گلستانه

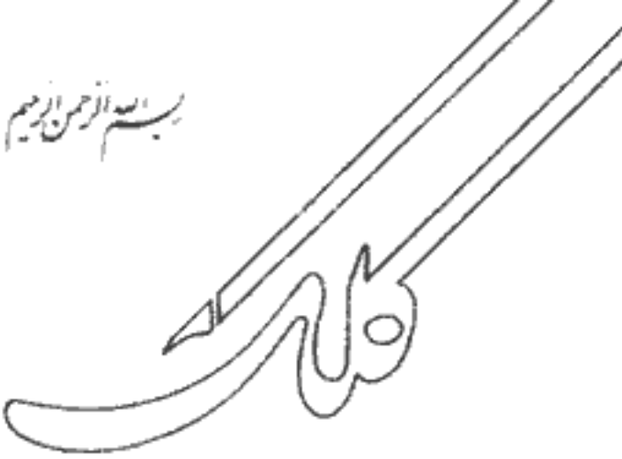
ماهنامهٔ فرهنگی و هنری

داریوش آشوری
نگاهی به فیلم محسن مخملباف
ایرج افشار
غزل صاحبدیوان جوینی و . . .
شاهرخ مسکوب
ایران در آسیا
کریم امامی
ما همه داریم منصوری می‌شویم!
محمدجعفر محجوب
نامهٔ صورتگر
مسعود بهنود
غرب آن غیرت را ندارد
محمدعلی همایون کاتوزیان
در چگونگی شاعر و شعر او
احمد بیرشک
فرهنگنامه کودکان و نوجوانان
هادی شفائیه
خاطره‌ای از نیما یوشیج
محمد بهمن‌بیگی
پارچهٔ سیلکا، هدیه گرگین‌خان
گلی امامی
رویاهای کرایه‌ای
هاشم رجب‌زاده
بیوا یا بربط
محمود فلکی
صدای اسطوره‌ای
بهزاد حاتم
نقد دو نمایشگاه نقاشی
چهره‌های شعر امروز ایران
اخبار اهل قلم
معرفی کتاب
و . . .

دی ۱۳۷۱ شمارهٔ ۳۴

گفتگو با بیژن جلالی
با همکاری: احمدرضا احمدی ـ مفتون امینی ـ شمس لنگرودی ـ
عمران صلاحی ـ رضا فرخفال ـ هومن عباسپور ـ کسرا عنقایی ـ
فیروزه میزانی و احمد محیط

بسم الله الرحمن الرحیم



دی ۱۳۷۱ شمارهٔ ۳۴

ماهنامهٔ فرهنگی و هنری

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
کسری حاج سید جوادی

سردبیر:
علی دهباشی

طراحی جلد و صفحات: مرتضی ممیز

اجرا: هما بهجتی و خیرالله اصغری

حروفچینی: هُما

حروفچین: امید سیّدکاظمی

لیتوگرافی: فام ۳۱۱۳۴۰۳

پخش مجله: بهنام ۸۹۳۹۲۱

نشانی برای ارسال مقاله‌ها و نامه‌ها و نقدها : تهران - صندوق پستی ۹۱۶ - ۱۳۱۴۵

مقالات «کلک» نمودار آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب با اجازهٔ مجله یا نویسندهٔ مقاله مجاز است.

«کلک» از بازگرداندن مطالب رسیده معذور است.

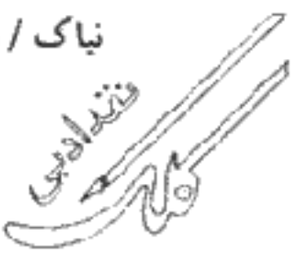
«کلک» در کوتاه کردن مقاله‌ها و ویراستاری آنها آزاد است.

۲۵۰ تومان

در این شماره می‌خوانید:

مظهر حق و انصاف / زنده‌یاد غلامحسین یوسفی ۷

نیاک / میرجلال‌الدین کزازی ۱۰



غزل شمس‌الدین صاحبدیوان جوینی و غزل شمس‌الدین حافظ شیرازی / ایرج افشار ۱۳

در چگونگی شاعر و شعر او / محمدعلی همایون کاتوزیان ۱۵

صدای اسطوره‌ای (تفسیری بر شعر «ری‌را» اثر نیما یوشیج) / محمود فلکی ۲۶

کافکا و هدایت / ع. امینی نجفی ۳۲

ایران در آسیا / شاهرخ مسکوب ۴۲

گزارش

ما همه داریم ذبیح‌الله منصوری می‌شویم! / کریم امامی ۵۳
در غرب چه خبر (۱۰) / ایرج هاشمی‌زاده ۶۰
سهراب شهیدثالث و گُل‌های سُرخ برای آفریقا / علی دهباشی ۶۸
نگاهی به مطبوعات زنان در ایران (از ۱۳۲۸ قمری تا ۱۳۷۱ شمسی) / معصومه کیهانی ۷۳

مقاله

غرب آن غیرت را ندارد / مسهود بهنود ۹۲
برای کِلک عزیز / احمد بیرشک ۹۸
نمایشگاه نسخه‌های خطی اسلامی ۱۰۰

داستان

حسرت در عمارت و باغ بی‌پرچین / ابراهیم رهبر ۱۰۲
رویاهای کرایه‌ای / گابریل گارسیا مارکز /گلی امامی ۱۰۹

شعر

چهره‌های شعر امروز ایران (۵): فوأد نظیری ۱۱۵
شاعر / مسعود بیزارگیتی ۱۲۰
دو شعر از فرزین هومان‌فر ۱۲۱

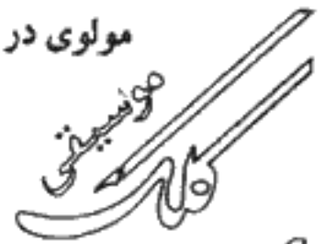
خاطرات

پارچهٔ سیلکا، هدیهٔ گرگین‌خان / محمد بهمن‌بیگی ۱۲۲

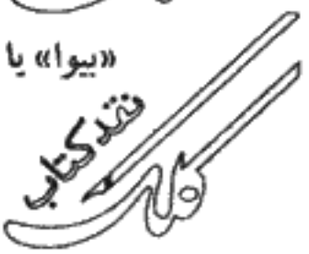
سینما

نگاهی به «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما» / داریوش آشوری ۱۲۸

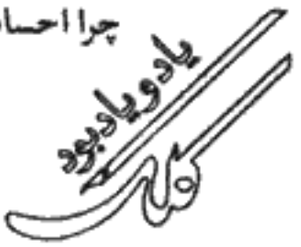
مولوی در ساعت ۹۲ (نقد و بررسی دو نمایشگاه نقاشی) / بهزاد حاتم ۱۳۶



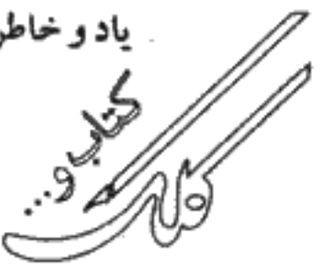
«بیوا» یا بربط یکی از ارمغانهای فرهنگی ایران به ژاپن / هاشم رجب‌زاده ۱۴۳



نامهٔ صورتگر / محمدجعفر محجوب ۱۴۸
عشق و مرگ (نقد رمان کلهٔ اسب) / بیژن اشتری ۱۵۲
برای فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان در برگهای گرانبهای کِلک / احمد بیرشک ۱۵۹
واژگان اقتصاد، کوشش تازه ۱۶۰
چرا احساس خواری؟ / حسن موسوی ۱۶۲



خاطره‌ای از نیما یوشیج / هادی شفائیه ۱۶۶
یاد و خاطره‌ای از دهخدا / خسرو ناقد ۱۷۲



معرفی کتاب / مریم حیدری ۱۷۸
اخبار اهل قلم/ پروین ذوالقدری ۱۸۳
رویدادهای فرهنگی و هنری ۱۸۵
نامه‌ها و اظهارنظرها ۱۸۷
اعلانهای تسلیت ۱۹۱
اطلاعیه طنزپردازان ایران در حمایت از مردم بوسنی و هرزگوین ۱۹۲
با کِلک هنر . . . ۱۹۴
این وهم بی‌پایان . . . / احمدرضا احمدی ۱۹۶
گفتگو با بیژن جلالی ۱۹۹

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.

به خاطر همکاری بیشتر

از اهل قلم که لطف می کنند و برای کِلک مطلبی می‌فرستند خواهش می کنیم چند نکته را در نظر داشته باشند:

پشت و روی یک صفحه ننویسند.

نوشته‌شان پُررنگ و خوانا باشد و میان سطرها فاصله‌ای بگذارند که به ما امکان ویراستاری بدهد.

اگر از زبان دیگری ترجمه می کنند، اصل آن را نیز همراه اثر بفرستند.

انتظار پس گرفتن مطلب را به هیچوجه نداشته باشند.

با سپاس فراوان

کِلک

مظهر حق و انصاف

غلامحسین یوسفی

. . . فبشّر عبادالذین یستمعون القول
فیتبعون احسنه اولئك الذین
هدیهم‌الله واولئك هم اولوالالباب.[1]
سورهٔ زمر (۳۹) آیهٔ ۱۷ ـ ۱۸

هر وقت در جریان داستانها با کسانی آشنا شده‌ام که در رأی و نظر خود پافشاری کرده حاضر نشده‌اند به‌حرف درست دیگری گوش فرادهند، و یا هنگام مطالعهٔ تاریخ، در خودرأییها و خودکامگیهای بشر و نتایج اسف‌انگیز آن تأمل کرده‌ام، با اخلاص و ارادتی تمام به‌مولای متقیان علی علیه‌السلام، بی‌اختیار درس بزرگی را بخاطر آورده‌ام که سعدی در حکایتی از باب چهارم بوستان از رفتارِ انسانی و بزرگواری و حق‌پذیری آن حضرت به‌همگان داده است و خواسته است در برابر خودخواهیهای بشر، با نمایش گوشه‌ای از فضائل آن انسان یگانه، ما را به‌راه راست رهنمون شود. از روزگار کودکی آن حکایت و اشعار را بیاد دارم و شاید شما نیز آنها را خوانده باشید:

کسی مشکلی برد پیش علی مگر مشکلش را کند مُنجلی . . .

حکایت بوستان بسیار کوتاه است اما پرمغزست و نکته‌آموز و بخاطرسپردنی. همین‌که سخن از علی(ع) و رفتار او بمیان می‌آید کافی است هر مسلمان پاک‌اعتقاد و هر ستایشگر آزادمردی و انسانیّت را به‌خود جلب کند. زیرا کردار و گفتار و اندیشه‌های علی(ع) همیشه نور ایمان و حقیقت و دادگری می‌افشاند و شخص را از این دنیای فرودین برمی‌گیرد و به‌عالَمی می‌برد سرشار از روشنایی و پاکی و راستی و آزادگی و زیبایی. در این حکایت بوستان نیز شخصیّت علی(ع) همهٔ فضای داستان را تسخیر کرده است، پرتو وجود او و فکر او و بزرگ‌منشی و اخلاق او، چنان می‌درخشد که انسان را سخت به‌سوی خود می‌کشد و بتدریج که حکایت را

می‌خواند در برابر علی(ع) و فضائل او با اعجاب سر تعظیم فرود می‌آورد و مجذوب وی می‌شود. علی(ع) با آن مقام بزرگ و فضیلت و شجاعت و دانایی و شرف و تقویٰ، در این‌جا عکس‌العملی از خود نشان می‌دهد که از انسانی بزرگ و بزرگ‌اندیش و بزرگوار چون او می‌سزد، رفتار بزرگمردی مؤمن به‌حق، دوستدار و مروّج حقیقت و انصاف و حریّت، حق‌گزار و حق‌پذیر.

خلاصهٔ حکایت آن که کسی مشکلی را پیش علی(ع) طرح کرد و جواب آن‌را از او خواستار شد. علی(ع) از سرِ علم و رای جواب او را گفت. در آن انجمن یکی از حاضران نیز در این باب اظهارنظر کرد و رأیی غیر از رأی علی(ع) ابراز داشت. شاه مردان نه‌تنها از او نرنجید بلکه جواب او را پسندید و فرمود:

به از ما سخنگوی دانا یکی است که بالاتر از علم او علم نیست

سیمای درخشان و بزرگوار علی(ع) در انصاف‌پیشگی، سعدی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. او که از خودکامگیهای قدرتمندان زمان خویش به‌رنج بود از سر درد می‌گوید: اگر این گفتگو در روزگار وی، قرن هفتم هجری، اتفاق می‌افتاد صاحب جاه نه‌تنها از فرط کبر به‌چنین کسی اعتنائی نمی‌کرد[۲] بلکه حاجب او را فرو می‌کوفت و از بارگاه بیرون می‌راند که من‌بعد بی‌آبرویی مکن زیرا «ادب نیست پیش بزرگان، سخن». سعدی فضیلت حق‌پذیری را چندان نادر و کمیاب می‌دید که می‌گفت: کسی که سرش از پندار خام گرم است سخن حق را نمی‌تواند شنید، همان‌طور که «شقایق به‌باران نروید ز سنگ». شاعرِ اندیشه‌ور نکته‌بین، با آگاهی از موارد ضعف و نقص آدمی بر یکی از آنها انگشت می‌نهد و می‌داند این‌که انسان بتواند به‌جایی برسد که در برابر حق و حقیقت انصاف دهد و آن‌را بپذیرد، درجه‌ای بزرگ از کمال و بسیار دشواریاب است، جهاد با نفس است و خودخواهی، و به‌فرمودهٔ پیغمبر اکرم: «جهاد اکبر»[۳].

اما علی(ع)، با آن شخصیت بزرگ انسانی و اخلاقی، چنان قدرتِ روحیی دارد که چنین رفتاری داشته باشد و بآسانی و گشاده‌رویی تمام حقیقت را بپذیرد. تنها در این حکایت نیست که او چنین منشی از خود ابراز داشته است. وی در هدایت مردم، در زمینهٔ امور فردی و اجتماعی، با بصیرت فراوان سخنانی از این‌گونه می‌فرمود:

من اعجبته آراوه، غلبته اعداوه: هر کس رأیهایش او را به‌عُجب و خودبینی افکند، دشمنانش بر او غلبه کنند.

من استبداد برأیه هلك . . . کسی که استبداد رأی ورزد هلاک شود.

لارأی لمن انفرد برأیه: آن که فقط به‌رأی خود اکتفا کند، از رأی و نظر بی‌نصیب است.

من ترك قول «لادری» اصیبت مقاتله: کسی که «نمی‌دانم» را ترک گوید کشتنگاههایش به‌او می‌رسد.

تأکید علی(ع) در باب لزوم مشورت با خردمندان و صاحب‌نظران جلوه‌ای دیگر از همین نوع هدایت است و این نکته را بصورتهای مختلف گوشزد فرموده‌است، از آن جمله: من شاور ذوی‌الالباب، دلّ علی الصواب: کسی که با خردمندان مشورت کند به‌راه راست رهنمون شود،

ولاظهیر کالمشاورة: پشتیبانی مانند مشورت وجود ندارد؛ والاستشارة عین الهدایة، وقد خاطر من استغنی برأیه: مشورت خواستن عین هدایت است و کسی که به‌رأی خود اکتفا کند به‌خطر افتد.

انصاف علی(ع) و عشق وی به‌حقیقت، و فکر بلند و پرتوان او موجب می‌شد که در فرمان معروف خود به‌مالک اشتر، والی مصر، وی را به‌قبول حرف حق، هر چند تلخ نماید، تحریض کند و بنویسد: ثمّ لْیَکُن آثَرهم عندك أقوَلهم بمرّ الحق لك: و باید برگزیده‌ترین ایشان (وزیران و کارگزاران) کسی باشد که سخن تلخ حق به‌تو بیشتر بگوید[۴].

علی(ع) چنین می‌اندیشید که آن کس که عیب آدمی را بپوشاند و خوش‌آمد گوید دشمن است[۵]. و آن که عیب و نقص را فرا نماید و از خوش‌آمدگویی بپرهیزد دوست و خیرخواه است[۶]. حضرت صادق(ع) نیز از قول جدّ بزرگوار خود نقل کرده است که: المُسلم مرآة اخیه. . .، «که دوست آینه باشد چو اندر او نگری».

خلاصه آن که علی(ع) در گفتار و کردار مظهر انصاف و بزرگواری و حق‌پذیری و انسانیت بود و سرمشقی بزرگ از برای همگان، بخصوص مسلمانان. حکایت سعدی در بوستان ــ که به سیمای درخشان و محبوب علی(ع) و سیرهٔ شریف او مزیّن است ــ گران‌قدرست و خواندنی و آموختنی، و نمونه‌ای ارجمند از ادب فارسی. امید آن که دل و جان ما را از آلایشها پاک و شایستهٔ شناخت آن سیمای تابناک کند.

یادداشت‌ها:

۱. مژده ده آن بندگان را که چون گفتارها بشنوند نیکوترین آنها را پیروی کنند، آنانند کسانی که خدا هدایتشان کرده است و آنانند خردمندان.

۲. یادآور آیهٔ شریفه است: وان تدعوهم الی الهدیٰ لایسمعوا وترٰیهم ینظرون الیك وهم لایبصرون، سورهٔ اعراف (۷) آیهٔ ۱۹۸.

۳. حدیث نبوی پس از غزوهٔ بدر خطاب به‌مسلمانان: قدمتم خیر مقدم، وقدمتم من الجهاد الاصغر الی الجهاد الاکبر: مجاهدة العبد هواه، به‌نقل از: فیض القدیر، شرح الجامع الصغیر، ۵۱۱/۴.

۴. نیز به‌مالک اشتر: انصف‌الله وانصف النّاس من نفسك ومن خاصّة اهلك ومَن لك فیه هویً من رعیّتك، فانك إلّا تفعل تظلم.

۵. من ساتر عیبك، فهو عدوّك. انّما سمّی العدوّ عدواً، لانّه یعدو علیك، فمن داهنك فی معایبك، فهو العدوّ.

۶. من بصرّك عیبك، فقد نصحك. من ابان لك عیبك، فهو ودودك. نیز فرموده است: لِیَکُن احبّ الناس الیك، من هداك الی امر ارشدك، وکشف لك عن معایبك. اعجاب المرء بنفسه، دلیل علی ضعف عقله. نیز رک: الحیاة، تدوین محمدرضا حکیمی، محمد حکیمی، علی حکیمی، دو جلد، تهران (دفتر نشر فرهنگ اسلامی) ۱۳۹۹ هـ. ق. ۱۵۳/۱، ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹.

نیاک

واژه نیا در پارسی دری در معنی پدربزرگ یا پدر پدر به کار برده می‌شود؛ این واژه در پهلوی نیاک niyāk بوده است. در آن زبان، مادربزرگ یا پدران زن نیاکی niyāki خوانده می‌شده‌اند. نیا در پارسی دری، بدان‌سان که آشکار است، در پیوند با پساوند، به ساخت پهلوی خود بازمی‌گردد؛ نمونه را، در ساخت جمع نیاکان می‌شود.

کاربرد این واژه در زبانهای ایرانی بس کهن است؛ و تا به پارسی باستان بازپس می‌رود. این واژه در ساخت «نی‌یاک»، niyāka که ساخت نرینگی (= تذکیر) در نامِ تک (= مفرد)، در نهادِ کنندگی است، در این زبان به کار برده شده است. واژه در سنگ‌نبشته‌ای از داریوش بزرگ، یافته در شوش که در ۵۸ / ج به خط میخی پارسی، همراه با برگردان آن به خط و زبان عیلامی و بابلی نگاشته آمده است، آورده شده است. داریوش در بندی از این سنگ‌نبشته بدین‌سان از پدر و نیای خویش، به هنگام پادشاهیش، یاد کرده است:

> وَشنا: اَوُرَمَزداهَ: هُیَ: مَنا: پیتا: ویشتاسپَ: اُتا: اَرشامَ: هُیَ: مَنا: نی‌یاکَ: تْیا: او با: اَجیِ وَتمَ: یَدئیی: اَوُرَمَزدا: مام: خشایَ ثی‌یَم: اَکوُنَ وُش: اَهیایا: بوُمی پا.
> به خواست اهورامزدا پدر من، ویشتاسب و نیای من، ارشام هر دو زنده بودند، چون اهورامزدا مرا در این زمین شاه کرد.[۱]

چنان می‌نماید که واژهٔ نیاک که در پارسی دری نیا شده است، از دو پارهٔ نی + یاک ساخته شده باشد. «نی» پیشاوندی است که معنای فرود و پایین را بازمی‌نماید. این پیشاوند در پارسی دری به «نِ» دیگرگون شده است؛ آنرا در واژگانی چون: نِهادن، نِشستن، نِگاه، نِگریستن، نِهانیدن می‌توانیم یافت. در همهٔ این واژگان کاری که واژه گویای آن است، کاری است در پیوند با فرود. در نهادن، چیزی را بر زمین می‌گذارند؛ در نشستن، بر زمین جای می‌گیرند؛ در نگاه و نگریستن، به چشم که در فراز پیکر است، پیرامون را فرومی‌بینند؛ در نهانیدن نیز چیزی را که آشکار است فرو می‌نهند و می‌پوشند؛ یا لاشه را به خاک می‌سپارند و در آن نهان می‌سازند. این واژگان در پهلوی بدین‌گونه به کار برده می‌شده‌اند: نیهاتن nihātan، نیشستن nišastan، نیکاس nikās، نیکیریستن nikiristan یا نیکیریتن nikiritan (= نگریدن)، نیکانیتن nikānītan (= نهانیدن).

اگر نی در نیاک پیشاوند باشد، واژه‌ای که بدان پیوسته است، «یاک» خواهد بود. بدان‌سان که نوشته آمد، واژه در پارسی باستان نیز، نی‌یاک آورده شده است. امّا واژهٔ یاک که بنیاد نیاک است به چه معنی است؟ دربارهٔ واژهٔ یاک نیز گمانی می‌توان زد: چنان می‌نماید که یاک واژه‌ای کهن به معنی دودمان، خانواده و از این‌گونه باشد که در ساخت نیاک یا نیا، در معنی پدر پدر، به کار برده شده است.

واژهٔ یاک در پارسی دری، اندک، بدین معنی به کار رفته است؛ نمونه را، ابوالفرج رونی در بیتی از چامه‌ای ستایشی، «سرْیاک» را همسنگ و همتای سرور، در معنای سرِدودمان، سرْگروه، و سالارکسان بدین‌سان به کار برده است:

دیـن حـق را نـه چـون تـو یک سـرور؛ ملک شه را نه چـون تـو یک سریـاک.[۲]

اگر بدان‌سان که نوشته آمد، نیاک را ساخته‌شده از نی (یا نِ) + یاک بدانیم، واژهٔ ریشه‌ای و بنیادین یاک[۳] خواهد بود؛ و از آن‌روی که «ک» در یاک پاره‌ای از خود واژه است و پساوند نیست، در ساخت ساده و بی‌پیشاوند واژه در آن مانده است؛ در ساخت پیشاوندی آن نیز، اگرچه چونان پساوند افتاده است و «نیا» شده است، در پیوند با پساوندهایی چون: «ان» و «ی» بازمانده است؛ و در این ساختهای پساوندی آشکار می‌گردد: نیاکان؛ نیاکی. اگر «ک» در نیاک بخشی از پساوند می‌بود، در ساختهای پساوندی واژه آشکار نمی‌گردید؛ و به جای نیاکان و نیاکی، نیایان و نیایی در پارسی دری به کار می‌رفت؛ بدان‌سان که در واژگانی چون: دانایان، دانایی، ترسایان و ترسایی می‌بینیم. این واژگان در پهلوی داناکان dānākān، داناکیه dānākih، ترساکان Tarsākān و ترساکیه Tarsākih بوده‌اند؛ و «اک» در آنها پساوندی است که صفت فاعلی می‌سازد؛ این پساوند، در پارسی دری، با سترِدگی «ک» بَدَل به «ا» شده است.

بر پایهٔ آنچه نوشته آمد، می‌توان انگاشت که یاک[۴]، آنگاه که در معنای پدر پدر به کار برده

شده است، چون به گذشته بازمی‌گشته است و فرود و پیشینهٔ تبار را نشان می‌داده است، با پساوند «نی» یا «ن» که چنین معنایی را به معنای واژه می‌افزاید، پیوند گرفته است؛ و نیاک شده است.

۱ ــ فرمانهای شاهنشاهان هخامنشی، نوشتهٔ رالف نورمن شارپ، استادیار پارسی‌زبان در دانشگاه شیراز ۱۳۴۶ / ۹۷.

۲ ــ دیوان ابوالفرج رونی، به کوشش مهدوی دامغانی / ۸۵.

۳ ــ گوییا در بینی از شاهنامه نیز که در آن اسفندیار رستم را می‌نکوهد و دودمان و تخمهٔ او را خوار می‌دارد، «یاکان» در معنای نیاکان به کار برده شده است:

من ایدون شنیدستم از بخردان، بزرگـان و بـیداردل مـوبدان،
از آن بـرگذشته نیـاکـان تـو، سرافراز و دیـندار **یـاکـان** تـو،
کـه: دسـتان بـدگوهر دیـوزاد، بـه گیتی فـزونی نـدارد نـژاد.

(شاهنامه چاپ مسکو، ج ۶ / ۲۵۵)

یاکان در متنهای چاپی شاهنامه پاکان آورده شده است؛ لیک پاکان در این بیتها چندان برازندهٔ سخن نیست، از دیگرسوی، این بیت برافزوده می‌نماید؛ زیرا اسفندیار رستم را زشت می‌گوید و خوار می‌شمارد؛ از این‌روی نمی‌سزد که نیاکان او را سرافراز و دیندار خوانده باشد؛ در سه برنوشته از پنج برنوشته‌ای که بنیاد کار در ویرایش شاهنامهٔ چاپ مسکوست نیز این بیت آورده نشده بوده است. به هر روی، از دوست دانشور واژه‌شناس، آقای دکتر رواقی سپاسگزارم که این بیت را به من یادآور شدند.

۴ ــ واکهٔ «ی» اگر در آغاز واژه باشد، در دگرگونی واژه از پهلوی به پارسی دری بیشتر به «ج» یا «ژ» دیگرگون می‌شود؛ همچون: یم، یام، یَوْ، یامک، یانوک که در پارسی دری به جم، جام، جو، جامه، جادو بَدَل شده‌اند؛ در پاره‌ای از آنها چون: یاکند (= یاقوت) و یاسمین ساخت کهنتر هنوز برجای مانده است؛ لیک اگر «ی» در آغاز واژه نباشد و به گفتهٔ زبانشناسان «پوشیده» باشد، به «ج» بَدَل نمی‌شود. نمونه‌ای از این‌گونه که نیک به نیاک می‌ماند، نیام niyām است که با همین ساخت از پهلوی به پارسی دری رسیده است.

غزل شمس‌الدین صاحبدیوان جوینی و غزل شمس‌الدین حافظ شیرازی

ایرج افشار

دوست دیرین دانشمندم دکتر محمدجعفر محجوب ضمن توضیحاتی که دربارهٔ رسم «کاسه گرفتن» در دورهٔ مغول به‌مناسبت شعر حافظ نوشته‌اند (در صفحهٔ ۱۳ شماره ۳۲ ــ ۳۳)، چون صحبت از خواجه شمس‌الدین جوینی صاحب دیوان به‌میان آمده بطور طرلاً للباب مناسب دیده‌اند اشاره به‌غزلی از صاحب دیوان بنمایند که حافظ آن‌را استقبال کرده است.

مطلع غزل حافظ که بسیار مشهور است این است: یوسف گمگشته بازآید به‌کنعان غم مخور. . .

حضرت محجوب چون در دیار غربت‌اند و طبعاً دور از مآخذ در دسترس خویش، آن‌را منحصراً در مجموعه‌ای دیده‌اند که حاوی دیوان عبید و چهل غزل حافظ است (و اگرچه مشخصات نسخه را مرقوم نداشته‌اند تصور می‌کنم نسخهٔ شمارهٔ ۵۵۵ فرهنگستان تاجیکستان مورخ ۸۰۷ مرادست که غزلهای حافظش را مرحوم عبدالغنی میرزایف به‌نام «چهل و سه غزل» در سال ۱۹۷۱ در شهر دوشنبه منتشر کرد.)

به همین ملاحظه بوده است که از طرف مجله یادآور شده‌اید: این غزل شمس‌الدین صاحب دیوان در نفایس‌الفنون و عرایس‌العیون آملی مندرج است و مرحوم سعید نفیسی هم آن‌را در کتاب «در پیرامون اشعار و احوال حافظ» (ص ۱۳۳) نقل کرده است.

چون من آن‌را در مأخذ خطی دیگری دیده بودم (که اتفاقاً نسخه‌اش متعلق به‌مرحوم سعید نفیسی بود و ممکن است آن مرحوم هم از همانجا غزل را در کتاب خویش آورده بوده است) و دربارهٔ آن طی یادداشتی تحت عنوان «چند نکته» در سال ۱۳۶۷ در «حافظ‌شناسی» (جلد ۱۰ ص ۷۵ به‌بعد) مطلبی نوشته‌ام که ممکن است برای خوانندگان «کِلک» مفید باشد (مخصوصاً ازین لحاظ که تعداد ابیات در نقل آقای محجوب پنج بیت و در نقل من هفت بیت است) و احیاناً تتمیمی تواند بود بر یادداشت ایشان، درینجا می‌آورم. در کتاب «انیس‌الوحده و جلیس‌الخلوه» تألیف محمود حسنی گلستانه (از خاندان سادات گلستانهٔ اصفهان بود و در قرن هفتم و اوائل قرن هشتم می‌زیست) که مجموعه‌ای است از حکایات و اشعار، غزلی از شمس‌الدین صاحبدیوان

آمده است که حافظ مسلماً به‌استقبال و اقتضای آن غزل مشهور «یوسف گمگشته. . .» را سروده است، تا آنجاکه حتی مصراع اول سرودهٔ صاحبدیوان را عیناً مصراع دوم بیت مطلع قرار داده و در بیتی دیگر «هیچ دردی نیست کو را نیست درمان غم مخور» به«هیچ راهی نیست کورا نیست پایان غم مخور» تبدیل کرده است.

این است غزل صاحبدیوان به‌صورتی که در نسخهٔ خطی قرن نهم انیس‌الوحده (که نسخه‌اش تا پایان عمر استادمان سعید نفیسی در ملکیت او بود) مندرج است (و البته در سه نسخه دیگر آن کتاب هم که شناخته‌ام موجودست):

کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور
بشکفد گلهای وصل از خار هجران غم مخور
گر چو گردون از بد دوران او سرگشته‌ای
آید این سرگشتگی روزی به‌پایان غم مخور
در خم چوگان او[۱] چون گوی سرگردان مباش
هست در هر حال ایزد حال گردان غم مخور[۲]
هر غمی را شادیی در پی بود دل شاد دار
هیچ دردی نیست کورا نیست درمان غم مخور
آیت «لاتقنطوا من رحمةالله» یاد کن
هست «لاتقنط» امیدی، پس فراوان غم مخور[۳]
بی‌سحر هرگز نماند شام، بی‌صبری مکن
هر چه دشوارست روزی گردد آسان غم مخور
تیره گردد روز خصم از یارب شبهای من
تیر یارب بگذرد از سنگ و سندان غم مخور[۴]

موقعی که می‌خواستم نوشتهٔ خود را به‌آقای نیاز کرمانی برای چاپ در «حافظ‌شناسی» بدهم موضوع را با دوست دانشمندم آقای دکتر محمدامین ریاحی در میان گذاردم. ایشان گفت دکتر قاسم غنی کنار حافظ قدسی خود متذکر وجود غزل صاحبدیوان در نفایس‌الفنون شده است: به هر تقدیر در نفایس‌الفنون هم غزل فقط پنج بیت است یعنی ابیات ۱ و ۲ و ۳ و ۴ و ۶ (همانند صورت منقول آقای محجوب).

۱ ــ در چاپ محجوب «غم» است.

۲ ــ در چاپ محجوب: هست هم در حال انده حال گردان غم مخور.

۳ ــ این بیت در چاپ محجوب نیست.

۴ ــ این بیت در چاپ محجوب نیست.

محمد علی همایون کاتوزیان

در چگونگی شاعر و شعر او

فصلی از کتاب چهارمقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی که عنوان آن «در چگونگی شاعر و شعر اوست»[۱] چنین آغاز می‌شود:

«امّا شاعر باید که سلیم‌الفطره، عظیم‌الفکره، صحیح‌الطبعّ، جدیدالرّویه، دقیق‌النّظر باشد؛ در انواع علوم متنوّع باشد، و در اطراف علوم مستطرف ــ زیرا که چنان‌که شعر در هر علمی به‌کار همی شود، هر علمی در شعر به‌کار همی شود.»[۲]

در همین چند کلمه جهانی سخن نهفته است که از حوزهٔ ظاهری خود ــ که یکی از شیوه‌های نقد ادبا قدیم (چه در ایران و چه در جاهای دیگر)، معروف به«نقد اِرشادی»[۳] است ــ فراتر می‌رود، و به‌چندین مقوله از مقولات جاری در نقد ادبی معاصر ارتباط می‌یابد. هم این نکته و هم برخی از نکات دیگری که پس از این در مقدّمه و حکایات این فصل مطرح می‌شود، در واقع در عنوان فصل مزبور پوشیده و پنهان است، زیرا که وقتی سخن از «چگونگی شاعر و شعر او» می‌رود، ما هم با «چگونگی شعر» روبرو هستیم، هم «چگونگی شاعر»، و هم ارتباط شاعر و شعرش.

ممکن است کسانی بگویند که به‌هیچوجه لازم نیست که شاعر «سلیم‌الفطره و عظیم‌الفکره» و جز آن باشد. بسیار خوب. امّا آن‌ها که با این نظر موافق‌اند از کجا می‌دانند که شاعری به‌این صفات متّصف است؟ شاید اگر از نظامی عروضی می‌پرسیدید می‌گفت که همنشینی و گفتگو با شاعر این موضوع را روشن می‌سازد، زیرا که امکان و احتمال آشنایی شخص ناقد با شاعر در

نهصد سال پیش خیلی بیش از امروز بود. امّا در واقع این پاسخ ــ حتّیٰ برای زمان نظامی عروضی ــ مشکل را حلّ نمی‌کند، چنان‌که خود او در همین کتاب دربارهٔ شاعران متخلّص به «نظامی» زمان خود (که تازه نظامی گنجوی در شمار آنان ذکر نمی‌شود) می‌گوید: «در جهان سه نظامی‌ایم، ای شاه /که جهانی ز ما به‌افغانند؛ من به‌ورساد پیش تخت شهم /و آن دو در مرو پیش سلطان‌اند»[۴]. یعنی حتّیٰ در آن زمان نه همهٔ شاعران همشهری نظامی عروضی بودند نه همهٔ ناقدان. به‌زبان دیگر، همچنان‌که او آثار معاصران دوردست خود را فقط می‌توانست با شنیدن و خواندن نقد کند، ناقدان دیگر نیز در شهرهای دوردست آثار او و همشهریانش را تنها از طریق نقل و مطالعه می‌شناختند و محک می‌زدند. از این بگذریم. وقتی که نظامی در همین کتاب دربارهٔ شعر رودکی یا فردوسی یا شاعران دیگری نظر می‌دهد، او چگونه می‌داند که این شاعرانِ گذشته ــ و درگذشته ــ «جدیدالرّویه، دقیق‌النّظر. . . و در اطراف رسوم مستطرف» بوده‌اند ــ مگر از روی اشعارشان؟ خود نظامی عروضی در همین مقالهٔ «در ماهیّت علم شعر و صلاحیّت شاعر» از کتاب چهارمقاله، در ضمن بحث و گفتگو دربارهٔ شاعران و شعرهایشان ــ و شاید نا آگاهانه ــ چنین می‌رساند که شاعر را از روی شعرش می‌توان شناخت. از جمله، دربارهٔ فردوسی می‌نویسد که «سخن را به‌آسمان علیّین برد و در عذوبت به‌ماء معین رسانید، و کدام طبع را قدرت آن باشد که سخن را بدین درجه رساند که او رسانیده است.» و پس از آن‌که ــ به عنوان گواهی بر این قضاوت خود ــ چند بیتی از شاهنامه نقل می‌کند، ادامه می‌دهد: «من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم.»[۵] و چون دیگر شخص شاعر ــ که نظامی او را «استاد ابوالقاسم فردوسی» می‌خواند ــ در دسترس نبود، لابد تنها شاهد و گواهی به‌این‌که او «عظیم‌الفکره و صحیح‌الطبع» و بسیار چیزهای خوب دیگر بوده، همان آثار اوست، بویژه آن‌که از زندگی واقعی آن استاد و احوال و خلقیّات و روحیّات او در آن‌زمان چیز زیادی نمی‌دانستند ــ و ما هم در این‌زمان نمی‌دانیم.

تحلیل این نکته با توجّه به‌حکایتی که عروضی دربارهٔ چگونگی تبدیل شدن فرّخی سیستانی به‌یک شاعر رسمی نقل می‌کند آسان‌تر است. او می‌گوید: «فرّخی از سیستان بود، پسر چولوغ، غلام امیر خلف بانو.» این از تبار و طبقهٔ اجتماعی فرّخی. امّا همین پسر غلام درباری کوچک صفّاریان در سیستان، «طبعی به‌غایت نیکو داشت، و شعر خوش گفتی، و چنگ ترزدی، و خدمت دهقانی کردی از دهاقین سیستان.»[۶]

به این‌ترتیب پیش از آن‌که ما چیزی دربارهٔ بلوغ اخلاقی و علمی فرّخی جوان («سلیم‌الفطره، عظیم‌الفکره. . .) بدانیم، درمی‌یابیم که «طبعی به‌غایت نیکو داشت»، و به‌همین جهت با این‌که رعیّتی بیش نبود «شعر خوش گفتی و چنگ تر زدی». باری چون کار تأمین معاش به‌فرّخی سخت شد به‌فکر افتاد که در خدمت درباری درآید تا «با کاروان حُلّه» به‌«حضرت

چغانیان» رسیده و قصیدهٔ کاروان حلّه را برای خواجهٔ عمید، اسعد، وزیر ابوالمظفّر چنانی، خواند. این وزیر که «مردی فاضل بود و شعردوست»، «شعر فرّخی را شعری دید تر و عذب خوش و استادانه» حال آن‌که «فرّخی را سگزی‌ای دید بی‌اندام، جبّه‌ای پیش و پس چاک پوشیده، دستاری بزرگ سگزی‌وار در سر، و پای و کفش بس ناخوش»، امّا باز هم «شعری در آسمان هفتم». به‌عبارت دیگر، پیدا بود که آن رعیّت سیستانی مردی ادیب و دانشمند نیست، پس «هیچ باور نکرد که این شعر آن سگزی را شاید بود. . .» و او را به‌سرودن قصیدهٔ «داغگاه» آزمود. . .[۷]

می‌بینیم که در این حکایت هم موضوع ارزش شعر و هم مسئلهٔ ویژگی‌های شاعر ــ و، در بُعد گسترده‌تری، هنر و هنرمند ــ در ارتباط نزدیک با هم مطرح می‌شوند. اگر خواجه اسعد ــ وزیر ابوالمظفّر چغانی ــ نیز مانند نظامی عروضی چنان انتظاراتی از شخص شاعر داشت (و بی‌تردید داشت، وگرنه باور می‌کرد که «کاروان حلّه» از فرّخی است) چگونه می‌توانست بداند که آن غلام‌زادهٔ تنگدست و آوارهٔ سیستانی دارای چنان صفاتی است، مگر آن‌که شعر او را بشنود، و او را آزمایش کند، تا مطمئن گردد که «کاروان حلّه» ــ باز هم به‌قول و اصطلاح نظامی عروضی ــ از جمله «سَرَقات»[۸] ادبی نیست. پس این حکایت چنین می‌رساند که شاعر را (به عنوان شاعر) حتّیٰ در زمان حیاتش، از روی شعرش می‌توان شناخت، و صفاتی را که برای او متصوّر است از طریق شنیدن و خواندن شعرش تمیز داد، چه رسد به‌شاعری که سال‌ها و قرن‌ها از مرگش می‌گذرد. در اینجا بی‌مناسبت نیست بیفزائیم که در همین حکایت، نظامی عروضی ــ ضمناً و ناآگاهانه ــ کیفیّات دیگری را که خود ناظر بر صلاحیّت شاعر می‌داند رد می‌کند. به‌نظر نظامی شرط لازم توفیق در شاعری این است که شاعر «در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد، و ده‌هزار کلمه از آثار متأخّران پیش چشم کند، و پیوسته دواوین استادان همی خواند، و یاد گیرد که در آمد و بیرون شُدِ ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است. . .»[۹] امّا از حکایت خود او روشن است که علی‌بن جولوغ ــ رعیّت سگزی، که بعداً به فرخی سیستانی شهرت یافت ــ از یک‌چنان پیش‌زمینه آموزشی و فرهنگی محروم بوده است.

اگر خواسته باشیم از همین یکی دو مثال نتیجه‌ای نظری (تئوریک)، انتزاعی و عمومی بگیریم شاید بتوان گفت که پس این شاعر نیست که شعر را می‌گوید، بلکه شعر است که شاعر را می‌سراید. و این یادآور پاره‌ای از نظریّات اخیر و به‌ظاهر نو و انقلابی اروپای غربی و آمریکاست که مطابق آن «این نویسنده نیست که نوشته را می‌نویسد، بلکه نوشته است که نویسنده را می‌نویسد.»[۱۰] اگر قرار بود که شخصیّت، ویژگی‌های فردی و اجتماعی، و زندگی خصوصی شاعر ارزش و معنای شعر او را تعیین کند، در آن‌صورت از یک رعیّت سیستانی هزار سال پیش چه انتظاری می‌رفت؟ و امّا چهارمقاله آن حکایت معروف دیگر را نیز دارد که احمدبن عبدالله خجستانی با خواندن دو بیت از حنظلهٔ بادغیسی چنان انگیخته شد که «مهتری» را از «کام شیر»

بیرون کشید، و از خَربندگی به‌امیری خراسان رسید.[۱۱] درستی یا نادرستی این حکایت ربطی به بحث ما ندارد. مهّم این است که هم نظامی عروضی و هم خوانندگان کتاب او در این نهصد سال شاعری به‌نام حنظلهٔ بادغیسی را از همین دو بیت شناخته‌اند، و آشنایی با این دو بیت را نیز مدیون تأثیری بوده‌اند که ظاهراً بر زندگی عبدالله احمد (و اقلیم خراسان) داشته است. یعنی خواننده‌ای به‌نام عبدالله احمد خجستانی دو بیت شعر از شاعری به‌نام حنظلهٔ بادغیسی خوانده (یا شنیده)، و برداشت او از آن دو بیت این بوده که باید یا به«بزرگیّ و عَز و نعمت و جاه رسد، یا برای دست یافتن به‌آن جان بسپارد.» در این حکایت، بر خلاف حکایت فرّخی، ما کوچک‌ترین خبری از زندگی و سابقهٔ شاعر نداریم که امیر بوده یا غلام، دهقان بوده یا رعیّت. در این نمونه، اصلاً اگر خجستانیِ خواننده (یا شنونده، و در هر صورت دریافت‌کننده و معنادهنده) نبود، بادغیسی شاعر وجود نمی‌داشت. پس معلوم می‌شود این هم که در نظریّات ادبی اخیر گفته‌اند «این خواننده است که اثر را می‌نویسد»، اگر نه در لفظ، در معنا تازگی ندارد، و چندان غریب و دور از ذهن و نامألوف و خارق عادت نیست.

تا اینجا سخن از بوطیقای شعر بود، و شخصیّت شاعر، امّا شعر تنها یک هنر منقول و مکتوب است، و نثر و داستان نمونه‌های دیگر آنند. در این زمینه نظریّات ادبی اخیر معمولاً به گفتگو در حدّ و حوزهٔ همین هنرها اکتفا می‌کنند، و بحث را ــ دست‌کم به‌طور صریح و مستقیم ــ به ملک وسیع‌تر همهٔ آفرینش‌های اندیشه و بیان گسترش نمی‌دهند. حال آن که می‌توان همین مسائل را دربارهٔ ارتباط فیلسوف با فلسفه‌اش، و تاریخ‌نگار با تاریخش، و تحلیل‌گرِ اجتماعی با تحلیلش ــ و نیز ارتباط همهٔ آنان با خوانندگانشان ــ عنوان کرد. از جمله، مسئلهٔ انگیزهٔ آگاهانه یا نا آگاهانه در بیان شفاهی یا کتبی از مسائلی است که به‌ویژه در دو قرن اخیر ــ و خاصّه در ارتباط با نظریّات هگل، مارکس و فروید ــ دربارهٔ آن سینه‌ها سوده شده و قلم‌ها فرسوده. مُرادِ کُنت دو تراسی (مدیر کولژ دو فرانس در زمان ناپلئون اوّل) از ساختن واژهٔ «ایدئولوژی»، بکلّی از معناهایی که بعداً یافت متفاوت بود. او عقیده داشت که شناخت و نقد و ارزیابی افکار و اندیشه‌ها ــ یا «ایده»ها ــ نیز به‌شیوه‌ای که علوم طبیعی در حوزهٔ کار خود به‌کار می‌برند ممکن و لازم است، یعنی درک و قبول و ردِّ آراء و عقاید را نباید (چنان‌که ظاهراً مرسوم بود) بر پایهٔ اخلاق و عرف و سنّت و پیش‌داوری و ارزش‌داوری گذاشت، بلکه باید بر شیوهٔ پژوهشِ در علوم طبیعی (که برداشت خود او از آن روشِ استقراءِ تاریخی بود) بنا کرد. و به‌همین جهت واژهٔ «ایدئولوژی»، یا «اندیشه‌شناسی» را آفرید، انگار که می‌گویند ژئولوژی (زمین‌شناسی)، یا بیولوژی (زیست‌شناسی)[۱۲]. امّا این واژه به‌زودی به‌معنای «آگاهی کاذب»[۱۳] به‌کار برده شد، و آگاهی کاذب نیز خود تعاریف و مفاهیم گوناگونی یافت.

تمیز بین ظاهر و باطن، مجاز و حقیقت، و صورت و جوهر، در اندیشه‌های عقلی و عرفانی

سابقه‌ای طولانی داشت. هگل شناختِ ناقص یا آگاهی کاذب را با مراحل رشد تاریخی (که به‌نظر او اساساً با رشد اندیشه مربوط بودند) پیوند داد، چنان که می‌شد از نظریهٔ او چنین پنداشت که ایدئولوژی هر عصری عبارت از آن آگاهی کاذبی است که در آن مرحلهٔ خاصّ تاریخی میسّر است؛ و اگرچه این آگاهی کاذب با پیشرفت تاریخی اندیشه‌ها تغییر (و به‌یک معنا پیشرفت) می‌کند، امّا فقط هنگامی به‌شناخت کامل و «آگاهی حقیقی» بَدَل می‌شود، که رشد تاریخی به‌کمال برسد، ملک خرد و آزادی تحقّق یابد، و بشر از «ماقبل تاریخ» به‌تاریخ رسد.(۱۴) مارکس و همفکرانش به یک معنا هگل را معلّق کردند. در نظر آنان تغییرات فنّی و اقتصادی و اجتماعی دست‌کم به‌اندازهٔ رشد اندیشه در تغییر، تحوّل و پیشرفت تاریخی مؤثّر بود؛ و ــ در وهلهٔ نخست ــ «تاریخ بشر تاریخ برخوردهای طبقاتی» بود، نه تاریخ شاهان و فتوحاتشان، یا اندیشمندان و افکارشان.(۱۵) به این ترتیب، اهمیّت مرحلهٔ رشد تاریخی در تعیین و تکوین افکار و اندیشه‌ها و نظریّات ــ وَ، به طور کلّی، weltonschaung (به فرانسه: conception du Monde) که به‌فارسی «جهان‌بینی»(۱۶) ترجمه شده است ــ بر جای خود ماند، با این تفاوت که چون اینک ایدئولوژی بازتابندهٔ سوابق و منافع طبقاتی افراد و جماعات بود در هر مرحله‌ای از تحوّل تاریخی ایدئولوژی‌های گوناگونی پدید می‌آمد که دید و خواست‌های طبقات گوناگون را در آن مرحلهٔ خاصّ تاریخی تعیین می‌کرد.

پس نه‌فقط شعر و داستان، بلکه ــ بویژه ــ اندیشه فلسفی، اجتماعی و سیاسی به‌سوابق و منافع طبقاتی صاحبانش محدود و مقیّد بود، و به‌همین دلیل ارزش‌های هنری، آراءِ اجتماعی و حتّیٰ ــ شاید تا اندازهٔ زیادی ــ دانش‌های علمی نسبیّتِ طبقاتی داشت. تا این حدّ، و در این سطح کلّی، شاید اداره کردن بحث، یعنی ترغیب جمعی به‌پذیرفتن این نظریّه، و پاسخ ایرادهای جمع دیگری ــ اعم از هگلی‌ها و دیگران ــ نسبتاً آسان بود، امّا ــ چنان‌که افتد و دانی ــ مشکل‌هایی افتاد که حتّیٰ هواداران جدّی این نظریّه نمی‌توانستند به‌سهولت از کنار آن بگذرند. وقتی که می‌گوئیم ارزش‌ها و دانش‌ها طبقاتی‌اند، معنایش ظاهراً این است که ــ مثلاً ــ برای شناخت آراءِ و علوم بورژوایی باید آثار روشنفکران و هنرمندان و دانشوران این طبقه را خواند. به‌عبارت دیگر، «دانش و ارزش بورژوایی آن چیزی است که اعضاءِ و وابستگان این طبقه عَرضه می‌کنند و اشاعه می‌دهند». یعنی مثلاً اگر خواسته باشید بدانید که نوشته‌ای بورژوایی است یا نیست باید بدانید که نویسندهٔ آن بورژواست یا نیست. امّا مگر لرد شافتزبری(۱۷) که آن‌همه در پارلمان انگلستان از حقوق طبقهٔ نوظهور کارگر صنعتی دفاع کرده بود، عضو پرولتاریا بود؟ مگر پرنس بیسمارک که آن‌همه به‌سرمایه‌داری صنعتی پروس ــ و سپس آلمان متّحد ــ خدمت کرد از طبقهٔ بورژوازی بود؟ مارکس که پرولتر نبود، پس چرا آنقدر بورژوازی را می‌کوبید. انگلس که خودش سرمایه‌دار صنعتی بود. . . و همین انگلس بود که برای حلّ این مشکل موضوع انسان «بی‌طبقه»(۱۸) را پیش کشید، یعنی کسی که خاستگاه طبقاتی‌اش ــ مثلاً ــ بورژوایی است، ولی از حقوق و منافع طبقه کارگر دفاع می‌کند. امّا درست روشن نبود که چرا چنین «مستثنیاتی» باید

پدید آیند، و چگونه؛ و در هر حال این توضیح متضمنّ دورِ تسلسل بود، و گسترش آن نیز توسّط کارل من‌هایم به‌مقولهٔ «روشنفکران آزاد و شناور» * نیز در واقع مشکلی را نگشود؛ و در هر حال دنبال کردن این مسئله در این نوشته موردی ندارد.

آنچه مستقیماً به‌بحث فعلی ما مربوط است این است که به‌محض این‌که گفته می‌شود انسان‌هایی به‌دلیل آثارشان «بی‌طبقه‌اند»، یعنی نمایندهٔ طبقه‌ای که خود از آن برخاسته‌اند نیستند، یا، فارغ از قیود طبقاتی، در اجتماع «شناور»اند، معنایش این است که ما ایدئولوژی و ماهیّت طبقاتی ارزش‌ها و اندیشه‌های آنان را از روی اطلاعاتی که دربارهٔ احوال شخصی (و از جمله موقعیّت طبقاتی) آنان داریم تمیز نمی‌دهیم، یعنی ــ مثلاً ــ چون آنان از طبقهٔ بورژوا خاسته‌اند، آثارشان را بورژوایی نمی‌دانیم. در واقع درست عکس این است، یعنی چون آثار ایشان به نظر ما ــ مثلاً ــ پرولتری است، آنان را «نماینده پرولتاریا» می‌دانیم، ولو این‌که شخصاً از طبقهٔ بورژوا باشند. و این مسئله فقط به‌آن افراد و روشنفکران «استثنایی» که بدلایل ناروشنی «بی‌طبقه» و «شناور»اند محدود نشد، زیرا که در عمل اصل بر این قرار گرفت که آثار «بورژوایی» یا «پرولتاریایی» یا «خرده‌بورژوایی»، یا «اریستوکراتیک» از روی نوشته شناسایی شوند، نه نویسنده. وگرنه، نه مایاکوفسکی از طبقهٔ کارگر برخاسته بود نه لوکاچ؛ نه خانم و آقای «وِب»[۱۹]، نه برنارد شاو؛ نه برتولد برشت نه والتر بنیامین؛ نه برلینگوئر، نه ویسکونتی؛ و نه خیلی خیلی‌های دیگر. پس، از این مسیر هم باز به‌همان نتیجه می‌رسیم که ــ ظاهراً ــ این نوشته است که نویسنده را می‌نویسد، نه برعکس. البتّه هرآنچه تاکنون گفتیم دلیلی کافی و قاطع برای حقانیّت این مدّعیٰ نیست، و در این زمینه جای حرف و سخن زیاد است که بعداً به‌آن بازخواهیم گشت.

و امّا در تجربه و عمل، گاهی ــ شاید بیشترِ اوقات ــ عکس این نیز درست است، یعنی ما اثری را (اغلب، حتّیٰ، نادیده و ناخوانده) رد می‌کنیم فقط به‌دلیل آن‌که ــ با آشنایی‌های جداگانه‌ای که از احوال و اخلاق و آراءِ و رفتار صاحب آن داریم ــ نویسنده را نمی‌پسندیم. و نمونهٔ این در آن حکایت سعدی است که «فقیهی پدر را گفت هیچ از این سخنان رنگین دلاویز متکلّمان در من اثر نمی‌کند، به‌حکم این‌که نمی‌بینم مَرایشان را فعلی موافق گفتار: ترک دنیا به‌مردم آموزند / خویشتن سیم و غلّه اندوزند. . .»[۲۰] (و به‌احتمال قوی مراد از «متکلّمان» واعظان نیست، بلکه صاحبان علم کلام ــ یعنی فیلسوفان ــ است که موضوع کارشان با کار فقیهان ــ که اصول و مبانی حقوق اسلامی است ــ جداست، و غالباً بین آنان برخوردهای فکری و حرفه‌ای وجود دارد؛ و در اینجا فقیه دارد آثار متکلّمان را به‌این دلیل یا بهانه که رفتارشان با گفتارشان یکسان نیست مردود و بی‌اعتبار می‌کند. امّا اگر این احتمال درست نباشد باز هم در اصل موضوع تغییری حاصل نخواهد شد). باری پدر در پاسخ پسر فقیهش گفت که «در طلب عالم معصوم از

فواید علم محروم» نباید شد؛ گفت که «تو که چراغ نبینی به‌چراغ چه بینی»؛ گفت که «مجلس وعظ چو کلبهٔ بزّاز است، آنجا تا نقدی ندهی بضاعتی نستانی، در اینجا تا ارادتی نیاری سعادتی نبری»؛ گفت که: «مرد باید که گیرد اندر گوش / در نوشته است پند بر دیوار.»[۲۱] یعنی آن متکلّم هر چه باشد از دیوار که بی‌حاصل‌تر نیست، و بی‌کردارتر نسبت به‌«پندی» که بر آن نوشته‌اند ــ یعنی: خودت نوشته‌ای. چون نه نویسنده ــ که او را نمی‌شناسی ــ به‌تو می‌گوید که آنچه بر دیوار نوشته «پند» است، نه دیوار. پس این تو هستی که «پند» را می‌نویسی، صرفنظر از آن‌که نویسنده کیست، چه می‌خواهد و چه می‌کند. به‌این‌ترتیب، تو «پند» را می‌نویسی، و «پند» نویسنده را؛ یعنی: توی خواننده نوشته را می‌نویسی، و نوشته نویسنده را. . . و چنین است که بحثی که با «چگونگی شاعر و شعر او» آغاز شد از ایدئولوژی و بورژوازی و پرولتاریا گذشت و از فقیه و متکلّم سر درآورد. امّا می‌بینیم که ــ در چهارچوب این بحث ــ مطلب اساساً یکی است.

ما در این نوشته «ثابت» نکردیم که نویسنده را اثر می‌نویسد؛ یا اثر را خواننده. اصلاً در مقولات بوطیقا و نظریّه ادبی ــ و حتّیٰ (اگرچه خیلی‌ها باور نمی‌کنند) نظریّات علوم اجتماعی ــ آن‌چنان قانونمندی‌های قرص و محکمی نمی‌توان مستقر کرد که **اوّلاً** بتوان آن‌را به‌عنوان ضوابط «عینی» در زمان و مکان تعمیم داد (چه رسد به‌آن‌که جهان‌شمول دانست)؛ و **ثانیاً** بتوان آن‌را ابطال کرد، چون چیزی که قابل ابطال نباشد به‌طریق اولیٰ قابل اثبات نیست[۲۲] ارزش چنین نظریّاتی درست در این واقعیّت است که ــ کم یا بیش ــ به‌عنوان آراءِ و عقاید و مباحث و فرضیّاتی برای بررسی موضوع خود عرضه می‌شوند، و با ایجاد بحث و گفتگو، و دقّت و پژوهش، تحصیل و ارزیابی مسئله را گامی یا گام‌هائی به‌پیش می‌برند. گذشته از این اصل کلّی، موضوع بحث ما در این نوشته نیاز به‌توضیح و تحلیل عمیق‌تر و گسترده‌تری دارد که به‌نوشته و نوشته‌های دیگری موکول خواهد شد.

امّا در همین نوشته دست‌کم روشن شد که این طرز فکر معمول و متداول و ظاهراً بدیهی که آثار ادبی (و نیز غیرادبی) خود به‌خود با نویسندگانشان شناسایی می‌شوند آنقدرها هم بدیهی نیست، و این نکته حتّیٰ در آنچه ما از نقد و تاریخ ادبی نهصد سال پیش در ایران در دست داریم مستتر است ــ و در گلستان هفتصد سال پیش، مصرّح. مسائلی که دَر دلِ این مقاله نهفته از جمله این است که آیا یک اثر ادبی گوشه‌ای از زندگی‌نامهٔ شخص نویسنده است؛ یا منتقل‌کنندهٔ تجارب اجتماعی و آراءِ و عقاید عقلیِ اوست؛[۲۳] یا وسیلهٔ ارتباط نویسنده با جهان خارج ــ با خواننده ــ است[۲۴]؛ یا منعکس‌کنندهٔ عواطف و احساسات او[۲۵]؛ یا نمایندهٔ فرار او از آن عواطف و احساسات[۲۶]. . . و این‌که بالاخره این «او» ــ این شخص نویسنده ــ کیست، یعنی ما او را چگونه می‌شناسیم: همان کس است که در فلان قهوه‌خانه گاه‌گاه رؤیت می‌شود، یا در فلان

اداره کار می‌کند، یا معروف است که زنش را کتک می‌زند. . . یا آن کسی است که ما او را ندیده‌ایم، و تنها او را از روی نوشته‌هایش «می‌شناسیم»؟

این سؤال آخری را اندکی بشکافیم. اگر شناخت، از نویسنده اساساً ناشی از آشنایی ما با آثار اوست، معنایش این است که ما نویسنده را بر اساس **برداشتی که به‌عنوان خواننده از اثرش داریم** می‌شناسیم. و بدیهی است که برداشتی که یک خواننده از نوشته‌ای دارد ــ کم یا بیش ــ با خواننده و خوانندگان دیگر متفاوت است. یعنی ــ در حدّ نهایی ــ می‌توان به‌تعدادِ خوانندگانِ یک اثر برای آن اثر نویسنده قائل بود، چون هر یک از آنان «نویسنده» را بر اساس **برداشت خود** از اثر او می‌شناسد. «هر کسی از ظنّ خود شد یار من.» و این در حالتی است که **شخص** نویسنده هویّت عمومی و اجتماعی دارد، ولی «شخص» خواننده فاقد چنین هویّتی است، یعنی اصلاً شخص خواننده مطرح نیست، و این خوانندگان‌اند که اثری را به‌شکل و اشکال گوناگون می‌سازند (و خراب می‌کنند).

و این مشکل «نویسنده‌شناسیِ»[۲۷] خوانندگان خاصّه هنگامی اهمیّت می‌یابد که نویسنده مرده باشد، و از آن مهّم‌تر این‌که از قدما باشد، و ــ خارج از آثارش ــ اخبار و اطّلاعات زیادی دربارهٔ **شخص** ــ زندگی، آراءِ و روان‌شناسی ــ او در دست نباشد. ما هومر را چگونه «می‌شناسیم»؟ اصلاً معلوم نیست که چنین شخصی وجود داشته، و اگر هم وجود داشته، تقریباً مسلّم است که همهٔ آثاری که به‌نام او ضبط شده کار او تنها نیست ــ بگذریم از این‌که تا همان آثار (حتّیٰ به‌زبان یونانی امروز، چه رسد به‌زبان‌های دیگر) به‌دست ما رسد چشم و گوشمان آنقدر از ویرایش و نقد و تفسیر و تعبیر دیگران پر است که درست معلوم نیست برداشت **شخص** ما از این آثار چیست، چه رسد به‌انگیزه «شخص هومر» و چگونه می‌توان بر مبنای این آثار به‌خصوصیّات و روحیّات و خلقیّات «شخص هومر» پی برد؟ از **شخص** ویلیام شکسپیر هم «عکس» در دست است و هم «تفصیلات». خانه‌اش را هم می‌توان در خارج از شهر استراتفورد زیارت کرد. امّا اصلاً در این‌که نویسندهٔ آثاری که به‌نام ویلیام شکسپیر شناخته می‌شود **شخص** او باشد تردید وجود دارد، و دست‌کم چهار تن دیگر از معاصران شکسپیر به‌عنوان نویسندهٔ احتمالی آثاری که به‌نام او شهرت دارد نام برده شده‌اند.[۲۸] تازه ما **شخص** نویسندهٔ آثار شکسپیر را ــ هر که باشد ــ از چه می‌شناسیم: از شخصیّت هاملت که گویا مالیخولیائی است (و آیا این نشانهٔ «عقدهٔ ادیپی» است ــ و اگر چنین است چه کسی عقدهٔ ادیپی داشت: هاملت، «شکسپیر»، یا هر دو)؟ از آراءِ و عقاید ضدّیهودی دشمنان شایلاک ــ بازرگان ونیزی؟ ؛ از جنون «معصومانهٔ» اتللّو یا از جنون «شیطانی» یاگو؟ از بی‌رحمی ریچارد سوّم (که شاید هم «شکسپیر» دربارهٔ آن مبالغه کرده باشد) یا از شخصیّت رنگارنگ و گیرای آن شوالیهٔ رِندآسا و ملامتی مشرب انگلیسِ قرون وسطیٰ

ــ سِر جان فولستاف ــ که در چند اثر «شکسپیر» پیدایش می‌شود؟[۲۹] . . .

اشخاصی که به‌دلیلی شهرت عام دارند حتّیٰ در زمان خودگاهی ــ شاید در اغلب اوقات ــ به افسانه و اسطوره بَدَل می‌شوند، یعنی اگرچه «خود» یا آثارشان مبنای تصویر یا تصاویری است که در ذهن افراد از رفت و آمد و آراءِ و عادات و خلقیّات و روحیّات آنان پدید آمده، امّا این «خود» با آن تصاویر فاصلهٔ زیادی دارد. این ادّعا را در مورد هر کسی ــ اعم از سرشناس و ناشناس ــ می‌توان کرد، امّا از اسباب و عواقب شهرت عام یکی هم همین ایجاد فاصلهٔ زیاد بین واقعیّت خصوصی و تصویر عمومی فرد سرشناس است.

کسی که در زمان حیات خودش قهرمان شود دیگر در اذهانِ عموم به‌افسانه پیوسته است، چه رسد به‌ویلهلم تل و ژاندارک و ابومسلم و مازیار و دیوی کرکت. پس ما از کجا می‌دانیم ــ و تازه اگر هم واقعاً «می‌دانستیم» چه اهمیّتی می‌داشت ــ که شخصیت صاحب شاهنامه در زمان حیاتش بیشتر به«استاد ابوالقاسم فردوسی» می‌خورد یا «ابوالقاسم‌خان» (اگرچه این دو الزاماً مانعةالجّمع نیستند)؟ و از کجا می‌دانیم ــ و تازه چه اهمیّتی می‌داشت ــ که «شخص» ابوالقاسم فردوسی «فئودال» بود یا زمین‌دار کوچک؛ «نژادپرست» بود یا نبود؛ زنان را از مردان کم‌تر می‌دانست یا نمی‌دانست[۳۰]؟ بگذریم از این‌که مقولاتی چون «نژادپرستی»، «حقوق زنان»، «حقوق بشر» و جز آن اساساً حاصل تحولّات اجتماعی قرون اخیرند، و مطرح‌کردنشان با مفاهیم امروزی در چارچوب اندیشه‌ها و ارزش‌های هزار سال پیش تاریخ را به‌کلّی از صحنه حذف می‌کند. امّا این‌ها اشاراتی بیش نیست که باید در نوشتهٔ دیگری با تفصیل و به‌دقّت تشریح و تحلیل کرد.

آکسفورد
نوامبر ۱۹۹۲

۱ ــ کتاب **چهارمقاله** تألیف احمدبن عمربن علی النظامی العروضی السمرقندی، به‌سعی و اهتمام و تصحیح محمّدبن عبدالوهّاب قزوینی، برلین، ۱۹۲۷، ص ۳۴.

۲ ــ همانجا.

۳ ــ Legislative criticism.

۴ ــ **چهارمقاله**، ص ۵۹.

۵ ــ همان کتاب، ص ۵۴.

۶ ــ همان کتاب، ص ۴۱.

۷ ــ همان کتاب، صص ۴۶ ــ ۴۲.

۸ ــ همان کتاب، ص ۳۵.

۹ ــ همان کتاب، ص ۳۴.

۱۰ ــ سابقهٔ این طرز فکر به‌فرمالیست‌های روسی، ناقدین معروف به«محفل پراگ»، و «نقد نوی انگلیسی ــ آمریکایی (Anglo-American New Criticism) بازمی‌گردد، امّا تصریح، تشریح، و تأکید بر آن بیشتر مدیون برخی از ساختارگرایان و شالوده‌شکنان سه دههٔ اخیر است. به‌عنوان نمونه رجوع فرمائید به:

Roland Barthes, «The Death of the Author» in Stephen Heath (ed.), **Image – Music – Text,** London 1977.

۱۱ ــ **چهارمقاله**، ص ۳۰.

۱۲ ــ رجوع فرمائید به

H. Katouzian, **Ideology and Method in Economics,** London and New York, chapter 6; G. Lichtheim, **The Concepts of Ideology and Other Essays,** New York 1967, J. Plamenatz, **Ideology,** New York 1970; W. A. Kaufman, **Hegel,** New York 1966.

۱۳ ــ False consciousness.

۱۴ ــ برای نمونه رجوع فرمائید به:

G. Lukàcs, **History and Class Consciousness,** Cambridge Mass. 1971; H. Marcuse, **Reason and Revolution,** (2nd ed.) London 1955; J. Plamenatz, **Man and Society,** Vol. 2, London 1962; K. R. Popper, **Open Society and its Enemies,** Vol. 2, London 1952.

۱۵ ــ برای نمونه رجوع فرمائید به:

K. Marx, **A Contribution to the Critique of Political Economy** (Introduction by M. Dobb), Moscow, 1970; G. Lichtheim, **Marxism,** London 1961; J. Plamenatz, **German Marxism and Russian Communism,** London 1954;

۱۶ ــ این واژگان اصولاً معنای گسترده‌تری از واژهٔ ایدئولوژی دارند امّا اغلب ــ بویژه در ایران ــ به‌همان معنا به کار برده می‌شوند.

۱۷ ــ Lord Shaftesbury، انسان‌دوستِ انگلیسی قرن نوزدهم و پُشتیبان مداوم حقوق کارگران در پارلمانِ آن کشور.

۱۸ ــ déclassé.

* Free floating intellectuals ــ رجوع شود به:

K. Manheim, **Ideology and Utopia,** London 1952.

۱۹ ــ Beatrice and Sydney Webb، از بنیان‌گزاران انجمن فابیان، و سپس حزب کارگر انگلستان، و از

روشنفکران و پژوهشگران و سیاستمدارانِ مؤثر و بانفوذ چپ در نیمه اوّل قرن بیستم در آن کشور.

۲۰ ــ کلیّات سعدی، به‌اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران ۱۳۶۶، ص ۹۲.

۲۱ ــ همان کتاب، ص ۹۳. بیت بعدی این است: باطل است آنچه مدّعی گوید / خفته را خفته کی کند بیدار. و اگرچه این اشاره‌ای عام است، امّا گویا اشارهٔ خاصّ این مصرع به‌مصرع مشابهی است در **حدیقةالحقیقة** سنائی غزنوی (سالهای سال پیش، هنگام خواندن **حدیقةالحقیقة**، بر حسب اتفاقْ به‌این مصرعِ مشابه در آن کتاب برخوردم، امّا اکنون آن‌را به‌یاد ندارم).

۲۲ ــ این نکته ــ یعنی مسئلهٔ «اثبات» و «ابطال» ــ از مقولات فلسفهٔ علم است، بویژه در برخورد پوزیتیویسم منطقی با رئالیسم انتقادی، که تفصیل آن از حدود این نوشته خارج است. به‌عنوان نمونه رجوع فرمائید به:

A. J. Ayer, **Language, Truth and Logic,** London 1967; K. R. Popper, **Conjectures and Refutations,** London 1963.

۲۳ ــ یعنی نقاط نظری که به‌اشکال گوناگون بر نقد ادبی کلاسیک سایه سنگینی افکنده بود.

۲۴ ــ رجوع فرمائید به:

I. A. Richards, **Principles of Literary Criticism,** London 1967.

۲۵ ــ رجوع فرمائید به‌همان کتاب، و نیز:

I. A. Richards, **Science and Poetry,** London 1926.

۲۶ ــ رجوع فرمائید به:

T. S. Eliot, **The Sacred Wood,** London 1920, and **The Use of Poetry and the Use of Criticism,** London, 1955.

ریچاردز و الیوت را مشترکاً بنیان‌گزار سنّت «نقد نوی انگلیسی ــ آمریکایی» به‌شمار می‌آورند، اگرچه با هم اختلافات ریز و درشتی هم داشته‌اند.

۲۷ ــ Authorology. این اصطلاح از این نگارنده است، اگرچه برای ارائهٔ آن انتظار دریافت نشان و جایزه‌ای ندارم!

۲۸ ــ و این است نام‌هایشان:

Sir Walter Raleigh; Sir Francis Bacon; The Earl of Oxford Christopher Marlow.

۲۹ ــ Sir John Falstaff.

۳۰ ــ اشاراتی است به‌مصاحبه‌ای با آقای احمد شاملو در آدینه، مرداد ۱۳۷۱، و «نقد یا نفی شاهنامه»، نوشته آقای جلیل دوستخواه، کِلک، مهر ۱۳۷۱.

محمود فلکی

صدای اسطوره‌ای

(تفسیری بر شعر «ری‌را» اثر نیما یوشیج)

«ری‌را»

«ری‌را» . . . صدا می‌آید امشب
از پشت «کاچ» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی است که می‌خواند . . .

اما صدای آدمی این نیست.

با نظم هوش‌ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین!
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر.

یکشب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان؛
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.
ری‌را. ری‌را . . .
دارد هوا که بخواند.
درین شب سیاه
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.

یک شعر گاه می‌تواند اثری جادویی داشته باشد؛ یعنی چیزی در آن نهفته است که انسان را برای لحظه‌ای افسون می‌کند. اینگونه شعر را می‌خوانی و چیزی در تو فرو می‌ریزد، بی‌آنکه بتوانی دلیلش را بیابی و یا حتی معنای مشخصی مفسرِ اثربخشیِ آن باشد. گاه یک تصویر زیبا یا هماهنگیِ واژگانی چون شهابی ذهنت را می‌خلد و گاه گذری از لحظه‌های معنایی شعر، با درون و «آنِ» تو همخوانی لحظه‌ای می‌یابد و اسیرت می‌کند و گاه چیزهای رازناک دیگری است که نمی‌دانی چیست، ولی مطمئنی چیزی در آن پسله‌های شعر وجود دارد، و در جستجوی آن بارها شعر را می‌خوانی. حتا اگر آن «چیز» نهفته را نیابی، باز با لذت آن‌را می‌خوانی.

«ری‌را» از همین‌گونه شعر است که سالها اثر جادویی‌اش در من و با من بود، بی‌آنکه بتوانم دلیل این همنوایی را بیابم. اما مطمئن بودم چیزی در درون این شعر وجود دارد که نمی‌شود براحتی از کنارش عبور کرد. باید مکث کرد، مکثی طولانی، و ذره‌ذره آن‌را نوشید.

پیش از هر چیز این پرسش در من شکل گرفت که «ری‌را» کیست و یا چیست؟ آیا همانگونه که گفته و نوشته می‌شود[1]، نام زنی است؟ و چرا این نام غریب؟ و چه همگونی‌ای دارد این نام با فضایی که شعر در آن گسترده می‌شود؟ اگر **«ری‌را» فقط** نام زنی باشد، می‌توان به‌جای ری‌را، نام زنی دیگر، ولی هموزن آن قرار دهیم، بی‌آنکه در معنا و زیبایی شعر تغییری ایجاد شود. پس کیست یا چیست این «ری‌را» که عنوان شعر را یدک می‌کشد و اگر آن‌را از گردونهٔ شعر خارج کنیم، شعر فرو می‌ریزد!

شب است، شبی سنگین و سیاه، و صدایی از دل چنین شبی برمی‌آید **(صدا می‌آید امشب)**. شاعر تصور می‌کند شاید کسی می‌خواند (گویا کسی است که می‌خواند)، ولی بلافاصله متوجه می‌شود: **«اما صدای آدمی این نیست».**

نخست درمی‌یابیم که «ری‌را» نام کسی نیست، یک «صدا» است که به‌شکل «ری‌را» شنیده می‌شود. و شاید به‌همین خاطر نیما پس از واژهٔ **«ری‌را»**، چند نقطه می‌گذارد تا کشش یا پژواک صدا را بنمایاند. حتا جدانگاریِ «ی» از «رِ» دوم نیز می‌تواند نشانگر همین واقعیت باشد («ری‌را». . . و نه «ریرا»).

آنچه در این شعر نمود می‌کند، همگامی یا همسانی این صداست با اندوه؛ اندوهی که با شب یگانه می‌شود و یا در شب، جلوهٔ سنگین‌تری می‌یابد. اما این صدا، صدای آدمی نیست؛ چرا که شاعر آوازهای آدمیان را در شبهایی دیگر شنیده است. او برای اثبات نظر خویش، از شبی می‌گوید که آدمیان، درون قایق آنچنان دلتنگ خواندند که هنوز هیبت دریا را در خواب می‌بیند.

البته این دلتنگی خواندن می‌تواند هجرت آدمیان و یا دلتنگی‌های دیگر زمانه را که به‌شکل آواز

برمی‌آید، بنمایاند. هر چه باشد، قصه، نمایش شدت دلتنگی است. با بیان «هیبت دریا»، می‌خواهد هیبت آن آواز را نشان دهد که با دریا هماوردش می‌کند. پس صدایی که امشب از درون شب برمی‌آید، صدایی است غمگنانه‌تر از دلتنگیِ آوازی که به‌هیبت دریا می‌رسد. این برآورد، به نوعی، هراس را در این «صدا»، پررنگتر می‌کند. پس این صدا یا آواز بایستی از چیز دیگری ورای صدای آدمیزاده باشد. پس چیست این «صدا»، این «ری‌را»؟

اگر «ری‌را» را با ایجاد فاصله بین دو هجای آن (ری. . . را. . .) و با صدای بلند بخوانیم؛ بویژه اگر شب باشد و سکوت باشد و تنها باشیم، به‌آوازی نامفهوم یا به‌ناله‌ای گنگ شبیه می‌شود که حتا تا حدی ترس ناشناخته‌ای، به‌خاطر صوت ویژه و حضور ناشناخته‌اش، در آدمی می‌ریزد. این صدا یا آواز چنان مبهم و غریب از دل سنگین شب برمی‌آید که شاعر نسبت دادن آن‌را به‌آدمی نمی‌پذیرد. شکی دلپذیر شاعر را می‌خورد، و به‌همین دلیل از واژهٔ شک‌پذیر «گویا» سود می‌جوید (گویا کسی است که می‌خواند). این ابهام و پوشیدگی، شعر را نه از تصویر برآمده از ربط واژگانی، بلکه تصویری که دور معنایی درونی می‌چرخد، آکنده می‌سازد. و همین، یکی از عوامل رمزآلودگیِ این شعر است.

برای رسیدن به‌این صدا (ری‌را)، بیش از هر چیز فضای تیره‌ای که بر شعر حاکم است، ما را به منشأ آن رهنمون می‌شود. فضای شعر را تیرگی شب می‌انبارد. از همان آغاز، شعر با حضور شب نطفه می‌بندد. این تیرگی با نمای «کاج» (پارهٔ کوچکی از جنگل در مزرعه) تیره‌تر می‌نماید، و حتی آب که نشان روشنی است، در این میدان، با «برقِ سیاهْ‌تابَش»، بر تصویر سیاهی می‌افزاید، و به‌زبان نیما، «تصویری از خراب در چشم می‌کشاند.»

نیما با استفاده از صفت «خراب» (نه خرابی)، به‌«خراب»، همچون «شب»، جسمیت یا موجودیت می‌بخشد؛ یعنی «شب» در اینجا همچون موجود زنده‌ای رخ می‌نمایاند، و این پندار زیبا در ذهن آدم ــ شاعر نقش می‌بندد که این «صدا» نه از آدمی، که از خود «شب» برمی‌آید. آیا صدای خود «شب» است؟

می‌دانیم که واژهٔ «شب» موتیو یا مضمون محوری بسیاری از شعرهای نیماست. و حتی عنوان یا آغاز برخی از شعرهای نیما با «شب» شکل می‌گیرند؛ مانند: «هست شب»، «شب است»، «هنوز از شب»، «در شب سرد زمستانی»، «بر فراز شب»، «شب قرق»، «در نخستین ساعت شب» و. . . و نیز شعرهایی که بدون عنوان «شب»، مضمون شب و تیرگی را می‌نمایانند و یا موضوع و حادثه در شب می‌گذرد؛ مانند: «ترا من چشم در راهم شباهنگام»، «تا صبح دمان در این شب گرم»، «آنکه می‌گرید با گردش شب» یا شعرهای «مرغ آمین»، «مهتاب»، «کار شب پا» یا «پادشاه فتح» (در تمام طول شب) و. . . در اکثر این شعرها، «شب» سمبل فضای تیره و شبگون حاکم بر جامعه

است که خود را بیواسطه یا با واسطهٔ رمزها نشان می‌دهد. اما در «ری‌را»، «شب» یک «صدا» ست که در محور شعر قرار می‌گیرد. این «صدا» در فضای تیرهٔ شعر، در «شب»، دور می‌زند و شعر را می‌چرخاند.

اگر به«ضمیر ناخودآگاه جمعی» و «تیپ ازلی» (کهن‌الگویی) یونگ و به‌روش پایه‌گذاران نقد ادبی بر پایهٔ کهن‌الگویی (اسطوره‌ای) مانند نورتروب فرای، لسلی فیدلر و یا ریچارد چیس نظر داشته باشیم، این «صدا» می‌تواند صدایی اسطوره‌ای باشد. این صدا می‌تواند از روان جمعی آدمی برآمده باشد. چنین صدایی می‌بایست از شب برآید و نه روز. چون از یکسو، همسان است با ابهام و تیرگیِ ضمیر ناخودآگاه که زندگی در آن، در قشر تیرهٔ ذهن و از گذشته‌های دور می‌گذرد، و از دیگرسو، شباهت یا همپایی صدا با ناله و اندوه یا «دلتنگی» است که همرنگ شب است و در سکوت شب، طنین دیگری دارد.

شاعر در شبی تیره به‌نقطه‌ای، به«کاچ» خیره می‌شود، و گویی به‌اعماق تیرهٔ تاریخ یا هستی می‌نگرد، که ناگاه صدایی (ری. . . را. . .) از پشت «کاچ» شنیده می‌شود. این صدا، گویی صدای درونی شاعر است که از اعماق هستی برمی‌آید و به‌شکل مادی، محسوسیت می‌یابد. گویی این صدا، جمع ناله‌های کل بشریت است که در شبی تیره به‌شاعری می‌رسد که خود از رنجهای گذرنده در آن می‌نالد. این صدا، صدایی است که در روان جمعی آدمی ضبط شده و در لحظه‌ای خاص، فرصت بروز یافته، و به‌گوش جان شاعر رسیده است. به‌همین دلیل است که شاعر شک می‌کند از اینکه این آوازی از آدمی باشد. آهنگ برآمده از صدا، به‌آواز آدمی شباهت دارد، اما هنگامی که خوب گوش فرا می‌دهد، درمی‌یابد که این صدا به‌صدای آدمیانی که می‌شناسد، آدمیان عصر او، شباهت ندارد. پس نتیجه می‌گیرد: «صدای آدمی این نیست». یعنی صدای شب و صدای آدمی که ناشناخته است ــ از دوردست تاریخ ــ یگانه می‌شود و غریبانه جلوه می‌کند. و هنگامی که در پایان شعر می‌گوید، «او رفته با صدایش امّا / خواندن نمی‌تواند»، در واقع برای این صدا، گوینده‌ای قائل می‌شود که با «صدا»ی خویش رفته است. صدایی که یک لحظه می‌پاید و درمی‌گذرد. صدایی گذرنده که نابود نمی‌شود. به‌قول فروغ، «تنها صداست که می‌ماند».

صدایی که آواز نیست، چرا که «خواندن نمی‌تواند.» در طول شعر از کسی سخن گفته نمی‌شود، ولی ناگاه در پایان، موجودی در هیئت «او» تشخص می‌یابد؛ یعنی انسان و طبیعت به گونه‌ای یگانه می‌شوند که نمی‌توان آنها را از هم تفکیک کرد. در این شعر، اسطوره نه به‌شکل متعارف آن، یعنی نه به‌شکل استحالهٔ انسان در شیئی یا اجزای طبیعت، بلکه **استحالهٔ انسان در «صدا»** موجودیت می‌یابد. و این نوعی از صورت خیال به‌شکل اسطوره است که شاید بی‌همتاست.

رمزآلودگی این شعر و آن جادو و افسونی که آدم را به‌سوی خویش می‌کشد، همان صدای

اسرارآمیزی است که لحظه‌ای می‌پاید، بی‌آنکه بدانی صدا از کیست یا چیست و از کجاست؟

این شعر، نمونهٔ خوبی از ژرفساخت شعر و اندیشهٔ نیماست. پیچیدگی و ابهام در آن، که مانند همهٔ اشعار خوب و ماندگار به‌تعبیر و تفسیری چندسویه می‌کشد، بر خلاف برخی از شعرهای ظاهراً خیلی مُدرن، در نتیجهٔ بازیهای لفظی و کاربرد عبارتهای دور از ذهن نیست، بلکه پیچیدگی در ذات و معنای شعر نهفته است. و همین تفسیرپذیری چندسویه یا ابهام طبیعی، شعریت شعر و ارزشهای زیباشناختی آن‌را به‌ثبوت می‌رساند و مانند همان صدای اسطوره‌ای جاودانه می‌شود؛ چراکه این صدا و شعری که این صدا را ضبط می‌کند، همچنان حرکتی همزمانْ پیش‌رونده و دوّار خواهد داشت تا در جای دیگر و توسط انسان حساس دیگر، لحظه‌ای به‌بند کشیده شود و یا انسان را در بند خویش بگیرد، تا باز به‌کجاها و ناکجاها به‌سرگردانی ابدی خویش ادامه دهد.

و اما اگر «ری‌را» را، همانگونه که تصور همگانی است، نام زنی بدانیم، یعنی سویهٔ دیگر شعر را بررسی کنیم، این زن، چگونه زنی باید باشد؟ آوردن یک نام که مخاطب شاعر است، یا باید معنای ویژه‌ای را برتابد و یا زن خاصی راکه در نهفتگاه شعر شاعر برساند.

یکی از «تیپ‌های ازلی» یونگ، آنیما Anima یا روح مؤنث (زنانهٔ) درون مرد است. مطابق این نظر، هر مرد، نیمهٔ زنانه ــ ازلی‌ای در وجود خویش نهفته دارد که در آثار برخی از هنرمندان، در شکلهای متفاوت بروز می‌کند.[۲]

اگر «ری‌را» را نام زنی بدانیم، شاید همان آنیمای نیما باشد که به‌شکلی ناشناخته و گنگ، که برای خود شاعر هم روحی بی‌شکل و رازناک است، بروز می‌کند. یعنی زن، به‌شکل صدا، وجودش را می‌نمایاند. اگر فرضِ زن بودن «ری‌را» را بپذیریم، این زن، یک زن معمولی، یک جفت و یا معشوق نیست؛ زیرا شعر از جنبه‌های تغزلی عاری است. پس می‌تواند زن ــ صدا باشد که از وجودی اسطوره‌ای برمی‌آید. این زن، یک زن جسمانی کامل نیست، نیمهٔ شاعر است، نیمهٔ گمشدهٔ شاعر است. به‌گمانم هر انسان، گمشده‌ای ناروشن دارد که همیشه در جستجوی آن است. وقتی می‌بینی همیشه چیزی کم داری و نمی‌یابی‌اش، چیزی هست که نمی‌دانی چیست، ولی باز در پی‌اش می‌گردی و نمی‌یابی‌اش، شاید همان حس گمشدگی یا نیمهٔ گمشدهٔ آدمی باشد. از این زاویه، بخشی از تنهاییِ ازلی انسان، از نیافتن همان نیمه است. شاید فلسفهٔ ازدواج آدمی برای یافتن همان نیمهٔ گمشده است. اما این نیمه از طریق ازدواج یافته نمی‌شود. گرایش به‌ازدواج می‌تواند تصویر یا سایه‌ای از نیمهٔ گمشده باشد که پس از وقوع، رنگ می‌بازد. آن نیمه انگار در فراسوی تاریخ گمشده است و ناپیدا و ناروشن است. و تنها لحظه‌ای که انسان از «خود» به‌در می‌شود و از لحظه‌های عادی حیات، فرا می‌بالد، آن نیمه، لحظه‌ای، حتی به‌شکل صدا، حضور می‌یابد و بعد ناپدید می‌شود. شاعر، کسی است که هم آن لحظهٔ حضور وجودِ گمشده را

می‌شناسد و هم شیوهٔ صیدش را می‌داند. و برای همین است که شاعر است. پدیداری آن «لحظه» یا «دم» برای انسان ــ شاعر، زیباترین لحظه است. این لحظه، لحظهٔ پیوستن به‌آن نیمه، به‌آن جفت ازلی است. به‌همین خاطر است که شاعر گاه مقام پیامبری می‌یابد. به‌قول نظامی: «پردهٔ رازی که سخن پروری‌ست / سایه‌ای از سایهٔ پیغمبری‌ست.» حتی از این هم فراتر، آفریدگار است؛ چرا که شاعر، این لحظه‌های دگرگونهٔ حیات را در جان واژه، زندگی دوباره می‌بخشد. و شعر دیداری است ناگهانی از چیزی که لحظه‌ای از دلِ تیرگی فرا می‌آید، و شاعر آن‌را صید می‌کند. انگار قزل‌آلایی بناگاه بر سطح آب دم بکوبد و پاره‌ای از تنش، سطح آب را نقره‌گون کند. و شعر، نه قزل‌آلا، که نقره‌گونیِ سطح آب است.

شاعر به‌نوعی صیاد است. آن لحظه‌های فرا آمده را صید می‌کند. اگر در همان لحظه بر آن چنگ نیندازد، دیگر محال است بتواند همان «لحظه» را بازآفرینی کند. لحظهٔ پیشین با لحظهٔ پسین تفاوتی ماهوی دارد (شعله‌ها پیوسته آید در نظر / شعلهٔ پیشین برفت ای بی‌خبر!). شاعر واقعی مانند عاشق واقعی، لحظه‌ها را می‌شناسد، «لحظه نوشی» را می‌داند، و «لحظه» را در اوج آن شکار می‌کند؛ وگرنه آن لحظه بار دیگر در ژرفای تیرهٔ آبِ هستی فروخواهد رفت و شاید دیگر هرگز بازنگردد و یا در نگاه شاعر بازنیاید. از همین زاویه، شاید بتوان شعر را شکار لحظه‌های ناپیدا دانست که از درون واژه پیدا می‌شود.

و در اینجاست که «ری‌را» می‌تواند صدای همان نیمهٔ ناپیدا، نیمهٔ گمشده باشد که لحظه‌ای از ژرفای تیرهٔ هستی برمی‌آید. و برای همین است که این صدا در شب، شبِ هستی، شبی که با تیرگی ژرفای تاریخ آدمی یا هستی آدمی، همنوا می‌شود، حضور می‌یابد. پس می‌بینیم حتی اگر «ری‌را» را نام زنی تصور کنیم، باز این نام در دَوَران خویش، به‌همان «صدا» بازمی‌گردد. و می‌توان آن‌را «زن ــ صدا» یا صدای اسطوره‌ای نامید.

۱. در «گزینهٔ اشعار نیما یوشیج» به‌کوشش آقای یدالله جلالی پندری، در زیرنویس شعر «ری‌را» آمده است: «نام زنی است.» ــ انتشارات مروارید، ۱۳۷۰. ص ۱۴۷.

۲. آقای دکتر سیروس شمیسا در شعر «همیشه» سهراب سپهری و حتی در راوی بوف کور، این روح مؤنث را می‌بیند. «نقد شعر سپهری»، مروارید، ۱۳۷۰، صص. ۲۴۴ ــ ۲۲۷.

کافکا و هدایت

ع.امینی‌نجفی

زمینه

نویسنده نامدار ایران صادق هدایت (۱۳۳۰ ــ ۱۲۸۱) به‌آثار نویسنده بزرگ چک فرانتس کافکا (۱۹۲۴ ــ ۱۸۸۳) علاقه خاصی داشته و چند داستان کوتاه او را به‌فارسی برگردانده است. این علاقه در طی زمان به‌چنان عمقی رسید که در سالهای آخر زندگی هدایت جای اصلی را در فعالیت ادبی او به‌خود اختصاص داد. در این نوشته کوتاه نگارنده کوشیده است برخی از جنبه‌های این پیوند روحی و معنوی را روشن کند. چون این مقاله به‌عنوان فصلی از رساله‌ای درباره داستان «مسخ» در نظر گرفته شده، طبعاً به‌اثر مزبور بیشتر پرداخته‌ام. از آنجا که در شرایط غربت به بسیاری از مآخذ دسترس نداشته‌ام، کمبودها و نارسائیهای این نوشته را پیشاپیش می‌پذیرم و از خوانندگان نکته‌سنج امید بخشش ــ و از آن بیشتر ــ راهنمائی دارم.

«مسخ» کافکا

داستان «مسخ» ــ بلندترین نوول فرانتس کافکا ــ یکی از بحث‌انگیزترین آثار اوست، که از زمان انتشار آن در سال ۱۹۱۵ تا امروز موضوع نوشته‌ها و پژوهشهای بیشمار بوده و از دیدگاههای گوناگون مورد تفسیرهای متفاوت و حتی متضاد قرار گرفته است. علت این مجادله گسترده و بی‌پایان را باید در خود داستان و ساختار استادانه آن جست که بر بستر یک مضمون مرموز و باورنکردنی، به‌نقل یک داستان واقع‌گرایانه می‌پردازد که به‌رغم زمینه غیرواقعی و افسانه‌آمیزش، بر خواننده تأثیری تکان‌دهنده و رعشه‌آور به‌جا می‌گذارد.

Dann verließen alle drei gemeinschaftlich die Wohnung, was sie schon seit Monaten nicht getan hatten, und fuhren mit der Elektrischen ins Freie vor die Stadt. Der Wagen, in dem sie allein saßen, war ganz von warmer Sonne durchschienen. Sie besprachen, bequem auf ihren Sitzen zurückgelehnt, die Aussichten für die Zukunft, und es fand sich, daß diese bei näherer Betrachtung durchaus nicht schlecht waren, denn aller drei Anstellungen waren, worüber sie einander eigentlich noch gar nicht ausgefragt hatten; überaus günstig und besonders für später vielversprechend. Die größte augenblickliche Besserung der Lage mußte sich natürlich leicht durch einen Wohnungswechsel ergeben; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesuchte war. Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit trotz aller Plage, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war. Stiller werdend und fast unbewußt durch Blicke sich verständigend, dachten sie daran, daß es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu suchen. Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.

▲ متن اصلی آخرین پاراگراف «مسخ»

◀ طرح روی جلد اولین چاپ «مسخ»

خلاصه داستان چنین است:

مرد جوانی به‌نام گرگور سامسا یک روز صبح در اواخر پائیز از خواب ناآرامی بیدار می‌شود و خود را در هیئت حشره زشت و کریهی ــ شبیه یک سوسک غول‌آسا ــ می‌بیند. او مأمور فروش یک شرکت تجارتی است و بیشتر اوقات خود را در سفر می‌گذراند، اما در شب واقعه ــ در فاصله دو سفر ــ در خانه پدری خوابیده است. واکنش اولیه سایر اعضای خانواده او ــ که عبارتند از پدر، مادر و خواهرش ــ دهشت و وحشت است.

گرگور که از شغل کسل‌کننده خود و سفرهای مداوم آن بیزار است، نان‌آور اصلی خانواده به شمار می‌رود و عملاً مورد بهره‌کشی بستگان خود قرار می‌گیرد. پس از تبدیل او به‌حشره این رابطه وارونه می‌شود و این‌بار او به‌صورت انگل و سربار خانواده درمی‌آید. خانواده امیدوار است که او پس از بهبود «بیماری» اش بار دیگر بتواند وظایف خود را به‌عهده بگیرد. گرگور با اینکه به هیئت حشره درآمده و به‌همین خاطر در اتاق خود زندانی شده، تا چند ماه قدرت تفکر و احساسات انسانی خود را حفظ می‌کند. دو بار تلاش او برای بیرون آمدن از اتاقش به‌خاطر مخالفت خانواده و با واکنش خشونت‌آمیز پدر به‌شکست می‌انجامد.

اعضای خانواده برای جبران زیان مالی ناشی از «دگرگونی» گرگور، به‌اقداماتی دست می‌زنند، از جمله پدر فعالیت شغلی خود را از سر می‌گیرد و برای کمک به‌هزینه زندگی یکی از اتاقهای خانه را به‌سه اجاره‌نشین کرایه می‌دهد. در همین رابطه گرگور به‌صورت عنصری زائد و مزاحم درمی‌آید که خانواده در آرزوی خلاص شدن از شر اوست. گرگور سرانجام در اواخر ماه

مارس می‌میرد. خانواده مرگ او را با احساس خشنودی و سبکباری استقبال می‌کند.

«مسخ» در ایران

این داستان کافکا نزدیک پنجاه سال پیش (به سال ۱۳۲۲ = ۱۹۴۳) به‌همت صادق هدایت به فارسی برگردانده شد، بارها به‌چاپ رسید و معروفیت زیادی پیدا کرد، که بی‌گمان بخشی از آن‌را مرهون نام و آوازه هدایت است.[۱] پیشگامی و ابتکار نویسنده بزرگ ما که چند سال بعد هم (۱۹۵۸ = ۱۳۲۷)، با نوشتن رساله «پیام کافکا» و نشر آن به‌همراه داستان «گروه محکومین» (به ترجمه حسن قائمیان) کافکا را به‌ایرانیان شناساند، سزاوار بیشترین حرمت و قدرشناسی است. نباید فراموش کرد که زمانی که ترجمه فارسی «مسخ» در نخستین دوره مجله «سخن» منتشر شد، کافکا هنوز نویسنده گمنامی به‌شمار می‌رفت و آثار او نه‌تنها هنوز به‌هیچ زبان شرقی، که حتی به خیلی از زبانهای اروپائی هم ترجمه نشده بود. برای نمونه نخستین برگردان نوشته‌های کافکا به زبان ژاپنی به‌سال ۱۹۵۰ و به‌زبان ترکی به‌سال ۱۹۵۵ برمی‌گردد.[۲] اما این ترجمه پیشرس متأسفانه دارای چنان کاستیها و لغزشهائی است که امروز ما را از مراجعه به‌متن اصلی داستان بی‌نیاز نمی‌سازد.[۳]

قبل از هر چیز باید یادآور شد که به‌نظر نمی‌آید کلمه «مسخ» ترجمه دقیقی برای عنوان اصلی کتاب باشد. این واژه در «فرهنگ معین» به‌معنای «برگرداندن صورتی به‌صورت زشت‌تر» آمده است. به‌عبارت دیگر مراد از آن تبدیل یک شیء به‌صورت پست‌تری از همان شیء یا نوع است. پس می‌توان آن‌را با واژه‌های کژدیسگی، شکل‌زدائی یا انحراف صوری مترادف دانست و در برابر واژه‌های deformation و distortion فرانسوی و انگلیسی یا Verunstaltung آلمانی نهاد. در حالیکه داستان کافکا، نه کلمه اخیر بلکه عنوان Verwandlung را بر خود دارد که در فرهنگهای فرهنگی در برابر transformation آمده و در ترجمه‌های غربی به Metamorphosis یا Metamorphose برگشته است. دکتر مصاحب (در «دائرةالمعارف فارسی») در برابر کلمه اخیر واژه‌های «دگردیسی و دگرگونی» را پیشنهاد کرده است. تباین این واژه با مفهوم «مسخ» روشن است، زیرا از هر گونه ارزش‌گذاری فارغ است و تنها بر تبدیل و تغییر دلالت دارد.

شایان ذکر است که ریشه فعلی عنوان کتاب در اولین جمله داستان هم تکرار شده و هدایت این‌بار آن‌را «مبدل شدن» ترجمه کرده است. با وجود این بهتر است که برای پرهیز از سردرگمیهای احتمالی داستان کافکا همچنان «مسخ» خوانده شود.

خود متن داستان هم اشتباهات فاحشی دربر دارد که در اینجا به‌خاطر توضیح دو نکته مهم تنها به‌شروع و خاتمه آن اشاره می‌شود.

متن فارسی با این عبارت معروف آغاز می‌شود: «یک روز صبح، همینکه گره‌گوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به‌حشره تمام‌عیار عجیبی مبدل شده بود.»[۴] در این عبارت گذشته از برگردان غیردقیق الفاظ، نکته ظریف و مهمی از دست رفته است. جمله دوم را

باید دقیقاً به‌این‌صورت ترجمه کرد: «. . .، دریافت (یا متوجه شد) که در رختخواب خود به‌حشره عظیم‌الجثه‌ای مبدل شده است.»[5] با اینکه اختلاف دو ترجمه اندک به‌نظر می‌رسد اما در نگاه دقیقتر، شکل خبری قطعی در ترجمه هدایت می‌تواند یکی از لایه‌های مهم داستان را پوشیده بدارد. فعل به‌کاررفته در این جمله سالهای دراز زمینه‌ساز یکی از جدلهای گرهی تحلیل داستان بوده و هنوز هم هست. بسیاری از مفسرینی که از دیدگاه روانشناسی صرف به‌آثار کافکا می‌نگرند، دگرگونی قهرمان داستان «مسخ» را یک واقعه عینی و خارجی نمی‌دانند، بلکه آن‌را به‌آشفتگی روانی و دوپارگی شخصیت او نسبت می‌دهند، و پایه استدلال این دسته از کافکاشناسان هم همین جمله آغازین است. برای نمونه فریدریش بایسنر در یکی از سخنرانیهای پراهمیت خود این بحث را بدین‌گونه مطرح کرده است: «دگرگونی، پیش از آغاز داستانی که این نام را دارد، در زندگی رؤیازده گرگور رخ داده است. قهرمان در همان جمله اول درمی‌یابد که در رختخواب خود به حشره عظیم‌الجثه‌ای مبدل شده است. جای هیچ بحث و گفتگوئی نیست که این رویداد تنها در ذهن بیمار گرگور پیش آمده است. می‌توان بر اجزای جمله هم تأکید کرد: اینجا گفته نشده که او یک روز صبح. . . به‌حشره عظیم‌الجثه‌ای مبدل شده بود (یا مثلاً) تبدیل یافته بود؛ بلکه به صراحت می‌گوید: دریافت که. . . مبدل شده است.»[6]

لازم به‌یادآوری است که خود هدایت در رساله «پیام کافکا» جمله مورد نظر را به‌صورت صحیح‌تری ترجمه و نقل کرده است: «یک روز صبح همینکه گره‌گوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، دید در رختخوابش به‌حشره ترسناکی مبدل شده است.»[7]

تحلیلگران پیرو نظریه «دگرگونی درونی» قهرمان داستان، در ادامه استدلال خود به‌نامه‌ای اشاره می‌کنند که کافکا در ۲۵ اکتبر ۱۹۱۵ به‌ناشر داستان خود نوشته است. توضیح آنکه کافکا شنیده بود که طراحی به‌نام شتارکه[8] قصد دارد به‌سفارش ناشر او برای طرح روی جلد کتاب از نقش یک حشره استفاده کند. وی بیدرنگ نامه‌ای به‌ناشر خود نوشت و ملتمسانه از او خواست که از این ایده چشم بپوشد: «. . . من جداً به‌وحشت افتاده‌ام که مبادا شتارکه بخواهد خود حشره را بکشد. این کار را نکنید. خواهش می‌کنم نکنید! البته من قصد ندارم آزادی عمل او را محدود کنم، فقط از آنجا که طبعاً داستان را بهتر از او می‌شناسم از شما تمنا می‌کنم که از نقش حشره صرف‌نظر کنید. حتی از دور هم نباید او را نشان بدهید. . .»[9] طرحی که سرانجام روی جلد «مسخ» آمد، جوان برآشفته‌ای را پشت به‌دری نیمه‌باز نشان می‌دهد. بایسنر تأکید دارد که این جوان کسی جز گرگور نمی‌تواند باشد که همانطور که می‌بینیم به‌حشره تبدیل نشده است.[10]

مقابله آخرین برگ داستان هم می‌تواند از نظری جالب و روشنگر باشد. این صحنه مهم پایانی در متن فارسی به‌این‌صورت آمده است:

«بعد با هم از آپارتمان بیرون رفتند و ماه‌ها بود که چنین پیش‌آمدی برایشان رخ نداده بود. برای رفتن باطراف شهر تراموای گرفتند. در داخل ترن که آفتاب افتاده بود مسافر دیگری جز آنها یافت نمی‌شد. گرمای چسبنده‌ای در آنجا وجود داشت. براحتی روی پشتی‌ها یله دادند و راجع به

موقعیت‌هائی که گوش شیطان کر چندان بد نبود صحبت کردند. موضوع مهم این بود که هر سهٔ آنها کارهای حقیقتاً قابل توجهی پیدا کرده بودند که بخصوص در آتیه بسیار امیدبخش بود. وضع کنونی خود را می‌توانستند بوسیلهٔ اجاره کردن آپارتمان ارزانتر و کوچک‌تر اما عملی‌تر که در محل بهتری واقع باشد جبران بکنند. آپارتمان کنونی را گرگور انتخاب کرده بود. آقا و خانم سامسا از مشاهدهٔ دختر خود که بیش از پیش باحرارت گفتگو می‌کرد تقریباً با هم متوجه شدند که گرت با وجود اینکه کرم زیبائی رنگ گونه‌هایش را پرانیده بود در این ماه‌های اخیر بسیار شکفته است و حالا دختر دلربائی است که اندامش جا افتاده است. شادی آنها که فروکش کرد تقریباً ندانسته نگاهی با هم ردوبدل کردند که مفهومش آشکار بود. هر دو آنها بفکر افتادند که موقع آن رسیده که شوهر برازنده‌ای برایش زیر سر بگذارند و زمانیکه بمقصد رسیدند دختر پیش از آنها بلند شد تا خمیازه بکشد و خستگی بدن جوانش را دربکند، بنظرشان آمد که در حرکت دخترشان آرزوهای تازهٔ آنها تأیید می‌شود و نیت خیر ایشان را تشویق می‌کند.»[11]

این پاراگراف را (با حداکثر استفاده از الفاظ متن بالا) باید به‌این‌صورت ترجمه کرد:

«بعد هر سه با هم از خانه بیرون رفتند، و این کاری بود که از ماهها پیش انجام نداده بودند. با تراموای از شهر بیرون رفتند. به‌واگنی که آنها به‌تنهائی در آن نشسته بودند، آفتاب گرمی می‌تابید. در حالیکه به‌راحتی به‌پشتی یله داده بودند، از برنامه‌های آینده‌شان صحبت کردند، که چون دقیقتر توجه می‌کردند به‌هیچوجه بد به‌نظر نمی‌رسید، زیرا هر سه آنها در آستانه موقعیت تازه‌ای قرار داشتند که بسیار مناسب و امیدبخش بود، اما هنوز راجع به‌آن از هم چیزی نپرسیده بودند. تغییر مسکن هم به‌سادگی می‌توانست به‌بهبود وضعیت فعلی سرعت ببخشد. آنها قصد داشتند خانه‌ای پیداکنند که از خانه کنونی، که گرگور آن‌را انتخاب کرده بود، کوچکتر و ارزانتر بوده، در محل بهتری قرار داشته و از وضعیت مناسبتری برخوردار باشد. آقا و خانم سامسا در حین گفتگو،با مشاهده دختر سرزنده خود تقریباً همزمان متوجه شدند که او در این اواخر با وجود سختیهائی که گونه‌هایش را رنگپریده کرده بود، به‌دختر دلربائی بدل شده است. آنها خاموش شدند و با نگاههائی تقریباً ندانسته به‌هم فهماندند که موقع آن رسیده که شوهر برازنده‌ای برایش پیداکنند. و گوئی این درست در تأیید آرزوهای تازه و نیت خیر آنها بود که وقتی به‌مقصد رسیدند، دختر پیش از آنها بلند شد و بدن جوانش را حرکت داد.»[12]

اختلاف دو متن بسیار است، اما با مقایسه دقیقتر آنها تا حد زیادی می‌توان به‌سرچشمه نارسائیهای ترجمه هدایت پی برد. می‌دانیم که هدایت داستان را از زبانی که بر آن تسلط داشت ــ فرانسوی ــ به‌فارسی برگردانده است. امروز ما می‌دانیم که متنی که او در اختیار داشته، ترجمه دقیقی نبوده است. بعد از جنگ جهانی دوم که آثار کافکا به‌همت نویسندگان اگزیستانسیالیست در فرانسه مقبولیت بیشتری پیداکرد، از ترجمه‌های مغلوط این آثار به‌شدت انتقاد شد و از ضرورت تجدید ترجمه آنها سخن به‌میان آمد.[13] در مورد داستان مورد بحث ما یک مشکل دیگر هم اضافه شده است. تصادفاً «مسخ» اولین داستان کافکا بود که در سال ۱۹۲۸ توسط الکساندر ویالات[14]

به فرانسوی ترجمه شد و به‌بازار آمد. اما ترکیب بیربط «کرم زیبائی» در ترجمه هدایت به‌احتمال قوی، نه از این ترجمه نارسا بلکه از جای دیگری آب خورده است. توضیح آنکه در چاپ دوم داستان «مسخ»، که در سال ۱۹۱۸ و بدون نظارت کافکا منتشر شد، اغلاط چاپی فراوانی راه یافته بود، از جمله یک‌جا در آخرین صفحه کتاب به‌جای واژه Plage (رنج و سختی)، لغت Pflege (وسایل آرایش) آمده بود. می‌توان حدس زد که ترجمه فرانسوی از روی همین چاپ ناویراسته انجام گرفته است.[15] بنابراین متأسفانه هدایت ترجمه‌ای غیردقیق از یک نسخه معیوب در اختیار داشته است.

پذیرش کافکا در فرانسه

هدایت که در سالهای بعد از شهریور ۲۰ از طریق مطبوعات فرانسوی با کافکا آشنا شده بود، چنان تحت تأثیر او قرار گرفت، که نه‌تنها به‌ترجمه چند اثر او پرداخت، بلکه رساله‌ای هم به عنوان «پیام کافکا» نوشت که هنوز مهمترین منبع اصیل «کافکاشناسی» ایران به‌شمار می‌رود. اما نباید از نظر دور داشت که او به‌واسطه ترجمه‌ها و نقدهای فرانسوی، به‌«ورسیون» ویژه‌ای از «کافکاشناسی» آشنایی داشت که در «پیام کافکا» منعکس شده و از طریق آن به‌نقد ادبی ایران هم راه یافته است.

در اینجا نگاهی گذرا به‌چند و چون مبحث «کافکاشناسی» در فرانسه ضروری به‌نظر می‌رسد.

آثار کافکا از آغاز دهه ۱۹۳۰ به‌نحو پراکنده و ناهنجار در فرانسه مطرح شد. در این دوران سوررئالیستها ــ که نمایندگان اصلی مدرنیسم بودند ــ از دنیای پررمز و راز کافکا به‌وجد آمدند، آثار او را از جلوه‌های «رهایی تخیل» به‌شمار آوردند و نشر و معرفی آنها را وظیفه خود دانستند. بدین‌ترتیب «پذیرش» کافکا در فرانسه از همان آغاز به‌انگیزه‌های غیرادبی آلوده شد. سوررئالیستها نه‌تنها از پس زمینه هنر کافکا کمترین اطلاعی نداشتند، بلکه هیچ اهمیتی هم برای آن قائل نبودند. تنها نکته جالب برای آنها فضای غریب آثار کافکا بود که به‌آزادترین شکلی هم قابل تعبیر و تفسیر بود. حتی از کلمات و عبارات بیربط ــ که به‌ترجمه‌های نادرست برمی‌گشت ــ انواع مفاهیم سمبولیک و تخیلی بیرون کشیده می‌شد. بدین‌ترتیب طی چند سال یک کافکای بی‌ریشه سوررئالیست پا به‌عرصه گذاشت، که به‌قول مارت روبر «هر چه بود، با کافکای واقعی بیگانه بود.»[16]

در سالهای جنگ جهانی دوم آثار کافکا در سطح وسیعتری در جامعه پرتب و تاب فرانسه مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. در آن سالهای جهنمی، هول و وحشت جنگ اذهان را برای پذیرفتن دنیای دلهره‌آلود کافکا آماده کرده بود. نسلهای مضطرب و امیدباخته آثار این «سلطان تاریکی» و «پیامبر یأس» را در پرتو رعشه‌آور جنگ، با شور و درک تازه‌ای می‌خواندند.[17] غیر از بقایای تعابیر سوررئالیستی، که با گوشه چشمی به‌انگاره‌های فرویدی، از اوایل دهه سی به‌یادگار

مانده بود، میراث «ادبی» کافکا از آغاز دهه ۱۹۴۰ به‌آزمایشگاه نظری سه جریان عمدتاً غیرادبی بدل گشت.

از سوئی مفسرین کاتولیک با استناد به‌نظریات دین‌ورزانه «ماکس برود» که توجه کافکا به فلسفه «کیرکه‌گارد» را نشانه گرایش او به‌آئین یهود خوانده بود، به‌تفسیر مذهبی آثار او دست زدند و با غور در نقش مفاهیمی چون «فیض الهی» و «نقش ناجی» (بویژه رمان «قصر») به‌نتیجه‌گیریهای عجیب و به‌کلی متفاوتی رسیدند. در حالی که یکی از آنها به‌نام کلوسوفسکی آنها را «محط تعالیم مسیحی» دانسته بود، مفسر متأله دیگری به‌نام روشفور، کافکا را یک «گمراه علاج‌ناپذیر» خواند![۱۸]

از سوی دیگر اگزیستانسیالیسم فرانسوی که در این‌زمان در حال تدوین پایه‌های نظری خود بود از آثار کافکا با آغوش باز استقبال کرد و آنها را به‌عنوان اسناد مهم «معضل وجودی» ارزیابی نمود. درست همانطور که در دهه پیش سوررئالیستها کافکا را به‌عضویت گروه خود درآورده بودند، این‌بار اگزیستانسیالیستها او را غسل تعمید دادند، و باز هم او را از خوانندگانش دورتر بردند. در اینجا هم ــ باز به‌تأسی از ماکس برود ــ پیوندهای فکری کافکا و کیرکه‌گارد مورد تأکید قرار گرفت، چیزی که در حوزه نقد آلمانی‌زبان به‌آن بهای چندانی داده نشده بود.

بدین‌ترتیب کافکا از پیشقراولان فلسفه اصالت وجود خوانده شد و آثار او، بدون توجه به سنت ادبی و پشتوانه فرهنگی آنها، در کنار پیامبران نحله فلسفی نوین قرار گرفت. سارتر عقیده داشت: «تا پیش از کافکا در فرانسه نه کسی کیرکه‌گارد می‌خواند و نه کسی به‌هگل می‌پرداخت.»[۱۹] و خود او بر آن بود که در برابر پرداخت مذهبی کافکا از اندیشه کیرکه‌گارد، روایت لائیک آن‌را ارائه دهد.[۲۰]

از آنجا که آثار کافکا به‌یک دنیای مطلقاً ذهنی و انتزاعی تبعید شده بود، لاجرم نقد ادبی آثار او هم با معیارهای پیش‌ساخته فلسفی انجام گرفت و یکسره به‌تصرف مفاهیمی چون «استعلا»، «دلهره وجود»، «پوچ یا عبث»، «تعلیق»، «هستی و نیستی» درآمد. یکی از نمودهای برجسته این کژاندیشی پدیده‌ای است که «روبر» آن‌را «آفت مقایسه» می‌نامد، یعنی توضیح مقولات گوناگون فلسفی به‌کمک داستانهای کافکا و سنجش آثار و آرای نویسندگان معاصر با نوشته‌های او.[۲۱] بدین‌سان نویسنده‌ای که در خاطراتش نوشته است: «من از هر چه به‌ادبیات مربوط نباشد، نفرت دارم»، و در نامه‌ای گفته بود: «زندگی مرا ادبیات رقم می‌زند»، به‌سادگی از پهنه ادبیات به‌عرصه فلسفه رانده شد.

نویسندگان اگزیستانسیالیست البته از گونه‌های دیگر تأویل و تفسیر بی‌خبر نبودند. برای نمونه سارتر برداشتهای اجتماعی، الهی و استعاری از نوشته‌های کافکا را انکار نمی‌کند، اما در این آثار پیش از هر چیز «تشریح عام وضعیت بشری» را می‌بیند.[۲۲] آلبر کامو در مقاله بنیادی «امید و عبث در آثار کافکا» (۱۹۴۳) که بعد به‌کتاب «اسطوره سیزیف» ضمیمه شد، دو بار تأکید می‌کند که تأویل آثار کافکا از دیدگاههای دیگری مانند «نقد اجتماعی» یا «از زاویه صرفاً استتیک»

امکان‌پذیر است[۲۳] اما تفسیر خود او در چارچوب مجرد فلسفی محدود می‌ماند. والتر زوکل، پژوهشگر مهم آثار کافکا، در نقد موشکافانه خود از دیدگاه کامو، بر او خرده می‌گیرد که با غفلت از ارزشهای ادبی آثار کافکا و یکسان‌سازی قالبی آنها با نظریات فلسفی کیرکه‌گارد، آنها را به‌دلخواه خود تفسیر کرده است.[۲۴] ناگفته نماند که این برخورد با وجود ظاهر آته‌ئیستی آن، در اساس عمیقاً پندارگرایانه است. در تقسیم‌بندی عامی که «ویلهلم امریش» ارائه داده، تأویلهای دینی برود و برداشتهای اگزیستانسیالیستی کامو، هر دو در یک ردیف و زیر عنوان «تفسیرهای متافیزیکی و مذهبی» ذکر شده‌اند.[۲۵]

آخرین جریانی که سومین ضلع این مثلث «کافکاشناسی» را تکمیل می‌کند، دیدگاه جامعه‌شناختی است که از دیدگاه مارکسیستی به‌رد یا قبول کافکا می‌پردازد. «مشکل کافکا» به یکی از محورهای اصلی مناقشات قلمی روشنفکران بدل می‌شود و صفحات مجلاتی نظیر «اکسیون» و «کریتیک» را به‌خود اختصاص می‌دهد. منتقدین رادیکال چپ جوهر کافکا را گریز از میدان مبارزه می‌دانند و او را «نماینده خطرناک ادبیات سیاه» می‌خوانند.[۲۶] و مخالفین آنها رابطه میان اسطوره‌های اجتماعی کافکا و جنبه‌های غیرانسانی جامعه نوین صنعتی را از دیدگاه نقد اجتماعی مورد تأکید قرار می‌دهند. در این مجادله داغ و فراگیر به‌ویژه نام دو مقاله بسیار گویا و تأمل‌انگیز است: مقاله پی‌یر فوشری به‌عنوان «آیا باید کافکا را سوزاند؟»[۲۷] و جوابیه ژرژ بتای نویسنده مشهور به‌آن: «کافکا در برابر نقد کمونیستی».[۲۸] این مناظره در عرصه جنبش چپ فرانسه پیامدهای مهمی داشت و با امواج خود گروه بزرگی از روشنفکران را از حزب کمونیست جدا کرد.[۲۹]

امروزه بخش اعظم نظریاتی که بر مبحث «کافکاشناسی» فرانسوی دهه چهل مسلط بود، و فشرده آن در بالا آمد، مورد تردید قرار گرفته است. قبل از همه خانم روبر کافکاشناس برجسته و سرپرست نشر دوره تازه آثار کافکا به‌فرانسوی این دوران را به‌نقد کشیده و از بیراهه‌ها و کجرویهای بیشمار مفسرین فرانسوی پرده برداشته است. وی عقیده دارد که «برخورد جدی با کافکا در فرانسه» تنها از دهه ۱۹۶۰ آغاز شده است.[۳۰] لازم به‌تأکید است که امروزه تبیین اگزیستانسیالیستی کافکا شاخه مهم و معتبری از «کافکاشناسی» است و با جریان مورد بحث ما از ریشه متفاوت است.

«پیام کافکا» ی هدایت

هدایت که شیفته آثار کافکا بود و از مباحث پایه‌ای کافکاشناسی اطلاع داشت، از «ابهام» نوشته‌های او باخبر بود و می‌دانست که «خواندن متن کافکا آسان است اما توجیه آن دشوار می‌باشد.»[۳۱] او در رساله خود، همانطور که از عنوان آن نیز برمی‌آید، با وجود اشاره‌های پراکنده به عناصر ادبی داستانهای کافکا، به‌طور عمده کوشیده است جهان‌بینی فلسفی کافکا را از خلال نوشته‌های او ردیابی کند. آنچه در نگاه اول جلب‌نظر می‌کند سنخیت و هماهنگی این نوشته با

مجموعه آثار هدایت است. جملاتی نظیر «آدمیزادیکه و تنها و بی‌پشت و پناه است و در سرزمین ناسازگار گمنامی زیست می‌کند که زادوبوم او نیست» یا: «گمنامی هستیم در دنیائی که دامهای بیشمار در پیش ما گسترده‌اند.»[۳۲] به‌خوبی می‌تواند از داستانی نظیر «بوف کور» یا رساله‌ای مانند «ترانه‌های خیام» هم انگاشته شود. این دیدگاه پیش از آنکه به کافکا برگردد، از شیوه نگرش خود هدایت مایه گرفته که در تفکر دهری مشرق‌زمین هم ریشه ژرف و نیرومندی دارد. در «پیام کافکا» هم مستقیماً به کیش مانوی و اندیشه‌های کهن هندوایرانی اشاره شده است.[۳۳] این دیدگاه هدایت ــ که هم از اگزیستانسیالیسم و هم از تفسیرهای قشری فاصله می‌گیرد ــ بدیع و ابتکارآمیز است. تنها در سالهای اخیر است که رگه‌های عرفانی ــ الحادی و بینش ثنوی شرقی در آثار کافکا مورد پژوهش قرار گرفته است.[۳۴]

از سوی دیگر نوشته هدایت سر آن دارد که در بحثهای نوین مربوط به«کافکاشناسی» هم مشارکت کند، و لذا با سه جریانی که پیش‌تر گفتیم به‌نحوی درگیر می‌شود. هدایت با تحلیل دین‌ورزانه آثار کافکا به‌طور قاطع مرزبندی می‌کند. تصادفاً هر سه مأخذی که او در «پیام کافکا» ذکر نموده به‌همین جریان وابسته‌اند. او به‌درستی با تأکید بر ناهمخوانیهای بینش کافکا و فلسفه کیرکه‌گارد، هر گونه برداشت دینی از آثار کافکا را مردود می‌شمارد.[۳۵] اما نوک تیز حملات او متوجه ماکس برود است، که «او را وادار کرد تا زبان عبری بیاموزد و کتاب تلموذ را بخواند، اما کافکا هیچگاه خلوت خود را از دست نداد برای اینکه معنی جامعه قلابی یهود را دریابد.»[۳۶] باید پذیرفت که هدایت در این زمینه به‌افراط گرائیده است.[۳۷]

در اولین نگاه به«پیام کافکا» رنگ تند اگزیستانسیالیستی آن سخت به‌چشم می‌زند، اما با مطالعه دقیقتر و بررسی آن در متن آثار هدایت، درمی‌یابیم که این نوشته در تفکر خود هدایت ریشه دارد و به‌آثار مکتبْ نوین چیز زیادی وامداز نیست. مثلاً آشکار است که هدایت با مقاله یادشده کامو آشنا بوده، و حتی به‌خود اسطوره سیزیف هم اشاره‌ای گذرا نموده[۳۸] اما هیچ نامی از اثر کامو به‌میان نیاورده است. دلیل آن‌را به‌ظن قوی باید در فاصله‌ای جست که هدایت میان خود و افکار کامو احساس می‌کرده است، که به‌موقعیت خاص هدایت برمی‌گردد. با اینکه هدایت به تعهد سیاسی ــ به مفهوم متعارف آن ــ پابند نبود، اما پیوسته نگران سرنوشت اجتماعی و سیاسی میهن خود بود. در زمانی نزدیک به‌انتشار «پیام کافکا» تأسف می‌خورد که «امپریالیستها کشور ما را به‌زندان بزرگی مبدل ساخته‌اند.»[۳۹] شاید بتوان گفت که علایق میهن‌دوستانه هدایت قلم او را از تسلیم شدن به‌ذهنیت اگزیستانسیالیستی (از نوع کامویی آن) بازداشته است. از همین‌رو می‌توان رد پای سومین جریان «کافکاشناسی» مزبور را هم در نوشته هدایت به‌روشنی دید. آنجاکه در بیان نکات مجرد نظری تلاش می‌کند تعابیر فلسفی را با گونه‌ای چاشنی اجتماعی همراه سازد، و اندیشه‌های انتزاعی را در پرتو شرایط مشخص تاریخی توضیح دهد. مثلاً در حالی که کامو از «پوچی بنیادین وضعیت بشری» سخن می‌گوید[۴۰] هدایت در برابر او «دنیای پوچی که

کافکا پرورانیده» را «توصیف دقیق وضع انسان کنونی در دنیای فتنه‌انگیز ما» می‌داند.[۴۱] در «پیام کافکا» ما جابه‌جا با تعابیر مشخصی مانند «زمان فاجعه‌انگیز ما»، «دنیای تاریک ما» و «این دنیای پوچ» برمی‌خوریم که هدایت را از تفکر اگزیستانسیالیسم کامویی دور می‌کند و استقلال نظر او را نشان می‌دهد.

برجسته‌ترین ویژگی «پیام کافکا» در لحن صمیمانه و صادقانه آن است. این اثر لبریز از تفاهم و همدلی است. هدایت نه‌تنها با ستایش و احترام، بلکه با مهر و محبت از کافکا دفاع می‌کند. او در کافکا دوستی دردآشنا و رفیقی یکدله یافته بود. قصد آن نیست که زندگی و آثار دو نویسنده ایرانی و چک را همانند بپنداریم. چه‌بسا در سلایق ادبی آنها حتی بتوان تفاوتهای چشمگیری یافت. کافکا قبل از هر چیز یک ادیب بود، نه روشنفکر ــ و بر خلاف هدایت ــ به اندیشه‌های «غیرادبی» توجه چندان نشان نمی‌داد. با این وجود در زندگی و روحیات دو نویسنده نکات مشابه حیرت‌انگیزی وجود دارد که بی‌گمان در علاقه هدایت به کافکا بی‌تأثیر نبوده است. مثلاً وقتی هدایت به‌زندگی خصوصی کافکا می‌پردازد[۴۲] لحن او آکنده از همدردی است: «شغل خسته‌کننده اداری همه وقتش را تباه می‌کرد و فرصت نوشتن را از او می‌گرفت. . . کافکا ناگزیر بود که به‌میز اداره بچسبد و در خانه منفور پدری زندگی کند. گویا از طرف خانواده و یا دوستانش به او کمکی نمی‌شد تا بتواند آسایش درونی را که اینهمه به‌آن نیازمند بوده برای خود فراهم سازد.»[۴۳] این جملات بیش از کافکا در مورد خود هدایت صادق است. کافکا کارمند نسبتاً عالیرتبه شرکت بیمه بود، و هدایت چندین سال پست ساده‌ای در «بانک ملی» داشت، که درباره آن چنین داوری می‌کند: «آدم را از هر کار و چیزی بیزار می‌کند. . . از همان کاری که بدم می‌آمد گرفتارش شدم. . . اغلب از بس که کار بانک مثل ماشین مرا کرده میل خواندن و نوشتن هم ندارم.»[۴۴] و به‌گواهی یکی از دوستانش: «او از یک زندگی متوسط در تمامی عمر به‌دور بود. . . فکر کنید که شرایط زندگی یک نویسنده هنرور و خلاق چنان دشوار باشد که ناچار شود تا آخر عمر اسیر یک اتاق خانه پدری باشد. . .»[۴۵]

گرایش هر دو نویسنده به‌تجرد و انعزال در طول زندگی، پایبندی آنها به‌گیاهخواری و درگیری دردناکشان با وسوسه پیوسته خودکشی، جای تأمل بسیار دارد. هر دو نویسنده بر این قصد بودند که اثری از خود به‌جای نگذارند. کافکا نزد دوستش «برود» وصیت کرده بود که همه دستنوشته‌هایش «بدون استثنا و بی‌آنکه بخوانند» سوخته شوند[۴۶] و هدایت هم چنانکه گفته‌اند، پیش از خودکشی آثار منتشرنشده خود را از بین برده است.[۴۷] و یک نکته آخر: هر دو نویسنده پس از مرگ گرفتار بدرفتاری و ناسپاسی شدند. برخی از نوشته‌های هدایت به‌تیغ سانسور دچار آمدند و خود او سالها آماج دشنام و ناسزا بود. بر آثار کافکا هم از راست مهر انحراف زدند و از چپ مهر انحطاط. نازیها و استالینیست‌ها بر سر منع انتشار کافکا اتفاق نظر داشتند.

۱ ــ در هیچ کجای نسخه‌ای که در دست دارم، نامی از کافکا به‌عنوان نویسنده کتاب برده نشده است!

۲ ــ اطلاعات برگرفته از:

M.L. Caputo-Mayr u. J. Herz: F. Kafka Werke (1908-1980), Bern: Francke, 1982.

۳ ــ از این داستان دست‌کم دو ترجمه دیگر هم وجود دارد که متأسفانه به‌آنها دسترس نداشتم.

۴ ــ فرانتس کافکا: مسخ، ترجمه صادق هدایت (به همراه «داستانهای دیگر» به‌ترجمه حسن قائمیان)؛ تهران: انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶، ص ۹.

5 – F. Kafka: Die Verwandlung, Mit einem Kommentar von V. Nabokov, Frankfurt: Fischer, 1988, S. 9.

6 – F. Beißner: Der Erzähler F. Kafka, Frankfurt: Suhrkamp. 1983, S. 138.

۷ ــ صادق هدایت: پیام کافکا (به همراه گروه محکومین به‌ترجمه حسن قائمیان)، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۲، ص‌ص ۵۴ ــ ۵۳. (در این نوشته «پیام کافکا» خوانده خواهد شد.)

8 – O. Starke.

9 – F. Kafka: Briefe (1902-1924), Frankfurt: Fischer, S. 135-6.

10 – Beißner: S. 81.

۱۱ ــ کافکا: مسخ، ص ۷۹.

12 – F. Kafka: Die Verwandlung, S. 59.

13 – Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch, Stuttgart: 1979, Bd. 2, S. 682f.

Peter Beicken: F. Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung, Frankfurt: 1974, S. 42f.

14 – A. Vialatte.

15 – L. Dietz: F. Kafka, Die Veröffentlichungen zu seinen Lebenzeiten, Heidelberg: 1982, S. 97.

16 – Marthe Robert: «Kafka in Frankreich» in: «Kafka-Handbuch», B. 2, S. 679.

۱۷ ــ مقایسه شود با: پیام کافکا، ص ۱۲ ــ ۱۶.

۱۸ ــ برای آگاهی بیشتر از تفسیرهای P. Klossowsky و R. Rochefort ــ که در کنار کتاب «برود» مورد استناد هدایت قرار گرفته‌اند ــ بنگرید به:

Maja Goth: F. Kafka et les lettres Francaises, Paris: José Corti, 1956, PP. 245-52.

19 – Ibid, P. 139.

20 – Ibid, PP. 138-40.

21 – M. Robert: P. 687.

22 – P. Beicken, S. 42.

23 – A. Camus: Le mythe de Sisyphe, Paris: Gallimard, nouvelle édition, P. 174, 187.

24 – W. Sokel: Kafka, Tragik und Ironie, München / Wien: 1964, S. 467ff.

25 – W. Emrich: F. Kafka, FfM / Bonn: Athenäum, 1970, S. 420.

26 – M. Goth: P. 246.

۲۷ ــ عبرت‌انگیز است که در ایران هم کتابی با عنوانی مشابه منتشر شده است: «آری، بوف کور هدایت را باید

سوزاند». نگاه کنید به:

حسن قائمیان (گردآورنده): یادبودنامه صادق هدایت، تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۶، ص ۳ ــ ج.

28 – P. Beicken: P. 43.

۲۹ ــ تحقیق وسیعتری باید روشن کند که مناظرات روشنفکران فرانسوی در نیمه دوم دهه چهل چه تأثیری بر دوری هدایت در سالهای آخر زندگی‌اش از حزب توده داشته است.

30 – M. Robert: S. 688.

۳۱ ــ پیام کافکا: ۶۲.

۳۲ ــ همانجا: ۱۳ ــ ۱۲.

۳۳ ــ همانجا: ۴۵ و ۵۰.

۳۴ ــ برای نمونه بنگرید به:

W. Sokel: Zwischen Gnosis und Jehovah, in «F. Kafka Symposium 1983», Mainz: Hase & Koehler, 1985, S. 47, 57.

۳۵ ــ پیام کافکا: ۲۶ و ۳۶.

۳۶ ــ همانجا: ۱۹.

۳۷ ــ وجود مضامین توراتی در آثار کافکا تردیدناپذیر است. درباره تأویل دین‌ورزانه ادب کافکا در صفحات بعد توضیح داده خواهد شد.

۳۸ ــ پیام کافکا: ۴۳.

۳۹ ــ در پیامی خطاب به«کنگره جهانی هواداران صلح»، به‌نقل از: یادبودنامه صادق هدایت، کلن: ۱۳۶۱، ص ۲۶.

40 – A. Camus: P. 175.

۴۱ ــ پیام کافکا: ۱۵ ــ ۱۴.

۴۲ ــ اطلاعات هدایت در این زمینه همه‌جانبه نیست. مثلاً او از روابط خصوصی کافکا با نامزدها و دوستانش تصویر غیردقیقی ارائه می‌دهد.

۴۳ ــ پیام کافکا: ۱۹.

۴۴ ــ از یک نامه مورخ ۱۳ ژانویه ۱۹۳۱، منقول در: قائمیان، ص ۶۳ به‌بعد.

۴۵ ــ ابوالقاسم انجوی شیرازی: «اشارات و ایضاحات»، در «کلک»، شمارهٔ ۲۴ ــ ۲۳، بهمن و اسفند ۱۳۷۰، ص ۵۴.

۴۶ ــ پیام کافکا: ۶۰.

۴۷ ــ مصطفی فرزانه: «آخرین روزهای زندگی و خودکشی هدایت» به‌نقل از: یادبودنامه هدایت، ص ۷۰ ــ ۶۹. و قائمیان: صفحه سی و چهار به‌بعد. و

B. Alavi: «Nachwort» zu: S. Hedajat: Die blinde Eule, Berlin: Henssel, 1981, S. 164.

ایران در آسیا

اشاره‌ای به جغرافیای تاریخ ایران

شاهرخ مسکوب

تاریخ در جغرافیا تحقق می‌پذیرد. برای آنکه تاریخ به دنیا بیاید، ببالد و ادامه یابد نیازمند سرزمینی است. تاریخ هر قوم یا ملت جایگاه اوست در زمان، همچنان که سرزمین یا کشور مأوای اوست در مکان. تاریخ و جغرافیا زمان و مکان هر ملتی را می‌سازند. اقوام نیز مانند آدمیان مشروط به زمان و مکانند و در این دو «بدیهی» که زندگی و مرگ آنها را می‌آفریند و به آن معنا می‌دهد به سر می‌برند. زیرا زمان و مکان واقعیتهای یکسان با حقیقتند، جدایی و تفاوتی میان واقعیت و حقیقت آنها که بدیهی، یکی، و ناگزیر است، وجود ندارد. شاید برای همین «بی‌مکانی» است که در اقوام بیابانگرد تاریخ جای خود را به نسب‌نامه وا می‌گذاشت. مثلاً، در اعراب جاهلی تبارشناسی به خط عمودی - بی‌پیوند با زمین - پدر در پدر و پس از سیری دراز به نیاکان اسطوره‌ای می‌پیوست و یا در مغولان به میانجی چند پشت به خدای آسمان (تنگری) می‌رسید. در این هر دو نمونه «تاریخ» گسترش افقی و سرگذشت زمینی ندارد، از بالا آغاز می‌شود و به خط راست پایین می‌آید تا به سران قوم و قبیله برسد نه به سرزمین آنان. در اینها تاریخ یا در پشت پدران جای دارد یا بند نافش بی‌واسطه به آسمان بسته شده. ولی در اقوام ساکن پیدایش تاریخ و همراه با آن، تمدن نیازمند سرزمینی جغرافیایی است، سرزمینی با شرایط اقلیمی و طبیعی، با همسایگان و روابط اجتماعی و جز اینها.

پیدایش تمدنهای کهن در کنار دریاها و رودخانه‌ها در ساحل مدیترانه، در مصر، بین

النهرین و چین و جاهای دیگر نمونه‌های شناخته شده‌ای است. شرایط اقلیمی و طبیعی گوناگون، زندگی و مردمی سازگار با خود به وجود می آورد. به همین سبب کسانی جغرافیا را مهم‌ترین پدیدهٔ تاریخ‌ساز می‌دانند و کارکرد عامل انسانی و نیروهای فراوان و در هم تنیدهٔ دیگر را در قیاس با آن به چیزی نمی گیرند؛ روشی که خواسته و پسندیدهٔ ما نیست.

باری، در بارهٔ تأثیر موقعیت جغرافیایی ایران جا به جا و در جزء کارهای دیگر گفتگوهایی شده که اینک این گفتار پراکنده نیز دنباله و زائده‌ای از آنهاست، امّا از دیدگاهی متفاوت و شاید وارونه. معمولاً به نقش ایران به عنوان گذرگاه تمدنها، پذیرنده، بازسازنده و بازدهندهٔ آن به کشورهای دیگر، به واسطهٔ میان حوزهٔ مدیترانه و چین و هند، به رابط میان ترک‌های آسیای میانه و اعراب توجه شده، به زادگاه دینهای زرتشت و مهر و مانی و برندهٔ مسیحیت غرب به چین و آیین مهر به روم و حکمت یونان و اندیشهٔ نوافلاطونی به تمدن اسلامی، به نقش زبان فارسی در آسیای صغیر و هند و جاهای دورتر، و غیره و غیره.

موضوع گفتار ما نیز اثر موقع جغرافیایی ایران است ولی نه به سوی بیرون بلکه در درون در پیدایش و سیر تاریخ خود ما. بودن در این بخش آسیا، میان دو دریا، رویی به هند و رویی به یونان و روم، دستی به جیحون و سیحون و دستی به دجله و فرات داشتن، با تاریخ ما چه کرده و چگونه مخصوصاً از شمال شرقی و جنوب غربی از دو سو در آن اثر گذاشته. البته نمی‌خواهیم به وسیلهٔ موقع جغرافیایی چگونگی یا چرایی‌های تاریخ ایران را بیان کنیم یا برای پرسشهای بسیار آن پاسخی بیابیم، زیرا توجیه تاریخ فقط به مدد جغرافیا راه به جایی نمی‌برد. اما از آنجا که اثر موقع جغرافیایی و شرایط اقلیمی و طبیعی در تاریخ یک قوم انکارکردنی نیست، می کوشیم تا از این زاویه نیز آن را بنگریم.

داستان را ناچار از مهاجرت آریاها به ایران - که خود به معنی سرزمین آریاهاست - آغاز می کنیم. آنها در دوران‌های دور که به هزارهٔ اول و دوم پیش از میلاد می‌رسد در موجهای متناوب از دو جانب دریای خزر به این سرزمین سرازیر شدند. دسته‌هایی از بالای ماوراءالنهر به خراسان فرود آمدند و دسته‌هایی از میان دو دریای خزر و سیاه، از کوههای قفقاز گذشتند و به آذربایجان رسیدند. گروهی ماندند و گروه دیگر دیرتر راهی فارس و خوزستان شدند.

این مهاجرت از دوسو به ایران ازشمال شرق و شمال غرب، سرآغازی دوگانه به تاریخ ایران داد و سبب شد که از یک قوم دو سرچشمه در دو سرزمین جغرافیایی متفاوت برجوشد.

مهاجران اگر چه آریایی و از این دست همانند بودند ولی هر یک ویژگی‌های خود را داشتند.

نخست از آن شاخهٔ شمال غربی، از مادها و پارسیان، بنیانگذاران پادشاهی ماد و امپراتوری هخامنشی می‌توان آغاز کرد. مادها که فرمانروایی خود را با اتحاد چند قبیله استوار کردند، از همان روزهای اول گرفتار دولت نیرومند آشور بودند. آنها حکومت خود را در کشاکش با آشوریان و سرانجام با تصرف نینوا(در ۶۱۲ ق. م.) و برانداختن آن تحقق بخشیدند و این در دنیای کهن رویداد بزرگی بود، چون ایرانیان را هزار سال (تا قرن چهارم در دورهٔ شاپور ذوالاکتاف) از هجوم اقوام سامی در امان داشت. مادها اولین پادشاهی تاریخی ایران را برپا کردند. ــ آنها از نظر سازمان دادن و پیوند و همدستی قبیله‌ها برای حکومت پیشدرآمدِ پارسیان بودند و بعدها خود بصورت همدستان و یاران ممتاز آنان درآمدند و پارسیان بکمک این خویشاوندانِ نزدیک اولین امپراتوری چندملیتی و چندفرهنگی تاریخ را بوجود آوردند.

کشور این پارسیان در دنیای باستان موقع جغرافیایی ویژه‌ای داشت که در تشکیل دولتشان بی‌اثر نبود. مهاجرت آنان ظاهراً در قرنهای هفتم یا هشتم پیش از میلاد پایان پذیرفت و در «انشان» و «پارسه»، در سرزمینی که شمال خوزستان و نیز فارس امروز رادر بر می گیرد، ماندگار شدند. انشان در نزدیکی شوش، پایتخت کهنسال و باشکوه عیلام، جای داشت که در دورانهای پیشتر بر سراسر جنوب و جنوب غرب ایران فرمان می‌راند. پارسی‌ها در روزگار انحطاط عیلام در نزدیکی پایتخت آن جای گرفتند.

پادشاهان عیلام در غرب و شمال غرب سرزمین خود با بابل و آشور در رابطه‌ای دائمی و بیشتر در کشمکش و جنگ به سر می‌بردند تا صلح و داد و ستد. با نام پارس‌ها نخستین بار در ۸۴۴ ق. م. برمی‌خوریم. سپس در شمار سپاهیان عیلام با آشور می‌جنگیدند و پس از آن در کنار مادها نیز با آشوریان جنگیدند و از همان زمانها در سرنوشت سیاسی منطقه دستی پیدا کردند.

در میان همسایگان پارس ها، دولتشهر بابل در جلگهٔ بارور بین‌النهرین، کنار دجله و نزدیک خلیج فارس، در یکی از دو انتهای هلال سبز، بر سر راه مدیترانه و دریای هند، گذرگاه کاروان و کالا، پایگاه فرهنگی بزرگ و وارث یکی از کهن‌ترین تمدنها بود و عیلام در دوران شکفتگی و رونق، تمدنهای هند و بین‌النهرین را به هم می‌پیوست. و اما دولت ستیزه‌جوی آشور از نظر نظامی و سازمان سپاهی سرآمد همسایگان بود وآخر کار نیز توانست دولت عیلام را نابود کند.

پارس‌ها که در پادشاهی مادها برآمدند و پر و بال گرفتند، با دولتهایی همجوار شدند

که دارای تمدنهای کهن، سازمان یافته، و قوام گرفته بودند وآیین جهانداری و سازماندهی کشوری و لشکری آنها می‌توانست به عنوان نمونهٔ آماده‌ای به کار این نوخاستگان تازه‌نفس بیاید و یا دست کم به فراخور حال و به سود خود بعضی از جنبه‌های آن را بگیرند و به کار برند. پارس‌ها از همان زمان که فرمانگزار مادها بودند به سرزمین عیلامی انشان دست انداختند و خود را شاه آن دانستند. لقب هخامنش سر دودمان سلسله و کموجیهٔ اول، «شاه انشان» بود. همچنین می‌دانیم که داریوش پایتخت را به شوش برد و شهری که بیش از هزار سال مرکز امپراتوری بزرگی بود و آثار چند دورهٔ پیاپی تمدن بر لایه‌های چندگانهٔ آن رسوب کرده بود، مرکز هخامنشیان نیز شد که درست بر تختگاه پادشاهان عیلام نشستند و صاحب مرده ریگ تمدن پیشین شدند. آنها تاریخ خود را در پیکار با این همسایگان تحقق بخشیدند و چون بر آنها پیروز شدند، این پیکار را به دورتر، به نزد بیابانگردان شمال شرق و شهرنشینان شمال غرب، به نزد ماساژت‌ها و یونانی‌ها بردند.

پارسیان اندک زمانی پس از جای گرفتن در میهن تازه توانستند نخستین امپراتوری جهانی را از اقوام و فرهنگهای گوناگون سازمان دهند. در این کار بزرگ به جز عوامل خودی و قومی، یعنی جهان‌بینی، فرهنگ و ساخت اجتماعی آریاییان، ویژگیهای اخلاقی چون شجاعت، راستی، و آسانگیری مذهبی، قدرت سازماندهی و شیوهٔ رفتار با مردم دیگر و جز اینها، عوامل بیگانه، تجربه و دستاورد تمدنهای همسایه نیز سهم سزاوار داشت.

وجوه دبیران آرامی و رسمیت زبان و خط آنها در ادارهٔ امپراتوری، هنرهای مردم و سرزمینهای گوناگون در بنای تخت جمشید و یا ستایش ایزدان بابل و مصر به وسیلهٔ شاهنشاهان هخامنشی همه نشانهٔ پذیرفتن و درآمیختنِ دستاوردها و باورهای مردم سراسر امپراتوری است. سنگنبشته ها، که رسمی‌ترین و استوارترین منشورهای پادشاهی بود، به زبانهای پارسی، عیلامی، و بابلی نگاشته می‌شد واین امر نه فقط نشان رسمیت این زبان‌ها بلکه نشانهٔ حسن قبول و حضور تمدنهای دیگر و دارندگان آنها در داخل مرزهای شاهنشاهی بود.

هر چند جدا کردن تمدن و فرهنگ دشوار و بیشتر کاری خودسرانه و دلبخواه است، اما برای آسانی بیان مقصود اگر تمدن را در آیین کشورداری، سازماندهی اداری، تولید کالایی و پیشه‌وری، بازرگانی، و ساخت و ساز زندگی شهری خلاصه کنیم و فرهنگ را اسطوره، دین و اعتقادهای مابعدطبیعی، جهان‌بینی و آداب زیستن بپنداریم، آنگاه می‌توان گفت که امپراتوری هخامنشی پاره‌ای از عوامل سازندهٔ تمدن را از همسایگان وام گرفت و آنها را در ترکیبی سازگار با عوامل فرهنگ آریایی خود و در ساختی برتر و فرهیخته‌تر به همان همسایگان و اقوام دورتر بازگرداند.

در بارهٔ هخامنشیان و زرتشتی بودن یا نبودنشان نظرهای متفاوتی هست. اما هر چه باشد، مسلّم آنست که مزداپرست بودند و ایزدان ایران آریایی چون مهر و ناهید را ستایش می‌کردند و در هوای اساطیر و باورهای مابعدطبیعی ایرانی نفس می‌کشیدند. توجه به متن سنگنبشته‌های هخامنشی نشان می‌دهد که آنها اگر خط و کتیبه‌نویسی و ثبت وقایع و فرمانهای پادشاهانه را ازدیگران آموخته باشند، پادشاهی را از کسی نیاموخته‌اند. نژاد شهریاران آشور و عیلام به خدایان می‌رسید؛ در دولت دینی بابل کاهنان «دینشاه» بودند؛ و در بنی‌اسراییل - که گروه بزرگی از آنان در همین شهر تبعید بودند - پیغمبری و پادشاهی یکی می‌شد. ولی پادشاه هخامنشی، گرچه‌کشوروتخت و بخت‌راازاهورمزدا دارد، در مردی و نژاد چون دیگر پارسیان و مانند آنها آدمی‌زاده است، نه خدازاده. و این دگرگونیِ بزرگی بود در اندیشهٔ حکومت و جهانداری. داریوش خود را پارسی، پسر پارسی، آریا چهر (نژاد) می‌داند و پارس را سرزمین اسبان خوب و مردان خوب، و آرزو می‌کند که اهورامزدا آن را از سپاه دشمن و بدسالی و دروغ بپاید و اهورامزدا خدایی است که زمین و آسمان را آفرید و انسان را آفرید و شادی را برای انسان. این دریافت از هستی و برخورد با چیزها - این «فرهنگ» - از آشور و بابل و عیلام، از موقع جغرافیایی و رابطه با دیگران نیامده بلکه از آن خود پارسیان است در «اقلیم فارس» با دشتهای باز و کوههای بلند و قله‌هایی در آسمان «به نزدیک خورشید فرمانروا».

و اما مهاجران شرقی که به خراسان بزرگ و سیستان فرود آمده بودند، در کشورداری و سازماندهی اقوام و سرزمینها هرگز به پای پارسیان نرسیدند(حتی پارت‌ها که سراسر ایران را به زیر فرمان در آوردند نتوانستند دولت مرکزی واحد و یکپارچه‌ای ایجاد کنند). اما در عوض پادشاهی دیگری بر پا کردند که روح قوم ایرانی را تسخیر کرد و فرهنگ ویژهٔ پیش از اسلام آن را ساخت و پرداخت و پس از اسلام نیز آثار آن در روح و جان ما تا امروز برجاست. **اوستا** و آیین زرتشت و چگونگی زندگی و مرگی که از جهان‌بینی این آیین زاده می‌شود، دستاورد و ارمغان آنهاست. امروز دیگر تردید نیست که اساطیر، آیین زردشت، و کتاب دینی ایرانیان از شرق و شمال شرقی آمده و کم کم در تمام این کشور پخش شده. گردآوری بخشهای **اوستا** و تدوین آن نیز، بنا بر سنت زرتشتیان (**دینکرت**)، در دوران پارت‌ها انجام گرفت که خود از مردم آن سامانند و نخستین بار در دورهٔ آنان کشور ما به نام «ایران» نامیده شد.

البته در شمال غرب، آذربایجان با «طایفهٔ» مغان، از زمانهای کهن تا پیروزی اعراب مرکز و پایگاه مذهبی بزرگی بود و به سبب اهمیت اقتصادی و به ویژه موقعیت نظامی یگانه‌اش همیشه دستگاه دولت به آن توجهی مخصوص می‌کرد، به طوری که آتش ویژهٔ پادشاهان

ساسانی، آذرگُشسپ، در شیز جای داشت و در سنت زردشتیان - چه بسا از دورهٔ ساسانیان - آنجا را زادگاه پیغمبر می‌پنداشتند، که این خود مایهٔ اعتبار معنوی بیشتر آن خاک می‌شد. ولی باز، بنا به همان سنت، وی نتوانست در زادبوم خود بماند و به زمینِ خاور به نزد گشتاسپ پادشاه در بلخِ بامی رفت وافسانه‌های او با دریاچهٔ هامون و سیستان پیوند خورد و در آخر زمان فرزندانش از خاک همان دیار برمی‌خیزند تا جهان را به عدل و داد بیارایند.

گذشته از دین، «تاریخ» ملی ما نیز در شرق و شمال شرق تدوین می‌شود و سپس در تمام کشور و در باور همگان راه می‌یابد. پادشاهان افسانه‌ای اوستا، پیشدادیان و کیانیان به صورت پادشاهان واقعی و تاریخی در می‌آیند و سرگذشتشان در دورهٔ پارت‌ها با داستان‌های پهلوانان پیوند می‌خورد، و در این میان، از کارنامهٔ سیاوش و کیخسرو و گیو و گودرز و رستم زال و نام‌آوران دیگر، «تاریخ» ملی ما فراهم می‌آید. تاریخ واقعی یا تاریخ «تاریخی» ما (مادها و هخامنشیان و جانشینانشان به جز اسکندر) از یاد می‌رود و تاریخ افسانه‌ای جای آن را می‌گیرد.

در این دوره استقلال ایران در مغرب از سلوکیان بازستانده و در مشرق در برابر هجوم‌های پی در پی کوشانیان و بیابانگردان نگهداری می‌شود. در تمام دورهٔ پارت‌ها و ساسانیان، نزدیک به هزار سال، ما یا گرفتار تاخت و تاز کوچ کنان شمال شرقی هستیم و یا جنگ با دولت نیرومند روم در مغرب، و سپس دشمنی و ستیز و گریز عرب‌ها در جنوب غربی. تاریخ ما - دست کم تا آنجا که به بیرون از مرزهایمان مربوط می‌شود - در کشمکش با این دشمنان تحقق می‌پذیرد.

موازی با این واقعیت تاریخی، تاریخ «حماسیِ ملی» ما (که چون حماسی است تنها در نبرد هستی می‌پذیرد) در جنگ با همین دشمنان، اما در بازتابی دیگر شده و افسانه‌وار، شکل می‌گیرد. فریدون با تقسیم جهان میان ایرج (ایران) و سلم(روم) و تور (توران) کشورها را ایجاد می‌کند و نبردهای ایران و توران به خونخواهی ایرج، سرآغاز تاریخ حماسی ماست. منتها چون از دورهٔ ساسانیان عرب‌ها نیز به عنوان دشمنان تازه به میدان آمدند، پیروزی بر آنان نیز به تاریخ حماسی ما راه یافت و فریدون با تباه کردن آنان - ضحاک تازی - به صورت پادشاهی فرّه‌مند و جهانبخش در آمد.

اگر پارس و خراسان را چون دو پایگاه و دو لنگر تاریخ ایران در نظر آوریم، ساسانیان، که از مردم پارس بودند، به دشمنی و به ضدّ پارت‌ها برخاستند. نیای اردشیر رئیس معبد آناهیتای استخر و این شهر زادبوم ساسانیان و مرکزی دینی و سیاسی بود. استخر در چند کیلومتری پاسارگاد و تخت جمشید است و ساسانیان اگر چه این «جمشید» افسانه یا

هخامنشیان را نمی‌شناختند، اما همین قدر می‌دانستند که آنها از دریای روم تا دریای هند را به زیر فرمان داشتند و اردشیر بعد از چندین صد سال خواستار ایجاد همان فرمانروایی این نیاکان دور شد و شاهنشاهی بار دیگر از سرزمین پارس برآمد. شهر بابل که زمانی یکی از پایتخت‌های کورش بود، مقام سیاسی خود را به سلوکیّه داد و سپس در دورهٔ پارت‌ها تیسفون جای آن را گرفت. ساسانیان پس از استخر و جُندیشاپور (در کنار شوش) سرانجام باز تیسفون را به پایتختی زمستانی برگزیدند و در زمان عباسیان بغداد نزدیک ویرانه‌های تیسفون بنا شد. از آن روزگاران دور تا امروز این شهرها هر یک در کنار یا به جای یکدیگر همگی در منطقهٔ جغرافیایی واحدی، در جنوب غرب فلات ایران، در جلگهٔ بین‌النهرین بر سر راه مدیترانه و خلیج فارس و هندوستان جای داشته‌اند. عضدالدولهٔ دیلمی نیز، که خود را شاهنشاه می‌نامید و از تبار خسروان ساسانی می‌دانست، در شیراز و سپس بغداد به تخت می‌نشست؛ در کنار پاسارگاد، تخت جمشید، استخر، و تیسفون. باری، شمال شرق و جنوب غرب فلات ایران به علت موقع جغرافیایی خود نقش اساسی در تکوین و ادامهٔ تاریخ ما داشته‌اند؛ بی‌آنکه بخواهیم اهمیت سیاسی نظامی، و دینی شمال غرب، جایگاه پادشاهی ماد و به قولی زادگاه زرتشت، مأوای مغان باستانی و آتش پادشاهان ساسانی، بر سر راه دربند قفقاز و گذرگاه یونان و روم، یعنی آذربایجان را از یاد ببریم.

از همان ابتدا از این دو سرچشمهٔ تاریخ ما در داد و ستدی دو سویه کویر مرکزی ایران را اکثراً از شمال دور زده و به سوی هم روانه بوده‌اند. حتی زمانی که کار به رقابت می کشید، ساسانیان که به ضدّ پارت‌ها خود را جانشین خاطرهٔ محو هخامنشیان می‌پنداشتند، در عمل وارث همان پارت‌ها در آمدند. در دورهٔ اسلامی نیز هم‌چشمی سیاسی و تبادل فرهنگی همزمان عراق و جبال را با خراسان، که مرکز نهضت‌های ملی و جدایی‌خواه بود، می‌دانیم. ایران به دست اعراب از جنوب غرب گشوده شد. خلافت عباسیان به یاری ابومسلم و سپاه خراسان، به دشمنی با خلافت دمشق (که بخش «رومی» خلافت اسلامی پنداشته می‌شد)، در همان منطقه با آداب و آیین دربار ساسانی استوار شد. خوزستان و فارس در کنار بغداد، مرکز خلافت، جا گرفتند. اما اندکی پیشتر از پیدایش ادب فارسی در خراسان، کتابهای دینی زردشتیان به زبان پهلوی در فارس تدوین شد و بازماندگان موبدان و دانندگان دانش و آیین گذشتگان در همین اقلیم بودند.

اما، از سوی دیگر، ادب فارسی از خراسان به فارس رفت. در بارهٔ منشاء زبان دری تا کنون نظریه‌های گوناگون و گاه متضادی ابراز شده. قدر مسلّم آنست که زبان ما، آنچنان که از نامش برمی‌آید، از فارس می‌آمده، اما سرچشمهٔ فارسی دری، خواه فارس باشد یا نه، ادب

فارسی - مانند آیین زرتشت در گذشته‌های دورتر - از خراسان آغاز شد و به تدریج تمام ایران را در بر گرفت، و از جمله سبک عراقی جای سبک خراسانی را گرفت، سعدی و حافظ در پی رودکی و فردوسی آمدند و خاندان مولانا از بلخ به قونیه رفت؛ از ماوراءالنهر به روم!

در این بررسی کوتاه مجال پرداختن به اهمیت خراسان به عنوان «دارالمرز» خلافت اسلامی بغداد نیست. سفر هارون به آن دیار و ماندن مأمون در مرو و بازگشت وی به عراق و گشودن بغداد و نشستن به جای پدر به یاری مردان خراسان، نقش دودمان‌های خراسانی از طاهریان و برمکیان و آل‌سهل و دیگران در دربار خلافت و جز اینها را می‌توان فقط به عنوان چند نمونه یادآوری کرد، ولی توجه‌ما بیشتر به نقش بنیانگذار خراسان در تاریخ خودمان است.

نخستین دولتهای ملی ایران اسلامی، پس از مقاومتها و شورشهای ملی، سرانجام در قرن چهارم در خراسان تشکیل شد. همانطور که پارت‌های خراسان، از جمله به سبب دوری از سلوکیّه، ایران را از دست جانشینان اسکندر نجات دادند، سامانیان و صفاریان نیز به علتهای گوناگون، که دوری از بغداد به ویژه یکی از مهم‌ترین آنها بود در برابر خلافت و ریاست عرب، ایران را به پادشاهی خود بازآوردند. اما از مرزهای خراسان زیاد دور نشدند. این کار رقیبانشان، یعنی دیلمیان، بود که از کرانه‌های دریای مازندران فرود آمدند و پادشاهی آل‌بویه را در بقیهٔ خاک ایران و عراق برقرار کردند، در بغداد نشستند و خود را جانشین ساسانیان دانستند.

از قضا صفویان نیز که پس از اسلام وحدت سیاسی سراسر ایران را در حکومتی مرکزی فراهم آوردند، از مردم شمال غرب بودند. پیوستگی دین و دولت به یکدیگر، مقام قدسی شاه که مرشد کامل و فرزند پیغمبر دانسته می‌شد - فرّهٔ ایزدی ساسانی و سیادت صفوی - درگیری دائمی با ازبکان در شمال شرق یا رومیان (عثمانیان) در غرب، پاره‌ای از شیوه‌های حکومت و آن عاقبت توأم با زبونی و ناچیز شدن به دست ناچیزتر از خودی، از جمله شباهتهای تاریخ آنان با سرگذشت دولت ساسانی است. به عقیدهٔ کسانی، جنگهای ایران و عثمانی تکرار زد و خوردهای هفتصد سالهٔ ایران و روم و درگیری با ازبکان دنبالهٔ همان گرفتاری ساسانیان با هپتالیان بود.

کورش در جنگ با ماساژت‌ها کشته شد و یزدگرد در مرو در گریز از برابر اعراب. اسکندر و سعد وقاص از همین گوشهٔ جنوب غربی به ایران سرازیر شدند و دولت عراق در جنگ اخیر با ما هوس تکرار «قادسیه» را در سر می‌پخت. و اما در شمال شرق، نخست همنژادان دیگر، سکاها و کوشانیان، سر می‌رسیدند و سپس ترکان آسیای میانه. ازآن زمان تا ورود مغولان، ما با حمله‌های این بیابانگردان روبرو بودیم که مانند سیل سر می‌رسیدند و در خاک

ایران ته‌نشین می‌شدند. غزنویان بدون کشمکش آمدند و بیشتر رو به مشرق داشتند، اما سلجوقیان که در دسته‌های چندهزارنفری هجوم می‌آوردند، به پشتیبانی سپاهیان و دیوانیان، در همدستی ترک و فارس، توانستند دولتی بزرگ بر پا کنند.

در حقیقت، پس از صفویان و پایان هجوم ترکان و عثمانیان از دو سوی همیشگی، و به ویژه از قرن هیجدهم پیوستگی تاریخ ایران به این موقعیت جغرافیایی دو جانبه دگرگون شد. قدرت روسیه و کمپانی کذایی هند شرقی و استعمار انگلیس تاریخ ما را از نظر جغرافیایی - تا قرارداد ۱۹۰۷ و ۱۹۱۹ - به شمال و جنوب وابسته کرد. در این وابستگی ما به سبب جهل، عقب‌ماندگی، و ناتوانی، در نقش سیاهی لشکر، بیرون از صحنهٔ تاریخ سرگردان و بهت‌زده افتاده بودیم. جنگهای ایران و روس آغاز تماس ما با غرب بود و در نیمهٔ دوم قرن گذشته چون اندیشه‌های نو از راه استانبول و قفقاز و مصر همه از شمال و غرب می‌آمد و داد و ستد بازرگانی هم بیشتر با روسیه و اروپا بود، آذربایجان، به خلاف خراسان و فارس، موقعیت جغرافیایی ممتاز و یگانه‌ای یافت و در پیدایش و پیشبرد مشروطیت نقش بزرگی به عهده گرفت و به انجام رساند.

در دوران اخیر آسیا دیگر تاریخساز نبود و سرنوشت تاریخیش به کارکرد تاریخ اروپا وابسته شد. از سوی دیگر، به سبب تحول وسایل ارتباطی و نظامی اثر واقعیتهای جغرافیایی و از جمله همجواری کشورها دگرگون شد و، مثلاً ما با انگلستان و اروپای غربی دور «همسایه‌تر» شدیم تا با کشوری چون افغانستان که در پستوی جغرافیایی جهان گیر افتاده بود. بنا بر این، مطالعهٔ «ژئوپُلیتیک» ایران در تاریخ معاصر کاری دیگر است با برداشتی بکلی متفاوت با این ملاحظات اجمالی و فهرست‌وار که ما از دیدگاهی معین بیان کردیم.

کریم امامی

ما همه داریم ذ. منصوری می‌شویم!

و یکی دو مطلب دیگر

زمزمه‌هایی از چهارراه کتابی (۱۳)

یکی از پژوهندگان سوته‌دل و علاقه‌مند به هنر و فرهنگ ایران یادداشتی برای حقیر فرستاده‌اند در مورد یکی از ترجمه‌هایی که اخیراً مرتکب شده‌ام و سهوهایی را برشمرده‌اند. اول باید از ایشان ممنون باشم که یادداشت را قبل از انتشار برای من فرستاده‌اند تا بخوانم و متنبه بشوم، و نکته‌سنجی‌های‌شان را یکسره در بوق رسوایی ندمیده‌اند. ای کاش دوستان فاضل دیگری هم که به این قبیل کند و کاو ها علاقه دارند ملاحظات‌شان را اول برای مؤلفان و مترجمان می‌فرستادند و صفحات ذیقیمت نشریات را با این فهرست‌های طولانی از خطاها و خطاکاری‌های خیالی یا واقعی پر نمی‌کردند. نوشتن این نوع «نقد»، که ظاهراً یکی از ریشه‌های آن تمایل به فضل‌فروشی است، سال‌هاست که در مطبوعات فارسی رواج دارد، ولی نظایر آن را در نشریات کشورهای دیگر کمتر می‌توان یافت. در آن بلاد سعی می‌شود چه «نقد» و چه «معرفی» در درجهٔ اول آگاهی‌دهنده و خواندنی باشد و لبّ مطلب کتاب را به خواننده، و خریدار بالقوه، بچشاند. اظهار نظر و ارزش‌یابی هم در آن هست، گاه خیلی هم تند و تیز، ولی منتقد برای اثبات نظر خود همهٔ مطلب را به نقل موارد سهو و خطا اختصاص نمی‌دهد. و البته خود «نقد» هم باید نمونهٔ خوبی باشد از هنر نویسندگی.

در مورد نکته‌سنجی‌هایی که در ترجمهٔ من شده است فعلاً عرضی ندارم؛ در بعضی موارد حق با ایشان است و در بعضی موارد شاید حق با من. عرض امروزم راجع به امر دیگری است، راجع به تأثیر گرانی و تورم و «یکسان سازی نرخ ارز»، که همانا به زبان زرگری کاهش دادن ارزش ریال

باشد، بر کیفیت آثار فرهنگی و هنری. در این هنگامهٔ غریب، همه باید پول بسازیم، ریال، دلار یا مارک، با هر مقدار کله‌معلق زدن که لازم باشد، تا از پَس ساده‌ترین مخارج یومیهٔ برآییم، تا بتوانیم قبض تلفن و برقمان را بپردازیم، تا اتوموبیل عهد بوقی‌مان از حرکت نیفتد، تا بتوانیم اجارهٔ خانه‌مان را در موعد مقرر به دست صاحب‌خانه برسانیم و شرمسار نشویم، تا شهریهٔ کودکان‌مان در مدارس «غیرانتفاعی» سرِ وقت کارسازی شود و صدها «تا»ی دیگر که نیازی به برشمردن آنها نیست. خوب است آقایانی که زمام امور را در دست دارند و پی‌آمد تصمیم‌های اقتصادی و مالی خود را بر زندگی سیاسی و اجتماعی مملکت از پیش می‌سنجند، یا باید بسنجند، نیم‌نگاهی هم بر تأثیر همان تصمیم‌ها بر زندگی فرهنگی ما بیفکنند.

در یک وضع عادی و بسامان هر انسان شاغل با هشت ساعت کار روزانه در ایام هفته باید بتواند معاش خود و خانواده‌اش را تامین کند. حالا این امر مدتی است در اینجا غیرممکن شده است؛ نه تنها شوهر و زن هر دو باید کار کنند، بلکه باید بکوشند که هرکدام دو یا سه کار داشته باشند، تا بلکه امورشان، بگردد. ما همه مجبوریم هر پیشنهادی برای ترجمه و تالیف و ویرایش دریافت می‌کنیم بپذیریم، و مجبوریم این سفارش‌ها را در اسرع وقت انجام بدهیم. حالا باز خوب است در این میان متاعی می‌فروشیم که هنوز خریدارانی دارد، و الا ما هم مجبور بودیم با همان ابوطیاره به مسافرکشی بپردازیم، ریش سفید گرو بگذاریم و کارچاق‌کنی کنیم، یا حتی کنار خیابان سیگار پنگه‌دنیایی به اهل دود و تدخین عرضه نماییم.

با این وضع تعجبی دارد اگر در ترجمهٔ من اشکالاتی پیدا شود، اگر از نزول کیفیت ویرایش بعضی از همکاران شکایت‌هایی برسد، اگر موارد کتاب‌سازی بازار نشر را پُر کند؟ وضع ما هم الان درست مثل وضع همان مترجم مرحوم شده است. او زیر نظر چشمان تیزبین صاحب کار پشت میز فکسنی‌اش نشسته بود و مجبور بود در هر روز خدا معادل پنج شش صفحهٔ مجله «خبر» رد کند، و مطلب را هنوز ننوشته از دستش می‌قاپیدند و به حروفچین می‌دادند. ما هم زیر شمشیر آویزان «سررسید» ناچاریم چهارنعل پیش بتازیم تا سفارش را هر چه زودتر به پول تبدیل کنیم. حالا آن مرحوم این استعداد یا شانس را داشت که هرچه می‌نوشت در بازار آسان‌پسندِ آینده تبدیل به جواهر بشود. ما چه؟

گذشت آن ایامی که مترجم می‌توانست چند ماه در جستجوی بهترین معادل‌ها وقت صرف کند و ده‌ها کتاب مرجع را از نظر بگذراند و با چند صاحب‌نظر مشورت کند. حالا در تنگنای زمان هرچه فورا به ذهن‌مان رسید همان را می‌نویسیم و اگر چیز خوبی به نظرمان نرسید سرهم بندی می‌کنیم. وقت طلاست. سفارش بعدی در نوبت است. فردا ممکن است اصلا هیچ سفارشی نرسد. بنابراین دوست نکته‌سنج عزیز، وضع ما و بسیاری دیگر همین است. وضع جناب عالی هم به احتمال زیاد از این بهتر نیست، **مگر آنکه از آن معدود اشخاص خوشبختی باشید که نیاز**

مالی ندارند. ما که داریم، همین چند سطر رایگان را هم با دریافت مرخصی اضطراری از آن یکی کار دیگرمان داریم قلم می‌زنیم. وقت طلاست، ولی این صرف وقت شتاب‌آلود ما را پولدار نمی‌کند. با هزار زحمت فقط آنقدر در می‌آوریم که این «برج» را هم از سر بگذرانیم تا برج دیگر بلکه فرجی بشود. کار ما مدتی است سمبل‌کاری شده است. دوستان مچگیر بشتابند!

حق مؤلف: تحولات تازه

شواهدی در دست است دال بر اینکه دولت دارد به شکلی جدی‌تر از پیش به حفظ حقوق پدیدآورندگان آثار علاقه‌مند می‌شود. یکی از این موارد مکاتبات آقای دکتر لاریجانی وزیر جدید ارشاد است با حضرت آیت‌الله یزدی، رئیس قوهٔ قضائیه، دربارهٔ مسئلهٔ حق مؤلف (سلام، ۲۹ آذر ۱۳۷۱). در نامهٔ خود، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی از آقای یزدی خواسته است به محاکم دستور دهند در موارد نقض حقوق مؤلف، نه تنها در موارد تالیف و ترجمهٔ کتب بلکه در مورد فیلم‌های سینمایی و آثار سمعی و بصری هم، با متخلفان برخوردی جدی شود. در پاسخ، آقای یزدی مبنای شرعی و قانونی حق مؤلف را برای همهٔ پدیدآورندگان آثار، حتی پدیدآورندگان «دیسک‌های کامپیوتری»، تصدیق و تایید کرده و وعده داده‌اند در این مورد توضیح لازم را به همکاران قضایی خود بدهند. و اما مهم‌ترین توضیحی که در نامهٔ آقای یزدی دیده می‌شود رفع شبهه از موضوع از دیدگاه فقهی است. ایشان می‌نویسند: «در مواردی که فقهاء عظام اختلاف فتوی داشته باشند باید بر اساس نظر ولیِ امر مسلمین عمل نمود و خوشبختانه نظر شرعی لازم‌الرعایه و لازم‌الاجراء مقام معظم رهبری و ولیِ امر مسلمین حضرت آیت‌الله خامنه‌ای بر همین مطلبی است که توضیح داده شد...». به این ترتیب محاکم می‌توانند بدون نگرانی فقهی بر اساس قوانین موجود رای به مجازات سارقان آثار بدهند.

یک مورد مهم دیگر مجوزی است که دولت با به تصویب رساندن لایحه‌ای در مجلس شورای اسلامی کسب کرده است برای پیوستن به سازمان جهانی مالکیت معنوی (سلام، ۱۹ دی‌ماه ۱۳۷۱). بنده در انتظار قرائت متن لایحه و کسب اخبار بیشتری دربارهٔ جزئیات امر هستم، ولی در همین حد که می‌بینم توجه مقامات مملکتی دارد به مسائل جهانی حق مؤلف معطوف می‌شود خوشحالم. این نشانهٔ رشد است.

در عرصهٔ جهانی هم شنیده‌ام که کشور چین به پیمان بین المللی حق مؤلف (کپی‌رایت) پیوسته است، و چین آخرین کشور بزرگی بود که تردیدهایی داشت. سرکار خانم نوش‌آفرین انصاری، دبیر اجرایی شورای کتاب کودک، که این خبر را در مجلسی اعلام کردند گفتند به همین سبب هم حالا ناشران کتابهای کودکان در چین برای ترجمهٔ آثار جدید مشکلاتی پیدا کرده‌اند.

و در این میان، در ایران خودمان یکی دو سال است که شاهد انتشار تعداد روزافزونی از

جنگ‌ها و منتخبات منثور و منظوم از آثار معاصران هستیم و من مدتهاست از خود می‌پرسم گردآورندگان این گونه کتاب‌ها آیا با اطلاع و اجازهٔ صاحبان آثار دست به چنین کارهایی می‌زنند یا همین جور دیمی شاعران و نویسندگان و مترجمان مشهور را مورد عنایت قرار می‌دهند. حتی از خودم می‌پرسیدم آقای مخملباف، فیلمساز معروف، که برای ساختن «ناصرالدین شاه آکتور سینما»، تمام آرشیو سینمای ایران را در اختیار گرفته و با نماهای کلیدی فیلم‌های موجود هر چه دلش خواسته کرده است، آیا این اعمال را با اجازه و رضایت سازندگان آن فیلم‌ها انجام داده یا بدون اجازه و حتی اطلاع آنها. مشخصات بعضی از این کتاب‌ها:

ـ همیان ستارگان: به گزینی داستان‌های کوتاه ایرانی از آغاز تا امروز. ۳ جلد. گردآوردهٔ محمد خلیلی و مصطفی فعله‌گری. نقطهٔ آغاز داستان «کباب غاز» استاد جمال‌زاده است که خوشبختانه هنوز در قید حیات‌اند.

ـ بهترین داستان‌های کوتاه دنیا. ۳ جلد. به انتخاب مهران بردبار و علیرضا مرتضوی کرونی. همهٔ داستان‌ها ترجمه‌های چاپ شدهٔ مترجمان معروف است.

ـ راهیان شعر امروز. ۲ جلد به انتخاب آقای داریوش شاهین.

ـ ۱۰ منظومه. گردآوردهٔ فرامرز غفاری. ده شعر بلند از معاصران نوپرداز، از نیما تا مصطفی رحیمی.

ـ بارورتر از بهار: نقد و بررسی و نمونه‌هایی از شعر زنان ایران. تدوین‌کننده: فرامرز سلیمانی

ـ شعر به دقیقهٔ اکنون: برگزیده‌ای از شعر امروز ایران. ۲ جلد. به انتخاب فیروزه میزانی، احمد محیط و رضا تقوی. نظر گردآورندگان این مجموعه بیشتر به اشعار «موج نو» بوده است.

این خانم و آقایان گلچین اخلاقا و قانونا موظف بوده‌اند ـ و هستند ـ برای نقل آثار از پدیدآورندگان آن اثرها، از کسانی که حی و حاضرند از خودشان و از کسانی که هنوز سی سال از مرگشان نگذشته است از ورثهٔ قانونی آنان، کتبا اجازه بگیرند و ناشرانی که پیشنهاد چاپ چنین دسته گل‌هایی را دریافت می‌کنند ملزم هستند چنین اجازه‌نامه‌هایی را از گردآورنده بخواهند؛ در غیر این صورت شریک جرم محسوب می‌شوند. و چنین گردآورندگان و ناشرانی یادشان باشد که قانون حفظ حقوق مؤلفان و مصنفان (مصوب ۱۳۴۸) از شش ماه تا سه سال زندان تادیبی برای متخلفان پیش بینی کرده است. و اگر صاحبان آثار نقل شده آنان را به حال خود رها کرده و تاکنون رسما شکایتی نکرده‌اند از کوتاهی همت خودشان بوده است. با تاکید اخیر آیت‌الله یزدی به محاکم دربارهٔ اجرای قانون، راه تسلیم شکایت به دادگستری و کسب نتیجه هموارتر از گذشته به نظر می‌رسد.

گلگشت در گلگشت

حالا که قرار است کتاب‌های تماشایی و نخواندنی ناجی بازار کتاب ایران باشند تعداد بیشتری از ناشران به چاپ کتاب‌های نفیس مصور رغبت نشان می‌دهند ولی یادمان باشد که در این زمینه هم تنها بهترین کتاب‌ها برنده می‌شوند و هر کتاب نفیس گران‌قیمتی خود به خود به فروش نمی‌رود. باز نیاز به بذل انواع مهارت‌ها و دقت‌ها در عالی‌ترین سطح داریم.

یک کتاب «برندهٔ» جدید گلگشت در نگارستان است که آلبوم حقیقتا خوش‌چاپی است از نقاشی‌های محفوظ در موزهٔ هنرهای زیبای سعدآباد. این موزه که در سال‌های اخیر در یکی از کاخ‌های پیشین در مجتمع سعدآباد برپا شده خزانه و محل نمایش آثار هنری متنوعی است که در کاخ‌ها نگاهداری می‌شده‌اند. بعضی از تابلوها در دوران قاجاریه طی سفرهای ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه به فرنگ خریداری شده‌اند، بعضی را پادشاهان و سران کشورهای غربی به ایران هدید کرده‌اند و برخی در دوران پهلوی و مخصوصا در ده سال آخر سلطنت آن خاندان تهیه شده‌اند. حتی تعدادی از تابلوهای قاجاری موزهٔ نگارستان هم به این مکان انتقال یافته‌اند و حالا موزهٔ سعدآباد در هر دو زمینهٔ نقاشی ایرانی و اروپایی برای خودش موزهٔ نسبتا معتبری شده است.

ناشر کتاب انتشارات نگار است که چند سالی است وارد گود نشر شده و چاپ کتاب‌های نفیس هنری را وجههٔ همت خود قرار داده است. این کتاب ۲۶۸ صفحه‌ای که در قطع رحلی بزرگ (۲۸ در ۳۶٫۵ سانتی‌متر) به چاپ رسیده دو بخش اصلی دارد: بخش نقاشی‌های ایرانی و بخش نقاشی‌های اروپایی، و هر بخش خود به چند دوره یا مکتب تقسیم می‌شود. در مقدمهٔ نسبتا کوتاه کتاب، نعمت‌الله کیکاوسی موزه‌دار موزه، مشخصات هر دوره یا مکتب را برمی‌شمارد و نقاشان سرشناس‌تر را معرفی می‌کند. زیر هر نقاشی مشخصات آن، نام هنرمند، دوران حیاتش، عنوان تابلو و طول و عرض آن به همراهی مصالح مورد استفاده (مثلا «رنگ و روغن روی بوم)» به دو زبان فارسی و انگلیسی درج شده است. کتاب طبعا دوزبانه است تا کاربرد بیشتری پیدا کند.

تصاویر کتاب البته اصل مطلب است، و ناشر با کاردانی مراحل متعدد تهیه و چاپ تصاویر را پیموده و به نتیجه‌ای دست یافته است که ممکن است برای ناشران دیگر رشک‌انگیز باشد. اجازه بدهید این مراحل را با هم مرور کنیم:

□ تهیهٔ اسلاید. قدم اول است و کتاب نفیس با استفاده از تصاویر قیچی شده از خوش‌چاپ‌ترین کتاب‌های چاپ خارج هم نفیس نمی‌شود. به اسلاید اریژینال قطع بزرگ (۹ در ۱۲ یا بزرگتر) نیاز است و از اصل تابلوها در نور خوب و شرایط درست باید عکسبرداری شود. سازمان میراث فرهنگی، نهاد صاحب‌اختیار، با دادن اجازهٔ عکسبرداری و فراهم آوردن تسهیلات لازم امکان تهیهٔ اسلایدهای خوب و بی‌عیب را به ناشر داده‌است، ولی دست مریزاد را باید به سعید بهروزی گفت که کار دشوار عکسبرداری از تابلوها را استادانه به انجام رسانده. کسانی که

خودشان سعی کرده باشند از تابلوهای قدیمی رنگ و روغنی عکس بردارند می‌دانند که این کار به هیچ‌وجه آسان نیست. گونیا نگاه داشتن تصویر تابلو در منظره‌یاب، پرهیز از انعکاس نورهای مزاحم، میزان نگاه داشتن تصویر در تمام سطح تابلو و وفادار ماندن به رنگ‌های آن دلمشغولی‌های اصلی عکاس است که نه تنها احتیاج به تبحر و تجربهٔ قبلی دارد بلکه به وسایل خوب و مصالح تازه نیز نیازمند است. خوشبختانه بهروزی با توانایی یک عکاس حرفه‌ای به خوبی از عهدهٔ کار برآمده است.

□ **صفحه‌آرایی.** گرافیست و ناشر با هم مشخصات فنی کتاب را، مخصوصا قطع و روش چاپ آن را تعیین می‌کنند و بعد گرافیست متن و تصاویر راکنار هم می‌گذارد و ماکت کتاب را تهیه می‌کند. کار اصلی او در این مرحله، اول تهیهٔ طرح کلی کتاب است و بعد جا دادن هر تصویر در صفحه و تعیین ابعاد آن برای چاپ که به این کار «اندازه زدن» می‌گویند. در مرحلهٔ بعد، در مؤسسهٔ لیتوگرافی هر اسلاید به اندازه‌ای که گرافیست تعیین کرده بزرگ و «تفکیک» می‌شود. طراحی و صفحه‌آرایی گلگشت راگرافیست هنرمند و باسابقه ابراهیم حقیقی با دست و دلبازی انجام داده و اغلب تابلوهای پرکار را یک بار به صورت کامل و یکی دو بار هم به صورت بخش‌های بزرگ‌شده‌ای از آن درکتاب عرضه کرده است. هر تابلو یک صفحه وگاه دو صفحهٔ کتاب را پر کرده است.

□ **تفکیک.** یعنی تهیهٔ چهار فیلم افست مکمل از اسلایدکه وقتی به ترتیب با مرکبهای آبی فیروزه‌ای (سیان)، قرمز صورتی (مجنتا)، زرد و مشکی روی هم چاپ شوند تصویر اصلی به رنگهای طبیعی خود بازسازی می‌شود. تفکیک را در گذشته با دوربین‌های بزرگ لیتوگرافی و فیلتر انجام می‌دادند و امروزه توسط اسکانر الکترونیک. تفکیک اسلایدهای گلگشت را مؤسسهٔ مگاپس انجام داد که از چند سال پیش به این طرف راهگشای لیتوگرافی الکترونیک در ایران بوده است، و در یک دوره تعدادی از حریفان کهنه‌اندیش به مخالفت با آن برخاسته بودند، ولی تکنولوژی پیشرفته‌تر سرانجام برتری خود را ثابت کرد و امروز چند مؤسسهٔ مشابه مگاپس یا گشایش یافته‌اند و یا در حال گشوده شدن هستند.

□ **چاپ.** اگر قرار باشد هزینه‌های بالاتر تفکیک الکترونیک به هدر نرود، زینک‌ها باید روی ماشین‌های چاپ جدید و مرتب بسته شوند، باید از مرکب‌های مرغوب استاندارد (که متاسفانه تنها انواع خارجی آن استاندارد هستند) استفاده شود، باید تصاویر روی کاغذ گلاسهٔ ضخیم مات یا نیمه مات چاپ شوند و باید در صورت امکان چاپ تصاویر روی ماشین چاپ چهاررنگ زیر نظر تکنیسین‌های مجرب و دلسوز انجام گیرد تا انبساط و انقباض کاغذ در فواصل چاپ‌های چهارگانهٔ هر تصویر به حد اقل برسد. همهٔ این شرایط در چاپخانهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

برای چاپ کتاب فراهم بوده است.

□ **صحافی.** مرحلهٔ صحافی هم البته مهم است و نیاز به دقت و مهارت و استفاده از مصالح درجه اول دارد. صحافی گلگشت در مجهزترین کارگاه‌های صحافی پایتخت انجام نشد؛ در عوض این کار به کارگاهی سپرده شد که کارکنان آن کمبود ماشین‌آلات خود را با عشق به انجام کار خوب جبران می‌کنند. این کارگاه صحافی علی نام دارد.

خوانندگان نکته‌سنج ممکن است این همه ستایش از یک کتاب هشت‌هزار تومانی را به حساب «رپرتاژ آگهی» بگذارند. باشد! عواید آن نثار کلک باد تا حد اقل یک شماره کمی آرام‌تر نفس بکشد. زحمات ناشر را هم فراموش نباید کرد؛ از آب و گل درآوردن کتاب خوب به اندازه‌ای دشوار است که هر کس بار خود را در انتهای راه سالم به زمین بگذارد مستحق جایزه است. در این مورد ناشر به هیچ‌وجه کوتاه نیامده و عزم خود را برای تهیهٔ یک کتاب واقعا نفیس تا پایان اعمال کرده است. اگر کتاب بهتر از آنچه هست نیست برای آن است که گلچینی از ذخایر موزهٔ سعدآباد است نه موزهٔ متروپولیتن یا هرمیتاژ.

انتشارات نگار و برخی ناشران دیگر کار تهیهٔ کتاب‌های مصور نفیس را با همهٔ مشکلات آن ادامه می‌دهند. این چند کتاب قریب‌الانتشار دیگر را هم به یاد داشته باشید و در ویترین کتابفروشی‌ها بجویید:

- گنجینهٔ عکس‌های ایران، به همراه تاریخچهٔ ورود عکاسی به ایران. به کوشش ایرج افشار. نشر فرهنگ ایران. در اساس یک آلبوم بسیار غنی از عکس‌های قاجاری است.
- اصفهان. آلبوم دیگری از عکس‌های نصرالله کسرائیان. نشر ناشران.
- محمود فرشچیان. آلبوم شمارهٔ یک. انتشارات نگار. در اصل قرار بود چاپ دوم آلبومی باشد که در اواسط دههٔ ۱۳۵۰ بنگاه ترجمه و نشر کتاب پیشین منتشر ساخته بود، ولی حالا کتابی است که هم از نظر محتوا و هم از نظر اجرا مقولهٔ دیگری شده است. ناشر مشخصات فنی کتاب را با آلبوم شمارهٔ دو فرشچیان (کتاب هفتادهزار تومانی چاپ آلمان) تطبیق داده و در عالم رقابت کوشیده است هیچ از آن کم نیاورد.
- چهره‌ها: یک لحظه در دوام. مریم زندی. نشر ناشران. آلبومی است از پرتره‌های نزدیک به یکصد نویسنده و شاعر و مترجم سرشناس معاصر.

ایرج هاشمی‌زاده

درغرب چه خبر؟ ۱۰

مطبوعات و نبض زمان

۴۵ در ۵۷ سانتیمتر عرض و طول یک صفحه آن است، وقتی آنرا باز می‌کنید نیم مترمربع حروف چاپی جلوی چشمان شما قرار می‌گیرد، ۱۰۰ عدد از آنرا کنار هم بگذارید، ۵۰ مترمربع زمینی را می‌توانید با آن بپوشانید و همه هفته بر روی آن ساختمان تفکر سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری خود را تزئین نمائید، و اگر هوس آنرا دارید که در آلمان و کشورهای آلمانی‌زبان روشنفکران را نفر به‌نفر بشمارید، کافی است هر جمعه صبح در خیابان و دفاتر و ادارات، در کافه‌ها و تراموا و اتوبوس‌ها زنان و مردانی راکه روزنامه‌ای بزرگ، قطور و سنگین در دست یا زیر بغل دارند مشخص کنید، و اگر مایلید در صف دکه کتابفروشی‌ها، سینما، تآتر و مجامع هنری چشم‌نبسته کالای تازه‌ای برای نشاط روح و جان خود خریداری کنید و اگر جزو آن گروه از انسانهائی هستید که بر سر ایده و آرمان سیاسی و اجتماعی خود ایستادگی می‌کنید ولی ــ و این مهم است ــ ولی روی آن ننشسته‌اید!، در این‌صورت چاره‌ای جز این ندارید که همه هفته ۵۰ مترمربع از صفحات آنرا یکجا خریداری کنید و یک هفته تمام را با آن بگذرانید، مگر می‌شود در اروپا با کتاب و سیاست و هنر و نبض زمان سروکار داشت و هفته‌ها را بدون آن پشت سر گذاشت؟

صحبت از هفته‌نامه معروف «دی‌چایت» است، با مجله اشپیگل معرفی نشریات بین‌المللی را شروع کردم، با «دی‌چایت» ادامه می‌دهم.

Yehudi Menuhin: Eine Vision für Israel (Seite.3)
DIE ZEIT
WOCHENZEITUNG FÜR POLITIK · WIRTSCHAFT · HANDEL UND KULTUR
Für Ihre Reise: Angebote — Informationen

«دی‌چایت» *Die Zeit*

پنج‌شنبه ۲۱ فوریه ۱۹۴۶ اولین شماره هفته‌نامه «دی‌چایت» ــ زمان، وقت ــ در هامبورگ منتشر شد، این شماره در ۸ صفحه و با پرچم و نشان شهر هامبورگ و فرمان شماره ۶ حکومت نظامی ارتش انگلستان مبنی بر اجازه چاپ مزین بود، سنای هامبورگ از استفاده نشان شهر توسط نشریه اعتراض کرد، شماره بعد با موافقت سنای شهر برمن با نشان این شهر منتشر شد و تا به امروز آرم هفته‌نامه را تشکیل می‌دهد. کاغذ جیره‌بندی ناشی از شرایط جنگ به‌گردانندگان نشریه در آن‌زمان تیراژی بالاتر از ۲۵ هزار نسخه نمی‌داد، مطالب و مقالات منتشرشده قبلاً از زیر قیچی سانسور مقامات ارتش انگلستان عبور می‌کرد. «گرد بوکریوس» یکی از مؤسسین هفته‌نامه در خاطراتش می‌نویسد:

«. . . وقتی خبر در شهر هامبورگ پیچید که نشریه‌ای به‌زبان آلمانی همه هفته منتشر می‌شود و می‌توان آنرا مشترک شد، حس کردم که خطری ما را تهدید می‌کند! وقتی دوشنبه بطرف دفتر نشریه آمدم، جمعیت انبوهی را جلوی دفتر نشریه مشاهده کردم، اکثریت جمعیت بنظرم آشنا می‌آمد با نگاهی دقیق صاحبان دکه و مغازه‌های اطراف را شناختم، اینها همه با آبونمان نشریه قصد تصرف کاغذ، این جنس نایاب دوران جنگ، را برای پیچیدن کالای مغازه خود داشتند!. . .»

دفتر نشریه را آن‌زمان تنها اطاقکی بدون برق و بخاری تشکیل می‌داد، در کنار مؤسسین هفته‌نامه، «بوکریوس» وکیل مدافع، «ارنست فریدلندر» تاجر، «ریچارد تونگل» معمار و خانم «ماریون گرفین دون‌هوف» مالک، فقط سه ژورنالیست باتجربه نشریه را اداره می‌کردند.

امروز پس از ۴۶ سال نه‌تنها از قیچی سانسور ارتش بریتانیای کبیر خبری نیست و اطاقک بدون برق و بخاری به‌ساختمان عظیمی در هامبورگ و دفاتری در بن و برلین و سایر شهرهای آلمان تبدیل گردیده، بلکه نام «دی‌چایت» در آلمان و سراسر دنیای غرب معرف حرفه روزنامه‌نگاری به‌معنای واقعی کلمه ــ درک مسئولیت، واقع‌نگری، برکناری از هوچیگری و پوپولیسم و بالاتر از همه دفاع از آزادی و دموکراسی و حقوق انسانها ــ گردیده است.

هفته‌نامه «دی‌چایت» پلاتفرم و تریبون لیبرالیسم اروپا و چهارراه برخورد عقاید و نظریات

قشر وسیع روشنفکران و شخصیت‌های برجسته فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آلمان است.

نام «دی‌چایت» از نام بانوی بزرگ مطبوعات آلمان، «ماریون گرفین دون‌هوف» جداناپذیر است.

● گرد بوکریوس

● خانم ماریون گرفین

● هلموت اشمیت

ماریون گرفین از یک خانواده آریستوکرات و فئودال پروس می‌آید، پدرش دیپلمات و مادرش ندیمه دربار پروس بود، به‌سال ۱۹۰۹ بدنیا آمد و در ژانویه ۱۹۴۵ با ورود ارتش سرخ سوار بر اسب و کوله‌پشتی به‌غرب پناه آورد و یکسال بعد همکاری خود را با هفته‌نامه جدیدالتأسیس «دی‌چایت» آغاز کرد.

در سال ۱۹۵۵ مسئول سیاسی نشریه و در سال ۱۹۶۸ سردبیر هفته‌نامه و از سال ۱۹۷۳ ناشر «دی‌چایت» گردید. هلموت اشمیت صدراعظم سابق و شخصیت محبوب سیاسی آلمان یکسال پس از کناره‌گیری از حکومت، از سال ۱۹۸۳ در کنار خانم ماریون گرفین ناشر هفته‌نامه است.

سخن کوتاه، اجازه دهید بجای من ارقام سخن بگویند!

دی‌چایت ۵۲ شماره در سال منتشر می‌شود.

تیراژ آن ۵۸۴۹۷۹ است که ۵۳۷۵۲۱ عدد آن در داخل آلمان و ۴۷۴۵۸ عدد در خارج از آلمان بفروش می‌رسد. تعداد آبونمان ۲۵۸۸۲۹ (۵۵٪ تیراژ) است.

۳/۳ جمعیت آلمان (غربی) هفته‌نامه را می‌خوانند که رقمی حدود ۱/۶۳ میلیون نفر است.

۶۰٪ خوانندگان را مردان و ۴۰٪ را زنان تشکیل می‌دهند، ۵۱٪ سنین بین ۱۴ تا ۳۹ سالگی و ۴۸٪ سنین بالاتر هستند، ۶۱٪ دارای دیپلم متوسطه و ۳۹٪ دارای تحصیلات دانشگاهی هستند.

۱۰۴ ژورنالیست و ۱۹۱ کارمند در نشریه کار می‌کنند.

تعداد صفحات نشریه به‌طور متوسط ۱۰۰ و گاهی بالاتر است، از سال ۱۹۷۰ نیز مجله‌ای

رنگی ضمیمه هفته‌نامه منتشر می‌شود.

قیمت آگهی در مجله ضمیمه، سیاه و سفید در یک صفحه ۲۰ هزار و رنگی ۳۵ هزار مارک است.

در هفته‌نامه، رنگی یک صفحه ۵۴ هزار ـ یک‌رنگ ـ ۶۲ هزار ـ ۲ رنگ ـ و ۷۰ هزار مارک ـ ۳ رنگ ـ و سیاه و سفید ۴۳ هزار مارک است.

قیمت تک‌شماره نشریه ۴ مارک است.

ویتامین آ و زنان حامله

خبری در نشریات غرب خواندم که گرچه در چهارچوب گزارشات من در مجله کِلک جائی ندارد، اما از آنجا که با سلامتی توده‌های وسیعی از زنان حامله سروکار دارد، اجازه دهید با پوشیدن روپوش سفید پزشک خبر را منتقل کنم!

بهداری آلمان زنان حامله را از خوردن جگر منع کرده است، تمرکز بیش از حد ویتامین آ در جگر حیوانی بخصوص گاو و خوک جنین را مورد تهدید قرار می‌دهد، این خطر شامل ماه سوم تا پایان حاملگی است، دو سال پیش برای اولین‌بار مقامات بهداشتی انگلستان به‌این خطر پی بردند.

در ۱۰۰ گرم جگر حیوانی بطور متوسط ۱۸ تا ۲۷ میلی‌گرم و گاه تا ۱۰۰ میلی‌گرم ویتامین آ وجود دارد. احتیاج بدن در روز به‌ویتامین آ یک میلی‌گرم است، ویتامین آ برای پوست، رشد بدن و قوه بینائی ضروری است، زیاده‌روی در مصرف ویتامین آ در مدت زمانی باعث ایجاد سرگیجگی، سردرد، استفراغ، تورم جگر و حتی درد استخوان و مفاصل می‌شود، احتیاج روزانه بدن به‌ویتامین آ با مصرف شیر، تخم‌مرغ، و کره گیاهی برطرف می‌شود، خوردن سبزی و هویج که گویا دارای ویتامین آ فراوان است به‌هر مقدار خطری ایجاد نمی‌کند.

حیاط صلح و آرامش

در این غربت غرب، هر گاه تنهائی و غم غربت گریبانم را می‌گیرد به‌قبرستان پناه می‌برم، پوستین تنهائی را بدوش می‌کشم و به‌سراغ اموات می‌روم و در سکوت آرام‌بخش حاکم بر خاک مردگان شتاب و گذر عمر را تماشا می‌کنم و بر حرص و ولع آدمیان نفرین می‌فرستم.

قبور مزین به‌سنگ‌های مرمر و گرانیت با نام و نشان و تاریخ تولد و مرگ انسانهای خفته در زیر خاک، صلیب مسیح، گل‌کاری‌های اطراف آن که بستگی به‌وفا و صفای بازماندگان، گاه باشکوه و گاه کم‌انبوه است، درختان سر به‌آسمان کشیده، شمع‌های روشن و خاموش روی قبور، گلدانهای خالی و پر از گلهای تازه و پژمرده همه نشان از ارتباط دو دنیای رفتگان و ماندگان می‌دهد، بر سر قبری زنی را می‌بینی که در سکوت مطلق، ایستاده در کنار سنگ قبر عزیزش، آهسته و آرام دفتر خاطراتش را ورق می‌زند، مردی را می‌بینی که به‌باغبانی قبر زن از دست‌رفته‌اش مشغول است و

چنان با حوصله و ذوقی که گمان می‌کنی باغچه خانه‌اش را در یک روز تعطیلی به‌زبر بیل و کلنگ گرفته است.

اینجا در گورستان مسیحی‌ها قانون سکوت حاکم است، این قانون ننوشته بر سردر ورودی به تو حکم می‌کند که بلند حرف نزنی، سیگار نکشی، دست‌ها را درون جیب راه ندهی و اگر به ملاقات عزیز از دست‌رفته‌ات می‌روی آهسته و بدون شیون و زاری گریه سردهی و مدتی، هر چند که می‌خواهی، با او به‌خلوت بنشینی.

اینجا در گورستان مسیحیان نظم و نظافت حاکم است، خیابان‌های باریک و شن‌ریز و تمیز، قطعات مختلف گورستان را بهم متصل می‌کند، سکوتی آرام‌بخش همراه با صفای گل و درخت و نظافت مطلق به‌گورستان فضا و حالی را می‌دهد که می‌توانی ساعتها در آن قدم بزنی و به‌فلسفه مرگ و زندگی بیاندیشی، شاید بیهوده نیست که مسیحیان گورستان خود را «حیاط صلح و آرامش» می‌نامند.

در اینجا وقتی بیماری در بستر مرگ قرار می‌گیرد، روحانی مسیحی بر بالین او ظاهر می‌شود و بر پیشانی‌اش «روغن مرگ» را صلیب‌وار می‌کشد، نعش به‌مرده‌خانه منتقل می‌شود و پس از شستشو و پوشاندن لباس در تابوت چوبی قرار می‌گیرد و در روز تدفین در کلیسا با حضور بازماندگان و روحانی مذهبی مراسم خداحافظی انجام و جنازه با مشایعت بازماندگان به‌قبرستان منتقل و دفن می‌گردد، پس از مراسم تدفین، بازماندگان و آشنایان در رستورانی جمع می‌شوند و به صرف غذا و نوشابه مشغول می‌گردند.

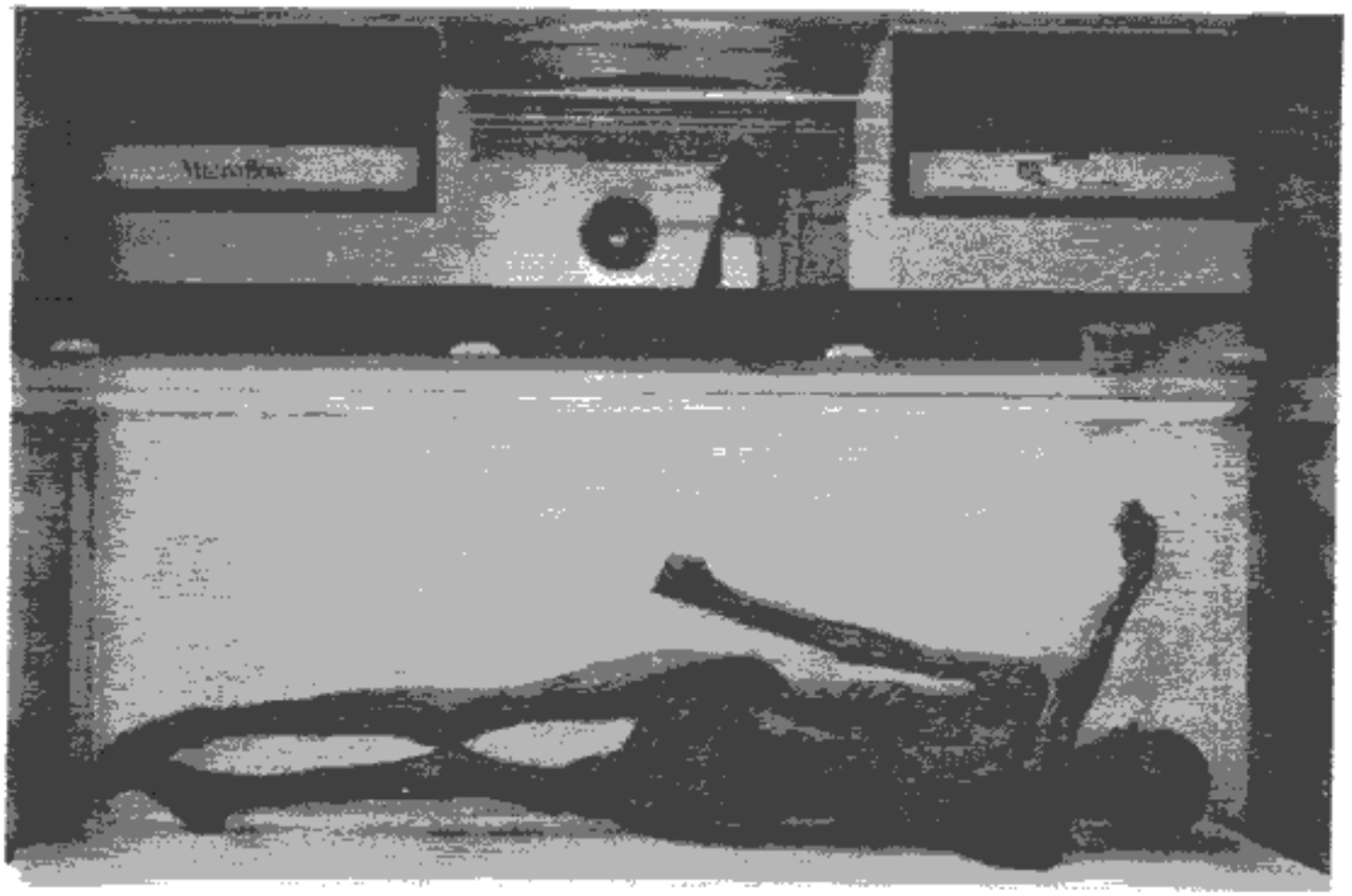
هر سال در روز اول نوامبر که روز مقدس نامیده می‌شود، مردم به گورستان‌ها می‌روند و بر سر قبر عزیزانشان گل می‌گذارند و شمع روشن می‌کنند، در این روز گورستانها غرق در گل و نور شمع می‌شوند.

گورستان‌ها در اینجا در مالکیت کلیسا و یا شهرداری است، مدت اعتبار هر قبر ۱۰ سال است که بازماندگان قیمت آنرا پیش‌پرداخت می‌نمایند، پس از ۱۰ سال می‌توان مدت آنرا برای ۱۰ سال آینده تمدید کرد، اگر پس از ۱۰ سال بازماندگان مدت را تمدید نکنند و یا اگر بازمانده‌ای باقی نباشد، قبر را می‌شکافند و استخوان‌های باقیمانده را به‌مکانی منتقل و قبر را در اختیار خانواده دیگری قرار می‌دهند.

چندی پیش که سری به‌یکی از گورستان‌ها زدم و ساعتی را با مردگان گذراندم، چند قطعه عکس گرفتم که دیدن آن برای خوانندگان کِلک و آشنائی آنان با فرهنگ مردگان در غرب بی‌ضرر نیست، با هم سری به«حیاط صلح و آرامش» بزنیم!

مردی در یخ

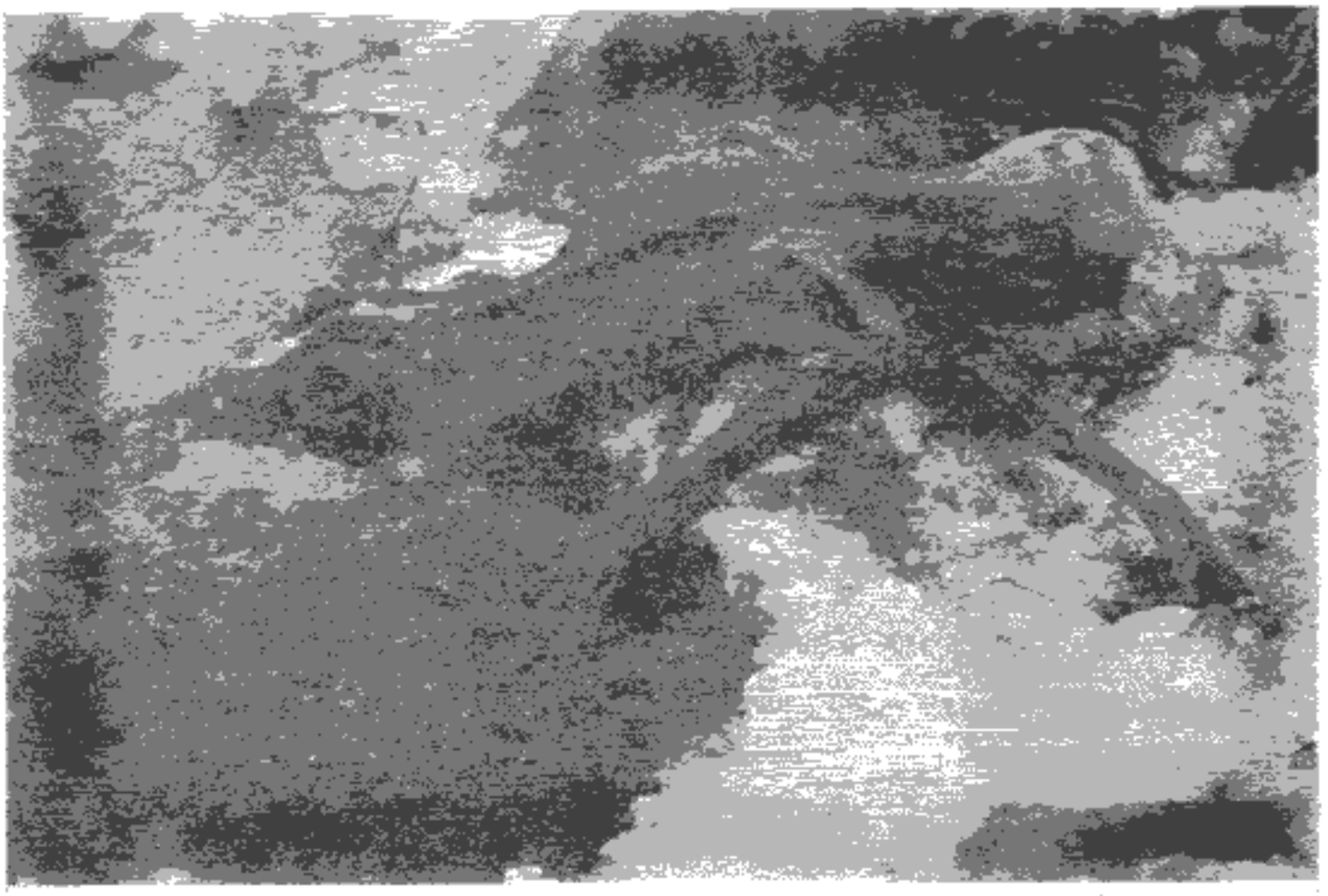
در انستیتو آناتومی دانشگاه اینسبورگ در سلولی مجهز به زنگ خطر و حرارت و رطوبت ثابت، ۶ درجه زیر صفر و ۹۸ درصد رطوبت، جنازه‌ای با شماره ۶۱۹/۹۱ ــ ششصد و نوزدهمین جنازه در سال ۱۹۹۱ ــ قرار دارد که ماهانه ۱۵ هزار مارک هزینه نگاهداری او است، عکاسان و خبرنگارانی که از سراسر دنیا خواهان دیدار او هستند، می‌توانند فقط به مدت ۴۰ دقیقه او را درون



● جعبه شیشه‌ای مخصوص تماشای خبرنگاران و عکاسان

جعبه شیشه‌ای ملاقات کنند. پس از پایان ۴۰ دقیقه مرد شماره ۶۱۹ جعبه شیشه‌ای را ترک و به سلول مخصوص خود منتقل می‌شود. صحبت باز از مردی در یخ است!

در گرمای بی‌سابقه تابستان امسال در ارتفاعات یخبندان تیرول، متخصصین و کارشناسان اتریشی و ایتالیائی با دقت و وسواس خاص علمی به آب کردن لایه‌های یخی که از سال گذشته تابحال در محل کشف جنازه اضافه شده است مشغولند تا شاید آثار دیگری از مرد مومیائی پیدا کنند. ۵۳۰۰ سال پیش، ۳۳۰۰ یا ۳۴۰۰ سال قبل از میلاد مسیح، زمانی که بابل ساخته شد و امپراطوری مصر شکل گرفت و چینی‌ها به پرورش کرم ابریشم پرداختند، در ارتفاعات ۳۲۱۰ متری، مرد ۳۰ سالهٔ ما با قامتی به طول ۱۵۸ سانتیمتر و با وزنی حدود ۴۳ کیلوگرم ــ وزن جنازه ۲۰ کیلوگرم است ــ اندازه کفش پا ۳۸ در فصل پائیز (میوه‌ای که در جیب او پیدا شده میوه‌ای است پائیزی و دلالت بر مرگ او در فصل پائیز می‌دهد) با تغییر ناگهانی هوا و طوفان جان خود را از دست می‌دهد و ۵۳۰۰ سال بعد در پایان قرن بیستم با ظهوری ناگهانی جنازه سالم خود را به جهان علم و دانش تقدیم می‌کند. چندین عامل تصادفی به هنگام مرگ باعث مومیائی شدن طبیعی جنازه و کنسرو شدن آن می‌شوند، به همین سبب تمامی اعضای او چون پوست، استخوان، ماهیچه‌ها و اعضای داخلی سالم و دارای ارزش فوق‌العاده تحقیقاتی هستند، در لباس چرمی او مقادیری موی سر و صورت پیدا شده که بر اساس آزمایشهای اداره جنائی، رنگ آن در ردهٔ موی سیاه و حاکی از آن است که این مرد مومیائی کله‌طاس دارای موهای سیاه مجعد بوده است.



● جنازه در محل کشف

سه نظریه در مورد شغل او تابحال از طرف کارشناسان وجود دارد. چوپان، شکارچی و یا مرد جادوگر و به زبانی طبیب.

پایهٔ نظریهٔ اول البسه او است؛ کت او از چرم چهارگوشی بریده شده که با آستری از الیاف مجهز است، کت با دقت و ظرافت با نخ الیافی دوخته شده و در چند جای آن تعمیراتی دیده می‌شود؛ بر طبق نظریات کارشناسان موزهٔ مرکزی تاریخ‌شناسی شهر ماینس چنین برمی‌آید که او خود این تعمیرات را انجام داده است و نتیجه می‌گیرند که چوپانی بوده که بز و گوسفند خود را به چرا می‌برده و شبها در کنار آتش به تعمیر لباس خود مشغول بوده است، گرد گل و گیاهی که در سالیان گذشته در اطراف و نواحی محل کشف جنازه بدست آمده حکم بر این دارد که گله‌های بز و گوسفند در این نواحی، ارتفاعات ۲۹۰۰ متری و در ۶۰۰۰ سال پیش موجود بوده‌اند، در آن زمان هوا ملایم‌تر از حال بوده و مرد تیرولی ما در ۱۰۰ متری زیر ارتفاعات برفی که در آن زمان در مرز ۳۳۰۰ متری بوده فوت کرده است.

نظریهٔ دوم وجود سلاح‌هائی است که در کنار او پیدا شده است، ۱۴ عدد سرنیزه بطول ۸۰ سانتیمتر درون ترکشی از چرم و چوبی به ضخامت انگشت شست از درخت فندق، این وسائل برای شکار حیوانات درنده کافی نیست، در مورد نظریهٔ سوم وجود خالکوبی‌های موجود بر بدن او و وسائل ابتدائی شکار برای نمایش مرد جادوگر و فرار ارواح می‌تواند باشد.

شکارچی یا چوپان، جادوگر یا طبیب، هر چه هست ۱۲۰ متخصّص و استاد دانشگاه و آزمایشگر در سراسر جهان شب و روز مشغول حل معمّای مردی در یخ هستند!

علی دهباشی

سهراب شهیدثالث
و گل‌های سرخ برای آفریتا

سهراب شهیدثالث کارگردان و سناریست فیلمهای مشهور و بیادماندنی تاریخ سینمای ایران: «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بیجان» که از سال ۱۳۵۴ در خارج از ایران بسر می‌برد، تاکنون در آلمان کارگردانی متجاوز از پانزده فیلم بلند سینمایی را به‌نحو مطلوب انجام داده است. هر کدام از این فیلمها از سوی مجامع و منتقدان و جشنواره‌های سینمایی آلمان، فرانسه، انگلستان و آمریکا مورد تحسین قرار گرفته و جوایزی در سطح بهترین سناریو و کارگردانی سال به‌وی اعطا شده است.

چند فیلم سهراب شهیدثالث از جمله فیلم «اتوپیا»ی وی که در سال ۱۹۸۲ ساخته شده است مکرر در تلویزیون آلمان و سینماهای این کشور به‌نمایش درآمده است. شهیدثالث از سال ۱۹۸۰ به‌عضویت دائمی «اتحادیه نویسندگان و سناریست‌های آلمان» انتخاب شده و در کنار کارگردانان نام‌آوری همچون ویم وندرس جای گرفته است. از سال ۱۹۸۴ هم به‌عضویت آکادمی هنر آلمان که یکی از مراجع معتبر هنری آلمان است انتخاب شد.

سهراب شهیدثالث را در جامعهٔ سینمایی آلمان و اروپا، کارگردانی سختگیر، جدی، کم‌حرف و پرکار می‌شناسند. او را بندرت می‌توان در مجالس و مناسبتهای هنری یافت، اما در جریان جدیدترین تحولات سینمایی و ادبی جهان قرار دارد. به‌علت تسلط به‌زبانهای آلمانی،

فرانسوی، انگلیسی و چک کمتر مطلب قابل توجهی است که از نگاه او دور بماند. و این نکته را در آگاهی‌های عمیق و منقدانه‌اش از مسایل سینمایی جهان و ادبیات غربی می‌توان یافت.

در طول کار سینماتیش کمتر حاضر به گفتگو یا مصاحبه شده است. در مورد کارهایش از سناریو تا ساخت فیلم، از اصول خود ذره‌ای نمی‌گذرد تا آنجا که گاهی مقاومت او در مقابل تهیه کنندگانش به‌سکوت دو تا سه سال هم کشیده است. علی‌رغم این ویژگی‌ها هنرمندی است به نهایت متواضع و فروتن و در داوری‌هایش نمونه یک انصاف و تسلط عمیق به‌عالم هنر مشهود است.

به سینمای «بونوئل» علاقهٔ خاصی دارد تا آنجا که می‌گوید: «اتوبیوگرافی بونوئل کتاب بالینی من است». آنتوان چخوف را استاد خود می‌داند و از گذشته‌های دور با آثارش آشنا بوده و در آلمان مجموعه داستانها، رمانها و نامه‌هایش را بطور کامل و چندباره خوانده است و این ارادت به‌آنجا می‌رسد که فیلم بلندی دربارهٔ زندگی چخوف ساخته که فرانسه، شوروی و آلمان در تهیهٔ این فیلم مشارکت کرده‌اند. برای مطالعه و فیلمبرداری دربارهٔ زندگی چخوف ماهها در شوروی، ایتالیا و ویسبادن آلمان بسر برده است. دریافتهای شهیدثالث از آنتوان چخوف و فیلمی که دربارهٔ او ساخته است در مطبوعات آلمان، فرانسه و شوروی مورد ستایش و تحسین قرار گرفته است. و بارها در تلویزیون‌ها و مجامع دانشگاهی و تئاتری این کشورها به‌نمایش درآمده است. آنچه شهیدثالث دربارهٔ چخوف مطالعه کرده و نوشته است خود کتابی است در نوع خود بی‌نظیر.

فرصتی دست داد تا در برلین با معرفی آقایان احمد شهیدی و مرتضی ممیز دیداری با وی داشته باشم. در طی چند نشست بنا به‌تقاضای بنده موافقت کرد که حرف و سخنمان با یکدیگر ضبط شود. آنچه در این گفت‌وگو گذشت ضمن اینکه مروری بود بر کارنامهٔ هنری وی دارای نکات فوق‌العاده ارزشمندی است که از سوی شهیدثالث مطرح شد و بی‌تردید برای سینماگران و دوستداران این هنر مغتنم خواهد بود.

چند روز قبل از اینکه اولین دیدار با سهراب شهیدثالث انجام شود، شب پانزدهم آبان‌ماه گذشته (ششم نوامبر) از تلویزیون آلمان مراسم فستیوال «TELE STAR» آلمان که هرساله برای انتخاب برترین‌های سینمای آلمان برگزار می‌شود پخش شد. این مراسم در تالار فیلامورنی شهر کلن با حضور سینماگران و منتقدان برجسته آلمان و دوهزار نفر از دوستداران هنر سینما برگزار شد. در این فستیوال دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین سناریو و کارگردانی سال ۱۹۹۲ به‌سهراب

پوستر فیلم گلهای سرخ برای آفریقا طراحی مرتضی ممیز

مراسم اعطای جایزه بهترین سناریست و کارگردان سال آلمان به سهراب شهیدثالث

صحنه‌ای از فیلم گل‌های سرخ برای آفریقا

شهیدثالث بخاطر آخرین ساختهٔ وی «گلهای سرخ برای آفریقا» تعلق گرفت. دیپلم افتخار و لوح ویژه توسط مانفرد زاپاتکا که یکی از برجسته‌ترین بازیگران تئاتر و سینمای آلمان ــ و بازیگر اصلی سه فیلم از سهراب شهیدثالث ــ به‌وی اهدا شد. این جایزه از طرف کانال یک و دو تلویزیون آلمان هرساله به‌بهترین اثر سینمایی داده می‌شود و از معتبرترین جایزه‌های سینمای اروپاست. در مطبوعات آلمان بویژه مطبوعات سینمایی این کشور مقالات بسیاری از سوی منتقدین دربارهٔ این فیلم کار و سبک شهیدثالث منتشر شده است که چند مقاله را انتخاب کرده‌ایم و در دست ترجمه است.

شهیدثالث در بخشی از گفتگویمان دربارهٔ چگونگی این فیلم چنین گفت: «از سال ۱۹۸۶ دیگر فیلم نساختم. برای اینکه قصد کرده بودم حتماً «گلهای سرخ برای آفریقا» را بسازم. سناریوی این فیلم چندین‌بار رد شده بود. تهیه‌کنندگان استدلالهای عجیبی می‌کردند. یکی می‌گفت خیلی طولانی خواهد شد. دیگری مطلبی دربارهٔ فیلم‌نامه می‌گفت و خلاصه هر کدام حرفی می‌زدند. خواستار جرح و تعدیل سناریو بودند که من نمی‌پذیرفتم. سرانجام در سال ۱۹۹۰ طلسم شکست و به‌تهیهٔ مقدمات کار پرداختیم و در ژانویهٔ ۱۹۹۱ فیلمبرداری را آغاز کردیم. و این، مقارن هجوم وحشیانهٔ آمریکائیها به‌مردم عراق بود. بخشی از صحنه‌های فیلم در فرودگاه اتفاق می‌افتد که در هیچ فرودگاهی نمی‌گذاشتند برویم فیلم بگیریم. بعد صحنه‌ها را به‌جای دیگر منتقل کردیم و سرانجام در ژوئیه ۱۹۹۱ کار فیلم‌برداری تمام شد.»

متن گفتگوی مفصلی که با سهراب شهیدثالث داشتم به‌همراه چند مقاله دربارهٔ نقد و معرفی آثارش در یکی از شماره‌های آیندهٔ کلک منتشر خواهد شد.

معصومه کیهانی

نگاهی به مطبوعات زنان در ایران از ۱۳۲۸ قمری تا ۱۳۷۱ شمسی

به دنبال تحول فرهنگی‌ای که از اواخر قرن سیزدهم هجری در ایران شروع شد و در نیمه اول قرن چهاردهم در جریان شکل‌گیری مشروطیت فرم مشخص‌تری یافت، مجموعه عوامل داخلی و خارجی ـ به ویژه گسترش مطبوعات ـ نقش مؤثری در رشد آگاهی مردم ایفا کردند.

حاکمیت نگرشی تحقیرآمیز نسبت به زن در جامعه در طول سالها، فرهنگی را شکل داده بود که در آن حکم می‌شد: «زن قابل تمجید آن زنی بود که چیزی نداند و چیزی نفهمد تا سخنی از او نتراود و دارای خط و سواد نباشد.[1]» ... اما بعد از مشروطه، حصول رشد فکری در بخشی از جامعه، امکان فعالیت زنان را برای طرح حقوق خویش و شکوفائی خلاقیتها و توانمندیهای آنان در حل مسایل خانواده و جامعه، بیش از گذشته فراهم کرد. زنان فعالیت گسترده‌ای را در عرصه تعلیم و تربیت و ارتقاء دانش و بینش زنان ـ از طریق تأسیس مدارس، آموزش، ایجاد انجمنها و انتشار مطبوعات خاص آنان ـ شروع کردند. به عبارت دیگر می‌توان گفت که شکل‌گیری مطبوعات تخصصی زنان در ابتدا، بیشتر عکس‌العمل و بازتاب قرنها ستم ویژه و مضاعف بر زن ایرانی است.

۱ ـ سخنرانی ناظم مدرسه مزینینه ـ یکی از مؤسسین انجمن همت خواتین ایرانی با عنوان حب‌الوطن من الایمان. مندرج در روزنامه شکوفه. سال ۳. ش ۱۲.

سلامت انگیزه و اهداف صاحبان و نویسندگان این مطبوعات، شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه، برخورداری از امکانات کافی، میزان شناخت نسبت به ریشه‌های فرهنگی ـ حقوقیِ شکل‌دهندهٔ مناسبات زن و مرد در خانواده و جامعه و توجه به پشتوانه نظری ـ حرفه‌ای برای کار فعال و باذوق روزنامه‌نگاری، از مجموعه عواملی محسوب می‌شوند که بر کیفیت و عمر مطبوعات زنان تأثیر بسزایی داشته‌اند.

از حدود یک قرن پیش، ۷۵ سال بعد از انتشار نخستین روزنامه در ایران (۱۲۵۳ هـ. ق)، در سال ۱۳۲۸ هـ. ق نخستین نشریه خاص زنان به نام دانش با مدیریت خانم دکتر کحال منتشر شد. مطبوعات زنان در طول عمر ۸۵ سالهٔ خود متناسب با شرایط و تحولات سیاسی ـ اجتماعی جامعه، فراز و نشیبهای بسیاری را طی کرده است.

از سال ۱۲۹۹ هـ. ش (۱۳۳۷ هـ. ق) تا حدود سال ۱۳۰۶ شمسی ـ در طول هفت سال ـ حدود هشت نشریه خاص زنان انتشار یافت که بعضی از شهرستانها را نیز در بر می‌گرفت. زبان زنان در اصفهان و بعد در تهران (۱۲۹۹ . ش)، عالم نسوان (۱۳۳۸ . ق)، نامه بانوان (۱۲۹۹ . ش) و جمعیت نسوان وطنخواه ایران (۱۳۰۲ . ش) در تهران، جهان زنان در مشهد و بعد در تهران (۱۲۹۹ . ش)، نامه نسوان شرق در بندر پهلوی (۱۳۰۴ . ش) و مجله پیک سعادت نسوان در رشت (۱۳۰۶ . ش) که مجله عالم نسوان با ۱۳ سال انتشار، بیشترین عمر را داشته است.

در طول سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ شمسی نیز تنها دو نشریهٔ «دختران ایران» و «نامه بانوان ایران» در شیراز و تهران انتشار می‌یابند. در دهه ۲۰، به دلیل فضای خاص سیاسی جامعه، شاهد گسترش مطبوعات زنان هستیم: مجله عالم زنان (۱۳۲۳ ـ ۱۳۲۴)، رستاخیز ایران ـ که بخشی از نشریه به مسایل زنان اختصاص داشت ـ (۱۳۲۱ ـ ۱۳۲۴)، بیداری ما (۱۳۲۳ ـ ۱۳۲۷)، زن امروز (۱۳۲۳ ـ ۱۳۲۷)، بانو (۱۳۲۳ ـ ۱۳۲۶)، ندای زنان (۱۳۲۶ ـ ؟) و در دوران ملی شدن صنعت نفت (۱۳۳۰ ـ ۱۳۳۲) نیز نشریات جهان زنان (۱۳۳۰)، نزهت (۱۳۳۰) و حقوق زنان (۱۳۳۱) انتشار می‌یابند.

بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا پیروزی انقلاب اسلامی، هیچ نشریهٔ جدی در این زمینه انتشار نیافت. و نشریات اطلاعات بانوان (۱۳۳۶ ـ ۱۳۵۷) و زن روز (۱۳۴۳ ـ ۱۳۵۷) نیز در راستای سیاستهای دولت منتشر می‌شدند. بعد از انقلاب اسلامی تاکنون نیز حدود ۲۱ نشریه خاص زنان انتشار یافته‌اند که در حال حاضر حدود هشت نشریه در این زمینه منتشر می‌شود: پیام هاجر، محجوبه، الطاهره، زن روز، ندا، پگاه، پیام زن و زنان. (دو مجلهٔ محجوبه و الطاهره برای خارج از کشور منتشر می‌شوند.)

بعد از این مقدمه، آنچه در پی می‌آید، گزارشی است فشرده و مختصر از پژوهشی درباره مطبوعات زنان در ایران از آغاز انتشار تاکنون (۱۳۲۸ هـ . ق ـ خرداد ۱۳۷۱). در این گزارش، مشخصات کلی هر نشریه (نام صاحب امتیاز و مدیر مسئول، تاریخ اولین شماره، محل انتشار و قیمت نشریه)، نشانه و شعار آن و در حد امکان تاریخ آخرین شمارهٔ منتشرشده ـ به ترتیب تاریخی انتشار آنها ـ ارائه شده است:

دانش

دانش نخستین نشریهٔ زنان است و یک مدیر و نویسندهٔ زن آن را انتشار داده است.

خانم دکتر کحال دختر یعقوب جدیدالاسلام همدانی، نشریهٔ دانش را به صورت هفتگی در ۸ صفحه و به قیمت یک عباسی در تهران منتشر می‌کرد. اولین شمارهٔ این روزنامه، در سال ۱۳۲۸ هـ . ق به چاپ رسید و انتشار آن تا ۳۰ شماره ادامه یافت. استاد محیط طباطبایی، تاریخ آخرین شمارهٔ نشریه دانش را سال ۱۳۲۹ هـ . ق ذکر کرده است.[۱]

شکوفه

مزین‌السلطنه، مؤسس و مدیر مدرسهٔ مزینینه، دختر میرزا سید رضی‌خان (دکتر طباطبایی سمنانی)، اولین شماره نشریهٔ مصوّر شکوفه را در ذیحجه ۱۳۳۰ هـ . ق منتشر کرد. این روزنامه که دومین نشریهٔ خاص زنان است، به صورت ماهی دو شماره (دو هفته یک بار) در تهران انتشار می‌یافت. طرح یک شاخه شکوفه و بیت «باد آمد و بوی عنبر آورد / بادام شکوفه بر سر آورد» در زیر آن، نشانهٔ روزنامه را تشکیل می‌دهد. آخرین شمارهٔ این روزنامه، در سال ۱۳۳۴ هـ . ق که مصادف با شروع جنگ جهانی اول و هرج و مرج سیاسی داخل کشور بود، انتشار یافته است. لازم به اشاره است که صدر هاشمی، تاریخ تأسیس این نشریه را سال ۱۳۳۱ هـ . ق ذکر کرده است.[۲]

زبان زنان

نخستین شمارهٔ این نشریه ـ که در شکل و قالب روزنامه بود ـ در فروردین ۱۲۹۹ هـ . ش (ذیحجهٔ ۱۳۳۷ هـ . ق) در ۴ صفحه، در اصفهان منتشر شد. صدیقهٔ دولت‌آبادی صاحب امتیاز و مدیر مسئول نشریه، برای اولین‌بار بود که از کلمهٔ «زنان» برای بخشی از نام نشریهٔ خود، استفاده می‌کرد. روزنامه «زبان زنان» ابتدا به صورت ماهی دو مرتبه و سپس به طور هفتگی چاپ می‌شد و انتشار آن در اصفهان تا سال ۱۳۳۹ هـ . ق ادامه یافت. به علت عدم پذیرش نشریهٔ زبان زنان در

۱۲۳۲۲۲
کتابخانه مرکزی
Central Library

شفق سرخ

روزنامه مدرسه طهران

خیابان ناصریه نمره ۳

مدیر و مباشر کنت مزنیه

صاحب امتیاز و مدیر مسئول

قیمت اشتراک طهران

یکسالیا ۵ قران

شش ماهه ۳ قران

سایر ولایات

یکساله ۸ قران

ولایات خارجه

یکساله ۱۰ قران

اعلانات سطری یکقران تا ده نمره

مزین السلطنه شهر ذیحجه ۱۳۳۰ عجالتاً ماهی دو نمره طبع میشود

روزنامه مدرسه اخلاقی و ادبی حفظ الصحه طفل خانه دار بچه دار مسلک تعلیم تربیت شیرین کار
یصفه خلاف نار راجع بدارین نسوان مقالاتیکه با مسلک جریده موافق نباشد بدرج نمیشود

اعلان

امتحان مدرسه مبارکه ام المدارس

... از ظرف وزارت جلیله معارف و علوم حکمی
... در شد که منتخبین و منتظران نباید تکمیل مدت
... شد و از خود یک سند داشته باشند بموجب حکمی که
... نوشته شده لهذا امر کار علیه ... خانم
... شد و نیه مدرسه ام المدارس) از قدوم
... مالی جهام مجلس امتحانی برای ادبای دوشیزه کار
... ری مدرسه تشکیل نموده چند نفر از آنها
... بصورت فرنتو عده دهم از مدیریت مدارس
... الجود لانصاف امتحان بسیار خوبی تاکرد
... مدرسه کمال خوبی و خوشی از عهده امتحانات
... حانات برآمدند و در نهایت خوبی ترقی کرده بودند
... از متفصل شدن مدت شاگردان بعد که آنها در
... نوده و مامول بود که عنقریب مشرح بدهم بعد از
... شغام صدائی که برپا شاگردان از مفارقت
... به محض برپا شدن صدا دیدم خیلی
... شاگردان خواهند نهایت خوشحال شدند و
... شاگردان بصدای بلند گریه میکردند در حقیقت
... جای خیلی افسوس بود و هم خیلی امیدواری که الحمد لله
... دوشیزه کاوه طهران از کثرت میلی که بتحصیل دارند که این
... برای تطبیل مدت عزادار بی میکند و بعضه حضرت
... از نهایت اخلاقی هیچ کدام از سیاست از کثرت محبت
... شاگردان بهم نمیگذارند که هر دو سر بار دارند
... کسر کار مفقه معارف دوست و علم دوست باشند
... البته اگر از اینجا از خدمت معاف شده اند در جای
... دیگر نه از خدمت بیناید خداوند ما سال این جا
... را زیاد فرماید مدارس حکمی که از وزارت جلیله
... علوم و معارف صادر شده چنانچه میشود

(علی اجاء مفتشه مدرسه نسوان)

نظر اینکه شما بحث و رقبت بسیار دارند نمیشود کل
... را بدارالتاشن مدیریت مدرسه ام المدارس عنانقا
... دارالتاشن معنی که فصل عدد دارالتاشن کل
... از یکدیگر انتها نمایند چنانچه اگر چنانچه اجل این دارالتاشن کل
... استاد از آن مدرسه خواهش کنیم بیایند و آنها
... است مدرسه تعطیل نمود مگر فارغ البال امورات

... با بصحه خود آن مشغول و بهتر از پیش بکار
... کار با بورت خود آن را بیاورید

بسم الله الرحمن الرحیم

... ذهن بکار نرفته و در زاویه خانه که در میشه انها
... صورت بنات را جال موضوعه دیده و نمیدانند
... بنات از علم و معرفت و صنعت چه بهره کامل
... فادانند و در مالک متمدنه چه اندازه در
... علم و عرفان اجداد را صرف کرده اند که
... برده نشینان از دون فضائل او مسافت بسیار
... مردمان موزه کار بوده اند که
... بقدر یکه در هم ما نواهیم بیکدیگر
... بوده مانند ذره خصم کنند که
... ابتهاج فرموده که نگرنگ
... کار کرده اند صد دانوف
... دیده اند علم و فاقص
... بوده و صد مولوی و فرزانه چیز
... کرده اند چه حکمرانها بوده اند که
... دوبر سلطنت که فرموده و فرمان فرمانی
... اسرار ملکت خانه و نهایت صدها
... و مردانه و نکاره و خط

اصفهان، که دلایل مختلفی داشت، صدیقه دولت‌آبادی به تهران آمد و در سال ۱۳۰۰ هـ. ش، نشریه را در قالب مجله منتشر کرد. صدیقهٔ دولت‌آبادی در سرمقالهٔ شمارهٔ ۳۱ از سال دوم نشریه، در این زمینه توضیح داده است. صدر هاشمی نیز در تاریخ جراید و مجلات ایرانی، اشاره‌ای به این موضوع دارد.[۳]

عالم نسوان

این مجله، با صاحب امتیازی نوابه‌خانم صفوی و زیر نظر «مجمع فارغ‌التحصیلان مدرسهٔ عالی اناثیهٔ آمریکایی ایران بیت‌آل» انتشار می‌یافت. نخستین شمارهٔ این نشریه در میزان ۱۲۹۹ (ذیحجهٔ ۱۳۳۸ = سپتامبر ۱۹۲۰ م) منتشر شد.

روی جلد شمارهٔ سوم آن، این شعر دیده می‌شود: «در مملکتی که زن حقیر است / شک نیست که مرد آن فقیر است». این نشریه به صورت هر دو ماه یک بار و در ۳۸ صفحه در تهران به چاپ می‌رسید. انتشار مجلهٔ عالم نسوان، ۱۳ سال به طول انجامید و آخرین شمارهٔ آن، در سال ۱۳۱۲ هـ. ش انتشار یافت.

نامهٔ بانوان

در نخستین شمارهٔ نامهٔ بانوان که در سال ۱۲۹۹ هـ. ش (۱۳۳۸ هـ. ق) انتشار یافته است، نام شهناز آزاد به عنوان مدیر و سردبیر روزنامه قید شده است. جملهٔ «زنان نخستین آموزگار مردانند» به عنوان شعار روزنامه انتخاب شده است. این روزنامه به صورت ماهی دو مرتبه (دوهفته‌ای) و به قیمت ۲ قران در تهران منتشر می‌شده است.

جهان زنان

مجله جهان زنان با مسئولیت فخرآفاق پارسا ابتدا در مشهد به صورت ماهانه و به قیمت ۲ قران و ده شاهی انتشار یافت. این مجله ابتدا در مشهد از ۱۳۳۹ هـ. ق (۱۲۹۹ هـ. ش) تا ۱۷ شعبان ۱۳۳۹ هـ. ق در ۴ شماره، منتشر شد و پس از حدود ۶ ماه تأخیر، پنجمین و آخرین شمارهٔ آن در مهر ۱۳۰۰ هـ. ش (محرم ۱۳۴۰ هـ. ق) در تهران انتشار یافت. صدر هاشمی در زمینهٔ بازتاب اجتماعی این مجله می‌نویسد: «انتشار جهان زنان در تهران غوغایی برپا کرد و مندرجات آن را جمعی مخالف دین دانسته و خواهان مجازات مؤسس و ناشر مجله گردیدند و بالاخره منتهی به تبعید آقای فرخ دین پارسا و همسرشان به اراک گردید.»[۴]

الجنة تحت اقدام الامهات

شماره اول

سال اول

عالم نسوان

Central Library
Tehran University

هر دو ماه یك شماره طبع میشود

ذیحجه ۱۳۳۸ - میزان ۱۲۹۱ - سپتامبر ۱۹۲۰

در تحت نظر مجمع فارغ‌التحصلین مدرسه عالی اناثیه امریکائی ایران بیت ال

صاحب امتیاز - نوابه خانم صفوی

وجه اشتراك

تك نمره	۲ قران
آبونه سالیانه درمرکز	۱۰ »
آبونه سالیانه در خارج	۱۲ »

قیمت اعلانات

صفحات اول	صفحات آخر
یك صفحه ۴۰ قران	۲۵ قران
نصف صفحه ۲۵ قران	۱۵ »
ربع صفحه ۱۵ قران	۱۰ »

محل اداره: طهران - مدرسه عالیه امریکائی

محل توزیع - خیابان لاله زار - مغازه انصاف آقا بابا - خیابان ناصریه - کتابخانه کریم طاهرزاده

جمعیت نسوان وطنخواه ایران

نخستین شمارهٔ این مجله، در سال ۱۳۰۲ شمسی در تهران انتشار یافت. صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن شاهزاده ملوک اسکندری و ترتیب انتشار آن ماهی یک بار قید شده است.

عبارت «کهن جامهٔ خویش پیراستن / به از جامهٔ عاریت خواستن» نیز به عنوان شعار مجله انتخاب شده است. از آخرین شمارهٔ مجله اطلاعی در دست نیست، اما تا سال ۱۳۰۵ شمسی موجود می‌باشد.

نامهٔ نسوان شرق

نشریهٔ نامهٔ نسوان شرق در سال ۱۳۰۴ شمسی به مدیریت مرضیه ضرابی و به صورت هر ۱۵ روز یک بار، در بندر پهلوی انتشار می‌یافت. متأسفانه حتی یک نسخه از این نشریه در کتابخانه‌های معتبر تهران موجود نبود و اطلاعات فوق نیز از کتاب تاریخ جراید و مجلات ایران به دست آمده است.[۵]

رهنمای بانوان

مجلهٔ رهنمای بانوان راکه از نشریات ایرانی خارج ازکشور است سیف آزاد در سال ۱۳۰۵، ۱۳۰۶ هـ . ش به صورت ماهانه، و به زبانهای فارسی، انگلیسی و فرانسوی، در برلین انتشار می‌داد.[۶]

پیک سعادت نسوان

نخستین شمارهٔ این مجله، در ۱۵ مهرماه ۱۳۰۶ منتشر شده است. مجلهٔ پیک سعادت نسوان با صاحب امتیازی روشنک نوع‌دوست هر دو ماه یک بار در رشت انتشار می‌یافت.

محمد صدر هاشمی، روشنک نوع‌دوست را مدیر مدرسهٔ سعادت رشت معرفی کرده است و مجلهٔ پیک سعادت نسوان را از انتشارات جمعیت پیک سعادت نسوان رشت که به همت روشنک نوع‌دوست تأسیس شده، ذکر می‌کند.[۷]

دختران ایران

نخستین شمارهٔ مجلهٔ دختران ایران، به مدیریت زنددخت در اول مرداد ۱۳۱۰ شمسی انتشار یافت. این مجله در ۴۰ صفحه و به صورت ماهانه، در مشهد منتشر می‌شد و انتشار آن تا سال ۱۳۱۱ هـ. ش ادامه داشت.

مجله

پیک سعادت نسوان

سال اول دیماه ۱۳۰۶ - ژانویه ۱۹۲۸ شمارهٔ ۲

صاحب امتیاز : روشنک نوع دوست

بهای مجله

رشت :	یکساله ۱۲ قران	ششماهه ۸ قران
بلاد ایران	« ۱۵ «	« ۱۰ «
خارجه	« ۲۰ «	« ۱۵ «

قیمت تك شمارهٔ دو قران

هر دو ماه یکمرتبه طبع و توزیع میشود

محل اداره : رشت - سبزه‌میدان مدرسهٔ سعادت

مطبعهٔ فردوسی رشت

نامهٔ بانوان ایران

اولین شمارهٔ این نشریه، در سال ۱۳۱۷ منتشر شد. صاحب و مؤسس آن عادل خلعتبری و مدیر و سردبیر آن فخر عادل (همسر عادل خلعتبری) ذکر شده است. این نشریه ـ که در شکل و قالب روزنامه بود ـ به صورت هفتگی و به قیمت ۵۰ ریال عرضه می‌شد.

رستاخیز ایران

شمارهٔ اول این روزنامه، در ۲۳ آبان ۱۳۲۱ در تهران انتشار یافته و مؤسس آن مهرپور تیمورتاش، صاحب امتیاز، ش. تیمورتاش و مدیر مسئول، ایراندخت تیمورتاش قید شده است. در شماره‌های بعدی روزنامه، نام منیر مهران به عنوان مدیر داخلی به چشم می‌خورد.

رستاخیز ایران، روزنامه‌ای سیاسی، اجتماعی، ادبی است که ۳ صفحه از ۱۲ صفحهٔ نخستین شمارهٔ آن، به مسایل زنان پرداخته است. این ۳ صفحه نیز کم‌کم در ادامهٔ انتشار روزنامه، به ۲ صفحه کاهش یافته و بعد با کاهش تعداد صفحات روزنامه به ۴ صفحه، تنها به درج مقالاتی در این زمینه بسنده شده است. در آخرین شماره، مورّخ ۲۷ شهریور ۱۳۲۴، اصلاً مطلبی در مورد مسایل زنان دیده نمی‌شود. در کتاب مطبوعات ایران، در توضیح دیگر مشخصات این روزنامه، آمده است که روزنامه رستاخیز ایران «پس از توقیف عمومی جراید در ۱۷ آذر ۱۳۲۱، تا اردیبهشت ۱۳۲۴ منتشر نگردید. از اردیبهشت ۱۳۲۴ از صورت هفتگی به روزنامهٔ عصر تبدیل، و در خرداد ۱۳۲۴ توقیف شد که به جایش روزنامهٔ زندگی انتشار یافت. در شهریور ۱۳۲۴ نیز توقیف، و به جایش روزنامهٔ ایران بزرگ منتشر شد. ولی پس از آن که در دی‌ماه ۱۳۲۴ از توقیف درآمد، تا آخر سال ۱۳۲۵ هیچ شماره‌ای از آن انتشار نیافت.»

این نشریه، وابسته به حزب میهن و عضو جبههٔ آزادی و متمایل به چپ معرفی شده است.[۸]

عالم زنان

این مجله را ادارهٔ انتشارات و تبلیغات سفارت انگلیس در تهران و از تیرماه ۱۳۲۳ تا شهریور ۱۳۲۴ منتشر می‌کرد. طرح روی جلد مجله، شاخه گلی است که دو گنجشک بر روی آن نشسته‌اند و شعری از پروین اعتصامی زیر آن نوشته شده است:

زن ز تحصیل هنر شد شهره در هر کشوری برنکرد از ما کسی زین خواب بی‌دردی سری
دامن مادر نخست آموزگار کودک است طفل دانشور کجا پرورده نادان مادری

مجلهٔ عالم زنان به صورت ماهانه و به قیمت ۱۰ ریال در تهران انتشار می‌یافت.

بیداری ما

نخستین شمارهٔ مجلهٔ بیداری ما در تیرماه ۱۳۲۳ در تهران انتشار یافت. صاحب امتیاز و مدیر آن، زهرا اسکندری بیات و ترتیب انتشار، ماهانه ذکر شده است. جملهٔ «ما هم در این خانه حقی داریم» به عنوان شعار مجله انتخاب شده که روی جلد هر شماره آمده است. در سمت چپ روی جلد، در انتهای صفحه، نوشته شده: «ارگان تشکیلات زنان» [وابسته به سازمان زنان حزب توده و عضو جبهه آزادی][۹] آخرین شمارهٔ موجود از این نشریه در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شمارهٔ ۷ و ۸ مورخ آبان و آذر ۱۳۲۷ از سال پنجم است. اما در کتاب مطبوعات ایران آمده است که این مجله «بعد از دی‌ماه ۱۳۲۳ دیگر به طور مستقل انتشار نیافت. و از آن پس، یک بار در دی ۱۳۲۴ به جای روزنامهٔ آرمان ملی و یک بار هم در آذر ۱۳۲۵ به جای روزنامهٔ رهبر منتشر شد.»[۹]

زن امروز

بدرالملوک بامداد، صاحب امتیاز و مدیر و سردبیر این نشریه بود و اولین شمارهٔ آن را در ۱۵ خرداد ۱۳۲۳ منتشر کرد. روزنامهٔ زن امروز به صورت هفتگی و به قیمت ۳ ریال در تهران انتشار می‌یافت. شمارهٔ ۵ از دور دوم (شمارهٔ مسلسل ۵۸) مورّخ ۲۳ بهمن ۱۳۲۷، آخرین شمارهٔ موجود روزنامه زن امروز در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران است. اما در کتاب مطبوعات ایران آمده است که این روزنامه «در شهریور ۱۳۲۴ توقیف شد و پس از آن به جز دو بار در ماه آبان ۱۳۲۴ که به جای روزنامهٔ داریا منتشر گردید، هیچگاه به صورت مستقل انتشار نیافت.»[۱۰]

بانو

صاحب امتیاز این مجله، محمد سعیدی، و مدیر و نگارنده نیّر سعیدی قید شده است. مجلهٔ بانو از آذرماه ۱۳۲۳ تا سال ۱۳۲۶ به صورت ماهانه در تهران به چاپ می‌رسیده است.

ندای زنان

مریم میرهادی، روزنامهٔ ندای زنان را در سال ۱۳۲۶ هـ . ش به صورت هفتگی در تهران منتشر کرد که شماره‌های ۱ تا ۳۱ آن مورّخ مهر ۱۳۲۶ تا ۱۸ مرداد ۱۳۲۷، در کتابخانه ملی ایران موجود است.[۱۱] مجلهٔ ندای زنان را نیز مریم میرهادی در سال ۱۳۲۶ به صورت نامرتب در تهران منتشر کرد که ۲۶ شماره از سال چهاردهم و ۴۲ شماره از سال شانزدهم آن مورخ مهر ۱۳۴۰ تا خرداد ۱۳۴۲، در کتابخانهٔ ملی ایران موجود است.[۱۲]

این نشریه ناشر افکار زنان ایران معرفی شده و صاحب امتیاز آن شریف ستوده، مدیر آن م. صدقیانی و محل انتشار آن تهران قید شده است. فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانه ملی (جلد ۲) به این روزنامه اشاره کرده و از شمارهٔ ۲۳ مورخ ۱۴ اسفند ۱۳۲۹، به عنوان تنها موجودی، نام برده است.[۱۳]

نزهت

شمارهٔ اول نزهت که به نظر می‌رسد تنها شمارهٔ انتشاریافته باشد، تاریخ ۲۴ اسفند ۱۳۳۰ را دارد. نزهت روزنامه‌ای سیاسی ـ اجتماعی ـ ادبی است و در مورد اهداف و موضوعهای مورد توجه آن توضیحی داده نشده است. ولی به طور خاص به مسایل زنان نیز پرداخته است. نزهت با صاحب امتیازی و مدیریت نزهت فروتن در ۴ صفحه به قطع بزرگ در تهران به چاپ رسیده است و در مورد فاصلهٔ انتشار آن، قید شده که فعلاً به طور هفتگی، روزهای شنبه منتشر می‌شود.

جهان زنان

صاحب امتیاز روزنامه، نجم‌الحاجیهٔ هوشمند و محل انتشار آن تهران قید شده که ابتدا به صورت پانزده روز یک بار و سپس به طور هفتگی انتشار می‌یافته است. این نشریه، ارگان سازمان زنان ایران [وابسته به حزب توده] معرفی شده و از شمارهٔ ۱۹ آن، مورخ اول فروردین ۱۳۳۱ تا شماره ۶۶ مورخ ۱۷ اسفند ۱۳۳۱ در کتابخانه ملی ایران موجود است.[۱۴]

حقوق زنان

نخستین شمارهٔ حقوق زنان، در ۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۱ با صاحب امتیازی بانو ا. مست حق (ام‌سلمه ابتهاج مست حق) انتشار یافت. این روزنامه در دوران ملی شدن صنعت نفت، به صورت هفتگی و به قیمت تک‌شماره ۲ ریال، در تهران به چاپ می‌رسید. شمارهٔ ۱۲ از سال دوم (۶۱)، مورخ ۲۵ مرداد ۱۳۳۲ مطابق ۱۶ اوت ۱۹۵۳، آخرین شمارهٔ روزنامه است.

اطلاعات بانوان

صاحب امتیاز این مجله، عباس مسعودی، مدیر آن قدسی مسعودی و سردبیران آن به ترتیب، ایرج مستعان و پری اباصلتی بودند. و اولین شمارهٔ آن در ۱۲ فروردین ۱۳۳۶ انتشار یافت. این مجله از نشریات مؤسسه اطلاعات بود که به صورت هفتگی و به قیمت ۵ ریال به بازار

مطبوعات عرضه می‌شد. اطلاعات بانوان تا سال ۱۳۵۷ به چاپ می‌رسید که بعد از مدتی وقفه، در سال ۱۳۵۹ دورهٔ جدید آن به سردبیری زهرا رهنورد انتشار یافت.

نشریهٔ هفتگی خراسان مخصوص بانوان (خراسان بانوان)

صاحب امتیاز و مدیر مسئول نشریه، محمدصادق تهرانیان قید شده و اولین شمارهٔ آن در سال ۱۳۲۹ در مشهد انتشار یافته است. این نشریه به صورت ضمیمهٔ روزنامهٔ خراسان در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گرفت. آخرین شمارهٔ موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد، مورخ اسفند ۱۳۴۸ است.[۱۵]

زن روز

این مجله در سال ۱۳۴۳ با صاحب امتیازی مصطفی مصباح‌زاده، مدیریت فروغ مصباح‌زاده و سردبیری مجید دوامی شروع به کار کرد. مجلهٔ زن روز از سری نشریات مؤسسه کیهان است که به صورت هفتگی، در حدود ۱۲۰ صفحه، در تهران انتشار می‌یافت. این نشریه بعد از انقلاب اسلامی نیز با تغییرات شکلی و محتوایی به حیات خود ادامه داد. مسئولان بعدی مجله را به ترتیب شهلا انصاری، فیروزه گل‌محمدی و شهلا شرکت تشکیل می‌دادند و در حال حاضر، اشرف گرامی‌زادگان آن را اداره می‌کند.

نشریهٔ سازمان زنان آبادان

این نشریه در طول سالهای ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۰ به سردبیری مهین برزین به صورت فصلی در آبادان انتشار می‌یافت. نشریهٔ سازمان زنان آبادان، به طور رایگان توزیع می‌شده است.

بولتن سازمان زنان ایران

این بولتن به مدیریت مینو ملوائی و سردبیری حوراندخت علاء در تهران انتشار می‌یافت. بولتن سازمان زنان ایران به صورت هفتگی و در طول سالهای ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۶ به چاپ می‌رسید. شعبه‌های اهواز و خرمشهر سازمان زنان ایران نیز دارای بولتن مستقل بودند که در طول سالهای ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۰ انتشار می‌یافت. بولتن شعبهٔ اهواز به صورت هفتگی و بولتن شعبهٔ خرمشهر به طور ماهانه منتشر می‌شد. توزیع کلیهٔ این بولتنها به صورت رایگان بود.

این هفته

از این مجله، از شماره هشتم به بعد آن که تاریخ ۱۳ فروردین ۱۳۵۰ را دارد، در دسترس است. صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن جواد علامیردولّو قید شده و به صورت هفتگی با قیمت ۱۵ ریال، در تهران انتشار می‌یافته است.

دنیای زن

صاحب امتیاز و مدیر مسئول این مجله، دکتر احمد نظام یزدی قید شده و اولین شمارهٔ آن در تیرماه ۱۳۵۲ شمسی انتشار یافته است. این مجله به صورت ماهانه در تهران به چاپ می‌رسید که انتشار آن تا سال ۱۳۵۴ به طول انجامید.

نهضت زنان مسلمان

این نشریه، با مدیریت عباس شاهیدفر و زیر نظر هیئت تحریریه انتشار می‌یافت و نخستین شمارهٔ آن در ۱۸ اسفند ۱۳۵۷ به قیمت ۱۰ ریال در تهران منتشر شد. این روزنامه که به صورت هفتگی به بازار مطبوعات عرضه می‌شد تا ۶ آذر ۱۳۵۸ به چاپ می‌رسید.

جهان زنان (دورهٔ جدید)

شمارهٔ ۱ مجله از دورهٔ جدید در سال اول، در سال ۱۳۵۸ انتشار یافت. صاحب امتیاز، نجم‌الحاجیهٔ هوشمند راد و مدیر مسئول آن م ـ یزدی ذکر شده است. شمارهٔ ۷ (مسلسل ۴۳) از سال چهارم مورخ اسفند ۱۳۶۱ به قیمت ۵۰ ریال، آخرین شمارهٔ این نشریه می‌باشد.

بیداری زن

به این نشریه نیز در فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانه ملی ایران، جلد ۲ اشاره شده و جمعیت بیداری زنان به صورت هفتگی آن را انتشار می‌داده است. موجودی آن از شمارهٔ ۳ الی ۵، از سال اول، مورخ اسفند ۱۳۵۷ تا فروردین ۱۳۵۸، اعلام شده است.[۱۶]

زن مبارز

روزنامهٔ زن مبارز که شماره‌های ۲ و ۳ از دورهٔ اول مورخ فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۸ آن در کتابخانه ملی ایران موجود است، وابسته به جمعیت زنان مبارز می‌باشد. به این روزنامه در فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانه ملی ایران جلد دوم اشاره شده است.[۱۷]

سپیدهٔ سرخ

این نشریه، ارگان اتحادیهٔ انقلابی زنان مبارز عنوان شده و به صورت ماهانه در تهران انتشار می‌یافت. در فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانه ملی ایران، شماره‌های ۳ از سال اول و ۲۱ از سال دوم مورخ فروردین ۱۳۵۸ و اردیبهشت ۱۳۵۹ این روزنامه، در کتابخانه ملی موجود اعلام شده است.[۱۸]

پیکار زن

در فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانه ملی ایران جلد دوم، به این نشریه اشاره شده است. پیکار زن را در تهران و شیراز، کمیتهٔ زنان مبارز انتشار داده است. نشانی این روزنامه، میز نشریات دانشگاه ملی ایران و میز نشریات دانشگاه شیراز ذکر شده و همچنین شمارهٔ ۵ (مورّخ خرداد ۱۳۵۸) روزنامه، به عنوان تنها موجودی در کتابخانهٔ ملی ایران اعلام شده است.[۱۹]

۱۷ شهریور

ناشر این نشریه، جمعیت زنان ایران ذکر شده که در تهران انتشار می‌یافته است. شمارهٔ ۵ از سال اول آن، تاریخ ۶ خرداد ۱۳۵۸ را دارد و در کتابخانهٔ ملی ایران موجود است.[۲۰]

برابری

برابری از جمله نشریاتی است که در شماره‌های محدودی انتشار می‌یافت. در فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران (جلد دوم)، این نشریه، ارگان اتحاد ملی زنان معرفی شده و موجودی آن از شمارهٔ ۱ الی ۶ (اول خرداد تا ۱۵ مرداد ۱۳۵۸) اعلام شده است.[۲۱]

زنان در مبارزه

این مجله، وابسته به اتحاد ملی زنان عنوان شده و تاریخ انتشار آن سال ۱۳۵۸ است. زنان در مبارزه به صورت ماهانه و تک شماره به قیمت ۳۰ ریال انتشار می‌یافته است. راهنمای مجله‌های ایران (شمارهٔ ۲۱)، اشاره به این مجله دارد.[۲۲]

بولتن کمیتهٔ همبستگی زنان

نوع این بولتن، زن و زنان، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی عنوان شده و در سال ۱۳۵۸ انتشار یافته است. راهنمای مجله‌های ایران شمارهٔ ۲۱، اشاره به این بولتن کرده است.[۲۳]

پویندگان راه زینب

مجلهٔ اطلاعات بانوان بعد از انقلاب اسلامی، بیش از چند شماره منتشر نشد تا در ۷ مرداد ۱۳۵۹، شمارهٔ اول دورهٔ جدید آن با سردبیری زهرا رهنورد به چاپ رسید و از تاریخ ۲۵ شهریور ۱۳۵۹ نیز به نام پویندگان راه زینب انتشار یافت. این مجله تا اسفند ۱۳۵۹ به چاپ می‌رسید.

زن مسلمان

نخستین شمارهٔ این مجله (شمارهٔ صفر) در اول تیرماه ۱۳۵۹، زیر نظر شورای نویسندگان انتشار یافت. اسامی شورای نویسندگان در اولین شمارهٔ آن، بدین ترتیب ذکر شده است: آزادهٔ فرهمند، اعظم پاک‌نژاد، پروانه ویسکرمی، فرزانه دیبایی، معصومهٔ زهادی، نجیمه‌السادات میرناصری، علی محمدی گرمساری و سیدمحمد موسوی. روی جلد مجله، بالای عنوان آن، قید شده که این مجله، ضمیمهٔ هفته‌نامهٔ بعثت است.

پیام هاجر

پیام هاجر زیر نظر شورای نویسندگان و با مدیریت اعظم طالقانی منتشر می‌شود. نخستین شمارهٔ روزنامهٔ پیام هاجر (شمارهٔ صفر) به عنوان «ویژه‌نامهٔ سالگرد آیت‌الله طالقانی» در تاریخ ۱۹ شهریور ۱۳۵۹ به چاپ رسید. در ابتدای نشریه قید شده است که متعلق به جامعهٔ زنان انقلاب اسلامی ایران است. این نشریه، در تهران و به صورت دوهفته‌ای انتشار می‌یابد.

شاهد بانوان

این نشریه، ارگان بنیاد شهید انقلاب اسلامی است و صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن مهدی کروبی و سردبیر مجلات شاهد، سیدتقی دُرچه‌ای ذکر شده است. نخستین شمارهٔ این نشریه، در آبان ۱۳۶۰ به صورت ضمیمهٔ مجلهٔ شاهد منتشر شد که انتشار آن تا سال ۱۳۶۵ ادامه یافت. شاهد بانوان از خرداد ۱۳۶۵ تا آبان ۱۳۶۹ نیز در قالب مجلهٔ مستقل و به صورت ماهانه در تهران به چاپ می‌رسید.

محجوبه (Mahjubah)

این مجله به زبان انگلیسی انتشار می‌یابد و بنیاد اندیشهٔ اسلامی (وابسته به وزارت ارشاد اسلامی) آن را برای خارج از کشور، در تهران، منتشر می‌کند. اولین شمارهٔ آن در آوریل ۱۹۸۱ (جمادی‌الثانی ۱۴۰۱ هـ . ق = ۱۳۶۰ هـ . ش) منتشر شده است. عبارت «مجله‌ای برای زنان

مسلمان»[1] روی جلد مجله، اشاره به ویژگی آن دارد. این مجله در ۴۴ صفحه به چاپ رسیده و مسئولان سابق آن، سلمان غفاری، مهری بختیار و سعیدی ذکر شده‌اند. سردبیر فعلی این نشریه، الهه عصّاری است.

1. The magazine for muslim women.

کوثر

کوثر، گاهنامهٔ ادبی و هنری خواهران، ابتدا با مسئولیت فاطمه راکعی و سپس زیر نظر سیمیندخت وحیدی در سال ۱۳۶۶ در تهران انتشار یافت.

الطاهره

مدیریت این مجله را که بنیاد اندیشه اسلامی (وابسته به وزارت ارشاد) آن را انتشار می‌دهد، محسن آرمین به عهده دارد. در زیر عنوان مجله، عبارت «صوت المرأة المسلمة فی کل مکان» قید شده است. نخستین شمارهٔ نشریه در سال ۱۴۰۸ هـ. ق (۱۳۶۷ هـ. ش) و در ۴۵ صفحه به چاپ رسیده است. این مجله به زبان عربی و در تهران برای خارج از کشور منتشر می‌شود.

ندا

فصلنامهٔ ندا متعلق به جمعیت زنان جمهوری اسلامی است و اولین شمارهٔ آن در بهار ۱۳۶۹، ویژهٔ نخستین سالگرد رحلت امام خمینی(ره)، به قیمت ۴۵۰ ریال در تهران انتشار یافته است. صاحب امتیاز و مدیر مسئول این نشریه، زهرا مصطفوی و سردبیران آن به ترتیب فاطمه راکعی و فرشتهٔ اعرابی قید شده است.

پگاه

مدیر مسئول و سردبیر این فصلنامه، فاطمه راکعی است که در بهار ۱۳۷۰ شمارهٔ اول آن را در تهران انتشار داده است. روی جلد شمارهٔ ۱ مجله، عبارت «فصلنامهٔ ادبی ـ هنری خواهران» قید شده و در شماره‌های ۲ و ۳، به جای «خواهران»، از کلمهٔ «زنان» استفاده شده است.

معراج

نخستین شمارهٔ این مجله (شمارهٔ صفر)، در مهرماه ۱۳۷۰ انتشار یافته است. صاحب

امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر آن مشخص نشده، اما سرمقالهٔ این شمارهٔ مجله به امضای زهرا عباسی است. به محل و ترتیب انتشار آن نیز اشاره‌ای نشده است.

پیام زن

صاحب امتیاز این مجله، دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم، مدیر مسئول آن محمد عبایی خراسانی و سردبیر آن سید ضیاء مرتضوی قید شده است و با همکاری واحد خواهران دفتر تبلیغات اسلامی انتشار می‌یابد. اولین شمارهٔ مجله، به عنوان پیش‌شماره در دی‌ماه ۱۳۷۰ و شمارهٔ ۱ آن در فروردین ۱۳۷۱ منتشر شد. این مجله در قم و به صورت ماهانه انتشار می‌یابد.

زنان

اولین شمارهٔ این مجله در بهمن‌ماه ۱۳۷۰ منتشر شده است. صاحب امتیاز و مدیر مسئول مجلهٔ زنان، شهلا شرکت است. زنان نشریه‌ای اجتماعی معرفی شده که یک بار در ماه انتشار می‌یابد، و عرصه‌های اندیشه، حقوق، علم، ادبیات و هنر را برای کار فرهنگی خود برگزیده است. این نشریه در ۷۲ صفحه و به قیمت ۵۰ تومان عرضه می‌شود.

تکاپو «ویژه بانوان»

صاحب امتیاز و مدیر مسئول مجله، سکینه حیدری و سردبیر آن قمر باوندیِ سوادکوهی قید شده است. شمارهٔ اول آن در فروردین ۱۳۷۱ به عنوان شمارهٔ نوروزی انتشار یافته است. عبارت چاپ دوم نیز روی جلد مجله به چشم می‌خورد. این مجله به صورت ماهانه و در تهران منتشر می‌شود. در صفحهٔ ۳، زیر فهرست عناوین مطالب شمارهٔ ۱ مجله، آمده است: شماره یک (دورهٔ جدید) سال اول، [فروردین] ماه ۱۳۷۱، شمارهٔ پیاپی ۶ و ۷.

نکته‌ای که در بررسی مطبوعات زنان می‌توان مورد توجه قرار داد، نام نشریاتی در خصوص زنان است که در کتاب چهرهٔ مطبوعات معاصر، در فهرستی از مطبوعات ایران از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰، ارائه شده است، همچون: آزاد زنان، آزادی زنان، بانوی ایران، زنان پیشرو، زنان و جهان، زن بیدار، فروغ بانوان، قیام زن، مادر، مادران فردا، حقوق بانوان، زن آینده، زنان، زنان آسیا، زنان امروز، زنان ایران، زنان پان‌ایرانیست و... که متأسفانه حتی یک نسخه از این نشریات در کتابخانه‌های معتبر تهران موجود نیست تا بتوان اطلاعاتی پیرامون آنها ارائه داد.

نکتهٔ دیگر این‌که، در این اواخر، نشریاتی بوده‌اند که یک شمارهٔ خود را به زنان اختصاص داده‌اند. از جمله، شمارهٔ ۷ نشریهٔ گردون (سال اول، مورخ اسفند ۱۳۶۹) است که مطالب خود را

با عنوان «ویژهٔ زنان هنرمند معاصر» ارائه کرده است. صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر این نشریه سیدعباس معروفی است. شمارهٔ اول فصلنامهٔ جلوهٔ هنر مورخ زمستان ۱۳۷۰ از انتشارات دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا(س) نیز به مناسبت میلاد حضرت فاطمه(س) و روز زن، انتشار یافته است. مدیر مسئول این نشریه، سیدمحمد فدوی و سردبیر آن مینو سپهری ذکر شده است.

نشریاتی نیز انتشار یافته‌اند که مخصوص زنان نبوده‌اند، ولی بخشی از مطالب آنها به طور مشخص به مسایل زنان مربوط می‌شود که به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم. مجلهٔ راههای زندگی با صاحب امتیازی آقای مستعان و مدیریت ماه‌طلعت پسیان (۱۳۲۰)، سپیده فردا به مدیریت خانم دکتر رهنما (۱۳۳۲)، پیک معلم و خانواده به سردبیری احمد بطحایی (۱۳۴۳ ـ ۱۳۵۶)، پزشک خانواده به سردبیری جواد حاجبی (۱۳۳۸ ـ ۱۳۶۱)، نشریهٔ بنگاه حمایت مادران و نوزادان به سردبیری جلال‌الدین بهرام نورانی (۱۳۵۰ ـ ۱۳۵۴)، مجلهٔ انجمن متخصصین بیماریهای زنان و مامایی ایران با مدیریت دکتر جهانشاه صالح (۱۳۵۱)، مجلهٔ خانوادگی مکتب مام با صاحب امتیازی آصفه اعظم آصفی و سردبیری محمدحسین کردبچه، وابسته به انجمن ملی اولیا و مربیان ایران (۱۳۴۷ ـ ۱۳۵۷)، بولتن هفتگی سازمان ارشاد و رفاه خانواده به مدیریت مینو ملوائی (۱۳۴۶ ـ ۱۳۵۷)، معلم خانواده به سرپرستی جواد زارعیان و سردبیری هوشنگ فتحی یوسفی، وابسته به آموزش و پرورش (۱۳۴۳ ـ ۱۳۵۹)، بولتن جمعیت و تنظیم خانواده به سرپرستی خسرو معتضد، وابسته به وزارت بهداری و بهزیستی، واحد جمعیت و تنظیم خانواده (۱۳۵۰ ـ ۱۳۵۵)، پیوند، نشریهٔ انجمن اولیا و مربیان ایران به سردبیری منصور نجفی‌زاده (۱۳۵۸)، خانواده، به سردبیری علی‌اکبر خیرخواه وابسته به ادارهٔ عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی ایران (۱۳۵۹ ـ ۱۳۶۷)، مجلهٔ خانواده به مدیریت حسین فردوس (۱۳۷۰) و برش، با صاحب امتیازی و مدیریت صدیقه زنهاری (بهمن ۱۳۷۰) و...

۱. تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران، محمد محیط طباطبایی، تهران، بعثت، ۱۳۶۶. ص ۱۷۳ / ۱۷۲.

۲. تاریخ جراید و مجلات ایران، محمد صدر هاشمی، اصفهان، کمال، چاپ دوم، ۱۳۶۳ [چاپ اول: ۱۳۲۷]، ج ۳، ص ۸.

۳. همان کتاب، ج ۳، ص ۱۰ ـ ۴.

۴. همان کتاب، ج ۲، ص ۱۸۱.

۵. همان کتاب، ج ۴، ص ۳۰۲.

۶. همان کتاب، ج ۲، ص ۳۳۸ / ۳۳۷.

۷. همان کتاب، ج ۲، ص ۹۲.

۸. مطبوعات ایران: از شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۶، دکتر حسین ابوترابیان، تهران، اطلاعات، ۱۳۶۶، ص ۹۳.

۹. همان کتاب، ص ۵۹.

۱۰. همان کتاب، ص ۹۹.

۱۱. فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، بیژن سرتیپ‌زاده با همکاری کبرا خداپرست، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۵۶، ش ۴۳۷.

۱۲. فهرست مجله‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، بیژن سرتیپ‌زاده با همکاری کبرا خداپرست، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۵۷، ش ۴۸۱.

۱۳. فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، کبرا خداپرست و فاطمه خورشیدی، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۶۳، جلد ۲، ش ۲۴۶.

۱۴. فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، بیژن سرتیپ‌زاده با همکاری کبرا خداپرست، ۱۳۵۶، ش ۱۷۹.

۱۵. فهرست مجلات موجود در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس، ۱۳۶۱، ج ۱.

۱۶. فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، ج ۲، ش ۱۳۶.

۱۷. همان کتاب، ش ۳۹۷.

۱۸. همان کتاب، ش ۴۰۷.

۱۹. همان کتاب، ش ۱۹۱.

۲۰. همان کتاب، ش ۸۱۶.

۲۱. همان کتاب، ش ۱۱۴.

۲۲. راهنمای مجله‌های ایران (شمارهٔ ۲۱): ۱۳۴۷ ـ ۱۳۶۸، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۶۹، ص ۲۴۰، ش ۶۱۳.

۲۳. همان کتاب، ص ۳۲۸، ش ۸۴۸.

۲۴. همان کتاب، ص ۳۷۵، ش ۹۶۵.

مسعود بهنود

غرب آن غیرت را ندارد

در شروع فصلنامهٔ «پیام کتابخانه» (سال دوّم، شمارهٔ اوّل، بهار ۱۳۷۱) دعای مطالعه را خواندم به خط خوش جواد بختیاری، پیش از آن، این دعا را ندیده و نخوانده بودم. شروع آن دعا چنین معنی می‌داد: «خدایا مرا از تاریکی‌های وهم و خیال خارج کن.» همین را راهنمای خود کردم وقتی سرمقالهٔ این فصلنامه را خواندم. مقاله شروع شده است با:

«اصولاً عبارت تهاجم فرهنگی خالی از مسامحه نیست؛ هجومی اگر هست از ناحیهٔ فرهنگ نیست بلکه هجوم ضدارزش‌ها و ضدفرهنگ‌هاست، هجوم بر فرهنگ هم نیست بلکه زمینه‌ای از جهالت و بی‌فرهنگی است که آماج مظاهر پوچ و کاذب ضدارزش‌های بیگانه قرار گرفته است.»

شروعی چنین دلنشین برای مقاله‌ای که «هجوم شعبده و نیرنگ» عنوان گرفته، به باور من، هر خواننده‌ای را وامی‌دارد تا ادامهٔ مقاله را با شوق بخواند. نویسندهٔ دردشناس به دنبال آن به تبیین این اصل می‌پردازد که فرهنگ غنی و اصیل در برخورد با دیگر فرهنگ‌ها و ارزش‌ها، محسنات و خوبی‌ها را جذب می‌کند و در قالب مورد پسند خود عرضه می‌کند. او رمز بقای فرهنگ پربار اسلام را در «عمق و غنا و اصالت الهی»اش می‌داند و سرانجام به این نکته می‌پردازد که **«در کشور ما تأثیر ضدارزش‌های بیگانه پیوسته نتیجهٔ قهری دوری و بدگمانی ما نسبت به فرهنگ اصیل اسلامی ایرانی بوده است»** و به دنبال آن نتیجه می‌گیرد که اگر هجومی هست **«هجوم شعبده و نیرنگ است نه اعجاز و فرهنگ، و شعبده و نیرنگ جز در زمینهٔ بی‌فرهنگی و**

جهالت به بار نمی‌نشیند و ثمر نمی‌آورد».

اما افسوس که بنیادی چنین محکم و منطقی ناگهان به جمله‌ای می‌رسد که جز زیر تأثیر شعارهای متداول نمی‌تواند به قلم آید.

«آن چه غرب بعد از عریان کردنمان به سمت ما سرازیر کرد هم نه اصل فرهنگ و نه لُبّ علم بلکه فرآورده‌های علم و پوستهٔ فرهنگ بود. آن‌ها بسیار هوشیارتر از این بودند که تخم علم را، مغز علم را و جهات مثبت فرهنگ خود را عرضه بدارند».

و اصل سخن من این جاست که مقاله‌ای بدان محکمی از این نقطه به شعار روز بدل می‌شود و به دام تکرار یک گمراهی می‌افتد. چرا؟ اگر این شعار درست باشد گوئیا غرب یک دزد دریایی است ــ که ممکن است در روزگاری بوده باشد ــ که جهان‌سومی‌ها و از جمله ما ایرانیان را غارت و برهنه می‌کند ــ که روزگاری کرده است ــ و بعد به صندوقچه می‌رود در حالی که در آن اینشتین دارد، دانشگاه دارد، لابراتوار دارد، کیپ کاناورال دارد، اما آن‌ها را کنار می‌گذارد و مایکل جکسون، کاباره، سالن مد و ایدز را جدا می‌کند و این‌ها را به یک مشت غارت‌شده عرضه می‌کند و ــ لابد ــ آن‌ها را با تازیانه وامی‌دارد که با مایکل جکسون همرقص شوند و در کاباره‌ها می‌گساری کنند و مانند مانکن‌ها لباس بپوشند و ایدز بگیرند ــ آن هم از طریق هموسکسوئل‌ها و نه از طریق انتقال خون!ــ این تصویر واقعیّت ندارد، گرچه نتیجه‌ای که ترسیم می‌کند همان است که رخ می‌دهد ولی نویسنده راه دزد را نشناخته و به خطا نشان می‌دهد. واقعیّت چیز دیگری است. غرب تولیدکننده و تاجر است. و چون نیک بنگری همه چیز تولید می‌کند. هرچه را بتواند بفروشد، می‌سازد. و چندان در این کار متبحر شده است که حالا هرچه را بسازد، می‌تواند بفروشد. این آیین غرب، مذهب غرب و زندگی غرب است. جز این منطق، هیچ چیز را نمی‌شناسد. میلیون‌ها و بلکه میلیاردها همبرگر تولید می‌کند و میلیون‌ها فرد خوش‌اشتها را به هوس خوردن می‌اندازد. و وقتی معلوم می‌شود که «بیک مگ»ها و سیب‌زمینی‌های سرخ‌کرده برای سلامت افراد زیانبار است، میلیون‌ها قرص و میلیاردها نوشابه و شربت و خامه و. . . رژیمی (DIET) می‌سازد و می‌فروشد. کارخانه‌دارها، خرج لابراتوارها را می‌دهند و به محض آن که امری توسط محققان و دانشمندان ثابت شد به سرعت دست در کار ساختن و فروختن آن می‌شوند. این مجموعه، به طور طبیعی، خصلت‌های انسانی را جست‌وجو می‌کند و ساخته‌های خود را با آن خصلت‌ها تطبیق می‌دهد. برای صدور هیچ ضدارزشی برنامه‌ریزی نمی‌کند. اصلاً غرب این‌قدر غیرت و پرنسیپ ندارد. در دکانش هر جنسی برای فروش دارد. هر چه را بخری می‌فروشد، و این خریداران جهان سوم هستند که سبک‌ها را می‌خرند و ذیقیمت‌ها را جا می‌گذارند. کالاهای مصرفی (بی‌ارزش) را می‌خرند و به ازای آن مواد کانی (باارزش) خود را می‌دهند. مثال نزدیک، بازار مکاره‌های فیلم است که در آن آثار باارزش اینگمار برگمن، رنه کلر، بونوئل و دیگران در کنار وسترن‌های مسخره و فیلم‌های هالیوودی عرضه می‌شوند. خریداران جهان سومی شوق خریدن و دیدن اولی‌ها را ندارند، اما برای فیلم‌های وسترن ایتالیایی و

کمدی‌ها و سریال‌های پر زدوخورد هر چه بخواهی می‌دهند. در نمایشگاه‌های کتابشان، همه نوع کتابی هست، از تحقیقات پرارزش فضایی، فیزیک، پزشکی، شیمی و هنری و در عین حال رمان‌های جلد کاغذی بی‌ارزش و هرزه‌نگاری نیز فراوان وجود دارد. مشتریان جهان سومی با کتاب‌های علمی کاری ندارند و در غرفه‌های کتب بی‌ارزش می‌گردند و با ناشران هرزه‌نگاری‌ها قراردادها می‌بندند.

در این بازار مکاره که آئین آن خرید و فروش است اگر توقع داشته باشیم که غرب تنها باارزش‌ها را عرضه کند و نقش دروازه‌بان اخلاق را برای ما ایفا کند، محال است. چرا که در خود غرب نیز چنین بنا ندارند و خود گرفتار بلیّات همین فرهنگ ضدارزش‌اند. این واتیکان یا حکومت رم بود، آن هم در قرون گذشته که میسیونرهای مذهبی به اطراف عالم می‌فرستاد. تمدّن صنعتی میسیونری جز دلالان فروش ندارد. پرنسیپ نمی‌فروشند. بدین لحاظ ره گم کردن است اگر تصور کنیم که آن‌ها چیزی را پنهان می‌گذارند و چیزی را عرضه می‌کنند. تقصیر خود به گردن دیگران انداختن است که شوق و عطش خریدار بدسلیقه را به گردن فروشنده‌ای بیندازیم که هر چه خود به خانه می‌برد در مغازه‌اش برای فروش گذاشته است.

سرانجام روزی باید دریابیم این روشنفکرانی که به مد روز، در این روزگار ناسزاها می‌شنوند، نخست‌بار در گوش جامعهٔ خواب‌آلودهٔ ایرانی دربارهٔ مضارّ غرب سرود خواندند. بعد از سال‌های ۳۲ که امریکائیها با وام و اعتبارهای خود به ایران سرازیر شده بودند و فرهنگ مصرفی آن‌ها نیز در حال گسترش در ایران بود، این روشنفکران و اهل قلم بودند که به تودهٔ خوش‌خیال و مصرف‌کننده که از فراوانی و وفور اجناس فرنگی در بازار داخلی به وجد آمده بودند، مضارّ مصرفی شدن جامعهٔ سنّتی ایران را یادآور می‌شدند. همین تقی‌زاده که به عنوان سمبل غرب‌زدگی مشهور شده ــ جز یک دوره در جوانی که در برلین و جمع ایرانشهریان مبلّغ آن شده بود که یکسره فرنگی شویم ــ در همهٔ عمر معتقد به حفظ اصالت‌ها و اندوختن دانش و فرهنگ و ارتقای شعور ملّی بود. اما با همهٔ این هشدارها، بر سر ایران نیز همان بلایی آمد که بر بیشتر کشورهای کرهٔ زمین رفت. میلیون‌ها تن اهالی جوامع کمونیستی که دو سال پیش کلنگ برداشتند، به سودای مصرف تولیدات غرب صنعتی بودند که چنان با خشم مجسّمه‌ها را می‌شکستند.

برای آن که مردمی از جهان را یکسره متّهم به ظاهرپسندی و کج‌فهمی نکرده باشیم، ناگزیر باید همین‌جا یادآور شویم که جهان صنعتی یک کالای دیگر هم دارد که پرجاذبه است و چه بسیار از اهالی جهان سوّم که در حسرت داشتن آن شب به روز می‌رسانند و آن آزادی و دمکراسی است. خط تولید کارخانه‌های غرب صنعتی، آدم‌ها را همه در یک صف و مساوی و هم‌قد می‌خواهد. این کالا (آزادی) بیش از کوکاکولا و مک دونالد و آدی‌داس و نایک دهن‌ها را آب می‌اندازد. و اگر چینی‌ها حرکت می‌کنند دمکراسی را به دست نمی‌آورند و برابر مک دونالد هزار هزار صف می‌کشند، یا روس‌ها به دنبال آن می‌روند و هر کدام یک پلی‌بوی و یک «بیگ مک» نصیب

می‌برند، این دیگر از قامت ناساز آن‌هاست نه از «هوشیاری غرب».

راه سهل که این روزها انتخاب شده ــ و مقالهٔ «هجوم شعبده و نیرنگ» نیز همان را برگزیده ــ دشنام گفتن به فروشنده است و وانمود کردن این‌که چیزهای خوب را به ما نمی‌فروشد. «هسته را نگه می‌دارد و پوست را می‌فروشد.» اما این راه آسان به بیراهه می‌رود. درست آن راهی است که بعضی‌ها مانند ژاپن، کشورهای اسکاندیناوی، و بعضی از آسیایی‌های جنوب شرقی رفته‌اند. راهی که مستلزم کار بیشتر و بیشتر و سخت‌کوشی و قناعت، اکتفا به خود و خودسازی است.

نویسندهٔ مقالهٔ «هجوم شعبده و نیرنگ» به درست و با وام گرفتن از تعبیر دکتر شریعتی می‌نویسد «**اغلب شرقی‌ها در حد مقلدین ناشی فرهنگ غرب مانده‌اند. . .**» اما به دنبال آن می‌افزاید «**توفیق غرب در این بود که بین ما و ریشه‌های تاریخی و فرهنگی‌مان فاصله انداخت ما را از ریشه‌هایمان جدا کرد.**» و نمی‌گوید غرب چگونه به این کار موفق شد. آیا اصلاً چنین هدفی داشت. آیا غرب این قدر به دیگران اهمیت می‌دهد. . . یا این‌که این گزینش ما بود از مجموعه‌ای که غرب عرضه می‌کرد.

درست تر آن است که بگوییم ما پس از ۱۲۰ سال که از آشناییمان با غرب و تولیداتش می‌گذرد (از زمان دومین سفر ناصرالدین شاه به اروپا) مصرف‌کنندهٔ آن تولیدات مانده‌ایم. هم چنان که دو سال بعد از تولید اتومبیل آن را به ایران آورده، سوار شدیم، هنوز هم به همین کار مشغولیم. از ۸۰ سال پیش کارخانه برق آورده‌ایم و شب هایمان را روشن کرده‌ایم و هنوز (چنین کاری را مطابق قانون اساسی به عهدهٔ دولت گذاشته‌ایم) چنین است، خودمان تولید نکرده‌ایم. چنین است در مورد همهٔ آنچه مصرف می‌کنیم از بزرگ و کوچک. در این فاصله یک اختراع و اکتشاف از خود در جهان ثبت نکرده‌ایم و اگر اختراع و اکتشافی هم توسط یک ایرانی صورت گرفته یا در لابراتوارهای غرب بوده و یا آن که پس از خرید آن اختراع و اکتشاف، سرانجام در آن دیار ساخته شده است، پس چرا باید تعجب کنیم که در زمینهٔ فرهنگ نیز مصرف‌کنندهٔ فرهنگ دیگرانیم. هر گاه توانستیم از مصرف برق، تلفن، فاکس، اتومبیل، رادیو، تلویزیون و. . . هزاران وسیلهٔ دیگر که به مصرف آن معتادیم چشم بپوشیم، یا آن که خود تولیدشان کنیم، آنگاه خواهیم توانست همراه آن تولیدها، فرهنگ خود را اوّل حفظ، بعد صادر کنیم.

نویسندهٔ مقالهٔ «هجوم شعبده و نیرنگ» بعد از این که ضدارزش‌ها و ضدفرهنگ های مبتذل بیگانه را برمی‌شمرد نوید می‌دهد که اگر «. . . **جلو وزیدن بادهای سرد و خشن و مسموم را نمی‌توان گرفت اما می‌توان با بالاپوشی از تأثیر آن به مغز استخوان جلوگیری کرد.**» و برای تشریح آن بالاپوش به روزهای پرشور انقلاب بازمی‌گردد که «**اوج [گرفتن] نفرت و کینه نسبت به ضدارزش‌های بیگانه، نتیجه قهری اوج [گیری] اعتقاد و باور نسبت به ارزش‌ها و فرهنگ خودی بود.**» و به دنبال آن با افسوس می‌افزاید که «**این آتش در دل و جان خیلی‌ها گُر نگرفت، هیجان و حرارت انقلاب رفته‌رفته فروکش کرد سردی و رخوت هم دوباره بر جان خیلی‌ها**

عارض شد.» نویسنده در تحلیل این ماجرای غم‌انگیز سخن‌ها می‌تواند بگوید اما **«افسوس که مجال آن در این مختصر نیست.»** از قضا همین جاست که اشکال پیش می‌آید و مقاله‌ای که شروع چنان دلنشینی داشت به شرح مقدمه بسنده می‌کند و این کاری است که مدام صورت می‌پذیرد و اصل حکایت نگفته باقی می‌ماند. مصلحت اندیشی یا پرهیز از شنیدن ناسزا مانع از آن می‌شود که نویسنده بازگوید که آن **«اعتقاد و باور به ارزش و فرهنگ خودی»** خوب مدیریت و هدایت نشد و بی‌تجربگی مدیران و هادیان آب را دوباره به همان جویی برگرداند که در آن بود. و اینک نیز به جای تصحیح مسیر، با روش‌های تند و غیرفرهنگی قصد آن است که جلو تندآب را بگیریم. ای‌کاش این کاری شدنی بود. نویسنده به درستی می‌نویسد **«ضدارزش را با ارزش باید از میدان به در کرد»** به زبان دیگر ابتذال با شعار «زنده باد ابتذال» به میدان درنیامده است که با شعار **«مرده باد. . .»** از میدانش به در کنیم. آن فرهنگ ضدارزشی اصلاً شعاری ندارد، بر حساسیت ها و نیازها متمرکز است. در غریزه‌ها خانه دارد. سوار بر امواج ساخته‌هایی است که هر انسانی با طبیعت سالم آن را می‌طلبد، و اگر می‌خواهیم از آسیب آن در امان بمانیم باید به همان نرمی که آمده، امواجی به همان سبک بالی و زیبائی ظاهر و جذابیت از ما صادر شود. به نوشتهٔ نویسندهٔ مقالهٔ «هجوم شعبده و نیرنگ» از همان راهی که از جانب غرب طوفان بر ما وزیدن گرفته ــ **«یعنی مواضعی چون سینما، رادیو تلویزیون، مطبوعات، کتاب و دیگر وسایل سمعی و بصری»** ــ باید عمل کنیم، و علاوه بر آن، به همان کرشمه و شعبده. چرا که **«اولاً همه پدیده‌های ضدفرهنگی و مبتذل، وارداتی و منسوب به بیگانه نیستند. ثانیاً هر ضدارزش بیگانه نیز تا زمینه‌ای از جهل و بی‌فرهنگی نیابد مقبولیت نخواهد یافت.»**

نویسنده، با وجود آن که از تحلیل درد، به بهانهٔ آن که در این جای مختصر نمی‌گنجد، قبلاً طفره رفته بود، اما سرانجام به بخشی از حکایت نزدیک می‌شود آن جا که می‌نویسد **«شاید عوارض سوء حضور یک طلبهٔ غیرفاضل در کلاس درس دانشگاه به عنوان مدرس معارف اسلامی یا اخلاق بسیار بیشتر از نمایش یک فیلم مبتذل یا نواختن موسیقی غنا ارزیابی شود»** یا **«باورها و اعتقادات مردم از این که محل سکونت امام جماعت مسجدشان رفته‌رفته از محله‌ای در جنوب شهر، به مرکز و سپس به شمالی‌ترین نقطهٔ شهر منتقل می‌شود بسیار عمیق تر خدشه می‌پذیرد تا خواندن فلان رمان که برخی صحنه‌های مستهجن را هم به تصویر کشیده یا طرز تفکّری غیرالهی و غیراسلامی را القا می‌نماید».**

و این‌ها اشاره‌هایی است به جا به مواردی که تساهل رواست به قصد جان دادن به مغز سخن.

طرفه آن که همان دستگاه‌های گستردهٔ ارتباط جمعی غرب، که آن ها را به درست زیر تسلط سرمایه‌داری می‌دانیم، که هیچ‌گاه بر روی حقیقت کاملاً بسته نیست، همواره مظلومان می‌توانند از آن بهره گیرند ــ مثال های زنده و حاضر: روزهای انقلاب ایران، روزهای نوفل لوشاتو، روزهای گروگان گیری و. . . ــ اگر مواقعی مانند جنگ هشت ساله پیش آید که نتوانیم به اندازه و به موقع

از آن آنتن ها و دکل ها برای نشان دادن واقعیّت ها سود بریم، از بی‌تجربگی ماست و نشناختن دنیای ارتباطات و نه این‌که صدّام حسین یا متّحدان و حامیانش توانسته بودند تمام رسانه‌های جهان را بخرند یا سانسور کنند! غربی‌ها به دلیل تساهلی که در انعکاس وقایع، در میدان دادن به طرح هر سخن موافق یا مخالف بر خود روا می‌دارند، امکان می‌یابند تا در ذهن‌ها رسوخ کنند. وگرنه دیدیم رادیوهایی که فقط بد می‌گفتند و حادثه جعل می‌کردند با همهٔ حمایت های مالی سیا و. . . به چه سرنوشت دچار آمدند و هم روزنامه‌هایی که چنین وضعیتی داشتند. آن وسیلهٔ ارتباطی که از آن جز یک نظر به گوش نرسد و به چشم ننشیند آنقدر بی‌تأثیر است که می‌توان از خیرش گذشت. چرا که این شأن آدمی است که اختیار دارد برای «شنیدن هر سخنی و انتخاب بهترین‌ها» و این بشارتی که به ما داده شده، هرگاه «هر سخنی» برای شنیدن به گوش نرسد، یعنی که امکان انتخاب بهترین‌ها از آدمی گرفته شده است. این بشارت را دنیای شعبده و نیرنگ شنیده و عجبا ما هنوز بر سر قبول آن در جنگیم. و جان سخن را آقای ابراهیم انصاری لاری در مقالهٔ دلنشین «شعبده یا نیرنگ» نوشته است:

«غرب اگر هجومی آورده، دستپاچگی و ندانم‌کاری ما در برخورد با مظاهر این تهاجم تخریب را دوچندان کرده، حالت ما به جماعتی می‌ماند که از یک سو مورد هجوم واقع شده و این جماعت بی‌آن که فضای پشت سرش را ببیند و میدان مانور وسیعی را که برای مقابله با دشمن برایش فراهم است ببیند ــ استعدادها و امکانات بالقوّه و بالفعل خویش را بشناسد و خوب به‌کار ببندد ــ پیوسته یکدیگر را فشار می‌دهند و از سر و کول هم بالا می‌روند و در نتیجه در یک ازدحام کشنده به له کردن یکدیگر پرداخته‌اند و در این گیرودار در مقابله با یک پدیدهٔ ضدفرهنگی، ده‌ها ضدفرهنگی دیگر متولد می‌شوند.»

دعای صفحهٔ نخست فصلنامهٔ «پیام کتابخانه» یکبار دیگر در نظر آمد:

«خدایا مرا از تاریکی‌های وهم و خیال خارج کن»

منتشر شد:

پژوهشهایی در شاهنامه

جهانگیر کوورجی کویاجی

گزارش و ویرایش

جلیل دوستخواه

۳۶۸ صفحه ــ نشر زنده‌رود ــ ۳۵۰۰ ریال

احمد بیرشک

برای کلک عزیز

با «کِلک» به‌وسیلهٔ ششمین شمارهٔ آن آشنا شدم. آشنایی خیلی زود به‌دلبستگی، و سپس به اشتیاق، انجامید، شوق دیدار شماره‌های بعدی و بعدی کِلک. سبب چه بود؟

۱. کِلک در راهی قدم می‌زند که من هم پویندهٔ آن راهم: عشق به‌زبان فارسی، و کوشش برای آراستنش به‌آرایه‌های درست و «منطقی»، و پیراستنش از پیرایه‌هائی که بعضی، بلکه بسیاری از نویسندگان و گویندگان کم‌توجه، یا بی‌توجه، به‌سر و سینهٔ این زبان می‌آویزند و آن‌را زشت و مهوع می‌کنند. عشق به‌زبانی که شناسنامهٔ ما است، زبان فردوسی، زبان سعدی. . .

۲. کِلک در پی شناساندن پاسداران زبان فارسی است، کسانی که با کوششی شایان قدرشناسی زبان ما را زنده نگاه می‌دارند و می‌پرورند. زبان موجودی است زنده، باید با پیشرفت علم و ادب پیش برود. اگر آن‌را توجیه کنند کهنه می‌شود، پیر می‌شود و می‌میرد، مانند زبانهائی که زمانی دوشادوش زبان فارسی زندگی می‌کرد، اما اکنون از آنها جز نامی نیست، به‌آنها «زبانهای مرده» می‌گویند و از آنها مانند مردگان نام می‌برند. زبان فارسی به‌همت دوستانمان خود زنده مانده است و باید زنده بماند. این خدمت را افرادی می‌کنند که در پی آوازه و نام نیستند، فقط اهل کردارند. ما این افراد را نمی‌شناسیم. کِلک می‌کوشد که آنان را بشناساند. و این خصلتی است درخور هر گونه قدردانی.

۳. کِلک می‌کوشد تا کسانی را که در بیرون از مرزهای سیاسی ایران به‌زبان فارسی علاقه دارند معرفی کند و برای آنان وسیلهٔ بیشتری برای بهره‌گیری از این زبان شیرین فصیح فراهم آورد.

و این هر دو کار ستودنی هستند.

۴. کِلک به‌هنر ارج می‌گذارد و هنرمندان را می‌شناساند.

کِلک کارهای دیگری هم می‌کند: «همین چهار خصلتی که برشمردم کافی است که عاشقان صادق پیدا کند.» گویا این عاشقان صادق جز دستی شکسته در آستین ندارند، پاکباخته‌اند و فقط چیزی که می‌توانند نثار معشوق کنند اظهار مهر زبانی است. اما این معشوق باید تحمل هزینه بسیار کند تا به‌دست من و تو برسد. این هزینه‌ها هم باید من و تو تأمین کنیم.

سردبیر ارجمند کِلک، در نامه‌ای به‌دوستی نوشته است که می‌کوشد سال سوم را به‌پایان برساند و کِلک را رها کند. چرا؟ چون وامی که در راه انتشار کِلک پیدا کرده است زیاد است، شاید به زیادی درآمد روزانه سفته‌بازان و دغلکاران.

اما دریغ است که کِلک تعطیل شود. به‌قول عاشقی:

خدا مرا ز تو، ای کلک جدا نکند اگر تو میل جدایی کنی خدا نکند

اما خواست خدا به‌دست بندگان او تحقق می‌پذیرد.

در خانه اگر کس است یک حرف بس است.

امید که در همت کِلک‌گردانان فتور پیدا نشود و کِلک‌دوستان هم به‌تقویت آن یاری دهند.

نمایشگاه نسخه‌های خطی اسلامی

پاره‌ای از نفیس‌ترین دستنوشته‌های اسلامی از مجموعه نسخه‌های خطی John Rylands ــ کتابخانه دانشگاه منچستر ــ مدتی است که در بخشی از همین کتابخانه به‌نمایش گذاشته شده. قرآنی روی پوست و به‌خط کوفی که گویا متعلق به‌قرن سوم هجری است، قرآن دیگری به‌خط طلا از قرن ششم هجری و بسیاری آثار کمیاب و گرانبهای دیگر.

هنر خطاطی و تزیین کتاب در سده‌های بعد از اسلام رونق بسیار گرفت، به‌دلایلی که بیان آن‌ها ساده‌تر از اثبات آن است: از اشاره به‌تأکید اسلام بر اهل کتاب بودن مسلمانان گرفته تا تحریم بسیاری از هنرهای دیگر از نظر اسلام. اما حاصل آن به‌هر حال یکی اعتلایی است که این هنر به‌آن دست می‌یابد و به‌جهانی شدن آن می‌انجامد. دیگر رواج این هنر، در سراسر دنیای اسلام، موجب می‌شود که علی‌رغم تاخت و تازها، تاراج‌ها و سوختن‌ها، جابجا شدن‌ها و فرهنگ‌ستیزی‌های بسیار، آثار بجامانده از سده‌های پیشین اسلامی، هنوز حجم هنری عظیمی باشد که در سراسر جهان گسترده شده. اما آثار بجامانده یک نکته دیگر را هم روشن می‌کند: نقشی که فارسی‌زبانان در این امر داشته‌اند.

نخست آن که آثار بجامانده در سراسر دنیای اسلام عمدتاً به‌سه زبان است: عربی، ترکی عثمانی و فارسی. دیگر آن که دستنوشته‌های ترکی هم متأخرتر است و هم کمتر. سوم آن که دستنوشته‌های عربی و ترکی عثمانی دارای کیفیت هنری مشابه دستنوشته‌های فارسی نیست. و بالاخره آن که دخالت فارسی‌زبانان در امور آسمانی، اگر هم بوده بیشتر به‌واسطه بوده و ترجیح

می‌داده‌اند که خلافت را بگذارند به‌عهده عرب‌ها و ترک‌های عثمانی و خود به‌امور زمینی‌تر بپردازند و شاید به‌همین دلیل است که آثار زمینی آن‌ها قدر آسمانی یافته. شگفت آن‌که در چنبره بسته‌ای که در سده‌های گذشته برای هر گونه کار ذوقی و هنری بوده، دستنوشته‌های فارسی و نقاشی‌هایی که معرف فرهنگ ایرانی است، اکثراً در دربارهای بیگانگان و اقوام مهاجم پدید آمده. نمونه والای آن مینیاتورهای بی‌بدیل بهزاد است در دربار سلطان حسین بایقرا از پادشاهان تیموری در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم قمری. گویی کوتاه بودن دست ایرانیان از قدرت باعث شده که با حربه فرهنگی به‌دفاع از زادوبوم خویش برخیزند در همان دربارهای بیگانه. این موفقیت شاید به‌دلیل تدبیری بوده که در کار داشته‌اند. بجای معارضه و درافتادن با بیگانه نیرومند، او را از درون پوسانده‌اند و تهی کرده‌اند، آنچه را او با خود آورده پذیرا شده‌اند و اندک‌اندک مهر خود را بر آن زده‌اند، آن‌را ایرانی کرده‌اند و بیگانه را به‌قبول آن واداشته‌اند. نمونه‌اش خطی است که امروز به‌نام خط فارسی می‌شناسیم.

قدیم‌ترین قرآن‌های بجامانده به‌خط کوفی است: خطی بی‌انعطاف با گوشه‌های تیز و بی‌نقطه. بعدها نقطه‌های اندکی به‌آن افزوده شد که به‌رنگی دیگر نوشته می‌شد. کتابت این خط معمولاً بی‌اندازه درشت بود، طوری که در هر صفحه بیش از چند خط نمی‌گنجید. از این خط در شمال آفریقا و اسپانیا خط مشابهی بوجود آمد به‌نام مغربی یا کوفی غربی. در شرق اما خط نسخ پا گرفت که از سرآمدان آن در قرن هفتم یاقوت المستعصمی بود موسوم به‌سلطان الخطاطین. همین خط بعدها به‌دست خوش‌نویسان ایرانی به‌اوج رسید و اکنون اساس خط عربی است. و اما گذشته از چند خط دیگر، زیباترین خط‌های اسلامی که مرهون هنرمندان ایرانی است، نستعلیق و شکسته است. نستعلیق در قرن دهم قمری جان گرفت و پیش از گسترش صنعت چاپ برای بیش از سه قرن خط اصلی اکثر دستنوشته‌ها، خصوصاً برای متن‌های داستانی و دیوان‌های شعر بود، و نه‌تنها در ایران، بلکه در تمام سرزمین‌های دولت عثمانی و همچنین در هندوستان.

تشخص کار هنرمندان ایرانی را در میان مجموعه دستنوشته‌های John Rylands هم می‌توان دید، از دقتی که در تهیه کاغذ و مرکب شده، تا خطاطی، آرایش و نقاشی، و جلد و صحافی. این مجموعه با حدود هزار جلد نسخه خطی فارسی، از نظر تعداد هم یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های فرهنگ ایرانی و زبان فارسی در انگلستان و حتی دنیا است.

نمایشگاه نسخه‌های خطی اسلامی در دانشگاه منچستر تا پایان ژانویه ۱۹۹۳ ادامه دارد.

ابراهیم رهبر

به شاهین زیده‌سرایی

حسرت در عمارت و باغ بی‌پرچین

تولد: صومعه‌سرا، هیجدهم دی ۱۳۱۷

کتابها:

مهربانان و سه نمایشنامه دیگر روز چاپ اول ۱۳۴۸ نایاب

دود (مجموعه داستان) موزیک ایران (ساب) چاپ اول ۱۳۴۹ نایاب

من در تهرانم (مجموعه داستان) امیرکبیر، چاپ دوم ۱۳۵۷ نایاب

سوگواران (مجموعه داستان) نویسنده، چاپ سوم ۱۳۵۷ پخش انتشارات گُلی

در دست چاپ:

زندگی (مجموعهٔ داستان)

زنبیل را برداشت و رفت سراغ مرغها و آنها را صدا کرد: «تی‌تی[1] . . . تی‌تی . . . تی‌تی . . . تی‌تی!»

مرغها دویدند و به طرفش آمدند. مشت‌مشت شلتوک را از زنبیل برمی‌داشت جلویشان می‌ریخت. مرغها به هم تنه می‌زدند و تندتند دانه را از زمین برمی‌چیدند و سر و صدا می‌کردند. دهنشان را «جورجورجوره» صدا می‌دادند. فکر می‌کرد دارند حرف می‌زنند. گاهی یکی می‌پرید گردن دیگری را نوک می‌زد. و آن دیگری چندقدمی می‌گریخت. ولی دوباره برمی‌گشت و جمع مرغهای چسبیده به هم را می‌شکافت و برای خود جا باز می‌کرد و باز تندتند مشغول نوک زدن به دانه می‌شد.

هر روز صبح کارش همین بود. از خواب که بیدار می‌شد، اول کاری که می‌کرد می‌رفت به طرفِ فاکون[2] پشت خانه. لانه‌ی مرغها آنجا بود. در لانه را باز می‌کرد، مرغها از تاریکی بیرون می‌آمدند و با شتاب به سوی روشنایی روز می‌دویدند. به حیاط جلوی خانه که می‌رسیدند ولو می‌شدند و همه‌جا لای سبزه و علفها را می‌جستند که شاید چیزی بیابند. همیشه سفره را بعد از هر غذا در کنار حیاط تکان می‌دادند. گرچه سفره دیگر آن برکت سابق را نداشت. مرغها که مشغول می‌شدند، می‌رفت وضو می‌گرفت و نماز می‌خواند. بعد از نماز بود که با زنبیل می‌آمد به طرف مرغها و آنها را صدا می‌کرد: «تی‌تی . . . تی‌تی . . . تی‌تی . . . تی‌تی!»

آفتاب تازه به پشت درختهای کنار جاده رسیده بود و لای برگهای آنها شعله می‌کشید. به نظرش آفتاب هزار تکه شده بود و تکه‌ها خودشان را لای برگهای شب خُس[3] قایم کرده بودند. دور و بر خانه باغ چای بود که از رو به رو تا جاده ادامه داشت.

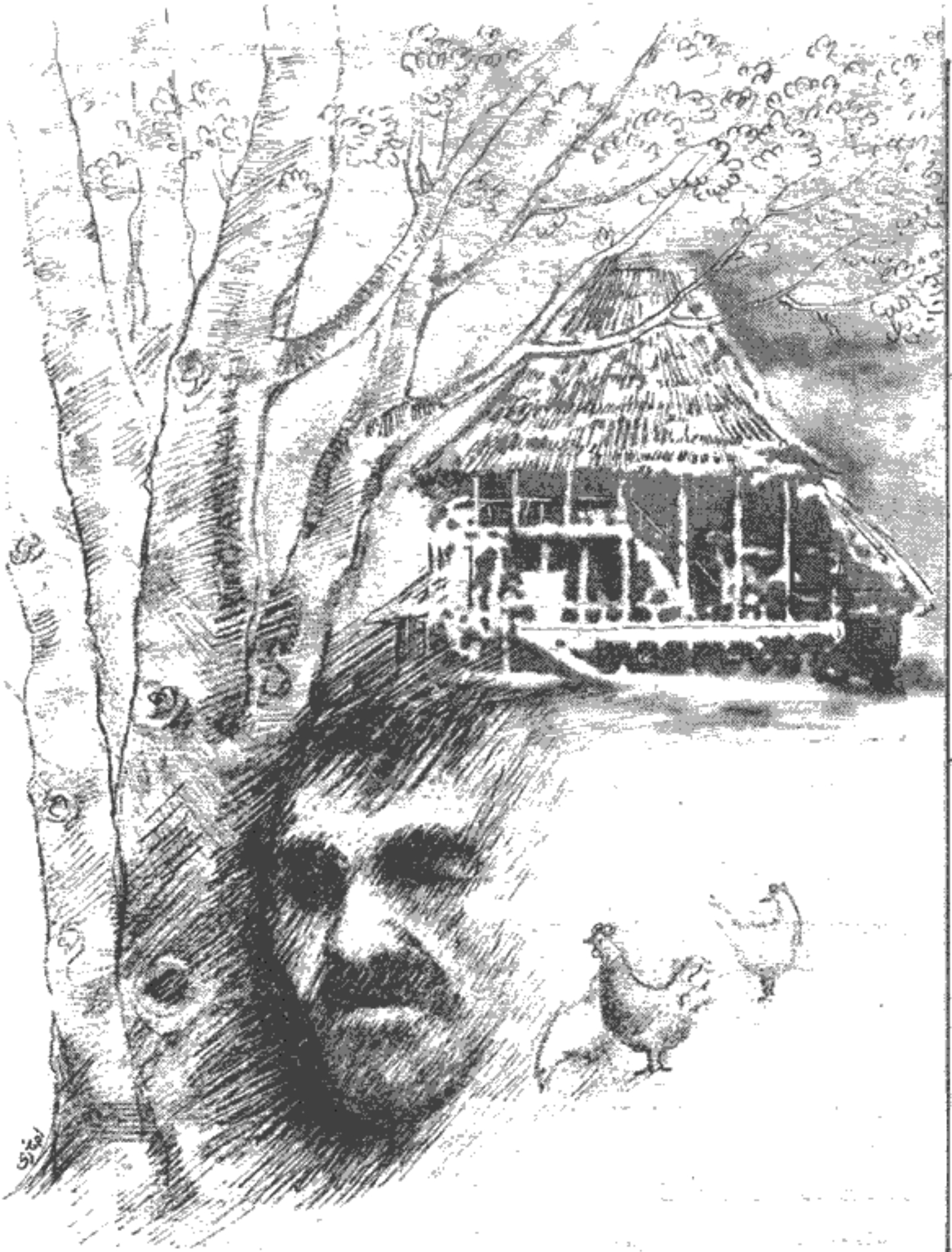
خانه خلوت بود. فقط او و صادق پسر شش‌ساله‌ی ارباب در آن زندگی می‌کردند.

وقتی دانه‌ی مرغها را داد، آمد چای دم کرد. بعد زنبیل دیگری برداشت و از پله‌ی سیمانی و نیم‌دایره‌ی ایوان پایین آمد. بعد از حیاطِ جلوی خانه، خیابانی وسط باغ چای در صدمتری به جاده می‌رسید. دو طرف این خیابان، جابه‌جا پایه‌ی نیمکتهای شکسته‌ی باد و باران‌خورده و از رنگ و ریخت‌افتاده در زمین فرو رفته بود.

در جاده، روستاییها کج‌بیل بر دوش سر کار خود می‌رفتند: «سلام.»، «سلام.» مثل این‌که هیچ چیز تغییر نکرده بود. فقط این عمارت دیگر آن ابهت سابق را نداشت.

از تنها دکان ده نان و پنیر خرید. این دکان که بزرگ بود، در یک گوشه‌اش تنور چال شده بود و بقالی هم بود و تازه یک طرفش هم قهوه‌خانه بود. اما دکان همین جنس کمی را هم که داشت بی‌مشتری بود و کسی پول نداشت که از آن چیز بخرد.

موقع برگشتن، بوی برگِ تر چای و گل شب خس در جاده هم بود. نسیم خنکی آنها را تا جاده می‌آورد. چه فایده؟ بوته‌های چای برگ نو درمی‌آوردند و بزرگ می‌شدند و برگهای تر، زبر و بی‌استفاده و خراب می‌شد و کسی نبود آنها را بچیند. و در چوبی بزرگ و دولنگه‌ی خانه، بی‌پرچین دو طرف همانطور سرگردان کنار جاده مانده و نگران به خانه چشم دوخته بود.



خانه دوطبقه‌ی سرکولوشی[۴] و رو به آفتاب بود. دو تا اتاق و ایوان پایین بود. و دو طرف ایوان پلکان چوبی می‌خورد می‌رفت بالا. بالا هم دو تا اتاق بالاخانه بود که تالار[۵] در جلو و طنبی[۶] روباز سمت راست بالاخانه‌ها کشیده شده بود. به سگ که روی هره نشسته بود گفت: «چخ!» سگ با تعجب به او نگاه کرد و محل نگذاشت. او دیگر فقط سگِ این خانه نبود و به خانه‌های دیگر هم می‌رفت. اما شبها مرغها را می‌پایید.

رفت تالار صادق را صدا کرد. تابستانها در تالار و زمستانها در اتاق پایین که گرم بود می‌خوابیدند. صبحانه‌شان را خوردند. صادق ملچ‌ملوچ می‌کرد. بعد رفت پی بازی و سرگرمی هرروزه‌اش. از درخت بالا می‌رفت، با قلاب سنگ به هر چیزی سنگ می‌پراند، سنجاقک و شافرنگ می‌گرفت. یا می‌رفت خانه‌ی روستاییها پیش همسالهایش که مجبور بودند مواظب خانه و بچه‌های کوچک‌تر از خود باشند.

از صندوق چوبی سمت راست ایوان برنج برداشت و در طَبَجه ریخت و یکوری روی نرده‌ی چوبی ایوان نشست و به ستون تکیه داد و مشغول پاک کردن شد.

زمانی خانه بروبیا داشت. همیشه شلوغ بود. همیشه میهمان داشتند. دایم مشغول کار بودند. اینجا کار، آنجا کار، توی باغ کار. دود و دم همه‌جا بلند بود. در حیاط هم روی هیزم پخت‌وپز می‌کردند. زن ارباب را جز در اتاقی که آشپزی رو به راه بود و بالای سر دیگهای حیاط، جای دیگری نمی‌شد دید. با گوشه‌ی دامن پیرهنش چشمهایش را که دود آنها را به اشک می‌انداخت پاک می‌کرد. غیر از بنفشه‌باجی که با زن ارباب در آشپزی کمک می‌کرد، دو سه نفر آدم دیگر در خانه کار می‌کردند. او باغبان بود. برای ارباب درختهای میوه پیوند می‌زد. درختهای میوه‌شان این‌طرفها نظیر نداشت. خربزه و هندوانه می‌کاشت. در تابستان بوی تند خربزه و هندوانه و دستانبوی رسیده، همه‌جا را برمی‌داشت. آنها نمی‌رسیدند بچینند و بخورند که پوسیده می‌شد. گلهایی را هم که پرورش می‌داد کمیاب بود. گلدانها را روی تخته‌ی جلوی نرده‌ی تالار می‌چیدند که به عمارت جلوه‌ی خاصی می‌داد. فقط موقع علف‌کنیِ سبزیکاریها، گاهی زن ارباب می‌آمد دستی می‌رساند. برای همین آنها را به حساب خودش می‌گذاشت.

بهار و تابستان، موقع چای‌چینی، هر ده روز یک بار، حوری زن پیر سرعمله، زن و دخترهای ده را خبر می‌کرد. آنها توی باغ هایهو می‌کردند، آواز می‌خواندند و برگهای تر را می‌چیدند. ارباب به آنها مزد می‌داد و می‌گفت برایشان چایی ببرند. چایی تازه‌دمِ داغ را که می‌خوردند، خستگی از تنشان درمی‌رفت و بهتر می‌توانستند کار بکنند. یکی زنبیل بزرگ برگهای چای را می‌آورد. برگها را روی حصیرهای ایوان، افشان و باریک می‌ریختند. وقتی برگها پلاسیده می‌شدند، چند تا کارگر مرد، آنها را روی شیارهای کنده‌شده‌ی تخت چوبی مالش می‌دادند که کف درمی‌آمد. بعد از سه چهار ساعت، یکی که وارد بود، شته‌های چای مالش‌داده‌شده را در دوتا فر ذغال‌سوز کنار ایوان خشک می‌کرد. چه بوی خوشی در خانه می‌پیچید.

همیشه سه تا گاو شیرده در خانه داشتند. بهترین گاوها مال آنها بود. یک گاو زرد کلاپیسه بود که نصف یک سطل حلبی شیر می‌داد. گوساله‌ها پوستشان به مخمل می‌رفت. آن گوساله‌ی خرمایی یک‌ماهه، وقتی شیرمست می‌شد، می‌پرید توی سبزیکاری‌ها، جفتک می‌زد. زن ارباب

دادش درمی‌آمد: «وای. . . سبزی‌کاری‌هایم. . . همه خراب شد!» گاوها را که کهنه‌دوش می‌شدند می‌دادند رعیتها نگه دارند.

این خانه دیگر آن خانه نبود. سرتاسر روز کسی به آن سر نمی‌زد. هرکس کار و گرفتاری خود را داشت که دیگر مربوط به این خانه نمی‌شد. حیاط پر از علف شده بود. درختهای میوه خشکیده بودند.

از جایش بلند شد. برنج را در دیگ آب کرد. از این کار به آن کار رو می‌کرد. ظرفها را می‌شست، چراغها را پاک می‌کرد و نفت می‌ریخت، هیزم می‌شکست.

ده‌ساله بود که به خانه‌ی ارباب آمده بود. کسی را نداشت. همین‌جا بزرگ شد. ارباب برایش زن گرفت. بیست سال زن داشت و از بچه خبری نشد. بعد از مرگ زنش ارباب اصرار داشت که او باز زن بگیرد. اما او زن نگرفت. ارباب همیشه توی ده بود. در همین عمارت زندگی می‌کرد. کمتر به شهر می‌رفت. روزها کارش سر و کله زدن با رعیتها بود و گاهی با گلها و پیوند زدن درخت میوه خودش را سرگرم می‌کرد. بعضی شبها دوستهای ارباب از شهر می‌آمدند. تابستانها در طنبی و زمستانها در بالاخانه می‌نشستند و می‌گفتند و می‌خندیدند. وقتی آخر شب می‌شد او کارهایش را می‌کرد و شامش را می‌خورد می‌رفت پیش ارباب و میهمانهایش می‌نشست. ارباب با او شوخی می‌کرد و سر به سرش می‌گذاشت. می‌گفت: «خیلی به تو بد می‌گذرد! هرکدام از دختر ــ رعیتها را بخواهی، بگو برایت می‌گیرم.»

از ارباب مزد نمی‌گرفت. از زندگی‌اش راضی بود. شکمش از شکم خیلی از رعیتها سیرتر و رختش نوتر بود. حیف که ارباب مُرد.

حالا آدم نمی‌دانست چه بگوید؟ آن‌موقع ارباب به همین پسرش صادق خیلی علاقه داشت. بچه‌ی اول ارباب دختر بود ــ کافیه‌خانم. هفت‌ساله بود که فرستادند تهران آنجا درس بخواند. تابستانها می‌آمد ده گردش. دو سه سال بعد دیگر پاک شهری شده بود. زندگی اینجا را قبول نداشت. همه چیز را مسخره می‌کرد و حتا مادرش را دست می‌انداخت. بعد از شکم اول، زن ارباب هی بچه سقط می‌کرد. تا این که صادق را حامله شد. ارباب می‌گفت: «اگر پسر باشد، اسمش را می‌گذارم صادق؛ و اگر دختر بود، اختیار اسمش با مادرش است.» وقتی می‌خواست صادق را قلمدوش کند و به گردش ببرد، ارباب ناراضی می‌گفت: «همه‌ی شما کله‌خرید! تو هم رعیت بچه‌ای، کارت اعتبار ندارد. نمی‌خواهد. می‌ترسم زمینش بزنی.» او صادق را پشت گردنش سوار می‌کرد و می‌گفت: «خاطرجمع باشید ارباب.» ارباب ناچار سفارش می‌کرد: «خیلی باید مواظب باشی!» آن‌وقت جلوی ارباب مثل اسب سبک و سنگین یورتمه می‌رفت و صادق در آن بالا غش‌غش می‌خندید. ارباب باز سفارش می‌کرد: «خیلی مواظب باش! خیلی مواظب باش!» صادق سه‌ساله بود که ارباب مُرد.

ارباب در جوانی دخترعمویش را گرفته بود. آن‌موقع بیشتر در تهران بود. دخترعمو برای ارباب بچه نیاورد. بعد ارباب این زنش را که دختر رعیت بود گرفت. دخترعمو از ارباب جدا نشد. اما دیگر هرگز همدیگر را ندیدند. بعد از مرگ ارباب معلوم نشد چطور شد که زمینها به نام برادرزاده‌ی تهرانی‌اش درآمد که همان‌موقع فروخت و رفت خارج. حرفها زیاد بود. می‌گفتند زمینها از اول هم مال ارباب نبوده و همه چیز ظاهری بوده. می‌گفتند ارباب قرض داشته. می‌گفتند خود ارباب قباله داده که بعد از خودش زمینها به برادرزاده‌اش برسد. آخر هر چه باشد، بچه‌هایش از طرف مادر رعیت‌زاده بودند. می‌گفتند دخترعمو هم در این کار دست داشته. از کافیه‌خانم هم که در تهران درس مامایی می‌خواند ــ آیا به او چیزی رسید یا نرسید ــ خبری نشد. زمانه برگشته بود. با یک کارمند عروسی کرده بود. دختر ارباب زن کارمند شده بود. زن ارباب هم حقش را ــ هشت یک مال منقول ــ گرفت و سبزی‌کاری‌ها را گذاشت با اشرفی‌های دست و گردنش رفت شهر، زن یک نفر دیگر شد. هر کدام از طرفی رفتند. نوکر و کلفتها هم همینطور. فقط او ماند و صادق و همین خانه و باغ چای و نیم جریب برنج‌زار به نام صادق. در ظرف سه سال همه چیز زیر و رو شد.

دیگ برنج را در حیاط روی سه‌پایه‌ی آهنی گذاشت. زیر سه‌پایه هیزم بود. کبریت کشید. و بعد فوت کرد. دود درمی‌آمد و به چشمش می‌رفت و اشکش را درمی‌آورد. با دستش چشمهایش را مالید، اشک و دود را قاتی کرد و زیر چشمهایش سیاه شد.

وقتی دید درآمد چندانی ندارند، به فکر افتاد مرغ و جوجه نگه دارد. اما مگر در سال چند تا مرغ کُرچ را می‌توانست بخواباند و زیرشان تخم‌مرغ بگذارد؟ دلش می‌خواست صادق‌را بزرگ کند.

اگر پول داشت می‌داد باغ چای را شخم بزنند و عمله برای چیدن چای می‌گرفت. خودش که گاهی دقت می‌کرد برای مصرف خودشان مقداری برگ می‌چید و خشک می‌کرد.

دور و بر باغ و خانه را باید سیم خاردار می‌کشیدند. پرچین کم‌کم داشت ورمی‌افتاد. پرچین کردن وقت و کارگر می‌خواست و آن دوام را هم نداشت.

بدتر از همه وضع خود خانه بود. خانه را می‌شد با تعمیر سرپا نگه داشت. اما حالا که داشت فرومی‌ریخت. گِل دیوارهایش اینجا و آنجا ریخته بود. کولوش سرش مال سه سال قبل بود. باران که می‌آمد از سقف چوبی بالاخانه‌ها و تالار و طنبی چند جا آب می‌چکید و تخته‌های سقف داشت می‌پوسید.

آن‌وقتها هر چه لازم داشتند برایشان فراهم بود و هر کاری پیش می‌آمد، رعیتها آماده بودند. یک روز در سال یاور می‌کردند.[۷] رعیتها هر کدام صبح با یک کوله‌بار کولوش می‌آمدند. کولوش

کهنه سرخانه را درمی‌آوردند و به جای آن کولوش تازه را که سرپیچ می‌کردند می‌چیدند. آن روز پخت حسابی راه می‌انداختند و همه را ناهار می‌دادند. روستاییها خودشان هم از هم یاور می‌کردند. اما او چطور می‌توانست یاور بکند و به یک بُر آدم ناهار بدهد؟

ناهار حاضر شده بود. صادق باز ملچ‌ملوچ می‌کرد. او به صورت لاغر و چانه‌ی مخروطی و چشمهای ماتش خیره شده بود و غذاخوردنش را تماشا می‌کرد. اگر دیگران با زبانشان حرف می‌زدند، صادق با چشمهایش انگار چیزهایی را می‌پرسید که او نمی‌دانست چه هست. شاید هم این خیالهایی بود که به سر او می‌زد.

بعد از ظهر باز هم با کارهایی که به سرش ریخته بود کلنجار رفت.

عصر کشدار داشت سر می‌آمد. چرا اینطور ذلیل شده بود؟ اما می‌دید که هیچوقت عزیز هم نبوده. یک نوکر چه عزتی می‌توانست داشته باشد؟ هر چه داشت از ارباب داشت. بعد از ارباب بی‌باعث و بانی شده بود. زنش هم که برایش بچه نیاورده بود. و پیری هم قوز بالاقوز بود. زیر لب گفت: «زنده زنده دارم می‌میرم.» و بعد خودش جواب خودش را داد: «یعنی پیر شده‌ام و باز نمی‌خواهم بمیرم؟»

سایه‌ی بزرگ و ساکت خانه حیاط را پر کرده بود. در جاده روستاییها کج‌بیل بر دوش خسته از کار برمی‌گشتند. و ناباورانه به این عمارت نگاه می‌کردند.

آفتاب خانه‌های گالی‌پوش را پشت سر می‌گذاشت. تاریکی همه چیز را رنگ می‌زد. سگ برگشته بود. آهسته و بی‌میل آمد روی هره نشست. پیرمرد مرغها را به طرف پشت خانه کیش می‌کرد: «به‌جا، به‌جا، به‌جا، به‌جا!»

۱. تی‌تی: مرغ.

۲. فاکون: فضای سرپوشیده‌ی پشت و پهلوی خانه.

۳. شب‌خُس: گل ابریشم.

۴. کولوش: ساقه‌ی برنج.

۵. تالار: ایوان طبقه‌ی بالا.

۶. طنبی: ایوان یا اتاق بزرگ کناری.

۷. یاور کردن: کمک کردن، یاور خواستن.

رؤیای گرایه‌ای

گابریل گارسیا مارکز
ترجمه گلی امامی

ساعت نه صبح وقتی که در بالکن هتل ریویرا در هاوانا مشغول صرف صبحانه بودیم، ناگهان بدون مقدمه، موج عظیم و هولناکی ظاهر شد و بر ما فرود آمد. روز آفتابی و آرامی بود. موج غول آسا تعدادی از اتومبیلهایی را که در جادهٔ کنار دریا حرکت می‌کردند به علاوهٔ چندین اتومبیل دیگر را که در آن نزدیکی پارک شده بودند، از زمین کند و به هوا پرتاب کرد، که یکی از آنها به دیوار هتل ما خورد و داغان شد. شبیه انفجار دینامیت بود، و رُعب و وحشتی در تمام بیست طبقهٔ ساختمان هتل به وجود آورد؛ سرسرای هتل را به توده‌ای از شیشهٔ شکسته تبدیل کرد، و بسیاری از مسافران هتل را که در آنجا نشسته بودند به همراه میز و صندلی‌ها به هوا پرتاب کرد. عده‌ای از آنها در اثر برخورد با قطعات شیشهٔ شکسته مجروح شدند. قاعدتا می بایست موج نیرومند و عظیمی بوده باشد: هتل به وسیلهٔ یک دیوار و خیابان دو طرفهٔ روبروی آن از دریا جدا می شد، اما آن موج با چنان شدتی به هتل کوبید که سرسرای شیشه‌ای آن به کلی از بین رفت.

مدد کاران داوطلب کوبایی با کمک مامورین آتش‌نشانی محلی، به سرعت مشغول سر و سامان دادن به اوضاع شدند، و کمتر از شش ساعت بعد، پس از بستن و تعطیل در ورودی جلوی هتل، و باز کردن یک در ورودی موقتی، همه چیز به حال عادی برگشت، درتمام طول روز کسی به اتومبیلی که به دیوار هتل خورده و داغان شده بود توجهی نکرد، با این تصور که یکی از اتومبیلهایی بوده که جلوی هتل پارک شده بوده. اما سرانجام وقتی به وسیلهٔ جرثقیل آن را حرکت دادند، جسد زنی در داخل آن پیدا شد، که با کمربند ایمنی‌اش به صندلی راننده میخکوب شده

بود. شدت ضربه به حدی بود که استخوانی در بدنش سالم نمانده بود. چهره‌اش غیر قابل شناسایی بود؛ بخیهٔ درزهای چکمه‌های ساقه‌بلندش از هم ترکیده بود و از لباسش تکه پاره هایی بیش بر جا نمانده بود. تنها انگشتری بر انگشت یکی از دستهایش سالم مانده بود: انگشتری به شکل مار با چشمانی از زمرد. بنا بر گزارش پلیس او خانه‌دار منزل سفیر جدید پرتغال بود. در حقیقت پانزده روز پیش همراه آنها به کوبا وارد شده بود و آن روز صبح به قصد خرید با اتومبیل نو آنها بیرون آمده بود. زمانی که ماجرا را در روزنامه ها خواندم، نام زن برایم مفهوم خاصی نداشت، اما انگشتر مارشکلی که چشمانش از زمرد بود کنجکاوی مرا تحریک کرد. متاسفانه نتوانستم بفهمم انگشتر در کدام انگشتش بوده است.

مطلب جزئی ولی مهمی بود: می ترسیدم زنی باشد که من می‌شناختم، و نمی‌توانستم هرگز فراموشش کنم، هر چند که هیچ‌گاه نام واقعی او را ندانستم. زن آشنای من نیز انگشتری به شکل مار با چشمان زمردین داشت، که به خصوص در آن زمان غیر عادی بود. من او را چهل و شش سال پیش در وین، در حین خوردن سوسیس و سیب‌زمینی آب پز در یکی از قهوه‌خانه‌هایی که پاتوق دانشجویان امریکای لاتین بود، ملا قات کرده بودم. همان روز صبح از رم وارد شده بودم، و هنوز نخستین تصویری که از او دیدم، با بالا تنهٔ حجیم یک خوانندهٔ اپرا، دم روباهی که به گردنش آویخته بود و انگشتری مصری که به شکل مار بود، به وضوح در ذهنم باقی است. اسپانیولی دست و پا شکسته ای با لهجهٔ فروشنده‌ها حرف می زد، و من حدس زدم که باید اطریشی باشد، که سر آن میز بلند چوبی تنها اطریشی حاضر در جمع محسوب می‌شد.

اشتباه کرده بودم: متولد کلمبیا بود، و در فاصلهٔ دو جنگ برای تحصیل موسیقی و آواز به اطریش آمده بود. زمانی که من او را دیدم حدودا سی سال داشت ولی علائم پیری زودرس در او آشکار شده بود. با وجود این جادویی بود: و در عین حال از جملهٔ ترس‌آورترین افرادی که به عمرم ملا قات کرده بودم.

در آن روزها ــ اواخر سالهای ۱۹۴۰ ــ وین شهر سلطنتی کهنی بود که به جبر تاریخ به یک پایتخت دور افتادهٔ شهرستانی تبدیل شده بود که بین دو دنیای سازش ناپذیرِ باز مانده از جنگ جهانی دوم قرار داشت، بهشتی برای بازار سیاه و جاسوسی بین المللی. نمی‌توانستم محیط مناسبتری را برای هموطن فراری‌ام مجسم کنم، که از غم غربت در قهوه‌خانه‌ها، پرت دانشجویی غذا می‌خورد، حال آن که وسعش می‌رسید کل ساختمان آن را یکجا بخرد. هرگز نام واقعی‌اش را به ما نگفت؛ و ما همیشه از او با نام آلمانی زبانگیر فراو فریدا، که دانشجویان امریکای لاتینی مقیم وین برای او ساخته بودند، یاد می کردیم. تازه به هم معرفی شده بودیم که مرتکب خطایی شدم و از او پرسیدم چگونه در این نقطه از جهان، این چنین دور و متفاوت از بلندی های بادگیر مناطق کوبندیوی کلمبیا، پیدایش شده. صاف و پوست کنده گفت: « رؤیاهایم را کرایه می دهم.»

حرفه‌اش همین بود. او سومین فرزند از یازده اولاد یک مغازه‌دار اعیان در منطقهٔ قدیمی کالداس بود، و به محض اینکه سخن گفتن را آموخت ، عادت کرده بود که تمام رؤیاهایش را سر صبحانه تعریف کند، به قول خودش در زمانی که قدرت پیش‌بینی‌اش از هر زمان دیگری ناب‌تر بود. در هفت سالگی خواب دیده بود که یکی از برادرانش بر اثر یک طوفان شدید از بین می‌رود و مادرش از شدت خرافی بودن مانع از این می‌شود که پسرک به کاری که عاشقش بود یعنی شنا در حوضچهٔ محل بپردازد. اما فراو فریدا،از همان زمان روش خاص خود را برای تعبیر خوابهایش یافته بود.

توضیح داد که «معنی خواب این نبود که غرق می شود، بلکه می بایست از خوردن شیرینی پرهیز کند.»

تعبیر خواب نتیجه‌اش تنبیه وحشتناکی بود، به خصوص برای پسرک پنج ساله‌ای که زندگی بدون تفریح روز یکشنبه برایش مفهومی نداشت. اما مادر که به قدرت مافوق طبیعی دخترش ایمان داشت، کوشید آنچه را که دخترش منع کرده بود مراعات کند. متاسفانه در یک لحظه غفلت، پسرک در حین خوردن پنهانی لقمه‌ای گنده‌تر از دهانش که در گلویش گیر کرد، خفه شد و نتوانستند نجاتش بدهند.

فراو فریدا هرگز گمان نمی برد که بتواند از استعدادش درآمدی کسب کند، تا این که در یکی از زمستانهای سخت وین، که زندگی حسابی به او فشار آورده بود، زنگ در اولین خانه‌ای را که می‌خواست در آن زندگی کند فشرد، و وقتی از او پرسیدند چکار می کند، به سادگی جواب داده بود « من خواب می بینم.» و پس از توضیح کوتاهی خانم صاحبخانه او را پذیرفته بود، با حقوق مختصری که به سختی کفاف پول توجیبی‌اش را می‌داد، با یک اتاق معقول و سه وعده غذا در روز. از همه مهمتر صبحانه بود، زمانی که اعضای خانواده دور هم می نشستند تا از سرنوشتهایشان مطلع شوند: پدر ملاکی بود آراسته، مادر زنی بود خوشرو و عاشق موسیقی مجلسی؛ و بچه ها یکی یازده ساله و دیگری نه ساله.

افراد خانواده همه بسیار مؤمن و مذهبی بودند، و همگی از آمدن فراو فریدا به جمعشان خیلی خوشحال بودند ، فقط به این دلیل ساده که هر روز صبح او سرنوشت تک تک افراد خانواده را بر می‌شمرد.

موقعیت فراو فریدا در سالهای جنگ رونق پیدا کرد، در روزگاری که واقعیت از هر کابوسی وحشتناکتر بود. هر روز صبح سر میز صبحانه، او بود که تصمیم می‌گرفت هر یک از اعضای خانواده آن روز باید چه کنند، و چه گونه آن کار را انجام بدهند، تا جایی که پیش‌بینی‌های او تنها حرف حاکم در خانه شد. حکمرانی او بر خانه مطلق بود: حتی کوتاهترین آه به دستور او کشیده می‌شد. پدر خانواده درست پیش از وارد شدن من به وین مرده بود و با بزرگواری تمام، بخشی از دارایی‌اش را به فراو فریدا بخشیده بود مشروط بر اینکه همچنان به خواب دیدنش برای افراد

خانواده ادامه بدهد، تا جایی که دیگر نتواند خواب ببیند.

من یک ماهی در وین به سر بردم، زندگی‌ام مشابه زندگی فقیرانهٔ هر دانشجویی بود که در انتظار پولی است که هرگز نمی‌رسد. دیدارهای غیرمنتظره و سخاوتمندانهٔ فراو فریدا به قهوه خانهٔ ما در شرایطی که ما به سر می بردیم، برایمان حکم ضیافت را داشت. یکی از شبها، که رایحهٔ سنگین آبجو فضا را پر کرده بود، با قاطعیت تمام چیزی در گوشم گفت، که ترتیب اثر ندادن به آن غیر ممکن می‌نمود.

گفت «من امشب مخصوصا آمدم اینجا که به تو بگویم که دیشب خوابت را دیدم. تو باید بلا فاصله وین را ترک کنی و دست کم تا پنج سال دیگر به اینجا قدم نگذاری.»

قاطعیت کلامش به حدی بود که همان شبانه مرا سوار آخرین قطار به مقصد رم کردند و فرستادند. چنان منقلب شده بودم که تا امروز معتقدم از فاجعه‌ای جان به در بردم که حتما بر سرم فرود می‌آمد. و تا امروز پایم را به وین نگذاشته ام.

پیش از حادثهٔ هاوانا، من یک بار دیگر هم فراو فریدا را دیدم، در بارسلون و در شرایطی چنان نامنتظر که به نظرم اسرارآمیز آمد. روزی بود که پابلو نرودا برای نخستین بار پس از جنگهای داخلی قدم به خاک اسپانیا می‌گذاشت.

او در مسیر سفر دریایی طولانی‌اش به مقصد وال پاریزو در شیلی، در بارسلون اقامت کوتاهی کرد. صبح را با ما گذراند، با هم به شکار بزرگ کتابهای نایاب عتیقه رفتیم، و او دست آخر کتاب کهنه و رنگ و رورفته‌ای با جلد پاره را به بهایی خرید که تصور می کنم معادل دوماه حقوق سفیر شیلی در رانگون بود. لنگ لنگان، همچون فیلی که مبتلا به روماتیسم باشد راه می رفت و علاقه‌ای کودکانه نسبت به ساختار داخلی هر چیزی که به آن بر می‌خورد از خود نشان می داد. جهان برایش حکم یک ساعت کوکی عظیم را داشت.

هیچ کس دیگری را ندیده‌ام که به این شدت تصویر پذیرفته شدهٔ یک پاپ دورهٔ رنسانس را القا کند ــ آن ترکیب خاص شکمبارگی توام با آقامنشی ــ که حتی بر رغم میلش سر هر میزی حکومت و ریاست می کرد. ماتیلده، همسرش او را در پیش‌بندی بسته‌بندی کرد، بیشتر به پارچه‌ای شبیه بود که سلمانی‌ها دور گردن مشتری خود می‌بندند تا دستمال سفرهٔ یک رستوران، ولی این تنها روشی بود که از غوطه‌ور شدن او در سس غذا جلوگیری می کرد. آن روز نرودا سه خرچنگ را تمام و کمال خورد، با دقت یک جراح آنها را تشریح می‌کرد، در حالی که به طور همزمان محتوای بشقاب سایر افراد سر میز را نیز با چشمانش می‌بلعید، تا جایی که طاقت نمی‌آورد و به هر بشقاب نکی می‌زد، آن هم با آنچنان اشتها و لذتی که مسری بود. و در تمام مدتی هم که می‌خورد، مثل فرانسوی ها، از غذاهای خوشمزهٔ دیگر تعریف می‌کرد، به خصوص از صدفهای ماقبل تاریخی شیلی که غذای محبوبش بود. ناگهان نرودا از خوردن بازایستاد،

گوشهایش را مثل شاخکهای خرچنگ تیز کرد و آهسته در گوشم گفت «پشت سرم کسی است که چشم از من نمی‌گیرد.»

از روی شانه‌اش به عقب نگریستم. پشت او، سه میز آن طرفتر، زنی با کلاه نمدی قدیمی و دستمال گردنی بنفش، در حین جویدن آهستهٔ غذایش، با وقاحت به نرودا زل زده بود. من بلا فاصله او را شناختم. چاقتر و پیرتر شده بود، ولی خودش بود، با همان انگشتر مارشکل در انگشت سبابه‌اش.

با همان کشتی نرودا و همسرش از ناپل آمده بود، ولی در کشتی به هم بر نخورده بودند. از او خواهش کردیم قهوه‌اش را با ما بخورد، و من از او دعوت کردم تا از رؤیاهایش برایمان تعریف کند، تا شاعر را سرگرم کرده باشم. ولی شاعر ما مطلقا حاضر نشد بپذیرد، و رک و پوست‌کنده اعلام کرد که به قداست رؤیا اعتقاد ندارد.

گفت «فقط شعر است که قدرت پیش‌گویی دارد.»

بعد از ناهار و پیاده‌روی اجتناب ناپذیر در امتداد رامبلاس، من مخصوصا با فراو فریدا همقدم شدم تا بدون مزاحمت دیگران، دربارهٔ آشنایی قدیممان صحبت کنیم. برایم تعریف کرد که تمام املاکش را در اطریش فروخته بود و ایام بازنشستگی‌اش را در پورتوی پرتغال، در خانه‌ای که به قول او قصری قلابی بر فراز صخره‌ای بلند بود و از آنجا می‌توانست تمام اقیانوس اطلس را تا امریکا ببیند، زندگی می‌کرد. روشن بود، هر چند که او مستقیما اشاره‌ای نکرد، که دست آخر، از رؤیایی به رؤیای دیگر، مالک تمام اموال کارفرمایان سابق اطریشی‌اش شده بود. با وجود این من تحت تاثیر قرار نگرفتم، چون همیشه معتقد بودم که رؤیاهای او وسیله‌ای خود انگیخته برای تامین مخارج زندگی‌اش بود. همین را عینا به او گفتم.

خندهٔ تمسخرآلودش را تحویلم داد. گفت «هنوز به پررویی سابقت هستی.»

بقیهٔ افراد گروه اکنون متوقف شده بودند و انتظار نرودا را می کشیدند که در یک بازار پرنده فروشی گرم صحبت با یک طوطی بود، آن هم به لهجهٔ عامیانهٔ شیلیایی. وقتی که سر صحبت را دوباره باز کردیم فراو فریدا موضوع بحث را عوض کرد.

گفت «راستی اگر دلت بخواهد می توانی به وین برگردی.»

تازه متوجه شدم که از اولین ملاقاتمان سیزده سال گذشته است.

به او گفتم «حتی اگر خوابهایت هم حقیقت نداشته باشد، محض احتیاط دیگر برنمی‌گردم.»

ساعت سه از هم جدا شدیم تا نرودا را به خواب مقدس بعدازظهرش برسانیم، که در خانهٔ ما انجام می گرفت، آن هم پس از طی مقدمات و آیینهایی بسیار جدی که به دلایلی مرا به یاد مراسم صرف چای ژاپنی‌ها می‌انداخت. پنجره‌هایی باید گشوده می‌شد و تعدادی باید بسته می شدند ــ درجهٔ حرارت می بایست بسیار دقیق و ثابت باشد ــ و تنها نور خاصی از جهت معینی قابل

تحمل بود. و آن گاه سکوت مطلق. نرودا در جا خوابش برد، ده دقیقهٔ بعد، درست مثل کودکان در زمانی که اصلا انتظار نداری، از خواب بیدار شد. به اتاق ناهار خوری آمد، سرحال بود، و جای خطهای بالش روی گونه اش حک شده بود.

گفت «خواب آن زنی را دیدم که خواب می‌بیند.»

ماتیلده از او خواست تا رؤیایش را برایمان تعریف کند.

گفت «خواب دیدم که خواب مرا می‌بیند.»

گفتم «مثل بورخس حرف می‌زنی.»

با دلخوری به من نگریست. «مگر در این باره چیزی نوشته است؟»

گفتم «اگر هم ننوشته باشد حتما خواهد نوشت. یکی از هزارتوهایش خواهد شد.»

ساعت شش بعد از ظهر آن روز به محض اینکه نرودا سوار کشتی شد، از همهٔ ما خداحافظی کرد و رفت پشت میز دورافتاده‌ای نشست و با همان خودنویس جوهر سبز معروفش که همیشه با آن به جای تقدیم نامه گل و پرنده و ماهی پشت کتابهایش می‌کشید، به نوشتن شعری پرداخت.

وقتی اعلام کردند که مشایعین باید پیاده شوند، به جستجوی فراو فریدا رفتیم، و کمابیش ناامید شده بودیم که او را در قسمت توریستها پیدا کردیم. او هم تازه از خواب بعدازظهرش بیدار شده بود.

به ما گفت « خواب شاعرتان را دیدم.»

حیرتزده از او خواستم رؤیایش را برایم تعریف کند.»

« خواب دیدم که خواب مرا می‌بیند.» و وقتی حالت ناباور چهرهٔ مرا دید گفت «چه انتظاری داری؟ گاهی در میان تمام رؤیاها، یکی هم پیدا می‌شود که به واقعیت ربطی ندارد.»

من دیگر نه او را دیدم و نه درباره‌اش فکر کردم تا زمانی که در مورد انگشتر مارشکل در دست زنی که در فاجعهٔ هتل ریویرا کشته شد شنیدم. چند ماه بعد که تصادفا در یک میهمانی رسمی به سفیر کبیر پرتغال برخوردم نتوانستم جلوی کنجکاوی‌ام را بگیرم.

سفیر با تحسین فراوان و علاقه دربارهٔ او صحبت کرد. گفت « باورتان نمی‌شود چه شخصیت خارق‌العاده‌ای بود. نمی‌توانستی در مقابل نوشتن داستانی درباره‌اش مقاومت کنی.» و با همین اشتیاق، یکبند و یکنفس دربارهٔ او حرف زد، با تک و توک جزئیاتی شگفت‌آور؛ سر انجام حرفش را قطع کردم و پرسیدم «بگویید ببینم، کار او دقیقا چه بود؟»

شانه‌ای بالا انداخت و گفت «هیچ، خواب می‌دید.»

ترجمه شده از انگلیسی،

برگرفته از فصلنامهٔ،

Granta شمارهٔ ۴۱، پاییز ۱۹۲۲.

چهره‌های شعر امروز ایران ۵

متولّد ۱۳۳۴، همدان.
فارغ‌التحصیل رشتهٔ مهندسی راه و ساختمان، دانشگاه علم و صنعت ایران ۱۳۶۳
متأهّل است و یک دختر دارد: غزل.

کتابها:

۱ ــ در پناهِ تجیرِ آبیِ عشق؛ مجموعه شعر (زیر چاپ).
۲ ــ ارمغانِ جلیلِ خرمن‌ها؛ ترجمهٔ اشعاری از شاعران معاصر جهان، ۱۳۶۱، (با اضافات زیر چاپ).
۳ ــ پنجره‌هایی به فصلِ پنجمِ سال؛ ترجمهٔ اشعار اُدیسه‌ئوس الیتیس (زیر چاپ).
۴ ــ سمندر؛ ترجمهٔ ۳ دفتر از اشعار اوکتاویو پاز، (زیر چاپ).

مرثیهٔ امید

آن شب کتاب را بستی
ماه آخرین نگاه را
بر کتابِ تو انداخت
وز پشتِ کاجِ پیر
غمگین گذشت و
رفت

فرداش
خفته بودی . . .
آن شب تمامِ روزهای شعرِ ما
شب شد ؛ ـ
طبلِ کبودِ مرثیه
در قلبِ شاعران کوبید
بر برگهای داغِ درختان باغها
غبارِ تیره نشست
و از ذهنِ ابرهای بی‌رمقِ آسمانِ تابستان
رؤیای موجهای مشوّشِ دریا گذشت؛
اکنون در جست‌وجوی تو در دیرگاهِ شب
دیری‌ست
از کوچه‌باغِ سنگیِ تاریک
آواز سرخِ سیب می‌آید
و ما انعکاسِ سپیدِ گیسوانت را
فقط میانِ آینهٔ ماه می‌بینیم.
شاباشِ شعرهات
پیمانه‌های خالی خود را
بر خاک می‌نهیم:
و ناگاه
ما بی‌امید
بغضِ تهی‌مان
بدون اشک می‌ترکد!

۱۵ / مردادماه / ۱۳۷۱

موعود

دیری‌ست
باغِ سیاهِ چشمش
در انتظارِ موعود
مانده است
بر دوردستِ خاک
و باد
در گیسوانِ بلندش
تنبور می‌زند.

□

در دوردستِ خاک
قُبّه‌ی عظیمِ خون
بالای تَنْ ستونِ استخوان و عقیق
می‌چرخد
و بر کنارهٔ جوباره‌های آه
نیلوفرِ سیاه
می‌روید.

□

شب
سیلِ ستاره می‌گردد
بر آسیابِ باد
و یار
زلالِ اندامِ خویش می‌شوید
در آبشار فریاد.

لحظه

آسمان

واژگونه در ساعت
گردشِ گیجِ عقربک در ابر.
□

آه
دور از تو آفتاب
آئینهٔ تکرّرِ درد است
و حسرتا، دیری‌ست
ثقلِ سیاهِ ثانیه سالی‌ست ــ
□
گردشِ گیج عقربک در ابر
آسمان
واژگونه در ساعت

روزنه‌های خزانی

۱

رنگین‌کمان
از پسِ پشتِ خاکسترِ نمناکِ ابر
سَرَک می‌کِشد:
لحظه‌های شگرفِ شیدایی!

۲

نفیرِ نی‌لبکِ باد و
آوازِ چوبیِ پائیز
در غرفه‌های باغ،
کلاغهای دوردستِ خاطره
در ابرهای خیس
می‌چرخند.

۳

باد در دشتِ خالیِ خاموش
عابرِ عصرِ تلخِ تنهایی‌ست.

سارهای سیاهِ صحرایی
بر سیم‌های سردِ تلگراف
کز کرده، خفته‌اند.
یادهای قدیم ما در باد
میانِ تیرگی خار و خاک می‌پوسند
و در سوزِ سردِ عصر
آن‌سوی سیم‌های طولانی
یاران دیگری
از روزهای گرمِ تازه می‌گویند.

۱

آواره‌ای
میان اندوه واژه‌ها.
تا سفرهٔ شعرت را
بگستری
و فانوس شبانگاهی را
برافروزی
کولی‌وار
پرسه‌گرد یاد و خاطره عشق تو

۲

با بال خاطره‌ها
پرواز می‌کنی
و عطر کلامت
شبنم و دریاست.

ناقوس بامدادان
در نگاه توست
و دلت
ـ آمیزه ترانه و توفان
به وسعت فرداست.

بر دریای دیگر
می‌رانی
و بادبان هجاهایت
بر فراز جهان
می‌رقصد.

دوشعر از فرزین مومن‌فر

هر چه رنگین است . . .

قلب من امروز، مثلِ آسمانِ قصه‌های کودکی، آبی است
می‌درخشد در بلورِ لحظه‌هایم، شوق
می‌شکوفد در خیالم، عشق
در مشامم بوی خوب زندگی جاری است.
پشت شیشه، هر چه می‌بینم،
کران تا بی‌کران سبزی است، زیبائی است

*

می‌روم در باغ،
در میان دست‌هایم یک سبد خالی است.
تا فراز شاخه‌های سبز خواهم رفت،
هر چه رنگین است خواهم چید.
تا برایم فرصتی باقی است.

پائیز

خون لاله هر طرف بر خاک ریخت
قامت موزون نیلوفر شکست
اشک سرخی از نگاه تاک ریخت.
رهزنِ پائیز، برهم زد بساط باغ را
سبزی از وحشت گریخت.

محمد بهمن‌بیگی

پارچه سیلکا، مدیه گرگین خان

آقای کریمیان، با آنکه از مدیرکل‌های معروف کشور بود و چیزی نمانده بود که به‌معاونت و وزارت هم برسد، مرد باذوق و فهمیده‌ای بود.

قصّه‌های شیرین در چنته داشت و از جمله دربارهٔ مادرش چنین می‌گفت: «مادرم در سنّ و سال پیری بی‌حواس شده بود. همیشه به‌استقبال و بدرقهٔ ایّام عزا و سوگواری می‌رفت. در یکی از اولین شب‌های رمضان به‌یاد مصیبت‌های ماه محرم افتاد و از من پرسید چند روز به‌عاشورا مانده است. حساب کردم و گفتم صد و بیست و پنج روز. فردای همان‌شب سؤالش را تکرار کرد. گفتم صد و بیست و چهار روز.

مادرم هر صبح همینکه از خواب برمی‌خاست، پیش از آنکه صبحانه بخورد و چای بنوشد می‌پرسید: پسرم، چند روز به‌عاشورا مانده است؟!

این شمارش معکوس و سؤال و جواب مکرّر آنقدر ادامه یافت تا به‌عاشورا رسیدیم و مادرم دلی از عزا درآورد و قول داد که دیگر پرسشی نکند.

راضی و خوشحال بودم و خیال می‌کردم که او به‌هدف رسیده است و من راحت شده‌ام، لیکن صبح روز بعد، فردای عاشورا، همینکه چشم از خواب گشود، درست در همان ساعت معین پرسید: پسرجان، چند روز از عاشورا گذشته است؟

***

کار من شبیه به‌حال و حواس مادر مدیرکل شده است. تصمیم می‌گیرم که دیگر دربارهٔ

عشایر سخن نگویم. دوستان نویسنده و شاعرم، چه آنهائی که کم و خوب و چه آنهائی که زیاد می‌نویسند و می‌گویند بر من ایراد می‌گیرند که چرا فقط از عشایر حرف می‌زنی. قلمت را در زمینه‌های دیگر نیز بیازما.

دستورشان را می‌پذیرم و قول می‌دهم که چنین کنم ولی همینکه دست به‌کار می‌شوم باز فیلَم یاد هندوستان می‌کند و خاطره‌ای از عشایر راه را بر خاطرات دیگر می‌بندد.

گناهی ندارم. در عشایر به‌دنیا آمده‌ام. عمرم، عشقم، کارم همه در عشایر گذشته است. آخرین سال‌های زندگی را نیز با عشایری‌ها می‌گذرانم. توشه و اندوختهٔ دیگری ندارم. نمی‌توانم زمان‌ها و مکان‌ها را درهم بریزم و از امریکای لاتین سر دربیاورم. نمی‌توانم با ایما و اشاره به‌دامن ادبیات نو بیاویزم. انبوه تجربه‌ها دوروبرم ریخته است. نمی‌توانم به‌خیال‌بافی بپردازم و ناچار بار دیگر اوقات عزیز خواننده را با مطلبی دربارهٔ عشایر تلف می‌کنم:

گرگین‌خان یکی از خان‌ها و خانزاده‌های محترم عشایر بود ولی از خان‌ها و خانزاده‌های خیلی محترم نبود. از خان‌های درجهٔ اول نبود. درد بزرگش هم همین بود.

گرگین‌خان از زیر بتّه بیرون نیامده بود. در چادری بزرگ و در خانواده‌ای نامدار چشم به‌دنیا گشوده بود. اصیل و آقازاده بود ولی به‌آن اندازه که دلش می‌خواست و آرزویش را داشت اصیل و آقازاده نبود.

او می‌توانست اسامی هفت تن از گذشتگان خود را به‌راحتی بشمارد، لیکن در ایل کسانی بودند که بیش از بیست پشتشان را می‌شمردند و تا به‌اوزون‌حسن و تیمور و چنگیز نمی‌رسیدند دست از سر مردم برنمی‌داشتند. گرگین‌خان غصه می‌خورد.

گرگین‌خان نه‌فقط از نظر تعداد اجداد نامدار دچار کمبود بود، بلکه از حیث شهرت و اهمیت تاریخی آنان هم احساس غرور چندانی نمی‌کرد. هیچیک از نیاکان هفتگانه او کارنامه‌های خیلی درخشان نداشتند. هیچیک از آنان در قتل و غارت‌های مهم اسم و رسم معتبری نداشتند.

گرگین‌خان اگر می‌خواست می‌توانست در میان سوابق کسان خود افتخارات خانوادگی چشم‌گیری دست و پا کند و به‌برخی از آنها فخر بفروشد ولی او آدم قانعی نبود. جاه‌طلب و بلندگرا بود. پاها را توی یک کفش کرده بود و آرزوئی جز این نداشت که «خان» شود، خان مطلق!

پدربزرگش از یاغی‌های برجستهٔ ایل بود. سال‌های بسیار قسمتی از جنوب فارس را به‌آتش کشیده بود. کارش آنقدر بالا گرفته بود که پادشاه از تهران و ظل‌السلطان از اصفهان سرش را از والی و ایلخانی خواسته بودند و عجب آنکه سرش تا پایان عمر درازش بر تنش باقی مانده بود.

پدر گرگین‌خان پا را از جدش نیز فراتر گذاشته بود. او پس از جنگ‌ها و فداکاری‌های بسیار به مقام وزارت ایلخانی قشقائی رسیده بود و در این مقام ثروت هنگفت و قدرت زیاد به‌هم زده بود.

پدر گرگین‌خان از مال و منال شکست‌خوردگان باغ و راغی نوظهور و از دارودسته‌های سرکش و مالیات‌گریز طایفه‌ای مستقل به‌وجود آورده بود و هر دو را به‌نام خود وارد نقشه‌های عشایری و جغرافیائی کشور کرده بود.

اینها دستاوردها و افتخارات کم و کوچکی نبودند لیکن گرگین‌خان را سرحال نمی‌آوردند و خاطرش را خرسند نمی‌ساختند. او هوس‌های بزرگ‌تری در سر داشت. به‌قلّه‌های بلندتری چشم دوخته بود و رسیدن به‌این قلّه‌ها نژادی سنگین‌تر و خونی رنگین‌تر می‌طلبید، خونی که در پیکر گرگین‌خان جریان نداشت.

قبایل قشقائی سنّت‌گرا بودند و جز به‌تنی چند از خان‌های بزرگ سر تعظیم فرود نمی‌آوردند. به‌خان‌های دیگر فقط سلام می‌دادند. به‌گرگین‌خان هم سلام می‌دادند و دل دردمندش را می‌آزردند. او در آرزوی تعظیم بود. بعضی‌وقت‌ها اتفاق می‌افتاد که چند چوپان ساده‌لوح فریب ظاهر باشکوهش را می‌خوردند و آمادهٔ تعظیم می‌شدند ولی همینکه به‌اشتباه خود پی می‌بردند، از میان راه سرهایشان را بالا می‌آوردند و به‌صدای بلند سلام می‌دادند. گرگین‌خان بی‌اندازه ناراحت می‌شد. رنگ بر رخسارش نمی‌ماند.

غم و غصّهٔ دیگر گرگین‌خان از این بود که پدرش لقب نداشت. پدرش را ملامت می‌کرد که چرا لقب نگرفته است. نظرش بر لقب‌های معمول و متداول زمان بود با آن مضاف‌ها و مضافٌ‌الیه‌های پرطمطراق، چیزی شبیه به‌اسعدالسلطنه یا شجاع‌الملک.

پدرش عصبانی می‌شد و فریاد می‌کشید: «ایلخانی قشقائی خانی در میان خان‌ها نبود. شاهی در میان شاه‌ها بود. لجوج و مقتدر بود. نمی‌شد از فرمانش سر پیچید. اجازه نمی‌داد که ما با حاکم‌های شهری و مملکتی آمد و شد کنیم و لقب بگیریم. مرکز خرید و فروش لقب در شهر بود. قیمت چندانی هم نداشت ولی ما اجازهٔ معامله و داد و ستد نداشتیم وگرنه برای من که در یک‌جا هزار سکّهٔ طلایم را گم کردم و خم به‌ابرو نیاوردم خرید یک لقب پیش‌پا افتاده آسان بود.»

گرگین‌خان مجاب نمی‌شد و برای دستیابی به‌اسم و رسم بیشتر لحظه‌ای از پای نمی‌نشست. پول را مثل ریگ بیابان خرج می‌کرد.

سفرهٔ گرگین‌خان سفرهٔ ایل بود. سرایش مهمانسرای ایل بود. طبع منیع داشت. خستگان و درماندگان را پناه می‌داد. بزرگان ایل و بلوک را به‌خانه می‌آورد. در زمستان اجاقش را هیزم‌های معطّر گرم می‌کرد. در تابستان چادرش را نسیم‌های جان‌پروری که از قلّه‌های پربرف می‌دمید خنک می‌ساخت.

گرگین‌خان میراث سرشار پدر را با سلیقه و سخاوت درهم آمیخته بود. زندگی پرجلال و شیرینش حتی در دل بزرگان غبطه می‌انگیخت. سردسیرش پر از آهو و گرمسیرش پر از کبک و تیهو بود. اسطبلش را مادیان‌های قشنگ آراسته بود. نقوش گلیم‌ها و قالی‌هایش از ذوقی هنری حکایت می‌کرد.

گرگین‌خان از هنرمندان پرمایه و باذوق ایل بود. از استاد بزرگ موسیقی قشقائی درس سه‌تار آموخته بود و آهنگ‌های محلی را چنان می‌نواخت که دل در سینهٔ کسی نمی‌ماند.

ییلاق گرگین‌خان با بهشت خدا رقابت می‌کرد. بهشتی بود که از آسمان به‌زمین آمده بود. چمن‌زار زیبائی بود که شرق تا غربش برای یک سوار تیزگام یک روز راه بود. در طول این چمن‌زار زیبا چشمه‌های زلال به‌هم می‌پیوستند و نهری روشن پدید می‌آوردند. نهری که هزاران بوتهٔ گل را سیراب می‌کرد. این چشمه‌سار دلگشا بر کوهی نازنین تکیه داشت. کوهی بود با پرندگان رنگین‌پر و بال و قوچ و میش‌های وحشی خوش‌جست و خیز. کوهی بود با خاکی نرم و گیاه‌پرور، کوهی که سنگ و صخره درشت نداشت و می‌شد از قله تا دامنش را بر پشت زین پیمود.

لیکن همهٔ این نعمت‌ها و موهبت‌ها روح بی‌تاب گرگین‌خان را آسوده نمی‌ساخت. درد درونش آرام نمی‌گرفت. آرزوهای بزرگ‌تری در سر می‌پرورد و وصول به‌این آرزوها در کنار قدرت‌های قرون‌وسطائی خان‌های درجهٔ اول میسّر نبود.

گرگین‌خان چاره‌ای جز صبر و حوصله نداشت. چشم به‌راه حوادث بود. در کمین فرصت بود. این حوادث به‌وقوع پیوستند و این فرصت به‌دست آمد.

حکومت مرکزی کشور پس از سال‌ها بردباری و انتظار اجازه و امکان یافت که بساط ایلخانیگری قشقائی را برچیند.

نیروهای دولتی با عرّابه‌ها و عرّاده‌ها وارد ایل شدند و برای آنکه جای پای خود را استوار سازند دست محبت به‌سوی خان‌های کوچک دراز کردند. گرگین‌خان یکی از اینها بود. درخشش خاص داشت. از همه دست و دل‌بازتر و مهمان‌نوازتر بود.

دم و دستگاه گرگین‌خان به‌سرعت رونق گرفت، چنان رونقی که چشم‌ها را خیره کرد. حضور سرداران و سروران لشکری و کشوری بر سفره گسترده‌اش آغاز گشت. هفته‌ای نبود که گروهی از اینان بر چادرهای شکوهمندش فرود نیایند و سرگرم رتق و فتق امور نشوند.

هجوم مردم گرفتار ایل هم به‌دولتسرای گرگین‌خان روزافزون بود. بیشترشان از گذشته‌های خود بیمناک بودند. همه در پی یار و یاور بودند. پرونده‌ها فراوان بود. زدوخوردهای کوچک و بزرگ، در طول مدتی دراز، آثار بسیار برجای نهاده بود.

گرگین‌خان، انبوه وحشت‌زدهٔ مردم را با آغوش باز می‌پذیرفت و در پناه خود می‌گرفت. همه را بر خوان بی‌دریغ خود می‌نشاند و راهنمائی و حمایت می‌کرد. غرق جلال و افتخار بود. به‌آنچه که می‌خواست نزدیک شده بود. داشت خان می‌شد. یکی از خان‌های درجهٔ اول ایل.

***

گرگین‌خان برای بدست آوردن دل دست‌اندرکاران شمّ حیرت‌انگیزی داشت. استعدادش در حل معضلات بی‌مانند بود. بزم‌های شاهانه‌اش شور می‌انگیخت. فرش‌های رنگینش چشم‌ها را و

نغمات سه‌تارش گوش‌ها را می‌نواخت. طعم غذاهایش آب در دهان‌ها می‌انداخت و از همهٔ اینها بالاتر طبع کریم و سخاوتمندش جدّی‌ترین و عبوس‌ترین قیافه‌ها را متبسّم و خندان می‌ساخت.

گرگین‌خان از منشی پدرش سواد قابل ملاحظه‌ای فراگرفته بود. خط و ربط قشنگ داشت. قلمش روان بود. به‌دوستان شهری و دولتمردان اداری نامه‌های پرآب و تاب می‌نوشت و برایشان پیشکش‌های درخور و دلپسند می‌فرستاد. عده معدودی را که وسواس تقوا داشتند و از پاکی دم می‌زدند با تحفه‌هائی از قبیل کبک و درّاج و بقیه را با جاجیم‌های بی‌بی‌باف، گلیم‌های فاخر، قالیچه‌های ترکی و حتی اسب‌های عربی راضی و شادمان می‌کرد.

مردم عشایر هم ناسپاس و حق‌ناشناس نبودند و جوانمردی را که با آنهمه عطوفت و شفقت، بر زخم‌هایشان مرهم می‌نهاد دست‌تنها نمی‌گذاشتند. همه‌شان می‌دانستند که گرگین‌خان لقمه‌اندوز و رقعه‌دوز نیست و داروندار خودش را نیز در طریق هدایت و حمایت آنان بر باد می‌دهد.

روزی یکی از کدخدایان رشید و بزن‌بهادر ایل که از سفری دراز بازگشته بود با سوغاتی بدیع به‌دیدارش آمد. سوغاتش سه توپ پارچهٔ انگلیسی بود و چنانکه می‌گفت از یک تاجر بندری خریده بود.

گرگین‌خان سوغات کدخدا را، از بس شوخ و دلربا بود، بی‌آنکه وسواسی به‌دل راه دهد و در پی چندی و چونی کار برآید پذیرفت. پارچه چهارخانهٔ پشمی ظریفی بود که رنگش از سورمه‌ای روشن‌تر و از آبی سیرتر بود. در وسط هر یک از خانه‌ها که به‌شکل لوزی‌های کوچک بودند خال سفیدی می‌درخشید.

پارچهٔ لباسی نفیس عزیزی بود. برای هدیه به‌دوستان شهری و اداری جان می‌داد.

به دستور گرگین‌خان هر سه توپ را به‌قطعات سه‌متری بریدند، تحفه‌پیچ کردند و به‌شهر فرستادند.

گرگین‌خان فقط یک قواره از آنها را برای خود برداشت و دوخت و خیاطش همینکه پارچه را دیده بود به‌او گفته بود: «خان، قدر این پارچه را بدان. این جنس مال بازار شیراز نیست. سفارشی است. اختصاصی است. این پارچه را «سیلکا» می‌گویند. از تمام ماهوت‌ها و فاستونی‌های انگلیسی، حتی از «پرنس‌دگال» بالاتر و گران‌تر است. سیلکا را تنها یک یا دو تجارتخانهٔ عمدهٔ پایتخت برای درباری‌ها و اعیان و اشراف تهران وارد می‌کنند. از ترمه قیمتی‌تر است.»

جشن باشکوهی در یکی از باشگاه‌های مشهور شیراز برپا بود. این جشن را یکی از حزب‌های نوخاسته به‌مناسبت یکی از واقعه‌های تاریخی برپا کرده بود. مملکت پر از این واقعه‌های تاریخی و جشن‌های باشکوه بود.

موزیک مترنم بود. چلچراغ‌ها فضای سالن را غرق نور کرده بود. هوا اندکی گرم بود. پرّه‌های

بادبزن‌های برقی می‌چرخیدند. جمعیّت موج می‌زد. جای سوزن انداختن نبود. ردیف‌های مقدم سالن را که مخصوص برجستگان قوم بود با مبل‌های مخملی آراسته بودند. برای بقیه مردم صندلی ارج چیده بودند.

دبیر حزب برای افتتاح جلسه چشم به‌راه بزرگان بود. نخستین بزرگی که قدم به‌سالن نهاد یکی از فرماندهان عالیمقام امنیتی استان بود. تاج و ستاره بر دوش نداشت. لباس شخصی پوشیده بود، از همان پارچهٔ اهدائی گرگین‌خان.

لحظاتی بیش نگذشت. مستشار دادگاه جنائی فارس همراه با یکی از وکلای زبردست دادگستری وارد شدند و در کنار حضرت اجل جای گرفتند. هر دو از همان لباس پوشیده بودند.

به زودی شخصیت‌های مهم دیگر نیز رسیدند: شهردار، مدیران کلّ، رؤسای قوای اجرائی، قضائی، اقتصادی، مهندسان عالیمقام، پزشکان معروف، روزنامه‌نگاران مشهور. گرگین‌خان را هم در میان خود داشتند.

عجیب بود. همه‌شان، تقریباً، هم‌لباس بودند، همرنگ بودند. سیلکا پوشیده بودند. پارچه اهدائی گرگین‌خان همه را به‌یک شکل درآورده بود. پارچه‌ای نبود که کسی بتواند از آن چشم بپوشد.

همرنگی و اتحاد شکل لباس‌ها طوری بود که صدرنشینان مجلس به‌یک هیئت رسمی ارکستر شباهت یافته بودند.

***

سرانجام دبیر حزب که او نیز کم از دیگران نبود پشت تریبون رفت و با سخنرانی حماسی مفصلی همه را به‌شور و هیجان آورد.

جای من جای مناسبی نبود. دور از صحنه بودم. پارچه‌ام را هنوز ندوخته بودم. به صف‌های بالا راه نیافته بودم. صدای بلندگوهای آن ایام رسا نبود. نمی‌توانستم همهٔ حرف‌های ناطق را بشنوم ولی هنگامی که رشتهٔ کلامش به‌اوضاع فارس و عشایر فارس کشید دقت بیشتری کردم. گوش خواباندم و این عبارت را شنیدم و به‌خاطر سپردم:

«. . . دیروز اقلیم پارس در چنگ عشایر بود. طرق و شوارع در دست قطاع‌الطریق بود. نا امنی بیداد می‌کرد. سنگ روی سنگ بند نمی‌شد، لیکن امروز قانون و امنیّت حکمفرماست. آب از آب تکان نمی‌خورد. طشت طلا بر سر بگذارید و به‌هر کجا که می‌خواهید بروید. . .»

داریوش آشوری

تاریخ، رویا، کابوس

نگاهی به «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»

محسن مخملباف در «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»، که گویا آخرین ساختهٔ سینمایی اوست، به‌زبان سوررئالیسم روی آورده است تا یک «رئالیتهٔ» تاریخی را به‌نمایش گذارد. فیلم او حکایت نمادین و تمثیلیِ دوران تاریخ مدرن ماست یا تاریخِ برخوردِ ما با مدرنیّت (modernité) که همچنین تاریخِ آشنایی ما با مفهومِ مدرنِ تاریخ و زیستن در متنِ آن نیز هست. این فیلم، چه‌بسا هوشمندانه‌ترین نگاهی باشد که تاکنون یک هنرمند ایرانی به‌تاریخ روزگار نوِ ما افکنده است. وی با زبان سوررئالیستی «واقعیتِ» یک تاریخ را بیان می‌کند که در آن بر اثرِ درآمیختگیِ تصویر و خیال با «واقعیت»، جهانی پدید می‌آید که بیشتر به‌رؤیا همانند است تا واقعیت. رؤیایی که سرانجام به‌یک کابوس بدل می‌شود، کابوسی که در دل خود یک کائوس (chaos) نهفته دارد، یعنی پریشانی، بی‌سامانی، بی‌بنیادی، و ترسناکی. «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما» با زبان طنز آغاز می‌شود، یعنی نمایشِ مسخرگیِ فضای نخستین برخوردهای ما با «شهرفرنگ» و رؤیای «شهرفرنگ»، با شاهِ شل و وِل قاجار که در خیابانهای پاریس می‌گردد و «سینماتوغراف» ای که با خود می‌آورد. این ابزار برای او اسباب‌بازی و سرگرمی است. اما همین اسبابِ بازیِ و کارگزارِ آن (میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی) سرانجام به‌وسایل و عوامل خطرناکی بدل می‌شوند که بنای یک جهانِ بر سرپا ایستاده را با «قبلهٔ عالم» و خدم و حشم و رعایایش و همهٔ نظام امور و ارزشها و هنجارهایش از جا می‌کنند، زیرا با آن ابزار رؤیای جهان دیگری به‌درون آن جهانِ دیرینه رخنه می‌کند، رؤیای «شهرفرنگ».

● صحنه‌ایی از فیلم «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»

مخملباف برای اینکه از واقعیت تاریخی ورود ابزار سینما به‌ایران که روزگار مظفرالدین‌شاه است، به‌جایگاه تاریخی استوارتری بجهد که سرآغاز برخورد جدی ما با اروپا و تمدن آنست، از مظفرالدین‌شاه به‌ناصرالدین‌شاه، پدرش، می‌پرد و سینما و «سینماتوغرافچی» را به‌روزگار او می‌برد، زیرا می‌خواهد سینما و ابزار آن‌را همچون نمادِ ورودِ مدرنیّت و تصویر و خواب و خیالِ آن به‌سرزمین ما به‌کار گیرد، که سرآغاز تاریخی آن از روزگار ناصرالدین‌شاه است. با ورود «شهرفرنگِ» خیال‌آفرین و خیالِ شهرِفرنگ است که روزگار ناصرالدین‌شاه زیر و زبر می‌شود. قبلهٔ عالم، که عاشق زنی بر روی پردهٔ سینماست، با این دیدار رؤیایی، با تمامی حرمسرا و با سوگلی خود بیگانه می‌شود و دیوانه‌وار از پی او می‌دود. این رؤیا، رؤیای آفریدهٔ «شهرفرنگ» در قالب تصویرهای سینمایی تمامی گسترهٔ تاریخِ روزگارِ نوِ ما را می‌پیماید و شکاف میان واقعیتی که تاب‌نیاوردنی است و رؤیا و تصویری که دست‌نیافتنی، در حقیقت، تمامی تراژدی این تاریخ را می‌سازد. سرانجام ماجراهای پریشان و تراژیک و نیز خنده‌آور فیلم درکابوسی پایان می‌پذیرد که از تکه‌ای از «مغولها» اثر کیمیاوی وام گرفته شده است. این بارانِ درهمِ تصویرها در آن صحنهٔ شگفت، معنای غاییِ خود را بازمی‌نمایاند که بی‌معنایی غاییِ آن نیز هست. در این صحنه پس از شر و شورهایی که ابزارِ فرنگیِ تصویرساز به‌پا می‌کند، کویری را می‌بینیم که شنزار یکدستش تا نهایت افق رفته و در میان این بیابانِ بی‌فریاد یک در بزرگ آهنین هست و پشت در چند مغول که

● محسن مخملباف لیوان چای در دست با مهدی هاشمی در پشت صحنه «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»

سردسته‌شان زنگی برقی را بر روی در می‌فشارد و زنگ به‌صدا درمی‌آید. برهوتِ این کویر و محالی (آبسوردیتهٔ) این صحنه، می‌توان گفت، تمامی معنای فیلم را در خود دارد. این «مغولها» را پیش از آن در سراسر فیلم در بسیاری صحنه‌ها دیده‌ایم که حضور دارند، اما کمتر در متن، بلکه بیشتر در حاشیه قرار دارند و حضورشان در زمینهٔ قاجاری فیلم نا ـ بگاه (آناکرونیستیک) به‌نظر می‌رسد، اما همه‌جا در کارِ زدن و بستن‌اند.

و اما، کسی که گردنش همیشه زیر تیغ است همان کسی است که گردانندهٔ دستگاه تصویرآفرین است که در عین آنکه دستگاه قدرت به‌وجودش نیاز دارد و از تصویرگریهایش مایهٔ خیال می‌گیرد، همواره به‌او به‌چشم موجودی خطرناک می‌نگرد. و در واقع اینچنین نیز هست، زیرا همین جهان تصویر است که جهان رؤیاهای ما را می‌سازد و ما را از واقعیتِ خود جدا و با آن بیگانه می‌کند و بر ضد آن می‌شوراند. روسیهٔ تزاری برای آنکه جلوی آمدن رؤیای «شهرفرنگ» را به‌درون خاکش بگیرد، پهنای ریلهای

راه‌آهنش را بیشتر گرفت تا قطارهای اروپایی نتوانند به داخل خاک آن بیایند. اما همان چرخها و ریلهای پهن نیز چنانکه باید رؤیای «شهرفرنگ» را با خود می‌آوردند، زیرا در اصل از «شهرفرنگ» آمده بودند و سرانجام همان رؤیا روسیهٔ تزاری را در انفجاری سخت ترکاند که صدایش تا چندی پیش در جهان پیچیده بود و همین رؤیا جهان ما را نیز چند بار ترکانده است که بازتاب آخرین انفجار آن هنوز در فضا پیچیده است.

سینما و نقش تصویر سینمایی در فیلم مخملباف را می‌باید نمادِ (سمبُل) حضور مدرنیّت با تمامی جنبه‌های آن در جهان «سنتی» ما دانست و گردانندهٔ آن دستگاه نیز نمادِ روشنفکری است. جهان مدرن، «تمدن فرنگی» (که «منورالفکران» مان ما را به«تسخیر» آن می‌خواندند) یک رؤیا، یک تصویر بود که سینما بهتر و بیشتر از هر رسانهٔ دیگری آن‌را یکراست با چشمهای شیفته و شگفت‌زدهٔ ما آشنا می‌کرد. رؤیای دیدار «شهرفرنگ» بود که سبب می‌شد شاهان قاجار با هر بدبختی که شده، با گرو گذاشتن کشورشان پیش بانکهای روس و انگلیس، روانهٔ فرنگ شوند. و با همین رؤیا بود که دستگاهی به‌نام «شهرفرنگ» ساختند که از دهانه‌های گردِ شیشه‌دارش می‌شد تصویرهای رؤیاییِ فرنگ را دید. در روزگار کودکی ما هم دوره‌گردانی بودند که این دستگاهها را در کوچه‌ها می‌گرداندند و با دهشاهی ما را به‌این سفر رؤیایی می‌بردند. رؤیای «فرنگ»، با همه ثروتها و نعمتها، با همه شگفتیهای تکنیک، با خیابانهای پهن، پارکهای زیبا، مردان آراسته و زنان خوبروی بی‌حجاب، با همه داد و امن و امان و آزادی و تمدن و انسانیتش (برای «منورالفکران») همان چیزی بود که انسانِ جهانِ دیرینهٔ سنتی را ــ که سپس انسانِ «جهان‌سومی» شد ــ بی‌تاب می‌کرد. پرواز به‌سوی این رؤیا، که همهٔ «واقعیتِ» ما را پوچ و بی‌بها می‌کرد، تشنگی برای واقعیت یافتنِ این رؤیا بود که جهانِ پرآشوبی را پدید آورد که سپس «غربزده» نام گرفت زیرا در پیِ رؤیای غرب بود. و اما آن کسی که خود عَلَم ضدِ غربزدگی را برداشت تا چه حد تشنهٔ «شهرفرنگ» و زندگانی و دستاوردهایش بود و چقدر دلش می‌خواست که به‌نویسندگان آن شبیه باشد. و مگر نه اینست که بزرگترین آرزو و رؤیای هر هنرمند و نویسندهٔ جهان‌سومی آنست که او را در «شهرفرنگ» به‌چیزی بگیرند؟ و مگر نه آنست که ما همه باور داریم که «آنجا کسی ما را نمی‌فهمد»؟

«ناصرالدین‌شاه» هم اسیر جادوی رؤیایی می‌شود که دستگاه «شهرفرنگ» می‌آفریند و از جهانِ خودکنده می‌شود و بی‌قرار به‌دنبال این رؤیا، این تصویر، می‌دود که بخش درازی از فیلم را گرفته است (و کاش کوتاهتر می‌شد). این واقعیتِ درونیِ انسانی است که با رؤیای «شهرفرنگ» زندگی می‌کند، انسانِ ازخودگریز و باخودبیگانه‌ای که دیوانه‌وار خود را به‌سوی این رؤیا پرتاب می‌کند. اما فرورفتنِ بسیار در رؤیا و خیال‌پروری سبب می‌شود که رفته‌رفته مرز رؤیا و واقعیت از

میان برداشته شود. رؤیای «شهرفرنگ» آنچنان به‌درون واقعیتِ زندگیِ «ناصرالدین‌شاه» و سپس تمامی رعایای او می‌خزد که از آن‌پس جهانِ واقعیت او را از درون بی‌اعتبار و بی‌بنیاد می‌کند و این آمیزش و درهم‌تنیدگی رؤیا و واقعیت آنچنان او را در خود فرومی‌پیچید که از آن‌پس به دشواری می‌توان گفت رؤیا کدام است و واقعیت کدام. زیرا آن رؤیا، رؤیای شهرفرنگ با همه چیزهای ریز و درشت آن است که همواره معیاری برای سنجش ارزشِ «واقعیتِ» خود پیش ما می‌گذارد. اینست که انسان «جهان‌سومی» انسان رؤیازده‌ای است که رؤیاهای دل‌انگیزش اینجا و آنجاگاه به‌کابوسهای وحشت‌انگیز نیز تبدیل می‌شوند، زیرا سخت بی‌تاب و پرشتاب و بی‌پروا به سوی آن می‌جهد و با سر به‌زمین سختِ واقعیتِ خود درمی‌غلتد، زیرا واقعیتش چه‌بسا سدّی است در برابرِ واقعیت یافتنِ این رؤیا.

فیلم مخملباف چنانکه باید پرداخته و پیراسته نیست و اگر به‌تیغ یک مونتاژگر سختگیر سپرده می‌شد چه‌بسا یک‌چهارم آن‌را می‌زد. با اینهمه در حرکت موازی و درآمیختهٔ تاریخِ سیاسی و اجتماعی و تاریخ تصویرآفرینی (سینما) با یکدیگر، گوشه‌های بسیار ظریف و تیزهوشانه دارد. یکی شدنِ «قیصر» قهرمانِ فیلم نامدار مسعود کیمیایی، که کسی را، برای دفاع از ناموس، با تیغ سلمانی در حمام می‌کُشد با قاتل امیرکبیر ــ که او را با تیغ در حمام رگ می‌زند ــ و یکی شدن «ناصرالدین‌شاه» با «گاو مشدحسن» (در فیلم نامدار داریوش مهرجویی) یک طنز تلخ تاریخی در خود نهفته دارد. «قبلهٔ عالم» که در تب و تابِ رؤیای تصویری است که دیده، برای آنکه به‌درون دنیای تصویر راه یابد، می‌خواهد هنرپیشه بشود. و در این کار نقشِ مشدی‌حسن به‌او واگذار می‌شود که گاو خود را از دست داده و خود را در رؤیا گاو می‌انگارد. در آن صحنه‌ای که «قبلهٔ عالم» بر تخت سلطنت، در میانِ خدم و حشم خود، می‌گوید «من قبلهٔ عالم نیستم. من گاو مشدحسنم»، با این طنز تلخ این دگردیسیِ (متامورفوز) تاریخی به‌نمایش گذاشته می‌شود که این سرِ سرانِ جهانِ استبداد شرقی، این «قبلهٔ عالم»، در برخورد با رؤیای «شهرفرنگ» و در تب و تابِ آن تبدیل به «گاو» شده است که نمادِ حماقت است زیرا منطق و عقلانیت جهان خود را از دست می‌دهد و به منطق جهانی دیگر می‌پیوندد که با آن از بنیاد بیگانه است. در همین صحنه است که می‌بینیم «قبلهٔ عالم» را در طویله‌ای به‌آخور بسته‌اند تا مشق هنرپیشگی کند و کف آخور را تلّ رشته‌های فیلم انباشته است. پیش از آن شاهد آنیم که از درون دستگاه «شهرفرنگ»، نخست بارانی از تصویرها می‌بارد که سپس به‌رگباری از رشته‌های فیلم بدل می‌شود. این تلِّ انباشتهٔ رشته‌های فیلم یعنی ته‌نشستی یا مردابی که باران بی‌امانِ ایماژها پس از فرونشستن پدید آورده؟ ایماژهای مرده، رؤیاهای لگدکوبِ یک گاو؟ آنچه «قبلهٔ عالم» را به‌«گاو مشدحسن» بدل می‌کند و زیر پایه‌های تخت او را (که «مغولها» گرفته‌اند) خالی می‌کند (و سرانجام در صحنهٔ دیگری می‌بینیم که همان «مغولها» بر او می‌تازند و او را می‌رانند)، آنچه زمین تمامی جهانهای شرقی را از درون می‌ترکاند و از درون شکافهای آن آتشفشانها سر برمی‌کشند، مگر چیزی جز همین رؤیای «شهرفرنگ»

است؟ و مخملباف که ماجرای آمیزش ما را با رؤیای «شهرفرنگ» چنین تیزبینانه دیده و به‌زبانِ سوررئالیستی به‌بازگوییِ «رئالیتهٔ» ما پرداخته است، در حقیقت جز به‌زبان رئالیسم سخن نگفته است، زیرا «رئالیتهٔ» ما، که معلق میان جهان «رؤیا» و «واقعیت» است، در بنیاد، رؤیاوار، سوررئالیستی است.

او با این فیلم یکبار دیگر ثابت می‌کند که هنرمندی است دارای شمِّ شهودی بسیار قوی، مردی بسیار هوشمند و در عین حال دردمند که به‌دنبال فهم مسئلهٔ خویش است. ایده‌ها و ایماژهای او ظریف و زیرکانه و پرمعنایند. بی‌گمان مخملباف اگر با همین انرژی و شور به‌کار ادامه دهد می‌توان امید بست که او را در اوجهای بالاتری ببینیم. و اما اگر کار آنچنان که می‌باید پرداخته و پیراسته نیست گناه آن‌را یکسره به‌گردن مخملباف نمی‌باید انداخت. مخملباف ثابت کرده است که سینماگر خودساختهٔ خودآموختهٔ توانایی است که زبان رسانهٔ تصویر را بسیار خوب می‌فهمد و به‌کار می‌گیرد. اما درکارهایی که می‌باید با ابزارها و تکنیکها و سازماندهی و منطق و انضباطِ «شهرفرنگ» انجام داد، ما ناگزیر خامدستیم و به‌ویژه آنجا که کار جمعی است بسیار دشوار تن به‌انضباط و سازمانیابی می‌دهیم و بسیار کم همدلی می‌کنیم و مسئولیت نشان می‌دهیم؛ و آنگاه نباید فراموش کرد که این کارها در چه شرایطی صورت می‌گیرد. بازی بسیاری از بازیگران بیشتر به«رفع تکلیف» می‌ماند تا همدلی با معنای نهایی کار و یا شاید این کوتاهی مخملباف است که نمی‌تواند بازیگران و دستیارانش را با معنای نهاییِ اثر همدل و همداستان کند؟ و یا دلایل دیگری در کار است که مربوط به‌شرایطِ تولید اثر و شتابکاری در آن است؟

درودی به‌مخملباف

خانم جمیلهٔ ندایی در هفته‌نامه کیهان چاپ لندن (شمارهٔ ۱۵ اکتبر ۱۹۹۲، ص ۵) مقاله‌ای دربارهٔ مخملباف و همین فیلم نوشته‌اند سراسر پرخاش و دشنام و خشم و خروش، که نه شایستهٔ ایشان است و نه سزاوار مخملباف. ایشان در این مقاله با بازرسی زندگانی و پیشینهٔ فکری و ایدئولوژیک مخملباف می‌خواهند برای او جرمهایی را برشمارند که گویا یکسره مهر باطل بر تمامی زندگانی هنرمندانهٔ او می‌زند و بر این فیلم نیز. به‌گمان من، این مقاله نشانه‌ای روشن از آنست که ما با آنکه اکنون در «شهرفرنگ» زندگی می‌کنیم و چیزهایی از راه و رسم زندگی «شهرفرنگیان» را آموخته‌ایم و در فضا و امکاناتی به‌سر می‌بریم که آنها به‌سر می‌برند و کارهایی می‌کنیم که تقلیدی است از کارهای آنها، از جمله روزنامه و مجله درآوردن و نقد نوشتن و مانند آنها، اما هنوز منطق اندیشه و رفتار این فرنگیان را که همان «منطقِ یونانیان» است درست

درنیافته‌ایم و هنوز با «منطق ایمانیانِ» خودمان داوری می‌کنیم. («چند و چند از منطق یونانیان / منطق ایمانیان را هم بخوان» ــ مثنوی). این منطق می‌گوید هر که چون ما نیست و از زمینهٔ خانوادگی یا اجتماعی‌ای مانند ما برنیامده و مانند ما مؤمن (یا، فرق نمی‌کند، کافر) نبوده، اگر جز آنی بنماید که «هست» و داغ ازلیش بر پیشانی‌اش خورده، دروغگو و حقه‌باز است.

نخستین اصلِ منطقی در ارزیابیِ سنجشگرانهٔ یک اثر هنری آنست که آنرا باید از نظر ساخت درونی و روابط اجزائش با یکدیگر و منطق درونی‌اش و معنای غائیش نگریست و اینکه پدیدآورندهٔ آن در کودکی و جوانی چه می‌کرده و چه اصل و نسبی دارد نمی‌تواند در ارزش درونی و ذاتی اثر ــ که می‌باید جدا از پدیدآورنده نگریسته شود ــ هیچ دخالتی داشته باشد. اثبات اینکه مخملباف «حسن نیت» دارد یا «سوءِ نیت» هم کاری است بسیار دشوار و اگر کمی با علم روانشناسی آشنا باشیم، می‌دانیم که سازوکار روانی آدمی چه پیچ در پیچ و تو در تو است و ارزیابی اخلاقی آن، بویژه در این زمانه، چه دشوار است. و از این گذشته، انسانها ماهیت ثابت و همیشگی ندارند که بر حسب جامعه یا طبقه یا خانواده یا دین و ایمانشان بتوان یکبار برای همیشه آنها را تعریف کرد. یعنی به «مرتد فطری» نباید باور داشت. و بویژه در این روزگار انقلاب و زیر و زبرشدنهای بزرگ که هیچ‌کس بر بستر هموار و ثابتی از زندگی حرکت نمی‌کند، پذیرفتنی نیست که تعریفی همیشگی از شخصیت کسی بتوان داد. زمانه‌های آشوب و درهم‌ریختگی فرصتهای شگفتی نیز پیش می‌آورد تا آدمها «جوهر» وجود خود را پدیدار کنند. از جمله به‌یک جوان درس‌نخواندهٔ مبارز پرشور در گرماگرم جوش و خروش یک انقلاب فرصت می‌دهند که گوهر هنرمندانهٔ حساس و تیزبین خود راکشف کند. و مخملباف از این دسته است. خانم ندایی بر او خرده می‌گیرد ــ و این را از زبان دیگران هم شنیده‌ام ــ که او در شرایطی چنین و چنان فرصت یافته است که هر چه دلش می‌خواهد فیلم ببیند (و در نتیجه، لابد به‌همین دلیل فیلم‌ساز شده است!). درود بر او که از این فرصت به‌بهترین شکل بهره برده است تا خود را بیابد و خود را بسازد. درست است که کسانی به گنجینه فیلمها کمتر دسترس داشته‌اند، اما این فرصت بی‌گمان تنها و تنها در اختیار او نبوده است و اگر تنها و تنها او بوده که در میان خیل عظیم جوانان مذهبی اینچنین از آن بهره‌برداری کرده، این دیگر چه‌بسا آن موهبتِ، به‌قول حافظ، «میراثِ فطرت» اوست. نمونهٔ دیگری از اینچنین انسان پویندهٔ جوینده‌ای را نیز من می‌شناسم و او رفیق قدیمی‌ام بهرام بیضایی است که در سالهای نوجوانی با چه پشتکاری و جویندگی بی‌مانندی با امکانات ناچیزی از این سینما به‌آن سینما می‌رفت و بسیاری از آثار کلاسیک سینمایی را بارها و بارها می‌دید و پلان به پلان در ذهن نگاه می‌داشت تا روزی فیلمساز شود. من از برکت دوستی با او با همان یک تومانهایی که روی هم می‌گذاشتیم چه بسیار فیلم‌های عالی دیدم و از تیزبینی‌ها و نکته‌دانیهای او در هنر چه بسیار نکته‌ها آموختم و شاهد بودم که او دربه‌در چگونه هر جا که سراغی از فیلم ارزنده‌ای داشت به‌دنبال آن می‌رفت و مرا و دوستان دیگرش را در لذت این دیدارها شریک

می‌کرد و به‌همین دلیل جویندگی و پویندگی پردانش‌ترین سینماگر ماست. آنهایی که چنین ایرادهایی به‌مخملباف می‌گیرند که گویا از شرایطی بکل استثنایی برای آموزش خود بهره برده است، در باطن مدعی آنند که چنان شرایطی از ایشان دریغ شده است وگرنه. . .! ولی ما که همدیگر را خوب می‌شناسیم، ما که در این «شهرفرنگ» با امکاناتِ بی‌حساب کتابخانه‌ها و موزه‌ها و نمایشگاهها و تئاترها و سینماهایش به‌سر می‌بریم که بهره‌گیری از آنها نه‌تنها خرجی چندان ندارد که چه‌بسا رایگان است، در میان میلیونها تن مهاجر «دانش‌آموخته» و «روشنفکر» مان چند نفر را می‌شناسیم که براستی از این امکانات بهره گیرند؟ چند نفر را می‌شناسیم که براستی پژوهشگر باشند و گوشِ هوش برای دانش و هنر تیز کرده باشند؟ و اگر کسی در میان ما این همت و شور را داشته باشد که از یک فرصت «استثنایی» بهترین و بیشترین بهره را بگیرد و از یک جوانِ کم‌دانشِ پرتعصب هنرمندی تیزبین و آفریننده بسازد، درود بر او باد که مردی است مردستان!

یک ایراد بزرگ که خانم ندایی بر مخملباف گرفته‌اند اینست که او «هنوز منزه‌طلب است و مسلمان راستین.» براستی، از دیدگاه یک «آزادیخواه»، مسلمان بودن چه جرمی است که مخملباف از بابت آن باید اینهمه دشنام بشنود؟ من نمی‌دانم که مخملباف اکنون در مسائل دینی چگونه می‌اندیشد. اما با کارهای سینمایی و ادبیش نشان داده که با مسلمانیِ پردروغ و ریا میانه‌ای ندارد. مسلمانی به‌خودی‌خود چگونه جرمی است که خانم ندایی از بابت آن مخملباف را اینچنین سرزنش می‌کنند و دشنام می‌دهند و این «نامسلمانی» هم که دیگری را تنها بدین‌سبب که باورهای دیگری دارد تاب نمی‌آورد، با آن مسلمانیِ که هر کسی را که از رنگ او نباشد تحمل نمی‌کند چه فرقی دارد؟ و اگر ما خواهان جامعهٔ آزادیم و در جامعهٔ آزاد رواداری (تولرانس) اصل است، چگونه می‌توان کسی را به جرم مسلمانی محکوم کرد؟

بهزاد حاتم

مولوی در ساعت ۹۲

بهزاد حاتم در سال‌های میان ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۵ در مجله‌های رودکی و تماشا نقد نقاشی می‌نوشت.

او خود نقاش است و یک گرافیست حرفه‌ای با سابقه‌ی طراحی پوسترهای بی‌شمار برای تالار رودکی. سال‌های گذشته را برای مطالعه‌ی هنر امروز جهان در خارج از ایران گذرانده است و به‌عنوان مشاور هنر ایران با مراکز فرهنگی اروپا همکاری داشته است.

او در بهار آینده در هلند و آلمان و در پائیز آینده در تهران نقاشی‌هایش را به‌نمایش خواهد گذاشت.

هنگام ورق زدن کاتالوگ «اولین نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشان ایران» (که البته منظور «اولین» بعد از انقلاب است چون از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵، پنج بار بیینال تهران برپا شد) و زیر و رو کردن عکس‌های بی‌شمار از نمایشگاه‌های یکی دوساله‌ی گذشته ــ برای جبران عقب‌افتادگی‌های ناشی از دوری ــ چند باری هیجان‌زده شدم.

لابلای خیل آبرنگ‌های آبکی ۲۰ × ۳۰ سانت و کاردستی‌های پرزحمت زنانه (که تصور می‌کنم در شب گشایش نمایشگاهشان بوی پیاز داغ هم می‌آمده است) و سفال‌های بی‌پایان (مرحله‌ای از زنجیره‌ی شیرینی‌پزی، بهداشت پوست، گل‌آرایی، زبان، گرلاوین . . .)، به‌چیزهایی هم برخوردم که هنوز یادآور هنرند.

با سه روز فاصله، دو نمایشگاه، از دو هنرمند که در تماشای کاتالوگ روی کارشان گیر کرده بودم برپا شد. فیروزه صابری و کورش شیشه‌گران. (آدم خوش‌شانسی هستم. در چند هفته‌ی گذشته، از میان هنرمندانی که بیشتر وقتشان را خارج از ایران می‌گذرانند نیز، پرویز تناولی ــ که دارم کتابی درباره‌اش می‌نویسم ــ، حسین زنده‌رودی، علی‌اصغر معصومی و قاسم حاجی‌زاده را در تهران دیده‌ام و صادق تبریزی را خواهم دید. بالاخره سقاخانه‌ای‌ها بیشتر اینجا ریشه دارند.)

فیروزه صابری و کورش شیشه‌گران به‌دلایلی نامشابه برای من اهمیت دارند. یکی با فرهنگ

و تکنیک ایرانی کار می‌کند و دیگری دارد کاری را می‌کند که درست در همین لحظه هنرمندان غربی می‌کنند. نقاشی معاصر ایران، یعنی نقاشی پس از جنگ جهانی دوم، درست ترکیبی است از این دو. ترکیب فرهنگ ایرانی و غربی. ترکیب فرهنگ ایران و دنیا. یعنی چیزی شبیه به‌آنچه نقاشی قاجار* ــ که دوره‌ای بسیار درخشان از نقاشی ایران است ــ از آن زاده شد، یعنی چیزی شبیه به‌آنچه مینیاتور ایرانی از آن زاده شد. نقاشی معاصر ایران نیز پدیده‌ایست برآمده از برخورد فرهنگ‌ها. فرزند مینیاتور است با کوبیسم، مهرعلی و جکسون پولاک.

نقاشی معاصر ایران، این فرزند رشدنایافته، اما ــ در بیشتر موارد ــ در واقع ترکیبی است از نقاشانی که هر کدام به‌یک زمینه‌ی فرهنگی، ایرانی یا غربی، گرایش دارند، نه ترکیب این فرهنگ‌ها در یک نقاش یا یک مکتب (که این تفاوت عمده‌ی آنست با نقاشی قاجار ــ سخن درازی که به‌هنگامی دیگر واگذاریمش).

نقاشی معاصر ایران، میدان نبردی بوده است میان نقاشانی با سرچشمه‌های فرهنگی مختلف. یا صلح‌آمیزتر است که بگوئیم سفره‌ای بوده است که هر کس غذایی را که دوست می‌داشته است بر سر آن گذاشته است. بیف استروگانف و قرمه‌سبزی. و البته در بیشتر موارد، طبعاً، بر سر نقاشی‌مان هم همان بلایی را آورده‌ایم که با رب انار و لیموعمانی بر سر نسخه‌های غذای فرهنگی می‌آوریم و با سس سویا و کالوادوس بر سر آبگوشت و فسنجانمان. و این البته همان کاریست که ما خوب بلدیم و در طول تاریخ، هنرمان از آن زندگی یافته است.

فیروزه صابری، که کارش خود ترکیبی است از فرهنگ ایرانی و شناخت هنر دنیا، یک سوی این میدان ــ سفره ایستاده است و کورش شیشه‌گران سوی دیگرش. حضور آدم‌هایی مانند اینان همیشه در صحنه‌ی نقاشی ما مهم بوده است. ناژفر و نامی. کلانتری و بصیری. مارکو گریگوریان و مارکو گریگوریان. همیشه آدم‌هایی فرهنگ ملی را بر سر این سفره گذاشته‌اند و آدم‌هایی دیگر ساعت را یادآوری کرده‌اند. و گاه که این دو با هم درست ترکیب می‌شوند هم می‌شود چیز ناب و درخشانی چون تناولی.

نمایشگاه کارهای خانم فیروزه صابری روز بیست و یکم آذر ۱۳۷۱ در گالری سبز (با مدیریت آقای علی‌اکبر صادقی) گشایش یافت. جمعیت انبوه بود. پر از دوستان قدیمی. (in alphabetical order) احصایی، احمدی، حقیقی، مریم زندی، بابک ساسان، شیوا، طاهباز، کیارستمی، ژانت لازاریان، نامی . . . و البته دوستان جوان‌تر، نلی کشاورز مثلاً، نقاش خوبی که از بلژیک آمده است و بزودی کارهایش را خواهید دید. و حتماً خیلی‌ها که قبل از آمدن من یا پس از رفتنم، آنجا بوده‌اند. یا بودند و نشناختمشان.

من، چون چند سالی نبوده‌ام، نمایشگاه‌های قبلی فیروزه صابری را از دست داده‌ام. عکس‌هایی از کارهایی را دیده‌ام و یکی دو کار را در دیداری خصوصی.

همسر ممیز بودن مشکلاتی دارد. این‌همه سال، همه اثر ممیز را در کار آدم می‌بینند. اثر ممیز قوی و پرتشخص را. بسیاری از زن و شوهرها پس از پشت سر گذاشتن سال‌ها، کم‌کم شبیه به هم می‌شوند. منتهی چون نقاشی نمی‌کنند مدعی ندارند.

کارهای خانم صابری بسیاری ویژگی‌های گرافیک دارد. رنگ‌های مسطح در سطح‌های بزرگ. صحنه‌بندی‌های دوبعدی. استیلیزه‌شدگی طرح‌ها و البته وابستگی نقاشی‌ها به‌موضوع. کارها در واقع ایلوستراسیون‌هایی هستند برای داستان‌هایی. در این مجموعه‌ی آخر مثلاً، داستان‌هایی از مثنوی مولوی.

پختگی و استحکام گرافیکی کارها حتی با توجه به‌این همه سال زندگی در کنار ممیز، بسیار چشمگیر و ستودنی است. کارها پر از رنگ است. رنگ‌هایی که بسیار زیبا و درست کنار هم آمده‌اند و مجموعه‌ای هیجان‌انگیز ساخته‌اند.

فیروزه صابری در کنار نقاشی‌هایش که روی بوم کشیده شده است، همان تصویرها را با تکه‌های رنگی پارچه که روی سطوح بزرگ پارچه‌ای دوخته شده‌اند، تکرار کرده است. او این تکنیک را از چهل تکه‌های سنتی برداشته است.

پرده‌های پارچه‌ای، علاوه بر تصویری که در نقاشی‌ها دیده می‌شود، حاشیه‌های رنگی پی در پی دارد. این حاشیه‌ها اندازه‌ی پرده‌ها را بسیار بزرگ‌تر از نقاشی‌ها می‌کند. اجرای نقاشی‌ها و

هم دوخت پرده‌ها بسیار دقیق و تمیز است.

نمایشگاه فیروزه صابری بسیار پرتماشاگر بود. روزی دیگر که برای تماشای کارها ــ که در شب گشایش ناممکن بود ــ دوباره به‌آنجا رفتم، تعداد بسیاری تماشاگر، مردمانی بسیار گونه‌گون، آمدند و بسیار با علاقه و با حوصله کارها را تماشا کردند و بسیاری‌شان دوست داشتند هنرمند را هم ببینند و تبریکی به‌او بگویند.

بهای تابلوها بین چهل تا هشتاد هزار تومان است که بسیار مناسب می‌نماید و بهای پرده‌ها سی و پنج هزار تومان که به‌نظر من کم است. نسبت میان بهای گوشت و هنر باید چیزی دیگر باشد.

فیروزه صابری موفق شده است ترکیب خوشایندی از سرچشمه‌های فرهنگی ایرانی، تکنیک اجرایی سنتی و آگاهی به‌هنر جهان را در پرده‌هایش به‌دست دهد. با بیانی شخصی و امروزی.

بیان شخصی چیزیست مشترک در کار فیروزه صابری و کورش شیشه‌گران.

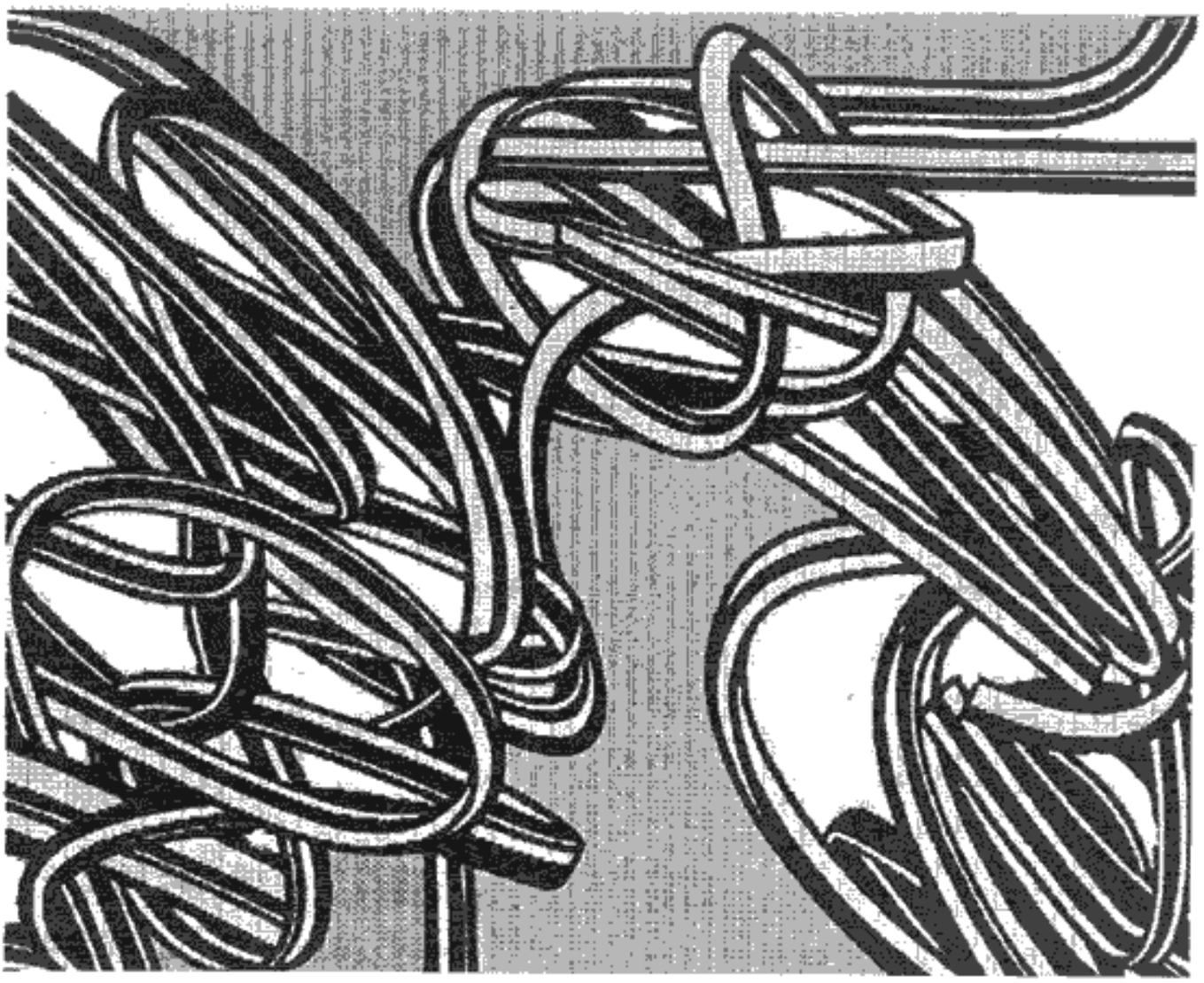
نمایشگاه نقاشی‌های آقای کورش شیشه‌گران روز بیست و چهارم آذر ۱۳۷۱ در گالری گلستان (با مدیریت خانم لیلی گلستان) گشایش یافت. جمعیت، آنجا هم انبوه بود. کارها را روز بعد دوباره دیدم.

شیشه‌گران را از سال ۱۳۵۱ با اولین نمایشگاهش در گالری مس (با مدیریت آقای میرعبدالرضا دریابیگی) می‌شناسم. ترجیح دادم مطلبی را که آن‌زمان درباره‌اش نوشته‌ام نیابم و نخوانم. وحشت دارم که مبادا تغییری نکرده باشم. پس حرف‌های امروزم را بزنم.

کورش شیشه‌گران امروز یکی از بهترین و اصیل‌ترین هنرمندان ماست که با وجود فشار وحشتناک لشگر آبرنگیان ۲۰ × ۳۰ سانتی و کاردستی‌چیان و عامی‌فریبان بساز و بفروش بر فضای نقاشی و فشار مشتریانشان بر بازار هنر، کار خلاقه و هنرمندانه‌اش را بسیار جدی دنبال می‌کند و نبضش هم ۱۹۹۲ می‌زند.

اگرچه من شیشه‌گران را در سال‌های دراز میان این دو نمایشگاه ندیده‌ام، اما کار امروزش را دقیقاً ادامه‌ی منطقی و طبیعی کار همان دورانش می‌بینم. این همان شیشه‌گران است با گرایشش به سوی مینیمالیسم، استیلیزاسیون و نوعی نظم و دقت اجرایی گرافیست‌های حرفه‌ای.

کارهای اصلی شیشه‌گران در سال‌های ۵۱ و ۵۲، سطوح (فیبر) بسیار تمیز رنگ‌شده‌ای بود ــ خاکستری یا آبی تیره ــ که بر آن شکل‌های ساده‌ی بسیار کوچکی ــ یک صندلی، یک ماشین



و. . . ــ با تکنیک سیلک‌اسکرین چاپ شده بود. روی هر تابلو شاید مثلاً ده تصویر به‌کوچکی یک تمبر پست آمده بود. بر تابلوهای مختلف همین شکل‌ها، با تغییر جا، تکرار شده بود. کارهایی مینیمال، با اجرایی بسیار تمیز و دقیق ولی آنسان که به‌یاد می‌آورم نه‌چندان زیبا.

در بیشتر کارهای امروز او ــ که شبیه کارهائیست که در نمایشگاه پیشینش در سال ۱۳۶۸ به نمایش گذاشته است (و بعضی‌شان را و عکس‌های بقیه را دیده‌ام) ــ خط‌های مارپیچی را می‌بینیم که بخشی یا بخش‌هایی از سطح تابلو را پوشانده‌اند. خط‌ها، که قطرشان تغییر نمی‌کند، در تابلوهای مختلف و در هر تابلو، رنگ‌های مختلف دارند. سیاه، شاید رنگ غالب باشد. زمینه‌ی نقاشی‌ها بیشتر سفید است و گاه سطح‌هایی ــ میان یک لبه‌ی تابلو و خط‌های درهم‌پیچیده ــ رنگ‌های مسطح دارد.

بیشتر کارهای شیشه‌گران در این نمایشگاه آبستره است. این کارها مثل هر نقاشی آبستره (انتزاعی یا تجریدی)، بار فرهنگی خود را تنها از راه تصویر منتقل می‌کنند. شکل و ترکیب‌های آن، رنگ و ترکیب‌های آن، بافت نقاشی و ساختمان شکل، ابزاری هستند که هنرمند با به‌کارگیری

آن‌ها، و بی‌استفاده از موضوعی که با شکل‌های شناخته‌شده (شکل‌های انسانی و حیوانی، شکل‌های طبیعی، ساخته‌های بشری و. . .) نمایش داده شود، اندیشه، حس، تخیل و فرهنگ خود را بیان می‌کند. هنرمند می‌تواند با این ابزار، خشم، شادی، غم، درد، شوخ‌طبعی، جدیت، وقار، سکون، سرعت، خطر، حادثه، جنگ، صلح، ملیت، زمان و. . . را بیان کند و هر چه تواناتر باشد، مانند انسانی که بهتر بتواند از کلمات استفاده کند، ساده‌تر حرفش را به‌بیننده‌اش منتقل می‌کند.

بی‌شک نقاشی‌های آبستره‌ای هست که چیزی جز زیبایی تصویری منتقل نمی‌کند. نقاشی‌های آبستره‌ای هم هست که شاید هیچ چیز منتقل نکند، مثل واژه‌هایی بی‌معنی. بسیاری از نقاشی‌های آبستره، ارزششان بیشتر به‌خاطر شیوه‌ی بیانشان یا تکنیک‌های اجرائیشان یا چیزهایی از این دست است. چیزی که ممکن است بیشتر برای حرف زدن به‌کار هنرمندان دیگر بیاید. مثل واژه‌هایی که در یک فرهنگستان زبان ساخته می‌شود. بیننده نیز هر چه بیشتر با این واژه‌ها آشنا باشد، بهتر می‌تواند زبان نقاشی را بفهمد.

در بسیاری از نقاشی‌های آبستره نیز می‌توان به‌دنبال رد پایی از شکل‌های شناخته‌شده گشت. این بیشتر در کار کسانی دیده می‌شود که با ساده کردن و ساده کردن شکل‌ها به‌چیزی منتزع می‌رسند. پاره‌ای از کارهای شیشه‌گران چنین است، پرتره‌هایش یا قوری و گلدانش مثلاً.

شیشه‌گران در عین حال یک هنرمند مینیمالیست است. یعنی سعی می‌کند با کم‌ترین مواد لازم (با کم‌ترین واژه‌ها) کارش را انجام دهد. او حالا از میان همه‌ی شکل‌ها تنها و تنها خط را انتخاب کرده است، آن هم خطی با بافت یکسان و قطر یکسان.

شیشه‌گران نقاش شکل‌های انتزاعیست که تنها با رنگ و خط، حس و زیبایی می‌آفریند. بیان او، آنقدر قوی شده است که این حس را و این زیبایی را که نباید در فضای زیباشناختی عامیانه جایی داشته باشد، به‌راحتی منتقل می‌کند. من خانمی را که به‌هیچ روی با هنر آشنایی ندارد، به‌تماشای نمایشگاه شیشه‌گران بردم. از آنچه او پیشتر درباره‌ی سلیقه‌اش گفته بود چنین برمی‌آمد که نقاشی‌های شیشه‌گران باید برایش نفرت‌انگیز ــ نه‌تنها غیرقابل فهم ــ باشد. او نه‌تنها بر بهترین کارهای شیشه‌گران انگشت گذاشت، که یکی از بهترین‌ها را به‌عنوان اولین کار از مجموعه‌ای که در نظر دارد با مشورت من گرد آورد خرید. او کارهای شیشه‌گران را به‌توصیه‌ی من دید، اما تابلو را با تشخیص خودش و با هیجان و عشق خرید. این توانایی شیشه‌گران است.

شیشه‌گران هر جا که کم‌تر رنگ به‌کار می‌برد و شکل‌هایش آبستره‌تر است، موفق‌تر است.

مثلاً درکار نسبتاً بزرگی که فقط با رنگ زرد و سیاه روی زمینه‌ی سفید کشیده شده است. بزرگترین کارش که رنگ‌های گرم و بسیار دارد و دو کار کوچک با نام گلدان نیز از ساخته‌های موفق اوست.

شیشه‌گران در ایران درس خوانده است و در همین فضا، درکنار بقیه زندگی کرده است و کار کرده است. اما او، که کارهای نخستین نمایشگاهش را به‌رایگان به‌تماشاگرانی که آن‌ها را دوست داشتند بخشید، امروز نقاشی است که در دنیا و در سال ۱۹۹۲ (و حتماً هنگام چاپ این مطلب در سال ۱۹۹۳) زندگی می‌کند. بی‌سفر به‌خارج، بی‌کپی‌کاری، بی‌ادا و اصول. اصیل، متشخص، مدرن، با زبانی غیربومی. کارش ایرانی نیست. نباشد. کار شیشه‌گران است. شیشه‌گران ایرانی است.

کورش شیشه‌گران امروز به‌جای خطرناکی رسیده است. یک آبستره مینیمالیسم بسیار فردی. مثل یک امضای ناخوانا که اما تعلّقش را به‌صاحبش می‌رساند. پس از این چه می‌خواهد بکند؟

بسیاری از هنرمندان از وقتی کارشان بدل به‌امضا می‌شود، فقط امضا می‌کنند. ویکتور وازارلی مثلاً (و البته همتای ایرانیش)، کیت هرینگ، که اصلاً با امضا وارد شد، شانس آورد و پیش از آن‌که فرصتی برای فکر کردن بیابد مرد. روی لیختنشتاین (لیکتنستاین، اگر دوست دارید) اما، مرعوب امضایش نشد. او سعی می‌کند با زبانی که به‌دست آورده است، همه چیز بگوید. هورست آنتس نیز، اگرچه امضا هم زیاد می‌کند. و گئورک بازلیتس، نقاش درخشانی که با کشیدن شکل‌های واژگون شهرت یافت، در کارهای تازه‌اش اصلاً امضایش را دور انداخته است. آیا شیشه‌گران امضایش را عوض خواهد کرد؟

قیمت کارهای شیشه‌گران بین شصت و پنج تا صد و بیست هزار تومان است. بزرگترین کارش چهارصد هزار تومان قیمت‌گذاری شده است. چیزیست در حدود ۲ × ۳ متر. یعنی کمتر از مترمربعی هفتاد هزار تومان. هنوز بسیار بسیار ارزان‌تر از بهای هر مترمربع یک آپارتمان. برای هنری ناب و کمیاب. ارزانیش باد.

هاشم رجب‌زاده
دانشگاه مطالعات خارجی اوساکا ــ ژاپن

«بیوا» یا بربط یکی از ارمغانهای فرهنگی ایران به ژاپن

در مقالهٔ «ژاپن در چشم صحاف‌باشی» (کِلک، شمارهٔ ۲۸، ص ۱۱۴ ــ ۹۴) در شرح احساس او از موسیقی ژاپنی اشاره‌ای به«بیوا» Biwa یا بربط ژاپنی شده بود (ص ۱۰۸ و زیرنویس ۳۲، ص ۱۱۳). از آنجا که سخن به‌اختصار آمده و عمدهٔ مطلب دربارهٔ این ساز زیبا و گوشنواز ــ که به‌احتمال بسیار از ایران به‌ژاپن آمده و نمود و نشانه‌ای مهم از داد و ستد فرهنگی دوران باستان میان ایران و ژاپن است ــ ناگفته مانده بود، شرحی کوتاه در اینباره در زیر می‌آید:

اهل تحقیق بر آنند که «بیوا» یا بربط ژاپنی از ایران باستان آمده است. بربط‌هائی که از ایران و به دست بازرگانان به‌اروپا برده شد الگوی بربط فرنگی (Lute) شد، و از روی آنهائی که از راهِ چین به‌کره و ژاپن آمد، «بیوا» را ساختند. گفته‌اند که این ساز در دورهٔ تاریخی نارا (Nara، سالهایِ ۷۱۰ تا ۷۸۰ میلادی) به‌ژاپن آمد؛ بربط که به‌چین رفت آنرا با تحریف نام اصلی «بی‌پا» (Bipa) خواندند؛ و چون به‌ژاپن آمد، به‌همین قیاس «بیوا» نام گرفت.

بسا که گوش سپردن به‌آواز «بیوا» پرندهٔ خیال را به‌پرواز درمی‌آوَرَد، و این اندیشه در سر می‌آید که چه بسیار از مردم در چهار گوشهٔ جهان از نغمه این ساز به‌شور و وجد آمده‌اند؛ چه بسیار داستانها و افسانه‌های گوناگون که در اقطار عالم همراه با نوای این ساز گفته و خوانده‌اند. در ژاپن هم آوای بیوا با حکایت‌ها و داستانهای مردم و تاریخ این سرزمین همساز و دمساز است.

می‌گویند که این ساز گلابی‌شکل را در ژاپن از چوب درخت توت می‌سازند. غنا و قدرت آوازی که با زخمه و پنجهٔ نوازندهٔ چیره‌دست از بیوا برمی‌آید، به‌گوش صاحبدلان می‌نشیند. آوای

«بیوا» پرطنین و نافذ است و رنگ غم دارد.

بیشتر بربط‌های ژاپنی چهار تار دارد، امّا گاهی پنج تار هم دیده می‌شود.

در رسم قدیم ژاپن، داستانگویان و نقالان، حکایت خود را با «بیوا» همراهی می‌کردند. ترانه‌هائی که با «بیوا» خوانده می‌شد بیشتر سرودها و داستانهای موزون رزمی بود با رنگ تند جبرگرائی یا فلسفهٔ جبری (Fatalism) بودائی. نمونهٔ این ترانه‌ها و حکایت‌ها، بهره‌ها و فرازهائی است از داستان تاریخی معروف ژاپن «هِی‌که مونوگاتاری» (Heike Monogâtâri) یا «داستان هِی‌که، که خواننده یا نقّال آنرا با سازِ «بیوا» همراهی می‌کند، و به‌این خواندن «هِی‌که ــ بیوا» می‌گویند، که آهنگ و وزنی خاص دارد و به‌نقالی شاهنامه در ایران می‌مانَد.

از نوازنده‌های معروف «بیوا» یا بربط ژاپنی اینروزها جوُنکو هاندا (Junko Handa) است که بیشتر در خارج ژاپن می‌نوازد. بربط او پنج تار دارد.

ساز ایرانی هم که طنین تارهای آن نرمی و گوشنوازی «بیوا» را دارد برای شنوندهٔ شناسایِ ژاپنی آشنا و دل‌انگیز است. ماساهاروُ یوشیدا (Masaharu Yoshida) نخستین فرستادهٔ ژاپن در تاریخ جدید که در سالهای ۱۸۸۱ ــ ۱۸۸۰ (۱۲۹۸ ــ ۱۲۹۷ هـ. ق.) به‌ایران آمد، تجربهٔ خود را از ساز ایرانی چنین به‌قلم آورده است: «سازهای آنها (ایرانی‌ها) عبارت بود از سنتور، نی، تار ــ که شبیه ساز «بیوا» ی ژاپن است و شش تار دارد. آهنگ و نوای سازهای ایرانی بسیار زیبا و ملایم و غم‌انگیز بود و احساسی از سوز و تنهائی به‌شنونده می‌داد. موسیقی ایرانی به‌دلم نشست و حال خوشی در من به‌وجود آورد» (ماساهاروُ یوشیدا، سفر به‌ایران (به ژاپنی)، ص ۱۷۷)

دربارهٔ آمدن «بیوا» به‌ژاپن، پژوهندگان بر آنند که این ساز در دورهٔ سلسلهٔ توء (یا تِه‌آنگ) ((Tô (Tâng) چین (سالهای ۶۲۰ تا ۹۰۷ میلادی) به‌ژاپن آمد. چند نمونه‌ای از این سازها که از راهِ ابریشم به‌ژاپن آمد در «شوءسوءئین» (Shôsô-in)، گنجینهٔ باستانی امپراتوری ژاپن، در کنار معبدِ بودائی «توءدای ــ جی» (Tôdai-ji) در «ناراه» پایتخت باستانی ژاپن نگاهداری می‌شود. گفته‌اند که این سازها که چهار تار دارد از «باختر» چین به‌ژاپن آمده، و این «باخترِ فراسوی چین» به‌احتمال زیاد ایران است.

پیداست که سازهای گوناگون ایرانی و نغمه‌های ساختهٔ استادان موسیقی، و همراه آن نیز شعر فارسی، به‌چین رفته بود و در پهنهٔ آن سرزمین رواج گرفته. در ختای‌نامه (چاپ‌شده به کوشش ایرج افشار، مرکز اسناد فرهنگی آسیا، ۱۳۵۷) که شرح مشاهدات سیدعلی‌اکبر ختائی معاصر شاه‌اسماعیل صفوی در سرزمین چین است و به‌سال ۹۲۲ هـ. ق. فراهم آمده، مؤلف در باب یازدهم «در بیان خرابات و خراباتیان» در چین آورده است: «و در کویِ خرابات معلّم‌خانه [ها]ست که اولاد اهل خرابات راکه دختر بُوَد سازندگی و خوانندگی تعلیم کنند، و اگر پسر بود بازیگری تعلیم کنند.

«و دیگر عجایب آنکه آن خراباتیان، خورشیدرویانِ پریزاد، خیل‌خیل سازها را در گردن حمایل کرده. . . و سازها را ساز کرده به‌خوانندگی حزین آواز کرده:

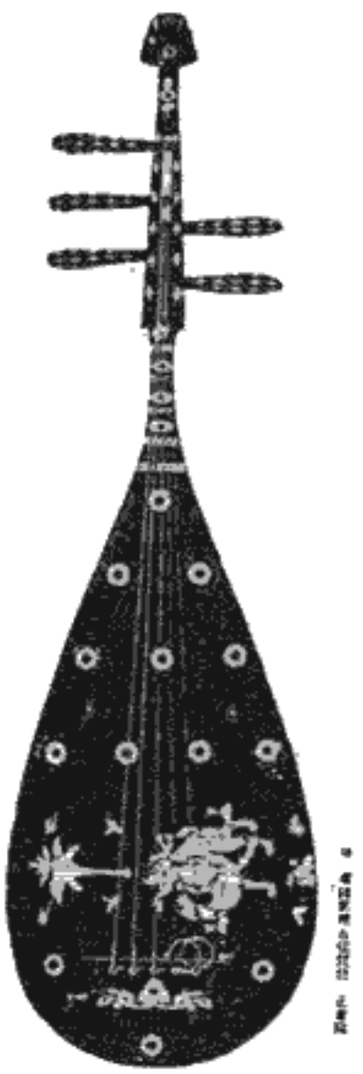
جـــمله موسیقـــارزن، بـــربط‌سرای　　لحـــنِ داودی ازیشـــان جـــان‌فزای
بـــرکشیده آن بتـــان یک ســـر سمـــاع　　عقل جان را کرده، جـان تـن را، وداع»

(ص ۱۲۹).

در کتاب ارزندهٔ ریوایچی هایاشی Rioichiro Hayashi به نام شیلکو روْدوْ Shilko Rôdô یا راهِ ابریشم (Silk Road) (به ژاپنی؛ چاپ توکیو، ۱۹۶۲) نیز تصویری از بیوای پنج‌تار که در گنجینهٔ شوءسوءئین نگاهداری می‌شود آمده است (مقابل صفحهٔ ۱۶۸ آن کتاب). همانجا تصویری از مجسمهٔ سفالی که از گروه نوازندگان دورهٔ توء (= ته‌آنگ) در چین یافت شده آمده که در میان آنها دو بربط‌نواز که سازهایِ خود را در دست دارند نشسته‌اند و می‌نوازند. هایاشی نیز بر اینست که این ساز از ایران آمده است.

چنان‌که در شرح بر مقالهٔ «ژاپن در چشم صحاف‌باشی» (زیرنویس ۳۲) یاد شد، سه چیز در ژاپن «بیوا» نام دارد: یکی همان بربط چهار یا پنج‌تار است؛ دوم دریاچه‌ای در شمال‌شرقی کیوتو در ایالت شیگا، و سوم میوه‌ای که مانند گلابی جنگلی خودمان است و در ماه آغاز تابستان

۱



۲

۱ یکی از چند «بیوا» که در گنجینهٔ «شوءسوءئین» در ژاپن نگاهداری می‌شود و به‌احتمال زیاد از ایران ساسانی به ژاپن آمده است. روی این ساز با صدف و چوب منبت‌کاری شده است.

۲ تصویر «بیوا»ی پنج‌تار که در گنجینهٔ «شوءسوءئین» نگاهداری می‌شود (از کتاب هایاشی، مقابل صفحه ۱۶۸)

می‌رسد. این هر سه به‌شکل گلابی است. و دانسته نیست که آیا نام آنها از هم گرفته شده، و اگر چنین است، کدام از دیگری. شاید هم دریاچهٔ بیوا را برای شباهت به‌گلابی چنین نام داده‌اند. ژاپنی‌ها دربارهٔ همنامیِ این بزرگترین دریاچهٔ سرزمینشان با ساز «بیوا» افسانه‌ای لطیف ساخته‌اند تا نمونه‌ای از روح ایثار را به‌نوجوانان بیاموزد. داستان چنین است:

«درویش بربط‌نوازِ خانه‌بدوشی ایالتِ شینانو (Shinano) را پیاده می‌پیمود. او درویشی نابینا بود. چون به‌روستائی می‌رسید، ساز خود را که به‌کول انداخته بود در دست می‌گرفت و نغمه‌ای ساز می‌کرد. خوشیش در این دنیا همین بود که روستائیان را که از خستگی کارِ کاشت و برداشت از پا افتاده بودند، با آوای سازش شاد کند.

یک روز درویش بربط‌نواز تا دلِ کوهستانِ آساهی (Âsâhi) رفت، و آنجا به‌دریاچهٔ بزرگی رسید. عرق از پیشانی پاک کرد و کنار آب نیلگون دریاچه در سایهٔ خنک درختی نشست؛ سازش را برگرفت و شروع به‌نواختن و سرودن کرد. نغمهٔ زیر و بم تار در کوه می‌پیچید و سپس در پهنهٔ دریاچه محو می‌شد. ترانه‌ای که خواند، بادی سرد و تند وزیدن گرفت و پیرمردی پیش او پدیدار شد.

«خوب، درویش؛ خوب تار می‌نوازی. اگر نغمه‌ای دیگر برایم بزنی، رازی گرانبها برایت خواهم گفت.»

درویش از بودن پیرمرد در آن جای دورافتادهٔ کوهستان حیرت کرده بود، امّا ناخودآگاه زخمه بر تار زد و نواخت و نواخت تا هوا تاریک شد. پس پیرمرد از جا بلند شد و گفت: «درویش! حالا رازم را بشنو. من صورت اصلیم اژدهاست و نگاهبانِ این دریاچه‌ام. فردا، شب شانزدهمِ ماه است، و من چنان توفانی برپا می‌کنم که دریاچه به‌طغیان می‌آید. پس بهتر است که تو هر چه زودتر از این کناره و دِه نزدیکِ اینجا دور شوی و جان به‌سلامت ببری. امّا اگر این راز را به‌دیگر مردم بگوئی، خودت خواهی مرد.»

پیرمردِ جادو به‌لحظه‌ای بزرگ و و بزرگتر شد و به‌صورت اژدهائی دمان با چشم‌های آتشبار درآمد. آب دریاچه هم به‌طغیان آمد.

درویش از اثر نفسِ اژدها از هوش رفت. چند ساعتی دیگر که از سوز سرمایِ شب کوهستان به خود آمد، جز غریو بادکه در کوه می‌پیچید و رفته‌رفته بالا می‌گرفت، چیزی شنیده نمی‌شد. لرزه بر اندامِ درویش افتاده بود و دندانهایش از ترس به‌هم می‌خورد. برخاست و به‌راه افتاد و به کمک دستهای لرزان که بُن علف‌ها را چنگ می‌زد، در باریکه راه کوه پیش رفت.

سپیدهٔ صبح داشت می‌دمید که درویش نابینا به‌دهکدهٔ دامنهٔ کوه رسید. دودی که از دودکش خانه‌های دِه به‌هوا می‌رفت و صدای خروس‌ها که اینجا و آنجا آواز می‌کردند، نشان از حرکت و زندگی می‌داد.

درویش با خودش گفت: آیا تقدیر اینست که این روستا را سیل نابود کند! اگر بی‌گفتن رازی که می‌دانم ازینجا بروم، همهٔ مردم دِه می‌میرند. اگر هم این راز را فاش کنم، خودم خواهم مرد. . .

چه باید بکنم؟ بگویم یا نه؟ درویش در غرقاب اندیشه فرورفت. نمی‌دانست که چه بکند.

ناگهان درویش پا به‌دویدن گذاشت. در دلش فریاد می‌کرد: «نمی‌خواهم بمیرم. می‌خواهم زنده بمانم. از مرگ بیزارم.» چنان تند می‌دوید که در راه باریک و سنگلاخ کوهستان پایش به‌یک پیکرهٔ سنگی جیزو (قدیس بودائی) گیر کرد و زمین خورد.

دو بچه که زمین خوردن درویش را دیده بودند، بر او دل سوزاندند و به‌سویش دویدند. یکی از بچه‌ها پشت درویش را مالید تا به‌حال بیاید، و بچهٔ دیگر پیاله‌ای آب برایش آورد تا گلوئی تازه کند. یکی از اهل روستا هم از راه رسید و گفت: «خیر باشد درویش! پیداست که خسته‌ای! بیا به‌خانهٔ ما و کمی راحت کن، هر چند که چیزی نداریم که نیاز کنیم.»

دیگر مردم ده هم کم‌کم پیدایشان شد و همه گفتند: «بله، بله؛ اینجا بمان و خوب خستگی درکن و برایمان بربط بزن.» هر کدام از مردم ده می‌خواست که او را به‌خانهٔ خودش ببرد. درویش در برابر این رفتار ده‌نشینان زبانش بند آمد و دستهایش که پیالهٔ آب را گرفته بود لرزیدن گرفت و بلند به‌گریه افتاد. با صدای گرفته و همراه با هق‌هق گریه گفت: «باید مرا ببخشید! چیزی نمانده است که صفت آدمی را گم کنم. عزیزان من! عجله کنید و بگریزید. دریاچهٔ میان کوه بزودی طغیان می‌کند و امشب سیل این دهکده را خواهد برد. زود بگریزید و بروید.»

مردم روستا به‌شنیدنِ این حرف به‌جنب و جوش افتادند. به‌سفارشِ ریش‌سفیدها، مردهای ده آذوقه و اثاثشان را به‌بالاخانه‌ها بردند و زنها هم برای چند روز نان و خوراک آماده کردند تا همراه ببرند. دیر نکشید که بارانی سیل‌آسا گرفت. مردم ده به‌زنها و پیرها کمک کردند و همه رفتند و تا تاریک نشده بود در جایِ محفوظی پناه گرفتند.

همان‌دم صدای باران و بادکوه را به‌لرزه انداخت و سیلی گران با خروش و غرش سهمگین روستا را در خود گرفت. سیل تخته‌سنگهای بزرگ را چون بازیچه‌ای می‌برد و به هر جا می‌کوفت. امّا مردم ده که به‌بلندیها رفته بودند آسیبی ندیدند، و چون توفان گذشت و سیل نشست به روستاشان بازآمدند و درویش راکه تنها مانده بود در میان گرفتند. همه از دل و جان سپاسگزارش بودند که از اژدها بیم نیاورده و آنها را از مرگ رهانده بود. در همین هنگام بادی از یک‌سو وزید و ابری سیاه همراه آورد، و چنان غرّشی از کوه برآمد که همه از ترس فریادی زدند و بر زمین افتادند. چون به‌خود آمدند، درویش را آنجا ندیدند؛ «درویش کجا رفت! همین‌جا کنار من بود درویش! درویش!» «پس غرّشی که شنیدیم از اژدها بود!» پیرمردی از روستائیان شتابان راهِ بالای کوه را در پیش گرفت و همه در پیِ او دویدند. «کجا می‌روی پیرمرد؟ کجا؟» «می‌روم به‌دریاچه! باید درویش را نجات دادا» امّا روستائیان که نفس‌زنان و افتان و خیزان به‌کنار دریاچه رسیدند، پیرمرد را آنجا ندیدند، و فقط ساز او، «بیوا» (بربط)، روی آب دریاچه شناور بود. مردم روستا زانوهاشان از غم دوتا شد. نشستند و تلخ گریستند. از آنروز این دریاچه را «بیوا ــ ایکه» یا دریاچهٔ «بیوا» (بربط) می‌خوانند.

نامه صورتگر

محمدجعفرمحجوب

شامل مقالات و اشعار دکتر لطفعلی صورتگر (از ۱۳۰۱ تا ۱۳۴۸) گردآوردهٔ کوکب صورتگر (صفاری)، تهران، بهار ۱۳۶۸، شرکت انتشاراتی پاژنگ

در حدود یک سال و نیم است که نامهٔ صورتگر در دو مجلّد، یکی شامل شعرها و دیگری گفتارها و مقالات استاد و شاعر و سخن‌سنج فقید، دکتر لطفعلی صورتگر به مناسبت بیستمین سال درگذشت او در تهران انتشار یافته و بنده بخت آن‌را داشته‌ام که آن‌را به عنوان عیدی دلپذیری از خواهر گرامی آن استاد دریافت دارم و از سوء حظّ تاکنون توفیق آن نیافته‌ام که با نوشتن چند کلمه وام اخلاقی و علمی خود را نسبت به استاد ادا کنم.

بنده دو سال در خدمت استاد صورتگر بوده‌ام: یکی در سال تحصیلی ۱۳۲۲ ـ ۱۳۲۳ که در سال ششم ادبی دبیرستان البرز تحصیل می‌کردم. استاد صورتگر در این کلاس انگلیسی تدریس می‌فرمود اما من فرانسه می‌خواندم و سعادت درک محضر او را نیافتم. با این‌حال شاگردان او ما را نیز از ظرافت‌ها و نکته‌سنجی‌های استاد بی‌بهره نمی‌گذاشتند.

از این گذشته استاد ریاست دبیرستان را نیز بر عهده داشتند و از برکت وجود ایشان در مقام ریاست دبیرستان ما دانش‌آموزان سال ششم ادبی از محضر پربرکت استادان و دانشمندانی برخوردار شدیم که گمان نمی‌رود جز ما هیچ دانش‌آموز سال ششم ادبی دبیرستانی این سعادت را یافته باشد و این‌جا برای یاد خیر از ایشان که جز یکی همه به دیار باقی شتافته‌اند از ایشان نام می‌برم: استاد ذبیح‌الله صفا (که عمرش درازباد) تاریخ ادبیات و معانی و بیان و علوم ادبی؛ شادروان استاد دکتر پرویز ناتل خانلری، خواندن و نگارش فارسی؛ شادروان دکتر محمود صناعی، فلسفه و منطق و روان‌شناسی؛ استاد شادروان نصرالله فلسفی، و تاریخ و جغرافیای

اقتصادی؛ شادروان عبدالحسین ابن‌الدّین عربی.

اگر این بزرگ‌مردان راضی به تدریس در سال ششم دبیرستان البرز شده بودند بر اثر درخواست وی بود و خود روزی به کلاس ما آمد و این نکته را به صراحت بازگفت.

سال‌ها بعد، به سال تحصیلی ۱۳۳۰ ـ ۱۳۳۱ نیز در سال اول رشتهٔ زبان و ادب فارسی از درس سخن‌سنجی او مستفید شدم. در آن سال‌ها هیچ فرصت رفتن به مدرسه و حضور در سر کلاس درس را نداشتم و رشتهٔ ادب فارسی را به عنوان دومین رشتهٔ تحصیلی برگزیده بودم (و خوش‌بختانه به زودی چندان پای‌بند آن شدم که تمام زندگی خود را صرف آن کردم) اما درس استاد بامدادان از ساعت ۸ تا ۱۰ صبح بود و می‌توانستم پیش از آغاز کار روزانه به محضر ایشان راه یابم و تا پایان سال تحصیلی با شوق و علاقهٔ بسیار این کار را دنبال کردم.

از آن پس نیز هر چه از روابط خود با آن استاد مهربان به یاد دارم همه ذوق و زیبایی و نیکی و مهربانی است که بزرگ‌ترین زیبایی‌هاست. روانش شادباد که جهان و کار جهان جمله را هیچ بر هیچ می‌یافت و به دستور پیرش حافظ دل‌شاد را بر ابریشم طرب بسته داشت. از همین روی و به پی‌روی از این سیرت و سان بود که با شعری بدان خوبی و زبانی بدان سخن‌گویی هیچ‌یک از کارهایش، هیچ‌یک از شعرهایش را جدّی نگرفت و مشتی اوراق و اصوات پراکنده از خود باقی گذاشت و خود دست‌افشان و پای‌کوبان به پاکان و نیکان پیوست.

بسیاری از شعرهای استاد صورتگر از روز سروده شدن بر سر زبان‌ها افتاده است. او شیرازی است و با آن‌که شهر زادگاهش را خداوندگارانی چون سعدی و حافظ ستوده‌اند باز شعر شیراز او به محض سروده شدن دهان به دهان گشت و تحفهٔ سخنش را دست به دست بردند تا بدان‌جای که استاد و راهنمای شاعری وی در روزگار جوانی ـ شادروان بهار ـ از خواندن آن به وجد آمد و بیتی سرود و بدو داد تا در میانهٔ غزل خویش بگنجاند.

پیام نسیم او در لطافت از نسیم سحری دست می‌برد و چون شعری چندان دراز نیست آن‌را در این مختصر نقل می‌کنم:

در دل شب دیدهٔ بیدار من — بیند آن یاری که دل را آرزوست
چون بیاید، پیش پیش موکبش — مرغ شب آوا برآرد: دوست، دوست
بانگی آید چون پر پروانه نرم — ماه را با آب گویی گفتگوست
برنگیرد پرده برگ از چهر گل — زان که پیش باد او را آبروست

نرم‌نرمک می‌رسد نزدیک من
کیست؟ پرسم، باد گوید: اوست، اوست

شعری را که از استاد در دومین مجلّد نامهٔ صورتگر آمده است شمرده‌ام، هر چند شمارش آن بسیار دقیق نیست زیرا بعضی جاها بیتی یا قطعه‌ای تکرار شده است. حاصل این جستجو آن

است که در حدود ۲۶۸۸ بیت از او در این مجموعه آمده است. یک قطعه (در سکوت شب) تکراری است و در یک‌جا (ص ۶) بیست و یک بیت و جای دیگر (ص ۷۲ ـ ۷۳) بیست و دو بیت دارد و باز بعضی بیت‌ها ـ یکی دو بیت ـ نخستین روایت در دوّمین نیست.

با این‌حال هیچ تردید ندارم که تمام شعرهای استاد صورتگر در این مجموعه نیامده است. کار خواهر گرامی او در حدّ قدرت و امکان مؤلفی بوده است که در پاریس می‌زیسته و شوهر خود را پرستاری و تیمارداری می‌کرده و نامه‌های دراز و پایان‌ناپذیر و بسیار متعدد به این و آن خاصّه ناشر می‌نوشته و گاه چند روزی نیز فرصت می‌کرده و برای سرپرستی این کار به تهران می‌رفته است. در این کوشش صمیمانه مؤلف آنچه توانسته کرده است، امّا آنچه کرده، بخشی از کاری است که می‌بایست به انجام رسد. وی در حقیقت در این کار جبران تساهل و آسان‌گیری و خوشباشی برادر را کرده و غرامت آن را ـ با جان و دل ـ پرداخته است. امّا به اصطلاح امروزی‌ها ـ اگر بتوان چنین گفت ـ انتشار این کتاب سکّوی پرتابی است برای گردآوری آثار کامل‌تر و بی‌نقص‌تر شعر و نثر استاد صورتگر و امید است که این آرزو به حصول پیوندد و آثار استاد بار دیگر بهتر و ویراسته‌تر از این به چاپ رسد، گو این‌که برای نقائص و نابسامانی‌های این کتاب هیچ‌کس را نمی‌توان سرزنش کرد.

در بخش اول که شامل مقالات آن استاد گرامی است جای خالی بیشتر وجود دارد. از مجله‌های سپیده‌دم که استاد در شیراز انتشار می‌داده، و بنا به قاعده باید بخشی بزرگ از آن‌را خود نگاشته باشد در این مجموعه جز عنوان آن اثری نیست. بررسی این مجله‌ها نه‌تنها از نظر انتشار آثار روزگار جوانی استاد بسیار مهم است بلکه فواید بسیار دیگر نیز از آن می‌توان برگرفت و چون هر کس به فکر خویش است، بنده هم چون دربارهٔ دیوان شاه‌زاده ایرج‌میرزا جلال‌الممالک مختصر کاری انجام داده‌ام با بی‌صبری به انتظار آن نشسته‌ام که ببینم استاد چه مقدار از «ونوس و آدونیس» شکسپیر را در آن مجله ترجمه کرده و انتشار داده‌اند و این امر از نظر تحقیق لفظی و معنوی و سبکی زهره و منوچهر ـ آخرین اثر منظوم و ناتمام ایرج ـ بسیار مهم است.

گویا دو بخش ادبیات توصیفی ایران و ادبیات غنائی ایران نیز که در مقدمهٔ آقای سعید نیاز کرمانی یاد شده هم در کتاب نیامده است. امیدوارم که بتوان نسخهٔ گفتارهای استاد را در آرشیو زیر و زبرشدهٔ رادیو ایران یافت و لباس طبع پوشانید. این‌ها نقائصی است که بنده بی‌استقصا و دنبال کردن کار جستجوی آثار صورتگر در آن یافته‌ام و بی‌شک بانو کوکب صفاری بهتر و بیشتر از من از این مطالب آگاهی دارند.

وقتی مؤلفی بالای سر کتاب خود نباشد، ناگزیر باید پیه بی‌ترتیبی‌هایی از قبیل نبودن فهرست مندرجات (در هر دو جلد) و راه یافتن غلط در متن را به تن خود بمالد. باز خانهٔ ناشر

شاعر و شعرشناس آبادان که توانسته است تا همین‌جا نیز کتاب را از آب دربیاورد. بعضی مشکلات دیگر، بدی کاغذ و در نتیجه پشت زدن صفحات، قلابی بودن مرکب چاپ و سیاه کردن یک صفحه و بی‌رنگ درآوردن صفحهٔ دیگر از گرفتاری‌هایی است که نتیجهٔ بی‌سامانی‌های اقتصادی کشور است و ناشر و مؤلف را در آن گناهی نیست. صحافی و تجلید کتاب، به خلاف بعضی صحافی‌های امروز و جلدهایی که در کشور ساخته می‌شود خوب است و خواننده بیم آن ندارد که با یک بار باز کردن کتاب تمام اوراق آن پریشان شود یا کتاب درسته از جلد جدا شود و کتاب در دستی و جلد در دست دیگر بماند. امیدوارم همان‌گونه که بانوی دانشور کوکب صورتگر آرزو دارند بار دیگر کتاب به صورتی کامل‌تر و پیراسته‌تر، با چاپ و کاغذ بهتر و غلط‌های چاپی کمتر انتشار یابد. از بابت ماندگاری نام دکتر صورتگر هیچ نگرانی به خود راه ندهند. کسی که می‌نویسد: «از شگفتی‌های زندگانی من این است که من در طول حیات یک دشمن نداشته‌ام و همه‌کس از معلم و دوست و مربّی و استاد و رئیس و شاگرد مرا به وجهی مرهون مهر خود ساخته‌اند، چنان‌که اگر بخواهم حساب زندگانی خویش را پس دهم صفحهٔ مطالبات آن سپید و صفحهٔ دیون آن از اسامی سیاه است. کسی از من حقی به گردن ندارد ولی کسانی که به نحوی به آنها مدیون هستم به قدری زیادند که نمی‌توان نام آن‌ها را برشمرد.» (مقدمه بخش دوم، ص یازده)

پیداست که نویسنده در تنظیم دفتر حساب زندگی خویش به اشتباه حساب گرفتار آمده، دیون خویش را به دقت تمام در آن ثبت کرده و مطالبات را یکسره فروگذاشته بلکه اصلاً آنها را ندیده است. وگرنه چطور می‌شود که شخصی دکتر لطفعلی صورتگر باشد، عمری به شاعری و نویسندگی و معلمی و سخنوری و مربّی‌گری و تألیف و تصنیف بگذراند و هیچ حقی به گردن هیچ‌کس نداشته باشد؟! حال آن‌که نخستین کسی که خود را بدو مدیون می‌داند و با نشر نامه‌اش کوشیده است تا دین خود را ادا کند، خواهر کوچکترش کوکب صفاری است. پس از آن نیز خیل انبوه دوستان و شاگردان و هواخواهانش که کمتر کسی از آنان عاشق جمال او بوده‌اند (با آن‌که در جوانی حسن یوسفی داشته است) و اگر مهری بدو می‌ورزیده‌اند عشقشان بر لطف طبع و خوبی اخلاق وی بوده است.

مردی بزرگوار که در تمام زندگی حقوق و مطالبات خویش را نبیند و دین‌های خود را یک‌یک پیش چشم داشته باشد ازیادرفتنی نیست خاصه آن‌که شعری بدین دل‌ربایی و نثری بدین شیرینی نیز داشته باشد. روانش شاد و یادش به‌خیر.

بیژن اشتری

عشق و مرگ

«کلّهٔ اسب»
نوشتهٔ جعفر مدرس صادقی
چاپ اول: ۱۳۷۱
۲۴۰ ص ــ ۱۳۰۰ ریال
ناشر: نشر مرکز

من از سالها پیش ــ یعنی درست پس از انتشار مجموعهٔ داستان «قسمت دیگران و داستانهای دیگر» (نشر نقره ــ ۱۳۶۴) ــ کارهای آقای مدرس صادقی را با علاقه دنبال می‌کنم و یکی از خوانندگان وفادار ایشان هستم. اما هر بار، با خواندن هر کتاب تازه‌ای از ایشان، قبل از هر چیز جا می‌خورم و باور نمی‌کنم که نویسندهٔ این کتاب تازه‌ای که در دست خواندن دارم همان نویسندهٔ کتاب قبلی باشد. پس از «قسمت دیگران. . .» کتاب کوچکی به‌دستم افتاد به‌اسم «گاو خونی» که البته دو سال قبل منتشر شده بود (نشر نو ــ ۱۳۶۲) ــ داستان بلندی با فضایی کاملاً متفاوت با فضای داستانهای کوتاه مجموعهٔ «قسمت دیگران». فکر می‌کنم بر خلاف من که با داستانهای کوتاه باب آشنایی را با این نویسنده باز کردم، اغلب خوانندگان با همین کتاب «گاو خونی» مدرس صادقی را شناخته باشند. «گاو خونی» اولین کتاب او بود که درخشید و جای او را

به عنوان یکی از پیشتازترین و موفق‌ترین نویسندگان معاصر باز کرد. «گاو خونی»، با پشتوانه‌ای غنی از تخیل و به‌کار گرفتن شگردهای پیچیدهٔ فنی که به‌صورتی طبیعی و در عین سادگی یک داستان عجیب و غریب را باورپذیر و محتمل می‌سازد، یک کار ماندنی و فراموش‌نشدنی است. (چاپ جدید کتاب سال گذشته از طرف نشر مرکز منتشر شد.) خواندن «سفر کسرا» ــ داستانی با زمینهٔ کاملاً رئالیستی و فقط یک گریز کوچک (آنجا که کسرا پس از یکی دو ماه که خانه‌اش را ترک کرده به‌خانه برمی‌گردد و می‌بیند خودش هنوز در خانه است) ــ باز هم یک شوک دیگر است. (چاپ دوم ــ انتشارات نیلوفر ــ ۱۳۷۰) نویسنده در این کتاب هم با فضاها و آدمهایی کاملاً متفاوت و تازه کار کرده است. در «دوازده داستان» (نشر مرکز ــ ۱۳۶۹) ــ دست‌کم در بعضی داستانها ــ کار نویسنده شباهتهایی به «سفر کسرا» دارد (مثلاً در «مردی که از هوا آمد» و «بزرگترین خانهٔ دنیا»)؛ و یکی از داستانها («ناخدا») در حقیقت بازگویی مجددی از داستان «گاو خونی» در قالبی محدودتر و از دیدگاهی تازه است، اما بقیهٔ داستانها با زمینهٔ کاملاً رئالیستی اما در حال و هوایی متفاوت با هم و با کارهای دیگر نویسنده است. در «بالون مهتا» (انتشارات اسپرک ــ ۱۳۶۸) باز هم مثل «گاو خونی» با چرخشها و پیچ و تاب‌های فراوانی در روند روایت داستان روبه‌رو می‌شویم، اما در فضایی کاملاً متفاوت با «گاو خونی» به‌سر می‌بریم و با آدمهایی کاملاً متفاوت سر و کار داریم. اما در اینجا هم مثل «گاو خونی» حوادث محیرالعقول به‌طبیعی‌ترین طریقهٔ ممکن اتفاق می‌افتند و با زبانی ساده و با خونسردی هر چه تمامتر نقل می‌شوند، به طوری که همه‌کس آنها را به‌راحتی باور می‌کند: بالونی که بر فراز یک آپارتمان هشت‌طبقه در تهران فرود می‌آید، مسافران تهرانی را بدون پاسپورت و ویزا به‌اقصی نقاط جهان می‌برد، آسانسور ساختمان ناگهان سقف را می‌شکافد و به‌آسمان پرواز می‌کند، مرد هندی از روی بالون به داخل «زمان» شیرجه می‌زند و به‌سالها پیش برمی‌گردد. . . و آن‌گاه نوبت به «ناکجا آباد» می‌رسد (نشر نقره ــ ۱۳۶۹). به‌نظر من، پیچیده‌ترین کار نویسنده که تفسیرها و تأویلهای زیادی می‌طلبد و جا دارد که دربارهٔ آن مطالب زیادی نوشته شود، ولی تاکنون هیچ مطلبی ــ حتی یک سطر هم ــ ندیده‌ام کسی دربارهٔ آن نوشته باشد یا حرفی درباره‌اش زده باشند. رمانی کاملاً متفاوت با همهٔ کارهای دیگر او ــ حتی از نظر زبان. پیوندی ظریف و نامرئی میان واقعیتهای مختلف و زمانهای مختلف: قصر سنگی عصر هخامنشی درست همین‌جا در حومهٔ تهران واقع می‌شود ــ دست‌نخورده و سالم ــ و پادشاه گمشده را می‌بینیم که رختخوابی را که در یکی از باغهای قدیم شمیران پیدا کرده، این‌طرف و آن‌طرف می‌برد.

تا آنجا که من می‌دانم، همهٔ کسانی که کارهای مدرس صادقی را خوانده‌اند، چه آنها که کارهای او را نمی‌پسندند و چه آنها که مثل خود من کارهای او را دوست دارند و با علاقه دنبال می‌کنند، در این نکته متفق‌القولند که نوشته‌های او «متفاوت» است. او مثل هیچ‌یک از معاصرین خود نیست و بد یا خوب فقط مثل خودش می‌نویسد.

و حالا «کله‌ی اسب» را در مقابل خود داریم ــ داستانی که به‌شهادت توضیح پشت جلد کتاب در سال ۱۳۶۱ نوشته شده و با ده سال تأخیر انتشار می‌یابد. داستانی کاملاً رئالیستی ــ با کششی فوق‌العاده، پر از تحرک و پر از دیالوگ که گاهی از نظر ایجاز و ایجاد هیجان شباهت زیادی به داستانهای پلیسی پیدا می‌کند. اینجا هم با همان زبان ساده و سرراست نویسنده سر و کار داریم که بدون حاشیه و بدون معطلی خواننده را گام به‌گام به‌درون جهان کتاب فرو می‌برد. داستان از دیدگاه کسرا (همان کسرای داستان «سفر کسرا») روایت می‌شود. این داستانی است که کسرا برای زنش تعریف می‌کند: داستان یک ماجرا با یک دختر کُرد. دربارهٔ زن کسرا حرف زیادی زده نمی‌شود و اینکه چرا کسرا دلبستگی چندانی به‌زنش ندارد و به‌این سادگی دل به‌دختر کردی می‌بندد که برای اولین‌بار او را در خیابان و بعد در پارک نزدیک خانه‌اش می‌بیند. (شاید جواب این «چرا» که گفتم در کتاب دیگری داده شود ــ یک شوک دیگر.) آشنایی با دختر کرد و بعد برادر دختر که در بیمارستان روانی نزدیک پارک بستری است، کسرا را به‌ماجرای آنها می‌کشاند. به‌جهانی که همان‌قدر برای او تازه است که برای خواننده. و خواننده پابه‌پای کسرا به‌درون این جهان تازه کشانده می‌شود. شاید انتخاب اسم «جهان» برای دختر تأکیدی بر همین مفهوم باشد. با اینکه جهان یک اسم کُردی زیبا و به‌خودی‌خود دارای طنین مناسب و بجایی است. برادر دختر و خود دختر از هواداران یک گروه سیاسی فعال در منطقهٔ کردستانند. اسمی از این گروه یا حزب برده نمی‌شود، ولی پیداست که یک گروه متمایل به‌چپ و طرفدار خودمختاری کردستان و در حال مبارزهٔ مسلحانه با دولت مرکزی است. خود دختر هنوز به‌عضویت گروه درنیامده، ولی از هواداران سرسخت گروه به‌شمار می‌رود و کلّهٔ پربادی دارد. برادر دختر (که در داستان حضور ندارد) و پدر و مادرش همگی از هواداران فعال این گروهند و در پایگاهی واقع در خود منطقه به سر می‌برند. دختر قصد دارد به‌آنها بپیوندد، اما فعلاً باید مراقب برادر بیمارش باشد ــ یعنی همین برادری که در بیمارستان روانی بستری است. به‌تدریج درمی‌یابیم که برادر بیمار دختر در حقیقت به دلیل باور نداشتن به‌راهی که برادر بزرگترش در پیش گرفته خودش را به‌بیماری زده تا مجبور نباشد دوش به‌دوش برادرش و دیگران به‌برادرکشی و جدالی که به‌اعتقاد او حاصلی جز ویرانی و تباهی به‌بار نخواهد آورد دامن بزند. برادر بیمار نسبت به‌اهداف واقعی گروه ظنین شده و دچار تزلزل گردیده و از طرفی به‌خاطر وحشتی که از ابراز تردید و دودلی دارد (چیزی که برای گروه قابل قبول نیست) در وضعیت روحی نابهنجاری به‌سر می‌برد. از همان آغاز ماجرا گفتگویی میان کسرا و دختر درمی‌گیرد. کسرا هم نسبت به‌اهداف گروه بدبین است:

«آخرش که چی؟ نتیجه‌ی این جنگ چیه؟»...

«هیچ‌کس نمی‌بره. این‌همه کشت و کشتار، این‌همه خرابی ــ»...

«تازه از کجا معلوم که دست رهبرها توی دست خارجیها نباشه.»

(ص ۱۴)

و در اواخر داستان هم، هنوز این گفتگو ادامه دارد:

«شما می‌خواهید جدا بشید.»
«نه . . . ما نمی‌خواهیم جدا بشیم. خودمختاری با جدا شدن فرق می‌کنه. . .»
«هیچ فرق نمی‌کنه.»

(ص ۲۱۹)

کسرا سعی می‌کند دختر را از پیوستن به‌آنها منصرف کند. اما دلبستگی او به‌دختر بیشتر از آن است که بتواند به‌سادگی دختر را قانع کند و حتی در بحبوحهٔ ماجرا و کشمکشهایی که میان آن دو پیش می‌آید تن به‌خواستهٔ دختر می‌دهد و برادر دختر را از میان برمی‌دارد. پس از قتل برادر، علی‌الظاهر هیچ مانعی برای رفتن دختر به‌کوه و پیوستن او به‌افراد مسلح گروه وجود ندارد، اما دختر هنوز مردد است و به‌خاطر علاقهٔ شدیدی که نسبت به‌کسرا دارد، نمی‌تواند بدون او به‌کوه برود. در پایان داستان، دختر تصمیم می‌گیرد که این مانع دوم را هم از سر راه بردارد تا بدون دغدغه منظورش را عملی سازد. در فصلهای آخر داستان، به‌خوبی پیداست که دختر دیگر آن شور و حرارت اولیه را که برای پیوستن به‌گروه داشت ندارد و حتی مایل است که به‌پیشنهاد کسرا عمل کند و با او به‌تهران برگردد، اما ترس و وحشتی که از ناحیهٔ حزب احساس می‌کند و این فکر که هر مهرهٔ متزلزلی را حزب هر جا که باشد و در هر زمان خواهد کشت او را به‌استیصال می‌کشاند. گفتگویی که از آغاز جریان داشت عقیم می‌ماند. هر دو تصمیم می‌گیرند که همدیگر را بکشند. اما دست به‌هیچ کاری نمی‌زنند. دختر با کسرا به‌تهران برنمی‌گردد، اما به‌کوه هم نمی‌رود و در نتیجه توسط افراد گروه کشته می‌شود. این بود ماجرای داستان.

کتاب به‌چهار بخش تقسیم می‌شود. بخش اول و دوم در تهران می‌گذرد و بخش سوم و چهارم در منطقه. کتاب بیست و شش فصل دارد و همهٔ فصلها دارای عنوانند. عنوانهای فصل با اینکه در ارتباط مستقیم با محتوای فصل نیستند، همچون تابلوهای راهنما عمل می‌کنند و نشانه‌های گویایی برای دنبال کردن خط داستان به‌شمار می‌روند. اما در مورد فرازهای منقول از «تاریخ بیهقی» در سرآغاز هر بخش تأمل بیشتری باید کرد. اگر امیرمسعود «تاریخ بیهقی» را با کسرای «کله‌ی اسب» برابر بگیریم، مشاهده می‌کنیم که همچنان که امیرمسعود در قسمت منقول در سرآغاز بخش اول در پی ماجراست و هنوز نمی‌داند چه پیش خواهد آمد («بر دلم می‌گردد شکر این چندین نعمت را که تازه گشت بی‌رنجی که رسید و یا فتنه‌ای که به‌پای شد، غزوی کنیم بر جانب هندوستان. . .») کسرا هم بی‌آنکه بداند چه پیش خواهد آمد، با دختر حرف می‌زند و گفتگو و کشمکشی را که تا پایان داستان ادامه خواهد یافت آغاز می‌کند. در فراز منقول در سرآغاز

بخش دوم، امیرمسعود به‌کشتی نشسته و مشغول تفرج و باده‌گساری است که ناگهان موجها کشتی او را درهم می‌کوبند و چیزی نمانده است که امیرمسعود غرق شود که کشتیهای دیگر سر می‌رسند و او را نجات می‌دهند. . . در پایان بخش اول، دختر با کسرا خداحافظی می‌کند و در بخش دوم کسرا در تهران در جستجوی اوست و سراغ او را در بیمارستان از برادرش که بستری است می‌گیرد و حتی شمارهٔ تلفن و رد پایی از او به‌دست می‌آورد و چیزی نمانده است که او را پیدا کند. . . در سرآغاز بخش سوم، امیرمسعود را می‌بینیم که مصمم است به‌هندوستان سفر کند، با اینکه مشاوران و وزرا همه مخالف این تصمیمند و این کار را به‌صلاح او نمی‌دانند. کسرا در این بخش به‌منطقه می‌رود و در پایان همین بخش است که همراه با دختر و برادرش به‌پشت کوه بیستون می‌روند و آنجا کسرا با تفنگی که دختر به‌او می‌دهد، برادر دختر را به‌قتل می‌رساند. در سرآغاز بخش چهارم، شرح مربوط به‌سیل غزنین نقل شده است ــ «بارانکی خردخرد می‌بارید چنان‌که زمین ترگونه می‌کرد. . .» ــ تا آنجاکه «مدد سیل پیوسته چون لشکر آشفته می‌در رسید و آب از فراز رودخانه آهنگ بالا داد و در بازارها افتاد. . .» آنچه تاکنون بارانکی خرد بود، به‌سیل بنیان‌کنی تبدیل می‌شود و کسرا و دختر را با خود می‌برد و آنها را به‌آخر خط می‌رساند.

همان‌طور که در آغاز این مطلب اشاره کردم، دیالوگ در این داستان نقش مهمی دارد. از گفتگوی ساده و طبیعی آغاز داستان در پارک تاگفتگوهای فصلهای آخر که پر از تنش و پافشاری دوطرفه برای اقناع و تلاش نومیدانه برای خلاصی از تنگناهاست. گفتگوها فشرده و همه در جهت حرکت داستان قرار دارند و به‌ندرت به‌نقل قولی اضافی برمی‌خوریم. فقط گاهی ــ و این فقط در دو بخش اول کتاب دیده می‌شود ــ گفتگو به‌حالت گپ زدن درمی‌آید ــ گپ زدن‌های بی‌هدف که گاهی میان دخترها و پسرهای نوآشنا خواه‌ناخواه جریان می‌یابد، ولی نقل مستقیم آنها چندان خوشایند نیست و کمکی به‌پیشبرد ماجرا نمی‌کند ــ آن هم در جریان داستانی که باید بدون وقفه و با حرکتی یکدست پیش برود. و پیش می‌رود، اما با چند وقفهٔ کوتاه. به‌عنوان مثال، در فصل «الاکلنگ» ــ درگفتگویی که هنگام تماشای الاکلنگ‌بازی بچه‌ها بین کسرا و دختر جریان می‌یابد. به نظر من این قسمت می‌توانست فشرده‌تر برگزار شود. یا گفتگوی میان کسرا و قباد ــ برادر دختر ــ در بخش دوم (فصل «دوستهای قدیمی»).

روند داستان، روی‌هم‌رفته، در بخش‌های سوم و چهارم سرعت و تحرک بیشتری می‌یابد. دو صحنه از درخشان‌ترین صحنه‌های کتاب در همین بخشها قرار دارد: صبح یک روز بارانی کسرا با جهان و قباد به‌بیستون می‌روند تا نقشهٔ جهان را عملی کنند. کسرا از نقشهٔ جهان خبر ندارد. جهان تفنگ برنوی قدیمی را که بعداً به‌کسرا می‌دهد، تا محل وقوع قتل از زیر چادرش بیرون نمی‌آورد. سه‌نفری از میدانی در شهر سوار مینی‌بوس می‌شوند و در ایستگاه بیستون، سگها زیر

سقف یک ساختمان کنار جاده پناه گرفته‌اند تا زیر باران نباشند. جهان و قباد و کسرا دوان‌دوان خودشان را به‌زیر سقف می‌رسانند. سگها دور جهان و کسرا حلقه می‌زنند و به‌آنها نزدیک می‌شوند، ولی به‌قباد کاری ندارند. رفتار سگها از وقوع حادثه خبر می‌دهد.

کسرا گفت «محلشون نذار. اونا هم مثل ما از دست بارون در رفته‌اند.»
جهان گفت «آره. نباید محلشون بذاریم. وگرنه میان دنبالمان.»
قباد گفت «همین‌جا میان دنبالمان؟»
جهان گفت «سگها را می‌گم.»
قباد هیچ متوجه‌ی سگها نبود. سگها هم به‌او هیچ کاری نداشتند. به‌جهان بیشتر بند می‌کردند. به‌کسرا هم. اما به‌قباد نه.
قباد گفت «مگه قرار نیست بیان دنبالمان؟»
جهان گفت «چرا قراره. ولی نه اینجا. پشت این ساختمان . . .»
(ص ۱۷۲)

و صحنهٔ دوم در اواخر بخش چهارم، فصل بیست و پنج: «بار آخر.» هر دو نشسته‌اند لب آب. از لب جاده هندوانه خریده‌اند و گذاشته‌اند توی آب تا خنک شود. کسرا چاقوی ضامنداری از جیبش درمی‌آورد تا هندوانه را قاچ کند. جهان به‌او شک می‌کند: چاقوی ضامندار برای هندوانه قاچ کردن؟ یا اینکه کسرا قصد دارد او را بکشد؟

«ببین. من می‌دانم که تو می‌خواستی منو بکشی و این چاقو را به‌خاطر همین خریدی. خیلی هم خوشحالم که می‌خواستی این‌کارو بکنی. می‌دانی چرا؟ به‌خاطر این‌که من هم تو همین فکر بودم. تو این فکر بودم که تو را بکشم. . .»
(ص ۲۳۳)

جهان هم کُلتی از زیر روپوشش درمی‌آورد و به‌کسرا نشان می‌دهد. از مدتی پیش به‌این فکر بوده است که با این کلت کسرا را بکشد. هر دو آن‌قدر صبر می‌کنند تا هوا تاریک می‌شود. و آنوقت هیچ‌کدام آن یکی را نمی‌کشد. پا می‌شوند می‌روند لب جاده و هندوانه‌ای که توی آب گذاشته‌اند همانجا که بود می‌ماند.

«کله‌ی اسب» به‌هیچ‌وجه یک رمان سیاسی نیست. همهٔ کسانی که پیشاپیش انتظار دارند یک رمان سیاسی بخوانند از این کتاب سرخورده می‌شوند. به‌نظر من، توضیح پشت جلد کتاب، راهنمایی مفیدی صورت نمی‌دهد و تازه شاید خواننده‌ای را که زحمت تورّق کتاب را به‌خود هموار نکند، گمراه کند. این رمان آنطور که در توضیح پشت جلد کتاب قید شده، به‌هیچ‌وجه

«داستان جدالی میان دو جهان» نیست. در این کتاب ما داستان دلبستگی دو انسان را نسبت به همدیگر می‌خوانیم. جدالی در کار نیست. این یک داستان عاشقانه است. تلاش دو انسان (یکی متعلق به‌جهانی که شاید برای ما ملموس‌تر باشد و دیگری متعلق به‌جهانی متفاوت) برای وصال، که به‌شکست می‌انجامد. ما در سرتاسر این کتاب شاهد این تلاشیم: تلاش برای وصال، نه برای افتراق و جدایی. به‌نظر من حتی در صفحهٔ عنوان کتاب لازم بود عنوان فرعی «یک داستان عاشقانه» به‌جای عبارت «یک داستان» قید می‌شد تا خواننده‌ای که از این کتاب انتظار یک رمان سیاسی را دارد سرخورده نشود.

در این کتاب، ایدهٔ سیاسی مشخصی وجود ندارد و به‌طریق اولیٰ جانبداری هم در کار نیست، ولی شخصیتهای ماجرا خواه‌ناخواه و درگیرودار اوضاع و احوال سیاسی قرار می‌گیرند. ماجرا در اولین سالهای پس از انقلاب اتفاق می‌افتد. دختر در کانون بحران به‌سر می‌برد و کسرا پس از آشنایی با او بی‌آنکه خود بخواهد به‌سمت آن کانون کشانده می‌شود. هیچ‌یک از این دو شخصیت بینش سیاسی مشخصی ندارند، به‌تجزیه و تحلیل اوضاع نمی‌پردازند و اگر هم اظهار نظری دربارهٔ اوضاع و احوال بکنند سرسری و شخصی است. ایده‌ها و باورهای جهان با اینکه انعکاسی از نظرگاههای سیاسی روز دربارهٔ خودمختاری و تضادهای فرهنگی است، در عین حال معرّف شخصیت او و تضادهای درونی خود اوست. همانطور که خیالبافی‌های کسرا دربارهٔ پارک جهانی و زندگی بدون دیوار و بدون نگهبان نشان‌دهندهٔ شخصیت بی‌قید و ناقص اوست. کسرا یک شخصیت دلچسب نیست. زیر حرفهای او نمی‌توان خط کشید. حرف زدن او هم مثل رفتارش با بی‌خیالی و بی‌قیدی همراه است. کسرا کسانی را که به‌دنبال یک شخصیت آرمانی می‌گردند مأیوس می‌کند. ما عادت کرده‌ایم در رمانهایی که با زمینهٔ سیاسی سر و کار دارند به دنبال شخصیتهای خوبی بگردیم که طرفدار حق و عدالتند و مسائل اجتماعی و سیاسی را به خوبی تحلیل می‌کنند و حرفهایی می‌زنند که می‌توان زیر آنها را خط کشید ــ سخنان سنجیده و معقولی از جانب خود نویسنده. در این رمان چنین شخصیتی وجود ندارد. به‌جای آن یک شخصیت ناقص داریم که در عین حال بسیار طبیعی عمل می‌کند ــ گم‌شدهٔ سرگردانی که به‌دنبال نیمهٔ دیگرش می‌گردد و مغناطیسی او را به‌جانب خود می‌کشد. او شاهد ماجراست و ارائهٔ تصویری شفّاف و رئالیستی از یک دورهٔ پر از تلاطم و پیچیدگی فقط به‌وسیلهٔ چنین شاهد بی‌طرفی میسّر است.

برای فرهنگنامه کودکان و نوجوانان در برگهای گرانبهای کلک

احمد بیرشک

سرانجام خورشید «فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان» از پشت ابرهای تیرهٔ مشکلاتی که بر سر راه این خدماتند بیرون آمد و چشم مشتاقان را روشن کرد: آراسته و بی‌عیب.

به شورای کتاب کودک و به‌همه آنان که در راه تحقق بخشیدن به‌آرزوی دیرینهٔ کودکان و نوجوانان رنج برده و برای طبقه‌ای که آیندهٔ کشور ما را در دست خواهد داشت، چنین گوهر گرانبهائی به‌ارمغان آورده‌اند توفیقشان را تبریک می‌گویم و توفیقهای بیشتری برایشان از خدا، و در همت خودشان، خواستارم.

من که خود تا اندازه‌ای از نزدیک در آتش این‌گونه کارها دست دارم و گذشتن از این آتش در راه رسیدن به‌مقصود را دلپذیر می‌شمارم، شاید بهتر بتوانم میزان رنجی را که این خدمتگزاران راستین برده و خون دلی را که خورده‌اند تا چنین اثری آفریده‌اند درک کنم.

اجرشان با طبقه‌ای که این اثر برایش آفریده شده است باد! و آن به‌صورت گزاشتن حق آفرینندگان این اثر است با خدمات صادقانه‌ای که به‌جامعه و خدمت خود خواهند کرد.

در مقدمه مبسوط فرهنگنامه تاریخچهٔ آن و نام کسانی که رنج برده تا آن‌را بوجود آورده‌اند «به اجمال» یاد شده است. اما هر کس که پهلوانانه مشکلات را درهم شکسته و یک اثر ارزنده و مفید به‌اجتماع تقدیم کرده است به‌آسانی از این «اجمال» به‌«تفصیل» پی خواهد برد.

من، به‌عنوان معلمی عاشق معلمی، نیک دریافته‌ام که جوانان تا چه حد از نمونه‌هائی که پیش رو داشته باشند، پیروی می‌کنند. پس تا جائی که بتوانم می‌کوشم که سرمشقهای خوب را به جوانان بشناسانم.

و «فرهنگنامه کودکان و نوجوانان» از بهترین نمونه‌ها، و آفرینندگان بهترین سرمشقها برای جوانان ما است.

شناساندن این اثر بر آن جمله‌های علمی و ادبی و فرهنگی فرض است. امید که از آن غفلت نشود. برای بزرگوارانی که در راه این خدمت عظیم کوشیده و توفیق یافته‌اند تندرستی و موفقیتهای بسیار دیگر مسألت دارم.

واژگان اقتصاد، کوششی تازه

- **واژگان اقتصاد و زمینه‌های وابسته (انگلیسی ـ فارسی)**
- **گردآوری و تدوین: کاظم فرهادی**
- **مؤسسهٔ کتاب پیشبرد**
- **چاپ اول، ۱۳۷۱**
- **۴۷ + 1256 ص، ۱۲۰۰ تومان**

سنّت فرهنگ‌نویسی دوزبانه و چندزبانه در ایران، در دو دههٔ اخیر به‌دلیل نیاز و توقع جامعه فرهنگی، به‌مسیر جدی‌تری افتاده و اغلب تدوین‌کنندگان این‌قبیل مراجع سعی کرده‌اند با روشهای علمی و استفاده از متدهای شناخته‌شده، اصول اوّلیهٔ فرهنگ‌نویسی را رعایت کنند و در تهیه فهرست‌ها و مدخلها از روشهای کتابدارانه نیز بهره‌گیری نمایند. البته این موضوع در تدوین فرهنگهای اختصاصی و موضوعی از حساسیت و وسواس فراوان‌تری برخوردار است. بنابراین آگاهی و اهلیت نسبت به‌موضوع یک اصل است و داشتن «روش» علمی موضوع مهمتر. به عبارت دیگر، برای گردآوری و آماده‌سازی هر نوع «واژه‌نامه» شیوهٔ کار و گستردگی دامنهٔ موضوعی آن و اینکه از چه زاویه به‌موضوع نگاه شده است، مهم و اساسی است. دانستن و کاربرد واژگان مادر از یکسو و تسلط به‌زبان مقابل که معادلها را در خود جای داده از جهت دیگر، اعتبار کار را روشن می‌سازد. در حوزه‌های علمی همچون اقتصاد بعلت نبودن یک مرجع معتبر و همه‌شمول، کار مترجمان و دانش‌پژوهان را لنگ کرده و چه‌بسا که بسیاری را به‌معادل‌سازی غیرعلمی واداشته است. در فرهنگهای «بسامدی» که تنوع معادلها را با خود دارد، استفاده‌کننده درمی‌یابد که قبل از وی چه کسانی و در چه جاهائی دست به‌معادل‌گزینی زده‌اند. بنابراین، وجود فرهنگی که بتواند اغلب واژه‌های مستعمل اهم از وابسته و اهم و اخص را در خود داشته باشد و از روشمندی مطلوبی نیز بهره گرفته باشد، می‌تواند پاسخگوی جامعه استفاده‌کننده آن موضوع باشد.

کاظم فرهادی در این «آشفته‌بازار فرهنگ‌های تخصصی» با همت و صرف وقت ده‌ساله توانست به‌این نیاز، جامهٔ عمل بپوشاند و با نظارت و شرکت مدام خود در تمام مراحل گردآوری و آماده‌سازی، این مهم را به‌سامان برساند. وی ضمن یادآوری نحوهٔ شکل‌گیری و ضرورت تدوین چنین فرهنگی، کوشیده است تا در انتخاب برابر نهادهای فارسی واژه‌ها، ترکیب‌ها و اصطلاحات انگلیسی در رشتهٔ اقتصاد و زمینه‌های وابسته، و همچنین در امر «به‌گزینی» واژه‌ها به امکان استفاده‌کننده کمک کند. بهمین جهت در تدوین این کتاب مراحل زیر مورد توجه قرارگرفته است:

۱ ــ تدوین کتابشناسی علم اقتصاد.
۲ ــ فیش‌برداری از واژه‌ها.
۳ ــ کدگذاری منابع مورد استفاده.
۴ ــ آماده‌سازی واژه‌های استخراج‌شده.
۵ ــ مقابله واژه‌ها با منابع و مآخذ معتبر.

در این راستا، تدوینگر سعی کرده با حفظ امانت و حق تقدّم اولین استعمال‌کننده واژه مورد نظر، تنوع بسامدی آن‌را نشان دهد. تدوینگر در بخشی از مقدمهٔ کتاب ضمن یادآوری چگونگی استفاده و بازیابی واژه‌ها، در خصوص دامنهٔ موضوعی کار متذکر شده که:

«واژه‌ها، ترکیب‌ها و اصطلاحات تخصصی و به‌ضرورت نیمه‌تخصصی در این مجموعه گردآوری شود. اگرچه . . . مرز بین این سه گروه (واژه‌های تخصصی، نیمه‌تخصصی و عمومی) چندان مشخص نیست و به‌همین دلیل ممکن است واژه‌های عمومی هم به‌این فرهنگ راه یافته باشد که البته سعی شده تا حد امکان از نفوذ واژه‌های عمومی به‌این مجموعه جلوگیری شود. (ص ۱۲)»

تدوینگر در پیشگفتار روشنگرانهٔ خود پس از طرح چگونگی شکل‌گیری و مراحل انجام کار به‌معرفی منابع و مآخذ مورد استفاده‌اش پرداخته است. در خصوص گستردگی کار و تعداد واژه‌ها و ترکیبات می‌گوید: «این مجموعه بیش از /۳۰۰۰۰ واژه، ترکیب و اصطلاح انگلیسی در رشتهٔ اقتصاد و زمینه‌های وابسته به‌آن‌را شامل می‌شود که با احتساب تعداد برابر نهادهای فارسی و بسامد آنها از رقم ۱۲۰/۰۰۰ می‌گذرد.» (ص ۱۰)

«واژگان اقتصاد و زمینه‌های وابسته» یک کار جدی است و می‌تواند پاسخگوی بسیاری از نیازهای «واژه» های متخصصان و مترجمان باشد. کوشش کاظم فرهادی ستودنی است.

چرا احساس خواری؟

حسن موسوی

هردکانی راست سودائی دگر
مشتری دکان فقر است ای‌پسر

مولوی

در کلک شمارهٔ ۳۱ نقدگونه‌ای به قلم بانوی اوّل غزل معاصر ایران، خانم سیمین بهبهانی، برکتاب روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده به چاپ رسیده است. مطلب هر چه باشد بدیهی است که نویسندهٔ کتاب به آن توجه خواهد کرد و اگر نکات مثبتی دید، آن را در نظر خواهد داشت. بحث من بر سر آن بخش از این نوشته است که آمده:

«شخصیت های این کتاب همه منحط، همه پلید، همه بیمار گونه یا احمقند.
آیا در روستا آدم‌هایی که نسبتاً بویی و بهره‌ای از خصایل یک انسان برده باشند وجود ندارد؟ آیا این شخصیت‌ها همه نهاد کثافت و نجاستند؟ ... من سال‌هاست که به آثار دولت آبادی عشق ورزیده‌ام ... چگونه است که کتاب اخیر او نه تنها غرورم را برنمی‌انگیزد، بل که خوارم می‌کند و بیزارم می‌کند ازآن کسان که این همه زبونی را گردن نهاده‌اند و بازم می‌دارد ازاین که حتی اشک ترحمی بر آنان بیفشانم .... گرفتیم که این کتاب هم مثل دیگر آثار این نویسنده ترجمه شود، که خواهد شد. آیا ملل زندهٔ دنیا دربارهٔ مردم ما چه خواهند اندیشید.
چگونه به آن‌ها بگوئیم ما چنین مردمی نیستیم یا دست کم نمی‌خواهیم باشیم؟»[1]

به نظر صاحب این قلم، این نتیجه گیری خانم بهبهانی با توجه به صداقتی که در ایشان سراغ دارد می تواند ناشی از نگرشی نادرست باشد. نحوهٔ نگرشی که مهمترین ویژگی آن مطلق نگری است : آدم‌ها یابِدبِداند یا خوبِ‌خوب؛ کارها یا غلطِ غلط است یا درستِ‌درست ؛ حد وسط وجود ندارد.

فی‌المثل اگر یک روستائی دچار قحطی شد حق اعتراض و گرفتن یقهٔ هیچ کس راندارد که بلافاصله از خصائص انسانی بری خواهد شد.

خانم بهبهانی با چنین طرز تفکری به داوری دربارهٔ این کتاب نشسته‌اند و چه غیر منصفانه در قالب کلمات فوق گفتارشان رابیان کرده‌اند. غیر منصفانه به این دلائل که :

۱. نوشته اند «شخصیت‌های این کتاب همه منحط، همه پلید، همه بیمارگونه یا احمقند. آیا در روستا آدم‌هایی که نسبتاً بویی و بهره‌ای از خصایل یک انسان برده باشند وجود ندارد؟»

اولاً آنچه مسلم است این که در کتاب هستند انسان‌های شریف، فداکار، مهربان و لااقل مردم نیازاری مثل خورشید، آدینه سادات، عمو یادگار، صنوبر، ملائک، دائی غلام، آشیخ ذبیح‌الله، عذرا، مجیده، قدسی آسیابان‌ها، علیرضا پاکیزه، گگه و دیگرانی که با واقع بینی بیشتری می‌توان آن‌ها را دید و تحسین‌شان هم کرد.

ثانیاً تشریح فقر و بدبختی مردم در قالب رمان کار تازه‌ای نیست که مختص نویسندگان انساندوست سرزمین‌مان باشد. شاید بتوان به جرأت گفت بیشتر آثار انسانی که طی یکی دو قرن اخیر در اینجا و آنجای جهان خلق شده است این ویژگی را دارند و انباشته‌اند از شخصیت‌هائی که در برخورد با زورمندان، ظالمان و طبیعت نامهربان (در روستاها) و هر که و هرچه که ستمی برآنان روا داشته است، زمخت و عصبی و معترض شده‌اند. صرف فراوانی این گونه چهره‌ها در نوشته‌ای به معنای مطلق کردن خصوصیات منفی در مردم یک جامعه نیست. اگر چه می‌تواند شرطی لازم برای رسیدن به این نتیجه گیری باشد، ولی آنگاه به صورت شرط کافی در می‌آید که یقین بدانیم تیّت نویسنده این بوده است که بعید می‌دانم با توجه به قسمت‌های دیگر نوشتهٔ خانم بهبهانی ایشان این نظر را راجع به نویسندهٔ کتاب مورد بحث داشته باشند.

این نتیجه گیری نادرست را در گذشته دیگران هم کرده‌اند. فی المثل وقتی که در سال ۱۸۸۷ رمان خوب زمین اثر امیل زولا یکی از سردمداران ناتورالیسم فرانسه منتشر شد، آناتول فرانس دربارهٔ این نویسندهٔ توانا نوشت: «تاکنون هیچ آدمیزاده‌ای برای تحقیر بشریت، اهانت به مظاهر عشق و زیبائی و انکار هرچه حُسن و هر چه صفا چنین جهدی ابراز نداشته بوده است.»[۲]

به‌یاد بیاوریم که اساس رمان خوشه‌های خشم اشتاین بک بریک اعلامیه دروغین بوده و بجز پایان شعرگونه و انسانی آن تمام کتاب مشحون است از جنگ و جدال بین انسان‌ها به خاطر لقمه‌ای نان و ساعتی کار. و یا تمام صحنه‌های کتاب خوب زندگی در پیش روی امیل آزار «رومن گاری» راکه در محلّهٔ بدنام پاریس اتفاق می‌افتد، و یک صفحه درآن نیست که از پلیدی و زشتی سخن به میان نیامده باشد.

در این زمینه شاید بتوان ده‌ها اثر ماندگار دیگر راهم نام برد که سراسر آن جولانگاه آدم‌های ـ به زعم خانم بهبهانی ـ منحط، پلید، بیمارگونه و احمق است. آثاری مثل مروارید، پابرهنه‌ها، مرگ کسب وکار من است و کتاب‌های نویسندگانی مثل مارکز، آستوریاس، شولوخف و خیلی‌های دیگر و با این حال امروزه روشنفکران جوامعی که این کتب در آنجا منتشر شده‌اند از ترجمهٔ این نوشته‌ها به زبان‌های دیگر نه تنها احساس خواری و بیزاری نمی‌کنند بلکه نویسندگانی این چنین راکه هدفشان از نمایش و تشریح فقر نه جلب ترحم دیگران که ترسیم واقعیات زندگی مردم پیرامونشان، نشان دادن ریشه‌های این

فلاکت و آموختن راه طغیان بر ضد بی‌عدالتی‌ها بود ـ و هست ـ جزو مفاخر ادبی و ملّی خودبه حساب آورده و به آن‌ها افتخار هم می‌کنند.

۲. مختصر شناختی از روابط اقتصادی ـ اجتماعی حاکم بر منطقهٔ جغرافیائی که داستان کتاب در آن اتفاق می افتد می‌تواند نشان دهندهٔ سرمنشاءِ بسیاری از رفتارهای به ظاهر یا به واقع ناهنجار شخصیت‌های کتاب باشد:

همیشه حرف اول در جامعهٔ دهقانی ایران نگرانی از آینده است ؛ بررسی‌های انجام شده نشان می‌دهد «هر خانوار دهقانی ۲ تا ۵ هکتاری در خراسان در سال ۳۴۲ کیلوگرم گندم کمبود دارد.»[۳] بیشتر شخصیت‌های کتاب روزگار سپری شده را در روستا خوش‌نشین‌ها تشکیل می‌دهند که بدفعات کمبودهایشان از خرده مالکان بیشتر است.

طبیعی است که نداشتن زمین و تحت فشار شدید بی‌عدالتی‌ها بودن شرایط ویژه‌ای برای این انسان‌ها به وجود آورده است به طوری که بسیاری از جامعه شناسان ماحصل این فقر اقتصادی ـ فرهنگی یعنی بزرگترین ویژگی خوش‌نشینان را «بیگانگی اجتماعی»[۴] نامیده‌اند و سیمن در توضیح این اصطلاح پنج معنای متفاوت برای آن قائل شده است: «۱. ناتوانی، ۲. پوچی، ۳. بی معیاری، ۴. انزواء، ۵. جدائی از خویشتن.»[۵]

محصور بودن در چنین حصاری از واقعیات ارزش‌های اخلاقی خاص خود را می‌آفریند که لزومی‌ندارد حتماً مورد تأیید انسان‌های شهرنشین باباورها و ارزش‌های مادّی و معنوی متفاوت باشد.

از طرف دیگر میل به پیشرفت را داریم که انگیزه‌ای است برای توجیه مهاجرت‌های خوش نشینان یا نسق‌دارانی که در روستا راهی به جائی ندارند. اینان بعدها به صورت حاشیه‌نشین در شهرهای بزرگ مسکن گزیدند و به دلیل محروم بودن از امکانات شهرنشینان مجبور شدند برای امرار معاش دست به کارهائی مثل بلیت فروشی و سیگارفروشی و بعدها کوپن‌فروشی بزنند. واقعیت این است که چگونه می‌توان در روستای تلخاباد باآن زمین نامهربان و حضور مداوم سایهٔ خان و اربابان ریز و درشتی که همچون کالسکه بی‌سرنشین علیشاد و همراه با توهم جن و جمنده مرتب در رفت وآمدند از مردمی که یک چشم به آسمان داشتند که کی ببارد تا زراعت دیم‌شان به حاصل بنشیند و یک چشم به ارباب که نکند آخرین دانهٔ گندم رااز کندوی کنج خانه‌شان برباید توقع داشت چشمی هم برای خواندن و آموختن داشته باشند. تازه در کدام کلاس و مدرسه و نزد کدام معلّم ؟! تا شاید بتوانی گلیم خودت و خانواده‌ات را چه در روستا و چه در حاشیهٔ شهرها ازآب آغشته به فقر اقتصادی و فرهنگی بیرون کشی و رفتاری کاملاً بهنجار هم داشته باشی . اگر این واقعیت یک صد ساله اخیر ـ حداقل ـ روستاهای میهن‌مان نیست پس واقعیت کدام است؟

۳. برخلاف گفتهٔ خانم بهبهانی در کتاب فقط رضا و تسلیم نیست که وجود دارد تا باعث شود ایشان بیزار شوند از آن کسانی که این همه زبونی راگردن نهاده‌اند و بازشان بدارد از این که حتّی اشک ترحمی

برآنان بیفشانند. کتاب از اولین فصولش با حرکات اعتراضی عبدوس نسبت به قید و بندهای قراردادی و تحمیلی شروع می‌شود و این حرکات و اعتراضات کما بیش از طرف خیلی‌ها تا آخرین صفحات کتاب به اشکال مختلف ادامه می‌یابد شاید اِشکال کار در نحوهٔ بیان این اعتراضات و نخواستن‌هاست که با آنچه که ناقد مایل است تفاوت دارد و چرا نداشته باشد که که اینان از تیره‌ای دیگرند ـ و همان طور که گفته شد ـ متعلق به سرزمینی و با خاستگاه طبقاتی دیگر. یادمان به سامون پسر عبدوس باشد که داستان را از او می‌شنویم و به احتمال برای اعتراض به این بی‌عدالتی‌ها زندانش را هم کشیده است و پربی جا نیست اگر بگوییم برای داوری نهائی دراین باره بد نیست منتظر جلدهای دیگر کتاب بمانیم.

۴. باور نگارنده این است که اگر بنا شود روزی دادگاهی نظیر آنچه که راسل برای محاکمهٔ دولت امریکا به دلیل جنایاتش در ویتنام تشکیل داده بود، به منظور محاکمهٔ جهانخواران و وابستگان محلّی آن‌ها در جایه جای زمین تشکیل شود باید ترجمهٔ کتاب روزگار سپری شده مردم سالخورده را هم به عنوان یکی از اسناد کیفرخواست تقدیم این دادگاه کرد تا جهانیان بدانند که در کشوری واقع شده بر دریای نفت و با آن همه امکانات بالقوهٔ اقتصادی آن‌چنان بی‌عدالتی و نابرابری توزیع ثروت بـه مردم آن تحمیل شده بود ـ بدون اینکه بخواهیم مسؤولیت این مردم را فراموش کنیم ـ که عده‌ای از گرسنگی مجبور به علف خوردن شدند[۶] و عده‌ای هم به خاطر لقمه‌ای نان شکم یکدیگر را دریدند.

خلاصهٔ کلام این که روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده به حق مثنوی فقر است ؛ نه دکانی با سودائی دیگر که اگر بنا بود این چنین باشد لااقل دیگر دولت آبادی دولت آبادی نبود.

بالب دمساز خودگر جفتمی
همچو نی من گفتنیها گفتمی

مولوی

پی نوشت‌ها:

۱. کلک. شماره ۳۱، مهر ۱۳۷۱.

۲. مقدمهٔ ترجمه فارسی زمین. ترجمهٔ محمد تقی غیاثی. ص ۵.

۳. خسرو خسروی. دهقانان خرده پا. ص ۸۵.

۴. اسماعیل عجمی. ششدانگی. ص ۱۴۲.

۵. همان مآخذ، ص ۱۴۲.

۶. محمود دولت آبادی. روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده. ص ۳۱۳.

خاطره‌ای از نیما

هادی شفائیه

در اداره نگارشات با او آشنا شدم.

آن روز[1] برای ملاقات دوستم، که رئیس همان اداره بود، رفته بودم. پیرمردی خوش‌سیما، که موهائی سفید، شباهت زیادی به«آینشتین» داشت، در حالی که کیف چرمی سیاه‌رنگ و چروکیده‌اش را از درازا تاکرده بود و به‌سینه‌اش می‌فشرد وارد اطاق شد. دوستم ما را به‌هم معرفی کرد: نیما یوشیج.

تا آن روز کم و بیش با این نام آشنا بودم. آن‌را از بعضی‌ها شنیده بودم و در بعضی کتاب‌ها و مجلات دیده بودم. در این دیدن‌ها و شنیدن‌ها قطعاتی نیز، که به‌نظرم بیشتر شباهت به«ترجمه» داشت همراه بود. با این اسم و آن قطعات، یک شاعر ژاپنی با ترجمه شعرگونه اشعارش در ذهن من به‌وجود آمده بود و هیچ به‌فکرم خطور نمی‌کرد که روزی «او» را در گوشه انتهائی باغ وزارت آموزش و پرورش در اطاقی خواهم دید و با «او» آشنا و دوست خواهم شد.

آن روزها، مانند یک توریست، همیشه دوربینم را همراه داشتم. برای به‌دست آوردن تصاویر جالب و بی‌نظیر دوربین همواره باید حاضر و آماده و در دسترس باشد. گاهی حوادثی رخ می‌دهد که تکرار آن‌ها محال است. دوربین عکاسی، ضبط و ثبت صحنه‌های گذرا و بی‌ثبات را ممکن می‌کند. این، وظیفه عکاس است. اما من اعتراف می‌کنم که به‌این وظیفه خود هرگز عمل نکرده‌ام، زیرا همیشه به‌پی‌آمدها و گرفتاریهای متعاقب آن می‌اندیشیدم و عطای کار را به‌لقایش

۱ ــ بهار ۱۳۳۴

می‌بخشیدم، چه صحنه‌های جالب که دیدم و بی‌ثبت‌شان گذشتم. . . اما باز هم همیشه دوربینم را همراه داشتم. . . آن روز هم با من بود و فیلم رنگی مثبت (اسلاید) داشت.

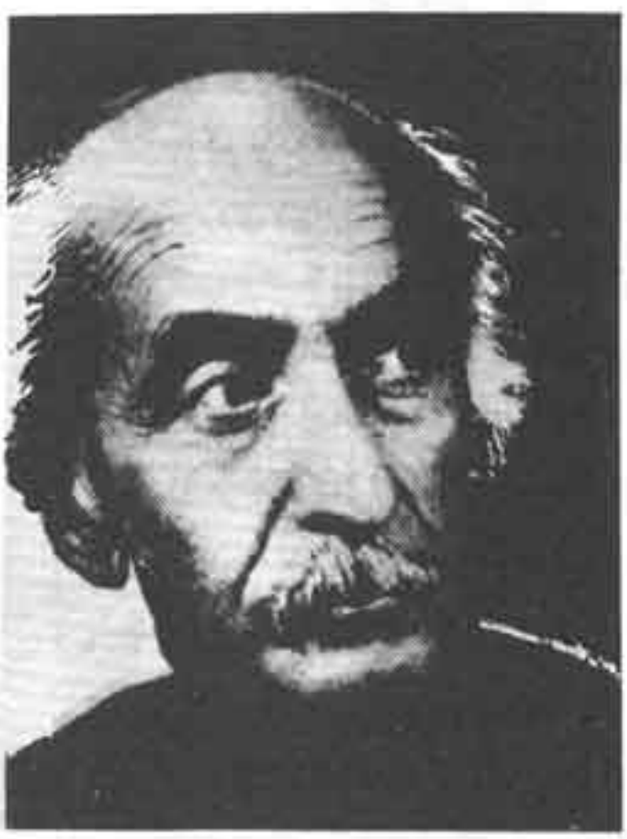
باغ و ساختمانهای اصلی وزارت آموزش و پرورش متعلق به‌عهد قاجار است. محلی که در آن‌جا با نیما آشنا شدم اطاقی در ابعاد عادی برای آن دوران بود. شاید چهار یا پنج متر در هفت یا هشت متر، که حالا درست به‌خاطر ندارم. فقط یادم هست که ارتفاع دیوارهایش نسبت به دیوارهای معمول امروز بیشتر بود. به‌سبب واقع شدن در ضلع جنوبی باغ، پنجره‌های این اطاق رو به‌شمال باز می‌شد. علاوه بر این، در دیوار جنوبی آن، نزدیک به‌سقف هم یک پنجره کوچک وجود داشت که از آن‌جا آفتاب به‌داخل می‌تابید. میز ریاست دوست من هم در همین گوشه بود و اشعه خورشید تا روی آن می‌رسید. علاوه بر میز و صندلی ریاست، یک نیمکت چوبی و دوسه صندلی در کنار دیوارها وجود داشت. پس از این‌که مراسم معرفی و آشنائی به‌عمل آمد، نیما از کیف سیاه چرمی چروکیده‌اش یک دسته کاغذ درآورد و بر روی میز گذاشت و رفت روی نیمکت نشست. بعدها از دوستم شنیدم که برای کمک مالی، در برابر حقوق بسیار ناچیز، وظیفه‌ئی به‌او محوّل کرده‌اند که نمایش‌نامه‌های واصله را مطالعه و اظهارنظر بکند!

پس از این‌که تصور ذهنی‌ام را درباره خودش و اشعارش اظهار داشتم و بر آن خندیدیم، خواهش کردم اجازه بدهد عکسی از او بگیرم.

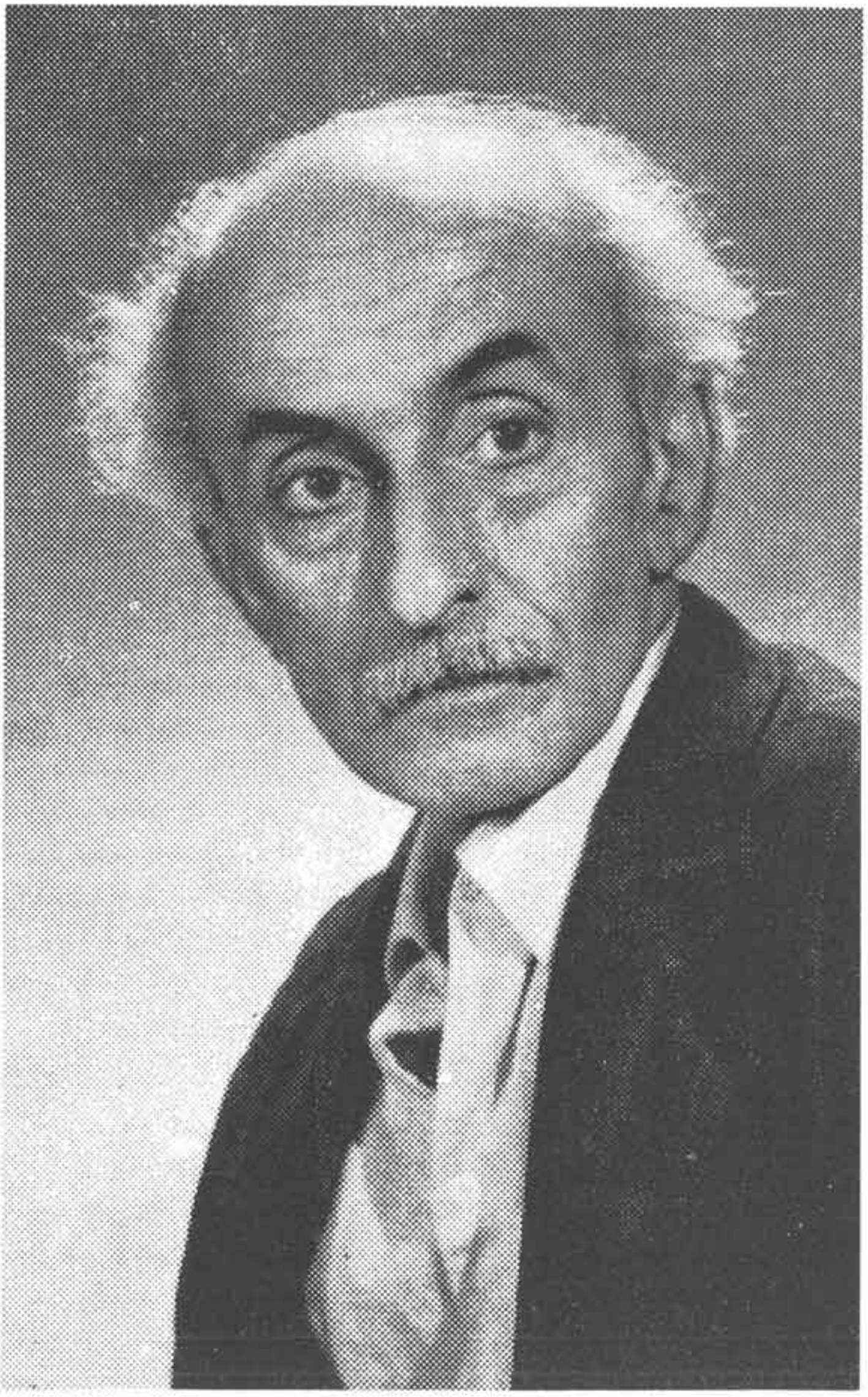
وضع نوری اطاق هیچ مناسب نبود. کسانی که در روزهای آفتابی با آسمان لاجوردی در اطاق‌های رو به‌شمال عکس رنگی، مخصوصاً اگر اسلاید گرفته‌اند تصاویر خفه‌ئی راکه رنگ آبی بر آن حاکم بوده به‌خاطر دارند. خوشبختانه شعاع باریکی از آفتاب از پنجره کوچک نزدیک به سقف بر روی میز رئیس می‌تابید. اما وضع این شعاع چنان نبود که به‌صورت شخص بتابد و آن‌را روشن کند. اواسط بهار بود و این شعاع باریک وضعی نزدیک به‌عمودی داشت وآنگهی بین شعاع نورانی و دیوار فاصله‌ئی برای ایستادن و قرار دادن دوربین نبود.

به هر حال نمی‌بایست قطع امید کرد. از دوستم خواستم تا جای خود را به‌نیما واگذار کند. وقتی در آن‌جا نشست، باکمی جلو و عقب بردن صندلی در وضعی قرارش دادم که شعاع نورانی از پشت سرش تابید و مانند پروژکتوری گردی سر و موهای سفیدش را روشن کرد. اما صورت، که عامل اصلی یک پرتره است، در نور ضعیف‌تری ماند که آن هم با دادن روزنامه‌یی به‌دستش و قرار دادن آن در جائی و حدی که خود دیده نشود و شعاع خورشید به‌آن بتابد و منعکس شده صورت را روشن کند اصلاح شد و تصویری بسیار لطیف و شاعرانه به‌وجود آمد.

با نهایت تأسف، اکنون من این اسلاید زیبا را در اختیار ندارم. سالها بعد، زمانی که احمد



● عکس‌ها از هادی شفائیه



شاملو سردبیر مجله خوشه بود و از وجود اسلاید اطلاع داشت، آن‌را برای چاپ در مجله از من گرفت و نزد او ماند. سالها گذشت تا این‌که روزی مرتضی ممیز، گرافیست نامی، برای ترتیب نمایشگاهی از من خواست تا از عکس‌های نیما، آنچه دارم، یک چاپ بزرگ به‌او بدهم. روزی که به تماشای آن نمایشگاه رفتم در کنار عکس‌هائی که داده بودم، با کمال تعجب، یک عکس چاپ‌شده از همان اسلاید نیز نظرم را به‌خود جلب کرد. وقتی از ممیز سئوال کردم که آن‌را از کجا به دست آورده جواب داد که از شراگیم (پسر نیما) گرفته است. من آنچه را تا اینجا خواندید برایش گفتم و خواهش کردم آن اسلاید را بگیرد و به‌من بدهد. اما وقتی او را دیدم و جویای اسلاید شدم گفت که من خواستم ولی او اظهار داشت که مال اوست و نداد. به‌هر حال آن روز با نیما آشنا شدم و دانستم که نامش «علی اسفندیاری» است. دیگر «نیما یوشیج» برایم یک شاعر ژاپنی نبود.

چندی بعد به‌دعوت او به‌خانه‌اش رفتم و از مصاحبتش محظوظ شدم. آن روز حالش خیلی خوب بود. می‌گفت «دیشب وقتی از اتوبوس پیاده شدم و به‌خانه می‌آمدم، در راه شعر ازم می‌ریخت»! خیلی از اشعارش را روی قطعه کاغذهایی که سابقاً در قوطی سیگارها، میان دو ردیف سیگار وجود داشت، نوشته بود. یا روی بریده‌هایی از چنین تکه کاغذهایی.

هنگام خداحافظی خواهش کردم روزی به‌آتلیه‌ام بیاید تا پرتره‌هایی از او تهیه کنم. وظیفه هدایتش را به‌عهده همان دوستی که وسیله آشنایی ما شده و آن روز هم مرا تا خانه نیما همراهی کرده بود گذاشتم و او در انجام این وظیفه تأخیر نکرد. با هم آمدند. آن روز نیما آرام نبود، گویی از گرفتن عکس وحشت داشت. پیاپی نداشتن کراوات، مناسب نبودن لباس و بهانه‌های دیگری را عنوان می‌کرد. من چندان سعی در آرام کردن او نداشتم زیرا طی ملاقات‌های گذشته وحشتی از زندگی در او احساس کرده بودم و می‌خواستم اثر این حالت را در چشمان و نگاه او ثبت کنم و تصاویری لایق و بیانگر شخصیت و روحیات او بدست آورم با تمام خطوط و مشخصات چهره‌اش.

***

اوایل زمستان[۲] بود و روزها خیلی کوتاه. ساعت شش بعد از ظهر هوا کاملاً تاریک شده و شب فرارسیده بود. باران ریزی می‌بارید. من در آتلیه‌ام به‌امور جاری می‌پرداختم که زنگ در به صدا درآمد. وقتی باز کردم احمد شاملو را با قیافه‌ای اندوهبار و درهم روبروی خود دیدم که فقط جمله‌ای بسیار کوتاه بر زبان راند: «نیما مرد»! هر دو ساکت و بی‌حرکت ماندیم. دقیقه‌ای به‌درازی سال گذشت. آنگاه شاملو لب به‌سخن گشود و در حالی که بغض گلویش را می‌فشرد گفت: «آمدم تا ترا ببرم آخرین عکسش را بگیری».

۲ ــ سال ۱۳۳۸

دوربینم را برداشتم و به‌راه افتادیم. حرفی برای گفتن نداشتیم. تا مسجدی که جنازه به‌امانت گذاشته شده بود در سکوت مطلق طی شد. باران همچنان می‌بارید و آسفالت خیابان برق می‌زد. به مسجدی در خیابان سعدی، نزدیک چهارراه سیدعلی رفتیم. شاملو در آنجا آهسته از یکی سئوالی کرد و پس از اینکه آن شخص جوابی داد و با انگشت کسی را نشان داد به‌سراغ مرد میانسالی که عبایی بر دوش داشت رفت و پس از صحبت درگوشی بسیار کوتاه چیزی در دست آن مرد گذاشت و او ما را به‌شبستان مسجد برد، چراغ روشن کرد و رفت.

نیمای بی‌جان در آنجا روی قالیچه و زیر یک طاق ترمه راحت و آرام در خواب ابدی بود.
نگاه‌های هر دونفرمان به‌یک‌جا دوخته شد و مدتی طولانی در همان حال ساکت و بی‌حرکت ماندیم، گویی در جای خود میخکوب شده بودیم. گمان می‌کنم در خیال هر دو افکاری شبیه هم جریان داشت.

اندامی که در زیر ترمه آرمیده بود چنان لاغر و نحیف بود که به‌نظر نمی‌رسید چیزی در آنجا وجود داشته باشد. از او، که اساساً جثه‌ای کوچک و لاغر داشت، در نتیجه بیماری طولانی جز پوست و استخوان چیزی باقی نمانده بود.

نمی‌دانم چه مدت در همان حال بودیم. با تصور و تجسم آنچه با کنار رفتن پوشش‌ها نمایان می‌شد از انجام کاری که برای آن رفته بودم صرفنظر کردم و بی‌آنکه کلمه‌ای بر زبان بیاورم بازوی شاملو را گرفتم، چراغ را خاموش کردم و از آنجا بیرون آمدیم. . .

دریغم آمد تصویر و تصوری را که روزی از آن چهره جالب و نگاه‌های نافذ، برای خود و همه دوست‌دارانش به‌وجود آورده بودم برهم بزنم. یادش گرامی باد.

(به نقل از پژواک، نشریه انجمن فرهنگی ایرانیان، کلمبوس، اوهایو، شماره ۷، دی‌ماه ۱۳۶۹)

یادی و خاطره‌ای از دهخدا

چند سال پیش از این، کتاب دیوان و مقالات شادروان علامه علی‌اکبر دهخدا را در دست داشتم و به‌هنگام خواندن مقدمهٔ عالمانه و پُراحساسی که استاد سیدمحمّد دبیرسیاقی بر این آثار نوشته است اندوه جانکاهی مرا دربر گرفت و در آن شبگاه دگربار یاد فداکاری‌ها و جانفشانی‌های دهخدا در دوران نهضت ملی ایران در خاطرم زنده شد.

دربارهٔ مقام شامخ دهخدا و گنجینهٔ فرهنگی گرانبهائی که از او بجا مانده، کتابها و مقاله‌های بسیاری نوشته شده است؛ همچنین از مجاهدت‌ها و دلیری‌های دهخدا در جنبش مشروطه‌خواهی ــ افزون بر مقالات مندرج در روزنامهٔ صوراسرافیل ــ اسناد و نوشته‌هائی در اختیار نسل جوان میهن عزیز ما ایران قرار دارد. ولی متأسفانه آنچنان که باید و شاید به‌دفاع جانانه‌ای که دهخدا از اهداف نهضت ملی ایران و دولت دکتر محمّد مصدق نمود؛ و به‌اذیت و آزاری که از این رهگذر به‌این آزادمرد فرزانه رسید ــ گذشته از چند مقالهٔ پراکنده ــ توجه نشده است.

باری، آن تألمات مرا به‌اندیشهٔ فراهم آوردن مجموعه‌ای کشاند که در آن ــ تا حدّ مقدور ــ تمام اسناد و نامه‌ها و مقالات و خاطرات و گفتارهائی که دربارهٔ این دوره از حیات دهخدا است گرد آمده باشد. در پیگیری این امر بود که در قدم اوّل مصاحبه و مقاله‌ای از مرحوم دهخدا که در آن دوران در روزنامهٔ «باختر امروز» درج شده بود تهیه کردم. مقاله در روز سه‌شنبه ۹ تیرماه ۱۳۳۲ و مصاحبه در ۲۳ تیرماه همان سال در «باختر امروز» منتشر شده بود؛ یعنی درست ۳۵ روز پیش از

وقوع کودتا علیه دولت ملی دکتر مصدق. دهخدا در مقالهٔ مذکور، نهضت ملی را تداوم جنبش مشروطه‌خواهی می‌داند و هموطنانش را چنین مخاطب قرار می‌دهد:

«در این موقع که وطن عزیز ما لحظات بحرانی عظیمی را طی می‌کند وظیفهٔ هر فرد است که آنچه را بخیر و صلاح مملکت می‌داند بیان کند و هموطنان خود را به‌جریانات روز و سیاست‌های مخرب اجانب متوجه سازد. و بهمین علّت نگارندهٔ این سطور که عمری از نزدیک ناظر جریانهای وقت بوده و همیشه هدفی در دورهٔ زندگانی خود جز استقلال و آزادی مملکت و ترقی و تعالی ملت نداشته چنین احساس کرد که در این موقع خطیر باید از اظهارنظر خودداری نکند مبادا در آینده پیش وجدان خود شرمسار شود.

هموطنان عزیز باید بخاطر بیاورند که نهضت مشروطه‌خواهی ایران اساساً نهضت ضداستعماری بود و هدفی جز استقلال مملکت نداشت. شاهد این دعوی مقالات سیّدجمال‌الدین مرحوم در عروةالوثقیٰ و روزنامه قانون و ثریا و پرورش و حبل‌المتینِ کلکته و کتاب ابراهیم‌بیک و امثالِ آن است. توضیح آنکه مردم وطن‌پرست مملکت چون می‌دیدند اجانب دارند بر تمام شؤون مملکت مسلط می‌شوند و با تحصیل امتیازات دایم خُرده‌خُرده استقلال اقتصادی و سیاسی ما را از میان می‌برند و برای وصول به‌مقاصد سوءِ خود با کمال سهولت بر یک تن از مردم ایران که شاه نامیده می‌شود بعلت ضعفِ نفس او یا بوسیلهٔ تهدید یا تطمیع او مسلّط می‌شده‌اند درصدد برآمدند که وضع را تغییر دهند و در مقابل اجانب مردم را بیدار و مجهز کنند و بعبارت دیگر رژیم مشروطه را در ایران مستقر نمایند. . .

بنابراین چنانکه ملاحظه می‌شود اساس نهضت مشروطیت ایران اولاً همان نهضت استقلال‌طلبی و ضداستعماری و برای جلوگیری از دادن امتیازات متوالی به‌روسیهٔ تزاری و انگلستان بوده و موضوعات دیگر هر اندازه هم مهم باشد در درجه دوم از اهمیت قرار گرفته و از لوازم مشروطیت بوده است. این یادآوری از آن‌جهت است که هموطنان عزیز بدانند نهضت ملّی امروز ایران در اساس با نهضت مشروطیت یکسان است و امروز هم ملت ایران هیچ امری را ولو بسیار مهم باشد با استقلال اقتصادی و سیاسی مملکت و قطع ایادی بیگانگان برابر نمی‌کند و همه چیز را در صورت لزوم فدای این هدف عالی خواهد کرد و غیر از آن هم نباید باشد. زیرا تا سلطهٔ اجانب از مملکت قطع نشود و ملت ایران روی پای خود نایستد هیچیک از مفاهیم آزادی و دمکراسی و ترقی و تعالی مملکت و حتی دیانت و اخلاق و سایر آرزوهای ملی تحقق‌پذیر نیست. . .

امروز تکلیف عموم ملت ایران از وضیع و شریف، کوچک و بزرگ این است که با جان و دل به‌دولت ملی و نهضت ملی کمک کنند و از بذل جان و مال در راه توفیق نهضت خودداری ننمایند.»

بعد از کودتای ۲۸ مرداد نیز دهخدا در دفاع از حقانیت نهضت ملی ایران لحظه‌ای از پا ننشست و با وجود آزار و اذیتی که بواسطه طرفداری از شخصیت دکتر مصدق بر او روا داشتند، در جریان محاکمه مصدق با جمع‌آوری اسناد و دلایل به‌یاری سرهنگ جلیل بزرگمهر، وکیل تسخیری دکتر مصدق برخاست. زیرا دادستان نظامی که در برابر دفاعیات مصدق و سخنان بی‌پروای او پاسخی نداشت و عاجز و درمانده بود، دست به‌حربهٔ ناجوانمردانه‌ای یازید و اتهام بی‌اساس بی‌دینی را به‌مصدق نسبت داد. سرهنگ بزرگمهر در رد این اتهام از یادداشت‌هائی که دهخدا در اختیار او گذارد، بهره بسیار برد.

آشنائی دورادور دکتر مصدق با دهخدا به‌اوایل دوران مشروطه بازمی‌گردد، ولی دوستی و همکاری صمیمانهٔ این دو انسان آزاده در جریان انتخابات دورهٔ سوم مجلس شورای ملی آغاز شد. داستان این آشنائی که دربرگیرندهٔ نکات تاریخی و آموزنده‌ای است از قلم دکتر مصدق خواندنی است:

«مجلس سوم به‌شادروان حسن پیرنیا مشیرالدوله نماینده‌ی طهران اظهار تمایل نمود و انتخابات طهران برای آن عده نمایندگانی که قبل از افتتاح مجلس متصدی بعضی از امور شده و از کار دست نکشیدند و همچنین آنهائی که از مجلس خارج شدند و در تشکیل دولت شرکت نمودند تجدید شد و انجمن مرکزی انتخابات مرا بعضویت یکی از انجمن‌های فرعی که در مسجد سراج‌الملک واقع در خیابان برق تشکیل می‌شد انتخاب نمود.

در این انجمن با شادروان علامه دهخدا که در اوایل مشروطه از دور آشنا بودم همکار شدم و همکاری صمیمانه‌ای که بین ما پدید آمده بود سبب شد یکی از روزها که می‌خواستیم با هم از مسجد خارج بشویم مرا بخانهٔ حاج‌میرزا علیمحمد دولت‌آبادی مقابل مسجد دعوت کند و از من بخواهد که عضویت حزب اعتدال را بپذیرم و چون سکوت کردم قرآن بیاورند سوگند یاد نمایم.

از حلف وحشت داشتم. چونکه پدرم میرزا یوسف مستوفی‌الممالک، صدراعظم ناصرالدین‌شاه و پسرعموی خود را در خصوص یک ملک موروثی موسوم به«اِک» واقع در قزوین در محضر شادروان حاج شیخ هادی نجم‌آبادی قسم داد که طول نکشید صدراعظم از دنیا رفت و این واقعه در جامعه آنقدر ایجاد رعب نمود که کمتر کسی برای سوگند حاضر می‌شد. و از جریان حزب اعتدال هم که تشکیل آن مصادف با دوره‌ی دوم تقنینیه بود و من آنوقت در ایران نبودم اطلاعی نداشتم و فقط می‌دانستم دو حزب در مملکت تشکیل شده که یکی حزب اعتدال بود و دیگری حزب دموکرات و بعد هم که به‌طهران آمدم می‌شنیدم که ۱۰ ه‌ای از افراد حزب اعتدال به‌رهبری مرحوم آقاسیدحسن مدرس و حاج‌آقا شیرازی و عده‌ای دیگر به‌رهبری حاج میرزا علیمحمد دولت‌آبادی و میرزامحمدصادق طباطبائی سناتور فعلی اداره می‌شوند. ولی از اینکه این دو دسته از چه اشخاص تشکیل شده و هدف معنوی آنها چیست اطلاعات کافی نداشتم و سکوتم نیز از این جهت بود که به‌شادروان دهخدا علاقه داشتم و نمی‌خواستم دعوت او را قبول نکنم.

در قانون شرع قسم وقتی جایز است که مدعی نتواند برای اثبات ادعای خود دلایل کافی اقامه کند و حاکم برای فصل خصومت به‌مدعی‌علیه تکلیف قسم نماید. در صورتیکه تقلید ما از ممالک غرب که هر کس را برای تأمین رفتار آینده‌اش قسم بدهند و یادکنندگان وفا به‌عهد نکنند سبب شده است که رعب سوگند از دلها برود و این حربه که در زندگی ما بسیار مؤثر بود بی‌اثر شود. . .کسانی که به‌حفظ قول معتقدند هرگز نقض قول نمی‌کنند، اعم از اینکه قسم یادکنند و یا نکنند.

خلاصه اینکه از خانه‌ی دولت‌آبادی که خارج شدم خود را یکی از اعضای باوفای حزب اعتدال می‌دانستم و روی همین وظیفه جلساتی از رهبران این دو دسته در خانهٔ خود تشکیل دادم که انشعاب از بین برود و هر دو دسته وظایفی را که داشتند متفقاً انجام دهند. ولی مساعیم به نتیجه نرسید. سپس بعضی از اعضا مؤثر حزب من‌جمله دهخدا از عضویت استعفا نمود و یکی از روزها که هیئت مدیرهٔ «شرکت خیریه‌ی پرورش» مرکب از رجال و دوستان فرهنگ جلسه خود را تحت ریاست شادروان حسن پیرنیا مشیرالدوله در دارالفنون تشکیل داده بود علامه و من هم در آن عضویت داشتیم، دهخدا از من گله نمود و گفت ما انتظار نداشتیم که بعد از استعفای ما شما از عضویت حزب استعفا ندهید و باز در حزب بمانید. چون این حرف منطق نداشت و استعفای آنها دلیل موجهی نبود که من استعفا بدهم گفتم شما که از مؤسسین حزب و از همه چیز باخبر بودید چه علت داشت که مرا به‌عضویت آن دعوت نمودید؟ گفت از این جهت که ببینید ما در چه آتشی می‌سوزیم. گفتم نفهمیده وارد شدم بگذارید فهمیده خارج گردم.

از این مذاکرات چیزی نگذشت که مهاجرت پیش آمد و عده‌ای از سران هر دو دسته از ایران رفتند و تا خاتمه‌ی جنگ اوّل جهانی مراجعت ننمودند و بالنتیجه حزب اعتدال از بین رفت.»

(کتاب «خاطرات و تألمات مصدق» صفحه ۸۴ ــ ۸۷)

***

باری، در ادامهٔ کوشش برای آماده ساختن مجموعه‌ای با عنوان **«دهخدا و نهضت ملّی ایران»**، نامه‌هائی نیز به‌شخصیت‌هائی که در دوران نهضت ملی با علامه دهخدا و دکتر مصدق دوستی و همکاری داشتند نوشتم. از جمله نامه‌ای به‌سرور ارجمند آقای دکتر مهدی آذر، وزیر فرهنگ دولت مصدق و یکی از نزدیکان دهخدا، نگاشتم و از ایشان درخواست نمودم تا مطالبی در این‌باره مرقوم دارند. چیزی نگذشت که پاسخ محبت‌آمیزی همراه با خاطرات جالبی از ایشان دریافت کردم که از هر جهت ارزشمند و حاوی آگاهی‌های سودمندی است. امید دارم آنچه تاکنون گرد آورده‌ام زمانی کامل و آماده چاپ شود.

در دیداری که اخیراً با دوست مهربانم آقای دهباشی داشتم، آگاه شدم که ایشان در نظر دارند یادواره‌ای برای علامه دهخدا انتشار دهند و از بنده نیز خواستند که بخشی از یادداشت‌هایم را در اختیارشان بگذارم. این مقدمه و چند خاطره از دکتر مهدی آذر را بدین منظور برگزیدم که به

● دکتر مهدی آذر و شادروان علامه علی‌اکبر دهخدا

خوانندگان کِلک پیشکش می‌شود.

***

«. . . من مرحوم دهخدا را از طریق تألیفها و چرند و پرندها و جانفشانیهایش در راه مشروطه و آزادی شناخته بودم. در ایامی که تازه به‌وزارت فرهنگ رفته بودم او در ضمن یادداشتی خواسته بود که دو نفر از آقایان فرهنگیان را تعیین بکنم تا در تنظیم و تدوین لغتهایی که او در ورقه‌های کوچک بصورت فیش نوشته بود به‌آقایان دیگری که به‌این خدمت گماشته شده بودند کمک بکنند. من دو نفر فرهنگی را که انتخاب کرده و در نظر گرفته بودم همراه خود به خدمت او بردم. مرحوم دهخدا در آن ایام خودش در تدوین و تنظیم فیشها شرکت نمی‌کرد و در اطاقش می‌نشست و در ضمن ملاقات اول از خستگی و ناراحتی قلبی که موجب عدم شرکت او در تنظیم فیشها بود گله کرد. همچنین بیدار خوابیش را اظهار نمود. من بعنوان طبیب علی‌العجالت تقلیل صرف چای و قهوه را توصیه کرده و دَم‌کرده‌ی گلبرگ تیول (زیرفون) و برگ شاه‌پسند که دوافروشها به‌اسم فرانسه‌اش وِژِون می‌گفتند و هر دو خیلی رایج بودند تجویز کردم. او از این قَبَل در نامه‌هایی که گاهی به‌من می‌نوشت طبیب و وزیر عزیزم خطاب می‌کرد. [۱۵] خودنویسی داشت که کهنه و فرسوده بود و دیگر کار خودنویسی از آن نمی‌شد و دهخدا با مرکب و دوات از آن استفاده می‌کرد و می‌نوشت. روزی با ارائه آن گفت که در مدت متجاوز از سی سال بیشتر تألیفها و نوشته‌های خود را با آن نوشته است. روزی هم ورق کاغذ کبودی که در آن زمان به‌کاغذ قند معروف بود (بمناسبت آنکه سابق کله‌قندهای روسی را در کاغذی مانند آن می‌پیچیدند) و روی آن اشعاری نوشته شده بود بمن داد و گفت شما چون ترکی می‌دانید خواهید توانست این

شعرهای آخر عمری مراکه به‌ترکی فارسی است بخوانید. من در خواندن شعر اول که «شاه گلیب محله میزه خوش حالیمیزا خوش حالیمیزا» بود مردد ماندم چونکه وزن و قافیه آن بنظرم درست نبود. مرحوم دهخدا گفت این شعر به‌اسلوب رایج محاورات عمومی است و باید اینطور خوانده شود: «شاه گلیب ملهمیزه خوشالمیزا خوشالمیزا». در شعرهای بعد از این شعر صحبت از شاه و چرچیل و حرفهایی از این‌قبیل بود. دهخدا ورقه اشعار را بیادگار به‌من لطف کرد. من آن ورقه و نامه‌های دهخدا را با عکسها و نامه‌ای که اردشیر زاهدی در زمانی که مترجم و تقریباً منشی فارسی آقای «وارن» مدیر اصل چهار ترومن Truman و هیئت مشترک آن در ایران بود فرستاده بود و من. آنها را دسته کرده با نامه‌ها و درخواستها و توصیه‌های نمایندگان مجلس و اشخاص مختلف دیگر در گوشه اطاق کتابخانه‌ام گذاشته بودم تا سر فرصت بررسی و تهذیب بکنم. متأسفانه بعد از کودتای ۲۸ مرداد که بگیربگیر و تبعید و اعدام معمول شده بود اهل منزل.فقط عکس‌ها و اوراق ضمیمه آنهاکه حاکی از تاریخ و محل گرفته شدن عکس بود جداکرده و بقیه را در کیسه‌ای ریخته بباد فنا داده بودند؛ از بیم آنکه ممکن بود بدست مخالفان افتادن آنها اسباب دردسر برای من و نویسندگان نامه‌ها بشود و به‌این‌ترتیب در مدت زندانی بودن من اوراق یادگاری مرحوم دهخدا چنانکه نوشتم بباد فنا رفته بود و دیگر آه و افسوس من درباره از دست رفتن آنها بی‌حاصل است. اما احتمال این هست که نسخه شعرهای مذکور دهخدا در میان اوراق باقیمانده از آن مرحوم موجود باشد.

یکی دیگر از خدماتی که مرحوم دهخدا به‌من پیشنهاد کرد ساختمان تالار درازی با نیمه پنجره‌ها در دو طرف و در ورودی در یک سر آن در حیاط بزرگ منزل او بود. او خود اندازه این تالار و وضع نیمه پنجره‌ها و محل در ورودی را یادداشت کرده بود و مقصودش این بود که آقایان متصدی تنظیم و تدوین فیش‌ها در دو طرف میز وسط تالار مقابل هم بنشینند و در موقع لزوم براحتی تبادل‌نظر بنمایند. من معاون و معمار اداره ساختمان وزارت فرهنگ را بنزد دهخدا بردم تا بار دیگر درباره محل و ابعاد و وضع و جهت و روشنائی و در ورودی مشورت و تبادل‌نظر کرده و هزینه آنرا برآورد نمایند. من قسمتی از هزینه را بمناسبت آنکه خانه مسکونی مرحوم دهخدا مرقوفه وزارت فرهنگ بود از محل درآمد اوقاف و محل‌های ساختمانی دیگر وزارت فرهنگ تأمین کردم و ساختمان شروع شد ولی بواسطه کودتا و زندانی‌شدنم در تعقیب آن از عاقبت آن بی‌خبر ماندم. چون بعد از آزادشدنم بازگاهی بملاقات و طبابت او و بستگانش که در ساختمان و حیاط کوچک طرف دست چپ دالانِ در ورودی بزرگ واقع بود می‌رفتم دیدم که ساختمان تالار مورد بحث تمام نشده است. بهانه ناتمام ماندن هم کسر بودجه بود. شاه بواسطه کینه و عداوتی که نسبت به‌آزادی‌خواهان و مخصوصاً یاران و همکاران مرحوم مصدق و طرفداران او داشت دستور تخلیه آنجا را صادر کرده بود ولی مأموران این کار نظر به‌بیماری مرحوم دهخدا مسامحه کرده بودند تا موقعی که او فوت کرد و برحمت حق پیوست. شایع بود که اجازه نداده بودند در محلی که او وصیت کرده بود دفن شود والعاقبة للمتقین.

معرفی کتاب

مریم حیدری

قابل توجه ناشران و اهل قلم

از دوستان و ناشرانی که برای ما کتاب می‌فرستند تقاضا داریم در صورتی که مایل به معرفی یا نقد کتابشان هستند دو نسخه از کتابهای خود را به مجله ارسال نمایند.

کلیّات

بریجانیان، ماری. فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. ۱۳۷۱. ۹۶۶ ص. بها: ؟

«اهمیت اصطلاحات و اصطلاح‌شناسی بر اهل نظر پوشیده نیست. اصطلاحات هر علم و فن ستون فقرات آن‌را تشکیل می‌دهد. بدون اصطلاح‌شناسی فقه و فلسفه یا سایر رشته‌ها، نمی‌توان به‌آثار و منابع آن رشته‌ها مراجعه و از آنها استفاده کرد. کتاب فرهنگ اصطلاحات . . . در جهت پاسخ به‌این نیاز گردآوری شده است. و ویراستاری آن‌را آقای بهاءالدین خرمشاهی انجام داده است.»

ژرژ، پیر. روش تحقیق در جغرافیا. ترجمه: دکتر سیدحسن مطیعی لنگرودی. مشهد. آستان قدس رضوی. ۱۳۷۱. ۱۱۶ ص. ۷۵۰ ریال.

«جغرافیا علم شناخت ساختها و آستانه‌هاست، بدون شناخت ساختها، جغرافیا حتی قادر به‌تحلیلهای مقدماتی نخواهد بود. شناخت آستانه‌ها و مرزها نیز امکان کشف چراییها را در سایهٔ تفاوتهای فضایی برای جغرافیدان امکان‌پذیر می‌سازد. این کتاب از سری کتابهای مجموعهٔ «چه می‌دانم» است که نگرشی به‌سوی ارایه روشهای تحقیق و مطالعه در شاخه‌های جغرافیا دارد.»

همایون، همادخت. واژه‌نامهٔ زبانشناسی و علوم وابسته. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. ۱۳۷۱. ۴۹۶ ص. ۲۵۰۰ ریال.

«کتاب شامل سه بخش است. بخش اوّل واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی است. بخش دوّم شامل فهرستی انگلیسی ـ فارسی از نام زبانهاست. بخش سوّم این کتاب فهرستی است از واژه‌های فارسی این واژه‌نامه. در تهیهٔ این مجموعه از ۳۵ کتاب و ۵۴ مقاله، اعم از ترجمه و تألیف در رشتهٔ زبان‌شناسی و علوم وابسته به‌آن استفاده شده است.»

صنعوی، قاسم. گاه‌شمار اروپای شرقی. تهران. مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه. ۱۳۷۱. جلد ۱. ۶۹۱ ص. ۳۹۰۰ ریال.

«این تألیف که تلفیقی از گاه‌شماری و شرح و تفسیر وقایع مهّم اروپای شرقی در سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۸۰ است فکر اصلی و شکل تقریبی خود را از کتابی به‌نام تاریخ روز به‌روز که در سال ۱۹۸۷ با استفاده از آرشیو عظیم روزنامهٔ معتبر لوموند به‌چاپ رسیده، گرفته است.»

عطوان، حسین. فرقه‌های اسلامی در سرزمین شام. ترجمه: حمیدرضا شیخی. مشهد. بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی. ۱۳۷۱. ۴۳۲ ص. ۲۴۰۰ ریال.

«کتاب حاضر تحقیقی است کلامی ـ تاریخی دربارهٔ آن‌دسته از فرقه‌های اسلامی که در روزگار امویان در شام می‌زیسته‌اند. «فرقه‌های اسلامی در سرزمین شام» به‌چهار فصل تقسیم می‌شود و در پایان هر فصل چکیدهٔ مطالب می‌آید.»

سیاست

وینسنت، اندرو. نظریه‌های دولت. ترجمه: دکتر حسین بشیریه. تهران. نشر نی. ۱۳۷۱. ۳۳۹ ص. ۳۴۹۰ ریال.

«دولت نه نهادی منفعل و بی‌طرف است که بتوان آن‌را نادیده گرفت و نه حاصل تصادف صرف و ساده است. از آنجا که نظریه‌های دولت اغلب هم شکل آن و هم نگرشهای ما را دربارهٔ آن تعیین می‌کنند، فهم نظریه‌های اساسی دولت باید بخشی از هر گونه آموزش سیاسی را تشکیل دهد. این کتاب به‌بررسی برخی از مهمترین نظریات دربارهٔ یکی از مهمترین مفاهیم در اندیشهٔ سیاسی غرب می‌پردازد.»

نولاو، گونتر. قدرتهای بی‌صدا. ترجمه: جواد سیداشرف. تهران. نشر نی. ۱۳۷۱. جلد ۱ و ۲. ۶۷۵ ص. ۳۹۰۰ ریال.

«در کتاب حاضر مهّمترین و جنجالی‌ترین موارد جاسوسی در سالهای پس از جنگ جهانی دوّم، یعنی در اثنا و اوج جنگ سرد ـ که پرتحرکترین دوره در فعالیت سازمانهای اطلاعاتی شرق و

غرب محسوب می‌شود ــ مورد بررسی قرار می‌گیرند. ماجراهایی که در این دو مجلد به‌نظر خوانندگان خواهد رسید، توسط انتشارات Das Beste آلمان فدرال و زیر نظر «گونتر نولاو» رئیس اسبق سازمان ضداطلاعات این کشور از چندین کتاب مشهور و پرفروش سالهای اخیر اخذ و ویرایش شده‌اند.»

تاریخ

بلنیتسکی، آ. خراسان و ماوراءالنّهر. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. ۱۳۷۱. ۳۲۰ ص. ۲۲۰۰ ریال.

در مقدمه کتاب آمده است: «امروزه توجه به‌پیشینه‌های تاریخی و شناخت کلیّت فرهنگ دیرپای سراسر فلات برای همه جمهوری‌های آسیای مرکزی، افغانستان و ایران ضرورتی بنیادین به‌شمار می‌رود. زیرا که اساس و بنیان یک حرکت همه‌جانبه در زمینه توسعه و پیشرفت، جز در قالب یک وحدت و همکاری هر چه مستحکمتر منطقه‌ای امکان‌پذیر نخواهد بود. . .»

بختورتاش، ن. نشان رازآمیز. تهران. ناشر: مؤلف. ۱۳۷۰. ۳۷۵ ص. ۳۴۰۰ ریال.

«این کتاب هم تاریخ است و هم باستان‌شناسی با آک فراوان، و رازگشای یکی از نشانواره‌هایی (چلیپا) است که درست نمی‌دانیم بشر از چه روزی آن‌را شناخته و به‌کار برده و چه برداشت‌هایی از آن در ذهن خود داشته است.»

نقد و نظر

ترکمان، محمّد. نقدی بر مصدق و نبرد قدرت. تهران. مؤسسه خدمات فرهنگی رسا. ۱۳۷۱. ۶۸ ص. ۶۰۰ ریال.

«کتاب حاضر از مجموعه نقدهایی که بر کتاب مصدق و نبرد قدرت آقای همایون کاتوزیان برای مؤسسه خدمات فرهنگی رسا ارسال شده، انتخاب گردیده است و جهت رفع اشتباهات کتاب، و کمک به‌خوانندهٔ گرامی جهت دستیابی به‌گزارشی صحیح از واقعیات تاریخی منتشر شده است.»

مجموعه‌ها

انقلاب نیکاراگوا. مترجم. مریم خراسانی. تهران. دنیای مادر. ۱۳۷۱. ۱۹۴ ص. ۱۵۰۰ ریال.

«مقالات این مجموعه اساساً با هدف بررسی و تحلیل انقلاب نیکاراگوا و علل شکست ساندنیستها در انتخابات سال ۱۹۹۰ برگزیده شده است. این مجموعه شامل ده مقاله است که منابع آنها سه نشریهٔ معتبر: مانتلی ریویو، لاتین امریکن پرسپکتیوز و اگینست وِکرنت است.»

شعر

خاوری، تقی. در دایره‌ی صبح. مشهد: نشر درخشش. ۱۳۷۱. ۱۲۵ ص. ۱۰۰۰ ریال.

«مجموعهٔ شعری است از شاعر معاصر تقی خاوری.»

ریاحی، هرمز. حافظ خداحافظ. تهران. ناشر: مؤلف. ۱۳۷۱. ۲۱۵ ص. ۵۲۰۰ ریال.

در مقدمهٔ شاعر آمده است: «شعر می‌نویسم در یاد؛ ماندنی اگر بود، در یاد ماند اگر، زیبا می‌پندارمش و نگاهش می‌کنم صبور و بارها برای دل خود می‌خوانمش. خانه که کرد در دلم، می‌نویسمش بر کاغذ و می‌خوانمش برای همدلان.» شعرهای این مجموعه از سال ۱۳۷۱ ــ ۱۳۴۷ سروده شده‌اند.

قهرمان، آزیتا. آوازهای حوا. مشهد. اردشیر. ۱۳۷۱. ۹۱ ص. ۹۵۰ ریال.

«مجموعه اشعار شاعرهٔ معاصر که مشتمل بر ۴۲ شعر است.»

احمدی، مسعود. روحی خیس، تنی تر و صبح در ساک. تهران. نشر همراه. ۱۳۷۱. ۱۶۷ ص. ۱۲۰۰ ریال.

«دفتر شعری است از شاعر معاصر، مسعود احمدی، که از سه بخش ۱ ــ روحی خیس، تنی تر: ۵ قطعه ۲ ــ و حتّی، حتّی روحِ من: ۸ قطعه ۳ ــ واژگان: ۲۳ قطعه تشکیل شده است.»

جوادزاده، هاشم. پریزادان آب. مشهد. اردشیر. ۱۳۷۱. ۱۰۳ ص. ۹۰۰ ریال.

«دفتر شعری است از هاشم جوادزاده که مشتمل بر شصت و چهار شعر است.»

داریوش، بهروز. گاوهای وحشی آرزو با شاخهای بلند پیچ در پیچ. ناشر: مؤلف. ۱۳۷۱. ۶۸ ص. ۷۰۰ ریال.

«مجموعهٔ شعر گاوهای . . . شامل سه بخش است: ۱. گاوهای وحشی با شاخهای بلند پیچ در پیچ ۲. گفتگو با تو ۳. بیاد حافظ.»

گرامی، هما. پنجره‌ها. تهران. مؤسسه علمی اندیشه جوان. ۱۳۷۱. ۱۲۸ ص. ۸۰۰ ریال.

«دفتر شعری است از شاعرهٔ معاصر هما گرامی با مقدمه‌ای از دکتر بهرام فره‌وشی.»

«زبان فارسی»

● رزمجو. حسین. انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. مشهد. آستان قدس رضوی. ۱۳۷۰. ۳۵۰ ص. ۱۷۰۰ ریال.
«در این مجموعه، در مورد انواع ادبی که جلوه‌گاه آن در همهٔ زبانهای زندهٔ جهان، در دو شاخهٔ منظوم و منثور است، بررسی اجمالی به‌عمل آمده و ضمن این مبحث، پیرامون برخی از ویژگیهای صوری و معنوی موجود در آثار ادبی فارسی، همچنین تطوّری که هر کدام از انواع مذکور پیدا کرده‌اند، گفتگو شده است.»

«ادبیات فارسی»

● صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی. به‌کوشش و تألیف: محمّدرسول دریاگشت. تهران. قطره. ۱۳۷۱. ۶۳۷ ص. ۶۲۰۰ ریال.
«مجموعهٔ حاضر شامل دو بخش است: بخش اوّل دربرگیرندهٔ متن سخنرانیهای ایرادشده در مجمع علمی (مجمع بحث در افکار و اشعار صائب، دی‌ماه سال ۱۳۵۴) است و بخش دوّم شامل شانزده مقالهٔ تحقیقی و پژوهشی دربارهٔ صائب و سبک شعری اوست. این بخش منتخبی است از مفیدترین و مستندترین مقالاتی که در طی هفتاد سال گذشته ایرانیان دربارهٔ صائب گفته و نوشته‌اند.»

«رمان و داستان فارسی»

● شاهانی. خسرو. آئین شوهرداری. تهران. تصویر. ۱۳۷۰. ۲۶۷ ص. ۱۶۰۰ ریال.
«در این مجموعه، مشخص‌ترین داستانهای نویسنده از کتابهای «کورلعنتی»، «پهلوان محلّه»، «کمدی افتتاح»، «وحشت‌آباد»، «گره کور» و غیره گرد آمده است.»

«ادبیات خارجی»

● کالتن مارک. اودیل. ادبیات چین. ترجمه: دکتر افضل وثوقی. مشهد. آستان قدس رضوی. ۱۳۷۱. ۱۳۲ ص. ۷۵۰ ریال.
«ادبیات چین، رویهم‌رفته ادبیاتی اشرافی و وزین است، از به‌کار بردن لحن و زبان عوام گریزان است، بیانی سنگین و متین دارد تا به حدّی که برخی از منتقدان اغراق کرده و آنرا زبانی «مرده» وصف کرده‌اند. امّا واقع امر آن است که این زبان متین، نه زبانی مرده بلکه فقط یک «زبان ادبی» است. این کتاب از سری کتابهای مجموعهٔ «چه می‌دانم» ترجمه شده و مشتمل بر نه فصل است.»

«رمان و داستانهای خارجی»

● آلن‌پو. ادگار. ماجراهای شگفت‌انگیز. ترجمه: پرویز شهدی. تهران. پانوس. ۱۳۷۱. ۴۰۰ ص. ۲۶۰۰ ریال.
«پو در ایران نویسنده‌ای پلیسی‌نویس یا مؤلف داستانهای دلهره‌آور معرفی شده است. بنابراین ضرورت انتشار مجموعه‌ای مدون و کامل از او که شامل نقطه‌نظرات گوناگون وی نسبت به فلسفه حیات و هستی است، احساس می‌شد. اساس کار مترجم، ترجمهٔ ارزشمند شارل بودلر به‌زبان فرانسه است. مقدمه‌ای از بودلر نیز در ابتدای کتاب درج شده است که گرچه سنگین و کمی مفصل است، امّا از لطافت طبع، شیوایی بیان و احساس برخوردار است.»

● جکسن. کارور. تایلر. بیتی. آپدایک. ولف. ایشی‌گورو. لاتاری، چخوف و داستانهای دیگر. ترجمه: جعفر مدرس صادقی. تهران. مرکز. ۱۳۷۱. ۱۷۸ ص. ۱۵۵۰ ریال.
«هر کدام از این داستانها اگر بهترین داستان نویسنده‌اش نباشد، مسلماً یکی از بهترین داستانهای اوست. قصد این کتاب معرفی یک جریان یا سبک و شیوه‌ی خاصی نیست. ملاکِ انتخاب خود داستانها بوده‌اند، و پیوند عمیقی که بین خود داستانها وجود دارد، کنار هم نشستن آنها را توجیه می‌کند. . . شش مقاله‌ی «پیوست» نیز مکمل این مجموعه است.»

● فاکنر. ویلیام. گور به گور. ترجمه: نجف دریابندری. تهران. چشمه. ۱۳۷۱. ۲۵۰ ص. ۲۲۰۰ ریال.
«این رمان را فاکنر در سال ۱۹۳۰ ــ یعنی یک سال پس از خشم و هیاهو ــ نوشت. منتقدان آنرا ساده‌ترین و در عین حال کاملترین رمان فاکنر می‌دانند، برخی حتی آنرا شاهکار او نامیده‌اند. ترجمهٔ گور به‌گور از روی چاپ دوزبانهٔ انگلیسی و فرانسوی این رمان تهیه شده و در دسترس خوانندگان قرار گرفته است.»

● استانکو. زاهاریا. باد و باران. ترجمه: پرویز شهریاری. تهران. انتشارات تهران. ۱۳۷۱. ۳۱۹ ص. ۲۷۰۰ ریال.
«زاهاریا استانکو از مردمی‌ترین و پرخواننده‌ترین نویسندگان معاصر رومانی است. در رمان باد و باران می‌توان بسیاری از حقیقت‌های شناخته و ناشناخته و خیلی از چهره‌های نمونه‌ای را از تاریخ نه‌چندان دور رومانی پیدا کرد. این در واقع، سیمای واقع‌گرایانهٔ تاریخ و، در عین حال، تصویری هنرمندانه و عام است.»

● وفایی. محمّد ــ صدیق مستوفی. ایرج ــ انصاری. کامبیز. پروکتولوژی عملی. تهران. سروش. ۱۳۷۱. ۲۳۰ ص. ۱۹۰۰ ریال.
«کتاب پروکتولوژی عملی، علاوه بر ارزش علمی و اتکا و

اشتمال بر آمارهای دقیق مربوط به‌ایران، فصل‌بندی خاصی دارد و تقسیم‌بندی آن به‌صورت ریاضی تنظیم شده است به‌طوری که فراگیری مطالب برای دانشجویان بسیار آسان و ساده است. با مقایسهٔ کتاب حاضر با کتاب پیشین پروکتولوژی و دریافت تفاوت فاحش این دو کتاب است که به‌ارزش تجربه‌ها و مطالعات مؤلفان در تکمیل اثر ارجمندشان می‌توان پی برد.»

●

دوخت. اسمیت. ستاره‌شناسی باکامپیوترهای شخصی. ترجمه: تقی عدالتی. محسن شادمهری. مشهد. معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی. ۱۳۷۱. ۳۲۸ ص. ۲۱۰۰ ریال.

«در این کتاب تمام برنامه‌های لازم برای محاسبات نجومی به زبان BASIC همراه با توضیحات لازم آورده شده است و برای کسانی قابل استفاده است که مایل باشند با حداقل زحمت، محاسبات نجومی مورد نیازشان را به‌کمک کامپیوترهای شخصی انجام دهند.»

●

هوشمند ویژه. محمّد. کالبدشناسی و فیزیولوژی دانشگاهی ویژه علوم پزشکی. تهران. بهجت. ۱۳۷۱. ۶۹۰ ص. ۷۲۵۰ ریال.

«در این کتاب مسایل کالبدشناسی و فیزیولوژی به‌طور فشرده و با جدولها و شکلهای متعدد آورده شده است. وجود واژه‌نامه انگلیسی به‌فارسی و فارسی به‌انگلیسی همراه با شماره صفحات در برابر هر واژه ابتکاری جدید است که واژه‌نامه آخر کتاب در عین حال فهرست اعلام هم هست و پیدا کردن شرح یا صفحهٔ واژه مورد نظر بسیار آسان است.»

●

اُهانیان. هانس. فیزیک اُهانیان. ترجمه: ناهید ملکی جیرسرایی. تهران. کتاب ماد (وابسته به‌نشر مرکز). ۱۳۷۱. جلد ۱. ۵۰۶ ص. ۸۲۵۰ ریال.

«دورهٔ عمومی فیزیک اُهانیان که کتاب حاضر نخستین جلد آن است، از متون موفق، معتبر و مشهور فیزیک عمومی است که آموزش فیزیک کلاسیک را با دیدی جدید و معاصر و با توجه به مفاهیم و کشفهای فیزیک مدرن پیش می‌برد. کتاب شامل ۴۱ فصل اصلی و یازده میانگفتار است که مجلد فعلی ۱۴ فصل و چهار میانگفتار نخست آن‌را دربر می‌گیرد.»

●

پیتر رایلی. ون نی. راهنمای یادگیری فیزیک اُهانیان. ترجمه: ناهید ملکی جیرسرایی. تهران. کتاب ماد (وابسته به‌نشر مرکز). ۱۳۷۱. ۲۴۵ ص. ۲۸۰۰ ریال.

«مهمترین نکات حساس و گرهی که دانشجویان در هر یک از بخشهای کتاب درسی ممکن است با آنها مواجه شوند در این کتاب تشریح و واگشوده شده‌اند و بسیاری از ابهامها و اشتباهاتی که اغلب برای دانشجویان پیش می‌آید پیش‌بینی و مطرح گردیده‌اند.»

«آموزش و پرورش»

●

آر. هرگنهان. بی. مقدمه‌ای بر نظریه‌های یادگیری. تهران. فرهنگ معاصر. ۱۳۷۱. ۳۴۲ ص. جلد ۱. ۳۲۵۰ ریال.

«هدف از نگارش این کتاب در چهار بخش خلاصه می‌شود. ۱. معرفی تعریف یادگیری و نشان دادن اینکه فرایند یادگیری چگونه مورد پژوهش قرار می‌گیرد. ۲. معرفی نظریهٔ یادگیری در چهارچوب تحوّل تاریخی آن. ۳. معرفی ویژگیهای مهّم نظریه‌های اصلی یادگیری. ۴. بررسی برخی روابط بین نظریهٔ یادگیری و فعالیتهای آموزش و پرورش.

●

پولکینا. دستور زبان روسی | ساخت و صرف واژه(۱). ترجمه: ع. ا. پرتومهر. تهران. آمون. ۱۳۷۱. ۳۴۰ ص. ۳۴۵۰ ریال.

«این اثر کار تازه و بی‌زمینه‌ای است که هم از دید فراگیرندگی موضوعهای دستوری و هم از نظر شیوهٔ به‌دست دادن برگردان آن، چه در بازنمود مطالب و چه در بهره‌گیری از امکانات پیشرفتهٔ کامپیوتری در پردازش آن تازگی داشته و در گونهٔ خود از شمار نخستین کارهاست.»

«زندگینامه»

●

ریاحی. منوچهر. سراب زندگی. تهران. نشر تهران. ۱۳۷۱. ۵۸۴ ص. ۵۸۰۰ ریال.

«این کتاب در ۵ بخش به‌شرح زندگی منوچهر ریاحی می‌پردازد. نویسنده در این اثر، از شرح وقایع عادی زندگی که می‌توانست برای خواننده کسل‌کننده باشد خودداری نموده، تنها به‌بیان سرگذشت‌ها و پیش‌آمدهایی مبادرت ورزیده است که می‌تواند به صورت آینه‌ای از زمان گویای وضعیت روز بوده یا به‌لحاظ کیفیت ویژهٔ آن ارزش تاریخی دارد و یا به‌هر حال، از شور و هیجاناتی برخوردار و شایان ذکر است.»

●

الگزندر. جان ت. کاترین کبیر. ترجمه: حسن افشار. تهران. نشر مرکز. ۱۳۷۱. ۴۷۵ ص. ۶۲۰۰ ریال.

«زندگی کاترین، زنی که در یکی از حساسترین دوره‌های تاریخ بر سرزمین روسیه فرمان راند، چنان آکنده از رویدادها و فعالیتهای گوناگون و نامتعارف و جالب‌توجه بود که هاله‌ای افسانه‌ای و داستانی پیرامون شخصیت و زندگی او آفرید. کتابهای فراوانی که درباره‌ی کاترین نوشته شده‌اند برخی کتابهای سرگرم‌کننده‌اند و برخی آثاری علمی و تحقیقی هستند. کتاب حاضر می‌کوشد چیزی بین این دو گروه باشد و سرگذشت او را چه در عرصه‌ی سیاسی و چه در زندگی خصوصی با دیدی مستند و همه‌سونگر

حکایت کند.»

یاحقی، محمّدجعفر. آن سالها. مشهد. آستان قدس رضوی. ۱۳۷۱. ۳۲۸ ص. ۱۷۰۰ ریال.

در مقدمهٔ نویسنده آمده است. «وقتی از نیستی می‌ترسیم قلم به دست می‌گیریم تا از خود اثری بر جای بگذاریم. هر اثری برای آن است که بگوئیم ما را از یاد نبرید. ما هم هستیم، ما هم بودیم. من نیستی شهرم را تجربه کردم. من از این‌که یادهای شهرم با من نیست شوند واهمه داشتم. من آن یادها را به‌سینه کاغذ سپردم تا یک‌جایی باشد که بتوان به‌سراغش رفت.»

«روان‌شناسی»

احمدی، جمشید. هیجان، احساس و ارتباط غیرکلامی. شیراز. راهگشا. ۱۳۶۹. ۱۲۸ ص. ۶۰۰ ریال.

«کتاب حاضر دربرگیرندهٔ ۵ فصل است. در نخستین فصل به‌نقش هیجان و احساس در زندگی و بازتاب آن در هنر و ادبیات پرداخته شده است. در فصل دوّم نظریه‌های موجود در مورد هیجان بحث و بررسی شده‌اند. فصل سوّم، به‌هیجانهای مرکب و ارتباط آنها با ساختار شخصیت اختصاص یافته است. فصل چهارم، ارتباط و رفتار غیرکلامی را دربر می‌گیرد. فصل پایانی کتاب به‌بحث درد، و ارتباط آن با هیجان پرداخته است.»

«زبان‌شناسی»

باطنی، محمّدرضا. پیرامون زبان و زبانشناسی. تهران. فرهنگ معاصر. ۱۳۷۱. ۱۳۶ ص. ۱۲۵۰ ریال.

«این کتاب از هفت مقاله تشکیل شده است. هر یک از مقالات واحد مستقلی است که می‌تواند بدون توجه به‌مقالهٔ قبل و بعد آن مطالعه شود. این مقاله‌ها جنبهٔ فنی زبانشناسی ندارند، ولی در نوشتن آنها خوانندهٔ غیرزبانشناس ولی علاقمند به‌مباحث زبان و زبانشناسی مورد نظر بوده است.»

همایون. همادخت. گویش افتری. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. ۱۳۷۱. ۱۹۲ ص. ۶۰۰ ریال.

«این کتاب علاوه بر مقدمه شامل بخشهای واج‌شناسی، ساختمان فعل، پاره‌ای نکات دستوری، گفتگو، چیستان، ضرب‌المثل، چند متن و واژه‌نامه است. واژه‌نامه به‌صورت فارسی ـ افتری با آوانویسی لاتینی تنظیم شده است.»

«مردم‌شناسی»

چونه‌تومو. یاماموتو. رسم و راه سامورایی. پژوهش و ترجمه: هاشم رجب‌زاده. مشهد. آستان قدس رضوی. ۱۳۷۱. ۱۹۲ ص. ۱۱۰۰ ریال.

«ژاپن با هویّت مستقل سنّتی خود در این چند دههٔ اخیر ثابت کرده است که در عین پیشرفت و با داشتن تکنولوژی بالا و جهانی، می‌توان به‌سنّتها و داشته‌های فرهنگی وفادار ماند. کتاب حاضر کوششی در جهت معرّفی یکی از سنتهای دیرین کشور ژاپن است. و مؤلف آن، ضمن مقایسهٔ دو متن ژاپنی و انگلیسی و بر اساس آنها، تحریر آزادی از آن‌را به‌زبان فارسی ارائه داده است.»

«فلسفه»

ژیلسون. اتین. عقل و وحی در قرون وسطی. ترجمه: شهرام پازوکی. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. ۱۳۷۱. ۷۵ ص. ۴۰۰ ریال.

«کتاب حاضر شامل سه فصل با عنوانهای زیر است: ۱. برتری ایمان ۲. برتری عقل ۳. هماهنگی میان عقل و وحی.»

فلور. ویلم. اتحادیه‌های کارگری و قانون کار در ایران. ترجمه: ابوالقاسم سری. تهران. توس. ۱۳۷۱. ۲۰۷ ص. ۱۹۰۰ ریال.

«هر چند حوزه تاریخی بحث مؤلف به زمانهای بسیار دور نمی‌رسد امّا در همین برهه از زمان که مورد پژوهش او قرارگرفته نکته‌های بسیار گفتنی و بکری را از وضع کارگران و کارفرمایان و کشمکش میان رنجبران و گنج‌بران و عمله قدرت را در کشور ما به شیوه‌ای سخته و موجز توصیف کرده است.»

فلور. ویلم. صنعتی شدن ایران. ترجمه: ابوالقاسم سری. تهران. توس. ۱۳۷۱. ۲۴۸ ص. ۲۲۰۰ ریال.

«کتاب حاضر از دو بخش تشکیل شده است: بخش نخست سخن از صنعتی شدن ایران در طی سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۱ میلادی و برخی از انگیزه‌های سردمداران سیاست و اقتصاد کشور است در راه پدید آوردن دگرگونی در وضع صنعت. بخش دوّم سخن از صنعت پارچه‌بافی ایران از سدهٔ ۱۶ تا بیستم میلادی است.»

فلور. ویلم. اختلاف تجاری ایران و هلند. ترجمه: ابوالقاسم سری. تهران. توس. ۱۳۷۱. ۲۳۴ ص. ۲۱۰۰ ریال.

«موضوع کتاب حاضر اختلاف دیرپای تجارتی واک (شرکت بازرگانی هند خاوری هلند) با حکومت ایران است. کتاب شامل سه بخش است: ۱. اختلافات تجارتی ایران و هلند ۲. بازرگانی هلند در عصر افشاریان. ۳. افول شرکت هند خاوری هلند در بندرعباس.»

اخبار اهل قلم

پروین ذوالقدری

گذری و نظری در فرهنگ مردم

اثر معروف «گذری و نظری» یا سفری به‌کردستان و آذربایجان نوشتهٔ اِنجوی شیرازی به‌همراه طرح جامع گردآوری فرهنگ مردم و گزارشی تفصیلی از زبان آموختن کودک و مطالب دیگر مرحلهٔ چاپ را بعد از سه سال گذرانده و آمادهٔ صحافی است.

اسم کتاب «گذری و نظری در فرهنگ مردم» است و فراهم آمدن و چاپ شدن آن خود، داستانی دارد به‌طور خلاصه از این قرار:

چند تن از دوستداران نویسنده می‌دانستند که وی در زمینهٔ فرهنگ مردم بعد از مدتها همکاری و همراهی با شادروان صادق هدایت و سپس ایجاد برنامهٔ رادیوئی فرهنگ مردم، به‌نوشتن طرحی دربارهٔ گردآوری مواد فرهنگ مردم پرداخته است اما حاضر به‌چاپ و انتشار آن نیست در صورتی که این طرح تحقیقی مورد نیاز محققان و گردآورندگان فولکلور بود و عدهٔ زیادی از داخل و خارج خواستار بدست آوردن نسخه‌ای از آن بودند.

البته بیماری و نالانی اِنجوی در سالهای اخیر عامل اصلی تأخیر انتشارش بود اما عاقبت در نتیجهٔ اصرار چند تن از آن دوستداران ــ که سردبیر کِلک نیز یکی از آنان بود ــ و همچنین مراجعهٔ علاقه‌مندان این رشته اِنجوی به‌این کار تن داد.

محتویات این اثر ارزنده عبارت است از: ابتدا بحثی دربارهٔ فولکلور و سابقهٔ آن و ایجاد برنامهٔ رادیوئی فرهنگ مردم و کارهائی که طی سی سال اخیر در این زمینه انجام شده است، به‌علاوهٔ فصلی دربارهٔ زبان‌آموزی کودک از بدو تولد تا زمانی که به‌مدرسه می‌رود، سپس طرح گردآوری مذکور و به‌دنبال آن فهرستی از پرونده‌های موجود در مرکز فرهنگ مردم ــ که به‌وسیلهٔ آقای محمود ظریفیان پژوهشگر باسابقهٔ فرهنگ مردم و دستیار اِنجوی ــ تهیه شده است.

«گذری و نظری در فرهنگ مردم» را انتشارات اسپرک چاپ کرده و قرار است قبل از پایان ماه اسفند در کتابفروشیهای معتبر سراسر کشور آمادهٔ فروش باشد.

خاطرات عبدالغفار طهوری

خبر شدیم که عبدالغفار طهوری بنیانگذار و مدیر انتشارات طهوری نگارش خاطرات خود را در دست بازنویسی دارد و بزودی به‌حروفچینی خواهد سپرد.

عبدالغفار طهوری از کتابفروشان و ناشران قدیمی ایران است و منشاء خدمات بیادماندنی در عصر نشر کتاب بوده و هست. طهوری در خاطرات خود به‌بررسی چگونگی صنف کتابفروش ایران از آغاز تا به‌امروز پرداخته است و مسایل حقوق مؤلف و ناشر و خاطراتی که در طول دوران پرفراز و نشیب نشر کتاب در ایران اتفاق افتاده از جمله نکاتی است که بدانها در این خاطرات پرداخته شده است.

کتاب سخن منتشر شد

شماره جدید «کتاب سخن» با مقاله‌ها و آثاری از نویسندگان معاصر ایران و جهان انتشار یافت. کتاب سخن مجموعه متنوعی است شامل مقاله‌های ایرانی و خارجی، شعرهای ایرانی و خارجی، داستانهای ایرانی و خارجی و نقد و بررسی کتاب و مطالب گوناگون دیگر. همکاران این شماره کتاب سخن عبارتند از:

فرخنده آقایی ــ حسن اصغری ــ اصغر الهی ــ منصور اوجی ــ م. آزاد ــ یوسف اباذری ــ دکتر محمدرضا باطنی ــ منوچهر بدیعی ــ سیمین بهبهانی ــ سیاوش پرواز ــ دکتر احمد تفضلی ــ صفدر تقی‌زاده ــ فروغ تقی‌زاده ــ محمدعلی جزایری ــ بیژن جلالی ــ مهران جمشیدی ــ محمود حسینی‌زاد ــ محمد حقوقی ــ دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی ــ ولی‌الله درودیان ــ نصرالله رادین ــ منیرو روانی‌پور ــ دکتر

تـورج رهنمـا ـ دکتر عبـاس زریـاب ـ دکتر عبـدالحسین زرین‌کوب ـ ه. ا. سایه ـ رضا سیدحسینی ـ سیمین‌دخت سیدفتـاح ـ محمد شریفی ـ هـوشنگ طـاهری ـ صـمد طاهری ـ محمدرضا طاهریان ـ طوسی طباطبایی ـ حسـن عابدینی ـ اصغر عبدالهی ـ مراد فرهادپور ـ علی کیافر ـ خسـرو کیقبـادی ـ فتح‌الله مجتبـایی ـ فریدون مشیری ـ مـصطفی مقربی ـ شهریـار مندنی‌پور ـ ضیاء مـوحد ـ محمدعلی موحد ـ خلیل موحد دیلمقانی ـ عباس معروفی ـ علی مؤذنی ـ جمال میرصادقی ـ محمود نفیسی.

آینده منتشر شد

مجلهٔ وزین آینده پس از مدتی وقفه در انتشار، سرانجام منتشر شد. دانشمند گرامی آقای ایرج افشار سردبیر و مدیر مجله در سرمقاله شمارهٔ جدید نوید داده است که از این پس مجلهٔ آینده منتشر خواهد شد. بدون تردید مجلهٔ آینده نقش مهمی در آگاهی رساندن در حوزهٔ فرهنگ و پژوهشهای ایرانی از تاریخ گرفته تا ادبیات و کتاب داشته و دارد.

این شماره آینده که در واقع شماره‌های ۱ تا ۶ سال هجدهم این مجله آثاری از نویسندگان و محققان برجسته ادب و فرهنگ ایران را به‌همراه دارد. آثاری از اکبر تورسان‌زاد ـ محمدسالم دیانی ـ هوشنگ رهنما ـ ابوالقاسم اسماعیل‌پور ـ جواد محمدی خمک ـ علی‌محمد هنر ـ احمد سیف ـ همایون صنعتی ـ پرویز اذکائی ـ محمدعلی همایون‌کاتوزیان ـ هاشم رجب‌زاده ـ ابوالفضل قاسمی ـ حسین ثقفی اعزاز ـ علیرضا ذکاوتی قراگزلو ـ محمود عنایت ـ پرویز خائفی ـ احمد اقتداری ـ عبدالرحمان عمادی ـ محمدعلی جمال‌زاده ـ منوچهر ستوده ـ محمود فروغی ـ فیروز منصوری ـ ایرج افشار ـ خسرو شاهانی و . . . شماره ۱ تا ۶ سال هجدهم مجلهٔ آینده در ۲۹۶ صفحه عرضه شده است. توفیق روزافزون استاد گرامی آقای ایرج افشار در انتشار و تداوم خدمات فرهنگی ایشان را خواستاریم.

انتشارات معین و شش کتاب جدید

از مسافر تا تب‌خال عنوان کتابی است از احمد محمود نویسندهٔ معروف معاصر که حاوی مجموعه قصه‌هایی است که از این نویسندهٔ محبوب تاکنون به‌زبانهای مختلف دنیا ترجمه شده است.

مدار صفر درجه رمانی است در سه جلد از احمد محمود که برای اولین‌بار به‌بازار عرضه خواهد شد.

در فراسوی ستیز عنوان مجموعه قصه‌ای است از کورش صفایی که بزودی روانهٔ بازار خواهد شد.

مهتاب اثر پی‌یر لامور، ترجمهٔ پرویز شهدی. این کتاب سرگذشت زندگی کلود دوبوسی یکی از بزرگترین موسیقیدانهای فرانسه است که بر فراز رفیع‌ترین قلل افتخار و محبوبیت عصر خود قرار داشت. قطعهٔ «نوئل بچه‌هایی که دیگر خانمانی ندارند» از آثار ضدجنگی است که دنیای موسیقی هرگز آن‌را فراموش نمی‌کند. از پی‌یر لامور پیش از این کتاب خواندنی دیگری به‌نام **مولن‌روژ** به‌فارسی ترجمه شده است.

ارداویر افنامه عنوان کتابی است که خانم ژاله آموزگار مترجم و محقق ارزشمند آن‌را به‌فارسی برگردانده است. این کتاب که یکی از متون برجسته پهلوی است با همکاری انستیتو فرانسه و انتشارات معین به‌چاپ خواهد رسید.

آنچه گذشت . . . اثری از دکتر عبدالهادی حائری مورخ معاصر که به‌بررسی گوشه‌های تاریک از تاریخ معاصر ایران می‌پردازد.

کتاب جدیدی دربارهٔ معلم و دانش‌آموز

روابط بین معلّم و دانش‌آموز کتاب دیگری از دکتر هایم جی. گینات دربارهٔ مسائل تربیتی است که برای اولین‌بار به‌زبان فارسی ترجمه می‌شود.

این کتاب که راهنمای مفیدی برای والدین، معلمان و حتی دانش‌آموزان است، به‌قلم سیاوش سرتیپی ترجمه شده است و بهمن‌ماه امسال توسط نشر فاخته منتشر خواهد شد.

فصلنامهٔ هستی

فصلنامهٔ «هستی» که امتیاز آن بنام محمدعلی اسلامی ندوشن است، در زمینهٔ تاریخ و فرهنگ و تمدّن، و در پیوستگی با «ایرانسرای فردوسی» کار خود را آغاز خواهد کرد.

شمارهٔ نخست که تا اواخر بهمن منتشر می‌شود، اختصاص به«ایران و فردوسی» دارد و شماره‌های دیگر از بهار آینده بنحو مرتّب منتشر خواهد شد.

«ایرانسرای فردوسی» نیز که تقاضای ثبت آن داده شده، منتظر آن است که رسمیّت آن از جانب مقامات رسمی اعلام شود و آنگاه برنامهٔ خود را به‌جریان اندازد.

رویدادهای فرهنگی و هنری

گزارش علمی سمینار ایرانشناسی

نخستین سمینار ایرانشناسی دانشگاه پکن با همکاری مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران و دانشگاه تهران در روز ۱۳۷۱/۸/۱۲ در تالار دانشکدهٔ خاورشناسی دانشگاه پکن تشکیل شد. در مراسم گشایش نخست پروفسور یه‌ئی لیانگ رئیس مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران و معاون دانشکدهٔ خاورشناسی دانشگاه پکن ضمن بیاناتی از همکاری دانشگاه تهران در برگزاری این سمینار و از حضور شرکت‌کنندگان و استقبال علاقمندان سپاسگزاری کرد و اظهار داشت این نخستین سمینار ایرانشناسی است که در چین تشکیل می‌گردد و انگیزهٔ اصلی در برگزاری آن گسترش فعالیتهای مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران است که تشکیل چنین گردهمائی‌هایی را ایجاب نموده تا ایرانشناسان چین امکان یابند و بتوانند در زمینه‌های مختلف علمی و پژوهشی با یکدیگر تماس و تبادل نظر و هماهنگی داشته باشند. پروفسور یه‌ئی لیانگ افزود در این سمینار مخصوصاً توجه شده است که مباحث و سخنرانیهای اصلی توسط برجسته‌ترین ایرانشناسان غیرفارسی‌دان چین انجام گیرد، زیرا زمینه فعالیتهای ایرانشناسان فارسی‌دان چین تا حد زیادی شناخته شده است و لازم است این مجمع علمی فرصتی مناسب بوجود آورد تا همهٔ نیروهای ایرانشناسی چین برای تمرکز و برنامه‌ریزی فعالیتهای آیندهٔ ایرانشناسی ارزیابی شود.

سپس پروفسور جی شین لین خاورشناس برجسته چین که ریاست افتخاری سمینار را بر عهده داشت دربارهٔ اهمیت و مقام والای فرهنگ ایران در فرهنگهای کهن جهان و میراثهای مشترک فرهنگی ایران و چین به‌تفصیل سخن گفت. پروفسور جی ضمن تقدیر از کوششهای مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران مخصوصاً توجهی که نسبت به‌معرفی و بررسی ابعاد مختلف فرهنگی میذول می‌شود گفت در پاسخ به‌این فعالیتهای گسترده و بنیادی مقامات فرهنگی چین تصمیم گرفته‌اند در مجموعهٔ «گزیده‌های فرهنگهای شرقی» که معتبرترین مجموعهٔ خاورشناسی در چین است و شهرت و اعتبار جهانی دارد سه جلد بصورت مستقل به‌تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران اختصاص داده شود. در میان فرهنگهای کهن تاکنون فرهنگ ژاپن و هند در این مجموعه دارای مجلد خاص است و تاریخ و فرهنگ سایر کشورها بطور ضمنی مورد بحث قرار گرفته است.

سپس دکتر مظفر بختیار که از طرف دانشگاه تهران در دانشگاه پکن و مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران مأموریت دانشگاهی دارد در مورد موضوعات و مسائل ایرانشناسی مرتبط با چین که در حال حاضر از اولویت و اهمیت خاص برخوردار است به‌تفصیل سخن گفت و افزود در بسیاری از آثار ایرانشناسی چین رجال علمی و شخصیت‌های تاریخی و میراثهای فرهنگی

و هنری ایران و اسلام با کاربرد اصطلاحاتی که به‌غلط متداول شده و جامعیت معنائی و دقت علمی ندارد عموماً به‌فرهنگها و کشورهائی که سهمی در این میراثهای عظیم فرهنگی نداشته‌اند منتسب و متبادر به‌ذهن می‌گردد. انتظار می‌رود ایرانشناسان چین که برجسته‌ترین شخصیت‌های آنان هم‌اکنون در این مجلس علمی حضور دارند نسبت به‌این موضوع و مسأله مهم و حساس توجه خاص مبذول فرمایند.

فهرست سخنرانیها و مباحث علمی سمینار ضمیمه است. در پایان هر سخنرانی از طرف اعضای سمینار و شرکت کنندگانی که بطور آزاد در جلسات شرکت داشتند پیرامون مسائل مهم بحث و گفت و شنود و اظهار نظر انجام می‌گرفت. شوق و رغبتی که نسبت به‌این مباحث ابراز می‌گردید بسیار کم‌نظیر و نمودار علاقه و دلبستگی خاص دانشوران و پژوهشگران چینی نسبت به مسائل ایرانشناسی است.

آخرین جلسهٔ سمینار به‌بحث و گفتگو درباره موقعیت ایرانشناسی در چین، برنامه‌ریزی فعالیتهای آیندهٔ ایرانشناسی و تدریس زبان فارسی و بررسی نتایج علمی و فرهنگی سمینار اختصاص یافت. در پایان پروفسور چن‌جیاهو رئیس دانشکدهٔ خاورشناسی دانشگاه پکن ضمن تشکر از همکاری‌های همه‌جانبهٔ دانشگاه تهران و تقدیر از کوششهای فزایندهٔ مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران، تشکیل این سمینار و نتایج علمی آنرا نمودار آیندهٔ درخشان ایرانشناسی در چین دانست و اظهار امیدواری کرد مکتب ایرانشناسی چین با اتکا به‌زمینه‌های تاریخی و منابع و ارزش‌های بالقوهٔ خود به‌زودی با تلاش و کوشش پژوهشگران چینی به‌عنوان یک مکتب مستقل ایرانشناسی جایگاه و موقعیت و اعتبار شایستهٔ خود را در جهان خاورشناسی به‌دست آورد.

مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران
دانشگاه پکن

فهرست سخنرانیهای سمینار ایرانشناسی دانشگاه پکن

الواح تاریخی مزارهای مسلمانان که در چین بدست آمده است چن‌دا ـ سنگ (دانشیار، آکادمی علوم اجتماعی استان فوجیئن)

کشف رمز لوحه‌ای به‌زبان ختنی خانم دکتر دوان چن (استاد دانشگاه پکن)

نفوذ دین زرتشتی بر ادیان یهودی و مسیحی گونگ فانگ ـ تسن (پروفسور، آکادمی علوم اجتماعی شانگهای)

مبادلات فرهنگی بین چین و ایران ـ کشفیات باستانشناسی در یانگچو گو فونگ (رئیس موزه شهر یانگچو)

واژه‌های فارسی در متون قدیمی چینی خوانگ شی ـ جیئن (پروفسور، دانشگاه هانگچو)

ظروف طلائی و نقره‌ای سلسلهٔ تانگ و ارتباط آن‌ها با دورهٔ ساسانیان دکتر جی‌دونگ ـ فانگ (استاد دانشگاه پکن)

طب ایرانی در چین قدیم سونگ شیئن (پژوهشگر، آکادمی ملی علوم اجتماعی)

راهبان اشکانی و بودائی چینی دکتر وانگ‌بان ـ وئی (دانشیار، دانشگاه پکن)

روابط فرهنگی بین چین و ایران بر اساس آثار بدست‌آمده در سینجانگ پروفسور وانگ‌یین ـ خوا (رئیس سازمان باستانشناسی سینجانگ)

مغولتای و فعالیت‌های او در ناحیهٔ ختن دکتر لیوئن ـ شنگ (پروفسور، دانشگاه نانکن)

نامه‌ها و اظهارنظرها

پاسخی همراه با تشکر به‌نقد دکتر جلال متینی بر مقاله در پس آینه

نقد[1] آموزنده و دلنشین دانشمند ارجمند و دوست دیرین آقای دکتر جلال متینی بر مقاله روایتی از نبرد آئین‌ها در شاهنامه[2]، فرصتی بدست می‌دهد تا درباره مطالب مورد اشاره ایشان توضیحاتی بدهم و اگر رخصتی باشد بنویسم که انگیزه اصلی افکندن نگاه به‌پس آئینه چه بوده است. ما همه قبول داریم که بخش بزرگی از فرهنگ ایران‌زمین در قالب شعر ریخته شده و برای ما بیادگار گذاشته شده است اما کمتر به‌این نکته توجه داریم که زیبائی بیش از حد شعر فارسی ما را جادو کرده است و آنقدر مسحور ظاهر دل‌انگیز این اشعار هستیم که کمتر به‌محتوای فرهنگی آنها توجه می‌نمائیم. شعر در روزگار ما بیشتر بصورت نمونه‌ای از هنر مطرح است تا قالبی برای بیان تاریخ، آداب و سنت‌های کهن. و ما حتی به‌خویشاوندی لغات ادب، آداب و ادبیات توجهی نداریم. این‌بنده از سالها پیش گاهی از ظلمات عالم طبابت به‌سرزمین نورانی ادبیات شبیخون‌هائی زده‌ام و سعی کردم بحثی برانگیزم و با به‌میدان کشیدن ادیبان و نامداران، راه‌حلی برای مشکل اصلی خودم یعنی درهم شکستن جادوی زیبائی شعر جستجو کنم. اما در طی زمان دریافته‌ام که به‌این معبد طلسم‌شده حتی نزدیک هم نمی‌توان شد و موبدان والامقام این معبد به‌تناسب ژرفای آگاهی و دانششان از ما راه‌گمکردگان مسحورترند تا حدی که گاهی تمام نیروی عظیم خود را فقط در راه زدودن غبار اشتباه‌ها از نسخه‌های نو و کهنه خطی و چاپ‌شده بکار می‌گیرند. حاصل این پژوهش‌ها و تلاش‌ها ــ با همه ارزشی که دارند ــ پیدایش کیش «نسخه‌پرستی» در شعر فارسی است و بحث‌های فاضلانه‌ای که بر سر اختلاف بین نسخه‌ها درمی‌گیرد، دست یافتن به‌محتوای شعرها را از پیش مشکلتر می‌کند.

این‌بنده در یکی از آن شبیخون‌ها[3] سعی کردم نظر استادان و بزرگان عالم ادب را به‌علت پیدایش شعر در اجتماعات کهن جلب کنم و بگویم شعر مدتها قبل از آنکه یک اثر هنری باشد و حتی پیش از آنکه مردم به‌آن درجه از رفاه و ایمنی برسند که درک هنر و زیبائی برایشان ممکن باشد، از ایجاز و وزن و قافیه برای خبر دادن و خبر گرفتن و انتقال یافته‌ها و تجربه‌ها از نسلی به نسل دیگر استفاده می‌کرده‌اند و خصوصیات شعر در حقیقت برایشان وسیله‌ای بوده است تا دانش زمان خودشان را آسانتر بخاطر بسپارند و به‌هنگام بازگو کردن، بکمک وزن و قافیه اشتباه‌های احتمالی را حس کنند و درصدد اصلاحشان برآیند. هنوز هم عامه مردم برای شعر و شاعر حرمتی فراتر از حد هنر و هنرمند قائلند و چنین می‌پندارند که شاعران بزرگ گذشته به برکت بزرگی و قداستشان از آینده خبر می‌دهند و گره از کار بسته خلق می‌گشایند. بهر حالت اگر هم ما نتوانیم قبول کنیم که در اشعار قدیم نشانه‌هائی از رویدادهای آینده وجود دارد، می‌توانیم از آنها برای بازیافتن آنچه در گذشته‌های دور رخ داده کمک بگیریم و ریشه خودمان را در محتوای فرهنگی میراث شعرمان جستجو نمائیم و سعی کنیم بدانیم چرا اینگونه هستیم که هستیم. مثلاً شاید اطلاع از آئین زروان که سده‌های متمادی دین ساکنان این سرزمین بوده بتواند توجیه کند که چرا ایرانیان از دیرباز تا زمان حاضر، حتی هنگامی که حق انتخاب داشته‌اند، جبر را بر اختیار ترجیح داده‌اند و یا چرا ما بطور معمول حتی در کارهای پیش‌پا افتاده زندگی رغبتی به‌کوشش نداریم و همیشه در انتظار دستی از عالم غیب هستیم تا بیاید و بجای ما به‌کلوهایمان سر و سامان بدهد. . .

بعد از این مقدمه طولانی اما ضروری، اجازه می‌خواهم درباره مطالب مورد اشاره آقای دکتر متینی توضیحاتی بدهم: ایشان مرقوم فرموده‌اند که اختلافات بین گشتاسب و پهلوانان ایران و از جمله زال و رستم سابقه‌ای قدیمی‌تر از زرتشتی شدن گشتاسب دارد و این نکته کاملاً صحیح است و در مقاله هم ادعا نشده است که بی‌اعتنائی زال و رستم به‌گشتاسب در مراسم تاجگذاری او بعلت اختلاف مذهب بوده است. اما می‌توان قبول کرد که زیادت‌طلبی گشتاسب در نظر زروانیانی که صبر و قبول تقدیر اساس اعتقاد آنها بوده ناپسند می‌آمده و بهمین دلیل نیز در مقاله آمده است که اگر هم زردشت دین دنیاطلب خود را نمی‌آورد، گشتاسب مجبور بود برای توجیه رفتارش، خود دینی نظیر آنرا بوجود آورد. . .

آقای دکتر متینی در نقد مرقوم فرموده‌اند که ابیات:

نسرفتی بدان نامور بارگاه
نکردی بدان نامداران نگاه
کرانی گزیدستی اندر جهان
همی خویشتن داری اندر نهان

از پیام اسفندیار است که بوسیله بهمن برای رستم فرستاده شده و مربوط به‌تاجگذاری گشتاسب نیست. . . در جواب باید یادآور شوم که در مقاله هم این دو بیت از زبان بهمن نقل شده و مسلماً می‌توان از آن نتیجه گرفت که رستم به‌بارگاه گشتاسب

نرفته است. . .

در نقد آمده است که چرا بازجوئی از زال محاکمه دینی نامیده شده در حالیکه بنظر ایشان سئوال و جواب‌ها فقط برای این بوده است که منوچهر از عقل و هوش زال «مرغ‌پرورده» اطمینان حاصل کند. . . در جواب باید گفت که اولاً این مرغ ظاهراً یک مرغ بی‌مقدار معمولی نیست بلکه سیمرغ است که در فرهنگ ایرانی مظهر تمام دانش‌ها و هوشیاری‌هاست، چنانچه وقتی زال او را برای کمک به‌تولد رستم و یا نجات او از معضل رویاروئی با اسفندیار فرامی‌خواند، از توصیف او از سیمرغ می‌توان به‌بعد اعتقاد مردم به‌دانش و بینش سیمرغ پی برد. حال چگونه می‌شود قبول کرد که پرورده چنین مرغی نیازمند به گذراندن آزمایش هوش باشد، لااقل برای این‌بنده قابل توجیه نیست. در عین حال با آمیختن شوخی و جدی نمی‌دانم چطور ممکنست که پادشاهی نگران بی‌هوشی اتباعش باشد، چون آنچه تا به‌امروز در این‌باره شنیده و خوانده‌ایم درست در خلاف این جهت بوده است!

اما در حقیقت دلیل دینی بودن این بازجوئی محتوای صرفاً دینی **این پرسش‌هاست**. جمله: سئوال‌ها مویمو «فقه» زروانی است را منقد ارجمند «فقط» زروانی خوانده‌اند و شاید بهمین دلیل توجه کافی باین نکته نفرموده‌اند که موبدان تمام اصول جهان‌بینی زروانی را از زال می‌پرسند و او در ضمن پاسخ گفتن به‌همه سئوال‌ها، با متذکر شدن نقش «وای» که موبدان آنرا ظاهراً از یاد برده‌اند، داستان آفرینش زروانی را کامل می‌کند. در جائی دیگر از نقد سئوال شده است که اگر زال با موی سپید دیده به جهان گشوده، آیا گناهی مرتکب شده است؟ از دیدگاه ما مسلماً خیر چون ما می‌دانیم که آلبینیسم یا «زالی» یک ناهنجاری ارثی است که در آینده بسیار نزدیک حتی قابل علاج خواهد بود، اما از نظر سام زروانی بدنیا آمدن کودکی با رنگ غیرطبیعی، فاجعه‌ای بزرگ بوده است که همه و از جمله خود او را بیاد داستان زادن اهریمن از بطن زروان می‌انداخته، و او سعی کرده است با طرد کردن «این بچه‌اهرمن» دامان خودش را از این گناه پاک کند. . .

در نقد آمده است که زال چه جنجالی برانگیخته؟ پاسخ اینست که علاوه بر بدگمانی که پیرامون ارتباط زال با اهریمن وجود داشته، زال می‌رود و دختر همان مهراب کابلی را بزنی می‌گیرد که به‌فرمایش آقای دکتر متینی منوچهر سوزاندن شهر و کاخش را از سام طلب کرده بوده است. بنابراین شاید بتوان قبول کرد که زال لااقل با معیارهای آن روزگار جنجال‌برانگیز بوده است و منوچهر حق داشته است بخواهد از گنه اعتقادهای او باخبر شود.

در جای دیگری از نقد آقای دکتر متینی نوشته‌اند آیا می‌توان پذیرفت که گشتاسب پادشاه دین‌پناه، دو سال در سیستان برای فراخواندن زال و رستم به‌پذیرفتن دین زردشتی مانده باشد، بی‌آنکه ایندو از آئین خود دست برداشته و به‌دین بهی گرویده باشند. پاسخ این سئوال با توجه به‌روایت شاهنامه مثبت است، زیرا اولاً درنگ دوساله پادشاه دین‌پناه و اینکه در پایان دو سال هم فقط خبر سوخته شدن پایتخت و اوستا و کشته شدن لهراسب و موبدان او را به‌ترک سیستان وادار کرد، نشان می‌دهد که مأموریت مذهبی آسانی نداشته است. اگر قبول کنیم که زال و رستم دین بهی را پذیرفته‌اند، دلیلی باقی نمی‌ماند که گشتاسب بجای پاس داشتن حق مهمان‌نوازی رستم و نزدیکتر شدن به‌او، جهان‌پهلوان را بی‌خرد بنامد، و از اسفندیار بخواهد که او ار با زنجیر به‌بارگاه ببرد. ظاهراً این نحوه رویاروئی با دشمن است نه دوست و اگر رستم دین بهی را پذیرفته بود، چه دلیلی داشت که در نظر گشتاسب هنوز دشمن بحساب بیاید؟ اما بدون تردید مهمترین دلیل باقی ماندن رستم به‌آئین پیشین اینست که با گشتاسب به‌مصاف دشمن دین تازه‌اش نرفت و حتی پند او به گشتاسب کینه‌توز داغ‌دار این بود که ــ مثل یک زروانی ــ با جبر روزگار و تقدیر بسازد:

تـهمتن یکـی روز بـا او بـرفت
در آن راه مـیرانـد بـا آه و تـفت
همی گـفت کـای شهریـار زمـین
سـرانجـام گـیتی بـود اینچنین
به گیتی نه فـرزند مـاند نـه بـاب
تو بر سوگ باب هیچگونه متاب
بگفت این و شاهش ببوسید روی
بماند او و خسرو بشد جنگجوی

در همین قسمت از نقد، مرقوم شده است که چرا رستم و اسفندیار در رویاروئی خودشان از چماق مؤثر تکفیر در برابر هم استفاده نکرده‌اند؟ در پاسخ باید گفت که لااقل رستم از نسبت دادن کار اسفندیار به‌آز خودداری نکرده است و در آئین زروانی هیچ تکفیری بالاتر از این نیست که کسی بگوید:

اگـر بـسپرد جـان تـو راه آز
شود کار بی‌سود بـر تـو دراز

و اما اینکه چرا رستم در صحنه آخر نبرد اسفندیار را به‌زند و اوستا قسم می‌دهد، به‌این دلیل است که سیمرغ می‌خواهد رستم از هر دری از جمله از در لابه درآید تا اسفندیار را از جنگ منصرف کند و این‌بنده تصور نمی‌کنم که اگر رستم بجای زند و اوستا اسفندیار را به‌مقدسات آئین زروان قسم می‌داد، توفیق چندانی می‌یافت.

در دنباله همین بخش از نقد سئوال شده که اگر رستم کیش اسفندیار را نپذیرفته بود، آیا اسفندیار تربیت بهمن را به‌رستم می‌سپرد یا خیر. به‌اعتقاد این‌بنده افراسیاب در آن لحظات بحرانی فقط حق انتخاب بین رستم و گشتاسب را داشته و چندان

دور از خرد بنظر نمی‌رسد که با توجه به‌تجربه‌هایش، رستم بددین را بر پادشاه دین‌پناه ترجیح داده باشد. آقای دکتر متینی در آخرین قسمت از نقد اشاره فرموده‌اند که در مورد اینکه مازندران در زمان لشکرکشی کیکاوس واقعاً در کجا بوده اتفاق‌نظر وجود ندارد و البته حق با ایشانست چون برای اینگونه مسائل دلایل متقنی نمی‌توان یافت. اما این‌بنده در مقاله‌ای که تحت عنوان «سودای گشودن مازندران» نوشته‌ام[۲]، سعی کرده‌ام با مقایسه روایت شاهنامه و اسطوره‌های هند و با اشاره به‌وجوه مشترک بسیاری که بین ایندو هست، لااقل زمینه‌ای برای قبول این فرضیه فراهم بیاورم که مردمی که در مازندران آن روزگار می‌زیسته‌اند، هندوکیش بوده‌اند. نامهای جغرافیائی شاهنامه با نامهای کوه‌ها و دریا در مازندران کنونی یکیست و هنوز نام‌های هندی را بعضی از آبادیهای مازندران حفظ کرده‌اند. شرحی که در شاهنامه از وجود «دوال‌پاه» در مازندران آمده و یا استفاده دیو سپید از ابر سیاه و باران و سیل برای درهم شکستن لشکر کیکاوس و یا شکل ظاهری پادشاه شکست‌خورده مازندران که موجودی با دست و پای دراز و سر و دندان شبیه به‌گراز بوده، و یا وجود ایژن (ارژنگ) که در اسطوره هند مأمور مبارزه با خدایان ایرانی بوده، آنچنان با اسطوره شیوا (در قالب دیو سپید) و ویشنو (بشکل پادشاه مازندران) قابل تطبیق است که با همه ابهامی که وجود دارد، مشکل می‌توان وجود فرهنگ هندو را در آن سامان نادیده گرفت، خاصه اینکه سرداران پادشاه مازندران هم نامهائی هندی مانند سنجه و غندی (گاندی) دارند.

در آخر نقد، بر مقاله خرده گرفته شده که چرا در آن بعد از هر بیت نام نسخه مورد استفاده ذکر نشده و فقط در آخر مقاله نام مأخذ آمده است. . . من صمیمانه بعنوان کافر در «کیش نسخه‌پرستی» از این قصور پوزش می‌طلبم. در پایان این مقال باید یکبار دیگر تأکید کنم که عرایض بالا فقط برای توضیح نوشته شده‌اند و نه خدای‌ناکرده مقابله. حقیقت مطلب اینست که به میدان آمدن شهسواری مانند دکتر جلال متینی برای نقد از مقاله برایم آنقدر شادی‌آور و غرورآفرین بود که می‌توانستم بی‌جواب و توضیح میدان را ترک کنم و خودم را پیروز بدانم. . .

دکتر هوشنگ دولت‌آبادی

آذرماه ۱۳۷۱

۱. دکتر جلال متینی: نبرد آئین‌ها یا. . .؟ ماهنامه کلک: صفحه ۵۸ شماره ۳۱، ۱۳۷۱.

۲. در پس آینه: ماهنامه کلک: صفحه ۷ شماره ۲۵، ۱۳۷۱.

۳. شعر چرا بوجود آمده است؟ مجله آینده: صفحه ۷۱۵، سال پنجم، ۱۳۵۸.

۴. سودای گشودن مازندران: مجله آینده، صفحه ۲۳۸، سال پانزدهم، ۱۳۶۸.

توضیح

در شمارهٔ ۲۹ مجلهٔ کلک (امردادماه ۱۳۷۱) مقاله‌یی به‌قلم دوست گرامی و فاضل محترم آقای دکتر جلیل دوستخواه در نقد کتاب فرهنگ نامهای شاهنامه درج و در ضمن مطالب آن چند بار به‌کتاب حماسه‌سرایی در ایران تألیف استاد محترم جناب آقای دکتر ذبیح‌الله صفا به‌نحوی اشاره شده است که گویی نویسندهٔ محترم در ایراد به‌مؤلف کتاب فرهنگ نامهای شاهنامه، به‌گفتار آقای استاد صفا هم نظر داشته است:

۱ ــ در ص ۲۴۷ کلک شماره ۲۹ چنین مرقوم افتاده است: [در ص سیزده س ۲۱ و ۲۲ به‌نقل از «حماسه‌سرایی در ایران» آورده‌اند: «ناهید (کتایون) که در شاهنامه زن گشتاسپ است، ولی همین زن در اوستا نامش هوتئوس و در پهلوی هوتوس است» پرسیدنیست که چه دلیلی برای این‌همانی زنی بنام ناهید (کتایون) ــ دختر قیصر روم و همسر گشتاسپ ــ در شاهنامه، و زنی بنام هوتئوسا. . . در اوستا وجود دارد؟]

توضیح نگارنده این است که آقای استاد صفا دربارهٔ هوتئوسا Hûtaosa در صفحه‌های ۳۶ و ۴۷۹ و ۵۲۹ و ۵۳۱ و ۵۳۵ و ۵۹۱ حماسه‌سرایی اشاره‌های مکرر دارند، و دربارهٔ ناهید و کتایون در صفحه‌های ۵۳۳ ــ ۵۳۴ توضیح کافی داده‌اند. و دربارهٔ کتایون در صفحه ۱۲۳ این عبارت را آورده‌اند: «کتایون دختر قیصر روم که در داستانهای متأخر جانشین و بَدَل از هوتوس زن کی‌گشتاسپ شده.»

آقای استاد صفا در هیچیک از موارد یادشده ننوشته‌اند که هوتئوس همان کتایون یا همان ناهید است که در مأخذ مختلف به عنوان زن گشتاسپ از آنها یاد شده و از عبارت صفحهٔ ۱۲۳ حماسه‌سرایی هم به‌آسانی فهمیده می‌شود که «بَدَل بودن» غیر از «همان بودن» است و بنابراین اگر ایرادی بر مؤلف فرهنگ نامهای شاهنامه وارد باشد به‌مؤلف حماسه‌سرایی مربوط نیست و بهتر آن بود که این مطلب مورد توضیح قرار می‌گرفت.

و نیز آقای استاد صفا در ضمن نقل خلاصهٔ قول فردوسی در صفحه ۵۲۷ حماسه‌سرایی فقط به‌کتایون دختر قیصر اشاره کرده‌اند بدون مقایسهٔ او با کسی؛ و باز در صفحهٔ ۵۴۲ به‌نقل از مجمل‌التواریخ والقصص ذکری از «کتایون یاکسایون» شده‌است بی‌آنکه معادلی برای او در مأخذ دیگر جستجو شده باشد.

درین‌باره به‌خصوص از خواننده خواهش می‌کنم که به مطالب صفحه ۵۳۳ ــ ۵۳۴ حماسه‌سرایی مراجعه کند، زیرا در آنجا راجع به‌ناهید (روایت دقیقی) و کتایون (روایت فردوسی) و مقایسهٔ او با اودائیس Odatis معشوقهٔ زریادرس Zariadres (در داستان منظوم مفقود عهد هخامنشی) سخن رفته است.

۲ ــ در ص ۲۴۷ کلک شمارهٔ ۲۹ چنین آمده است:

[در ص پانزده / س ۲۹ از حماسه‌سرایی نقل قول کرده‌اند که منشاءِ تحریف نام وَندریمان به‌اندریمان در شاهنامه ضرورت شعری بوده است] آقای استاد صفا در صفحهٔ ۳۵ حماسه‌سرایی در ایران به‌نام اندریمان (اَندیرمان شاهنامه) اشاره‌یی دارند که البته ربطی به‌تحریف «وندریمان به‌اندیرمان» ندارد؛ و در صفحهٔ ۶۲۶ ضمن نقل قول از دقیقی دربارهٔ ارجاسپ تورانی این بیت آمده است:

برادر بُد او را دو اهریمنان یکی کهرم و دیگر اندیرمان

و در صفحهٔ ۶۲۷ این عبارت را نوشته‌اند: «برادر دیگر ارجاسپ اندیرمان است که در اوستا وَندر مشی‌نیش (Wandarmainish) نام دارد. . . در شاهنامه نام این پهلوان تا درجه‌یی دور از اصل است و باید وَندریمان بوده باشد که به اندریمان و اندیرمان مبدّل شده و علی‌الظاهر منشاء این تحریف ضرورت شعری بوده است». مقصود در اینجا کلمهٔ اندیرمان است که در بیت منقول از دقیقی می‌بینیم و تغییر آن به‌وندریمان یا اندریمان وزن شعر را برهم می‌زند و چون هیچگونه اختیار تغییر و یا تصرّف را در بیت مذکور نداریم طبعاً باید آن‌را به‌همان وجه که دقیقی آورده است بپذیریم و الّا کار به‌جعل می‌کشد؛ با اینهمه آقای استاد صفا در فهرست عام کتاب نام «اندیرمان» و «اندریمان» را پهلوی هم ثبت کرده‌اند تا خواننده ازین تحریف داستانی آگاه باشد.

سوییس، پرانژن، ۱۳ دسامبر ۱۹۹۲

سیّدمحمّد ترابی

پرویز دوایی: ۹ آبان ۱۳۷۱

از سه شماره مجله کِلک از جمله آخرین شماره، که برایم می‌فرستادید خیلی خیلی متشکرم. چه کار خوبی‌ست پرداختن به آدم‌هائی که هنوز زنده‌اند. آن مملکت خوشبختانه هنوز مقداری آدم حسابی = فهیم و باشرف و لایق دارد. مرور نوشته‌های راجع به‌ممیز و مصاحبه با او برایم مغتنم بود و یادهای عزیزی را زنده کرد. واقعاً چه جوری می‌شود خاطره سی سال مجاورت را خلاصه کرد؟

یک غلط هم در نوشتهٔ من آمده بود که معنی جمله را بکلی عوض کرده بود. هر چند که دیگر کاریش نمی‌شود کرد ولی باز برای اطلاع، جمله‌ی سه سطر مانده به‌آخر در صفحه ۱۳۴ در اصل این بود «به زور هم نمی‌شود ایجاد کرد» که «نمی‌شود» تبدیل به«می‌شود» شده است. تقصیر از خط بد من است، ماشین چاپگر هم نداریم و اگر هم می‌داشتیم نمی‌دانستیم چه‌جوری باهاش چاپگری کنیم.

باز هم از لطف و یادآوری شما بسیار ممنونم و برای شما و نشریه‌تان همهٔ خوبی‌ها را آرزو دارم.

سردبیر محترم مجله کِلک
۵ سپتامبر ۱۹۹۲

قبل از ابراز تشکر اجازه بفرمائید حال و احوال جنابعالی را بپرسم و سلام صمیمانهٔ خود را تقدیم کنم.

دو روز پیش آخرین شمارهٔ ماهنامهٔ کِلک یعنی شمارهٔ ۲۷ سال ۱۳۷۱ به‌دست بنده رسید و مثل همیشه با محتویات بسیار جالب و عمیق خود چشم و قلب این فقیر را واقعاً خوشحال گردانید. از الطاف و توجه جنابعالی و سایر مسئولان آن ماهنامهٔ عزیز یک دنیا ممنونم و امیدوارم که در آیندهٔ نزدیک روابط و همکاری‌های سودمند بین مجلهٔ کِلک و ایرانشناسان گرجستان توسعه پیدا کند.

با تقدیم احترام ــ گریگوری برادزه
معاون رئیس انستیتوی شرقشناسی
فرهنگستان علوم جمهوری تاجیکستان

آیانو ساساکی:
پنجم دسامبر ۱۹۹۲
آقای سردبیر

هر شمارهٔ «کِلک» که به‌بخش ایران‌شناسی دانشگاه ما می‌رسد من هم آن‌را می‌خوانم و از مطالب و مقالات سودمند آن برخوردار می‌شوم و از خبرهائی که دربارهٔ کتاب‌های تازهٔ فارسی و کار و کوشش‌هائی که در زمینهٔ رشد و گسترش زبان فارسی در ایران و جهان صورت می‌گیرد آگاهی می‌یابم.

می‌خواهم در این نامه به‌اطلاع شما برسانم که در جشنوارهٔ فرهنگی امسال دانشگاه ما، در ماه نوامبر، دانشجویان بخش ما نمایشنامهٔ «وای بر مغلوب» اثر غلامحسین ساعدی را به‌زبان فارسی روی صحنه اجرا کردند.

جا دارد که یادآور شوم در سال‌های گذشته ما نمایشنامه‌های طبیب اجباری (ترجمه و اقتباس محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه از کمدی مولیر)، جعفرخان از فرنگ برگشته (حسن مقدم)، پروین دختر ساسان (صادق هدایت) و هفت خط (صادق چوبک) را نیز به‌زبان فارسی اجرا کرده‌ایم که در آشنائی دانشجویان و استادان و تماشاگران ژاپنی با میراث هنرهای نمایشی ایرانیان مفید و مؤثر بوده است.

یاری، اکنون که هفت سال از مرگ غ. ساعدی می‌گذرد، شاید سزاوار باشد شما هم یادی کنید از نویسنده‌ای که بخش عمده‌ای از نمایشنامهٔ معاصر ایرانی یادگار و میراث اوست.

با احترام
آیانو ساساکی
دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه مطالعات خارجی توکیو

اعلانهای تسلیت

محسن جاویدان، نویسنده و مترجم پرکار درگذشت

از سالهای چهل و در جریان انتشار نشریهٔ علمی و فنی سخن، با محسن جاویدان آشنا شدم و به‌زودی به‌جمع همکاران ما در سخن علمی پیوست. همیشه کیفی حاوی چند مقاله و یا دست‌نویس یک کتاب تازه به‌دست داشت. جوانی بود پرکار، فروتن و آزاده، با قدی نه‌چندان بلند. نخستین کتابی را که به‌من داده بود، با لذت خواندم: «تاریخ اختراعات» که اول‌بار در سال ۱۳۴۲ چاپ شده بود و، بعدها، پشت سرهم، کتابهای دیگری ــ چه در قلمرو ادبیات و چه در قلمرو دانش ــ از او منتشر شد: «تمشک وحشی» (۱۳۴۳)، «خورشید، منبع انرژی و حیات» (۱۳۴۴)، «الکترون» (۱۳۴۴)، «تپه‌های سرسبز آفریقا» (۱۳۴۵)، «دانستنی‌ها دربارهٔ مالاریا» (۱۳۴۶)، «تعاونی‌های آلمان» (۱۳۴۹)، «روز شغال» (۱۳۵۱)، «مشکل تغذیه» (۱۳۵۱)، «رادیوسکوپی خلق و خوی انسان» (۱۳۵۲)، «تاریخ پزشکی ایران» (۱۳۵۲).

محسن جاویدان، به‌جز سخن علمی، با نشریه‌های دیگری هم کار می‌کرد و مقاله می‌نوشت، از آن جمله «فرهنگ موجودات زنده» را، که از سال ۱۳۴۷ به‌صورتی مرتب در مجلهٔ «شکار و طبیعت» چاپ می‌کرد. گویا آخرین کتاب او، با عنوان «تخلص‌نامه» هم به‌دانشگاه تهران سپرده شده است که امیدواریم ناظر انتشار آن باشیم.

محسن جاویدان در مهرماه ۱۳۷۱، در سن شصت و دوسالگی از میان ما رفت. نامش جاویدان باد.

پرویز شهریاری

(نقل از چیستا شمارهٔ ۹۳ و ۹۴ آذر و دی ۱۳۷۱)

در تأثر و تأسف عمیقی که درگذشت دکتر غلامعلی سیار، انسان آزادهٔ ایراندوست، نویسنده و مترجم دانشمند و دیپلمات ارزندهٔ سابق پدید آورده است، خود را سهیم می‌دانیم و از دوستان و آشنایان آن فقید سعید دعوت می‌کنیم که در مجلس یادبود او که روز چهارشنبه ۱۶ دی ماه جاری از ساعت ۱۵ در منزل آن مرحوم واقع در فرمانیه، کوچه پرستو، شماره ۱۷ برگزار خواهد شد شرکت فرمایند.

محمدعلی اسلامی ندوشن ــ ایرج افشار ــ بهمن اسفندیاری ــ هوشنگ امیرمکری ــ هرمیداس باوند ــ مهدی بشارت ــ مهدی پرهام ــ جهانگیر پورزند ــ ابراهیم تیموری ــ انور خامه‌ای ــ مصطفی رحیمی ــ هوشنگ ساعدلو ــ ایرج سعید وزیری ــ علی‌اصغر سعیدی ــ حسین شهیدزاده ــ احمد شهسا ــ محمدعلی شکوهیان ــ سیف‌الله صادقی ــ هادی صادقی ــ منوچهر صفا ــ سیامک عاقلی ــ عزالدین کاظمی ــ علی‌قلی محمودی بختیاری ــ مرتضی مظفری ــ احمد مقتدرپور ــ جمشید ممتاز ــ پرویز منصورموید ــ اصغر مهدوی ــ یحیی مهدوی ــ عبدالرضا هوشنگ مهدوی ــ مجید مهران ــ جعفر ندیم ــ شاپور والی‌پور

اطلاعیه طنزپردازان ایران
در حمایت از
مردم مظلوم
بوسنی و هرزگوین

زندگی فقط «لبخند» نیست!

آن‌چه طنزپردازان در هر جای دنیا برای مردم می‌خواهند، زندگی شادمانهٔ همراه با لبخند است. آنان با دلی دردمند، غمها و رنجهای خود را پنهان می‌دارند و قلم خود را در راه زدودن آثار اندوه از چهرهٔ انسانها، به‌کار می‌گیرند.

طنزپردازان ایران (شاعران، نویسندگان، کاریکاتوریستها و همه کسانی که در نشریات طنز به‌کار اشتغال دارند) مانند همهٔ انسانهای دیگر، به‌این نکته واقفند که زندگی، فقط «لبخند» نیست؛ اگرچه با لبخند، زیباتر است. تلاش آنان در راه تخفیف آلام و مصائب زندگی، تلاشی صادقانه و از سر درد و تعهد است. هدف طنزپردازان، قابل تحمل کردن زندگانی است و در عصری که دستهای ستمگران جهان برای انسانها، مصیبت و فاجعه می‌سازد، آنان با سلاح طنز به‌جنگ ستمگران می‌روند و از چهرهٔ پلشت و ناپاک‌شان پرده فرو می‌افکنند. امّا اگر ابعاد فاجعهٔ ناشی از درنده‌خویی ظالمان از حدی فراتر رود، طنزپردازان نیز با دلی پردرد و داغ، خود را موظف می‌بینند به‌طریقی غیر از طنز نیز دین خود را به‌انسان و انسانیت ادا کنند.

هموطن!

اکنون و در دههٔ آخر قرن بیستم، در گوشه‌ای از جهان به ظاهر متمدن، سفاکان و ددمنشان یعنی صرب‌های انسان‌نما، بیگناهان را به‌شکنجه‌های قرون وسطایی در قلب اروپا می‌کشند و پیش از کشتار، جنایاتی نسبت به‌زنان و کودکان مسلمان در بوسنی و هرزگوین مرتکب می‌شوند که قلم از نوشتن آن شرم دارد.

ما طنزپردازان ایران، این اعمال وحشیانه را که متأسفانه با سکوت تأییدآمیز بسیاری از مجامع بین‌المللی مواجه شده است، محکوم می‌کنیم و نفرت و انزجار خود را نسبت به انسان‌نماهای بی‌فرهنگ صرب اعلام می‌داریم و انتظار روزی را می‌کشیم که مردم مسلمان بوسنی و هرزگوین، این جنایتکاران را از موطن و خانه‌های خود برانند تا لبخند به‌لبهای کودکان مظلوم آن سرزمین بازگردد:

منوچهر احترامی ـ کمال اجتماعی جندقی ـ اسماعیل آتشی ـ مجید امیری نوری ـ علی‌اکبر احسنهانی ـ محمود اختیاری ـ سهراب اسدی ـ میترا اهل‌حق ـ فیروز ابراهیم‌پور ـ پرویز ایران‌زاد ـ ابراهیم افشار ـ کامران باقر ـ محمد باصری ـ علی بهروزنسب ـ محمدعلی بنی‌اسدی ـ محمد پورثانی ـ ناصر پاک‌شیر ـ جهانگیر پارساخو ـ مهندس منوچهر پازوکی ـ ذبیح‌الله پیرقمی ـ پیمان پاک‌شیر ـ علی‌اکبر پورکاوه شیرازی ـ غلامرضا پرتوی ـ محمدحسین تقوی ـ

دیهیم ترابی‌نیا ـ حسین توفیق ـ لادن توکلی ـ سعید توکل ـ ابوتراب جلی ـ اکبر جمشیدی ـ حسین جهادی کاشانی ـ منوچهر جراح‌زاده ـ شهرام جوادی‌نژاد ـ ناصر چولایی وکیلی ـ محمد حاجی‌حسینی ـ محمدحسن حسامی محولاتی ـ فیض‌الله حیدری نهاوندی ـ حسن حیدری ـ محمد خرمشاهی ـ مهندس مرتضی خدابخش ـ اسدالله خیراندیش کرمانی ـ پرویز خائفی ـ دکتر حسن خواجه‌نوری ـ عباس خوش‌عمل ـ مرتضی خانعلی ـ مهندس یحیی خالقی ـ بهزاد خورشیدی ـ بهنام خمیسی ـ ناصر داروگر کرمانی ـ علی درخشی ـ جلال رفیع ـ بهمن رضایی ـ حسین رحیم‌خانی ـ کاظم روح‌بخش ـ پرویز روح‌بخش ـ سعید رضویان ـ علی رئیسی ـ دکتر فرشاد روشن‌ضمیر ـ حسین رحمانی‌پور ـ علی‌اصغر زعفرانی ـ ابوالفضل زرویی نصرآباد ـ محمد زنگنه ـ ناصر زارعی ـ سیداحمد سیدنا ـ دکتر فریدون سیامک‌نژاد ـ مهندس بهروز سنگسری ـ بیژن سیف‌پوری ـ افشین سبوکی ـ خسرو شاهانی ـ اسدالله شهریاری ـ رضا شمسایی ـ احمد شیشه‌گران ـ مسعود شجاعی طباطبایی ـ کیومرث صابری ـ محمد صالحی آرام ـ ابراهیم صهبا ـ عمران صلاحی ـ محمد صارمی ـ رؤیا صدر ـ پوپک صابری ـ محمدرفیع ضیایی ـ سیامک ظریفی ـ عبدالله ظهوری ـ حسین عاطف ـ احمد عربانی ـ احمد عبداللهی‌نیا ـ جواد علیزاده ـ بهمن عبدی ـ کیومرث عباسی قیصری ـ جواد عطارد ـ جمشید عظیمی‌نژاد ـ سوسن عقیقی ـ محمد عزیزی ـ سیدمرتضی عمرانی ـ کریم فکور ـ مرتضی فرجیان ـ جواد فرهمند ـ حجت‌الله فرهادیان ـ فریبا فرشادمهر ـ مسعود فقیر ـ بهروز قطبی ـ دکتر مسعود کیمیاگر ـ پروین کرمانی ـ غلامرضا کیانی رشید ـ اسفندیار کاویان جهرمی ـ ناصر کریمیان ـ نیک‌آهنگ کوثر ـ سیدمهدی کاظمی ـ محمد کرمی ـ علی کرمی ـ کورش کلانترزاده ـ علی کسائیان ـ محمد کدخدایی ـ احمد کعبی فلاحیه ـ مهندس محمدعلی گویا ـ تیمور گورگین ـ محمود گیوی ـ حسین گلستانی ـ دکتر فریدون گل‌افرا ـ امین گلستانی ـ احمد لطیفی ـ محمدجواد محبت ـ حسین مدنی مطلق ـ محمدصادق میرقندرسکی ـ عیسی مسیحا ـ رحمت‌الله مطهری ـ حاج‌محمدباقر مهدیقلی‌خان ـ اصغر میرخدیوی ـ مصطفی مساحی ـ خداکرم مقصودی ـ مسعود مهرابی ـ جلال مکوندیان ـ حسن ملکیان ـ دکتر سیدبرهان‌الدین میرمنصوری ـ محمّد مهدی ـ علی مریخی ـ نصرت‌الله نوحیان ـ مرتضی ناطقیان ـ اسماعیل نواب صفوی ـ سیدابراهیم نبوی ـ سیدجواد نبوی ـ علی نجاتی ـ سعید نوروزی ـ محمدحسین نیرومند ـ محسن نوری نجفی ـ نورالله وثوقی ـ یحیی وکیلی زند ـ حسین وزیری ـ حسین هاشمی ـ شهریار یاربخت ـ ایرج یکه زارع ـ اعظم یزدان‌مهر.

۳

با کلمه هنر...

بیژن جلالی

تولد ۳۰ آبان‌ماه ۱۳۰۶

تهران

● عکس از مریم زندی

احمدرضا احمدی

این وهم بی‌پایان

این «وهم بی‌پایان» که می‌خواهد زمان و مکان را نفی کند و شتابان به‌آن‌طرف رود برود و به کنار آن «در همیشه بسته» برسد و آنرا بگشاید آیا نامش «شعر» است؟ و کلید این «در همیشه بسته» در دست شاعران است؟ نمی‌دانم. امّا می‌دانم شاعران هزار سال است که در پشت این «در همیشه بسته» ایستاده‌اند، مانده‌اند، خفته‌اند و مرده‌اند. پشت این «در همیشه بسته» گیاه است، ابدیت جاری است، حقیقت سالیان در زمین آن دفن است، چهار فصل سال در یک لحظه قابل رویت و تجربه است، دل جهان بر شاخه‌های درختان تاکستان آن آویخته است، سبزی بهاران بر گیسوان مردان و زنان اسرار است، دریایی که هر شب تا صبح فقط ادامه دارد و آیا فقط «پیامبران» قادر بوده‌اند این در را بگشایند و داخل شوند؟ کسی نمی‌داند.

سالیان، مرگ، تاریخ، هزاران سال است که خواسته‌اند این «وهم بی‌پایان» را پایان دهند. و «جادو» خمیرمایه‌ی اصلی «وهم بی‌پایان» را بربایند و بسوزانند و منهدم کنند. همه‌ی عمر، شاعران در سرسرای تاریخ سراسیمه ایستاده‌اند که از این «وهم بی‌پایان» دفاع کنند. گاهی این دفاع با شوریدگی و مجنون‌صفتی همراه است و گاه شاعران با جان خویش تا آستانه‌ی نیستی رفته‌اند. همه‌ی عمر و تاریخ شعر در کنار این «در همیشه بسته» و دفاع از «وهم بی‌پایان» گذشته است. شاعران سراسیمه در شب بی‌پایان کنار این در بسته به‌روشنایی آمده‌اند، ما را در جهان روشنایی رها کرده‌اند و خود به‌تاریکی «اندوه» پناه برده‌اند و در آنجا جان باخته‌اند. شاعران همه‌ی عمر اقامت در زمین را به‌این شرط پذیرفته‌اند که «غیرممکن‌ها» را «ممکن» کنند. شاعر صید «غزل» و

«قصیده» نیست شاعر صید صبح و غروب است، در زمان مذاب می‌شود و در ممکن جاری می‌گردد و سرانجام قربانی «بهشت‌های گمشده» می‌شود. شاعران در زمین ایستاده‌اند که جلوی فرسایش دائمی زمین و رویا را بگیرند. گاه سلاح آنها تخیل است گاه رویا. آنها به‌جهان آمده‌اند که زمین را در «هجران ابدی» برای انسان قابل تحمل کنند. حضور انسان و شعر است در روی زمین که زمان مفهوم می‌یابد. زمین در گروی «هجران مدام» و پاییز و حرمان ابدی است. شاعر سخن از جهانی دیگر می‌گوید، جهانی که جاذبه‌ی زمین را نفی کرده است در این جهان همه‌ی اشیاءِ و همه‌ی رویا و آرزوهایی با نام زمینی «مبالغه‌آمیز» در حال حرکت دَوَرانی است. شاعر در دَوَران اشیا و رویا معلق است. تعلیق کار شعر و سرنوشت شاعر است. در این تعلیق ابدی است که شاعر منتظر لحظه‌ای ابهام است. شاعر باید از جهانی دیگر هزاران آینه را که قابی از رویا و رنگی از تخیل دارد به‌جهان ما بازگرداند. وظیفه‌ی حاد شاعر سالم بازگردانیدن این آینه‌ها به‌زمین است. این آینه‌ها باید به‌زمین بازگردد تا ما دوباره چهره‌ی گم‌شده‌ی خویش را در آنها ببینیم و بشناسیم. همه‌ی اشیای زمین در کنار این آینه‌ها «ضمیری» مخفی و تنها دارند. تخیل و رویای شاعر از آینه بازمی‌گردد با این «ضمیر» تصادم می‌کند جرقه‌ای به‌دنیا می‌آید، شاعر این «جرقه‌ی لحظه‌ای» را به یک آتش ابدی مبدل می‌کند. شاعر روح پنهان جهان را در کنار این آتش به‌آینه روان می‌کند. کیمیاگران در همه‌ی تاریخ در گزاف کیمیا عمر باخته‌اند در آنها این سرشت نبود که از شاعران مدّد خواهند که مس را طلا کنند. شاعران بر بام جهان ایستاده‌اند تا نشستن یک پرنده و صدای قطره‌ای آب را در زمین شاهد باشند و قضاوت کنند. من نمی‌دانم قضاوت شاعران از کل به‌جزءِ است و یا از جزءِ به‌کل نمی‌دانم. من فقط می‌دانم شعر به‌دلیل آنکه در هر فصل و هر روز و هر ساعت با شگفتی و سرعت در حالت «نفی» و «اثبات» خانه می‌گیرد غیرقابل تعریف است. شعر ناب قوانین جاری بر زمین را نفی می‌کند. حتی جاذبه و حرکت زمین را نفی می‌کند. بنظرم جهان را از شکاف دری دیدن وظیفه فلسفه است. اما شاعر بی‌محابا، غیور و تنها به«در همیشه بسته» خیره می‌شود و جهان معلق پشت در را که گاهی در یک سبد انگور گم می‌شود برای ما ذخیره می‌کند و در پایان هر فصل برای ما هجی می‌کند. همیشه در این هجی کردن لکنت هم هست طُرفه آن است که این لکنت در جسم ما عصیان و آتشی می‌افروزد که ما زمان را گم می‌کنیم. این آتش ما را می‌سوزد و شاعر را خاکستر می‌کند. هر کس از جهانی دیگر پیغام آورد لاجرم شوریده و تنها برای خویش خرمن‌خرمن مرگ را آفریده است. و اگر در زمین بماند مکافات ابدی او این است که تا به‌هنگام مرگ خواب مرگ می‌بیند. شاعر جهان را افروخته است. عکسی از روزهای آخر عمر «نیمای بزرگ» را دیده‌ام که برای نخستین و آخرین‌بار ما را نگاه می‌کند. تمام جسم در انهدام است و فروریختن چشمان فرسوده از زیر عینک جهان را به‌مهمانی حریق می‌برد و خود در مهمانی حریق هنگام که همه‌ی مهمانان آمدند از نظرها پنهان می‌شود تا درِ پنهانی جهان را بروی مهمانان باز کند. شاعر در محاصره‌ی هزاران جبر و پیوستگی سرمای ابدی زمین است که گاهی مرگ برای شاعر گرمی می‌آورد و شاعر را گرم می‌کند. ما به‌دلیل جبر مرگ قبرستان را با گل و گیاه و درخت

می‌پوشانیم. ما می‌دانیم که نمی‌توانیم حکم مرگ را به‌تأخیر اندازیم و گاهی مرگ فرصت نمی‌دهد که به‌خانه بازگردیم و لباسی دیگر بپوشیم. باید با همان لباس صبح به‌ابدیت برویم. شعرهای «بیژن جلالی» شاعر همیشه برای من یک مرخصی کوتاه است که شاعر به‌خانه آمده است تا لباسی دیگر به‌تن کند. در این فاصله کوتاه فرصت نیست که کلام در تزویر «وزن» و «قافیه» گم شود کلام عریان است. عریانی در شعرهای «بیژن جلالی» راز می‌شود، عریانی قطره‌قطره از خانه بیرون می‌آید به‌کوچه می‌آید رود می‌شود و ما با این رود آرام به‌دریا می‌رویم، به‌پشت آن «در همیشه بسته» می‌رسیم. همراه ما در این سفر گل است و پرنده است. پرنده‌ای که آغشته به‌خلوص است، در صبحگاه دو سه شاخه را طی می‌کند بدنبال دانه نیست فقط تا شب دوام دارد. در شب گم می‌شود. و در صبح دوباره عمر می‌یابد. در شعر «جلالی» خورشید بزرگ آنقدر کوچک می‌شود تا در شعر جای بگیرد. آن طغیان را که من در شعر دوست دارم در شعر جلالی یک «راز» می‌شود در زمان استحاله می‌یابد و در تاریخ گم می‌شود. من در سادگی و عریانی شعر «بیژن جلالی» عریانی مرگ را می‌بینم. سخن از مرگ در استعاره و تعبیر گم می‌شود. مرگ تأویل نمی‌کند. مرگ از راه می‌رسد. در همه‌ی کتاب‌های «بیژن جلالی» شعرها نقطه‌ی پایان ندارد. او می‌داند «وهم بی‌پایان» پایان ندارد. همیشه آغاز است. مگر نه آنکه درختان در راز شب گم می‌شوند و دوباره در راز صبح پدید می‌شوند.

صبح است و پنجره از آفتاب انبوه می‌شود. این نخستین راز است این راز را شاعران می‌دانند.

۱۴ دی ۱۳۷۱

گفتگو با بیژن جلالی

این گفتگو در روز جمعه ۸ آبان ۱۳۷۱ با بیژن جلالی شاعر انجام شد. شرکت‌کنندگان عبارت بودند از: احمدرضا احمدی ـ مفتون امینی ـ فیروزه میزانی ـ احمد محیط ـ عمران صلاحی ـ شمس لنگرودی ـ رضا فرخفال ـ کسرا عنقایی ـ هومن عباسپور. عکس‌های این گفتگو کار روشنک نوری است. و استنساخ متن گفتگو را خانم مریم حیدری انجام داده‌اند.

احمدرضا احمدی: با تشکر از حضورتان در این گفت‌وگو، می‌خواستیم برعکس روال مصاحبه‌های قبلی‌مان، چون ما خیلی کم در مورد زندگی شما می‌دانیم، راجع به‌گذشته‌تان، کودکی و جوانی‌تان، تحصیلاتتان در فرنگ و اوّلین کتاب شعری که در ایران چاپ کردید به‌نام «روزها»، برایمان صحبت کنید تا بعد سؤالات دیگر را مطرح کنیم. در ضمن آقای جلالی خیلی خوش‌قدم بودند، چون معمولاً برای این گفت‌وگوها، اگر سی نفر دعوت می‌کردیم، سه نفر می‌آمدند! ولی این‌بار هر کس را دعوت کرده‌ایم، آمده است.

رضا فرخفال: از افراد یا وقایع جالب هم اگر خاطراتی دارید برایمان بگوئید.

بیژن جلالی: در سال ۱۳۰۶ در تهران به‌دنیا آمدم. پدر و مادرم تهرانی بودند. خانوادهٔ پدرم در اصل اهل تفرش هستند. تحصیلات ابتدایی را در دبستان جمشید جم گذراندم و بعد هم دبیرستان فیروز بهرام و بعد ششم طبیعی در کالج البرز. سه سال هم در تبریز بودم، چون پدرم مأموریت داشت. در تبریز دو سال آخر ابتدایی و اوّل متوسطه راگذراندم. یادگار این سفر دوستی با آقای «مفتون امینی» است که ما در سال ۱۳۲۰ از هم جدا شدیم و در سال ۱۳۶۷ دیدار مجددی در تهران روی داد. دوست دارم از دوران دبیرستان از چهره‌های بعضی از معلمان یاد کنم مثل «رضا قلی‌زاده»، معلّم شیمی‌مان که خیلی مشهور بود. آقای «مشایخ فریدنی» در فیروز بهرام معلّم فارسی‌مان بود. در کالج البرز که بودم چون آقای «دکتر مجتهدی» خودش دکتر ریاضیات بود و استاد دانشگاه، خواسته بود استادان بیایند به‌ما درس بدهند. آقای دکتر «یدالله سحابی» به‌ما تکامل درس می‌داد و آقای دکتر «جودت» که من چهرهٔ لاغر و سیگارکشیدنش را سر کلاس فراموش نمی‌کنم، فیزیک تدریس می‌کرد، چون سیگار کشیدن رسم نبود و برای اوّلین‌بار بود که من می‌دیدم کسی در کلاس سیگار می‌کشد. آقای دکتر «ذبیح‌الله صفا» هم بودند که فارسی درس می‌دادند. آقای دکتر «پارسا» گیاه‌شناسی تدریس می‌کرد و بعد دکتر «بهزاد» آمد. یکی از چهره‌هایی که یادم نمی‌رود دکتر عبدالله شیبانی است، از اساتید بسیار دلسوز و دانشمند، که دبیر ما نبود ولی آخر سال آمد و کار جالبی که کرد این بود که از ما سؤال می‌کرد و بر حسب اطلاعاتی که خود ما به ایشان می‌دادیم نتیجه‌های بسیار جالبی می‌گرفت و ما می‌فهمیدیم که با همین معلومات ششم

طبیعی‌مان، اگر درست استدلال و نتیجه‌گیری کنیم، به‌جاهای جالبی می‌رسیم. چند جلسه‌ای که آمدند هنوز خاطره‌اش برایم زنده است. یکی از مسایلی که بسیار برای من جالب بود مقایسهٔ خون و آب دریا بود. «دکتر شیبانی» برایمان گفت که چگونه خون و آب دریا هم از لحاظ ترکیب و هم از لحاظ عمل با هم شباهتهایی دارند و در حیوانات رده بالا این سیستم باز، تبدیل به‌سیستم بسته شده است که همان سیستم گردش خون است. البته دوستانی هم در دوره دبیرستان داشتم که آنقدر فاصله افتاده و در ضمن هیچکدامشان هم چندان مشهور نیستند که من نام ببرم. واقعه‌ای که برای من از لحاظ فکری مهّم بود، در آخر سالهای تحصیل توجه به‌مذهب بود. و همین مسئله خداوند که همیشه فکر مرا به‌خود مشغول داشته است. طبعاً از همانوقت به‌عرفان توجه کردم. در حدی که می‌توانستم و کتابهائی که در دسترسم بود خواندم. بعد نمی‌دانم چه‌طور شد که به‌راه «هیپنوتیسم» و «مانتیتیسم» کشانده شدم و گیاهخواری به‌مدّت دو سال. درست در سنین رشد جوانی و یک‌کمی هم جوکی‌گری. فی‌الواقع می‌شود گفت این ابتدای انحراف بود. بعضی‌ها در این سنین انحراف سیاسی پیدا می‌کنند، من هم به‌این‌صورت و این انحراف بالاخره مرا به‌انحراف بزرگتری که شعر باشد کشاند. از لحاظ ادبی واقعهٔ عمده در این دوران خواندن «بوف کور» بود. یعنی «بوف کور» برای من کتاب زیر و روکننده‌ای بود. من همیشه گفته‌ام «بوف کور» تنها پنجره‌ای است در ادبیات معاصر ایران که به‌ادبیات جهانی باز می‌شود. بخصوص در دوران جوانی من که نویسندگان دیگر هنوز در میدان نبودند. ولی فکر می‌کنم بوف کور هنوز این اهمیت را دارد و من آنقدر «بوف کور» رویم تأثیر گذاشته بود که جرأت نمی‌کردم یک‌بار دیگر آنرا از سر بخوانم. گاه و بیگاه مثل کتاب دعا آنرا باز می‌کردم و صفحاتی از آنرا می‌خواندم. باید گفت نوشته‌های «هدایت» جنبه‌های منفی زیاد دارد. یک نوع وازدگی ایجاد می‌کند. این وازدگی شاید یک مقدار ارثی و طبیعی من هم بود و به‌این‌ترتیب این وازدگی مضاعف شد که تا چندین و چند سال سعی کردم از تحت تأثیر «هدایت» بیرون بیایم و شاید در من یک عکس‌العملی هم در مقابل نوشته‌های «هدایت» پیدا شد. این را هم بگویم که شاید به‌قول «نصرت رحمانی» «بوف کور» پدر شعر منثور فارسی است. این نظر آقای «رحمانی» را در سال ۱۳۶۷ در مصاحبه با مجله «کادح» خواندم و بنظرم خیلی جالب رسید. در همین سالهای آخر دبیرستان شعرای کلاسیک ایران را دوست داشتم و شعرشان را می‌خواندم. بعد که دبیرستان تمام شد برای کنکور پزشکی نام‌نویسی کردم ولی روز امتحان اعتصاب شد و مسابقه ورودی انجام نشد. از پزشکی صرفنظر کردم و در رشته فیزیک امتحان دادم. چون در آن‌زمان امتحانها جدا بود و سال اوّل قبول شدم. به‌خیال خودم می‌خواستم بعدها به‌فلسفه بپردازم و خواندن فیزیک را لازم می‌دیدم. روز اوّلی که به‌آزمایشگاه فیزیک رفتیم، در آنجا میزهای مربع‌مستطیل بسیار بزرگ چوبی بود. ما را چند گروه کردند و متر هم به‌دستمان دادند، گفتند طول و عرض اینها را اندازه بگیرید و نتیجه‌اش را بیاورید. ما هر بار که اندازه می‌گرفتیم نتیجه لزوماً مثل دفعه قبل نبود.

احمدی: پس خوب شد دکتر نشدید.

جلالی: تقصیر ما نبود، اشکال وسیلهٔ اندازه‌گیری است. ما نتایجی را که با هم نمی‌خواند پیش مسئول آزمایشگاه بردیم و فهمیدیم همیشه اندازه را باید با تقریب ذکر کرد، مثلاً با اضافه و منهای چند میلیمتر و اینکه در این اندازه‌گیریها هر چقدر هم دقت کنیم هیچگاه با این وسایل دقیق نخواهد بود. در زمستان همین سال تحصیلی بود که وزارت فرهنگ وقت (وزارت آموزش و پرورش فعلی) اعلام کرد در رشتهٔ علوم، کنکور اعزام به‌خارج ترتیب می‌دهد. در آن‌زمان «دکتر شایگان» وزیر فرهنگ بود. من در رشتهٔ طبیعی که اطمینان بیشتری به‌قبول شدن در آن داشتم، شرکت کردم. البته من شاگرد خوبی بودم و به‌همین دلیل قبول شدم و آقای دکتر «شایگان» ما را کاروان نجات نام داد که شاید این آخرین کاروانی بود که از طرف دولت برای نجات مملکت رفت. ولی حتی افرادش هم نجات پیدا نکردند چه برسد به‌این‌که مملکت را نجات بدهند. عده‌ای در انگلستان پراکنده شدند و برنگشتند، تعدادی در فرانسه ماندند و دبیر ریاضیات و علوم شدند. یکی‌شان به‌الجزایر رفت و دبیر شد. الآن همه‌شان لابد بازنشسته‌اند. بنده ردّ پای یکی را در وزارت فرهنگ و سه‌تایشان را در دانشگاه تهران داشتم که اینها استاد شدند. یکی هم دکتر «هادی هدایتی» بود که وزیر آموزش و پرورش شد.

احمدی: مثل اینکه ایشان حقوق خوانده بودند.

جلالی: ما دیپلمه بودیم ولی «هدایتی» لیسانسیه حقوق بود، آمد و دکترایش را گرفت. بعد از ورود به‌فرانسه در بهار سال ۱۳۲۶ و گذراندن تابستان در شهر «گرنوبل» برای دیدن دوره زبان فرانسه، من همراه با چند نفر دیگر به‌شهر «تولوز» رفتیم برای تحصیل در رشته علوم طبیعی. سال اوّل لیسانس را قبول شدم چون سطح معلومات دیپلم در ایران خوب بود ولی از همان‌وقت ذهن من به‌سوی مسایل مختلف کشیده شد. چون آن‌وقت فرنگ برای ما با حالا خیلی فرق داشت، امروزه شاید اختلاف سطح به‌آن شدّت نیست. ولی ما وقتی رفتیم خیلی اختلاف بود. یعنی خلائی را باید پر می‌کردیم، خلاءِ رفتاری، خلاءِ فکری، خلاءِ از لحاظ دانش و به‌این‌ترتیب من مطالعات پراکنده‌ای را شروع کردم. این سالها طبعاً سالهای آشنایی با فرهنگ فرانسه و همهٔ آن چیزهایی بود که می‌توانستیم بفهیم و ببینیم و یاد بگیریم. از خوب و بد؛ مثلاً، هر فیلمی که می‌دیدیم، زیرورو می‌شدیم، اینها برای روزها و روزها آدم را کلّه‌پا می‌کرد.

شمس لنگرودی: آشنائی شما با شعر چگونه بود؟

جلالی: اوّلین شاعری که کتابش را خریدم «بودلر» بود زیرا معلّم فرانسه‌ام در تهران که مادر آقای «شاهین سرکیسیان» کارگردان تئاتر بود، شعر «بودلر» را خیلی با علاقه برای من می‌خواند و توضیح می‌داد. بعد کتاب منتخب آثار «پل والِری» که شاعر مشکلی است. طبعاً من از این کتابها آنقدر که می‌توانستم می‌فهمیدم و بیشتر تحت تأثیر موسیقی کلام و تصاویر شاعرانه بودم. بعدها آثار «رَمبو» که فهمیدنش مشکل است. ولی «رمبو» همراه همیشگی من شد، بدون اینکه کوچکترین شباهتی در زندگی، در فکر و در شعرمان وجود داشته باشد. من هر وقت به اصطلاح از یکنواختی و روزمرّگی زندگی مستأصل می‌شدم، به‌رمبو، به‌عنوان یک سمبل عصیانی رو می‌آوردم. در سالهای بعد طبعاً با شعرای مدرن آشنا شدم که بیشترشان در جوانی در نهضت سوررئالیسم شرکت داشته‌اند. در سال ۱۹۴۹، که سفری از «تولوز» به«پاریس» رفتم برای اوّلین‌بار با شعر «پل الوار» آشنا شدم. در یک دوره خیلی به«الوار» علاقه‌مند شدم. بعدها در یکی از جلساتی که راجع به‌شعر متعهد صحبت می‌کرد رفتم و کتابش را برایم امضاء کرد. در این جلسه گفت چگونه شعری را که خیلی موفقیّت پیدا کرد در موقع اشغال فرانسه، و عنوانش «آزادی» است، برای زنی که دوست داشته سروده است و بعد نام زن را برداشته و جایش نام آزادی را گذاشته است. در مراسم مرگ «الوار» هم حضور داشتم که در گورستان «پرلاشز» بود و هنوز خاطره‌اش در ذهنم است که هم زیباست و هم غم‌انگیز. وقتی تابوتش را در آن دخمه گذاشتند، همه رد می‌شدند و از سبدهای گل، گلی می‌کندند و می‌انداختند روی تابوت که منهم این کار را کردم.

احمدی: در آن‌موقع، فریدون رهنما هم آنجا بود؟

جلالی: بله. من «فریدون رهنما» را می‌شناختم. او قبل از من بفرانسه رفته بود و خیلی واردتر بود. و مدتی هم در بیروت زندگی کرده بود و خیلی هم تحت تأثیر شعر نهضت مقاومت فرانسه بود. «فریدون رهنما» هم پدرانه و مرشدانه رفتار می‌کرد و هم حسن نیّت داشت. یکی از نتایج آشنایی من با «رهنما»، آشنایی با کتاب قطعنامهٔ «شاملو» و مجلّهٔ «خروس جنگی» بود. «رهنما» در یک سفری، اینها را از تهران آورد و من تصور می‌کردم زمانی که به‌تهران برگردم از این

قطعنامه‌ها و از این خروس جنگی‌ها در هر روزنامه‌فروشی خواهم یافت که اینطور نبود. و شاید آشنایی من با «شاملو» وقتی به‌تهران برگشتم از طریق «رهنما» بود که گاهی یکدیگر را می‌دیدیم. در پائیز سال ۴۹ دوباره به‌«تولوز» برگشتم و زندگی نامنظم و خسته‌کننده به‌افسردگی انجامید. یکی از سالهای عجیب بود. گوئیا روح جدیدی در من بیدار شد و من هنوز آن سال به‌خصوص را که تابستان به‌«پاریس» آمدم و زمستان به‌«تولوز» برگشتم، فراموش نمی‌کنم، این سال تغییر عمده‌ای در زندگی من به‌وجود آورد و من با «نوستالژی» به‌آن نگاه می‌کنم.

احمد محیط: ۴۹ میلادی.

جلالی: بله. در سال ۱۹۵۰ برای اقامت و ادامه تحصیل به‌«پاریس» آمدم و شروع کردم به صورت جدّی درس خواندن و کتابهای شعرم را بستم و در چمدان گذاشتم. یادم هست که مدّتی بعد که هدایت به‌«پاریس» و به‌اتاق من آمد کنجکاو بود که چه کتابهای شعری در آنجا می‌بیند و دید که جز کتابهای علمی چیزی آنجا نیست. غافل از آنکه من آنها را توی چمدان و زیر تختخواب حبس کرده بودم. در این سال هم قبول شدم و بعداً یکی دو سال دیگر هم در دانشکدهٔ علوم سر کلاس رفتم ولی در واقع تحصیل علوم را رها کرده بودم.

لنگرودی: اولین شعر را در چه سالی نوشتید.

جلالی: در سال ۱۳۲۷، یعنی ۱۹۴۸ میلادی، من اوّلین شعرم را نوشتم. تجربه‌ای که در سالهای اقامت در فرانسه داشتم تجربه تداعی آزاد و نوشتن «اتوماتیک» بود که به‌نظر من تجربه گرانبهائی است و فکر می‌کنم برای شعر مدرن باید از این راه گذر کنیم. من از این راه گذر کردم. هم به فرانسه و هم به‌فارسی. البته به‌فرانسه بهتر درمی‌آمد، چون در آن‌زمان من فرانسه زیاد می‌خواندم و در محیط فرانسه بودم، در حالی که من با همان فارسی دیپلم به‌آنجا رفته بودم و در آنجا جز با دیوان چند شاعر بزرگ فارسی که همراه برده بودم و گاهی مطالعه می‌کردم سروکاری با متون دیگر فارسی نداشتم. شعرهای من در این دوره خوب نیستند، یعنی تجربه‌ای قابل چاپ نیستند. کسی که به‌نظر من برای اوّلین‌بار در ایران، این تجربه را به‌صورت موفقیت‌آمیز و شاعرانه انجام داد، «احمدرضا احمدی» است که توانست چیزی قابل عرضه و خوب و با تمام مشخصات این نوع شعر ارائه بدهد. یعنی با لحظات کاملاً غافلگیرکننده، با تداعی‌های کاملاً بکر که به‌هر حال به‌ذهن بیدار ما نمی‌آید. چون طبعاً ریشه در عمق روح یا ضمیر ناخودآگاه ما دارد، ترکیبات بسیار بدیعی هم هست. می‌خواهم بگویم آقای «احمدرضا احمدی» در ساحت شعر، یک روش و یک زبان جدیدی را عرضه کرده است. البته بگویم که شعر نوشتن در من بخصوص در ابتدا با مقاومت روبرو بوده است. پرداختن به‌شعر طبعاً باعث کنار گذاشتن تحصیل علوم شد. بعلاوه در من همیشه یک زاهد، یا سالک که در عین حال شاید هیچکدام هم نیست، وجود دارد. من برای خودم مقام معنوی قایل نیستم ولی به‌هر حال من یک سلوکی داشته‌ام که در این سلوک، یکی از اصول «بودیسم» که نخواستن است، همیشه مطرح بوده. یا من جرأت خواستن ندارم، یا دور از جان همگی‌مان، این یک حس اشرافی است که فکر می‌کنم خواستن هر چیزی، چه بزرگ و چه

کوچک، کسرشأن من است. حتی در مورد شعر و شاعری. ولی حالا که پیر شده‌ام، می‌بینم من مانده‌ام و چند کتاب و حالا ناچار لقب شاعر را می‌پذیرم. این است که اگر لطف بکنید و این لقب را به‌من بدهید خیلی ممنون می‌شوم. و البته این هم چنان نبوده که من کاملاً نخواهم. همیشه نوعی تضاد وجود داشته است که بسیار هم خسته‌کننده است. هر کس که حالا مرا می‌بیند گرچه پیرتر شده‌ام، می‌گوید بهتر شده‌ای. و علتش این است که من ده، دوازده سال است که از این تضادها و خستگی‌ها درآمده‌ام. آنچه که از مکاتب مختلف فکری و فلسفی خوانده بودم، به صورتی در من حلّ شده است. مسئلهٔ خدا که همیشه برایم خیلی مطرح بوده، و مسئله رابطه با جهان و دیگر مسائل اساسی بصورتی به‌حال تعادل درآمده است. مسائلی که ما در ایران در چند دههٔ گذشته در شعر و در دیگر زمینه‌ها با بی‌تفاوتی از کنارشان گذشته‌ایم. مقاله‌ای خواندم در مجله «نشر دانش» که آقای «حمید عنایت»، لغت «گایست» راکه در آلمانی به‌معنی روح است، در ترجمه کتاب مربوط به‌هگل به‌ذهن معنی کرده است و ایراد گرفته شده که «گایست» یعنی روح، چرا نوشته است ذهن. من حدس می‌زنم عنایت می‌ترسد که روح بگذارد، چون روح جزء یک‌سری چیزهایی است که مورد پسند طبقه هنرمند و روشنفکر ما نیست و آنرا مربوط به متافیزیک می‌دانیم و از خود این لغت هم می‌توان گفت نوعی «ترس متافیزیکی» داریم. ما در زمینهٔ فلسفه، ادیان و حتّی ادبیات و علم هم می‌توانیم از متافیزیک صحبت کنیم. یعنی از چیزی ماورای دنیای محسوس. هر شاعری خواسته و نخواسته نوعی دنیای «متافیزیکی» دارد. همین «انسان» که اینهمه مرکزیت پیدا کرده در شعر و ادبیات، درست که نگاه کنیم برمی‌گردد به‌دنیای متافیزیک خود شاعر. اگر نگاه کنیم می‌بینیم «ادگار آلن‌پو»، «هدایت»، «نروال»، اینها یک جهان دیگری دارند که مذهبی نیست ولی جهان دیگری است. همان جهانی که اینها را بطرف خود می‌کشد و منبع الهام آنها هم هست و ضمناً آنها را بطرف مرگ می‌کشاند. زیرا مرگ است که آنها را به‌یک مابعدی می‌برد.

احمدی: چند سال سفر فرانسه طول کشید؟

جلالی: حدود پنج سال و نیم. در اواخر سال ۱۳۳۱ به‌تهران آمدم و بعد از عید سال ۱۳۳۲ بود که در دانشکدهٔ ادبیات اسم نوشتم و در سال ۱۳۳۴ دوره لیسانس زبان و ادبیات فرانسه را تمام کردم و لیسانس گرفتم. از سال ۱۳۳۶ است که نوشتن را تقریباً به‌طور مداوم ادامه داده‌ام. نوشته‌هایی هم به‌صورت داستان کوتاه دارم که نه هیچکدامش را می‌پسندم و نه خوب هستند. ولی این نوشته‌های کوتاه یعنی شعرهایم درست همان چیزی است که من هستم. یعنی چیزی که در هیچ زمینه‌ای دوام نمی‌آورد. «امپرسیونهای» گذراست، ولی ضمناً هم یک عمقی دارد و در کادر هیچ ایدئولوژی یا فلسفه‌ای هم نمی‌گنجد. به‌هر حال این تجربیات و نوشته‌ها جمع شد و در سال ۱۳۴۱ تعدادی را انتخاب کردم و منتشر کردم.

احمدی: منظورتان کتاب «روزها» است؟

جلالی: بله، و اینها ادامه پیدا کرد تا امروز که البته من زیاد می‌نویسم و از میان آنها انتخاب

می‌کنم، یک به‌سه و گاهی هم یک به‌پنج. بعضی‌ها هستند که یکی می‌نویسند ولی ساعتها رویش کار می‌کنند. این بر حسب روشی است که هر شاعری دارد. البته به‌این‌صورت هم نیست که من هیچ چیز را تغییر ندهم. از همان سال ۳۲ و قبل از تمام‌کردن لیسانس، مدّتی معلم دبیرستان بودم در وزارت فرهنگ، بعد به‌موزهٔ مردم‌شناسی رفتم چون در فرانسه یک سال هم «مردم‌شناسی» خوانده بودم. بعد مدّتی در شرکت «آنتروپوز» بودم که لولهٔ نفتی می‌کشید و راجع به‌انتقال گاز «سراچه» به‌تهران مطالعه می‌کرد. در آنجا با فرانسوی‌ها کار می‌کردم و از مرکز فنی فرانسه، یک بورس مطالعاتی برای کارآموزی در اقتصاد نفت گرفتم. شش ماه رفتم پاریس و یک دیپلم تشریفاتی هم دادند. و بعد از آن، به‌شرکت نفت در ادارهٔ اقتصادی رفتم. بعد هم به‌پتروشیمی رفتم که تا سال ۵۹ در آنجا بودم و بعد بازنشسته شدم. کار شعری‌ام همچنان ادامه داشت. البته من چند نکته را باید بگویم که هم حسن کار و هم عیب کار است. عیب کار این است که من هیچوقت نتوانستم با سنخ روشنفکری ایران کنار بیایم که این سنخ خواه‌ناخواه یک نوع روشنفکری جهان‌سوّمی است و به‌حق، چون ما جهان‌سوّمی هستیم، عیب کار است ولی حسن کار هم هست. همین بیگانگی باعث شد که من یک راه مستقلی را پیش بگیرم. مثلاً من از کنار نیما رد شدم. چون وقتی می‌رفتم نیما را نمی‌شناختم. وقتی برگشتم، طبعاً مقداری آشنائی با شعر نو فرانسه و دنیا و مسائل مربوطه داشتم. و حقیقتش نمی‌توانستم وزن نیمایی را دربیاورم. از رومی‌خواندم، بدون اینکه متوجه باشم این وزن دارد و احساس می‌کردم که زبان مشکلی است و من را به‌هیچ‌جا نمی‌رساند و سالها طول کشید تا به‌اهمیّت نیما توجه بیشتری پیدا کردم. من یک نکته را در مورد نیما تأکید می‌کنم و آن نگاه ساده و سالمش به‌طبیعت است. چیزی که در کل ادبیات کلاسیک ما خیلی کمیاب است. طبیعت بیشتر بصورت انتزاعی یا تزئینی در ادبیات گذشته ما تجلّی کرده است. در نقاشی هم همینطور است و طبعاً احتراز داشته‌اند از شبیه‌سازی و تقلید طبیعت. شاید این امر تا حَدی هم مانع پیشرفت ما در علوم تجربی شده باشد. به‌این‌ترتیب من طبیعت‌گرایی نیما را طبیعت‌گرایی خوبی می‌بینم. در سپهری این طبیعت‌گرایی، روحانی شده است و در خود من هم دقت نکرده‌ام، شاید بیشتر سمبولیک باشد. نمی‌دانم واقعاً تا چه حد واقع‌گراست. من در کتاب آخرم یعنی «روزانه‌ها» که تدوین شده، فصلی دارم که در آنجا احساس می‌کنم، به‌طبیعت بصورت واقعیّتی بیش از پیش مستقل از خودم، حدوداً توجه بیشتری کرده‌ام. به‌هر جهت به‌اینجا رسیده‌ام که پیر شده‌ام و آنچه بوده دیگر به‌پایان رسیده است. می‌ماند تنهائی ــ کار روزانه ــ گاهی خواندن و نوشتن و شاید تجدید نظر و چاپ بعضی از شعرهایی که در کتاب‌هایم آورده نشده است.

احمدی: در مورد کتابهایتان بگوئید.

جلالی: کتاب «روزها» در سال ۱۳۴۱ منتشر شد. در آن سالها برای دیدن دوستان گاهی به مؤسسه فرانکلین می‌رفتم. در آنجا با آقای مجید روشنگر آشنا شدم. ایشان تازه مؤسسه انتشاراتی مروارید را تأسیس کرده بودند. پیشنهاد کردند شعرهای مرا چاپ کنند که کار دوستانه و مطابق

میلم انجام شد. آقای روشنگر همچنین کتاب «دل ما و جهان» را در سال ۱۳۴۴ در مؤسسه مروارید به چاپ رساندند. این دو کتاب بعدها توسط آقای حیدریان صاحب مؤسسه انتشاراتی «رز» تجدید چاپ شد. کتاب «رنگ آبها» را خودم در سال ۱۳۵۰ چاپ کردم و برای پخش دادم به انتشارات نیل که در چهارراه مخبرالدوله بود و آقای محسن بخشی در آنجا تشریف داشتند. در سال ۱۳۶۲ با کمک آقای حیدریان کتاب «آب و آفتاب» در انتشارات «رز» منتشر شد. و بالاخره دوست عزیزی که هنوز برایم ناشناس بود از راه شیراز رسید. یعنی شاپور بنیاد. پیشنهاد کرد منتخبی تدوین کند که با علاقه این کار را کرد و تحت نظر خودش توسط آقای نوید گوئی در انتشارات نوید شیراز تحت عنوان «بازی نور» در سال ۱۳۶۹ منتشر شد. از همهٔ این دوستان تشکّر می‌کنم.

کسرا عنقایی: من یک سؤال در مورد نحوهٔ کار شما دارم. من خودم به‌عنوان شاعری که تازه شروع کرده است، یک هفته یا دو هفته پشت سر هم الهامات شعری می‌شود و شعر می‌نویسم، بعد از آن دو ماه یا سه ماه بی‌کار می‌مانم. می‌خواهم بدانم شما روش کارتان به‌چه صورت است؟ به‌خصوص با توجه به کارهای جالبی که دارید که مثلاً کوششی است برای نامیدن خداوند و غیره. آدم احساس می‌کند اندیشهٔ منظمی پشت آن هست.

جلالی: بنده کاملاً حرف شما را درک می‌کنم. من تا حدود سال ۵۵، از سه مرحله به‌طور متناوب می‌گذشتم. یک دوران مطالعه، بخصوص متون فلسفی ــ تاریخ ادیان ــ علوم جدید یا علوم باطنی. و این دوران زایندگی شعریم نبود. بعد چنان‌که عادت دارم، آنچه را که رشته بودم یعنی خوانده بودم، پنبه می‌کردم و دست خالی می‌ماندم و اضطرابی در من به‌وجود می‌آمد و تنها تسلّی‌بخش من شعر بود. یعنی یک دوران زایندگی شعری بود. بعد دوران زایندگی هم تمام شد و دوران خستگی فوق‌العاده می‌رسید که من نه رغبت به‌نوشتن داشتم، نه رغبت به‌خواندن. فقط سیگار کشیدن و از این کافه به‌آن کافه دویدن یا از خانهٔ این دوست به‌خانهٔ آن دوست رفتن، تا اینکه تجدید قوایی بشود و دومرتبه این سیکل تکرار می‌شد، یعنی کاملاً دوره‌ای بود. ولی الآن که پیر شده‌ام، آن بحرانهای شدید و اصولاً مطالعهٔ سنگین را دیگر نمی‌توانم تحمّل بکنم. ولی

هنوز کم‌وبیش این دوره‌ها هست، من فکر نمی‌کنم هیچکس زایندگی‌اش به‌طور خطّی باشد، مگر کسانی که دانش ادبی و نظریشان آنقدر زیاد باشد که بتوانند بنشینند پای میز و چیزی را به‌وجود بیاورند.

احمدی: یعنی ارادی باشد؟

جلالی: بله، یعنی افرادی هستند مثل دوست ما آقای «مختاری» که مطلقاً منکر چیزی به‌نام الهام هستند، می‌گویند باید نشست و نوشت. آقای «رؤیایی» در مطالبی که در مجلهٔ کِلک بود، گفته بودند من می‌نشینم و می‌نویسم، می‌خواهم بنویسم. یعنی صبح پای میز می‌نشینم. من قبول می‌کنم که عده‌ای بتوانند این روش را داشته باشند و موفق هم بشوند، منتها شرطش این است که استعداد و اندوختهٔ ذهنی زیاد باشد. همه کس نمی‌تواند؛ آن‌قدر هست که می‌گویند خدایان سطر اوّل شعر را هدیه می‌کنند و بقیه‌اش را شاعر می‌نویسد ولی نوشته‌های من، با آن سابقه‌ای که در تداعی آزاد ذهنی دارم، به‌مقدار زیادی تداعی است ولی چون فکر هم دارم در ساحت فکری آن تداعی انجام می‌شود. البته با روش تداعی آزاد اُفت‌وخیز در شعر زیاد است و بطور کلّی در شعر سفید همیشه این موضوع مطرح می‌شود که چه چیز قطعهٔ ادبی است و چه چیز شعر است و این را واقعاً فقط یک شعرشناس می‌تواند بگوید، برای اینکه معیار خارجی برای قضاوت کم داریم. در شعر سفید، ما در حال حاضر چند جریان را می‌بینیم. این جریان، یک سرش، آقای «احمدی» است که شعرش جریان سیال ذهن است، نوشتهٔ خود به‌خود است. و بعد می‌رسد به‌من که تا حدّی از این روش بهره گرفته‌ام و بعد گروه شعرای جوان دهه‌های ۵۰ و ۶۰ که تجربیّات پیشرفته‌ای دارند. از نسل قدیمی‌تر هم بزرگانی به‌شعر سفید رو آورده‌اند مثل آقایان: «مفتون امینی»، «حقوقی»، «آتشی» و «براهنی» که هم تجربه ادبی و هم مهارت فنّی دارند. اینها می‌توانند به هر حال یک «کمپوزیسیون»، یعنی فرم و ترتیبی بدهند که ضمناً شعر باشد در عین بی‌وزنی. این چیزی است که بسیار مورد استقبال آقای براهنی قرار گرفته. البته من ضمن خوشوقتی از رویکرد این شاعران شعر نیمائی به‌شعر سفید ایراد کوچکی به‌آقای «براهنی» می‌گیرم و آن این است که آقای «براهنی» در این زمینه بیشتر از تجربه‌های موفقیت‌آمیز این بزرگان دههٔ ۴۰ نام می‌برد در حالی که ما می‌توانیم از کسانی هم نام ببریم که در دههٔ شصت این کار را کرده‌اند و موفقیت‌آمیز هم بوده است. موضوع دیگر اینکه به‌جوانترها می‌گویند که اوّل باید شعر کلاسیک و شعر نیمایی را درونی کرد، چنانکه قدما می‌گفتند هر شاعری که بخواهد شعر بگوید، ۳۰ هزار بیت، ۴۰ هزار بیت شعر باید از حفظ باشد. بله در دنیای کهن که فرم ثابت بود، زبان حدودش معلوم بود و مضامین مشخص بود می‌توانستیم چنین چیزی بگوییم.

احمدی: این برای من سؤال است که مگر اینها می‌خواستند شرکت ثبت کنند که می‌خواستند سرمایه بگذارند؟

جلالی: نه، چون این خطی بود که تداوم پیدا می‌کرد معقول بود. ولی در شعر نو، از شاعر خواستن که تو برو اوّل کلاسیکها را یاد بگیر بعد بیا و نیما را یاد بگیر و بعداً شعر بگو که طبعاً آدم

در این‌صورت غزل می‌گوید یا اصلاً از خیر شعر گفتن می‌گذرد. تقریباً همه شعرای معاصر ما در سالهای جوانی و یا با بضاعت کم ادبی شروع بکار کرده‌اند ولی ضمناً ادبیات کلاسیک و متون قدیمی را هم خوانده‌اند و در نتیجه در سی، چهل سالگی هم ذوقشان نخشکیده است و هم بضاعت ادبی بیشتری پیدا کرده‌اند. نباید جلوی پای جوانترها سنگ بزرگ انداخت. باید اجازه داد که حرفشان را بزنند و دوست داشتن کلاسیکها هم جای خود دارد. نکتهٔ دیگر مقام شامخ کلاسیکهاست. من معتقدم اگر کلاسیکها را از یک مملکتی بگیرند، هویّت آن مملکت را گرفته‌اند و آنها یک ذخایر معنوی و ادبی هستند که می‌توان گفت هیچ‌وقت، کسی به گردشان نخواهد رسید. زیرا کلاسیک‌ها در هر مملکتی، به‌لحاظی اوج فکری و ادبی و فرهنگی ملتشان هستند. و ما اگر امروز گستاخی می‌کنیم و شعر نو می‌گوئیم معذوریم. راه دیگری نداریم.

فیروزه میزانی: شما تقریباً یک مقدار از سؤالهای من را جواب دادید. البته من با شما از کتاب «دل ما و جهان» آشنا شدم. حالا همیشه این سؤال برایم مطرح بوده است که چرا باید همه، حتی آنهایی که زبان مستقلی دارند، معمولاً در مجموعه‌هایی که چاپ می‌کنند، حتماً از سبکهای دیگر هم یک ماجراهایی در آنجا باشد. آن چیزی که در این کتاب برای من زیبا بود، این است که شما به‌همان شکلی که هستید، یعنی واقعیت خودتان، شروع به‌صحبت کرده‌اید و برایتان مهّم نیست که حالا آن سوابق را یک نحوی به‌رخ بکشید یا نه. از آن به‌بعد برگشتم به‌کتاب اوّل شما تا امروز که وضعیت تغییر کرده است. شما چنین چیزی را به‌ذهن من می‌آورید که مثل اینکه آدمی سالهاست روی سنگ واحدی نشسته، به‌یک درخت و به‌یک رودخانه نگاه می‌کند و فقط راجع به آن درخت و رودخانه صحبت می‌کند. در اینجا دو چیز به‌نظرم می‌آید، یکی اینکه شما دارید مدام خودتان را تکرار می‌کنید و بخش دیگر آنکه شما دارید چهار فصل از یک درخت، یک رود و در واقع یک عمر را توصیف می‌کنید، چون اینها شکلهای جورواجوری دارد. حالا کدام‌یک از این دو تعریف صحّت دارد و دیگر اینکه من در کارهای اخیر شما یک‌مقداری پرداخت می‌بینم یعنی شما مقداری پرداخت کرده‌اید.

جلالی: راجع به‌تکرار مضمون، من با شما موافقم، خود من هم متعجبم. یعنی شما از این

یک‌سوّم چاپ‌شده متعجبید و من از آن بقیه چاپ‌نشده هم متعجبم. من خودم واقعاً از تکرار درخت حیرت‌زده هستم و لیکن در همهٔ شعرا یک لغات کلیدی هست. مضامین و تصاویر کلیدی است که چیزهای دیگر به‌دور آن جمع می‌شوند و در واقع یک هنرمند اسیر یک مشت مفاهیم و تصاویر است و مسلّط بر آنها نیست. مثل آدمهای معمولی، آنها هم اسیر هستند. یعنی در واقع به‌قول «ریلکه» شاعر آلمانی که می‌گوید زندگی آگاه ما مثل نوری است که از روزن یک انبار تاریک می‌تابد، فقط یک‌مقدار کمی را روشن می‌کند و بعد سایه‌روشن است، بعد تاریکی است، ما در نوعی تاریکی به‌سر می‌بریم و قسمت کوچکی را می‌بینیم. من به‌این جهت هیچگاه در مورد کار خودم روشنگری نکرده‌ام و من هم مانند شما متعجبم. مثلاً شما در شعر «لورکا» می‌بینید که ماه یا اسب دائماً تکرار شده، یا در خیلی از تابلوهای «مارک شاگال» آن خروس، یا ویولونیست معلّق در هوا یا کلّهٔ اسب وجود دارد. اینها سمبولها و مضمون‌هائی است که اکثراً تکرار می‌شود و اینها در عده‌ای بیشتر است و در عده‌ای کمتر است. امّا راجع به‌درخت که تکرار می‌شود، برای من آگاهانه هم هست. همانطور که آقای امینی در مقاله‌ای راجع به‌من، ذکر کرده‌اند، درخت یک سمبولیسم بسیار قوی و عتیق دارد یعنی در تمام اساطیر و ادیان. برای من درخت به‌معنای روح است. من در یکی دو شعر نوشته‌ام: درخت را که می‌نگرم گوئیا روح را می‌نگرم یا اینکه روح به هیچ چیز شبیه‌تر از درخت نیست. علّت دوستی من با درخت این است که درخت بیش از ما پای در گل است و بیش از ما دست بر آسمان است و از نور غذا می‌خورد و در واقع درخت و گیاه با نور زنده هستند. یعنی نور را می‌گیرند و در پرتو نور «فتوسنتز» می‌کنند. این‌همه رنگ زیبا، گل زیبا و میوهٔ معطّر درست می‌کنند که هنوز هیچ «لابراتور» بشری نتوانسته همه یا تعدادی از این رنگها و عطرها را درست کند و همچنین مواد داروئی که در گیاهان و درختان هست. این پا در گل بودن و دست بر آسمان بودن و به‌طرف نور رفتن «سمبولیسم» بسیار قوی دارد. ما در بهشت درخت طوبی را داریم و در جهنم درخت زقوم را. و تصویری دیده‌ام نمادین از یک درخت به‌نامِ «درخت روح»، همچنین تصویر نمادین «درخت زندگی» هم بسیار طرّاحی و نقاشی شده است. این از سمبولیسم درخت. امّا من به‌هیچ‌وجه نمی‌دانم که چرا لغت آب را همواره تکرار می‌کنم. آیا می‌توانم به‌شوخی بگویم که توجیه‌اش این است که من آخرین شب آبان که ماه آب و ماه آناهیتا است به‌دنیا آمده‌ام و شبی هم بوده که برف می‌آمده. به‌هر حال من هیچ‌وقت خودم را روشنگرانه توجیه نمی‌کنم و قبول می‌کنم که یک مقدار تکرار هست. من شعری دارم به‌این مضمون که گوئیا من زاهدی هستم و در دهانه غاری نشسته‌ام و دشت روبرو را تماشا می‌کنم و همیشه در کنارهٔ دهانه غار هستم. همان آدمی است که شما گفتید که در کنار سنگی نشسته و همان منظره را تماشا می‌کند و این تا حدودی واقعیّت نام دارد ولی چرا و چگونگی‌اش را نمی‌دانم و این را انشاءالله آقای دکتر محیط یک‌روزی روشن خواهند کرد. ولی در مورد پرداخت که گفتید، من پرداخت نمی‌کنم جز موارد نادر. فقط در حال حاضر آگاه شده‌ام که من از هرگونه قرینه‌سازی و وزن و قافیه می‌گریزم و جریان شعر من که شاید از شعر مدرن فرانسه تأثیر پذیرفته جریانی است عمودی. از

بالا به‌پائین. در حالیکه در شعر قدیم ما تکیه روی بیت بوده و تا حدّی هم حرکت افقی بوده است. من این حرکت عمودی را مثل فروریختن یک آبشار احساس می‌کنم و می‌نویسم. البته این امر در شعر نو مقداری کلیّت دارد. یکی هم می‌روم به‌سراغ موضوعی که شما از من خواهید پرسید و من باز پیشدستی می‌کنم. زمانی که بنیان یک شعر هزارساله شکسته می‌شود، با وزن شکسته و با قافیه‌هایی که قافیه‌های کامل نیستند، متأسفانه ما شاهد یک نوع تخریب هستیم، تخریبی که آن سَرَش احتمالاً فاجعه‌آمیز خواهد بود. مرحلهٔ بعدی شکستن کامل وزن و قافیه و بی‌وزنی و بی‌قافیگی است و مرحلهٔ بعدی، شکستن جملات و بی‌قاعده آمدن سر سطر است و مرحلهٔ بعدی کلمه‌کلمه آمدن سر سطر است و سرانجام شاید یک نوع داستان کر و لالها بین شاعر و شنونده و خواننده‌اش پیش بیاید. ولی ناچار برگشتی خواهیم داشت. از همین حالا من در بعضی از سبکهای شعر نو معاصر این کوشش ساختار زبانی و ساختار شعری را می‌بینم. یعنی خیلی از شعرای جوان سعی دارند که در عین حال یک نظمی بدهند. مثلاً در این مورد می‌توان از خود خانم «میزانی» و دوستانش نام برد که به‌ساختار و فرم شعر اهمیت می‌دهند. من احساس می‌کنم آنها آنقدر به‌سیلان ذهن اعتقاد ندارند بلکه اعتقاد دارند که در عین حال که از حرکت درونی خودشان تبعیت می‌کنند، هر لحظه جلوی حرکت را با دادن یک فرم تازه به‌کلام و یا به‌شعر بگیرند. و من این را حرکت عمودی به‌سوی ارتفاع حس می‌کنم، یعنی فراسوی کلام. اینها در جستجوی یک زیبایی بدیع هستند. یکی از پیشگامان این نوع شعر رؤیائی است ولی رویایی در شعرهای اخیرش آنقدر دور از دسترس شده که نمی‌شود فهمید. در آخرین شعری که از شاپور بنیاد در ماهنامهٔ کِلک خواندم، او به‌این زیبایی دست یافته بود، یعنی واقعاً فراسوی شعر زیبائی خیره‌کننده‌ای حس می‌شد. به‌هر حال به‌نظر من، این کوشش برای دادن فرم به‌زبان و شعر از حالا پیدا شده و من فکر می‌کنم در آینده که با کامپیوتر و ریاضی سر و کارمان بیشتر خواهد بود، شاید شکل‌گرایی مجدداً به‌صورتهای دیگر وارد شعر شود چون به‌هر حال هر چه به‌حدّ نهایت رسید دوباره برمی‌گردد.

رضا فرخفال: من دوست داشتم بدانم که آیا «هدایت» از کارهای شعری شما خبر داشت و آیا هیچگاه راجع به‌شعرهایتان با او صحبت می‌کردید؟

جلالی: این در کتاب آقای مصطفی فرزانه آمده است ولی من مطلقاً به‌یاد نمی‌آورم. البته من حاضرم بگویم مصطفی فرزانه در مورد «هدایت» غیرتی داشته که خواسته‌نخواسته دیگران را دور می‌کرده. و اینکه من و «هدایت» و «فرزانه» هیچوقت جمع نشدیم به‌این دلیل بود که من نوع دوستی «هدایت» را با «فرزانه» نمی‌دانستم. خودم هم اگر با «هدایت» جایی می‌رفتم و یا ناهاری با هم می‌خوردیم «مصطفی فرزانه» را که دوستم بود صدا نمی‌کردم. من از آنچه «فرزانه» گفته، مطلقاً چیزی به‌یاد نمی‌آورم. ولی از آقای «انجوی» پرسیدم آیا شما شعر فرانسه‌ای از من، پیش «هدایت» دیده‌اید، گفتند ما شعر فارسی دیدیم. وقتی هم که «هوشنگ ایرانی» از نیروی دریایی در انگلستان فرار کرد و به‌پاریس آمد و پیغام داد که می‌خواهم جلالی را ببینم، گفتم چه دلیلی دارد که

می‌خواهد مرا ببیند و تعجب کردم. توضیح بدهم که هوشنگ ایرانی بورسیه و کارآموز نیروی دریائی ایران در انگلستان بود. به‌آنها تمرینات عجیبی می‌دادند. مثلاً آنها را توی کیسه می‌کردند، می‌انداختند توی آب، با یک چاقویی که باید کیسه را پاره کنند و بالا بیایند و به‌همین دلیل او فرار کرد و به‌فرانسه آمد. من در آن‌زمان ایرانی را ندیدم. تصادفاً بعد هم که آشنا شدیم و معاشرت داشتیم فراموش کردم در این مورد سؤال کنم. اخیراً از آقای «پرویز داریوش» پرسیدم که هیچوقت نفهمیدم چرا «ایرانی» وقتی پاریس آمد می‌خواست مرا ببیند. پرویز داریوش گفت دکتر خانلری که از پاریس برگشت ــ چون خانلری مدّتی در هتلی بود که منهم اقامت داشتم ــ شعری از تو آورده بود که به‌هدایت نشان داد. من دیدم این شعر بد نیست و به‌هوشنگ ایرانی قبل از سفرش به‌انگلستان گفتم. ولی من مطلقاً به‌یاد نمی‌آورم شعر فارسی و فرانسه فرستاده باشم. من شعرهایی به‌فرانسه جهت شوخی فرستادم که شعر شعرای فرانسوی بود، یا خودم یک‌چیزهایی می‌نوشتم در نامه‌هایم مثلاً: هوا خوب است، حالم خوب است، هوا بد است، حالم بد است و از اینجور چیزها. ولی به‌یاد نمی‌آورم که شعری به هدایت نشان داده باشم. ولی وقتی دیگران می‌گویند، من دلیلی ندارم که نفی کنم. ولی شخصاً به یاد نمی‌آورم، دلیلی هم نداشت، برای اینکه هدایت شاعر نبود.

احمدی: مثل اینکه مجموعاً نسبت به‌شعر نو نظر خوشی نداشت.

جلالی: اوّل اینکه هدایت شاعر نبود که من به‌او شعر نشان بدهم. بعلاوه در آن‌زمان من از شعر نوی فرانسه بیش از هدایت می‌دانستم، جوانی بودم که چهار پنج سال شعر نو را با علاقه خوانده بودم، پس قضاوت را نمی‌توانستم به‌هدایت بدهم. به‌خصوص که «هدایت» اوّل از همه دایی من بود، وقتی او را می‌دیدم به‌عنوان یک دایی می‌دیدمش و در ضمن «هدایت» با آن طنزی که داشت، حوصله و جرأت می‌خواست و طبعاً باید شوخی را تحمل می‌کردم و جانب ادب را نگاه می‌داشتم. چنانکه گفتم من چیزی را به‌یاد نمی‌آورم، ولی حتماً چیزی بوده چون نمی‌شود نوشته باشند و دیگران دیده باشند، من به‌احتمال زیاد فراموش کرده‌ام.

امینی: در مورد شعر آقای جلالی ناقدی نوشته بود بهتر است تمام این‌ها در یک سطر باشد، این حرف مضحکی است. یک قسمتی را آقای «جلالی» خودشان گفتند که درگیر مسایل

اجتماعی نشدند، یک موقع شوخی‌وار گفتم، اعلامیه‌ای صادر شده و شما هم امضاء بکن، گفت آقا، منی را که می‌بینید این یک کت است. سه، چهارتا جلیقه و پنج شش‌تا پیراهن، یک تلنگر بزنید من رفتم. به‌اصطلاح روحاً و جسماً ظریفند و نمی‌خواهند درگیر و گلاویز بشوند. ایرادهایی می‌گیرند که مثلاً شما از اجتماع چیزی نگفتید، از مبارزه، آرمان ملّت، از اختناق چیزی نگفتید. باید اضافه کنم که زندگی جنبه‌های مختلف دارد، چاشنی‌های جورواجور، یک موقع می‌خواهید غذایی بخورید بهش خردل می‌زنید. ولی مثلاً اگر بخواهید شیر بخورید با شکر مخلوط می‌کنید، در آنجا دیگر احتیاج به‌خردل نیست و نباید خردل زد.

جلالی: ولی آقای «احمدرضا احمدی» در منزل خانم «فیروزهٔ میزانی» خیارشور را با چای خوردند. گفتند قند کجاست و دست کردند خیارشور را برداشتند، یکی از زیباترین کارهایی بود که می‌شد کرد.

احمدی: آقای «مفتون»، این سؤالی که شما کردید برای من خیلی عجیب است که بیاییم برای هنرمند تعیین تکلیف بکنیم که چه چیز را بگوید و چه چیز را نگوید. یعنی به‌نظر من مشکلی در نقدی که در اینجا وجود دارد، هست چه راجع به‌قصّه و چه راجع به‌شعر. مثلاً آقای فرخ‌فال یک قصّه نوشته، من می‌گویم اگر مقدمه‌اش اینجوری بود و مؤخره‌اش اینجوری بود، بهتر بود. در این‌صورت، آن دیگر قصّهٔ «فرخفال» نیست، آن قصّهٔ من است. متأسفانه در این کار ما یک استبداد شرقی حاکم است.

جلالی: باید قبول کرد که کار نقد ادبی یک کار مشکل و طولانی است و کار افراد صاحب‌نظر است. در مورد آنچه به‌من مربوط می‌شود من خودم هیچگاه به‌عنوان استاد با مسایل و با شعر طرف نشده‌ام. من به‌عنوان یک دوست با زبان و شعر طرف شدم و اگر هم رها کنم به عنوان یک دوست با آن خداحافظی می‌کنم. من در هیچ کاری ادعای مهارت ندارم و از تخصص هم بدم می‌آید. شک نیست شعر من فارسی‌اش خوب است برای اینکه من فارسی‌زبانم. ولی سر سطر رفتن‌ها، شکستن‌ها، بدون شک در بعضی جاها مخلّ درک معناست و به‌خواننده اذیّت می‌رساند و من حتی برای تجدید چاپ «دل ما و جهان» فکر کرده بودم که شاید این را قدری تغییر

بدهم که فرصت نشد. تصادفاً یک‌بار که با خود آقای مفتون صحبت کردم، به‌من گفت: نه، همین‌جور که شعرتان هست خوبه، یک نوع حرکتی است مثل حرکت رقص، کاری نداشته باش و من دیگر ول کردم. وقتی ما با یک شعر مواجه می‌شویم، اوّل باید دید آیا این شعر است یا نیست. اگر شعر بود، می‌گوییم شعر است. اگر خوب بود می‌گوییم شعر خوبی است، حالا این عیبها را هم دارد. ولی اگر بخواهیم معیارهای دیگری را جز معیارهای شعری از پیش سوارِ کار کنیم، درست نیست. شعر همه هم افت و خیز دارد. بدون شک شعر آقای «احمدی» در قسمتهایی افت می‌کند و در قسمتهایی بالا می‌رود. شعر من، در بعضی‌جاها صرفاً بیان یک فکر است و یک‌جایی به‌شعر می‌رسد. شعر «خانم میزانی» جائیش خوب است، جائیش ممکنست قابل درک نباشد. هیچ شعری نیست که یک نوع یکنواختی از سر تا ته داشته باشد مگر در نابغه‌های درجه‌یک مثل حافظ که ۴۰۰ یا ۵۰۰ غزل گفته که تقریباً اکثرش خوب است یعنی بسیار خوب است، آنهم یک مورد به کلّی استثنایی است. در ضمن من بگویم این پریشان‌احوالی که به‌همه دست می‌دهد در مقابل شعر نو به‌این علّت است که شعر نو، و بطور کلی هنر مدرن، در کشف دنیاهای فردی گام برمی‌دارد، یعنی هر شاعر، هر نقاش، دنیای خودش را با دید خودش و به‌زبان خودش عرضه می‌کند، در نتیجه عمومیتش از بین می‌رود. این عیب در شعر مدرن همه کشورها وجود دارد. هنر زیاد فردی شده است. مردم وقتی با این کارها که بخصوص مقدار زیادی جنبهٔ ذهنی دارد و ورزیدگی ذهنی می‌خواهد، مواجه می‌شوند، جا می‌زنند، متأسفانه ورطه‌ای ایجاد شده و من نمی‌دانم کسی قدرت پرکردنش را دارد یا نه. البته بعضی‌ها در میان مردم رفته‌اند مثل «سپهری»، «شاملو»، «فروغ» که در واقع دیگر مثل کلاسیکها شده‌اند یعنی فروش بسیاری دارند و خیلی‌ها را هم تحت تأثیر قرار داده‌اند ولی به‌نظر من یکی از خواصّ شعر مدرن و هنر مدرن این است که شمول و فراگیری هنر کلاسیک را ندارد.

امینی: اتفاقاً من به‌لحاظ همان جنبهٔ ملایم و ظریف و شفاف و زلال آقای «جلالی» است که شعرشان را دوست دارم، چون تابه‌حال هر چه شعر داشته‌ایم، اغلب مخاطبشان جوانها بوده‌اند در کلاسیکها هم همینطور بوده، خواه منظور جنگی بوده، منظور عشقی بوده، یا مثلاً جنبهٔ تعلیم و تربیت داشته است. راجع به‌پیرها هر چه گفته‌اند تهدید و هشدار و اخطار و ملامت و از این چیزهاست. شعری مناسب با روحیهٔ یک فرد پیر یا کسی که از مرز چهل، پنجاه گذشته است، وجود ندارد. برای اوّلین‌بار ــ فکر نمی‌کنم حرف من لاف و گزاف باشد ــ این کار را آقای بیژن جلالی شروع کرد. شعری گفته که من خوشم آمد، مثلاً علّت اینکه من «آب و آفتاب» را گرفتم و پنج، شش‌بار خواندم و خیلی هم در من تأثیر کرد، همین است. من اصلاً به‌مقایسه اعتقاد ندارم. مثلاً در یک باغ چمنی است، چمن سبز زیبا، که در آن میناهای ظریف پاکوتاه و سفیدرنگی است، و درخت سرو هم آنجاست. آنهایی که کله‌شان زمخت است می‌گویند سرو با مینای سفید پاکوتاه چکار دارد؟ به‌عقیدهٔ من، در آن چمن، تنها گلی که می‌تواند به‌چمن زیبایی ببخشد همان مینای سفید است و نباید این فصل را با آن فصل، این درخت را با آن گل یا این سنگ را با آن تپه مقایسه

کرد. مقایسهٔ این‌چنینی درست نیست. همان قضیه سؤال معروف است که می‌گویند شما به‌خاطر اجتماع شعر می‌گویید یا به‌خاطر هنر؟ من اصلاً به‌این تقسیم‌بندی‌ها عقیده ندارم. یک مطلب را هم می‌خواستم بگویم که در این مرحله از توسعه و انکشاف شعر امروز، بحث روی کار شاعرانی امثال «شاملو» و «احمدی» و همین آقای «جلالی» که عموم اینها شعر سپید می‌گویند بدون مطرح ساختنِ پاره‌ای از خصایص و ضوابط خودِ شعر سپید نمی‌تواند بحثی اساسی و روشنگر باشد.

شرایط و ارکان عمدهٔ شعر سفید فارسی بنظر من اینها هستند که من امروز در فرصت مناسبی یادداشت کرده‌ام:

اوّل ــ شفافیّت بیان، خواه بصورت سادهٔ احساسی و خواه بصورت بُعد یافته و ذهنی‌شدهٔ ادراکی.

دوّم ــ ایجاز بیان که تعریف و شرایط آنرا همه می‌دانیم.

سوّم ــ ادبی و هنری بودن این بیانِ موجَز و در عین حال شفّاف.

چهارم ــ ترکیب خوش‌آیند کلمه‌ها و جمله‌ها از نظر هنجار آوائی و القائی بدون اینکه شرط تقطیع‌پذیری بر شاعر تحمیل گردد با این توضیح که تقطیع حدّاکثر مربوط به‌شعر هجائی می‌شود نه شعر سپید. خلاف این، حجّت قوی و عُرف جاری می‌خواهد که نداریم.

پنجم ــ احتراز از آوردن حروف و اسامی و صفات متروک یا نامأنوس بخصوص آنها که در شعر عروضی و نیمائی بر حسب ضرورت با افزودن حرفی یا کاستن حرفی داخل در وزن شده‌اند از این‌قبیل مثلاً «ز» بجای «از» و «گر یا ار» بجای «اگر» و از آن قبیلها چیزهائی مثل «همیدون» و «ورزانکه» و غیرهم و بقول ظریفی وقتی خود «شتر» جا نمی‌گیرد، «اُشتر» چطور جا خواهد گرفت؟، اصولاً اینها در شعر سفید بطور طبیعی و محقاً نه حمل بر تصنّع و عدم صمیمیت می‌شود. البته موارد استثنائی وجود دارد مثل نقل قول و طنز و تاریخی‌نویسی و مانند اینها، بگذریم. . .

ششم ــ تقطیع خوبِ مصرع‌واره‌ها که این خود بحث مفصّلی دارد و تا حدی جنبه فنّی را هم حایز است، و بالاخره داشتن پشتوانه فکری و سرچشمهٔ عاطفی و نوعی حکمت معصومانه همراه با طنز حکیمانه و تضّادهای خوبی از این رقم که احتمالاً قابل کسب نه امّا قابل گسترش و تعالی هستند.

و یکی دو شرط ظاهراً غیرعمده که با صرف‌نظر از آنها و یک جمع‌بندی و تطبیق و استقراءِ کوچک می‌توان باین نتیجه رسید که خوشبختانه تمام این بایسته‌ها و شایسته‌ها اگر نه در حدّ اعلایِ کمال و نمونگی، لااقل به‌مقدار کافی و وافی در شعر بیژن جلالی به‌وضوح دیدنی، بزحمت کم، یافتنی هستند و مجموع این مزایا همراه با فضیلتِ طبع و ذوقِ سلیم و ابتکار عمل، جلالی را در شعر امروز ایران و آیندهٔ نه‌چندان دورِ آن عنصر مؤثّر و شاخه مشخّصی نشان می‌دهد. . . مثل اینکه آقای لنگرودی و آقای صلاحی هم مطالبی دارند که من مانع فیض‌رسانی ایشان نمی‌شوم.

جلالی: این درست است که برای مواجه شدن با شعر من باید کمی درونگرا بود و کمی هم صاحب وقت. شاید این در افراد مسنّ امکانش بیشتر است. به‌شرطی که آنقدر مسن نشده باشند که انعطاف‌پذیری ذهنشان را از دست داده باشند.

عمران صلاحی: من سعی کردم چیزهایی یادداشت کنم چون اصلاً حرف زدن بلد نیستم. من فکر می‌کنم برای پی بردن به‌نوآوریهای یک شاعر، اوّل باید عیبهایش را گفت. یعنی تمام معایب یک شاعر، به‌یک نحوی محاسن او هم هست. یک موقع یک نفر در مجلهٔ «یغما»، سال ۳۱ یا ۳۲، در سه شماره به‌نیما حمله کرده بود و با دقت تمام، معایب نیما را بیرون کشیده بود. به نظر من هیچ منتقدی نتوانسته به‌اندازهٔ این آدم محاسن نیما را نشان بدهد. درست چیزهایی که به عنوان عیب بیرون آورده بود، همه حسنهای آن آدم بود. حالا من خوشبختانه در آقای جلالی معایب زیادی پیدا کردم و اصلاً شاعری که عیب نداشته باشد یک عیبی دارد.

جلالی: حرف قشنگی است و در خیلی موارد صادق است.

صلاحی: عیبهایی که من در شعر آقای «جلالی» پیدا کردم در واقع محاسن اوست یا می‌توان گفت ویژگیهای خاص «جلالی» است. یکی اینکه شعر «جلالی» به‌کلمات ــ البته هر شاعری با کلمه می‌نویسد ــ کاری ندارد، با اینکه هیچ کلمه‌ای را هم نمی‌شود به‌آن اضافه کرد، یعنی چنان تشکّلی دارد. آنطور نیست که مثل آنهایی که روی فرم کار می‌کنند بنشیند و روی تک‌تک کلمه تراش بدهد و صیقل بدهد. یعنی اینطور به‌نظر می‌رسد که کلمه‌ها را استخدام نمی‌کند بلکه این کلمه‌ها هستند که آقای «جلالی» را استخدام می‌کنند. این کلمه‌ها از آقای «جلالی» خوب کار می‌کشند. مسئله دیگر ترجمه‌پذیر بودن شعر «جلالی» است. این هم شاید به این دلیل است که او کلمه‌ها را استخدام نمی‌کند بلکه کلمه‌ها او را استخدام می‌کنند و در نتیجه شعر ترجمه‌پذیرتر می‌شود و لطمه‌ای نمی‌خورد. و کلمه‌ای نیست که در ترجمه از بین برود یا فهمیده نشود. مسئله دیگر اینکه شعر «جلالی» از علایم و نشانه‌ها خالی است یعنی هیچ علایم راهنمایی و رانندگی ندارد.

احمدی: حتی نقطه پایان ندارد.

صلاحی: بله، همینطور است. این باعث می‌شود که خواننده در وهلهٔ اول، به‌یکباره توی خاکی بزند و اشتباه کند. ولی کمی که رانندگی کرد جا می‌افتد و به‌طور خود به‌خود، یعنی از حفظ، بدون این علایم پیش می‌رود مسئله دیگر این است که در شعر «جلالی» ابهام و ایهام وجود ندارد. مثلاً در کلاسیکها در شعر «خاقانی»، ابهام هست و در شعر «حافظ» ایهام هست، اینها از ویژگیهای کارشان است. ابهام در این معناست که یک شاعر معلومات اضافی دارد که خواننده آن معلومات را ندارد و به‌این ترتیب مسایلی برایش مبهم می‌ماند. در ایهام هم شاعر کلمه‌ای می‌آورد که این کلمه چند معنی دارد. در شعر جلالی خوشبختانه یا بدبختانه از ابهام و ایهام خبری نیست ولی ایهام معنوی در شعرش وجود دارد. یعنی به‌فرض از درخت که حرف می‌زند، این درخت فقط درخت نیست یعنی ایهام لفظی ندارد ولی ایهام معنوی دارد که به‌نظر من جالب است. مسأله دیگر اینکه در شعر «جلالی»، صنایع شعری وجود ندارد. همانطور که خودش اشاره کرد و اگر هم پیدا شود بسیار تصادفی است و خودش هم خبر ندارد و همین شاید به‌ترجمه‌پذیر بودن شعرش بیشتر کمک کرده است. بعضی از شعرهای «جلالی»، علاوه بر اینکه ترجمه‌پذیر هم هست، قابل تبدیل به‌هنرهای دیگر هم هست. یعنی می‌شود از رویش فیلم ساخت و نقاشی کشید یک شعری ازش خواندم: پروانه‌ای چون قایق بادبان‌دار / بر خاک می‌راند و کج و راست می‌شود / مورچه‌ها هستند که پروانهٔ مرده را / به‌سوی لانهٔ خود می‌رانند. این را به‌راحتی می‌توان فیلم هم کرد. یعنی شعر جلالی طوری است که گویی از توی کلمه‌ها در رفته است و کلمه نتوانسته صیدش بکند. شعر بعضی از شعرا را نمی‌شود فیلم کرد یا شکلشان را کشید.

چیزی که به‌نظرم رسید، همین شعر پروانهٔ مرده را ــ البته آقای «جلالی» بر روی شعرهایش اسم نمی‌گذارد. در شعر کلاسیک هم، غزلهایی که هست اسم ندارد. حافظ هم اسم نگذاشته ــ امّا من برای اینکه این شعر را مشخص کنم، اسمش را گذاشتم پروانهٔ مرده که وقتی اسم می‌برم اشتباه نشود. وقتی این شعر را خواندم، حس کردم در بعضی از شعرهای جلالی طنز وجود دارد. در اینجا باز هم پیله کردن خود من به‌این مسأله هم هست. در مورد این شعر حس کردم در آن طنز بسیار سیاه و تلخی وجود دارد. در خیلی از شعرهای «جلالی» هست، البته من باید یکی‌یکی پیدا کنم و استخراج کنم، این ویژگی وجود دارد منتها بسیار درونی است و ظاهراً به‌چشم نمی‌آید. مسأله دیگر آنکه شعر «جلالی»، شعر زمزمه است نه شعر فریاد. آنهایی که شعرشان را در ذهنشان فریاد می‌کنند، انگار برای یک جمعی دارند شعر می‌گویند. ولی آنهایی که زمزمه می‌کنند، گویی برای خودشان می‌گویند. یک منتقدی از شعر «ناظم حکمت» نوشته بود و گفته بود شعر «ناظم حکمت» و یا مثلاً «مایکوفسکی»، شعرهای خطابی است ولی شعرهای «هیتس» و «ریلکه» بر خلاف آنهاست. البته هیچکدام دیگری را نفی نمی‌کند و من نمی‌خواهم بگویم این خوب، آن بد است. فقط خواستم یک ویژگی را نشان داده باشم. و بعد مسئله دیگری که جریان سیال ذهن است. من اصطلاحی ساخته‌ام و می‌گویم بعضی از شعرا رودخانه‌ای هستند و بعضی دریاچه‌ای. آنهایی که رودخانه‌ای هستند همینطور قلم را روی کاغذ می‌گذارند و بدون ترمز می‌روند تا جایی

که حق یاری کند و مرکب خشک نشود. امّا بعضی‌ها می‌نشینند ــ البته شعر همیشه خود به‌خود می‌آید ــ ولی یک چفت و بست و یک ساختمانی به‌شعرشان می‌دهند که شعر در جایی که تمام می‌شود دیگر هیچ کلمه‌ای را به‌خودش نمی‌پذیرد.

امینی: دایره‌ای هستند.

صلاحی: بله، من اسمش را گذاشته‌ام دریاچه‌ای، که می‌شود سر و ته‌اش را دید ولی رودخانه‌ای را نمی‌توان سر و ته‌اش را دید، نه این‌که سر و ته نداشته باشد. دو ویژگی خاص است. شعر جلالی، شعر دریاچه‌ای است یعنی می‌شود سر و ته‌اش را دید.

جلالی: فقط توضیح کوچکی می‌دهم در همان جهتی که راجع به‌علائم و اسم‌گذاری فرمودید. همانطور که گفتید مثلاً غزلهای ما هیچکدام اسم ندارند این اسم‌گذاری یک کمی فرنگی است که به‌اینجا آمده. در شعرهایی که نه چیزی وصف می‌شود و نه موضوع خیلی دقیقی گفته می‌شود، از طرفی اسم‌گذاری بد نیست چون بالاخره ذهن خواننده را کمی راهنمایی می‌کند. از طرفی هم مخلّ است. چون اسم ممکن است ذهن خواننده را به‌یک نوع پیش‌داوری بکشاند. ولی در مورد نگذاشتن علامت، در شعر کلاسیک و نثر کلاسیک هم اصلاً علامت نبوده. البته من فکر می‌کنم اگر شعر فصیح باشد، به‌طور کلی علامت هم نداشته باشد، می‌شود خواند. این یک مسأله شخصی است، من اصلاً علایم نقطه‌گذاری را در متون نجیب و کلاسیک‌های فارسی نمی‌پسندم. من حتّی در دیوان‌های شعر، جائی که علامت استفهامی مثلاً لازم هم بوده و مصحّح آن‌را گذاشته باز هم فوراً با مداد کورش می‌کنم! در متون نثر کلاسیک‌های خودمان هم به‌محض اینکه زیاد بشود مثل اینکه خدشه‌دار بکند، نمی‌پسندم. البته شاید بتوان این را حمل بر این کرد که من متون کلاسیک فارسی را مثل متون مقدس می‌دانم. چون با یک گذشتهٔ معنوی ارتباط دارد و تحمیل کردن علائم نقطه‌گذاری را شایسته نمی‌دانم. در موردِ نوشته‌های خودم هم دوست ندارم. البته این ممکن است به‌درست خواندن شعر لطمه بزند. راجع به‌ابهام و ایهام گفتید. من اگر خاصیتی برای شعر خودم بخواهم بگویم و شاید تا حدّی بعلّت تأثیر شعر فرانسوی و اروپایی هم بوده، سلامت، روانی و حالت بداهتی است که در آن هست. من مسایل را با یک نوع بداهتی گفته‌ام. یعنی مسایل عمیق و شاید به‌لحاظی عظیم را چنان گفته‌ام که مثلاً می‌گویند سیب سُرخ است. همینطور به‌سادگی گفته‌ام.

صلاحی: از فرط وضوح دیده نمی‌شود.

جلالی: بله. ولی راجع به‌طنز که شما گفتید ــ من بدون اینکه وارد بحث مدرن یا غیرمدرن بشوم ــ به‌هر حال در شعر و هنر مدرن طنز وجود دارد. و من بارها گفته‌ام که ادبیات معاصر ما بسیار اخمو است. یعنی در شعر و ادبیات معاصر ایران، چون ادبیات معترض بوده، و ادبیات طبقه‌ای بوده که ناراضی بوده‌اند یک حالت اخمو وجود دارد. در حالیکه می‌توان اخمو نبود. به عنوان مثال در «کتاب سخن» ــ زمستان ۱۳۶۸ ــ که به‌کوشش آقای صفدر تقی‌زاده فراهم آمده، ترجمه چند شعر هست از «ارنستو کاردنال» از همان کشیشی که وارد دستگاه «اورتگا» شد و وزیر

هم شد. مضمون یکی از شعرها این بود: به‌من خبر دادند تو عاشق دیگری شده‌ای، این بود که به کنج اتاق خزیدم و چنان مقاله‌ای علیه دولت نوشتم که مرا اکنون به کنج زندان افکنده است. یا شعرِ دیگری با عنوان: پرده‌برداری سوموزا ــ از مجسمه سوموزا ــ در استادیوم سوموزا. باید شعر را خواند و دید چگونه می‌شود تحقیر و طنز را بهم آمیخت. و سطر آخرش اینست: این مجسمه را باری، از آن‌رو برپا کردم که می‌دانستم شما به‌آن نفرت می‌ورزید. تراژیک و کمیک با هم است و این از ارزش شعر کم نمی‌کند. ترجمه شعرها از خانم سیمین‌دخت چهره‌گشا است. ولی بطور کلی طنز در عمق ادبیات مدرن وجود دارد و یکی از اصول آن است. چرا؟ بعلّت وجود پارادوکس. به این معنا که تو چیزی می‌آفرینی و به‌عنوان شاعر مدرن در حال سازندگی هستی، ولی در عین حال بعنوان شاعر مدرن سنّت گذشته را نفی می‌کنی. سنّتی را نفی می‌کنی که مورد احترام توست، پس ضمن این‌که سازنده هستی، نفی‌کننده هم هستی. در ضمن از لحاظی هم باید نفی‌کنندهٔ خودت هم باشی برای اینکه مبادا زیاد خودت را جدّی بگیری و درجا بزنی و جا خوش بکنی در راه و روش یا موفقیّتی که به‌دست آورده‌ای. یعنی بیش از حد جا افتادگی در یک سطح و استفاده کردن از یک روش مخّل است. پس در نتیجه هنرمند مدرن همیشه در یک حالت پارادوکسال با خودش و هنرش بسر می‌برد که نتیجه این تناقض لبخند و طنز است. مثلاً کارهایی که سوررئالیستها می‌کردند و از طنز بهره می‌جستند و طنز یکی از اصولشان بود. حالا تصادفاً، این مسئله خیلی جالب است که ما در خود «احمدرضا» و در کارش این طنز را به‌مرحلهٔ اعلیٰ می‌بینیم ــ نه حالا به‌خاطر اینکه صاحب‌خانه است و لطف کرده و ما را دعوت کرده است ــ و به‌نظر من این یکی از دلایل مدرن بودن است.

احمدی: موقعی که شعر می‌گوییم، همه‌مان فراگ می‌پوشیم بعد با خودنویس می‌خواهیم شعر بگوییم.

جلالی: در کلاسیک‌ها هم این طنز بصورت‌های مختلف وجود دارد. طنز تلخ خیام و طنز رندانه حافظ. در من این حالت طنز بعلاوه بعلّت جدائی‌ایست که بین خودم با خودم وجود دارد. و همچنین در اطرافم یک نوع خلأیی هست و مرا از همه چیز جدا می‌کند. این فاصله لبخند غم‌آلودی را ایجاد می‌کند. این را من کاملاً حس می‌کنم و نظیرش را هم در شعرای دیگر دیده‌ام. به نظر من متأسفانه به‌طنز خیلی کم پرداخته‌اند. مثلاً در «صادق هدایت» به‌جنبهٔ طنزنویسی‌اش که بسیار قوی است کم توجه کرده‌اند. در هدایت هم طنز روی دیگر تراژیک است. بیشتر روی جنبهٔ تراژیک، رنجور و احساساتی هدایت تأکید شده است.

احمدی: در اهمیّت وق‌وق‌صاحاب اصلاً حرفی نیست، واقعاً درخشان است.

جلالی: بله، وق‌وق‌صاحاب واقعاً فوق‌العاده است. من امیدوارم که شعرای جوان ما، یک مقدار مسئله طنز راکه با سنّت ما، زبان ما و فکر ما پیوند دارد، جدّی بگیرند. و من واقعاً ممنون «گل‌آقا» هستم که با زبان فارسی درست این سنّت طنز را حفظ می‌کند. ضرب‌المثل‌هایی می‌آورد، متل‌هایی می‌آورد و کلماتی می‌آورد که دومرتبه ذهن مرا بیدار می‌کند. یعنی واقعاً امیدوارم در

نسل جوان که در مقابله با سختیهای اجتماعی و معیشتی است و ناچار است به‌یک مبارزه در جمیع جبهه‌ها این جنبهٔ طنز گم نشود چون حیف خواهد بود.

فرخفال: آقا در شعرهای آقای «جلالی»، صنایع شعری هست، هم تشبیه هست و هم استعاره و اتفاقاً زیاد هم به‌کار می‌برند. شاید بشود گفت که در شعر آقای «جلالی»، کلمات به‌حداقل بار معنایی خودشان می‌رسند. یعنی به‌اصطلاح واژگان شعر آقای «جلالی»، مثل این است که واژگان کتاب لغت یا دیکشنری است و به‌هیچ ترتیب رفتار غریب شاعرانه‌ای با کلمات نمی‌کنند. و از همین لحاظ است که شما خیلی به‌جا گفتید که شعرشان به‌راحتی قابل ترجمه است. البته در جاهایی هم این شعر ــ حالا برمی‌گردد به‌خود دنیای شاعرانه و نگاه شاعرانهٔ ایشان ــ تبدیل به چیزی می‌شود که فرنگی‌ها بهش می‌گویند «آفوریزم» یعنی دیگر شعر نیست، کلمات قصار است. حالا می‌شود راجع به‌این بحث یک مقاله نوشت. ولی فراموش نکنید که در شعر آقای «جلالی»، دقیقاً صنایع شعری هست هم به‌معنای کلاسیکش، هم به‌معنای مفاهیمی که غربی‌ها دارند. مثلاً درخت و خاک و آب که اینقدر در شعر آقای «جلالی» به‌کار می‌رود صرف‌نظر از جنبهٔ نمادینش یک «لیت موتیوهایی» است که اغلب ایشان در شعرهایشان در پشت جبهه دارند.

امینی: لطفاً آن شعر پشت جلد «بازی نور» را بخوانید. جّو شاعرانه‌ای ایجاد می‌کند، شاعرانه و فلسفی. «کاش می‌دانستم /به‌اندازهٔ قرص خورشید /یاکاش تاریک بودم /به‌اندازهٔ شب /ولی ستاره‌ای هستم /گرفتار در شبی.»

فرخفال: دقیقاً من به‌دنبال این می‌گشتم که همینطور. هم تشبیه و هم استعاراتی که به‌کار می‌برند.

جلالی: در تأئید صحبتی که آقای «فرخفال» کردند مطلبی بگویم. اخیراً راجع به‌پست مدرنیسم زیاد شنیده بودم، خواهش کردم برای من یک مقاله‌ای بیاورند. یک فتوکپی از مقاله «آنسیکلوپدیا اونیورسالیس» راکه در حدود ۱۵، ۱۶ صفحه است آوردند. در آنجا قبل از اینکه وارد بحث پست مدرنیسم بشود، گفته مدرن چیست و نظریات «گرین‌برگ» امریکائی را توضیح داده که تئوریهای خود را بیشتر روی نقاشی مدرن پی‌ریزی کرده است. چیزی که برای من جالب بود و اوّلین‌بار بود که می‌دیدم، این نظریه بود که در دوران مدرن همه هنرها به‌طرف نقطه صفرشان در حرکت هستند. مثلاً نقاشی بطرف «سطحیّت» حرکت می‌کند با حذف زوائد. به این ترتیب ما اگر یک تکه پارچه را سنجاق بزنیم به‌دیوار، یک تابلو داریم ولی لزوماً تابلوی خوبی نخواهد بود. یعنی ما هرگاه یک سطح راکه بر اثر تعریف، طول و عرض دارد، محدود کنیم با یک تابلو روبرو هستیم و می‌بینیم که در نقاشی مدرن، موضوع از بین می‌رود، کمپوزیسیون و رنگ‌آمیزی به‌معنی کلاسیک از بین می‌رود، پرسپکتیو از بین می‌رود، همه چیز از بین می‌رود. یاد دوستی افتادم که یادش به‌خیر، در یک سفری که از لندن آمد گفت: سر راه من یک تابلو بود در یک مغازه که فقط یک سطح آبی بود و زیرش هم نوشته شده بود: My blue یعنی آبیِ من. این به نظرم

یک فانتزی آمد و گفتم چه فانتزی بامزه‌ای. گفتم خوب این تابلو چه شد؟ گفت: فروش رفت. ولی بعد که حرکت به‌طرف نقطه صفر را خواندم فکر کردم این تابلو مانیفست هنر مدرن بوده. سطحی که فقط رویش یک رنگ زده شده و به‌حدّاقل رسیده است. فکر کردم که تصادفاً این امر در من بدون اینکه مطلقاً این مسئله را بدانم، با گذر سن انجام گرفته است. یعنی شعرهای اوّل من هنوز مقداری بار ادبی دارد یعنی از زبان کلاسیک ادبی چیزی در آن دیده می‌شود ولی با گذشت زمان به‌طرف زبان محاوره‌ای و زبان ساده می‌رود. از لحاظ مضمون و بار عاطفی هم همینطور یک نوع تقلیل هست و من تصادفاً یک توجیه تئوریک برایش پیدا کرده‌ام. البته شاید بهترین توجیه پیر شدن شاعر باشد.

لنگرودی: بسیاری از سؤالهایی که در ذهنم بود یا نوشته بودم در اینجا مطرح شد و پاسخهایی هم داده شد.

جلالی: علّت این است که من با دوستانی که در اینجا هستند اکثراً صحبت کرده‌ام و چه‌بسا که می‌دانم چه قبیل مسایلی مطرح خواهد شد و بطور ضمنی پاسخ می‌دهم.

لنگرودی: در اینجا نکته‌ای هست که فکر می‌کنم اگر بگویم بد نباشد. «صلاحی» در مورد ایهام و ایجاز و استعاره صحبت کردند. من اولین‌بار اسم آقای «جلالی» را در مصاحبه‌ای با «فروغ» در سالهای ۴۴ ـــ ۱۳۴۳ شنیدم. من در آن‌زمان محصل بودم، ایشان حرفی زدند که برایم خیلی عجیب بود و بعدها فهمیدم. «فروغ» گفته بود من هر وقت شعر «شاملو» را می‌خوانم احساس می‌کنم یک چیزی کم دارد و آن وزن است، فقط دو نفر هستند که در شعرشان این کمبود احساس نمی‌شود، یکی «بیژن جلالی» است و دیگری «احمدرضا احمدی». این حرف برایم خیلی تازگی داشت چون آن‌موقع من خیلی شعر «شاملو» را دوست داشتم، نه اینکه الآن دوست نداشته باشم، و این حرف را نمی‌فهمیدم، به‌مرور زمان که با ادبیات کلاسیک بیشتر آشنا شدم دیدم درست است که تجلّی شعر ــ یعنی از قوه به‌فعل درآمدن شعر ــ در واژه است، در ادبیات است، ولی در اشعار کلاسیک ما گاه اتفاق می‌افتد که خود ادبیات، بدون داشتن هیچکدام از عناصر شعری، به سبب تراش ظریف و پاکیزهٔ واژه‌ها به‌شعر نزدیک می‌شود. و این امر بویژه در سبک خراسانی به

وفور دیده می‌شود. البته در سبک‌های وقوع و عراقی و آذربایجانی هم نمونه‌های فراوانی از این‌گونه اشعار می‌توان یافت ولی در این مکتب‌ها باز چیزی از نفخه شدید عاطفی بعنوان یک عامل غیرواژگانی (ادبی) در شعر وجود دارد که به‌شور شاعرانگی دامن می‌زند، در حالیکه در شعر مکتب خراسانی فشار اصلی روی واژگان و نحو زبان است، و بسیاری از اشعار این مکتب از طریق ادبیات است که به‌شعر نزدیک می‌شود یا به‌شعر بدل می‌شود. مثلاً ببینید وقتی فرّخی سیستانی می‌گوید «چون مرا بویه‌ی درگاه تو خیزد چه کنم / رهی آموز رهی را و از این غم برهان.» در واقع عناصر شعری نیست که به‌این بیت هویّت شعری می‌دهد. شاعر می‌گوید وقتی که آرزوی تو را می‌کنم چه باید بکنم، به‌غلامت راهی بیاموز و از غم نجاتش بده. می‌بینیم که هیچگونه اندیشه و خیال شاعرانه‌ای (ایهام ــ استعاره ــ کنایه. . .) در این بیت بکار نرفته است، بلکه فنون و صناعات ادبی و تعبیر کلماتی چون رهی به‌دو معنا و برهان است که رایحه شعری بر آن می‌پاشد. همچنین است وقتی که به‌مثل نثر محمود عثمان را در کتاب «فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه» می‌خوانیم. او می‌نویسد «امیّدهای ایشان غروری بود / خانه‌های ایشان / گوری.» و یا «چون در آن حالت بازآمدم / گوهر مقصود / در کنار خود دیدم / آفتاب وصال در میان جان / و دل / تابان.» می‌بینیم که به‌لحاظ قدرت ادبی به‌شعر منثور امروز پهلو می‌زند. رشد و تکامل همین ادبیات است که ایهام را به‌وجود می‌آورد، چنانکه حافظ می‌فرماید «گفتم تو ماه من شو گفتا اگر برآید.» و می‌مانیم که چه چیز برآید؟ ماه یا اینکه از دستم برآید؟ و این نوع ایهام و روابط واژگانی چیزیست که در سَبک هندی اتفاقاً بسیار اندک است، برای اینکه شاعران سبک هندی اصولاً مدرسه‌گریز بودند و ادیب نبودند. «سیادت پنجابی» می‌گفت «خبر ز زنده‌دلی نیست اهل مدرسه را /که دل بسان مگس در کتاب می‌میرد.» شاعران سبک هندی مخالف ادبیات فخیم بودند و لاجرم ثقل شعرشان را در جائی دیگر می‌گذاشتند که طبیعتاً ایهامشان هم باید با شاعران سبک‌های دیگر که ادیب بودند، یعنی هم و غمّشان ادبیات بود، فرق می‌کرد. و همین‌جا و در گرماگرم همین جستجو بود که فهمیدم منظور فروغ از اینکه شعر جلالی احتیاج به‌وزن ندارد چیست. یعنی فهمیدم شعر دوگونه است: یکی شعری در پوشش ادبیات، یعنی واژه‌های فخیم و تراش‌خورده و مطنطن که گاه بسا شعر نباشد و حرفی معمولی باشد که در جامعهٔ فاخر واژه‌ها به شعر پهلو می‌زند همانطور که در نظم فرخی و شعر محمود عثمان دیده‌ایم. و یکی هم شعری بدون هیچگونه پوششی، برهنه و عریان. البته ناگفته نماند که گاه اشعار حافظانه‌ای هم هست که شعریست درخشان در پوششی فخیم. شعر جلالی از زمره شعر نوع دوّم است، یعنی در کارش بیشتر و مستقیماً با خود شعر روبرو هستیم تا با ادبیات. و جان مطلب هم درست همین‌جاست. شاعر سبک هندی وقتی که پیرایه ادبیات را کنار می‌گذارد با چه چیزی جایش را پر می‌کند؟ نازک‌اندیشی. صور خیال عجیب و غریب. «بیژن جلالی» و شاعران امثال او مثل «سپهری» و «احمدی» وقتی که صنایع ادبی را کنار می‌گذارند چه چیز را جانشینش می‌کنند. بله، اینها به‌مرور به نوعی دیگر از ایهام و ایجاز و استعاره می‌رسند که نوشته‌هایشان بدون پوشش‌های ادبی هم از

غیر شعر مشخص می‌شود. مثلاً جلالی می‌گوید: شما را دیدم /که به‌بیراهه می‌رفتید / و چند بار فریاد زدم / راه خانهٔ شما از این‌سوست / ولی شما همچنان به‌بیراهه رفتید / و به‌خانهٔ خویش رسیدید / ولی من همچنان نگران شما هسم /که به‌بیراهه می‌رفتید. می‌بینیم که در این نوشته هیچ وزنه‌ای از ادبیات به‌چشم نمی‌خورد. نوشته‌ایست کاملاً ساده، روزمرّه، و محاوره‌ای، امّا در تمام مدّت خواندن شعر می‌دانیم که در حال خواندن شعریم. آن عنصر چه هست؟ صنایع ادبی که نیست. نوعی دیگر از ایهام است. امّا این‌بار شاعر بر خلاف قدما در سخن خود لفظی نمی‌آورد که خواننده و شنونده را در گمان افکند و اساساً او دو معنی دور و نزدیک را متعهّد نشده است، ایهام او در جمله یا جملاتی است که در عین سادگی لایه‌لایه تا اعماق ما را به‌گمان می‌افکند. و از همین‌جا هم هست که به‌آن نکته که آقای «صلاحی» درباره ترجمه‌پذیری کار «جلالی» فرمودند می‌رسیم. چیزی که در ترجمه از دست می‌رود ادبیات است. اگر شعری چنان باشد که هسته اصلی جوهره و شاعرانگی‌اش در واژگان باشد مسلماً بعد از ترجمه چیزی از آن شعر باقی نمی‌ماند، مثلاً در فارسی ما به‌دل و پول تقلّبی هر دو قلب می‌گوئیم. یک فعل ترکیبی هم داریم بصورت «بخرج رفتن». با این توجه وقتی که حافظ می‌فرماید «قلب حافظ به‌بر هیچ کسی خرج نشد /کان معامل به همه عیب نهان بینا بود.» از خواندن آن لذت عظیمی می‌بریم از اینکه می‌بینیم حافظ با این کلمات چنین ایهام رندانه‌ای بکار بسته است، ولی در چه زبان دیگری به‌دل و پول تقلّبی هر دو قلب می‌گویند که این شعر بعد از ترجمه هم همین لذت را بخوانندگانش بدهد؟ هیچ زبانی. بویژه که آن‌طرف هم بخرج کسی رفتن، خرج شدن و معامل، پنهان بودن قلب و پول تقلّبی را هم داریم. برای همین مشکل بود که «ادوارد براون» می‌گفت با شرمندگی باید بگویم که در نظر خوانندگان انگلیسی‌زبان، صائب از حافظ بزرگتر است. چرا که شعر صائب بر خلاف شعر حافظ بر واژه استوار نیست، بر صور خیال عجیب و مناسبات تازهٔ پدیده‌ها استوار است که در ترجمه چیز زیادی را از دست نمی‌دهد. شعر جلالی هم از آنجاکه بر ادبیات استوار نیست بخوبی ترجمه‌پذیر است. بله. بنظرم حرف فروغ کاملاً درست است، شعر جلالی به‌وزن احتیاج ندارد چون چیز پنهانی ندارد که در پرده بپیچد. و ایهام او نیز از نوعی دیگر است که با معیارهای سنّتی شعر قابل ارزیابی نیست. البته ناگفته پیداست که این حرف فروغ اصلاً به‌این معنا نیست که اگر شعر جلالی وزن داشت چیز ناگواری می‌شد. خود فروغ یک نمونه از این دسته شاعران بود. سپهری هم بود. شیفتگی فروغ به‌سپهری هم از همین زاویه بود. بگذریم از اینکه عده‌ای چنان وانمود می‌کنند که سپهری تحت تأثیر فروغ بوده است.

امینی: اجازه بدهید من یک کلمه بگویم مثلاً ما «سارتر» را خواندیم یا مثلاً «نیچه» را و در افکار ما خیلی تأثیر داشته، گاهی «سارتر» یک تأثیر مضرّی هم دارد، او حرفی دارد که خیلی مسئله‌دار است و در موردش خیلی داستان و مقاله نوشته شده، گفته کسی که یک کاری می‌کند، به اصطلاح ایجاد مسئولیت می‌کند. می‌گوید این کار خوب است، من این کار را کردم، دیگران هم باید بکنند. به‌نظر من در کار شعر و شاعری این جریان درست برعکس است. یعنی وقتی من یک

شاعر را می‌پسندم، به‌این معنا نیست که دور شاعران دیگر را خط بکشم. گفتم که با یک گل بهار نمی‌شود، اصلاً نظر به‌کمیّت نداشتم، از نظر کیفیت مورد نظر بوده. قبول یک شاعر ردّ شاعر دیگری نیست. نظر من این است که هیچ شاعری نمی‌تواند مانع شاعر دیگری شود.

جلالی: من کاملاً موافقم. به‌نظر من در هر دوره ما می‌توانیم چند سبک و جریان شعری داشته باشیم و در هر کدام از این سبکها، تعدادی شاعر داشته باشیم. از مشخصّات دههٔ شصت و حسن این دهه این است که چندین جریان شعری وجود داشته و همچنان ادامه دارد. یک عده‌ای در غزل کوشش کرده‌اند، عدّه‌ای سبک نیمایی را ادامه می‌دهند و عدّه‌ای شعر سفید را. به‌نظر من اینها هیچکدام، دیگری را نفی نمی‌کند. در دنیایی که از لحاظ سیاسی، چندحزبی بودن مورد قبول واقع شده، دیگر ما نباید چندسبکی را در زمینه هنر انکار کنیم.

لنگرودی: من با آقای «جلالی» تماس داشته‌ام و تسلط ایشان را بر شعر جهان می‌دانم. می‌خواستم سؤال کنم که به‌نظر ایشان شعر معاصر ایران در مقایسه با شعر جهان در چه سطح و چه موضعی است؟

جلالی: آن احاطه‌ای را که شما می‌فرمایید من اگر هم داشته‌ام دیگر از دست داده‌ام. برای اینکه من سالیان سال است که دیگر کتاب جدید شعر به‌زبان فرانسه در دسترسم نیست و ادبیات ایران را هم، بطور مستمر دنبال نمی‌کنم. به‌این دلیل به‌هیچکدام در حال حاضر احاطه‌ای ندارم. ولی می‌بینم که موسیقی ما را با موسیقی جهان و ادبیات ما را با ادبیات جهان مقایسه می‌کنند. بعضی‌ها می‌گویند خوب است و بعضی‌ها می‌گویند بد است. ما باید در نظر داشته باشیم که ما یک کشور هستیم با یک موسیقی. ولی وقتی می‌گوییم موسیقی جهان، فرض کنید موسیقی غرب، شامل تمام کشورهای اروپایی می‌شود تا روسیه. بعد از آن‌طرف می‌رود تمام آمریکا تا آمریکای لاتین. پس شک نیست یک کشور نمی‌تواند آن غنایی که همهٔ این کشورها دارند یک‌جا داشته باشد. در مورد ادبیات هم همینطور است. ولی چیزی که جلب‌توجه می‌کند، در مقایسه با کشورهای اروپائی، سرعت دگرگونی شعر فارسی در نیم قرن اخیر است. یعنی راهی را که اروپا در مدّت درازی پیموده، ما در عرض چند دهه پیموده‌ایم. آن هم در یک کشور سنّتی با یک سنّت قدیم و بسیار قوی شعری. حالا باید دید که آیا این حسن ایرانی است در پذیرش سریع یا عیب اوست. علّت آنهم اینست که در ایران چه محیط روشنفکری ما و چه محیط ادبی ما، به‌هر حال تحت تأثیر اروپا بوده است. ولی بعضی شاخه‌های فکری و ادبی اروپا بیشتر شناخته شده یا بیشتر رایج شده است. اگر ریشه‌یابی کنیم این امر مقداری هم به‌تصادف مربوط می‌شود. مثلاً در شرایط خاصّ از سارتر یا راسل کتابی ترجمه می‌شود و سپس دیگران نیز به‌علت موفقیّت یا شهرتی که کتاب در ایران پیدا کرده به‌ترجمه دیگر آثار نویسنده می‌پردازند. در جوانی ما پشت سر هم از «آناتول فرانس» و «موریس مترلینگ» و «اشتفان زوایک» کتاب چاپ می‌شد. برداشت‌های سیاسی و اجتماعی در شعر و تأکید بر انسان و مردم بیشتر تحت تأثیر ادبیات و ایدئولوژیهای خارجی وارد شعر فارسی شده است. شعرای ما هم از عهده امر بخوبی برآمده‌اند و مسئله تقلید

صرف نیست. قدرت خلّاقه داشته‌اند. شاعری مثل سپهری هم از راه زبان فرانسه به‌دید فلسفی ـ عرفانی خاوردور توجه دارد و بدون شک در شعر هم از طریق زبان فرانسه بسیار آموخته است. استعداد و برداشت‌های شخصی و موفقیت درخشانی که در بیان شعری دارد البته مال خودش است. «فروغ فرخزاد»، در این زمینه شاید ناب‌ترین شاعر معاصر و مشهور ما باشد. با استعداد خدادادی زیاد و تکیه بر شعر فارسی گذشته و معاصر دوران خودش. بهرحال شاعر هر سرنوشتی داشته باشد و هر نوع شعری بگوید ـ اگر خوب باشد و بماند ـ بالاخره برای مردم و جامعه خودش است که ذخیره‌ای ادبی و فرهنگی می‌شود. هنوز زود است که بار فرهنگی و معنوی شعر معاصر ایران را بخصوص در مقایسه با شعر کلاسیک بتوانیم بطور دقیق ارزیابی کنیم. همچنین با شعر معاصر دنیا.

هومن عباسپور: مسئله‌ای را مقدمتاً عرض کنم و آن اینکه سالها پیش وقتی می‌خواستند شعر معاصر را ارزیابی کنند، شعر «جلالی» جزو شعرهای نامتعارف آن‌زمان بود ولی امروز به‌خصوص شعر دههٔ ۶۰ سنخیت انکارناپذیری با شعر جلالی دارد و این برای ایشان که امسال سی‌امین سال انتشار اوّلین کتابشان است، بیشتر یک موفقیت است. امّا در مورد سؤالی که می‌خواهم مطرح کنم این است که شما در یک شعر خودتان به‌طور خیلی مجمل و موجزی، تعریفی از شعر مطلوب خودتان به‌دست داده‌اید: وقتی می‌گویید: دانش خیال‌انگیز / که چه سبز می‌روئی / و چه روشن می‌بینی / دانش خیال‌انگیز / که جهان میوه‌ای است / برای دهان تو. حالا در این‌جا مسئله خیال مطرح می‌شود که خواهش می‌کنم در این مورد توضیح بدهید.

جلالی: اتفاق جالبی است. من وقتی که این شعر را نوشتم، این واقعاً یک نوع تعریف شعر نبود. چیزی بنظرم رسیده بود و چند خطی نوشته بودم. وقتی پاکنویس کردم و به‌دست شما دادم و در مجلهٔ گردون چاپ شد، گفتید این چه مطلبی است. من دیدم این تعریف شعر است. می‌خواهم بگویم تعریف شعر کلاسیک هم هست. گفته‌اند که شعر کلامی است موزون، مقفیٰ و خیال‌انگیز. منتها مسأله سر خیال است. ما یک خیال و تخیّل شاعرانه داریم که می‌گویند خیال فعّال و یک خیالبافی هم داریم که مربوط به‌کار و زندگی روزانه است که گاه در تنهائی ادامه‌اش می‌دهیم. لیکن خیال خلّاق در واقع شاعر را در چنگ خودش دارد. این است که آن خیال خلّاق که

جهان میوه‌ای است برای دهان او، شاید چیزیست به‌لحاظی خطرناک و سرنوشت شاعر و شعرش را معیّن می‌کند. شعر امری است خطیر، و به‌همین دلیل است که پدر و مادرها، فرزندانشان را از شعر و شاعری منع می‌کردند، نظامی به‌پسرش می‌گوید شاعر نشو. فکر می‌کنم هیچ شاعری نخواهد فرزندش شاعر شود. در المعجم در باب مربوط به‌معنی شعر و حَد و حقیقت آن در مورد نصیحت به‌بهرام گور و منع وی از شعر گفتن آمده که اولین آفریده‌ای که در ستایش خود شعر گفت شیطان بود و اول آفریده‌ای که در ستایش خداوند شعر گفت یکی از ملائک مقرّب بود. یعنی شعر به‌اصطلاح دو وجه رحمانی و شیطانی دارد و به‌هر حال شما نمی‌توانید به آتش شعر نسوزید. یعنی ادبیات و هنر به‌طور کلی، چیزی است که شما را تحت نفوذ خودش قرار می‌دهد و یک تقدیر غیرقابل اجتنابی برای شما می‌شود. و یک‌وقت است که متوجه می‌شوید که شما خیال می‌کرده‌اید کار هنری می‌کنید در حالی که در واقع این کار هنری است که شما را به‌کار کشیده و به‌وجود آمده. شعری خواسته زاده شود و از طریق شما به‌جهان آمده است. من اشعار و نوشته‌های محکومین به‌مرگ را دیده‌ام. به‌فرانسه دارم، احتمالاً به‌فارسی هم ترجمه شده است و من خواندم و عجیب این است که دیدم مرگ آگاهی و دلهره‌ای که گاه در یک شعر معمولی «رمبو» و یا هر شاعر طرازاوّلی هست گاه خیلی عمیق‌تر از دلهره و غم محکومین به‌مرگ است و خردکننده‌تر است. این عظمت آن تخیّل فعال و به‌لحاظی سهمگین است.

احمدی: می‌گویند بهترین شعرها را درباره‌ی زندان، شعرایی گفته‌اند که اصلاً زندان را ندیده‌اند.

جلالی: هر اثر هنری قوی حکایت از واقعه‌ای می‌کند. یعنی واقعه‌ایست و مثل طلسمی است که اثر جادوئی دارد و نمی‌توانیم کاملاً به‌راز آن پی ببریم. «سحر حلال» که در مورد شعر می‌گفته‌اند همین است.

محیط: من یکی دو عرض کوتاه دارم و بعد یکی دو سؤال. شما در جاهایی از شعرتان به طور مشخص از حقیقت صحبت می‌کنید، خواستم این مطلب را باز کنید و بعد من مشاهده‌ای

دارم که دنبالهٔ همان فرمایش شما در ارتباط با مسأله پارادوکس است. به‌نظر من آمد که شما در اکثر اشعارتان، از یک نقطه، شروع به‌نگاه‌کردن به‌دنیا می‌کنید، از همان صخره شروع به‌نگاه‌کردن یک درخت می‌کنید و بعد با این نگاه حرکت می‌کنید تا مجدداً به‌همان نقطه می‌رسید که دیگر دقیقاً همان نقطه نیست. من نمونه‌ای که دارم، شعری است که در صفحهٔ ۲۷ کتاب «بازی نور» است. همه‌اش را نمی‌خوانم: به‌ناگاه تو را می‌نامم / و با تو سخن می‌گویم / . . . / ولی تو را به فراموشی می‌سپارم / چون باغبانی که / گلها را به‌سکوت باغ می‌سپارد / زیرا باز بسوی تو خواهم آمد / زیرا به‌ناگاه تو را خواهم نامید / و با تو سخن خواهم گفت. در عین اینکه این کلمات تکرار کلمات قبلی است، امّا شما این را در یک چرخه‌ای حرکت داده‌اید که این چرخه در مرحلهٔ دوّم، دیگر مرحلهٔ اوّل نیست. پشت شعر شما ــ اگر بشود این کلمه را گفت ــ یک منطق یا یک دیالکتیک خاصی هست که بیشتر از هر فرم شعر فارسی، شعر شما را به‌رباعی نزدیک می‌کند و شاید ادامهٔ رباعی‌سرایی در ایران باشد. بیشتر از هر چیزی در اشعار مدرن رازگونه بودن، طرحِ یک سؤال، رفتن به‌طرفِ سؤال و باقی گذاشتن ایهام در انتها یا رسیدن به‌نقطه‌ایست که هنوز حرکت ادامه دارد. نمی‌دانم این برداشت من است، حالا خودتان اظهار نظر بفرمایید. دیگر رابطهٔ شعر شما با انواع نحله‌های عرفانی است. خود شما به‌بودیسم اشاره فرمودید، امّا به‌نظر می‌آید که شعر شما با عرفان ایرانی و به‌ویژه با عین‌القضات که می‌دانم به‌آن خیلی نزدیک هستید، ارتباط دارد. من جاهایی را که شما از حقیقت صحبت کرده بودید، جستجو کردم. یک نمونه از عین‌القضات را می‌آورم که بسیار شبیه به‌نگاه شماست اگر من اشتباه نکرده باشم. «باش تا از صورت به‌حقیقت رسی، آنگاه بدان که اصل حقیقت است نه صورت.» آیا این حقیقتی که شما از آن صحبت می‌کنید تا چه حد متشابه این حقیقت است؟ باز در شعر شما گاه و بی‌گاه مرگ‌اندیشی است، امّا هیچ مرگ‌اندیشی مأیوسی نیست. در همان لحظهٔ زندگیست که با مرگ تنیده است، امید است که با یأس تنیده است، حالا شاید کلمهٔ یأس کلمهٔ مناسبی نباشد. با یک نمای خاکستری از دنیا، که هیچگاه سیاه نمی‌شود. زمان و مکان هم در شعر شما تابع یک نوع حرکت نسبی است یعنی هیچ حتمیّتی برای زمان و مکان نمی‌شود در کار شما دید. و حرکت شعر شما در حقیقت همانطور که خودتان بسیار قشنگ تعبیرش کردید نمونه‌ای است از اندیشه و شعری که از پیچیدگی به‌سادگی حرکت می‌کند و در اکثر جاها با موفقیّت. باز سؤال بعدی من این است که آیا تعالی در هنر پیچیده کردن فرم بیان است یا رسیدن به‌نقطه‌ای که سادگی بتواند در خدمت پیچیدگی قرار بگیرد و زیبایی را خلق کند. به‌نظر می‌رسد که شما به‌شکل دوّم اعتقاد داشته باشید و حرکت شعرتان در این جهت باشد. در عین حال شعر شما آنقدر شعر بی‌توجهی نسبت به‌مسایل مردم نیست. اصلاً آنچه شما رودررویش می‌ایستید، به‌نظر من روزمرّگی است. حالا این روزمرّگی می‌خواهد روزمرّگی سیاست باشد، فلسفه باشد و یا روزمرّگی هر چیز دیگر. همیشه افقی فراتر مورد نظر شماست. هر چند نمی‌دانم کلمهٔ فروتنی مناسب است یا نه، ولی حالا بگوئیم با یک نوع فروتنی عارفانه‌ای آن افق بالاتر را ساده می‌کنید. امّا با وجود این‌همه آرامش و نرمشی که در شما هست، رودرروی این

روزمرّگی خشن هستید، وقتی همه چیز بخواهد روزمره بشود، در مقابلش جدی می‌شوید. و بعد مسئله سؤالاتی که در اشعارتان مطرح می‌کنید، چون بسیاری از اشعار شما سؤال است. که این‌بار نیز ما را به‌یاد متون عرفانی قدیمی می‌اندازد، به‌عنوان مثال من در شما، شبیه این سؤال راکه در گلشن راز است، خیلی دیده‌ام. که باشم من مرا از من خبر کن / چه معنی دارد اندر خود سفر کن، که. به نظر من این سفر اندر خود، بخش بسیار عمده‌ای از حرکت ذهن آقای جلالی است. شما در گوشه‌ای از فرمایشات اوّلتان تأکید دقیقی داشتید بر مسئله عدم حتمیّت. قضیه بسیار زیبایی که از آزمایشگاه فیزیک نقل کردید بر همین مسئله تأکید داشت. چه میزان از این نگاه به‌دنیا بر ذهنیّت شما تأثیر داشته است؟

جلالی: صحبتهایی که کردید خوب و زیباست و در واقع نیازی به‌جواب من ندارد. مسئله حقیقت برای من در مرحلهٔ اوّل به‌صورت خدا مطرح شده است و این را در درون خودم همواره حس کرده‌ام و هیچگاه نتوانسته‌ام خفه‌اش بکنم. مثل چیزی که هیچ‌وقت خاموش نمی‌شود و این چیزی است که به‌هر حال زندگی کردن و شعر گفتن مرا ممکن ساخته است. یعنی هنرمند هیچگاه نا امید واقعی نیست، برای اینکه نا امید واقعی نمی‌نویسد. پس در هنر همیشه امید هست. این موضوعیست که شما در مورد شعر من به‌آن اشاره کردید و بطور کلّی هم صحیح است. درباره وجود نوعی منطق دیالکتیکی در نوشته‌هایم باید بگویم که در شعر من نوعی رفت و آمد هست بین تاریکی و روشنی، غم و شادی خواستن و نخواستن و این است که همهٔ کتابهای من به‌چند دفتر تقسیم شده است. یعنی عملاً این تقسیم‌بندی خودش را تحمیل می‌کند. باز در کتاب آخرم که تنظیم شده، همین تقسیم‌بندی را می‌بینیم. یعنی این در واقع یک حرکت دیالکتیکی روحی من است. این حرکت مرا دورتر هم می‌برد یعنی بطرف سکوت و سفیدی کاغذ. یعنی به‌طرف آنچه که نمی‌شود گفت، این همیشه هست، یعنی شاعر به‌طرف حدّ نهائی پیش می‌رود. البته از آن حدّ نمی‌تواند بگذرد ولی به‌هر حال پرشش به‌طرف این حدّ نهائی است. وقتی ما در چنگال این دیالکتیک یا در واقع تضادها اسیر می‌شویم ناچار به‌پرش هستیم. به‌هر حال این دیالکتیک باعث می‌شود باز هم ادامه بدهیم به گفتن و به‌معنائی دنبال امید محال رفتن که همان ایمان هنرمند است به‌کار خودش. در مورد عرفان که فرمودید این‌گونه که الآن می‌بینم جهان در هر کدام از ما یک‌بار دیگر خودش را تکرار می‌کند. نه در ما، در گنجشک، در کلاغ و در درخت و در آنچه هست و جهان یک‌بار دیگر خودش را در ما تجربه می‌کند. پس پیوند عمیقی با جهان داریم و تجربیاتی که ما می‌کنیم از بد و خوب، فکر می‌کنم در گوشه‌ای از وجدان جهان باقی می‌ماند. برای من این پیوند عمیق، عمق فکر عرفانی است. و شاعر هم چه عارف باشد و چه نباشد از این پیوند غافل نیست. پیوند او با جهان از راه کلمات، آهنگ و موسیقی شعر است. باینجهت می‌توان گفت که به‌معنای وسیع، شاعر «دین‌دار» است. یعنی همواره با جهان بزرگ پیوند دارد. و شعر این پیوند شاعر با جهان کارکرد ابتدائی خود را حفظ کرده است که نیایش در مراسم جادوئی یا مذهبی بوده است. و بعدها به صورتهای دیگر که ستایش طبیعت یا مفاهیمی از قبیل آزادی ــ عدالت ــ انسان و

ایده‌آلهای اجتماعی است. عشق نیز که پایه این پیوند است همچنان در شعر بعنوان یکی از مضامین اصلی وجود دارد. چه عشق حقیقی و چه عشق مجازی. در مورد افتادگی فرمودید، از «یسّنین» شاعر روسی جمله‌ای یادم است که می‌گوید: هر کسی نمی‌تواند شاعر باشد و چون سیبی در پای دیگران بغلطد. تقریباً جمله‌اش به‌این صورت است. شرط اوّل هنر افتادگی است نه گردن‌کشی. من یک نقلی از اردشیر محصص بکنم. ما یک‌شبی با اردشیر محصص در خانهٔ یکی از دوستان بودیم، اردشیر همیشه دفتری همراهش بود و قلمی که مشغول کشیدن طرح بود. صاحب‌خانه سگی داشت از این سگهایی که مثل سوسیسون هستند، با تنه دراز و پاهای کوتاه. اردشیر تعداد زیادی طرح از این سگ کشید. همینطور که همه حرف می‌زدیم نگاه می‌کرد و طرح می‌کشید. بعد آخرسر که دفترش را بست گفت من دین خودم را به‌این سگ ادا کردم، نگفت من منّت سر این سگ گذاشتم که عکسش را کشیدم، گفت من دینم را ادا کردم. هنرمند واقعی دین خودش را به‌جهان ادا می‌کند. حتی در حافظ که سرشار از نبوغ و استعداد است و خودستائی هم می‌کند این افتادگی عمیق وجود دارد. در شعر نو ما نه‌تنها یک اعتراض اجتماعی هست که جای خودش محفوظ، نوعی خودبزرگ‌بینی و پرمدّعائی هست که تأسف‌آور است. البته در ابتدا که شعر نو مجبور به مبارزه بود این موضوع قابل توجیه بود و طبعاً حالا هم اگر مبارزه‌ای باشد قابل توجیه خواهد بود. این مسئله فروتنی شاعر و بطور کلی هنرمند بنظر من مسئله بسیار اساسی است. آقای دکتر احمد محیط علاوه بر شاعری دکتر روانپزشک هستند و کم نیستند پزشکانی که به‌شعر و ادبیات رو آورده‌اند. در فرانسه که بسیار است. «آندره بروتن» شاعر و سردمدار سوررئالیسم روانپزشک بود. موضوع را عنوان کردم تا اشاره کنم به‌اینکه شعر نو در عمق خودش سیر و سلوکی دارد. و این سیر و سلوک بیشتر وقتی شروع شد که «فروید» گفت ما نیمه تاریکی داریم و قسمتی از ما کاملاً ناشناخته است. به‌این‌ترتیب جستجو و سفر به‌درون انسان در همه زمینه‌ها شروع شد. این کار خطرناک را چنان‌که رسم اروپائی است با دقت و جسارت انجام دادند و هنوز ادامه دارد. البته این بیشتر سفریست به‌درون شب و گاه همزیستی با تخریب یا جنون است. تلفات عمده‌ای هم در همه زمینه‌ها داشته است. خودکشی ــ جنون ــ اعتیاد یا پشت‌کردن به‌هنر و نفی آن. به‌این‌ترتیب این سفر به‌درون چنانکه در شرق سابقه داشته یا آنچنانکه در قرن ما در غرب متداول شده است برای هنرمند مدرن ضروریست. آقای دکتر محیط همچنین به‌مسئله عدم حتمیّت در علوم جدید اشاره کردند. چندین سال پیش در فرانسه کتابی از یک دانشمند زیست‌شناس چاپ شد بنام «تصادف و ضرورت». نویسنده‌اش آقای «ژاک مونو» گمانم جایزه نوبل گرفت. در این کتاب مطلب جالبی هست: می‌گوید به‌وجود آمدن زندگی روی کرهٔ ارض یکی از نامحتمل‌ترین اتفاقات بوده است ولی می‌بینیم که عملاً اتفاق افتاده. به‌نظر من اینجاست که تصادف تبدیل به‌تقدیر می‌شود. مثال غم‌انگیزی بیاورم. وقتی برای کسی اتفاق بدی می‌افتد، عزیزی از دست می‌رود، شما همین‌طور در ذهن خودتان می‌گردید و بطور موحشی می‌بینید تمام عوامل دست به‌دست هم دادند تا این اتفاق وحشت‌افزا بیافتد و به‌این‌ترتیب می‌بینیم که

مجموعه اتفاقات تبدیل به‌تقدیر غیرقابل گریزی شده است. اتفاقات خوب هم همینطور است ولی ما کمتر به‌آنها می‌پردازیم و با راحتی از کنارشان می‌گذریم. مثلاً ظهور یک شاعر یا هنرمند خوب. ظهور فردوسی و حافظ همانقدر نامحتمل بود که ظهور فروغ فرخزاد یا سپهری. ولی عملاً با اتفاقاتی روبرو هستیم که سرنوشت‌ساز است و بصورت تقدیری برای فرهنگ، مردم و مملکت درمی‌آید. همانطور که زلزله‌های شدید و خفیف داریم اتفاقات هنری و آثار هنری بزرگ و کوچک هم داریم. بعضی آثار برای همیشه ماندگارند.

محیط: کدام‌یک باقی می‌مانند. آنهایی که روح زمانشان را به‌نوعی داشته باشند.

جلالی: روح زمانشان را داشته باشند و صادق باشند و جنبه متعالی داشته باشند. اگر چنین باشد ضمن اینکه به‌دوران خودشان تعلق دارند مال همه دورانها هم خواهند بود. باز هم بهترین مثال شعرای کلاسیک ما هستند که گرچه تکرار آن تجربه دیگر مقدور نیست و به‌دوران خودشان تعلق دارد ولی هنوز برای ما امروزی هستند.

احمدی: و یک عنصر عصیان درشان باشد.

صلاحی: آقای دکتر محیط گفتند شعر «جلالی» می‌تواند رباعی امروز باشد. من به‌نظرم رسید که بیشتر می‌تواند تک‌بیت باشد تا رباعی. بعد جالب این است که در این تک‌بیت‌ها دو عنصر است به‌خصوص تک‌بیتهای سبک هندی. در مصراع اوّل حرفی زده می‌شود، بعد مصراع بعدی آن‌را تکمیل می‌کند. شعر جلالی هم همینطور است و دو تا پاره پیدا می‌کند. پاره دوّم آنچه راگفته تکمیل می‌کند. مثلاً می‌گوید: در سراسر زندگی / زیبایی حیرت‌انگیزی هست /که ما را از خود بی‌خود می‌کند (مصراع اوّل) و مانند خواب زیبایی است /که می‌بینیم / و هرگز جرئت بیدار شدن / از آن‌را نداریم (مصراع دوّم). فکر می‌کنم مثل یک بیتی است که خیلی موجز با دو مصرع است.

جلالی: من نظر شما و آقای دکتر محیط هر دو را قبول می‌کنم. یک دیالکتیک طولانی‌تر و بیشتری در رباعی می‌خواهد. شاید در بعضی از شعرها دو موضوع یا بقول شما دو عنصر آمده باشد بعد یک چرخشی به‌طرف نتیجه‌گیری شده باشد. چیزی که در رباعی هست و چه‌بسا در بعضی‌ها هم خط مستقیم باشد یعنی دو تا مصراع مانند باشد که پشت سر هم می‌آید و همدیگر را تکمیل می‌کند.

امینی: مثال آقای «صلاحی». این خطها که بر لب صحرا نوشته‌اند / یاران رفته با قلم پا نوشته‌اند. از صائب است.

صلاحی: من یک چیزی یادم افتاد که به‌هر حال ابزار کار شاعر یا نویسنده کلمه است، شعر محض بهرحال هست، در همه چیز هست. سینما، هنرهای دیگر، نقاشی، شعر محض همه‌جا هست ولی شاعر و نویسنده کلاً با کلمه سر و کار دارد. و با کلمه نشان می‌دهد. من اخیراً داشتم چیزی می‌خواندم. کتاب ناباکوف دربارهٔ داستان‌نویسهای روس، دربارهٔ گوگول که مورد علاقهٔ من بود و داشتم می‌خواندم، دیدم درست آن جاهایی که گوگول آمده باکلمات پشتک‌وارو زده، اصلاً

معجزه کرده است، طنزآوریش با همان کلمات بوده است. بعضی مترجم‌ها در بعضی زبانها درست همان قسمتها را حذف کرده‌اند در حالیکه هنر نویسنده به‌همانها بوده و تا چه حدی نقش کلمه را باید رعایت کرد به‌هر حال در شعر کلمه ابزار کار شاعر است. درست است نباید اسیرش شد ولی تا چه مقداری می‌شود این کلمه را باهاش ور رفت و کار کرد.

جلالی: شعرا از لحاظ طبع و ساختار ذهنی‌شان مختلف هستند و با هم فرق دارند. البته ما می‌توانیم یک مشخصات کلّی در مورد شعرا یا دیگر هنرمندان بگوئیم، ولی هر کدام خصوصیت خودشان را دارند. یعنی بعضی‌ها ممکن است واقعاً مسئله کلمه و زیبائی آن برایشان خیلی مهّم باشد. بعضی‌ها ممکن است کلمه را به‌صورت خیلی ساده‌تر به‌کار ببرند.

احمدی: من یک نکته را می‌خواستم بگویم. کار نقد در مورد شعر این بوده که عنصر اصلی شعر راکه به‌نظر من انفجار است نقادان کوشش می‌کنند جلوی این انفجار را بگیرند. یعنی در زبان، شما از ما بیشتر اطلاع دارید که آیا در کشورهای دیگر هم همین‌طور است یا نه؟ یعنی دلشان می‌خواهد ادبیات را دانشکده ادبیاتی‌اش کنند یا فرمولی‌اش کنند ما شاعرهای خوبمان همیشه آن شاعرهایی بوده‌اند که حالت انفجاری داشته‌اند. یعنی نیما به‌نظر من زیباترین دوره‌اش دوره‌ای است که قالب‌شکنی دارد و حالت انفجاری می‌گیرد. شاملو همیشه انفجاری بوده یعنی حسنش در این است که لحظاتی هم که حس می‌کند حالت انفجاری ندارد سکوت می‌کند. یعنی به‌نظر من زیباترین کار شاملو این است. و گاهی سکوت او انفجار بسیار بزرگی است. ولی نقد می‌خواهد این عصیان را خفه کند.

جلالی: حرف شما کاملاً درست است ولی ناقد هم متأسفانه، به‌خصوص اگر ناقد مقداری طرفدار متدهای تجزیه و تحلیل کلاسیک باشد، چاره‌ای ندارد. مثالی می‌آورم. در دورانی که به دانشکده علوم می‌رفتم یعنی ۴۰ سال پیش سلّول زنده را رنگ می‌کردند تا قسمتهای مختلف آن دیده شود که می‌شد زیر میکروسکپهای قوی بگذارند و ببینند. ولی متأسفانه وقتی سلول را رنگ می‌کنید، سلول می‌میرد و این نقض غرض است. یعنی شما یک سلول مرده را می‌بینید. این امر در مورد شعر هم صادق است. شعر یک مجموعهٔ زنده است. کسی که نقد می‌کند باید شعر را بصورت یک مجموعهٔ زنده نگاه کند و با آن به‌این‌ترتیب روبرو شود. ولی متأسفانه فقط با روش‌های تجزیه و تحلیل جلو می‌آیند و شعر را تشریح می‌کنند. یعنی دل و روده‌اش را می‌ریزند بیرون.

احمدی: موجود زنده را.

جلالی: بله. تا ببینند توی دلش چیست. طبعاً این کار می‌تواند آگاهی بیشتری به‌ما در مورد عناصر تشکیل‌دهنده شعر بدهد ولی آن کلّ زنده را معمولاً می‌کشند. بخصوص در مورد شعر نو این کار خطرناکتر است زیرا تمام اجزایش از اول تا آخر ــ اگر شعر خوبی باشد ــ با هم وحدت دارند.

احمدی: من همیشه عقیده‌ام این بوده که بی‌خطرترین شاعران، آنهایی هستند که وارد کتاب درسی می‌شوند. یعنی این شاعر دیگر هیچ خطری ندارد. یک سوپ طبّی است. نه نمک دارد و نه خردل و نه ترشی. شما راجع به‌دنیای فردی شاعر مثال زدید، به‌نظر من اگر شاعر بتواند به خوبی دنیای فردی خود را بیان کند، جنبه همگانی هم پیدا می‌کند. یعنی اوّل از خودش شروع می‌شود. بعد مثل اینکه دنیای دیگران را اوّل شاعر پیش‌بینی می‌کند. می‌خواستم راجع به‌این توضیح بدهید.

جلالی: من باز برمی‌گردم به‌این ایده‌ای که در شعر نوی فارسی پیدا شده. در شعر نو این ایده به تدریج مورد توجه بعضی شعرا قرار گرفته که هر شعری هر چه دور از ذهن‌تر و غریب‌تر باشد به ناچار نوتر است. اگر ما در بعضی شعرا چیزهای بدیع می‌بینیم و ایماژهایی که انفجاری هستند و کاملاً نو، این‌ها به‌نوعی ریشه در عمق روح انسان و ادبیات یک ملّتی دارند. به‌این‌جهت اگر یک شاعری واقعاً به‌دنیای درون خودش برود و توشه‌ای از زبان و ادبیات هم داشته باشد، دست‌آوردی از این دنیا می‌آورد که برای بسیاری ــ اگر نه برای همه ــ قابل قبول است و به‌غنای زبان و ادبیات کمک می‌کند. باید نوآوری عمیق و متناسب با استعداد زبان باشد.

احمدی: نمونه‌اش سبک هندی خودمان است که هیچ چیز از آن نمانده است.

جلالی: من تأکید می‌کنم که اگر کسی عمیق باشد و شعرش و ایماژهایش ضمن بدیع بودن و انفجاری بودن اصیل باشند برای دیگران قابل درک است و چه‌بسا که برای خواننده منبعی خواهد بود برای کشف و شهود

محیط: در ارتباط با آنچه فرمودید شاعر است که اوّل دنیای بعدی را می‌بیند، این مسئله فقط در مورد زندگی تاریخی مردم نیست، عمیق‌ترین تحولات علمی راکه ۷۰۰ سال بعد صورت گرفته، مثل نسبیت و این‌جور مسایل که با فیزیک کوانتومی مطرح شده، درکلیّاتش تمام شعرای بزرگ و عرفای بزرگ زمان گذشته و نه‌فقط در این کشور، بلکه در سراسر جهان دیده بودند. فقط علم جزئیاتش را نشان داد.

جلالی: بله. این موضوع دو جنبه دارد. یکی کشف و شهود است. کتابی هم دیدم که از انگلیسی به‌فرانسه ترجمه شده و اعلان ترجمه فارسی‌اش را هم مثل اینکه دیدم بنام «تائوی فیزیک». نویسنده نظریات عرفانی قدیم را آورده و آنها را با نظریه‌های فیزیک مدرن مقایسه کرده است و تشابهاتی را نشان داده است. علاوه بر این می‌توان گفت که جهان در سطوح مختلف ساختارهای مشابهی دارد. یعنی وقتی کسی در کاری چه عملی و چه نظری تبحّر پیدا کرد درک مسائل در سطوح مختلف برایش تا حدّی میسّر می‌شود. گمانم نظریه ساختارگرایان چنین است. روی این اصل و همچنین بوسیله کشف و شهود انسان می‌تواند چیزهائی را ببیند که بعدها دانسته خواهد شد. این هم گفتنی است که هر شاعر اصیلی بهرحال تا حدّتی برای خودش بعنوان پیام‌آور غیبی رسالتی قایل است. اگر هم پایه و بنای چنین حالاتی ساده‌لوحی باشد فرقی نمی‌کند. اصل اعتقادی است که کارساز است و باعث به‌وجود آوردن آثار بزرگ ادبی و هنری یا کارهای بزرگ اجتماعی و سیاسی و غیره می‌شود.

میزانی: آقای جلالی بنظر من شما یکی از کوچندگان نو به‌مدرن هستید. ادامه‌دهندگانتان را هم بعد از دو دهه به‌وضوح می‌بینید. نقد شعر امروز، امّا، از نیما تا نوادگانش را نو می‌خواند. در فهرست نامهائی هم که ارائه می‌دهد حتّی شاعرانی را می‌گنجاند که رجعت ادبی هم کرده‌اند. یعنی دیگر از جرگه نو نیز خارج شده‌اند. بنظر شما وقت آن نرسیده است که مرزی میان نو و مدرن قائل شویم تا علاوه بر تعاریف تازه‌تری که از شعر به‌دست می‌آوریم کوچندگان نو به‌مدرن یا مدرنیست‌های کلاسیکمان را هم شناسائی کنیم.

جلالی: جواب در خود سؤال هست. من هم فکر می‌کنم اگر این فرق را قائل شویم درک خیلی مسائل برایمان راحت‌تر می‌شود. در مورد شعر نو بیشتر توجّهمان معطوف به‌تفاوتهایی است که شعر با دوران ماقبل خود پیدا کرده است. به‌اینکه نسبت به‌شعر معاصر جهان در چه مرحله‌ایست خیلی کار نداریم. به‌این‌جهت تمام کسانی که بصورتی تغییراتی در شعر کلاسیک داده‌اند و نوآوری کرده‌اند جزو این گروه هستند. در صورتیکه در شعر مدرن معیار ما وضع شعر و بطورکلی هنر در جهان معاصر است. مدرن در واقع برداشتی است که محدود به‌نوآوری نمی‌شود.

و خیلی وسیع‌تر و عمیق‌تر است. مثلاً ممکن است ما تابلویی بکشیم که برای ایران نو باشد. فرض بفرمایید یک نفر پیدا شود و در مینیاتور پرسپکتیو بگذارد، سایه‌روشن بگذارد، قیافه را هم از مغولی به‌فرنگی تبدیل کند. این به‌هر حال یک نوآوری است که ممکن است خوشایند هم باشد. ولی این نقاشی را هر جاکه ببریم در حد مینیاتور هم قبولش ندارند. ولی نقاشی مدرن آن است که ما اگر آن‌را ببریم در گالریهای نیویورک یا پاریس بگذاریم آنرا قبول کنند و بگویند این نقاشی مدرن است. یعنی ما داریم از یک جریان معاصر و بین‌المللی تبعیت می‌کنیم. توی داستان‌نویسی هم همین‌طور است. این یک گرفتاری است که در کشورهای جهان‌سوّم و در حال تغییر بیشتر وجود دارد. ما فلان رمان‌نویسمان یک رمان خوب می‌نویسد و ما به‌او می‌گوییم آفرین. حالا اگر آن‌را با معیارهای قرن بیستم بسنجیم، این رمان، یک رمان قرن‌نوزدهمی است. اگر بخواهیم انکارش کنیم، چطور این کار را بکنیم، نویسندهٔ خوبی پیدا شده که برای اولین‌بار یک اثر خوب و نوی در ایران ارائه داده است. پس قرن نوزده برای ما نو است. پس ما به‌نویسنده آفرین می‌گوییم ولی اثر او مدرن نیست. طبعاً این مسئله در شعر هم همینطور است. ما از دنیای مدرن جدا هستیم و بهرحال از لحاظ علوم و فنون و سبک‌های هنری بین ما و دنیای غرب که باصطلاح دنیای مدرن است فاصله‌ای ایجاد شده است. به‌این‌جهت نمی‌توان از همه توقع مدرن بودن را داشت. مگر در موارد استثنائی که شخص با دنیای غرب زیاد تماس داشته باشد یا اینکه ساختار روحی و ذهنیش تصادفاً طوری باشد که با تغییرات و جریانات مدرن جور بیاید. مثلاً نیما که حتی بدون آشنائی کامل با ادبیات و شعر اروپا و بیشتر روی استعداد خودش توانست تحولی را در شعر فارسی چند دهه اخیر بوجود آورد که علاوه بر نوآوری جنبه مدرن هم دارد. ولی پیروان نیما و به‌قول شما نوادگانش بیشتر به‌نوآوری‌های او بسنده کرده‌اند تا به‌روحیه پذیرای تغییر، انتقادی و عمیقاً انقلابی او. به‌تئوری هنر مدرن و بخصوص به‌دو جنبه آن که یکی وضع پارادوکسال هنرمند مدرن و دیگری وجود طنز باشد در اوایل صحبت اشاره شد.

میزانی: گاهی هم «آوانگارد» فحش محسوب می‌شود.

فرخفال: ما سالها قبل یکدیگر را خیلی از روزها در کافه سامان می‌دیدیم، راجع به وضعیت کافه‌ها صحبت کنید.

بیژن جلالی: در دو شمارهٔ اخیر مجلهٔ آدینه (مرداد و شهریور ۱۳۷۱) مقاله‌ای هست که توصیه می‌کنم بخوانید. با عنوان «هنر مدرن هنر آوانگارد است»، ترجمه فرزانه فوجلّو از شخصی بنام «مالکوم برادبری». در این مقاله بطور اختصار به‌مشخصات هنر مدرن و پایه‌گذاران آن بخصوص در زمینه ادبیات اشاره شده و اطلاعات خوبی داده شده است. همچنین بر اهمیت متروپل، یا مادرشهر مثل پاریس، رُم یا لندن برای تجمع هنرمندان مدرن و آشنائی آنها با یکدیگر و بخصوص جَو بین‌المللی این شهرها تأکید شده است. اگر از این دید به‌قضایا نگاه کنیم بدون شک کافه یکی از مکانهائی است که حق بزرگی به‌گردن هنر مدرن دارد. در اروپا کافه‌نشینی برای خودش سنّتی است و کافه‌های بسیار قدیمی. هست مثلاً در پاریس که باید حتماً به‌این کافه‌ها یک‌سری زد و یک فنجان قهوه خورد. بخصوص اگر پاتوق نویسندگان و شعرای مشهور هم بوده باشد. در ایران هم حداقل برای افرادی مثل من که تنها زندگی می‌کنند و پذیرائی و معاشرت در منزل برایشان مشکل است کافه محل مناسبی برای تازه کردن دیدار و چند کلمه صحبت کردن با رفقاست. در تهران هم ما کافه‌های ادبی داشته‌ایم که گرچه خرابشان کرده‌اند و ساختمان‌های جدید بجایشان بنا شده ولی هنوز برای جوانترها هم اسمشان آشناست. مثل کافه فردوسی و کافه فیروز و غیره. در اصفهان دوره صفویه نیز قهوه‌خانه‌هائی وجود داشته که پاتوق شعرا بوده است. از جهت عملی هم در یک شهر بزرگ و خسته‌کننده مثل تهران وجود محلّی برای استراحت و صرف یک استکان چای کاملاً ضروری است. در تهران سی چهل سال پیش در همین بالای شهر تعدادی قهوه‌خانه برای توده مردم وجود داشت که بعضی‌ها هم برای کشیدن قلیان یا خواندن روزنامه به آنجا می‌رفتند. من بعنوان یک تهرانی که چندین دهه در این شهر زندگی کرده است خود را در تهران کنونی غریبه حس می‌کنم. خوشبختانه که ساکن درّوس هستم و کمتر گذارم به‌خود شهر تهران می‌افتد. البته همیشه مشتاق دیدن همشهری‌های واقعی خودم هستم و از دیدن آنها که بنظرم حالتی آشنا دارند خوشحال می‌شوم.

آقای احمدی مقدمه را برای شروع جلسه گفتند. من مؤخره را برای پایان بگویم که تشکر از ایشان است که ما را جمع کردند در منزل خودشان. تشکر از دوستانی که دیدیم همدل و هم‌زبان هستیم و زحمت کشیدند و آمدند. همچنین تشکّر از آقای دهباشی که همّت گماشته‌اند به‌معرفی دست‌اندرکاران هنر و به‌این‌ترتیب تنظیم زندگی‌نامه و کتابشناسی و دیگر آثارشان. این کار بخصوص در ایران که همه چیز در تندباد حوادث و بی‌قیدی پراکنده می‌شود اقدام مهّمی است.

نشر چشمه در سال ۱۳۷۱ منتشر کرده است

فریدونیان، ضحاکیان، مردمیان	جواد جوادی
آخرین شاه	علی حصوری
سه دفتر (چاپ سوم)	فریدون مشیری
موسیقی مُدرن	موریس لورو ترجمه و تفسیر مصطفی کمالِ پورتراب
تئوری موسیقی (چاپ ششم)	مصطفی کمالِ پورتراب
آینه در آینه (چاپ چهارم)	ه. ا. سایه
آه، باران (چاپ سوم)	فریدون مشیری
مروارید مهر (چاپ ششم)	فریدون مشیری
نگاره به کمک کامپیوتر	میرحسن ولوی
آهوی بخت من، گزل (چاپ سوم، با نشر پارسی)	محمود دولت‌آبادی
رد، گفت وگزار سپنج (با نشر پارسی)	محمود دولت‌آبادی
گور به‌گور	ویلیام فاکنر ترجمهٔ نجف دریابندری
شناخت اساطیر ایران (چاپ دوّم، با کتابسرای بابل)	ژاله آموزگار ـ محمود تفضلی

نشر چشمه منتشر می‌کند

جای خالی سلوچ (با نشر پارسی)	محمود دولت‌آبادی
دائو: راهی برای تفکّر	ع. پاشائی
روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده (چاپ سوّم، بانشرپارسی)	محمود دولت‌آبادی
از دیار آشتی	فریدون مشیری
گزینهٔ شعرها	چزاره پاوِزه ترجمهٔ کاظم فرهادی ـ فرهاد خردمند
ژان دو فلورت ر دختر چشمه	مارسل پانیول ترجمهٔ سروش حبیبی
اتوبوس فیلمنامه (با نشر پارسی)	محمود دولت‌آبادی
نارتسیس وگلدموند	هرمان هسه ترجمهٔ سروش حبیبی
پدر وحشی (چاپ دوّم)	پیر پائولو پازولینی ترجمهٔ کاظم فرهادی ـ فرهاد خردمند
آئین میترا (چاپ دوّم)	مارتن وِزمازِرن ترجمهٔ بزرگ نادرزاد
شیمی درمانی (بانشرآویشن بابل)	ترجمه و تنظیم دکترجهانگیر رأفت

ردیف نوازی
RADIF NAVAZI

منتشر شد

اجرا با تار و سه تار:

حسین علیزاده

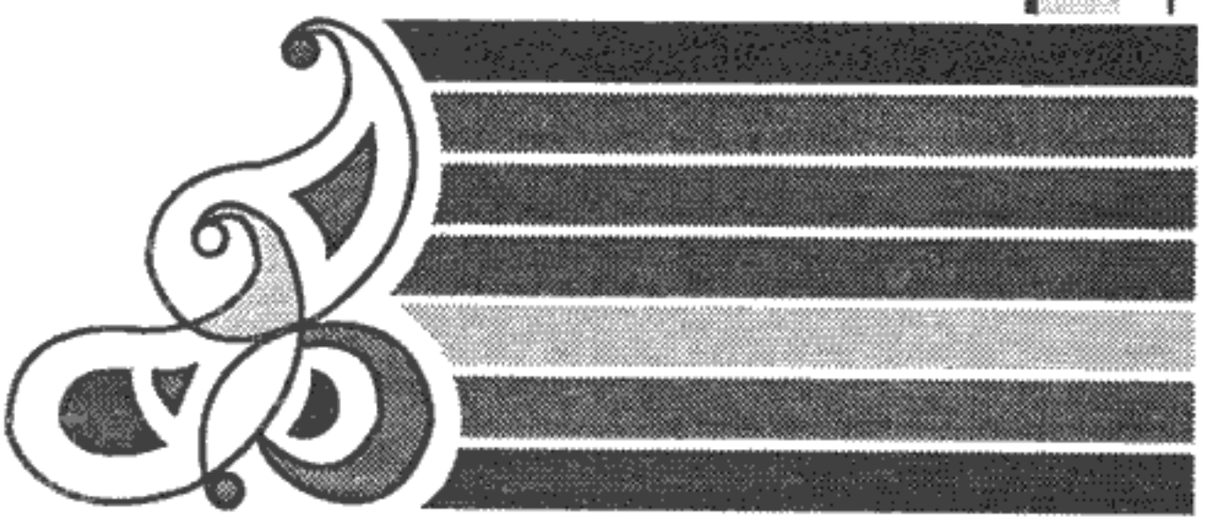
در دو آلبوم

۸

کاسته

Tar & Setar:

Hossein Alizadeh



مرکز پخش:

مؤسسه فرهنگی هنری ماهور

تلفن: ۷۵۰۲۴۰۰

نشر قطره منتشر کرده است

- **گندم و گیلاس** / منوچهر آتشی، ۱۸۵۰ ریال
- **نقش پنهان** / محمد محمدعلی، ۱۲۵۰ ریال
- **کم‌توسعگی** / دکتر فریبرز رئیس‌دانا، ۳۳۵۰ ریال
- **یادنامهٔ مرتضی حنانه** / شهین حنانه، ۱۵۰۰ ریال
- **دهقانان خرده‌پا** / خسرو خسروی، ۴۶۰ ریال
- **گزینهٔ اشعار رودکی** / دکتر جعفر شعار، ۶۵۰ ریال
- **گزینهٔ اشعار بهار** / دکتر حسن احمدی گیوی، ۹۵۰ ریال
- **گزینهٔ مقالات حمیدی** / دکتر جعفر شعار، ۴۵۰ ریال
- **گزینهٔ اشعار کسائی مروزی** / دکتر جعفر شعار، ۶۵۰ ریال
- **گزینهٔ اشعار خاقانی** / دکتر جعفر شعار، ۵۰۰ ریال
- **گزینهٔ اشعار مسعود سعد سلمان** / دکتر توفیق سبحانی، ۵۵۰ ریال
- **گزینهٔ تاریخ بلعمی** / دکتر جعفر شعار، ۹۵۰ ریال
- **منظومهٔ ایرانی** / محمد مختاری، ۴۲۰ ریال
- **حماسه در رمز و راز ملی** / محمد مختاری، ۱۷۰۰ ریال
- **صائب و سبک هندی** / محمدرسول دریاگشت، ۶۲۰۰ ریال
- **تحلیل سفرنامهٔ ناصرخسرو** / دکتر جعفر شعار، ۲۱۰۰ ریال
- **پری آفتابی** / فرشته مولوی، ۷۵۰ ریال
- **عصر آدمکشها** / هنری میلر / عبدالله توکل، ۱۳۵۰ ریال
- **ساعت سرمستی** / هیوبرت ریوز / رضا فرنود و دکتر سیروس سهامی، ۲۸۵۰ ریال
- **دعوت به مراسم گردن‌زنی** / ولادیمیر نابا کف / احمد خزاعی، ۱۴۵۰ ریال
- **برف بهاری** / یوکیو میشیما / سمیا صیقلی و غلامحسین سالمی، ۵۸۰۰ ریال
- **اسبهای لگام گسیخته** / یوکیو میشیما / فریبرز مجیدی، ۴۸۰۰ ریال
- **چشمهای آبی** / (داستانهای کوتاه از نویسندگان بزرگ امریکای‌لاتین) قاسم صنعوی، ۱۹۵۰ ریال
- **پرندهٔ برفی** / (داستانهای کوتاه از نویسندگان بزرگ جهان)، م. سجودی، ۱۷۵۰ ریال
- **داستانهای کوتاه هاینریش بل** / هاینریش بل / شهلا حمزاوی، ۱۴۵۰ ریال
- **برف سیاه** / میخائیل بولکاکف / احمد پوری، ۱۴۵۰ ریال
- **ماه و آتش** / چه‌زاره پاوه‌زه / محسن طاهر نوکنده، ۱۹۵۰ ریال
- **هنری پنجم** / ویلیام شکسپیر / احمد خزاعی، ۱۲۰۰ ریال
- **آمادئوس** / پیتر شفر / فریده رازی، ۱۳۵۰ ریال
- **مغز به مثابه یک سیستم** / استیون رز / محیط - رف‌رف، ۲۱۰۰ ریال
- **آزادی را آینده رقم می‌زند** / ادوارد شوارد نادزه / ناهید فروغان، ۱۲۵۰ ریال
- **سرگذشت من** / چارلی‌چاپلین / نوایی، ۵۹۰۰ ریال
- **روش آموزش قالبسازی** / گروه صنایع بنوش آلمان / ژرهایر آشوقیان، ۳۲۵۰ ریال
- **برش الگو به روش متریک** / (الگوی لباس زنانه)، وینفرد آلدریچ / پری شهیر مفرح، ۲۵۰۰ ریال
- **برش الگو کودک و نوجوان** / وینفرد آلدریچ / نیره یونسی، ۲۲۰۰ ریال
- **آشپزی چینی** / کنت‌لو / میترا ریاحی، ۱۴۰۰ ریال

تلفن دفتر فروش: ۶۴۶۶۳۹۴-۶۴۶۰۵۹۷
آدرس دفتر فروش: خیابان انقلاب، ابتدای وصال

تلفن دفتر نشر: ۸۰۱۰۸۶۷-۸۰۰۴۶۷۲
آدرس دفتر نشر: کوی نصر (گیشا) خیابان ۱۹ پلاک ۶

کتاب سخن

مجموعه مقالات

با آثاری از: فرخنده آقایی ــ حسن اصغری ــ اصغر الهی ــ منصور اوجی ــ م. آزاد ــ یوسف اباذری ــ محمدرضا باطنی ــ منوچهر بدیعی ــ سیمین بهبهانی ــ سیاوش پرواز ــ احمد تفضلی ــ صفدر تقی زاده ــ فروغ تقی زاده ــ محمدعلی جزایری ــ بیژن جلالی ــ مهران جمشیدی ــ محمود حسینی زاد ــ محمد حقوقی ــ سید محمد دبیرسیاقی ــ ولی الله درودیان ــ نصراله رادین ــ منیرو روانی پور ــ تورج رهنما ــ عباس زریاب ــ عبدالحسین زرین کوب ــ هـا. سایه ــ رضا سیدحسینی ــ سیمین دخت سیدفتاح ــ محمد شریفی ــ هوشنگ طاهری ــ صمد طاهری ــ محمدرضا طاهریان ــ طوسی طباطبایی ــ حسن عابدینی ــ اصغر عبدالهی ــ مراد فرهادپور ــ علی کیافر ــ خسرو کیقبادی ــ فتح الله مجتبایی ــ فریدون مشیری ــ مصطفی مقربی ــ شهریار مندنی پور ــ ضیاء موحد ــ محمدعلی موحد ــ خلیل موحد دیلمقانی ــ عباس معروفی ــ علی موذنی ــ جمال میرصادقی ــ محمود نفیسی

مرکز پخش در تهران و شهرستانها: انتشارات علمی ــ خیابان انقلاب، مقابل در بزرگ دانشگاه تهران، شماره ۱۳۵۸ تلفن ۶۶۰۹۶۷

یک بز

KELK 34 January 1993

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.

A Review of Art and Culture

KELK

ISSN 1017 - 415X

34 January 1993

PDF BY:

http://mypersianbooks.wordpress.com/