ژاله آموزگار
دیوها در آغاز دیو نبودند
احمد تفضلی
برگوا
سیدمحمدرضا جلالی نائینی
محیط، عالم خودساخته
باقر پرهام
تراژدی چشم اسفندیار
جلیل دوستخواه
از فردوسی تا محمود
کریم امامی
سه کتاب استثنایی
صفدر تقی‌زاده
ادبیات علمی ــ تخیلی
علی بهزادی
مسافران هواپیمای بوئینگ ۷۰۷
اصغر دادبه
ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ
سهیلا شهشهانی
زنان در خاورمیانه
حمید مصدق
در رثای مهدی اخوان ثالث
سیدابوالقاسم انجوی شیرازی
محیط ادب
مهری باقری
بازتاب مضمون فولکلوریک در شاهنامه
ایرج هاشمی‌زاده
در غرب چه خبر؟
اخبار اهل قلم
معرفی کتاب
و. . .

ماهنامهٔ فرهنگی و هنری

گلستانه

شهریور ۱۳۷۱ شمارهٔ ۳۰

گرافیک ایران. ۳۵ سال با مرتضی ممیز

با آثاری از: محمد احصائی ــ ابراهیم حقیقی ــ ایرج افشار ــ فرشید مثقالی ــ احمدرضا احمدی ــ سهراب شهیدثالث ــ پرویز دوایی ــ ابراهیم هاشمی ــ پری صابری ــ ناصر نیرمحمدی ــ مریم زندی ــ سیروس طاهباز

بسم الله الرحمن الرحیم

کلک

شهریور ۱۳۷۱ شمارهٔ ۳۰

ماهنامهٔ فرهنگی و هنری

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
کسری حاج سید جوادی

سردبیر:
علی دهباشی

اجرا: هما بهجتی و خیرالله اصغری

حروفچینی : مؤسسهٔ کامپیوتری مجد ٦٤٠٦٢٩٢
لیتوگرافی : فام ۳۱۳٤۰۳
چاپ : صنوبر ۷۵۷۳۹٦
پخش مجله : به‌نگار ۸۹۳۹۲۱

نشانی برای ارسال مقاله‌ها و نامه‌ها و نقدها : تهران - صندوق پستی ۹۱٦ - ۱۳۱٤۵

مقالات «کلک» نمودار آراء نویسندگان آنهاست.
نقل مطالب با اجازهٔ مجله یا نویسندهٔ مقاله مجاز است.
«کلک» از بازگرداندن مطالب رسیده معذور است.
«کلک» در کوتاه کردن مقاله‌ها و ویراستاری آنها آزاد است.

۲۵۰ تومان

مرتضی ممتاز پوری

در این شماره می‌خوانید:

کاری از محمد احصایی برای مرتضی ممیز

بازتاب یک مضمون فولکلوریک در حماسهٔ ملی ایران / مهری باقری (سرکاراتی) ۹

دیوها در آغاز «دیو» نبودند / ژاله آموزگار ۱۶
برگوا / احمد تفضلی ۲۵

گرافیک ایران، ۳۵ سال با مرتضی ممیز ۲۸
تصویر مرتضی ممیز / مریم زندی ۳۰
کارنامه / ۳۱
گفتگو با مرتضی ممیز / ۳۶
چند نمونه پوستر / ۹۲
چند نمونه روی جلد / ۹۷

کلک و زبان فارسی
کلک نقد و نظر

چند نمونه نشانه / ۱۰۰
چند نمونه تصویرسازی / ۱۰۲
چند نمونه عکاسی / ۱۱۰
چند نمونه نقاشی / ۱۱۳
یادداشتی دربارهٔ هنر گرافیک ممیز / ایرج افشار ۱۱۷
«ممیز» و اعتبار گرافیک ایران / فرشید مثقالی ۱۱۹
حکایت آشنایی من . . . / احمدرضا احمدی ۱۲۴
نامه‌ای از سهراب شهیدثالث / ۱۲۷
درخت، پرنده، گل / پرویز دوایی ۱۳۰
به بهانهٔ دیدار در دیار / ابراهیم هاشمی ۱۳۶
«مرتضی ممیز» را چگونه می‌بینم؟ / پری صابری ۱۴۲

کتاب نقد ادبی

تراژدی چشم اسفندیار / باقر پرهام ۱۴۸
از «فردوسی» تا «محمود» / جلیل دوستخواه ۱۵۴
زیباشناسی قافیه در اشعار اخوان ثالث / محمدرضا محمدی ۱۶۴
ادبیات «علمی ـ تخیلی» / صفدر تقی‌زاده ۱۷۶
نگهبان (اودیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱) / آرتور. سی. کلارک / صفدر تقی‌زاده ۱۸۰

کتاب شعر

حق قلم / شادروان محیط طباطبایی ۱۸۹
دوبیتی افغانی / ترانهٔ تاجیکی ۱۹۰
در رثای مهدی اخوان ثالث / حمید مصدق ۱۹۱
شیدایی / اورنگ خضرایی ۱۹۳
چهره‌های شعر امروز ایران (۱): محمدعلی شاکری‌یکتا ۱۹۴

کتاب پژوهش

زمزمه‌هایی از چهارراه کتابی (۱۱) / کریم امامی ۲۰۰
در غرب چه خبر؟ (۷) / ایرج هاشمی‌زاده ۲۰۶
کنگرهٔ بین‌المللی شعر (۲) / محمدحسن بردبار ۲۱۲
بررسی پدیدهٔ چندشغلی و کار اضافی در بین کارکنان آموزشی کشور / باقر پرهام / ۲۱۸

مسافران محترم هواپیمای بوئینگ ۷۰۷ / علی بهزادی ۲۲۲

ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ / اصغر دادبه / ۲۲۷
تاریخ تحلیلی شعر نو / محمدتقی صالح‌پور ۲۳۵
«نون والقلم» به زبان انگلیسی / علی دهباشی ۲۴۱
قوم لُر / علی حصوری
زنان خاورمیانه در مجلهٔ تحقیقات خاورمیانه / سهیلا شهشهانی ۲۵۱
در زمینهٔ ایران‌شناسی / جلیل دوستخواه ۲۵۷
هفت‌خوان رستم / جلیل دوستخواه ۲۵۹
فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان / محمد افتخاری ۲۶۰
از میان شیشه، از میان مه / احمد میرعلایی ۲۶۲
«آوا» و «فرهنگ» / محمد افتخاری

محیط ادب / سیدابوالقاسم انجوی شیرازی ۲۶۵
محیط طباطبایی؛ عالم خودساخته / سیدمحمدرضا جلالی نائینی ۲۶۷

معرفی کتاب / مریم حیدری ۲۷۱
یادداشتهایی دربارهٔ کلک ۲۷۸
رویدادهای فرهنگی و هنری / شاهین توسلی ۲۸۰
اخبار اهل قلم / عقاب علی‌احمدی ۲۸۳
اعلانهای تسلیت ۲۸۵
بزرگداشت استاد محیط طباطبایی ۲۸۶

ح شیوه

طراحی آرم، پوستر، بروشور، ایلوستراسیون
طراحی غرفهٔ نمایشگاهی و... اجرا و چاپ

فلسطین شمالی، بالاتر از بلوار کشاورز، کوچه فرشید شماره ۳۷

تلفن: ۸۹۰۹۳۷

نشر گفتار منتشر کرد:

۱) در جست‌وجوی آزادی

مصاحبه‌های رامین جهانبگلو با آیزایا برلین
ترجمهٔ خجستهٔ کیا،
ویراستهٔ عبدالحسین آذرنگ

در این اثر پای صحبت برلین، متفکر بزرگ معاصر می‌نشینیم و با اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی و سیاسی و اخلاقی او آشنا می‌شویم و نظراتش را دربارهٔ متفکرانی چون ماکیاولی و هگل و لایب‌نیتز و هردر و ... می‌شنویم. و جنبشهای مهم فلسفی، سیاسی، روشنفکری؛ ناسیونالیسم، دموکراسی، مارکس و مارکسیسم، ماکیاولی و ماکیاولیسم، کمونیسم و آزادی، هنر و مسائل امروزین و مبرم عصر ما مورد بحث قرار می‌گیرد.

۲) گامها و آرمانها

اثر دکتر مصطفی رحیمی

این اثر مجموعه‌ای است از آخرین کارهای مصطفی رحیمی که در سه بخش تدوین می‌یابد: بخش نخست اختصاص دارد به معرفی و بررسی جنبش‌های معاصر دینی در دنیا؛ بخش دوم آزادی را مورد بحث قرار می‌دهد و خواننده را با نظرگاههای اکتاویو پاز دربارهٔ آزادی سیاسی آشنا می‌سازد و سپس با عنایت به آثار آیزایا برلین، آزادی از لحاظ فلسفی مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بخش سوم کتاب اختصاص به انقلاب می‌یابد که نویسنده در این بخش نظرگاههای خود را دربارهٔ انقلاب اجتماعی و سیاسی بیان می‌دارد.

آنچه در این دوران در حوزهٔ ادبیات و هنر ایران حائز اهمیت خاص است حفظ و توسعهٔ زبان فارسی است. «کِلک» در پاسخ به این ضرورت انتشار می‌یابد تا با دید وسیع‌تری به زبان و ادبیات فارسی بنگرد. از این‌رو برای اهل قلم و نویسندگان جدید و قدیم به هر سبک و شیوه‌ای که کار کرده‌اند احترام فراوان قائل است. بدیهی است «کِلک» ناشر مقالات و مباحثی است که در طریق خدمت به فرهنگ ایران باشد. و از همین نظر تلاش می‌کند آگاهی‌های بیشتری دربارهٔ کوششهای فرهنگی در گذشته و آینده بدست دهد.

آرزو داریم که در این طریق در حد توانایی خود گامهایی برداریم. و امیدواریم استادان ارجمند زبان و ادبیات فارسی و نویسندگان و شاعران و پژوهندگان و خوانندگان محترم ما را یاری دهند و به مدد دوستداران فرهنگ ایران و زبان فارسی و معارف اسلامی بتوانیم حرکت خود را ادامه دهیم.

برگ تقاضای اشتراک گیله‌وا (یکساله)

نام و نام خانوادگی..... سن..... شغل.....
نشانی دقیق.....
.....
..... کد پستی..... تلفن.....

حق اشتراک یکساله:
داخل کشور: ۵۰۰۰ ریال
حوزه خلیج‌فارس و جمهوریهای شوروی سابق: ۱۵۰۰۰ ریال
اروپا: ۱۸۰۰۰ ریال
آمریکا و ژاپن: ۲۳۰۰۰ ریال
استرالیا: ۲۵۰۰۰ ریال

فرم بالا یا فتوکپی آن‌را پر کرده همراه فیش بانکی به مبلغ حق اشتراک موزد نظر به حساب جاری شماره ۶۰۱۶۰ بانک ملی ایران، شعبه مرکزی رشت، به نام **محمدتقی پوراحمد** به نشانی **گیله‌وا** (رشت ــ صندوق پستی ۴۱۷۴ ــ ۴۱۶۳۵) بفرستید.

در شمارهٔ ۲۹ کِلک، در مطلب گفتگو با دکتر رضا براهنی، نادرستیهایی روی داده بود که با پوزش از ایشان و خوانندگان، در این‌جا درج می‌شود:

صفحه	سطر	نادرست	درست
۳۳	۸:	«روزهای»	«روزگار»
۳۳	دوم از آخر:	«مهم‌تر»	«مهم‌ترین»
۳۶	چهارم از آخر:	«که به»	«به»
۳۸	۲۱:	«شاید»	«تا شاید»
۴۲	۱۶:	«بازگشت‌ناپذیری»	«بازگشت‌پذیری»

بازتاب یک مضمون فولکلوریک در حماسه ملی ایران

مهری باقری (سرکاراتی)

نمونه‌های بی‌شماری از التقاط و هم‌آمیغی مایه‌های شناخته‌شدهٔ فولکلوریک با موضوعات حماسی و عناصر تشکیل‌دهندهٔ افسانه‌های پهلوانی، هم در منظومه‌های حماسی کهن و هم در داستانهای پهلوانی نوپرداخته یافت می‌شود.[۱] علاوه بر این در بسیاری از موارد دیگر محققان چنین نظر داده‌اند که اصل و صورت اوّلیهٔ برخی از روایات حماسی مفصل مانند بیوولف (حماسهٔ کهن انگلیسی) و سرود نی‌بلونگ‌ها (حماسهٔ ژرمنی زیگفرید) و یا افسانهٔ جیسون (در اساطیر یونانی) و غیره را می‌توان در افسانه‌های عامیانهٔ ابتدائی بازجست.[۲] این نکته بار دیگر نشانگر این واقعیت است که تقسیم‌بندی روایات سنّتی به صورت مقوله‌های کاملاً جدا و متقابل را نمی‌توان به صورت امری مسلّم پذیرفت. البتّه کوشش برای دسته‌بندی انواع مختلف روایات سنّتی به صورت ساختارهایی مشخص کاری است ناگزیر که در گذشته انجام پذیرفته و در آینده نیز ادامه خواهد داشت و به نظر من کاربرد اصطلاحاتی چون: افسانهٔ عامیانه، اسطوره و داستان پهلوانی در پژوهشهای مربوط بدین زمینه خالی از فایده نیست. با وجود این باید بر روی این نکته تأکید کرد که همواره امکان انتقال و تبدیل یک نوع روایت سنّتی به نوع دیگر و به ویژه دگرگونی داستانی عامیانه به صورت روایتی اسطوره‌ای یا حماسی وجود دارد. البتّه تغییر و تبدیل روایات سنّتی به یکدیگر بدین گونه نیست که مثلاً گروهی از قصه‌های عامیانه با تحمّل برخی تغییرات به ترتیبی تعالی پذیرفته و تبدیل به اسطوره یا افسانهٔ حماسی گردند، بلکه گاه

اتّفاق می‌افتد که از موتیف و بُن‌مایه‌های فولکلوریک برای پردازش و آرایش اساطیر و داستانهای پهلوانی استفاده می‌شود و در مواردی دیگر ملاحظه می‌شود که تعدادی از مضامین مختص به داستانهای عامیانه در حول و حوش داستان زندگی پهلوانی واحد گرد آمده، از این طریق باعث می‌شوند که شخصیتی معیّن با نامی مشخّص در پهنهٔ حماسه به وجود آید. و یا این‌که یکی از پهلوانان داستانهای عامیانه با یکی از اشخاص حماسی مطابق شود. از مسیر چنین روندی است که در شاهنامه، حماسهٔ ملّی ایران، نیز به مواردی از این‌گونه هم‌آمیغی مایه‌های فولکلوریک با مضامین پهلوانی برخورد می‌کنیم. یکی ازین‌قبیل مضامین که در مقالهٔ حاضر به شرح و توضیح آن خواهیم پرداخت عبارت است از بُن‌مایهٔ بسیار معروفی که در داستانهای عامیانه تحت عنوان «آب حیات» مشهور است و به صورت داستان «نوشدارو» یعنی «داروی جاودانگی» بخشی از افسانهٔ کیکاووس را در اساطیر ایرانی تشکیل می‌دهد.

کیکاوس که در حماسهٔ ملّی ایران به صورت یکی از مشهورترین شهریاران نیمه‌افسانه‌ای سلسلهٔ کیانی معروف شده شخصیتی است اساطیری که اصل هند و ایرانی دارد. نام او در اوستا به صورت Kavi Usan یا Usaδan آمده و معادل هندی باستان آن در ریگ‌ودا عبارت است از Kāvya Uśanas یا Kāvya Uśanā.[۳]

شواهد اوستایی دربارهٔ کیکاوس اندک و پراکنده است و از او تنها چند بار در آن بخش از اوستای موجود که به نام «یشتها» معروف است، نام رفته است. در یشت پنجم یعنی آبان‌یشت می‌خوانیم که Kavi Usan یا کیکاوس با قربانی کردن صد اسب و هزار گاو و ده‌هزار گوسپند، اردیسور اناهید بغ بانوی آبها و باروری در اساطیر ایرانی را ستایش کرده، ازو این آیفت را درخواسته که پادشاه هر هفت کشور گشته بر دیوان و مردمان و جادوان و پریان مسلّط گردد.[۴] در یشت چهاردهم یعنی بهرام‌یشت آمده است که پرندهٔ شگفت وارِغَن، یکی از تجلّیات بهرام «Vərəthraghna» ایزد پیروزگری در ایران باستان از قدرتی جادویی برخوردار است نظیر قدرتی که کیکاوس از آن برخوردار بود.[۵] در دو مورد دیگر از یشتها از Kavi Usaδan یاد شده که بی‌تردید با کیکاوس یکی است و او را سوّمین فرد از هشت شاه کیانی شمرده‌اند که افراد سلسلهٔ افسانه‌ای کیانیان در حماسهٔ ملّی ایران را تشکیل می‌دهد و لیکن درین دو مورد اخیر، آگاهی بیشتری دربارهٔ او ذکر نشده است.[۶]

در اساطیر ودایی Kāvya Uśanā، همال هندی کیکاوس ایرانی، نقش چندان مهّمی ایفا نمی‌کند. بیشترین سرودهای ریگ‌ودایی که ضمن آنها از Kāvya Uśanā یاد شده، از لحاظ موضوع و مفهوم مبهم و پیچیده‌اند و به برخی از رویدادهای اساطیری اشاره می‌کنند که دربارهٔ آنها اطّلاع دقیقی در دست نداریم. این شخص افسانه‌ای در ریگ‌ودا نه به صورت یک ایزد و نه به

صورت یک پهلوان معرفی شده بلکه به نظر می‌رسد که او نمونه‌ای از مردان شمن‌وار مقدسی است که مشخصهٔ اصلی‌شان دارندگی فرزانگی و خرد است.[۷] ایزد سومَ «Soma» (معادل هوم = haoma اوستایی) به هنگام بیان گفتارهای خردمندانه با Kāvya Uśanā مقایسه و یکسان قلمداد شده است. گفته شده است که Kāvya Uśanā به صورت موبدی برگزارکنندهٔ مراسم قربانی یعنی «hotar» نخست‌بار اگنی «Agni» ایزد آتش را بر جایگاه خود مستقّر کرده است و در سرودی دیگر از ریگ‌ودا او را در ارتباط با اَثرَوَن «Atharvan» بنیانگذار مراسم قربانی و نیایش و ستایش ایزدان مشاهده می‌کنیم.[۸]

Kāvya Uśanā هنگامی که ایندرا «Indra» ایزد جنگ و فیروزگری در هند باستان، دیو موسوم به «Susna» را نابود کرد با او همراه بوده است.[۹] همچنین مطابق شواهد ودایی هموست که ایزد ایندرا را در نبردش بر علیه دیو سهمناک وِرتره «Vrtra» یاری کرده است. سازندهٔ «Vajra» (معادل Vazra اوستایی) یعنی گُرز و سلاح مخصوص ایندرا، در روایات ودایی معمولاً ایزدی است به نام Tavaṣṭṛ و لیکن در یکی دو مورد دیگر آمده است که Kāvya Uśanā آن سلاح جادویی را ساخته و آن را در جنگ ایندرا با ورتره، بدان ایزد ارزانی داشته است.[۹]

آگاهیهایی که از کتابهای مذهبی ایران و هند باستان یعنی اوستا و ریگ‌ودا دربارهٔ کیکاوس به دست می‌آوریم بدان اندازه نیست تا بتوانیم از روی آنها نهاد و سرشت اصلی این شخص اساطیری را بشناسیم و وجوه مهّم اسطورهٔ او را بازسازی کنیم. امّا خوشبختانه در این مورد شواهد ما محدود به کتابهای اوستا و ریگ‌ودا نیست. هنگامی که به سنّت‌های حماسی غنی هند باستان یعنی رامایانا و مهابهارات از یک‌سو و متون مذهبی متأخّر زردشتی و حماسهٔ ملّی ایران از سوی دیگر مراجعه می‌کنیم، موّاد و اطلاعات وسیع و پرارزشی از منابع یادشده در این‌باره به دست می‌آوریم. تقریباً تمامی شواهد و قراین مأخوذ از منابع مذکور دربارهٔ کیکاوس و Kāvya Uśanā را محقق معروف پروفسور ژرژ دو مزیل در مجلّد دوّم از کتاب بسیار مهّم و پرارزش خود به نام «اسطوره و حماسه» جمع‌آوری و با دقّت و مهارت تحسین‌برانگیزی تجزیه و تحلیل کرده است. نتایج پژوهشهای دو مزیل در این مورد اینک روشن ساخته است که کیکاوس و معادل هندی او یعنی Kāvya Uśanā در واقع یک شخصیت افسانه‌ای هند و ایرانی است که معرف تیپی خاص با وظیفه و کارکردی مشخص است: موجودی بین خدایان و دیوان یعنی ساحر و جادوپزشکی برخوردار از قدرت و توان خارق‌العاده که مطالب قابل ملاحظه‌ای از افسانهٔ کهن او هم در حماسه‌های هندی و هم در روایات پهلوانی ایرانی به جای مانده است.[۱۰]

یکی از ویژگیهای بارز و وجوه ممیزهٔ کیکاوس و همتای هندی او Kāvya Uśanā، آگاهی آنهاست از راز **احیای مردگان** که در زبان سنسکریت با اصطلاح «Samjīvinīm» بیان شده و

داستان اِعمال این قدرت، یعنی زنده کردن مردگان در حماسهٔ معروف مهابهارات آمده است و در کلّیات معادل است با افسانه‌ای مشابه آن در روایات ایرانی که تملّک و تصاحب اکسیر بی‌مرگی یعنی «نوشدارو» را به کیکاوس نسبت می‌دهد.

با مراجعه به منابع ایرانی درمی‌یابیم که مطابق پنداشتهای افسانه‌ای، کاوس از قدرت دور راندن مرگ و زرمان (پیری و فرتوتی) برخوردار بوده است. مطابق کتاب پهلوی «مینوی خرد» کیکاوس خود در ابتدا بی مرگ آفریده شده بود و لیکن بعداً بر اثر دچار شدن به عُجب و غرور و ارتکاب گناه، اتوشگی خویش را از دست داده است.[۱۱] در فصل سی و دوّم از کتاب معروف «بندهشن ایرانی»، یکی از کتب مهّم مذهبی زردشتی، با روایت جالبی برخورد می‌کنیم که ضمن آن بنای کاخهای جادویی توسّط کاوس بازگو شده است: «دربارهٔ کاخهای کاوس گفته‌اند که یکی زرّین بود که خود در آن می‌نشست. دوتای دیگر از آبگینه بود که اسبستان (طویله) او بود. دو تا پولادین بود که رمه و گلهٔ او بدان جا بودند. از آن (کاخ) چشمهٔ آب بی‌مرگی، برخوردار از هرگونه گوارایی و مزهٔ خوش، روان است که بر پیری چیره می‌گردد. زیرا هنگامی که پیرمردی ازین در (کاخ) اندر شود، به صورت جوان برنایی پانزده‌ساله از در دیگر بیرون می‌آید و مرگ را نیز از میان می‌برد.»[۱۲]

ابوریحان بیرونی ضمن روایتی کوتاه درکتاب خود به نام «تحقیق ماللهند» آورده است: «من جملة کلام اسفندیاذ عند موته: کان کاووس أوتی المقدرة والامور المعجبة المذکورة فی کتاب الدین. اذ ذهب الی جبل قاف هرما قدحناه الکبر فانصرف منه شابّا طربا معتدل القامة ممتلئا من القوّة قد اتّخذ السحاب مرکبا باذن‌الله.»[۱۳]

شایان توجه است که از این مضمون فولکلوریک، روایتی حماسی نیز در دست است که در شاهنامه آمده است و آن بخشی از داستان مشهور «رستم و سهراب» را تشکیل می‌دهد.[**] در این روایت ایرانی، افسانهٔ معروف حماسی مربوط به نبرد بین پدر و پسر که به عنوان واقعه‌ای در زمان سلطنت کاوس در شاهنامه حکایت شده، آمده است که از میان شهریاران اساطیری ایران او تنها کسی بود که در گنج خود «نوشدارو» داشت، دارویی که همهٔ جراحات و خستگیها را درمان می‌کرد. در آخرین نبرد میان رستم و سهراب هنگامی که پهلوان پیر فرزند خود را با زخم مهلک دشنه مجروح ساخته و سهراب در حال مرگ است، با شنیدن آخرین سخنان وی ازین راز هولناک آگاه می‌شود که ندانسته به دست خود فرزند برومند خویش را به قصد کُشت مجروح کرده است. آنگاه به یاد می‌آورد که کاوس در خزانهٔ خود «نوشدارو» دارد که خستگان را تندرست می‌کند و گودرز پهلوان نامی ایران را می‌فرستد تا از کاوس بخواهد که جامی از آن داروی جادویی را برای نجات پسر پهلوان بفرستد. و لیکن کاوس که از قدرت رستم و سهراب و امکان اتّحاد و اتّفاق پدر

و پسر در آینده هراسان است، ضنّت به خرج داده از دادن نوشدارو خودداری می‌کند.[۱۴]

چنان که در بالا ذکر شد، افسانه‌ای نیز در روایات هندی دربارهٔ قدرت جادویی Kāvya Uśanā در احیای مردگان در دست است. چگونگی برخورداری ازین قدرت و تلاش پهلوانی دیگر برای آگاهی ازین راز و به دست آوردن آن قدرت سحرآمیز، با تفصیل بسیار در دفتر نخستین حماسهٔ مهابهارات نقل شده است[۱۵] که در اینجا خلاصه‌ای از آن را می‌آوریم: «در آغاز آفرینش بین اسوراها (یعنی دیوان) و خدایان برای به دست آوردن قدرت برتر و سروری بر هر سه جهان (زمین، فضا و آسمان) نبردهای بی‌شماری درگرفته بود. هر یک از طرفین کاهن و موبدی «purohita» داشتند که برگزارکنندهٔ مراسم مذهبی از قِبَل آنان بودند و به علّت برخورداریشان از فرزانگی و خرد، آنها را در کارزار یاری می‌کردند. کاهن برگزیدهٔ خدایان ایزدی بود موسوم به «Bṛhaspati»، در حالی که دیوها «Kāvya Uśana» (معادل هندی کیکاوس) را به عنوان موبد خویش برگزیده بودند. علی‌رغم سرشت و فطرت نامهسان این دو کاهن یعنی Bṛhaspati و Kāvya Uśanā آن دو در انجام وظایف و در رقابت‌هایشان از هر لحاظ با یکدیگر بسنده بودند. ولی از یک جهت Kāvya Uśanā (کاوس) بر رقیب ایزدی خود برتری داشت؛ زیرا او از راز «Samjīvinīm» یعنی «احیای مردگان» آگاه بود. همهٔ دیوهایی که در میدان کارزار با خدایان کشته می‌شدند به وسیلهٔ او با استفاده از این قدرت جادویی، دوباره زنده شده و بار دیگر به صحنهٔ کارزار وارد می‌شدند. امّا Bṛhaspati کاهن خدایان ازین قدرت برخوردار نبود. از اینرو خدایان که درمانده شده بودند به پسر Bṛhaspati موسوم به «Kacha» مراجعه کرده از او درخواست کردند که برود و مرید و شاگرد Kāvya Uśanā بشود و ازین طریق به راز احیای مردگان دست یابد. Kacha موافقت نمود و به شاگردی رقیب پدر خود یعنی Kāvya Uśanā درآمد و به علّت خوی و کردار نیک و پارسایی‌اش محبّت Kāvya Uśanā و نیز مهر دختر او موسوم به «Devayaini» را به خود جلب کرد. دیوها که از غرض اصلی Kacha آگاه شده بودند درصدد نابودی وی برآمده او را کشتند. ولیکن با وساطت و میانجیگری Devayāni که مهر Kacha را در دل گرفته بود، پدرش Kāvya Uśanā با استفاده از دانش جادویی خود او را دوباره زنده کرد. بار دیگر هنگامی که Kacha در بیشه‌ای بود دیوها او را یافته و کشتند و اندامهای او را خُرد کرده با آب اقیانوس درآمیختند. مانند دفعهٔ پیش این‌بار نیز Kāvya Uśanā که در مهابهارات گاه از او با عنوان «Sukra» یاد شده مرید خود را احیاء نمود. برای سوّمین‌بار دیوها Kacha را کشتند و اندام و استخوانهایش را سوزانده و خاکستر آن را با شرابی که Kāvya Uśanā می‌آشامید درآمیختند. باز Devayāni به پدر خویش التماس کرد که محبوب او را دوباره به زندگی برگرداند. Kāvya Uśanā باز مراسم جادویی را به جای آورد و لیکن با کمال تعجّب دریافت که صدای Kacha از درون شکمش می‌آید. برای این که

بتواند هم زندگی مریدش و هم جان خود را از مرگ برهاند، ناچار شد که راز احیای مردگان را به Kacha بیاموزد و بدو گفت: از من دانش زنده کردن مردگان را بپذیر و هنگامی که تو از درون من درآمدی به وسیلهٔ آن دانش مرا نیز زنده کن. Kacha که بسان ماه شب چهارده از شکم مُراد خود درآمده بود، او را مرده و بی‌جان بر زمین افتاده دید و با خواندن وِردی که از مُراد خویش آموخته بود وی را زنده کرد. در حماسهٔ مهابهارات بعد از نقل این ماجرا، داستان زندگی Devayāni دختر Kāvya Uśanā (کاوس) بازگو شده و آمده است که چگونه Kacha از پذیرفتن مهر این دختر سر باز زد و حاضر نشد او را همسر خویش کند و چگونه Devayāni دختر یک برهمن مجبور شد که با «Yāyati» یکی از افراد طبقهٔ جنگجویان «Kshatriya» ازدواج کند که خود داستان مفصلی است و به موضوع بحث ما ارتباطی ندارد.

مقایسهٔ شواهد مذکور در اساطیر و حماسهٔ ایرانی با مطالبی که از حماسهٔ مهابهارات نقل شد نشان می‌دهد که یکی از صفات مشخصهٔ شخصیّت اساطیری هند و ایرانی، کیکاوس، برخورداری از قدرت احیای مردگان و یا در دست داشتن وسیله‌ای برای دفع مرگ و دور راندن پیری و فرتوتی بوده و استفاده از این قدرت جادویی بخشی از اسطورهٔ قدیمی او را تشکیل می‌داده است. عناصر اصلی این افسانه را در شکلهای مختلفش می‌توان در گونه‌های مختلف و تکرارشوندهٔ یک مضمون معروف و جهان‌شمول فولکلوریک بازیافت. این بُن‌مایهٔ فولکلوریک که انواع بی‌شمار آن را در میان ملل و اقوام مختلف مشاهده می‌کنیم، توسّط محققان و پژوهندگان افسانه‌های عامیانه جمع‌آوری و تحت عناوین و مایه‌هایی نظیر: آب حیات، چشمهٔ جوانی، درخت زندگانی، چشمهٔ بی‌مرگی، نوشدارو و غیره طبقه‌بندی شده‌اند[۱۶] و ما صورتهای مختلف این مضمون تکرارشونده در افسانه‌های عامیانه را هم در فولکلور اقوام اروپایی مشاهده می‌کنیم و هم معادل‌های آن را در میان روایات سنّتی اقوام ابتدائی بازمی‌یابیم.[۱۷]

* ترجمهٔ فارسی عبارات فوق چنین است: از جملهٔ سخنان اسفندیار به هنگام مرگش این بود:

«به کاوس قدرت و (توان انجام) کارهای شگفت‌انگیزی داده شده بود که در کتاب دین آمده است. (از جمله) هنگامی که به پیری به کوه قاف رسید، کهولت و کبر سن او را خم کرده بود. از آن (جای) بازگشت در حالی که جوانی شاداب با قامتی معتدل و پر از نیرو بود و ابر را به اذن خداوند، مرکب خود ساخته بود.

** باید توجّه داشت که فردوسی به شیوهٔ معمول خود که آگاهانه می‌کوشیده تا از جنبه‌های وهمناک و باورنکردنی پنداشتهای اساطیری ایران باستان بکاهد و آنها را با رعایت نوعی روش راسیونالیستی، به صورت موضوعاتی معقول یا پذیرفتنی درآورد. فرزانهٔ طوس در این مورد خاص نیز «نوشدارو» را که در اصل «داروی دوردارندهٔ مرگ» بوده به صورت معجون و یارمای معرفی کرده است که شفابخش همهٔ ریشها و خستگی‌ها بوده است.

1- A. Olrik, Epic Laws of Folk Narrative in: «The Study of Folklore», ed. by A. Dundes, 1965. pp. 129-141; S. Thompson, Myth and Folktales, in: Myth, a Symposium», ed. by T. A. Sebeok, London, 1965, pp. 169; E. Gerland, Old Greek Folktales in the Odyssey, 1967.

2- G. F. Panzer, Studien Zur germanischen Sagengeschten 2 Bde. Munchen, 1910 and 1912; W. W. Lawrence, Beowulf and Epic Tradition, Cambridge Mass. 1928, p. 163 ff; W. P. Ker, Epic and Romance, London, 1891; A. Lang, Custom and Myth, New York, 1968, pp. 87-102.

۳ـ برای اطّلاع از نتایج پژوهشهای مختلف دربارهٔ فرم وجه اشتقاق نام کپکاوس Kāvya Uśanā نک:

M. Mayrhofer, Iranisches Personennamenbuch, Bd. 1 Die Awestishen namen, Wien, 1977, p. 85.

۴ـ یشت پنجم، بند ۵۴.

۵ـ یشت چهاردهم، بندهای ۱۹ و ۳۹.

۶ـ یشت نوزدهم، بندهای ۷۱ و ۱۳۲.

7- A. A. Macdonell, Vedic Mythologie, Strassburg, 1898, pp. 55, 69, 139; A. B. Keith, The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads, 2nd ed. Delhi, 1971, Vol. 1, pp. 159, 227, 232.

8- Rigveda, VIII, 23, 17.

9- Rigveda, I, 121, 12; V, 34, 2.

10- G. Dumézil, Myth et epopée, Vol. 2, Paris, 1971, pp. 158-238.

۱۱ـ مینوی خرد، ترجمهٔ دکتر احمد تفضّلی، تهران، ۱۳۶۷، صفحات ۲۳ و ۷۴.

۱۲ـ بندهشن، مهرداد بهار، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۲۷، قس. ←

Zend-Ākāsīh, Iranian or Greater Bundahishn, English transl. by B. Anklesaria, Bombay, 1956, p. 231.

۱۳ـ ابوریحان بیرونی، تحقیق ماللهند، چاپ لایپزیک، تصحیح زاخو، ص ۹۴ ـ ۹۵. قس

Alberuni's India, transl. by E. Sachau, Vol. 1, 1964, p. 193.

۱۴ـ شاهنامه، داستان رستم و سهراب، تصحیح و توضیح مرحوم استاد مجتبی مینوی، انتشارات بنیاد شاهنامه، ۱۳۵۲، ص ۸۱ ـ ۸۲، ابیات ۹۶۶ ـ ۹۴۸.

15- The Mahabharata, English Prose transl. by K. M. Gangnli, Vol. 1, Delhi, 1972, pp. 163-170.

16- A. Arne, The Types Folk-tale, Helsinki, 1961, No. 701; S. Thompson, Motif Index of Folk Literature, Vol. 3, Bloomington 1955, H. 1321, 1, H. 1300, H. 1720 etc.

17- P. Wunsche, Die Sage Vom Lebensbaum und Lebenswasser, Leipzig, 1950, p. 74 ff.

دیوها در آغاز «دیو» نبودند

ژاله آموزگار

مهاجرت تاریخ‌ساز آریائیان که گروهی از آنان را در سرزمین ما جای داد، پیوندهای فرهنگی مشترکی میان ساکنان بیشتر سرزمین‌های جهان به وجود آورد. در این میان، مردم باستانی سرزمین ما با مردم باستانی سرزمین هند، از همبستگی‌های دیرینه بیشتری برخوردار شدند: زبانهای خویشاوند، اسطوره‌های خویشاوند، خدایان و ضدخدایان خویشاوند. و این مقاله در زمینهٔ مقایسه‌ای است میان دیوان و خدایان این دو سرزمین.

در اندیشهٔ آریائیان همیشه نوعی دوگانگی جای داشته است: تعارض میان خوب و بد. این شیوهٔ تفکر، هستهٔ اصلی و زیربنای اندیشه‌ای آئینهای ایران باستان را نیز تشکیل می‌دهد. اما در گذشته‌های دور و بویژه در سرزمین هند، نوعی توازی و توازنی نیز در میان فرمانروایان مینوی[۱] جهان وجود داشته است. و به عبارت دیگر دو گروه خدایان در اندیشه‌ها فرمانروایی کرده‌اند: خدایانی که اسورا یا اسوره[۲] نامیده می‌شوند و نشان‌دهندهٔ پایگاه خسروی هستند و از نیروی معجزه‌آمیز «مایا» که بمنزلهٔ پایگاه فرمانروایی است برخوردارند و گروه دوم که دیو[۳] نامیده می‌شوند و نشان‌دهندهٔ صلابت رزمی هستند.[۴] این میراث آریائی و هندوایرانی در وداها به صورت خدایان گروه سه‌گانه تجلی می‌یابد. این سه گروه خدایان در اسطوره‌های باستانی هند، هستی را در دست توانای خود دارند.[۵] گروه نخست خدایان فرمانروا هستند که به صورت فرمانروایی و روحانیت جلوه می‌کنند و لقب آسورا / اسوره دارند. در رأس آنها ورونا / ورونه[۶] قرار دارد، خدایی بزرگ و باابهت و مافوق خدایان دیگر که نخست همچون دیگر «خدای خدایان»ها، خدای گنبد آسمان بود و سپس خدای نظم و ترتیب و ضبط و سامان بخشیدن به

امور گشت و از همکاران او یکی میترا / میتره خدای نگهدار پیمانها و خدای مهر و دوستی است و دیگری رتا[۷] ایزدی که همه چیز را به نظم وامی‌دارد و به صورت مرموز و پوشیده‌ای در همه موجودات وجود دارد. خدایان دیگری چون اریامن و بغ و. . . وابسته به این گروه هستند.

گروه دوم خدایانی هستند در مقام ارتشتاری و جنگجویی. که لقب دیو دارند و ایندرا / ایندره[۸] در رأس آنان جای دارد. خدایی نیرومند که بارانهای سیلابی را پس از فصل گرما می‌فرستد و اژدهای خشکی و خشکسالی را از میان می‌برد. دشمنان را با ضربتی به دونیم می‌کند و موجودات اهریمنی را نابود می‌سازد. از همکاران توانا و نیرومند او یکی رودرا سروا[۹] ایزدی نگران‌کننده و دوپهلو و شوم است و دیگری ویو[۱۰] عنصری بادمانند که رام هیچ قدرتی نمی‌شود و هیچ نیرویی در برابرش توان ایستادگی ندارد. خدایان خشن دیگری از این قبیل در این رده جای دارند.

گروه سوم خدایانی در مقامهای پائینتری هستند که پدیده‌های گوناگونی از طبیعت را جلوه می‌بخشند همچون اوشاس ایزد سپیده‌دم، سوریا و ساویتا خدایان پرتو خورشید، اگنی[۱۱] خدای آتش، سومه خدای گیاه مقدس.

در آئین ودایی، خدایان این گروهها، همگی مورد ستایش و نیایش قرار می‌گیرند و از گروه نخستین (اسوراها) و از گروه دوم (دیوها) یکسان درخواست حاجت می‌شود. یعنی در آغاز، این دو گروه خدایان با هم همزیستی دارند، اما رفته‌رفته در برابر هم قرار می‌گیرند و کم‌کم در سرودها از دشمنی میان آنان گفتگو می‌شود. این موضوع بویژه در مورد ورونا و ایندرا صادق است. از سوی دیگر، ایندرا که خدای ارتشتار و از تبار دیوهاست با رتا از گروه اسوراها و یار نزدیک ورونا، که نماد نظم و سامان‌بخشی نیز هست هیچ‌گونه سازشی ندارد. در متنهای نوتر هندی رقابت این دو گروه آشکارتر می‌شود و خدایان گروه دیوها منصب خدایی خود را نگاه می‌دارند و گروه دیگر یعنی اسوراها از سریر خدایی به مقام ضدخدایی سوق داده می‌شوند و تنها اسوراهای بزرگ مانند ورونا و میترا پس از چشم‌پوشی از صفت اسورایی به گروه خدایان دیوی می‌پیوندند و بدین‌گونه در میان گروه خدایان باقی می‌مانند. از این پس در هند، تنها خدایان وابسته به گروه دیوها و به سخنی دیگر تنها دیوان ستایش می‌شوند و در وداهای متأخر، اسوراها که همان اهوراهای ایرانی هستند به صورت موجودات نابکار درمی‌آیند.

اما در گذر این اندیشه‌ها به سرزمین ایران، لقب گروه اسوراها که در ایران به صورت اهورا / اهوره درمی‌آید لقب سرور بزرگ می‌گردد و بزرگترین خدا اهورامزدا نامیده می‌شود و این لقب اهورا که بزرگترین لقب خدایی است بجز اهورامزدا لقب اپام نپات[۱۲] و میترا نیز هست. یعنی این دو ایزد نیز لقب اهورا دارند، گرچه این لقب به مانند مورد اهورامزدا با نام آنها ترکیب نمی‌یابد.

در ایران و در آئین مزدیسنای ایران، زردشت به نبرد با دیوان برمی‌خیزد که خدایان آئین باستانی‌تر است[۱۳] و صفت ویدیو[۱۴] (= درهم‌شکننده دیو) اصطلاح و لقب مهمی در کنار لقب اهوراکیش[۱۵] صفت برجستگانی چون اهورامزدا، آناهیتا و زردشت می‌شود.[۱۶]

در یشت دوازده، بند یک زردشت می‌گوید که من اقرار می‌کنم که مزدیسنا هستم و زردشتی

و «ویدیو»، و به این‌ترتیب صفت ویدیو، ویژگی مؤمن زردشتی است و برای این اعتقاد همان ارزش مزدیسنا را دارد. یعنی کافی نیست که مؤمنی فقط دین اهورایی داشته باشد، باید ویدیو هم باشد.

در یشت سیزده آمده است که زردشت نخستین فرد از موجودات زمینی است که ارتا (= رتا) را ستایش و دیوان را نفرین می‌کند و خود را مزدیسنا، زردشتی و ویدیوی[۱۷] می‌نامد.

در گاهان، کهن‌ترین بخش اوستا، دیوان خدایان دشمن هستند؛ موجودات مینوی ولی عمال دنیای بدی که زردشت الوهیت آنها را انکار کرده است و به عبارت دیگر، دیوان ایزدان جامعه شرق هستند که با جامعه معتقد به گاهان اختلاف دارند و کم‌کم دیوان به صورت خدایان دروغین درمی‌آیند.[۱۸]

تصور دیو دگرگون می‌شود. مهر دارنده دشتهای فراخ با گرز آهنین و تیغ برای نابودی دیوها می‌شتابد.[۱۹] دیوان از برابر سروش می‌گریزند.[۲۰] نوشیدن مایع مقدس هوم، هزاران دیو را نابود می‌کند.[۲۱]

در بخشهایی از یسنا نیز همچون یشتها دیوان، هزارهزار، دست به یورش می‌زنند و در کنار یاتوها[۲۲] و پریکان[۲۳] قرار می‌گیرند.[۲۴]

از این پس کم‌کم دیگر دیوان ایزدان جامعه دشمن نیستند بلکه خود انبوهی از اهریمنانند.

در وندیداد / ویدیوداد، گروهی از دیوان به عنوان شخصیتهای آسیب‌رسان، مرگ‌آور و راهنمایان دوزخ می‌شوند و زمستان سرد نواحی شمال ایران صفت دیو آفریده به خود می‌گیرد. بریده‌های ناخن را باید پیشکش «بوم» کرد تا آنها را به صورت نیزه، کارد، کمان و پیکان به‌کار ببرد وگرنه به دست دیو می‌افتد. دیو دشمن کشاورزی است. وقتی گندم برای پاک کردن آماده می‌شود دیوان عرق می‌ریزند. چون آسیاب به آرد کردن گندم می‌پردازد، آنان سست می‌شوند، چون آرد به دست می‌آید، دیوان زوزه می‌کشند و چون خمیر را ورز می‌دهند آنها تیر پرتاب می‌کنند.[۲۵]

در همین اثر، دیویسنان نشانگر دشمنانی هستند که گشتاسب حامی زردشت بر علیه آنها به نبرد برمی‌خیزد و دیویسنان به عنوان ستایش‌کنندگان ایزدانی چون ایندر و سرو و. . . توصیف می‌شوند. اصطلاح دیویسنان جنبه نو و جدید دارد و از دیویسنانی سخن به میان می‌آید که در کنار مزداپرستان یا مزدیسنان زندگی می‌کنند و باید مردان و زنان مزدیسنا را برانگیخت که زمین و دارایی‌های دیویسنان را به دست آورند.[۲۶]

در وندیداد هفت، بند ۳۶ تا ۴۰ که از علم جرّاحی و کمال در آن، سخن به میان می‌آید، آمده است که داوطلبی موفق است که مهارت خود را نخست با انجام دادن عمل جراحی بر روی دیویسنان نشان دهد و اگر موفق شود جواز پزشکی را دریافت کرده است ولی اگر سه تن از دیویسنان در این آزمایش مهارت درگذرند، داوطلب دیگر هیچ‌گونه امیدی برای موفقیت ندارد و هرگز اجازه نخواهد داشت بر روی مزدیسنان عمل جراحی انجام دهد.

*

مورد خاص دیگری از اصطلاح دیو در دیوان مازنی است؛ بنا بر بندهشن، ماز نام نژاد مردم

مازندران است.[۲۷] در یشت پنج، هوشنگ صد اسب نر و هزار گاو و ده هزار گوسفند در دامنهٔ کوه هرا برای آناهیتا قربانی می‌کند و از او درخواست دارد که بر او پیروزی ارزانی دارد تا بتواند ضمن پیروزیهای دیگر دوسوم دیوان مازنی[۲۸] و بدکاران ورنی را نابود سازد.[۲۹] مازن و ورن دو سرزمینی که این دیوان منسوب بدانها هستند، به احتمال قوی همچون همهٔ دیگر سرزمینهای مذکور در اوستا، متعلق به شرق ایران بوده‌اند.[۳۰] امّا خصوصیات جغرافیایی و شباهتهای لفظی موجب تطبیق این نواحی با نواحی دیگر شده است. بعدها مازن را با مازندران و ورنه چهاردهمین سرزمینی را که اهوره‌مزدا آفریده است؛ با پدشخوارگر و گیلان همسایهٔ مازندران تطبیق داده‌اند.[۳۱]

سرزمین‌های جنوب دریای خزر به علت موقعیت جغرافیائی خود و به دلیل کوههای بلند و صعب‌العبور از نوعی استقلال برخوردار بوده‌اند و نبرد مهاجران آریایی با بومیان جنگجوی آن نشانه‌هایی در تاریخ افسانه‌ای ایران بر جای گذاشته است و به بومیان تحت فرمان درآمدهٔ این دو سرزمین در سنت عامیانه همان خصوصیات دیوی را نسبت داده‌اند و دیوهای مازنی غولهایی توصیف شده‌اند که در غارها زندگی می‌کنند، آب دریا در قسمتی تا میان ران، در جایی تا ناف و در ژرفترین جاها تا دهان آنان می‌رسد. هوشنگ با آنان نبرد می‌کند و در افسانه‌های ثانوی این پیروزی از آن فریدون می‌گردد که قهرمان عامه‌پسندتری است.[۳۲]

تهمورث که جانشین هوشنگ در تاریخ افسانه‌ای ایران است بر دیوان و آدمیان و جادوگران یکسان فرمانروایی می‌کند. او لقب دیوبند دارد چون در داستانهای وابسته به او آمده است که او دیوان را به بند کشید و زمانی رضایت به رهایی آنان داد تا به زیرزمین روند که نوشتن بر او آموختند. آیا در این داستان نشانه‌ای از پیروان آئین‌های بیگانه نمی‌توان یافت که به بوجود آمدن خط به آنان نسبت داده می‌شود؟ و ضحاک که از تبار بیگانه است در اوستا اژدها ــ دیوی است با سه سر، سه پوزه، شش چشم و شش گوش که در شاهنامه به صورت انسانی با دو مار بر دوش نشان داده می‌شود تا صفات بالا را به گونه‌ای ملموس‌تر دارا باشد.

*

نشان دیگری از دیو را که هنوز کاملاً از کرسی خدایی پائین نیامده است در سنگنوشتهٔ خشایارشا می‌توان یافت. در این سنگنوشته که پس از سنگنوشته‌های دورهٔ داریوش مهمترین کتیبه به شمار می‌آید، پس از آمدن مقدمه‌های سنتی، عنوانها و لقب‌ها برشمرده می‌شود و از سرزمینهای تحت فرمانروایی سخن به میان می‌آید، با تفاوت مختصری با کتیبه داریوش در شمارش اقوام، چون قومهای دیگری به آن افزوده شده است. در این کتیبه از زبان خشایارشا نقل می‌شود که در این میان جایی بود که در گذشته، در آنجا دیوان را می‌پرستیدند و آنگاه من به خواست اهورامزدا این دیودان (= معبد دیوان) را ویران کردم و اعلام کردم که دیوان نباید مورد پرستش قرار گیرند و در آنجا که قبلاً دیوان پرستش می‌شدند، من اهورامزدا و ارتا را با فروتنی پرستش کردم.[۳۳]

در همین کتیبهٔ خشایارشا از یورشی که به یکی از دیودان‌ها در سرزمین ماد شده است اشاره

می‌کند و چنین برمی‌آید که این یورش به وسوسه مغان انجام گرفته است.

شاید دیویسنان اصطلاحی است که از مادها به دوران هخامنشی رسیده است و در این دوره این لقب به کسانی اطلاق می‌شده که با مزداپرستان اختلاف آئینی داشتند، چون به آئین دیگری که با آئین مغان مغایرت داشته است معتقد بودند و خدایانی چون ایندرا و سرو و. . . را پرستش می‌کردند.

❋

در ادبیات فارسی میانه، یعنی در کتابهای پهلوی زردشتی در مواردی دیویسنا در برابر مزدیسنا قرار می‌گیرد و پیروان زردشت از پرستش دیو بازداشته می‌شوند. یعنی در مواردی دیو مفهوم باستانی خود را حفظ می‌کند. در مینوی خرد خطاب به روان نیکوکاران آمده است:[۳۴]

«. . . تو چون در گیتی دیدی که کسی دیوپرستی کرد، آنگاه تو نشستی و پرستش ایزدان کردی» و خطاب به روان گناهکاران:

«. . . چون تو دیدی که کسی پرستش ایزدان کرد. آنگاه تو نشستی و دیوپرستی کردی». دیو کم‌کم قالب اهریمنی خود را می‌یابد و اهریمن و دیوان در کنار هم قرار می‌گیرند:

«. . . اهریمن بدکار و دیوان را چگونه می‌توان شکست داد.»[۳۵]

«هر گزندی که رخ دهد آن‌را به ستمکاری اهریمن و دیوان نسبت دادن».[۳۶]

در موردی از «نیم دیو» سخن به میان می‌آید: «نیم دیو آن باشد که نام مردمی و مردم‌زادگی دارد و به هر کار و کردار به دیو دوپا شبیه است.»[۳۷]

در یادگار زریران نیزه ویدرفش جادو را که به جنگ زریر آمده است، دیوان دوزخی ساخته و با زهر آلوده‌اند.[۳۸]

در اسطورهٔ زندگی زردشت دیوان و جادوگران نقش بد و منفی خود را کاملاً نشان می‌دهند.[۳۹]

در بندهشن صف‌آرایی اهریمنیان یا سردیوان در برابر اورمزدیان کاملاً مشخص و روشن است.[۴۰] اگر اهریمن در برابر اورمزد قرار می‌گیرد، شش سر دیو (= کماریگان) نیز در برابر شش امشاسپند جای دارند: در برابر بهمن، اکومن که نشان‌دهنده اندیشهٔ بد است. در برابر اردیبهشت (= ارته و هیشت یا اشه و هیشت) که همسان رتای هندی است، ایندره قرار می‌گیرد که همانطور که دیدیم در هند بزرگترین ایزد از تبار دیوان و بزرگترین دشمن رتاست. این دیو آفریدگان را از اندیشه نیکویی کردن بازمی‌دارد و مانع کستی بستی می‌گردد. قابل توجه است که یکی از صفات او، وَرْثَرَغَنَه به معنی درهم‌شکنندهٔ دشمن با تحول‌آوایی تبدیل به ورهران، ورهرامّ و سرانجام بهرام می‌گردد. ایزد نبرد ایرانیان که بخشی از صفات ایندره را که پیروزی و دلیری است نگاه داشته است و دیگر ویژگیهای خشن ایندره را رها کرده. ساوول / سروه دشمن شهریور است و نمادی از شهریاری بد و ستمکاری[۴۱]. ناهید با صورت‌های املایی متفاوت دشمن سپندارمذ است و آفریدگان را از قانع بودن بازمی‌دارد و آنان را ناخرسند و ناراضی می‌سازد.[۴۲] تیریز و زیریز (تئیری و زئیری) دشمن خرداد و امرداد که زهر به گیاهان دامها می‌آمیزند و زهر می‌سازند.

به جز این سردیوان، همه جلوه‌های زشت و ویژگیهای پلید نیز به صورت دیوان و دروجان[۴۳] در برابر ایزدان شخصیت می‌یابند. این دیوها نیز مانند ایزدان نیروهای یکسان ندارند و از نظر اهمیت و قدرتِ عمل در مقامهای بالا و پائینی قرار می‌گیرند.

تعداد دیوزنان محدود است. در یشتها یک‌بار کلمه دیو در حالت مؤنث به کار می‌رود.[۴۴] ولی کلاً جنسیت دیوان کمتر مشخص است. گاهی دروج معنی دیو ماده می‌گیرد. همچنین پری همانطور که ذکر شد در متن‌های اوستایی و پهلوی در کنار جادوگر می‌آید و در شاهنامه چهره عوض می‌کند و به صورت زن فریبنده درمی‌آید. در اسطورهٔ زندگی زردشت نیز دیوزنی خود را به صورت سپندارمد درمی‌آورد که زردشت به حیله او پی می‌برد.[۴۵]

به سه دیو زن معروف در اسطوره‌های ایران می‌توان اشاره کرد:

جهی با نقش تخریبی مهم نماد همهٔ پلیدیها و آلودگیهای زنانه و روسپیگری است. او در متن‌ها هم دختر و هم زن اهریمن به شمار می‌آمده است. اوست که اهریمن را به یورش دوم برمی‌انگیزد و به اهریمن فسرده و به خواب رفته بانگ می‌زند که برخیز پدر ما! ما قول می‌دهیم که مرد مقدس و گاو و ورزا را خسته کنیم، فَر انسان را بدزدیم و بر آب گل‌آلودگی و شوری ببریم و بر آتش دود. با این سخنان، اهریمن برمی‌خیزد و بر سر جهی بوسه می‌زند و آلودگی زنان پدیدار می‌شود.[۴۶] از این پس از جهی دیگر نشانی نیست جز اشاره‌ای کوتاه در هزاره اوشیدرماه که به دروج جهی اشاره می‌شود که از گداخته مار سردگان (= انواع مارها) به صورت ابری بیرون می‌آید و در تخمه دوپایان جای می‌گیرد.

اودَک دیوزنی است که به قولی هفت سر دیو و ضحاک را بـه وجـود آورده است و برانگیزانندهٔ جمشید به سوی لذتهای دنیوی برده است[۴۷] و مردم را به سخن گفتن در جایی که باید سکوت کرد وامی‌دارد.

بوشیاسب دیو، دیو خواب سنگین است و احتمالاً دیوزن و به دارنـده دستهـای دراز موصوف است. هنگامی که خروس دَر بامداد می‌خواند، او همهٔ کوشش خود را به کار می‌برد که جهان را در خواب نگه دارد. سحرگاهان پلکها را سنگین می‌کند و بدینسان مردمان را از برخاستن و رفتن به سر کار بازمی‌دارد.

*

سهمناکترین دیوها، دیوهایی هستند که به گونه‌ای با مرگ مربوطند: در رأس آنها استویداد یا استوهات دیو است به معنی درهم‌شکننده استخوانها؛ دارای کمندی است که آنرا بر گردن قربانی مورد نظر خود می‌اندازد. اوست که نخستین‌بار مرگ را بر کیومرث، پیش نمونه انسان مستولی کرد. دیوی است که چون دست بر مردم زند خواب، و چون سایه بر آنان افکند تب، و چون دیده بر آنان دوزد مرگ آورد.[۴۸]

نَزرش دیو یکی از همکاران اوست که با روان درگذشتگان در سه شبانه‌روزی که پس از مرگ در گیتی هستند نبرد می‌کند و آنان را می‌ترساند، بر در دوزخ می‌نشیند و روان مردم گناهکار را با زنجیر تا پل چینود می‌کشاند.

فَرِزیشت دیو یکی دیگر از همکاران دیو مرگ است.

وای‌بد[۴۹] بخشی از فضا را در اختیار دارد که درگذشتگان از آن مسیر می‌گذرند. اوست که جان را از تن جدا می‌کند.

نَسویانَسُش دیو در حقیقت نخستین عامل مرگ است. اوست که به بدن انسان در حالیکه زنده است یورش می‌برد، آنرا می‌گنداند و جسد را فاسد می‌کند.[۵۰]

دیو آز و دیو خشم نیز جزء برجسته‌ترین دیوان هستند. این دو دیو با اهریمن به پایان جهان می‌رسند. دیو خشم که با نیزه خونین ظاهر می‌شود پیام‌آور اهریمن است و دشمن مقابل سروش. سروش او را از میان می‌برد و به قولی دیو آز او را می‌بلعد. آز صفت سیری‌ناپذیر دارد و در پایان جهان اهریمن او را خواهد بلعید.

دیوسیج یا سیز، دیو درد و بلاست که در نهان راه می‌رود، یعنی کارش به پنهانی است.

اپوش دیو، دیو خشکی است. باران را از باریدن بازمی‌دارد و تیشتر ایزد باران، سه نبرد بزرگ با او می‌کند تا او را از جلوی باران براند. در این نبرد اورمزد به تیشتر، زور ده مرد جوان، ده شتر، ده ورزای جوان و ده کوه می‌بخشد. دیو اپوش می‌ترسد و می‌گریزد و چون تیشتر می‌خواهد که بارانی با قطرات بزرگ فروفرستد، همکار این دیو به نام سپینجگر دیو به پیش می‌آید آتش اهورایی که در ابرهاست با ضربت گرز تیشتر شراره می‌کشد و سپینجگر دیو از ترس خروشی برمی‌آورد و نابود می‌شود.[۵۱]

سپزک دیو، دیو سخن‌چینی و غیبت و تهمت است. دیو بدکاره‌ای که در دوزخ به جای پیش رفتن، پس می‌رود.[۵۲]

وِرن دیو شهوت است. چشمک دیوی است که موجب گردباد، زمین‌لرزه و ویرانی می‌شود. در اسطورهٔ زندگی زردشت شهر و ده را ویران می‌کند. درختان را درهم می‌شکند تا مایع مقدسی را که فروهر و گوهرش زردشت در آن بود از میان ببرد.[۵۳]

زرمان دیو پیری است.

بوت‌دیو یا بوددیو که دیو بت‌پرستی است و از مخالفان زردشت.[۵۴]

ملکوس دیوی که سرما و زمستان پر از باران و تگرگ و برف را در پایان هزارهٔ اوشیدر به وجود خواهد آورد.[۵۵]

و به ارزور دیو که آن‌را فرزند اهریمن به شمار آورده‌اند و در اصل نام کوه است.[۵۶]

این فهرست را می‌توان به درازا کشاند. ولی سخن از بدکاران و خدایان از سریر خدایی به دوزخ اهریمنی کشیده شده را در اینجا به پایان می‌بریم به امید اینکه در فرصتی دیگر به بحث در جای پای این دیوان در شاهنامه، و داستانهای دیگر در افسانه‌های عامیانه بپردازیم.

یادداشتها:

۱. یعنی روحانی، غیرمرئی و مربوط به عالم معنوی.

2. Asura.

۳. در سنسکریت Deva در اوستا Daeva.

۴. نک به کریستن‌سن، **آفرینش زیانکار**، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز، ۱۳۵۵، ص ۵.

۵. نک به موله، **ایران باستان**، ترجمهٔ ژاله آموزگار، ص ۳۹ به بعد.

6. Varvna.

7. RTA.

8. Indra.

9. Rudra-Sarva.

10. Vayu.

11. Agni.

۱۲. یعنی تخمهٔ آبها. این ایزد بعدها ویژگیهای خود را به آناهیتا می‌بخشد.

13. Benvenist, «Que Signifie Videvdat?», **Henning Memorial Volume**, London, 1977, pp. 37-42.

14. Vidaevi.

15. Ahura-Tkaesa.

۱۶. یشت ۱۳ بند ۱۴۶؛ یسنا ۶۵، بند ۱؛ یسنا ۹، بند ۱۳.

17. Vidaevi.

۱۸. نک به یسنا، فصل ۳۰ بند ۶؛ فصل ۳۴، بند ۸ و فصل ۴۴ بند ۱۴.

۱۹. **مهریشت**، فصل ۳۱، بندهای ۱۳۱ و ۱۳۲.

۲۰. سروش یشت، فصل ۲، بند ۱۳.

۲۱. یسنا، فصل ۱۰ بند ۶.

۲۲. یعنی جادوگران.

۲۳. یعنی پری‌ها که در بخشهای باستانی اوستا جادوگران مؤنث هستند و در متنهای پهلوی در کنار جادوگران قرار می‌گیرند، در متنهای بعدی پری در معنای امروزین خود تحول می‌یابد.

۲۴. یسنا، فصل ۹ بند ۱۸.

۲۵. وندیداد، فصل ۱۷ بندهای ۷ تا ۱۰.

۲۶. **آفرینش زیانکار**، ص ۵۳.

۲۷. کریستن‌سن، **نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار**، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار ــ احمد تفضلی، جلد اول، ص ۱۳۶ و ۱۳۹ و همچنین نک به مهرداد بهار، **بندهشن**، ص ۸۳.

۲۸. مازن را به معنی غول بزرگ نیز گرفته‌اند.

۲۹. **نمونه‌های نخستین انسان**، جلد اول، ص ۱۷۳.

۳۰. در مورد تطبیق این مکانها با نواحی شرق و جنوب‌شرقی نک به:

G. Gnoli, **Zoroaster's Time And Homeland**, Naples, 1980, pp. 44-50.

۳۱. کریستن‌سن، همان مأخذ، ص ۱۷۳ و بعد.

۳۲. همان اثر ص ۱۷۴ و همچنین نک به احمد تفضلی. **مینوی خرد**. ص ۱۱۷ و ۱۲۷.

۳۳. کتیبه دیو خشایارشا در تخت‌جمشید؛ نک به:

Kent, Old Persian, p. 150-151.

۳۴. **مینوی خرد**، فصل یک، بند ۱۳۱ و ۱۷۲ و نک به احمد تفضلی، ترجمه **مینوی خرد**، ص ۱۳ و ۱۵.

۳۵. **مینوی خرد**، فصل ۴۲، بند ۳ و تفضلی ص ۶۰.

۳۶. همان اثر، فصل ۵۱، بند ۱۰، تفضلی، همان اثر ص ۶۹.

۳۷. همان اثر، فصل ۴۱، بند ۲، تفضلی همان اثر ص ۶۰.

۳۸. یادگار زویران.

۳۹. نک به آموزگار، تفضلی، **اسطورهٔ زندگی زردشت**، صفحات ۶۸، ۶۹، ۸۱، ۹۳، ۹۴، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۹۴ و غیره.

۴۰. بندهشن، ترجمه مهرداد بهار، ص ۳۷ و بعد.

۴۱. احتمالاً همان خدای رودرا سرو هندی، نک به **ایران باستان**، ص ۴۱.

۴۲. احتمالاً خدای ناستیای هندی نک به **ایران باستان**، ص ۴۱.

۴۳. دروج نخست به عنوان دیو ماده و سپس در مفهوم خود دیو به کار رفته است.

۴۴. آفرینش زیانکار، ص ۱۸.

۴۵. **اسطوره زندگی زردشت**، ص ۹۷.

۴۶. **بندهشن**، فصل ۳، بندهای یک تا ۲۶. نک **نخستین انسان و نخستین شهریار**. ص ۱۹ به بعد.

۴۷. **نخستین انسان و نخستین شهریار**. جلد دوم ص ۳۰۸، همچنین نک به مهرداد بهار، **بندهشن** ص ۱۲۰ و ۱۴۹.

۴۸. نک به **مینوی خرد** فصل اوّل، بند ۱۱۶ به بعد و تفضلی. همان اثر. ص ۹۶، ۹۷.

۴۹. تحت‌اللفظی رای وَتْر = وای بدتر: نک به **مینوی خرد** ص ۹۶.

۵۰. برای فهرست دیو ها نک به بندهشن، بخش دوازدهم و مهرداد بهار همان اثر، ص ۱۱۹ به بعد.

۵۱. اشاره به رعد و برق.

۵۲. **مینوی خرد**، فصل یک، بند ۸ به بعد، نک به تفضلی. همان اثر. ص ۶.

۵۳. اسطورهٔ زندگی زردشت، ص ۴۱.

۵۴. همان اثر، ص ۹۴ و وندیداد، فصل ۱۹.

۵۵. نک به تفضلی. **مینوی خرد**، ص ۸۹ و ۱۲۳.

۵۶. نک به تفضلی. **مینوی خرد**. ص ۱۱۵ و ۱۱۶. و **نخستین انسان و نخستین شهریار**. جلد اوّل، ص ۶۸ به بعد.

برگوا

احمد تفضلی

سیاوش در نامه‌ای که به دست رستم برای پدر خود کاووس می‌فرستد، از او می‌خواهد که زنهار افراسیاب را بپذیرد و خطاب به شاه می‌نویسد:

گر او را ببخشد ز مهرش سزاست که بر مهر او چهر او برگواست[۱]

شادروان مینوی بر اساس اغلب نسخه‌های معتبر، بیت را به همین صورت آورده و در حاشیه توضیح داده است که: «در عموم نسخ جز «مب» چنین است. «بر» دوم را آیا می‌توان احتمال بعیدی داد که با «گوا» یک کلمهٔ مرکب درست کرده باشد، برگوا به معنی گواه؟ امّا بهر صورت محل تأمل است.»[۲] در نسخهٔ فلورانس که در زمان تصحیح داستان سیاوش هنوز کشف نشده بود، مصراع دوم چنین است: که بر مهر او جهره او کواست. جلال خالقی مطلق[۳] نیز در چاپ انتقادی و معتبر خود بیت را به همان صورت نقل‌شده در بالا آورده است و بی‌تردید بیت به همین صورت صحیح است. در متون نظم و نثر قدیم فارسی، آوردن دو حرف اضافه، یکی مقدم و یکی مؤخّر، کاملاً رایج بوده است مانند به. . . در، به. . . اندر، بر. . . بر و غیره. امّا در مصراع مورد بحث «بر» دوم نمی‌تواند حرف اضافهٔ مؤخر باشد، زیرا در این‌صورت باید «بر مهر او بر» می‌داشتیم[۴] و همین نکته موجب تأمّل شادروان مینوی بوده است و نسخه‌برداران و کاتبان نیز متوجه همین اشکال بوده‌اند که مصراع را به گونه‌ای دیگر تغییر داده‌اند. بنابراین بناچار باید صورت برگوا را که شادروان مینوی «بعید» حدس زده است، بپذیریم. متأسفانه همهٔ موارد دیگری که کلمهٔ «گوا» با «بر» در شاهنامه به‌کار رفته است و فهرست آنها را در فرهنگ شاهنامهٔ ولف می‌بینیم، مبهم و دوپهلوست یعنی کلمه می‌تواند «گوا» یا «برگوا» باشد. مثلاً

به پیوستگی برگوا ساختند چو زین عهد و پیمان بپرداختند[5]
ازین راه گر بازگردی رواست روانت برین پند من برگواست[6]

در بیت زیر به سبب فاصله‌ای که میان حرف اضافهٔ مقدم «به» و «بر» افتاده است، شاید بتوان «برگوا» را مرجع دانست:

پدر شاه و فرزانه‌تر پادشاست بدین راست گفتار من برگواست[7]

شاهد دیگر در راحة‌الانسان یا پندنامهٔ انوشروان آمده است که به حدس شادروان سعید نفیسی[8] از شاعران نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری بوده است:

به ارزانیان گر دهی جان رواست برین گفته بر، مردمان برگواست

واژهٔ «ابرگوگاه»[9] که در پهلوی بدون هیچ ابهامی به کار رفته است، دلیل قاطعی است بر صحت صورت «برگوا» در شاهنامه:

dānāgān čēōšān guft kū xrad abar-gugāh kū . . .

دانایان چنین گفته‌اند که خرد «برگواه» (= گواه، شاهد) است که. . .[10]

همچنین صورت «بگواه» (کردن) که معادل گواه کردن در ترجمهٔ کلمهٔ شهادهٔ عربی به کار رفته است، دلالت بر صحت «برگوا» دارد:

«. . . روا بود که دو کس از جملهٔ ایشان که ظاهر ایشان امانت بود به نزدیک اهل ملتش، بر وصیت خویش بگواه کند و روا نبود بگواه کردن کسانی که نه اهل ذمّت باشند بر هیچ حال.»[11] یا «و اگر کسی دو بندهٔ خویش را بگواه کند بر آنکه کنیزکی از وی بار دارد. . .»[12].

«برگوا» که گونه‌ای از گوا و گواه است، ساختمانی همانند «بی‌گناه» و «ابر بی‌گناه، بر بی‌گناه، بر بی‌گنه» دارد که در شاهنامه مکرر به کار رفته است. مثلاً:

شوم زار کشته ابر بی‌گناه کسی دیگر آراید این تاج وگاه[12]
ببرند بر بی‌گنه بر سرم ز خون جگر برنهند افسرم[13]
مرا بند کردند بر بی‌گناه همانا کرزم است فرزند شاه[14]

از همین قبیل است برافزون (به افزون):

گر این کینه از مغز بیرون کنی بزرگی و دانش برافزون کنی[15]

یادداشت‌ها:

۱. شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۳، ص ۶۰، ب ۹۱۵.
۲. مجتبی مینوی، داستان سیاوش، ج اول، تهران، ۱۳۶۳، ص ۵۴، ب ۹۱۴ و نسخه بدلها، ص ۳۰۰.
۳. شاهنامه، دفتر دوم، کالیفرنیا و نیویورک، ۱۳۶۹، ص ۲۶۲، ب ۹۱۱.

۴. مانند:

چـو فـغفور چـین گـر بیـاید رواست　　کـه بـر مـهر او بـر روانـم گـواست

(مسکو، ج ۵، ص ۲۹۸، ب ۱۰۶۵)

۵. چاپ مسکو، ج ۳، ص ۱۰۰، ب ۱۵۳۹؛ مینوی، داستان سیاووش، ص ۹۰، ب ۱۵۳۸؛ خالقی، دفتر دوم، ص ۳۰۳، حاشیه ۱۹.

۶. چاپ مسکو، ج ۶، ص ۱۷۴، ب ۱۳۵.

۷. چاپ مسکو، ج ۵، ص ۲۵۸، ب ۳۸۰.

۸. مجله مهر، سال دوم، ش ۲، تیرماه ۱۳۱۶، ص ۱۸۴.

9. abar-gugāh.

۱۰. دادِستان دینیگ، پرسش ۹۰ در نسخهٔ خطی کپنهاگ (K 35)، برگ ۱۹۷ پشت، س ۶.

۱۱. نهایه طوسی، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، ج ۲، تهران، ۱۳۴۳، ص ۶۲۸.

۱۲. همان مأخذ، ص ۶۲۹.

۱۳. شاهنامه، خالقی مطلق، دفتر دوم، ص ۳۱۱، ب ۱۶۲۲ و مینوی، همان مأخذ، ص ۹۷، ب ۱۶۸۰: شوم زار من بر بی‌گناه.

۱۴. خالقی مطلق، ص ۳۴۵، ب ۲۱۲۵؛ مینوی، ص ۱۲۶، ب ۲۱۸۵؛ چاپ مسکو، ج ۳، ص ۱۴۱، ب ۲۱۸۷.

۱۵. شاهنامه چاپ مسکو، ج ۶، ص ۱۴۹، ب ۲۱۳ که به جای کرزم، گه رزم خوانده شده است.

۱۵. چاپ مسکو، ج ۶، ص ۲۶۶، ب ۸۰۷.

منتشر شد:

مجموعه آثار شیخ محمود شبستری

(گلشن راز ــ سعادت‌نامه ــ حق‌الیقین ــ مرآت‌المحققین ــ مراتب‌العارفین)

در یک مجلد

به کوشش: دکتر صمد موحد

۴۲۰ ص ــ ۴۵۰۰ ریال

ناشر: کتابخانه طهوری ــ روبروی دانشگاه تهران ــ تلفن ۶۴۰۶۳۳۰

گرافیک ایران
۳۵ سال با مرتضی ممیز

علی دهباشی

در این شماره، بخش قابل توجهی از صفحات مجله را به بزرگداشت و تجلیل از استاد هنرمندی اختصاص داده‌ایم که اهمیت و نقش هنر و کار او در عرصهٔ فرهنگ و هنر ایران بر اهل فن پوشیده نیست.

یادداشت‌هایی را آماده کرده بودم که در ابتدای این بخش به عنوان حرف و سخن مجله بگذارم. هنگامی که مقالات رسید و به حروفچینی سپرده شد به این نتیجه رسیدم که دیگر عزیزان گفتنی‌ها را دربارهٔ استاد مرتضی ممیز به بهترین وجه ممکن نوشته‌اند و حق مطلب را ادا کرده‌اند.

آنچه می‌ماند ادای دین گردانندگان کِلک است به هنر و مهر و محبت استاد ممیز نسبت به کِلک که هیچگاه فراموش نخواهد شد و به خود می‌بالیم که همچنان نفس حق ایشان را در کار خود داریم.

علاوه بر مقالاتی که در این شماره آمده است، چندین مقالهٔ دیگر در تجلیل و تحلیل وجوه گوناگون آثار ایشان به مجله رسید. با پوزش از نویسندگان آن مقالات، به علت محدودیت صفحات مجله، متأسفانه موفق به انتشار آنها نشدیم. امیدواریم

در فرصت‌هایی که در آینده به دست خواهد آمد این مقالات را به تدریج منتشر کنیم.

عکس‌ها و نقاشی‌هایی از چهرهٔ استاد ممیز توسط هنرمندان نقاش و عکاس بنام در اختیار مجله قرار گرفت که به علت رنگی بودن و یا نوع چاپی که حتماً می‌باید روی کاغذ براق یا گلاسه باشد ــ و در حال حاضر برای مجله امکان اجرای آن نیست ــ از چاپ این آثار محروم شدیم. از جملهٔ آن هنرمندان که ذکر نام گرامیشان در این‌جا ضرورت دارد، این دوستان‌اند: آقایان مسعود معصومی، ابراهیم حقیقی، کاوه کاظمی، محمود کلاری، سیف‌الله صمدیان، و خانمها سوسن خیام و پری‌یوش گنجه‌ای.

از زمانی که کلک تصمیم به این مهم گرفت، از راهنمایی‌های شاعر گرانمایه آقای احمدرضا احمدی بهره برد که اجرش مشکورباد. ای‌بسا اگر یاری‌های ایشان نبود موفق به این کار نمی‌شدیم.

و آخر این‌که دریغم آمد که اشاره‌ای به کلام هنرمند نامی گرافیک فرشید مثقالی نکنم که، «مرتضی ممیز گرافیک ایران را از متن و زیر داستان‌های مجله‌ها بیرون آورد و ارزش و اعتباری تازه و جدا به آن داد. گرافیک ایران دارای من شد. تاریخ کاریِ ممیز، تاریخ گرافیک مدرن ایران است. ممیز جزءِ اولین کسانی بود که از جا بلند شد، و خود را در معرض وزش نسیمی قرار داد که از آن‌سوی جهان هنر به این‌طرف جریان داشت و حاصل آن، مرتبهٔ والایی است که هنر گرافیک ایران به آن دست یافته است.»

سردبیر

کارنامه

مرتضی ممیز

فرزند محمدعلی و خانم کوچک

تولد:

۱۳۱۵/۶/۴ ــ تهران

فارغ‌التحصیل رشتهٔ نقاشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا ــ دانشگاه تهران ۱۳۴۴.

گواهینامهٔ طراحی غرفه و ویترین و معماری داخلی مدرسهٔ عالی هنرهای تزئینی پاریس ۱۹۶۸.

تجربیات:

طراح گرافیک از ۱۳۳۱ تاکنون (پوستر ۲۴۰ ــ نشانه ــ مصور کردن کتاب و مجله حدود ۷۰۰ ــ صفحه‌آرایی حدود ۲۵۰۰۰ صفحه).

مدیر هنری و طراح گرافیک مجلات ایران آباد، کتاب هفته، کاوش، فرهنگ، فرهنگ و زندگی، رودکی، سینما و کلک.

مدیر هنری و طراح گرافیک جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران ۱۳۵۶ ــ ۱۳۵۳.

طراحی صحنه و لباس: تئاتر (۱۴) فیلم (۲).

کارگردانی و طراحی ۳ فیلم کوتاه: آنکه عمل کرد و آنکه خیال بافت ۱۳۵۰ ــ یک نقطهٔ سبز ۱۳۵۱ ــ سیاه پرنده ۱۳۵۲.

تألیفات:

کتابهای طراحی و نقاشی (۳ جلد) برای وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۵۱ ـ «Graphic Art in Iran» برای شورای عالی فرهنگ و هنر، ۱۳۵۳ ـ طراحی و نقشه‌کشی برای وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۵۴. نشانه‌ها، (مجموعهٔ نشانه‌های تجارتی و فرهنگی)، ۱۳۶۲، مرتضی ممیز طراحی اعلان ۱۹۸۴ در آلمان، تصویر و تصور، انتشارات اسپرک ۱۳۶۸، روی جلدها، انتشارات باغ آینه ۱۳۷۱، کاربردهای طراحی گرافیک، انتشارات قطره ۱۳۷۲.

مقالات:

صفحه‌آرایی، ۱۳۴۸ ـ زبان تبلیغاتی، ۱۳۴۹ ـ مفاهیم بیان تصویری در الفبای فارسی، ۱۳۵۰ (مجلهٔ تحقیقات روزنامه‌نگاری). ـ دربارهٔ کتاب هنر، شورای عالی فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲ ـ مقدمهٔ کاتالوگ نمایشگاه هنر پوستر در ایران، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، ۱۳۵۵ ـ مقدمهٔ کاتالوگ پنجاه سال هنر گرافیک ایران، ۱۳۵۵ ـ مقدمهٔ کاتالوگ اولین بی‌ینال هنرِ گرافیک آسیا، ۱۳۵۷ ـ نشانی (نقد نقاشی‌های سهراب سپهری در کتاب سهراب سپهری شاعر ـ نقاش) ۱۳۶۰ دانشکدهٔ هنرهای زیبا در «Acta Iranica»، ناشر ۱۹۹۱.

و مقالات و گفتگوهای گوناگون در آدینه، آینده، آیندگان، اطلاعات، بشیر، تهران جورنال، دنیای سخن، رستاخیز، رودکی، سخن، سوره، سینما، صنعت چاپ، فردوسی، فرهنگ و زندگی، فیلم، کتاب ماه، کتاب هفته، کلک، کیان، کیهان، کیهان انگلیسی، کیهان فرهنگی، کیهان هفته، کیهان هوایی، نگین، هنر و معماری و. . .

آثار چاپ‌شده در نشریات خارجی:

هیلتون، تئودور: «مرتضی ممیز، طراح گرافیک پارسی» مجلهٔ ماهانهٔ «NOVUM» شمارهٔ ۴/۱۹۶۸ مونیخ ـ آلمان‌غربی.

کلاک، فلیکس: چاپ، چند اثر در «MODERN PUBLICITY» شماره‌های ۸۲ / ۷۸ / ۷۷ / ۷۵ / ۷۱ / ۱۹۷۰ لندن ـ انگلستان.

اولکیه ویتز، یرژی: «METAMORPHOSE» مجلهٔ ماهانهٔ «PROJEKT» شمارهٔ ۳/۱۹۷۲ ورشو ـ لهستان.

الکساندر، آلکساندر: «دومین نمایشگاه پوسترهای سینمایی جشنوارهٔ فیلم کان» مجله ماهانهٔ NOVUM شماره ۱۹۷۴ / ۸ مونیخ ـ آلمان‌غربی.

هردگ، والتر: چاپ آثار در «GRAPHIC POSTERS» شماره‌های ۸۳ / ۸۰ / ۷۸ / ۷۷ / ۷۶ / ۷۵ / ۱۹۷۴ زوریخ ـ سوئیس.

لایتمن، هرب. آ: «سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران» مجلهٔ ماهانهٔ «AMERICAN CINEMATOGRAPHER» ۱۹۷۴ لوس‌آنجلس ـ آمریکا.

ملیکیان، سورن: مقاله‌ای درباره افتتاح موزه هنرهای معاصر، مجلهٔ ماهانهٔ «ART NEWS» شمارهٔ ۲/۱۹۷۸ نیویورک ـ آمریکا.

کارتر، دیوید: چاپ دو اثر در «LETTERHEADS/1» شمارهٔ ۱۹۷۷ ـ آمریکا.
کارتر، دیوید: چاپ یک اثر در «LETTERHEADS/2» شمارهٔ ۱۹۷۸ ـ آمریکا.
آلکساندر، آلکساندر: «مرتضی ممیز ـ تهران» مجلهٔ ماهانهٔ «NOVUM» شمارهٔ ۳/۱۹۷۸ مونیخ ـ آلمان‌غربی.
ممیز، مرتضی: «هنر پوستر در ایران» مجلهٔ دوماهه «GRAPHIC DESIGN» شمارهٔ ۷۲ توکیو ـ ژاپن ۱۹۷۷.
ممیز، مرتضی «هنر گرافیک ایران» و معرفی در «WHO'S WHO IN GRAPHIC ART» انتشارات «DECLIVO PRESS» زوریخ ـ سوئیس ۱۹۸۲.
هنریون، ف. ه. ک: «مرتضی ممیز در «TOP GRAPHIC DESIGN» انتشارات «ABC» زوریخ ـ سوئیس ۱۹۸۳.
کووایاما، یاسابورو: چاپ آثار در مجموعهٔ «LOGOTYPE OF THE WORLD 2» ۱۹۸۳، توکیو ـ ژاپن.
لات، جین: «ARTVSMONEY ALITTIE GEUTLEAGITATION» مجلهٔ «DESIGN» انگلستان شمارهٔ ۳۹۴ ـ ۱۹۸۱.
دوهاراک، رودلف: پوسترهای اعضای «AGI 85-1960» نیویورک، انتشارات بین‌المللی ریتزولی ۱۹۸۵.
ایگاراشی، تاکه‌نوبو: چاپ چند اثر در «LETTERHEADS (A Collection From Around the World)» انتشارات «Graphic-Sha» توکیو، ژاپن ۱۹۸۶.
کارتر، دیوید: چاپ چندین اثر در «Logo International Vol 2» انتشارات «Art Direction Book Company» نیویورک، آمریکا ۱۹۸۶.
کووایاما، یاسابورو: چاپ چندین اثر در «Trademarks & Symbols of the World» انتشارات «Kashiwa Shobo» توکیو، ژاپن ۱۹۸۷.
آیش‌هولز، آرمین: «Morteza Momayez, Iran» مجلهٔ «NOVUM» شمارهٔ یولی ۱۹۸۷ آلمان.
پدرسون، ب، مارتین: چاپ پوستر در کتاب گرافیس پوستر ۱۹۸۷ انتشارات گرافیس‌پرس، سوئیس و آمریکا ۱۹۸۷.
هنریون، ف. ه. ک: چاپ و معرفی چندین پوستر و نشانه در مجموعهٔ «AGI ANNALS» انتشارات بین‌المللی «AGI»، سوئیس ۱۹۸۷.
ایگاراشی، تاکه‌نوبو: چاپ چندین نشانه در مجموعهٔ «World Trademarks and Logotypes II» انتشارات «Graphic-Sha»، توکیو، ژاپن ۱۹۸۷.
کووایاما، یاسابورو: چاپ چندین نشانه در مجموعهٔ «Trademarks & Symbols 3» انتشارات «Kashiwa Shobo» توکیو، ژاپن ۱۹۸۸.
کراس، جیمز: چاپ دو اثر در «AGI 88» انتشارات بین‌المللی «AGI»، آمریکا ۱۹۸۸.

ایگـاراشـی، تـاکـه‌نوبو: چـاپ چـند اثـر در «BUSINESS CARDS»، انتشـارات «Graphic-Sha» توکیو، ژاپن ۱۹۸۹.

ناگای، کازومزا و ناکانیشی، موتو: چاپ چند اثـر در «World Graphic Design Now (Corporate Identity)» انتشارات «Kodansha» توکیو، ژاپن ۱۹۸۹.

چاپ اثر در مجلهٔ «VIVA» شمارهٔ یولی ۱۹۸۹، آلمان.

ممیز، مرتضی: طراحـی گـرافـیک در ایـران، گـفتگو بـا مـجلهٔ «IDEA (International Advertising Art)» شمارهٔ ۲۱۲، توکیو، ژاپن ۱۹۸۹.

کاتو، کن: «Morteza Momayez Iran» در مجموعهٔ «FIRST CHOICE (The World's Leading Graphic Designers Select the Best of All Their Work)» انتشارات «Graphic-Sha» توکیو، ژاپن، ۱۹۸۹.

کارتر، دیوید: چاپ چندین اثر در مجموعهٔ «Logo International Vol 3» انتشارات «Art Direction Book Company» نیویورک، آمریکا، ۱۹۹۰.

ایگاراشی، تاکه‌نوبو: چاپ چند اثر در مجموعهٔ «GREETING CARDS» انتشـارات «GRAPHIC-SHA» توکیو ــ ژاپن، ۱۹۸۹.

ایگاراشی، تاکه‌نوبو: چاپ چندین اثر در مجموعهٔ «World Trademarks and Logotypes III» انتشارات «Graphic-Sha» توکیو، ژاپن، ۱۹۹۱.

فورنیرولیت، ساپان: چاپ چند اثر در مجموعهٔ «Trademarks of the 1980 s» انتشارات «Washington Trademark Design Awards II» واشینگتن، آمریکا، ۱۹۹۱.

مولر، رولف: مرتضی ممیز ــ تهران. مجلهٔ فصلی «High Quality» شمارهٔ۱۹هایدلبرگ ــ آلمان، ۱۹۹۱.

ایبو، پل: چاپ چند اثر در مجموعهٔ «Famous Animal Symbols» انتشارات «Interecho Press Belgium»

Designer Workshop: مرتضی ممیز شمارهٔ ۱۲، ۱۹۹۲، توکیو، ژاپن.

نمایشگاه‌های جمعی

«بی‌ینال تهران» ۱۳۳۷/۳۹/۴۱/۴۳/۴۵ ــ «نیویورک یونیورسیتی» و «گری آرت گالری» نیویورک، آمریکا ۱۳۴۳ ــ «بی‌ینال پوستر ورشو»، لهستان ۱۹۷۲/۷۴/۷۶/۷۸/۸۰/۸۲/۸۶/۹۰ ــ «نمایشگاه جهانی گرافیک دیزاین برنو»، چکسلواکی ۱۹۷۲/۷۶/۷۸/۸۴/۸۸ ــ «نمایشگاه جهانی پوسترهای سینمایی جشنوارهٔ شیکاگو»، آمریکا ۱۹۷۴ ــ «نمایشگاه جهانی پوسترهای سینمایی جشنوارهٔ سینمایی کان»، فرانسه ۱۹۷۴/۷۷ ــ «نمایشگاه جهانی پوستر کیل‌کنی» ایرلند ۱۹۷۴/۷۵/۷۶ ــ «نمایشگاه‌های گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان»، تهران ۱۳۵۳/۵۴/۵۵ ــ «موزه هنرهای معاصر تهران «نمایشگاه هنر پـوستر در ایـران» ۱۳۵۵ ــ «نمـایشگاه جهـانی

پوسترهای سینمایی جشنواره آنسی»، فرانسه ۱۹۸۰ ـ «بی‌ینال جهانی پوستر لاختی»، فنلاند ۱۹۸۱/۸۳/۸۵/۸۷/۹۱ ـ «ترینال جهانی پوستر توپاما»، ژاپن ۱۹۸۵ ـ «نمایشگاه جهانی دعوتی پوستر کلورادو»، آمریکا ۱۹۸۷/۸۸ ـ «نمایشگاه پوسترهای ورزشی برای المپیک» UNIVERZIJADA 1987 زاگرب، یوگسلاوی ۱۹۸۷ ـ «نمایشگاه بی‌ینال هنر گرافیک ایران» ۱۳۶۶/۶۸/۷۱ ـ «نمایشگاه پوسترهای سینمایی جشنوارهٔ فجر» ۱۳۶۵/۶۹ ـ «نمایشگاه بیستمین سال پوسترهای دیواری مونیخ» ۱۹۸۹ ـ «نمایشگاه جهانی هنر گرافیک دهلی»، هندوستان ۱۹۶۹ ـ «نمایشگاه جهانی پوستر شومون»، فرانسه ۱۹۹۰/۹۱ ـ «نمایشگاه آسیایی تصویرگران کتاب کودک» ۱۳۷۰.

نمایشگاه‌های فردی

تالار رضا عباسی ۱۳۳۸/۳۹، تالار دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲ ـ تالار ایران ۱۳۴۴/۴۸ ـ گالری تخت‌جمشید تهران ۱۳۵۲ ـ مرکز فرهنگی برگیش گلادباخ، آلمان ۱۹۸۶ ـ آرت پوستر گالری، باد دورکهایم، آلمان ۱۹۸۸.

جشنواره‌های سینمایی

«جشنوارهٔ فیلمهای کودکان و نوجوانان»، تهران ۱۳۵۰/۵۱/۵۲ ـ «جشنوارهٔ جهانی فیلمهای کوتاه کراکوی»، لهستان ۱۹۷۳ ـ «جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم مسکو» ۱۹۷۳ ـ «هفتهٔ سینمای ایران در پاریس» ۱۹۷۳ ـ «جشنوارهٔ جهانی فیلم گیخون» اسپانیا ۱۹۷۳ ـ «جشنوارهٔ جهانی فیلم کارلوویواری» چکسلواکی ۱۹۷۴ ـ «جشنوارهٔ جهانی فیلم بیروت» ۱۹۷۴ ـ «جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران» ۱۳۵۴/۵۵، «جشنوارهٔ فیلم فجر تهران».

فعالیتهای دیگر:

بانی رشتهٔ گرافیک در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران ۱۳۴۸ ـ استاد رشتهٔ گرافیک دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران از ۱۳۴۷ تاکنون ـ استاد مدعو رشتهٔ گرافیک دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی ۱۳۵۲، دانشکدهٔ هنرهای تزئینی ۱۳۵۳/۵۵/۵۶/۶۱ و دانشگاه فارابی ۱۳۵۸ ـ رئیس انتخابی کمیتهٔ هنرهای تجسمی کمیسیون ملی یونسکو در تهران ۶۱ ـ ۱۳۵۲ ـ مشاور هنری کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران ۱۳۵۴/۵۷ ـ دبیر اجرایی بی‌ینال هنر گرافیک آسیا ۱۳۵۶/۵۸ ـ عضو INTERNATIONAL ADVERTISING ASSOCIATION ۱۳۵۴/۵۷ ـ عضو AGI (انجمن بین‌المللی طراحان گرافیک) از ۱۳۵۶ تاکنون ـ عضو هیأت داوری نمایشگاه‌های گرافیک و فیلمهای طراحی متحرک در ایران و کشورهای اروپایی.

گفتگو با مرتضی ممیز

گفت‌وگویی را که با مرتضی ممیز می‌خوانید، در دو جمعه پنجم و دوازدهم تیرماه ۱۳۷۱ در خانهٔ احمدرضا احمدی با شرکت آقایان: ناصر نیرمحمدی نویسنده، مترجم و سردبیر مجله‌های فردوسی، فرهنگ و فرهنگ و زندگی ـ ابراهیم حقیقی نقاش و گرافیست ـ سیروس طاهباز نویسنده و مترجم و سردبیر مجله آرش ـ علی میرزایی سردبیر مجله دانشمند و نگاه نو ـ احمدرضا احمدی شاعر و نویسنده ـ پری صابری کارگردان تئاتر و علی دهباشی انجام شد. عکس‌های این دو جلسه، کار آقایان اسماعیل عباسی، سعید بهروزی و اشکان رضوی است.

ناصر نیرمحمدی: معمولاً رسم این است که دربارهٔ هنرمند، زمانی بگویند و بنویسند که دیگر نه می‌شنود، نه می‌بیند. البته در چند دههٔ اخیر گهگاه کسانی همت کرده‌اند و این رسم و سنت را شکسته‌اند. و این‌بار کلک بانی خیر شده است با نیّت شناخت و شناساندن بیشتر یکی از چهره‌های ممتاز و پُرکار گرافیک معاصر ایران که **«مرتضی ممیّز»** باشد.

قصد این بود که صاحب‌نظران رشته‌های چندگانه‌ای که ممیز در آن دست دارد در این مجلس شرکت داشته باشند، اما متأسفانه دعوتها خیلی دیر صورت گرفت و عده‌ای نتوانستند وقتشان را برای حضور در این جمع تنظیم کنند.

من به اقتضای سن و سال و سابقهٔ قدیم همکاری با ممیز اجازه می‌خواهم که صحبت را شروع کنم.

قریب چهل سال پیش که با مجلات آشنا شدم، شاید در مجموع شیوهٔ صفحه‌آرایی (یا بهتر است بگوییم «صفحه‌پُرکنی») و ارایهٔ مطلب طی یک دورهٔ ده‌دوازده‌ساله تقریباً تغییری نکرده بود؛ یعنی از شهریور ۱۳۲۰ به بعد که کار مطبوعات به دلیل آزادی نسبی، ناگهان رونق گرفت تا دههٔ سی، کار صفحه‌آرایی بیشتر با صفحه‌بندهای حرفه‌ای چاپخانه‌ها بود و ذوق و ظرافت و تنوعی در آن به چشم نمی‌خورد. کمتر صاحب نشریه‌ای بود که در بند صفحه‌آرایی باشد یا از اهمیت و تأثیر آن در خواننده اطلاعی داشته باشد. با ورود مجلات گوناگون خارجی، اهمیت کار گرافیست و طراح صفحه مورد توجه قرار گرفت. اما تا سالها، اغلب همان طرحها و عکسهای مجلات فرنگی عیناً در نشریات فارسی مورد استفاده قرار می‌گرفت. بعضی‌ها هم که مثلاً توجه و درک

بیشتری داشتند عکسهای فرنگی را دستکاری و روتوش می‌کردند که به اصطلاح ایرانی بشود.

به هر حال، اولین طرحهای ایرانی خوبی که در روی جلد یا گاه به همراه شعر و داستان در مجلات دیدم، طرحهای «**محمد بهرامی**» بود و بعد طرحهای «مرتضی ممیز» از اواسط دههٔ ۳۰ که تازه به کار پرداخته بود. درست یادم نیست به دفتر کدام نشریه رفته بودم که دو سه طرح کوچک آوردند برای مطالب مجله ــ شاید در دفتر مجله‌ای که «**احمد شاملو**» آن روزها سردبیرش بود ــ یکی از این طرحها مرغی را نشان می‌داد که تازه تخم گذاشته است و دوستم گفت این را برای ستون «اخبار تازه و داغ» کشیده. به نظرم بسیار قشنگ و ابتکاری آمد. پرسیدم کی کشیده، گفت: «**ممیز**».

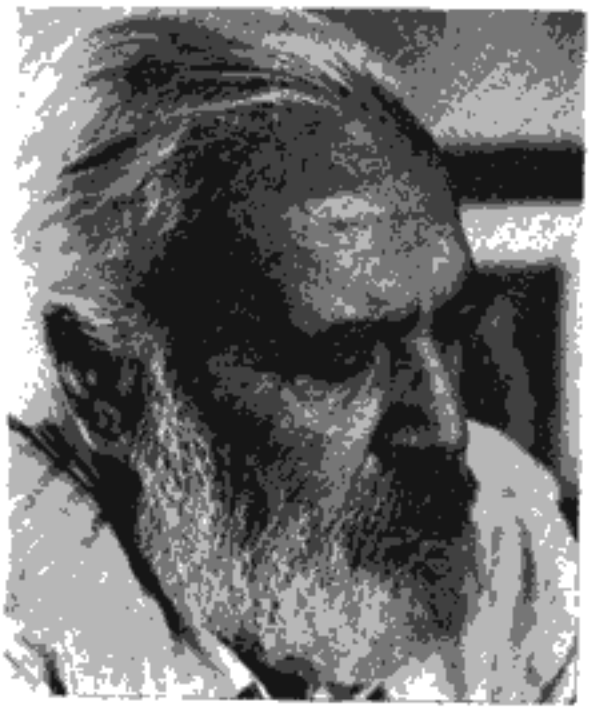
دو سه سال بعد از این آشنایی بود که با همکاری ممیز ماهنامهٔ فرهنگ را در وزارت فرهنگ درآوردیم و بعدها فرهنگ و زندگی را در وزارتخانه‌ای دیگر.

در طول این سالهای بلند، ممیز همواره پرکارترین و به نظر من باذوق‌ترین و موفق‌ترین طراح و صفحه‌آرای مطبوعات ایران بود. اینجا دوست دارم بگویم که به طور کلی تحول کیفی و ذوقی نشریات در سی و چند سال اخیر مدیون چهار پنج نفر است که ممیز بی‌تردید یکی از آنهاست.

دورهٔ کتاب هفته که اغلب شما با آن آشنا هستید، دورهٔ شروع تحرک و جستجو و نوآوری‌های مستمر ممیز است.

با قطع بسیار کوچک و محدود کتاب هفته که برای بیان تصویری محظوراتی دارد و به طور کلی سیاه و سفید است و این که از عنصر رنگ محروم است که عامل بسیار مهمی در تأثیرگذاری نقاشی و تصویر است؛ مع‌الوصف قدرت کار ایشان در آن جا واقعاً برای هر کسی که کوچک‌ترین آشنایی با مسائل نشر دارد قابل لمس و درک است. از خصوصیات کارهای ایشان در کتاب هفته، ارائه شیوهٔ بیانی هماهنگ با متن است و به نظر من در این زمینه واقعاً ممیز یکه‌تاز میدان بوده است. این تسلط بر خط و فضاسازی و همخوانی با موضوع را، ما با ایشان در مطبوعات پیدا کردیم. در کتاب هفته اغلب داستانها ترجمه بود و داستان تألیفی کمتر چاپ می‌شد و برخی از داستانهای ترجمه به همراه تصاویر اصلی، که کار گرافیست‌های خارجی بود چاپ می‌شد و این تصاویر امکان می‌داد که مقایسه‌ای بشود با کارهای ممیز . ولی این را هم باید یادآوری کنم که تعدادی از تصاویر خارجی مربوط به چاپ‌های قدیمی‌تر از کتاب هفته بود. نکتهٔ دیگری که به یادم مانده این است که ممیز در عین شیفتگی و جستجوگری در کار، هیچ‌وقت وسوسهٔ ارائه آخرین فریادها و سبکها که رسم زمانه بود، نشد. در آن دوران اغلب دست به قلم‌ها و هنرمندان ما گرفتار این بیماری شدند و از سبکهایی که به هر حال در این مملکت غریب می‌نمود و قابل درک و فهم نبود، پیروی می‌کردند. اما ممیز با این که از سبک‌های فرنگی قطعاً تأثیر می‌گرفت آن را از صافی‌های خودش می‌گذراند و بعد ارائه می‌داد. البته یک مانع هم شاید در کار بود و آن که یک گرافیست آن آزادی عمل نقاش را در کارش ندارد و می‌باید در حول و حوش یک موضوع معین کار کند و پیام معینی را برساند.

با این اشارات مختصر قصدم این بود که زمینه‌ای فراهم شود تا بر اساس آن بتوانیم گفتگوی خودمان را جلو ببریم، یعنی با این توضیحات به عنوان ریش‌سفید جلسه فتح بابی برای گفتگو کرده باشم. متشکرم .



سیروس طاهباز: چون صحبت از کتاب هفته شد می‌خواستم به عنوان یک شاهد آن ایام، خاطره‌ای از آقای ممیز بگویم. سال ۱۳۴۰ بود و من این افتخار را داشتم که به دعوت آقای شاملو جزو هیأت تحریریه اولیه کتاب هفته باشم.

احمدرضا احمدی: خیلی هم جوان بودید.

طاهباز: «بله، و خاطره‌ای دارم دربارهٔ شمارهٔ چهارم کتاب هفته که در نوع خودش در ایران بی‌سابقه بود؛ به دلیل آن کیفیت ممتازش، چون قبل از آن اگر خاطرتان باشد انتشارات «کلاله خاور» یک چیزهایی منتشر می‌کرد به نام افسانه که هفتگی بود. به گمانم سالهای ۱۳۰۷ یا ۱۳۰۸ بود ولی از نظر کیفیت کار و شکل به هیچ عنوان قابل مقایسه با کتاب هفته نبود. به هر حال کتاب هفته در نوع خودش از نظر سطح و ارزش کار، یگانه بود و کار ممیز در آن جا واقعاً چشمگیر بود. چون مطالب در هر شماره متنوع بود و شاید در هر شماره در حدود ده تا داستان و غیره بود که اکثراً هم ترجمه بود ولی چندتایی هم ایرانی و بقیه به قول خود شاملو «آکتوالیته» بود که خیلی هم با وسواس تهیه می‌شد و تا آن جاکه به یادم هست مطالب از دو شماره قبل آماده می‌شد و آنها را به ممیز می‌دادند، که او فرصت برای مصور کردن و صفحه‌آرایی داشته باشد. در شمارهٔ چهارم چند داستان از «استاین بک» چاپ می‌شد که من از کتاب دره دراز ترجمه کرده بودم. شاملو کارها را به ممیز داده بود و او هم تصاویرش را ساخته بود. بعد شاملو یادش می‌افتد که یک داستان زیبای دیگر از «استاین‌بک» هست که تشخیص می‌داد بهتر است در این شماره بیاید به نام «دو خواهر» که البته مربوط به مجموعه و کتاب دیگری از «استاین‌بک» می‌شد. از من خواست که آن را هم ترجمه کنم. ترجمهٔ داستان را به سرعت آماده کردم و برایش آوردم و او همان روز آن را به ممیز داد. کتاب هفته هم همان هفته می‌بایست دربیاید. خوب یادم هست که ممیز بلافاصله و

با سرعت در فاصله‌ای کوتاه طرحهایی از آن تهیه کرد که با همان شیوه و ظرافت، از کار درآمد و توی کتاب هفته چاپ شد. قصد من آن است که ممیز نه‌تنها با ظرافت و بداعت کارش را انجام می‌داد بلکه از سرعت فراوانی هم برخوردار بود که این نشانه فوران ذوقش بود و فوران صمیمیت و خلاقیتش..

علی میرزایی: من نکته‌ای می‌گویم که در واقع سئوال از آقای ممیز نیست بلکه می‌خواهم جهت دیگری از کار ایشان را نشان دهم.

ببینید یکی از ویژگی‌های کار ایشان این است که کارش به درد روزنامه‌ها و مجلات پرتیراژ و جنجالی نمی‌خورد. یعنی هیچ‌وقت ما ندیدیم که ایشان برای روزنامه‌ها و مجلاتی کار کند که در میان عامهٔ مردم فروش دارد. ممیز با مجلاتی کار می‌کند که برای فروش دوهزار نسخه‌اش در این مملکت ۶۰ میلیونی با دشواری‌های بسیاری روبرویند. البته این نکته از نظر من عجیب نیست، در خارج هم مشابه چنین وضعی وجود دارد. مثلاً در آمریکا مجلهٔ خوبی هست به نام مانسلی ریویو که هشت هزار تا تیراژ دارد و با این‌حال جزو معتبرترین مجلات دنیا است.

می‌خواهم بدانم ایشان تاکنون در فکر کارکردن با مجلات پرتیراژ و عامه‌پسند بوده‌اند یا نه، و چرا همیشه تا امروز با این سطح از مجلات کار کرده‌اند؟

احمدی: من می‌خواهم همان سئوال کلیشه‌ای همیشگی را هم عنوان کنم که ممیز از بچگی‌اش، و ابتدای کار و جوانی و زندگی‌اش و مسیر کارش برای ما بگوید.

ابراهیم حقیقی: قبل از این که کار بر اساس این برنامه‌ای که ریخته شده ادامه داده شود فکر می‌کنم یک چیزهایی در این‌جا دارد نادیده گرفته می‌شود. الآن صحبت‌ها خیلی دارد در حوزهٔ مطبوعات می‌چرخد در حالی که پوستر، طراحی صحنه و لباس در تئاتر و سینما، انیمیشن و نشانه و غیره دارد فراموش می‌شود. باید به چیزهای دیگر هم توجه کرد.

نوآوری آقای ممیز محملش فقط در چنین جاهایی است. در زمینهٔ طراحی صحنهٔ فیلم هم فقط می‌تواند در فیلم «طبیعت بی‌جان» کار بکند. آن جا برای اولین‌بار در طراحی صحنه و در ایران ما می‌بینیم که اثر کار ایشان بر تمام طراحی‌های فیلمهایی که بعداً تهیه می‌شود مشخص و

تأثیرگذار است. در این فیلم ایشان چمن را می‌سوزاند و این صحنه‌آرایی ظاهری کار نیست بلکه با کارگردان و فیلمبردار در نمایش تصویر صحنه همکاری کردن و در درآوردن رنگ فیلم مشارکت می‌کند. در «ستارخان» هم به همین ترتیب. از آن جاست که بقیه یاد می‌گیرند که به طراحی صحنه چه‌جوری باید نگاه کرد. در مورد تئاتر، خانم «صابری» احتمالاً بهتر می‌توانند در این‌باره صحبت کنند که اولین‌بار طراحی صحنه در تئاتر در همان زمانهایی انجام شد که آقای ممیز، آقای سمندریان و خانم صابری همکاری کردند. این را به این دلیل گفتم که صحبت امروز همه‌اش گرد مطبوعات نچرخد.

نیرمحمدی: البته در نظر هست به جنبه‌های مختلف کار ایشان پرداخته بشود. اما اکنون که با مطبوعات شروع شده (شاید به دلیل این که خود آقای ممیز هم با مطبوعات شروع کرده‌اند و شناخته شده‌اند) اجازه بدهید که فعلاً این زمینه مطبوعات را به جایی برسانیم و بعد قسمتهای دیگر را هم مطرح کنیم.

پری صابری: درست است که ممیز به هر حال به عنوان یک گرافیست معرفی شده ولی برای من به عنوان یک هنرمند مطرح است و دلم می‌خواهد در این‌جا حرفهای یک هنرمند را بشنوم. یک هنرمند در هر جامعه‌ای که کار می‌کند به هر حال تابع شرایطی است که در آن جامعه حاکم است. پرسشی دارم که میل دارم بگذاریم ممیز جواب بدهد. می‌خواهم ببینم این فوران شما ــ به قول آقای طاهباز ــ چه مفهومی دارد؟ این فوران انرژی خلاقه در هنر چه مفهومی دارد؟ این فوران شما به سوی کمال و زیبایی چه مفهومی دارد؟ آیا برای شما زیبایی یک عشق و تمناست؟ اصولاً زیبایی را به طور کلی می‌گویم. زیبایی طبیعت، درخت، اشیاء و و. . . اصولاً باروری برای شما چه مفهومی دارد؟ باروری جسمی و ذهنی چه‌جوری است و چه نیرویی شما را به خلق کردن وا می‌دارد؟

مرتضی ممیز: مقدمتاً مجبورم به نکته‌ای اشاره کنم و آن این است که ما تصویرگران تسلطی را که بر زبان تصویر داریم، بر زبان ادبی نداریم. اکنون که من بین شما که اهل ادب هستید

قرار گرفته‌ام زبان من به هر حال در مقایسه با شما الکن است. متأسفانه بیان تصویری از یک زمانی مهجور مانده است و مردم هر روز با این زبان بیگانه‌تر می‌شوند و وجوه مختلف آن را درک نمی‌کنند. مثلاً ببینید که «سهراب سپهری» که هم نقاش هنرمندی است و هم شاعر توانایی، مردم و یا منقدان با او از طریق اشعارش ارتباط برقرار می‌کنند و در این زمینه از فعالیتش همیشه به بحث و گفتگو می‌پردازند در حالی که هر دو کار او همسنگ است و به طرز بسیار صمیمانه و زیبایی با هم چفت و بست دارد.»

احمدی: و به قول «پرویز کلانتری» نقاش، اگر دربارهٔ نقاشی بحثی شود، بحث ادبی است تا نقاشی.

مرتضی ممیز: دقیقاً همینطور است. این یک گرفتاری عمده در زمینه‌های هنری است که ما در این مملکت داریم. در نتیجه، امکان بحث در زمینه‌های تصویری و یا حتی موسیقی به وجود نیامده و در بسیاری زمینه‌های دیگر هم همینطور است جز زمینه شعر و ادبیات که الحمدالله میراث فراوانی در آن زمینه داریم.

لذا اجازه بدهید ابتدا به نکاتی که در میان همه این صحبتها به عنوان سئوال از بنده مطرح شد، نه جواب، بلکه استنباطم را عرض کنم. اما قبل از شروع صحبت، در جواب آقای احمدی عرض کنم که گذشتهٔ بنده هم عیناً مثل همهٔ دیگران بوده است. از کودکی تاکنون از راهی گذشته‌ام که همهٔ اهالی جامعه ما طی کرده‌اند. شرایط وقتی یکی باشد، بازده‌ها زیاد با یکدیگر تفاوت ندارند. منتها بر این شرایط عمومی، باید نکته‌ای را که در خانواده ما جاری بوده اضافه کنم و آن این است که اهالی خانوادهٔ ما بیشتر اهل تصویر بوده‌اند؛ اجداد بنده که نمی‌دانم نوادگان «رضا عباسی» اند و یا «علیرضا عباسی». اما از آن جا که همه اهل تصویر بوده‌اند لذا باید منطقاً اولاد «رضا عباسی» باشیم. چون هیچ نمونه‌ای هم در خوشنویسی در خانواده نداریم. البته این را هم عرض کنم که بنده جزو آن گروهی هستم که اعتقادی به وجود چند «رضا»ی نقاش ندارند و تمام «رضا»ها را همان «رضای عباسی» می‌دانند که با امضاهای متفاوتش ایجاد شک و شبهه کرده اما قلم نقاشی‌اش همه‌جا یکی است.

یادم است یکی از پدربزرگهایم و به گمانم پدر مادرم بود که لوله‌ای از حلبی داشت که درون آن کاغذ بلندی شبیه شجره‌نامه بود که بعدها هر چه پی‌جویی‌اش کردم پیدا نشد. یک‌بار در

بچگی‌ام به من نشانش داد و اسمهایی را برایم خواند که یکی «فتح‌الله» بود که نمی‌دانم جد چندم من می‌شد و یکی «هدایت» که طراح کاشیکاری‌های «مسجد شاه» تهران بود. یکی دو نسل بعد از او هم «موسی‌خان» نقاش بود که کارهایش در مجلهٔ شرافت یا شرف ــ یادم نیست ــ به عنوان همکار «میرزا ابوتراب‌خان» برادر بزرگ «کمال‌الملک» چاپ شده است. «موسی‌خان» عموی پدر و مادرم بود و پسر «حاج میرزا حسین ممیزالملک» که جد بنده است. «حاج میرزا حسین» علاوه بر شغل مساحی و ممیزی زمین و آب، شاعر هم بوده است و دو کتاب دارد که یکی‌اش خطی است و اکنون نزد دایی بزرگ من است و دیگری چاپ سنگی، و در مدح و مرثیه امامان ما که نزد عموزاده پدرم است و مرحمت کرد و از رویش نسخه‌هایی را فتوکپی کرد و به ما داد. بعد از «موسی‌خان» هر دو پدربزرگهای بنده هم که برادران کوچک او بودند دستی به قلم نقاشی داشتند و نمونه‌هایی از آثارشان موجود است. بعد عموها و دایی‌ها و پدر بنده که از سر تفنن طراحی و نقاشی می‌کردند. منتها گرفتاری در خانوادهٔ ما آن بوده است که «موسی‌خان» از موقعیت پسر ارشدی خود زیاد استفاده می‌کرده است و میل داشته است که بیشتر نقاش باشد تا کارمند دستگاه و کاسب و حتی با پدرش هم جروبحثهایی داشته است و همین امر سبب شده که در خانواده او را رام و آرام نشناسند و رفتار او را دور از شأن خانوادگی به حساب آورند. به همین جهت کار نقاشی نشانه‌ای از تمرد، و منافی با شأن خانوادهٔ ما محسوب می‌شد. لذا هر که به سوی نقاشی کشش بیش از حد معمول نشان می‌داد فوراً او را سر جایش می‌نشاندند. علاقهٔ بنده هم ابتدا با مخالفت پدر و مادر روبرو شد و دستور داده شد فقط می‌توانم به دنبال تحصیلات پزشکی بروم که طبیعی است شغل عاقبت به خیری است. اما در سال ششم طبیعی سابق، بنده حصبه گرفتم و موفق به حضور در کنکور پزشکی نشدم و در تنها کنکوری که باقی مانده بود یعنی هنرهای زیبا و آن هم به خاطر فرار از خدمت نظام وظیفه شرکت کردم و متأسفانه جزو رزروهای قبولی درآمدم! آن زمان هر دانشکده‌ای کنکور خودش را به طور مستقل داشت و تشکیلات امروز برقرار نبود. لذا داوطلبان در کنکورهای متعددی نام‌نویسی می‌کردند و اگر در کنکور دلخواهشان قبول می‌شدند، از قبولی در جاهای دیگر صرف‌نظر می‌کردند. این بود که بنده با آن که رزرو دهم بودم، پس از هفت هشت روز برای نام‌نویسی به دانشکده دعوت شدم و شدیم دانشجوی هنرهای زیبا در رشتهٔ نقاشی. با این‌حال به خانواده گفتم که به کلاسهای شبانه برای آماده شدن در کنکور سال بعد پزشکی می‌روم اما بالاخره یک روز راز من از پرده بیرون افتاد و روز بسیار سختی را به خاطر عکس‌العمل خانواده گذراندم.

سرنوشت من چنین بود و به نظر من عنوانهای پسندیدهٔ شغلی فقط با کار و کوشش خود انسان به وجود می‌آید نه با مدارک تحصیلی.

اما در مورد فرمایش آقای میرزایی درباره شیوهٔ انتخاب همکاری با مجلات. پاسخ این پرسش هم به همان گفتهٔ قبلی‌ام بستگی دارد. درست است که مجلات خوب اغلب کم‌تیراژ باقی می‌مانند اما نه کم‌تیراژی نشانهٔ اصل ارزشمندی است و نه همکاری نکردن با مجلات عامه‌پسند. مهم آن است که ما چطور از تنگنای زمانه تمیز و سالم گذر کنیم که این کاری است بسیار دشوار و

گاه اراده و توانی پولادین می‌خواهد. اما بر من مسلم شده است که انسان می‌تواند سالم و تمیز باقی بماند. منتها هم باید توکل بر خدا داشته باشد و هم بداند سطح توقع مالی و ذهنی‌اش تا کجاست. علاوه بر آن، این توانایی را هم داشته باشد که از دور، هدف و مقصدش را تشخیص دهد. حرف بنده معنی‌اش اخم کردن به مال دنیا نیست بلکه مال دنیا جواب تلاش سالم شما هم می‌تواند باشد و مال دنیا یکی از وسائل فراهم کردن آسایش است. آسایش در زندگی روزانه، آسایش در تولید فرهنگی، آسایش در کمک کردن و دستگیری و هزار چیز دیگر. اگر چنان مجلاتی دست همکاری به سوی من دراز نکرده‌اند دلایل گوناگون داشته است. شاید سلیقهٔ مرا مخالف خط‌مشی تجاری خود می‌دانسته‌اند. شاید مثل همیشه این تصور نادرست را داشته‌اند که من با ایشان همکاری نمی‌کنم و جای خودم را در برج‌های توخالی عاج می‌پندارم. شاید تصادفاً باب ارتباط و آشنایی باز نشده است و بسیاری شایدهای دیگر. در صورتی که اگر بر خلاف اینها از من دعوت می‌شد و با ایشان همکاری می‌کردم، چه بسا که با تلاش فراوان سطح دیگری از سلیقه را می‌ساختم و شکل دیگری به وجود می‌آمد. شما خیال می‌کنید که در همین مجلات فرهنگی هم راه برای من به آسانی باز بود؟ اصلاً. این سلیقهٔ استثنایی سردبیرهای اولیه مثل احمد شاملو و «محمود عنایت» و «ناصر نیرمحمدی» بود که کار مرا رواج دادند. بسیاری مجلات ادبی و فرهنگی دیگر هم بودند که جرأت خطر کردن را به دیگر مجلات واگذار کرده بودند. البته واضح است در مجلات فرهنگی که طبیعتاً کم‌تیراژ نیز هستند، میدان ارائه فکرهای جدید بازتر است. اما من طرفدار آن گروه از هنرمندانی هستم که مانند بولدوزر عمل می‌کنند. همه چیز را با کار و فشار زیاد از پیش پای خود برمی‌دارند و سلیقه‌ساز می‌شوند. می‌دانید که این عده از هنرمندان چقدر در تاریخ هنر حضور مؤثری دارند.

اما در جواب خانم پری صابری باید بگویم که انسانها به دو شکل عمل می‌کنند؛ یک عمل طبیعی و روزمره. در نتیجه وقتی از آنها می‌پرسید که چطور عمل می‌کنید و چطور زندگی می‌کنید، آنها کمی جا می‌خورند و نمی‌دانند چه بگویند. چون به نظر آنها کار مهمی انجام نشده که مستحق چنین سئوالی باشند. آنها به طور طبیعی زندگی کرده‌اند، کار کرده‌اند، تولید کرده‌اند، تولید مثل کرده‌اند، بعد همه چیز هم سر جای خودش بوده است. چون در آنها یک خط مستقیم بدون گره و پیچ و خم وجود داشته که درونشان را با بیرون پیوند داده است. در واقع همهٔ مردم دنیا می‌خواهند چنین حساب و کتاب روشنی با خودشان و با همه داشته باشند و اگر ندارند جزو آن دستهٔ دوم به حساب می‌آیند که ذهن و انرژی گرانبهای خودشان را به جای عمل کردن و بولدوزر شدن، صرف محاسبات و نازک‌بینی‌های فراوان می‌کنند که مستقیم‌ترین راه را پیدا کنند و بالاخره عمرشان را تلف می‌کنند و راه هم به جایی نمی‌برند. تجربه چیز بسیار گرانبهایی است حتی اگر خیلی پیش‌پاافتاده باشد و البته شرط اصلی باارزش‌بودن آن این است که تجربه چون میراثی باقی بماند و به کار گرفته شود. در غیر این صورت، حکایت تاریخ ما می‌شود که آفتابه لگن هفت دست، شام و ناهار هیچی. تاریخ ما پر از حوادث تجربه‌آمیز است اما نتیجهٔ مطلوب، هیچی.

احمدی: آقای ممیز در این سالهای اخیر توجه به هنر گذشتهٔ ما بیشتر شده است. شما از کی به فرهنگ گذشتهٔ ایران توجه کردید؟ آیا در جوانی هم به این مطلب توجه داشتید؟

ممیز: ببینید. تأثیر فرهنگ غرب چیزی نیست که انتخابش کنیم و یا نکنیم. تأثیر فرهنگ غرب به خاطر پیشرفتی که در کلیهٔ شئون کرده است، به طور طبیعی نوعی الگوی عمومی همهٔ جوامع شده است. موقعی می‌توان آن را انتخاب و یا رد کرد که در کنارش الگوی قوی دیگری با نتیجه‌های عمل‌شده وجود داشته باشد. این است که هر که چشم باز می‌کند اول الگوی فرنگی را می‌بیند، بعد اگر اهل دقت شد می‌بیند که الگوهای دیگری هم هست که باید روی آنها کار شود و به نتیجه رسانده شود. این است که بنده هم مثل همه ابتدا به ترقی و اوج‌گیری غرب خیره شدم و به طور تصادفی به منبع چشمگیری برخوردم که کارهای طراحان گرافیک لهستان بود. . .

میرزایی: چطور؟

ممیز: من قبل از دورهٔ کار در کتاب هفته، یعنی زمانی که در دبیرستان درس می‌خواندم ــ دبیرستان ما نامش «بامداد» بود و در خیابان شاه سابق و جمهوری اسلامی کنونی نزدیک چهارراه باستان قرار داشت ــ ضمن گذر از خیابان سی‌متری روبروی ساختمان ژاندارمری، وارد انجمن فرهنگی سفارت لهستان شدم. در قرائت‌خانهٔ آن جا چشمم به مجله‌ای به نام پولند افتاد که در آن فعالیتهای فرهنگی و هنری لهستان را معرفی می‌کرد و بخشی از مجله همیشه به گرافیک و پوسترهای لهستان اختصاص داشت. در آن جا بود که برای اولین‌بار هنر و طراحی گرافیک لهستان را شناختم و این مجله مؤثرترین منبعی شد که توجه مرا به طرف این هنر سوق داد. بعدها وقتی به دانشکدهٔ هنرهای زیبا رفتم، در درس کمپوزیسیون تزئینی، کوششهای طراحان لهستانی برایم الگوی بسیار خوبی بود.

اما در کتابخانهٔ دانشکده هم من با هنر نقاشان بزرگی آشنا شدم که شیوهٔ کار آنها بر من تأثیر فراوانی گذاشت که اگر همه این هنرمندان غربی را در این‌جا بشمارم، نشانگر ابعاد گوناگون تأثیرات آنها بر من خواهد بود. این نقاشان عبارت بودند از «پل کِله»، «ژرژ روئو»، «ژاک ویون»، «هانری ماتیس»، «پابلو پیکاسو»، مخصوصاً «ژرژ براک»، «مودیلیانی»، «پیت موندریان»، «جورجو موراندی»، «ادوارد مونک»، «بن نیکلسون»، «ماریو مارینی»، «پل گوگن»، «فرنان لِژه»، «آلبرتو جاکومتی»، «سونیا دِلونه»، «مارک شاگال»، «پی‌یر بونار»، «ژان آرپ» و بعدها «کارل آپل»،

«اندی وارهول»، «هانس هارتونگ»، «ویکتور وازارلی»، «اندریو وایِت»، «بریژیت رایلی»، «مارسل دوشان»، «برانکوزی»، «ویلم دوکوونین»، «مارک تو بی»، «جاکسون پولاک»، «سرژ پولیاکف»، «پی‌یر سولاژ»، «ژان دو بوفه»، «برنار بوفه»، «لوئیز نِولسون»، «سزار»، «لوچو فونتانا»، «ایو کلاین»، «رابرت روشنبرگ»، «جاسپر جونز»، «جیم راین»، «روی لیشتن‌اشتاین» و «ژان فورتریه».

اینها کسانی بودند که مرا مجذوب آثارشان کرده بودند و اغلب میل داشتم مثل آنها تجربه کنم. اما شاید هیچوقت نتوانستم شیوهٔ بسیاری از آنها را به طور نمونه حتی یک‌بار هم تجربه کنم.

علی دهباشی: در زمینهٔ گرافیک چطور. هنرمندانی بودند که توجه شما را به خود جلب کنند؟

ممیز: بله. بعدها وقتی وارد کار گرافیک شدم و با مجلات و کتابهای گرافیک سروکار پیدا کردم، کارهای «میلتون گِلِی‌زر»، «سِیمور کوآست»، «پل راند»، «کِن کاتو»، «هنریک توماشفسکی»، «والدِمار اِشفیرژه»، «رومن چیسلِویش»، «یان لِنیتزا»، «هانس هیلمن»، «گونتر رامبو»، «اووه لوش»، «هولگر ماتیس»، «شیگئو فوکودا»، «تادانوری یوکو»، «ماکوتو کامه‌کورا»، «ماکوتو سایتو» و «کاروماسا ناگای» را همیشه دنبال می‌کردم.

احمدی: از هنرمندان ایرانی کدامیک را؟

ممیز: بعد از مدتی، ناگهان هنر خودمان مرا جذب کرد. به طوری که تصمیم گرفتم تمام کتابهای فرنگی خودم را بفروشم، چون از چشمم افتاده بودند. البته فروش کتابهایم کار احمقانه‌ای بود.

احمدی: حالا فکر نمی‌کنید که از این‌طرف افتاده‌اید؟

میرزایی: اجازه بدهید. به قول فرنگی‌ها «کانفیوزد» شده. ببینید چی را رها کردید؟ شما می‌گویید غربی‌ها را رها کردید و کتابهایشان را فروختید. بعد می‌گویید که این کار احمقانه بوده است. اما آقای احمدی می‌گوید فکر نمی‌کنید که اشتباه کردید؟ این ماجرا را روشن کنید.

احمدی: نه. من نگفتم اشتباه کردید. من . . .

ممیز: نه. منظورم فروختن کتابها بود. اصلاً لزومی نداشت که من این کارها را بکنم. در واقع ضعف بنده سبب فروختن کتابها شد. کتابها که گناهکار نبودند. گناه از ضعف بنده بود. من پشتوانهٔ ضعیفی داشتم.

احمدی: خب، حالا یک سئوال پیش می‌آید. این را به دلیل آن نمی‌دانید که در دانشگاه به شما چیزی را یاد می‌دادند که در آن توجه به دیدگاههای غربی بود، و نمی‌خواستند توجه شما به سنتهای خودمان جلب شود؟

ممیز: طبیعی است که در دانشگاه، مسائل از طریق منابع غربی مطرح می‌شد. البته منظورم از دانشگاه، دانشکدهٔ خودمان بود. در دانشکده‌های دیگر فکر نمی‌کنم. اما در همین دانشکدهٔ خودمان هم کسی نبود که مانع توجه ما به فرهنگ خودمان بشود. واقعیت امر آن است که ما منابع خودی کم داشتیم و داریم. مثلاً اگر شما به کتابخانهٔ دانشکده هنرهای زیبا بروید، شاید در آن جا بیش از بیست هزار جلد کتاب از منابع غربی موجود باشد اما در مقابل آن شاید دویست جلد از منابع بومی هم نباشد. یعنی نیست که خریداری شود و تهیه و تألیف نشده. حتی از طریق ضبط سخنان استادان و متخصصان غیردانشگاهی هم جمع‌آوری و تهیه نشده است.

بنابراین دانشجویی که می‌خواهد اطلاعات تئوریک خودش را بسط بدهد و مدون کند، چاره‌ای ندارد جز آن که به منابع موجود و فراوان فرنگی که آن هم با الحان متعدد و ساده نوشته و جمع‌آوری شده، رجوع کند. ولی واقعیت آن است که هیچ‌گاه من به یاد ندارم هیچ‌یک از معلمان ما و یا همکاران کنونی من خواسته باشند دانشجویی را از مراجعه به منابع خودی بازدارند و یا این منابع را به شکل منفی مورد تنقید قرار دهند. حتی یادم است یک آموزگار فرانسوی داشتیم به نام خانم «مارتین امین‌فر» که او در هر فرصتی از نقشهای ایرانی و هنر ایرانی ستایش فراوان هم می‌کرد. به نظر من نه‌تنها منابع خودی بسیار کم داریم بلکه اصول هنرهای ملی و سنتی ما هم برای آموزش و تدریس به خوبی تدوین نشده است و همچنان آموزش آنها بر اساس شیوهٔ تجربی استاد ــ شاگردی قدیمی است که با شرایط تعلیم و تربیت رایج و مورد قبول امروزی ما تطبیق نمی‌کند. در حالی که می‌شود چنین شیوه‌هایی را متحول کرد، امروزی و حتی دانشگاهی کرد که مستلزم کار، تجربه و پیگیری از طرف معلمان و حمایت و ایجاد امکانات به شکل صحیح و غیرمتعصبانهٔ آن از طرف مسئولان است. و این امر چیزی نیست که حتی با همین اشارهٔ کوچک بنده هم بتوان به آن دلخوش کرد. زیرا کاری است بسیار تخصصی از جهت دانشگاهیان و استادکاران حرفه‌ای که نسلشان تقریباً از بین رفته است. البته باید اذعان کنم که ما برعکس نبودن منابع هنرهای تصویری، معماری، موسیقی و و و. . . در عوض به میزان بسیار وسیعی منابع ادبی داریم. به همین دلیل هم ادبیات و ادیبان ما از هر جهت قابل قیاس با دیگران نیستند؛ از جهت کمیت و سخنوری و انتقال فکر و تجربه و غیره. شما اغلب سردبیران مجلات فرهنگی این کشور بوده‌اید یا هستید. ملاحظه کنید که همیشه چقدر از جهت تهیهٔ مطلبی مربوط به هنر در مضیقه بوده‌اید و یا چیزهایی راکه به دست می‌آوردید چقدر از نظر گسترش موضوع و ابعاد آن، محدود و حتی ضعیف بوده است. حتی وقتی هم که خواسته‌اید با هنرمندی و استادی دربارهٔ این هنرها بحث کنید، ایشان آن‌طور که انتظار می‌رفته نتوانسته‌اند با جملات فصیح و بلیغ همهٔ آنچه راکه در ذهن و فکرشان است، برایتان بازگو کنند و منسجم و شسته و رفته مطرح کنند. برای این که چنان تمرینی که نزد ادبا و اهل سخن هست در این طرف نیست، و اصلاً بیان آنها بیان دیگری است و

شکل آن با زبان گفتاری فرق دارد. به دلیل همین عدم تشابه بیانی، به آن توجهی نشده و روی درک این بیان‌ها مداقه و دقتی نشده. در نتیجه این زبانها گنگ و لایقرا مانده است. البته آنها حرفشان را با زبان حرفه‌ای خودشان که تصویر و یا صوت و یا حرکت است گفته‌اند، ولی چون زبان فنی حرفهٔ آنها بررسی نشده؛ برای دیگران گنگ و نامفهوم باقی مانده است. در نتیجه زبان نقاشی گنگ مانده است. زبان نقاشی «سپهری» نامفهوم است و برای دوستداران شعر او مفهوم ندارد. زبان سینما برای ما نامفهوم است و بخش ادبی زبان سینما فقط مفهوم است. نقدهای سینما و تئاتر ما هنوز نقدهای ادبی است. زبان موسیقی ما مبهم است. «دستگاه شور» و «دستگاه ماهور» برای ما مفهوم نیست. نمی‌دانیم «همایون» و «راست پنجگاه» چه می‌گویند. ممکن است که اختلاف نداها و گوشه‌هایشان را در گوشمان بشناسیم اما زبانشان را و مطلبشان را کاملاً درک نمی‌کنیم. ما اصلاً نمی‌دانیم که موسیقی ما ممکن است کاملاً توصیفی باشد. حتی با هنری چون خوشنویسی هم که با کلمات سروکار دارد آشنا نیستیم و زبان آن را درک نمی‌کنیم و این برای جامعه ما مسئلهٔ مهمی است که بیشتر هنرهایش در انزوا و ناخوانایی به سر می‌برند.

حقیقی: اجازه بدهید به این نکته اشاره کنم که کارهای آقای ممیز بر اساس یک انتخاب در حیطهٔ فرهیختگی واقع شده. گرافیک لهستان را هم بر همین اساس انتخاب کرده است. چون در آن زمان مثلاً گرافیک آمریکا یا هر جای دیگر در مقابل کیفیت گرافیک لهستان در سطح پایینی قرار داشت. بخش کوچکی از کار هنری آمریکایی‌ها در حوزهٔ فرهیختگی قرار می‌گیرد. ایشان مثل تشنه‌ای که دنبال آب سالم می‌گردد، دنبال منابع مورد نظرش می‌گردد و تغذیه می‌کند. حالا به سئوال آقای احمدی جواب می‌دهم که چرا ممیز به هنر خودمان توجه پیدا می‌کند. برای آن که احساس نیاز به آن در ایشان پیدا می‌شود. چون گرافیک ما به شکل امروزی، گرافیک جوانی است. بعد که به رشدی بر اساس نمونه‌های امروزی می‌رسد این نیاز پیدا می‌شود که با زبان و فرهنگ خودمان با آن برخورد کنیم. ایشان یک حرف خوبی زدند؛ این که می‌گویند ما فرهنگ تصویری و دانش بصری نداریم. شما اگر هنگامی که به دیدار بسیاری از دوستان و آشنایان در خانهٔ آنها می‌روید، ــ حتی بسیاری از آدمهای اهل فرهنگ و شاعر و نویسنده و مترجم ــ اگر به تابلوهای روی دیوارشان نگاه کنید، انتخاب آنها را انتخابی می‌یابید که بر اساس دانش بصری امروزی نیست و یا اگر هست، اندک است.

احمدی: پس در این میان این گنجینهٔ عظیم بصری فرش ما چه می‌شود؟

ممیز: ببینید، این فرش ما،عمومی‌ترین و همه‌گیرترین هنری است که در همه‌جای کشور ما وجود دارد. فرش در خانهٔ یک روستایی کوچ‌نشین تا سالنهای بسیار رسمی فرهنگی وجود دارد. اما متأسفانه همه آنهایی که با این فرش سروکار دارند، زبان تصویری آن را نمی‌شناسند. من خودم به شخصه به فرش به عنوان یک فرهنگنامه نگاه می‌کنم؛ فرهنگنامهٔ تصویری مناطق و قوم و قبیله‌های گوناگون خودمان. خب، بنابراین علاقمندم که آن را خوب بخوانم و بفهمم. طبیعی است که اول کوشیدم به آراءِ متخصصان و فرش‌نوشته‌های خارجیان رجوع کنم. چون در ابتدا مأخذ داخلی نداشتیم. دیدم صحبت آنان بیشتر اهمیت فنی دارد؛ یعنی برای کسانی راهگشا است که می‌خواهند از فن و روش بافندگی، رنگ‌آمیزی و پشم‌ریسی سر دربیاورند به اضافهٔ اشارات مختصری دربارهٔ شکل نقشها و رنگهای هر ناحیه؛ درست مانند برخوردی که خارجیان با نقاشی ما کرده‌اند. درست است که کم و بیش شیوهٔ دوره‌ها و مکاتب را مشخص می‌کنند اما ذهن نقاشان را دنبال نکرده‌اند. ننوشته‌اند که مثلاً «سلطان محمد» چرا فلان ترکیب و کمپوزیسیون فرم و رنگ را برای فلان نقاشی‌اش انتخاب کرده است. اینها هیچ‌کدام از واقعیت اندیشه هنرمندان ما حرف نزده‌اند. اینها به کنه مطلب اشاره نمی‌کنند. من هم که آنها را می‌خواندم نمی‌دانستم کنه مطلب چیست اما می‌دانستم که حرف آنها کنه مطلب نیست. اما یک روز در بلوچستان ناگهان زبان قالی را کشف کردم. توی اتوبوس نشسته بودم و از زاهدان به طرف بندرعباس می‌رفتم. بیابان خشک یکنواخت و کوههای مضرس تند آن را نگاه می‌کردم. رنگ مات و باختهٔ خاک را نگاه می‌کردم. ناگهان متوجه این نکته شدم که آفتاب زل، پرسپکتیو منظرهٔ جلوی چشمم را از بین برده است. دیدم که کوههای زیگزاگ و مضرس چه شباهت تنگاتنگی با نقشهای بلوچی دارند. رنگهای تند قرمز و سیاه بلوچی چه جواب مناسبی به طبیعت سخت بلوچستان داده‌اند و چه گفتگوی تصویری به غایت عالی‌ای را مطرح کرده‌اند. آفتاب درخشان و زلی که بر این سرزمین می‌تابد زمینهٔ مناسبی را برای رنگ‌بافته‌های بلوچی و رنگِ پوستِ بلوچی فراهم کرده است! با اتوبوس قبل از زاهدان به یک ده و واحه‌ای به نام «میل ۷۲» نزدیک مرز پاکستان رفته بودیم. در آن جا اهالی برای خوش‌آمد به ما یک رقص مردانه در کنار نخلهای خرما اجرا کردند و من با شگفتی دیدم که حرکت رقصندگان درست مانند حرکت درخت نخل است. بدن مرد نسبتاً کم‌حرکت بود اما دستها و بالاتنهٔ او عیناً مانند شاخه‌ها و برگهای نخل که در باد حرکات موزونی داشت و حرکات زیبایی را ارائه می‌داد. موسیقی بدوی آنها نیز مثل صدای باد، مثل صدای برگها و شاخه‌ها، مثل صدای موج آب، مثل ریتم نسبتاً یکنواخت کوهها و تپه‌ها، از یک ملودی ساده تشکیل شده بود. اینهایی که می‌گویم الفبای زبان است. اولین نشانه‌های ارتباط و اشاره است. وقتی که ما با زبان موسیقی و تصویر آشنا باشیم، خواهیم دید که بسان یک دوبیتی، چه فکر شورانگیزی را به آیندگان ارائه می‌دهد و وقتی این زبان را ندانیم و نشناسیم ممکن است به تدریج نقشهای بافته‌های بلوچی ما مثلاً شبیه نقشهای عربی شود یا قرقیزی شود، یا چه و چه گردد و از این و آن تأثیر بگیرد.

خب، وقتی این جرقه‌ها در ذهنم زده شد، رفتم و مرتب آنها را در زمینه‌ها و موضوعهای مختلف محک زدم و به اصطلاحِ فرنگی، چک کردم. بعد دیدم که نکته من همه‌جا، جا می‌افتد و یا در بعضی جاها جواب نمی‌دهد. فهمیدم که کار و حدسم درست درآمده و یا نیامده. کشف چنین دریچه‌هایی سبب کشف رمز زبان تصویری می‌شود، زبان صوتی می‌شود و ناگهان متوجه می‌شویم که مثل یک گنجینهٔ عظیم زیرخاکی، چه فرهنگ غول‌آسایی پشت گوش ما و زیر چشم ما قرار دارد و ما با لاابالی‌گری، آواز دیگری سر می‌دهیم. خب، تاکنون این توجهات سبب جستجوی بسیار لذت‌بخشی برایم شده است و اشارات فراوانی را دریافتم. از فرهنگ ناپیدا اما موجود در همه جای زندگی سخت سود جستم. یکی‌اش همین گل اسلیمی است که دیدم که چگونه ساقه‌ای درخودفرورفته است و در عمق، شکوفا شده است؛ یعنی ساقه وقتی در درون به عمق رسیده گلی در انتهای ساقه به صورت شکوفا طراحی شده است. خب این، همان جملهٔ عارفانه «خود را بشناس تا خدا را بشناسی» است. فکر کردن و عمیق شدن و دریافتن است. در اصفهان که بودم تکرار نقشها و کلمات، ناگهان به نظرم حالتی از ذکر گفتن آمد. وقتی گنبدها را از درون نگاه می‌کنید می‌بینید نقشهای بزرگ، ظاهراً بر اساس ترکیب شکل گنبد، ضمن تکرار با نزدیک شدن به مرکز گنبد که شکل خورشید را دارد، ریز می‌شوند، ریز می‌شوند و بعد در خورشید وسط که نمایشی از خداوند است، محو می‌گردند، و حل می‌گردند. خب این همان سیر و سلوک عارفانه است و فنا شدن در حق است. خب، وقتی من اینها را می‌بینم متوجه می‌شوم که برای مسلط‌تر شدن، به خواندن کتابها و گفتگو با اهل فن نیاز دارم. این است که در جهت مکاشفه‌ام دست به چنین مطالعاتی می‌زنم. اما مطلقاً علاقه‌ای به کتابخوانی به معنی کتابخوان حرفه‌ای ندارم. کتاب برایم حکایت پله‌های نردبان است.

احمدی: به نظر من ممیز یکی از ایرانی‌ترین هنرمندان ما است. در این ده پانزده سال اخیر جستجوی فراوانی برای دادن هویت فرهنگی به کارش کرده است. همه می‌دانیم که کارش چقدر نشانهٔ ایرانی دارد، همان مطلبی که هنرمندان ما در تئاتر و سینما و جاهای دیگر دنبالش هستند. می‌خواهم چند سئوال از ممیز بپرسم:

در سالهای اخیر ممیز در کار طراحی روی جلد و پوستر به یک سادگی خیلی خالصی رسیده است که مرا به یاد سعدی می‌اندازد؛ یعنی ساده و ممتنع، و همین هم باعث شده که همکارانش دشنام فراوانی در غیابش به او بدهند. حتی برای او این شوخی را مطرح می‌کنند و می‌گویند که ممیز وقتی روی جلدی می‌کشد، پوزتیف طرحش را به یک ناشر می‌دهد و نگاتیفش را به ناشر دیگری. می‌خواستم ببینم رسیدن به این سادگی چطور میسر شده است. سئوال دیگرم این است که چرا ممیز نقاشی برای کتابهای کودکان را رها کرد، چرا و به چه دلیل ساختن فیلم انیمیشن را کنار گذاشت و نقاشی کردن را هم دیگر ادامه نداد؟

البته خودش اغلب گفته است که رها کردن این فعالیتها به خاطر مطرح کردن شیوه‌های تازه در کار گرافیکش بوده است. در واقع او می‌گوید من قربانی جستجوهای تازه و مکرر در کارم شده‌ام، یعنی به خاطر انجام کار تازه‌ای مجبور شده‌ام که شیوه‌های قبلی را رها کنم. دلم می‌خواهد

در این‌باره توضیح دهید .

نیرمحمدی: آقای ممیز ، بنده با شرمندگی و عذرخواهی از دوستان این را باید عرض کنم که اگر اینطور به سخنان خود ادامه دهیم ممکن است گفتگوی سرگرم‌کننده‌ای را فراهم کنیم. اما پیش از آن که یک نمای کلی از هنر و کار شما به دست داده شود، پرداختن به سئوالاتی از این قبیل ما را از مسیرمان دور می‌کند.

میرزایی: اما ممیز در زمینهٔ فیلم انیمیشن هم کار کرده و خوب هم کار کرده. چرا در این‌باره حرف نزنیم؟

نیرمحمدی: قبول. اما کار اصلی ایشان گرافیک است. اول به این قضیه بپردازیم. کار که تمام شد می‌رسیم به قضیهٔ فیلم و به تئاتر و کارهای دیگری که کرده است. این که بپرسیم چرا این کار را کردی، چرا آن کار را نکردی، چرا غربی شدی، چرا شرقی شدی، سئوالاتی است که ما را به جایی نمی‌رساند و البته من نمی‌دانم در کار اصیل هنری، غربی و شرقی تا چه حد معنی می‌دهد. من معتقدم که اگر ممیز در خارج مطرح است به خاطر آن است که قدرت دید و دست دارد نه برای آن که ایرانی است و نه برای آن که در کارش چیزی ایرانی هست. دید و برداشتی هست که در طرح منعکس شده و این را می‌بینند و به آن توجه می‌کنند.من می‌خواهم در همین زمینه بپرسم که چه انگیزه‌ای شما را به سوی گرافیک کشاند و بعد، برداشت شما در آغاز و امروز از گرافیک چیست؟ چون بنده تا آن جا که اطلاع دارم شما را اول به عنوان یک گرافیست موفق می‌شناسند. بنابراین ما باید به جنبه‌های مختلف این قضیه برسیم. شما حالا اگر ممکن است یکی‌یکی روشن کنید اصولی راکه برایتان در گرافیک مطرح بود. این که گرافیک چه خواهد کرد با متن شعر، داستان و یا هر چیز دیگر؟ این که گرافیک روشن‌تر می‌کند، دلنشین‌تر می‌کند، زیباتر می‌کند، بیان دیگری می‌دهد، کامل می‌کند. بالاخره چه می‌کند؟ اینها را برای ما بگویید .

ممیز: ببینید. علت گرایش من به گرافیک در واقع آن بود که دیدم با گرافیک می‌شود کارهایی را بهتر سرانجام داد. دیدم مصور کردن مطلبی، آن مطلب را چشمگیرتر و خواناتر می‌کند. آن را، به شکلی، از انزوا درمی‌آورد. ابعادِ دیگری به آن می‌دهد. زیرا که گرافیک آن هنری است که سبب می‌شود مردم در هر شرایطی از زندگی به نیازهایشان توجه کنند. همانطور که یک‌جای دیگر هم گفته‌ام گرافیک مثل معماری هنری است که تنها در ایام فراغت مورد مصرف و استفاده قرار نمی‌گیرد و حتی جلوتر از معماری است. چرا که وقتی گرافیک حضور پیدا می‌کند ذهن بلافاصله به کار می‌افتد و فکر کردن آغاز می‌شود. در حالی که شما از معماری به عنوان یکی از ملزومات استفاده می‌کنید. خانه یک عملکرد خاص دارد و وقتی زیاد مصرف شود، دیگر ذهن درباره آن واکنشی ندارد. اما گرافیک هر لحظه یکی از نمودهایش را عنوان می‌کند. مثل روزنامه، حروف، صفحه‌آرایی، تصویرسازی، نقش، تبلیغ، نشانه، رنگ، بسته‌بندی و و و. . . خب این چیزهاست که مرا سخت جذب کرده است به گرافیک. در حالی که من واقعاً نقاشی کردن را فاقد چنین حالی می‌بینم. نویسندگی را هم به همچنین و بسیاری هنرهای دیگر را که انسان وقتی از

تلاش معاش دست کشید به آنها میل می‌کند. برای من مهم است توانایی آن را داشته باشم که در جاهایی که نیازی برآورده نشده کاری انجام دهم. نمونه‌ای را پیشنهاد کنم. به همین سبب هم هست که در خود گرافیک هم در زمینه‌های گوناگونش قلم زده‌ام. در حالی که می‌بایست یک بخش آن را می‌گرفتم و پیش می‌رفتم و کار را تمام می‌کردم. هر جایی که کار کردم به عنوان معرفی و نوعی تعهد برای شناساندن امکانات گوناگون گرافیک در انجام آن زمینه بوده است. خواستم دید گرافیکی درست را مطرح کنم. همین و بس.

صابری: یک چیزی گفتید که به نظرم می‌شود دربارهٔ آن صحبت کرد. می‌گویید که گرافیک را دنبال کردید چرا که خواستید مثلاً جاهای خالی را پر کنید. من با این نکته موافق نیستم. فکر می‌کنم وقتی که دارید یک چیزی را خلق می‌کنید، در واقع خودتان را دارید خلق می‌کنید، یعنی دارید به خودتان می‌پردازید. من حالا این سئوال را از شما می‌کنم که اگر مثلاً روزی دستهایت را ببندند و بگویند دیگر کار گرافیک نکن؛ به جایش با چه کاری این خلاء را پر می‌کنی. اصلاً حاضرید این وضع را بپذیرید و اصولاً چه حسی به شما دست می‌دهد؟

ممیز: آدم در زندگی دو چیز دارد: یکی زاویهٔ دید یعنی شیوهٔ فکر کردن و دیگری هدف، که آن را بر اساس آن اولی انتخاب می‌کند. حرفهٔ آدم یکی از وسایل کوشش در میان این دو چیز است. در مورد خودم وقتی ذهنی و دیدی و فکری و بیانی تصویری دارم، و وقتی آگاهی و تخصص من در چهارچوب گرافیک است، و وقتی بنای گرافیک و این حرفه بر اساس خلق و تولید است، باید دید که فقط توانسته‌اند جلوی تولید را بگیرند. اما نتوانسته‌اند جلوی ذهن تصویری و بیان تصویری و نهایتاً خلق کردن را بگیرند. «اندی وارهول» اواخر عمرش دیگر کار نمی‌کرد بلکه فقط به عنوان ناظر بر کارهای دیگران حضور داشت. فکر می‌کرد کسانی هستند که در زمینه‌های دلخواه او زیباتر و ماهرانه‌تر از او کار می‌کنند و او با حضور خودش در کنار آنها، امکانات ذهنی فراوانی را در اختیارشان می‌گذاشت. وقتی او کاری را تأیید می‌کرد، کاری در خط خودش را تأیید می‌کرد، یعنی شیوهٔ فکری و اهداف خودش را تأیید می‌کرد که به وسیلهٔ دیگران اجرا می‌شد. من فکر می‌کنم در این شرایط، در انسان حس فوق‌العاده مطلوبی وجود دارد.

طاهباز: شاید یکی از شانسهای شما این بوده که از اول با سفارش‌دهندگان خوبی روبرو بوده‌اید. پرسش من این است که چه در گذشته و چه اکنون، شما آن کار و سفارشی را که دوست دارید، خوب اجرا می‌کنید و یا با هر سفارش دیگر هم با همان شرافت حرفه‌ای و صداقت حرفه‌ای برخورد می‌کنید؟

ممیز: ابتدا من فکر می‌کردم که سفارش‌دهندگان خوبی ندارم و نمی‌گذارند که کارم را آنطور که صلاح می‌دانم انجام دهم. اما بعد متوجه شدم که درست فکر نمی‌کردم. چون سفارش مسئله‌ای است که باید توسط طراح گشوده و حل شود. یعنی سفارش‌دهنده آمده است که با تخصص من مسئله‌اش را حل کند نه آن که وسیله‌ای بشود که من ساز خودم را با سفارش او بزنم. وقتی شما به این درجه از حرفه‌ای‌بودن برسید، هر سفارشی برای توانایی شما آزمایشی بسیار لذت‌بخش می‌شود.

وقتی شما به درجهٔ تخصص و اجتهاد می‌رسید، بی‌معنی است بگویید کار خوب و کار بد. هر مسئله‌ای، وابسته به نیاز خاصی در محیط زندگی شماست، که وقتی برای شما مطرح می‌کنند، شما به عنوان یک کاردان و متخصص موظفید که به آن بپردازید. بنابراین کارهای متضاد زیادی را به شما سفارش می‌دهند، چه از نظر خط فکر سیاسی یا تجارتی یا فرهنگی و یا اجتماعی، و من به عنوان یک حرفه‌ای آنها را انجام داده‌ام. چون برای من این سفارشها، حل مسئله‌های گوناگون جامعه در ارتباط با حرفه‌ام بوده است. در اجتماع همه نوع مسئله‌ای هست و وقتی شما را در مقابل آن مسائل قرار می‌دهند نباید از برخورد با آنها فرار کنید. این وظیفهٔ عمدهٔ یک آدم حرفه‌ای است ...

نیرمحمدی: جزو توانایی‌های شما بوده است..

ممیز: اگر آقای نیرمحمدی. یا خانم پری صابری. یا آقای علی میرزایی که سه شخص مختلف در سه جهت کاملاً متضاد با یکدیگر هستند، هر کدام به من سفارشی را ارجاع کنند، با کار آنها به عنوان یک متخصص برخورد می‌کنم و وظیفهٔ خود می‌دانم که آن را انجام دهم.

نیرمحمدی: من مطلبی را که مربوط به ایام همکاریمان است، برای آن که به موضوع ارتباط دارد یادآوری می‌کنم و زود رد می‌شوم. آقای ممیز راست می‌گویند که من به هنگام کار، سفارش‌دهنده‌ای بودم که نق می‌زدم.

میرزایی: یک مشکل تاریخی هم دارد حل می‌شود!

نیرمحمدی: معمولاً برای روی جلدهای فرهنگ و زندگی با هم مشورت می‌کردیم. یکی از آنها که راجع به فرهنگ ایران بود ــ چون هر شمارهٔ این مجله تم معینی داشت ــ ممیز طرح بسیار زیبایی کشید که عبارت بود از برش فوقانی ستونی مکعب‌شکل که بر سطح بالایی آن مصرع «عجم زنده کردم بدین پارسی» از فردوسی، کنده کاری شده بود. من مدتی به طرح نگاه کردم و گفتم مثل این که شبیه طاس شده است. ممیز اوقاتش تلخ شد. گفتم می‌خواهی به دو سه نفر دیگر هم نشانش بدهیم؟ طرح را نشان دادیم و نظر این بود که شبیه طاس است. خوشبختانه ممیز قبول کرد و طرح را اصلاح کرد. حالا اینها که گفتم فرعیات بود. اصل قضیه این بود که وقتی مجله چاپ و منتشر شد، از «سازمان جلب سیاحان» تلفن زدند و پرسیدند این عکسی که روی جلد چاپ کرده‌اید مال کجا است؟ مال اصفهان است یا مشهد؟ چون خیلی علاقمندیم که برویم عکس دیگری از روی آن تهیه کنیم برای تهیه پوسترهای «جلب سیاحان!»

میرزایی: بنده هم یک نکته را یادداشت کرده‌ام که فکر می‌کنم به آن اشاره کنم. ببینید آقای ممیز یک هنرمند متظاهر به روشنفکری آوانگارد نیست. یعنی همه می‌توانند کنارش زندگی کنند و با او کار کنند و چیزی از او یاد بگیرند. همهٔ ما دوستان هنرمند فراوانی داریم که خوب کار می‌کنند اما آدم نمی‌تواند با آنها زندگی کند. من و آقای دهباشی در این جمع هستیم که امروزه داریم با ممیز کار می‌کنیم و شیوهٔ رفتار او طوری است که در واقع از ما حمایت می‌کند، پناه می‌دهد. وقتی که ما از او می‌خواهیم که اسمش را در شناسنامهٔ مجله ما بگذارد، در حالی که خودم هم در گذاشتن اسمم پرهیز دارم، او می‌آید و قبول می‌کند و اسمش را می‌گذارد. این برای ما

یک سرمایه است. این یکی، و یکی دیگر آن که ممیز سفارش‌دهنده‌هایش را ضمن همکاری، آموزش می‌دهد. من و ایشان در عجیب و غریب‌ترین جاهای کشور در این اواخر کار کردیم و شاهد بودم که او چطور با حوصله سه ساعت می‌نشیند و سفارش‌دهنده‌ای که اصلاً در جریان هیچ چیز نیست می‌آید و طرح او را حتی فتوکپی می‌کند و قیچی می‌کند و کج و راست می‌کند و به ممیز می‌گوید من اینجوری می‌پسندم. و در این‌جا ممیز بدون تسلیم شدن و دعوا کردن، خیلی نرم و آرام او را می‌کشاند به آن جایی که باید بیاید. آنها را طوری آموزش می‌دهد و با آنها برخورد می‌کند، که به او اعتماد پیدا می‌کنند و نه‌تنها ممیز بلکه راه و سلیقه و حرفهٔ او را هم قبول می‌کنند و از آن پس انگار که او کوچه‌ای را باز کرده و راهی را برای آمدن همهٔ همکارانش هموار کرده است. این در عین حال به معنی تسلیم شدن نیست و از اصالت و درستی کارش دفاع می‌کند. او باحوصله بوده، درگیر نشده و انسانی بوده است که به ما یاد داده چطور می‌شود که در شرایط مختلف اجتماعی، سالم و سازنده بود. و همهٔ افراد جامعه را با هر طرز تفکر و سلیقه‌ای، هموطن خودش می‌داند و سعی می‌کند با برخوردش، تند و تیزی و کمبودهای آنها را حک و اصلاح کند و آنها را با خودش بالا بیاورد.

طاهباز: به تعبیر دیگر، یک‌جا ممیز در مقاله‌ای نوشته است «دلسپردگی کامل به کار و شفافیت روح، لازمهٔ کار است.» خلاصهٔ مطلب.

نیرمحمدی: حالا در زمینه‌ای که شما به آن اشاره کردید و مربوط به حوزهٔ مراجعه کنندگان و سفارش‌دهندگان است، همان تأثیر را در کل مطبوعات ایران از زمانی که ایشان در حرفه‌اش شناخته شد می‌بینم. یعنی ممیز وقتی که کار را در آن سالهای دههٔ چهل شروع کرد بعداً نشریه‌ای که سردبیر و یا مدیر بالنسبه باشعوری داشت دیگر نمی‌توانست خودش را راضی کند به آن شکل صفحات و طرحهای سابق. بنابراین همه به طریقی کوشیدند تغییری در صفحه‌بندی، و نوآوری در طرحهایشان داده شود و این نشریات که اغلب ادواری بودند و فرهنگی، در کارشان شیوه‌های گذشته راکنار گذاشته بودند و دنباله‌رو شیوهٔ ممیز شده بودند. یعنی ممیز یک نوع سلیقه را در مملکت باب کرد و پرورش داد. این رسم که نام طراح در شناسنامهٔ مجله بیاید، با شروع کار ایشان، نهاده شد. پیش از او اصلاً چنین رسمی در ایران نبود و اگر هم بود، در آن حد بود که مثلاً نام نقاش و یا طراح را گاهی عنوان می‌کردند. اما نام صفحه‌آرا هیچ‌وقت در شناسنامه نمی‌آمد و این رسم را ممیز تثبیت کرد.

احمدی: شما یک زمان برای مجلات فرهنگ و زندگی، رودکی و سینما ۵۲ همزمان کار می‌کردید. می‌خواستم ببینم شما چطور می‌توانستید سه شیوهٔ کار را همزمان مطرح کنید و جذابیت کدامشان برایتان بیشتر بود؟

ممیز: سه تا کار مختلف بود و با آن که از نظر جسمانی مرا خسته می‌کرد اما قضیه برایم بسیار جذاب بود که می‌توانستم سه کار گوناگون را با سه شیوهٔ مختلف اداره کنم و این برای من یک آزمایش خوب حرفه‌ای بود. مجلهٔ فرهنگ و زندگی از جهتی برایم جذاب‌تر بود، چون در آن جا من کار را از نظر کیفیت آزادتر می‌یافتم. می‌توانستم تا «آبستره» و مجردترین فرمها پیش

بروم. اما با این حال وقتی به کار هر یک از مجلات فوق می‌پرداختم، در لحظه، تمام ذهنم مشغول می‌شد که در چهارچوب آنها کاری تازه انجام دهم. چون به طرز سرسختانه‌ای همیشه معتقدم که باید با کارهایم، سطح سلیقهٔ آن زمینه را جلو ببرم. این فکر و هدف همیشگی من است و تاکنون هم پیش نیامده که شیوهٔ بزن و برو را پیش بگیرم. حتی یک کار بسیار عادی را در چهارچوب خودش درست انجام می‌دهم. نمی‌توانم کم بگذارم. این عادت حرفه‌ای من شده است. چون گذشته از مسئلهٔ سه مجلهٔ گوناگون، مسئله کار کردن برای چند رقیب تجارتی است. پس باید طوری کار کنید که انگار فقط برای یکی و با تمام انرژی کار می‌کنید. مثلاً همین اواخر که من می‌بایست برای چندین ناشر مختلف همزمان کار می‌کردم و می‌بایست برای هر یک از آنها اونیفورم خاصی را طراحی می‌کردم که نمایشگر هویت و ویترین خاص آنها باشد، واقعاً گاه می‌شد که برای طراحی یک اونیفورم دو ماه کار مداوم می‌کردم تا بالاخره فرم دلخواه از کار درمی‌آمد و این همه کار اصلاً قابل قیاس با ارزش مالی‌ای که ناشر می‌پرداخت، نبود. اما برایم مهم بود که کاری را که به او ارائه می‌دادم او را راضی می‌کرد.

البته یک نکته وجود دارد و آن سطح سلیقهٔ من در کارم است. من با نگرش خاصی به کار گرافیک می‌پردازم و حاضر نیستم در مقابل حضور سفارش، این سطح را و این نوع نگرش را فدا کنم. در کارهای من نوعی گرایش به سطحهای رنگی صاف و ساده و فرمهای خلاصه‌شده و مجرد هست، که وقتی خوب ملاحظه کنید تأثیر هنر دکوراتیو و تزیینی خودمان را در همه آنها می‌بینید. تزیینی‌بودن همهٔ هنرهای تصویری ما را در بر دارد و بر خلاف آنهایی که معتقدند که کار تزیینی مطلوب نیست. می‌بینید که همهٔ هنرهای قدیمی و آیینی و استوار بر فکر و فلسفه، شکلی تزیینی دارند. پرسپکتیو همیشه فریب‌دهنده است و واقعیت را پرده‌پوشی می‌کند. سادگی ــ اگر بتوان به آن دست یافت ــ لُب مطلب است. اس اساس است. بدون حاشیه و مقدمه است. چیزی که من شیفتهٔ آنم و صراحت من هم ایجاب می‌کند که کارم صریح و ساده باشد. بنابراین وقتی به اونیفورم مثلاً «انتشارات به‌نگار»، «باغ آینه»، «دنیای مادر»، «شیوا»، «اسپرک» و بعضی کتابهای «توس» و بسیاری ناشران دیگر که برایشان کار کرده‌ام، نگاه کنید می‌بینید که از نظرم فرم کاملاً با یکدیگر متفاوت هستند. اما سلیقهٔ مرا دارند که تأثیرگرفته از هنر تزیینی خودمان است، یا تأثیرگرفته از یک دوران کاری خودم است. تمام نمونه‌های تصویری ایرانی را هم که می‌بینید همینطور است. کاشی‌کاریها را نگاه کنید. قالیها را ببینید. تذهیب و تشعیرها را نگاه کنید. در همهٔ آنها، وحدتی از جهت فرم و سطحهای رنگ و شیوهٔ نگاه می‌بینید. بنابراین نمی‌توان گفت که هنر ایران از اول تاکنون تغییری نداشته. به قول حافظ، هر که بی‌هنر افتد نظر به عیب کند.

شما به این نکته توجه کنید که نقشهای ما، همه ساده و به قول فرنگی‌ها «استیلیزه» است. نقشهای هر دوره راکه نگاه کنید، طرز طراحی نقشها، از چنین شیوه و نگرشی پیروی کرده است. از دورهٔ هخامنشی بگیرید تا قاجار. همهٔ نقشها و رنگهای ما از نوعی سادگی و خلاصگی پیروی کرده‌اند. زیرا در پشت این نگاه، یک فلسفه و یک نگرش وجود دارد. به این سادگی نمی‌توان عیب گرفت که در آن یکنواختی هست. این نوع عیب‌جویی‌ها، پایین کشیدن موذیانهٔ طراح به سطح

عوامانه و بازاری است. در همهٔ کارهای من علیرغم تمام تنوع تکنیکی و ترکیبی؛ یک فصل مشترک همیشگی هست که آن عبارت است از یک زمینهٔ خالی که طرح و رنگ در میان آن رها شده است، ترکیب شده است. اما به هر حال پس از سی و اندی سال که دارم کار می‌کنم و کارهایی با حرفها و محتواهای گوناگون تصویری و ادبی و و و؛ این شکل بیان را از دست نداده‌ام و این چهارچوب فکری من است که چنین چهارچوبی را برای همهٔ کارهایم عرضه می‌کند. اوایل این زمینهٔ ساده و خالی بر اساس نمایش احساس بود که رو آمده بود و نمایانگر شده بود. البته امروز که به این مسایل زیاد فکر می‌کنم و ریشه‌یابی می‌کنم، می‌دانم علت وجودی آن به چه دلیل است.

حقیقی: برای یک گرافیست این طور است که به «خط» آن‌طور نگاه نمی‌کند که یک نویسنده نگاه می‌کند. برای گرافیست، تصویر «خط» و بیانِ تصویری آن مطرح است که چطور قالب مناسبی برای «کلمه» شده است. از چه زمانی شما با این قضیه برخورد کردید که با خط کارهایی می‌شود کرد که تاکنون نشده است و بعد خودتان در این زمینه چه کردید؟

ممیز: خوشنویسی ما عین نقاشی ماست منتها در قالب خط و خودش. شما همان گردش و کشش فرمهای نقاشی را در آن به خوبی می‌بینید. خوشنویسی یک «قلم‌گیری مینیاتورگونه‌تر» است. چون سطح یک کلمه در کتاب خیلی ریزتر از سطح یک نقاشی است. اما وقتی این کلمه را بزرگ کنید، می‌بینید که تمام حرکتها و ترکیب‌بندی‌های مثلاً یک سیاه‌قلم را عیناً دارد. شعر حافظ را هم که از نظر فنی نگاه کنید می‌بینید عین نستعلیق و مینیاتور نقاشی است منتها در قالب شعر. این چیزی بود که وقتی داشتم روی منابع تصویری فرهنگ خودمان کار می‌کردم، متوجه آن شدم. بنابراین دیدم باید خوشنویسی خودمان را خوب یاد بگیرم و این امری سخت، و از طرفی مانع کارم بود. چون من باید مثل یک دونده هر روز تمرین دایمی روی کارم داشته باشم که زبانش را و ارتباطش را با خودم از دست ندهم. چون من پیش از هر چیز یک طراح و گرافیست هستم تا چیز دیگر. برای یاد گرفتن خوشنویسی، آدم باید عمر بگذارد و این برای من نشدنی بود، چون یک شیوه و دو شیوه هم نیست. قلمهای متعدد دارد. علاوه بر آن من خط را در مدرسه به شکل و روش بدی یاد گرفته بودم و این خاطرهٔ بد سبب شده بود که خوشنویسی برایم امری قدیمی، عقب‌مانده و بی‌فایده باشد. برعکس از خط روزنامه‌ای خوشم می‌آمد که نمایشگر امروز و تمدن امروزی بود. به راحتی می‌توانستم کج و راستش کنم. ترکیب‌بندیهایش را پس و پیش کنم و غیره. این بود که فکر کردم باید خوشنویسی خودمان را با چشم یک طراح زیاد نگاه کنم. به فرمهای آن نگاه کنم و ترکیبات آن را در جاهای مختلف بررسی و ضبط کنم. بعد متوجه شدم که باید به شیوهٔ خوشنویسان توجه کنم و دیدم اگر بتوانم اختلاف روشها و قلمهای آنها را درک کنم و بشناسم، خیلی در منظورم پیش آمده‌ام. چون یاد گرفتن خوشنویسی یک گرفتاری دیگر هم برایم داشت و آن ترسی بود که آدم را گرفتار قواعد آن می‌کند. یعنی در ذهن آدم حک می‌شود که نوشتن «الف» این قاعدهٔ محض را دارد و «جیم» چنان باید باشد و «کاف» فلان است. من میل داشتم گرافیک و طراحی خط خودمان را بفهمم و مورد استفاده قرار دهم و با روشی که پیش گرفته بودم به شکل

دیگری با خوشنویسی و به هدف نزدیک می‌شدم. بنابراین تمیز و شناخت شیوه‌های استادانی چون «میرعماد» و «سلطان‌علی» و «میرزا غلامرضا» و یا «شاه محمود نیشابوری» مرا زودتر به مقصود می‌رساند، که البته خود کاری بس مشکل بود و هست، و ضمن آن که مرا یاری فراوان داد، هنوز به سرمنزل مقصود نرسانده است.

به هر حال، چنین تمرینهایی برای درک فرهنگ خودمان که در زمان حاضر الگو و روشی برای آن نیست، بسیار مفید بود. باید علاوه بر خوشنویسی، شعر را هم خوب تشخیص داد، باید موسیقی ایرانی را هم خوب گوش داد، باید معماری و زندگی در فضاهای آن را هم خوب حس و لمس کرد. باید با راه رفتن روی فرش با آن حرف زد و گفتگو کرد و ارتباط برقرار نمود. فرش را نباید قاب کرد؛ جای فرش زیر پاست. منتها باید دانست فرش را نباید لگد کرد و باید روی آن قدم زد. با قدمهایمان با آن حرف بزنیم، نوازش کنیم و رنگهای آن را باید با پوست پایمان درک کنیم. پاهای ما یاران غریبی هستند؛ می‌توانند آدم را جاهایی ببرند و یا نبرند که دنیایی با هم اختلاف دارند.

خب، چنین تمرینها و برخوردهایی آهسته‌آهسته وارد خون و روح آدم می‌شود. به همین جهت می‌بینید که در کارهای من گاه چنین اثراتی نمایان می‌شوند، یا این اثرات گم می‌شوند و بعد از چندی به شکل دیگری پیدا می‌شوند. اینها نمایشگر تلاشها و سر به در هنرها کوفتن است. سرانجام وقتی با خوشنویسی اخت شدم؛ ادبیات خودمان را هم حس کردم. با شاعران خودمان و با ادبا و معماران خودمان، با موسیقی خودمان و سرانجام با فرهنگ خودمان ارتباط پیدا کردم. نسیم آنها به صورتم خورد و خستگی تلاش مرا نوازش کرد. دیدم قلم نستعلیق عین تصویر فرهنگ ملی ایران است، نستعلیق یعنی فرهنگ فارسی. یعنی بار تصویری زبان زیبا و نافرما؛ یعنی تمام روحیه و منش ما. هر جا که در اثر ارتباطات امروزی دنیا، زبان فارسی و شخصیت ایرانی را گم می‌کردم، به خط نستعلیق و شکسته آن نگاه می‌کردم که مثل آینه و مثل سینما تمام گذشتهٔ ما را و امروز ما را دوباره پیش چشمم می‌آورد و تمام نوستالژی‌های ما را برایم برمی‌گرداند و نمایش می‌دهد و قلب آدم را جلا می‌دهد. جالب و عجیب‌تر آن که ما ایرانیان با این‌که از صبح تا شب با خط «نسخ» روزنامه‌ای که عربی است درس می‌خوانیم، مطلب می‌خوانیم، مطالعه می‌کنیم، کتاب می‌نویسیم اما موقع نوشتنِ شخصی از شیوهٔ «نستعلیق» پیروی می‌کنیم. ناخودآگاه همه «نستعلیق» را و «شکسته نستعلیق» را یاد می‌گیرند و با آن ارتباط شخصی، و نه رسمی برقرار می‌کنند. حتی نوآموزان امروز خواندن و نوشتن را از روی کتابهایی یاد می‌گیرند که با خط نسخ نوشته شده، و ترکیب حرفهای یک کلمه را بر اساس و شیوهٔ قلم «نسخ» یاد می‌گیرند. اما وقتی که بزرگ می‌شوند می‌بینید که خط شخصی آنها «نستعلیق» و «شکسته نستعلیق» می‌شود. این است که قلم «نستعلیق» یک راز بزرگ است. یک شاه‌کلید است برای شناخت هویت و فرهنگ ما.

حقیقی: آیا نیازی به طراحی قلمهای تازه‌ای در خط داریم و آیا خودتان فکری برای این امر کرده‌اید؟

ممیز: مسلماً. به طور قطع ما به طراحی قلمهای جدیدی در خط و حروفچینی نیاز داریم که پاسخگوی نیازِ لحنها و مفهومهای ارتباطی کنونی جامعهٔ ما باشند. البته نمی‌توان این نیاز و احتیاج به قلمهای جدید را سزارین کرد. یکی از دشواریهای کارهای گوناگون در کشور ما این سزارین‌های زودرسی است که برای رفع نیازها می‌کنند. البته ممکن است این سزارین‌ها روزی سبب یک واکنش طبیعی و جدی در برابر انحرافهای ناشی از خود بشوند. اما اگر بتوان کار را از ابتدا و با تأمل و تفکر و مداقه انجام داد، چرا باید عوضی عمل کنیم. وظیفهٔ من نیز تا آن جا که حکم می‌کرده معقول عمل کنم، کرده‌ام. اما من همیشه معتقد بوده‌ام که باید حد خودم را نیز حفظ کنم. ادب را حفظ کنم و مطابق عادت معمول جامعه اقدام به تجاوز و خودرایی نکنم و پا را فراتر از گلیم خودم نبرم. حد خود را حفظ کردن و ادب را رعایت کردن، خواص فراوانی دارد. اما مهم‌ترین اثر آن برای خودم آن است که خودخواهی‌هایم را لگام می‌زند. بالاخره من هم مثل هر انسانی خودخواه هستم و خودخواهی را دوست دارم. اما آدم در جمع نباید با خودخواهی‌اش به حدود دیگران تجاوز کند. طراحی قلم حروف یکی از آرزوهای من است اما حد کنونی من نیست. در شرایط کنونی من می‌توانم صرفاً پیشنهادهای ریز و درشت کنم، ترغیب و تحریک کنم و اشاراتی داشته باشم در همین حدود طراحی عنوانها در کارهایم که ملاحظه فرمودید.

بد نیست در همین‌جا از فرصت استفاده کنم و به نکتهٔ دیگری نیز اشاره کنم:

من هم مثل هر انسانی دوست دارم خودخواهی‌هایم ارضاء شود و شما که این جلسه را برایم ترتیب دادید، خودخواهی‌های مرا ارضاء می‌کند؛ بدون رودربایستی. واقعیت آن این است که دلم می‌خواست این جلسه برای من تشکیل نمی‌شد. برای کس دیگری که زحمتش را ارج نگذاشته‌اند برپا می‌شد. بنده کم و بیش همیشه مورد لطف و مرحمت بوده‌ام. اما به هر حال بنده در مقابل خودخواهی‌هایم ضعف نشان داده‌ام و آمده‌ام در این جلسه، و با تشکیل آن همراهی کرده‌ام. این یک خودخواهی بزرگ است.

احمدی: فروتنی می‌کنید.

ممیز: نه. نه. واقعاً خودخواهی محض است. اما باید حد و حدود این خودخواهی را شناخت. خوشحالی من بیشتر برای این است که در کشور ما آمده‌اند برای اولین‌بار و به یک غیرادیب در زنده‌بودنش ارزش می‌دهند. دوستانش جمع شده‌اند و در حضور او به کارش احترام می‌گذارند. این قسمت کار برایم ارزش داشت. یک روز دست‌اندرکاران مجلهٔ کیهان فرهنگی به من پیشنهاد کردند که بیا با تو گفتگویی کنیم برای اول مجله. تا آن زمان، در آن مجله همهٔ گفتگوها با ادبا بود، با حکما بود، با فقها بود و مورخان و دیگران. فقط دو بار از نقاشی و خوشنویسی صحبت به میان آمده بود. من دعوت ایشان را به این دلیل قبول کردم که بروم و یک تصویرگر و شغل تصویرگری را مطرح کنم. حرفه و هنر گرافیک را مطرح کنم چون تاکنون هم با چنگ و دندان و مبارزه فراوان کوشیده‌ام حرفه‌ام را که مهجور و گمنام بوده، مطرح و معرفی کنم. در واقع دارم دربارهٔ این حرفه که همیشه لگدمال شده است احقاق حق می‌کنم. امروز شما متوجه شده‌اید که کار گرافیک چیزی در مقابل نویسندگی، چاپ، نقاشی، معماری، سینما، تئاتر و غیره کم ندارد. مطلقاً چیزی کم ندارد. بلکه به خاطر ماهیت دسته‌جمعی کارکردنش و مسئولیتی که در مقابل فرهنگ روزمرهٔ جامعه به عهده دارد کاری است بسیار خطیر و مؤثر.

دهباشی: شما بالاخره سئوال بنده و آقای احمدی را جواب ندادید؟

ممیز: کدام سئوالها را؟

دهباشی: بنده سئوال کرده بودم دربارهٔ علاقهٔ شما به هنرمندان، که از هنرمندان خارجی نام بردید اما از هنرمندان خودمان چیزی نگفتید. آقای احمدی دربارهٔ سادگی‌ای که در کارهای شما دیده می‌شود و حتی باعث حرف و سخنهایی هم شده، پرسیدند.

ممیز: شما وقتی حساس باشید. آنتن‌های شما خوب می‌گیرد. در همه اوقات می‌گیرد. از ایران می‌گیرد از جاهای دیگر می‌گیرد. طبیعی است که در کشور خودمان بزرگانی هستند که بر من و شما و همه تأثیر گذاشته‌اند. منتها بنده که اسامی آنها را برمی‌شمارم، به خاطر چند نکته است.

اول آن که ادای احترام کرده باشم، دوم آن که بنده در زیر بته عمل نیامده‌ام و سرخود به این‌جا نرسیده‌ام، و سوم آن که حالا خودم چه هستم و چقدر صداقت دارم.

از زمانی که به فرهنگ خودمان توجه که چه عرض کنم، مجذوب شدم، با هر چه که دیدم و می‌بینم با عطش زیادی برخورد می‌کنم. اما به هر حال پس از مدتی متوجه می‌شوم چه کسانی با من همراه‌تر هستند و یا در واقع راه ایشان مطلوب من است. اینها همه اهل تصویر نیستند. اهل هنرها و معارف دیگر هم هستند. شما از هر چه به عنوان آینه می‌توانید استفاده کنید و خودتان را در آن ببینید، از یک چوب خشک گرفته تا اشارهٔ کوچکی. به همین جهت من از کسان بسیاری تأثیر گرفته‌ام، از دوست و همنشین امروزی‌ام گرفته تا «سعدی» که استاد و الگوی من است. زیرا «سعدی» مثل حرف زدن روزانه و به همان سادگی عمومی شعر می‌گوید. اما کلام او بلورین و در غایت زیبایی است. من این سادگی را دوست دارم و آرزوی رسیدن به این حد و مرحله را دارم. من «نظامی» را به همین دلیل دوست دارم. اصولاً تمام بزرگان، حرفهایشان را در نهایت سادگی می‌گویند و اگر در کلامشان اشارات زیادی است که در ابتدا مفهوم نیست، این اشارات ایجاد

پیچیدگی و قلمبه سلمبگی نمی‌کند. مثلاً حافظ می‌گوید: «سر ارادت ما و آستان حضرت دوست. که هر چه بر سر ما می‌رود ارادت اوست.» این شعر درست مانند حرف زدن روزانه گفته شده است. اما البته پر از مفاهیم و صنایع خاص است. رسیدن به جایی که مثل «فردوسی» بتوان گفت: «توانا بود هر که دانا بود»، در عین سادگی روزمرهٔ محض، عین مهارت و شفافیت و تعالی حرفهٔ بیان نیز هست. رمز بزرگی و جلال «مولوی»، «حافظ»، «سعدی»، «نظامی»، «صائب»، «سلطان محمد»، «رضا عباسی»، «قاسم علی» و «استاد محمّد سیاه‌قلم» نقاش در همین است که مرا محو خودشان می‌کنند. خوشنویسی «درویش عبدالمجید» به انسان جرئت خلاقیت می‌دهد. او کارهای دشوار و عظیمی را در نهایت سهولت انجام داده است. وقتی او قطعه‌ای نوشته است، بعد از آن نوشتن، همه دریافته‌اند که عجب، پس می‌شود اینطوری هم نوشت. اما حالا این گوی و این میدان. این‌جاست که اهل نقد و سعایت وامی‌مانند. نقاشیهای معراج‌نامهٔ «سلطان محمد» حکم نوشته‌های «درویش» را برایم دارند. به من جرئت و جسارت می‌دهند. طراحی‌ها و رنگ‌آمیزی‌های «رضا عباسی» و «استاد محمد سیاه‌قلم» به من جرئت و قوت قلب می‌دهند. نوشتهٔ «میر» یا دیگری صلابت را به من می‌آموزد. «مولوی» می‌آموزد باید به آن حدی برسی که با تمسخر تمام قوائد بازی حرفه را طوری به هم بزنی که به هم نخورد و خودش قائدهٔ دیگری شود. حالا افکار و دیدگاههای ایشان بماند برای اهل فن که بررسی‌اش کنند. نقاشیهای «قاسم‌علی» روان مرا سرزنده و خنک می‌کنند و دهها نفر دیگر. اما البته هستند هنرمندان و شاعران و خوشنویسان و والامقامان دیگری که در فضای آنان نمی‌توانم به راحتی کسانی که نام بردم، نفس بکشم و زندگی کنم. چرا؟ حکایت و قضیه روحیه است و چیزهای دیگر.

دهباشی: از همکاران امروز کدام؟

ممیز: همهٔ آنها. من همه را ستایش می‌کنم. چون دستم در کار است و می‌دانم آنها در چه شرایطی دارند کار می‌کنند و می‌کوشند هنر گرافیک امروز ما را بسط دهند. جوان‌ترها را هدایت کنند. این یک عشق بی‌شائبه است که گرافیک ما را به این سطح کشانده است. گرافیک ما مرتبهٔ خوبی در دنیا دارد. در حالی که ما از لحاظ تکنولوژی اندر خم یک کوچه‌ایم. در کار همهٔ همکاران همدوره و کمی پایین و بالاتر از سن من، محسنات و ارزشهای هنرمندانهٔ زیبایی هست. در کار جوانان هم شور و شوق موج می‌زند و نباید به تأثیراتی که در کارهایشان هست اهمیت داد. آنها مسلماً استقلال و شخصیت هنری خودشان را پیدا می‌کنند. ما هم در جوانی چنین بودیم. اجازه بدهید در این‌جا به یک نکته اشاره کنم و قضیه‌ای را برایتان روشن کنم. به طور کلی، انسان تأثیرپذیر و تأثیرگذار است. بنابراین کار انسان هم چنین می‌شود. اما می‌توان حد و حدود تأثیرات را مشخص کرد. مثلاً هر هنرمندی به دلیل حساسیت فوق‌العاده‌اش زود تأثیر می‌پذیرد. اما چون دارای چهارچوب دید و فکر است، این تأثیر می‌رود و از صافیهای او می‌گذرد و با لحن و زبان شخصی او منعکس می‌شود. عدهٔ دیگری هستند که دل‌سپرده می‌شوند و مرید مراد می‌شوند. این راه هم عزیز و ارزشمند است. زیرا مملو از احترام و ستایش به مراد است. در گذشته، هنرمندان ما می‌کوشیدند تا بتوانند درست مانند استادکار کنند. رسیدن به چنین تقلیدی،

نهایت انسانیت در دورهٔ خبرگی شاگرد بوده است. یعنی که بسان استادش شده است و شما چنین تقلیدها را فراوان می‌بینید. در اروپا هم کپی از کار استاد نشانهٔ آموزش تجربیات او و ستایش استاد است. اما متأسفانه در جامعه امروز ما، این مراحل و تأثیرات را ناپسند می‌شمارند. البته تقلید و کپی موقعی ناپسند است که قصد سوءاستفاده در آن باشد و بس. دزدی ایده، چه در گذشته و چه حال، همیشه قبیح است. اما استقبال از موضوع و ایده، نوعی زورآزمایی و تقابل والا است. بنابراین وقتی کاری را نقد می‌کنیم باید به این نکات توجه کرد. باید آن قدر بینش و اشراف داشت که سیرت کار را دید نه صورت آن را. حافظ می‌گوید: «چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست. سخن‌شناس نه‌ای دلبرا، خطا اینجاست.» دست کم گرفتن کار افراد، هنر نیست.

احمدی: شما در غالب کارهایتان از فرم دست و قلب خیلی استفاده کرده‌اید.

ممیز: دست یکی از مهم‌ترین اندامهای انسان برای طراحی است چون دارای حالتهای گوناگونی است و حالات مختلف را هم خوب مجسم می‌کند. این توجه را من از طریق استادان نقاشی دریافته‌ام و طراحی دست از خودخواهی‌های فنی کار است که طراح یا نقاش می‌خواهد توانایی‌های خود را بیازماید و نشان دهد.

نیرمحمدی: خب، دست خیلی مستعد است برای بیان مفاهیم.

حقیقی: ببینید. یکی از فرقهایی که بین شعر آقای «احمدرضا احمدی» و شعر «سهراب سپهری» یا دیگران هست، عبارت است از حضور و استفاده از یک دسته واژه‌های خاص، که این واژه‌ها، واژه‌های شخصی شاعر است که در کنار هم مفاهیمی را بیان می‌کنند. آقای ممیز هم واژه‌های شخصی بصری خودش را یافته است. یعنی وقتی شما می‌گویید فلان نکته دارد تکرار می‌شود، یافتن ظرفیت محتوایی مختلف این تصویر است که کاربردهایش نشان داده شود. مثلاً اگر در مورد نشان دادن فضای غم از دست استفاده می‌شود، یا برای پوستر یک نمایشگاه نقاشی هم از دست استفاده می‌شود و یا مطلب دیگر هم به همین ترتیب. مسئله یافتن محتوای این عنصر بصری در کاربردها و مواقع مختلف است و برخورد با این عناصر و استفاده از آن بسیار شخصی است.

احمدی: مثل نقاشی که تمام عمرش فقط یک سیب را نقاشی کرد اما از ابعاد مختلف. . .

ممیز: پیرو حرفهای آقای احمدی اجازه بدهید به نکته‌ای اشاره کنم. واقعاً یکی از دشواریهایی که بنده طی کارم با آن برخورده‌ام، یکی عدم امکان استفاده از تکرار موضوعی بوده است. همان طور که جلوتر هم اشاره شد بسیاری از هنرمندان با طراحی و نگاه‌کردن به موضوعی از زوایای مختلف می‌کوشند توانایی خود را در خلق تابلوهای متفاوتی نشان دهند. مثلاً، در ژاپن گرافیستی هست به نام «شی‌گئو فوکودا» که موضوعی را انتخاب می‌کند. مثلاً شکل یک چنگال را و بعد از چنگال، دهها طرح با مفهومها و محتواهای گوناگون خلق می‌کند. وقتی شما کتاب او را ورق می‌زنید، همه‌اش به فکر آن هستید که خب بعداً فوکودا می‌خواهد چکار کند. بعد صفحهٔ دیگر را که می‌بینید، درمی‌یابید باز او جرقهٔ تازه‌ای زده است و در پایان کار متوجه می‌شوید که این هنرمند با چه خلاقیت و وسعت دید بی‌نظیری از یک موضوع، دهها مطلب و زاویهٔ دید

بیرون کشیده است، که اعجاب‌انگیز می‌نماید. اما ما در ایران نمی‌توانیم این کار را در گرافیک انجام دهیم. در نقاشی، شعر، داستان‌نویسی، موسیقی، معماری، سینما و و. . . از این آزمایشها و زورآزمایی‌ها می‌کنند و نه‌تنها عیب ندارد بلکه همانطور که گفتم، این چرخش در اطراف یک موضوع را نوعی هنر هم می‌دانند. اما در کار گرافیک آن را نمی‌پذیرند. بارها شده است که موضوعی بسیار مناسب برای یک پوستر یا روی جلد داشته‌ام اما به خاطر آن که شباهتی ظاهری با کار دیگرم داشته است مجبور بوده‌ام آن را رها کرده و فکر دیگری که شاید هم به همان قوت نبوده مطرح کنم. چون در غیر این صورت سفارش‌دهنده یا تماشاچی فکر می‌کند که قضیهٔ استفادهٔ نگاتیف و پوزتیف یک موضوع برای دو کار و دو نفر است.

نیرمحمدی: این نکته به نظر من نکتهٔ بسیار مهمی است. نکته‌ای است که در هنرهای دیگر هم ما با آن کاملاً آشنا هستیم. در ادبیات و در موسیقی. . .

احمدی: در موسیقی سنتی ما هم همین تکرار هست.

نیرمحمدی: البته مسئلهٔ تکرار به آن شکل مونوتن ناجورش نه. بلکه فرمی پیدا کرده و در شکلهای گوناگونی عرضه شده که سخت جذاب است. نکته‌ای که ممیز به آن اشاره کرد بسیار جالب است و من به آن توجه نکرده بودم و حتی فکر می‌کردم که اگر استفاده مکرری از موضوعی شده است، در واقع نوعی فرار از کوششی تازه است.

احمدی: آقای ممیز یک جا گفته بودند که من هنوز نتوانسته‌ام نسبت به موسیقی ایرانی ادای دین کنم.

ممیز: والله این موضوع هم همان مطلب اشاره و پیشنهاد درباره موضوعات تازه و دست‌نخورده است. زیرا مصور کردن موسیقی یکی از جذاب‌ترین موضوعات می‌تواند باشد. کار گرافیک اغلب ترجمهٔ زبانی به زبان تصویر است و همیشه زبان ادبی را به تصویر ترجمه کرده است در حالی که می‌شود زبان صوتی را نیز ترجمهٔ تصویری زیبایی کرد. متأسفانه تاکنون فرصت این کار را پیدا نکرده‌ام.

احمدی: طرحهایی از نوازندگان موسیقی ایرانی در مجلهٔ کاوش. . .

نیرمحمدی: از قضا چند تا از بهترین کارهای ممیز تصویرهایی است که در مجلهٔ فرهنگ و زندگی برای عنوانهای مقالات موسیقی ملی طراحی کرده است.

احمدی: آن کارهایی هم که تا حالا برای موسیقی کرده‌اید همیشه طراحی سیاه و سفید بوده است. حالا جالب خواهد بود که شما وقتی به این مسئله بپردازید با رنگ هم کار خواهید کرد. . .

ممیز: رنگ همیشه نقش تأکیدکننده دارد. خود سیاه و سفید هم البته دو رنگ است. مهم فرم است که بیان واقع را می‌تواند انجام دهد.

طاهباز: میان کارهایی که به شما ارجاع شده کدام را واقعاً دوست دارید؟

ممیز: مشکل است یکی یا دوتا را انتخاب کنم. چون وقتی هر کاری را به عنوان حل مسئله‌ای بپذیرید، علاقهٔ شما سبب چنین موضع‌گیری‌هایی نمی‌شود. در نتیجه به همهٔ کارها

علاقمند و دلبسته می‌شوید و نمی‌توانید آنها را کنار بگذارید. اما کارهایی هم بوده که وقتی پیشنهاد شده، از خوشحالی سر از پا نشناخته‌اید. از طرف دیگر، کارهایی هم هست که به هر ترتیب با آنها ارتباط احساسی شخصی یا ویژه‌ای پیدا کرده‌اید؛ بدون آن که دو مسئله‌ای که اشاره کردم دربارهٔ آنها کاملاً مطرح باشد. مثلاً کشف تکنیکی یا بداعت در روحیه و فضای کار و این‌جور چیزهای صرفاً حرفه‌ای. ولی به هر حال کارهایی که در کتابهایم چاپ کرده‌ام، هر کدام به دلیلی کار انتخابی من هستند به اضافهٔ آنهایی که بعداً در کتابهای بعدی خواهند آمد.

احمدی: می‌خواستم دربارهٔ «آتلیه گرافیک پارس» آقای بهرامی که به هر صورت نقش تعیین‌کننده‌ای در گرافیک ما داشته است، صحبت کنید.

ممیز: آشنایی من با کارهای آقای «محمد بهرامی» در دو مرحله است. مرحلهٔ اول هنگامی است که من دانش‌آموز دبیرستان بودم و یکی از سرگرمی‌هایم دیدن ویترین کتابفروشان بود که باعث آشنایی من با روی جلدهای زیبایی بود که توسط بهرامی طراحی می‌شد. کارهای ایشان در زمان خودش تحول بزرگی را در طراحی جلد و مصورسازی کتاب و مجله سبب شد. بهرامی در مجلهٔ اطلاعات ماهانه و بعداً فردوسی، برای اشعار شاعران، تصاویر سوررئالیستی بسیار مدرن و زیبایی می‌ساخت، و به گمان من می‌توان او را پیشرو ایلوستراسیون مدرن متأثر از اروپا و به خصوص نقاشی هنرمندان سوررئالیست دانست و با آن که کارش شباهتی به نوع سوررئالیسم «سالوادور دالی» داشت اما مطلقاً دنباله‌رو او محسوب نمی‌شود. او برای خودش شیوهٔ مخصوصی داشت که از لطافت و ظرافت روحیه و سلیقه‌اش برخوردار بود. شیوهٔ بهرامی بر معاصرانش کاملاً تأثیر گذاشت و همه کم و بیش از او تأثیر گرفتند و در واقع می‌توان گفت که بهرامی بر زمانهٔ خود کاملاً اثری ماندگار گذاشت. بنده هم سخت مجذوب کارهای او بودم و یکی از عوامل جذب من، نگاه کردن به ویترین کتابفروشان بود. بهرامی علاوه بر طراحی، نوع رنگها و ترکیب‌بندی آنها را بر اساس سلیقه‌ای بسیار پخته و مطلوب انجام می‌داد.

چند سال بعد که به «دانشکدهٔ هنرهای زیبا» رفتم، از نزدیک با او که از دانشجویان قدیمی دانشکده بود آشنا شدم و به آتلیه‌اش راه پیدا کردم و مشغول کار شدم. در آن جا با گروهی از طراحان بنام گرافیک آن روزگار آشنا شدم. آتلیهٔ بهرامی ابتدا در خیابان لاله‌زار در پاساژ «ممتاز» پایین‌تر از سینما ایران بود و بعداً به خیابان شاه‌آباد آن روز و کوچه محمودی انتقال پیدا کرد. در این ایام دارای بخش گراورسازی شد و از همین زمان نام «پارس» را بر خود نهاد و نشانهٔ مؤسسه را من طراحی کردم. بیش از ده سال کارگاهش در این محل بود و بعد از آن به خیابان سعدی روبروی شرکت بیمه منتقل شد و وسعت بسیار پیدا کرد و متشکل از چاپخانه، گراورسازی و آتلیه، و به ترتیب همین اهمیت گردید. قبل از این زمان، همکاریمان قطع و راه ما از یکدیگر جدا شد. به هر حال کسانی چون «باریس آسیریان»، «پرویز کلانتری» و بعداً «علی‌اصغر معصومی»، «محمد احصایی»، «محمد تجویدی»، «بیوک احمدی»، «علی‌اکبر صادقی»، و بعد از من «آیدین آغداشلو»، «محلاتی» و کسان دیگری که اکنون نامشان را فراموش کرده‌ام مدتی به همکاری با او پرداختند و آتلیهٔ او مهم‌ترین آتلیهٔ آن روز ایران بود و شاید بعدها هم، آتلیهٔ گرافیکی

به آن وسعت و همکارانی با آن مراتب، هیچ‌وقت به وجود نیامد. از کارهای بهرامی چیزی که به یادگار مانده است نقاشیهای او برای اشعار «خیام» در اطلاعات ماهانه و تصاویر رنگی شاهنامهٔ «انتشارات امیرکبیر» است. اما روی جلدهای درجه یک فراوانی را هم او ساخت مثل روی جلد یکلیا و تنهایی او و کتاب مشهور دافنه دو موریه به نام ربه کا و تصویرهایی که برای اشعار «نادرپور» «نصرت رحمانی»، «اسماعیل شاهرودی» و بسیاری از شاعران آن زمان ساخته است. پس می‌بینید کسان واجب‌تر از بنده برای گفتگو زیاد هستند.

من در آتلیهٔ بهرامی به عنوان طراح کار می‌کردم و با همکاری او، روی پاکت سیگارهای «بانو»، «مهرگان»، «هما»، «آپادانای اولیه»، «اشنو» و چند بسته‌بندی دیگر را طراحی کردم. اولین جلد کتابهایی که در آن جا ساختم برای کتابهای گنجینهٔ دیوان نشاط اصفهانی برای «انتشارات شرق» در سال ۱۳۳۶ و زندگانی من «کسروی» و خیلی کارهای دیگر که به یادم نیست و از طریق این آتلیه با مجله ایران آباد همکاری کردم.

نیرمحمدی: در کارهای تصویری آنچه که بیشترین سهم را دارد رنگ است. آن وقت در گرافیک ــ به خصوص گرافیک ما ــ به خاطر مسائل چاپ و غیره، رنگ وجود ندارد و کارها اکثراً منحصر به طراحی سیاه و سفید است. می‌خواهم بپرسم در این مورد به خصوص شما چه چیزی را جایگزین کمبود رنگ کردید؟

ممیز: همانطور که جای دیگر هم در این گفتگو گفتم، طراحی سیاه و سفید یعنی کار کردن با رنگ سیاه و سفید. یعنی رنگ باز هم مطرح است. در خود اروپا و غرب هم در قسمت حکاکی و به اصطلاح هنر گرافیک ــ کار ما طراحی گرافیک است و به قول فرنگی‌ها «GRAPHIC DESIGN» است و آن قسمت دیگر کار «GRAPHIC ART» نامیده می‌شود ــ در «گرافیک آرت»، اکثر حکاکی‌ها سیاه و سفید هستند چون امکانات تکنیکی چنین شرایطی را به وجود می‌آورد. پس وقتی کار سیاه و سفید می‌شود، به خاطر شرایط فنی گراور و چاپ این محدودیت به وجود می‌آید. در نتیجه شما باید در چنین چهارچوبی تمام کوشش خودتان را برای فضاسازی، رنگ‌آمیزی محدود سیاه، خاکستری‌ها و سفید، ترکیب و کمپوزیسیون و حالتها و اِفِه‌ها به کار برید. در واقع شما یک نقاشی سیاه و سفید می‌سازید و این مطلب محدودیتی را برایتان ایجاد

می‌کند که سبب نوعی توانایی در بیان برای شما می‌شود، البته اگر بتوانید. اما وقتی امکانات چاپ و گراور برایتان از هر جهت مهیا باشد. خب، شما هم از همه رنگها می‌توانید استفاده کنید، مگر آن که قصد و عمد در به کار بردن رنگ به خصوص و یا محدودی را داشته باشید.

من هم به همین طریق عمل کردم و در چهارچوب امکانات کار کردم. در نتیجه وضع به این طریقی شد که ملاحظه می‌کنید.

اما باید به نکته دیگری هم اشاره کنم و آن دیدن کتاب خوشه‌های خشم «اشتین‌بک» بود به ترجمهٔ «دکتر عبدالرحیم احمدی» و «دکتر شاهرخ مسکوب» که در آن صحنه‌هایی توسط یک طراح مصور شده بود و شیوه قلم‌انداز او هماهنگی تکنیکی خوبی با شیوه نویسنده داشت و دیدن و مقایسه کردن این کارها برایم بسیار ترغیب کننده شد که بعداً در کتاب هفته ترجمهٔ تکنیکی شیوه نویسندگان را در تصویرهایم رعایت کنم و نتیجه ایجاد چنان شیوه‌هایی شد.

صابری: هر کسی که به وادی خلاقیت قدم می‌گذارد، شاید می‌خواهد خودآفرینی کند. شما هم همین کار را می‌کنید و این تلاش برای ثبت ابدی و جاودانیِ خود آدم است.

ممیز: طبیعی است که هر کس می‌خواهد زنده بودن خودش را به شکلی ثبت کند و حس کند زنده است و یادگارها، در واقع، نشانه‌های تلاش‌اند. حتی سنگ قبر آدم هم همین را می‌خواهد بگوید. جامعه هم وقتی به آثار هنری و ساختمان بشر احترام می‌گذارد به خاطر آن است که آن را یادگار عمومی خودش می‌داند و هنرمند هم که سازندهٔ این آثار است لذت جاودانه شدن دوبرابری می‌برد. لذتی که او را نمایندهٔ محیطش هم می‌کند و یا ناشی از حسی است که فکر می‌کند چنین مأموریتی را خداوند فقط به عهدهٔ او گذاشته است.

حقیقی: برگردیم و این صحبت را به گرافیک وصل کنیم. ببینید. تداومِ حضور و جاودانگی، نیاز هر انسان است. هنرمند این نیاز را شکل می‌دهد و هنرمندانه‌اش می‌کند. برای این تداومِ حضورِ هنرمندانه، طبیعی است یک‌عده از آنها تازه‌تر و معاصرتر کار می‌کنند. البته این مطلبی است که هر هنرمندی می‌خواهد در هر کارش تازه‌تربودن و جدیدتربودن را به نوعی مطرح کند.

این را برای این دارم می‌رسانم به این‌جا که این روزها راجع به یک نوجوان امروزی صحبت شد. این‌که این نوجوان این مشکلات را دارد، که با او حرف می‌زنیم که فرهنگت چیست؟ تو چه هستی؟ جهان کجاست؟ انسان معاصر کیست؟ این به روح دریافت زمان اکنون که جاری شده ما می‌خواهیم با آن چه بکنیم؟ نامها و اسامی تازه‌ای که دارد مدام بروز می‌کند. مثل مثلاً «پُست مدرنیزم» و نگاه به کهن. این گفتن‌ها برای چیست یا شما به چی رسیدید؟ وقتی از سفارش صحبت می‌کنیم که می‌گویند گرافیست «سفارش‌گیرنده» است پس هنرمند نیست، من معکوس این قضیه، نشانه دارم. آن کسی که الآن خودش را به عنوان هنرمند بروز می‌دهد مثل قلمزن یا تذهیب‌کار بازار اصفهان و دارد مینیاتور کار می‌کند، او سفارش‌گیرنده‌تر است. لااقل گرافیستی که سفارش می‌گیرد و کار خوب می‌کند، سربلندتر از اوست. می‌گوید که من این سفارش را به نحو احسن انجام می‌دهم ولی برعکس، قلمزن و تذهیب‌کار قدیمی‌کار می‌گوید من برای پول این کار

را نمی‌کنم. ولی معلوم است که سفارش را برای چه بازاری انجام می‌دهد. این نوع واپس‌نگری سبب می‌شود که بازار موجه را در تذهیب کردن یک قطعه می‌دانند. سیاه‌مشق کپی می‌کنند. کهنه‌کاری می‌کنند، برای این‌که اثری آنتیک را برای فروش به فرنگی‌ها به وجود آورند. این شده نوعی هویت فرهنگی و نشانهٔ معاصر بودن اثر کجاست؟ جایی شما از «پُست مدرن» صحبت کردید که قابل مطالعه و دیدن است. این صحبت را می‌خواهم یک‌کمی بشکافید.

ممیز: عرض کنم به خدمت شما که شما بیشتر دارید در اطراف یک قضیه می‌چرخید و اصل قضیه را عنوان نمی‌کنید. بحثی در این روزها عنوان می‌شود که گمانم نظر شما هم به آن بحث است. لب مطلبش این است که شما می‌گویید همه دم از یک بی‌هویتی می‌زنند و می‌گویند افرادی که امروز سرگرم کار و کوشش هستند، فاقد هویت ایرانی خودشان هستند و به ویژه گرافیستها، که در چهارچوب سفارش، تولید فرهنگی می‌کنند. من شخصاً فکر می‌کنم هر کاری نمایانگر هویتی است. چون در جواب به نیازی مطرح شده است. پس بی‌هویتی خاص گروهی مخصوص نیست. این گرفتاری عمومی است و گرفتاری نقدکننده هم هست. ما اکنون هویت زمان خودمان را داریم این هویت حتی با هویت پنج سال پیش فرق می‌کند، طبیعی هم است که فرق داشته باشد.

حقیقی: پس یافتن هویت، تکرار هویتِ گذشته نیست.

صابری: تکرار گذشته نیست، اما نگاه به گذشته هست.

ممیز: اما چیزی که باید به آن توجه کرد آن است که آیا اکنون هویت ما یک هویت ضعیف و آسیب‌پذیر شده است و یا نشده است. اما به هر طریق وجود خودِ هویت، غیرقابل انکار است زیرا حتی این کوهی که بالای سرِ ما در تهران است و این کویری که پایین پای ما قرار دارد، دایم در شیوهٔ زندگی و تفکر ما اثر می‌گذارند؛ همان اثری که طی تاریخ بر گذشتگان ما هم گذاشته‌اند که ما آنها را ایرانی می‌شناسیم و شکی هم در آن نمی‌کنیم. پس ما همیشه ایرانی هستیم و خواهیم بود چون از میراث خاصی سیراب می‌شویم. اما میراث ما البته از زمانه و جهان هم تأثیر می‌گیرد و می‌شود هویت کنونی ما. بنابراین باید بدانیم چگونه از میراثمان با شرایط کنونی زمانه، استفادهٔ درست و بجا کنیم؛ استفادهٔ دوراندیشانه.

صابری: ولی استنباط من از حرفهای آقای حقیقی این بود که بیشتر وقتی اشاره می‌کرد که قلمزن کارش را می‌کرد که آخرش بفروشد به خارجیها، منظورش نوعی هنر منحط بود. نه این‌که ما اصلاً هویت نداریم. من اینجوری حس کردم.

حقیقی: یعنی باید بین صنعتگری و هنرمندی فرق بگذاریم. هر چیزی که مثل قدیم ساخته می‌شود، فوری نام «هنر ملی» به خود می‌گیرد و متأسفانه به این کار ارج می‌گذارند و برای آن نمایشگاه هم ترتیب می‌دهند و درباره‌اش تبلیغ می‌کنند. اما می‌دانیم که هنرمند هیچ‌گاه درگیر چهارچوب‌های کهنه باقی نمی‌ماند. کوششِ هنرمندانه، تقسیم‌بندی جغرافیایی ندارد. برای یک هنرمند، کار یک هنرمند ژاپنی شش قرن پیش همانقدر اثرگذار و ارزشمند است که شعر حافظ ایرانی هفت قرن پیش و یا یک هنرمند مکزیکی. همهٔ اینها با آثارشان کاربردی جهانی دارند و

درگیر چهارچوب‌های دروغی نیز نیستند، و تا آن جایی که می‌گویید هویت داریم درست است. من ادعا می‌کنم که پوستر ما خیلی جهانی‌تر از پوستر آمریکایی‌ها است، چنان که می‌بینیم سینمای ما هم هست؛ یعنی که ابزار تازه‌ای گیر ما افتاده و ما داریم با آن، جهانی حرف می‌زنیم. پس هویت ما این‌جاست نه آن جایی که برگردیم و قلمزنی بکنیم. وقتی هنرمندان بتوانند حرف بزنند نیازی نیست که فقط جهانگردان مشتری‌اش باشند بلکه همگان طالب آن هستند.

نیرمحمدی: شما که با حرفهای ممیز موافقید؟

ممیز: دوتا مسئله است. یکی این‌که شما بی‌خود اهمیت زیاد می‌دهید به هنری که برای گذران زندگی روزمره است و در هر دوره‌ای هم وجود دارد و اسمش هنر بازاری است. این هنر در زمان حافظ و همه بزرگان هنر هم وجود داشته است. اما ما از هر دوره‌ای، همهٔ آنها را به میراث نگرفته‌ایم و فقط حافظ و یا چند نفر دیگر برای ما مانده است. اما این را هم باید بپذیریم که طرز انتقادی که شما را ناراحت کرده، هر چند که به ظاهر انتقاد بی‌سوادانه و احمقانه می‌آید اما رگه‌هایی از سازندگی هم در آن هست. چراکه همین تأثیرش بر شما سبب می‌شود که فکر کنید و نوعی کنترل را در ذهنتان برای آلوده نشدن به وجود آورید. منتها فرق قضیه در آن است که کنترل و یا به جای کلمهٔ نادرست «کنترل» بگوییم «آگاهی» را خودمان در خودمان به وجود آوریم.

نکتهٔ دیگر در مورد چهارچوب‌های جغرافیایی است که اجازه بدهید در مورد آن چیزی بگوییم. تا زمانی که من به خارج از ایران سفر نکرده بودم نمی‌دانستم ایرانی‌بودن یعنی چه. اما در اولین مسافرت به دلیل مقایسه فرهنگهای مردم متوجه شدم که بنده هم خصوصیات فرهنگی خاصی دارم که اسمش ایرانی است. بعدها به کشورهای آسیا سفر کردم و در آن جا در کشورهای گوناگون آسیایی متوجه شدم که علاوه بر آن که ایرانی هستم، به دلیل خصوصیات مشترک فرهنگی‌ای که با مردم این قسمت از جهان دارم، آسیایی هم هستم. اما نکتهٔ تازه این است که آسیایی بودن من به خاطر ارتباطات مفصلی بوده که روزگاری هموطنان من و دولتهای ما در چهارچوبهای خاصی با اهالی کشورهای آسیایی داشتند و فرداها به دلیل این ارتباط وسیعی که ما با تکنولوژی و فرهنگ غربی داریم چه بساکه همین قوم و خویشی امروزی آسیایی تبدیل به قوم و خویشی مثلاً اروپایی بشود و آنها هم با ما به هم چنین. البته بحث دربارهٔ چگونگی و علل آن بحث ما نیست، همانطور که ریشه و علل وجود قوم و خویشی آسیایی را هم مد نظر قرار نمی‌دهیم. ولی به هر حال منظورم این است که یک روزی در قرن بیست و یکم ممکن است انتقاد شود که چرا مثلاً ما دنباله‌رو آفریقایی‌ها داریم می‌شویم در حالی که پیوندهای فرهنگی محکمی مثلاً با آلمانی‌ها داریم و باید ارتباط بیشتری با آنها برقرار کنیم.

نیرمحمدی: به نظر من، بحث و جدل قومی و ایالتی و ولایتی و اینها بحثی جدی نیست و نوعی سرگرمی است برای شبه‌هنرمندان و شبه‌روشنفکران و خلاصه صحبتهای به اصطلاح «مجلسی» است و سبب گمراهی‌هایی هم شده است و می‌شود. آن که خلاق است قهراً از زمانه‌اش تأثیر می‌گیرد و با زمانه‌اش داد و ستد فکری می‌کند. این مطالب اصلاً از دلمشغولیهای واقعی یک هنرمند نیست.

ممیز: به دو نکتهٔ دیگر هم از این بابت باید توجه کرد. یکی این‌که به هر حال گروهی هستند که یارای برابری ندارند و دارای توانایی مساوی با آقای حقیقی و امثالهم نیستند. بنابراین برای آن که بتوانند سری توی سرها درآورند می‌آیند مسائلی به ظاهر نظری و تئوریک را مطرح می‌کنند که سبب توجه آقای حقیقی و امثالهم شود و همین توجهات باعث گردد که آقای حقیقی پایین بیاید و کوتاه بیاید و بنشیند کنار صحبت آنان و درگیر ایشان شود و نتیجه این‌که در کارش وقفه‌ای و افتی پیش می‌آید. باید به این ترفندها توجه داشت و حواس جمعی نشان داد.

نکتهٔ دوم هم به دنبال نکتهٔ اول است که هنرمندانی هستند که اهل کنکاش و جستجویند و حتی اگر به مسئلهٔ نازلی هم بربخورند به خاطر آن که شاید نکته‌ای در آن باشد که سبب توفیقی گردد، میل دارند درگیر هر بحث و حرفی شوند و این هم خودش به هر حال نکته‌ای است. پس هویت ملی می‌تواند وجوه متعددی داشته باشد. وجه نوستالژیک آن؛ وجه واقع‌گرایی و واقع‌بینی آن و بسیاری وجه‌های دیگر. اما نظر بنده آن است که نباید اسیر یک وجه آن شد و یا نباید یک‌بعدی با آن برخورد کرد.

حقیقی: تمام اینها درست است. اما در چنین بحثهایی مسائل را باید شکافت و نادرست را از درست تمیز داد.

احمدی: می‌خواهیم بررسی کارهای شما را آغاز کنیم. می‌توانیم راجع به مقطع‌هایی صحبت کنیم که سبب تحولی در کار شما شد.

ممیز: یک روز که در آتلیه بهرامی کار می‌کردیم، علی‌اصغر معصومی سر صحبت را باز

کرد و از کتابی که مجموعه‌ای از نشانه‌های ژاپنی را معرفی کرده بود تعریف کرد و در مقایسه با کوششهای ژاپنی‌ها و اروپایی‌ها اظهار کرد که ما در ایران هنوز نتوانسته‌ایم یک نشانه و آرم در استاندارد درست آن طراحی کنیم. حرفهای او خیلی مرا تکان داد و در واقع ضربه‌ای بود برای من که در این زمینه به کوشش و جهد بپردازم. در واقع همیشه یک‌چنین انگیزه‌هایی مرا به پیش رانده است. زیرا متأسفانه ما در زمینهٔ گرافیک تحصیلات اختصاصی نکرده بودیم و معلمانی در این زمینه نداشتیم. تمام کسانی که در ایران در ابتدای امر به کار گرافیک پرداختند، چنین وضعی را داشتند و خودساخته بودند و با کوشش خود به جایی رسیدند. بعدها در سال ۱۳۳۸ آقای «هوشنگ کاظمی» رشته‌ای به نام «گرافیک» در دانشکده هنرهای تزیینی باز کرد و تنها معلم آن رشته هم خودش بود و بعد من در دانشگاه تهران و دانشکده هنرهای زیبا اقدام به تأسیس رشته گرافیک و سپس تدارک آتلیه‌های عکاسی کردم؛ آن هم با هزار مصیبت. چون طبق معمول هر کاری که می‌خواهد سر بگیرد، برای بقیهٔ همکاران و مسئولان ایجاد احساس ناامنی می‌کند و زمان می‌خواهد تا حسن نیت‌ها و بی‌غرضی‌ها ثابت شود. لذا کار طراحی گرافیک چه به صورت تجربی و عملی، و چه به صورت آکادمیک آن در ایران متکی به اقدامهای شخصی است و اشخاص با توجه به نمونه‌های خارجی و دقت و تفحص فردی دارای آگاهی و اشراف می‌شوند و به ناچار تأثیر فرهنگ و هنر غرب به خاطر عدم زمینه‌های ایرانی به جامعهٔ ما راه باز می‌کند و خوشبختانه به طور علاقمندانه‌ای، کارها اغلب سرانجامی ملی و ایرانی می‌یابد. توجه کنید به موسیقی مدرن ما، به نقاشی، به معماری و سرانجام همین هنر گرافیک امروز که چهره‌ای کاملاً ایرانی اما با معیار جهانی پیداکرده است. الغرض غبطه خوردن معصومی سبب ترغیب بنده شد و به تکاپوی یافتن منابعی افتادم که مرا با معیارهای گرافیک درست و امروزی آشنا کند. خب، همانطور که گفتم ابتدا و قبل از ماجرای معصومی همان مجلهٔ پولند لهستانی‌ها بود تا آن که بعد که از آتلیه بهرامی بیرون آمدم و به «کانون آگهی زیبا» رفتم در آن جا هم با مجله‌ای آشنا شدم به نام نووم که در مونیخ منتشر می‌شد و اختصاصاً به گرافیک می‌پرداخت. این مجله به من وسعت دید فراوانی داد، زیرا در شماره‌های گوناگون آن، همهٔ زمینه‌های هنر گرافیک، چه در گذشته‌های دور و چه امروز و از تمام کشورهای دنیا معرفی می‌شد. دو شمارهٔ اولی راکه پیداکردم مال کانون آگهی زیبا بود. بعد دوستان شماره‌هایی از آن را از آلمان برایم فرستادند و چه جشنی و شور و حالی داشتم وقتی دوشمارهٔ جدیدی از این مجله برایم می‌رسید. بعدها که به اروپا رفتم و کارهایم را برای معرفی و عرضه به آن جا بردم، این مجله اولین نشریه‌ای بود که کارهایم را در شمارهٔ مارس ۱۹۶۸ خود منتشر، و مرا به عنوان «گرافیست پارسی» معرفی کرد.

من هفت هشت ماهی در کانون آگهی زیبا در آن بخشی که سرپرستی آن با طراحان انگلیسی و استرالیایی بود، کار کردم و این همنشینی‌ها نیز تأثیر زیادی بر من گذاشت به خصوص در زمینهٔ صفحه‌آرایی که به‌کل مطلب ناشناخته‌ای در ایران بود و هنوز هم آنچنان که باید همه نسبت به آن تسلط و تخصص ندارند و فقط تعداد محدودی از همکاران بنده که در جستجوی مصرانهٔ این فن و هنر هستند ابعاد آن را می‌شناسند. در این ایام به کتاب هفته رفتم. آشنایی بنده با

شاملو سبب رفتن به کتاب هفته شد. ساختمان «آگهی زیبا» در کوچه «برلن» واقع بود و در طبقهٔ پایینش انتشار کتاب سال کیهان را به شاملو سپرده بودند و توسط یکی از دوستان طراحم به آن جا رفتم. البته شاملو مرا از طریق کارهایم در مجله ایران آباد که توسط محمود عنایت منتشر می‌شد می‌شناخت. این بود که برایم تعریف کرد که در تدارک مجله‌ای به نام کتاب هفته است و فلان و بهمان. از آگهی زیبا هم دلخوشی نداشتم و زیر فشار کارشکنی‌ها و حسادت‌های شدید بودم. این بود که زدم بیرون و با شاملو به ساختمان «کیهان» در خیابان فردوسی رفتیم و کتاب هفته با همکاری گروه کثیری از مترجمان و نویسندگان، زیر نظارت زنده‌یاد «دکتر محسن هشترودی» شروع به کار کرد و البته شاملو گردانندهٔ اصلی و محور آن بود. آن موقع سال ۱۳۴۰ بود و من ۲۵ سال داشتم و تنها آدم اهل تصویر در میان جمع نویسنده و مترجم و شاعر بودم. دو سالی را در کتاب هفته ماندم که پس از بیست و چند شمارهٔ اول، شاملو کنار رفت و به جایش «علی‌اصغر حاج‌سیدجوادی» نشست و با آمدن او صفحه‌آرایی مجله که تا آن زمان با شاملو بود و من فقط تصویرسازی جلد و داخل آن را انجام می‌دادم بر عهدهٔ من گذاشته شد و انواع و اقسام تجربیات مختلف جور و ناجور را در طراحی صفحات انجام دادم و هر بازی‌ای که دلم می‌خواست بر سر صفحات آن درآوردم. زیرا در فضایی قرار گرفته بودم که فقط می‌بایست کار تازه و جدید تولید کنم. این شده بود کاراکتر و شخصیت هنری من و همین امر شده بود یکی از وجوه اختصاصی کتاب هفته، و به همین دلیل هم از جهت بصری کتاب هفته در اذهان تاکنون باقی مانده است.

اما این‌که چرا چنین حالتی در کارم پیدا شد عوامل گوناگونی داشت. یکی این‌که عرض کردم قبلاً وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا شده بودم و با شگردهای نقاشان مدرن دنیا آشنا شده بودم؛ یکی به دلیل این‌که در دانشکده بنده را به هر دلیلی تحقیر می‌کردند که به کار بازاری پرداخته‌ام و می‌خواستم خلافِ آن را به ایشان ثابت کنم، و یکی هم دیدن طرحهای تصویرگر آمریکایی کتاب خوشه‌های خشم استین‌بک بود و مهم‌تر از همه، امکان و آزادی عملی بود که ابتدا محمود عنایت و بعد احمد شاملو برایم فراهم کرده بودند و سرانجام ولع سیرناشدنی خودم برای عرضه کردن چشم‌اندازهای هر چه بیشتر و میسرتر برای خوانندگان ایرانی بود که چنین حرکاتی و چنین تلاشی و چنان طرحهایی از بنده سر می‌زد. در واقع با عشق و شاید جنونِ غریبی میل داشتم و همچنان دارم که برای عموم حرفهای تازهٔ بصری بزنم. به آنها چیزهایی را نشان دهم که در دسترسشان نیست. عشق غریبی به انتقال تجربه داشتم. به همین دلیل هم بعداً به معلمی رو آوردم.

بعد از آقای حاج‌سیدجوادی ، سردبیری کتاب هفته به آقای «به‌آذین» سپرده شد و گروه دیگری به کتاب هفته آمدند. در این ایام، کار زیاد مرا خسته کرده بود چون علاوه بر کتاب هفته به کتاب ماه، به سردبیری «جلال آل‌احمد» و خانم «دانشور» هم پرداخته بودم. به چند مجله دیگر که در کیهان درمی‌آمد هم می‌پرداختم مثل مجله اتاق صنایع و معادن و غیره و به مجله کاوش هم پس از فوت «هوشنگ پزشک‌نیا» می‌رسیدم و مجله فرهنگ آقای «نیرمحمدی» و اطلاعات سال آقای

«حسن حاج‌سیدجوادی» را هم صفحه‌آرایی می‌کردم. هر روز حدود چهل صفحه مجلات گوناگون را صفحه‌آرایی می‌کردم و برای اغلب آنها هم تصویر می‌ساختم هم طرح روی جلد. در طی روز، ۱۶ ساعت کار می‌کردم. یک روز به‌آذین به من گفت که در کارهایت یک نوع متلاشی شدن به چشم می‌خورد. او راست می‌گفت، برای این‌که من به شدت خسته و تنها بودم اما از سر جوانی مطلقاً میل نداشتم که کار را زمین بگذارم. در حالی که در مقابل این‌همه کار حداقل جواب مادی را دریافت می‌کردم. باورکردنی نبود. اما یک روز پشت میز کارم افتادم و فشار خونم به حداقل رسید. همین باعث شد که از کتاب هفته بیرون آمدم. دیگر رمقی نداشتم ولی حاصل کار، تجربهٔ فراوانی بود که در کار ایلوستراسیون و صفحه‌آرایی پیدا کردم. چند ماه بعد به «آژانس تبلیغاتی پاته» به مدیریت «خسرو شاه‌دوستی» رفتم و تجربهٔ کار در زمینهٔ آگهی‌های تجارتی و بسته‌بندی را آغاز کردم. در آن جا تبلیغات نوشابه‌های «سون‌آپ» و «کانادادرای» و بعد «کوکاکولا» باکارهای من آغاز شد.

در همین ایام با «بنگاه ترجمه و نشر کتاب» هم همکاری می‌کردم. در آن جا تصویرها و روی جلدهای کتابهای مربوط به جوانان را طراحی می‌کردم و در آن جا بود که تلخیص کتاب شاهنامه به قلم آقای «دکتر احسان یارشاطر» را نقاشی کردم که جزو کارهای خوب من شد. در همین ایام داستانهای قرآن را هم برای «مؤسسهٔ امیرکبیر» و آن هم برای نوجوانان مصور کردم، که از کارهای ماندنی من گردید. بعد با زنده‌یاد «منصور قندریز» و «سیروس مالک» به فکر برپایی «تالار ایران» افتادیم و بلافاصله با گروهی از نقاشان جوان گرد هم جمع شدیم که عبارت بودند از «روئین پاکباز»، «قباد شیوا»، «محمدرضا جودت»، «فرشید مثقالی»، زنده‌یاد «فرامرز پیلارام»، بعد «مسعود عربشاهی»، «احمد عالی» و یکی دو نفر دیگر که الآن نامشان را فراموش کرده‌ام. «گالری ایران» برای اولین مرتبه نمایشگاه‌هایی از آثار گرافیک را به نمایش گذاشت. بعدها که به اروپا رفتم، رابطه‌ام به خصوص پس از مرگ قندریز باگالری کم شد. در همین ایام بالاخره از دانشکده فارغ‌التحصیل شدم و مادرم که سالها بیمار بود فوت کرد. مرگ او اثر عجیبی بر من گذاشت که تاکنون مانند آن را لمس نکرده‌ام. مرگ مادر و بعداً مرگ پدر اثرات زیادی بر شیوهٔ برخورد من با زندگی گذاشت و دنیا را به شکل تازه‌ای برایم مطرح کرد. مرا منطقی‌تر و سخت‌تر کرد و درک واقع‌بینانه‌تری نسبت به توانایی‌های خودم پیدا کردم.

با پس‌انداز مختصری که داشتم به پاریس رفتم و سه سالی را در مدرسهٔ هنرهای تزیینی پاریس معماری داخلی خواندم. طبیعی است این سفر هم دستاوردهای زیادی برایم داشت. خیلی چیزها را از نزدیک دیدم و خیلی ابهتها از بین رفت و خیلی ارزشهای جدید برایم به وجود آمد. در پاریس مدت کوتاهی را در مجلهٔ پاری‌ماچ و سپس روزنامه لوموند و بعد مجلهٔ ال به عنوان کارآموز کارکردم و تجربیات خوبی در زمینهٔ طراحی صفحات مجله و روزنامه پیداکردم. در پاریس شاهد ماجرای جنبش دانشجویی ماه مه ۱۹۶۸ بودم که تجربه بسیار جالبی بود و روحیات سیاسی جوانان آن جا برایم عبرت‌انگیز شد. در آن جا توانستم کار جالبی انجام دهم، به این معنی که هر زمان که آزاد بودم به موزهٔ سینمایی «پاله‌دوشایو» و خیابان «اولم» می‌رفتم و می‌توانم بگویم آثار

سینمایی تمام مشاهیر سینما را یک‌جا تماشا کردم و اگر پولی می‌رسید فیلمهای روز را در سینماهای معمولی می‌دیدم. از سینما و بیان تصویری آن چیزهای بسیار بسیار گرانبهایی آموختم. به خصوص در طراحی صحنه بر دانش خود افزودم چراکه در «مدرسهٔ هنرهای تزیینی» به کلاسهای طراحی صحنه به صورت آزاد سر می‌زدم. همهٔ اینها خیلی خیلی بر ذهنم اثر گذاشتند.

از فیلم «اتوبوسی به نام هوس» کار «الیا کازان» دریافتم که چطور خصوصیات طراحی صحنه و زمینه‌ها بر بیان حالات بازیگران کمک زیاد می‌کند و از فیلم «لولا مونتس» کار «ماکس افولس» که ترکیب‌بندی‌های شلوغ در کنار کار بازیگرانش به من جرئت ترکیب‌بندی‌های زیادی را داد و چیزهای دیگر. پس از آن دریافتم که کاش به جای پاریس به آمریکا می‌رفتم و یک روز وقتی به توکیو رفتم، دیدم کاش از اول به ژاپن می‌آمدم.

طاهباز: با خانم فیروزه صابری هم در همین پاریس آشنا شدید؟

ممیز: بله، بله.

طاهباز: این بزرگترین دستاورد شما بود؟

ممیز: البته. بعد به تهران آمدم و بلافاصله به عنوان معلم وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا شدم. معلمی نیز تجربهٔ تازه‌ای برایم بود. به خصوص که نسبت به دیگر همکارانم خیلی جوان بودم و اختلاف سنی کمی با دانشجویان داشتم. دیگر آن که علیرغم مخالفتهای پنهان و آشکار همکاران و اولیای مدرسه، سرانجام رشته‌ای به نام گرافیک را در گروه هنرهای تجسمی برپا کردم. در این مورد همکاری آقای «جلال شباهنگی» برایم ارزشمند بود. او از معدود افراد صمیمی و قابل اتکاء روزگار است. دیگر این‌که سعی کردم به عنوان معلم، بلایایی راکه در ایام تحصیل به سرم آمد بر سر دانشجویان نیاورم.

همزمان با «فرشید مثقالی» و «اصغر معصومی»، «آتلیه ۴۲» را تأسیس کردیم و دو سالی کوشیدیم اما فعالیتهایمان نتیجه‌ای برای گذران زندگی نداشت. جدا شدیم و از آن زمان، آتلیهٔ شخصی خودم را برپا کردم تاکنون.

احمدی: تا امسال که سال ۱۳۷۱ است چند سال است که به طور مدام کار حرفه‌ای می‌کنید؟

ممیز: سی و پنج سال. البته قبلاً دو سه سالی هم نیمه‌وقت و از سر ذوق کار می‌کردم.

احمدی: دوران کار شما را می‌توان بر اساس دوره‌هایی که با مجلات گوناگون کار می‌کردید تقسیم کرد. مثلاً دورهٔ کتاب هفته در واقع دورهٔ اول کار شماست. درباره دوره‌های بعدی صحبت کنید.

ممیز: قبل از کتاب هفته نزد بهرامی پنج سال کار کردم، به اضافه یک سال مجلهٔ ایران آباد که در همان آتلیهٔ بهرامی کارهایش را انجام می‌دادم. بعد دو سال با کتاب هفته کار کردم. بعد دو سال هم کارهای مختلفی که شرح دادم. بعد به فرنگ رفتم. در بازگشتم هم مقداری کارهای گوناگون در آتلیه ۴۲ و بعد، آتلیهٔ خودم انجام دادم که عبارت بود از طراحی صحنه و لباس برای نمایشنامه‌های بسیاری در «تئاتر سنگلج» برای «داود رشیدی»، «جعفری»، «پرویز کاردان»، «علی

نصیریان»، «عزت‌الله انتظامی» و «حمید سمندریان». در دو فیلم «طبیعت بی‌جان» «سهراب شهید ثالث» و «ستارخان» «علی حاتمی» هم طراحی صحنه و لباس کردم. بعد سه تا فیلم کوتاه انیمیشن برای «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» ساختم. علت این کار آن بود که کانون کوشید محصولاتی سینمایی تولید کند. در زمینهٔ فیلمسازی انیمیشن تجربهٔ کمی در ایران وجود داشت و آنهایی هم که در وزارت فرهنگ و هنر ساخته شده بودند، ضمن اجرای فنی خوبی که داشتند از جهت شیوهٔ طراحی و غیره کوشش جدیدی نبودند. این بود که فرشید مثقالی به ویژه کوشید حال و هوای گرافیکی خوبی را مطرح کند. در واقع، مثقالی پیشگام نوجویی در کار طراحی این فیلمها بود. افراد بااستعدادی چون زنده‌یاد «آراپیک باغداساریان» هم با او همگامی کرد. بعد «اکبر صادقی» و «پرویز نادری» و من به جمع آنها پیوستیم و بعد «نورالدین زرین‌کلک» آمد. بانی این امر زنده‌یاد «فیروز شیروانلو» و شور و هیجان فرشید مثقالی بود.

علاوه بر این کارها، من به عنوان طراح گرافیک با گروه «جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران» به همکاری پرداختم و پوسترهای زیادی را در این‌باره طراحی کردم. شرح ماجرای طراحی پوستر فیلم در ایران را در مقاله‌ای در مجلهٔ فیلم شمارهٔ ۶۱ سال ۱۳۶۶ مفصل نوشته‌ام.

در این سالها، دو کار دیگر را هم برای اولین‌بار شروع کردم. یکی نوشتن مقاله و کتاب دربارهٔ گرافیک بود که از مجلهٔ تحقیقات روزنامه‌نگاری شروع شد و در بقیه مجلات و کاتالوگها ادامه یافت و دیگر نوشتن سه کتاب طراحی و یک کتاب دربارهٔ گرافیک و دکوراسیون برای «وزارت آموزش و پرورش» و نقدی بر کتابهای هنر برای شورای عالی فرهنگ. فعالیت دیگرم تدارک تشکیلاتی حرفه‌ای و صنفی برای همکاران بود که به نتیجه نرسید، اما نمایشگاه‌های آثار آنان با کمک خودشان برای اولین‌بار برپا شد. بعد در «مرکز اسناد فرهنگی آسیا» امکانات خوبی برایم فراهم شد تا نخستین «نمایشگاه هنر گرافیک» را در آسیا برپا کنم که به سبب انقلاب منتفی شد و بخشی از آن بعد از انقلاب در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش گذاشته شد. فکر برپایی این نمایشگاه کاملاً بکر و تازه بود و تصمیم داشتیم از آثار فرستاده‌شده، موزه‌ای در تهران دربارهٔ هنر گرافیک آسیا ایجاد کنیم که متأسفانه بی‌نتیجه ماند. بعدها سایر کشورهای آسیایی این فکر را عملی کردند و از مزایای فرهنگی و هنری آن سود بردند. تا این‌که همین فکر با برپایی «نمایشگاه آثار تصویرگران کتاب کودک در آسیا» سال گذشته در تهران عملی شد و همکاری مفصلی با گردانندگان آن به عمل آوردم. در سال ۱۳۶۶ فعالیت زیادی کردم و نمایشگاه‌های دوسالانهٔ گرافیک را راه انداختم که متأسفانه الآن حوصلهٔ ادامه‌اش را از دست داده‌ام. شرح جامع فعالیتهای نمایشگاهی را در مقاله‌ای در مجلهٔ کیان شمارهٔ خرداد ۱۳۷۱ نوشته‌ام.

در سال ۱۳۵۳ تلاشی را با جمعی از نقاشان و مجسمه‌سازان چون «مارکو گریگوریان»، «غلامحسین نامی»، «فرامرز پیلارام»، «سیراک ملکونیان»، «عربشاهی» و «دریابیگی» به نام «گروه آزاد نقاشان» شروع کردیم. هدف از این کار، مخالفت با نگرشی بود که در کار هنر آرام‌آرام ایجاد شده بود. در هر نمایشگاه این گروه، هنرمندان میهمانی شرکت داشتند که عبارت بودند از «منیر فرمانفرمائیان»، «محمد احصایی»، «قباد شیوا»، «چنگیز شهوق»، «اصغر محمدی»، «سیروس

مالک» و دیگران و ایشان هر بار تجربه‌های تازه و خلاف شیوهٔ معمول را به نمایش می‌گذاشتند و هدف آن بود تا چشم‌اندازهای تازه و بکری را در محیط ما مطرح کنند. بعضی از این جستجوها، نمونه‌هایی به‌یادماندنی شدند اما افسوس که مطابق معمول فشار زیادی را بر ما واردکردند و عزم جزم بسیاری از افراد گروه را سست کردند و من هم از گروه کنار کشیدم. داستان این تلاش را شاید روزی در جایی مفصل بنویسم.

اما ویژگی تکنیکی کارهای من در این دوره، استفاده از عکس و عکاسی در طراحی‌های گوناگون برای مجلات، پوستر و روی جلد بود. البته چنین تجربه‌ای را ابتدا در کتاب هفته شروع کردم اما مثل خیلی از تکنیکهای پیشنهادی‌ام در آن جا، فرصت پیگیری‌اش را نداشتم. ولی در این دوره عطش سیری‌ناپذیر خودم را که همچنان ادامه دارد، با کار عکاسی ــ گرافیک مطرح کردم و شیفتگی خود را به انواع و اقسام فوت و فن‌هایی که در لابراتوار به دست می‌آوردم، عرضه کردم. مرحلهٔ سوم کارم را نیز باید در دوران بعد از انقلاب جستجو کرد. بین سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۵ به دلیل رکودی که در کارها پیش آمد، فرصتی برای بررسی و ارزیابی خود و کارهایم به دست آوردم. در این ایام توانستم آثارم را جمع‌آوری کرده و به صورت کتاب منتشر کنم. کتاب نشانه‌ها که مجموعه نشانه‌ها و علامتهایی است در زمینه‌های فرهنگی و گاه تجارتی، و کتاب طراحی اعلان که مجموعهٔ پوسترهای من است و توسط ناشری آلمانی منتشر شده، نتیجهٔ کوششم در آن روزها است.

دهباشی: چطور یک ناشر خارجی حاضر به انجام این کار شد؟

ممیز: بنده در سال ۱۳۵۶ عضو «انجمن بین‌المللی طراحان گرافیک» که مقر آن در سوئیس است شدم. برای عضویت در چنین انجمنی باید سه نفر از طراحان گرافیک که عضو آن جا هستند شما را برای عضویت پیشنهاد کنند. بنده توسط «رومن چیشلویش» از فرانسه و «والتر آلنِر» از آمریکا و با حمایت «میلتون گِلِی‌زر» به این انجمن معرفی شدم و همان‌وقت نیز پذیرفته شدم. علاوه بر آن، اغلب کارهایم در مجلات مربوط به گرافیک در کشورهای مختلف دنیا مطرح و معرفی می‌شد. این دو عامل سبب شد که روزی از آلمان با من تماس تلفنی گرفته شد و بابت چاپ کتابی از آثارم اظهار تمایل گردید. چند ماه بعد به آلمان رفتم و با ناشر که تصادفاً با برادرخانمم آشنا بود، ملاقات کردم. برادرخانمم طراح مد و لباس است و ناشر را از قدیم می‌شناخت و همین آشنایی در تسریع کار کمک فراوانی کرد. به جای چاپ کتابی از همهٔ آثارم، تصمیم گرفته شد که فقط از پوسترهایی که تا آن زمان طراحی کرده‌ام کتابی درآورد، که همین کتابی شد که ملاحظه می‌کنید. بنده به جای حق‌التألیف نسخه‌هایی از آن را به ایران آوردم. نسخه‌های کتاب یک سالی در گمرک ماند تا پس از طی هفت‌خان رستم توانستم آنها را ترخیص کنم و به طور محدودی به دست افراد رسید و مصیبت فراوانی را هم برای ما ایجاد کرد.

احمدی: چطور؟

ممیز: منظورم همان بدبینی‌ها و حسادتهای روزمره و عادی است. بعد آقای دهباشی بانی چاپ کتاب تصویر و تصور شد که حاوی تصویرهایی است که برای نشریات گوناگون از ایران آباد و

کتاب هفته و فرهنگ و زندگی و رودکی گرفته تا نشریه‌های دیگر کشیده‌ام، و اکنون هم دوباره همت کرده است و توسط «انتشارات باغ آینه» قرار است کتابی از روی جلدهایی که تاکنون طراحی کرده‌ام، به چاپ برساند و تا اواخر مهر دربیاورد.

احمدی: از این دوره از کارتان چه برداشتی دارید؟

ممیز: در این دوره احساس جاافتادگی می‌کنم. همه چیز را خوب لمس می‌کنم. خوب حس می‌کنم. می‌دانم چکار باید کرد. بیانم روان شده است. دستم باز شده است. می‌توانم به راحتی و سادگی کار کنم. خیلی میل دارم سهل و ممتنع کار کنم. کم‌گویی و گزیده‌گویی کنم و اغلب این فرصتها به من داده می‌شود. بعد از انقلاب، زمینهٔ کار جدید کردن بیشتر از قبل شده است. قبلاً اظهارنظرهای بیشتری دربارهٔ کارم می‌شد. شاید چون جوان‌تر بودم. شاید روشنفکران ما بیشتر احساس مدعی‌بودن و خبره‌بودن می‌کردند و خیلی شایدهای دیگر. اما اکنون به نظریاتم بیشتر اهمیت می‌دهند و اختیار کار را بیشتر به دستم می‌گذارند. اما سوای همه اینها منتظر یک جهش دیگر در کارم هستم. شاید آخرین جهش باشد. ولی حس می‌کنم که دارم برای یک حضور تازهٔ دیگر آماده می‌شوم. حالا کی این ماجرا اتفاق بیفتد زمانش را نمی‌دانم.

دهباشی: این احساس جهش را چگونه حس می‌کنید؟

ممیز: در پایان هر دوره چنین احساسی به آدم دست می‌دهد. البته این امر تنها مربوط به بنده نیست و فکر می‌کنم هر کس در مسیر کارش چنین احساسهایی را پیدا می‌کند. خود شما حتماً لحظاتی شده که حس می‌کنید باید کار دیگری را در سطح دیگری انجام دهید. اینطور نبوده است؟ حتماً بوده. برای همه به وجود می‌آید. من هم از همان حس آشنا حرف می‌زنم.

احمدی: به هر حال، طی دوره‌های مختلف کارهایتان، کارهایی هست که به طرز خاصی همچنان چشمگیر باقی مانده است و در اذهان حک شده، مثل صفحه‌آرایی مقاله‌ای از «خسرو خسروی» در مجلهٔ کاوش به نام «کفش‌گری» که از بداعت خاصی برخوردار است و به نظرم آن صفحه‌آرایی، شاخص‌ترین کار صفحه‌آرایی شما در آن دوره است.

همچنین یادم هست شما برای کتابها هم شروع به صفحه‌بندی‌های جدیدی کردید که سبب تحول در کتاب‌آرایی شد. گمانم یکی از آنها زندگی گالیله اثر «برشت» بود که شما نوع حروف،

اندازهٔ فاصله‌ها و غیره را کاملاً عوض کردید و برای اولین‌بار، ناشر، کارِ صفحه‌بندی را به کارگران چاپخانه نداد و به یک طراح صفحه سپرد.

ممیز: خب، در آن ایام متوجه شدم که طرز حرف زدن آدم می‌تواند با اندازه و نوع حروف مشخص شود، و فاصله‌های سکوتی که در حرف زدن پیش می‌آید را می‌شود با فاصله‌گذاری میان سطرها نمایش داد، و آهنگ صدای افراد را می‌توان با نوع حروف معین کرد؛ همچنین طرز حرف زدن را، یعنی طرز حرف زدن رسمی و یا خصوصی حرف زدن و غیره را. البته چاپخانه‌های ما از نظر گوناگونی قلم حروف بسیار فقیرند و به همین دلیل هم آقای حقیقی دربارهٔ طراحی حروف در این جا اشاره‌ای داشتند. به هر حال چنین تجربه‌ای را در صفحه‌آراییِ گفتگوهایی که در مجلهٔ فرهنگ و زندگی چاپ شده تا حدودی توانسته‌ام نشان دهم.

احمدی: چرا تا حدودی؟

ممیز: گرفتاری عمده همانطور که همه‌جا گفتم عقب‌ماندگی تکنیکی و مهارت، در صنعت گراور و چاپ ماست. در این‌باره گفتگویی داشتم در شمارهٔ ۱۰۰ مجلهٔ صنعت چاپ که باعث تأسف شد.

احمدی: چرا؟

ممیز: نحوهٔ برخورد اهالی چاپ و گراورسازی که توأم با تهدید و خط و نشان کشیدن و تحریم انجام کارهای من شد. با آن که می‌دانستم نباید هیچگاه از دستگاهی ایراد گرفت و به ضعفها اشاره کرد اما به هر حال اشتباه کردم. تصور نمی‌کردم به دوست و همکار هم نباید ایراد گرفت. شاعر بی‌ربط گفته است که «دشمن دانا بلندت می‌کند، بر زمینت می‌زند نادان دوست.» البته سردبیر محترم مجله به من یادآوری کرد که حرفهایم بی‌تأثیر هم نبوده است و خوشحال شدم.

احمدی: آقای ممیز ! می‌خواستم دربارهٔ طرز کار کردن خودتان در سه مجلهٔ فرهنگ و زندگی، رودکی و سینما که همزمان منتشر می‌شدند توضیح کافی بدهید. چون هر کدام از این مجلات برای خودشان شیوهٔ صفحه‌آرایی خاصی داشتند. مثلاً با انتشار مجلهٔ رودکی در کار صفحه‌آرایی تحولی ایجاد شد. شما عنوانهای مقالات را به وسط و یا پایین صفحات آوردید. از نقاشیها و عکسهای صحنه بزرگ استفاده کردید که بعداً بر مطبوعات ما تأثیر گذاشت. خود مجلهٔ فرهنگ و زندگی نیز شیوهٔ منحصر به فردی داشت و یکی از بهترین نمونه‌های مطبوعات ماست.

میرزایی: بنده در همین مورد سئوال آقای احمدی سئوال و مطلبی دارم. اجازه بدهید از آقای ممیز بخواهیم که در این مورد کمی بیشتر توضیح دهند. ببینید من الآن با دو مجله کار می‌کنم. بزرگ‌ترین معضل من در عرض این هشت ــ نُه سال که سردبیر این دو مجله بوده‌ام صفحه‌بندی مجله‌ها است. من صفحه‌آراهای خودمان را بردم پیش آقای ممیز و آقای ممیز را آوردم پیش اینها. مجله‌های خارجی را بهشان نشان دادم. بچه‌های بدی نیستند. ببینید آقای ممیز واقعیتی را هم گفتند و هیچ عیبی ندارد که آدم برای پول هم کار کند ولی آدمها نمی‌خواهند متوجه بشوند برای آن که پول خوب درآورند باید خوب هم کار کنند. در حالی که آنها فکر می‌کنند برای

این‌که پول درآورند باید «بزن و برو» کار کنند. به همین جهت یک نفر که از اول می‌گوید می‌خواهم پول هم درآورم ممیز می‌شود و هزاران نفر دیگر که سالیان دراز برای پول درآوردن با مطبوعات کار می‌کنند، در آخر کسی آنها را نمی‌شناسد. من می‌خواهم بگویم آنها برای پول درآوردن هم نمی‌آیند درست کار کنند. می‌دانم شما چه می‌کردید اما دلم می‌خواهد خودتان این بخش را خوب بشکافید، چون حرفهای شما را همکاران جوانتان حتماً می‌خوانند. می‌خواهم آنها بدانند شما چکار می‌کردید و آن‌همه نقش در کارتان و در مطبوعات را چگونه به دست آوردید. مثلاً در همان کتاب هفته با آن قطع کوچک و صفحات محدود چطور آن‌همه کار می‌کردید. در حالی که در مجلهٔ دانشمند به همکارانمان می‌گویم چرا این‌طوری کار کردید می‌گویند جا نداریم. نمی‌توانیم توی این قطع خوب کار کنیم. در حالی که یادم می‌آید، قطع کتاب هفته از مجلهٔ دانشمند هم کوچک‌تر بود.

ممیز: شما به چند مسئله اشاره کردید. اجازه بدهید دانه‌دانه به آنها بپردازیم. اولین مسئله، مسئلهٔ پول است. دست بر قضا در مقابل این حجم کاری که من کردم، پول همسنگ آن را درنیاوردم. زیرا شما خوب می‌دانید در کارهای فرهنگی اصلاً پولی وجود ندارد. خود شماها که متصدیان کارهای فرهنگی بوده‌اید الآن به نسبت مشاغل دیگر کجای کارید؟ یا مجبور شده‌اید که کار فرهنگی را به عنوان چرخ پنجم درشکه و «ویلن دانگر» بپذیرید و یا یک جایی برای معاش خود، کار فرهنگی را ول کنید و به کار دیگری بپردازید. حتی ناشران دولتی هم که حساب و کتاب معینی در خرج کردن ندارند باز یا بودجهٔ کافی برای فرهنگ در اختیار ندارند و یا تعرفهٔ بالایی را برای کارشان نمی‌پردازند. ملاحظه کنید که ۹۸ درصد کارهای بنده «فرهنگی» بوده و بس، و شاید اگر به گرافیک تجارتی می‌پرداختم امروز مرا برای گفتگو دعوت نمی‌کردید.

البته این ذهنیت که بر اساس آن با کار تجارتی و درآمد تجارتی عناد و دشمنی می‌شود، ذهنیت غلطی است. اقتصاد و تجارت شاه حرفه است. اگر خوب بچرخد، کار فرهنگ هم خوب می‌چرخد. یک هنرمند هم وقتی خوب پول درآورد، در کارش زجر کمتری هست. به مسائل عمیق‌تری فکر می‌کند. چشم و دل‌سیرتر است. اما نمی‌دانم چرا همه دوست دارند پول داشته باشند اما دوست ندارند هنرمندی پول درآورد. البته می‌دانم چرا. چون برای هنر ارزش واقعی قایل نیستند و معمولاً رایج است که می‌گویند برای هنر که نمی‌شود ارزش مادی قایل شد. کتاب یک کالای فرهنگی است اما قیمت خودش را دارد و مخارجش حساب و کتاب دارد. هر کار هنری دیگر هم مانند آن است. اما جامعه قبول نمی‌کند. ارزش و بهای آن قسمت کار خلاقه و اجرایی هنرمند را به حساب نمی‌آورد. چرا؟ چون این حرفه را جزو حرفه‌های تأمین معاش نمی‌داند.

اما من شور و شوق انجام کار را داشتم و می‌خواستم سلیقهٔ خودم را معرفی و باب کنم و اغلب از قیمت واقعی کارم می‌گذشتم و ناشران هم از این موقعیت سودشان را می‌بردند. بعدها که صاحب اسم و رسمی شدم باز نتوانستم جبران مافات را بکنم. چون این‌بار این شهرت را برایم کوک کردند که فلانی طراح فلان و بهمان است و قیمت کارش هم بالاست. این حرفها دو معنی زیرکانه داشت. هم بدگویی نبود و هم مرا از سر راه بازار خود کنار می‌زدند و این تصور را به وجود

آوردند که سرم آنقدر شلوغ است که وقتی برای انجام کار ندارم. در حالی که وقت زیاد و کافی دارم، و مرتب این در و آن در می‌زنم و تلاشهای فرهنگی صد تا یه قاز انجام می‌دهم. غیر از این است؟ حتی مجبورم گاه برای آن که دستم خالی نباشد کاری را با قیمت پایین انجام دهم که اغلب مورد اعتراض همکارانم هم واقع می‌شوم. اما به هر حال زندگی یکجوری گذشته و ما هم همیشه الحمدالله دلخوش بوده‌ایم.

دربارهٔ حد و حدود و کوچکی صفحات هم باید بگویم که طراح حتی در چهارچوب بسیار کوچک سطح یک تمبر هم کلی کار انجام می‌دهد. صفحه‌آرایی می‌کند، تصویرسازی می‌کند، فکر می‌کند، و بسیاری کارهای دیگر. در این‌باره هم در همان مجلهٔ صنعت چاپ شمارهٔ ۱۱۱ مقاله‌ای نوشتم و جزئیات را شرح داده‌ام.

احمدی: تابه‌حال تمبری طراحی کرده‌اید؟

ممیز: نه. البته از پوسترها و نشانه‌ها و روی جلدهای من در تمبرها استفاده کرده‌اند اما شخصاً در چهارچوب تمبر، کاری به من ارجاع نشده است.

طاهباز: برگردیم سر موضوع مجلات فرهنگ و زندگی، رودکی و سینما.

ممیز: بله، بله. مجلهٔ فرهنگ و زندگی را بر اساس همین حرفهایی که زدم، یعنی با توجه به اندازهٔ کوچک صفحه‌اش صفحه‌آرایی می‌کردم و سعی می‌کردم نوعی متانت همگام با محتوایش را مجسم کنم و جوری خواننده را در مطالعهٔ مجله اداره می‌کردم که در هنگام مطالعه، آرامش کافی برایش به وجود آید مثلاً چطور وارد مجله شود، چطور وارد مطالعه مطلب گردد، چطور تمرکز فکری روی کلمات و صفحات پیدا کند، کجا استراحت بصری کند، تا آخر که مجله را تمام کند و زمین بگذارد.

حتماً به خاطر دارید که در قسمت اول مجله که بر اساس یک تم جلو می‌رفت قسمت بالای هر صفحه را به اندازهٔ یک‌پنجم صفحه خالی می‌گذاشتم تا فضای تنفسی برای مطلب سنگین آن باشد. مطلب را با حروف ۱۲ نازک روی پایه ۱۶ به حروفچینی می‌دادم که کلمات باز و خوانا باشند. شمارهٔ صفحه همراه با نام مجله به طور عمودی در کنار پایین صفحه می‌آمد، که با مطلب قاطی نشود. در ابتدای هر مقاله، یک صفحهٔ کامل به تصویر عنوان مقاله می‌دادم که فضای قبلی را از مطلب بعدی ببرد و ایجاد تنفس و آمادگی برای ورود به مطلب جدید شود. شیوهٔ طراحی هم روشنفکرانه بود. ایما و اشارهٔ مدرن داشت.

اما در مجلهٔ رودکی شیوهٔ کار فرق داشت. مخاطب آن را جوان‌تر می‌پنداشتم و یا حداقل روحیهٔ مجله سبک‌تر و جوان‌تر بود. به همین دلیل، مجله حرکت و هیجان بیشتری داشت. از عکسها و فضاهای خالی بیشتری استفاده می‌کردم. تضاد رنگهای سیاه و سفید و خاکستری (متن) زیادتر بود و به این ترتیب، فضای مجامع هنری و فرهنگی را بیشتر نمودار می‌کرد.

در مجلهٔ سینما یکی دو سال بیشتر کار نکردم و سپرم دست «جمال امید» که شور و علاقهٔ فراوانی در صفحه‌آرایی داشت. او هم بر همان روال کار را به خوبی ادامه داد و روحیهٔ سینمایی را از کار درآورد. طرح روی جلد مجلهٔ سینما را خودم خیلی دوست دارم و پس از سالها به نظرم

همچنان تازه و مدرن باقی مانده است.

احمدی: شما کار تازهٔ دیگری هم در مجلات ما کردید. این‌که عدد هر شماره را بزرگ و همپای نام مجله مطرح کردید.

ممیز: خب فکر کردم که هر مجله می‌تواند در هر شماره شخصیت و مطالب ویژهٔ خودش را داشته باشد. در حالی که قبلاً مثلاً ما نمی‌توانستیم شمارهٔ نسخه‌های مجله‌ها را بفهمیم. درست است که تصویرهای روی جلد شماره‌ها را از هم تمیز می‌دهد، اما بزرگ کردن شمارهٔ هر مجله غیر از تشخص، انگار می‌گوید یک تجربهٔ دیگر را تماشا کن.

خوشبختانه این فکر بسیار مورد استقبال عموم قرار گرفته است و امروز همهٔ مجلات چنین عمل می‌کنند، مثل الگویی که برای مصور کردن صفحات شعر در مجلهٔ دنیای سخن دادم و حالا همه از آن الگو استفاده می‌کنند. متأسفانه خوشنویسان ما در مورد شکل قلم اعداد تا حالا فکری نکرده‌اند و مثلاً با قلم «نسخ»، اعداد را همانطوری می‌نویسند که با قلم نستعلیق می‌نویسند و غیره.

در ایران اولین کسی که روی قلم اعداد کار کرد «مثقالی» بود و کوششهای خوبی کرد. بعد بقیه هم دنبال کار را گرفته‌اند اما هنوز در شکل اعداد «۴»، «۵» و «۹» در کارشان اشکال وجود دارد.

احمدی: عددهایی را که در پوستر رودکی به کار بردید خودتان طراحی کردید؟

ممیز: آنها را از روی یک ساعت قدیمی خانهٔ پدرم برداشتم. فکر کردم شکلهای جالبی دارند و خواستم این شکلها دوباره به خاطر بیایند.

احمدی: شما در انتخاب حروف عنوانها، کارهای تازه‌ای کردید. قبلاً اختلاف زیادی بین شمارهٔ حروف متن و عنوان نبود. مثلاً حروف متن ۱۲ بود و حروف عنوان ۲۴ برتولد یا نهایتاً ۳۰ نازک. بعد شما آمدید این اختلاف را خیلی بالا بردید مثلاً برای حروف ۱۰ نازک متن عنوان ۴۸ یا حتی ۶۰ سیاه گذاشتید. بعضی جاها مثل فرهنگ و زندگی و همین کلک، از حروف شابلونی توخالی استفاده کردید و گاه عنوانها را با کرسی‌بندی جدیدی تنظیم می‌کردید و یا با تصاویر ترکیب می‌کردید.

البته این نکات مثل صنایع شعری، ظریف‌کاری‌های صفحه‌آرایی است. از این جهت آنها را مطرح می‌کنم. تا آن موقع هم این چیزها سابقه قبلی نداشت و بانی‌اش شما بودید.

ممیز: طبیعی است وقتی شما دارید در حرفه‌ای کار می‌کنید، آن حرفه مملو از ریزه‌کاری‌ها و ظرایف فنی است. جستجو در این مقوله، به غنای کار کمک فراوان می‌کند، آن را زیباتر می‌کند و سبب ساده‌تر خوانده شدن متن می‌شود. خوشحالم که به این دقایق توجه کرده‌اید، چون معمولاً این‌جور جستجوها هیچ‌وقت توجه کسی را جلب نمی‌کند.

احمدی: عین صنایع شعری است. آن‌جا در شعر خیلی مورد توجه است.

ممیز: این کارها تمام در مسیر تنوع صفحات و ایجاد رغبت بیشتر برای خواندن و دیدن است. چون متأسفانه قلمهای حروف چاپی ما بسیار محدود است و اکثر صفحات نشریات ما یکنواخت شده است و نشریات هیچیک ویژگی و هویت خود را ندارند. به همین دلیل من

همیشه کوشیده‌ام با وجود کمبود امکانات، گوناگونی را به وجود آورم و به خصوص برای هر نشریه‌ای که کار می‌کردم ویژگی شخصیت بصری ایجاد کنم. استفاده از حروف شابلونی هم بر همین منوال بود و دیدم حیف است که وارد نشریات نشده است. چون کاراکتر آن همان کاراکتر حروف چاپی است منتها با کیفیت دیگری. به هر حال این کارها از زمرهٔ کارهایی است که طراح صحنه باید انجام بدهد. صفحه‌آرایی، چسبانیدن ستون خبرها که نیست.

احمدی: اما در مجلهٔ کِلک همهٔ متنها را یکی گرفته‌اید و همهٔ عنوانها هم با حروف یکسان شابلونی است.

ممیز: مجلهٔ کِلک هم از همان نوع مجلاتی است که مطالب متین و موقر دارد؛ پس نباید زیاد در آن شلنگ و تخته انداخت. باید متانت مطالب را در شکل صفحه نشان داد. علی‌الخصوص که نه سردبیر و نه نویسندگان میل ندارند مطالبشان نسبت به یکدیگر از شکل و درجات اهمیت گوناگونی برخوردار باشد. مطالب در مجلهٔ کِلک همه از یک مرتبه و طراز همسان برخوردارند که در بخشهای مختلف جای داده شده‌اند.

اما مجلهٔ کِلک در واقع یکی از کارهای سهل و ممتنع خیلی خوب بنده است. توانسته‌ام با نوعی جدول‌بندی ساده و مدرن و جای شمارهٔ صفحات، یک تداعی و بازگویی امروزی از کتابهای قدیمی خودمان را ممکن بکنم؛ در سادگی محض؛ خیلی جواهرگونه. عنوانها را بر اساس وزن آنها اغلب تقطیع می‌کنم، مگر آن که عنوانی توسط یکی از همکارانم بی‌توجه تقطیع شود.

احمدی: برای اولین‌بار در کتابهایمان، شما شمارهٔ صفحات را آوردید در وسط حاشیهٔ طولی صفحه. این را در کتاب سهراب سپهری، نقاش و شاعر کردید. بعد هم این سلیقه را در جاهای دیگر و همین مجلهٔ کِلک به کار بردید.

ممیز: این طرز شماره‌گذاری را من در کتابهای خطی و چاپ سنگی خودمان دیدم. بعد آن را در کتابهای امروزی، منتها با طرز آرایش خودم به کار بردم و به نظرم، جای بسیار منطقی و خوبی است. شماره صفحه در پایین صفحه کمتر از همه‌جا دیده می‌شود. در بالا هم اگر بخواهیم عنوانها را در صفحات تکرار کنیم، به همراه شماره صفحه، صفحه شلوغ‌تر می‌شود. اما در وسط صفحه بهتر از همه‌جا است. وقتی که شما کتاب یا مجله‌ای را می‌خواهید ورق بزنید، شمارهٔ صفحه در وسط خیلی راحت خوانده می‌شود.

طاهباز: شما با شیوهٔ «لترپرس» هم صفحه‌آرایی کرده‌اید. یعنی این‌که بروید در کنار دست صفحه‌بند و همان‌جا کار کنید؟

ممیز: بله. همان مجله فرهنگ و زندگی و قسمتهای اولیه مجلهٔ کتاب هفته و مجلهٔ اتاق صنایع و معادن را به همین شیوه کار کردم.

طاهباز: من نظری دارم. می‌خواهم ببینم شما به عنوان یک استاد تا چه حد با این نظر موافقید. می‌بینم این دوستان جوان گرافیست که این روزها صفحه‌آرایی می‌کنند، چون به شیوهٔ افست کار می‌کنند، ستونهای چیده‌شدهٔ خبر را در صفحات می‌چسبانند و اینها. حالا اگر این دوستان، با شیوهٔ «چاپ لترپرس» و به خصوص با امکانات آن مانند ورساد کردن و نازک و

عریض کردن ستونها آشنا باشند، صاحب شناخت و تجربه و تسلط بیشتری در کار صفحه‌آرایی می‌شوند. چون شیوهٔ افست مثال کالبدشکافی است. در حالی که صفحه‌آرایی در شیوهٔ «لترپرس» مانند جراحی بیمار زنده است و حال و هوای دیگری دارد. البته این روزها استفاده از شیوهٔ «چاپ لترپرس» بسیار کم شده است. به طور کلی با نظر بنده موافق هستید یا نه؟

ممیز: بسیار. الآن در مدارسی که کار حروفچینی را درس می‌دهند، ابتدا بر اساس حروفچینی دستی و شیوهٔ «لترپرس» کار می‌کنند و می‌آموزند. اما اجازه دهید به یک نکته که در وسط حرفهایتان گفتید هم اشاره‌ای کنم و آن مسئلهٔ لقب استاد است. واقعیت این است که چندی است این لقب را بدون حس کردن ارزش آن به همه کس تعارف می‌کنند و الآن هم بنده خیلی خجالت کشیدم که از زبان شما با این لقب مورد خطاب قرار گرفتم. تجربه داشتن و متخصص بودن با استاد بودن خیلی فرق دارد. باید دید در گذشته‌ها، در این کشور به چه اشخاصی استاد خطاب می‌کردند و ملاحظه کنید در مقایسه با ایشان ما چکاره‌ایم و کجای کار هستیم. البته ممکن است کسی از نظر تجربهٔ کاری به پای آن استادان برسد اما باید دید که آیا به مرتبت روحی و صفا و منش آنان هم رسیده است؟

اما برگردیم به صحبت آقای طاهباز . متأسفانه یا خوشبختانه تکنولوژی هم بسیار کارها را آسان کرده است و سبب صرفه‌جویی در زمان شده است. روزی ما مجبور بودیم جدول‌ضرب و چهار عمل اصلی را با حافظهٔ خودمان عمل کنیم. اما امروز با فشار و تماس انگشت و دکمه‌ای، اعداد چندین رقمی در کمتر از یک ثانیه در یکدیگر ضرب و تقسیم می‌شوند! چندی پیش بنده به طور شفاهی در کنار کامپیوتر، کتابی را صفحه‌آرایی کردم. فقط می‌گفتم که چه می‌خواهم و کامپیوتر در طرفةالعینی آن را انجام می‌داد. اما به هر حال، برای انجام کار در کشور ما که تکنولوژی در آن هیچ‌وقت درست جا نمی‌افتد، لازم است هوای پس دستمان را هم داشته باشیم.

طاهباز: آقای ممیز شما به جز اجرای کار و طراحی، غیر از کتابهایی که اشاره کردید مطالبی هم در مورد کار گرافیک نوشته‌اید. چطور شد در این زمینه هم قلم زدید؟

ممیز: غیر از ادبیات و شعر و حکمت و چند موضوع دیگر، یا در دیگر زمینه‌ها، منابع

ناچیزی در دست داریم. باید کوشید تا در زمینه‌های دیگر هم منابع و کتابهای مرجع و اساسی نوشته و تدوین شوند. قصد بنده هم بر این اساس است. باید دربارهٔ زبان تصویر که گنگ و لایقرا شده، توضیح داد تا بیننده با آن بیشتر آشنا شود. البته تازگیها نوشتن این مطالب باب شده است. اما همه ادیبانه است و حرفه‌ای و فنی نیست.

احمدی: بیشتر انشاء است.

ممیز: بنده اصلاً نویسنده نیستم و تخصصی در این‌باره ندارم اما متوجه شدم باید درباره حرفه‌ام حرف بزنم تا شناخته شود. باید پوستر را توضیح داد، باید نشانه را حلاجی کرد. باید دربارهٔ طراحی صفحه و روی جلد کتاب بحث کرد تا فهمیده شود چه تلاشی برای ساده شدن امر خواندن انجام می‌گیرد. ما به اندازهٔ ادبیات‌مان، فرهنگ تصویری داریم که هنوز درباره آن بحث نشده است. در حالی که در میان اهل هنر بسیاری بحث و سخن هست که در جایی ثبت یا ضبط نمی‌شود. نیات و مقاصدشان عمومیت نمی‌یابد. مردم نمی‌دانند آنها چرا این کارها را می‌کنند. چطور فکر می‌کنند. چرا به این شکل طراحی و رنگ‌آمیزی می‌کنند. در حالی که شنیدن و دانستن آن برای تماشاچی بسیار راهگشاست. حتی هنرمندان هم کم‌کم زبان الکن و خلاصه‌ای پیدا کرده‌اند. دیگر با ایما و اشاره حرف می‌زنند. یادم هست زنده‌یاد «علی‌محمد حیدریان» پس از سالها در جایی چند کلمه‌ای حرف زده بود، حرفهایش را در مجلهٔ کیهان فرهنگی درج کردند و عنوانی برایش گذاشتند به نام «نقاشی بالاتر از عرفان است.» خب خیلی‌ها که این عنوان را خواندند، خندیدند. در حالی که آقای حیدریان منظورش را فشرده و مختصر برای اهل فن گفته بود. همه می‌دانند عرفان سیر و سلوکی دارد و راه و رسمی، که خیلی‌ها هم از راه و رسم‌های گوناگون آن، به آن وادی رفته‌اند. اما راه و رسم‌های دیگری هم هست که مؤثر و مفیدتر هم می‌تواند باشد: نقاشی، موسیقی، خوشنویسی، معماری و بسیاری راههای هنرمندانهٔ دیگر. نقاشی ستایش مصنوعات خداوند است. نقاشی شکر آیات الهی است. و آخر به مقامی می‌رسی که زلال و شفاف می‌توان همهٔ چیزها را دید و آثارش شکری است ماندنی. میراثی. انعکاس لحظه‌های حضور و مجذوبیت. این ساختمانهایی که با این معماری‌های شگرف ساخته شده‌اند. هر آجری که روی آجر دیگر نهاده شده گامی است که به خداوند نزدیک شده و بالاخره ساختمانی شده که انسان در آن انسان است، امنیت دارد، نزدیک است به خلوت خود و خلوت خداوند. هر کس که به این معماری نگاه می‌کند، به همان حال و احوال معمار آشنا می‌شود و زلال می‌گردد. این راهها هم راههای عارفانه‌ای است که کسی آنها را نمی‌شناسد و آقای حیدریان اشاره‌ای فشرده به آنها کرده است.

روزی آقای اصغر معصومی استاد «حاج حسین اسلامیان» را به دانشکدهٔ هنرهای زیبا آورد که برای شاگردان قلمی بزند و راه و روشش را نشان دهد. ضبط صوت را هم روشن کرده بودیم و ایشان حرفهایی زد و یادآوری‌هایی کرد و همه، حتی من هم متوجه اشارات او نشدیم. بعدها که مرحوم شده بود روزی داشتم نوار صدای او را گوش می‌دادم که ناگهان راز حرفهایش را

فهمیدم. دو بار، سه بار. او جمله‌ای گفت که مرا برق آسا به هدف نزدیک کرد. گفت: «باید خودت را در کار بتکانی». و یاد لحظهٔ گفتن و کارکردنش افتادم و فهمیدم چطور آن لحظه کار می‌کرد و به کجا اشاره داشت. این نوع زبان فنی و ارتباط تجربی در جایی ثبت نشده است و اگر بشود، انتقال سریع‌تر انجام می‌گیرد. این بود که فکر کردم آن طوری که فکر می‌کنم را باید بنویسم. منتها من نویسنده نیستم تا لب مطلب را ثبت کنم. باید ده مرتبه بنویسم تا گیر و گرهٔ جملاتم باز شود و آنچه راکه فکر و حس کرده‌ام منتقل کنم و جا بیندازم. نوشتن برایم دشوار است اما به حکم وظیفه می‌نویسم. در حالی که من باید وقتم را به شکل دیگری مصرف کنم.

طاهباز: روزی دربارهٔ طرح جمع‌آوری نقشها صحبت می‌کردید. . .

ممیز: بله. سالهاست که درباره تدوین دائرةالمعارف گونه‌ای فکر می‌کنم که عبارت است از جمع‌آوری و دسته‌بندی نقشهای ایرانی. البته این کار از سازمان مفصلی مثل «سازمان لغت‌نامه دهخدا» برمی‌آید تا کار ریشه‌ای و اصولی انجام شود، و کار بنده نیست. این است که در دانشکده کوشیده‌ام عده‌ای از دانشجویان را به نوشتن رساله‌هایی هدایت کنم که درباره جمع‌آوری نقشهای ایرانی باشد. بعضی از کارها موفق است و بعضی هنوز خام، و جای کار دارد. اما به هر حال بسیاری از فرشهای خودمان را جداجدا بررسی کرده‌ایم و طرحها و نقشهای آنها را درآورده‌ایم. این کار را همچنین دربارهٔ گلیم و بافتنی‌های دیگر و نقشهای آجرکاری هم کرده‌ایم. «انتشارات فرهنگان» هم از این طرح استقبال کرده است. انتشارات فرهنگان با همت آقای «علی حصوری» کتابی دربارهٔ نقشهای ترکمنی تهیه و تنظیم و آماده کرده‌اند. به هر حال هر وقت فرصتی پیش می‌آید آن را به زخم کاری می‌زنم.

طاهباز: اگر موافق باشید، بحث را با گفتگو دربارهٔ پوسترهای ایشان ادامه بدهیم.

دهباشی: بله بله. در این‌باره صحبت نشد.

طاهباز: اجازه بدهید ابتدا من بپرسم که اولین پوستری که ساختید کدام بود؟

ممیز: یادم نیست. چون یادم نیست که در آتلیه بهرامی چه پوسترهایی را ساختم. اما آنهایی که به خود من سفارش داده شده چندتایی هست که باز تقدم و تأخر آنها را یادم نیست و عبارت بودند از پوستری برای نمایشنامه‌ای از «بهمن فرسی» و. . .

احمدی: گلدان و. . .

ممیز: بله. «سیاه‌بازی» برای علی نصیریان ، «پایان آهنگ» برای مغفوریان ، «کنفرانس بین‌المللی موسیقی» برای «دکتر هاکوپیان»، بعد «نمایشگاه عکاسی از معماری ایران» که در پاریس پخش شد. پوستر عکسهای زنده‌یاد «بهدشتی» که معمار جوانی بود. بعد پوستر تئاتر «گلدسته» از خانم «کیا» و تا امروز.

دهباشی: پوسترهای شما و به طور کلی کارهایتان بر اساس بنا و ساختمان خاصی ترکیب و ساخته شده‌اند. یعنی عناصر تصویری شما به شکل خاصی در کنار هم قرار گرفته‌اند. می‌توانید در این‌باره هم توضیح بدهید؟

ممیز: کارهای من معمولاً ساختمان مشخصی دارند که بر زمینه‌ای خالی و خلوت بنا شده

است. من از این زمینهٔ خالی به عنوان فضایی که عناصر تصویری را در درون خود مشخص‌تر و عیان‌تر معرفی می‌کند، استفاده می‌کنم و این مطلب به گمانم از روحیهٔ صریح و صراحت لحن من مایه می‌گیرد. طرز چیدن عناصر بر این سطح خالی، ساختمانی معمارگونه دارد و همیشه سطح اتکای آنها را طوری تنظیم می‌کنم ــ حالا چه در پایین کار و یا از بالای کار ــ که به مجموعهٔ عناصر، ایستایی کاملی می‌دهد. با آن که کوشیده‌ام گاه از ترکیبها و ساختمانی استفاده کنم که عناصر در سطح کار، معلق و در فضا جلوه کنند، اما در پایان کار دیده‌ام عناصر به شکلی و به جایی سخت متصل و محکم شده‌اند و ایستایی پابرجایی پیدا کرده‌اند.

بارها به این علاقه‌ام که ایجاد کردن یک ایستایی بی‌تردید و بی‌تزلزل است، فکر کرده‌ام. حتی به عمد کوشیده‌ام کاری معلق و شناور در فضا بسازم اما همانطور که گفتم در پایان کار، آنها خوب و محکم به جایی متصل شده و یا چسبیده‌اند. مطابق معمول که به گذشتهٔ خودم نگریستم و درون آن را جستجو کردم، دریافتم بیکاری‌های فراوان پدرم تأثیری عمیق در این ماجرا دارد. هر بار که وارد خانه می‌شد ما با نگرانی نگاهش می‌کردیم که آیا باز هم بیکار شده و یا همچنان به کارش ادامه می‌دهد. واقعیت ماجرا از نوعی بی‌اعتمادیِ و نگرانی از تزلزل و عدم پابرجایی، آب می‌خورد که در زندگی من و یا جامعه ما به انواع و انحای مختلف وجود دارد و ناخودآگاه ذهن مرا به این شیوه از ساختمان در کارهایم کشانده است که می‌خواهم هر چیزی را محکم و پابرجا بنا نهم. نه یک بار بلکه بارها و بارها، و همین نکتهٔ اصلی قضیه است که هر چه می‌سازم در محیط واقع و زندگی، قضایا عکس آن اتفاق افتاده است.

البته در کارهایم شکلهای گوناگونی از این استحکام تصویری را نشان داده‌ام و مطالعه متنوعی را عرضه داشته‌ام که نمایشگر روحیهٔ عشق به ساختن و ماندگار کردن است.

نکتهٔ بعدی موجود در کارهایم سطحهای صاف و یکدست در آن است. ایجاد این سطحهای مسطح، بی‌اختیار روی داده است. من بی‌آن که بخواهم، مسطح کار می‌کنم. اصلاً نمی‌توانم چیزها را در پرسپکتیو ببینم. اصلاً پرسپکتیو مال من نیست. من هر چیزی را به طور طبیعی ــ مثل نقاشیهای خودمان ــ در سطحها می‌بینم و به طور قطع و ناخودآگاه باید تحت تأثیر طبیعی نقاشی و هنرهای تصویری خودمان باشم. طبیعی است که انسان موقعی تأثیر می‌گیرد که گرایش ذهنی مؤثر داشته باشد، منتها این تأثیر با هویت امروزی مطرح شده است.

و سرانجام، شگرد اصلی کار من استفادهٔ ماهرانه‌ای است که از تضادها می‌کنم. از تضاد رنگها، شکلها و پلان‌بندی‌ها و غیره. می‌دانید که تضادها و کنتراست‌ها سبب جلب سریع نگاه می‌شوند و برای این کار شما باید بدانید چگونه فضاها را تقسیم کنید که مقصود شما زود توجه را جلب کند. رنگها را چطور کنار هم بگذارید که هدف اصلی را ابتدا تماشا کنید و تا آخر. اینها خصوصیات کار من است که در همه نمونه‌های کارم مثل نشانه، پوستر، روی جلد، طراحی صفحه و. . . به شکلهای گوناگون و ترکیبهای متنوع دیده می‌شود.

احمدی: در کارهای چند سال اخیر شما اتفاقی افتاده است. من الآن دو تا از پوسترهای شما را می‌بینم. پوستر «سالگرد ابن‌سینا» و «بزرگداشت علامه دهخدا» و یک جلد کتاب از «نادر

ابراهیمی» در خاطرم هست به نام «چهل نامه به همسرم». شما در طراحی اینها از عوامل و عناصری استفاده کردید که قبلاً وجود داشته‌اند. مثل دستها و نقش و نگارهای قدیمی و تصویر چهره‌ها و غیره که شما فقط با یک ترکیب‌بندی خاص خودتان آنها را کنار هم چیده‌اید و مونتاژ کرده‌اید. برای آن که این موضوع برای خوانندگان روشن بشود توضیح بدهید که چرا این کار را می‌کنید و آن را جزو آثار خود به حساب می‌آورید. دیگر این که آنقدر اینها را راحت کار کرده‌اید که هر کس نگاه می‌کند می‌گوید این که چیزی نیست، من هم می‌توانم آن را انجام بدهم.

ممیز: عرض کنم که یک کوشش هنری هست که نام آن «کولاژ کردن» است. بسیاری از هنرمندان هم این کار را می‌کنند. در شعر خودمان هم این کوشش را می‌بینیم که «استقبال کردن» نام گرفته است که البته اختلاف خاصی با کولاژ کردن دارد. من هم می‌توانم بگویم که از آن هنرمندان سرمشق گرفتم، و هم می‌توانم بگویم که اصل قضیه، ترکیب و برداشت شما از قضایاست. قضیه همان طراحی چند نفر از یک سیب به انحای مختلف است. در کولاژ، هدف ساختن چیزی دیگر و تازه است از کاربردهای قدیمیِ یک عنصر. در تصویر، چشم، چشم است و همه‌جا کارش دیدن است. اما این که شما چطور دیدی را و با چه شکل مطرح می‌کنید، حرف است. روی جلد کتاب آقای ابراهیمی را هم خود بنده از جاقلمی قدیمی‌ای که داشتم با همان ترکیب عکاسی کردم. کولاژ و مونتاژ نبود. ضمناً می‌دانید که مونتاژ یک حرفه است و برایش هم ارزش و اصالتی قائلند؛ مثلاً در سینما.

احمدی: شما در پوستر «دهخدا» چرا از عکس زمان پیری او استفاده کرده‌اید؟

ممیز: برای این که آن دهخدای آخری است. دهخدای جوان نشان نمی‌دهد که صاحب لغت‌نامه باشد.

احمدی: و باران پرچم ایران. . .

ممیز: خب، آن تجلیل است. از آسمان بر سرش پرچم ایران می‌ریزد. تا حالا از این کارها زیاد شده است. پشت سرش هم طاق‌نصرتی است که از دروازه و در واقع سرلوحهٔ کتابی گرفتم که مربوط به قزوین بود. من همیشه چنین اشاراتی را در کارم دارم و اگر توجه کسی را جلب نمی‌کند، برمی‌گردد به قضیه گنگ شدن زبان تصویری. به تازگی برای نمایشنامه‌ای که مربوط به سالهای ۱۹۲۰ آمریکا بود، طراحی صحنه کردم. در آن ایام در آمریکا، هنر مسلط و رایج در جامعه شیوهٔ «Decorative Art» بود و من با برداشتی از نقشهای آن جا طرحی را پیاده کردم و کوشیدم همان حالت تمثیلی و تزیینی این هنر را بر سرتاسر صحنه‌های نمایش، چه با دکور و چه با نورپردازی، نشان دهم. اما جالب آن بود که منتقدان در برخوردشان اصلاً برداشتهای غلطی را ارائه داده بودند، چون اصلاً با چنین شیوه‌ای و با چنان زمانه و کاربرد شیوه آشنا نبودند. اگر یکی از آنها یک‌بار کتابی مربوط به آن ایام را ورق زده بود، فوراً متوجه اشارات من می‌شد. خب. حالا باید چه کنم که ایشان تفسیرهای بی‌ربط نکنند. شاید تنها راهش آن است که در بروشور همه نقطه‌نظرها و ایماء و اشاره‌ها را نوشت و آموزش داد. البته فکر خوبی است، اگر خود این کار ایرادگیری‌های دیگری را پیش نکشد.

احمدی: برای کارهای خودتان از خطهای ویژه‌ای هم استفاده می‌کنید مثلاً برای پوستر «کمال‌الملک» از خط نستعلیق استفاده کرده‌اید. برای همین پوستر «ابوعلی‌سینا» قلم دیگری را به کار گرفته‌اید.

ممیز: درست است. چون خط هم یکی از عناصر تصویری است و وقتی کاری بر اساس شیوه و زمانه و سبک تاریخی خاصی ساخته می‌شود، باید خط همان دوره را هم برای تکمیل کار به کار گرفت. منتها گاهی اوقات من در طراحی قلم خط هم دخالت گرافیکی می‌کنم و آن را با سایر اجزای کارم منطبق‌تر می‌سازم. مثلاً پوستر «هزارهٔ فارابی» را جوری طراحی کرده‌ام که مخلوطی از «ثلث» و «نسخ» است به اضافهٔ شکل آلت موسیقی که تطبیق دارد با همان زمان و کار «فارابی» و زمان خط ثلث و آغاز نسخ. یا برای پوستر «کمال‌الملک» به خاطر دورهٔ قاجار و همزمانی «میرزا غلامرضا» و دیگران حتماً باید همان قلم به کار گرفته شود، منتها کمال‌الملک طوری نوشته شده که بزرگواری شخصیت او را هم برساند. می‌بینید که از عناصر و عوامل همان زمانها استفاده می‌شود به اضافهٔ عامل زمان خودم؛ زمان معاصر. در پوستر ابن‌سینا هم درست است که تزیینات به وام گرفته شده است، اما ترکیب کار ترکیبی است که در آن با نگاه امروز به دیروز نگریسته شده است. در کارهای من به تازگی سعی در استفاده از نقشها، قدیمی شده است. ابتدا درست خود نقش را به کار می‌گرفتم، چون باید لمسش می‌کردم، حسش می‌کردم. بعد از آنها، طراحیِ دوباره و با برداشت شخصی خودم را کردم. یک نوع نوسازیشان کردم؛ نوسازی که نه، بلکه با لحن خودم آنها را گفتم. درست مثل حرف زدن امروز ما. شما فارسی حرف می‌زنید. از کلماتی استفاده می‌کنید که از قبل از «رودکی» تا حالا مورد استفاده داشته. اما ترکیب و لحن شما امروزی است و هوای امروز را دارد.

احمدی: یک سئوال خصوصی هم دارم. شما در پوستر فیلم «سیاه‌پرنده» از عکس رادیولوژی جمجمهٔ پدرتان یا خودتان استفاده کردید. . .

ممیز: بله. جمجمهٔ پدرم بود. همان ایام پدرم فوت کرد. مرگ پدر یا مادر حادثهٔ غریبی است. آدم نمی‌داند با آن چه کند. . . به هر حال. . . همان ایام داشتم فیلم سیاه پرنده را می‌ساختم. سیاه‌پرنده همان نقش مرگ را در فیلم داشت و این موضوع به اضافه عکس رادیولوژی و مرگ پدرم عواملی بودند که ناخودآگاه وارد پوستر شدند.

طاهباز: شما وقتی کارهایتان را به در و دیوار شهر می‌بینید چه احساسی دارید. مثلاً پوسترها یا همین نشانهٔ «بانک صادرات» که تازه ساخته‌اید. یا آن نشانهٔ فوق‌العاده‌ای که با حرف «S» لاتین که به صورت یک جفت کفش در جعبه درآمده است. از دیدن دوبارهٔ اینها در این‌جا و آن‌جا، چه احساسی به شما دست می‌دهد؟

ممیز: والله. اولش کمی به هیجان می‌آیم. اما بعد اغلب به آنها بروبر نگاه می‌کنم. یک‌جور خودم هستند. خودم را به شکل غریبه‌ای می‌بینم. به همین دلیل بروبر آنها را بارها نگاه می‌کنم و از نظر فکر و اجرا، سبک و سنگینشان می‌کنم. درست مثل وقتی که شما صدای خودتان را از ضبط صوت می‌شنوید و باورتان نمی‌شود که این صدای شماست. همه می‌دانند که این صدای

شماست اما خودتان باورتان نمی‌شود. قضیه اینجوری است.

دیدن کارهای خودم به در و دیوار شهر یک گرفتاری دیگر هم دارد، و آن این که مانع پرش و جهش بعدی من می‌شود. شما اسیر نظریات و برداشتهای بینندگان کارهایتان می‌شوید. دائم محتاج دانستن نظر آنها می‌شوید. من سعی می‌کنم سخت با خودم بجنگم که از شر این مصیبت خودم را خلاص کنم و به زندگی عادی کاری‌ام برگردم. بعد از مدتی هم از دیدن مکرر کارم حالم به هم می‌خورد و فکر می‌کنم دیگران چه تحملی باید بکنند. به هر حال اینها از عواقب شهرت است. شهرت به اعتیاد می‌ماند. بدجوری در شما چنگ می‌اندازد و شما چهارچنگولی در چنگالش اسیر می‌شوید. خیلی اوقات فکر می‌کنم که باید دست به یک خودویرانگری بزنم و از شر چهارچوبها، قالبها و بسیاری چیزها، خودم را خلاص کنم. یک خون تازه بیاید در خودم و کارم. البته حرف زدن دربارهٔ آن آسان است اما عملی کردن آن بسیار سخت است. بالاخره من هم انسانی هستم با توانایی‌های محدود، ولی آدم باید با خودش بجنگد. دلم می‌خواست توانایی مالی داشتم و در چنین احوالی کنار می‌کشیدم و دوباره به ساختن خودم مشغول می‌شدم. کار فوق‌العاده سخت اما لذت‌بخشی است. اما روزگار وانفسا اسیرم کرده است. باید ملاحظه کاری کنم و دکان و کار مردم را بچرخانم و زندگی را اداره کنم.

دهباشی: آقای ممیز شما در دوره‌های مختلف کاری خودتان همیشه از سطح توقع و سلیقهٔ مخاطبان خود مقدار معقولی جلو بودید. خب این مسئله در برقراری ارتباط دشواریهایی را سبب می‌شود اما به هر حال سبب جلب و جذب ایشان هم می‌شد. اما اکنون به نظر می‌آید که این مشکل بیشتر شده و فکر می‌کنم امروز فاصلهٔ شما با مخاطبان خیلی بیشتر شده است. روشی را که پیش گرفته‌اید و وضعی را که پیش آمده چگونه می‌بینید؟

ممیز: والله اگر بخواهیم همیشه فقط چند قلم جلو حرکت کنیم آن وقت خواهید دید که از قافلهٔ سریع‌الحرکت امروزی دنیا بیش از اینها عقب خواهیم بود. این یک، و دوم آن که این مسئله هم یکی از آن مسائلی است که همیشه و در هر زمان مطرح بوده که هنرمند یا عالم و یا متخصص می‌خواسته همپای سرعت زمانه پیش برود. زیرا که بیش از همه مردم و دیگران در جریان

کوششها و جدّ و جهدهای دنیای حرفه‌اش است اما بقیه با حرفهٔ او و دنیای او باری و به هر جهت برخورد می‌کنند. به اندازهٔ نیازشان برخورد می‌کنند و نه به اندازهٔ نیاز خود هنرمند. به فرض ناشری و یا سفارش‌دهنده‌ای، طرح روی جلدی می‌خواهد، یا پوستر و نشانه‌ای را سفارش می‌دهد. فکر می‌کنید در چهارچوب این سفارشها او چقدر نیاز دارد؟ در حالی که من در فکر آن هستم که علاوه بر طراحی خوب و مفید، برای سفارش‌دهنده باید جواب تحول در کار و حرفه را هم مطرح کنم. باید به شاگردانم نیز الگوی متناسب با شرایط جامعه را بدهم و باید با همکارانم چه در این‌جا و چه در دنیا، ارتباط و جستجوهای کیفی را برقرار نگهدارم و در نهایت، چرخهای زنگ‌زده کم‌سوادیِ عمومی را به هر مشقتی که هست پیش ببرم. اگر هدفم فقط امرار معاش بود، به طور قطع نان را به نرخ روز می‌خوردم. اما به هر حال احساس می‌کنم وظیفه‌ای را هم به عهده گرفته‌ام و یا به عهده‌ام گذاشته‌اند. این است که باید با این جنگ و گریز کار کنم و با دست پس بزنم و با پا پیش بکشم. خب، این موقعیتهایی را هم که مورد استفاده قرار می‌دهم به خاطر آن است که احساس می‌کنم اعتمادی به کارم وجود دارد و اگر روزی چنین اعتمادی نباشد طبیعی است که تولیدی نخواهم داشت و دیگر مسئلهٔ حرکت به پیش مطرح نخواهد بود.

احمدی: مسئله‌ای را می‌خواهم مطرح کنم و آن هم به خاطر آن است که جواب شما می‌تواند مطلب مهمی را روشن کند. مطرح کردن این نکات لازم است. مطلب این است که عده‌ای می‌گویند کارهای شما کمی یکنواخت شده است. خودتان چه می‌گویید؟

ممیز: من باید دفاع کنم، تکذیب کنم، یا توضیح بدهم. کدامش را باید انجام بدهم؟

احمدی: هر طور خودتان درست می‌دانید.

ممیز: والله آدم دارد کار خودش را انجام می‌دهد و متوجه نیست که در مجموع اوضاع چگونه شده است. من مرتب دارم کار می‌کنم و اگر هم کار نکنم، دارم درباره کارم فکر می‌کنم و برای آن نقشه می‌کشم. اما در دنیا همه دارند کاری می‌کنند که با یک نگاه و از دور هم شناخته شوند. برای عده‌ای این یک هدف مهم است. البته وقتی چنین نظریاتی را می‌شنوم باید خوشحال شوم که نسبت به کار بنده حساسیتی هست. باید از این بابت تشکر کنم. به هر حال، همه آزاد هستند که واکنش نشان دهند و ما نباید فقط واکنشهای همراه و خوشایند را به ریش بگیریم و با یاران ناموافق ترش‌رویی کنیم

طاهباز: شما زمانی از یک پروژه سخن گفتید که می‌خواستید با «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» اجرا کنید؟

ممیز: پروژهٔ طراحی پوسترهایی در ستایش بزرگان فرهنگ و هنر ایران؟

طاهباز: بله. بله. چی شد. از آن پروژه دیگر خبری نشد. سرانجام آن چه شد؟

ممیز: بنده فکر کردم که حدود سیصد، چهارصد پوستر طراحی کنیم در ستایش و معرفی بزرگان فرهنگ و هنر ایران، مثل فیلسوفان، ادیبان، شاعران، نقاشان، موسیقیدان، معماران، فقیهان، مورخان، عالمان و. . . پوسترهایی باشد با برداشتی از سبک و شیوهٔ زمانهٔ خودشان و با طراحی طراحان گرافیک امروزی ما. پوسترها چاپ شود و در تمام مدارس و مجامع فرهنگی و

حتی اداری، در سرتاسر کشور پخش و نصب شود و به این ترتیب مردم با مشاهیر خودشان آشنا شوند و بدانند چه سرمایه و میراثی دارند. بعد همین پوسترها به صورت کتاب نفیسی درآید و در مراسم مختلف به عنوان هدیه به میهمانان و دیگران داده شود. حدود چهل و چند تا از پوسترها را هم دادم طراحی کردند. همین پوسترهای «ابن‌سینا» و «دهخدا» و «فارابی» و «خوارزمی» را هم که برای «یونسکو» ساختم جزو همین کارها بود. اما به دلیل همان کارشکنی‌های معمول خودمان، کودتا شد و پروژه را خواباندند. ما هم رفتیم دنبال ناشر دیگری. بعد مجلهٔ دانشمند و آقای میرزایی حاضر به مشارکت در امر انتشار آنها شد. اما کانون زیر بار نرفت.

میرزایی: انتشار تصویرهای دانشمندان جزو اهداف مجله است. ما حاضر شدیم به طور مشترک کار را ادامه دهیم. اما کانون می‌خواست همهٔ مخارج را بکنیم اما فقط نام کانون زیر کار باشد.

طاهباز: می‌خواستم بپرسم که شخصاً به کدامیک از کاربردهای گرافیک بیشتر علاقه دارید؟ مثلاً عده‌ای از گرافیست‌ها بیشتر به طراحی پوستر علاقه دارند. بعضی دوست دارند بیشتر برای کتابها نقاشی کنند و این‌جور چیزها.

ممیز: واقعیت آن است که با این‌که در زمینه‌های مختلفی کار کرده‌ام و به هر حال در هر کدام به سطح مطلوب خود هم دست یافته‌ام، اما هرگاه که می‌بایست کارهایی را پی در پی انجام دهم وقتی می‌خواستم مثلاً پس از طراحی پوستر به طراحی نشانه بپردازم، عوض کردن مسیر برایم کمی دشوار بوده است و باید ابتدا تلاش و دورخیز بیشتری می‌کردم. این امر در همه موارد صادق بوده است. به گمانم در هر شیوهٔ هنری و حتی حرفه‌ای دیگر هم، چنین است. مدتی در حال و هوای کاری بودن سبب انس و الفتی می‌شود. اما به هر حال نمی‌دانم کدامیک از کارکردها را بر دیگری ترجیح دهم. از همه کمتر در زمینهٔ طراحی بسته‌بندی کار کرده‌ام. البته به نسبت محصولی که در سایر زمینه‌ها داشته‌ام. اما می‌دانم اگر قرار باشد مدتی در زمینهٔ طراحی بسته‌بندی هم کار کنم با رغبت انجام خواهم داد. چون می‌پندارم ایده‌ها و زمینه‌های ذهنی خوبی در خود سراغ دارم. ولی تاکنون در زمینه‌های طراحی پوستر، نشانه، روی جلد، تصویرسازی و صفحه‌آرایی بیشترین نمونه‌ها را ارائه داده‌ام که در این میان، تنها نمونه‌های صفحه‌آرایی به نسبت دیگران از کیفیت پایین‌تری برخوردار است که قبلاً علل و موانع فنی گراور و چاپ را برایتان برشمردم. در زمینهٔ طراحی نشانه، کار دشوارتر از بقیهٔ زمینه‌ها است. چون باید تمام مفاهیم و موضوع و محتوا را چلاند و چلاند، شیره و عصاره‌اش را گرفت و خلاصه کرد تا در چهارچوب نقش کوچک و ساده‌ای درآید و به راحتی بر اذهان نقش‌ببندد. باید واقعاً از سوراخ سوزن رد شد، و وقتی رد می‌شوی و روغنت درمی‌آید نفس راحتی می‌کشی. در طراحی پوستر هم همین وضع به شکل دیگری برقرار است. با یک تصویر باید مطلب مهمی را طوری بنمایانی که با یک نگاه به تماشاچی منتقل شود و مهم‌تر از همه این‌که قبلاً بتوانی توجه او را، میان این‌همه نقش و نگار در سطح شهر، به کار خودت جلب کنی. در مورد روی جلد کتاب هم همین‌طور است. باید یک کتاب را با چند عنصر تصویری و رنگ بر روی جلد مجسم کنی و میان ویترین کتابفروشی و در میان

دهها کتاب دیگر، چشم خواننده را به خود بخوانی و سبب ترغیب او به خریدن کتاب شوی. تازه شیوه و سبک و سیاق خودت را هم حفظ کنی و چه بسا که موضوع کتاب هم باب طبعت نباشد ولی تو مجبور باشی وظیفه‌ات را خوب انجام دهی. به هر حال برای هر حرفه‌ای، مهم حل مسئله است. خود مسئله یعنی طرز برخورد با سفارش بیشتر مطرح است و این‌که چطور طرحی را خوب از کار دربیاوری.

میرزایی: شما در مورد تجربیات تدریس و کار در دانشگاه حرفی نزدید.

ممیز: کار تدریس من هم آن روی سکهٔ کار حرفه‌ای من است. در این‌جا هم مرتب در حال آزمایش و تغییر شگردهای خودم بوده‌ام. هر ترم و هر سال، درسی را که می‌بایست از نو تکرار کنم، سعی می‌کردم با شیوه و روش دیگری مطرح کنم. در نتیجه کار برای خودم هم تازه می‌نمود و ذهن مرا به خوبی به خودش معطوف می‌کرد. خب طبیعی است که در اوایل کار، مثل حالا، تسلط کامل بر کارم نداشتم. چون هم موضوع درسها کاملاً تازه و بدون سابقهٔ قبلی بود و هم مسئلهٔ درس دادن و از تجربیات خود حرف زدن، آن هم به صورتی مدون و مرتب، برایم سر و سامان نگرفته بود. حضور در کلاس گاهی برای خودم به مانند حضور در جلسه امتحان می‌بود و انرژی زیادی از من می‌گرفت که چند ساعت کلاس را به نحو منظمی و بدون افت سپری کنم.

ممکن است انسان از تجربیات و آگاهی‌های زیادی در حرفه و درس برخوردار باشد. اما معلمی که نوعی انتقال تجربهٔ منظم است، تخصص دیگری است و بستگی کامل با نوع تربیت و روحیه و شخصیت آدم دارد. اداره کردن کلاس یک تخصص می‌خواهد. اداره کردن کلاس، آرام و مرتب کردن شاگردان نیست. باید بدانید ترم را چطور شروع کنید، چطور آرام‌آرام ادامه دهید. چطور آگاهی‌های خودتان را به خورد شاگردان دهید. چطور هوای روحیه و توانایی آنها را داشته باشید. چطور از فرصتهای کوچک استفاده کنید و از سد بستگی‌های شخصیتی آنها بگذرید و با ایشان ارتباطی هر چند جزیی برقرار کنید، و اینگونه نهال درس و تجربه را در ذهن ایشان بنشانید. شهرت توانایی‌های بنده فوراً اعتماد حرفه‌ای شاگردان را جلب می‌کند و این برایم همیشه فتح باب خوبی است. اما ما ایرانیان مردم بسته‌ای هستیم که ظاهری آسان و خوش‌برخورد را نشان

می‌دهیم و اگر کسی این موضوع را نداند فوراً در چاله و چاه می‌افتد. با خوش‌برخوردی مردم باید با صداقت و صمیمیت فراوان برخورد کرد. در غیر این صورت در جایی که انتظار نداریم رودست می‌خوریم.

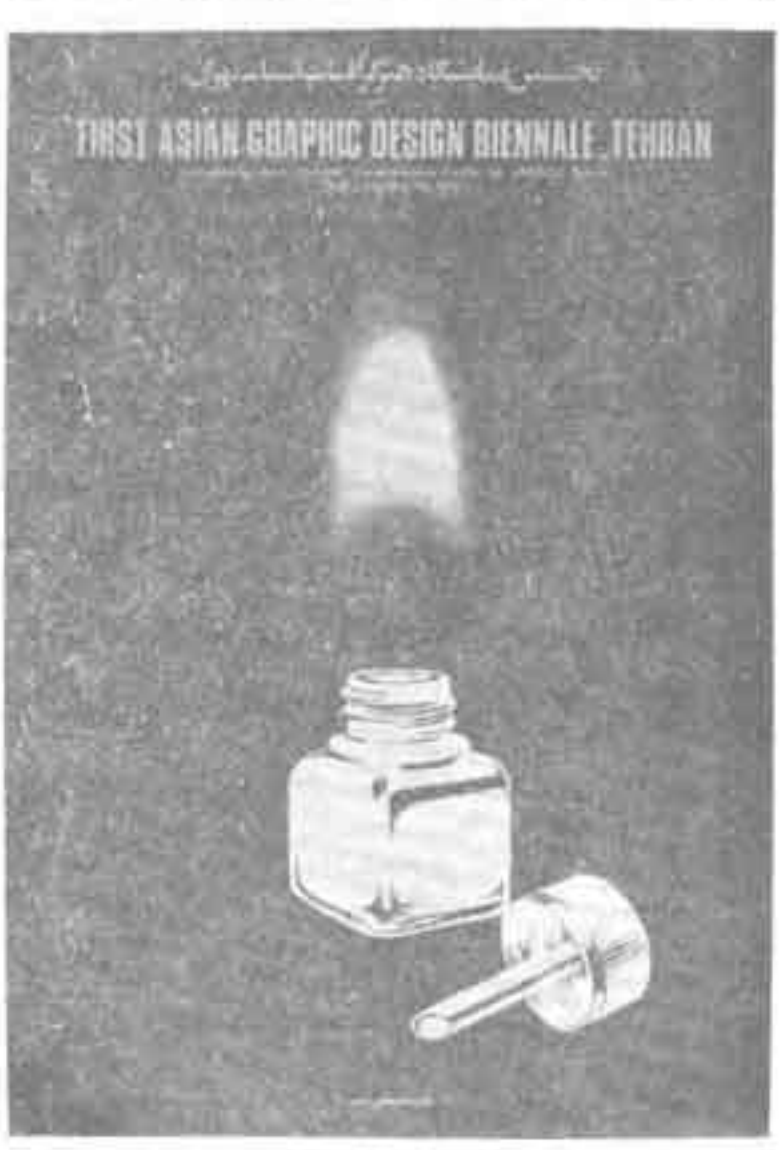
از طرفی هم آموزگار در برابر شاگرد، جایی به عنوان واسطه میان دروازه‌های سیلاب تمدن فرنگی که گویا و قابل لمس و روزمره است از یک طرف، و دروازهٔ میراث و هویت فرهنگ ملی که باید از زیر خاک و خل بیرون کشیده شده و براق شود تا وجوهش نمایان شود از طرف دیگر، و دروازهٔ الفبای درس و مشق ناچاری و اداری مدرسه از جهت دیگر قرار گرفته است. کار سخت آموزش را البته همیشه با ملاحظات بی‌شمار زمانه باید انجام داد. اما به هر ترتیب، معلمی علیرغم مصیبت‌هایش برایم فواید بی‌شماری داشته است که مهم‌ترین آن مدون شدن افکار و تجربیاتم بوده است و کلاس و آتلیه محیطی بوده است که بنده با صدای بلند برای خودم فکر می‌کرده‌ام و حدیث دل می‌گفته‌ام. دوران معلمی، مرا ویرایش کرد و چشم‌اندازهای ذهنی مرا نشانم داد و واقعیتهای مهمی را برایم مطرح کرد.

در چند سال اول کار معلمی، کار من در کلاس تصحیح و حک و اصلاح و راهنمایی تمرینهای شاگردان بود اما سالهاست دربارهٔ آن طوری که می‌بینم و آن طوری که باید ببینم، حرف می‌زنم. همه‌جور کلاس و همه‌جور درسی در موردکاربردهای گرافیک داشته‌ام. اما بیشترین واحد درسی راکه تدریس کرده‌ام درس صفحه‌آرایی بوده است؛ درسی که چهارچوب و مقررات بسیار محدود فنی و دشواری دارد. مسئله بیشتر طراحی است آن هم در شرایطی کاملاً فنی. تا این ساعت که بیست و چهار سال از کار دانشگاهی‌ام می‌گذرد، همیشه مورد لطف شاگردانم بوده‌ام و جز یکی دو موردکه در بعد از انقلاب بود، کسی این حرمت را خدشه‌دار نکرده است. سعی کرده‌ام هیچ‌گاه در امور اداری دخالتی نداشته باشم چون نه علاقه‌ای به آن داشته‌ام و نه وقتش را پیدا کرده‌ام. یک روز آقای «ایرج افشار» به من نصیحت کرد و گفت: «سرت را در کارت پایین بینداز و مستقیم برو جلو. در غیر این صورت، مسائل کناری فرصت ذیقیمت تو را می‌گیرند و از مقصودت منحرفت می‌کنند.» این گفتهٔ ایشان همیشه درگوشم است. بنده مدتی در خدمت ایشان در «کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران» کار مشاورهٔ هنری آن‌جا را انجام می‌دادم، و از ایشان چیزهای بسیاری یادگرفتم و به خصوص توجه به اهمیت و ارزش اسناد را.

دهباشی: مجلهٔ کِلک از همهٔ حاضران در جلسه تشکر می‌کند.

ممیز: بنده هم به هم چنین.

پوستر، چند نمونه



پوستر فیلم یک اتفاق ساده ۱۳۵۲

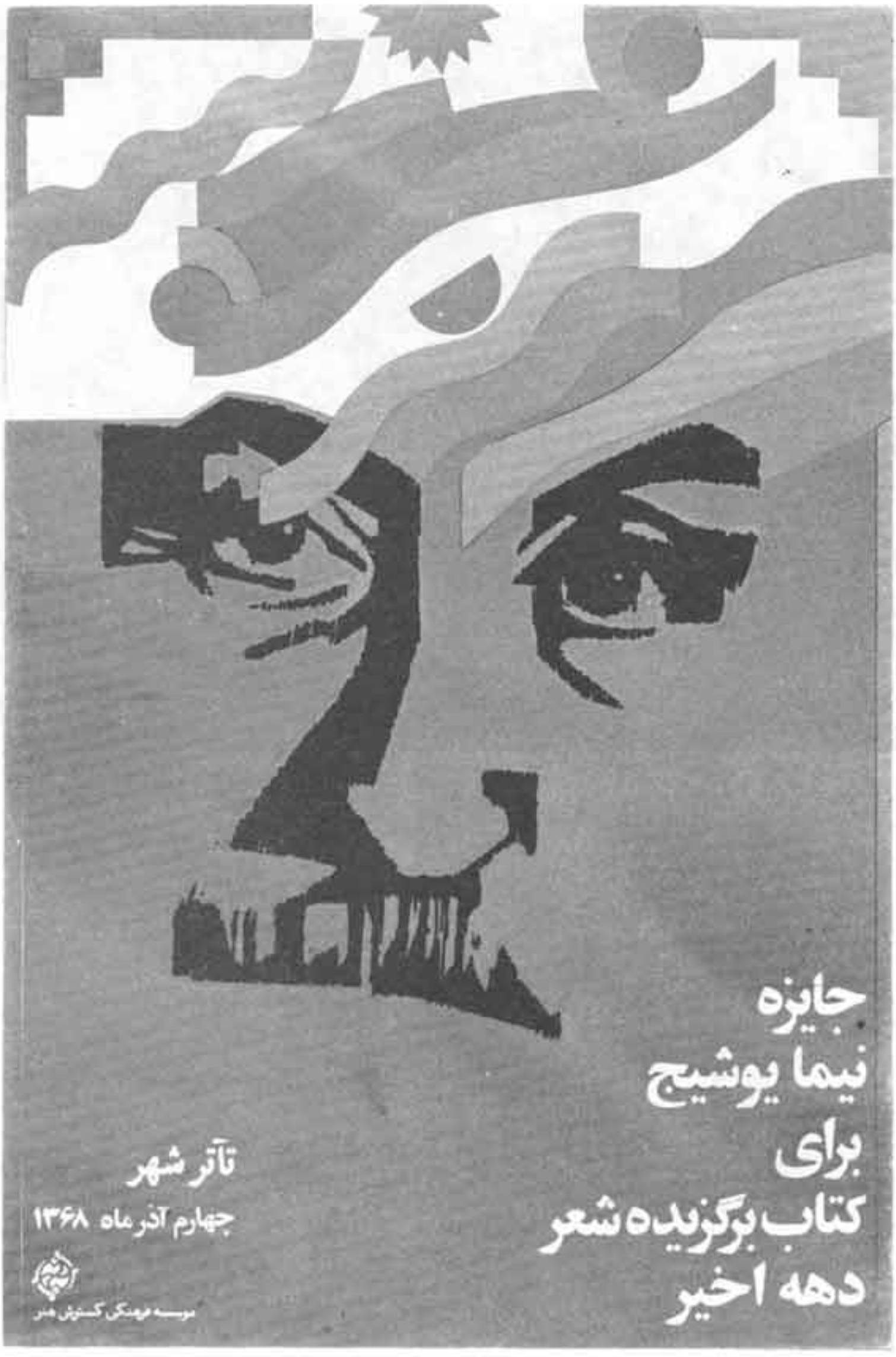
پوستر گنج و گستره ۲ ـ ۱۳۵۵

پوستر نخستین نمایشگاه هنر گرافیک آسیا ۱۳۵۷

پوستر طپش تاریخ ۱۳۵۸

پوستر برای کتاب موسیقی ایرانی (چاپ خارج) ۱۹۸۶

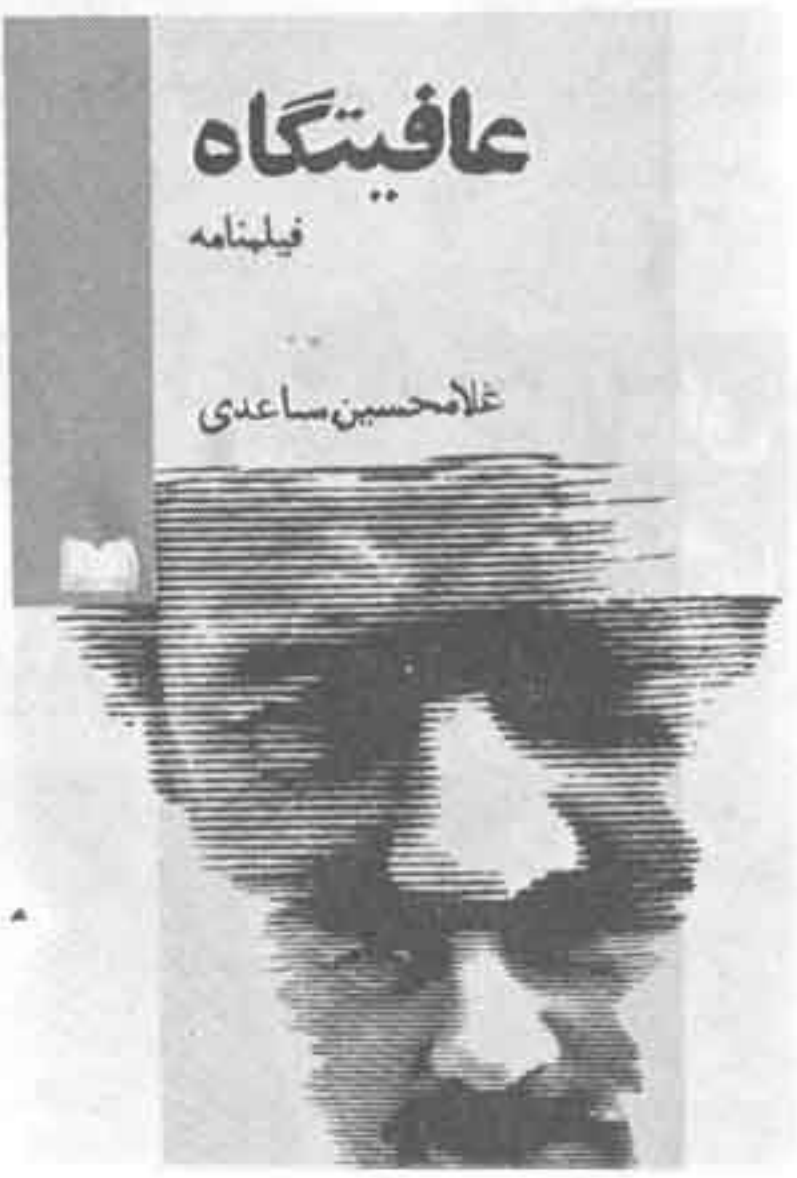
پوستر همبستگی با مردم شیلی ۱۹۸۰



پوستر مراسم بزرگداشت نیما یوشیج ۱۳۶۸

پوستر مبارزه با بیسوادی ـ اجرانشده ـ ۱۳۶۵

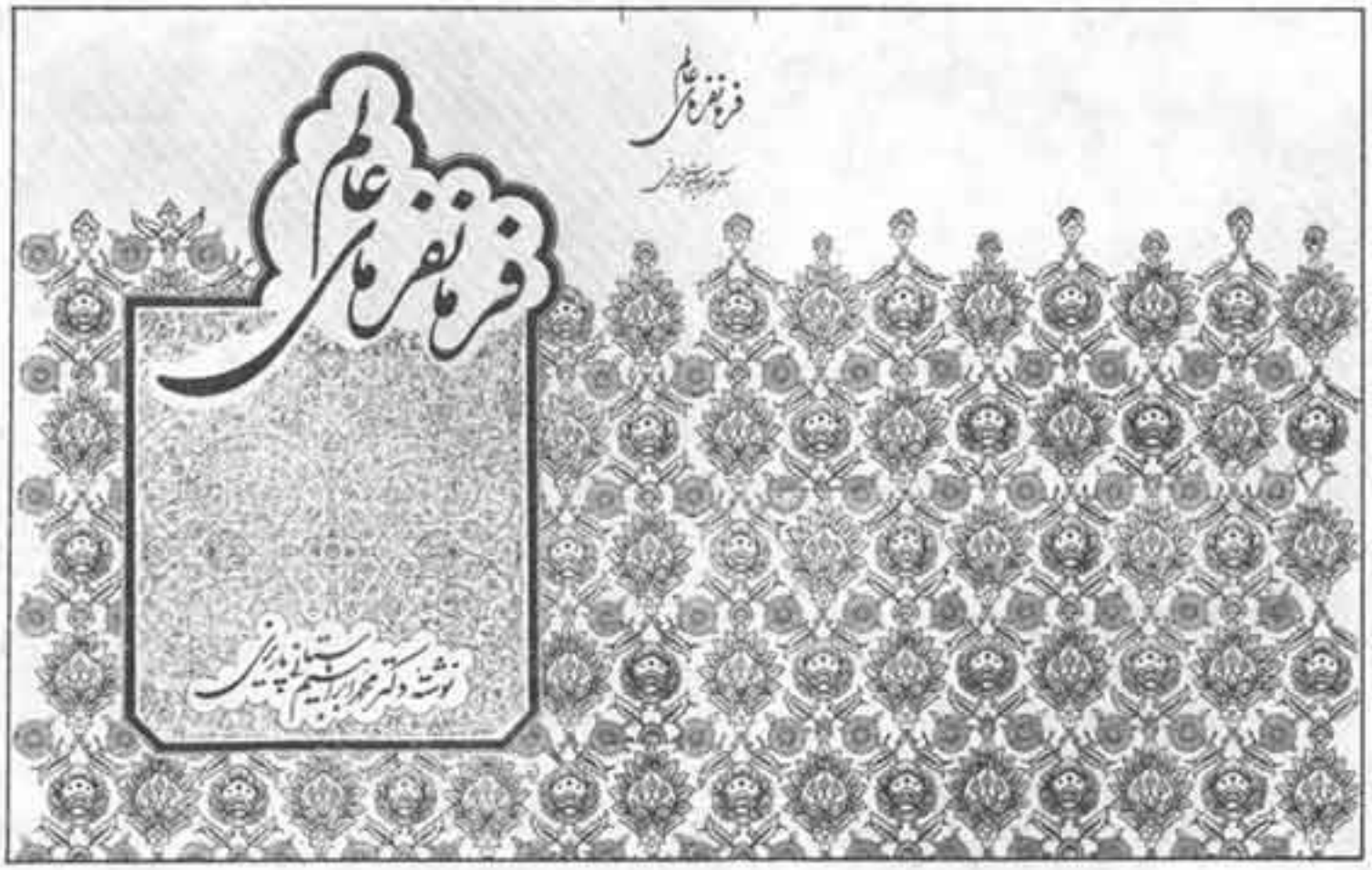
روی جلد

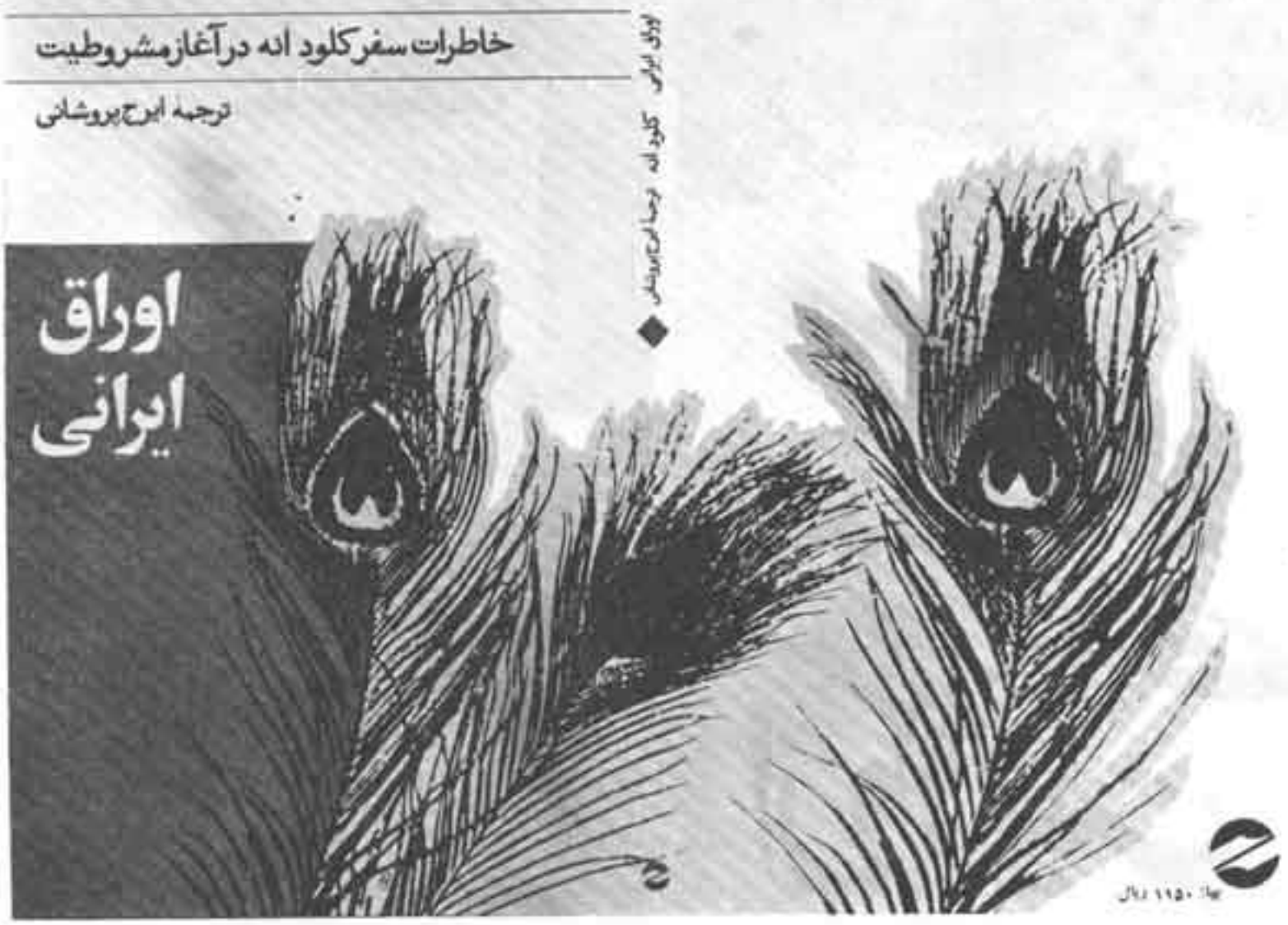


روی چند مجله کیهان هفته ۱۳۴۱

روی جلد کتاب چند کیلومتر و نیمی از واقعیت

روی جلد کتاب عافیتگاه ۱۳۶۷





روی جلد کتاب فرمانفرمای عالم ۱۳۶۴

روی جلد کتاب اوراق ایرانی ۱۳۶۸

روی جلد کتاب تالار آئینه ۱۳۶۹

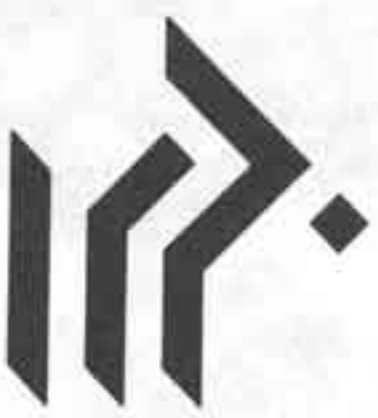
نشانه‌ی موزه‌ی «رضا عباسی»
با اجرای خوشنویسی «احصایی»

نشانه‌ی نوشته‌ی «توکیو»
با توجه به حرکت قلم خوشنویسی ژاپنی

طراحی نام «حافظ»
برای کاتالوگ خارجی

نشانه‌ی نوشته‌ی «مؤسسه استاندارد»
کلمه‌ی «ایران» که برعکس آن مخفف ISIRI می‌شود.
حرف «S» به صورت دو فلش حداکثر و حداقل

نشانهٔ نوشتهٔ «گمرک»
متشکل از حروف گ. م. ر. ک.
نمایش خط سبز و سرخ آزاد و ممنوع
که نمایشی از پرچم ایران نیز هست.



نشانه‌ی نوشته برای
«جامعه مهندسین ایران»
متشکل از حرفهای ج. م. الف

طراحی عنوان برای روزنامه
اجرای خوشنویسی «جباری»

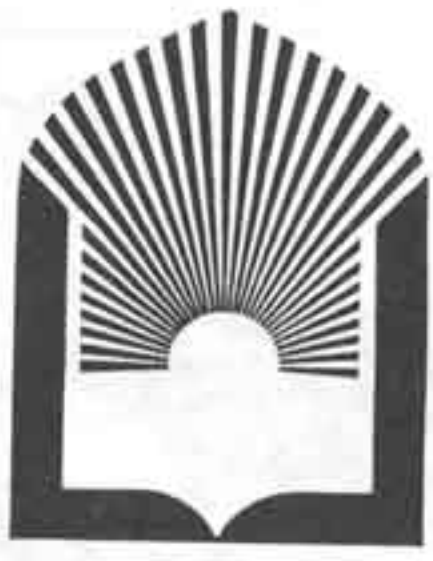
طراحی عنوان برای مجله‌ی «شریف»

طراحی عنوان برای مجله‌ی «هما»

نشانه‌ی نوشته‌ی عنوان «کلک»

نشانه‌ی نوشته‌ی نام یک فیلم

• اجرای خوشنویسی «افجه‌ای»



نشانه‌ی پیشنهادی برای
«دانشگاه فردوسی مشهد»

نشانه‌ی «مؤسسه‌ی امور سینمایی»

نشانه‌ی
«انجمن کارگردانان ایران»

نشانه‌ی «شهرداری اصفهان»
بر اساس مفهوم «اصفهان نصف جهان»

نشانه‌ی «شهرداری تهران»
بر اساس نقش یک «شمسه»
و تداعی شهری با دروازه‌های قدیمی

نشانه‌ی «کتابخانه‌ی ملی»
نمایشگر خزانه‌ای از باروری فرهنگی

نشانه‌ی بنیاد دینی و فرهنگی
«صدوق»

نشانه‌ی انتشارات «فرهنگان»
ناشر فرهنگنامه‌های ترجمه‌ای
به زبانهای گوناگون

تصویرسازی

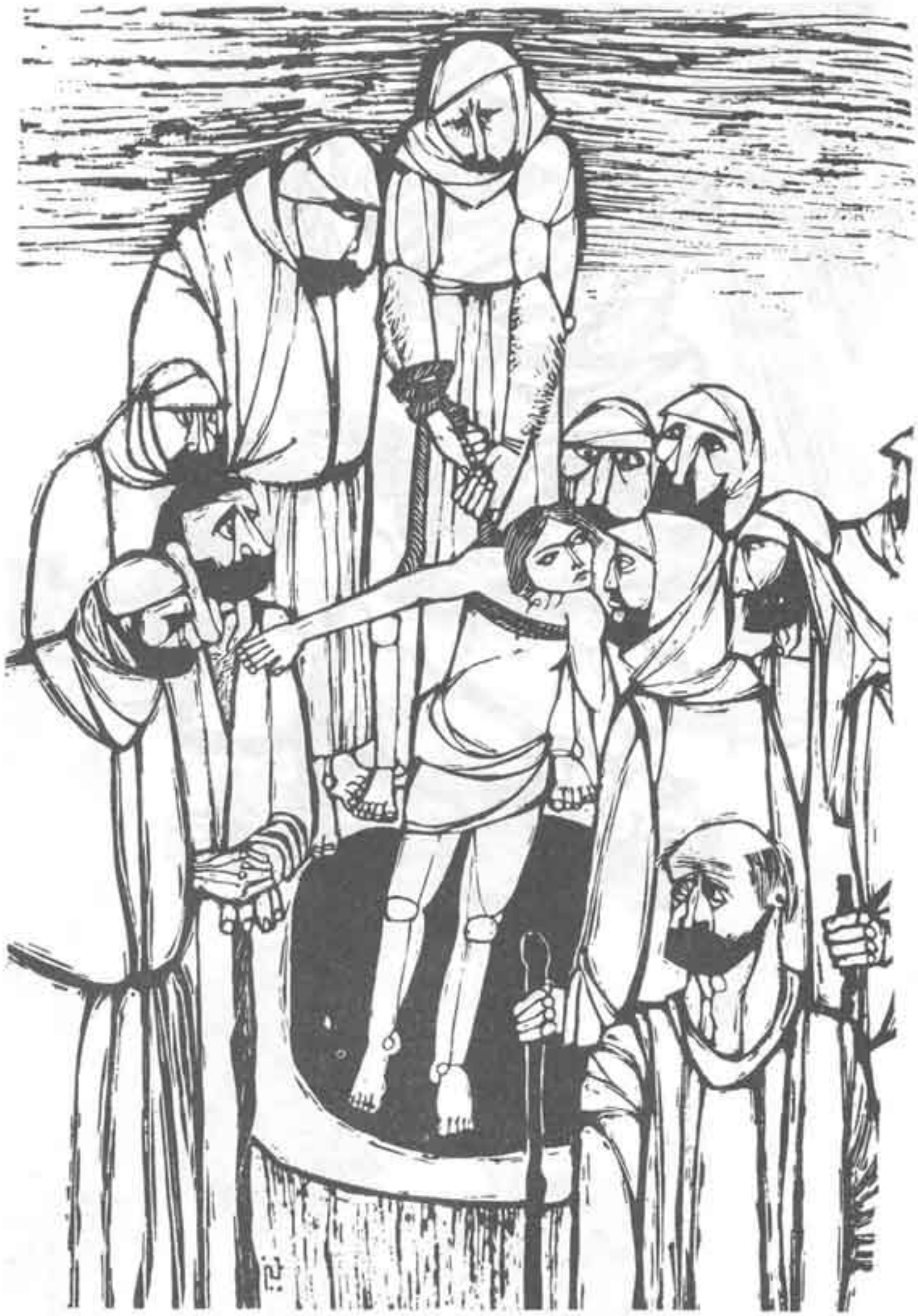
مرتضی ممیز، چند نمونه

مصور کردن شاهنامه

تصویری از کتاب داستانهای شاهنامه برای کودکان ۱۳۶۹

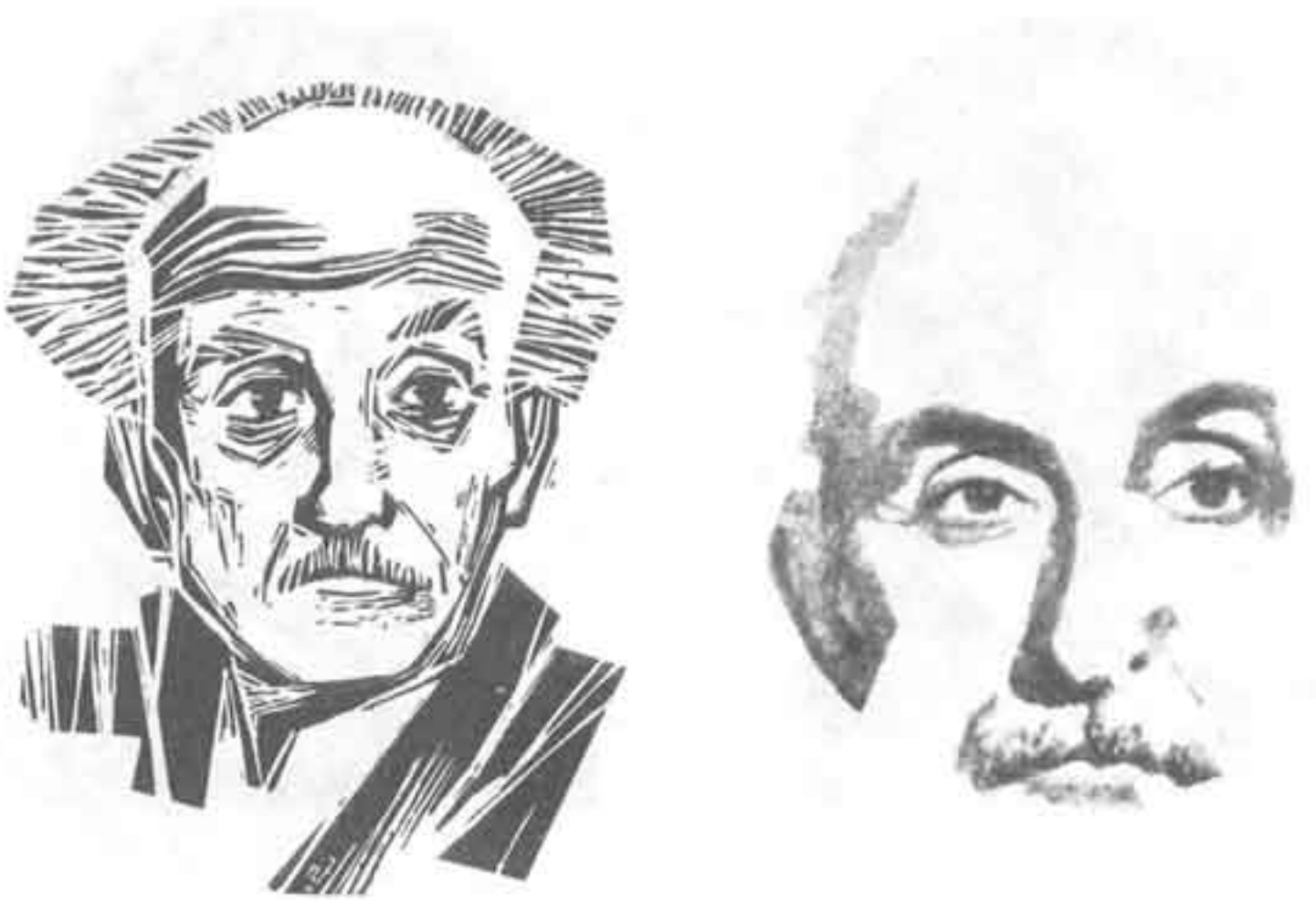
مصور کردن شاهنامه

آگاه شدن رستم از کشتن سهراب



مصور کردن داستانهای قرآن
به چاه انداختن یوسف به دست برادران

فردوسی



نیما یوشیج

میرزاده عشقی

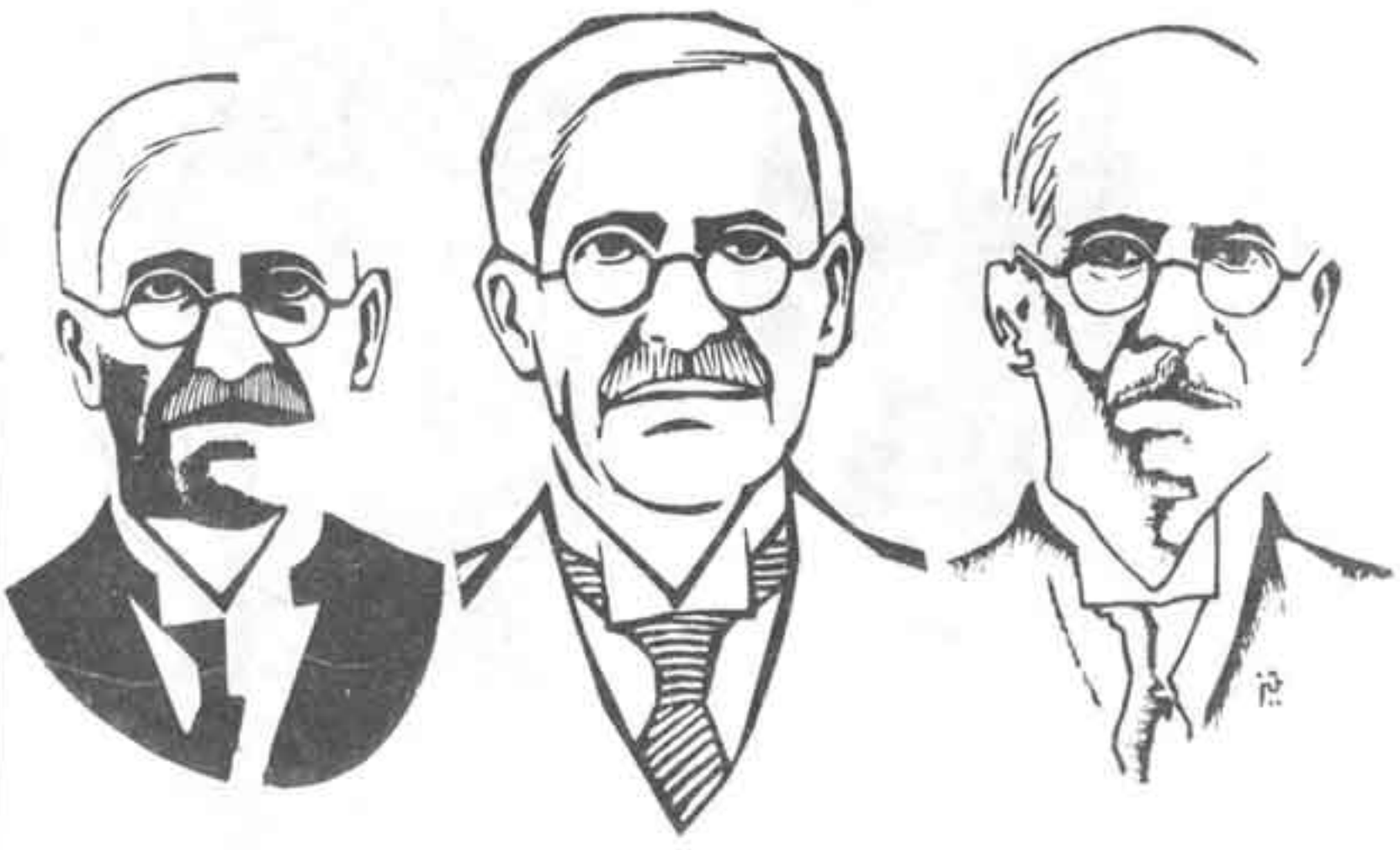
عارف قزوینی

فرخی یزدی

ابوالقاسم لاهوتی

علی‌اکبر دهخدا

ملک‌الشعرا بهار



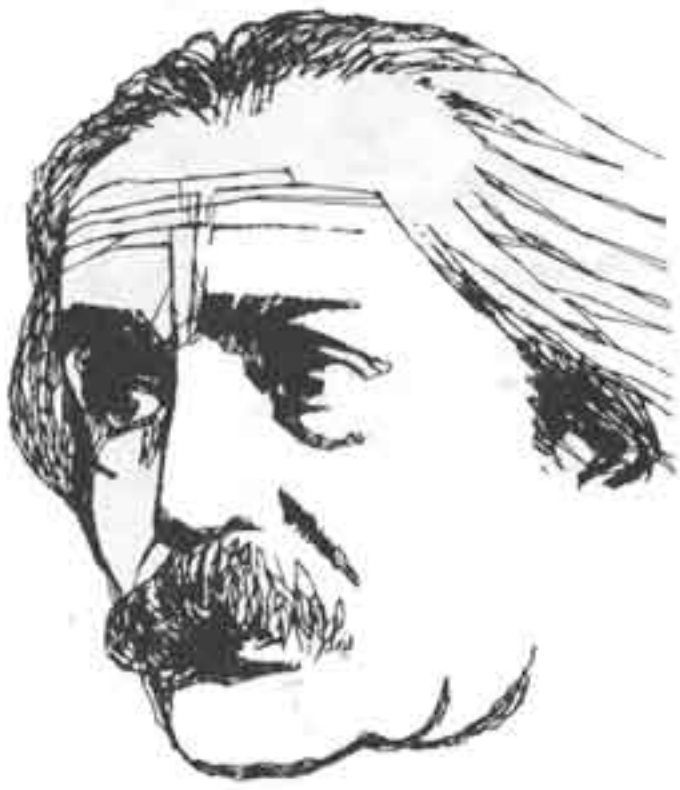
محمد قزوینی

روح‌الله خالقی

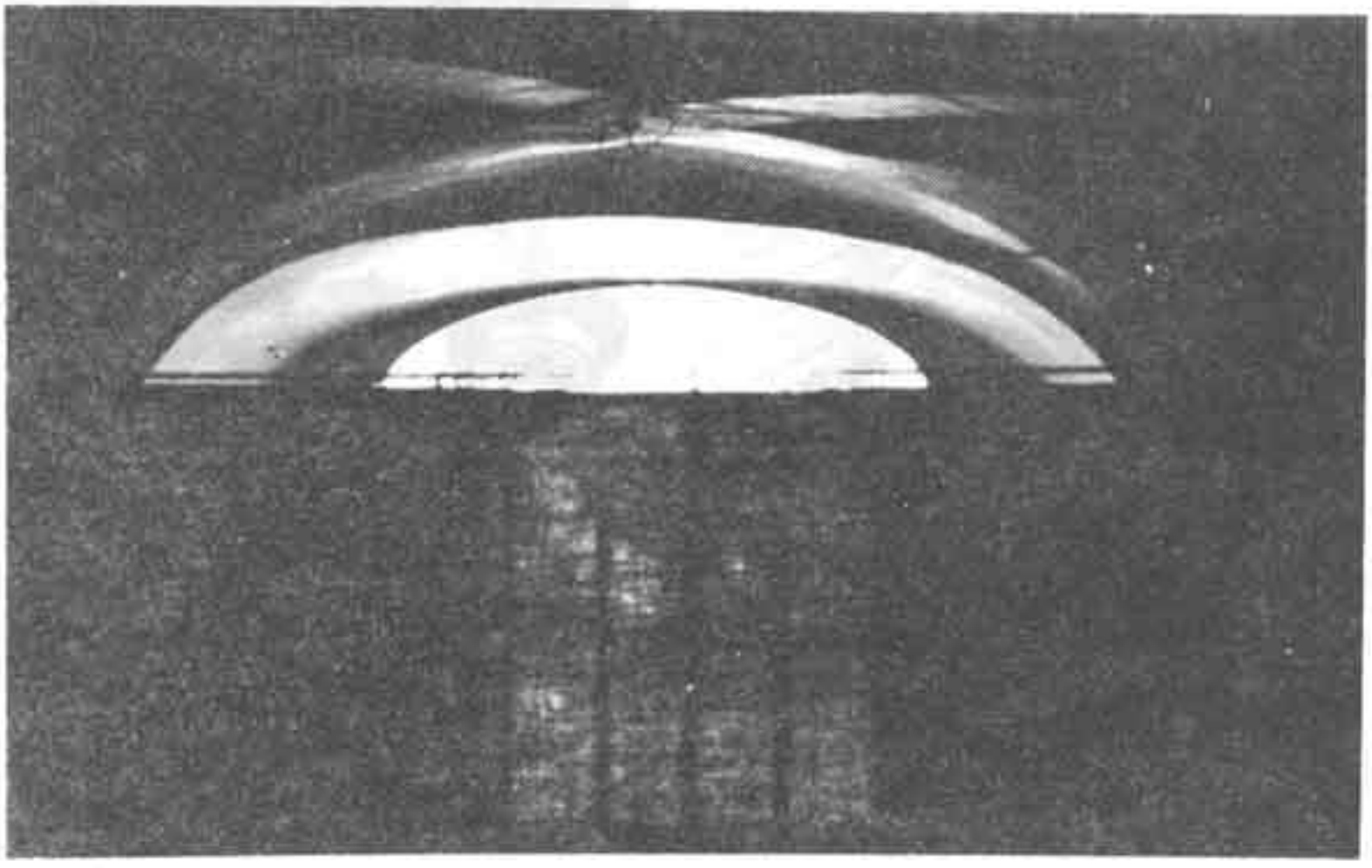
دکتر پرویز ناتل خانلری

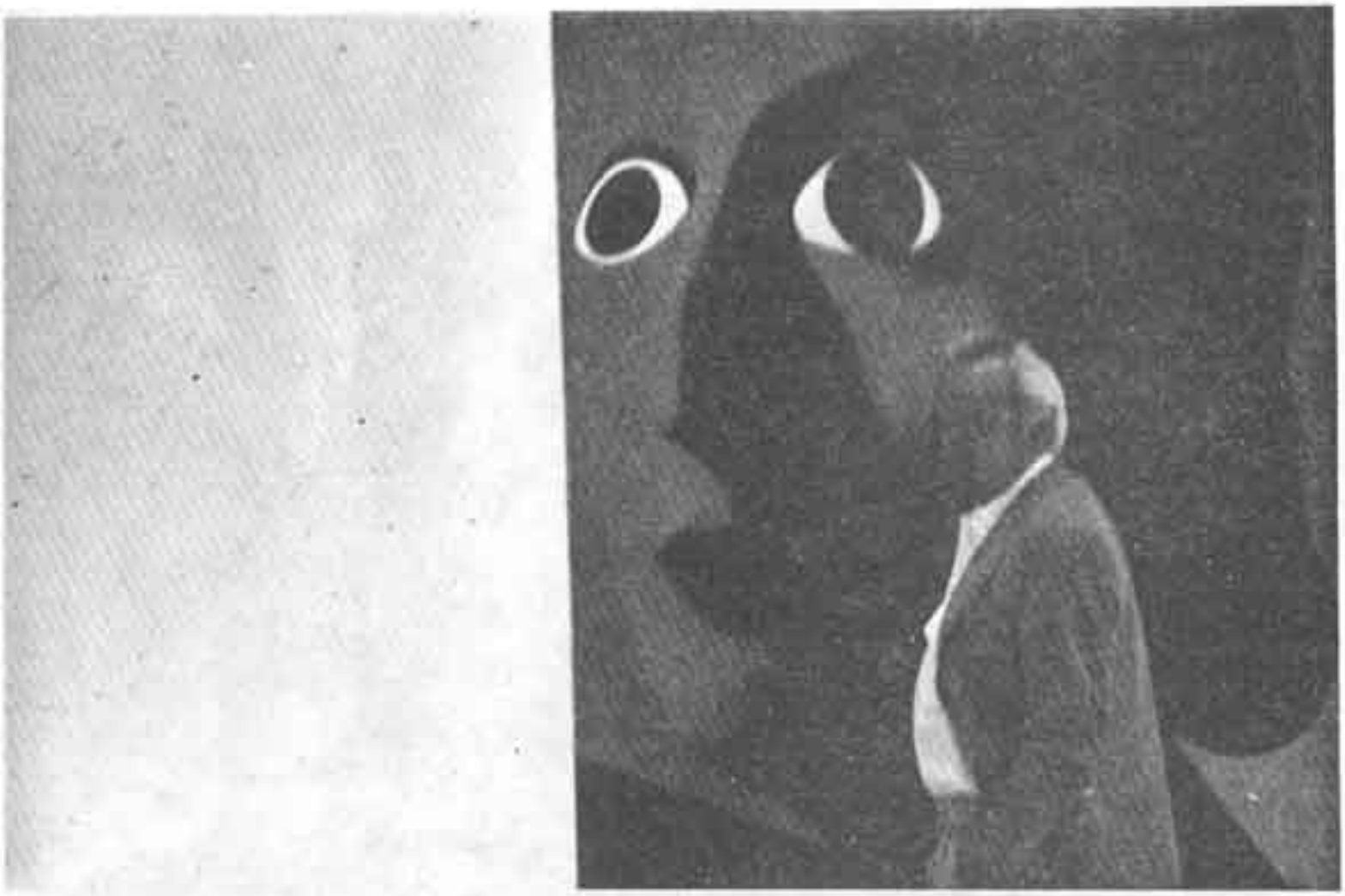
پرویز شهریاری

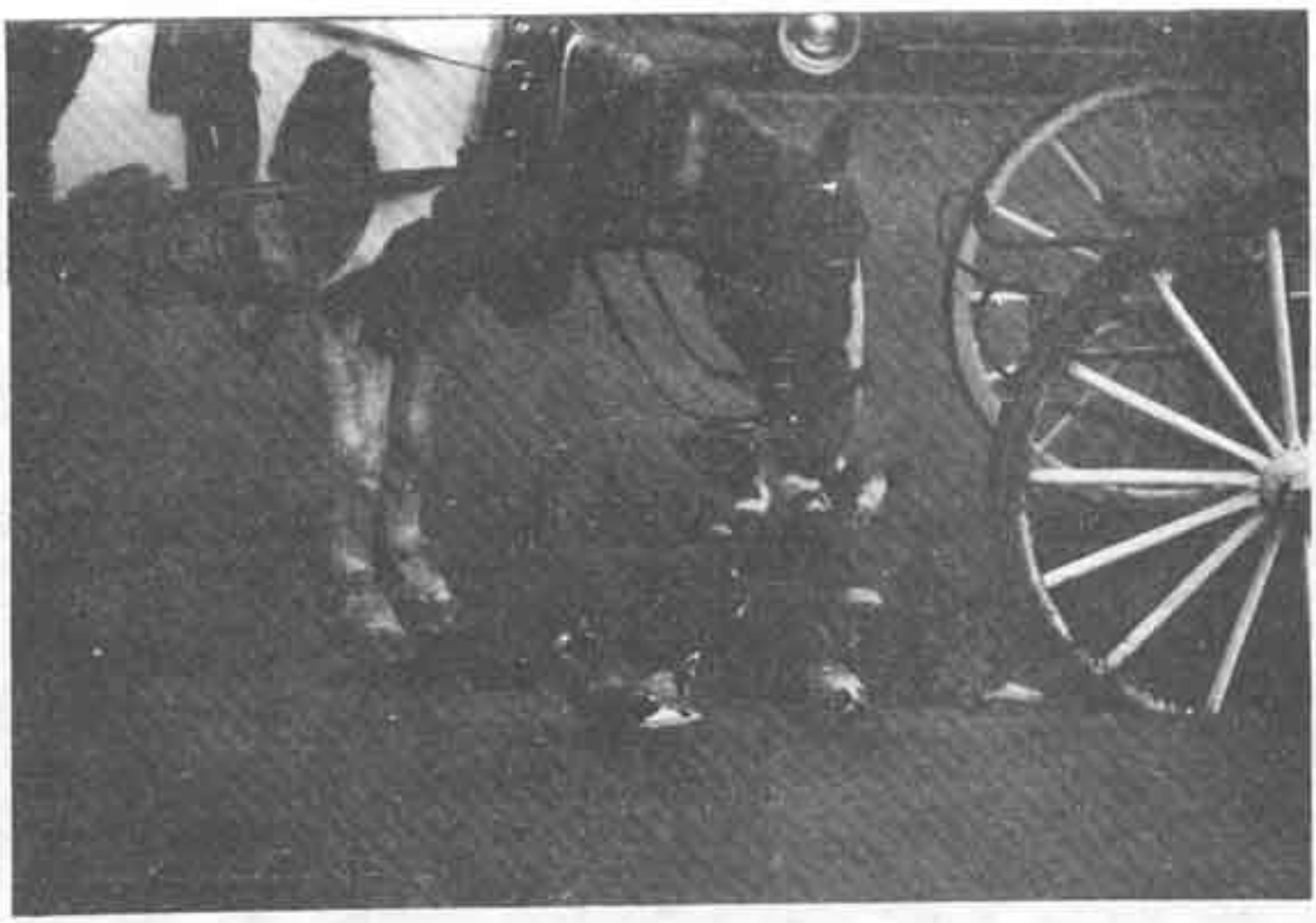
سعید نفیسی

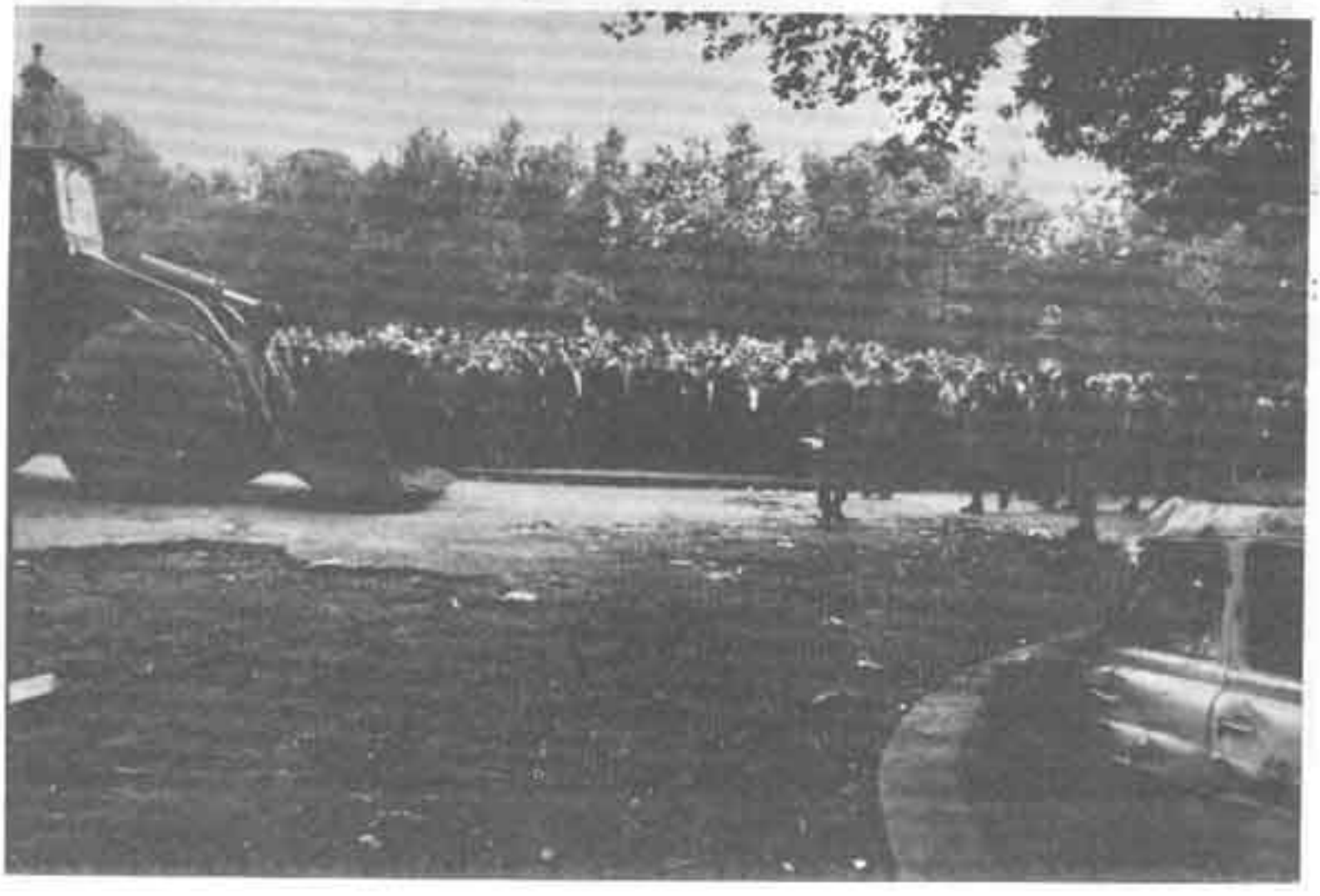


جلال آل‌احمد
مهدی اخوان ثالث
غلامحسین ساعدی
فروغ فرخزاد
اسماعیل شاهرودی

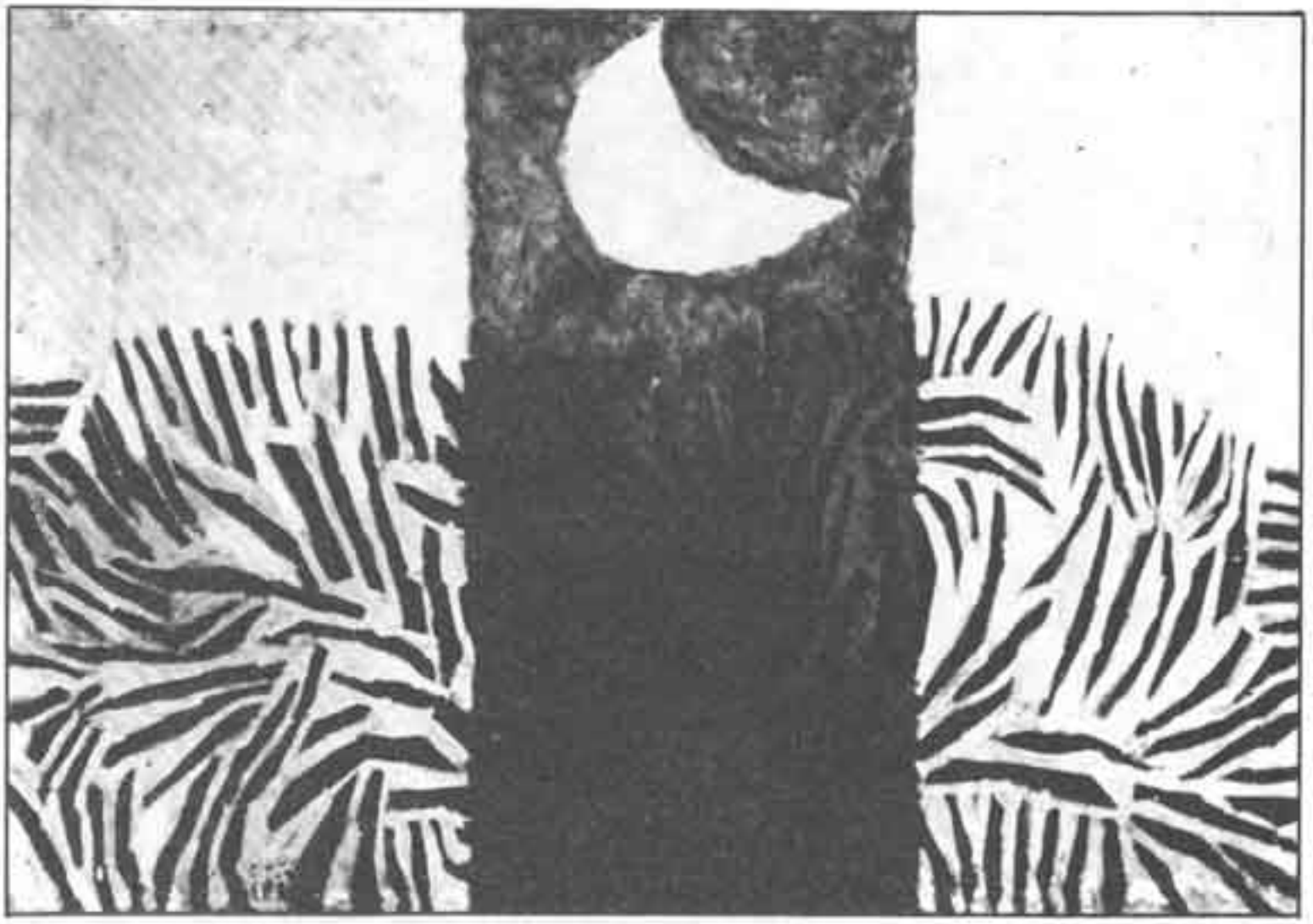


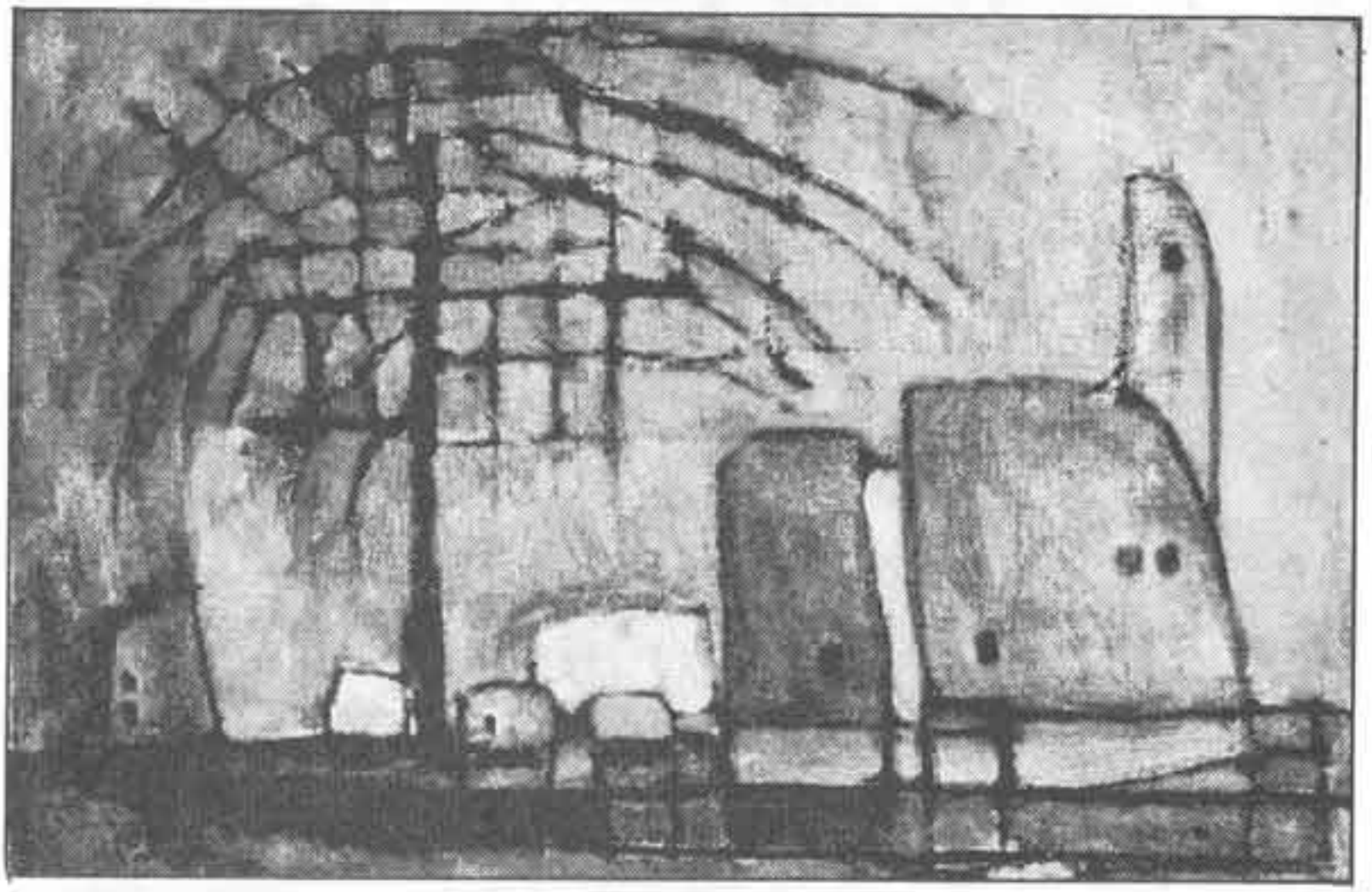






نقاشی مرتضی مهیز، چند نمونه

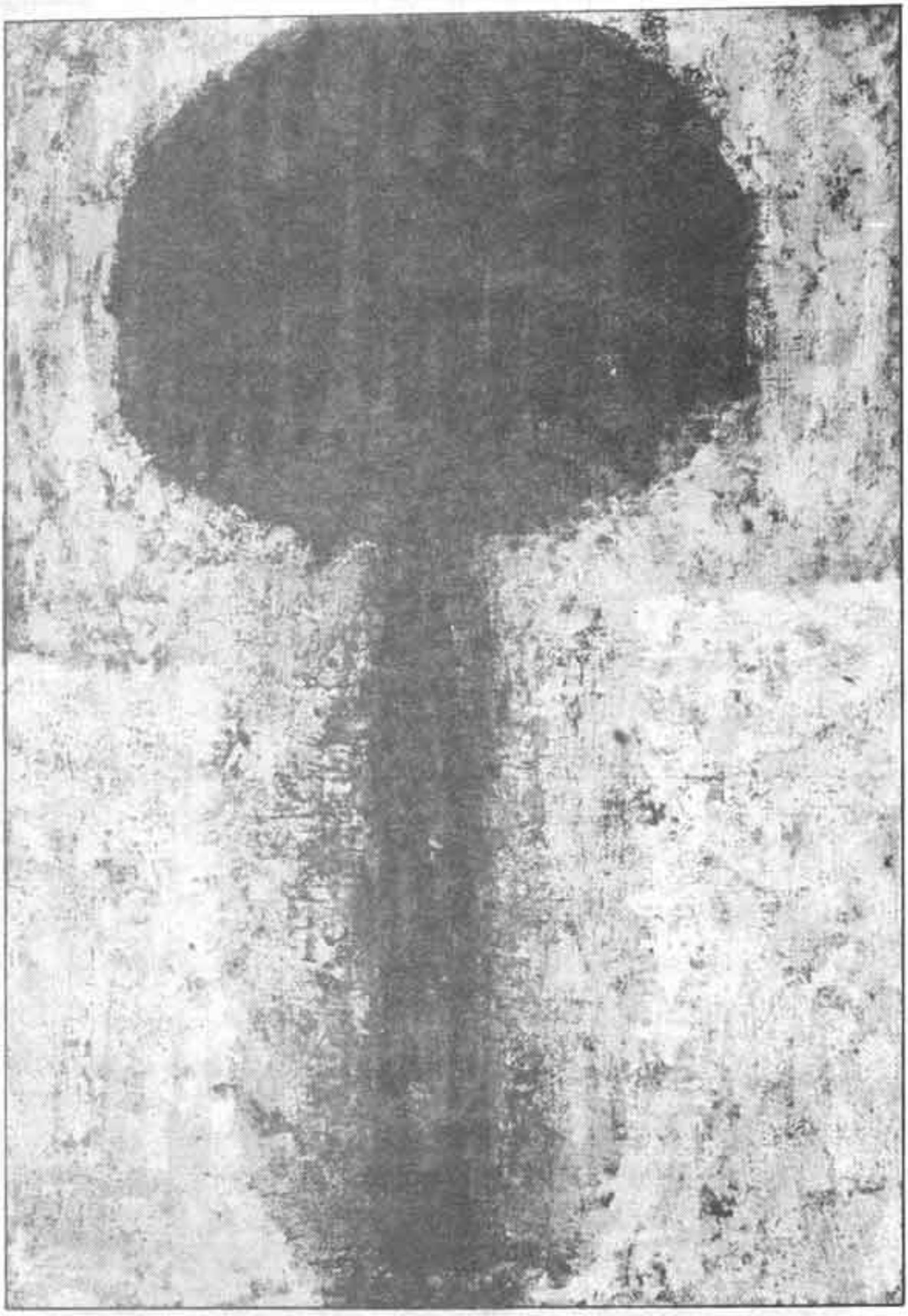




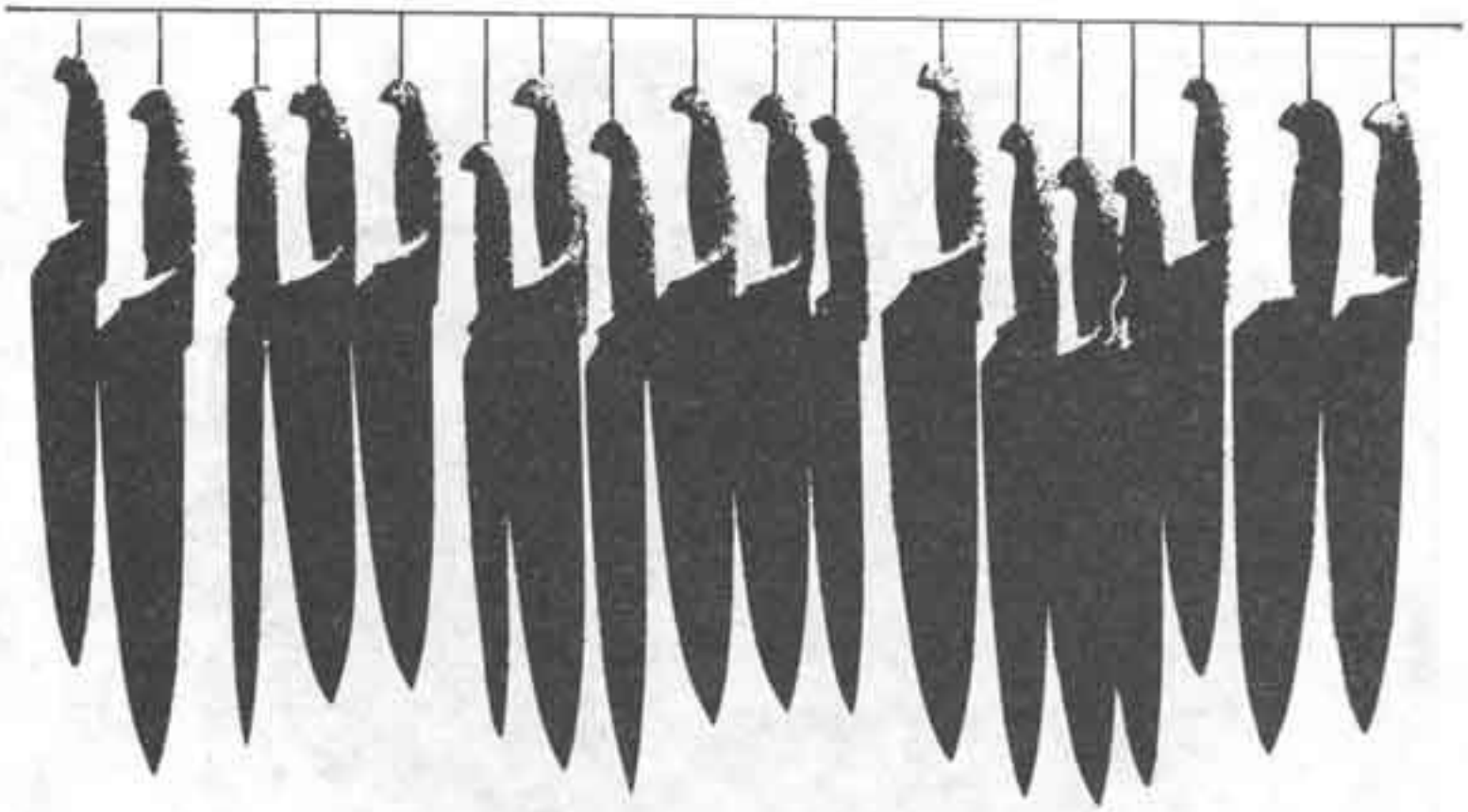
ماه و منظره ـ نقاشی ـ ۱۳۴۲

منظره ـ نقاشی ـ ۱۳۳۸

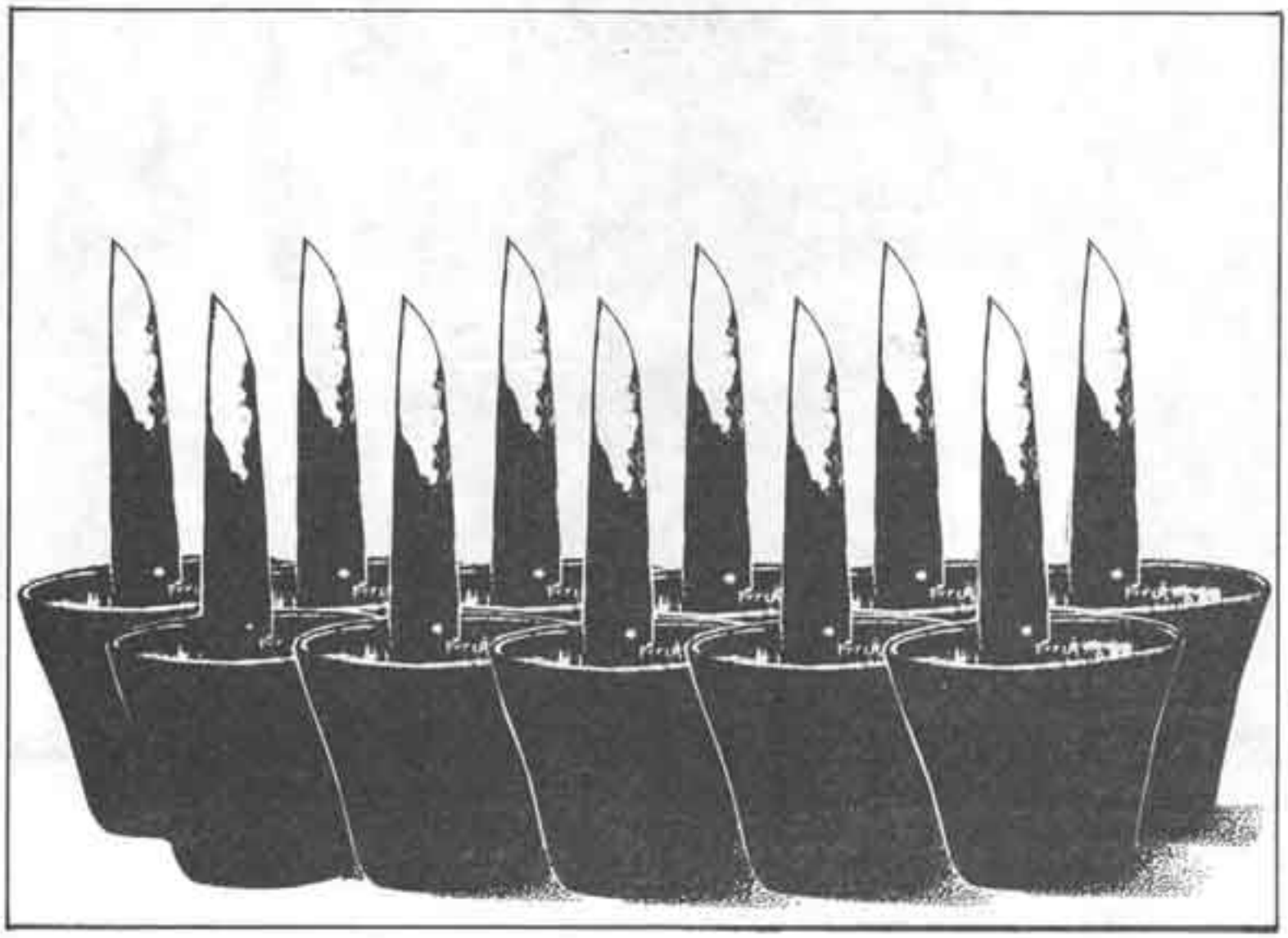
زن نشسته ــ نقاشی ــ ۱۳۴۱



درخت خورشید ـ نقاشی ـ ۱۳۴۲



چاقوها ـ اثر فضایی ـ ۱۳۵۵



یادداشتی دربارهٔ هنر گرافیک «ممیز»

ابرج افشار

علی دهباشی با هوشیاری در پی آن است که خوانندگان خود را با کسانی که وجودشان در راه ادب و فرهنگ و هنر ایران کنونی مؤثّر بوده است دمساز کند. این‌بار کسی را به خوانندگان می‌خواهد بشناساند که اکنون شناخته و شاخص است و ممیزات هنر و کمال او را همه اصحاب قلم و هنر دیده‌اند و آفرین کرده‌اند. پس از قلمهای شکسته و ناآگاه چون منی توقع آن نمی‌توان داشت که «مرتضی ممیز» را شناخت. خوانندگان تردید نکنند که یک کلمه هم نمی‌توانم در وصف هنر والای او بنویسم. مشک آنست که خود ببوید و من که عطّار نیستم چه بگویم. اما برای آن که ارادت و سپاس خود را به او عرضه داشت کنم اینک که مجالی پیش آمده است به یادش می‌آورم آشنایی ما از روزگاری آغاز شد که من به خواهش دوستم «احسان یارشاطر» هر زمان که در ایران نبود (میان سالهای ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۲)، متصدی امور «بنگاه ترجمه و نشر کتاب» می‌بودم و مرتضی ممیز در آن سالها که مثل امروز شاداب بود و سبیلش سیاه سیاه، تصویرسازی و نقش‌پردازی و طرح‌ریزی بسیاری از کتابهای آنجا را بر عهده داشت. مخصوصاً برای کتابهای کودکان و نوجوانان آن مؤسسهٔ انتشاراتی طراحی می‌کرد و کارش موجب رونق کتابهای بچه‌ها و کودکان شده بود و اسلوبی که به کار گرفته بود، ابداعی بود و تازگی داشت. در همان اوقات نخستین کتاب سلسلهٔ متون فارسی که جلد اول آن دیوان انوری بود می‌بایست منتشر می‌شد. «یارشاطر» در تهران نبود. طرحی هم برای ورقهٔ لفافهٔ این سلسله معین نکرده بود. مرحوم «عبدالله سیار» که با کفایت و دلبستگی مجری همه کارهای چاپی و اداری بود به من گفت چه کنیم. گفتم جز ممیز کسی نیست که بتواند از عهدهٔ این کار که باید رویه‌ای متین و جذاب و همیشگی باشد برآید. ممیز رفت و طرحی را آورد که دلچسب و مبتکرانه بود و پنجاه کتاب با آن طرح به چاپ

رسید. رنگی هم که برای آن انتخاب کرد (سبز یشمی) متناسب بود. نخستین کتاب (دیوان انوری) نشر شد و چون کتاب مهم بود و پرخواستار مصحح (مرحوم استاد محمدتقی مدرس رضوی) شناخته و روی جلد آن چشمگیر موجب رونق بازار کتاب شد. ماهی نگذشت که مرحوم «حسن معرفت» مدیر «انتشارات کانون معرفت» به تصور آن که می‌توان با طرح و رنگ روی جلد کتاب بد را در بازار آب کرد، کتابی را منتشر کرد که طرح روی جلدش شباهتی نزدیک به طرح روی جلد کتاب دیوان انوری داشت. اما این کجا و آن کجا. «معرفت» در نهایت بدسلیقگی رنگی سرخ برای همان طرح «اجق و جق» انتخاب کرده بود که جز فضاحت نمی‌توان کلمه‌ای برای وصف آن به کار گرفت. چندی نگذشت که «معرفت» را دیدم. به او گفتم این طرح راکی برایت درست کرده؟ گفت خودم. گفتم خودت؟ گفت بله. مگر کاری مهم است. شما بی‌دلیل جلدی صد تومان می‌دهید که برایتان طراحی کنند و خیال می‌کنید هنرمند شق‌القمر می‌کند. تلقی ناشران ما در آن روزگار ازین گونه بود.

«ممیز» آرام‌آرام در این راه گام برداشت. بی‌گمان او یکی از کسانی است که در پیشرفت طراحی روی جلد کتاب تأثیرگذار بود. چند سال پس از آن که نمایشگاه «روی جلد» در انجمن کتاب گذارده شد، برتری روی جلدهای «مرتضی ممیز» به چشم همهٔ دیدارگان مشخص بود.

از سال ۱۳۵۰ که ساختمان «کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران» آماده شد و یکی از فعالیتهای مستمر در آنجا برگزاری نمایشگاه بود طبعاً ضرورت داشت که هنرمندی در این کار دخالت داشته باشد و با نظر او نمایشگاهها به تناسب طراحی شود. «مرتضی ممیز» در همان سالها به عضویت هیأت علمی «دانشکدهٔ هنرهای زیبا» درآمده و به تدریس «گرافیک» پرداخته بود و طبعاً بهترین فرد بود که خدمات هنری و کارهای نمایشگاهی بر عهدهٔ او گذارده شود. خوشبختانه رئیس وقت دانشگاه «دکتر هوشنگ نهاوندی» این پیشنهاد را با رضا و رغبت پذیرفت و از دانشکده خواست که «ممیز» با کتابخانهٔ مرکزی همکاری داشته باشد.

«مرتضی ممیز» نه‌تنها در برگزاری نمایشگاهها و تهیهٔ جزوات مربوط به آن نمایشگاهها به کتابخانه کمک کرد بلکه آذین در و دیوار آن کتابخانه و هر جا که اثری از ذوق و هنر در آن کتابخانه دیده می‌شود همه برخاسته از چشم هنرزا و ذهن ذوق‌پرور اوست.

این یادداشت را برای آن نوشتم که دو خدمت بزرگ فرهنگی او برای کسانی که ازین جنبه کار او آگاهی ندارند در صفحات مجلهٔ کلک به یادگار بماند.

فرشید مثقالی

«مهیزو»
اعتبار گرافیک ایران

کلاس پنجم یا ششم دبیرستان بودم، در شهر اصفهان، مدرسه سعدی. مدرسه سعدی پشت عالی‌قاپو بود، مابین میدان نقش‌جهان و خیابان استانداری. دو ضلع مدرسه خیابان بود، یک ضلع عالی‌قاپو و یک ضلع زندان استانداری.

اولین دورهٔ حیات کاری من در این سالها شروع شد، به عنوان نقاش نشریه دیواری مدرسه. مثل این که نشریه ورزشی بود. چون تنها نمره بیستی که من در درسها می‌گرفتم در ورزش بود که هیچ فعالیت ورزشی هم نداشتم. احمد میرعلایی هم در این نشریه قلم می‌زد. مصفایی خط می‌نوشت، و من نقاشی‌های کوچکی با قلم فرانسه و مرکب و آبرنگ می‌کشیدم. البته یک نشریه دیگر هم به دیوار نصب می‌شد. نشریه انگلیسی که به ستون دوم ایوان ورودی کلاسها در جعبه شیشه‌ای که بچه‌ها دست نزنند، می‌چسباندند. جوانی به اسم فریدون حاج‌رسولی نقاش آن نشریه بود، و اهل ساخت و ساز دقیق. در یک شماره آگهی کوکاکولا را از یک مجله خارجی مدل قرار داده بود و بابانوئلی ساخت که هوش از سر آدم می‌رفت. به او حسودی‌ام می‌شد و می‌توانم بگویم آخرین نقاش رئالیستی بود که حسادت مرا برانگیخت.

خوب من در مجله‌ای دیواری کار می‌کردم و به طور طبیعی بیرون را نگاه می‌کردم که دیگران در این زمینه چه می‌کنند. رابطه من با پدیده‌ای به اسم گرافیک از طریق مجلات روز برقرار

شد. مجلهٔ تهران مصور و اطلاعات و اطلاعات بانوان که هر هفته جزءِ ملزومات مسلم خانه ما بود. داستانهای این مجلات مثل «رابعه» و «آفت» نقل مجالس بودند و مثل سریال‌های تلویزیونی الآن، مردم داستانها و قهرمانهای آنها را دنبال می‌کردند. و به سرنوشت کاراکترهای این داستانها مثل مردم واقعی حساسیت فراوان وجود داشت. من شروع کردم به نگاه کردن به تصویرها و نقاشی‌های این مجلات. علی مسعودی در تهران مصور و اطلاعات بانوان تصویرگری می‌کرد. زمان زمانی این‌جا و آن‌جا. خانمی به اسم لیلی در مجلات کودکان، و امضای آیدین را هم پای تصویرهایی در یکی از مجلات کودکان می‌دیدیم. دیگرانی هم بودند که متأسفانه نامشان خاطرم نیست. مسعودی سعی می‌کرد آن‌چه که می‌تواند زنان را زیباتر ترسیم کند، و دست محکمی هم داشت. در مجموع احساس یک‌نواختی از آن دوران دارم. همه کارها معصومانه شبیه هم بودند؛ تفاوت تکنیکی بود، یکی استادانه‌تر و یکی ضعیف‌تر. ولی زاویهٔ همه تقریباً یکی بود. نمی‌توانم بگویم زاویه بدی بود. ولی همه از یک زاویه به کار نگاه می‌کردند.

در وجود من از همان موقع مانع و فراری وجود داشت نسبت به آن‌چه هست (که اتفاقاً نوعی رئالیسم بود) کششی به آزاد بودن، غیر از این بودن و یک چیزی را یک‌جایی خارج از قاعده و طبیعت قرار دادن. الآن هم با این‌که توانایی و مهارت لازم را دارم، که بتوانم هر چه را که می‌خواهم ترسیم کنم، میلی به آن جهت ندارم. می‌خواستم تغییر بدهم، تغییر رنگ، تغییر شکل، که در این ماجرا از مرزی رد شوم و به خطه‌ای برسم که امان دارم. به هر تقدیر فضای من آن چه که بود، نبود.

در این مرحله با ممیز آشنا شدم. با امضای ممیز در مجله ایران آباد، نشریه شرکت نفت، فکر می‌کنم به سردبیری محمود عنایت، و تصاویر از مرتضی ممیز. من جذب نگاه و تکنیک مرتضی شدم. به تیتر مقالات نگاهی تازه داشت و از تصاویر برداشتی متفاوت. هر قضیه‌ای را به روایتی تازه مصور می‌کرد. و نکته جالب این‌که، قبل از موضوع مطرح‌شده که تصویر به آن مربوط می‌شد، مرتضی ممیز را با قدرت می‌دیدی. به انواع و اقسام شگرد می‌زد تا بتواند در هر مورد تازه تصویری تازه نسبت به آن چه خود او قبلاً کشیده بود داشته باشد. این آدمها الزاماً چشم و ابرو نداشتند. سایه‌روشن‌ها از هیچ قاعده طبیعی به جز قاعده سلیقه نقاش پیروی نمی‌کردند. حدود بدن یا صورت یا خانه و یا حیوان می‌توانست مشخص باشد، یا نه. خط و رنگ‌های خاکستری یا سیاه و سفید عامل اصلی بیان داستان بودند. نه اشکال آدمها و حالات صورت و بدن آنها که حسی را بیان کند. جای حروف در تیترها با ترکیب‌بندی جدیدی معین می‌شد. و گرافیک از حالت بیان از طریق حس‌های کاراکترها به سمبل‌ها نزدیک شده بود. و این شکستن رسوم تصویرگران آن

عصر برای من بسیار تازه و جذاب بود. آن‌قدر جذاب که تعدادی از کارهای ممیز را عیناً کپی کردم؛ برای مصور کردن چند شعر یکی از شاعران مدرسه. برای من کپی کردن یعنی این‌که کسی را می‌بینی که راهی رفته برای رسیدن به آن جایی که تو تصور می‌کنی منزلگاه توست، و حس می‌کنی شاید این مسیری است که تو هم می‌توانی طی کنی. و سعی در تقلید راه او داری. حالا یا همیشه گیر راه دیگران می‌افتم و یا در این میانه، راه خودم را پیدا می‌کنم.

در این سالها بی‌ینال نقاشی تهران برقرار شده بود، و کلی از نقاشها تجربه‌های تازه در میدان نقاشی می‌کردند. اصلاً در همه چیز سالها بود تکاپو شروع شده بود. در اغلب زمینه‌ها از هنر گرفته تا تجارت و روابط آدمها، زاویه‌های تازه برای نگاه کردن تجربه می‌شد.

مرتضی ممیز اولین گرافیستی بود که در مصور کردن مجلات و کتابها و تنظیم آنها (که بدون سابقه بود)، نگاه و زاویه نگاه کردن متعددی را تجربه کرد. در مجله ایران‌آباد، کتاب هفته، روی جلد کتابها، چندتایی آگهی روزنامه، و پوسترهای متعدد. ارزش واقعی ممیز در گسترده کردن میدان گرافیک ایران بود؛ در شکستن محدودیت و تنگی دید زمینه‌های مختلف گرافیک آن دوران که برای من بسیار ارزشمند بود و محرک و نیرودهنده در سپردن راهی شد که هنوز در آنم.

ارزش دیدن امکانات بی‌پایان نگاه کردن، آن است که من می‌فهمم لزوماً نباید با آن زاویه و یا این دید تثبیت شده و یا موجود اکتفا کنم. این جرئت و امکان در من زائیده می‌شود که با تجربه شاید زاویه خودم را پیدا کنم. زاویه‌ای که تنها متعلق به من است. و اصلاً خود من است. تجربه امکانات به نظر من یکی از شروط لازم پیدا کردن خود است. و چنان‌چه من زاویه خودم را پیدا کنم، زاویه‌ای ابدی برای همه پیدا کرده‌ام. زاویه هر کس در صورت پیدا شدن، نو، انقلابی، واقعی و همیشگی است.

دبیرستان را تمام کردم در رشته ریاضی با معدل ۱۳/۴۱ کمی بالاتر از مرز قبولی. سه ماهی آمدم تهران برای کلاس‌های کنکوری که می‌دانستم موجب هیچ پیشرفتی در دانش من برای قبولی در دانشگاه نخواهند بود. در کنکورهای متعدد نام‌نویسی کردم. (کنکور با الآن متفاوت بود). اول دانشکده فنی بعد دانشکده معماری، بعد پلی‌تکنیک و حسابداری. یکی از بچه‌هایی که با من برای کنکور به تهران آمده بود، الکی در دانشکده مجسمه‌سازی اسم نوشت. غریزتاً حس کردم که این راه ممکن است به یک قبولی در یک دانشکده ختم شود. برای کنکور در دانشکده هنرهای زیبا اسم نوشتم. کنکورها شروع شدند. (هر دانشکده جداگانه برای خود کنکور داشت) یکی پس از دیگری. در همان نیم ساعت اول شروع کنکور می‌فهمیدم که مرد میدان نیستم و جلسه را سریع

ترک می‌کردم، تا از فرصت در تهران بودن استفاده کنم، سینمایی بروم و ساندویچی بخورم. کنکور نقاشی فقط نقاشی بود از روی مجسمه هرکول. با این‌که برای اولین‌بار بود با ذغال روی کاغذ بزرگ کار می‌کردم، ولی اتفاقاً کار بد نشد، شباهت زیادی به مجسمه پیدا کرد و سایه‌روشن‌ها هم نسبتاً خوب بودند.

به اصفهان برگشتم. هر شب لیست قبول‌شدگان دانشکده‌ها در روزنامه می‌آمد. مادرم زودتر از همیشه روزنامه می‌خرید و انگشتان بود که اسم‌ها را ستون به ستون و صفحه به صفحه رج می‌زدند برای پیدا کردن اسم و فامیلی آشنا. و من با این‌که هیجان نشان مـی‌دادم، در درون می‌دانستم که امیدی به اسم من نخواهد بود. نفر پنجاه و دوم شدم در میان ۹۰۰ شرکت‌کننده کنکور رشتهٔ نقاشی دانشکده هنرهای زیبا. هنوز هم احساس خوبی بهم دست می‌دهد وقتی یاد قبولی دانشکده می‌افتم. چون امکان رفتم بهم می‌داد. رفتن از این جا به جایی که این جا نبود، مبهم ولی باز بود.

در دانشکده اسم دونفری که در مجلات پای تصویرها دیده بودم را پای تابلوها می‌دیدم. ممیز و آیدین و هیجان زیادی داشت برای من که در کنار کسانی قرار گرفته‌ام که مدل ذهنی کارم بودند. تا مدتها نمی‌دانستم کی آیدین است و کی ممیز، حتی چند مدتی خیال می‌کردم نامی آیدین است. کارهای خوب دیده می‌شد. هر کس در یک رشته بهتر و قوی‌تر کار می‌کرد. در آن دوران دانشکده نقاشی تحت سلطه کامل حیدریان بود. حمیدی و جوادی‌پور و یک مـادام فرانسوی که متأسفانه اسم او را فراموش کرده‌ام، در مقیاس کوچکی به بچه‌ها کمک می‌کردند. ولی روش کلی مدرسه کاملاً کلاسیک و نمره‌های خوب اغلب به کلاسیک‌کاران تعلق می‌گرفت؛ گواین‌که بعدتر تغییراتی در مدرسه اتفاق افتاد و میدان بیشتری به حمیدی و جوادی‌پور داده شد که مدرن‌تر کار می‌کردند. دانشکده رشتهٔ گرافیک نداشت؛ فقط نقاشی. و در طول سال برنامه‌ای بود به نام دکور که در واقع به کارهای تزیینی می‌پرداخت. طرح پوستر یا سکه و یا صحنه تئاتر در این دسته‌بندی جای داشت. و معلمان آن معماران بودند. فارغ‌التحصیلان دانشکده نقاشی اگر از طبقه نسوان بودند که اغلب جذب زندگی خانوادگی می‌شدند و ذکور و دیگر نسوان فارغ‌التحصیل بیشتر معلم نقاشی می‌شدند، یا اصلاً دست از این کار می‌کشیدند و به حرفه‌های دیگری مشغول می‌شدند. دسته کوچکی هم در سازمانهای تبلیغاتی شروع به کار می‌کردند. آتلیه‌ای هم بود به نام آتلیه پارس که اغلب بچه‌های رشتهٔ گرافیک از آن‌جا شروع می‌کردند. اول زینک‌تراشی و بعدها ارتقاءِ به درجه مصور کردن جلد کتاب و دیگر امور گرافیک. کتابخانهٔ دانشکده تنها منبع دسترسی به جریانات خارج از ولایت بود. ولی در مجموع، منافذ بسته بودند و به طور خلاصه یکدستی و عدم تنوع و سکون در شاخه‌های مختصر گرافیک برقرار بود. در این دوران با ممیز از نزدیک آشنا

شدم. شانس و تصادف بود که او از یکی از جلد کتابهایی که من ساختم خوشش آمد، و ترتیب کار کردن مرا در آژانس تبلیغاتی‌ای که خود او در آن کار می‌کرد و دفتری در آن جا داشت، داد. مرتضی در آن زمان طراحی و تنظیم یک‌سری آگهی برای معرفی نوشابه‌ای به اسم سون‌آپ را به عهده داشت. شاید تا آن روز کسی در ایران به این مدرنی آگهی تبلیغاتی نساخته بود. بنا بود کالا در طی چند روز یا چند هفته به بازار معرفی شود. مرتضی بطری سون‌آپ را در روزنامه پیچیده و سپس عکاسی کرده بود. بطری در روز اول دیده نمی‌شد و در روزهای بعد کم‌کم تکه‌هایی از روزنامه را جدا می‌کرد تا بالاخره بطری سون‌آپ کامل در آگهی آخر مشاهده می‌شد. برای اولین‌بار مرتضی عکس‌های بدون ترام و سیاه و سفید و کنتراست چاپ کرد و این سیاهی و سفیدی مطلق، قدرت و انرژی زیادی به آگهی می‌داد و در ضمن نوع عکس‌ها، این نوشابه را از نوشابه‌های قبلی جدا معرفی می‌کرد. فکر آگهی خوب بود و تکنیک ارائه بسیار مدرن. در همین دوره به مصور کردن کتاب قصص قرآن که یکی از زیباترین نمونه‌های تصویرگری کتابهای کودکان در ایران است، پرداخت، و بعد از آن عازم فرانسه شد.

مرتضی ممیز گرافیک ایران را از متن و زیر داستانهای مجله‌ها بیرون آورد و ارزش و اعتباری تازه و جدا به آن داد. گرافیک ایران دارای من شد. نقش و اهمیت گرافیست را در تنظیم آگهی و مجله و کتاب ثابت کرد. تاریخِ کاری ممیز تاریخ گرافیک مدرن ایران است. ممیز جزءِ اولین کسانی بود که از جا بلند شد و خود را در معرض وزش نسیمی قرار داد که از آن سوی جهان هنر به این طرف جریان داشت، و حاصل آن، مرتبهٔ والایی است که هنر گرافیک ایران به آن دست یافته است.

حکایت آشنایی من ...

احمدرضا احمدی

زمانه را افسوس ندارم که بر من و نسل من گذشت. دریا و باد را، خشکی و آب را آشکارا دیدم که چه گزاف ما را بر جای نهاد که گذشته را بنگریم. افسانه‌ی هر نسل شاید و بی‌گمان مبارک است بر نسلی که تسلیم سالهای عمر خویش است. گمان دارم که افسانه‌ی نسل ما آیینی است شنیدنی فقط برای ما و بس. پس این گفتار را کاهش روح ما بدانید که زمانه بر رخسار ما صاعقه‌ی ایام را ریخته است و امسال هم چون همه‌ی سالهای عمر از خواب صبحگاهی برخاسته‌ایم و امسال را هم گریزی نیست که جسم و جان را در دفتر روزانه‌ی عمر حکایت کنیم. حکایت آشنایی من با «مرتضی ممیز» در یکُ زمستان در سال ۱۳۴۱ بود ــ سی سال گذشت ــ در آن زمستان با «فریدون رهنما» از سرما به کافه‌ای پناه برده بودیم که یک بخاری بزرگ در کنار دیوار داشت. کافه در ابتدای خیابان «لاله‌زارنو» بود و نام کافه «نور» بود. «رهنما» را ماخولیای همیشگی همراه بود که آتش را به جان «دیگران» رها کند. این «دیگران» همیشه جوان بودند. ما جوان بودیم من و «مرتضی ممیز». ما را بالها برای پرواز هوشیار بود. «فریدون رهنما» را نیت آن بود که گروهی را برای «نمایش» آماده کند. نام‌های دیگری هم بودند: ایرج گرگین ــ بهرام صادقی ــ غلامرضا لبخندی «رامین فرزاد». نه «رهنما» را توان ادامه بود و نه ما راکه زندگی آشکارا مهلت تفنن نمی‌داد. پایان کار سبب دوستی من با «مرتضی ممیز» و «بهرام صادقی» شد و این پایان را نیکویی و عید بود. در آن کافه‌ی مه‌آلود شبی برفی بود. از پشت شیشه‌ها عبور عابران در برف ما را به ویرانی می‌کشید. «مرتضی ممیز» بامدادهای شمعی عبور عابران را در برف و مشتریان کافه را به روی کاغذ می‌آورد. طرح‌ها در مهارت و صلابت دستان «ممیز» گم می‌شد. در آن آشفته‌باران و برف در

کافه‌ی مه‌آلود چنان صورتی از مردی را به گزاف طراحی کرده بود که یاد دارم مرد به کنار میز ما آمد به کنار «ممیز» آمد و از او نشانی خواست. سی سال گذشت از آن شب که برف بود و باران بود و جوانی ما در مه و باران طی می‌شد. آن شب دو گیتی سهم ما بود. «ممیز» از تبار گیاهانی بود که پیروزی بر روز و شب را راز می‌دانست. در همه‌ی عمرش از جاده‌های ناهموار و مه‌آلود عبور کرد. همیشه در طلب بود. در دست‌ها رازی بود که باید نان شود، و گاهی دورتر از نان روزانه این راز پیغامی برای عاشقان این آب و خاک بود. راز همه‌ی ایام این خاک رخ و جمال عاشقانی چون «مرتضی ممیز» بوده است که فروتنی و شکیبایی در خاک و خاشاک، در باد و باران، در روز و شب طولانی‌اش «که گاهی ابدی می‌شود» بادستان با سخاوت دانه و بذر پاشیده‌اند و آفتاب را به هر کوی و برزن پاشیده‌اند. گاهی در لحظاتی این آفتاب فقط شعله‌ی شمعی بوده است که «عاشقان» در کنارش گریسته‌اند. چهره‌ی این «عاشقان» چهره‌ای مخفی و گذرا است. گاهی چهره‌ای محو و فرّار در «ادب کهن» ماست. گاهی از شعر رها می‌شود در نثر خانه می‌گیرد، زمانی در «فرش» ما گواهی به گُل گیاه و سرور می‌دهد و یا چهره‌ای از عاشقان است که در «مینیاتور» ما در انتهای دره‌ای در کنار یک سرو با تعجب و بی‌گناهی تاریخ ما را نظاره می‌کند.

من همیشه «مرتضی ممیز» را در میان آتش و دودی دیده‌ام که در تلاش وصالی برای سوار شدن بر کشتی‌ای است که کشتی بسوی کویر می‌رود. همیشه او مسافری است که از میان بهار و زمستان آمده است می‌خواهد از آشیان بیرون آید سوار بر کشتی، خوابگرد و مضطرب کویر را به تنهایی تماشا کند.

همیشه از تنهایی بیرون آمده است اما دهش دارد و بخشایش دارد ساعت‌های آهک‌شده در کویر شرح قطره آبی است که او دیده است و در خواب کویر آن قطره را ننوشیده است او در بیداری این قطره آب را به ما تعارف می‌کند. دیگر برای من شگفت نیست که چرا می‌خواهم قلبم را با کسانی تقسیم کنم که این امکان شگفت راکه نامش «وطن» است در میان دود و باد و آتش بر چشم نهادند و حفظ کردند. این حافظان می‌توانند، نقاش فرش، خطاط کتیبه‌های مساجد ما و یا آن نوجوانی باشد که به مصاف دشمن عراقی روی مین شکفته شد و گل داد. شگفت نیست که حتی نامشان را نمی‌دانیم. فقط می‌دانیم او را در خرمشهر نیافتند، شاید چهره‌اش را در روی قلمدان‌های تاریخ گذشته‌مان بیابیم که هنوز بر لب لبخند دارد.

مرا همه‌ی سال‌ها یاد است که «مرتضی ممیز» می‌خواست رود باشد و جاری باشد. از سنگ‌ها عبور کند، از کنار درختان به مزرعه برسد و صداکند. او هر چه راکه از این خاک است از بیداری به خواب برده است و از خواب به بیداری رهاکرده است. دیدم روزی او راکه می‌خواستیم از زندگی «مهدی خالدی» آهنگساز و نوازنده‌ی برجسته‌ی موسیقی وطن‌مان طرحی بسازیم. زبان یافت در همه‌ی جمعه‌هایی که با «فریدون ناصری» عزیزم به دیدار «مهدی خالدی» می‌رفتیم. او آماده بود. و آمده بود که «خالدی» را ارج نهد و کلاه از سر بردارد و به «پیرمرد» ادای احترام کند. می‌خواست بگوید: رود بزرگ جاری است، از سنگ‌ها عبور می‌کند، از کنار درختان به مزرعه می‌رسد و این خاک را آب از غربت و تنهایی رها می‌کند.

در یادنامه‌ی سهراب با نام «سهراب سپهری شاعر و نقاش»، «مرتضی ممیز» از یاران و عزیزان «سپهری» به این یادنامه وسعت و عمر داد. او اهل احسان است به هر اشاره‌ای که به تاریخ و هنر سرزمین ما احترام گذارده، پاسخ گفته است. نوشته «ممیز» در این کتاب ساده، فروتن، بی‌زنگار و بدون قضاوت‌های خصمانه است؛ یاد «سهراب» را عزیز یافته است. این مقاله «دراز زمانی» هنر ما را در کوره‌های ادوار تاریخی ستایش می‌کند که چگونه «آبدیده» شد و چگونه زیر ضربه‌های تاریخ و جغرافیا همیشه قطره‌ای است که به دریا «وجود» جاری است. «ممیز» «سهراب سپهری» را پرستار است که «سهراب» ابری است که با خون دل بر زمین کویر می‌بارد. «سهراب» برای «ممیز» رونق دارد که از غزل و مینیاتور ما عبور کرده است غم را قطره‌قطره بر زمین چکانده است. «ممیز» نیز همان ابری است که می‌بارد.

اگر روزی تاریخچه‌ی ایام هنر «گرافیک» را در سرزمین ما بنویسند ره عشقی است بی‌جانان که «ممیز» با عرق‌ریزان جسم و روح این سنگلاخ انبوه از خار مغیلان را سهل کرد. آن‌وقت در سهولت این راه دیگران آمدند و نگفتند «ممیز» یار عزیز این هنر و این سرزمین بود که صفر پشت عدد را به جلوی عدد آورد. مهر این «دوست» بود که بر پهنای شب تافته بر این جاده چراغ نهاد. «ممیز» همیشه مرا به‌یاد «نیمای بزرگ» می‌آورد که در شب آمد و در شب رفت هنگام که سپیده آمد او را صدا کردیم رفته بود. هر چند بر جاده‌های تهی جای پا و صدای قدمش را هنوز می‌شنوم. آواز می‌دهم: جاده را بنگرید، یار من است. «ممیز» یار من است. هنوز صدای پای «ممیز» را در این فضای کوتاه عمر می‌شنوم. آن روز که شنیدم که دل «ممیز» در تاب است و نگران بیماری همسرش، سبدی از آهک دیدم روز را که بر چشمان ما می‌ریخت امّا، امّا این «صبور هزارساله» گُل بر چهره‌ی همسر می‌ریخت و ما را و او را سکوت و دوستی‌اش آواز بود آوازی که کلمات آواز را از گُل طبقی ساخته بود. این‌بار که در بستر مرگ بودم ای دوست، ای دوست، ای دوست به خانه‌ام آمدی. همه‌ی ما صید مرگ هستیم می‌دانم، اما می‌دانم که «نیکان» و «دوست» مرا در صبح تسلی است.

تواضع‌اش را یاد دارم که تواضع آن کاشی‌کار مسجد «شیخ لطف‌الله» است که در صبح مرا و ما را تسلی است یادت را آسان از دست ندهم که خاک این سرزمین ترا به یاد خواهد داشت. در کوی دوست هنگام وداع است. سی سال گذشت.

۲۶ مرداد ۱۳۷۱

نامه‌ای از سهراب شهید ثالث

از «سهراب شهید ثالث» فیلمساز نامدار معاصر خواستیم مطلبی به خاطر دوستی دیرینه‌اش با «مرتضی ممیز» بنویسد. مقالهٔ او به صورت نامه‌ای و به شرح زیر به مجله رسید.

دهم ژوییه ۱۹۹۲

«هیچ انگوری باز غوره نشود و هیچ
پُخته باز خام نگردد»

مولانا جلال‌الدین

مرتضای عزیز،

گرچه سالهاست که از یکدیگر دور افتاده‌ایم و دیگر این سالها را نمی‌توان شمارکرد، **خوب** می‌دانی که هرگز تو از یادم نرفته‌ای و به قولی در کاسهٔ سرم و در مغزم خالکوبی شده و جا گرفته‌ای. آخرین‌بار تصادف محض بود که تو را در ایستگاه راه‌آهن شهر کُلن با فیروزه همسرت دیدم، سال ۱۹۸۲ یا ۱۹۸۳، که در کافه‌ای نشستیم و چای خوردیم و برایم گفتی که در ایران می‌گویند: سهراب شهید ثالث «الکلیسم!» شده است. باز ده سالی از دیدار آخر ما گذشت.

سال ۱۳۴۰ که تو با آثارت در کتاب هفته معیارها و ضوابط کلیشه‌ای گرافیک در ایران را دگرگون کردی من هنوز محصلی بودم، در دبیرستان و از همان دوران نام و امضایت برایم پدیده‌ای شد که از ذهنم هرگز بیرون نرفت. در کار صفحه‌آرائی و گرافیک تو اولین و شاید هم آخرین گرافیست بودی که نامت در کنار سردبیر درج می‌شد. می‌گویم شاید آخرین ـ برای آن که دیگری را نشناختم و اگر حالا جوانان جویای نام پیدا می‌شوند... همان است که من قحط‌الرجالش می‌نامم. تازگی دیداری با محمود دولت‌آبادی داشتم، این نویسنده تواناکه بر بسیاری از آن چه که ادبیات نوین ایران می‌نامند، مهر باطل زد و نشان داد که ادبیات معاصر یادگرفتنی و دزدیدنی

نیست، بلکه در ذات آدمیزادی مثل او چون چشمه‌ای خروشان می‌جوشد... تازگی او را در دیار فرنگ دیدم. صمیمیتش برایم دلنشین و در عین حال ـ ناگزیر ـ غم‌انگیز بود.

نویسنده برای نویسنده می‌زند؛ گرافیست، گرافیست دیگر را بی‌ارزش می‌خواند؛ شاعر که آنقدر زیاد شده که حد و مرزش... فیلمساز جوان، فیلمساز پیر را رد می‌کند، فیلمساز پیر هنوز حرص جایزهٔ جشنواره را می‌زند و نقاش سر نقاش را می‌بُرد. آیا این همان نیست که در دوره ما مرسوم بود؟ با حدت و شدت کم و بیش؟ نه! نمی‌دانم سال ۱۹۷۱ بود یا ۱۹۷۰ که علی حاتمی فیلم «ستارخان» را ساخت. در این فیلم تو به عنوان طراح صحنه بار دیگر قدرت خلاقه خود را نشان دادی. من هنوز کاره‌ای نبودم. کارمند ساده وزارت فرهنگ و هنر. در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تو را برای اولین‌بار دیدم. آن زمان که دو فیلم کوتاهت را ساختی... به موازات این تجربیات، پوستر بسیاری از فیلمهای ایرانی «نه فارسی» را ساختی. تعجب نمی‌کنم که هنوز که هنوز است با این که فروتنانه کار خود را کرده‌ای خصم بیش از دوست داری.

«علی نصیر» دوست نقاشم درباره هنر گرافیک در ایران می‌گوید:

ـ قانوناً «کدام قانون؟» درست نیست که توسعه و شکل‌گیری یک رشته هنری را با نام یک نفر همراه کنیم. امّا در مورد گرافیک ایران بر این قانون استثنائی هست. چون اگر قرار باشد که این رشته از هنر را در چند دهه گذشته بررسی کنیم و آنچه را که به نام «گرافیک ایران» به وجود آمده مَد نظر قرار دهیم، بدون شک «ممیز» بیشترین سهم را در توسعه و گسترش و اعتلای این هنر بر عهده دارد. او یکی از فوق‌العاده‌ترین و خلاق‌ترین گرافیست‌های زمان ماست که آثارش در خارج از ایران و در سطح جهان مطرح است.

سال ۱۹۷۳ برای اولین‌بار مرا به دنیای خود پذیرفتی. پوستر فیلم «یک اتفاق ساده» که به تاراج رفت در درون مرز و بیرون از مرز و به خودم حتی سهمی از آن نرسید. ادامه کارمان «طبیعت بی‌جان» بود که طراحی صحنه را به عهده گرفتی. یادم نمی‌رود ما این فیلم را در طول «هشت روز» فیلمبرداری کردیم. تو آمدی... شلنگ آب را برداشتی و حصار خانه و پنجره را خیس کردی... این‌سو و آن‌سو آن چیزها را که مورد بحث هر دویمان بود انجام دادی و وقتی فیلم تمام شد پوسترش را ساختی. این پوستر سرنوشت همان پوستر «یک اتفاق ساده» را داشت. باز به خود من حتی یکی از آن نرسید. این نه به خاطر آن است که من پوستر جمع می‌کنم، بلکه خاطراتی است که با یکدیگر داشته‌ایم و رد پای این خاطرات گاهی به جای پای آدمی می‌ماند که از کویر گذشته و طوفانِ شن این جای پای را پر کرده... گرچه تو از کویر عبور کرده باشی یا من! سال ۱۹۷۴ در جشنوارهٔ برلین نتیجه کار خودمان را میان فرنگی‌ها به چشم تجربه کردیم. این خاطرات دور شده‌اند ولی جزئی از وجود من شده‌اند.

در طول بیست سال می‌توان بسیار چیزها نوشت، آنهم در مورد آدمی که گذشته را گذشته می‌بیند و آینده برایش آن دنیای مجهول است که می‌توان در آن با تکیه به دوستانی چون تو به

جاودانگی رسید. گیرم که تمام فیلمهایش روی‌هم اراجیف محض باشند. همانطور که نوشته‌اند من در دیار غربت به دریوزگی افتاده‌ام. فیلم تبلیغاتی می‌سازم، بیکارم! خوشا به حالم! چرا بیکاری بایستی بد باشد؟ خودفروشی که بدتر است. از شانزده فیلم سینمائی و تلویزیونی که در آلمان فدرال و فرانسه و چکسلواکی ساخته‌ام، حرفی زده نشد. به قول آن «ظریف» چه کنیم که صیغه طلاق را بخوانند؟!» مرگ یک بار، شیون یک بار.

سال ۱۹۷۵ پوستر «ایرانی در غربت» را ساختی. آن را هم ندارم. جای پا داشت گود می‌شد! تا این که امسال خواهش مرا قبول کردی و بدون این که فیلم را دیده باشی، پوستر «گلهای سرخ برای آفریقا» را طرح کردی.

پوسترها در جشنوارهٔ «روتردام» شبانه از دیوارها و هتلها و خیابانها به سرقت رفتند. امّا این‌بار از گذشته تجربه آموخته بودم. این تنها کار تو است که برای خودم به کنار گذارده‌ام.

«علی نصیر» را به شهادت می‌آورم که می‌گوید:

ـ ممیز تمام مشکلات یک «سفارش» را بررسی می‌کند. برای او هر کار جدید مشکلات خودش و نتیجتاً راه‌حل مشخص خودش را دارد، و در طی آفرینش یک اثر هنری با استفاده از تمام مواد: از مداد ـ مرکب تا نقاشی ـ حکاکی ـ کولاژ و استفاده از عکاسی سعی می‌کند که ایده‌ای را که در سر بارور کرده به روی کاغذ بیآورد و نسبت به کار خویش بس سختگیر است. ـ

مرتضی جان، وراجی زیاد کردم. آن چه که من به عنوان شناخت از تو، به عنوان هنرمند و انسان شریف از تو دارم روی چهار صفحه کاغذ نمی‌توان آورد.

از سوی دیگر، این مسئله‌ای است خصوصی بین هر دوی ما و دیگر هیچکس.

سلامهای قلبی مرا به فیروزه برسان. جای فیروزه در زندگی و کار تو... آثار تو جائی است که نمی‌توان توصیف کرد.

از «علی نصیر» شنیدم که سی‌سالگی آن همه خلاقیت، رنج، مرارت و بداعت آثار تو نزدیک می‌شود. عمرت درازباد و به یاد دوستان کوچکتر خود باش که آنها از تو هستند.

از مولانا جلال‌الدین شروع کردم با او هم تمام می‌کنم.

ما همچون کاسه‌ایم بر سر آب. رفتن کاسه بر سر
آب به حکم کاسه نیست، به حکم آب است.»

از دور دستت را می‌فشارم و رویت را می‌بوسم

دوست تو ــ **سهراب شهید ثالث**

فرانکفورت ــ دهم ژوئیه ۱۹۹۲

درخت، پرنده، گل

پرویز دوانی

مدرسه از آن مدرسه‌هایی نبود که زیاد در مایه‌های به راه انداختن فعالیتهای «فوق‌برنامه» ای باشد. مدرسهٔ ملی‌ای بود تازه دایرشده و ما هم به هوای کلاس ششم ادبی به آنجا آمده بودیم که مدرسهٔ محلهٔ خودمان نداشت. این است که وقتی (نمی‌دانم چطوری. تصادفی گمانم) متوجه شدیم که در یکی از اتاقهای طبقهٔ بالا نمایشگاه نقاشی راه افتاده، مقداری حیرت کردیم. نمایشگاه که چه عرض کنم. یکی از کلاسهای خالی و خاک‌گرفته را به دیوارهایش چند تا طرح کوبیده بودند، طرحهای اغلب مدادی و از همین موضوعهای رایج دبیرستانی: کشتی در غروب آفتاب و پروانه در پای شمع و اشک یتیم و چهره مشاهیر و بعضی زنهای معصومی که گیسوان افشان و چشمهای خمار اشکبار داشتند. وسط این طرحها دوتا تابلو هم بود؛ تابلو به معنی واقعی. یعنی رنگ و روغن و روی بوم پارچه‌ای و آنچنان حرفه‌ای و با سایر کارهای «نمایشگاه» متفاوت که انگار راه گم کرده و عوضی توی این اتاق سر درآورده‌اند... قضیه مال سال هزار و سیصد و سی و دو، سه، یعنی حدود چهل سال قبل است، ولی هنوز اسم و مشخصات تابلوها در خاطر مانده‌اند:

یکی‌اش دوتا دایرهٔ روشن بود، دو انفجار خیره‌کنندهٔ نور بر زمینه‌ای تیره که حالت تحرک و خوفی درش بود و چشم را می‌زد. اسم تابلو «تصادف» بود. (بعدها ممیز گفت که یک‌بار در شبی داشته بوده زیر ماشین می‌رفته و این تأثیر آن لحظه بوده). یکی دیگرش به اسم «خبر عصر» گوشه‌ای از یک پیاده‌رو و بساط یک روزنامه‌فروش را در غروبی دلگیر نشان می‌داد و چند تا عابر

را که داشتند به روزنامه‌هایی نگاه می‌کردند که بر صفحهٔ اولشان عکسی از یک خبر منقلب‌کنندهٔ روز چاپ شده بود، عکسی ریز ولی مشخص. حس آدمها در مقابله با این واقعه و حس نقاش از این اتفاق با رنگها و آرایش صحنه، به وضوح در فضا بود.

اسم نقاش را یاد گرفتیم و با دوستی که در آن روز و ساعت به خصوص همراه ما یگانه تماشاگر نمایشگاه بود به جستجوی نقاش برآمدیم. نقاش را در یک طبقه پایین‌تر، جزو شاگردان کلاس یازده پیدا می‌کردیم. بلندقد و باریک و سر به زیر. قدری جدی‌تر از آنچه انتظار داشتیم با ما روبرو شد. حالا یا از حجب مربوط به سن و سال بود و یا شاید تعجب کرده بود که کسی گذارش به آن نمایشگاه پرت افتاده و بعد بلند شده و به سراغ او آمده باشد. شاید هم فکر می‌کرد می‌خواهیم دستش بیندازیم. امّا اسم «مرتضی ممیز» با یاد این دو تابلو از همان زمان در ذهن ما ماند.

چند سال بعدش که کتاب هفته شروع کرد به درآمدن، مرتضی ممیز از لای صفحه‌های این مجله سر درآورد. طرحهایش به وضوح متفاوت با مفهوم رایج تصویرگری در مطبوعات بود، طراوت و شخصیت داشت. یک کار هنری بارز بود که در عین خدمت به قصه، از شخصیت نقاشی صاحب سبک خبر می‌داد. راجع به کارهایش در جمع‌مان صحبت می‌کردیم. خوشحال بودیم که در همان تشخیص اوّل اشتباه نکرده بودیم. خوشحال بودیم که حالا مرتب از او کارهای دیگری می‌بینیم و دیگران هم با ما در این کشف شریک هستند. ترجمه، قصه‌ای بود که وقایعش در یک معدن زغال می‌گذشت. بر تمام تصویرها، هر چه که بود، جای انگشتهای زغالی بود. این ظرایف، برای آن زمان نو بود، به ما سلیقه می‌داد و توقع‌مان را بالا می‌برد. یک طرح بسیار زیبای او را از صورت «همینگوی» از لای مجلهٔ سخن درآورده به دیوار بساط زندگی‌مان زده بودیم. آن دیوار بعدها زیر آوار رفت.

کرهٔ زمین چرخید و ناگهان دیدیم که نقاش از لای صفحه‌های مجله‌ها و از تجرید یک اسم درآمده و در این دفتر کار، در این بالاخانه کنار ما ایستاده است. با هم حرف می‌زدیم، تُن صدایش را چند ساعتی از روز در گوش داشتیم، رخت و لباسش را می‌دیدیم، نشانی خانه‌اش را به ما داده بود، یک‌بار به تسلیت به خانه‌اش رفتیم، یک‌بار به عیادت به خانه‌مان آمد، نوشابه و ناهار را روی همان میزهای کار می‌خوردیم. دفتر مجله‌ای بود که در آن کارهای تبلیغاتی هم صورت می‌گرفت. ممیز و چند نقاش دیگر طرح می‌زدند و ما برای این طرحها به اصطلاح شعار می‌نوشتیم: «هاویلوکس، رنگ بی‌نیرنگ»؛ «همه چیز با کوکاکولا بهتر می‌شود»؛ «کانادادرای، نوشابهٔ جوانی»، «نوشابهٔ جهانی»، و از این حرفها.

زیاد کار می‌کرد. کار که زیاد شد نمی‌شود روی هر کدام زیاد وقت صرف کرد، امّا بودیم و می‌دیدیم که حتی در کوچک‌ترین کار، کم و بیش، قدری از جان، اشتیاق، حس و سلیقه‌اش را سرمایه می‌گذارد. هیچوقت زیر سطح معیارهای خودش کار نمی‌کرد. او و دو سه نفر دیگر دست سفارش‌دهنده و مصرف‌کننده راگرفته بودند و ذره‌ذره و با تأنی او را به سطحی بالاتر می‌کشاندند.

روزهای عزیزی بودند. جمع نقاشها (یا به قول پسرک خردسال صاحب مؤسسه «نقاش‌کش‌ها») جمع بود. جمعی متشکّل از «ممیز» و «مثقالی» و «آیدین آغداشلو» و «منوچهر درفشه» و «معصومی»، و در کنارشان ما قلمزن‌ها، «جمشید ارجمند»، «بیژن خرسند»، «پرویز نوری»، «بهرام ری‌پور» و «هوشنگ بهارلو». خوب بود. زندگی و قسط و قرض را به گُل روی دوستان، لطف این مجاورت‌ها و کاری که دوست می‌داشتیم می‌بخشیدیم. یک گرام کهنه بود، مال نمی‌دانم کی، با مقداری صفحهٔ ۴۵ دور. جمشید ارجمند از صبح تا غروب چندین‌بار ترانهٔ Donna ، Donna را می‌گذاشت... گاهی حرفمان می‌شد. می‌گفتم ،«مرتضی، قبل از این که طرحی برای آگهی بزنی آخر با ما هم یک مشورتی بکن. من برای این طرح سه تا آدم که به هوا پریده‌اند و یک بطری کانادرای بالای سرشان در هوا معلق است چه بنویسم؟» می‌گفت، «یک چیزی بنویس دیگر!» یک بار هم «فرشید مثقالی» جعبه بیسکوئیتی آورد و روی قفسه، کنار کارهایش گذاشت و رفت. بچه‌ها گاهی از این کارها می‌کردند. فرشید که رفت چایی آوردند و منوچهر درفشه بلند شد و جعبه را برداشت و باز کرد و دور گرداند. بیسکوئیت‌های خوشمزه و شکیلی بودند، به شکل طرحهای مبل استیل و لویی شانزدهم؛ یک چیز نوظهور. بچه‌ها خوردند و به‌به کردند و قرار شد یادمان باشد و بعدها باز هم از همین ها بخریم. خوردیم و جعبه خالی شد. فردایش فرشید مثقالی آمد با عکاس و نورپرداز و تهیه کننده و طراح دکور و خود دکور و دستیار و مُدل و غیره که از جعبه بیسکوئیت‌ها که اولین نمونه بود برای آگهی عکس بگیرد!

این نقاشها بعدها بزرگ و مشهور شدند و عنوان استاد، سر اسمِ بعضی‌هاشان آمد ولی در خوابهای ما که موهای همه‌مان سیاه است، اسمهاشان هنوز بدون این عنوان ذکر می‌شود.

بیژن خرسند مدام مریض بود یا خیال می‌کرد مریض است و در جیب پالتوی شولامانندش همیشه چندین بسته قرص و کپسول و آمپول و اینها داشت. بهارلو گاهی از جیب او یک بسته قرص یا کپسول را می‌زد بدون این که بیژن متوجه شود. بر سر باز کردن یا نکردن پنجره همیشه با او مکافات داشتیم چون که از ترس سرماخوردگی حتی در چله تابستان به باز کردن پنجره رضایت نمی‌داد.

ممیز گاهی به شوخی می‌گفت سینمابنویس‌ها در نوشته‌هایشان از مجلات خارجی «الهام»

می‌گیرند. روزی یکی از همکاران خودش به او گفت: «مواظب باش، این (اشاره به بنده) دوره‌های مجله گرافیس (مجلهٔ معروف گرافیک) را ورق زده و آنجاهایی که طرحهایش «الهام‌بخش» ماها بوده لای صفحات را علامت گذاشته است!

***

این‌که کارهای ممیز این‌قدر به ما نزدیک است، الآن که فکر می‌کنم به خاطر این بوده که روزهای پیاپی شاهد تولد و بعد رشد تدریجی این کارها بودیم، جوری که انگار قدری از زیر دست خودمان درآمده باشد، انگار برادرخواندهٔ این کارها باشیم. در ذوق ایجاد آنها شریک بودیم. نگران پذیرفته شدن یا نشدن آنها بودیم و کار که تمام می‌شد و چاپ می‌شد، جوری که مسئولش ما بوده باشیم مقداری از لذتش را ما می‌بردیم.

مسئول بودیم، جوری که ممیز مثلاً مسئول و مدافع شعر احمدرضا احمدی بود. تازه روزنامه شیشه‌ای، اولین کتاب شعر احمدرضا درآمده بود، کتابی مهجور و شعرها متفاوت با آنچه حتّی به عنوان شعر نو شناخته شده بود. ممیز با حرارتی تأثیرگذار از این شعرها دفاع می‌کرد. ما را به احمدرضا و کتابش کنجکاو کرد. شعر احمدرضا را داد در کتاب هفته چاپ کردند.

طالع خوش که بعدها کار ما را به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان کشانید طبیعی بود که مرتضی ممیز هم از آنجا سر دربیاورد. فرشید مثقالی هم قبلاً بود. «فیروز شیروانلو» هر کسی را که در زمینهٔ خودش کاری بلد بود جمع کرد. دورهٔ کوتاه خوشبختی بود شغلی که آدم به جای اندیکاتورنویس با نقاش و شاعر و فیلمساز و آهنگساز و بچه‌ها مجاور بود.

ممیز همراه با مثقالی و دیگران معنی امروزی پوستر را در مملکت ما بنیاد گذاشتند و به قدرت «کانون»، تمامی شهر، نمایشگاه نقاشیهای آنها شد. کم‌کم بعضی از سازندگان فیلمهای سینمای حرفه‌ای هم مشتری ممیز و مثقالی و دیگران شدند. «جشنواره فیلم تهران» که راه افتاد ممیز طراح پوسترهای آنها شد و برگرفت و یکه‌تاز شد و دستش بازتر بود. بعضی از بهترین کارهایش را برای این جشنواره و برای «جشن هنر» ساخت.

در کنار کارهای کانون ازش خواهش می‌کردیم و می‌آمد و در جلسات کمیتهٔ انتخاب «جشنوارهٔ فیلمهای کودکان» شرکت می‌کرد. باز وجود او و اتکاءِ دوستی و لطف مجاورت، شوخی‌ها و خنده‌ها و سبکسری‌هایمان، همراه با چندتای دیگر مثل «احمدرضا احمدی» و «خرسند» و «فریدون معزی» و «بابک ساسان» و «حمید نوروزی»، در آن تراکم و تلاطم کار مایه دلگرمی بود.

در همان موقع‌ها، ممیز با مثقالی و چند نفر دیگر آتلیه ۴۲ را در خیابان ثریا راه انداختند.

می‌خواستند خودشان صاحب کار باشند. از ما هم دعوت به همکاری کردند. شروع کردیم به کار. غافل از این که در کارِ راه انداختن آژانس تبلیغاتی، ۹۹ درصدش «کار گرفتن» است و یک درصدش کار تمیز ارائه دادن. کارهای مهم و عمده را مؤسسات با اسم و رسم و پرقدرت، گاهی به ضرب و زور و تهدید، گرفتند. ممیز و مثقالی هیچگدام کاراته‌کار نبودند. آتلیه ۴۲ بسته شد.

به بچه‌های نسلی که کتاب تعلیم نقاشی‌شان را ممیز ترتیب داده است غبطه خوردیم. در دلمان گفتیم چه خوب کردند که گذاشتند نقاشی درس بدهد. چقدر جوان فکر می‌کند. چقدر به شاگردهایش نزدیک است. ممیز حالا دیگر در زمینه نقاشی و طراحی، یک بنای فاخر زمانهٔ ما شده است. وزن مدال‌ها او را برای ما سنگین‌تر نکرده است. هنوز در کنار ما ایستاده، به یک دست قلم، دست دیگر فنجان چای را دارد، عقب و جلو می‌رود و سر را کمی به چپ و راست خم و به کار نگاه می‌کند. (بهارلو می‌گفت این که نقاشها نمی‌توانند خط راست بکشند و اغلب خطهای صافشان کج از کار درمی‌آید به خاطر همین سر را خم کردن است!)

***

رفتم و کتابش را آوردم. تنها کتابی است که ازش در دسترس دارم. طراحی اعلان؛ چاپ آلمان. بدون تاریخ انتشار (این که مجموعه کارهای یک نقاش ایرانی باید در آلمان چاپ شود نمی‌دانم جای تعجب دارد یا ندارد. لابد ندارد). چقدر بعضی از این کارها، به خاطر همان زمان و مکان بلافصل، به آدم نزدیک هستند، جوری که انگار از زیر دست خود آدم درآمده باشند، یعنی سازنده‌اش اینقدر به آدم نزدیک بوده: خانمی که دارد به یک حلقه فیلم نگاه می‌کند، اعلان «گوزن‌ها» و «بلوچ»، صورت «رنه کلر» بر رشته‌های فیلم، بز بالداری که از کف دستی پر کشیده است، شعله‌ای که بر سر دواتی نشسته است، یک ته مداد آبی با هلال ماه در دل، بر زمینه دیواری آجری و فوران گل‌ها و گل‌ها.

شاید یک علت صلابت کارش این باشد که هرچند که سرش در افقهای گشایندهٔ دوردست است، پاهایش محکم بر «این» خاک قرار دارد. متانتی که این روزها به آن رسیده سادگی‌ای است که آدم بعد از رفتن‌ها و چرخیدن‌ها و جهیدن‌ها و نوجویی‌ها آخر سر بهش می‌رسد؛ کودکی مجدد. سادگی پرورده‌شده‌ای که بسیار بسیار سخت به دست می‌آید و به زور هم می‌شود ایجاد کرد؛ سادگی تقطیر.

***

کرهٔ زمین چرخید و در گردش فصلها از هم جدا افتادیم. یک بار کاملاً به تصادف در این شهر

دیدمش، بدون هیچ اطلاع قبلی از حضورش، ناگهان و در وسط خیابان. با چند تا از شاگردهایش به قصد دیداری کوتاه آمده بود. در چند فرصت بسیار اندک او را از شاگردهایش دزدیدیم و به گردگیری خاطرات گذشته پرداختیم. این شهر دلپذیر را به یمن چشمهای مشتاق او از نو دیدیم... رفت با این امید که باز هم بیاید، که دیگرنیامد. قضیه مال دوازده سال پیش است. کتاب «یادنامهٔ سهراب سپهری» که به همت خانم گلستان درآمد، یکی از زیباترین و در عین حسی‌بودن، متین‌ترین نوشته‌های کتاب امضای او را داشت. آدم نمی‌دانست که یک نقاش می‌تواند اینقدر خوب چیز بنویسد (نقاش دیگری که به طرز غبطه‌انگیزی خوب چیزی می‌نویسد «آیدین آغداشلو» ست).

دیگر ازش خبری نداشتم تاکتاب طراحی اعلان از آلمان به دستم رسید. به آدرسی که پشت کتاب بود برایش نوشتم و تشکر کردم. نمی‌دانم به دستش رسیده یا نه. عکسش هم درکتاب بود. سبیل خیلی باصلابتی هم گذاشته است. خوشحالم که زنده است. زنده باشد. خبر هم که از خودش نداد، ندهد.

* با استفاده از عنوان یک شعر احمدرضا احمدی ــ یاد باد.

مرکز نشر سمر منتشر کرد:

زادهٔ اضطراب جهان

برگزیده‌ای از شعر ۱۲ شاعر اروپایی

همراه با

زندگینامه‌ای از هر شاعر

ترجمهٔ: محمد مختاری

۳۸۴ صفحه ــ ۲۲۰۰ ریال

پخش: بهنام ــ تلفن ۸۹۳۹۲۱

به بهانهٔ دیدار در دیار

ابراهیم هاشمی

گذراندن تعطیلات نوروزی در آبادان، به تدریج پس از ۱۳۳۲ رونق گرفت. هر ساله، در طول دو سه هفته تعطیلی، عده‌ای می‌آمدند. از گروههای تئاتر و بالت و کنسرت و رقصهای ایرانی و محلی و اپرای خانم منیر وکیلی گرفته تا به بهانه‌هایی از قبیل برگزاری نمایشگاههای نقاشی و عکاسی و مجسمه‌های فلانی و بهمانی و دیدارهای دوستانه و خانوادگی.

سخنرانیها و شبهایِ شعرِ گهگاهی نیز رونقکی داشت و فراوان بودند آدمهایی که غالباً پیراهن سفید آستین‌کوتاه می‌پوشیدند و همیشه کتاب زیر بغل داشتند و در پیاده‌رو طرف چپ خیابان قدم می‌زدند.

***

در آن سالهای دورتر پاول کورچاگین[۱] قهرمان زندگی خیالی نوجوانان بود و تانیا[۲] نوع ژنریک معشوق و تصور برگشتن و چیدن گل نسرین[۳] رؤیا، و زویاکاسما دمیانسکایا[۴] ملکه رؤیاهای خواتین آن روزگار. (همینجا تا یادم نرفته بگویم که غالب «زویا»های آن دور و زمانه امروزه «رویا» شده‌اند).

***

اما حالا دیگر بهار، غم‌انگیز[۵] شده بود. و آنها ـ که دیگر تعدادشان کمتر و شمار جوان‌ترهایشان بیشتر شده بود ـ با همان پیراهن سفید آستین‌کوتاه در انتهای پیاده‌رو طرف چپ خیابان به تریا می‌رفتند و شماری نیز سلامت را پاسخ نمی‌گفتند[۶] و تعدادی نیز به تجارت و تک و توکی از همان‌ها که از همان اوایل سر و زبانی داشتند، به وزیری پادشاه رفته بودند.

***

و سی سال پس از آن «بهار غم‌انگیز» ـ راستی سی تا بهار کم نیست ها! ـ روزگار غریبی است نازنین[۷]! می‌دانی معنای پس از سی تا بهار به تماشای سراب از جعبه جادویی نشستن چیست؟

***

حالا دیگر آبادانِ صنعتی پررفت و آمد شده بود. حالا دیگر ایرانیان می‌توانستند وارد منطقه بریم[۸] ـ که مخصوص خارجی‌ها بود ـ بشوند، منطقه‌ای که قبل از دهه سی به کمتر ایرانی اجازه ورود به آنجا داده می‌شد. حالا دیگر نفت ملی شده بود ـ البته خیلی چیزهای دیگر هم ملی شد ـ . حالا دیگر اهالی تهران هم خوشحال، در فرودگاه مهرآباد جمع می‌شدند، شعار می‌دادند، شادی می‌کردند و صدایشان تا آبادان هم می‌رسید که «بازآمد و بازآمد، از جبهه آزادی، با شادی و جانبازی، ده مژده که بازآمد سرباز وطن مکی[۹]».

***

حالا دیگر ساکن بریم شده بودیم و کتابفروشی آقارضای[۱۰] مرحوم قرارگاه دوستداران کتاب و صبحهای جمعه اَنِکْس[۱۱] محل تجمع شماری از جوانان آن روز بود و شبها باشگاه ایران و به ندرت باشگاه نفت ـ که همه‌شان برای مِمبرز اونلی[۱۲] بود همراه دوستانی که ممبر نبودند ـ

در ورودی باشگاه نفت آبادان، ۱۳۴۸. عکس از ابراهیم هاشمی

محل تجمع بود. و گهگاه ـ آخرهای شب ـ همراه یکی دو دوست که اهل بودند از جمله حسن پستا در ایستگاه پنج و محضر هادی‌خان و نقالی شبانه‌اش که با نیروی «عطر سبز سایه پرورده»[۱۳] از دوران دوستی‌اش با فلان وزیر و وکیل داد سخن می‌داد و شبی دیگر از مقام وزارت عمویش و هرازگاهی دم‌دمای صبح از دوران نخست‌وزیریِ عموی شوهرعمه پدرش.

عمر آن دوران کوتاه زندگی، به شنیدن داستان شاه شدن هادی‌خان یا کس و کارش افاقه نکرد.

***

یکی از همان سالها که گذراندن تعطیلات نوروزی در آبادان رونق گرفته بود قرار بود میهمان داشته باشم. ساعت ورود قطار به ایستگاه خرمشهر را می‌دانستم اما قرار نبود به ایستگاه بروم چون راه‌بلد داشتند. سه نفر بودند. راه‌بلد از بروبچه‌های پالایشگاهی کمپانی نفت بود که به دنبال بگیر و ببندهای آن سالهای پس از ۱۳۳۲ از آبادان رفته بود. اسم دومی را پای نوشته‌هائی دیده بودم. گاه با «بف» هم سر قلم می‌رفت، و بالاخره یکی دو سه سال هم، تا همین یکی دو سه سال پیش ـ سهراب فردوسی شده بود و از بنگاه معروف سخن‌پراکنی می‌کرد ـ .

سومی، اما، پسرکی کمرو و خجالتی به نظر می‌رسید که دانشجوی نقاشی بود و صورتش پر از غرور جوانی بود. این اولین دیدار دومی و سومی از آبادان و اولین دیدار من با آن دو بود ـ به گمانم نیمه دوم دههٔ سی بود ـ . (آن قسمت از یادداشتهایم که از جنگ جان سالم به در برده بود در طول این ده سال دربه‌دری در پایِ تخت مرتب در حال عیان و نهان شدن است).

بوی شمشادهای آبپاشی‌شده همراه با عطر لقاح نخل و بوی خاک خیس در بهار آبادان و صفای شهرستانی بودن و شوق دیدار درهم آمیخته بود.

قرار بود نمایشگاهی از کارهای عکاسی‌ام برگزار کنم. آن‌وقتها عکس را روی مقوا یا فیبر و بدون قاب و شیشه به نمایش درمی‌آوردیم. هنوز هم در نمایشگاههای عکاسی دنیا عکس را معمولاً بدون قاب و شیشه به نمایش درمی‌آورند. اما در ایران، به‌خصوص در این دهه اخیر، معمولاً عکس را با شیشه و قاب به نمایش درمی‌آورند تا آنجا که گاه درخشش شیشه و قاب عکس‌ها بیشتر از خود عکس جلوه می‌کند. به طوری که در غالب نمایشگاههای عکس، از شماری از آدمهایی که شناختی از عکاسی دارند ـ به جای نقد و تحلیل عکس ـ زمزمهٔ «قابهای قشنگی است» شنیده می‌شود.

عکسها را انتخاب کرده بودم، تنها درباره یک عکس مردد بودم، آنهم پرتره دخترخانمی بود که بعدها مادر بچه‌ها شد.

دانشجوی رشتهٔ نقاشی در اندیشه پوستر نمایشگاه بود و من نگرانِ بودن یا نبودن آن پرتره

در نمایشگاه. دانشجوی رشته نقاشی اصرار داشت که پرتره ـ به هر دلیلی ـ کنار نرود حتی اگر فلان بلا نازل شود ـ که شد. تسلیم نظر مرتضای ممیز شدم.

***

حالا دیگر دههٔ پنجاه شروع شده بود و شبی از تاریخ به همت سیروس طاهباز با مکینهٔ عکاسی‌ام در محضر «دریچه‌ای بر باغ بسیار پردرخت»[۱۴] و با حضور تنی چند و پرتره‌ای از آن زنده‌یاد، که بعدها به ضمیمه «صدای شاعر»[۱۵] شد ـ گرفتم؛ همان پرتره قاب‌شده‌ای که در پیشاپیش جمعیت در مراسم تشییع جنازه آن زنده‌یاد حمل می‌شد[۱۶] ـ .

حالا دیگر آدمهای دهه سی ـ همان آدمها ـ در حالی که عیال و اولاد داشتند و زخمی تاریخ هم بودند و هر یک به پر کاهی، چوبی ـ حتی چوب چکنم ـ متوسل شده بودند و خیلی‌هایشان هم به چیزهای دیگر و هوائی دیگر ـ ولی نه تازه ـ دل، خوش می‌داشتند.

شماری از ما جز چندین خروار کتاب و نشریه‌های مختلف و حال و هوای دور هم نشستن و غیبت ـ که چه شیرین است ـ و گفت‌وگو درباره آخرین کتابها یا فلان‌مطلب فلان نشریه، حال و هوای دیگری نداشتیم ـ گرچه برای من عکاسی هم بود که آنهم حدیث دیگری بود. با اینهمه شماری کمتر از انگشتان یک دست همزبان عکاسی داشتم که البته آنهم نعمتی بود.

اما هنوز شمار فراوانی پیراهن سفید آستین‌کوتاه می‌پوشیدند و همهٔ دود سیگارشان را می‌بلعیدند و حالت عصبی‌شان را در زیر چهره‌ای سوخته، استخوانی و آرام پنهان می‌کردند و هنوز هم طرف چپ خیابان را ترجیح می‌دادند و گهگاه با انگشت سبابه دست راستشان ـ در حالی که سیگارِ لایِ انگشتانشان به آخر رسیده بود و کتابهایشان زیر بغل چپشان بود ـ عینکشان را جابه‌جا می‌کردند.

***

امروز تنها یک حالت نوستالژی از آن دوران برایمان مانده؛ و دوستانی که هنوز سر پا هستند؛ یارانی که بحق فراموش کردند عشق.

به گمانم که حق داشته باشیم، دههٔ شصت را پشت سر گذاشته‌ایم، هرکداممان در این روز و روزگار و در شصت‌سالگی ـ کمی بیشتر یا کمتر ـ یکی دو جا کار می‌کنیم. شاید که از عهدهٔ اجاره‌خانه برآئیم و اگر خانه داریم، هزینهٔ کتاب و نشریات را تأمین کنیم ـ یادمان باشد که هیچ صحبتی از هزینهٔ ملال‌آور زندگی و تحصیل بچه‌ها نکردم ها! ـ و آن دسته که خانه ندارند نه‌تنها باید از سفرهای دور و دراز با این بلیط‌های گران‌قیمت و عوارض آن و هزینه‌های سفر بپرهیزند بلکه باید به دنبال کار سومی هم باشند که خوشبختانه غالباً در یکی دو رشته تخصص داریم.

***

حالا دیگر جنگ شروع شده بود و هر یک از اهالی کمپانی نفت به یکی از ستادهای پالایشگاه در شهرهای مختلف «تخصیص» یافته بودیم. حالا ماکارت جنگ‌زدگی داشتیم و جنگ شناخت بیشتری به ما داده بود، خودمان را یافته بودیم، همدیگر را هم پیداکردیم. با روز و روزگار آوارگی خو گرفتیم. به گمانم چیزی به اواسط دهه شصت نمانده بود که دیگر جا افتاده بودیم. اقماری‌ها، تخصیصی‌ها، بازنشسته‌ها، منتقلی‌های سالهای قبل از جنگ را هم پیداکردیم. جنگ خیلی‌ها را به هم نزدیک‌تر کرد و شماری از ما به پایِ تخت آمده بودیم و دوره‌های هرازگاهی‌مان شروع شده بود. در چنین روز و روزگاری پای صحبت صفریان[۱۷] نشستن، بیش از همیشه لذت داشت.

اما در این دهه اخیر که موقتاً پایِ تخت راگرفته‌ام هرازگاهی به مناسبتی آن جوان دانشجوی/ به‌ظاهر کمروئی را که در دههٔ سی صورتش پر از غرور جوانی بود می‌بینم ـ مرتضای ممیز را می‌گویم.

چند سال پیش دخترم ـ که دانشجوی گرافیک بود ـ اظهار تمایل کرد که برای آشنائی و پیشرفت بیشتر در رشته درسی‌اش ـ که سخت مورد علاقه او بود ـ ساعات فراغت دانشگاهی‌اش را در محضر مرتضای ممیز تلمذ کند.

دیدار میسر شد. چند تا سئوال کرد. بعد که جوابها را شنید با صدای مردانه‌اش ـ که گاه جوانان قدیم را به یاد صدای جان وین دوبله‌شده می‌اندازد ـ گفت: «دختر، فعلاً برو درست‌رو بخون، با هفته‌ای دو سه ساعت که نمیشه چیز یاد گرفت، برو، درست که تموم شد بیا.»

زمستان همان سال برای دیدار دوستی به بخش عکاسی «سروش» مراجعه کردم. مرتضای ممیز را با کاپشن ارتشی‌اش پشت یکی از میزها دیدم که سرگرم بررسی و انتخاب چند طرح و پوستر بود. دو سه نفر دیگر هم بودند. قبل از آن‌که فرصت احوالپرسی داشته باشم، با همان صدای پرطنین ـ در حالی که به کراواتم نگاه می‌کرد ـ گفت: «... ادای پیرمردهارو درمی‌یاری.»

راستی چند دهه از سالهای سی گذشته است؟

مرتضای ممیز دیگر آن دانشجوی به‌ظاهر کمروی نقاشیِ دانشگاه تهران در دهه سی ـ که صورتش پر از غرور جوانی بود ـ نیست. مرتضای ممیز، حالا، یکی از وزنه‌های زمانِ جهان در پهنهٔ گرافیک است.

***

اما راستی فضای تهران عجب تبحری در پرورش استعدادهای جوان دارد ها! مرداد ۱۳۷۰

یادداشتها:

۱ ـ قهرمان کتاب چگونه فولاد آبدیده شد.

۲ ـ دوست قهرمان کتاب یادشده.

۳ ـ «برمی‌گردیم گل نسرین بچینیم» اثر ژان لافیت.

۴ ـ دختری که جلو قطار حامل اسلحه را گرفت و مجسمه‌اش و نامش سمبل قهرمانی شد.

۵ ـ مثنوی بهار غم‌انگیز: ه ـ ا ـ سایه.

۶ ـ زمستان از زنده‌یاد م. ا. امید.

۷ ـ ا ـ بامداد.

۸ ـ /BRAIM

۹ ـ قطعاتی غیر پی در پی که به گمانم سراینده‌اش شاعر آن دوران صادق سرمد بود.

۱۰ ـ دوست ازدست‌رفته محمدرضا حقایق (؟ تا شهریور ۱۳۶۷) از کتابفروشان نادری که یک مشاور صمیمی و دوستی خوب برای خریداران کتاب بود (لعنت خدا بر پرویز امین‌زاده باد که قرار بود ـ به جای من که ناراحتی قلبی دارم ـ سری به گود زنبورک‌خانه بزند و از کس و کار آن مرحوم، اگر پیدا کرد، تاریخ تولدش را بپرسد ـ که این کار را تا این لحظه انجام نداده است.

۱۱ ـ ANNEX، به معنای مجازی سالن اجتماع کارکنان.

۱۲ ـ MEMBERS ONLY.

۱۳ ـ «سبز» از زنده‌یاد م. ا. امید.

۱۴ ـ عنوان برنامه تلویزیونی آن زنده‌یاد که هفته‌ای یک بار در آن یکی دو سال از تلویزیون آبادان پخش می‌شد.

۱۵ ـ ر.ک: صدای شاعر، شماره ۶ شعرهای مهدی اخوان ثالث با صدای مهدی اخوان ثالث، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ ۱۳۵۲ (صفحات سی و سه دور).

۱۶ ـ ر.ک: دنیای سخن شماره ۳۴، مهر ۱۳۶۹، صفحه ۶۶ (با توجه به این‌که عکس مربع است و در قاب مستطیل ارائه شده).

۱۷ ـ محمدعلی صفریان (۱۳۰۸/۲/۲۵ تا ۱۳۶۷/۷/۱۳) نویسنده، مترجم و دوست همیشه عاشق از دست‌رفته که ای‌کاش ویژه‌نامه‌ای به همت دست‌اندرکاران درباره آن یار آبادانی منتشر می‌شد.

پری صابری

«مرتضی ممیز» را چگونه می‌بینم؟

تابستان است. در طلوع صبحی گرم بیدار می‌شوم. به درختان آفتاب‌نخوردهٔ سرصبحی می‌نگرم.

مرغکی می‌خواند!

نگاهم به مرغک کتاب مرتضی ممیز طراحی اعلان خیره می‌ماند. مرغکی زمینه سیاه و بال‌صورتی، از قلم دستی چاقوخورده و سفید، که از خشتی خام بیرون زده است، از میان ترنج‌های نقش ایرانی؛ به سوی لاجوردی‌ها پر کشیده است.

آیا این طرح «ممیز» را می‌گوید؟

آیا او آرام‌نگرفته‌ای است که از جراحتش به آرامش می‌رسد؟ مبتلایی که به سوی زیبایی حرکت می‌کند؟ زیبایی گُنج و گُستره و تصویر و تصوّر و نشانه و طبیعت و حیوان و درخت و شئ و آدمی؟

هر بار به «ممیز» می‌اندیشم، هیکلی درشت، جمجمه‌ای درشت، چشمانی درشت و از هم فاصله گرفته، خنده‌هایی بلند، سبیل‌هایی آویزان، نگاهی کودکانه و دستانی پت و پهن و ساحر در نظرم مجسم می‌شود. آمیزه‌ای از معصومیّت و گستاخی که عطش زندگی است. میل، اصولاً گستاخ است. و دستان پرتوان «ممیز»، در انتظار انتشار؛ بی‌ملاحظه جنب و جوش می‌کند! خلق گُنج و گُستره و اعلان و شکل و خط و رنگ و تصویر و نشانه، برای او؛ مصرف طبیعی زندگی است. نانوا، به طور طبیعی و ناگزیر نان می‌سازد، ممیز هم به طور طبیعی و ناگزیر شکل می‌سازد، همانگونه که ناگزیر نفس می‌کشد. زیراکه جذبهٔ خلاقیّت عمد نیست، نوری است به روشنایی ماه

آویزان در لاجورد سپهر، که ناگهان پرندهٔ دل‌سیاه بال‌صورتی آدمی؛ در آن اوج می‌گیرد. و تو در ابهام ــ پرواز تنهایی ــ نمک زندگی را می‌چشی و در جستجوی رگه‌های اکتسابی و موروثی‌ات، خلاف عادت شنا می‌کنی و چگونگی ارتباطت را با جهان هستی اعلام می‌داری. به گذشته‌ها می‌روی، گذشته‌ای که با تو بوده و طبع تو را ساخته و به مرز و بوم مردمان ویژه‌ای پیوند زده. پیوندی که اعتبار «ویژگی» است. و این‌چنین است که ممیز، از ورای آموخته‌های تکنیک‌های غریبه و خودی، ایرانی می‌ماند. ویژگی نگاه او، به رنگ، نقش، ریتم، زندگی، مرا به لحظات خلوتم می‌برد؛ به نقش و نگار قالیهای شوخ و شنگ ایلاتی، دیوارهای متواضع کاهگلی اُخرایی، گنبدهای فاخر لاجوردی، آوازهای دلگیر کوچه‌باغی! و خنده‌های پرطنین، که تمنایی است برای بلندزیستن و ارتباط. ارتباط با امروز و گذشته، ارتباط با آدمهای سراپا شیفتهٔ گستاخ و دلسوخته. و ممیز گستاخی است. نوپردازی بی‌پروا در زمینه‌های کهن‌شده. داستانهای شاهنامه، به دست او؛ بی‌دست‌انداز با رنگ و لعابی معاصر، ذوق بچه‌های امروزی را به شناخت و آشنایی دیروزی‌ها افزون می‌کند.

خاطرات با ممیز روان می‌ریزد.

دور هم گرد آمده‌ایم. به دور میزی کاملاً چهارگوش! موضوع بزرگداشت مرتضی ممیز است. کیپاکیپ کنار هم نشسته‌ایم: «مرتضی ممیز»، «ناصر نیرمحمدی»، «علی دهباشی»، «سیروس طاهباز»، «احمدرضا احمدی»، «ابراهیم حقیقی»، «علی میرزایی» و من کمی خجول و کمی دستپاچه که عجب، بزرگداشت در حیات کسی؟!!. . . آری بدعتی است سگالیده. و ما همه، گرداگرد یک قدح بزرگ سکنجبین خیار و یک دوری پر از گیلاس و یک طبق محبت شهره و ماهور و تتق‌تتق تکمه و فلاش دوربین‌ها و لطیفه‌های احمدرضا احمدی و خنده‌ها. . . احمدرضا به پاکی ژاله‌ها. . . و گرمای تابستان و شرشر عرق چهره‌ها و شرم حضور مرتضی از «بزرگداشت» با خنده‌های حیا که:

مرتضی ممیز: «آخه، خب، . . . اصلاً من نمی‌دونم چرا؟ . . . بایستی . . . البته از این‌که جمع شدین که دربارهٔ من حرف بزنین، خب بعله . . . بزرگداشت و این حرفا هه. . . هه. . . هه. . . خب، آره طبیعیه که من خوشم می‌یاد. . . ولی در ضمن بی‌رودربایستی باید بهتون بگم که کمی هم خجالت می‌کشم هه. . . هه. . . هه. . . دِ آخه من کسی نیستم. . . دِ آخه کار مهّمی انجام ندادم که بزرگداشت و این حرفا. . .»

و الخ و سلام و تعارف و مقدمه‌چینیِ گفت‌وگویی که گسترش می‌یابد و در مداری فشرده هنوز مهار نمی‌شود و هزار افسوس من از ضیق وقتم که باید بروم! و سئوالهای بی‌جوابم که امروز در تنهایی اتاق چهارگوشم شکل می‌گیرد!

کتابهای مرتضی ممیز طراحی اعلان، نشانه‌ها، تصویر و تصور، را از اوّل تا آخر ورق می‌زنم. تصویرهایی، بریده‌بریده، از آشنایی و ارتباطم با «مرتضی ممیز» در مخیله‌ام اندام می‌گیرد. . .

چندی پیش نبود که جوانکی لاغراندام و خجول و تازه‌پا، کنار «جلال آل‌احمد» ــ عقابی تیزنگاه، کتاب هفته را می‌آراست؟ سلام و علیکی و نگاهکی و جنب و جوش دستهای پرکاری؟ او به سویی و من به سویی و هر از گاهی برخوردی و طراحی پوستری از او برای من به بهانهٔ کارگردانی نمایشنامه‌ای و کاری و کتابی: آنتیگون، نقالی، امشب از خود می‌سازیم و. . . من به باغ عرفان، لیلا در نصف جهان و اعلان دیواری دایی وانیاکه پس از سی‌سال آشنایی و خویشی آخرین کارم را مزین می‌کند. من همیشه دستهای مرتضی ممیز را می‌بینم. دستانی بی‌قرار که گاه مشت می‌شوند و با قدرت رنگ اُخرایی زمین به تب و تاب تاریخ زمینی‌ها می‌تپند (پوستر: «طپش تاریخ»)، گاه بز بالدار را به پرواز درمی‌آورند (پوستر: «پنجمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران»)، گاه با چهار رنگ به ظاهر بیگانهٔ سرخ و سفید و سیاه و زرد، در قلب سفید خود نژاد بشر را یگانه می‌کنند (پوستر: «روز حقوق بشر»)، گاه از فرط اشتیاق به گُنج و گُستره، پنج انگشت آدمی؛ به هشت انگشت گسترش می‌یابد (اعلان دیواری: «گُنج و گُستره»)، گاه دو دست مصمم سیاه، بر قلبی پاره‌پاره و خونین می‌فشارد، که فریاد عصیان آنتیگون بلندتر به گوش برسد (پوستر: «آنتیگون»). ولی آیا، با حساب دودوتا چهارتا، می‌توان بز بالدار را به آسمان پرواز داد و قلبی را برای غزلی پاره کرد و فانوس خیال را با قدرت رنگارنگ تصوّر از صفر تا بی‌نهایت کشاند (اعلان دیواری: «فانوس خیال ما») و مصیبت بازجویی را با تکه خاری حقیر نمایاند (اعلان دیواری: «بازجویی») و غربت را در آبی‌های بربادرفته دید (اعلان دیواری: «در غربت») و گُنج و گُستره‌ها را در منشور تکاثر نگریست (اعلان دیواری: «گُنج و گُستره») و در شوره‌زار کویر بر سر شاعری گل سبز عرفان را رویاند (پوستر و روی جلد: «من به باغ عرفان»)، و خویش را با تار و پود لیلا در رگهای لاجوردی اصفهان نقش بست (روی جلد: «لیلا در نصف جهان») و مصیبت تاریخ را، با دواندن رنگ سرخ در تار و پود قهرمان ملی خون دل‌خورده نمایاند (اعلان دیواری: «ستارخان»)، و هراس را، از تهاجم اجامر و اوباش، با غبار ظرافتهای لگدمال‌شده تصویر کرد (اعلان دیواری: «مغول‌ها»)، و نازکی طبع را، در خطوط نازک پختهٔ هنر اسلامی؛ به رشته دید (اعلان دیواری: «خوارزمی» ــ هزار و دویستمین سالگرد میلاد «محمدبن موسی خوارزمی» ریاضیدان بزرگ و پایه‌گذار علم جبر و مقابله در اسلام)، و «دهخدا» را با رعایت اخوت و مساوات و حریّت از سردر ملی ــ پرچم ایران ــ به همگان بخشید (اعلان دیواری: «به مناسبت صدمین سالگرد تولّد «علّامه علی‌اکبر دهخدا»)؟ راستی دستهای به ظاهر زمخت ممیز با دستهای به ظاهر ظریف آن دیگری چه تفاوتی دارد؟ هیکل درشت و سنگین او، چهرهٔ تیزاب‌خوردهٔ او، با چهرهٔ ساخته پرداختهٔ آن دیگری چه تفاوتی دارد؟ اصولاً «ممیز» کیست؟ یک بچهٔ شهری لجوج تهرانی که هزارانش بر سر هر کوچه و خیابانی یافت می‌شود؟ آشنایی که چهارزانو می‌نشیند، آب‌دوغ خیار می‌خورد، با فرهنگِ ایرانی مؤانستی دارد، گلهای شمعدانی را دوست می‌دارد، به زبان فارسی حرف می‌زند و سلام و علیکی می‌کند و گوشه‌ها می‌خورد و می‌زند و می‌داند که لطیفه چیست؟ یک ایرانی‌زاده با شناسنامهٔ ایرانی؟ خب، هزاران هزار فارسی حرف می‌زنند و آب‌دوغ خیار می‌خورند و شناسنامهٔ ایرانی در دست دارند و کنار هم بی‌خیال زندگی می‌کنند. پس او چرا در تأیید «خود» این‌چنان دست و پا می‌زند؟ چرا با

وسواس و بی‌امان همچنان طرح می‌کشد؟ کتابهای او را از اول تا آخر ورق می‌زنم و از لابلای هر خطی، تصویری، رنگی، نشانی، تصوّری؛ «مرتضی ممیز»ی را می‌بینم. «ممیز»ی تکه‌تکه‌شده ــ حی و حاضر ــ در اوراق اعلان‌ها و نشانه‌ها و طرح‌ها و گُنج‌ها و گُستره‌ها. کودکی: تنها، شلوغ، محروم، مشتاق، که در تکاپوی شناسایی و پختگی، به دنبال فرصتی مختصر، تمام عمر سگدو زده است.

مبتلایی که به گذران بی‌دغدغهٔ معمولی‌اش، به طبیعی‌بودنش، شک برده و مصرّانه از خود پرسیده و آب خوش را بر خود حرام دانسته و هر لحظه از خود:

خواسته و خواسته و خواسته . . .

استعداد: تنهایی بزرگی است. ودیعه‌ای است. اثر انگشتی است.

وجود خلاق، مریض و تسلیم و بی‌نوا؛ به منظور عمل آفرینش زاده می‌شود. مبتلایی که دربند نیروی عمل، از لذّت زندگانی روزمرهٔ همگان محروم می‌ماند و همچنان می‌دود و می‌دود و همچنان باز از خود می‌خواهد و می‌خواهد، تا بر حیثیّت موجودیّت خویشتن خویش مهر تأکید بگذارد و از آیین توالد و تکاثر زایش جسم پیروی کند. از آیین یگانهٔ ادامهٔ خلقت.

جسم: ضامن بقای جسم

روح: ضامن بقای روح.

غرایز ادامهٔ زندگانی جسم و روح ــ جداناپذیر ــ به هم پیوسته‌اند. هنرآفرینان، مبتلای نیاز دوگانهٔ «بیروزی وجود» اند. وجودی که حیات ابدی را می‌خواهد. ممیزها، مقلدان تب و تاب گوشت و خون زندگی‌اند. غریزهٔ ابدی‌بودن، با پرداخت تاوان سنگین «لذّت همراه با شکنجه» ابدیّت موجود را میسّر می‌سازد. هنرمندان، مادران مصیبت‌کشیدهٔ فرهنگ و هنرند که لذّت وجود را در استعدادشان یافته‌اند. لذّتی را که در کاری مداوم، همانند کوسه‌ماهیِ زخم‌خورده‌ای ــ در پی شکاری ــ تا اعماق اقیانوسها دنبال می‌کنند، تا جلوه‌های گوناگون و متضاد ذات پنهانشان را عریان بنمایانند. خلق کردن، خودیابی و خودآفرینی است. آدمی طرحی است، شایدی، دستمایه‌ای دست به نقد؛ برای خود ساختن. تمنایی که عصارهٔ وجود را بی‌کم و کاست حراج می‌کند. «عصارهٔ اثیری» که می‌خواهد بیشتر حضور داشتن و بیشتر ماندن را در زمان کوتاه عمر آدمی تضمین کند. همه می‌آییم و همه می‌گذریم. «ممیز»ها نیز خواهند گذشت، ولی اثر انگشتشان باقی خواهد ماند. اثر انگشتی که ذات را رسوا می‌کند. ذاتی که نور را می‌ماند. شئ‌ای مستقیم، ساده، سیال، دیدنی و در عین حال پیچیده و منکسر و از هم‌گسسته و دست‌نیافتنی. و من ظرافتها و پیچیدگیهای ذات ممیز و تضادهایش را با ورق زدن کتابهایش و نگاه به آثارش می‌بینم.

گاه این‌چنان و گاه آن‌چنان

مه‌آلود و وسعت‌گرفته، از طرحهای ممکن راکد . . . اعلان دیواری: «غریبه و مه»

متحیّر، از انفجار وفور حس . . . اعلان دیواری: «باستر کیتون»

شرمسار، از برزخ موقعیتی ایجادشده . . . اعلان دیواری: «آرامش در حضور دیگران»
مچاله و له و لورده، از تعرض ظالم . . . اعلان دیواری: «آفتاب‌نشینها»
دلمرده، از پنجره‌ای تنگ شده . . . اعلان دیواری: «بن‌بست»
شوخ و شنگ، از لوندی شیرهای دم به هوا علم‌کرده . . . اعلان دیواری: «نمایشگاه چاپ سنگی»
سربلند، از طلوع خورشیدی در کمرگاه جوانی معاصر . . . اعلان دیواری: «سینمای جوان ایران»
رنجور، از گل‌میخ‌های خون دل، . . . اعلان دیواری: «گوزنها»
ملنگ، از شکلکی که به قاروقورهای توخالی حوالت داده شده . . . اعلان دیواری: «اسرار گنج درهٔ جنی»
سرشار، از روانی کِلکی به درست راه گشوده . . . اعلان دیواری: «ابوعلی‌سینا»
سرسبز، از عارفی در کویر سوخته به گل نشسته . . . اعلان دیواری و روی جلد: «من به باغ عرفان»
لبریز، از راهی به معرفت خویشتن خویش زده . . . روی جلد: «لیلا در نصف جهان»
مفتخر، از نفاست «بزرگی» در آیینه‌کاری‌های نفیس حفاظت شده . . . اعلان دیواری: «کمال‌الملک»

هیچ ابرازی پنهان نمی‌ماند.

مرتضی ممیز در آثارش هویداست. گاه ظریف، گاه بی‌پروا، گاه خجول، گاه غضبناک، گاه مهربان، گاه بانزاکت، گاه بی‌نزاکت، گاه شوخ، گاه جدی، گاه ازخودگذشته، گاه به خودپرداخته، گاه مأیوس، گاه مأنوس، گاه . . . گاه . . . گاه. من گاه‌های متضاد و لازم و ملزوم او را، صراحت رد پایش را در آثارش می‌یابم.

صراحتی که نشانی مستقیم از «او» دارد؛ صراحتی که گاه می‌آزارد.

ولی دروغ در کار او نیست. مگر زمانی که از او می‌پرسم:

پری صابری: «آیا تو فقط با کارت زنده‌ای؟ اگر بر فرض محال دستهایت را ببندند و نگذارند طراحی کنی به چه شکلی درخواهی آمد؟ به شکل مشتی گوشت و استخوان دردمند که حس می‌کند منیّت وجودش متلاشی شده است؟»

مرتضی ممیز: «باز تو داری حرفارو یه جوری قلمبه سلمبه و ادبی مطرح می‌کنی؟! کار داره مشکل می‌شه! دِ نشد. ساده بگو . . . حرفتو بزن!»

پری صابری: «به زبان ساده، اگر طراحی نکنی خواهی مرد؟»

مرتضی ممیز: «ابداً. یه جوری، بالاخره باز از یه جایی یه کار دیگه می‌کنم. خب آره دیگه! . . .»

با لبخندی کودکانه که ناگهان چهره‌اش را بی‌دفاع جلوه می‌دهد از نگاهم درمی‌رود. و من حس می‌کنم در تنگنای غرور به اعتراف، اعتراف به این‌که طراحی از نفس کشیدن برایش ضروری‌تر است؛ دروغ می‌گوید. ضرورتی که او را تمام عمر دوانده است، و او هرگز قادر نبوده است از فرمان هیجانات درونش سرپیچی کند! زیرا وقتی به درون خویش می‌روی آرامش را از

دست می‌دهی و به وادی ممنوعی قدم می‌گذاری که حق استراحت و توقف را از تو می‌رباید. و اگر ممیز را به توقف واداریم، او شبیه اعلان دیواری «بن‌بست»، در تصویر مرغکی در بن‌بست پنجره‌ای تنگ‌شده؛ احساس خفگی خواهد کرد.

که حیف!

زیرا که نیروی عشق هنوز به قدرت در رگ و پی او جاری است. و من نمی‌دانم او از تبار کدامین دست‌اندرکارانی است؟ آنانی که از درد و مصیبت بارِ گرانِ الهام جان می‌دهند و می‌سازند؟ و یا آنانی که با شعفِ از خودبی‌خودی الهام، می‌آفرینند و از قانون حکمت درونی‌شان پیروی می‌کنند؛ بی‌آن که بخواهند از چون و چرای حکمت خلّاقیت سر دربیاورند؟

به گمان من: مرتضی ممیز «ساده» ای است.

به سادگی ابیات پرحکمت «سهراب سپهری»

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ،

کار ما شاید این است،

که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم.

تراژدی چشم اسفندیار

باقر پرهام

نگاهی انتقادی به کارنامهٔ روشنفکران در تاریخ معاصر ایران

متنی که در زیر منتشر می‌شود بخشی از سخنرانی آقای باقر پرهام است تحت همین عنوان در ۲۲ نوامبر ۱۹۹۰ در سالن «ایترناشنال هاوس» دانشگاه شیکاگو به دعوت فرهنگسرای نیما برای جمعی از ایرانیان.

این سخنرانی سه بخش دارد: بخش اول، چنانکه می‌بینید کوشش برای پرداختن الگوی شخصیت روشنفکری از خلال یک داستان یا یک نمونهٔ اسطوره‌ای است. بخش دوم پرداختن به تاریخ معاصر ایران و سنجش انتقادی نقش روشنفکران در آن به زبانی صریح و بی‌پرده است. بخش سوم کوششی است برای ارائه طرحی جامعه‌شناسانه در تبیین علل جدایی روشنفکران از واقعیت و اشتباهات آرمانگرایانهٔ آنان. ما بخش نخست را در اینجا می‌آوریم. امیدواریم دیگر بخشهای این گفتار را نیز منتشر کنیم.

منظورم از «تراژدی چشم اسفندیار» همان است که در عنوان فرعی گفتارم آورده‌ام: نگاهی انتقادی به کارنامهٔ روشنفکران در تاریخ معاصر ایران. به عنوان یک خوانندهٔ معمولی شاهنامه، که با چگونگی داستان رستم و اسفندیار تا حدودی آشناست، می‌خواهم از این قالب بیانی اسطوره‌ای مددی بگیرم برای پیش کشیدن برخی از مسائل بنیادی کنونی جامعهٔ ما. اسطوره‌های هر ملتی بیانگر زوایای نهفتهٔ روح آن ملت‌اند. گذشت زمان اگرچه این روح را تغییر می‌دهد، و پربارتر و پیچیده‌ترش می‌کند، امّا آن زوایای نهفته، که حکایت از دوردست‌های تاریخی تکوین روح ملی دارند، گویی همچنان دست‌اندرکار و باقی‌اند و هر بار خود را به‌گونه‌ای بروز می‌دهند. از این‌رو، تأمل در اسطوره‌های تاریخی همیشه می‌تواند راهگشا و کارساز باشد حتی اگر «ضبط کنندگان» اش، به قولی، «کلک زده» و آن‌را به صورتی درآورده باشند که از منافع به اصطلاح «طبقاتی» شان دفاع کند.

باری، خلاصهٔ داستان رستم و اسفندیار را همه می‌دانید، اسفندیار از سوی پدرش گشتاسب مأمور می‌شود که به زابلستان برود و رستم را دست‌بسته همراه با دیگر نام‌آوران آن خطّه به پیشگاه گشتاسب بیاورد. اسفندیار به آنجا می‌رود، و رستم که آمادهٔ پذیرفتن بند بر دست و پای خود نیست ناگزیر از نبرد با اسفندیار می‌شود، و در این نبرد سرانجام اسفندیار به دست رستم از پا درمی‌آید. این خلاصهٔ کلی داستان است. امّا تأمل در جزئیات ماجرای آن شنیدنی است.

اسفندیار پسر گشتاسب است. و گشتاسب پادشاهی است که زرتشت پیامبر در دوران او به دعوت آغازیده و آیین خویش را به یاری گشتاسب و با برخورداری از حمایت او در گیتی گسترانیده است. روزگار گشتاسب از این‌رو به گفتهٔ فردوسی روزگار «به دینی» است و او و پسرش قهرمانان این «به دینی». و از همین‌روست که گشتاسب شخصیتی مطلق‌جو و مطلق‌گراست و حقیقت و قدرت را تنها در وجود خویش می‌بیند، چندان که آمادهٔ پذیرش تصور تقسیم قدرت حتی با پارهٔ تن خویش، یعنی با فرزند خویش، نیست. به زور همین خودبینی و «خودمطلق‌بینی» است که یک بار بر اسفندیار بدگمان شده، بند بر دست و پای او نهاده و، به رغم همهٔ خدمت‌ها و جانفشانی‌های وی، او را در دژی زندانی کرده است. و چون روزی برای رهایی از چنگ ارجاسب بار دیگر به اسفندیار نیازمند شده و او را از بند رهانیده است، هنگامی که کار ارجاسب به دست اسفندیار ساخته می‌شود گشتاسب دوباره به زور همان خودبینی و «خودمطلق‌بینی» رهانیدن دخترانش از بند ارجاسب را بهانه می‌کند و اسفندیار را به هفت‌خوانی می‌فرستد که سرانجامش از پیش معلوم نیست. اسفندیار از هفت‌خوان نیز پیروز برمی‌گردد، اما بدگمانی و «خودمطلق‌بینی» گشتاسب همچنان با او باقی است و او در فکر از میان برداشتن مردی است که می‌بیند داعیهٔ همسری و برابری با او را دارد. به فال‌گویان متوسل می‌شود و آنان به وی می‌گویند که راه رهایی از شرّ اسفندیار فرستادن او به زابلستان است:

ورا هوش در زابلستان بود
ز چنگ یلِ پور دستان بود

به همین دلیل در پاسخ اسفندیار که خواستار «همان تخت با گنج و افسر» از اوست می‌گوید:

سوی سیستان رفت باید کنون
به کارآوری رنگ و جنگ و فسون
برهنه کنی تیغ و کوپال را
به بند آوری رستم زال را

پس گشتاسب کسی است که «خودمطلق‌بینی» صفت ذاتی اوست و بدگمانی و پیمان‌شکنی و ناراستی‌اش از همین «خودمطلق‌بینی» مایه می‌گیرد.

اسفندیار کیست؟ دلاوری است که نژاد پدری‌اش از شاهان ایران‌اند، و مادرش دختر قیصر

است. مردی است که به گفتهٔ فردوسی «باسَهْمِ تن» «خداوندِ فرهنگ» است و گرچه «به تن جوان» اما «به دانندگی پیر» است. این اسفندیار، در خدمت گشتاسب، «نخستین کمربسته از بهر دین / تهی کرده از بت‌پرستان زمین» و برافروخته «آتش» زردهشت /که با مجمر آورده بود از بهشت». او گشتاسب را نه شاه اینجا و اکنون، شاهی در میان شاهان، بل در حکم مطلقِ شاه می‌داند که سر پیچیدن از فرمان او جایز نیست، و به همین قیاس، چون داعیهٔ جانشینی گشتاسب را در سر می‌پروراند، کار خود را به عنوان امری که فرمودهٔ شاه است، کاری در واقع مطلقاً روا می‌شمرد که چون و چرا برنمی‌دارد. این یک وجه بنیادی از شخصیت اسطوره‌ای اسفندیار است که خود او همواره بدان استناد می‌کند.

اسفندیار به دلیل اینکه «خداوند فرهنگ» و «به دانندگی پیر» است از احوال گشتاسب و نیّات او، و نیز از چگونگی حال و شخصیت رستم بیخبر نیست. او می‌داند که گشتاسب نمی‌خواهد به وعده‌اش با وی عمل کند و تخت و گنج و افسر را به او بدهد:

چو از خواب بیدار شد تیره‌شب
یکی جام می‌خواست، بگشاد لب
چنین گفت با مادر اسفندیار
که با من همی بد کند شهریار:
مرا گفت چون کین لهراسب شاه
بخواهی به مردی از ارجاسب‌شاه
همان خواهران را بیاری ز بند
کنی نام ما را به گیتی بلند
جهان از بدان پاک بی‌خو کنی
بکوشی و آرایش نو کنی
همه پادشاهی و لشگر توراست
همان تخت‌باگنج و افسر توراست.

و حتی تهدید می‌کند که اگر پدرش بر قرار خودش عمل نکند من آن تاج بر سر نهم همه کشور ایرانیان را دهم. و این آگاهی از نیت واقعی پدر را نه‌تنها در خلوت با مادرش بل‌که در حضور پدر نیز به زبان می‌آورد، و به خود او می‌گوید:

تو را نیست دستان و رستم به کار
همی راه جوئی از اسفندیار
دریغ آیدت جای شاهی همی
ز گیتی مرا دور خواهی همی

اسفندیار از بلندی پایگاه رستم و اهمیت وجود او نیز بیخبر نیست. در پاسخ پیشنهاد پدر که از او می‌خواهد به سیستان برود و رستم را دست‌بسته به خدمت او بیاورد، می‌گوید: اینجا

دیگر از راه و رسم کهن و اندازه بیرون شده‌ای. اگر سخن بر سر جنگیدن با چین و ماچین باشد حرفی نیست، اما برانگیختن من به جنگ با مردی که «کاووس خواندی ورا شیرگیر» و از گاه منوچهر تا کیقباد «همه بوم ایران بدو بود شاد» چرا؟ اسفندیار در پاسخ مادرش نیز که وی را نصیحت می‌کند و می‌گوید شایسته نیست به جنگ رستم بروی، آگاهی‌اش از احوال رستم را بار دیگر تصدیق می‌کند و می‌گوید:

همان است رستم که دانی همی
هنرهاش چون زند خوانی همی
نکوکارتر زو به ایران کسی
نیابی وگر خود بجوئی بسی
چنو را ببستن نباشد سزا
چنین بد نه خوب آید از پادشا

امّا، با همهٔ اینها، اسفندیار دچار توهم و ناآگاهی است. هم نسبت به خود و هم نسبت به رستم. نسبت به خود، زیرا با آنکه پس از بیدار شدن از خواب و گفت‌وگو با مادر خویش علت واقعی رنجش خود را از پدر، چنانکه دیدیم، با مادرش در میان می‌گذارد، اما پس از پذیرفتن فرمان پدر و قبول مأموریتی که او در سیستان به عهدهٔ وی گذاشته است، درصدد توجیه رفتار خویش است و به مادر می‌گوید:

و لیکن نباید شکستن دلم
که چون بشکنی دل ز تن بگسلم
کنون چون کشم سر ز فرمان شاه
چگونه گذارم چنین پیشگاه

او در مورد رستم و واکنش‌های وی نیز، با همهٔ آگاهی‌اش به احوال رستم، دچار توهم است: خیال می‌کند اگر سواری «با فَر و زیب» را پیش رستم بفرستد که «نگیرد وزا رستم اندر فریب» رستم آدمی کسی است که بپذیرد بیاید «به نزدیک ما / درخشان کند رای تاریک ما / به چربی دهد دست بند مرا / بدانش ببندد گزند مرا».

و به همین خیال فرزند خویش، بهمن، را برای این پیام‌رسانی در نظر می‌گیرد، و به مادرش می‌گوید:

چو رستم بیاید به فرمان من
ز من نشنود سرد هرگز سخن

و توهّم او نسبت به رستم تا به حدی است که حتی رویاروی رستم نیز همین درخواست را از او دارد و می‌گوید:

تو خود بند بر پای نه بیدرنگ
نباشد ز بند شهنشاه ننگ
تو را چون برم بسته نزدیک شاه
سراسر بدو بازگردد گناه

و به روی خود نمی‌آورد که آن کس که وی مطلق شاهش می‌پندارد، یعنی گشتاسب، از این‌گونه گناهان بارها در گذشته کرده و هرگز از بازگشتن گناه به خود باکی نداشته است، و به روی خود نمی‌آورد که رستم دیرینه‌سال هم این را می‌داند.

رستم هر قدر نرمخوئی و خردمندی از خود نشان می‌دهد و راه مدارا را در پیش می‌گیرد و به اسفندیار می‌گوید هر کاری که تو بخواهی انجام می‌دهم، حتی همراه تو به صورت فرمانبردار به درگاه گشتاسب می‌آیم،

مگر بند، کز بند عاری بود
شکستی بود، زشت‌کاری بود
نبیند مرا زنده در بند کس
که روشن‌روانم بر این است و بس

امّا اسفندیار اهل گفت‌وگو و مدارا نیست و از رستم می‌خواهد که میان بند و نبرد یکی را برگزیند. او در جای دیگری هم این خصلت نابردباری و اهل مدارا نبودن را از خود نشان می‌دهد، در پاسخ مادرش که وی را نصیحت کرده و گفته بود تو همه چیز داری، و شاه تنها تاجی بر سر اوست که آن هم پس از مرگ وی به تو خواهد رسید، چرا درصدد همسری با شاه هستی اسفندیار برمی‌آشوبد و می‌گوید:

که پیش زنان راز هرگز مگوی
چو گویی سخن بازیابی به کوی

و این ناشکیبایی و سرپیچی از هر گونه گفت‌وگو و مدارا یکی دیگر از ویژگیهای شخصیت اسطوره‌ای اسفندیار است.

اسفندیار که «به دانندگی پیر» و «خداوند فرهنگ» است، مردی قَدَری است. رستم می‌گوید که کردار ماند ز ما یادگار. اسفندیار امّا گویی به آنچه انسان در اینجا و اکنون می‌کند و به کم و کیف شرایطی که عمل در آن انجام می‌گیرد، چندان اعتقادی ندارد، و دلبستهٔ حکم تقدیری است که از دید او گویی برگشت‌ناپذیر است:

در پاسخ پدرش که به او می‌گوید لشگری گران با خود بردار و به سیستان برو، می‌گوید:

گر ایدون که آید زمانه فراز

به لشگر ندارد جهاندار باز

و در پاسخ نصایح مادر نیز همین را تکرار می‌کند:

مرا گر به زاول سر آید زمان
بر آنسو کشد گردش آسمان

مادر زاری می‌کند و به او می‌گوید حال که قصد رفتن به سیستان داری دست‌کم سرنوشت کودکانت را با سرنوشت خود میامیز و آنها را در این راه به دنبال خود مکش، امّا اسفندیار که خود را عقل کل می‌پندارد در جواب مادر می‌گوید:

که نابردن کودکان نیست روی
که چون کاهلی پیشه گیرد جوان
بماند منش پست و تیره روان

در سفر به سیستان، بر سر دوراهی، شتر پیشاهنگ در راه می‌خوابد و نمی‌خواهد پیشتر برود، امّا اسفندیار که معتقد به تقدیر ولی شیفتهٔ تدبیر خویش است: بفرمود کش سر ببرّند و یال تا مگر بد حادثه به همان شتر ختم شود و خود او از چشم زخم روزگار در امان بماند.

به دلیل همین توهّم‌زدگی و قَدَری بودن است که اسفندیار با وجود پی بردن به این نکته که گشتاسب در واقع او را به بیان امروز «پی نخود سیاه» می‌فرستند، به روی خود نمی‌آورد و همچنان پی نخود سیاه می‌رود. گویی خودِ گام نهادن در راه حادثه بیشتر مطلوب اوست تا سرانجام حادثه. و این روش همچنان ادامه دارد تا ساعتی که زخم تقدیر فرود می‌آید و حادثه رخ می‌دهد. اسفندیاری که خود را رویین‌تن می‌پندارد و با علم به این رویین‌تنی به جنگ رستم می‌رود، چرا که رستم این نکته را به یاه او می‌آورد، پیش از دررسیدن لحظهٔ فاجعه هرگز به خاطرش نمی‌رسد که ممکن است رستم از راز رویین‌تنی او آگاه باشد و در جست‌وجوی چارهٔ کار او برآید. تنها پس از وقوع حادثه است که با درد و افسوس در هنگام مرگ می‌گوید:

بمردی مرا پور دستان نکشت
نگه کن بدین گز که دارم به مشت
بدین چوب شد روزگارم به سر
ز سیمرغ و از رستم چاره‌گر
فسون‌ها و این بندها زال ساخت
که نیرنگ و بند جهان او شناخت

امّا این آگاهی، چنانکه گفتیم، دیگر آگاهی پس از وقوع فاجعهٔ نهایی است.

خلاصه کنم. اسفندیار کسی است که اسفندیاری‌اش در نااسفندیاری اوست: خداوندِ فرهنگِ به دانندگی پیری که چشم جهان‌بین ندارد و دشمن جانش در چشمخانهٔ او کمین کرده است؛ آن چیزی که نقطهٔ قوت اوست در واقع همان چیز مهمترین نقطهٔ ضعف اوست.

از «فردوسی» تا «محمود»

پیگیریِ یک جُستار

جلیل دوستخواه

جامعه‌شناس و پژوهنده‌ی ارجمند، آقای «دکتر باقر پرهام» در «کلک ــ ۲۸» (صص ۱۴۷ ــ ۱۵۱) با اشاره به نامه‌ی بنده در شماره‌ی ۲ سال دهم «ایران‌نامه» که در ضمن آن، چند برداشت من درباره‌ی گفتار ایشان به نام «مبانی و کارکردهای شهریاری در شاهنامه. . .» (ایران‌نامه، شماره‌ی ۱ سال دهم و کلک ــ ۲۲) آمده بود، در گفتاری با سرنویس «قضیهٔ فردوسی و سلطان محمود»، نکته‌هایی را در زمینه‌ی برداشتهای من، عنوان کرده و بنده را هم برای گشودن رازِ چیستانِ پیوند «فردوسی» و «محمود» به همکاری فرا خوانده‌اند.

درباره‌ی برداشتهای آمده در نامه‌ی بنده به «ایران‌نامه»، که آقای «پرهام» در برابر آنها نشان پرسش گذاشته‌اند، می‌گویم:

۱. درست‌ست که رستم در هنگام شنیدن پیام کاووس و خواندن نامه‌ی او «می‌خندد»؛ اما در همان حال، «خیره می‌ماند». آیا هیچ‌گاه پرسیده‌ایم که دلیل این خیره ماندن چیست؟ هر گاه مسئله برای او اهمیّتی نداشت و خنده‌ی او تنها ریشخند پهلوانی کارآزموده و جهاندیده به شورش و آشوب جوانی خام و سرد و گرم روزگار نچشیده بود، دیگر سببی برای خیره ماندن و سرگشتگی‌ی پهلوان پیر باقی نمی‌ماند. آقای پرهام، صورت مسئله را ساده کرده و نوشته‌اند: «. . . (رستم) نتیجه گرفته است که سهراب هنوز کودک است و آمادهٔ جنگ نیست. از بیت بالا (تهمتن چو بشنید و نامه بخواند / بخندید از آن کار و خیره بماند) و ابیات بعدی‌اش، نمی‌توان در باب آشفتگیِ روانی و افتادن در تنگنا نتیجه‌ای قطعی گرفت.» (کلک ــ ۲۸، ص ۱۴۸).

اما رستم اگر در اشاره به سهراب، برداشت خود را بازمی‌گوید که وی هنوز کودکی بیش

نیست و نمی‌تواند چنگ به جنگ بگشاید، بی‌درنگ در پی این سخن، می‌گوید که در پاسخ تهمینه به نامه‌ی وی آمده بوده است: «. . .که آن ارجمند (سهراب) / بسی برنیاید که گردد بلند / همی می خورد با لب شیربوی / شود بی‌گمان زود پرخاشجوی.» (شاهنامه‌ی ویرایش خالقی مطلق، دفتر دوم، صص ۱۴۳ ــ ۱۴۴).

پس رستم نخست برداشت ذهنی‌ی خود را درباره‌ی سهراب بازمی‌گوید و آنگاه به پاسخ تهمینه اشاره می‌کند که گفته بوده است: بسی برنیاید که سهراب از کودکی به در خواهد آمد و زود باشد که در رده‌ی پهلوانان و پرخاشجویان جای گیرد. رستم آن برداشت ذهنی را با این گزارش دقیق و درست می‌سنجد و در نتیجه، پندار کودک‌انگاریِ سهراب را نقش بر آب و آوار بسی برنیاید و زود را در حال فرود آمدن بر سر خویش می‌بیند.

درگفتار رستم به گیو، به کلید ــ واژه‌ی دم برزدن برمی‌خوریم که دو بار و با فاصله‌ی ۹ بیت می‌آید: بار نخست آن، هنگام رسیدن گیو به زاول و پذیره‌ی رستم ازوست که: «زِ رَه سوی ایوان رستم شدند / ببودند و یکباره دم برزدند» (شاهنامه، همان، ص ۱۴۳) و بار دوم پس از گفتار رستم درباره‌ی سهراب و اشاره به پاسخ تهمینه است که رستم ناگهان می‌گوید: «بباشیم یک روز و دم برزنیم / . . .» (همان، ص ۱۴۴).

در آزمون شاهنامه‌پژوهی دریافته‌ایم که این کلید ــ واژه، بیشتر در هنگامه‌های پیچیده و رودررویی‌ی پهلوانان با دوراهه‌های دشوار و رازآمیز به کار می‌رود. از جمله در «داستان سیاوخش» (شاهنامه، همان، صص ۳۰۷ ــ ۳۱۲)؛ «سیاوش» درکار ساختن «سیا و خشگرد» ــ که اخترشماران، آن‌راکاری شوم و نافرخنده‌انجام دیده‌اند ــ سخت نومید و پریشان و درمانده است و در حین سفری همراه «پیران ویسه»، با او درین‌باره سخن می‌گوید و در اوج سرگشتگی‌ی اوست که او و پیران «چُن از پشت اسپان فرود آمدند / زگفتار بیکار (یکباره ؟) دم برزدند». (همان، ص ۳۱۲).

در واقع، کلید ــ واژه‌ی دم برزدن درین گونه کاربُردها، اشاره دارد به ضرورت درنگ و تأمّل و ژرف اندیشیدن درباره‌ی جنبه‌های دشواریِ پیشِ رویِ پهلوان و چاره‌جویی برای آن.

بدین‌سان، رستم که در هنگام شنیدن خبر هولناک لشکرکشی‌ی سهراب به ایران، نخست می‌خندد (خنده‌ی برآمده از لرزش عصبها یا از آن‌گونه که حافظ می‌گوید: «میان گریه می‌خندم» و یا به تعبیر امروزی خنده‌ی قباسوختگی)، پس از آن، خیره و حیران می‌ماند که: چه باید کرد؟ آنگاه با وانمود خونسردی و بی‌پروایی نسبت بدان خبر، به گیو که بی‌تاب اجرای فرمان کاووس و بردن رستم به نزد اوست، می‌گوید: درین‌جا بمان تا دم برزنیم. یعنی به رغم موقعیّت پُرتَنِشی که کاووس در پیام و نامه‌اش برای من تشریح کرده است، این کاری نیست که بتوانم در آن شتاب ورزم و ضرورت دارد که زمانی بمانم و درباره‌ی آن بیندیشم و از چگونگی‌ی آن سر دربیاورم.

پیش ازین در چند جا بدین نکته‌ی کلیدی و مهم در تحلیل «رستم و سهراب» اشاره کرده‌ام که در سرتاسر شاهنامه و کارنامه‌ی پهلوانی‌ی رستم، تنها همین یک بارست که جهان‌پهلوان در هنگامه‌ی دست‌یازی‌ی دشمنی به سوی ایران، در شتافتن به سوی کارزار، درنگ می‌ورزد و تا

چند روز امروز و فردا می‌کند[1] و حتّا هنگامی که سرانجام از سرِ ناگزیری به دربار کاووس می‌شتابد، خشم گرفتن کاووس را بهانه قرار می‌دهد و باز هم خودآگاه و ناخودآگاه می‌کوشد تا از پای نهادن در کارزاری که دل و جانش، او را بدان نمی‌کشاند، روی بگرداند و در هنگام تاختن سهراب به خرگاه کاووس که شهریار ایران، توس را به یاری‌خواهی به سوی رستم در گوشه‌ی دیگری از آوردگاه می‌فرستد، رستم با ناخشنودی‌ی هر چه تمامتر از جای می‌جنبد و با خود می‌ژَکَد (به تعبیر امروز غُرغُر می‌کند): «. . .که هر شهریار /که کردی مرا ناگهان خواستار /گهی رزم بودی، گهی سازِ بزم / ندیدم ز کاوس جز رنجِ رزم». (شاهنامه، همان، ص ۱۶۹) یعنی در آن هنگامه‌ی بود و نبود شهریار نیز رستم از ژرفای دل، گرایشی به رفتن بدان کارزار شوم ندارد و سرانجام هم در نهایت ناگزیری به رزمگاه می‌شتابد.

اکنون از آقای «پرهام» می‌پرسم: آیا مجموع این حالتهای رفتاری و واکنشهای گفتاری و کرداری‌ی رستم ــ که برای پرهیز از درازسخنی، همه‌ی ریزه‌کاریهایش را درین‌جا نمی‌آورم ــ نشانه‌های **آشفتگی‌ی روانی‌ی رستم و افتادن او در تنگنا** هست یا نه؟ و: آیا این نشانه‌ها را متن داستان و توصیف شاعر از گفتار و کردار رستم، تأیید می‌کند یا بنده خواب‌نما شده و آنها را در گزارش رؤیای خود نوشته‌ام؟

۲. بنده هم با آقای «دکتر پرهام» همداستانم که رفتار توس و دست بلند کردن او به روی رستم، به هر روی جسارت و توهین اوست به جهان‌پهلوان و نگاه نداشتن حدّ خود (که شاید به یک تحلیل، بازگردد به ناسازگاری و ستیهندگی‌ی همیشگی‌ی توس با خاندان گودرزی و دودمان رستم که در پیوند و پیمان نزدیک با آنانند). اما این نکته‌ی توضیحی نیز در مأخذهای کار فردوسی بوده (یا خود وی افزوده است) که در واقع توس، یارایی‌ی چنین جسارتی را نداشته و قصد او پایان بخشیدن به غایله بوده است. منتها رستم که از برخورد و گفتار و فرمان کاووس، یکباره برآشفته شده بوده، این کار توس را هم (به هر منظوری که بوده) برنمی‌تابد و او را به زمین پرت می‌کند و بر او می‌گذرد.

۳. اما درباره‌ی پیوند فرضی‌ی «فردوسی» با دربار «محمود» ــ که اصل سخن آقای پرهام بر سر آن‌ست ــ می‌گویم:

یکم) حق با ایشان‌ست که اشاره به «پاداش فرضی‌ی دریغ داشته‌ی محمود به فردوسی» خود به خود دلیل موثق انگاشتن افسانه‌های گویای پیوند فردوسی با دربار محمود نیست (هر چند که به طور ضمنی، گوشه‌ی چشمی بدانها داشته باشد).

دوم) آنچه من بخشی از نتیجه‌گیری‌ی ایشان از گفتار خویش بر بنیاد آن پیوند فرضی و آن افسانه‌ها خوانده‌ام، این برداشت‌ست که فردوسی انتظار پاداش شایسته‌یی از محمود داشته؛ اما او این پاداش را از وی دریغ ورزیده و شاعر را ناکام‌گذاشته است.

سوم) من همچنان افسانه‌های گویای پیوند فردوسی با دربار محمود را بی‌بنیاد و برساخته می‌دانم و پذیرش درستی‌ی آنها را بی‌تأیید سندها و مدرکهای بااعتبار تاریخی، کاری غیرپژوهشی و ناروشمند می‌شمارم.

چهارم) من هم با آقای پرهام همداستانم که محمود و همترازان او ــ که فرمان مشروع بودن خود را از خلیفه‌ی بغداد می‌گرفتند ــ نمی‌توانستند گوشی شنوا برای سخن فردوسی که سرتاپا نفی آن فرمانروایی‌ی جابرانه بود، داشته باشند.

پنجم) بنده هیچ‌گاه برین باور نبوده و نیستم که بسیاری از بزرگان اندیشه و فرهنگ ایرانی را به دلیل پاره‌یی پیوندهای ناگزیر که با برخی از دربارها و خودکامگان فرمانروا داشته‌اند، باید باطل و گمراه و دشمن مردم و جز آن انگاشت. دوره‌ی این‌گونه سیاه و سفیدانگاریها و خط‌کشیدنهای یکسونگرانه میان به اصطلاح «حق» و «باطل» سپری شده است.

از آقای پرهام سپاسگزارم که تمسّک جستن به چنین اندیشه‌های سخیف و بی‌اعتبار و مردم‌فریبانه‌یی را در حق بنده گمان نبرده‌اند. من هم با ایشان همداستانم که امروز می‌توان و باید همه‌ی تاریخ فرهنگ را بر بنیاد ارزشداوریهای انسانی و فرهنگی بررسید و همه‌ی جنبه‌ها و زمینه‌های رویدادها را پژوهید و با هم سنجید.

ششم) بر بنیاد سنجه‌های متن‌شناختی‌ی شاهنامه و پشتوانه قرار دادن کهن‌ترین دستنویسهای برجامانده، ناگزیر تاکنون نمی‌توان بیتهایی راکه در سرآغاز و در چندین جای دیگر شاهنامه در ستایش «محمود» آمده است، افزوده و الحاقی شمرد و نادیده گرفت[۲].

هفتم) اما بودن این بیتها در دستنویسهای برجامانده‌ی شاهنامه، به خودی‌خود دلیل نسبت داشتن قطعی‌ی آنها به فردوسی نیست و هنوز جای پژوهشهای بیشتری درین راستا خالی‌ست.

هشتم) صِرفِ بودن این بیتها در شاهنامه، نمی‌تواند تأییدی بر درستی‌ی افسانه‌های گویای پیوند فردوسی با دربار محمود باشد. این افسانه‌ها با هجونامه‌ی ساختگی که در آن، بیتهایی سر و دست شکسته از جاهایی از شاهنامه با بیتهای سست و سخیفی از سازندگان ناشناخته سرهم‌بندی شده است، پیوند تنگاتنگ دارند.

نهم) هرگاه فردوسی از سرِ ناگزیری توقع می‌داشت که دستگاه پر زرق و برق و مدّعی‌ی فرهنگ‌پروری‌ی دربار محمود ــ که بیشترین دارایی‌ی کشور را در تصرف داشت ــ از کار او پشتیبانی کند و وسیله‌ی نسخه‌برداری و انتشار کتاب بزرگش را فراهم سازد، گناه بزرگی ــ یا حتّا کوچکی ــ مرتکب نشده بود.

اما اگر می‌گوییم که نه فردوسی را چنین چشمداشتی از محمود و دربارش بوده و نه محمود برای چنین کاری آمادگی داشته است، از یک‌سو با رویکرد به منش و ویژگیهای فرهنگی‌ی فردوسی‌ست که از سراسر شاهنامه‌ی او برمی‌آید و از سوی دیگر با شناختی‌ست که از محمود داریم و آنچه تاریخ درکارنامه‌ی او ثبت کرده است.

دهم) گفته‌اند: «در خود شاهنامه، ابیاتی در ستایش محمود غزنوی هست و بر پایهٔ آنها می‌توان گفت که فردوسی مستقیم یا نامستقیم در واقع شاهنامه را برای محمود فرستاده و انتظار داشته است که زحمات او جبران شود.» (کلک ــ ۲۸، ص ۱۵۰).

می‌گوییم: نخست باید ثابت کرد که این بیتها به راستی از سروده‌های فردوسی‌ست، تا بتوان چنان برداشتی را از بودن آنها در شاهنامه داشت. کهن‌ترین دستنویس برجامانده که این بیتها را

دارد، دستنویس ۶۱۴ هـ. ق. در فلورانس‌ست که ۲۰۰ سال با فردوسی فاصله دارد و خطّ پیوند این دستنویس با دستنویس یا دستنویسهایی که از شخص شاعر در زمان او وجود داشته، محو شده است.[۳] دوم این‌که مگر فردوسی برای محمود زحمتی کشیده بوده که از او انتظار داشته است که زحمتش را جبران کند؟

هر گاه شاهنامه را از دیدگاه بازتابیدن چگونگی‌ی روند رویدادهای دوره‌ی زندگی‌ی فردوسی در آن، بررسیم و در گوشه و کنار آن ژرف بنگریم، موردهای بسیاری را می‌یابیم که پرده‌دری‌ی آشکار از روشها و کُنشهای فرهنگ‌ستیزانه‌ی محمود و دستگاه اوست. فردوسی حتّا پروایی ندارد که در بیان فاجعه‌های دوره‌ی اوج اقتدار محمود، از سال معیّنی نیز یاد کند و از زبان «رستم فرّخ‌زاد» بگوید:

«. . . برین سالیان چارصد[۴] بگذرد — کزین تخمه گیتی‌کسی نشمرد (نسپرد). . .
شود بندهٔ بی‌هنر شهریار — نژاد و بزرگی نیاید به کار . . .
زیان کسان از پی سود خویش — بجویند و دین اندر آرند پیش. . .»[۵]

(شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۹، صص ۳۱۴ ـ ۳۱۹)

آیا شاعری چنین آشکاره‌گو و ستم‌ستیز، می‌تواند برای چنین سخنان تلخ و رسواکننده‌یی از خودکامه‌یی چون محمود که دانشمند نابغه و اعجوبه‌یی چون «ابوریحان بیرونی» را فال‌گیر و منجّم‌باشی‌ی دربار خود می‌پندارد و ازو «سخن بر مراد خویش» می‌خواهد[۶]، انتظار «پاداش» و «جبران زحمات» هم داشته باشد؟

۴. آقای «دکتر پرهام» با گذشت و آزادمنشی و بزرگواری، درباره‌ی «خودِ محمود» (به تعبیر ایشان) نوشته‌اند: «درست است که او از تبار غلامان ترک بود و درست است که با همهٔ قدرقدرتی‌اش به منشور مشروعیّت از خلیفهٔ بغداد نیاز داشت و بنابراین در مصلحت سیاسی او نبود که از چیزی آشکار استقبال کند که خلاف این معنی بود و به حکمت و افتخارات ملّی ایرانیان برمی‌گشت؛ اما محمود غزنوی در زمان خود، پادشاهی با فرّ و جاه و مردی بافرهنگ بود که دستگاهی پدید آورد که گوشه‌هایی از آن‌را در کتاب بیهقی می‌بینیم؛ دستگاهی که امثال ابوالفضل بیهقی یکی از دبیرانش بودند. چه کسی گفته است که چنین فرمانروایی شایسته نبود تا فردوسی، نامه‌اش را به وی تقدیم کند؟ می‌فرمایید خیلی‌ها چنین گفته‌اند. عرض می‌کنم گفته باشند؛ شما که مردی بافرهنگ هستید، به این گفته‌ها توجّه نکنید.» (کلک ـ ۲۸، ص ۱۵۱).

نگارنده بحث بر سر منش و کردار هیچ آدمیزاده و هیچ فرمانروایی (از جمله محمود) را با چیستی‌یِ نژاد و کیستی‌یِ تبار او درهم نمی‌آمیزد و برین باورست که دوره‌ی گرایش به نژاد خالص آریایی و بازیهایی ازین دست، سپری شده است. من کاری ندارم که محمود ترک‌نژاد و از تبار غلامان بوده است. حتّا منشور گرفتن او از خلیفه‌ی بغداد را هم ـ گرچه در تقابل آشکار با آرمانهای فردوسی و همه‌ی ایرانیان ایراندوست بوده است ـ می‌توانم به گونه‌یی نادیده بگیرم و به گفته‌ی آقای پرهام، حمل بر مصلحت سیاسی‌ی او کنم. بحث من بر سر کارنامه‌ی اوست و آنچه تاریخ با همه‌ی زبان بستگی و ناآشکارگی‌اش، بدان گواهی داده است.

درین که محمود و دستگاه سلطنت او «فرّ و جاه» و شکوه و جلال خیره‌کننده‌یی داشته‌اند، حرفی نیست؛ اما من نمی‌دانم که آقای پرهام، «بافرهنگ» را چگونه معنی می‌کنند که «محمود» آدمی را دارای این صفت می‌شمارند! در کتاب بیهقی ــ به رغم پاره‌یی ارج‌گزاریها و ادب‌ورزیهای ناگزیر در پوسته‌ی زبان و بیان ــ نه شکوهِ یک دستگاه فرهنگی و فرهنگ‌پرور، بلکه نمایش تباهی و پوچی‌ی تمام‌عیار یک بارگاه ضدفرهنگی را می‌بینیم. مگر همین بیهقی نیست که پرده از چهره‌ی محمود برمی‌گیرد و او را از زبان خود وی، کارگزار خلیفه‌ی بغداد برای نابودی‌ی مردم فرهیخته و دیگراندیش معرّفی می‌کند؟[۷] آیا بر دار کشیدن مردم اندیشه‌ور به بهانه‌ی قرمطی‌گری، کاری‌ست فرهنگی؟ مگر نه این‌ست که «تاریخ بیهقی» که اکنون در دست داریم، بخشهای اخیر تاریخ اصلی و تنها درباره‌ی دوره‌ی «مسعود» ست و مگر همین بیهقی نیست که با دریغ و حسرتی جان‌سوز از نابودشدگی‌ی عمدی‌یِ بخشهای مهمّی از تاریخش که گزارش رویدادهای روزگار محمود بوده، بر دست کارگزاران آن دستگاه، سخن می‌گوید؟

آیا وجود «بیهقی»ها و حتّا «بیرونی»ها در دستگاه محمود، به خودی‌خود دلیل فرهنگی بودن آن دستگاه و «بافرهنگ» بودن محمودست؟[۸] مگر از یاد برده‌ایم که در هنگام حمله‌ی محمود به خوارزم و برانداختن فرمانروایی‌ی خوارزمشاهان (آل‌مأمون)، بزرگانی مانند «ابوعلی‌سینا» و «ابوسهل مسیحی» از بیراهه می‌گریزند تا به چنگ محمود ــ که آوازه‌ی جزم‌اندیشی و فرهنگ‌ستیزی‌اش در همه‌جا پیچیده است ــ نیفتند و تا پایان عمر گرفتار آن دستگاه فریبنده و پرزرق و برق نمانند و «ابوسهل» در هنگام همین گریز، در ریگزار خوارزم، جان بر سر سودای آزادی‌ی اندیشه می‌گذارد؟

آقای «دکتر پرهام» می‌فرمایند که محمود مردی «بافرهنگ» بوده است و به دوستداران فرهنگ سفارش می‌کنند که: «مباد آن که درین نکته شکّ و ریب کند.»!

آیا آنچه را محمود در بسیاری از شهرهای ایران و در بخش بزرگی از هندوستان، از غارت و کشتار و کتاب‌سوزی و ویرانی و تباهی و نابودی‌ی آزادگان و اندیشه‌وران و فلسفه‌دانان کرد و گزارش بیشتر آنها، کم و بیش در دست‌ست، کُنش فرهنگی تلقّی می‌فرمایند؟!

مگر این داده‌های صریح تاریخی، حرفهای خاله‌زنکی و پامنقلی و شایعه‌های کوچه و بازارست که بدانها بی‌اعتنا بمانیم؟ می‌گویید گواهی‌ی صاحب «مجمل‌التواریخ والقصص» را دروغ بینگاریم و نادیده بگیریم؟[۹] شهادتهای کسانی چون «عنصری» و «فرّخی»، ستایندگان محمود را چه می‌گویید که خواه‌ناخواه به رسوا کردن ولینعمت و ممدوح «بافرّ و جاه» خود می‌پردازند؟[۱۰] داوری‌ی حکیم دل‌سوخته و آواره‌ی یمگان را چه می‌فرمایید؟[۱۱]

ملاحظه می‌کنید که گذشته از خود فردوسی ــ که در بسیاری از جاهای شاهنامه به اشاره و گاه حتّا آشکارا از ناسزاواری‌ی محمود سخن می‌گوید ــ کسانی چون «ابوالفضل بیهقی»، «ابوریحان بیرونی»، «عنصری»، «فرّخی»، صاحب «مجمل‌التواریخ والقصص»، صاحب «تاریخ سیستان»، «حکیم ناصرخسرو قبادیانی» و بسیاری دیگر نیز بر ناشایستگی و بی‌فرهنگی و جزم‌اندیشی‌ی محمود گواهی داده و گوشه‌هایی از منش و کُنش او را با قلم خود به نمایش

درآورده‌اند.

آیا این شهادتها معتبر و بسنده نیست؟ آیا باز هم می‌توان پرسید: «چه کسی گفته است که چنین فرمانروایی شایسته نبود تا فردوسی، نامه‌اش را به وی تقدیم کند؟»؟![12]

آیا پرهیز از یکسونگریهای «سخیف و بی‌اعتبار» و دور نگهداشتن خود از «تمسّک به اندیشه‌های مردم‌فریبانه» در باطل و بی‌ارزش شمردن هر چیز و هر کس که به گونه‌یی با نظام پادشاهی و فرمانروایان خودکامه در تاریخ ایران پیوستگی داشته است، ما را از سوی دیگر بام که همانا نادیده انگاشتن گواهیهای آشکار تاریخ درباره‌ی سیاهکاریها و نامردمیهای کسانی چون «محمود» باشد، فرو نمی‌افگند و از «افراط» آنچنانی به «تفریط» اینچنینی نمی‌کشاند؟

۱۴ مرداد ۱۳۷۱

پاسخ آقای باقر پرهام

۱) هیچ حرفی نیست که رستم پس از دیدن نامهٔ کاووس ضرورت دیده است که زمانی بماند یا، به نقل آقای دوستخواه از شاهنامه، «دم برزند» و بیندیشد و از چگونگی کار سر دربیاورد. اصلاً این مسائل مورد بحث بنده نبود. سؤال این بود که آقای دوستخواه با استناد به همان چند بیت اوائل داستان رستم و سهراب و با تأکید بر معنای «خیره بماند» نتیجهٔ قطعی گرفته بودند که رستم دچار «آشفتگی روانی» شده و برای فرار از نگرانی خاطر به باده‌گساری نشسته است. در مطالب بالا نیز آقای دوستخواه دوباره همین نتیجه‌گیری را تکرار کرده‌اند. بنده عرضم این است که این نتیجه‌گیری بر این **فرض ناگفته و مستتر نهاده شده که رستم از همان آغاز به تقریب یقین پیدا کرده که حریف او سهراب پسر اوست. و به همین دلیل دچار «آشفتگی روانی» شده و به می خوردن و باده‌گساری نشسته است.** پرسش من از آقای دوستخواه و همهٔ کارشناسان شاهنامه این بود ــ و همچنان هست ــ که آیا می‌توان این فرض ناگفته و مستتر و بنابراین نتیجه‌گیری آقای دوستخواه را مسلم شمرد؟ آقای دوستخواه گویا شکی در این مورد ندارند اما برای من این شک وجود دارد.

۲) در مورد رفتار توس (یا طوس) با رستم در برابر کاووس و واکنش تند رستم نسبت به وی، بنظر می‌رسد که آقای دوستخواه توجه نفرموده‌اند که نکتهٔ مورد نظر من بحث در باب نیت طوس در پایان بخشیدن یا نبخشیدن به غائله نبوده. نکتهٔ مورد نظر من این بوده که توس به خودش اجازه داده که فرمان شاه را در باب رستم به اصطلاح امروز زمین نگذارد و خواسته است حتی در لباس وانمود کردن هم که شده آن فرمان را به نحوی اجرا کند. در حالی که گیو چنین نکرده است. نکتهٔ مورد نظر بیشتر توجه دادن به تفاوت رفتار گیو و رفتار طوس در قبال رستم در برابر کاوس بوده وگرنه در نیّت طوس که حرفی نیست چون به نقل خودِ آقای دوستخواه به صراحت در همان قسمت از شاهنامه آمده است.

۳) من در بحث گذشته کوشیدم روشن کنم که سرودن ابیاتی در ستایش محمود و توقع پاداش از وی بمعنای «پیوند با دربار» محمود نیست. اما آقای دوستخواه همچنان مایلند از پیوند با دربار محمود سخن بگویند. من کوشیدم موضوع را در وجه معیّن و مشخص مطرح کنم آقای دوستخواه دوباره به مسأله توسّع داده و افسانه‌های مربوط به پیوند با دربار را پیش کشیده‌اند که من نیز به آنها اعتقادی ندارم. آقای دوستخواه می‌نویسند:

«بر بنیاد سنجه‌های متن‌شناختی‌ی شاهنامه و پشتوانه قرار دادن کهن‌ترین دستنویس‌های برجامانده ناگزیر تاکنون نمی‌توان بیتهایی را که در سرآغاز و در چندین جای دیگر شاهنامه در ستایش «محمود» آمده است افزوده و الحاقی شمرد و نادیده گرفت.»

ولی بیدرنگ دنبال همین مطلب نظر خود را نفی می‌کنند و می‌نویسند: «اما بودنِ این بیت‌ها در دستنویسهای برجامانده‌ی شاهنامه به خودی‌خود دلیل نسبت داشتن قطعی آنها به فردوسی نیست و هنوز جای پژوهشهای بیشتری در این راستا خالی است.»

بنده با لزوم پژوهشهای بیشتر مخالفتی ندارم. و قبول دارم که شاید پژوهشهای بیشتر نشان دهد که این بیت‌ها مال فردوسی نیست. ولی تاکنون چنین چیزی نشان داده نشده و از آینده هم فقط خدا خبر دارد. عرضم این است که بر بنیاد آنچه در دست داریم و در «کهن‌ترین دستنویس‌های برجامانده» نیز آمده است باید بپذیریم که این بیت‌ها الحاقی نیست. و اگر الحاقی نیست پس فردوسی نامه‌اش را به محمود تقدیم کرده و از او انتظار پاداش داشته است. و در این زمینه هیچ گناه کبیره‌ای هم که وجدان کسی را معذّب کند مرتکب نشده است.

۴) و اما در مورد محمود. من گفته‌ام: «محمود در زمان خود پادشاهی با فرّ و جاه و مردی بافرهنگ بود. . .» آقای دوستخواه گویا توجه ندارند که فرهنگ امری نسبی و تاریخی است. بر پایهٔ فرهنگ قرن بیستم نمی‌توان در باب فرهنگ هزار سال پیش داوری کرد. برای داوری در باب میزان فرهنگ محمود باید محمود را با امثال خود او آن هم در روز و روزگاری شبیه به روزگار او مقایسه کرد. اگر بگوییم محمود در مقایسه مثلاً با امیر مبارزالدین مظفرها مردی بافرهنگ بوده گناه کبیره‌ای که نیست، هست؟ وگرنه کدام امیر یا سلطان یا خلیفه‌ای را سراغ دارید که اعمالی نظیر آنچه در مورد محمود برشمرده‌اید در کارنامهٔ زندگی‌اش نباشد؟ و برای پی بردن به نکته‌ای بدین بداهت نیازی به مراجعه به «مجمل التواریخ والقصص» و شهادتهای «عنصری» و «فرخی» و «ناصرخسرو» و امثال اینها هم نیست. روشن شد قربان؟

تهران ــ هفتم شهریور ۱۳۷۱

یادداشتها:

۱. از جمله در کلک ــ ۲۷، ص ۲۱۱.

۲. نگارنده در گفتار «زمان و زندگی فردوسی» (یادنامهٔ آیین بزرگداشت آغاز دومین هزاره‌ی سرایش شاهنامه در اصفهان / صص ۶۷ ــ ۹۴ و نامگانی استاد علی سامی، ج ۱، صص ۲۸۱ ــ ۳۰۴) بر الحاقی بودن این‌گونه بیتها پای فشرده است. اما در نقدی بر «یادنامه»ی گفته‌شده (که قرارست به چاپ برسد) از جمله به انتقاد از خود پرداخته و یادآور شده است که برای ثابت کردن ساختگی و افزوده بودن بیتهای ستایش محمود در دستنویسهای شاهنامه، تنها شور ایران‌دوستی و فردوسی‌ستایی بسنده نیست و باید پژوهش درین زمینه را تا جایی پی گرفت که چگونگی‌ی این امر با روشهای بنیادی و علمی‌ی متن‌شناختی روشن شود.

۳. نگا. یادداشت شماره‌ی ۱۱.

۴. سال ۴۰۰ هجری را می‌گوید که سیزدهمین سال زمامداری و اوج قدرت و شکوه سلطنت «محمود» ست. «رستم فرّخ‌زاد» در نامه‌ی مفروض به برادرش، رویدادهای چهارصد سال بعد؛ یعنی دوره‌ی محمود را پیشگویی می‌کند.

۵. این «بندهٔ بی‌هنر»ی که چهارصد سال پس از جنگ قادسیّه «شهریار» می‌شود و خود او و کارگزاران متعصّب و متظاهر به «دین» دستگاه وی، «دین» را وسیله‌ی سودجویی برای خویش و زیان رسانیدن به کسان قرار می‌دهند، اگر «محمود غزنوی» نیست، پس چه کسی‌ست؟

۶. «. . . اگر خواهی از من برخوردار باشی، سخن بر مراد من گوی، نه بر علم خویش!» (خطاب محمود به ابوریحان بیرونی، به نقل لغت‌نامهٔ دهخدا / آ ــ ابوسعد، ص ۴۶۳).

۷. «. . . من از بهر قدر عبّاسیان انگشت درکرده‌ام در همهٔ جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته آید و درست گردد، بر دار می‌کنند.» (تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر فیّاض، دانشگاه مشهد ــ ۱۳۵۰، ص ۲۲۷).

۸. نگا. یادداشت شماره‌ی ۶.

۹. مؤلف این کتاب، درباره‌ی حمله‌ی «محمود» به شهرری و بر دار آویختن مردم اندیشه‌ور و کتاب‌سوزان در زیر دارها می‌نویسد: «. . . بسیار دارها بفرمود زدن . . . و مقدار پنجاه خروار دفتر روافض و باطنیان و فلاسفه از سراهای ایشان بیرون آورد و در زیر درختهای آویختگان بفرمود سوختن.» (مجمل‌التواریخ والقصص، به تصحیح ملک‌الشعرا بهار، ص ۴۰۳).

۱۰. هنگامی که «محمود» شهری آباد و آراسته در ناحیه‌ی گنگ هندوستان را به آتش و خون می‌کشد و با خاک یکسان می‌کند، فرّخی ستایشگر او، ازین رویداد چنین یاد می‌کند:

«. . . بخواست آتش و آن شهر پربدایع را — به آتش و به تبر کرد با زمین هموار
سرایهاش چو کوزه‌یْ شکسته کرد از خاک — بهارهاش چو نار کفیده کرد از نار
بسوخت شهر و سوی خیمه بازگشت از خشم — چو نرّه‌شیری گم کرده زیر پنجهٔ شکار.»

(فرّخی سیستانی: دیوان اشعار، به تصحیح دکتر محمّد دبیرسیاقی، ص ۶۴)

همو در یادکرد از فاجعه‌ی هولناک شهرری، می‌گوید:

«دار فرو بردی باری دویست — گفتی کاین در خورِ خوی شماست
هر که ازیشان به هویْ کار کرد — بر سرِ چوبی خشک اندر هواست.»

(فرّخی، همان، ص ۲۰)

۱۱. ناصرخسرو در نکوهش ستایشگریهای عنصری درباره‌ی «محمود» می‌گوید:

«به علم و به گوهر کنی مدحت آن‌را — که مایه‌ست مر جهل و بدگوهری را
به نظم اندر آری دروغ و طمع را — دروغ‌ست سرمایه مر کافری را
پسندیده‌ست با زهد عمّار و بوذر — کند مدح محمود، مر عنصری را؟»

(ناصرخسرو: دیوان اشعار، تصحیح حاج سید نصرالله تقوی، کتاب‌فروشی تأیید اصفهان، ص ۱۴)

در همین‌جا می‌توان پرسید که آیا اگر ناصرخسرو (۳۹۴ ــ ۴۸۱ هـ. ق.) ــ که نخستین ۲۰ سال زندگی خود را در زمان پیری‌ی فردوسی گذراند ــ بیتهایی را در ستایش «محمود» در شاهنامه دیده و خوانده بود، از سر فردوسی می‌گذشت و همان‌سان که عنصری را به شدّت نکوهید، بر وی نیز نمی‌تاخت و ازو نمی‌پرسید: چگونه کودک ازگهواره، لب به نام محمود می‌گشاید و چگونه محمود با آن منش و کرداری که داشته و «مایه‌ی جهل و بدگوهری» بوده، میش و گرگ را به یک آبشخور می‌آورده است؟

آیا بدین قرینه‌ی مهمّ، نمی‌توان گمان برد که بیتهای مدح محمود در زمان زندگی‌ی ناصرخسرو (سده‌های چهارم و پنجم هجری) در شاهنامه نبوده و از سده‌ی ششم به بعد بدان افزوده شده است؟

۱۲. تنها ایرانیان نیستند که بر ناسزاواری‌ی فرهنگی‌ی «محمود» شهادت داده‌اند. بسیاری از دانشوران انیرانی نیز پس از بررسی کارنامه‌ی محمود، به برآیندی همانند رسیده و بر ناشایستگی‌ی آن خودکامه‌ی فرهنگ‌ستیز گواهی داده‌اند. از آن میان «براون انگلیسی و نولدکهٔ آلمانی و کریمسکی روسی، هر سه در تحقیقات خود به این نتیجه رسیده‌اند که محمود سلطانی وحشی و بی‌سواد بوده و شعرا را برای لاف و گزاف در دربار خود جمع کرده و با آنان مانند مسخره‌های درباری رفتار می‌نموده است و آدمی مانند او، نمی‌توانسته است پایه و مایهٔ شاهنامه را از جهت سیاست یا از نظر ادبیّات بفهمد.» (دکتر فاطمهٔ سیّاح: نقد و سیاحت، مجموعهٔ مقالات و تقریرات؛ انتشارات توس، تهران ــ ۱۳۵۴، ص ۱۴).

منتشر شد:

مصدق و نبرد قدرت

نوشتهٔ: همایون کاتوزیان

ترجمهٔ: احمد تدین

۴۹۹ صفحه ــ ۴۰۰۰ ریال

ناشر: انتشارات رسا

زیباشناسی قافیه در اشعار اخوان ثالث

محمدرضا محمدی

دو سال از نبودِ غم‌انگیزِ او گذشت
روی مزارِ او
دو بار برگهای خزان ریخته شدند
«نیما»

پیوند دیرپاز موسیقی و شعر از نقطه‌نظر تاریخی، به قدمت اولین سروده‌های شعری است. «علمای فن معتقدند که همواره کلام و صوت توأم بوده‌اند و انسانِ نخستین نیازمندیها و احساسات خود را به وسیله اصوات مقطع بیان می‌کرده است. هنوز هم افراد بعضی قبایل وحشی عواطف خویش را با صدای موزون به دیگران می‌فهمانند[۱].» در این‌باره «اسپرگ» می‌گوید[۲]: «هرجا که از ادبیات ابتدایی ملت‌های متمدن آثاری به‌جا مانده، این آثار شکلی تقریباً شاعرانه دارند، یعنی از وزن و بحر برخوردارند. از این میان می‌توان یونانی‌ها، اسکاندیناوی‌ها، انگلوساکسون‌ها، رومی‌ها، هندی‌ها، چینی‌ها، ژاپنی‌ها و مصری‌ها را برشمرد. این‌گونه شعر به معنای جدید آن به هیچ وجه، شعرِ ناب به شمار نمی‌آید. می‌توان آن را، بدون داشتن تعریفی بسنده و همه‌جانبه درباره شعر، شکل متعالی کلام معمولی دانست. این تعالی در تدابیری متجلی می‌شود که در ساخت صوری و شکل شعر به کار می‌رود ـ یعنی در بحر، وزن، جناس، تساوی هجاهای مصارع و هم‌آوایی.»

بدین ترتیب درمی‌یابیم که موسیقی کلام همزمان با تولد شعر تکوین یافته است. «هگل» معتقد است که «شاعری پیوسته به کمک موسیقی برمی‌خیزد[۳].» پس اگر موسیقی نباشد شعر کامل نخواهد بود و به طور کلی می‌توان گفت، توأمان با عاطفه مهمترین عامل مؤثر قدرت شعری عبارت از موسیقی است و حتی آنجا که دکتر شفیعی کدکنی می‌گوید[۴]: «تخیل یا تهییج

عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد» تصور می‌کنم که مقصود همان موسیقی شعر است. زیرا رابطهٔ تنگاتنگی بین موسیقی و عاطفه وجود دارد و مبنای موسیقی در شعر شاعران همانا عاطفهٔ شاعر است. بنابراین جستجو در عوامل موسیقایی شعر می‌تواند، ما را در القای مفهوم ذهن شاعر یاری دهد، چون رابطهٔ موجود بین موسیقی و مفهوم آنقدر عمیق است که منتقد می‌تواند، با شناختن ظرایف موسیقی کلام شعری به درون شاعر راه پیدا کند. «تی. اس. الیوت» می‌گوید[۵]: «موسیقی شعر چیزی نیست، که جدا از مفهوم آن در وجود آید وگرنه بسیار داشتیم اشعاری راکه سخت آهنگین، لیکن عاری از هر گونه معنا بودند. من که خود هیچگاه به شعری از این دست برخورد نکرده‌ام». از اینرو موسیقی جزءِ ذاتی شعر است.

«شوپنهاور» نخستین کسی بود که گفت[۶]: «همه هنرها می‌خواهند به مرحلهٔ موسیقی برسند» و «کروچه»، انتقادی به این جمله که از «والتر پِتِر» نویسندهٔ معروف انگلیسی قرن نوزدهم نقل شده، کرده است. او می‌گوید[۷]: «اگر مقصود این است که منشأ احساساتی تصورهای هنری تأکید گردد و تصورهایی که بدون دخالت احساسات ساخته شده و جنبهٔ تقلید صرف در آنها می‌چربد از زمرهٔ تصورات هنری خارج شود، باید گفت همهٔ هنرها موسیقی هستند.» و باید توجه داشت که منظور از همه هنرها موسیقی هستند یعنی قرابت ریشه‌ای در آنان وجود دارد و اگر تصور کنیم که شعر باید موسیقی رهاشده‌ای باشد که نوعی آهنگ اصوات را از آن انتظار داشته باشیم در حقیقت خود را فریب داده‌ایم. همچنان که «ممکن است خواندن شعری به زبانی که حتی یک کلمه از آن برای ما مفهوم نیست سخت در ما اثر گذارد اما هرآینه لختی بعد بشنویم که آن شعر تنها اجتماعی است آهنگین از اصوات و معنایی بر آن مترتب نیست، معتقد می‌شویم که ما را فریب داده‌اند و خواهیم گفت که این شعر نبود، بلکه تقلیدی بود از آلات موسیقی و دیگر هیچ[۸].»

بنابراین شعر آهنگین شعری است که از ترکیب صوت و معنی به وجود آمده باشد. صرف حضور اصوات آهنگین، بی‌ارتباط با عاطفه معنایی شعر، هیچگاه موسیقی تکامل شعر نیست. زیرا جهان شعر مجموعه‌ای از اصوات آهنگین معنادار است که در زبان به وجوذ می‌آید و اگر معنی را از آن حذف کنیم بی‌شک هیچگاه با شعر روبرو نیستیم بلکه تکه‌ای صوت آهنگین توجه ما را به خود جلب کرده است.

□

قافیهٔ شعر

«نخستین امتی که قافیه در نزد ایشان ظهور کرد، عرب بود؛ و در زبان عرب شعر بی‌قافیه دیده نشده است و دیگر ملل قافیه را از عرب‌ها آموخته‌اند»[۹] و طبعاً ارج و قربی درخور برای آنان قائل شدند، چنان که شعر بی‌قافیه در نزد آنان شعر نیست. اما باید دانست حضور قافیه به عنوان

یک اصل موسیقایی بسیار مهم در شعر جدید عرب بعد از نازک‌الملائکه قابل تشخیص است، و آن مهمی که تا دیروز در شعر قدیم ارزش کارکردی نداشت، امروز در شعر حضور جدی در تکامل موسیقایی زبان دارد.[۱۰] اما در میان ایرانیان آنچه که تا امروز کمتر مورد توجه قرار گرفته است، بحث در باب موسیقی قافیه و ارزش زیباشناسی آن در بیان شعری است، زیرا تا قبل از ظهور نیما در ایران قافیه «یک طفیلی بود که بی‌هیچ تشخص و امتیازی همه‌جا به دنبال مصراعهای دوم ابیات می‌آمد و نقش چندان مهمی در سخن به عهده نداشت[۱۱]» حال آن که در میان اروپائیان از مدتهای بسیار قبل در این‌باره بحث و گفتگو می‌شده است، «شوتسه یکی از شاگردان کانت در رساله‌ای که راجع به قافیه نوشته است، سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه می‌گیرد، یعنی بی‌تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یک جور یکنواختی تحمل‌ناپذیر. به‌علاوه به اهمیّت آن در مساعدت به حافظه نیز توجه کرده‌اند و به عقیده بعضی، قافیه در شعر همان نقشی را دارد که «لکید» یا «تونالیته» Tonalite دارد در کمپوزیسیون موسیقی، و از اینجاست اهمیت قافیه در شعر که آن را مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند.»[۱۲]

امروزه آنچه انگیزهٔ بحث در باب قافیه را برای ما باز می‌گذارد بروز شعر نیمایی است. زیرا نیما با آفرینش شعر جدید توانسته است، ساختار اصلی قافیه در شعر را به خوبی نمایان سازد؛ و خود کاملاً به این امر واقف است، آنجا که می‌گوید[۱۳]: «اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود؟ حباب خالی. شعر بی‌قافیه مثل آدم بی‌استخوان است.» بنابراین اولین کسی که به قافیه به عنوان یک اصل اساسی توجه کرده، آن را در شعر خود با چشمداشت نیازهای کلام وارد کرده است. نیماست؛ که خود بعدها در طی نوشته‌های گونه‌گون به بحث و گفتگو در باب آن پرداخته است. پس ضرورت بحث در باب قافیه در شعر به عنوان عنصری که می‌تواند به تکامل موسیقایی کلام قدرت بخشد بر همگان روشن است. از اینرو در این مختصر سعی خواهیم داشت، تا قافیه را از جوانب گونه‌گون در شعر مهدی اخوان ثالث بررسی کنیم.

□

قافیه را می‌توان در نگاهی به سه نوع تقسیم کرد که هر کدام جداگانه تأثیرات بسزایی در شعر دارند:

الف: قافیه‌های صوتی

ب: قافیه‌های تصویری

پ: قافیه‌های القایی

الف: قافیه‌های صوتی

در قافیه‌های صوتی با نوعی هماهنگی اصوات روبرو هستیم که کلمات تنها مفهوم ذهنی دارد، و هیچگونه عینیتی نمی‌توانیم برای آنان در نظر بگیریم، یعنی در خارج هیچگونه مصداق عینی برایشان نمی‌توانیم پیداکنیم. این نوع قافیه به دو قسم درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. یکی از تأثیرات اساسی که این نوع قافیه می‌تواند در جای خویش در شعر به‌جا بگذارد، عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است، به این ترتیب که شاعر قافیه را به عنوان «یک دستگاه مولد صوت» در نظر می‌گیرد که تنها حضور آن می‌تواند به وسیلهٔ حرف «رَوی» قافیه تأثیر خود را به جا بگذارد. بنابراین عامل اصلی تأثیر آن در گوش خواننده صرفاً بستگی تام به نوع حروف انتخابی «رَوی» در واژهٔ جایگزین‌شده محل قافیه دارد، یعنی وقتی قافیه‌بندی از شعر با حرف «ی» ختم شده است، طبیعتاً نوع ارتعاش بلندی که می‌توانیم برای کشیدگی این حرف در نظر بگیریم، در قیاس با «م» به مراتب برتر و زیباتر است، زیراکشش و امتداد صوتی حرف «ی» نسبت به «م» که نوعی خفگی و ایستایی را در آن شاهد هستیم، بیشتر است. وقتی اخوان در «کتیبه» در پایان قسمت اوّل می‌گوید:

و شب شط جلیلی بود پُرمهتاب

در پایان شعر می‌خوانیم:

نشستیم / و / به مهتاب و شب روشن نگه کردیم / و شب شط علیلی بود.

کشش و امتداد صوت حرف رَوی «ی» در جلیلی و علیلی سبب القاء مفهوم از طریق آهنگ می‌شود. این نوع قافیه مفهوم را از طریق آهنگ کلمات انتخاب‌شده، به ذهن خواننده انتقال می‌دهد. از تأثیرات دیگر این نوع قافیه این است که صوت و هماهنگی حروف با یکدیگر از جهت فُرم و شکل سبب استحکام و قدرت شعری می‌شوند و وقتی در شعر در آن لحظه می‌خوانیم:

در آن لحظه که من از پنجره بیرون نگاه کردم /کلاغی روی بام خانهٔ همسایهٔ ما بود / و بر چیزی، نمی‌دانم چه، شاید تکه استخوانی / دمادم / تق و تق منقار می‌زد باز. / و نزدیکش کلاغی روی آنتن قار می‌زد باز.

ص ۶۱، از این اوستا

آمدن قافیهٔ «قار» برای کلمهٔ «منقار» در حقیقت استحکام و قدرت واژهٔ منقار را نشان داده است و بی‌آن‌که شاعر نیازی به قافیه‌ای از بیرون داشته باشد، از درون خود کلمهٔ منقار «قار» را بیرون آورده است؛ و این قدرت‌بخشی درکمتر قافیه‌های شعری وجود دارد. اینجا به ذهن خواننده

مفهوم همراه با آهنگ قار و منقار القاء می‌شود. همینطور خوش‌صوتی این دو واژه سبب می‌شود، تا ما در گوش خود احساس راحتی و شادمانی کنیم، چراکه هیچ سختی و اجباری برای پذیرش این کلمه نداشتیم و این واژه خود به‌خود به گوشمان راه یافته است، که تصور می‌کنم از بهترین نوع قافیه‌ها است که شاعر از قافیه، قافیه می‌سازد، یعنی کلمه‌ای بـه تنهـایی، خـود بارورشدهٔ کلمهٔ دیگری در درون خود است. امید با آوردن چنین قافیه‌هایی به استحکام موسیقایی زبان خویش کمک زیادی می‌کند و آنجا هم که شهزادهٔ شهر سنگستان پس از نومیدی بر در غار ایستاده می‌پرسد که آیا امیدی به رستگاری هست، به خوبی هنر شاعر را در قافیهٔ صوتی می‌بینیم.

-«... غم دل با تو گویم غارا! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟ / صدا نالنده پاسخ داد: / «... آری نیست؟».

قافیهٔ «آری» برآمده از قسمت انتهایی کلام بارورشده «رستگاری» است و شاعر بی‌آن‌که نیازمند به واژه‌ای از بیرون شعر باشد، جان بیان خود را در آن دمیده است: اینجا دیگر خواننده به دنبال نوعی هنر تصویری نیست بلکه خود را سرتاپا آماده می‌کند تا جان خویش را با گوش دادن ارضاء کند، انگار بر سر غاری نشسته و با خود گفتگو دارد، که نمونه‌های اینچنینی در شعر اخوان نشان از قدرت موسیقایی زبان او دارد.

همچنین گاه قافیه‌های صوتی تنها نقش یک قافیهٔ داخلی را در شعر بازی می‌کنند، بی‌آن‌که بتوانیم تأثیرات اصلی قافیه را در آن جز پُرکردن نت‌های موسیقی شعر، از آنان ببینیم. امید وقتی می‌گوید:

پریشانی غریب و خسته ره گم‌کرده را ماند / شبانی گله‌اش را گرگها خورده / وگرنه تاجری کالاش را دریا فروبرده / و شاید عاشقی سرگشته کوه و بیابانها.

خورده و فروبرده را باید از نوع قافیه‌های صوتی داخلی به حساب بیاوریم که در شعر «امید» به سبب کامل بودن موسیقی شعر، در جای‌جای کلامش اعم از این‌که در جای اصلی خود قرار گرفته یا در موضع قافیه‌های اصلی بیرونی، می‌آید. گاه امید این نوع قافیه را در جای اصلی‌اش به کار می‌گیرد. وقتی می‌گوید:

انتظار خبری نیست مرا / نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری ـ باری / برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس ـ / برو آنجا که ترا منتظرند. / قاصدک ! / در دل من همه کورند و کرند.

که به نظر نگارنده از بهترین اشعار امید در زمینه تکامل موسیقایی در تمام جوانب شعری

است، به راحتی می‌توانیم قافیه‌های داخلی راکه نوعی هماهنگی صوتی آنان را به یک‌جا بند کرده است و توانسته‌اند توازنی متناسب بیافرینند، ببینیم. بین کلمات «یاری»، «دیاری»، «باری» و «کورند» و «کرند» تناسبی ایجاد شده که ما هیچگاه در هنگام خواندن شعر از لذت آنان غافل نیستیم و ناخودآگاه تحت تأثیر این زیبایی بیان موسیقایی قرار می‌گیریم. همینطور در شعر «نوحه» که می‌سُراید:

هر چه فاتحانه می‌خندید / هر چه می‌زنید، می‌بندید / هر چه می‌برید، می‌بارید / خوش به کامتان اما / نعش این عزیز ما را هم به خاک بسپارید. /

قافیه‌های «می‌خندید»، «می‌زنید»، «می‌بندید»، «می‌برید»، «می‌بارید»، «بسپارید»، همگی در حکم قافیه‌های صوتی داخلی هستند که در جای اصلی خود قرار گرفته‌اند. اما گاهی این نوع قافیه‌های صوتی اعم از درونی و بیرونی، از حد یک لذت صِرف سقوط می‌کنند و تنها به نت بی‌مفهومی بَدَل می‌شوند، که هیچ احساسِ لذت و خوشی در آنان نمی‌یابیم، زیرا ذهن انسان به قول «آندره موروا»: «مترصد قافیه است و چون به آن برخورد، احساس لذت می‌کند.»[۱۴] اما در این هنگام هیچ انتظاری برای آمدن قافیه نیست، یعنی قافیه میهمان نیست، بلکه حضور یک نتِ ناخوانده است که ضربه‌ای ناگهانی و آنی بر ذهن خواننده وارد می‌کند، و دیگر تأثیر خود را در ذهن باقی نمی‌گذارد و خواننده سریع از آن می‌گذرد:

دور از گزند و تیررس رعد و برق و باد، / وز معبر قوافل ایّام رهگذر / با میوهٔ همیشگی‌اش، سبزی مدام، / ناژوی سالخورده فروهشته بال و پر /

پرقافیهٔ رهگذر شد، بی‌آن که حضور چندانی به عنوان لذت در ذهن خواننده داشته باشد.

در قافیه‌های صوتی بیرونی، آنچه گوشنواز خواننده می‌شود، طنین هم‌هجایی کلماتی است که در جای قافیه قرار می‌گیرند، بنابراین در این قسمِ قافیه گوش سهم بسیار زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد، اخوان در «چاووشی» می‌گوید:

سه ره پیداست / نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر / حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن دیگر.

«اندر» با «دیگر»، در هم‌هجا بودن و ایجاد صوتی هماهنگ توانسته‌اند گوشمان را ارضاء کنند. در قافیه‌های صوتی می‌توان گفت، قافیه‌هایی که در بیرون یعنی جای اصلی قافیه، قرار

گرفته‌اند و ما از آنان با نام قافیه‌های صوتی بیرونی یاد می‌کنیم، به مراتب ارزشمندتر از قافیه‌های صوتی درونی است. به این دلیل که این نوع از قافیه‌ها در جای خود، نقشهای ویژه‌ای را غیر از لذت‌بخشی صرف از طریق گوش، دارند؛ که می‌توانیم «برآورده شدن انتظار»، «تکیه کلام بر روی آنها»، «ایجاد یک روند صوتی دنباله‌دار»، «جدا کردن مصراعهای شعری»، «انعکاس معنی» و... را به عنوان مهمترین نقشهای آنها در شعر یادآور شویم.

ب: قافیه‌های تصویری

قافیه‌های تصویری که شاید بتوان آنچه غربیان تحت عنوان (Eye rhyme) از آنان یاد می‌کنند[۱۵]، به حساب بیاوریم، علاوه بر دارا بودن هماهنگی صوتی، نوعی تصویر را از طریق مخیلهٔ بارورشدهٔ ذهن شاعر به ذهن آماده خواننده منتقل می‌کند و خواننده در هنگام مواجه شدن با این نوع از قافیه که در حکم یک میهمان است، تصویری از صحنه شعری را پیش روی دارد که می‌توانیم بگوییم هر قافیهٔ تصویری در شعر در حکم یک پلان در سینماست که از چندین قافیه تصویری، یک سکانس و از مجموع آنان یک تصویر مفهوم‌دار ارایه می‌شود؛ یعنی وقتی خواننده به اولین قافیه تصویری برمی‌خورد، طبیعتاً نخستین محرکی که برای او به وجود می‌آید، انتظار دیدن تصویر بعدی است. بنابراین قافیه‌های تصویری خواننده را تا آخر با نشان دادن عکسهای مختلف به دنبال می‌کشد، که ذهن فعال خواننده آنان را به هم چفت و بست می‌کند؛ و خود ترکیبی متناسب از آنان می‌سازد.

شاعر با استفاده از عناصر طبیعی نوعی جهان طبیعت را با مفهوم ذهنی خود عرضه می‌کند، که به راحتی می‌توان مصداق آن را در جهان مادی دید و این نوع تصاویر قافیه‌ای گهگاه در تمام جوانب برابرند، اما زمانی تنها یک قافیه تصویری برای بقیه قافیه‌هایی که نوعی هماهنگی صوت هستند، بسنده می‌کند، و این زمان است که نقش قافیه تصویری به مراتب ارزشمندتر از دیگر قافیه‌های قبلی آن می‌شود. وقتی در «آنگاه پس از تندر» می‌خوانیم:

ترکید تندر، ترق / بین جنوب و شرق / زد آذرخشی برق / اکنون دگر باران جرجر بود.

نقشی که واژهٔ «برق» در قافیه ایفا می‌کند به مراتب ارزشمندتر از «ترق» و «شرق» است؛ زیرا این دو واژه تنها هماهنگی صوتی دارند، اما برق علاوه بر هماهنگی صوتی با قافیه‌های قبل، مکمل و به پایان‌رساننده منظور شاعر است، یعنی با آمدن کلمهٔ «برق» شدت و اوج شعر به نمایش درمی‌آید، و تصویری ارایه می‌شود که شاعر پس از آن به آرامی می‌گوید:

«اکنون دگر بارانِ جرجر بود.»

اگرچه به قول دکتر شفیعی کدکنی «گروه مصوت و صامتهای (ـَرْقْ) در قافیه به صورت مکرر و پی در پی این صدا را در شعر نمایش می‌دهد.»[۱۶] اما باید توجه داشته باشیم که اگر قافیهٔ «برق» را از این بند شعر «آنگاه پس از تندر» حذف کنیم، دیگر هیچ تصویری در جایگزینی مصداق رعد و برق در ذهن ما جای نمی‌گیرد و تنها خوش‌آوایی ترق و شرق برایمان لذت‌بخش خواهد بود. اگرچه اهمیت نقش کلمهٔ تندر را نمی‌توانیم نادیده بگیریم، زیرا «واژهٔ تندر جزءِ کلماتی است که در زبانهای اروپایی از آن با نام «اونوماتوپی‌ئیک»[۱۷] یاد می‌کنند. و خود کلمهٔ تندر از لحاظ صوت تا حدود زیادی معرف صدای رعد است. در زبان انگلیسی همین کلمه به صورت «تندر» (با تکیهٔ صدا روی هجای اول) و در زبان فرانسه به صورت «تونر»[۱۸] و در زبان ایتالیایی «تواونو»[۱۹] درآمده که چون همه از زبانهای هند و اروپایی است، بعید نیست؛ رابطهٔ خویشی و هم‌خانوادگی بین آنها موجود باشد. اما در زبان مکزیکی به صورت «تلاتلانیتزل»[۲۰] و در زبان عربی به صورت رعد درآمده است: در تمام این موارد ملاحظه می‌شود که قبائل مختلف بشر حالت و کیفیت به خصوصی از جنبهٔ فیزیکی غرش آسمان را آنطور که به‌گوشش رسیده با صدای خود تقلید کرده است.»[۲۱] و وقتی در شعر «حالت» می‌خوانیم:

او می‌پرد چون دل پرسرود قناری / از شهر بند حصارش فراتر، / و می‌تپد چون پر بیمناک کبوتر.

واژهٔ کبوتر تصویری است که در مقابل قافیهٔ صوتی فراتر قرار گرفته است و تصویری که ارایه می‌شود، شکل و شمایل پرنده‌ای است که خبر اصلی شاعر راکامل می‌کند و شاعر پریدن را با تشبیه کردن به کبوتر در ذهن خواننده نقش می‌کند.

باغ بود و دره / چشم‌انداز پرمهتاب / ذاتها با سایه‌های خود هم‌اندازه / خیره در آفاق و اسرار عزیز شب / چشم من ـ بیدار و چشم عالمی در خواب.

ص ۷۶ / نماز

قافیه شدن «خواب» با «مهتاب»، تصویری از هماهنگی دو رکن است که در یک موضع واقع می‌شود ، بدین‌گونه که با آمدن مهتاب شب را در پیش چشم می‌آوریم. حتی قبل از آن‌که شاعر خود اعتراف به شب بودن صحنه شعری کند درست قافیه خواب را در نقطهٔ تشخصی پاراگراف شعری قرار داده است، که علاوه بر این‌که خود نقطهٔ تأکیدی بر خواب است، تصویر آن را نیز برای خواننده ترسیم کرده است، و اخوان با نوعی درایت ذهنی ناخودآگاه و از پیش‌آماده‌شده به آفرینش شعری دست می‌زند که نصیب کمتر شاعری می‌شود. آنجا که می‌گوید:

یادگار، ای با توام، خوابی تو یا بیدار؟ / من اگر تابم نماند ای یار / چندمان بایست تنها در بیابان بود / نوشید این غبارآلود؟ / چندمان بایست کرد این جاده را هموار؟

تناسب زیبای دو واژهٔ «بیدار» و «هموار» چنین تصویری را در موضع پرسش از شخص ناشناس قرار داده است، و برای او پرسشی از هموار کردن جادهٔ ناهموار ترسیم کرده است، که شاعر قصد دارد در آن بپیماید و این خصلت تصویری قافیه در شعر رباعی او هم نمود دارد؛ هنگامی که نزد او کویر لوت دریا می‌شود:

خشکید و کویر لوت شد دریامان / امروز بد و ز آن بتر فردامان / زین تیره‌دل دیوصفت مشتی شمر / چون آخرت یزید شد دنیامان

ص ۹۰ / رباعی

بنابراین می‌توانیم بگوییم که قافیه‌های تصویری ارتباط مستقیمی با خلاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد که شاعر با تجربه‌های اندیشه‌ورانه زندگی خویش تصویری را ترسیم می‌کند، که قصد داشته است به وسیلهٔ آن بیان مکنونات نهفته بکند و قافیه در این راستا به کمک شاعر می‌آید، تا بتواند خیال تصویری خود را در موضع قافیه راحت‌تر به خواننده انتقال دهد.

پ: قافیه‌های القایی

نوع دیگر از قافیه‌ها که تنها به وسیلهٔ ذوق سلیم هر شخص دریافت می‌شود قافیه‌های القایی است که هیچ فرمول و قاعده خاصی نمی‌توانیم برای او در نظر بگیریم، اما می‌توان در تقسیم‌بندی ساده تضادها یا طُباق ها، مراعات نظیرها، جناس ها و کلماتی که دارای حروف هم‌مخرج هستند، را جزو این گروه از قافیه‌ها قرار دهیم. زیرا اینها جزءِ مهم موسیقی کلام به شمار می‌آیند، زیرا دو کلمه به خاطر دور یا نزدیک بودن معنا یا اشتراک در حروف می‌توانند، همان نقشی را ایفا کنند که قافیه می‌کند. بنابراین ما آنها را جزو قافیه‌های القایی محسوب می‌کنیم، به قول نیما: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.»[۱۸] بنابراین وقتی در شعر «زمستان» اخوان می‌خوانیم:

زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه / غبارآلود، مهر و ماه / زمستانست.

تقابل مفهومی دو کلمه «مهر» و «ماه» و اشتراک در حرف «م» در ابتدا واژه لذتی را برای خواننده می‌آورد، که زیبایی ذاتی آن را در جمله به راحتی احساس می‌کند، که این نوع قافیه گاهی

به وسیله حضور گسترده کلمات هم‌سنخ یا متضاد یا هم‌معنی القاء مفهوم می‌کند؛ «امید» می‌گوید:

پریشانی غریب و خسته، ره‌گم‌کرده را ماند / شبانی گله‌اش را گرگها خورده / وگرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده / و شاید عاشقی سرگشتهٔ کوه و بیابانها /

قصه شهر سنگستان

بر اساس این روش کوه و بیابان جزء کلماتی است، که می‌توان به خاطر نزدیک بودن مفهوم جزء قافیه به شمار آورد، اگرچه در حرف رَوی یا در وزن و حروف مشترک نیستند، ولی چون ما به کوه و بیابان می‌رسیم، مفهوم جمله به وسیلهٔ نزدیک بودن این دو واژه به ما القاء می‌شود یا در قصه شهر سنگستان، هنگامی که می‌خوانیم:

«و می‌افتاد و برمی‌خاست، گریان نعره می‌زد باز: / « ـ دلیران من! /» اما سنگها خاموش. / همان شهزاده است آری که دیگر سالهای سال / ز بس دریا و کوه و دشت پیموده‌ست. / دلش سیر آمده از جان و جانش پیر و فرسوده‌ست. / و پندارد که دیگر جست‌وجوها پوچ و بیهوده‌ست.

واژه‌های دریا و کوه و دشت قافیه‌های القایی هستند، که در صنایع ادبی جزو مراعات نظیرها به حساب می‌آیند. همچنین در «آنگاه پس از تندر» هنگامی که امید می‌سراید:

آن گسترشها، وان صف‌آرایی / آن پیلها و اسبها و برج و باروها / افسوس.

پیل‌ها و اسب‌ها و برج و باروها که همگی در بازی شطرنج نقش مهمی دارند، چون توانستند یک تناسبی، بین خود حاصل نمایند و قرینه‌ای در کنار خویش بیاورند، القاء این تناسب به ذهن خواننده آنان را به قافیه القایی تبدیل می‌کند. و گاهی با تضاد نوعی مفهوم به خواننده انتقال می‌یابد:

بدان دستش گرفته رایتی زربفت و می‌گوید: زود / وزین دستش فتاده مشعلی خاموش و نالد. دیر.

«زود» و «دیر» واژه‌هایی هستند که از نظر معنایی تضاد دارند، اما چون با آمدن «دیر» تداعی کلمه قبلی که مفهوم کسی را که رایت زربفت در دستش گرفته به ما می‌رساند، او را جزءِ قافیه به حساب می‌آوریم، زیرا جان‌کلام شاعر در قسمت کلمهٔ «دیر» قرار گرفته است و شاعر به وسیله

آوردن این کلمه در قبال «زود» توانسته علاوه بر آن که پیام خود را برساند، او را در موضع تأکید قرار دهد.

□

بنابراین قافیه به عنوان اصل ضروری شعر که ناخودآگاه در انتقال مفهوم ذهنی شاعر به ذهنِ آمادهٔ خواننده به گونه‌های مختلف یاری می‌رساند، مورد توجه قرار گیرد. این قافیه‌ها که به سه نوع «صوتی»، «تصویری» و «القایی» تقسیم شده‌اند، هر کدام جداگانه در القاءِ مفهوم از طریق آهنگ کلمات یا تداعی معانی و توسعه تصویرها و آفرینش خیالی و نزدیک کردن معنای درونی شعر می‌توانند سهم عمده‌ای در شعر م. امید داشته باشند، به خصوص که امید از جمله شاعرانی است، که موسیقی به صورت بارزی در شعرش مجال بروز یافته است. پس عرصه نقد و بررسی آن همچنان باز است.

مرداد ۱۳۶۹

یادداشتها:

۱. شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی؛ دکتر رازانی، ص ۸۰.
۲. گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات؛ خاستگاه اجتماعی شعر، س اسپرگ، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، ص ۸۰ ـ ۷۹.
۳. شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۸۹.
۴. موسیقی شعر؛ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، ص ۴۷.
۵. تولد شعر؛ مقالهٔ موسیقی شعر، تی. اس. الیوت، ترجمهٔ منوچهر کاشف، ص ۱۲۲.
۶. معنی هنر، هربرت رید؛ ترجمهٔ نجف دریابندری.
۷. کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه؛ ترجمهٔ فؤاد روحانی، ص ۸۶.
۸. تولد شعر، ص ۱۲۴.
۹. موسیقی شعر، ص ۱۲۱.
۱۰. الشعر العربی المعاصر، قضایا وظواهره الفنیه والمعنویه، الفصل الثانی، قضایا اطار الموسیقی الجدیده للقصیده، مشکلة القافیه، ص ۱۱۳، للدکتور غررالدین اسماعیل.

۱۱. موسیقی شعر، ص ۲۲۱.

۱۲. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، بخش «در باب قافیه»، ص ۸۹.

۱۳. حرفهای همسایه، نیما یوشیج، ص ۷۰.

۱۴. مقالهٔ: من از شعر آزاد سر درنمی‌آورم، آندره موروا، ترجمه زهرا خانلری، سخن، سال نهم، ش چهارم، ص ۳۲۷ ـ ۳۳۶

15. *Dictionary world literary terms.* Edited by: Joseph T. Shipley, p. 274.

۱۶. موسیقی شعر، ص ۱۰۱.

۱۷. Onomatopiigue.

۱۸. Tonnerre.

۱۹. Tuono.

۲۰. Tlatlanitzal.

۲۱. مقالهٔ: تلفیق شعر و موسیقی، دکتر مهدی فروغی؛ مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، ش ۲۰، فروردین ۱۳۳۷، ص ۳۱ ـ ۳۲.

منتشر شد:

داستانهای کوتاه
از نویسندگان امروز ایران و جهان

به کوشش: صفدر تقی‌زاده - اصغر الهی

فرخندهٔ آقایی - حسن اصغری - اکبر ایراندوست - محمد قهارلو - صمد طاهری - رضا جولایی - امیرحسن چهل‌تن - علی خدایی - علی‌اشرف درویشیان - بهنام دیانی - قاضی ربیحاوی - ناصر زراعتی - نوشین سالاری - رویا شاپوریان - هوشنگ عاشورزاده - اصغر عبداللهی - رضا فرخفال - منوچهر کریم‌زاده - علی گلزاده - عباس معروفی - علی مؤذنی - منصور یاقوتی.

دونالد بارتلمی - جان چی‌ور - خولیو کورتازار - زیگفرید لنتس - توماس مان - جویس کارول‌اوتس - شان اوفالین - ایزاک بشویس‌سینگر - ماریو وارگاس‌یوسا - کریشنا وارنا - کورت ونه گات جونیر.

ادبیات «علمی ـ تخیلی»

صفدر تقی‌زاده

برای مرتضی ممیز هنرمند جدی، پویا و متعهدی که هیچگاه از فکر تعالی روح بشری و حال و روز انسان امروز غافل نبوده است.

داستان «علمی ـ تخیلی»[۱] نوعی ادبیات ذهنی و فانتزی است که بر پایهٔ واقعیات علمی یا فرضیات باورپذیر علمی استوار است. از جمله درونمایه‌های متداول و متناسب با این نوع ادبی، پروازهای فضایی، سفر به مکانهای دوردست، رودررویی با مخلوقات کرات دیگر، دگرگونیهای روانی و زیستی در انسان و جانوران و اثرات تکنولوژی روی رفتارهای اجتماعی است.

نخستین نویسندگان این‌گونه داستانها، «ژول ورن» فرانسوی و «اچ. جی. ولز» انگلیسی بودند و «ادگار آلن‌پو»، نویسندهٔ آمریکایی هم در بعضی از داستانهایش حوادث خیالی ـ علمی را تا حدودی تجربه کرده است.

«اچ. جی. ولز» را معمولاً پایه‌گذار واقعی داستانهای علمی ـ تخیلی می‌دانند. در آثار اولیهٔ او و از جمله در ماشین زمان (۱۸۹۵)، نبرد دنیاها (۱۸۹۸)، نخستین انسانهای روی کره ماه (۱۹۰۱) و مجموعه داستانهای کوتاه سرزمین کوران (۱۹۱۱) نمونه‌های موفقی برای تقریباً همهٔ درونمایه‌های این نوع ادبی ارائه شده است.

گروهی نیز آغاز ظهور داستانهای علمی ـ تخیلی را سال ۱۹۲۸، یعنی سال انتشار مجلهٔ داستانهای شگفت‌انگیز به سردبیری «هوگو کرنس‌بک» می‌دانند.

از آن پس، انگیزه‌های تکنولوژیکی جنگ جهانی دوم، از جمله کاربرد انواع راکت و موشک، موجب رشد و شکوفایی داستانهای علمی ـ تخیلی شد و این نوع داستانها، به ویژه در

ایالات متحد آمریکا به یکباره رواج فراوان گرفت و نویسندگان بسیاری که برخی از آنها خود در رشته‌های گوناگون علوم و علوم فضایی تجربیاتی داشتند و در واقع دانشمندان بنام به شمار می‌آمدند، در این زمینه آثار ارزنده‌ای آفریدند: «آیزاک آسیموف»، نویسندهٔ کتاب غارهای پولادین (۱۹۵۴)، «آرتور. سی. کلارک»، نویسندهٔ کتاب شنهای مریخ (۱۹۵۱)، «رابرت هین لین»، نویسندهٔ کتابهای مردی که کرهٔ ماه را فروخت (۱۹۵۰) و تپه‌های سرزمین سبز (۱۹۵۱)، «رِی برادبری» نویسندهٔ کتاب سیبهای طلایی خورشید (۱۹۵۳) و «جان ویندهام» نویسندهٔ کتاب روزِ سه گانه (۱۹۵۱) از آن جمله‌اند.

در دههٔ ۱۹۵۰، داستانهای علمی ـ تخیلی با مسائل اجتماعی و سیاسی درهم آمیخت و با الهام از کتاب دنیای قشنگ نو اثر «آلدوس هاکسلی» و کتاب ۱۹۸۴ اثر «جورج اورول»، آثار تازه‌ای از نویسندگان جدید در این زمینه منتشر شد. معروف‌ترین نویسندگان این دوره عبارت بودند از: «فردریک پوهل»، «سی. ام. کورن‌بلوت»، «کورت وونه‌گات جونیر»، «والتر. ام. میلر»، «آلفرد بستر»، «رابرت شکلی»، «ویلیام تِن» و «کلیفورد سیماک».

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، تکرار مضامین سنّتی و نزول رنگین‌نامه‌های جوان‌پسند، همراه با نوعی تردید و بدبینی کلی و روزافزون نسبت به منافع پیشرفتهای علمی برای بشر و فجایع احتمالی حاصل از آن، موجب شد که داستانهای علمی ـ تخیلی به شاخه‌های فرعی‌تری تقسیم شود و از مایه‌های انسانی و روانشناختی بهره گیرد و نیز به فرم و صورت داستانها، بیشتر از مضامین و درونمایه‌های آنها اهمیت داده شود.

امروزه داستان علمی ـ تخیلی را به علت همین دگرگونیهای تردیدآمیز، نوع ادبی مستقل و کاملی نمی‌دانند و در عوض آن را با توجه به جریان کلی ادبیات، به صورت شاخه‌ای از ادبیات داستانی به شمار می‌آورند.

***

یکی از برجسته‌ترین نویسندگان داستانهای علمی ـ تخیلی «آرتور. سی. کلارک» است که در سال ۱۹۱۷ در انگلستان به دنیا آمد. «کلارک» مخترع ماهوارهٔ مخابراتی و برندهٔ جایزه‌های فراوانی در رشته‌های فیزیک، ریاضی و ادبیات است. او سالهای متمادی در جزیره‌ای دورافتاده در «سری‌لانکا» در انزوا به سر برده و علاوه بر مطالعه و پژوهش در زمینهٔ ماهواره‌های مخابراتی به نوشتن داستانهای علمی ـ تخیلی نیز پرداخته است.

داستان کوتاه «نگهبان» که ترجمهٔ فارسی آن را در اینجا می‌خوانید از جمله آثار معروف آرتور. سی. کلارک است. این داستان قالبی سنتی و قراردادی دارد و شخصیتهایش، همه آدمهایی معمولی‌اند که به یک مأموریت اکتشافی به کرهٔ ماه می‌روند و در آنجا با پدیده‌های شگفت‌انگیز رو به رو می‌شوند. داستان هر چند، بیانی سرراست و طبیعی دارد، قوّه تخیل را سخت

برمی‌انگیزد و خواننده را به تفکر وامی‌دارد.

***

«استانلی کوبریک» کارگردان بزرگ آمریکایی در سال ۱۹۶۸ بر اساس این داستان کوتاه، فیلم معروف و مجلل «نگهبان یا اودیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱» را ساخت که گروهی از منتقدان آن را به عنوان مهم‌ترین و برجسته‌ترین فیلم علمی ـ تخیلی تاریخ سینما قلمداد کرده‌اند. فیلم دربارهٔ دخالت انسان در کیهان و کهکشانهاست. «استانلی کوبریک» البته در داستان تغییراتی داده و از جمله شخصیتهای انسانی آن را، در پایان به صورت آدمهای ماشینی تکامل‌یافته‌ای درآورده است. بیشتر صحنه‌های فیلم را، با استفاده از «جلوه‌های ویژه» یا «تروکاژ»های ابتکاری، تصویرهای دیداری و بصری زیبا و شگفت‌انگیز از عالم «فضا» تشکیل می‌دهد. جلوه‌های ویژه این فیلم اثر «دوگلاس ترومبول» است که بعدها در خلق فیلمهایی همچون «برخورد نزدیک از نوع سوم» سهم بسزایی داشته است.

«استانلی کوبریک» کارگردانی است فرهیخته که به ادبیات عشق می‌ورزد و از روی آثاری همچون «راههای افتخار»، «لولیتا»، «پرتقال کوکی» و «بری لیندون»، فیلمهای ارزنده‌ای ساخته است.

فیلم «نگهبان ـ اودیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱» تواناییهای عالم سینما را در خلق صحنه‌های شگفت‌انگیز و چشم‌نواز توسعهٔ فراوان بخشید. دیالوگ فیلم بسیار اندک است و در سی دقیقهٔ اول، کلمه‌ای از دهان شخصیتها ادا نمی‌شود. از صد و چهل و یک دقیقهٔ فیلم، فقط در چهل و سه دقیقهٔ آن دیالوگ وجود دارد. شخصیتهای انسانی در فیلم، تعمداً نقش چندانی ایفا نمی‌کنند و بیننده در عوض، با نُمادهایی که از طریق جلوه‌های ویژه خلق شده‌اند سروکار دارد. «استانلی کوبریک» کوشیده است پرسشی را که در داستان مطرح شده بکاود و برای آن پاسخی اندرونی و معنوی پیدا کند.

شخصیت اصلی فیلم، انسان یا حتی ماشین نیست، بلکه هرم یا پیکرهٔ سنگی سیاه و یکپارچه‌ای است که به نظر می‌آید در سرنوشت و تقدیر بشر به نوعی دست داشته است. در صحنهٔ آغازین فیلم، این تخته‌سنگ یا لوحهٔ سیاه از میان جلگه‌ای خشک و بی‌حاصل، همچون نشانه‌ای از خرد در میان جامعه‌ای جاهل، سر برمی‌آورد و در میان میمونهای آدم‌نما، تمدن و آینده‌ای متمدن را نوید می‌دهد. فیلم آنگاه به زمان آینده می‌جهد و در آنجا تخته‌سنگی را نشان می‌دهد (احتمالاً همان تخته‌سنگ اول) که بر روی کرهٔ ماه کشف شده است. اکنون انسان در پی آن است که بکوشد راز این سنگ، این «نگهبان» را دریابد.

در سومین بخش فیلم، ماشینها نقشهای عمده را به عهده می‌گیرند. یکی از آنها، سفینهٔ مجلل و آراسته‌ای است موسوم به «دیسکاوری» و دیگری کامپیوتری پیچیده و دارای قوهٔ تعقل به

نام «هال» که به بسیاری از مشکلات، انسان‌گونه پاسخ می‌دهد و انسان‌گونه توطئه می‌چیند و دلهره می‌آفریند. اما آنچه بیش از همه تأثیرگذار و رازآمیز است، صحنه‌های بصری زیبا و بس چشمگیر فیلم است. سفینه، یکدست سفید است و از زاویه‌های دید گوناگون، شناور در میان دریایی از ستارگان آبی و سیاه، رخ می‌نماید.

سیارهٔ مشتری در میان رنگین‌کمانی از صحنه‌ها و رنگهای آن‌دنیایی ظاهر می‌شود و بعد ناگهان بار دیگر، آن تخته‌سنگ یا لوح دلپذیر و براق و رازآمیز، برای بار سوم ظاهر می‌شود و شکوهمندانه جلوه می‌فروشد.

اکنون دیگر، انتقال قالب و محتوای یک داستان کوتاه، به صورت یک روایت سینمایی و آمیخته با صحنه‌های ابتکاری به حد کمال خود می‌رسد. فیلم از طریق سه تصویر جداگانه، بی‌گفتار و بی‌توضیح و بی‌هیچ نتیجه‌گیری آشکاری به پایان خود نزدیک می‌شود. آنگاه دروازه‌ای را در درون سیاره‌ای می‌گشایند و بیننده در میان انواع رنگهای الوان و پیچ اندر پیچ، به درون اتاقی راه می‌یابد که به شکل اتاقهای لویی شانزدهم تزئین شده است. پیرمردی در کسوت بی‌زمانی و ابدیت و مرگ در اتاق نشسته است و ما نمایی از کرهٔ خودمان، کرهٔ زمین را می‌بینیم که در پهنه آسمانِ تاریک شناور است و آرام می‌خرامد.

«استانلی کوبریک» در اینجا از طریق تصویر می‌کوشد به پرسشهای گوناگون بشر پاسخهایی بدهد، همان پرسشهایی که «آنتونیونی» در فیلم «آگراندیسمان» مطرح کرده است. «آنتونیونی» فیلم «آگراندیسمان» را بر اساس داستان کوتاهی از «خولیو کورتازار»، نویسندهٔ آرژانتینی ساخته است. به نظر می‌رسد مفاهیمی که ما زندگی خود را بر پایهٔ آنها تنظیم می‌کنیم، یعنی زمان و فضا و ابدیت و خودآگاهی، برای نظم بخشیدن به امور کیهانی کافی نیست. سرانجام «نگهبان» لب به سخن می‌گشاید اما سخنانش پیچیده و نامفهوم است. این وظیفهٔ اخلاقی ماست که بکوشیم از میان سخنان گنگ «نگهبان» معنایی درخور دریابیم. فیلم «نگهبان ــ اودیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱» را می‌توان از بسیاری جهات با فیلم «آگراندیسمان» آنتونیونی قابل قیاس دانست. آنچه درخور توجه است این است که فیلم در دههٔ ۱۹۶۰ با استقبال گرم بینندگان سراسر جهان رو به رو شد و به ویژه کودکان را سخت تحت تأثیر قرار داد. جوانان دههٔ ۱۹۶۰ این فیلم را الگوی زندگی خصوصی خود پنداشتند، شاید که آنها نمایی از آیندهٔ بشر را در چهرهٔ آن میمونهای آدم‌نما، آن فضانوردان بی‌باک، آن تکنولوژی شگفت‌انگیز و آن صحنه‌های زیبا و امیدبخش می‌دیدند.

***

ترجمهٔ داستان کوتاه «نگهبان» اثر آرتور. سی. کلارک را در اینجا می‌خوانید:

آرتور.سی.کلارک
ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده

نگهبان
(اودیسه فضایی: ۲۰۰۱)

بار دیگر که قرص کامل ماه را بر پهنهٔ آسمان جنوب تماشا می‌کنی، به کنارهٔ دست راستِ آن به دقت نگاه کن و نگاهت را آزادانه تا به آن سوی بالا، در سراسر هلال صفحه مدور بگردان. حوالی ساعت دو، بیضی تار و کوچکی می‌بینی که هر کس با قدرت دیدی معمولی، می‌تواند راحت آن را پیدا کند. دشتی است گسترده و محصور، از زیباترین دشتهای کرهٔ ماه که به «میرکوریسیوم» یا «دریای بحرانها» معروف است. قطر این صحرای گسترده سیصد مایل است و تقریباً به طور کامل با حلقه‌ای از رشته کوههای شکوهمند احاطه شده است. این کوهها را پیش از این هیچکس کشف نکرده بود تا این که ما در اواخر تابستان سال ۱۹۹۶ به آن راه یافتیم.

هیأت اعزامی ما، هیأتی بزرگ و مجهز بود. دو هواپیمای سنگین باری داشتیم که آذوقه و تجهیزات ما را از پایگاه اصلی قمری در «دریای آرامش»، پانصد مایل آن سوتر به اینجا آورده بود. سه موشک کوچک نیز در اختیار داشتیم که باروبندیل ما را در مسیرهای کوتاه، بر فراز مناطقی که وسائط نقلیهٔ سطح‌پیما می‌توانستند از آن عبور کنند، حمل می‌کردند. خوشبختانه بیشتر دریای بحرانها بسیار صاف و مسطح است. هیچیک از آن شکافهای عظیمی که در جاهای دیگر آنقدر فراوان و آنقدر خطرناک است در اینجا دیده نمی‌شود و از آن حفره‌های آتشفشانی یا کوههای بزرگ و کوچک، تنها تعدادی اندک وجود دارد: تا آنجا که بتوان گفت، تراکتورهای قدرتمند کاترپیلارمان، در نقل و انتقال ما به هر جا که می‌خواستیم برویم با دشواری چندانی رو به رو نبودند.

من زمین‌شناس بودم ــ یا بخواهیم دقیق‌تر باشیم ماه‌شناس ــ و سرپرست گروه اکتشافی منطقهٔ جنوبی دریای بحرانها. در عرض یک هفته صد مایلی پیش رفته بودیم و از کنار دامنهٔ کوهها، سراسر ساحل آنچه که زمانی، هزارها میلیون سال پیش، دریایی باستانی بود، گذشته بودیم. آن زمان که زندگی روی کرهٔ زمین آغاز می‌شد، در اینجا دیگر همهٔ جاندارها مرده بودند.

آبها در دامنهٔ آن پرتگاههای شگرف، پس نشسته بودند و در درون میانتهی کرهٔ ماه جمع شده بودند. بالای زمینی که ما از آن عبور می‌کردیم، این اقیانوس بی‌موج، زمانی نیم مایل ژرفا داشت و اکنون تنها اثر رطوبت، فقط شبنم یخ‌زده‌ای بود که آدمی گهگاه در غارهایی می‌بیند که نور سوزان خورشید هرگز به آنها راه نمی‌یابد.

ما سفر خود را در اوایل سپیده‌دمِ آرام قمری آغاز کرده بودیم و هنوز به وقت زمینی تا فرارسیدن شب تقریباً یک هفته فرصت داشتیم. روزانه پنج شش بار محل خود را ترک می‌کردیم و با لباس فضایی به خارج از سفینه می‌رفتیم تا مواد و مایعات معدنی قابل ملاحظه‌ای به دست آوریم یا برای استفاده و راهنمایی فضانوردان آینده نشانه‌هایی به جا بگذاریم. کاری توانفرسا و پردردسر نبود. اکتشافات کرهٔ ماه چندان مخاطره‌آمیز یا حتی به خودی‌خود هیجان‌انگیز نیست. می‌توانستیم یک ماه تمام در تراکتورهایی که فشار درون کابین آنها متناسب با فشار کرهٔ ماه بود، راحت به سر بریم و اگر با مشکلی رو به رو می‌شدیم، همیشه می‌شد با امواج رادیویی کمک بطلبیم و محکم بر جای خود بمانیم تا سفینهٔ دیگری به یاری‌مان بیاید.

همین حالا گفتم که اکتشافاتِ کرهٔ ماه چندان هیجانی ندارد، اما این حرف آنقدرها هم درست نیست. آدمی هرگز از دیدن آن کوههای شگفت‌انگیز که بسی صعب‌تر از کوه و کتلهای هموار کرهٔ زمین است سیر نمی‌شود. هنگامی که در دماغه‌های مرتفع و پرتگاههای این دریای ناپدیدشده گردش می‌کردیم، هیچگاه نمی‌دانستیم چه شگفتیهای تازه و شکوهمندی بر ما مکشوف خواهد شد. تمامی هلال جنوبی دریای بحرانها، دلتای وسیع و گسترده‌ای است که زمانی ده بیست رودخانه، همزمان به اقیانوسش می‌ریخت، رودهایی که شاید از بارانهای سیل‌آسایی سرچشمه می‌گرفت که در عصرِ کوتاهِ آتشفشانی، در ایامی که کرهٔ ماه هنوز جوان بود از قُله کوهها سرازیر می‌شد.

منظره هر یک از این دره‌های باستانی ما را به سوی خود فرامی‌خواند یا به مبارزه می‌طلبید تا از کوهها صعود کنیم و به سرزمینهای ناشناختهٔ ورای آنها دست یابیم. اما هنوز می‌بایست صد مایلی بپیماییم و فقط می‌توانستیم مشتاقانه به ارتفاعاتی نگاه کنیم که قرار بود دیگران آنها را درنوردند.

در تراکتور خود از وقت و ساعت زمینی استفاده می‌کردیم و دقیقاً در ساعت ۲۲/۰۰ آخرین پیام رادیویی به پایگاه مخابره می‌شد و ما کار امروز خود را تعطیل می‌کردیم. بیرون، صخره‌ها همچنان زیر نور خورشیدی که تقریباً عمود می‌تابید می‌سوخت. اما برای ما شب همچنان ادامه داشت. تا هشت ساعت بعد که بیدار می‌شدیم هنوز شب بود. بعد یکی از ما صبحانه‌ای رو به راه می‌کرد، صدای وزوز ریش‌تراشهای برقی بلند می‌شد و کسی دکمهٔ موج کوتاه ایستگاه زمینی رادیو را باز می‌کرد. وقتی بوی سوسیس سرخ‌کرده در فضای کابین می‌پیچید، گاهی حقیقتاً فکر می‌کردیم که به دنیای زمینی خود برگشته‌ایم ــ همه چیز عادی و خودمانی بود، جز احساس بی‌وزنی و سقوط اشیایی که به آهستگی و کندی غیرطبیعی به کف کابین فرومی‌نشست.

اکنون نوبت من بود که در گوشهٔ کابین اصلی که حالا آشپزخانه ما شده بود، صبحانه تهیه کنم. پس از گذشت این‌همه سال، آن لحظه را کاملاً زنده به یاد دارم، زیرا رادیو درست در همان لحظه یکی از آهنگهای مورد علاقه‌ام را پخش می‌کرد؛ آهنگ قدیمی ویلزی «دیویدِ صخره‌های سفید».

رانندهٔ ما با لباس فضایی بیرون رفته بود تا چرخهای زنجیری کاترپیلار را بازرسی کند. دستیار من، «لوئیس گارنت» در قسمت جلو و بالای سفینه آماده نشسته بود و در صفحهٔ تاریخ دیروز دفتر یادداشتهای روزانه، اطلاعات دیررسیده را وارد می‌کرد:

همانطور که کنار ماهیتابه ایستاده بودم و مثل خانمهای خانه‌دار زمینی انتظار می‌کشیدم تا سوسیسها سرخ شوند، نگاهم را رها کردم تا بی‌هدف روی سینهٔ دیوارهٔ کوههایی پرسه بزند که تمامی پهنهٔ افق جنوبی را می‌پوشاند و به سمت شرق و غرب انحنای زیرین ماه آنقدر ادامه می‌یافت که از نظر ناپدید می‌شد. به نظر می‌آمد که با سفینه، یکی دو مایلی بیشتر فاصله نداشت اما می‌دانستیم که نزدیک‌ترین کوهها، در فاصلهٔ بیست‌مایلی ما بود. روی کرهٔ زمین البته، جزئیات و ریزه‌کاریهای هر منظره بر اثر دوری مسافت محو و زایل می‌شود. در اینجا اثری از آن غبار و مه‌گرفتگی تقریباً نامحسوسی که اشیاء دوردست روی کرهٔ زمین را گاهی محو می‌کند و زمانی تغییر شکل می‌دهد دیده نمی‌شود.

این کوهها، ده هزار پا ارتفاع داشتند و طوری که انگار قرنها پیش، بر اثر نوعی جریان زیرزمینی از میان پوستهٔ گداختهٔ زمین به سوی آسمان فوران کرده باشند، با شیبی تند از میان صحرا سر برآورده بودند. پایهٔ حتی نزدیک‌ترین‌شان، پشت انحنای ملایم سطح صحرا از نظر پنهان می‌شد. زیرا ماه سرزمین بسیار کوچکی است و از آنجا که من ایستاده بودم، خط افق، دومایلی بیشتر با ما فاصله نداشت.

نگاهم را به قلهٔ کوههایی دوختم که پای هیچ انسانی هرگز به آنها نرسیده بود، قله‌هایی که پیش از ظهور حیات زمینی، شاهد فرونشستن غم‌انگیز اقیانوسها در گور خود بودند و همراه با خود امید و نوید دمیدن صبح را مدفون می‌کردند. نور خورشید با چنان درخششی به سینهٔ آن صخره‌های سرسخت می‌تابید که چشم را می‌آزرد. با این‌همه، اندکی بالاتر از آنها، ستاره‌ها پیوسته در آسمانی سیاه‌تر از نیمه‌شبی زمستانی در کرهٔ زمین سوسو می‌زدند.

داشتم سر برمی‌گرداندم که ناگهان چشمم به نوری فلزی بر فراز تیغهٔ پرتگاهی عظیم افتاد که به فاصلهٔ سی مایل به سمت غرب به طرف دریا پیش رفته بود. نقطه‌ای نورانی بود و ابعادی نداشت، گویی یکی از آن قله‌های سنگدل، ستاره‌ای را از دل آسمان در چنگ گرفته بود و من پیش خود تصور کردم که چه بسا سطح صاف صخره‌ای، نور خورشید را می‌گرفت و آن را مثل یک نورافکن، یکراست به درون چشمان من می‌تاباند. این چیزها، کمیاب نبود. وقتی قرص ماه در ربع دوم است، بینندگانِ روی زمین می‌توانند گاهی تیغه‌های عظیم اقیانوس «پروسلارم» را ببینند که همچنان که نور خورشید از سراشیبی‌شان بازمی‌تابد و بار دیگر از دنیایی به دنیای دیگر می‌خزد، در رنگین‌کمانی آبی و سفید شعله‌ور است. اما من با کنجکاوی می‌خواستم بدانم این چه نوع صخره‌ای است که این‌گونه روشن در آن بالا می‌درخشد. این بود که بالا رفتم و در برج دیده‌بانی گردان، تلسکوپ چهاراینچی خود را به سمت غرب چرخاندم. تنها به آن اندازه می‌دیدم که سخت وسوسه‌ام می‌کرد. نخست امیدوار و سپس مأیوس شدم. قلهٔ کوهها روشن و واضح در میدان دید من قرار داشت و انگار نیم مایلی آن سوتر بیش نبود اما آنچه نور خورشید را بازمی‌تاباند، هنوز

آنقدر کوچک بود که نمی‌شد بازش شناخت. با این‌همه، انگار قرینهٔ اغفال‌کنندهٔ گریزانی داشت و قله‌ای که آن نقطهٔ نورانی روی آن نشسته بود به نحوی شگفت‌انگیز صاف و مسطح بود. زمانی دراز به این معنای رمزآلود و درخشان خیره شدم و چشمهایم را با دقت زیاد به فضا دوختم، اما در این لحظه بوی سوختگی غذا از آشپزخانه به مشام رسید و خبر داد که سوسیسهای صبحانه پاک به هدر رفته و ما آنها را بیهوده تا این مسافت ربع میلیون مایلی با خود آورده بودیم.

همهٔ صبح آن روز را به بحث درباره انتخاب بهترین مسیر عبور از دریای بحرانها گذراندیم. کوههای مغربی انگار در دل آسمان بلندتر سر برافراشته بودند. حتی وقتی با لباس فضایی از سفینه خارج شدیم و به گشت پرداختیم، بحث ما از طریق دستگاه بی‌سیم همچنان ادامه یافت.

همراهانم بر آن بودند که به یقین، هرگز هیچ نوع شکل زندگی عقلانی روی کرهٔ ماه وجود نداشته است. تنها جاندارانی که احتمالاً یافت می‌شدند، چند گیاه ابتدایی و اجداد اصیل‌تر و کمتر منقرض‌شده‌شان بودند. من هم البته مثل دیگران این را می‌دانستم اما زمانی هم هست که یک دانشمند باید دل به دریا بزند و هراسی به خود راه ندهد.

سرانجام گفتم: «گوش کنید، حتی اگر به خاطرِ دل خودم هم که شده باید به آن بالاها بروم. این کوه بیشتر از ده دوازده هزار پا ارتفاع ندارد ــ با قوه جاذبه زمین این بلندی بیشتر از دوهزار پا نیست ــ و من می‌توانم این مسافت را دست بالا در بیست ساعت طی کنم. به هر حال من همیشه دلم می‌خواسته به بالای آن تپه‌ها صعود کنم. حالا این خود بهانهٔ خوبی است.»

گارنت گفت: «اگر خودت را نفله نکنی، وقتی برگردیم، مضحکهٔ این سفر می‌شوی و همه به ریشت می‌خندند. اسم این قله را لابد بعد از این می‌گذارند قلهٔ ویلسون دیوونه!»

با قاطعیت گفتم: «نترسید، خودم را نفله نمی‌کنم. یادتان رفته چه کسی اول‌بار قله‌های «پیکو» و «هلیکون» را فتح کرد؟»

لوئیس آرام پرسید: «اما آن‌وقتها جنابعالی اندکی از حالا جوان‌تر نبودید؟»

با وقار تمام گفتم: «این خودش دلیل خوبی است. باید بروم!»

آن شب ما، پس از این‌که سفینهٔ ماه‌پیما را تا فاصلهٔ نیم‌مایلی قله پیش راندیم، زود خوابیدیم. «گارنت» صبح روز بعد با من همراه می‌شد؛ کوهنورد قابلی بود و در فتح قله‌های پیشین هم غالباً با من همراهی کرده بود. رانندهٔ ما از خوشی در پوست نمی‌گنجید، چون قرار بود همانجا بماند و از سفینه محافظت کند.

در نگاهِ اول، این پرتگاه چنان بلند و صعب بود که غیرقابل صعود می‌نمود، اما برای کسی که دیوانهٔ فتح قله‌های بلند است، صعود در دنیایی که وزن آدمی فقط یک‌ششم میزان معمولی است، چندان دشوار نیست. خطر واقعی در ماه‌نوردی، اعتماد به نفس بیش از حد است: سقوط از ارتفاعی ششصدپایی در کرهٔ ماه، همانقدر مرگبار است که از ارتفاعی صدپایی روی کرهٔ زمین.

اولین توقف‌مان روی تخته‌سنگ پهنی در ارتفاع چهارهزارپایی بود. صعودِ چندان دشواری نبود، اما عضلات پاهایم بر اثر تلاشی که به آن عادت نداشتم کشیده شده بود و از این رو، از

توقف‌مان شادمان بودم. هنوز سفینهٔ ماه‌پیما را آن پایین‌ها در دامنهٔ پرتگاه به شکل حشرهٔ فلزی کوچکی می‌دیدیم و قبل از این‌که صعود بعدی را آغاز کنیم، گزارش پیش روی خود را به راننده دادیم.

درون لباسهای فضایی، هوا خنک و راحت و مطبوع است، چون دستگاههای تهویه، نور تند خورشید را خنثی می‌کند و حرارت بدنِ اعضای گروه اکتشافی را بیرون می‌فرستد. ما لام تا کام حرفی نمی‌زدیم، مگر در مواقعی که می‌خواستیم دستورهای صعود را رد و بدل کنیم و دربارهٔ انتخاب بهترین مسیر بالا رفتن گفت‌وگویی داشته باشیم.

نمی‌دانم «گارنت» دربارهٔ این سفر چه فکر می‌کرد. چه بسا با خود می‌گفت که این ابلهانه‌ترین برنامهٔ صعودی است که در عمرش در آن شرکت کرده و کورکورانه به دنبال من راه افتاده است. من زیاد با نظر او مخالف نبودم، اما نشاط صعود و آگاهی به این امر که هیچ انسانی تاکنون این مسیر را نپیموده و روح‌بخشی چشم‌اندازی که دم به دم گسترده و گسترده‌تر می‌شد، پاداشی را که در انتظارش بودم برآورده می‌کرد.

وقتی آن دیوارهٔ صخره‌ای را که نخستین‌بار از فاصلهٔ سی‌مایلی با تلسکوپ دیده و بررسی‌اش کرده بودم، پیش روی خود دیدم، به گمانم به نحو غیرمنتظره‌ای هیجان‌زده نشدم. حدود پنجاه پایی بالای سرمان، صخره، صاف و مسطح می‌شد و آنجا، روی آن جلگهٔ هموار همان چیزی بود که در این سرزمینهای خشک و بی‌حاصل، مرا سخت شیفتهٔ خود کرده بود. به یقین می‌شد گفت که چیزی بیش از یک تخته‌سنگ بزرگ نبود که قرنها پیش، بر اثر برخورد با شهابهای آسمانی متلاشی شده بود و اکنون با آن سطوح بلورینِ شیارخورده‌اش، در این سکوت ثابت جاودانی، همچنان تازه و شفاف باقی مانده است.

روی سطح صاف صخره، هیچ جای دست و دستگیره‌ای نبود و ما به ناگزیر از قلاب و چنگک استفاده می‌کردیم. وقتی چنگک فلزی سه‌شاخه‌ای را دور سرم چرخاندم و آن را در هوا، به دل آسمان رها کردم و شناور ساختم، بازوان خسته‌ام انگار توان تازه‌ای گرفت. بار اول به جایی نگرفت و رها شد و وقتی ما طناب را کشیدیم، آهسته پس آمد. در سومین تلاش خود، چنگک محکم به جایی نشست، طوری که مجموع کل وزن بدن ما نیز نتوانست از جا برکندش.

«گارنت» مشتاقانه به من نگاه کرد. می‌شد گفت که می‌خواست پیشقدم شود اما من از میان شیشهٔ کلاهخُودم، با تبسمی به او پاسخ گفتم و به علامت نفی سر تکان دادم و آهسته، با خیال راحت، صعودِ نهایی را آغاز کردم.

حتی با لباس فضایی، اینجا بیش از بیست کیلو وزن نداشتم، این بود که خودم را بالا کشاندم و بی‌آن که زحمت استفاده از پاهایم را به خود بدهم، دستی بالای دست دیگر می‌گرفتم و پیش می‌رفتم. به لبهٔ پرتگاه که رسیدم، درنگی کردم و به طرف همراهانم دستی تکان دادم. بعد چهار دست و پا بالا خزیدم و برخاستم و سرپا ایستادم و به چشم‌انداز رو به رو خیره شدم.

این را باید بدانید که درست تا همین لحظه، من تقریباً معتقد بودم که در اینجا هیچ چیز شگفت یا غیرمعمولی وجود ندارد که بخواهم کشفش کنم. تقریباً اما نه تحقیقاً، آن تردید

وسوسه‌آمیز نیز وجود داشت که مرا این‌گونه به پیش می‌راند. باری، اینجا دیگر تردیدی وجود نداشت اما وسوسه‌های ذهنی هنوز آغاز نشده بود.

من روی جلگهٔ مرتفعی که شاید صد پا پهنا داشت ایستاده بودم. این جلگه، زمانی مسطح بود ــ بیش از حد صاف که طبیعی باشد ــ اما شهابهای آسمانی طی سالیانی بی‌شمار سطح آن را پرشیار و سوراخ‌سوراخ کرده بودند. جلگه هموار و مسطح بود و عمارتی تقریباً هرمی‌شکل و درخشان، دوبرابر قد و قامت یک انسان در وسط آن قد برافراشته بود، عمارتی که همچون تکه جواهری غول‌پیکر و چندپهلو با تراشهای بسیار جلوه می‌فروخت.

در آن لحظه‌های اول، احتمالاً هیچ نوع احساسی به من دست نداد، اما بعد حس کردم که قلبم لبریز از هیجان شده و انگار پر درآورده است. به نحوی شگفت‌انگیز و وصف‌ناپذیر شادمان شدم. زیرا من عاشق ماه بودم و اکنون دیگر می‌دانستم که آن خزهٔ رونده «اریستارکوس» و «اراتوتستین» تنها موجودات زنده‌ای نبودند که کرهٔ ماه در ایام جوانی‌اش در خود پرورانده بود. پس آن رؤیای کهنسالِ بی‌اجرماندهٔ کاشفانِ نخستین واقعیت داشت. باری، معلوم می‌شد که روی کرهٔ ماه تمدنی وجود داشته است و من نخستین کسی بودم که آن را درمی‌یافتم. از این که شاید با صد میلیون سال تأخیر به اینجا آمده بودم، ناراحت نبودم؛ همین که در هر حال آمده بودم انگار شق‌القمر کرده بودم.

ذهنم اکنون آهسته‌آهسته به کار می‌افتاد و حالت عادی‌اش را بازمی‌یافت تا پیشامدها را تحلیل کند و پرسشهایی مطرح سازد. آیا این عمارت راکسی ساخته است، آیا معبد یا زیارتگاهی است، یا چیزی است که زبان من هنوز نامی برای آن نیافته است؟ اگر عمارت است، پس چرا در این نقطه دور و غیرقابل‌دسترس برپا شده است؟ با خود گفتم نکند اینجا معبد یا صومعه‌ای باشد و در ذهن خود، کشیشان و اسقفان دین و آیین غریبی را مجسم کردم که به درگاه خدایان خود استغاثه می‌کنند تا از آنها محافظت کنند و بر اثر خشک شدن تدریجی اقیانوسها، آنها را از خطر نابودی مصون بدارد. اما این دعاها و لابه‌ها به درگاه خدایان راه به جایی نبرده است.

ده دوازده قدمی پیش رفتم تا آن را از نزدیک ببینم، اما نوعی احساس هشدار و احتیاط مرا از نزدیک شدن بازداشت. از علم باستان‌شناسی اندکی سررشته داشتم و کوشیدم سطح فرهنگ و تمدنی که این کوه را صاف و صیقلی کرده بود و چنین آینه‌های درخشانی را برافراشته بود به حدس و گمان دریابم، آینه‌هایی که برق آنها هنوز چشم را می‌آزرد.

با خود اندیشیدم که اینجا را باید مصریان ساخته باشند. البته اگر کارگران‌شان از همان مواد و مصالح عجیب و غریبی استفاده می‌کردند که این معماران بس کهنسال‌تر در اختیار داشتند. از آنجا که این عمارتِ شیشه‌ای چندان بزرگ نبود به نظرم نیامد که دارم به ساختهٔ دست موجوداتی نگاه می‌کنم که پیشرفته‌تر از نژادِ خود من بودند. تصوّر و باور این نظریه که بر روی کرهٔ ماه، موجودات هوشمندی زندگی می‌کنند هنوز بسیار دشوار می‌نمود و غرورم اجازه نمی‌داد بی‌مهابا این تحقیر اهانت‌آمیز را به جان بخرم.

آنگاه متوجه چیزی شدم که ناگهان مو بر بدنم راست کرد. چیزی آن‌چنان ساده و

پیش‌پاافتاده که چه بسا بسیاری از آدمیان آن را نادیده بگیرند. پیش‌تر گفته بودم که جلگه بر اثر اصابت شهاب‌سنگها شیار خورده بود؛ همچنین گفته بودم که لایه‌هایی از گرد و غبار کیهانی به کلفتی چند اینچ سطح کرهٔ ماه را پوشانده بود، گرد و غباری که همیشه بر سطح هر سرزمینی که در آنجا بادی نمی‌وزد تا برآشوبدشان، فرومی‌ریزد.

با این‌همه این غبار و آن خراشها و شیارهای شهاب‌سنگی، ناگهان در نزدیکیهای آن عمارت کوچک پایان می‌یافت و روی حاشیه و نوار پهن دایره شکلی که عمارت را در خود گرفته بود، اثری از غبار نبود، چنان‌که گویی دیواری نامریی که دورتادور عمارت کشیده شده بود، آن را از گزند زمان و نیز ریزش آهسته اما پیوستهٔ ذرات فضایی محفوظ می‌داشت.

کسی داشت در گوشی‌هایم فریاد می‌کشید. فهمیدم که «گارنت» مدتهاست صدایم می‌کرده است. با حالتی معلق در هوا تا لبهٔ پرتگاه پیش رفتم و با اشاره به او فهماندم که به سراغم بیاید. نمی‌توانستم به خودم اعتماد کنم و کلامی بر زبان بیاورم. آنگاه به طرف آن حلقه خارج از گرد و غبار بازگشتم. تکه‌ای از صخره‌های متلاشی‌شده را برداشتم و آن را آرام به طرف آن عمارت درخشان پرتاب کردم. اگر این تکه‌سنگ، آن حصار نامریی را می‌شکافت و در میان آن فرومی‌رفت و ناپدید می‌شد، شگفت‌زده نمی‌شدم، اما سنگ انگار به سطحی صاف و مدوّر برخورد کرد و آهسته به زمین افتاد.

اینجا بود که فهمیدم دارم به چیزی نگاه می‌کنم که در عهد عتیق و میان عجایب پیشینیانِ نژاد خودم همتایی نداشت. این شئ، عمارت نبود، ماشینی بود که با نیروهایی که با ابدیت در ستیز بود از خود محافظت می‌کرد. این نیروها، هر چه باشند، همچنان فعال‌اند و چه بسا که نمی‌بایست تا آن حد به آن نزدیک می‌شدم. به فکر همهٔ آن تشعشعاتی افتادم که انسان در قرن گذشته آنها را فراچنگ آورده و مهارشان کرده بود. زیرا تنها چیزی که به یقین می‌دانستم این بود که چنان گرفتار شده بودم که انگار به فضای نامریی مرگبار و خاموش و انباشته از مواد اتمی بی‌حفاظ گام نهاده بودم.

یادم می‌آید در آن لحظه به سوی «گارنت» که به نزد من آمده بود و اینک بی‌حرکت کنار من ایستاده بود، سر برگرداندم. به نظر می‌آمد از حضور من بی‌خبر و بی‌خیال است، از این‌رو چیزی به او نگفتم، اما برای تمرکز افکار به سوی کنارهٔ پرتگاه پیش رفتم. آنجا، زیر پای من، «میرکوریسیوم» ــ همان «دریای بحرانها» ــ گسترده بود، از دید بسیاری از آدمها، غریب و شگفت اما برای من بس آشنا.

سرم را به سمت کرهٔ هلالی‌شکل زمین بلند کردم که در میان گهوارهٔ ستارگان لمیده بود و نمی‌دانستم ابرهای زمینی، وقتی که این سازندگان ناشناس کارشان را به پایان برده بودند، چه چیزی را در خود پوشانده بودند؟ جنگلی بخارآلود و زغال‌خیز؟ ساحلی گسترده که روی آن نخستین موجودات خاکی و آبی پیش می‌خزند تا خشکی را تسخیر کنند، یا زمانی بس پیش‌تر، آن تنهاییِ طولانیِ پیش از آغاز حیات؟

از من مپرسید چرا زودتر از این، واقعیت را حدس نزده بودم؛ واقعیتی که اکنون تا این حد

بدیهی به نظر می‌آمد. در نخستین هیجان‌زدگی کشف خویش، بی‌گفت‌وگو تصور می‌کردم که این پیکرهٔ شفافِ بلورین، به دست نژادی ساخته شده بود که به گذشتهٔ دوری از تاریخ کرهٔ ماه تعلق داشت، اما ناگهان به این باور استوار رسیدم که این پیکره همانقدر با سرنشینان کرهٔ ماه بیگانه است که من خود هستم.

ما، طی مدت بیست سال استقرار روی کرهٔ ماه، هیچ‌گونه اثری از زندگی نیافته بودیم، به جز البته چندگیاهی که نسل‌شان دیگر منقرض شده بود. هیچ تمدن قمری، با هر سرنوشت محکوم به فنایی که می‌خواست داشته باشد، حتی تک‌نشانه‌ای از هستی خود به جای نگذارده بود.

بار دیگر به آن پیکره یا هرم درخشان چشم دوختم و هر چه بیشتر نگاه می‌کردم، آن را دورتر و بیگانه‌تر از هر چیز مربوط به کرهٔ ماه می‌دیدم. و ناگهان دریافتم که از خنده‌ای ابلهانه و جنون‌آمیز به لرزه افتاده‌ام، خنده‌ای ناشی از هیجان و تلاش بیش از حد. زیرا پیش خود تصور کرده بودم که این هرم کوچک با من همکلام شده و می‌گوید: «ببخشید، من خود اینجا غریبه‌ای بیش نیستم!»

***

بیست سال طول کشید تا توانستیم این پوشش و سپر نامریی را بشکافیم و به دستگاههای درون این دیواره‌های بلورین دست یابیم. آنچه را که از فهم آن عاجز بودیم، در نهایت با قدرت ویرانگر نیروی اتمی درهمش شکستیم و اکنون من قطعه‌هایی از آن شئ دلپذیر شفافی را می‌دیدم که بر فراز آن کوه یافته بودم.

این دستگاهها اکنون به خودی‌خود خاصیتی ندارند. مکانیسم هرم ــ اگر در واقع مکانیسمی داشته باشد ــ متعلق به تکنولوژی کهنسالی است که ماورای دانش و تجربه بشری است، چه بسا تکنولوژی نیروهای فرافیزیکی.

اکنون که ما به سیارات دیگری نیز دست یافته‌ایم، این راز همچنان ما را بیش از پیش وسوسه و افسون می‌کند و این را هم می‌دانیم که در عالم ما تاکنون فقط کرهٔ زمین بوده که جایگاه موجودات خردمند و آگاه بوده است. هیچیک از آن تمدنهای گمشدهٔ دنیای خود ما نیز نمی‌توانسته‌اند این دستگاه را بسازند، زیرا از طریق سنجش ضخامت گرد و غبار روی جلگه، به خوبی می‌شد، قدمت آن را پیش‌بینی کرد. این هرم، مدتها پیش از زمانی که موجودات زنده از دریاهای کرهٔ زمین سر برآورند، در آنجا بنا نهاده شده بود.

زمانی که دنیای ما به نیمهٔ عمر کنونی خود رسید، چیزی از میان ستارگان به درون منظومهٔ شمسی خزید، این نشانه را در مسیر خود آنجا به جای گذاشت و بار دیگر راه خود را در پیش گرفت. باری، ما این دستگاه را با نیروی اتمی متلاشی کردیم، اما تا زمانی که هنوز متلاشی نشده بود، همچنان در راه برآوردن اهداف سازندگانش عمل می‌کرد. حدس و گمان من از چگونگی آن اهداف چنین است:

حدود یکصد هزار میلیون ستاره در حلقهٔ راه شیری سرگردان‌اند و سالها پیش، چه بسا که نژادها و تمدنهای دیگری در کرات دیگر، بلندیهای دست‌نیافتنی را اندازه گرفته‌اند و به سهولت از

آنها درگذشته‌اند. به این تمدنها بیندیشید، تمدنهایی بس ورای زمان در برابر نور محوشوندهٔ خلقت، اربابان عالمی آنقدر جوان که هنوز موجودات زنده به بیش از مشتی از آنها راه نیافته بودند. زندگی و دنیای آنها لابد آنچنان منزوی بوده که در تصوّر ما نمی‌گنجد، تنهایی خدایانی که به آن سوی بی‌کرانگی چشم دوخته‌اند و دنیایی نیافته‌اند تا در اندیشه‌هایشان سهیم شوند.

چه بسا که در ستارگان بی‌شماری به جستجو پرداخته‌اند، آنچنان که ما نیز سیاره‌ها را جستجو کرده‌ایم. همه‌جا با دنیاهایی رو به رو شده‌اند تهی یا انباشته از خزندگان لاشعور. زمین ما نیز این‌چنین بوده، دودِ کوههای بزرگ آتشفشانی همچنان آسمانها را پوشانده بوده که آن نخستین سفینهٔ آدمهای آغازین، از گرداب ورای جهان زیرین، آهسته به درون می‌لغزد. از دنیاهای یخ‌بستهٔ خارج می‌گذرد، چون می‌داند که زندگی و حضور موجودات زنده در سرنوشت آنها نقشی نخواهد داشت. می‌آید و در میان سیاره‌های درونی جا خوش می‌کند، سیاره‌هایی که پیرامون آتش خورشید، خودشان را گرم می‌کرده‌اند و منتظر بوده‌اند تا زندگی خویش را آغاز کنند.

این کاشفانِ سرگردان چه بسا که به زمین ما نیز چشم داشته‌اند، در نوار باریک حد فاصل آتش و یخ، به سلامت چرخی زده‌اند و چه بسا حدس زده‌اند که زمین، محبوب‌ترین بچه‌های خورشید بوده است. در اینجا، در آینده‌ای دور، عقل و بصیرت ظهور می‌یابد؛ اما هنوز ستارگان بی‌شماری در برابر آنها بوده است و چه بسا که دیگر هیچگاه گذرشان به اینجا نیفتد.

این است که نگهبانی بر کرهٔ ماه می‌گمارند، یکی از میلیونها نگهبانانی که در سراسر کهکشانها پراکنده‌اند و دنیاهایی را می‌پایند که روزی روزگاری، زندگی در آنها ظهور خواهد یافت. نگهبانی است که در اعماق قرون، صبورانه این واقعیت را، واقعیتی را که هیچکس تاکنون نتوانسته کشفش کند، می‌نمایاند.

شاید تا حالا دریافته باشید که چرا آن پیکره یا هرمِ بلورین را، به جای این که روی کرهٔ زمین نصب کنند، بر سطح کرهٔ ماه بنا نهاده‌اند. بانیان این هرم، به نژادهایی که همچنان با توحش و بربریت دست و پنجه نرم می‌کنند اهمیتی نمی‌دهند. تنها زمانی دلبستهٔ تمدن ما می‌شوند که ما شایستگی خویش را برای بقا و حفظ تمدن خود، با گذشتن از فضا و گریز از گهواره‌مان، کرهٔ زمین به اثبات برسانیم ــ و این خود همان چالشی است که همهٔ نژادهای هوشمند باید، دیر یا زود با آن درآمیزند، چالشی است مضاعف، زیرا به نوبت به تسخیر انرژی اتمی و در نهایت انتخاب بین مرگ و زندگی بستگی دارد.

من دیگر هیچگاه نمی‌توانم به کهکشان و به راه شیری نگاه کنم بی‌آن که در این اندیشه فرو نروم که این گماشتگان آسمانی، از میان کدامیک از آن ستارگان درهم‌انباشته به سوی ما می‌آیند. اگر به خاطر به کار بردن این تشبیه پیش‌پاافتاده مرا ببخشایید و ریشخندم نکنید، می‌گویم که ما دیگر دکمهٔ آژیر آتش را زده‌ایم و اکنون دیگر کاری نداریم جز این که چشم به انتظار بمانیم.

گمان کنم که انتظار ما چندان به طول نخواهد انجامید.

حق قلم

استاد شادروان محیط طباطبائی

قلم به دست گرفتم که حرفِ حق بنویسم
هر آنچه را نتوان گفت بر ورق بنویسم
قلم به دست من ـ ای تیغ بند معرکه مخروش ! ـ
که هر چه خواست خداوندِ ما خلق بنویسم
به فرقه‌ای نگراییده تا رضایت دل را
تزی مخالفِ رأی دگر فِرق بنویسم
حریفِ اهلِ قلم را بگو کسی نپذیرد
که من مخالفِ گفتار ماسبق بنویسم
قسم به حرمت ذات قلم که نای قلم را
به دست گیرم و تا آخرین رمق بنویسم
در این جهادِ قلمبندی آنچه را که توانم
به قصد خیر گذارم بر این طبق بنویسم
رقیب رنجه شد اَز نوک تیز خامه ولی باز
اگر زِ شرم نِشینَد بَرو عَرق بنویسم
اگر به شهرْ، جوانمردِ حق‌شناس نبینم
برای پیر نوآموز دِه سَبق بنویسم
پیام فجر امید شب شکسته‌دلان را
به گونهٔ افق اَز سرخی شفق بنویسم
بر آن سرم که به رغم «محیط» در همه حالی
هر آنچه حق بپسندد به حقِّ حق بنویسم

چهره‌های شعر امروز ایران ۱

محمدعلی شاکری یکتا

محمدعلی شاکری‌یکتا
متولد ۱۳۲۶ در تهران
فارغ‌التحصیل رشتهٔ ادبیات فارسی از دانشگاه تهران ۱۳۵۴
کتابها:
۱ ـ عطش از دریچه‌ی آفتاب ۱۳۵۳
۲ ـ بی‌پرده ساز می‌زند عاشق ۱۳۶۸
۳ ـ سوغات شهر گمشده (زیر چاپ)

سپیده

او فراتر از جبال خستهٔ زمین ستاده بود.
گفتمش بگو، سپیده‌دم
از کجای آسمان جوانه زد؟

واژه وانهاد و با اشارتی
خاک تشنه را به رنگ سرخ عاشقان
نشانه زد.

خوش نشسته در میان صخره‌های پاک «مخمل‌کوه»
آفتاب خوش‌تراش صبح.
آهوی پیری، گیاه تازه می‌بوید،
از بلوط آواز می‌آید،
وز تن هر سبزه با دست نسیم صبح
خُردخُردک نغمه‌های ساز می‌آید.

مرد لُر با شیههٔ اسب سپیدش
می‌شود بیدار.

در نور آن چراغ معطر

تو را به باد ندارم.
تنها،
آن لحظه را که شعله کشیدی
با یک بهارْ تماشا
در لابه‌لای برگ کتابم
باقی گذاردم.
□
می‌خواستم
لطف تو را
در ململ سپیده بپیچم
همراه زاهدی که شبانه
از باغ‌های معرفت آمد
در تو سفر کنم.
امّا
به یاد ندارم،
نه آهِ سنگی و دلشوره‌های ساده‌ی تو

نه آن چراغ معطر،
تنها

آن لحظه را که مِهرِ گیاهت
پژمرد و خاک شد
در بادْراهِ سردِ خزان
باقی گذاردم.
□
تا سال‌های سال
از خاک گور خود
قد می‌کشم،
خورشید را به دست می‌گیرم،
لبخند آشنایِ تو را موج می‌زنم.
تنها
آن سال‌های مه‌گرفته که تصویر مبهمی
از چشم‌های ما
بر جای مانده است،
تنها
آن سال،
در نور آن چراغ معطّر
شاید
دوباره، یاد تو باشم.

تیرماه ۱۳۷۰

شاعر

با مفرغ نگاهِ خود آمد.
آمد میان گام تو با آفتاب صبح
سدّی کشید.
□
از مرگ و ماه فاصله دارد.
با بیشه و درخت و تبر،
بیگانه است.
شاید برای او
این شعر

لبخند بی‌پناهیِ من باشد.
فرصت نکرده است
با بچّه‌های کوچه بگردد
فانوس خواب‌های طلایی را
روشن کند
و بی‌دریغ،
در خنده‌ای زلال بمیرد.
فرصت نکرده است
در صف بایستد،
یک نیمروز سردِ خیابان
با نان و بوی کهنه‌ی تقدیرهای ناب
با قیل‌وقال مدرسه،
با کیف،
با کتاب،
از رنج آن جوانه بگوید که بی‌بهار
قد می‌کشد،
گل می‌دهد،
ایثار می‌کند
آنگاه
در ابر و عشق و خاطره‌ها
پیر می‌شود.

مرداد ۱۳۷۰

در پیاده‌رو (۲)

خم شده‌ام بر خاک
با آتشی که پیشانی‌ام را می‌شکافد.

برای مهربانی‌ات چیزی ندارم
برای دوست‌داشتنت،
امّا

صدایی به نرمای نیمروزی بارانی
و تمنای کودکی که
برگ را می‌شناسد
و در خیابان‌ها .
سبزینه‌ی جوان بیدبنان را،
می‌بوسد.

۱۳۷۱

غزلوارهٔ کولی

من،
کولی توأم
که هیچ خاطره‌ای خوابم نمی‌کند.
ماه نیمه‌شب و شهرهای سرگردان
رؤیای الماس‌گونِ مرا
در چنبر یادمانی ازلی
می‌پیچند.

□

چه زنده بمانم
یا در غبار نیمروزیِ میدان‌ها گم شوم
تو
همان گردش نیلوفری‌ام خواهی بود،
همان صدای خنیاگرانه‌ای
که می‌توانم در غوغای مرغان دریایی
بازشناسم.

فروردین ۱۳۷۱

از نگاهت بگو

در تاغزار آن دشت قدیمی
پشت بر سپیده‌های پنهان
تو را نپرسیده‌ام،

تبرّک خاک و هیاهویِ عاشقی
چشم‌انداز شادْسالیِ که بود
که دست بر شانه‌اش می‌گذاشتی،
پرسه‌زنان
بر سنگفرش دلدادگی می‌گذشتی
و چشمانت
پنجره‌ای به نیکبختی می‌گشود؟

□

رها در قطره‌ای شفّاف.
اقیانوس تو همین بود و
هم،
این است چشمه‌ای که می‌جویی.
از نگاهت بگو!
از پلکِ بی‌باکت
که چون افقی رخ می‌نماید و پنهان می‌شود.

□

دستانت
مرغزاری‌ست باران‌خورده
که دُرناها برایش می‌میرند
و آهوان
با طغیان سه رودخانه‌ی سرنوشت
از گستره‌ی خاموش آن
سیراب می‌شوند.

تیرماه ۱۳۷۱

سه کتاب استثنایی

کریم امامی

زمزمه‌هایی از چهارراه کتابی (۱۱)

فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان، ج ۱: آ (آئرودینامیک ــ آیه).
شورای کتاب کودک. زیر نظر توران میرهادی و ایرج جهانشاهی. شرکت تهیه و نشر فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان. جلد سخت، ۲۲۸ صفحهٔ رحلی، چاپ چهاررنگ، ۱۰۰۰ تومان.

تعداد دایرةالمعارف‌های جدید در زبان فارسی زیاد نیست و در حقیقت آنهایی که تابه‌حال بیشتر از یک جلدشان منتشر شده از شمارهٔ انگشتان یک دست هم تجاوز نمی‌کنند: دایرةالمعارف فارسی مرحوم غلامحسین مصاحب (اولین و مهم‌ترین کتاب نوع خود) ۲ جلد (از حداقل ۳ جلد)؛ فرهنگنامهٔ طلایی برتا موریس پارکر (ترجمهٔ‌شده زیر نظر رضا اقصی) ۱۸ جلد (کامل است)؛ دانشنامهٔ ایران و اسلام (همان که بدل انگلیسی آن، Iranica در امریکا به چهارمین جلد رسیده)، ۱۱ جزوه (از خدا می‌داند چند جلد)؛ دایرةالمعارف تشیع، ۲ جلد (از ۱۰ جلد)؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تألیف‌شده به سرپرستی کاظم بجنوردی، ۴ جلد (از تخمیناً ۴۰ جلد). از کتاب‌های مرجع مهم در دست تألیف دیگر، بنیاد دایرةالمعارف اسلامی تاکنون تنها یک جزوه از حرف «ب» منتشر کرده است و بنیاد دانشنامهٔ بزرگ فارسی (زیر نظر احمد بیرشک) هم که تازه در آغاز راه است. از فرهنگ‌های بزرگ چندجلدی فارسی نام نمی‌بریم.

ظهور طلیعهٔ فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان خبر خوشی است برای خوانندگان جوان، و چون کاری است جدی، جای تبریک به همهٔ دست‌اندرکاران دارد. رویدادی است به مبارکی و میمنت تولد یک فرزند. ولی تا ۱۵ جلد دیگر آن منتشر شود خوانندگان نوجوان امروزی آن فارغ‌التحصیلان دانشگاه و مردان کارآمد فردا خواهند بود. یعنی حداقل ۱۵ سال دیگر، اگر وقفه‌ای در کار پیش نیاید، و ۱۰ سال اگر خیلی خوشبین باشیم و تألیف و تولید مجلدات آتی به شکل معجزه‌آسایی سرعت بگیرند، و خدا می‌داند چند سال اگر در کار گره بیفتد (از نوع گره‌هایی که باعث شده است جلد سوم و پایانی دایرةالمعارف فارسی نزدیک ۱۵ سال پس از انتشار جلد دوم هنوز در مراحل چاپ و صحافی بلاتکلیف باشد؛ بیشتر مقاله‌های آن حالا دیگر بیست‌سالی از تألیفشان می‌گذرد، و همه ریششان درآمده است! خوانندگان هم که الحمدالله عمر نوح دارند!)

کار تألیف فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۵۸ آغاز شد، و اول خوش‌خیالانه پیش‌بینی سه سال و پنج سال برای به پایان رسیدن کار می‌کردیم، ولی به طوری که ملاحظه می‌کنید تازه پس از سیزده سال جلد اول آن منتشر شده است! ناراحت نباشیم؛ حالا که واقع‌بین‌تر شده‌ایم می‌دانیم که کار گروهی، آن هم به شکل غیرموظف و داوطلبانهٔ آن، یکی از کندترین انواع کارهاست و پیش بردن هر قدم آن نیاز به ده‌ها تلفن یادآوری و ترغیب دوستانه و آه و ناله دارد. کار تألیف دقیق هم در شرایطی که اطلاعات وطنی همیشه فراهم یا در دسترس نیست و گاه تهیهٔ یک عکس خودش چند ماه طول می‌کشد باز به صبر ایوب نیاز دارد.

شکی نیست که تألیف این کتاب، در شکل کنونی آن کاری است جاه‌طلبانه. واژهٔ «کودکان» را در عنوان آن فراموش کنید، شوخی است؛ هیچ طفل ده‌ساله‌ای از آن نمی‌تواند استفاده کند، مگر آنکه نابغه باشد. ولی خوانندگان ۱۵ ساله به بالا از آن بهره‌ها خواهند برد. و اگر دورهٔ کامل ۱۶ جلدی آن همین حالا روی میز من بود می‌توانستم بی‌هیچ اغراقی بگویم مشروح‌ترین دایرةالمعارف عمومی موجود در زبان فارسی است: با اطلاعات روشن و دقیق و جدید، با زبانی ساده و شسته‌رفته و مناسب حال مخاطبان خود، با تصاویر رنگین گویا و در حد خود خوش‌چاپ و با ظاهر ویراسته و آراسته. دیگر چه می‌خواهیم؟

البته منتقدان می‌توانند مقاله‌های کتاب را زیر ذره‌بین بگذارند و ایرادهایی، بجا یا بیجا، به بعضی از مطالب بگیرند. حتماً همهٔ مقاله‌ها در یک سطح نیستند؛ بعضی خوب‌اند، بعضی بهتر و بعضی هم ممکن است ضعف‌هایی داشته باشند. در همهٔ کتاب‌هایی که به شکل گروهی تألیف می‌شوند، این چنددستی وجود دارد. مهم نازل نبودن سطح مقاله‌ها به طور کلی و روشمند بودن کار است. و در این مورد با جرأت می‌توانم بگویم که از هر دو لحاظ جلد اول فرهنگنامه نمرهٔ قبولی و بالاتر از قبولی می‌گیرد. کاستی‌های بی‌اهمیت و حتی کم‌اهمیت را فراموش باید کرد. یادم می‌آید وقتی اولین جلد فرهنگ معین منتشر شد (در سال ۱۳۴۳) عده‌ای کتاب را نقد کردند و بعضی در مورد برخی از تعریف‌ها ایرادهایی داشتند و از جمله یکی از حاشیه‌نشینان خندان به «شکستن اتم» ایراد گرفته بود که «دکترجان، اتم را می‌شکافند، مگر کله‌قند است که آن‌را بشکنند!» (از حافظه نقل می‌کنم). آن شخص محترم اشکالات جزئی را دیده بود ولی نتوانسته بود اهمیت و ارزش کلی کار را لمس کند، بنابراین در دو کفهٔ ترازوی داوری او «اشکالات» بر «ارزش کار» می‌چربید. مرحوم دکتر معین به قدری از این انتقادها برآشفت که جزوه‌ای در دفاع از فرهنگ خود منتشر کرد. و حالا، نزدیک سی سال بعد، می‌بینیم که از صاحبان ادعا و نظر هیچ‌کدام هنوز همت یا فرصت تألیف فرهنگی همسنگ معین را پیدا نکرده‌اند.

فکر تألیف فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان در اولین سال پس از انقلاب شکل گرفت. در آن روزهای تاریخی که رژیمی فروپاشیده بود و حکومت تازه‌ای داشت جای خود را بر اریکهٔ قدرت محکم می‌کرد و بازار کتاب و کتابخوانی رونق داشت، و فرهیختگان فارغ‌البال و متخصصان آزادشده از مسئولیت‌های تخصصی خود فراوان بودند. ایرج جهانشاهی، سردبیر دقیق، پُروسواس و پُرکار مجله‌های پیک وزارت آموزش و پرورش هم تازه خانه‌نشین شده بود و آدمی مثل او، با تجربه‌های او، و با عشق او به پدید آوردن خواندنی‌های سودمند برای کودکان و نوجوانان، نمی‌توانست آرام بنشیند. پیشنهاد تألیف فرهنگنامه را در شورای کتاب کودک مطرح کرد و آتش شوق را در دل گردانندگان شورا برافروخت.

داستان تألیف فرهنگنامه را دوستان شورا باید خودشان روزی بنویسند: خانم توران میرهادی، یا خانم نوش‌آفرین انصاری (محقق) یا آقای یحیی مافی، که در همهٔ مراحل کار شخصاً حضور داشته‌اند. مقداری از این داستان در مقدمهٔ جلد اول بازگو شده است. شاید فکر اولیهٔ تألیف فرهنگنامه عیناً از ایرج جهانشاهی نبود، یک آرزوی قدیمی شورا و همهٔ دوستداران کتاب‌های کودکان بود. ولی جهانشاهی بود که به فکر پر و بال داد، مقاله‌های آزمایشی تألیف کرد و جمعی دیگر را واداشت چنین کنند، و بعد در جلسات متعدد ویرایش جای سالم برای مقالهٔ هیچ‌کس باقی نگذاشت، و به این‌ترتیب کم‌کم به کار شکل داد و هدف‌ها و معیارهای آن‌را معلوم کرد. و پس از این دستگرمی‌های اولیه بود که طرح تألیف فرهنگنامه را هیأت مدیرهٔ شورا تصویب کرد.

مدیریت شورای کتاب کودک در آن زمان حتماً متوجه نبود با رأی خود وارد چه ماجراهای هیجان‌انگیزی خواهد شد و کار جدی تألیف یک کتاب مرجع چه بار سنگینی بر دوش آن خواهد گذاشت. شورا تا آن زمان، در طول حیات بیست و چندسالهٔ خود، همیشه ارزش‌گذار، راه‌گشا و مشوق تهیه و طبع و نشر کتاب‌های باارزش برای کودکان و نوجوانان بود؛ امور آن با کار داوطلبانهٔ اعضای آن می‌گذشت و بنیان‌گذاران آن خود سرمشق ازخودگذشتگی و خدمتگزاری و عشق به هدف برای علاقه‌مندان جوان‌تر بودند. منابع مالی آن مختصر و نیازهای مالی آن نیز اندک بود. دارایی آن آپارتمان کوچکی بود که یکی از اعضای مرفه‌تر خریده و به شورا هدیه کرده بود.

و در این وضع شورا ناگهان متعهد شد هزینه‌های تألیف یک کتاب مرجع ۱۶ جلدی را بر عهده بگیرد، هر چند که هنوز هم قرار بود بیشتر دست‌اندرکاران خدمات خود را رایگان، بدون چشم‌داشت مالی، در اختیار «طرح» بگذارند. ولی در هر حال، کسانی که به صورت موظف یا تمام‌وقت روی فرهنگنامه کار می‌کردند، برای گذران امور خود به ناچار «چیزکی» باید می‌گرفتند، و همین چیزک‌ها و هزینه‌های کوچک و گوناگون دیگری که در هر کار تألیف بزرگی وجود دارد، از جمله هزینه‌های اداری گذراندن هر مقاله از هفت‌خوان پیش‌نویس اول تا ویرایش نهایی (۱۲ مرحله که در مقدمهٔ کتاب تشریح شده است)، به ارقامی می‌رسید که اگر در سال اول صرفاً قابل اعتنا بود در پایان ۱۳ سال غیرقابل تحمل می‌شد.

طبع و نشر فرهنگنامه خودش مقولهٔ دیگری بود. شورای کتاب کودک طبعاً نمی‌توانست ــ و نمی‌بایست ــ بار هزینه‌های چاپ کتاب را هم به دوش بکشد، هر چند که از آغاز معلوم بود حاصل کار کتابی پُرفروش خواهد بود. به ناشر مقتدری با امکانات خوب و تجربهٔ کافی نیاز بود ولی در شرایط نامطمئنی که وجود داشت هیچ‌کدام از ناشران فعال بخش خصوصی آمادگی قبول چنین تعهد مالی و فرهنگی سنگینی را در خود نیافتند. چارهٔ کار تأسیس یک شرکت سهامی عام تشخیص داده شد، و شرکت تهیه و نشر فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۶۶ با سرمایه‌گذاری جمعی از ناشران و علاقه‌مندان پدید آمد، که اگرچه وسع آن زیاد نیست و تجربهٔ قبلی هم ندارد ولی از مساعدت مجرب‌ترین مشاوران برخوردار است و اگر پایداری کافی داشته باشد و سیاست بازاریابی و فروش درستی در پیش گیرد و بتواند مجلدات موجود را به سرعت، به محض نایاب شدن تجدید چاپ کند و به بازار برساند، این امید وجود دارد که در آینده از ناشران توانای مواد خواندنی برای کودکان و نوجوانان باشد.

در سیزده‌سالی که از شروع کار می‌گذرد چند تنی از آغازکنندگان راه درگذشتند و بار همراهان خود را سنگین‌تر کردند، از جمله ایرج جهانشاهی، سرویراستار، و هوشنگ شریف‌زاده

ویراستار علوم، که جای هر دوی آنها در شورای ویراستاری فرهنگنامه بسیار خالی است. در کارهای بزرگ بلندمدت انتظار چنین رویدادهایی را باید داشت و مهمْ داشتن سازمان و ساختاری است که تنها متکی بر یک فرد نباشد و نیروهای جوان‌تر پیوسته در میدان باشند و تربیت شوند و آمادگی پذیرفتن مسئولیت‌های تازه را در صفوف مقدم داشته باشند. اما در این میان ناچارم برای یک نفر آرزوی طول عمر کنم، برای خانم توران میرهادی مربی برجسته و خدمتگذار صدیق کتاب‌های کودکان و نوجوانان که وجود او در شورا و مخصوصاً در کار فرهنگنامه برای به گردش درآوردن امور و روحیه بخشیدن به همکاران و نهراسیدن از مشکلات یک حضور استثنایی است و همیشه سرمشقی برای همهٔ ما بوده است. دعا می‌کنم این بانوی پُرکار و پُربار تا پایان تألیف فرهنگنامه همچنان سالم و فعال و مسلط بر امور باقی بماند.

و حالا، به قول شاعر، کار ما چیست؟ کار ما نشان دادن واکنش مثبت در برابر مشاهدهٔ چنین نمونه‌ای از تألیف اصیل است که متأسفانه از جملهٔ اتفاقات معمول روزمره هم نیست. آنقدر موارد غرغره و نشخوار و تکرار مکررات و کتاب‌سازی در اطراف خود مشاهده می‌کنیم که وقتی با نمونه‌ای از کار خوب جدی روبرو می‌شویم نمی‌دانیم چه بکنیم. باید کف بزنیم و ذوق کنیم! تهیهٔ چنین اثر ارزشمندی که نباید کمتر از زدن یک گل حساس در یک مسابقهٔ فوتبال مهم باشد. پس چرا حرکتی نکنیم که نشانهٔ قدرشناسی ما باشد؛ حداقل بگوییم: «بچه‌ها متشکریم!» ببینید حاصل معلومات و تجربیات چند نسل در ترجمه و تألیف و ویرایش و صفحه‌آرایی و حروفچینی و چاپ و صحافی در این کار بزرگ گرد آمده و تقطیر شده است. در گذشته نظایر این کار را کمتر داشته‌ایم و در آینده هم خدا می‌داند خواهیم داشت یا نخواهیم داشت. کار ما این است که فرهنگنامه را بخریم و آن‌را بدهیم بچه‌هایمان و نوه‌هایمان بخوانند. اگر خودمان هم به مقاله‌های آن مراجعه کنیم بد نیست. این کوچک‌ترین نشانهٔ قدردانی ما از تهیه کنندگان آن است.

❁

هنر آشپزی: مجموعهٔ غذاهای ایرانی و فرنگی.
مؤلف و ناشر: رزا منتظمی (فاطمهٔ بحرینی)
چاپ بیست و ششم، ۱۳۷۱؛ تیراژ: ۲۰/۰۰۰ نسخه؛ با جلد سلوفانی سخت؛ ۸۴۷ صفحهٔ وزیری؛ ۷۰۰ تومان.

لابد تعجب می‌کنید که می‌خواهم از کتاب بیست و چندساله‌ای صحبت کنم که به چاپ بیست و ششم رسیده است. اتفاقاً به همین علت است که داریم به آن نگاهی می‌کنیم: قطعاً پرفروش‌ترین کتاب غیردرسی عصر حاضر است و به قول یکی از ناظران بازار کتاب بعد از قرآن مجید و دیوان حافظ سومین کتابی است که در خانه‌های بیشتر ایرانیان پیدا می‌شود. خب، رسیدن به چنین مقامی کار کوچکی نیست و ارزش دارد که برای یافتن راز موفقیت آن اندکی تأمل کنیم و به مؤلف آن ادای احترام نماییم.

خانم‌ها، البته، سال‌هاست که به مؤلف ادای احترام کرده‌اند! از کتاب کمال رضایت را دارند و در ستایش آن به هیچ‌وجه کوتاهی نمی‌کنند. گاه کتاب را هم به چند برابر بهای پشت جلد خریده‌اند. کتابفروشان هم راضی هستند، با وجودی که اغلب ناچار بوده‌اند کتاب را با تخفیف فروشی کمتر از تخفیف معمول بازار (۷ تا ۹ درصد به جای ۱۵ تا ۲۰ درصد) تهیه کنند. در حقیقت سرجمع تیراژ این ۲۶ چاپ را اگر دربیاوریم و تعداد نسخه‌هایی را هم که عده‌ای سارق در

موارد مختلف قاچاقی به چاپ رسانده و به بازار فرستاده‌اند به سرجمع اضافه کنیم، به اضافهٔ آن تعدادی که در خارج از ایران افست شده است، به حدود نیم میلیون نسخه می‌رسیم. و تعجبی نخواهد داشت اگر سرجمع فروش کتاب ظرف ده سال آینده از یک میلیون نسخه بگذرد.

همهٔ کتابدوستان البته می‌دانند که هنر آشپزی کتاب پُرفروشی است ولی همه به سرعت فروش و تعداد تجدید چاپ‌های مکرر آن توجه کافی ندارند. تاریخ چاپ اول کتاب ۱۳۴۷ است و چاپ هشتم آن ۱۳۵۸، و من چند روز پیش به صفحهٔ شناسنامهٔ آخرین چاپ آن‌که نگاه کردم و رقم ۲۶ را دیدم یکه خوردم. یک لحظه باورم نشد. و بعد حساب کردم که در فاصلهٔ این سیزده سال کتاب باید ۱۸ بار تجدیدچاپ شده باشد، و دیدم درست است، چون در بعضی سال‌ها جا داشته است تا دو بار هم تجدیدچاپ شود، و باور کردم.

چرا خانم‌ها کتاب آشپزی دیگر جز رزا را انتخاب نمی‌کنند؟ دو حسن بزرگی که انسان از زبان خانم‌ها برای هنر آشپزی می‌شنود این است:

۱. غذاهای آن خوب از آب درمی‌آید، یعنی دستورهای کتاب از نظر مقدار مواد مورد نیاز و مراحل پخت درست نوشته شده.

۲. کتاب کاملی است و دستور پخت مجموعهٔ خوبی از غذاهای ایرانی و فرنگی در آن گرد آمده و استفاده‌کننده برای همهٔ موارد، چه آشپزی روزمره و چه مهمانی، غذاهای مورد نظر خود را می‌تواند در آن بیابد و نیازی به مراجعه به کتاب‌های دیگر پیدا نمی‌کند.

حسن بزرگ اول مهم‌تر است، و برای یک کتاب آشپزی حسن دیگری لازم نیست. دستورهای کتاب قبلاً در کلاس آشپزی مؤلف بارها آزموده شده بوده و همین بهترین نوع ویرایش برای یک کتاب آشپزی است. یکی از دلایلی که کتاب‌های آشپزی رقیب اغلب در برابر هنر آشپزی موفق به عرض اندام نمی‌شوند همین است که دستور غذاها بلافاصله پس از تحریر یا ترجمه به دست حروفچین سپرده شده‌اند، و استفاده‌کننده گاه درست در وسط آشپزی با اشکال‌های پیش‌بینی‌نشده‌ای روبرو می‌شود، و یا اینکه نتیجهٔ کار چنگی به دل نمی‌زند.

کتاب رزا خانم البته کاستی‌هایی هم دارد، که اگر رفع شوند هنر آشپزی کتاب بهتری خواهد شد. برخی از این موارد:

- دستورهای کتاب برای کسانی نوشته شده که قبلاً آشپزی را آموخته‌اند. کسانی که کاملاً مبتدی باشند مسئله پیدا می‌کنند.
- نثر کتاب می‌توانست بهتر از آنچه هست باشد.
- تصاویر کتاب ایرانی نیست و بیشتر از منابع اروپایی (از جمله Larousse Gastonomique) قیچی شده.
- کتاب فهرست الفبایی راهنما ندارد.

همهٔ این موارد البته جزء مستحبات است و اگر رعایت بشود هنر آشپزی کتاب بهتر و قشنگ‌تری خواهد شد ولی سرعت فروش آن افزایش نخواهد یافت. در سال ۱۳۴۷ که کتاب به بازار آمد آقا و خانم منتظمی خود طبع و نشر کتاب را بر عهده گرفته بودند، و از آن پس هم حقوق نشر آن‌را به هیچ ناشری واگذار نکردند. نمی‌دانم در آغاز کار هیچ‌یک از ناشران جرأت یک سرمایه‌گذاری سنگین را برای یک کتاب آشپزی ناشناخته در خود نیافتند، و یا اینکه آقای منتظمی از همان آغاز ترجیح داد خود ناشر کتاب باشد، و البته آن شادروان در حفظ و حراست کتاب در طی سال‌های قبل و بعد از انقلاب در تعقیب خاطیان افست‌کار و کوتاه کردن دست آنان

از کتاب کوشش بسیار کرد. در حقیقت خودش تنها با یک کتاب تبدیل به یک مؤسسهٔ انتشارات شده بود.

اگر ما در ایران کتابی چون رکوردنامهٔ گینس (The Guiness Book of Records) می‌داشتیم نام خانم رزا منتظمی از چند سال پیش در آن ثبت شده بود. و حالا هم از قراین این‌طور پیداست که تا سال‌های سال این کتاب همچنان رکورددار فروش باقی خواهد ماند و این افتخار بزرگی است، حتی برای یک کتاب آشپزی.

*

[آلبوم نقاشی‌های برگزیدهٔ] محمود فرشچیان. جلد دوم.
ناشر: مؤسسهٔ همای (Homai)، نیویورک؛ چاپ و صحافی در آلمان. جلد سخت با روکش در قوطی گالینگور؛ ۱۸ + 246 صفحه ۴۹ × ۳۴ سانتی‌متر؛ بها در ایران: حدود ۷۰/۰۰۰ تومان.

محمود فرشچیان نامدارترین نقاش معاصر ایران است که سال‌ها پیش در شیوه‌های سنتی مینیاتور به استادی رسید و اینک چند سالی است که در تحول هنری خود به مراحلی فراتر از مینیاتور گام نهاده و به نوعی نقاشی رمانتیک اروپایی نزدیک شده است. آلبوم حاضر که مجموعه‌ای از آثار جدیدتر او را (از دههٔ ۱۳۵۰ به بعد) دربر می‌گیرد با حداکثر نفاست به چاپ رسیده است، در قطعی که بزرگی آن به عرضهٔ هر چه بهتر نقاشی‌ها کمک می‌کند، ولی کتاب را آنچنان سنگین ساخته که جابه‌جا کردن آن و در بغل گرفتن آن دشوار شده است. جای آن روی میز محترمی در سالن پذیرایی است و پرده‌های آن ــ آمیزه‌ای از زنان زیباروی و فرشتگان و پرندگان خوش‌پر و بال و آهوان معصوم و گل‌های زیبا ــ دیدگان کنجکاو میهمانان هنردوست را به حظ بصری وافر پذیرا خواهند شد.

سازمان یونسکو کتاب را در «مجموعهٔ آثار معرف ادب و هنر ملل» خود پذیرفته و به همین مناسبت نیز آقای فردریکو مایور، دبیرکل، پیش‌گفتار ویژه‌ای برای آن نوشته است. مقدمهٔ اصلی کتاب، در معرفی هنرمند و قدر و قیمت او، توسط استوارت کری ولش (Stuart Cary Welsh) هنرشناس امریکایی و سرپرست بخش هنر اسلامی موزهٔ ساکلر در دانشگاه هاروارد نگاشته شده. کتاب دوزبانه است و مطالب بخش فارسی را کیخسرو خروش خوشنویسی کرده است.

جلد اول آثار برگزیدهٔ فرشچیان نیز در ایران مراحل تجدیدچاپ را می‌گذراند ولی نه عیناً به شکل و شمایل چاپ اول، که محصول بنگاه ترجمه و نشر کتاب در دههٔ ۱۳۵۰ بود. این‌بار انتشارات نگار دست‌اندرکار است و کتاب را در قطع جلد دوم با صفحه‌آرایی و لیتوگرافی جدید با بذل حداکثر دقت و وسواس به چاپ سپرده است، به این نیت حتمی که نفاست کتاب از آلبوم چاپ آلمان به هیچ‌وجه کم نیاورد. تا ببینیم.

ایرج هاشمی‌زاده

در غرب چه خبر؟ ۷

تولد دو شخصیت هنری و علمی

محافل فرهنگی و دنیای علم و دانش در ماههای ژوئن و ژوئیه ۱۹۹۲ میلادی تولد دو شخصیت اتریشی را جشن گرفتند. پال فلورا، طراح و کاریکاتوریست و کارل رایموند پوپر فیلسوف معاصر دو تن از افتخارات دنیای هنر و فلسفه‌اند که نام و شهرت آنان مرزهای اتریش را پشت سر گذارده است.

این دو گرچه به ظاهر در دو قلمروی متفاوت، یکی در دنیای هنر و دیگری در واقعیات جهان، شیفتگان هنر و جویندگان راه حقیقت را مجذوب خود کرده‌اند، اما خلاقیت هر دو ریشه‌های مشترک دارد.

هنر و فلسفه هر دو پالنده روح و جان و ذوق انسان‌ها و جوامع‌اند، از همین‌رو است که در اتریش و بسیاری از پایتخت‌های جهان تولد فلورا و پوپر بازتاب یکسان داشت و محافل هنری و علمی، مطبوعات و تلویزیون‌های اروپایی برنامه‌هایی برای یادبود و گرامی داشتن از این دو شخصیت برجسته ترتیب دادند.

پال فلورا PAUL FLORA

فریدریش دورن‌مات نویسنده معاصر می‌نویسد: «پال فلورا متفکر و جستجوگری است در میان کاریکاتوریست‌ها، او در طرح‌های دیالکتیک خود حال و گذشته را به جان هم می‌اندازد، حال را مقابل گذشته می‌گذارد و شکست او را مسبب می‌شود، گذشته حال را در بر می‌گیرد و مجال خلاصی به او نمی‌دهد، او را در خود حل و فرو می‌برد، فلورا با بیراه زدن به گذشته حال را توصیف می‌کند، او با قدم‌های به پس به جلو گام برمی‌دارد و به همین خاطر است در زمانی که هر قلم و قلم‌مو بدستی تصور و گمان دگرگونی جهان را در سر می‌پروراند، گذشته گرا جلوه می‌کند. اما مگر ما در دریایی از گذشته شناور نیستیم؟ مگر ستاره‌شناسی نمی‌گوید ستارگانی که ما را

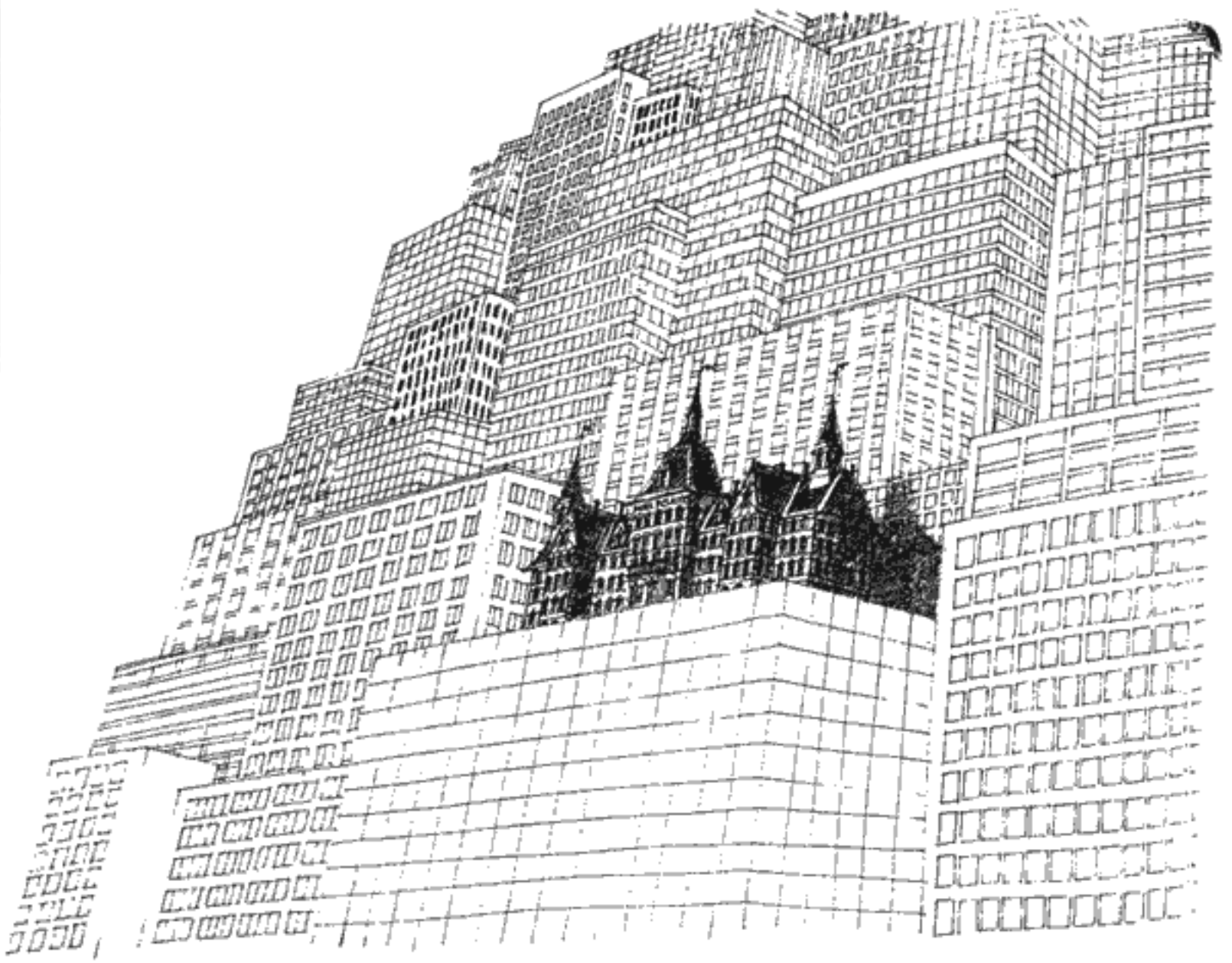
دورتادور احاطه کرده‌اند به گذشته متعلقند؟. . .»

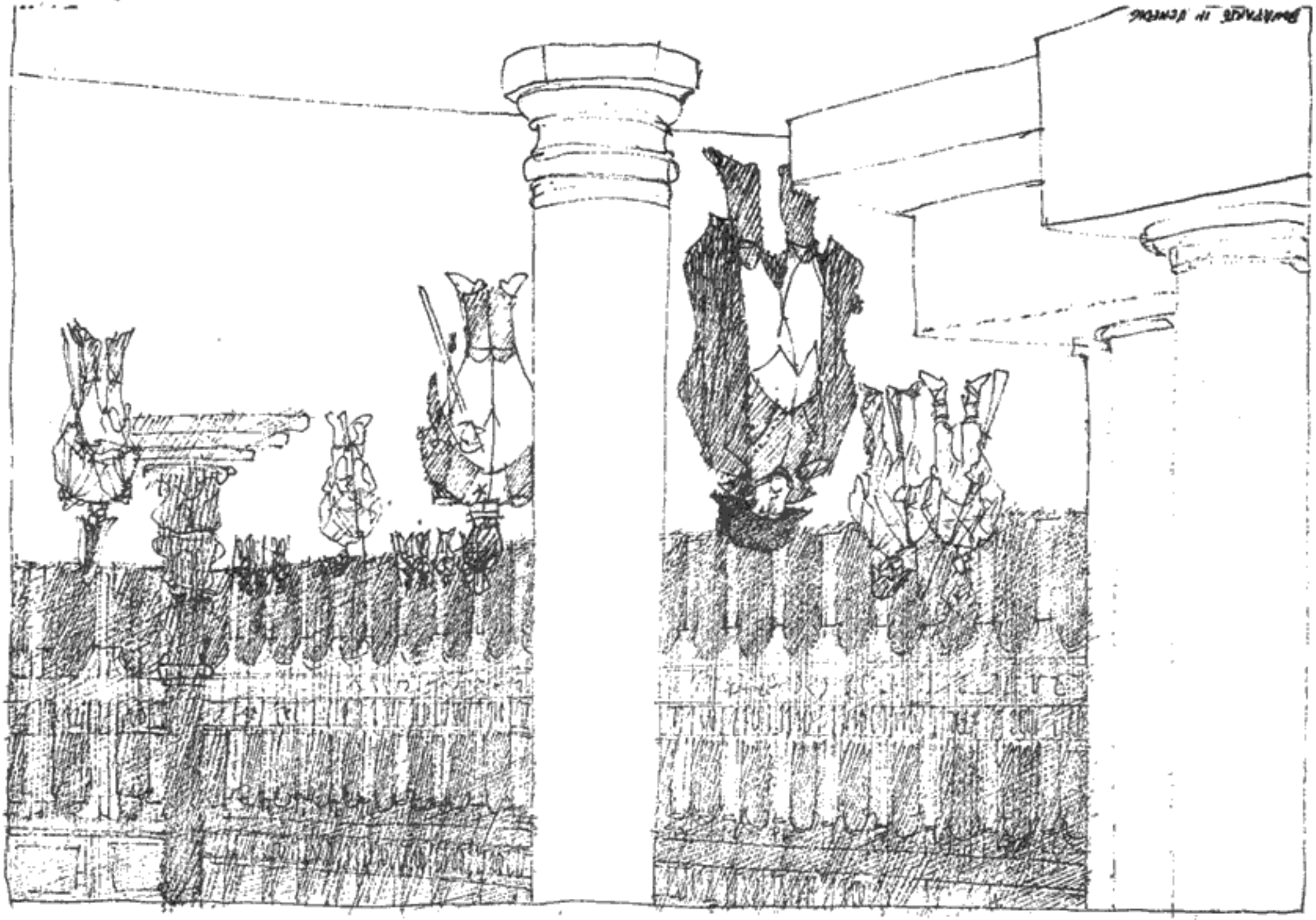
فلورا در ژوئن ۱۹۲۲ میلادی در جنوب تیرول متولد شد، در بیوگرافی خود از خاطرات دوران کودکی یاد می‌کند و می‌نویسد: «در یک روز بعد از ظهر زمستانی سال ۱۹۳۲ تصادفاً شاهد تشییع جنازه ژنرالی بودم، جنازه در خیابانی پردرخت با انبوهی کلاغ سیاه در حرکت بود، این دنیایی بود که کوبین (آلفرد کوبین ۱۸۷۷ ــ ۱۹۵۹ نقاش و نویسنده معروف اتریشی) در تصاویر خود تجسم می‌کند، پنج سال بعد با کارهای کوبین آشنا شدم و از همان لحظه تحت تأثیر دنیای هنری او قرار گرفتم. . .»

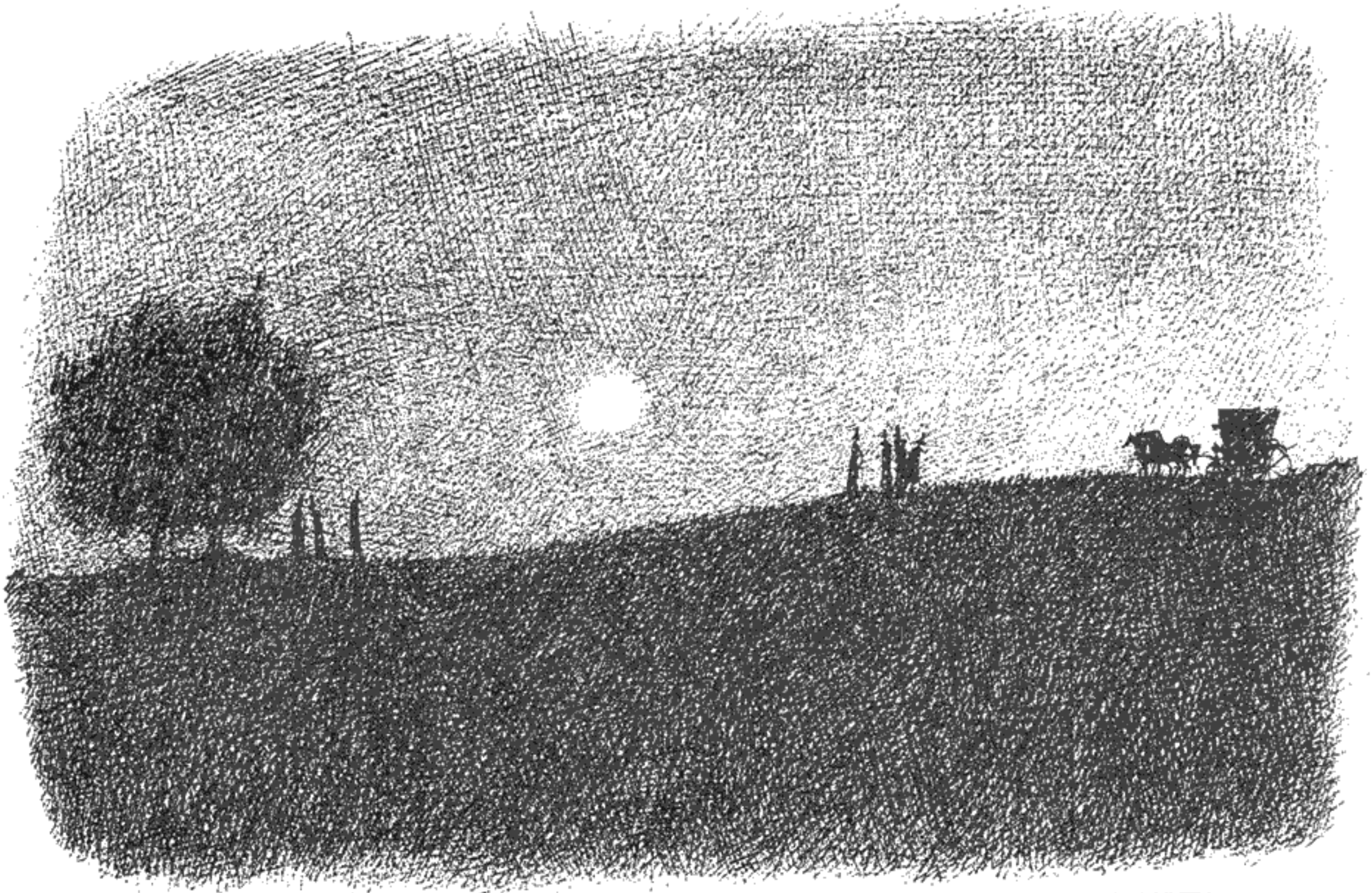
اگر کاریکاتور را خطوطی می‌شناسیم که کاریکاتوریست با بزرگ یا کوچک جلوه دادن چهره و اندام سیاستمداری یا زن و مردی به قلقلک دادن بیننده بسنده کرده است، در اینصورت شناختن طراحانی چون فلورا به عنوان کاریکاتوریست گناه عظیمی در حق آنان است!

کاریکاتورهای پال فلورا در خط مرزی نازکی بین دنیای نقاشی شاعرانه و خطوط پخته نویسنده‌ای که خطوط را به جای حروف به کار می‌برد حرکت می‌کند.

با تماشای چند طرح از فلورا ــ که متأسفانه امکانات چاپی کِلک مانع از دیدن طرح‌های رنگی او است ــ هفتادمین سالگرد تولد این طراح بزرگ را با هم یاد کنیم.







سر کارل رایموند پوپر SIR KARL RAIMUND POPPER

مردی که در اوج قدرت ایدئولوژی‌ها و جنگ سرد، دشمنان جامعه باز را به تعداد معدودی روشنفکران خارج از خط! و دایره‌ی نفوذ معنوی سوسیالیسم جهانگیر شناخت، معلمی که در چند دهه قرن اخیر در ساختن بنای تفکر و عمل در جهان فلسفه نقش عظیمی بازی کرده است، مردی که درباره خود می‌گوید «من خوشبخت‌ترین فیلسوفی هستم که تابه‌حال به او برخورد کرده‌ام!» نودمین سالگرد تولد خود را پشت سر گذارد.

پوپر در سال ۱۹۰۲ میلادی در نزدیکی شهر وین در یک خانواده مرفه یهودی که بعداً به دین پروتستان روی آورد بدنیا آمد، در ۱۶ سالگی مدرسه را به این بهانه که «چیز قابل استفاده‌ای در آن نمی‌توان آموخت» ترک کرد و در دانشگاه وین به عنوان دانشجوی مهمان در رشته ریاضی و فیزیک تئوری نام نوشت، درکنار آن به آموختن حرفه نجاری و تحصیلات متوسطه مشغول شد، پس از دریافت دیپلم متوسطه و دیپلم شاگرد نجاری، تحصیلاتش را در دانشگاه وین باتمام رساند و مدتی به شغل آموزگاری مشغول بود.

در همین دوران با «حلقه وین»[1]، گروهی از تئوریسین‌های فلسفه در دانشگاه وین آشنا شد و به تشویق یکی از اعضای آن اولین کتاب فلسفی خود را به نام «دو مسئله اساسی تئوری شناخت[2]» که در آن «گروه وین» را به انتقاد کشیده بود منتشر کرد، بعدها در سال ۱۹۳۴ با تکمیل آن، کتاب «منطق تحقیق[3]» را ارائه داد.

پوپر ۱۲ ساله بود که جنگ بین‌الملل اول شروع شد، سالهای جنگ و عواقب بعدی ناشی از ویرانی و فقر در تحول فکری او نقش داشت و او را «دو و سه ماهی کمونیست!!» کرد.

پوپر از این زمان، یکشنبه ۱۵ ژوئن ۱۹۱۹ میلادی را روز یکشنبه سیاه نام می‌برد، در این روز کمونیست‌های جوان وین برای رهایی چند کمونیست کارگر زندانی میتینگی ترتیب داده بودند، پوپر با تأخیر در این میتینگ شرکت می‌کند، در حمله جوانان کمونیست به زندان و درگیری با پلیس، ۱۱ نفر کشته و ۸۰ نفر زخمی می‌شوند، پوپر خود را به عنوان کمونیست غیرمستقیم در این حادثه شریک می‌داند.

در جواب این سؤال که چرا او که از یک خانواده مرفه برخاسته به جنبش کمونیستی روی آورده بود، می‌گوید من کمونیست شدم به خاطر اینکه صلح‌طلب بودم، حادثه حمله به زندان باعث شد که به مارکسیسم نظر انتقادی بیاندازم و به مطالعه روی بیاورم.

پوپر یک سال قبل از حمله هیتلر به اتریش، به زلاندنو رفت و مدت ۸ سال به عنوان آسیستان دانشگاه به تدریس فلسفه مشغول کار شد، در همین زمان است که کتاب معروف خود «جامعه باز و دشمنان آن» را منتشر می‌کند.

فلسفه برای پوپر وسیله‌ای برای در مالکیت گرفتن حقیقت نیست، بلکه وسیله‌ای است برای جستجوی حقیقت. پوپر فلسفه و نقش فیلسوف را موقعیت مرد سیاهی در یک زیرزمین تاریک توصیف می‌کند که در جستجوی یک کلاه سیاه است!

این کلاه سیاه شاید در آن زیرزمین نباشد، ما نمی‌دانیم ولی امیدواریم که کلاه سیاهی

موجود باشد، بنابراین باید فعالانه در جستجوی آن باشیم، هر جستجویی خود یک فرض (هیپوتز) است، یک گمان است، شاید اینجا باشد، نه، شاید آنجا باشد.

مثال مرد سیاه در جستجوی کلاه سیاه در یک زیرزمین سیاه مثال ساده‌ای است برای هر انسانی که جستجوگر حقیقت است، پوپر می‌گوید ما نمی‌دانیم، ما فرض می‌کنیم، حدس می‌زنیم، و این درست آن روی سکه و خلاف نظریات روشنفکرانه و رد همه‌ی نظریات رایج علمی است.

«حلقه وین» بر این گمان بودند که تمامی سؤالات فلسفی را بی‌کم و کاست حل کرده‌اند، به همین خاطر خود را «پوزیتسموس» می‌خواندند، پوپر با تکیه بر سقراط می‌گوید «من می‌دانم که هیچ نمی‌دانم.» و تحقیقات علمی خود را بر پایه مشاهده و دقت و توجه قرار می‌دهد، ما به گروهی قوی سفید برمی‌خوریم و به این نتیجه می‌رسیم که همه‌ی قوها سفیدند، این نظریه بر پایه توجه و مشاهده ما قرار گرفته است، یعنی از چندین‌بار مشاهده این نظریه برای همیشه کامل می‌گردد تا اینکه قوی سیاهی جلوی ما ظاهر می‌شود و نظریه ما را به شک و تردید می‌اندازد.

چنین است که پوپر تکذیب را به جای تأیید قرار می‌دهد، مکتب او پیام تولرانس به جای ایدئولوژی و ظن و گمان به جای غرور است و بالاتر از همه دفاع از آزادی در برابر نظریات توتالیتر می‌باشد.

1) Wiener Kreis

2) Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie

3) Logik der Forschung

منتشر شد:

تجربه‌های مدرسه‌داری

(کتابی برای کارکنان دستگاه آموزش کشور)

نوشتهٔ: معصومه سهراب (مافی)

یحیی مافی

۲۷۱ صفحه ــ ۱۹۰۰ ریال

تلفن مرکز پخش: ۲۹۱۰۲۴

کنگرهٔ بین‌المللی شعر ۲

محمدحسن بردبار

هوا رفته‌رفته تاریک می‌شد. آسمان شهر که بیشتر شبها حسرت عبور حتی یک شهاب در دلش جاری است، امشب تبسم‌کنان و گشاده‌چشم میزبان کوکبان بی‌شماری است که به هوای سرکشیدن جرعه شعری و نیوشیدن تار نای چنگ چربدستان شرقی، حجاب ابر راکنار زده و بر خوان الوان شعر بین‌الملل، به میهمانی نشسته‌اند. بر سفره، از «میدان سرخ» بود تا «چین سرخ»، از «نیل» بود تا «گنگ»، از زمینهای پست «هلند» بود تا ستیغ بلندپای «هیمالیا»، از سجن و زنجیر و شلاق «مصر» تا صدای پای مرگ پسینگاه «دیوار آهنین قدیم». سه نفر از شاعران شعرهای خود را خوانده بودند که دو تن از خنیاگران چینی، با سنتور و کمانچه شط انتظار حاضران را پر از آبسوار کردند. باد هم که تازه دست و پا را از پیچ‌پیچهای سرب‌فام پلهای گرد شهر رهانیده بود و با شتاب و دزدانه از درز باریک آبراه‌های شهر، گذر کرده و خود را به مجلس رسانده بود؛ در مدخل در، پایش در زلفهای جوگندمی «گنادی اجگی» شاعر روسی گیر کرد. جدال آن دو، جادونوای سنتور را به لرزه درآورده بود و قندیلهای فروزان آویزان را به سبک‌رقصی. من دگرباره در رؤیای «سبزه در سبزه» باربد و ترنم استاد شجریان در کوچه‌باغهای ولایت فرو رفتم.

***

۱

باد هنوز از تکاپو نایستاده بود که «وی‌یل کاسترز» شاعر بشاش و خنده‌روی هلندی شعرخوانی خود را آغاز کرد:

موزهٔ مصری

بازوی بانو چهار بازوانشان را با هم می‌گیرد
آنها نشسته، سنگواره‌اند و یگانه.
آیا هرگز از جاری موی مرد تنفس خواهد کرد.

اینجا نفست موی مرا شانه می‌کند.
آنها چه‌اند، سنگهایشان هرگز نمی‌پوسد.
دستان من پنج انگشت تو را با هم نگه می‌دارد.

«وی‌یل کاسترز»، شاعر هلندی

«کاسترز» متولد سال ۱۹۴۷ در شهر «کرکرید» و فارغ‌التحصیل زبان و ادبیات هلندی از دانشگاه کاتولیک نیمخن است.

وی پسر یک معدنچی است و همین ویژگی نقش مهمی در سرایش اولین مجموعه شعر او به نام «گوش بر زمین» که در سال ۱۹۷۸ منتشر شد، داشت. در این مجموعه شعر، دو موضوع اساسی یعنی رابطهٔ پدر و فرزندی و زندگی کارگری معدن در استان لیمبرگ هلند به هم گره خورده‌اند. شعر «کاسترز» هرگز اسیر خصوصیت صرفاً اجتماعی نشده است. شاعر چیزهای اطراف خود را می‌بیند ولی هنگام نوشتن شعر می‌کوشد عامدانه از آنها بگریزد. شعرش غالباً معتدل و ملایم و تصفیه‌شده و جذاب است. وی بعد از مدتها معلمی، برنامه‌های متعددی برای رادیو جنوب ساخت. حدود ده سال نیز به عنوان منتقد شعر با روزنامه «ان.آر.سی» هلند همکاری

می‌کرد و در حال حاضر عضو هیأت تحریریه مجلهٔ «دو گیدز» است. «کاسترز» در سال ۱۹۸۶ رسالهٔ خود را دربارهٔ «کوونار» شاعر هلندی به پایان رساند و موفق به اخذ درجهٔ دکتری از دانشگاه «اوترخت» هلند گردید. از سال ۱۹۸۹ به عنوان استاد ادبیات هلندیٔ در دانشگاه دولتی «لیمبورگ» به‌کار اشتغال دارد. اکنون به علت روابطی که با هنرمندان سایر کشورها دارد، توانسته است از مرزهای کشورش عبور کند و این امر در کارهای او به خوبی محسوس است.

***

۲

بعد از کاسترز، «سیمون آرمیتاج» شاعر جوان انگلیسی با صدای نازک و شتابزده‌ای شعر موزون و مقفایی را خواند.

«سیمون آرمیتاج»، شاعر انگلیسی

وی به سال ۱۹۶۳ و در شهر «هودرزفیلد» انگلستان به دنیا آمده است. او افسر مأمور مراقبت از رفتار مجرمانی است که به طور آزمایشی آزاد می‌شوند. شعر «آرمیتاج» در چند سال اخیر به علت تم و صدای نو و ویژه‌اش در سراسر انگلستان مشهور شده است. وی زبان عامیانهٔ جوانانه و تند را با زبان قوی محلی شمال انگلیس ترکیب کرده و بدین‌جهت به زبانی قوی و در عین حال لطیف دست یافته است. این شاعر در شعرهای خود دو منتهی را به هم متصل کرده است: نفی بیهوده‌گویی را با «تبحر»، قابلیت انفجار را با «تهذیب»، واژگان نامصطلح را با «اصالت». «آرمیتاج» مدتها پیش از انتشار اولین مجموعهٔ شعرش به نام «تمرکز» در سال ۱۹۸۹، توجه

بسیاری از علاقمندان شعر را به خود جلب کرده بود. اشعار همین مجموعه نیز تازه و بی‌سابقه و در عین حال نمایانگر نگرانیهای عمیق جامعهٔ انگلیس است. «آرمیتاج» برای مردم می‌نویسد و معتقد است که مردم ناظران تیزبین جزیی‌ترین امورند و سرشار از احساسات هیجان‌انگیز توانمندی هستند. اینک ترجمهٔ شعری که او خواند:

و اگر برف بارید و برف راندن را پوشاند
او پارو برمی‌گیرد و برفها را به یک‌سو پرتاب می‌کند
و همیشه شبها دخترش را جابه‌جا می‌کند
و لحاف ردشده را روی او می‌کشد
و هر هفته نیمی از مزدش را می‌بخشد
و آنچه را که خرج نکرده پس‌انداز می‌کند
و از زنش برای هر غذایی که می‌پزد تقدیر می‌کند
و یک‌بار هم به شوخی، لپش را نیشگون گرفت
و برای مادرش پرستار خصوصی اجیر کرده است
و هر یکشنبه او را با تاکسی به کلیسا می‌برد
و هرگاه که حالش از آنچه هست بدتر شود، گُر می‌گیرد
و دو بار از کیف مادرش دو لیره بلند کرد!

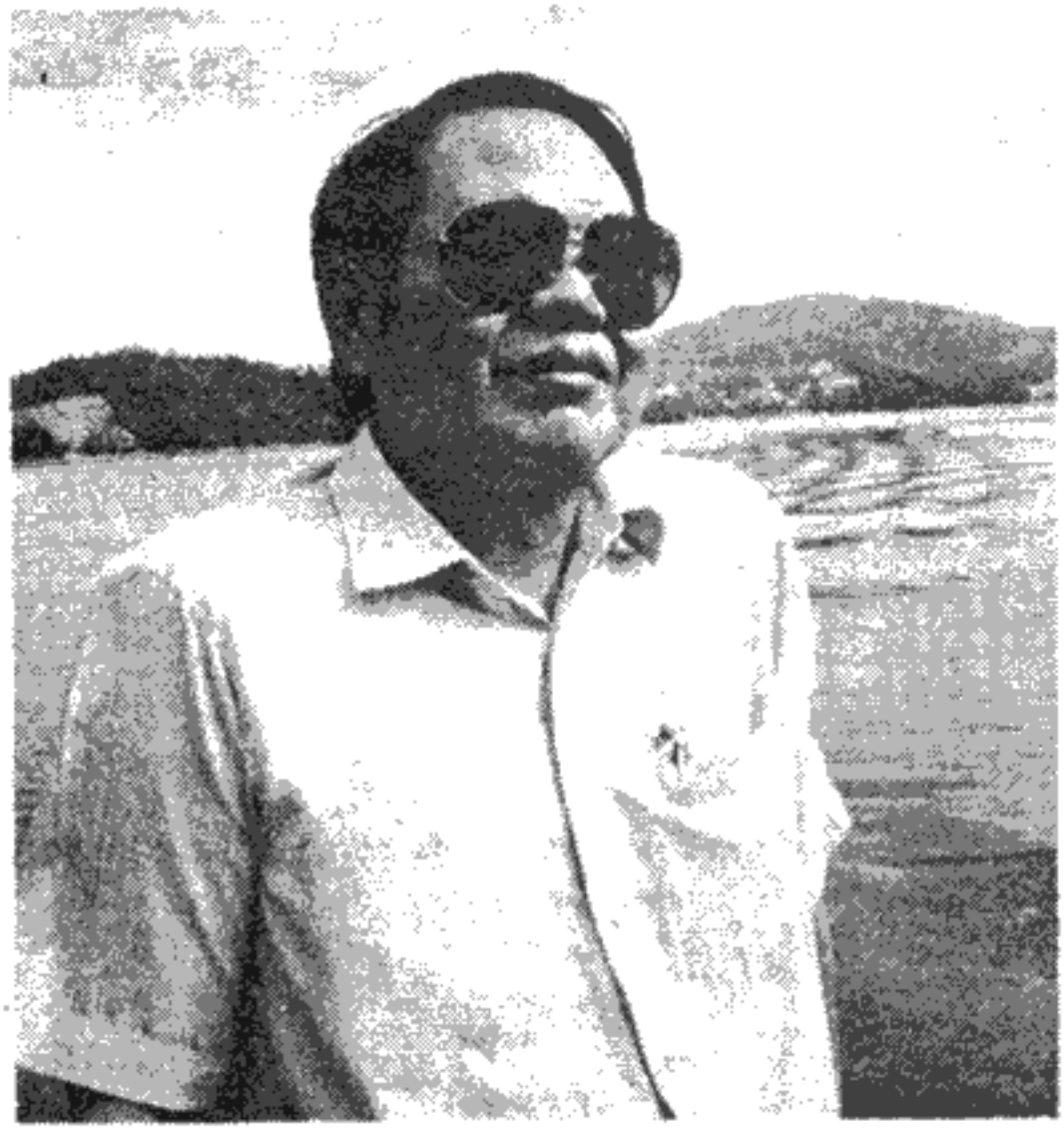
ملامتش می‌کنند وقتی به گذشته می‌نگرند:
گاهی اینچنین می‌کند و گاهی آنچنان.

***

۳

«مو لوفو» اهل تایوان شاعر دیگری از شاعران متعدد چینی مهمان «شب شعر بین‌المللی رتردام» بود که شعری به نام «به واسطهٔ باد» برای ما خواند. «لوفو» به سال ۱۹۲۸ در استان هانان چین به دنیا آمده و در دههٔ ۱۹۵۰ نامش میدان‌دار عرصهٔ شعر تایوان بود. همچون بسیاری دیگر از چینیان سرزمین مادر، بعد از جنگهای داخلی دهه ۱۹۴۰ به تایوان هجرت کرد و در مدت کوتاهی علاقمندی خود به ادبیات را با فعالیتهای مثمری همچون نویسندگی و ویراستاری پیوند زد. «لوفو» از جمله پایه‌گذاران «فصلنامه شعر معاصر» است که از سال ۱۹۵۴ منتشر می‌شود. گفته می‌شود که این مجله که وی تابه‌حال به عنوان ویراستار با آن همکاری کرده، دارای یکی از طولانی‌ترین و مستندترین سنتهایی است که یک مجله ادبیات مدرن چینی تابه‌حال داشته است.

طبق آنچه که در زندگینامه‌اش دیدم، زندگی بدون شعر برای «لوفو» قابل تصوّر و میسر



«مو لوفو»، شاعر تایوانی

نیست و نوشتن تنها یک بعد از شخصیت چندبعدی اوست. او زبان انگلیسی را در دانشگاه «تام‌کنگ» فراگرفت و سالهای متمادی در نیروی دریایی کشورش خدمت کرد.

یکی از مشهورترین شعرهای «لوفو» شعر ۶۴۰ بیتی «مرگ در سلول سنگ» است که دربارهٔ «جزیره کموی» و در خلال بمبارانهای شدید آن جزیره در سال ۱۹۵۹ سروده شده است. این اثر به دلیل این‌که اولین تجربهٔ سوررئالیسم در ادبیات مدرن چین به شمار می‌آمد و منعکس‌کننده احساس شدید همزمانی زندگی و تراژدی، که در آثار «لوفو» موضوعی معمولی است، بود، هم مورد تقدیر و هم مورد انتقاد قرار گرفت.

«لوفو» در مقدمهٔ یک جنگ ادبی نوشت: «آنچه ما در آیینه می‌بینیم تصویر مردان جدید نیست، بلکه سرنوشت بی‌رحمانهٔ آنان است که سرایش شعر به عنوان شکلی از اشکال انتقام علیه آن می‌جنگد. به همین دلیل است که زبان شعری من اغلب خدایان را به خشم می‌آورد و مردم را از این واقعیت محض که برای زیستن باید در سیلاب خون شناور شد، آگاه می‌کند.»

اگرچه «لوفو» به مکاتب اگزیستانسیالیسم و سوررئالیسم علاقه شدید نشان داده است، ولی رغبتی به این گونه طبقه‌بندیهای سیاه و سفید و کلیشه‌ای ندارد. برخی از اشعار او زبان و تصویر را به نحوی تجربه می‌کند که اکثر خوانندگان چینی آن را «مبهم» می‌یابند. وی تابه‌حال متقاعد به ساده‌نویسی و شعرسرایی «روزمره» که گوشه‌دار و تیز بوده و همه چیز را مزمزه کند، نشده است.

از «لوفو» تاکنون پانزده کتاب شعر، مقاله، مطالب انتقادی و ترجمه منتشر شده و نام او در جنگهای ادبی متعددی به چشم می‌خورد. او عالی‌ترین نشان‌های افتخار ادبی تایوان شامل جایزهٔ «تایمز ادبی» چین و جایزهٔ «بزرگداشت سون یات‌سن» را دریافت داشته است و او را می‌توان یکی از مشهورترین شاعران شعر جدید چین به شمار آورد. این هم ترجمهٔ شعر «به واسطهٔ باد» او:

دیروز در طول ساحل رود پرسه می‌زدم
جایی که نی‌ها برای رفع عطش فروخمیده بودند
در آنجا از دودکشی خواستم
نامهٔ بلندی برایم به آسمان بنویسد.
آنچه او نوشت قدری ناخوانا بود
اما آنچه منظور من بود، روشن و صاف
چون شمع شعله‌ور در مدخل پنجره‌ات.
حال اگر مه‌آلود و سایه‌گون است
ـ آن‌سان که بایدَ انتظار داشت ـ
به واسطهٔ باد است.

مهم نیست واقعاً
که این نامه را درک کنی یا نه.
مهم آن است که مطمئن شوی،
پیش از آن که همهٔ داودیها پژمرده شوند،
که بشتابی، دیوانه شوی، یا بخندی،
بشتاب و نازک‌جامه‌ام از جامه‌دان بردار
بشتاب با آیینه و شانه،
بیارای گیسوی جذاب و سیاهت را
بردار عشقهای زندگی را
تا برفروزی تک‌چراغی را
من آتشم
کو می‌شود خاموش گردد هر زمان
از باد.

باقر پرهام

بررسی پدیدهٔ چندشغلی و کار اضافی در بین کارکنان آموزشی کشور

(گزارش پیشرفت کار)

در شمارهٔ ۲۸ مجلهٔ کِلک، مورخ تیرماه ۱۳۷۱، ملاحظه فرمودید که این مجله پیشقدم شده تا فصل جدیدی در نقش اجتماعی مطبوعات کشور گشوده شود. پرسشنامه‌ای مربوط به «بررسی اهمیت اقتصادی ـ اجتماعی چندشغلی در بین کارکنان بخش آموزش» در همان شماره چاپ شده، و از آموزگاران و دبیران و کارکنان آموزش عالی که تمام‌وقت در خدمت مؤسسهٔ خود هستند خواسته شده بود که آن پرسشنامه را تا بیست مرداد هفتاد و یک پر کنند و به آدرس کِلک بفرستند. اعلام شده بود که مسئولیت ادارهٔ این پژوهش و استخراج نتایج و تدوین گزارش کار به عهدهٔ اینجانب و دوست و همکارم آقای دکتر فریبرز رئیس‌داناست.

علاوه بر خوانندگان مجلهٔ کِلک تعداد زیادی از آموزگاران و دبیران و اساتید کشور که ما را از دور و نزدیک می‌شناسند در این پژوهش کمال همکاری و مساعدت را نشان دادند و با تکمیل پرسشنامه‌ها و تشویق همکارانشان به تکمیل آنها سبب شدند که مرحلهٔ نخست این کار ـ با توجه به فرصت بسیار کوتاهی که در نظر گرفته شده بود ـ به خوبی انجام گیرد. این همکاری‌ها به ویژه در تهران، شیراز، اصفهان، آستارا، بوشهر و اهواز چشمگیر و قابل ستایش بود. از همهٔ این سروران که خواسته‌اند از آنان نامی نبریم صمیمانه تشکر می‌کنیم. حاصل کار مرحلهٔ نخست این پژوهش تا تاریخ پنجم شهریورماه ۱۳۷۱ به شرحی است که در دو جدول پیوست آورده‌ایم.

در مجموع ۱۶۳ نفر از آموزگاران، دبیران و اساتید کشور، در شهرهایی که به تفصیل در جداول آمده است به پرسشنامهٔ ما پاسخ داده‌اند. بررسی مقدماتی این پاسخها نشان می‌دهد که صددرصد مردان و ۶۷ درصد زنان در کادر آموزشی کشور علاوه بر تدریس موظف خود یک تا

چند کار اضافی هم می‌کنند. بنابراین تعداد ساعات کار هفتگی جامعهٔ آموزگاران و دبیرانِ ایران و اساتید مؤسسات آموزشی کشور بسیار بالاست و در موارد متعددی به بیش از ۸۰ ساعت در هفته می‌رسد. علت اصلی و شاید بتوان گفت یگانه علت این همه کار طاقت‌فرسا فقط گرانی زندگی و نیاز به تأمین معیشت است. دبیری از اهواز در پاسخ این سؤال که: «چرا چند شغل دارید؟» نوشته است: «چو دانی و پرسی سؤالت خطاست! نیاز، تا بلکه تخم‌مرغی هم جوف نان و ماست شود.»

باری، این فقط گزارشی از پیشرفت کار است. هم‌اکنون من و همکارم آقای دکتر فریبرز رئیس‌دانا مشغول تنظیم برنامهٔ استخراج این پرسشنامه‌ها برای نوشتن گزارش تفصیلی و نهایی کار هستیم که امیدواریم در همین صفحات کِلک منتشر شود. بنابراین قصد تحلیل ندارم. اما همین یک نتیجهٔ مقدماتی کافی است تا زنگهای خطر را به صدا درآورد: **آن نظام آموزشی که آموزگاران، دبیران و اساتیدش زیر فشار طاقت‌فرسای معیشت ناگزیرند اغلب ۳۰ تا ۴۰ ساعت در هفته تدریس کنند یا معمولاً به این مشقت تن دردهند که نزدیک به دوبرابر ساعات کار هفتگی قانونی در یک هفته به انواع مشاغل بپردازند، از دیدگاه کیفیت کار، چه چیزی به نسل جوان ما می‌آموزد؟**

ممکن است ایراد گرفته شود که پاسخگویان ما صددرصد تصادفی انتخاب نشده‌اند: هر کس که پرسشنامه را در مجلهٔ کِلک دیده یا کسانی که دوستان و آشنایانِ آموزگار، دبیر یا مدرس در مؤسسات آموزش عالی داشته‌اند این پرسشنامه‌ها را پر کرده و فرستاده‌اند. این ایراد تا حدودی درست است. اما به هیچوجه به معنای این نیست که در عمل عمداً و آگاهانه تنها کسانی این پرسشنامه را پر کرده‌اند که چند شغل داشته‌اند. عکس قضیه بهتر می‌تواند پایهٔ استدلال قرار گیرد: از پرسشنامه‌ها و نحوهٔ جریان کار پیداست که در موارد زیادی کسانی که چند شغل و چند درآمد داشته‌اند چندان مایل به بیان میزان درآمد خود نبوده و اغلب سؤال مربوط به این مورد را بی‌جواب گذاشته‌اند.

در هر صورت ــ تفصیل نتایج نشان خواهد داد که کیفیت کار چه‌گونه است. **آنچه مسلم است این است که از رهگذر فشار بسیار سنگین و طاقت‌فرسایی که بر کادر آموزشی کشور وارد می‌شود ما با مشکلی جدّی ــ اگر نخواهیم بگوییم بحرانی جدی ــ روبرو هستیم و امیدواریم مسئولان آموزش کشور از هم‌اکنون به فکر این مشکل باشند.**

والسلام ــ

تهران، پنجم شهریورماه ۱۳۷۱

جدول (۲) کار موظف و کار اضافی (= تدریس اضافی + کارهای دیگر) به حسب جنس در مناطق شهری کشور

مناطق شهری	زنان				مردان				زن و مرد			
	تعداد کل	فقط تدریس موظف	یک یا چند کار اضافی		تعداد کل	فقط تدریس موظف	یک یا چند کار اضافی		تعداد کل	فقط تدریس موظف	یک یا چند کار اضافی	
			تعداد	درصد به کل			تعداد	درصد به کل			تعداد	درصد به کل
تهران و کرج	۲۰	۱۲	۸	۴۰/۰	۳۶	-	۳۶	۱۰۰/۰	۵۶	۱۲	۴۴	۷۸/۵
اصفهان	۱۳	۱	۱۲	۹۲/۳	۳۳	-	۳۳	۱۰۰/۰	۴۶	۱	۴۵	۹۷/۸
فارس	۹	-	۹	۱۰۰/۰	۱۹	-	۱۹	۱۰۰/۰	۲۸	-	۲۸	۱۰۰/۰
آستارا	۷	۴	۳	۴۲/۹	۱۳	-	۱۳	۱۰۰/۰	۲۰	۴	۱۶	۸۰/۰
جنوب غربی	۲	-	۲	۱۰۰/۰	۱۱	-	۱۱	۱۰۰/۰	۱۳	-	۱۳	۱۰۰/۰
جمع	۵۱	۱۷	۳۴	۶۶/۷	۱۱۲	-	۱۱۲	۱۰۰/۰	۱۶۳	۱۷	۱۴۶	۸۹/۶

جدول (۱) تعداد پرسشنامه‌های تکمیل‌شده تا تاریخ ۵ شهریور ۱۳۷۱ به حسب جنس و سطوح آموزش در مناطق شهری کشور

سطوح آموزش / جنس	مناطق شهری کشور						جمع کل	
	تهران و کرج	اصفهان	فارس (شیراز و اقلید)	آستارا	جنوب غربی (اهواز - بوشهر - شوشتر)		تعداد	درصد
آموزش ابتدائی								
مرد	۲	۸	۱	۵	۱		۱۷	
زن	۱۱	۵	۱	۳	۱		۲۱	
جمع	۱۳	۱۳	۲	۸	۲		۳۸	۲۳/۳
آموزش متوسطه								
مرد	۳۰	۲۲	۱۱	۸	۱۰		۸۱	
زن	۸	۳	۵	۴	۱		۲۱	
جمع	۳۸	۲۵	۱۶	۱۲	۱۱		۱۰۲	۶۲/۶
آموزش عالی								
مرد	۴	۳	۷	-	-		۱۴	
زن	۱	۵	۳	-	-		۹	
جمع	۵	۸	۱۰	-	-		۲۳	۱۴/۱
کل آموزش								
مرد	۳۶	۳۳	۱۹	۱۳	۱۱		۱۱۲	
زن	۲۰	۱۳	۹	۷	۲		۵۱	
جمع کل	۵۶	۴۶	۲۸	۲۰	۱۳		۱۶۳	۱۰۰/۰

علی بهزادی

مسافران محترم هواپیمای بوئینگ ۷۰۷

وقتی به فرودگاه رسیدند دلش فشرده شد. باز هم یک دوست او با بلیط یکسره می‌رفت. آن‌وقت‌ها فرودگاه در نظرش محیطی شاد و دوست‌داشتنی بود و همیشه از آنجا لذت می‌برد. خودش بارها از اینجا به سفر رفته بود و بارها کسانی را بدرقه کرده بود که برای کار، معالجه یا تحصیل می‌رفتند و بعد از مدتی شادتر و پربارتر برمی‌گشتند. اما حالا مدتی بود، یعنی مدتها بود، برای این به فرودگاه می‌آمد تا کسانی را که می‌رفتند تا دیگر بازنگردند بدرقه کند.

سالن فرودگاه از جمعیت موج می‌زد. صدای زمزمه آنها مثل یک موزیک متن بود که صدای گیرای متصدی اطلاعات که ساعت نشستن و برخاستن هواپیماها را اعلام می‌کرد آنرا تحت‌الشعاع قرار می‌داد.

دوتا از چمدان‌های دوستش را به دست گرفت و دنبالش به راه افتاد. این دوست از او خواسته بود به فرودگاه بیاید تا چیزهائی را که اجازه نمی‌دادند ببرد به او بسپارد. او تقاضای دوستش را قبول کرده بود. اما در آن ازدحام و جنب و جوش کسی نمی‌دانست در پشت این ظاهر آرام چه می‌گذرد.

هر وقت یکی از دوستانش می‌گفت «می‌خواهم خانه و زندگی‌ام را بفروشم و از این مملکت بروم.» ناراحت می‌شد. غم تمام وجودش را فرامی‌گرفت. در دل با همه کسانی که تصمیم به رفتن می‌گرفتند، قهر می‌کرد. او به کسانی که جانشان در خطر بود یا زندگی برایشان غیرممکن شده بود حق می‌داد که بروند. یا نیایند. اما هرگز نمی‌توانست آنهائی را که برای زندگانی بی‌دردسرتر وطنشان را ترک می‌کردند ببخشد. می‌گفت: «بروند درس بخوانند. مطالعه کنند.

گردش کنند. تفریح کنند اما برگردند.»

تا سالن مخصوص مسافران با دوستش رفت. آنجا چمدان‌ها را به او داد تا برای وزن کردن و انجام تشریفات ببرد و خودش در گوشه‌ای ایستاد: «چطور دلشان می‌آید وطنشان را، خویشاوندان را، دوستانشان را اینطور راحت ترک کنند؟» چند سال قبل گرفتاری سختی پیدا کرده بود که امکان داشت برایش گران تمام شود. متهم شده بود که زمانی مدیرکل بوده، نشان خدمت گرفته و به کشورهائی سفر کرده است. خویشاوندانش برایش وسیله فراهم کردند برود. موافقت نکرد. می‌گفت: «اگر اینطوری بروم دیگر نمی‌توانم برگردم. همین‌جا می‌مانم و کارم را درست می‌کنم.» همه چیزش را داد ولی ماند. بعد از مدتی توانست در یک مؤسسه ترجمه کار پیدا کند. کارش ترجمه اوراق و اسناد از زبانهای فرانسه و انگلیسی بود.

او همیشه با دقت خبرهای مربوط به ایرانیان مقیم خارج را پیگیری می‌کرد. از موفقیت‌های علمی آنها خوشحال می‌شد ولی شادی او وقتی به اوج می‌رسید که می‌شنید یکی از این افراد که در آنجا کار و موقعیت خوبی داشت برگشته تا تخصص خودش را در اختیار هموطنانش بگذارد. این خبر را با افتخار هر جا تعریف می‌کرد. اما کلامش فقط در محدوده خانواده خودش نفوذ داشت. کمی دورتر، هر هفته یا هر ماه شاهد رفتن خانواده‌ها بود.

از پشت شیشه نگاه کرد. دوستش مشغول وزن کردن چمدان‌ها و چانه زدن با مأموران بود. از اینکه امشب با او شطرنج بازی نخواهد کرد دلش بیشتر فشرده شد. اندیشید: «بیشتر آنهائی که رفتند حسرت اینجا را می‌خورند. نامه‌هایشان پر از آه و ناله است: ما در اینجا هویت نداریم. . . حسرت یک روز زندگی وطن و معاشرت‌های گرم و صمیمانه آنجا را می‌خوریم. . . بعد از سالها هنوز بی‌ریشه هستیم» اینها را می‌گویند ولی برنمی‌گردند.

صدای متصدی اطلاعات باعث شد که سالن ساکت شود. ورود یک هواپیما را خبر می‌داد.

همین دوستش. کار مناسب و زندگی خوب داشت. یکدفعه به سرش زد برود: «یک موقعیت خوب برام پیش اومده که می‌تونم راحت گرین کارت بگیرم. نمی‌خوام پسرم که بزرگ شد بمن بگه پدر موقعیت به اون خوبی را چرا از دست دادی؟» اول زن و بچه را فرستاد. بعد خانه و زندگی را فروخت: «می‌خوام همه پل‌ها را پشت سرم خراب کنم.» حتماً در آنجا یک بستنی‌فروشی بازخواهد کرد یا یک مغازه دیگر. اینجا مدیریت درس می‌داد. خانه داشت. اتومبیل داشت. یک آپارتمان در یک مجتمع کنار دریا داشت. البته مثل همه مشکلاتی هم داشت. عده‌ای از دوستانش در آنجا راننده تاکسی، فروشنده مغازه و حتی پیشخدمت رستوران شده بودند. نه آنکه آن کارها را زشت بداند. نه. ولی می‌دانست که آنها در اینجا حاضر نمی‌شدند مدیریت یک رستوران را هم قبول کنند.»

دوستش از او خواسته بود همین‌جا کنار در بایستد تا زود پیدایش کند. عده‌ای از مسافران همین پرواز و بدرقه‌کننده‌هایشان آنجا جمع شده بودند و صحبت می‌کردند. خیلی زود جذب آن اجتماع کوچک شد. پیر، جوان، زن، مرد، بچه، بدون آنکه با هم آشنائی قبلی داشته باشند گرم صحبت بودند.

بار دیگر صدای خانم متصدی اطلاعات بلند شد که مسافران را دعوت می‌کرد سوار هواپیما شوند. دقت کرد، مربوط به هواپیمای دیگری بود.

صحبت مسافران و بدرقه‌کننده‌ها گل انداخته بود. مسافرانی هم که تشریفات مقدماتی را انجام داده بودند می‌آمدند تا چند دقیقه بیشتر نزد خویشان و دوستانشان بمانند. گفتگو بر سر رفتن، برگشتن، ویزا، کارت اقامت و گرین‌کارت بود. جوان چاق و کوتاهی که صورت سرخ و سفیدی داشت گفت: «من فوق‌دکترای فیزیک دارم. از بس خانواده‌ام اصرار کردن چند ماه قبل از ایتالیا برگشتم تا به مملکتم خدمت کنم اما پس از مدتی دوندگی به این نتیجه رسیدم که کارم در اینجا خریدار نداره. حالا دارم برمی‌گردم.»

یک جوان لاغر و باریک وسط حرفش دوید: «این دیپلم ماس که خریدار نداره. شمارو که دانشگاه‌ها رو دست میبرن.» جوان سرخ‌رو جواب داد: «به من هم پیشنهاد کردن درس بدم اما با چه حقوقی؟ تازه اول می‌بایست استادیار می‌شدم بعد دانشیار و سر آخر استاد.» یک مرد موقر و میان‌سال خودش را داخل صحبت کرد: «برادرزاده من از آلمان دکترای ریاضی گرفته. مدتیس که اومده. تو چند دانشکده درس میده.» جوانی که فوق‌دکترای فیزیک داشت گفت: «آخه مسائل دیگه هم هست. پسرم خیلی مایله بمونه اما زن و دخترم راضی نمی‌شن.» یکی پرسید: «اونجا چی کار می‌کنین؟» جوان جواب داد: «در شهر ناپولی تو یه فرش‌فروشی کار می‌کنم.» بعد خنده‌ای کرد و گفت: «البته زندگی هم می‌کنیم.»

جوان دیپلمه گفت: «آره زندگی اونجاها خیلی راحت‌تره. پسرعموی من با زن و سه بچه رفت سوئد. پناهنده اجتماعی شد. بهش یه خونه سه‌اتاقه تو یکی از شهرها دادن با یه مستمری خوب. حالا مدتی است که مفت می‌خورن و مفت زندگی می‌کنن. فقط زن و شوهر مجبورن برن کلاس زبان.» یکی دیگر گفت: «دوست منم تو دانمارک همین وضعو داره.» سومی از زندگی راحت برادرش در هلند حرف زد و گفت: «از همه مهمتر به بچه‌هاشون هم خیلی خوب میرسن.»

مردی که هیکل درشت و انگشتهای چاک‌خورده و کلهٔ بزرگی داشت گفت: «برادر من تو امریکا سیتی‌زنه. برای اینکه من و داداشام بتونیم کارت بگیریم به هزار زحمت مادرمونو راضی کردیم بره امریکا. حالا دارم میبرمش ترکیه ویزا بگیره. اون که کارت سبز گرفت همه‌مون می‌تونیم راحت کارت بگیریم.» زن چادری مسنی که کنارش ایستاده بود نگاه غضب‌آلودی به او انداخت و چادر را روی سرش مرتب کرد.

مرد به شنیدن این حرف‌ها شروع کرد به گاز زدن گلوله‌های گوشتی داخل دهانش. مرد مسن و باوقاری که برای بدرقه آمده بود گفت: «شنیدم تو اروپا، شرقی‌هارو خیلی تحقیر می‌کنن.» جوان دیپلمه جواب داد: «پدرم. آدمی که بخواد مفت زندگی کنه باید پوستشو هم کلفت کنه.»

یک مرد خوش‌لباس که زن جوانی همراهش بود و مرتب روسری زن عقب می‌رفت و او جلو می‌کشید گفت: «منم اومده بودم بمونم ولی بعد از چند ماه ناچار شدم برگردم امریکا.» یکی پرسید: «چرا اومدی؟» مرد گفت: «از کمبود محبت.» دیگری سؤال کرد: «پس چرا میری؟» جواب داد: «برای زندگی.»

مردی که یک زن و سه بچه قد و نیمقد همراه داشت گفت: «موندن تو خارج فایده‌ای نداره. آدم خوبه هی بره و برگرده. من خودم امسال این دفعه سومه که میرم خارج. دوازده ساله کارم همینه. از اینجا خاویار و فرش و صنایع دستی می‌برم از اونجا تلویزیون و ضبط و یخچال فریزر می‌آرم.» یکی گفت: «حالا دیگه خیلی سخت می‌گیرن.» مرد چشمکی زد و گفت: «هر کاری راهی داره.» در این موقع یک مهماندار هواپیما نزد او آمد و کیف دستی سنگینی را از مرد گرفت و برد.

صحبت‌ها دیگر خودمانی شده بود. مرد میان‌سالی که به شنیدن هر حرفی به صدای بلند خنده می‌کرد گفت: «عاقلانه‌ترین کار را یکی از آشنایان من کرد. تا زنش آبستن شد فرستادش امریکا. بچه‌ش[1] اونجا دنیا اومد. همونجا هم براش سجل گرفتن. هیجده‌ساله که شد می‌تونه امریکایی بشه حالا خیالش بابت آینده بچه و خودشو و همه خانواده‌ش راحته.» زن جوان دستی به شکمش کشید و شوهرش روسری او را که از سرش افتاده بود کشید جلو. مرد که گلوله‌های گوشتی داخل دهانش را ول کرده بود دوباره آنها را دندان گرفت.

صدای آهنگ‌دار متصدی اطلاعات همه را ساکت کرد: «از مسافران محترم هواپیمای بوئینگ ۷۰۷ به مقصد استانبول ــ رم ــ پاریس ــ لندن ــ نیویورک ــ تورنتو تقاضا می‌شود برای سوار شدن به هواپیما آماده شوند.»

آغوش‌ها باز شد. بوسه‌ها ردوبدل شد. دوستش هنوز نیامده بود. حتماً داشت با مأموران سر اضافه‌بار چانه می‌زد. مسافران خداحافظی می‌کردند و یکی‌یکی می‌رفتند. جا باز شد و او توانست جلوتر برود. از پشت شیشه دوستش را دید. با خوشحالی برایش دست تکان می‌داد. آخرین امیدش قطع شد. تا آن موقع امیدوار بود شاید دوستش ممنوع‌الخروج باشد. او آخرین نفر از جمع دوستانش بود که می‌رفت. این اواخر هر شب با هم شطرنج بازی می‌کردند. شب گذشته بازی آنها ناتمام ماند. اگر ممنوع‌الخروج می‌شد امشب بازی را تمام می‌کردند. برای لحظه‌ای از اینکه چنین آرزوئی کرده از خودش بدش آمد.

مسافران با عجله به سوی سالن ترانزیت رفتند. یکی از بدرقه‌کننده‌ها پیشنهاد کرد به ایوان طبقه دوم که مشرف به باند فرودگاه است بروند. هوا طوفانی بود و رعدوبرق از باران قریب‌الوقوع خبر می‌داد. هواپیمای غول‌پیکر بوئینگ ۷۰۷ کمی دورتر در پائین توقف کرده بود. چند دقیقه بعد مسافران در حالیکه به سوی آنها دست تکان می‌دادند و بوسه می‌فرستادند از پلکان هواپیما بالا رفتند.

موتورها یکی‌یکی روشن شد و بعد از چند دقیقه هواپیما در طول باند به حرکت درآمد. مسافتی رفت. باز ایستاد. چند بار گاز داد. باز شدیدتر گاز داد و ناگهان به جلو خیز برداشت و با سرعت به حرکت درآمد و پس از طی مسافتی از زمین کنده شد. بر فراز فرودگاه دور زد و مانند دیوی غول‌پیکر تنوره‌کشان به سوی مغرب رفت. چشم‌های کنجکاو مرد هواپیما را که دود سفیدرنگی از عقب آن خارج می‌شد تعقیب کرد.

مهماندار کمربندش را باز کرد. از روی صندلی بلند شد. کیف دستی بزرگی را که زیر پایش گذاشته بود برداشت و به مردی که با زن و سه بچه‌اش تمام صندلی‌های یک ردیف را اشغال کرده

بودند داد و به سوی کابین هواپیما رفت. وقتی برگشت قد آدم کوتوله‌ها بود. در طول راهرو هواپیما که اندازه یک مینی‌بوس بود به راه افتاد و سینی آب‌نبات را که در دست داشت جلو مسافران که قد عروسک‌های بچه‌ها بودند گرفت.

خلبان هواپیما داشت از پشت بلندگو به مسافران خیر مقدم می‌گفت و درباره ارتفاع هواپیما و وزش باد صحبت می‌کرد و اطلاع می‌داد که بزودی هوای طوفانی را پشت سر خواهند گذاشت و وارد منطقه آرام جو خواهند شد.

جوان سرخ‌رو از مهماندار خواست برایش نوشابه بیاورد. مهماندار رفت و با یک لیوان که اندازه استکان بود برگشت. مرد قوی‌هیکل که به اندازه قلم‌مو بود به مهماندار گفت که مادرش دچار تهوع شده و از او قرص و یک لیوان آب خواست. مهماندار با عجله رفت و یک لیوان آب که قد انگشتانه بود و یک قرص ضدتهوع به اندازهٔ ماش آورد.

هواپیما اندازه هواپیماهای ماکت پشت شیشه آژانس‌های مسافربری بود. مسافران قد مداد بودند. زن جوانی که کنار پنجره نشسته بود کیفش را باز کرد. آینه‌ای را که قد ناخن بود بیرون آورد و صورتش را با دقت نگاه کرد و دستی به سر و رویش کشید.

مردی که همهٔ پل‌ها را پشت سرش خراب کرده بود، تندتند چیزهائی را از جیبهایش بیرون می‌آورد و داخل کیف دستی‌اش می‌گذاشت. پس از پایان کار یک کراوات که اندازه بند کفش بود از جیبش بیرون آورد و به گردنش بست. نگاهی به مسافران دیگر انداخت و از مهماندار که قد انگشت دست بود خواست برایش یک شیشه ماءالشعیر بیاورد.

هواپیما اندازهٔ قوطی ساردین بود. زن جوان روسری به سر از شوهرش پرسید: «فکر می‌کنی مامان، بابا هنوز تو فرودگاه باشن؟» شوهر که قد چوب کبریت بود نگاهی به زنش که قد یک سنجاق ته‌گرد بود کرد و در حالیکه به موهای او که مثل کاکل ذرت روی پیشانی‌اش ولو شده بود نگاه می‌کرد گفت: «مامان بابا عادت دارن تا وقتیکه هواپیما تو آسمان دیده میشه تو فرودگاه بمونن».

مرد برای آخرین‌بار به نقطه‌ای که هواپیما از نظر ناپدید شد نگاه کرد و بعد با قدم‌های آرام به سوی در خروجی به راه افتاد.

کتاب

ماجرای پایان ناپذیر حافظ

اصغر دادبه

ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ
نوشتهٔ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن
چاپ اوّل: ۱۳۶۸
۲۵۸ صفحه
ناشر: انتشارات یزدان

«ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ»، مجموعهٔ مقالات نویسندهٔ فردوسی‌شناس و حافظ شناس و حاصل کار محقّقی ارجمند است در باب «یکی از بزرگترین سرایندگان ایران و جهان[1]»؛ شاعری سترگ که «سرگذشت قوم ایرانی را به سرودن گرفته» و آیینه‌ای تمام‌نما پرداخته است از فرهنگ گرانسنگ ملّتی بزرگ و کشوری شگفت «که طی سه‌هزار سال چون نهالی در میان طوفان و شن به هستی خود چنگ زده» و طوفانهایی سهمگین را از سر گذرانده و چونان سروی سرفراز با قامتی راست در این جهان پُرآشوب بر پای ایستاده است و خواهد ایستاد؛ طوفانهایی که حتی یکی از آنها برای ریشه‌کن کردن درختهای تناور فرهنگ و تمدن کافی است و «سموم» آن «بر طرف بوستان نه رنگ گلی» بر جای می‌گذارد نه «بوی نسترنی[2]». . . شاعری که «غمنامه و امیدنامهٔ ایران را به دست ما سپرده» و «جام جمی» در هنر شعر پدید آورده است که می‌توان «در آیینهٔ این جام صدگونه تماشاکرد» و از خطوط هنرمندانه و رمزآمیز آن ــ که خواندنش براستی کار چندان آسانی هم نیست ــ معنای عظمت و شکوه فرهنگ ایران‌زمین را بازخواند.

تلاش برای بازخوانی خطوط رمزآمیز جام جهان‌نمای شعر رندانهٔ حافظ در نیم قرن اخیر بی‌سابقه و چشمگیر بوده است و تلاش‌کنندگان گاه، به میزانهایی موفق بوده‌اند و گاه سخت ناموفق. نویسنده در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد:

«دربارهٔ هیچ شاعری به اندازهٔ حافظ در زمان حاضر کتاب نوشته نشده است، کتابهای قطور، و مقداری از زوایای سخن او مکشوف گردیده که گرانبهاست، و دید ما را دربارهٔ او با دید ابرآلود پنجاه سال پیش متفاوت کرده است. در عین حال، هیچ شاعر دیگری هم چون او در زبان فارسی نیست که مجال داده باشد تا آنهمه مطالب بی‌پایه، سطحی و حاشیه‌ای درباره‌اش بر قلم آید» (ص ۱۰ ــ ۱۱).

آری، این سخن، سخنی است راست و درست که به قول دوستِ نکته‌دان و حافظ شناسم، بهاءالدین خرّمشاهی، «کارنامهٔ حافظ شناسی پُربرگ هست، امّا پُربار نیست». این «پُربرگی»، امّا «کم‌باری» گرچه ــ متأسفانه ــ در غالب زمینه‌هایی که در آنها تحقیقاتی صورت گرفته به چشم می‌خورد، امّا آن‌سان که گفته آمد در کار حافظ پژوهی و حافظ شناسی وضعی خاص دارد. این امر معلولِ عوامل مختلفی است که بحثی جداگانه می‌طلبد. توجّه به «کمیّت» دیوان و بی‌توجّهی به «کیفیّت» پیچیدهٔ آن از جملهٔ این عوامل به شمار می‌آید[۳]...

و امّا نویسندهٔ ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ! بزرگ‌مردی محقّق که هیچگاه «ایران را از یاد نبرده[۴]» و به ماندگاری این «لوک پیر[۵]» همواره باور داشته و با فرهنگِ گرانسنگ و ادب ارجمند ایران‌زمین بالیده و زیسته است و معتقد به حقّانیت و پویایی این فرهنگ، پیوسته امّیدوار و پُرتلاش در کار اعتلای آن بوده و نموده است که «ققنوس ایران[۶]» همواره از خاکستر خود زاده‌اشده و پروبال گشوده و به پرواز آمده، و باور داشته است که افسانهٔ شهرزاد قصّه‌گو، شهرزاد داستانسرای ایران، که قصّهٔ زندگی پرفراز و نشیب و افتخارآمیز قوم ایرانی و داستان شکوهمند ایران‌زمین را سرمی‌کند، افسانه‌ای است چون سرگذشت عشق و چون ماجرای حافظ پایان‌ناپذیر[۷].

بی‌هیچ مبالغه استادْ دکتر اسلامی ندوشن از معدود حافظ شناسانی است که از خطوط رمزآمیز جام جم غزلهای خواجهٔ رندان، حقایقی تازه و دلپذیر خوانده است و در این آینه صدگونه تماشا کرده است، امّا نه خواندنی متکلّمانه و نه تماشایی تأویلگرایانه؛ بلکه خواندنی فیلسوفانه و بخردانه و هنرمندانه و تماشایی آزادانه، تفسیرگرایانه و واقع‌بینانه[۸].

دو نحوه برخورد

برخورد با حافظ در طول زمان دو گونه بوده است و با شعر بلند او از دو دیدگاه نگریسته شده است:

ــ از دیدگاه کلامی، یا تأویلی

ــ از دیدگاه فلسفی، یا تفسیری

دیدگاه کلامی ــ چنان که گفته‌اند ــ دیدگاهی است مقیّد و به تعبیر امروز نگرشی است

ایدئولوژیکی و بناگزیر مبتنی بر تأویل. نگرنده از دیدگاه کلامی (= متکلّم) ــ که در مقام تشبیه به وکیل مدافع، یا به دادستان می‌ماند ــ مسائلی را از پیش حقیقت می‌انگارد و قطعی و یقینی می‌شمارد و یک‌سونگرانه به قصد اثبات آنها تلاش می‌ورزد.

دیدگاه فلسفی ــ بر خلاف دیدگاه کلامی ــ دیدگاهی است غیرمقیّد و نگرشی است آزاد و خردمندانه و مبتنی بر تفسیر و نه تفسیر به رأی و تأویل. نگرنده از دیدگاه فلسفی ــ که در مقام تشبیه به داوری بی‌طرف می‌ماند ــ حقیقت‌پژوهی است بخرد و آزاداندیش که هیچ چیز را از پیش قطعی و یقینی نمی‌انگارد و حقیقت نمی‌شمارد؛ بلکه می‌کوشد تا بخردانه و آزادانه، با تأمّل در دیده‌ها و شنیده‌ها به حقیقت دست یابد و مسأله را نه چنانکه دلش می‌خواهد و خود می‌اندیشد؛ بلکه چنانکه هست بنگرد و ببیند. شارحان شعر حافظ از همان آغاز تاکنون بیشتر از دیدگاهی کلامی ــ تأویلی و کمتر از دیدگاهی فلسفی ــ تفسیری به موضوع نگریسته‌اند و این ماجرا به صور مختلف، همچنان ادامه دارد.

نگرندگان از دیدگاه کلامی ــ تأویلی دو گروهند:

ــ عرفان‌گرایان دین‌ورز

ــ روشنفکران فرنگی‌مآب

گروه اوّل در طول تاریخ حافظ پژوهی و حافظ شناسی، کوشیده‌اند تا دیوان حافظ را به مثابهٔ گلشن راز شیخ محمود شبستری بنگرند و شرحی بر آن بنگارند چون مفاتیح‌الاعجاز[۹] شیخ محمد لاهیجی[۱۰]. چنانکه ــ فی‌المثل ــ شارحی «بخارا و سمرقند» را در آن بیت معروف (اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را. . .) «کونین و دل و جان و دین و ایمان» دانسته و «خال هندو» را «تجلّی ذاتی»، و در بیتِ دوم همین غزل (بده ساقی می باقی. . .) «آب رکناباد» و «گلگشت مصلی» را ــ که تکلیف هر دو روشن است ــ به «ریاضتگاه مردان که جای محنت است و موجب حصول محبّت» تأویل کرده است[۱۱]!

تأویلهای شگفت‌انگیزی که در طول زمان از عصر ملاجلال‌الدین دوّانی (قرن نهم) تا روزگار ما در باب بیتِ معروف و غوغابرانگیزِ «پیر ما گفت خطا بر قلم صُنع نرفت. . .» صورت گرفته نمایشگاهی است از تأویلهای شارحانی که از دیدگاهی کلامی بدین بیت نگریسته‌اند[۱۲]. . . و این ماجرا همچنان ادامه دارد[۱۳].

گروه دوّم، گرچه به ظاهر با نگرش کلامی در معنی مصطلح آن نه‌فقط کاری ندارند؛ بلکه در ستیزند، امّا در واقع متکلّمانه عمل می‌کنند و از نظرگاهی ــ به تعبیر امروز ــ ایدئولوژیکی به موضوع می‌نگرند و می‌کوشند تا اندیشه‌های سخت روشنفکرانهٔ محصول عصر جدید فرنگ آن هم از نوع ماده‌گرایانهٔ آنرا بر حافظ تحمیل کنند و ــ فی‌المثل ــ در برابر نظریهٔ تأویلگرانه‌ای که «می دوساله» را «قرآن» و «محبوب چهارده‌ساله» را «پیامبر» می‌داند[۱۴]، «دفتر بی‌معنی[۱۵]» را ــ که چیزی جز «دفتر دانش[۱۶]» نیست؛ دفتری که باید به می شسته آید ــ «قرآن» بشمارند و محبوب چهارده‌ساله را امرد! و بدین‌سان، بدون در نظر گرفتن هیچ ضابطهٔ فکری و هنری، از حافظ

روشنفکری ملحد بسازند که به اندازهٔ عارف سالک‌ساختنش و ازهد زهّادشمردنش بی‌معناست[۱۷].

حافظ، ایرانیِ مسلمانِ روشن‌بین

نگرش بی‌طرفانه، به دور از تأویلها و تفسیرهای به رای و تحمیل اندیشه‌ها، براستی دشوار است و شمار حافظ پژوهان و حافظ شناسانی که از نظرگاهی فلسفی، بی‌طرفانه، بخردانه و آزادانه به موضوع نگریسته‌اند و حافظ را چنانکه هست دیده‌اند، نه چنانکه خود می‌خواهند، بسیار نیست؛ بلکه نادر است و من بر آنم که استاد دکتر اسلامی ندوشن از جملهٔ این نوادر به شمار می‌آید.

پرهیز از تأویلهای شگفت‌انگیز[۱۸]، چه به صورت سنّتی و چه به شکل روشنفکرانه، وفادار ماندن به معانی واژه‌ها و توجّه به اصول پذیرفته‌شدهٔ کاربرد هنری کلمه‌ها بر طبق موازین دانش بیان، و سخن گفتن بر بنیاد معیارهای علمی و تحقیقی در سراسر کتاب، نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که نویسنده سخت واقع‌بین و واقع‌گراست و می‌کوشد تا در دام افراط و تفریط گرفتار نیاید و از دیوان حافظ بیانیه‌ای (مانیفستی) برای این مکتب یا برای آن مذهب نسازد:

> «آیا حافظ بی‌دین است آن‌گونه که بعضی با خودنمایی سبکسرانه‌ای ادّعا می‌کنند؟ نه. آیا عالم و عارف ربّانی است؟ آن هم نه. آیا خواهش‌پرستِ همه‌فن‌حریفی است؟ هرگز. آیا پارسایی است که جز با زمزمهٔ فرشتگان آرام نمی‌گیرد؟ باور نکنیم. پس چگونه کسی؟ اگر بخواهیم دندان روی واقعیّت نگذاریم باید بگوییم که هیچ‌یک از اینها به تنهایی نیست ولی قدری از همهٔ اینها را در خود دارد» (ص ۱۹۸). او «رند» است و «رند، یعنی فردی که همهٔ اعتقادها و نظریه‌ها را شناخته و هیچ‌یک را به تنهایی و تمامی نپذیرفته، و از مجموع آنها، نظریه و مشی خاصی برای خود اتّخاذ نموده، که باز مفهومش حق تردید دربارهٔ همهٔ باورهاست» (ص ۸۰).

کتاب ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ شامل یک مقدمه است و هشت فصل. این فصلها ــ که هر یک مقاله‌ای بوده است و بیشتر آنها پیشتر در مجله‌ها و نشریه‌های مختلف انتشار یافته ــ عبارتند از:

۱) **شیوهٔ شاعری حافظ**، که سیری است کوتاه و آموزنده در هنرهای برجستهٔ بدیعی و بیانی بدان سان که حافظ آنها را به کار می‌گیرد و نگاهی به سمبولیسم و طنز او، همراه با شرح هنرمندانه‌ای از غزلِ «صبا به تهنیت پیر می‌فروش آمد. . .»

۲) **معشوق حافظ کیست؟** که بحثی است محققانه و واقع‌بینانه از همه‌گونه معشوق: معشوق خاکی، آرمانی، و آسمانی، مستند به اشعار خواجه به عنوان شاهد و مؤیّد و مثبت مدّعا.

۳) **حافظ، شاعر دانندهٔ راز**، که بحثی است روشن‌بینانه در ابعاد شعر حافظ و نقش فرهنگ گرانسنگ ایران در شکل‌گیری هنر این نابغهٔ بی‌مانند، به همراه تحلیلی از غزلِ «مدامم مست

می‌دارد نسیم جعد گیسویت. . .»

۴) **بوی در نزد حافظ**، که در آن ضمن سنجش حافظ با بودلر ــ شاعر فرانسوی ــ از «بو» و معانی سه‌گانهٔ آن (= رایحه، آرزو، نشانه و اثر) در شعر حافظ و تخیل‌ها و تصویرهایی که زادهٔ «بو» در شعر اوست بحث شده است.

۵) **ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ**، مقاله‌ای که نام آن به کتاب نیز داده شده، بحثی است و نقدی بر دیوان حافظ، تصحیح مرحوم دکتر پرویز خانلری.

۶) **غزل ترک شیرازی**، که بحثی است همراه با تحلیل غزلِ «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را. . .».

۷) **حرفی از کاروبار و دیار حافظ**، که نقدی است بر نظریه‌هایی در باب فقر حافظ، قاری بودن او، و اصفهانی‌بودنش. همچنین بحثی و نقدی در باب «می» در شعر حافظ.

۸) **حافظ در چه خطّی است؟** و آن بحثی است در دنیای حافظ، و بنیاد اندیشه و جهان‌بینی او، همراه با تحلیل غزلِ «نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد. . .».

در سراسر فصول، یا مقالات هشتگانهٔ کتاب، نویسنده همواره بر فرهنگِ گرانسنگِ ایران و نقش آن در شکل‌گیری اندیشه و هنر حافظ تأکید می‌ورزد و همه‌جا این شاعر بی‌مانند را به عنوانِ «ایرانی مسلمانِ روشن‌بین، با همهٔ باری که هر یک از این سه کلمه بر خود دارد» (ص ۱۹۷) پیش چشم خواننده می‌آورد و دیوان او را «دفتر عشق و آزادگی» می‌خواند؛ دفتری که «عصارهٔ تفکّر و فرهنگ و تاریخ ایران را در خود جای داده است» (ص ۷۹) و بدین‌سان هر بیت آن قطره‌ای است از دریای بی‌کرانِ تاریخ و فرهنگ ایران (ص ۲۲۵) و چنین است که «برای شناخت او (حافظ) ما باید هم تاریخ ایران و هم خود را بشناسیم. اگر معمّایی در حافظ باشد همان معمّای قوم ایرانی است» (همان صفحه).

نویسنده با همهٔ دلبستگی بحق و بجایی که نسبت به تاریخ و فرهنگ ایران دارد، از آنرو که واقع‌بین است و نگرنده از دیدگاهی فلسفی، و نیک می‌داند که تاریخ و فرهنگ ایران شامل دو بخش پیش از اسلام و پس از اسلام است[۱۹]، نه‌تنها به شیوهٔ برخی از تأویلگران افراطی نمی‌کوشد تا از حافظ یک زردشتی، و یک مانوی و مهرپرست بسازد؛ بلکه ضمن توجیه علمی ــ منطقی تأثیر فرهنگ ایران پیش از اسلام بر حافظ، با طرح این معنا که «بعد از شاهنامه هیچ کتابی در زبان فارسی به اندازهٔ دیوان حافظ تشعشع‌های فکر ایران مزدایی بر خود ندارد» (ص ۱۲) تصریح می‌کند که وی (حافظ) «نه با زرتشتی‌گری آشنا بوده، نه با مانوی‌گری، یا مهرپرستی، ولی ذرّاتِ اصلی این فرهنگِ دیرینه، مع‌الواسطه، یعنی از طریق نفوذ در آثار ایران بعد از اسلام به مسامات شعر او راه یافته‌اند» (ص ۲۲۶؛ نیز ← ص ۱۲)، امّا این تأثیر و تأثّر به معنی نامسلمان بودن حافظ نیست که این «ایرانی مسلمان روشن‌بین» ــ به قول نویسنده ــ با قرآن «رابطه‌ای بسیار روحانی و ظریف» دارد و نه‌تنها اسلوب هنری قرآن را در شاعری سرمشق خود قرار می‌دهد[۲۰] و از فصاحت قرآن الهام می‌گیرد تا «لطایف حکمی را با نکات قرآنی درآمیزد[۲۱]» که در خلوتهای شبانگاهی خویش قرآن می‌خواند و در برابر دشمنان، قرآن را پناه و شفیع خود قرار می‌دهد (ص ۲۲۳). . .

و امّا «روشن‌بینیِ» حافظ، «روشن‌بینی» به معنی دانایی و خردمندی است که می‌توان با معیارهای روزگار ما از آن به «روشنفکری» تعبیر کرد. حافظ «رند» است و رندی به گمان نگارنده اگر دقیقاً معادل روشنفکری نباشد به معنی و مفهوم آن سخت نزدیک است[۲۲]. گرچه این بحث، بحثی است دقیق که در این مختصر نمی‌گنجد، امّا به اجمال می‌توان گفت که رند هم از لحاظ نظری دارای ویژگیهای روشنفکرانه است، هم از لحاظ عملی.

ـ **از لحاظ نظری**، رند، اهل شک است و نقد. به قول نویسنده ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، رند کسی است که با شناخت نظریه‌ها و باورها حق تردید را همچنان برای خود حفظ می‌کند (ص ۸۰)، یعنی که اهل پذیرش کورکورانه نیست؛ بلکه اهل نقّادی و تحلیل‌گری است، اهل شک است و با آنکه می‌داند «حدیث چون و چرا دردسر می‌دهد» (۴۷۱/۴) اهل «چون و چرا» ست، که «چون و چرا» لازمهٔ تفکّر فلسفی است. گفتنی است که نفی فلسفهٔ استدلالی و گرایش به عشق و مستی از سوی حافظ ــ که مضمون بسیاری از ابیات اوست ــ با نگرش فلسفی به مسائل از سوی وی ناسازگار نیست، از آنرو که آزاداندیشی ــ که بنیاد نگرش فلسفی است ــ در مکتب رندی نقشی بنیادی دارد.

ـ **از لحاظ عملی**، رند اهل مبارزهٔ منفی است و به دور از محافظه‌کاری‌ها و مصلحت‌اندیشی‌ها، بی‌باکانه و سنّت‌شکنانه، پیوسته در کار ستیز با ارباب زر و زور و تزویر است و با آرمانِ ساختنِ «عالمی دیگر و آدمی دیگر» (۴۷۰/۷) می‌خواهد و می‌کوشد تا «فلک را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد» (۳۷۴/۱). آنهمه طعن و طنز و انتقاد که در سخن خواجهٔ رندان علیه زاهد ظاهرپرست و صوفی دامگستر و محتسب تبه‌کار مردم‌آزار به کار گرفته شده حکایتگر این حقیقت است و مثبت این مدّعا که رندی حافظ، از لحاظ عملی، شیوه‌ای است در مبارزهٔ منفی که علیه نابکاری‌ها و علیه نابکاران به کار گرفته شده است، و بدین‌سان معنای سخن کوتاه، امّا پُرمغز مؤلّف ــ که از نمونه‌های «خیرُالکلام ماقَلَّ وَ دَلّ» به شمار می‌آید ــ روشن می‌گردد:

> «اگر بخواهیم حافظ را در سه کلمه تعریف کنیم، باید بگوییم:
> «ایرانیِ مسلمانِ روشن‌بین» با همهٔ باری که هر یک از این سه کلمه بر خود دارند» (ص ۱۹۷).

یادداشتها:

۱. این جمله و دیگر جمله‌هایی که داخل گیومه قرار داده شده از مقدمهٔ کتاب «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ» است.

۲. اشاره است به بیتی از حافظ که تمام بیت بر طبق نسخهٔ مصحَّح علامه قزوینی ــ دکتر غنی چنین است:

از این سموم که بر طرف بوستان بگذشت
عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی
(۴۷۷/۷)

شماره سمت چپ خط کج شمارهٔ غزل است بر طبق نسخهٔ مذکور و شماره سمت راست شمارهٔ بیت. در سراسر مقاله استناد به همین نسخه است، با همین شیوه.

۳. یعنی بسا کسان که فریب حجم محدود دیوان حافظ را می‌خورند و بی‌توجّه به کیفیت پیچیدهٔ سخن این شاعر بزرگ، بدون احراز شرایط لازم «حافظ پژوه» می‌شوند و پیداست که نتیجهٔ کارشان چیست!

۴. «ایران را از یاد نبریم»، نام یکی از آثار برجسته و خواندنی مؤلف است که مکرّر به چاپ رسیده است.

۵. گرفته‌شده از عنوان یکی از آثار مؤلف به نامِ «ایران، لوک پیر»، تهران، نشر پرواز، ۱۳۷۰ ش.

۶. تشبیه ایران به ققنوس، از مقدمهٔ کتاب «ایران را از یاد نبریم» گرفته شده است.

۷. در باب «شهرزاد قصّه‌گو» که در اینجا سمبل (= نماد) ایران است، رک: «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ»، ص ۲۳۶ و ۲۵۸ شمارهٔ ۱۰.

۸. نیز رک: مقالهٔ نگارنده تحت عنوانِ «ماجرای حافظ و سرگذشت حافظ نامه»، در کیهان فرهنگی، سال ۱۳۶۸، شماره ۱۱.

۹. این سخنان، به هیچ‌روی، به معنی نفی ارزش کتاب ارجمند «گلشن راز» و شرح آن، «مفاتیح‌الاعجاز»، نیست؛ بلکه سخن بر سر مقایسه‌ای نادرست یا یکسان‌نگری‌ای نابجاست.

۱۰. من، خود، در بحثی که با یکی از پیشروان این جریان داشتم بدو گفتم: اگر بگویی چه تفاوتی است میان «دیوان حافظ» و «گلشن راز»، مشکل حلّ می‌شود، و او گفت: هیچ تفاوتی میان آندو نیست!

۱۱. رک: بدرالشروح، مولانا بدرالدین، چاپ سنگی، هند، ص ۸. نیز شارحی تأویلگر «سمرقند و بخارا» را نام دو مرشد حافظ دانسته است که یکی ساکن سمرقند بوده و دیگری ساکن بخارا!

۱۲. رک: مقالهٔ نگارنده با عنوانِ «خطای قلم صنع در منطق شعر»، چاپ‌شده در مجموعهٔ: پیر ما گفت، انتشارات پاژنگ.

۱۳. دوستی حافظ شناس می‌گفت: یکی از تأویلگران ــ که معتقد است غزلهای حافظ جمله در مدح ائمهٔ اطهار(ع) است ــ چنین اظهارنظر می‌کرد که: غزل نخستین دیوان در مدح امام سجّاد(ع) است و چون از او دلیل خواستم گفت: مگر نمی‌بینی که گفته است: به می سجاده رنگین کن. . . !

۱۴. اشاره است به بیتی معروف از حافظ:

مـی دوسـاله و مـحبوب چهـارده‌ساله
همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر
(۲۵۶/۱۰)

۱۵. اشاره است بدین بیت حافظ:

این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی
وین «دفتر بی‌معنی» غرق می ناب اولی
(۴۶۶/۱)

۱۶. اشاره است بدین بیت حافظ:

«دفتر دانش» ما جمله بشویید به می
که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود
(۲۰۳/۳)

۱۷. در این اواخر دو جریان دیگر در تأویل شعر حافظ پدید آمده است: ۱) جریانی که از حافظ مورّخی ناظم می‌سازد (رک: گنج مراد، سیروس نیرو، تهران، انتشارات و تحقیقات سرزمین، ۱۳۶۲ ش؛ کتاب معروف حافظ خراباتی، رکن‌الدین همایون‌فرّخ)؛ ۲) جریانی که از حافظ منجّمی ناظم می‌سازد (رک: سیر اختران در دیوان حافظ، سرفراز غزنی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳ ش).

۱۸. مؤلف در باب تأویل می‌نویسد: «حاشیهٔ مجاز تعبیر، حدّی دارد که خارج از آن کلمه تاب القاء مقصود را از دست می‌دهد. اگر بخواهیم از این حدّ بگذریم، برای گوینده شریک ناخوانده و نامتجانسی شده‌ایم» (ص ۲۳۷).

۱۹. رک: مقالهٔ نگارنده تحت عنوانِ «حکمت، خردگرایی، و ایران‌گرایی نظامی»، چاپ‌شده در: روزنامهٔ کیهان، بخش هنر و ادب، پنج‌شنبه چهاردهم و پنج‌شنبه بیست و یکم شهریورماه ۱۳۷۰.

۲۰. رک: ذهن و زبان حافظ، بهاءالدین خرمشاهی، تهران، نشر البرز، ۱۳۶۸ ش، ص ۵ ــ ۲۶.

۲۱. اشاره است به بیتی از حافظ از قصیدهٔ او در مدح خواجه قوام‌الدین محمّد صاحب‌عیار:

ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد
لطایف حکمی با کتاب قرآنی

۲۲. رک: مقالهٔ نگارنده با عنوان «رندی حافظ»، کیهان فرهنگی، سال ۱۳۶۷ شماره ۸، و مقالهٔ دیگر با عنوانِ «غزلهای خواجو. . .»، کیهان فرهنگی، سال ۱۳۷۱، شماره ۱.

مرکز نشر سمر منتشر کرد:
مطرب عشق
(مقدمه‌ای بر موسیقی کلامی ایران)
نوشتهٔ: حمید تجریشی
۱۲۸ صفحه ــ ۱۳۰۰ ریال
پخش: بهنام ــ تلفن ۸۹۳۹۲۱

تاریخ تحلیلی شعر نو

محمدتقی صالح‌پور

تاریخ تحلیلی شعر نو
جلد نخست
از مشروطیت تا کودتا
شمس لنگرودی
چاپ اوّل ــ ۱۳۷۰
۶۶۰ صفحه ــ بهاءِ ۶۲۰ تومان
نشر مرکز

□ □ □

«تاریخ تحلیلی شعر نو» اثر پژوهشی تازه‌ای‌ست از شاعر و پژوهشگر سختکوش معاصر: **«شمس لنگرودی»**، که این‌روزها به بازار کتاب عرضه شده است.

این کتاب، نخستین جلد از مجموعه‌ای سه‌جلدی‌ست که تاریخ شعر نو و نحوه‌ی شکل‌گیری آن را ــ از دوره‌ی مشروطیت تا کودتای ۲۸ مرداد (۱۲۸۴ ــ ۱۳۳۲ هـ . ش) ــ به بحث نشسته، و از «نطفه بستنِ» این نوزاد و «تولد» ش، و نیز از «راه افتادن» و «بالیدن» ش، سخن رانده است.

دو جلد دیگر کتاب ــ که این تاریخ تحلیلی را به پایان می‌برد ــ به ترتیب دربرگیرنده‌ی تاریخ شعر نو **«از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷»** و از **«انقلاب ۱۳۵۷ تاکنون»** است که وعده‌ی چاپشان در آینده داده شده.

«تاریخ تحلیلی شعر نو» پس از **«پیش‌سخن»** و **«مدخل»** ۱۲ صفحه‌ای مؤلف کتاب، با **«پیشدرآمد»** هایی که سرفصل‌های متعددی را در پی دارد، کار بررسی را آغاز می‌کند. شأن نزول این «پیشدرآمد» ها نیز ــ به درستی ــ چنین آمده است:

«از آنجا که شعر و شاعر در بستر شرایط و اوضاع فرهنگی و اجتماعی زمانه شکل می‌گیرند، برای هر دوره پیشدرآمدی به بحث درباره‌ی اوضاع و تحولات تاریخی و اجتماعی اختصاص داده شده است.»

پیش‌درآمدهای کتاب عبارت‌ست از:

۱ ــ زمینه‌ها و مقدمات تحول اجتماعی ــ اقتصادی و پیدایش شعر نو (در ۱۴۵ صفحه).

۲ ــ به قدرت رسیدن رضاخان و پایان یافتن یک دوره از شعر نو (در ۵۷ صفحه).

۳ ــ جنگ جهانی دوّم، و سقوط رضاشاه، آزادی و شکوفایی شعر نو (در ۳۸۸ صفحه).

مؤلف کتاب با این سه پیش‌درآمد، در معنا پس از شرح فشرده‌ی چند و چونِ اوضاع و تحولات تاریخی و اجتماعی ایران در مقاطع زمانی‌ی دوره‌ی مورد اتکایی کتاب، در سرفصل‌ها از: راه‌اندازی و تأسیس نخستین چاپخانه و روزنامه و اولین ترجمه‌های فرنگی و تألیف نخستین داستان‌ها و رمان‌های فارسی در ایران گرفته تا پیدایش جریان شعر نو در این ملک و معرفی‌ی پیشگامان آن و سرانجام شرح انقلاب «نیما» و خیزش شاعران سنّت‌شکن و نواندیش، سخن به میان کشیده و هر جا هم که لازم دیده نمونه‌هایی را ارائه داده و به تحلیل آن‌ها پرداخته است.

هدف «شمس» در کتاب حاضر نه نوشتن تذکره‌ی شعرای نوپرداز بود، و نه «کتابشناسی شعر نو» بلکه همانطور که خود در «مدخل» کتاب بیان داشته مراد وی: **«ارائه‌ی گزارشی تحلیلی از تاریخ شعر نو در ایران از آغاز تا امروز»** است. و انگیزه‌هایش از تألیف کتاب: **«اطلاع یافتن و پاسخ گفتن به بسیاری نکات مبهم و تاریک و دقایق تاریخچه شعر نو. . .که همواره اینجا و آنجا مطرح بوده. . .»** و نیز **«نشان دادن راه پرغبار گذشته و تا حد ممکن غبارزدایی از این راه است»** ــ (ص ۳).

«شمس» در پایانه‌ی همین شرح انگیزه‌ها، ضمن تحلیلی کوتاه کوشیده است تا «ضایعات» عدم اطلاع از آن «بسیار نکات مبهم و تاریک» را برشمرد:

«بی‌اطلاعی باعث تکرار تجربه‌ها می‌شود. بسیاری از نوآوری‌ها، بازآفرینی بی‌خبرانهٔ نوآوری‌های شکست‌خورده است. امروز برآیند خوب و بد دیروزهای ماست، بر خاک ناشناخته نمی‌شود پا سفت کرد» (همان صفحه).

«این تحلیل «شمس» تحلیلی‌ست واقعگرایانه و اصولی، چرا که ما تا نسبت به تجربه‌های گذشتگانمان وقوف کامل نداشته و از رخدادها و رویدادهای خوب و بد دیروزهایمان آگاه نباشیم و خاکمان، یعنی سرزمینی را که در آن می‌زییم به درستی نشناسیم چگونه می‌توانیم پای محکم و استوار کنیم و از تکرار تجربه‌ها یا شکست در نوآوری‌ها و بازآفرینی‌های بی‌خبرانه بپرهیزیم؛ و به حرکتی تکاملی دست یازیم؟

به خاطر رسیدن به این حرکت تکاملی‌ست که باید به شدت دقیق و هشیار باشیم، و به ویژه در برآیند تجارب و آثار گذشتگان و اکنونیانمان (یا دیروزی‌ها و امروزی‌هایمان) و دگم‌اندیشی، تعصب، یکسونگری، و جانبداری‌های کور و نابجا را کنار نهیم، و نگرش‌ها و برخوردهایی درست و منطقی و واقع‌بینانه داشته باشیم.

مثلاً در این مقطع که سخن از شعر است و بی‌مناسبت هم نیست، در قبال این اطلاع و آگاهی که اغلب اشعار شاعرترین شاعر سرزمینمان ــ و یکی از برترین شاعران جهان ــ یعنی «حافظ»، تحت تأثیر دیگر شاعران زمان وی (و یا قبل از وی) سروده شده، چه نگرش و

برخوردی باید داشت؟

این نکته اتفاقاً در «مدخل» کتاب «شمس لنگرودی» نیز آمده است:

«فقط اشعاری را که حافظ تحت تأثیر سعدی سروده و آقای بهاءالدین خرمشاهی جمع‌آوری کرده‌اند بیش از دویست مورد می‌شود». (ص ۹ ــ به نقل از: **ذکر جمیل سعدی «حق سعدی بر گردن حافظ» جلد اول. ص ۳۳۰ ــ ۳۰۳).**

و نکته جالب‌تر در همین زمینه، باز هم مندرج در کتاب «شمس»، نقل قولی‌ست از **«مهدی اخوان ثالث»** شاعر برجسته و درگذشته‌مان به شرح زیر:

(حضرت حافظ که خود را جمع‌الحال اصحاب صنف خود می‌دانسته. . . شعر ناصر بخارایی را برداشته، فقط «شد» را به «بود» تبدیل فرمود، و بیت به نام او کتیبه شده است بر آرامگاه وی:

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه
که زیارتگه رندان جهان خواهد بود

(همان صفحه به نقل از: عطا و لقای نیما یوشیج. ص ۱۶).

ذکر نکات بالا قطعاً نه سر سوزنی از شأن و مرتبت والای «حافظ» می‌کاهد، و نه جزئی‌ترین «ایراد» و «اتهام»ی را احیاناً متوجه‌ی زنده‌یاد «مهدی اخوان ثالث» می‌سازد چرا که این‌همه فقط به دلیل ــ و به نیتِ ــ شناخت و تحلیل تجارب گذشتگان ما (و در عین حال نوعی به قول «شمس»: غبارزدایی از راه پرغبار گذشته است) که در میان نهاده شده. همچنان که اگر نکاتی در حول و حوش این دست مقوله‌ها در آثار و گفتار همین «مهدی اخوان ثالث» شاعر گرانقدرمان، یا در آثار و گفتار ابرمردی دیگر از شعرای معاصرمان وجود داشته باشد و از سوی «اکنونیان» عنوان شود، بی‌شک نباید با سفسطه و مغلطه «اما و اگر»ی و «چون و چرا»یی در بیان آنها آورد یا تعبیر دگرگونه‌ای ــ همانند: «کوبیدن»! ــ برای گفتارشان تراشید.

ناگفته پیداست چنانچه ما با هر یک از موارد مزبور، برخوردی جدای از آنچه که گفته شد داشته باشیم گذشته از عوارضِ ناشی از «بی‌اطلاع» ماندنمان از همه‌ی آن مسایلی که «شمس لنگرودی» در «پیش‌سخن» و خصوصاً در «مدخل» کتاب خود بیان داشته مانع از انجام و به ثمر رساندن آن حرکت تکاملی مورد اشاره شده‌ایم.

بنابراین در برخوردمان با آثار و گفتار گذشتگان و اکنونیان به لحاظِ شناخت و تحلیل درست تجارب به دست‌آمده (و «غبارزدایی»ها) نه از تذکار واقعیت‌ها باید بپرهیزیم، و نه اینکه در قبال این واقعیت‌ها واکنشی منفی از خود نشان دهیم.

در رهگذر همین شناخت و تحلیل درست تجارب به دست‌آمده و «غبارزدایی»هاست که در «تاریخ تحلیلی شعر نو» با چهره‌ی درخشان و سیمای تابناک **«نخستین تئوریسین و نخستین منادی شعر نو: تقی رفعت»** بهتر آشنا می‌شویم و خاصه با اندیشه‌های بلند و رهگشا و دورپروازش دقیق‌تر «برخورد» می‌کنیم:

از بین چهار تن پیشگامان شعر نو (تقی رفعت ــ ابوالقاسم لاهوتی ــ خانم شمس

کسمائی ــ جعفر خامنه‌ای، کلاً شناخته‌شده به وسیله‌ی زنده‌یاد: یحییٰ آرین‌پور) گرچه ابوالقاسم لاهوتی «آن نظامی مرد شورشی. . . که زندگی‌اش یکسره در طرح‌ریزی کودتا و ضدکودتا می‌گذشت ــ ص ۴۹» تقریباً ده سال زودتر از «تقی رفعت» اولین شعر نو را [منتهیٰ با «شکلی دیگر»] سرود اما به واقع «رفعت نخستین شاعر نوپردازی بود که اولین سنگ بنای شعر نو را گذاشت» ص ۵۲.

رفعت «درسخوانده بود ــ و مدرّس زبان فرانسه در دبیرستان‌های تبریز ــ زبان‌های فارسی و فرانسه و ترکی را به خوبی می‌دانست. در فلسفه و تاریخ ورود قابل توجهی داشت» و مهمتر از همه «فلسفهٔ تحول را می‌فهمید» و «. . . از دل‌باختگان پرشور تجدد ادبی و اجتماعی ایران بود» ص ۵۱ ــ ۵۰.

پایگاه و بلندگوی تبلیغاتی «رفعت» و هواداران صادق او در تجددطلبی‌هایش، روزنامهٔ «تجدد» بود که مؤسس آن «شیخ محمد خیابانی» به خاطر لیاقت و کفایت «رفعت» سردبیری روزنامه را به وی سپرده بود.

از همین پایگاه و بلندگوی مؤثر بود که «رفعت» به گونه‌ای تئوریک «با طرح مجادلات سازندهٔ ادبی با ملک‌الشعرای بهار و دیگران راه را برای پیدایش شعر نو هموار می‌کند و با حمله به قلعه‌های کهنهٔ ادبی مدافعان تحجر، زمینه را برای ظهور نیما آماده می‌سازد» ص ۵۳.

«رفعت» سی و یک سال بیشتر نداشت که به دلیل شکست قیام خیابانی و کشته شدن وی، دست به خودکشی زد (چهارشنبه ۲۴ شهریور ۱۲۹۹ = اوّل محرم ۱۳۳۹ = ششم سپتامبر ۱۹۲۰).

بی‌تردید چنانچه حیات «رفعت» ادامه می‌یافت با توجه به اشراف کامل وی به «فلسفهٔ تحول» ــ و نیز ضرورت زمان ــ راه برگزیده‌اش در زمینه‌ی شعر به همان انقلابی منتهی می‌شد که بعدها «نیما» به انجام آن توفیق یافت. واضح‌تر این که اکنون این «رفعت» بود که «پدر شعر نو ایران» نامیده می‌شد نه «نیما».

این‌ها از جمله نکات قابل تأمل و روشنگرانه‌ای است که از دلِ کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو» می‌توان بیرون کشید، و اطلاع و آگاهی از آنها، خصوصاً برای نسل جوان ما و شیفتگان صمیم شعر معاصر، در حقیقت ضرورتی اساسی‌ست.

□ □ □

در «تاریخ تحلیلی شعر نو» رویهمرفته «تأثیرگذاران و کسانی که در پیشبرد شعر نو مؤثر بوده‌اند» بیشتر مورد نظر «شمس» قرار گرفته‌اند، و شرح حالشان هم ــ کم و بیش ــ در کتاب آمده است. امّا «شرح حال آن دسته از شاعرانی را که بعدها جدی‌تر و رسمی‌تر به کار پرداخته‌اند» گذاشته شده است «برای بعد از نتیجه و پایان کارشان» ص ۶.

□

از نکات جالب «تاریخ تحلیلی شعر نو» نمونه شعرهایی‌ست که هیچگاه دیوان و دفتر و مجموعه نشده، اما «شمس» آن‌ها را ضمن «کندوکاوی» پی‌گیر ــ البته با صرف وقت بسیار و به

بهای «زیر پا نهادن نیمی از ایران» ص ۷ ــ در روزنامه‌ها و مجلات بسیار قدیمی و نایاب یافته و استخراج نموده و در کتاب آورده است.

«شمس» چه در این مورد و چه در استفاده از منابع و مآخذ دیگری که دسترسی به تعدادی از آنها به سهولت مقدور نیست، تلاش چشمگیری از خود نشان داده است.

□

مؤلف کتاب، بررسی‌اش را «بی‌ایراد و اشکال» نمی‌داند. همین، «رخصت»ی به نگارنده در پایانه‌ی این معرفی می‌دهد تا «برخوردی انتقادی» ــ البته در حد امکان کوتاه و مختصر ــ با «تاریخ تحلیلی شعر نو» داشته باشد:

الف ــ لحن «شمس» ــ همانطور که خود نیز در «پیش‌سخن»اش اذعان نموده است ــ در پاره‌ای از قسمت‌های کتاب [صفحات ۱۳۱/۱۱۶/۱۱۴ و . . . درباره‌ی «قدمایی»ها و «ادبای سنتی». . .] «اندکی تهاجمی»ست که این لحن به راحتی می‌توانست تلطیف شود تا نکته‌نظرهای «شمس» در چنین رهگذری، هم نمودی مؤثرتر می‌یافت و هم این‌که از آسیب‌پذیری‌های احتمالی محفوظ می‌ماند.

ب ــ نمونه شعرهای کتاب بسیار زیاد و گاه اصولاً نیاز چندانی به آوردن شماری از آنها نبوده است. نمونه شعرهای منثورِ معروف به «لامارتینی»، و نمونه اشعار «فریدون توللی»، «هوشنگ ایرانی»، و . . . حتا «نیما» و «شاملو» [این یکی منقول از «آهنگ‌های فراموش‌شده»] آن هم در مقاطع مختلف کتاب، یعنی گاه در بخش معرفی شاعر و گاه در بخش معرفی مجلات و ماهنامه‌ها و . . . از این جمله است.

مثلاً در صفحه‌ی ۲۷۲ بخش معرفی مجله‌ی «پیام نو» در پی این‌که: (در شماره‌ی اوّل سال سوم پیام نو «کار شب پا»ی نیما به چاپ می‌رسد) آوردن این شعر فوق‌العاده مشهور ــ که تحلیلی هم به دنبال ندارد ــ چه لزومی داشت؟ آیا ارجح نبود که فقط به درج همان عنوان شعر اکتفا می‌گردید؟

در این‌خصوص (نمونه شعرها) به طور کلّی اگر اغلب به ارائه‌ی «مُشت»ی بسنده می‌شد، دریافت و تجسّمِ «خروار» آن برای خواننده به هیچ‌وجه مشکل نبود، و منظور مؤلف کتاب نیز بی‌آنکه خدشه‌ای ببیند حاصل می‌آمد.

ج ــ در کار تحقیق و پژوهش طبیعی‌ست که باید «تردید» را از میان برداشت و «یقین» را جایگزین آن ساخت. به همین خاطر بکارگیری کلماتی چون «شاید» و «احتمالاً» ــ که نشانه‌ی عدم پی‌گیری پژوهشگر در قطعیت بخشیدن به مسئله‌ی مورد نظر است ــ گذشته از لطمه زدن به اصالت کار، خواننده‌ی علاقه‌مند و کنجکاو را سردرگُم می‌کند و از دستیابی به واقعیت بازش می‌دارد.

به دو نمونه‌ی زیر (که برجستگی‌ی حروف آن‌ها از نگارنده است) توجه شود:

۱ ــ «مهمترین نشریهٔ نوگرای سال ۲۷ شاید اندیشه‌ی نو است» ص ۳۷۲.

۲ ــ «نخستین شعر شکسته (اصطلاحاً نیمایی) ماهر احتمالاً شعرِ: ای اختر سپید است»

ص ۳۷۴.

د ــ در آغاز بررسی‌ی «اوضاع ایران در دوره‌ی اوّل حکومت محمدرضا پهلوی» ــ به استناد «تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران» ملک‌الشعرای بهار، صفحه‌ی ۵۹، آمده است که:

«عده‌ئی بر این باورند که رضاشاه را انگلیسی‌ها به قدرت و حکومت رسانده بودند. . .»

ص ۲۱۸

«شمس» بی‌درنگ پس از اشاره به نظرِ مخالفین نظریه بالا، افزوده است که:

«هر چه بود و هر چه نکتهٔ تاریک مانده باشد. . .». گمان نکنم که در این نه **«هر چه بود»** بلکه دقیقاً **«آنچه که بود»**، یعنی در به قدرت و حکومت رساندن رضاشاه وسیله‌ی انگلیسی‌ها، جزیی‌ترین «نکته‌ی تاریک»‌ی وجود داشته یا باقی مانده باشد.

در همین راستا درست مثل اینکه بگوییم: عده‌ای بر این باورند که کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را امریکایی‌ها رهبری کرده و به انجام رسانده بودند. و سپس بیافزاییم که: «هر چه بود و هر چه نکتهٔ تاریک مانده باشد. . .».

نتیجه‌گیری‌های غیرقاطعانه‌ای از این دست درباره‌ی رخدادهای مهم تاریخ سرزمینمان، صرفنظر از ایجادِ ناخواسته‌ی نوعی تردید و «دودلی»؛ در چهارچوبِ «ارائه‌ی گزارشی تحلیلی» نمی‌گنجد.

□

نظرات و ملاحظات مذکور البته چیزی از ارزش کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو» و اهمیت کار مؤلف کوشنده‌ی آن «شمس لنگرودی» نمی‌کاهد.

گفتنی‌ست که از «شمس» تاکنون صرفنظر از نشر مقالات پراکنده در جُنگ‌ها و مجلات و ماهنامه‌های متعدد پنج مجموعه شعر به نام‌های: **رفتار تشنگی ــ در مهتابی دنیا ــ خاکستر و بانو ــ جشن ناپیدا ــ و: قصیدهٔ لبخند چاک‌چاک ــ به چاپ رسیده و نیز دو کتاب تحقیقی: «گردباد شور جنون»** که پژوهشی‌ست در شیوه‌ی هندی (اصفهانی)، و جلد دوّم **«از نیما تا بعد»** که گزینشی‌ست شامل ۹۶ شعر از اشعار ۲۸ تن از شاعران معاصر (با مقدمه‌ای تحت عنوان: «سیری در تاریخ شعر نو ایران»؛ منتشر شده است.

□

در اختتام سخن ضمن ارج نهادن به تلاش «شمس لنگرودی» در تألیف جلد اوّلِ «تاریخ تحلیلی شعر نو»، چشم براهِ دو جلد بعدی این پژوهش درخور اعتناء می‌مانیم و برای ایشان آرزوی توفیق کامل می‌کنیم.

رشت ــ تیر و مرداد ۱۳۷۱

علی دهباشی

«نون والقلم» به زبان انگلیسی

By the Pen
By: jalal Al - e Ahmad
Translated by: M.R Ghanoon Parvar
Introduction by: Michael C. Hillmann
Copyright C 1988 by university of Texas press. 129 p.

ترجمهٔ آثار زنده‌یاد جلال آل احمد همواره مورد توجه نویسندگان، پژوهشگران و علاقه‌مندان به ادبیات معاصر ایران در زبانهای زندهٔ دنیا بوده و هست.

در زمان حیات آل‌احمد تعدادی از کتابهایش ترجمه شد و در این پانزده سال اخیر غالب آثار وی به زبانهای: انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، عربی، روسی، ژاپنی، چینی و ترکی ترجمه شده است. (کتاب‌شناسی‌ای از این ترجمه‌ها و مشخصات آنها توسط نگارنده تهیه و تدوین شده است).

در بین ترجمه‌های آثار آل‌احمد، داستانها و رمانهای وی جایگاه ویژه‌ای دارد و بیشتر از سایر کارهای او مورد استقبال قرار گرفته است. یکی از جاذبه‌های اصلی برای مترجمان آثار آل‌احمد این نکته است که او در داستانها و رمانهایش تصویری دقیق از جامعهٔ خود ارائه داده

است. مسائل مطروحه در داستانهای آل‌احمد از عمق جامعه مایه گرفته و آل‌احمد با نثر خاص خود و هشیاری ویژه‌ای که داشت دست به تصویری دقیق از جامعهٔ روستایی و شهری زده است. تعهد و حساسیت او نسبت به سرزمین و مردمش از نکاتی است که برای او مقدس بودند و از این بابت هیچگونه سازش و گذشتی را نمی‌پذیرفت، زندگی کوتاه اما پربارش گواه این مدعاست.

رمان نون‌والقلم[1] در بین آثار آل‌احمد از نثر و شیوه‌ای متفاوت برخوردار است. عنوان کتاب برگرفته شده از آیهٔ اول از سورهٔ قلم قرآن مجید است: نون‌والقلم و مایسطرون (سوگند به قلم و آنچه می‌نویسد) انتخاب عنوان رمان از قرآن مجید و با معنایی که بر آن مترتب است، نشان‌دهندهٔ اهمیتی است که نویسنده به این کتاب و پیامش دارد.

وقایع رمان در عصر صفویه می‌گذرد و صحبت از فرقهٔ نقطویان است که در آن دوران فعالیت زیرزمینی داشتند و آنان را «قلندر» می‌گفتند و حامی مردم مظلوم و زیر ستم حکام بودند. شرایط مملکت بحرانی می‌شود و تاج و تخت سلطان به خطر می‌افتد. منجمان و مشاوران سلطنت به این نتیجه می‌رسند که سلطان را به مدت سه روز از پایتخت دور کنند، تا عوامل بیرونی و درونی سلطان بتوانند با تجدید قوا و تفرقه در بین صفوف انقلابیون، اوضاع را آمادهٔ بازگشت سلطان کنند. مردم به قراولخانه‌ها هجوم می‌برند و اسلحه به دست مردم می‌افتد. زندانها گشوده می‌شود و شهر به دست مردم می‌افتد. اما دول بیگانه و جاسوسان بیکار نمی‌نشینند و اسلحه وارد می‌کنند و بر سر ادارهٔ مملکت، میان انقلابیون تفرقه می‌افتد و نهضت مردم با شکست روبرو می‌شود. قبلهٔ عالم وارد شهر می‌شود و انقلابیون جلوی موکب ملوکانه قربانی می‌شوند.

آل‌احمد در واقع شکست نهضت ملی و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را در قالب این دوران تاریخی بیان کرده است: «قصهٔ نون‌والقلم را - سال ۱۳٤۰ - که به سنت قصه‌گویی شرقی است و در آن چون وچرایی شکست نهضتهای چپ معاصر را برای فرار از مزاحمت سانسور در یک دورهٔ تاریخی گذشته‌ام و وارسیده.»[2] آل‌احمد با تسلطی که به تاریخ و ادبیات ایران داشته است توانسته است ماجرای کودتای ۲۸ مرداد را در قالب یک دوران تاریخی دیگر بیان کند و زبان خاصی را برای بیان این فاجعه انتخاب کرده است: «توی نون‌والقلم فرار کردم به همچه استعاره‌ای. چون چاره نداشتم. نمی‌توانستم حرفهایم را صریح بزنم.»[3] گفت‌وگوی دو تن از عناصر رمان در پایان ماجرا عبرت‌انگیز است. ماجرای نهضت و شکست آن موضوع بحث و جدل آنان است. دو نمایندهٔ روشنفکری و مسئول با دو خاستگاه اجتماعی، مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. میرزا اسدالله چاره را در این می‌بیند که با مردم و در کنار آنها تا شهادت بماند. اما

میرزا عبدالزکی به این نتیجه رسیده است که نهضت شکست خورده و باید فراموش کرد. در این گفت و گو که می‌خوانید آل‌احمد آخرین حرفهایش را زده است و می‌توان آن را وصیتنامهٔ او برای اهل قلم دانست.

«میرزا عبدالزکی به تاخت خودش را رساند به تکیهٔ پالان‌دوزها که نه قلندرهای تفنگ به کول مثل هر روز تو دالان و حیاطش پلاس بودند و نه از همکارهای میرزا اسدالله خبری بود. فقط خود میرزا تک‌وتنها پشت بساطش نشسته بود و داشت یک کتاب شعر را رونویس می کرد. پیدا بود که بوی الرحمن اوضاع بلند شده. سلام وعلیک کردند و بعد میرزا عبدالزکی خلاصهٔ وقایع را با ماحصل مذاکرهٔ قلندرها نقل کرد و دست آخر گفت:

- به هر صورت جانم، اهل حق امشب می‌روند. و باز جانم از فردا همان آش است و همان کاسه.

میرزا اسدالله گفت: «لابد تو هم باهاشان می‌روی؟»

میرزا عبدالزکی گفت: «البته جانم. جانم را از سر راه که نیاورده‌ام. دیگر عهد لیلی‌ومجنون که نیست تا من پای یک زن هم آبرویم را بگذارم و هم جانم را. همهٔ حرفها را هم با درخشنده زده‌ام. الحمدالله محتاج من نیست. اصلاً جانم، تو هم باید راه بیفتی.»

میرزا اسدالله گفت: «چرا؟ مگر چه خبر شده؟ تبی بود و عرق کرد.»

میرزا عبدالزکی گفت: «جانم خیال می کنی با فرشته‌ها طرفی؟ اولین کسی که بیاید سراغت همان پیشکار کلانتر است. جانم، یادت رفته ده که بودیم چه بلایی سرش آوردیم؟ من و تو رفته‌ایم زیر بال اینها را گرفته‌ایم جانم، یعنی شریک جرمشان شده‌ایم. مگر نمی‌دانی که بنای این حکومت بر کینه است؟»

میرزا اسدالله گفت: «می‌دانم آقا سید. اما من جرمی نکرده‌ام.»

میرزا عبدالزکی گفت: «نمی‌فهمم جانم. اگر اردو بیاید اولین نفری را که بگیرند تویی. با آن سوابق و با این کارهای دیوان قضا. جانم خیال می کنی می آیند تاج افتخار به سرت می‌زنند؟»

میرزا اسدالله گفت: «خوب، بعد؟»

میرزا عبدالزکی گفت: «بعد ندارد جانم. می‌خواهی خودت را فدا کنی؟ می‌خواهی شهید بشوی؟ راستی که کار این شهیدپرستی تو هم دیگر به شهیدنمایی کشیده، جانم.»

میرزا اسدالله گفت: «دهم من بچاد آقاسید. اما من حالا می‌فهمم که چرا کسی تن به شهادت می‌دهد. چون بازی را می‌بازد، و فرار هم نمی‌تواند بکند. این است که می‌ماند تا عواقب باخت را تحمل کند. وقتی کسی از چیزی یا جایی فرار می کند، یعنی دیگر تحمل وضع آن چیز یا آن جا را ندارد و من می‌خواهم داشته باشم. برای من تازه اول امتحان است.»

میرزا عبدالزکی گفت: «می‌بینی که داری ادای شهدا را در می آوری، جانم. آخر اینهمه که در مرگ شهدا عزا گرفتیم بس نبود؟ امکان عمل را می گذاریم برای دیگران و خودمان به شهیدنمایی قناعت می کنیم. جانم، همین است که کارمان همیشه لنگ است. یادت رفته می گفتی باید از پیش نقشه داشت؟ خوب جانم، این فرار هم یک نقشه است. آمادگی برای بعد است. جانم، یک نوع مقاومت است.»

میرزا اسدالله گفت: «نه، فرار مقاومت نیست. خالی کردن میدان است. کسی که فرار می کند از خودش سلب حیثیت می کند. حتی در یک بازی یا باید برد یا باید باخت. صورت سوم ندارد. معامله بازار که نیست تا دلال وسطش را بگیرد. معاملهٔ حق و باطل است.»

میرزا عبدالزکی گفت: «جانم بدجوری داری حرف شهدا را می‌زنی. باورت شده.»

میرزا اسدالله گفت: «پس تو خیال می کردی داریم بازی می کنیم؟ یادت است چه عجله‌ای داشتی و من چه تأملی می کردم؟ و تازه به کجا فرار می کنید؟ خیال می کنی آسمان هند چند رنگ است؟ این صدایی که از دور می‌رسد صدای طبل است.»

میرزا عبدالزکی گفت: «جانم، گفتم که می‌رویم خودمان را آمادهٔ مقاومت بعدی بکنیم.»

میرزا اسدالله گفت: «نه دیگر، کار شما تمام است. برای شما ماجرایی بود و گذشت. اما برای من تازه شروع شده. برای من مؤثرترین نوع مقاومت در مقابل ظلم، شهادت است. گرچه من لیاقتش را ندارم. تا وقتی حکومت با ظلم است و از دست ما کاری برنمی‌آید حق را فقط در خاطرهٔ شهدا می‌شود زنده نگهداشت.»

میرزا عبدالزکی گفت: «می‌بینی جانم. عاقبت مُقر آمدی. آخر اینهمه خاطرهٔ حق که با تن اینهمه شهید دفن شد کی به برافتادن ظلم کمک کرد جانم، که تو حالا می‌خواهی ادای شهدا را دربیاوری؟»

میرزا اسدالله گفت: «همین که من و تو به امیدی حرکت کردیم، شهدا را پیش چشم داشتیم. می‌خواستیم میراث آنها را حفظ کنیم. می‌دانی آقاسید. درست است که شهادت دست

ظلم را از جان و مال مردم کوتاه نمی کند، اما سلطهٔ ظلم را از روح مردم می گیرد. مسلط به روح مردم خاطرهٔ شهداست، و همین است بار امانت. مردم به سلطهٔ ظلم تن می‌دهند اما روح نمی‌دهند. میراث بشریت همین است. آنچه بیرون از دفتر گندیدهٔ تاریخ به نسلهای بعدی می‌رسد همین است.[٤]»

ملاحظه می کنید بیست و هشت سال قبل وجدان بیدار اهل قلم، زنده‌یاد جلال آل‌احمد چگونه پیام تعهد و مسئولیت را سر داده است. این کتاب سندی است در تاریخ ادبیات متعهد سرزمین ما که جاودان خواهد ماند.

ترجمهٔ نون‌والقلم به زبان انگلیسی به وسیلهٔ محمدرضا قانون‌پرور انجام گرفته است. وی در بارهٔ این کتاب در یادداشت ابتدای کتاب چنین می‌نویسد: «نون‌والقلم، پخته‌ترین اثر داستانی آل‌احمد است و شاید ماندنی‌ترین اثر اوست. رمانی است که با معیارهای رمان‌نویسی نوین نوشته شده، هرچند که از جهت زبان و لحن ملهم از شیوهٔ داستان سنتی ایرانی است. آل‌احمد در نون‌والقلم دوراهی‌ای را که روشنفکر در برخورد با جامعه در برابر دارد، ترسیم می کند. او خوانندهٔ خویش را به شنیدن قصهٔ «یکی بود یکی نبود» خود دعوت می کند اما از او می‌خواهد که بر مسائل نظری و عملی اجتماعی، به ویژه نقش و تأثیر نویسنده در جامعه، تأمل کند.» در بارهٔ ترجمهٔ این رمان می‌نویسد: «نوشته‌های آل‌احمد، مترجم را با دشواریهای نهفته در شکل بیانی خویش، روبرو می‌سازد. نون‌والقلم نیز چنین است. در واقع، در این اثر، دشواریهای ویژه سبک تجربی او هم بر دشواریهای دیگر افزوده می‌شود. هدف این ترجمه وفاداری به اصل بوده است. کوشیده‌ام از افتادن در ورطهٔ ترجمهٔ واژه به واژه از سویی، و ترجمهٔ آزاد از سوی دیگر، در امان بمانم و در حد امکان بافت اصلی اثر را حفظ کنم.»

مایکل هیلمن استاد ادبیات فارسی دانشگاه آستین تگزاس مقدمهٔ مبسوطی در بارهٔ زندگی و آثار آل‌احمد به ویژه نون‌والقلم نوشته و نکات قابل توجهی را ذکر کرده است. این مقدمه بعد از یادداشت مترجم در چاپ انگلیسی نون‌والقلم آمده است.

۱. **نون‌والقلم**، چاپ اول، تهران، آبان ۱۳٤۰.

۲. **یک چاه و دو چاله**، چاپ اول، انتشارات رواق، ۱۳۵۷، ص ٥٤.

۳. «اندیشه و هنر» گفت‌وگو با جلال آل‌احمد، شمارهٔ ٤، مهرماه ۱۳٤۳.

٤. **نون‌والقلم**، چاپ دوم، انتشارات رواق، ص ۲۲۷، ۲۲٤.

قوم لُر

علی حصوری

قوم لُر، پژوهشی دربارهٔ پیوستگی قومی و
پراکندگی جغرافیائی لرها در ایران
نوشتهٔ: دکتر سکندر امان‌اللهی بهاروند
چاپ اوّل: ۱۳۷۰
۲۷۲ ص
۲۰۰۰ ریال
ناشر: انتشارات آگاه

برای مطالعهٔ وجه خاصی از فرهنگ لرها کتاب بالا را به دست گرفتم تا شاید سرنخی در آن بیابم. در یک مطالعهٔ اجمالی مطالبی به نظرم رسید که شاید ذکر آنها برای چاپ دوم کتاب بی‌فایده نباشد. نکات دیگری هم هست که باید بحث شود زیرا اگر صرفاً از نوع غلط چاپی یا ویراستاری بود، آن‌را برای مؤلف که از همکاران دانشمندم در دانشگاه شیراز است، می‌فرستادم. چنان که مؤلف در چند جای کتاب متذکر شده است، این کتاب نخستین اثر علمی دربارهٔ لرها است. بدیهی است چنین کاری تا چه اندازه مفید است و در عین حال احتمال کمبود هم در آن می‌رود، نکته‌ای که مؤلف به آن صریحاً اشاره کرده است.

فصول کتاب عبارت است از منشاء واژهٔ لر در فصلی کوتاه، جستجوئی تاریخی که طبعاً به جغرافی‌دانان سده‌های پنجم به بعد می‌پردازد. فصل دوم اصل و نسب لرها که به گذشتهٔ باستانی مناطق لرنشین می‌پردازد و لرها را بخشی از فارس‌ها می‌شمارد. (این مطلب درست است امّا محتاج توضیحات بیشتری مخصوصاً در رابطهٔ گویش‌های لری با زبان و گویش‌های فارسی است) مناطق لرنشین در دورهٔ اسلامی به مطالب پراکنده‌ای می‌پردازد که در معروفترین آثار جغرافیائی آمده است. رابطهٔ کردها و لرها و ترکان بقیهٔ مطالب فصل است. نتیجهٔ این فصل بسیار بحث‌انگیز است.

فصل سوم کتاب به زبان لرها می‌پردازد و از دو زبان لری و لکی سخن می‌گوید و تفاوت

آنها و محدودهٔ جغرافیائی آن‌ها را نشان می‌دهد. این فصل هم بحث‌انگیز و قابل تأمل است.

فصل چهارم به جغرافیای تاریخی مناطق لرنشین می‌پردازد که به دو دورهٔ پیش و پس از اسلام تقسیم می‌شود. فصل پنجم گروهها و شاخه‌های قوم لر را بررسی می‌کند و مطالعات میدانی مؤلف بیش از همه در اینجا به چشم می‌خورد. کتاب با گفتار پایانی، فهرست منابع و چهار تصویر به آخر می‌رسد.

کتاب کم‌غلط نیست. من، مخصوصاً نقل‌قول‌ها را که قبلاً خوانده بودم، نخواندم، بعلاوه قصد من توجه به این نکات نبود. همهٔ نکاتی که متذکر می‌شوم حاصل یک مرور سه‌ساعته در کتاب است. ویراستاری کتاب هم عجیب است. املای ارایه بجای ارائه (ص ۳۴ س ۱۲، ص ۳۴ س ۱۴ و ص ۱۴۷ س ۱۴) از آن‌جمله است. جمع به ها و ان در مورد یک کلمهٔ لر تقریباً در تمام کتاب، جدا کردن ضمیر «ش» بر سر کلمات مختوم به «یاء» و جدا و مستقل به صورت «اش» نوشتن ظاهراً از سلیقه‌های ویراستار است. در برخی جملات کلمات زائد هست که نمونهٔ آن از صفحهٔ ۹ نقل می‌شود. . . . (لرها) را به عنوان راهزن، دزد . . . معرفی کرده‌اند که «به عنوان» در آن زیادی است. کتاب باید از نو ویراستاری شود. غلط های چاپی را که به چشم خورد در پایان مطلب می‌آورم.

تقریباً در آغاز کار مؤلف مقصود خود را از قوم چنین بازگفته است: «گروهی . . . که دارای زبان و وجوه مشترک فرهنگی و تاریخی باشند» (ص ۸) حال اگر بخواهیم این ملاک را در مورد همهٔ گروههائی که مؤلف آنها را لر دانسته به‌کار بندیم دچار مشکل می‌شویم. مثلاً مؤلف با اصرار می‌خواهد لک‌ها را هم لُر بداند (در همهٔ کتاب) امّا خود در آغاز فصل سوم می‌گوید «لرها به دو زبان لری و لکی صحبت می‌کنند. . .» این درست است. کسانی که به لر معروف شده‌اند به دو گویش متعلق به دو دسته از زبانهای ایرانی سخن می‌گویند. یک گویش از این دو یعنی لری از نوع گویش‌های فارسی یعنی لهجه‌های جنوب‌غربی ایران است و گویش دوم یعنی لکی از نوع گویش‌های شمال غرب ایران یعنی شبیه کردی است که خود تعداد زیادی گویش را شامل می‌شود. من این مطلب را در کتاب گزارش گویش‌های لری (تهران: طهوری ۱۳۴۳) با دقت تعیین کرده‌ام امّا ظاهراً کتاب ارزش توجه مؤلف را نداشته است و شاید علمی نبوده است. حالا با عنوان دکترا در زبانهای ایرانی و پس از گذشت نزدیک سی سال، آن مطلب را عیناً و خلاصه تکرار می‌کنم که لری از نوع زبانهای جنوب ایران و لکی از نوع زبانهای شمال ایران است به دلایل زیاد از جمله ساختار واژگان و صرف و نحو.

به این ترتیب از دو ملاک مؤلف برای یک قوم بودن لرها و لک‌ها، اوّلی صادق نیست. یعنی زبان این دو گروه دو چیز متفاوت است. می‌ماند ملاک اشتراک فرهنگی و سابقهٔ تاریخی. لک‌ها از نظر فرهنگی هم تفاوت‌هائی با لرها دارند که اشتراک آنها را با کردها بیشتر نشان می‌دهد تا لرها. مثلاً لک‌ها (چه ساکن و چه کوچ‌نشین) تا سال ۱۳۵۶ که من مطالعه کردم هنوز تقویم خود را که از نوع تقویم کردی است و واژه‌های مشترک با آن دارد، حفظ کرده بودند. نام دو ماه **خاکه‌لیه** (خاکه‌لیوه) و گلاوژ را برای نمونه ذکر می‌کنم که عیناً در تقویم کردی تاکُردهای ترکیه هم وجود

دارد. در میان لک‌ها منظومه‌های حماسی شبیه بیت های کردی وجود دارد در حالی که چنین چیزی را در میان لرها ندیده‌ام. منظومه‌هائی مثل چل‌سرو (چهل سرود) هم در بین لرها نظیر ندارد. این هم از اشتراکات فرهنگی. می‌ماند سابقهٔ تاریخی که از آن هیچ اطلاعی در دست نیست جز این‌که در ادبیات لک‌ها اشاره به جغرافیای دیگری جز لرستان، دوری، وطن بیمار یا غریب، دیده و از پیران آنها خاطرهٔ گنگ مهاجرتی را شنیده‌ام. این‌ها البته باید دقیق‌تر مطالعه شود گرچه با تغییر یکی ــ دو نسل ممکن است فراموش شود، آن هم در این دوره که نابسامانی اقتصادی چیزی از فرهنگ باقی نمی‌گذارد. به این‌ترتیب ملاک‌های مؤلف برای یکی شمردن گروههای لر و لک بسیار نارسا و در واقع ضعیف‌تر از آن است که چیزی را اثبات کند در حالی که نفی آن، آن هم با شواهد مهمی از جمله زبان، آسان است. اگر مذهب را بتوان ملاک قرار داد باید دانست که در بین کردهای شمال ایران هم شیعه هست، مثلاً در منطقهٔ بیجار.

برای روشن کردن رابطهٔ لرها و فارس‌ها به انطباق ساختار زبانی هر دو گروه نیازمندیم و این کاری است که دست‌کم به طور غیرمستقیم به وسیلهٔ زبانشناسان صورت گرفته است و اصولاً مبنای تقسیم‌بندی به شمالی و جنوبی همین مقایسه‌ها بوده است امّا لازم است وقتی ملاک قرار می‌گیرد به دقت توضیح داده شود تا بتوان جلو تردیدهای احتمالی را گرفت. کسی که زبانشناس نباشد می‌تواند در یکی بودن مبنای فارسی و لری و مخصوصاً لهجه‌های دورتر فارسی تردید کند و تردیدش هم بیجا نیست. این توضیح در مقالات استادان این فن وجود دارد.

توضیحات نویسنده، در ص ۵۳، پس از نقل مطالب ارانسکی، درست نیست.

در آن قسمت‌ها از جمله آمده است: «همان‌گونه که می‌دانیم پارسی میانه زبان پارتیان و ساسانیان بوده است» چنین نیست. پارسی میانه فرزند پارسی کهن، پدر پارسی نو، فقط زبان ساسانیان بوده است و از نوع زبانهای جنوبی است، در حالی که زبان پارتیان (یا پهلوانیک) از نوع زبانهای شمالی (مثل کردی و لکی) است.

گذشته از این برخی از توضیحات مؤلف رابطهٔ لکی را با کردی آشکارتر می‌کند، مثلاً گفته‌اند (ص ۵۵) فزون بر این، گسترش این زبان در خارج از مرزهای لرستان بسیار چشمگیر است. چنان که در مناطق وسیعی از استان باختران. . . به این زبان گفتگو می‌کنند» ملاحظه می‌شود که گویش لکی در همسایگی کرمانشاه به کار می‌رود و دنبالهٔ کردی است. سخن دیگر مؤلف در واقع تأییدی بر صدق ادعای ما است. «زبان لکی با گویش گورانی و گویش کرمانشاهی همبستگی فراوان دارد» (ص ۵۷) تکلیف گورانی و کردی در همین کتاب به نقل از ارانسکی روشن شده است (ص ۵۱) ارانسکی در آنجا گورانی را از لهجه‌های شمالی دانسته است. بنابراین مطالب صفحه ۴۰ کتاب در مورد عدم ارتباط گورانی و کردی درست نیست و نیز مطالب صفحات ۱۲۹ ــ ۱۲۸ که گفته‌اند «برخی از طوایف لرستان به زبان لکی صحبت می‌کنند که با گویش کلهری. . . پیوند دارد که البته این امر به هیچ‌وجه دال بر نفی هویت لری آنها نیست، بلکه اینان د اصل (؟) شعبه‌ای از قوم لر می‌باشند» و تأیید مردمشناسانهٔ آن این‌که گفته‌اند «ایل بیرانوند (که ب لکی سخن می‌گوید) از ایلات جدید لرستان است» (ص ۱۳۵) برخی از فصول کتاب را می‌تواز

در هم ادغام کرد مثل فصل دوم و چهارم که در واقع هر دو دربارهٔ جغرافیای تاریخی مناطق لرنشین است.

مطالبی که در کتاب راجع به کولی‌ها آمده دقیق نیست. تا آنجا که اطلاعات محدود من اجازه می‌دهد کولی‌ها اصولاً از گروه‌های نجس و مطرود هند بوده‌اند که به علت وضع وخیم طبقاتی خود مهاجرت و دربه‌دری را برگزیده‌اند امّا ظاهراً به علت انسجام ساختار اجتماعی (از جمله اجبار در ازدواج درون‌گروهی) در همه‌جا و از همهٔ جوامع همچنان جدا مانده‌اند. بی‌شک رنگ پوست، فرهنگ و احساس عدم امنیت در انسجام و در نتیجه محدودیت آنان بی‌تأثیر نبوده است، حرفهٔ آنها باعث طرد شدن آنها نبوده است بلکه طرد بودن باعث انتخاب حرفه‌هائی شده است که دیگران به آن کارها نمی‌پرداخته‌اند، مهاجرت به جوامع پیشرفته این گرفتاری‌ها را دارد. در صفحه ۱۷۲ کتاب به بعد مطالبی برعکس این نظر مطرح شده و جای تأمل است.

در نقل نام‌ها از منابع مختلف، به واژه‌های مشکوک، غیرقابل خواندن یا تصحیف‌شده برمی‌خوریم. طبعاً کسی که اهل تحقیق است در این موارد باید خود مستقیم وارد کار شود و حتی به اصلاح متون قدیم کمک کند. زیرا او است که در مطالعهٔ میدانی به نام‌های مختلف برمی‌خورد و می‌تواند آن‌ها را با نام‌هائی که در متون آمده مقایسه کند. برای مثال نام اوتری یا اونری در طوایف لر کوچک (ص ۱۳۷) تصحیف اوثری است که امروزه اوسری گفته می‌شود. این نام در منتخب‌التواریخ معین‌الدین نطنزی آمده است. در همان صفحه احتمالات دیگری که به گوش من خورده یا در آثار تاریخی دیده‌ام چنین است:

لنبگی (لینکی، کبنکی)	لنبکی
کارند (کارانه، کاوندر، کاوند)	کاوند /کیاوند
ارکی	هرکی (بدون علامت سؤال) و محل آنها هم غرب ارومیه تا اربل است (ص ۱۳۸)

مقایسهٔ این متون هم مطالبی را روشن می‌کند مثلاً علی مامائی در منتخب‌التواریخ (ص ۱۳۷) همان علی ماماسی در شرفنامهٔ بدلیسی (ص ۱۴۰) است و قرائن نشان می‌دهد که علی مامائی یا علی ممانی درست است که در تاریخ گزیده هم به همین شکل آمده است (ص ۱۳۵).

در سفرهای خویش به نام‌هائی برخورده‌ام که در کتاب نیست، مثل نام طایفهٔ کوچک لُر **ایزدخواستی** که در دو روستا در اطراف داراب ساکن بودند و مخصوصاً نقشهٔ اصیل قالی لری را (که نظائرش را در خاک بختیاری یافته‌ایم) حفظ کرده بودند. در مطالعه جغرافیائی تاریخی لرستان و اصولاً مطالعات تاریخی، منابع نسبتاً فراوانی هست که مورد استفادهٔ مؤلف قرار نگرفته است. از آنجا که شخصاً در این زمینه نه متخصص هستم و نه چندان صاحب علاقه، صرفاً برخی از آنها را آن هم از حافظه می‌توانم نقل کنم. مثلاً به یاد می‌آورم که در سفرنامهٔ ابن‌بطوطه راجع به بخشی از خاک بختیاری چیزی خوانده‌ام و نکتهٔ مهمی را که مربوط به کارم بوده یادداشت کرده‌ام. در حدودالعالم از الشتر (به صورت لیشتر) یاد شده است. در تحفة‌العالم و ذیل‌التحفهٔ میرعبداللطیف شوشتری (به اهتمام ص موحد تهران: طهوری ۱۳۶۳) مطالبی درباره جنوب و غرب خاک

بختیاری هست. اشکال‌العالم ابوالقاسم بن‌احمد جیهانی (به اهتمام فیروز منصوری، به‌نشر ۱۳۶۸) هم حتماً باید دیده شود و چندین کتاب دیگر که ذکر آنها تنها باعث طول سخن می‌شود. مؤلف بهتر است کتابشناسی جغرافیای تاریخی ایران را بررسی کنند، از جمله کتاب پیگولوفسکایا (شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسانیان) که بر کتاب کولسنیکف برتری دارد. کتابی با این اهمیت فهرستگان ندارد و برای پیدا کردن یک نام باید تمام آن‌را خواند. چنان که اشاره شد این نقد اساسی نیست و تنها حاصل یک مطالعهٔ اجمالی است و ممکن است در مطالعهٔ دقیق‌تر مطالب دیگری به ذهن برسد. با خواندن کتاب متوجه می‌شویم که چه ستمی بر قوم لر رفته است امّا مؤلف بزرگوار کتاب، اصلاً روحیهٔ علمی را از دست نداده و دستخوش احساسات نشده است. او با زبان دقیق علم فقط آنچه را اتفاق افتاده بازگفته است و نیز آنچه را که هست. بالاخره با بزرگواری ویژهٔ اهل علم برای قومی که وجودش وابسته به آن است آرزوی بهروزی و آینده‌ای روشن کرده است. چنین باد!

غلط های چاپی زیر صرفاً به طور اتفاق به چشم خورده است:

صفحه	سطر	غلط	درست
۹	۲۱	ارضی	اراضی
۱۰	۱۰	آورد	آورده
۵۳	۱۱	میانهٔ	میانه
۱۰۰	۶	طبق	ضیق
۱۱۱	۴	کوره‌های	کوره
۱۳۳	۱۷	اشترنیان	اشترینان
۱۳۴	۷	توجیح	توجیه
۱۳۶	۸	نظیری	نطنزی
۱۶۰	۳	Korunani	Koruni
۱۶۰	۶	Bolūrani	Bolūràni
۱۶۰	۷	Bicā	Rikā
۱۶۰	۸	Revdár	Zevdàr

(نظایر این غلط ها در دیگر جدول‌ها هست که از ذکر آنها پرهیز می‌شود، تنها توجه مؤلف را به تصحیح در چاپ بعد جلب می‌کنیم.)

۱۷۴	۸	اشرنیان	اشترینان
۲۵۳	۱	نیام	به نام

زنان خاورمیانه در مجلهٔ «تحقیقات خاورمیانه»

سهیلا شهشهانی

Merip Reports, Middle East Research and Information Projects

«Women and Work» No. 95, March-April 1981

«Women and Politics» No. 138, Jan-Feb. 1986

«Gender and Politics, Are Changes for the Better?»

No. 173, Nov-Dec. 1991

مجلهٔ Merip، یا تحقیقات خاورمیانه در سال ۱۹۷۱ پایه‌گذاری شد، و از آن پس تقریباً هر دو ماه یک بار منتشر می‌گردد. در این مجله مباحث سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی به وسیله محققین بررسی می‌گردد. این مجله به مسائل حاد خاورمیانه همچون روابط امریکا و خاورمیانه و بحران‌های مختلف، شماره‌های بسیاری را اختصاص داده است. گاه کشورهای متفاوت مورد بررسی قرار می‌گیرند مانند ایران، سوریه، ترکیه، مصر و غیره و گاه موضوع‌های خاص مانند زنان.

در این چند صفحه به معرفی مقالات آخرین سه شمارهٔ Merip در مورد زنان می‌پردازیم. شمارهٔ اول که در سال ۱۹۸۱ بچاپ رسید به جنبهٔ اقتصادی فعالیت زنان خاورمیانه می‌پردازد، و دو شمارهٔ دیگر بر «زن و سیاست» تمرکز دارد. حال به معرفی برخی از این مقالات که موضوعهای قابل طرحی در تحقیقات ایرانی می‌تواند داشته باشد می‌پردازیم:

نویسندگان مقالات این مجله متخصصین خاورمیانه بوده سعی می‌کنند با دیدگاه انتقادی به

آنچه پیشینیان در مورد زنان خاورمیانه گفته‌اند بنگرند. آنها نه‌تنها به تصویر کردن چهرهٔ زنان این منطقه بسنده نمی‌کنند، که می‌کوشند از درون جوامع به فعالیت زنان و جایگاه این فعالیت در زندگی جامعه بپردازند..

تمام مقالات چکیدهٔ رساله یا کتابهایی است که نویسندگان بچاپ رسانیده‌اند . تمام نویسندگان زن هستند و عکسهای بسیار گویایی از موضوع ارائه داده‌اند.

اولین تصویری که در این مقالات از زن داریم، از زن مصری قرن ۱۹ میلادی است که باری از خشت و آجر بر سر دارد، و از پله‌های نردبان باریکی بالا می‌رود. (Mona Hammam, 1981) این‌چنین است که هرگاه نیروی مردانه با کمبود مواجه می‌شود، زنان را در مردانه‌ترین مشاغل در حال کار می‌بینیم.

برای همین زمان شاهد فعالیت سیاسی زنان هستیم که علیه دولت عثمانی تظاهرات خیابانی می‌کنند، آنها زنان و مردان را به گردهمایی و اعتراض جمعی دعوت می‌کنند. آنها از وجود ارتباطات خویشاوندی و محله‌ای استفاده می‌کنند تا خبرگیری و خبررسانی نمایند.

در دو مقاله که در مورد ایران درج شده است، با همین نوع فعالیت زنان در سیاست غیررسمی مواجه می‌گردیم. مری هگلند (۱۹۸۶) در مورد روستایی ۳۰۰۰ نفره با نام مستعار علی‌آباد در اطراف شیراز می‌نویسد، و اریکا فریدل (۱۹۸۱) در روستایی از منطقهٔ بویراحمد تحقیق بعمل آورده است. جمعیت روستای علی‌آباد بخشی کشاورز و بخش دیگر خرده‌فروش می‌باشد. آنان که کشاورزند اغلب مشغول فعالیت‌های کشاورزی هستند. بخش دیگر به غیر از امور خانه‌داری، مسئول کارهای تجاری شوهر نیز می‌باشند. مردها اغلب دور از خانه‌اند، و زنان بایستی مطلع از امور بوده، قادر به فروش و حل و فصل مسائل گرد خانه و مغازه باشند. این زنان که از خانوادهٔ سادات نیز می‌باشند، از نظر اجتماعی بسیار فعال هستند، و در شبکه خویشاوندی و در مواقع مراسم مذهبی رفت و آمدهای بسیاری انجام می‌دهند و طی این رفت و آمدها حفظ ارتباط می‌کنند، اطلاعات گردآوری و پخش می‌نمایند. نتیجهٔ فعالیت این زنان را خانم هگلند در چهار نکته خلاصه می‌کند؛

۱ ــ فعالیت سیاسی زنان در مورد مهمترین مسائل مطرح‌شده در ده است. این فعالیت آنها هیچگونه تضادی با رفتار مورد قبول برای زنان ندارد.

۲ ــ فعالیت زنان خودجوش و غیررسمی بوده، هیچ تضادی با رسیدگی به امور خانه، فرزندان و شوهر ندارد.

۳ ــ در حین فعالیت، زنان در مجاورت با مردان به صورت غیرمشروع قرار نمی‌گیرند، همکاری آنها با زنان و مردان قوم و خویش بوده و مسئلهٔ غیراخلاقی بروز نمی‌دهد.

۴ ــ هر چند این فعالیتها برای حفظ یکپارچگی گروه و قوم اهمیت دارد، اما به طور کلی از نظر اهمیت پایینتر از فعالیت مردان قلمداد می‌شود.

بدین‌ترتیب می‌بینیم زنان در آنچه زندگی سیاسی در روستا تعریف می‌شود، فعال بوده و این فعالیت تضادی با اخلاقیات جامعه ندارد.

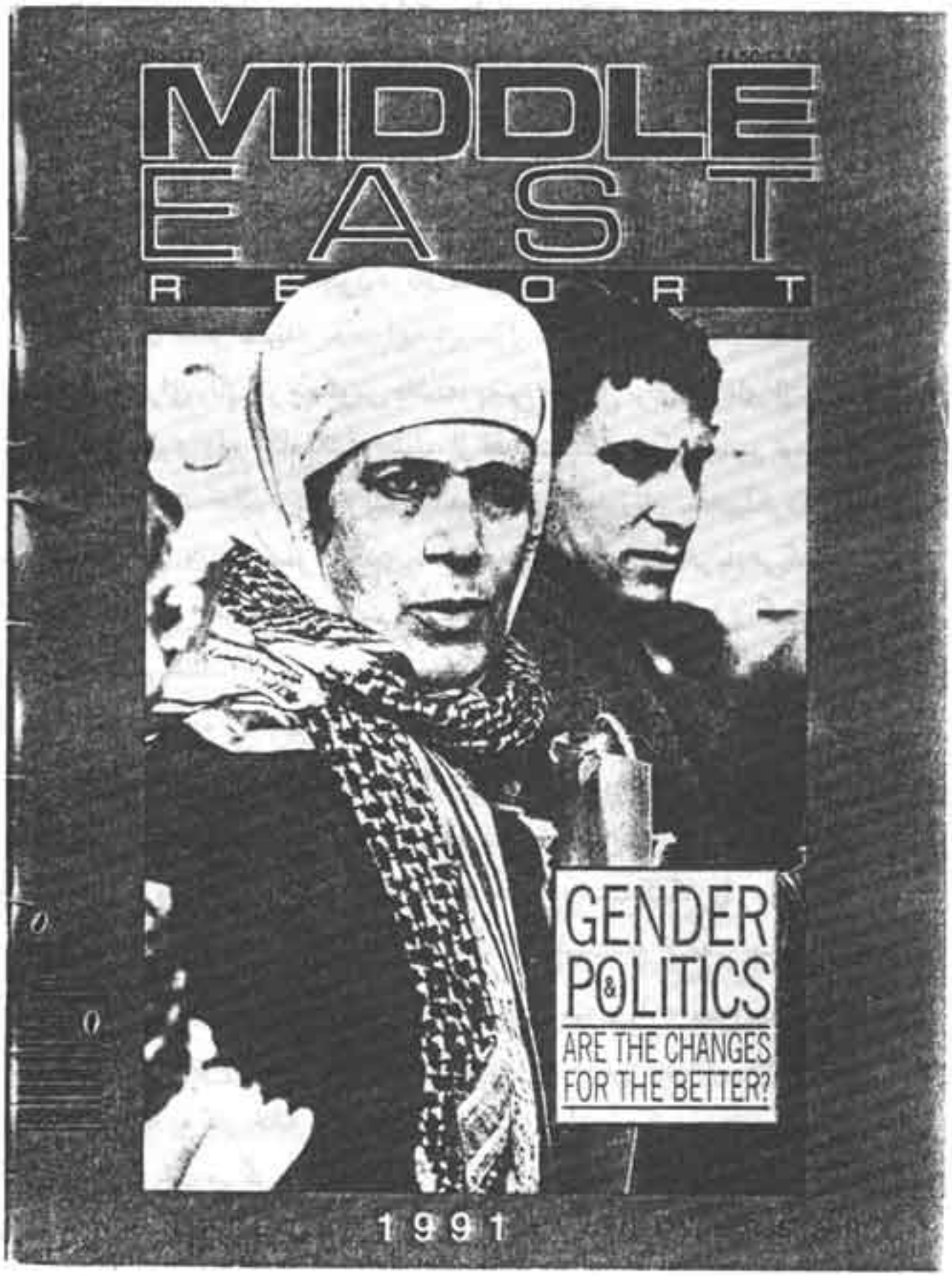
در مورد مصر نیز می‌بینیم تا زمانی که اعتراضات در محیط روستایی و محله‌های شهرها صورت می‌گرفت، زنان فعال بودند ــ اما از زمانی که سیاست رسمی شد و از کوی و برزن به ادارات و مکانهای خاص حضور مردان منتقل گشت، زنان از سیاست دور نگاه داشته شدند. زبان اعتراض آنها زبان انفعالی سکوت و تحمل و یا حداکثر سرزنش خصوصی گشت، یعنی اسلحهٔ افراد ضعیف. (Judith Tucker 1986) آن نمونه از زنهایی که از مرز فعالیت رسمی و غیررسمی عبور کردند و به حیطهٔ مردانه و مشاغل سیاسی دست یافتند، مانند خانم ایندیرا گاندی یا گلدا مایر، اینها «مردان افتخاری» بودند و همچون مردان نقش سیاسی ایفا کردند، و به ندرت به عنوان زن و با خواست‌های زنان ظاهر شدند.

اگر سیاست نوین برای زنان اثر معکوس داشته، یعنی حداقل برای برهه‌ای از زمان آنها را از مراکز سیاسی و تصمیم‌گیری دور نگاه داشته است، از نظر اقتصادی نیز می‌بینیم توسعه در بخش روستایی «مردگرا» بوده است. خانم اریکا فریدل (۱۹۸۱) می‌گوید زنان تحصیلکردهٔ روستایی به زندگی در خانه محصور شده‌اند. همسر درآمدی به خانه می‌آورد، و آنها خرید می‌کنند. زنان شیر خشک بیشتر به نوزادان می‌دهند، لباس بهتر به فرزندان می‌پوشانند، اما دیگر کار تولیدی کشاورزی و دامداری نمی‌کنند.

آن زنانی که تحصیلکرده و معلم یا ماما شده‌اند، آنها نیز درگیریهای بسیاری دارند: یک موضوع اساسی رفتن به محل کار است، که می‌بایستی در مجاورت محل اقامت همسر باشد. خانم فریدل که از ۹ نمونه زنان شاغل سخن می‌گوید، مشاهده کرده است که دو نفر ازدواج نکرده‌اند، یک نفر هنوز فرزند ندارد و تحت فشار شدید خانواده است که کار را رها کرده فرزند پیدا کند، ۱ نفر در عرض ۵ سال زندگی مشترک، ۴ اولاد پیدا کرده است. او ضعف جسمانی دارد و نه قادر به انجام وظایف حرفه‌ای خود می‌باشد، و نه کارهای منزل را به صورت مطلوب انجام می‌دهد. بدین‌ترتیب نظر عموم آن است که دختر نباید زیاد درس بخواند زیرا آنگاه از همسر اطاعت نمی‌کند، و علاقه به کار خانه را از دست می‌دهد، و این سبب عدم هماهنگی در یک خانواده می‌گردد. خانم فریدل می‌گوید جامعه این موضوع را در نظر نمی‌گیرد که مرد نیز می‌تواند در امور خانه به زن کمک نماید، و بدین‌ترتیب تحصیل زن به صورت یک مشکل درآمده است، و کار آموزشی یا بهداشتی زنان و درآمد حاصله از آن سبب بدست آوردن هویت و اهمیت شخصی و هدف برای زن نشده است. بالعکس موجب اغتشاش فکری شده، و راه‌حلی در آن زمان (سال ۱۹۷۶) در افق نبوده است.

در شهرهای مختلف خاورمیانه آمار همچنان مشغول قید تعداد زنان «فعال» بوده است. حتی در یمن که یکی از کشورهایی است که بعد از کشورهای افریقای شمالی یا ایران و ترکیه دست به ترغیب زنان برای شرکت در فعالیتهای شهری نموده است، می‌بینیم زنان در بخش آموزش و بهداشت، ارتباطات، تجارت و حقوق مشغول فعالیت هستند. آنها برخی مشاغل نمایشی را نیز به عهده گرفته‌اند، همچون قائم‌مقام وزیر اطلاعات، وکیل مجلس و ریاست منطقه‌ای بهداشت و مسائل اجتماعی. در هیأت ۱۵ نفرهٔ قضات دادگاه عالی یک نفر زن قاضی نیز

وجود دارد. (Sheila Carapico, 1991)



در کشور اردن که ۲۵٪ از نیروی فعال آن به خارج از اردن مهاجرت نموده است، و کشور محتاج به نیروی فعال زنان است، باز می‌بینیم زنان در همان حیطه‌های معمولی فعالیت زنان یعنی آموزش (۴۶٪) و بهداشت مشغول به کار هستند. (Linda Layne, 1981) طرز تفکر معمولی نمی‌تواند زنان را در مشاغل صنعتی مانند «لوله‌کشی و سیم‌کشی» بپذیرد، و به این دلیل است که در یک مرکز آموزش حرفه‌ای که برای دختران تأسیس شده است، در زمینه‌های زیر آموزش می‌دهند: نخ‌ریسی، خیاطی و بچه‌داری. خانم لیندا لین که موقعیت زنانی راکه در بخش صنعتی مشغول به کار هستند مورد مطالعه قرار می‌دهد، با مسائل مهمی روبرو می‌گردد: ابتداء او می‌بیند همه کارگران مدتی کمتر از دو سال در کارخانه کار می‌کنند. ۸۸٪ از آنها ازدواج نکرده

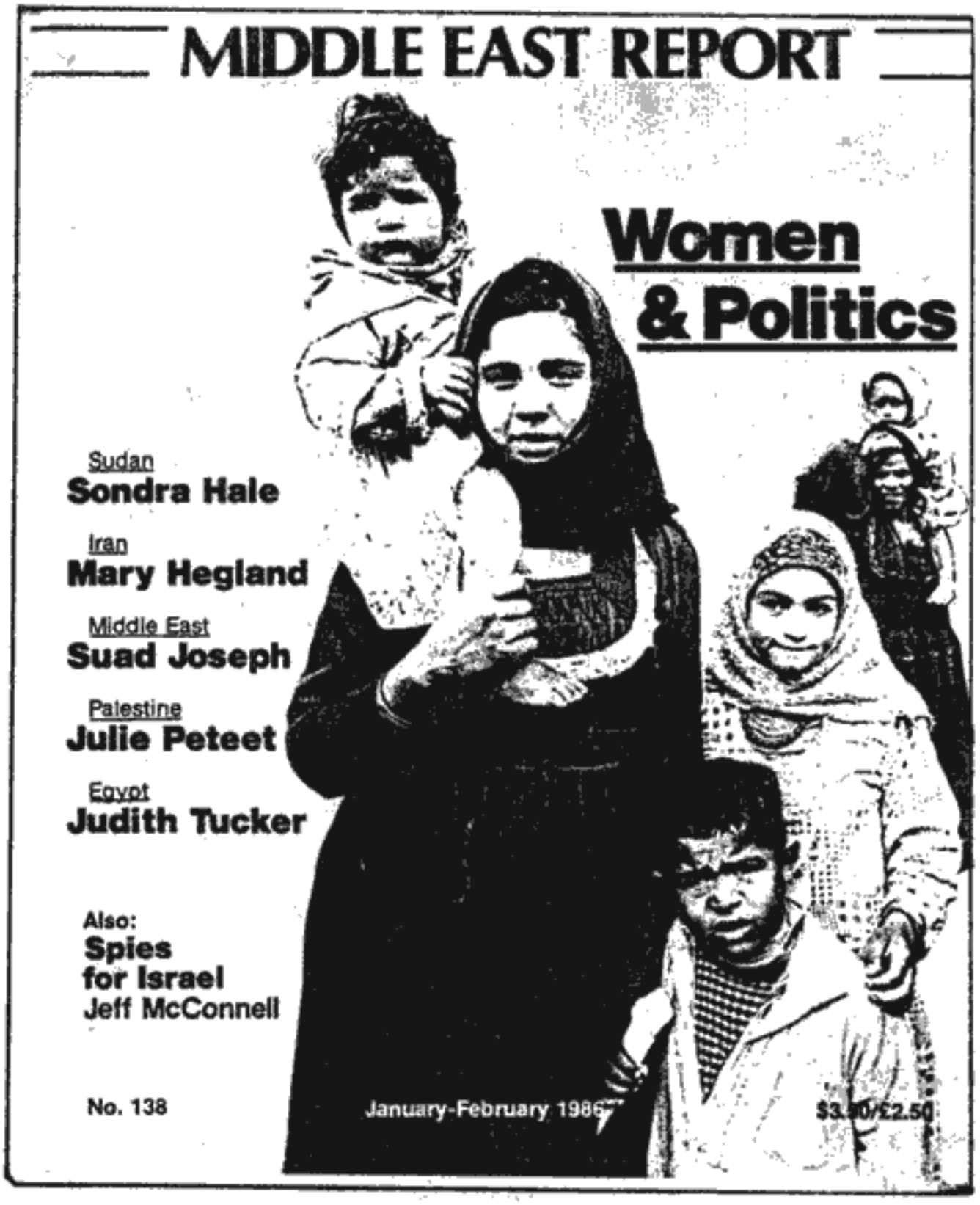
بودند، ۴۳٪ آنها بین ۱۵ ــ ۲۰ سال داشته، ۱۴٪ آنها ۲۰ ــ ۲۵ سال و ۱۹٪ آنها ۲۵ ــ ۳۰ سال داشتند. درآمد آنها در زمان آغاز کار ۱/۳ درآمد یک مرد است. یک کارفرما به خانم لین می‌گوید او ترجیح می‌دهد زنان را به کار گمارد زیرا آنها به ندرت به خاطر درآمد کم کار را ترک می‌کنند. او زنان زشت‌صورت را انتخاب می‌کند زیرا زود ازدواج نمی‌کنند و نمی‌روند، و عاقبت زنان را بکار می‌گمارد زیرا آنها آرام، صبور ند و دقیق کار می‌کنند.

در استانبول (۱۹۹۱) زنان وارد بازار بین‌المللی کار شده‌اند هر چند این کار را در چارچوب خانواده انجام می‌دهند و به کار خود به صورت «کار» نیز نمی‌نگرند! نقش سنتی زنان به غیر از خانه‌داری و بچه‌داری، انجام مقداری خیاطی و بافندگی و گلدوزی بوده است. امروز تجار کوچک از این تخصص زنان استفاده کرده، تولید آنان را به قیمت بسیار ارزان از آنان می‌خرند و به تجار بزرگتر می‌فروشند، تا این صنایع دست‌دوز به بازارهای بین‌المللی ارائه گردند. سرمایه‌داران به این نیروی کار به صورت بسیار مثبت می‌نگرند زیرا آنها احتیاج به محیط کار ندارند، آنان به عنوان کارگر استخدام نمی‌شوند و تشکیلات صنفی به وجود نمی‌آورند، و تقاضای بیمه و بازنشستگی و غیره نیز نمی‌کنند.

تاجر جزء که این متاع را از زنان خریداری می‌کند، از اقوام یا حداکثر هم‌محله‌ای‌های این زنان است. از نظر اخلاق سنتی کاملاً قابل قبول است که زن این کار را انجام دهد و در ازای آن مبلغی دریافت کند. اما زنی که تولید خود را به بازار ببرد و بفروشد و سر قیمت با خریدار چانه هم بزند، مورد انتقاد دیگران قرار می‌گیرد. این کار زنان حتی هیچ جایی در آمار ندارد، هر چند متاع تولیدشده برای صادرات است.

زندگی فلسطینیها تجربهٔ زنان را به صورت دیگری مطرح کرده است. در اینجا (۱۹۸۶) می‌بینیم محقق در پی یافتن حیطهٔ سیاسی زندگی زنان و اثر توسعه بر فعالیت سیاسی زنان نبوده، زیرا زندگی روزمرهٔ زن فلسطینی سیاسی شده است: خانم Julie Peteet می‌گوید تولد و تربیت یک فلسطینی خود یک عمل سیاسی است. رفت و آمدها همه سیاسی است و نهایتاً مادر شهید بودن خود مظهر ستمی است که بر فلسطینیها می‌شود و خبرنگاران از یک مادر شهید دیدن می‌کنند. به گونه‌ای دیگر، هر آنچه زنان به صورت سنتی انجام می‌دادند حالا در خدمت اهداف ملی قرار گرفته است و همه هدف یکپارچه کردن و هماهنگ نمودن مردم فلسطین را دارند. برقرار کردن موازنه بین فعالیت‌های مردان و زنان، در خانه و در خارج از خانه مطرح نمی‌باشد.

در انتها بد نیست این معرفی کوتاه از مقالات بسیار متنوع و آموزندهٔ Merip را با کلامی چند از خانم نوال سعداوی از مصر خاتمه دهیم. خانم سعداوی (۱۹۸۱) یک روستایی است (از Kafr Tahle در ۴۰ کیلومتری قاهره). او روستایی بودن خود را عنوان می‌کند و می‌گوید، «ما زنان تحصیلکرده می‌دانیم باید ارتباط مستقیم خود را با ریشه‌هایمان حفظ کنیم.» بدین دلیل او سالانه ۳ یا ۴ بار به این روستا بازمی‌گردد. حرفه‌اش پزشکی است و بدین وسیله او در طبقهٔ متوسط پایین یا متوسط جامعه جایی برای خود یافته است، جایی که او به سختی در محیط حرفه‌ای مردانه توانسته است کسب کند، «زن باید نابغه باشد تا بتواند خود را بقبولاند، البته این مثبت



است زیرا سبب می‌شود آدم زیاد کار کند، اما منفی است زیرا آدم با فشار و ناکامی روبرو است.»

خانم سعداوی معتقد است استعمار سعی کرده هر آنچه در تاریخ و مذهب مصر منفی بوده به آنها نشان دهد و بدین حیله آنها را از گذشتهٔ فرهنگی‌شان دور نگاه دارد. حال واجب است این گذشتهٔ فرهنگی بازشناسی شود، «فقط با شناخت ریشه‌های فرهنگی خودمان می‌توانیم اعتماد به نفس را در خودمان بسازیم.» او تأکید می‌کند که زنان باید هویت خود را بیابند، هویتی مجزا از مردان، هویتی که ریشه در فرهنگ مصری دارد. به نظر او تقلید از نحوهٔ زندگی و رفتار غربی به هیچ‌وجه راه استقلال زنان خاورمیانه نمی‌باشد، و آنها باید هویت خود را بر مبنای فرهنگ خود بیابند. این فقط به صورت جمعی و به همت زنان امکان‌پذیر است.

در زمینه‌ی ایران‌شناسی

جلیل دوستخواه

در زمینهٔ ایران‌شناسی
به کوشش: چنگیز پهلوان
چاپ اول: ۱۳۷۰
۳۴۱ ص ـ ۲۷۰۰ ریال
ناشر: انتشارات به‌نگار

مجموعه‌ای است جداگانه و دربرگیرندهٔ گفتارها و گفت‌وشنودهای پژوهشی، اما دنبالهٔ دفترهای دیگری که در سالهای گذشته، با همین عنوان و هر یک جداگانه، به کوشش همین کوشنده، منتشر شده‌اند. از دفترهای پیشین، من تنها یکی را دیده‌ام و نمی‌دانم چند دفتر دیگر نشر یافته است. گردآورنده نیز، با آن که از «مجلدات پیشین» یاد می‌کند، شمار آنها را نمی‌گوید و تنها از نخستین دفتر که در سال ۱۳۶۴ به چاپ رسیده است، آشکارا نام می‌برد.

«پهلوان»، در پیشگفتار خود، گزارشی از کار پژوهشهای ایران‌شناختی در ایرانِ بیش از یک دههٔ اخیر به خواننده می‌دهد و دشواریها و ناهمخوانیهای موجود در دستگاههای اداری و برداشتها و برخوردهای چندگانه و آشفته و بی‌برنامه و باری به هر جهت و گاه مصلحتی از مسئلهٔ «ایران» و «ایران‌شناسی» را سد و مانع بزرگی در راه پیشرفت این دانش بسیار ضروری در راستای کمال‌یابی فرهنگی و اجتماعی و مادی جامعه می‌داند. آنگاه کارکرد پژوهشهای ایران ـ شناختی در ایران کنونی و در فراسوی مرزهای ایران را با هم می‌سنجد و بر فراهم بودن نسبی امکانها و زمینه‌های یاری‌بخش در بیرون از کشور، و تنگناهای موجود در درون میهنمان، انگشت تأکید می‌گذارد و پس از گلایه و شکوه‌ای دردمندانه از چگونگی برخورد دست‌اندرکاران، ابراز امیدواری می‌کند که: «مردم ما همان‌سان که بحرانی‌ترین سالها را پشت سر گذاشتند، در این سالهایی که در پیش دارند نیز با بردباری و شکیب، سرافراز خواهند گشت. در دورانی که جهان دستخوش سخت‌ترین و تکاندهنده‌ترین دگرگونیهاست، مردم کشور عزیز ما به یاری پروردگار ایران، بر فرهنگ و تمدن خود تأکید خواهند کرد و با نیرویی آفریننده به حیات خود ادامه خواهند داد.» (ص ۸)

جان سخن و گوهر پیام «پهلوان» در ویرایش این دفتر، همین عبارت است و گفتارهای چاپ‌شده در کتاب، همه بیش و کم، در همین راستاست و بر محور «ایران» و هر آنچه به گونه‌ای با ایران کهن یا ایران امروز پیوند دارد، می‌گردد. موضوع گفتارها بسیار گوناگون است و رنگین‌کمان گسترده‌ای از مسئله‌ها را در بر می‌گیرد که به هیچ روی نمی‌توان، در یک برخورد سطحی و رده‌بندی صوری، حکمت جای گرفتن آنها در کنار یکدیگر را دریافت؛ در حالی که زنجیرهٔ پنهان پیوستگی درونی آنها البته به جای خود محفوظ است. خودِ گردآورنده نیز بدین گوناگونی اشاره‌ای روشن دارد: «کتاب حاضر، در مقایسه با مجلدات پیشین، بیانگر تنوعی است که از تعریف گسترده‌ی ایران‌شناسی برمی‌خیزد. هم نظرها و رساله‌های ایران‌شناسانه را به خواننده عرضه می‌دارد، هم نقد کتاب را، هم گزارشهای پژوهشی و سرانجام اسناد را. همه‌ی اینها هنوز خام است و نشانگر گامهایی نخست. اگر توانی باشد و کوششی، بی‌تردید گامهایی مؤثر برداشته خواهد شد.» (ص ۸ــ۹).

گردآورنده، نه‌تنها به گوناگونی عنوانها و موضوعها، بلکه بر چندگانگی نظرها و رأیها نیز روی دارد و کار خود را در همنشین کردن گروهی از باورها و برداشتهای مختلف، در زیر سرپوش یک دفتر، چنین می‌شناساند: «می‌خواهم از راه دموکراسی علمی و فرهنگی به دموکراسی برسم؛ نه از راه دموکراسی سیاسی که معمولاً دسترس به آن در آغاز سهل می‌نماید؛ اما در عمل نیازمند همان دموکراسی علمی و فرهنگی است.» (ص ۹).

آشکار است که تحلیل و شناخت درونمایهٔ یازده گفتار گوناگون درج شده در این دفتر و ارزش ــ داوری دربارهٔ آنها از گنجایش این بررسی کوتاه بیرون است و فراخنای دیگری می‌خواهد. اما نگاهی به عنوان گفتارها و گذری بر موضوعها و مبحثهای آنها نشان می‌دهد که نویسندگان، همه با دقت و دلسوزی و کارآمدی و شایستگی، گام در راه پژوهش نهاده و دست به کار تحقیق زده‌اند و گردآورنده، این گفتارها را با ژرف‌نگری و ارزشیابی دقیق برگزیده و در این جنگ گنجانیده است.

«بخشی از اسناد و گزارشهای مربوط به مهاجران افغانستان در ایران» در برگیرندهٔ پنج گفت و شنود با افغانهای ساکن اردوگاه «سروستان» و گفت‌وگویی با سرپرستان ایرانی آن اردوگاه و شماری عکس از درون اردوگاه، طرح گوشه‌ای از پیچیدگیهای اجتماعی ــ سیاسی است که در دههٔ اخیر، خواه ناخواه، گریبانگیر جامعهٔ ما شده و بر ماست که به شناخت درست بعدهای گوناگون آن بپردازیم. «بخشی دیگر از اسناد مدرسه‌های علوم سیاسی» واپسین فصل کتاب است که ارزشهای چندگانهٔ تاریخی ــ سیاسی جامعه شناختی دارد.

کوشش «چنگیز پهلوان» در گردآوری و نشر این دفتر پربار ستودنی است و من برای او در پیگیری راه ناهموار و دشوار ایران‌شناسی، تاب و توان آرزو می‌کنم.

هفت‌خوان رستم

جلیل دوستخواه

هفت‌خوان رستم / رستم و دیو سفید
از شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی
نوشتهٔ: دکتر مهرداد بهار
نقاش: پریزاد پروازی
چاپ اول: تهران ــ ۱۳۷۰
۶۰ ص ـ ۱۰۰۰ ریال
ناشر: انتشارات نگار

کتابی است ساده و دلپذیر و دریافتنی برای کودکان و نوجوانان نوسواد. متن اصلی داستان را دکتر بهار به نثری روان و بی‌تکلف و درخور فهم گروه سنی خوانندگانش نوشته و از دیدگاه ساختار داستان نیز، هر چند (بنا به اشارهٔ خود او در صفحهٔ آغاز کتاب) دگرگونیهایی را در آن روا داشته، اما چهارچوب اصلی را برهم نزده است.

نقاشیهای پریزاد پروازی جلوه و کشش ویژه‌ای به کتاب بخشیده است. چهره و پیکر همهٔ پهلوانان داستان (جز دیوان که نمایشی غول‌آسا دارند)، به رغم داشتن برخی از ویژگیهای بزرگسالان (مانند ریش در مردان)، کوچک و کودک‌وار نموده شده است. گویی نمایشی است که گروهی کودک با جامه و آرایش بزرگسالان بر صحنه آورده و داستانی از شاهنامه را به تجسم درآورده‌اند. این نگاره‌ها بی‌شک کودکان را به فضایی مأنوس با برداشتها و نگرشهای کودکانه‌شان فرا خواهد خواند و انگیزهٔ رویکرد و رغبت بیشتر آنان به خواندن داستان خواهد شد و در واقع آنان این فرصت زرین را خواهند یافت که بخشی از رویدادهای شگفت شاهنامه را در فراخنای جهان ویژهٔ کودکان ببینند و بیازمایند و با سنجه‌های تخیل بارور خود برآورد کنند و دریابند و در سالهای بعد با چنین عهد ذهنی به متن شاهنامه روی آورند و داستان ساده و رنگین امروزین یادایاد فردای جوانی و کمال‌جویی آنان شود.

بیت‌هایی از شاهنامه، با گزینش دکتر علی رواقی و خط نستعلیق زیبای استاد کیخسرو خروش، در برخی از صفحه‌های کتاب بر لطف و زیبایی و آراستگی آن افزوده و کودکان و نوجوانان را هم به متن شاهنامه و به شاهنامه‌خوانی رهنمونی می‌کند و هم با فروزهٔ دیگری از فرهنگ ایرانی ــ خوشنویسی ــ رویاروی قرار می‌دهد.

متأسفانه در عنوان کتاب و سرفصلهای آن، املای **خوان** ــ بنا بر تکرار و عادت ــ به جای **خان** که صورت درست آن است، آمده و نویسندهٔ دانشور کتاب از این نکته ــ که بی‌گمان برای او روشن است ــ غافل مانده و یا پروای آن‌را نکرده است.

محمد افتخاری

فرهنگنامه کودکان و نوجوانان

دسترنج ۱۳ سال تلاش شورای کتاب کودک

نهال کوچکی که سالها پیش به همّت شورای کتاب کودک و گروهی از خادمان ادبیات کودکان و نوجوانان این مرز و بوم، با بیم و امید کاشته شد، با انتشار نخستین جلد فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان بر و بارگرفت و درختی برومند و سایه‌گستر شد. همهٔ آنهایی که از دور و نزدیک شاهد تلاش جانانهٔ پدیدآورندگان «فرهنگنامه» بوده‌اند و پی‌گیریها، بی‌تابیها و شکیبـاییهای سرسختانه و دردمندانهٔ آنان را در محل شورا ــ در آن آپارتمان کوچک بسیار سخاوتمند ــ به چشم دیده‌اند، حتماً به یاد می‌آورند که در آن روزها، تصوّر انتشار فرهنگنامه‌ای برای کودکان و نوجوانان ایرانی، آرزویی اگرچه شوق‌انگیز امّا دور از دسترس بود و برای تحقق این رویداد فرخنده، دلها و چشمهای بسیاری نگران و در راه بودند.

اینک جلد اول «فرهنگنامه» درآمده است. این جلد که حرف «آ» را دربر می‌گیرد، نخستین جلد از مجلدات شانزده‌گانهٔ فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان است که در شش‌هزار صفحه و با حدود پنج‌هزار مدخل منتشر خواهد شد. تنها در نخستین جلد «فرهنگنامه» ۵۲ نقشهٔ جغرافیایی وجود دارد که ۳۵ نقشهٔ آن اختصاصاً برای این «فرهنگنامه» طراحی و ترسیم شده است.

«فرهنگنامه‌ها یا دایرةالمعارفها و کتابهای مرجعی که تاکنون به زبان فارسی انتشار یافته‌اند، بیشتر ترجمه‌هایی هستند از زبانهای بیگانه یا مجموعه‌ای از مقاله‌های پراکنده در زمینه‌های گوناگون، که به همین سبب، چنین کتابهایی، گذشته از این‌که به محیط زندگانی و فرهنگ ایران کمتر توجه داشته‌اند، بیشتر آنها پاسخهای درست و دقیق و مناسب به پرسشهای خوانـنده نمی‌دهند. بهترین نمونه‌های این‌گونه کتابها نیز برای بزرگسالان، به ویژه دانش‌پژوهان تهیه شده‌اند

و فهمیدن مطالب آنها نیاز به دانشی فراتر از دانش پایهٔ کودکان و نوجوانان دارد و زبان و بیان آنها هم دشوار است. . .».

فرهنگنامه‌ای که برای کودکان و نوجوانان تدوین می‌شود باید بتواند «به پرسشهای آنان پاسخهای درست و دقیق و مناسب بدهد، معتبر و موثق باشد و با دیدگاهی علمی، مردمی و الهام‌گرفته از تاریخ و فرهنگ ایران و منطقه تهیه شود، مطالب آن شوق‌انگیز و برانگیزاننده به مطالعهٔ بیشتر، و بهره‌گیری از آن آسان باشد. . .».

«شورای کتاب کودک با درک این ضرورت و با برخورداری از تجربه‌های گروهی از دانشمندان و دانش‌پژوهان و کارشناسان، و با استفاده از امکانات مالی و وسایلی که به صورت هدیه برای آغاز کار در اختیار آن قرار داده شده بود، در پاییز ۱۳۵۸ به کار تهیه فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان پرداخت. . . این فرهنگنامه که با همّت و تلاش متخصصان، نویسندگان، نقشه‌پردازان، تصویرگران و طراحان ایرانی تهیه شده است، می‌تواند پاسخی منطقی، دقیق و علمی مبتنی بر زبان و فرهنگ و تاریخ ایران را با نگارشی روان و مناسب و با استفاده از واژگان پایهٔ کودک و نوجوان به وی بدهد، در مورد صدها موضوع اطلاعات کاملی را عرضه کند و پاسخگوی پرسشهای گوناگون نسل جوان باشد. . .».

در تدوین این «فرهنگنامه» نیازهای کودکان و نوجوانان ایرانی، دانش و توانایی درک و فهم آنها و نیز ضرورت موضوعهایی که با آنها سروکار خواهند داشت، در نظر گرفته شده و نیمی از عنوانهای آن به آگاهیهایی دربارهٔ ایران، اسلام، ادبیات فارسی، تاریخ و جغرافیای ایران، مردم‌شناسی و هنر ایرانی و اسلامی و جنبه‌های گوناگون زندگی مردم ایران اختصاص یافته است.

شورای کتاب کودک، فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان را به همهٔ کودکان و نوجوانان ۱۰ تا ۱۶ سالهٔ ایرانی و به مادران و پدران و معلّمان و مربّیان این فرزندان پیشکش کرده است. «فرهنگنامه» با همهٔ اشکالات و ایرادهایی که ممکن است داشته باشد، کتابی است بسیار ارزشمند که می‌تواند به بسیاری از پرسشهای کودکان و نوجوانان پاسخ مناسب و درخور فهم و دانش آنها بدهد. حیف است این کتاب در دسترس کودکان و نوجوانان ما نباشد.

انتشار «فرهنگنامه» را به پدیدآورندگان آن، و تمام فرهنگ‌دوستان ایرانی و به ویژه کودکان و نوجوانان که مخاطبان اصلی کتاب هستند، شادباش می‌گوییم. جای همهٔ آنهایی که چشم‌انتظار انتشار این کتاب مفید و عزیز بودند و اجل مهلتشان نداد تا این روز را ببینند، خالی. یاد ایرج جهانشاهی و هوشنگ شریف‌زاده (ویراستاران کوشندهٔ فرهنگنامه) و نیز یاد عباس یمینی‌شریف گرامی باد.

از میان شیشه، از میان مه

احمد میرعلائی

از میان شیشه از میان مه
نوشتهٔ: علی خدایی
چاپ اول: ۱۳۷۰
۱۵۸ صفحه ــ ۹۰۰ ریال
پخش: انتشارات آگاه

«هنرمند کسی است که جهان را به گونه‌ای متفاوت ببیند و این مایهٔ مهارت را در صناعت بیانی خویش داشته باشد تا بتواند این نگاه خاص را عام کند و قشر مخاطب خود را در این جهان متفاوت سهیم سازد.»

اگر تعریف فوق را برای هنرمند بپذیریم «علی خدایی» مصداق والای آن است. در بررسی ده داستان منتشرشده در مجموعهٔ از میان شیشه، از میان مه نخستین احساس خواننده آن است که با نویسنده‌ای متفاوت سروکار دارد که در جهان ویژه‌اش، تجربهٔ سه نسل فراهم آمده است. نسل اول به فرهنگی ارمنی ــ آسوری ــ ارانی تعلق دارد و از جدایی‌ها، آوارگی‌ها و کوچ‌ها می‌گوید. نسل دوم به ظاهر ساکن تهران است اما تهرانی خاص: تهران کافه رستورانهای لهستانی دوران اشغال ایران. شخصیت‌های ارمنی، یهودی، لهستانی، روس و ایرانی برون‌مرزی‌اند و نسل سوم که ساکن اصفهانِ بعد از انقلاب است و باز راوی مرگها، آوارگی‌ها و کوچ‌های تازه است. این غربت در غربت به مؤثرترین وجه در داستان «دونامه» ــ که به زعم من بهترین و موجزترین داستانهاست ــ نمایانده می‌شود. زبان خدایی «سینمایی»، «تلگرافی» و خاص خود اوست و بعد از متجاوز از یک دهه نویسندگی، این زبان را به کمال رسانده است. خصلت ممتاز «خدایی» فروتنی، انتقادپذیری و کمال‌طلبی اوست. سی و چند سال بیشتر ندارد و طی ده سال گذشته دو سه داستان بیشتر در مطبوعات چاپ نکرده است. شنیده‌ام که از داستان «از میان شیشه، از میان مه» در غرب فیلمی تهیه می‌شود و داستانهای دو سه سال اخیر او کم‌کم مجموعه‌ای قطورتر از از میان شیشه، از میان مه را تشکیل می‌دهد. من همیشه منتظر شنیدن داستانی تازه از علی خدایی‌ام.

«آوا» و «فرمنگ»

محمد افتخاری

فصلنامهٔ فرهنگی ــ هنری آوا نشریه‌ای است که با انگیزهٔ «درج و اشاعهٔ اندیشه‌های گوناگون فرهنگی و هنری و خدمت به موسیقی و فرهنگ و هنر ایران» در شهر «ماینز» آلمان منتشر می‌شود. بیشتر مطالب و مقالات این نشریه اختصاص به موسیقی ایرانی دارد و در هر شماره، اخبار و گزارشهای مربوط به تهیه، تولید و اجرای برنامه‌های موسیقی ایرانی در ایران و جهان، چاپ و منتشر می‌شود. شورای نویسندگان آوا، هر یک از شماره‌های این فصلنامه را به معرّفی یکی از چهره‌های سرشناس هنر موسیقی اصیل ایرانی اختصاص داده است. استاد عبدالله دوامی، ملک‌الشعرای بهار، استاد تاج اصفهانی و درویش‌خان، چهره‌های معرّفی‌شده در چهار شمارهٔ **فصلنامهٔ فرهنگی ــ هنری آوا** هستند.

در چهارمین شمارهٔ آوا این مطالب را می‌خوانیم:

«یا پیرجان» صد و بیست‌ساله شد (ا. ح. سعیدی) ــ سبک درویش (ساسان سپنتا) ــ توضیحی بر مجموعهٔ آثار درویش‌خان (مجید درخشانی) ــ موسیقی سنّتی ایران در جشنوارهٔ وین در یکصد و بیستمین سالگرد تولد درویش‌خان (خسرو جعفرزاده) ــ سی و یک سال پس از مرگ درویش‌خان ــ رودکی، چکامه‌سرای رامشگر (ناصر کنعانی) ــ نگاهی به کنسرتهای «صدیف» و همراهانش در اروپا ــ استاد حسن کامکار درگذشت ــ استادان موسیقی آذربایجان در ایران ــ راهی به ترکستان: پاسخ به مقالهٔ «موسیقی امروز از دیدگاه استاد دکتر حمید زاهدی» (امیراشرف آریانپور) ــ چهره‌ها، خبرها، اثرها ــ نقد و معرّفی کتاب «چشم‌انداز موسیقی

ایران» ــ توضیحی بر بیانیهٔ مربوط به تأسیس ایرانسرای فردوسی (محمدعلی اسلامی ندوشن) ــ نیش و نوش (صدیق تعریف).

مجله «فرهنگ»، نشریهٔ بنیاد فرهنگ تاجیکستان است که به سردبیری خانم گل‌رخسار و به خط «سیریلیک» منتشر می‌شود. در مقدّمهٔ شمارهٔ ۱ و ۲ سال ۱۹۹۲ این نشریه که به زبان فارسی چاپ شده است می‌خوانیم: «نخستین پیک فرهنگ امسال برایتان مبارک‌باد! می‌توان این شماره را برای فرهنگ تولدِ دیگر شمرد. زیرا او از آتش سوزندهٔ آزمونهای سیاسی و اقتصادی سال گذشته به در آمد. این‌همه شتاب عاشقانه‌اش با وجود همهٔ سدها و سکته‌ها به سوی شما از چیست؟ . . . ما را می‌باید فرهنگ تاجیک را از اسارت ناتوانی، بیکاری و بی‌تفاوتی خود آزاد بکنیم. در شریان خون خود، در جریان خردِ خود، در سیلان کردار خود مجرای تازه ببخشیم. این است فریضهٔ ما برای خود و برای جهان، که هیچ‌کس دیگر این ضمانت و این امانت را نمی‌تواند از دوش ما بگیرد».

در این شمارهٔ فرهنگ، شعرهایی از دفتر سوّم مثنوی، بخشی از کتاب «بحر در کوزه» عبدالحسین زرّین‌کوب، افکار و عقاید فلسفی میرزا عبدالقادر بیدل و تأثیر آن در میان تاجیکان، خاصیت روزه، چند اندرزنامهٔ پهلوی و شعرهایی از منوچهر آتشی، علی باباچاهی، بیژن جلالی، محمدعلی سپانلو، کاظم سادات‌اشکوری، اسماعیل شاهرودی، شمس لنگرودی، محمود کیانوش و چند شاعر دیگر ایرانی به چاپ رسیده است.

منتشر شد:

ناشنوا، مثل من

نوشتهٔ: تامس. اس. اسپردلی

جیمز. پی. اسپردلی

ترجمهٔ مهروش کوشا

۴۱۵ صفحه ــ ۴۲۰۰ ریال

مرکز پخش: کتاب ایران

محیط ادب

سیدابوالقاسم انجوی شیرازی

روز چهارشنبه ۲۸ آبان تشییع جنازهٔ استاد بزرگوار شادروان محیط طباطبایی با حضور هزاران تن از فضلا، علما، دانشجویان و دوستداران علم و ادب از مسجد استاد مطهری (سپهسالار سابق) برگزار شد.

همان شب رادیو بی‌بی‌سی به همین مناسبت با استاد اِنجوی شیرازی گفت‌وگویی ترتیب داد و استاد اِنجوی بی‌آمادگی قبلی سخنانی ایراد کردند که اینک در کِلک منتشر می‌شود.

امیدم بود خاقانی دریغا گوی من گردد
دریغا من شدم آخِر دریغاگوی خاقانی

درگذشت استاد بزرگوارم محیط طباطبایی یکی از دردناکترین حادثه‌های عمر من است / پنجاه سال شاگردی و مصاحبت و مودت فقط به زبان است که زود می‌گذرد / پنجاه سال یادبود، آن هم همه یادبودِ خوب و آمیخته به عنایت او و ارادتِ من، جگرسوز و تأثرآور است.

استاد محیط، در دوران تأسیس دانشگاه حق بود که به دانشگاه دعوت شود امّا صراحت و حقگویی او از یک طرف و غلبهٔ روابط بر ضوابط از طرف دیگر راه را بر ایشان سد کرد ولی آن دانشی‌مرد، خم به ابرو نیاورد و یک عمر به افاضه و تعلیم و تحریر پرداخت زیرا که خدمت به معنی صحیح و واقعی هدف او بود / هر جا او می‌نشست دانشگاه همان‌جا بود.

رودکی بیش از هزار سال پیش در مرثیهٔ استاد زمان «شهید بلخی» شاعر و متکلم و حکیم نامدار قرن چهارم هجری که مناظره‌های او با محمدبن زکریای رازی مشهور است مرثیه‌ای دارد که دو بیت آن چنین است:

کاروان شهید رفت از پیش — وان ما رفته گیر و می‌اندیش
از شمار دو چشم یک تن کم — وز شمار خرد هزاران بیش

اگر بگویم شعر تأثرانگیز رودکی دربارهٔ استاد محیط طباطبایی مصداق کامل دارد سخنی به حق گفته‌ام کسی که یک عمر اندوخت و یک عمر به مشتاقان آموخت دیگر کجا می‌توان یافت؟ کسی که تا همین اواخر با همه ناتوانی و نالانی، مقیم کتابخانه مجلس بود و نسخه‌های تازه‌یافته را مطالعه می‌فرمود دیگر کجا یافت می‌شود. در حدود هزار مقالهٔ علمی و ادبی و صدها سخنرانی تحقیقی و دهها کتاب و اثر گرانبها به علاوهٔ دیوان شعر از بزرگی به یادگار مانده که تمام

عمر آزاده ماند، با مناعتِ متشخص و قناعت عجیب زندگی کرد و شوق و شور تحصیل و تعلیم، ذاتی او و ملازم وجود عزیزش شده بود.

در شیراز ما می‌گویند خصوصیت درخت لیمو این است که هر وقتِ سال و هر فصلِ سال به سراغش بروی ناامید برنمی‌گردی استاد محیط همین‌طور بود، همیشه آمادهٔ افاضه بود. هر گاه از او سؤالی می‌شد بی‌مضایقه پرسنده را سیراب و کامیاب روانه می‌کرد و ناامید نمی‌ساخت.

محل وقت گذرانیِ استاد کتابخانه‌ها و کتابفروشیها بود / کتابخانهٔ تهران کتابفروشی دانش / کتابفروشی خیام کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه / کتابخانهٔ مجلس و کتابخانه‌های دیگر. . . / هر گاه به یکی از این مراکز می‌رفتی استاد محیط یکی از باشندگان بود مثلاً در کتابخانهٔ تهران که خود حضور داشتم با مرحوم احمد بهمنیار، ملک‌الشعرا بهار / استاد جلیل‌القدر همایی، مرحوم رشید یاسمی و امثال این بزرگان مشغول بحث و گفت‌وگو یا مطالعهٔ نسخهٔ خطی کتابی بود / من مُحال می‌بینم ولی آرزو می‌کنم که نسل‌های فعلی، مقداری از این شوق و عشقِ به علم را داشته باشند تصور می‌کنم استاد محیط، این واقعه را استقبال می‌فرمود و از طی کردن این راه غمی نداشت چنانکه مولانا می‌فرماید:

به روز مرگ چو تابوت من روان باشد　　گمان مبر که مرا درد این جهان باشد

برای من مگریّ و مگو دریغ دریغ　　به دام دیو درافتی دریغ آن باشد

جنازه‌ام چو ببینی مگر فراق فراق　　مرا وصال و ملاقات، آن زمان باشد

مرا به گور سپاری مگو وداع وداع　　که گور پردهٔ جمعیت جنان باشد

استاد محیط طباطبایی رفت و به دانشمندان جاویدنام پیوست / نام بلند او همیشه در تاریخ علم و ادب این سرزمین باقی خواهد ماند / از جانب همهٔ ارادتمندانِ استاد به خاندان ایشان و به فرزندان برومند و دانش‌آموختهٔ ایشان صمیمانه تسلیت می‌گویم / امیدوارم دانشمندان عزیزالوجودی که راه و رسمشان راه و رسم استاد محیط طباطبایی است و با همان مناعت و عزتِ نفس زندگی می‌کنند باقی و برقرار باشند انشاءالله.

محیط طباطبائی؛ عالم خودساخته

سیدمحمدرضا جلالی‌نائینی

استاد سیدمحمد محیط طباطبائی روز دوشنبه نهم ربیع‌الاول سال ۱۳۲۰ هجری قمری در قریهٔ «گزلا» ــ از کوهستان زواره ــ نزدیک به شهرستان نائین به دنیا آمد.

پدرش سیدابراهیم وحدتی متخلص به فناءِ از سادات زواره است و مادرش فاطمه‌بیگم از احفاد قاضی‌محمد طباطبائی از علمای زمان شاه‌سلطان حسین صفوی که در اثر فتنهٔ افاغنه اقامت اصفهان را ترک کرد و به زوارهٔ اردستان رفت و مقیم شد.

شادروان سیدابراهیم در جوانی از زواره به اصفهان سفر کرد و در آن شهر تحصیل نمود و از شاگردان برگزیدهٔ میرزا جهانگیرخان قشقائی، و ملامحمد کاشی و میرزا عبدالجواد شهشهانی اصفهانی (استاد معروف ریاضی و نجوم زمان خود) بشمار می‌رفت.

فقه را نزد حاج میرزا هاشم چهارسویی فقیه معروف شهر ــ و حاج‌آقا منیر؛ و درس اصول را در خدمت شیخ محمدعلی ثقةالاسلام نجفی و برادرش شیخ محمدتقی معروف به آقانجفی فراگرفت.

در حلقهٔ درس میرزا جهانگیرخان حکیم «شرح مطالع» و شرح منظومهٔ حاج ملاهادی سبزواری و شرح اشارات خواجه نصیرالدین طوسی را خواند.

در انقلاب مشروطه از اصفهان به تهران رفت و از افراد مؤمن و علاقه‌مند به نهضت آزادی بود و تا پیروزی مجاهدین و فتح تهران همکاری را ادامه داد؛ ولی پس از فتح تهران از حرکات بعضی مجاهدین تندرو متأثر شد و به زواره برگشت و به کار کشاورزی همت گماشت و مادام‌العمر دیگر به سیاست نپرداخت و اوقاتش را در امور زندگی و افاده و افاضه نسبت به طلاب

جوان محل می‌گذرانید.

نخستین‌بار سیدابراهیم در سال ۱۳۲۱ هجری قمری قبل از مشروطه به تهران آمد و در سال ۱۳۲۴ هجری قمری موقع نهضت مشروطه در تهران بود، و همچنین در سالهای ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ و ۱۳۲۸ و ۱۳۳۱ و ۱۳۳۸ هجری قمری در پایتخت مقیم بود. از سال ۱۳۰۹ شمسی که محیط از خوزستان به تهران انتقال یافت مرحوم سیدابراهیم برای دیدن محیط چند بار از زواره به تهران آمد و هر بار مدت کوتاهی در پایتخت اقامت گزید.

مادر محیط در سال ۱۳۳۷ هجری قمری بدرود حیات گفت و پدرش در سنه ۱۳۶۱ هجری قمری (= ۱۳۲۱ شمسی) در زواره وفات یافت.

استاد محیط طباطبائی مقدمات دو زبان فارسی و عربی را پیش مکتب‌داران محل و نیز نزد پدرش آموخت و بعد از آن از راه مطالعه، کار خود را در آموزش و پرورش ادامه داد.

مرحوم محیط طباطبایی ــ دکتر سجادی اصطهباناتی ــ دکتر احمد مهدوی دامغانی ــ دکتر جلالی نائینی ــ ۱۳۷۰

در سال ۱۳۳۸ هجری قمری جهت معالجه از زواره به اصفهان رفت، و چون حالش بهبود یافت، به خواندن مقدمات زبان فرانسه در آن شهر وقت می‌گذرانید؛ اما پس از حدود چهار ماه توقف در اصفهان به زواره برگشت. در سال ۱۳۰۰ هجری شمسی سید دوباره به قصد تحصیل به اصفهان رفت؛اما وسائلش فراهم نشد و در خارج به مطالعه و همکاری با دکتر سیدحسن‌خان ابطحی خورزوکی اشتغال جست. بعد از پنج ماه توقف و مطالعه و کار در اصفهان به زواره مراجعت کرد و در حدود یکسال در این قصبه ماند و بر آن شد تا از روی روزنامه‌ها و مطالعهٔ آنها

فنون روزنامه‌نگاری را پیش خود فراگیرد، و آن‌گاه به سوی تهران روان شد.

در سال ۱۳۰۲ هجری شمسی (دوم اردیبهشت ۱۳۰۲) وارد تهران شد و در تیمچهٔ حاج‌محمدعلی در بازار اتاقی گرفت و سه سال و نیم در آن‌جا بسر برد. در تهران زندگی را سخت می‌گذرانید، لیکن با پایمردی، سختی‌ها را بر خود هموار ساخت. در آن‌زمان روزنامه‌نگاری دشوار شده بود و لذا به دستور پدر روزنامه‌نگاری را رها کرد و تصمیم بر تکمیل تحصیل خود گرفت و در امتحان ورودی دارالفنون شرکت جست و وارد کلاس سوم متوسطه (دارالفنون) شد، و امتحان دیپلم را با امتحان ورودی مدرسهٔ حقوق در یکسال (سال ۵ ـ ۱۳۰۴ تحصیلی) داد و پذیرفته شد. در سال ۱۳۰۵ هجری شمسی وارد خدمت معارف شد و چهار سال در خوزستان با همکاری مرحوم محمد یزدانفر در اهواز و خرمشهر به تأسیس مدارس پرداخت.

در سال ۱۳۰۹ از خوزستان به تهران منتقل شد و در **دبیرستان شرف** و **دارالفنون** و **ایرانشهر** بتدریس تاریخ و جغرافیا و ادبیات پرداخت. پس از آن مدتی مدیریت مدارس شرف و **پانزده بهمن** را بعهده داشت.

در سال ۱۳۱۷ شمسی به مدیریت مجلهٔ آموزش و پرورش انتخاب شد و دو سال از طریق انتشار مجلهٔ مذکور به نشر فرهنگ و ادب خدمت کرد. مقالات محیط از ۱۳۰۷ و ۱۳۰۸ به این‌طرف در روزنامه‌های مختلف تهران از قبیل شفق سرخ، اقدام، ایران، مهرایران، باختر، باختر امروز، کاروان، کشور و اطلاعات انتشار یافته است. سلسلهٔ مقالاتش در شفق سرخ دربارهٔ اعزام محصلین به اروپا در آن‌زمان بسیار مؤثر واقع شد و وزارت معارف ناگزیر گردید به نظر محیط توجه کند.

در سال ۱۳۲۵ که قوام‌السلطنه به مسکو عزیمت کرد تا شوروی قوای خود را از آذربایجان بیرون برد و ایران را تخلیه نماید، استالین تشبث به ماده ۶ قرارداد ۱۹۲۱ میلادی کرده بود و قوام با تلگراف از وزارت خارجه در تهران، سوابق امر را خواسته بود. محیط طباطبایی سرمقاله‌ای در روزنامهٔ اطلاعات تحت عنوان «مرا یاد و ترا فراموش» نوشت و یادآور شد که این قرارداد دو ضمیمه دارد که در یکی از آن ضمایم قید شد که مادهٔ ۶ قرارداد مذکور کان‌لم‌یکن و وزارت خارجه متن مقالهٔ استاد محیط طباطبایی را به مسکو به عنوان قوام مخابره کرد و سبب شد که شوروی از ادعای خود دست بردارد و قرارداد تخلیه قوای شوروی از آذربایجان به امضای طرفین برسد. بعد از آن به دبیری و بازرسی فرهنگی پرداخت تا در سال ۱۳۲۸ شمسی که استاد علی‌اصغر حکمت عهده‌دار وزارت امور خارجه بود، محیط طباطبائی را بعنوان رایزن فرهنگی ایران در هند انتخاب فرمود. در دهلی از محبت و یاری‌های معنوی بیدریغ مولانا ابوالکلام آزاد وزیر آموزش و تحقیقات علمی هند در جهت پیشرفت خدمات فرهنگی برخوردار و میان او و ابوالکلام آزاد رابطهٔ رسمی و فرهنگی به محبت شخصی و دوستی مبدل شد. بعد از دو سال توقف در هند، بنا بر تمایل خود تغییر مأموریت یافت و چهار سال نمایندگی فرهنگی در کشورهای عراق و سوریه و لبنان را بعهده داشت تا در سال ۱۳۳۴ هجری شمسی به تهران بازآمد و بعنوان بازرس وزارتی در وزارت آموزش و پرورش اشتغال جست و در سال ۱۳۳۷ شمسی بازنشسته شد.

از سال ۱۳۳۷ هجری شمسی به این‌طرف برنامهٔ مرزهای دانش را در رادیو ایران عهده‌دار شد.

محیط طباطبائی خود معلم و استاد خویش است. او فقط در حدود سه سال و نیم به مدرسه رفته و در سر کلاس درس معلمان دارالفنون حاضر می‌شده است، و بقیه عمر را به مطالعه و تحقیق گذرانده و از پرتو استعداد سرشار و حافظهٔ تند و قوی و ممارست در فراگیری علم و ادب، به حق، یکی از شخصیت‌های برجستهٔ فرهنگی عصر حاضر بشمار آمد. در علم تاریخ و جغرافیا و انساب سرآمد دانایان هم‌زمان خود است.

باری محیط استادی است که یک متن پارسی یا عربی را بر استاد نخوانده و استاد هم او را تعلیم نداده است؛ با این‌همه چنان که گفته شد یکی از شخصیت‌های ممتاز علمی و ادبی و تاریخی ایران است. او زبان‌های فرانسوی و انگلیسی و عربی را آموخته است و کتب مورد نظر را به زبان‌های مذکور مطالعه کرده و در نتیجه دامنهٔ اطلاعاتش وسعت پیدا کرده است. محیط مظهر زحمتکشی و قناعت و پشتکار در مطالعه و تحقیق بشمار می‌رود و وجودش نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که با داشتن استعداد سرشار و پشتکار و عشق به فراگیری علم و دانش، هر فردی همچون محیط طباطبائی می‌تواند درجات علمی و ادبی را بی‌آنکه دانشگاه و مدرسه ببیند طی کند و عالم برجسته و کم‌طراز زمان خود شود.

استاد محیط طباطبائی در کنگره‌های بین‌المللی از جمله سی‌امین کنگرهٔ خاورشناسان منعقد در پاریس در سال ۱۳۵۱ شمسی شرکت کرد. در سال ۱۳۵۵ شمسی در جشن سال سوم حکومت سابق افغانستان به کابل عزیمت کرد و ۱۸ روز در افغانستان مهمان دولت افغان بود و از مؤسسات مختلف فرهنگی آن کشور بازدید بعمل آورد.

همچنین در سال ۱۳۳۰ هجری شمسی در هزارهٔ ابن‌سینا در بغداد و تهران و نیز در سنه ۱۳۳۲ در کنگرهٔ خدمات جامعهٔ عرب عضویت داشت. بعلاوه در کنگره‌ها در کشور ایران خودمان مثل کنگرهٔ شیخ طوسی و فردوسی و رشیدالدین فضل‌الله همدانی، و کنگره‌های دیگر ایرانشناسی شرکت فرمود و از علم و اطلاع و دانش او اعضای کنگره مستفید و مستفیض شده‌اند.

از آثار مکتوب محیط طباطبائی تاکنون ۱۶۰۰ مقاله که غالباً تحقیقی می‌باشد و پانصد خطابه به چاپ رسیده است.

دیوان شعرش در حدود ۲۵۰۰ بیت دارد و مقام شاعری او متوسط بنظر می‌رسد.

خدمات مطبوعاتی این استاد از سال ۱۳۰۹ هجری شمسی آغاز گردیده است و اکنون نیز ادامه دارد.

محیط دارای پنج فرزند (سه دختر و دو پسر) می‌باشد و از مال جهان یک خانهٔ محقر واقع در خیابان ژاله (کوچه ناصر آذری) و یک کتابخانهٔ پرارزش کتب چاپی و خطی دارد.

من بنده در دبیرستان دارالفنون مدت کوتاهی افتخار شاگردی او را داشتم و پس از خاتمهٔ تحصیل از راهنمایی و ارشادش همواره برخوردار بوده‌ام.

والسلام علی من اتبع الهدی.

معرفی کتاب

مریم حیدری

کلیات

مهرابی، مسعود. کتابشناسی سینما در ایران. تهران، راد، ۱۳۷۱. ۲۲۴ ص. ۱۸۵۰ ریال.

مؤلف در پیشگفتار کتاب آورده است: «ناگزیریم که خودمان را با آغاز قرن ۲۱ هماهنگ کنیم. کامپیوترهای شخصی دارند در کیف بغل هر شهروندی جا باز می‌کنند. اما پیشاپیش همچنان بر این باوریم که «کتابشناسی سینما» مدخل اوّل است. خوراک کامپیوتر باید از جایی تأمین شود. آناتومی ادبیات سینمایی از مسیر کامپیوتر و با پشتیبانی «کتابشناسی سینما» تغذیه می‌شود.»

تقیان، لاله. کتابشناسی تئاتر. تهران، نمایش، ۱۳۷۰. ۳۱۵ ص. ۲۰۰۰ ریال.

«کتابشناسی تئاتر مجموعه‌ای از کتابها، نمایشنامه‌ها، نشریات تئاتری، پایان‌نامه‌های دانشجویان تئاتر و همچنین اسنادی در مورد تئاتر ایران را دربر می‌گیرد که تا پایان سال ۱۳۶۹ انتشار یافته‌اند.»

فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملی ملک. زیر نظر و تألیف: ایرج افشار، محمّدتقی دانش‌پژوه. با همکاری: محمّدباقر حجتی و احمد منزوی. آستان قدس. ۱۳۷۱. ۴۳۴ ص. ۱۵۰۰ ریال.

این کتاب نهمین جلد از فهرست نسخه‌های خطی «کتابخانهٔ ملی ملک» است.

سیاست

فونتن، آندره. یکی بدون دیگری. ترجمهٔ: عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران، فاخته، ۱۳۷۱. ۳۴۲ ص. ۲۸۰۰ ریال.

«فروپاشی شوروی که به فاصله‌ای کوتاه از پیروزی آمریکا و متحدانش بر عراق صدام حسین روی داد، پیروزی دیگری برای جورج بوش به شمار می‌رفت. از این پس او «بدون دیگری» بود و از شر قدرتی که از سال ۱۹۴۵ به بعد همیشه سد راه اسلافش شده بود نجات یافته بود. . .». آندره فونتن نویسندهٔ کتابهای تاریخ جنگ سرد در دو جلد و تاریخ تنش‌زدایی در یک جلد است که هر دو به وسیلهٔ مترجم همین کتاب به فارسی برگردانده شده است.»

تاریخ

پاینده لنگرودی، محمود. خونینه‌های تاریخ دارالمرز. رشت، گیلکان، ۱۳۷۰. ۴۰۶ ص. ۲۱۰۰ ریال.

«خونینه‌های تاریخ دارالمرز، روایت خونبارترین حوادث تاریخ «گیلان و دیلمستان» و «طبرستان و رویان و مازندران» است از «آغاز تا مشروطیت».

●

حصوری، علی. آخرین شاه. تهران، ناشر: مؤلف، ۱۳۷۱. تهران. ۱۶۸ ص. ۱۲۰۰ ریال.

«دوره‌های تاریک در تاریخ ما کم نیست. یکی از آنها قرن اول هجری است. این کتاب، بخش محدودی از وقایع قرن اوّل هجری و (هفتم میلادی) را در ایران روشن می‌کند و می‌کوشد زمینهٔ بحث را از دیدگاهی تازه‌تر بگشاید. با خواندن کتاب پرسشهای دیگری مطرح خواهد شد که نویسنده پاسخ به برخی از آنها را در دست کار دارد و پاسخ برخی دیگر موکول به آینده است.»

●

الگار، حامد. شورش آقاخان محلاتی و چند مقاله دیگر. ترجمهٔ: دکتر ابوالقاسم سری. تهران، توس، ۱۳۷۰. ۱۴۳ ص. ۱۲۰۰ ریال.

این کتاب مشتمل است بر چهار مقاله از پژوهشگر و استاد تاریخ و فرهنگ مردم ایران (و کشورهای خاورمیانه)، با این عنوانها: شورش آقاخان محلاتی و انتقال امامت اسمعیلی به هند؛ مقدمه‌ای بر تاریخ فراماسونری در ایران؛ نوگرائی مذهبی؛ ملکم‌خان، آخوندزاده و پیشنهاد اصلاح الفبای تازی.

●

کاوه، علی‌محمّد. گاه‌شماری و تاریخ‌گذاری. تهران، بُردار، ۱۳۷۰. ۱۸۴ ص. ۱۲۰۰ ریال.

«این کتاب مشتمل بر شش بخش است و به گاه‌شماری و تاریخ‌گذاری از سرآغاز تا سرانجام می‌پردازد.»

●

مرداک، جیمز. مراة‌الشرق. ترجمهٔ: عبدالرحمن‌خان افغان. به کوشش: میرهاشم محدّث. تهران، آراد (آهنگ سابق)، ۱۳۷۱. ۹۲ ص. ۸۰۰ ریال.

«برای شناختن تاریخ یک کشور، بایستی آداب و سنن آن قوم را شناخت و با زندگی مردمش آشنا شد. این امر به خصوص برای ممالکی که تاریخ کهن دارند لازم‌تر است. چین یکی از کشورهایی است که هنوز برای ایرانیان ناشناخته مانده و کتاب حاضر می‌کوشد که خوانندگان را با آداب و سنن قدیم چین آشنا نماید.»

●

هالینگ‌دیل، ر. ج. مبانی و تاریخ فلسفهٔ غرب. ترجمهٔ: عبدالحسین آذرنگ. تهران، کیهان، ۱۳۷۰. ۲۱۳ ص. ۱۱۰۰ ریال.

«هدف این کتاب کوچک، شناسانیدن فلسفهٔ غرب به نوآموز فلسفه است.»

مؤلّف در زمینه‌های روزنامه‌نگاری، نقد ادبی، زندگینامه‌نویسی، نویسندگی و ترجمه قلم زده است. وی مترجم آثار نیچه به زبان انگلیسی است.

●

قبالهٔ تاریخ. به کوشش: ایرج افشار. تهران، طلایه، ۱۳۶۸. ۴۶۴ ص. ۳۴۰۰ ریال.

این کتاب مجموعه‌ای از اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها، شب‌نامه‌ها، روزنامه‌ها و فوق‌العاده‌های دولتی، حزبی، سیاسی، بازرگانی، فرهنگی، در دورهٔ مشروطیت تا پایان سلطنت احمدشاه است و از مجموعه‌های خصوصی گردآوری شده است.

نقد ادبی

●

محجوب، محمدجعفر. آفرینِ فردوسی. تهران، مروارید، ۱۳۷۱، ۳۹۸ ص. ۳۸۵۰ ریال.

مجموعهٔ مقالاتی است دربارهٔ داستانهای شاهنامهٔ فردوسی که برای اولین‌بار در یک مجموعه منتشر می‌شود.

دکتر محجوب در این گفتارها با بیان شیوا به تفسیر و توضیح داستانهای شاهنامه پرداخته است.

●

محفوظ، نجیب. شرارت شیطان. ترجمهٔ: محمّد جواهرکلام. تهران، سکه، ۱۳۷۱. ۱۹۹ ص. ۱۵۰۰ ریال.

آنچه در این کتاب می‌آید، تلاشی برای شناخت و شناسانیدن نجیب محفوظ نویسندهٔ نامی عرب است و دو بخش دارد: در بخش اوّل مقالاتی آمده‌اند که به معرفی نویسنده و آثار او می‌پردازند، و در بخش دوّم، چند اثر کوتاه که از یکی از کتابهای نسبتاً تازه‌اش برگزیده و ترجمه شده‌اند.»

●

پایور، جعفر. بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودکان و نوجوانان. تهران، مؤلف، ۱۳۷۰. ۸۷ ص. ۸۵۰ ریال.

کتاب حاضر شامل سه فصل است. در فصل اوّل نویسنده سعی دارد «عنوان‌بندی درست و فنی را جایگزین اصطلاحات نادرست به‌کاررفته در آثار کودکان و نوجوانان بنماید. دو فصل دیگر شامل بحث مفصلی راجع به دو مبحث بازنویسی و بازآفرینی است.»

●

عسگریان، علی‌اصغر. در سرزمین خوشبختی. آلمان، نوید و گروه فرهنگی «تارا»، ۱۳۷۰. ۹۱ ص.

«متن حاضر. . . دگرنگری اندیشه‌های عرفانی ایران است. . .» و تأثیراتی نیز از اپیکور و سهروردی و عطار و مولانا تا لئو تولستوی و صادق هدایت در آن وجود دارد. در سرزمین خوشبختی به زبانهای انگلیسی، آلمانی و فرانسه ترجمه شده است.

●

حافظی، علیرضا. معنی ادبیات. تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰. ۱۲۳ ص. ۹۰۰ ریال.

در گفتار مؤلف آمده است: «اکنون می‌دانیم که برای شناخت ادبیات باید به کجا رفت و از چه سراغ کرد: اعیان ادبی یا آثار خارجی ادبیات، یعنی داستانها و غزلها و قصه‌ها و قطعه‌ها و قصیده‌ها و رمانها و . . . یا شعرها و نثرها. . .»

●

رزمجو، حسین. روش نویسندگانِ بزرگِ معاصر. تهران، توس، ۱۳۷۱. ۲۲۱ ص. ۲۲۰۰ ریال.

کتاب حاضر، در چهار فصل، دربارهٔ هنر نویسندگی بحث می‌کند و در توجیه برخی از مباحث آن، از نوشته‌های نویسندگان معاصر ایران استفاده شده است. چهار فصل کتاب عبارتند از: بحثی دربارهٔ هنر نویسندگی، مراحل پیدایش یک نوشته؛ تنظیم فکر، گزینش و رنگین کردن صور فکری؛ بیان فکر (نگارش).

مجموعه‌ها

●

کوبان، سیما. کتاب تهران. تهران، روشنگران، ۱۳۷۱. ۲۲۱ ص. ۱۵۰۰ ریال.

«کتاب تهران مجموعه‌ای است از مقالات پژوهشی، ادبی و خاطرات کسانی دربارهٔ این شهر که در زمینهٔ کار خود نامهای آشنایی هستند. عنوان برخی از مقالات از این‌قرار است: تا غروبی دیگر (سیمین بهبهانی)، تهران شهر بی‌دفاع (محمّدرضا اصلانی)، مرگ شهزاده (حمید مصدق)، مناظره (م.ع. سپانلو)، تهران را دریابیم (سیما کوبان) و. . .»

●

کتاب توسعه (جلد سوّم). جمع نویسندگان، مترجمان و صاحبنظران. تهران، توسعه. ۱۳۷۱. ۱۵۷ ص. ۸۰۰ ریال.

«در این کتاب مقالات و نظریاتی در باب توسعه به قلم جمعی از صاحبنظران آمده است. عنوان برخی از مقالات از این قرار است: مسیر دشوار توسعه (دکتر پوریا طاهری)، مسائل توسعه (مهندس عزت‌الله سحابی)، نظم جدید جهانی (دکتر مرتضی محیط)، . . .»

●

آغداشلو، آیدین. از خوشی‌ها و حسرت‌ها. تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱. ۳۳۹ ص.

«این کتاب مجموعه‌ای از مقالات گوناگون مؤلف از آغاز جوانی تاکنون است. مقاله‌ها بر حسب موضوعشان فصل‌بندی شده‌اند و نه بر اساس توالی تاریخی‌شان. عنوان بعضی از مقالات از این قرار است: «خاستگاه کمال‌الملک»، «سه نقاش»، «چند کلمه دربارهٔ سهراب سپهری»، «در سوگ فیروز شیروانلو» و. . .»

●

یغما. گردآوری: ایرج افشار با همکاری قدرت‌الله روشنی زعفرانلو. تهران، ایران، ۱۳۷۱. ۸۳۰ ص. ۷۰۰۰ ریال.

کتاب حاضر شامل مقالاتی در باب ادبیات فارسی، زبان فارسی، تاریخ و فرهنگ، خور و بیابانک و یادنامهٔ حبیب یغمایی است و در پایان اشعاری در رثای یغمایی آمده است.

متون

●

گلشن راز. به اهتمام: احمد مجاهد. دکتر محسن کیانی. تهران، انتشارات «سا» و انتشارات منوچهری. ۱۳۷۱. ۱۸۶ ص. ۲۲۰۰ ریال.

«معروف‌ترین اثر شیخ محمود شبستری، منظومهٔ گلشن راز اوست که در سن سی‌سالگی حدود هزار بیت، در جواب هفده سؤال منظوم امیرسیّدحسین حسینی هروی صوفی معروف به تاریخ ۷۱۷ آن‌طور که خود می‌گوید، سروده است.»

●

حسن‌زادهٔ آملی، حسن. قرآن و برهان از هم جدائی ندارند. تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰. ۱۰۵ ص. ۴۰۰ ریال.

«این رساله به قلم نگارندهٔ آن، حسن‌زادهٔ آملی، در این موضوع که «قرآن و عرفان و برهان از هم جدایی ندارند» در یک مقدمه و ده فصل سخن می‌گوید.»

●

همدانی، میرسیّدعلی. رسالهٔ ذکریّه. به کوشش: فریدون تقی‌زادهٔ طوسی. تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰. ۵۴ ص. ۲۴۰ ریال.

تعداد تألیفات میرسیدعلی همدانی را به زبان فارسی و عربی یک‌صد و هفتاد کتاب و رساله دانسته‌اند که اکثر آنها به سبب کثرت استقبال مسلمانان در لاهور و بمبئی به طبع رسیده است و رسالهٔ ذکریه یکی از رسایل اوست.»

●

کتاب المسائل. مقدمه و تصحیح و ترجمه و تعلیق: دکتر سیّدمحمّد دامادی. تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰. ۲۱۱ ص. ۸۰۰ ریال.

«کتاب حاضر از محیی‌الدین‌بن عربی است که از جمله کسانی است که هنگام بحث و بررسی از مسائل فلسفی و کلامی و تقریر مباحث ذوقی و عرفانی، مبانی آراءِ خویش را همواره با تحقیق و تدقیق و تطبیق با موازین عقلی بیان می‌دارد.

شعر

●

دولت‌آبادی، پروین. منظور خردمند. تهران، گهر، ۱۳۷۱، ۱۰۹ ص. ۷۲۰ ریال.

«کتاب حاضر، مجموعه اشعار «جهان ملک‌خاتون»، شاعرهٔ قرن هشتم هجری قمری است که همزمان با شاعر بزرگ و جاودانهٔ وطن ما، حافظ، در شیراز می‌زیسته است. دستیابی به این اثر ارزنده را مدیون همت والای استاد بزرگوار شادروان «سعید نفیسی» هستیم.»

● **تسوتایوا، مارینا. پاوزه، چزاره. سلان، پل و. . . زادهٔ اضطراب جهان. تهران، سمر، ۱۳۷۱. ۳۸۴ ص. ۲۲۰۰ ریال.**

این کتاب مجموعهٔ ۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی است. مترجم در ابتدا مختصری از زندگی این شاعران را بیان کرده و سپس چند نمونه از شعر آنان را ارائه داده است. این شاعران، همه از نوآوران بنام سرزمین خویشند. بعضی برندهٔ جایزهٔ نوبل شده‌اند، به بعضی نیز جایزه‌های فرهنگی ملی و بین‌المللی دیگری اهدا شده است.

● **اوجی، منصور. هوای باغ نکردیم. شیراز، نوید، ۱۳۷۱. ۳۲۶ ص. ۲۹۰۰ ریال.**

این کتاب برگزیده‌ای از اشعار «منصور اوجی» به انتخاب «هوشنگ گلشیری» است.

● **ساری، فرشته. شکلی در باد. تهران، گردون، ۱۳۷۰. ۱۱۴ ص. ۱۰۰۰ ریال.**

کتاب حاضر، مجموعه شعر تازه‌ای از فرشته ساری است.

● **دیوان منوچهری دامغانی. به کوشش: دکتر محمّد دبیرسیاقی. تهران، زوّار، ۱۳۷۰. ۴۱۴ ص. ۴۲۰۰ ریال.**

کتاب حاضر، دیوان منوچهری دامغانی است با حواشی و تعلیقات و تراجمِ احوال و مقدمه و فهارس و لغتنامه و مقابله با بیست و چهار نسخهٔ خطی و چاپی، و استفاده از هفده مأخذ متضمن اشعار منوچهری.

● **گلهای جاویدان. اثر: رهی معیّری. تهران، پیک فرهنگ، ۱۳۷۱. ۶۴۹ ص. ۶۲۰۰ ریال.**

«کتاب حاضر متضمن ۵ بخش است: بخش اوّل با عنوان گلهای جاویدان، مشتمل بر شرح حال شصت و یک تن از شاعران ایران‌زمین است. بخش دوّم با نامهای گلهای رنگارنگ، برگزیده‌ای از آثار شاعران ایران‌زمین را دربر می‌گیرد. بخش سوّم مشتمل بر ابیات و قطعاتی از شاعران پیرامون موضوعاتی مشترک می‌باشد. بخش چهارم مقالهٔ ادبی به قلم شادروان «رهی معیری» است. و بخش آخر اختصاص به برگزیده‌ای از تغزلات دلنواز و غزلهای شورانگیز رهی دارد. خوشنویسی این اثر ارزشمند کار «داوود رواسانی» است.

● **دیوان حکیم نزاری قهستانی. تهران، علمی، ۱۳۷۱. ۱۴۰۹ ص. ۱۲۰۰۰ ریال.**

متن انتقادی دیوان «حکیم نزاری» است که بر اساس ده نسخه تنظیم شده است. گردآورنده کار گردآوری، تدوین، مقابله، تصحیح، تحشیه، تعلیق، و دیباچه را در نهایت کمال به پایان برده است.

● **سلیمانی، فرامرز. بارورتر از بهار. تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۱. ۴۲۳ ص. ۳۲۰۰ ریال.**

مؤلف در این کتاب به نقد و بررسی شعر زنان ایران پرداخته است. در آغاز کتاب، مقدمه‌ای بر شعر زنان ایران نگاشته شده، و سپس نمونه‌هایی از شعر شاعران زن آورده شده است.»

● **فرهت‌نیا، فریماه. منظومهٔ متلاشی. تهران، پخش چشمه، ۱۳۷۰. ۵۴ ص. ۴۵۰ ریال.**

● **تشکری، مرضیه. عشق است. تهران، ناشر: شاعر، ۱۳۷۰. ۲۱۶ ص. ۲۰۰۰ ریال.**

● **پاکزاد، محمود. در خاکستر آفتاب. تهران، ناشر: مؤلف، ۱۳۷۰. ۱۰۴ ص. ۷۰۰ ریال.**

● **دیوان میرزا عبدالله گرجی اصفهانی. به اهتمام: امین خضرائی (واله)، ناشر: مؤلف، ۱۳۷۰. ۱۹۳ ص. ۲۲۰۰ ریال.**

در آغاز کتاب، مقدمه‌ای مفید از آقای دکتر باستانی پاریزی آورده شده است و سپس مؤلف مختصری دربارهٔ زندگی میرزا عبدالله گرجی اصفهانی متخلّص به «اشتها» و «سرگشته» توضیح داده است.»

● **بداغی، علی. دریغا! چلچراغ عشق افسرد. تهران، توسعه، ۱۳۷۰. ۱۶۰ ص. ۱۰۰۰ ریال.**

● **معتضدی، اقبال. سایه‌ها و سنگ‌ها، تهران، مینا، ۱۳۷۱. ۱۱۲ ص. ۹۵۰ ریال.**

گزینه‌ای از شعرهای شاعر معاصر است از سال ۱۳۵۲ تا ۱۳۷۰.

● **پنجه‌ای، علیرضا. بُرشی از ستارهٔ هذیانی. ناشر: سراینده، با همکاری و سرمایهٔ هنر و ادبیات کادح، ۱۳۷۰. ۱۳۸ ص. ۹۸۰ ریال.**

مجموعه‌ای از اشعار علیرضا پنجه‌ای است که پیش از این مجموعه‌های سوگ پاییزی و همنفس سروهای جوان را منتشر کرده است.

● **وجدانی، محمّد. کودکان شعله و برگ. تهران، گردون، ۱۳۷۱. ۱۰۱ ص. ۹۰۰ ریال.**

مجموعه‌ای از اشعار «محمد وجدانی» است که قبلاً دو مجموعهٔ دیگر منتشر کرده است.

● **پنجه‌ای، علیرضا. آن‌سوی مرز باد. ناشر: سراینده، با همکاری و سرمایهٔ هنر و ادبیات کادح، ۱۳۷۰. ۴۷ ص. ۴۸۰ ریال.**

رمان و داستان فارسی

مرادی کرمانی، هوشنگ. مشت بر پوست. **تهران، توس، ۱۳۷۱. ۷۹ ص. ۵۰۰ ریال.**

داستانی است بلند از نویسندهٔ نامدار کودکان و نوجوانان که کاندیدای جایزهٔ جهانی هانس کریستین آندرسن شده است.

کریمی، مهناز. رقصی چنین. . . **بوشهر، شروه، ۱۳۷۰. ۱۰۴ ص. ۸۰۰ ریال.**

«نویسنده در این کتاب می‌خواهد باور دنیای اطراف خود را با واقعیت جدالهای درونی زن طبقهٔ متوسط ایرانی آشنا کند. زنی که زندگی و جهان را با ابعاد وسیعش می‌بیند و می‌خواهد تجربه کند.»

ساری، فرشته. جزیرهٔ نیلی. **تهران، گردون، ۱۳۷۱. ۱۲۰ ص. ۱۰۰۰ ریال.**

رمانی است از نویسنده و شاعرهٔ معاصر که پیش از این رمان مروارید خاتون را نیز منتشر کرده است.

کدخدایان، زهرا. دختر حاجی‌آقا. **ناشر: مؤلف. ۱۳۷۰. ۱۹۳ ص. ۱۱۰۰ ریال.**

این کتاب مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه نویسنده است. سردرد، ننه‌اقدس، زینت‌خانم، عروس بیگانه، شکسته‌دل، شکسته‌پا از داستانهای این مجموعه است.

حمزه‌زاده، محمّد. کتابخانه. **تهران، سروش، ۱۳۷۰. ۸۳ ص. ۳۰۰ ریال.**

این کتاب شامل هفت داستان کوتاه از نویسنده است. «برادری»، «دعا»، «نیش نظر» و «آبی آسمانی» از داستانهای این مجموعه است.

افسانه‌های آذربایجان (۱)، روایت: نورالدّین سالمی، **تهران، مینا، ۱۳۷۱. ۱۰۰ ص. ۸۵۰ ریال.**

مجموعهٔ هفت افسانه است از خطّهٔ آذربایجان.

رمان و داستان خارجی

گاری، رومن. رختکن بزرگ. **ترجمه: اعظم نورایی. تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۱. ۳۴۰ ص. ۲۲۰۰ ریال.**

«رومن گاری در تمامی نوشته‌هایش نثری خاص خود دارد که با طنزی گزنده و گیرا خواننده را همراه با لبخندی تلخ به تاریک‌ترین زوایای روح انسان و جامعه می‌برد. این امر در تمام کتابهایی که از وی ترجمه شده، از جمله ترجمه حاضر به خوبی آشکار است.»

ریس، جین. گردابی چنین هایل. **ترجمهٔ: گلی امامی. تهران، اسپرک، ۱۳۷۰. ۱۹۳ ص.**

«گردابی چنین هایل، به ظاهر داستان زندگی خانم راچستر ـ همسر دیوانه در کتاب جین‌ایر ـ است ولی در حقیقت زندگینامهٔ خود نویسنده است. در زمان انتشار این کتاب جین ریس هشتاد و شش‌ساله بود. بار دیگر کشف شد و این‌بار به طور مسلم به عنوان یکی از نویسندگان «کلاسیک مدرن» شناخته شد. جین ریس در ۱۴ مه ۱۹۷۹ درگذشته است.»

تولستوی، لئو. تمشک. **ترجمهٔ: علی آذرنگ. ناشر: مترجم، ۱۳۷۱. ۶۵۲ ص. دورهٔ دوجلدی: ۵۵۰۰ ریال.**

«کتاب حاضر مجموعه‌ای است از داستانهای کوتاه آفرینندهٔ کتاب سترگ جنگ و صلح، «لئو تولستوی» مقاله‌ای در ابتدای کتاب گنجانده شده است که به تحلیل فلسفهٔ تولستوی می‌پردازد و به قلم نقاد آمریکایی همزمان تولستوی، «ویلیام. د. هاولز» است.

کریستی، آگاتا. شب بی‌پایان. **ترجمه: رکسانا یغمایی. شیراز، نوید، ۱۳۷۰. ۱۶۹ ص. ۹۰۰ ریال.**

کتاب حاضر داستانی از نویسندهٔ مشهور انگلیسی است که به نوشتن «رمانهای پلیسی» شهرت دارد.

علوم پایه

رادوانی، پی‌یر و بوردری، مونیک. سرگذشت اتم. **ترجمهٔ: دکتر عبدالحسین نیک‌گهر. تهران، سروش، ۱۳۷۰. ۲۸۶ ص. ۱۱۰۰ ریال.**

هفت داستان این کتاب، «شرح ساختار مادّه است؛ از فلسفهٔ یونانی گرفته تا کیمیاگران سده‌های میانه، از ساختار اتمی تا ساختار کوارک پروتون. وحدت بزرگ فیزیک باعث می‌شود که کلید آغاز و تحول جهان ما در ژرفنای ماده جست‌وجو بشود و این در کتاب سرگذشت اتم نشان داده شده است.»

یرژه، پی‌یر و بولون، کلود. تاریخ پزشکی نوین. **ترجمهٔ: دکتر تقی رضوی. تهران، پارسا، ۱۳۷۰. ۵۱۲ ص. ۴۵۰۰ ریال.**

«پزشکی ظرف چهل سال، بیش از چهل قرن به ارادهٔ انسان پیشرفت کرده است. بالاخره درست قبل از جنگ جهانی دوّم، انقلاب واقعی درمانی آغاز گردید. انقلابی که این کتاب به توصیف آن می‌پردازد کشف آنتی‌بیوتیک در پیوند قلبی و مراحل جالب و اعجاب‌انگیز پیشرفت‌های بی‌پایان می‌باشد. این کتاب در سال ۱۹۸۳ در پاریس به چاپ رسیده است و نویسندگان آن تألیفات متعدد دیگری نیز در زمینهٔ پزشکی دارند.»

لوتیان، یفریم. داستان ماه و ستاره. **مترجم: قره‌داغی قرقشهٔ. تهران، دنیای نو، ۱۳۷۱. ۱۲۶ ص. ۹۵۰ ریال.**

«کتاب حاضر به شرح علم ستاره‌شناسی به زبانی ساده و

قابل فهم، برای کودکان می‌پردازد و حاوی تصاویر زیادی است که مطالب را بهتر در ذهن کودکان جایگزین می‌سازد.»

آموزش و پرورش

صالحی، پرویز. (بختیار). دستور زبان فارسی. تهران، هوش و ابتکار، ۱۳۷۱. ۱۷۰ ص.

«در تألیف این کتاب کوشش بر آن بوده است که دانش‌پژوهان دستور زبان را بدون یاری و کمک مستقیم از معلّم یاد بگیرند و بدین منظور سعی شده است که مثالهایی که زده می‌شود به نثر ساده باشد، تا دانش‌آموزان به سهولت متوجه شوند. . .»

اولمان، جولیان. راهنمای *Z80*. ترجمهٔ: علی‌رضا محمّدی‌فر. تهران، سروش، ۱۳۷۰. ۹۶ ص. ۴۵۰ ریال.

«هدف این راهنما فراهم ساختن مقدمه‌ای فشرده بر برنامه‌سازی به زبان اسمبلی ریزپردازنده Z80 (یا Z80 A) است. در ضمن این راهنما کتاب مرجع ساده‌ای برای زبان اسمبلی Z 80 است.»

یک، جان. چگونه فرزند باهوش‌تری تربیت کنیم. ترجمه: ع. شقایق. تهران، کویر، ۱۳۷۱. ۲۷۳ ص. ۱۵۰۰ ریال.

«این کتاب به والدین می‌آموزد که چگونه می‌توانند با صرف وقت، و به‌کارگیری دقت بیشتر، سرگرمیهایی را برای کودک خود به‌کار گیرند که اشتیاق آموزش در فرزندشان شکوفا شود و در همان‌حال در کنار این شکوفایی، استعداد آموزشی، وی به تفریح و بازی نیز سرگرم باشد.»

وزیری‌تبار، اردوان. تندخوانی. تهران، کتاب‌سرا، ۱۳۷۱. ۲۲۰ ص. ۱۸۵۰ ریال.

در این کتاب مؤلف با توجه به منابع دیگری که به زبانهای دیگر منتشر شده، روش علمی تندخوانی را توضیح داده است.

نیک‌اندیش، بیوک. خاطرات شهریار با دیگران. تهران، سهیل، ۱۳۷۰. ۲۶۸ ص. ۲۰۰۰ ریال.

«این کتاب به شرح خاطرات و دیدارهای شهریار، شاعر بزرگ معاصر می‌پردازد.»

ابتهاج، ابوالحسن. خاطرات ابوالحسن ابتهاج. به کوشش: علیرضا عروضی، تهران، علمی، ۱۳۷۱. دو جلد، ۹۰۰ ص. ۱۱۰۰۰ ریال.

کتاب حاضر «خاطرات ابوالحسن ابتهاج است با نکاتی چند از تاریخ سیاسی و اقتصادی معاصر ایران»، که در چهار بخش و بیست و دو فصل تنظیم شده است. بحران آذربایجان، ممنوعیت نشر اسکناس، بانک شاهی ایران، تحولات دههٔ پنجاه از جمله موضوعات این خاطرات هستند.

زندگینامه

گولپینارلی، عبدالباقی. مولانا جلال‌الدین. ترجمه و توضیحات: دکتر توفیق سبحانی. تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰. ۵۱۲ ص. ۲۰۰۰ ریال.

«این کتاب به بحث دربارهٔ زندگانی، فلسفه و آثار مولانا می‌پردازد و در آغاز آن، مختصری از زندگی استاد عبدالباقی، مؤلف آن، گنجانده شده است.»

برگمان، اینگمار. فانوس خیال. ترجمهٔ: مهوش تابش و مسعود فراستی. تهران، سروش، ۱۳۷۰. ۳۴۵ ص. ۱۶۰۰ ریال.

«فانوس خیال زندگینامهٔ یک انسان عادی است به قلم خودش، که در کودکی شیطنت، در نوجوانی طغیان، در جوانی خطاهای بسیار، در میانسالی احساس گناه، و در سالخوردگی آرزوی جبران گذشته‌ها را دارد.»

صالحی، علی. ستارهٔ اعداد. تهران، انتشارات تهران، ۱۳۶۹. ۳۴۰ ص. ۲۴۰۰ ریال.

مقصود از ستارهٔ اعداد، ریاضیات «پرویز شهریاری» است. کتاب به شرح این‌که «پرویز شهریاری کیست و چه کرده است» می‌پردازد.

هایلبرونر، رابرت ل. بزرگان اقتصاد. ترجمه: دکتر احمد شهسا. تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰. ۴۱۲ ص. جلد شمیز ۲۰۰۰ ریال.

این کتاب زندگینامهٔ مردان انگشت‌شماری است با شهرتی شگفت‌انگیز، و از زندگانی، زمانه و عقاید این فیلسوفان سخن می‌گوید.

روان‌شناسی

اسکاول شین، فلورانس. چهار اثر از فلورانس اسکاول شین. ترجمهٔ: گیتی خوشدل. تهران، کتاب‌سرا، ۱۳۷۱. ۳۸۴ ص. ۴۷۵۰ ریال.

«کتاب حاضر مشتمل بر چهار فصل به نامهای «بازی زندگی و راه این بازی»، «کلام تو عصای معجزه‌گر توست»، «درِ مخفی توفیق»، «نفوذ کلام» است. خانم فلورانس اسکاول شین، نویسندهٔ آمریکایی این کتاب که دیگر در قید حیات نیست، سالیان سال در مقام هنرمند، مشاور، آموزگار ماوراءالطبیعه و خطیب، نامی بلندآوازه داشت و با شفا بخشیدن هزاران تن از مردمان، در گشودن و حلّ گره‌ها و مسائل زندگیشان، یاوری سترگ بود.»

گولاس، تادیوس. خودآموز روشن‌بینی. ترجمهٔ: گیتی خوشدل.

تهران، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، ۱۳۷۰. ۷۸ ص. ۶۵۰ ریال.

«فصل نخست با آرمانی کوتاه دربارهٔ چگونگی آفرینش عالم آغاز می‌شود، مابقی کتاب به بحث دربارهٔ زندگی ما از آن دیدگاه می‌گذرد.» این ترجمه از روی چاپ پانزدهم (اوت ۱۹۸۶) صورت گرفته است.

جامعه‌شناسی

طالقانی، محمود. جمعیّت. تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰. ۱۶۶ ص. ۷۰۰ ریال.

«این کتاب، به بررسی یکی از مهّمترین مشکلات شهر تهران، یعنی جمعیّت می‌پردازد.»

برومبرژه، کریستیان. مسکن و معماری در جامعهٔ روستایی گیلان. ترجمهٔ: علاءالدین گوشه‌گیر. تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰. ۱۸۵ ص. ۸۰۰ ریال.

کتاب حاضر می‌کوشد خصیصه‌های بارز معماری روستایی و سنتی، محیط و جامعهٔ روستایی گیلان را شرح دهد.

فرهنگ مردم

رضی، هاشم. گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان. تهران، بهجت، ۱۳۷۱. ۷۳۴ ص. ۹۵۰۰ ریال.

«این کتاب مشتمل بر ده بخش است و به شرح آیین‌ها و مراسم برگزاری و سنت‌ها و باوری کهن از روزگار باستان تا امروز می‌پردازد.»

موسیقی

تجریشی، حمید. مطرب عشق. تهران، سمر، ۱۳۷۱. ۱۲۸ ص. ۱۳۰۰ ریال.

«محتوای این دفتر در واقع پاسخ به این سؤال قدیمی است: به راستی ملاک و معیار حقیقی برای تشخیص هنر از غیرهنر در موسیقی ایرانی چیست؟، البته نه راجع به کل موسیقی ایرانی، بلکه تنها راجع به حوزهٔ کلامی و آوازی آن.»

سینما

مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی. گردآورنده: زاون قوکاسیان. تهران، آگاه، ۱۳۷۱. ۵۳۰ ص. ۳۹۰۰ ریال.

کتاب مجموعه‌ای از مقالاتی است که در نقد و معرفی آثار «بهرام بیضایی» نویسنده و کارگردان بزرگ سینمای ایران نوشته شده است.

نویسندگان مقالات این کتاب عبارتند از: باقر پرهام، سیما کوبان، هوشنگ آزادی‌ور، جمشید ارجمند، رافائل بسان، احمد میرعلایی، غزاله علیزاده، نادر ابراهیمی، هوشنگ طاهری، پرویز دوایی، محمدعلی هاشمی، بیژن مهاجر، محمد تهامی‌نژاد، بهرام بیضایی، بهنام ناطقی، جواد مجابی، بهزاد عشقی، جمشید اکرمی، بیژن خرسند، بهار ایرانی، محمد ابراهیمیان، شهرام جعفری‌نژاد، داریوش برادری، هژیر داریوش، رضا براهنی، آذر نفیسی، داود مسلمی، کیکاووس زیاری، مسعود پورمحمد، کوکب هدایت و. . .

مهرجویی، داریوش. هامون (فیلمنامه). تهران، زمانه، ۱۳۷۱. ۱۱۸ ص. ۹۵۰ ریال.

این فیلمنامه با نگاهی به زندگینامهٔ «سورن کی‌یرگه‌گور» و کتاب هرتسوک اثر «سال‌بلو» تنظیم شده است. در انتهای کتاب نمایه‌ای از آثار «داریوش مهرجویی» گنجانده شده است.

ویسکونتی، لوکینو. زمین می‌لرزد. ترجمهٔ: مسعود اوحدی، تهران، خجسته، ۱۳۷۰. ۱۳۶ ص. ۸۰۰ ریال.

این کتاب فیلمنامه‌ای است از سینماگر معروف ایتالیا، «ویسکونتی». «فیلم. . . بحث انقلاب را به میان می‌کشد. . . و داستان آن همان داستانی است که در طول قرون، در سراسر جهان، هر جاکه انسانها، انسانهای دیگر را استثمارکرده‌اند، تکرار شده است.»

نمایش

سولانژ، تیری. و دیگران. نمایش ژاپنی. ترجمهٔ: سهیلا نجم. تهران، سروش، ۱۳۷۰. ۱۲۳ ص. ۷۰۰ ریال.

«مجموعهٔ حاضر مقالاتی چند از استادان و صاحبنظران ژاپنی را در بر می‌گیرد. مقالات چنان ترتیب یافته‌اند که ضمن روندی تاریخی، از آیینهای نمایشی تا تئاتر مدرن ژاپن، خواننده را با ابعاد مختلف انواع نمایش کلاسیک و نوین ژاپنی آشنا سازند.»

طراحی

مهرابی، مسعود. میان سایه و روشن. به انتخاب: آیدین آغداشلو، تهران، راد، ۱۳۷۱. ۱۳۸۰ ریال.

«این کتاب گزارش موقعیت صفر است، میان سایه و روشن. لحظهٔ مرگ و زندگی. لبهٔ بودن و نبودن. سکوت و هیاهو. زشت و زیبا. گزارش رفتن و ماندن، عشق و نفرت. طرحهای کتاب را آیدین آغداشلو، برگزیده است.

یادداشتهایی درباره کلک

که زنگی به شستن نگردد سپید

در شمارهٔ ۲۸ کِلک مقاله‌ای به قلم دوست ما آقای دکتر مهدی پرهام، دربارهٔ کتاب آقای دکتر احسان نراقی به نام «از کاخهای شاه تا زندانهای. . .» درج شده است که حاوی مطالب حیرت‌انگیزی است.

چون اصل مطلب آنگونه نیست که درخور بحثی باشد، به همین اشاره اکتفا کنیم که به احتمال قوی، در میان کسانی که در چهل سال اخیر آگاهی و تجربه‌ای اندوخته‌اند ــ به شرط آن که قضاوت رابطه‌ای در کار نباشد ــ احدی پیدا نخواهد شد که کُنه محتوای این مقاله را باور داشته باشد، حتی در باور داشتن خود نویسنده هم می‌توان تردید کرد.

ولی اگر این یادداشت را نوشتم، به خصوص به جهت آن است که خود را به تذکار یک نکته ناگزیر می‌بینم و آن این است:

نوشته‌اند «دکتر نراقی با گرفتن رضایت او (یعنی شاه) برای انتخاب شادروان دکتر صدیقی به نخست‌وزیری جهد بسیار کرد.»

من چون چگونگی جریان را از زبان شخص دکتر صدیقی شنیده‌ام، باید بگویم که آنچه در این‌جا آورده شده است از واقعیت دور است، و سایه‌ای از عقل سلیم نیز آنرا تأیید نمی‌کند. از آن‌جا که گوشه‌ای از تاریخ معاصر است، تفصیل آنرا در جای مناسب خود خواهم نوشت. به هر حال، آوردن دو نام در کنار هم، در این مورد و به این کیفیت، اهانت به خاطرهٔ کسی است که نیتی جز خدمت نداشت و چندی است روی در نقاب خاک کشیده است. همچنین، مقاله در کلیت خود، اهانت به کسانی است که بیزار از «هرزه‌پویی سیاسی» قدری جدی به این مردم و این مملکت می‌اندیشند. از برای خدا قدر قلم را تا این حد نشکنیم.

۱۴ مرداد ۱۳۷۱
محمدعلی اسلامی ندوشن

سهل‌انگاری در رعایت حق؟

به تازگی کتابی به نام «تاریخ مسقط و عمان، بحرین و قطر و روابط آنها با ایران» از تألیفات مرحوم محمدعلی‌خان سدیدالسلطنه، چاپ و نشر شده که آقای احمد اقتداری، محقق نامور آنرا تدوین و تصحیح کرده و حاشیه‌نویسی کرده‌اند و چند سند متناسب با مقولات کتاب، به آن افزوده‌اند که برای خوانندگان بسی سودمندند.

اینجانب، علاوه بر آشنایی با نام آقای اقتداری از طریق مطبوعات از نزدیک هم به ایشان ارادت داشته‌ام و پرهیز ندارم که بگویم آشنائی با ایشان، مانند دیگر اساتید مایهٔ سرافرازی من است.

اینک همه دست‌اندرکاران چاپ و نشر و تألیف که دلشان برای فرهنگ این آب و خاک می‌تپد، می‌دانند آشفتگیهایی در کار است که پیوسته امید بهبود آن آرزوی ما بوده و هست و نگفتنی است با همه این آشفتگی‌ها، شاید به خاطر سخت‌جانی و عشق به کار نومید هم نمی‌شویم. بیشتر آشفتگی‌ها مربوط به دیرآمدگانی است که می‌خواهند زودتر برسند یا تازه‌کارانی که هنوز از آداب یا فوائد کار درست و درستکاری آگاهی کامل ندارند که انشاءالله کم کمک آموخته می‌شوند.پیشتر چند کتاب عرفانی و ادبی چاپ اینجانب را بدون اجازه از من چاپ کرده‌اند. مثل «هشت کتاب» زنده‌یاد سهراب سپهری که اوایل دهه ۱۳۶۰ مخفیانه به صورت «لوحی» افست شد و با کیفیتی بد روانه بازار گردید، وکیل گرفتم و به دادگستری شکایت بردم و تا مدتها به اتفاق مأموران کلانتری نسخه‌های تقلبی را از این‌جا و آن‌جا جمع‌آوری کردیم. که پروندهٔ این مهم همچنان معطل و معوق مانده که بماند. یا چند کتاب عرفانی ــ که فعلاً نامشان را نمی‌آورم که بدون اجازه و رضایت اینجانب در قطع‌های مختلف افست شد که از چاپشان روحم حتی خبر نداشت که اهل کتاب و منصفان دانند.

اما در این راستا، وقتی درمی‌یابم آدمی آگاه و اهل بصیرت و جهاندیده که حق را می‌شناسد و به دلیل آگاهی انسانی باید به حق احترام بگذارد، دست به کاری ناروا می‌زند، دل زخم می‌خورد و حیرت آدمی را پر می‌کند که از دو حال خارج نیست، یا کاری عمداً صورت می‌گیرد یا سهواً، که مؤلف آگاه نمی‌تواند شانه از زیر بار هیچکدام خالی کند. این شگفتی با دیدن کار آقای اقتداری دست داد. موضوع چنین است که ایشان چند رساله و سند مربوط به شیخ‌نشین‌های سابق خلیج‌فارس را که اصل کتاب برساخته از «یادداشتهای سدیدالسلطنه» است و خود چند سند ضمیمه کار کرده‌اند که مفید فایده است و ارزش کتاب را بیشی داده و این کاری است پسندیده، اما اکنون نیم قرن بیشتر است که آگاهان دست به قلم و مؤلفان بی‌غرض، در آثار تحقیقی خود، مأخذ ذکر می‌کنند و لااقل در حاشیه و فهارس کتاب مراجع را می‌آورند و این کار رعایت امانت و انصاف است و واجب و بر حیثیت کتاب و محقق هم می‌افزاید این نکته‌ای نیست که آقای اقتداری ندانند، چه در کارهای دیگرشان کم و بیش این امانت را رعایت کرده‌اند اما، یکی از چند اثری که در کتاب جدیدشان پیوست کرده‌اند، خود در رساله مستقل یا کتاب جداگانه‌ای است به نام «در باب مالکیت هزار و هفتصدساله ایران بر بحرین» به قلم زنده‌یاد استاد سعید نفیسی که در سال ۱۳۳۳ به خاطر عشق و علاقه‌ای که به این آب و خاک داشته و دارم، چاپ کرده بودم و برای همین کتاب چه مکافاتها که نکشیدم که بماند و جزئی‌ترین بازتابش زیان مادی چاپ این رساله بود. اما حالا آقای اقتداری متن رساله را پیوست کتاب کرده، بدون این‌که به من اطلاعی دهد. این اطلاع فقط و فقط جنبهٔ انسانی و رعایت انصاف امانت می‌توانست داشته باشد ورنه اصلاً و ابداً مسئله مادی در کار نیست و استفاده از آن نه اشکال قانونی دارد حالا هم بخلی در میان نیست. اما چه خوب بود، آقای اقتداری با اطلاع اینجانب که طهوری باشم این کار را می‌کردند و مسلماً خود با میل و رغبت یاریشان می‌کردم، چرا که نیت خیر دارند و سود بیشتر خواننده را در نظر داشته‌اند. سخن در این است. روزی به خاطر عشق و علاقه، کاری کرده‌ام، اینک که می‌بینم کار در کتابی دیگر آمده است، توقع بی‌جایی نیست که گله کنم که کاش آقای اقتداری، حتی با تلفن، پیشتر موضوع را با من که طهوری باشم در میان گذارند. اگر چنین می‌کردند، آب از آب تکان نمی‌خورد، تنها دلی آزرده نمی‌شد.

در نهایت، این حرفها را نوشتم تا خاطر خود را تسلی دهم، در ضمن به سایر اهل قلم و خدمتگزاران فرهنگ و ادب این ملک، الفضل للمتقدم فراموش نفرمایند. در حقیقت انتظار بی‌جایی از آقای اقتداری نیست، چرا که اهل فن و آگاهند و دانشور، فی‌المثل اگر در حاشیه و رساله مرقوم می‌داشتند «با اجازه طهوری» آسمان به زمین نمی‌آمد، دیگری از آن‌جهت است که این کار از جانب آقای اقتداری ــ یعنی دوست ادیب ــ صورت گرفته که کتابهایشان دلیل آشکار بر دانایی و کاردانیشان در تاریخ و جغرافی و فرهنگ این مرز و بوم است. اگر ایشان به این نکات ظریف توجه نفرمایند از جوانان چه انتظار؟.

خادم کتاب ــ سیدعبدالغفار طهوری «خلخالی»
مدیر کتابخانه طهوری

رویدادهای فرهنگی و هنری

شاهین توسلی

«عصری با قصه» با یاد شادروان جلال آل‌احمد

به گزارش روابط عمومی حوزه هنری در مراسمی که به یاد زنده‌یاد جلال آل‌احمد و به همت واحد ادبیات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی برپا می‌گردد، دو تن از سخنرانان پیرامون ابعاد مختلف آثار جلال سخنرانی خواهند کرد و دو تن دیگر مقالات خود را قرائت خواهند کرد.

همچنین نمایش فیلم «بچهٔ مردم» که بر اساس یکی از قصه‌های کوتاه جلال ساخته شده است به نمایش درخواهد آمد. از دیگر برنامه‌های این مراسم اجرای موسیقی به یاد جلال آل‌احمد و برپایی نمایشگاهی از آثار منتشره و دست‌نوشته‌ها و لوازم شخصی جلال خواهد بود. بر اساس گزارش روابط عمومی حوزه هنری این مراسم ساعت چهار بعدازظهر روز پنج‌شنبه دوازدهم شهریورماه سال جاری در تالار اندیشه واقع در خیابان حافظ نبش سمیه حوزه هنری برپا می‌گردد. ورود برای عموم علاقه‌مندان آزاد است.

برگزاری نمایشگاه بزرگ کتاب در رشت

به مناسبت بزرگداشت هفتهٔ دولت، نمایشگاه کتابی با بیش از ۶ هزار عنوان کتاب با شرکت ۱۷۰ ناشر از سراسر کشور از دهم شهریورماه در رشت برپا می‌شود.

این نمایشگاه که به مدت ۱۰ روز در محل بازارچه خوداشتغالی در خیابان تختی رشت دایر می‌شود دارای بخشهای غرفه گیلان‌شناسی، نقاشی کودکان و بخش جوانان و بزرگسالان می‌باشد.

«بهمن‌پور» مسؤول نمایشگاه بین‌المللی تصویرگران کتاب کودک در گفتگو با خبرنگار خبرگزاری جمهوری اسلامی هدف از برپائی این نمایشگاه را جاری ساختن فرهنگ مکتوب به سراسر کشور ذکر کرد.

افتتاح کتابخانه تخصصی ایرانگردی و جهانگردی

کتابخانه تخصصی ایرانگردی و جهانگردی با بیش از ۳ هزار جلد کتاب با حضور جمعی از مسؤولان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی افتتاح شد.

این کتابخانه در ساختمان شماره ۱۱ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی واقع در خیابان دمشق دایر گردیده است و کتابهای موجود در آن در زمینه موضوعاتی چون سفرنامه، تاریخ، جغرافیا، علوم اجتماعی و علوم سیاسی می‌باشد.

راهیابی ۷ درصد از داوطلبان کشور به دانشگاه

در آخرین شماره از «تازه‌های آمار»، آمارهایی در زمینه جمعیت، ارتباطات، بازرگانی و بانکها، سوبسید و مالیات و شاخصهای زندگی در شهرهای پرجمعیت جهان و دیگر آمارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ارائه شده است.

مدیریت روابط عمومی مرکز آمار ایران با اعلام مطلب فوق افزود: در سال تحصیلی ۷۰ ـ ۱۳۶۹، ۷۹۰ هزار و ۴۹۵ نفر در امتحان گزینش دانشجو شرکت کرده‌اند که از هر ۱۰۰ نفر، ۷/۲ نفر به دانشگاه راه یافته‌اند. در همین سال افراد ۱۷ ساله و کمتر با ۱۴/۴ درصد بیشترین و افراد ۲۱ ساله با ۵/۳ درصد کمترین درصد قبول‌شدگان را به خود اختصاص داده‌اند.

زمان معرفی برندگان جوایز سال ۱۹۹۲ «نوبل» اعلام شد

برندهٔ سال ۱۹۹۲ جایزهٔ صلح نوبل در ۱۶ اکتبرسال جاری میلادی در «اسلو» نروژ اعلام خواهد شد و دیگر برندگان جوایز نوبل در هفتهٔ همان تاریخ در «استکهلم» معرفی می‌شوند.

بنیاد جایزهٔ نوبل، ضمن اعلام این مطلب گفت: برندهٔ جایزهٔ نوبل در فیزیولوژی یا دارو در ۱۳ اکتبر اعلام می‌شود و برندگان جوایز نوبل در فیزیک و در شیمی در ۱۴ اکتبر اعلام خواهد شد.

بر اساس این گزارش، زمان معرفی برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی بعداً توسط این آکادمی سوئیسی اعلام خواهد شد، اما معمولاً آن در یک روز پنج‌شنبه از ماه اکتبر است. بنیاد نوبل، ارزش جوایز امسال خود را به خاطر سود سرمایه‌گذاری‌هایش افزوده است. ارزش هر جایزه امسال این بنیاد ۱/۲۱ میلیون دلار است، در حالی که این رقم در سال گذشته یک میلیون دلار بوده است.

هزینهٔ سرسام‌آور کتابهای دانشگاهی در آمریکا

هزینه خرید کتب تحصیلی دانشگاههای آمریکا نسبت به ده سال پیش، ۸۹ درصد افزایش یافته و موجب شده است بسیاری از دانشجویان دانشگاههای آمریکا از کتب دست دوم استفاده کنند.

روزنامه واشنگتن‌پست با انتشار گزارش مستندی در صفحهٔ اول خود نوشت مراکز آموزش عالی آمریکا سال گذشته (۱۹۹۱) به دانشجویان خود اعلام کردند که می‌بایست انتظار داشته باشند به طور متوسط ۴۶۹ دلار در سال (۱۹۹۱) برای خرید کتب درسی پول خرج کنند.

به نوشته این روزنامه یک کتاب درسی ریاضیات دانشگاهی به طور متوسط ۶۲ تا ۶۴ دلار به فروش می‌رسد.

آمار منتشرشده نشان می‌دهد اگرچه در سال گذشته دانشجویان آمریکا مبلغ سرسام‌آور دو میلیارد دلار صرف خرید کتب جدید درسی کرده‌اند بسیاری از این دانشجویان از خرید کتب جدید محروم مانده و برای صرفه‌جویی به خرید کتب دست دوم که معمولاً ۲۵ درصد ارزان تر از قیمت کتب جدید است روی آورده‌اند.

بر اساس این آمار در سال گذشته ۲۴/۷ درصد کتب درسی که در دانشگاهها و مراکز آموزش عالی آمریکا به فروش رسیده، از کتب دست دوم بوده است.

اهدای جایزه «سیمون بولیوار» از طرف یونسکو

جایزهٔ «سیمون بولیوار» یونسکو روز سه‌شنبه گذشته به «آنک سان سوکیا» رهبر بازداشتی مخالف «میانمار» به خاطر مبارزات بشردوستانه به وی اهدا شد. این جایزه را «سوکیا» با «جولیوس نایرره» رئیس جمهوری سابق تانزانیا سهیم است.

این جایزه ۲۵۰۰ دلاری هر دو سال یک بار برای قدردانی از افرادی که در ارتباط با «آزادی» تلاش می‌کنند به آنها اهداء می‌شود.

«آنک سان سوکیا» که برای دو سال گذشته در منزل خود تحت نظر قرار داشت در سال ۱۹۹۱ برندهٔ جایزه صلح نوبل شده است.

همچنین طبق رأی هیأت داوران «نایرره» که از سال ۱۹۶۱ تا زمان بازنشستگی خود در سال ۱۹۸۵ بدون وابستگی تانزانیا را رهبری می‌کرد و برای از بین بردن فقر، بیماری و جاهلیت تلاش پیگیری داشته مشترکاً با خانم «سوکیا» برنده جایزه یونسکو شده است. همچنین این جایزه به خاطر تلاش وی در برقراری همکاری اقتصادی و فرهنگی بیمه شمال و جنوب به وی اهداء شد.

این جایزه که برای اولین‌بار در سال ۱۹۸۳ به مبارز استقلال‌طلب آمریکای لاتین «سیمون بولیوار» اهداء شد، از آن زمان به بعد به نام وی به دیگر افراد «آزادیخواه» اهدا می‌شود.

آثار هنری ایران در لوس‌آنجلس به نمایش درمی‌آید

موزه هنرهای زیبای لوس‌آنجلس قصد دارد در اواسط پاییز امسال یک سلسله آثار هنری ایرانی را در معرض دید عموم قرار دهد.

به موجب بیانیه این موزه آثار هنری و قدیمی ایرانی شامل کتب نفیس خطی، تابلوهای نقاشی و خوش‌نویسی و دست‌ساختهای فلزی و سرامیک ایرانی در این موزه به نمایش درخواهد آمد. قرار است این نمایشگاه روز ۱۴ آبان افتتاح شود. مسؤولان موزه مدت انقضای این بخش از موزه را چهاردهم بهمن‌ماه اعلام کردند.

موزه هنرهای زیبای لوس‌آنجلس بخش عمده این آثار را از کلکسیون «عبدالله سودآور» وام خواهد گرفت.

یک نشریه مشترک به زبان فارسی توسط تاجیکستان و ایران منتشر خواهد شد

جمهوری اسلامی ایران و جمهوری تاجیکستان به زودی یک نشریه مشترک به زبان فارسی با رسم‌الخطهای فارسی و سریل در دو کشور منتشر می‌کنند.

مهندس محسن امین‌زاده معاون امور مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که دستاوردهای سفر به تاجیکستان را در گفتگویی با خبرگزاری جمهوری اسلامی تشریح می‌کرد، افزود: «چاپ و انتشار این روزنامه که کمک مهمی به مبادله فرهنگی میان روزنامه‌نگاران و نویسندگان دو کشور می‌کند در مذاکراتی با رئیس جمهور، نخست‌وزیر و وزیر مطبوعات تاجیکستان به توافق رسیده است.»

وی اضافه کرد: «در راستای انتشار این نشریه قرار است جمهوری اسلامی ایران در شهر دوشنبه یک چاپخانه راه‌اندازی نماید که علاوه بر چاپ نشریه مذکور بعضی از نشریات ایرانی نیز همزمان در تاجیکستان به چاپ خواهد رسید.»

وی با توجه به اهمیت پوشش خبری مناسب و انعکاس اخبار تاجیکستان در رسانه‌های جمهوری اسلامی ایران گفت: «در ملاقاتی که اخیراً با مقامات تاجیکستان داشتم قرار شد تسهیلات ویژه‌ای برای سفر روزنامه‌نگاران و خبرنگاران ایرانی و تاجیکی از سوی دو کشور فراهم شود.»

معاون مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی یادآور شد: «به زودی هیأتی از روزنامه‌نگاران و خبرنگاران جمهوری اسلامی ایران عازم شهر دوشنبه خواهند شد و فعالیتهایی از سوی خبرگزاری جمهوری اسلامی صدا و

سیمای جمهوری اسلامی صورت گرفته که در این زمینه درخور اهمیت فراوان بوده است.»

وی تصریح کرد: «مشکلات اقتصادی، عدم ارتباط هوایی میان دو کشور، قطع پروازهای خارجی تاجیکستان به خاطر کمبود سوخت و نیز اوضاع نابسامان مخابرات بین‌المللی این کشور از مهمترین موانع و مشکلات دو کشور در سرعت بخشیدن به مخابره و انعکاس اخبار می‌باشد.»

امین‌زاده سپس به برگزاری نمایشگاه اخیر مطبوعات جمهوری اسلامی ایران در شهر دوشنبه اشاره کرد و افزود: «در این نمایشگاه که از روز سه‌شنبه ۱۳۷۱/۵/۲۷ آغاز به کار کرده است بیش از ۴۴۰ عنوان نشریه از جمله روزنامه، مجلات عقیدتی و فرهنگی و هنری و سیاسی و . . . به نمایش گذاشته شده است.»

وی اضافه کرد با توجه به استقبالی که از نمایشگاه مطبوعات به عمل آمده است توافق شد که این نمایشگاه در شهر «خجند» و دو شهر دیگر تاجیکستان برگزار شود.

معاون وزیر ارشاد گفت: «علاوه بر عرضه مطبوعات به صورت فروش مستقیم قرار است همزمان با اجلاس فارس‌زبانان دنیا که به زودی در تاجیکستان برگزار می‌شود دومین نمایشگاه مطبوعات ایران در کنار مطبوعات تاجیکستان و افغانستان به عنوان نمایشگاه مطبوعات کشورهای پارسی‌زبان جهان تشکیل شود.»

وی با اشاره به اینکه نمایشگاه مطبوعات ایران در تاجیکستان مورد استقبال و توجه خاص مردم این جمهوری قرار گرفته است، گفت: «عرضه کتاب و نشریات به خصوص نشریات کودکان، جوانان و نوجوانان و نشریات علمی فنی و فرهنگی نقش مهمی در تسریع آموزش زبان و خط فارسی در تاجیکستان دارد.»

وی متذکر شد در این نمایشگاه که به مدت هشت روز دیگر ادامه می‌یابد امکان فروش همزمان برای یکصد عنوان نشریه ایرانی فراهم آمده است و به هر یک از بازدیدکنندگان یک نسخه روزنامه اهداء می‌شود.

به گفته وی سطح درآمد پائین مردم تاجیکستان طوری است که بهای کتابها و نشریات عرضه‌شده برای مردم این کشور سنگین است و بنابراین بهتر است دولت با کمک در این زمینه کتاب و نشریات را با نرخ پائین‌تر در اختیار فارسی‌زبانان تاجیک قرار دهد.

وی تأکید کرد: «این اقدام بدون همراهی تمامی مطبوعات و به خصوص مؤسسات مطبوعاتی دولتی و تحت پوشش حمایت دولت ممکن نیست.»

توزیع سکهٔ یادبود شکست کمونیسم در روسیه

بانک مرکزی روسیه سکه‌ای سه‌روبلی به یادبود پیروزی دموکراسی بر کمونیست‌های افراطی ضرب و توزیع کرد. کمونیست‌های افراط‌گرا در چنین هفته‌ای در سال گذشته دست به انجام کودتای نافرجامی زدند.

به گزارش خبرگزاری «ایتارتاس»، یک طرف این سکه گنبد کلیسای ارتدوکس است، که بر روی زمینه‌ای از نقش ناقوس کاخ کرملین به همراه دو سر بریده عقاب و پرچم رسمی روسیه سزاری است.

روی دیگر سکه الهه پیروزی بر روی زمینه‌ای از نقش پارلمان روسیه یا کاخ سفید قرار دارد. دست راست الهه بر سپری قرار دارد، که علامت شهر مسکو است و «سنت‌جرج» را در حال کشتن یک اژدها با نیزه نشان می‌دهد. در دست چپ این الهه یک شیپور قرار دارد. یکی از پاهای این الهه بر روی یک شمشیر تکیه دارد. کل تصویر این روی سکه با بلوط و نشان پیروزی تزئین شده است.

این خبرگزاری در گزارش خود می‌افزاید: «این سکه‌ها در جریان گردش پول قرار نمی‌گیرند و فقط برای جمع‌آورندگان سکه مورد استفاده است. این سکه از آلیاژ نیکل و مس ساخته و فقط به تعداد یک میلیون سکه توزیع شده است.

ارزش سه روبل در نرخ رایج معاملات ارزی کمتر از سه سنت است، که امروزه دارای قدرت خرید بسیار کمی در روسیه است.

دکتر خاتمی به عنوان مشاور رئیس جمهور و رئیس کتابخانه ملی منصوب شد

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی رئیس جمهور طی حکمی حجت‌الاسلام سیدمحمد خاتمی را به عنوان مشاور رئیس جمهور و رئیس کتابخانه ملی جمهوری اسلامی منصوب کرد.

بسم‌الله الرحمن الرحیم

حجت‌الاسلام جناب آقای سیدمحمد خاتمی

ضمن تشکر از خدمات جناب آقای محمدرجبی، به استناد تبصرهٔ ۲ بند ۶ از مادهٔ ۵ قانون اساسنامهٔ کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با توجه به تأیید هیأت امنای کتابخانه و نظر به سوابق خدمتی و تجربیات جناب‌عالی، به موجب این حکم به عنوان مشاور رئیس جمهور و رئیس کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران منصوب می‌شوید.

توفیق شما را در انجام این امر خطیر از خداوند متعال خواستارم.

اکبر هاشمی رفسنجانی رئیس جمهور

هفتم شهریورماه ۱۳۷۱

خاطرنشان می‌سازد حجت‌الاسلام خاتمی حدود ۱۰ سال سمت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را بر عهده داشت و در تاریخ ۲۵ تیرماه گذشته استعفاء داد.

اخبار اهل قلم

عقاب علی‌احمدی

احمد محمود و «مدار صفر درجه»

باخبر شدیم که رُمان جدید احمد محمود نویسنده نامدار معاصر به نام «مدار صفر درجه» در مرحلهٔ حروف‌چینی است.

امیدواریم این رُمان نیز، مانند سایر آثار این نویسندهٔ توانا با استقبال عموم روبرو شود.

فیلم بوف کور در فرانسه

«بوف کور» شاهکار زنده‌یاد صادق هدایت وارد تاریخ سینمای جهان شده است.

کار ساخت فیلم «بوف کور» در پاریس توسط «رائول لوتیز» به پایان رسیده است. این کارگردان فیلم «بوف کور» را برای گروهی از منتقدان به نمایش گذاشته است و تلاش می‌کند برای نمایش وسیع آن در زمان مناسب راهی بیابد.

خانوادهٔ ایرانی در ادوار پیش از اسلام

کتاب «خانواده ایرانی در ادوار پیش از اسلام» اثر ارزنده و بسیار مهم دانشمند فقید ایرانی مقیم فرانسه مرحوم دکتر علی مظاهری ــ که متأسفانه اخیراً درگذشت ــ به وسیلهٔ عبدالله توکل ترجمه شده و در زیر چاپ است.

توکل چند سال از عمر خود را به ترجمهٔ این اثر مصروف داشته است و کتاب، ما را با تمدن قدیم ایران تا دورهٔ ساسانی آشنا می‌سازد.

حقوقِ طبیعی و تاریخ

علوم اجتماعیِ کنونی با فکرِ حقوق طبیعی به دو گونه مخالفت می‌کند؛ دو گونه‌ی متفاوت که غالباً با هم پیوند دارند: این مخالفت یا به نام تاریخ صورت می‌گیرد یا تحت عنوان تفاوت امرِ واقع و ارزش‌ها.

با این‌همه نیاز به حقوق طبیعی امروزه نیز همانند آن‌چه در طول قرن‌ها و حتّا هزاره‌ها احساس می‌شده به حدّ کافی آشکار شده است؛ مخالفت با حقوق طبیعی و نادیده گرفتن آن به نیهلیسم می‌انجامد؛ حتّا بالاتر از آن خود نیهلیسم است.

«لئو اشتراوس» در این کتاب با ازسرگیری و بازسازیِ اندیشه‌ی «ماکیاولی»، «لاک»، «هابس» و «روسو» بحثی ارائه می‌دهد که بنیادی‌ترین بحث‌هاست، یعنی بحث درباره‌ی دُرست ونادُرست، عادلانه و غیرعادلانه.

ترجمه‌ی فارسیِ این کتاب از روی برگردانِ معتبر فرانسوی آن که به نظر نویسنده رسیده است و با مطابقه‌ی واژه به واژه با متن اصلی به زبان انگلیسی انجام شده است.

مترجمِ نامدار دکتر باقر پرهام، ترجمه‌ی اثر را به پایان برده و کتاب اینک مراحل فنی چاپ را می‌گذراند.

انتشار جلد اول فرهنگنامه کودکان و نوجوان

شورای کتاب کودک که از سال ۱۳۵۸ کار تدوین **فرهنگنامه کودکان و نوجوانان** را آغاز نموده است، پس از سالها کوشش جلد اول این اثر شانزده‌جلدی، شامل ۲۴۵ مدخل حرف «آ» که، با همکاری بیش از دویست استاد و متخصص و کمکهای مالی اعضای شورا و سایر علاقه‌مندان، به سرپرستی خانم توران میرهادی و ویرایش زنده‌یاد ایرج جهانشاهی در ۲۵۹ صفحه با ۳۵۲ تصویر و نقشه رنگی تهیه شده است، در شش‌هزار نسخه از سوی شرکت تهیه و نشر فرهنگنامه کودکان و نوجوانان (سهامی عام) منتشر کرد.

تداوم و تسریع کار تدوین سایر جلدهای این اثر نیازمند همکاری همه‌جانبه و گسترده جامعه است. از اینرو از علاقه‌مندان به تهیهٔ جلد اول و یا همکاری در تدوین فرهنگنامه دعوت شده است با شورای کتاب کودک (خیابان انقلاب، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۶۹، طبقه دوم) تلفن ۶۴۰۸۰۷۴ تماس بگیرند.

اسناد تاریخی

جامعهٔ پژوهشهای اجتماعی ایران در برلن کتاب «اسناد تاریخی سازمانهای سوسیالیستی و کمونیستی در ایران» را در سه جلد در دست انتشار دارد:

جلد اول: سند «بیان حق» سال ۱۳۰۶ به همراه گفتاری دربارهٔ تاریخچهٔ فرقهٔ جمهوری انقلاب ایران. جلد دوم: مجموعهٔ مجلهٔ «ستارهٔ سرخ» (۱۳۱۰ ـ ۱۳۰۸). جلد سوم: مجموعه مجلهٔ «بیرق عدالت» در سال ۱۲۹۶ که به کوشش حمید احمدی آماده چاپ شده است.

این مجموعهٔ اسناد حاوی مسایل و اطلاعات تاریخی نوینی هستند که در تحلیل تاریخ آن دوران مهم و قابل توجه است.

در انجماد پس از زمهریر

«در انجماد پس از زمهریر» سومین مجموعه شعر کامران جمالی از سوی «نشر ژرف» به زودی منتشر می‌شود. این مجموعه حاوی ۲۳ شعر بلند و کوتاه است که از چهار بخش تشکیل شده است. در سالهای گذشته دو مجموعهٔ «واحه‌ای سرخ در صحاری زرد» [سال ۱۳۵۷] و «مرغ نیمه» [۱۳۶۷] از این شاعر منتشر شده است.

فردا

مجموعهٔ شعر «فردا» سرودهٔ علی کسمایی به زودی از سوی «نشر ژرف» منتشر می‌شود.

«علی کسمایی» چهرهٔ قدیمی مطبوعات و سینما، که سالها با نگارش و ترجمه در مطبوعات، و فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی و دوبلاژ فیلم در سینما فعالیت داشته، بخشی از سروده‌هایش را در «فردا» گرد آورده است.

«فردا» مجموعهٔ شعرهایی است از این شاعر که در قالبهای کهنه و نو سروده شده است.

دستور زبان داستان

«دستور زبان داستان» عنوان تألیفی است از «احمد اخوت» که در مرحله صحافی است و پیش‌بینی می‌شود در نیمهٔ اول مهرماه از سوی «نشر فردا» به بازار کتاب عرضه شود.

هدف اصلی نویسنده از نگارش این کتاب، آشنا کردن خوانندهٔ فارسی‌زبان با دیدگاههای زبانشناسی جدید و روایت‌شناسی دربارهٔ ساختار قصهٔ عامیانه و داستان است.

عنوانهای فصلهای کتاب از این‌قرار است: سخن اول، روایت‌شناسی، دستور زبان طرح، شکل‌شناسی راوی، ساحت‌های شخصیت، نام‌شناسی داستانی، زبان داستان و آغاز و انجام.

نویسنده در انتهای کتاب «بخش پیوست چند مقالهٔ تئوریک در موضوع کتاب ترجمه کرده است که شامل مقالات زیر است:

«دستور زبان روایت از تودوروف، روایتگران از تودوروف، تحلیل زبانشناختی دربارهٔ ساختار قصهٔ عامیانه از پ. و. ویلانن، قهرمانان قصهٔ حماسی ایرانی از آناکراسنو ولسکا.

کتاب «دستور زبان داستان» در ۳۱۶ صفحه و در قطع رقعی منتشر خواهد شد.

کار نویسنده

چاپ کتاب «کار نویسنده» ترجمهٔ «احمد اخوت» به پایان رسیده است و تا پایان مهرماه به بازار کتاب عرضه خواهد شد.

این کتاب گلچینی است از گفتگوهای «پاریس ریویو» که شامل ده گفتگوی مفصل با تی. اس. الیوت، خورخه لوئیس بورخس، ازرا پاوند، جیمز تربر، جان دوس پاسوس، ژرژ سیمنون، ویلیام فاکنر، رابرت فراست، میلان کوندرا و ارنست همینگوی است.

مجلهٔ «پاریس ریویو» را گروهی از نویسندگان جوان آمریکایی در سال ۱۹۵۳ در اروپا تأسیس کردند. هدف اصلی این گروه تأسیس مجلهٔ ادبی‌ای بود که بیشتر در خدمت نویسندگان جوان و تازه‌کار باشد. نویسنده‌هایی چون فیلیپ راث، ایوان کونل، ساموئل بکت اولین داستانهای خود را در این مجله منتشر کردند و با این مجله معرفی شدند. گرچه این مجله بیشتر به شعر و داستان توجه دارد اما در هر شمارهٔ آن گفتگویی به چشم می‌خورد. هر چند گفتگوها متنوع‌اند اما همهٔ آنها از این نظر دارای کلیتی واحداند که پرسش‌هایی در زمینه صناعت نویسندگی، پیشینهٔ کار نویسنده، وضعیت درونی (عادت‌ها، سلیقه‌ها، خواست‌ها و...) و برونی (شغل و چگونگی گذران زندگی، محیط اجتماعی و...) مطرح می‌کنند.

کتاب «کار نویسنده» توسط «نشر فردا» در ۴۱۶ صفحه منتشر می‌شود.

اعلانهای تسلیت

باسمه تعالی

فرهنگستان زبان و ادب فارسی با اندوه فراوان درگذشت استاد فرزانه سیدمحمد محیط طباطبائی ادیب و محقق و مورخ و عضو ارجمند فرهنگستان زبان و ادب فارسی را به خاندان استاد و همه دانشگاهیان و فرهنگ‌پژوهان و دوستداران فرهنگ و ادب ایران تسلیت می‌گوید.

احمد آرام، عبدالمحمد آیتی، نصرالله پورجوادی، احمد تفضلی، حسن حبیبی، غلامعلی حداد عادل، بهاءالدین خرمشاهی، محمد خوانساری، محمدتقی دانش‌پژوه، علی رواقی، بهمن سرکاراتی، احمد سمیعی، علی‌اشرف صادقی، طاهره صفارزاده، حمید فرزام، مهدی محقق، ابوالحسن نجفی و محمدرضا نصیری.

انا لله و انا الیه راجعون
مرگ چنین خواجه نه کاری است خُرد

با تأسف بسیار، اطلاع یافتیم که استاد سیدمحمد محیط طباطبائی مورخ، ادیب، محقق و دانشمند عالیقدر کشورمان به دیدار دوست اعلی شتافت. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی این ضایعه بزرگ فرهنگی را به محضر مقام معظم رهبری و به بازماندگان آن فقید سعید و به مردم فرهنگ‌پرور کشور به ویژه به دانشوران، اهل قلم، دانشگاهیان و سایر فرهیختگان و فرهنگیان کشور تسلیت می‌گوید از درگاه الهی برای آن فقید سعید رحمت و غفران و حشر با اجداد طاهرینش را آرزو دارد.

علی لاریجانی
وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

ما همه فانی و بقا بس‌تر است

استاد سیدمحمد محیط طباطبائی فرزانه‌مرد فرهنگ و ادب این مرز و بوم و عضو گرانمایه و ارجمند فرهنگستان زبان و ادب پارسی، دیده از جهان فرو بست و به سرای باقی شتافت.

فرهنگستان زبان و ادب فارسی به مناسبت این درگذشت سوگوار و دریغاگوی است و به خاندان استاد و همه فرهنگ‌پژوهان و ادب‌دوستان و پاسداران زبان فارسی تسلیت می‌گوید.

حسن حبیبی
معاون اول رئیس جمهور
رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی

العلماء باقون. . .

ضایعهٔ درگذشت استاد متعهد دانشمند و فرزانه مرحوم مغفور **میرسیدمحمد محیط طباطبائی** که از چهره‌های درخشان فرهنگ و ادب فارسی بود و عمر پربرکت خود را در راه خدمت به فرهنگ این مرز و بوم صرف کرد و آثار ارزنده‌ای به جاگذاشت به عموم فرهنگ‌دوستان و بازماندگان آن فقید سعید تسلیت می‌گوییم و بدین مناسبت روز پنجشنبه ۱۳۷۱/۶/۵ از ساعت ۵ الی ۷/۵ بعدازظهر در مسجد سید اصفهان به سوگ می‌نشینیم.

شرکت شهروندان و همکاران عزیز در این مجلس یادبود احترام به عالم و تجلیل از دانش و فرهنگ است.

محمد آشوری، عبدالحسین آل‌رسول، کاظم آل‌رسول، عباس ادیب، ناصر امیر نیرومند، احمد اخوت، انوری‌زاده، مصطفی انصاری، خسرو احتشامی، محمدرحیم اخوت، مصطفی امامی، رضا افتخاری، رضا ارحام‌صدر، عبدالحسین برومند، مرتضی بخردی، بطلانی، رضا نوربختیار، بهروز تقی‌خانی، عباسعلی پورصفا، احمد تویسرکانی، علی توسلی، مرتضی تیموری، یونس تراکمه، محمد حقوقی، عبدالله جبل‌عاملی، علی خدائی، اکبر جیحونی، جمشیدی، پرویز دبیری، جمشید دوستخواه، مجمد داوری، مهدی دهباشی، فرهاد رهنما، نعمت‌الله ستوده ـ سعیدی، محمدحسین سرور، ایرج سامان، محمد شفیعی، محمدجواد شریعت، رضا شادزی، اصغر شهرام‌فر، جمال صدرعاملی، فضل‌الله صلواتی، ایرج ضیایی، کیاست‌پور، کیوانفر، غلامعلی کریمی، رضا کسایی، حسن کسایی، علی کیوان، محمد فشارکی، کیوان قدرخواه، محمدباقر کتابی، محمد کلباسی، صدر کلیشادی، منوچهر قدسی، امین قادریان، زاون قوکاسیان، علی مهرابی، محمد مهریار، موسی‌پور، میرفروغی، جمشید مظاهری، فریدون مختاریان، منصور متین، احمد میرعلایی، محمدعلی موسوی فریدنی، محمد لقمانی، ابوالحسن نجفی، مهدی نوریان، حسام‌الدین نبوی‌نژاد، محمود نیکبخت، مرتضی نعمت‌اللهی، فریدون وحیدا، رضا وفادار، جواد وفادار، کاروانپور و عده‌ای دیگر از فرهنگیان، فرهنگ‌دوستان و معاریف اصفهان.

بزرگداشت استاد محیط طباطبائی

به مناسبت چهلمین روز درگذشت شادروان استاد **سیدمحمد محیط طباطبایی** پیر روشن‌ضمیر فرهنگ و محقق نامدار، از جانب خاندان محترم محیط، استادان دانشگاه، شاعران، هنرمندان، پزشکان، نویسندگان مطبوعات، ناشران و دوستداران ایشان روز جمعه سوم مهرماه در تکیهٔ نیاوران (واقع در نیاوران شمیران) از ساعت ۴ ½ تا ۶ ½ بعد از ظهر مجلس یادبودی برای ادای احترام به آن دانشمند گرامی برگزار می‌شود.

احمد آرام ـ هوشنگ ابتهاج ـ محسن ابوالقاسمی ـ عبدالعلی ادیب برومند ـ احسان اشراقی ـ محمدعلی اسلامی ندوشن ـ کریم اصفهانیان ـ ایرج افشار ـ احمد اقتداری ـ عبدالعلی امامی ـ کریم امامی ـ منوچهر امیری ـ حمید ایزدپناه ـ محمدابراهیم باستانی پاریزی ـ محمدرضا باطنی ـ محسن باقرزاده ـ محمود بروجردی ـ مهدی برهانی ـ حسن بطحایی ـ محمدجواد بهروزی ـ بهمن بوستان ـ محمد بهمن‌بیگی ـ مسعود بهنود ـ کاوهٔ بیات ـ تقی بینش ـ مهدی پرهام ـ رسول پورنکی ـ چنگیز پهلوان ـ کریم پیرنیا ـ فضل‌الله تابش ـ علی تجویدی ـ بیژن ترقی ـ احمد تفضلی ـ عبدالکریم تمنا ـ شاهرخ تویسرکانی ـ رضا ثقفی ـ محمدرضا جلالی نائینی ـ عبدالرحیم جعفری ـ علی‌اکبر جلیلوند ـ علیقلی جوانشیر ـ کیکاوس جهانداری ـ علی‌اصغر جهانگیری ـ ابوالقاسم حالت ـ اسماعیل حاکمی ـ شرف‌الدین خراسانی ـ بهاءالدین خرمشاهی ـ خسرو خسروی ـ حسین خطیبی ـ محمدتقی دانش‌پژوه ـ سیدمحمد دبیرسیاقی ـ ولی‌الله درودیان ـ محمدرسول دریاگشت ـ علی دهباشی ـ غلامحسین ذاکری ـ عنایت رضا ـ رضا رضازاده لنگرودی ـ جمال رضائی ـ محمداسماعیل رضوانی ـ غلامعلی رعدی آذرخشی ـ علی رواقی ـ محمود روح‌الامینی ـ قدرت‌الله روشنی زعفرانلو ـ محمدامین ریاحی ـ عباس زریاب خوئی ـ عبدالحسین زرین‌کوب ـ کمال زین‌الدین ـ سیدجعفر سجادی ـ سیدضیاءالدین سجادی ـ فرج سرکوهی ـ صادق سمیعی ـ غلامرضا سمیعی ـ کیوان سمیعی ـ احمد سهیلی خوانساری ـ سعیدی سیرجانی ـ ناصرالدین شاه‌حسینی ـ محمدرضا شفیعی کدکنی ـ اسدالله شهسواری ـ احمد شهیدی ـ سیدجعفر شهیدی ـ جواد شیخ‌الاسلامی ـ علی‌اشرف صادقی ـ اسماعیل صارمی ـ محمدعلی صوتی ـ ابراهیم صهبا ـ حسین صعودی‌پور ـ سیروس طاهباز ـ عبدالغفار طهوری ـ ابوالحسن علی‌آبادی ـ ایرج علی‌آبادی ـ محمود عنایت ـ عبدالرحمن عمادی ـ رضا فرزانه‌فر ـ منوچهر فرهنگ ـ غلامعلی فریور ـ محمد قاضی ـ نعمت قاضی ـ یزدانبخش قهرمان ـ نصرت‌الله کاسمی ـ سیدابوالقاسم کاظمیه ـ حسن کیائیان ـ محمد گلبن ـ محمدعلی گلشن ابراهیمی ـ مهدی ماخوری ـ یحیی ماهیار نوابی ـ فتح‌الله مجتبائی ـ مهدی محقق ـ علیقلی محمودی بختیاری ـ محمدی اردهالی ـ محمد محمدی ملایری ـ جواد مشکور ـ فریدون مشیری ـ مظاهر مصفا ـ پرویز مفیدی ـ مصطفی مقربی ـ احمد منزوی ـ علینقی منزوی ـ زین‌العابدین مؤتمن ـ محمدعلی موحد ـ سیدعلی موسوی بهبهانی ـ اصغر مهدوی ـ یحیی مهدوی ـ مجید مهران ـ حسن مینوچهر ـ فریدون ناصری ـ محمد نجم‌آبادی ـ سیداسماعیل نواب صفا ـ عبدالحسین نوائی ـ عبدالله نورانی ـ عبدالوهاب نورانی وصال ـ اسماعیل نیاورانی ـ پرویز ورجاوند ـ ابوالحسن ورزی ـ حسینعلی هروی ـ صادق همایونی ـ سیدابوالقاسم انجوی (شیرازی)

پژوهشهای روان شناختی

نشریه علمی- پژوهشی

حاوی تحقیقاتی در زمینهٔ مباحث روان شناسی، روانپزشکی، علوم تربیتی، پرستاری روانی، تکنولوژی آموزشی و نظایر اینها و همچنین شامل بخشهای گزارش و خبر، معرفی و نقد کتاب.

فرم اشتراك

نام و نام خانوادگی : تاریخ.....

به تفکیك حروف در جدول ذیل آورده شود. شماره.....

نام | | | | | | | | | | | شغل :

نام خانوادگی | | | | | | | | | | | | | | | |

شروع اشتراك :

از شماره ... ... دوره ... ... مبلغی که پرداخت شد ... ...

نشانی : استان ... ... شهر ... ...

خیابان ... ...

کد پستی ... ... صندوق پستی ... ... تلفن ... ...

بهای اشتراك یك ساله (۴ مجلد) با هزینه پست : ۳۴۰۰ ریال
برای دانشجویان : ۲۹۰۰ ریال*

مبلغ حق اشتراك بصورت نقدی، چك شخصی، چك بانکی، یا حواله بانکی به حساب شماره ۲- ۲۹۸۶ تهران، بانك ملت شعبه کیوان، خیابان طالقانی غربی قابل پرداخت است.

* حق اشتراك در صورت لزوم قابل تغییر است.

نشانی مجله : تهران- کریم خان زند- شماره ۸۰- کد پستی ۱۵۸۴۸ تلفن ۲۲۲۴۰۱
۸۳۰۴۱۵

از میان پنج گوهر گرانبهای متون و ادب فارسی یکی را برگزینید

و به دوستان، بستگان و مشتریان خود هدیه کنید.

سررسیدنامه همراه با متن کامل خطبه‌ها، فرمان‌ها و نامه‌های حضرت علی ابن ابی طالب (ع) در نهج البلاغه

سررسیدنامه همراه با متن کامل دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی (غزلیات، قصاید، قطعات و رباعیات)

سررسیدنامه همراه با متن کامل غزلیات شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی (۶۳۰ غزل به تصحیح استاد محمدعلی فروغی)

سررسیدنامه همراه با متن کامل خسرو و شیرین اثر جاودان استاد حکیم نظامی گنجوی (از روی متن چاپ مسکو)

سررسیدنامه همراه با بهترین آثار رباعی و دوبیتی سرایان:

(بابا طاهر، متن کامل - ابوسعید ابوالخیر، متن کامل - حکیم عمر خیام نیشابوری، متن کامل - عین القضات همدانی، متن کامل - عبدالواسع جبلی، متن کامل - کمال الدین اسماعیل، متن کامل - مولانا جلال الدین رومی، متن کامل - فخر الدین عراقی، متن کامل - وحشی بافقی، متن کامل - کلیم کاشانی، متن کامل و نیما یوشیج، منتخب.

- ✔ طرح تقویم جیبی ما، برای نخستین بار در جهان ارائه می‌شود.
- ✔ حروف اشعار در سررسیدنامه‌های ما درشت‌تر شده است.
- ✔ به کارهایمان سررسید بدون متن نیز افزوده‌ایم.

خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه، پلاک ۱۴۳۰، طبقه اول، شماره ۳. تلفن: ۶۴۰۶۱۸۳

KELK 30 September 1992

A Review of Art and Culture

Editor_in_Chief:
A.Dehbashi

Editorial Director:
K.Haj.Seyed.Djavadi

P.O.Box 13145/916
TEHRAN IRAN

کِلک از جمله مجلاتی است که از درآمد اشتراک، نفسی به سختی می‌کشد و امیدواریم دوستان به ماندگاری آن علاقه داشته باشند و با اشتراک خود ما را در تداوم انتشار مجله یاری دهند.

شرایط اشتراک:

بهای اشتراک سالانه (۱۲ شماره) در داخل کشور (با احتساب هزینهٔ پست) دو هزار و چهارصد تومان است. برای مؤسسات و کتابخانه‌ها چهارهزار تومان. متقاضیان وجه اشتراک را به *حساب جاری ۵۲۸۲ بانک ملت شعبهٔ بلوار کشاورز* به نام علی دهباشی واریز کنند و اصل برگه را با ذکر نشانی دقیق (با قید کد پستی) به نشانی: *تهران ـ صندوق پستی ۹۱۶-۱۳۱۴۵ ارسال کنند.*

شرایط اشتراک در خارج از کشور:

بهای اشتراک سالانه (۱۲ شماره) با احتساب هزینهٔ پست هوایی برای آسیا و اروپا معادل هشتاد دلار.

برای آمریکا و کانادا (با احتساب هزینهٔ پست هوایی) معادل یکصد دلار.

هزینهٔ اشتراک سالیانهٔ مؤسسات و دانشگاهها در اروپا و آمریکا دویست دلار.

متقاضیان در خارج از کشور وجه اشتراک را به *حساب ارزی شمارهٔ ۳/۹۱۰۱۸۳ بانک صادرات ایران شعبهٔ فردوسی ۳ تهران* به نام علی دهباشی حواله کنند و کپی آن‌را برای مجله بفرستند.

مؤسسهٔ فرهنگی هنری «آوا» در آلمان

برگزارکننده موفق ترین کنسرت ها برای چهره های شاخص موسیقی اصیل و ملی ایران، آماده است در این زمینه و در راه پخش آثار ارزشمند موسیقی کشورمان در اروپا، با رعایت کامل حقوق هنرمندان، با استادان و برجستگان موسیقی همکاری نزدیک داشته باشد.

" در مؤسسه ما هدف ما اعتلای فرهنگ و هنر ریشه دار و دیرپای ایرانی است و کمر همت به خدمت هنرمندانی بسته ایم که در این راستا قدم بر می دارند. متاسفانه عرضه و پخش آثار موسیقی ایرانی در اروپا و امریکا به دست عده ای سودجو، به نابسامانی و تقلب آلوده شده است. آماده ایم با مدد هنرمندان، اندیشمندان و فرزانگان ایران تا حد توان خود آشفته بازار موجود را مسیر قانونی و انسانی آن رهنمون باشیم.

" «آوا» تاکنون با همکاری شرکت «دل آواز» نوارهای تصویری و صوتی متعددی منتشر ساخته است. از دوستداران موسیقی ایرانی نیز که مایلند حقوق هنرمندان حفظ شود، خواهشمندیم هنگام خرید این نوارها به آرم «آوا» یا «دل آواز» توجه داشته باشند و در مورد آثار دیگران نیز از خرید نوارهای تقلبی خودداری ورزند.

با ما به نشانی زیر در آلمان تماس بگیرید:

AWA
Bingerstr. 11, 6500 Mainz 1, Germany
Tel.: 0049 - 6131 / 23 48 47, Fax: 0049 - 6131 / 23 71 31

PDF BY:

http://mypersianbooks.wordpress.com/