چیزی است که "گفته" می‌شود درحالی که "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" اصولا" گفته نمی‌شود. نویسنده همهٔ تلاش خویش را به کار می‌گیرد تا خود را گمنام و پنهان از چشم نگاه دارد؛ گویی در ارائهٔ رویداد از اینکه با خواننده یاآدمهای داستانش در ارتباط باشد ابا می‌کند. صحنه در همان بند آغاز داستان، که در نهایت ایجاز بیان می‌شود و لحنی بسیار بیطرفانه دارد، چیده می‌شود و نویسنده، از آن پس، همه‌چیز را به گفتگوی میان مرد و دختر می‌سپارد و تنها تا این حد دخالت می‌کند که به آگاهی ما برساند مشروب آورده‌اند، مرد کیفها را به سوی دیگر ایستگاه می‌برد، و در دو فرصت دیگر، به‌ما بگوید که دختر وقتی به‌منظره می‌نگرد چه چیزهایی می‌بیند. نویسنده در حقیقت با آنچه در داستان روی می‌دهد آنچنان اندک ارتباط دارد که حتی از ابزار مرسوم توصیف لحن آدمهای داستان استفاده نمی‌کند. برای ما نمی‌گوید که دختر حرفی را "به‌تلخی" یا "به طعنه" بیان می‌کند یا مرد "با رنجیدگی" یا "به‌آرامی" پاسخی می‌دهد. او بهیچوجه به‌خود جرئت نمی‌دهد که بگوید چیزی در خصوص این زوج‌می‌داند، حتی نامشان را نمی‌داند. گویی تنها از سر تصادف است که ما درمی‌یابیم اسم کوچک دختر جیگ است.
نیز نویسنده برعهده نمی‌گیرد که برای ما سخنی نقل کند تا از مشاهدهٔ مستقیم دختر و مرد چیزی دستگیرمان شود. چون از دختر پیوسته با عنوان "دختر" و مرد با عنوان "مرد" یاد می‌شود. ما را آزاد می‌گذارد تا نتیجه بگیریم او جوانتر از مرد و کاملا" جوان است ــ بیست‌ساله است، بیست و سه‌ساله یا بیست و پنج ساله؟ بیشتر خواننده‌ها می‌پندارند که دختر جذاب است. پاره‌ای بدین سبب که لحن و رفتارش گویای این نکته است درحالی که نویسنده کلمه‌ای در خصوص ظاهرش نمی‌گوید. زمینه‌هایی هست که باور می‌کنیم مرد و زن ازدواج کرده‌اند چون میان آنان این موضوع که دختر بچه‌ای را که در شکم دارد به‌دنیا بیاورد یا نه حل ناشده مانده است.
این ایجاز عمدی، این خودداری‌همینگوی از اینکه خود را با آدمهای داستان پیوند

بدهد و چیزی در خصوص آنان بگوید به‌یقین احساسی را در ویراستاران انگیخته که "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" را فاقد معنایی بدانند که از داستان در قیاس با لطیفه یا طرح انتظار داشتند. به‌کار گرفتن واژهٔ معنا نباید ما را به وسوسه بدین بحث نظری دشوار بکشاند که چگونه درمی‌یابیم داستانی دارای معنا یا فاقد معناست. همین قدر می‌گوییم که معنای یک داستان احساس درکی است که در ما می‌آفریند. ممکن است ــ و معمولاً چنین است ــ بندرت پیش بیاید که وقتی از شنیدن لطیفه‌ای خنده‌مان می‌گیرد بتوانیم بگوییم چه‌چیزی درک کرده‌ایم. داستان، همانند لطیفه، هنگامی موفق است که درما این احساس را به‌وجود بیآورد که آن را درک کرده‌ایم.

شک ویراستارانی که نخستین‌بار "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" را خواندند احساس کردند که پرت بودن نویسنده و خودداری او از توصیف مستقیم آنچه ارائه می‌دهد گویای آن است که او به تلاشی که از یک نویسنده انتظار می‌رود تا احساس یاد شده را به خوانندگانش منتقل کند، دست‌نزده است. او در برابر خوانندگان خود موقعیتی انسانی قرار می‌دهد که از اهمیت بالقوه در خور توجهی برخوردار است بی‌اینکه به‌آنان بگوید چگونه باید به‌حل آن دست زد یا او چه عواطف و جهتی را می‌خواهد القا کند. به نظر آنان نویسنده نسبت به اینکه از داستانش چه‌معنایی برداشت شود یا اصولاً معنایی برداشت شود بی‌اعتناست.

البته، امروزه تاثر ما از داستان‌همینگوی از تاثر ویراستاران دههٔ ۱۹۲۰ بسیار متفاوت است. ما گرفتار پیش تصورهای‌آنان در خصوص شگرد داستان نیستیم؛ ما باآن ابزارهای ادبی که روزی به‌نظر عجیب و ناروا می‌رسید مانوس شده‌ایم. برای ما شکی‌وجود ندارد که "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" به نفس مقصودی در بردارد و براستی داستان است. با این همه، اگر بکندی بدین داوری می‌رسم. اگر در ابتدا با خواندن آن اندکی جا می‌خوریم و سپس از لحظه‌ای اندک مقصودش را درمی‌یابیم، یا حتی اگر برای مدتی کوتاه باور می‌کنیم که آنچه خوانده‌ایم صرفاً "لطیفه یا طرح بوده است باید به شیوه‌ای کاملاً" درخور بدان پاسخ گوییم.

اگر به کلیدی بیار داشته باشیم تا به‌یاری آن دریابیم مقصود داستان درکجا گنجانده شده باید آن را در یک واژه، در آخرین قطعه، از معدود قطعه‌های کوتاه روایت، بیابیم؛ در بندی که به‌ما می‌گوید مرد کیفها را به پشت ایستگاه قطار می‌برد: "در بازگشت، از میان سالن نوشگاه، که درآن مردم به‌انتظار آمدن قطار چیز می‌نوشیدند، گذشت. یک گیلاس *آنیس* نوشید و مردم را نگاه کرد. آنها همه معقولانه انتظار می‌کشیدند." *معقولانه* انتظار می‌کشیدند ــ قید معقولانه برای نشان دادن ذهن انسان واژهٔ عجیبی است (ملاحظه می‌کنیم که همینگوی با به‌کار گرفتن این واژه برای یک لحظه نکته‌ای از زندگی درونی مرد را افشا می‌کند.) چرا واژهٔ "به‌آرامی" یا "با بی‌تفاوتی" یا "بابیحالی" را بکار نمی‌برد؟ چرا باید برمعقول بودن مردم انگشت بگذارد و آن را همچون پیوندی مشترک میان خود و آنان مورد تصدیق قرار دهد؟ آیا دلیلش این است که مردی معقول دراستدلال با زنی نامعقول دچار دشواری شده است؟

ــ کیفیت معقول بودن هستهٔ اصلی "داستان "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" را تشکیل می‌دهد. مرد در گفتگو با زن ــ هنگامی که کج خلقی مضطربانه‌اش را فرو نشانده یا فرو خورده ــ می‌پذیرد که درعین احساس بیگانگی معقول باشد. البته در این میان چیزی بهتر از خوش خلقی نصیبش نمی‌شود. همینگوی یاری نمی‌بیند تا به توصیف لحن صدای مرد هنگامی که از دختر می‌خواهد تا به سفط جنین بس در دهد بپردازد. ضرباهنگ جمله‌ها و نوع واژه‌هایی که او به‌کار می‌برد لحن او را مشخص می‌کند. انسان نمی‌تواند در گفته‌هایش تا این اندازه واژه‌های "باورکن"، "واقعاً" یا "فقط" (به‌مفهوم صرفاً") را به‌کار ببرد و دغلکار نباشد.

ما به دانستن چگونگی لحن دختر نیازی نداریم. می‌دانیم که او به‌خواسته‌ای اشاره می‌کند که نمی‌داند چگونه در قالب کلمات از آن دفاع کند و بدین‌سبب است که به تلخی و طعنه سخن می‌گوید. می‌خواهد بچه را حفظ کند. برای خواستن یک بچه هیچ ***دلیلی*** نمی‌توان ارائه داد. این خواسته‌ای است که آدمی انتظار سودی را از جانب آن ندارد، خواسته‌ای ورای دلیل. این نکته بویژه در مورد کسی صادق است که شیوهٔ زندگی این زوج را در پیش بگیرد ــ شیوه‌ای که به توصیف دختر، در لحظه‌ای که از آن احساس انزجار می‌کند، آزاد است که اشیا و مشروبهای تازه را امتحان کند. با توجه به معیارهای این نوع زندگی، خواستن بچه سراسر نامعقول است. اما این را بگوییم که دختر هنگامی که با اشاره به تپه‌ها آنها را همانند فیلهای سفید می‌بیند دلیل را به‌کناری می‌نهد. تپه‌ها همان‌گونه که مرد معقول بیدرنگ بر زبان می‌آورد براستی همانند فیلهای سفید نیستند. آنها در صورتی به فیلهای سفید می‌مانند که انسان بیندیشد سفیدند و صرفاً "بدلیل‌بیندیشد و به یاری تخیل آنها را این‌گونه تصور کند.

تشبیهی که دختر به‌کار می‌گیرد نقشی تعیین‌کننده در داستان دارد. برخی خوانندگان به‌مفهوم ضرب‌المثل فیل سفید توجه می‌کنند. در پاره‌ای نواحی مشرق زمین، فیل سفید حاوری مقدس است، حاوری است که با صرف هزینه‌ای گزاف باید از آن نگهداری کرد بی‌اینکه به‌کارش گمارد. بدین‌ترتیب فیل سفید چیزی است که بظاهر اعتبار و ارزشی بسیار دارد اما درعمل وبال گردن است و باید از آن رهایی یافت. دختر شاید کاملاً" ناخودآگاهانه چنین نسبت به زندگی خویش و همراهش داوری می‌کند؛ اما تاثیر عمدهٔ این تشبیه آن است که توجه ما را به منظره‌ای که دختر بدان می‌نگرد جلب می‌کند. این نکته بی‌آنکه متناقض باشد دارای دو جنبه است. جنبهٔ نخست این است: "دختر به دور دست، به‌خط تپه‌ها، چشم دوخته بود. تپه‌ها زیرآفتاب سفید می‌زد و اطراف‌شان قهوه‌ای و خشک بود." و جنبهٔ دوم: "دختر از جا برخاست و قدم زنان به‌انتهای‌ایستگاه

قطار رفت. در سوی دیگر، کنار ساحل ایبرو، مزارع گندم و صف درازِ درختها دیده می‌شد. دورتر، درآن سوی رود، کوهها به چشم می‌خورد. سایهٔ ابری بر روی جمزار می‌گذشت و دختر از پشت درختها رودخانه را نگاه می‌کرد." دختر هنگامی که به یک سو می‌نگرد رمیز بیحاصل رامی‌بیند و هنگامی که به‌سوی دیگر چشم می‌دوزد با سرزمین آسایش و حاصلخیز رو به‌رو می‌شود. او از معهوم نمادینی که این دو سرزمین برایش دارند آگاه است. زیرا که پس از نگاه دوم می‌گوید: "می‌شد اینها همه مال ما باشد... می‌شد همه‌چیز مال ما باشد. اما روز به‌روز بیشتر از خودمان دورشان می‌کنیم." این صراحت بیان ناگهانی دختر برای رسیدن به آسایش و تمامیت زندگی است که طنین صدای معقول مرد را در گوشش دروغین و مان تهی جلوه می‌دهد و نومیدی‌اش را به نهایت می‌رساند و اورا‌روست که تا عصبانیت هفت‌بار درخواست می‌کند که مرد دیگر سخنی نگوید.

بخشی از داستان‌را که با جمله‌ٔ "دونا *آنیس* دل *تورو* می‌خواهم." آغاز می‌شود، می‌توان با گفتگوی "یک دست باری شطرنج" از "سرزمین تباه شده‌ٔ "ت.س.الیوت‌قیاس کرد. هرچند این دو قسمت از نظر هدف و دست‌آورد هنری و اخلاقی با هم تفاوت دارند با این همه، وجوه مشترک بسیار دارند. درونمایهٔ بیحاصلی، بیزاری، بیهودگی و نومیدی از زندگی؛ احساس از دست رفتن سعادتی که دیگر به چنگ نمی‌آید؛ و آگاهی از شکست عشق در هردو به‌چشم می‌خورد. سرزمین مرده، سوخته و سنگی، که نماد پایمال شدن عواطف است‌و آب، که نماد خرمی و رستگاری است در کنار یکدیگر قرار دارد. "تپه‌هایی چون فیلهای سفید" را، همچون "سرزمین تباه شده" می‌توان تفسیری به‌شمار آورد که موقعیت آدمی را در جهان کنونی تصویر می‌کند.

ترجمهٔ احمد گلشیری

جریان سیال ذهن

صالح حسینی

واضع اصطلاح "جریان سیال ذهن" (۱) *ویلیام جیمز* است. طبق کشف او "خاطرات، افکار و احساسها بیرون از دایرهٔ آگاهی اولیه وجود دارند" و علاوه براین، به‌صورت زنجیر برآدم ظاهر نمی‌شوند بلکه به‌صورت جریان سیال آشکار می‌شوند. (۲) این اصطلاح را بعدها به‌صورت اصطلاح ادبی بکار گرفته‌اند که، از این لحاظ، به ارائهٔ جنبه‌های روانی اشخاص داستان دلالت می‌کند.

رمان جریان سیال ذهن را موضوع اصلی آن معین می‌کند. همین نکته بیشتر از تعیین شگردها، اهداف یا مضامین چنین رمانی را از دیگر رمانها متمایز می‌کند. به‌این معنی که موضوع اصلی آن عبارت است از سیلان لاینقطع و نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند پرسوناژ. به‌تعبیر دیگر، ذهن پرسوناژ حالت پرده‌ای را دارد که مواد داستان روی آن ارائه می‌شود. منظور از "ذهن" کل حوزهٔ روندهای ذهنی‌است که بخصوص لایه‌های پیش‌از گفتار (۳) را نیز شامل می‌شود. دقیقتر بگوییم: ذهن، کل حوزهٔ روندهای ذهنی را از پیش از آگاهی گرفته تا لایه‌های سخن‌آرایی عقلانی (۴) دربرمی‌گیرد. رمانهای مشهور به‌رمانهای روانی (۵) با لایه‌های سخن‌آرایی عقلانی سروکار دارد. ولی رمان جریان سیال ذهن با لایه‌هایی سروکار دارد که پیش‌از لایه‌های ارتباطی و گفتاری است. "ذهن" را نبایستی با هوش یا خاطره خلط کرد. *هنری جیمز* رمانهایی نوشته که روندهای روانی پرسوناژها را آشکار می‌کند و کل رمان از حورهٔ هوش پرسوناژ ارائه می‌شود. ولی رمانهای او را نمی‌توان رمانهای جریان‌سیال ذهن نامید، چون با حوزهٔ پیش از گفتار سروکار ندارد. اثر عظیم *مارسل پروست*، "در جستجوی زمان رفته" (۶) را نمونه‌ای از جریان سیال ذهن دانسته‌اند. ولی واقع اینکه این‌اثر با جنبهٔ یادبودی ذهن سروکار دارد. *پروست* از روی عمد گذشته را به دلیل برقراری ارتباط بازیابی می‌کرد. از این‌رو نمی‌توان اثر او را در شمار رمانهای جریان سیال ذهن‌آورد.

ناگفته نماند که منظور از لایه‌های پیش‌از گفتار لایه‌هایی است که به سطح ارتباطی نمی‌رسد و برخلاف لایه‌های گفتار متضمن مبنای ارتباطی نیست. به‌بیان دیگر، در لایه‌های گفتار، نظم و عقل ومنطق حاکم است. ولی در لایه‌های پیش از گفتار چنین نیست.

باری، باتوجه به‌مطالب فوق، می‌توانیم رمان جریان سیال ذهن را رمانی بدانیم که درآن تاکید اساسی برکشف لایه‌های پیش از گفتار است تا آگاهی درونی پرسوناژها آشکار شود.

همینجا باید گفت که رمان مورد بحث پدیدهٔ فرن بیستم است و نویسندگان مشهوری که‌چنین رمانی نوشته‌اند ــ *جیمز جویس* و *ویرجینیاولف* در انگلستان، *فاکنر* در *آمریکا* و *هوشنگ گلشیری* در ایران ــ هرکدام برای دراختیار گرفتن موضوع و ارائهٔ پرسوناژها شیوه‌های متفاوتی بکار گرفته‌اند. از این لحاظ جریان سیال ذهن یک شیوهٔ واحد نیست بلکه شیوه‌های چندی برای ارائه آن‌وجود دارد.

با عنایت به این نکته، گفتگوی درونی را به هیچ‌وجه نمی‌توان با جریان سیال ذهن مترادف شمرد. به‌عنوان نمونه، *داستایفسکی* در "برادران‌کارامازوف" در فصل معروف به "قانای جلیل" از شیوهٔ گفتگوی درونی استفاده‌کرده است. ولی کل این رمان را نمی‌توان رمان جریان سیال ذهن نامید. زیرا اولا" گفتگوی درونی تنها در یک فصل از مجموع ۹۶ فصل رمان بکاربرده شده. ثانیا" *داستایفسکی* نمی‌خواسته آگاهی درونی پرسوناژش را بنمایاند. ثالثا" در سراسر رمان ترتیب زمانی و نظم منطقی رویدادها به‌هم نخورده است. رابعا "گسستگی وعدم انسجام وجود ندارد، یعنی اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده نیستند. حال آنکه در رمانهای جریان سیال ذهن گسستگی و عدم انسجام ظاهری در میان عناصر جزو ارکان اساسی است ــ که خواهیم دید.

اصطلاح گفتگوی درونی را نخستین‌بار *ادوارد دوژاردن*، بنابه ادعای خودش، در سال ۱۸۸۷ در رمان Les Lauriersson Coupes بکار برده است. طبق تعریف او، گفتگوی درونی عبارت است از گفتگوی پرسوناژ در یکی از صحنه‌های رمان، که بیان صمیمی‌ترین اندیشه‌ای است که از اندیشه‌های دیگر به ناخودآگاه نزدیکتر است، و هدف از آن این است‌تا بدون دخالت نویسنده زندگی درونی آن پرسوناژ بطور مستقیم به‌ما عرضه شود. (۸) در این تعریف بعدها جرح و تعدیل بعمل آورده و گفته‌اند که گفتگوی درونی تجربهٔ درونی و عاطفی پرسوناژ در یک‌یا مجموعی از چند سطح ذهن است که تا سطح پیش از گفتار می‌رسد. در این سطح تصاویر به گونه‌ای بکار برده می‌شوند که معرف احساسها و عواطفی باشند که برزبان‌جاری نشده‌اند. چون اندیشه یا احساس هنگامی که برزبان جاری می‌شود، تابع نظم و منطق خاص سخن گفتن می‌گردد. حال آنکه در گفتگوی درونی توجه و تاکید روی تصویر کلیت تجربهٔ درونی در عرصه‌هایی است که محدودیت و سانسور برآن اعمال نشده باشد. بنابراین در گفتگوی درونی محتوا و روندهای ذهنی در لایه‌های گوناگون ضمیر عرضه می‌شود و به ظاهر غیرمنطقی و ناآراسته و فارغ از دخالت نویسنده می‌نماید. (۹)

با این حال، گفتگوی درونی همیشه از دخالت نویسنده برکنار نیست. به‌همین سبب آن را به مستقیم و غیرمستقیم تقسیم‌بندی کرده‌اند. در گفتگوی درونی مستقیم فرض براین است که‌نویسنده غایب است و تجربهٔ درونی پرسوناژ بطور مستقیم عرضه می‌شود. نابترین نمونهٔ آن در ادبیات معاصر جهان بخش آخر رمان عظیم "اولیسیس" اثر *جویس* است که افکار و احساسهای پرسوناژ زن این رمان در همان حال که در رختخواب درازکشیده و حز شوهرش که پایین پای او به خواب رفته کس دیگری در اتاق نیست، برذهنش جاری می‌شود. در این گفتگو علائم سجاوندی جز نقطه آخر که ختم گفتگو را اعلام می‌کند بکار نرفته، مرجع ضمائر مشخص نیست، جمله‌ها هم به‌ظاهر پراکنده می‌نماید و

انسجام دروني ندارد. (۱۵)

نمونهٔ دوم از گفتگوی درونی مستقیم را از "شازده احتجاب" می‌آوریم.

گفت: "ببین شازده، این منم." انگشت شستش را توی دهنش کرده بود و مک می‌زد. بغل خانم جان بود. یک دست خانم جان روی رانش بود. روی چهار پایه نشسته بود، سرش را راست گرفته بود. عکاسباشی هم بوده. حتما" گفته بوده: "نگاه کنید، خانم بزرگ، اینجا را." و عکس را انداخته. فخرالنساء را با دست چپش بغل کرده بود. طرف چپش یک گلدان بود... گفتم:

"فخرالنساء، خانم جان موهایش همیشه سفید بوده؟" گفت: "تا آنجا که یادم است همیشه." فقط انگشت شستش را مک می‌زد. عمه کوچک دده قمر را می‌فرستد خانه‌ٔ معتمد میرزا، شوهر اولش، که: "بچه را بدهید بیاورند، می‌خواهم خودم بزرگش کنم." بچه توی گهواره خواب بوده، انگشت شستش را مک می‌زده. دده قمر گفته: "وای خانم بزرگ، چه قشنگه ترا خدا حیفتان نمی‌آید که بچه به‌این قشنگی بی‌مادر بزرگ بشود؟"... (۱۱)

دراین قسمت دو جنبه از گفتگوی درونی را باید در نظر گرفت: نخست اینکه به‌چه دلیلی این قسمت گفتگوی درونی است و دیگر اینکه چرا مستقیم است. این قسمت نه‌تنها حملات آغازین این گفتگو بلکه مربوط به‌جایی است که "شازده احتجاب" می‌خواهد از طریق *فخرالنساء* خود را بشناسد. این گفتگو هیچگونه مقدمه‌ای ندارد. *شازده* هم تنهای تنهاست. یعنی مخاطبی در صحنه حضور ندارد. نامشخص بودن مرجع بعضی از ضمایر و رفتن از یک اندیشه به اندیشهٔ دیگر عنصر عدم انسجام را موکد می‌سازد. درمجموع *شازده* نه با خواننده حرف می‌زند، نه به نفع خویش سخن می‌گوید و نه با کس دیگری در صحنه گفتگو می‌کند. گفتگوی او درونی است. و اما به لحاظ مستقیم بودن آن باید پرسید: نویسنده چه‌نقشی را بازی می‌کند؟ جواب این است که نویسنده نقشی ندارد و از صحنه غایب است. زمان مطابق املای ذهن *شازده* یا گذشته است یا حال یا ماضی بعید یا ماضی نقلی. هیچگونه صحنه‌آرایی و تفسیر از سوی نویسنده وجودندارد.

گفتگوی درونی مستقیم در بخش دوم "خشم وهیاهو" علاوه بر داشتن مشخصات فوق در اکثر جاها بدون علائم‌سجاوندی است و اشارات هم بسیار مبهم است.

با مجسم کردن انبوه درختها به‌نظرم می‌آمد که صدای زمزمه‌ها را جوشش‌های پنهان را می‌شنوم بوی تپش خون داغ را در زیر گوشت وحشی ناپنهان می‌شنوم پشت پلکهای سرخ خوکهای افسارگسیخته را تماشا می‌کنم که جفت‌جفت درهم‌می‌آمیزند و سر به دریا می‌گذارند و او ما باید بیدار بمانیم همین و زمان کوتاهی شاهد انجام عمل شر باشیم همیشگی نیست و من برای آدم دلیر حتی اینقدر هم وقت لازم نیست...(۱۲)

در گفتگوی درونی غیرمستقیم، ضمن آنکه احساسها و اندیشه‌های پرسوناژ ارائه می‌شود، نویسنده هم پابه‌پای گفتگوی درونی پرسوناژ حرکت می‌کند. *ویرجینا وولف* دورمان "خانم دالووی" و "به‌سوی فانوس دریایی" را براین شیوه نوشته‌است. *جیمز جویس* در "اولیسیس" جابه‌جا از این شیوه استفاده کرده است. در "شازده احتجاب" هم بخش اعظم گفتگوی فخری با این شیوه نوشته شده است.

در رمانهای جریان سیال ذهن، علاوه بر دو شیوهٔ فوق، از دو شیوهٔ دیگر هم استفاده می‌شود که از قبل نیز به‌صورت دو شیوه و قرارداد ادبی وجود داشته است و اشاعه و بسط آنها منحصر به نویسندگان رمانهای جریان سیال ذهن نیست. منتها درکار این نویسندگان از دو شیوهٔ موردنظر استفاده خاصی می‌شود.

یکی از این شیوه‌ها دیدگاه دانای کل (۱۳) است. دراین شیوه تمام وقایع و حوادث از دید نویسنده وصف‌می‌شود و نویسنده هیچگونه تلاشی برای سرپوش‌گذاشتن به‌واقعیت این نکته از خود نشان‌نمی‌دهد. تفاوت رمان جریان سیال ذهن با دیگر رمانها درکاربرد این شیوه در موضوع موردوصف است که عبارت باشد از ذهن یا زندگی درونی پرسوناژها. از این رو می‌توان این شیوهٔ جریان سیال ذهن را به‌صورت شیوهٔ ارائه محتوا و روند ذهنی پرسوناژها تعریف کرد که درآن نویسنده در مقام دانای کل محتوا و روند ذهنی را از طریق شیوه‌های قراردادی روایی و وصفی وصف می‌کند.

و شازده سرفه کرد. و در لابلای آنهمه فراش خلوت و خواجه‌باشی و شاطر و فریادهای کورشو، دورشو وزنهای حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و گشتی می‌گرفتند... لخت؟ جدگبیرحتما" می‌خندیده. و خاطر انورش را انبساطی.... آن‌سو، پشت اینهمه، پدربزرگ ایستاده بود. یا نشسته؟ طرحی مبهم از کودکی چاق و کوتاه با بلند و باریک با موهای پرپشت و یا... و چشم‌های؟.... (۱۴)

چند نکته در این حمله‌ها قابل توجه است. نخست اینکه نویسنده خودش را به ذهن *شازده* محدود کرده. دوم اینکه ذهن *شازده* را در مرحلهٔ گسستهٔ پیش از گفتار ارائه می‌کند. سوم اینکه خواننده در قلمرو ذهن *شازده* است. و چهارم اینکه شیوهٔ بیان کاملا" وصفی است و از دید سوم شخص نوشته شده است.

شیوهٔ دیگری حدیث نفس(۱۵) است که از دیرباز، بخصوص در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی، مرسوم بوده است. در این شیوه فرض براین است که مخاطب حضور دارد، هرچند که پرسوناژ با خود سخن می‌گوید. همین نکته تفاوت بارز آن را با گفتگوی درونی آشکار می‌کند. هدف از گفتگوی درونی این است که هویت ذهنی وزندگی درونی پرسوناژ به‌خواننده منتقل شود. ولی هدف از حدیث نفس انتقال احساسها و اندیشه‌هایی است که به طرح(پلات) و عمل داستانی(آکسیون) ارتباط دارد و بنابراین از انسجام بیشتری برخوردار است.

نویسندگان رمانهای جریان سیال ذهن، حدیث نفس را شیوهٔ موثری برای ارائهٔ محتوی و روندهای ذهنی پرسوناژهایشان یافته‌اند. ارائه محتوا و روندهای ذهنی پرسوناژ مستقیما" و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد. منتها فرض براین است که مخاطب وجود دارد. از نویسندگانی که این شیوه را با موفقیت بکار برده‌اند، می‌توان *فاکنر*، *وولف* و *گلشیری* را نام برد. *فاکنر* بخش سوم "خشم و هیاهو" و کل رمان "وقتی در بستر مرگ درازکشیده‌ام" را به شیوهٔ حدیث نفس نوشته است. "خیزابها" نوشته *وولف* در همین شیوه است. *گلشیری* در اوائل "شازده احتجاب"، هرچند در صفحات معدودی، با موفقیت از این شیوه استفاده می‌کند. ضمنا" *جلال ـ آل احمد* هم در داستان کوتاه "شوهر آمریکایی" از این شیوه به‌خوبی استفاده کرده است.

* *

کوشش برای آفریدن ذهن انسان در ادبیات داستانی (فیکشن) کوششی است جدید برای تجزیه وتحلیل سرشت انسان. ازاین جهت ما با تجربهٔ تازه‌ای روبرو هستیم، تجربه‌ای که به‌قول *هنری جیمز*، در مقاله "Art of offiction" "هیچگاه محدود نیست و هیچگاه هم کامل نیست." جالب اینکه *هنری جیمز* در همین مقاله از "اتاق ذهن" به‌عنوان اتاق تجربه نام‌می‌برد. بنابراین ذهن‌حایی است که ما از تجربهٔ انسان آگاه می‌شویم. و همین برای رمان‌نویس کفایت می‌کند. او در اتاق تجربه هیچ‌چیز را از قلم نمی‌اندازد: هم‌خاطرات و احساسها و مفاهیم و پندارها و تخیلات را به قلم می‌آورد، هم پدیده‌های به‌اصطلاح غیرفلسفی از قبیل اشراق و رویا و بینش را. درمقولهٔ معرفت‌شناسی معمولا" مقولات‌آخری را حزو "زندگی ذهنی" نمی‌آورند. منتها در حیطهٔ معرفت بشری چیزی که زیر نام فعالیت ذهنی نمی‌آید بلکه مشتمل برزندگی "روحی" آدم می‌شود، همان چیزی است که به‌کار رمان‌نویس می‌آید. بنابراین‌ادبیات جریان سیال ذهن با تجربهٔ ذهنی و روحی سروکار دارد، که اولی مشتمل برخاطرات، تخیلات، مفاهیم و اشراق است و دومی هم نمادسازی و احساسها و روندهای تداعی را دربرمی‌گیرد. (۱۶)

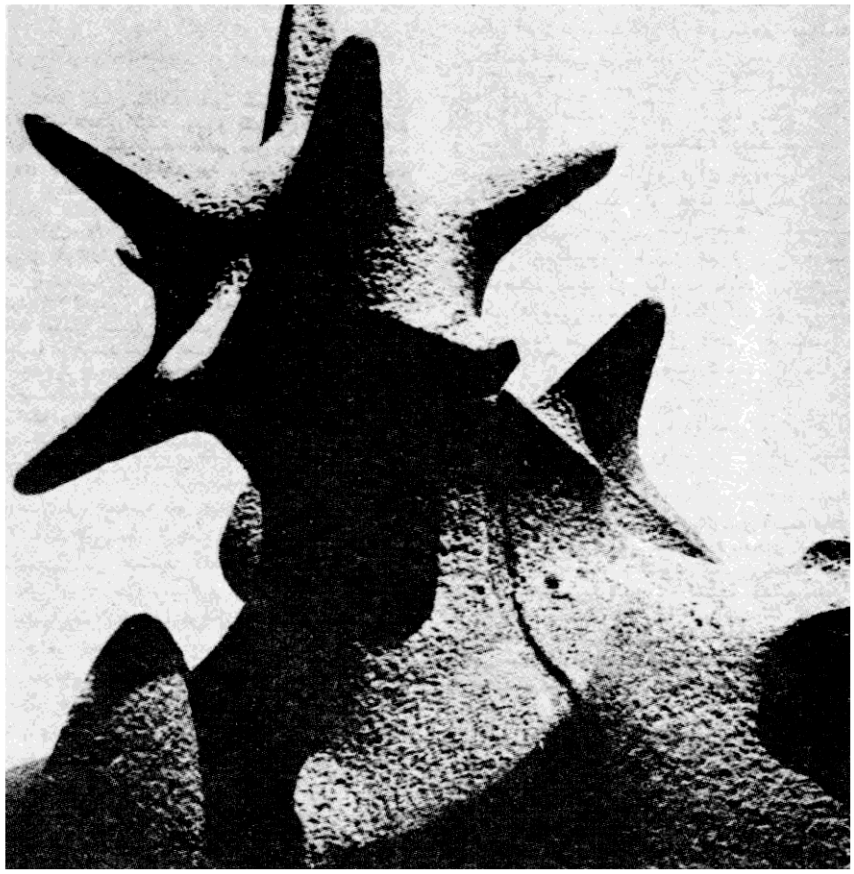
رمان‌نویس جریان سیال ذهن باپرداختن به‌تجربهٔ ذهنی و روحی، پرسوناژهایش را دقیقتر و واقعگرایانه‌تر از نویسندگان پیشین، حتی نویسندگان به اصطلاح ناتورالیست مانند *امیل زولا*، عرضه می‌کند. البته باید گفت که نویسندهٔ جریان سیال ذهن تجربهٔ "رمان‌تجربی" راپشت سر خود دارد. واضع "رمان‌تجربی"، *امیل زولا*، برای بررسی دقیق اوضاع و احوال پرسوناژ از روش آزمایشگاهی استفاده می‌کند. به‌این‌ترتیب که برای تعیین رفتار و کردار پرسوناژ، که معمولا" تحت تاثیر وراثت و محیط است، او را زیر میکروسکوپ قرار می‌دهد. منتها شخصی که به خواننده نموده می‌شود، "انسان برونی" (۱۷) است و موضوع هم چیزی جز انگیزه و عمل نیست. ولی در رمان جریان سیال ذهن "انسان درونی" (۱۸) مطرح است و موضوع عبارت است از وجود ذهنی و کیفیت ساز و کار ذهن. تفاوت دیگر در طرز تفکر روانشناسی و فلسفی است. در رمان ناتورالیستی با مفهوم رفتاری سروکار داریم و در رمان جریان سیال ذهن با مفهوم روانکاوی. به‌لحاظ فلسفی هم در اولی با مفهوم ماتریالیستی و در دومی با مفهوم اگزیستانسیالیستی روبرو هستیم. تفاوت بارز دیگر اینکه در اولی پرسوناژ در جدال با محیط دوروبر خویش است ولی در دومی جدال در ذهن پرسوناژ صورت می‌گیرد. از مجموع این تفاوتها نتیجه می‌گیریم چیزی که در رمان ناتورالیستی مطرح است که آدم چکار می‌کند، ولی در رمان جریان سیال ذهن بحث دراین است که آدم چیست و چکاره است.

به‌همان نسبت که شیوه‌های نویسندگان رمان جریان سیال ذهن متفاوت است،

اهدافشان هم متفاوت است. اصولا" هنگامی که جنس رمانی را به‌دست می‌گیریم، باید نخست درپی این باشیم که نویسنده از کدام شیوه یا شیوه‌ها استفاده کرده است. سپس از خود بپرسیم که نویسنده به‌چه‌نحوی جریان سیال ذهن را به‌کاربرده است. مثلا" ***ویرجینیاوولف*** بیشتر از شیوهٔ گفتگوی درونی غیرمستقیم استفاده می‌کند و ***جیمز جویس*** از دو شیوهٔ گفتگوی درونی مستقیم و غیر ـ مستقیم. ولی قصد این دو نویسنده در کاربرد شیوه‌ها متفاوت است. ***ویرجینیاوولف***، بخصوص در دو رمان "خانم دالووی" و "به‌سوی فانوس دریایی"، می‌خواهد امکانات و روندهای شناخت درونی حقیقت را بدوین کند ـ حقیقتی که به‌نظر او به‌سان نمی‌آید. بنابراین تنها با توسل به لایهٔ پیش از گفتار است که می‌تواند کیفیت ناروکار این شناخت را کشف کند. پرسوناژهای اصلی دورمان فوق در جستجوی بصیرت‌اند و در لحظات خاصی به‌آن نائل می‌شوند. از سوی دیگر، ***جویس*** از جریان سیال ذهن به‌این سبب استفاده می‌کند تا بدون تعصب و با ارزیابی مستقیم زندگی را آنگونه که هست نشان بدهد. ضمنا" چون هدف ***جویس***، بخصوص در "اولیسیس"، این است که از طریق طنز زندگی ترحم‌انگیز و حقارت‌بار انسان معاصر را نشان بدهد، تنها با تکیه به لایهٔ پیش از گفتار ذهن است که می‌تواند طنزش را به گونه‌ای موثر نشان بدهد. (۱۹)

و اما شیوه و هدف ***فاکنر*** آمیزه‌ای از شیوه و هدف دو نویسندهٔ فوق است. به این معنی که پرسوناژهای رمانهای او، از جمله ***کونتین*** در "خشم و هیاهو"، در جستجوی بصیرت‌اند و جستجویشان در اساس طنزآلود است. این راهم اضافه کنیم که در "خشم و هیاهو" جدال اصلی بردوش ***کونتین و جیسن*** است که به‌ترتیب پرسوناژهای بخشهای دوم و سوم‌اند. منتها مرکز جدال در ذهن ***کونتین*** است و بنابراین در بخش ***کونتین***، ***فاکنر*** از شیوهٔ گفتگوی درونی مستقیم استفاده می‌کند. در بخش ***جیسن***، که جدال درد نیای مادیات و اعمال است و هیچگونه جدالی در دنیای افکار وجود ندارد، ***فاکنر*** شیوهٔ حدیث نفس را به‌کار می‌برد. در بخش نخست، که از دید بی‌زمان ابلهی کرولال روایت می‌شود، ***فاکنر*** چشم‌انداز بدون زمانی از دودمان ***کامپسن*** به‌دست می‌دهد و در بخش چهارم با به‌کاربردن شیوهٔ معمول دیدگاه دانای کل سقوط دودمان ***کامپسن*** را در متن تاریخی آن می‌نشاند. (۲۰)

حالا ببینیم که ***هوشنگ گلشیری*** در "شازده احتجاب" به‌چه‌نیتی از جریان سیال ذهن



استفاده می‌کند. آمیزهٔ دیدگاه دانای کل، حدیث نفس، گفتگوی درونی مستقیم و غیر ـ مستقیم در این رمان به ***گلشیری*** این امکان را می‌دهد تا در آخرین شب زندگی شازده تا نفوذ به‌ذهن او در محدودهٔ ۹۹ صفحه نه‌تنها کل تاریخ چهارنسل را به شیوه‌ای بسیار موجز و فشرده بازگو کند بلکه حدیث خودشناسی ***شازده احتجاب*** را هم بیان‌کند. خودشناسی امری است کاملا" ذهنی، و بنابراین ***گلشیری*** چاره‌ٔ دیگری جز مراجعه به ذهن قهرمان داستانش ندارد. ***شازده*** نخست برآن می‌شود تا از طریق اشیاء ـ صندلی احدادی، ساعت، عکس‌خانوادگی، کلاه خود خود را بشناسد ولی موفق نمی‌شود. ناگزیر به‌سراغ ***فخری فخرالنساء*** شده می‌رود، ولی بازهم راه‌به‌جایی نمی‌برد. بارسوم به‌سراغ ***فخرالنساء*** می‌رود. سعی می‌کند به یاری آفرینش ذهنی چهرهٔ ***فخرالنساء*** را بازسازی کند. ولی باز هم نمی‌داند که ***مراد*** خبر مرگ ***شازده احتجاب*** را به او می‌دهد نمی‌داند ***احتجاب*** کیست. ولی ***مراد*** با یادآوری اصل و نسبش او را به‌خود باز می‌گرداند. و اینجاست که ***شازده*** خود را می‌شناسد. منتها آغاز خودشناسی او همزمان با مرگ او هم هست.

پله‌ها نمور و بی‌انتها بود. و شازده که می‌دانست نتوانسته است، که پدربزرگ را نمی‌شود در پوستی جا داد، که فخرالنساء... از آنهمه پله پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت، از آنهمه پله که به‌آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به‌آن سردابهٔ زمهریر و به‌شمد و خون و به‌آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود. (۲۱)

توجه داشته باشیم که مرگ به زندگی ***شازده*** معنی می‌دهد. به‌گفتهٔ ***نورتروپ فرای***: "مرگ به معنای حادثه در زندگی نیست، حتی پایان ناگزیر زندگی هم نیست، بلکه رویدادی ضروری است که به زندگی شکل می‌دهد. مرگ آن چیزی است که فرد را تعریف و او را از تداوم زندگی که میان گذشته و آینده جاری است جدا می‌کند." (۲۲)

---

1. Stream of consciousness
2. William James, the principles of psychology (New York, Henry Holt, 1890), I, 239.
3. Pre-speech levels
4. Rational verbalization
5. Psychological novels
6. A la recherche du temps perdu
۷) ـ رجوع کنید به Cavalcade of the English Novel from Elizabeth to George VI و همینطور: رضا براهنی، قصه‌نویسی، سازمان انتشارات اشرفی، ۱۳۴۸، ص ۱۶ ـ ۴۰۵
۸) ـ بنقل از منبع زیر:
Robert Humphery, Stream of Consciousness in the Modern Novel (university of Culifornia press, 1954), p. 24.
۹) ـ منبع پیشین، صفحات ۴ ـ ۲ و ۳۰ ـ ۲۵، و همینطور:
William Thrall, et al., A Handbook to Literature, p. 243.
10. James Joyce, Ulysses, Modern Library Edition (New York, Random House, 1961), pp. 738-783.
۱۱) ـ هوشنگ گلشیری، "شازده‌احتجاب"، کتاب زمان، چاپ دوم، ۱۳۵۰، ص ۷۲ ـ ۷۱.
12. William Faulkner, The Sound and The Fury (New York, Vintage Books, 1956), p. 219.
13. Omniscient point of view
۱۴) ـ "شازده احتجاب"، ص ۱۳.
15. Solilozuy
16. Robert Humphrey, pp. 6-7.
17. External man 18. Internal man
19. Robert Humphrey, pp. 12-16.
20. Perrin Lowrey, "Concepts of Time in the Sound and the Fury", in Twentieth Century Interpretations of the Sound and the Fury (Prentice-Hall, 1968), p. 57.
۲۱) ـ شازده احتجاب، ص ۹۹.
22. Northrop Frye, Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy (Toronto, 1967), p. 3.

پراگ شعری محو شونده

میلان کوندرا
ترجمهٔ گلی امامی

ـ ۱ ـ

پراگ، این مرکز سرنوشت رنج کشیده و نمایشی غرب، به تدریج در غبار اروپای شرقی، که هیچگاه به آن تعلق نداشته، محو می‌شود. این شهر ـ نخستین شهر دانشگاهی شرق رود **راین**، که در قرن پانزدهم صحنهٔ اولین انقلاب بزرگ اروپا بود این گاهوارهٔ دگرگونی، شهری که جنگهای سی‌ساله در آن آغاز گشت، پایتخت هنر باروک و توابعش ـ در سال ۱۹۶۸ به عبث کوشید سوسیالیسم راکه از سردسیر آمده بود، غربی کند.

تصویر **آتلانتیس**(۱) به ذهن خطور می‌کند. و تنها الحاق سیاسی نسبتاً اخیر **پراگ** نیست که سبب شده است این شهر تا این حد دور و مبهم به‌نظر برسد. زبان چکی، که اینهمه برای خارجیان دست نیافتنی به‌نظر می‌رسد، همیشه همچون شیشه‌ای مات میان **پراگ** و بقیهٔ اروپا قرار داشته است.

هرآنچه دربارهٔ وطن من، خارج از محدودهٔ **بوهم**، دانسته شده، دست دوم بوده است. تاریخ **چک** مبتنی بر منابع **آلمانی** است. کارهای **آنتونین دورژاک** (۲) و "لئوش یاناچک" (۳)، بی‌هیچ توجهی به نامه‌ها، نوشته‌های نظری و قلمرو آنها مورد بحث قرار گرفته. و حتی اکنون هم مردم به رابطهٔ میان **پراگ** و "کافکا" بدون کمترین اطلاعی از فرهنگ **چک** می‌نگرند. و نظریات درخشانی، در مورد بهار **پراگ** بدون هیچگونه آگاهی از روزنامه‌ها و مجلات آن زمان عرضه شده است. موج عظیم ساختارگرایی که سراسر جهان را فراگرفت، ابتدا از **پراگ** برخاست، لیکن اکثر آثار بنیانگذار این مکتب به زبانهای دیگر ترجمه نشده است زیرا این آثار رمانها و اشعار **چک** را مورد تحلیل قرار می‌دهد که درخارج ناشناخته است.

گاه می‌اندیشم که فرهنگ شناخته شدهٔ اروپا، در دل خود فرهنگ‌ناشناختهٔ دیگری را مقام داده که از کشورهای کوچکتر بازبانهای خاص، از قبیل فرهنگ **لهستانی‌ها چکی‌ها**، **کاتالانها** و **دانمارکیها** تشکیل شده است. مردم را فرض براین است که کشوری کوچکتر لزوماً" از کشورهای بزرگتر تقلید می‌کنند، ولی این توجهی بیش نیست. در حقیقت آنها بسیار متفاوتند. منظر یک انسان کوچک با انسانی بزرگ تفاوت دارد. اروپایی که از کشورهای کوچکتر ساخته شده، اروپایی دیگر است، دورنمای دیگری را عرضه می‌کند و فرهنگ آن اغلب موارد با اروپای کشورهای بزرگ ناسازگار است.

ـ ۲ ـ

ظهر است و من در پناه چتر بی‌قوارهای نشسته‌ام
پراگ زیر پایم گسترده است
می‌بینمش همچون شهرهای جادویی که بهخیال
می‌دیدم می‌بینمش همچون رویای بنایان هوسباز
می‌بینمش، چون تختی، چون زادگاه جادو
می‌بینمش، چون قلعه‌ای از گذازه، تراشیده از
صخره‌ای به دست دیوانه‌ای تیزده

ویزلاو نزوال (۴)

اگر کسی می‌خواست میان دوره‌های گوناگون فرهنگ اروپا میان فرهنگهایی که زیر نفوذ روحیهٔ خردگرایی یا انگیزهٔ خردگریزی قرار دارند، تفاوتی قایل شود، می‌توانست بگوید که خردگریزی بر تاریخ **پراگ** حاکم است: **گوتیک**، شیوه‌گرایی اواخر **رنسانس** و به‌خصوص **باروک**.

در زمان زوال **رنسانس**، دربار "رودلف دوم" مرکزمعرفت باطنی و هنر خیالپردازانهٔ شگرف شد. درآن زمان "کپلر"، منجم و ستاره‌شناس، در **پراگ** کار می‌کرد، همینطور **آرکیمبولدو**"، "سالوادور دالی" قرن شانزدهم، و نیز انسان‌گرای بزرگ یهودی خاخام **لو**(۵) که بنابر روایات، نخستین انسان مصنوعی "گولم"(۶) را آفرید.

جنگهای سی‌ساله، که به سقوط حکومت "رودلف" انجامید، فاجعه‌ای بود که در طول آن مردم **چک** کمابیش نابود شدند، زیراتمامی مملکت به‌جبر بدی به‌آیین کاتولیک گروید و آلمانی زده شد. حادثه خیره ـ کنندهٔ هنر **باروک** به‌کمک مغزشویی غول آسا سبب شد که ملتی **اسلاو** و **پروتستان** به امتی **آلمانی** و **کاتولیک** تبدیل شود. تمام این تندیسها، چشمگیر و نمایشی، تمام این کلیساها دلربا وبه وفور، همگی "گلهای شیطانند" میوه‌های ستم‌اند. (این تباین میان زیبایی و زشتی از خصوصیات **پراگ** است، و ما همگی از کودکی به آن خو گرفته‌ایم)

دورهٔ **باروک** تنها کمال شکوفایی معماری و زیبایی موسیقی را به‌بار نیاورد، بلکه‌سبب اختناق آزادی اندیشه، ادبیات، داستان‌ـ نویسی و فلسفه گردید ـ چرا که تمام اینها در طول دوقرن بعد، قرنهای شانزده و هفده، کمابیش وجود نداشتند. فقدان خردگرایی و واقع‌گرایی را گسترش خرد ـ گریزی و خیالپردازی شگرف جبران کرد ـ افسانه‌ها، داستانهای پریان، جذبه و تخیلات هولناک. یک جانبه‌بودن غیرعادی ادبیات ما، چه به‌زبان **چک** نوشته شده باشد چه به آلمانی، در این‌زمان گسترش یافت. از آن پس حادوبی بودن همیشه اهمیتی به مراتب بیش از واقعی‌بودن داشته است. و "آندره برتون"(۷) با نقل شعری از "نزوال"، به درست **پراگ** را "پایتخت جادویی اروپا" خواند.

در خیابانهای **پراگ**، "فرانتس کافکا" فقط می‌توانسته یک نویسنده آلمانی بزرگ نسل پیشتر را ملاقات کند: "گوستاو ـ مای رینک" (۸) نویسندهٔ دروغهای شاخدار. در سال ۱۹۰۲ "مای‌رینک" در مجلهٔ "سیمپلی سیسموس"(۹) نخستین داستانش "سرباز مشتعل" را به‌چاپ‌رساند، داستان سربازی که دچار تب می‌شود و درجهٔ حرارت بدنش مدام بالا می‌رود، ابتدابه ۲۰۰ درجه، بعد ۲۲۰ درجه، تا آنجا که همه‌چیز در اطراف او شروع به سوختن می‌کند و مردم از او می‌گریزند. این مسخ انسانی است ـ توجیه و تشریح نشده ـ به‌یک غول. ده سال بعد "فرانتس کافکا" نخستین داستان معروفش را می‌نویسد: داستانی که درآن "گرگورساما"، به‌روشنی. همان اندازه توجیه و تشریح نشده، خود را به سوسکی تبدیل می‌کند.

بنابراین، میراث جادویی **پراگ**، یکباره در اثر "کافکا" ثبت می‌شود و به کمال می‌رسد.

نوآوری عظیم او دمیدن تخیلی‌خیالپرداز در رمان نبود. او کاملا" به سنت‌پایتخت جادویی وفادار مانده بود. اما با انباشتن تخیل از واقعیت به‌گونه‌ای اساسی از تمام متقدمانش فراتر رفت (و این همان چیزی است که "مسخ"، اورا ازنوشتهٔ "مای‌رینک" متمایز می‌کند) به این مفهوم که خیال ـ پردازی شگرف را از واقعیت سرشار کرد (واقعیت مشاهدهٔ چیزهای کوچک اما با دیدی احتماعی)، بنابراین تخیلات رویازدهٔ او به گونه‌ای رومانتیک راهی برای گریز یا ذهنیت ناب از آب درنیامد، بلکه کنکاش درزندگی واقعی و برگرفتن نقاب از چهرهٔ آن و غافلگیر کردن آن است.

او نخستین نویسنده‌ای بود (پیش از آن که سوررئالیستها پیشنهاد کنند) که ملغمه‌ای کیمیایی از رویا و واقعیت عرضه کرده جهان مستقلی آفرید که درآن واقعیت خیالپردازی شگرف می‌نماید و خیالپردازی‌شگرف نقاب از چهرهٔ واقعیت‌برمی‌گیرد. هنر نو کشف این کیمیارا مدیون میراث **پراگی** "فرانتس کافکا" است.

-۳-

"یاروسلاوهاشک. (۱۰) در همان سال متولد شد که "کافکا" به‌جهان آمد و یک‌سال زودتر از او مرد.

هر دو به‌شهرشان وفادار ماندند و معروف است که در حلسات آنارشیستهای **چک** یکدیگر را ملاقات می‌کردند.

مشکل بتوان دو نویسندهٔ دیگر یافت که سرشتی چنین متفاوت داشته باشند. "کافکا" گیاهخوار بود و "هاشک" میخواره، یکی معقول و دیگری افراطی. می‌گویند آثار "کافکا" مشکل، پررمز و راز و حادویی‌است، درحالی که کارهای "هاشک" بسیار مورد اقبال قرار گرفت، گو این که آن را ادبیات حدی نمی‌خوانند.

این دو با همهٔ تفاوت فاحش هر دو فرزندان یک جامعه بودند، یک دوره، یک آب و هوا و هردو دربارهٔ یک چیز حرف می‌زدند: انسانیتی که رودرروی جامعه‌ای قرار می‌گیرد (در آثار "کافکا") که اندک‌اندک به ماشینی عظیم ودیوانسالار، تبدیل می‌شود یا (در آثار "هاشک") ماشینی نظامی: "ک" رودرروی دادگاه یا قصر، **شوایک** رودرروی خودکامگی ارتش‌اتریش ـ مجارستان.

تقریبا" همزمان، درسال ۱۹۲۰، یک نویسندهٔ پراگی دیگر ـ کارل چاپک"، در نمایشنامه‌اش به‌نام "آیوه‌آر" ("کارخانه مطلق‌سازی") داستان آدمهای مصنوعی را تعریف کرده (از همین نمایشنامه" واژهٔ جدید چکی robot به‌وجود آمد که به‌زودی بین‌المللی شد). این آدمهای مصنوعی، که به‌وسیلهٔ انسان ساخته شده بودند، به‌جنگ با او برمی‌خیزند. به دلیل نداشتن حساسیت و دارابودن انضباط ماشینی، سرانجام نسل انسان را از روی کرهٔ زمین برمی‌اندازند. و نظام امپراتوری خود را برپا می‌سازند. تصویر انسانیتی که زیر امواج خودکامگی تخیلی نابود می‌شود، همچون وسواس و کابوسی، در همهٔ آثار "چاپک" دیده می‌شود.

بلافاصله پس از جنگ جهانی اول، هنگامی که ادبیات بقیه اروپا مجذوب نگرش به‌آیندهٔ درخشان و رستاخیز انقلاب کمونیسم شده بود، این نویسنده‌ها در **پراگ**، در عوض، نخستین کسانی بودند که چهرهٔ پنهان پیشرفت را آشکار کردند ـ چهره‌ای تیره، خطرناک و غم‌افزا.

در حقیقت اینان بهترین نمایندگان مملکت خود هستند: وجه اشتراک آنهاهمانا بیدارشدن از خواب غفلت در این اروپای دیگر متشکل از کشورها و اقلیتهای کوچکتر است. آنها همیشه به عوض آنکه آغازگر حوادث باشند قربانیان آن بوده‌اند: اقلیت یهودی (کافکا) محصور در میان مردم دیگر اما به دلیل تنهایی و عصبیت خودش، منزوی از آنها، اقلیت چک (هاشک)، ملحق شده به یک امپراتوری اتریشی که جنگها و سیاستش برای او مفهومی‌ندارد، دولت نوزاد او **چک** (چاپک)، همچنین یک‌اقلیت، گمشده در اروپایی از ملتهای بزرگ، که عجولانه به طرف فاجعهٔ بعدی می‌رود، بی‌آن که هرگز مورد مشورت قرار بگیرد.

نوشتن رمانی طنزآمیز دربارهٔ جنگ چنان که "هاشک" در "شوایک سربازپاکدل" نوشت، در فرانسه یا روسیه حتی به‌ذهن هم‌خطور نمی‌کند. چنین کتابی براساس مفروض گرفتن مفهومی خاص‌از طنز (طنزی که هیچ چیز را تایید نمی‌کند و حدی‌بودن را در همه جا دست کم می‌گیرد) و روش خاصی از نگاه کردن به‌جهان است. یهودیان **وچکها** معمولا" با تاریخ یا اندیشه‌ای که‌رویدادهای آن جدی و یا معقول باشد میانه‌ای ندارند. تجربهٔ روزگاران، به‌آنها آموخته که دست از پرستش الههٔ تاریخ بردارند و خرد او را نستایند. از این‌رو، اروپای کشورهای کوچک، با نفوذناپذیری در مقابل‌عوامفریبی امید، تصویر روشنتری از آینده دارد تا اروپای کشورهای بزرگ، که همواره آماده است تا از احساس با شکوه سرنوشت تاریخیش سرمست شود.

-۴-

آنچه کتابهای "کافکا" و "هاشک" را فنا‌ناپذیر می‌کند، تعریف آنها از ماشین جباریت نیست، بلکه **ژوزف کبیر** است *(ژوزف "ک" و ژوزف **شوایک**)* که در تجسم دوواکنش انسانی اساسی در قبال این ماشین‌اند.

دیدگاه ژوزف "ک" چیست؟ اومی‌خواهد به‌هر قیمتی شده دادگاه را درک کند، که به همان اندازهٔ ارادهٔ خداوندی در مذهب **کالوین** (۱۱) مهم است؛ او می‌خواهد آن را درک کند و خودش را بفهماند. در این مسیر او به یک مجرم مشتاق تبدیل می‌شود: با عجله برای بازپرسی می‌رود تا سروقت برسد، گو اینکه هیچکس زمان ملاقات را تعیین نکرده است. هنگامی که دو دژخیم او را به‌قتلگاهش می‌برند، آنها را از چشم پلیس شهرداری پنهان می‌کند. دادگاه دیگر دشمن او نیست بلکه واقعیتی دست نیافتنی است که "ک" آن را تعقیب می‌کند. او می‌خواهد به جهانی بی‌معنا، معنا ببخشد، و این تلاش او به قیمت جانش تمام می‌شود.

نگرش **شوایک** چیست؟ درآغاز جنگ جهانی اول، که با هجوم به صربستان آغاز شد، یک ژوزف **شوایک** کاملا سالم، با صندلی چرخدار خیابانهای **پراگ** را می‌پیماید تا خود را به اداره‌نظام وظیفه معرفی کند. در آنجا چوب زیر بغلهای عاریه‌اش را بالای سرش می‌گیرد و با هیجانی جنگی فریاد می‌زند: "به پیش به سوی صربستان! به پیش به‌سوی بلگراد!" **مردم پراگ** از دیدن او سخت به‌وجد می‌آیند و به او می‌خندند، اما دولت نمی‌تواند کاری علیه **شوایک** بکند. او به کمال، ادای‌حرکات قدرتمندان دوروبرش را درمی‌آورد؛ شعارهای آنان را تکرار می‌کند؛ در مراسمشان شرکت می‌جوید. ولی چون آنها را اصلا" جدی نمی‌گیرد، به‌شوخی عظیمی تبدیلشان می‌کند.

در یک مراسم مذهبی نظامی، که حتی سربازهای زندانی نیز درآن شرکت دارند، قاضی عسکر **کاتس** که همیشه مست‌است، موعظه‌ای طولانی در ذم گناهان سربازها می‌کند. **شوایک** با زیر شلواری بلندزندانش، فغان و شیون راه می‌اندازد. او چنان تظاهر می‌کند که تحت تاثیر موعظهٔ کشیش قرار گرفته، که همراهان ناچار به فروخوردن خنده خود می‌شوند روحیه دلقک بازی **شوایک**، حتی در زمانی که توسط ارتشی در حال جنگ مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد، **شوایک** توانسته است در دنیایی بی‌معنا زندگی کند و دوام بیآورد، چرا که برخلاف ژوزف "ک"، نمی‌کوشد درآن معنایی‌بیابد.

مشاهدهٔ تداوم ارتباط بین **پراگ** واقعی و داستانی واقعا" جالب است: این شخصیتهای بزرگ پرداختهٔ تخیل، **شوایک** و "ک" با خود زندگی درمی‌آمیزند. اگرچه این حقیقتی است که کتابهای **کافکا** از قفسه‌های کتابخانه‌های عمومی برچیده شده‌اند. اما **پراگ** امروز، آنها را بازسازی می‌کند. به همین دلیل است که این آثار درآنجاشناخته شده‌اند و در مکالمات روزمره در **پراگ** نقل می‌شوند ـ به‌همان کثرتی که کارهای قابل دسترس "هاشک" نقل همهٔ محافل است.

به هنگام محاکمهٔ معروف "اسلانسکی" در سال ۱۹۵۱ و حتی بعد از آن ما به‌هزاران ژوزف "ک" برخوردیم. درآن زمان‌محاکمات بی‌شماری از هر دست در جریان بود ـ محکوم کردن، طرد کردن، توبیخ کردن، و شکنجه‌کردن ـ و اینها همه درحالی اتفاق می‌افتاد که قربانیان محرم شناخته شدهٔ آنها، که مداوم درگیر انتقاد از خودبودند، با علاقه می‌کوشیدند که دادگاه را درک کنند و خودشان را به‌آن تفهیم کنند. حتی تا آخرین دقایق آنها تلاش می‌کردند تا مفهومی درکار کرد این ماشین بی‌مفهوم که آنها را خرد می‌کرد، پیدا کنند. آنها که مجرمین مشتاق بودند، با میل آمادگی داشتند که به شکنجه گرانشان از صمیم قلب کمک کنند، و مرتب فریاد می‌کشیدند، "**زنده‌باد حزب!**" (آنها در سرسپردگی کریه خودشان عظمت اخلاقی را می‌دیدند. "لاکونووسکی"، پس از آزادی از زندان کمونیستها، یک سلسله شعر دربارهٔ جلال و شکوه وفاداریش سرود. مردم **پراگ** به این اشعار لقب "سپاسگزاری ژوزف "ک" " داده بودند)

شبح **شوایک** نیز به همان اندازه در خیابانهای **پراگ** حضور دارد. چندی پس از هجوم روسها در سال ۱۹۶۸ من به یک میتینگ بزرگ دانشجویان رفتم. دانشجویان درانتظار سخنرانی "هوزاک"، رهبر تازهٔ حزب که به وسیلهٔ روسها انتخاب شده بود، بودند. او نتوانست حتی یک کلمه حرف بزند، چون دانشجویان دسته ـ جمعی فریاد می‌زدند، "زنده‌باد هوزاک، زنده‌باد حزب"! این فریادها پنج‌دقیقه، بعد ده دقیقه، یک ربع ساعت ادامه یافت، تا آن که، سرانجام "**هوزاک**" که هر لحظه بیشتر سرخ می‌شد، مجبور شد میتینگ را ترک کند. بی‌تردید این نبوغ **شوایک** بود که روشی چنین فراموش نشدنی را به دانش ـ جویان آموخته بود.

در این دو غریو زنده‌باد حزب!" غریو آن محکومان به‌مرگ و غریو دانشجویان در میتینگ "هوزاک" ـ من دو نگرش مخالف هم در قبال جباریت می‌بینم. اما ادبیات **پراگ** بود که این دو نگرش را سی‌سال پیش مشخص کرد.

"کافکا" در خاطراتش نوشت "روانشناسی بس است"، نظریه‌ای که به‌آسانی می‌توانست توسط "یاروسلاوهاشک" ابراز شده باشد. این **شوایک** کیست که مثل یک احمق عمل می‌کند، و بدون درنظر گرفتن شرایط،

نامناسبترین سخنان را بیان می‌دارد؟ واقعاً" به‌چه می‌اندیشد؟ چه احساسی دارد؟ چه‌چیزی او را به‌سوی چنین رفتار نامفهومی سوق می‌دهد؟ سیلان به‌ظاهر ساده و همه‌پسند داستان نباید روش غیرعادی و غیرمعمولی که عملاً "شخصیت *شوایک* را بنا کرد، تیره‌کند.

نگرش ضد روانشناسی نویسنده‌های ***پراگ***، ده بیست‌سال پیش از نمونه معروفی که نویسنده‌های آمریکا ارائه دادند پایه‌گذاری شد، نویسندگانی که قصه‌هایشان را از هرگونه درون‌نگری بری کردند. این‌کار آمریکایی‌ها به‌نفع کنش و رویدادهای داستان تمام شد و کوشیدند جهان را از برون بنگرند، از جنبه‌های ملموس و دیدنی‌اش. برداشت ***پراگ*** اما، تا حدودی متفاوت بود: درآن از عشق به‌ماجراجویی‌های مردانه و توصیف ظاهری اثری نبود، بلکه نگاهی تازه به‌انسانیت بود.

این نگاه تازه به انسانیت را می‌شود در یک واقعیت چشمگیر دید. دو ژوزف ***هیچکدام گذشته‌ای ندارند***. پس زمینهٔ خانوادگی آنها چیست؟ کودکیشان چگونه سپری شده؟ آیا به مادر و پدرشان علاقه داشته‌اند؟ مراحل تحول گذشتهٔ آنها چگونه بوده است؟ ما هیچ نمی‌دانیم، و همین هیچ ندانستن خودحدایی از ادبیات گذشته است. زیرا آنچه همیشه نویسندگان را سرشوق می‌آورد، بیشتر از هرچیز جستجو در انگیزه‌های روانشناسانه، وبازسازی روابط مرموز میان اعمال گذشته و حال بوده، و نیز دنبال کردن "حوادث گذشته" که نامحدود بودن شگفت‌انگیز روح در تارهای آن شنیده شده است.

"کافکا" درون نگری را رد نمی‌کند، اما هر اندازه ما منطق "ک" را در فصلی به فصل دیگر دنبال کنیم، آنچه ما را خیره می‌کند غنای روح او نیست. منطق "ک" صرفاً" با موقعیت جبارانه و ستمگرانه‌ای که او کاملاً" درآن غرق شده مشخص می‌شود. رمان آن گونه که توسط نویسندگان ***پراگ*** نوشته می‌شود نمی‌پرسد: گنج نهان روان بشری چیست؟ بلکه سئوال می‌کند امکانات بشریت، در دامی که جهان برایش چیده است چیست؟ شعاع نور تنها روی یک موقعیت و انسانی که رودرروی آن است تنظیم شده است. تنها همین موقعیت است که نامحدودبودن را ارائه می‌دهد و می‌بایست تا انتها کشف شود.

دقیقاً" درهمین دوره، هنگامی که "مارسل پروست" و "جیمز جویس" به سرحد استادی در درون‌نگری رسیده بودند، اعلام روان‌شناسی ـ بس است توسط "کافکا" و "هاشک" ـ جهت هنری دیگری را برای داستان‌نویسی بنا گذاشت. بیست ،سی‌سال بعد "سارتر" اعلام داشت که قصد دارد بیشتر روی **موقعیت** متمرکز شود تا **شخصیت**.

"تمام موقعیتهای اولیه زندگی بشری" ـ و بکوشد طبیعت لاهوتی آن را در یابد. درحال و هوای هنرمندانهٔ بعد از جنگ جهانی دوم، جهتی که داستان‌نویسان ***پراگ*** در پیش گرفته بودند، ملموس‌ترشد. اما درآثار آنهاست که می‌توانیم مفهوم اصلی این تغییر جهت را کشف کنیم. انگیزه‌های **درونی**، درجهانی که جبرهای **بیرونی** قدرت روز افزونی براسان می‌یابند، دیگر معنی زیادی ندارند.

این جهت جدید رمان، که قراردادهای رمان روانشناسانه را رد می‌کند، از نظر تاریخی به پیش‌گویی دربارهٔ جبار یت مرتبط است (۱۵). این تصادف سرشار از معنی است.

ـ ۵ ـ

"کلاوس واگن باخ (۱۲)، درزندگینامهٔ مشهور کافکا، به‌طور مشروح دربارهٔ ***پراگ*** و فرهنگ آن می‌نویسد، بی‌آنکه زبان **چکی** بداند و در حقیقت بی‌آنکه بداند دربارهٔ چه سخن می‌گوید. بنابراین به سهولت می‌توان دریافت که چرا ***پراگ*** را شهرستانی بیش نمی‌بینند ـ جدا ازجهان، اندکی امّل ـ که آثار این شخصیت بزرگ منزوی، مانند شهاب ثاقب از مدار خارج شده‌ای، درآن ظهور می‌کند.

در زمان "کافکا"، ***پراگ*** همه‌چیز بودبجز یک شهرستان. نخست، به دلیل آن که پایتخت مردم چک بود و نیز از احساس هویت ملی تازه‌ای سرزنده و سرشار بود.

دوم آن که، چون ***چکها*** برای‌زدودن‌نفوذ آلمانها، جهتی بین‌المللی در پیش گرفته بودند، بسیار جریان شمول بودند: طرفدار انگلیسی‌ها، طرفدار روسها و به‌خصوص (در عرصهٔ هنر) طرفدار فرانسویها.

سرانجام، این فرهنگ پویا و نوپرداز **چکی** روابطی صمیمانه و در عین حال پربار و رقابت‌آمیز با فرهنگ اقلیت آلمانی‌داشت.

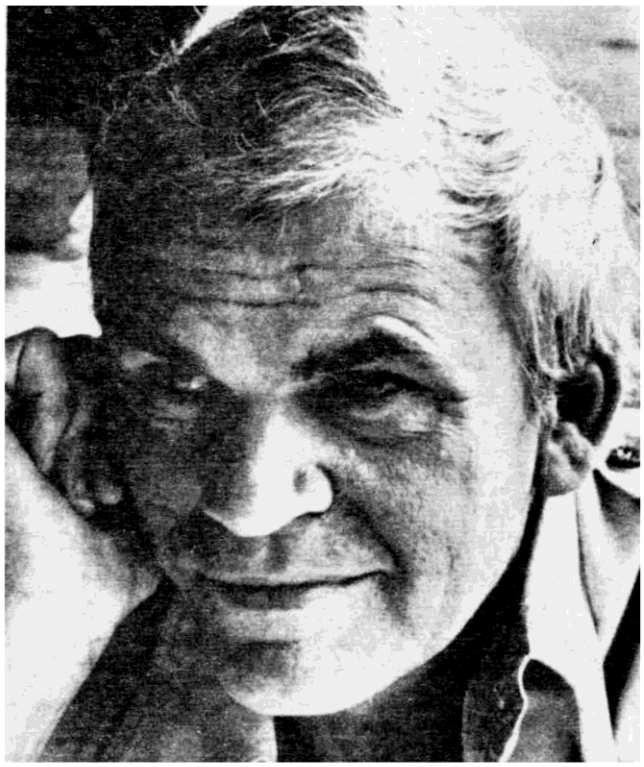
البته، ***پراگ*** اقلیت‌چکی (۴۵۰/۰۰۰ نفر در اوایل قرن) و ***پراگ*** اقلیت آلمانی (۳۳/۰۰۰ نفر، اغلب طبقهٔ متوسط و روشنفکران) هم بود، اما درعین‌حال ***پراگ*** درهم آمیخته هم وجود داشت که "کافکا"ی دو زبانه درآن می‌زیست و نه‌تنها او، بلکه تمام دوستانش ـ نویسندگانی یهودی مثل "ماکس برود" (۱۳)، "فرانتس ورنل" (۱۴)، "اگون اروین کیش" (۱۵) و "اسکار باوم" (۱۶) ـ که چون فراتر ازحدالهای ملیتی موجود بین ***چکها*** و آلمانها می‌زیستند، می‌توانستند سنتهای هردوملیت را درهم بیامیزند و بهره‌بگیرند.

"کافکا" در خاطراتش در سال ۱۹۱۱، برخوردش را با "ویلی نوواک" (۱۷) که یک رشته تکچهره از "ماکس برود" کشیده بود، شرح می‌دهد. به‌روش "پیکاسو"، نخستین طرح کاملاً" شبیه بود، حال آن که طرحهای دیگر، به‌تدریج شباهت کمتری به‌موضوع داشته‌اند، تااین که به درجه‌ای شدید از انتزاع می‌رسد. این نخستین (و نه‌آخرین) تجربهٔ "کافکا" با کوبیسم بود. این خاطرات او حاکی از علاقه و درک اوست، علاقه و درکی که درتقابل با راحتیهای "برود" قرار گیرد و "کافکا" با لحنی طنز‌آمیز و دوستانه به شرح آنها می‌پردازد.

مردم بسیار علاقه‌مندند که دربارهٔ رابطه‌ای که احتمالاً "کافکا" و آنارشیست‌های **چک** داشته‌اند اظهارنظر کنند (رابطه‌ای که وجودش هرگز ثابت نشد)، آنها اما، رابطهٔ بسیار مشهود و قابل اهمیت او را با هنر نو **چک** فراموش می‌کنند.

از آغاز قرن، ***پراگ*** **چک** در ماجراجویی هنر نو، مشتاقانه سهیم بود. در همین زمان بود که روابط میان پاریس و ***پراگ*** درهم آمیخته شد: "آلفونس موچا" (۱۸) و "فرانتیشک کوپکا" (۱۹)، بر نقاشی‌فرانسوی تاثیری عمیق گذاشتند، و واکنش حرکت کوبیسم فرانسه غنی‌تر از کوبیسم پیش از جنگ ***پراگ*** نبود و حتی در اصالت به‌پای آن نرسید.

"ماکس برود"، گروه نویسندگان یهودی دور و بر "کافکا" را ***حلقهٔ پراگ*** (۲۰) لقب داده بود. پس از سال ۱۹۲۵ مردم دربارهٔ ***"حلقهٔ پراگ"*** دیگری صحبت می‌کردند،



میلان کوندرا

گروهی متشکل از زبانشناسان و زیبایی ـ شناسان ("ویلم ماته سیوس" (۲۱)، "یان ـ موکاروسکی"، (۲۲) "رومان یاکوبسن" (۲۳) و دیگران) که اصطلاح ساختارگرایی را ابداع کردند. و خود را ساختارگرا اعلام داشتند. پیش از آغاز جنگ جهانی دوم، "رمان یاکوبسن" **پراگ** را ترک کرد و به آمریکا رفت، که درآنجا در دهه‌های بعد ساختار گرایی روشنفکری حاکم شد.

اینها همه برحسب تصادف رخ نداد: **پراگ** یکی از نوپاترین مراکز تفکر نو و حساسیت هنری بود.

ـ۶ـ

چند عامل را می‌توان برشمرد که چرا **پراگ** گهواره و نخستین مرکز ساختارگرایی شد. اعتبار اخلاقی جمهوری جوان و رئیس جمهور "ماساریک" (۲۴)، مدافع سرسخت دموکراسی، محبوب تمام اروپا و مولف اثر فلسفی مهمی که بر زبانشناسی ساختار اثر گذاشت: حال و هوای جهان شمول و پذیرنده‌ای که نفوذ خارجی را با آغوش باز پذیرا بود، و اجازه داد زبانشناسان **چکی**، آلمانی، روس و لهستانی همگی تحقیقات واحدی را دنبال کنند، سنت بومی زیبایی‌ـ شناسی فرمالیست **چک** (مکتب زیبایی‌شناسی **پراگ** در اواخر قرن نوزدهم) و تحقیقات مفصل زبان‌شناسی (زیرنظر "ویلم ماته‌سیوس"، از شاگردان "ماساریک" قبل از جنگ)، و سرانجام، و به‌خصوص، موج پیشرو، پویای **چک**، که بهترین دوست و متفقش را در ساختارگرایی یافت.

کار ساختارگراهای **چک** در تحلیل ملموس، و وسعت دامنهٔ آن مشخص کرد (که همه‌چیز را دربرمی‌گرفت از شعر نو تا متون قرون وسطایی، از نثر، هنر و نژادشناسی)، در عشق به‌وضوح و شوق برای رسیدن به‌عمق مسایل. وسواس و تعصبی که در مراحل بعدی گریبانگیر ساختارگرایی شد برای این پیشگامان ناشناخته بود.

اتحادیه نظریهٔ ساختار گرایی، و هنرنو، پس از جنگ جهانی اول پدیدهٔ منحصر به فردی به‌وجود آورد. معمولا" نظریه‌هایی که فعالیتهای هنرنو را در برگرفته‌اند پوزش خواهیهایی بیش نیستند. اما "ساختار ـ گرایی" **پراگ** چنین موردی نبود. آنچه آن را به‌موج پیشرو پیوند می‌داد تنها هدفی جامعتر بود: نیاز به رسیدن و دفاع از هنر باتمام خصوصیات آن.

اگر رمان یا شعر یا فیلمی تنها محتوایی است‌که در قالبی ریخته می‌شود پس چیزی جز یک پیام عقیدتی مبدل نیست که سرشت هنری آن از هم پاشیده است. تحلیل عقیدتی یک رمان ـ که همه‌جا و همواره به خورد ما داده می‌شود ـ همان اندازه ساده‌ـ کردن، حقیر شمردن امور است که تقلیل عقیدتی خود واقعیت. اگر ما برخصوصیات هنر اصرار می‌ورزیم، به دلیل گریز از واقعیت نیست.

برعکس، این اصرار به دلیل آن است که می‌خواهیم در درخت، درخت ببینیم، و در نقاشی نقاشی؛ این مقاومتی است علیه نیروهای تقلیل دهنده‌ای که انسانیت و هنر را مصدوم می‌کنند.

ساختارگراهای **پراگ**، در برداشتشان از یک اثر هنری در مقام ارگانیسمی که درآن همه‌چیز هم محتواست و هم قالب، و هیچ‌ـ چیز قابل تقلیل به‌اصطلاحات زبان دیگری نیست، (زبان توضیحهای عقیدتی)، در خدمت دفاع از قدرت غیرقابل تقلیل خود انسان درآمدند. گویی آنها با "کافکا" و "چاپک" و دیگران گونه‌ای اضطراب خاص **پراگ** را سهیم شده بودند، اضطرابی رودرروی نیروهای تقلیل دهنده‌ای که بی‌رحمانه به اعماق آینده نزدیک می‌شد.

ساختارگرایی فرانسه را معمولا" شورشی علیه خردگرایی غرب تعریف می‌کنند، علیه جمود گرایش به فلسفهٔ "دکارت". اما در کمال شگفتی این شورش ضدخرد به‌سرعت به موجی خردگرایانه از بیانیه‌های نظری تبدیل شد و تاثیری به‌مراتب عمیق‌تر از خردگریزی جذاب هنر سوررئالیست، برآگاهی‌فرانسویان داشت.

سوررئالیسم **چک** نمی‌توانست علیه خرد‌ـ گرایی **چک** که اصولا" وجود خارجی نداشت بشورد، بلکه برعکس، سوررئالیسم بیانگر تکمیل ارگانیک سنت هنری **پراگ**بود، تایید طبیعت خردگریز آن.

این به‌اصطلاح سوررئالیسم **چک** (که چیزی جز رشد بیشتر گرایشهای پیشرو و به‌خصوص شعرگرایی ـ poetism نیست، چون ریشه در فرهنگ تاریخی **چک** دارد، در زمینهٔ ادبیات ملی تاثیری غیرقابل مقایسه و به مراتب وسیعتر از تاثیر سوررئالیسم فرانسه برتمام فرهنگ فرانسه داشت. کمابیش تمام شخصیتهای مهم در فرهنگ نو **چک** تحت تاثیر امکانات، تخیلات و افسون سوررئالیسم قرار داشته‌اند. حتی عامهٔ مردم در **چکسلواکی**، با کمال شگفتی وجه‌ـ های زیبای آن را پذیرا می‌شوند. نخستین باری که من اشعار "نزوال"، بزرگترین شاعر، سوررئالیست**چک**، را شنیدم، پسرکی‌دهساله بودم و در روستایی در "موارویا" تعطیلات تابستان را می‌گذراندم. در آن روزها، دانش‌آموزانی که تعطیلاتشان را با اقوام روستایشان می‌گذراندند، اشعار"نزوال" را از برمی‌خواندند، چنانکه گویی مسحور شده‌اند. تمام اشعار او را، در کتاب جمع زمان، در شبگردیهای میان مزارع گندم آموختم...

ـ۷ـ

چه اثری بهتر از موسیقی "لئوش یاناچک" (۲۵)، آهنگساز **چکی** می‌تواند، نوگرایی اصیل **چک**، و تشنگی‌اش را برای طعم مردمی و ملموس آن نشان دهد؟ او در کنار "کافکا"، بزرگترین شخصیت هنرنو در مملکت خویش است. هیچکس بهتر از "ماکس برود" این را نمی‌دانست که نه‌تنها آثار "کافکا" را حفظ کرد (نکته‌ای که کمتر کسی از آن آگاه است) و در مقام دفاع از آن برآمد، بلکه با همان اشتیاق از کارهای "یاناچک" دفاع کرد. تحلیلهای بی‌نظیری برآهنگهای او نوشت، اپراهای او را به آلمانی ترجمه کرد و در سال ۱۹۲۴ نخستین زندگینامهٔ او را به‌چاپ رساند. تلاش"برود" در معرفی این آهنگساز برجسته‌ولی از یاد رفته چنان با شورهمراه بود و چنان اهمیتی داشت که "کافکا" بی‌ـ لحظه‌ای درنگ آن را به دفاع روشنفکران فرانسوی از "دریفوس" تشبیه کرد.

آنچه دربارهٔ این موسیقی شگفت‌انگیز است (و بزرگترین عامل در مردمی نشدن آن)، این است‌که نمی‌شود آن را طبقه‌بندی کرد. رومانتیسم موسیقایی در آخرین سمفونیهای "مالر" (۲۶) و اولین کارهای "شوئن‌برگ" (۲۷) تمام امکاناتش را به تحلیل برد. نسل جوان با شادمانی رمانتیسیسم را به‌خاک سپرد. و نیز به‌همراه آن سراسر دوره‌ای را که درآن موسیقی آیینهٔ روح، و شکلی از اعتراف و بیان خویشتن تصور می‌شد. در این لحظهٔ حساس، "یاناچک" برآن شد که به موسیقی جهت دیگری بدهد. هیچکس دیگر این جهت را نمی‌دید. و او به تنهایی آن را دنبال کرد.

او نیز، مخالف موسیقی رومانتیک بود، اما دلایل مخالفت‌او شکل دیگری داشت: او آن را مورد انتقاد قرار می‌داد بدان دلیل که روح و حالتهای آن را بیان می‌کرد، بلکه به دلیل آن که از عهدهٔ این‌کار برنمی‌آمد؛ چون فریب می‌داد؛ رومانتیسم در موسیقی به عوض آشکارکردن احساسات عریان. به‌ما تنها تظاهرات توخالی تحویل داده بود "یاناچک" درعوض می‌خواست نقابی که حقیقت را پنهان می‌کرد بدرد. به‌همین‌سبب موسیقی را به‌دین‌دلیل‌که بیانگر بود، رد می‌کرد برعکس، می‌خواست هر نتی را که بیانگر احساسات ناب و عریان نبود حذف کند. از این رو در موسیقی به‌زبانی دست یافت که از ایجاز و فصاحت خیره‌کننده‌ای برخوردار بود.

اما در صحبت از احساسات واقعی آیا شعارهای از پیش تعیین شده و خالی از هر معنایی را نمی‌دهیم؟ نه. "یاناچک" پیش از اولیویه مسیان (۲۸) و ادگار وارز (۲۹)، مسحور موسیقی ملموس، صداهای طبیعت و آواز پرندگان بود؛ اماپیش از هرچیز (و در این عرصه او یگانه است‌و دنباله‌رویی ندارد) "یاناچک" زبان گفتاری، زیر و بمهای آن، آهنگهای آن، ضرباهنگهای مشکل آن را مطالعه کرده بود، او تکه‌هایی از واژه‌هایی را که در خیابانها، بازارها، میان مردم در ایستگاه راه‌آهن یاهرکجا می‌شنید می‌قاپید‌ـ گویی عکاس فضولی بود (حتی ناله‌های دختر دم مرگش هم او را منصرف نکرد) ـ وآنها را در دفتر یادداشتش به‌زبان‌موسیقی می‌نوشت. از این یادداشتهای موسیقی او هزارها وجود دارد که اکنون در موزه‌ای نگاهداری می‌شوند، و شاهدی است براین واقعیت که تحقیقات او تاچه‌حد جدی بوده است: این جستجویی بود برای رسیدن به معنی‌شناسی semantics در موسیقی. گویی می‌خواسته‌واژگانی عاطفی از قواعد آهنگین بنا کند گویی می‌خواسته رابطهٔ اسرارآمیز میان موسیقی و روانکاوی را فراچنگ آورد.

ارزش عینی این‌کار هرچه باشد، روشنگر جهت فکری این آهنگساز است. او می‌خواست خود را از آن موسیقی که از موسیقی دیگر ساخته شده باشد رها کند (اندکی‌شبیه نویسنده‌ای که خواسته باشد از "ادبیات" بافی پرهیز کند.)، و در جستجوی منابع جدیدی برای بیان آن نوع موسیقی بود که به روانکاوی نزدیکتر بوده با زندگی بستگی بیشتری داشته باشد. او می‌خواست نه‌تنها به‌شکل جدیدی از زیبایی

برسد ــ طنین تازه، ملودی تازه، ساخت تازه ــ بلکه با دقتی بیشتر (دقتی روانکاوانه) به‌شکل جدیدی از واحد موسیقی، چرا که معتقد بود موسیقی متعلق به تمامی بشریت است.

تلاشهای او نه آرمانشهری و نه دون ــ کیشوت‌گونه بود. او در دو دههٔ آخر عمرش بین پنجاه و هفتاد و چهارسالگی (به‌یقین او بزرگترین پیرمرد تاریخ موسیقی است)، به خلق "اوری" شگفت‌انگیز دست زد: همسرایی‌هایی بی‌نظیر، و مفهومی تازه از اپرا ــ او پنج اپرا نوشت که هریک شاهکاری است.

ــ ۸ ــ

"یاناچک" در سال مرگش، آخرین، زیباترین و شگفت‌انگیزترین اپرایش را نوشت، میراث راستین موسیقی او: ***خانهٔ مردگان***، برمبنای داستان داستایفسکی‌چگونه چنین موضوع ناممکنی به ذهن او خطورکرد؟ موضوعی که برای توهین به عموم است، گزارش خشک از زندگی در زندان، بدون هرگونه طرح و ماجرا. چرا او چنین صحنهٔ غم‌انگیزی را که هیچگونه ارتباطی هم به زندگی خود او نداشت برگزید؟

البته این واقعیتی است که موسیقی این اپرا، که بسیار نو است، بلافاصله آن اردوگاه محکومان قرن نوزدهمی را به اردوگاه آدم‌ــ سوزی نازیها تبدیل می‌کند، و تماشاچیان مسحور نمایشی می‌شوند که نمی‌توانست بیشتر از این باب روز باشد. اما در سال ۱۹۲۸، در آن سالهای پرآرامش؟ کدام‌یک از شبهای شیطانی سالهای آخر ما این تصویر تیره را به یاناچک وحی کرده‌بود؟

من نمی‌دانم چگونه این پدیده را توضیح بدهم: درواقع متجاوز از سه یادوارهٔ هنری در این قرن به‌وجود آمده که هرسه را مملکت من‌ساخته، که هریک بخشی هستند از تابلوی سه‌پاره‌ای که تصویر کننده جهنمی که بعدا" فرارسید: هزارتوی اداری "کافکا"، حماقت نظامی "هاشک"، و نومیدی در اردوگاه آدم‌ــ سوزی "یاناچک". درحقیقت، در فاصلهٔ خلق محاکمه در سال ۱۹۱۷ و خانهٔ مردگان در ۱۹۲۸، همه‌چیز در ***پراگ*** گفته شده بود، و تاریخ تنها باید وارد می‌شد تا ادای آنچه را که داستان تصویر کرده بود، درآورد.

کودتای مشهور ۱۹۴۸در ***پراگ***، نه‌تنها محاکمات "کافکایی" و حماقت "هاشکی" و زندانهای "یاناچکی" را به تحقق درآورد بلکه فرهنگی را نابود کرد که این تحولها را پیش‌بینی کرده بود. ما هنوز نمی‌توانیم درک کنیم درآن زمان چه گذشت. چکسلواکی با حضور هزارساله‌اش درتاریخ اروپای غربی تبدیل به کشور اروپای شرقی شد عرصه‌ای که غرب ــ که خود همیشه به‌طور سنتی تجسم استعمارگری بود ــ از این پس استعمارزاده شد. درعین حال جایی شد که فرهنگ غرب ــ که همه آن را سلطه‌گر و پرخاشگر می‌انگارند ــ به‌حکم سرنوشت هویتش را از دست داد. از این طنز تاریخ است که استعمار زدگی غرب، در کشوری صورت گرفت که هرگز هیچکس را به استعمار خود در نیاورده بود.

بلافاصله پس از کودتای ***پراگ***، مبارزهٔ وسیعی "علیه جهان وطنی" سازمان داده شده ــ عنوانی که کمونیستها به فرهنگ غرب اطلاق می‌کردند. بلافاصله، تمام میراث روشنفکرانهٔ نوین کشورمن ممنوع اعلام شد. همان زمان بود که "یان موکاروسکی" (۳۰) دست به خودکشی روشنفکرانه زد و کل آثار سوررئالیستی‌اش‌را طرد کرد. همان هنگام "ولادیمیر هولان" (۳۱) خود را در آپارتمانش در ***پراگ*** محبوس کرد، به‌گونه‌ای زندان انفرادی داوطلبانه؛ او هنوز بیرون نیامده.

و این هنوز پایان ماجرا نبود. شور و شوق فرهنگی ملت پایدار ماند و به‌تدریج زمینه‌هایی را که از دست داده بود به‌دست‌آورد، به لطف لجاجت، پذیرش عمومی و زیرکی مردم: آنچه ممنوع شده بود در سالهای ۱۹۶۰ به‌روی صحنه آورده شد. یک جنگ حقیقی درگرفته بود، فرهنگی برای‌حیات‌و بقای خود می‌جنگد.

یکی از بزرگترین نبردها دراین جنگ بر سر "فرانتس‌کافکا" درگرفت. در سال ۱۹۶۳ روشنفکران ***چک*** کنفرانس بین‌المللی در قصری در "بوهم" تشکیل دادند که شهرت نویسندهٔ فراموش شده‌اش را تولدی دیگر بخشید. نظریه‌پردازان روسی هرگز این سرپیچی را فراموش نخواهند کرد. در اسناد رسمی روسی که هجوم به***چکسلواکی*** را در سال ۱۹۶۸ توجیه می‌کند، به‌گونه‌ای مشخص ذکر شده است که از اولین علایم ضدانقلاب ***چکها***، احیای نام "کافکا" بوده است.

این بحث به‌نظر بیهوده می‌رسد، اما افشاکننده‌تر از آن است که احمقانه به‌نظر برسد: هجوم به ***پراگ*** نه‌تنها پیروزی "کمونیسم جزمی" بر "کمونیسم لیبرال" نبود (توضیح جاری ماجرا) بلکه درعین‌حال ــ جنبه‌ای که با گذشت زمان توسعه بیشتری می‌یابد ــ پیوند قطعی یک‌کشور غربی به تمدن سلطه‌گر روسیه بود. و من منظورم تمدن است، نه‌نظام حکومتی روسیه و نه دولت آن. خشمی که "کافکا" در مسکو برانگیخت به دلیل ضدکمونیسم بودن یا مخالفت احتمالی‌اش با علایق نظامی روسیه نبود. نه، بلکه به‌این دلیل بود که "کافکا" در برگیرندهٔ فرهنگی دیگر است، فرهنگی بیگانه برای استعمارگر، فرهنگی که برای آنان قابل جذب نیست. همزمان با این که روسها از نظر سیاسی علیه تمام جهان در حال پیشروی هستند، از نظر فرهنگی در قبال فرهنگ بیزانسی خود به‌قهقرا رفته‌اند.

ــ ۹ ــ

همچون شعری نوشته بر ورق کاغذی مشتعل محو می‌شود . . .

فرهنگ ***پراگ*** هزارسال قدمت دارد. این فرهنگ در میان سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۴۰ در اوج خودبود. پس از یک وقفهٔ خونین، سالهای دههٔ ۱۹۶۰ آخرین پژواک‌تاریخی طولانی را به‌گوش رساند. درآن زمان بود که این فرهنگ درجهانی بیدار شد که تیره‌ترین رویاهایش صورت حقیقت به‌خود گرفته بود. اگرچه فرهنگ ***چک*** در تیرگی شب خودکامگی فرورفته است، هنوز می‌داند واکنشش نسبت به خودکامگی چه‌باشد، چگونه آن را داوری کند، به مسخره‌اش بگیرد تحلیلش کند و سرانجام آن را به موضوعی از تجارب روشنفکرانهٔ تبدیل کند. نبوغ کشور کوچک توانسته در گستاخی کشور بزرگ رسوخ کند. روحیهٔ لودگی مآب از وحشت عقیدتی جدی را کاسته است. حس ملموس آن، راهی برای مقاومت در مقابل‌بزرگ‌ترین نیروهای تقلیل دهنده‌ای بود که تاریخ تاکنون عرضه کرده است. از این‌برخوردهای چند گانه، کل آثار جدیدی پدید آمده، نمایشهای جدید، سینما، ادبیات، روش تفکری نو، همراه با احساس طنزی جدید، تجربهٔ روشنفکرانه‌ای کاملا" یگانه و جایگزین ناشدنی. چون همان‌گونه که "ولادیمیر هولان" گفته:

تنها عیسی مسیح قادر است
چهرهٔ همسر پونتیوس پیلاطس(۳۲) را تصویرکند.

غرب هرگز قادر نبود به موقع مفهوم این انفجار خلاقه را درک کند، چون چشمانش درمقابل دید سیاسی (و در عین‌حال تقلیل دهندهٔ) خودش کور بود: از طرفی (حماقت چپ غربی)، در این انفجار تایید شور سوسیالیسم را می‌دید؛ یا از طرف دیگر (حماقت راست‌غربی)، به‌هرکسی که پشت رونمای حکومتی کمونیستی ایستاده بودارزشی نمی‌داد. پرده‌ای از سوءتفاهم غربی به پردهٔ آهنین روسها اضافه شد.

تهاجم روسها سال ۱۹۶۸ نسل سالهای ۱۹۶۰ را کنار زد و همراه‌با آن تمامی فرهنگ نوپیشین را. کتابهای مادر همان انبارهای محتوی آثار "کافکا" و سوررئالیستهای ما دفن شده‌اند. زندگانی که کشته شده‌اند در کنار مردگانی دراز کشیده‌اند که بدین‌ترتیب دوبار مرده‌اند.

بگذارید همه بدانند: این تنها حقوق بشر، دموکراسی، و عدالت نیست که دیگر در ***پراگ*** وجود ندارد. بلکه تمامی یک فرهنگ بزرگ امروز:

همچون شعری نوشته برکاغذی مشتعل محو می‌شود . . . .

---

۱) آتلانتیس در افسانه‌های یونانی، جزیره‌ی بزرگی در دنیای مغرب. به‌روایت افلاطون، که آن را به‌عنوان یک یوتوپیا (آرمانشهر) توصیف می‌کند، مدتی بلند پایه‌ای داشته و بعد زلزله خرابش کرده. مسئله وجود واقعیش منشاء تحقیقات زیاد بوده است. دائرةالمعارف مصاحب

2) Antoni Dvořák 3) Leoš Janáček 4) Vitězslav Nezval 5) Rabbi Leow 6) Golem 7) Andre Breton 8) Gustav Meyrink
9) Simplicissmus
محله معتبر طنز به‌معنای ساده‌لوح.م
10) Jaroslav Hašek
۱۱) John Culvin. (۶۴ ــ ۱۵۰۹) متاله پروتستان فرانسوی در دوران اصلاح دینی مذهب کالوینی از تعلیمات او پرورش یافت. دائرةالمعارف‌مصاحب
12) Klavs Wagenbach 13) Max Brod 14) Franz Werfel 15) Egon Erwin Kisch 16) Oscar Baume 17) Wili Novak 18) Alfons Mucha 19) Frontišek Kupka 20) der proger Kreis 21) Vilém Mathesius 22) Jan Mukařovský 23) Romou Jakobson 24) Mansaryk 25) Leoš Janaček 26) Mahler 27) Schoenberg 28) Olivier Messiaen 29) Edgare Varese 30) Jan Mukařovský 31) Vladimir Holdau

۳۲) والی یهودا از طرف دولت روم. به‌سبب اصرار مردم عیسی راتسلیم یهودیان کرد تا محاکمه‌اش کنند. به‌نقل روایات خودکشی کرد. دائرةالمعارف مصاحب

چند نامه از چخوف

به: ماکسیم گورکی ــ ۱۵ فوریه ــ ۱۹۰۰

خیلی متاسفم که گویا از آمدن به "یالتا" مصرف شده‌ای، تئاتر هنر مسکو در ماه مه اینجا خواهد بود، ۵ اجرا خواهد داشت و بعد هم برای تمرین خواهد ماند. پس، بیا، صحنه را موقع تمرین ببین و بعد ظرف پنج تا هشت روز یک نمایش بنویس که از صمیم قلب، مشتاقانه از آن استقبال خواهم کرد.

به: ماکسیم گورکی ــ ۸ سپتامبر ــ ۱۹۰۰

تارگی‌ها در روزنامه‌ها خواندم که داری نمایشنامه‌ای می‌نویسی، بنویس، بنویس. بنویس! لازم است، حتا اگر موفق نباشد، نگذار مابوس ات کند. شکست، به‌زودی فراموش می‌شود ولی موفقیت، هرچند حزبی می‌تواند خدمت بزرگی به‌تئاتر باشد.

به: ماکسیم گورکی ــ ۲۴ سپتامبر ــ ۱۹۰۰

هرطور شده نمایشنامه را تمام کن. احساس می‌کنی آنطور که می‌خواهی پیش نمی‌رود اما به احساسات اطمینان نکن، شاید تو را فریب می‌دهد. آدم وقتی نمایشنامه می‌نویسد، معمولا" دوستش ندارد، اما بعدا" کم‌کم خوشش خواهد آمد. بگذار دیگران قضاوت کنند ــ و تصمیم بگیرند.

به: ماکسیم گورکی ــ ۲۲ اکتبر ــ ۱۹۰۱

پنج رور است که نمایشنامه‌ی "خرده ــ بورژوا"ی تو را خوانده‌ام. تا حالا برایت هیچ ننوشته‌ام زیرا پرده‌ی چهارم هنوز به دستم نرسیده است. منتظرش بودم و هنوز نرسیده است. فقط سه پرده‌را خوانده‌ام و بنظرم همین برای قضاوت کافی باشد. همانطور که انتظار داشتم خیلی خوب است، گورکی‌وار نوشته شده، اصیل وبسیار جالب.

اگر بخواهیم از نواقص آن شروع کنیم، فقط یکی پیدا کرده‌ام، آنهم نقصی بی‌ــ اهمیت، مثل یک موی قرمز در تن آدمی موقرمز ــ محافظه‌کار بودن در شکل ــ تو آدم‌های تازه و اصیل را وامیداری که آوازهایی تازه را برای کسانی که دست‌دوم می‌نمایند، بخوانند. نمایشنامه‌ات چهار پرده دارد. شخصیت‌ها خطابه‌های بلندی ایراد می‌کنند، پیش از گفتارهای بلند، یک احساس هشدار هست، و همینطور تا آخر. ولی این‌ها مهم نیستند، همه‌شان، باید گفت که، در نکات خوب نمایشنامه محو می‌شوند. "یرجیکین" چقدر زنده است! دخترش مسحور کننده است، "تاتیانا" و "پیوتر" هم‌همینطور و مادرشان پیرزن محشری است. شخصیت‌کاموئی نمایشنامه "نیل" عالی ترسیم شده و بی‌نهایت جالب است! در واقع نمایشنامه از همان پرده‌ی اول آدم را جذب می‌کند، فقط، خدا نکند نقش "یرجیکین" را به‌کسی غیر از "آرتیوم" بدهی و الکسیف ــ استانیلاوسکی هم حتما" باید نقش "نیل" را باری کند. این دو چهره آنچه را که لازم است انجام خواهند داد و "مه‌یرهولد"، هم برای "پیوتر". باید نقش "نیل" را که یک نقش شگفت است، باید دو سه‌برابر طولانی‌تر کرد. نمایشنامه را باید با آن تمام کنی، که پشود نقش اول. فقط او را در تضاد با "پیوتر" و "تاتیانا" قرار نده، بگذار این برای خودش باشدآنها هم برای خودشان. آدم‌هایی عالی و با شکوه ولی مستقل از یکدیگر. وقتی "نیل" سعی می‌کند که برتر از "پیوتر" و "تاتیانا" بنظر آید و درباره خودش می‌گوید که آدم بی‌نظیری است ــ آن عنصری که ویژه کارگر شایسته است، عنصر تواضع، از دست رفته است. او لاف می‌زند، جدل می‌کند، ولی خودت‌می‌دانی که او بدون این‌کارها چگونه آدمی است. بگذار شاد باشد، همه چهارپرده را لطیفه بگوید، پس از کار پرخوری کند ــ این‌ها کافی است که تماشاگران را جذب کند، تکرار می‌کنم "پیوتر" خوب است. احتمالا" توشک هم نمی‌کنی که او چطور خوب است. "تاتیانا" هم چهره‌ی کاملی است، فقط ــ الف: باید واقعا" معلم باشد، باید به بچه‌ها درس بدهد، باید از مدرسه به خانه برگردد، باید با شاگردانش و کتاب‌های درس‌نشان داده شود، و، ب: باید در پرده اول یا دوم یادآوری شود که او خواسته است خود را مسموم کند، و بعد از این تذکر، مسمومیت در پرده سوم چنان تکان دهنده جلوه نخواهد کرد و بجا خواهد بود. "تنرف" زیاد صحبت می‌کند: اینگونه شخصیت‌ها باید ذره‌ذره در بین دیگران نشان داده شوند چرا که در هر صورت اینطور آدم‌ها، حسب تصادف درهمه‌جا هستند ــ چه در زندگی و چه در صحنه، بگذار "النا" در پرده‌اول با بقیه، سرشام باشد. بگذار بنشیند و مزاح کند، وگرنه سهمش خیلی کم است، شخصیتش روشن نیست، اقرارش به پیوتر خیلی تند و ناگهانی است، این کار در روی صحنه خیلی راحت‌تر انجام می‌شود. از او زن با احساسی بساز که اگر عاشق نیست لااقل مستعد عاشق شدن است...

به: و. نمیرویچ ــ دانچنکو ــ ۲ نوامبر ــ ۱۹۰۳

درباره‌ٔ مردمی و ادبیات مردمی ــ همه‌اش احمقانه است. "گوگول" را نباید به‌خاطر مردم پایین آورد، بلکه بایستی مردم را تا سطح گوگول بالا برد.

ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، غلامرضا روحی

مقصد: موزه

هوشنگ کامکار

نگاهی گذرا به موسیقی سنتی ایران

اشاره:

بطورکلی انگیزه‌ای که نگارنده را به نوشتن این مقاله‌ها ترغیب کرد، گرایش روز افزون آهنگسازان و حتا موسیقیدانان سنتی به نوعی موسیقی چندصدایی از سویی و رشد کمی و کیفی موسیقی ایران پس از انقلاب از سوی دیگر است.

در این مقاله پیش از آن که به موسیقی سنتی بپردازیم لازم است به‌گونه‌ای فشرده موسیقی محلی و عامیانه را تعریف کنیم.

الف) موسیقی محلی: کشور پهناور ایران، اقوام و قبایل گوناگونی را در برمی‌گیرد که بیشتر در نواحی مرزی پراکنده هستند و هرکدام از موسیقی غنی و زیبای خاص خود برخوردارند. ملودی‌های زیبا و اصیل این مناطق گنجینه ارزشمندی است برای آهنگسازانی که تمایل به‌تکامل و گسترش موسیقی خود دارند. بدیهی است این نوع موسیقی نیز از تاثیر موسیقی بی‌هویت و بی‌ارزشی که سال‌ها درکشور ما رواج یافت، مصون نماند و در شهرهای بزرگ و کوچک نیز با تغییراتی روبه‌رو شد. خوشبختانه در همان روزگار نیز نامدارانی در عرصه موسیقی‌تربیت شدند که با کوشش خود بیشترین بخش موسیقی مناطق مختلف ایران را ضبط و آوا-نویسی کردند و این خود کمک‌شایانی به‌حفظ این گنجینه هنری بود. از جمله هنرمندانی که گام‌های موثری در جهت‌گردآوری، ضبط و آوانویسی اغلب ملودی‌های محلی‌برداشتند دکتر محمد تقی مسعودیه و فوزیه مجد را میتوان نام برد.

ب) موسیقی عامیانه: با تاسیس رادیو، سپس تلویزیون نوعی موسیقی بی‌هویت در واقع محصولی بود از نغمه‌های موسیقی سنتی عربی، هندی، جاز و حتا محلی. این موسیقی متاسفانه با پشتوانه ارتباطی استواری که از طریق رادیو و تلویزیون کسب کرد، به زودی عامه‌پسند شد و در افکار و احساس زیبایی شناختی توده مردم تاثیری منفی برجای گذارد. موسیقی عامیانه مورد بحث از نظر تکنیکی و محتوای هنری فاقد ارزش بود و با این حال توانست روزانه صدها نرانه مبتذل را روانه بازار کند و صدها خواننده و آهنگساز را نیز همانند قارچ در گوشه و کنار جامعه برویاند. پرواضح است که در چنان شرایطی میدان برای تاخت و تاز به‌اصطلاح موسیقیدانان جنس آثاری بسیار گذاشته می‌شد. چرا که موسیقی دست بخت آنان به‌تنها در ارتقاء و تکامل سطح فرهنگ توده مردم نقشی نداشت، بلکه عاملی باردارنده و تخدیری نیز بود. البته باید به‌یادداشت که شنوندگان وسیع و طرفداران میلیونی بیکانر در بسیاری از جوامع جهان، به‌هیچ وجه دلیلی برارزش هنری آن اثر نیست.

ج - ۱) وجوه اشتراک موسیقی سنتی ایران با موسیقی یونان قدیم

به‌طورکلی موسیقی در یونان قدیم کاربرد اجتماعی بسیار مهمی داشت و از قدرت فوق‌العاده آن در اصلاح افکار انسان و در تعلیم و تربیت استفاده می‌شد. هم‌چنین این هنر رابطه بسیار نزدیکی با علم ستاره-شناسی و علوم ریاضی داشت. پاره‌ای از فواصل موسیقی و مدها از روابط ریاضی میان ستارگان مختلف منتج شده است. این ویژگی‌ها را می‌توان در موسیقی‌قدیم ایران الحان و دستان‌های باربد و موسیقی افسانه‌ای رودکی که هریک به‌منظور خاصی تصنیف شده‌اند ونیز در آثار مکتوب‌فارابی و ابن‌سینا و دیگران مشاهده کرد. موسیقی یونان قدیم که خوشبختانه نمونه‌های نت-نویسی شده و ضبط شده آن موجود است، همانند موسیقی سنتی ایران حالت مونوفونیک" (ملودی ساده یک صدایی) اجرای آن به‌صورت "هتروفونیک" (نوعی موسیقی که درآن چندین‌ساز با وسعت‌های صوتی مختلف، ملودی واحدی را با جزیی تغییرات می‌نوازند) بوده است. "امیرو - ویزاسیون" (بداهه نوازی) و ریتم آزاد که یکی از ویژگی‌های مهم موسیقی مشرق زمین به ویژه موسیقی سنتی ایران، به‌شمار می‌آید، به‌گونه‌ای در موسیقی یونان قدیم نیز وجود داشته است. شباهت دیگر موسیقی یونان قدیم با موسیقی سنتی ایران را باید در ارتباط نزدیک میان شعر و موسیقی جست که از این نظر موسیقی هردو سرزمین کاملا از اوزان شعری و وزن و محتوای واژگان‌پیروی می‌کنند. هردو موسیقی بر سیستم "مدال" بنا شده‌اند و اغلب وسعت صوتی "فیگور"های ملودیک آن‌ها بیشتر از چهار نت (یک - دانگ) نیست. "مدهای یونان قدیم گاه شباهت زیادی به‌مقام یا مایه دستگاه‌های موسیقی سنتی ایران دارند. مثلا" "مد فریژین" با مایه شور، "مدآیونین" با مایه ماهور و "مد ائولین" با مایه‌های اصفهان و همایون انطباق نسبی دارند.

جالب توجه است که همین موسیقی‌ساده و ابتدایی بعدها در محیط های مناسب به کوشش موسیقیدانان و تئوریسین‌ها رشد و گسترش یافت و به‌تدریج به‌موسیقی چند صدایی و سرانجام با اصلاحاتی که درآن صورت گرفت به‌موسیقی رنسانس، باروک کلاسیک، رمانتیک و موسیقی مدرن معاصر فراروییدو آهنگسازانی چون پالسترینا، *باخ*، *بتهوون*، *براهمس*، *واگنر*، *استراوینسکی*، *شوئنبرگ* و دیگران زاده‌ی این فراروی بودند.

اما در ایران قدیم علاوه برآنچه دربالا بدان اشاره شد، مدارکی نیز دال‌بر این که در ایران موسیقی از زمان ساسانیان (۲۲۴ تا ۶۴۲ میلادی) وجود داشته و اجرا می‌شده است (برای نمونه از نقش برجسته‌های طاق بستان نام می‌بریم) در این نقش‌ها سازهایی چون "چنگ"، "سرنای"، "بربط" (عود)، "نرمبت" و "طبل" دیده می‌شود. موسیقی-دانان مشهوری چون *باربد*، *شیرین آزاد*، *رامتین*، *سرکش*، *نکیسا* و *بامشاد* دراین دوره می‌زیسته‌اند که از آن میان *باربد* مشهورترین و پرقدرت‌ترین نوازندگان و آهنگسار دوران خویش بوده است.

متاسفانه فقط اسامی دستان‌ها و الحان این نوازنده بیشتار در پاره‌ای از اشعار و نوشته‌های گذشتگان برجای مانده است و از چگونگی ملودی‌ها و تئوری آن‌ها اطلاعی در دست نیست. مهم‌ترین دستان‌های *باربد* عبارتند از: "گنج‌باد آورده"، "کین - ایرج"، "کین سیاوش"، "تخت‌اردشیر"، "یزدان آفرید"، "باغ شهریار"، "باغ شیرین"، "تخت طاقدیس"، "هفت‌گنج"، "نوروز بزرگ"، "سرو سهی ماه بر کوهان"، "روشن کران"، "دل انگیزان" و.... که همگی جنبه توصیفی دارند و طبیعت و رویدادهای تاریخی را می‌نمایانند. باربد ۳۰ لحن و ۳۶۰ دستان آفرید که هریک در روزها و ماه‌های به‌خصوصی از سال اجرا می‌شد. ابداع هفت دستگاه را نیز به او نسبت داده‌اند.

پس از انقراض سلسله ساسانیان موسیقی-دانان و تئوریسین‌های فراوانی ظهور کردند که نامدارترین آنان *ابراهیم موصلی* (۷۴۲ تا ۸۰۳م) عودنواز، تئوریسین و خواننده مشهور و پسرش اسحاق موصلی است.

در اواسط قرن نهم کتاب‌های قدیمی یونانی در زمینه موسیقی به زبان عربی ترجمه شدند که تاثیر فراوانی برموسیقیدانان ایران گذارد. و از این پس بود که موسیقی جزیی از علوم، ریاضیات، ستاره‌شناسی و... به‌شمار آمد.

از موسیقیدانان این دوره می‌توان *ابن‌سینا*، *رودکی*، *ابونصر فارابی* و *ابوالفرج اصفهانی* را نام برد. *فارابی* (۸۷۴ - ۹۵۰م) فیلسوف، موسیقیدان و نوازنده چیره‌دست "عود" که معلم ثانی خوانده می‌شد، اولین کسی بود که سازهای موسیقی زمان خود را کاملا" تشریح کرد و مقالات متعددی درباره گام‌های ایرانی، "فواصل"، "مدها" و "ریتم" نوشت که اغلب آن‌ها به زبان لاتین ترجمه شدند و از این‌راه او تاثیر فراوانی برتئوریسین‌های قرون وسطای اروپا برجای نهاد. کتاب "موسیقی الکبیر" او یکی از بزرگترین گنجینه‌های فرهنگ موسیقی

ایران است که فارابی درآن به‌تشریح علم موسیقی زمان خود پرداخته است.

رودکی، نوازنده افسانه‌ای چنگ، خواننده و شاعر مشهور، نخستین هنرمندی بود که اشعارش را با موسیقی ساخته خویش به‌اجرا درآورد واز این رو می‌توان او را بنیادگذار تصنیف امروزی دانست. مشهورترین اثر او "بوی جوی مولیان" نام دارد که ابونصر سامانی با شنیدن آن تحت تاثیر قرار گرفت و سپاهیان خود را از ماموریت هرات به زادگاهشان بخارا باز گرداند.

تا قرن سیزدهم میلادی و ظهور **صفی ـ الدین ارموی** (تولد ۱۲۸۴ م)، تئوریسین و موسیقیدان مشهور دیگری در ایران وجود نداشت. **صفی‌الدین ارموی** همانند **فارابی** موسیقیدان و نوازنده چیره‌دستی بودکه اختراع گام جدیدی را به‌او نسبت‌می‌دهند. درکتاب "ادوار" و رساله "شرفیه‌ی" او موسیقی و تئوری آن‌به‌طور جامعی بررسی شده است (لازم به‌یادآوری است که در آثار گذشتگان نشانی از چگونگی خطوط ملودیک موسیقی، یا شیوه **نت‌نویسی** به‌چشم نمی‌خورد. آنان فقط به‌جنبه‌های علمی و فلسفی موسیقی پرداخته‌اند).

عبدالقادر مراغه‌ای (وفات ۱۴۳۵م) یکی دیگر از بزرگترین تئوریسین‌های موسیقی قدیم ایران است که از میان کتب و رسالات متعدد او می‌توان، مقاصد الالحان" و "جامع الالحان" را نام برد.

ج ـ ۲) موانع رشد موسیقی سنتی

متاسفانه تا اوایل قرن بیستم هیچ کاوشی در موسیقی ایران انجام نگرفت و مقالات یا کتاب‌هایی نیز در این‌باره نوشته نشد. این بی‌توجهی شاید به‌سبب جدایی علم و فلسفه از هم جدا باشد که هریک به‌تنهایی روند پیشرفت خود را به گونه تخصصی پیمودند، دانشمندان و فیلسوفان نیز با تحقیق تخصصی در حوزه فعالیت خویش از بررسی درزمینه موسیقی بازماندند و موسیقی تنها در دامن نوازندگان پرورش یافت.

پرواضح است که فقدان وسایل ارتباطی و نبود هماهنگی میان نوازندگان و نیز محدودیتهای اجتماعی که بر سر راه آنان تراشیده می‌شد، فردگرایی را در میان آنان و در نتیجه در موسیقی گسترش می‌داد و چون خط موسیقی نیز وجود نداشت ملودی‌ها تنها به‌شیوه‌ی سینه به سینه به نسل‌های بعد منتقل شدند و بدین‌سان به دست ما رسیدند. این عوامل از یک سو و دخالت ذوق و سلیقه شخصی در اجرای ملودی‌ها از سوی دیگر، مایه خلق ردیف‌های گوناگونی شدند. استادان نیز برای تدریس دانسته‌های خود ناگزیر بودند، به ملودی‌ها و گوشه‌های دستگاه‌ها برابر ذوق و قدرت اجرایی خود قالب مدون و ثابتی بدهند، تا بتوانند آن‌ها را به یک‌شکل در جلسات متعدد تمرین به شاگردان بیاموزند. از این‌رو درچهارچوب کلی و فیگورهای ملودیک هسته‌ای ردیف‌های به‌ظاهر گوناگونی که امروزه از استادان قدیمی در دست ما است، تفاوتی وجود ندارد. تنها می‌ماند همان تزیینات ملودیک که آن هم ناشی از شیوه بداهه‌نوازی شخصی‌نوازندگان است. مثلا گوشه‌ی "کرشمه" که دارای ریتم، مد(۱) "هسته ملودیک"، "نت‌های شروع"، "شاهد" و ایست مشخصی است در تمام ردیف‌ها یکسان است و از این نظرها تفاوت چندانی باهم ندارند.

متاسفانه بیشتر استادان گذشته نیز تنها ردیف خود را معتبر می‌دانستند و شاگردان را از فراگیری دیگر ردیف‌های موجود برحذر می‌داشتند. پیداست که چنین خصیصه‌ای جز فردگرایی نیست. جالب این که شاگردان آنان نیز هم‌اکنون براین باور پای می‌فشارند و با واپس نگری‌های خویش راه را برهرگونه همکاری سازنده و تبادل نظر، حتا در میان طرفداران موسیقی سنتی، بسته‌اند، مبادا روزی تکامل موسیقی احتمالا، بازار آنان را کساد کند. حتا برخی از استادان دارای چند ردیف مختلف‌بودند که به شاگردان خود تنها ردیف‌های‌ابتدایی و متوسط را آموزش می‌دادند و ردیف عالی را به‌ندرت در اختیار کسی می‌گذاشتند تا به‌اصطلاح فوت و فن‌کاسه‌گری را برای همیشه در آستین خویش نگاه دارند. علی‌رغم کیش‌پرستی‌ها، واپس نگری‌ها که در بالا به آن اشاره شد، بردوستداران موسیقی است که از مقام و اعتبار هنری این استادان به عنوان حافظ و انتقال دهنده ردیف‌های موسیقی سنتی و نیز به‌عنوان نوازندگان و خوانندگان چیره‌دست پاسداری کنند.

ج ـ ۳) چهره‌های موسیقی سنتی

از بزرگترین نوازندگان سال‌های پایانی سده نوزدهم باید از **آقاعلی اکبرخان‌فراهانی** و فرزندش **میرزا عبدالله**، (نوازنده مشهور تار) نام برد که کار جمع‌آوری و تنظیم ملودی‌های سنتی را در قالب دستگاه‌ها به همین نوازنده اخیر نسبت می‌دهند. از این‌رو ردیف میرزا عبدالله را می‌توان یکی از کامل‌ترین ردیف‌های موسیقی سنتی ایران دانست که کار پایه موسیقیدانان پس از اوقرار گرفته است. **میرزا حسین قلی** (دومین فرزند علی اکبر خان) و **آقا غلامحسین** نیز از دیگر نوازندگان برجسته تار و از ردیف‌دانان خبره دربار ناصری بودند که هریک در حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ما سهم به‌سزایی داشتند.

در سال‌های آغازین قرن بیستم با تاسیس *انجمن اخوت* که اعضای آن را اکثرا موسیقیدانان تشکیل می‌دادند، دوره‌شکوفایی موسیقی سنتی آغاز شد و کنسرت‌های‌عمومی که غالبا شامل پیش درآمد، آواز، تصنیف و رنگ بودند، برپا می‌شدند.

از میان هنرمندان این‌سال‌ها می‌توان از **درویش‌خان** مبدع پیش درآمد و نوازنده چیره‌دست تار و سه‌تار، **طاهرزاده** و **اقبال ـ السلطان**، پرقدرت‌ترین خوانندگان مکتب آواز اصفهان و تبریز نام برد. **عبدالله ـ خان دوامی** (ردیف‌دان و استاد آواز)، **سعید هرمزی** (استاد سه‌تار)، **علی اکبرخان شهنازی** (ردیف‌دان و استادتار)، **ابوالحسن صبا** (ردیف‌دان و استاد سه‌تار و ویلن)، **نورعلی خان برومند** (ردیف‌دان) و **داریوش صفوت** (ردیف‌دان) از جمله موسیقیدانان سنتی هستند که همه دانسته‌های ردیفی خود را دراختیار شاگردان و پژوهندگان هم ـ عصرشان نهادند. خوشبختانه اکنون اکثر ردیف‌ها و نغمه‌های موسیقی ایران برروی نوار ضبط شده و حتا پاره‌ای از آنها به نت درآمده است. در نتیجه نوازندگان ماهر به‌راحتی می‌توانند برای یادآوری گوشه‌ها و نغمه‌ها به‌منابع موجود مراجعه کنند و چنین است که بی‌گمان دیگر صرف ردیف‌دان بودن کاری هنری محسوب نخواهد شد. البته منظور از ردیف‌دان صرف آن است که برخی از استادان بودند و هنوز هم هستند که جز نواختن مکانیکی ردیف، با افتخار از برداشتن آن هیچ‌گونه خلاقیتی حتا در فن نوازندگی هم بدآشته‌اند و ندارند واجراهای مکررشان از یک دستگاه کوچک‌ترین تفاوتی باهم ندارد.

ج ـ ۴) تقسیم‌بندی موسیقی سنتی

موسیقی سنتی ایران که همان نغمه‌های قدیمی به‌جای مانده از میانه‌های سده نوزدهم است، به‌طور سنتی در دوازده مجموعه گردآوری شده است که هفت مجموعه از آن‌ها را در اصطلاح "دستگاه" به‌نام‌های: "شور"، "سه‌گاه"، "چهارگاه"، "ماهور"، "همایون" "راست‌پنجگاه" و "نوا" نامیده‌اند و پنج مجموعه دیگر که از این دستگاه‌ها مشتق شده‌اند و "آواز" گفته می‌شوند، عبارتند از: "دشتی"، "بیات ترک"، "افشاری"، "ابوعطا" (همگی مشتق از دستگاه شور) و "بیات اصفهان" (مشتق از دستگاه همایون).

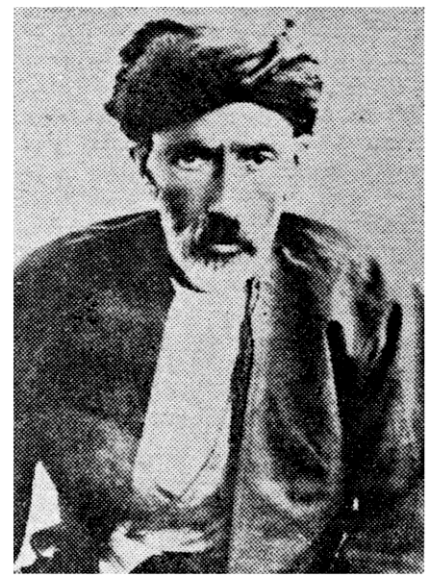
کل این دستگاه‌ها و آوازها را در اصطلاح "ردیف" می‌نامند که آنهم بردونوع است: ردیف‌سازی و ردیف آوازی.

هر دستگاه ابتدایا "درآمد" شروع می‌شود و به دنبال آن به ترتیب گوشه‌های دیگر که هرکدام اسامی بخصوصی دارند ارایه می‌شوند. درآمد فیگور ملودیک معینی است که مشخص کننده دستگاه است و برروی نت محوری و اصلی دستگاه آغاز می‌شود. "گوشه‌ها" که همان ملودی‌ها و نغمه‌های مختلف تشکیل دهنده دستگاه هستند از قالب‌های ملودیک و ریتمیک معینی برخوردارند. و هر یک چندین نت مهم و مشخص‌کننده دارند که عبارتند از:

۱) نت آغاز: نتی که ملودی گوشه بر روی آن شروع میشود.

۲) نت ایست: نتی که گوشه برروی آن تاکید و کرارا ایست می‌کند.

علی‌اکبر شیدا (شاعر تصنیف‌سار)

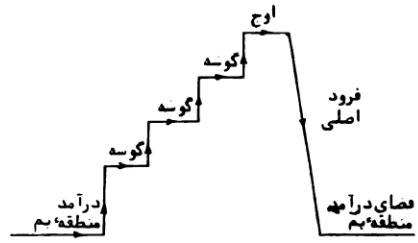


۳) نت شاهد: مهم‌ترین نت گوشه که تاکید بیشتری از نت‌های دیگر دارد و در طول اجرای گوشه بیش از سایر نت‌ها به گوش می‌رسد و در واقع نمایانگر گوشه‌است. اغلب گوشه‌ها دارای وسعت صوتی یک‌دانگ (متشکل از چهار نت متوالی)، یا گه‌گاه پنج نت هستند و ریتمی آزاد (یعنی فاقد ضربه‌های منظم پی‌درپی) دارند. یکی از قسمت‌های مهم هر دستگاه یا گوشه، "فرود" نام دارد که دارای ملودی نسبتا ثابت و معینی است و در آخر هرگوشه یا دستگاه می‌آید. وظیفه، "فرود" ارتباط دادن گوشه‌های مختلف به‌مایه‌ی اصلی دستگاه است. آخرین "فرود" هر دستگاه، حکم کادانس (قسمت پایانی) قطعات موسیقی کلاسیک را دارد که پس از گذار از گوشه‌های مختلف، دستگاه را در مایه اصلی و در روی نت ابتدایی درآمد به‌فرم سیکلیک (ادواری) به‌پایان می‌رساند. در واقع با یاری "فرود" است که در طول اجرا می‌توان دستگاه موردنظر را تشخیص داد. زیرا پاره‌ای از گوشه‌ها در دستگاه‌های مختلف مشترک‌اند و اجرای بی "فرود" آن‌ها کار تشخیص دستگاه مربوط را نسبتا" مشکل می‌سازد. اغلب، نوازنده یا خواننده در طول اجرا در یک دستگاه مشخص باقی می‌ماند، ولی گه‌گاه نیز برای تنوع، با استفاده از گوشه‌های مشترک (به عنوان رابط) با اجرای قسمت "فرود" جدید به دستگاه دیگری می‌رود. پس از "فرود"، با ارایه قسمت درآمد دستگاه جدید، "*مدولاسیون* (از یک دستگاه به دستگاه دیگر رفتن) تثبیت می‌شود و می‌توان به دیگر گوشه‌های دستگاه جدید رفت. این شیوه را در اصطلاح موسیقی سنتی، مرکب‌نوازی یا مرکب‌خوانی می‌نامند.

ج ــ ۵) بداهه نوازی و بداهه‌خوانی در موسیقی سنتی

چنان که گفته شد "ردیف" موسیقی‌سنتی ایران دارای گوشه‌هایی است که از نظر قالب‌های ملودیک ثابت هستند و نوازنده یا خواننده پس از فراگیری این قالب‌ها (ملودی مدل یا ملودی ــ نمونه) می‌تواند به نسبت ذوق و سلیقه شخصی خود براساس آن‌ها بداهه‌نوازی یا بداهه‌خوانی کند. اصولا" امپروویزاسیون "در موسیقی سنتی ایران علاوه بر تکیه بر قدرت اجرایی وسلیقه اجرایی هنری برعوامل دیگری چون‌تزیینات مختلف ملودی‌ها، تکرارهای بدون تغییر، تکرارهای تغییر یافته و سکانس‌وار، بسط و گسترش ملودی‌ها و حمله‌ها در چهارچوب اصلی گوشه‌ها استوار است، از این‌رو می‌توان نوازنده یا خواننده را تا حدی آهنگساز به‌شمار آورد، زیرا هرگز اجرای یکسانی از دستگاه صورت نمی‌پذیرد و هر اجرا با اجراهای پیشین تفاوت خواهد داشت. نوازنده یا خواننده مختار است‌که تمام یا فقط تعدادی از گوشه‌های مهم دستگاه را انتخاب کند که در نتیجه تعداد گوشه‌ها و مدت زمان اجرای آن‌ها متغیر خواهندبود.

معمولا اجرای هردستگاه ابتدا از قسمت بم درآمد شروع می‌شود وپس از گذار از گوشه‌ها به نقطهٔ اوج خود می‌رسد، سپس با فرود پایانی، دوباره به قسمت بم ابتدایی بازگشت داده می‌شود که در کل، طراحی "سیکلیک" گونه (ادواری) به‌شکل زیر خواهد داشت:



ج ــ ۶) فرم‌های موسیقی سنتی

علاوه بر دستگاه که خود دارای فرم خاصی است و در بالا به آن اشاره شد، فرم‌های آهنگساری دیگری نیز در موسیقی سنتی ایران وجود دارند که هریک دارای ریتم منظم و ساختمان مشخصی هستند. این فرم‌ها عبارتند از: رنگ، چهارمضراب، پیش درآمد و تصنیف.

رنگ: یکی از کهن‌ترین فرم‌های‌آهنگساری در موسیقی سنتی ایران است که در اغلب ردیف‌ها به‌صورت قطعات کوچکی جلوه‌گر می‌شود. رنگ دارای ریتمی ترکیبی و شاد است و اغلب با گروه‌سازها اجرا می‌شود.

چهار مضراب: در ردیف موسیقی سنتی ایران اغلب در قسمت درآمد دستگاه، یا در بعضی از گوشه‌های مهم قطعات فراوانی به‌این نام یافت می‌شوند. اصطلاح چهار مضراب شاید از به‌هم‌خوردن همزمان مضراب با چهار سیم تار سرچشمه گرفته باشد و بیشتر قطعه‌ای هنری و به‌نسبت مشکل برای یک ساز تنها است که توانایی نوازنده با اجرای آن به نمایش در می‌آید. از این رو می‌توان این فرم را به "اتود" در موسیقی کلاسیک غربی تشبیه کرد. چهار مضراب ریتمی ترکیبی‌دارد و بیشتر به‌صورت بداهه‌نوازی در گوشه‌های دستگاه اجرا می‌شود. دیگر مشخصه‌های مهم چهار مضراب عبارتند از: حالت پرتحرک و سریع، دارابودن نت‌های واخوان (نت یا نت‌های طویلی که همراه ملودی‌ها شنیده می‌شود) و فیگور ریتمیک مشخص که آن را در اصطلاح پایه‌ی چهار مضراب می‌نامند. هر چهار مضراب دارای پایه‌ی مخصوص به‌خود است که درآغاز و در میانه‌ی آن به تناوب تکرار می‌شود و اغلب ملودی‌ها براساس همین قالب ریتمیک (پایه) گسترش‌می‌یابند.

پیش درآمد: یکی دیگر از فرم‌های آهنگسازی نسبتا جدیدی است که در اوایل قرن بیستم به ابتکار *درویش خان* خلق شد. "پیش‌درآمد" معمولا" توسط‌ارکستروقبل‌از اجرای دستگاه نواخته می‌شود و حالتی موقر و آرام دارد. این فرم اکثرا دارای ریتمی دو ضربی یا سه‌ضربی است و از دیگر فرم‌های موسیقی‌سازی طولانی‌تر است، از این‌رو گوشه‌های متعددی از دستگاه را دربر می‌گیرد. پیش درآمد، قبل از *درویش خان* نیز به‌صورت قطعه‌یی کوتاه وجود داشته که اکثرا در قسمت درآمد دستگاه اجرا می‌شده و اهمیت چندانی نداشته است. چون پیش درآمد اغلب به‌صورت قطعه‌ای پیش ساخته است، درنتیجه از شیوه‌ی بداهه ــ نوازی درآن استفاده چندانی نمی‌شود.

تصنیف: یکی دیگر از فرم‌های‌آهنگسازی آوازی است که بداهه‌نوازی یا بداهه‌خوانی

علاءحسین درویش (استاد تار و سه‌تار)

در آن نقش چندانی ندارد و کاملا" ریتم منظم و ملودی‌های از پیش ساخته‌ای دارد. تاریخ این فرم به‌زمان رودکی، تصنیف‌خوان و نوازنده‌ی "چنگ" و "عود" دربار ساسانیان باز می‌گردد که سروده‌های خود را با ساز می‌خوانده است.

این فرم در اوایل قرن بیستم منزلت سیاسی ــ اجتماعی خاصی پیدا کرد و از میان آهنگسازان آن می‌توان از *عارف*، *شیدا* و *امیرجاهد* رانام برد که آثارشان هنوز هم اجرا می‌شود و از قدرت و زیبائی خاصی برخوردارند. تصنیف قطعه‌ای‌آوازی است، با همراهی ارکستر که اغلب با مقدمه‌ی کوتاه ارکستری شروع می‌شود، سپس قسمت‌آواز، به‌تناوب با پاسخ‌های ارکستری در میان اثر همراه می‌شود و سرانجام با ارکستر خاتمه می‌یابد.

فرم تصنیف برخلاف ترانه‌های محلی که فرمی بندبند و ترجیع‌بندی دارند، اغلب به‌صورت "سراسر تصنیف شده" است (یعنی بیشتر ادبیات از شعردارای ملودی جداگانه‌ای هستند).

تصنیف سنتی نیز همانند دیگر فرم‌های آهنگسازی یادشده یک‌صدایی است و همه‌ی سازهای شرکت‌کننده در آن، ملودی‌واحدی را در مناطق صوتی متفاوت اجرا می‌کنند. متن آوازی اکثرا سیلابیک است و موسیقی کاملا از "آکسان‌ها" و اوزان شعری پیروی می‌کند.

اجرای کامل یک برنامهٔ موسیقی سنتی به‌صورت زیر مرحله‌بندی می‌شود:

۱) پیش درآمد، ۲) آواز، ۳) چهارمضراب، ۴) آواز، ۵) تصنیف، ۶) رنگ.

---

1) Mode

با یاد آن صدای مخملی

غلامحسین بنان ــ فرزند **بنان‌الدوله** از رجال مشهور قاجاری ــ در سال ۱۲۹۰ شمسی در تهران بدنیا آمد. استعداد او در موسیقی نخست با علاقه‌ای که به نواختن ارگ منزلشان داشت آشکار شد. ارگ‌های معمول آن‌زمان با پدال پایی و ایجاد دم، قابل نواختن بود. **بنان** به زودی بر اثر علاقه توانست قطعه‌های ساده‌ای را با این ساز بنوازد و مورد تشویق قرار گیرد. در سال‌های بعد، ضمن ادامه‌ی تحصیلاتش، از سن ۱۳ سالگی (که پس از بلوغ جسمی، جگونگی صدایش مشخص شده بود) به لحاظ صدای خوشی که داشت نزد اساتیدی‌چون **ناصر سیف** و **ضیاالذاکرین** به آموختن ردیف‌های ایرانی پرداخت. در سال‌های بعد ازطریق محالست با هنرمندان و شنیدن صفحات اساتید وقت (مانند **طاهرزاده** و **اقبال‌السلطان**) با این هنر بیشتر مانوس شد. مدتی بعد توسط استاد **مرتضی نی‌داوود** (۱۳۶۲ــ۱۲۸۰) نوازنده چیره‌دست تار کشف شد. **مرتضی نی‌داوود** مدت‌ها شاگرد **میرزا حسین‌قلی** و **درویش‌خان** بود و پنجه‌ای بسیار شیرین در تار داشت و آثار بسیار زیبایی از او بصورت صفحه بجا مانده است. **نی‌داوود** عریره‌ای بسیار عالی در کشف استعدادهای جوان و ناشناخته داشت. اولین کسی که هنر **بنان** و آتیه درخشان‌اش را حدس زد، او بود. محالست با **نی‌داوود** سهم قابل‌توجهی در پیشرفت **بنان** داشت.

در سال‌های بعد **بنان** تصمیم گرفت که دوش خود را در هرپیشگی نیازماید و مدتی را نیز به تعلیم فن بازیگری پرداخت. تئاتر آنروزان صاحب افرادی خوشنام و زحمتکش مانند **میرسیف‌الدین کرمانشاهی** و **اسمعیل مهرتاش** بود. با اینکه **بنان** به تصدیق نزدیکانش دارای استعداد زیادی در این زمینه بود اما معلوم نشد که چرا به این کار ادامه نداد. (فقط بعدها در سال ۱۳۲۷ همراه چهره‌های معروف آنروزگار در فیلمی به نام "توفان زندگی" ساخته‌ی **علی دریابیگی** و **اسمعیل کوشان** بازی کرد که داستان آن در "انجمن موسیقی ملی" اتفاق می‌افتد).

با نزدیک شدن دهه ۱۳۲۰ و اشاعه نوع جدیدی از موسیقی، که **کلنل علینقی وزیری** موسس آن بود، درهای دنیای جدیدی به روی **بنان** باز شد. "انجمن موسیقی ملی" واقع در خیابان هدایت در آن‌وقت اعضای ارزشمندی چون **ابوالحسن صبا**، **عبدالعلی وزیری**، **نصرالله زرین‌پنجه** و **روح‌الله خالقی** داشت به اضافه شخص **علینقی وزیری** که آهنگسازی استاد و نوازنده‌ای اعجاب‌انگیز بود. **بنان** توسط **علینقی وزیری** (که برادر همسر اولش بود) با **روح‌الله خالقی** آشنا شد که این دوستی تا آخرین روزهای زندگی **خالقی** ادامه یافت. **بنان** با ورود به مکتب موسیقی **وزیری**، راه و سبک خویش را یافت و آن را ادامه داد و به تصدیق همگان، در این سبک یگانه و ممتاز بود و تا آخرین سال عمرش در این کار رقیب و مانندی نیافت. هرچند که تصانیف **وزیری** را خوانندگان دیگری چون **عبدالعلی وزیری** و... اجرا کرده‌اند، اما اجراهای **بنان** امتیاز و ویژگی دیگر دارد که برای هرآشنای علاقمند به موسیقی ایرانی قابل درک است.

با تاسیس برنامه‌ی گل‌ها در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۳۳۰ توسط **داود پیرنیا**، **بنان** از یاهای اصلی و ثابت این برنامه بود و در برنامه‌های بسیاری ازقبیل "گلهای جاویدان"، "گلهای رنگارنگ"، "برگ سبز"، "یک شاخه گل" و... همرس را بسان داد. در این سال‌ها که اوج کار **بنان** بود، او ساخته‌های آهنگسازان بسیاری را اجرا کرد از آن‌جمله‌اند: **علینقی وزیری**، **روح‌الله خالقی**، **ابوالحسن صبا**، **مرتضی محجوبی**، **موسی معروفی**، **حسین یاحقی**، **نصرالله زرین‌پنجه**، **اکبر محسنی**، **جواد معروفی** و... از شاهکارهای **بنان** می‌توان از اجرای تصانیف، **عارف** با تنظیم **روح‌الله خالقی** و آهنگهای زیبای **مرتضی محجوبی** با شعر **رهی معیری** نام برد.

به‌جز اجراهای ارکستری، **بنان** آثار بسیاری درقالب آواز به همراهی ساز تنها دارد که با استادانی چون **ابوالحسن صبا**، **مرتضی محجوبی**، **لطف‌الله مجد**، **حسین تهرانی**، **علی تجویدی**، **احمد عبادی** و... اجرا شده. بخصوص قسمت اعظم کارهای **بنان** با پیانوی **مرتضی محجوبی**، (و گاه به‌همراه ویلن **تجویدی** و صرت **تهرانی** است) آهنگساز و نوازنده پیانو بود. **مرتضی محجوبی** در تاریخ موسیقی ایران تنها کسی است که در زمان حیاتش موسیقی ایران را با حفظ حالات و کیفیات و ریزه‌کاری‌هایش بطرزی زیبا و صحیح و اصیل، با پیانو می‌نواخت. حالت صدای **بنان**، بنا به تصریح **حسینعلی فلاح** دارای کیفیتی اصیل بود و این مربوط می‌شد به ساختمان و تربیت حنجره و حالت روحی **بنان**. ساز **محجوبی** هم دارای چنین حالات و کیفیاتی بود و به این‌منظور، آثار بسیار زیبایی از همکاری این‌دو بجا ماند تا جایی که نسل جوان امروز که علاقمند به موسیقی ایرانی است، بیش‌تر نام **بنان** و **محجوبی** را بصورتی مترادف در ذهن دارد. ناگفته نماند که **بنان** تابحال بهترین اجراکننده آثار **مرتضی محجوبی** به شمار می‌آید.

بنان با اینکه‌زیادتحصیلات علمی و آکادمیک موسیقی نداشت، اما به مدد حافظه قوی، احساس و درک شگرفش از کار خود، طرز نت‌نویسی و طرز یادداشت کردن مخصوصی که از آهنگ‌ها داشت، بخوبی از عهده رعایت همه‌ی وجوه مختلف کارش برمی‌آمد. **بنان** از خوانندگان نادری بود که در اجرای تصانیفش به دقت رعایت وزن و ریتم را می‌کرد و به اصطلاح "هیچ‌گاه از ضرب نمی‌انداخت" و این خصیصه را، گذشته از گوش دقیق و آشنا به وزن که داشت، مدیون مدت‌زمانی بود که در نوجوانی به آموزش ضرب پرداخته بود و این از مشخصات کسانی است که در مکتب قدیم و سنتی موسیقی ایران تحصیل کرده‌اند. در مکتب قدیم، کار کردن با تنبک برای تقویت "حس ریتم" تا مدتی اجباری بود و سهم بسیاری در تربیت درست شاگرد داشت.

بنان در تلفیق شعر و موسیقی استادی مسلم بود و از معدود افرادی بود که در اجرا به جنان پایه‌ای از استادی و مهارت رسیده بود که قادر به پوشانیدن نقایص شعری هم

می‌شد. برای مثال، *بنان* چند ترانه و تصنیف خوانده است که اشعار آنها از جوهر شعری ناب برخوردار نیستند و ازلحاظ قافیه‌بندی و دیگر مسائل شعری اشکال دارند اما احرای استادانه *بنان* و طرز خواندنش، لنگی و نارسایی شعر را پوشانیده است، طوری که اصلا ذوق و ضمیر شنونده را آزار نمی‌دهد.

بنان در فن مرکب‌خوانی نیز ماهر بود و شاهد این مدعا نوار "گلهای رنگارنگ" او است که در آن پس از تصنیف "چه شب‌ها"، (با شعر *نواب صفا* و آهنگ *مرتضی محجوبی*)، همراه پیانوی *جواد معروفی*، از "دشتی" به "ماهور" و دوباره به "دشتی" فرود آمده است. صدای *بنان*، رنگ و طنین خاص خود را داشت و غیرقابل‌تقلید بود و بخصوص دارای تحریرهای روشن و درخشان و حساب‌شده‌ای بود که بیش‌تر بار عاطفی و احساسی عمیقی داشتند و اصولا *بنان* از خصوصیاتی که در فن آواز داشت، همین توازن درست و زیبای اندیشه و احساس بود. در نوارهای *بنان*، آن احساس‌گرایی افراطی و سوزناک و سطحی (که بعدها در خوانندگان نسل بعدی تاحدی باب شد) و فشار برای تاثیرگذاری روی شنونده، شنیده نمی‌شود.

غلامحسین بنان از خوانندگان معدودی بود که در تمام مدت زندگی هنریش به اصالت هنر و راه خویش وفادار ماند. تحت تاثیر هیچ‌گونه ابتذال قرار نگرفت و هیچ‌گاه تصنیف سبک یا مبتذلی نخواند و هنرش را نفروخت و این وسواس تا به آن‌جا بود که حتا در محالس خصوصی دوستانه نیز حتی‌المقدور از خواندن ابا می‌کرد و فقط به خواهش و اصرار زیاد دوستان تن به این کار می‌داد.

از سال ۱۳۴۵ به علت رواج بیش‌از حد ابتذال در موسیقی و هرج‌ومرج در موسیقی ایرانی کم‌کم دست از خواندن کشید و گوشه‌نشینی اختیار کرد. وی مسبب اوضاع نابسامان موسیقی ایرانی را سیاست غلط دولت و مدیریت مغرضانه اداره رادیو می‌دانست و در مصاحبه‌هایی که در مطبوعات سال‌های ۵۷–۱۳۴۵ می‌شد، به راحتی نظریاتش را بیان می‌کرد و معتقد بود که شرط پیشرفت ما در موسیقی، وجود مراکز متعدد آموزش موسیقی بصورتی گسترده است تا جایی که هر شهرستان یکی دوتا کنسرواتوار داشته باشد. *بنان* مردی بود با ظاهری خوش، اندامی درشت و بلند و صورتی مردانه و لبخندی زیبا که آن را می‌پوشاند. بسیار مرتب و خوش‌لباس و خوش‌مشرب بود و رفتاری متین و دوستانه داشت. در آذر ۱۳۳۶ در تصادفی واقع در جاده کرج، یک چشم او نابینا شد و او از آن به بعد تا آخر عمر از عینک دودی استفاده می‌کرد. بغیر از شغلی که در اداره رادیو داشت مدت‌ها در "اداره‌ی غله" مشغول به کار بود. او با بیش‌تر هنرمندان نشست و برخاست داشت و از میان شاگردان خوب‌اش آقای *کاوه دیلمی* را می‌توان نام برد. *بنان* به سبب بیماری جهاز هاضمه مدتی را در بیمارستان ایرانمهر تهران بستری بود تا اینکه در ۸ اسفند ۱۳۶۴ درگذشت و در امامزاده‌طاهر در شهر کرج مدفون گردید.

یاد *غلامحسین بنان*، خواننده بزرگ موسیقی ایران را که از تنها بازماندگان اساتید قدیم بود در آستانه سومین سالگرد رحلتش گرامی می‌داریم.

علی‌رضا میرعلی‌نقی

بحران سینمای فرانسه

استفن گرین هاوس

ترجمه‌ی مجید مصطفوی

قبل از هرچیز، به‌دشواری می‌توان درک کرد که‌چرا صنعت سینمای فرانسه تا بدین حد دچار نگرانی و بیم است. امسال، "خداحافظ بچه‌ها" ساخته‌ٔ "لوبی مال" جایزه اصلی جشنواره‌ٔ سینمایی "ونیز" را تصاحب کرد و "زیر آفتاب شیطان" ساخته‌ٔ "موریس پیالا" جای اول را در جشنواره‌ٔ کن به خود اختصاص داد. در آن سوی اقیانوس کبیر، "ژان دوفلوره" ساخته حماسی "کلود بری" در کانون‌های هنری نیویورک با استقبال روبرو شده و کمپانی "تاجستون پیکچرز" در اقدامی بی‌نهایت مداهنه‌آمیز به بازسازی سه مرد و یک گهواره پرداخته است.

افزون بر اینها، مگر چند کشور می‌توانند به داشتن کهکشانی از کارگردانی نظیر "اریک رومر"، "لوبی مال"، "ژان ـ لوک‌گدار"، "برتران تاورنیه" و "آلن رنه" برخود ببالند؟

با همه این احوال، آنچه که این روزها تمام فیلمسازان فرانسوی از آن صحبت می‌کنند "بحران" است.

دکر آماری چند، بیانگر این‌حکایت است. در سال ۱۹۸۶، تعداد ۱۶۳ میلیون فرانسوی در فرانسه به سینما رفته‌اند. در سال جاری، این رقم بیست درصد کاهش داشته است. درنتیجه، دست‌اندرکاران صنعت سینما پیش‌بینی می‌کنند که طی سه سال آینده بیش‌از ۳۰ درصد سینماهای فرانسه ناگزیر از تعطیل هستند. رقم تولیدات سینمایی فرانسه از ۱۶۰ فیلم در سال ۱۹۸۴ به ۱۲۰ فیلم در سال اخیر رسیده است. و سال گذشته، برای‌نخستین بار، سینماروهای فرانسوی بیشتر به دیدن فیلم‌های آمریکایی رفته‌اند تا فیلم‌های فرانسوی.

اما به‌نظر می‌رسد بحران سینمای فرانسه دلایل دیگری بجز سینماروهای فرانسوی داشته باشد: تعداد ایستگاه‌های تلویزیونی از سال ۱۹۸۴ از سه ایستگاه به شش ایستگاه افزایش یافته است. تعداد فیلم‌هایی که از تلویزیون پخش می‌شود نیز دوبرابر شده است و بینندگان می‌دانند که‌اگر پس‌از روی پرده‌آمدن فیلمی یک سال صبر کنند آن‌را بر صفحه تلویزیون خواهند دید، و "کانال پلو" Canal Plus نخستین شبکه تلویزیون کابلی، ویژه نمایش فیلم‌های سینمایی، در سال ۱۹۸۴ آغاز به‌کار کرده است.

برخی از دست‌اندرکاران صنعت سینما می‌گویند بمب‌گذاری‌های سال گذشته تروریست‌ها در پاریس موجب شده تا بسیاری از سینماروها را به ماندن در خانه ترغیب کند. برخی دیگر گرانی قیمت بلیت سینماها ـ اغلب ۳۵ فرانک (حدود ۶/۵۰ دلار) یا بیشتر ـ و عدم رضایت تماشاگران از پرده‌های کوچک سینماهای "مولتی‌پلکس" (چند سالن سینما در یک ساختمان) را دلیل بحران می‌دانند.

اما به گفته بعضی از مقامات سینمایی فقط یک دلیل برجسته وجود دارد که بیماری سینمای فرانسه را موجب شده‌است: فیلم‌هایش به‌اندازه کافی خوب نیستند. البته، هریکی دوسال یک فیلم فوق‌العاده از "مال"، یک فیلم خوب از "رومر"، یک فیلم جذاب از "گدار" نمایش داده می‌شود، اما صدها فیلم فرانسوی دیگر چه؟

"رنه‌بونل"، مدیر برنامه‌های سینمایی شبکه‌ٔ "کانال‌پلو"، معتقد است: "فیلم‌هایی که ساخته می‌شوند معمولا" به‌قدر کافی خوب نیستند که مردم را به سالن‌های سینما بکشانند. فیلم‌های امروزی تفاوت چندانی با فیلم‌هایی که از تلویزیون به نمایش درمی‌آید ندارند".

صنعت سینمای فرانسه به دو شاخه تقسیم شده‌است ـ فیلمسازان تجاری و فیلمسازان "هنری" ـ و اگرچه هردو طرف به‌ندرت بایکدیگر توافق دارند اما همه آنها در حدی بودن بحران هم‌عقیده هستند. فیلمسازان تجاری دلواپس آن هستند که کاهش شمار تماشاگر باعث شود ده‌ها فیلم کمدی و پلیسی هیجان‌انگیز که همیشه پولساز بوده‌اند دچار شکست‌های مالی شوند. از آنجایی که هیچ‌کس نمی‌خواهد فیلمی بسازد که شکست مالی نصیبش شود، فیلم‌های کمتری ساخته خواهد شد.

فیلمسازان هنری، در حالی که نسبت به تماشاگران وفادارشان دلگرم هستند، این نگرانی را هم دارند که

تصویری از فیلم "خداحافظ بچه‌های" لوئی مال"

کاهش کلی تماشاگران کار آنها را برای تهیه بودجه دشوارتر کند.

تهیه‌کنندگان فرانسوی بودجه فیلم‌هایشان را از توزیع‌کنندگان، ایستگاه‌های تلویزیونی، سرمایه‌گذاران و دولت تامین می‌کنند. توزیع‌کنندگان فیلم به‌طور سنتی منبع اصلی سرمایه‌گذاری فیلم‌های فرانسوی بوده‌اند. اما از آنجایی که سینمای فرانسه دوران سختی را می‌گذراند این چشمه هم به سرعت رو به خشک‌شدن گذاشته است. در چنین احوالی، دولت نیز بودجه کمتری را به سینما اختصاص داده است. اما کانال‌های تلویزیونی این خلاء را پر کرده‌اند و بیشتر از همیشه گزارش فیلم‌هایی را می‌دهند که ساخته شده‌اند و یا نیمه‌کاره مانده‌اند.

"آن آندرو"، نویسنده‌ٔ سینمایی یک هفته‌نامه فرانسوی، می‌گوید: "تلویزیون فیلم‌های معتبری می‌خواهد که بدون اشکال و دردسر باشد. ستارگان معروف و داستان ساده و روانی داشته باشد. وضعیت نگران کننده‌ای است".

"سرژ توبیانا"، سردبیر "کاه‌رو سینما"، می‌گوید: "ما شاهد انتقال سینمای فرانسه هستیم".

"پاتریک برون"، مدیر برنامه‌های سینمایی شبکه تلویزیونی کانال ۳ فرانسه، اظهار می‌دارد یکی از بزرگترین مشکلات سینمای فرانسه آن چیزی است که معمولاً بدان nombrilisme می‌گویند ـ واژه‌ای استهزاءآمیز که می‌توان آن‌را به نگاه شیفته‌وار به ناف دیگری معنی کرد. به اعتقاد او، بسیاری از فیلم‌های فرانسوی خودمحور هستند و به آنچه که در جهان اتفاق می‌افتد توجهی نشان نمی‌دهند. او می‌گوید: "در ایالات متحده، فیلم‌های برجسته‌ای درباره‌ٔ دنیای واقعی ساخته می‌شود، فیلم‌هایی مثل **کرامر علیه کرامر** و **جوخه نظامی**. چرا ما چنین فیلم‌هایی نمی‌سازیم؟"

شاید هراس‌آورترین نکته این باشد که بحران موجود، سینمای فرانسه را از پرورش فیلمسازان جوانی که جایگزین "تروفو"ها و "گدار"ها شوند ناتوان سازد. بسیاری از علاقه‌مندان سینما از آن بیم دارند که سینمای فرانسه بزودی در سپردن تاج و تخت به‌دست نسل جوان دچار مشکلاتی شود، چراکه "فرانسواتروفو" در سال ۱۹۸۴ درگذشته، "رومر" ۶۷ سال دارد، "رنه" ۶۵ سال، "گدار" ۵۷ سال و "مال" ۵۵ سال.

بعضی از کارگردانان جوان‌نظیر "دنیل کوربس" (سازنده‌ٔ "سودای نعناع") و "ژان ـ ژاک‌بینیه" (سازنده‌ٔ "ربوا") هرکدام یک فیلم موفق ساخته‌اند، اما تا حالا آثارشان بیشتر به موفقیت تجاری نظر داشته‌اند.

سینمای فرانسه از نبود بازیگران سینما نیز دچار کمبود است. فرانسویان همیشه برای دیدن فیلم‌های "ژان ـ پل‌بلموندو"، "آلن دلون" یا "لینو ونتورا" سرودست می‌شکستند. اما این روزها اغلب‌شان سرگرم بازی در فیلم‌های درجه دو هستند. و "ونتورا" هم در ماه اکتبر درگذشته است. "کاترین دونوو"، "ایو مونتان" و "ایزابل آجانی" هنوز طرفداران زیادی دارند. اما آنان کمتر از سابق فیلم بازی می‌کنند. فقط "ژرارد پاردیو"، بازیگر "ژان دوفلوره"، به‌نظر می‌رسد که قادر به جذب انبوه تماشاگر است.

برون می‌گوید: "سینمای فرانسه به بازیگران ممتاز، کارگردانان ممتاز و دیالوگ‌نویسان نیاز دارد. به‌نظر می‌رسد که ما درحال حاضر فاقد همه اینها هستیم. فرانسه با "پیکاسو"، "میرو"، "ماتیس" و "براک" یک دوران طلایی هنری را سپری کرده است. دوران‌های تاریکی هم وجود داشته. و این همان چیزی است که اکنون گریبانگیر سینمای فرانسه‌است".

بطوری‌که می‌گویند توزیع‌کنندگان و شبکه‌های تلویزیونی، که بیشتر هر زمان دیگری از خطر کردن پرهیز می‌کنند، تمایلی ندارند که روی ناشناخته‌ها سرمایه‌گذاری کنند. کارگردانان جوان گله دارند که بودجه اندکی که دراختیار آنان قرار می‌گیرد معمولاً تکافوی ساختن فیلمی با شرکت ستارگان برجسته سینما را نمی‌کند تا قادر باشد تماشاگر را به سینما بکشاند. اما "ماریس کارمیتز"، تهیه‌کننده "خداحافظ بچه‌ها"، خوشبین است. او می‌گوید: "برای ساختن فیلمی فوق‌العاده نیازی به پول کلان نیست. کارگردانان جوان فرانسه اگر بودجه کافی دراختیار ندارند، باید جسارت بیشتر داشته باشند و ابتکار و خلاقیت خود را به‌کار گیرند".

اسپرسال هرالدتریبون ۱۳ـ۱۲ دسامبر ۱۹۸۷)

پاپیروس

خرید و فروش کتاب‌ها و مجلات تاریخی، ادبی و هنری

کتابخانه شخصی شما را خریداریم

تلفن: ۸۳۳۱۵۶، ۹ صبح تا ۸ شب

آریا تور آژانس بین‌المللی مسافرتی و جهانگردی

توردوبی، شارجه، پکن، شانگهای

تهران: خیابان ویلا، شماره‌ی ۱۰۳ ـ ۱۰۵

تلفن: ۸۳۱۹۴۴ ـ ۸۳۱۹۴۳ ـ ۸۲۷۴۶۲

تلکس: آرت ـ ۲۱۴۰۷۵

آژانس دنیای سبز

دوبی، شارجه، ابوظبی

(۶ روزه ـ ۱۶۰ دلار + ۴۴۰۰ تومان)

احد و ۱۲ ام دوبی / ۲۲۵۰ تومان

تلفن: ۲۶۰۰۹۰ ـ ۲۶۰۰۸۰

نمایندگی فروش بلیت‌های ایران ایر و کلیه خطوط هوایی

فیلم: سیاستگذاری

جیمز موناکو

ترجمه‌ی باربد طاهری

اقتصاد فیلم تعیین‌کننده امکانات زیربنایی آن است و به عبارتی نمایانگر قابلیت‌های آن و مشخص‌کننده‌ی شالوده‌های پیدایی و ساختمانش. سیاستگذاری فیلم مشخص‌کننده‌ی شکل ساختمانی‌اش است، چرا که چگونگی ارتباط آنرا با جهان اطرافش معین می‌کند. درک ما از فیلم دو بعد دارد: تجربه کردن و مصرف. جنبه‌های اجتماعی فیلم، توضیح دهنده‌ی این معنا است که فیلم چگونه بازتابی دارد و چطور با دیگر تجارب ما آمیخته می‌شود. سیاستگذاری روانی فیلم درجهت دریافت و توضیح بازتاب‌های فردی خاص ما می‌کوشد، چون فیلم پدیده‌ای همه‌پسند و در ارتباطی گسترده با مردم است، لذا می‌تواند نقش عمده‌ای در شکل‌گیری فرهنگ امروزی ایفا کند که در مقوله‌ی "اجتماعی ــ سیاسی" فیلم جای می‌گیرد. از آن‌جایی که فیلم فراهم‌آورنده‌ی تاثیری قدرتمند و پذیرفتنی از واقعیات است، اثری عمیق بر بینندگانش برجای می‌گذارد که در مقوله‌ی تاثیرات "روانی ــ سیاسی" فیلم قرار می‌گیرد. هرچند که دو وجه بالا به‌شدت باهم درآمیخته‌اند ولی با این‌همه تعیین وجوه تمایز آنها لازم است، چرا که یکی در زمینه‌ی تاثیرات جمعی است و دیگری در زمینه‌ی تاثیرات فردی.

از هر دیدگاهی که بنگریم فیلم مشخصا" یک پدیده‌ی سیاسی است و حقیقتا پیدایش و بقایش، خود رویدادی انقلابی است. "والتر بنجامین" منتقد معروف و سرشناس در نوشته‌ی بیادماندنی‌اش "آثار هنری در عصر تکثیر ماشینی" (۱) می‌نویسد:

"ممکن است با گفتن این حرف، موضوع را عمومیت بخشیم که تکنیک تکثیر، هر کپی از اثرهنری را از محدوده‌ی سنت خارج می‌کند. به عبارتی دیگر تکثیر (ویژگی) منحصر به‌فرد بودن هر اثر هنری را از آن می‌گیرد، درعین این که به صاحب کپی این امکان را می‌دهد که آن را در شرایط خاص خودش مالک باشد و این به "کپی" قابلیت‌های تازه می‌بخشد و این دو فرایند به انهدام شدید سنت منجر می‌شود، و (ازطرفی) این دو فرایند با حرکت‌های گروهی و توده‌ای ارتباط نزدیک دارد. و قدرتمندترین مولفه‌ی این جریان، فیلم است که اهمیت اجتماعی آن، به‌ویژه در مثبت‌ترین وجهاش، قابل ارزیابی نخواهد بود مگر با شناخت قدرت تخریبی‌اش در محو ارزش‌های سنتی میراث‌های فرهنگی."

نوشته‌های "بنجامین" هرچند کمی دور از ذهن هستند، ولی اشاره‌هایش به فیلم، اصول (قاعده) دقیقی است برای دریافت عملکرد فیلم و سایر هنرهای قابل‌تکثیر توسط وسیله‌های مکانیکی. در اجتماع عمدتا تفاوت بین فیلم و سایر هنرهای قبلی به اعتبار "بنجامین" آن است که این هنر جدید قابلیت تکثیر وسیع را دارد و در دسترس گروه کثیری قرار می‌گیرد و نه تعدادی مشخص و محدود (جنبه‌ی سیاسی اجتماعی آن). و این خود تاثیری انقلابی برجای می‌گذارد، چرا که نه تنها در دسترس تعداد بی‌شماری از خواستاران قرار می‌گیرد، بلکه با نظاره‌گرانش در شرایط آنها برخورد می‌کند، و بدین‌سان رابطه‌ی سنتی برخورد میان اثر هنری و خواستارش واژگونه می‌شود. این دو واقعیت درمورد فیلم ــ اولا متعدد است نه منحصربفرد، ثانیا تا بی‌شمار قابل‌تکثیر است ــ با مفهوم رومانتیک هنر و درنتیجه با معنای زندگی و خلوص اثر هنری تضاد دارد (زمینه‌ی روانی ــ سیاسی).

فیلم برداشت ما از جهان و نحوه زیست در آن را کم‌وبیش تغییر داده است، درحالی که خصلت وجودی فیلم می‌تواند انقلابی باشد، استفاده از آن عمدتا چنین نیست. چرا که مجراهای توزیع آن محدود است، و هزینه‌های تولید دسترسی به آن را در انحصار سرمایه‌داران قرار می‌دهد، و سبب می‌شود تا این رسانه در اختیار مطلق معدودی قرار داشته باشد. مثلا در امریکا بین سال‌های ۱۹۲۰ الی ۱۹۵۰ "مووی" عمده‌ترین قالب برای شناخت و توضیح هویت ملی به شمار می‌آمد (به تدریج از سال‌های ۵۰ به بعد تلویزیون جای آنرا گرفت).

تاریخ‌نگاران در این‌مورد به کنکاش برخاسته‌اند که آیا "مووی"ها به نمایش هویت فرهنگی واقعا موجود همت گماشته‌اند یا چیزی دلخواه در تخیل خود را تولید کرده‌اند و این تخیل به تدریج بجای واقعیت ازسوی عام پذیرفته شده. هرچند که این نتیجه‌گیری نیاز به توضیح بیش‌تری دارد، ولی بی‌گمان نویسندگان، تهیه‌کنندگان، کارگردانان و صنعتگرانی که در تولید فیلم‌ها نقش داشته‌اند، و در استودیوهای بزرگ در عصر طلایی هالیوود چرخ بی‌وقفه تولیدات فیلم را می‌گردانیدند، بی‌شک برداشت‌های خودشان را از "**زندگی واقعی**" بر پرده‌ی سینما بازمی‌تابانیدند. و جای تردیدی نیست که برداشت‌ها و حقایق زندگی، اگر حتا عمدا برای اهداف سیاسی دگرگون نشده باشند، به دلیل مصالح سینمایی برخی از موارد آن عمده و بسیاری دیگر رنگ‌پریده بر پرده‌ها به نمایش درآمده‌اند و این خود در شکل‌گیری فرهنگ پذیرفته همگان تاثیری اساسی داشته است. از این‌رو دو عامل بر سیاستگذاری‌های فیلم مسلط است، اولا رسانه‌ی فیلم پدیده‌ای انقلابی است، و ازسوی دیگر محتوایی که توسط آن ارایه می‌شود در غالب موارد، محافظه‌کار و مدافع ارزش‌های سنتی است ثانیا "سیاستگذاری‌های فیلم" و سیاست‌های حاکم بر "زندگی واقعی" چنان به‌هم پیوسته و متاثر از یکدیگرند که بیش‌تر مواقع به سادگی نمی‌توان دریافت کدام یک کنش و کدام واکنش آن است.

این بحث به گونه‌ی عمده دربرگیرنده‌ی "مووی"های امریکایی است. رابطه‌ی میان سیاستگذاری‌ها و فیلم در سایر زمینه‌ها هم جالب است، ولی به دلیل همسویی روش تولید انبوه استودیوها و سیاستگذاری‌های فیلم است که فیلم‌های تولید شده منعکس‌کننده‌ی (یا ملهم از) فرهنگ سیاسی غالب هستند و این بدان دلیل است که حجم وسیع تولیدات هالیوود

فرنکس و چاپلین" هردو در قالب عادی و جدا از شخصیت سینمایی‌شان. این عکس‌های سلمانی

سایاگر فرهنگ حاکم ــ یا به عبارت دقیق‌تر، تایید‌کننده‌ی روش‌های فرهنگی حاکم بر جامعه است ــ و مولفین مستقل و غیروابسته به هیچ روی با کارهایشان نتوان مقابله با آن را ندارند. بحق باید گفت شاخص‌ترین حالفین و مولفین در تاریخ سینما آنانی‌اند که برخلاف سیاست‌های حاکم و مستقر قد علم کرده‌اند و ازنظر سیاسی ترویج‌کننده‌ی خواست‌های چنین سیاست‌هایی نبوده‌اند. از آن‌جمله‌اند: ***چاپلین، اشتروهایم، ویدور، ایزن‌اشتاین، رنوار، روسه‌لینی و گدار***.

پایگاه واقعیتگرایی در تاریخ فیلم را می‌توان زمانه‌ی پدیدار شدن صنعت فیلم هنری دانست که بهترین تعریفش شاید چنین باشد: "نتیجه‌ی دیالکتیکی رویارویی رآلیسم و اکسپرسیونیسم" یا به عبارت دیگر: "توانایی فیلم در تقلید واقعیت و قدرت فیلم در تغییر واقعیت". نخستین سازندگان فیلم مانند برادران "لومی‌یر" و "ژرژمه‌لیس" در محدوده‌ای فشرده این تفاوت را نشان دادند. درحالی که اکنون دیگر دیالکتیک میان تقلید واقعیت و بیان آن، از مباحث بنیادین و اولیه کار است، و تعریف شیوه‌ی کار بستگی تام به روابطش با تماشاگرانش پیدا می‌کند. اگر فیلمساز سبک رآلیسم را برمی‌گزیند برای این است که فاصله‌ی میان تماشاگر و موضوع را حذف کند، و اگر سبک اکسپرسیونیسم را انتخاب می‌کند، با بهره‌گیری از تکنیک درصدد است که بیننده‌ی خود را سرگرم کند، به هیجان بیاورد و او را (عقایدش) را تغییر دهد؛ و گزینش هردوی این سبک‌ها و نحوه‌ی بیان در اصل گزینشی است که در حساسیتی فیلمساز ریشه دارد، حتا که هردو تاکید بر ایجاد رابطه دارند (رابطه‌ی میان فیلمساز، فیلم، موضوع و تماشاگر) و درپی بیان آستره (مجرد) اندیشه‌ها و آرمان‌های خود نیستند. با این برخورد و طرز تلقی نیز فیلم به‌گونه‌ای بی‌واسطه و ذاتی به ابزار سیاسی مبدل می‌شود، چون رابطه‌ی پویا و قدرتمندی را با بیننده‌اش برقرار می‌سازد. مطالب گفته‌شده را چنین می‌توان

در زمانی گرفته شده که آنها دیگر کاملا معروف شده بودند. با این‌همه، هنوز حال‌وهوای ستاره بودن را با خود دارند.

خلاصه کرد: هر فیلمی هراندازه بی‌اهمیت که به نظر آید در یکی از سه جنبه زیر دارای طبیعتی سیاسی است:

* هستی‌شناسی(۲): به دلیل آن که رسانه‌ی فیلم سبب فروپاشی ارزش‌های سنتی فرهنگ است.

* تقلیدگرا(۳): به سبب آن‌که هرفیلمی یا بازتاب واقعیت، یا بازآفرینی آن است (و همراه با سیاست‌گذاری‌هایش).

* بی‌واسطه(۴): به دلیل طبیعت قدرتمندش در ایجاد ارتباط، رابطه‌ی میان تماشاگر و فیلم رابطه‌ای است با ابعادی طبیعی و سیاسی.

درنتیجه، تاریخ سیاسی فیلم می‌تواند سه‌برابر پیچیده‌تر از تاریخ زیباشناسی آن باشد. از آنجایی که به ردیابی تحولات هر سه چهره‌ی سیاسی فیلم خواهیم پرداخت، لذا تنها فرصت آنرا خواهیم داشت که به بررسی چند مورد عمده و ویژگی‌های سیاست‌گذاری‌های

"همفری بوگارت" (چپ) در نقش "فیلیپ مارلو" در "خواب بزرگ" (ساخته‌ی "هوارد هاوکس" ۱۹۴۶) "ژان پل بلموندو" (راست) در نقش "میشل پیکارد" در فیلم داستانی بپردازیم.

هستی‌شناسی: بهترین مدعایی که برای تاثیر بنیادی فیلم در تغییر ارزش‌های سنتی در دست است، در پدیده‌ی قهرمان‌سازی آن نهفته، در گذشته قهرمان‌ها یا پرورده خیالات و افسانه‌ها بودند یا مردمی واقعی بودند که دستاوردهایی بزرگ داشتند (که تنها چند نمونه آن شناخته شده است). فیلم هر دو مورد را ترکیب کرد و مردمانی واقعی تبدیل به چهره‌ای افسانه‌ای شدند که درپی‌اش مفهوم ستاره پدید آمد. ستاره‌ها کاملا متمایز از هنرپیشگان هستند، عمده‌ترین نقشی که "داگلاس فربنکس" بازی کرد "رابین‌هود" یا "زورو" نبود، بلکه "داگلاس فربنکس" بود (درحقیقت نقش داگلاس فربنکس توسط داگلاس اولمن، که نام اصلی‌اش است، بازی شد). همین‌طور است مورد "چارلز چاپلین"، که نه به دلیل ایفای نقش هیتلر یا "مسیو وردو"، بلکه به سبب "سارلو" ولگرد محبوب بود، یا "مری پیکفورد" (که نه همراه چاپلین و فربنکس، بنیانند آرتیست را بنا نهادند و بزرگترین ستاره‌های زمان خود بودند) که برای همیشه در قالب پذیرفته‌شده، آن‌هم در نقش "مری کوچک" بود. هنگامی که "مری پیکفورد" تلاش کرد تا از این قالب بیرون بیاید و تصویر اجتماعی‌اش را دگرگون کند، زندگی هنری‌اش برای همیشه به پایان رسید.

نخستین تهیه‌کنندگان فیلم احتمالا از زمینه‌ی پدید آمدن ستاره‌ها باخبر بودند و از این‌رو اصرار داشتند که هنرپیشگان ناشناس باقی بمانند. با این‌همه در سال ۱۹۱۲ اولین مجله‌ی دوستداران هنرپیشگان بنیان نهاده شد و به معرفی دختر محبوب فیلم‌های کمپانی بیوگراف، "مری کوچک" پرداخت، و چند سال بعد ــ که "پیکفورد" از گمنامی بدر آمده بود و با "چارلی چاپلین" رقابت داشت ــ می‌خواست ببیند کدام یک زودتر قرارداد یک میلیون دلاری را امضا می‌کنند. واضح است که "مری کوچک" و "چاپلین" رک حساس تماشاگران را یافته بودند، و آن را به ارتعاش درمی‌آوردند.

روابط بغرنج بین بازیگران و مردم یکی از عوامل اولیه‌ی آساطیری شدن آنها است. و درنتیجه طبیعت سیاسی فیلم نیز از همین ایام نمایان می‌شود.

بازیگران، در نقش‌های محوله ظاهر

تقلید "بوگارت" در فیلم "اربعین‌افاده" (ساخته‌ی "ژان لوک‌گدار"، ۱۹۵۹). یکی از موضوع‌های فیلم رابطه‌ی میان فیلم و زندگی است.

یادداشتی بر جشنواره‌ی فیلم فجر

محمدرضا جویانی

ششمین جشنواره‌ی فیلم فجر برگزارشد؛ اما باتغییری در سنت نانوشته‌اش. در سال‌های گذشته رسم براین بود که فیلم‌های ایرانی ازدالان بازبینی کم و بیش فراغ‌تری می‌گذشتند که ــ گویا ــ امسال تا فیلمی پروانه‌ی نمایش دریافت نکرد، درجشنواره به نمایش درنیآمد و احتمالا "آماده نبودن کپی‌نهایی" برخی از فیلم‌هامی‌تواند همان کپی اصلاح شده باشد.

جشنواره‌ی فیلم فجر (از امسال جشنواره‌ی موسیقی) در مقایسه با جشنواره‌های دیگر کاری است مثبت‌تر، اما دیگر زمان آن رسیده تا تجربه‌ی سال‌های گذشته تجزیه و تحلیل شود. داشته‌ها و نداشته‌ها، راه‌های رفته و نرفته ارزیابی شوند، تنگناها با روحیه‌یی واقع‌بینانه طرح شوند، و احیانا از توانایی‌های بالقوه‌ی کنار گوش اما به‌چشم نیآمده، استفاده شود.

پس از تغییری که در سنت جشنواره‌ی‌فیلم به عمل آمد نخستین پرسشی که بی‌درنگ باید عنوان شود این است: چرا جشنواره‌ی فیلم (که در بخش مسابقه‌ی آن تنها فیلم‌های ایرانی شرکت دارند) به فیلم‌های ایرانی به‌نمایش درآمده طی سال گذشته اختصاص نمی‌یابد؟

شاید درپاسخ گفته شود چنین کاری ــ در ظاهر ــ عمده‌ترین جاذبه جشنواره را از آن می‌گیرد و آن دیدن فیلم‌های نادیده است.

اما روشن است که با تغییر سنت جشنواره، این جاذبه درآینده به‌خودی خود از میان خواهد رفت.

درحالی که نمایش فیلم‌های به‌نمایش درآمده، با اندکی ژرفکاوی نتایج زیر را در پی‌دارد:

۱) فیلم‌هایی که مورد پسند تماشاگر عادی قرار نگرفته‌اند با مطرح شدن دوباره، نخست آن که امکان نمایش عمومی مجدد می‌یابند و دوم آن که تماشاگر عادی برقراری ارتباطی قوی و ایجاد احساس وحدت بین قهرمان و تماشاگر. درپرتو چنین دیدگاهی است که این تاثیر در عمق و بافت جامعه نفوذ می‌کند.

ولی این پدیده خاص هالیوود نیست، در سال‌های ۶۰ سینمای اروپا از این تمایل شدید برای یکی شدن با قهرمانان بهره گرفت، برای نمونه "ژان پل بلموندو" خودش را در فیلم "ازنفس‌افتاده" (۶)ی "ژان لوک گدار" همانند "همفری بوگارت" ساخت (۱۹۶۰)، و اکنون او نیز همانند "بوگارت" محبوب دومین نسل پیاپی سینماروها است.

"مارچلو ماستروپانی" تجسم کامل دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی اروپایی از مردانگی به شمار می‌آید و "ژان مورو" نمونه‌ی زن آگاه و با اعتماد به‌نفس اروپایی محسوب می‌شود، و "ماکس فن سیدو" و "لیو اولمن" نمونه‌های سوئدی از همتاهای اروپایی‌شان هستند.

ولی تفاوت در این است که این نمونه‌ها، درعین ستاره بودن بازیگر هم هستند، این خود باعث تلطیف فیلم و نقش می‌شود. در روند کاری این بازیگران نمونه‌هایی یافت می‌شود که نقش بر شخصیت تثبیت‌شده آنها غلبه یافته. بهنگامی که در دهه‌ی ۶۰ فیلم‌های امریکایی حانی گرفت، ستارگانی همطراز ستارگان اروپایی نیز در امریکا پیدا شدند؛ ستارگان بازیگری که ازخود بارقه‌های درخشانی ار هوش و استعداد درکنار فردیتی مقبول عام بروز دادند که ازنظر سیاست‌گذاری‌های فیلم این تکوینی پراهمیت بود.

سیستم ستاره‌پروری هالیوود پی‌گیرانه کوشید تا ازنظر روانی نقش‌هایی را که مناسب شخصیت خلق‌شده برای ستاره‌ها نبودند به آنها ندهند. برای آنها فقط قابل‌قبول بود که ستاره‌ها مانند: "همفری بوگارت"، "کلارک گیبل" و "حان وین" باشند. ولی ستاره‌ای که گردن‌کلفت و یکه‌بزن نباشد، تروتمیز و شهری باشد (مثل "فرد آستر" و "کاری گرانت") مورد قبول آنها نبود. اما شرایط‌ویژه کنونی تنوع بیش‌تری در زمینه‌ی شخصیت و خصایل روشنفکری برای ستارگان امروزی قایل می‌شود.

در ممالکی که‌فیلم تاثیری همه‌گیر و عمده در سطح جامعه‌اش دارد، این سینما است که تعیین می‌کند ازنظر فرهنگی چه چیزهایی مجازند، و چه چیزهایی تجارب مشترک افراد جامعه است. نقشی که ستارگان سینما دارند چنان پرتوان است که بازیگرانی که‌نمی‌توانند مدل ایجاد کنند، حتا درک هم نمی‌شوند تا چه رسد به این که مورد اقبال و تقلید قرار گیرند. فیلم مانند افسانه‌های محلی و بومی تابوها را نشان می‌دهد و بعد آنها را درخویش مستحیل می‌کند، و در این کار روابط علت و معلولی، هم‌چنان که اشاره شد، به درستی روشن نیست.

---

1)The Worke Of Art in the Age Of Mechanical Reproduction
2)ontologically
3)mimetically
4)inherently

۵) فرانسوی‌ها "چارلی" را "شارلو" می‌گفتند.

۶) Breathless می‌شود "نفس‌بریده"، اما چون این فیلم "ژان لوک‌گدار" را دوستداران ایرانی سینما با نام "ازنفرافتاده" می‌شناسند، از همین‌نام استفاده شده.

"جیمز دین" در یکی از عکس‌های تبلیغاتی فیلم "شورش بی‌دلیل" (ساخته‌ی "نیکلاس ری" ۱۹۵۵) یکسال بعد او در سن ۲۴ سالگی در یک تصادف اتوموسیل کشته شد. هرچند "جیمز دین" پیش از مرگش در سه فیلم نقش اصلی را به عهده داشت ("شرق بهشت"، "غول" و "شورش بی‌دلیل")، اما رگ حساس تماشاگران را در دهه‌ی پنجاه به ارتعاش درآورد. مراسم باشکوه تشییع جنازه‌اش، مراسم خاکسپاری پرجمعیت "رودولف والنتینو" در سی‌سال پیش را در خاطر زنده کرد.

می‌شوند ولی "ستاره‌ها" یا "پدیده‌های محبوبیت" تنها در نقش خودشان ظاهر می‌شوند، و به گفته‌ی "دانیل بروستینی": "شناخته می‌شوند به دلیل معروفیت زیادشان." ما قصد عمده کردن این پدیده را نداریم، ولی ستارگان از نظر روانشناسی نمونه‌های فوق‌عادی از گروه‌هایی هستند که قبلا وجود نداشته‌اند. ما امروزه می‌توانیم زمینه‌های تکوین پدیده‌ی محبوبیت فراوان هنرمندان را تا قرن نوزدهم عقب بزنیم و به زمانی برسانیم که قهرمان‌های روشنفکری چون "چارلز دیکنز" و "مارک تواین" مورد تکریم و احترام بودند، ولی دامنه‌ی این محبوبیت اندک بود. این دامنه تنها در عصر تکثیر تکنولوژیکی است که وسعت بی‌اندازه می‌یابد. حضور گسترده مردم در تشییع جنازه‌ی "رودولف والنتینو" در ۱۹۲۶، پس از حضور کوتاه و کم‌اهمیتش به عنوان هنرپیشه‌ی فیلم، از هر بدرقه غمگنانه‌ای تا آن‌تاریخ بی‌سابقه‌ترین بود.

تنها پس از آن‌هنگامی که سیاستمداران هم به خیل شخصیت‌های روز و موردتوجه مردم پیوستند، پس از ترور هر سیاستمداری بود که نمایشی از غم در سراسر جهان چنین تحلی یکپارچه‌ای می‌یافت.

هرچند غول‌های صنعت فیلم کوشش در ستاره‌سازی داشتند؛ ولی به ندرت موفق می‌شدند، ستارگان در گذشته نیز ــ همانند امروز ــ ساخته‌ی مردم بودند. افرادی که از نظر روانی و سیاسی خصوصیاتی را بروز می‌دهند که مورد تحسین همگان است، مثلا "کلارک گیبل" از بسیاری از جوان‌هایی که نقش‌های نخست را ایفا می‌کردند، خوش‌صورت‌تر نبود (در سال‌های ۳۰)، ولی "آنی" در شخصیتش وجود داشت که‌رگ‌حساس‌مردم را برمی‌انگیخت. "همفری بوگارت" حتا هنرپیشه خیلی خوبی نبود، و اصلا با معیارهای هالیوود خوش‌قیافه هم نبود، ولی او نه‌تنها مرد اول و نمونه‌ی مرد محبوب نسل خود شد، بلکه همچنان محبوب نسل بعدی هم باقی ماند، زیرا پس از آن که هنرپیشگان تبدیل به ستاره می‌شوند، تصویر آنها برجامعه‌تاثیر می‌گذارد. ستاره‌سازی سینما به سبک هالیوود رابطه‌ای است برای

حداقل به‌معیارهای خود شک می‌کند.
که هردوی این موارد گامی است مثبت.

۲) بسیاری از سازندگان و تهیه‌کنندگان فیلم، برای آن که فیلم‌هایشان را به جشنواره برسانند در دیماه و اوایل بهمن‌ماه، به‌گونه‌یی شتاب‌زده و به‌هر قیمت که شده فیلم‌هایشان را به‌پایان می‌رسانند، که این خود عامل چند نقص است: اول آن که باتوجه به‌محدود بودن و خارج از رده‌بودن بسیاری از دستگاه‌های فنی (ازقبیل "مووی یولا"، دستگاه‌های کپی و صداگذاری و...) چنین شتابی خود به‌خود از کیفیت کاری فنی فیلم‌ها می‌کاهد. دوم آن که افرادی که کارشان در سینما پس از پایان فیلمبرداری شروع می‌شود، بسیار اندک‌اند، پس چنین افرادی دوماه باید شبانه‌روز کار کنند که این خود سببی است برای کاهش کیفیت فیلم‌ها. مثلا" اگر آهنگسازی بخواهد ظرف یک‌ماه برای دو فیلم موسیقی متن بسازد و آن را ضبط کند، می‌شود کیفیت موسیقی متن هر دو فیلم را حدس زد.

۳) از آن‌جایی که بازبینی فیلم‌ها نیز با سرعت انجام می‌گیرد، در نتیجه‌نمی‌توان فرصت کافی برای تجزیه و تحلیل موارد اصلاحی داشت، چه‌رسد به فیلمبرداری و تدوین مجدد بخش‌های اصلاحی.

۴) فیلم‌های به‌نمایش درآمده طی سال گذشته را می‌توان با فرصت مورد نیاز ارزیابی کرد و بادرنظر گرفتن ـ تقریبا ـ همه‌ی جوانب، فیلم‌های بخش مسابقه را برگزید.

۵) به‌این ترتیب می‌توان از میان فیلم‌های خارجی، که در سینماهای کشور به نمایش درآمده‌اند، در بخش فیلم‌های خارجی، بهترین را برگزید و چقدر خوب می‌شد اگر سالی ـ حتا ـ دو فیلم خارجی در سینماهای کشور به‌نمایش درمی‌آمد، اما بدون دستکاری و این‌کاری است شدنی. هر فیلمی را می‌توان از نظر معیارهای زیباشناسی و فرهنگ حاکم برجامعه مورد ارزیابی قرارداد و به فیلمی پروانه نمایش داد که نیازی به اصلاح نداشته باشد و این خودگامی است مثبت درجهت احترام به سازندگان فیلم.

جشنواره‌ی فیلم در دو جهت دیگر نیز می‌تواند نقشی کارساز داشته باشد:

الف) بازاریابی برای فیلم‌های ایرانی

ب) حمایت از فیلم کوتاه ایرانی

الف) جشنواره‌ی فیلم طی سال می‌تواند با آن دسته از سازمان‌های تولید کننده یا پخش کننده‌ی فیلم، که معامله با آن‌ها برپایه‌ی مقررات کشور مجاز است، مکاتبه کند و از آنان شرایط واگذاری حق نمایش فیلم‌هایشان را سئوال کند و چنانچه در میان‌شان سازمان‌هایی بودند که به معامله پایاپای فیلم علاقه نشان دادند، از آنان برای دیدن فیلم‌های ایرانی ـ که در بخش بازار فیلم جشنواره به‌نمایش درمی‌آیند ـ دعوت کند.

دراین صورت می‌توان با فرصت لازم فیلم‌های خارجی مورد واگذاری را بازبینی کرد وفیلم‌های قابل نمایش (بدون کمترین اصلاحی) را از میان‌شان برگزید و نام‌شان را در فهرست فیلم‌های قابل معامله قرار داد.

طبیعی است در چنین حالتی تولید کننده‌ی ایرانی می‌داند به‌ازای فیلم یا فیلم‌هایش حق نمایش فیلم یا فیلم‌هایی را صاحب می‌شود که از نظر مقامات مسوول، نمایش‌شان در ایران بلامانع است.

این شیوه دو حسن دارد: نخست آن که تهیه‌کننده‌ی فیلم ایرانی به‌درآمدی تازه دست می‌یابد که چنین درآمدی می‌تواند برکیفیت فیلم‌ها اثری مثبت وسریع داشته باشد و دوم آن که فیلم ایرانی به‌گونه‌یی جدی وارد بازار جهانی فیلم می‌شود.

البته شروع کار دشوار است. بسیاری از تولیدکنندگان و پخش‌کنندگان خارجی، فیلم‌های قدیمی و به اصطلاح تاریخ مصرف گذشته خود را پیشنهاد خواهند کرد. بسیاری از تولیدکنندگان و پخش‌کنندگان خارجی با شرایط و تضمین‌های سخت نسخه‌ای از فیلم خود را به برگزارکنندگان جشنواره‌ی فیلم تحویل خواهند داد. بدیهی است که برای هریک از این موانع راه‌حل‌هایی موجود است، مثلا می‌توان از تولیدکننده یا پخش‌کننده خارجی، کپی ویدیوئی فیلم‌هایشان را خواست.

باتوجه به هزینه‌های ارزی مسافرت و خرید فیلم می‌توان این شیوه را آزمود و به‌نتایج آن در بلندمدت امیدوار بود.

ب) پیش از هرچیز باید گفت حمایت از فیلم کوتاه ایرانی تنها در دادن جایزه نیست باید وابستگی آنرا به‌بخش عمومی (تهیه‌کننده‌ی دولتی) به‌حداقل رساند. و کاری کرد تا فیلم کوتاه نه‌تنها هزینه ساخت‌اش را که سودی معقول را نیز باز گرداند. و چرا نباید چنین باشد، مگر فیلم کوتاه ایرانی، از نظر تکنیک و محتوا، سروگردنی بالاتر از فیلم بلند نیست؟ مگر فیلم کوتاه نمی‌تواند بازارجهانی‌داشته باشد؟

از آن جایی که تا سینمایی اصیل نداشته باشیم، جشنواره‌یی اصیل نخواهیم داشت و تا سینما در تمام زمینه‌ها پیشرفت نکند، فیلم بلند سینمایی در سطح والا نخواهیم داشت پس باید امکان رشد به‌تمام عوامل سینما داد و چنین امکانی برای فیلم کوتاه باید در همه‌ی زمینه‌ها فراهم آید:

۱) تمام سینماها ملزم شوندتا پیش از نمایش فیلم اصلی، یک فیلم کوتاه‌ایرانی نمایش دهند. این‌کار بسیار کارسازتر از تمام جوایزی است‌که‌به فیلم کوتاه داده می‌شود، چرا که نمایش فیلم کوتاه در سینماها یعنی دستیابی به‌منبع درآمد. و درچنین حالتی‌تهیه‌کننده‌ی این قبیل فیلم‌ها دیگر ـ به‌طور عمده ـ از بخش عمومی نخواهدبود.

۲) در بازار جهانی فیلم، هیچ طلیعه‌داری مناسب‌تر از فیلم کوتاه‌ایرانی نمی‌توان سراغ گرفت. و باید مجراهای مناسب در اختیار فیلم کوتاه قرار داد. باتوجه به حجم مصرف تلویزیون‌های دنیا به‌راحتی می‌توان به‌بازار گسترده‌ی فیلم کوتاه ایرانی امید بست، تنها باید مجراهای لازم را در اختیار فیلم کوتاه ایرانی قرارداد و جشنواره‌ی فیلم فجر می‌تواند دراین زمینه نقشی کارساز و تعیین‌کننده داشته باشد. ■

کاندیداها و برندگان ششمین جشنواره‌ی فیلم فجر

اسامی کاندیداها و برندگان ششمین جشنواره فیلم فجر به شرح زیر اعلام شد:

هیئت داوران از میان بازیگران نوجوان فیلم‌های "آنسوی آتش"، "پرنده‌ی کوچک خوشبختی"، "جهیزیه برای رباب"، "شکوه زندگی"، "شیرک" و "گاویار"، ضمن تحسین بازی‌های خوب مهرداد وفادار در "آن سوی آتش" و نگار انصاری در "شکوه زندگی"، لوح زرین جایزه ویژه هیئت داوران به "عطیه معصومی" برای بازی خوب و هنرمندانه در "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" و لوح زرین، جایزه ویژهٔ هیئت داوران به مهدی اسدی برای بازی زیبای او در "شیرک" اهدا شد.

هیئت داوران از میان فیلم‌های "ایستگاه"، "پرستار شب"، "شاید وقتی دیگر" لوح زرین را به محسن ابراهیمی و سعید جلالی برای طراحی صحنه‌های فیلم "پرستار شب" اهدا کرد.

لوح زرین بهترین اجرای جلوه‌های ویژه به محمدرضا شرف‌الدین برای فیلم "کانی‌مانگا" اعطا شد.

از میان فیلم‌های "آن‌سوی آتش"، "پرنده‌ی کوچک خوشبختی"، "خانه در انتظار"، "شاید وقتی دیگر" و "گاویار" لوح زرین بهترین صدابرداری صحنه به پرویز آبنار و مسعود بهنام برای فیلم "آنسوی آتش" اهدا شد.

از میان بازیگران جهانگیر الماسی در فیلم "ویزا"، سعید پورصمیمی در فیلم "تحفه‌ها"، حمید جبلی در فیلم "شیرک" و محمد قاسم ذوالقدر در فیلم "شکوه زندگی"، لوح زرین بهترین بازیگر نقش دوم مرد به سعید پورصمیمی تعلق گرفت.

از میان فیلم‌های "آنسوی آتش"، "جهیزیه برای رباب"، "سرزمین آرزوها" و "ویزا"، لوح زرین بهترین بازیگر نقش دوم زن به آنیک شغرازیان برای بازی در "سرزمین آرزوها" تعلق گرفت.

از بین تدوین‌گران فیلم‌های "ایستگاه"، "پرنده‌ی کوچک خوشبختی"، "پرستار شب"، "شاید وقتی دیگر" و "کانی‌مانگا"، لوح زرین به روح‌الله امامی برای تدوین فیلم "کانی‌مانگا" اهدا شد.

از بین سازندگان موسیقی متن فیلم‌های "ترن" ساخته‌ی مجید انتظامی، "شاید وقتی دیگر" ساخته‌ی بابک بیات، "وکیل اول" ساخته‌ی فریدون شهبازیان، "جهیزیه برای رباب" ساخته‌ی محمدرضا علینقی و "پرستار شب" ساخته‌ی فرهاد فخرالدینی، لوح زرین به فرهادفخرالدینی اهدا شد.

هیئت داوران ضمن تقدیر از فیلمنامه فیلم‌های "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" نوشته‌ی سیروس تسلیمی، "ترن" نوشته‌ی‌امیر ـ قویدل، "وکیل اول" نوشته‌ی محمدهادی سیف و جمشید حیدری"، سرزمین آرزوها" نوشته‌ی مجید قاری‌زاده، نتوانست از میان فیلم‌های بخش مسابقه هیچ‌کدام را دارای مشخصات فیلمنامه‌ی مناسب معرفی کند.

از بین اصغر رفیعی جم فیلمبردار "شاید وقتی دیگر"، علیرضا زرین‌دست فیلمبردار "خارج از محدوده"، محمدرضا شریفی فیلمبردار "پرستار شب"، محمود کلاری فیلمبردار "ویزا" و تورج منصوری فیلمبردار "ایستگاه"، لوح زرین بهترین فیلمبرداری به "اصغر رفیعی جم" تعلق گرفت.

بهترین بازیگر نقش اول مرد از بین خسرو شجاع‌زاده بازیگر "آنسوی آتش"، مهدی فتحی بازیگر "تحفه‌ها"، فرامز قریبیان بازیگر "ترن"، اسماعیل محرابی بازیگر "وکیل اول" و مهدی هاشمی بازیگر "خارج از محدوده"، لوح زرین به فرامرزقریبیان اهدا شد.

بهترین بازیگر نقش اول زن از بین مهوش افشارپناه بازیگر "خانه درانتظار"، هماروستا بازیگر "پرنده‌ی کوچک‌خوشبختی" و "پروانه معصومی بازیگر فیلم‌های "شکوه زندگی" و "جهیزیه برای رباب"، لوح‌زرین به‌پروانه معصومی تعلق گرفت.

از میان کاندیداهای بهترین کارگردانی: سیامک شایقی، کیانوش‌عیاری، داریوش ـ مهرجویی، منوچهر عسگری‌نسب و پوران درخشنده لوح زرین به‌کیانوش عیاری برای کارگردانی فیلم "آنسوی آتش" تعلق گرفت.

هیئت داوران از میان فیلم‌های مطرح شده در قسمت مسابقه برای معرفی بهترین فیلم به‌مفهوم مطلق به اکثریت آراء دست نیافت. اما اولین جایزه ویژه هیئت‌داوران به فیلم "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" به‌دلیل انتقال درست مفاهیم انسانی و ایجاد ارتباط به پوران درخشنده و دومین جایزه ویژه به فیلم "کانی مانگا" به‌دلیل پرداخت خوب و قوی به "سیف‌الله داد" اختصاص یافت.

از میان فیلم‌های کوتاه بخش مسابقه دیپلم افتخار به فیلم کوتاه داستانی "برای او" ساخته‌ی رضا میرکریمی، دیپلم افتخار به فیلم مستند "آوای برکه‌ها" ساخته‌ی حمید تمجیدی، جایزه‌ی ویژه هیئت داوران به فیلم مستند "کربلای پنج" ساخته‌ی جواد شمقدری و هم‌چنین جایزه ویژه هیئت داوران به فیلم از "طهران تا تهران" ساخته‌ی سودابه آگاه و نفیسه ریاحی اهدا شد.

هم‌چنین در بخش آگهی‌فیلم (آنونس) و پوستر، هیئت داوران جوایز خود را به شرح زیر اعطا نمود:

جایزه لوح زرین و دیپلم افتخار به ابراهیم حقیقی برای آگهی فیلم "جاده‌های سرد"، جایزه لوح زرین و دیپلم افتخار به صمد تواضعی برای آگهی فیلم‌های "بازجویی یک جنایت" و "آن سوی مه"، جایزه لوح زرین و دیپلم افتخار به‌محمد حسین محتشمی برای آگهی فیلم "مادیان". جایزه لوح زرین و دیپلم افتخار به حسین خسرو جردی برای پوستر فیلم "دستفروش"، جایزه لوح زرین و دیپلم افتخار به مرتضی ممیز برای پوستر فیلم "شیرسنگی"، جایزه لوح زرین و دیپلم افتخار به پرویز محلاتی برای دو پوستر فیلم "بی‌بی چلچله". ■

بقیه‌ی سحابی: ناشران...

*** به‌نظر شما ترجمه تاچه اندازه‌ای برزبان فارسی ما اثر بد یا خوب می‌گذارد؟**

ـ به‌نظر من ترجمه از آنجا که آثار و فکرهای تازه‌ای را به‌زبان فارسی منتقل می‌کند به‌اندازه‌ی هر رشته مولد دیگری درغنا و گسترش زبان امروزی ما تاثیر مثبت دارد. فکر می‌کنم زبان فارسی امروز نیرومندتر از آن است که به مصرف ترجمه (ترجمه‌ی بد) تاثیری منفی بگیرد. خوشبختانه زبان فارسی امروز در وضعیت بسیار خوب و بالنده‌ای قرار دارد. ■

روشنگر

دارالترجمه رسمی

■ ترجمه، متون علمی، پزشکی، فنی، حقوقی، ادبی، قراردادها، مدارک تحصیلی، اسنادوغیره
■ مکاتبات تجاری، مشاوره
■ مشاوره تحصیلی برای دانشگاه‌های معتبرخارجی
■ مترجمان حضوری

بخش انگلیسی: پرویز داریوش
بخش آلمانی: روشنگ داریوش

تهران ۱۵۹۵۷، خیابان‌ولی‌عصر، ابتدای اسفاد مطهری (نخت‌طاووس سابق) جنب هتل بزرگ تهران، نبش کوچه منصور پلاک ۳ تلفن ۶۲۰۰۶۸

کنکور هنر

آموزش طراحی، نقاشی
کارگاه هنرنوین، تلفن ۶۷۲۴۶۷

نقاشی روی دیوار (فرسک)

نقاشی فضای داخلی نمایشگاه‌ها، میهمانسراها، کتابخانه‌ها، سینماها، سالن‌های پذیرایی، منازل و...
تلفن: ۳۹۱۹۵۶

نگاهی به نخستین نمایشگاه سالانه‌ی عکس

نخستین نمایشگاه سالانه‌ی عکس که روز ۱۶ آذر ۱۳۶۶ در موزه‌ی هنرهای معاصر افتتاح شد، اقدامی بسیار موثر در راه پیشبرد اهداف و شناخت هرچه بیشتر عکس و عکاسی بود.

موضوع‌های مردمی عکس‌ها در زمینه‌ی جنگ تحمیلی ایران و عراق، طبیعت (تراکم ابرها برفراز آسمان، ریزش آبشار، کبوترهای سفید بربام‌نشسته)، عشق (لحظه‌ی درآغوش کشیدن فرزندی که روانه حبهه است، یا مادری که بر مزار شهیدش آرمیده است)، و... توجه هر بیننده را جلب می‌کرد، و نمی‌شد آسان از کنارآنها گذشت. بی‌پیرایگی تصاویر وگیرایی هنر برخی از عکاسان، بیننده را به فکر وامی‌داشت.

اما برای هرچه بهتر شدن نمایشگاه به نکاتی چند باید اشاره کرد: نمایشگاه درکل از تنوع برخوردار بود اما هماهنگی و انسجامی در آن دیده نمی‌شد. با این که ازسوی هیئت داوری قطع عکس‌ها مشخص واعلام شده‌بود (اندازه‌ی عکس‌ها حداکثر ۶۰×۶۰ سانتی‌متر و حداقل ۳۰×۳۰ سانتی‌متر می‌بایست می‌بود)، بااین‌حال در میان عکس‌ها اندازه‌های کوچکتر و بزرگتر نیز به چشم می‌خورد.

عکس‌ها بدون درنظر گرفتن موضوع در کنار یکدیگر قرارگرفته بودند (عکس‌ها براساس اولین حرف الفبای نام خانوادگی عکاسان به دیوارها نصب شده بودند. ابتکاری بس قابل تامل. چون اگر قرار باشد موزه به‌این کار ادامه دهد در نمایشگاه‌های بعدی شاهد درکنارهم قرار گرفتن مثلا مینیاتور و نقاشی رنگ‌وروغن خواهیم بود!). تنها هماهنگی و همخوانی موضوع را می‌توان درعکس‌های‌ابتدای‌نمایشگاه که عکس‌های "خبری ـ جنگی" بودند یافت.

این عدم‌هماهنگی درنمایشگاه باعث پریشانی ذهن بیننده می‌شد و بی هیچ ارتباطی تماشاگر را از فضایی به فضایی دیگر می‌برد. درحالی که اگر عکس‌های هر بخش در یک گالری ارایه می‌شد، بیننده می‌توانست آنها را باهم بسنجد و شاید اگر کمی دقت به خرج داده می‌شد، گالری‌ای هم به عکس‌های "پرتره" اختصاص می‌یافت، درآنصورت ممکن بود ازاین پراکندگی کمی کاسته شده و درکنار یک منظره، پرتره یک خواننده یا هنرپیشه را نمی‌دیدیم.

نکته‌ی مهم دیگر برگزاری "سالانه"ی این نمایشگاه است. برپایی این‌گونه نمایشگاه‌های سالانه نتایج بسیار پرباری را دربر دارد. از طرفی هنرمند حاصل کار یک‌سالش را به معرض نمایش می‌گذارد و ازطرف دیگر بیننده و دوستدار هنر شاهد مستقیم این کوشش خواهد بود. امید است که موزه به‌این کار ادامه دهد و در آینده با برگزاری چنین نمایشگاه‌های سالانه در این راستا بکوشد.

الهه معودی‌پور

شناسنامه‌ی فیلم‌های برنده‌ی جشنواره‌ی فیلم فجر

آن سوی آتش

فیلمنامه، تدوین، کارگردان: کیانوش عیاری ● مدیر فیلمبرداری: داریوش عیاری ● صدابرداران صحنه: مسعود بهنام، پرویز آبنار ● گریم: مهدی حبیبی‌پور ● دستیار کارگردان: کاظم ایزدپوره بازیگران: خسرو شجاع‌زاده، سیامک اطلسی، مهرداد وفادار، عاطفه رضوی و پروین سلیمانی ● مدیر تولید: فرخ‌انصاری ● محصول شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی ایران ●

اوایل دهه‌ی ۵۰ است و دو برادر بر سر پولی که شرکت نفت بخاطر خرید زمین خانه‌شان پرداخته، به جدال می‌پردازند. با قرار گرفتن یک دختر شیرفروش لال برسر راه یکی از دو برادر، میل به عشق و زندگی بوجود می‌آید و اختلافات از بین می‌رود.

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین کارگردانی و صدابرداری و هم‌چنین یکی از کاندیداهای بهترین بازیگر نقش اول مرد و نقش دوم زن در جشنواره‌ی فجر شد.

فیلم "آن سوی آتش"

پرنده‌ی کوچک خوشبختی

کارگردان: پوران درخشنده ● فیلمنامه: سیروس تسلیمی ● مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخیمی ● صدابرداران صحنه: محمود سماک‌باشی، پرویز آبناره طراح صحنه: کیهان مرتضوی ● گریم: عبدالله آسکندری ● دستیار کارگردان: بهرام دهقانی ● تدوین: روح‌الله امامی ● موسیقی متن: کامبیز روشن‌روان ● بازیگران: هماروستا، امین تارخ، جمیله شیخی، آزیتا لاچینی، فتحعلی اویسی، شهلا ریاحی و عطیه معصومی ● تهیه‌کننده: سیروس تسلیمی

در یک مدرسه‌ی ناشنوایان معلمی روان‌شناس در اولین روز ورودش، با یکی از دانش آموزان (ملیحه) که قصد خودکشی دارد مواجه می‌شود و سعی می‌کند علل ناسازگاری این دختر بچه را بیابد. ازطرفی ملیحه بخاطر حادثه‌ای که در کودکی برایش اتفاق افتاده قدرت تکلم را از دست داده و با دنیای اطرافش قطع رابطه کرده...

این فیلم برنده‌ی اولین جایزه‌ی ویژه‌ی هیئت داوران و لوح زرین بهترین بازیگر خردسال و کاندیدای بهترین صدابرداری صحنه، بهترین تدوین، بهترین فیلمنامه، بهترین بازیگر نقش اول زن و بهترین کارگردانی در ششمین جشنواره فجر شده است.

صحنه‌ای از فیلم "پرنده‌ی کوچک خوشبختی"

شاید وقتی دیگر

فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: بهرام بیضایی ● مدیر فیلمبرداری: اصغر رفیعی‌جم ● صدابرداران صحنه: جهانگیر میرشکاری، اصغر شاهوردی، بهروزمعاونیان ● طراح صحنه و لباس: ایرج رامین فره موسیقی متن: بابک بیات ● طراح گریم: فرهنگ معیری ● دستیار کارگردان: واروژ کریم مسیحی ● مدیر تولید: خسرو تسلیمی ● بازیگران: سوسن تسلیمی، داریوش فرهنگ، علیرضا محلل، حمشید لایق؛ عبدالرضا رادمنش ● تهیه‌کنندگان: هوشنگ نورالهی، محمدعلی فرج‌الهی، رضاعلیپور متعلم و اسد دلشاد ارشادی ● محصول نوین فیلم.

مردی به‌نام مدیر تصویر همسر خود را در یک فیلم مستند در کنار مردی غریبه می‌بیند و در نتیجه دچار سوءظن می‌شود. ازطرفی کیان (همسر مدیر) نیز خود درگیر مسایل دیگری است. رفته‌رفته بدبینی مدیر بیشتر می‌شود و با پیدا کردن خانه‌ی مرد غریبه سعی می‌کند وارد خانه شود... این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین فیلمبرداری و هم‌چنین یکی از کاندیداهای بهترین طراحی صحنه، بهترین صدا‌برداری و بهترین موسیقی متن شده است. گفتنی آنکه این فیلم در اصل "وقت دیگر شاید" نام داشت که به "شاید وقتی دیگر" تغییر نام داد.

صحنه‌ای از فیلم "شاید وقتی دیگر"

جهیزیه برای رباب

کارگردان: سیامک شایقی ● فیلمنامه: اصغر عبدالهی ● مدیر فیلمبرداری: حسن قلی‌زاده ● طراح صحنه: اصغر عبدالهی ● تدوین: روح‌الله امامی ● موسیقی متن: محمدرضا علیقلی ● گریم: حمید پوربهرامی ● مدیر تولید: حبیب اسماعیلی ● بازیگران: پروانه معصومی، هادی اسلامی، ایرج طهماسب، فاطمه معتمد آریا، فهیمه راستکار، مهدی مهری‌نیا، سامی تحصنی، هومن خسروی، حسن رواده ● محصول گروه تعاونی فیلمساران

رباب دختر خانواده‌ی فقیری‌ست که از طریق صید مروارید امرار معاش می‌کنند و قرار است ازدواج کند اما مادرش اصرار دارد که با جهیزیه به‌خانه‌ی شوهر برود. از سویی پدر رباب بیمار است و نمی‌تواند به درستی به کارش بپردازد. در این بین برادر کوچک رباب می‌خواهد به دیگران کمک کند و مشکل را حل کند...

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین‌بازیگر نقش اول زن و کاندیدای بهترین بازیگر خردسال، بهترین بازیگر نقش دوم زن، بهترین موسیقی متن و بهترین کارگردانی شده است.

صحنه‌ای از فیلم "جهیزیه برای رباب"

شیرک

کارگردان: داریوش مهرجویی ◦ فیلمنامه: کامبوزیا پرتوی، داریوش مهرجویی ◦ مدیر فیلمبرداری: حسن قلی‌زاده ◦ تدوین: حسن حسن دوست ◦ طراح صحنه: فریار جواهریان ◦ موسیقی متن: ناصر چشم‌آذر ◦ مدیر تولید: بهرام کاظمی ◦ بازیگران: عزت‌الله انتظامی، فرزانه کابلی، حمید جبلی، حسین حسین و مهدی اسدی ◦ تهیه‌کننده: کارگاه آزاد فیلم و داریوش مهرجویی.

شیرک پسربچه‌ی چهارده ساله یی است و پدرش توسط گرازها کشته شده است او به تحریک یکی از اهالی روستا، تصمیم می‌گیرد به دشتبانی مشغول شودو برای اینکار شروع به تربیت سگی می‌کندو سعی می‌کند رموز دشتبانی را نزد خالوی با تجربه بیاموزد...

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین بازیگر خردسال پسر و کاندیدای بهترین بازیگر نقش دوم مرد و هم‌چنین کاندیدای بهترین کارگردانی شده است.

تصویری از "ترن"

تصویری از "شیرک"

تصویری از "تحفه‌ها"

تحفه‌ها

فیلمنامه و کارگردانی: ابراهیم وحید — زاده ◦ مدیر فیلمبرداری: ایرج صفوی ◦ طراح صحنه و لباس: نگار حاویدان ◦ منشی صحنه و برنامه‌ریز: پروانه پرتوه تدوین: عباس گنجوی ◦ موسیقی متن: محمدرضا علیقلی ◦ بازیرگران: مهدی فتحی، سعید پور صمیمی، حمید جبلی، پروانه معصومی، پروین دولتشاهی، سیروس ابراهیم‌زاده، جمشید مشایخی، فاطمه معتمد آریا، مری آن سانچزه تهیه‌کننده: محمودعبدالهی.

مردی بنام حشمت در شیراز به حمالی اشتغال دارد. پس از مدتی سرمایه‌ای جمع‌آوری می‌کندو یک دکه، سپس یک مغازه و بعد حجره‌ی قند فروشی می‌خرد. باشروع شدن جنگ جهانی اول، حشمت قندهایش را احتکار می‌کند و پس از مدتی به قیمت گزافی می‌فروشد و با پول بدست آمده راهی تهران می‌شود و قصد آن دارد که مانند ثروتمندان زندگی کند...

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین بازیگر نقش دوم مرد و کاندیدای بهترین بازیگر نقش اول مرد شده است.

پرستار شب

کارگردان: محمد علی نجفی ◦ فیلمنامه: منیرو روانی‌پور ◦ مدیر فیلمبرداری: محمدرضا شربفی ◦ طراح صحنه: محسن شاه ابراهیمی ◦ تدوین: تورج منصوری ◦ مدیر تولید: صادق حلالی ◦ موسیقی متن: فرهاد فخرالدینی ◦ بازیگران: مهیار افضلی، علی نیغم، قاسم سیف، منا صارمی، آندره — آندریاسیان، نرسی، شهلا ریاحی◦ تهیه‌کننده: امور سینمایی بنیاد مستضعفان و گروه سینمایی سیمرغ.

یک مجروح جنگی پس از عمل جراحی تحت مراقبت پرستاری مسیحی به‌نام ماری قرار می‌گیرد. طبق دستور پزشک بیمار تا ۴۸ ساعت نباید آب بخورد. چهره‌ی بیمار به‌نظر ماری آشناست و پس از مدتی در می‌یابد که به حضرت مسیح شباهت دارد و...

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین موسیقی متن و بهترین طراحی صحنه و کاندیدای بهترین فیلمبرداری شده است.

ترن

کارگردان: امیر قویدل◦ فیلمنامه: بهرام ری‌پور، جمال امید، حسن هدایت، امیر قویدل ◦ مدیر فیلمبرداری: فرح — حیدری◦ تدوین: حسین زندباف◦ دستیار کارگردان: پرویز محقق ◦ موسیقی متن: محمد انتظامی◦ بازیگران: فرامرز قریبیان، خسرو شکیبایی، حسین ملکی، عنایت — بخشی، امرالله صابری، آرش تاج، کنعان کیانی ◦ تهیه‌کننده: هادی مشکوه◦محصول سازمان سینمایی فرهنگ فیلم.

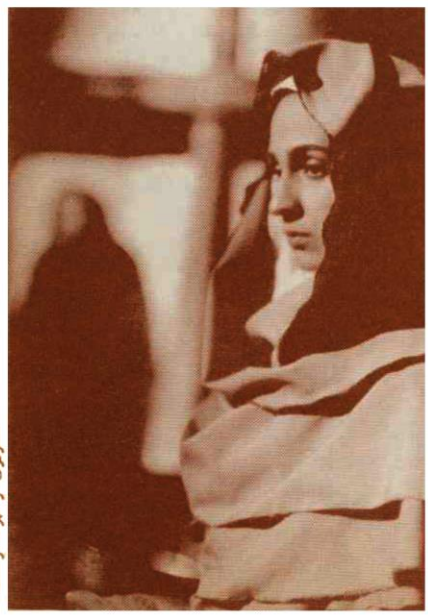
در زمستان سال ۵۷ قطاری حامل مواد سوختی متعلق به ارتش توسط انقلابیون تغییر مسیر می‌دهد و عازم منطقه‌ای که اهالی آن به سوخت نیاز دارند می‌شود. دربین راه، ارتش سعی می‌کند قطار را متوقف کند و مانع رسیدن آن به مقصد شود...

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین بازیگر نقش اول مرد و کاندیدای بهترین موسیقی متن و بهترین فیلمنامه شده است.

کانی‌مانگا

فیلمنامه، کارگردانی: سیف‌الله داد ◦ فیلمبردار: حمشید الوندی ◦ تدوین: روح‌الله امامی◦ موسیقی متن: محمدانتظامی◦ طراح گریم: فرهنگ معیری، غلامرضا — جهان مهر ◦ جلوه‌های ویژه: محمد شرف‌الدین ◦ بازیگران: فرامرز قریبیان، عبدالرضا اکبری، علی ثابت، کاظم — افرندنیا، رضا رویگری، عزیز حاتمی ◦ تهیه‌کننده: عبدالله آشتیانی ◦ محصول سازمان سینمایی هدایت فیلم ◦

این فیلم برنده‌ی لوح زرین بهترین‌جلوه‌های ویژه و دومین جایزه ویژه هیئت داوران و لوح زرین بهترین تدویس در ششمین جشنواره فجر شد.



تصویری از "پرستار شب"

پوران درخشنده

پوران درخشنده: بهترین فیلم به‌نظر من "شاید وقتی دیگر" بود. "ایستگاه" نیز به نسبت کارهای قبلی یدالله صمدی فیلم قابل توجهی است بهترین بازیگران داریوش فرهنگ در "شاید وقتی دیگر" و پرویز پورحسینی‌در "ایستگاه" و بازیگران زن نیز سوسن تسلیمی و هماروستا بهترین بودند. با اینکه امکانات امسال بیشتر از سال گذشته بود اما به‌دلیل شبیه‌بودن اکثر فیلم‌ها و همین‌طور کشدار بودن بیشترشان، کیفیت خوبی نداشتیم. در حالی که از کمیت نسبتاً بالایی برخوردار بودیم.

رخشان بنی‌اعتماد: همه فیلم‌ها را دیدم جز ۳ یا ۴ فیلم. "آن‌سوی آتش" بعدش" شاید وقتی دیگر" و در مراحل بعدتر" پرنده‌ی کوچک خوشبختی" "جهیزیه" "ایستگاه" فیلم‌های خوب‌جشنواره بودند. کارگردانی کیانوش عیاری خوب بود. بازی مهدی هاشمی (خارج از محدوده) بهتر از بازی بازیگران مرد دیگر بود و در مورد بازی بازیگران زن اجازه بدهید حوایی ندهم.

پروانه معصومی: خواهش می‌کنم به دلایلی که‌نمی‌خواهم جایی بازگو شود مرا ازاین جواب‌دادن معذور کنید.

هما روستا: جز چند فیلم تارکوفسکی و "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" وقت نکردم دیگر فیلم‌های جشنواره را ببینم. چون بچه‌ی کوچکی دارم، کارت هم نداشتم...

کیانوش عیاری: من فیلم‌های زیادی ندیدم بدلیل این که کارتی برای دیدن نداشتم بنابراین نظرم خیلی محدود است. بهترین فیلم‌ها به نظر من"شاید وقتی دیگر" "خارج از محدوده" "جهیزیه برای رباب" و "شیرک" بود، بهترین بازیگر مرد داریوش فرهنگ و بهترین بازیگر زن سوسن تسلیمی، بهترین فیلمنامه را هم‌می‌توانم موضوع بالنده‌ی فیلمنامه‌ی "شیرک" قید کنم وبهترین فیلمبردار اصغر رفیعی‌جم.

سیروس تسلیمی: من تا روز شانزدهم مشغول آماده‌کردن فیلم خودمان بودم‌ولی از میان فیلم‌هایی که دیدم "آنسوی آتش" به‌نظرم فیلم خوبی بود و فیلم "شکار" را هم که ریتم مونتاژ خوبی داشت و به"پرنده‌ی کوچک خوشبختی" نیز طبیعتاً اعتقاد داریم. از میان بازیگران زن در فیلم‌هایی که دیدم سوسن تسلیمی و هما روستا، بازیگران مرد علیرضا مجلل، خسرو شجاع‌زاده و مهدی هاشمی در "خارج از محدوده" بازی خوبی ارایه کرده بودند. از میان بازیگران خردسال فکر می‌کنم عطیه معصومی به معنای مطلق بهترین بود، ما می‌دیدیم که چقدر تسلط و توان دارد و آنقدر حرفهایی بود که حتا در بعضی از صحنه‌ها که نیاز به اجرای هیجان شدید و تشنج بود ما فکر می‌کردیم که وقتی کلید کات را بزنیم او بیهوش می‌شود و از حال می‌رود ولی می‌دیدیم دوربین که از رویش برمی‌گشت او اشاره‌هایی به بازیگر مقابلش می‌کرد و این‌نشان دهنده‌ی تسلط او در کار بود.

فرامرز قریبیان: بهرحال اکثر بازی‌ها خوب بودند. ۵ بازیگری که کاندیدا بودند بهرحال بازی‌شان خیلی خوب بود. بازی پورحسینی در "ایستگاه" خیلی خوب‌بود. از فیلم "ایستگاه" خیلی خوشم آمد و از فیلم "آن سوی آتش". البته فیلم‌هایی که خودم درآن‌ها بازی داشتم فیلم‌های خوبی بودند.... کارگردانی کیانوش – عیاری خیلی خوب بود. عیاری از داستانی خیلی ساده توانسته فیلم‌خوبی بسازدو این قدرت کارگردان را می‌رساند. ممکن است "آن سوی آتش" برای همه جذاب نباشد، ولی بهرحال فکر می‌کنم اکثریت از "آن سوی آتش" خوششان بیاید. از میان بازیگران زن بازی هماروستا، پروانه‌ معصومی و معتمد آریا (جهیزیه) را پسندیدم.

مهدی هاشمی: بیشتر فیلم‌های جشنواره را دیدم. بازی‌های‌فیلم "آن سوی آتش" خوب بود. بازی سوسن تسلیمی خوب بود، فیلم "شاید وقتی دیگر" خوب بود. "به نظرم "آن سوی آتش" به دلیل معنای پس ظاهر فیلم، فیلم خوبی بود. اصولاً" سینمای ایران روبه پیشرفت است. باید فیلمنامه‌ها خوب نوشته شود. خوشبختانه سینمای ایران از ابتذال دارد فاصله می‌گیرد. و ابتذال به‌نظر من یعنی سرمایه، یعنی سرمایه‌دار یعنی سرمایه‌سالاری...

حمید جبلی: من هفت، هشت فیلم بیشتر ندیدم، بازی‌های عطیه معصومی‌و آنیک (سرزمین آرزوها) خسرو شجاع‌زاده‌و سیامک اطلسی (آن سوی آتش) را بهتر دیدم فیلم "آن‌سوی آتش" ار همه‌ی فیلم‌ها بهتر بود خلاصه آن‌هایی که جایزه گرفتند حقشان بود و متاسفانه جز "آن سوی آتش" و تا حدودی"شیرک" تمام فیلم‌ها متوسط بودند.

حمید تمجیدی: در جشنواره‌ی امسال چند فیلم بیشتر ندیدم که از میان‌شان ۴ فیلم نظرم را جلب کرد، "شیرک" به دلیل تلاش فیلمساز برای برگشتن به‌یک سینمای سالم، "خارج از محدوده" به‌دلیل روانی‌کار در اولین ساخته‌ی فیلمساز، "وکیل اول" و "بار درخانه" به دلیل جهش چشمگیری که فیلمساز نسبت به کار قبلی‌اش داشت بازی کاملی و انتظامی در "شیرک" و بازی مهدی هاشمی در "خارج از محدوده" را پسندیدم. امسال فیلم‌های خارجی برخلاف فیلم‌های ایرانی بهتر از سال گذشته بود.

مهرداد فخیمی: متاسفانه امسال نیز مانند سال‌های گذشته به ما کارت ندادند و به‌طورکلی برای دیدن فیلم‌های جشنواره، چه فیلمی که من کار کرده باشم چه‌نکرده باشم درست نیست در صف‌های طویل بایستم.

جمشید مشایخی: من کارت نداشتم و دیدم که درست نیست وقتی به‌ما کارت ندادند و در واقع از ما دعوتی نشده، به جشنواره بیاییم.

فرهاد فخرالدینی: متاسفانه به دلیل گرفتاری‌هایی که داشتم موفق به دیدن هیچ‌یک از فیلم‌ها نشدم، غیر از "پرستار شب" که برایش موسیقی نوشته بودم.

خسرو سینایی: من به غیر از یک فیلم خارجی دیگر فیلمی ندیدم.

محمدعلی نجفی: من از میان فیلم‌هایی که دیدم "شاید وقتی دیگر" را پسندیدم و به‌نظر من از لحاظ ساختار فیلم درست، محکم و خوب بود و در مجموع یک کار برجسته‌ی فرهنگی‌ست و من خیلی خوشحالم از این که چنین فیلمی در ایران ساخته شده و من از دیدنش خیلی استفاده کردم و هم‌چنین خیلی لذت بردم. از بین بازیگران مرد از بازی خوب داریوش فرهنگ و بازی علیرضا مجلل در "شاید وقتی دیگر" و از میان بازیگران زن نیز از بازی سوسن تسلیمی در این فیلم خوشم‌آمد.

سیروس الوند: بهترین فیلم‌هایی که دیدم "شاید وقتی دیگر" و "شیرک" بود، بهترین بازیگرانی که دیدم پرویز پور – حسینی در "ایستگاه" و جهانگیر الماسی در "محموله" ٥ بهترین بازیگر زن سوسن تسلیمی در "شاید وقتی دیگر" ٥ بهترین فیلمنامه‌ها "شاید وقتی دیگر" و "شناسایی" بودند.