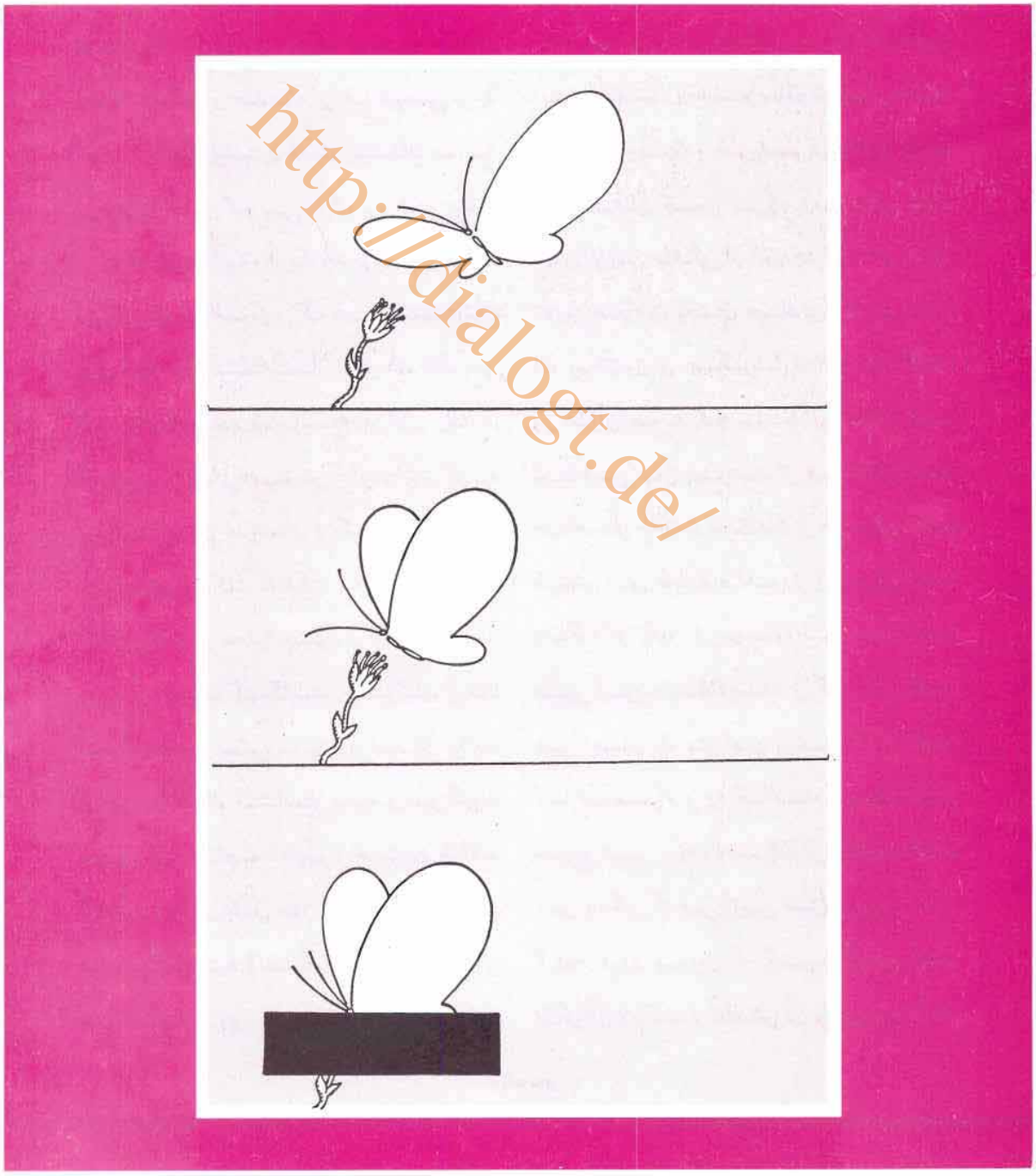
آرش

۱۲
دی ۱۳۷۰
ژانویه ۱۹۹۲

من می دانم عدنان چه رنجی می بَرَد : بهرام بیضایی ● تکرار یك روند : ع.عزیزی
مرزهای ملی و بین المللی ادبیات : میرزا آقا عسگری ● گفتگو با اسماعیل خویی ،
سلمان رشدی ، اریش فرید ● رمبو، نابغهء نفرین شده : بتول عزیزپور ● دربارهء
زبان شعر معاصر : سهراب مازندرانی ● شعرهایی از : ایرج رحمانی ، رضا فرمند،
قدسی قاضی نور ، رضا مقصدی ● داستان : عباس سماکار ، انی.ام.خ.اشمیت ●
به مناسبت بیست و پنجمین سالمرگ جهان پهلوان تختی : مرتضی پیمان ● و...



http://dialogt.de/

شعری از خواجوی کرمانی

تا چه دیوند که خاتم ز سلیمان طلبند — یا چه گبرند که آزارِ مسلمان طلبند

خلق، دیوانه و از محنتِ دیوان دربند — وین عجبتر که زدیوانْ زرِ دیوان طلبند

آسیائی که فتادست و ندارد آبی — دخلِ آن جمله بچوب از بُنِ دندان طلبند

هرکجا سوخته ئی بی سر و سامان یابند — وجهِ سیم سره زان بی سر و سامان طلبند

خونِ رهبان که شود کشته ز رهبان خواهند — راه رهبان که بود مرده ز رهبان طلبند

به سنان از سر میدان سر مردان جویند — بخدنگ از بُنِ پیکان سرِ نیکان طلبند

همچو دونان به دو نان صاحبِ بی سیمانند — وجهِ یك نان نه و ایشان، به سنان نان طلبند

خوك شکلند و حدیث از خرِ عیسی رانند — دیو طبعند و همه مُلكِ سلیمان طلبند

تا در آفاق زنند آتشِ بیداد به تیغ — آتش از چشمهء خورشیدِ درخشان طلبند

در چنین فصل که بی برگ بود شاخِ درخت — از درختانِ چمن برگِ زمستان طلبند

این زمان مایهء دریا چه بود کاین جویند — پس ازاین حاصلی از کان چه بود کان طلبند

سکهء زال زر امروز، که دیده ست درست — کاین جماعت بچنین حیله و دستان طلبند

قیمت دل نشناسند و ز هر قصّابی — دلِ پرخون و جگرْپارهء بریان طلبند

هر دکانی که بیابند دو کان پندارند — وز هرآن خانه که بینند زرِ خان طلبند

همچو شیطان همه در غارتِ ایمان کوشند — لیك این مان بترست از همه کایمان طلبند

دیَتِ خونِ نریمان ز کریمان خواهند — حاصلِ مُلکتِ ساسان ز خراسان طلبند

آن سیاووش که قتلش به جوانی کردند — خونش این طایفه امروز ز پیران طلبند

تاختن بر سرِ بیژن ز پیِ زال برند — وانگه از زال، زر سام نریمان طلبند

خبر یوسفِ گمگشته ز گُرگان پرسند — صبرِ ایوبِ بلادیده ز کرمان طلبند

تا کلاه از سرِ سُلطانِ فلك بربایند — هر زمان راه بر این بَرشده ایوان طلبند

از پی آنك نتایج بَره و بُز گیرند — کاخِ بهرام و رهِ خانهء کیوان طلبند

دخلِ هر ماههء انجُم ز طبایع خواهند — خرج هر روزهء اجرام، ز ارکان طلبند

شهر و ایشان بمَثَل چون خرو ویران و بغصب — هر یکی گنجی ازین منزل ویرانِ طلبند

مردمِ گُرسنه دلتنگ شد از بی نانی — گردهء خود به زر از گنبدِ گردان طلبند

خواجگان روی بخواجو نتوانند نمود — مگر آن دم که ز لطفش دُر و مرجان طلبند

•••••

http://dialogt.de/

ماهنامه

آرش

۱۲

ژانویه ۱۹۹۲ ـ دی ۱۳۷۰

مقالات

۴ ـ تکرار یك روند — ع.عزیزی

۸ ـ من می دانم عدنان چه رنجی می بَرَد — بهرام بیضایی

۲۰ ـ رمبو، نابغهء نفرین شده — بتول عزیزپور

۲۲ ـ زاویهء دقیق دید — جان اشتاین بك ـ ترجمهء سیروس محمدی

۲۴ ـ طرح یك مشغلهء ذهنی، دربارهء زبان شعر معاصر — سهراب مازندرانی

۳۰ ـ مرزهای ملی و بین المللی ادبیات — میرزاآقا عسگری

گفتگو

۱۲ ـ با *اسماعیل خویی* / پاسخ بحران در شعر امروزایران روی آوردن به قالب های سنتی نیست.

۱۸ ـ با *سلمان رشدی* / آزادی بیان، خودِ زندگی است.

۲۸ ـ با *اریش فرید* / سوسیالیسم را باید از نو کشف کرد.

داستان

۳۱ ـ دختری که نامش را گم کرده بود — آنی.م.خ.اشمیت ـ ترجمهء نسیم خاکسار

۳۲ ـ روزهای تلخ — عباس سماکار

شعر

۲۶ ـ برتولت برشت ، شیرکویی کس ، ایرج رحمانی ، رضا فرمند ، اریش فرید ، قدسی قاضی نور ، رضا مقصدی.

کتاب

۳۴ ـ چند نکته دربارهء کتاب «پنجاه نفر و سه نفر» — باقر مؤمنی

۴۲ ـ معرفی کتاب — امیر شمس

خبر و گزارش

۲۳ ـ هنرمند تبعیدی درگیر بیدادها — پ.ریاحی

۴۱ ـ پیرامون برنامه های گروه آوا — اسکندر آبادی

۴۳ ـ اخباری از جهان دانش و تکنولوژی — یوسف صدیق

۴۴ ـ خبرهایی از ... — محمدرضا همایون ، محمود هوشمند

ورزش

۳۸ ـ به مناسبت بیست و پنجمین سالگرد مرگ جهان پهلوان تختی — مرتضی پیمان

طرح روی جلد از کامبیز درم بخش در پیوند با مقالهء «تکرار یك روند»

مدیر مسئول : پرویز قلیچ خانی

دبیر تحریریه : مهدی فلاحتی (م . پیوند)

- همکاری شما آرش را پربارتر خواهد کرد.
- برای آرش، خبر، مقاله، شعر، عکس و طرح بفرستید.
- در مورد مقالات ارسالی چند نکته گفتنی است :
- طولانی تر از سه صفحهء مجله نباشد. گنجایش هر صفحه آرش ۱۱۰۰ کلمه است.
- همراه با ترجمه ها، نسخه ای از متن اصلی نیز فرستاده شود.
- آرش در حك و اصلاح و کوتاه کردن مقالات با حفظ نظر نویسنده آزاد است.
- پس فرستادن مطالب امکان پذیر نیست.

نشانی

ARASH
6 S.Q. Sarah Bernardt
77185 LOGNES FRANCE
Tel : 40. 09. 99. 08

برگ اشتراك

آرش ماهنامه ای ست فرهنگی، اجتماعی، ورزشی که از بهمن ماه ۱۳۶۹ (فوریه ۱۹۹۱) منتشر شده است. در آرش علاوه بر مقالات ادبی، علمی، اجتماعی، فرهنگی، ورزشی، معرفی و بررسی کتاب، آخرین خبرهای فرهنگی داخل و خارج را می خوانید.

با اشتراك آرش، انتشار نشریه خود را تضمین کنید.

مایلم که با پرداخت ۱۵۰ فرانك فرانسه (برای افراد) یا ۲۵۰ فرانك فرانسه (برای مؤسسات و کتابخانه ها)، آرش را از شماره ... برای یکسال مشترك شوم.

وجه اشتراك را به صورت حواله پستی و برگ پرشده اشتراك را به نام و نشانی آرش بفرستید.

http://dialogt.de/

تکرار یک روند

ع . عزیزی

اعلام خبر ناگهانی «حذف واحد بررسی و ممیزی کتاب در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» در مهرماه ۱۳۷۰، دوستان اهل قلم را حیرت زده کرد. حیرت این دوستان شاید از جنس همان حیرتی باشد که در خرداد ماه سال ۶۷ مجامع سینمایی ایران و نیز نویسنده‌ء تنها نشریه سینمایی آن زمان ایران ـ ماهنامه‌ء سینمایی فیلم ـ را از اعلام خبر ناگهانی «حذف شرایط تصویب فیلمنامه» در خود فروبرد، تا جائیکه خوش باورانه به عنوان یک «واقعه تاریخی» ارزیابی گردید(۱). درحالیکه همین نویسنده در چند شماره‌ء گذشته‌ء ماهنامه‌ء سینمایی فیلم ـ ضمن بررسی مسائل و معضلات چیزی بنام «فیلمنامه» در سینمای ایران می نویسد: «تصور اینکه هیچ گونه کنترلی بر روی فیلمنامه ها نباشد، خواب و خیال است»(۲).

اما این «خواب و خیال» علیرغم همه ی شگفت زدگی ها، سوء ظن ها و یا خوش باوری ها حادث می شود: «اعلام لغو شرایط تصویب فیلمنامه در سال ۱۳۶۷ روزنه ی امیدی برای سینمای درگیر با بحران ایران شد»(۳). هرچند کسانی که با چند و چون سیاست های جمهوری اسلامی، به ویژه در امور فرهنگی آشنا بودند، به اینگونه تغییرات سریع و شیوه های ناموزون به دیده تردید و بدبینی نگریسته و عواقب همواره منفی و بعضاً ضدفرهنگی ـ اجتماعی و اندوهبار آن را ترسیم نموده، و حتی مطبوعات داخلی محتاطانه و گاه واقع نگر، آینده‌ء روشنی را برای چنین تصمیماتی متصور نبودند: «به رغم آنکه این تصمیم پراهمیت را در مجموع می توان اقدام مثبتی ارزیابی کرد، هنوز نمی توان نسبت به نتایج عملی آن پیش بینی قاطعی به عمل آورد»(۴)، اما هرچه بود این رخداد، نوید دوره‌ء طلائی را در سینمای محتضر ایران میداد، تا سرانجام پس از آن بازار مکاره‌ء «فیلمنامه» و «شورای بررسی فیلمنامه» که تبدیل به دکان پُر بده بستانی شده بود، هرکس بتواند بی دغدغه‌ء «تصویب» فیلم بسازد.

مضمون آن خبرِ به ظاهر دموکراتیک، ناهمخوان با جمهوری اسلامی و گیج کننده طبعاً با خبر کنونی، به لحاظ مفهوم «سانسور در ایران» می تواند ریشه های همگون داشته باشد. اما پیش از مقایسه‌ء مسائل مربوط به این دو خبر، اشاره ای کوتاه به فرآیند نقش فیلمنامه در سینمای چند سال اخیر و پیش زمینه های آن، لازم به نظر میرسد.

* * *

فیلمنامه همانند نمایشنامه، از مقولاتی است که در ایران، درست بعکس ادبیات نمایشی غرب، برآمده از سیر طبیعی رشد ادبی جامعه نبوده و از این نظر چه در سینما و چه در تآتر، متن نمایشی بیشتر جنبه‌ء عاریتی و غیرملموس داشته و متناسب با مد روز و متأثر از تغییر و تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بوده است. بویژه آنکه سینمای ایران بعنوان یک صنعت، هویتش در خارج از مرزها و در کشور عقب افتاده ای مانند هندوستان توسط سپنتا با فیلم «دخترلُر» در سال ۱۳۱۱ شمسی شکل گرفت و کلید طلائی خود را که همان «فیلمنامه» باشد، از آغاز در خارج مرزهایش به جا گذاشت.

گرچه توأم با تحولات هنری اواخر دهه‌ء ۴۰ تا اواسط ۵۰ ـ چه در تآتر و چه در سینما ـ متن نمایشی، بنا به الزامی منطقی و طبیعی، با چهره هایی چون: بهرام بیضایی، غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، بیژن مفید، فرخ غفاری، ابراهیم گلستان، دچار دگرگونی شده و یکسره از جنبه های تشریفاتی و عاریتی گذشته فاصله می گیرد، و با شکل گیری جریانات «متعهدانه» عمیقاً در پی یافتن هویتی قابل اعتناء و اتکاء و مبتنی بر ریشه های اصیل، پی گیری می شود؛ اما به ویژه تا دهه‌ء اخیر این الزام به معنای یک «نیاز» مبرم و بی چون و چرا اولویت نمی یابد. زیرا با تکیه‌ء سنگینی که جمهوری اسلامی به «سینما» بعنوان مؤثرترین حربه ی تبلیغاتی میزند، امیدوار می شود تا با بهره گیری از میراث به جا مانده از سینمای گذشته، آن را در جهت منافع سیاسی خود به اصطلاح «جهانی» کند؛ اما بزودی پی می برد که سینمای ایران، علیرغم کوشش های گذشتگان تجربیات و کارآیی و بازدهی اش در برخورد با شرایط ناهمخوان جدید بی ثمر و نیمه کاره مانده است و فاقد آن «کلید طلایی» و نیروی بالقوه بنام «فیلمنامه» برای تحرک لازم است. این ضرورت بخصوص در هنگامه‌ء سینمای پنج سال اخیر که رژیم با جد و جهد فراوان و صرف هزینه های سرسام آور ـ با تنها وسیله ی جهان پسندانه‌ء موجود ـ قصد ارتباط با دیگران را دارد، به شکل مشکلی حاد و لاینحل جلوه گر میشود. یک جای اساسی این سینما می لنگد:

« دروغگویی و تظاهر و گریز از واقعیت در فیلمنامه های این سینما، باعث میشود که نه فیلمنامه را قبول کنیم، نه فیلمنامه نویس را و نه نتیجه ی آن را بر پرده‌ء سینما»(۵).

اما لنگی واقعی از سیاست های تازه بدوران رسیدگان ناآگاهی ناشی میشود که سینما را با مسجد و فیلمنامه را با سرکتاب و دعانویسی برابر می گیرند و کاربرد آنرا نمی شناسند. انبوهی تقاضا، عرصه را به ناهنجاری وسعت می بخشد. تمامی ارگان های غیرسینمایی و بی مسئول با گشودن دکان هایی بنام «بخش فرهنگی» و به بهانه های اسلام، انقلاب، جنگ، تبلیغات، صدور انقلاب، امر به معروف و نهی از منکر، از سینما چون «پیشخوان» و یا «ویترینی» برای عرضه ی کالاهای عقیدتی خود و جلوه فروشی و گنده نمایی استفاده می کنند. از کمیته های سپاه پاسداران تا نیروهای سه گانه ارتش، بسیج، بنیاد مستضعفان، امامزاده ها، «آستان قدس رضوی»، کمیته های مبارزه با مواد مخدر، حوزه‌ء علمیه قم، بازار، مجلسیان، نهضت سوادآموزی، سازمان تبلیغات اسلامی، گروههای سیاسی و نظامی مجاهدین عراقی و افغانی مستقر در ایران، دفاتر ستادهای جبهه و جنگ، جهاد سازندگی، شهرداری ها، فرمانداری ها و ... معممین و مکلاها (کلاهدوز نایب فرماندهی سپاه، محسن رفیق دوست، صادق خلخالی، هادی غفاری و ...) همه و همه مشغول مصرف نگاتیو و به کارگیری ابزار و وسایل مصادره شده و متخصصین مربوطه، به منظور رونق بخشیدن به کسب و کاری با اجر دنیوی و اخروی و در عین حال پرجلوه و افاده بنام «فیلمسازی» می شوند.

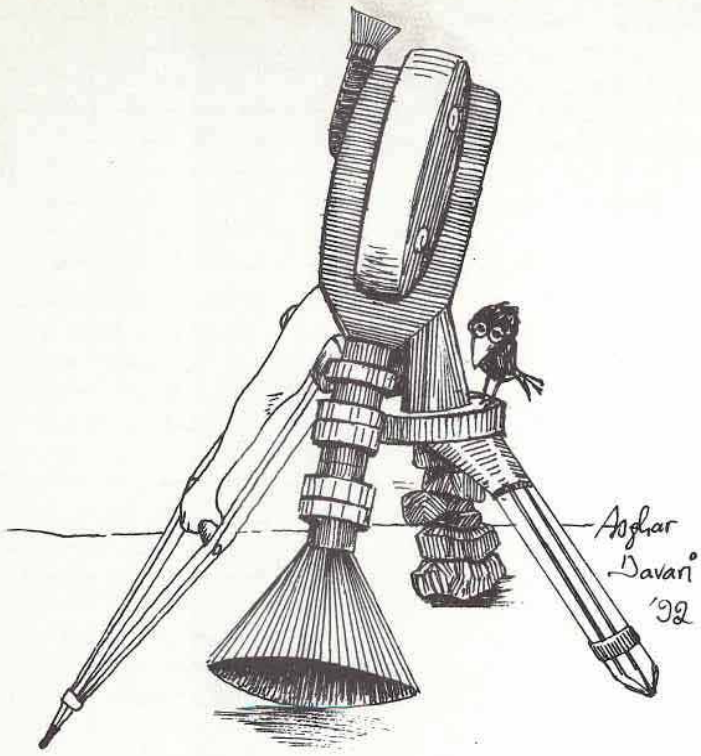
با صدور فتواهای مختلف و ریختن آب توبه بر سر سینمایی که تا چندی قبل محکوم به تکفیر و سوزانده شدن بود ، ناگهان این سینما محبوبِ می شود و جایش را با «منبر و مسجد» ۱۴۰۰ساله عوض می کند. اتفاقی مشابه زمان مظفرالدین شاه رخ میدهد: «چراغ جادویی» روضه و تعزیه گردانی را به شدت تحت الشعاع قرار داده بود(۶).

در این وانفساست که سلایق و علایق شخصی و عقاید و تفکرات نازل و بی محتوا، سینما را به هرج و مرج عجیبی می کشاند. فیلم هایی چون: «سرباز اسلام»، «دو چشم بی سو»، استعاذه»، «سفیر»، و صدهای دیگر محصولاتی از مبتذل ترین طرز تلقی سینمای مکتبی ـ انقلابی جدید است.

اما رژیم سیاسی که حاکمیت خود را در نظارت مستقیم و عمومی بر همه ی زمینه ها می بیند، علیرغم تعدد قدرت های مجهز به سرمایه و سلاح برای تولید «فیلم» سعی در تمرکز دادن به جریانات پراکنده، متضاد و ناهمگون سینمایی میکند و علاوه بر «شورای بررسی فیلمنامه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی»، «بنیاد سینمایی فارابی» را که ظاهراً مستقل از سیاست های دولتی است، به منظور دستیابی به تمرکز در تصمیم گیری و سمت دادن به سینمای دلخواه بوجود می آورد. اما عوامل سازنده‌ء این بنیاد که باید واسطی میان اهرم های دولتی و سازندگان غیردولتی باشند و فیلمنامه نویسان و کارگردانان را همراه و مددرسان باشند، از عناصر همان سیستم تبلیغاتی ـ مذهبی رژیمند که بدلیل عدم آگاهی از سینما و اعمال سلیقه و قدرت، خود تبدیل به زائده ای برای دشوارتر کردن شرایط تولید می شوند.

نقطه آغاز هر تولید سینمایی منوط به تصویب فیلمنامه توسط «شورای بررسی فیلمنامه» با تأیید ضمنی «بنیاد سینمایی فارابی» می شود. هجوم بی سابقه‌ء تولیدکنندگان، تورم قارچ مانند کارگردانان و رشد عرضی هنرپیشگان و فیلمنامه نویسان مجهول الهویه و یکشبه که فاقد هرگونه زمینه‌ء عملی و نظری در سینما هستند، بر پیچیدگی ها می افزاید؛ درحالیکه عرصه تولید برای صاحبان اصلی سینما و فیلمسازان معتبر با بهانه های مختلف، از جمله تصویب فیلمنامه های آنان در چنین شوراهایی، به شدت تنگ می شود. «در تورقی توأم با وسواس درمی یابیم نیمی از فیلمنامه ها، نوشته هایی منتسب به فیلمنامه اند، با سوژه هایی پیش پاافتاده که به شیوه ای ابتدائی، تقطیع زمانی و مکانی شده اند. و تقطیع این فرصت را فراهم آورده تا به مضمون و سوژه ای کوچک آب بسته شود و اسمش بشود فیلمنامه. در ده ساله‌ء ۶۹-۱۳۶۰، نزدیک به ۳۵۰۰ عنوان طرح و فیلمنامه به شورای بررسی فیلمنامه عرضه شده است. با نگاهی به نام فیلمنامه و به ویژه نویسندگانش، درمی یابیم شاغلان همه ی حرفه ها حداقل یک فیلمنامه نوشته اند و سعی کرده اند آن را به تصویب برسانند؛ کارمند، نظامی، پزشک، کاسب، وکیل، معمار، معلم، حسابدار، اندیکاتورنویس،

http://dialogt.de/



گرافیست، راننده و... جالب است که نویسندگان و فیلمسازان در این جمع و به نسبت ۳۵۰۰ عنوان فیلمنامه، عرضه شده در اقلیت هستند(۷).

به چه علت و انگیزه ای این تعداد فیلمنامه تولید شده است؟

«واضح است بازتاب بحران اقتصادی در عرصه های متفاوتی تجلی پیدا می کند. بین سالهای ۱۳۶۳ تا ۱۳۶۸ یك فیلمنامه تصویب شده معادل دویست تا چهارصدهزار تومان قیمت داشته است. سنگ مفت، گنجشگ مفت. یك هفته تا یك ماه کار پاره وقت روی یك موضوع و عرضه آن به شورای بررسی فیلمنامه، نویسنده را از این امکان برخوردار کرد که در بازی بزرگ شانس آزمایی، قرعه ای هم بنام او بخورد و فروش یك فیلمنامه تصویب شده به قیمت متوسط، ۲۵۰هزار تومان، یعنی وجهی معادل دریافتی دو سال یك کارمند متوسط(۸).»

و در این آشفته بازار نقش «شورای بررسی فیلمنامه» کلیدی است؛ اما دشواری در ماهیت خود شورا است. زیرا اعضای تشکیل دهنده آن، عمدتاً همان عناصر فاقد صلاحیت هستند که آشفتگی را دامن میزنند. دخالت های غیراصولی و سلیقه ای این اعضاء که مبتنی بر دیدگاهی صرفا مذهبی و غیرقابل انطباق با معیارهای پیچیده سینما و بویژه «فیلمنامه» است، مشکلات را تاحد بدیهیات تنزل میدهد: «اصلاً فرض کنید که بنده آدم آرامی هستم و دلم نمی خواهد که فیلمنامه ام زیاد حادثه داشته باشند. آرامش و سکون را دوست دارم. آیا وظیفه شورای بررسی فیلمنامه این است که از کم حادثه بودن فیلمنامه ایراد بگیرد؛ تازه اگر فیلمنامه پرحادثه بود، آیا متهم به «خلق هیجانهای کاذب» نمی شد؟ مرز «بی حادثه بودن» و «خلق هیجان کاذب» کجاست و چه کسی این مرز را تعیین میکند؟»(۹).

بارها اعضای «شورای بررسی فیلمنامه» جا به جا و تغییر داده می شوند، اما جریان تفکرات غیرسینمایی در آن تغییر نمی پذیرد: «اما معنای نظارت دولتی این است که هر شورایی ــ حتی با اعضای متفاوت ــ بر اساس یك آئین نامه و هدف مشخص، نظر واحدی درباره یك طرح یا یك فیلمنامه داشته باشند. البته این خیلی آرمانی است، ولی می تواند به عنوان افق پیش رو ــ مطرح باشد»(۱۰).

زمزمه بده بستان های مالی در این شورا و اخذ رشوه در قبال تصویب فیلمنامه، به انحلال آن و حذف معمم بانفوذی بنام «حاج آقا گل محمدی» می انجامد. گرچه بعدها این جنگ و جدل ها به جنگ قدرت جناح های مختلف تعبیر میشود، ولی به هر حال همه ی این بگیر و ببندها و تغییرات پرهیاهو، نه تنها مشکلی را در امر پیشبرد فیلمنامه حل نمیکند، بل که موجب مشکلات تازه تری می شود. شوراهای بعدی و بعدی در چارچوب همان طرز تلقی واژگونه از سینما، باعث تصویب و تأیید فیلمنامه ها و فیلم های ملودرام و فاقد ارزشی چون «گل های داوودی» می شوند که حتی نسخه اصلی ئی که این فیلم از آن کپی شده است و یك فیلم بازاری هندی است، لااقل به لحاظ تکنیکی و ساختمان قصه موفق تر است.

اما اقبال تماشاگر محروم و هجوم کاسبکارانه تولیدکنندگان سینمایی آسان پذیر و عدم کارآیی و تناسب شورای بررسی فیلمنامه، این کلید طلایی را تا قیمت ناباورانه ۵۰۰هزار تومان بالا می برد، و در این میان سازمان ها و بنیادهای تولیدکننده فیلم، با اعلام مسابقات «فیلمنامه نویسی» و پرداخت دستمزدهای قابل توجه بر این نابسامانی می افزایند؛ بدون آنکه در این کلاف سردرگم، کسی در پی علت ها باشد: «شخصی که طرح بسیار بدی را نوشته بود در پاسخ به ایرادها می گفت خودم میدانم، این برای تصویب است»(۱۱).

صعود کمی تولیدات سینمایی، نزول کیفی فیلم ها، و عدم قابلیت شوراها و رد یا تصویب فیلمنامه ها بدون هیچ معیار مشخص ــ البته به جز معیار مسلمان بودن فیلمنامه نویس ــ و بالا رفتن بی رویه دستمزدها اوضاع را به ورشکستگی کامل سینمای جمهوری اسلامی سوق می دهد: «با این همه تیزبینی که روی جزئیات مختلف فیلمنامه ها می شود، چرا باز هم این همه فیلم بد، نازیبا و بی شخصیت‌داریم؟»(۱۲).

آنانی که از نزدیك با جریانات سینمای فعلی ایران آشنایی دارند میدانند که مقابل در ورودی وزارت ارشاد ــ در میدان بهارستان و خیابان صفی علیشاه تهران ــ به مانند میدان و خیابان فردوسی، دلالان فیلمنامه های تصویبی، بازاری مشابه ارزفروشان دارند که با کیسه های پر از پول به خرید و فروش فیلمنامه و دست به دست کردن آن مشغولند.

اما فیلمنامه تصویب شده امروز در سینمای ایران تبدیل به کلید اصلی تولید فیلم شده است. زیاد مهم نیست که فیلمنامه چه باشد و چه کیفیتی داشته باشد این در درجه دوم اهمیت قرار دارد. در وهله اول مهم اینست که «تصویب» شده باشد. شاید آنکه در روزنامه آگهی کرده بود که «فیلمنامه» تصویب شده خریداریم، زیاد هم گناهی نداشته باشد»(۱۳).

برابر در ورودی وزارت ارشاد چنان بود و درون شوراهای نشسته در اتاق های بسته این وزارتخانه چنین: «مسئله بررسی فیلمنامه و فیلمنامه تصویب شده، یکی از کلیدی ترین و بغرنجترین مسائل سینمای امروز ایران است که بدلیل پیچیدگی ذوق و کار هنری و حساسیت مسائل سیاسی و اجتماعی روز، هیچگونه راه حل سرراست و دقیقی برایش پیدا نشده است و در نتیجه، هجوم برای بدست آوردن فیلمنامه تصویب شده و نه فیلمنامه، تبدیل به سیاست غالب و فیلم ها بطرز حیرت آوری تقلبی و بی هویت می شوند»(۱۴). فیلمنامه نویسی که فیلمنامه ای برای تصویب داده بود، می گفت «فیلمنامه ام حتما تصویب میشود چون هیچی ندارد»(۱۵).

کار عرضه و تقاضا و خرید و فروش «فیلمنامه» بنابر ماهیت کاسبکارانه ی فضای سینمایی ایران و سیاست پیشگانش چنان به مضحکه می کشد، که اصطلاحات تازه ای به فرهنگ واژه شناسی سینما افزوده می شود: «اصطلاح فیلمنامه «کلنگی» و یا «صافکاری» از همین جا در میان دست اندرکاران سینما بوجود آمد (که) اصطلاح اول در مورد فیلمنامه هایی به کار میرود که به کلی باید بازنویسی شود و دومی در مورد آنهایی متداول است که نیاز به اصلاح جزیی دارد»(۱۶).

و در این راستا، فیلمسازانی که خود فیلمنامه نویس هستند، علیرغم رعایت موازین فیلمنامه نویسی، در برخورد با سد شورای بررسی فیلمنامه، مجبور به خرید فیلمنامه تصویب شده دیگران در بازار آزاد می شوند: «در واقع مبلغ ۱۵۰هزار تومان داده ام تا تصویب نامه یك فیلمنامه را بخرم. چرا هر چه فیلمنامه خنثی و فاقد جذابیت است، تصویب و فیلمنامه ای که فیلمساز پس از چندین تجربه نوشته، رد می شود»(۱۷).

وضعیت فیلمسازان و فیلمنامه نویسان هوشمند و صاحب نامی چون بهرام بیضایی ــ که بی تردید تنها فیلمنامه نویس معتبر و برجسته و باصلاحیت ایران است ــ بسیار تاسف برانگیز است. تقریبا تمامی فیلمنامه های وی در شورای بررسی فیلمنامه مردود اعلام می شود، اما همان فیلمنامه ها با تغییر نام نویسنده و عنوانش، بی درنگ به تصویب می رسد: فیلم اتوبوس، ساخته یدالله صمدی که فیلمنامه اش در اصل بنام «اِشغال» نوشته بهرام بیضایی است، بنام داریوش فرهنگ به تصویب میرسد. بیضایی تمامی فیلمنامه های به تصویب نرسیده را به چاپ میرساند. در واقع بهترین فیلمنامه های ایرانی به فیلم درنمی آیند و دیده نمیشوند، کتاب می شوند و به فراوانی خوانده میشوند. بیضایی در مقدمه فیلمنامه های چاپ شده اش ــ با طنز مخصوص خود ــ چنین جملات معترضه ای دارد: «این فیلمنامه چهار سال همه جا گشت. کوشش برای ساختن آن بیهوده بود». (مقدمه فیلمنامه آهو/ سلندر/ طلحك و دیگران). «هر کس در هر مقام، در حد توانایی خود کوشید که این فیلم ساخته نشود». (مقدمه فیلمنامه حقایق درباره ی لیلا دختر ادریس).

و این درحالی است که سینمای ایران به شدت از فقدان فیلمنامه نویس رنج می برد: «به استثنای دو نفر ــ بهرام بیضایی و محسن مخملباف که نویسنده هم هستند ــ بقیه هم از نظر فن تنظیم و هم از نظر مسائل انسانی مشکلات دست و پاگیری پیدا می‌کنند».(۱۸)

←

http://dialogt.de/

بیسوادی و ندانم کاری شورای بررسی فیلمنامه و عدم ضابطه ای مشخص، دست را برای هرگونه اعمال نظر و قدرت بازمی گذارد. به ویژه اگر این اعمال نظرها با سیاست های بنیاد سینمایی فارابی که دیگر تبدیل به مدعی اصلی مالکیت سینمای ایران شده است هماهنگ شود.

ابوالفضل جلیلی در ارتباط با توقف فیلم تازه اش «درنا» ــ که حتی قبلاً به تصویب همین شورا رسیده بود می گوید: «توقف درنا، به خاطر تلاشی که در ساخت آن به کار بسته بودم و امیدی که به نتیجه اش داشتم برایم سخت تلخ و ناگوار است. اما به یك دلیل اساسی، تن به آن دادم، برای دفاع از مجموعه سینمای ایران و اینکه شاید فکری برای عدم تمرکز تصمیم گیری در سینما و آثار زیانبار دخالت سلیقه های متفاوت در تولید فیلم بشود(۱۹).»

بهنام دیانی فیلمنامه نویس دیگری، در شکوائیه ای به ماهنامه فیلم می نویسد: «هیچ ضابطه ای برای تصویب فیلمنامه متصور نیست. حال بیاییم و بررسی کنیم که چرا «ضوابط نانوشته» اصلا نانوشته است. باور کنید در وحشی ترین تخیلاتم هم دلیلی برای توجیه این نانوشتگی پیدا نمی کنم. از این حرفها گذشته اصلاً لزومی ندارد چرایی این نانوشتگی را بدانیم. می توانیم آن را بعنوان یك فرض یا یك حکم درست بپذیریم. بعنوان نمونه من تا کنون هجده تجربه کتبی و شش تجربه شفاهی داشته ام (منظورم شفاهی رودررو با اعضای شوراهای بررسی فیلمنامه است) و بدون اغراق باید اعتراف کنم که در هر یك از این تجربه ها چند «باید» و «نباید» یادگرفته ام. اگر من تجربیات هجدهمین بار را از اول میدانستم آیا شانزده بار اشتباه میکردم؟ یادگیری این «باید»ها و «نباید»ها سرمایه من است. مطمئناً دیگران هم با سرمایه مشابه وجود دارند. آیا منطقی و عاقلانه نیست این سرمایه ها را یك کاسه و از اتلاف وقت بیشتر جلوگیری کرد؟»(۲۰).

منتقد سینمایی ماهنامه فیلم از زاویه بازتری مشکل را پی می گیرد: «مشکل همچنان از نوع نگاه و بررسی فیلمنامه ها و تلقی موجود از شیوه کنترل و نظارت دولتی بر اثر هنری ناشی می شود، نظارتی که با نقد و تحلیل مخلوط شده و این هم کار بررسی کنندگان را دشوار می کند و هم بررسی شوندگان می توانند مدام ادعا کنند که در بن بست ذائقه هنری گروه اول گیر افتاده اند و هم تماشاگران احساس کنند که در این کشاکش حقی از آنان پایمال شده است»(۲۱).

نظرات مشابهی با اشکال اعتراضی گوناگون از سوی فیلمسازان دیگر، نشانگر سردرگمی و مهمتر از آن، بیهودگی این شورا است: «فیلمنامه نویس اگر بخواهد به جلوه دیگری از شخصیت ها بپردازد ــ سوای آنچه به عنوان الگو رسمیت پیدا کرده ــ کفر تلقی می شود و خارج از نزاکت...» «ریاکاری پیش از آنکه از سوی ممیزی تحمیل شود، در اجتماع به ما القاء میشود»(۲۲). «ممیزی فقط قسمتی از فشارهایی است که بر فیلمنامه نویس وارد میشود»(۲۳).

بی سوادی، تبعیض، جمود فکری و عدم صلاحیت اعضای شوراهای بررسی فیلمنامه، سیاست های بنیاد سینمایی فارابی در اعمال سوء نیت ها و قبضه کردن قدرت حاکمه در سینما به لطایف الحیل ــ اُفت کیفی و کمی فیلم ها، سقوط ناگهانی فروش فیلم ها و بالا رفتن هزینه های تولید، ورشکستگی و یا کناره گیری سینماگران و رویگردانی تماشاگران از بنجل گرایی اسلامی در فیلم ها و مختل شدن امور سینمایی، سرانجام منجر به سیاست تازه ای شد که تا آن زمان در سینمای ایران بی سابقه بود: «اداره نظارت و نمایش وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی طی اطلاعیه ای در هشتم خرداد ۱۳۶۷ شرایط تصویب فیلمنامه برای تولید فیلم را حذف کرد و به این ترتیب دیگر برای دریافت پروانه ساخت نیازی به ارائه مصوبه فیلمنامه نیست. این اتفاق برای نخستین بار است که در تاریخ سینمای ایران رخ میدهد و به همین جهت میتوان آنرا «واقعه» تاریخی» نامید»(۲۴).

مضمون این اطلاعیه، برابر همان اطلاعیه مورد استناد مهدی فلاحتی (م.پیوند) در مورد آزادی چاپ کتاب در ایران ــ درماهنامه آرش، چاپ پاریس، شماره ۱۱ ــ است، که وی با دلواپسی پیش بینی میکند: «از امروز هیچ مرجع قانونی و مشخصی برای سانسور نیست. اما بدیهی است که هم ارگانها و مسئولان حزب اللهی بسیار مؤمن هستند و هم امت تابعه که خود تصمیم به سانسورمیگیرند و خود اجرامیکنند». و این پیش بینی سرنوشت آتی کتاب میتواند کمابیش برابرهمان سرنوشتی باشدکه سینمای پس از رهایی ازقید تصویب فیلمنامه درایران دچارشد.

***

اگر سابقاً فیلمساز با اتکاء به تصویب فیلمنامه، فیلمش را میساخت و قادر بود مبتنی به تصویب نامه همان ممیزان، در برابر خطر عدم نمایش و توقیف ایستادگی کند، حالا با مشکل غیرقابل جبرانی مواجه میشود: بنیاد سینمایی فارابی به عنوان تنها مرجع تصمیم گیری باید مهر تأیید بر پروانه نمایش فیلم هایی بزند که بدون تصویب فیلمنامه ساخته شده اند. فیلم اصلاً به سرمایه تولیدی خود وابسته است و این سرمایه در برابر نظرات سلیقه ای و تجریدی «شورای بازبینی فیلم» ــ ظاهرا مستقر در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اما عملا و واقعاً در اختیار بنیاد سینمایی فارابی ــ سخت بی دفاع و متزلزل است. حتی می توان به دلیل نوع نورپردازی، حرکت دوربین، نگاه هنرپیشه و یا میزانسن اشیاء به محتوای فیلم با سوء نیت سیاسی و مذهبی نگریست و برای آن اشکالات ماهوی تراشید، مواردی که با هیچ یك از معیارهای زیباشناسانه قابل اندازه گیری و داوری نیست، چه رسد به خطوط و ساختمان قصه که بند بند آن ــ در یك فیلمنامه تصویب نشده و با سرمایه ای گزاف به فیلم تبدیل شده ــ می تواند با موازین سلیقه ای و نقطه نظرات متغیر اعضای ناهمگون «شورای بازبینی فیلم» مطابقت نداشته باشد.

از اینرو بسیاری از فیلم ها یا شروع نمی شوند و یا متوقف و گاه نیمه تمام رها می شوند. چشم و دهان کارگردان و یا تهیه کننده ساده لوح و خوش باوری که با استقبال از اطلاعیه «آزاد منشانه ی» وزارت ارشاد، با وام بانکی و فروش اسباب و اثاث، اتومبیل و یا خانه اش فیلمی بدون تصویب فیلمنامه ساخته است به ناز و ادای اعضای شورای بازبینی دوخته می شود؛ همان اعضای بی هویت و فاقد صلاحیت شورای بررسی فیلمنامه که حالا انتقامجویانه می توانند بی هیچ ضابطه و خط و ربطی ابتدا در مورد سینماگران خودسر و بعد فیلم هایشان قضاوت کنند. بالاخره اگر «شورای بررسی فیلم نامه» حذف شده است، اما «خوان» بعدی با حضور اعضای همان شورا در «شورای بازبینی فیلم» هست؛ و این حق بعنوان یك امتیاز کلیدی برای بنیاد به ظاهر غیر دولتی که باید مددکار بخش خصوصی باشد، محفوظ می ماند. اولین نتایج اطلاعیه جدید به شکل مهیبی به ثمر میرسد: تمرکز تمامی سیاست های تبلیغی رژیم در بنیاد سینمایی فارابی و به رسمیت شناخته شدن آن به معنای تنها مرجع تصمیم گیری در مورد سینما، بواسطه «شورای بازبینی فیلم» در آن. علاوه بر اینها، توقیف شدن یك فیلم به هر دلیل، پایان کار نیست. زیرا عواقب سیاسی ــ مذهبی ناشی از عدم نمایش یك فیلم، گاه منجر به قطع رابطه موقت و یا همیشگی سازندگان آن با حرفه شان، سینما می شود. از این طریق بطور غیررسمی، تصفیه حساب شده ای به وقوع می پیوندد که عمدتاً متوجه «نق زن ها»، ناراضیان، متمردین از نظرات بنیاد سینمایی فارابی می شود. دومین نتیجه بدست میاید. از اینرو فیلمسازان بزودی خود را در ورطه هولناك تری می بینند که اولاً خود باید جانشین همان شورای منحله بررسی فیلمنامه شوند و با خودسانسوری شدیدتری فیلم بی گزند و محافظه کارانه ای بسازند که از هر نوع خاصیت طبیعی بی بهره باشد و از طرفی تا می تواند نزدیك و وابسته به هسته های اصلی قدرت در بنیاد فارابی شوند. روحیه عمومی سینمای ایران بیش از پیش با ممانعات، فرصت طلبی، عدم استقلال فکری و حتی سلیقه ای، پشت هم اندازی، خاله زنك بازیهای روشنفکری از نوع اسلامی اش دمساز می شود و فیلمها در یك نگاه عمومی با لایه ای از ترس و احتیاط، محافظه کاری و رنگ و لعاب عرفان زدگی و عشق های نیمه زمینی و در خلأ مانده پوشانده می شود. همه تبدیل و شبیه به یك تندیس می شوند: بنیاد سینمایی فارابی. ازخود بیگانگی در قالب خودسانسوری و حول محور فارابی ماندن، سومین نتیجه را بار میدهد.

آنان که با این شرایط تازه آشنا بودند، گواه آنند که چه بسیار فیلمسازان و تهیه کنندگانی که قادر به انطباق با چنین روحیه ای نبودند و فیلم هایشان معلق ماند، به ورشکستگی، مقروض ماندن به بانك ها و تن سپردن به گرفتاریهای دیگر، به اعتیاد، گوشه نشینی و خودکشی سوق داده شدند و طبعاً انعکاس این اخبار حتی بطور کنایی در مطبوعات از نظر فارابی مجاز نبود. چه باك از به خاك سپاری و یا سیه روزی بسیاری از محنت کشیدگان سینما.

با همه ی تضییقات در شرایط جدید، فیلم هایی که از امکانات مالی دولتی و یا مطمئن برخوردار بودند، رشد کردند: از ۱۹ فیلم با فیلمنامه تصویب نشده در سال ۶۷ و ۲۴فیلم در سال ۶۸ فیلم های ارزشمندی را می توان نام برد: مدرسه ای که می رفتیم از داریوش مهرجویی
که تهیه کننده اش
بخش دولتی(کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) بود؛ بای سیکل ران از محسن مخملباف، گال از ابوالفضل جلیلی که تهیه کننده هر دو بنیاد مستضعفان بود؛ ماهی از کامبوز یا پرتوی و ای ایران از ناصر تقوایی از آن جمله اند. خطر بالقوه ای که باید فوراً مهار و کنترل می شد. در جزوه ای که در جلسه ۱۶ اسفند ۶۸ پخش شد تصمیم تازه چنین اعلام و توضیح داده شده است:

« به لحاظ ضرورت و رعایت کیفی و محتوایی و حضور پیام ارزشمند فیلم های آتی و تحقق آرمانی سینمای ایران تصمیم گیری شد از ابتدای

http://dialogt.de/

سال ۶۹ خلاصه داستان هر فیلم به تصویب برسد»(۲۵).

عصر فضای به اصطلاح دموکراتیک با این جزوه بیش از یکسال و اندی دوام نمی آورد. «البته رویدادهای بعدی مرتبط با این تصمیم نشان میدهد که تصویب خلاصه» داستان (که در عرف می تواند حدود یك صفحه دست نویس باشد)، تبدیل به تصویب طرح فیلمنامه (که به طور معمول حدود بیست صفحه است) شده... به این ترتیب مجموعه» سینمای ایران یك بار دیگر وارد میدان همان کشمکشهایی شده است که تا پیش از تیرماه وجود داشت»(۲۶).

علت این تصمیم گیری ناگهانی علاوه بر بی اعتبار بودن تصمیمات مسئولان نشانگر هراس از خواندیشی سینما نیز بود: «افزایش هرچه بیشتر فیلم های تولیدی با فیلمنامه های تصویب نشده نسبت به تصویب شده باعث تصمیم گیری تازه شده است. زیرا این روند باعث می شود که میزان اعمال سیاست های فرهنگی آنان بر تولید فیلم ها هرچه بیشتر کاهش یابد و این روند با سیاست های سینمایی این سال ها تناقض دارد»(۲۷). و منتقد سینمایی دیگری در برابر سخنگوی «غیردولتی» بنیاد فارابی (اسفندیاری) می نویسد: مبارزه با ابتذال و آسان پسندی و سطحی نگری باید ادامه یابد، اما رعایت ضوابط کیفی و محتوایی و حضور پیام ارزشمند و تحقق اهداف آرمانی سینمای ایران، این گونه امکان پذیر نیست. پیام ارزشمند باید از درون فیلمساز بجوشد. نمی توان پیام های ارزشمند را به اثر سینماگر وصله کرد. نتیجه اینگونه وصله کاریها و تعبیه» پیام ها، همان شعارهای رایج در فیلم هاست»(۲۸).

سرانجام برای جلوگیری از هرگونه چون و چرا و چانه زدن، ناگهان و با حیرتی دوباره این خبر اعلام میشود: «آئین نامه بررسی فیلم و صدور پروانه» فیلمسازی در هیئت دولت تصویب شد. بر اساس این تصمیم در جلسه چهاردهم مرداد ماه ۶۹ هیئت وزیران، صدور پروانه» فیلمسازی منوط به بررسی فیلمنامه توسط شورا و تایید آن است»(۲۹). و متعاقباً اعلام می شود: «از این پس کلیه فیلم های کودك و نوجوان باید پیش از صدور پروانه» ساخت به تصویب برسند. بدلیل حساسیت این نوع فیلم ها، پروانه» ساخت برای تولید فیلم های (با) فیلم نامه های تصویب نشده صادر نخواهد شد.»(۳۰).

رجعت به گذشته آن هم با چنین پیچش مسخره ای، فقط نشانگر تحمل ناپذیری هر نوع تغییر است. به ویژه اگر این تغییر بوی آزادی و یا تلقی آزادمنشانه به نفع یك جریان مهم فرهنگی، یعنی سینما بدهد، که می تواند خطر فضای تنفسی را به جامعه انتقال دهد. اما پیچش، چندان سریع است و مچ ها همه باز، که این «رجعت» آشکار، صریحا از جانب افراد تکذیب می شود: «عبدالله اسفندیاری در مصاحبه ای با هفته نامه» کیهان هوائی (شماره ۸۷۳ ـ پانزدهم فروردین ماه ۱۳۶۹) در پاسخ مصاحبه کننده که «علت برقرار شدن مجدد شرایط تصویب خلاصه فیلمنامه برای ساخت فیلم» را می پرسد چنین می گوید: «این مورد را که گفتید بیشتر یك شایعه به نظر می رسد تا یك ماده تصویب شده. من به عنوان یکی از اعضای شورای تصویب فیلمنامه از این تغییری که مطرح کردید، بی اطلاعم و فکر نمی کنم این تصحیح، صحیح و اصولی باشد». اظهار بی اطلاعی اسفندیاری ـ یکی از اعضای مؤثر در شوراهای تصویب فیلم و فیلمنامه وزارت ارشاد و بنیاد فارابی ـ در این زمینه عجیب است.»(۳۱).

پس از «رجعت» نابسامانی سینما ابعاد وسیع، رقت انگیز و اندوهباری به خود میگیرد. «طی ماههای اخیر تعدادی فیلم که در مرحله» تکمیل فیلمنامه و تدارك ساخت بود ـ با اعلام مقررات فیلمسازی سال ۶۹ ـ به حال توقف یا تعلیق درآمده است. از اوایل ۶۷ تا اواخر سال ۶۸ شرط تصویب فیلمنامه برای ساخت فیلم برداشته شده بود و طی این مدت بیش از چهل فیلم بدون تصویب ساخته شد. تعدادی از فیلمسازان در ماههای گذشته در حال برنامه ریزی برای ساخت فیلم بر اساس فیلمنامه های تصویب نشده بودند، اما با اعلام شرط تصویب خلاصه داستان برای تولید فیلم (که بعد تبدیل به طرح فیلمنامه شد) پیگیری این پروژه ها با زمان بندی سابق راکد شده است. برخی از فیلمسازان اینك در حال طی مراحل تصویب هستند و در صورت گرفتن مجوز، کارشان را ادامه خواهند داد. مطمئناً تعدادی از پروژه های یاد شده» ماههای اخیر بدلیل عدم تصویب آنها برای همیشه به بایگانی سپرده خواهد شد»(۳۲).

طبیعی است اتفاقات ناگواری که در پی این قوانین پی در پی به بار میآید، در وهله» نخست متوجه فیلمسازانی است که هستی خود را در گرو ساخت فیلم گذاشته و اکنون با از دست رفتن آن، چه کس و کدام قانون گزار و یا شورای سینمایی وابسته به ارشاد یا فارابی پاسخگوی آنان است؟ سینما بار دیگر با شوك مهیب وارده، دچار هذیان و بحران و روان پریشی می شود و هرکس برای نجات خود به هر ریسمانِ آویخته از دولتمردان آویزان می شود و

سینما بیش از پیش از خود مداری و استقلال دور شده و به مماشات و فرصت طلبی و عادت پذیری نسبت به هر بلایی که بر سرش فرود می آید، تن میدهد و از آنسو ورشکستگی های مجدد و بلاتکلیفی رنج آور، گروهی از بهترین هنرمندان سینمای ما را به ورطه» نابودی تمام عیار سوق میدهد.

در این تغییر و تبدیل چند اصل عمیقاً جا می افتد: نظارت مطلق دولتی بر تولید و عرضه فیلم ها چه در داخل و چه در خارج کشور در پوشش بنیاد سینمایی فارابی، خودسانسوری و رعایت «غریزی» موازین اسلامی ادعایی موردنظر مسئولین و چشم پوشی از تمامی واقعیات اجتماعی پیرامون هنرمند و به اثبات رساندن این شعار همیشگی مدیرعامل فارابی: «واقعیت آنچیزی است که ما می بینیم» همان شعاری که به احترام گوبلز، به «گوبلزیسم» معروف است. و برای تکمیل کردن مفاهیم عملی این شعار، معیار تازه ای به منظور کنترل کامل سینما و اعمال سیاست ها از طریق طرح درجه بندی فیلم ها به الف / ب / ج / د، ارائه می شود تا بر اساس این درجه بندی، فیلم های مؤید نظر مسئولان در گروه الف جای بگیرند و برخوردار از امتیازاتی از جمله عدم نیاز به تصویب فیلمنامه و نمایش آن ها در بهترین سینماهای تهران و دریافت وام از بانك، شوند. یعنی فضای جدیدی از آشفتگی در سینمای ایران بوجود می آید. «گویا مشکل فیلمنامه در سینمای ایران قرار نیست حل یا دستکم به نقطه روشن برسد. وقتی مسئله حذف مرحله» تصویب فیلمنامه مطرح و عملی شد این امید در دل ها بوجود آمد که پس از آن شاهد رونق، رشد کیفی و تنوع در عرصه تولید باشیم. مجموعه فیلمهایی هم که در این دوه کوتاه مدت ساخته شد نسبت به وضعیت قبل نکات قابل دفاعی داشتند. اما این روند با طرح جدیدی که تنها فیلمسازانی که فیلم هایشان از درجه کیفی «الف» برخوردار شده می توانند بدون تصویب فیلمنامه کار کنند، اگر نگوئیم متوقف، لااقل دچار رکود شد»(۳۳). نویسنده آنگاه از عبدالله اسفندیاری، رئیس بخش فرهنگی بنیاد فارابی سئوال می کند: چرا به طور ناگهانی تصمیم به برقراری روش گذشته که همواره مورد اعتراض بوده گرفته شد؟ وی پاسخ میدهد: «راستش من در جلسه سخنرانی معاونت امور سینمایی (انوار) نبودم ولی شنیدم که ایشان گفته اند «روش جدید نتیجه خوبی نداشته و ما را به طرف روش قبلی سوق می دهد»... من معتقد به نظارت فرهنگی هستم؛ حتی گاهی باید اعمال قدرت و فشار هم کرد تا از رشد ابتذال جلوگیری شود»(۳۴). و اسفندیاری بعنوان سخنگوی سیاست های سینمایی جمهوری اسلامی، فیلمی را که تابع طرز تلقی ذیل از سینما باشد تا در گروه «الف» جای گیرد، مبتذل نمی داند: «مرکز جریان های فرهنگی عبارتند از انقلاب اسلامی و ابتلائات آن ـ جنگ تحمیلی و ارزش ها و مسائل ناشی از آن و دیگر مسائلی که جامعه ما با آن درگیر است ـ. حالا اگر فیلمساز موضوعی را درنظر بگیرد که اصلاً ربطی به شرایط جامعه نداشته باشد ـ حتی اگر فیلم شاهکار هنری هم باشد ـ در گروه «الف» جا نمیگیرد. این روشن است و پنهان کاری هم نمی شود. سیاست امور سینمایی اینست» و ادامه میدهد «بدیهی است که امور سینمایی نسبت به نزدیکی موضوع فیلم به مرکز جریان های فرهنگی مملکت حساسیت داشته باشد و آن را عامل مهمی در تعیین درجه اعتبار فیلم بشمارد»(۳۵).

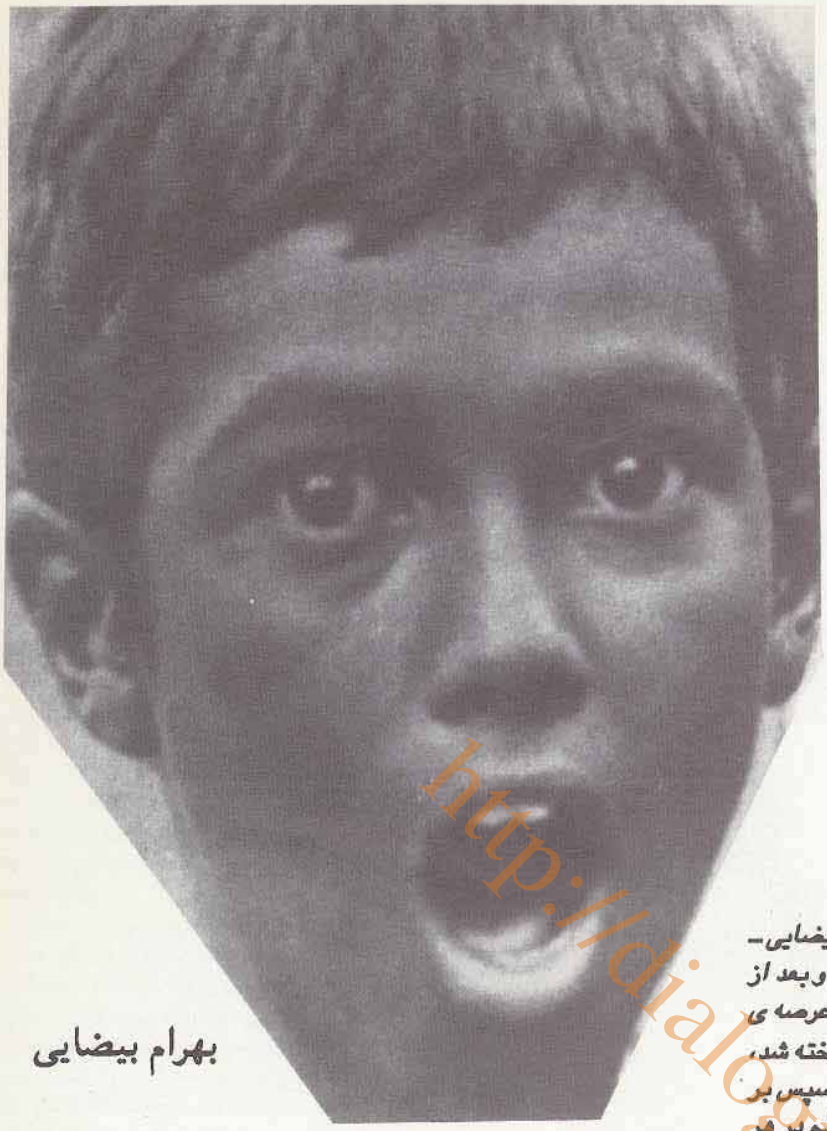
سیروس الوند یکی از فیلمسازان در ارتباط با میزان اعتبار سیاست های امور سینمایی ادعایی آقای اسفندیاری خاطره» کوتاهی دارد: «من طرحی داشتم که به تهیه کننده ای دادم. او گفت خوب است. اما آن را به یك فیلمساز «الفی» بده تا ارائه کند. تو اگر بدهی رد میشود»(۳۶).

شاید بهترین تحلیل از نتایج عملی سیاست های امور سینمایی در بنیاد فارابی و وزارت ارشاد ـ در ارتباط با اطلاعیه هشتم خرداد ماه سال ۶۸ و عدم نیاز به ارائه «مصوبه» فیلمنامه» که به یك «واقعه» تاریخی» تعبیر شد ـ در طرز تلقی یکی دیگر از سینماگران کامران قدکچیان متجلی باشد: «آیا تیترهایی از قبیل انقلابی، متعهد و چه و چه می تواند جمعی را از دیگران تافته جدابافته کند؟ سینما با حاکمیت چنین مرزبندی ها و تقسیماتی نمی تواند به درجه بندی فیلم ها بطور عادلانه و دور از هرگونه ملاحظه ای دست بزند... اگر قرار است هرکسی با استفاده از قدرت، از امکانات دولتی و امتیازهای ناحقی استفاده کند، ناگهان فیلم مبتذلی «ب» و فیلم بی هویتی «الف» می شود. به زعم اینجانب، صدور چنین قوانین و سدهایی در مقابل راه سینمای جوان ما نه تنها او را به سوی تعالی سوق نمی دهد بلکه مشتی است بر فرق مفلوك او که روز به روز عقب مانده تر و ذلیل تر به قهقرا برود. و به همین دلیل وقتی در ارزیابی ها و تقسیم بندی ها به عوض انتخاب صمیمی و صادقانه و واقعی، بر اساس سیاست های مقطعی تصمیم گیری می شود، همه یکدل و یکزبان به این ارزیابی، سردی و بی اعتنایی نشان می دهند. پس تا جائی که انتخاب هنری با سیاست عجین است، وضع به همین شکل است»(۳۷).

دنباله در صفحه ۳۳

http://dialogt.de/

من می دانم عدنان چه رنجی می بَرَد



بهرام بیضایی

در بستر جدال فرهنگیِ جاری در ایران، نام و کار بهرام بیضایی ــ همچون یکی از مطرح ترین فیلمسازان اندیشمند سال های قبل و بعد از انقلاب ــ یکی از اهداف تهاجم سازمان ها و مطبوعات دولتی در عرصه ی سینما بوده است. فیلم «باشو، غریبه ی کوچک» در سال ۱۳٦٤ ساخته شد، امّا بعد از مدتی توانست به جشنواره های جهانی راه یابد و سپس بر اکران عمومی در ایران به نمایش گذاشته شود. موفقیت این فیلم در هر دو حوزه، خود، شاید عاملی بوده است در تعجیل ارباب سانسور برای «درس دادن» به بهرام بیضایی (تلاش در سلب اعتماد مردم از او و آثارش). از اردیبهشت ۱۳٦۹ ــ یعنی تقریباً همزمان با هشدار صریح مسئولان حکومتی مبنی بر «تهاجم فرهنگی غرب» ــ مطبوعات دولتی به «شناسایی عوامل این تهاجم» پرداختند و بیضایی را به بهانه ی چگونگی رفتارش با «عدنان عفراویان» ــ بازیگر نوجوان فیلم «باشو...» ــ و گاه از زبان پدر او، مورد حمله قرار دادند. بهرام بیضایی، در دفاع از خود و در پاسخ به مطالب مزبور، مقاله ای تهیه کرد و با ارسال آن به مطبوعات مربوطه (سروش، اطلاعات هفتگی، کیهان) خواهان درج جوابیه اش ــ بر طبق قانون مطبوعات ــ در آن جراید شد. همزمان توسط بیضایی این مقاله برای سایر مطبوعات داخل کشور نیز ارسال شده بود که متأسفانه ــ جز خلاصه ای از آن در «دنیای سخن» و «ماهنامه فیلم» ــ هیچیک از مطبوعات دولتی و غیردولتی به درج متن کامل آن اقدام نکردند. در شماره ی ۳۷۱ کیهان لندن (۲۸ شهریور ۱۳۷۰) باز قسمت هایی از مقاله ی بیضایی ــ و متأسفانه بدون ذکر ناقص بودن مقاله ــ درج شد. متن کامل این مقاله (که برای نخستین بار در این شماره ی آرش به چاپ می رسد) اخیراً به دست ما رسید.

باری، متن کامل مقاله ای که تیرماه نوشته شده و بلافاصله برای بیش از ۱۰۰ نشریه ی دولتی و غیردولتی ارسال شده است (و خاصّه به زنده ترین مسائل اجتماعی و فرهنگی ایران می پردازد) در ایران به مخفی گاه رانده می شود و پس از سپری شدن شش ماه از زمان نگارش و ارسال آن به مطبوعات قانونی کشور، در خارج از ایران به چاپ می رسد!

●●●●●

در «سروش» (۵۱۰/یکم اردیبهشت ۱۳٦۹) گزارشی متکی بر گفتگو با عدنان عفراویان بازیگر نقش «باشوی خردسال در فیلمی که من اتفاقاً در سال ۱۳٦٤ ساخته ام منتشر شده بود که امضا کننده ی گزارش بارها و بارها در آن به صمیمیت گوینده یا صمیمانه بودن گفتگو تأکید کرده بود، و در متن چند نکته شکایت آمیز بود که حدود ده روز بعد همان گزارشگر در گفتگوئی که من در دانشگاه علامه طباطبائی با دانشجویان داشتم حضوراً مطرح کرد و من تا حدی که در آن جلسه ممکن بود پاسخ دادم، اما گزارشگر در کمال صمیمیت همه را دگرگون کرد و حرفهای نادرستی به روایت از من در شماره ی دیگر سروش (شاید ۵۱۲ یا ۵۱۳) آورد که چون انتظاری جز این ندارم حتی اعتراض هم نکردم، ولی یادآوری می کنم نوار حرفهای من در دانشگاه علامه طباطبائی موجود است و کوچکترین شباهتی به پاسخهایی که خبرنگار دلش میخواست من داده باشم ندارد. چندی پیش هم گویا «اطلاعات هفتگی» (۲۵۲۲) که من نمیدانستم وجود دارد، گفتگوئی حتی از آن هم صمیمانه تر با عدنان عفراویان و پدرش منتشر کرده، که تازگی ها مجله ی «فیلم» می گویند خلاصه ی مطالب آنرا نقل کرده، و من کامل آن را در روزنامه های «کیهان» (۱٤۲۱۸/ پنج تیرماه ۱۳۷۰) خواندم و دریافتم برخی از حرفهای صمیمانه ی آن از کارگردان هنوز آغاز نکرده ای است که می خواهد فیلمی صمیمانه از غریبگی عدنان جنوبی بسازد، و مثل همه ی آن دیگران ــ بدون هیچ تحقیقی ــ ندیده و نشناخته تصمیم گرفته که هر حرفی علیه من باشد درست است. من این توضیح یا اگر مایلید بگوئید اعتراض را برای سروش، اطلاعات هفتگی، و کیهان ــ که بدون پژوهشی در درستی مطلب آنرا منتشر کرده اند ــ می فرستم و از هر سه میخواهم اگر قانون مطبوعات هنوز وجود دارد، و شامل حال من هم میشود، آن را عیناً بدون کلمه ای پس و پیش، و بدون افزودن و کاستن علامت های تعجب و سئوال و تأکید

http://dialogt.de/

و غیره، و بدون آوردن مقدمه و مؤخره و تفسیر و طنزی که بخواهد این پاسخ را ـ آن چنان که رسم بعضی روزنامه هاست ـ به نوعی بی اعتبار یا مخدوش کند، منتشر کنند. و برای این که مبادا سهواً یا بر اثر کمبود جا و کاغذ، مطلبی از پاسخ من اسقاط شود، صد نسخه ی دیگر از آن برای دیگر مطبوعات می فرستم، تا در مقایسه به امانت داری همکاران خود مطمئن شوند. و از آن پس هم به سپاه تعلیم دیده و سازمان یافته ی قلم به دستانِ منتظر فرصتی که آماده اند این نوشته را با سیل تهمت های تازه تری بی اثر کنند پاسخ نخواهم داد ـ که زمان پاسخ همه ما را خواهد داد.

۱ ـ خُب آقایان، چرا وانمود می کنید که اگر عدنان عفراویان «باشو» را بازی نمیکرد خوشبخت بود؟ از نوشته های شما چنین برمی آید که اگر من این پسر را بدبخت کرده ام که نقش باشو را بهش دادم، در عوض دهها هزار پسر همسن او باید مدیون من باشند که با بازی نکردن نقش باشو همه خوشبخت هستند. آیا هستند؟ نه، شما عدنان را پیش از باشو ندیده اید. وقتی من دیدمش در لشکرآباد اهواز پابرهنه خاکبازی میکرد، و تازه بختش بلند بود که پسر بدنیا آمده بود. دختر بچه های همسن او حتی از خاکبازی هم محرومند. با بازی کردن نقش «باشو» ست که حالا میان خاك او را می بینید. اگر باشو را بازی نکرده بود هنوز هم در به در می گشتید از او گفتگو چاپ کنید؟ هنوز هم میخواستید از زندگیش فیلم بسازید؟ مشکل در نگاه شماست که از او توقع دارید «باشو» باشد، و مشکل او اینست که بهتر از هرکس میداند «باشو» نیست. او میفهمد که شما او را برای خودش نمی خواهید؛ برای نقشی که زمان کوتاهی به صورت آن درآمده بود می خواهید. اگر او باشو را بازی نکرده بود بازهم برای شما مهم بود که در میدان تره بار میوه فروشی کند؟ آیا شما با همه ی میوه فروشان میدان تره بار مصاحبه می کنید؟ نه. او از آن سوی نقش «باشو»ست که می تواند صدایش را به دیگران برساند. اما هم او و هم شما می دانید حرفی نباید بزنید که با آن ریشه ی خودتان را زده باشید. مطلبی می خواهید نه آن قدر بی خاصیت که خوانده نشود، و نه آنقدر اساسی و تکان دهنده که بروید زیر سؤال که از امپریالیزم حقوق میگیرید؟ نه، این خطرناك است. خُب، بهتر نیست عدنان از خود فیلم ناراضی باشد؟ جز میدان تره بار اهواز، این تنها میدانی است که در برابر او باز است.

از روی گزارش های شما میدانیم که عفراویان (پدر) در خانواده ی تنگدست بزرگ شده، سواد درست و حسابی ندارد؛ برای بهبود وضع خانواده اش به هر دری زده؛ بعد از دوازده سال کار شغلش هنوز رسمی نشده و موقت است؛ نانخورها بسیارند و خانواده با هفت هشت بچه زیر یك سقف کوچك زندگی می کنند؛ تلویزیون ندارند؛ و نمی توانند شلوار کنز (که من نمیدانم چیست) بخرند. واقعاً متأسفم. ولی آیا اینها تقصیر فیلم ماست؟ در زمان فیلمبرداری «باشو» عدنان نُه سال داشت و هنگام این گفتگوها چهارده سال؛ و او از این چهارده سال زندگی فقط دو ماهش را با ما بوده، و ما مسئول بدبختی های نُه سال پیش از شناختن او و پنج سال بعد از خداحافظی با او نیستیم. آیا این که امنیت شغلی نیست، رفاه اجتماعی نیست، زمین بازی نیست، تورم جمعیت هست، عدالت در توزیع امکانات نیست و غیره تقصیر فیلم ماست؟ من شما آقایان را از هر نوع شائبه ی بوستدار واقعیت بودن یا آن طور که مشهورتر است «واقعیت گرا» بودن مبرا می دانم. این اتهام صرف است که بعضی از ما وانمود می کنیم دوستدار حقیقتیم. اگر فیلم «باشو» ساخته نشده بود شما بدبختی های خانواده ی عفراویان را گردن چه کسی می انداختید؟ مسئولان این وقایع باید به شما نشان درجه یك مصلحت شناسی بدهند که به این خوبی وانمود می کنید اگر عدنان عفراویان باشو را بازی نمی کرد پدرش سواد درست و حسابی داشت و در خانواده ی تنگدست بزرگ نشده بود و شغلش رسمی و درآمدش خوب بود و نانخورها به اندازه بودند و سقف بزرگ بود و تلویزیون داشتند و شلوار کنز می خریدند. من تشکرات آنها را به شما ابلاغ می کنم که خوانندگانتان را قانع می کنید هیچ کمبودی نبود اگر این فیلمسازها این قدر بدجنس نبودند.

۲ ـ آیا به عفراویان ها گفته اید از موفقیت جلوگیری شده ی «باشو غریبه ی کوچك» من سود می بردم؟ و آنها خیال می کنند فروش خوب فیلم به جیب من میرود که در تمام نوشته های شما به عمد پنهان و آشکار تنها از من نام برده می شود؟ این سوء تفاهم محض است اگر نگوئیم سوءنیت، و عربی می گویم چون عفراویان ها عربی را بهتر می فهمند. شما آنقدر می دانید که بدانید عده ای به سختی فیلم می سازند و عده ای دیگر به آسانی سود می برند. جیب من شکر خدا از قلبم هم پاك تر است. از طرفی لطفاً بدانید که عنوان بندی آغاز و پایان فیلم برای تزیین و تفنن نیست و تعیین کننده ی مسئولانِ آن فیلم است. فروش فیلم به سازمان تهیه میرسد، و دستمزد را تهیه کننده می دهد نه کارگردان. و در فیلم باشو نام تهیه کنندگان به قدر کافی درشت نوشته شده و به قدر کافی طولانی بر پرده هست که خبرنگاران ارجمند توانسته باشند آن را بخوانند. اگر دستمزد کم داده شده«به تهیه کننده، مدیر تولید، مجری طرح و سازمان تهیه مربوط است نه به کارگردان. از این گذشته خیال میکنم دستمزد معمولاً با رضایت طرفین تعیین میشود نه خودسرانه و یك طرفه. من یادم است آن زمان شنیدم که سی هزار تومان دوازده برابر درآمد ماهیانه ی عفراویان ها بود؛ و این پول برای دو ماه فیلمبرداری داده می شد، چرا عمداً می نویسید سه چهار ماه؟ و یادم است که مجری طرح علاوه بر دستمزد توافق شده اضافه دستمزدی در چند نوبت و نیز دوچرخه ای (حدود دوازده هزار تومان) به عنوان پاداش به عدنان داد و باز از همه این حرفها گذشته ، دستمزد کدام بازیگری از کوچك و بزرگ در اولین فیلم بیش از این بوده؟ در آخرین فیلم من، خانمی بازیگر، با پنجاه سال پیشینه ی صحنه و فیلم و تلویزیون، و هنوز بدون کوچکترین امنیت و رسمیت شغلی (مثلاً داشتن حقوق بیکاری و بیماری و بازنشستگی) همین سی هزار تومان را برای دو ماه فیلمبرداری گرفت، حال آن که مخارج نسبت به سال تهیه ی باشو چند برابر شده. عفراویان (پدر) جائی و عفراویان (پسر) جائی گله می کنند که آقای بیضائی کوشش نکرد و حق ما را نگرفت. کدام حق وقتی موجودیت کل فیلم به خطر افتاده بود؟ بپرسید ببینید آیا کسی اصلاً جواب سلام آقای بیضائی را می داد؟ چه حقی و چرا خیال میکنید آقای بیضائی کاره ای است؟ در سال شصت برخلاف عفراویان (پدر) که نگران موقّت بودن شغل است، شغل دانشگاهی من رسمی بود، و بیست سال سابقه داشتم، و سالها هم مرخصی طلب داشتم. در تعطیلی پایان ناپذیر آن دوره ی دانشگاه، پس از سه سال بیکاری در زمینه ی سینما، از سیمای ایران به من ساختن فیلم «مرگ یزدگرد» پیشنهاد شد با فقط شصت هزار تومان دستمزد برای هفت ماه از راه اندازی تا پایان تدوین. از این مبلغ نصفش را دانشگاه تهران گرفت تا موافقت کند، و بعد هم پس از بیست سال کار اخراجم کرد. بعد آن فیلم هم برای ابد به فراموشخانه سپرده شد؛ و هیچ کس درِ خانه ام را نزد بپرسد من چطور زندگی می کنم. آیا من توانستم حق خودم و بازیگران آن فیلم را بگیرم که حالا بتوانم حق عفراویان ها را بگیرم؟ و گیرم که می توانستم، آیا شما عفراویان ها هرگز به من گفته بودید؟ و من اصلاً میدانستم پول شما را نداده اند یا کم داده اند؟ من بار اول در سروش ۵۱۰ بود که این حرفها را خواندم و سردر نمی آورم که راست است یا شکل دیگری است از تحریکات علیه فیلم باشو؛ و اصلاً مظنه ی این حق که می گویند چقدر است؟ می دانید آقایان، شك نیست که سروش ۵۱۰ بیش از یك شماره چاپ شده، و اگر به دست من رسیده، حتماً به دست کانون تهیه کننده هم رسیده که نهادی دولتی است و حامی مستضعفین؛ اگرآنها می دیدند دستمزد عفراویان ها پرداخت نشده ـ پس از این اعلام آشکار ـ ناچار حتماً می پرداختند. غیر از اینست؟

۳ ـ رها کردن عدنان و پدرش، غروب روزی در شهری غریب دروغ محض است. ولی حتی اگر راست بود باز هم یادآوری می کنم کارگردان نیست که کسی را جائی پیاده می کند و کسی را جای دیگر. این کارها را افراد تدارك انجام میدهند که سرپرستشان مدیر تدارك یا تهیه است، و سرپرست او مدیر یا ناظر تولید است، که سرپرست او هم مجری طرح یا تهیه کننده ی منتخب است، و سرپرست او هم تهیه کننده و سازمان تهیه است. نام همه ی این افراد در عنوان بندی فیلم «باشو» آمده، و به همان خط و زبانی آمده که نام من هم آمده، و بنابراین اگر توانسته اید نام مرا بخوانید نمیتوانید آنها را نخوانده باشید. اما شما به هیچ یك از این ها فحش نمی دهید چون میدانید نامهایی نیستند که فحش دادن به آنها شما را مشهور کند. و نکته ی دیگر: هیچ یك از این مسئولانی

http://dialogt.de/

که نام بردم روشنفکر نبودند. و شما که پیش از فیلم ساختن مصاحبه کردن را آموخته اید متأسفانه نمی توانید آنها را بهانه ی فحش دادن به روشنفکری قرار بدهید، و برای این منظور باید فکر دیگری بکنید. اما این خوشحالی را از شما دریغ نمی کنم که بدانید من زیر چه فشار و نظارت غیر روشنفکرانه فیلم را ساختم. و اگر عدنان عفراویان نمی داند چرا «این آدم خوب (یعنی من) زود عصبانی میشد و مرتب جوش میخورد» (سروش ۵۱۰) دلیلش همین بود. به هر حال به جای شما که خیال نمیکنید وظیفه دارید در اطراف صحت خبر تحقیق کنید، من از گروه تدارک پرسیدم. به من گفتند به عفراویان ها پیشنهاد کرده بودند که بیایند تهران تا پس از یك هفته تدارک مقدماتی برای فیلمبرداری صحنه های جنوب، همراه گروه به اهواز برده شوند و آنها پذیرفته بودند. ولی در رشت عفراویان ها شنیده بودند که میشود مستقیم یا میان بُر به اهواز رفت و دیگر با آمدن به تهران راه دور نکرد. به اصرار خواستند که مستقیم بروند. تدارك پرس و جو کرده بود. در محل گفته بودند بله اتوبوس های اهواز هست. در نتیجه پول و مسئولیت سفر را به خود عفراویان ها داده بودند و سوارشان کرده بودند. بعداً در میان راه معلوم می شود آن اتوبوس برای آن که برود اهواز اول می آید تهران. متأسفم. ولی این نه تقصیر تدارك بوده و نه عفراویان ها؛ تقصیر اطلاعات غلطی است که هموطنان بدون حس مسئولیتی میدهند. چگونه ممکن است در حالی که ما هفته ی بعد در اهواز با همین عفراویان ها فیلمبرداری داشتیم، با چنین رفتاری آنها را علیه خودمان بشورانیم؟ یعنی حتی اگر شما به هر قیمت تصمیم گرفته باشید که ما لازم است بدجنس داستان باشیم و از سادگی و صفای عفراویان ها استفاده کرده باشیم، باز با منطق فیلمنامه تان نمی خواند که ما را از طرفی حسابگر جلوه می دهید و از طرف دیگر ما شعور تشخیص سود خودمان را هم نداریم که تا کار تمام نشده کسی را نرنجانیم. به عکس ما هفته ی بعد به اهواز رسیدیم، و عفراویان ها خوشحال و منتظر با ما روبرو شدند، و عفراویان(پدر) همین اتفاقی که گفتم را خندان برایم تعریف کرد. طی سه روز مقدمات محلی و سه روز فیلمبرداری صحنه های مانده به آخر رسید و ما دوستانه از جدائی یکدیگر به گریه افتادیم.

۴ ـ چرا وانمود می کنید عدنان در نتیجه ی بازی در فیلم «باشو غریبه ی کوچك» تحصیل را رها کرده؟ وقتی در تابستان ۱۳۶۴ با او روبرو شدیم پسری بود باهوش ولی گریزان از درس. نگاه کنید به کارنامه های پیش از تابستان او: خواهید دید که پیش از شناختن ما تجدید داشت. می خواهید واقعاً بدانید چه چیزی می تواند او را از درس بیزار کرده باشد؟ چرخی در لشکرآباد اهواز بزنید. و برآن علاوه کنید شرایط مشکل خانوادگی، بی سوادی پدر و مادر و بستگان، و منطبق نبودن برنامه های درسی بر شرایط محلی را. آنجا تسلط تمام روز چندین رادیو و تلویزیون عربیِ دور و بر محل اصلاً انگیزه ای باقی نمیگذارد که کسی فارسی یاد بگیرد. در فیلم صحنه ای وجود دارد که باشو نامه ای را از رو می خواند. متن این نامه چندین روز با عدنان کار شد، و میان هر دو برداشت هم باز ساعتی تمرین و تکرار می گرفت، و آنچه بر پرده می بینید بهترین است از هفت برداشت؛ و همچنان که می بینید او هنوز هم درست نمی تواند نامه ی بسیار ساده ای را از رو بخواند. نه، سرزنشش نمی کنم. و اگر چیزی را سرزنش کنم شرایط ناسازگار اوست نه خودش. باید بگویم که غلط خوانی او برای فیلم ما درست بود، ولی برای خود او آشکار کننده ی بیگانگی اش با درس و خط و کتاب. ما همان طور که پدرش را به شمال بردیم تا دلتنگ نشود، همشهری دیگری را نیز استخدام کردیم تا به درسش کمك کند؛ و او از هر دو به ما می گریخت. از طرف دیگر فیلم برداری باشو کمتر از دو ماه طول کشید. و عدنان نه در سال تحصیلی که در تعطیلی تیر و مرداد و شهریور سال ۱۳۶۴ فقط هفت هفته و نیم فیلمبرداری داشت؛ یعنی به خاطر این فیلم حتی ساعتی هم از مدرسه رفتن بازنماند. من پیش از این در فیلمهای گوناگون با دهها کودك کار کرده ام و هیچ کدام بعداً تحصیل را رها نکرده اند. آیا این که عدنان بعدها مدرسه را رها کرده بازمی گردد به فیلمبرداری باشو؟ و یا اگر بعدها مهندس نفت میشد نتیجه ی بازی در فیلم باشو بود؟ و آیا همه ی کسانی که در فیلم بازی می کنند آن فیلم مسئول همه ی تصمیم هائیست که سالها بعد در شرایط دیگری می گیرند؟ لطفاً آقایان به ما یاد بدهید چگونه کارگردان باید کشف کند که بازیگری که درنظر گرفته در آینده چه تصمیمی خواهد گرفت؟

۵ ـ خُب آقایان بفرمائید کدام «عدم برخورد صحیح از سوی کارگردان»؟ آیا شما سر صحنه بوده اید؟ پژوهشی در این باب کرده اید؟ پنجاه نفری در صحنه بوده اند از کدامشان پرسیده اید؟ آیا من فقط با عدنان «عدم برخورد صحیح» داشته ام یا با همه؟ چرا از حقوق بقیه دفاع نمی کنید؟ این فیلم بچه های دیگری هم داشت که شکایتی نکرده اند و یادتان نرود که در پنج فیلم قبلی من دهها پسربچه به سن و سال عدنان بازی داشته اند که آنها هم شکایتی نکرده اند. پس اشکال در کیست؟ یا شاید منظور شما از دیدگاه هنری است و دارید به عنوان منتقد حرف می زنید. در این صورت آیا عدنان بر نقش منطبق نیست؟ آیا او بازیگر پرسابقه ی بزرگی بوده که حالا با راهنمائی غلط من بد بازی می کند؟ آیا جای دوربین ها غلط است و منظور مرا نمی رساند؟ تعارف نکنید و برخورد ناصحیح مرا نشان بدهید. چون یادتان باشد که جز جا و اندازه و محتوای تصویر هر نقد دیگر به کسان دیگری مربوط است که نامشان مفصلاً در عنوان بندیِ فیلم آمده و به زبان و خط رایج در سروش و اطلاعات هفتگی و کیهان هم آمده، بنابراین مشکلی برای خواندن آنها ـ توسط کسی که توانسته باشد این مطبوعات را بنویسد ـ وجود ندارد. آیا روشن است؟ شاید هم منظور شما از «برخورد ناصحیح» همان است که عفراویان(پدر) گفته است: «رفتار خشن». بله؟ اما من که نمی توانم سر یك فیلم ناگهان خشن شده باشم و در فیلم های دیگر آرام بوده باشم. یا در همان فیلم با دیگران آرام و با عدنان خشن بوده باشم. پس موضوع چیست؟ حالا دیگر من (عملاً با هشت و نصفی فیلم) بیست سال است سینما کار می کنم. هیچ کس در این همه سال رفتار خشن از من ندیده است ولی رفتار جدی بله! سینما تعارف ندارد. سینما «کار» است و تنبلی برنمیدارد. سینما کاری است گروهی که در طول مدت محدودی (باشو نزدیك دو ماه) عده ای لزوماً باید آنرا به نتیجه برسانند؛ و این برای کسانی که عادت دارند لم بدهند و لاف بزنند البته سنگین است. چرا فکر میکنید بیرون کشیدن نقش «باشو» از پسرکی تعلیم ندیده که مطلقاً چیزی از بازیگری نمی داند آسان است؟ این «کار» می طلبد. برای کارِ شب باید شب ها بیدار ماند و البته فردایش خوابید، برای افتادن در رودخانه باید در رودخانه افتاد، و برای صحنه ی باران باید زیر باران ماند. آیا بر شما روشن نیست؟ نمی توانم صحنه ی رودخانه را در تُشكِ پَر قو بگیرم. شما اگر میتوانید در فیلم «عدنان غریبه ی جنوبی» نشانمان بدهید. صحنه ی شب بارانی را نمی توانم در روز آفتابی بگیرم، شما اگر میتوانید بفرمائید یادمان بدهید. در تمام این صحنه ها نه فقط عدنان که پنجاه نفر زیر باران بودیم. یا بی خواب، یا تا کمر در رودخانه. سینما همین است: کار. با این همه صحنه های رودخانه و باران در گرمترین زمان سال (وسط مردادماه) گرفته شد. ما همگی کار می کردیم، و کسی از عدنان بیش از آنچه نقش لازم داشت کار نخواست. بله آقایان، سینما عکس آنچه شما از دور می شناسید اصلاً تفریح نیست. ما زمان محدود، بودجه ی محدود، امکانات محدود، و نگاتیف محدودی داریم. سینما نه تنها کار که نظم می طلبد. طبیعی است که غیرحرفه ای ها «نظم» خاص سینما را نمی شناسند. ما مجبور بودیم نگذاریم باشو با پُرخوری چاق شود تا تصویرش بهم نریزد، مجبور بودیم به رغم دلخوریهایش او را به حمام بفرستیم تا بیمار نشود، مجبور بودیم برای رسیدن به بازی خاصی او را تمرین بدهیم تا هفده برداشت اولیه را به پنج برداشت برسانیم خواه جنوبی باشد یا نباشد، شلوار کنز خریده باشد یا نخریده باشد. و من مجبور بودم برای جلب تمرکز او هرچه ممکن بود جلوی بازیگوشی های او را بگیرم، وگرنه نقشی درمی آمد که از انتقاد شما آقایان نمی توانست گریخت. با گذشت زمان او که در آغاز هِر را از بِر نمی دانست اندك اندك بازیگر بسیار خوبِ منظمی شد که با وجود تفاوت زبانها حرف مرا با همان چند کلمه ی اول می فهمید. او در پایان یك دوستدار واقعیِ حرفه ی سینما بود. شما به این می گویید رفتار ناصحیح؟ عدنان در گفتگوی صمیمانه ی سال پیش با خبرنگار سروش تکرار می کند که از آقای بیضائی راضی است. در این یك سال چه رخ داده؟ چطور شما آقایان به عفراویان ها فهماندید که فقط با بدگوئی از من می توانند مطرح باشند؟ به فیلم نگاه کنید: نقشی که او بر پرده تصویر می کند نمی تواند با نارضایتی بازی شده باشد. عدنان و من یکدیگر را دوست داشتیم و همچنان که خودش به یاد دارد

http://dialogt.de/

هنگام خداحافظی به گریه افتادیم. او در طول فیلم جای فرزندِ من و کودکیِ خود من بود، و من میدانم چه رنجی می برد وقتی ناچار است برای خوشنودی دیگران به من فحش بدهد. مجبورش نکنید، و این همه لذت نبرید از ناسزاها که هرکه از راه رسید به من میگوید؛ که روز شرمندگی زودتر از آنچه فکر کنید می رسد!

۶ ــ آقایان مطمئنید که عدنان عفراویان به خاطر بازی در فیلم «باشو غریبه کوچک» دچار افسردگی شده؟ در این صورت اجازه می دهید آرزو کنم کاش آنرا بازی نکرده بود؟ ولی اگر آن را بازی نکرده بود شما آقایان چه می شناختیدش تا از افسردگی اش برای هدف های خود وسیله بسازید؟ لشکرآباد اهواز هزاران بچه ی افسرده دارد که در باشو هم بازی نکرده اند، میل ندارید از آنها چیزی بنویسید؟ چرا ــ فقط به این دلیل که افسردگی آنها را نمی توانید گردن من بیاندازید، و مجبورید به دلایل واقعی اشاره کنید، و این به صلاحتان نیست؟ و بعد ــ شما از کدام افسردگی حرف می زنید: افسردگی طبیعی حرفه ی بازیگری؟ افسردگی ناشی از توقف پنج ساله ی فیلم؟ یا افسردگی زندگی در لشکرآباد اهواز و بی آینده بودن؟ بله، افسردگی تا حدی همراه حرفه ی بازیگری است و هر شغلی که با گروههای مردم سر و کار دارد. نگاه کنید به زندگی قهرمانان ورزشی، بزرگان سیاسی و اجتماعی و غیره. حتی یك بازنشسته ی اداری را هم افسردگی می گیرد وقتی ناگهان ارتباط هایش بریده می شود. بازیگر شبهای پی در پی بر صحنه زیر نور است و بعد ناگهان تماشاگران ناپدید می شوند و خاموشی همه زندگی را میگیرد و بازیگر احساس تنهائی و ترك شدگی می کند. دردناك است البته، ولی قوانین طبیعت ساخته ی من نیست. فقط می دانم تنها راه حلش پرتاب کردن خود به کار بعدی است. برای عدنان کار بعدی بوجود نیامد. بخت ادامه کارش را دستهائی ناشناس عمداً بریدند؛ همان دستهائی که نامه های با امضا و بی امضا علیه فیلم برای تهیه کننده اش می فرستادند. آیا این تقصیر ماست؟ ما چگونه می توانستیم کار بعدی را برای او تضمین کنیم که حتی نمی توانستیم نمایش همین فیلم «باشو» را هم ضمانت کنیم. و شما آقایی که می خواهید از زندگی او فیلمی بسازید آیا کارهای بعدی را هم برای او تضمین می کنید؟ اگر «باشو غریبه ی کوچك» بلافاصله نشان داده می شد شاید بسیار کسان برای کار بازیگری سراغ او می رفتند؛ ولی فیلم پنج سال بعد بر پرده آمد، و وقتی سرانجام سراغ عدنان رفتند چنان عوض شده بود که دیگر نمی توانست ثابت کند همان باشوست.

افسردگی ویژه ی عدنان عفراویان نیست. بیشتر کارکنان اصلی آن فیلم پس از آن که بخت نمایش آن بریده شد دچار افسردگی شدند. سه سال و نیم گذشت و من به یاد ندارم شما آقایان از مسکوت ماندن کل آن فیلم جائی خبری داده باشید. یك فیلم غیر قابل نمایش دیگر به کارنامه ی ما افزوده شد و برای چند سال دیگر همه ی ما را از رشد طبیعی بازداشت. آیا ما افسرده نبودیم؟ بازیگر اصلی آن فیلم کجاست؟ دل آزرده از این کشور رفت. و فیلم بردار آن کجاست؟ در استرالیا رانندگی تاکسی می کند. و شما آقایان کجا بودید وقتی فهرستی از نود و هفت مورد تغییر می خواست به کارگردان تحمیل شود؟ خبرنگار سروش کجا بود؟ خبرنگار اطلاعات هفتگی؟ و شما آقایان نشسته در کیهان، که خیال می کنید هنوز آنقدرها گلوی ما را نفشرده اند؟ کدامتان پرسیدید چرا این فیلم سه سال و نیم توقیف، ببخشید مسکوت مانده؟ نگران میزهایتان بودید؟ در همان گفتگوی صمیمانه سروش /۵۱۰ عفراویان (پدر) به خبرنگار می گوید: «کار در این فیلم در زندگی ما تحولی ایجاد نکرد» حق با اوست. ما امیدوار بودیم (همان طور که در ساختن فیلم «سفر» هم میخواستیم) که این فیلم مردم را متوجه ی بچه های بی خانمان این کشور، و در این لحظه بچه های جنگ، بکند. ما امیدوار بودیم این فیلم تحول در زندگی نه فقط عدنان عفراویان (باشو) که در زندگی هزاران کودك به وجود آورد. ولی فیلم پس از موفقیت شگفت آورش در اولین جلسات نمایش درون کانون، به همت کسانی که بیش از آن بچه به فکر خودشان بودند دچار پرونده سازی شد. خبرنگار حتما دیده است در عنوان بندی پایان فیلم تاریخ ساخت ۱۳٦٤ است، و زمانی که او به مناسبت نمایش «باشو غریبه ی کوچك» به گفتگو با عفراویان ها رفته فروردین ۱۳٦۹. این پنج سال فیلم کجا بوده؟ عفراویان نمی داند، و خبرنگار هم مطلقا به روی خود نمی آورد. حتی سه سال و نیم پس از ساخت آن، یعنی پس از رفع سوء تفاهم ها، باز یك سال و نیم دیگر طول کشید تا سرانجام آن را در زمانی مُرده بر پرده بیاورند. می دانم که عفراویان ها این پنج سال را انتظار کشیده اند، ولی خبرنگار باید بهشان یادآوری می کرد که مقررات نظارت را من نساخته ام. من نیز این پنج سال را انتظار می کشیدم. اگر فیلم به دلیل تاخیر عمدی در نمایش آن نتوانست تحولی در وضع دهها هزار بچه ی بی خانمان جنگ به وجود آورد، و اگر نتوانست در زندگی عدنان عفراویان تحولی به وجود آورد، در زندگی من و دیگر سازندگان اصلی فیلم تحول بزرگی به وجود آورد. زندگی ما را از هم پاشید. و شما آقایی که می روید سینما را با فحاشی به من و روشنفکری آغاز کنید، و بی رمق ترین واژه های روشنفکری چپ و راست را در گفتگوی چاپ شده تان به کار می برید و مرا استثمارگر می خوانید و یادتان می رود که از امپریالیزم جهانخوار و مشت محکم حرف بزنید، اگر خبر ندارید خوشحالتان کنم که این تنها فیلم من نیست که از سوی تصمیم گیری غیر روشنفکر دچار جلوگیری از نمایش شده؛ از توقیف ببخشید مسکوت ماندن «چریکه ی تارا» سیزده سال می گذرد و از ممنوع ببخشید مُعلق بودن «مرگ یزدگرد» ده سال. به قدر کافی راضی هستید؟

۷ ــ آقایان چرا اینقدر عدنان را تحقیر می کنید که وانمود کنید به خاطر بازی در فیلم «باشو» عقلش را از دست داده؟ چرا سعی می کنید او را نفهمید؟ اگر خیال عدنان در آن دو ماه متوقف مانده برای آنست که بهترین دو ماه زندگیش بوده؛ و با گله و شکایت و لبخند در واقع می کوشد به آن برگردد. چرا نمی فهمید شکایت واقعی او از اینست که چرا آن دو ماه ادامه ندارد؟ او دو ماه مرکز توجه عده ی زیادی بود؛ به آنها و کار سینما عشق پیدا کرد؛ و بعد بنا به جبری که نه ما می توانستیم کاریش کنیم و نه خودش، باید به زندگی متعارف خود برمی گشت. یعنی به خاکبازی در لشکرآباد اهواز؛ جائی که بود و نبودش فرقی نمی کرد. چرا دلایل سکوت و افسردگی عدنان را در خود اهواز پیدا نمی کنید؟ خوب میدانید که هرچه بیشتر دور و بر عفراویان (پدر) را بگیرید او مجبور می شود داستانهای بیشتری در باب بدجنسی ما اختراع کند، حتی اگر دیوانه شمردن پسرش باشد. سال پیش او در سروش این همه پرخاش و فغان نداشت، امسال چه شده؟ این پرخاش و فغان از اوست یا اطلاعات هفتگی؟ آیا این دو ماه فیلمبرداری بدتر از شش هفت سال جنگ و بمباران در آن منطقه و چهارده سال

دنباله در صفحه ۱۹

http://dialogt.de/

پاسخ بحران در شعر امروز ایران،

روی آوردن به قالب های سنتی نیست

گفتگو با اسماعیل خوئی

قرار بود با دکتر اسماعیل خویی گفتگویی درباره ی شعر معاصر ـ و نیز شعر خویی ـ داشته باشم. پیش از آغاز گفتگو، خویی، خود نکاتی را پیرامون مفهوم شعر تشریح کرد و آنگاه به چند سؤال مطروحه پاسخ گفت. متن آن پیشگفتار و گفتگو را در زیر ملاحظه می کنید .

محمود کویر

● من نخست می خواهم مفهوم شعر را تعریف کنم و آنگاه چند کلمه ای درباره کاری که نیمایوشیج در شعر امروز ایران کرد، بگویم. بسیاری از آنچه را که امشب در این پیشگفتار با شما درمیان خواهم گذاشت پیش از این، این سوی و آن سوی بصورت های گوناگون گفته ام منتها گمان می کنم جمع کردن همه ی اینها اینجا در آغاز این گفتگو زمینه کار را برای خود شما آسان تر خواهد کرد، این است که اجازه بدهید با تعریف کردن مفهوم شعر کار را آغاز کنیم. نخستین پرسش این است که تعریف کردن یك مفهوم چیست و آیا اصلا میشود تعریف از مفهوم شعر بدست داد یا نه. تعریف کردن یك مفهوم، یعنی خط کشیدن به دور آن مفهوم، ـ به بیان ارسطویی بگویم ـ بدست دادن شناسه یا سخنی درباره‌ء آن مفهوم که سه ویژگی داشته باشد. جامع باشد یعنی همه افراد و گونه های آن مفهوم را دربر بگیرد؛ مانع باشد یعنی افراد و گونه های هیچ مفهوم دیگر را در برنگیرد؛ سوم، تحلیل گر باشد یعنی گوهر یا ذات آن مفهوم را به ما بشناساند. برای نمونه اگر در تعریف مفهوم انسان بگویم انسان، حیوان است، این تعریف جامع است چرا که همه افراد انسان را دربر می گیرد اما مانع نیست برای اینکه افراد و گونه های بسیاری مفهوم های دیگر مثل شیر و پلنگ و موش و خرگوش را هم دربر می گیرد. از سوی دیگراما اگر در تعریف مفهوم انسان، یعنی چون تعریفی از مفهوم انسان، بگویم ـ برای نمونه ـ انسان جانوری است روشنفکر، تعریفی بدست داده ام که مانع است یعنی افراد هیچ مفهوم دیگر را دربر نمیگیرد اما جامع نیست چرا که همه افراد مفهوم انسان در این تعریف گنجانده نخواهند شد. اما بسا تعریف که هم جامع هم مانع، اما روشنگر ذات مفهوم نیست. چرا که ذات آن مفهوم را تحلیل نمی کند. برای نمونه در همین تعریف مفهوم انسان اگر بگویم انسان انسان است یا انسان آدمیزاد است، تعریفی بدست داده ام که هم جامع است یعنی همه‌ء افراد مفهوم انسان را دربر میگیرد هم مانع است یعنی افراد هیچ مفهوم دیگری را دربر نمی گیرد اما هیچ چیزی در روشنگری گوهر یا ذات انسان بدست نمی دهد. خوب، پس نتیجه بگیریم؛ برای آنکه تعریفی که از یك مفهوم بدست می دهیم، از دید منطقی پذیرفتنی باشد، باید جامع، مانع و تحلیل گر باشد. پرسش بعدی این است که آیا اصلاً مفهوم ها را میشود تعریف کرد و باید تعریف کرد؟ اینها دو پرسش است. از آنجا که هر مفهومی بازتابی است از یك واقعیت بیرونی در جان و ذهن و اندیشه‌ء انسان و از آنجا که واقعیت بیرونی، اگر نگوییم در تکامل، باری، در شدن و در دگرگونی مداوم است به این اعتبار یعنی از دیدگاهِ شدن اگر نگاه بکنیم هیچ نمودی را هرگز مگر برای یك لحظه تاریخی نمیشود تعریف کرد. و از این دیدگاه که نگاه کنیم پیوندِ تعریف هر مفهوم با ذات آن مفهوم مثل پیوند مار است با پوستش. می دانی که مار در پایانِ هر برشی از زیست خودش از پوسته پیشین خودش بیرون می خزد؛ دقیقا در همین معنا و با همین تمثیل میشود گفت که مفهوم ها نیز در پایانِ هر کدام از دوره های تکامل تاریخی خودشان از پوسته‌ء تعریف پیشین خودشان بیرون میخزند. چیز دیگری می شوند. در این معنا، تعریفِ (از دیدگاه شدن) یك یا هر مفهوم، اولاً ممکن نیست؛ دوم اینکه تا آنجا هم که ممکن است، در حقیقت کاری است ترمز کننده و ارتجاعی. خط کشیدن به دور یك مفهوم است. اما این فقط از دیدگاهِ شدن است که این سخن درست است. از دیدگاه بودن که بنگریم بهرحال در روی از شدن که جهان باشد، نمودها در هر برش از تاریخ تحول جهان گوهره هایی پیدا میکنند که آن گوهره ها را باید شناخت. و تعریف کردن یك مفهوم، در حقیقت یعنی کوشش کردن به شناختن این گوهره ها و پیکره های تاریخی. فوراً از این سخنم نتیجه بگیرم: از هیچ مفهومی تعریفی یکبار برای همیشه و جاودانه نمیشود بدست داد. هر تعریفی که ما از هر مفهومی بدست بدهیم بناگزیر و سرانجام اینجایی و اکنونی خواهد بود. یعنی برای ما در یك گستره‌ء فرهنگی و در یك برش تاریخی معنا و ارزش خواهد داشت. اما می توانید بپرسید خوب حالا که چنین است اصلاً چه لزومی دارد که ما مفهوم ها را تعریف کنیم. پاسخ این پرسش را به گمان من دوهزار و پانصد سالی پیش از این سقراط داده و آن پاسخ این است که بسا اختلاف نظرها و بگو مگوها، بسا جنگ های اندیشه با اندیشه که چون نیك بنگریم براستی جنگ اندیشه با اندیشه نیست، جنگ بر سر تعریف کردن

http://dialogt.de/

گستره‌ء یك واژه است و برای آنکه آنگونه جنگ های لفظی و بیهوده بین من و تو و یا در یك گستره‌ء بیهوده پیش نیاید، بهتر آن است که پیش از آنکه مثلاً درباره مفهوم شعر ـ می گویم پیش از آنکه ـ نمودی فرهنگی هنری را که شعر باشد به پرسش بگیریم و به بررسی آن بین خودمان بپردازیم، روشن کنیم که مراد ما از شعر چیست؟ آنگه که از شعر سخن میگوییم از چه گونه نمودهای بیانی سخن می گوئیم؟ خوب با نظر داشتن به این روشن گری ها از یك سو و با نظرداشتن به بسیاری از سخنانی که سخن شناسان غربی از یك سو و سخن شناسان خودمان از حنظله بادغیسی بگیر بیا تا خواجه نصیر و شمس قیس و همچنان دنبال کن تا برسی به روزگار خودمان و با نظرداشتن به هر آنچه همه این بزرگواران در روشنگری گوهر شعر گفته اند، من بر آن شده ام که چون تعریفی اینجایی ـ اکنونی از ذات شعر، می توان گفت که شعر همانا گره خوردگیِ عاطفیِ اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین. نخستین نکته ای که دوست دارم در پیوند با این تعریف روشن کنم این است که من در این تعریف، شعر را چون یك هنر به تمامی بشناسانم. یعنی چی؟ یعنی اینکه پشتوانه‌ء این تعریف، تعریفی است از ذات هنر بطور کلی. من بر آن هستم که میشود گفت: هنر همانا گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است. در این معنی کلی و عام، هنر فقط یك مفهوم است. واقعیت ندارد و آنچه واقعیت دارد هنرها هستند؛ هنرهای گوناگون. هنرهای گوناگون با چه اعتبار از همدیگر شناخته میشوند؟ نه در گوهرشان؛ چرا که در گوهر، همه هنرند. همه، همانا گره خوردگیِ عاطفیِ اندیشه و خیال اند. به چه اعتبار ما هنرهای گوناگون را از همدیگر بازمی شناسیم؟ به اعتبار افزار کار هنری؛ به اعتبار افزاری که یك هنر در کار خودش بکار میگیرد. برای نمونه از این دیدگاه اگر خواسته باشیم مثلاً هنر موسیقی را تعریف کنیم می توانیم بگوئیم که موسیقی همانا گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در آواها و هماهنگی های آوایی. اگر نقاشی را خواسته باشیم تعریف کنیم می گوئیم که نقاشی چون یك هنر، همانا گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در تناسب های رنگ و هماهنگی های رنگ با یکدیگر؛ طرح و رنگ با یکدیگر. از همین دیدگاه می شود خوشه ای از هنرها را تعریف کرد که بطور کلی خوشه‌ء هنرهای زبانی هستند. در تعریف خوشه ای از هنرها که زبانی باشند می توانم بگویم که هنرهای زبانی همه همانا گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال اند در زبان. اما زبان در هنرهای زبانی گوناگون، فرآورده های گوناگون دارد. شعر یکی از هنرهای زبانی است. و اگر مثلاً در تعریف مفهوم شعر، می گفتم که شعر همانا گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبان، تعریف من جامع می بود اما مانع نمی بود. در این معنی که شما بیواسطه می توانستید بپرسید که خوب پس داستان نویسی چیست یا نمایشنامه نویسی چیست، چه تفاوتی است بین شعر و دیگر هنرهای زبانی؟ دو تفاوت. تفاوت زبان شعر با زبان در دیگر هنرهای زبانی، دو تا است. یکی اینکه زبان شعر به گوهر، آهنگین است. دوم اینکه زبان شعر به گوهر فشرده است. آهنگین بودن را پیش از نیما به معنای عروضی بودن می فهمیدیم. با نیما بازهم چنان آهنگین بودن به معنای عروضی بودن است و یگانه تفاوت عروض نیمایی با عروض کلاسیك در این است که در عروض نیمایی، قاعده‌ء تساوی طولی مصرع ها شکسته میشود. و یا درست میشود. البته که شکسته می شود ولی به گمان من با اینکار عروض فارسی درست می شود. برای اینکه روشن باشد که چه دارم میگویم، نخست داستانی را با شما درمیان بگذارم از میتولوژی یونان. در افسانه شناسی یونان، دزدی داریم بنام «پروکراس توس». آورده اند که بر سر گردنه ای از کوه های آلپ ایستاده و تختی دارد و هر کس که از آن گردنه میخواهد بگذرد، میگیرد لخت میکند و درازش میکند روی تخت. اگر بیچاره بلندتر باشد اندکی از تخت، به همان اندازه از پایش می بُرد و اگر کوتاه تر باشد، آنقدر میکِشد که برابر با تخت بشود . در این میان، نیکبختان کسانی هستند که بگونه ای طبیعی قدشان برابر با تخت است. این برداشتی است که بسیاری از گرایش های فلسفی از مفهوم برابری انسان بطور کلی دارند که در حقیقت گرایش دیکتاتورمنشانه و زورگویانه ای است و در بسیاری از گرایش های فلسفی و سیاسی این چگونگی بچشم میخورد. اما در گستره‌ء شعر هم، قاعده طولی تساوی مصرع ها، چنین تختی بود. یك «تخت پروکراس توسی» بود برای اندیشه ها و احساس های شاعر. شاعر می بایست همه اندیشه ها و خیال ها و احساس های خودش را روی تخت تساوی طولی مصرع ها و روی قاعده‌ء تساوی مصرع ها دراز کند؛ اگر برابر می بودند با تخت، خوب، چه بهتر؛ اگر نه، باید مقداری را ببُرد یا آنکه آنقدر احساس و اندیشه خودش را کش بدهد که برابر شود با این تخت. این حرفها را به زبان کلاسیك بگویم. قاعده‌ء تساوی مصرع ها باعث میشود که شاعر از یك سو دچار ایجاز مُخل بشود و از سوی دیگر دچار اطناب مُمل. یعنی که از یك سو واژه های لازم را در مصراع بکار نبرد، چرا که این واژه ها در وزن نمی گنجند و از سوی دیگر واژه های نالازم را بکار ببرد تا طول وزنی مصراع را پرکند. با این روشنگری ها اگر دقت کنید آشکارا درمی یابید معنای این سخن را که می گویم نیما یوشیج با شکستن قاعده‌ء طولی تساوی مصرع ها، وزن شعر فارسی را در حقیقت درست کرد. با این همه، در شعر امروز ما آهنگین بودن فقط به معنای عروضی بودن نیست. پس از نیما، تجربه‌ء شاملو را داریم که از عروض به معنای نیمایی اش هم اندکی آن سوتر رفته است. منتها اینجا بحث اندکی پیچیده میشود. سخن شاملو گرچه بر بنیاد افاعیل عروضی تبدیل پذیر نیست اما از آهنگ درونی و هم خوانی آوایی و از رقص آواها با همدیگر برخوردار است. هرکدام از شعرهای خوب شاملو، یك سنفونی آوایی است. انگار که شما در کناره‌ء دریا ایستاده اید و موج ها را می بینید که یکی روی دیگری می غلطد و گرچه این غلطش ها را نمی توانید نظم قالب یافته ای بدهید اما در عین حال نظم درونی اش را به گوش هوش و به گوش جان درمی یابید. علت این چگونگی هم اینستکه خود شاملو، چون یکی از استادان شعر امروز ایران، هم به عروض کلاسیك ما و هم به عروض نیمایی مسلط است. این هر دو گونه و نمود از عروض را که در گوهر یکی هستند، خوب و به دقت میشناسد و در پس پشت ذهنیات شاعرانه اش گونه ای از آهنگین بودن در کار است. و به اعتبار همین پشتوانه است که برداشت فراعروضی شاملو از زبان، هنوز همچنان آهنگین میماند و شعر شاملو براستی آهنگین است. این نکته ای است که بدبختانه بسیاریِ نزدیك به همه‌ء پیروان شاملو درنیافته اند و به همین دلیل است که اغلب نثر مینویسند و گمان میکنند که شعر سروده اند. خوب یکی از ویژگیهای زبان شعر، آهنگین بودنش است. ویژگی دیگر زبان شعر، فشرده بودنش است. اینکه فشرده بودن چیست، خودش بحث مفصلی است. زنده یاد دکتر محمود هومن در کتاب شعر چیست که گفتگوی من با ایشان است، این چگونگی را روشن کرده است. ویژگی فشردگی را اگر خواسته باشیم به فشرده ترین بیان، بیان کنیم میتوانیم از زبان حافظ بگوئیم که : بیا و حال اهل درد بشنو ـ به لفظ اندك و معنیِ بسیار. فشردگی یعنی این. اگر شما زبان شعر را با زبان نثر بسنجید با یك تمثیل شاعرانه میشود گفت که در بسیاری از گونه های نثر، اگر واژه ها را در یك کفه‌ء ترازو بریزیم و معناها را در کفه‌ء دیگر، کفه‌ء واژه به کفه‌ء معنا بسیار می چربد. در نثر درخشان و طراز اول، کفه‌ء واژه ها و کفه‌ء معناها هم تراز میشوند. اما در شعر، مگر آنکه شعر بدی باشد، کفه‌ء اندیشه و خیال به کفه‌ء واژه ها می چربد؛ در این معنا است که شعر همیشه کلامی است فشرده. زبان شعر هم روشن شد. سه عنصر دیگر در تعریف شعر از همدیگر شناختنی هستند، یکی عنصر اندیشه، یکی عنصر خیال و دیگری عنصر عاطفه. عنصر اندیشه برمیگردد به جهان نگری شاعر. شاعری نداریم که جهان نگری ویژه‌ء خودش را نداشته باشد. گیرم به این سازمان سیاسی یا به این یا آن فلسفه‌ء رسمی وابستگی نداشته باشد. هر شاعری آگاهانه یا ناآگاهانه، جهان نگری ویژه ای دارد، از چشم انداز ویژه ای به جهان می نگرد. عنصر اندیشه در شعر یعنی همین گرایش های جهان نگرانه‌ء شاعر بطور کلی. در گوهر هر شعر، این گرایش ها همیشه است. یك نتیجه بگیریم از این چگونگی. حضور عنصر اندیشه در ذات شعر، به این معنا هم هست که ما شعر متعهد در برابر شعر ناب نداریم. هر شعری از درون متعهد است بسوی یك گرایش اندیشگی. البته اندیشه داریم تا اندیشه. اندیشه‌ء پیشرو را داریم در برابر اندیشه های ارتجاعی. در نتیجه بجای اینکه از چیزی بنام شعر ناب در مقابل شعر متعهد سخن بگوئیم، درست است که از شعر پیشرو و واپسگرا بگوئیم. هرگونه ای از کلام حتی آنگونه از شعر که مدعی باشد که بیانگر هیچ اندیشه ای نیست، باز در واپسین تحلیل، بیانگر یك واپسین اندیشه است. هیچ نیز براستی هیچ چیز نیست و پوچ نیز براستی پوچ نیست. همه چیز در شعر بیانگر چیزی است.

عنصر دیگر در گوهره‌ء شعر عنصر خیال است و از ارسطو به اینسو

←

http://dialogt.de/

بویژه درباره‌ء این عنصر بسیار بحث شده است. خود ارسطو یگانه ویژگی شعر را همین ویژگی شعر می شمارد و در تعریف شعر میگوید شعر کلامی است خیال انگیز. تردید نیست که عنصر خیال در ذات شعر نقشی بنیادی دارد، اما همه‌ء شعر نیست.

عنصر دیگر که در حقیقت فراگیر چون چتری کلیّت شعر را می پوشاند، عاطفه است. شعر، تاثیر عاطفی دارد. کلام فلسفی یا علمی در ما تاثیر عاطفی ندارد. ما را برنمی انگیزد، ما را شاد یا غمگین نمیکند. اگر بگویم دو به اضافه‌ء دو میشود چهار، می پذیرید، اما لبخند نمی زنید. اما خواندن شعری یا شنیدن یك شعر ما را به رقص می آورد؛ غزلی از مولوی من را براستی از درون به رقص درمی آورد؛ یا من را غمگین میکند؛ یا به گریه می اندازد. عاطفه چیست؟ اجازه بدهید پاسخ ندهیم برای اینکه پاسخ دادنش مستلزم این است که وارد علم روانشناسی بشویم و با دانش کمی که من در آن زمینه دارم جای پرداختن به آن مسئله نیست. در سطح عوام گونه اگر بگویم در پیوند با تاثیر عاطفی شعر، می توانم آن گونه بگویم که پیشینیان می گفتند: کلامی که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند. میشود گفت: تاثیر عاطفی کلام، ریشه دارد در صمیمیت شاعر. صمیمیت، مفهومی است بسیار بنیادی و بسیار با اهمیت که باز خودش موضوع یك گفتگوی طولانی می تواند باشد.

تا اینجا بخشی از پیشگفتاری که می خواستم بگویم، مفهوم شعر را، تعریف کردم. در ذات شعر، چهار عنصر را از همدیگر بازشناختیم: عنصر عاطفه، زبان، اندیشه، خیال. به همین اعتبار دست کم پنج گونه شعر را از هم میشود شناخت؛ یکی شعری که عنصر عاطفه درش در اوج است، نمونه اش شعر باباطاهر. یکی، شعری که عنصر اندیشه درش در اوج است مثل مثنوی مولوی. یکی، شعری که عنصر خیال درش در اوج است که میان غزل های صائب میشود نمونه های درخشان برگزید. یکی، شعری که عنصر زبان درش در اوج است مثل شاهنامه فردوسی و گونه‌ء پنجم شعر، شعری است که این چهار عنصر، همه با هم در اوج یگانگی در کار باشند که نمونه های آن را در شعر حافظ پیدا می کنید. خوب این نخستین نکته در این پیشگفتار، نکته دوم در پیوند مشخص با نیمایوشیج است و پایگاه و مقامی که در شعر امروز ایران دارد.

پرویز ناتل خانلری در نوجوانی بسیار شیفته نیمایوشیج است؛ نسبت خانوادگی با هم دارند؛ پسرخاله هم هستند؛ خانلری کم کم از این شیفتگی بیرون می آید و مدعی نیمایوشیج میشود و از آنزمان دو روند در شعر معاصر ایران شکل میگیرد: یکی آنچه مجله سخن بنام شعر نو به رسمیت می شناسد و ازش دفاع میکند، دوم شعر نیمایی که هرگز رسمیت قانونی فرهنگی پیدا نمی کند. شعر نو به تعبیر خود خانلری شعر نئوکلاسیك ایران است، هم در اندیشه هم در زبان و هم در خیال، و شعری است محافظه کار و میانه رو. در اندیشه میانه رو است چون با دستگاه حکومتی درگیر نمی شود؛ در خیال میانه رو است، چون الگوهای خیال در شعر نو همچنان الگوهای شعر کلاسیك هستند، اگرچه نمونه های خیال ورزی نو میشود. نادرپور می نویسد: تا کی چشم یار را به نرگس تشبیه کنیم، هنگام آن رسیده که چشم یار را به چیز دیگر تشبیه کنیم. در زبان هم شعر نو، نئوکلاسیك است یعنی تمام سنتهای زبان شعر سنتی فارسی را از پیش در خود می پذیرد. پس شعر نو جریان نئوکلاسیك در شعر معاصر ایران است.

شعر نیمایی اما به گوهر، شعری است انقلابی و چپ. برادر نیمایوشیج عضو حزب توده است. آقای احسان طبری مدتها زیر پای نیما نشسته که ایشان را به عضویت حزب دربیاورد اما وی نمی پذیرد، اما دید نیمایوشیج دید چپی است. شیوه های خیال ورزی در شعر نیمایی ادامه شیوه های خیال ورزی گذشته نیست و چیز دیگری است. حتی برداشت نیما از زبان فارسی و برخورد با آن، برداشت و برخورد دیگری است. اینکه چرا نیمایوشیج را پدر شعر امروز ایران می شناسیم در این است که نیما شیوه ی نگریستن شاعران به جهان را دگرگون میکند. کار انقلابی نیما در شعر فقط شکستن قاعده تساوی طولی مصرع ها نیست، و تازه بخودی خود اینکار، بسیار با اهمیت نیست. انقلاب نیمایی در شعر، انقلابی در چگونگی نگریستن به جهان بود. نیما به شاعران پس از خودش چشم دیگری بخشید. شاعران پس از نیما با چشم خودشان می بینند نه با چشم گذشتگان. نیما آمد به جوانان پس از خودش گفت آقا عینك شاعران پیشین را از چشم خودتان بردارید و با چشم خودتان به جهان نگاه کنید.

من در آنچه بیان شعر معاصر یا شعر امروز ایران می شناسیم دو روند را از هم باز می شناسم، یکی روند معروف به شعر نو و پدرخوانده‌ء آن روند دکتر پرویز ناتل خانلری است و چهره های درخشانش نادر نادرپور، توللی، گلچین گیلانی، مشیری و... هستند و سوی دیگر، شعر نیمایی داریم که پدر اصلی اش نیمایوشیج است و این دو روند، تفاوتهای گوهری و آشتی ناپذیری دارند. شعر نیمایی در اندیشه، چپ و انقلابی است، در خیال هم انقلابی است چون باچشم خودش به جهان نگاه می کند. در زبان هم انقلابی است چون آن جا ها که لازم میداند بافتهای کلام فارسی را درهم میشکند. نمونه هایش را از شعر نیما بدست بدهیم: با تنش گرم، بیابان دراز، ــ مُرده را ماند در گورش تنگ...

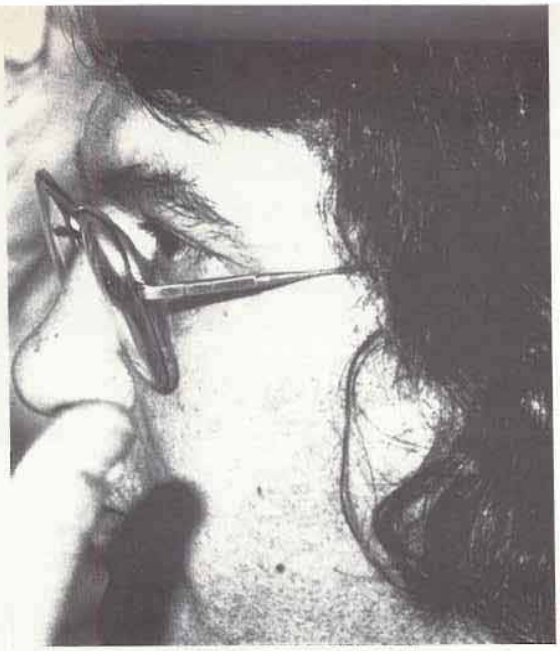
بی هیچ تردیدی دکتر خانلری به این ایراد داشته است. در زبان فارسی نمیشود گفت با تنش گرم. باید گفت با تن گرمش. ولی یکی از زیباییهای زبان شعر نیما در این است. در همین دخالت کردن های آگاهانه در بافت زبان فارسی است. پس دوگونه از شعر را در شعر امروز داریم، یکی شعر نو، دیگری شعر نیمایی. نمایندگان شعر نیمایی یعنی همه‌ء غول های شعر امروز ایران، وابستگان و پذیرندگان و تکامل دهندگان همین روال هستند. البته از نسل خانلری و نیما که فراتر می آئیم، این دو روند، بده بستان هایی هم باهم پیدا میکنند. یعنی از شاعران نو، چهره هایی داریم که بسوی شعر نیمایی کشیده می شوند و ازشاعران شعرنیمایی هم چهره هایی داریم که گاه بسوی شعرنوبازگشت میکنند.

محمود کویر : شما با کدامیك از شاعران معاصر و کلاسیك احساس همدلی بیشتری میکنید؟

اسماعیل خویی : پرسش ژرف و بااهمیتی است و بسیار پیچیده. چرا که من الان پنجاه و سه سال از عمرم میگذرد و در درازای چهل سال شاعریم، همدلی هایم با شاعران دیگر، از کلاسیك تا معاصر، البته که مدام دگرگون شده. انگار که هر سنی از سنهای شعری یك شاعر ایجاب کننده ی گونه ای ویژه از همدلی است با گونه ای ویژه از شاعران. خواه در میان شاعران سنتی، خواه در میان شاعران امروز. خاطره ای از پدربزرگم، از آن بزرگ مرد، برای نمونه بگویم. من یازده ساله که بودم، بعدازظهرها می رفتم به خانه پدربزرگ مادریم. ایشان شیفته و دلداده‌ء مولوی بود و از آنجا که چشم هایش کم سو بود، از من خواسته بود که بروم به خانه اش و برایش مثنوی را بخوانم. یادم نمیرود که وقتی مثنوی را پر از غلط می خواندم، ایشان مرا تصحیح میکرد و در این میانه برای من شگفت انگیز بود که این پیرمرد در مثنوی چه می بیند که اینقدر شیفته اش است.

در آن سن و سال میشود گفت من از مثنوی نزدیك به بیزار بودم ولی پدربزرگ را مثل جان خود دوست میداشتم و به این دلیل وظیفه خود میدانستم که فرمایش او را اطاعت کنم و مثنوی را بخوانم. سالها طول کشید تا فهمیدم پدربزرگ چه بزرگی به من کرد و چه گنجینه‌ء بزرگی را ــ گیرم به ناهنگام نه در زمانی که بایستی اینکار صورت بگیرد ــ به من منتقل کرد. بایست سی ساله می شدم تا یك بار دیگر مثنوی را بخوانم ببینم بابابزرگ چی میگفت. تازه آغاز کرده ام به فهمیدن این که پدربزرگ چقدر حق داشت که از این دریای اندیشه و زبان و تصویر، آنهمه سرشار باشد. با اینهم، تماس درونی و هستی من با مثنوی تازه این روزهاست که دارد آغاز میشود و هرچه پیرتر میشوم به بزرگی جان مولوی پی میبرم. کم کم دارم به این نتیجه میرسم که مولوی یکی از بزرگترین فیلسوفان جهان و بیگمان از درخشان ترین چهره های شعری کل جهان است. جهان که میگویم تا آنجا که من جهان را میشناسم که از نظر فرهنگی محدود است، جهان یعنی جهان خودم، جهانی که گستره اش از یکسو فرهنگ فارسی است و از یك سو فرهنگ انگلیسی است و بعد ترجمه. تا آنجایی که من جهان را می شناسم. بسته به سن شاعر، همدلی های او با یك شاعر می تواند حتی تا حد ۱۸۰درجه دگرگون بشود و مولوی در پیوند با من چنین است. در نوجوانی با توللی و نادرپور، بسیار خودم را نزدیك حس میکردم و آنها را میدیدم که قله هایی هستند در دسترس من، و چون یك ادای دین، وظیفه دارم بگویم توللی و نادرپور برای شاعران نسل من پلی شدند از شعر کلاسیك و نئوکلاسیك بسوی شعر نیمایی.در نوجوانی قبل از اینکه از مشهد برای ادامه‌ء تحصیل در دانشسرا به طرف تهران راه بیفتم، یکی از استادان شهر مشهد که استاد من

http://dialogt.de/



هم بود و پیش از من استاد مهدی اخوان ثالث هم بود، زنده یاد نوید، با گویش مشهدی گفت: *خوب اسماعیل جان می روی تهران، خدا به همراهت. مهدی اخوان را که میشناسی؛ او تا در مشهد بود، غزل و قصیده میگفت، آدم حظ میکرد؛ از وقتی رفته تهران شعرهای خرچنگ قورباغه ای میگوید که آدم نمی دونه باماش چکار بکنه. اون نیمایوشیج که نوکر انگلیسی هاست... نکنه تو هم می روی تهران، گمراه بشوی ها.* ولی نخستین کار که در تهران کردم، گمراه شدن بود. یعنی بی درنگ رفتم به دیدار آقای اخوان ثالث. ایشان هم پیش از هرکاری من را گمراه کردند. می بینید که آشنایی من با استادم مهدی اخوان ثالث بود که براستی من را با شعر نیمایی آشنا کرد. پس از اخوان، اندك اندك با احمد شاملو و سرانجام با خود نیما یوشیج آشنا شدم. در این میانه چهره هایی مثل آتشی، رؤیایی، محمود آزاد و دیگر نام آوران شعر را شناختم. نیمایوشیج با وجودی که پدر شعر ایران است، به دلایلی که گفتم در پیوند با شاعران جوان تر، واپسین شاعری است که شناخته میشود. می خواهم بگویم شگفتا که در پیوند شعر نیمایی، بنیادگذار این شعر، واپسین چهره ای است که سرانجام بر تو رخ می نماید ولی آنگاه که رخ نمود آنگاه که درون پرده ی شعر او راه یافتی، دیگر از مقیمان حرم او خواهی بود.

بنظر من، همانطور که مولوی یکی از شاعران و آموزگار شاعران است خود نیما هم یکی از شاعران و آموزگار هر شاعری است. باید رسیده باشی تا بشناسی. مولوی در شعر سنتی ما و نیما در شعر امروزی فقط شاعر نیستند آموزگاران شعر هم هستند. طبعاً با اینگونه از شاعران نخست باید شاعر شده باشی و آنگاه به درجه های تکاملی شعری خودت دست یافته باشی تا به راستی بتوانی به راز درون پرده شان پی ببری. همدلی های من در طول چهل سال شاعری، گوناگون بوده، یکسان نمانده با یك استثناء البته. از نوجوانی حافظ را بسیار دوست میداشتم و سعدی را از نوجوانی دوست نمی داشتم و حالا هم دوست ندارم ولی حافظ را هرچه سن و سالم بیشتر میشود، بیشتر دوست دارم و بالاتر از حافظ شیفته مولوی هستم و خیام را چون شاعر و فیلسوف گاهی آماج شعر و جان خودم می بینم و گاهی هم اینطور نیست. و این در پیوند با شعر کلاسیك است. در پیوند با شعر امروز ایران، همدلی من با اخوان هم از نوجوانی آغاز شد و ادامه دارد. من هم چنان خود را شاگرد اخوان میدانم. در کنار استاد اخوان، از خرمن شعر شاملو نیز بسیار خوشه ها برچیده ام و هم چنین دیگر شاعران ایران. گمان میکنم یکی از ویژگیهای پیرشدن در شعر این باشد که اندك اندك شگفتی ها در شعر کم تر و کم تر میشود و اینکه همدلی ها با معاصران خودم روز بروز کم تر و کم تر میشود و با قله های شعر کلاسیك مان بیشتر و بیشتر میشود و اینگونه که دارم پیش میروم یا مدعیان من خواهند گفت داری پس میروی، اگر به شصت سالگی برسم، از میان اکنونیان جز خاطره ای از اخوان و عشقم به نیما باقی نماند و کتاب های کنار تخت من محدود بشود به دیوان حافظ و دیوان شمس و مثنوی و احتمالا رباعیات خیام.

م . ك : شعر اروپا تاثیرش بر شما و شعر شما چگونه بوده است؟

ا . خ : دفتر شعر من به نام بیتاب ــ مجموعه ای از غزل ــ به هنگامی که هجده ساله بودم در مشهد منتشر شد، و دو ماه گذشته بود که من از این کار پشیمان شدم و این کار نابه هنگام ، یعنی انتشار بیتاب، آسیب بزرگی به من زد. باین معنا که من را دچار یك اندیشه‌ء خطا کرد: به خود می گفتم: آقاجان، تو که آنقد ر شوق برای منتشر کردن داشتی و حالا اینطور نفی اش میکنی، از کجا که یك مجموعه‌ء دیگر اگر چاپ کنی، شش ماه بعد پشیمان نشوی. این وسواس و هراس باعث شد که تا یازده سال بعد هیچکدام از شعرهای خود را منتشر نکنم و دومین دفتر شعر من در ۱۳۴۶ منتشر شد یعنی یازده سال بعد از بیتاب. باری در پیشگفتاراین کتاب، من بخشی از نان و شراب «هردرلین» را آوردم که در آن «هردرلین» میگوید که من نمیدانم که در این زمانِ نیاز ، شاعران به چه کار می آیند. من میخواستم پیشگفتاری بنویسم با همین محتوا و دیدم که هردرلین در شعرش به زیبایی تمام، آن را بیان کرده است. تصمیم گرفتم که خوب پیشگفتار این بخش از شعر هردرلین باشد. اگردر خنگ راهوار زمین‌را خوانده باشید، می بینید که تا آنجایی که تأثیر گرفتن از شاعران مطرح است جای پای مهدی اخوان ثالث و از راه او تأثیر بنیادی شعر نیمایوشیج در آن مجموعه است. این از نظر زبان است. از دید اندیشگی که نگاه کنید از فیلسوفان اروپایی تاثیر جدی پذیرفته، از نیچه، از مارکس، از سارتر. و می بینید که متناقض است ولی تمام تاثیرات آنجا است. اما از شاعران اروپایی کوچك ترین تاثیری نیست. نکته خنده دار اینکه یکی از شاعران ایران نقد کوتاهی بر «خنگ راهوار زمین» نوشت، نوشت اسماعیل خویی سخت زیر تاثیر «هردرلین» است. وقتی می گویم اغلب دوستان ما گاو را از شاخش می شناسند، این است. چرا خویی تحت تاثیر «هردرلین» است برای اینکه پیشگفتار «هردرلین» را در این مجموعه آورده است. کافی بود نگاهی به شعرهای آن کتاب بکنند تا ببینند هردرلین براستی کوچکترین تاثیری در کار من نداشته. پس از آن نیز من تشنه‌ء خواندن هستم و هر کتابی دستم برسد میخوانم حتی الان هم بدترین مجموعه های شعر فارسی هم که در اروپا چاپ میشود از کسانی که براستی شاعر نیستند و از گداخانه فلان کشور پول میگیرند و مجموعه شان را چاپ می کنند، آنها را هم می خوانم و شعر اروپایی را به جدّ می خوانم اما در من تاثیر نمی کند. تاثیرپذیری من محدود به شاعران کلاسیك امروز ایران است. گمان میکنم، که شعر را فقط می توان به زبان مادری آفرید. چرا که شعر مادری با درونی ترین درون تو پیوند خورده. به این دلیل است مرد یا زنی که فارسی زبان به جهان آمده است در سی سالگی نمی تواند شاعر بزرگ انگلیسی زبان بشود. اگر قرار است شاعری بزرگ بشود در زبان خودش خواهد شد. شاید برای شما جالب باشد که از جوانی گاهی به انگلیسی شعر می گفتم و اینروزها بیشتر می گویم. امیدوارم مجموعه ای از شعرهای خودم را به انگلیسی منتشر کنم.اما تفاوت شعری که به انگلیسی می گویم و تفاوت شعری که به فارسی می گویم این است که از کاربرد واژه در فارسی مطمئن هستم اما این اطمینان را در شعر انگلیسی ندارم. بدلیل اینکه زبان فارسی به جان من آمیخته و زبان انگلیسی زبانی است که آموخته ام. اما نکته با اهمیت تر اینکه در شعر انگلیسی هم من فارسی شعر میگویم. گمان میکنم اگر شعر انگلیسی من برای یك انگلیسی جالب باشد فقط از این دیدگاه خواهد بود، که نگرشی دیگر به این زبان شده. همدلی من با شاعرانِ فراتر از گستره‌ء ایرانی هرگز بگونه ای نرسیده که من ازش آگاه باشم و اگر چنین تاثیرپذیری هایی بوده است من خودم ازش آگاهی ندارم.

م . ك : آیا مهاجرت ناخواسته در مجموع روی شعر شما چه تاثیراتی گذاشته؟

ا . خ : من شعری سرودم چند سال پیش بنام «بازگشت». یکی از استادان دانشگاه «داکوتا» مقاله ای در پیوند با این شعر دارد و در آن مقاله که نوشته، نشان میدهد که شعر امروز ایران در آستانه دوپارگی قرار گرفته؛ یعنی کار بجایی میرسد که وقتی از ادبیات ایران سخن میگوییم باید از ادبیات ایران در ایران و از ادبیات ایران بیرون از ایران سخن بگوییم. طبعا حق با ایشان است. با این مهاجرت عظیم فرهنگی که پیش آمده و اگرنه نیمی، باری درصد عظیمی

http://dialogt.de/

از روشنفکران ایران به بیرون پرتاب شده اند، طبیعی است که این دوپارگی پیش آمده و هرچه غربت دیرپاتر شود طبعاً این دوپارگی نمایان تر خواهد شد. چه تفاوتهایی بین شعر ایران در ایران و شعر ایران در بیرون از ایران است؟ گمان میکنم نخستین تفاوت از برخورد شعر با سانسور است. شعر ایران در ایران زیر چتر خمینیستی است و شعر ایران در بیرون از ایران از هرگونه سانسوری آزاد است. سانسور در درون از حدودی که بگذرد می تواند شعر را خفه کند. نبود سانسور در بیرون شعر را در خطر وارد شدن به شعار قرار میدهد. و این دوپارگی در این نمایان میشود که در ایران شعر نیمایی محکوم به سکون است و بیرون از ایران محکوم به فریاد زدن . در ایران خطر دیگری که رویارو است خطر سیاست گریزی است. شاعر به گوهر مثل طاووس است. خوش دارد در چمنزاران، چتر خود را بگشاید. گیرم که تماشاگر او کاو باشد. شاعر، پریرویی است که تاب مستوری ندارد در اگر بندی ز روزن سر برآرد.

در شرایط سیاست فرهنگی کنونی ایران در شرایط سانسور فرهنگ کش، شعر چکار میکند؟ یك چاره اش اینکه خاموش در سخن باشد. چاره دیگرش اینکه سیاست گریز باشد. یعنی هرگونه تعهدی نسبت به اجتماع و سیاست را کنار بگذارد و خودش را با شعر ناب، گول بزند و این خطر بسیار جدی است. اختناق فرهنگی باعث میشود که شعر جدی خاموش بماند و در کنار شعر جدی پاجوشی از شعر سیاست گریز و بی بو و بی خاصیت بزند بیرون. و بیرون از ایران خطر جدی که شعر را تهدید میکند، خطر بی پرنسیب شدن و هرچیز می خواهد دل تنگ گفتن است ــ البته اشکالی ندارد بشرطی که اصول و معیارهای زیبایی شناسانه و شعری در کار بماند ــ خطر اینکه این آزادی، کار شعر را بجایی برساند که شعر تبدیل به شعار بشود. یعنی شعر از جدول شعریت بزند بیرون. همین.

م . ك : امروزه در گوشه و کنار، سخن از بحران در زبان شعر امروز ایران است. اگر شما به این بحران باور دارید دلایل چگونگی آنرا توضیح دهید؟

ا . خ : بله، من نه تنها به در کار بودن بحران در زبان شعر امروز ایران باور دارم، شاید بگویم که خود از نخستین کسانی بودم که روی این انگشت گذاشتم. چهار سال پیش در سفری به امریکا در چند شهر از ایالتهای امریکا، محتوای سخنرانی من بررسی این بحران بود در زبان شعر امروز ایران. این بحران بویژه در شعر نیمایی نمایان است. و طبیعی است چرا که اگر یادتان باشد گفتم شعر نیمایی شعری است هم در محتوی و هم در شکل انقلابی و پیشرو. اکنون میدانیم که نیما با چپ ایران در پیوند بوده است و برابر او با حزب توده بوده و بسیاری از چهره های شعر نیمایی از فعالان چپ بوده اند و هستند و چون شعر نیمایی از آغاز و حال شعری سیاسی بوده و است، به همین دلیل همیشه با سانسور روبرو بوده است. در زمان شاه با سانسور آریامهری رویارو بودیم و حال با سانسور حزب اللهی رویارو هستیم. رویارو بودن شعر نیمایی با سانسور آریامهری خود یکی از ویژگیهای شعر نیما شد و این باعث شد که شعر نیمایی گونه ای از سمبلیسم یا نمادگرایی اجتماعی را در زبان خودش و برای خودش و برای پیام خودش بیافریند. این نمادگرایی در شرایط سانسور آریامهری شکفته شد و در شرایط آریامهری کاربرد هم داشت و کارآ بود. چرا کارآ بود؟ بدلیل اینکه شاعر نیمایی با اینگونه از نمادگرایی میتوانست سخنانی بگوید که از زیر دست سانسورچی دربرود، و برسد به خوانندگانش. خوانندگانش ــ البته بخشی از خوانندگان ــ کسانی بودند که هم اکنون سانسورچیان ما هستند. سانسورچیان آریامهری با نمادهای درونی شعر ما آشنایی نداشتند ولی سانسورچیان حزب اللهی پروردگان شعر خود ما هستند. در نتیجه با آن زبان نمادین بر ضد اینها نمیشود کاری کرد. دست ما برای این سانسورچیان از پیش رو است. نکته دیگر اینکه سانسورچیان آریامهری به وظیفه ی اداری خودشان چندان اعتقاد نداشتند و انجام میدادند. سانسورچی خمینیستی یك وظیفه دینی را انجام میدهد که سخت بهش معتقد است. من یادم است با سانسورچی آریامهری میشد چانه زد. برای من پیش آمد که رفتم به اداره بازرسی کتاب و با مامور بررسی کننده دفتر شعر خودم چانه زدم که حالا من اینجا را حذف می کنم ولی آن پاراگراف به جان خودتان هیچ مسئله ای نیست و آنجوری که شما می گوئید نیست. یعنی این شعر اینطوری نیست. و یك بار آن جوانمرد گفت: آقای خویی تو به من قول میدهی که اگر اجازه بدهم این کتاب منتشر بشود برای خودم گرفتاری پیش نخواهد آمد. من به ایشان قول دادم گرفتاری برای ایشان پیش نخواهد آمد. خوب دفتر شعر منتشر شد و بعداً برای ایشان هم نمی دانم چی شد ولی خود کتاب بعد از پخش پانصد نسخه ای جمع آوری شد. ولی با سانسورچی خمینیستی نمیشود حرف و چانه زد به دو دلیل: یك اینکه پرورده نمادگرای شعر ماست و می داند چی میگوئیم و دوم اینکه یك وظیفه اداری را انجام نمی دهد، یك وظیفه خدایی را انجام میدهد. سانسورکردن بنام اداری با سانسور کردن بنام خدا تفاوت دارد. دلیل دیگرِ من اینکه، شعر نیمایی چون از درون سیاست گرا است هم اکنون دچار بحران شده. منطق نمادگرایی یك اصل دارد، و آن اصل، اصل پیوند نماد و نمود است. صورت بیان آن اینکه، در نمادگرایی هرچه نمود، چی باشد نماد، چی تر خواهد بود. اگر نمود کوچك باشد، نماد کوچك تر خواهد بود. اگر نمود، زشت باشد نماد زشت تر خواهد بود. مثلاً در شعر کلاسیك، نماد لب یار است؛ خوب لب یار سرخ است اما نه به سرخی لعل، لعل برای آنکه نمادی باشد برای نمودی که لب یار است، باید بسی سرخ تر باشد. اگر رابطه، یك رابطه برابر باشد بی معنی می شود. برای آنکه کمر یار را موی بتوانیم بگوئیم، مو باید بسی از کمر یار باریك تر باشد. حالا مثالی بزنم: در زمان شاه ما می توانستیم در سخن گفتن از شاه، از ضحاك سخن بگوئیم. ضحاك می توانست نمادی باشد بر نمودی که شاه بود. چرا؟ ما از پیش می دانستیم که ضحاك بسی زشت تر از شاه است. آریامهر به راستی دو تا مار روی دوشش نداشت و مغز جوانان را با کارد و چنگال نمی خورد. به گونه های معنوی می خورد. اما حالا در پیوند با حاکمان کنونی جمهوری اسلامی می توانیم بگوییم این ضحاکان زمان. ولی نمادگرایی بسیار بی کاربرد و ضعیفی خواهد بود. چرا؟ چون در این پیوند، ضحاك بیچاره حق دارد بیاید یقه ترا بگیرد و بگوید چرا به من ناسزا می گویی. من دوتا مار داشتم روی شانه ام، روزانه دو تا جوان را لازم داشتیم؛ در پیوند با کسانی که روزانه مغز پانصد جوان را به خاك و خون و نابودی می کشانند، حق این است که بگونه ای نمادین به من فحش بدهی. یعنی کار بگونه ای شده که پیوند نماد و نمود برعکس شده و یا درهم ریخته، همه نمادهایی که در حافظه من است الان در پیوند با واقعیت اجتماعی ایران کاربردهایشان را از دست داده اند. واقعیت اجتماعی موجود بخودی خود بسی زشت تر است از نمادی که من در حافظه تاریخی خودم دارم. پس اگر منطق نماد آن باشد که اشاره کردم اینجا دیگر بی کاربرد می شود یعنی اصولاً فرو میریزد و از آنجا که شعر نیمایی چون یك گوهره تاریخی با نمادگرایی رشد کرده و پیش آمده و زبان طبیعی شعر نیمایی زبانی است نمادگرا، این است که اینگونه از شعر هم اکنون در گستره زبان از درون دچار بحران است. نمادگرایی که در شرایط سانسور آریامهری رشد کرد در شرایط سانسور حزب اللهی کاربردش را از دست داده است. پس شعر نیمایی ــ دست کم آن راستا و گستره ای از شعر که خود من بهش وابسته هستم ــ در شرایط کنونی از دیدگاه زبان به جدّ دچار بحران است. چیست راه برون شد از این بحران؟ برای اینکه دنبال راه برون شد باشیم، نخست باید مفردات این بحران را بشناسیم. در همین زمینه، نکته ی دیگر اینکه در زیبایی شناسیِ هنر، اصلی است به نام شکل و محتوی؛ یعنی اینکه هر محتوایی شکل ویژه بیانی خود را می طلبد و از سوی دیگر هر شکل بیانی در پیوند با محتواهای تاریخی ویژه ای کاربرد می یابد. مثال روشن میکند چه می گویم. شاهنامه را درنظر بیاورید و وزنش را بعنوان عامل شکل: بنام خداوند جان و خرد، کزاین برتر اندیشه برنگذرد ـــ ستون کرد چپ را و خم کرد راست ، خروش از خم چرخ چاچی بخاست. برای یك لحظه تصور کن که فردوسی شاهنامه را به وزن مثنوی مولوی سروده بود. بشنو از نی چون حکایت می کند. دیگر حماسه ملی ایران نمی توانست باشد. و عکس این، مولوی مثنوی را به وزن شاهنامه سروده بود دیگر مثنوی مولوی اوج عرفان ایران نمیشد. حالا از زندگی روزمره بگویم. چرا نمیشود با مشت های گره کرده به دختری زیبا گفت خیلی دوستت دارم. و یا در برابر دشمن با سر خمیده و اشك آویزان نمیشود گفت می زنم جگرت را درمی آورم. یعنی هر شکلی محتوایی را مطلبد و هر محتوایی با شکل هایی عرضه شدنی است. در تلویزیون شاه فلان خواننده را میدیدیم که می آمد هفت قلم

http://dialogt.de/

آرایش کرده انگار مجلس عروسی می رود، با موسیقی بسیار شاد ، شروع به رقصیدن و شعری که میخواند این بود که از روزی که رفتی روزگار من سیاه شد. طبیعی بود چنین شعری تاثیری در شنونده نداشته باشد برای اینکه شکل و محتوا همخوان نیستند. بطور کلی به این نتیجه میرسیم که پیوندی منطقی میان شکل و محتوا درکار است. حالا حاکمیت آریامهری هرچه بود رو بسوی بورژوازی داشت یعنی حاکمیتی از این زمانه، و می شد باهاش با فرم ها و قالب های پیشرفته جهانی برخورد شعری سیاسی کرد. اما هم اکنون با یك حاکمیت قرون وسطایی و فئودالی حتی پیش فئودالی روبارو هستیم. این محتوای ضد تاریخی بس عقب مانده را نمیشود با شکل های پیش رفته نیمایی بیان کرد.

البته من چون یك شاعر، بسیار کوشیده ام اینکار را بکنم اما در پایان، هر شعری که به زبان ویژه خودم (یعنی به زبان شعر نیمایی) میگویم در آخر که نگاه میکنم می بینم یك چیزهایی مانده، بیان نشده. انگار که من با یك چاقوکش با بیان فلسفی علمی استدلال کرده ام که آقا کار تو خطاست. آخرش انگار دلم میخواهد بگویم فهمیدی مادر...! این را نمیتوانم به آن زبان بگویم. یك چیزی ناگفته می ماند. گمان میکنم که در شرایط کنونی ، با این محتوای پیش فئودالی اجتماعی ـ سیاسی ـ تاریخی که به ما داده شده یعنی با این تعطیل تاریخی که برای جامعه ما پیش آمده یا به این واپس پرتاب شدگی تاریخی از میانه های قرن بیستم به میانه های قرون وسطی، یکی از پاسخ های موقت به بحران، بازگشت کردن شاعران به قالب ها و قالب های سنتی باشد و برای من اصلاً شگفت انگیز نیست که می بینم واپسین دفتر شعر اخوان یکبار دیگر پر است از قصیده و غزل و شعرهایی با قالب ها و قالب های سنتی. از میان شعرایی که در ایران با آنها به گونه ای پیوند دارم میدانم که باز در کنار کار اصلی خودشان، تجربه هایی در غزل و قصیده بویژه در رباعی و مثنوی می کنند. همین یکماه پیش کتابی از ایران بمن رسید به نام «پنجره های زندگانی» برگزیده غزل معاصر ایران از نود شاعر؛ نمونه هایی از غزل را عرضه کرده بودند که تازه این نود شاعر هم از شاعران امروز ایرانند نه از شاعران انجمن ادبی شهرستان. از شاعران جدی شعر امروز ایران هستند. روی آوردن به قالب ها و قالب های سنتی به گمان من کمی عقب نشینی است برای دورخیز کردن. برای اینکه از روی جوی این بحران بپریم. یعنی پاسخ بحران، روی آوردن به قالب های سنتی نیست. البته، روی آوردن به قالب های سنتی در حقیقت خودش یکی دیگر از نمودگاههای این بحران است. گمان میکنم پاسخی همگانی برای همه شاعران را هیچکس نمی تواند پیدا کند. هر شاعری در گستره ء کار ویژه خودش و توانایی خودش خواهد کوشید که برون شدی بیابد.

م . ك : سوال بعدی من در رابطه با مسائلی است که هم اکنون مطرح کردید. بدین اعتبار که اگر شعر امروز را نگاهی بیاندازیم تجلیاتی از عرفان در آن مشاهده میشود. نظر شما در این باره چیست و علل و دلایل قضیه را چه می بینید؟

ا . خ : سه گونه از عرفان داریم. اولی، عرفان اصیل ایرانی که در اندیشه و شعر عطار و مولوی شکفته میشود. عرفان به آن معنا که آئین و معیارها و ویژگیهای خودش را داشت چون یك دبستان زنده و سازنده ی انسانی در فضایی حاکم از همه عوامل ضد انسان که ایران اسلام زده آن دوران بود؛ در آن زمستان، یك نمود تاریخی به هنگام بود و برای همین کارکرد و کاربرد ویژه خودش را داشت. در گستره سیاست از توش دروبشان درآمدند با سنتهای عظیم مبارزه، در گستره شعر و فرهنگ از توش بزرگوارانی مثل عطار و مولوی و دیگران سربر آوردند. البته عرفان در زمانه خودش به هنگام بود. اما اکنون در قرن ما یك نمود نابهنگام است. اما قرن ما کدام قرن است. قرن بیستمی که اروپا در حال تجربه اش است یا قرن چهاردهم که الان شده پانزدهم یا قرن دوم یا قرن اول هجری است؟ کدامیك از اینها؟ و یادتان باشد با روی کار آمدن حکومت اسلامی ما پرتاب شده ایم به گذشته. در این شرایط نابهنگام، طبیعی است نمودهایی از گذشته برای پاسخ گویی به این شرایط یك بار دیگر سربرآورد. عرفانی که شما اکنون در ایران جمهوری اسلامی می بینید از این گونه عرفان، است. عرفانی نابهنگام که در حقیقت از جنس خود حاکمیت است. و خوش آیند حاکمیت است و هیچ گونه خطری برایش ندارد و به این دلیل هم

هست که حاکمیت اینگونه از عرفان را پرورش خواهد داد. پیش از روی کار آمدن اینگونه از عرفان گونه نابهنگام دیگری از عرفان داشتیم در شرایط آریامهری که نمودگاه زیبایش شعر زنده یاد سهراب سپهری بود. برای سپهری عرفان یك دین یا یك باور نبود یك نستالژی بود. یاد گذشته که شاعر خوش میدارد که به آن برگردد. ولی خود او نیز از درون می داند که امکان چنین بازگشتی نیست. در سپهری چون شاعری اصیل، عرفان به طبیعت است، و در گریز از انسان. عرفان مولوی عرفان انسان است و عرفانی انسان ساز؛ عرفان در بنیاد عشق به انسان است. آنچه در سپهری است عشق به طبیعت و گریز از انسان است؛ و یك نستالژی هنگامی که گل بود و سبزه بود روی ادراك گیاه میشد با زن هم خوابید و.... اینهمه صنعت نبود و بمب ها نمی افتاد و غیره .... این عرفانی است روی گرداننده از انسان و روی آورنده به طبیعت برای نجات خود، و در حد خودش آن هم نابهنگام است. ولی عرفانی که الآن با آن در جمهوری اسلامی روبرو هستیم عرفانی است نابهنگام و از جنس خود حاکمیت. بهرحال هیچکدام از این نمودها از جنس عرفان اصلی و اصیل ایران که در دوران خودشان از جان برآمدند و جان های عظیم و بزرگواری را آفریدند، نیستند. حبابك هایی هستند بر روی تندابه های درگذر این روزگار.

م . ك : در چند سال اخیر در ایران استقبال زیادی از داستان و رمان شده و رمانهای زیادی انتشار یافته و بطور نسبی کمتر دیوان های شعر و کتابهای شعر منتشر شده است. آیا این نظر درست است که دوران شعرسالاری در ایران به پایان رسیده و شعر جایگاه خود را از دست داده است؟

ا . خ : من هم این نوشته ء آقای براهنی را خواندم و گمان میکنم شما هم به همان مقاله اشاره میکنید. در آن مقاله دکتر براهنی به یك نکته بسیار قشنگ انگشت گذاشته و آن این است که خودش نام آن بحران را بحران رهبری گذاشته. بهرحال در فضای آن می گوید ما در شرایطی بسر میبریم که آقای میرشکاك در شعر شاگردی شاملو را می پذیرد اما در اخلاق دشمن او است و این یك تضاد است و بحران یعنی همین. من اگر شاگری شعری شاملو را می پذیرم شخص او را هم بسیار دوست دارم اما اکنون در موقعیتی هستیم که جانورانی شعر او را پیروی می کنند اما شخص او را دشمن میدانند. واژه جانور را پس می گیرم و معذرت میخواهم. این موقعیت متناقض از درون دچار تناقض است و بحران یعنی این. اما در گفتن اینکه زمان شعرسالاری بسر رسیده است و زمان رُمان سالاری رسیده فکر می کنم این داوری اندکی شتابزده است. در بخش قبل گفتم که شعر، هنر هنرهاست در ایران. مقاله ء براهنی را خواندم و هنوز هم بر آن هستم که شعر هنر هنرهاست. گیرم چندان نمودی در این سالها نداشته باشد. این را به پرسش بگیریم که چرا و از کجاست. با گفتن اینکه دوران شعر بسرآمده است و دوران رُمان آغاز شده ، چیزی را حل نمی کنیم. چرا چنین شده؟ در پیوند با رُمان پاسخ من این است که بسیاری از رُمان هایی که در طول سالهای گذشته منتشر شده اند سالهای پیش از قیام یا نوشته شده بودند یا در حال نوشته شدن بودند. درخشان ترین نمونه اش کلیدر دولت آبادی است. که یعنی اینگونه از رُمان ها از ادبیات جمهوری اسلامی شمرده نمی

صفحه ۴۶

http://dialogt.de/

آزادی بیان، خودِ زندگی است

سلمان رشدی و سردبیر بخش بین المللی تایم

سلمان رشدی که هنوز به دلیل نوشتن رمان «آیه های شیطانی» محکوم به مرگ است، اخیراً در سفرِ مخفیانه اش به امریکا، گفتگویی انجام داده که متن آن در مجله‌ء تایم(۲۳ دسامبر ۱۹۹۱) درج شده است. ترجمه‌ء متن این گفتگو را در زیر ملاحظه میکنید.

ژاله فرجی

سؤال: بیش از ۱۰۰۰ روز است که شما محکوم به مرگ شده اید و بطور همه جانبه تهدید به مرگ میشوید. زندگی به این ترتیب چگونه است؟

جواب: برعکس تصور همه، من کمتر احساس ترس می کنم. هرچند که روزهای اول خیلی وحشتناک بود. اما کم کم با خود فکر کردم: «اگر وقتم را با ترسیدن و نگرانی درباره‌ء اینکه گلوله از کدام طرف میاید بگذرانم، حتما دیوانه خواهم شد.» و بعد به خود گفتم: «من بهترین محافظت و مراقبت ممکن را که دولت انگلیس میتواند در قبال کسی ارائه دهد در اختیار دارم، بنابراین نگرانی درباره‌ء محافظت، کار آنهاست؛ نه کار من.» این یك نوع حقه‌ء روانی بود. چیزی که من باید نگرانش می بودم، کنار آمدن با تهدید، و دفاع از خود بعنوان یك محکوم بود. نگرانی ئی که دیگر نمی گذاشت آنگونه که خودم باشم بتوانم ادامه دهم.

سؤال: و آیا این «حقه‌ء روانی» اغلب اثربخش بود؟

جواب: بله، البته بمرور زمان و روزبروز این تاثیر روانی، کارکرد بیشتری پیدا می کرد.

سؤال: در این مدت چند بار جابجا شده اید؟

جواب: شمارش دقیقی از آن ندارم. در مورد اینکه من هرچند روز یکبار جابجا شده ام یك نوع افسانه پردازی شده است. به این بدی هم نبوده است.

سؤال: مسلماً بیشتر از ده دوازده دفعه؟

جواب: جاهای زیادی بوده است. بعضی وقتها برای چند روز، گاهی برای دوره های طولانی تر. در این مدت قسمت اعظم بریتانیا را که قبلاً هرگز ندیده بودم، دیدم. جاهائی که فضای باز و گسترده‌ء زیادی در اطرافش بود و می توانستم برای قدم زدن بیرون بروم.

من تابحال سعی کرده ام که آرام آرام بآن زندگی عادی که میتوانم داشته باشم، برگردم. از اول میدانستم، تنها چیزی که میتواند برای من خطرناك باشد، اینستکه یك زندانی «وابسته» باشم. و کنترل زندگیم را باختیار کسانی بگذارم که شغلشان محافظت از من است. بهمین دلیل است که من دائم میله های زندان را بدورتر فشار داده ام تا آن را کمی بزرگتر کنم.

سؤال: از زندگی اجتماعی تان چه باقی مانده است؟

جواب: تقریباً فقط تلفن. من با دوستانم (فقط) تماس تلفنی دارم.

سؤال: آیا هنوز مطالعه می کنید؟

جواب: بله مطالعه می کنم. من هنوز تا حدودی زندگی یك نویسنده را دارم.

سؤال: پس در اینمورد زندگیتان هنوز تغییری نکرده است؟

جواب: از دوران جوانی، من اگر در روز چند ساعتی برای خودم در اتاقی تنها نمی ماندم عصبی میشدم. اما حالا آن قسمت مخصوص و کوچکی از زندگی روزانه‌ء من بصورت دائمی درآمده است. من اختلاف و تفاوت بین کار کردن و بیرون رفتن و زندگی اجتماعی را دوست داشتم. و حالا این قسمت از زندگیم دیگر وجود ندارد و این یك کمبود واقعی است.

سؤال: چه کسی احتیاجات روزمره تان را برآورده می کند؟

جواب: خودم آشپزی میکنم و بماشین رختشویی و ظرفشویی دسترسی دارم. واضح است که در زندگی من جائی هم برای پلیس های مسلح هست.

سؤال: با بستگان (فامیل) تان چه رابطه ای دارید؟

جواب: خب، ما با هم خوب کنار می آییم. اما چیزی که هیچوقت فکرش را نمی کردم این بود که در موقعیتی قرار بگیرم که دوستان زیادی در بین پلیس مخفی داشته باشم. ما سعی کرده ایم رابطه ای برپایه‌ء احترام متقابل داشته باشیم.

سؤال: درباره‌ء پسرتان چطور؟

جواب: طبیعتاً، دلم خیلی برایش تنگ شده است. طی این مدت برای او کتابی نوشته ام. این تنها کاری بود که میتوانستم برای او انجام دهم. من قادر نبوده ام بسیاری از احتیاجات یك فرزند را که پدر میتواند برآورده کند انجام دهم. هر روز تلفنی با او صحبت میکنم، اما هنوز کمبود بسیار بزرگی برای هر دو ما وجود دارد. اتفاقات اخیر بنوعی حق او را هم ضایع کرده است.

سؤال: میگوئید که زندگی زناشوئی تان بهم خورده است. آیا وضعیت ویژه‌ء شما باعث آن بوده؟

جواب: شرایط این دوره هم اثر داشته ولی دلیل اصلی نبوده. مسائل دیگری هم بوده است.

سؤال: آیا آزادی گروگان های غربی، به نفع وضعیت شما بوده یا به زیان آن؟

جواب: درست مثل تیغه‌ء یك چاقوست؛ همانطور که من همیشه فکر کرده بودم. زیرا تا حدی من خودم گروگان جریان گروگانها بودم. هرگاه که مردم می خواستند مسئله مرا در سطح عمومی مطرح کنند و آنرا برجسته سازند، توصیه میشد که این به ضرر گروگانهاست. حالا، از موقعی که گروگانها آزاد شده اند، من قادرم آزادانه تر صحبت کنم.

سؤال: روی دیگر این سکه چیست؟

جواب: موضوعی که مرانگران کرده است، اینستکه خواسته‌ء بزرگ و تا حدی قابل درك عموم، گفتنِ «خدا را شکر، تمام شده» است. ولی اگر کسی با گفتنِ «ببخشید، ولی هنوز یك مشکل دیگر وجود دارد» به وسط بپرد، ممکن است همه را برنجاند.

«خدایا، ما نمی خواهیم دوباره با این مسئله روبرو بشویم چون که تمام شده است ... هورا، بیائید کریسمس را جشن بگیریم.» چیزی که من میخواهم بگویم اینست: «هنوز هیچ چیز کاملاً تمام نشده است».

سؤال: سال گذشته وقتی دولت انگلیس ــ بدون اینکه مسئله‌ء شما حل شده باشد ــ دوباره روابط دیپلماتیکش را با ایران از سرگرفت، چه احساسی بشما دست داد؟

جواب: احساسات خیلی درهمی داشتم. مسلماً امیدوار بودم یك بیانیه‌ء علنی و واضح درباره‌ء قضیه‌ء رشدی داده شود. این بیانیه صادر نشد. در عوض یك

http://dialogt.de

تلفیق شکل نو و کهن در شعر نادرپور

جلال سرفراز

از نادر نادرپور در مجموعهٔ «شاعران مهاجر و مهاجران شاعر» <۱> سه شعر آمده است، مربوط به سالیان اخیر.

این سه شعر، «فانوسی در سپیدداران» ، «برگی در زیر باران» و «آینده ای در گذشته» ، پیرانه سر رقم خورده اند، اما روحی جوان از آنها سربرمی دارد، با حال و هوایی رمانتیك.

تغزل و موسیقی کلام جزء جدایی ناپذیر شعر نادرپور است – و این دو وقتی با زبانی تصویری می آمیزد از شعر او تابلوهایی چشمگیر می سازد. بار حسی و عاطفی بسیار قوی شعر نادرپور را از کار شاعرانی که شعر اندیشمندانه می سازند، متمایز می سازد. هرچند که کار او نیز از اندیشه تهی نیست. اما این اندیشه در تلاقی جوششهای حسی و عاطفی شکل می گیرد.

نادرپور هیچگاه از حدود وزن نیمایی فراتر نرفته، یعنی بی وزنی را تجربه نکرده است. او حتی دراین زمینه گامی به قهقرا برمی دارد و از معدود کسانی ست که هنوز دو بیتی پیوسته می نویسد، که از گامهای آغازین شعر نیمایی ست، و پلی میان نو و کهن. این در حالی ست که هم نسلان او سالیان درازی ست که آن را کنار گذاشته اند. «برگی در زیر باران» که تاریخ اول مرداد ۱۳۶۷ را پای خود دارد شامل پانزده دو بیتی پیوسته است، بی آنکه در هیچ یك از آنها مصراعها کوتاه و بلند شده باشد – کاری که نیما می کرد و پس از او نیز تجربه شد. از نادرپور دهها شعربه شکل دو بیتی پیوسته در دسترس است. اما او در دو قطعهٔ «فانوسی در سپیدداران» و «آینده ای در گذشته» به تلفیق فرمهای نو و کهن نظر دارد.

پیش از نادرپور، زنده یاد منوچهر نیستانی کوشید در قالبهای کلاسیك نوعی دگرگونی ایجاد کند. او گاهی در غزل یا مثنوی (و کمتر در بیت آغازین آن) از سه مصرع یك بیت می ساخت. مصرع اضافی – بی قید ردیف و قافیه – بربار محتوایی شعر می افزود و به آن شکل نوینی می داد. نمونه وار، این دو بیت از یك غزل، که دومی سه مصرع دارد :

«به ساحل آن تن افتادهٔ به راه ، که بود ؟
تن برادر من ؟ خواهر تو ؟ آه ، که بود ؟
به یك دقیقه چو یك باغ ، آفتاب در او
به یك دقیقه چو یك باغ ، باغ نیلوفر
که بود باغ ؟ نه ، آن سنگ ، آن گیاه ، که بود ؟»

«دیروز خط فاصله» ص ۱۵۰ چاپ اول ۱۳۵۰

می بینیم که تساوی طولی مصرعها به هم نخورده است. فقط اضافه شدن یك مصرع تنوعی در قالب غزل پدید آورده است.

نیستانی در چند غزل و مثنوی دیگر هم این ابتکار را – که به گمان من از آن خود اوست – به کار گرفته است. بدینسان او راهگشا شده و دست و بال شاعر را در چارچوب شعر قدیم بازتر کرده است. او که خود نمونه های خوبی از شعر با وزن نیمایی سروده است، برآن بود که با دگرگون کردن فرمهای بستهٔ کلاسیك، می توان به آنها رنگ و رویی امروزی داد.

نادرپور در عرصهٔ مورد سخن از این حد دو سه گامی بیشتر و پیش تر برداشته و همانطور که اشاره شد تلفیق شکل نو و قدیم را تجربه کرده است. در دو شعر نامبرده («فانوسی در سپیدداران» و «آینده ای در گذشته») اوزان نیمایی و کهن آنچنان درهم بافته می شود که خواننده ، مجذوب موسیقی کلام و زبان تصویری، این درهم بافتگی را حس نمی کند. این به شعر نادرپور جذابیت ویژه یی می دهد.

در شعر «آینده ای در گذشته» که هفتاد و هفت سطراست، و وزنی نیمایی دارد، ناگهان از پنجاه و هفتمین سطر با یك قطعه (غزل بی مطلع) مواجه می شویم، که بیت اول آن سه مصرع و بقیهٔ ابیات دو مصرع دارد. در «فانوسی در سپیدداران» که ابتدای آن شکل غزل دارد – البته با تعریفی که آمد – هر بیت گاهی از سه ، گاهی از چهار، حتی پنج یا شش مصرع ساخته می شود، که تساوی طولی، گاهی، بخصوص در مصرعهای میانی، درنظر گرفته نشده است – یعنی وزن نیمایی. نکتهٔ دیگراین که دراین شعر ردیف و قافیه چند بار تغییر کرده است. گاهی «به سوی من» ، «گفتگوی من» و «در گلوی من» و «آرزوی من» و «به روی من» ، گاهی «جاودان دارم» و «جوان دارم» ، گاهی «طلایی رنگ» و «برسنگ» و «درجنگ» ، گاهی «نازکتر» و «مرمر» ، همچنین «آبی» و «بی خوابی» و «درجنگ است» و «هماهنگ است» و «تنگ است» و «همان رنگ است» و ... یعنی تلفیق چند ردیف و قافیه در شعری که مجموعاً وزنی نیمایی را تداعی می کند. ردیف و قافیه دراین شعرها حالتی تزیینی دارند و بر بعد موسیقیایی شعر می افزایند. چنین شعرهایی – از نظرشکل – می توانند پیوندی منطقی میان قالبهای قدیم و نیمایی باشند.

نادرپور دارای زبانی تصویری – تغزلی ست ، و تخیلی رمانتیك – که او را به حوزهٔ شعر کلاسیك نزدیك تر می کند. پایبندی او به زبان فارسی در شکلی زیبا و جا افتاده ، با همان قدرت و سلاستی که متناسب با زمان در شعر سعدی یا ایرج میرزا سراغ داریم، کار او را دراین چند دههٔ اخیر برجسته می کند. او در زبان نوآوری می کند، اما ریسك نمی کند. به همین دلیل در شعر او به کلمات و ترکیبهای جدید کم برمی خوریم – کاری که شاملو می کند. و از نظر دستوری نمی توانیم از او انتظار داشته باشیم که مثل رؤیایی و سپهری خطر کند. با اینحال او، که شعرهایش حتی بدون امضاء نامش را تداعی می کنند، در حدّ متعادل پیشرفتگی و جا افتادگی زبان فارسی از اوج نشین هاست.

تصاویر در شعر نادرپور اغلب جنبهٔ نمادین ندارند – و یا کمتر دارند. یعنی پشت آنها نباید دنبال منظور خاصی – جزآن که در تصویر آمده – گشت. برای روشنتر شدن منظورم مثالهایی می آورم :

مثلاً این تصویر از شعر نیما را در نظر بگیریم:

«نازك آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و زجان دادمش آب
ای دریغا به برم می شکند» –

که زیر پوشش ظاهری آن مفهومی سیاسی – اجتماعی می توان یافت.

و یا این تصویر از شعر رؤیایی:

«میان حنجرهٔ من
سکوت دسته گلی بود» –

http://dialogt.de/

مهدی اخوان لنگرودی

شعر بی نام

شنل ها به باد تکان دادند
و اسب های شان
– با باری از تابوت –
در کوچه های عشق
شیهه کشیدند.
چه کسی
خود را
در شیپورها دمید ؟ –
که سحر
آوازِ خروسی را
– خونالوده –
شنید ؟

چشمان آهوئِ غریبش
خدا را می بوسید
و آهی از خون
به آبی های آسمان
پاشیده می شد.
لبانش چه سرد
زنگِ ناقوس را
غم انگیز می کرد
در ظهرِ بی حوصلگی ...

مریم غفاری

آمنی به جز آغوش و تنِ مام نداریم

پیرانه سریم و هوس خام نداریم
در نفسِ شبیم و غمِ ایّام نداریم
چون خیمه زد اندوه به دامان جوانی
شادیم از این پس دلِ ناکام نداریم
چون سر به بیابان جنون زد دل آزاد
زان روست که امّیدِ سرانجام نداریم
شوریده و دیوانهٔ آرامشِ عشقیم
در قالبِ این کالبد آرام نداریم
تا چشم براین آتش افروخته داریم
ترس از گزش و خامُشیِ شام نداریم
در ننگ – دو صد رنگ – شدن نام وَری نیست
بی رنگ و ریائیم و غم نام نداریم
جائی که گناه است خَلَف بودنِ فرزند
آمنی به جز آغوش و تنِ مام نداریم

http://dialogt.de/

مینا اسدی

در تبعید «دو»

هر روز
فریاد کودکی در خیابانی
عبور زنی با کفش های آهنین
کلیدی که در قفل خانه ای می چرخد
و خانه ای
که با رخت های چرک
ظرفهای چرب
و رنجی بی انتها
دهان می گشاید .

□ □ □

رؤیای درخشانِ زنی
که هر روز
در بی انتهایی خیابان گُم می شود ،
کابوس شبانهٔ آینه های تنهایی ست .

□ □ □

سبدی پُر از میوه
دستی پُر از گُل
رنگِ سُرخی
بر لب مُرده ای
لبخندی کمرنگ
و آفتابی بی رمق .

□ □ □

هر شب
رؤیای یك گلوله
لولهٔ سردی بر شقیقه ای
فشار ماشه ای
و نقطهٔ پایانی
بر داستانی
و سامانی
بر قصهٔ نا بسامانی

رضا فرمند

در غربت

در شعر،
شهری می سازم.
در انتظار،
خانه ای.
و در تردید،
جاده ای.

خاطره هایم را
دسته دسته به سکوتم کوچانده ام.
در غربت ،
کشوری می سازم.

بیانیه‌ء مبهم درباره‌ء موافقتنامه ای بین ایران و انگلیس مبنی بر دخالت نکردن ایران در امور داخلی انگلیس صادر شد.

متأسفانه، چند ماه بعد، نه تنها بیانیه های تهدیدآمیز از طرف ایران، دوباره صادر شد بلکه جایزه‌ء سرِ من هم دو برابر شد.

سؤال : *سیه میلیون دلار، نه؟*

جواب : خُب؛ در حقیقت دومیلیون دلار ــ رقم زیادیست ــ بعد من شنیدم که مترجم ایتالیایی کتابم چاقو خورده و مترجم ژاپنی بقتل رسیده است.

سؤال : *برنامه تان در طی بازدید از امریکا چیست؟*

جواب : باید دائم بیاد مردم انداخت که این مسئله محدودومربوط به یك فرد نیست. فقط درباره‌ء یك نویسنده‌ء جهان سوم که با یکی از قدرتهای جهان سوم رو در رو شده، نیست. انتشار یك کتاب، یك حادثه‌ء جهانی است. مبادرت به از بین بردن یك کتاب نیز یك حادثه جهانی است. این تنها درباره‌ء من نیست.

سؤال : *آیا مشکل شما باید در سطح سیاسی حل شود؟*

جواب : بله.

سؤال : *اما این ممکنست روابط بازرگانی، تجارت اسلحه، و غیره را درگیر کند. آیا شما انتظار دارید جزئی از این معادله‌ء سیاسی بشوید؟*

جواب : موضوع این نیست که من انتظار دارم جزئی از آن بشوم. من چه خوشم بیاید چه نه، جزئی از آن هستم.

حکومت ایران قوانین بین المللی را نقض میکند و همزمان در تلاش بدست آوردن روابط نزدیکتر با غرب است.

بعنوان یك تبعه‌ء بریتانیا و اروپا، من میتوانم حداقل انتظار داشته باشم که اغلب کشورها و متحدینشان به ایران بگویند: «اگر میخواهی به مسائل داخلی ات سر و سامان بدهی، باید...»

سؤال : *و «رشدی» هم در این قسمت جا میگیرد؟*

جواب : بله. هر دو طرف از نزدیك شدن بیکدیگر نفع زیادی می برند. غرب، ایران را یك قدرت مهم در خلیج می بیند. ایران، امید به بازسازی اقتصادیش دارد و اینکه سهم بیشتری در جامعه‌ء ملل داشته باشد؛ و این طبیعی است. سهم من اما، ذره ای در این معادله است ــ برای خود من بزرگ است، اما در حقیقت سهم بسیار کوچکی است.

سؤال : *آیا هیچوقت احساس تسلیم شدن کرده اید؟*

جواب : مطمئناً. مدت زیادی بود که فکر میکردم دیگر هرگز نخواهم نوشت. تازه، آن (آیه های شیطانی) چه فایده داشت؟ من کتابی نوشتم ــ در پانصد صفحه، کتابی ادبی و پیچیده، که حتی به مردمی هم که آنرا نخوانده اند توهین کرده است. خُب، شما انتظار مناظره، مباحثه و انتقاد را، که بنظر من بتمام معنی عملکرد قانونی هنر است، دارید. چیزی که اصلاً انتظارش را ندارید، سوء قصد برای ترساندن ناشرین کتاب و کشتن نویسنده‌ء کتاب است.

سؤال : *سال گذشته شما اسلام را پذیرفتید. دلیلش چه بود؟*

جواب : من معتقدم که یك نیاز عرفی به مسلمان بودن وجود دارد. و مردم زیادی در جهان اسلام، دقیقاً همین احساس را دارند. یك هویت فرهنگی و ارزشی، بدون باور داشتن شرعیات و اعتقاد به آن. این چیزی بود که من سعی می کردم بگویم، و حتی اگر کسی بدقت کافی گوش کرده بود، گفتم. اما بلافاصله مرا خائن به عقایدم و یا ریاکار خواندند.

سؤال : *اگر فشارهای سیاسی (به جمهوری اسلامی) کاری انجام ندهند، چه خواهد شد؟ آیا شما بعنوان یك محکوم ابدی بسر خواهید برد؟*

جواب : نمی خواهم حتی تصور این را بکنم. زیرا معتقدم اوضاع آن قدرها هم که بنظر می آید سیاه نیست. اما واقعیت اینستکه من هرگز آن را بعنوان وضعیت همیشگی نخواهم پذیرفت.

سؤال : *شما گفته اید «آزادی بیان، خودِ زندگی است». آیا ارزش آنرا دارد که برایش مبارزه کنید؟*

جواب : بله، دارد. مسلماً. هیچکس چنین پیچیدگی باورنکردنی را در زندگی روزمره اش نمی خواهد؛ در واقع، هیچ حادثه‌ء دیگری به این بزرگی در زندگی من رخ نخواهد داد.

اما این حادثه به خاطر یك خواست درست است. درباره‌ء چیزی است که من عمیقاً باور دارم. و بنابراین امکان مبارزه برای آن هست. حداقل مبارزه ای است برای چیزی درست و بحق.

دنباله‌ء صفحه ۱۱

من می دانم عدنان چه رنجی می بَرَد

تنگستی است که عدنان گلرانده؟ شوخی می کنید آقایان، یا چشمانتان را بسته اید. او از ته دل مایل بود در پایان ما بتوانیم نگهش داریم و نگذاریم به لشکرآباد برگردد، و متأسفم که چنین امکانی برای هیچیك از ما نبود. افسردگی او را بفهمید؛ او ناراضی است، و شکایت واقعی اش از ما این است که چرا نتوانستیم او را از لشکرآباد اهواز بیرون بکشیم. بله، عدنان هر دو بار هنگام جدا شدن از گروه گریه کرد، چون به جز عاطفه ئی که پیدا شده بود، او نمی خواست به خانه ــ به چنان خانه ای ــ برگردد. ما نمی توانستیم او را نگه داریم چون خانواده ای داشت که او را می خواستند و در عین حال خود او هم دلتنگ بچه های کوچکتر خانواده بود. او به حق خانواده اش و امکانات ذوق تازه شکفته اش را با هم می خواست؛ آیا این از ما ساخته بود؟ در خیابانهای این شهر سواری هائی می گذرند که قیمت یك چرخشان از کل بودجه ی فیلم ما بیشتر است. ما در فقر کار می کنیم. آیا تغییر کل شرایط جامعه از ما که با تنگدستی فیلم را به آخر می بردیم و حتی به نمایشش هم مطمئن نبودیم ساخته بود؟ و آیا از شما ساخته است؟ شما کارگردان آینده که می خواهید افسردگی عدنان را وسیله کنید تا برای خود نامی بسازید؟ آیا فیلم تان واقعاً تحولی در زندگی عفراویان ها ایجاد خواهد کرد؟ آیا با فیلم شما که خوشبختانه از تهمت روشنفکری مبرا هستید، آنها شلوار کنز و تلویزیون رنگی و تعداد نان خور مناسب و سواد کافی و سقف بزرگتر و شغل ثابت و رفاه لازم را به دست خواهند آورد؟ و کار بعدی و آینده ی زندگی عدنان تأمین خواهد شد تا دوباره افسردگی نبلعدش؟ به عهده بگیرید مسئولیت حرفی را که میزنید، حالا همه ی آن توقعات به سوی شما برمیگردد. آیا بعداً عفراویان (پدر) چون معرکه گیری که از زخمی نشان دادن فرزند خود پول درمی آورد فریاد برنخواهد داشت که حقشان را خورده اید و از صفا و سادگی شان سوء استفاده کرده اید؟ به هر حال اگر خیال می کنید بعد از «کلوزآپ» می توانید یك «مدیوم شات» بسازید معطل نکنید و از قافله عقب نمانید. مطمئناً اگر قول بدهید فیلمتان فحش به روشنفکری و به من باشد سرمایه گذاران زیادی خواهید داشت؛ اگر بتوانید به دقت تلقین کنید که این جامعه بهشت برین است که تنها مشکلش وجود روشنفکرانی چون بیضائی است. ولی آقایان، تجربه سالهای اخیر نشان داده که گرچه برای مطرح شدن فحش دادن به من مقدمه ی خوبی است، ولی برای فیلم ساز قابل قبولی شدن استعدادهای دیگر هم لازم است. بله، بیهوده می گوشید با تأکید بر «جنوبی» به موضوع بُعد محلی و قبیله ای بدهید و شکافی بر شکافهای موجود در این سرزمین بیفزایید. عدنان را به عنوان انسان ایرانی ببینید. جنوب و شمال در این ستمها که شمرده اید چه فرقی دارد؟ کوشش شما آقایان برای ندیده گرفتن واقعیت قابل ستایش است ولی موفق نیست. عدنان عقلش را بر اثر بازی در باشو از دست نداده، بر عکس بازی کردن در باشو او را به عقل رسانده و او نسبت به خلاء اطراف خود بینا شده. سینما برای دو ماه جهانی بیرون از لشکرآباد اهواز را نشانش داد. کسی که سینما را لمس کند نمی تواند به چنان چشم اندازی برگردد. باید زندگی اجتماعی چشم انداز نوئی در برابرش می گذاشت. اگر چشم انداز او تهی است، اگر جائی وجود ندارد که او بتواند در امن و آسایش این ذوق تازه دمیده را در آن شکل بدهد، مسئولان مشخص آن را مورد پرسش قرار بدهید نه فیلمی که این ذوق را در او کشف کرد و نشان داد. ما نمی توانستیم لشکرآباد اهواز ــ که آن روزها زباله دانی بی شکل بود ــ را به صورت سرزمین آرزوهای او دربیاوریم. لشکرآباد آیا ساخته ی ما بود؟ نه آقایان. در سراسر این کشور، دهها هزار عدنان، سرگردان و بی چشم انداز و بدون امکانات بالندگی، همه در لشکرآباد اهواز زندگی می کنند. و شما اگر می خواهید او که یکی از هزاران افسرده ی این جهانِ خشن و بسته است را نجات بدهید لشکرآباد را درست کنید. آن را به صورت سرزمین آرزوهای او درآورید. سیاهی و تهدید و فقر و بیماری و زشتی و بی عدالتی و اجحاف و زورگوئی را از آن پاک کنید، عدنان شفا خواهد یافت.

۱۲ تیرماه ۱۳۷۰

http://dialogt.de/

رمبو

نابغهء نفرین شده

بتول عزیزپور

ده نوامبر ۱۹۹۱ صدمین سال مرگ آرتور رمبو بود. به این مناسبت مختصری از زندگی و تحول شعری این شاعر بدعت گذار را که یکی از بنیانگذاران شعر آزاد فرانسه به شمار می آید، مرور می کنیم.

ژان نیکولاس آرتور رمبو J.N.A.Rimbaud در بیست اکتبر ۱۸۵٤ در شارل ویل (فرانسه) متولد شد. پدرش «فردریك رمبو» افسر ارتش بود و دور از خانواده اش بسر میبرد. مادرش «ویتالی گیف» بزرگ شده در خانواده ئی خرده مالك با داشتن پنج کودك ریز و درشت و بعد از جدائی های متعدد برای همیشه از شوهرش جدا شد. رمبو دوران دبستان را در مدرسه ئی مخصوص کودکان بورژوازی شهر به اتمام رساند. در این دوران به علت استعدادی که در درس خواندن نشان داد جوائز متعددی کسب کرد.

در سن چهارده سالگی یك نمایشنامهء شعرگونه به «لاتین» نوشت و اولین شعر لاتین او بنام «بهار بود» در سن پانزده سالگی در بولتن آکادمی «دوئه» به چاپ رسید و جایزه کنکور شعر این آکادمی را نصیب او کرد. در همین زمان اولین شعر خود را به زبان فرانسه بنام «عیدی یتیمان» نوشت. این شعر، سال بعد در ماهنامه «مجله برای همه» به چاپ رسید. همزمان تحت تاثیر مولیر و شعرای «پارناس»(۱) و بخصوص «تئودور دوبانویل» شعر معروف «اوفلیا» و «رقص به دارآویختگان» را نوشت. ژوئیه سال ۱۸۷۰ و اعلام جنگ «پروس» در زندگی فکری رمبوی جوان تاثیری عمیق به جای گذاشت. در این زمان او ضد بناپارت و طرفدار روشفور(۲) بود، و شعر معروف «آهنگر» را در ستایش انقلابیون انقلاب کبیر نوشت. بعد از اعلام «کمون پاریس» در ۱۸ مارس ۱۸۷۱ رمبو به کمونارها پیوست و با روزنامه «اپوزیسیون» همکاری کرد. بر اساس گفته «ورلن» او را در پادگان «بابیلون» دیده اند که همراه کمونارها می جنگید. این نکته را یادداشت های محرمانه» پلیس فرانسه بعدها تایید نمود. ثمره» همکاری با کمونارها، شعرهای «آواز جنگ پاریسی»، «دست های ژان ماری» و اشعار دیگر است.

حادثه مهم دیگر زندگی رامبو آشنائی او با «پل ورلن» و روابط ماجراجویانه» این دو شاعر بود. «پل ورلن» یکی از بنیانگذاران سمبولیسم، از جمله شاعرانی بود که از «بودلر» الهام گرفته و در کتاب خود بنام «شاعران نفرین شده» از «رمبو» و «استفان مالارمه» نیز نام برده است. او به کمك «ژول لافورگ» و دیگر شاعران سمبولیست پایه های شعر آزاد فرانسه را پی ریزی کردند.

رمبو بعد از سفرهای متعددی که با «ورلن» داشت بالاخره در بلژیك بوسیله» «ورلن» که در این زمان به دلیل مشکلات خانوادگی دچار بیماری شده بود، مورد حمله» مسلحانه قرار گرفت و ماجرای این درگیری از طرف پلیس بلژیك پی گیری و «ورلن» به دو سال زندان محکوم شد. «رمبو»ی خسته به مزرعه خانوادگی اش در «روش» برگشت و در آن دوره بود که مجموعه» «فصلی در جهنم» را نوشت.

بعد از این «رمبو» دربدری و سرگردانی را به ساکن شدن در یك جا ترجیح داد و به لندن و اشتوتگارت رفت و در آن جا بود که دست نویس کتاب «اشراقیات» یا «روشنائی ها» را به ورلن سپرد. همکار و همراه سیرك «لواسه» به بلژیك و آلمان و هلند سفر کرد و در جستجوی کار به اسکندریه رفت. در این سفرها غالباً به دلیل بی پولی مسافت های زیادی را با پای پیاده پیمود. به عدن و عربستان و مصر و سومالی سفر کرد؛ به انواع حرفه ها دست زد ــ از واسطگی اسلحه تا فروشندگی قهوه و عاج و مشك و سرپرستی کارهای ساختمانی.

گرما و بیماری مداوم او را مجبور به بازگشت به شهر زادگاهش کرد و بالاخره در روز ده نوامبر ۱۸۹۱ در سن سی و هفت سالگی به علت بیماری سرطان که منتهی به قطع پای راستش شد، درگذشت. در مراسم خاکسپاری او در شهر زادگاهش تنها خواهر و مادرش حضور داشتند.

رمبو شاعری بود که با آفریدن زبانی نو در شعر، ادبیات را به زندگی روزمره نزدیك، و برای حروف، رنگ های خاصی تعیین کرد. شهامت او در شکستن عروض قدمائی و نوجوئی اش در مسائل حیات از او شاعری پیش تاز و تاثیرگذار ساخت. و بقول «پل کلودن» این «شکل وحشی عرفان» نه تنها بر شعر فرانسه که بر شعر اروپا و امریکا تاثیری عمیق برجای نهاد. به گفته» «هانری میلر» شعر معاصر فرانسه تماماً به رمبو و بدعت گذاری های او مدیون است.

حاصل پنج شش سال کار شعری رمبو ۱۸۷۵-۱۸۶۹ سه دفتر شعر است. او در سن بیست و یك سالگی از شعر و شاعری دست کشید و به نوعی زندگی کوچ نشینی تا پایان عمر کوتاه خود ادامه داد.

۱) مکتب هنر برای هنر که از سال ۱۸۳۰ در فرانسه به وجود آمد. ویکتور هوگو با کتاب «شرقیات» خود یکی از پایه گذاران این مکتب محسوب می شود.

۲) H. Rochefort سیاستمدار و روزنامه نویس فرانسوی، یکی از پارتیزان های کمون پاریس.

منابع :

1) Oeuvre Poétique Complètes Rimbaud, Lautréamont, Cros, Corbière (Poétes Maudits) - Edition Robert Laffont - 1980.

2) Rimbaud par Yves Bonnefoy - Edition du Seuil - 1991.

3) Le temps des assassins Essai sur Rimbaud par Henry Miller - Christian Bourgois Editeur 1991.

4) Magazine littéraire , Numéro 289, Juin 1991.

اسامی آمده در متن :

Theodore de Banville, P.Verlaine, P.Claudel, S.Malarmé, H.Miller, J.Laforgue.

از نامه های رمبو

به جورج ایزانبار G. Izanbard
شارل ویل ۱۳ مه ۱۸۷۱

آقای عزیز!

باز هم شما گفتید جامعه انسان را می سازد. شما در جامعه» تدریس کنندگان جای دارید و در مسیر مسائل روزمره پیش میروید؛ من هم همینطور اصول خود را دنبال میکنم: دارم قواعد و اصول روزمره» گذشته» آن بچه مدرسه ئی احمق و نادان چه در حرف و چه در عمل و همه» آنچه را که در گذشته بودم، دور می اندازم و خود را به «سی نیسم»(۱) می آرایم. حقوقم را با شراب و نیم لیوانی آب جو پرداخت می کنند. خود را مدیون جامعه میدانم. و این حرف به جائی است، ــ و دقیقاً حق با من است، با شما هم هست. این روزها حق با شماست. در واقع شما در اصول خود، جز به شعر «سوبژکتیو» (ذهن گرا) نمی اندیشید. پافشاری شما در این مورد به خاطر فرصت طلبی های دانشگاهی است. مرا می بخشید! اما شما خود را همیشه طوری نشان می دهید که از این مسائل بدور هستید، بدون توجه به این نکته که شعر «سوبژکتیو» شما برای همیشه یك شعر خنك و بی مزه باقی خواهد ماند. امیدوارم که یك روز شعر «ابژکتیو» (عین گرا) در اصول شما راهی بیابد، اما من بدرستی می دانم که چنین نخواهد شد. من چون کارگری کار خواهم کرد: و این چنین است که عصبانیت های دیوانه وار مرا به طرف جنگ پاریسی می کشاند. هنگامیکه کارگران جان میدهند، با این همه من برای شما نامه می نویسم! شعر نوشتن آنهم اکنون؛ هرگز، هرگز، من در اعتصاب هستم.

در حال حاضر من می خواهم شاعر باشم و تنها در این جهت کار می کنم. من کارمی کنم تا به آن نیروی غیب بینی و غیب گوئی دست بیابم. شما اصلاً نخواهید فهمید من چه میخواهم بگویم و من تقریباً نمی توانم مقصود خود را به شما بفهمانم. در کاری که من در حال انجام آن هستم یعنی رسیدن به ناشناخته ها بوسیله درهم ریختن تمام حس ها و معانی، تحسرها و مشکلات بسیار وجود خواهد داشت، اما باید قوی بود و بالاتر از آن باید شاعر متولد شد. من شاعر متولد شده ام، و در این رابطه اصلاً مقصر نیستم.

اشتباه است اگر گفته شود: من فکر میکنم. در واقع باید گفته شود: این دیگری است که چگونه به من می اندیشد. از بابت «بازی» کلمات مرا می بخشید.

«من»، کس دیگری است. به جهنم اگر چوب خود را ویلون می نامد. و وای به حال آن نادانانی که مباحث بی مورد روی نادانی خود می کنند.

شما برای من یك مدرس نیستید. آیا اینکه میگویم هجو است یا شعر، یا شاید هم مثل همیشه «فانتزی»؟

از شما تمنا دارم که زیاد به آن نیندیشید و رنجیده خاطر نشوید.

آرتور رمبو

۱) یکی از مکتب های فلسفی یونان در قرن چهارم و پنجم که مخالف اخلاق و رفتار اجتماعی رایج بود. کلبیون.

به پل دومنی P. Demeny
شارل ویل ۱۵ مه ۱۸۷۱

تصمیم گرفته ام به شما یکساعت درس ادبیات نوین بدهم. بی درنگ از یك زیور خبری شروع میکنم: «آواز جنگ پاریسی»، بهار قطعی است زیرا ... و اکنون چند خطی روی آینده» شعر:

تمامی شعر «آنتیك» منجر به شعر یونان شد. زندگی

http://dialogt.de/

هماهنگ. از شعر یونان تا پیدایش سبک رومانتیك ـ در قرون وسطا ادبیان و شعرپردازانی می زیسته اند. از «انیوس» تا «تروبادوس» تا «کانزی میر دولاورنی» آثار تمام این ما نثری آهنگین بود. یك بازی ازکار افتاده و سست و فرسوده و افتخار بیاد نماندنی نسل های احمق. «راسین» خالص، قوی و بزرگ بود. سجع های او بی نظیر و ماندنی است. بعد از «راسین»، بازی کپك زد و برای این کپك زدگی، زمان درازی لازم بود.

نه به شوخی و نه بر حسب تصادف، عقل و منطق معمول و رایج، دیگر مرا تحت تأثیر درستی سوژه ئی که سهمی از اندیشه های یك شاعر رومانتیك نداشته باشد قرار نمی دهد. آنچه باقی می ماند آزادی برای رونویسی تازه ئی از آثار شاعران گذشته است.رومانتیسم هرگز بدرستی مورد داوری قرار نگرفت. چه کسی ممکن است آن را مورد سنجش قرار دهد؟ منتقدان؟! رومانتیك ها؟ چه کسی میتواند به درستی ثابت کند که «ترانه» می تواند اثر هنری باشد، یعنی اندیشه، سروده شده و درك شده بوسیله، آوازخوان؟

بنابراین «من جان» کس دیگری است. اگر یك قطعه مس بیدار شود و خود را یك شیپورچی بیابد، ابداً تقصیر او نیست. این برای من حتمی است: من در شگفتی اندیشه ام حضور دارم و شرکت می کنم. به آن نگاه می کنم، او را گوش میدهم، آرشه را روی ساز فرود می آورم، سمفونی در عمق خود به جوشش درمی آید یا از کناره یی به روی سن می آید.

اگر پیران فرتوت در شعر ما جز مفاهیم غلط نمی یافتند، ما مجبور به جارو کردن میلیونی این فسیل ها که از دیرباز مشغول روی هم انباشتن محصولات هوش کورشان بنام شعر هستند، نبودیم.

باید بگویم در شعر یونان، شعر و غزل، ریتم دهنده، عمل زندگی است، موسیقی و قافیه پردازی در مرحله، بعدی سرگرمی به کار گرفته می شود. مطالعه در گذشته ئی این چنین قابل اعتنا است. اندیشه جهانی همیشه ایده هائی را به دور انداخته است.

انسان ها قادرند تنها بخشی از میوه های مغز خود را برچینند. او بدین شکل رفتار می کرده، کتاب ها می نوشته و این چنین تحول می یافته است.

اگر انسان ـ در جهت یافتن توانائی های خود ـ خود را به کار نمی گرفت، انسان هوشیار امروزین نمی بود. یا به عبارت دیگر، هنوز انسانی با رؤیاهای بزرگ کمال یافته نمی بود. بدین گونه است که نویسندگان، صاحب اثر، شاعران و خالقان به وجود آمده اند.

اولین آموزش انسانی که می خواهد شاعر باشد، شناخت کامل خود او از «خود» است. او در جستجوی جانِ خود است. او را تعقیب می کند، به انتظار او می نشیند و او را می یابد. به محض درك آن باید پرورشش دهد. این ساده به نظر می رسد. او با مغز خود یك توسعه و تحول طبیعی را انجام داده، تکمیل می کند.

خالقان آثار، مقدار زیادی خودخواهند؛ این قضاوتی است که درباره، آنها می شود، و به همین سیاق نیز تحولات اندیشه، آنان به قضاوت گذاشته میشود. این (صرفنظر از داوری های مذکور ـ م) به معنای جان را به غولی بدل کردن (برای خودِ خالقان آثار ـ م) است.

شاعر، این گونه طی یك دوره طولانی عظیم و ممتد، که در جهت درهم ریختن تمامی حس ها و مفاهیم رایج و معمول است حرکت می کند و به نیروی مرموز «غیب بینی» دست می یابد. او خود را در تمام اَشکالِ عشق، تحسر و دیوانگی جستجو می کند و تمامی سم ها را با ولع می چشد تا عصاره یی از آن در جان خود بیاندوزد. شکنجه ئی توصیف ناپذیر است؛ آنگاه که او نیاز به تمامی ایمان و تمامی قدرت فوق بشری دارد و نیز زمانی که از بیماران و جنایتکاران بزرگ بشمار می آید. در این موقعیت از زیبائی های نفرین شده ابدی به همان اندازه با خود دارد که از دانش مفید با خود خواهد داشت. در این هنگام است که او پا به جهان رؤیاهای بزرگ و ناشناخته می گذارد.

از آنجا که او جان خود را نشاء کرده است، باروتر و برتر از هرچیز دیگری است. او به جهان ناشناخته ها می رسد و آنجا هراس زده با از دست دادن هوش خود، خیالات و اندیشه، خود را نیز از دست خواهد داد و به انتها خواهد رسید. او باید حصار جهش های مرموز و بی نام را که از جانب دیگر اندیشگران ساخته شده است بگسلد. او از افق هائی شروع خواهد کرد که آنها در آنجا ازپا درآمده اند.

در اینجا مصراعی از شعر «عاشقان کوچك من» را خارج از متن برایتان می نویسم. خواهش می کنم گوش دلتان را نزدیك تر بیاورید:

قطره، گلاب گونه، اشك

آسمان های سبز رنگ را می شوید...

توجه کنید و این را مد نظر داشته باشید که منِ بیچاره، مضطرب که از هفت ماه پیش تا کنون حتی پشیزی دریافت نکرده ام، برای شما شعرهای «عاشقان پاریس» و «مرگ پاریس» را خواهم فرستاد.

پس دوباره می گویم شاَعر واقعاً نزد آتش است(۱). او سرشار از انسانیت و نیز سرشار از روح حیوانی است. او باید حس ها و حرف هایش را به خواننده بشناساند. و انکشافات خود را به گوش شنونده اش برساند. اگر تمام آنچه را که از دنیای مرموزِ جان خود به بیرون پرتاب می کند دارای فرم باَشد، باَید آن را در همان فرم بیان کند وگرنه آن را در بی فرمی خواهد سرود. مسئله پیداکردن یك زبان است. باقی حرف ها، مثل ایده های شعری جان خود را در وقت بیان در یك زبان جهانی درمی یابند. انسانِ ضعیف و ملانقطی روی هر حرف الفباء درنگ می کند. این می تواند او را به وادی جنون بکشاند. زبان شعر از جان برمی آید و به جان می نشیند و دربردارنده، همه چیز است: صدا، عطر، رنگ.

شاعر جهان ناشناخته، بیدارشده را در جان جهانی خود بیان می کند. او بیشتر از قواعد ساخته و پرداخته، اندیشه، خود، خواننده اش را تغذیه می کند تا از چگونگی مسیر تحول اندیشگی اش. ایستادگی در برابر اصول و قواعد، همه را به خود جذب کرده است و این واقعاً می تواند منبع تحولات باشد.

آینده یقیناً ماده گرا خواهد بود. شما آن را به درستی می دانید، همیشه پر از اصول و هماهنگی. این اشعار برای بجاماندن گفته شده اند: در حقیقت، این هنوز همان شعر یونانی خواهد بود. از آنجا که شاعران شهروندان اند، هنر ابدی راه خود را بازمی کند.

شعر خود را بیشتر با عمل هماهنگ خواهد کرد. او جلوتر از همه چیز حرکت خواهد کرد. وقتی قانون ابدی بهره کشی از زن درهم بشکند، شاعران در آنجا حضور خواهند داشت. هنگامیکه زنان برای خود بزیند و سرنوشت خود را خود رقم بزنند.

مردان منفور تا این زمان سعی در کنار نگه داشتن آنان داشته اند. از این پس او شاعر خواهد بود زن نیز به جهان ناشناخته، رؤیاها و اندیشه های انسانی راه خواهد جست. آیا جهان ایده های او، او را از ما جدا نگاه خواهد داشت؟ ما آنها را درك خواهیم کرد. همه اندیشمندان از این درخواست راضی خواهند

http://dialogt.de/

بود. درست نمی گویم؟

اولین رومانتیک ها نیز «غیب بین»(۲) بودند بدون اینکه از آن بدرستی آگاه باشند. نشو و نماء جان آنها تصادفی شروع میشود: لکوموتیوی رهاشده، اما آتشین مدتی روی ریل قرار میگیرد. لامارتین گاهی اوقات «غیب بین» بود، اما او به «دار» فرم گذشته آویخته شد. هوگو زیادی لجوج است اما در کتاب آخرش «بینوایان» دیدی قابل تأمل ارائه میدهد. «بینوایان» یك شعر واقعی است. موسسه نفرت انگیز است برای ما نسل رنج کشیده. حکایت ها و ضرب المثل های بی مزه و خنك! ای شب ها! ای قدح ها!...

همه اش فرانسوی است. به عبارت دیگر انزجار آور به منتهای درجه فرانسوی نه پاریسی! هنوز آثاری با ناهنجاری نبوغ آمیز وجود دارد که «رابله»(۳) را تحت تاثیر قرار دهد. مدت زمان طولانی شعر فرانسوی مزمزه خواهد شد اما تنها در فرانسه. هربچه بقالی قادر است شعر بگوید همانگونه که هر دانشگاهی که از آن پانصد بیست در راز پنهانی دفترچه یی دارد. در پانزده سالگی این گوزنك های شوریده سر جوانان را به هیجانات حیوانی رهنمون می شوند. در شانزده سالگی راضی از خواندن ساخته های خود با قلب های مملو از احساسات، در هفده هجده سالگی همه، بچه مدرسه ئی هائی که دستشان به دهانشان میرسد شعر می گویند. «موسسه» نمی توانست هیچ چیز انجام دهد. در پشت توری پرده های خیال، مشاهدات و رؤیاها وجود داشتند، اما او چشمهایش را روی این همه بسته بود.

فرانسوی های بی انرژی! مرگ زیبا مرده است. از این پس حتی لازم نیست به وسیله، رفتارهای نفرت آمیزمان او را بیدار کنیم.

رومانتیك های دوره، دوم سهم بیشتری از پیش گوئی و «غیب بینی» شاعرانه دارند، مثل «تئوفیل گوتیه»، «دوبانویل». اما در جستجوی نادیده ها و شنیدن ناشنیده ها، «بودلر» اولین شاعر «غیب بین» در این وادی است. و تازه فرم او که چنین ستودنی است به نظر ناچیز می رسد. کشف ناشناخته ها فرم تازه تری را طلب می کند. اکنون شاعران بسیاری از فرم های کهنه روی گردان شده اند و به مکتب جدید شعر یا بهتر بگویم به «پارناس»ی ها پیوسته اند. این مکتب دو پیشتاز دارد: «آلبرمه را» و «پل ورلن» یك شاعر واقعی. و اینگونه است که من کار می کنم تا پیش گو و پیشتاز باشم.

آرتور رمبو

۱) شاعر اشاره به اسطوره پرومته می کند.
۲) معادل voyant
۳) Rablais و Musset از شاعران و نویسندگان معروفی که مورد قبول رمبو نبودند.

آوازِ جنگِ پاریسی

بهار قطعی است
زیرا دزدی تیر (۱) و پیکار(۲)
جلال و بزرگی اش را
از قلب زمین های سبز ما می رباید

ای ماه مه
چه هذیان گویان کون لختی
در سِوِر، مُدون، بُنی یُو، و آنی یر (۳)
بشنوید آواز این خوش رسیدگان را
که دانه های بهاری می فشانند.
آنها کلاه خود و شمشیر و طبل
به همراه دارند
نه قوطی کهنه به جای شمعدان
و زورق هائی که هرگز
آب سرخ رودها را نشکافت.

وقتی آنها به کنام ما می رسند
ما بیش از هر وقت دیگر خوش گذرانی می کنیم
و سرهای گنده، زرد است
که در سپیده های استثنائی
فرو می ریزند.

تیر و پیکار
کارشان ساخته است
دزدان آفتابگردان
که با نفت و آتش
آتش بازی به پا کرده اند
اکنون این سوسك های طلائی
و باندهای آنان است
که سر می رسند...

آنها خویشاوندِ
تردستی های ماهرانه اند!...

ژول فاور(٤)
میان گیاهان خود را پنهان کرده
از آن دورها چشمك می زند
و در برابر فلفل جنگ
دماغ خود را بالا می کشد

شهر بزرگ سنگفرش داغ دارد
با وجود اینکه بوی هَوای نفت شما
بر سر ما می بارد
یقیناً لازم است که ما
شما را در خواب خرگوشی تان
بجنبانیم...

زمین داران بزرگ
که خود را از پیش خسته می بینند
در صف های طولانی چمباتمه زده اند
آنها آوای شکسته، قمریان را
در میان خون سرخ مجروحان
خواهند شنید.

ماه مه ۱۸۷۱

۳ و ۲) این شعر در واقع هجویه ای است علیه «تیر Thiers» و «پیکار Picard» و «ورسائی ها» که از ۲ آوریل ۱۸۷۱ بارانی از بمب روی شهرهای حومه پاریس ریختند.
۳) Asnieres , Bagneux , Meudon , Sevres.
٤) J.FAVRE وزیر امور خارجه، وقت که کاپیتولاسیون را با بیسمارك امضاء کرد.

زاویهء دقیق دید

جان اشتاین بك

ترجمهء سیروس محمدی

بسیار اتفاق افتاده است که حیران از خود میپرسم: توانایی سنجش افق دیدم تا کجاست؟

چند سال پیش یکی از مقامات دولتی امریکا به یکی از سرشناسترین عکاسان ایتالیائی سفارش کرد که تصاویری هنری از ایالات متحده امریکا بگیرد. عکاس سفر خود را در امریکا به پایان رساند و تصاویر عکاسی شده را تحویل داد.

ولی میدانید عکسهای او چه چیزی را نشان میدادند؟ ایتالیا را!

در تصاویری که از صورتها گرفته بود، در تصاویری که از مناظر گرفته بود، در هر شهرك امریکا که رسیده بود، چشمهایش ناخودآگاه به دنبال آنچه گشته بود که برایش آشنا بودند و آن تصاویر را هم پیدا کرده بود.

این عکاس جوان از امریکا فقط آنچه را که به ایتالیا شباهت داشت، دیده بود و عکس برداری کرده بود و چشمهایش از آنچه به سرزمین ایتالیا شباهت نداشت ــ مجموعاً بخش مهمی از امریکا را تشکیل میدهد ــ صرفنظر کرده بود.

هنگامی که به گذشته مینگرم، سعی می کنم به یاد بیاورم: در سفری که به «برشوا» داشتم (ناحیه ای در اسرائیل) و از میان صحرای نگف (Negev) به دریای سرخ می رفتم، چه مناظری را (مانند آن عکاس ایتالیایی که در آمریکا بود) از دست دادم. باید اعتراف کنم هنگامی که از یك بلندی نگاهی به صحرا که در اثر تابش نور خورشید میدرخشید، به پائین انداختم، فوراً با خود فکر کردم «اینجا چقدر به تگزاس شمالی شباهت دارد» و در جائی دیگر با خود فکر کردم اینجا چقدر به «دره، مرگ در کالیفرنیا شبیه است».

اما چنین نگاههایی به آن سرزمین جدید باعث نشد که مانند آن عکاس ایتالیایی، از بخش اعظمی از آن سرزمین غریبه که اصلا به سرزمینم شباهتی نداشت صرفنظر کنم و آن مناطق را نادیده بگیرم.

موضوع «دقیق دیدن» سئوال بسیار جدی ئی است و خود را در ابعاد مختلفی نشان میدهد. مثلاً بنا به اینکه ما در حیطهء موسیقی مان از نت یك چهارم استفاده نمیکنیم، نمیتوانیم با آرامش و حوصله به موسیقی مشرق زمین گوش بدهیم و از آن لذت ببریم. این موضوع میتواند خودش را به اشکال دیگری نشان دهد، مثلا: چه تعداد از ما بسیار سریع و بی اختیار یك تابلو نقاشی را نمی پذیرند و آن را رد می کنند، چرا که آن تابلو برای آنها غیرعادی و ناآشنا جلوه می کند؟

مهمتر از همه، به چه تعداد از ایده ها و اندیشه های جدید، ما خط بطلان میکشیم، بدون اینکه تا به آخر به بیان آن ایده ها گوش داده باشیم؟ علت چیست؟ چون در گنجینهء تجربیاتمان، برابر و همتائی برای این ایده ها پیدا نمیکنیم؟

http://dialogt.de/

هنرمند تبعیدی، درگیر بیدادها

پ . ریاحی

بهروز حشمت هنرمند مجسمه سازی که در سال ۱۳۲۹ در تبریز متولد شد در نخستین نمایشگاه آثار خود مجموعه ای بیش از سی مجسمه فلزی را بنمایش گذاشت. از جمله آثار اولیه« او مجسمه« «عاشق»، «کارگر و تئوریسین» و مجموعه« «آدم های پیچ و مهره ای» را میتوان نام برد.

شناخت حشمت از جامعه و درگیری او با مصائبی که انسانهای پیرامون با آن روبرویند، او را بر آن داشت تا دفاع از سنّت و فرهنگ این انسانها و مبارزه با بیدادهایی که بر آنها میرود، را در این آثار نخستین خود شکل بخشد.

در مجموعه «آدم های پیچ و مهره ای» با انسانهای جامعه خود روبروئیم، جامعه ای که نابهنجار است و واژگونه. در هر مجسمه ای حشمت گوشه ای از این دنیای واژگونه را نشان می دهد. پیکره ای بجای گوش، ساعت دارد و پیکره ای دیگر بجای سر، بادنما و از هر سو باد بیاید می چرخد؛ پیکره ای بیشتر گوش دارد و بیشتر می شنود، پیکره ای که قفل بر دهان و تنها یك دست دارد.

در آثار بعدی خود، حشمت فکر و تخیل بیننده را فراتر می برد و او را به تعمق وامیدارد. مثلاً آیینه موضوع دیگری است که در آثار او می بینیم. در آئینه های بهروز حشمت انسان هم خود را می بیند و هم پدیده ای نابهنجار از جامعه را. در آئینه ای که روی آن میله نصب شده، انسان خود را پشت میله های زندان حس میکند و در آئینه« دیگر که شمشیری بر فراز آن آویزان است، انسان شمشیر را درست روی قلب خود می بیند، نمادی از زور و فشار، نمادی از دیکتاتوری و معاصره« انسان مدرن در چمبره« سلاحهای کشنده.

بینش سیاسی ـ اجتماعی حشمت باعث شد که هم رژیم سلطنتی و هم رژیم جمهوری اسلامی نسبت به او و آثارش حساس شوند، چنانکه آن یك مجسمه «عاشق» را به بند کشید و این یك با انگ «مطرب» بودن مجسمه« «عاشق» آنرا سرکوب کرد، و حشمت برای ادامه فعالیت هنری خود بناچار راهی خارج شد و به اطریش رفت.

در آنجا حشمت علاوه بر مسائل مبتلا به جامعه« خود با مسائل مبتلا به عموم بشری چون گرسنگی، جنگ، نقض حقوق بشر، سرکوب آزادی ها و غول میلیتاریسم درگیر می شود. این دنیای هنری، دنیای دوگانه و متعارضی است. مستبدی عبوس و خشن با ماشین شکنجه اش جمجمه« مبارزی را درهم می شکند و مبارز هر دم قوی تر بر سرش فریاد می کشد و مقاومت می کند، شکنجه گری تیرباران می کند ولی تیرباران شدگان استوار ایستاده اند، کلاه خودی مظهر سرکوب و جنگ در بالا و در پای آن کفش های کودکان معصومی که جان خود را از دست داده اند، شیشه شیر کودکی دیده می شود که در آن بجای شیر گلوله است...

یکی دیگر از موضوعات مهمی که در کارهای حشمت مورد استفاده قرار می گیرد، دیوار یا مانع است. در این دنیای نابرابری دیوارهای بی داد، استثمار، جدایی و ازخود بیگانگی روز به روز بالاتر می رود. اما در این نمادها نیز نماد زندگی جاری است. اگر مردم دیواری را شکسته اند، در جایی دیگر استبدادی نوپا دیوار را دوخته و بازساخته است. در حقیقت با این کشاکش، حشمت بیننده را نیز بنوعی درگیر و به مسائل جامعه حساستر میکند. او با مجسمه های ساده توانسته است پیام خود را منتقل کند و خشونت و سبعیت جامعه طبقاتی را در قالب سخت فولاد و با رنگ تیره و زنگار گرفته« آن بازآفریند.

با فروریختن دیوار برلن، دنیای بیداد متاسفانه همچنان برجاست و دیوارهای ناسیونالیسم، نژادپرستی و دشمنی با خارجیان بر موانع دیگر سایه می افکنند. در همین رابطه بود که حشمت مجسمه ای در ابعاد واقعی ساخت و در یکی از پارك های بزرگ وین نصب کرد. این مجسمه که ده متر طول و چهار متر عرض دارد، از فولاد است و دو دیوار بزرگ را نشان می دهد که کره ای در میان آن اسیر شده است. این پیکره یادآور موانع و بیدادهایی است که بشر امروز گرفتار آنست. در این پیکره انسان در کره ای خلاصه می شود و کره« زمین موجود کوچکی است در لابلای موانع سترگ، مستأصل و پریشان: در میان دیوار نژادپرستی، قحطی، گرسنگی و... کُره، نماد بشریتی است تحقیر شده، پیام فشرده ایست در چشمی درخشان، آشنا با ابعاد فلاکت، نگران از سرنوشت نامعلوم خویش و تبدار در عین گرفتاری.

در این دیوار و دیوارهای دیگر انسان با دنیای تا دندان مسلح اواخر قرن بیستم رو در روست. اگر توقف کند و دست روی دست بگذارد، موانع و دیوارهای زندگیش قارچ گونه رشد می کند، اما اگر حرکت کند، هرچند ناموفق، دست کم گاه میتواند موانع را در نوردد و روزنی به دنیای آزادی بگشاید، امیدی که حشمت همچون هر هنرمند تیزبین و دردآشنای عصر ما هرگز از آن دست نکشیده است. پس اگر در کنار دیواری استخوان گرسنگان افریقا و امریکای لاتین به ذهن متبادرمی شود و در کنار دیوار دیگری اربابان جهان استبداد و جهل و گرسنگی به توطئه نشسته اند، دیوار دیگری در حال سقوط است؛ اگر راهروهایی بی انتها وجود دارد، برای این راهروها سرانجام چند انتها وجود دارد که انسان میتواند یکی را گزین کند. بقول غلامحسین ساعدی «بهروز حشمت با نشان دادن خشونت به جنگ خشونت می رود. برای روبروئی با خشونت باید چنین کرد و بهروز حشمت چنین کرده است. بله با دنیا و اربابان قدرت دنیا، باید این چنین پنجه در پنجه افکند».

بهروز حشمت تا کنون بیش از بیست نمایشگاه داشته است.. حشمت امسال برنده« بزرگترین جایزه« هنری اتریش شد. این جایزه برای هنرمندانی که علیه نژادپرستی و برای دمکراسی و آزادی مبارزه می کنند درنظر گرفته شده است. پروفسور کورت اینگرل آکادمیسین، مجسمه ساز، نقاش، طراح و معاون مجمع هنرمندان تجسمی اتریش درباره« حشمت چنین اظهار نظر می کند:

« بهروز حشمت، مجسمه ساز فلزکار، که بدلایل سیاسی از وطنش، ایران، رانده شده است، از اجبارها نفرت دارد. او میخواهد بینندگان را متوجه نادرستی زندانهای مادی و معنوی نماید، آنها را بنمایاند، از آنها پرده بردارد، شاید حتی آنها را قابل درك کند.

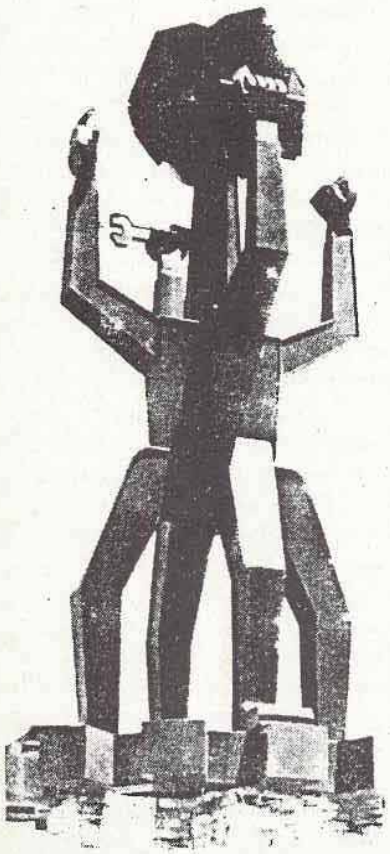
بهروز حشمت دوست دارد «درگیر» مسائل باشد ولی او بیش از هرچیز یك مجسمه ساز است و سالهاست که بعنوان یك مجسمه ساز در برابر آن واکنش نشان می دهد.

این مجسمه ها با تمامی تفسیرپذیری مفهومی، شکل دارند، شکلی زیبایی شناسانه. این شکل در این زمان طولانی که بهروز حشمت با موضوع کارش، با موضوع «مانع» سروکار داشت، همواره روشنتر، همواره منسجم تر شده است و بالطبع فرهیخته تر.

این مجسمه های فولادین «مدل» مجسمه های بزرگترند. آنها در واقع می بایست در اندازه های بزرگ ساخته شوند و در اماکن عمومی بنمایش گذاشته شوند.

حشمت اجبارهای روحی را با انرژی و حرارت و حتی رنج جسمی تجربه میکند، و در دیوارهای فولادینش نشان می دهد.

پله ها به «پل» موسوم به دیوار منتهی میشوند، بالا میروند، اما در بلندی پیوندی نیست. امید سرخورده، «پلکان مرگ». به گفته« حشمت: «امید در دل، اما، آنجا مرگ در انتظار است» پله هایی بسوی بالا، ستیغی به تیزی خنجر در زیر پا، همواره با پلکان روبرویی، پلکانی بسوی بلندی. اما در آن سوی، پله هائی آویخته اند که پائین رفتن از آنها ناممکن است. در ضمن هم «قابل عبور».



http://dialogt.de/

سهراب مازندرانی

طرح یك مشغلهء ذهنی

دربارهء زبان شعر معاصر

جمله «چطور بگویم دوستت دارم» یك جملهء معمولی محاوره ای است که فقط در یك ساخت کلی و مشروط به کل یك قطعه می تواند جا بازکند اما به خودی خود دارای استعداد شعری مربوط به زبان نیست. اما «دوستت دارم را چگونه بگویم»، یك عبارت شعری است، یعنی علاوه بر مشروط بودن به یك قطعه، قطعه را هم مشروط به خود می کند؛ به قطعه برای شعر شدنش کمك می کند. عبارت «چسان بر تو فاش گویم که واله ام» یا چیزی شبیه آن هم، عبارت زبانی پرورده شده ــ خلاف محاوره ــ زبان قطعهَ است، اما طول عمر این جمله بسیار کوتاه است، وقتی صحبت نه از غزل بلکه شعر نو است.

ما همیشه بصورتی حماسی زندگی نمی کنیم، بلکه بیشتر با زمزمه هایی شبه عادی زندگی می کنیم. در صورت حماسی بودن لحظات مان هم، شیفتگی و عصیان ما، با لهجه ای در زمان زمزمه می شود، نه با زمانی که لحظهء ما در آن نیست. نیما با کشف این مطلب، دنبال زبان تازه بود، و نیمائیان بعدی نباید این مقابله جوئی را فقط محدود به قالب ها بکنند، باید روحیات را نیز همچون تمامی عوامل مربوط به زمان درنظر بگیرند. بسیاری از شعرهای سهراب سپهری را که میخوانید، اصلاً باور نمی کنید از آنچه که او گل می نامد بتوان خصایص گل را از دید آدم این دنیا، توقع داشت: خوشبو، زیبا، لطیف و اگرچه شاید توأمان باران خورده و گل آلود. گُل او زیباست فقط برای لحظاتی از دور دیدَن ــ مثل گُل مصنوعی ــ نه برای لمس و حس. ما البته گاه نیاز به دیدن گل از دور داریم، اما نیازیست کاذب نه به قاعده و دائمی. منظور من هرگز محق دانستن فکر کسانی که بدلیل اینگونه «غیرطبیعی» سرودنِ سپهری، حق اینگونه سرودن او را انکار می کنند نیست. این بحث، بحث مبتذل تعهد شعر به هر چیزی غیر از حس شاعر است وَ نمی تواند در این بحث جایی داشته باشد. اما بدیهی است که این زبان نمی تواند عمر درازی داشته باشد، همانگونه که ــ بدون انکار حق حافظ می توانیم بگوئیم ــ غزل، گنجایش طبیعت و حرفهای زمان ما را ندارد. بحث حاضر، در حد بیانِ زمختیِ «می باشد» و طبیعی و معاصر بودنِ کلمات «است» و «هست» بجای آنست.

از زاویه ی دیگری نگاه کنیم: اگر در دوره ای با زبان حماسیِ شعرهایی از شاملو، می شد زندگی کرد، اما نمی شد با آن خلوت کرد، با شعر فروغ، رؤیایی و شعرهای دیگری از شاملو نمی شد زندگی کرد و در یك مقطع، مدام، مشغولشان شد، خلاف کار گروه بزرگتری از شعرخوانان که هنگام نشستن در تاکسی، در دست داشتن کتاب سیاسی، دیدن فقر یا گرفتن اسلحه می کردند. اما وقتی آرام می گرفتند؛ یعنی بجای تاکسی، کتاب، فقر و اسلحه، خودشان در جای خودشان می نشستند و فکر می کردند، چرت می زدند، خلوت می کردند، آنوقت با شعر رؤیایی و فروغ راحت تر بودند. در شاملو و اخوان، آنها موقتاً زندگی می کنند، و اگر هم دائمی باشند، خود آنها در واقع از ابتدا تا انتهای عمر موقتی اند. آن روشنفکر تندرو در جامعهء تندرو، درست همان روزی که «دشنه در دیس» را می خواند، رؤیایی را می توانست بخواند که اتفاقاً در خلوت خود می خواند. اما همان جوان امروز مسن یا هنوز جوان، اگر همچنان می تواند «دلتنگی ها» را بخواند دیگر از زبان تیپیك شاملو که: چنین برفراز آمده ای، آنچنان گردنفراز و... خسته شده است، چرا که زندگی اش را در همان ایستگاه قبلی که پیاده می شد ترك کرد، ولی او همیشه در «هستی» خود بود (اگر چه نیمه های خلوت شب به آن برمی گشت). شاملوی «دشنه در دیس» و نظایر آن باید نسلی دیگر صبر کند تا شاید آن روحیهء بی قاعده و کاذب بار دیگر مسلط شود تا آن شعرها را بخوانند، و باز یك نسل دیگر صبر کند تا دوباره فراموش شود. اما زبان بسیاری از شاعران ما که پیشرفته ترینش را در «دلتنگی ها» و ــ اگر روحیهء تصویری متفاوت را در نظر بگیریم ــ «لبریخته ها» می بینیم، با خلوت خواننده کار دارد و تا خلوت آنها باقی است ــ که همیشه هست ــ نیاز به منتظر نسل ما ماندن ندارد. (شمار خواننده اهمیت ندارد، اصلِ حضور خوانندهء مداوم بجای متناوب مطرح است).

معیار، محتوای شعری است و نه مترقی و ارتجاعی که بحث شعر نیست. شاملو میتواند از هرچه که میخواهد بگوید. با هر مضمون و ایده ای، ولی محتوای شعرش باید به من تصویر شعری ــ نه در حد هنرهای دیگر کلامی ــ بدهد تا شاملو شود که کرد. آنچه می باید و شاملو شد. در اینجا بحث رؤیایی در ذهن نمی نشیند که می گوید بصرف گفتن از ماندلا، خطر متوسط ماندن پیش می آید، در حالیکه همو در «هلاك عقل به وقت اندیشیدن» گفته بود (نقل از حافظه) شعر بگویید از هرچه که می خواهد باشد، از هر نقطهء عزیمتی که چشم تان آغاز می کند. اما در مصاحبه با م.پیوند (مجلهء آرش، شماره ٦) می گوید: «نرودا را تعهد، شاعر متوسطی کرد وگرنه بزرگ می ماند. در کشور ما هم آنکه مثلاً برای نلسون ماندلا و خسرو روزبه شعر می گوید، البته محبوب می شود، ولی متوسط می ماند».

شعری که شاملو برای ماندلا گفت متوسط نیست، شعری تمام قد پژمرده است. اما شعری که او برای خسرو روزبه گفت، سروده ای عالی است تا آنجا که بحث نه بر سر انتخاب اسطوره ای قدیم * یا خلق شده در زمان شاعر و از دید شاعر، بلکه بر سر تصاویری است که هیچ روزنامه و تاریخنامهء هواخواهان روزبه نمی توانست بنویسد، شاعر بزرگی میخواست و شاعر بزرگی آنرا سرود. نرودا همهء عمرش را «متعهد» بود، اما تعهدی به خود، که در خود او شیفتگی به کمونیسم خانه داشت، چنانکه در «خود»های دیگر، چیزهای دیگر. نرودا قطعاً، آن نبود که شاعران بزرگ را نفهمیده باشد، و به آنها گفته باشد شعر متعهد بگویند. به گواهی همهء نوسانهای مضمونی شعر شاملو، او نیز شخصاً فکرهایی داشت، ولی معیار انتخابش، این فکر نبود. متعهد، کسرائی است که تا سرحد کارگزارِ آمران و قاضیان عهد ارتقاء یافت، بخاطر منافع سردبیر «مردم»، شعرش را سانسور کرد، شاعران بزرگ سو و سوهای دیگر را نفهمید و بر آنان تاخت. اُو به خاطر این تعهد، متوسط ماند، چون چیزی از «تعهد» (کلمهء نارسایی است با کاربرد اجباری) و شیفتگی به خود نداشت.

بجای روزبه می توان رستم، پرومته، سنگ، اشك یا هر چیز دیگر را محورِ ستایش، نفرین یا داوریِ فردیِ لحظات شیفتگی وَ برافروختگی قرار داد. اَصل، داشتن طرحی مبتکرانه از مفاهیم و نمادها و اسطوره های موجود یا خلق شدهء درون است که در شعر، در مرحله ای عالی از تخیل، بسیار فراتر از حد ضرورِ خیال برای قصه، پدید می آید. شاملو در خَطابهءَ تدفین، از پس آن ــ نه از جنبهء زبانی مورد نظر این مقاله ــ برآمد. نرودا در «انگیزه های نیکسون کشی» گرچه همان نرودای مارکسیست «بلندیهای ماچوپیچو» است، اما شکست خورده است.

«داسی سرد بر آسمان گذشت/ که پرواز کبوتر ممنوع است». سیاسی است؟ باشد. می توانست عاشقانه هم باشد. این سطر در شرایطی که چه منع سیاسی در جامعه باشد چه نباشد، برای خودش شعر است. ما ممکن است آن فضای مورد بحث شاملو را فراموش کنیم ولی این شعر را نه به خاطر آن فضا، بلکه بخاطر شعر بودنش بخوانیم. اما در «دشنه در دیس» ــ که همینجا مرز بحث با رؤیایی و بحث قبلی است ــ اگرچه تصاویر هست، و همیشه می شود با تصاویر پراکندهء آن لذت برد ــ خلاف تصاویر خطابهء تدفین که فشرده و غنی است ــ ولی زبانیِ که آن تصاویر را عرضه می کند، کامل تر از توانِ کلمهء امروز فارسی ست. زبان «دشنه در دیس» اگر در ابتدایش نو بود، معاصر نبود، در مفصل زمانها جا نگرفته بود. زبان دشنه در دیس، زبان زندگی است، هستی نیست(١)؛ زبان شعار است، شعر نیست؛ زبان موقت است، دائم نیست. جالب است گفته شود که هنگام قرائت این شعر توسط شاعر که نوار آن عرضه شده، مستمعین فقط در جاهایی که شاعر مثل «طبالان بر طبل خوش منظر» و با لحن و نوای طبالان می کوبید، از هوش می رفتند و کف می زدند، ولی در مقاطع بیان زیباترین تصاویر شعری که زبانش هم غیرجنجالی تر بود و از «اندر شدم» و «چنگ درانداختن ها» و ... فارغ بود، هیچکس مطلب را نمی فهمید و به آن توجهی نداشت. جالب آنکه خود شاملو در همان لحظات بر احساساتش افزوده می شد و گویی انتظار همراهی شنونده را داشت، غافل از آنکه آنها برای شنیدن شعر، شعور و دیدن رگه های جاودانی هستی، آنجا ننشسته بودند، آمده بودند که سبُك شوند، خشونت کنند و خشم بگیرند و فریاد بزنند، مثل کسی که از فرط خستگی سرفه می کند و راحت می شود.

طبیعت «آن» کلمات شاملو، طبیعیِ قرنهای گذشته است، زمانی که گاه در نوستالژی های ما لانه می کند یا در خشممان که هر از گاهی در زندگی بیادمان می آید «هان، همین مرد لعنتی بود که پدرم را کشت» و قصد جانش را هم در همان لحظه می کنیم. اما این خشم، این خصیصهء کاذبِ میانهء لحظات، چنان در خلوت ما مستحیل می شود که فقط سالها بعد احتمالاً دوباره به سراغ مان می آید؛ و فراموش می شود. روحیهء جمعیت شنوندهء پرشر و شور آن روزِ شاملو، تا همین حد مَوقتی و تصادفی بود. اگر کسی آن روحیه و آن «اولدروم بلدروم» زبان را می پذیرفت، بدلیل غیرطبیعی بودن و تصادفی بودن مقطعی از عمرش بود. او «خود» نبود، تاکسی و تفنگ و شکم گرسنه بود. اگر ما را خشمگین کنند خشم ما را هدایت کرده اند، خشم را در ما کار گذاشته اند که بگردد و بگردیم. در آنصورت است که

http://dialogt.de/

فحش می دهیم و فریاد می زنیم. در آنجا و نیز همیشه می توانیم عصیان نروداً در ترجمهء سلیمانی را بخوانیم، اما بسیاری از شعرهای «خشک» شاملو را فقط در آن هنگام می خوانیم. آری ما فحش می دهیم. اما لحن دائم ما آنگونه بر طبل کوفتن نیست. وقتی در خلوت خود خشم می گیریم، خشممان خاموش است، به چین پیشانی منتقل می شود، به فکر می رسد، به خلوت. در آن حالت می توانیم سالها بمانیم، ولی با فریاد و فحش هنگام مرافعه، فقط دقایقی. درنظر بگیرید که کسی مجبور شده چهار ساعت پیاپی ــ نه حتی همهء عمر ــ با فریاد و فغان، فحش بدهد. آیا از حال نخواهد رفت و از دست خودش خسته نخواهد شد؟

به مثال دیگری راجع به معاصر بودن، طبیعی بودن، پس عادی بودن ــ که نرم بودن زبان هم می شود ــ توجه کنید، همان خصایصی که بر عمر زبان تا آن افقی که ذهن می بیند، می افزایند.

زبان بیهقی، زبان خوب عصرش بود. طبیعیِ اعمال آن عصر بود، و نرم بود. من شاید بتوانم در فضایی تحمیلی یا برای پاسخگوئی ضرورتی موقتی مثلاً برای یك قطعه (سبك من، ضرورتهای مرا هم، به و بهتر، دارد) با آن زبان موقت زندگی کنم، اما نمی توانم با آن خلوت کنم و آنرا با خود به فردایم ببرم. بسیار اتفاق افتاده که مخاطب ما گاه مثلاً استاد زبان فارسی دانشکده بوده و ما در فضای صحبت با او، لفظ قلم حرف زدیم، حتی بی آنکه قبلاً تصمیم گرفته باشیم. آن لهجه، ضرورت آنروز ما را پاسخ می گفت و حتی سازگارتر از لهجهء خود ما با محیط بود، اما لهجهء ما نبود، معاصر ما نبود. با آن لهجه نه فکر می کنیم نه خلوت. خود ما در آن نیستیم، هستی ما در آن نیست؛ زندگی موقت ما ــ بطول یك میهمانی شام ــ در آنجاست.

در صحبتی که با روزبهان داشتم، خیلی ناپخته تر از ناپختگی این مطلب همین را درمیان گذاشتم که استناد او به فروغ که فراموش کرده بودم، به من کمك کرد. آنرا عیناً نقل می کنم تا بعد بتوانم به روحیهء زبانی شعر باباچاهی نیز آشاره ای داشته باشم:

«روزبهان : شما فیه ما فیه مولوی را وقتی بخوانید متوجه میشوید که چقدر زبان شاملو از آنجا آمده یا نامه های عین القضات را بخوانید متوجه خواهید شد که شاملو چقدر از آنها بهره گرفته. شما وقتی آنرا از شاملو بردارید، مطمئن می شوید دیگر شاملو قادر نخواهد بود شعرهای امروزش را بگوید.

س . م : این ضعف شاملو نیست (این وابستگی تا این حد (۲))؟

روزبهان : ضعف شاملو نیست، قدرت اوست. او میداند که از نردبان باید بالا برود. می داند که برای بالا رفتن از سی پله، باید آنها را بفهمد و تجربه کند. نمی شود یك مرتبه پا به پلهء سی و یکم گذاشت. هر مقدار هم که ما بحث و مجادله بکنیم روی این مسئله، وقتی پای عمل قرار می گیریم مسئله، متفاوت می شود. می بینیم که هیچکدام نمی توانستند موفق باشند مگر اینکه گنجینهء گذشته را بشناسند.

س . م : در رابطه با احمدرضا احمدی و رؤیایی و دیگران چطور؟

روزبهان : رؤیایی اوج وزن است در شعر. رؤیایی اوزان کلاسیك ما را دقیقاً می شناسد. نمی دانم رفته باشد عروض خوانده باشد. ولی کلاسیك را کامل می شناسد.

س . م : ولی به میزان شاملو به زبان کلاسیك ما وابسته نیست. در زبان امروزی ما خصایص شاعرانه هست. زبان امروز ما، و اصولاً زبان فارسی زبان فاخری است، و به نسبتی زبان امروز ما هم. رؤیایی هم در این زبان زندگی می کند.

روزبهان : وقتی ما از وزن بطور عام صحبت کنیم آنوقت هر کلمه ای وزن دارد، هر جمله و مطلبی وزن دارد. هیچ جمله و کلمه ای بدون وزن نیست. این بشکلِ عام قضیه. اما یك موقع هست که از وزن بصورت خاص صحبت می کنیم که در این جا وزنی مورد نظر ماست که با قالب های شعری کلاسیك انطباق پیدا می کند. این وزن مورد نظر ماست که من می گویم اگر ما این وزن را نشناسیم، قادر نیستیم امروز یك جملهء محکم شاعرانه بگوئیم.

س . م : از آنجائی که گفتیم زبان، شاعرانه است و ما در زبان زندگی می کنیم، و این نظم و موسیقی در زبان هست، ما خود بخود این را خواهیم شناخت، چون با آن صحبت می کنیم. مثلاً رؤیایی را با شاملو مقایسه کنیم. اگر رؤیایی را فقط در این زبان ــ برای یك لحظه ــ تصور کنیم، به نظر می آید که می توانست شعرش را بگوید. ولی به لحاظ زبانی اگر بیهقی را حذف کنیم، کار شاملو مشکل می شود. رؤیایی به طبیعت زبان امروز ما نزدیکتر است.

روزبهان : رؤیایی اگر شعر کلاسیك را از او بگیریم و هر کس دیگری هم، دیگر نیستند... اینقدر در مورد رؤیایی بیادم می آید که رؤیایی اتفاقاً در زمینهء وزن آنقدر پیش رفته که وزن ها را به بهترین شکل می شکند. یعنی غیر از اینکه بر وزن شعر کلاسیك احاطه دارد، این احاطه تا حدی است که اوزان را در همدیگر وارد می کند و می شکند که درست مثل یك قالب ساز خیلی قدرتمند عمل می کند. من فکر می کنم که رؤیایی احاطه اش نسبت به اوزان شعر کلاسیك ما خیلی بیشتر از شاملو باشد، خیلی بیشتر. فروغ هم همینطور. فروغ البته خودش اشاره می کند که من وزن را در قصیده ها پیدا نکردم، ولی همین فروغ در دیوار و عصیان، تماماً از اوزان شعر کلاسیك تبعیت می کند ...»(۳).

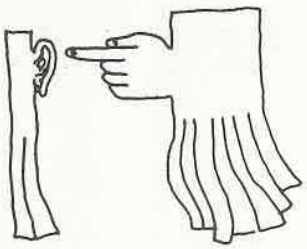
حالا بیایید این دو جمله از یك شعر باباچاهی را بخوانیم (در بسیاری از شعرهای قدیمی آتشی نیز همین خشونت موقتی را ــ اگرچه طبیعی ترین و برحق ترین زبان آن لحظهء او بود و قابل درك ــ بارها احساس می کردیم):

فقط دو قطرهء باران چهار سمت خیابان را برمی افروزد

فقط دو قطرهء لرزان که از دو برگ، که از دو چشم درخشان...

و این را مقایسه کنید با «بانوی نیلوفر باران» از شاملو که نمونهء جاودانگی است. یکی از گوینده های رادیویی مخالفین، صدای عجیب گرم اما بیجایی داشت. وقتی تقاضا و دعوت می کرد که شنوندگان با رادیو مکاتبه کنند بصورتی میگفت که یك دوستم آنرا به اینصورت درآورد: آخر مادر فلان شده های گرامی، برای ما نامه بنویسید!

باران بسیار لطیف است، مخصوصاً برای یك جنوبی که زیری صورت آفتابسوخته اش ــ یکی از عوامل خشونت شعرهای جنوب ــ را نرم می کند و آب می دهد. این باران با وزنی مستور در عبارت، با موسیقی ایجاد شده در همنوایی «الف»های جمله، لحن حماسه گرفته است، بی آنکه حرف شاعر در این دو بیت حماسی باشد. این باران را بیشتر با دهان کودکان باید گفت؛ با لحن گنجشگ و نه شیههء اسب. و وقتی که در «بارانی ترین لحظاتمان این را می گوییم، دیگر کلمهء «برمی افروزد» در خلوت ما نیست، در خلوت ما نمی نشیند، جانمی گیرد، اضافی است. شاید بگوئیم «روشن می شود». یا عبارتی در حدود همان روحیهء شعر باباچاهی و به اینصورت ــ مثلاً: «فقط دو قطرهء باران چهارسوی راه را روشن می کند». همینطور بگیرید «قطرهء لرزان»، «چشم درخشان» و در نظر آورید اگر سر و کار ویدا کریمی یا شمس لنگرودی و اخیراً محمود فلکی با «قطره»، «باران»، «رؤیا» می افتاد چه گوهری از آن درمی آوردند، و همزمان این جملهء باباچاهی را هم بخوانید «که این دو قطرهء نگاه از در و بام



رؤیا برمی شود». «برمی شود» از همان افعالِ نقالان قدیمی ذهن ما، و واقعیت دیروزمان.

نهضت نیما نهضت حرف زدن بود، نهضت مدح و تکفیر و فریاد و ناله نبود. نیما در دنیا و میهنی که هنوز و بطور طبیعی شعرش را در شکل، به شیوه های کلاسیك مشروط می کرد، زندگی می کرد؛ اما نگاه نیما، کامل ترین و شفاف ترین نگاهی که شعر فارسی بخود دیده، همچنان معتبر است. و به اعتبار همان، باید از مخلوط کردن خود با بیهقی و ناصرخسرو و فردوسی، از مخلوط کردن خود با نیما و شاملو و حتی فروغ دست برداشت و از خود با خود، آمیزه ای ساخت: در اینجا، در این لحظه، «به دقیقهء اکنون».

ما می توانیم همهء لذت هامان را گاه از شعر سپهری ببریم. (تاکید من روی سپهری گاه با این تصور است که در حالی که برای یك مرد، سینه های عریان یك زن به همان صورتش مطلوب است، در شعر سپهری بجای سینه، دو عدد گل درشت قشنگ می نشیند. و اگر اجازه داشته باشم می گویم جذابیت های شعرهای شاملو، جذابیت بسیار موقتِ سینه ای برهنه است، اما شعر دائمی، جذابیتِ پوشیده همیشه اسطوره ای آنرا تداعی می کند). امّا با همهء امکانات برای لذت بردن، باید از دری بگذریم که هنوز یدالله رؤیایی با این نغمه ها پایش ایستاده است. به او برسیم، او را با خود ببریم، وگرنه بازویش را آرام بگیریم و یك قدم از درگاه دور کنیم تا راه باز شود. هم این همراهی و هم این وداع، شایسته ترین احترام برای شاعر است، چنانکه همانها این احترام را در حق نیما با گذشتن از نیما بجا آوردند.

یادداشت ها :

۱) واژه های «هستی» و «زندگی» را بصورتی مشروط بکار می گیرم، و برای اینکه چنین اصطلاحی به کمك بحث من بیاید، یادآوری م.نوردآموز، و البته در یك بحث کاملاً جداگانه، مربوط به مضمون و نگاه در شعر، مؤثر بود. (رك به مصاحبهء نگارنده با م.نوردآموز، رؤیا، شماره ۱۲-۱۱، شهریور ــ مهر ۱۳۷۰)

۲) عبارت داخل پرانتز را بعداً اضافه کردم.

۳) رك به مصاحبهء نگارنده با روزبهان، رؤیا، شماره ۲۲-۲۱، تیر ــ مرداد ۱۳۷۰ .

** ملاك قراردادن اسطوره ها، نمادها و واژه های کهن (که خوشبختانه رؤیایی، شاملو و م.نوردآموز ــ بخاطر تکیه اش بر اساطیر ــ را یکجا مخاطب من می کند) به گمان من تصوری عامیانه است؛ و وقتی شعری، افسانه و اسطوره ای از هرچه تازه و کهنه بپرورد، آنرا از حالت عامیانه آزاد می کند. دوری جستن از واقعیت امروز؛ و به واقعیتی در زمان یا در ذهن خود ــ که نهایتاً واقعیت و تجربهء زندگی شاعر آنرا در ذهنش می سازد، خواه از جنس ذات باشد خواه معنا ــ پناه آوردن، معیار قدیس بودن آن واقعیت نیست. به اشاره ای از دلیو.اچ.اودن استناد می کنم: و همهء گزارشها از کردار و رفتارش برآنند که به معنای امروزی واژه ای کهن، یك قدیس بود. (واژه همان است، فقط کسی خوش داشته آنرا دوباره معنا کند).*

http://dialogt.de/

سفر، به ناحیهٔ صفر

رضا مقصدی

تمام روز
در آسیبِ راه
منتظرم
و از تلفظِ آب
عبورِ نرم ترا
دوباره می شنوم.

صداها
تاریك
پرنده ها
تاریك
و آرزوی درختی
ـ که سمتِ قلبِ من است ـ
تاریك است.

بلند بالایی
ـ از باران ـ
ز نور می آید
و چترِ چشمانش
فرازِ خاطره ام ـ
باز می شود.

ـ سلام!
منتظرم!

کلام
خاموش است
و نور
می شنود
دلی به پیرهنی ـ
می گوید :
خوشا بحال تنت.

کلافِ باد
به پائیزِ روزنامه می پیچد
ترنمش
نمناك.
و حرفهایش
لال.
ملالِ یك تصویر
ضمیرِ کوچهٔ غمناك را ـ
می آشوبد.

به چشمخانهٔ من
دری به عاطفهٔ سبزِ میوه ها ـ
باز است
که شورِ شعله ور گیلاس
حریقِ گونهٔ توست
و طعمِ سرخ انار
بهارِ باورِ باغوارهٔ لب تو.
عبور می کنم از آتشِ ترانهٔ تن
و از کنارِ عطش
و از مکالمهٔ سردِ چشمهای غروب
و از تبسم یك دختر
به اعتمادِ کبوتر.

تو نیستی
نسیمِ نرگس هست.
و عطرِ چشمت نیست
صدایِ پایت هست.

به ماه می گویم:
درین حوالی
گلبانگ گلشنی گمنام
گم شده است.

« دریغ »
می گوید :
کلامِ آخرِ هر راه
بن بست است.

http://dialogt.de/

چند شعر کوتاه از

قدسی قاضی نور

○

آسمان ابری ست
اما لکه ای آبی، گوشه اش پیداست
رمز و راز زندگی
این لکّه هاست!

○

یاغی
طاغی
به سیم آخر زده ام!
تو تنها بهانهٔ هستی، هستی
ای عشق!

○

از آن زمان
که تیشه
فرق فرهاد را شکافت
زخمی ترین
واژهٔ کتاب لغت
عشقست!

○

آوارگی
بهای سیب چیده نبود
آوارگی
کیفر جسارت حوّا بود!

○

شب مرموزتر از چشم تو نیست
آنچه چشم تو دیده
شب به خواب ندیده!

نقطه ضعف

تو هیچ نداشتی
من چیزی داشتم :
من دوست می داشتم.

● برتولت برشت

ترجمه ف . ن . (تهران)

شب

ایرج رحمانی

پرنده ها
ته مانده های نور را
با خود به افق های دور
می برند

غروب
بر پاشنهء پرواز دستپاچهء آخرین مرغابی
می چرخد.

شب
این واژگون معلق تاریک
کلونی از ظلمت
بر درِ بسته
می اندازد.
با انگشت راه شیری بر بینی
با واژگان رنجره ای
شب
سکوت لبالب،
خاموشی
می آموزد.

آذر ۱۳۷۰

لنگر

شیرکو بی که س
Sherko Bekas
ترجمهء محمد خاکی

دلم به کشتی
سوراخ شده ای می ماند
که پیوسته آب بدرونش می ریزد
و من نیز دائم
در حالِ خالی کردن آنم.
تا جامی از غم کهنه بیرون می ریزم،
پیاله ای از اندوهی تازه بجایش نشسته است.
آه، این کشتی زوار در رفته
نه غرق میشود
نه به گرداب شبی
در یکی ساحل لنگر می گیرد.

بی تابی

رضا فرمند

در من
هر انتهائی
در دم
به ابتدائی تبدیل میشود.
و از صبر
این جوهرهء جاودانی
این حسِ عمیق و یگانهء هستی
دورم.

گامی
به بوی آرامشی
خود را
ـ در لحظه ای ـ
از پُلِ کوتاه عمر
می گذرانم
و در آنسوی بودن
محو می کنم
لیکن
باز
مثل توپ پُربادی
از قعرِ آبِ های نیستی و نسیان
به سطحِ پرهیاهوی لحظه
پرت می شوم.

نوامبر ۱۹۹۱

پیش از آنکه بمیرم

اریش فرید
ترجمه از متن آلمانی : ی.ص.گیل راد

یك بار دیگر
از گرمای زندگی بگو
تا بدینگونه برخی بدانند:
زندگی گرم نیست
اما می توانست باشد.

پیش از آنکه بمیرم
یك بار دیگر
از عشق بگو
تا بدینگونه برخی بگویند:
عشق بود.
عشق باید باشد.

یك بار دیگر
از شادی امید به سعادت بگو
تا بدینسان برخی بپرسند:
چه بود آن،
کدام زمان باز می آید؟

http://dialogt.de/

سوسیالیسم را باید از نو کشف کرد

گفتگو با اریش فرید

اریش فرید ــ مشهور به مهربان ترین شاعر جهان ــ در ششم ماه مه ۱۹۲۱ در وین متولد شد. بعد از الحاق اتریش به آلمان در سال ۱۹۳۸، تعدادی از بستگان او همچون پدرش توسط گشتاپو به قتل رسیدند. اریش در آنموقع که هفده سال داشت، توانست به انگلستان بگریزد و به دلیل عقاید سوسیالیستی و یهودی بودنش به آن کشور پناهنده شود. در انگلستان مشاغل مختلفی از جمله، کارگری، کتابداری و سردبیری را عهده دار شد و از سال ۱۹۵۲ به عنوان مفسر «برنامه ی بخش روسی و آلمانی زبان» بی بی سی BBC مشغول به کار شد اما به دلیل نامهربانی این کار با اعتقاداتش، از آن دست کشید.

در انگلیس به عنوان مهمان به وی ارج فراوانی می گذارند، اما در آلمان اگرچه از سوی بسیاری، منبع الهام تلقی میشود، از دید محافظه کاران و تمام جریانات راست، مایه اخلال و نابسامانی است. اطریش، سرزمین مادری اش، همواره از او چندان دور بوده که می توان گفت در شکل گیری شخصیت او نقش مهمی نداشته است. اسرائیل به دلیل مشی ضدصهیونیستی اریش و به دلیل دفاع او از حقوق فلسطینی ها، او را از منتقدین تند سیاست های خویش می داند.

اولین سروده های اریش فرید، به اواخر جنگ جهانی دوم مربوط می شود. در سال ۱۹۴۴ وی در لندن اولین مجموعه شعر خود را به آلمانی تحت عنوان «آلمان» منتشر کرد. چند ماه بعد از پایان جنگ، جلد دوم اشعارش را تحت عنوان «اطریش» منتشر کرد. زبان شاعرانه اریش فرید، به سرعت از زبانی تصویری و عاطفی، به زبانی بیشتر دیالکتیکی و عقلایی تحول پیدا کرد. نقطه تحول مهم در شخصیت ادبی اریش فرید، سروده های وی در مقابله با جنگ ویتنام بین سالهای ۶۶-۱۹۶۲ است. وی بعد از جنگ، دستنوشته هایی به صورت نثر آماده کرد و متنها بعد همه آنها را منتشر کرد. از جمله «سرباز و دختر» (۱۹۶۰) که در سال ۱۹۸۲ با تجدیدنظر منتشر شد. فرید در عین حال به عنوان مترجم بسیاری از آثار مهم ادبی جهان را به زبان آلمانی ترجمه کرده است. ۱۵ اثر از شکسپیر، «ری پید»، «ت.س.الیوت»، «گراهام گرین» و... فرید در عین حال عضو جناح چپ حزب کارگر انگلیس بود. افشای سیاستهای امریکا در قبال جنگ ویتنام، اسرائیل در قبال فلسطینی ها، دولت دست راستی و محافظه کار آلمان در رابطه با جریان ماربانهوف، شرکت فعال همراه با دوست صمیمی اش روی دویچکه (معروف به روی سرخه) در جنبش دانشجوئی ۱۹۶۸، او را به عنوان شاعر و هنرمندی که از آرمان های انسانی اش قاطعانه و در عمل دفاع می کند، به جهانیان شناساند. اریش فرید در ۲۲ نوامبر ۱۹۸۸ در بادن بادن یکی از شهرهای جنوبی آلمان درگذشت.

متن گفتگوئی که می خوانید، از سوی خبرنگار نشریه آلمانی zos در اواخر عمر اریش فرید با وی انجام گرفته است.

رامین جوان

سوال : با درنظر گرفتن اینکه جریان تسلیحات در غرب، همواره ابعاد وسیعتری پیدا می کند و در حالیکه کسر بودجه دولتی ناشی از تسلیحات به تنهایی در امریکا سالانه بین دویست تا دویست و پنجاه میلیارد دلار رقم زده می شود، در فیلمهای عامه پسند، آنچه توجه توده های بیننده را به خود جلب کرده، دنیای غیرواقعی است. از یک طرف فیلم «داستان بی پایان» و از طرف دیگر «رامبو» نماینده واقعی چنین طرز تلقی هایی در میان توده های مردم است. در پس این فرهنگ چه چیزی نهفته است؟

اریش فرید : وجه مشترک هر دو این فیلمها، فرار به سوی دنیای متضاد با دنیای حاضر است. دنیای پرشکوه و پر از جنبه های غیر منتظره. آنها که در جنگ جهانی اول جنگیدند، با آن که غالباً نظامی هم نبودند، تا پایان عمر از خاطرات جنگی خود تعریف می کردند. زیرا جنگ در برابر شرایط یکنواخت زندگی شان تنوع بزرگی محسوب می شد. طبیعی است که جنگ، خود دربردارنده شرایط بسیار یکنواختی بود، اما از بعضی جهات؛ نه همچون زندگی روزمره در جامعه شهری. امروز فیلم هایی که نگر کردید، همین وظیفه را به عهده دارند. آنها برای جامعه شهری امکان تنوع و فرار از زندگی یکنواخت روزمره را فراهم می آورند. در حقیقت «مفرگرایی» (Eskapsimus) انسانها که متضمن گریز از دنیای واقعی است، جایگزین «آرمان گرایی» آنان می شود؛ جایگزین امید به جامعه آینده ــ جامعه ای از نوع دیگر، از نوع بهتر و انسانی تر. اگرچه این جایگزینی بسیار ناپسند است، اما انسانها را از نظر روانی ارضاء می کند. پناهی چنین برای این انسانها، متضمن فرار موقتی از واقعیت تیره و تار هستی شان و سؤالهای بی پایانی است که پاسخی برایشان نیافته اند. این «مفرجویی» همان اثراتی را به دنبال دارد که مواد مخدر برای بدن انسان. به این معنی، این گونه گریز عواقبی را هم به دنبال دارد: انسان کمتر امکان پیدا می کند نیازهای اساسی خود را در دنیای واقعی پی جویی کند.

این فیلم ها البته بسیار متنوع هستند. «تولکن» نویسنده ی «آقای رینگ» نویسنده ای بود با عشق وافر به انسانیت، که دنیای متضاد (با واقعیت) را با شعف و لذت بسیار خلق می کرد. وی می خواست زندگی را تا حد ممکن برای خواننده قابل تحمل کند و این کار را نه چندان برای کسب سود که بیشتر به خاطر علاقه شخصی انجام می داد. اما اینکه وارثانش از آثار او چگونه استفاده می کرده اند، ماجرای دیگری است. موضوع اینست که اگر دنیایی که «تولکن» خلق کرده حاوی عناصر فاشیستی است، این برمیگردد به شیفتگی شخصی وی و شیفتگی مردم انگلیس در عصری که او در آن زندگی می کرده است. این مورد در تمامی نسل های گذشته صادق است.

«رامبو» یک فیلم آموزشی با موضوع فاشیستی است. در این فیلم عشق و عاطفه انسانی نقش کمی بازی می کند. برعکس خشونت و تجاوز نقش اصلی را به عهده دارد.

سوال : آیا موفقیت این فیلم ها را در میان عامه مردم می توان چنین توجیه کرد که مردم می خواهند با دیدن این گونه فیلم ها رو به زوال رفتن جهان را توجیه

http://dialogt.de/

کنند، آن هم در شکل یک فرار کامل ــ بویژه فرار از مسئولیت سیاسی، که خود به نوعی تایید کم و بیش آگاهانه ای است بر جریان تسلیحات و دورنمای جهانی تهاجوز آشکار به حقوق مردم؟

اریش فرید : بدیهی است «رامبو» فیلمی است که بیننده را برای پذیرش زمینه‌ء زوال جهان آماده می کند. اما اساسا مطرح نیست که این فیلم ها به چه انگیزه ای ساخته شده اند. آنچه برای ما مهم است، اینست که به چه دلیل این فیلم ها این همه موفقیت پیدا کرده اند. دلیل واقعی اینست که بسیاری از انسانها در جوامع ما دچار توهم نسبت به دمکراسی بورژوائی هستند؛ آنها می گویند که این گونه مسائل به آنان مربوط نیست و بنابراین چیزی برای گفتن ندارند. اینگونه آدمها باید اول خود را سازمان بدهند تا چیزی برای گفتن داشته باشند. اما در آلمان که در آن هیتلر تنها از طریق شکست نظامی و نه از طریق قیام توده ای از میان برداشته شده، این احساس درماندگی در میان مردم بسیار قوی تر و گسترده تر است. تشکیلات و جنبشهای کارگری در آلمان به صورت قهرآمیز، سرکوب و حذف شده اند، درحالیکه مثلاً در انگلیس اوضاع شکل دیگری داشته است. در امریکای شمالی نیز به گونه‌ء دیگری بوده است. در آنجا اصلاً جلوی پدید آمدن جنبش کارگری را گرفته اند. البته فعالیتها تازه شروع شده بود که...

سؤال : موضوع چیزی بیشتر از شروع بود. یک جنبش کارگری شکوفا با اتحادیه های کارگری قوی، هرچند که قابل مقایسه با احزاب سیاسی کارگری و سوسیال دمکراسی متکی به اتحادیه های کارگری نبود. البته این جنبش های کارگری هم به دلیل شکستهای سنگین فلج شده اند.

اریش فرید : آنها را داغان کرده اند. و تمدنی که در بستر آن جنایت عمومی وجود دارد، بسیار آسان می تواند فرهنگ «کردن کلفتی»، «هرچه خشن تر، جذابتر» را گسترش دهد. این فرهنگ «کردن کلفتی» را مثلاً وقتی می توان دید که تعدادی می آیند و اعضای اتحادیه ی زنان یهود را در امریکا یکجا ترور می کنند. اینست که گردن کلفتی در امریکای شمالی پر رونق تر است. اما از زاویه‌ء دیگر که نگاه کنیم، در آنجا هم تمدن، تمدن گردن کلفت ها نیست. مردم از بیماری میترسند!

سؤال : به شرایط آلمان برگردیم. موضوع فقط این نیست که بسیاری به خطا با اوضاع کنار آمده اند. نوعی بی هویتی، بی چهرگی دهشتناک در آلمان مشاهده می شود. این از طرفی، به دلیل عدم وجود تخیل (عادت به اوضاع جاری) در میان مردم هم هست که به نوبه خود مسائل جاری جهان را امکان حیات می دهد. این موضوع در دو فیلم آلمانی پدیدار می شود. فیلم های اشتام هایم « Stammheim» و «روزا لوکزامبورگ»، «دادگاه اشتامهایم» (در محکومیت RAF) حتی از جانب من و هم نسلان من که از این نقطه‌ء اوج سرکوب آگاه بوده و آن را پایان دوره‌ء خوشبختی اپوزیسیون خارج از پارلمانی قلمداد می کردیم، به فراموشی سپرده شده است. اما در مورد «روزا لوکزامبورگ»، اکثریت آلمانی هایی که آن را دیده اند این احساس را داشتند که این فیلم یک گزارش از کشور دیگر است. گویی آلمان در آستانه انقلاب سوسیالیستی است و زنی که نقش اصلی را در آن بازی می کند، انگار بازیگر یک فیلم علمی ــ تخیلی است.

اریش فرید : «دادگاه اشتام هایم» دچار برخی ضعفهای سیاسی بود که حتی گروهای چپ هم به آن اشاره کردند. من شخصاً در یادداشتی در نشریه «چه باید کرد» به این فیلم پرداختم. متاسفانه گفته می شود که Ulrike Meinhof «اُلریکه ماین هوف» خودکشی کرده است. امروزه دلایلی در دست است که ثابت می کند آنها خودکشی نکرده اند. خوبی این فیلم اینست که محاکمه ای غیرقابل باور، خطا و بی شرمانه را نشان می دهد. من شك ندارم اگر اینان در محاکمه ای عادلانه تر محکوم می شدند شاید بعضی شان آزاد هم می شدند. اما محاکمه ای که انجام شد، کاملاً غیرعادلانه بود. حتی روزنامه «تایمز» هم متوجه موضوع شد که در قضیه ی «اشتام هایم» دادگستری آلمان خود در برابر دادگاه قرار گرفته بود. واقعیت محاکمه اشتام هایم در فیلم ارائه شده است. اما در مورد فیلم «روزا لوکزامبورگ» باید گفت پیش شرط ها و اطلاعات لازم برای درك موضوع این فیلم وجود نداشت. مطمئناً برخی از بینندگان چیزهایی را از فیلم فهمیدند. بیشتر از همه کسانی از این فیلم بهره گرفتند که اساساً آگاهی از پیش زمینه‌ء موضوع نداشته و بخصوص شناخت مختصری از تاریخ و انقلاب آلمان در سالهای ۱۹/۱۹۱۸ داشتند.

می توان گفت که جامعه امروزی از این امر تغذیه می کند که مردم حافظه‌ء تاریخی شان را از دست بدهند. برشت درترانه ای به این موضوع اشاره می کند. وی در «فاحشه جوان: ماری ساندرز» میگوید:

« سودای نون توی شهر بیداد می کنه/ سازچی امشب حرفهای گنده می زنه/ آخ اگر اونا یك گوش شنوا داشتن، می دونستن که آدم باهاش چه می کنه» از طریق ناآگاهی انسان هاست که جناح مخالف کمونیسم در آلمان، نه فقط از اشتباهات و جنایات واقعی دوران استالینیسم، که تا حدی از دوران پس از آن، از دوام فرهنگ نازیسم هم مایه می گیرد. فقط به این طریق است که آلمان می تواند نیروی تازه بیابد.

مقابله با کمونیسم به طور مثال در این موضوع پدیدار می شود که در پست آلمان تمبری به مناسبت یادبود «روزا لوکزامبورگ» چاپ می کنند و بسیاری از دریافت نامه هایی با این تمبر خودداری می کنند. بسیاری از موارد، پست چنان این نامه ها را با مهر باطل می کند که هیچ نشانه ای از تمبر دیده نمی شود.

سؤال : نکته ای که از نظر من مهم است اینست که هر دو فیلم فاقد پیش زمینه های تاریخی است. جمهوری فدرال آلمان را در سالهای ۶۸-۱۹۶۷، قیام دانشجویی تکان داد. امیدهای بزرگ برای تغییرات بنیادی در جامعه در این دوره پیدا شد و با از بین رفتن این امیدها بود که سرانجام کار به عملیات مایوسانه‌ء RAF و محاکمه‌ء اشتام هایم کشیده شد. درك این موضوع که دوره ای که در فیلم نشان داده می شود (۱۹۶۸) یك امکان انقلابی فوق العاده برای تاریخ آلمان بوده، برای بسیاری مشکل است.

اریش فرید : برای انقلاب در آلمان در سالهای ۱۹-۱۹۱۸ امکانی وجود داشت. اما در سال ۱۹۶۸ نه. این فقط تخیل دانشجویان بود «ساختار قدرت را درهم شکنید، قدرت باید از آنِ شوراها باشد». راه حلی به دور از واقعیت بود. وجود شوراها اساسا در این جامعه عملی نبود وحتی اگر هم بود، نیروهای غربی و شوروی برای از میان بردن آن بر یکدیگر گوی سبقت می گرفتند.

سؤال : هیچ راه حل جدی اجتماعی برای دفاع از آن وجود نداشت؟

اریش فرید : ببینید! اگر ظاهراً می بینیم کارگران مبارزه طبقاتی را دنبال نکرده و یا فقط از نظر اقتصادی آنرا دنبال می کنند، این به معنای آن نیست که جنبه های دیگر مبارزه طبقاتی به فراموشی سپرده شده و به آنها اعتنا نمی شود. درحالیکه در واقعیت این جنبه ها با تمام قوا به پیش برده می شوند. این وضعیت آلمان فدرال است.

سؤال : اریش! در لندن در تبعید زندگی می کنی؟

اریش فرید : نه، در مهاجرت زندگی می کنم. خیلی وقت پیش، زمانی که هنوز این امکان را داشتم که در آلمان اقامت کنم، از این انتخاب صرفنظر کردم، چرا که یکی از همکاران من، نویسنده ی آلمانی زبان ضد فاشیست که دارای تابعیت امریکائی است بارها از آلمان اخراج شد. نمی خواستم به سرنوشت او دچار شوم، چرا که من اطریشی هستم نه آلمانی و دارای تابعیت انگلیسی. امروزه هم دیگر نمی خواهم نقل مکان کنم، بخاطر اینکه بچه های مدرسه ای دارم که نمی خواهند در سرزمین دیگر زندگی کنند. انگلیس امروزی هم مثل آلمان فدرال دارای حکومت اتحاجی است. در میان رهبران حزب دمکرات مسیحی (CDU) و برخی دیگر از احزاب راست، مطمئناً این میل وجود دارد که مثل «خانم آهنین» (تاچر) شوند. مارگرت تاچر تا آنجا که امکان داشت چنان عمل کرد که محافظه کارها انتخابات بعدی را ببازند. اما در آلمان فدرال کنار رفتن هلموت کوهل و اطرافیانش چندان آشکار نیست. تفاوت اصلی در اینجاست که در انگلیس همواره یك جنبش کارگری قدرتمند وجود داشته، درحالیکه جنبش کارگری در آلمان بسیار ضعیف شده و طی سالهای فطرت حکومت هیتلر ــ به دلیل جنگ و دوران رونق اقتصادی تحت حکومت ارتجاعی ــ در حقیقت از میان رفته است.

سؤال : در لندن همزیستی نژادهای مختلف برایم چشمگیر بود. این امر در زندگی روزمره تا چه حد پذیرفته شده و نژادپرستی که امروزه در آلمان قدرت می گیرد، در انگلیس چه نقشی بازی می کند؟

اریش فرید : آن جائیکه سیاه ها و هندی ها در حرفه ای خاص با سفیدها با هم کار می کنند، رابطه ی خوبی میانشان در محیط کار حکمفرماست. آن تبعیض و راسیسمی که در آلمان مثلاً بین ترکها و آلمانی ها در محیط کار و غیره وجود دارد، در اینجا وجود ندارد. اما در انگلیس هم تمایلات نژادپرستانه حضور دارد بخصوص در میان افراد پلیس.

کارل مارکس گفته است جائیکه میان افراد همبستگی پدید نیاید، رقابت شکل میگیرد. این گفته متأسفانه در مورد شرایط انگلیس هم صادق است، و در آلمان فدرال فاجعه بار. در آلمان، بر سر خارجی ها معامله های سیاسی می شود. و به دروغ تك تك سیاستمداران اظهار می کنند که می خواهند این مسئله را خارج از سیاست حزبی قرار دهند. هلموت کوهل و دار و دسته اش در حد خود کوشیده اند تا به کمك تبلیغات نفرت از خارجی، سیاستهای حزبی شان را به پیش ببرند.

موضوع راسیسم در انگلیس گسترده نیست ولی در آلمان گسترده است. نژادپرستی در آلمان در دوران هیتلر به اوج خود رسید و در شکلهای دیگری ادامه پیدا کرد. چنین موردی هرگز در انگلیس وجود نداشته است. در عوض تجاهل استعمارگران قدیمی در میان مردم وجود دارد، هرچند که مستعمره ها را از دست داده اند. در آلمان نیاز هریصانه به جستن انسان های فرودست و تف کردن به آنها ــ تا احساس کنند نسبت به آنها از حقوق بالایی برخوردارند ــ دلیل رفتارغیرانسانی باخارجیهاست.

دنباله در صفحه‌ء ۴۶

http://dialogt.de/

میرزا آقا عسگری

مرزهای ملی و بین المللی ادبیات

مادامی که یك شاعر و نویسنده به زبان مادری خود می اندیشد، آنچه که می آفریند، بیانگر هویت ساختار فرهنگی ملتی است که با آن زبان تکلم می کنند. مثلاً من فارسی می اندیشم، پس به ایران تعلق دارم. زبان فارسی، با قدمت هزاران ساله، خود شکلی است برای بیان یك فرهنگ. فرهنگ ملتی که فراز و نشیب های تاریخی حیرت انگیزی را تجربه کرده است، جنگ مذاهب، جنگ قدرتها، سلطه، نیروهای بیگانه و سلطه بر ملت های دیگر را تجربه کرده است. پس زبان فارسی، زبان هویت من، فرهنگ دیرین سال یك ملت و شناسنامه، یك ملت است. زبان فارسی، زبانی است ملی. امّا آنچه که بعنوان ادبیات و هنر با این زبان ارائه می شود، فقط ملی و بومی نیست.

پرسش این است که ادبیات تا کجا ملی و از کجا بین المللی است؟ هیچ نویسنده، شاعر و اندیشمندی نمی تواند از ملیت و فرهنگ خود بگریزد. فرهنگ ملی، ساختار فکری، تربیتی و عاطفی نویسندگان را شکل می دهد و آنها را با هزار ریشه، آشکار ونهان به خود وصل می کند. اگر نویسنده رشد پایه ای و اساسی خود را در فضای فرهنگی ـ جغرافیایی یك کشور کرده باشد، خواه نا خواه تاحد بسیاری، زندانی آن فرهنگ است. آنچه به مثابه هنر و ادبیات توسط نویسنده و هنرمند تولید می شود، در واقع از شکم فرهنگ ملی اش بیرون آمده و آن را نمایندگی می کند. اولین خصیصه، هنر و ادبیات، بومی بودن آن است. درست مانند ویژگی های یك انسان، که در بدو خودنژادی است. فرزند یك سیاه پوست، از بسیاری جهات، زندانی نژاد خویش است. فرزند یك سفید، سرخ یا زردپوست نیز همین طور. این یك تمثیل است برای آنکه تصریح کنم، ادبیات و هنر، در وهله، نخست، زاده و پرورده، یك روح ملی و بومی است. امّا هنر و ادبیات حاصل نفی و تضاد است. حاصل کنشها و واکنشهای ملی و خاص از سوئی و کنشها و واکنشهای فراملی و عام از سوئی دیگر. یك نفر سیاه یا سفیدپوست نمی تواند با خصوصیات نژادی خود، دست کم با آن ویژگیهائی که شمایل او را می سازند مبارزه کرده و آن را نفی کند. سیاه برای همیشه سیاه و سفید برای همیشه سفید می ماند. امّا ادبیات چنین نیست. ادبیات، میل گریز از چهارچوبهای ملی و بومی را دارد، چون متکی بر نفی و تضاد است. جنبه، پویائی ادبیات، آن را به شاهراه تغییر و تکامل هدایت می کند.

بزرگترین ویژگی هنر و ادبیات، خصلت نفی آگاهانه است. نفی ئی که موجب درگیری این دو با سکون، قدرت، استبداد، مسخ شدگی و مرگ میشود. موجب درگیری با نابسامانی در سامان هستی. این درگیری، به ادبیات و هنر خصلت اجتماعی میدهد. آن ها را به میدان نبرد برای تغییر و تکامل می کشاند. گرچه ادبیات در پیوند با زنجیره ای از روندها، رویدادها و خصایص فرهنگ ملی است، ولی در اندیشه، فراروئی از محفظه، مضامین ملی و منطقه ای است. به نوعی می توان گفت ادبیات در همان حال که فرزند خلف یك فرهنگ و ملت است، فرزند ناخلف آن نیز هست. چیزی بنام هنر و ادبیات بسته، خنثی، غیراجتماعی و بی تفاوت وجود ندارد. در تحلیل نهائی، ادبیات جانب یکی از مؤلفه های اندیشگی، اجتماعی و انسانی را می گیرد. نفس آفرینش ادبی ــ هنری، موضعگیری در برابر نابسامانی هستی است. حتی اگر نویسنده به دفاع از هستی اجتماعی و معنوی موجود بپردازد و اثرش فقط جنبه، اثباتی داشته باشد، خواه نا خواه در این درگیری دشوار شرکت کرده است. یعنی جانب آنچه را که هست گرفته و در برابر آنچه از موقعیت موجود انتقاد کرده و خواستار دگرگونی آن است سنگر می گیرد. از اینجاست که خصلت جهانی بودن و جهانی شدن هنر و ادبیات آغاز می شود. چون جهان کوچك و کنونی ما، نه مجموعه ای پراکنده و مجزا، که یك کل بهم پیوسته است. چون انسان، نه یك موجود بومی، که یك پدیده، جهانی است. کشور نیست که مرز داشته باشد. مرزها می توانند زمین را بشکلهای گوناگونی تقسیم و یا پاره پاره کنند امّا نمی توانند ادبیات و هنر را در خود محصور کنند. تولد، زیستن، و مرگ اموری بومی و ملی نیستند. عشق،نفرت، ستمگری و ستم ستیزی اموری بومی و ملی نیستند. آزادی، صلح و عدالت، اموری بومی و ملی نیستند. زیبائی، زشتی، تراژدی و کمدی اموری بومی و ملی نیستند. و ادبیات و هنر به این مقولات متکی اند. پس نمی توانند ملی و بومی بمانند.

ادبیات و هنر، دو خصلت متضاد دارند. خصلت بومی، چون از زهدان یك زبان، فرهنگ و ملیت خاص متولد می شوند و خصلت جهانی، چون به امور انسانی، همه مکانی و همه زمانی متکی اند. نتیجه، این تضاد، پلی است که هنر و ادبیات میان ملت ها برقرار می کنند تا آنها را به وحدانیت انسان رهنمون شوند. هر هنرمند و ادیب ایرانی، در درجه، نخست ایرانی است، چون فرهنگ و تاریخ و ملیت خود را نمایندگی می کند، و مثلا نروژی است چون از پدیده ها و مسائلی سخن می گوید که نروژی هم هستند. هر نویسنده و هنرمند نروژی، در درجه، نخست نروژی است، چون حامل مؤلفه های فرهنگ و سرزمین خویش است و مثلاً ایرانی است چون از ریزترین تا درشت ترین مؤلفه های انسان وجهان حرف می زند.

اگر هنر و ادبیات در ابتدا زندانی مرزهای زبانی و ویژگی های بومی است، در وجه محتوائی (اندیشه و احساس) به جانب جنبه های عام و جهانی حرکت می کند. سیاستمداران برای حفظ، تثبیت و یا گسترش مرزهای جغرافیایی و اقتصادی می جنگند و نویسندگان برای برچیدن مرزهای فرهنگی. هنر و ادبیات، در عین آنکه خصایص ملی دارند، علیه ملیت گرائی بیمارگونه، علیه برتری نژادی و نژادپرستی می جنگند.

خصلت نفی انتقادی ادبیات، در زاد و بوم نویسنده، او را با نیروها و مؤلفه های مورد انتقاد رو در رو می کند. چنانچه حکومت ها و نهادهای اجتماعی را تاب تحمل انتقاد نباشد، نویسنده را سرنوشتی جز زندان، بایکوت، مرگ یا تبعید نمی ماند. تاریخ، شاهد هزاران نمونه، تلخ و دشوار زندگی کسانی است که به سکون و زشتی تن درنداده اند. از بین آنان، پرشمارند، نویسندگان و هنرمندانی که از نظر جغرافیائی، تبعید شده اند، بی آنکه وطن فرهنگی خود را گم کنند. ادبیات در تبعید، بخاطر شرایط ویژه اش، بر جنبه های فراملی، توجه افزونتری دارد، بی آنکه بتواند از نوستالژی دردناك ملی رها شود. اینگونه ادبیات، پلی است که پرده های زبان را پس می زند تا پنجره های گوناگون، به روی یکدیگر گشوده شوند.

بسیاری از نویسندگان، با وجودی که به ملت ها و فرهنگ های گوناگونی تعلق داشته و گاه از وجود یکدیگر کمترین اطلاعی ندارند، کپی یکدیگر به نظر می آیند. این نشان می دهد که بویژه نویسندگان و هنرمندان همعصر، کارمایه ی مشترکی دارند. به تعبیری دیگر، ملت ها، بعنوان واحدهای رنگارنگ خانواده، بشری، درگیر مسائل و مشکلات یگانه یا همانندی هستند. ادبیات و هنری که صدای ملت خویشند، همزادان بین المللی فراوان دارند. دنیای کنونی ما، بر غم اینهمه تغییر و تحولات شگفتی که بویژه در چندساله، اخیر بخود دیده است، پنجه در پنجه، معضلاتی دارد که گوئی ابدی اند. نه قدرت یابی نظام سوسیالیستی توانست مشکل بی عدالتی، گرسنگی، دموکراسی و عدالت را برطرف کند و نه فروریختن آن. در واقع، دعوا بیشتر بر سر قدرت است که بین نظامها و گروههای کوچك حکومت کننده جریان دارد. آنانی نیز که جهانیان را از خرس سرخ قطبی می ترساندند، نه تنها گلی بر سر جامعه، جهانی نزدند، بلکه هرجا که شرایط مناسبی حاصلشان شد به سرکوب و غارت ملتها پرداختند. نه رهبران سیاسی و نه نظامهای حکومتی، در هیچ کشوری به وعده هائی که به مردم دادند عمل نکردند. با جرات می توانم بگویم که فقط ادبیات و هنر به آرمانها و اندیشه های خود وفادار ماندند. هنوز قلم افلاطون را در دست این یا آن متفکر، قلم شکسپیر و سروانتس را در دست این یا آن نویسنده و قلم حافظ و گوته را در دست این یا آن شاعر امروز می بینیم که مضامین واحدی را با زبانها و صور تازه ای بیان می کنند. هنوز مدینه، فاضله، افلاطون ــ از جنبه های خیالپرورانه، آن که بگذریم ــ در هیچ کجا تحقق نیافته است. هنوز غلاتی که برای جلوگیری از سقوط قیمت ها سوخته یا به دریا ریخته می شوند به بیافرا و اتیوپی نرسیده اند. هنوز اعلامیه، جهانی حقوق بشر بعد از چهل سال به چین یا به کشورهای حوزه، خلیج فارس نرسیده است. حال آنکه نفت خلیج فارس طی دو سه هفته به آمریکا و اروپا رسیده و مصرف هم می شود!

هنوز عیسی مسیح بر صلیب مانده است و سلمان رشدی در مخفی گاهش. هنوز پوست آکنده از کاه بابك، آزادیخواه ایرانی بر دروازه، بغداد آویزان است و روح ناظم حکمت در تبعید گاهها سرگردان است. هنوز از زخمهای فدریکو گارسیا لورکا خون می چکد و صدها نویسنده، شاعر، هنرمند در تبعیدگاههای خود پیر میشوند. و ادبیات و هنر که انگیزه ای جز تعالی انسان و بهبود موقعیت او ندارند درگیر این نابسامانی ها هستند. نابسامانی هائی که در هر کشور، شکل و لباس و ویژگیهای خود را داشته، امّا، ماهیت و سرشتی جهانی دارند. بدینگونه است که ادبیات و هنر از خاص به عام، از جزء به کل و از ملی به بین المللی حرکت می کنند. بدینگونه است که هنر و ادبیات، نه تنها زخمهای دیرینسالی بر پیکر دارند، شلاقهای آشکار و نهان عصر خود را هم دریافت می کنند. مضامین همانند و یکسان هنری و ادبی نشان می دهند که ادبیات و هنر خصلتی جهانی و فراملی دارند، هرچند که زمینه، پیدایششان، جغرافیای فرهنگ بومی است. هر اثر ادبی همانند انسانی است که جهان را با زبان محلی خود بیان می کند.

http://dialogt.de/

دختری که نامش را گم کرده بود

آنی ام.خ.اشمیت

ترجمه: نسیم خاکسار

روزهای یکشنبه که «توم» با پدرش به کلیسا میرفت، از جلو دیوار بلندی می گذشتند. میان دیوار دری هم بود. توم می پرسید: «چی پشت آن در است؟» پدرش می گفت: «پسرم، من اصلاً دری در این دیوار نمی بینم».

اما توم در را به روشنی می دید. یك بار، وقتی پدرش با خادم کلیسا داشت حرف میزد، دستش را از دست پدرش کشید بیرون و از آن در رفت تو، کورمال کورمال راهروی تاریکی را طی کرد تا به در دیگری رسید. آن را که باز کرد وارد اطاق شد، دختری پشت میز نشسته بود؛ آن طرف میز، روبروی دختر، یك خرگوش صحرائی کت و گنده دیده میشد. خرگوشی کت و گنده که سیگارش را سر چوب سیگار بلندی گذاشته بود، پا روی پا انداخته بود و سیگار دود می کرد. سر جفت شان به بازی شطرنج گرم بود.

توم گفت: «سلام».

خرگوش گفت: «سلام، بیا کنار ما بشین».

توم نشست و به دختر نگاه کرد. دخترك چشمان بسیار غمگینی داشت. توم پرسید: اسمت چیه؟».

دخترك زد زیر گریه و اشك ریزان صورتش را توی دست هایش قایم کرد.

خرگوش گفت: «آنچوچك! این هم سئوال بود که حالا از او کردی؟»

توم گفت: «م م من نمی خواستم گریه اش بیندازم، فقط اسمش را پرسیدم.»

خرگوش گفت: «مشکل همین است. او اسمش را گم کرده و تا وقتی هم پیدایش نکند، باید اینجا بنشیند و تا قیام قیامت شطرنج بازی کند. ما مجبوریم منتظر بمانیم تا به ما تلفن کنند». و با چوب سیگارش به گوشه ای که تلفن در آنجا قرار داشت اشاره کرد.

توم پرسید: «چه کسی قرار است به او تلفن کند؟»

خرگوش گفت: «ما اصلا نمی دانیم. به امید روزی نشسته ایم که تلفن زنگ بزند و کسی اسمش را تلفنی به ما بگوید. به محض اینکه این اتفاق افتاد، او هم آزاد میشود.»

توم من من کنان گفت: «م م من خ خ خیلی دوست دارم کمکش کنم، شاید بتوانم...؟»

خرگوش با عصبانیت گفت: «انچوچك! تو خودت او را به گریه انداختی. حالا تا چند روز همین طور زار می زند. یالاّ بزن به چاك!».

توم بی صدا از اتاق بیرون رفت، راهروی دراز را دوباره پیمود، در را باز کرد و بیرون زیر آفتاب درخشان ایستاد. پدرش که هنوز گرم حرف زدن با خادم کلیسا بود؛ متوجه غیبت او نشد، دست هم را گرفتند و وارد کلیسا شدند.

اما توم نمی توانست دخترك را از یاد ببرد. از ذهنش می گذشت: جراتش را ندارم که دوباره سری به او بزنم، اما هر طور شده باید اسمش را پیدا کنم. و بعد باید به او تلفن بزنم و اسمش را به او بگویم. اما چطور میشود اسمش را پیدا کرد؟ شاید «ماریته» صدایش می کردند، شاید هم گرترود، شاید هم رامونا... چطور میشود فهمید. فکرکنان به باغچه پشت خانه شان پا گذاشت. نزدیك به انبار، گل سرخی را دید؛ گل سرخی زیبا و شگفت انگیز. در کنار گل لوحه چوبی کوچکی دیده میشد، که این نام روی آن حك شده بود: کارملیتا. کارملیتا نام آن گل سرخ بود. از خیال توم گذشت: نکند اسمش کارملیتا است. خوش هم عین یك گل سرخ است. چه بهتر که به او تلفن بزنم و کارملیتا صدایش کنم. رفت تو و در انتهای راهرو، جایی که تلفن قرار داشت، ایستاد. آن جا، کنار جاکلامی و روی چهارپایه ای کوچك خرگوش صحرائی نشسته، پا روی پا انداخته و به سیگارش که سر چوب سیگاری بود پك می زد. خرگوش متفکرانه نگاهی به او کرد و گفت: «شماره تلفنش هفتا صفر است».

توم بهت زده گفت: «آه» و شروع کرد به شماره گرفتن. اما هنوز شماره سومی را نگرفته بود که خرگوش با کمال خونسردی گفت: «یادت باشد که اسمش کارملیتا نیست».

توم دوباره گفت: «آه» و گوشی را سر جایش گذاشت. سرش را در دست هایش پنهان کرد و آه کشید. پرسید: «پس اسمش چیه؟» اما سرش را که بلند کرد، خرگوش صحرایی رفته بود.

توم غمگین از خانه پا بیرون گذاشت و سرگردان در شهر پرسه زد. ازاین خیابان به آن خیابان رفت و از نزدیك کلیسا سردرآورد. و در پشت کلیسا گورستانی متروك بود، جائی که پیچکها بر سر سنگ قبرها و صلیب هایش می روییدند. پسرك از کنار گورهای قدیمی گذشت و سنگ قبر کوچکی نظرش را جلب کرد که روی آن نوشته شده بود: جودیت، یازده ساله.

توم فکر کرد: شاید اسمش جودیت است. دخترك مثل سنگ گورستان رنگ پریده و غمگین است. باید جودیت نامیده شود. توم برای رفتن بخانه و تلفن کردن عازم گذشتن از دروازه بود که بر سنگ قبری، خرگوش صحرایی را دید. خرگوش که چهارزانو بر سنگ نشسته و او را نگاه می کرد با خشونت گفت: «اسمش جودیت نیست».

توم به خانه رفت و آن شب نتوانست بخوابد. سر بر بالش، یکسر نام های دختران را می شمرد: آماندا و روزه لیندا و یانکه و مارجولین و لیزبت و استر و خوده لیوه و مین چه. ماه از میان پنجره می تراوید؛ پسرك که دیگر تحمل ماندن در رختخواب را نداشت، به اتاق نشیمن رفت. تاریك بود. اما ماه میز تحریر کوچك چوبی قدیمی مادرش را که از ریشه درخت ساخته شده بود، روشن میکرد. یك جفت گوش خرگوشی صحرائی در جائی در پشت مبل ها بنظرش رسید. یکی از کشوها را بیرون کشید و چشمش به دفترچه یادداشت مادرش افتاد.

دفترچه خیلی قدیمی بود! مال سالهای پیش. شروع به ورق زدن آن کرد. در صفحه اول نوشته شده بود: کشیش در ساعت یازده و نیم برای نوشیدن قهوه به اینجا می آید. در صفحه بعد آمده بود: به باغبان دو فلورن و هفتادو پنج سنت پرداخت شود. مادرش همه چیزها را در آن نوشته بود تا آن ها را فراموش نکند. اما همه آن ها مربوط به گذشته می شد. توم می خواست دفترچه را دوباره سر جایش بگذارد، که ناگهان چشمش به خطی خرچنگ قورباغه ای افتاد که با شتاب نوشته شده بود. آن را خواند: خریدن شیره قند توسط توم و تین چه.

ناگهان خیلی روشن همه چیز را برابر چشمش دید. هنوز کوچك بود و باید همراه تین چه دختر کوچك همسایه شان به خرید میرفت. کوچه ای را بیاد آورد که با هم آن را طی کرده بودند. بیاد آورد که با هم وارد دکان بقالی کوچکی شدند، دکانی که پشت پیشخوان اش پیرزنی مو سفید با صورتی پر از چین و چروك ایستاده بود... و بعد از آن دیگر چیزی را بیاد نمی آورد. فقط میدید که حالا خیلی خوشحال است و دارد به سمت راهرو که تلفن در آن جا قرار داشت می رود. چراغ را روشن نکرد، زیرا از نور ماه همه جا به اندازه کافی روشن بود. توم هفت بار شماره صفر را گرفت. با صدای آرامی گفت: «آلو، تین چه تو آن جائی؟».

و صدائی در تلفن گفت: «خودم هستم، توم».

توم پرسید: «می توانم بیایم تو را ببینم؟»

صدا گفت: «من پهلوی تو هستم، کنار دستت را نگاه کن!»

توم نگاه کرد و اکنون تین چه دخترك همسایه شان، دخترکی که نامش را گم کرده بود بر آن چهارپایه کوچك نشسته بود.

دخترك خندید و او را بوسید. گفت: «توم، متشکرم. راستی پیرزنی را که در دکان بقالی کار میکرد بیاد می آوری؟ زنك جادوگر بود، مرا زندانی کرد و اسمم را ازم گرفت، و تو اسمم را به من برگرداندی».

هردو با هم بیرون رفتند. ماه داشت بی رنگ میشد و مشرق آسمان از سرخی به رنگ خون در آمده بود. خورشید طلوع میکرد و مردم از خانه ها بیرون میزدند.

آن ها بانگ می زدند: «این همان دختر است، دختری که مدت ها پیدایش نبود، دخترك کوچولو، حالا باز اسمت چیست؟»

دخترك گفت: «تین چه» و دستش را روی شانه توم گذاشت و با هم از برابر کلیسا گذشتند. آن جا در را دیدند و خرگوش صحرایی را که در برابر آن ایستاده بود. خرگوش صحرایی چوب سیگارش را از دهانش درآورد، رفیقانه برای آن ها دست تکان داد و بعد از در تو رفت. توم میخواست به دنبالش برود، اما تین چه گفت: «نرو، توم، دری توی دیوار نیست».

تین چه درست می گفت، دری در دیوار نبود.

http://dialogt.de/

روزهای تلخ

عباس سماکار

بعداز ظهر ماه اگوست چهره ای گرمازده و مأیوس داشت. شهر از شدت رطوبت و حرارت هوا خفته و ساکت بود. از آن بعدازظهرهایی بود که هیچ اتفاقی نمیافتد و بیهودگی از سروپای همه چیز می بارد. مجبور بودم کار کنم. خیابانها خلوت بود و صدایی شنیده نمیشد. بنظر میرسید با شروع فصل تعطیل، شهر یکباره میمیرد و زندگی به چیزی مشکوک تبدیل میشود. مثل این بود که آدم جامانده باشد. هیچ چیز نمی توانست این احساس را از بین ببرد که نرفتن به تعطیلات چیز جالبی نیست. با این حال وقتی فکر میکردم که کار در آن گرمای خفه کننده دردی را دوا میکند، به بی رحمی تیغ آفتاب داغی که بر همه چیز فرود می آمد، لبخند مصنوعی میزدم. ایستگاهی که در آن ایستاده بودم جای پرتی بود. از پشت درختها، رودخانه پیدا بود و مثل پارچه مونجوق دوزی برق برق می زد. انگار هزاران خورشید ریز و درشت در آن پاشیده بودند. بادی نمی وزید. ولی برگهای ریز درختهای تبریزی بر دمبرگ های بلند خود می چرخید و مثل پولك های دورنگ خود را نمایش میداد. غیر از من چهار تاکسی دیگر در ایستگاه انتظار میکشید. همینکه تاکسی جلوئیم رفت، ماشین را روشن کردم و کمی جلوتر رفتم. صدای موتور لحظه ای سکوت را شکست و دوباره همه چیز ساکت شد. نفر دوم بودم و حدس می زدم تا نوبتم بشود میتوانم چرتی بزنم. اما نشد. گرم بود. از سقف تاکسی جلویی دودی بیرنگ برمیخاست که تصویر خیابان را می شکست و به آتش سوزی در فیلم ها شباهت داشت. سوت سکوت را می شنیدم و پرنده پر نمیزد.

بعد از مدتی وقتی نوبتم رسید، یك زن آمد در را باز کرد، ولی سوار نشد. فقط میخواست آدرسی را بپرسد. روی نقشه خیابان مربوطه را باو نشان دادم و دوباره بانتظار نشستم. چند لحظه بعد مردی پیش آمد که در آن گرما کُت کلفتی به تن داشت و پیدا بود که یك آستینش خالی است. چندبار نگاهم کرد. معلوم بود تاکسی می خواهد. اما من دلم نمیخواست چنان مسافری داشته باشم. مرد نزدیك شد ولی بدون آنکه بطرف من بیاید، از کنارم گذشت و براهش ادامه داد. خوشحال شدم که تاکسی نخواسته است. کمی که رفت دوباره برگشت نگاهم کرد. نفهمیدم چرا آنقدر نگاه می کند. او را نمی شناختم و فکر نمیکردم جایی دیده باشمش. سر چهارراه دوباره برگشت و نگاهم کرد و بخیابان دیگر پیچید. وقتی رفت فکر کردم او مالیخولیای بعدازظهر ماه آگوست بود.

عاقبت یك زن و مرد جوان سوار شدند. هردو در صندلی عقب نشستند. از آینه دیدم که بشدت ساکت و اخمو هستند. تاکسیمتر را روشن کردم و راه افتادم. میشد با اشاره به گرمای هوا صحبت را شروع کرد. ولی در آن حالت من هم دوست نداشتم حرف بزنم. خیابانها خلوت بود و من بسرعت میراندم. نیمی از مسیر در سکوتی عمدی گذشت. بعد شنیدم که آندو با هم پچ پچ میکنند. مرد دستهای خالکوبی شده داشت و هنگام صحبت نیز همچنان اخمو بود. ولی زن بچه سال تر مینمود و مطیع و آرام بنظر میرسید. پیدا بود با هم قهرند و باین سادگی ها با هم کنار نخواهند آمد. چند لحظه بعد صدایشان بلند شد. سپس سروصدا آنقدر بالا رفت که معلوم بود حسابی مشاجره میکنند. به رسم راننده های آلمانی، همچنان نخواستم به آنها توجه کنم. اما با شنیدن صدای جیغ زن برگشتم و اعتراض کردم. مرد حالت هجوم داشت و خشونتی آشکار در چهره اش دیده میشد. با لحن خشنی از آنها خواستم که ساکت باشند و باعث تصادف نشوند. تهدید کردم که در غیر آنصورت، پیاده شان میکنم. مدتی ساکت شدند. در واقع مرد دست از سروصدا و هجوم برداشت. ولی بعد باز پچ پچ شروع شد و از آینه دیدم که مرد ناگهان شروع به زدن زن کرد. دختر بشدت ترسید و درخود فرو رفت و مرد با کف دست چند ضربه محکم به سر و صورت او کوبید. محکم ترمز کردم و پیاده شدم و در عقب را باز کردم و با تحکم از آنها خواستم پیاده شوند. زن سر و صورتش را هنوز با بازوهایش پوشانده بود و مرد که از نگاه خشن و مخرش من میگریخت، ساکت و مطیع بنظر میآمد. مدتی طول کشید تا بخودشان آمدند و پیاده شدند. زن تحقیر شده بود و خجالت میکشید. مرد نگاه پر از خشمی باو انداخت و چند فحش ناجور داد و با قدمهای بلند و عصبی دور شد. تاکسیمتر همچنان کار میکرد و اعدادی را نشان میداد. فکر کردم آنرا خاموش کنم و بروم. ولی وضع زن که گریه میکرد مانع از حرکتم شد. آنقدر ایستادم تا آرام گرفت و نگاهی بمن انداخت. یك بسته دستمال کاغذی از ماشین درآوردم و جلویش گرفتم. یکی را برداشت و دماغ و چشمش را پاك کرد و آه کشید. پرسیدم: «آیا میخواهید به مسیرتان ادامه بدهید؟» بدون آنکه جواب بدهد در جلو را بازکرد و سوار شد. گفتم: «کجا بروم؟ همان آدرس قبلی؟» گفت: «نه!» بعد مکثی کرد و آدرس یك اردوگاه پناهندگی را داد. جایی بود تقریباً خارج از شهر. ماشین را روشن کردم و راه افتادم. کمی که رفتیم گفت: «میتوانم یك دستمال دیگر بردارم؟» بسته دستمال را بدون حرف باو دادم. یکی درآورد و دوباره دماغش را پاك کرد. هنوز عصبی بود و مرتب دماغش را تند و کوتاه بالا میکشید. نمیخواستم با نگاه کردن به چهره اش، اذیتش کنم. گفت: «این آلمانیها خیلی مزخرفند!» برگشتم و دیدم مظلومانه نگاه میکند و حالت دخترچه ها را دارد. لبش در اثر ضربه زخمی شده بود و مرتب با دستمال روی آن فشار میداد و خونش را میگرفت. پرسیدم: «اهل کجا هستید؟» گفت: «لهستان». گفتم: «اینجا چکار میکنید؟ پناهنده هستید؟» گفت: «آره!» گفت: «میدانی، زندگی چیز کثیفی است!» گفتم: «بله. زندگی سخت است. این دوست شما آلمانی بود؟» گفت: «آره. آدم مزخرفی است. حالا هم که دیدی!» دوباره نگاهش کردم. بنظر می آمد از اینکه جلوی من کتك خورده شدیداً تحقیر شده است. دلم برایش سوخت. نگاهی بمن انداخت و خیلی خودمانی پرسید: «لبم پاره شده؟» گفتم: «نه زیاد نیست» باز روی آن را فشار داد و حرفی نزد.

به محل اردوگاه رسیدیم. ساختمان چندین طبقه ای بود که از سر و روی آن آشغال و بدبختی می بارید. ساختمان را تا نیمه دور زدم و جلوی حیاط که سایه دار بود و با یك ردیف میله زنگ زده، بعنوان نرده، محدود میشد ایستادم. در ورودی، روبروی ما بود. زن گفت: «می بخشی! میتوانی چند دقیقه صبر کنی که من بروم پول بیاورم؟» از شنیدن این حرف وارفتم. اولین بار نبود که چنین چیزی را می شنیدم. بارها پیش آمده بود که رفته بودند پول بیاورند و دیگر برنگشته بودند. از روی ناچاری نگاهی باو انداختم و گفتم: «ولی خواهش میکنم عجله کنید» تند گفت: «حتماً، حتماً تا دو دقیقه دیگر برمیگردم» و بسرعت بسمت ساختمان دوید و وارد شد. نگاهی به آن مجموعه بنا انداختم. حداقل هزار نفر در آنجا زندگی میکردند. بعید مینمود که از ابتدا این ساختمان را بمنظور اسکان پناهندگان ساخته باشند. بنظر میرسید آنرا بعداً به چنین کاری اختصاص داده اند. ولی معلوم نبود آنهمه اطاق تنگ در تنگ هم را از اول برای چه بنا کرده اند. در سایه عظیم ساختمان، حیاط چرك و دلمرده و پر از آشغال بود. در آن ساعت روز کمتر کسی رفت و آمد میکرد. ساختمان، در ورودی بزرگ و شیشه ای پی داشت که از دور میشد دید که سالهاست رنگ نخورده است. از ماشین پیاده شدم و در باریکه موزائیك کاری شده ای که از لابلایش سبزه بیرون زده بود، شروع به قدم زدن کردم. جلوتر روی زمین آبی جمع شده بود که لجن دار بچشم می آمد و در سایه، رنگی سبز ـ آبی داشت و آنطرفتر، از کنار آب چند تیرآهن بیرون میآمد و بالا میرفت و شکل یك طاق را میساخت و دوباره بسوی زمین باز میگشت. چیزی بود مثل یك طاق پیروزی، با آهن زنگ زده و پوسیده که علت ساخته شدنش معلوم نبود. در ورودی باز شد و دختر بچه کوچکی بیرون آمد و همانجا جلوی در ایستاد. نگاهی به ساعتم انداختم. سه دقیقه میگذشت و هنوز زن نیامده بود. مردی سیه چرده و لاغر با موهای وزوزی، بسرعت از کنارم گذشت و وارد ساختمان شد. آهسته بطرف در ورودی براه افتادم. جلوی در دیدم که دخترچه، عینك ذره بینی کلفتی به چشم دارد و از پشت آن سیاهی چشمانش درشت و تابه تا است. همینکه دید نگاهش میکنم، خجالت کشید و در را بازکرد و رفت. نگذاشتم در بسته شود. رفتم تو و به راهروهای هر دو طرف سالن ورودی نگاهی انداختم. راهروهایی بود طولانی که در آنها، درهای بسته اتاقها کنار هم قرار داشت. بوی مانده و آزار دهنده ای فضا را آکنده میساخت. تصور زندگی در آن بوی کند، نفرت آور می نمود. غیر از صدای ریختن آب دستشویی که در راهروها می پیچید، صدای دیگری بگوش نمیرسید. بنظر میآمد در آن ساعت همه خواب هستند. از زن خبری نبود. فهمیدم باز گول خورده ام و بی خود انتظار میکشم. پلکان بزرگ و مارپیچی طبقات را بهم وصل میکرد. نمیتوانستم حدس بزنم، که او در کدام طبقه و اتاق زندگی می کند. افسوس خوردم که چرا اسمش را نپرسیده ام. گفتم: «مادرسگا نمیگن پول نداریم که حداقل آدم منتظر نمونه!» بخصوص از آن لجم گرفته بود که مرا «تو» خطاب کرده و آنقدر با من خودمانی حرف زده بود. راه افتادم که بیرون بیایم ولی صدای ناگهانی زدوخورد و داد و فریاد و جیغ بگوشم رسید. ایستادم و بصدا که نزدیك میشد گوش دادم. لحظه ای بعد یك زن کاملا لخت را دیدم که از پله ها پائین میدوید و مرتب جیغ میکشید. پشت سرش مردی با

←

کارد آشپزخانه میآمد و پشت آنها عده دیگری میدویدند. زن لُخت، پائین پله ها که رسید پایش پیچ خورد و بزمین افتاد و مرد چاقو بدست، او را در آن حال که دید بسرعتش افزود. از حیرت خشک شده بودم. میدیدم که جلوی چشمم انسانی بدست انسان دیگر کشته میشود. اما قبل از آنکه اتفاقی بیفتد، آنها که از پشت می آمدند مرد چاقو بدست را از پشت گرفتند و با یك ضرب، چاقو را از دستش خارج کردند. ولی او وحشی تر از آن بود که بشود مهارش کرد. مانند یك خرس زخم خورده نعره میکشید و تقلا میکرد. نتوانستند نگهش دارند. خودش را خلاص کرد و به زن رساند و چنان لگدهای پی در پی و محکم و مهلکی ببدن لخت او زد که گفتم «مرده». زن از درد نعره میکشید. مرد را دوباره از پشت بغل کردند و از آنجا دورش ساختند. ولی او دست از تقلا برنمیداشت. وقتی دقت کردم دیدم؛ او همان مرد سیاه چرده ایست که از کنار تاکسی رد شد و با عجله از در شیشه ای بدرون رفت. مرد نیمه لخت دیگری با سر و روی خونی از پله ها پائین آمد. مرد سیاه چرده تا او را دید باز به نعره افتاد و حمله کرد. ولی مرد دوم فوراً برگشت و بسرعت از پله ها بالا دوید. چند بچه آن وسط گریه میکردند و در شلوغی آدمهایی که با لباسهای گشاد و خانگی و پای برهنه از اتاقها بیرون زده بودند، کسی بآنها توجه نداشت. متوجه شدم کسی صدایم میکند. برگشتم دیدم مسافرم است. خیلی عذرخواهی کرد که دیر آمده است. گفت که مدتی هم در حیاط دنبالم گشته است. گفتم «اشکالی ندارد» و با او بیرون آمدم. از آن صحنه جاخورده بودم. علت دعوا را پرسیدم. او هم اطلاع دقیقی نداشت. ولی حدس میزد مرد سر بزنگاه رسیده و زنش را با یکی دیگر غافلگیر کرده است. در حالیکه همچنان در بهت بودیم به تاکسی رسیدیم. تاکسیمتر مبلغ هژده مارك را نشان میداد. زن یك اسکناس بیست مارکی بمن داد و من هم دو مارك پسش دادم. خداحافظی کردم و خواستم راه بیافتم که گفت: «من را تا شهر میبری؟» لبخند زدم و پرسیدم: «پول همراه داری، یا باید بازمنتظر بمانم بروی بیاوری؟» خندید و گفت: «منظورم مجانی است. فقط همین دو مارك را دارم» سکه دو مارکی را که میان دو انگشتش گرفته بود، نشانم داد. خنده ام گرفت. تا آنزمان کسی از من نخواسته بود مجانی سوارش کنم. گفتم: «بیا بالا. تا اولین ایستگاهی که بخواهم بایستم، میبرمت». کنار دستم نشست و در را بست. راه افتادم. در یك نگاه دیدم دست و رویش را شسته و موهای حاشیه صورتش هنوز خیس است. روی زخم کنار لبش را هم خونابه زردرنگی گرفته بود و خود زخم کبود و باد کرده و براق بنظر میآمد. پرسیدم: «در لهستان چکاره بودی؟» گفت: «هیچکاره. تازه دیپلم گرفته بودم آمدم اینجا، شاید برایم بهتر باشد.» بعدا از توی کیفش یك عکس درآورد و بطرفم گرفت. عکس را گرفتم و همانطور که رانندگی میکردم نگاهی بآن انداختم. یك عده دختر همسن و سال بردیف جلوی یك رستوران دریایی ایستاده بودند و می خندیدند. با انگشت به نفر وسطی اشاره کرد و گفت: «من این هستم» قیافه اش در عکس فرق میکرد. خوشگل تر بود و یك سیگار روشن نشده را ناشیانه جلوی لبش گرفته بود و به دوربین نگاه میکرد. عکس را باو پس دادم. آنرا گرفت و در کیفش گذاشت. بعد پرسید: «بیست مارك به من قرض میدهی؟» گفتم: «چی؟» گفت: «بیست مارك قرض میخواهم» خندیدم. مستقیم و بدون خجالت نگاهم میکرد و منتظر بود جواب بدهم. گفتم: «پول را برای چه میخواهی؟» گفت: «لازم دارم. قول میدهم برگردانم. آدرسم را که بلدی. بعداً بیا بگیر» باز خندیدم. ولی گفتم: «باشه، به ات میدم» جلوی یك فروشگاه گفت: «لطفا اینجا نگه دار» نگه داشتم. بیست مارك را گرفت و گفت: «یکدقیقه صبر کنی، میآیم» صبر کردم تا برگشت. یك بطر عرق خریده بود و درش را باز کرده و از آن می نوشید. آمد و سوار شد. گفت: «یك قُلپ میخواهی؟» گفتم: «نه! باید کار کنم» یك جرعه نوشید و در شیشه را بست. گفتم: «تا کجا میخواهی بروی؟» گفت: «خودم هم نمیدانم. میشود یك کمی دیگر برویم؟» راه افتادم و اینبار در سکوت بسوی مرکز شهر راندم. وقتی به جایی که آن مرد جوان پیاده شده بود رسیدیم، گفت: «میشود اینجا نگه داری؟ همینجا پیاده میشوم» گفتم: «کجا میخواهی بروی؟» گفت: «میروم پیتر را پیدا کنم!» گفتم: «همان پسره را؟» گفت: «آره!» پرسیدم: «خانه اش همین طرفهاست؟» گفت: «نه، ولی فکر میکنم تو آبجوفروشی ها پیدایش کنم» گفتم: «دوستش داری؟» رویش را برگرداند و نفس بلندی کشید. صبر کردم تا رویش را برگرداند و دماغش را بالا کشید. لبخندی زد و خواست شماره تلفنش را بمن بدهد. گفتم: «احتیاجی نیست. بیست مارك مال خودت» پیاده شد و لبخندی زد و در هوا بوسه کوچکی برایم فرستاد و رفت. از پشت نگاهش کردم. قامتش در هرم گرمائی که از زمین برمیخاست میلرزید و مانند خطوط یك طرح، بر زمینه تصویر خیابان محو میشد.

سپتامبر ۹۱ ـ مونیخ

دنباله صفحه ۷

تکرار یك روند

اعلام لغو شرایط تصویب فیلمنامه برای ساخت فیلم در سال ۶۷ در آغاز چنان غیرمنتظره بود که تا مدتی دست اندرکاران سینما هنوز آنرا باور نداشتند، مطمئناً در شرایط کنونی نیز بسیاری از لغو شرط مجوز برای انتشار کتاب دچار همان ناباوری هستند، اما نتایج حاصله از تجربیات رهایی فیلمنامه از قید تصویب و عواقب منفی آن که جز تسلیم پذیری، خودسانسوری و روحیه انفعال را در جامعه هنری ایران بدنبال نداشت، نمی تواند ما را با پذیرش خوش باورانه اطلاعیه جدید، دلخوش کند. ما که نحوه جدید فرودآمدن تازیانه سانسور و خودسانسوری را بر فیلمنامه ها و فیلم هایمان تجربه کرده ایم، باید با ژرف بینی همان تجربه ها، با دل نگرانی دوستان اهل قلم نسبت به آتیه کتاب در ایران همدلی کنیم.

هفتم ژانویه ۱۹۹۲

۱) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۶۵، صفحه ۱۵

۲) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۱، صفحه ۱۸

۳) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۶۵، صفحه ۱۵

۴) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۶۵، صفحه ۱۵

۵) تاریخ سینمای ایران ـ مسعود مهرابی، صفحه ۴۰۷

۶) در میان سوغاتی های مظفرالدین شاه که ره آورد سفر به فرنگ بود، ناگهان وسیله ای پیدا شد که صدای نافذ شیخ حسن شمر، حاجی بارك الله، اکبر تعزیه خوان، و سایر نقش آفرینان نام آور تعزیه «تکیه دولت» و حضور آنان را به مبارزه می طلبید: چراغ جادو (مسعود مهرابی ـ تاریخ سینمای ایران، صفحه ۱۴).

۷) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۳۰

۸) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۳۰ و ۳۱

۹) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۳، (هوشنگ گلمکانی، منتقد سینمایی و سردبیر ماهنامه فیلم).

۱۰) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۳، صفحه ۴

۱۱) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۳۴ ـ مصاحبه با فریدون جیرانی فیلمنامه نویس

۱۲) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۳۴ مصاحبه با سیروس الوند فیلمنامه نویس و کارگردان فیلم.

۱۳) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۱، صفحه ۳۱

۱۴) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۱، صفحه ۱۹

۱۵) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۱، صفحه ۱۹، مصاحبه با سیروس الوند فیلمنامه نویس و کارگردان فیلم.

۱۶) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۲، صفحه ۳

۱۷) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۱، صفحه ۴۴ مصاحبه با محمدعلی سجادی فیلمنامه نویس و کارگردان فیلم.

۱۸) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۱۱ مصاحبه با براهنی ـ نویسنده و منتقد.

۱۹) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰ صفحه ۱۶ گفتاری از ابوالفضل حبیبی.

۲۰) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۵، صفحه ۶۲.

۲۱) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۵۲، صفحه ۲۰.

۲۲) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۳۴ تا ۴۲ (محسن مخملباف، فیلمساز).

۲۳) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۳۴ تا ۴۲ (فریدون جیرانی، فیلمنامه نویس).

۲۴) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۶۵، صفحه ۱۵.

۲۵) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۲۶.

۲۶) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۲۶.

۲۷) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۲۶.

۲۸) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۲۷.

۲۹) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۸۱، صفحه ۸.

۳۰) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۸۸، صفحه ۸.

۳۱) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۲۶.

۳۲) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۱۳.

۳۳) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۰، صفحه ۱۳.

۳۴) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۹۳، صفحه ۱۷.

۳۵) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۶۶، صفحه ۹.

۳۶) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۱۰۸، صفحه ۴۴.

۳۷) ماهنامه سینمایی فیلم ـ چاپ تهران ـ شماره ۶۶، صفحه ۷۴.

http://dialogt.de/

چند نکته درباره‌ء کتاب

«پنجاه نفر و سه نفر»

باقر مؤمنی

یکی از خصوصیات خاطره نویسی اینست که نویسنده خود در مرکز حوادث و مسائل است. این خصوصیت، که در عین حال طبیعی و ضروری خاطره نویسی است این مشکل را بوجود می آورد که معمولاً نویسنده مسائل را از زاویه‌ء معینی می بیند و از همان زاویه نیز مسائل را منعکس میسازد و طبیعتاً نمیتواند مدعی شود که سخن او منعکس کننده‌ء همه‌ء جوانب واقعیت و بنابراین صددرصد درست و قابل استناد است. این امر خرده ای نیست که بتوان بر خاطره نویس گرفت بلکه کار مورخ و محقق اینست که خاطرات را با همین مشکل بررسی کند و تا وقتی با قرائن و دلایل دیگر درستی و نقص و کمال آن مشخص نشده آنرا مورد استفاده قرار ندهد. البته در این مورد مشکل وقتی پدید می آید که خاطره نویس مشهودات و تأملات خود را تعمیم دهد که در اینصورت محقق و مورخ را نیز برای جداکردن خاص از عام و درست از نادرست گرفتار دردسر می کند.

امّا مشکل دیگری که خاطره نویسی ایجاد می کند میزان حافظه‌ء خاطره نویس است، بخصوص که حافظه معمولاً در توجیه اعمال و ذهنیّات نویسنده عمل می کند و خودداوری عادلانه هم، بویژه پس از گذشت زمان، از جمله چیزهای کمیاب، اگر گفته نشود نایاب ــ و دست نیافتنی است. بی شك اگر خاطره نویس در زمان وقوع حوادث و طرح مسائل یادداشت های روزانه داشته باشد و در هنگام خاطره نویسی به این یادداشت ها وفادار بماند کمتر دچار لغزش خواهد شد و از این لحاظ مشکلی پیش نخواهد آمد ولی غالب خاطره ها بدون استفاده از چنین یادداشت هایی نوشته می شوند. این مشکل میتواند گاه بنحو دیگری و تا حدودی کاهش پیدا کند و آن موقعی است که خاطره نویس برای تنظیم نوشته های خویش از اسناد و مدارك تاریخی استفاده کند ولی البته این کار مشکل را صد در صد رفع نمی کند زیرا در همه موارد به مدارك و اسناد تاریخی نمیتوان دست یافت، و بعلاوه توسل بیش از حد هم به اسناد و مدارك، نوشته را از صورت خاطرات در می آورد و آنرا به چیزی میان خاطرات و تاریخ تبدیل می کند که نه دقت علمی این را دارد و نه لطف احساسی آنرا.

امّا مشکل عمده ای که مطلقا طبیعی نیست، و اتفاقاً کمتر کتاب خاطراتی از آن در امان است اینست که خودخواهی ها و خودبینی های خاطره نویس نقل حوادث و طرح مسائل را غالباً بسود ذهنیت های شخصی او تحریف میکند و این تحریف در کمیت و کیفیت خود با میزان این خودخواهی و خودبینی نسبت مستقیم دارد. البته تحریف و دروغگویی ضرورتاً ارتباط مستقیمی با صداقت یا عدم صداقت خاطره نویس ندارد زیرا گاه انسان ها با صداقت کامل مسائل را تحریف می کنند و حتی دروغ می گویند. بنابراین هیچ خواننده یا محققی موظف نیست بدون مطابقه با اسناد و مدارك دیگر تحریف ها و دروغ های یك خاطره نویس را، هرچند هم صادقانه نوشته شده باشد، دربست بپذیرد. بدتر از همه اینست که خاطره نویس استنباطات و تأثرات خود را هم طوری جا بیاندازد که نتوان آنها را از واقعیت تفکیك کرد.

انورخامه ای در کتاب «پنجاه نفر و سه نفر» برای اینکه صادق و دقیق باشد از قرار معلوم تا آنجا که برایش امکان داشته کوشیده است تا در نوشتن خاطرات خود از اسناد و مدارك نیز استفاده کند (و در مورد دو جلد دیگر خاطراتش در این مورد تا آنجا پیش رفته که گاه از صورت خاطرات بکلی خارج می شود). با اینهمه خاطرات او گاه بعلت ضعف حافظه، گاه بعلت عدم اطلاع کافی در مورد مسائل طرح شده و سرانجام هم بعلت وجود حالت دفاع از خود فاقد دقت لازم و احیاناً با اشتباهات و تحریفاتی همراه است.

البته قبلاً کسانی مانند دکتر جهانشاهلو ــ که خود جزو پنجاه و سه نفر و اتفاقاً مستقیماً با خامه ای مربوط بوده ــ و یا دکتر کشاورز، که بعدها جزو رهبران حزب توده‌ء ایران درآمده است ــ اشارات انتقادی به این نوشته کرده اند ولی اینها خود نیز بیشتر از موضع احساسات و یا استباطات شخصی با آن برخورد کرده اند. مثلاً دکتر جهانشاهلو پس از ذکر این نکته، که خامه ای «در همان ساعت نخست در پیش بازپرس اداره‌ء سیاسی نه تنها هرچه می دانست گفت و نوشت، که از احتمالات و گمان و قیاس هم خودداری نکرد»(۱)، ادعای خامه ای را در مورد «شکنجه» شدنش «دروغ بزرگ» میخواند. خامه ای در مورد مواجهه‌ء خودش با ارانی مینویسد که ارانی در این مواجهه به او گفته است که «بیخود مقاومت نکن، همه چیز را لو داده اند و من هم مجبور شده ام اعتراف کنم»(۲). دکتر جهانشاهلو در این مورد نیز با توضیح وضع جغرافیایی ساختمان شهربانی و موقعیت اداره‌ء سیاسی نشانی هایی را که خامه ای میدهد ناصحیح میخواند و در نتیجه نقش چنین مواجهه ای را در اساس نفی و خامه ی را به دروغگوئی متهم می کند. و یا دکتر کشاورز، بدنبال جهانشاهلو و بر اساس علاقه‌ء قلبی که به ارانی پیدا کرده در این مورد اخیر با تحریف نوشته‌ء خامه ای و بدون توجه به محتوای اشاره و نیّت دکتر ارانی، و بخصوص فضای موجود بازجوئی، سخت به خامه ای میتازد و او را دروغگو میخواند. (در این مورد خامه ای در کتاب «پاسخ به مدعی» بی دقتی و استباط غلط دکتر کشاورز را از روایت خود بطور مشروح توضیح داده و نظر او را رد کرده‌است).

بدون شك میتوان ادعای خامه ای را در مورد شکنجه و یا روایت او از توصیه‌ء ارانی غیر محتمل دانست. برای مثال قرینه ای در دست است که خواننده را در مورد این ادعای خامه ای دچار تردید میکند و آن شهادت بزرگ علوی است که مینویسد ارانی، حتی پنج شش روز پس از دستگیری علوی، یعنی حداقل دو سه روز پس از مواجهه‌ء مورد ادعای خامه ای، به او پیغام داده است که: «خودتان را نبازید، هر سؤالی که میکنند جواب نفی بدهید»(۳). ادعای خامه ای با روایت علوی از توصیه‌ء ارانی مبنی بر جواب «نه» دادن به تمام سؤالات اداره‌ء سیاسی نیز منافات دارد. علوی نوشته است که ارانی به همه «میآموخت که چگونه در مقابل اداره‌ء سیاسی و زندان مقاومت کنند» و «میگفت فرض بکنید که ... سرنیزه ای زیر گلوی شما نگاه داشته اند ... باید همیشه سر را بالا نگاه دارید و هیچوقت فرود نیاورید... اگر "آره" بگوئید ... بدست خودتان خود را به کشتن داده اید. جواب هر سؤال اداره‌ء سیاسی "نه" است»(٤). با اینهمه شاید نتوان ادعای خامه ای را بدون مشاهده‌ء عینی و اطلاع از نزدیك و یا کسب اطلاع از کسانی که می توانسته اند شاهد باشند با قاطعیت ردّ یا قبول کرد زیرا ای بسا همانطور که او استدلال کرده ارانی، لااقل در مورد خامه ای و امثال او، این کار را از نظر انسانی کرده بود برای آنکه آنها شکنجه‌ء «بیخودی نکشند»(٥).

امّا نکته های چندگانه ای که در اینجا می آید نه بر شهادت عینی و یا شهادت شهود تکیه دارد و نه بر استباط و استنتاج ناشی از عواطف و دریافت ها و پیشداوری ها، بلکه بر اسناد و مدارك متکی است

http://dialogt.de/

و قصد از آن روشن کردن گوشه ای از خاطرات خامه ای برای خوانندگان است و در عین حال این هدف را تعقیب میکند که شاید خامه ای در تصحیح خاطراتش و تجدید چاپ آن دقت بیشتری بکار برد و تا آنجا که مقدور است در این تجدید نظر حالت دفاعی و تبرئه جویی را از خود دور سازد در عین حال وظیفه بازماندگانی از پنجاه و سه نفر، مانند بزرگ علوی، دکتر جهانشاهلو، عباس نراقی، اکبر شاندرمنی، تقی شاهین و بالاخره علینقی حکمی است که بدون حب و بغض و با احضار حافظه شان گوشه های مورد ایراد را روشن کنند.

اینك چند نمونه از ایرادات وارده بر کتاب «پنجاه و سه نفر»:

بر محمد شورشیان بعنوان یك فرد سیاسی ـ تشکیلاتی مسلماً اشکالات فراوانی وارد است و این امر نیز مسلّم است که او پس از دستگیری و در جریان بازجوئی و محاکمه، دسته گل های فراوانی به آب داده است ولی انورخامه ای کینه غریبی ـ که شاید بعنوان یك انسان موجه باشد ـ از او در دل دارد و این کینه نه تنها در قضاوت های خامه ای بلکه حتی در روایت وقایع نیز اثر گذاشته است بنحوی که با قاطعیت تمام ـ و گاه بناحق ـ تمام ضعف ها را به او نسبت میدهد. مثلاً اینکه چون او در اهواز نمایشی داده دستگیر شده و باعث لو رفتن پنجاه و سه نفر شده برای هیچ خواننده ای نمیتواند قابل قبول باشد زیرا به یك هنرپیشه یا کارگردان حرفه ای یا آماتور، باین مناسبت که عضو یك تشکیلات سیاسی مخفی است، نمیتوان بطور مطلق گفت که حق ندارد روی صحنه برود چون باعث لورفتن تشکیلات میشود، بخصوص اگر واقعیت هم چیزی غیر از این باشد، زیرا در این مورد «راپورت دائره اطلاعات» شهربانی اهواز حاکی است که شورشیان بدنبال مشکوك شدن پلیس به یك پاکت پستی که به پست رستانت اهواز رسیده لو رفته است به این معنی که پلیس بدنبال گیرنده پاکت میگردد و سپس نام او را در میان اسامی هنرپیشگان یك تآتر می بیند و بقیه ماجرا بدنبال آن پیش می آید. خامه ای در جای دیگر مینویسد که «شورشیان در اولین بازجوئی خود در شهربانی آبادان اعتراف می کند که ...»(۵) و حال آنکه همان «راپورت» حکایت از مقاومت و سرسختی اولیه شورشیان دارد، به این معنی که پلیس اهواز پس از گرفتن سوابق او از «اداره کل شهربانی و شهربانی اردبیل و رشت» او را تحت بازجوئی قرار می دهد. در گزارش دائره اطلاعات اهواز عیناً چنین آمده است: «شورشیان را تحت بازجوئی قرار داده، در بازجوئی معلوم گردید مشارالیه از ساعت توقیف از خوردن غذا امتناع نموده، پس از خوردن غذا و ادامه بازجوئی مشارالیه بکلی منکر شناسائی محمود بقراطی و علی کامکار گردیده و با کمال قدرت مدعی شد که سوء تفاهم شده و من ابداً به روسیه نرفته و دو نفر مزبور را تا کنون ندیده ام. حسب الامر مشارالیه در زندان منفرداً توقیف ...»(۶). پس از توقیف برادر شورشیان و دوستان او در اهواز بوسیله شهربانی این شهر و بازجوئی از آنها «مجدداً شورشیان را در جلسه چهارم تحت بازجوئی قرار داده، مشارالیه با کمال شدت در انکار خود باقی و در مقابل تمام سئوالات جواب منفی داده...» تا اینجا معلوم می شود که شورشیان بر خلاف نوشته خامه ای و بر خلاف بعضی از افراد پنجاه و سه نفر در «اولین بازجوئی» تسلیم نشده بلکه تا «جلسه چهارم» بازجوئی همچنان در مقاومت و انکار باقی بوده است و تنها پس از جلسه چهارم است که زبان باز می کند باین ترتیب که بموجب «راپورت» دایره اطلاعات شهربانی اهواز «ایجاباً به بازجوئی ادامه داده و مشارالیه را نصیحت نموده و در نتیجه مآلاً اعتراف می نماید». بهرحال پس از این مقدمات است که شورشیان هر چه میداند برای پلیس اهواز توضیح می دهد و سرانجام هم «با اظهار ندامت... تقاضا می نماید او را به طهران اعزام تا در آنجا اشخاص را معرفی نماید»(۷). به امید اینکه پوست خود را نجات دهد.

شك نیست که شورشیان، از جمله با اسمی که برای خود انتخاب کرده، و ضعف و ساده لوحی که از خود نشان داده، همچنین احتمالاً در تهران خانه دکتر بهرامی و ارانی و ضیاء الموتی را، که می شناخته، لو داده بعنوان سر نخ در گرفتاری پنجاه و سه نفر نقش قابل ملاحظه ای داشته اما باین دلیل نمیتوان هر تقصیری را به پای او نوشت و یا مطالبی از این قبیل را به او نسبت داد که در بازجوئیش مثلا نوشته «او و دو نفر از همراهانش عضو حزب کمونیست نیرومند ایران اند که با کمیترین و دولت شوروی ارتباط دارد؛ این حزب مجله دنیا را بطور علنی منتشر میکرده و هواداران زیادی داشته است؛ هدف این حزب برانداختن حکومت رضاشاه و ایجاد جمهوری سوسیالیستی شوروی ایران است»(۸). شورشیان طبق مدارك موجود، نه در تمام بازجوئی ۱۳ صفحه ای مورد اطلاع خامه ای، و نه آنطور که از «راپورت» شهربانی اهواز استباط میشود در بازجوئی هایش در آن شهر، بهیچوجه در مورد ارتباط یا کمنیترن، مجله دنیا و برانداختن حکومت رضاشاه و ایجاد جمهوری سوسیالیستی یك کلمه بر زبان نیاورده است.

خامه ای در مورد کامبخش نیز می نویسد که او «در اولین بازجوئی گروه پنجاه و سه نفر را به پلیس معرفی می کند»(۹). صرفنظر از اینکه کامبخش عامل اصلی لورفتن «تشکیلات» است و حتی گناه گشادبازی های شورشیان را نیز باید به حساب او نوشت ـ زیرا کامبخش مسئول مستقیم او بود و شورشیان تمام کارهایش را زیر نظر او انجام میداده است ـ این عبارت در مورد او صادق نیست مگر اینکه بگوئیم در بیان مطلب مسامحه شده، که بسختی میتوان این بهانه را پذیرفت. این مطلب کاملاً احتمال دارد که کامبخش در «اولین بازجوئی» هرچه میدانسته با آب و تاب و با دقتی وسواس آمیز گفته باشد ولی اینکه نام ۵۳ نفر را لو داده است مطلقاً درست نیست زیرا علاوه بر اینکه شورشیان قبلاً نام چند نفر را ذکر کرده بوده کامبخش، همه اسامی را در گزارش خود ذکر نکرده، باین دلیل ساده که بسیاری را اصلاً نمی شناخته و حتی اسامی عده ای را اصلا نمیدانسته است و در حقیقت این دیگران، و از جمله خود خامه ای، بوده اند که فهرست اسامی و گزارشات او را تکمیل کرده اند ـ بعلاوه او در مورد بعضی افراد مانند دکتر یزدی و حبیبی و دانشور و نوائی اصرار دارد که آنها اساساً عضو تشکیلات نبوده اند و یا مطلقاً تماسی با آنها گرفته نشده است و بعضی نیز مانند ضیاء الموتی و مکی نژاد ارتباط خود را از مدتی پیش قطع کرده اند ـ.

در مورد بازجویی های کامبخش و تاریخ دقیق آنها، که بسیار مخدوش و آشفته است، خامه ای می نویسد در جریان پرونده خوانی که معلوم شد کامبخش اعتراف کننده اصلی بوده و بغلط ارانی را متهم میکرده است، او دلائلی برای توجیه ضعف خود می آورد و از آنجمله میگوید اعترافات او در «چند هفته» صورت گرفته نه در یك روز. خامه ای برای رد این توجیه با قاطعیت اظهار اطلاع و عقیده میکند که اولاً بازجویان پلیس موظف به قید تاریخ بازجوئی ها بوده اند و «غیر ممکن است تاریخ نگذارند» و ثانیاً «پرونده کامبخش یك سؤال بیشتر ندارد و بلافاصله در جواب آن گزارش شروع می شود»(۱۰). این مسئله کاملاً حقیقت دارد که «گزارش» کامبخش، یعنی جواب او به بازجو در مورد «طرز تشکیلات»، «مطبوعات»، «مناسبات مادی» و «تاکتیك» یکجا و در یك نشست تنظیم شده ولی اولاً این «گزارش» فقط یك قسمت از بازجوئی های کامبخش را تشکیل میدهد و ثانیاً درست است که برای بازجوئی او فقط یك تاریخ ۱۳۱۶/۲/۲۰ گذاشته شده است ولی میتوان به دلایل زیر حرف کامبخش را پذیرفت زیرا: الف ـ در این بازجوئی ها غیر از آن یك سؤال و جواب مفصل آن، سؤال و جواب های متعدد دیگری نیز وجود دارد و بعلاوه قلم و لحن بازجوئی دو سه بار در آن تغییر می کند؛ ب ـ نکاتی در این بازجوئی وجود دارد که به تاریخ قبل و بعد از ۲۰ اردیبهشت اشاره دارد از آنجمله اینکه وقتی بازجو از کامبخش درباره سوابق رادمنش میپرسد، مینویسد که «سابقاً هم در این قسمت تحقیقاتی فرمودید» و این «تحقیقات» که در اینجا به آن اشاره شده با قید تاریخ ۱۶/۲/۷ در پرونده موجود ضبط است. این حرف کامبخش نیز که پلیس عمداً و برای ارفاق نسبت به او یك تاریخ واحد برای مجموعه بازجوئی های او گذاشته کاملاً درست بنظر می آید. میتوان قرینه اول، یعنی تفاوت قلم و لحن بازجوئی را حمل بر تعدد بازجوها و تغییرات خط و خودنویس و خلق و خوی آنان در بازجوئی کرد ولی وجود نکاتی در بازجوئی های کامبخش، که اشاره به تاریخ های دیگر و بازجوئی های متعدد دارد این فرضیه را باطل می کند. از جمله در همین بازجوئی کامبخش، که زیر تاریخ ۱۶/۲/۲۰ ثبت شده بازجو از او میپرسد «موضوع کتب و مجلات مضره، که دکتر ارانی اظهار کرده در دست شما بوده چیست؟» در حالیکه ارانی در بازجوئی مورخ ۱۶/۲/۲۳، یعنی سه روز بعد، برای اولین بار از دادن «دو رساله ... یکی ترجمه ما نیفست و دیگری باسم الفباء به کامبخش سخن میگوید». و یا در یك جای دیگر در همان بازجوئی، بازجو از کامبخش سؤال می کند «اسم نوابی را که در بازجوئی قبلی برده اید کیست؟» در حالی که کامبخش در همین بازجوئی از نوابی اسم برده و بازجوئی قبلی، که تاریخی قبل از آن داشته باشد، وجود ندارد (ممکن است بعضی ها کلمه «بازجوئی قبلی» را به «قبلا» یعنی در بالا تعبیر کنند ولی مجموعه بازجوئی جائی برای قبول چنین فرضیه ای نمیگذارد).

بعلاوه غیر از بازجوئی هائی که در زیر تاریخ ۱۳۱۶/۲/۲۰ گرده آمده اند، دو بازجوئی دیگر از کامبخش در دست است که یکی همان است که تاریخ ۱۳۱۶/۲/۷ را دارد و در بالا به آن اشاره شد، یعنی ۱۳ روز پیش از آن گزارش معروف، که همزمان با دستگیری قسمت عمده ۵۳ نفر است. در این بازجوئی مطالبی در مورد آشنائی و ملاقات های کامبخش با دکتر رضا رادمنش نوشته شده و جالب تر از همه اینکه در آغاز این بازجوئی، بازجو قید میکند «با استحضار از هویت شما»، که لابد باید قبل از ۱۶/۲/۷ هویت کامبخش در بازجوئی های قبلی برای پلیس سیاسی روشن شده باشد. علاوه بر اینها یك بازجوئی دیگر نیز با تاریخ ۱۶/۴/۲۶، یعنی دو ماه بعد از تاریخ آن «گزارش» از کامبخش در دست است.

باین ترتیب میتوان صحت حرف کامبخش را در مورد متعدد بودن جلسات بازجوئی او باور کرد و در عین حال به توطئه دستگاه پلیس و دادستانی و ساخت و پاخت کامبخش با آنها پی برد که با گذاشتن تاریخ ۱۶/۲/۲۰ بر مجموعه بازجوئی های او که دو روز بعد از ۱۶/۲/۱۸، یعنی تاریخ دستگیری و اولین بازجوئی ارانی است، خواسته اند ارانی را علاوه بر «لیدر» تشکیلات بودن او دهنده تشکیلات نیز معرفی کنند.

در جای دیگر خامه ای مینویسد: «کامبخش ... در همان جلسه اعترافات خود با پلیس شرط کرده بود که او را با کسی مواجهه ندهند و ندادند»(۱۲). این اطلاع را خامه ای از کجا میآورد؟ کامبخش خود چنین حرفی زده؟ خامه ای این مطلب را از بازجو شنیده؟ بنظر نمیرسد. او فقط حدس میزند ولی عیب کار اینجاست که این حدس را هم بعنوان یك اطلاع به خواننده عرضه می کند. اما تا آنجا که در پرونده موجود انعکاس دارد حداقل یك بار کامبخش

←

با دکتر بهرامی در جریان بازجوئی مورخ ۱۳۱۶/۲/۱۸ مواجهه داده شده است(۱۳).

در مورد ارانی، البته نه به قصد نسبت غلط دادن به او، خامه ای مینویسد: «مسئول اصلی دستگیری ۵۳ نفر معلوم بود کسی بوده که همه را میشناخته است و چنین کسی جز دکتر ارانی یا کامبخش نبود»(۱۴). اولاً برای اثبات گناه ارانی یا کامبخش در این مورد طرح این فرض که کسی، و از جمله کامبخش یا ارانی، باید همه را بشناسند موردی ندارد زیرا بجز این دو نفر کسان دیگری نیز بوده اند که میتوانسته اند در شناختن بعضی افراد پلیس را راهنمائی کنند. و ثانیاً همانطور که مثلاً گفته شد کامبخش از هویت عده ای از افراد پنجاه و سه نفر آگاه نبود و ارانی نیز جز عده ای از روشنفکران و دانشجویان را نمیشناخته و مسئولیت تشکیلاتی نداشته که بتواند همه اعضای تشکیلات را، حتی بنام، بشناسد بویژه که هم خود او می گوید و هم کامبخش اعتراف دارد که همکاری آنها کلی بوده و قرار نبوده که اسامی اعضای تشکسلات را به ارانی بگوید. عین جملات کامبخش چنین است: «قسمت عمومی تشکیلات ... به اینجانب واگذار شد و بنا به معمول تشکیلاتی اینطور قرار گذارده شده بود که هر کس مستقلاً در کار خودش اقدام بکند و فقط کلیات را بگوید. لذا ممکن است که پاره ای از کارهای مرا، یعنی از حیث احصائیه اشخاص، او نداند»(۱۵).

خامه ای بعلت علاقه و احترامی که نسبت به ارانی دارد اصرار دارد که او را رهبر تشکیلات بخواند و برای این منظور ناگزیر به جعل یك مقام دبیرکلی و چیزهای دیگر دست می زند و از جمله مینویسد که پس از آمدن کامران ــ نماینده ایران در کمینترن ــ و تماس با کسانی که میشناخته «یك کمیته مرکزی موقت تعیین می شود که تا زمان تشکیل کنگره سوم ... حزب را اداره کند. این کمیته از سه عضو تشکیل میشد: دکتر ارانی دبیر کل حزب، کامبخش مسئول تشکیلات و دکتر بهرامی مسئول امور مالی»(۱۶). کدام کنگره سوم؟ خامه ای این اطلاعات را از چه منبعی گرفته است؟ مگر پنجاه و سه نفر همان حزب کمونیست بوده که کنگره آینده اش کنگره سوم باشد؟ این حرف ها نه تنها محبتی در حق ارانی نیست بلکه ناخواسته در جهت پرونده سازی پلیس و کامبخش برای او حرکت می کند، و گذشته از آن، طبق نوشته های خود کامبخش و ارانی سراپا غلط است. تمام چیزی که کامبخش در زیر عنوان «طرز تشکیلات»، پس از اشاره به ارانی و دکتر بهرامی مینویسد چنین است: «قرار بنده این شد که قسمت منورالفکرها و محصلین (یعنی معرفی آنها را) و قسمت مطبوعات را عهده دار بشوند و بنده قسمت عمومی تشکیلات را، و دکتر محمدخان (بهرامی) هم بعنوان رابط باقی بماند»(۱۷). البته در یك بازجوئی بعدی بتاریخ ۱۶/۴/۲۶ در جواب بازجو که «اساساً لیدر، یعنی سردسته این تشکیلات اخیر کمونیستی کدامیك از شماها بودید» کامبخش با توسل به یك رشته استدلال نتیجه می گیرد که «بعقیده بنده به ایشان موضوع لیدری بیشتر چسبندگی دارد تا به بنده»(۱۸). که بنظر میرسد این مطالب با تبانی قبلی پلیس و کامبخش، و باز هم بقصد ارفاق نسبت به او، تنظیم شده است. بیهوده نیست که وقتی این موضوع در سخنان معاون دادستان در دادگاه عنوان میشود ارانی بشدت به او حمله میکند و او را شریك یك توطئه میخواند. باین ترتیب معلوم میشود که برداشت خامه ای از اصطلاح «دبیرکل» و «مسئول تشکیلات» و «مسئول مالی» دقیقا بر اساس تصورات بعدی او و ملهم از فرم سازمانی حزب توده ایران در سال های بعد است و ربطی به روابط ارانی و کامبخش و دکتر بهرامی با تشکیلات آن موقع ندارد. ارانی خود نیز در بازجوئی هایش پس از اشاره به طرح و فکر تشکیل انجمن های ورزشی، خیریه، مبارزه با بیسوادی و مانند اینها می نویسد: «چون من با طبقه منورالفکر مربوط هستم» «این قبیل کارهای کولتورل را من انجام میدادم چون جنبه سیاسی نداشت»(۱۹) در حقیقت این پلیس و کامبخش هستند که با جعل عنوان «لیدری» چنین عنوانی به او میدهند تا در دادگاه بزیان او مورد استفاده قرار گیرد. در هر صورت نه تشکیلات آنچنان تشکیلاتی بوده که بتوان برای آن «کمیته مرکزی» قائل شد و نه مقامی بعنوان دبیر کل وجود داشته که ارانی از آن برخوردار شده باشد.

درباره بقیه مطالبی نیز که در این مورد آمده طبق گفته های کامبخش و ارانی اولاً کامران قبل از عزیمتش از ایران بطور جداگانه با ارانی و بهرامی از یکسو و با کامبخش از سوی دیگر ارتباط داشته و فقط بعد از رفتن اوست که کامبخش با استفاده از اطلاعات کامران و طبق دستور او با این دو نفر تماس می گیرد و بقول کامبخش تصمیم میگیرند که مسئولیت تشکیلات با کامبخش و رابطه خارج تشکیلاتی با روشنفکران با ارانی باشد و بهمین دلیل است که محفل هفتگی خانه ارانی تعطیل و تمام تماس های تشکیلاتی او، و از جمله تماس خود خامه ای، به کامبخش واگذار میشود. از دکتر بهرامی نیز فقط بعنوان آدرس برای بعضی ارتباطات با خارج از کشور استفاده میشود که از این طریق، غیر از مراجعه شوروشیان برای تماس با کامبخش، چند فقره پول وصول میشود که عیناً به کامبخش تحویل داده میشود و حساب دخل و خرج آن در دست خود کامبخش بوده و بهرامی کوچکترین مسئولیتی در این زمینه نداشته است. این مطلب از گزارش خود کامبخش، که در بازجوئی او زیر عنوان «مناسبات مادی» بتفصیل آمده بخوبی فهمیده میشود.

در مورد «آخرین دفاع» ارانی نیز خامه ای ضمن اینکه بدرستی مینویسد که دفاع شفاهی در دادگاه بسیار طولانی بوده و با آنچه بعنوان لایحه دفاعیه به دادگاه داده متفاوت است، ولی در عین حال اظهار اطلاع می کند که خلاصه لایحه دفاعیه ای که ارانی به دادگاه سپرده «همان است که چاپ و منتشر شده است»، و حال آنکه آنچه بنام دفاعیه ارانی چاپ شده بیش از دو برابر نوشته ای است که در پرونده موجود است و در عین حال قسمت هایی از آن حذف شده است.

نمونه دیگری از خطاهای حافظه خامه ای اینست که مینویسد در دادگاه «جز ۵۰ نفر از ما محاکمه نشدند و سه نفر دیگر، یعنی نورالدین الموتی، فریدون منو و خلیل انقلاب بعلت نقص پرونده از ما جدا شدند و پس از چند ماه مجدداً محاکمه و محکوم گردیدند»(۲۰). این اطلاع، که نمونه های مشابه آن در کتاب خامه ای کم نیست، سراپا غلط است باین ترتیب که ادعانامه دادستان جمعاً درباره ۴۹ نفر صادر شده بود نه ۵۰ نفر، بعلاوه در ادعانامه مطلقاً ذکری از نورالدین الموتی و فریدون منو نبود که پرونده آنها جدا شود. گذشته از آن متهمانی که پرونده شان بعلت نقص از جریان دادرسی خارج شده بود دو نفر بودند نه سه نفر که یکی از آنها خلیل انقلاب و دیگری آنا قلیچ ترکمن وکیل دادگستری بود.

خامه ای علی رغم اینکه در جای جای خاطرات خود سعی می کند صادق باشد مانند اکثر خاطره نویسان از تاثیر ذهنیت های خود مصون نیست. مثلاً با اینکه در یك جا میخواهد فروتنانه به ضعف خود اقرار کند و در مقایسه خود با افراد مقاوم تر، یا بعبارت بهتر با آنچه که یك انسان با استقامت باید باشد، مینویسد که «من مقاومتم بیش از این اندازه نبود» به اعترافات خود اشاره می کند و توضیح می دهد که پس از تحمل یك روز شکنجه ــ که مورد تردید و تکذیب بعضی از افراد پنجاه و سه نفر از جمله دکتر جهانشاهلو است ــ خواندن مجله دنیا، شرکت در دیدارهای منزل دکتر ارانی، تبلیغ بوسیله ارانی، جلساتی که با سایر دانشجویان داشتیم، وارد کردن کتاب از فرانسه و ترجمه بعضی از آنها و «از این قبیل» را پذیرفته است (۲۱)، اما با تاکید یادآوری میکند که از این حد فراتر نرفته و ارتباطش را با کامبخش و ضیاء الموتی و صادق پرورسائی و غیره نگفته است(۲۲). معلوم نیست در صورتی که ارتباطش را به پلیس نگفته پس عذر چه تقصیری را میخواهد زیرا آنچه را که او بقول خودش اعتراف کرده، در صورتی که گناه شناخته شود فقط دامن خود او را میگیرد و به کسی دیگر سرایت نمیکند و این امر عذرخواهی لازم ندارد. بقول خودش کامبخش همه چیز را لو داده و از ارتباطات خامه ای نیز هرچه میدانسته بتفصیل یاد کرده، آیا در اینصورت میتوان واقعاً باور کرد که خامه ای در آن شرایط بازجوئی و روحی، و با اینکه بقول خود او رهبرش به او توصیه میکند همه چیز را بگو و او با دیدن حال رهبر و این توصیه او مقاومتش درهم میشکند، باز هم ارتباطاتش را، حتی با کامبخش، نگفته باشد؟

او در جای دیگر کتاب خود مدعی میشود اسم دانشجویانی که به هر دلیل به کامبخش نگفته بوده، لو نرفته است، یعنی او هم چیزی درباره آنها نگفته است. این جمله، در عین حال که بطور ضمنی ادعای قبلی او را مبنی بر اینکه ارتباطاتش را نگفته نقض می کند، با حقیقت تطبیق ندارد و حداقل در یك مورد میتوان گفت کامبخش نامی از گرکانی و طبری، که با خامه ای در ارتباط بوده اند، نبرده و اینها از طریق خامه ای لو رفته اند. خامه ای در جای دیگر نیز، پس از اشاره به بازجویی خود خیلی مختصر تذکر می دهد که «پس از آن نیز یکبار مرا برای مواجهه با حکمی احضار کردند»(۲۳). چرا؟ حکمی درباره او چیزی گفته بود که احتیاج به مواجهه داشت؟ نه، این او بوده که باید حکمی را در مواجهه قانع میکرده که اعترافات خامه ای را درباره خودش بپذیرد. بنظر میرسد که چون حکمی زنده و در تهران حضور دارد خامه ای این مواجهه را عمداً مجمل گذاشته تا او را به روشنگری درباره پرونده مربوطه تحریك نکرده باشد. بهرحال تا آنجا که اسناد حکایت دارند خامه ای بدون شك علیه مکی نژاد، مهدی رسائی، حکمی، طبری، مجتبی احمدی سجادی و عتیقه چی اعترافاتی کرده است و بعلاوه در مورد ارانی نیز گفته است که ارانی او را تبلیغ کرده است. و یا در جای دیگر می گوید: «ضیاء به من گفت عضو فرقه شده به روسیه خواهی رفت. به دکتر ارانی مراجعه کردم و حرف ضیاء را گفتم، او گفت بلی می خواهم ترا به انستیتوی سرخ بفرستم ولی مرا نفرستاده» (ص ۱۲۸ اسناد تاریخی جنبش کارگری، شماره ۱۵).

خامه ای خود را جزو «پرولترها» و «خطرناك ها»ی پنجاه و سه نفر طبقه بندی میکند. باین ترتیب که در اشاره به تقسیم افراد پنجاه و سه نفر در زندان قلعه می نویسد که آنها را در سه اطاق جا دادند که به اطاق «بورژواها، خورده بورژواها و پرولترها» نامگذاری شده بود و او جزء پرولترها بود»(۲۴). و در جای دیگر توضیح میدهد که در زندان قصر برای مسکن دادن زندانیان علاوه بر «پرولتر» بودن «خطرناك» بودن زندانی یعنی درجه فعالیت و مبارزه او پیش از زندان و درون زندان نیز درنظر گرفته شده بود»(۲۵). میتوان از خامه ای خواست که اگر «پرولتر خطرناك» دیگری هم در میان پنجاه و سه نفر بوده اقلاً از او هم یاد می کرد که خواننده این سخن او را حمل بر خودستائی نکند. برای مزید اطلاع خوانندگان بد نیست که گفته شود خلیل ملکی، که یکی از صدیق ترین خاطرات نویس ها میتواند بشمار آید، در خاطرات سیاسی خود از دو نوع عنوان برای اطاق های زندانیان نام میبرد و بجای «اطاق بورژواها» هم مینویسد «اطاق رجال»(۲۶) که ضمن قابل اتکا بودن حرف او، این عنوان معقول تر

http://dialogt.de/

نیز بنظر میاید زیرا بطور طبیعی «رجال» پنجاه و سه نفر بهیچوجه حاضر نبودند عنوان «بورژوا» را برای خود بپذیرند.

در مورد تشکیلات پنجاه و سه نفر، خامه ای در کتاب خود مدعی میشود که «در سال ۱۳۱٤ حزب کمونیست ایران رسماً تشکیل گردید(۲۷)». باین ترتیب که ارانی پس از تشکیل هفتمین کنگره کمینترن در اواسط تابستان سال ۱۳۱٤ برای کسب اجازه تشکیل حزب به مسکو میرود و پس از این سفر است که نصرالله اصلانی (کامران) از طرف کمینترن به ایران میاید و حزب کمونیست را از نو بدست ارانی و کامبخش و بهرامی پایه گذاری میکند.

این مطلب نیز سراپا آشفته و غلط است زیرا ارانی پس از اتمام تحصیل در آلمان و در راه بازگشتش به ایران برای اولین بار در تابستان ۱۳۱۳ به مسکو میرود و ظاهراً پس از ملاقات با مرتضی علوی، که در این زمان در این شهر بسر میبرده، قرار میشود که یکنفر برای جمع کردن افراد و سلول های پراکنده و تشکیل فرقه کمونیست به ایران اعزام شود. در زمستان همین سال است که کامران به ایران میاید و در عید سال ۱۳۱٤ است که پس از بازگشت کامران، و طبق دستور و راهنمایی او، میان ارانی و کامبخش تماس برقرار و پایه گروه کمونیستی گذاشته میشود. سفر ارانی در تابستان ۱۳۱٤ در حقیقت سفر دوم او به شوروی است و موقعی است که دیگر گروه کمونیستی شکل گرفته و مشغول فعالیت بوده است.

در مورد نامگذاری گروه نیز، همانطور که در بالا آمده خامه ای گاه دوست دارد که آنرا «حزب کمونیست ایران» بخواند، ولی در صفحات بعد گاه کلمه حزب را در گیومه میگذارد و بالاخره صریحاً مینویسد «این باصطلاح "حزب" به همه چیز شبیه بود جز به یك تشکیلات اختفائی»(۲۸). تا آنجا که معلوم است، و بنا به اقرار خود خامه ای، پنجاه و سه نفر حتی یك «باصطلاح حزب» هم نبوده بلکه آن عده از اطرافیان ارانی، که سرنوشتشان به پنجاه و سه نفر گره خورد تا مدتی که «در دیدارهای منزل دکتر ارانی» شرکت می کردند در واقع جز یك رابطه محفلی نداشتند. بعد از آن نیز که اسامی عده ای از آنها به کامبخش داده شد، جز چند نفر معدود، بقیه هیچ ارتباط جدی با کامبخش نداشتند و او حتی با بعضی از آنها هرگز نتوانست تماس بگیرد. عده ای از افراد پنجاه و سه نفر هم مثل دکتر یزدی و برادران سجادی، بقول خود خامه ای حتی ارتباط محفلی هم با اینها نداشتند و از اینها گذشته با اینکه دادگستری هر که را پلیس شهربانی اسم داده بود محکوم کرد نتوانست به دو نفر از آنها، یعنی حبیبی و دانشور، اتهامی وارد سازد و ناگزیر آنها را تبرئه کرد. حتی دکتر یزدی، بعلت ارتباط در محافل پزشکان درباری، همیشه با دکتر بهرامی، که میخواست بر اساس طرح انجمن های علنی منورالفکری، انجمنی از پزشکان تشکیل دهد، غالباً در تعارض بوده است. شاید حرف بزرگ علوی بیشتر به دل بنشیند که پنجاه و سه نفر را دسته و گاه جریان میخواند و میگوید که این جریان در زندان شکل گرفت.

خامه ای در جای دیگر از «کمیته» یا «مرکز سازمان جوانان و دانشجویان» نام میبرد که از خود او، مکی نژاد و کامبخش تشکیل میشده است و «تمام فعالیت های دانشجوئی، منجمله اعتصاب هائی که در دانشکده فنی و دانشسرای عالی انجام گرفت، در این کمیته بررسی و تصمیم گرفته میشد»(۲۹). وقتی خواننده از «حزب کمونیست» و «کمیته سازمان جوانان و دانشجویان» آن که «تمام فعالیت های دانشجوئی را بررسی میکند و درباره آنها تصمیم میگیرد»، سخن می شنود نمیتواند دچار توهم نشود و حال آنکه این «کمیته» نیز جزئی از همان «حزب» است که حتی درباره نامشان نیز میتوان شك کرد. این «کمیته» نه تنها در مورد «تمام فعالیت های دانشجوئی» بررسی و تصمیم گیری نمیکرده بلکه باعتراف خود خامه ای از دو اعتصاب نامبرده در بالا نیز جوانان و دانشجویان «پنجاه و سه نفر» فقط در اعتصاب دانشکده فنی مؤثر بوده اند و در اعتصاب دانشسرای عالی، با اینکه خامه ای اصرار دارد که این اعتصاب علی رغم خودانگیختگی و بعلت «آماده نبودن کادر کافی برای رهبری آن» «موفقیت کامل نیافته»(۳۰)، کامبخش و ارانی هر دو اعتراف میکنند که تشکیلات هیچگونه دخالتی در این اعتصاب نداشته است. کامبخش در بازجوئی خود شرکت و دخالت مکی نژاد و تشکیلات را در اعتصاب دانشکده فنی می پذیرد ولی مؤکداً میافزاید که «در قسمت اعتصاب دانشسرا، چون در اینجا اعضائی نبود، ما فقط ناظر بودیم و دخالت نداشتیم»(۳۱).

گذشته از مطالب بالا از خطاهای نوع دیگری نیز میتوان در خاطرات خامه ای یاد کرد. از آنجمله است مطلبی که در مورد ضمیمه کردن پرونده رادمنش به جریان پنجاه و سه نفر مطرح است و خامه ای آن را بصورت زیر در نوشته های خود آورده است. مینویسد: «رادمنش جزء دسته رشتی ها بود... و چند ماه پیش از ٥۳ نفر دستگیر شده بودند. وقتی ما دادگاهی شدیم رادمنش تشبث کرد تا پرونده او را از دسته رشتی ها برداشتند و ضمیمه پرونده ٥۳ نفر

کردند. بدین سان پرونده او ارتباطی با بقیه پرونده ها نداشت»(۳۲). استدلال او نیز اینست که چون «رشتی ها» بلاتکلیف بودند و معلوم نبود تا کی در زندان خواهند ماند و از طرف دیگر اعضای پنجاه و سه نفر امید داشتند که با احاله پرونده به دادگستری تبرئه و آزاد شوند، رادمنش به این تشبث متوسل شد. آنچه از پرونده موجود فهمیده میشود اینست که رادمنش را در روز ۲٥ فروردین ۱۳۱٦، یعنی درست یکماه و سه روز قبل از یورش پنجاه و سه نفر (و نه چند ماه پیش)، باتهام فعالیت هایش در سال های ۷-۱۳۰٦ دستگیر میکنند ولی پرونده او از همان روزهای دستگیری پنجاه و سه نفر به پرونده اینها گره میخورد و برای اولین بار نام او در بازجوئی کامبخش بتاریخ ۱٦/۲/۲۰ بمیان میاید، باین ترتیب که کامبخش در جواب پرسش بازجو درباره سوابق دکتر رادمنش و مداخله او در تشکیلات تازه، پس از ذکر چند جمله فهرست وار درباره سوابق او، اضافه میکند که «دکتر ارانی هم علیحده اسم مشارالیه را شنیده بود و پس از مراجعت مشارالیه (از اروپا) در قسمت تشکیلات منورالفکر مذاکراتی با او کرده بود»(۳۳). بعلاوه در بازجوئی ارانی نیز در ۱٦/۲/۲٥ بازجو از کیفیت ارتباط و آشنائی ارانی با او سؤالاتی را مطرح میکند. گذشته از اینها، چنانکه قبلاً یادآوری شد، کامبخش نیز قریب دو هفته پیش یك بازجوئی دو صفحه ای در مورد روابط گذشته خودش با رادمنش داده بود. دو ماه بعد، یعنی در تاریخ ۱٦/٤/۲۳ از فتح الدین فتاحی، یکی دیگر از کسانی که در ارتباط با پنجاه و سه نفر دستگیر شده بود، سؤالاتی در مورد رادمنش مطرح میشود. بالاخره در ۱٦/٥/۱۱ یعنی سه ماه و چند روز بعد، از خود او نیز سؤالاتی در مورد ارتباط با ارانی میکنند. باین ترتیب معلوم میشود که رادمنش از نظر پلیس، گذشته از سوابق فعالیتش در سال های ۷-۱۳۰٦، با ارانی و رفقایش نیز در ارتباط بوده و ضمیمه کردن پرونده او به پرونده پنجاه و سه نفر نه غیر موجه بوده و نه احتیاجی به تشبث داشته و نه بعلاوه به «وقتی ما دادگاهی شدیم» مربوط میشده زیرا پرونده پنجاه و سه نفر در اواسط بهمن ۱۳۱٦ یعنی نزدیك ۹ ماه پس از اولین بازجوئی ها به «پارکه بدایت» تحویل میشود. حال اگر بفرض هم ثابت شود که او و خانواده اش، هم برای الحاق پرونده او به جریان ٥۳ نفر تشبث کرده باشند معنای این امر آن نیست که پرونده او هیچ ارتباطی با اینها نداشته و صرفاً در اثر تشبثات و در روزهائی که پنجاه و سه نفر دادگاهی می شده اند این کار صورت گرفته است.

خامه ای در یك جا در مسامحه «رهبری» و عدم کوشش آن برای جلب عناصر مبارز دیگری که وجود داشتند به «عده دیگری از کارگران، اصناف و پیشه وران» اشاره میکند که تحت رهبری مشهدی علی کاویانی «جرگه های کمونیستی داشته اند» و «بعداً دستگیر و محکوم شدند»(۳٤). حقیقت اینست که «مشهدی علی کاویانی» طبق گزارش آبان ۱۳۱۰ اداره سیاسی شهربانی در همین تاریخ لو رفته بود. البته ممکن است گفته شود که او در سالهای ۱۳۱۳ و ۱۳۱٤ آزاد بوده و فعالیت هائی داشته است. اولاً گروه ارانی ــ کامبخش تابع کمینترن بوده و نمیتوانسته است بدون اطلاع این مرکز دست به چنین کاری بزند و ثانیاً کامبخش در بازجوئی های خود صریحاً میگوید «تاکتیك کلی اینست که اشخاصی که سابقاً بوده اند نبایستی وارد بشوند، و این را باید مقطوعاً دانست که اگر احیاناً یك وقتی باز هم تشکیلاتی پیدا بشود از اشخاصی هم که این دفعه بوده اند بطور قطع و بهیچوجه وارد نخواهند کرد فرض اینکه خود اشخاص هم مایل باشند»(۳٥). باین ترتیب و با توجه به کشادبازی هائی که در سازماندهی های آنچنانی وجود داشته به ضرس قاطع میتوان گفت که اولاً کامبخش و ارانی از چنین جریانی، بفرض وجود، بی اطلاع بوده اند و ثانیاً همکاری و الحاق آنها خلاف نظر صریح کمینترن و خط مشی تشکیلاتی آن بوده است.

در جای دیگر خامه ای در مورد نورالدین الموتی، که پس از آذر ۱۳۲٥ از حزب توده ایران کناره گیری کرد مینویسد: «دار و دسته کامبخش مانند کیانوری، طبری، قاسمی و فروتن او را از کمیته مرکزی بیرون رانده اند»(۳٦) تا آنجا که اطلاع در دست است الموتی پس از سقوط آذربایجان و ایجاد سردرگمی در حزب، مانند بسیاری از اعضاء و مسئولان دیگر، از حزب و بطور کلی از سیاست کناره گرفت. من خود در همان زمانها در جلسه ای حضور داشتم که قاسمی با احترام بسیار از الموتی یاد میکرد و میگفت برای بازگرداندن او به حزب شخصاً به دیدار او رفته ولی او پس از شنیدن توضیحات و استدلالات قاسمی مبنی بر لزوم حضور او در حزب، اظهار خستگی کرده و از تجدید فعالیت در حزب، و اصولاً از هرگونه فعالیت سیاسی، عذر خواسته است. مگر اینکه گفته شود قاسمی در این مورد دروغ میگفته و ریاکاری میکرده است، ولی تا آنجا که به استنباط من مربوط میشود بنظر میرسد که او در این گفته صداقت داشت و بعلاوه نورالدین الموتی هم از آن پس هیچوقت به فعالیت سیاسی نپرداخت.

بقیه در صفحه ٤۳

http://dialogt.de/

هیچکس دروغ بزرگ را باور نمی کرد

مرتضی پیمان

۲۵ سال پیش مردم ایران یکپارچه به سوگ جهان پهلوان غلامرضا تختی نشستند. درباره ی او به جرأت میتوان گفت که هیچ واژه ای قادر به ادای مطلب نیست.

او تجسم عینی صداقت و مردانگی سرزمین ما بود، او با عشق به مردم زندگی کرد و با مردم زیست و دمی از آنها غافل نشد. او در تمام طول عمر خود عاشق مردم بود و هیچگاه خود را از آنها جدا نمی دانست و بهمین خاطر هیچ گاه حاضر نشد که از «نام» خود سوء استفاده کند، و این رمز جاودانگی جهان پهلوان بود. او با فتح قلوب مردم ما، جایگاهی ماندگار در تاریخ کشورمان برای خود کسب نمود.

بقول جلال آل احمد: «او پوریای ولی نبود، او هیچکس نبود، او «خودش» بود، بگذار دیگران را بنام و با حضور او بسنجیم، او مبنی و معنی آزادگی و بزرگی است».

جهان پهلوانا صفای تو باد
دل مهرورزان سرای تو باد
بماناد نیرو بجان و تنت
رسا باد صافی سخن گفتنت
...
طلوع ترا خلق آئین گرفت
ز مهر تو این شهر آذین گرفت
که خورشید در شب درخشیده ای
دل کرم بر سنگ بخشیده ای
...
تو آن شبرو رهگشاینده ای
یکی پیک پرشور آینده ای
در این دشت تف کرده از آرزو
توئی چشمه ء چشم پر جستجو(۱)

جهان پهلوان همیشه میگفت «بنظر من تاریخ تولد و مرگ یك انسان همه زندگی او را تشکیل نمی دهند، آنچه زندگی یك مرد را از لحظه ء تولد تا لحظه ء مرگ می سازد، شخصیت، روحیه ء جوانمردی، صفا، انسانیت و اخلاقیات اوست»

محبوبیت تختی نه تنها بخاطر تعداد مدالهای قهرمانی، بلکه اول بخاطر تمام آن خصوصیات پهلوانی که در او جمع بود، و دوم اینکه پیروزیهای او در کشتی، مصادف بود با اوج گیری مبارزات نهضت ملی ایران به رهبری دکتر مصدق، و تختی یکی از مریدان دکتر مصدق بود.

جهان پهلوان تختی، در روز تظاهرات صدهزار نفری «جبهه ملی دوم» در سال ۱۳۳۹ در میدان جلالیه، یکی از فعالین «سازمان ورزشی کارگران جبهه ملی» و «سازمان کارگری» بود، و در کلیه فعالیت های جبهه ملی شرکت داشت. تختی در دی ماه ۱۳۴۱، در اولین کنگره جبهه ملی ایران، بعنوان نماینده زحمتکشان کشور، به عضویت «شورای مرکزی جبهه ملی ایران» انتخاب شد، زمانیکه حمله رژیم به جبهه ملی آغاز شد، بیشتر دوستان جهان پهلوان زندانی شدند و جهان پهلوان، مرتب به ملاقات آنان میرفت. از این پس بود که تختی مورد کینه رژیم قرار گرفت، اما بخاطر محبوبیت زیادی که داشت، رژیم از بازداشت او می ترسید. در همین سال رژیم مختصر حقوقی را که بعنوان مربی در تیم راه آهن میگرفت قطع کرد و از حضور او نیز در میادین ورزشی بعنوان تماشاچی جلوگیری بعمل آورد. در سال ۱۹۶۴ در جریان تدارك اردوی آمادگی برای مسابقات المپیك ژاپن، عوامل رژیم در محیط ورزش، با طرح و نقشه ای زیرکانه او را وادار کردند که برای حفظ روحیه ورزشکاران، در مسابقات المپیك شرکت کند، همین افراد در یکماه اردوی آمادگی در دانشکده افسری چنان شرایطی برای جهان پهلوان بوجود آوردند که روحیه ای برای او باقی نماند. در دهکده المپیك توکیو نیز، در آخرین لحظه حرکت اکیپ ایران برای افتتاح بازیها، پرچم ایران را که همیشه در دست تختی بود، به مهندس شامیر رئیس فدراسیون شنا، که پسرخاله شاه بود دادند تا روحیه او را بیشتر خراب کنند، و زمانی که اکثر ورزشکاران به این عمل اعتراض کردند، این خود تختی بود که بچه ها را به آرامش دعوت می کرد. رژیم در این باور بود که وقتی جهان پهلوان مدالی نگیرد، در بازگشت مورد بی مهری مردم قرار خواهد گرفت، غافل از اینکه جهان پهلوان چنان در قلوب ملت جای دارد که نگرفتن مدال در این زمینه نقشی نخواهد داشت. چنانکه در بازگشت چنان استقبالی توسط مردم از جهان پهلوان بعمل آمد که برای رژیم و عواملش باورکردنی نبود.

● سوگ ملی

در ۱۷ دی ماه ۱۳۴۶ بدون اینکه رادیو و تلویزیون و روزنامه ها خبر دهند، خبر دهان به دهان میگشت: «تختی را کشتند!».

رژیم سعی داشت که مرگ جهان پهلوان را خودکشی جلوه بدهد اما هیچ کس این دروغ بزرگ را باور نمیکرد، بقول روزنامه فکاهی توفیق در آن زمان «تختی را خودکشی کردند»، زهر این کلام کوتاه همه چیز را میگفت. و یا بقول جلال آل احمد «از آن جماعت هیچ کس حتی برای یك

http://dialogt.de/

لحظه به احتمال خودکشی فکر نمیکرد، آخر جهان پهلوان باشی و در «بودن» خودت جبران کرده باشی «نبودن»های فردی و اجتماعی دیگران را و آنوقت خودکشی»

کدامین نرمگوی نکته دان شاید گزارش را
چسان گوید بر آن شیر پرود زن،
که رستم: قامت برنائی و پاکی،
بلند آوازه ی همزاد پیروزی،
برافرازنده ی رایات آزادی،
در این پیکار وحشتناک، کانیک راین افراسیاب،
ورایت کاوس یکرنگ است، و پیروزی شهید،
سازش و افسون و نیرنگ است،
بنامنگام خود را کشت.
کدامین دل کند باور
کدامین ضربه اش افکند،
کدامین ناروا از پشت؟ (۲)

دوشنبه ۱۸ دی ماه شهر سیاهپوش شده بود و همه منتظر رسیدن روزنامه های عصر بودند.

روزنامه ها با تیتر درشت مرگ جهان پهلوان را خودکشی و خودکشی[1] بیشرمانه، مربوط به اختلافات خانوادگی دانسته بودند!! رژیم از ترس مردم، اجازه تشیع جنازه را نداده بود و شبانه در ابن بابویه دفنش کرده بودند.

روز پنجشنبه ۲۱ دیماه اعلامیه دانشجویان دانشگاه تهران تمام سطح شهر را پوشانده بود.

«مردم شرافتمند تهران، مرگ جهان پهلوام غلامرضا تختی وطن پرست و مبارز سوگی عظیم برجای نهاد! از عموم طبقات دعوت میشود که روز شنبه از ساعت ۲ تا ۵ بعد از ظهر در ابن بابویه حضور بهم رسانید. حرکت یك بعدازظهر از میدان شوش».

روز شنبه ۲۳ دیماه، سیل جمعیت از ۹ صبح بطرف ابن بابویه سرازیر میشود، حرکت ۵۰هزار نفری دانشجویان دانشگاه تهران با پلاکاردهایی که در دست داشتند، شکوه خاصی داشت، همه مردم در حال گریستن بودند.

سالها از این واقعه گذشت و بسیار نوشتند که رستم از شاهنامه رفت، ولی مگر امکان دارد که رستم از شاهنامه برود؟ واقعیت طی سالها نشان داده است که رستم هرگز از شاهنامه نخواهد رفت.

از این پس راویان قصه های پهلوانی ـ این
بهین تاریخ های زنده ی هر قوم ـ نقالان،
ترا در قصه های خود برای نسل های بعد،
می گویند.
تو اندر سینه های گرم خوامی زیست،
تو با انبوه پاك مردمان خوب قلب شهر، خوامی
ماند

شفق: آزرمگین رویت،
سپیده: پاکی خویت
سلام صبحدم: مهرت
توان کوه: نیرویت
کبود شام: اندوهت. (۳)

گذری کوتاه

در سال ۱۳۰۹ در محله خانی آباد، در خانواده زحمتکش آقا رجب تختی فرزندی بدنیا آمد که نامش را غلامرضا گذاشتند، در هفت سالگی طلبکاران پدر، خانه آنها را تصاحب کرده و همه اثاثیه را بکوچه ریختند، و او با خانواده اش دو شب در کوچه خوابیدند. او بخاطر کمك به پدر، که در حوالی انبار راه آهن یخچال داشت درس و مدرسه را رها کرد، مدتی نیز بعنوان کارگر ساده روزمزد، در مسجد سلیمان بکار مشغول شد. در بازگشت از مسجد سلیمان، دوباره در باشگاه پولاد تهران، به تمرینهای شبانه خود ادامه داد. تا اینکه در ۱۹ سالگی پیراهن تیم ملی کشتی ایران را بتن کرد، در اولین مسابقه جهانی خود در (۱۹۵۱ هلینسکی) به فینال راه یافت و در فینال به حیدرظفر کشتی گیر ترك باخت و مدال نقره گرفت.

۱۹۵۲ ـ در بازیهای المپیك هلینسکی در وزن ششم (۷۹ کیلو) به جیماکوریدزه باخت و دومین مدال نقره را نصیب خود کرد.

۱۹۵۴ ـ در مسابقات جهانی توکیو برای اولین بار در وزن هفتم شرکت کرد و بمقام چهارم رسید.

۱۹۵۵ ـ در فستیوال ورشو با کولایف کشتی گیر شوروی باخت و مدال نقره گرفت.

۱۹۵۶ ـ در مسابقات المپیك ملبورن بر کولایف پیروز شد و اولین مدال طلای المپیك را تصاحب کرد.

۱۹۵۷ ـ در مسابقات جهانی که در ترکیه جریان داشت، از جدول مسابقات حذف شد.

۱۹۵۸ ـ در المپیك آسیایی توکیو مدال طلای وزن هفتم را از آن خود کرد. و در همین سال در مسابقات جهانی صوفیه به البول کشتی گیر شوروی باخت و مدال نقره گرفت.

۱۹۵۹ ـ در مسابقات جهانی تهران، صاحب مدال طلا گردید.

۱۹۶۰ ـ در مسابقات المپیك رم با یك امتیاز به عصمت اتلی کشتی گیر ترك باخت و مدال نقره گرفت.

۱۹۶۱ ـ در مسابقات جهانی یوکوهامای ژاپن، تختی صاحب مدال طلا گردید.

۱۹۶۲ ـ در مسابقات جهانی «تولیدو» که در امریکا جریان داشت در وزن ۹۷ کیلو گرم، با مدوید مساوی کرد و بخاطر ۲۰۰ گرم بیشتر صاحب مدال نقره شد.

۱۹۶۴ ـ در مسابقات المپیك ژاپن، بخاطر فشارهای روحی رژیم و عوامل اش به مقام چهارم رسید.

۱۹۶۶ ـ در تولیدوی امریکا ازدورمسابقات حذف شد.

۱) قسمت هایی از شعر سیاوش کسرائی که به مناسبت مرگ تختی سروده بود.

۲ و ۳) قسمت هایی از شعر «نه با کاوس، بر کاوس» سروده ی نعمت میرزازاده (م.آزرم).

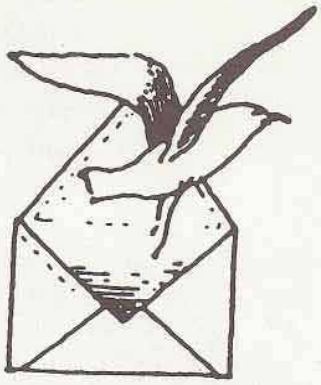
توضیح و پوزش

«افول» ـ یادواره ی نیوشا فرهی ـ در صفحه پنج آرش ۱۱، نوشته ی آقای باقر مؤمنی است که متاسفانه هنگام صفحه بندی و چاپ، نام ایشان حذف شده است. با پوزش از آقای مؤمنی و خوانندگان آرش.

در مقاله «اسلامی نویسی در ادبیات کودکان» در آرش شماره ۱۱ نام کتاب سیاوش کسرایی «بعد از زمستان در آبادی ما» و نام کتاب رضا علامه زاده «هنر آدمیان نخستین» است، که اولی «بعد از زمستان در آبان ماه» و دومی «هنر آدمیان» چاپ شده است. با پوزش از نویسنده گرامی و خوانندگان عزیز.

http://dialogt.de/

از میان نامه های رسیده



با نامه های دوستان

❑ م . چالشگر ـ کانادا

▫ نامه ی مربوط به نام آرش و محتوای مجله و مسائل فرهنگی و ملی و نیز دو مطلب ارسالیتان را دریافت کردیم. نامه ی مورد نظر، در اختیار سایر دوستان و همکاران اصلی مجله قرار گرفت.

▫ از درج مطلب مربوط به «روابط جنسی» از آنجا که صرفاً به طرح پاره ای از معضلات و مسائل مربوطه پرداخته، بی آنکه پاسخ روشنی در مورد همان طرح شده ها در اختیار خواننده قرار دهد، معذوریم.

▫ متن اصلی ترجمه ی ارسالی را لطفاً برایمان بفرستید. ضمناً در ترجمه ی شما نام نویسنده ی متن تدقیق نشده است.

ارزومند همکاری بیشترتان هستیم. شاد باشید.

❑ سیروس محمدی ـ برلین (آلمان)

ترجمه ی گفتگویی را که برایمان ارسال کرده اید، در شماره های آتی درج خواهیم کرد. لطفاً عکس (و نه فتوکپی عکس) مصاحبه شونده را برایمان بفرستید. امیدواریم همکاری تان با آرش گسترده تر شود.

❑ سعید امیدی ـ استراسبورگ (فرانسه)

دو مطلب ارسالی رسید. موضوع هر دو مطلب، از مهم ترین موضوعات مبتلا به ایرانیان مهاجر است و جدیت و تعهد شما در تمرکز بر این موضوعات، ستایش انگیز. اما متاسفانه در پرداخت موضوع، فرصت کافی اختصاص نداده اید و مطالب، بیشتر حالت طرح محاوره ای به خود گرفته است. امیدواریم روی این موضوعات، با دقت و فرصت بیشتر کار کنید و حاصل را برای آرش ارسال فرمائید.

❑ ناصر غیاثی ـ برلین (آلمان)

نقد ارسالی، اگرچه حاوی تذکرات بجا و نکات قابل تاملی ست اما درج آن به صورت یک مقاله، متاسفانه نیاز به بازنویسی کامل دارد؛ که با اجازه ی شما به خودتان وامی گذاریم. چشم براه متن مورد نظر و مطالب دیگرتان هستیم.

❑ سیمین ـ مالمو (سوئد)

متاسفانه امکان ارسال مطالب مورد نظر را نداریم. هر اثری را در این زمینه که بدستمان برسد و قابل تعمق باشد، قطعاً در آرش درج می کنیم و طبعاً مورد ملاحظه ی شما نیز قرار می گیرد.

شاداب و شاد باشید.

❑ فرامرز فهیمی ـ کتل (آلمان)

نامه ی محبت آمیز و مطلب ارسالی تان را دریافت کردیم. آنرستان را همانطور که خواسته بودید، در اختیار دوست مشترکمان قرار دادیم. از گزارش خبری ارسال شده، استفاده خواهیم کرد. برایمان بیشتر بنویسید.

❑ رضا فرمند ـ سوئد

دوست عزیز! اگر بخواهیم به طریقی که اشاره کرده اید عمل کنیم، دیگر قادر به کنترل انتظاراتی که ـ اغلب از سوی دوستان و همکاران ـ از مجله می رود، نخواهیم بود. امیدواریم شرایط ما را نیز درنظر داشته باشید. دستتان را به گرمی می فشاریم.

❑ کمال رفیع ـ هانوور (آلمان)

از محبت هایتان نسبت به آرش سپاسگزاریم و چشم براه شعرهای دیگری از شما هستیم. به نشانی زیر با یدالله رویایی می توانید مکاتبه کنید:

ASSOCIATION PERSANE
41, rue de la roquette
75011 PARIS

❑ بهمن ـ ژنو (سوئیس)

گزارش بخشهایی از فعالیت چندساله ی کمیته دفاع از زندانیان سیاسی در ایران و انجمن دمکراتیک پناهندگان سیاسی ایران مقیم سوئیس و... را دریافت کردیم. تلاش های شما و دوستانتان در راه هدفی که پیش دارید، ستایش انگیز است. نشانی مکاتباتی سازمانهای یاد شده، در نشریات آنها مندرج است و به سادگی می توانید از طریق همان نشانی ها با آنها مکاتبه کنید. موفقیتتان را آرزومندیم.

❑ م. کوایوند ـ آلمان

مطالب ارسالی را در شماره های آتی استفاده خواهیم کرد. درصورتیکه به طور منظم جمله های کوتاه چند ممنا را ارسال کنید، می توانیم ستون ثابتی به آنها اختصاص دهیم چشم براه پاسخ تان هستیم.

❑ بیژن بشارت ـ نروژ

مطالب و کتاب های ارسالی رسید. از محبت هایتان نسبت به آرش سپاسگزاریم.

❑ پونه ـ اِس وی لر (آلمان)

▫ همانطور که می بینید، آرش ماهنامه ای ست اساسا فرهنگی ـ اجتماعی؛ و بنابراین گرداوری ایرانیان خارج از کشور برای دستیابی به یک هدف مشخص سیاسی (آنطور که شما نوشته اید: رهایی میهن) نمی تواند وظیفه و تلاش آن باشد. بدیهی ست که هر اقدام اجتماعی هرکدام از ما، یک اقدام سیاسی ـ در معنای وسیع کلمه ـ است اما وظیفه و تلاش نشریه ی یک حزب سیاسی با وظیفه و تلاش یک نشریه ی دمکراتیک و فرهنگی ـ اجتماعی، متفاوت است. آنچه در چارچوب وظیفه و تلاش آرش می تواند جای گیرد، به طور فشرده در «به رسم آشنائی» در نخستین شماره‌ی آرش توضیح داده شده است.

▫ متاسفانه باید بگوییم که صفحات محدود مجله، به ما اجازه ی درج سروده های بلند شما را نمی دهد.

دستتان را به دوستی می فشاریم و آرزومند تداوم همکاری تان با آرش هستیم.

❑ باقر شاد ـ برلین

دوست بسیار عزیز، نثر بسیار پیچیده و نحوه ی خاص نگارش مطلب ارسالی و نیز ترجمه ی مربوطه، امکان درک و درج آنها را به ما نمی دهد. روان تر از این نیز می شود فارسی نوشت. برایمان ساده تر بنویسید. دستتان را به دوستی می فشاریم.

○ دوستان عزیز، شهاب طاهرزاده و آزیتا (تهران) ـ کمال رفیع، زرتشت، م.بیدار (آلمان) ـ بهروز امیدی (سوئد) ـ ک. باران ـ تویا ـ و ایرج رحمانی، چشم براه آثار دیگری از شما هستیم.

مدیر و سردبیر نشریه آرش

در شماره یازده آن ماهنامه، مقاله ای بنام «خدمت یا خیانت رضاشاه به ایران؟» درج گردیده و مطالبی عنوان شده که بیشتر به حیثیت مجله، شما لطمه میزند تا به رضاشاه و هوادارانش.

دلبستگی به دمکراسی و طرح دیدگاههای گونه گون با چاپ جعلیّات و تحریفات و دروغهای حیرت انگیز فرق دارد و در ممالک واقعاً دمکراتیک، پخش جعلیات قابل تعقیب است.

انتشار دروغی به این بزرگی که گویا رضاشاه خانقین و کرکوک را به عراق، آرارات را به ترکیه و قسمتی از سیستان و بلوچستان را به افغانستان داده، با دمکراسی و آزادیخواهی چه نسبتی دارد و ترویج کدام حقیقت و تقوائی است؟

کوچک و بزرگ، عالِم و عامی می دانند که ایران امروز از اواخر دوره ناصرالدینشاه تغییر اساسی نکرده و آن نیز در آستانه فروپاشی بود که به یُمن کوشش های عصر رضاشاهی از گسیختگی در امان ماند.

خبره ای میگفت که نویسنده مقاله، حتما رضاخان سردار سپه را با سپهسالار صدراعظم ناصرالدین شاه که بخشی از سیستان و بلوچستان را به حاکمیت انگلیس در هند واگذار کرد، اشتباه گرفته است!

می توان مخالف یا موافق رضاشاه بود اما عادلانه و آگاهانه قضاوت کرد. وارونه جلوه دادن حقیقت چه معنائی دارد و دانش را با بی حقیقتی چه نسبت است؟

رضاشاه و گروه همکارانش معایب فراوان داشتند و ایراد و انتقاد زیادی بر آنها می شود گرفت اما ادامه مشروحه خواهی و گشاینده در و دروازه بروی ملایان و مشروحه خواهان نبودند و برخلاف ادعای نویسنده مقاله مورد بحث، اگر ایرادی به رضاشاه وارد است نه در هواداری از ملایان و دین و مذهب، بلکه در شدت مبارزه ای است که با روش های غیردمکراتیک علیه اسلام و روحانیت بکار برد و بخش عمده ای از تظاهرات مذهبی را به زور قدغن کرد و آنچنان ضربه ای به اسلام و ملاّیان وارد آورد که اگر اشغال ایران از سوی روس و انگلیس پیش نمی آمد روحانیّت کمر راست نمی کرد.

ملاّیان خود بهتر از هرکسی می دانند که چه ضربه ای از رضاشاه خوردند و چقدر تضعیف شدند تا آنجا که از هرگونه دخالت در امور سیاسی کشور محروم شدند و حق نظارت بر مصوبات مجلس را عمداً از دست دادند.

در انقلاب مشروطیت سه نیروی شاه ـ روحانیت ـ ملّت با هم به توافق رسیدند و مُهر خود را بر قانون اساسی مشروطیت کوبیدند. تضادهای قانون اساسی مشروطه از آن مثلث سازش سرچشمه میگیرد.

با آمدن رضاشاه، روحانیت و ملت از عرصه سیاست و قدرت تصمیم گیری طرد شدند و ملاّیان آنچنان کین رضاشاه را بدل گرفتند که پس از انقلاب از نبش قبر و تخریب مقبره او نیز خودداری نکردند. ملاّیان خود بهتر از هرکسی می دانند که رضاشاه با آنها دوست بود یا دشمن؟

مسؤلان محترم آرش، چرا باید امکانات خود را برای چاپ این چنین سخنان بی پایه و تهی از حقیقت اختصاص بدهید؟ خردمندی بدرستی گفته است که:

قلم بدستان از آلودگی محیط زیست می ترسند اما از آلودگی زبان و قلم باک ندارند. چرا؟

با تقدیم احترام ـ محمد ارسی

http://dialogt.de/

سردبیر گرامی؛
با سلام و عرض ارادت

نشر دگرگونه برخی از اخبار در مجله آرش ــ که به حق جای شایسته ای در میان ایرانیان فرهنگ دوست باز کرده، می تواند به حیثیت و اعتبار مجله زیان بزند؛ که امیدوارم چنین نشود.

برای نمونه در شماره ششم مجله (ص۴۲) خبری در رابطه با انتشار کتاب «زمانه مسموم» منعکس شده که بیشتر حالت «رپرتاژ آگهی» را دارد تا یك گزارش بیطرفانه؛ و به احتمال قوی توسط ناشر یا نویسنده آن برای شما فرستاده شده است.

هیچ یك از اجزای آن خبر با واقعیت منطبق نیست و آنچه درباره «سوابق ادبی» نویسنده کتاب بیان شده از ادعای صرف فراتر نمی رود. برخلاف متن خبر خانم فرسایی «در آخرین روزنامه نگاری خود در ایران» نه در «کیهان» بلکه در «نامه مردم» فعالیت داشت. در آلمان نیز وی از بدو ورود تا همین اواخر ــ که سقوط دیوار کاسه کوزه ها را به هم ریخت ــ ایشان عضو ثابت تحریریه های «راه توده» و «مردم» بوده است.

آنچه به کمك پشتوانه های سیاسی از ایشان در آلمان انتشار یافته، نه تنها موفقیتی کسب نکرده، بلکه به خاطر چهره حقارت آمیز و مبتذلی که از پناهندگان ارائه داده، به شدت مورد انتقاد ایرانیان کتابخوان قرار گرفته است. «رمان» اخیر ایشان نیز ــ که تنها یك گزارش سطحی ژورنالیستی از زندگی یك شهید (صد البته توده ای) است، نیز تنها به پشتوانه روابط سیاسی به آلمانی ترجمه شده است.

ناگفته نماند که عضویت در «اتحادیه نویسندگان آلمان» برخلاف لحن تبلیغاتی گزارشگر شما ــ هیچ مزیّتی به شمار نمیرود و جنبه صنفی دارد. «بورس ادبی هاینریش بل» نیز به گواهی تمام کسانی که آن را دریافت کرده اند، در واقع چیزی جز اعانه یا کمك هزینه نیست که با یك درخواست ساده از وزارت فرهنگ ــ که مرکز آن در دوسلدورف است ــ می توان از مزایای آن برخوردار شد. چنانکه تا کنون چندین روزنامه نگار و نویسنده ایرانی مقیم آلمان آن را دریافت داشته اند، اما هیچ یك از آنان نه اسم آن را «بورس ادبی» گذاشته اند و نه به «افتخارات ادبی» خود ضمیمه کرده اند.

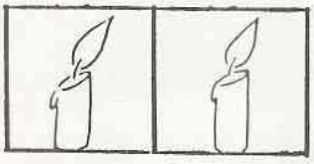
با آرزوی توفیق برای شما ــ اکبر نجاتی نورنبرگ ــ ٤ دسامبر

برای اطلاع

با چاپ مقاله «اسلامی نویسی در ادبیات کودکان» (آرش شماره ۱۱، آذر ۱۳۷۰) برای دوستان و عزیزانم سوء تفاهمی پیش آمده است و هنرهای نویسنده این مقاله را به حساب این کمترین گذاشته اند که نه خدا را خوش می آید و نه بندگان خدا را.

برای آگاهی همگان اعلام میکنم که حداقل دو تن به نام الف ــ سیف وجود دارند که یکی این بنده ام که با بضاعت ناچیز، گاه و بیگاه فقط در پیوند با تاریخ اقتصادی ایران، آنهم به انگلیسی قلم می زنم (به استثنای دو سه مقاله ای که به فارسی برای «آینده» نوشته ام) و دیگری خانم یا آقای محققی که نویسنده مقاله مذکور در بالایند و من تا کنون توفیق آشنائی و دیدارشان را نداشته ام.

لندن ــ دکتر احمد سیف (الف ــ سیف) ۱۹۹۲/۱/۱۵



پیرامون برنامه های گروه آوا

اسکندر آبادی

باز فرصتی پیش آمد تا دوستداران موسیقی ایرانی گرد هم آیند و به نوای خوش سازهای ملّی و آوازهای سنتی گوش فرادهند.

این بار گروه آوا با اجرای سیزده کنسرت در شهرهای گوناگون آلمان و چند شهر دیگر اروپا این موقعیت را به حدود سیزده هزار تن از دو میلیون ایرانی داد تا بار دیگر در محیطی شایسته کنار هم بنشینند و به همراه نوای موسیقی، اشعار مولوی، عطّار و حافظ و سعدی را بازشنوند.

خوانندگان آقایان جهاندار و شجریان، و نوازندگان : آقایان شناسا : سنتور ــ فیروزی : بربط ــ فرجپوری : کمانچه ــ عندلیبی : نی ــ پیرنیاکان : تار و همایون شجریان : تنبك هستند.

کنسرت با پیش درآمد بیات زند که البته از شور به این مایه میرسد، آغاز می شود و بار دیگر تمایل سازنده آن یعنی شجریان را در گذر از دستگاهی به مایه ای نشان می دهد[۱]. پس از چهارمضراب در بیات زند جهاندار آواز را با این غزل آغاز می کند: (سر *آن ندارد امشب که برآید آفتابی*[۲]).

هر بیت این غزل و همچنین غزل بعدی با عنوان «نمیدانم» و حتی شعر تصنیف نیز هرکدام چندین بار توسط خواننده تکرار می شود و بسیك معمول موسیقی ایرانی نوازندگان همان ملودی خواننده را باز می نوازند. پس از تنفس، سرانجام استاد شجریان به صحنه می آید.

نخست پیش درآمد سه گاه ساخته پیرنیاکان را میشنویم. چهارمضرابیَ که پس از این پیش درآمد نواخته می شود آدم را بی اختیار بیاد استاد صبا میاندازد، به ویژه که ملودیها بی شباهت به چهارمضرابهای زنگ شتر، بهارمست و سامانی نیستند. پس از آن است که سرانجام شجریان با توانایی که از وی انتظار میرود غزلی از عطار را می آغازد و گوش هر شنونده اهل دل را می نوازد.

او نیز ابیات را گاه بتکرار میخواند اما این کار را چنان با تبحر و از حیث ملودی متنوع انجام می دهد که خستگی تکرارهای پیشین را از خاطر میزداید. پیش از فرود برای ورود به مخالف سه گاه گریزی هم به مقام شور میزند و اینجا نیز بار دیگر استادی خود را در مرکب خوانی بدوستداران اهل موسیقی آشکار میسازد. پس از فرود بدستگاه سه گاه یکی از سروده های مولوی را با آهنگی از خود و عنوان «میدانم» اجرا می کند که بطور کلّی تکرار ردیفهای سه گاه بصورت ضربی است[۳].

البته باید مقدمه این ترانه را از دیگر قسمتها مستثنی کرد چون تنها آهنگی است که در آن بخشهایی بصورت چند آوا (پلیفون) نواخته شده و افسوس که در نوار تکثیر شده این کنسرت بخاطر تنظیم وقت حذف گردیده است.

پس از چهارمضراب مخالف ساخته آقای فرجپوری استاد دو غزل از عطار را در مخالف و فرود سه گاه می خواند و در پایان بهترین و زیباترین ترانه و اجرای این برنامه یعنی تصنیف آسمان عشق با غزل مولوی و تشویق یکپارچه حضار را درپی میآورد بطوری که هنرمندان بار دیگر به صحنه میآیند و ترانه دل شیدا اثر علی اکبرخان شیدا را اجرا میکنند. خوشبختانه چون این ترانه در سه گاه است هنرمندان این بار با مشکل نیمساعته کوك که در اول برنامه بیتابان را به سر و صدا واداشته بود مواجه نمیشوند.

در مقام مقایسه این برنامه با کنسرت سال پیش گروه آوا، دو مطلب قابل توجه است: یکی این که این بار گروه نوازندگاه از سه نفر به شش نفر افزایش یافته، دوم اینکه از ارائه کار چنین برمیآید که نیت برگزارکنندگان، اجرای یك برنامه متنوع بوده است.

در طی دو ساعت شنونده آوای خوش دو خواننده را میشنود و علاوه بر گروه نوازیها شاهد اجرای یك ترانه با هنرمندی علی جهاندار و دو تصنیف با آواز دلنواز شجریان میباشد.

حال پرسش اینجاست که چرا دوستداراني نجوا می کردند که برنامه کمی خسته کننده بود و مثلاً چرا ترانه های شادتری اجرا نشده است؟

نخست روی سخن با خود این نجواکنندگان است که چه انتظاری از یك برنامه موسیقی سنتی دارند؟ متاسفانه تعداد قابل توجهی بیشتر بعنوان تماشاچی به کنسرت میروند تا بعنوان شنونده؛ و چون از اول تا آخر برنامه تصویر ثابت شش نوازنده و یك خواننده را می بینند و اصولاً نام و محبوبیت استاد شجریان ایشان را به این کنسرت کشانده است، خسته برمیگردند. نمونه این تماشاچیان را میتوان بهنگام اجرای چارمضرابهای شش ــ هشت پیدا کرد که ابراز احساساتشان را با بشکن زدن نشان می دهند.

اما سخن بعدی متوجه برنامه گزاران و به ویژه استاد شجریان است که بعنوان سازنده آهنگهای ترانه ها مطرح است و از قرار رهبری گروه را نیز بعهده دارد هر چند این عنوان در بروشورها ذکر نشده و نامی هم از تنظیم کننده ای در میان نیست.

نخست این که ترانه ها همه یکصدا یا به اصطلاح (اونیسون) نواخته شده اند و جدا از این، جمله های ملودیك خیلی بیش از حد معمول تکرار گردیده اند برای نمونه آقای جهاندار هر بیت غزل آواز را دست کم دو بار میخواند و مصراع اول شعر حافظ را در تصنیف نرگس مست بترتیب زیرا ادا می کند:

«... صلاح از ما چه میجویی ... صلاح از ما چه میجویی، که مستان را صلا گفتی ... ... صلاح از ما چه میجویی، که مستان را صلا گفتی، که مستان را صلا گفتی.»

این تکرارها متاسفانه از ابتدا با گروه همراه است. گروه که بخاطر تنوع در برنامه کار خود را با دو خواننده عرضه کرده است از خوانندگانی بهره گرفته که هر دو دارای یك سبك کاملاً یکسان هستند. دقیقتر اینکه عده زیادی از مشتاقان صدای آقای شجریان بقول خودشان در بخش اول برنامه ناگزیر بشنیدن صدای شاگرد و مقلد او گردیدند و الحق باید گفت جهاندار در تقلید سبك شجریان شاگرد بسیار خوبی بوده است چون تحریرهای کوتاه را براستی شبیه استاد اجرا می کند بویژه اگر از ناکوکی صدا در برخی اوج و فروها بگذریم. البته تکرار در موسیقی درونگرای ایرانی کاملاً معمول است ولی اگر در این امر زیاده روی شود بیشك خسته کننده میشود.

پانوشت ها :

۱) *درباره آهنگسازی استاد شجریان از اظهارنظر خودداری میشود تا بجا پیرامون آن سخن رانده شود.*

۲) *با وجودی که جهاندار بیت : دل ممچو سنگت ای دوست چو آب چشم سعدی... را خوانده است اشتباهاً در بروشور سراینده غزل حافظ ذکر شده است.*

۳) *قدیمی ها به این کار «کار عمل» میگفتند چون بیش از این که آهنگسازی باشد ردیف نوازی ریتمیك است.*

http://dialogt.de/

امیر شمس

معرفی کتاب

نقش پنهان

«نقش پنهان» داستان بلندی ست در ۲۴۳ صفحه از محمد محمدعلی که توسط «نشر قطره» در تهران منتشر شده است. داستان در چهار فصل تنظیم شده و به وقایع سیاسی سه دهه ی اخیر ایران می پردازد. در پشت جلد کتاب، پرداخت داستانیِ این وقایع سیاسی را توسط نویسنده، به این صورت می خوانیم: «نویسنده، ناصر، پسر آقا فتح الله و عباس کدخدا منش را می شناسد و با توافق ناصر، فرازهایی از زندگی آنها را می نویسد. ناصر اصرار داشته است نویسنده بی کم و کاست آنچه را می گوید، منتقل کند. اما نویسنده قانعش می کند که آنچیز ها غیر داستانی است و به او می قبولاند که همه ی رویدادها را شاخ و برگ بدهد و تا جائی که امکان دارد از واقعیت دور باشد».

از محمد محمدعلی، قبلاً مجموعه داستان های «در» هندآباد» ۱۳۵٤، «از ما بهتران» ۱۳۵۷، «بازنشستگی» ۱۳۶۶ و نیز داستان بلند «رعد و برق بی باران» ۱۳۷۰ منتشر شده است.

«... هرکس زندان می رود شب اول براش خیلی سخت است و آدمها دوجور رفتار می کنند. یا لام تا کام حرف نمی زنند یا مثل من هرچه دارند گردن می گیرند. برای چند نفر که دورم را گرفتند هرچه داشتم روی دایره ریختم. لازم نیست آدم قبلاً زندان رفته باشد تا بفهمد خبرچین چطور عمل میکند. روز دوم بردندم توی زیرزمینی که انگار قبلاً آب انبار خانه ای بود... از آن کهنه قدیمیهای دیوار ساروجی تاریک و ظلمات. ما همدیگر را نمی دیدیم. ولی از نفس زدنش فهمیدم آشناست. آشناها بوی بخصوصی دارند. گفتم بگذار بزند. کمتر مادری این قدر خوشبخت است که با دست نزدیکترین کس و کارش تنبیه شود. چند بار زد و زد. روزی که شماها آمدید، دوباره مرا خوابانده بود. چندتایی که خوردم دیدم ملاحظه ام را می کند و یواش میزند. تلفنِ تو راهرو زنگ زد. تا برود و برگردد دستم را از پایه ی تخت باز کردم و مثل حالت اول دمر خوابیدم. باز هم با اکراه شروع کرد به زدن اما می زد. از تخت پریدم پائین و کمربند را از دستش گرفتم، خواست نگهبان خبر کند، نگذاشتم. گفتم، دخترم، یا محکم بزن یا بگذار خودم این کار را بکنم. بغضش ترکید. گوشه ای نشست به زار زدن که من هم فرار کردم و همه دیدند که چه مادر خوشبختی هستم»

از داستان بلند «نقش پنهان» صفحه ۱۶۶-۱۶۵.

مزمورهای زمینی

اسماعیل وفا - یغمایی، پنجاه و چهار سروده ی خود را با نام «مزمورهای زمینی» توسط انتشارات کتاب طالقانی، در خارج از کشور منتشر کرده است. کتاب به «کاظم مصطفوی، به یاد سلوک ها و سفرها ...» پیشکش شده و در قسمت پایانی نخستین شعر آن (مزمور آغاز) میخوانیم: با اوهای تاریکش/ دریا از آن دیگران باد،/ از تمام جهان قطراتی ماراست/ برآمده از تقطیر هرآنچه شوکران و شهد.

سنفونی فارسی

نخستین کتاب میرزا آقا عسگری به زبان آلمانی در اکتبر ۱۹۹۱ در آلمان منتشر شد. این کتاب که «سنفونی فارسی» نام دارد، در برگیرنده ی ٤۳ شعر و ٤۰ یادمانِ حکایتی از زادگاه شاعر - اسدآباد - است. روایت ها که نیمی از کتاب را شامل میشوند، «بر خشت خام و خاکستر» نام یافته اند و شعرها گزینه هایی هستند از سروده های تا کنونی عسگری. انتشارات «کارگاه بین المللی فرهنگ» کتاب سنفونی را برای نخستین بار در «نمایشگاه بین المللی کتاب فرانکفورت» در دسترس علاقمندان قرار داد.

قفس شرقی

قفس شرقی مجموعه ایست از «تلخ نگاری»ها و طرح ها و «نگاره»های خاور، که به تازگی از سوی انتشارات نوید(در آلمان) انتشار یافته است. این کتاب که در دویست صفحه تنظیم شده، با پیشگفتاری از اسماعیل خویی (در ٦۰ صفحه) آغاز میشود. در این پیشگفتار، خویی ضمن بیان اندیشه های خود درباره ی هنر (شعر - نقاشی و بخصوص هنر تلخ نگاری) به توضیح عوالم و دقایق بیانِ تصویری در آثار خاور می پردازد و شیوه و اسلوب هنری او را بازگو می کند.

کتاب قفس شرقی بر اساس مضمون و موضوع «نگاره ها» و نیز ویژگی های بیانی اش در شش فصل تنظیم یافته است. یکی از این فصل های شش گانه کتاب به طرح هایی اختصاص یافته، که خاور از مردان بزرگ شعر و فرهنگ ایران، همچون بهار، صور اسرافیل، دهخدا، عارف، عشقی، نیما، هدایت و... پرداخته است. قفس شرقی از نادر کتاب های ارزنده ای است که در زمینه ی طرح و «تلخ نگاری» از یك طراح و گرافیست ایرانی در خارج انتشار یافته است.

امید غریب

«امید غریب» مجموعه ی ۳۲ سروده از رضا فرمند است که در ۸٦ صفحه در سوئد منتشر شده است. انتشار تازه به تازه ی مجموعه شعرهای رضا فرمند نشان می دهد که شاعر پُرکاری ست؛ و نیز کارهایش زیبا و امیدبخش و جدی. اما شعر هرچه عمیق تر و زیباتر باشد، لغزش های زبانی - طبیعتا - آزاردهنده تر می شود. در قطعه ی زیبای شعر بلند «غربت» را می خوانیم: ۱۰) در وطن، / تو در آغوش کشوری هستی / در غربت، / کشوری در توست. / مجنون بیکرانی / در معده خیال.

۱۳) ریشه گر بدوانم / چگونه برگردم؟ / ریشه گر ندوانم / چگونه بمانم؟

از عادت غریب زیستن

حسین شرنگ، مجموعه دیگری از سروده های خود را در ۱٦۳ صفحه توسط انتشارات نوید منتشر کرد. «از عادت غریب زیستن» حاوی ۷۹ سروده است که در سه فصل تنظیم شده است. منطق تقسیم بندی کتاب به سه فصل البته معلوم نیست و توضیح داده نشده، نه توسط شاعر و نه توسط نگارنده ی مقدمه (محمد رحیمیان). شعرها، سروده های سه سال اخیرند و گاه، قطعات کوتاهی در آنها، خود یك شعر کامل به نظر می آیند: امشب/ روبروی آینه می ایستم/ و اثبات می کنم/ که نیستم./ (از شعر «سرود تولد»).

نور کلمه و فروتنی خدا

۱۸۰ قطعه شعر کوتاه، نوشته ی رضا فرمند، با نام «نور کلمه و فروتنی خدا» در سوئد منتشر شده است. این قطعه ها را که بین سالهای ۱۹۸۷ تا ۱۹۹۱ سروده شده اند، موضوع واحدی (کلمه) به هم پیوند می زند. شعرهای مجموعه ی «بهار کلمه» نیز که از همین سراینده منتشر شده است، بر اساس همین موضوع سروده شده اند و شعرها همه از کلمه اند و درباره ی کلمه. در قطعه ۷۷ از مجموعه ی «نور کلمه و فروتنی خدا» می خوانیم: از کلمه/ جوئی می سازم/ تا خستگی ام روان شود.

سفرشب

«سفرشب» نخستین دفتر شعر «ن. فاخته» است که در ۸۱ صفحه در استکهلم (سوئد) منتشر شده است. «سفرشب» حاوی ۳۸ سروده بی تاریخ است که اگرچه گاه ضعف زبانی اش آزاردهنده می شود اما بازتاب نگاه ژرف و شاعرانه «فاخته» اند به جهان پیرامون: سوارکارکوچك/ با اسب چوبین رنگارنگ/ رؤیای پدر را / می تاخت./ (از شعر «لونا پارك»).

از ارتفاع قله نام و ننگ

«از ارتفاع قله نام و ننگ» مجموعه ی ۲۷ سروده ی «شهریار. م» است که در ۸۰ صفحه منتشر شده است. این کتاب را که حاوی مقدمه ای است به قلم سراینده با عنوان «شعر و شاعر»، انتشارات آرش در سوئد منتشر کرده است. در شعر «تندیس در ماه» می خوانیم: «نه نفرین بود و نه تحویز/ که ما خود/ تندیسی از او ساختیم/ تا در ماه/ جلوه کند.

در باغ های تردید

مجموعه ی ۲٦ سروده از ایرج رحمانی با نام «در باغ های تردید» در تورنتو (کانادا) منتشر شد. این مجموعه، سروده های سال ۱۳٦۷ تا ۱۳۷۰ شاعرند که به شیوه ی «سپید» سروده شده اند. زبان شعرهای این مجموعه، اگرچه استحکامی بیش‌ازبسیاری از مجموعه های منتشره در خارج از کشور را دارد اما گاه چندان زیرسایه ی عظیم زبان شاملو قرار میگیرد که کلّ شعر رحمانی، محو میشود.

سالهای سخت

مجموعه ی ۳۵ شعر از بیژن شیبانی (بشارت) در ٦۸ صفحه توسط نشر بیان در سوئد منتشر شده است. این مجموعه که «سال های سخت» نام دارد، دربرگیرنده ی شعرهای سال های ۱۳٦۱ تا ۱۳٦۵ هستند که همه در ایران سروده شده اند.

شکار سایه

مجموعه هفت داستان با نام «شکار سایه» نوشته ی حسین نوش آذر، توسط انتشارات نوید در آلمان منتشر شد. داستان های این مجموعه عبارتند از: شکار سایه - گنج باید، گنج - خیال یار - شاعری که جغد دید یا - پایان نمایش - نافرجام - گانش. داستان های این مجموعه، غیر از گانش، در حال و هوای ایران دور می زنند و گانش آمیزه ی «رامگیری از اساطیر و ادیان هند است با آنچه در زندگی واقعی امروز ما جریان دارد.

کبود

سومین شماره ی فصلنامه ی ادبی «کبود» - آذرماه ۱۳۷۰ - در هانور (آلمان) منتشر شد. این شماره ی کبود نیز مانند شماره های پیشین، حاوی سه بخش: شعر - داستان - و مقالات است، که بخش پایانی آن را «از میان نامه های رسیده» و «کتاب ها و نشریات رسیده» تشکیل میدهد. سومین شماره ی «کبود» حاوی آثاری ست از بهزاد کشمیری پور، چوکا کندری، محمود فلکی، م.نوردآموز، بهنام بارند پور، جواد کریمی، ابراهیم مهرپور، آنا آخماتوا، اینو کُتی انفسکی، کارل برینگمن و پریتیش ناندی.

Kaboud
Fossestr. 14
3000 Hannover 91
Germany

http://dialogt.de

اخباری ازجهان دانش وتکنولوژی

یوسف صدیق

تاثیر شیر بر فشار خون

بر اساس گزارشی که اخیراً به گردهم آیی انجمن قلب امریکا ارائه شده، کودکانی که بسیار شیر می نوشند، نسبت به سایرین فشار خون پائین تری دارند و احتمالاً بعدها دچار عوارض قلبی می شوند. «ماتیو گیلمن» از دانشگاه بوستون می گوید: *فشار خون کودکانی که از نظر سنی در مراحل قبل از ورود به دبستان قرار دارند، به ازای نوشیدن هر لیوان شیر در روز، چهار درجه پائین تر است».* ماخذ : تایمز ـ ۲۱ نوامبر

زنان در خطر

جامعترین بررسی در مورد سیگار کشیدن غیرفعال که هم اکنون نیز ادامه دارد، نشان میدهد که زنان غیرسیگاری که با مردان سیگاری زندگی می کنند؛ بیشتر از شوهرانشان در معرض خطر سرطان شش قرار دارند.

بررسی یك گروه علمی به سرپرستی دکتر «الیزابت فونتام» از دانشکده امراض شناسی (Pathologie) دانشگاه لوئیزیانا حاکی از آنست که ابتلا به adenocarcinoma (نوعی سرطان که چندان رایج نیست) میان زنانی که با مردان سیگاری ازدواج کرده اند، به هفتاد درصد میرسد. ماخذ : تایم ـ ۲۱ نوامبر ۱۹۹۱

استاندارد ریاضی دانش آموزان امریکا

کمتر از بیست درصد دانش آموزان مدارس ابتدایی و متوسطه امریکا از «مهارت» لازم در ریاضیات برخوردارند. طبق تحلیل های اخیر یك هیئت مختار از سوی کنگره (درباره نتایج ارزیابی ملی پیشرفت تحصیلی در سال ۱۹۹۱) سواد ریاضی یك سوم دانش آموزان، در حد پائین ترین استانداردها هم نیست.

در ارزیابی، سطح معلومات دانش آموزان کلاسهای چهارم، هشتم و دوازدهم مد نظر بوده است. این ارزیابی در عین حال گویای تفاوت های فاحش در میان گروههای قومی است. برای نمونه از دانش آموزان کلاس هشتم، فقط ۴/۲ درصد سیاهان، ۲۲/۳ درصد سفیدها و ۳۸/۹ درصد آسیایی ها معلوماتی در حد استانداردهای تعیین شده دارند. ماخذ : ساینس ـ ۱۱ اکتبر ۱۹۹۱

آتشفشان های سیاره زهره

سطح سیاره زهره (ونوس) هرگز میهمان نواز نبوده است. حرارت آن به حدود ۴۷۰ درجه سانتیگراد می رسد و فشار آتمسفر موجود که مملو از دی اکسید کربن و اسید سولفوریك است؛ ۹۰ بار بیش تر از زمین می باشد. سرب می تواند همچون آب در سطح سیاره جاری شود و شاید میلیاردها سال از آب خبری نبوده باشد.

اکنون سفینه فضایی امریکا ـ ماژلان ـ پدیده ترسناك دیگری را در این چشم انداز تهدیدآمیز یافته است: آتشفشان های فعال.

در اولین هفته نوامبر، «ناسا» اولین نقشه دقیق زهره و دیدنی ترین عکس هایی را که تا کنون از سطح سیاره گرفته شده اند؛ به معرض نمایش نهاد. این عکس ها تا به امروز بهترین گواه زنده بودن سیاره از نظر تغییرات مربوط به زمین شناسی اند.

گیج کننده ترین تصویر از آن «مات مُنس» (دومین کوه بلند زهره) است که ارتفاع آن به هشت کیلومتر می رسد. اغلب کوههای سیاره، منجمله «ماکول مُنتس» با ارتفاع ۹/۵ کیلومتر، در عکس های راداری ماژلان ـ که از ورای پوشش دائمی ابری گرفته شده اند ـ شفاف بنظر می رسند. معنی این، آنست که این کوهها امواج رادار را بازتاب می دهند. ولی «مات مُنس» همچون بمب افکن های «استیلیت»، تاریك بنظر میرسد و بیشترین (امواج) رادار را جذب می کند. این حقیقت بسیار جالب، برای دانشمندانی که روی موضوع مربوطه کار می کنند؛ نشانه ای ست حاکی از اینکه «مات مُنس» بتازگی با گدازه های آتشفشان پوشیده شده است. قله «مات مُنس» با توده خاکی پوشیده شده که سرشار از سولفات آهن است. ماخذ : هفته نامه تایم ـ ۱۱ نوامبر ۱۹۹۱

طول عمر گیاهخواران بیشتر است!

محققین علوم پزشکی در مرکز تحقیقات سرطان در شهر هایدلبرگ (آلمان) به این نتیجه رسیده اند که: گیاهخواران نه تنها نسبت به افراد گوشتخوار، تندرست ترند، بلکه از طول عمر بیشتری نیز برخوردارند.

طی یك پژوهش، ۱۹۰۴ گیاهخوار به مدت یازده سال تحت نظر پژوهشگران قرار گرفتند و معلوم شد که این عده بندرت دچار بیماری های قلبی و عوارضی مانند فشارخون میشوند.

در میان گیاهخواران تعداد کسانی که به علت سکته قلبی یا مغزی فوت می کنند نیز کمتر است. علاوه بر این نسبت ابتلاء گیاهخواران به بیماری های سرطانی نیز در مقایسه با افراد گوشتخوار ـ در مردان پنجاه درصد و در زنان بیست و پنج درصد ـ است.

پروفسور «یورگن وارن دُرف» از مرکز تحقیقات سرطان می گوید: «تا آنجا که ممکن است، باید مصرف گوشت را کاهش داد». ماخذ : بیلد در ویسن شافت ـ نوامبر ۱۹۹۱

کره جنوبی و G7

دستاوردهای تجاری کره جنوبی در دهه ۷۰ و بعد از آن، این کشور را از اعتبار جهانی معینی برخوردار کرده است. کره اکنون بمثابه یکی از چند «اژدهای کوچك» اقتصادی آسیا، امیدوار است با تبدیل خود به یك قدرت علمی و تکنولوژیك پا در جای پای ژاپن بگذارد.

بدین منظور دولت کره جنوبی درصدد است از سال ۱۹۹۲ با هدف رسانیدن کشور به سطح هفت کشور بزرگ صنعتی جهان تا سال ۲۰۰۰، یك پروژه تحقیق و توسعه به ارزش هفت هزار میلیون دلار امریکا را به اجرا بگذارد. این پروژه، G7 نام دارد که به گروه هفت کشور ایالات متحده امریکا، ژاپن، آلمان، فرانسه، ایتالیا، کانادا و بریتانیا اشاره می کند. پروژه مزبور بزرگترین سرمایه گذاری دولت کره در زمینه علوم و تکنولوژی تا به امروز را به خود اختصاص می دهد. اما پیش از آنکه رسما به اجرا درآید، پارلمان کشور باید بودجه مربوط به آنرا برای سال مالی ۹۲ که از اول ژانویه شروع میشود، تصویب کند.

یك کمیته دولتی به ریاست نخست وزیر کره میزان سرمایه گذاری ها در زمینه علوم و تکنولوژی را برای هفتمین برنامه پنجساله اقتصادی ۱۹۹۶-۱۹۹۲ تا میزان ۳/۲ درصد تولید ناخالص ملی پیش بینی کرده است. پروژه G7 به عرصه های تکنولوژیك چون چیپ ها (تراشه های) نیمه هادی با حافظه، سرویس های مجتمع و شبکه های داده ها برای تله کام، وسایل الکتریکی، کامپیوترهای هوشمند، آنتی بیوتیك های جدید و مواد شیمیایی برای کشاورزی مربوط می شود. ماخذ : نیهر ـ ۲۱ نوامبر

دنباله صفحه ۳۷

چند نکته درباره

اینها چند نمونه از اشتباهات و تحریف هائی بود که در کتاب «پنجاه و سه نفر» آمده است امّا آخرین نکته ای که میتوان بر اینها افزود افتادگی هائی است که در این کتاب وجود دارد. غیر از مواردی که خامه ای عمداً یا سهواً درباره آنها توضیح نداده است یك فصل کامل از حیات پنجاه و سه نفر را نیز بدون توضیح گذاشته و آن دوره بازجوئی مجدد در دادگستری و در حضور قاضی تحقیق است باین نحو که خامه ای از فصل بازجوئی در اداره سیاسی و اختصاص فصلی به زندگی در زندان بلافاصله به فصل مربوط به دادگاه پریده است.

ذکر این نکته نیز خالی از فایده نیست که این خاطرات از آنجا که تحت تاثیر نفرت از کمونیسم، نفرت از کامبخش و شیفتگی نسبت به ارانی نوشته شده خامه ای بجا و بیجا به کمونیسم و انترناسیونالیسم پریده، همه تقصیرها را به گردن کامبخش انداخته، و بالاخره هیچ نقصی در کار ارانی ندیده است و این امر طبعاً نمیتواند در ایجاد تحریف ها و دادن نسبت های ناروا و ناصحیح به این یا آن شخص و این یا آن سازمان مؤثر نباشد.

درباره اصل کتاب نیز میتوان گفت که چون خامه ای در نوشتن آن از منابع دیگر بهره گرفته، کتاب او از بکارت خاطره نویسی بی بهره مانده است.

۱) ص ۲۲۸ سرگذشت ما و بیگانگان ، نوشته دکتر نصرت الله جهانشاهلو
۲) ص ۱۲۸ پنجاه نفر و سه نفر
۳) ص ۵۰ پنجاه و سه نفر
۴) ص ۵۱ همان کتاب
۵) ص ۱۴۲ پنجاه نفر و سه نفر
۶) ص ۲ «راپورت دائره اطلاعات شهربانی امواز»
۷) ص ۳ راپورت
۸) ص ۱۰۲ پنجاه نفر و سه نفر
۹) ص ۶۰ همان کتاب
۱۰) ص ۱۶۵ کتاب
۱۱) ص ۲۸ بازجوئی دکتر ارانی در اداره سیاسی شهربانی
۱۲) ص ۱۴۳ پنجاه نفر و سه نفر
۱۳) رجوع شود به ص ۷ بازجوئی دکتر بهرامی
۱۴) ص ۱۴۱ پنجاه نفر و سه نفر
۱۵) ص ۱۲ بازجوئی کامبخش
۱۶) ص ۸۶ پنجاه نفر و سه نفر
۱۷) ص ۱۱ بازجوئی کامبخش
۱۸) ص ۳۳ همان بازجوئی
۱۹) ص ۱۲ بازجوئی ارانی
۲۰) ص ۱۶۵ پنجاه نفر و سه نفر
۲۱) ص ۱۳۸ پنجاه نفر و سه نفر
۲۲) ص ۱۲۹ کتاب
۲۳) ص ۱۳۳ کتاب
۲۴) ص ۱۳۹ کتاب
۲۵) ص ۱۵۰ کتاب
۲۶) ص ۲۵۳ خاطرات سیاسی خلیل ملکی، چاپ خارج از کشور
۲۷) ص ۸۳ پنجاه نفر و سه نفر
۲۸) ص ۱۰۰ کتاب
۲۹) ص ۸۷ پنجاه نفر و سه نفر
۳۰) رجوع شود به صفحات ۹۳ و ۹۴ همان کتاب
۳۱) ص ۲۴ بازجوئی کامبخش
۳۲) ص ۱۶۶ پنجاه نفر و سه نفر
۳۳) ص ۱۹ بازجوئی کامبخش
۳۴) ص ۹۹ پنجاه نفر و سه نفر
۳۵) ص ۲۹ بازجوئی کامبخش
۳۶) ص ۴۸ پنجاه نفر و سه نفر

http://dialogt.de/

خبرهائی از ...

سانسور وجود ندارد

در نشست مدیران روزنامه ها با دانشجویان دانشگاه تهران که به صورت پرسش و پاسخ برگزار شد، مهدی نصیری مدیر مسئول روزنامه کیهان در پاسخ به سؤالی پیرامون وجود سانسور در این روزنامه گفت: «باید تعریف از سانسور را مشخص کرد. اگر مقصود، گزینش اخبار و مطالب با توجه به مصالح انقلاب، نظام، جامعه و مردم باشد حتما چنین انتخابی صورت میگیرد... ولی اگر منظور از سانسور این است که حقایق گفته نمی شود، ما مدعی هستیم چنین نیست. تا جائی که مطلبی را حق بدانیم منعکس می کنیم البته گاهی ممکن است در تشخیص حق اشتباه هم بکنیم.

شعر گفتن، همان و ...

... اکثر مردم جرات آن را ندارند که علیه مسئولین چیزی بنویسند و امضاء کنند چون از آنچه دیده اند سخت می ترسند، برای نمونه بگویم در چند سال پیش وقتی مردم شهر بابك خواستار انتزاع از کرمان و الحاق به موطن اصلی خود یعنی یزد شدند یك نفر کارمند آن روز فرمانداری شعری در این زمینه گفت. شعر گفتن همان و برای همیشه اخراج شدن همان... افراد غیر کارمند هم بدلایل دیگر جرات برخورد ندارند. کیهان ۳ دی ــ «جعفری نماینده شهر بابك»

ادبیات انقلاب اسلامی

سه شنبه ۳ دی ماه سمینار سه روزه ای به نام بررسی ادبیات انقلاب اسلامی در دانشگاه تهران گشایش یافت. در این سمینار، اکثر صاحب نظران دولتی حضور داشتند. حجت الاسلام احمدی یکی از مسئولین «شورای انقلاب فرهنگی» در سخنرانی خود شدیداً از کسانی که عدم شرکت خود را در این سمینار «دولتی» بودن ن اعلام کرده بودند انتقاد کرد. او ضمن حمله و ناسزا به همه ادبیان پیش از انقلاب، عارف و عشقی و ایرج میرزا را منحرف و هرزه نامید و اظهار داشت: «تا پیش از انقلاب اسلامی، اصلاً ادب وجود نداشته است».

نقد فرهنگی ــ تکلیف فرهنگی

انجمن حافظان فرهنگ و هنر ایران مراسمی برای تجلیل از هنرمندان گذشته و حال و گروهی که بیش از چهل سال در شاخه های مختلف هنر کار کرده اند، در تهران برگزار نمود. کیهان هوائی با درج مقاله ای به نام «تجلیل از هنرمندان یا احیای ابتذال» از برگزاری این مراسم که در آن از «فرهنگ فرهی و فردین تجلیل به عمل آمده بود» و «روحانی گوینده رادیو» در آن شرکت داشت و «فردین برای تقی ظهوری اعلام یك دقیقه سکوت کرده است و ناصر ملك مطیعی تقاضای آبگوشت نموده است» و... بشدت انتقاد کرد. مسئولین برگزاری مراسم با انتشار جوابیه ای ضمن تاکید بر عدم حضور خبرنگار کیهان هوائی اعلام کردند:

در این مراسم از آقای فرهنگ فرهی مطلقاً تجلیل نشده است و نامبرده در مراسم حضور نداشته است! آقای تقی ظهوری و فردین در این مراسم نبوده اند و هرگز نامی از آقای ظهوری برده نشده و اعلام سکوت نگردید. زیرا ایشان در قید حیات هستند! در این جلسه هرگز از اغذیه و انواع آبگوشت و غیره ذکری به میان نیامده است.

بازداشت دیپلمات ایرانی در سویس

ضیا سرحدی از دیپلمات های ج. ا. در سویس توسط پلیس سویس و به تقاضای پلیس فرانسه به اتهام همکاری در قتل شاپور بختیار دستگیر شد. بنا به گزارشات روزنامه های فرانسوی فرد مذکور از مقامات بلندپایه امنیتی رژیم تهران است که در انتقال محمد آزادی قاتل شناخته شده بختیار به ایران شرکت داشته است.

جمهوری اسلامی ایران و نمایشگاه جهانی کتاب در فرانکفورت

هیات رئیسه اتحادیه کتاب فروشان آلمانی تصمیم گرفت به ناشران ایرانی برای سال ۱۹۹۲ نیز اجازه شرکت در نمایشگاه جهانی کتاب در فرانکفورت را ندهد. این تصمیم بدنبال فشار انجمن قلم آلمان به اتحادیه کتاب فروشان این کشور مبنی بر اینکه تا زمان لغو حکم اعدام سلمان رشدی، مناسبات فرهنگی با ج. ا. ایران باید متوقف شود، اتخاذ شده است.

در سال ۱۹۹۱ به همین دلیل از شرکت ج. ا. ایران در این نمایشگاه جلوگیری شده بود.

روز همبستگی با نویسندگان اسیر

به دعوت کتابخانه ی مرکزی شهر «اُپسالا» (سوئد) مراسمی در روز پانزده نوامبر سال گذشته برگزار شد. در این برنامه که به مناسبت «روز بین المللی همبستگی با نویسندگان اسیر در سراسر جهان و شب فرهنگ ایران» برگزار می شد، «یان هنریك سوان» معاون انجمن بین المللی قلم که از مسئولان کمیته دفاع از نویسندگان زندانی در سراسر جهان نیز هست، سخنانی پیرامون بازداشت و شکنجه و کشتار نویسندگان در کشورهای مختلف ارائه کرد. نیز، «اِوا سه برِی» نویسنده ی مشهور سوئدی ــ نروژی که از فعالین ضداشیست در نروژ است، درباره ی فشارهای سیاسی گوناگونی که به نویسندگان ایرانی در دو نظام سلطنت و جمهوری اسلامی اعمال شده و می شود، سخن گفت.

سخنران ایرانی در این برنامه، عباس منصوران بود که شعر و نوشته ای را پیرامون نقض آزادی در ایران قرائت کرد.

پایان بخش این مراسم، شعر خوانیِ نوید اخگر و اجرای قطعاتی از موسیقی سنتی ایران بود.

بزرگداشت غلامحسین ساعدی در سوئد

به دعوت «کانون نویسندگان ایران (در تبعید) ــ سوئد» مراسمی در بزرگداشت دکتر غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) در استکهلم برگزار شد. در این مراسم محسن یلفانی سخنرانی ئی با عنوان «دکتر ساعدی؛ هنرمند و مسئله تعهد» ارائه داد و به دنبال آن فیلم خاکسپاری ساعدی به نمایش گذاشته شد. این برنامه در شهر «اپسالا» نیز برگزار شد که تدارك کننده ی آن، نشریه «انسانه» با همکاری «ABF» بود.

در گوتنبرگ نیز به دعوت مرکز «فعالیت های فرهنگی، اجتماعی و پناهندگی جامعه» یادواره ی ساعدی توسط همین سخنران به همراه نمایش فیلم «واپسین دیدار» ساخته سیروس طاهباز انجام گرفت.

جلال سرفراز در مالمو

به دعوت «انجمن دمکراتیك ایرانیان در مالمو (سوئد)»، در روز سیزدهم دی ماه، جلال سرفراز برنامه ای در این شهر اجرا کرد. این برنامه در دو بخش ــ شعرخوانی و گفت و شنود ــ برگزار شد.

رها در سوئد

۱۴ دسامبر سال گذشته توسط کمیته «فیلم وابسته به مرکز «فعالیت های فرهنگی، اجتماعی و پناهندگی جامعه» فیلم «رها» ساخته «فرخ مجیدی و با بازیگری شهره آغداشلو در یکی از سالن های عمومی شهر گوتنبرگ به نمایش درآمد. در معرفی این فیلم آمده است: «فیلم، قصه تلاش یك زن ایرانی برای آزاد زیستن و آزاد اندیشیدن و داستان گریختن از وطن و پناهجویی در سرزمینی دیگر است».

نمایشگاه بزرگ کتاب در «لوند» و «مالمو»

روزهای شنبه ۱۶ و یکشنبه ۱۷ نوامبر سال گذشته در شهرهای لوند و مالمو (سوئد) نمایشگاه بزرگ کتاب برپا شد.

در این نمایشگاه انواع کتاب در زمینه های هنر، تاریخ، رمان، نقد و بررسی، تئاتر، سینما، لغتنامه، کودکان و... مجلات و سری کتابهای درسی برای دانش آموزان چاپ داخل و خارج کشور به نمایش گذاشته شد.

گروه فرهنگی جوانه ها در مالمو تلاش چشمگیری را برای تدارك این نمایشگاه موفق، به انجام رساند. این نمایشگاه در طی دو روز با استقبال ایرانیان علاقمند به کتاب و فرهنگ روبرو گردید.

همبستگی و مبارزه علیه موج گسترده نژاد پرستی

بدنبال حوادث ماههای اکتبر و نوامبر که تهاجم به خارجیان را با خود بهمراه داشت، حرکات اعتراضی، تظاهرات وسیع و مجالس گوناگون به همراه پخش اطلاعیه های مختلف در سوئد برگزار شد.

- تشکلهای مدافع خارجیان و سازمانها و احزاب مترقی مقیم استکهلم در ماه نوامبر در راهپیمایی ئی با شرکت بیش از پنج هزار نفر برگزار شد، شرکت کردند. قسمتهایی از این مراسم در اخبار سراسری تلویزیون سوئد پخش شد.
- سمینار مبارزه با نژاد پرستی در شهر «فالن» سوئد.
- مراسم گرامیداشت جمشید رنجبر (یکی از قربانیان نئونازیسم در سوئد) از طرف انجمن دانشجویان دانشگاه «لوند» در سالن اجتماعات کتابخانه مرکزی شهر.
- تظاهرات سازمانها، گروهها و محافل مدافع پناهندگان در شهر گوتنبرگ.
- تظاهرات وسیع جوانان احزاب و سازمانهای سوئدی که با شرکت وسیع نیروها و سازمانها و منفردین ایرانی روبرو گردید و بیش از سه هزار نفر در آن شرکت داشتند.

بدنبال این حرکات اعتراضی به دعوت کمیته دفاع از پناهندگان گوتنبرگ مراسمی در یکی از سالنهای اجتماعات شهر برای گرامیداشت خاطره جمشید رنجبر و بحث و گفتگوی جمعی حول رشد «راسیسم» و چگونگی مقابله با آن تشکیل گردید. در این مراسم عده ای سوئدی و افرادی از ملیتهای دانمارکی، نروژی، لهستانی، اتیوپیائی، کرد عراقی، آمریکای لاتینی، ایرانی و... شرکت داشتند و در فضایی دوستانه ابتدا به بیانیه کمیته دفاع از پناهندگان گوش فرا دادند و آنگاه به بحث و گفتگو پرداختند. گیلزاد ــ گوتنبرگ (سوئد)

فیلم های نقاشی متحرك ایرانی در جشنواره «کن»

بر طبق اظهارات «ژیل یاکوب» دبیر کل جشنواره ی «کن» در فرانسه، قرار است مجموعه ای از بهترین فیلمهای نقاشی متحرك ایرانی به انتخاب عباس کیارستمی در یك سانس ویژه در جشنواره ی «کن» ــ مه ۱۹۹۲ ــ به نمایش درآید. این فیلم ها را ــ که شامل فیلم های ساخته شده در بیست سال اخیر ایران است ــ کیارستمی انتخاب کرده و قرار است برای نمایش به جشنواره ی مزبور ارسال شوند.

http://dialogt.de/

نشست همگانی کانون نویسندگان ایران (در تبعید)

نشست همگانی کانون نویسندگان ایران (در تبعید) در روزهای سوم و چهارم ژانویه در آلمان برگزار شد. این نشست که در فضایی سرشار از تفاهم و همبستگی انجام گرفت، به بررسی مسائل بازمانده از دستور کار نشست عادی سالانه ۱۹۹۱ پرداخت و پرداختن به دو موضوع محوری را در دستور کار یکساله ی آتی کانون قرار داد: آزادی بیان (در ایران) و انسان تبعیدی (در خارج از ایران). اعضای هیئت دبیران جدید که توسط نشست همگانی کانون ـ با رأی قاطع ـ انتخاب شدند، عبارتند از: نسیم خاکسار، اسماعیل خویی، حسین دولت آبادی، جواد طالعی، رضا علامه زاده؛ که میبایست دوره ی یکساله ی کانون نویسندگان ایران (در تبعید) را طبق مصوّبات نشست همگانی ۱۹۹۲، راهبری کنند.

نخستین نشست هیئت دبیران جدید کانون، که بلافاصله بعد از نشست همگانی آن برگزار شد، به برخی از مسائل فوری و پس افتاده ی کانون پرداخت، که تصویب عضویت رضا مقصدی، م. پیوند، عباس سماکار، منوچهر صالحی، در شمار این مسائل بودند.

سیزدهمین جشنواره اروپایی شعر

شهر لوین (بلژیک) از بیست و دوم تا سی ام نوامبر سال گذشته، محل برگزاری سیزدهمین جشنواره اروپایی شعر بود. این جشنواره از صبح روز جمعه بیست و دوم نوامبر با برگزاری نمایشگاهی از آثار شاعران شرکت کننده، آغاز به کار کرد.

طی روزهای برگزاری جشنواره شاعران برجسته ای از بیست کشور اروپائی و نیز کشورهای لبنان، شیلی و اسرائیل با یکدیگر دیدار کردند و به شعر خوانی پرداختند. همچنین در چارچوب عنوان عمومی «شعر اروپا» گفت و شنودهایی بین شاعران برگزار شد که موضوع برخی از آنها چنین بود:

ـ آیا می توان اروپا را یك فرهنگ با صفات مشترك درنظر گرفت؟ و از ادبیات یا شعر اروپایی سخن گفت؟

ـ فرهنگ های دیگر نقش اروپا را در جهان چگونه می بینند؟

ـ اگر بر گوناگونی فرهنگی (بعنوان مثال در زبان و ادبیات) تاکید میشود، چگونه باید به سازماندهی عملی تبادل فرهنگی در اروپا پرداخت؟

ـ شاعران جایگاه خویش را در فرهنگی که هرچه بیشتر مغلوب رسانه های جمعی و مصرف گرایی می شود، چگونه می بینند؟...

در میان شاعرانی که در این جشنواره سروده های خود را خواندند و از شعر سخن گفتند، نام هایی چون شیموس هینی (ایرلند)، ژان پی یر لُه مر (فرانسه)، دیمیترس آنالیس (یونان)، لوئیس می زُن (شیلی)، الکساندر زینوویو (جمهوری روسیه)، آنجل کرسپو (اسپانیا)، جکی کِی (بریتانیا) و... بچشم میخورد. افسوس که جای شعر ایران و شاعران ایرانی در این جشنواره خالی بود.

«جایزه شعری لوین» ۱۹۹۱ از آنِ شیموس هینی شاعر پنجاه و دو ساله ایرلندی شد. شیموس هینی که در سال ۱۹۸۹ در دانشگاه آکسفورد بعنوان پرفسور شعر انتخاب شد، تا کنون جوایز متعددی را در این زمینه از آن خود کرده است. او در حال حاضر سرپرست یك مؤسسه تاتر است و هر ساله یك ترم تحصیلی در دانشگاه هاروارد تدریس می کند.

دو درس فراموش شده

«کانون فرهنگی ایران ـ دوسلدورف» (آلمان)، با دعوت از دکتر عزت الله همایونفر، سخنرانی ئی در پیوند با روند برنامه های فرهنگی خود برگزار کرد. این سخنرانی تحت عنوان «دو درس فراموش شده (زبان فارسی و تاریخ ایران)» در روز جمعه ۲۲ دسامبر سال گذشته انجام گرفت.

آموزش زبان فارسی و موسیقی و تئاتر کودکان

به همت «جامعه ایرانیان» در لندن، کلاس های آموزش زبان فارسی «در سطح ابتدایی و سال های دوم و سوم دبستان گشایش می یابد. این کلاس ها در دو منطقه متفاوت در شهر لندن و در روزهای جمعه و شنبه هر هفته برگزار میشود.

همچنین کلاس های آموزش موسیقی، تئاتر و تئاتر عروسکی نیز با کوشش «جامعه ایرانیان» لندن برای کودکان ایرانی گشایش می یابد. این کلاس ها یکروز در هفته ـ روزهای شنبه ـ برگزار میشود.

کتابخانه مطالعات ایرانی

«کتابخانه مطالعات ایرانی» با بیش از دوهزار جلد کتاب و نشریه مختلف در شهر لندن گشایش یافت. محمود کیانوش، دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان، مژگان فرزانه قائمی، حبیب الله جوربندی، ماشاءالله آجودانی، هیئت مؤسس این کتابخانه را تشکیل داده اند. «کتابخانه مطالعات ایرانی» طی انتشار اطلاعیه ای از همه ایران دوستان دعوت کرده است «در جهت غنای کمی و کیفی کار کتابخانه با اهدای کتاب و نشریات بر غنای کتابخانه بیفزایند».

Library for Iranian Studies
12 Capital House, Market Place
Acton, London W3 6QS
Tél : 081-9936384

کتابخانه عمومی نیما در مونترال (کانادا)

مدتی ست که به همّت گروهی از ایرانیان مقیم مونترال، کتابخانه عمومی «نیما» ایجاد شده که مورد توجه ایرانیان فرهنگدوست مونترال قرار گرفته است. مسئولان کتابخانه ی نیما، از همه ی ناشران، کانون ها و نشریات فرهنگی، انتظار دارند که برای غنای هرچه بیشتر این کتابخانه، کتاب ها و نشریات خود را به آدرس زیر ارسال کنند:

NIMA
3700 St. Dominique
Montreal Que - H2X 2X7
CANADA

انقلاب ایران

خسرو خاور، محقق و جامعه شناس ایرانی که در سال گذشته به همراه P.Vielle کتابی درباره انقلاب ایران منتشر کرد، طی سخنرانی هایی، مسائل مربوط به انقلاب ۱۳۵۷ ایران را تشریح می کند. کتاب مزبور در دو جلد، به زبان فرانسه منتشر شده که جلد نخست با عنوان «انقلاب مردمی ایران»، اساساً به تحلیل انقلاب ۵۷، و جلد دوم به گفتگوی خاور با تعداد زیادی از اقشار مختلفی که در انقلاب بهمن شرکت داشته اند، می پردازد. این کتاب، از مهمترین آثاری ست در این زمینه که به زبان فرانسه انتشار یافته است.

سخنرانی های خسرو خاور (به زبان فرانسه)، پیرامون انقلاب ایران، هر پنجشنبه از ساعت ۶ در محل زیر برگزار میشود:

105, bld. Raspail
75006 PARIS
سالن شماره ۹

نمایش ویژه «مسافر»

در فرانسه برای برخی از فیلم ها ـ از سینماگرانی که آثارشان اهمیت ویژه ای دارد ـ قبل از نمایش عمومی، یك نمایش ویژه (Avant Premier) گذاشته می شود و از خبرنگاران و منتقدان سینمایی برای بررسی و مبادله ی نظر پیرامون آن فیلم، دعوت به عمل می آید. در همین رابطه، فیلم «مسافر» (ساخته ی عباس کیارستمی) ـ که از ۲۲ ژانویه در سینما «اوتوپیا»ی پاریس ـ به نمایش گذاشته میشود ـ در روز ۱۹ ژانویه در سینما Max Linder پاریس، نمایش ویژه خواهد داشت.

موفقیت دیگری برای «کلوزآپ»

هر سال، ۵۰۰ فیلم جدید در فرانسه به نمایش درمی آید که از این تعداد، حدود ۵۰ فیلم، از نظر منتقدان سینمای فرانسه ـ به عنوان فیلم هایی با اهمیت ویژه اعلام میشوند. مجله ی «کایه دو سینما» ـ یکی از معتبرترین نشریات سینمایی فرانسه ـ هر سال ۱۰ فیلم از میان این ۵۰ فیلم را به عنوان ۱۰ فیلم برگزیده ی سال معرفی می کند. در میان ۱۰ فیلم معرفی شده ی امسال (در شماره ی ویژه ی «کایه دو سینما» ـ ژانویه ۱۹۹۲) فیلم «کلوزآپ» (ساخته عباس کیارستمی) در جایگاه پنجم قرار گرفته است.

زبان من فارسی

گروه تئاتر کودکان و نوجوانان پرشین آرتیست Persian Artist با کار جمعیِ ناصر غفرانی فر، کاوه فولادی، مهران و عده ای دست اندر کار، نمایشنامه «زبان من فارسی» را با اجرای عروسکی برای کودکان و علاقمندان ایرانی طی چند هفته در ماه نوامبر در شهر گوتنبرگ (سوئد) به نمایش گذاشت.

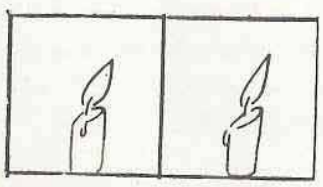
غفرانی فر که خود از یاران برنامه «مدرسه موشها» ـ سریال پرطرفدار تلویزیون ایران ـ و گوینده ی صدای آقا معلم در این سریال بود، اینبار با بهره گیری از چند عروسك (کُپل، دم باریك، آقا معلم) که از جمع عروسك های سریال مدرسه موشها به سوئد رسیده اند و «پناهنده شده اند، آموزش زبان مادری و به فراموشی سپردن آن از سوی کودکان در شرایط مهاجرت را موضوع نمایش خود قرار داده است. امیدواریم، گروه تئاتر کودکان و نوجوانان «پرشین آرتیست» بتواند با همیاری هموطنان در خارج از کشور، امکان نمایش «زبان من فارسی» را در سایر شهرها و کشورها فراهم آورد.

رستمی دیگر، اسفندیاری دیگر در پاریس

«رستمی دیگر، اسفندیاری دیگر»، باز پرداخت نویسی از داستان رستم و اسفندیار شاهنامه، نمایشنامه ای است نوشته و کار ایرج جنتی عطائی، که شانزدهم فوریه در پاریس به روی صحنه خواهد رفت. این نمایشنامه، که قبلاً اجرای موفقی در لندن داشته است، قرار است پس از اجرا در پاریس، در سایر شهرهای اروپا نیز بر صحنه رود. در «رستمی دیگر، اسفندیاری دیگر»، بهروز وثوقی، هومن آنرکلاه و... به ایفای نقش می پردازند. موسیقی متن نمایشنامه، از اسفندیار منفردزاده است و طراحی صحنه و لباس، از ملك خزائی.

ترور دیپلمات ایرانی!

وزارت امور خارجه جمهوری اسلامی ایران با احضار کاردار سفارت عراق به ترور یکی از دیپلماتهای خود در بغداد توسط اعضای سازمان مجاهدین خلق اعتراض کرد. در همین زمینه سازمان مجاهدین با انتشار بیانیه ای اعلام نمود که تعدادی از دیپلمات های ج.ا. در عراق در صدد ترور مسعود رجوی بوده اند. در این بیانیه با انتشار مشخصات اتوموبیل های سفارت که محل دفتر سازمان مجاهدین را تحت نظر داشته اند اعلام شد که یکی از دیپلمات ها به هنگام ترور و عدم توجه به اخطار محافظین «دفتر» زخمی شده است.



http://dialogt.de/

دنباله صفحه ۲۹

گفتگو با اریش فرید

سوال : نظرت درباره سوسیال دموکراسی چیست ؟

اریش فرید : من دیگر سوسیال دموکراسی را حزب سرخ نمی بینم. این حزب حتی می تواند رنگ نارنجی هم داشته باشد. شرایط برای یک حزب مرامی سرخ هنوز آماده نیست.

سوال : به نظرت از «سبزها» چه چیز باقی خواهد ماند؟

اریش فرید : فکر می کنم که عملکرد جناح رادیکال می تواند نقش مهمی داشته باشد تا سبزها هویت خودشان را در مبارزه پارلمانی از دست ندهند.

سوال : از یک طرف معتقدم که سبزها، همچنین جناح چپ آنها، سوسیالیست های طرفدار محیط زیست، در درازمدت، افقی برای خروج از بحران جامعه بورژوایی نخواهند یافت و راه حلی هم ورای این نظام پیدا نخواهند کرد. از طرف دیگر، سبزها به عنوان چپ سوسیال دموکراسی و حزبی که پرسشهای نوین مهمی مطرح کرده است، اهمیت فزاینده ای خواهند یافت.

اریش فرید : هم در میان طرفداران سیاست روز (رئال پولیتیک) و هم در میان رادیکال ها باید عناصری از جنبش کارگری، مارکسیستی و عناصر آنارشیست وجود داشته باشد. زیرا عناصر آنارشیست حامل روحیه ضد دیوان سالارانه و مبارزه در برابر تمرکزگرایی دولتی هستند. مقصودم از عناصر آنارشیست، باکونینیست ها (Bakunin) نیست بلکه بیشتر، لاندوئریستها (Landaver)(۲) ها است. وقتی آدم موقعیت را درست نگاه می کند، می بیند که روزا لوکزامبورک با اندیشه هایش در مورد آزادی ـ آزادی همیشه آزادی دگراندیشان است ـ موقعیتی کسب می کند که ترکیب اندیشه های اوست با اندیشه های آنارشیست ها. نظری همچون نظرات لوکزامبورک که از سوی سایر نیروهای درون جنبش کمونیستی با عنوان «آنارشیستی» مورد لعن قرار گرفته، از نظر من حائز کمال اهمیت است. تردیدهای روزا لوکزامبورک در برابر پاره ای از اندیشه های لنین و پیش بینی های مأیوس کننده ای که لوکزامبورک در مورد هنجارهای فکری لنین و درک او از سانترالیسم دموکراتیک در سال ۱۹۰۴ و دوباره در سال ۱۹۱۸ اعلام می کند، اکنون به واقعیت پیوسته است.

سوال : آیا با این گفته، اساس نظرات لنین، بخصوص نظر او در استانه ی انقلاب اکتبر در کتاب «دولت و انقلاب» و مفهوم مورد نظر وی از «دموکراسی شورایی» و آخرین تلاشهای وی برای جلوگیری از پدیدامدن دیوانسالاری در ابتدای سالهای بیست را نادیده نمی گیری؟

اریش فرید : جالب اینجاست که در کتاب «دولت و انقلاب»، حزب اساساً مطرح نمی شود. در آخرین نظریات لنین، بی شك ترسی احساس می شود که (در لنین) از رهنمودهایی که خود او اساساً در شکل گیری آنها نقش داشته، ناشی می شود. وی بعد از آن که شروط را برمی شمرد، هشدار می دهد و تاکید می کند که مبادا این هشدارها نادیده گرفته شود.

سوال : اما عواملی که خارج از قدرت او و بلشویکها بودند، نقش مهمی بازی می کنند. عواملی همچون: جنگ داخلی، محاصره امپریالیستی، بی رمق شدن کامل طبقه کارگر و موقعیت اجتماعی اقشار کارگری.

اریش فرید : درست است. اما لنین در برابر این مشکلات کار چندانی نکرد. لنین یك انقلابی بزرگ است. اما ما نمی خواهیم انقلابی های بزرگ را فقط تقدیس کنیم. من معتقدم که اصول لنین، نیروی ضربتی مهمی به شمار می آمده و نتایج مثبت هم داشته است. اما پرسش اساسی این است: آیا این اصول به جدایی از هدفهای اولیه منجر خواهد شد؟ به این دلیل است که فکر می کنم تردیدهایی که در حوزه آنارشیسم یا از سوی روزا لوکزامبورک ابراز شده، می تواند سهم تعیین کننده ای داشته باشد. نه اینکه یك حزب آنارشیستی مردمی می تواند شکل بگیرد، اما تاثیرات در این راستا بایستی مورد توجه قرار گیرند.

سوال : آنارشیسم این اندیشه را تداعی می کند که تشکیلات در هر شکلش ـ یا همبستگی تشکیلاتی ـ مطلوب نخواهد بود، چرا که در بطن خود بذر دیوانسالاری را می پروراند.

اریش فرید : وقتی آدم تجربه ای از آنارشیسم نداشته باشد چنین تصوری طبعاً در او بوجود می آید. در آلمان فدرال غالباً با آنارشیسم، گروه باادرماینهوف و «فراکسیون ارتش سرخ» RAF تداعی می شود. اینان آنارشیست نبودند زیرا خود دارای سلسله مراتب دقیق عمودی و ساختار رهبری نظامی بودند. بهتر است بپردازیم به نمونه ایالت کاتالونی زمان جنگ داخلی اسپانیا. آنارشیست های کاتالونی هم تشکیلات داشتند. آنها جنگهای بزرگ خود را به شیوه ای تشکیلاتی پیش می بردند. آنها کوشیدند که حداقل کنترل را از بالا با حداکثر کارآیی از طریق همیاری هموطنان و تعهد دوجانبه به دست آرند. این آنارشیست ها به کمك حزب استالینیست کمونیست اسپانیا از میان رفتند(۳).

سوال : و به دلیل ساده انگاری شان در ورود به یك حکومت پارلمانی که آنها را خلع سلاح کرد.

اریش فرید : البته. اما آنها تحت این شرایط چه می توانستند بکنند؟ با قیام فرانکو آنها قدرت مانور کمی داشتند.

سوال : دوباره برگردیم به آلمان فدرال. در اینجا بیشتر نظر بر اینست که بسیج توده ای برای رسیدن به یك جامعه ی اساساً متحول، دیگر ثمر ندارد. «سیاست» ـ از هر رنگش ـ معامله کثیفی است. اینجا چنین عقیده ای حاکم است.

اریش فرید : معلوم است که سیاست بازی کثیفی است. اما هرقدر مردم خودشان را از سیاست بیشتر کنار بکشند، آن را هرچه بیشتر به معامله گران کثیف محول خواهند کرد. سیاست، ضروری است.

سوال : در ابتدا گفتی که دلیل موفقیت فیلم های لنگرفته، فقدان یك آرمان است. خودت چه آرمانی داری؟ و چرا باید انسان تلاش خود را صرف این آرمان کند؟

اریش فرید : آرمانی که هنوز برای من وجود دارد، جامعه سوسیالیستی است. حتی اگر به سوسیالیسم از سوی شوروی خیانت شود. و اگر این خیانت دوباره توسط استالینیستها به صورت کاملی عملی شود، در آن صورت حتماً باید تلاش کنیم سوسیالیسم را از نو کشف کنیم. چرا که هیچ آلترناتیو دیگری در مقابل جامعه سرمایه داری وجود ندارد، و فقط در جامعه ای سوسیالیستی است که تولید در آن نه بر مبنای کسب حداکثر سود، بلکه برای نیازمندی های انسانی است.

۱) فراکسیون ارتش سرخ (در آلمان).

۲) کورت لاندروئر (Kurt Landauer) سیاستمدار و انقلابی آنارشیست در جمهوری شوراهای بایرن در سال ۱۹۱۸.

۳) برای اطلاع بیشتر میتوانید به کتاب «درود بر کاتالونیا» (گزارش از جنگ داخلی اسپانیا ۱۹۳۷ـ ترجمه تورج آرامش) اثر جورج اُرول از انتشارات اکاه تهران مراجعه کنید.

دنباله صفحه ۱۷

گفتگو با اسماعیل خوئی

شوند، چون فقط در این دوران چاپ شده اند، آفریده نشده اند. دوم، بسیاری از رُمان ها هم که در چند سال گذشته نوشته شده اند، محتوایشان برخورد مستقیم با شرایط امروز جامعه ایران نیست. مثلاً با دوران صفویه برخورد میکنند و با ایرانی در بیرون از ایران برخورد میکنند و اینسو و آنسو میزنند و به این ترتیب خود را از زیر سانسور بسیار هوشیار جمهوری اسلامی واپس می کشانند. چرا چنین است؟ علتش اینکه رُمان بطور کلی یك نمود هنری نوظهور در ایران است و هنوز برای سانسورچی های رسمی چندان خطرناك نیست بویژه که از پیش، خود دوستان نویسنده ما مواظب کار خود هستند. یعنی خیلی راحت بگویم دچار خودسانسوری هستند. محتوای رُمان ها کوچك ترین پیوندی با آنچه ایران کنونی است ندارد. طبیعی است که چاپ و منتشر میشوند. از سوی دیگر توضیح دادم که چرا شعر نیمایی نمی تواند سخن خودش را بگوید. شعر پیشرو امروز ایران در ایران ناگزیر است به خاموشی؛ در بیرون از ایران ناگزیر است از فریاد زدن. این سخن به معنای دیگری نیست؛ از جمله به این معنا که دوران شعر بطور کلی در ایران سرآمده است. نه. اجازه بدهید چتر سانسور خمینیستی شکافی بردارد، آنچه در زمان آریامهر می گفتند فضای باز سیاسی اندکی در ایران پدید بیاید، آنگاه خواهید دید که دوران شعر در ایران بسر آمده است یا نه. سخن نهایی من اجازه بدهید بگویم اینست که شعر چون هنری که برای بیش از هزار و چهارصد سال، هنرِ هنرهای فرهنگ ایران بوده است، در طول ده و دوازده سال نمی تواند این موقعیت تاریخی را از دست بدهد.

صرافی عموئی پور

«شرکت مارو کس»

MGM MARWEX Geldwechsel GmbH

دوست نزدیک و مشاور امور بانکی ایرانیان عزیز

شما میتوانید کلیه مشکلات و نیازهای امور بانکی خود را به زبان فارسی با ما در میان گذاشته و برطرف سازید

صراف مجاز با سابقه متجاوز از ۳۰ سال در امور بانکی و مالی

خدمات بانکی،
سرمایه گذاری، وام مسکن

- معاملات نقدی کلیه ارزها
- خرید و فروش چک‌های مسافرتی
- معاملات اسکناس نقدی و نقل و انتقال
- خرید و فروش سلف ارزها
- حواله‌های ریالی ایران
- قبول سرمایه گذاری

«شرکت مارو کس»

MGM MARWEX Geldwechsel GmbH

دفتر مرکزی در «آلمان»

Taunus Str. 49, D. 6000 Frankfurt/M
Tel: 069-230334 - 230257 (فرانکفورت)
Tlx: 176990733 MARWEX D - Fax: 069/231 577

شعبه دوسلدورف: Königsallee 102, 4000 Düsseldorf 1
Tel: 0211-377046/7 (دوسلدورف)
Fax: 0211-377047

FOTO RIVOLI

FOTO RIVOLI
PHOTO CO.I.E.F. 21

FUJICOLOR

ABONNEMENT EN 1h

فتو ریولی

تخفیف مخصوص برای ایرانیان
- ٪۱۵

بزرگ کردن عکس از روی نگاتیف یا اسلاید
۴۵/ ۳۰ تا ۱۵/ ۱۰

فتوکپی عکس رنگی یا سیاه و سفید و

84 , rue de Rivoli
75004 Paris
Tel: 42.77.81.97

• یکشنبه ها تعطیل •

مرکز تهیه کتاب، حروفچینی، صفحه آرائی چاپ، صحافی

Sättning, Tryckning, Bokbinderi.

BARAN FÖRLAG

Glommungegrand 12
163 62 Spånga

نشر باران

Tel: 08 - 760 44 01
Fax: 08 - 760 44 01
P.g. nr. 251759 - 7

موسیقی سنتی ایرانی

MUSIQUE TRADITIONNELLE
IRANIENNE

سنتور : حسن تبار

تنبک : محمد اخوان

HASSAN TABAR : SANTOUR
MOHAMAD AKHAVAN : TOMBAK

بهترین غذاهای ایرانی

برای مهمانی ها و جشن های شما

سفارش گرفته میشود

☎ ۴۸ ۹۹ ۲۲ ۳۶

مدرسه فارسی دکتر یدالله رؤیایی

مبتدی ـ متوسطه ـ نهایی

و کلاسهای مکاتبه ای

با همکاری : هما سیّار

Association Persan
41, rue de la roquette
75011 Paris
Tél : 48.07.01.80

http://dialogt.de/

HOTEL CENTRAL

هتل سنترال

فرانکفورت نبش میدان « بازل پلاتس »

تلفن : 16 - 49.69.23.30.14 تلکس : 41.85.154

هتل سنترال با اتاق های مناسب، یك نفره، دونفره و سه نفره با حمام و

بدون حمام آمادهٔ پذیرائی از هموطنان عزیز میباشد.

مسئولان هتل در جهت رفع مشکلات شما و در اختیار گذاردن مترجم و اطلاعات لازم

توریستی و پزشکی و غیره در خدمت شما می باشند.

لطفاً قبل از حرکت ، اتاق مورد نظر خود را به وسیلهء تلفن و یا تلکس رزرو فرمائید.

A.G.P.I

چاپخانهء خلیج

در خدمت هموطنان عزیز

انواع چاپ کاتالوگ، بروشور، کارت بازرگانی، کتاب، نشریه، و...

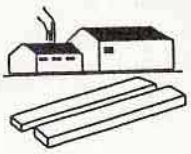
7 bis, Cour de la Ferme St Lazare

75010 PARIS

Tél : 45.23.07.18 Fax : 45.23.21.22

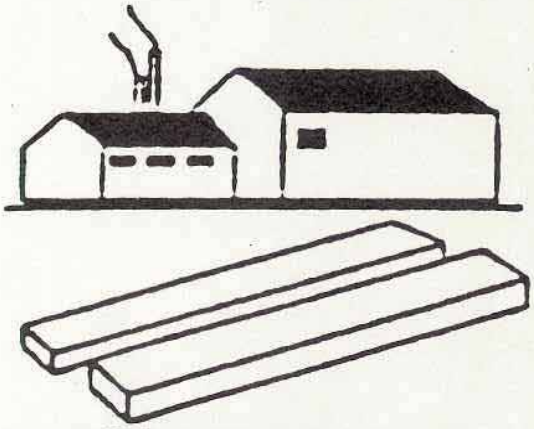
http://dialogt.de/

Ingenieurbuero
Towfig
Bau Statik



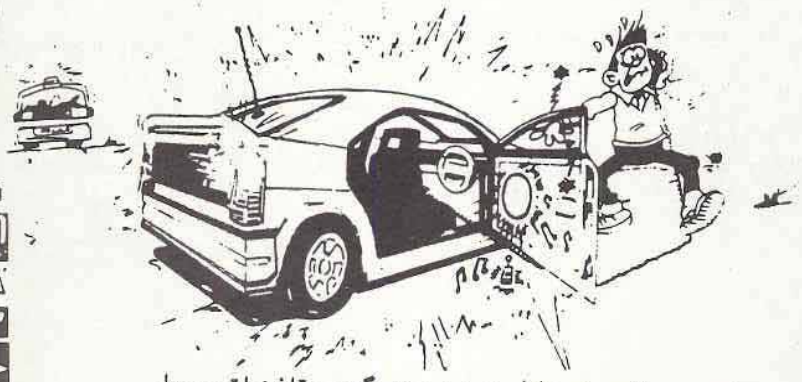
دفتر مهندسی توفیق
(مهندسین مشاور)

تهیهء نقشه و محاسبات (با مدرنترین برنامه های کامپیوتری) و مشاوره و اجرای
کارهای ساختمانی، با کادر مجهز با سابقه درخدمت هموطنان میباشد.



Basler str 14
Tel : 069 - 25381 3
Fax : 069 - 231230
6000 Frankfurt M 1
GERMANY

Car Stereo Car Alarm and Car Telephone Services



نصب رادیو ضبط استریو، دزد گیر وتلفن اتومبیل

"IT ALL BECOMES CLEAR WHEN YOU SEE AND HEAR"

* CAR PHONES. – MOTOROLA – NEC – PANASONIC * POWER WINDOWS * CENTRAL LOCKING * ALL SUPPLIED, FITTED & REPAIRED OPEN 6 DAYS A WEEK 9.30 AM – 6 O'CLOCK

LICENSED CREDIT BROKERS. INSTANT CREDIT SUBJECT TO STATUS WRITTEN DETAILS ON REQUEST.

H & M ELECTRONICS
مسعود و هوشمند
276 BARKING ROAD E6
081-472 0545

LONDON
اعتبار شش ماهه
با بهره رایگان
FAX: 081-471 7753

CAR HI-FI CENTRE
کامران
909 ROMFORD RD E12
081-514 8782

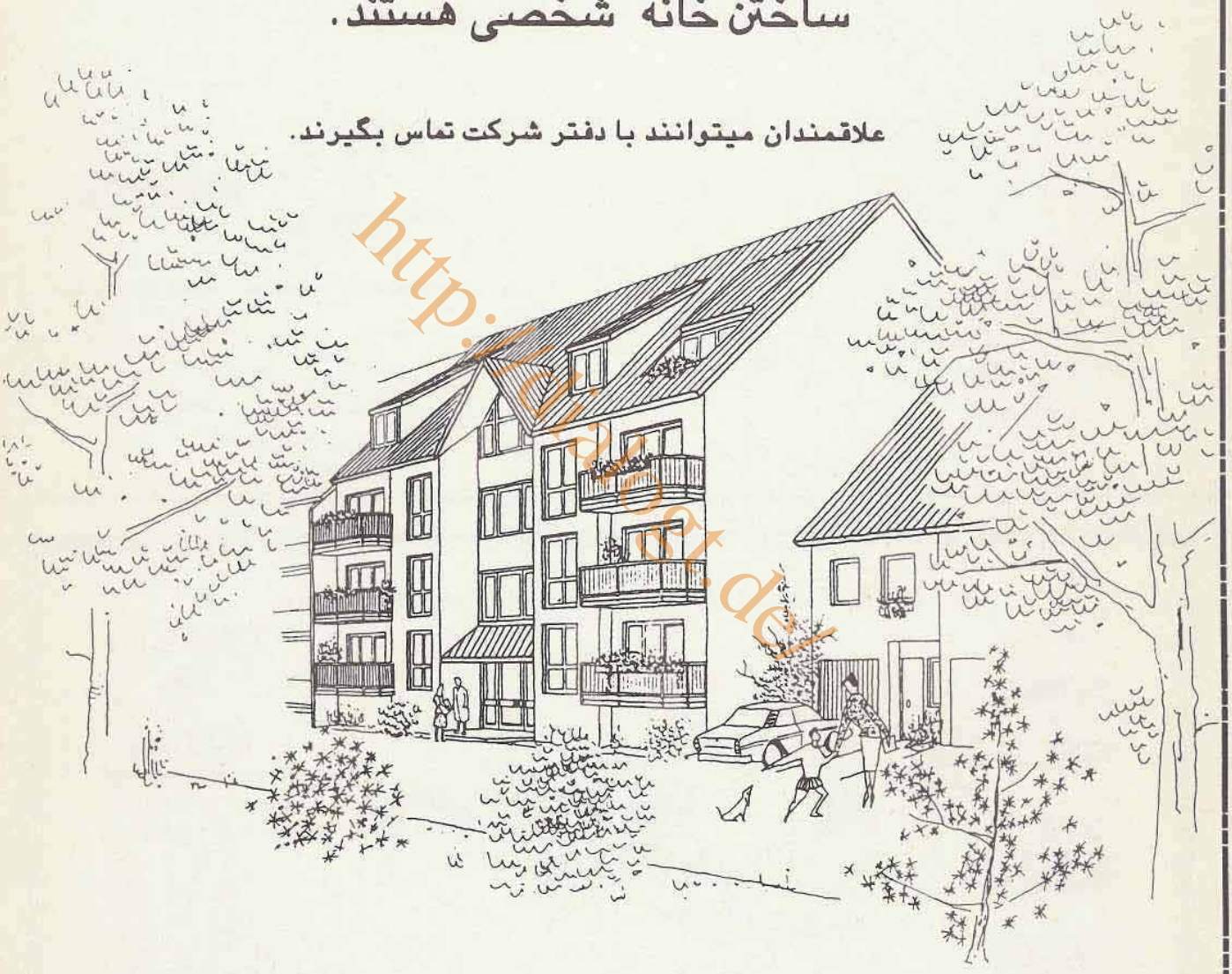
http://dialogt.de/

شرکت ساختمانی

R·E·S
Bau GmbH

در خدمت کلیه هموطنانی است که مایل
به سرمایه گذاری در کارهای ساختمانی و یا
ساختن خانهٔ شخصی هستند.

علاقمندان میتوانند با دفتر شرکت تماس بگیرند.



http://farsinet.de/

R.E.S

DÜRERSTRABE 95
6392 NEW - ANSPACH
☎ 06081 - 8978
FAX : 06081 - 43149
AUTO - TEL - 0161 - 2615463

تـــــور سراسری اروپـــــا ، کـــانادا و امریکا

برنامه افتتاحیه پاریس
یکشنبه ۱۶ فوریه
THEATRE DE PARIS
تلفن مرکزی (331) 43 59 03 69
فروش بلیت در پاریس ویدئو کلوپ شهر فرنگ

پاریس	۱۶	فوریه	43590369
لیون	۱۷	فوریه	72732137
درتموند	۱۹	فوریه	0231 551518
وین	۲۲	فوریه	938722
مونیخ	۲۳	فوریه	089 9032246
هامبورگ	۲٤	فوریه	7381198
بن	۲۸	فوریه	0221-219090
لندن	۲۹	فوریه	081 2020588
گوتینگن	۲	مارس	0551376559
برلین	۳	مارس	390921
هانوفر	٤	مارس	2713454
فرانکفورت	٥	مارس	06151-79748
اسلو	٦	مارس	2 363123
استکهلم	۷	مارس	08 6280011
یوتوبوری	۸	مارس	031 195460
کپنهاك	۱۳	مارس	
ژنو	۱٥	مارس	7326333
نیس	۱۹	مارس	93877046
کانادا	آخر	مارس	416 6091511
امریکا		آوریل	818 8814881

بهـــروز وثـــوقی
در
رستمی دیگر
اسفندیاری دیگر
نویسنده و کارگردان :
ایرج جنتی عطائی
(بر اساس حماسه شاهنامه فردوسی توسی)
طراح دکور: ملك جهان خزاعی
موزیك متن : اسفندیار منفردزاده
تهیه کننده : حسن عباسی

بازیگران : **میر علی حسینی - پروانه سلطانی**
بهی - علی کامرانی - هیدا اوهان - گوران
و هـومن آذر کـلاه

16 FEV THEATRE DE PARIS
15 rue BLANCHE metro: TRINITE

http://dialogt.de/

Number 12

ARASH

January 1992

Monthly published in Paris for Persian speakers

❑ **ARTICLES :**

- The Repetition of a Trend
  A.AZIZI
- I Know What Adnan's Sufferings Are.
  Bahrâm BEYZÂI
- National and International Boundaries of Literature
  Mirzâ Âghâ ASGARI
- Rambaud, the Damned Genius.
  Batul AZIZPUR
- The Language of Contemporary Poetry
  Sohrâb MÂZANDARANI
- The Exiled Artist Entangled in Unjustice.
  P.RIÂHI

❑ **INTERVIEWS :**

- Esmâil KHOI
  Mahmud KAVIR
- Salman RUSHDI
  Trans. Jâleh FARAJI
- Erich FRIED
  Trans. Râmin JAVÂN

❑ **BOOKS :**

- Fifty Persons and Three Persons; a Review.
  Bagher MOMENI
- Book Review
  Amir SHAMS

❑ **POETRY:**
Shirko BEKAS - Rezâ FARMAND - Erich FRIED - Ghodsi GHÂZINUR - Rezâ MAGHSADI - Iraj RAHMÂni.

❑ **SHORT STORIES :**
- Abbâs SAMÂKÂR
- Annie M.G.SHMIDT.

❑ **SPORTS**
- In the Memory of Gholâmrezâ TAKHTI
  Mortezâ PEYMÂN

http://dialogt.de/

Director :
Parviz GHELICHKHANI

Editor-in-chief :
Mehdi FALAHATI (M.Peyvand)

Address :
ARASH
6, S.Q. Sarah Bernardt
77185 LOGNES
FRANCE

Tel : (1) 40.09.99.08

A.G.P.I
CREATION
IMPRIMERIE - PUBLICITE

7 bis, Cour de la Ferme St Lazare
75010 Paris

Tél : 45 23 07 18
Fax : 45 23 21 22