فرهنگ و زندگی ۹

فرهنگ و زندگی ۹

بسا ی

«فرهنگ وزندگی» نشریهٔ دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ‌وهنر

سه ماه یکبار منتشر می‌شود .

www.KetabFarsi.com

زیرنظر شورای نویسندگان

مدیر : ناصر نیّرمحمدی

طرح وتنظیم صفحات از : **مرتضی ممیز**

نشانی دفترمجله : خیابان روزولت – مقابل دانشسرای عالی – شمارهٔ ۱/۱۵٤

تلفن : ۸۳٦۵۰۹ – ۸۲٦٤۷۵

بهای اشتراك سالانه : ۱۲۰ ریال

تك فروشی سی‌ریال

دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ‌وهنر پاسخگوی آراء وعقاید نویسندگان نیست .

شمارهٔ ۹ فرهنگ وزندگی – مهرماه ۱۳۵۱

ویژهٔ نابسامانی های فرهنگی

فهرست مطالب

درآمدی به مسألهٔ نابسامانی‌های فرهنگی		صفحهٔ ٤
به سامان رسیدن از نابسامانی	داریوش همایون	» ٦
اهمیت شناخت انتقادی ارزش‌های فرهنگی را ندیده گرفته‌ایم	حمید عنایت	» ۱۲
فرهنگ کنونی ما از گذشته بارورنیست	نادر نادرپور	» ۱۸
پس از یك خواب طولانی	هوشنگ نهاوندی	» ۲۸
شعر معاصر از عمق انسانی تهی است	شفیعی کدکنی	» ۳۲
تأملی در باب هویت فرهنگی	هرمز شهدادی	» ۳٦
راهی که انسان درپیش دارد	ژرژ فریدمن	» ٤۳
دههٔ توسعهٔ فرهنگ	جلال ستاری	» ٥۰

www.KetabFarsi.com

۲

در تالار رودکی	پری صفا	« ۶۷
اپرای اتللو	پرویز ممنون	« ۷۲
یادداشتی برجشن هنر شیراز	جمشید ارجمند	« ۷۷
تحلیلی از شاه‌لیر	سرگئی یوتکویچ	« ۸۴
فصلی که محصول چشمگیری نداشت	فیروزهٔ صابری	« ۹۵
نمایشگاه «صد سال آفیش درجهان»		« ۹۹
نقد کتاب : سوگ سیاوش	مهرداد بهار	« ۱۱۰
داستانهای برگزیده	قاسم هاشمی‌نژاد	« ۱۱۵
معرفی کتاب : از دریا تا به دریا . . .		« ۱۱۸
ساختهای خانواده و خویشاوندی در ایران		« ۱۱۹

www.KetabFarsi.com

دربارهٔ چند سینماگر		« ۱۲۰
درسهای تاریخ		« ۱۲۱
انسان تك ساختنی		« ۱۲۲
مطالعات ایرانشناسی		« ۱۲۳
اندیشهٔ مرگ	سیمون دوبووار	« ۱۲٤
نگاهی به ادبیات آلمان	هاینریش بل	« ۱۲٦
آغازی دیگر منباب آزمایش	جوزف بوکه	« ۱۳۱
آنای رنگ پریده (داستان)	هاینریش بل	« ۱٤۳
کنگرهٔ تحقیقات ایرانی		« ۱٤۸
عکاسی		« ۱۵۲
پیوستگان به خاموشی		« ۱٦۰

www.KetabFarsi.com

آیا فرهنگ کنونی ما رنگ باخته و نابسامان است؟ این پرسشی است که بی‌گمان بسیاری به‌آن پاسخ مثبت می‌دهند. این پاسخ، ناشی از احساسی است که همهٔ ما ازیك درد مشترك داریم. ما همه، چه به عنوان نویسنده وبه وجودآورندهٔ آثار ادبی وهنری وچه به عنوان خواننده ویا بیننده وشنوندهٔ این آثار، درکار خود ودیگران احساس کمبود می‌کنیم. ومقصود از «ما» گروهی‌است که درکار به‌وجودآوردن‌آثار ادبی‌وهنری است، و هم‌گروه وسیع‌تری که مخاطب این آثار است و یا به اعتباری، مصرف کنندهٔ آنها که شامل اقلیتی ازتحصیل‌کردگان و آشنایان با فرهنگ جدید غربی می‌شود. همهٔ ما درد مشترکی را احساس می‌کنیم. اینکه کمتر اثر ادبی و هنری هست که خوب یا ستودنی شمرده شود تا چه رسد به اعجاب‌انگیز، حاکی ازهمین درد است. آشفتگی کار زبان یکی ازوجوه تظاهر این نابسامانی است. نویسندگان و هنرمندان ما نه تنها با خوانندگان آثار خود زبان مشترکی برای‌انتقال مفاهیم وآنچه درضمیر ایشان می‌گذرد ندارند، بلکه بین خود نیز فضای مشترکی ندارند که در آن با یکدیگر گفت‌وگو وهمزبانی داشته باشند. این نابسامانی محدود به‌هیچ زمینهٔ خاصی نیست. آنکه درکار قلم است همان چیزی را ازاین نابسامانی حس می‌کند که آنکه درکار سینماست یا نقاشی یا موسیقی وغیره. درهمهٔ این رشته‌ها خامی ورنگ‌باختگی یا رکود وسکون به درجات مختلفی به چشم می‌خورد واگر گاهی درزمینه‌ای اوجی گرفته شود، پیگیر نیست. همهٔ آنها که باگذشته وسنن فرهنگی این سرزمین آشنایی دارند می‌دانند که ما ازتاریخ وسنت خود بریده‌ایم بدون آنکه فرهنگ دیگر– یعنی فرهنگ غربی – را چنانکه باید جذب کرده باشیم. هنرمندان ونویسندگان ما اغلب نمی‌توانند حاصلی شایسته ازکار خود به جامعه عرضه کنند و جامعه نمی‌تواند پاداش بسزا به حاصل کوشش‌های آنها بدهد. فرهنگ‌آفرینان جامعهٔ جدید ما تنها با حوزهٔ کوچکی ازکل این جامعه سروکار دارند وبقیهٔ جامعه ازآنها بی‌خبر واینها ازآنها بی‌خبرند. این سلسلهٔ دردها ومسائل را می‌توان بسیار درازتر

ازاین کرد ، ولی دراین یادداشت ، به‌عنوان درآمدی به‌مسأله ، غرض‌شمردن همهٔ مسائل و دردها نیست ، بلکه تصریح گرانیگاه موضوعی است که مجلهٔ فرهنگ وزندگی به‌عنوان بخش ویژهٔ شمارهٔ جدید خود انتخاب کرده‌است.

بی‌تردید هریك از ما ، به تناسب میزان رابطه وپیوندمان با حوزهٔ این مسائل، صمیمانه می‌خواهیم که ریشه‌های درد را بشناسیم وبا این شناخت کلی ، به راههای چاره بیندیشیم .

با چنین قصد وهدفی است که به یاری اهل نظر ، جستجویی را آغاز کرده‌ایم . پاسخی که صاحب‌نظران به پرسش‌های فرهنگ وزندگی که در زیر مطرح شده است داده‌اند ، بی‌گمان درگشودن گره‌های کهنهٔ کور سهمی مؤثر خواهد داشت .

۱ – به نظر شما چه نشانه‌هایی ازنابسامانی فرهنگی امروز جامعهٔ ما خبر می‌دهد ؟

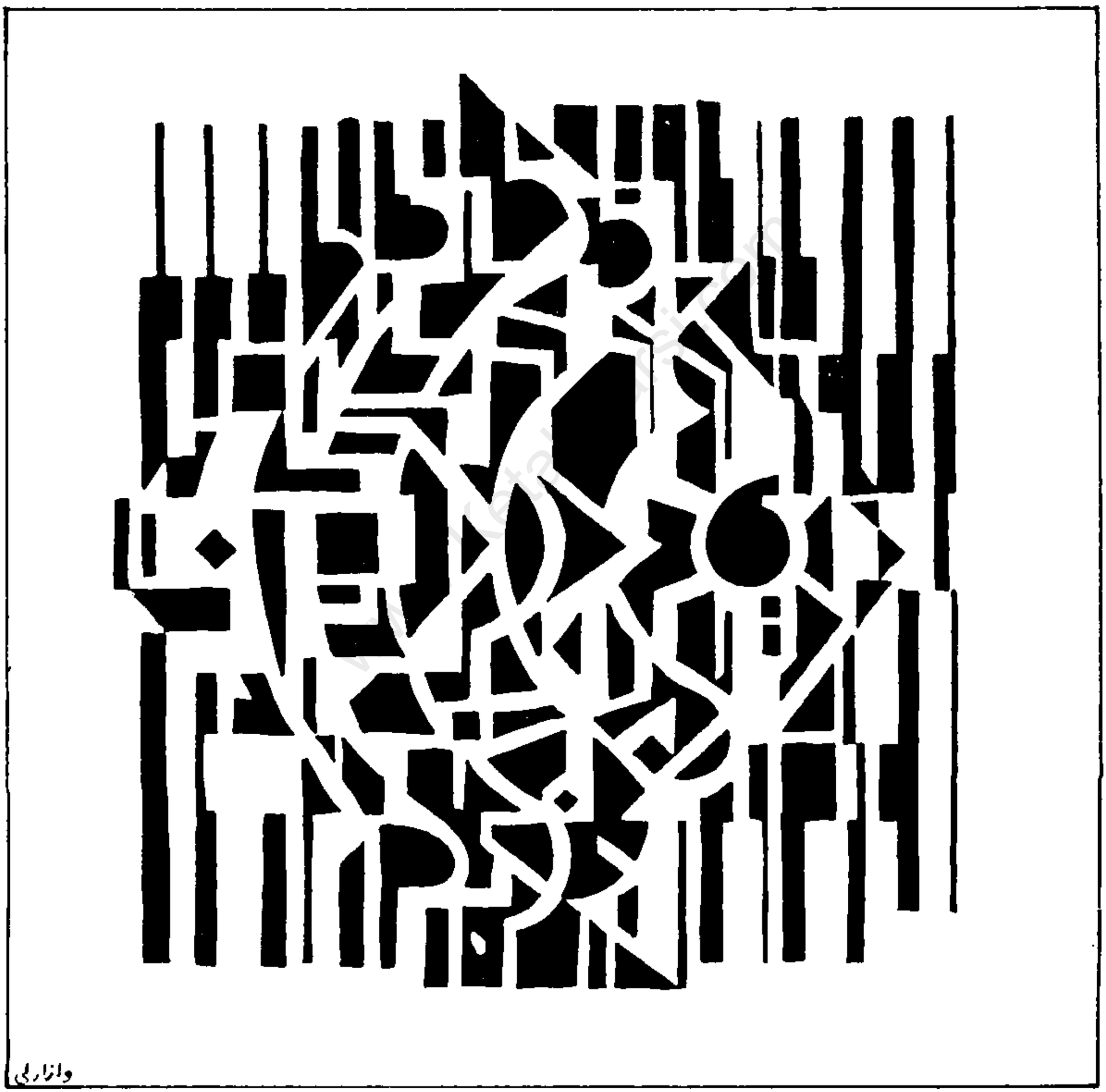
۲ – نابسامانی کنونی فرهنگی ما را ناشی ازچه علل و عواملی می‌دانید ؟

۳ – کمبود خلاقیت‌های‌فرهنگی‌وبریدگی میان قشرفرهنگ ساز و اکثریت مردم‌را چگونه تعبیر می‌کنید ؟

٤ – دررشتهٔ خاصی‌که شما باآن سروکار دارید نمودهای نابسامانی فرهنگی چگونه است؟

٥ – آیا راهی برای خروج‌ازاین‌نابسامانی می‌شناسید ؟

www.KetabFarsi.com



وازارلی

به سامان

رسیدن از نابسامانی

داریوش همایون

۱ ــ آنچه از آن به نابسامانی فرهنگی تعبیر می‌شود همان است کــه در قلمرو دیگر به آن واپس‌ماندگی سیاسی ، یا فقر اقتصادی یا ناتوانی اجتماعی می‌گویند . ما در زمینه‌ی فرهنگ سیاسی نیز با نابسامانی روبروییم . مجلس و احزاب و انجمنهای ما آن نیستند که باید باشند . توده‌ی مردم ما هنوز غیرسیاسی‌است ورشد سیاسی گروههای پیشرفته‌تر جامعه ما از نقطه‌های نگرانی‌آور تهی نیست . عقب‌ماندگی سیاسی مارا بهتر از همه در دستگاه اداری ما می‌توان منعکس یافت که هیچ توانایی مقابله با مسائل امروزی کشور را ندارد.

درزمینه‌ی اقتصاد ، ایران کشوری است با ۴۰۰ دلار درآمد سرانه (۴۰۰۰ دلار بــرای پیشرفته‌ترین کشورهای‌غربی) اما این‌خود راهنمای نادرستی است . درآمد ملی ما چنان توزیع شده است که بیشترین درآمدها گاه بیش از هزاربار از کمترین درآمدها بیشتراست . فاصله‌ی دلازار میان دارا وندار ، شهری وروستائی ، کارگر و کارفرما ، بیکار واحتکارکننده‌ی مشاغل ، ازایران جامعه‌ی فقیری ساخته است . فرصتهای نابرابرمیان فرزندان این جامعه ، فقر را پایدارتر می‌کند .

وآنگاه ناتوانی اجتماعی است . بانیمی از جمعیت که درپس چادرهاست ــ حتی درمیان‌آنها که چادرها را با بهترین دوخته‌های «مزون»ها جانشین کرده‌اند ــ و با ۶۰درصدی از جمعیت که در روستاهاست و با زندگی ملی درنیامیخته است وبا ۷۰ درصد بیسواد .

اما همین که ما از نابسامانی فرهنگی سخن می‌گوئیم شناخت واقعیت وجود یك زندگی فعال

فرهنگی درایران است . جامعه‌ی ما ، با همه‌ی کمبودهای خود در زمینه‌های گوناگون ، یکی‌از زودرشدترین کشورهای جهان است . اقتصاد و جامعه و فرهنگ آن درمیان کشورهای جهان سوم یا جهان جنوبی بیشترین بخت رونق‌وشکفتگی را درآینده‌ی نه چندان دور دارد .

ازهمین رو ازنابسامانی‌ها گریزی نیست . دریك جنبش تند بر زمینه‌ی ناآماده ، شاید به از این ممکن نباشد . مسلماً نمی‌توان راه چندصدسال را در چند دهه رفت و بسامان و بهنجار بود . ما چنان به سختی تکان می‌خوریم که ناخوب‌های ما به همان آسانی خوب‌های ما ، به سطح می‌آیند .

درنشانه‌های نابسامانی ازهمه‌جا می‌توان گفت. از گسسته بودن رابطه‌ها وتیره بودن تصویر و نا استواری استانداردها و پایین بودن سطح . از آواز تنبورهایی که به قول سعدی با غلبه‌ی دهل برنمی‌آیند وازسنگهایی که باز به گفته‌ی‌او «گوهر همی شکنند .»

۲ ــ اما دونشانه اساسی است که اینهمه ازآن برمی‌خیزد : نخست شتابزدگی جامعه‌یی است که می‌خواهد فاصله درازقرنها را در هم نوردد . خانمهایی را به یاد آوریم که در ۱۳۱٤ می‌خواستند با جامه‌ی اروپایی در مراسم «کشف حجاب» شرکت جویند . جامه‌ها وکلاههای‌شتابزده و خنده‌آور آنها را براندام هر فعالیت فرهنگی امروز ما می‌توان دید . ما همچون روستاییان درآمده به شهر بزرگ ، از شگفتی نخستین بدر نیامده‌ایم . از اینجا و آنجا می‌گیریم و برخود می‌بندیم . هنوز آن ذهن نقاد در ما به کارنیفتاده است که برگزینشهایمان فرمان راند .

باید بیشتر و بیشتر ببینیم و بشنویم و بدانیم، تا از تنگی مایه‌ی خود شرمساری بریم و مانند آن طرفه مگس مولوی بهر دستاورد کوچك ، خودرا کسی نپنداریم . ازاین گذشته ریختن سیل‌آسای توده‌های مردم به بازار است که بازار مصرف را بهمان اندازه آشفته‌کرده است‌که بازار فرهنگی‌را. آن سدهای همیشگی که فرهنگ اهل قلم را از فرهنگ توده جدا می‌کرد فرو می‌ریزد . زندگی‌ها رو به یکسانی می‌روند ودراین یکسانی چه بسا که سطح ، پایین می‌افتد . در فرهنگ ، همچنانکه دراقتصاد ، باید به نیازهای گروههای بیشمار اندیشید . مصرف‌کنندگانی که انقلاب ارتباطی و انقلاب انتظارات ، آنان را به صحنه‌ی زندگی ملی می‌ریزد . توقع وسلیقه‌ی‌آنان پایین‌است‌وبرآوردن نیازهای فرهنگی‌شان درعین بالا بردن سطح توقع و سلیقه‌ی آنان ، کاری نیست که خوشایند طبع آسانگیر بیشتر مسئولان و گردانندگان این جامعه باشد .

۳ ــ برپایین بودن سطح تقاضای فرهنگی در جامعه‌ی ایرانی باید جمع بیشماری از «نادانان علم به دست افتاده» را افزود که خلاء فرهنگی را می‌کوشند با ورود خود به صحنه پرکنند . زیرا اگرچه سطح تقاضا پایین است میزان تقاضا هر روز رو به بالادارد . مردان وزنان بسیاری هستند که فرصت را غنیمت شمرده‌اند و به برآوردن نیازهای فرهنگی این توده‌ی فزاینده‌ی خواستاران و مصرف‌کنندگان کمر بسته‌اند .

کمبود خلاقیت‌های فرهنگی را بیش از هر

چیز نه در «بریدگـــی میان قشر فرهنگ‌ساز و اکثریت مردم» بلکه در همسانی آنان باید جست. در این‌حقیقت باید جست که بیشتر آنها که در کار فرهنگ‌اند تفاوت چندان با اکثریت‌مصرف‌کننده ندارند . ممکن است به تکنیك یا اصطلاحاتی‌مجهز باشند ولی درونشان تهی است . محصول فرهنگی جامعه‌ی ما در قسمت بزرگتر خود کار کسانی‌است که تنها گام کوتاهی ازمصرف‌کنندگان خود ، از گیرندگان خود ، پیشند . در زمینه‌ی تولید نیز مانند مصرف ، ما با مسائل مقیاسهای بزرگ ، آنهم زودتر از موقع ، روبروییم . محیط فرهنگی ما هنوز نتوانسته است با این مسائل روبرو شود .

شکست نظام آموزشی ما در پروراندن‌مردان وزنان شایسته به تعدادکافی برای نیازهای‌اقتصادی و اداری و فرهنگی ایـــن جامعه مسئول اصلی نا بسامانی فرهنگی وکمبود خلاقیت‌های فرهنگی است .

ما در هر زمینه رهبرانی تربیت می‌کنیم‌که بیش از شایستگی‌های درونی شرایط بیرونی‌دارند. عنوانها و مدارکی دارند که می‌توان ازمزایای قانونیش بهره برد . کلمات و عبارات و نامهایی آموخته‌اند که چون نام شب می‌توان برای گذشتن ازموانع اجتماعی بکار برد . اما بیشتر آنها فضیلت رهبری ، درهر زمینه ازجمله فرهنگی ، ندارند . باز به گفته‌ی سعدی بر در سلاح دارند و کس در حصار نیست .

از این نظر باید آرزو کرد «بریدگی میان قشر فرهنگ‌ساز واکثریت مردم» بیشتر شود . به این معنی که دست‌درکاران فرهنگ بسیار بیش از توده‌ی مصرف‌کنندگان بدانند و بسیار بهتر بیندیشند . مسئولیت واقعی فرهنگی پیشبردن مردم است . بالاتر بردن سطح اندیشه وذوق آنهاست . اما این کار ازکسانی برمی‌آید که خود فرصتی برای بالاتر بردن ذوق و اندیشه‌ی خود داشته‌اند.

آن «بریدگی» که منظور طرح‌کنندگان این پرسشها بوده است شاید بیشتر به دوگانگی فرهنگی ما توجه دارد . ورود فرهنگ غربی در یك‌جامعه‌ی شرقی ، مارا در جامعه‌ی خود ، بلکه در درون خود ــ درون هریك از ما ــ به دوپاره کرده است . سیرصدساله‌ی جامعه‌ی ایرانی در راه غربی شدن پایان نیافته است .

این خود می‌تواند موضوع بحثی مستقل‌باشد. ولی دوگانگی و «بریدگی» فرهنگی ما را باید به مقاومتها و واکنشها ونیازهای جامعه‌یی نسبت داد که می‌داند واپس‌مانده است ومی‌داند کـــه چاره‌یی جز رفتن راه پیشروان و پیش‌افتادگان ندارد و نیز می‌داند که درگذشته واکنون او هنوز بسا چیزهای نگهداشتنی هست .

پیشرفته‌ترین عناصرجمعیت ما غربی شده‌ترین آنها هستند ومیان خود با شرقی مانده‌ترین عناصر جمعیت تفاوتهای آشکار در جهان‌بینی و شیوه‌ی زندگی می‌بینند . با به کار بردن شعارهایی مانند غربزدگی یا سنت‌زدگی نمی‌توان به مقابله‌ی‌چنین نابسامانی ونابهنجاری رفت . نخست باید ذات مسأله‌ی پیشرفت را شناخت . پیشرفت چیست ؟

درهرحال تا وقتی ما تصمیم‌خودرا نگرفته‌ایم که چه اندازه غربی شویم ودر کجا غربی شویم ، وتاوقتی اسباب مادی پیشرفت را فراهم نکرده‌ایم

ــ ازدسترسی همه‌ی مردم به فرهنگ از فراغت و آسایش برای همگان ، ازبرطرف کردن تضادها و تفاوتهای ناسالم در جامعه ، از بالاکشیدن‌سطح جامعه بطورکلی ــ ناچار همواره اقلیتی دورافتاده از اکثریت خواهیم‌داشت . درپیشرفته‌ترین‌جامعه‌ها نیز تفاوت میان اقلیت واکثریت هست . اما در آنجا تفاوت دوسطح است ، اینجا تفاوت دودنیا .

٤ ــ روزنامه‌نگار به سبب طبیعت پیشه‌ی خود مانند کشیش اعتراف‌گیرنده با تیره‌ترین رویه (وجه) های زندگی سروکار دارد . نابسامانی فرهنگی هیچ جا مانند مطبوعات ــ وسایل‌ارتباط گروهی ــ ظاهر نمی‌شود . اینجاست‌که بدترین نمونه‌های آشفتگی زبانی ، آسان‌پسندی تا حد ابتذال و کمبود ذهن‌های روشن و آگاه را می‌توان دید .

این درواقع فهرستی از نمودهای نابسامانی فرهنگی است که دراین رشته‌ی خاص ، در کار مطبوعات ، یافته می‌شود .

نخست آشفتگی زبانی است . در فارسی تفاوت میان زبان نوشته و گفته بسیار است . شاید تنها عربی ازاین نظر از فارسی درگذرد . اختلاف فرهنگی در جامعه ، زبانها را متفاوت کرده است . ولی دشواری به همین‌جا پایان نمی‌یابد . درزبان نوشته نیز نقش سه عنصری که زبان فارسی کنونی مارا می‌سازند روشن نیست . فارسی وعربی و انگلیسی ــ قبلاً فرانسه ــ هریك سهم خودرا اززبان ما می‌خواهند .

ما نویسندگانی داریم که از کار بردن‌زبان خود ، واژه‌های فارسی ، بیمناکند . نویسندگانی داریم که با به کار بردن واژه‌های عربی دشخوار، فخرمی‌فروشند. نویسندگانی‌داریم‌که به‌انگلیسی‌فکر می‌کنند وبه‌انگلیسی یافارسی ــ انگلیسی می‌نویسند.

با بسیارشدن نویسندگان ، ناهمزبانی نیز بسیار می‌شود . برسراصطلاحات و مفهومهایی که ناچار اززبانهای خارجی به فارسی راه می‌یابند توافقی نیست . هرکس معادلی را به‌کار می‌برد که خوشتر می‌دارد . خوانندگان سرگردان می‌شوند وزبان نقش یکی‌کننده وهمسان‌کننده‌اش را نمی‌تواند اجرا کند .

بدترازآن‌کم‌بودن استعدادهاست. شگفتی‌آور است که کسانی که بتوانند موضوعی را خوب بدانند و خوب بنویسند این قدر در یك کشور ۳۰ میلیون نفری اندك باشند . اگرخوب می‌دانند فارسی را قابل آن ندانسته‌اند که بیاموزند . واگر فارسی را آموخته‌اند به چیز دیگری چندان نپرداخته‌اند که به کار آید ودربیشتر موارد به هیچ‌چیز چندان نپرداخته‌اند که به کار آید .

ما ازاین بی‌توجهی به آموختن زبان و از شیوه‌های کهنه‌ی آموزش فارسی درنظام آموزشی خود بسیار رنج می‌بریم و بهای هنگفتی برای آن می‌پردازیم . ما نفهمیده‌ایم که برای گسترش قوای ذهنی باید به گسترش زبان همت گماشت و علم و تفکر را نمی‌توان جز با زبان پیشرفته و باپیشرفت درزبان بسط داد .

زبان ندانی ــ مقصود فارسی ندانی است ــ درقلب مشکل فرهنگی ما قرار دارد ، وتا وقتی ما فارسی آموختن را با خواندن کلیله ودمنه و متنهایی امثال آن اشتباه می‌کنیم وتا وقتی‌شاگردان

را به زنجیر درسهای بیهوده وابلهانه‌یی مانند املا می‌اندازیم ، این مشکل برجای خواهد ماند .

براین کمبود ذهنهای آگـاه روشن باید آسان‌پسندی عمومی را افزود . تشنگی مردم به فریب خوردن ودروغ شنیدن و به هرچه مبتذل‌تر است ، گردانندگان وسایل ارتباط گروهی را در جستجوی بازار بزرگتر ، پیوسته به پایین‌می‌کشاند. خاصه که درمیان آنها کسانی که خود بیش از یکی دوگام کوتاه ، فاصله‌ی فکری وذوقی‌چندانی با مصرف‌کنندگانشان ندارند کم نیستند .

بسیاری ازگردانندگـان این دستگاهها در نکته‌ی ظریفی دچار اشتباه شده‌اند . دراینکه فرق است میان برنامه‌هایی که به دست افراد آگاه و شایسته برای جلب توده‌ی بـزرگ مصرف کننده پرداخته می‌شود وبرنامه‌هایی‌که ساخته‌ی افرادی در سطح کم یا بیش قابل مقایسه با خود آن مصرف‌کنندگان است .

ازآنجاکه بازارفرهنگی به‌اندازه‌کافی‌گسترده نیست و پاداشهای مادی دست درکاران ناچیزاست، کالاها باید دراندك‌زمان وبه‌اندك‌کوشش‌فراآورده شوند ، نتیجه ، روی آوردن هرچه بیشتر به‌اقتباس ازخارج‌است تا آفرینندگی وگرفتن‌ازسرچشمه‌های ملی . رابطه‌ی فرهنگی دست درکاران بادنیای خارج بیشتر و نزدیکتر است تا با پیرامونشان . ترجمه سهمی بیش‌ازنوشته می‌یابد . نه ترجمه‌ی بهترین آثار فرهنگی جهان خارج ، که بهرحال باید بیشترین اولویتهارا داشته باشد ، بلکه‌ترجمه‌ی هرچه به دست‌آید . خوانندگان ما از همین‌روی برآنچه در سرزمینهای دوردست می‌گذردآگاهترند تا درآنچه مربوط به خودشان است .

درچنین فضای‌تنگی پیداست که آفرینندگان چه اندازه از نبودن پژواك ، از یکی شمرده شدن خوب وناخوب وپرمایه و اندك‌مایه رنج خواهند برد . اثر آنها چه بسا ناشناخته و قدرشناسی نشده می‌ماند ودامنه‌ی برد آن از حلقه‌ی تنگ آشنایان خودشان درنمی‌گذرد . آنجا هم که شناختی در کار است تناسبها رعایت نمی‌شود . سنجشها دقیق نیست . معیارها شخصی ومتفاوت است .

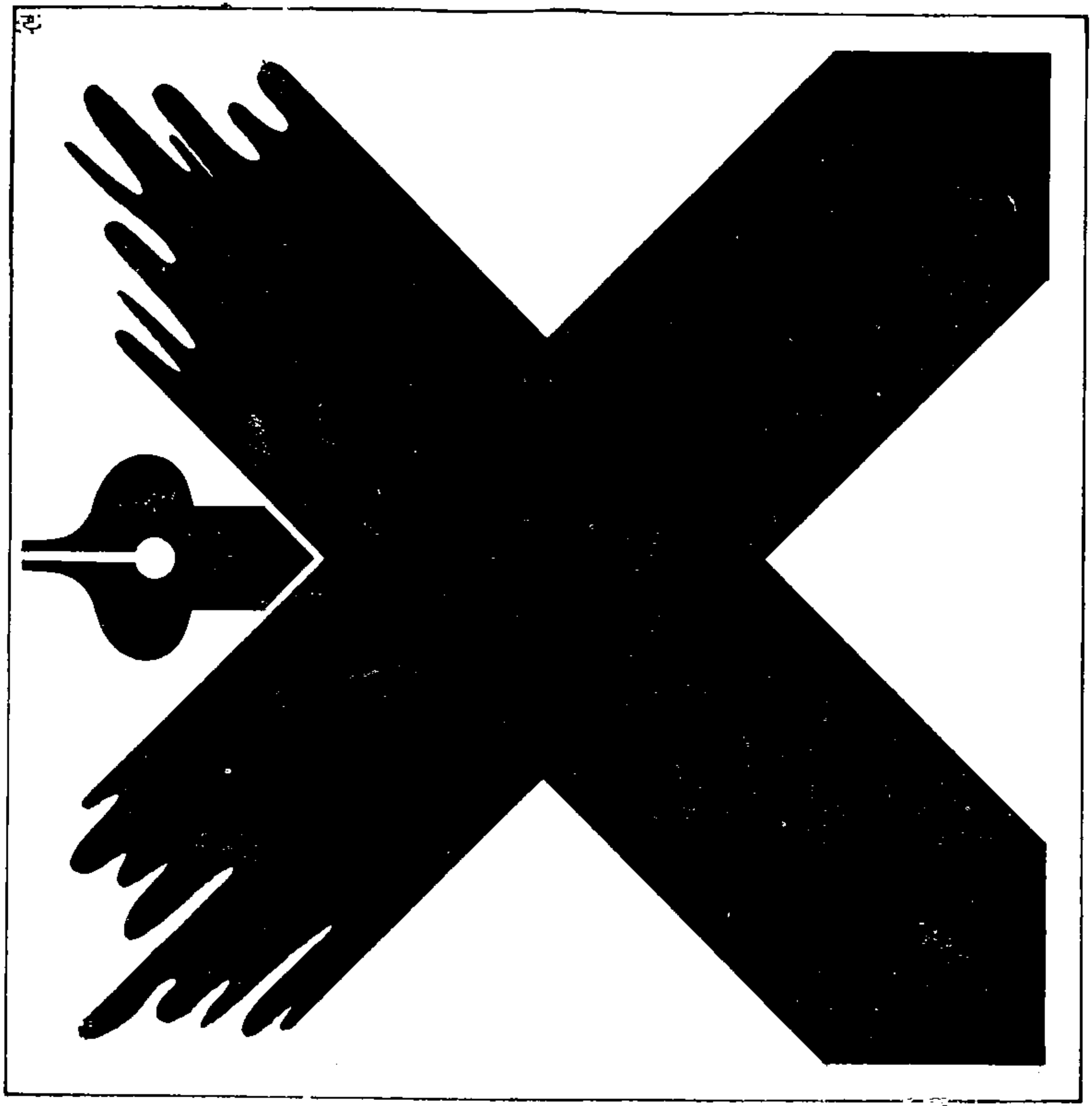
۵ ــ چنانکه پیداست درد اصلی این جامعه بیدانشی وکم‌دانشی است . پایین‌بودن سطح است. درفرهنگ نیز مانند اقتصاد ازناچیزبودن تولید و مصرف رنج می‌بریم . درفرهنگ نیز مانند سیاست، ازاندك بودن دست درکاران به دشواری اندریم . ناچار باید نخست برکمیت افزود تا تغییرهای کیفی پدیدار شود . همین درجه گستردگی کنونی بازار فرهنگی برکیفیت محصول آن افزوده است. وقتی فضای فرهنگی ایران محدود به یك اقلیت اهل قلم بود ما درهیچ زمینه مانند امروز پرکار وپربار نبودیم .

اصلاح نظام آموزشی ایـران ، در همه‌ی سطح‌ها خاصه پیش ازآموزش دانشگاهی ، معجزات خواهدکرد . شمارکسانی که از دستگاه آموزشی ما هرسال بیرون می‌آیند کم نیست . اگر آنها درس‌خوانده‌تر وآماده‌تر باشند سهم شگرفی در رهبری فرهنگی جامعه خواهند داشت .

آسان‌پسندی توده را باید با پشتیبانی مؤسسه‌ـ

بقیه درصفحهٔ بیست‌وهفت

www.KetabFarsi.com



اهمیت شناخت

انتقادی ارزشهای فرهنگی را ندیده گرفته‌ایم

حمید عنایت

آیندهٔ فرهنگ ایران ، به معنای مجموعهٔ اندیشه‌ها و هنجارهایی که رفتار اعضای جامعهٔ مارا از رفتار جوامع دیگر ممتاز می‌کند ، به سه عامل وابسته است :

نخست نفوذ فرهنگ و تمدن غربی ، دوم میراث فرهنگ ملی و سوم روش ما درچگونگی بهره‌مندی ازاین دو . دراین میان ، پرتوان‌تر و زورآورتر ازهمه ، نفوذ فرهنگ وتمدن غربی است زیرا نه‌تنها با سازوبرگ و نیروی شگرف فنی وصناعی خود می‌تواند درهمهٔ زمینه‌های زندگی ما رخنه کند ، بلکه شیوهٔ اندیشه وداوری و پسند ما دربارهٔ بسیاری از مسائل این روزگار خـواه و ناخواه از تمدن غرب اثرپذیرفته است . اینك بیش از یك قرن است که افسون فرهنگ و تمدن غرب برما کارگر افتاده است . یکچند بی‌پرده به فرنگی‌مآبی می‌بالیدیم واکنون هم اگرچه لاف پیکار با «غرب زدگی» می‌زنیم ، روز به روز پیوندهای فرهنگی‌مان با غرب استوارتر می‌شود .

با آنکه مدعی هستیم که اززمان انقلاب مشروطه به‌بعد شعور وغیرت ملی خودرا بازیافته‌ایم لیکن هنوزبسیاری ازمورخان ما تاریخ ایران‌را ازدیدگاه غربیان‌می‌نگرندومی‌نویسند. درنتیجه، حتی عزم‌مابه اینکه ازمیراث فرهنگی خویش چه عناصری را نگهداریم و کدام را به دور بریزیم و نیز دربرابر غرب چه روشی درپیش گیریم دربیشتر موارد خود تابع معیارهائی است‌که درسنجش سود وزیان کارها از غرب گرفته‌ایم .

ولی گفتن اینهمه بدان معنی نیست‌که‌آگاهانه به پیشباز فرهنگ و تمدن غرب رفته‌ایم و یا در

www.KetabFarsi.com

خوب و بد معیارهائی‌که از غرب گرفته‌ایم درست اندیشیده‌ایم . مـا اصلاً غرب را هنوز درست نشناخته‌ایم و ازآن مهمتر ارزشهای فرهنگی غرب را برمحك نیازهای جامعهٔ خود نقد نکرده‌ایم . هنوز به یقین نودونه درصد متون اساسی ادبی و فلسفی و علمی اروپائی به زبان فارسی درنیامده وآنچه بیشتر باسوادان وروشنفکران ما از غرب می‌دانند ، یا براساس کتابهای دست دومی است‌که در تفسیر و توضیح و حاشیه‌نویسی برآن متون نوشته و ترجمه شده است ویا از روی روایت فرنگ‌دیدگانی ظاهربین وخرده‌نگر . از گـروه اندکی نیز که اندیشهٔ غربی را درست دریافته‌اند فقط تنی چندهمت‌کرده‌اند که دانسته‌های خودرا به‌شکلی مفهوم دردسترس اهل سواد ما بگذارند .

ولی علت این کوتاهی درشناخت انتقادی غرب تنها بخل معنوی یا آسان‌جوئی و تنبلی فکری نیست بلکه بـی‌گمان ریشهٔ اصلی آن ، همچون نارسائیهای دیگر معنوی ما ، درخصوصیات تاریخ اجتماعی ماست ، به ویژه درنیرومندی خوی تقلید و تسلیم وناتوانی ذوق نقد واجتهاد . وانگهی غرب خود نیز در تشویق ما به فروماندن دراین نادانی دست داشته ، چنانکه هرگاه از روی عمد و اختیار درپی‌آگاهاندن ما از فرهنگ خویش بوده، تنك‌مایه‌ترین آثارمزدوران دستگاههای‌تبلیغی‌اش را برای ما به ارمغان فرستاده است . علت دیگر بیگمان آن است که فرهنگ و تمدن غربی اگرچه ازصدوپنجاه سال پیش به این سو خواستاران و آوازه‌گرانی ، ازمیرزا صالح شیرازی تا تقی‌زاده، درایران داشته است لیکن در واقع امر ، نفوذ آن به جامعه ما تا حدزیادی بیرون ازاراده واختیارمان روی داد و نتیجهٔ قهری هجوم استعمار غربی به خاورزمین بود . با آنکه براثر این هجوم ، بر خلاف بسیاری از کشورهای آسیائی وآفریقائی ، به اسارت مستقیم غرب درنیامدیم ولی مانند آنها اسیر فرهنگ و تمدن غربی شدیم . اما درحالی که یکی از افتخارات ملی ما در سراسر تاریخ آن بوده است که اقوامی را که به ضرب شمشیر برما چیره شدند به اعجاز فرهنگ کهنسال و برترخود مغلوب خویش کردیم این بار چنان معجزی ازما سر نزد زیرا به میراث فکری خود بی‌ایمان شده بودیم . بی‌ایمانی به خویشتن ، احساس‌افتادگی و زبونی مارا دربرابر غرب به «عقدهٔ فرّوتری» مبدل کرد و گرفتاری به‌این عقده ما را در تفکر انتقادی ناتوان‌تر گرداند .

بدتر از همه آنکه روشنفکران وابسته بـه جریانهای فکری گوناگون که در نیم قرن اخیر دربرابر غرب جبهه‌گرفته‌اند هرچند دربیدارکردن وجدان سیاسی مردم ایران‌ورسواکردن تباهکاری‌های استعمار سهمی بسزا داشته‌اند خود درگسترش شیوه‌های سطحی و قالبی فکر اروپائی درایران مؤثر بوده‌اند . زیرا اگر درمیدان سیاست به‌جنگ غرب می‌رفتند درمیدان فرهنگ مرید و مقلد غرب بودند . بدین سبب ، هم کسانی که در برابر هجوم غرب به ناسیونالیسم پناهنده شدند و هم کسانی که انتقاد مارکسیسم از سرمایه‌داری غرب‌دستاویز حملاتشان برغرب است و هم آنانکه اعتراضهای اخلاقی یا شبه عرفانی برخی از متفکران معاصر غربی را به تمدن مادی اروپائی رهنمود خویش

www.KetabFarsi.com

ساخته‌اند ، همگی به نحوی سخنان خود متفکران غربی را از **ولتر** و **منتسکیو** و **روسو** گرفته تا **مارکس** و **نیچه** و **اشپنگلر** و **توین‌بی** و **هیدگر** دربدگوئی از غرب بازگفته‌اند ، ولی در این بازگویی کمتر از اندیشهٔ خویش مایه گذاشته‌اند ونیز کمتر به زمینهٔ اجتماعی و تاریخی آن سخنان توجه کرده‌اند . به علاوه تا چندی پیش بیشتر این روشنفکران به اقتضای رسالتی که برای خود می‌شناختند مسائل روزانهٔ سیاسی را از هر نوع اشتغال ذهنی دیگر خطیرتر و عاجل‌تر می‌دانستند واگرهم در شناخت غرب کوششی می‌کردند بیشتر به جنبه‌های سیاسی نفوذ غرب مربوط می‌شد . پس درنظر ایشان هرگونه تحقیق درکنه فکر و ادب و فلسفه اروپائی چون ازمسائل حاد روزانه دور می‌نمود گریزی گناهکارانه از مسئولیت ملی یا انسانی به «برج عاج» تجریدهای روشنفکرانه بود. به همین دلایل یکی از تفاوتهای مهم وضع ما از وضع کشورهائی چون هند و ژاپن آن است که درحالی‌که روشنفکران آن کشورها دست‌کم از هفتاد سال پیش به نقد رابطهٔ معنوی خود با غرب (در عمقی بیشتر از آنچه در خور مشاجرات عادی سیاسی است) پرداختند ، نزد ما بحث انتقادی از نفوذ غرب دراندیشهٔ ایرانی هیچگاه‌تاپیش‌ازانتشار «غربزدگی» **آل احمد** به جدّ آغاز نشد .

گروهی از نویسندگان و متفکران ما نیز بوده‌اند که همچون **ذبیح بهروز** و **پورداود** در زمینهٔ واکنش جامعهٔ ایرانی در برابر فرهنگ غرب به مسائل سیاسی و اجتماعی چندان نظر نداشته‌اند ولی چون بیشتر به فرهنگ وزبان ملی دل بسته بوده‌اند حفظ اصالت آنها را شرط اصلی جلوگیری از تسلط فرهنگ غربی بر روح ایرانی دانسته‌اند . ولی اینان نیز چون مهمترین و زیان‌آورترین عنصر بیگانه‌را درفرهنگ ما نتیجهٔ تأثیر «تازیان» دانسته‌اند بیشتر کوشش و همت خودرا به پیراستن زبان و فرهنگ ایرانی از نفوذ عرب یا اثبات برتری ایرانی برعرب گماشته‌اند واگر گاهگاه به غرب اشاره‌ای کرده‌اند به قصد رسواکردن تقلبهای خاورشناسان درتاریخ ایران بوده است .

بدینسان بیشتر کسانی که مسئولیت و مایهٔ نقد رابطهٔ معنوی مارا با غرب داشته‌اند به بهانه‌ای وعلتی ازاین وظیفه تن زده‌اند . پیکار با «غرب زدگی» به معنای فرهنگی آن‌که درظرف ده سالهٔ اخیر هم میان روشنفکران و هم دولتیان شعار دهان پرکنی بوده خود وسیله‌ای برای توجیه این قصوروتزید برعلت شده است ، زیرا درمواردی به عذر آن ، هرگونه کوششی را برای شناختن یا شناساندن غرب ، نام جلوه‌ای ازغرب‌زدگی ، محکوم می‌کنند . ولی هیچ معلوم نیست که پیکار با «غرب‌زدگی» اصلاً به چه معنی است ؟ آیا مراد ازآن پیشگیری از هرگونه نفوذ معنوی غرب است ، یا بازگشت به فرهنگ باستانی وسنتی ایران یا سازگار کردن این نفوذ با خصوصیات ونیازهای اجتماعی ما ؟ تا زمانی که پاسخ این پرسش روشن نشده است دست‌کم باید پذیرفت که اگر ما براستی نفوذ معنوی غرب را خطری برای قومیت خود می‌شماریم مهمترین شرط توفیق در مقابلهٔ با این نفوذ آن است که فرهنگ و تمدن غرب را درست بشناسیم وگرنه بادشمنی ناشناخته

سرجنگ داریم .

تا هنگامی که این شرط را برنیاورده‌ایم در آنچه از غرب می‌پذیریم توانائی هیچگونه تمیز و انتخاب نخواهیم داشت . ولی آیا ما براستی در پذیرش مظاهر فرهنگی غرب تا چه اندازه توانائی انتخاب داریم ؟ آیا می‌توانیم به دلخواه ومصلحت دید خود پاره‌ای ازاین مظاهر را بپذیریم وپاره‌ای دیگر را دور بریزیم ؟ یك قرن پیش برخی از رهبران سیاسی وروحانی مسلمانان از جمله سید جمال‌الدین اسدآبادی به پیروانشان اندرزمی‌دادند که علم و صنعت فرنگی را بپذیرند ولی از فکر و فلسفهٔ فرنگی برحذر باشند ، یعنی برای بهبود زندگی مادی خویش از غرب یاری بگیرند ولی زندگی معنوی خودرا از تأثیر آن برکنار دارند . درعمل ، جدا کردن فرهنگ غربی از علم وصنعت یا تکنولوژی غرب به این سادگی نبوده است . زیرا وقتی بسیاری ازملتهای مسلمان راه نوسازی صنعتی و فنی را به تقلید ازغرب پیش گرفتند ، کم‌کم ناگزیر شدندکه سازمانها و نهادهای‌اجتماعی وسیاسی خودرا متناسب با آنها تغییر دهند و این تغییر متضمن آن بوده که ضرورت وضع قوانین عرفی را در برابر قوانین شرعی بپذیرند . وضع قوانین تازه که بازاغلب رونوشت قوانین اروپائی بود نه‌تنها مبانی حکومت شریعت را برنظام‌اجتماعی سست‌کرد ودرمواردی به‌تدریج ازمیان‌برد بلکه همهٔ میزانهای کهن اندیشهٔ مسلمانان را به خطرانداخت. بدینسان جوامع مسلمان که‌تا پیش از ورود تکنولوژی با همه عیبهایشان دست‌کم از لحاظ نظام ارزشهای اجتماعی از یکپارچگی و وحدتی برخوردار بودند دچار تفرقه گشتند وبه دوجبههٔ کهنه‌پرستان و تجددخواهان تقسیم شدند . دراین کشاکش ، حتی کهنه‌پرستان با همهٔ اصراری که در حفظ میزانها و ارزشهای کهنهٔ فکری داشتند برای آنکه بهتر از عهدهٔ مقابله با تجددخواهان برآیند مجبور شدند که بطور ضمنی معتقدات دیرین خودرا با اوضاع تازه سازگار کنند . در عین حال تکنولوژی ، اگرچه پیشرفت کند و محدودی داشت ، بسیاری از عواقب اجتماعی‌خود همچون سستی روابط خویشاوندی ورواج نیاز کاذب به مصرف و وسواس افزایش و گسترش کمی و ارج یافتن تخصص فنی و جز آن را با تأثیراتی‌که برارزشهای‌فرهنگی‌دارند ، براین‌جوامع تحمیل می‌کرد . بدین‌گونه تقلید از غرب تنها به زمینهٔ علم وفن محصور نماند بلکه دامنگیرفرهنگ ما نیز شد .

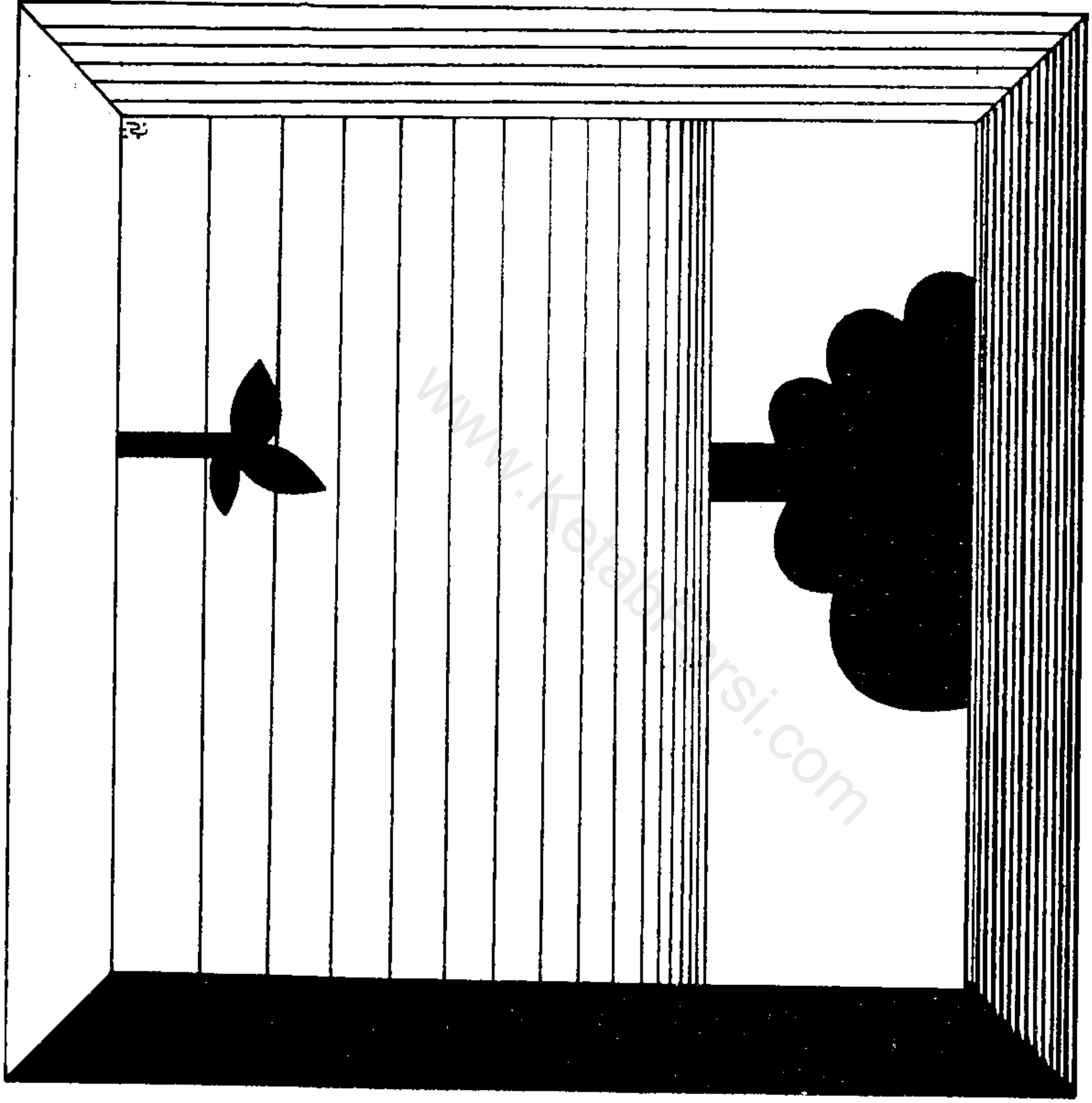
ولی اینهمه بدان معنی نیست‌که تکنولوژی را به هیچ‌رو از فرهنگ جدا نمی‌توان کرد و پذیرش تکنولوژی در همه حال پدیده‌های فرهنگ غربی را به دنبال خود می‌کشد . تکنولوژی‌می‌تواند در نفس خود پدیده‌ای خنثی و فارغ از رنگ تعلق شرقی و غربی باشد . فقط چگونگی هدفها و رابطهٔ تکنولوژی با محیط انسانی و نیز با تصور هرجامعه از غایت زندگی انسانی است که آن را به قالب انواع گوناگون ملی و مسلکی درمی‌آورد. البته تکنولوژی در هرحال ، خواه خنثی و خواه وابسته ، پاره‌ای عواقب فرهنگی و اجتماعی جبری دارد ولی جبراین عواقب نیز مانند جبر قوانین علمی فقط تا زمانی که بر ما شناخته نشده باشد

کور است و خودرا بر ما تحمیل می‌کند و حال آنکه با آگاهی و دخالت هوشیارانه مـی‌توانیم چگونگی آنهارا به سود خود دگرگون کنیم . به همینسان برخلاف احتمال عقلی نیست که ما بتوانیم تکنولوژی غربی را به کار خود بگیریم ودر عین حال پاره‌ای از ارزشهای انسانی دیرین خود چون مهر همبستگی خویشاوندی و ارجمندی فضائل معنوی و عرفانی را در احراز شادی فردی پایدار نگهداریم. خطای نوآوران بیشتر کشورهای مسلمان همین بود که حتی شیوه‌های برخورداری از تکنولوژی را خنثی می‌پنداشتند و ازعواقب اجتماعی وفرهنگی آنها بی‌خبر بودند و حال‌آنکه اگر این شیوه‌هارا ــ نه ازروی بی‌خبری وناچاری بلکه آگاهی وضرورت عقلی برمی‌گزیدند ونهادها وسازمانهای ملازم آنهارا نه از سرتقلید بلکه بر اساس‌شناخت نیازهای واقعی خویش بنیادمی‌کردند ودربارهٔ مقصود و فایـدهٔ تکنولوژی اندکی می‌اندیشیدند ، جوامع آنها از بسیاری اززیانهای فرهنگی تکنولوژی ناقص ایمن می‌ماند .

و اما مسألهٔ اقتباس فرهنگی پیچیده‌تر از اقتباس‌تکنولوژی است . زیر آنچه آزادی عمل و فرصت انتخاب را دراین مورد بـرای جامعهٔ اقتباس‌کننده محدودتر می‌کند ماهیت خودفرهنگ به عنوان یك پدیدهٔ اجتماعی است . اگر اشارهٔ ما درآغازاین‌گفتار درست باشدکه فرهنگ‌مجموعه‌ای ازاندیشه‌ها وهنجارهائی‌است‌که رفتارخاص‌افرادیك جامعه را از رفتار جوامع دیگر ممتاز می‌کند باید معتقد شویم که هرنظام فرهنگی محصول نیازها و خوی و منش افراد محیط خاص خویش است و برخلاف تکنولوژی هیچگاه‌نمی‌تواند ازعلائق قومی و سرزمینی برکنار باشد . به علاوه مانند آنچه هم‌اکنون دربارهٔ رابطهٔ فرهنگ و تکنولوژی‌گفتیم عناصر اساسی هرنظام فرهنگی نیزگاه چنان به یکدیگر در آمیخته وپیوسته‌اند کـه اگر جامعهٔ بیگانه‌ای یکی از آنها را اقتباس کند ، منطقاً به اقتباس عناصر دیگر پیوسته به آن ناگزیر می‌شود.

با توجه به این دوخصلت نظام فرهنگی(یعنی اختصاصی بودن آن و همبستگی اجزاء اساسی آن‌به یکدیگر) اقتباس ازفرهنگ بیگانه این‌زیان‌را دارد که چون راه نفوذ مفاهیم وارزشهای بیگانه را ناخواسته درپی‌هم می‌گشاید به هویت یگانهٔ فرهنگ ما صدمه می‌زند وفرهنگی که ازاین امتیاز محروم بماند محکوم به‌نابودی است . ولی چارهٔ پیشگیری ازاین زیان آن نیست کـه به آرزوی استقلال فرهنگی مطلق راه هرگونه نفوذ فرهنگ غربی را به جامعهٔ خود ببندیم ، زیرا چنین استقلالی در جهان امروز نه ممکن است و نه مطلوب ، بلکه چاره‌اش این است که آنچه را از فرهنگ غربی می‌گیریم با خصوصیات تاریخ وجامعهٔ خود سازگار کنیم و مهر ونشان خاص خودرا به روی آن بزنیم . معنی مهر ونشان خاص ایرانی زدن هم آن نیست که محتوای مفاهیم فرهنگی را ازغرب بگیریم و فقط ظاهر آن را «وطنی» کنیم بلکه غرض این است که پیش از اقتباس هر مفهوم فرهنگی دربارهٔ ضرورت عقلی نیازمندی خود به آن بیندیشم و وقتی ضرورت آن را محرزکردیم

بقیه درصفحهٔ بیست‌وهفت



فرهنگِ کنونی ما از گذشته بارور نیست..

نادر نادرپور

گویا این سخن از **اشپنگلر** باشد که فرهنگها مانند مردمانند : زاده می‌شوند ، کودکی و جوانی می‌کنند ، کمال می‌یابند ، به پیری می‌رسند و می‌میرند .

اکنون بگوئید که آیا فرهنگ ما درکدام یك ازاین مراحل است ؟ من می‌گویم : در مرحله احتضار ! بدبین نیستم و سخن به عبث نمی‌گویم . برای گفته خود دلیل دارم :

برفرهنگ زنده (خواه جوان ، خواه پیر) یك خاصیت و سه صفت مترتب است . خاصیتش توانائی جذب و دفع است . یعنی آنچه را که برای زندگی خود لازم می‌بیند ، از فرهنگهای دیگر می‌گیرد و آنچه راکه زائد می‌داند ، فرو می‌نهد . صفاتش اینهاست :

۱ ــ از **گذشته** بارور می‌شود .

۲ ــ حاجات **امروز** را برمی‌آورد .

۳ ــ **آینده** را می‌سازد . اما فرهنگ کنونی ما چه دارد ؟

از خاصیت نخستین به کلی بی‌بهره است : قدرت جذب ودفع ندارد . یعنی فرق میان «لازم» و «زائد» را نمی‌شناسد . بسا اوقات ، «لوازم»را فرو می‌نهد و «زوائد» را برمی‌گزیند . اگر روزی[1] ، همین فرهنگ ، عناصری را ازحکمت یونانیان برمی‌گرفت و با حاجات بومی خود درمی‌آمیخت و فلسفهٔ **بوعلی** و حکمت **سهروردی** را می‌آفرید واگر روزگاری ، از بینش بودائیان ومانویان وازاندیشه‌های اسلامی ملغمه‌ای می‌ساخت

---

۱ ــ اشارهٔ من به دوران بعد از اسلام است .

www.KetabFarsi.com

و **عرفان** را پدید می‌آورد واگر زمانی ، ازهنر چینیان ، اصول‌وفنونی‌را بر می‌گزید و«مینیاتور» خودرا برآنها استوار می‌داشت ویا اگر وقتی ، از عروض و کلام عرب ، وزنها و واژه‌هائی را به تناسب حال و حاجت خویش اختیار می‌کرد و شعر **رودکی** و **فردوسی** را می‌پرداخت ، امروز فی‌المثل درجهان حکمت ، میان **مارکس** و**مارکوز** یا **کانت** و **کنت** ودردنیای هنر ، میان **پیسارو** و **پیکاسو** ودرقلمروادب ، میان **ساد** و**سارتر**سرگردان است واگر همه اینان را فقط در حد «نام» نشناسد واز حاصل اندیشه و هنرشان به کم‌وبیش ــ چیزی بداند ، بی‌گمان ، از مجموعهٔ افکار وآثارشان ، قادر به اختیار وانتخابی فراخور نیاز خود نیست.

معدهٔ فرتوت فرهنگ کنونـــی ما از هضم غذاهای نیروبخش عاجز است و جز به «تنقّلات» میل نمی‌کند و بیهوده نیست که ازسلامت ، نشانی ندارد .

اما به صفاتش بنگریم : ۱ ــ ازگذشته‌بارور نمی‌شود ، بلکه در مقابل آن ، واکنشی دوگانه نشان می‌دهد : مثبت یا منفی . مثبت ، بدان معنی که گذشته را می‌ستاید و برتمام ذخائر امروزش ــ چه آنها که متعلق به خود اوست و چه آنها که به وام از غریبان گرفته است ــ خطّ‌بطلان می‌کشد و دعوی می‌کند که همهٔ میراث فرهنگی جهان ، مولود ومرهون دیروز اوست ودیگران را دراین معجزه سهمی نیست. ومنفی ، بدان مفهوم که‌ناگهان برگذشتهٔ خود پشت می‌کند و به انکار ارزش آن برمی‌خیزد . این هردوواکنش ، زادهٔ حسّ‌حقارتی است که ریشه در زبونی وناتوانی فعلی او دارد .

۲ ــ حاجات **امروز** را برنمی‌آورد زیرا ، اولاً : به حکم آن دو واکنش ، گذشتهٔ خودرا بدرستی نمی‌شناسد و پیوندی استوار وسالم با آن ندارد و ثانیاً : در مقابل فرهنگ غربی ــ که جهان کنونی را در زیر سلطهٔ خود گرفته‌است ــ احساس درماندگی می‌کند و به سبب داشتن همین احساس ، از شناخت راستین آن فرهنگ نیز عاجز است .

۳ ــ **آینده** را نمی‌سازد . زیرا **گذشته** را نشناخته و **حال** را باخته است وبه این دوعلت ، **آینده** را نمی‌تواند ساخت .

چنین فرهنگی «نابسامان» نیست ، **محتضر** است . اما برای اینکه دعوی من ، اتهّام صرف نباشد ، ناگزیرم که بعنوان مدرك ودلیل ، علل دور ونزدیك این «احتضار» را برشمارم .

این علل ، به‌گمان من ، بردوگـــونه‌اند : اول ــ آنها که خاص مرزوبوم ما نیستند ومیدان عملشان ، تمام فرهنگهائی است که با فرهنگ ما ، تقدیری کمابیش مشترك دارند و من این علل را «جهانی» یا «تاریخی» می‌نامم . دوم ــ آنهاکه فقط در فرهنگ ما مؤثر افتاده‌اند وآثاروجودشان را بیرون ازاین «محدوده» نمی‌توان یافت و من آنهارا «بومی» یا «محلی» می‌خوانم . به نخستین دسته نگاه کنیم :

۱ ــ اگرفرض **اشپنگلر** را بپذیریم کـــه فرهنگها مانند مردمانند ، ازقبول این فرض دوم نیز ناگزیریم که فرهنگها ، «زمان» و «مکان» خاص دارند . به عبارت دیگر ، هر سرزمین را فرهنگی است وهرفرهنگ را روزگاری . ملت‌ها

وسرزمین‌ها ، هرکدام ، در زادن وپروردن‌فرهنگ بزرگ بشری‌دوره‌ای‌دارند ونوبت ازیکی به‌دیگری می‌رسد . به تمثیل بگوئیم : ملتها مـانند آن دوندگانند کـه **مشعل المپیك** را دست به‌دست می‌گردانند ونوبت به نوبت پیش می‌رانند . پس ، هیچ ملت یا کشوری نیست که از ازل تا به ابد ، مشعلدار فرهنگ انسانی باشد .

بنابراین تمثیل ، طبیعی است اگر بگوئیم که نوبت «مشعلداری» ملل‌وممالك کهن ، درروزگاران پیشین به سرآمده واکنون ، نوبت به اقوام و سرزمینهای جوانتر افتاده است . به تعبیر امروزین، کشورهائی به قدمت **ایران** ، دیری است که از صف «تولیدکنندگان» به گروه «مصرف‌کنندگان» فرهنگ ، نقل مکان کرده‌اند . «مکانیسم» چنین انتقالی ، پیچیده‌است و در تشریح علل آن ، سخن بسیار گفته‌اند وبازهم می‌توانند گفت اما این‌مقال را مجال ذکر تمام آن سخنان نیست وشاید بس باشد که به قول یکی از صاحبنظران[۲] استناد کنیم که نیروی «فرهنگ آفرینی» ملتها را درکثرت جمعیت و وسعت خاك وقـدرت اقتصادی آنان می‌بینند و برمبنای همین اعتقاد ، کشورهای چین وشوروی را از یکسو، وممالك متحد آمریکا را از سوی دیگر ، فرهنگ‌آفرینان آینده می‌داند . در تاریخ گذشته جهان ، قرینه‌ای است که فرض این صاحبنظر را تأیید تواند کرد وآن ، اینکه دوران برتری فرهنگی ملتها با دوران قدرت اقتصادی و سیاسی آنان مقارن بوده است و به همین سبب ، کشورهائی مانند **ایران** که به روزگار نیرومندی خویش ، فرهنگهائی بارور داشته‌اند ، امروز ، براثر ضعف بنیهٔ اقتصادی و کاهش قدرت سیاسی، زایندگان فرهنگ فردا نتوانند بود .

۲ ــ دراعصار پیشین ، حتی فـرهنگهای بزرگ مانند مصری وبونانی ورومی وایرانی نیز، جنبهٔ «محلی» داشته‌اند ، یعنی شعاع نفوذشان محدود به یك یا چند کشور بوده است وبنابراین ، مقاومت در برابر آنها ویا انتخاب عناصری از هر کدام ، برای ملتها و فرهنگهای دیگر امکان‌داشته است و حال آنکه ، امروز ، جز یك فرهنگ بزرگ وجود ندارد وآن ، همین فرهنگی است‌که زادهٔ تمدن اقتصادی وصنعتی اروپاست واز یکی‌دو قرن پیش ، برهمهٔ جهان سیطره یافته و فرهنگهای ملل آسیائی و آفریقائی را ــ کمابیش ــ درخود مستحیل کرده است .

رابطهٔ میان «تمدن» و « فرهنگ » بحثی مفصل را ایجاب می‌کند که مجالش اینجا نیست ، اما همینقدر می‌توان گفت کـه علت نیرومندی بی‌نظیر این فرهنگ ــ که به هیچ رقیبی ، امکان برابری نمی‌دهد ــ همان تمدنی‌است که شیوهٔ زیست جهان امروز را پدید آورده و اقوام گوناگون را ــ لااقل ازاین حیث ــ متحدالشکل ساخته است .

پس ، فرهنگ ما نیز ــ مانند نظائر خود ــ توان مقاومت دربرابر این رقیب یکتای نیرومند را ندارد و نمی‌تواند که مانند گذشته ، ازبرخورد فرهنگهای گوناگون بهره جوید و عناصری راکه به‌کارش می‌خورد ، ازمیان مجموعهٔ آنها برگزیند

---

۲ – تیبورمند : ترس وامید ، ترجمهٔ خلیل ملکی .

و برتوشهٔ حیاتی خود بیفزاید . ناگزیر است که **فرهنگ غربی** را یکپارچه بپذیرد و یا یکباره رد کند ، زیرا امکان انتخاب دیگرش نیست . اما برسر دوراههٔ «رد» و «قبول» نیز درنگ‌نمی‌تواند کرد ، چرا که جز «قبول» چاره‌ای ندارد .

۳ ــ در جوامع پیشین ، گروه معدودی که «خواص» نامیده می‌شدند ، به سبب داشتن امکانات مادی وامتیازات‌طبقاتی، «سواد» را درانحصارخود گرفته بودند و «فرهنگ ملی» را می‌آفریدند . رابطهٔ این گروه با جماعت «عوام» که به علت فقدان وسائل آموزش و پرورش ، از «سواد» بهره‌ای نداشتند ، رابطهٔ «آمر» و «مأمور» بود . به عبارت رساتر ، «خواص» ، فرهنگ خودرا بر «عوام» تحمیل می‌کردند و به‌ایشان اجازهٔ دخالت نمی‌دادند . اما همین‌گروه «خواص» ، در فرهنگ «طبقاتی» خود ، به ویژگیهای ملی وفاداربودند ودر مقابل هجوم فرهنگهای دیگر ، ازآن ویژگیها دفاع می‌کردند . امروز ، دیگر چنین نیست . زیرا ــ چنانکه پیش‌ازاین‌گفتم ــ **فرهنگ‌غربی** ، با قدرت و وسائلی که دارد ، «فرهنگ آفرینان» جوامع دیگر را مرعوب یا مجذوب ساخته و به «دست نشاندگان محلی» خود بدل کرده است و اینان ، کاری جز این ندارند که «صادرات»اورا «وارد» کنند و به «مصرف» رسانند !

ازاین گذشته ، عامل دیگری ظهور کرده است : تعمیم نسبی «سواد» و توسعهٔ روزافزون وسائل بزرگ نقل‌ونشر (مانند روزنامه‌ها وکتاب‌های کثیرالانتشار ورادیوها وتلویزیون‌ها که اغلب، مبلغّان ومترجمان فرهنگ غربند) نه تنها به «خواص» جامعه‌های کوچك ، اجازهٔ «تولید» ، بلکه جواز «دلالی» فرهنگ هم نمی‌دهد وبر«علت وجودی» ایشان ، یکباره خطّ بطلان می‌کشد .

بدینگونه است که دربازار پررونق **فرهنگ غربی** ، «تولیدکنندگان فرهنگ ملی» جای به «مصرف‌کنندگان فرهنگ بین‌المللی» سپرده‌اند .

اما آنچه برشمرده شد ، بگمان نگارنده ، فقط چند علت «جهانی» و «تاریخی» است که در «احتضار» فرهنگ امروزی ما مؤثر افتاده است . اکنون ، به علل «بومی» یا«محلی» این«احتضار» بپردازیم :

الف ــ روح ملی ما پس ازبرخورد با تمدن و فرهنگ غربی ، یعنی تقریباً از آغاز قرن بیستم میلادی ، دستخوش مشکلی دوگانه شده است . مشکل نخستین همان است که قبلاً بدان اشاره کردم : حس حقارتی که مانع شناخت درست ما از **فرهنگ غربی** وموجب تقلید کورکورانهٔ ما از او است . اما مشکل دوم را که ازآن یکی زاده‌است ، «عرب‌گریزی» نام می‌کنم ودرتعریفش می‌کوشم :

از هنگامی که ما ایرانیان ــ نظر تحقیرآمیز ملل اروپائی (خاصه ، استعمارگران) را نسبت به اعراب دریافته‌ایم ، سعی می‌کنیم تا خود وفرهنگ خودرا از هرگونه انتساب و اشتراکی با این نژاد، دورنگهداریم و سعی ما چنان «جانانه» است که گاه به انکار حقیقت می‌انجامد . مثلاً دراین نکته شکی نیست که فرهنگ ما ، پس از فتح اسلام ، با فرهنگ تازیان درآمیخته وزبان ما ، بسیاری از کلمات واصطلاحاتش را اززبان آنان وام گرفته است واین امر ، هرگز مایهٔ سرشکستگی نتواند

بود ، زیرا هیچ فرهنگ و زبانی را در جهان نمی‌توان یافت که از تأثیر اقوام دیگر برکنارمانده باشد .

اگر از اوائل قرن‌دوم هجری‌به‌بعد ، مخالفت ما با اعراب درفرهنگمان تجلی‌کرده ، باعث شگفتی یانگرانی نبوده است : مغلوبی بر غالب شوریده و شورش او به یمن طبیعت سالم ونیرومندی که داشته ، در رستاخیز سیاسی و فرهنگی او مؤثر افتاده و موجب تقویت قوای معنوی او شده است .

اما عناد امروزی ما با اعراب ، از تلقین و تأثیر غیرمستقیم اروپائیان مایه می‌گیرد و در تمایلات بیمارگونه‌ای مانند «پیراستن زبان فارسی از واژه‌های تازی» ویا «تبدیل کردن خط کنونی به خط لاتینی» جلوه می‌کند و هدفی جز فهماندن این نکته به فرنگیان ندارد که ما ایرانیان ، تافتهٔ جدا بافته‌ایم و با اعرابی‌که شما تحقیرشان‌می‌کنید، هیچ نسبتی نداریم . اما این کوشش ، بی‌حاصل است . زیرا همین فرنگیانی که نظر مهرآمیزشان را به قیمت دوری جستن از اعراب خریداریم ، فرهنگ و تمدن ما را جزئی ازفرهنگ و تمدن **اسلامی** می‌شمرند و ارزشی بیشتر برآن نمی‌نهند . درعوض ، زیان چنین‌کوششی این است که رشتهٔ ارتباطمان را با اعراب می‌گسلد وما را ازنژادی که در طول هزاروسیصد سال ، معنویتی مشترك با او داشته‌ایم بی‌خبر می‌گذارد و براثر این جدائی و بی‌خبری ، چشمهٔ فرهنگمان را ، روز به روز ، خشك‌تر و تهی‌تر می‌کند .

ب ــ اما اگر نظر تحقیرآمیز اروپائیان به اعراب ، میل‌دوری جستن ازاین نژاد را درما برانگیخته ، شیفته شدن بیش‌ازحدمان به فرهنگ غربی نیز (که زادهٔ همان حس حقارت است) بی‌اعتنائی به ملل شرقی و خاصه ، اقوام دیگر ایرانی را به ما تلقین کرده است . یعنی نه‌تنها اعتبار معنوی ملتهائی مانند ترك و هندی را انکار می‌کنیم ، بلکه تلاش فرهنگی اقوام دیگرایرانی را هم قبول نداریم . جای تردید نیست که قلمرو فرهنگ ما ، به سرحدات کنونی کشور ایران محدود نمی‌تواند شد زیرا تمام اقوام همنژاد و همزمان ما که امروز ، بنا به علل سیاسی ، در محدوده‌های جغرافیائی دیگر زیست می‌کنند ، سهمی درآفریدن و پروردن این فرهنگ دارند .

اینان ، چه در روزگارانی که لوای حکومتی واحد را بردوش می‌کشیدند و چه ادواری که مثل امروز ، از یکدیگر جدا می‌ماندند ، به یمن فرهنگی مشترك ، باهم یگانه بودند و همین‌یگانگی، فرهنگشان را نیرو می‌بخشد .

اگر چنین نبود ، چگونه ممکن بود که سخن **سعدی** از دهان مطربان زورق‌نشین ، درشب ضیافت فغورزادهٔ چین ، به گوش جهانگرد همعصرش ، **ابن‌بطوطه** برسد[۳] ؟

ولی ما ، امروز ، از سرنوشت زبان فارسی و فرهنگ ایرانی درافغانستان و تاجیکستان و پاکستان و هندوستان ، چه اطلاعی داریم وازکجا می‌دانیم که این همزبانان وهمنژادان ما ، چیزی بر گنجینهٔ فرهنگ مشترك ما افزوده یا نیفزوده‌اند ؟ بی‌مهری و بی‌خبری ما ناشی ازاندیشه‌ای

---

۳ – سفرنامهٔ ابن‌بطوطه ، ترجمهٔ محمدعلی موحد .

است که در کُنه ضمیرمان پنهان شده است و در گوش‌دلمان فرو می‌خواندکه : همه چیز از غرب می‌آید و درشرق خبری نیست !

و بدینگونه ، فرهنگ امروزی ما ، همچون ماهی نحیفی از بحر معنویت اقوام دیگر ایرانی دور افتاده وبرخاك غفلت و غربت ، فرومانده است.

ج ــ معمولاً نظام آموزشی هرجامعه ، حامل فرهنگ اوست و اگر از «ذوات» آن فرهنگ به‌شمار نیاید ، لااقل بهمان اندازه اهمیت دارد .

یگانه نظام آموزشی ما ، پس از فتح اسلام و پیش ازانقلاب مشروطیت ، «طلبگی» بود کــه براصول ریاضت وسخت‌کوشی تکیه داشت و از روحانیان دستورمی‌گرفت . عیبش این بود که «عالمان‌کامل» ویا «جاهلان مطلق» می‌پرورید و «حد وسط» نداشت . بسیاری از دانشمندان و سخنوران قدر اول ایران ، ونیز جماعت کثیری از آخوندهای «قشری» و واعظان نادان ، پروردهٔ همین نظام بودند . البته تکلیف «عوام» هم‌روشن بود : سواد نداشت و غالباً ازگروه دوم پیروی می‌کرد .

اما نظام آموزشی جدید ما ، نه «عالم کامل» می‌پرورد و نه «جاهل مطلق» . عدهٔ بی‌شماری «نیمه دانا» تحویل می‌دهد که در «حد وسط» قرار دارند و چیزی بر فرهنگ ما نمی‌افزایند .

این نظام ، بتمام معنی ، «غرب زده» است ، زیرا نه بر حاجات و سنت‌های اصیل معنوی ما ، بلکه بر تقلید نادرست ازمظاهر تمدن فرنگی‌تکیه دارد و یکی از بزرگترین مسببان « احتضار » فرهنگ کنونی ایران به‌شمار می‌آید .

●

گمان می‌کنم که در آغاز ، علل «جهانی و تاریخی» و پس از آن ، علل «بومی و محلی» این احتضار را برشمرده باشم . اکنون وقت است که علتی دیگر را بر آنها بیفزایم . این علت ، هم «جهانی» و هم «محلی» است : **فرهنگ مکتوب** ، جای به **فرهنگ شفاهی** می‌سپرد و **کتاب ومجله** و **روزنامه** در برابر هجوم **سینما ورادیووتلویزیون** عقب می‌نشیند وازاین روست که سرتاسرجهان ، کم وبیش ، در آستانه بحرانی فرهنگی قرار گرفته است .

●

گویا از من خواسته بودید که «نشانه‌های نابسامانی فرهنگ امروزی» را در حرفهٔ خود نیز جستجو کنم . حرفهٔ من ، چنانکه می‌دانید ، شاعری است و من ، بازتاب اغلب عللی راکه پیش ازاین برشمردیم ، درشعر نیز می‌بینم . اگر باور ندارید ، به نکات زیرین توجه کنید :

اول ــ درتعریف صفات فرهنگ کنونــی نوشتم که : «از **گذشته** بارور نمی‌شود ، بلکه در مقابل آن ، واکنشی دوگانه نشان می‌دهد : مثبت یا منفی» .

شعرمعاصرفارسی نیز در مقابل **سنت** ، دوگونه عکس‌العمل دارد : یا آن را «دربست» می‌پذیرد و «کورکورانه» اطاعت می‌کند و یا ازآن‌یکسره می‌گسلد و به مقابله‌اش برمی‌خیزد .

شاعرانی‌داریم‌که می‌گویند : دست‌به«ترکیب» **سنت** نباید زد و پا از حدودش فراتر نبایدگذاشت. و شاعرانی دیگر که عقیده دارند : **سنت** را باید

درهم شکست‌وبه‌دورانداخت. این هردوعکس‌العمل ازنشناختن **سنت** مایه می‌گیرد . شاید تنها گروه انگشت‌شماری بدانند که **سنت** نه بتی مقدس است که باید اورا پرستید و نه پیکره‌ای بی‌جان کـه باید اورا بخاك سپرد ، بلکه روح زنده‌ای است که درمیان ما نفس‌می‌کشد وانبوهی ازتجارب گذشتگان را در خود جمع کرده و «متبلور» ساخته است .

باید اورا شناخت و دوست داشت ، اما نباید ازاو تقلید واطاعت کرد . باید از **گذشتهٔ** اونکته‌ها آموخت و به **آینده‌اش** دامنه‌ها بخشید . باید از میان **سنت** گذشت و پیشاپیش او قدم برداشت .

باری ، این عکس‌العمل دوگانه ، یکی از دلائل «نابسامانی» شعر امروز ماست .

دوم ــ درهمان مبحث ، اشاره کردم‌که : «فرهنگ کنونـی ما در مقابل فرهنگ غربی ، احساس درماندگی می‌کند و به سبب داشتن همین احساس ، از شناخت راستین آن فرهنگ نیز عاجز است .» شعرمعاصر ما هم در مقابل شعر فرنگی همین حال را دارد : خودرا درمانده می‌بیند و بی‌آنکه او را شناخته باشد ، درتقلیدش می‌کوشد.

① مثلاً اغلب شاعران نوآوری‌که امروز ، به **شعرآزاد** (بی‌وزن) روی آورده‌اند، هنوزنمی‌دانند که اگر فرانسویان ویا انگلیسیان ، شعرخودرا از قید **وزن** رهانیده‌اند ، به علت فقر «عروض» آنهاست که شامل اوزانی محدود است . اما برای شاعر فارسی‌زبان ــ که غنی‌ترین «عروض»جهان را با دویست وچندوزن در اختیار دارد ــ چنین کاری جائز نیست . باید **عروض فارسی** را شناخت و دامنه‌اش را گسترش داد . می‌توان ، برطبق قوانین عروضی ، مصرعها را کوتاه و بلند کرد و یا اوزان را درهم آمیخت ، اما نمی‌توان که‌عامل «وزن» را یکباره به یکسو نهاد .

② ازاین‌گذشته ، بیشتر این‌شاعران ، **شعرفرنگی** را در جامهٔ **ترجمه** می‌شناسند و از «متن» آن‌خبر ندارند . چه بسا از اشعاری که بفارسی ترجمه‌شده، درزبان اصلی ، دارای **وزن** ــ واحیاناً : قافیه ــ بوده است . اما از آنجا که «مترجم» ، رعایت‌وزن را در فارسی لازم ندیده و جمله‌هارا ، به قصد مقابل نهادن با مصرعهای اصلی ، زیرهم نوشته است ، شکلی بی‌نظم وبی‌وزن پدید آورده کـه الهام‌بخش‌اینگونه‌شاعران‌شده‌وسرمشق«شعرنویسی» ایشان ، قرار گرفته است . ممکن است که این سخن ، شوخی بنظرآید اما حقیقت است و من ، برای اثبات آن ، شواهد بسیار دارم .

به هرحال ، می‌بینید که این احساس حقارت درمقابل غربیان ، برفرهنگ ، وازآنجا ، بر شعر امروزما نیزسایه افکنده و دومین علت«نابسامانی» اورا ایجاد کرده است . اما براین دو علت ــ که در ذات شعر کنونی نهفته است ــ دوعامل **اجتماعی** را نیز باید افزود :

۱ ــ می‌دانیم که افکار سیاسی ، نیروبخش شعر تواند بود و اگر با هوشیاری واستادی‌شاعرانه درآمیزد ، چه شاهکارها که پدید تواند کرد . اما گاه ، التزام شاعـر به بیان اندیشه‌های سیاسی ، فسادی دوگانه خواهد زاد : فساد درافکار و فساد دراشعار ! کار شاعر ، دادن **شعار** نیست ، بلکه بدل کردن آن ، از برکت **شعور** به **شعر** است واین «استحاله» به شرطی میسر است که **فکر** ، مجال

ظهور داشته باشد ودرمقاله‌ها و خطابه‌ها بیان‌شود واگر نشود ، ناچار به صورت **شعار** درخواهدآمد وبا نقاب **تمثیل** و **کنایه** راهی دزدانه به **شعر**خواهد گشود ودرتنگنای این عبور ، مَسخ ومُثله خواهد شد وناقص و معیوب جلوه خواهدکرد و معنای **فساد** ، جزاین نیست .

از سوی دیگر ، هجوم **شعار** ، ضابطه‌ها و موازین اصلی **شعر** را ــ که قبل ازهرچیز ، هنر است ــ برخواهد انداخت و معیارهای غیرهنری را برجای آنها خواهدنشاند وارزش **شعر**را بامحك **فکری** که دراو نهفته است خواهد سنجید وچون آن **فکر** ، به علت محدودیت بیان ، گیرائی‌خواهد داشت ، لاجرم ، **شعری** هم که ناقل اوست ، رواج خواهد گرفت و بدینگونه ، **فساد** در **شعر** نیز راه خواهد یافت .

دراین میان ، «غرب زدگی» شاعران‌معاصر مارا هم از یاد نباید برد که مفهوم «رسالت» را از فرنگیان به عاریت می‌گیرند وازاین حقیقت غافلند که شعر اصیل وقدیم فارسی ، غالباً «متعهد» بوده است وسخنوران بزرگی‌چون **فردوسی** و**ناصرخسرو** و **مولوی** ، همه ، «رسالت» داشته‌اند .

اما اینان ، فقط گوش به کلام **سارتر** ونظائر او سپرده‌اند و ، دریغا ، که پیام ایشان را نیز بدرستی درنیافته‌اند .

۲ ــ دراین «نابسامانی شعر» ، بسهم‌مطبوعات (خاصه : مسئولان صفحهٔ ادبی مجلات) هم اشاره باید کرد .

تقریباً تا بیست‌سال پیش ، اغلب مدیران یا سردبیران مطبوعات ، کم‌وبیش ، با ادب قدیم فارسی آشنائی داشتند و به یمن این آشنائی ، معیارهائی برای تشخیص شعر برگزیده بودند که هرچند تابع سلیقهٔ «خصوصی» بود ، اما تکیه بر ذوق «عمومی» داشت . بهمین‌سبب در آن روزگار، کمتر به جریده یا مجله‌ای برمی‌خوردیم که شعری سست یا مبتذل درآن درج شده باشد . ولی امروز، چنین‌نیست . زیرا جز چندتن ، بیشتر کسانی‌که بر جای روزنامه‌نگاران دیروز نشسته‌اند ، صاحب آن سواد و سلیقه نیستند . ازاین روست که شعر ــ و مخصوصاً «شعر مطبوعاتی» ــ بازاری آشفته دارد و نیز ، بدینگونه است که در زمانهٔ ما «دوغ» و «دوشاب» یکی شده و آشوبی عظیم برخاسته‌است.

●

دوستان عزیز ، نویسندگان مجلهٔ **فرهنگ و زندگی** !

بی‌آنکه به تقدم و تأخر سؤالات شما نظر داشته ویا شماره‌گذاری آنهارا رعایت کرده باشم ، همه را جواب گفته‌ام .

بدیهی است که دراین «جوابگوئی» هیچ ادعائی‌ندارم ، زیرا آنچه می‌خوانید ، نه«کاوشی» است «عمیق» و نه «پژوهشی» «دقیق» ، بلکه فقط کوششی است در راه شناخت پاره‌ای ازمسائل فرهنگی ، که بیگمان ، خالی ازنقص و خطانتواند بود ؛ اما امیدوارم که باب بحث و نقد را تواند گشود . آنگاه ، صاحبنظرانی که به همت قلم خویش ، در رفع این نقص‌ها و خطاها بکوشند ، برمن منتی عظیم خواهند داشت .

تهران ــ امرداد ماه ۱۳۵۱

به سامان رسیدن ازنابسامانی (بقیه)

های غیرانتفاعی ــ دستگاههای‌دولتی ، دانشگاهها و مانندهای آن ــ ازفرهنگ‌آفرینان جبران کرد. تن دردادن اینگونه دستگاهها به همه‌ی خواستهای آسان برآوردنی اکثریت مصرف‌کنندگان کالاهای فرهنگی توجیه‌پذیرنیست .

بخش بزرگتری از منابع ملی باید صرف پیش بردن آن فعالیتهای فرهنگی شود که هدف سودجویانه ندارد و به سرگرم کردن هرچه بیشتر توده‌ی هرچه بزرگتر ، خرسند نیست .

پیش ازهمه باید دست زیاد شود و مدعی زیاد شود . به یك معنی ، به سامان رسیدن ازنابسامانی برخواهد آمد .

اهمیت شناخت ارزشهای فرهنگی (بقیه)

با آگاهی از ماهیت و علت وجودی آن مفهوم ، خودرا از تسلیم کورکورانه به مفاهیم وابسته‌اش در منظومهٔ فکری خاص غرب ایمن داریم . اقتباسی که حاصل چنین سنجش ونقدی باشد نشان از اندیشهٔ ما دارد ولی توانائی این اقتباس هنگامی برای ما دست می‌دهد که علاوه برشناخت انتقادی غرب به ارزشهای اساسی فرهنگی خــود ایمان بیاوریم . این ایمان را با گزافه‌گویی دربارهٔ تاریخ گذشته نمی‌توان به دست آورد و تنها با نقد میراث فرهنگی خود می‌توانیم آن ارزشهائی راکه هنوز درجهان به‌کار می‌آید بازشناسیم .

www.KetabFarsi.com

پوالیلوز

پیش از یک خواب طولانی

هوشنگ نهاوندی

۱) نابسامانی فرهنگی مسأله‌ای است جهانی و به هیچ وجه محدود به یك کشور نیست . به‌نظر من مشکل اساسی فرهنگ امروز ایران علاوه بر نابسامانی ، کمبود و نیاز است . کشور ایران دارای سنت‌های کهن فرهنگی و تاریخ درخشان فرهنگی به معنای عام و واقعی کلمه است . سهم ایرانیان در پیشرفت تمدن و فرهنگ بشر چیزی نیست که فقط ما آن را عنوان کرده باشیم .

شاید کمتر جامعه‌ای دردنیابه‌قدر جامعه‌ایرانی در پیشرفت معارف بشر سهم موثری‌داشته‌است. امابه همراه انحطاط تدریجی اجتماع و اقتصاد ایران که از اواخر صفویه آغاز شد و تا آغاز سلطنت پهلوی ادامه داشت ، طبیعتاً فرهنگ ایران نیز دچار انحطاط شد . مسلماً دراین دوره ، ایران بعضی شعرا ونویسندگان قابل ملاحظه داشته است ، اما معماری ، نقاشی ، مجسمه‌سازی و بسیاری دیگر ازجنبه‌های هنروفرهنگ ایران ، درخشش واهمیت سابق خودرا از دست داد . در حال حاضر فرهنگ جدید درایران در حقیقت ازیك خواب طولانی بیدار شده است و یك نیاز فرهنگی عمیق درجامعه احساس می‌شود . این نیاز فرهنگی عمیق شاید نابسامانی به معنای واقعی کلمه نباشد ، بلکه ناشی از کمبوداست که باید جبران کرد و با کوشش‌های همه‌جانبه در زمینه ترقی و تعالی فرهنگ ایرانی کوشید .

۲) علل و عوامل نابسامانی فرهنگی در کشورهای مختلف متفاوت است . درکشورهای صنعتی (چه کشورهای غرب و چه کشورهای سوسیالیست) نابسامانی فرهنگی در سالهای اخیر

به‌آن حد رسیده است که بحرانهائی مانند اغتشاشات ۱۹۶۸ فرانسه و یا مسأله چکسلواکی را به‌وجود آورده است . دلیل عمدهٔ نابسامانی فرهنگی در غرب از دست‌رفتن بعضی ازارزشهای اجتماعی است و به خصوص به وجود آمدن اجتماع مصرفی (Societé de consommation) در کشورهای سوسیالیستی مسائل فرهنگی ارتباط مستقیم با آزادی فرهنگی دارد ؛ آزادی فردی که با آن بتوان شکل انسانی‌تری به نظام سیاسی داد .

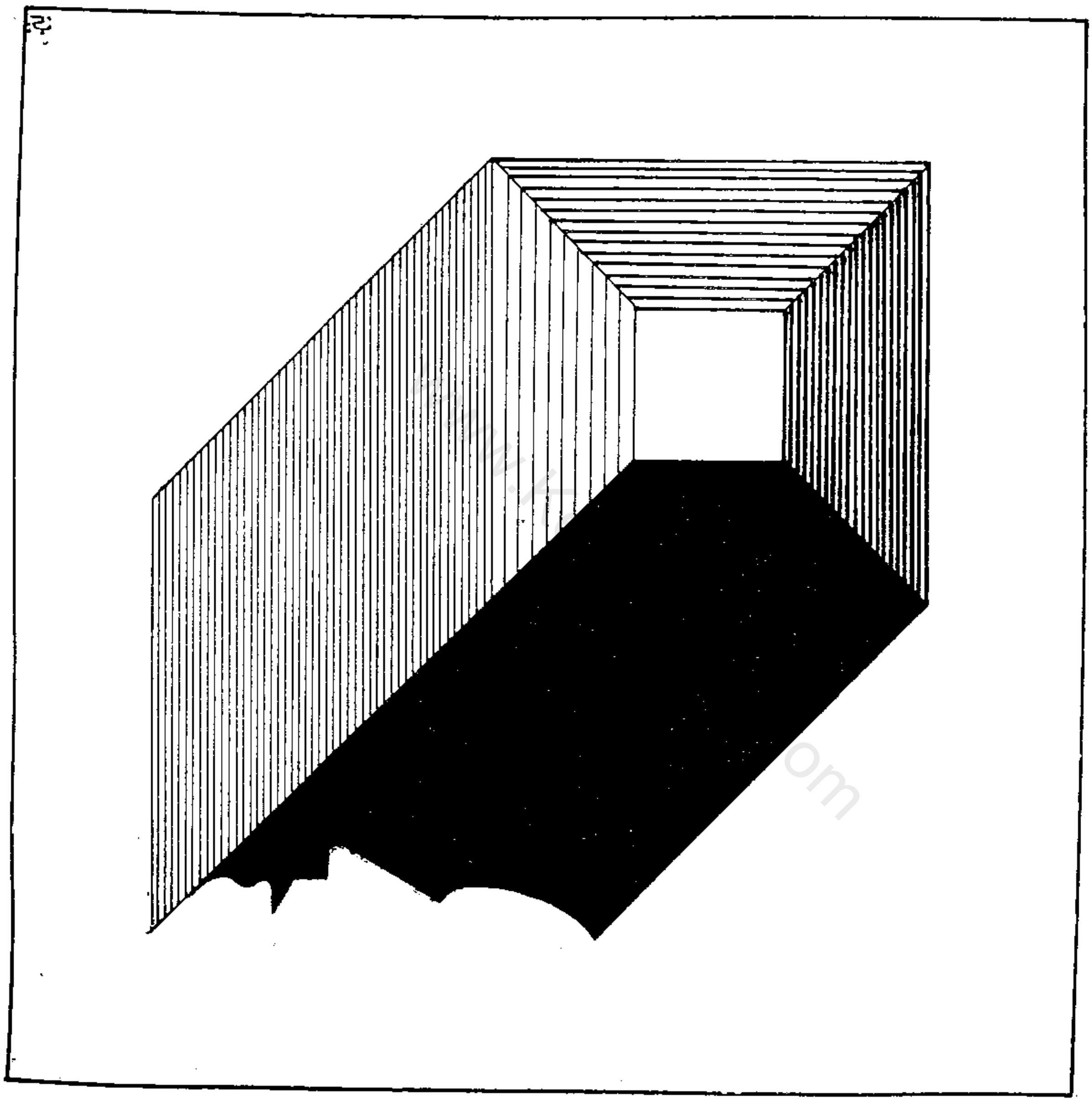
درکشورهای جهان سوم که ایران جزو آن است ، نابسامانی فرهنگی با دوگانگی اجتماعی ارتباط مستقیم دارد . دوگانگی بین پیروان غرب وسنت‌پرستان ، دوگانگی بین شهرنشینان وروستا-نشینان ، دوگانگی بین‌پایتخت‌نشینان وشهرنشینان، دوگانگی بین سالمندان و جوانان ، دوگانگی بین ثروتمندان و فقیران . برخورد این گروههای متضاد با یکدیگر می‌تواند دو نتیجه داشته باشد : یا یکی ازگروهها در مقابل دیگری شکست می‌خورد و از میدان بدر می‌رود ویا اینکه با یکدیگر ائتلاف می‌کنند . به نظر می‌رسد که نتیجهٔ دوم منطقی‌تر، پرثمرتر ومفیدتر برای‌اجتماع باشد. البته امروزتعداد محدودی‌ازکشورهای جهان سوم که توانسته‌اند تاحدودی مسائل اولیه اقتصادی و اجتماعی خودرا حل کنند ، می‌توانند به مسائل فرهنگی بپردازند . ودرتمامی این کشورها هنوز راه حل مناسبی برای پایان دادن به نابسامانی پیدا نشده است . چنین به نظر می‌رسد که هنوز این اجتماعات درباره این‌گونه‌مسائل‌درحالت‌سرگردانی هستند . البته نباید فراموش کرد که حل مسائل فرهنگی بدون تردید ازحل مسائل اقتصادی وحتی بعضی ازمسائل اجتماعی بسیاردشوارتراست ومشکل می‌توان از الگوهای خارجی وتجربیات کشورهای دیگر استفاده کرد .

درایران با جنبش همه‌جانبه‌ای که در چند سال اخیر در زمینهٔ فعالیتهای فرهنگی و آموزشی به‌وجود آمده‌است رفته رفته برای‌ما فرصتی‌مطلوب فراهم شده تا افراد مختلف ، گروهها و مؤسسات فرهنگی گوناگون ، مانند دانشگاهها ، به تفکر و تحقیق دراین زمینه بپردازند .

۳) مسلماً گسترش فعالیت‌های فرهنگی در دانشگاهها و مخصوصاً در دانشگاه تهران که بزرگترین سازمان آموزشی و تحقیقاتی کشور ماست یکی از راه حل‌های اساسی مسائل جوانان محسوب می‌شود . گسترش فعالیت‌های فرهنگی برای جوانان ما ممکن است یك هدف ، یك وسیلهٔ اعتلا ، گشایشی درافق‌های زندگی ودرافقهای دید آنان باشد ؛ گسترش فعالیت فرهنگی به جوانان ما اجازه خواهد داد خودرا از محیط بستهٔ زندگی روزمره وزندگی تحصیلی رها کنند و به‌دورنگری به معنای واقعی بپردازند ، آن چیزی را که ندارند ببینند و یك‌نوع اعتلای انسانی بیابند . مسلماً یکی ازضعف‌های اساسی دانشگاههای ما در سالهای اخیرکمبود فعالیت‌های فرهنگی بوده‌است. دانشگاه تنها جای تعلیم و تعلم نیست . دانشگاه بهترین‌محیط برای‌فعالیتهای هنری ، ادبی‌وفرهنگی به معنای وسیع کلمه است ، وباید هم چنین باشد . من فکر می‌کنم که دانشگاه باید (واین پاسخ سؤال پنجم شماست که در مقابل من قرار دارد)

مرکزی برای این قبیل فعالیت‌ها باشد . مرکزی باشد برای زنده‌کردن‌جلوه‌های فرهنگ‌وهنر گذشتهٔ ما ، ودر ضمن مرکزی باشد برای نوآوری وبرای سنجش نوآوران . شخصاً طی سه سال خدمتم در دانشگاه پهلوی و یك‌سالی که در دانشگاه تهران خدمت می‌کنم ، ودرجهت توسعهٔ فعالیتهای‌فرهنگی کوشش کرده‌ام ، همیشه معتقد بوده‌ام و به تجربه برای من ثابت شده که یکی از رسالتهای اصلی دانشگاهها توجه به همهٔ جنبه‌های مختلف فعالیت‌های فرهنگی است ، واین‌توجه یکی‌ازراه حل‌های اساسی مسائل دانشگاهی محسوب می‌شود و نیز یکی از راه حل‌های اساسی مسائل جوانان .

www.KetabFarsi.com



شعر معاصر از عمق انسانی تهی است

محمد شفیعی کدکنی

اولین مشکل ، تعریف نابسامانی است ، چون ممکن است چیزی که در نظر شما نابسامانی است درنظر دیگری بسامانی باشد ونیز برعکس . مشکل دوم مسألهٔ نسبی بودن قضایاست ، در سنجش با کجا و کی باید این نابسامانی را بررسی کرد ؟ مشکل دیگر حوزهٔ مفهومی فرهنگ است که عناصر سازندهٔ آن شاید دریك‌حدومرزقرارنگیرند. با اینهمه ، در حدود برداشتی که من از مفهوم نابسامانی دارم ، و درقیاس با گذشتهٔ خودمان و با توجه به بخشی ازمفهوم بومی فرهنگ ، چند نکته را یادآوری می‌کنم . عمده‌ترین‌نشانهٔ نابسامانی انقطاع از گذشته و نپیوستن به اکنون است . بگذارید از حوزهٔ کار خودم ، شعر وشاعری ، مثال بزنم . پنجاه سال سابقهٔ تجدد شعری داریم ، بیست‌سال اخیر همه‌اش تجربه به دنبال تجربه بوده است ، با وضعی‌که اگر ازچند نفرمحدودصرف‌نظر کنیم ، انقطاع ازگذشته درتمام آثار شعری ما محسوس است . حال اگر بعضی ازهمین حضرات تجربه‌گر ، گاهی ، نیم مصراعی از ابوحفص سغدی یا پاره‌ای ازگاتاهارا در شعرشان بیاورند ، این دلیل پیوند با گذشته نیست ، خودش یکی‌از تظاهرات همان نابسامانی است که وقتی ژرفای آن را بنگری نداشتن عمق عاطفی انسانی است . شعر معاصرما عمق انسانی ندارد (کم دارد ، بعضی استثناهارا کنار بگذاریم) شعر که دیگر از مقولهٔ رادار و علوم فضائی نیست که دراین‌سرزمین نورسته باشد ؛ قرنها سابقه دارد ، با قله‌هایی که می‌دانید و می‌شناسید . می‌گویند درقرون اخیر شعر فرسوده شده بود و نیازی به تجدیدنظر داشت.

بسیار خوب ، **نیما** کرد وخوب هم از عهده‌برآمد. حالا نوبت آن است که زمینهٔ انسانی و بشری این شعر را ژرفای بیشتری بدهیم . چه کارکرده‌ایم ؟ نمی‌گویم عمق انسانی **مولوی** ، نمی‌گویم ژرفی عواطف **حافظ** و **خیام** و . . . نه ، درحد همین روزگار خودمان ؛ از **محمد اقبال لاهوری** مثال می‌زنم. در مجموعهٔ کارهای «تجربه‌گران» ما ، یك‌صدم آن عمق انسانی که در آثار **اقبال** دیده می‌شود آیا هست ؟ دراین لحظه به طرز تفکر اجتماعی او کاری ندارم ، شاید اگر معاصرمولوی هم‌بودیم طرزتفکراجتماعی اورا دربسیاری مسائل نمی‌پسندیدیم . اما آنچه امروز ازکار او می‌پسندیم زمینهٔ انسانی‌کار اوست ؛ پیوندی است‌که با زندگی داشته . شعرمعاصرما می‌خواست پیوندی با زندگی برقرار کند ، ازمشروطه آغاز شد و در سطح‌مسائل روزجریان پیدا کرد بعد هم در بستر آرام تجربه‌های جماعتی‌بی‌کار و جنجالی ، فروکش کرد . شاعر روزگار ما قبل ازآنکه به زندگی و انسانیت بیاندیشد به این میاندیشد که در تاریخ ادبیات آیا کدام تجربه را به‌نام او ثبت خواهند کرد ، مثلاً درآینده خواهند نوشت که او برای‌نخستین بار کلمهٔ دوچرخه را در شعرش به کار برده‌است یا ایماژعلمی‌وعمیق‌وحیران‌کنندهٔ «**اسیدسولفوریك بوسه‌های تو**» را که نوعی تجدد شیمیائی درحوزهٔ شعر است، به کار برده . تقریباً در همین حدود همهٔ جنجال‌ها قابل تصویر است وهرروز هم ماشاءالله در تزاید .

قدمای ما ازیك سلسله عواطف سرشاربوده‌اند، یعنی از نوعی اعتقاد و عشق و ایمان (متعلق این ایمان دراینجا هیچ مهم نیست) که آنها را از نوع این شوخیهای معاصر برکنار می‌داشته . آن نیرو امروز درما نیست . چون ازگذشته انقطاع حاصل کرده‌ایم و «اکنون» هم چیزی در آن عوالم به‌ما نبخشیده . این تهی بودن از آن نیرو است‌که‌کار را به تفنن‌های روزمره می‌کشد و همین‌چیزهایی که ماگرفتارش‌هستیم . آن‌نیرو**ناصرخسرو**می‌ساخت یا **ابوریحان بیرونی** و **جلال‌الدین مولوی** ، چون مسائل فرهنگ عصرشان برای آنها متعلق ایمانشان بود . طرز درس‌خواندن ودرس دادن‌شان هم در قلمرو همان ایمان بود . خودمانیم از میان ما ، کیست که اگر حقوق تمام وقت استادی را نگیرد حاضر شود دوساعت مجانی در مدرسه‌ای تدریس کند ؟ اول مسائل مادی ، بعدش خدمت به میهن عزیز و گرامی . ببینید بنده ازدو حوزهٔ نزدیك بخودم خبردارم ، گویا در دیگر جوانب فرهنگ ما نیز این قضایا صادق است و بیهوده نیست اگر تمام نابسامانی‌هارا نتیجهٔ عدم ایمان بدانیم . گذشتگان ما ایمان مذهبی داشتند ودر بعضی لحظه‌ها ایمان اجتماعی که سرشارشان می‌کرد . ما از خودمان و «من»هامان سرشاریم و این «من»های مصرف‌کننده مجالی برای ایمان باقی نمی‌گذارد .

دانشجو مثل استاد ، استاد مثل دانشجو . اگر استاد به خاطر پول و حقوق تمام وقت درس می‌دهد دانشجو هم به خاطر «نمرهٔ الف» درس می‌خواند وحق لیسانس در ادارهٔ فلان . اما در قدیم اینطور نبود . من با همین عمر کوتاهم، زمانی

که در مدارس قدیم خراسان درس می‌خواندم صبح وقت طلوع آفتاب در زمستان و راه دور می‌رفتم ازخانه‌مان به مدرسه ، به محضر درس استاد **ادیب نیشابوری** ، روی آن فرش حصیری هر روزچهار ساعت دوزانو می‌نشستم که دو یا سه درس او را استفاده می‌کردم و اوهم پنجاه سال کارش این بودکه صبح با طلوع آفتاب ازخانه‌اش بیاید وروی همان حصیر بنشیند و تاظهر درس بگوید . آنچه اورا طی پنجاه سال به این کارمی‌کشید چه بود ؟ ایمان بود . من نیز درآن وقت که به آن رشته تحصیلات پرداختم ازنوعی ایمان بی‌بهره نبودم . بعد که به دانشگاه رفتم اول نمره برایم مطرح شد وبعد لیسانس وبعد دکتری‌وبعد شغل وبعدمتفرعات روزافزون شغل ودرمرحله چندم ، چند ساعت هم درس دادن . . . شاگرد من هم که می‌آمد سر کلاس به همان اندازهٔ من ایمان دارد .

همه‌جا صحبت ازتلاش و جنبش در مسائل زندگی اجتماعی است ، اما تمام این تلاشها نوعی رفع تکلیف است نه حاصل نیروی ایمان . نمی‌دانم با چه نیرویی می‌توان مردم را به آن ایمان ازدست رفته ، به‌قول **فروغ** ، آن کبوتری که از سینه‌ها گریخته ، بازگردانید .

کمبود خلاقیت هنری و فرهنگی نیز حاصل فقدان ایمان است . شاعر یا هنرمند به جای آنکه از نیروی ایمان سرشار شود ، ازخودش و «من» خودش سرشار است وطبیعی است که قبل ازآنکه به تأثیر شعرش دراجتماع بیندیشد و به حرکتی که شعرش ایجاد می‌کند ، به این می‌اندیشد که وقتی درفلان تریا یا تلویزیون ، «من» این شعر را می‌خوانم چه کسانی مرا خواهند دید یا عکسی‌که از«من» همراه نشراین دیوان درمجلات چاپ خواهدشد درکدام صفحهٔ آن‌مجله قرارخواهد گرفت ؟ عنوانی که خواهند نوشت چه خواهد بود ؟ آیا «شاعرخوب» یا «شاعربزرگ» یا «شاعر نسل» خواهد بود ؟

بر روی هم فقدان آن نیرو ، عامل اصلی تمام ضعف‌ها در جوانب مختلف فرهنگ و ادب روزگارماست وراه خروج ازاین نابسامانی ، ایجاد همان نیرو است .

عمق انسانی ، همیشه با اوج فرهنگ وهنرما همراه بوده است . درطول تاریخ ، همواره شاهد این نکته بوده‌ایم که قله‌های ادب ما کسانی‌بوده‌اند که عمق انسانی کارشان جلب‌نظر می‌کند و من در شعر معاصر ، درجستجوی همان عمق انسانی هستم ، و اگر شعر معاصر با مردم هنوز پیوندی استوار برقرار نکرده ، درمرحلهٔ همین کمبود عمق انسانی است و اصولاً ارتباطی مستقیم هست میان عمق انسانی یك اثر و گسترش آن در میان مردم .

تأملی در باب «هویت فرهنگی»

هرمز شهدادی

هویت فرهنگی چیست ؟ اینکه فـرد در جامعه‌ای کـه می‌زید خودرا در فرهنگ قومی خویش بازیابد ؟ یا دست‌کم موضع فرهنگی روشنی داشته باشد که بتواند با جهان‌بینی خاصی که از آن موضع به‌دست آورده است دربارهٔ خـود و جهان داوری کند ؟ اینکه افراد از لحاظ فرهنگی دارای ویژگیهایی همانند باشند که بتوان باردهبندی آنها ، مشخصات فرهنگی این یا آن قوم خاص را درفلان موضع تاریخی بیان کرد ؟ هرچه هست ، همان‌گونه که فرهنگ هرجامعه مفهومی کلی است وتمامی ارزشها و یافته‌های مادی و معنوی یك یا چند قوم را دربر می‌گیرد ، هویت فرهنگی نیز مفهومی کلی و حاکی از موجودیت معنوی جامعه است .

هنگامی‌که ازهویت فردی سخن گفته می‌شود دو معنی به ذهن می‌آید : نخست معنای جامعه‌شناسی ومعمول آن‌است . افراد به‌لحاظ ویژگیهای فردی خود دارای هویت‌اند . شمای خواننده در سال فلان ، در شهرفلان ، درخانواده‌ای با مشخصات اقتصادی ـ اجتماعی فلان‌واز پدرومادری باخصوصیات بهمان‌بدنیا آمده‌اید. چگونگی پرورش‌شما درمحیط خانواده ، نحوهٔ آموزش شما در دوران کودکی ، نوجوانی و جوانی ، موضع اجتماعیتان در حـال حاضر وروابط خصوصی و اجتماعی شما با سایـر افراد ، همهٔ اینها و بسیاری دیگر به شما به عنوان عضوی از جامعه ، ویژگی‌هائـی بخشیده است . مشخصاتی که اگرچه دربسیاری از آنها با سایرین مشترکید ، اما برخی از آنان نیز خاصهٔ وجودی شماست .

www.KetabFarsi.com

این ویژگی‌های منحصر به شما ، «هویت» شمارا تعیین می‌کند . و به همین سبب ، شما نه‌تنها در چشم خویش ، که در نظر دیگران نیز ، دارای «هویت» هستید . معنای دیگر هویت فردی ، جنبهٔ فلسفی‌دارد ، از لحاظ‌اهل‌فلسفه هنگامی هویت‌شمابه عنوان یك فرد تحقق می‌یابد که با آگاهی‌کامل ، ویژگی های فردی خودرا بشناسید . وجوه مشترك میان خود و دیگران را دریابید ، واز وجـوه جدایی خود ازدیگران باخبرشوید . به بیان دیگر، شما به این آگاهی برسید که «من همینم و جز این نیستم» . دراین معنی «هویت» با مفاهیم فلسفی ــ روانی مانند «بی‌هنجاری» و «از خودبیگانگی» ارتباط فراوان دارد. نکته مهم این است که از هر دیدگاه فلسفی یا ایدئولوژیك کـه به خویشتن و دیگران بنگرید ، معنای «هویت فردی» نزدتان تفاوت می‌کند .

به اعتبار فرهنگ فلسفی ، لازمهٔ هویت ، همسانی و شباهت شیئی یا پدیده با نفس خویش است . ودراینجا مراد ازهویت فرهنگی ، همبستگی ویکپارچگی بافت معنوی جامعه است به نحوی که موجودیتی‌فرهنگی با ویژگی‌ها و خصوصیاتی‌جدای از سایر موجودیت‌های فرهنگی ، تشکیل دهد . اما آشکار است‌که فرهنگ پدیده‌ای بسیط نیست . وگذشته ازاین امر ، بیشتر عناصر تشکیل دهندهٔ فرهنگ ، چه مادی باشند (مانند کارافزارها و غیره) وچه معنوی (ارزشهای فلسفی ، هنری ، ادبی وغیره) ، میان اقـوام مختلف مشترکند . به همین دلیل نمی‌توان عناصر فرهنگی مشترك را، به عنوان بنیادهای هویت فرهنگی بکار برد . مثلاً دین اسلام عنصر فرهنگی خاص عرب نیست ، چرا که ملل مسلمان غیرعرب نیز وجود دارند . ویا نظام فکری یونانی ، عنصر فرهنگی خاص ایتالیا یا آلمان شمرده نمی‌شود . زیرانظام فکری یونانی ، استخوانبندی تفکر اروپایی و بنیاد آن چیزی را تشکیل می‌دهد که امروز نظام فکری غرب‌خوانده می‌شود .

درموارد هویت‌های کلی فرهنگی شاید بتوان از عناصر فرهنگی مشترك بین چند ملت استفاده کرد . مثلاً ، به هنگام سخن گفتن از فرهنگ شرق در برابر فرهنگ غرب یا فرهنگ اسلامی در مقابل فرهنگ هندو .

حتی عناصر فرهنگ مادی نیز هویت‌بخش نیستند . ساختن ماشین بخار وجه مشخص فرهنگ انگلیس‌یاحتی‌اروپانشد.وکشف‌میکرب، وجه‌مشخص فرهنگ فرانسه یا غرب بشمار نیامد . (هـرچند اثرات بعدی این اختراعات در ساخت فرهنگی این کشورها وسایر کشورهای جهان بسیار عمیق بود ، اما به لحاظ آنکه متعلق بحث ما در اینجا هویت فرهنگی‌است ، در رابطه با هویت فرهنگی ، ماشین بخار ساختن وجه مشخصهٔ فرهنگ انگلیس‌نیست.)

پس چه‌چیز یا چه‌چیزهایی می‌تواندسازنده و نگهدارندهٔ «هویت فرهنگی» باشد ؟

از مهمترین بنیادهای هویت فرهنگی زبان است . زبان به سبب ساختمان خاص خود واینکه دستگاهی همگن وبا قوانین مخصوص بخود است و نیز به دلیل آنکه وسیلهٔ برقراری رابطه و تفهیم وتفاهم میان گروه‌های مشخص انسانی است و هم به علت آنکه هرکلمه دراین دستگاه بارتاریخی‌ــ

عاطفی معین و معنایی مشخص دارد ، به فرهنگ شکلی ویژه مـی‌بخشد . مثلاً در زمینهٔ فرهنگ اروپائی که میان تمام ملل اروپا مشترك است ، می‌توانیم از هویت فرهنگ فرانسوی به دلیل آنکه زبان فرانسه دستگاهی متمایز ازسایرزبانهای‌اروپایی دارد و وسیلهٔ ارتباطی میان گروهی از مردم اروپا بوده و هست بحث کنیم . نیز در زمینهٔ فرهنگ شرقی ، از هویت فرهنگی چین ، هند ، یا ایران به دلیل زبانهای هرکدام نام ببریم .

آنچه مکمل زبـان در هویت بخشیدن به فرهنگ است گذشتهٔ تاریخی است . والبته قصد از گذشتهٔ تاریخی در اینجا ، صرف رویدادهای‌پیشین اجتماعی و سیاسی نیست . اثر این رویدادها در معنویت جامعه و پدیدار شدن آنها در ساخت‌های فرهنگی جامعه (مثلاً ساخت‌های مذهبی ، و شکل گرفتن آنان درآثار فلسفی ، ادبی و هنری) «سنت فرهنگی» را ایجاد می‌کند . و سنت فرهنگی بـه هویت فرهنگی شکل می‌دهد . گذشتهٔ تاریخـی فرانسه ، سنت فرهنگی خاصی برای آن بوجود آورده است و گذشتهٔ تاریخی هند سنت فرهنگی خاص دیگر .

نکته این است که چون استخوان‌بندی زبان همراه با گذشت زمان دگرگونی نمی‌پذیرد و سنت فرهنگی ، همیشه به صورت زمینه‌ای ناپیدا ، بافت پنهان ارزش‌های معنوی جامعه را تشکیل می‌دهد ، هویت فرهنگی به خلاف جلوه‌های کلی فرهنگ ، به سهولت تحول‌پذیرنیست .

درطول تاریخ ، تجارت و جنگ دوطریق‌مهم ارتباط‌های متقابل ، ودرنتیجه تحول فرهنگ‌هـا بوده‌اند . اما هیچیك تا هنگامی‌که درارکان زبانی وبنیان فرهنگی ملتی رخنه نکرده‌اند ، موفق به‌از میان بردن هویت فرهنگی آن ملت نشده‌اند . نمونهٔ آن درگذشته رابطهٔ تجاری شرق دوربا آسیای میانه از طریق ایران است که به تحول و غنای فرهنگی ملل این نواحی منجر شد ، اما در هویت فرهنگی آنان تغییری نداد . و نیز هجوم‌های اقوام آسیایی بـه کشورهای همجوار ، ومهمتر از همه هجوم اعراب به ایران ، که هرچند ساخت‌های سنتی‌جامعه را درهم فرو ریخت اما نتوانست هویت فرهنگی ایرانیان را نابود کند چرا که ایرانیان نه تنها به اغلب سنت‌های فرهنگی خود وابسته ماندند ، بلکه زبان عربی را نیز دردستگاه زبانی خود تحلیل بردند[1] . اما روابط متقابل میان ملل ، در قرنهای نوزده و بیست ، صورتی دیگر به خود گرفت . انقلاب صنعتی واختراع چاپ ، حدود قدرت نفوذ درساخت‌های سنتی فرهنگ ، و ساخت‌های زبانی را تغییر داد . لاجرم ، آنچه دراین دوره وایام بعد

---

۱) می‌گویند پس ازآنکه اعراب ایران را فتح‌کردند، عمر خلیفهٔ دوم مسلمین دستور داد تا کتابخانهٔ ساسانی را بسوزانند با این نظر که یا آنچه دراین کتابها آمده در قرآن نیز هست وپس به آن‌ها نیازی نیست ویا آنکه در قرآن نیامده ، پس کفراست و وجودشان مایهٔ گمراهی است . اما آیا سنت فرهنگی ایران به آن کتاب‌ها محدود می‌شد ؟ بی‌گمان نه . گذشته از هنرهای غیر مکتوب مانند معماری و موسیقی و غیره ، وجود فرهنگ توده و به‌ویژه اسطوره‌های سازندهٔ سنت فرهنگی ، هویت فرهنگی ایرانی را ابقا کرد . چند قرنی بعد ، فردوسی طوسی با سرودن شاهنامه ، بخشی ازاین هویت نانوشته را برای همیشه در کلمه‌ها جاودان‌کرد .

www.KetabFarsi.com

از آن مسأله اساسی را تشکیل می‌دهد ، نه تحول وپویایی فرهنگ‌ها، که «دگرگونی‌هویت‌فرهنگی» است .

انقلاب صنعتی نشان داد که غنای معنوی یك فرهنگ ، سبب نفوذ آن در فرهنگ دیگر (به نحوی که هویت فرهنگی آن‌را تحت تأثیر قرار دهد) نمی‌تواند باشد . نگرش علمی که با مکتب تحققی **اگوست کنت** آغاز شد و منجر به بینش علمی نسبت به تمامی وجوه مادی ومعنوی هستی گردید ، به لحاظ آنکه مفهوم کارایی و سودمندی را درفرهنگ بشری محور فعالیتهای انسانی‌دانست، و همه جنبه‌های انسانی و معنوی را به صورتی عینی مورد بررسی ومداقه قراردارد تا به شیئی‌قابل استفاده و سودمند تبدیلشان کنـــد ، اندك اندك ارزشهای عینی و کارآرا جایگزین ارزشهای ذهنی و ظاهراً غیرمفید کرد ، و تأثیر وتأثر فرهنگ‌ها را در یکدیگر ، به‌شکلی یك جانبه درآورد و همهٔ روابط را در مجرایی مشخص که رابطهٔ کشورهای صنعتی با کشورهای غیرصنعتی بود بجریان انداخت و فرهنگ‌ها ناگزیر در مسیر این رابطهٔ یك‌جانبه ، تحت نفوذ قرارگرفتند . به‌همین سبب است که ما نیز مسألهٔ دگرگونی هویت فرهنگی‌را در رابطهٔ مشخص کشورهای صنعتی با غیرصنعتی مورد مطالعه قرار می‌دهیم .

دربارهٔ نفوذ فـرهنگی کشورهـــای صنعتی (غربیان) سخن بسیارگفته‌اند . شیفتگی اولیهٔ ملل کشورهای استعمارزده که ناشی از احساس فروتری و شگفتی‌زدگی در مقابل اروپاییان بود وسپس طرد و انکار اروپاییان ، وبسیاری مطالب دیگرکم‌وبیش بررسی شده‌است . به‌اختصار می‌توان تأثیر فرهنگی گذشته ، حال و آتی روابط متقابل (و اغلب یك طرفهٔ) کشورهای صنعتی را باکشورهای غیرصنعتی در دو وجه اساسی بیان‌کرد : نخست تأثیرهای ناشی از رابطهٔ ناگزیـــر کشورهای غیرصنعتی با صنعتی (بواسطهٔ برتری قدرت صنعتی واقتصادی‌گروه‌اخیر) واجبار در بکار بردن در روش‌های علمی نوسازی و صنعتی‌شدن و نیز قرارگرفتن ناگزیر در جریان مبادلهٔ جهانی وروابط اقتصادی آن .

و دوم تأثیرهـــای ناشی از گسترش وسایل ارتباط جمعی .

مورد نخست (که بیشتر موردبحث قرارگرفته و می‌گیرد) اکثراً موجب نابسامانی‌های فـرهنگی می‌شود . همان‌گونه که مفاهیم و ارزشهایی‌که در فرهنگ سنتی ریشه ندارند ، باعث درهم ریختگی ساخت‌های فرهنگی‌جامعه می‌شوند ، مصرف‌کالاهایی نیز که زمینهٔ روانی و فکری آن ازپیش به‌وجود نیامده است ، موجب ناهمگونی‌هـــا و عدم توازن فرهنگی می‌گردد . اثر این‌مورد دردگرگونی‌هویت فرهنگی درصورتی‌است که جامعه نتواندسنن‌فرهنگی خودرا حفظ‌کند. بدین‌معنی که هرچند ورود برخی ارزشهای فرهنگی‌بیگانه ، یامصرف‌کالاهای‌صنعتی ، امری‌ناگزیراست (یاناگزیرمی‌شود) ، وهرچندآحاد جامعه برای پذیرفتن‌آن ارزشها ومصرف‌آن‌کالاها ، مجبورند از برخی ارزشهای سنتی و عادات قومی خود دست بردارند ، ولی این‌همه مستلزم چشم‌پوشی از «سنن‌فرهنگی» نیست .

گذشتهٔ تاریخی هند ، سنت فرهنگی خاصی برای آن فراهم آورده است . سنتی که نه‌تنها تسلط

مستقیم انگلستان براین کشور نتوانست آن‌را از میان بردارد ، بلکه روش مواجههٔ با قدرت نظامی‌وسیاسی انگلیس نیز ازاین سنت ناشی شد (به‌صورت مقاومت منفی). پس ، صنعتی‌شدن هند ، مصرف کالاهای ساخت انگلیس وحتی استفاده از روشهای انگلیسی به منظور تعلیم وتربیت وبکاربردن برخی ارزشهـا و مفاهیم انگلیسی درساخت‌های فرهنگی ، هیچ‌کدام همراه با بریدن یکسره ازگذشتهٔ فرهنگی نبوده‌است. هند در حین استعمار و بعد از استعمار واستقلال ، همیشه ویژگیهای خود را حفظ کرده است . و یا ژاپن ؛ کـه در قرن نوزدهم نوعی غربی کردن (Westernization) را درموردنهادهای‌اقتصادی و فرهنگی خود بکار برد ، اما سنت فرهنگی‌خویش را نه‌تنها از دست نداد بلکه توش وتوان بیشتـری به آن بخشید .

«نابسامانی فرهنگی» که اغلب جامعه‌هـای درحال رشد یا درحال‌تحول‌باآن مواجهند، به معنی آن‌است‌که قشرهای گوناگون جامعه نتوانندبرمبنای یك زمینهٔ کلی ومأنوس فرهنگی با یکدیگرارتباط برقرارکنند .

اما میان «نابسامانی فرهنگی» و «بی‌هویتی فرهنگی» تفاوت بسیاراست . چه بسا که «نابسامانی فرهنگی» به قوام و دوام هویت فرهنگی بیانجامد چرا که رأی بسیاری از جامعه‌شناسان براین است‌که از ویژگیهای جامعه‌های درحال انتقال، نا استواری نهادهای اجتماعی و فرهنگی است . کارافزارهای تازه و روابط اقتصادی‌نوین ، مصرف‌کالاهای جدید وپیدایش نهادهای تازهٔ اقتصادی وسیاسی، تغییرشکل ساخت‌های اجتماعی ــ فرهنگی را ناگزیر می‌سازد.

●

اکنون ــ با آنکه نتوانسته‌ایم از حد طرح کلی مسأله فراتر رویم ــ این موضوع اساسی نیز مطرح می‌شود که هویت فرهنگی را چگونه می‌توان حفظ کرد ؟ آیا حفظ آن همراه با سنت‌پرستی و محافظه‌کاری نخواهد بود ؟ و آیا اصولاً در حفظ هویت فرهنگی ضرورتی هست ؟ بدیهی است که حفظ هویت فرهنگی با نگهـداری بنیادهای آن ملازمه دارد و همان‌گونه که در آغاز بحث گفته شد، مهمترین بنیاد هویت فرهنگی نیز زبان است . اما بیان این امر ، جانب‌داری از سنت و محافظه‌کاری نیست . اینجا قصد از «سنت» ، آن زمینهٔ پنهـان متداوم در تاریخ است که هرنوگرایی ارزنده وهر تحول عمیق ریشه درآن دارد و ازآن تغذیه می‌کند. وهمراه با زبان ، پایگاهی را می‌سازدکه افراد جامعه با تکیه برآن می‌توانند خودرا وهویت‌فردی وجمعی خویش را بازیابند ، و می‌توانند بدانند در کجای تاریخ ایستاده‌اند وچرا . ونیز می‌توانند به‌امکانات خویش پی ببرند و در راه پیشرفت ، تمامی نیروهای خفتهٔ جامعه را به‌کار گیرند. هویت فرهنگی ، حاکی از موجودیت معنوی جامعه و پویایی‌آن‌است. مردگان بی‌هویتند ، و بی‌هویتی ، ایستایی جامعه است . کوشش برای حفظ هویت فرهنگی ، سعی در نگهداری و انتقال میراثی است که هرنسل از آن به‌عنوان سکّوی پرش استفاده می‌کند .

راهی که انسان در پیش دارد

ژرژ فریدمن
Georges Friedmann

من اکنون به‌اصطلاح «رومن رولان» ــ که آن‌را عنوان یکی از آثارخوب خود نیز قرار داده ــ به‌آخرین مرحلهٔ «سفر درونی» خود رسیده‌ام . وقت آن آمده است که اینك بال گیریم و از بالاتر ودورتر به‌روی همهٔ مسائلی که دراین‌بحث ، بی‌باکانه آنها را مطرح کرده‌ام (واز زیر بارکوششهائی که برای یافتن راه حل‌های آنها لازم بوده است شانه خالی نکرده‌ام) ، نظری بیفکنیم . «وحالا که به‌اینجا رسیده‌ام شاید ضرورت ایجاب‌کند که پیش‌از پایان کار ، از دل فریاد برآورم : «من خود با همهٔ ضعف‌هایی که دارم و بیش‌از هرکس به‌آنها آگاهم، چنین ضرورتی را حس می‌کنم . »

دشوار است‌که به‌ارادهٔ خویش از جهان کناره گیریم و این‌همه نعمتی‌که از برکت تمدن تکنیکی پدید آمده ترك‌گوییم ، عزلت پیشه سازیم ، ازاین همه وسائل ارتباط جمعی چشم پوشیم و دوباره به‌طبیعت بازگردیم . امروز در سراسر گیتی بعضی کسان ، از آنها که به‌خدا ایمان ندارند تا پیروان ادیان ، این‌راه را به‌عنوان راه‌نمونه و راه رستگاری برگزیده‌اند . من همهٔ اصول اخلاقی را ، صرفنظر از مبادی ایمانی به وجود آورندهٔ آنها ، ارج می‌گذارم ، به‌شرطی‌که به‌این اصول ، به‌تمام وکمال عمل‌شود . وبی‌شك‌که در دل قرن‌زیستن، به‌فشارهای هرروزآن سرنهادن ، با هیجانهای‌آن زندگی‌کردن، همهٔ پیچ‌وخم‌ها و مراحل این ماجرا را با رگ وپی و خون خویش احساس کردن ، ضربه‌ها ، نوش ونیش‌های آن‌را به‌جان خریدن ، وبا این‌همه‌به‌دنبال راههای خوشبختی آدمی گشتن ، کاری دشوار وبه‌یقین پرثمراست . وباید بگویم‌که من دراین‌کار،

www.KetabFarsi.com

فقط تاحدی توفیق‌یافته‌ام. چنانکه **یاسپرس** می‌گوید، با ترك نکردن میدان و روی برتنافتن ازکشاکش حوادث ، با قبول «شرافتمندانهٔ» فروض «ماجرا»، هریك از ما می‌تواند به‌بقای نوع انسان و به‌تکامل اصول وقواعد اجتماعی کمك کند* .

انسان ، دیوانهٔ تکنیك است

بی‌توازنیِ میان قدرت انسان و نیروهـای اخلاقی‌او ، نیروهایی‌که او برای‌استفاده ازاین‌قدرت در اختیار دارد ، به‌جائی رسیده است که با نگاهی به‌شیوهٔ زندگی او در اجتماعات ، کردار و رفتارش در بیشتر اوقات شیطانی جلوه می‌کند .

«قرص‌ماهی» که اکنون ، آرام از پس‌درختان سرسبز ، سر برون می‌آورد ، با ماهی‌که انسانهای بدوی ستایش می‌کردند یکی نیست . این ، همان نیست که نورش اطاق کودکی مرا ، هنگامی کـه برمی‌خاستم وپنجره‌را بازمی‌کردم ، روشن‌می‌ساخت. فردا ، آدمهای‌آهنی برآن‌فرمانروایی خواهندکرد.

اما با این همه ، دهقانی که امروزبعدازظهر، روباهی را که پدرش کشته بود از این خانه به‌آن خانه می‌برد ، درجای‌پای همهٔ دهقانانی‌گام می‌گذارد که پدرانشان حیوان بدبویی را کشته بودند ، وآن حیوان را از این خانه به‌آن خانه می‌بردند . من با ولع فراوان کمترین نشانهای جاودانگی‌زمانهای گذشته را ، آنچه را پایداری کرده و آنچه را که در برابر انسان دیوانهٔ تکنیك پایداری خواهدکرد ، جستجو می‌کنیم** .

من خود به جاودانگی مزارع عقیده‌یی‌ندارم ، اما با کسانی‌که با ازمیان رفتن آنها دچار حسرت و افسوس شده‌اند نیـز هم‌آوازم ؛ همچنین انکار می‌کنم که ما بتوانیم با توسل به«نشانهای جاودانگی زمانهای‌گذشته» دلیل وعلت درستی برای امیدوار بودن بیابیم . حقیقت این‌است‌که انسان عصر مـا ، در بیشتر اوقات «دیوانهٔ تکنیك» است وهیچ‌کس نمی‌تواند امروز پیش‌بینی‌کندکه او درکدام نقطهٔ این راهِ دیوانگی ، خواهد ایستاد .

انسان ، دیوانهٔ تکنیك است . مردان وزنانی که دیـده‌ام ، جوانان و سالمندان ، سیاحتگران امریکایی و شوروی و فرانسوی و آلمانی . . . در استکهلم و سائوپالو ، درکناره‌های هودسون و در گردشگاههای جنگل سیاه ، همه ، بی‌آنکه به‌خود زحمت نگاه‌کردن بدهند و زیبایی را دریابند ، از اتومبیل بیرون می‌آیند ، دوربین‌های خود را میزان می‌کنند ، عکس می‌گیرند وبلافاصله به راه می‌افتند. اینان ، هزاران ، صدها هزار مردمی هستند کـه درکنار جاده‌های اصلی ، درمیان دود وبوی ناخوش گازوئیل و صدای ناهنجار موتور اتومبیل‌هـا ، بساط خودرا می‌گسترند وغذا می‌خورند ، درحالیکه چند قدم دورتر می‌توانند از سکوت وهوای پاکیزه لذت برند . باید بکوشیم و رفتار آنان را دریابیم . در امریکا ، مؤسسات لوکسی مانند (**Patuxent Institution** در تردیکی واشینگتن) به وجودآمده

---

* این همان نظر خوشبینانه‌یی‌ست که کنراد لورنس **Konrad Lorenz** به عنوان نتیـجه‌گیری در کتـاب تحسین‌انگیز خود به‌نام « خشونت ، تاریخ طبیعی بشر » (۱۹۶۳) می‌آورد .

** فرانسوا موریاك . یادداشت‌ها . فیگاروی ادبی ۲۲ سپتامبر ۱۹۶۲ .

است که در آنها گروههای پزشکان وروان‌شناسان و پسیکانالیست‌ها می‌کوشند تا بزهکاران را کـه کم‌وبیش به‌بیماریهای روانی‌دچارند دوباره به‌زندگی عادی ومعمولی بازگردانند . تمدن تکنیکی ، در نواحی متمرکز شهرها ، از دوران کودکی روی افراد فشارهای گوناگون وارد می‌کند وآنان را که با زندگی دیر خو می‌گیرند ، آنان‌را که با زندگی ناسازگارند ، آنان‌را که در برابر مصائب ، توان اندك دارند به‌بیماران روانی تبدیل می‌کند ، آنان‌را به‌اعتیاد وگاه به‌جنایت می‌کشاند وآنگاه باسرمایه‌گذاریهای کلان ، می‌کوشد آنهارا بازیابد . مسابقه مانندی میان تولید افراد غیرعادی و بازیافتن آنها درگرفته است ، مسابقه‌یی که در شرایط کنونی ، باخت اجتماع ، مسلم وتردیدناپذیر است .

آنچه گفتیم تنها چند نشانه‌یی بود که ازمیان بسیار برگزیده شده‌است . آیا این نوعی بیماری کودکی است که بشر ، تا چند دههٔ دیگر ، با یافتن محیطی‌نو، می‌تواند آن‌را با استفادهٔ آگاهانه از فشار و اثر بعضی از عوامل فرهنگی درمان‌کند و به‌سوی بلوغ تحوّل یابد ؟ اما از چنین کودکی ، چه نوع بلوغی انتظار می‌رود ؟

الگوی همه‌گیر

دراین محیط نو ، از هرسو که می‌نگری ، همه نابهنجار می‌بینی . کلام معروف **پروتاگوراس** را به‌خاطر می‌آورم : «معیار همه چیز انسان است . هم معیارِ هرآنچه هست، وهم معیارهرآنچه نیست.» اما آنچه انسان به‌وجود آورده ، چه ازلحاظ ساخت و مقیاس وچه از لحاظ آثار ، دیگر به معیار خود او نیست . و درمیان یافته‌ها و آفریده‌های انسان ، تنها « اتوماسیون » نیست کـه او را «بیکار» و « مرخص » کرده است ؛ امّا آیا هرآنچه جنبهٔ «دسته‌جمعی وعمومی» دارد با مقیاس آدمی سازگار و با ساختمان بیوپسیکولوژیك او ، بـا خصائص انفرادی و اجتماعی او همساز است ؟ آیا ما به‌پایهٔ «انسانی‌نو» به پایهٔ «ابرمرد» خواهیم رسید ؟ آیـا اکنون علائم ونشانهایی ازپدیدآمدن این«انسان‌نو» به‌چشم می‌خورد ؟

در جوامع صنعتی پیش‌رفته ــ کـه تباین و اختلاف آنها با جوامع دنیای سوم روز به روز بیشتر می‌شود ــ نابرابری میان«قدرت» و«وفور» هرروز شدت می‌یابد. درمیان نشانهای این‌نابرابری، بی‌هدفی ، نداشتن انگیزه (انگیزه‌هایی بجز بالارفتن سطح مصرف عامه) ونبودن آمال عالیه را می‌توان نام برد . بحران کمونیسم موجب شده است که این نابرابری هم در غرب وهم در شرق پدید آید . در درون بسیاری ازمردمِ قشرهای گوناگون «خلأئی» مشاهده می‌شود که فقط تعداد اندکی به‌آن آگاهی دارنـد . علیرغم آنچه بعضی از اخلاق گرایـان می‌پندارند کسانی که به‌عنوان عکس‌العمل دربرابر « بسیار و فراوان داشتن » آگاهانه به «درست‌تر زیستن» می اندیشند ، نادرند . تنها طبایع استثنایی هستند که برای کمال یافتن آدمی و «انسانی‌کردن او» شور وشوقی دارند وبه‌آن می‌اندیشند . به‌عکس آنان که در زندگی روزمرهٔ خود کمبود ناشی‌ازاین نابرابری را احساس می‌کنند فراوانند و چه‌بسا که این احساس سبب شود که پدیدارهای عصبی درآنان بروز نماید . من دربارهٔ جوامع صنعتی پیش‌رفتـهٔ

غرب وشرق سخن گفتم ؛ اما آیا امیدی هست که اجتماعاتی که سنن خودرا نگه داشته‌اند ، دربرابر این محیط جدید ، پایداری پیروزمندانه‌یی ازخویش نشان دهند ؟

درگذشته می‌دیدم و هنوز هم می‌بینم که فراوانی وگسترش تکنیك‌ها ، ملت امریکای شمالی را ، به‌طور خاص ، دچار مخاطره کرده است . در امریکا ، این تکنیك‌ها چون بلای آسمانی بر سر اجتماعات فرود می‌آید و همین که فرود آمد ، سنن و خصائص و عوامل سازندهٔ آنها از میان می‌رود وترکیب ناهنجار این‌مسائل سبب می‌گردد که نیروی پایداری طبیعی ، که براثر ریشه‌گرفتن فرهنگ در سرزمین معینی دراین اجتماعات وجود دارد سست شود وکاستی گیرد. تصور می‌کردم که درملت روس، حتی در دوران اجرای نقشه‌های پنج سالهٔ پیش از جنگ ، که همزمان با طولانی‌ترین مدت اقامتم در این کشور بود ، مبانی وپیوند دیگری می‌توان یافت . طبقهٔ دهقان ، مدتها دردوران روسیهٔ‌مقدس، بزرگترین قسمت ملت روس را تشکیل می‌داده و همیشه نقش مهمی را ایفاء کرده است . به‌نظر من این طبقه به‌علت تماس دائمی با طبیعت ، گنجینه‌یی از استعدادهای هنری و فولکلورست که می‌توان آن‌را با سیاست خردمندانه‌یی نگهداشت و وسائلی برانگیخت که این عادات وسنن باقی بمانند وبرتمدن تکنیکی و سوسیالیستی نشان گذارند و اثر کنند تا درنتیجه ، گذشتهٔ این ملت ازمیان نرود ؛ اما بررسی وضع اتحاد جماهیر شوروی ، پنجاه سال پس‌از انقلاب ، بیهودگی و خامی این اندیشه را روشن می‌کند .

در سفرهای دیگر ، با ملل و فرهنگ‌های دیگری آشنا شدم و تخم امیدهای دیگری دردل کاشتم. پس‌از ناامید شدن ازروس‌ها به مردم اسپانیا به این Homo hispanicus امید بستم وشورعالمانهٔ دوست عزیزم ژان‌کاسو Jean Cassou به من کمك کرد تا خصال فوق‌العادهٔ این‌مردم را دریابم . زمانی هم امید و اعتقادم متوجه مردم یونان ، مردم‌کوهها و جزیره‌ها ، مردم میسن Mycène و هراکلیون Heraklion ، مردم اپیر Epire و پلوپونز Peloponuès شد و آرزو کردم مگر اینان راهی برای بکاربردن ، و درست بکاربردن تکنیك‌های جدید بیابند . رؤیای **آندره زیگفرید** نیزهمین بود. او همواره می‌پنداشت که ملل مدیترانه‌یی در ایجاد تعادل ، و به‌هنجارکردن و تطبیق‌دادن تمدن صنعتی (که بوسیلهٔ انگلوساکسون‌ها توسعه‌یافته) با هدفهای انسانی ، نقش مهمی دارند . آیا این ، دردورنمایی دیگر، همان امید **ژاك برك** Jacque Berque نیست؟ به‌نظراو انسان عرب ، به‌جبران عقب‌ماندگی‌فنی‌اش، «امروز نسبت به‌کسانی‌که درگذشته بر او پیروزی یافته‌اند این‌مزیت را داردکه ماشین برایش وسیله‌یی است تا به‌طبیعت بازگردد» . درحالیکه در بسیاری ازکشورهای «پیش‌رفته‌تر» و «ساخته‌تر» ، ماشین، انسان از طبیعت جدا می‌کند واورا دور ازدرخت وگیاهان ، دور از زندگی ، در مناظر ملال‌آور زندانی می‌سازد . انسان ، که درخت زندگی است ، می‌تواند به‌کمك‌ماشین دوباره طبیعت‌رابازیابد وازنو «طبیعی» گردد .

پیش‌ازآنکه در **کبك** Quebec سکنی‌گزینم ازخود می‌پرسیدم که آیا کانادائیان فرانسوی‌الاصل،

به برکت سنن دلپسند و تمایلی که به «بازیافتن» خویش دارند می‌توانند به مقیاسی محدود ، به‌شیوه وطریق اصیلی ، خود را با شیوهٔ زندگی امریکایی تطبیق دهند و در این‌باره نمونه و سرمشقی برای اروپا شوند ؟ محبتی که دردل خود برای بسیاری از ساکنان **کبك** حس‌می‌کنم وهمچنین امیدبه‌پیروزی «کبك‌آزاد» دارم ، بسیارست . با این‌همه یقین‌دارم که کانادائیان فرانسوی‌الاصل دراین مهم توفیقی نخواهند یافت (حتی اگر کوششهای جدی هم بنمایند) و ازاین گذشته ، آنچه باید بشود تا حدود فراوانی صورت‌گرفته است .

امید داشتم که مردم روسیه و اسپانیا ویونان و کبك از سرمایه‌های درونی ونیروی معنوی وسنن و فرهنگ خودکمك‌گیرند و به زندگی رنگ‌وشکل اصیلی بدهند ، اما امیدهایم تبدیل به‌نومیدی شد . الگوی تمدن تکنیکی ، همه‌جا را فرا خواهدگرفت و تو گویی که جبری جهانگیر براین امر حاکم است . در مراکز صنعتی جدید « آندالوزی » Andalousie و یا «متسوجورنو» **Mezzogiorno** که در این اواخر قارچ‌مانند پدید آمده‌اند ، با محیطهای صنعتی کهنه ، مانند «پیتسبرگ» و یا «اسن» و یا «بی‌یانکور» بناها و ماشین‌ها همه به‌یك‌گونه‌اند . دشواراست‌که باخود آسوده بیندیشیم که در این عالم ، برای «بشریت‌نو» محیط‌های مناسبی به‌وجود آمده است . اشتراکی‌کردن وسائل تولید ، برای مردم‌کشورهای شرق اروپا ، در این زمینه (ودر زمینه‌های دیگر) وضع بهتری پدید نیاورد . و بادرنظر گرفتن واقعیت‌هایی که اکنون می‌شناسیم ، تصور نمی‌کنم که کشورهایی که سابقاً در بند استعمارگران بودند (چه کشورهای افریقای سیاه وچه ممالك عربی) راهی یافته باشند که بتوانند آنهارا از بدبختی‌های محیط غربی به دور کند و مصون نگهدارد .

بنابراین می‌توان گفت که هیچ محلی به چشم نمی‌خورد که در آن نیروهای ملی و قومی برای نگهداشتن اصالت خود در برابر هجوم تمدن صنعتی به‌پایداری برخاسته و پیروزی یافته باشند . نبردی که انسان در رو یا روی خود دارد ، نبردی که او شاید بتواند امیدی به پیروزی خود داشته باشد ، این است‌که در برابر این هجوم بایستد و با آن پنجه درپنجه افکند ، نه‌اینکه از برابرش بگریزد وبرای خویش پناهگاههایی بجوید .

درمیان همهٔ ملل ، در سراسرگیتی ، برتعداد «تکنیسین‌های برده» روز به‌روز افزوده می‌شود ، اینان دانش‌ها و فنون خویش را در راه رسیدن به هدفهایی به‌کار می‌برند که خود ، آنها را به‌اختیار برنگزیده‌اند ، بلکه ازطرف دستگاه یا مؤسسه ، یا از جانب کارمندان و مزد بگیرانی به‌آنان تحمیل شده است ، خدمتگزارانی‌که خود دربارهٔ با اررزش و درست بودن هدفها هیچگونه تشویش خاطری ندارند ؛ به‌قول **هیدگر** «پادوهائی» که می‌کوشند «طبیعت را دربندکنند» و از نیروی خود «مست» شده‌اند . این «تکنیسین‌های برده» نیز نوعی از رانندگانند . نابرابری میان قدرت و وسائلی که به‌کار می‌برند چندان مهم نیست ، آنچه اهمیت دارد نابرابری‌یی‌است که میان قدرت آنان (که اغلب ، بسیارست) و ناآگاهی از هدفهایی که آنان دانش و قدرت خویش را در راه آنها به‌کار می‌برند وجود

دارد ؛ مـــانند فیزیك‌دانان اتمی ، فضانـــوردان ، کارشناسان انفورماتیك ، کارشناسان سیبرنتیك ، کارشناسان موشکها و هواپیماهای مافوق صوت وغیره . اینان ، به‌بهترین معنی‌کلمه ، ماجراجویان دنیای فنون‌اند وگاه خود را همانند کاشفان قدیم می‌دانند ، درحالیکه‌آنان هدفهای خویش‌را روشن‌تر می‌دیدند ، هدفهایی که چه بسیار با آتش و خون به دست‌آمده است . تلویزیون ، مطبوعات و مجلات ازاین «تکنیسین‌های برده» ستارگانی می‌سازنـــد و بعضی از آنان را به‌عنوان قهرمانان عصر در نظر مردم جلوه می‌دهند . چند وقت پیش ، روی صفحهٔ تلویزیون ، خلبانی را دیدم کـــه همهٔ برنامه به او اختصاص داشت . کار او آزمایش هواپیماهـــای جدید بود . مردی بود نزدیك به چهل‌سال ، ساده و دوست داشتنی و دارای شش‌فرزند . پس‌از سالها طرح‌ریزی ومحاسبه، هواپیماهایی‌راکه باسرعت‌های بسیار ساخته می‌شود برای آزمایش به او می‌سپارند و او با آنها درآسمان پرواز می‌کند . هر پرواز آزمایشی که با هواپیماهای جدید صورت می‌گیرد ، تجربه‌یی بی‌نهایت خطرناك است. دوربین‌فیلم‌برداری نشان می‌داد که چگونه او سوار هواپیما می‌شود و پیش‌از پرواز با سرعت ۲۰۰۰ کیلومتر درساعت ، همه‌چیز را به‌آرامی و دقت بررسی می‌کند . این موردی است که درآن باید برخود تسلط‌کامل داشت و ازخطر نهراسید . این‌خلبان در برابرخود میدانی می‌یابد که آن‌را پایان وکناره‌یی نیست . او ازاینکه فضانوردی نمی‌کند افسوس داشت و می‌گفت که «فضانوردان می‌توانند دورتر و تندتر از من سفر کنند» .

بعضی از اشکال بی‌توازنی را گروهـــی از جامعه‌شناسان زیر عنوان «کمبود فرهنگی» مطالعه کرده‌اند . اوگبورن (W. Ogburn) این‌اصطلاح را فقط در مواردی به‌کار می‌برد که میان یافته‌های تکنولوژیك و امکانـــات اجتماع ، تفاوت بـــاشد و اجتماع نتواند بنیادهای مناسبی برای به‌کار بستن آنها به «بهترین‌وجه» در راه خدمت به‌فرد وجامعه، به وجود آورد .

لئوبوگارت (Leo. Bogart) معتقد است که امروزشکاف وفاصلهٔ میان پیشرفت‌هایی‌که در زمینهٔ تکنیك‌های ارتباطات دسته‌جمعی پیدا شده وامکانات جوامع‌کنونی در استفاده از آنها کاملاً محسوس است . وضع حتی از آنچه درگام نخست می‌پنداریم وخیم‌تر است زیرا این وسایل ارتباط جمعی ، که درصدرآنها تلویزیون را باید قرار داد ، (ومی‌دانیم که امکانات تلویزیون با پدید آمدن «دوران دوم» ماهواره‌ها بیشتر خواهد شد) روی رفتار و طرز فکر مردم اثر فراوان دارد . شکی نیست که رفتار و طرز فکر مردم باید تغییر کند ، منتهی لازم است این تغییر درجهتی پدید آید که انسان بتواند ازاین وسائل بهتر استفاده‌کند و به عبارت دیگر آنها را «انسانی‌تر» سازد . اختراعات فنی که بوسیلهٔ انسان مهار نشود برتعداد افراد «غیرمتعادل» ــ آنان که از نظر مادی نیرومند و از لحاظ معنوی ضعیف و ناتوانند ــ می‌افزاید . و بی‌تردید انسانهایی‌که به‌این‌ترتیب ساخته شوند ، حد توقعشان‌ازاین‌وسائل ارتباط جمعی کاستی می‌گیـــرد ، به‌اندك ، راضی می‌شوند و در برابر آنچه با این وسائل از راه‌گوش می‌شنوند و از راه چشم می‌بینند ، که بیشتر آنها

نیزازبسیاری جهات زیان‌آوراست، تسلیم می‌گردند. دراینجا نیز آدمی دربند دور باطلی گرفتارست ، دور باطلی که او را از دوجهت دربند می‌کنـد . چگونه باید این «دورباطل» را شکست؟ پاسخ به‌این پرسش ، یکی‌ازهدفهای اساسی من‌است . لئوبوگارت طرزکاری‌را که دربالا به اشاره گفتیم‌به‌تفصیل‌شرح می‌دهد ولی‌مثل این‌است که خطرات این«دورباطل» را نمی‌بیند ، واّلا چگونه می‌توانست بگوید : «امید است که آنچه مردم درآینده خواهند گفت با وسائلی که برای گفتن در اختیار خواهند داشت ، متناسب باشد . »

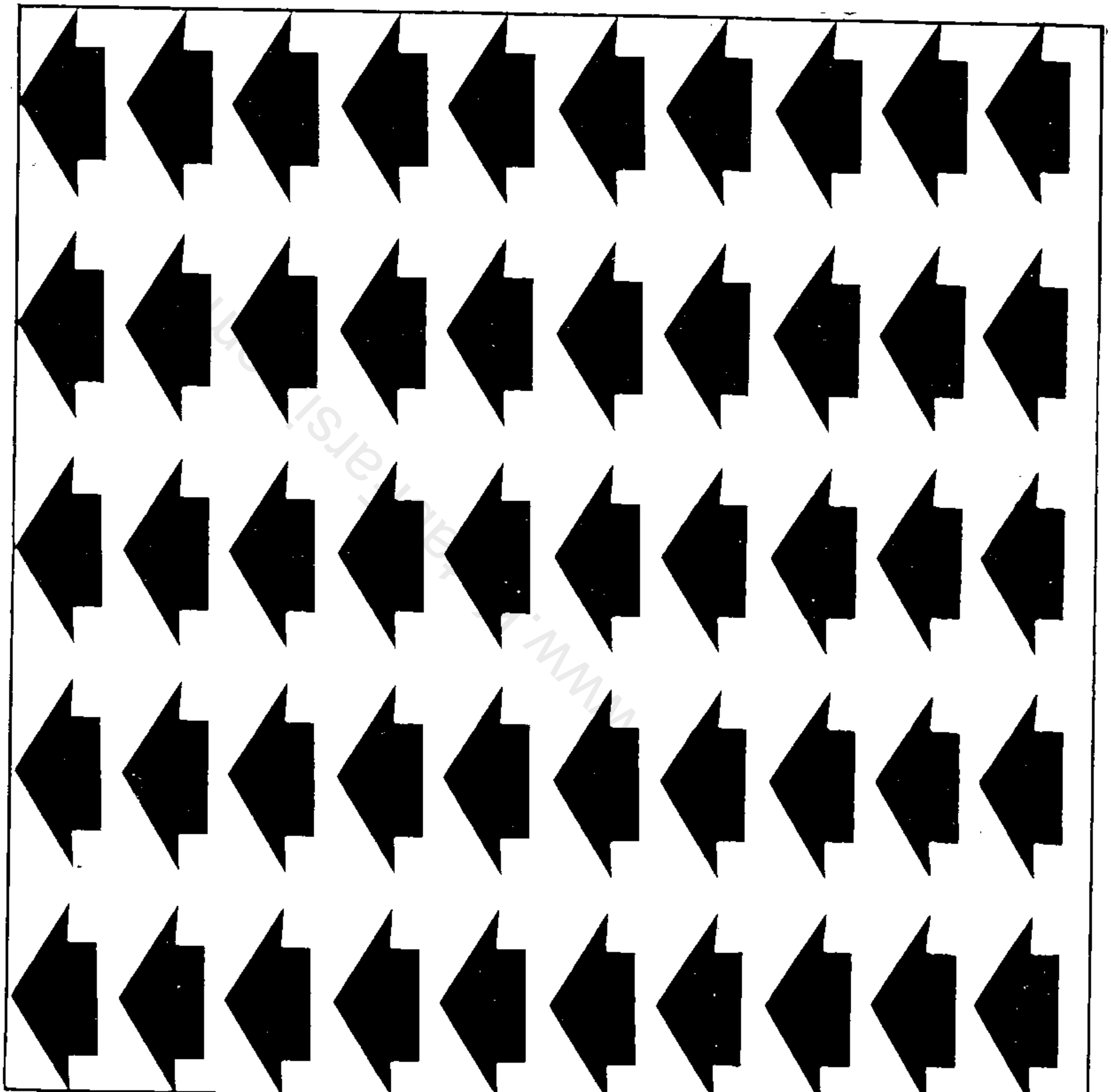
این‌عدم‌تناسب‌وجودادرد. هرآنکه زمان حال را مورد دقت قرار دهد ناگزیر تجلیات گوناگون و خطرناك آن‌را نیز می‌بیند ؛ اما بااین‌همه ، نشانهای بسیار امیدوارکننده‌یی را هم خواهد دید . انقلاب علمی وفنی‌قرن بیستم بزرگترین‌فرصت ونیکبختی‌یی است که تاکنون بشریت برای به‌کمال رساندن‌خود ، داشته است . کشف انرژی هسته‌یی ، اتوماسیون ، امکان‌کنترل جمعیت دنیا ووفورنعمت ، همه برای نخستین‌بار در تاریخ بشر صورت‌گرفته و به‌او امکان داده است که بر سرنوشت خویش حاکم شود ؛ امـا این نکته را باید بگوییم که خطرهایی‌که اورا تهدید می‌کند نیز به مقاس نیرومندی اوست .

اروس و مرگ

آیا برای رفع‌این خطرات باید به‌ریشهٔ معنویت بشر ، به نیروهای مابعد طبیعی که مـردم با ایمان و فلاسفه به‌آن معتقدند ، تکیه کـرد ؟ در زمینهٔ بررسی‌های‌روانشناسی شایدبتوان بااستفاده‌ازنظریات فروید ــ که درمورد تجزیه وتحلیل نابسامانی‌تمدن، توانایی قابل ملاحظه‌یی در او نمی‌بینم ــ دلیل راه و مایهٔ امیدی بیابیم . این پرسش را از خود می‌کنم که آیا «محیط جدید زندگی بشر» شرایطی را که او در گذشته در مورد «جلب لذت» داشت تغییر نداده است ؟ آیا تمدن فنی براین اصل «جلب‌لذت»، که پایـهٔ جستجو و کوشش برای به دست آوردن خوشبختی است نظیر آثار محدودکننده‌یی کـه جوامع پیش‌از ماشین ، جوامع‌کهنه وسنتی ، برآن وارد می‌آورد، اکنون واردنمی‌آورد؟ آیاانگیزه‌های زندگی اجتماعی ، در این جوامع ، مانندگذشته ، رفع محرومیت‌ها نیست ؟ آیا شرایط تباین درونی میان «من» و «اشیاء» مانند گذشته است ؟ آیـا جـولانگاه **اروس** Eros وسیع‌تـر نشده است ؟ به‌هرتقدیر شك نیست که به‌جنبش اروس Eros افزوده شده و جنگ قدیمی‌یی‌که او با مرگ داشت گام درمرحلهٔ جدیدی گذارده است . **فروید** دربارهٔ وضع‌کنونی این نبرد ، مطالب تحسین‌انگیزی دارد او می‌گوید : «انسانهای کنونی چنان برنیروهای طبیعت تسلط یافته‌اند که به کمك همین نیروهـا می‌توانند یکدیگر را تا آخرین نفر به‌آسانی ازمیان ببرند . انسانها به این‌امر کاملاً آگاهی‌دارندوهمین امر سبب وعلت قسمتی‌از اضطرابها ودست‌وپازدنهای آنهاست و اینك باید منتظر بود تا یکی از دونیروی آسمانی، یعنی اروس Eros جاودانی ، جنبشی‌کند و در نبردی که علیه رقیب جاویدان خود می‌کند خودرا نشان دهد.»

درتمدّن فنی هنوز خشونت ازمیان نرفته‌است.

بقیه درصفحهٔ ۶۱



جلال ستّاری

ده‌ه توسعه فرهنگ

روحیه ونیز

از سال ۱۹۷۰ سازمان یونسکو به سیاست فرهنگی: توسعه فرهنگی (به مثابه توسعه اقتصادی)، پژوهش‌درزمینه فرهنگ، اقتصاد فرهنگ، آموزش کارگزاران‌فرهنگی وبطورکلی‌برنامه‌ریزی‌فرهنگی توجه خاص مبذول می‌دارد وفرهنگ را، چنان‌که آموزش، ازابعاد توسعهٔ عمومی وجزء تفکیک‌ناپذیر توسعه اقتصادی واجتماعی می‌داند. ازآن تاریخ تغییر لحنی‌درمباحثات واسنادومدارك رسمی‌یونسکو پدیدآمده، خطوط مشی وسیاستهای جدیدی‌به‌موقع اجراگذارده شده وبراساس‌تجدیدنظری درتشکیلات اداری یونسکو، سازمانهای نوینی خاص مسائل فرهنگی (منجمله مرکز اسناد و مدارك و تحقیقات آماری فرهنگ) بنیان یافته‌اند.

مقدمه برنامه میان‌مدت یونسکو (ازسال۱۹۷۳ تا سال ۱۹۷۸) که همزمان با برنامه دوساله یونسکو (۱۹۷۳ – ۱۹۷٤) دراجلاسیه عمومی یونسکو در اواخرسال ۱۹۷۲ مطرح خواهدگشت روشنگر این آگاهی یا طرزتفکرنوین است. درمقدمهٔ فصل سوم (علوم اجتماعی، علوم‌انسانی‌وفرهنگ) پیش‌نویس برنامهٔ میان‌مدت یونسکومی‌خوانیم[1]: «بیش از پیش ازسازمان یونسکو خواسته می‌شودکه به مسائل مربوط به‌کیفیت زندگی‌درسراسرجهان‌بپردازد... سازمان دراین قسمت ازفعالیت خود غالباً با مسأله ارزشها سروکار دارد» ودرمقدمهٔ برنامهٔ دوساله یونسکو نیز به این امر چنین اشاره رفته است:

1 - Projet d'esquisse de plan à moyen terme pour 1973-1978, 17 c/4, p. 139.

«تغییر لحن و روشی که درسند شمارهٔ 17 C/14 آشکار شده است باید به تجدید واصلاح برنامه مورد درخواست اجلاسیه عمومی و شورای اجرایی بیانجامد»[۲].

این تحول با برگزاری کنفرانس وزرای فرهنگ جهان در ونیز به سال ۱۹۷۰ که هیأت نمایندگی ایران درآن نقشی فعال وثمربخش داشت پدید آمد. تاآن زمان یونسکو کنفرانسهای متعددی پیرامون آموزش و علوم برگزارکرده بود، اما کنفرانس ونیز که مجموعاً ۸۵ کشور درآن شرکت داشتند نخستین کنفرانسی بود که به اهتمام یونسکو درباب فرهنگ برگزار می گشت. درکنفرانس ونیز که درواقع بنیان گذار منشور فرهنگ بوده است به پیشنهاد هیأت نمایندگی ایران تصمیم براین قرار گرفت که پس از برگزاری کنفرانسهای مختلف منطقه‌ای فرهنگ درجهان، کنفرانس بین‌المللی دیگری به منظور بررسی نتایج کنفرانسهای منطقه‌ای و ارزیابی تغییراتی که دراین فاصله درزمینهٔ فرهنگ پدید آمده است تشکیل گردد. به موجب این تصمیم نخستین کنفرانس منطقه‌ای که مربوط به‌دول اروپایی بود درسال ۱۹۷۲ درهلسینکی تشکیل یافت وقرار است که کنفرانس وزرای فرهنگ آسیا در ۱۹۷۳ (برای تعیین دستورکار مقدماتی این کنفرانس، کمیسیونی مشورتی که نمایندگان ایران نیز درآن شرکت‌داشتند درسال ۱۹۷۲ دربانکوک تشکیل‌یافت) وکنفرانس آفریقایی در۱۹۷۵ وکنفرانس کشورهای امریکای جنوبی در ۱۹۷۷ تشکیل گردد. تاریخ برگزاری دومین کنفرانس بین‌المللی نیز سال۱۹۷۸ پیش‌بینی شده‌است. بدینگونه دههٔ ۱۹۷۰ — ۱۹۸۰ را دههٔ توسعهٔ فرهنگ می‌توان نامید.

کنفرانس ونیز نتایج مهمی داشت که البته برای آگاهی کامل ازآن به متن گزارش نهایی کنفرانس رجوع باید کرد، اما ما دراین مختصر به اساسی‌ترین نتیجهٔ کنفرانس که حائز اهمیت خاصی است اشاره می‌کنیم:

کنفرانس روشن ساخت که مشارکت دولت در برنامه‌ریزی فرهنگی وسرمایه‌گذاری فرهنگی ضرور است وبرنامه‌ریزی فرهنگی لااقل به دوعلت اساسی جزء لاینفک برنامهٔ عمومی توسعه وعمران است:

نخست بدین علت که فرهنگ مانند دیگر حاجتهای مادی وفکری ازنیازمندیهای اساسی انسان است. هرفرد حق دارد که درمیراث و فعالیتهای فرهنگی جامعه سهیم باشد. حق فرهنگ، حق برخورداری ازمظاهر فرهنگ، ازحقوق اجتماعی انسانست؛ هرانسان همانگونه که حق آموزش وکار دارد حق فرهنگ نیز دارد. ازاین اصل اخلاقی وحقوقی دونتیجه ناشی می‌شود:

الف ــ فرهنگ چیزی تجملی، خاص گروه برگزیدگان یا مناطق‌ممتازنیست، که جزء تفکیک‌ناپذیرزندگانی اجتماعی، میراث مشترک همه افراد وسرزمینهاست.

ب ــ دولت موظف است که وسایل مشارکت درفعالیتهای فرهنگی را درحدود امکانات ومنابعی که دراختیار دارد فراهم آورد. دولت می‌تواند وباید درزمینهٔ فرهنگ چنانکه دربسیاری ازدیگر

---

۲ ــ ص ۱۶۳ .

زمینه‌های مرتبط با حیثیت انسان وپیشرفت اجتماع، نقش‌تقویت ، سرمایه‌گذاری، مساعدت وسازمان‌دهی را عهده‌دار باشد . البته وظیفه دولت این نیست‌که محتوی نوعی فرهنگ رسمی را تعیین‌کند ، اما شاید دولت بتواند نقشی راکه به نقش « شخص سوم » شهرت یافته است یعنی نقش واسطهٔ میان مراحل آفرینش و«جذب ومصرف» فرهنگ‌را بعهده‌گیرد. با اینهمه دولت به خاطر نقش محافظ نظم اجتماعی وآزادیهای فردی و نیز به خاطر مسئولیتی‌که در حفظ میراث فرهنگی دربرابر توسعهٔ روزافزون فرهنگ متحدالشکل امروزین دارد نمی‌تواند بکلی ازمحتوای فرهنگ غافل‌ماند . بعلاوه مبارزه بانتایج زیانبخش تحول فنی وتجاری شدن امور یعنی خطر ناشی ازبهره‌برداری تجاری وسیع ازوسایل فنی اشاعه که ممکنست موجب از میان رفتن نهادها و نظامهای فرهنگی موجود وتوسعهٔ فرهنگی همگانی، تجاری وجهان وطنی‌گردد ، ازوظایف دولت است.

علت دوم جایگزینی برنامه‌ریزی فرهنگی در چارچوب برنامهٔ عمومی اینست‌که فرهنگ درکنار آموزش، نقشی‌فعال درجریان‌توسعهٔ عمومی به عهده دارد ، چون هدف فرهنگ بهبود کیفیت زندگی درجامعه است ، باید عوامل فرهنگی ، درمجموعهٔ برنامه‌های توسعه ملی جای مناسبی داشته باشند وعمران منحصراً ناظر به هدفهای اقتصادی نباشد .

امروزه مفهوم توسعه باگسترش‌وعمقی‌که یافته علاوه برعوامل منحصراً اقتصادی بهبود مقتضیات حیات انسان ، موجبات اجتماعی‌آنرا نیز دربرگرفته است ، زیرا این حقیقت آشکار شده‌است‌که توجه به مسائل اجتماعی چون بهداشت ، آموزش ، اشتغال ورفاه (منجمله بهبود زندگانی‌وتأمین‌رفاه هنرمندان، نویسندگان وپژوهندگان) ازشرایط رشد اقتصادی است . انسان‌که عامل وغایت توسعه است موجود انتزاعی‌یك "بعدی (یعنی‌موجودی‌منحصراً اقتصادی) نیست ، بلکه شخصیتی است واقعی با همه نیازمندیها وخواسته‌های‌گوناگونش . توسعهٔ واقعی همه جانبه است وتوسعهٔ فرهنگ جزء جدایی‌ناپذیر ویکی از ابعاد توسعهٔ عمومی است . بعلاوه این اعتقاد بیش‌از پیش نیرو می‌گیردکه توسعهٔ فرهنگی‌ازعوامل اصلی توسعه اقتصادی و اجتماعی است ، حتی می‌توان پذیرفت‌کـه تأیید و تقویت هویت ملی ازطریق فعالیتهای فرهنگی ازشرایط قبلی هرگونه توسعه اقتصادی واجتماعی‌است یا فرهنگ شرط اصلی ترقی وتوسعه وعامل محرك توسعه اقتصادی واجتماعی است . در واقع همانگونه که جنبه‌های اقتصادی آموزش – چه به معنای نیازمندیهای برنامه‌های توسعهٔ آموزش به منابع مالی وچه به مفهوم تأثیر آموزش درتوسعهٔ اقتصادی – رفته رفته مورد توجه وقبول قرارگرفت ، اکنون این‌اعتقاد قوت می‌گیرد که فرهنگ نه تنها با اقتصاد وابسته وپیوسته است وتوسعهٔ فرهنگ مستلزم‌کمکهای مالی است ، بلکه فرهنگ براقتصاد تأثیر دارد چون جزء لاینفك توسعهٔ عمومی است .

ازاین دیدگاه برنامه‌ریزی سیاست فرهنگی با برنامه‌ریزی سیاست توسعهٔ عمومی تفاوتی‌ندارد ودر واقع همان مسائل برنامه‌ریزی عمران وتوسعه یعنی انتخاب اولویتها وتجهیز وسایل ، خاص سیاست فرهنگی نیز هست .

ضمناً کنفرانس ونیز معلوم داشت‌که مسائل

ومشکلات فرهنگی کشورهای درحال رشد، کم‌وبیش همانند است ومهمترین آنها نداشتن بودجه واعتبار کافی برای ازپیش‌بردن برنامه‌های سیاست فرهنگی (البته درصورتیکه چنین سیاستی وجود داشته‌باشد) و در دست نـداشتن معیارهای ارزیابی اقتصادی برنامه‌های فرهنگی است (دراینجا ذکر این نکته ضرور است که یکی ازمهمترین پیشنهادهای هیأت نمایندگی ایران درکنفرانس‌ونیز، توصیه به‌یونسکو جهت تحقیق ومطالعه به منظوریافتن روشهای خاص ارزیابی وسنجش اقتصادی مسائل‌فرهنگی یا ارزیابی فعالیتهای فرهنگی ازلحاظ اقتصادی بود که در اجلاسیهٔ عمومی‌یونسکو درهمان‌سال ۱۹۷۰ به‌تصویب رسید) .

رنه ماهو مدیرکل یونسکو درگفتگویی که پیرامون نتایج کنفرانس و نیزبا مجله Express [۳] داشت درتأیید این نتیجهٔ بسیارمهم کنفرانس گفت : « همهٔ وزرای فرهنگ خویشاوندان تهی‌دست‌دولتها هستند . آنان دراینجا به نیروی خود وقوف یافتند ودربازگشت باهمکاران‌خویش دردیگروزارتخانه‌ها بهتر روبرو خواهند شد » .

نوید هلسینکی

نخستین کنفرانس وزرای فرهنگ اروپایی دربارهٔ سیاستهای فرهنگی دراروپا از ۱۹ تا ۲۸ ژوئن ۱۹۷۲ با شرکت ۲۶۲ نماینده (منجمله ۲۶ وزیر فرهنگ یا مسئول فعالیتهای فرهنگی درهیأت دولت) از۲۹ کشور اروپایی (همهٔ کشورهای‌اروپایی به استثنای‌آلبانی) و ۱۷ ناظراز ۷ کشور (اروپایی، امریکایی ، آسیایی) درکاخ باشکوه فنلاند برگزار گشت .

کنفرانس دوکمیسیون ویك‌گروه‌کار تشکیل داد . کمیسیون ۱ دربارهٔ نقش وسایل ارتباط جمعی دراجرای سیاستهای فرهنگی و نیز رابطهٔ فرهنگ با محیط زیست بحث‌کرد . کمیسیون ۲ نقش ومقام هنرمند درجوامع‌امروز اروپایی‌وتربیت‌کارگزاران ومدیران فرهنگی را مورد بحث قرار داد . موضوع بحث‌گروه‌کار : ابزارتجزیه وتحلیل توسعهٔ فرهنگ بودکه به ترتیب به بررسی پژوهشهای انجام شده یا درحال انجام درکشورهای اروپایی دربارهٔ توسعه فرهنگ، مسائل‌مربوط به‌آمارگیری‌فرهنگی‌واقتصاد فرهنگی ، امکان پی‌ریزی الگوی واحد آماری‌که ضبط ومحاسبهٔ داده‌های مختلف آماری‌کشورها را ممکن سازد – چه بدون این الگوی واحد همکاری ومبادله ومقایسهٔ اطلاعات به‌علت برداشتها و دیدهای مختلف‌کشورهای اروپایی درزمینهٔ آمارگیری سخت دشوار است – وبه فرجام راههای‌گردآوری ومبادلهٔ اسناد ومدارك مربوط به تحقیقات‌وآمارهای‌فرهنگی پرداخت .

درجلسات عمومی، هدفهای سیاستهای‌فرهنگی در اروپای امروز ، فراهم آوردن بیشترین امکانات مشارکت مردم درفعالیتهای فرهنگی ومبانی‌وجهات همکاریهای فرهنگی‌درآینده موردبحث قرارگرفت.

نتایج

مهمترین نتایجی‌که ازمباحث‌کنفرانس بدست آمد فهرست‌وار بدینقرارند :

۱ ــ کنفرانس سیاست فرهنگی را به عنوان جزء لاینفك‌توسعهٔ اجتماعی‌واقتصادی هرملت ضرور

---

۳ – شماره ۷ – ۱۳ سپتامبر ۱۹۷۰

ولازم شناخت. امروزه فرهنگ به‌معنای گسترده‌اش، ساحت یا جزء جدایی‌ناپذیر زندگانی آدمی است ونقش ووظیفهٔ دولت نیز درتهیه واجرای سیاست فرهنگی به منظورتحقق‌بخشیدن به‌حق فرهنگ مردم قطعی ومسلم است .

کنفرانس یادآور شد که در قانون اساسی کشورهای اروپایی که پس از جنگ دوم جهانی به تصویب رسیده «حق فرهنگ» که نخستین‌بار در ۱۹٤۸ دراعلامیهٔ جهانی حقوق بشرعنوان گردیده بود ، قید شده‌است .

۲ ــ میان نیازمندیهای کشورهای اروپایی درزمینهٔ توسعهٔ فرهنگ وامکانات مالی موردنیاز جهت تأمین آن ناهماهنگی وعدم توازن وتناسب بیش‌ازپیش بچشم می‌خورد . دربعضی جوامع موانع اقتصادی راه توسعهٔ فرهنگی را سد می‌کنند ودرهمه کشورها سرمایه‌گذاری دولت دربخش فرهنگ‌برای تأمین توسعهٔ فرهنگ کفایت نمی‌کند . عوامل اجتماعی واقتصادی باید با نیازمندیهای فرهنگی جوامع هماهنگ ومتناسب باشند و دولتها ناگزیر ازتأمین اعتبارات مورد لزوم‌اند .

۳ ــ ازسال ۱۹۵۰ دولتهای اروپایی درراه تمرکزخدمات‌اداری‌درزمینهٔ فرهنگ گام‌برداشته‌اند، درحال حاضر گرایش عدم تمرکز فعالیتهای‌فرهنگی وبرقراری ارتباط بیشتر با مردم درسطح اجتماعات محلی محسوس است وعدم تمرکز فعالیتهای‌فرهنگی وانعطاف‌پذیری سیاست فرهنگی بنحوی که قابل انطباق با شرایط ومقتضیات هرمحیط باشد ونیز تشویق ابتکارات محلی بیش‌ازپیش ضرورت دارد .

٤ ــ ضرورت تعریف مفهومی امروزین از فرهنگ سخت احساس می‌شود چون مفهوم کنونی نارسا ومیراث قرن ۱۹ است و ازاینرو به مفهوم فرهنگ خاص برگزیدگان نزدیك است .

۵ ــ با درنظرداشتن پیوندهای متعدد فرهنگ با دیگر عوامل مادی ومعنوی هرملت ، خاصه توجه به روابط بسیار نزدیك فرهنگ باآموزش‌وپرورش، منظورداشتن فرهنگ درآموزش وپرورش ، تربیت ذوق وقریحهٔ زیباشناسی کودکان وجوانان به ویژه ازراه آموزش هنری وبطورکلی مجموع پدیده‌های فرهنگی‌وتربیتی‌را ازمنظر «آموزش‌دائم» نگریستن ضرورت دارد .

٦ ــ کنفرانس اهمیت وسایل جدید ارتباط جمعی درگسترش فرهنگ وآموزش هنری وتأثیر اجتناب‌ناپذیر اما هنوز ناشناخته اختراعات‌وابداعات روزافزون وسایل ارتباط جمعی درسیاست توسعهٔ فرهنگی را روشن ساخت .

۷ ــ نقش کارگزاران فرهنگی‌به‌عنوان واسطهٔ میان‌آفرینندگان ومردم در«دوران توسعهٔ‌فرهنگ» ضروری وسخت سودمند شناخته شد .

۸ ــ درباب نقش ومقام هنرمند دراجتماع معاصر برخی ازنمایندگان برسرضرورت آزادی‌بیان هنرمند بطورکامل‌وتمام اصرار داشتند وبرخی‌دیگر با قبول حق هنرمند درآزادی بیان ، به مسئولیتهای اخلاقی واجتماعی ونقش هنرمند درزندگانی مدنی تکیه می‌کردند .

۹ ــ بسیاری ازنمایندگان خطرات «آلودگی فرهنگی» راکه به مصرف محض تولیدات فرهنگی، ازخود بیگانگی هنرمند ، وغیره درکشورهای «آلوده ازلحاظ فرهنگی» می‌انجامد برشمردند ،

واز اهمیت خصلت انسانی وبشردوستانهٔ فرهنگ، پیوستگی فرهنگ با پیشرفتهای اجتماعی واقتصادی وعلمی وتأثیر فرهنگ درتکوین شخصیت انسانی وشکفتگی آن به تأکید یادکردند.

۱۰ ــ کنفرانس همکاری با همهٔ صاحبنظران ودروهلهٔ اول هنرمندان را درتهیه وتدوین‌واجرای سیاستهای فرهنگی ازوظایف اصلی دولت شناخت ومشارکت جوانان را اساسی دانست[٤].

۱۱ ــ در زمینهٔ مبانی و آیندهٔ همکاریهای فرهنگی در اروپا و نیز درسراسرجهان، کنفرانس پذیرفت‌که میان همکاریهای فرهنگی اروپایی، فعالیت یونسکو وضرورت تشکیل‌کنفرانس امنیت اروپایی درآینده‌ای نه چندان دور، پیوندهای نزدیکی وجود دارد وضمناً این همکاری نه‌تنها به حال اروپا سودمند است بلکه متضمن فواید بسیار درمناسبات اروپا با دیگرکشورهای جهان خاصه کشورهای درحال رشد است و اروپا ازراه همکاری با جهان سوم می‌تواند حس همکاری خودرا به‌اثبات رساند.

راه پیموده شده از ونیز تا هلسینکی

به اعتقاد **رنه ماهو** کنفرانس هلسینکی نسبت به‌کنفرانس ونیز نمایشگر پیشرفت درچند زمینه بوده است:

نخست اینکه معلوم شد فرهنگ مشترك عمیقی میان همهٔ کشورهای‌اروپایی علی‌رغم اختلافهاوجود دارد وبسیاری ازمسائل وبرداشتها ومشکلات (مثلاً درمورد جوانان) نیزمشترك میان‌کشورهای‌اروپایی است. اما اروپا با وجود تأکید براصالت وویژگی فرهنگی خود قاره‌ای بسته، درخود فرورفته وگوشه‌گیر نیست بلکه خواستار وآمادهٔ همکاری با همهٔ کشورها وگشوده بروی تمام دنیاست واین به‌اعتقاد **رنه ماهو** «منطبق‌بانبوغ تاریخی‌اروپاست». هلسینکی «ویژگی» اروپا را آفتابی‌کرد بی‌آنکه این ویژگی به نوعی خویشتن‌بینی اروپایی (Eurocentrisme) بیانجامد. دنیا وخاصه جهان سوم ازنظر نمایندگان **Eurocult** دور نماند. در واقع رئیس جمهوری فنلاند و برخی از هیأتهای نمایندگی‌خاصه فرانسه، شوروی‌وجز آن، کنفرانس را از «اروپایی‌گری» محض برحذر داشتند و کوشیدند تادستی‌بسوی‌ممالك‌جهان سوم وکشورهای درحال رشد درازکنند، تاآنجاکه بعضی‌ازتوصیه‌های کنفرانس تنها به این مسأله اختصاص دارد. اما این «حسن توجه» تعهد مالی واخلاقی جدی‌ای برای کشورهای اروپایی فراهم نمی‌آورد وشگفت اینکه **رنه ماهو** درنطق افتتاحیه خویش‌درتوجیه برگزاری نخستین‌کنفرانس منطقه‌ای فرهنگ در اروپا بیشتر به عنوان آدمی‌اروپایی سخن‌گفت تادرمقام مدیرکل سازمان بین‌المللی یونسکو وبعضی اظهارات ایشان

---

٤ – فرهنگ دراروپای امروز سخت مورد اعتراض وایراد جوانان خرده‌گیر وپرخاشگر است. ازاین نکته درکنفرانس هلسینکی‌کوچکترین ذکری بمیان نیامد. البته نمی‌توان‌گفت‌که سهم‌جوانان درپایه‌گذاری‌فرهنگ به‌مسامحه برگزار شد چون ضرورت مشارکت هرچه‌گسترده‌تر مردم درنقش فعالیتهای فرهنگی وقبول مفهوم «فرهنگ توسعه» همه درتأیید مفهوم نوین «فرهنگ زنده» وبطلان مفهوم فرسودهٔ «فرهنگ انتقالی» بود. با اینهمه دراینمورد بحثی ممتع درنگرفت وجای‌آن داردکه یونسکو به دعوت‌کنفرانس دیگری‌که خاصه جوانان درآن مشارکت داشته باشند و با «بزرگتران» به گفتگو بنشینند، بیندیشد.

پیرامون جهانگیری فرهنگهای اروپایی ظاهـراً بیشتر درمورد فرهنگهای شرقی مصداق می‌یابد .

دوم اینکه مفاهیم قوام‌یافته درکنفرانس‌ونیز: توسعهٔ فرهنگی به‌مثابه جزء لایتجزای‌توسعه عمومی، فرهنگ به مثابه ساحت اساسی زندگانی ، نه به‌معنای چیزی تجملی ، عنصری تزئینی ، نوعی‌گریزیاکسب واشاعهٔ «هنرهای زیبا» (بگفتهٔ یك‌تن ازنمایندگان، امروزه فرهنگ تنها ادبیات ، موسیقی‌وسینما نیست بلکه علاوه برآن به معنای محیط زیست وخاصه جستجوی شیوه نوین زندگی است . و ازاین پس فرهنگ دربرگیرندهٔ همهٔ زندگی‌وتعیین‌کننده‌آینده اجتماعات است.) ، حق فرهنگ و وظایف دولت دراجرای سیاستهای فرهنگی به منظور تأمین آن ، خصلت غیراختصاصی (Non élitiste) فرهنگ ، مشارکت هرچه‌گسترده‌تر مردم درفعالیتهای‌فرهنگی یعنی دموکراتی‌کردن فرهنگ ، پیشرفت سریعی کرد . مفهوم سیاست فرهنگی که مفهومی نسبتاً نوپاست درکنفرانس هلسینکی اصلی غیرقابل بحث بود . کنفرانس این مفاهیم را اصول موضوعـه و تردیدناپذیر و راهنمای فعالیتهای دول درزمینهٔ توسعهٔ فرهنگ دانست .

سه دیگر اینکه‌کنفرانس به‌تفکر درباب مسائل نوینی پرداخت . کوششهایی برای تعریف فرهنگ بعمل آمدکه درکنفرانس ونیز به علت پخته نبودن واختلاف فاحش نظرات ازآن پرهیز شد وسرانجام فرهنگ « هنر زیستن » و « عامل بهبود کیفیت زندگانی » وصف‌گردید .

روابط میان‌فرهنگ‌وعدالت‌اجتماعی (فرهنگ درعین حال جلوه ووسیلهٔ عدالت اجتماعی است)، فرهنگ وآموزش (فرهنگ بمثابه بُعد و ساحت اساسی‌آموزش‌دائم) ، فرهنگ ووسایل‌ارتباط‌جمعی، فرهنگ ومحیط زیست وفرهنگ وجوانان‌نیزمطرح گشت ومورد تأمل قرارگرفت .

ازفرهنگ « زنده » سخن به میان آمدکه به اعتقاد همگان باید جانشین فرهنگ « اعطایی » امروزین‌گردد . کنفرانس مفهوم «فرهنگ زنده» راکه به مفهوم آموزش دائم معنای‌کامل وتمامی می‌بخشد برمفهوم «فرهنگ – معلومات» که غالباً همه به‌آن دست نمی‌توانند یافت وبه اعتباری تیول ازصافی‌گذشتگان است ترجیح داد . براین اساس فرهنگ منحصر به «مصرف محصولات فرهنگی» یا « استفاده از تولیدات فرهنگی » نمی‌شود ، بلکه بصورت دخالت ومشارکت درنفس‌فعالیتهای‌فرهنگی مطرح‌می‌گردد. به‌گفتهٔ **ژاك‌دوهامل J. Duhamel** وزیر فرهنگ فرانسه درکنفرانس : « انجام کار وفعالیتی فرهنگی محدود به انتقال و اخذ فرهنگ نیست ، بلکه مستلزم مشارکت درآن است . فرهنگ ازمقولهٔ مصرف نیست ، ازمقوله مشارکت است وباید ازمقوله مشارکت باشد . . . » بنابراین پس‌ازشناخت حق فرهنگ ، باید ازراه تنظیم واجرای سیاستهای فرهنگی حق فرهنگ را متحقق ساخت وهدف سیاست فرهنگی بنا به‌گفتهٔ **پیر موانو P. Moinot** داستان‌نویس وشاعر معاصر فرانسوی ، باید ورای

«توسعهٔ فرهنگ» متوجه «فرهنگ توسعه»[۵] باشد، یعنی فرهنگی که به همه امکان دهد ساختمان آینده ومحیط زیست خود وجامعه را بنیان نهند نه آنکه به قبول آن تن دردهند واین ممکن نیست مگر با فراهم آوردن وسایل وامکانات مشارکت مردم در حیات فرهنگی جامعه ودرنتیجه توجه به وسایل ارتباط جمعی به عنوان وسایل اشاعهٔ فرهنگ.

---

۵ – نویسندهٔ مقاله « فـرهنگ توسعه، نه توسعهٔ فرهنگ » (کیهان ۲ امرداد ۱۳۵۱) به‌این مبحث کنفرانس هلسینکی بحق توجه خاص کرده‌اند: « دراجتماع مسئولین فرهنگی اروپا . . . تأکید کردندکه توسعه فرهنگ بـا فرهنگ توسعه تفاوت دارد. باید بجای توسعهٔ فرهنگ، دراندیشهٔ فرهنگی بودکه با نیازهای رشد وتوسعه هماهنگی داشته باشد . . . به این جهت فرهنگ باید به عنوان نوعی آموزش‌دائمی تلقی شود وازصورت انتقال‌ودریافت به‌صورت شرکت ودخالت تبدیل شود. به این ترتیب است که . . . افراد درحوزهٔ فرهنگ توسعه به‌جای اینکه آینده جامعه به‌آنها تحمیل شود، خود آنرا می‌سازند. درفرهنگ توسعه هرفرد باید بتواند با آزادی عقیده خودرا بیان‌کند وبه ایجاد رابطه وپیوند پردازد وبه‌مرز خلاقیت وسازندگی برسد . . . بطورکلی هرکشوری که می‌خواهد درراه توسعه گام بردارد، باید بجای توسعهٔ فرهنگ خود، یعنی بجای گسترش‌کمی سازمان وتأسیسات فرهنگی وهنری، به ایجاد فرهنگ خاص توسعه بپردازد، یعنی برای فرهنگ مفهومی قائل شودکه بتوان آنرا ازحصار آموزشهای تفننی وتجملی هنری وادبی ودرمحدودهٔ مقدورات مالی مردم ثروتمند خارج‌کرد ودیگر آنکه فرهنگ را ازشیوهٔ کهنه‌که انتقال میراث موجود فرهنگی به نسلهای جوانتر است خارج‌کرد و برای نسلهای جوان زمینهٔ شرکت و دخالت درساختن و پرداختن فرهنگ را فراهم کرد . . . »

درپس پرده

پنتی هولاپا Pentti Holappa وزیرآموزش وفرهنگ فنلاند، شاعر و داستان‌نویس و رئیس کنفرانس هلسینکی و رنه ماهو مدیرکل یونسکو (چنانکه خانم فورتسوا Fourtseva وزیر فرهنگ شوروی، ژاك دوهامل وزیر فرهنگ فرانسه و لرد اکلز Eccles وزیر فرهنگ انگلیس) در جلسهٔ اختتامیهٔ کنفرانس گفتندکه کنفرانس درکار خود موفق بوده است، امـا این نظرکه درعین حال واقع‌بینانه وخوش‌بینانه است برای ناظران جریان کارکنفرانس شاید اندکی شگفت باشد. هولاپا اظهارداشت: «تاکنون ازروحیه ونیزسخن می‌رفت، ازین پس ازنویدهلسینکی‌یاد می‌توان‌کرد»، امااین نوید وبشارت چندان‌ازنوع‌وکیفیت مباحثات‌جلسات عمومی یا دوکمیسیون وگروه‌کار برنخاسته بلکه بیشتر بدین علت پدید آمده بودکه‌کنفرانس برگزار گشت، بی‌وقوع حادثه‌ای‌مهم پایان‌گرفت، وهمگان به اتفاق‌آراء قطعنامه‌هایی‌را تصویب‌کردندکه به‌دقت تمام تهیـه شده وخاصه مربوط به مسائلی بودکه تفرقه‌ای جبران‌ناپذیر درکنفرانس برنمی‌انگیخت. همانگونه که رنه ماهو یادآور شد، نماینـدگـان به دلخواه، مسائل تفرقه‌انداز ونفاق‌انگیزرا به‌یکسو نهادند وبه موضوعاتی‌پرداختندکه آنهارا به‌یکدیگر نزدیك می‌کرد.

کنفرانس هلسینکی‌گرچه کنفرانسی فرهنگی بوداما مسألهٔ فرهنگ اروپایی را فی‌نفسه مطرح نساخت چون‌نمایندگان، هنرمند وآفریننده نبودند، کارگزاران و مدیران فرهنگی بودند و ازآنجاکه کنفرانسی درسطح دولت بود البته ماهیت سیاسی

داشت ، وبه هرحال ، نمی‌خواست یا نمی‌توانست مسائل اساسی‌ایراکه امروزه برای اروپاییان مطرح است عنوان‌کند . با اینهمه سایهٔ کنفرانس احتمالی امنیت اروپایی هیچگاه از سرکنفرانس دور نشد وبرمباحثات اثرگذاشت .

رئیس جمهوری فنلاند در نطق افتتاحیه‌اش به‌صراحت یادآور شدکه‌کنفرانس فرهنگی‌هلسینکی کنفرانس امنیت اروپایی‌نیست وبنابراین Eurocult نباید ونمی‌تواند طرح اولیه‌کنفرانس امنیت‌اروپایی باشد ، ارتباط میان این دوکنفرانس تلویحی است نه مستقیم . اما شکی نیست‌که‌کنفرانس هلسینکی درحکم «تست» وآزمونی برای تشکیل‌کنفرانس امنیت اروپایی بوده وازاین لحاظ توفیقی درخشان وچشمگیرداشته است . درواقع علاقه‌مندی به پرهیز از درگیری ومناقشه درهمهٔ نمایندگان آشکار بود واختلاف فاحش میان‌کنفرانس هلسینکی‌وکنفرانس محیط زیست استکهلم در همینجاست . کشورهای سوسیالیستی‌که چند هفته پیشترکنفرانس استکهلم‌را به بهانهٔ عدم حضور آلمان شرقی تحریم‌کرده بودند، درهلسینکی به ابراز تأسف ازغیبت آلمان شرقی وذکر مراتب تأسف خویش درمتن‌گزارش نهایی بسنده‌کردند ، وهمهٔ نمایندگان حاضر به خواست نمایندگان بلوك شرقی به‌قطعنامه‌ای‌که تشکیل هرچه زودترکنفرانس امنیت اروپایی را توصیه می‌کرد رأی موافق دادند .

درواقع نظرات سیاسی پیرامون همکاریهای فرهنگی دول اروپایی متضاد بود اما این دوگانگی شکافی پدید نیاورد : شوروی و دول بلوك شرق خواستار آن بودندکه کنفرانس یکدل و همزبان برگزاری هرچه زودترکنفرانس امنیت اروپایی را بخواهد . دول عربی اززبان لرد Eccles سخنگوی غرب ، مدافع این نظربودندکه دول شرکت‌کننده درکنفرانس امنیت‌اروپایی‌باید مباحثات ومذاکرات کنفرانس هلسینکی را با همه اختلاف نظرهای آن مورد توجه ومداقه قرار دهند . البته فرهنگ عامل اساسی ایجاد صلح‌وامنیت‌است اما دولتها باید مفهوم جدید فرهنگ را در ارتباط با دیگر عوامل حیات سیاسی مورد مطالعه واقدام قرار دهند وشکی نیست که توافق برسرمفهومی ازفرهنگ‌که قابل قبول همگان باشد آسان نخواهد بود . مدیرکل یونسکو درخاتمهٔ این بحث یادآور شدکه‌کنفرانس فرهنگی هلسینکی دربارهٔ سیاستهای فرهنگی ، مرحله‌ای از فرآیند تاریخی تأمین سازش وآشتی به منظوریافتن راههای همکاری بشمارمی‌رود وخودبخود به‌تشکیل هرکنفرانس‌دیگری درزمینهٔ همکاری یاری می‌دهد، اما فرهنگ سرپوشی برای پوشانیدن شکستها یا ناسازگاریهایی‌که درمذاکرات سیاسی بروز می‌کنند نیست ، برعکس بُعد وساحت نوینی است درسیاست خارجی دول . درقطعنامهٔ مصوب‌کنفرانس مربوط به همکاریهای‌فرهنگی صراحتاً آمده‌است‌که همکاری فرهنگی تنها درمحیطی‌که‌ازآرامش‌سیاسی‌برخوردار باشد قابل توسعه است ، اما درعین حال همکاری فرهنگی عاملی قاطع درایجاد آرامش سیاسی است وکنفرانس امنیت اروپایی بخشی ازمباحثات خودرا به مسائل فرهنگی اختصاص خواهد داد .

تنها درگیری‌ای‌که آنهم زود بدست فراموشی سپرده شد مربوط به‌نقش‌ومقام هنرمند بود . درواقع برغم اراده وکوشش همگان مبنی‌بر توفیق‌کنفرانس

Eurocult یك‌قطعنامه اختلاف‌نظرمیان شرق‌وغرب راخاصه دربارهٔ نقش‌ومقام هنرمند دراجتماع‌معاصر، برملا می‌کند: نویسنده باید نوعی کارمند خدمتگزار اجتماع بشمارآید یا متعرض اجتماع ونوعی «زنگ خطر» باشد؟ آیا باید اوراگوشه‌گیر، فردگرای ومعترض دانست وخواست، یا مسئول اجتماعی و عنصر اساسی‌دستگاه‌که دراین‌صورت‌نباید ونمی‌تواند خلاف آنچه به مصلحت رشد جامعه تشخیص داده شده قیام‌کند وگام بردارد؟ این‌دو مفهوم متضاد ازنقش هنرمند زمینهٔ تنها مجادلهٔ شدید درکنفرانس را خاصه میان لرد **Eccles** وهمکار روسی‌اش خانم فورتسواکه هم وغمش‌بیشترمصروف تهیه وقبولاندن قطعنامه‌ای دربارهٔ پیوستن **Eurocult** به‌کنفرانس امنیت اروپایی درسال آینده بود، برانگیخت.

لرد **Eccles** مدافع مفاهیم سنتی غرب دربارهٔ نقش ومقام هنرمند بود اما تنها به‌یادآوری مؤکدانه نظرات غرب دراین باب اکتفاکرد وبدینگونه اصل همزیستی مسالمت‌آمیز درآستانهٔ برگزاری‌کنفرانس صلح وامنیت اروپایی‌که استقرار صلحی پایدار در قاره اروپا را نوید می‌دهد، برهرنظر وعقیدتی‌برتر آمد وبراستی مورد رعایت همگان قرارگرفت.

درچنین محیط مساعد وسازگاری ۷۵ طرح پیشنهادی‌که دولتها به تنهایی یا مشترکاً با دیگر کشورها (وگاه مجموعاً ۱۵ کشور) تهیه‌کرده‌بودند مطرح شد وازآن میان ۲۲ قطعنامه طی دو روز درجلسات عمومی به تصویب رسید واین‌کار عظیم تنظیم وتلفیق پیشنهادها بصورت قطعنامه‌های مشترك با اندیشهٔ تألیف وجمع میان نظرات‌کم‌وبیش مشابه، شاید اندکی سطحی ومصنوعی بنظر رسد. درواقع تنها پیشنهاد **ژاك دوهامل** وزیر فرهنگ فرانسه‌که عبارت است از اشتراك مساعی درتهیهٔ یك سلسله برنامه‌های فرهنگی تلویزیونی توسط کشورهای اروپایی‌که همزمان برای ۶۰۰ میلیون‌اروپایی‌پخش خواهدشد، واقع‌بینانه ودقیق‌وعملی‌بود وازهمین‌رو با علاقه‌مندی بسیار به تصویب رسید. کنفرانس این اصل را پذیرفت واکنون دولتها سه ماه برای‌تصویب آن مهلت دارند.

دراینجاذکراین‌نکته بجاست‌که هیأت‌نمایندگی فرانسه درکنفرانس هلسینکی درخشش چشم‌گیری داشت و درتوفیق‌کنفرانس (براساس سیاست و خط مشی بسیار دشواروپیچیدهٔ استفاده ازسیاست بی‌آنکه کنفرانس درسیاست غرقه شود) نقش عمده‌ای ایفا کرد. فرانسویان خودرا به شایستگی تمام برای کنفرانس‌هلسینکی‌آماده‌کرده‌بودند واسنادومدارکی که درکنفرانس توزیع کردند جزء بهترین اسناد ومدارکی است‌که درزمینهٔ مسائل فرهنگی دیده‌ام، ضمناً درمواردی هم میانجی میان شرق وغرب شدند وچنانکه دیدیم یکی ازپیشنهادهای نادری‌که دارای نتایج عملی فوری است توسط فرانسه پیشنهاد شد.

چشم براه «گودو»؟

اماکنفرانس‌هلسینکی پیش‌ازهرچیز کنفرانس کارشناسان وتکنوکرات‌ها بود وآنکه آرزو داشت ازفرهنگ فی‌نفسه سخن بمیان‌آید بی‌گمان درانتظار **گودو** می‌بود وشاید هم برخی درکنفرانس‌هلسینکی بیهوده درانتظار گودو بودند، بهرحال سرانجام اوژن یونسکو E. Ionesco بـه عنوان گزارشگر O.R.T.F. (France - Culture) به روی صحنه

آمدودربیونسکونمایشی یونسکوورارداد . یونسکوطی مصاحبه‌ای مطبوعاتی گفت درهلسینکی احساس آن داردکه «چشم براه گودو» است چون درکنفرانس ازحضور هنرمند ونویسنده نشانی‌نیست وتنهامدیران وکارگزاران فرهنگی درآن‌گرد آمده‌اند . وچند روز بعد نوشت[۶] :

درکنفرانس هلسینکی هیچکس نمی‌خواست بفهمدکه فرهنگ زندهٔ واقعی ، آفرینش است ، گسستگی است ، تغییروتحول وحتی انقلاب است نه چیزی‌درانحصارکارکنان دولت یاسیاستمداران. در کنفرانس هلسینکی هیچگاه نظرهنرمندان دربارهٔ نقش ومقامی‌که خود می‌پندارند درجوامع امروزی اروپایی دارند خواسته نشد . کارکنان دولتی بجای رهبری و راهنمایی هنرمندان باید دراندیشهٔ حمایت وتأمین استقلال وآزادی آنان باشند . آنان باید به هنرمندان‌گوش فرادهند نه بالعکس .

سخنان یونسکو ، تفکرات و ملاحظاتی را برانگیخت و سرانجام مدیرکل یونسکو در نطق اختتامیه خویش ضمن پاسخ‌گوئی به ایرادهای وی که تنها به قاضی رفته بود ، پذیرفت‌که برگزاری کنفرانس اروپایی دیگری مرکب ازآفرینندگان برای بررسی فرهنگ ازهمهٔ جوانب وجهات بسیار بجاست ، اما اینگونه‌کنفرانسهای دوگانه ، مکمل یکدیگرند نه بالضروره درتضاد با یکدیگر*.

به عکس ، وحشیگریهای علمی ، جنگها ، دنیـای

---

۶ – روزنامهٔ لوموند ، ۱۲ ژوئیه ۱۹۷۲

* درتهیهٔ این گزارش از روزنامه‌های فیگارو ۲۹ ژوئن ۱۹۷۲ ، لوموند اول ژوئیه ۱۹۷۲ ومجلهٔ نوول لیترر شمارهٔ ۲۳۳۶ مورخ سوم اوت ۷۲ استفاده شده است .

راهی‌که انسان درپیش دارد (بقیه)

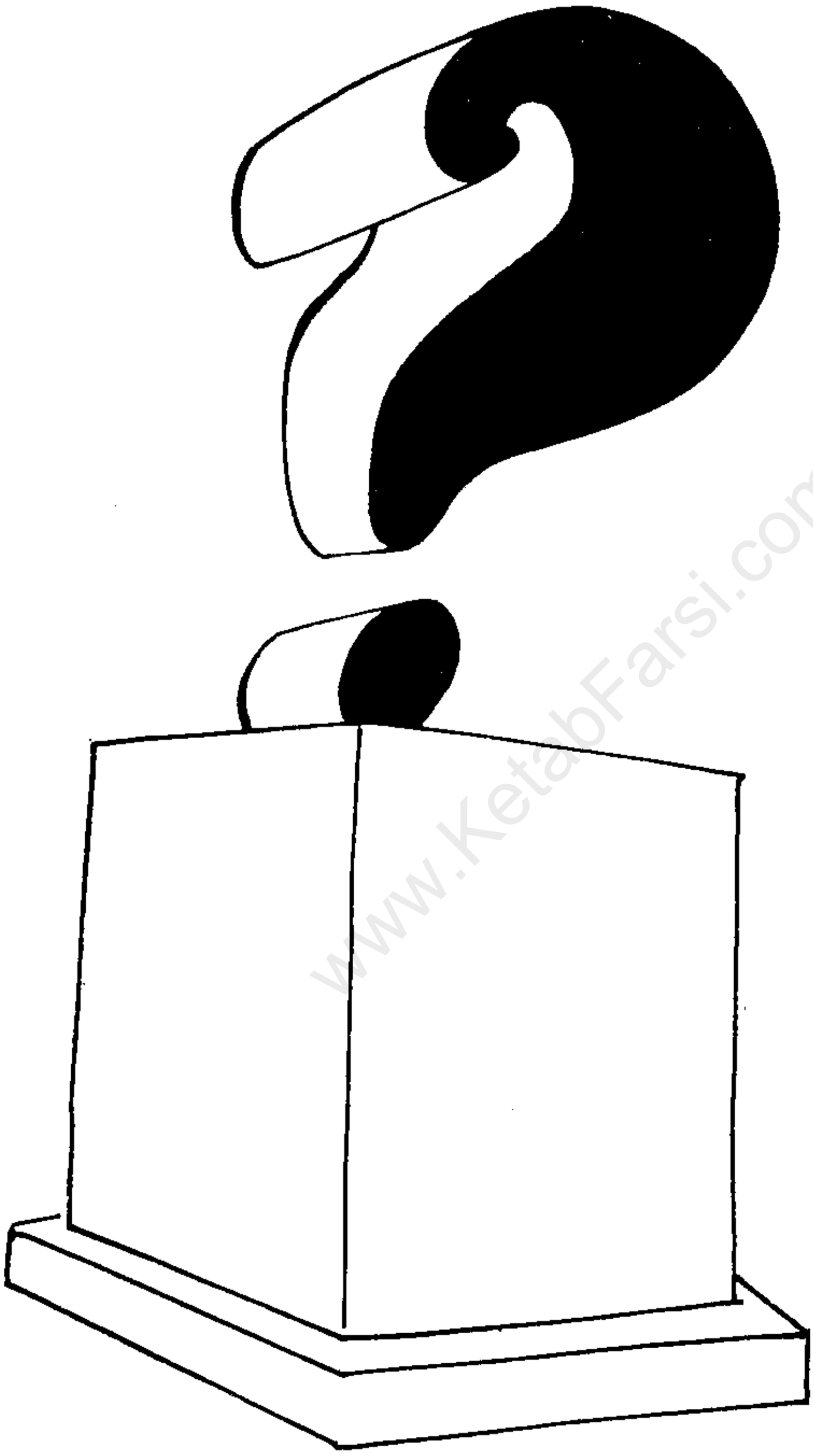
بازداشتگاهها، آدمکشی‌های سیاسی، اشکال‌گوناگون تعصب، قتل‌های‌دسته‌جمعی، همه‌شواهدی‌است‌براینکه کار خشونت و تجاوز به‌کجا کشیده ؛ اما درعوض ، امکاناتی که برای یافتن خوشبختی به‌وجود آمده ، ارضاء تمایلات جنسی ، فراهم آمدن وسائل رفـاه برای قشرهای‌وسیع‌تر اجتماع، نیز به‌نظرروانشناسان ومعلمان اخلاق به‌عنوان عوامل مثبت به‌شمار می‌آید. بیولوژیستها نیز امیدوارند که «درمیان ملل‌متمدن، انتخاب طبیعی به شکل نویی تحقق خواهـد یافت و غریزهٔ تجاوز و خشونت را به‌حد مطلوبی تعدیل خواهدکرد بی‌آنکه ازوظائف ضروری آن چیـزی بکاهد . »

اروس Eros ، در مبارزه‌یی که علیه مرگ می‌کند ، امکانات نویی به‌دست آورده است . اصل «جلب لذت» در شرایط مناسب‌تر عملی‌است. می‌توان گفت‌که ، از نظر فروید ، دورنمای تمدن دیگری‌را می‌بینیم که هم علمی‌تر است و هم اینکه درآن ، انسان‌دوستی و خیرطلبی به فرد کمك می‌کند که بتواند در زندگی اجتماعی خود بر سرکشی‌هـای نفس‌خویش بهتر عنان بزند و از تجاوز به‌دیگران و از میان بردن خود بیشتر برحـذر باشد . البته ضروری‌است‌که چنین‌اجتماعی بتواند به‌افرادبیشتری برای سعادتمند شدن امکان وفرصت دهد وبه‌عبارت دیگر انسان بتواند بر آفریده‌هـای خویش تسلط بیشتری یابد .

ترجمهٔ امیرمحمد ولی‌زاده

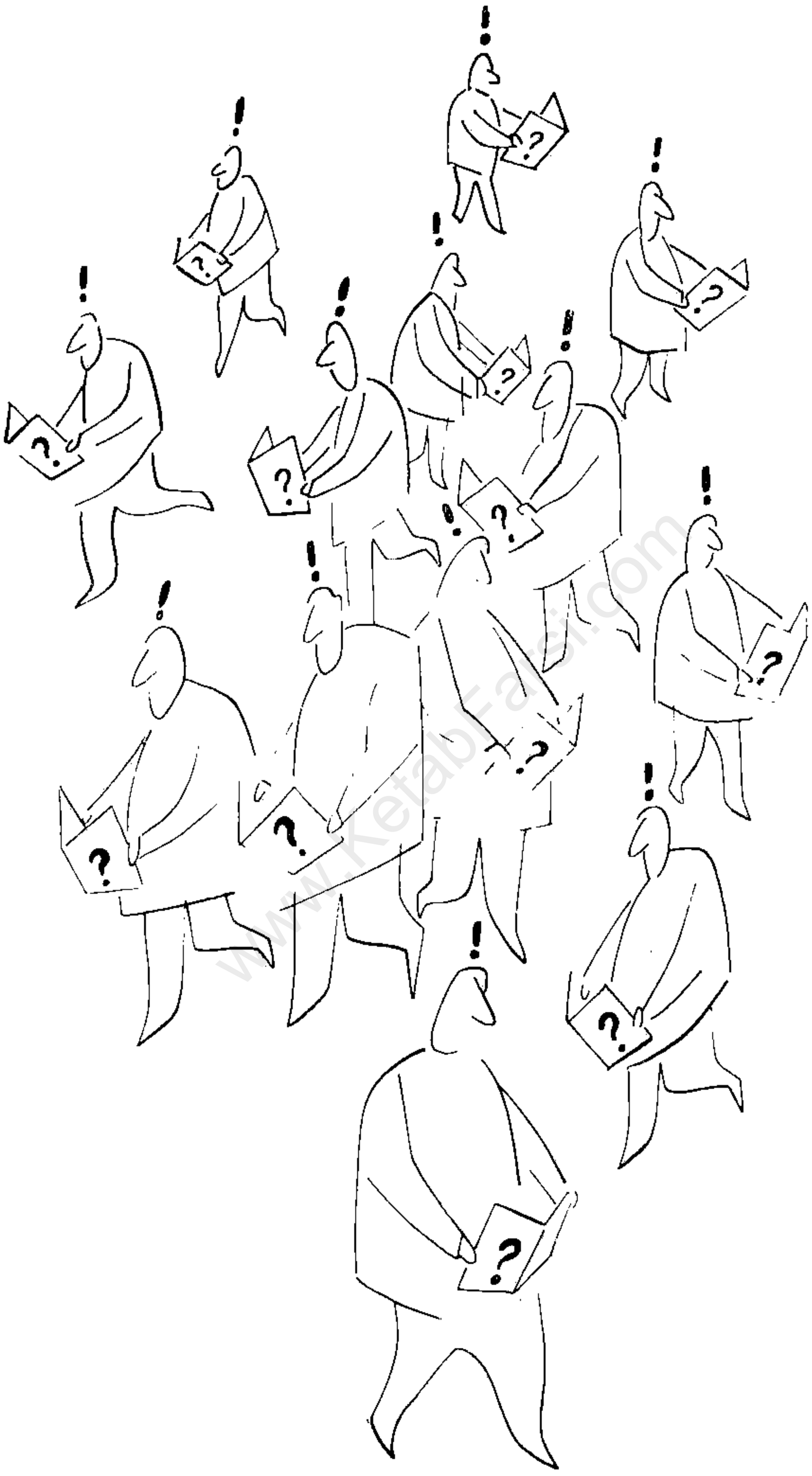
به‌نقل از کتاب *La puissance et La Sagesse*

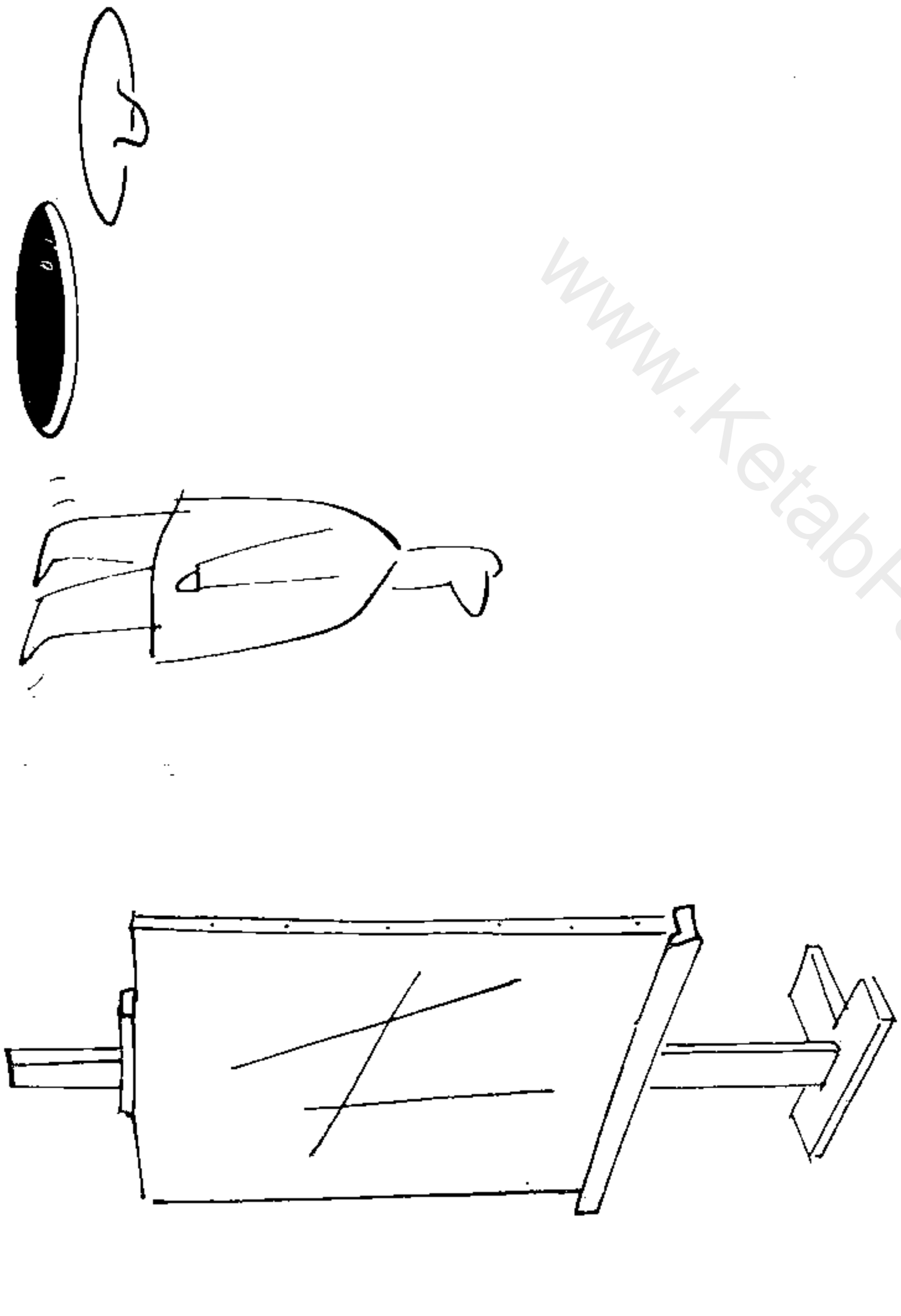
چند کاریکاتور
از
کامبیز درم‌بخش



www.KetabFarsi.com

www.KetabFarsi.com


www.KetabFarsi.com



www.KetabFarsi.com

۲

درتالار رودکی

پری صفا

درمیان‌برنامه‌های فروردین‌ماه **تالار رودکی** ، «دون ژوان» ، اثر موتسارت آشناترین نامی است که به چشم می‌خورد . **دون ژوان** مردی است کـــه برای معیارهای اخلاقی و مذهبی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند ارزشی قائل نیست و به راحتی می‌تواند همه چیز ، از عشق گرفته تا سنتها و قراردادهای اجتماعی را زیر پا گذارد. گفته‌اندکه‌هیچ آهنگسازی جزموتسارت‌نمی‌توانسته‌است‌باچنین قدرتی زندگی این مرد را درقالب یك اپرا جان بخشد ؛ وبه راستی «دون ژوان» از بهترین آثـــار **موتسارت** است .

در نخستین اجرای این اپرا درتالار رودکی ، **آلبرتو ارده**که از رهبران مشهور جهان است ، رهبری «دون ژوان» را برعهده داشت. تخصص **ارده** بیشتردرزمینهٔ رهبری ارکسترهـــای اپرا و فیلارمـــونیك است و در سابقهٔ هنری‌اش می‌توان‌رهبری‌ارکستر–های بسیاری از جمله ارکسترهای زیر را دید :

ارکستر فیلارمونیك برلن ، ارکستر سانتاچچیلیای رم ، ارکستر اپرای کاونت گاردن ، **اپـــرای متروپلیتن نیویورك** ، **اپرای اسکالای میلان** ودر حال حاضر **اپرای جدید دوسلدورف** .

رهبری برای **ارده** ، با بیش از ٤٥ سال سابقه ، هنوز کاری قراردادی نشده است . او هربار کار خودرا به دنبال مکاشفه‌ای عرضه می‌کند .

می‌گوید :

«اگربرای یك رهبرروزی فرا رسد که تنها نت‌ها و نوشته‌ها کافی به نظرآیند، آن روز زمانی است کـــه همه‌چیـــز در او تمام شده است . رهبری چیزی‌نیست که بتوان‌شیوهٔ آنرا ازروی کاغذ خوانـــد و مطابق دستور عمل کرد . رهبر باید در جستجوی چیزی باشدکه هرگز در لابلای نوشته‌ها نمی‌توان آنـــرا جست. واین ، چیزی‌نیست جز حسی که آهنگساز به هنگام تصنیف یك اثرداشته

www.KetabFarsi.com

است ؛ احساس و برداشتی که مصنف قادر نبوده آنها را به‌صورت نوشته‌درآورد، و این آن چیزی است که در روح موسیقی جـاری است ؛ و من درجستجوی این روحم .»

آلبرتوارده به راستی دراین کار موفق است و شهرت خودرا تا حدود زیادی مدیون این شیوهٔ اجرائی حسی است . بارها در بارهٔ او گفته شده است که آثار **باخ** ، **موتسارت** را به گونه‌ای رهبری می‌کندکه‌اگرخودباخ یا **موتسارت** می‌خواستند رهبری آثار خود را برعهده گیرند ، چنین می‌کردند. **ارده** در دوست داشتن موسیقی متعصب است و معتقد است کـه خلاقیت یك آهنگساز وقتی بروز می‌کند که زبان خاص خـودرا یافته باشد و بداند از کـدام مجراست که باید پیام خود را به گوش مردم برساند . ازاین روی **ارده** به آثار آهنگسازانی که کار تجربی می‌کنند اعتقاد چندانـی ندارد :

«من موسیقی معاصر را ــ که نمی‌دانم چرا بعضی‌ها آنـرا موسیقی مدرن می‌نامند ــ زیاد دوست ندارم . این موسیقی‌زبان خودرا نیافته و مرتب در حال تجربه است ، تجربه‌ای که هنوز به یك نتیجهٔ قطعی منجر نشده و نتوانسته‌است زبان خاصی‌به‌موسیقی معاصر ببخشد . دراین موسیقی چگونه می‌توان در انتظار خلاقیت بود ؟»

ارده در پاسخ این سؤال که آثار کدام دوره را ترجیح‌می‌دهد می‌گوید : نمی‌توان موسیقی را محدود کرد و در یك محدودهٔ زمانی خاص ، حصاری به دورش کشید. موسیقی به هر حال‌موسیقی است ؛ اما ، به اعتقاد من ، موسیقی خوب از مرز اوائل قرن بیستم ، یعنی از **استراوینسکی** و **ماهلر** و تاحـدودی **پندرسکی** این‌طرفتر نمی‌آید . من موسیقی معاصر ــ موسیقی ایـن سوی مرز را ــ بیشتر کلیشه‌ای می‌دانم تا خلاقه ، و به جرأت می‌گویم که موسیقی زمان ما بسیار فقیر است .

●

در فروردین ماه گذشته غیر از اپرای «**دون ژوان**» اپراهای «**ازدواج پنهانی**» اثرچیماروزاو «**هنزل وگرتل**» اثرهومپردنیك نیز به روی صحنه آمد .

از برنامه های دیگری که در این ماه اجرا شد و لازم است به آن توجه بیشتری شود ، برنامهٔ آموزشی ارکستر سنفونیك تهران بـود . این برنامه مخصوص هنرجویان و دانش‌آموزان ترتیب یافته بود و جنبه‌های آموزشی ــ چه از لحاظ شناخت آلات‌موسیقی وچه ازجهت آشنائی‌باآهنگسازان وآثارشان و نیز فرم‌های مشخص موسیقی ــ در آن رعایت شده بود. ترتیب دادن‌این‌گونه‌برنامه‌ها از مفیدترین اقداماتی است کـه تالار رودکی می‌تواند انجام‌دهد. درهمین ماه چندین برنامهٔ‌موسیقی و رقصهای بومی ایران وهمچنین بالهٔ «**کوپلیا**» اثر **لئودلیب** اجرا شد .

کارل مونشینگر رهبرارکستر مجلسی اشتوتگارت ، دراردیبهشت ماه به ایران آمد و به همراه این ارکستر برنامه‌ای در تالاررودکی اجرا کرد .

ارکسترمجلسی اشتوتگارت ۲۷ سال پیش در آلمان بـه وسیلهٔ **مونشینگر** تأسیس شد و از آن زمان تاکنون‌به‌هرکجاکه رفته‌است آثاری ازباخ ، **موتسارت** ، **هایدن** وسایر آهنگسازان باروك را بـه ارمغان برده است . **مونشینگر** تاکنون از سولیستهای برجسته‌ای چون **یهودی منوهین** ،**ریختر** ، **هرمان پری** و **کریستین فراس** در ارکستر خود استفاده کرده است، امـا همواره به موسیقی باروك

صحنه‌ای از بالهٔ کوپلیا اثر لئودلیپ

وفاداربوده وازهنر این‌نوازندگان نیز در راه اجرای آثار این دوره بهره‌برداری کرده است . هنگامی که از او دربارهٔ شیفتگی‌اش به موسیقی باروك و وفادار بودن به این نوع موسیقی ، آنهم در زمانی که بسیاری از رهبران وموسیقی‌دانان معاصربه‌موسیقی مدرن روی آورده‌اند ، سؤال‌می‌شود می‌گوید: «مردم زمان ما هیچگاه نخواهند توانست خودرا از موسیقی سنتی بی‌نیاز حس کنند . ما تا روح‌این نوع موسیقی را نشناسیم هرگز نخواهیم توانست از یـك قطعهٔ مدرن چیزی بفهمیم یا از آن لذت ببریم . ما اکنون می‌بینیم که باوجود گذشت سالیان دراز ، موسیقی‌سنتی هنوزچون‌گنجینه‌ای درتاریخ موسیقی می‌درخشد . من خود شاهد بوده‌ام کـه در تمام سفرهایم اغلب مردم از مـن می‌خواستند قطعاتی از آهنگسازان باروك را اجرا کنم . شاید باور نکنید ولی به هرکجا که رفتم · از آمریکای جنوبی تا آفریقا ، از شمال اروپا تا ژاپن ، مردم را شیفتهٔ باخ یافتم .»

مونشینگرجاودانگی باخ‌را به این شکل توجیه می‌کند :

«دراین نوع موسیقی معنویت وخلوصی نهفته است که در هر زمان گرامی است . این موسیقی به مفاهیمی می‌پردازدکه امروزه در حال از دست رفتن است و به همین جهت مردم پیش ازهرزمانی بـه آن نیازمندند . درست در لحظه‌ای که اغتشاش همهٔ زندگی مارا فرا گرفته است و از هرسو بـه انسان فشار وارد می‌شود ، موسیقی باخ شنونده را به آرامشی کاملاً رؤیائی وخواستنی رهنمون می‌شود، وهمین معنویت وآرامش است که این موسیقی را جاودانه می‌سازد .» مونشینگر دربرابر این سؤال که اجراهای مدرن آثار دورهٔ باروك را چـگونه می‌بیند پاسخ‌می‌دهد : «این اجراها همیشه مرا در برابر این سؤال قـرار می‌دهد که آیا مثل **ژاك لوسیه** (یکی ازمشهورترین‌اجراکنندگان آثار **باخ** به شیوهٔ جاز) می‌تواند مفاهیم تازه‌ای از موسیقی باخ به دست دهد ؟ آیا با این اجرا چیز تازه‌ای به این موسیقی اضافـه می‌گردد ، و آیا مردم آنرا بیشتر می‌فهمند و از آن لذت بیشتری خواهند برد ؟ من به راستی‌برای یافتن پاسخی قطعی به این سؤال تردید دارم .

من موسیقی را چون زبانی می دانم که کاملاً جا افتاده‌است وخصوصیت‌ویژه‌ای‌دارد. همانطور که با تغییر دادن کلمات آثـار شکسپیر نمی‌توانیم به آن شخصیت یا مفاهیم تازه‌ای ببخشیم ، باعوض کردن و تغییر دادن موسیقی **باخ** نیز فقط می‌توانیم به آن لطمه بزنیم .

باخ همواره یك معلم است و کار او از این نظر هیچگاه‌ارزش خودرا ازدست نمی‌دهد . بسیاری از آهنگسازان معاصر چـون **هیندمیت** و **شونبرگ** آثـار **دودکافونیك** خود را بر اساس اصولی نوشته‌اند که **باخ** بـرای نخستین بـار آنهارا پایه‌گذارده است . موسیقی **باخ** نمونهٔ بزرگی از هنر انتزاعی است ، همچنانکه موسیقی **بتهوون** ، در هرزمان ، از مدرن‌ترین و انقلابی‌ترین آثار موسیقی است .»

●

در اردیبهشت ماه اپـرای «پالیاچی» اثر **لئون کاوالو** و «کاوالریا روستیکانا»اثر**ماسکانی** به کارگردانی **عنایت رضائی** بـه روی صحنه رفت . ارکستر اپرای تهران در این دو اجرا به وسیله **مانریکو دتورا** رهبری شده بود .

درهمین‌ماه **پری‌ثمر**، خوانندهٔ ایرانی اپرای دوسلدورف ، برای ایفای نقش **کارمن** به ایران سفر کرد ودر این نقش به روی صحنه رفت . کارگردان این اثر، **لطفی منصوری** ، هنرمند ایرانی است که از اپرای ژنو به ایران دعوت شده بود .

ارکستر سنفونیك تهران در اردیبهشت‌ماه بـه رهبری **فرشاد سنجری وهاینس سوسنیتسا** ارائه داد و چند برنامهٔ ایرانی شامل رقصهای بومی و موسیقی اصیل

www.KetabFarsi.com

ایرانی نیز اجرا شد .

●

مهمترین رویداد خرداد ماه در تالاررودکی، برگزاری‌دوهفته باله بود . در مدت چهارده روز ه باله ــ از میان آثاری که قبلاً درتالاررودکی به‌روی صحنه آمده بود ــ به روی صحنه رفت .

« فندق‌شکن » اثــر **پیتر چایکوفسکی**، اولین بالهٔ اجرا شده دراین مدت ، با طراحــی **نورمن مك‌داول**، هنرمند انگلیسی کــه بنیانگزارارویال بالهٔ لندن است، به روی‌صحنه‌رفت. این‌طراح، توانسته بود باکمك خانم**تاماراکارساوینا**، رقصندهٔ مشهور و قدیمی روسی‌که شاهد اولین اجرای این اثر در سن‌پترزبورگ بوده است، اجرائی نزدیك به اجرای اصلی ارائــه دهد . **مك داول** کوشیده بود با استفاده از گفته‌های این رقصنده، «**فندق شکن**» را ، هرچه اصیل‌تر و نزدیك‌تر به اولین اجرای آن در جهان ، به روی صحنه آورد.

در دومین برنامه ، چند بالهٔ مدرن روی ریتم های ایرانی ، باله‌ای روی یك قطعهٔ موسیقی از **گوستاوماهلر** و دو پرده از بالهٔ «افسانهٔ آفرینش»اثر**ملك‌اصلانیان** آهنگساز ایرانی ، اجرا شد .

طراحی این‌قطعات‌را **روبرتوما**، طراح‌مدرن‌سازمان بالهٔ ملی‌ایران، برعهده داشت . **توما** ازسولیستهای گروه **موریس بژار** بوده است .

سومین باله ، «ژیزل» ، اثــر **آدولف آدام**، باطراحی**آناهیتون**، طراح انگلیسی‌که از بنیانگزاران تآتر سادلزرولز لندن است ، به روی صحنه آمد .

آناهیتون نیز، چون‌مك‌داول، کوشیده بود هرچه بیشتر بــه اجرای اصلی وفادار بماند . از همین طرح ، بالهٔ «کوپلیا» ، اثر لئودیب ، نیز طــی این دوهفته به روی صحنه رفت . آخریــن برنامه‌ای که دراین مدت اجراشد، « دریاچهٔ قو » اثــر معروف چــایکوفسکی بود . **واختانگ چابوکیانی** ، طراح و کارگردان «دریاچهٔ قــو» ، از رقصندگان مشهور شوروی و فارغ‌التحصیل «مدرسهٔ رقص لنینگراد» است .

درهمین‌ماه **پری زنگنه** نخستین رسیتال آواز خودرا اجراکرد که مورد استقبال بسیار قرار گرفت.

زنگنه با آن که ازکودکی خواندن را دوست‌می‌داشت ، خیلی دیــر به آن روی آورد . او می‌گوید :

«در تمام سالهای کــودکیم هرگز کسی متوجه استعداد من در آواز خوانــدن نشد و شوق درونی من به این کار تنها بــه صورت آوازهائی‌که‌گاه درمجالس خصوصی‌می‌خواندم بروز می‌کرد. «پس از پایان دوران دبیرستان، زنگنه ، سفری به ژاپن کرد ودو سال در این کشور اقامت گزید . حاصل این سفر تألیف کتابی بود به‌نام «هنرگل آرائی» . وی‌پس‌از بازگشت از ژاپن آواز را به‌طور جدی‌تر ادامه داد . دراین باره می‌گوید :

«همزمان با یادگیری وادامهٔ موسیقی ایرانی تصمیم گرفتم در زمینهٔ موسیقی جهانــی نیز مطالعاتی کنم . به همین جهت آواز را نزد خانم **اولین باغچه‌بان** آغاز کردم و دوسال به این کار ادامه دادم تا زمانی کــه حادثهٔ اتوموبیل رخ داد .» دراین‌حادثه تأسف‌آور **پری زنگنه** بینائی خود را از دست داد .

●

آلفــرد ماردویان و **فرشاد سنجری** ارکستر سنفونیك تهران را دوبار در خرداد ماه رهبری کردند ورستیال‌پیانوی **نوین‌افروز** نیز درهمین ماه اجرا شد .

اپــرای «اتللو» اثر **جوزپه وردی**درخردادماه برای‌نخستین‌بار به روی صحنه رفت (نگاه کنید به مقالهٔ آقای پرویز ممنون در همین شماره) .

●

با پایان گرفتن مــاه خرداد پنجمین فصل هنری تالار رودکی نیز به پایان رسید . در آخرین روزهای این‌فصل، فرهاد مشکوة، رهبر جوان و موفق ایرانی ، به رهبری **ارکستر سنفونیك تهران**، و **لوریس چکناوریان** به رهبری

ارکستر اپرای تهران برگـزیده شدند با توجه به کیفیت کار این دو هنرمند ، امید می‌رود درفصل هنری آینده شاهـد برنامه‌های خوب وبا ارزشی ازاین دوارکستر باشیم .

اپرای اتللو

پایان موفق

یک فصل

هنری

پرویز ممنون

پایان موفق یك فصل هنری

تالار رودکی در خردادمـاه گذشته ودر آخرین شبهای‌پنجمین فصل هنری خود اپرای **اتللواثر جوزپه وردی** را به صحنه آورد. این چهارمین اپرائی بود کـه تالار رودکی از **وردی** درایران نشان می‌داد. پیش‌ازاین در فصل‌های گذشتهٔ اپرائی ، به ترتیب «ریگولتو»، «خواننده‌دوره‌گرد» و « قدرت سرنوشت » از این آهنگسازایتالیائی به اجرا درآمده بود . اما اجرای «اتللو» ، به ویژه برای تماشاگر ایرانی ، از اهمیت دیگری برخوردار بود و نیاز دیگری را برآورد ؛ زیرا با اجرای این اثر ــ که درمقایسه با سه اثر قبلی **وردی** بسی غنی‌تر است ــ تالار رودکـی توفیق یافت **وردی** را بعنوان یك اپرا‌نویس بزرگ که ازقریحهٔ‌درخشان نمایشی برخوردار است در ایران بشناساند .

جوزپه‌وردی(۱۹۰۱ــ۱۸۱۳) را هرچند کـه باید تواناترین اپرانویس ایتالیای قرن نوزدهم دانست که آثار فراوانش هنوز جـای خاصی در رپرتوار همهٔ اپراهای جهان دارد . لیکن در عین حال آثاری آفریده است که از حیث کیفیت هنری‌گاه‌اختلافی عظیم با یکدیگر دارند ؛ اختلافی که نه به طور محسوس درموسیقی این آثار ، بلکه در چهارچوب « لیبرتو » های اپراهایش باید جست .

به عبارت دیگر ، بسیاری از **آثار وردی** که تا سال ۱۸۷۱ ساخته شده‌اند (واین‌تاریخ ، آغاز دورهٔ شانزده‌ساله‌ایست‌که وردی‌در طی آن، آهنگی‌برای‌اپرا نساخت) دارای مایه‌ها ، داستانها وآدمهائی هستند که متأسفانه ارزش انسانی ونمایشی در خور توجهی ندارند و ازطرف لیبرتیست‌هائی (متن‌نویسان) نوشته شده‌اند که حتی درتاریخ ادبیات دراماتیك زمان خود هم جائی نمی‌یابند . سه‌اثری که دربالا نام بردیم ودر فصل‌های گذشتهٔ تالار رودکـی از **وردی** دیدیم ، مال همان ایامند ، هرچند که از آن میان ، متن «ریگولتو» برمبنای‌اثری‌از**هوگو** نوشته شده و از آن مایه گرفته است .

لکن در عوض ، خاصه در آخرین دورهٔ فعالیت وردی (از ۱۸۸۷ به بعد) ، آثاری دیـده می‌شود که از محتوایی انسانی و عمیق بهره می‌گیرند واعتبارخود را نه تنها در زمان ما بلکه در زمانهای آینده نیز همچنان نگاه می‌دارند . و «اتللو» ، اپرائی که **وردی** داستان آن را از اثر بزرگ و معروف **ویلیام شکسپیر** وام گرفته ، دراین شمار است .

اپرا و «موزیك دراما»

www.KetabFarsi.com

البته اپرا شناسان سنت‌گـرا که به این هنر صرفاً از دیدگاه قرن هیجدهم و نوزدهم ، یعنی از جنبهٔ هنر موسیقی می‌نگرند و ارزشهای اپرا را با معیارموسیقی می‌سنجند ، آن آثاری را نیز که در بالا کم‌ارزش یافتیم ، ارج فراوان می‌نهند ؛ وازاین حیث نمی‌توان به قضاوتشان ایـرادی گرفت ، خاصه آن که این آثار دارای ترانه‌ها و آوازهای زیبائی هستند که خوانندگان اپرا ، به ویژه تربیت‌شدگان‌مکتب‌ایتالیائی، شیفتهٔ آنند ، چرا که این نوع آوازها برای آنها بهترین‌وسیلهٔ نمایش قدرت ، گیرندگی ، زیبائی وطنین صدایشان است . همچنین برای آن گروه از تماشاگرانی هم که عادت کرده‌اند ، یا بهتر بگوئیم ، عادت داده شده‌اند ، به‌اپرا برای شنیدن موسیقی‌وآواز آن بروند ، اپرائی‌مانند «خوانندهٔ دوره‌گرد» یا «قدرت سرنوشت» ضعفی ندارد ، زیرا چنان‌که‌گفتیم ضعف اساسی آنهـا در محتوای داستانشان است ، حال آن که این تماشاگران اصولاً به داستان اپرا ، آدمهای اپرا وروابط آنان با یکدیگر توجهی ندارند . اینان درجستجوی «بل کانتو»هائی به اپرا می‌آیند که در هریك ازآثار نامبردهٔ **وردی** یافته می‌شود .

اما این فقط یك جنبه از هنر اپرا و آثار وردی است . از سوی دیگر ، این نظریهٔ منطقی‌تر ونیز جوانتر وجود دارد که اپرا را باید ازدیدگاه‌هنرهای نمایشی بررسی کـرد و با ملاکهای آن سنجید . به عبارت دیگر ، اپرا ، نمایشی است که موسیقی به‌خدمت آن درمی‌آید تا حالات ، عواطف، احساسات ، لحظه‌ها و صحنه‌ها را مؤثرتر ، گویاتر و عمیق‌تربیان کند . پس دراپرا نیز باید بـه اعتبار مایهٔ داستان ، منطق داستان، زندگی آدمهای آن و واقعیت رابطهٔ آنان با یکدیگر توجـه فراوان داشت ، وگرنه (یعنی اگر همهٔاین عوامـل صرفاً وسیله‌ای برای اجـرای موسیقی و آواز باشند) ، چه نیازی است بـه کارگردانی ، تمرین ، دکور ، لباس وسرانجام همهٔ عواملی که به کاربسته می‌شوند تا «نمایش» به وجود آید ، تا «زندگی» در صحنه آفریده شود ، کافی است که خوانندگان در کنار یکدیگر بایستند وآواز خودرا بخوانند .

البته نباید فراموش کرد که **وردی** در دورهٔ خود بـا خلق «خوانندهٔ دوره‌گرد» یا «قدرت سرنوشت» گـام تازه‌ای در راه تکامل اپرا ، با هدف تقویت زمینهٔ نمایشی آن ، برداشت . کافی‌است درنظر آوریم‌که قبل از **وردی** غالباً اپـرا وسیله‌ای برای خوانندگانی بود که می‌خواستند تنها صدایشان را به مردم عرضه کنند وبه نمایش و صحنه‌سازی و پرورش داستان چندان بی‌علاقه بودند که رو در روی تماشاگر بر صحنه می‌ایستادند و صدا سر می‌دادند . این‌درست؛ لیکن‌وقتی‌ما با ملاکـی که ازآن سخن رفت پدیدهٔ اپرا را می‌سنجیم ، ونیز از دیدگاه زمان خود به این آثار می‌نگریم (و باید هم‌چنین کنیم زیر که تأثر هنرموزه‌ای نیست و قدرت اعتبارش بسته به درجـه تأثیری است که در هر زمان بر تماشاگر می‌گذارد) اپرائی مانند «قدرت سرنوشت» نمی‌تواندمقبول افتد زیر از لحظات زندگـی واقعی تهی است و پراست از اتفاقات و تصادفات تصنعی که به اصطلاح تأتری‌کشمکش‌وانتریکش می‌گویند و اینها با کشمکش‌های نهانی بشری اختلافی بزرگ دارد. برعکس ، اپرائی چون «اتللو» که از زمینهٔ غنی انسانـی و عاطفی برخورداراست ، که ازویرانـی تدریجی یك روح بزرگ‌حکایت می‌کند و سرانجام ازعمیق‌ترین احساسات و عواطف بشری سخن می‌گوید ، می‌تواند تماشاگـر امروزی را از سرگذشت قهرمان سیه چرده و ساده‌دل خود متأثر سازد و احساس همدردی با این انسان تیره‌بخت را برانگیزد . بیهوده نیست که در تاریخ اپرا، در آثار **وردی** ، به «اتللو»عنوان «موزیك‌دراما» (Music Drama)

را می‌بخشند ؛ چرا که دراین اثر **وردی** به واقعیت ، واقعیتی کـه نمایش دریافتن آن همواره گامی بزرگ از اپرا پیش بوده است ، نزدیك می‌شود و از موسیقی و نمایش ترکیبی آرمانی می‌سازد ــ یك ترکیب تجزیه‌ناپذیر ، یك کلیت ، یك‌تمامیت ، یك اثر کامل.

شکسپیر و «بوتیو»

در توفیقی‌که باخلق«اتللو» نصیب «**جوزپه وردی**» می‌شود ، باید سهم مهم **اریگوبوتیو** را در نظر داشت ، چرا که در هرحال او بود کـه با تدوین و تنظیم منطقی «اتللو» برای یك داستان اپرا توانست **وردی** را کـه از اپرانویسی دوری گزیده بود بار دیگر به طرف این هنر بکشاند و اورا سر ذوق آورد . بدون ورود این متن نویس زیرك و روشنفکر در زندگی **وردی** ، هیچ معلوم نیست کـه **وردی** بعد از شانزده سال خاموشی و عزلت ، در آخرین سال‌های‌عمرمی‌توانست به خلق دوشاهکار بزرگ خود ، یعنی «اتللو» و سپس «فالستاف» (اپرائی که باز براثری از آثار شکسپیر بنا شده است) نایل آید.

خدمت بزرگ بوتیو به وردی و به سیر تکاملی اپرا به سوی « موزیك دراما » و سرانجام تفاوت بزرگ او با لیبرتیست‌های پیشین وردی این بود که **بوتیو** ، همچنان که در «اتللو» به خوبی دیده می‌شود ، یك‌باره از ماجرا آفریدن ، حادثه‌های فراوان‌ایجاد کردن ومدام به انتریك‌وکشمکش پرداختن ، دوری گزید و به‌دنبال ساختن صحنه و فضائی رفت که به‌آهنگساز امکان تحلیل‌وتوصیف روح و درون قهـرمانانش را می‌دهد . برای مقایسه ، کافی است فی‌المثل به داستان «قدرت سرنوشت» بنگریم و ببینیم که در این اثر ، حوادث آنچنان از پی هم می‌آیند کـه برای بازگفتن خلاصهٔ داستان بایـد چند صفحه نوشت . اما در «اتللو» ، ایـن متن‌نویس زیرك ، یعنی **اریگو بوتیو** ، حتی از حوادث مقدمهٔ نمایشنامهٔ شکسپیر (قضیه دزدیدن دزدمونا ، دفاع اتللودرسنای‌ونیز وغیره) چشم پوشیده تا به اثـر، هرچه بیشتر امکان دهد که در روح قهرمان حرکت کند . الحق کـه مشکل می‌توان از نظرفن درام‌نویسی بر بوتیو در پرداختی که از اثر شکسپیر کرده است ، ایرادی گرفت . برای آشنائی‌با کیفیت کار **بوتیو** کافـی است ساختمان پردهٔ اول «اتللو»ی او را تماشا کنیم . این پرده درآغاز، آنجا که به بازگشت قهرمانانه و پیروزمندانهٔ اتللو از جنگ بـا ترکها اختصاص دارد ، همراه با تحرکی شدید در صحنه وارکستر است . بعد ، درلابلای فریادهای پیروزی مردم ، **یاگو** را می‌بینیم که به شعله‌ورساختن آتش کینه آغاز می‌کند تا به زودی طعم‌این پیروزی را بر سردار خود تلخ کند . و سرانجام درپایان همین پرده‌است‌که **وردی** زیباترین‌دوئت عاشقانه‌اش را به اتللو ودزدمونا هدیه می‌کند ، تا دقایقی چند ، از عشقی که زمانی بعد به ناکامی می‌انجامد ، کام گیرند .

باری ، توفیقی که همکاری منطقـی و نتیجه‌بخش **بوتیو** در پیروزی اپرای «**اتللو**» داشت ، بهترین‌نشانه‌برای‌تاریخ‌اپرای‌ایتالیا بود تا به نمایش و روال ومنطق و واقعیت انسانی و زیبائی بیان‌آن بیش ازپیش توجه کند و راهی راهموار سازد که فقط یك دههٔ بعد به «وریسم» ، به طرفداران «واقع گرائی در اپرا» رسید ــ مکتبی که **لئونکاوالو** ، **ماسکانی** و سرانجام **پوچینی** پرچمداران آنند و ما ، این هرسه را از راه اجرای آثارشان در تالار رودکی می‌شناسیم (از **لئونکاوالو** اپرای «پالیاچی» از **ماسکانی** اپـرای « کاوالریا روستیکانا » و از **پوچینی** چند اپرا منجمله «مادام باترفلای» و «بوهم») .

اجرای سنتی

قضاوت دربارهٔ اجرای اپرای «اتللو» در تالار رودکی کاری

است کـــه بدون اشکال نیست . بدین معنی که این تالار ، برای اجرای دونقش اول ، دوتن از بزرگترین خـــوانندگان ایتالیا ، **الدوپروتی** و **پیرمیراندوفرارو** ، را که از برجسته‌ترین خوانندگان نقش‌های یاگو و اتللو دراپـــرا هستند ، به ایران دعوت کرد وبه این ترتیب به اجرائی دست‌یافت که می‌توان همطراز با اجـــرای «اتللو» دراپراهای بزرگ جهان، مانند **کاونت گاردن** ، یا **اسکالای میلان** و یـــا **اپرای دولتی وین** دانست . با این همه ، کسانی که‌به چگونگی کار این اپراهای‌بزرگ واقفند ، می‌دانند که منظور از همطراز خوانـــدن اتللوی تالار رودکی با این اپراها ، همه‌اش نمی‌توانـــد تحسین باشد و آنچه صرفاً تأئیدکردنی است ، کیفیت صدا و آواز خوانندگان است و نه تلاش آنان در اجرای منطقی و واقعی نقش که متأسفانه دراین راه (در هرجای جهان باشند) نمی‌توان ازکارشان راضی بود .

به عبارت دیگر ، این اصولاً بزرگترین ضعف خوانندگان‌نامی اپـــرا در جهان وبه‌خصوص در ایتالیاست که فقط بر صدای خود تکیه می‌کنند و اهمیتی را که باید در نمایش اپرا برای نقش خود قائل باشند ، نمی‌شناسند . این خوانندگان برای بهتر ساختن طنین یك نت و آواز خودساعتها زحمت می‌کشند ، اما اغلب حاضر نیستند لحظه‌ای بـــرای ساختن شخصیت صحنه‌ای خود ، بـــرای شناختن زندگـــی ، احساسات و موقعیت آن آدمی که باید روی صحنه بسازند ، بـــه خود زحمت بدهند فکرکنند وبیافرینند . این خوانندگان غالباً به این سهل‌ـــ انگاری دچار شده‌اند کـــه تمامی عواطف و حالات بشری را ، با همهٔ پیچیدگی‌ها و فرازونشیبها، در قالبهای سنتی می‌ریزنـــد و تحویل تماشاگر می‌دهند . این عامل مهمی است که اپرا را برای بسیاری از تماشاگران علاقه‌مندبه نمایش ، تحمل‌ناپذیـــر می‌سازد زیرا بازیها را مبالغه‌آمیزوتصنعی می‌یابند. متأسفانه ، **الدوپروتی** که تالار رودکـــی نقش «یاگو» را داشت و نیـــز **پیرمیراندوفرارو** بازیگر نقش «اتللو» ، از بهترین نمونهٔ ایـــن خوانندگان بودند . خوانندگانـــی که از لحاظ صدا یکی از غراترین و رساتریـــن «باریتون‌ها» (پروتی) وهمچنین یکی از زیباترین و دلنشین‌ترین «تنورها» (فرارو) را در جهان امروز ارائه می‌دهند ، اما در زمینهٔ اجرا ، سالهاست که یك نقش را یکسان اجرا می‌کنند . **پروتی** بیست سال است که همیشه همین **یاگو** را بازی مـــی‌کند که خبث طینت از سر و رویش می‌بارد . **پروتی** طی همهٔ ایـــن سالها و با همهٔ تغییراتی که از نظر تکامل فکـــری در خودش ایجاد شده ، یك لحظه هم به این امر نیندیشیده است که می‌توان یك بار به این **یاگو** اندکی نیکی وام داد . همین مسأله عیناً در مورد **فرارو** صدق می‌کند. **فرارو** دراولین‌لحظاتی که آتش حسادت در وجـــودش شعله‌ور می‌شود ، چنان به حـــرکات تند و عصبی (اما تصنعی) روی می‌آورد که باورکردنی‌نیست ، حال آن‌که‌زیبا بود اگراین آتش ، ذره ذره ، فزونی می‌گرفت و سرانجام از پایش درمی‌آورد . با این همه ، ازمیان ستارگانی که برای اجرای اتللوی **وردی** به ایران آمدند و با همکاری ارکستر اپرای تهران ـــ که به رهبری **دتورا** اجرائی با تمام قدرت عرضه کرد ـــ این اپرا را به صحنه آوردند ، **پروتی** و **فرارو** بهترین بودند و ستارهٔ دیگر این اپرا ، **اناتوولی** خواننده و ایفا کنندهٔ نقش «دزدمونـــا» ضعیف‌ترین . از **اناتوولی** وصدای او دربروشور تعریف فراوان شده بود ؛ حال آن‌که این خانم ، هر چند از صدائی درخور توجـــه برخوردار بود ، نتوانست ظرافت، زینت و آن معصومیت توأم بـــا جذابیت خـــاص «دزدمونا» را باز آفریند . بیشك تالار رودکی می‌توانست از میان خوانندگـــان طراز اول اروپـــا خواننده‌ای را

www.KetabFarsi.com

برای اجرای این نقش دعوت‌کند که در حد **فرارو** یا **پروتی** باشد و به این اجرای طراز اول (از حیث آواز) هماهنگی و یکدستی دهد .

به هرحال ، باید پذیرفت که در مجموع ، باطرح جالب دکور به دست **لاو** و لباسهای **هلن انشا** و نیز زحمتی که خوانندگـــان ایرانی در نقشهای فرعی اتللو کشیدند ، اجرای این اپرا پایان موفقی برای یك فصل هنری تالار رودکی بود . و بیش‌ازاین‌فرصتی گرانبها برای همه ما که **وردی** را بعد ازاجرای آثار ضعیف‌قبلی‌اش، بـــه عنوان خالق اپرائی معتبر بشناسیم ــ اپرائی که درآن‌نمایش و موسیقی ترکیبی آرمانـــی و استثنائی یافته‌اند .

یادداشتی برجشن هنرشیراز

جمشید ارجمند

برای آنکه تصویری ازششیمن جشن هنر شیراز داشته باشیم ، ناگزیریم مشی متحول آن را در نظر بگیریم ، با توجه به‌هنرمندانی که در هرسال ، تعیین‌کنندهٔ مشی و تحول آن بوده‌اند : دراولین جشن، **یهودی منوهن** و **روبنشتاین** بودند که نوازنده‌های چیره‌دست موسیقی‌کلاسیك‌اند. ودر دومین، ازارکسترهای‌مجلسی‌که بگذریم ، آهنگسازیونانی ، **یانیس گزناکیس** حضور داشت که زمینه کارش در هرحال منظم و کلاسیك است . تا اینجا تآتر هنوز غایب است . در سال سوم تسلط همچنان بـــا ارکسترهای کلاسیك است ، اما گروهایی کوچك و نوگـــرا سر برمـــی‌دارند . سال چهارم سال تحولی‌ناگهانی‌است : **گروتوفسکی** و گروه نان و عروسك ، تآتر نو را مطرح می‌کنند امـــا موسیقی همچنان در فرم سابق خویش‌است. سال پنجم باز نوگرایی در تآتر ، یکه تاز است . ودر جشن ششم ناگهان **اشتکهاوزن** رهبر مکتب موسیقی الکترونیك **وجان کیج** استاد دیگـــر این موسیقی ، معروفترین آثار خود و حتی چند اثر اجرا نشده را بـــه شیراز می‌آورند . بـــه راحتی می‌شد واکنش شدید جماعت شنونده را پیش‌بینی کرد . اشتکهاوزن هر چند که نام آور است ، اما به یاد داشته باشیم که حتی استراوینسکی که با وسایل موسیقی کلاسیك‌کار می‌کرد ، در اولین نوآوریهای خـــویش با مقاومت شدید مردم روبروشد چه‌رسدبه‌وقتی‌که‌شنونده به جای سازهای متداول ، بـــا دستگاههای رادیویی والکترونیك روبرو شود ، و به جای ملودی‌ها وهماهنگی‌های منظم ، اصواتی شبیه گردش موج رادیو بشنود . عرضه موسیقی اشتکهاوزن احتیاج بـــه زیرسازیهای مطمئن داشت . کنفرانس‌آقای‌**موریس‌فلوره** منتقد فرانسوی در اولین روزجشن‌چنین هدفی داشت و نیز پخش قطعاتی از موسیقی‌الکترونیکی‌اشتکهاوزن در فواصل برنامه‌های تلویزیون. اما با این دو وسیله نمی‌شد منتظر قبول جمعی این موسیقی ازجانب شنوندگان شد . بدین لحاظ باید واکنشهای نامساعـــدی را که از جانب اغلب شنوندگان برنامه‌ها و منتقدان مطبوعات به عمل آمد ،

موجه دانست . مورد تآتر سیار آزاد **رابـرت ویلسون** ، موسیقی جان‌کیج و تا حدودی بالهٔ **مرس کانینگهام** نیز مشمول همین نظر است . براین باید افزود که‌کمبود سهم هنرهای شرقی خاصه کمبود سهم سینما ، در ششمین جشن هنر شیراز بسیار چشمگیر بود . جشن هنر با آهنگی که شتاب آن به تناوب کم وزیاد می‌شود ، در هر حال به سوی «آوانگارد» بودن پیش می‌رود ، مگـر آنکه در برنامه‌های سالهای آینده خلاف این ثابت شود . امادر هرحال اتخاذ یك سیاست عمومـی برای چنین جشنی لازم است . همهٔ جشنواره‌ها مشی معینی دارند و یا لااقل هر چند مدت ، موضوع معینی را بر می‌گزینند . جشن هنر شیراز هم باید مشخص کندکه مخاطبش کیست و هدفش چیست . با تعیین این دو ، توجیه و دفاع یا انتقاد از جشن آسانتر و روشنتر خواهد شد . اگر فرض کنیم که حرکت جشن هنر شیراز از هنر کلاسیك به هنر مدرن ، جنبه آموزشی و آشنایی دهنده داشته ، باید بگوییم که آهنگ این‌حرکت خیلی سریع شده است و این شتاب ، ناگزیر از میزان بهره‌گیری این کوشش ، کاسته است .

●

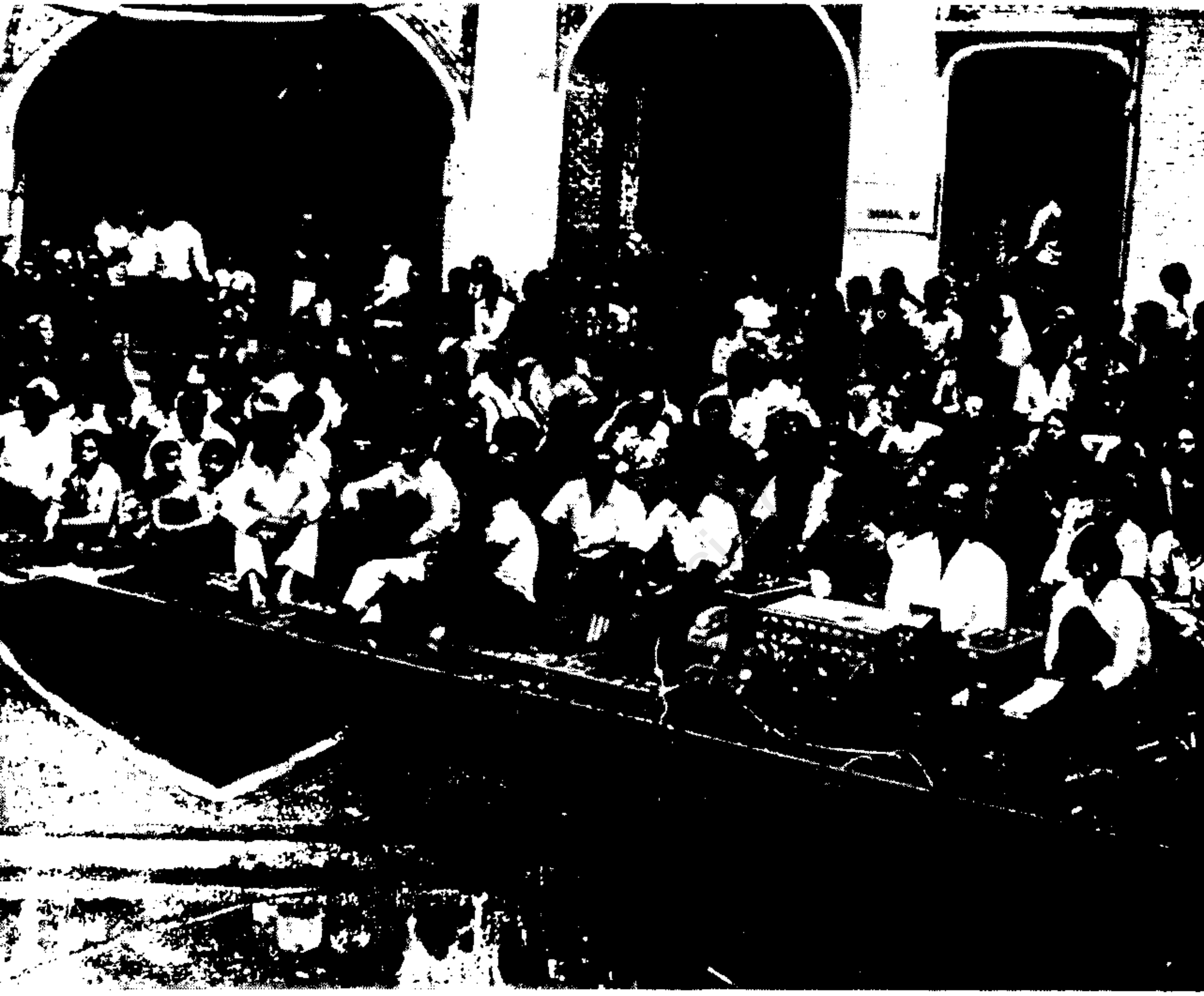
تآتر موسیقی ، رقص واندکی سینما ، مواد برنامه‌های ششمین جشن هنر شیراز را تشکیل‌می‌داد، اما با تنوع و پراکندگی کم یا بیش غیرعادلانه‌ای در تقسیم این زمینه‌ها به‌شرقی‌وغربی ونووکهنه.

از نظـر کمیت و اهمیت ، تآتر و موسیقی همسان بودند : محور موسیقی ، مرد پرهیاهوی قـرن ، کارلهاینس اشتکهاوزن **Karlheinz Stockhausen بود.** پرهیاهو ازاین جهت که پاره‌ای منتقدان و موسیقی شناسان او را بتهوون معاصر نامیده‌اند ، وبعضی دیگر هنوز در اینکه کـار او موسیقی است تـردید می‌کنند . زیرا آثارش به وضوح با قواعد واصول موسیقی کلاسیك (به معنای اعم) سازگار نیست . اساس کار اشتکهاوزن بـر موسیقی سنتتیك قرار دارد ، موسیقی‌ای که بـا وسایل الکترونیك تولید می‌شود. اشتکهاوزن این موسیقی را بیست سال پیش باب کرد . گفته‌اند که تأثیر ماشین ، زندگی ماشینی و اصوات صنعتی و الکترونیك پایه این موسیقی است . در هرحال ایـن را می‌دانیم که موسیقی الکترونیك دیرگاهـی است در موسیقی‌جازوپاپ، راه‌گشوده‌است.

بی‌آنکه بـه ارزیابی کیفیت موسیقی اشتکهاوزن بپردازیم ، باید این نکته را تأیید کنیم کـه تولید وترکیب اصوات با وسایل الکترونیك به نحوی کـه تابع قواعـد نت‌نویسی باشد و حضور مؤلف یامصنف‌درآنهااحساس گردد، امری است کاملاً تازه و به‌هرحال فراخور زمانی که از همه حیث دستخوش تحول است . موسیقی اشتکهاوزن را ناچـار موسیقی آزمایشگاهی می‌شناسیم . کـاری تجربی که شاید تا سالها مقبول گوشهای معتاد به اصوات محدود سازها و هماهنگی‌ها و ملودی‌های حساب شده و منظم نباشد . برای پذیرش کار اشتکهاوزن ناچاریم قبول کنیم که او وسیله بیان تازه‌ای را برای انتقال موسیقی ذهنی خویش برگزیده است و به این منظور حتی از نوازندگانـی دست‌پرورده‌خویش‌استفاده می‌کند.

گروهی موسیقی اورا غریزی می‌دانند ، تا آنجا که به اعتقاد آنها نوازنده باید در سیر وسلوك وریاضت آهنگساز شریك باشد تا ارتباطی معنوی بین موسیقی درون خود ودرون اشتکهاوزن برقرار کند واثر را در حقیقت از نو بیافریند . اما از آنجا که حضورو نظارت اشتکهاوزن در هر لحظه از موسیقیش و بر هر وسیله‌ای ، اعم از ساز یا دستگاههای رادیویی احساس می‌گردد ، نمی‌توان آن کار را غریزی دانست . وگروهی دیگر ، موسیقی اورا ملهم از شرق ودارای تأثیرات شدید مذهبـی مـی‌دانند . حاصل آنکه اصوات اشتکهاوزن جنبه اشراق دارد واین دعوی با توجه به مطالعات فلسفی

www.KetabFarsi.com



اشتکهاوزن وجمع شنوندگان درسرای مشیر

و سفرهای او به هند و خاور دور شاید چندان غریب نباشد . از اشتکهاوزن در جشن هنر شیراز پنج کلاویرشتوك ، مانترا برای دو پیانو (ملهم ازیك نیایش هندی) روفرن Refrain ، میکروفونی شماره یك ، همنن Hymnen ، اشپکترن Spektren اشتیمونگ Stimmung (برای شش خواننده ــ دارای مفهوم و متحوای فلسفی و مذهبی) و چندین اثر دیگر اجرا شد که رویهمرفته تصویر کاملی از اشتکهاوزن را برای شنوندهٔ علاقه‌مند ترسیم می‌کرد . سازها و وسایل جملگی ویژهٔ ارکستر او بود و همگی الکترونیك و الکتروآکوستیك . برنامه‌های اشتکهاوزن تضادی آشکار در آرا وعقاید ایجادکرد . بسیاری بودند که کارهایش را با حیرت شنیدند و دم برنیاوردند . جمعی ، که بیشتر موسیقی‌شناسها بودند ، تحسینش کردند ، وگروهی کثیر نیز اعتراض داشتند که زمان و مکان ما هنوز برای تحمل و پذیرش اشتکهاوزن نارس است ، در جایی که موسیقی کلاسیك غربی هنوز بر ما کاملاً شناخته نیست وموسیقی خودرا نیزآنچنان که باید نشناسانده‌ایم ، لزومی ندارد که اشتکهاوزن را بشناسیم.

●

سهم کوچکی از برنامه‌های موسیقی را ، موسیقی سنتی ایران داشت ، یك شب در حافظیه ، هنرمندان جوان «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ملی» برنامه اجرا کردند و شب دیگر ، عبادی ، تهرانی ، شهناز ، بهاری و قوامی، درهمان محل . این برای ما طبعاً تازگی نداشت . اما ازیکی دو فرنگی ، از جمله **فرناندوآرابال** پرسیدم که این موسیقی (از نظر ربع پرده‌ها) برای گوشتان‌ناساز نیست ؟ یا به تعارف و یا به واقع آن‌را ناساز ندانستند .

●

درتآتر نیز همچون موسیقی، یك قطب بزرگ نوگرای افراطی وجود داشت : رابرت ویلسون . تآتر او یقیناً به مراتب شخصی‌تر وخصوصی‌تر از بکت ویونسکو است ، ضمن آن که در محتوا و شکل تفاوت اساسی با آنها دارد . حرکت درتآتر ویلسون تا نزدیکی مرز صفر می‌رسد . برای هر فعلی دقایق متمادی وقت می‌گیرد . به قول خود او : «برای آنکه به تماشاگر شتابزده جهان ماشینی فرصت اندیشیدن بدهم .» از این گذشته هراجرائی از تآترویلسون، تقریباً تکرار ناشدنی است . زیرا زمان و مکان و موقعیت است که شرایط میزانسن‌اورا تعیین‌می‌کند، میزانسنی که ــ تازه ــ هیچ منطقی ندارد . فیل و شتر وپرندهٔ واقعی در کنار ماهی لاستیکی و مجسمه‌های چوبی « پیرمردان » نمایش ، اجزای یك کل هستند .

ویلسن‌نمایش «کوه‌کا وعرضهٔ کار دنیا» را در هفت شب ، از نیمه شب تا صبح اجرا کرد . زمان برای او مفهومی نداشت ، در لحظه کار می‌کرد و به فکرساعت نبود . حرکات هنرپیشه‌هایش‌کند بود ، آنقدر کند که گاه به‌سکون نزدیك می شد (دوهنرپیشه ده دقیقه دربرابرتختخوابی‌ایستادندــ تلفنی پنج دقیقه زنگ می‌زد ــ برای یك پاسخ «نه» پنج دقیقه تأمل می‌شد . . .) و ویلسون‌این کندی جسم را برای تندی ذهن لازم می‌داند .

خط دراماتیك در کار او وجود نداشت . بدعتی بود درهنر تآتر و تجربه‌ای چنان غریب ،که همچون مورد اشتکهاوزن ، بسیاری را در ارزش اثر به‌تردید وامی‌داشت . اما به هر حال آزادی مطلق درتآتر را مطرح می‌کرد ، آزادی بی‌حدوحصر آفرینش را . و اصلاً تم این جشن نیز همین عرضه دادن به آزادترین آفرینش‌ها درموسیقی‌و تآتر وباله بود .

●

←

عکس بالا : ارکستر موسیقی ایرانی
عکس پائین : همسرایان‌گروه موسیقی اشتکهاوزن نامهای خدارا در زبانهای مختلف تلفظ می‌کنند .

تأترهای ایرانی به عکس ، به رغم نوآوریهای خود ، محدود به مکالمه‌ها و میزانسنهای منظم و سنجیده بودند. دونمایش «گلدونه خانم» و «حالت‌چطوره‌مش‌رحیم» نوشته و کارگردانی شده توسط اسماعیل خلج ، در فضای اصلی خود که یك قهوه‌خانه بود ، اجرا شد . مضمون سمبلیك اجتماعی داشت ، با طنزی تلخ و بیانی‌روان ودلنشین .

اما نعلبندیان و آوانسیان ، نویسنده و کارگردان ، نمایشی شگفتی‌آور را ارائه دادند به اسم «**ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب‌الله ، هذا قتیل‌الله ، مات بسیف‌الله**» . این نمایش ، همچون نوشته‌های دیگر نعلبندیان ، گفتاری شعرگونه داشت و همچنان تکیه‌اش بر استعاره‌ها و افسانه‌های مذهبی و عرفانی بود ، با تم «شهادت» . شهادت معلمی‌جوان‌به دست نمونه‌هایی از فرومایه‌های اجتماع ، بدان‌سان‌که بر منصور حلاج و حسین و عیسی گذشت. میزانسن آوانسیان بسیار آگاهانه‌و زبردستانه بود .

●

«قهرمان گرسنگی» نمایشی بود فرانسوی از کامیل دمانژ با مایه‌ای فلسفی و سیاسی . نو بود اما دور اززیاده‌روی‌وبلندپروازی. حکایت مردی بود که درگیرودار گریز از اجتماع و درگیر با مسایل سیاسی . وسیلهٔ مبارزه‌اش، گرسنگی بود، برای‌کسب‌رکوردی بالاتر از چهل‌روز در اعتصاب غذا .

●

در زمینه رقص ، « رستم و سهراب به روایت کاتاکالی» را داشتیم . کاتاکالی جشن ۱۳۴۷ سروصدایی برنیانگیخت چرا که هم از بابت شیوه رقص و هم از جهت تمثیلی که با این رقص همراه بود ، تازگی داشت . اما این‌بار چون سخن از رستم و سهراب بود ، توجه بیشتری را موجب شد . بسیاری ازاین برنامه را هدیه گروه کاتاکالی یاسفارش جشن هنری می‌پنداشتند . اما حقیقت آنکه رستم و سهراب کاتاکالی دررپرتوار گروه وجود داشت و براساس افسانهٔ رستم و سهراب هندی که با همنوع ایرانی خود مشابهات زیاد دارد ریشه‌اش را باید در تمدن ماقبل آریایی ایران وهند جست ، تنظیم شده بود . شیوهٔ روایت داستان و نیز آرایش وحرکات میمیك رقص کاتاکالی که این بار در خدمت بیان یك افسانهٔ آشنا و پیش‌ساخته در ذهن ایرانی به کار رفته‌بود ، برای بسیاری از تماشاگران ناخوشایند بود .

رقاصهٔ هندی ، **شانتارائو** هم اجرای جالبی از رقص «بهاراتا ناتیام» و «موهینی آتام» ارائه داد . شانتارائو ، که از داستان مسلم رقص سنتی هند است ، در رقص اول جزو برجسته‌ترین نمایندگان ودر رقص دوم ، یگانه حافظ سنت به شمار می‌رود . این زن هنرمند رقص به‌نام «بهامانری تیام» نیز بر مجموعهٔ رقصهای سنتی هند افزوده است . رقص شانتارائو را آوازهایی همراهی می‌کرد که اشعارش ازگنجینه‌های ادب هند است . این برنامه بسیار پرارزش ودیدنی بود .

●

در مقابل این دوجلوه رقص شرقی ــ که رقص تاجیکی گروه لاله را هم باید به آن افزود ــ البته با فاصله‌ای زیاد به دلیل جنبهٔ زینتی ومجلسی‌آن ــ ناگهان با بالهٔ گروه مرس‌کانینگهام رو به رو شدیم ؛ باله‌ای مدرن (بازهم) با ادراکی تازه ازرقص موزون که موسیقی الکترونیك همراهیش می‌کند. دردوبرنامه‌ای که کانینگهام روی صحنه آورد ــ اولی به نام «رویداد تاترهوای آزاد» و دومی به نام «رویداد تخت‌جمشید» ــ اصل آزادی رقصنده و آزادی موسیقی دیده و شنیده می‌شد . موسیقی را ، که درهر اجرا متغیر است ، دراینج جان‌کیج ، استاد بزرگ موسیقی الکترونیك ودو موسیقیدان‌دیگر دیوید تودور ، و گوردون موما به وسیلهٔ دستگاههای رادیویی

موسیقی اشکبوس در تخت جمشید

و الکترونیك ایجاد می‌کردند . استعمال لغت «رویداد» Event برای این دو رقص (و رقصهای مشابه آنها) به مناسبت اجرای آنها در محیطهای نامعمول است که دکوراتور و طراح رقص از آن محیطها هم به عنوان دکور استفاده می‌کنند . و معمولاً مبین روایت خاصی نیستند و هیچ توضیحی دربارهٔ آنها داده‌نمی‌شود. فقط رقص است و موسیقی . رقصندگان با لباسهای رنگین ظاهر می‌شوند . گاه آزادانه لباسشان را عوض می‌کنند ، حرکات اختیاری انجام می‌دهند، می‌دوند ، می‌نشینند ، دراز می‌کشند و حتی استراحت‌می‌کنند. جان‌کیج J. Cage ، دیویدتودور D. Tudor و گوردون موما G. Mumma که این باله را همراهی می‌کردند ، خودکنسرتی مستقل از موسیقی خویش اجرا کردند .

کنسرتی که با توجه به آلات صوتی الکترونیك و رادیویی ، بسیار پیشتاز بود .

●

می‌ماند سینما که در ابتدا گفتیم سهم اندکی در جشن هنر داشت . پنج فیلم بلند بود ؛ دوتا ایرانی : «صادق کرده» ازناصر تقوایی‌و«چشمه» ازآربی‌آوانسیان وسه‌تا خارجی : «زنان عاشق» از کن‌راسل ، «مشکل آندرومیدا» از رابرت وایزو«زیستن‌ازمرگ» از جرج ایللی . تکلیف فیلم «چه هراسی دارد ظلمت روح»از نصیب نصیبی دراین میان نامعلوم است به علت نیمه طولانی بودنش . . .

«صادق کرده» درامی بود باز ساخته شده از یك واقعهٔ جنایی ، وبازسازی در حدی بود که مردم را بر صندلی بنشاند یا به سوی آن بکشاند . مجامله نکنیم ، کاری است برای بازار . بازهم قضیهٔ انتقام ناموسی را مطرح می‌کند ، منتها انتقامی کورکورانه وشدیداً عاطفی .

«زنان عاشق» برداشتی بود لارنس‌وار از روابط زناشویی اما به بیان و روایت زیبا ومستقل کن‌راسل .

«چه هراسی دارد ظلمت روح» فیلم شانزده میلی‌متری‌سیاه وسفیدی بودکه در قالب‌استعارات و تصاویر شاعرانه به محتوایی عرفانی در باب عشق و وارستگی می‌پرداخت . علیرغم اشتیاق و تجربه‌ای که نصیبی دارد و با وجود آنکه از همهٔ عناصر و عوامل دراین فیلم به خوبی سود جسته بود ، سؤالی برای ما مطرح شد : آیا توسل به صنعت سینما برای بیان هراندیشه‌ای لازم و کافی است ؟ آیا نمی‌توان بعضی چیزهارا به زبان شعر گفت ، بعضی را به زبان تآتر و بعضی را به بیان سینمایی ؟

دو فیلم بلند دیگر رامتأسفانه ندیدم. فیلمهای کوتاه که‌چهارتاشان مستندهایی درباره جشن‌های هنر، گذشته بود و یکیشان سوژه جهانگردی داشت فستیوالی‌نبودند. اما کارجالب جشن‌هنرنمایش‌بیست‌و یك فیلم کوتاه هشت میلی‌متری از فیلمسازان جوان و تازه‌کار گروه سینمای آزاد بود . همهٔ این فیلمها نشانهٔ شوقی شدید و عشقی وافر به سینماست که با امکانات بسیار محدود فرصت تجلی ناقص پیدا می‌کند .

تحلیلی از شاه‌لیر

نوشتهٔ سرگئی یوتکویچ

سرگئی یوتکویچ **S. Yutkevitch** و گریگوری کوزینتسف **G. Kozintsev** حیات هنری خودرا به اتفاق آغاز کردند .

در ۱۹۲۲ ، هنگامی که هنوز بزرگترینشان ، یوتکویچ ، هفده سال داشت ، هردو درنمایشگاه نقاشی شرکت جستند . پانین **Punin** یکی ازمنتقدان بزرگ ، نارضامندانه به آنها گفت «اگرهمینطور ادامه بدهید ازسینما سردرخواهیدآورد .»

کوزینتسف کمی زودتر ازیوتکویچ ازسینما سردرآورد. پس ازتجربه‌های نخستین ، یوتکویچ درسال ۱۹۵۵ اثر درخشان خود « اتللو » ، را ساخت ؛ وپس ازچند سال زحمت ، کوزینتسف « هاملت » را خلق کردکه ازهوشمندانه‌ترین فیلم‌های شکسپیری است .

مقالهٔ زیرین که تلخیصی‌ازنوشتهٔ بلند نقدآمیز یوتکویچ دربارهٔ فیلم « شاه‌لیر » کوزینتسف به دست می‌دهد ، نخستین‌بار درمجله شوروی **Isskustvo Kino** درآمد وآنگاه فصل‌نامهٔ سینمائی **Sight and Sound** خلاصهٔ جامعی‌ازآن به‌انگلیسی پرداخت . برگردان فارسی ، مختصرشدهٔ مقالهٔ دوم است که به‌ضرورت‌اهمیت فیلم (برندهٔ نخستین جایزه ازنخستین‌جشنوارهٔ فیلم تهران) وجامعیت نقدکه نمایشگر جوهرتجارت ، خرد ومساعی دونسل درکار شناختن مایه‌های یکی ازمبهم‌ترین آثار شکسپیری است دراینجا آورده شده‌است .

ازنخستین روزهای انقلاب ، تآتر شوروی در جستجوی «رپرتوار» ی خاص خود بود . بازی‌نویسان هنوز موفق به نوشتن نمایشنامه‌هایی نشده‌بودندکه عظمت وشعروقایع پس‌از اکتبررا منعکس کند . به چشم برجستگان تآتر آن روزگار این رویدادها به مقیاس جهانی نیاز داشت‌که همه مردم را فراگیرد . بنابراین نخستین نمایشنامه‌ها برای همگان‌نوشته شد. این نمایشنامه‌ها درجشن‌های‌بزرگ و در میدان‌های عمومی اجرا می‌گردید . درتآترها ودرسیرک‌ها نمایش‌ها حماسی‌بود. درآن‌روزها، **شکسپیر** ، **شیلر** ، **هوگو** و**گورکی** به چشم‌بسیاری‌بیش‌ازاندازه دنیوی بودند. اینها بایست‌بعدها می‌آمدند.

می‌توان گفت **Mystère Bouffe** کار**مایاکوفسکی**، نخستین‌نمایشنامهٔ یك تآتر واقعاً انقلابی بود ؛ اما شاعر ، تنها بود . بازی‌نویسان «کیش پرولتری» ، قطعه‌های «کورال» انتزاعی‌تصنیف‌می‌کردند که‌نمی‌توانست‌تماشاگرانی‌را جذب نمی‌توانست تماشاگرانی را جذب کندکه هرشب به‌باشگاه‌ها وتآترها هجوم می‌بردند . کشور ، گرسنهٔ تآتر بود .

کارگردان جوان ، **فورگر** **(Forreger)** ، درآپارتمان یك اتاقه‌اش «تآتر چهارماسك» را افتتاح کرد . درهمان نزدیکی ، در دو اتاق در خیابان «اسپیریدو–

www.KetabFarsi.com

نووکا » ، تآتر « سامپرانت » دایر بود . استودیوی **واختانگوف** ، **منصوروفسکی** (Mansurovski) خوانده شد واین نام کوچه‌ای بود که‌تآتر آینده دریکی‌ازآپارتمانهای کوچك آن زاده شد . درخانه‌های بزرگ پیشین گروههایی‌انشعابی از جوانان «تأترهنر مسکو» مستقر شدند. آنهادراین‌استودیوهاهمه‌چیز بازی می‌کردنـــد : **مترلینك** ، **چخوف** ، **لوناچارسکی** . پیشرفته‌ـ تران آنها درپی پیوندهایی بـــا سنت‌های تآترتوده‌ای‌بودند ـ شور وشیفتگی‌شدید به« کمدیا دل‌آرته» (Commedia dell' arte) **وتاریخ** تآتر عامیانه روسیه ازهمین‌جا مایه می‌گرفت .

در سال ۱۹۲۰ سازمان نشر دولتی نمایشنامهٔ عامیانه « ترار ـ ماکسی میلیان» را منتشر کرد که نـــویسنده‌اش **الکسی رمیزوف** (Alexei Remizov) آن را از مجموعه‌ای ازدست نوشته‌های‌اصیل اقتباس‌کرده بود . این اثری عالی بود؛ به‌سبك و ردهٔ شناخته‌ای‌متعلق نبود و با ماجراهای ترار ماکسی میلیان مخوف ، پسر آزارگرش ، آدولفوس ، **الههٔ ونوس** ، **شوالیهٔ** غول‌پیکر ، پادشاه مامای ، دژخیم برامبوس و گورکنـــان و دلقك سروکارداشت. اینها همه با لودگی غریب‌وافسانه‌آسایی‌به‌هم‌می‌آمیختند وتلفیقی یگانه از تراژدی وکمدی به وجود می‌آوردند .

رمیزوف نوشت: «برای‌اجرای «ترار ماکسی میلیان» تنها چیزی که موردنیاز است یك صندلی‌است واین صندلی تختی خواهد شدکه ترار برآن می‌نشیند . بازیگران ، دور تخت دایره‌وار می‌ایستند و «کر» تشکیل می‌دهند ... دایره ، تمامی زمین ... و «کر» ، تمامی مردم ...»

بدین‌ترتیب ، در **کیف** سالهای ۱۹۲۰ ، **گریگوری کوزینتسف** (Grigori Kozintsev) در اتاق نشیمن آپارتمان کوچك پـــدر پزشك‌اش ترار ماکسی میلیان را به صحنه آورد . این نخستین اثر او بود . او کارگردانی با جرأت بود و تآتری فکرمی‌کرد . انتخاب این نمایشنامه اتفاقی نبود .

دراین جا ، راه **کوزینتسف** به سوی **Eccentricism** ، به سوی نخستین‌فیلم‌های **Agit** ، به سوی گوگول وآنگاه به سوی ماکسیم گورکی رمانتیك انقلابـــی و «سروانتس» و درپایان به سوی شکسپیر آغاز شد .

بین «ترار ماکسی میلیان» او و «شاه‌لیر»ش نیم‌قرن فاصله‌است. وگویی‌که این دو ـ دست‌کم وقتی درباره سبك آنها داوری می‌کنیم ـ وجه‌مشترکی‌ندارند، اماکارگردان، وقتی به تهیهٔ «هاملت» پرداخت تصادفی‌نبود که‌دلقك‌های‌اسپانیایی، **فرناندز** (Fernandez) و **فریکو** (Ferico) ، را به یاد آورد . **وبه** نظرم می‌رسدکه نگرش‌اوبه‌تراژدی «شاه‌لیر»نیز باظریف‌ترین‌رشته‌های فراگرد پیچیدهٔ هنر، به‌دریافتهای دورهٔ کودکیش پیوند یافته است . **کوزینتسف** دریکی از نامه‌هایی‌که پس‌ازساختن«شاه‌لیر» به‌من‌نوشت، گفت : «اطمینان دارم‌که هرکدام ازما درطول زندگی به‌طریقی‌فیلمی ازخودش‌را می‌سازد البته هرکدام از ما ، گاه ازاین یا آن اثر متأثر می‌شویم، بااینهمه‌این«فیلم‌خودی» در ذهن‌مان، روی‌کاغذ، یا ساده‌تر بگویم، درمکالمه ، ساخته می‌شود. اما نکته دراین است‌که این فیلم ازچیزی زنده است و چیزی را تنفس می‌کندکه درکودکی‌ما ریشه بسته است . این فیلم همچنین به نحوی ، آن چیزرا عمر و زندگی بیشتری می‌دهد» . «ترار ماکسی میلیان» در من تأثیر گذاشت ، چنانکه در **کوزینتسف** اثرگذاشت.

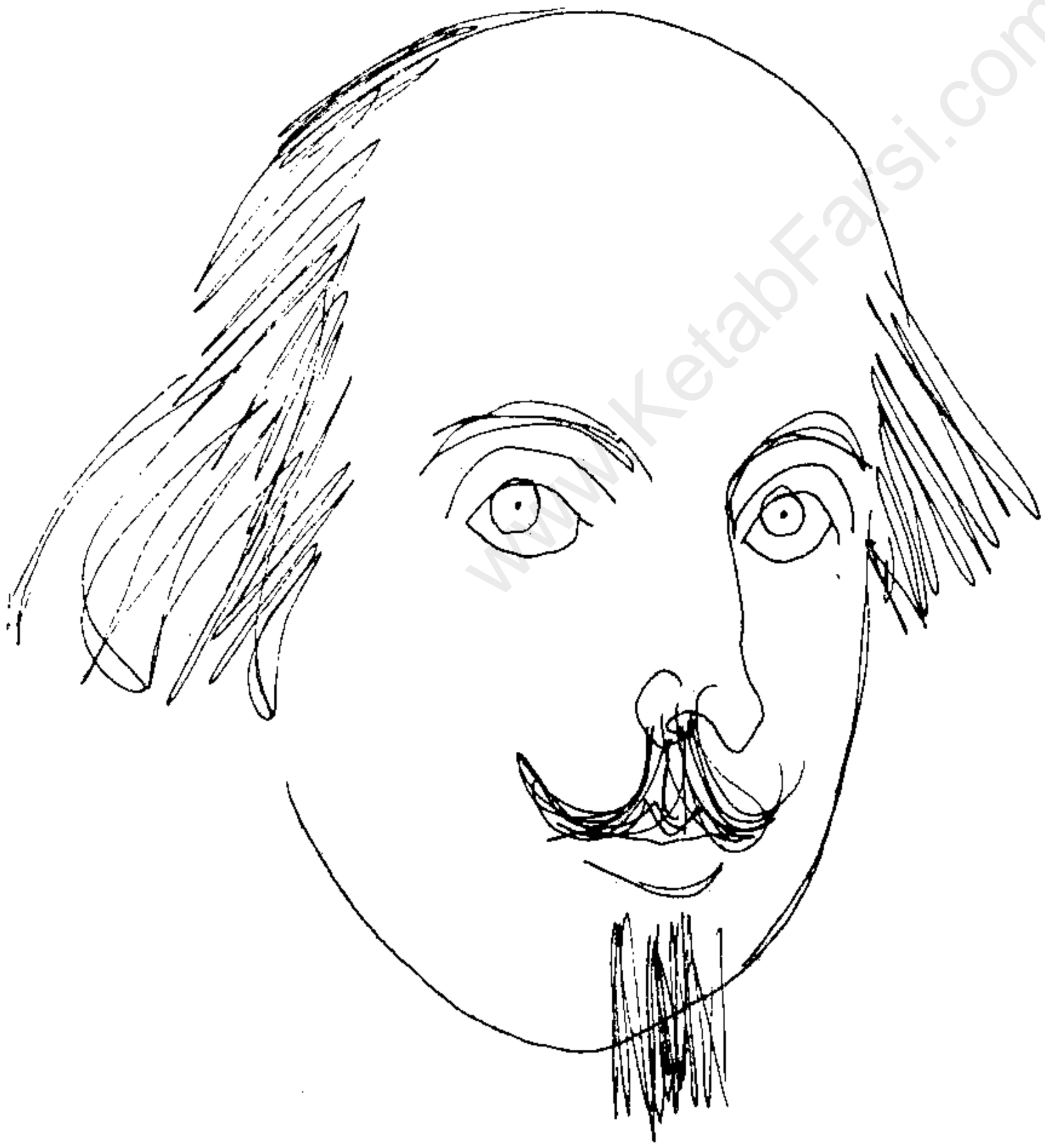
پیوندهای میان این نمایش توده‌ای وتآتر **مایاکوفسکی** و برشت‌آشکار بود . «ترار ماکسی میلیان» مرا به سوی **برشت** وهمچنین **شکسپیر** کشاند ، اما دلم می‌خواهد اعتراف کنم‌که «شاه‌لیر» ازنمایشنامه‌های محبوب و خواستنی من نبود . حقیقت را بخواهید آن را درك نمی‌کردم ، گرچه با انتقادهای بسیار ویرانگر **لئو تولستوی** هم موافق نبودم. حدس می‌زدم که‌اگر از تـــوجیه روانشناسانه کـــردار شخصیت‌های‌این‌تراژدی‌که درکش

www.KetabFarsi.com

ناممکن‌می‌نمود استفاده‌شودبی‌گمان کلیدی برای حل معما به دست می‌آید. میـان گفتار و کردار **تولستوی** هم تنـاقض به چشم می‌خورد. **تولستوی**باآنکه **شکسپیر** را به خاطـر کردار غیرمنطقی «شاه لیر» نکوهش می‌کرد و در آخرین سالهای حیات نمونهٔ **لیر** را سرمشق قرارداد.

یکی‌ازظریف‌ترین‌اجراکنندگان این‌نقش، بازیگر، **اس. میخوئلس** (**S. Mikhoels**) ، موقعی‌که‌این نمایش‌رابرای‌تآتر گوست (Goset) «آمـاده می‌کرد به این نکتـه برخورد. » **ویکتوراشکلوفسکی** (**V. Shklovski**) درکتابش، «زه کمان : شباهت اختلاف» ، دراین خصوص می‌نویسد : « **میخوئلس** مقاله تولستوی را دربارهٔ **شکسپیر** خواند. خرده‌هایی‌که **تولستوی** بر «لیر» گرفته بود به نظر او بسیار عادلانه آمد ، اما سپس فکرکرد : **تولستوی** خوداملاکش‌را رهاکرد، آنهارا به فرزندانش سپرد وآنگاه درپاییز زندگی از خانه وکاشانه گریخت. درست است ، او در خلنگ‌زار نمرد ، بلکه در یك ایستگاه راه‌آهن‌مرد، اماسرگردانی کشید و آواره شد ، که تشریح علل آن با الگوهای‌کهن ناممکن است. گویی‌که رویدادهای‌نمایشنامهٔ **شکسپیر** دوباره تکـرار می‌شد. **تولستوی** ، ناقد بزرگ ساخت **شکسپیری** ، از تراژدی **شکسپیر** از دید یك رمان‌نویس به‌حق انتقاد می‌کرد. از دید او این نمایش غیرمنطقی‌بود. این‌تراژدی‌متناقض است و**شکسپیر**تناقض‌هارا آفرید.»

من‌هم هرگز نتوانستم برسنگ لغزش‌های این‌تناقض‌ها فائق شوم. شاید به دو دلیل. دلیل اول ، بارسنگین‌کلیشهٔ تآتری بود . من این‌تراژدی‌را درتآتردیدم، مقالاتی درباره اجرای‌نقش‌بازیگران‌بزرگ آن خواندم ، برتصویرهایی که پادشاه ناشاد را نشان می‌داد نگاه



www.KetabFarsi.com

کردم واین ریش‌خاکستری‌پرموی پیر ، همچنان برایم تحمل‌ناپذیر ماند . درتجربه‌اش هیچ نبودکه تاری ازساز همدردی را درمن به صدا درآورد . نیز من به اصرار دراین‌شخصیت چیزی نه‌تنهامربوط به خودم ، بلکه مربوط به همه‌مان – معاصران‌من‌درآن‌عصر– جستجو می‌کردم . درمیان همهٔ نمایش‌های شکسپیر ، «لیر» بیش از اندازه مهجور بود .

این نمایش برای نخستین‌بار درتآتر ازطریق اجرای **میخوئلس** به من نزدیك‌تر شد ، و نزدیك‌تر شدن آن تنها به خاطر این نبودکه چهره‌ای‌انسانی‌دیدم که‌با ریشی‌سنتی پوشیده نشده‌بود . گذشته ازدلقك **بنیامین ژوسکین** (B. Zuskin) و دکور جنگلی سحرانگیزی که **الکساندر تیچلر** (A. Tichler) درمحل قصر به وجودآورد ، هیچ چیز دربقیهٔ این اثر به من یاری ندادکه تغییر ناگهانی تراژدی را ارزیابی‌کنم . اما استعداد این سه هنرمند سرانجام تا اندازه‌ای مرا واداشت‌که به افسون نمایش تسلیم شوم .

بار دوم ، بازهم در تآتر ، «شاه‌لیر»ی‌که دیدم اثری کاملاً ازنوع دیگر بود ، گرچه همچنان ازخصوصیات سنتی‌عریان شده‌بود. «لیر»**پل‌اسکوفیلد** (P. Scofield) به‌اندازه‌ای مرا مفتون‌کرد که‌برای مدتی‌جستجوی‌کلیدی شخصی‌برای درك این‌شخصیت‌رافراموش‌کردم . وگرچه صدای گفتار انگلیسی ، نمایش را ازمن جدا می‌کرد – که بایست هم می‌کرد و این به خودی خود تأثیرآن‌را بیشتر می‌ساخت – هنوز موفق به‌گمانه‌زنی آن تا به عمق نشده بودم .

کارگردان **پیتر بروك** (P. Brook) به‌یکی‌ازراه‌حل‌های مسأله در اصول نظری **یان کوت** (Jan Kott) اشاره می‌کند ، گو آنکه من نمی‌توانم با **کوت** ، که می‌کوشدمیان‌تراژدی‌**شکسپیری** ومحل ونظر تآتر پوچی امروز پیوندی برقرارسازد ، موافق باشم. **یان‌کوت** در دفاع از این برنهاد نوشت: «درونمایهٔ شاه‌لیرپوسیدگی و ریزش جهان است . . . تنها دلقك . . . گرفتار شبهه و توهم نیست ودرنظام‌طبیعی یا فوق‌طبیعی تسلا نمی‌جوید ، نظمی که مجازات شر وپاداش خیر رافراهم می‌کند. لیر ، که برعظمت افسانه‌ای خود اصرار می‌ورزد ، به چشم او آدمی مضحك است . . . اما دلقك ، مخدوم خودرا ترك‌نمی‌کند و اورا در راهی‌که به جنون منتهی‌می‌شود همراهی می‌کند. دلقك می‌داندکه این جهان‌را عقلانی پنداشتن‌جنون واقعی‌است. نظم فئودالی‌غیرمنطقی است وتنها می‌تواند با معیار غیر منطقی توصیف شود .»

اما جاذبهٔ ساختهٔ انگلیسی‌به‌من یاری‌نداد وبسط وپیوستگی‌بندهایی از **Endagme** و « در انتظار گودو»ی **سموئل بکت** را دریابم که‌**کوت** آزادانه به‌کارگرفته‌است. بیشتر به‌خاطرآنکه ناقد شباهت‌های فریبنده‌ای ، نــه در قسمت‌های نیرومند تراژدی خود لیر ، بلکه درصحنهٔ خودکشی‌وانمودی **گلاستر** (Gloucester) نابینا پیدامی‌کند. البته دراین‌جاکردار **تام – ادگار** (Tom - Edgar) بینوارا می‌توان خلاف منطق یا پوچ (Absurd) توصیف‌کرد ، اما اساساً کردار او واقع‌گرایانه باقی می‌ماند . جنون **ادگار** دفاع ازخود فرض می‌شود . این جنون بیشتر خویشاوند جنون **وانمودی** شاهزادهٔ دانمارك است تاجنون مابعد طبیعی شخصیت‌هایی که از انتظار برای **گودو** ملول شده‌اند .

چنانکه پیداست ، کار **پیتر بروك** روی «شاه‌لیر» ، ساخت اثر وبازیگری **پل اسکوفیلد**، پایه‌های سست تآتری مرسوم و سنت‌های پوسیدهٔ کلیشهٔ تآتری را زیرورو می‌کند . . .

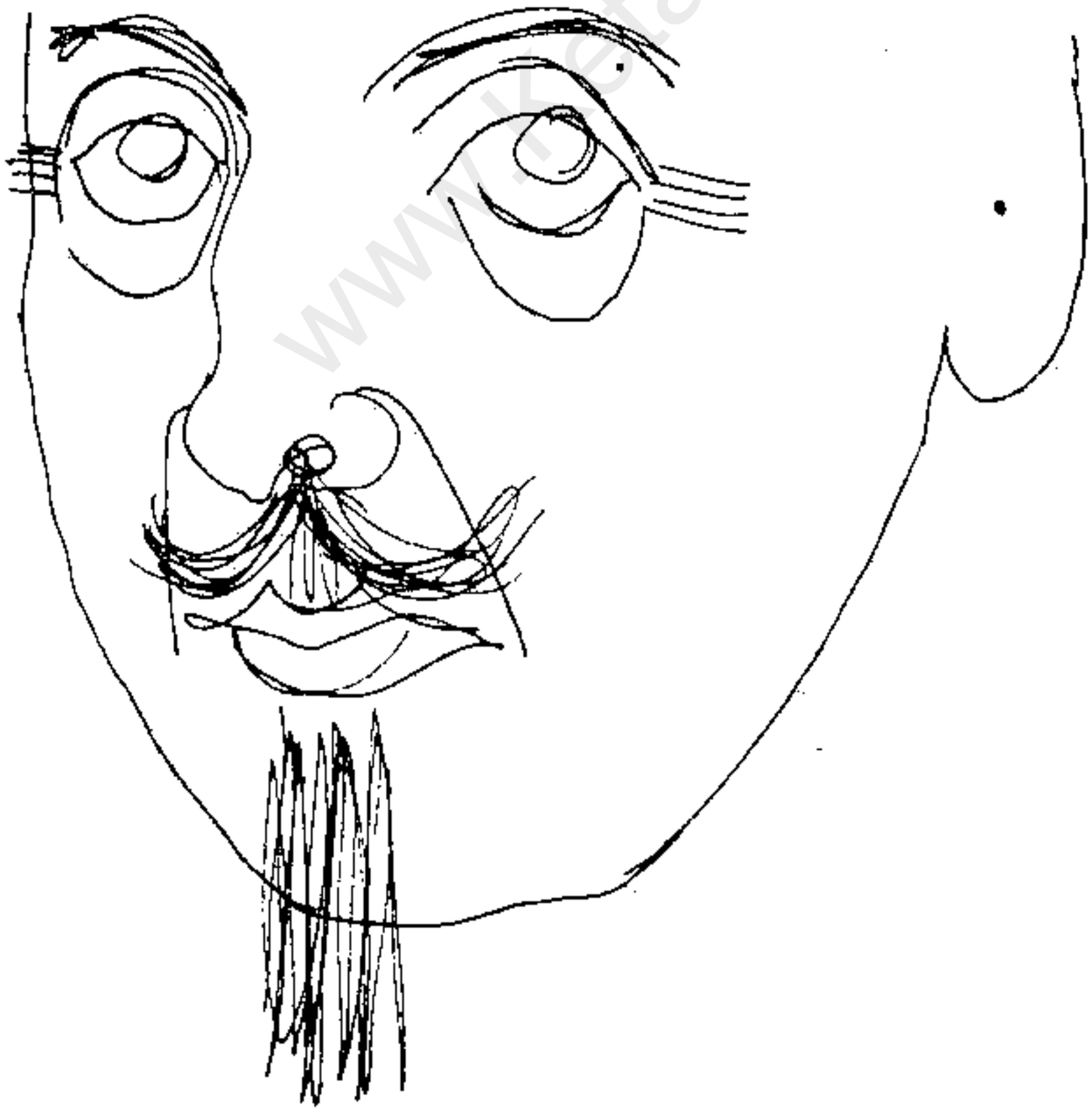
« بگذارید بیآرامد آن **لیر** والا وهمایونی‌که نسل‌ها بازیگر ما را مؤدبانه با او آشناکرده‌اند ، آن پادشاه باستانی‌که از شرارت دختران شرورش ستم دید ودیوانه شد ؛ آن غول ازپای افتاده‌که در کنار جثه‌اش شخصیت‌های دیگر چون‌کوتوله‌ها خم می‌شوند ونیز این تصورباستانی را ،که **لیر** خود

www.KetabFarsi.com

به خود سزاوار همدردی ماست زیرا که پادشاهـــی است که رنج می‌برد ، رها کنید . یك کارگردان بزرگ – **پیتر بروك** – متن را با دید تازه‌ای نگریسته است و نقشبازی جدیدی کشف کرده است – نه آن «تیتان» غران و به حق خشمگین وبغض‌آلود، بلکه پیرمردی حساس، زودرنج و دمدمی که زیستن با او بسیار دشوار است . او جـرأت ورزیده است که «شاه‌لیر» را از دیدگـاه یکسان نگری اخلاقی کارگردانی کند . »

این نوشتهٔ طنزآمیز که **کنت تاینن** (**K. Tynan**) نقد خودرا بـر ساختهٔ تآتری **پیتربروك** باآن آغاز کرد مرا به درك نمایش نزدیك‌تر ساخت، اما درك من تنها با برداشت سینمایی **گریگوری کوزینتسف** کامل شد . من فیلم **کوزینتسف** را نه‌تنها به عنوان داستان فراز و فرود **لیر** بلکه به عنوان یك سمفونی می‌نگرم که در آن تقدیرهای اشخاص متفاوت وتقدیر یك عصر استادانه درهم تنیده‌اند . دراین‌جا داستانی که به زور به قالب تعبیری خاص ریخته نشده است به تجربهٔ معاصر نزدیك می‌گردد . این درست همان است که **الکساندر بلوك** (**A. Blok**) وقتی در سالهای توفانی انقلابـی ۱۹۲۰ «رئوس کلی برای یك فیلم تاریخی» را منتشر کرد ، درخواب می‌دید .

« در ترجمهٔ تاریخ از زبان صامت سخن به زبان زندهٔ نمایش ما نمی‌خواهیم تاریخ را به تآتر بکشانیم و شکل واقعه و حرکت قراردادی به آن بدهیم ، بلکـه می‌خواهیم هرعصر ، هرشخصیت وهرحرکت آن شخصیت، رنگامیزی زنده و واقع‌بینانه‌ای به دست دهد که برخاطر تماشاگر نقش بندد و به او یاری دهد که احساس کند فلان یا بهمان به طرز و روشی چنان درخور ملاحظه مثل خودش یا



www.KetabFarsi.com

برخلاف خودش‌عمل می‌کند ، فکر می‌کند ، حرکت می‌کند و اشاره می‌کندکه می‌تواند نیای خود یا نیای دوست یا دشمن‌اش باشد . »

راستی علاقهٔ انسان عصر ما به کردارهای پادشاه این نمایشنامه چیست ؟ انسان امروز خودرا در چه چیز با او یکی می‌تواند دید ؟ نمایش با معمایی آغاز می‌شودکه تماشاگر – چنانچه بخواهد با **لیر** در همهٔ شوربختی‌هـای آینده‌اش همدردی‌کند – باید آن‌را بگشاید.

استانیسلاوسکی به بازیگـر آموخت موقعی‌که دربارهٔ یك نقش کار می‌کند ماقبل تاریخ شخصیت را نزد خود تصورکند . او بازیگر را واداشت تا تخیل خودرا به‌کار اندازد و به‌گردن او گذاشت که نه‌تنها مؤلف وسبك وروزگار اورا مطالعه‌کند بلکه نیزببیندکه‌چگونه می‌توانـد تمامی زندگی درونی مردانی‌راکه باید برصحنه نشان‌دهد بازسازی‌کند . او مدام تمرین را متوقف می‌کرد و بازیگـر را وامی‌داشت‌که همان‌حرکت‌را بارها و بارها تکرار کند و می‌کوشید آنچه را به ذهن بازیگر القا شده است ازاو درآورد، ازاو می‌پرسید پیش ازاین چه بر او گذشته است، درآغازمی‌خواسته چگونه به صحنه آید . او روی صحنه بدیهه سازی می‌کرد و فکر می‌کرد چگونـه قهرمان می‌تواند درشرایطی خارج ازمتن نمایش رفتارکند .

شکسپیر یك بازیگر بود ، اما از مزیت بازی کردن زیر نظر و به کارگردانـی **استانیسلاوسکی** برخوردار نبود . او نمی‌توانست به همه پرسش‌هایی‌که ممکن بود **استانیسلاوسکی** از او بکند پاسخ دهد . **شکسپیر** مؤلف به‌کارگردان و تماشاگران پیشنهاد می‌کند کـه خود آنها هم ماقبل تاریخ‌کردار پادشاهی‌راکه تراژدی‌را به حرکت درمی‌آورد بررسی‌کنند . وگرچه کتاب‌های بسیار در تحلیل **این** مضمون نوشته شده است هربازیگر وکارگردان‌که به‌اثرنزدیك‌می‌شود باید پاسخ خودرا بیابد .

میخوئلس هم این را یافت . برای او چنانکه بعداً برای **پل – اسکوفیلد** هیکل و قیافهٔ پیرمرد که مشاعرش را ازدست داده بود و ریش خاکستری‌اش‌را تکان می‌داد وسخنانی دربارهٔ تقسیم‌کشورش به زبان می‌آورد همان اندازه بیگانه بودکه کلیشهٔ « پدر مهربان » که دختران ناسپاس ازهستی ساقطاش کرده‌اند . هردو ، قوت تراژدی را به یك سلسله « افه » هـای ملودراماتیك باتأثیرهای‌بیمارگونه تنزل می‌دهند . وتعبیر سنتی دیگر هم ناپذیرفتنی‌بود: پدری عاقل‌که درموقعی‌که‌باافتخارکناره می‌گیرد به بهروزی سرزمینش می‌اندیشد ، پدری‌که تنها باکردارهای‌دختران بی‌خردش به ورطهٔ نومیدی‌کشانده شده است .

هنرمندی‌محقق‌مانند **میخوئلس** نه‌تنها می‌بایست ریش «کرپ» را – که خطوط زندهٔ چهرهٔ یك انسان را تاریك می‌کرد – برمی‌داشت ، بلکه نیز می‌بایست لایه‌های افزوده بر تراژدی را – که جوهر اصلی راتیره می‌ساخت – ازآن‌می‌روفت. و به نظرم می‌رسد **یوری یاروت** (Yuri Jarvet) ،بازیگراستونیایی که **کوزینتسف** به خلاف انتظار به ایفای‌نقش **لیر** درفیلم خود دعوت کرد ، چوب میزانه **میخوئلس** را تحویل‌گرفته است . او از همان نخستین نماها شخصیتی‌را پی افکند دور ازسنت و دور ازکلیشه .

اما تمامی فیلم به نحوی در خورملاحظه ، نه به‌عنوان‌حادثه‌ای درمیان دیوارهای یك قصر، بلکه چون واقعه‌ای با بازتاب‌هایی‌که ازقصربسیار دورتر می‌رود ، آغاز می‌شود . تنها شخصیت‌های نمایش نیستندکه پای‌شان به میان کشیده می‌شود بلکه یك قهرمان تازه با اهمیت هم حضور دارد وآن مردم است .

«در شاه‌لیر، درهمان سرآغاز تراژدی مردم‌انگلیس‌حضوردارند، ازدحام می‌کنند ، آماده‌اند که به میان صحنه بپرند ، آن تودهٔ عام که بیشتر از ازدحام و انبوهی ، از استثمار صنعتی، ازقوانین سخت علیه آوارگی و شرایط کار شبه بیگاری رنج می‌برد . ازاین‌جهت، شاه‌لیـر «توده‌ای» ترین تراژدی

www.KetabFarsi.com

عصر رنسانس است .»

فیلم چنین آغاز می‌شود : درشت‌نمایی از پاها ، پاهایی که برزمین خشك وترك خورده کشیده می‌شوند. پاها هیچ ردی که باخون پر شده باشد به جای نمی‌گذارند ، اما وقتی دوربین بلند می‌شود وبه عقب می‌رود و صفی ازگدایان را نشان می‌دهدکه ممکن‌است ازکشتی بروگل (Brueghel) آمده باشند انسان شعور هنرمند را می‌ستاید. اکنون تمام‌نما پرشده است ، نه از نیمرخ‌های ساختگی ، بلکه ازمردم واقعی که زندگی‌آثار رنج‌وفلاکت برچهره‌شان به جا گذارده است . ودراین نخستین کادرها ، با آنها چشم‌اندازی ظاهر می‌شودکه برای تماشاگـران ، لایت مویتف فیلم خواهدبود : سنگ‌های عظیم خاره مانند صخره‌های جزیره که هنوز رازساختمان‌خودرا تسلیم‌نکرده‌اند، تپه‌های بی‌درخت، افقی بی‌کران– مناظری نه مانند چشم اندازهای لطیف معمولی «انگلستان خوب کهن» . رودخانهٔ متحرك انسان‌ها (انسان هایی کـه به ملال گام برمی‌دارند) پا می‌کشند در حینی که به سیلی واحد تبدیل می‌شوند ومانند گدازه‌های سیاه بی‌حرکت برتپه‌ها و دربرابر دیوارهای قصر متوقف می‌شود .

چرا آنها به این جا آمده‌اند؟ چه عاملی آنها را از زمین‌هاشان

www.KetabFarsi.com

رانده‌است؟ ازپادشاه‌چه‌می‌خواهند؟ پادشاهی‌که در درون دیوارهای بی‌پایان قصر پناه‌گرفته است ؟ و چرا سکوت‌شان وگنگی‌شان ، بـا خستگی اما به نحوی تهدیدآمیز برفضا مسلط است ؟

گریگوری کوزینتسف در فیلمنامه‌اش این صحنه‌هـا را با «کر» بی‌آهنگ‌وموبه‌گرصداهایی که مانند یك پژواك چند صدایی نام پادشاه را تکـرار می‌کردند همراه ساخت ، اما درفیلم به‌حق نوای سخن انسانی‌را دریغ می‌دارد وتنها فریاد یك شیپور مانند ندای تقدیری هولناك برمی‌خیزد وبـر جمعیت بی‌حرکت فرود می‌آید.

آنها آرام چشم به‌راه سرنوشت پادشاهند ، سرنوشت خودشان . هنوز در درون‌شان امیدی به عمل خردمندانه بعدی فرمانروای‌شان کورسو می‌زند ، اما وقتی پادشاه دربرابرشان ظاهر می‌شود تا فقط دخترمتمردش‌را به ناسزایی‌نشاندار کند آنان‌آرام درزمین‌می‌پراکنند، زمینی‌که به زودی شعله‌های جنگ آن را می‌پوشاند . دراین شعله‌ها خانه‌های آنان نیست‌ونابود می‌شود وجوانانشان در جنگ خانمان‌سوز کشته می‌شوند . وگرچه خشمی‌که باید آن نظمی را واژگون سازدکه مایه رنج و اسف‌های‌آنها بوده‌است منفجر نمی‌شود ، حضور این‌گواه صامت تا پایان‌فیلم همراه بااحساس قبلی وقوع پیشامدهایی مرگبار برفضای فیلم مستولی‌است . دراین جا ، **کوزینتسف** به تدریج همان درون مایه‌ای را بسط می‌دهد که رفتار اورا با تراژدی شاهزادهٔ دانمارك نشانه زد ؛ وباید افسوس خوردکه‌کارگردانی‌چون **پیترحال** (P. Hall) ، که بر **کوزینتسف** خرده گرفته وگفته بود کـه در «هملت» اوقصرزیادبود ، نتوانست ببیندکه قدرت بزرگ کارگردان روسی درهمین نکته نهفته بود ، زیرا او نه‌تنها قصر «الزینور» را ازمردم آکند بلکه دیوارهاراکنار گذاشت؛ وهمو به فراسوی دیوار– های قصر **لیر** می‌رود تا تراژدی **شکسپیر** را به درجهٔ دیگری ارتقا دهدکه درآن ، نه‌تنها حـرکت سرنوشت‌انسان بلکه‌راه‌پیمائی‌تاریخ را نیز حس می‌کنیم .

کوزینتسف ، با آوردن مردم به تپه‌هادربرابرقلعهٔ **فرمانروای‌شان** در نخستین نماهای فیلم ، روح متفاوتی به‌تراژدی‌می‌دهد. تراژدی **لیر** واقعاً ازاین‌جا آغاز می‌شود ، پیش ازآنکه پادشاه هم برپـرده پدیدار شود . تصمیم **لیر** به تقسیم قلمرو خویش، تنها تجلای دیگری ازآن ارادهٔ کر، کور و خودخواه است‌که تمامی حکومت اورا نشانه زده است . این را می‌توان ازنگاه کسانی‌که دراین صبح بی‌آفتاب ، به جلو دروازه‌های قصر پادشاه آمده‌اند حدس زد . آنها چشم به راه یك معجزه‌انـد ، اما معجزه به وقوع نمی‌پیوندد . **لیر** قدرتش را رها می‌کند ، نه به علت آنکه خسته وملول است یا به حقانیت فرمانروایی‌اش تردید دارد . این، آخرین هوس مردی متکبراست‌که ازچاپلوسی وریاکاری‌پیرامونیانش تباه شده است ومعتقد است‌که هیچ چیز نظم مستقررا تغییر نخواهد داد . سرگرمی‌های محبوب او ، دست برداشتن ازقدرت را برای او آسان‌می‌سازد– یکصد سوارهمچنان اورا به شکار خواهند برد وسپس درزمین‌های دخترانش تن آسایی خواهدکرد ، دخترانی‌که اکنون ناگزیر زیربار روزانهٔ حکومتی با نظم ، رفتـه‌اند . بدینسان ، این قدرت پرست ، چنان به لغزش– ناپذیری وتفوق خویش‌مطمئن‌است که هرگز این فکر به خاطرش خطور نمی‌کندکه از پس مضحکهٔ تقسیم‌کشور چه روی خواهد داد .

«چه چیز به‌دقت ارزش‌واقعی یك انسان را تعیین می‌کند ؟ – دارایی‌هایش یا صفات اخلاقی‌اش؟ آیا ارزش انسان به‌موقع او در زندگی بستگی‌دارد ؟ و رابطهٔ میان ثروت و ارزش راستین یك انسان چیست؟» (کوزینتسف – شکسپیر: زمان وآگاهی) .

بدینسان‌کارگردان‌وظیفهٔ خود را در افشای فلسفهٔ نمایش تعیین کرد وآن را با جامعیت و یقین اجراکرد . به‌این جهت است‌که درآمد فیلم ، به‌نظر من اینهمه

قانع‌کننده می‌آید، با آن‌تضادهای نمایان میان تصاویر مردمی صامت که برتپه‌های برهنه زیرآسمان تهی وسپیدرنگ‌انبوه شده‌اندوسقف‌های کوتاه چوبی اقامتگاه‌های **لیر** که فضای خفه‌کنندهٔ چاپلوسی برآنها حکمفرماست.

کوزینتسف در فیلم‌نامه‌اش پیش‌بینی‌کرده بودکه صحنهٔ تقسیم قلمرودرحیاط قصربه‌وقوع‌پیوندد، اما من عقیده دارم تنها به دلایل فنی نبودکه **کوزینتسف** این صحنه را درفیلم به دکور باشکوه درونی منتقل‌کرد، دکوری که‌مدیرهنری، **یِوگِنی اِنئی** (Evgeni Enei) طرح کرده بود. این صحنه، احساس یك اطاق دربسته ومحفوظ را درقصر به درستی انتقال می‌داد.

دراطاق‌های سرد قصر، تنها شعله‌های یك بخاری بزرگ روح پژمردهٔ شاه **لیر** را گرم می‌کند. نمایی که **کوزینتسف** ازخلال آتش سوزان‌فیلمبرداری کرده‌است به‌نظر من تصویری با معناست. این آتش به سرعت فرو می‌میرد. یا بهتر، **لیر** خود آن را می‌کشد و از نو باآن نه‌تنها درقصر ویران شده‌اش برخورد می‌کند، بلکه درموقعی‌هم که آتش تمام سرزمین زیرورو شده‌اش را فراگرفته است. و **لیر** با **کردلیا** (Cordelia) از خلال دود و دم این آتش‌سوزی بزرگ راهش را خواهدگشود و این‌بار درمصیبت و رنج با ملتش سهیم خواهد بود.

اینجا باز شور و شوق قدیمی کارگردان پایانی نامنتظر می‌یابد. **کوزینتسف** که درسراسر نیمهٔ اول فیلم ازشیوهٔ تحلیل روانی‌تناقض‌هایی‌که **تولستوی** راچنان‌می‌آزارد روی می‌گرداند و پیش‌درآمدی خشونت‌آمیز وتقریباً غم‌انگیز را باشرکت مردم، به عنوان «کر»، عرضه می‌کندوبرتناقض‌های‌نمایشی تأکیدمی‌ورزد، گویی به سرچشمه‌های آن تآتری باز می‌گردد که درزمان‌خود سایهٔ سرزمین‌افسانه‌ای دیگری است‌که فرمانروایش چنین لاف می‌زند:

برصخره می‌ایستم – صخره، خرد می‌شود.
به‌آب می‌نگرم– آب‌می‌جوشد.
برزمین‌قدم می‌گذارم – زمین می‌لرزد.

ازنگاهم یك‌کشتی دراقیانوس به تلاطم افتاده است. **تزار ماکسی میلیان** قصهٔ عامیانه، به فرزند سرکش و متمردش که می‌خواهد با او درآویزد، خشم‌گرفته است وبه همان‌سان پادشاه **شکسپیری** به پیروی‌ازیك سنت‌عامیانه نمی‌تواند نافرمانی دخترش را تحمل‌کند. تنها **کردلیا** و **کنت** (Kent) خدمتکار پادشاه، جرأتی به‌اندازه درخود می‌یابندکه دربرابردروغ‌ها و ریاکاری‌های قلمرو حکومت **لیر** که شباهتی به **قلمرو حکومت ماکسی میلیان** دارد، بایستند.

درفیلمنامه، شماره ۹۷ دال‌بر نمایی‌است‌که پس‌ازاین سخنان **لیر** ظاهرمی‌شود: «آی، **کردلیا**، کمی سخن‌خودرا مرمت‌کن، **مبادا بخت** خویش را تباه سازی.» (**کردلیا** می‌رود، رفتار خود را تغییر نمی‌دهد. خودسری نامهربانانه‌ای درنگاه و چهره‌اش پیدا می‌شود. کلمات **کردلیا**، تیغی‌است آهیخته برهمه انواع تملق.) وچنین است که بازیگرجوان **و. شندریکووا** (V. Shenderikova) نقش **کردلیا** را بازی می‌کند: دختری باچشمان روشن، باابرویی سرپایین‌که لجاج و عزم را پنهان می‌کند. حس می‌کنیدکه یك قطره خون آبی* در تن این دختر (دختر پادشاه) نیست – آیا ممکن است‌که خداوند قصر اورا ازهمخوابی با یکی از زنان خدمتکارش‌که ازدهکده‌های مجاورگرفته شده‌اند، به دست آورده باشد؟ وقتی‌که این دختر جرأت‌می‌کند دربرابرآداب‌بایستد، آیا آنچه در وجود او به سخن درمی‌آید یك ذوق سادهٔ روستایی نیست؟ زیراکلمات رك‌وبی‌پروایش با تك‌گفتارهای انگبین‌آلود و ریاکارانهٔ **گانریل** (Goneril) و **ریگان** (Regan) به‌شدت تباین دارد.

«**کنت**، چون سگ بزرگی است‌که موهایش دسته‌دسته آویخته

---

* در زبان انگلیسی خون آبی، مجازاً به معنی اشرافیت است. (م)

است . برپوست چنین سگی ، آثار زخم و قسمت‌های طاس به چشم می‌خورد که نتیجهٔ سالها جنگ و جدل با گله‌هایی ازسگ‌های مردمان دیگر است . او به شرافت خود خشونت‌وار پای‌بند است ومهرش بی پیرایه و بی‌نمود است . قلب مهربانش ، سخت شده‌است ؛ یك سگ‌زنجیری‌باچشمان سرخ شعله‌ور که ازاربابش حتی‌درخواب‌حراست می‌کند و آماده است که به غریبه بپرد و اورا تکه‌تکه کند. او هرگز نمی‌گذارد کسی نوازشش کند یـا لگدش بزند .» **کنت** ، به چشم **الکساندر بلوك** چنین‌موجودی‌است و . **امیلیانوف** (V. Emelianov) هم نقش‌اورا به همین‌گونه ، به‌طرز ستایش‌انگیزی ، در فیلم بـازی می‌کند . این‌دو دوست واقعی **لیر** هستند . اما پادشاه آنها را درك نمی‌کند . آنها کمدی تشریفاتی را که **لیر** ترتیب داده است به هم می‌ریزند و او بیرحمانه آنها را دور می‌کند . او آنها را دوباره خواهد دید وتنها درآن موقع به حقیقت تلخ‌کنونی‌که آنها درآغاز با جرأت بـرزبان آوردند ، پی خواهد برد .

تزارماکسی‌میلیان اسطوره‌ای، درساختهٔ دوران جوانی **کوزینتسف** به تبعیت از سنت تآتر صحنه‌ای تاجی از زورق بـر سر داشت . کارگردان‌درفیلم واقع‌گرایانه‌اش همه دارایی‌های نمادی را حذف می‌کند . **لیر** تاج برسر ندارد و شمشیری نیاویخته است . و همراه او نیز دلقك (در اصل فیلمنامه دلقك آدمی است که پوست سگ را پشت – رو پـوشیده است وکلاه شیطانی با زنگوله به سر دارد) با هیچیك‌ازاین‌آرایه‌ها درفیلم ظاهر نمی‌شود . هردوی آنها باهم در نخستین‌بارکه دلقك برپرده ظاهر می‌شود تصویرتحسین‌انگیزی‌عرضه می‌کنند. دراین موقع سر دلقك که مثل سر یك محکوم از ته تراشیده است از لابلای دامن خرقهٔ پادشاه نمایان می‌شود . وحتی این‌جا هم ، **لیر** خودپرست است؛ دلقك دارایی اوست و او پنهـانش می‌کند – می‌خواهد اورا فقط برای خود نگهدارد .

لیر خشمگین ازقصر عزیمت می‌کند ؛ و این‌جا **کوزینتسف** به طرز ستایش‌انگیزی تشریفاتی را نقاشی‌می‌کندکه با فروریزی‌قدرت **لیر** تمام معنی‌اش را ازدست داده است . موکبی بی هدف به دنبال کالسکه پادشاه پـای می‌کشد– شکارچیان قفس‌های عقـاب‌های عبوس و رنجوررا دردست دارند، خدمتکاران از میان گل و لای ، سگهای درنده را با چشمان مشتعل به جلو می‌رانند ، سگ‌های پاسبانی که دیگرچیزی برای‌پاسبانی‌کردن ندارند . و درمیان کاروان ، یك صندوق چوبی بزرگ‌که برچهار تیرحمل می‌شود . ما نمی‌دانیم این صندوق ازچه وسایل بی‌فایده‌ای آکنده شده‌است ونمی‌دانیم آیاگنج واندوختهٔ پادشاه درقلب آن است یا نه . ودراین‌جا به یاد می‌آوریم که درست چنین صندوق بیهوده‌ای را پادشاه افسانه‌ای دیگری در پی می‌کشید : «اوبو» . . . شاید **لیر** مانند **اوبو** ، وجدانش را دراین صندوق چوبی بیهوده نگهداری می‌کند وآنگاه دلقك ، وجدان واقعی **لیر** که درصندوق‌چندك زده است ، خارج از صندوق ظاهـر می‌شود .

وقتی‌آخرین توهم‌های پادشاه شوربخت درهم می‌شکند، شوالیه‌ها وشکارچیان مانند موشان ازکشتی غرق شونده از او می‌گریزند . و درهم شکستگی نهایی‌قدرت **ماکسی میلیان** درپی می‌آید . ودقیقاً از همین نقطه ، از لحظهٔ تباه شدن قدرت **لیر** ، برای‌او یك‌کوره راه تازه ، طولانی و خارآلود آغاز می‌شودکه اورا «ازحد انسان یك چشم به حد همهٔ مردم» می‌آورد .

ممکن‌است به‌نظربرسدکه اوج صحنه‌ای فیلم ، نظیر تآتر ، صحنهٔ توفان است . در فیلمنامه ، نمای شماره ٥٦٦ چنین‌توصیف‌شده‌است: «باد **لیر** را به زمین می‌اندازد ، اما او برمی‌خیزد وپیش می‌رود– جثهٔ کوچکی دربرابرآسمان‌فراخ، آسمان غران .» اما این نما درفیلم نیست . تردید ندارم که کارگردان، توفان را خط‌الرأس فیلم خود

می‌پنداشت . او درآسمان روشن ، با ابرهای هراس‌انگیز وخشم‌آلود که ازتوفان سخت خبر می‌دادند درآمد خوبی برای توفان یافت . با اینهمه ، توفان بـرمی‌خیزد ، بی‌آنکه به راستی احساس‌های مارا برانگیزد وحال آنکه سکوتی‌که ازپی می‌آید احساس هنرمند را کاملاً بیان می‌کند. دراین‌سکوت، درشت‌نمایی از لیر با قطره‌های درشت باران‌که مانند دانه‌های‌اشك ازچهرهٔ پیروخشك‌او فرومی‌ریزد، درکمال سادگی جوهرطرح خلاق فیلم را بیان می‌کند .

«قلب پیرش نیز خشك و تلخ است ؛ دیگر در او آن عصاره‌های حیات‌بخش وجود نداردکه خشم را بشوید وببرد ، رنج را نرم‌کند، زاویه‌هـای تند را صاف کند ، زخم‌های بازرا بپوشاند... بکوشیم این خشکی‌وفقرمفرط را درسخنان ودرکردار شخصیت منتقل‌کنیم ... این الهام را منتقل‌کنیم ، اما نه به‌طرزی خشك و ضعیف – این کاری است درخور هنرمند ؛ زیرا هیچ تراژدی‌شکسپیری کمال‌یافته‌تر ازاین تراژدی خشك وتلخ نیست– من مصراً برکلمات تأکید می‌کنم ، زیرا به نظـر من کلمات حامل حقیقت‌اند ، بهتر بگویم حقیقت نمایش .» (آلکساندر بلوك) .

این دریافت شاعر به وسیلهٔ مؤلفان فیلم تحقق یافته‌است . آنها الهـام تراژدی شکسپیری را ، بی‌آنکه خشك یا ضعیف باشد ، برپرده می‌آورند و تزار ماکسی میلیان بی‌احساس – آن بازیچه ، چنانکه درافسانه‌های قدیمی روس آمده است – با عصاره‌های حیات بخش آفرینش پرورده می‌گردد وسرانجام ازعروسك‌به‌صورت‌انسان درمی‌آید .

ترجمهٔ حسین مهری

فصلی‌که‌محصولِ چشمگیری نداشت

فیروزهٔ صابری

نمایشگاه‌های نقاشی

حسین کاظمی ــ هانیبال الخاص ــ مسعود عربشاهی
نمایشگاه پوسترهای تأتر
نمایشگاه گراورها و حکاکی‌های مینا اسعدی

این نمایشگاه‌ها از اواخـر فروردین تا اواسط خردادبرگزار گردید .

دربارهٔ نمایشگاه کارهـای **حسین کاظمی** در شمارهٔ ٤ و ٥ این مجله مطلبی آمده بود . که می‌توان همان مطلب را برای این نمایشگاه نیزرونویسی کرد ، زیرا کارهای این نمایشگاه ادامـهٔ ترکیبات تصویری آن نمایشگاه بود و می‌شود مثلاً از منتخبات هر دو نمایشگاه ، نمایشگاه سومی ترتیب داد تامسیرکار وپیشرفتهای

اورا در جستجوهایش دقیق‌تر و خلاصه‌تر تماشا کرد .

ودیگر آن که می‌شود ، به تأویل شخصی ، گفت کـه همهٔ تابلوها از حیث ارزشهای فنی و زیبائی‌شناسانه ، کامل و یکدست بود . این شاید فقدان زندگی و طراوت جستجوست ، و به هرحال بیشتر نمایشگر تولید است تاخلق. درنتیجه تماشاگر نمی‌تواندلحظات صادق زندگی هنرمند را ببیند . من با دیدن کارهای کامل و تمام عیار **کاظمی** به یاد کارهای کامل و بی‌کـم‌وکاست ژرژ **دولاتور** افتادم ! نه از نظر تشابه شکل بل از حیث تشابه اجـرا وتولید . اجرای یکدست‌وکامل‌ویکنواخت نورپردازی در همهٔ تابلوهـای **دولاتور** تماشاگر را به فکـر می‌اندازد که چطور ممکن است یك هنرمند مثلاً در هر تابلو بـه طور یکنواخت دقیقاً ۵۰۰ واحد جستجو و پختگی و شعور هنری‌به کارگرفته‌باشد ، نه کمتر نه‌بیشتر. حال اگر دریك کار نشیب را می‌دیدیم و در دیگری فراز را ، ودر سومی مرحله‌ای دیگر را ، کارهارا کاملاً باور می‌کردیم . ایـن نشیب وفرازها با نوسانات فکری و روحی جامعه صادقانه‌تر ارتباط برقرار می‌کند تـا خط مستقیم ارزش تابلوها .

دراین بررسی به هیچ‌وجه‌قصد بی‌اعتبار کردن کار کاظمی را ندارم ، بلکه برعکس اهمیت‌وجود کاظمی است که مرا وامی‌دارد با نگرشی نامعمول مسیر فعالیتهای اورا به دقت دنبال کنم . اهمیت کاظمی دراین‌است که هنوز نقاش است، واین درجامعه‌ای‌که معمولاً عمر فعالیتهای هنرمندانش باپایان دوران تجرد و جوانی به سر مـی‌رسد ستودنی است و بیشتر نمایشگر بیانی هنرمندانه است تا رفع عطش شدید جوانی .

●

در فاصله‌ای چندماهه **هانیبال الخاص** دو نمایشگاه برگزارکرد. اولی در زمستان پارسال بود که مروری در کارهای دوران‌مختلف نقاشی خودرا ارائه داد و گویی تسویه حسابی بود با چهره‌هـای گذشتهٔ خود برای نمایش‌تازه‌ترین چهره‌اش : تصویر گونه‌هائی از لطیفه‌های رایج در مهمانی‌هـای خانوادگی .

الخاص توضیحی بر کارهایش نوشته است که می‌توان از آن چنین استنباط کرد که منظورش تف کردن به انحطاط فکری‌است. قبول ، قصدش را حس می‌کنم . ولی آیا می‌شود تف‌را بسته‌بندی کرد ورویش گل و روبان زد و آبرومندانه تقدیم کسی یا چیزی کرد ؟

ازاین‌موضوع که‌بگذریم، جنبهٔ اروتیك هم به نمایشگاه داده‌اند ، زیرا دریکی ازنشریات ، نمایشگاه الخاص (شاید برخلاف میل او) اولین نمایشگاه اروتیك در ایران معرفی شده بود ! هرچند کـه نمی‌توان این قضاوت را با اهمیت تلقی کرد ، ولی به هر حـال نکته‌ایست که تحت تأثیر فضای نمایشگاه ، مطرح گشته است .

اگـر تصاویر تابلوها را برگردان لطیفه‌های محافـل خانوادگی بدانیم (کـه به رغم عنوان تابلوها و شهرت لطیفه‌ها بازهم تصاویـر ناخوانا بود) از گزندگی اروتیك لطیفه‌ها اثری نمی‌بینیم وانگهی چه حاصل که دراین باره بحث‌کنیم و به‌گسترش فضائی کمك کنیم کـه الخاص حتما به آن علاقه ندارد ؟ آنچه باقی می‌ماند مسائل فنی و حرفه‌ای نقاشی‌است (پختگی و تجربهٔ لازم برای ایجاد فضای نقاشی) . در نمایشگاه قبلی الخاص تابلوهایی درزمینه اروتیسم دیده بودیم که در آن به جای تأکید براروتیسم، اهمیت هنرمندانهٔ اجراها ورنگ‌آمیزی تابلوها مطرح بود ؛ یعنی تابلو ، صرفنظر از موضوع آن ، بـه عنوان قلمرو جستجوی یك هنرمند طرح می‌شد . حال آن‌که در نمایشگاه اخیر ، مطلقاً کوششی برای ایجاد یك ترکیب تازه از فرم یا رنگ به چشم نمی‌خورد . الخاص تمام تجربه و تبحرش را در خدمت مصور کردن موضوع

www.KetabFarsi.com

قرار داده بود .

از هنرمندی مانند الخاص باید انتظار بیشتری داشت ، چرا که به معنای درست کلمه یك‌نقاش است و نقاشی بـرای او وسیلهٔ تظاهرات خام « روشنفکرانه » نبوده است . هر تابلوی اوعکس رسمی اوست که درآن هویت او برملا می‌شود و نوسانات و اوج وفرودهائی که داشته است ، تجلی می‌کند . از طریق این‌کارهاست که می‌توان شاهد بود که چگونه یك هنرمند زوائد خودرا بیرون می‌ریزد و حتی برای زوائداسمی موجه می‌گذارد .

●

گالری **لیتو** کارهای **مسعود عربشاهی** را برای مدتی کوتاه به نمایش گذاشت . کارهای اخیر عربشاهـی کاملاً ساده‌تر و کمرنگ‌تر از کارهای سابق او بود ، ولین می‌رساند که عربشاهی از تکرار خسته شده است . اما این تنوع و سادگی نیز گرهی را نمی‌گشاید ، زیرا کارها همچنان دورو بریده اززندگی و جامعهٔ ما باقی مانده اند .

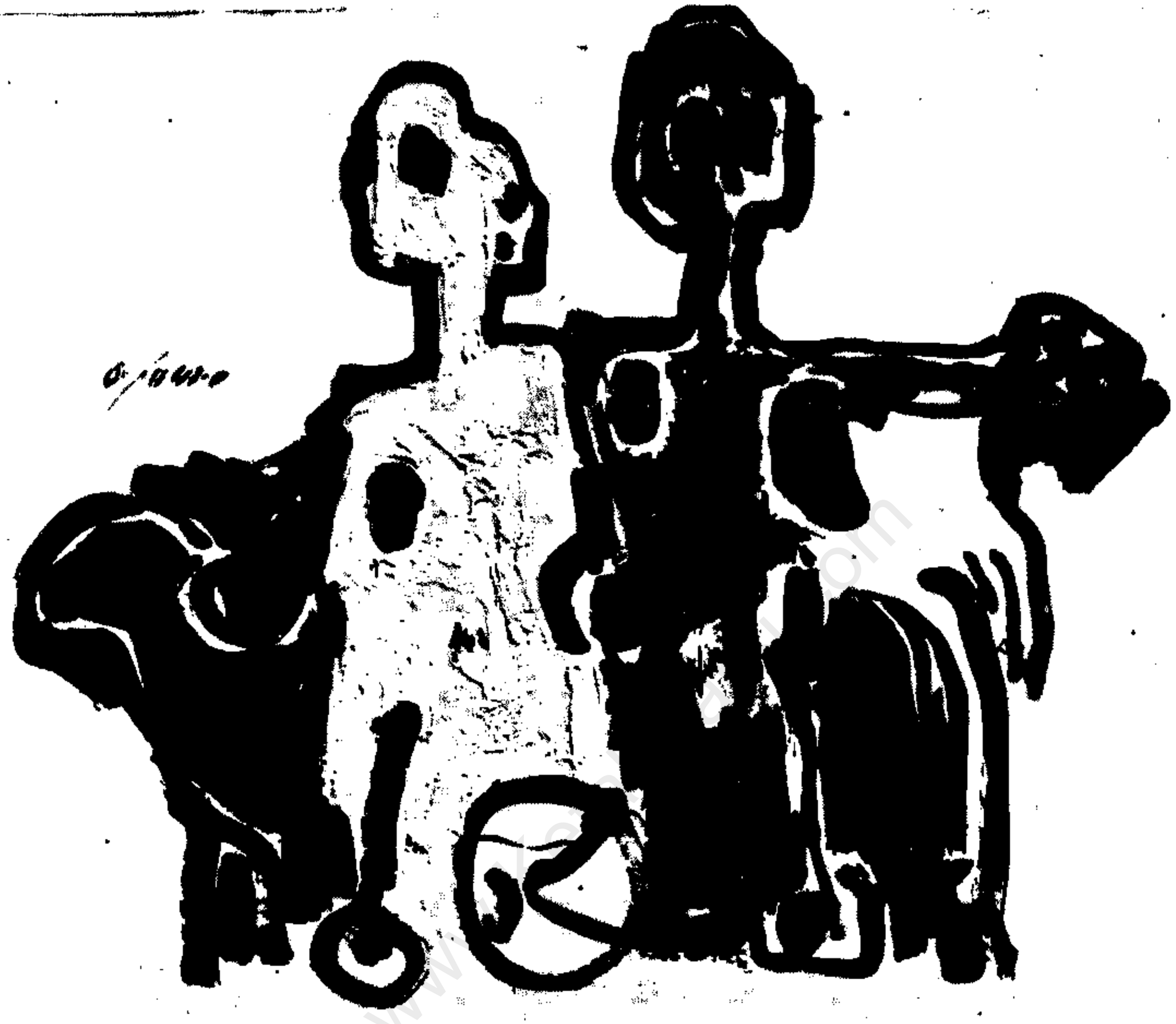
پس از بی‌بنالهای گـذشتهٔ نقاشی ، برای نقاشانی در ردیف عربشاهی دوران سکوت و سکون آغاز شد ؛ ارتباط نقاشان از هم گسست و باعث شد که نقاشان‌تنها ودر انزوا به کار بپردازند .

نتیجه این بود که تبادلات فکری وجستجوها از میان رفت ، آهنگ پیشرفتها کند شد ومنابع تغذیـه بی‌اعتبارگشت. دیگرآن تماشاچی سمج و جوینده بـرای تابلوها وجود نداشت . در نتیجه کارها تهی‌تر و ساده‌ترگشت ، تا آنجا که امروزه وقتی به کارهـا می‌نگریم ، می‌بینیم که چگونـه برای پیداکردن فضای تنفس‌خودبه جای جامعه خودمان به مجلات خارجـی پناه برده‌اند و محیط فعال آمریکا و اروپا را از دور نظاره می‌کنند . این حقیقت را در اکثر نمایشگاههایی که بـدون انگیزه‌های هنرمندانه‌برپا می‌شوند می‌توان ، نمایشگاههایی‌که غالباً خالی ازحرف و سخن‌اند . تابلوها تکراریست ، زیرا ترس ازدست دادن شخصیت‌های دیروزی کـه پشتوانه گرمی بازار بوده است ، کاررا به تقلید از خود کشانده است .

بی‌بنالهای گذشته موج تحرکی در تن نقاشی ما به وجود آورده بود وشورنقاشی کردن را به سرها انداخته‌بود (درست مانندموجهائی که درشعرمعاصر به وجود آمد) ؛ و این آغازی شایسته بود ، ولی ازطرف دیگـر داوران بی‌بنالها چشم‌اندازهای دلخواهشان را بـه نقاشان ما نشان دادند و جوانان را به راهی‌کشاندندکه مجله‌هایشان ترسیم می‌کردند . ازاین رو شرط مدرنیسمی بودکه مارك اروپایی‌یا نقاش معاصر بودن یك نـوع آمریکایی داشت که البته به نظر هیچکس‌غریبه نیامد ، زیرا تهران از غرب تأثیر می‌پذیرد ، واکثر روشنفکران ما دراین شهر زندگی می‌کنند . در نتیجه ، جوان تشنهٔ ما معیارهای واقعی زندگیش را گم می‌کند و به بین‌المللی حس کردن مفتخر می شود . حتی به عنوان همدردی باغربی‌ماشین‌زده، ازهیولای موهوم ماشین خشمگین می‌شود و به مسائلی می‌پردازد که اصلاً درزندگیش معنی ندارد . در این لحظه است که خط ناخوانا می‌شود و همشهریش نمی‌فهمد او چه نوشته ، چه خطی کشیده و حرفش چه معنی می‌دهد . نقاش جوان ، همشهریش را احمق ، کودن وعقب‌مانده می‌خواند وهمه جا با دلسوزی اصرار می‌ورزد : «هم‌وطنان ، بروید الفبای نقاشی را یاد بگیرید» و حالا پس ازچند سال ، تماشاچی ازترس متهم شدن به حماقت ، تابلوهای نقاشی را می‌پسندد ، هرچند که خط نقاش هنوز ناخواناست اما دیگر خط ناخوانا ، در سطح بالا مُد شده است .

●

گروه نمایشی آرمان‌نمایشگاه جالب پوسترهای تآتر چند سالهٔ اخیررا درگالری‌قندریز برپاکرد.



اثری از عربشاهی

هرچند که این پوسترها کامل و کافی نبود ولی به هرحال نفس کار ارزشمند بود . این نمایشگاه اززاویه دیدی کاملاً تازه تحولات تآتر و همچنین سلیقه وخواستهای معنوی یك ملت را توأم با معیار– های مادی نشان می‌داد . ازطرف دیگر ، دراین نمایشگاه ایجاد و رشد هنر گرافیك امروزما مشخص می‌شد ــ هنری که آرام آرام به‌قلمرو دست‌یافتنی و میدان‌های خاص‌خودنفوذ می‌کند ــ متأسفانه بروشور نمایشگاه که از طــرف گالری قندریز منتشر شده بود به جای آنکه واقع‌بینانه به نمایشگاه بنگرد و از دوران کوتاه تحول ودگرگونی پوسترها نتیجه بگیرد و قضاوت درستی در بارهٔ گرافیك

نوپای معاصر کند ، برداشتی غریب و دور از جریان داشت و مطالبی کلیشه‌ای در باب وظایف اجتماعی و اخلاقی و تاریخی و عشقی و عبرت‌انگیز گرافیست‌های ایرانی موعظه می‌کـرد . غافل ازاینکه چندتائی از پوسترهای نمایشگاه کار خود گردانندگان گالـری است که خود نیز مانند بقیه در جریان‌اجتماعی این قوم غلتیده‌اند و شریك در همه کارهای درست ونادرست هنری این پهنه‌اند .

درایـن نمایشگاه ، پس از سالها ، تماشاگر خط سیر تحول هنر تآتر امـروز این سرزمین بوده‌ایم . کاش این نمایشگاه در محیطی تآتری و همگانی برپاشده بود تا همه دست اندرکاران تآتر می‌توانستند آن را ببینند . چون تاکنون کسی ، اهالی تآتر را در خانـهٔ غیر ندیده است و این تعجب‌آوراست ، چراکه هنرهای نمایشی ، تصویریست و متخصصین تآتر ما چقدر بیگانه باتصویرند .

نمایشگاه می‌توانست به‌مشکلات و بی سروسامانی تآتر معاصر ما جوابهائی بدهد اگر گوش‌شنوائی وجود می‌داشت ، با چشم‌هائی بینا وآشنا به رمز تصویر .

●

نکته جالب درکارهای **مینا اسعدی** که درخانهٔ آفتاب به‌نمایش درآمد ، اختلاف سطح عجیبی بود ازنظر قدرت اجرا ، برداشت و دید ، بین حکاکی‌هائی که در خارج ازایـران (حتماً مدرسه هنرهای زیبای انگلستان) خلق کرده و حکاکی‌هایی که دراینجا ساخته است . در برخورد بـا کارهایی که هوای خارجی داشت رنگها و فرمها و تکنیك اجـرا آنچنان بود که بی‌اختیار تماشاگر را با نوید پیدایش یك نقاش خوب ، با آغازی درخشان ، مقابل کارها نگه می‌داشت، اما بعدکم کم این نوید رنگ می‌باخت تابه جایی که کافی بود با یك نگاه گذرا چهار پنج کاررا یکجا تماشا کرد و رد شد .

شك نیست که فضا و محیط غنی درکارهنرمند اثر می‌گذارد، اما نمی‌توان گفت محیط خالی ، تکنیك کاررا نیز تهی و ضعیف می‌کند . محیط ما ممکن‌است‌بدون جنب‌وجوش باشد ولی مطلقاتهی نیست، بلکه‌برعکس‌ازغنای‌فراوان (به زعم من) برخوردار است . خلاء محیط ما خلاء هنرمند است، هنرمندی که توانائی استفاده از فضا و نوا و رنگ و بوی این مرز وبوم را داشته باشد . این‌سرزمین به رودخانهٔ گل‌آلودی می‌ماندکه آبهایش هرز می‌رونـد و روشنفکرانش بـرای مداوای خشکسالی‌شان ، در انتظار آب زلال‌انـد و چقدر گران این آب زلال را سطل به سطل از همسایه می‌خرند ، آنهم بـا سطلهایی که سوراخ است !

نمایشگاهِ «صدسال آفیش در جهان»

آفیش ، سال‌های بسیار است که در شمار زینت‌های زندگـی ماست ؛ همه‌جا هست ، همه‌جا حضور دارد ــ در خیابان‌ها ، در اماکن‌عمومی. شکل‌ها ورنگ‌هایی که آفیش به ما عرضه می‌کند ، خواه به آنها توجه کنیم یا نه ، نگاهمان را می‌رباید ودرخاطرمان

ثبت می‌شود ، و نقش آن هم به درستی همین است . آفیش باید آنچه را می‌خواهد به ما ابلاغ کند ، بسیار سریع بگوید .

تماشاگر ، آن‌گونه کـــه به سوی یك تابلو می‌رود ، به سوی آفیش نمی‌رود . این آفیش است که به دیدار ما می‌شتابد ومارا حین عبور غافلگیر می‌کند . مدت برخورد بسیار کوتاه است ، به اندازه‌ای است که یك نقش‌بصری ضبط می‌شود ، اما این نقش باید در ذهن ما باقی بماند تا در میان همهٔ تصاویری که چشم ما ضبط کرده است ، دوام کند و مقامی ممتاز بیابد .

پس این نقش باید ازجزئیات مزاحم و پیچ و خم‌های سردرگم فارغ باشد وراست به هدف‌بخورد. هنر آفیش ، هنر سادگی ، هنر ایجاز است . البته این گفته به معنای آن نیست که آفیش نباید درذهن ما امتداد یابد . بر عکس، آفیش بـــه محض آنکه در ذهن آشیان کرد باید راهش‌را بگشاید، آغازآن کند کـــه سلسله‌ای از خواست‌ها و تمایلات را در مـــا برانگیزد ، خواست‌ها و تمایلاتی که باید ارضا شوند . آفیش باید مارا به انجام کاری بکشاند که ، به واسطهٔ تداعی معانی ، فکـــر می‌کنیم لذت یاخوشی فرا خواهد آورد . یك‌مورد ساده وابتدایی‌را ذکر می‌کنیم : آفیشی که در سال

های میان دو جنگ اول ودوم در فرانسه برسر در سربازخانه‌ها دیده می‌شد ، آفیشی که جوانان فرانسوی را ترغیب می‌کرد در نیروهای مستعمراتـــی نام‌نویسی کنند ، باتصویری‌موجز، سرزمین‌های دوردست آفتابـــی را نقش می‌کرد .

این‌آفیش مژدهٔ سفرهای دور و کشف بهشت‌های ناآشنایی‌را به حرفهٔ نظامی‌پیوندمی‌زدکه جوانان در خواب وخیال می‌دیدند ، اما امیدی به تحقق آن نداشتند .

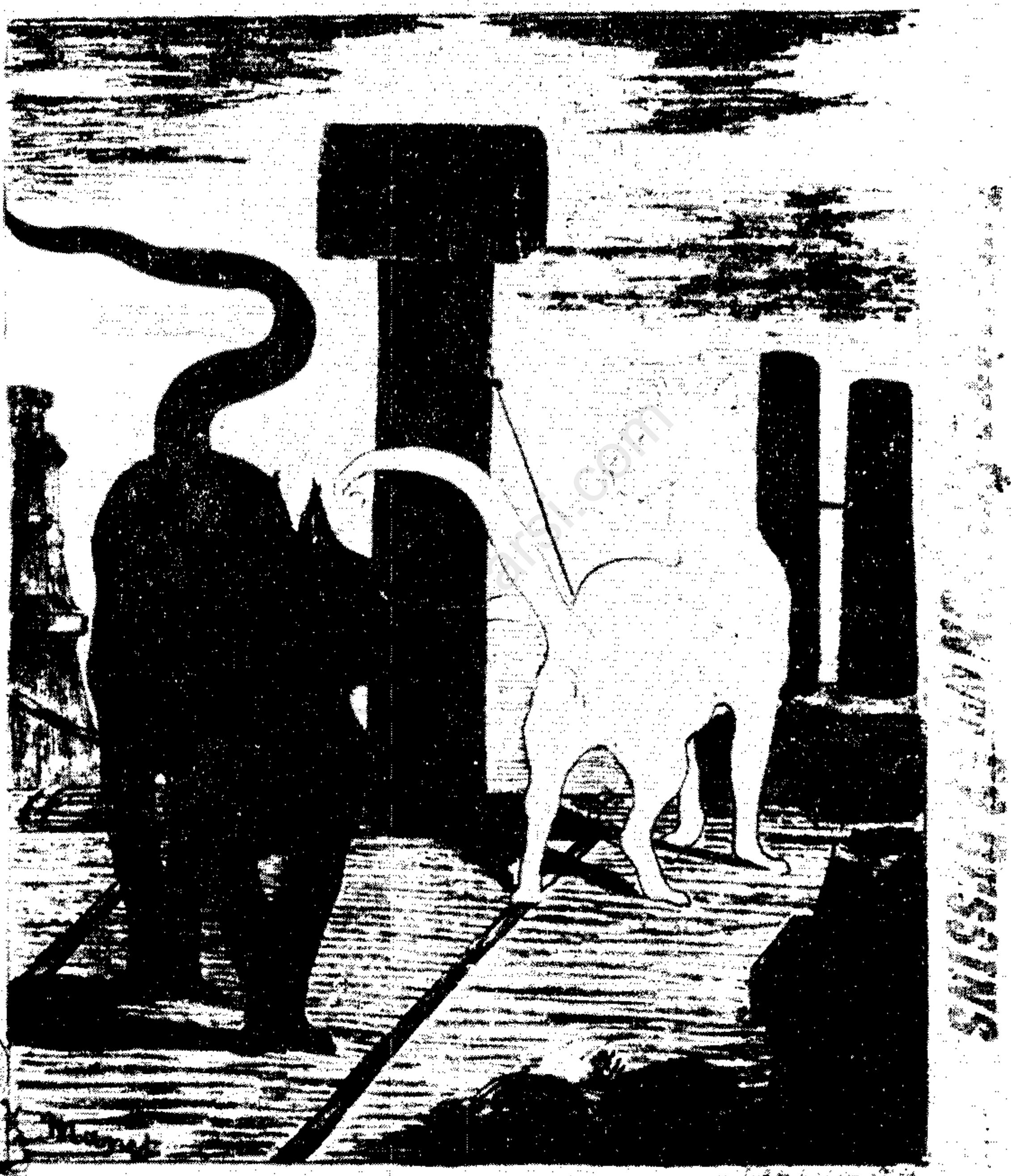
«صد سال آفیش در جهان» ، نمایشگاه جالبی بود که در بهار امسال در «کتابخانهٔ ملی‌پاریس» برپاشد . این نمایشگاه ، چشم‌انداز کلی‌هنرآفیش‌سازی را در سراسر اروپا درصد سال گذشته فراهم آورد ؛ البته نمونه‌هایی از کار آمریکائی هارا هم عرضه کرد .

نمایشگاه با آفیشی آغازکرد که **مانه** در سال ۱۸۶۸ برای یکی ازکتاب‌های **شان‌فلوری** (گربه‌ها) ساخت . البته این آفیش نه به منظور نصب به دیوارها بلکـــه برای نصب در کتابفروشی‌هـــا ترسیم شده بود . این دوره که درایـــن نمایشگاه تا سال ۱۹۰۰ ادامه دارد ، دورهٔ بزرگ‌آفیش‌سازی فرانسه است که درآن ، نقاشان یا طراحانی مانند **بونار** ، با «فرانس ــ شامپانی»مشهورش، **دومیه استاینلن** ، **موریس دنی** و

صفحهٔ مقابل : آفیش کتاب «گربه‌ها»

www.KetabFarsi.com

CHAMPFLEURY - LES CHATS



arsi.com

En vente ici

کاریر ، به عنوان آفیش‌پردازانی چیره‌دست ظاهرمی‌شوند . از **شره** باید جداگانه سخن گفت . او در تحول آفیش‌سازی نقشی با اهمیت ایفا کرد و نخستین کسی بود که به اهمیت حرکت وبازی نقش‌های اسلیمی برای جلب نگاه پی برد. نیز از **تولوزلوترك** باید جداگانه سخن‌گفت‌که بسیار زودضرورت‌های آفیش‌سازی را شناخت و دراین قلمرو نیز استاد بی‌منازعی از کـــار درآمد . همچنین در انگلستان نقاشانـــی بودند کـــه دوران شکوفایی آفیش‌سازی‌این سرزمین را نشانه زدند که دررأس آنها **دادلی هاردی** قرار داشت . آفیش‌سازی انگلیس ، با آنکه نشانهٔ مشخص خودرا دارد ، بـــه فرانسه بسیار مدیون است .

اوبری بیردزلی که دربیست‌و شش سالگـــی درگذشت ، و **بن‌نیکولسون** ، اصالت‌آفیش‌سازی انگلیس را فراهم آوردند .

اما دراین دوره ، آفیش‌های آلمانی بیشتر جلب نظر می‌کردند و قوی و بسیار چشم‌گیر بودند.

به‌تدریج که‌آفیش جای‌خودرا بازمی‌کرد ، گروهی ازهنرمندان متخصص درآفیش‌سازی پیداشدند. درفرانسه ، میان دو جنگ ، این هنرمندان متخصص عبارت بودند از **لوپو** ، **کاساندر** ، **ژان‌کارلو** ، **پل‌کولن** . البته حضور اینان مانع نمی‌شد که نقاشانی چون **اوتریلو**، **والادون** و **وان‌دونگن** ، در زمینه خلق آفیش‌هـــای تبلیغاتی کار کنند . پس از جنگ دوم نیز **شاگال** ، **میرو** ، **براك** ، **پیکاسو** ، **ماتیس** ، **دالـــی** و **ماتیو**درکنار حرفه‌ئی‌هایی چـــون **ویلمو** و **ساوینیاك** ، آفیش می‌ساختند . حضور کشورهایی چون آمریکا ، انگلیس ، بلژیك ، چکسلواکی ، آلمان و اتحاد شوروی در این نمایشگاه ، مجال سنجش ومقایسه را فراهم ساخته بود و نشان می‌داد که ضرورت‌ها همه‌جا یکی‌است‌اما پاسخ‌ها متفاوت است .

صفحهٔ روبرو آفیش از دومیه
صفحهٔ ۱۰٤ آفیش از شره
صفحهٔ ۱۰۵ آفیش از استانیلن
صفحهٔ ۱۰٦ آفیش از لوترك
صفحهٔ ۱۰۷ تولوز لوترك در کنار یکی از آفیشهایش
صفحهٔ ۱۰۸ علی‌بابا اثر بیردسلی
صفحهٔ ۱۰۹ آفیش از موشا

www.KetabFarsi.com

QUINQUINA DUBONNET

APÉRITIF

Dans tous les Cafés

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE
LE DIMANCHE 15 MAI
PUBLIQUE
les 16, 17, 18 et
20 MAI 1898
AVANT LA VENTE
de 1H.1/2 à 2H.1/2

VENTE HÔTEL DROUOT

Salle N°1
LES LUNDI 16, MARDI 17
MERCREDI 18 & VENDREDI 20 MAI 1898
à 2 Heures 1/2

COLLECTION DU CHAT NOIR

"Rodolphe SALIS"

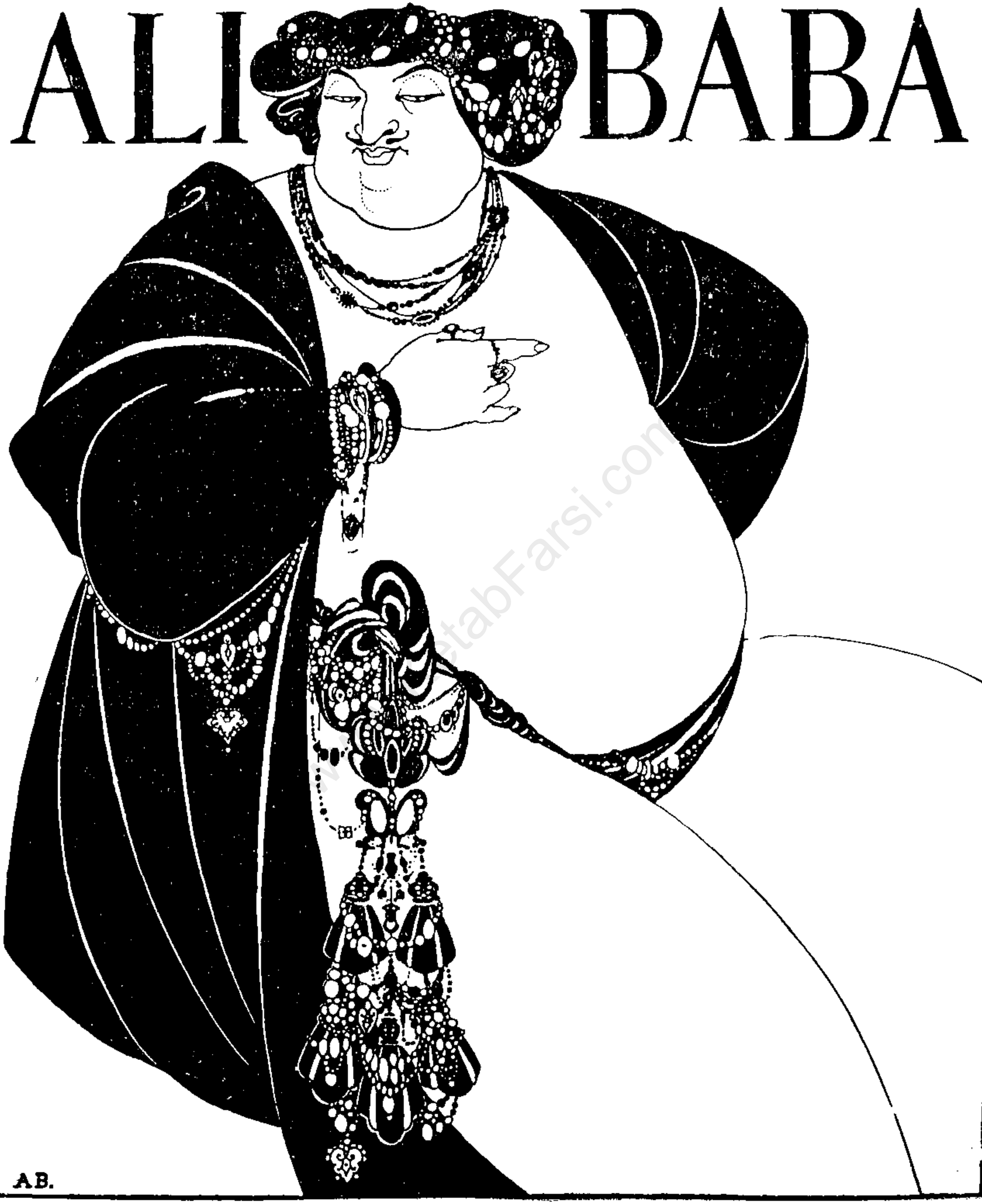
DESSINS ORIGINAUX
· Aquarelles · TABLEAUX
Importante Composition
"PARCE DOMINE"
Par A. WILLETTE

Me
Par le Ministère de
UILLET Commissaire-Priseur
34, RUE BAUDIN
Assisté de
Mr
UÉREL Peintre Expert
10, RUE EUGÈNE-SUE
chez lesquels on distribue le Catalogue

www.iran-archive.com

aristide
BRUANT
dans son cabaret

ALI BABA



AB.

فرهنگ و زندگی – صفحه ۱۰۸

نقد کتاب

مهرداد بهار

سوگ سیاوش

نویسنده : شاهرخ مسکوب ؛
ناشر : انتشارات خوارزمی ؛
چاپ اول ، مرداد ماه ۱۳۵۰ ؛ در ۲۴۹ صفحه ؛ بها : ۱۳۰ ریال

ادبیات فارسی گنجینه‌ای از اساطیر است و قدمت این گنجینه به زمانهای کهن‌تر از عمر زبان دری می‌رسد . ادبیات اوستائی و فارسی میانه گنجینه‌هائی مکمل اساطیر موجود به زبان دری را در خود دارند ؛ اما دریغ ! این اساطیر چون گنج قارون خاك خورد افتاده است و امروزه که توجه به اعصار کهن به چشم می‌رسد ، درمورد این اساطیر تنها به نقالی در بعضی هتل‌ها و در تلویزیون بسنده کرده‌اند وگاه دوسه فیلم مبتذل تلویزیونی نیز نشان داده‌اند . نه این گونه داستان‌گوئی‌ها درچای‌خانه هتل‌ها و پای تلویزیون دوام‌بخش‌اساطیر است و نه ارزش امروزین اساطیر در کار نقالی است . اساطیر زبان گویای اوضاع اجتماعی هرملت درگذشته است ودراین زمان که نیازی ملی به باز شناختن تاریخ وفرهنگ‌چندهزار سالهٔ‌مامحسوس است ، گردآوری وطبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل اساطیر ایرانی وظیفهٔ ملی و فرهنگی به شمار می‌آید .

برنوشتن تاریخ و تمدن و فرهنگ هیچ ملت بزرگی ممکن نیست مگربه همراه‌دیگرپژوهش‌ها بررسی عمیق و همه جانبهٔ اساطیر آن ملت نیز انجام یافته‌باشد . در بارهٔ اساطیر چندین ملت باستانی چنین کاری انجام گرفته‌است ؛ ولی در مورد اساطیر ما هیچ‌کار کاملی ، به خصوص به فارسی ، انجام نیافته است .

جای خوشحالی است که آقای **مسکوب** ، دراین زمان ، به کاری دراین زمینه دست برده‌اند وبه گوشه‌ای ازاساطیر ما پرداخته‌اند.

البته ایشان دراین کارآهنگ آن نداشته‌اند که به مسأله‌به‌صورت یك بررسی دقیق و جامع علمی توجه کنند ، ولی اثرایشان دور از بررسی‌های علمی نیست و خوانندهٔ ایرانی را با بسیاری از عقاید تازه دربارهٔ اساطیر وبه‌طور کلی و اساطیر ایرانی وساخت‌های ابتدائی جوامع هند و ایرانی آشنا می‌کند . مطالبی راکه‌ایشان به نقل از **دومزیل** ، **دوشن‌گیمن**، **الیادوویدن‌گرن** در بارهٔ اساطیر

www.KetabFarsi.com

و اساطیر ایرانی آورده‌اند دریچهٔ تازه‌ای را به‌روی خوانندهٔ ایرانی می‌گشاید تا او با دیدی دیگر ، دیدی جز نقالی و برانگیختن احساسات ملی‌به‌این افسانه‌هابنگرد. آقای مسکوب به یاری این همه ، چند شخصیت داستانهای حماسی مارا تحلیل‌می‌کنندورشدسوگ‌نامهٔ بزرگ‌سیاوش‌را ازدوستی‌افراسیاب با سیاوش تا مرگ سیاوش بـه دست افراسیاب برمی‌رسند .

کتاب از یك پیش‌درآمد وسه بخش غروب، شب‌وطلوع، ترکیب یافته‌است. پیش درآمد ، مختصری از همهٔ داستان سیاوش را بازگو می‌کند ، اما فصلهای کتاب ، در مجموع ، با بخش دوم زندگـی سیاوش و پیروزی کیخسرو کار دارد و «گزارش و تأویلی است از غروب پدر و طلوع پسر ، از کشتن سیاوش دردوران افراسیاب وکاوس و پادشاهی کیخسرو ، از مرگ و«رستاخیز» . (صفحه‌های ۱۵ ــ ۱٤) .

این کتابی است موفق !

اما براین اثر خوب ودلچسب ایرادی چند وارد است. نخستین ایراد که کلی است و شامل همهٔ کتاب می‌شود ، این است‌که‌کتاب باری بیش ازاندازه بردوش دارد. گوئی آقای مسکوب هرچه را در دسترس داشته است و هر مطلب جالب توجهی را کـه در زمینهٔ اساطیر و تجلیل‌های آن یافته ، در این کتاب وارد کرده است و آن هم نه با نظمی یکنواخت و مرتب . علاوه براین اینجا و آنجا رشتهٔ مطلب می‌گسلد تا نکته‌ای ، بحثی و سخنی عمومی‌تر ، هرچند خوب ولی نابجای ذکر شود . این شیوهٔ نگارش‌که با عرض معذرت، شخص را به یاد روضه‌خوانی‌ها می‌اندازد و آن را می‌توان شیوهٔ «به صحرای کربلا زدن» نامید ، نظم کتاب و نظم ذهن خواننده را ازمیان می‌برد وحتی باعث بی‌اثر ماندن وفراموش‌گشتن بسیاری از مطالب پراکندهٔ‌کتاب نزدخواننده می‌گردد . دراینجا فقط یك مثال از کتاب که شاید بهترین مثال‌هم نباشد مـی‌آورم . در صفحات میانهٔ فصل اول سخن از سیاوش است و مرگ او ، ولی ناگهان ، درمیان مطلب ، نظم‌سخن‌می‌گسلد وآقای مسکوب به اوضاع امروز جهان می‌پردازد (ص۷٤) ، از ایوب نبی یادی می‌کند (ص ۷۵) وبه‌ذکر وبزرگداشت شهیدان ملل می‌پردازد (ص ۷٦) و داستان به اجتماع ساسانی می‌رسد (ص ۷۷ ، ۷۸ ، ۷۹ ، ۸۰ ، ۸۱) تا دوباره دنبالهٔ سخن به سیاوش‌بازمی‌گردد. مطالب این چندین صفحه سخت شیرین وآموزنده است ، اما بدون آنها نیز کار پیش می‌رفت . عیب کلی‌کتاب‌آقای‌مسکوب همین‌است. بهانه سیاوش است ولی کتاب‌از هرچمن گلی است . گلهائی همه خوشبو ولی گاه سخت بی‌ارتباط با یکدیگر . کتاب آمیخته‌ای‌است از مسائل جدی و درددل‌کردنها ؛ و این دو با هم ناسازگار است . ما باید سرانجام یك روز کار علم را باسخن دلنشین گفتن جداکنیم. ما باید برای‌جبران عقب‌افتادگی‌ـ های خود به شیوه‌های علمی پناه بریم و نه ترشی همه جوره‌ای از بیان علمی وبیان احساساتی‌بسازیم تا آن را چاشنی بی‌مزگی و تلخی غذای روزانه خود کرده باشیم . لااقل ، از آقای مسکوب چنین انتظاری هست .

اما از نقص کلی کتاب کـه بگذریم ، باید به چند نکته درفصل نخست کتاب بپردازیم .

در آغازاین بخش آقای‌مسکوب به اساطیر ایرانی آفرینش و پایان جهان می‌پردازند و وظیفه‌ای را که انسان در نبرد با اهریمن و دیوان دارد برمی‌شمرد .

اما متأسفانه تکیه‌آقای‌مسکوب در شرح این مطالب بر ترجمه‌هائی است که هرچند اخیراً از متن‌های پهلوی به زبانهای اروپائی به‌عمل آمده‌است ولی این‌ترجمه‌هاچندان قابل اعتماد نیست .

به علت این تکیه ، که آقای مسکوب ناچار از آن بوده‌اند ، غلطهائی در اثر ایشان راه یافته است و گاه باعث استنباطهائی از جانب ایشان شده است که بکلی خطا است .

در صفحهٔ ۱۹ آمده است که در آغاز ، اهریمن روشنی جهان هرمزدرا دید وبرآن هجوم‌آورد. «جنگ جهانگیر نیك و بددرگیر شد . نخست پیروزی با اهریمن بـود و اهورمزدا بـرای نجات روشنی ونیکی این جهان ــ گیتی ــ را آفرید تا در جنگ‌یار او باشد.»

دراساطیرایرانی داستان دقیقاً این نیست و چون اهریمن تازش آورد پیروز نگشت و هرمزد با سرود اهو نوراورا سست وناکار کرد و اهریمن به جهان تاریکی فرو افتاد .

پیروزی نخستین اهریمن ، پس از آفرینش جهان مادی است وآن هنگامی است‌که او سرانجام به درون آسمان می‌تازد و به‌قول کتاب گـزیده‌هـای زاداسپرم «بزرگ‌دستی» خویش‌را می‌نماید.

اینکه در اساطیر زردشتی آمده است اهریمن در سه هزارهٔ نخستین آفرینش پیروزمند است مربوط به همین واپسین زمان این سه هزاره و آغاز سه هزارهٔ دوم است که ذکر شد . دقیقاً ، تنها در این زمان است که اهریمن جهان را تا سپهر سوم ، یا سپهر اختران نیامیزنـده به تیرگی و پلیدی می‌آلاید، ورنه، درطی‌سه‌هزاره‌ای که جهان مادی پدید آمده بود و بی‌جنبش ایستاده بود ، نشانی از پیروزی اهریمن در میان نبود و حتی اهریمن آن چنان بی‌چاره و مأیوس فرو افتاده بود که تنها به التماس و سوگند های دیوان و دخترش ، **جهی** ، به نبرد مجدد حاضر شد .

استنباط بعدی ایشان نیز دربارهٔ بی‌جان بودن جهان کاملاً نادرست است .در اساطیر زردشتی نخست ، پیش از آفرینش جهان مادی ، مینو و فروهر همهٔ موجـودات پدید آمد. آنچه‌را ایشان به‌اشتباه بی‌جـان بودن می‌شمارند ، در اساطیر پهلوی بـی‌حرکت بودن جهان است و اتفاقاً این آرامش وبی‌جنبشی مطلق جهان‌امرمطلوب زردشتی است . این اهریمن است که تصادم و درنتیجه حرکت را به جهان روشن ، بیکران و آرام هرمزدی می‌آورد . وظیفهٔ‌انسان به هیچ‌وجه دمیدن روح و جان به جهان نیست ، بلکه کوشش در از میان بردن نیروهای اهریمنی است تا بـاز آرامش بازگردد . ستارگان از آغاز فروغ داشتند ، نخستین گیاه روئیده بود و «این خفتهٔ درمانده» را بر عکس نظر آقای مسکوب یارای پیکار بود . آفریدهٔ هرمزد هرچند ممکن‌است بمیرد ولـی درمانده نیست ، می‌جنگد .آنچـه را ایشان خفتهٔ درمانده می‌نامند جهانی است که سپر یا جامهٔ هرمزداست تا اهریمن را از رسیدن بـه جهان روشنی مطلق هرمـزد باز دارد و این «خفته» کـه هرگز خفته نیست وظیفهٔ سپر بودن یا جامه بودن خویش‌را به درستی انجام می‌دهد.

در صفحهٔ ۲۰ ایشان متنی از **موله** را ترجمه کـرده است که من متأسفانه در دست ندارم . از ترجمه برمی‌آید که اهریمن پس اززندانی شدن در درون آسمان ، سه هزار سال مدهوش شد .

چنین امری‌دراساطیرزردشتی وجود ندارد و **موله** یا آقـای مسکوب دراثر ترجمهٔ نادرست از پهلوی یا فـرانسه به این نتیجه رسیده‌اند و ظاهراً یکی از ایشان جهان تاریك را که منشاء اهریمن است ودرخارج از جهان آفریدهٔ هرمزدی است با دوزخ ، که جای اهریمن ودیوان دردل زمین است وپس ازواپسین هجوم به آسمان و زمین بدان پناه می‌برند ، بـه اشتباه گرفته است .

اهریمن پس از شکست آغازین ازهرمزد (به اعتباری دوشکست) به جهان تاریکی فرو می‌افتد و سخنی اززندانی شدن او دردرون آسمان نیست ، پس از حمله به آسمان و زمین نیز اهریمن‌شکست می‌خورد ولـی دیگر سخنی از مدهوشی او نیست . او ازاین‌زمان تا پایان جهان همچنان می‌جنگد ودست ازنبرد نمی‌کشد. به‌هرحال، زندانـی شدن اهریمن دردرون آسمان پس از سه هزارسال‌بیهوشی است و نه قبل ازآن .

www.KetabFarsi.com

درصفحهٔ۲۱ ایشان می‌نویسند: «جهان را تاریخی است مینوی با آغاز و انجامی دانسته ، با سه دوران مینوگی ، آمیختگی و یگانه‌سازی . عمر هردوران سه هزار سال است .» ایشان ظاهراً دو اصطلاح ، مینوی ، ومینوگی، را به غلط به‌کار برده‌اند .

مینو در فارسی به معنای بهشت است و در متنهای پهلوی به معنای صورت غیر مادی هرچیز وگوهر و ذات است و در اوستا نیز معنای روح دارد . بدین‌گونه «تاریخ مینوی» معنائی درست ندارد . همچنین است دوران مینوگی . ظاهراً ایشان واژهٔ مینو را به‌معنای پاك و منزه از پلیدی گرفته‌اند که معنائی است تازه برای این واژه . درواقع ، جهان تاریخی مینوی ــ مادی دارد که دوازده هزار سال است و جهان مادی تاریخی نه‌هزار ساله دارد که به سه دورهٔ ناآمیختگی ، آمیختگی و، به‌اصطلاح ایشان ، یگانه‌سازی تقسیم می‌شود .

در صفحهٔ ۲۱ ایشان زندگی زردشت را مربوط به دوران آمیختگی دانسته‌اند که اشتباهی دیگر است ، در حالی که او در پایان این دوره و آغاز دورهٔ یگانه‌سازی زیست می‌کرده است وزادن او آغاز نابودی اهریمن و دیوان است که همان دوران یگانه‌سازی است .

در صفحهٔ ۲۹ نوشته‌اند : «در جهان مینوی ، هنگام‌نخستین هجوم‌اهریمن‌به‌اهورمزدا فروهرها چون سپاهی گرد وی را گرفتند و از آسیب درامانش داشتند .»

این مطلب به کلی غلط است و بنا به اساطیر ایرانی ، اهریمن و دیوان از آسمان ستارگان آمیزنده نتوانستند بالاتر روند تا به هرمزد نزدیك شوند و هرمزد در آسمان خورشید بود که سه آسمان بالاتر از جائی بود که اهریمن می‌توانست بر آن دست یابد . هرمزد در دفاع از خود چنان نیازی به فروهرها نداشت. فروهرهای پرهیزگاران ، سواره ونیزه در دست ، به گرد دیوار آسمان ایستاده‌اند تا نگذارند اهریمن شکست خورده به جهان تاریکی و (نه دوزخ) فرار کند وازنو نیرو بیافریند .

در همان صفحه ، ایشان با تکیه بر ترجمه‌های زنر چنین گفته‌اند : «در زبان پهلوی این وظیفه و انجام آن را خویشکاری می‌نامند که ترجمهٔ دقیق و رسای خوره (فر) است .» ازاصطلاح «زبان پهلوی» که اصطلاحی غیر علمی است بگذریم ، ترجمهٔ زنر نیز کاملاً غلط است . درمتن‌های پهلوی هزوارشی هست به صورت وآم این هزوارش معمولاً معرف دو واژهٔ فارسی میانه‌دانسته شده است : ۱ ــ دست . ۲ ــ فره. ولی مطالعات جدی‌تر نشان‌می‌دهد که این هزوارش برای دو واژهٔ پهلوی دیگر هم به کار رفته است :

۱ Khurg/Khvarg به‌معنای خلواره و آتش افروخته . ۲ ــ هزوارش‌خراب‌شده‌ای‌برای روان، که دراصل NSMN = وآم به معنای نسیم و روح بوده است. نخستین کسی که به این مورد اخیر برخورد و آن را به درستی دریافت **دکتر وست** پهلوی‌شناس معروف انگلیسی بود ؛ ولی اشارهٔ او به زودی فراموش شد و تا این زمان کسی آن را دنبال نکرده است .

از بررسی متون پهلوی نیز برمی‌آیدکه‌خویشکاری، یا به‌انجام رسانیدن وظیفه، کارروان‌است‌ونه فره ؛ وبدین‌گونه، درپی مطالعات زبانی واساطیری روشن می‌شود که فره همان خویشکاری نیست و این روان است که با خویشکاری مربوط است و استاد زنر تنها در اثر قرائت غلط به چنین عقاید شگفتی‌آوری رسیده است .

متنی را که زنر ازدینکرد یاد می‌کند، با قرائت درست ونه غلط، دارای چنین عنوانی است : «در بارهٔ روان و ماده» و نه «فره و ماده» .

درصفحهٔ ۲٤ ایشان نوشته‌اند:

«هزارهٔ هوشیدر ماه ، فرزنددیگر زرتشت با فرمانروائی سوشیانس، رستاخیز جهـــان و رستگاری جهانیان بسر می‌رسد .»

ایـــن بیان دقیقی از مطلب نیست . هزارهٔ هوشیدر ماه بـــا فرمانروائـــی سوشیانس به سر می‌رسد ، ولی رستاخیزورستگاری جهانیان نه در هزارهٔ هوشیدر ماه که بعد ازبه سررسیدن آن‌وگذشت پنجاه‌وهفت سال دیگر ازآن انجام می‌یابد .

علاوه براشتباهات کوچك و بزرگی‌که درزمینهٔ‌اساطیرآفرینش و پایان جهان در کتاب آقـــای مسکوب راه یـــافته ، بعضی بی‌توجهی‌ها نیز در کار سیاوش رفته است .

درصفحهٔ ٦١ مـــی‌نویسند : سیاوش «پند فرنگیس را بـــرای گریز از توران نمی‌شنود» ، در حالی که در شاهنامه آمده است :

چو این کرده شد ، سازرفتن گرفت
زبخت بد خویش مانده شگفت
خود و سرکشان سوی ایران کشید
رخ ازخون دیده شده ناپدید

ظاهراً آنقدرها هم سیاوش بی‌توجه به سخنان زن خویش‌برای گریز از توران نبوده است !

درصفحهٔ ٦٢ ایشان‌می‌نویسند «سیاوش ــ گرچه بسی دیر و بیهورده ــ ولی به هرحال با افراسیاب جنگی می‌کند و خود و همراهانش همه تباه می‌شوند .»

این عدم توجه به داستان‌است. در داستان سیاوش نکته مهم این است که او به خاطر پیمانی که با افراسیاب بسته بود حاضر به نبرد با وی نشد :

چو زانگونه دیدند ایرانیان
بگفتند کای شهریار جهان
چرا خیره باید که مارا کشند
چو کشتند بر روی هامون کشند
بمان تا ازایرانیان دست‌برد
ببینند و مشمر تو این کار خرد
سیاوش چنین گفت کاین رأی نیست
همان جنگ را مایه و جای نیست
به گوهر برآن روز ننگ آورم
که من پیش شه هدیه جنگ آورم
مرا چرخ گردان اگر بیگناه
به دست بدان کرد خواهد تباه
به مردی مرا روز آهنگ نیست
که با کردگار جهان جنگ نیست

وافراسیاب فرمان‌نبردمی‌دهد:

به لشکر بفرمود تا تیغ تیز
کشند و خروشند چون رستخیز
جهان پرخروش و هوا پر ز گرد
یکی با نبرد و یکی بی نبرد
سیاوخش ازبهر پیمان که بست
سوی تیغ و نیزه نیازید دست
نفرمود کس را زیاران خویش
که آرد یکی پای در جنگ پیش

(شاهنامهٔ دبیر سیاقی) ، جلد دوم ، (ص ٥٧٩ ــ ٥٧٨)

وهمهٔ ایرانیان بی‌نرد کشته می‌شوند .

درهمان صفحه آقای مسکوب از رفتار نـــاپهلوانانهٔ سیاوش در برابر مرگ سخن می‌گوید ومعتقد است که وحشت مرگ در تن سیاوش خانه کرده بوده است . این نیز درست نیست . لرزان بودن و زردرخساری سیاوش نه ازبیم اواست. اودربرابرافراسیاب کوچکترین‌ضعفی نشان نمی‌دهد و کوچکترین‌اصراری به زنده ماندن ندارد . لرزان بودن و زردی رخسار او از ضعف تن است نـــه روح . اورا به تیغ و تیر آنچنان زده‌اند که از اسب فرو افتاده‌است وخون از او جاری است . آیا انتظار دارید برپای خیزد وشعار‌های قهرمانانه دهد ؟ کـــدام ناپهلوانی ؟

درصفحهٔ ٦٢ ایشان‌می‌نویسند : «این شاهزادهٔ بالقوه توانا و بالفعل درمانده و نومید ثمرهٔ آن اجتماع بستهٔ نومیدکنندهٔ»ساسانی است .

درصفحه‌های ٦٤ ــ ٦٣ نیز مـــرگ سیاوش را مشیت چرخ گـــردندهٔ زروانی و کردگار مزدیسنائی می‌دانند .

انتساب صفـــات و خلقیات سیاوش به جامعهٔ ساسانی و وابسته کردن مرگ سیاوش به خواست زروان و هرمزد تحلیل درست افسانهٔ سیاوش نیست . به یاری مطالعات تطبیقی‌اساطیری می‌توان بـــاور داشت که افسانهٔ سیاوش اصالت ایرانی ندارد و یك داستان

کهن اقوام سومری ــ سامی‌است که به صورت **ایشتر** و **تموز** در سومر و بابل وبه صورت **سیبل** و **آتیس** در سوریه و فنیقیه وآسیای صغیر رایج بوده است و به احتمال قوی درغرب ایران و حتی بـا توسعهٔ تمدن بین‌النهرین ورسیدن آن به ماوراءالنهر (= تمدن آنو) در هزارهٔ سوم پیش از میلاد، در شمال‌شرقی ایران نیز اثر گذاشته است . حتی می‌توان قدم را از این پیشتر گذاشت و تشابهی میان تمدن بین‌النهرین در هـزارهٔ سوم پیش از میلاد و تمدن درهٔ سند ، دید و وجود این آئین را در هندوستان در داستان رامه‌یانه یافت که از نظر اصول ساختمان شباهت بسیار به داستان زندگی سیاوش دارد .

سیاوش نمودار و معـرف پهلوانان و شاهان ایران نیست . پهلوانی چنین ظریف و به‌تعبیری منفی نمی‌تواند مظهر یك‌پهلوان جامعهٔ پدر سالاری هندواروپائی باشد. درعوض او معرف‌پهلوان‌ــ خدائی در یك جامعه کهـن مادر سالاری است که به دست مادر (درداستان سیاوش ورامه‌یانه مادر ناتنی) خود از تخت‌پادشاهی رانده می‌شود و برای سرسبزی و فراخی زندگی قربانی می‌گردد . چنان‌که ، در داستان ایرانی ، سیاوش کشته می‌شود و از خون او گیاهی می‌روید و درداستان هندی ، سیتا ، که مظهر نباتی است ، ایـن نقش را به عهده می‌گیرد .

درداستانهای هند و اروپائـی پهلوانانـی با این خصوصیات اخلاقـی وجود ندارند . حتی ایندره ، هرمزد وزئوس از به کار بردن نیرنگ یـا قلدری پرهیزی ندارند. هرمزد به‌اهریمن و رستم به سهراب و اسفندیـار نیرنگ می‌زنند ولی سیاوش دور از کردارهای هندو اروپائی تا بمرگ پاکیزه می‌ماند .

آقـای مسکوب به درستی دریافته‌اندکه «دراندیشهٔ اساطیری وحماسی ایران این ناتوانی‌بزرگی است» (ص ٦٨) ولی این اندیشه را نتوانسته‌اند توسعه دهند و به منشاء داستان سیاوش دست‌یابند . نقش عظیم تقدیر درداستان‌سیاوش و حتی در داستان رستم نیزممکن است زیر تأثیر اساطیر سامی‌باشد که درآنها نقش تقدیر بسی‌عظیم‌تر از اساطیر هندواروپائی است و همین است که بر نوشته‌های‌پارسی میانهٔ زردشتی سایه افکنده است و آنهارا چنین تقدیری و جبری کرده است .

ازاین نکات که بگذریم‌کتاب در حد دادن اطلاعات عمومـی وسیع ، چنانکه ذکر شد ، اثری است جالب توجه . موفقیت بیشتر آقای‌مسکوب‌و انتشار آثاربیشتری ازایشان را آرزومندم .

داستانهای برگزیده
مجموعهٔ دوازده داستان کوتاه
از ابوالقاسم پاینده
انتشارات جیبی ۲۵۲ ص

قاسم هاشمی‌نژاد

داستانهای‌برگزیده، دست‌چینی مشتمل بر دوازده « نوشته » کـه ابوالقاسم پاینده ، به‌اختیار، ازمیان دو مجموعهٔ پیشین‌اش ، **در سینمای زنـدگی** (۱۳۳٦) و **دفـاع از ملانصرالدین** (۱۳٤۷) گردآورده است ، به عنوان کار هنری ، مطلقاً با امر نقد بیگانه می‌ماند . بااین‌همه آنچه نوشتن این‌یادداشت‌را توجیه می‌کند ، انتشارمجموعه دراین‌زمان و درهیأت فعلی است . نخست‌آنکه ناشری بزرگ در گام نادری که برای عرضه داستانهـای کوتـاه یك دست به قلم قدیمی برداشته ، آگاهانه یا ناآگاهانه، به‌این انتخاب معنا بخشیده‌است . دوم ، انتشار این مجموعه یك ارزیابی کلی را از

آثـــار نویسنده ممکن می‌سازد ــ به رغم آنکه کتاب در مبحث نقد نمی‌گنجد ، امانویسندهٔاین‌یادداشت به‌وسوسهٔ پاسخ‌ناگفتهٔ پانزده‌ساله‌ای گردن می‌نهد ، تا جوابی به مشکل خود داده‌باشد . به‌علاوه ، مجموعه، حاوی نمونه‌هایی‌گویا ازتجربه‌های نویسنده طی زمانی طولانی است و مسیر او را در قصه‌نویسی ، دید و دریافت او را از صناعت قصه و ارزش‌های کار او را ــ اگر ارزشی در میان باشد ــ به‌نمایش می‌گذارد . به‌ویژه‌که‌کار «انتخاب وارزیابی[1] **داستانهای برگزیده**‌که «طی‌سالیان‌دراز وبه‌تفنن رقم‌زده[2]» شده‌اند ، برعهده خود نویسنده‌بوده و یحتمل نویسنده بهتـــرین را ، به گمان خود ، از میان آثارش برگزیده است .

داستانهای‌برگزیده، درهیأت فعلی‌خود ، نمایشگر دوچیز است : الف) بی‌اعتنائی (یا بی‌خبری ؟) نویسنده نسبت به‌هدف ، اجزاء و ساختمان داستانها ؛ ب) شکست در ارائه کار هنری (به عنوان نتیجهٔ محتوم این‌بی‌اعتنائی یا بی‌خبری؟)

تمام دوازده داستان ــ کـــه اساساً داستان‌نیستند ــ نمایشگراین واقعیت‌اند که چگونه نویسنده ، لاعلاج ، در چارچوب تنگ طرح اصلی و ابتدائی خود مقید مانده ونتوانسته است هیچیك از داستانها را در علیت‌های خاص آن بسط دهـــد . وفاداری نازای نویسنده به تجربه‌های اصلی و طرحهایی‌که از متن واقعیت برگرفته شده‌اند (به‌اعتراف نویسنده در مقدمه) نمی‌تواند پوششی یا پوزشی برای تنگ‌مایگی قصه‌ها باشد . نویسنده ، پیداست ، واقعگرائی را در داستان نویسی با نوشتن مقدمات تجربی محض اشتباه گرفته است . اگر اولی برای داستان‌نویسی آغازی فرخ فال باشد ، دومـــی شایستهٔ مقاله‌نویسان است .

هنگامی‌که به‌داستانها ، یکبار دیگر ، نگاه‌کنیم ، داستانها را فاقد مسیر ، گسترش و یگانگی درمایه و پرداخت می‌یابیم . حال کـــه نویسنده با صناعت پرداخت داستان بی‌اعتنا (یا ازآن بی‌خبر؟) است ، به‌آنچه رو می‌آورد **نقالی** اســت صفتی که در خورتمامی نوشته‌های این مجموعه است . قصه‌ها پر است از توضیحات مکرر (در دوداستان اول ، به‌خصوص ، توضیحـــات کلافه‌کننده می‌شود) ، از این شاخه به آن‌شاخه‌پریدنها ، گریز ازمایهٔ اصلی ، اندرزگوئی وموعظه[3] .

مثال می‌زنم : داستان **نشان علمی فیلپور میرزا** .

در فشرده‌ترین شکل خود ، داستان ، دربارهٔ توزیع نشان علمی است. «محبوب‌العلوم»، باواسطگی و مداهنه ، ناقل‌را وامی‌دارد تا یك نشان علمی برای فیلپور میـــرزا دست‌وپا کند . بیست سال بعد ، ناقل، فیلپورمیرزا را تفاخرکنان، بانشان درجه سوم علمی‌اش ومشتی نشان‌های دیگر بر سینه ، می‌بیند . ببینیم نویسنده چگونه به این مایهٔ طنزآمیز می‌پردازد .

نویسنده بـــا آنکه نمونه‌ای داستانی در همین مایه ــ هرچند نه‌چندان متعالی‌ــ ازگی‌دوموپاسان پیش‌چشم داشته است (سخن ما بر تأثیرپذیری یا الهـــام برگرفتن نیست) ، **نشان افتخار**[4] ، بااین‌همه در نقل داستان چنان خامدستی‌های آشکار نشان داده که باور نکردنی است . دقیق‌تر به قالب داستان نگاه می‌کنیم .

ناقل درمیهمانی منزل فیلپور میرزاست . « محبوب‌العلوم » او

---

۱ و ۲ – داستانهای برگزیده ، صفحهٔ پانزده ودو – پیشگفتار کتاب .

۳ – شاید از همین‌رو است کـــه نویسنده‌ای ناشناس، طی‌مقاله‌ای نقدآمیز در سخن ، شمارهٔ ۳ ، دورهٔ نهم ، خرداد ماه ۱۳۳۷ ، (صفحه ۳۰۱) در سینمای زندگی را برای جوانانی «که تازه قدم به‌میدان زندگی می‌گذارند ومی‌خواهند دنیای‌خودرا بهتر بشناسنددرس گرانبهائی» می‌خوانـــد . از داستان هنری چنین توقعی داشتن نهایت بی لطفی است ؛ هرچند این خود اقراری ضمنی به مقاله نویس بودن پاینده است .

٤ – نگاه‌کنید به **مرده‌ریگ وچند داستان دیگر** ، گی‌دوموپاسان ، ترجمهٔ محمد قاضی. **نشان افتخار** ، دربارهٔ هوس وسوسه‌آمیز مردی‌است‌که تن به‌هرخفتی می‌دهد تا نشان‌افتخاربگیرد. دوموپاسان، با استفاده از سوء تفاهمی طنزآمیـــز (طنزموقعیت)داستانش‌را به‌اوج می‌برد.

و صاحبخانه را به‌گوشه‌ای می‌کشد. نویسنده‌که مطلقاً با شخصیت‌سازی بیگانه است ، دست به دامن توضیح می‌زند ــ آنهم چه‌ناشیانه : «عجب! شما محبوب‌العلوم را نمی‌شناسید؟» و سپس ما شاهد دوصفحه توصیف طنزآمیز دربارهٔ عقاید ، سلیقه‌ها و خصوصیات اخلاقی و اجتماعی محبوب‌العلوم می‌شویم . این، اما ، هنوز کافی‌نیست . نویسنده یك‌فراز دیگر را به نتیجه‌گیری اختصاص می‌دهد و به موعظه : «آه ! چه می‌شد اگر تجارتی داشتیم و مردم زمانه را به‌قیمتی‌که واقعاً می‌ارزند می‌خریدیم و . . .» و جز اینها آن‌گاه نوبت فیلپورمیرزاست تا از تاریکی سر بر کند . و این‌بار با برگردانی ناشیانه‌تر : «اکنون که با آقای محبوب‌العلوم آشنا شدید اجازه بدهید . . . » صفحهٔ بعد در تشریح تاریخچهٔ خانوادگی صاحبخانه وصفات اخلاقی اوست .

تا اینجا چهار صفحه برای این « مقدمات » مفصل تلف شده است . تا مگر انگیزهٔ تشکیل میهمانی ، آدم‌ها و مطامع‌شان روشن شود ؛ اما در حد یك مقاله . آنچه هنوز ساخته نشده فضا ، شخصیت‌ها و اساس حادثی است ــ گفتگوکه اصلاً جائی ندارد (در همه قصه‌ها تنها یك تن حق گفتن دارد ، آنهم نقال است) . نویسنده که قدرت بسط حادثه را ندارد ، هرکجا که خودرا دربیان آنچه می‌گذرد ناتوان می‌یابد ، با جملاتی نظیر : «یادم نیست باقی قضایا چه بود » یا « یادم نیست چه‌ها گفتیم و چه‌ها شنیدیم» یا «کاش خودتان حضور داشتید » سروته ماجرا را بهم می‌آورد . اکنون پنج‌صفحه ــ نیمی ــ ازیك‌داستان ده صفحه‌ای گذشته است ، بی‌آنکه خواننده ــ ونویسنده هم ــ درمتن قصه قرار گرفته باشد .

نویسنده در اینجا شیوهٔ دیگری می‌زند : دو لطیفه برای تصویرکردن دورهٔ‌تاریخی وشرایط اوضاع و احوالی که داستان درآن می‌گذرد وارد داستان می‌کند ــ نقل اولین دربارهٔ دادن نشان علمی به‌آجرتراش مدرسهٔ‌بیرجند ودومی به‌زنی آوازخوان است‌که از برکت دست به‌دست گشتن‌ها ، صاحب‌نشان علمی شده‌است . پس‌ازاینها ، نوبت فیلپور میرزاست تا نشان درجه‌سوم علمی‌اش را از دست ناقل دریافت کند . ناقل که با همه تدبیر معلوم نیست چگونه فریب مداهنه‌های محبوب‌العلوم و « به دوپا راندن واز دست خواندن» فیلپورمیرزا را خورده است (زیرا موقعیتی حادثی که نمایشگر و توجیه این تمکین‌باشد طی داستان ساخته‌نشده است) برای گرفتن نشان علمی فیلپور میرزا اقدام می‌کند . نام به « لیست » می‌رود . و لیست به‌کمیسیون، برای تصویب. اکنون ــ و نویسنده این فرصت‌گرانبها را از دست نمی‌دهد ــ لحظهٔ باریدن تیرهای‌طعنه به‌کمیسیون‌بازی‌است. نویسنده ، هنوز ، پس‌از دادن نشان به فیلپور میرزا ، بارش راازدوش ننهاده است . به‌عنوان یك نتیجهٔ عبرت‌انگیز اخلاقی ــ اجتماعی‌ــ سیاسی ، برآنست تا فیلپور میرزای بیست سال بعد را به ما نشان دهد . اما چون خشت اول را کج نهاده است، به‌ناچار ، با یك‌جملهٔ «... اما مطلب دیگری به یادم آمد» ، میان دو جریان ناهمزمان پیوند می‌زند و دلیل برائتش را هم دراین جمله خلاصه می‌کند : «خوشبختانه برای قصه چون نمایشنامه وحدت زمان شرط نیست.» همین[۵] .

دیدیم که چگونه قصد فاقد یگانگی است ، از حشو و زوائد انباشته است ، صفت نقالی نویسنده داستان را به هرسوی می‌کشد . ناتوانی نویسنده را در امر خلق فضا، شخصیت‌ها وگسترش حادثه‌ها دیدیم . اما حقیقت اینست که نویسنده در تمامی داستانها ــ دقیقاً ــ با همین مشکلات روبرو است : در **مأمورین دفع ملخ** ، اولین داستان ، یا در **کمیتهٔ مخفی و نامرئی** ، یا در « **پول بانك**

---

۵ – کاش نویسنده به داستان The Lancheon ، ازسامرست‌موام، نظری می‌افکند تا در می‌یافت یك قصه طنزآمیز ساده را از یك شخصیت در دو زمان مختلف که درآن نتیجه ازراه قیاس به دست می‌آید ، چگونه باید نوشت .

استقراضی» ، یا حتی در **تحقیق دربارهٔ مزهٔ شراب** ، یا در . . . بس‌است . در هیچ داستانی ، به‌علت فقدان‌استخوانبندی‌درست واستوار، گسترش حادثه‌ها علمی نمی‌شود و لاجرم‌نویسنده به‌سراشیب‌توضیحات مکرروکلافه‌کننده می‌غلتد. درمقام یك طنزنویس نیز چون نویسنده قادر به خلق «موقعیت طنزآمیز» نیست ــ به این‌دلیل ساده‌که اساساً قادربه‌خلق موقعیت‌نیست ــ طنزش چیزی جز تعارض صفت وموصوف ناهمگون نیست (ملخ عالیشأن ، مثلاً) . نگاه‌کنید به قصهٔ **کمیتهٔ مخفی ونامرئی** که به علت تکرار وحشتناك عبــارت « کمیتهٔ مخفی نامرئی» ، تا مگر پیش‌آگهی پایان معمائی قصه باشد ، چگونه پایان داستان چیزی خنك است و ازپیش قابل حدس‌زدن . یا نگاه‌کنید به داستان **چرخ آسیا** . کودکی ــ ناقل ــ چرخ آسیایی دارد کــه به‌آن دلبسته است . در حال بازی است و : «ناگهان گوئی زلزله شد. چیزی که بعد فهمیدم پاست با یك حرکت بستر چرخ‌را بهم زد وچرخ آنطرف پرتاب شد و من ، درحال رخوت غافلگیری ، قیافهٔ کریــه اوسای پینه‌دوزرا دیدم که خم شد و چرخ را ورداشت و نیشش واشد و بی‌اعتنا به من شوریده حــال یکراست به‌طرف دکانش رفت.»

جملات بالا ، نمونه‌ای صادق در ناتوانی نویسنده به خلق یك موقعیت حادثی‌است. انگیزهٔ‌حرکت مطلقا واگو نمی‌شود و تا پایان داستان پنهان مانده‌است و درنتیجه خودحادثه غیرمنطقی . **یا دفاع از ملانصرالدین** که آغاز داستان نشان می‌دهد موقعیت آدم قصه ــ دکتر حسان ــ تاچه‌حد متزلزل وزورکی است (که بله ، این سطور مشوش میراث دکتر حسان است) و از نقالی‌خسته کنندهٔ‌بعدی مطلقاداستانی به‌دست نمی‌آید . یا **مستمع بی‌ذوق** که با تمهیدی نه چندان متفاوت با دیگر قصه‌ها ، لطیفه‌ای خنك را از زبان «شوخ‌الدوله» اساس نقل می‌کندکه تعمیم‌آن به‌نقش‌نویسنده، می‌تواند نمایشگرموقعیت داستان‌ــ نویسی‌اوباشد. یا در **مفتش‌مخصوص شاه** که چگونه آدم‌ها از توضیحات مکرر ، غالباً بی‌اهمیت و همواره زیادی کسب هویت می‌کنند ــ هویتی مبهم وشبح‌آسا ؛ ونه دارای گوشت و خون و پی ، و لاجرم لمس‌کردنی . و در نتیجه قصه‌که باید برآمدن آدمی وشکستن‌آدمی دیگرباشد، اساساً فاقد آدم‌است . . .

نتیجه این‌که‌کلام ، به‌تنهائی قادر به‌ساختن‌داستان نیست . کلام، یکی از مصالح‌کار است . و زبان نویسنده ، زبان‌بالندهٔ زندهٔ امروزی نیست ــ هرچند به علت جامعیت بارمعانی‌که قادر است بردوش‌کشد، می‌تواند زبان مقاله باشد ــ و نه داستان . با این‌همه درمقاله‌نویس بودن‌نویسنده نیز باید تردید داشت ــ مگر نه آنکه شرط نخستین مقاله پای‌بندی مدام آن به مایه‌ای یگانه است ؟

خلاصه کنم : در **داستانهای برگزیده** ، اساساً داستانی نیست . یعنی‌خب، (اگرالیوت‌وار «منحب نقد» را رعایت کنیم) به نقد هم نمی‌گنجد . این چیزها را داستان دانستن نمایشگر بی‌خبری (حال با اطمینان می‌گویم) مضاعفی است: از جانب نویسنده وناشر .

از دریا تا به دریا . . .
ازکران تا به کران . . .

درآغازتابستان‌امسال، **پی‌یرژان اوسوالد** Pierre Jean Oswald (ناشر فرانسوی) که معرفی شعر جدید وجوان را وجههٔ همت خود کرده است ، مجموعهٔ اشعاری از **داریوش شایگان** به زبان فرانسه انتشار داد .

این مجموعــه که شامل یك پیشگفتار و هفتادوهفت قطعه شعر و صدوده صفحه است ، «ازدریا تا به‌دریا ... ازکران تا به‌کران ...»

De Mer En Mer . . .
De Rivage En Rivage . . .

نام دارد .

ما ازاین مجموعه ، درشمارهٔ آینده سخن خواهیم‌گفت، ودراین شماره ترجمهٔ پیشگفتار آنرا که **هانری‌کوربن** – ایرانشناس نامدار فرانسوی – نــوشته است ، نقل می‌کنیم :

www.KetabFarsi.com

سرزمینی که ما از دیربازبه«پرس» Perse نامیدنش خو گـرفته‌ایم و ایرانیان ، همیشه ایرانش خوانده‌اند ، زادگاه حکیمان وشاعران‌است . درانبوه حکیمانی که فرهنگ ایران‌را آراسته‌اند، حتی یکی را نیز به دشواری می‌توان یافت که شاعر نبوده و دیوانی از خود برجای نگذاشته باشد . متقابلاً نیز ، پرواز هرشاعر ایرانی ، پیوسته به سوی مکاشفات حکیمانه بوده است .

بااینهمه ، می‌دانیم که ایران‌امروز، دوران تحولی عمیق را می‌گذرانـد واین تحول ، اورا ازلحاظ اقتصادی ، به‌کشوری نیرومند بدل خواهدکرد . آیا زادگاه حکیمان وشاعران دربرابر این دگرگونی ، پایدار خواهد ماند؟

پاسخ من بدین پرسش ، براین مشاهده استوار است که چون بیست‌وپنج سال پیش ، نخستین‌بار به ایران رفتم کسانی که با من دربارهٔ حکمت قـدیم بحث می‌کردند ، اغلب ، عالمان ارجمند مذهبی‌بودند . اما آنچه درایران‌امروز، حیرت‌انگیز است برخورد با گروهی ازجوانان است که درباخترزمین ، بـه تربیت فکری غرب مجهز شده‌اند و با وجود این ، علاقه و الفتی تام به حکمت قدیم دارند ؛ حکمتی که ایران بیش‌از همهٔ کشورهای اسلامی ، درطول اعصار، به بسط آن پرداخته است .

داریوش شایگان ، معرف شایستهٔ این نسل تازه است که درحدود سی سال ازعمرش می‌گذرد . او اززمرهٔ کسانی است که به رغم تربیت غربی جدیدشان ، استقلال روح‌خودرا نگهداشته وفرهنگ معنوی قدیم خودرا ارج نهاده‌اند .

داریوش شایگان ، به سبب تربیت فکری وسلیقه‌های خاص خود ، پیش‌از هرچیـز ، فیلسوف است . اما مانند هرفیلسوف دیگر ایرانی ، به هیچ روی ازسلوک عرفانی بیگانـه نیست . او ، گرچه جوان‌است ، آثاری برازنده پدید آورده است : رسالهٔ دکترای‌او، به‌اعتقاد من ، چنان درخشان است که هرگـاه شاگردی نظیرش را بنویسد ، استاد او برخود خواهد بالید . این رساله – که برمبنای اثر « داراشکوه » ، شاهزادهٔ نگونبخت مغول (قرن هفدهم) نوشته شده – تحقیقی در روابط میان کیش بودائی وآئین تصوف است .

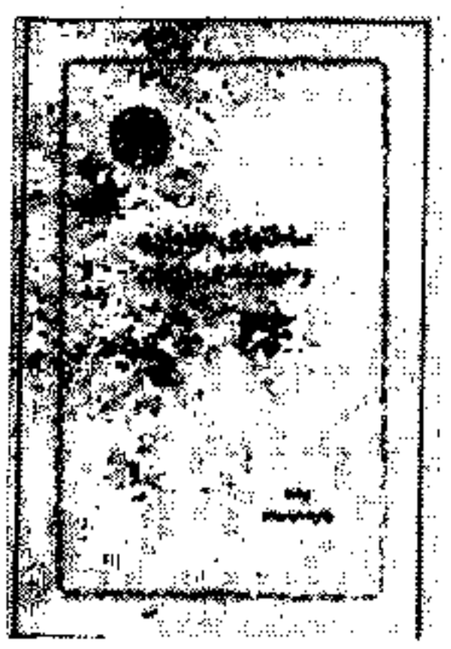
داریوش شایگان بـا سانسکریت آشناست واین‌زبان‌را دردانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران تدریس‌می‌کند؛ وبراساس همین آشنائی است که کتـاب ادیان و مکتب‌های فلسفی هند را در دو جلد به زبان فارسی نوشته است . با افزودن این نکته که شایگان به «هایدگر» و ملاصدرای شیرازی‌یکسان‌مهر می‌ورزد ، شاید نشان توانم دادکه چه مطالعات پردامنه‌ای ذهن این فیلسوف جوان‌وبارز ایرانی را به‌خود مشغول می‌دارد .

او زبان ما را برگزیده است تا قریحهٔ دوگانهٔ شاعری وفیلسوفی‌ایرانیان را به نوبهٔ خود اثبات‌کند . روشنی و خوشاهنگی کلامش ، ما را به هیجان می‌آورد ، زیرا شعر، درنظراو ، معمائی نیست که برخواننده عرضه شود .

تسلطش برظرائف زبان ما ستودنی است ودرزیر این‌ظرائف، همانا رازهای جاودان شعر فارسی است که داریوش شایگان آشکار می‌کند. رازهایی که نیاز به زبان اشارت دارد وهیچ کلامی قادر به‌بیانش‌نیست . پس‌از روزبهان شیرازی وشاعر بزرگ ، حافظ ، همهٔ عارفان ایرانی دراین نکته همداستانندکه میان عشق‌انسانی وعشق‌الهی، تناقضی زاهدانه نیست ، چـرا که یکی ، به ضرورت ، سرآغاز دیگری است . وشاید ازهمین سرچشمه است که نوسانی مدام میان«شور حضور» و «رنج غیاب» و مقابله‌ای فیمابین«توکل» و «استیصال» ، درشعر دوست جوان وهمکار ایرانی ما جاری است .

این مقابله ، نشان «رهروی است که ره به جائی ندارد»[1] ، اما بی‌گمان وبیش‌ازآن ، همچون«یتیمی که سرنوشت خودرا سکه می‌زند»[2] رنج می‌برد .

هانری کوربن
ترجمهٔ ن . ن .



ساختهای خانواده وخویشاوندی‌درایران
نوشتهٔ جمشید بهنام
انتشارات خوارزمی
۸۴ صفحه – ۵۵ ریال

کتاب در واقع جزوهٔ کوچك یا«مقالهٔ بلند»ی است که نویسنده آن را به‌عنوان نقطهٔ حرکتی‌برای مطالعات بعدی که «باید بر اساس بررسی‌های دقیقتری ادامه یابد» ، تلقی می‌کند. ودراین حد، نویسنده به مقصود خود دست یافته و ، سنگ اول بنا را گذاشته است . به راستی این موضوع پدیده‌ای‌در

۱ و ۲ ــ از اشعارکتاب شایگان نقل شده است .

خور مطالعهٔ عمیقی است که تحول ریشه‌دار جامعهٔ ایـران چگونه خانواده را به عنوان یك نهاد بسیار مهم اجتماعی که در تشکل دورانی بالنسبه طولانی اززندگی جمعیت سهمی درخـور اهمیت دارد، دستخوش تغییرکرده است.

تغییر بزرگ در واقـع‌از هنگامی آغاز شد که رکـود دوران فئودالیسم جای خودرا به پویایـی دوران توسعهٔ صنعتی و اقتصادی داد و یـك سلسله از وظائف خانواده برعهدهٔ نهادهای دیگرـ مدرسه ، کتابخانه ، سینما، وغیره ـ نهاده شد .

اگرکودك در دوران گذشته، پیش از رسیدن به سن بلوغ و مدتها پس ازآن ، بخش بزرگی از تجارب خـودرا از خانواده می‌گرفت ، امروز آن نهادهای دیگری که برشمردیم ، به میزانی وسیع از نقش خانواده کاسته‌اند، البته بی‌آنکه خانواده ، آنچنان کـه پاره‌ای از جامعه‌شناسان و آینده‌نگران انتظارش را داشتند، ازهم گسیخته باشد . نویسنده به روشنی نشان می‌دهد کـه حتی جامعه‌هائی که ازروی یك برنامهٔ حساب شده کوشیدند خانواده را به عنوان یك نهاد اجتماعی از میان بردارنـد ، سرانجام بـا پذیرفتن این نهاد ، به شکست تلاش خود اعتراف کردند . مثلاً نظریه‌پردازان کلاسیك‌سوسیالیست خانواده را نهادی می‌پنداشتندکه با «تقسیم جامعه به طبقات» پدیدار شده است و «چـون طبقات در جامعه ازبین برود» ، آن نیزاز میان برخواهد خاست . لکـن امروز در اتحادشوروی ـ کـه زمانی‌کوتاه پس از انقلاب اکتبر، رسم ازدواج وطلاق را منسوخ کرده بود ـ خانواده بـه همان استواری پابرجاست‌که درکشور- هایی با نظام اجتماعی دیگر .

اما تحولات اجتماعی ناشی از انقلاب صنعتی ، فقط در نقش خانـواده نیست که تغییر پدید آورده است ؛ ساخت خانواده‌نیز به‌همین‌سان با سرعتی بالنسبه‌زیاد، درحـال تغییراست . از مطالعهٔ مختصر اما اساسی نویسندهٔ کتاب چنین برمی‌آید که ساخت‌خانواده درایران از خانوادهٔ بزرگ بـه سوی خانـوادهٔ کوچك در تغییر است ، بی‌آنکه خود این نهاد اجتماعی ، دست‌کم در آینده‌ای در خور پیش‌بینی ، منسوخ گردد.

درباره چند سینماگر

جمشید ارجمند

انتشارات جار ، ۱۸۵ ص ، ۶۵ ریال

جمشید ارجمند هرچندازانتقاد فیلم دست شسته ، اما پیوند خود را با سینما یکسره نگسسته است : **دربارهٔ چند سینماگر** ، حـاوی چهارده مقالهٔ او دربارهٔ سیزده کارگردان نامور جهان سینما و یك‌سناریونویس ، چزاره‌زاواتینی نمایشگر این پیوند علقه‌آمیزاست.

مؤلف در پیشگفتار کـوتاه کتاب یادآورمی‌شودکه درانتخاب این چهره‌های چهارده‌گانه «هیچ ضابطه و اولویتی به کار نرفته است .» این‌مقاله‌ها که گفتارهای رادیوئی مؤلف در بخش مخصوص سینما بوده و اکنون درهیأت‌کتاب به بازار عرضه شده است ، دارای امتیازهای خاص اینگونه کارها (نظیر سادگی و آسان‌خوانی) و کمداشت‌های آن است . مؤلف منابع مورد استفاده برای نوشتن این مقاله‌هارا سه اثر مشهور ژرژ **سادول**، یعنی‌دیکسیونرسینماگران، دیکسیونر فیلم ، تاریخ سینما ـ ومجلات کایه دو سینما و . . . نام می‌برد . مؤلف آنگاه اظهار امیدواری می‌کند که کار اوکه کلاً مبتنی بر تحلیل زندگـی هنری و فیلم‌های این سینماگران است «بتواند هم به عنوان مرجع مورد استفاده قرار گیرد و هـم برای عموم دوستداران سینما مفید واقع شود .»

ضرورت تألیف (برای‌رادیو)

www.KetabFarsi.com

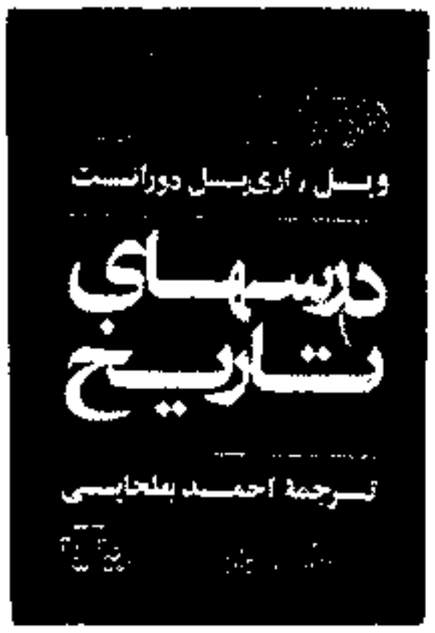
جامعیت یك مرجع دقیق را از کتاب باز ستانده است . فقدان پانویس بـرای عرضهٔ نام اصلی فیلم‌ها، یکی ازآن کمداشت‌هاست. ازاین روی اگر ، مثلاً خواننده‌یا مراجعه‌کننده‌ای فیلم I vitelloni اثر **فلینی** ، را ندیده باشد که در ایران با نام **ولگردها** به نمایش گذاشته شده ، نمی‌تواند تطبیقی را که مددکار او باشد به عمل آورد. به‌عنوان‌مرجع‌زندگینامه‌ای نیز کتاب کمبودهائی دارد کـه حاجت یك جستجوگر کمال طلب از آن برنمی‌آید . به عنوان‌مثال: دربارهٔ **آنتونیونی** به شهری که در آن تولد یافته ، موقعیت‌خانوادگی او ، مشغله‌های دوران کودکی او (که اتفاقاً در مورد آنتونیونـی مسأله‌ای با معناست) ، دلبستگی او به‌تأتر به‌هنگام‌تحصیل‌در‌دانشگاه، کمدیهائی که دراین‌زمان نوشته ، گروه تأتری که بنیاد کرده ، داستان کوتاه نویسی او برای یك نشریـهٔ محلی (تقریباً همه آن چیزهائی‌که به آسانی شاید درهر فرهنگ سینمائی به دست آمدنی است) برنمی‌خوریم .

مشکل دیگر کتاب ، روشن نبودن موضع انتقادی مؤلف در تحلیل و تفسیر فیلم‌هاست . اظهار عقایـد دربارهٔ فیلم‌ها با تلفیق برداشتها و تفسیرهائی بـه دست آمده که مؤلف خود ، درپیشگفتار کتاب ، به آن معترف است و بر همهٔ اینها سلیقه‌ها و برداشتهای خودرا نیز افزوده است . از همین روی کتاب فاقد ضوابط مشخص و پایدار یك دید تحلیلی انتقادی است . به عنوان نمونه ، سخن مؤلف مثلاً در بارهٔ **شبح سفید** ، فیلمی از فلینی که «. . . زیبا ، شاعرانه وگویا ساخته شده است» وجزاین قرینهٔ دیگری از محتوای فیلم به ما عرضه نمی‌کند یا دلایلی با آن همراه نمی‌سازد ، نمی‌تواند مفهوم روشن ، صریح ، منجز و قابل درکی داشته باشد .

با این همه کتاب ، بـرای علاقه‌مندان به سینما ، مجذوب‌کننده است ؛ چرا که پرتوهای آشنائـی بر مسیر تجربه‌های فیلمسازان مورد علاقه اومی‌افکند. هرچند این افسوس همچنان‌باقی می‌ماند که کاش مؤلف یکی از منابع سه‌گانهٔ خودرا از میان‌آثار **ژرژسادول**،به‌فارسی‌برمی‌گردانید. چرا که کتاب مرجع دربارهٔتاریخ سینما و سینماگران ، تا آنجاکه می‌دانیم ، جـز از کتاب تاریخ سینما ، تألیف آرتـورنایت ، برنمی‌گذرد .

به زمانی که سینما درایران اشاعه‌ای چشمگیر می‌یابد ، نیاز به کتاب های مرجع ، بیش از هر زمانی احساس می‌شود .

چهارده مقالهٔ کتاب دربارهٔ این چهارده چهره است : ژان‌رنوار، چارلی‌چاپلین ، اورسون ولز ، فریتزلانگ ، ساتیاجیت‌ری ، رنه کلر ، میکلانجلو آنتونیونـی ، جری لوئیس ، چزاره زاواتینی ، اینگمار برگمن ، هانری ــ ژرژ کلوزو ، کن‌جی ــ میزوگوچی ، ستانلی کوبریك ، فدریکوفلینی .



درسهای تاریخ
نوشتهٔ «ویل» و «اری‌یل دورانت»
ترجمهٔ احمد بطحائی
ناشر : شرکت سهامی کتابهای جیبی

تاریخ ، درپرداخت‌وتوصیفی که **ویل دورانت** می‌کند ، انسان را به یاد جاذبه‌ای می‌اندازد که قصه‌ها در دوران کودکی دارند.

موریس مترلینگ در بـارهٔ ویل‌دورانت گفته است : «به هر چه دست بزند ، آن را روشن و ساده می‌کند.»

درایـن اثر ویل‌دورانت ، بیهوده به دنبال اندیشه‌های عمیق دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ نگردید . یك فیلسوف تاریخ ، اگر به نابرابری

و نا آزادی انسان اعتقاد داشت ، در اثبات اعتقاد خود شاید هرگز به این سادگی روزنامه‌نگارانه سخن نمی‌گفت : «طبیعت نه اعلامیهٔ استقلال آمریکا را به دقت خوانده است و نه اعلامیهٔ انقلابی حقوق بشر فرانسه را . ما هیچیك نه آزاد به دنیا آمده‌ایم و نه با یکدیگر برابریم .» لکن به همان نسبت که مایهٔ طنز و نکته‌پردازی در ویل دورانت قوی است ، برداشت پراگماتیستی او ازکردار سیاسی انسان، سطحی است. وگرنه چگونه می‌توان با قاطعیت چنین ادعائی کرد : «کسانی خواهان برابری هستند که از لحاظقدرت اقتصادی در سطحی پائینتر از متوسط قرار دارند ؛ کسانی‌آزادی را طالبندکه براستعداد برترخود وقوف دارند» ؟ این درست است که در شرائط آزادی آرمانی ، استعدادهای برتررا همواره امکان صعود بیشتر است ، اما در شرائطی هم که سوای استعداد برتر ، عواملی وجود دارد که حتی بی‌استعدادهارا بر صاحبان‌استعداد برتری می‌بخشد ، چگونه‌می‌توان چنین ادعائی کرد ؟

ویل دورانت ، هنگامی که می‌نویسد طی انقلاب صنعتی ، انسانها «در کارخانه‌هائی که‌خانهٔ ماشین بود و برای انسان ساخته نشده بود ، کار می‌کردند» ، خود دادخواستی علیه شرائطی صادر می‌کندکه در بالا نام بردیم.

ویل دورانت دراین کتاب نسبت عواملی مانند کرهٔ زمین ، زیست‌شناسی ، نژاد ، اخلاق ، اقتصاد وغیره‌را با تاریخ می‌سنجد و می‌کوشد وزن مخصوصی را که هریك از اینها در تعیین حرکت تاریخ دارند ، تعیین کند . گفتیم «حرکت تاریخ» . این حرکت‌به کدام سوست ؟ پرسشی است که ویل دورانت نیز زیر عنوان «آیا پیشرفت واقعیت دارد ؟» مطرح می‌سازد . در همین فصل از کتاب است که اوبت‌انگاری پیشرفت فنی را که به منزلهٔ پیشرفت عام تلقی شده‌است ، مطرود می‌داند . ازاین حیث می‌توان وی را در شمار پیشاهنگان آن دانشمندانی شمرد که امروز علیه افسار گسیختگی پیشرفت فنی و زیانهائی که این « پیشرفت » برای زندگی بشر به‌بارآورده‌است ، هشدارمی‌دهند.

انتشارات امیرکبیر
ترجمهٔ دکتر محسن مؤیدی
نوشتهٔ هربرت مارکوز
انسان تك ساحتی

تاکنون بخت آشنایی با سه ترجمه ازاین کتاب به نگارندهٔ این‌سطور دست داده‌است : فرانسه، آلمانی ، فارسی . اصل کتاب به انگلیسی است ؛ اما آقای مؤیدی آن را از روی متن فرانسه به فارسی برگردانده است . این می‌توانست یك عیب به شمار آید، اگر ترجمهٔ فرانسهٔ کتاب خوب نبود ، اما خود **مارکوز**زبان‌فرانسه را خیلی خوب می‌داند و در ترجمه نظارت و همکاری داشته است . در باره ترجمهٔ آلمانی کتاب هم بدنیست بدانیم که با همکاری چهارتن جامعه‌شناس و فیلسوف انجام گرفته است . با وجود اینکه زبانهای انگلیسی ، فرانسه ، آلمانی همه مال یك حوزهٔ فرهنگیند و ترجمهٔ یك متن از یکی ازاین زبانها به زبان دیگر

www.KetabFarsi.com

مشکلاتی را که ما داریم ــ دست کم از حیث زبانی ــ ندارد ، خواه ناخواه ایــن مسأله مطرح می‌گردد که اینهمه وسواس ودقت برای چیست . علت این است که کتاب **مارکوز** کتاب ساده‌ای‌نیست؛ تنیده‌ای از افکــار **مارکس** (بیگانگی) ، **فروید** (لیبیدو) و **هایدگــر** (بعد) است . اینها زمینهٔ فکری کتاب «انسان یك بعدی» (یا به قول مترجم فارسی «انسان‌تك ساحتی») را می‌سازند. اما مترجم فــارسی کتاب چنین پیداست که همهٔ وسواسها و دقتها را بــرای ترجمهٔ اثر مارکوز بیهوده انگاشته است .

اگر بخواهیم نمونه‌هائی به دست دهیم که مترجم کجاوچگونه از متن اصلی منحرف گــردیده است ، زحمتی کشیده‌ایم کــه به همان اندازه عبث است که زحمت ترجمهٔ کنونی این کتاب . مسأله بر سر نقصها ونارسائی‌های زبانی در ترجمه نیست ؛ مسأله بر سر مهجوری کامل مترجم نسبت به زمینهٔ فکری کتاب است . وانگهی درنشریه‌های دیگر ، دوگانگــی فکری و بیانی وزبانی متن فرانسه و ترجمهٔ فارسی نشان داده شده است . آنچه می‌توان گفت این است که با انتشار ایــن ترجمه ضرورت ترجمه‌ای دیگر ــ که معتبر باشد ــ نه فقط از میان نرفته ، بلکه حادتر هم شده است.

مطالعات ایرانشناسی

IRANIAN STUDIES,

Journal of the Society for Iranian Studies

انجمن مطالعات ایرانشناسی‌در سال ۱۹۶۷ به همت گروه کوچکی از جامعه شناسان ایرانی که در ایالات‌متحدهٔ آمریکا اقامت‌داشته‌اند، بنیاد گذارده شد . این انجمن ، با آنکه سالهای بسیار بــر آن نگذشته گسترش فــراوان یافته است : اعضای آن از ۹ نفــر در ۱۹۶۷ بــه ۱۴۶ پژوهشگر دانشمند ایرانی وغیرایرانی‌درسال ۱۹۷۱ افزایش یافته است . با آن کــه هنوز بیشتر اعضای انجمن کسانی هستند که در آمریکا و کانادا تدریس می‌کنند ، افــراد تازه‌ای از سایر مراکز علمی دنیا به مرور به آن می‌پیوندند .

بدین ترتیب ، انجمن اکنون به مرکزی جهانــی برای دانش‌پژوهانی که در رشته‌های مختلف علوم انسانی و اجتماعی دربارهٔ ایران به پژوهش اشتغال دارند ، تبدیل شده است .

از جمله فعالیتهــای انجمن چاپ و انتشار مجلهٔ Iranian Studies ، تشکیل کنفرانسهای دانشگاهی در بارهٔ موضوعــات مختلف مربوط به ایران ، وتدارك جلسات مجمع عمومی سالانه بوده است .

این نشریه که تاکنون ۱۳ شماره ازآن‌باهمکاری‌پژوهندگان ایرانی ، آمریکائی و اروپائــی منتشر شده ، حاوی مطالبی در زمینه‌های زیر است :

باستانشناسی ، کتابشناسی و گــزارش کنفرانسها ، اقتصاد ، تعلیم وتربیت ، تاریخ ، فلسفهٔ ایرانی واسلامی ، ادبیات ، هنر ، موسیقی، سیاست‌وروابط‌بین‌المللی، جامعه‌شناسی ، مردمشناسی و روانشناسی . ازاین میان به ترتیب سهم جامعه‌شناسی و مردمشناسی ، سیاست و روابط بین‌المللی ، هنر و ادبیات و فلسفه از همه بیشتر بوده است .

توفیق بیشتر پژوهندگــان دانشمندایرانی را در ادامهٔ انتشار این مجلهٔ ارزنده ، آرزومندیم .

اندیشهٔ مرگ

سیمون دوبووار

ازآن زمان‌که دانستم میراهستم، مرگ مرا ترسانده است. حتی هنگامی که دنیا درصلح بود وچیزی خوشبختی مرا تهدید نمی‌کرد، سرگیجه‌ای‌که در پانزده سالگی از احساس مرگ داشتم، باز می‌گشت – سرگیجه در برابر غیاب مطلق همه‌چیزکه خود غیاب مطلق من بود ازهمه چیزکه روزی برای ابد فرامی‌رسد.

این نابودی دلم را ازچنان‌وحشتی می‌آکندکه نمی‌توانستم قبول‌کنم بتوان با خونسردی روباروی مرگ‌قرارگرفت. آنچه دیگران شهامت می‌نامیدند، در نظرم بیفکری سبکسرانه‌ای بود. اما بگویم‌که نه درآن دوره نشانه‌ای ازاین که آدم خیلی ترسوئی باشم درمن بود ونه درسالهای بعد. درست است‌که به هنگام اسکی یا شنا شهامتم را ازدست می‌دادم. روی‌برف‌ازسرعت می‌ترسیدم، ودر آب هراس داشتم ازاینکه پایم‌به‌کف نرسد. چون جسماً آدم بی‌دست وپائی بودم، می‌ترسیدم‌که پایم بشکند یا غرق شوم یا دروضعی قرارگیرم‌که محتاج به‌کمك دیگران باشم. مرگ مطرح نبود. درمقابل، بدون واهمه و تنها به بالای‌کوههای نوك‌تیز می‌رفتم و با کفشهای کتانی ازروی برفهای یخزده وقلوه‌سنگهای لغزان می‌گذشتم، بی‌آن که بیندیشم‌کمترین لغزش به بهای جانم تمام خواهد شد.

آن روزکه از ارتفاع نسبتاً بلندی درون نهری پرآب پرتاب شدم، یادم هست با کنجکاوی به‌خودگفتم: تمام شد. این چیزها پیش می‌آمد وآن‌بارهم که ازروی‌دوچرخه افتادم همین‌واکنش را داشتم، با بی‌تفاوتی شاهد این واقعهٔ غافلگیرکننده اما درعین حال بسیار طبیعی، یعنی مرگم، بودم.

هردوبار شتاب حادثه برمن چیره گشته بود ومجال تخیل نیافته بودم. نمی‌دانم اگر هنگام مواجهه با خطری واقعی این مجال را می‌داشتم، به راستی چه می‌کردم. هرگز دروضعیتی قرار نگرفته‌ام‌که بتوانم میزان‌ترس یا شجاعتم را بسنجم. بمباران پاریس یا «لوهاور» خواب شبانه‌ام را نمی‌آشفت، شاید به‌این دلیل‌که می‌دانستم خطر چندانی برایم نـدارد. به یقین در شرایط گوناگون زندگی، ترس هرگز مرا ازکار خاصی بازنداشته‌است. خوش‌بینیم مانع احتیاط بیش ازحد می‌شد. به‌علاوه ازمردن به‌عنوان‌چیزی‌که سرانجام روزی‌نامعلوم پیش خواهد آمد هراسی نداشتم. مرگ گرچه پایان‌زندگیم بود اما خود درعین حال جزئی ازآن بود. گهگاه که‌گمان می‌بردم مرگ روباروی من‌است‌به‌آرامی خودرا به‌آن تجربهٔ زنده می‌سپردم وبه عدم‌که درآن سوی برایم دهان گشوده بود نمی‌اندیشیدم. آنچه با تمام نیرو طردش می‌کردم وحشت این شب ظلمانی بود. این شبی‌که چون وجود نداشت هرگز نمی‌توانست هولناك باشد ولی برای من هولناك بود چراکه من وجود داشتم. نمی‌توانستم این فکر را تحمل کنم‌که موجودی محدودم و فانی و قطره‌ای در دریای بیکران. گهگاه همه کوششهـایم عبث می‌نمود. خوشبختی دام فریبی می‌گشت وجهان نقاب خندان وموهوم نیستی را برچهره می‌زد.

اما مرگ‌دست‌کم برایم راه‌گریزی از رنج‌گـران بود. به‌خود می‌گفتم: «به جای تحمل رنج، خودرا خواهیم کشت». با شروع جنگ دراین تصمیم راسختر شدم. امکان بدبختی ومرگ هرروز فراهم بود. برای اولین‌بار در زندگی ازعصیان دربرابر مرگ دست کشیدم. سپتامبر ۱۹۳۹ بود. یادم هست که با خود می‌گفتم: «زندگیم تاکنون همانی بوده‌که همیشه‌آرزویش‌راداشته‌ام. بگذار تمام شود. دست‌کم وجود داشته است.» یادم هست که از پنجرهٔ قطار به بیرون خم شده بودم. باد به صورتم می‌خورد، باخود می‌گفتم «بله، روزی عاقبت بر ورق زندگیم قلم می‌کشند. باشد. قبول دارم.»

چون مرگ را بی‌های و هوی پذیرفتم دانستم‌که می‌توان باآن دست وپنجه نرم‌کرد. چند سالی‌کمتر یا بیشتر زنده ماندن درمقابل آرامش ناشی از قبول مرگ ارزش چندانـی نداشت. جملاتی بودکه همیشه به نظرم پوچ و توخالی می‌آمد، ازقبیل «وقتی‌که دیگر چاره‌ای نیست باید مرگ را پذیرفت» یا «مرگ همیشه حادثه‌ای پوچ وفردی نیست بلکه گاهی مایه پیوندی حیاتی با دیگران می‌شود وبه این دلیل موجه و با معنی است»؛ حالا ناگهان از ته دل درستی این جملات را کشف کرده بودم. چندی بعد فکرکردم‌که چگونگی مرگ را تجربه‌کرده‌ام وبی برده‌ام‌که واقعاًچیزی‌نیست. دیگر ازآن‌نترسیدم. حتی فکرش را هم نکردم.

اما این بی‌تفاوتی پایدار نماند. غروب یکی ازروزهای تابستان، چند روزپیش‌از اولین شب نمایش«مگسها»، من و سارتر برای شام بـه کامیل رفته بودیم. قدم زنان بـرمی‌گشتیم. به مونمارت رسیده بودیم‌که آژیر خطر به صدا درآمد. به هتلی در کوچـه اونیورسیته پناه بردیم و اتاقی‌گرفتیم. به‌گمانم کمی مست بودم، و درآن اتاق قرمز ناگهان مرگ دربرابرم ظاهر شد. دستهایم را تکان دادم وگریستم وسرم

www.KetabFarsi.com

را به دیوار کوبیدم ، با همان شدتی که درپانزده سالگی کوبیده بودم .

شبی در ژوئن ۱۹٤٤ کوشیدم تا مرگ را با جادوی کلمات دورکنم . تکه‌هائی ازیادداشتهایم را همان‌گونه‌که ازسرقلم جاری‌شده دراینجانقل می‌کنم :

« روی تختم افتاده بودم . شکمم روی‌تشك‌قرارداشت وزانوها وپنجه‌هایم به زمین چسبیده بود . سکوت شب کم‌کم مبدل به زمزمه آب و خش‌خش برگها شد : صداهای آشنای کودکیم . مرگ مرا دربرگرفت . می‌دانستم‌که پس‌ازیك لحظه انتظار به سوی دیگر جهان روانه خواهم شد وقدم به سرزمینی خواهم گذاشت‌که هرگز روی روشنی نمی‌بیند. تنها خواهم بود ، دور ازدیگران ، در «بودن» محضی که شاید درست قطب مخالف مرگ باشد – حالتی‌که تنها در رؤیاهایم می‌شناختم وگهگاه به عبث در دامن کوههای وحشی و فلاتهای بلند جستجویش می‌کردم . اما هشیارانه نمی‌توان به خلوت و انزوا دست یافت . می‌خواستم به ساحت‌اسرارآمیزی‌بگریزم که زندگیم را ازهم می‌گسست و می‌گذاشت به هستی‌ناب خود دست یابم . شاید بدین‌گونه درپایان راه با مرگ رو در رو می‌شدم ، واین رؤیای مرگ را حقیقت بی‌چون وچرا می‌پنداشتم و خودرا با شادمانی در دل عدم رها می‌کردم . ودرآن حال صدائی بانگ برمی‌آورد : « این‌باربرای همیشه است. دیگر بیدار نخواهی شد .» با این‌حال هنوزکسی‌بودکه می‌گفت «من مرده‌ام» ، و دراین لحظه شگفت ، زندگی دوباره برنهایت هستی محض بی‌پرده‌ام دست می‌یافت. هفته‌ای نمی‌گذشت‌که این‌بازی دلهره ویقین را ازسر نگیرم . اما آن شب بدنم هجوم خواب را پس می‌زد ونمی‌خواست حتی در رؤیا هم با مرگ هم‌آغوش شود ، وجز با دورشدن مرگ به خواب نمی‌رفت . اما وحشتی نداشتم . چون این پس‌زدن چنان شدتی داشت‌که مرگ اهمیت خودرا ازدست داد . زمان محو شده بود وزندگی ، بدون پناه جستن دردیگران ویا آینده ، خودرا تأیید می‌کرد . بازی مرگ شعله‌ای بود که سوخت می‌خواست . برای لحظه‌ای با نیروگرفتن ازخاطرات زبانه‌کشید و عباراتی‌که برلبانم نقش بست برای شاد کردن دلم بس بود . زندگی بازشکفته شد ومرا درگرفت . ولی‌چگونه می‌توان درشب تاریك این اتاق ودر دل این شهر دربسته زندگی‌کرد؟ چراغ را روشن کردم ، روی تخت نشستم واین‌کلمات را نوشتم : این سرآغازکتاب تازهٔ من است، کتابی‌که دیرزمانی‌آرزوی‌نوشتنش را داشته‌ام وآخرین وبزرگترین پناه من دربرابر مرگ است وگوئی زحمات همهٔ این سالیان جز برای آن نبوده است‌که به من شهامت یا عذرنوشتن‌آن‌را بدهد».

« و شاید این مرگ‌که عمری مرا ترسانده لحظه‌ای بیش نپاید بی‌آنکه حتی بفهمم . مرگی ناشی ازسانحه یا بیماری – درهرحال می‌دانم‌که به‌طور حیرت‌انگیزی‌آسان‌خواهدبود . هرتسلیم و رضائی تسلیم و رضائی دیگر در پی دارد . درچشم دیگران مرده خواهم بود بی‌آنکه خود ببینم که مرده‌ام .»

« می‌دانم‌که درتختخوابم خواهم مرد . ازآن می‌ترسم . تختخوابم کشتی کوچکی‌است‌که مرا همراه خود به‌دورها می‌برد . سرم‌گیج می‌رود . دورمی‌شوم ، دور ازساحل . حالا بی‌حرکتم ، نزدیك کسی‌که حرف می‌زند ومی‌خندد . و با فرا رفتن من خطوط چهره‌اش از سطح آب محو می‌شود . فرا می‌روم . می‌لغزم وبه سوئی بی‌سو روانه‌ام ، دربستر آب ، زمان و شب » .

خوابهائی که پیش از این شرح داده‌ام درکشاکش من‌ومرگ‌نقش‌بزرگی داشته‌اند . خدا می‌داندکه چند صدبار خواب دیده‌ام‌که تیری به قلبم اصابت کرده یا زیر ریگ‌های روان مدفون شده‌ام . یا اینکه بیهوش وبیجان‌هستم وازبین رفته‌ام . این‌نابودی‌به من‌آرامش می‌بخشید وازآن خشنود بودم . مرگ را در ذهن خود تحقق می‌بخشیدم ، همان‌گونه‌که بارها به عبث خواسته بودم جنگ یا جدائی را تحقق بخشم و با شناختنشان تصاحبشان‌کنم وبه برکت این تصاحب‌نابودشان‌کنم. ازمرگ می‌گذشتم، همان‌گونه‌که آلیس ازدل آئینه‌گذشته بود . وچون قدم به‌آن سوی می‌نهادم مرگ درچنگالم بود . به جای اینکه او مرا به‌کام خودکشد ، من اورا درخود کشانده‌بودم . خلاصه ، ازمرگ‌درگذشته بودم . وچون آخرین نفس را می‌کشیدم به خود می‌گفتم : « این‌بار برای همیشه است . دیگر بیدار نخواهی شد.» بااین حال کسی‌که می‌گفت « من مرده‌ام » آنجا بود وحضور او نیروی مرگ را زایل می‌کرد . من مرده بودم و با این حال آن صدا وجود داشت‌که زمزمه می‌کرد «من هستم» . آنگاه بیدار می‌شدم ومی‌دانستم‌که وقتی بمیرم دیگر این صدا زمزمه نخواهدکرد .

گاهی فکر می‌کردم اگر بتوانم درست درلحظه مردنم حضور داشته باشم ومن ومرگ دریك آن باهم باشیم مرگ را وادار به بودن خواهم‌کرد وشاید این راهی باشد برای حفظ مرگ . ولی نه ، هرگز قادر نخواهم بودکه همه ترسهای پراکنده‌ام را ازمرگ دریك‌دلهره نهائی خلاصه‌کنم . چاره‌ای نیست . این واهمه حقیر وفکرهای سمج وتصویر آن خط سیاه‌که آخرین سال را علامت می‌زند وصفحه سفید بعد ازآن – همه اینها با من خواهند ماند . مرگ را هرگز درك نخواهم‌کرد . تنها حس‌من ازمرگ

بقیه درصفحه ۱٤۲

ادبیات امروز ملل

نگاهی به ادبیاتِ آلمان

هاینریش بل

HEINRICH BOLL

برندهٔ جایزهٔ ادبیات نوبل

وقتی یك شاعر ــ شاعری دراینجا به معنای دست به کاری زدن* ــ شبانگاه گردش‌کنان از خیابانی آرام می‌گذرد ، ناگهان این انگیزش را احساس می‌کندکه کاری شاعــرانه ــ شاعری در اینجا به معنای اجرا کــردن ــ انجام دهد ، والههٔ هنر درگوشش می‌خواند ، به وی فرمان می‌دهد کــه سه‌پاره سنگ بردارد و به شیشه‌هــای نزدیکترین پنجره‌ها بزند ، واو این کاررا می‌کند چرا که همیشه مغلوب الههٔ هنر خویش است ، آن وقت تعجب نخواهدکرد اگر آنان‌که آرامش شبانه‌شان آشفته شده‌است، پنجره‌ها را بگشایند . در آن احوال خرده شیشه‌ها به‌خیابان می‌ریزدوغوغای بیشتری به‌پا می‌خیزد . بدین‌سان چه بسا که در ناحیه‌ای از شهر غائله‌ای به راه افتد تا حداقل به او یــك «هی ، هی» یا کلمات زمخت‌تری چون پست ، بی‌سروپا ولات ، بگویند . اما باید تعجب کند اگربه او تهمت بزنندکه قصد قتل ، تجــاوز ، دزدی ، آتش‌سوزی ، غــارت و حتی اقدام علیه امنیت کشور را داشته است . و حتی اگر کارش بــه دادگاه بکشد و ادعا کندکه اولاً مغلوب نجواهای الههٔ هنرش شده است وثانیاً قصد مشترك او والهه هنرش این بوده است کــه هوا به درون آن اتاق خوابهائی که شیشه‌هایش شکسته وارد کنند، آنگاه هیچکس حرفهایش را باور نخواهد کرد : الههٔ هنر هرچه‌را به‌فرمان دادن . وهیاهوئی‌هولناك به راه می‌افتد ، زیرا یك شاعر نمی‌تواند به آن چیزهائی استناد کند که دیگران ، به عنوان علل مخففه ، هــرلحظه استناد توانند

---

* نویسنده برای شاعرکلمهٔ Poet را برگزیده است تا بتواند از مصدر Poein که به معنای انجام دادن ، کردن ، اجرا کردن ، آفریدن ، آمده است برای ایجاد طیفهای بیانی‌استفاده کند . در ترجمه فارسی ، چنین‌کاری دست‌کم از عهدهٔ مترجم بیرون بود .

www.KetabFarsi.com

کرد : مأمور بودن و جز فرمان بردن چاره‌ای نداشتن . منظورم این است که افکار عمومی باید درهیجان‌زدگی وبه هیجان‌آمدنش صرفه‌جو باشد و بـه تناسبها آگاهی یابد : چنین‌شاعری ــ در اینجا به معنای مرتکب ــ چه می‌تواند کرد : حتی سنگ بـه وبترین مغازه‌ها و پنجرهٔ کلیساها نمی‌اندازد ، بلکه اکثراً سنگ را به آب می‌افکند ، زیرا دایره‌هائی که سنگها پدید می‌آورند ، مورد علاقهٔ اوست ، و با شگفتی شاهد آن است که چنین سنگی نه فقط دایره‌ها پدید می‌آورد ، بلکه به رغم همهٔ قوانین فیزیکی ، موجها نیز برمی‌خیزاند وناگهان درتمامی برکـه آرام ولوله می‌افکند : اردکها بیدار می‌شوند ، ماهیها حتی می‌کوشند فریاد بکشند . البته او ، این شاعر ومرتکب ، نمی‌دانست که برکه ــ هرچندکه بر تابلوئی نوشته شده بود ، اما او ملتفت تابلو نشده بود ــ یك مترونیم عمق دارد که هفتادوپنج سانتیمتر ، یعنی نیمیش را هم‌گل ولای انباشته است . و اکنون بی‌گناه آنجا ایستاده ، به الههٔ هنر استناد می‌کند کـه در گوشش خواند که یك لحظهٔ شعری فرا آورد . او نمی‌خواست آب را گل‌آلود کند ، این آب بود که آلودگیش را نشان داد .

نمی‌دانم چیزی مانند آزادی دستوری وجـود تواند داشت ــ باید دربارهٔ این‌عبارت اندیشه‌کرد، ونیزدربارهٔ کلمهٔ دستوراندیشید : این کلمه‌ای است که باید بـه دادگاه کشاند ــ حتی یك ارتش تمام از نویسندگان «نیست انگار» نخواهندتوانست ذره‌ای از آن‌همه خرابی را که این کلمه به بار آورده است ، به بار آورد . منظورم این‌است : همهٔ هیاهوهایی که ادبیات فرا می‌آورد، به‌شیوه‌ای آزار دهنده مبالغه‌آمیـز است . آنچه هیاهوانگیز است ، دربرابر محکمه‌هـا می‌گذرد ، محکمه‌هائی‌که باید تکلیف کلمهٔ دستور را تعیین کنند. یك مؤلف ، یك مبدع ، یعنی یك شاعر ــ نه‌فقط دوست دارد درجائی سکنی‌گزیند (سکنی گزیدن یك فعل است ، کلمه‌ای است که بر عملی دلالت دارد) ، بلکه دوست دارد زبانی‌را نیز که بدان می‌نویسد ، در خور سکونت کند ــ باری می‌گویند خوب نیست که انسان تنها باشد ، و اوکه نمی‌تواند ازاین‌استخوان‌پاره‌هایی کـه برایش مانده است زادگاهی و بنائی از همسایگی و دوستی واعتماد بسازد . همچنین نمی‌تواند ، چون **ابراهیم** ، خود قوم خویش را بیافریند : او باید به‌سوی قوم برود ، و قوم به‌سوی او رشد کند . نه فقط به دوستان وخوانندگان‌وجماعت‌علاقه‌مندان، بلکه به هم‌پیمانان ، هم‌پیمانان در میان عامه ، نیاز دارد که نه‌تنها خشم گیرند یا نه تنها از پیروزی شادی کنند ، بلکـه از **معرفت** برخـوردار باشند ، کبریا ، حسادت ، رنجش ، پیروزی ، خشم ــ اینها باید در شمار امور خصوصی باشد ، باید آنچه را شناخت‌که مهمتر است : جستجوی زبانی درخورسکونت در سرزمینی درخور سکونت .

درادبیات پس از جنگ‌آلمان مشکل بتوان توصیفی از سکونت یافت ، مشکل بتوان کتابی یافت که در آن ، همسایگی ، زادگاه، به منزلهٔ فرایض باشد . گاهگاه بدین امر اشاره می‌شود، دیپلمات‌ها چه بسا شکایت دارند ، که ادبیات پس از جنگ آلمان ، از آلمان فدرال تصویری می‌سازد که‌کاملاً برخلاف آن چیزی است کـه به سبك دیپلماتیك ودر مذاکـرات اقتصادی باید به نمایش گذاشته شود . مقایسهٔ ایـن تصویرها در سطوح گوناگون به عنوان معرّف آلمان فـدرال ، موضوع جالبی خواهدشد ، ودراین مقایسه روا نیست که مطالعهٔ دقیق آگهی‌های روزنامه‌های بزرگ ما فراموش گردد که در آنها ، ازهمه‌جای عالم و در همه جای عالم که‌ممکن است ، زمین برای خریدو فروش عرضه می‌گردد . استنباط آدمی این است که قومی در حال فرار است ــ فرار از شرق ، فرار به

غرب ؛ اما عکس این قضیه ، یعنی این که در جای دیگری از عالم کسی اینجور بـا تب وتاب در جستجوی زمین در آلمان فدرال باشد ــ منظورم زمین‌برای‌سکونت است نه برای کارخانه ساختن ــ احتمالاً به‌ندرت پیش می‌آید .

سیاستمداران ، اگر ازادبیات معاصر آلمان احساس مـزاحمت می‌کنند و می‌بینند که این ادبیات در مقاصد در خور تحسین آنان خلل ایجاد کرده است ، همواره در اشتباهند و بیهوده به خود مـی‌بالند . مایهٔ سیاسی یا انتقاد اجتماعـی در ادبیات معاصر را می‌تـوان هربار از آنچه پیش می‌آید ، استخراج کرد . یك مؤلف در جستجوی بیان است ، سبك می‌جوید ، و چون با این امر دشوار سروکار دارد کـه روح بیان و سبك را بـا روح خبری‌که داده شده منطبق‌گرداند. سیاست و جامعه ، گنجینه لغات آن ، آداب آن و اساطیر ورسوم آن به صورت منابع و مواد در دسترس درمی‌آیند . وقتی کـه سیاستمداران و جامعه خـودرا رنجیده خاطر یاتهدیدشده احساس می‌کنند ، ملتفت نیستندکه مسألهٔ همواره به صورت چیزی بیش از خود آنها مطرح است . آنها حتی بهانه‌ای هم نیستند ، به ندرت یك موجبند ، به زحمت سزاوارآنند که نمونه قرار گیرند : جریان از برورویشان می‌گذرد . یك مؤلف، حقیقت‌را نمی‌گیرد ، آن را دارد، آن را می‌آفریند ، و مهابت‌بغرنج حتی دریك رمان بالنسبه واقع‌گرا دراین است‌که میزان حقیقتی که با آن عجین گردیده ، ترکیب شده ودرآن مستحیل گشته ، بکلی بی اهمیت است . آنچه مهم است، حقیقت آفریده شده است که از آن‌منعکس می‌شود و تأثیرمی‌نهد. این‌که حتی درانواع کم‌ارزش‌تر ادبیات ، درهرنوشته‌ای ، درهر گزارشی ، دگرگونی و ترکیب روی می‌دهـد تا گزینشی انجام گیرد ، چیزهائی دستچین گردد و چیزهایی دیگر به کنار گذارده شود ، واین که انسان درجستجوی « بیان » است ــ اینها حقایق پیش‌پا افتاده‌ای است که باید به تدریج شناخته شده باشد . حتی یك عکس نیز کاملاً منطبق بـا حقیقت نیست : گزیده شده است ، فراگردهائی شیمیائی را پشت‌سر گذارده‌است‌وبازآفرینی شده‌است. و اگر کسی در رمانی وفاداری‌به حقیقت یا نزدیکی به زندگی را کشف کند ، همانا حقیقتی‌را کشف کرده که آفریده شده است . حقیقت ، همین «عدم توانایی در سکونت گزیدن» آلمانی‌هاست ، آنچنان‌که نه فقط درادبیات پس‌از جنگ با آن روبرو می‌شویم (هر چند ازحیث آماری هرکسی در جائی به گونه‌ای ، و مدام درراه به سوی مقصدی ، سکونت دارد ، حتی ولگـردان نیز سرشماری شده‌اند) بلکه درهیچ‌جا همسایگی به منزلهٔ چیزی پایدار واعتماد‌انگیزتوصیف‌نمی‌شود. (همسایگی، به یاری یکدیگر آمدن ، هوای یکدیگـررا داشتن ، همبستگی ، تعلق ــ گویا فقط قاتلانند کـه اینهارا می‌شناسند. اما ما ، بـه یکدیگر کمك نمی‌کنیم ، هوای یکدیگـر را نداریم ، هم‌پیمان نیستیم) . خانه‌ها در ادبیات‌آلمان فقط همچون خانه‌های ازدست‌رفته توصیف می‌شود ، و خانه‌هـای موجود تنها به مثابهٔ چیزهائی‌است که بی‌تأمل ساخته شده است .

تصادفی نیست که شهری که توصیفی شاد از آن شده باشد ، نمی‌تواند وجود داشته باشد ، که هیچ محلی به منزلهٔ کانون گـرم زیستن توصیف نمی‌گردد . بسیار همسایگی در معرض تجاوز قرار گرفته است ، بسیار اعتماد کـه آب آن را برده است ــ و همهٔ اینها به موجب دستور ، نه از سر کینه یا تعصب ، بلکه به‌موجب دستور، همسایگی خدشه برداشته ، اعتماد خدشه برداشته ، اعتقاد خدشه برداشته . خوانندگان ، و گهگاه حتی منتقـدان ، چنین می‌پندارند کـه حقیقت ، عیناً منبعی که آب باران در آن جمع می‌شود ، جلوی خانهٔ مؤلف قرار دارد ، و فقط کافی است پای از

خانه بیرون نهد تا آب آفرینش از آن منبع برگیرد . گیریم که حقیقت حکم باران می‌داشت و مؤلف را منبعی ازآن در برابرْ خانه می‌بود ، مگر اجزای تشکیل دهندهٔ باران چقدر است و نحوهٔ ترکیب این اجزا هربار چگونه است ؟

ادبیات مارا مأوائی نیست . تلاش مهیب و اغلب توانفرسای ادبیات پس ازجنگ درکلیت خود عبارات ازاین بوده است که مأوا وهمسایگی را باز یابد . هنوزکسی نفهمیده است که در سال ۱۹۴۵ فقط نیم‌صفحه نثرآلمانی‌نوشتن ، یعنی چه .

در انگلستان مجادله‌ای دائمی بر سر **دیکنس** وجود دارد و این مجادله اززمانی که او زنده بود، تا به امروز ، ادامه یافته است : **دیکنس** برای انگلستان آن چیزی است که در سرزمین مـا اصلا وجود ندارد : نویسنده‌ای کلاسیك که مدام برسرش دعواست ، مثل **بالزاك** درمیان نویسندگان‌فرانسه. درچنین مناقشه‌هائی پاره‌ای چیزها روشن می‌شود و قلمروی زبان و زمینهٔ اجتماعی مدام از نوبررسی می‌گردد ؛ یك‌آگاهی بدیهی شکل می‌گیرد که در هردوران بـه ادبیات معاصر ــ چه تجربی ، چه سنتی ــ بهره می‌رساند ؛ زمینه‌ای به‌وجود می‌آید که می‌توان برآن ایستاد و دلیل شنید و دلیل را طرد کـرد . کجایند در ادبیات آلمان شهرهایی چون‌لندن یا پاریس که صورت واقعیشان هنوز هـم پس از نسلها با آن صورتی‌که در نثر داستانی‌توصیف شده‌است ، مقابله شود ؟ اینجا جای آن نیست که ازمکان و مجال ، موقعیت جغرافیائی آلمان وتاریخ آن شکایت رود . فقط می‌توانم مسجل کنم که برلن بیش ازپانزده سال‌پایتخت یك آلمان‌دموکراتیك نبوده است و می‌دانیم‌که رؤیاها و مدهوشیها چه خشونت‌آمیز پایان گرفت . **رابه** Raabe و **فونتانه** Fontane ، دبلین Döblin وبنیامین Benjamin نتوانستند برلن را به‌صورت واقعیتی ادبی درآورند . بدان سان که با لندن و پاریس ، پیترزبورگ یا مسکو مقایسه کردنی باشد . علت آن که این شهر در ادبیات معاصر آلمان هنوز مکانی را که شایستهٔ اوست نیافته ، در سیاسی شدن شهر و کلمه برلن است . برای یك شهر، مطلوب نیست‌اگرامکان آن نیابد که «خودش» باشد ، یا اگر از خود بیرون شود ، به صورت یك مفهوم درآیـد ودر زندگی همه‌روزه‌اش مدام با این قابلیت مفهوم شدن از در مقابله درآید . نیازی ندارم توضیح‌دهم که کار **چگونه** به اینجا کشید . پس پایتخت آلمانی‌ها کجاست ، آیا هنوز مأوائی آشنا دارند ، و اصلاً خودرا کجا در خانهٔ خویش احساس می‌کنند ؟ این «سکنی گزیدن نتوانستن» البته به‌هیچوجه موضوع تازه‌ای نیست ــ اما به مطالعه‌می‌ارزد: **گوته** که‌می‌توانست سکنی گزیند ، به گشت‌وگـذار برود ونیز عشق بورزد ؛ **کلایست** Kleist که‌نمی‌توانست‌سکنی‌گزیند، به‌گشت‌وگذار برود و عشق‌بورزد؛ همه رؤیا بوده‌اند . موضوعـی مهم ، نمودی در ادبیات ، نه فقط از حیث سیاسی ، نه فقط از حیث تاریخی ، که از لحاظ مذهبی هم، اشتیاق بـه گشت‌وگذار دوران رمانتیك است : دورنمای آبی ، گل آبی ، پس از مدتها باز یکی دیگر که توانست سکنی گزیند و به گشت‌وگذار برود و ــ امری که تصادفی نیست ــ جسارت آن راییابد که دربارهٔ عشق بنویسد : **فونتانه** . بسیار شگفتی‌انگیز است کـه برلن موزه یا آرشیوی از **فونتانه** ندارد . حتی دشوار است که آدم بفهمد او در کجا مدفون است .

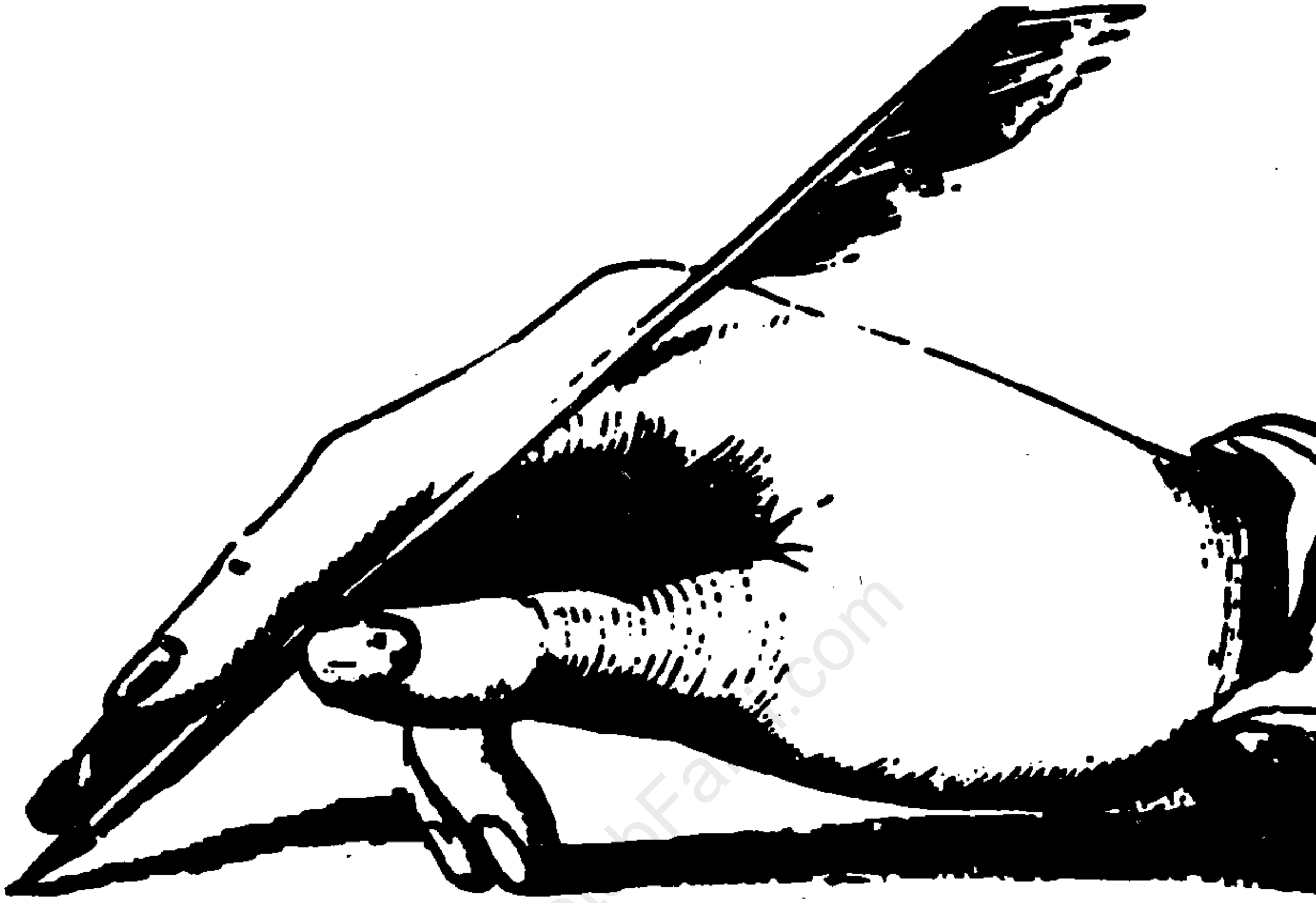
پس این «سکنی گزیدن ــ نتوانستن» موضوع تازه‌ای نیست. **کافکا** در گفت‌وگو با یانـوش Yanouch می‌گوید: «تودهٔ‌مردم می‌شتابند ، می‌دوند ، و باگامهای تند اززمان می‌گذرند . به کجا ؟ ازکجامی‌آیند ؟ هیچکس‌نمی‌داند. هرچه بیشترمی‌دوندکمتربه‌مقصدی می‌رسند . بیهوده نیروهایشان را

می‌فرسایند. می‌پندارند که‌می‌روند. حال‌آن‌که ــ درجازنان ــ فقط به خلأ سقوط می‌کنند . همین ، آدمیزاد دراینجا زادوبومش را ازدست داده است . **کافکا** یك‌پایان است . پس از او تنها بازماندگانی هستند که مأوا می‌جویند . اما آلمانی‌هــا در کجا باید مأوا گزینند ؟

من به جوانانی می‌اندیشم که در این سرزمین بساط زندگــی می‌گسترند ، و آینده برایشان نه کلامی تهی بلکه زمان حالی است که هر روز به دست می‌آید . هم سن‌وسالان من این نقطهٔ اتکای زیرپا را هرگز نخواهند یافت . سنت نیست ، برای مطالعه حوصله نیست ، برای اندوختن اعتمادی به پایــداری نیست ، برای کام گرفتن دست‌کم ردپائی ازآن‌کلبی مسلکی نیست که رسم دمساز شدن با فرزانگی را بداند . هم سن‌و سالان من فرزانه نیستند ، هرگز نخواهند شد ، حتی هــوشیار نگردیده‌اند . واز همهٔ آنچه تا به امروزگذشته، زیرکی‌نیاموخته‌اند.

نسل جــوانتر باید به سوی هدفی والا کار کند ، راه بیابد، این سرزمین را در ادبیات نیز در خور سکونت گرداند . آن سرزمینی مسکون و در خــور سکونت است که کسی بتواندبرای آن احساس دلتنگی کند . کسان بسیاری در جهان هستند کــه احساس دلتنگی می‌کنند ، امــا همواره فقط برای آلمانی‌که‌دیگر وجود ندارد . می‌توان نسبت به شهری احساس دلتنگی کرد ــ برلن یا نورنبرگ ، هامبورگ ، کلن ، مونیخ . لکن آیا ایــن همواره یك دلتنگی برای یــك برلن یا کلن ازدست رفته یاناپدید شده نیست ؟ دلتنگی برای آلمان فدرال ؟ شاید چنین‌چیزی وجود داشته باشد . بوَد آیا که برای این‌سرزمین احساس دلتنگی‌کنند؟ این پرسشی است از جوانترها ، پرسشی مربوط به این‌که جائی برای پای نهادن یا همسایگی ، چگونه در ادبیات بیان تواند شد. این نه تصادف است و نه‌بدسگالی روشنفکران تفرقه‌انداز ــ خواه خدانشناس باشند ، خــواه «نیست انگار» یا مالیات‌دهندگان کلیسای کاتولیك ــ که آلمان فدرال در ادبیات داستانی ، در غزل و درمقاله‌نویسی ، به‌گونه‌ای سوای آنچه خوشایند وابسته‌های مطبوعاتی یا وابسته‌های اقتصادی است، توصیف‌می‌شود.سیاستمداران بهتر است که شرمسار نگردند و زبان به شکوه نگشایند . باید از خود بپرسند چرا حتی یك رمان پس از جنگ هم وجود ندارد که آن آلمان فدرال به‌منزلهٔسرزمینی شاد و شکوفان توصیف شده باشد. این پرسش معروف‌کــه ــ جنبهٔ مثبت‌قضیه درکجاست ؟ ــ پرسشی که چندان هم احمقانه نیست ــ نه تنها نادرست مطرح گردیده است، بلکه ناراستان را نیز مخاطب‌قرار داده است : پس چرا هیچکس رمانــی شاد دربارهٔ این سرزمین شکوفان نمی‌نویسد ؟ هیچکس را از این کار منع نمی‌کنند . آشکارا موانعی‌وجوددارد، عمیقتر از آن که در رنجش سطحی‌سیاسی بگنجد . سرزمینی اندوهگین اما بی‌سوگ ؛ سوگ خودرا به‌دیگری واگذار کرده ، از فراز مرزها به شرق روانه ساخته ، لکن باز هم، هنوز هم ، نمی‌داندکه آنچه‌سیاسی است فقط لایهٔ سطحی قضیه است ، یعنی‌بالاترین، نازکترین وهمچنین آسیب‌پذیرترین لایه‌های بسیاری کــه وجود دارد . سیاستمداران می‌بایست زیبائی‌شناسی‌می‌خواندند. این حتی از حیث سیاسی نیزاتلاف وقت نبود . عصری که در آنیم ، چون در قالب زبان آید ، ثابت می‌کند که جنبهٔ انسانی این امر چه اندك است : کشوری را در حالت بی‌اتکائی مدام نگاهداشتن و کلمهٔ خانه‌بدوش را بــرای اتحادیه‌های خانه‌بدوشان به اشغال درآوردن و آن را در حــالت آمــاده‌باش مدام و عوامفریبانه نگاهداشتن ، عیناً ذخیره‌ای کــه در وقت ضرورت می‌توان بــه اصطلاح «علم» کرد .

بقیه در صفحهٔ ۱۴۲



آغازی دیگر منباب آزمایش

نوشتهٔ جوزف پ . بوکه
JOSEPH P. BAUKE
استاد ادبیات آلمان در دانشگاه کلمبیا

هوگـوفون هوفمـانشتال[1]

افسوس‌خوران بر این که سنت‌های گسسته نصیب ادبیات آلمان بوده است ، یکبار گفت که «گوته هست، وآغازهای تازه هست» ، امابه‌هنگام مرگ **هوفمانشتال** در سال ۱۹۲۹ کسی نمی‌توانست پیش‌بینی کند که قاطع‌ترین و کامل‌ترین گسستگی هنوز در راه است . چند سال بعد ، در بهار سال ۱۹۳۳ ، میدانهای شهرهای بزرگ آلمان از شعلهٔ کتابهایی که به آتش کشیده شده بود ، روشن شد . در آیینی که هیبتی بربری داشت ــ در بعضی جاها حتی‌بانظارت‌استادان‌ادبیات‌ــ کتابهای نزدیك به بیست نویسنده به شعله‌های آتش سپرده شد . طی سالهایی که از آن‌پس آمـد ، سر سپردگان نازی کتابخانه های مملکت و اذهان مردم را از هرچه یهودی، بلشویك، فاقداصالت‌نژادی یا به طریقی‌مانع وحدت کامل‌نژاد ژرمن بود ، پاك‌کردند . هنوز چند ماهی از روی کار آمدن نازیها نگذشته بود که ادبیات مخالف ، دیگر وجود نداشت و سخنگویان آن یا به زندان افتادند یا ازنوشتن

1) Hugo Von Hofmannsthal.

منع شدند . نهضت رنسانس شمالِ اروپایی زیر فرمان یك سازمـان مرکزی، یعنی **ادارهٔ نگارش رایش**[2] ، غلبه یافت ، و تجلیل نیاپرستانهٔ خون و خـاك و سلحشوری آن به زودی به هرنوشتهٔ چاپ شده سرایت کرد . هرآنچه دراثرتشویق نازیها نوشته شد ، خواه داستان و شعر و خواه نقد ادبی ، امروزه به چشم ما ، بی‌اعتبار می‌آیـد . البته، بعضی‌نویسندگان صاحب‌شأن، چون ارنست‌یونگر Ernst Jünger گرچه‌نظام‌حاکم‌را دشمن‌می‌داشتند، باگریز به‌نوعی«مهاجرت درونی»، چنان که خود اصطلاح کردند ، به‌نوشتن ادامه دادند . اما آثارشان چنان از واقعیات روزمره دور و چنان از پای بندی اخلاقی عاری بود ، که بسا ، «گریز از واقعیات» عبارت رساتـری برای این تبعید ذهنی باشد . آنـان می‌توانستند به‌هنگام سقوط رایش سوم خود را از نازیسم مبرا بدانند ومی‌توانستند اغلب دلائلی برای کمال فردی‌خود ارائه‌کنند . با این‌همه ، بدان‌علت که نقش خود را به‌عنوان وجدان ملت در تاریکترین دوران از دست نهاده بودند ، نمی‌توانستند ادعای ارشاد اخلاقی و رهبری فکـری داشته‌باشند . نسل‌جدید نویسندگان پس ازجنگ ناگزیر بود بـرای هدایت والهام به‌جایی دیگربنگرد.

سقوط رژیم نازی با پایان یك رسم و راه زندگی همراه بود ، و تاریخ آلمان به نقطهٔ صفر رسید. الگوهای‌اجتماعی وسنتهای سیاسی، همراه میلیونها آلمانی کـه از قسمتهای شرقی رایش ازدست رفته گریخته یا رانده شده بودند ، درهم ریخت. ناباوری به‌میزان شقاوتهای نازی ، دشواری معاش درکشوری ویران بااقتصادی راکد ، واحساس «واگنری» فنای شوم دست به‌دست هم دادند تا نسیانی ایجاد کنند که آلمانیها بلافاصله پس از جنگ به درون آن سقوط کردند . بسیج جنگی به سر رسیده و آلمان جنگ را باخته بود . یأس تاریك این سالها به طرز تحسین‌انگیزی دراثر بحث انگیـختهٔ هرمـان کازاك Hermann Kasack **شهر آن‌سوی رود**[3] (۱۹۴۷) ، توصیف شده است ــ رمانی سوررئالیستی دربارهٔ مرگستانی جدید که مردگان در راهشان به سوی فنائی ماورالطبیعه، درآن درنگ می‌کنند . **کازاك** ، هم مانند **اسوالد اشپنگلر**[4] درپایان جنگ جهانی اول ، براین رأی‌بود که جهان غرب ، خود وآرمانهای خودرا تباه‌کرده است زیرا «تباهی مادی ، ورشکستگی ذهنی را مؤکد می‌سازد.» بیمایگی آلمان درونمایهٔ کتابی دیگر هم هست به نام **دکتر فاوستوس**[5] (۱۹۴۸) **ازتوماس‌مان**؛ رمانی والاتر که در آن بازگشت ملت به بربریت به طرز درخشانی تجزیه‌وتحلیل شده‌است . فاوستوس جدید نیز چون نخستین‌نمونهٔ قرون وسطایی‌اش باز به مجازات دوزخ محکوم می‌شود . **لسینگ**[6] **وگوته** ، در روایتهای خود از این افسانه ، قهرمان را از لعنت ابدی برکنار داشته بودند . پیام انسانیت آنان ، که آرمان بزرگترین عصر ادبی آلمان‌بود ، معنای خودرا دردنیای نابسامان پس از جنگ از دست داده بود ، دنیائی که درآن سخت جانی برای ادامهٔ حیات مهمتر از احساسات والا بود .

داستانهای‌الیزابت‌لانگ‌گسر[7]، که به خاطر تبار نیمه یهودی‌اش زندگی‌پرعذابی‌را درآلمان‌هیتلری به‌سر آورد ، نغمهٔ خفیفی از امیدی می‌نواخت . رمانهای تمثیلی او ، خاصه‌رمان‌جسورانهٔ **مهر پاك‌نشدنی**[8] (۱۹۴۷) ، ریشه در شرعیات کاتولیك دارد و یادآور عقیدهٔ ژانسنیستی شرارت طبیعت بشری است ، که رستگاری انسان را در آخرکار تنها منوط به لطف الهی می‌داند . اما دژ ایمان مذهبی‌متعلق به‌عصری دیگر است ، و **لانگ‌گسر** بیشتر با استفادهٔ خیره‌کنندش از استعاره بر ما اثر می‌گذارد تا با

---

2) Reichsschrifttumskammer.

3) The Town Beyond The River.

4) Oswald Spengler.

5) Doktor Faustus.

6) Lessing.

7) Elisabeth Langgässer.

8) The Lendelible Seal.

اعتقاد عرفانی‌اش به‌عذاب به منزلهٔ کفاره . پس‌ازاو ، باید از **گرترود فون له‌فورت**[9] ، **راینولت اشنایدر**[10] و **ورنر برگنگرون**[11] به عنوان نمایندگان عمدهٔ احیای ادبیات کاتولیك نام برد . این نویسندگان که ازلحاظ شکل ومحتوا محافظه‌کارتر از**لانگ‌گسر** بودند، درمیان نسل مسن‌تر هنوزمحبوب‌مانده‌اند، نسلی که پژواکهای دور جهانی بسامان را در آثار آنان می‌یابد .

در نخستین سالهای نقطهٔ صفر ، هم در رمان و هم درشعر ، شیوه‌های سنتی پا برجا ماند . انقلابهایی‌که در دهه‌های اول قرن در سبك پدید آمده بود ــ ومانند هرانقلاب دیگری در ادبیات جدید اساسی بود ــ بر نویسندگان پس‌از جنگ چندان‌اثرنگذاشت، ومیراث شایان **گئورگ تراکل**[12] ، **الزه لاسکر ــ شولر**[13] و **گئورگ هیم**[14] در شعر ، و **فرانتس کافکا** ، **روبرت موزیل**[15] و **آلفرد دوبلین**[16] درنثر، تنها از سال ۱۹۵۰ به‌بعد با زندگی ادبی درآمیخت . نازیها مانع تأثیر این نویسندگان پیشرو برهمعصران خود شدند وآنان چون نسلی بدون وارث از جهان رفتند . نویسندگان جوانی‌که زیر حاکمیت مطلق‌هیتلر بزرگ شده بودند ، تنها چیزهایی را می‌دانستند که دستگاه تبلیغاتی گوبلز به آنان اجازه داده بود .

هرچند موضوع‌بحث‌ونگرش آنان دربارهٔ زندگی متفاوت بود ، اماسبکشان همان سبك دوران نازی بود. واقع‌گرایی‌سرد وشکنجه‌دیدهٔ دورانی که بلافاصله پس از جنگ در رسید ، با دههٔ پرشکوه پیش‌از روی‌کار آمدن نازیها سخت تضاد دارد ، و یك چند چنان به‌نظر می‌رسید که آزادی جدید ، سخنگویانی‌که‌بتوانند ازآن استفاده کنند نخواهد یافت .

نخستین نویسندهٔ جوانی که توانست خواننده پیدا کند **ولفانگ بورشرت**[17] بود . نمایشنامهٔ او ، **مرد بیرون**[18] (۱۹۴۷) ، اعتراض سربازی را بیان می‌کرد که تا پایان جنگ در ارتش هیتلر جنگیده وآنگاه به خانه آمده بود تا دریابد مطرود سرزمین‌مادری خویش‌است، سرزمینی‌که گذشتهٔ خود را انکار کرده است . این نمایشنامه به‌رغم صنایع لفظی ، سند قانع‌کننده‌ای از روحیهٔ غالب آن دوران است . دراین‌داستان مسألهٔ مسئولیت فردی مطرح نشده است و سرباز به‌عنوان قربانی رهبران شریر ، زنی نالایق و خدایی‌که زمام امور عالم ازکفش بدر شده ، نشان داده می‌شود .

مردبیرون، هرچندنمایشنامه‌ای تکان‌دهنده است ، نمایشگر خصلت پیچیدهٔ تقریباً تمام‌نوشته‌های‌آلمانی دربارهٔ جنگ است . اگر توصیف سپاهیان هیتلر ، به منزلهٔ دسته‌ای از قهرمانان ، آشکارا ناممکن‌است، ندیده‌گرفتن مسائل‌اخلاقی وتصویر کردن سرباز عادی به‌عنوان فردی که بیهوده در زمستان روسیه رنج می‌کشد نیز، ازشرافت به‌دور است. آلمانیها برای نخستین‌بار در نوشتهٔ **کارل تسوك مایر**[19] به نام **ژنرال شیطان**[20] ، که نمایشنامه‌ای است دربارهٔ سربازی که برای مقصودی تباه و از دست‌رفته می‌جنگد ، با مسألهٔ مسئولیت مواجه شدند. **تسوك مایر** که ازسال ۱۹۲۰ به‌بعد مشهورشد ، یکی‌از نمایشنامه‌نویسان معدودی است که بازگشتی موفقانه داشت ، و تأثیر مداوم او بر نمایشنامه‌نویسان‌گواه جوشش‌حیاتی کار اوست . رمان **استالینگراد** (۱۹۴۶) اثر **تئودور پلیوییر**[21] درواقع‌گرائی مشابه‌آثار **تسوکمایر** است اما در امر قضاوت اخلاقی ، کم‌تر از آن صریح : شوم‌ترین شکست نظامی در تاریخ آلمان با وفاداری‌تمام براساس مصاحبه‌هایی که با بازماندگان اردوی اسیران جنگی‌روسیه‌صورت‌گرفته بارسازی

---

9) Gertrud Von Le Fort.
10) Reinhold Schneider.
11) Verner Bergengruen.
12) Georg Trakl.
13) Slse Lasker-Schüler.
14) Georg Heym.
15) Robert Musil.
16) Alfred Döblin.
17) Wolfgang Borchert.
18) The Man Outside.
19) Carl Zuckmayer.
20) The Devil's General.
21) Theodor Plivier.

شده و به‌کیفرخواست پرقدرتی‌علیه هیتلریسم تبدیل شده‌است .

تسوکمایر و **پلیوییر** بعد از سال ۱۹۳۳ بیرون از آلمان می‌زیستند وعقیدهٔ آشتی‌ناپذیرآنان نسبت به نازیها چندان مایهٔ شگفتی نیست . اما دربارهٔ آن جوانانی‌که درکنار نازی‌ها می‌جنگیدند چه‌باید گفت ؟ غلیان عاطفی **بورشرت** در آن روزهای رنج‌آور فرا می‌رسد و در یأسی مرگبار پایان می‌پذیرد. او همان‌روزی مردکه نمایشنامه‌اش برای نخستین‌بار اجرا شد ، واین مرگ ، در بیست‌وهفت سالگی ، هاله‌ای برکار او افکند که‌کیفیت خود اثر از همه لحاظ شایستهٔ آن نیست . آنان‌که زنده ماندند ناگزیر به تجربیات سربازی خود وواقعیت پس‌از جنگ چسبیدند و تنی چند از آنان به طرز تحسین‌انگیزی درکار خود موفق شدند . **اینان** الزاماً ادیبانی فرهیخته و هنرور نبودند ، کارشان از اعتقاد سیاسی وحس‌لجام‌گسیختهٔ عدالت سرچشمه می‌گرفت. **هانس ورنر ریشتر**[۲۲] که سخت پایبند **ادبیات متعهد** بود ، نقطهٔ صفر را موقعیت بزرگی برای باز زایش اخلاقی مردم آلمان دید. به عقیدهٔ او تاریخ ثابت‌کرده بود که‌آلمانیها دراشتباهند، وآرایه‌های گذشته باید به‌کناری نهاده شود تا جا برای آغازهای تازه باز شود . به‌نظر او انسان باید به‌حقیقت ، شایستگی و وقار بشری دست‌یابد .

تنها مضمون و مقصود به حساب می‌آید نه شکل ، و **ریشتر** کسانی‌را که وقتی حقیقت مطرح است هنوز نثر «زیبا» می‌نویسند ، به عنوان خوشنویسانی بی‌خاصیت خوار می‌دارد . اثر او به نام **متهور**[۲۳] (۱۹۴۹) و اثر **هاینریش بل** به‌نام **آدم ، کجا هستی**[۲۴] (۱۹۵۱) نمونه‌هایی‌ازاین‌جستجوی‌صداقت‌اند و دلتنگی سرباز منفرد را در جبههٔ جنگ نشان‌می‌دهند. چنین‌برمی‌آید که سنت بزرگ سپاهیگری پروسی بدست نازیها آلوده و فاسد شده است ، وخود جنگ به منزلهٔ‌پوچی نهائی دیده می‌شود .

نثر اینگونه رمانهای خوب جنگی برهنه و عاری از پیرایه‌است و لحنی گزارش‌مانند دارد که تلویحاً هرنوع رمانتیسم بازی و حرمان زدگی را محکوم می‌کند . این سربازان سابق در اندیشهٔ سبکی ضربه زننده و واقع‌گرا بودند و می‌گفتند ایمانی تازه به‌واقعیت ، سبکی تازه می‌طلبد ؛ آنان از نثر خود استعارات و تشبیهات هنرمندانه‌ای را که نویسندگان دوران «مهاجرت درونی» آزادانه به‌کار می‌گرفتند ، به‌دور ریختند. مغرورانه‌خودرا «درخت‌اندازان»[۲۵] جنگل معانی می‌خواندند و جنگل لفاظی «شاعرانه» را تراشیدند ودر رمانهاشان کوشیدند سرمشق‌هایی برای ساده‌نویسی بدست بدهند . کاری که به‌عهده گرفته بودند آسان نبود .

گوبلز و مقلدانش هر روز زبان آلمانی را فصد کرده و آن‌را بی‌خون و متظاهر ساخته بودند ، و کسانی بودند ــ هم در آلمان و هم در خارج آن ــ که از خود می‌پرسیدند آیا زبان **هولدرلین** ، **هاینه** و **نیچه** به‌طرز جبران‌ناپذیری آلوده نشده است ؛ آیا کلماتی که در داخائو و آشویتز به‌کار برده شده‌اند دیگر می‌توانند ناقل‌حقیقت و سلامت عقل باشند ؟ . . . تنی‌چند از جوانان که در آمریکا همزندان بودند فکرکردندکه این‌کار ممکن است ، و به محض بازگشت به‌آلمان روزنامه‌ای‌به‌نام خطاب[۲۶] تأسیس کردند تا تصوری را که از آلمان جدید داشتند تبلیغ کنند . مقاصد آنان از اصلاح زبان و ادبیات فراترمی‌رفت. اینان ازاین واقعیّت که آلمان فاقد سنت دموکراتیک نیرومندی است آگاه‌بودند ، واز واژگون کردن ساختمان اجتماعی کشور در جهت عقاید دست‌چپی حمایت کردند ، با گرایشهای ارتجاعی که با تشدید جنگ سرد بیش از پیش نیرومند می‌شد سخت به مخالفت برخاستند و با نفوذ

22) Hans Werner Richter.

23) The Vanquished.

24) Adam Where Art Thou.

25) Kahlschläger.

26) Der Ruf.

نازیهای سابق که اکنون به لباس دمکراتهای متقی درآمده بودنـد مبارزه کردند. برنامهٔ آنان به‌مذاق بسیاری ازمردم زیاده از حدانقلابی آمد و روزنامه‌شان سرانجام توسط حکومت نظامی آمریکا توقیف‌شد. آنـان در قالب سازمانی بی‌نظام به‌نام «گروه ۴۷» که نه اساسنامه‌ای داشت و نه تاریـخ معینی برای تشکیل جلسات ، به‌بیان عقاید خود دربارهٔ مسائل ادبی ادامه دادند ، اما تأثیرشان بر سیاست نقصان‌یافت و امروزه چیزی بیش از اعتراضی خشمالود نیست . همان طور که **والترینس**[۲۷] ، یکی ازاعضای‌مؤثر گروه و یکی از بهترین منتقدان جوان ، در سال ۱۹۵۳ متذکر شد ، «گروه ۴۷» از علت وجودی‌اش که نهضتی اصلاحی بود بیشتر عمر کرده است . ازطرف دیگر ، جایزهٔ ادبی‌سالانهٔ‌آن، یکی‌از پروجهه‌ترین جوائز ادبی است و عموماً آن‌را راهگشا وراهنمامی‌دانند. دستآورد تاریخی گروه مـزبور ، آموزش این نکته به نویسندگان جدید است که مسئولیت درقبال‌زبان ازموازین زیبائی‌شناسی فراتر می‌رود ــ ودر اصل وظیفه‌ای انسانی است .

و قابل‌توجه است که یکی‌از اعضای«گروه ۴۷»، **هاینریش‌بُل**، نخستین صدای تازهٔ آلمانی بودکه در سراسر جهان دوستدارانی یافت. بلافـاصله همه او را به عنـوان نویسنده‌ای غیـرمنطبق با خصلت آلمانی شناختند : نویسنده‌ای به‌دور از رمانتیك‌بازی و خویشتن‌نگری بیمارگونه . در کمتر از ده سال رمانها و داستانهای کوتاه او به‌تمام زبانهای عمده ، از جمله روسی ، ترجمه شد و **بُل** مقام خـودرا به عنوان سخنگوی نسل خویش تثبیت کرد . او در یافتن زبانی که وضع آلمان نیازمند آن بود از هر نویسندهٔ دیگری موفق‌تر بود ــ زبانی عاری از آب‌وتاب وصناعت تفنن‌آمیز. **بُل** که بیشتر دنباله‌روی **همینگوی** بود تا **توماس‌مان** ، کار نویسندگی را با داستانهایی دربارهٔ وقایع روزمره در زندگی سربازان سابق‌آغازکرد ، سربازانی که به‌عبث می‌کوشند تا حداقلی از شایستگی بشری‌را حفظ‌کنند. آنان‌قهرمانانی به مفهوم سنتی قهرمان نیستند ، وگویی **بُل** حتی چندان در بند سرنوشت آنان نیست . جنگ و سست‌دلی ، که جنگ را ممکن می‌سازد ، قهرمانان واقعی آثـار اولیهٔ او هستند . **بُل** مانند **کامو** ، که از بعضی لحاظ به‌او شبیه است ، اساساً یك آدم اخلاقی است وانتقاد از جامعه و نهادهای آن در همهٔ آثـار داستانی او راه می‌کشد . جنبه‌های توخالی معجزهٔ اقتصادی آلمان در هیچ داستانی گزنده‌تر ازاثراوبه‌نام **نه‌تنهاوقت‌کریسمس**[۲۸] به سخره گرفته نشده‌است . به‌محض آنکه اوضاع اقتصادی سامان‌گرفت **بُل** تمایل کمتری به‌نوشتن دربارهٔ گرفتاریهای خانوادگی قشر پائین طبقه متوسط نشان داد و مسائل فرو دستان را رها کرد تا نظری انتقادی به افرادی بهتر از آنها بیندازد . درراه بالارفتن از نردبان اجتماعی ، سبك او ، به مناسبتی پیچیده‌تر شد ، هرچند استواری آن کاسته گردید . همراه رایحهٔ خفیف پرولتاریایی آثار قبلی او ، بافت محافظی که **بُل** نیـروی داستانسرائی‌خودرا ازآن‌می‌گرفت، نیز از دست رفت . در رمان جاه طلبانهٔ **بیلیارد درساعت نه‌ونیم**[۲۹] (۱۹۵۹) **بُل** می‌کوشد پنجاه سال تاریخ آلمان و زندگی سه‌نسل از شهرنشینان دولتمند را درچندساعت معدود بگنجاند . **بُل** با مهارت آدمهای خود را به دو دسته تقسیم می‌کند ، آنان که در **تقدیس بره** شرکت می‌کنند ، وآنان‌که تقدیس گاومیش را برمی‌گزینند . دراین رمان حتی یك‌بار هم به **هیتلر** به‌نام اشاره نمی‌شود . روحیهٔ اعتراض **بُل** هنوز زیرپوشش استعاره زنده است . یك‌نفر آلمانی که از تبعید باز می‌گردد می‌پرسد : « اگر من آلمانیهای حاضر را بدتر از آنانی بیابم که پشت سرگذاشته‌ایم ، آیا اشتباه کرده‌ام ؟» وجواب می‌شنود:

---

27) Walter Jens.

28) Not Just at Christmas.

29) Billiards at Haft-Past Nine.

«احتمالاً» اشتباه نکرده‌اید.» رمان دیگر **بُل** ، **عقاید یك دلقك**[30] (۱۹۶۳) ، باز در همان محیط کارهای اولیه‌اش قرارگرفته است البته بدون‌قدرت اقناع انتقادی آن آثار . این رمان فقط حمله‌ای است به‌جنبه‌های اجتماعی‌آئین کاتولیك.

طی سالهایی که **بُل** به شهرت رسید تعداد زیادی رمان منتشر شد که به تجربیاتی از گذشتهٔ نزدیك می‌پرداختند ، اما بیشتر این آثار چیزی جز بیان احساساتی رنجهای فردی و شرح سطحی مسائل مهم و قابل بحث و جدل نبودند .

رمان **پرسشنامه**[31] (۱۹۵۱) اثـر **ارنست فون زالومون**[32] ، زندگینامهٔ‌عیبجویانهٔ یك‌فرصت‌طلب سیاسی در فاصله میان جمـهوری وایمار وپایان دوران هیتلری‌است. این‌کتاب یك سند اساسی از طرز تفکری است که به‌پیدایش هیتلر امکان بخشید وبه‌علت هزلی‌بازاری که **فون زالومون** به‌کمك‌آن برنامهٔ « نازی زدایی » متفقین را هجو می‌کند ، شهرتی جنجالی یافت . **فون زالومون** هیچ کوششی برای تبرئه آلمانیها نمی‌کند ، اما **برنت فون هیزلر**[33] ، در رمان مفصّلش به نام آشتی[34] (۱۹۵۳) ، آنان را قربانیان بی‌گناه «نیرویی غالب» می‌شمارد. **اشتفان آندرس**[35] رمانِ سه جلدی پرحجمی دربارهٔ ریشه‌ها و طرز عمل یك نظام استبدادی ، تحت عنوان **سیلاب**[36] (۱۹۴۹) ، تألیف‌کرد . **آندرس** با قرار دادن پدیـدهٔ رایش سوم در زمینه‌ای داستانی‌کوشید تا از نقطه نظرعینی تفسیری از نازیسم به دست دهد . نتیجهٔ کلی ، شکستی بلندپروازانه بود،زیرا دیدبه‌اصطلاح‌بی‌نظرانه‌ای که می‌بایستی درچنین‌شیوهٔ‌برداشت به‌کار رود به‌ناحق به‌نیروی تخیل نویسنده صدمه زده است . او نه توانست نقطه نظر ناظر بی‌طرف را نگاه دارد ونه‌آنکه اشتیاق خواننده را حفظ کند . طول بی‌تناسب رمان ــ که خود واقعاً سیلابی ازکلمات است ــ نمایشگر این وسواس‌غالب نویسندگان آلمانی است که داستانی راکه می‌توان درپانصد صفحه‌گفت تا هزارصفحه کش بدهد .

بیشتر نویسندگان جوانی که بعد از پایان جنگ دست به‌انتشار زده‌اند رمانها و داستانهای کوتاه می‌نویسند . این رجحان کمتـر به سنت بومی «نووله»[37] فشرده مـربوط است و بیشتر تأثـر از سرمشق‌های آمریکایی ، انگلیسی و فرانسوی است که به محض آنکه ــتقریباً از۱۹۵۰ به‌بعد ــ پیشرفت اقتصادی اوج‌گرفت، ترجمهٔ‌آلمانی آنها در بازار کتاب پدیدار گردید. آلمان ، شایـد به خاطر وضع جغرافیایی‌اش همواره سرزمیـن باستانی ترجمه بوده است . انزوای اجباری دههٔ ۱۹۳۰ ایجاد یك‌خلأ هنری کرده بود که ناشران متهور به‌زودی آن‌را پرکردند ، و طولی نکشید که ادبیات معاصردنیای غرب به‌زبان آلمانی ، در دسترس همگان قرارگرفت . هرسال نزدیك به۶۰۰ اثر از نویسندگان‌آمریکایی و۴۰۰ اثر از نویسندگان انگلیسی تنهـا درآلمان‌غربی منتشر می‌شود و در علاقهٔ‌شدیدمردم‌به‌داستانهای‌خارجی کاهشی مشاهـده نمی‌شود . تحت تأثیر این‌واردات فرهنگی ازخارج آخرین نشانه‌های فرهنگ ولایتی، که نازیها آن را می‌پروردنـد ، ناپدید گشته و حال و هوای ادب امروز آلمان چندان‌تفاوتی‌بادیگر کشورهای غربی ندارد .

علاوه‌برنویسندگان خارجی ، استادان جدید نثر آلمانی ، کـه ازطرف نازیها به‌عنوان منحط زیر فشار قرارگرفته بودنـد ، از نو کشف شدند . ازاین استادان گذشته، **آلفرد دوبلین** و **هانس هنی‌یان**[38]، هنوز زنده بودند و دوتا از بهترین آثار بعد از جنگ خود را پدید آوردنـد . **هاملت ، یا شب دراز به پایان می‌رسد**[39] (۱۹۵۷) ، اثر

---

30) Views of a Clown.
31) The Questionnaire.
32) Ernst Von Salomon.
33) Bernt Von Heiseler.
34) The Reconciliation.
35) Stefan Andres.
36) The Deluge.
37) Novelle.
38) Hans Henny Jahnn.
39) Hamlet, Or the long night comes to an end.

www.KetabFarsi.com

دوبلین ، رمان ممتازی‌است دربارهٔ مرد انگلیسی جوانی‌که از جنگ دوم به خانه برمی‌گردد و درطلب مفهوم غائی‌زندگی، خودرا هاملت می‌پندارد . **هاملت** ، به‌رغم اشارات مذهبی ، نمادپردازی استادانه و گریزهای‌روانکاوانه ، رمانی‌بسیار خواندنی است ، و شایسته است‌که همسنگ اثر مشهور این نویسنده ، **میدان الکساندربرلین**[40] (۱۹۳۰) ، فصلی برجسته در داستان‌نویسی آلمان ، به حساب آید . **هانس‌هنی یان** همانند **دوبلین** اکسپرسیونیست بود – یکی از آن یاغیانی که اعتراض ادبیات آلمان را در قرن ما تقریر کرد . نمایشنامه‌های اولیهٔ او که پراز غلامبارگی و امردبازی و معاشقه با مردگان بود ، تخیلات تیره‌وتار حیاتی پرآشوب بود که تماشاگران‌برلینی‌رابهت‌زده ساخت و سالهای سال وجود **برت برشت** را تسخیرکرد . هجوم وحشیانه و گرفتاریهای شهوانی نامتعارف شخصیت‌های او لقب « پیامبر لهو ولعب» را ازبرایش به‌دنبال‌آورد. رمان او نام **پروجا**[41] (۱۹۲۹) ، به‌رغم حجم غول‌آسایش، مجاهدت درخشانی در زمینهٔ نوشته‌های اکسپرسیونیستی‌است ، اماکارعمدهٔ او درمقام یك رمان‌نویس ، رمان سه جلدی(۲۲۰۰ صفحه‌ای) اوست به نام **رودخانهٔ بدون ساحل**[42] (۱۹۴۹) . این رمان شرحی است که آهنگسازی سالخورده به نام **آنیاس‌هورن** ، اززندگیش‌می‌دهد، به ویژه از همجنس‌بازی خود با ملوانی جوان ، که نامزد **هورن** را به قتل رسانده است . این رمان از جهت‌توجه به منابع خلاقیت هنری یادآور آثار **توماس‌مان** وکوششی است برای ارزیابی هنر در جهانی پوچ وخونخوار . دریافت او از زندگی شاید درکلام قهرمان زن نمایشنامهٔ او به نام **مِدآ**[43] به‌خوبی خلاصه شده باشد : « اگر دوستم داشته باشی می‌توانی مرا بکشی .»

یان ، تجربی‌ترین نویسندهٔ آلمان دراین قرن است ؛ ازاین روی فاقد جاذبه‌ای عامه‌پسنداست. او ستایشگرانی درمیان نویسندگان جوانتر دارد ، اما شیفتگی خاص آلمانی او نسبت به مفاهیم وآرای کلی، مانند **مرگ** و **زندگی**، اورا از جریان اصلی تحولات پس از جنگ بیرون می‌نهد . رمان‌نویسان جوان ، اگر نه در اعمالشان ، در ادعاهاشان متواضع‌تر شده‌اند و می‌توان دریافت که به عمد از گرفتن قیافهٔ نویسندهٔ همه‌چیزبین و همه‌چیزدان ، احتراز می‌کنند . شیوهٔ زمان آزموده و معتبر واقع‌گرائی ، که در توصیف عینی موقعیت ومحیط می‌کوشید وتأکید برکاوش‌روانشناسانهٔ‌شخصیت‌داشت، جایش را به اشکال گونه‌گون روایت‌پردازی سپرد – به قصد دریافتن ابهام و آزمایندگی تجربهٔ بشری . غرابت ، گفتگوی درونی، تدابیر سینمایی و سوررئالیستی ، زاویهٔ دید نامأنوس، یا مجموع‌این شگردها اغلب خواندن رمانهای نو آلمانی راکاری رنجبار وگاهی خسته‌کننده می‌سازد. گذشته‌ازاین، خود هنرداستان‌گویی – ساختمان طرح داستان و احترامی بایسته به خواننده – به عنوان چیزی ساده‌لوحانه و منسوخ ، بی‌اعتبار ومردود می‌شود ونگرشهای‌دماغی، که برای تلویح کیفیت چند بُعدی واقعیت مناسب‌تر است ، جای آنرا می‌گیرد . در نتیجه ، ممکن است کیفیت معنوی یك رمان بسیارغنی باشد ، حال آنکه قابلیت خواندن آن ، در حد رساله‌ای غامض . موردی که در نظر دارم رمان **تفکراتی‌دربارهٔ یاکوب**[44] (۱۹۴۹) اثر **اووه یونسون**[45] است ؛ رمانی پر احساس دربارهٔ روابط آلمان شرقی و آلمان غربی ، وتلویحاً ، دربارهٔ روابط شرق وغرب . واین مضمونی است‌که برای بسیاری از آلمانیها دردرجهٔ اول اهمیت قرار دارد ؛ اما بسط‌های استدلالی یونسون ، زندگی‌ومرگ یاکوب‌را خنك و بی‌روح می‌سازد . دومین

40) Berlin-Alexander Platz.
41) Perrudja
42) River Without Banks
43) Medea.
44) Speculations About Jacob.
45) Uwe Johnson.

رمان یونسون، سومین کتاب دربارهٔ آخیم[46] (۱۹۶۱)، حتی‌ازتفکراتی دربارهٔ یاکوب هم پرتعقیدتر است. عنوان اصلی این رمان، یعنی «توصیفی ازیك‌توصیف»، به‌درستی قصد نویسنده را خلاصه می‌کند. کتاب، زندگینامهٔ یك قهرمان ورزشی آلمان شرقی است که قرار است روزنامه‌نویسی ازآلمان غربی به درخواست ناشری ازآلمان‌شرقی آن‌را بنویسد. هرچند، شرح ماجرا هیچگاه به پایان نمی‌رسد، زیراحقایق‌زندگی‌آخیم رانمی‌توان از میان آشوب نظرات و شایعات متضاد معیّن کرد. به‌جای یك زندگینامه، موادخام یك زندگینامه را داریم و شرایطی که تحت آن این تحقیق انجام شده است. این شیوهٔ تودرتو به شخصیت‌های کتاب هم سرایت می‌کند و آنان را به مهره‌هایی در یك بازی شطرنج دانشمندانه مبدل می‌سازد. آنچه سبب می‌شود که رمان یونسون به‌توصیف حالات ذهنی محض‌تبدیل نشود، تأکید خاص او بر اشیاء است. این شگرد، روایت را به واقعیت می‌دوزد و اغتشاش هزارتویی را که در برابر قهرمانان است آئینه‌وار باز می‌نماید. آنان در دام زندگی گرفتار شده‌اند چنان‌که‌نویسنده به‌دام سبك‌خویش افتاده است.

آرنو اشمیت[47] که داستانها و قصه‌هایش به‌اندازهٔ آثار یونسون تجربی است، کارخودرا بامخالفت با نثر گوته آغاز کرد و آن را خمیری چسبناك خواند و سپس به‌شکستن قواعد دستور زبان‌آلمانی پرداخت. او پایبند این عقیده‌است که زندگی مدرن توالی بی‌منطق و بریده‌بریده امور و رویدادهاست و فرد چیزی جز توده‌یی از عادتها و الگوها نیست. عناصر گسستهٔ زبان نیز به طریق قرار دادی باز به‌هم بسته می‌شوند تا با یك سلسله تصاویر نامربوط این برداشت را ــ اغلب در زمینه‌ای خیالی ــ بیان کنند. اگرانسان با عقیده اودربارهٔ زندگی موافق باشد، از طنز سیاه دلپذیری که مشخصهٔ کار اوست لذت می‌برد.

عده‌ای رمان‌نویس هستند که کمتر دربارهٔ آنها سخن گفته شده ولی آثارشان خوانندگان بسیار داشته؛ این نویسندگان، بدون آن‌که خود نوآوری کرده باشند، حاصل تجربیات دیگران را به‌کار می‌زنند. اینان بیشتر به انتقاد اجتماعی می‌پردازند تا مسائل‌فلسفی و برخی از بهترین گزارشهای مربوط به وضع آلمان امروز را به دست داده‌اند. با این‌همه، توصیفهای‌آنان به‌هجو وکاریکاتور نزدیکتر است تا به رئالیسم.

در میان رمان‌نویسان آلمان غربی که به زندگی معاصر می‌پردازند، ولفگانگ کوپن[48]، گردگایزر[49]، آلفرد آندرش[50] و هینتس فون کرامر[51] شاخص‌تر از دیگران هستند. کوپن در رمان کبوتران در چمن‌زار[52] (۱۹۵۱) از مونیخ، مرکز نهضت نازی، که توسط آمریکا اشغال‌شده و باید به‌سرعت خودرا با دمکراسی تطبیق دهد، چشم‌اندازی بیمارگونه عرضه می‌دارد. آخرین رقص[53] (۱۹۵۸)، رمان عمدهٔ گایزر، تشریحی از یك شهرکوچك مرفه است. گایزر سنت‌گرایی است که از ارزشهای یك آلمان ایدآلی در عصرپیشرفت‌صنعت وتمدن‌توده‌ای، دفاع می‌کند.

آثار آندرش و فون‌کرامر کشاکشی مدام با گذشتهٔ نزدیك را نشان می‌دهد. آندرش، که سابقاً از عوامل کمونیست بود، رمان درخشانی دربارهٔ آزادی و تعهد درجامعهٔ‌استبدادی‌نوشت (زنگبار[54]، ۱۹۵۷)، و در رمان دیگری به نام سرسرخ[55] (۱۹۶۰) انگیزه‌های‌زنی ار طبقهٔ بالا را تشریح می‌کند که آلمان غربی را ترك می‌گوید و به

---

46) The Third Book about Achim.
47) Arno Schmidt.
48) Wolfgang Koeppen.
49) Gerd Gaiser.
50) Alfred Andersch.
51) Heinz Von Gramer.
52) Pigeons in the Grass.
53) The Final Ball.
54) Zanzibar.
55) The Red head.

پرولتاریای ایتالیا پناه می‌برد. رمان **یك‌چهرهٔهنری**[56] (۱۹۵۸)، اثر **فون کرامر**، که زندگینامهٔ نویسنده‌ای فرصت‌طلب است که استعداد خویش را طی چهل سال، به‌این وآن می‌فروشد؛ از لحاظ تکنیك ناقص، اما ازلحاظ اخلاقی گیراست. **فون‌کرامر** با این جملهٔ سخت بر بعضی جنبه‌های خصلت آلمانی، یادست‌کم خصلت‌روشنفکر آلمانی، آن التهاب هجوآمیز را در نثر آلمانی بازیافته است که **یك نسل پیش‌ازاوهاینریش‌مان**[57] همعصران دورهٔ ویلهمی خود را با آن می‌کوبید.

با استعدادترین داستان‌نویس فعال کنونی **گونترگراس**[58] است. رمان **طبل حلبی**[59] (۱۹۵۹) او توفیق فراوان یافت و ترجمهٔ آن درزبانهای مختلف ازپرفروش‌ترین کتابها شد. این کتاب زندگینامهٔ پرحادثهٔ کوتوله‌ای عقل‌باخته است که با کوبیدن بر طبلی جادویی داستان آوارگیهای سی‌سال اول زندگیش‌را زنده می‌کند. این‌رمان خشن وکفرآمیز که از لحاظ شرح جزئیات، قدرت **دیکنزی** دارد، محیط رایش سوم را بازسازی می‌کند. **گراس**، باانتخاب ماهرانهٔ روایتگری سبك‌مغز که جرم وشرم نمی‌شناسد، قادر است با چشمی‌که از دیدن سر نمی‌تابد، سالهای کشتار همگانی را بنگرد. **طبل حلبی** ازقید احساسات وتمثیل‌سازی مطنطن‌که بر بسیاری از داستانهای آلمانی آسیب می‌زند، آزاد است؛ **گراس** حتی به‌کاری دست می‌زند که به دلائل آشکار، برای بسیاری ازنویسندگان‌آلمان به‌نحو ناممکنی دشوار است: ارائهٔ تصاویر قابل پذیرشی از یهودیان. احتمالاً این گورزاد ــ که قهرمان‌کتاب است ــ بر پشت ناقص‌خود باری از معانی استعاری می‌برد؛ مهمتر از همه آن‌که او مخلوقی خیالی است که تمام‌فرضیه‌های دانشمندانه‌را دربارهٔ مرگ احتمالی رمان به مبارزه می‌طلبد. آنچه این رمان گسترده فاقد است، حس‌جهت‌گیری فکری یا اخلاقی است، و تأثیری که به جا می‌نهد، هرج ومرج مطلق است. آیا این هرج ومرجی است که به‌نظامی نو می‌انجامد؟ **اسکار** کوچك، که در دیوانه‌خانه‌ای زندانی است، دست‌کم به زندگی **چنگ انداخته‌است. موش وگربه**[60] (۱۹۶۱)، دومین رمان **گراس**، ازلحاظ حال وهوا وصحنهٔ وقوع به‌رمان اول او شبیه است وعلاوه‌بر آن مزیت اختصار را هم داراست. **گراس**، به شیوهٔ معمول خود، با خطوطی تند و گستاخ که از زاویه‌ای نامعقول کشیده شده، ما را به **دانتسیگ** سالهای جنگ می‌برد، و باز به‌تحلیل قهرمانی می‌پردازد که به قلعهٔ کودکی‌خود پناه برده است. **موش وگربه** با سمبولهایی آشکارتر به سبکی فخیم نوشته شده که یادآور اثر **توماس مان**، **فلیکس‌کرول**، است. رمان عمدهٔ **گراس**، **سالهای سگی** (۱۹۶۳)، با دنبال‌کردن سرنوشت سگ‌گمشدهٔ هیتلر، سالهای آخر قدرت او را تصویر می‌کند. این رمان بیشتر از صحنه‌های گسسته تشکیل شده و از لحاظ ساختمان از دیگر کتابهای او پیوستگی کمتری دارد، اما به‌همان اندازه مهیج است و در هرصفحه این واقعیت‌را تأیید می‌کندکه نویسندهٔ آن مُهری خاص خویش دارد. **پوچی‌های جنگ**، فلسفه‌ای ریشخند آمیز و هجوی گزنده دربارهٔ نبوغ سازمان‌دهی آلمانیها در روایتی‌گیرا باهم تلفیق شده‌اند. **سالهای سگی** در مقام اثری هنری فاقد وحدت اما به عنوان گزارشی از جنگ، استادانه است.

ماکس‌فریش سویسی نیزچون **گراس** شهرتی بین‌المللی دارد. دراروپا اورابیشتربه‌سبب‌نمایشنامه‌هایش می‌شناسند، اما درانگلستان و آمریکا به عنوان رمان‌نویس شهرت دارد. **فریش**، که پیشه‌اش معماری است، فردگرای پرشوری است که اصرارش بر ثبات اخلاقی و تعهد اجتماعی، طنینی

56) A figure of Art.
57) Heinrich Mann.
58) Günter Grass.
59) The Tin Drum
60) Cat and Mouse.

اگزیستانسیالیستی‌دارد. نمایشنامه‌ها و رمانهای **فریش** به شیوهٔ **برشت** آشکارا خاصیت آموزندگی دارند، با این‌تفاوت‌که فریش‌وابستگی‌های مرامی‌ندارد. برعکس، اواعتقادات سهل‌گیرانه و عقاید انعطاف‌پذیررا دشمن پیشرفت بشر می‌داند و باآن به مبارزه برمی‌خیزد وجز شرافت وشهامت‌هدفی‌برای‌خود نمی‌شناسد. برای او شرف بشری متضمن فرو نهادن هرنوع حمایت از مذاهب و مرامهای حزبی و آمادگی برای آغازی نو در برابر بی‌منطقی‌است. **اشتیلر**، قهرمان رمان **من اشتیلر نیستم** (۱۹۵٤)، زندگی درکشور زادگاهش‌را رها می‌کند، به‌خارج می‌رود، و سرانجام با هویتی تازه باز می‌گردد. به‌چشم دوستان و مقامات سویسی او همان کسی است که رفته، هرچند خود را انسان تازه‌ای می‌داند که گذشته‌اش را در وجود تازه‌اش ادغام‌کرده است. بنابراین، به‌درستی می‌تواند ادعا کندکه‌او اشتیلرنیست. **هوموفابر**[61] (۱۹۵۷) همین مسألهٔ هویت‌یابی برای خودرا منتها به‌شکل معکوس مطرح می‌سازد وکوششهای قهرمان داستان‌را برای ایفای نقش‌دیگری، تجزیه وتحلیل می‌کند.

جنبهٔ‌آموزندگی‌درنمایشنامه‌های **فریش** حتی از این هم بی‌پرده‌تر است. **فریش** که شیوهٔ ایجاد فاصله را به‌**برشت**‌مدیون‌است، شخصیتهایی نمادی می‌آفریند که چون رقاصان باله بر صحنه حرکت می‌کنند و همچون شخصیتهای نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطایی، فاقد فردیت‌اند. **نمایشنامهٔ بیدرمان و آتش‌افروزان**[62] (۱۹۵۸) تمثیلی سیاسی است دربارهٔ اعتلای نازیسم وکیفرخواستی عمومی علیه مردمی که ازروی بی‌قیدی فاجعه را برای خویش خریدند و بعد گناه آن‌را به‌گردن تقدیر گذاردند: کور (Chorus) درپایان‌چنین‌می‌گوید: «بلاهت، نام دیگرسرنوشت است.»

فریدریش‌دورنمات نمایشنامه‌نویس پرقدرت سویسی دیگری‌است که نمایشنامه، داستانهای پلیسی، فیلمنامه، و نمایشنامهٔ رادیویی می‌نویسد. کارهای او بیشتر حول و حوش مسائل جرم، عدالت و مجازات دور می‌زند. **دورنمات** که در به‌کارگرفتن امکانات‌تآتری استاد است درکمدیهای مرگبارخود که همواره به یأس و مصیبت می‌انجامد، شیوه‌های گوناگون تآتری‌را به‌هم می‌آمیزد. محرّک اخلاقی‌درقلب تخیل‌او به‌نمایشنامه‌هایش چنان قدرت معنوی می‌بخشد که گاه با آثار برشت همسنگ می‌شوند. رؤیاهای دوزخی، حالتی قیامت‌مانند، طنز مرگبار و میلی لجام‌گسیخته به زندگی، زمینهٔ فضائی محاکمه‌های مابعدالطبیعه‌ای او را به وجود می‌آورند. در **دیدار** (۱۹٦۵)، که شاید بهترین نمایشنامهٔ او باشد، بانوی دولتمند سالدیده‌ای به شهر روزگار جوانی‌اش باز می‌گردد و آماده است که عدالتی را که در جوانی از او دریغ شده با پول بخرد. در مدت اقامتش، دغلبازی و آزمندی مردم شهر را آشکار می‌سازد و عاشق سابقش را به‌سوی عظمت معنوی مرگی کفاره‌ای می‌راند. **رومولوس‌کبیر** (۱۹۵۷) نمایشنامه‌ای در هیأت رومی، حملهٔ مؤثری است به‌کسانی که غرب را به‌قیمت‌خیانت به‌آرمانها وفضیلتهای آن، نجات‌بخشیده‌اند. این‌نمایشنامه همچنین تجسم خنده‌آور تمدنی محتضر است‌که آخرین روزهایش راپیش‌ازورودمهاجمان‌سرمی‌کند.

درخود آلمان، هیچ‌نمایشنامه‌نویسی یافت نشده‌که‌مدعی‌جانشینی مقامی باشد که با فقدان **برتولت برشت** و **گرهارت هوپتمان**[63] به‌وجود آمده است. زندگی‌تآتری در تماشاخانه‌های پرشکوه جدیدکه به‌تازه‌ترین‌وسائل مجهزند، به‌اوج شکوفایی رسیده و نمایشنامه‌های زیادی هرساله دراین تماشاخانه‌ها به روی صحنه می‌آید. اما کمتر نمایشنامه‌ای ازیک‌فصل‌بیشتر روی صحنه می‌ماند و بسیاری از این نمایشنامه‌ها در همان شب اول به بوتهٔ‌فراموشی‌می‌افتند. تقلیدهایی

---

61) Homo Faber.

62) Biedermann and the Arsonists.

63) Gerhart Hauptmann.

از **سارتر** می‌شود، قطعات ماهرانه‌ای به‌شیوهٔ **یونسکو** و **آدامف** وگاه‌گاه نمایشنامه‌ای در روال برنامه‌های خوب تلویزیونی آمریکائی ارائه می‌شود . نمایشنامهٔ **فیله‌مون و بوکیس**[64] (۱۹۵۶) ، اثر **لئوپولد آلسن**[65] ، سرنوشت زوج یونانی پیری را تصویر می‌کند ، که در آخرین روزهای جنگ ، به‌خاطر اعمال بشردوستانه، محکوم‌به‌مرگ می‌شوند . نمایشنامهٔ **نماینده** اثر **رولف هوخ‌هوت**[66] ، تجربهٔ تآتری پرقدرت و جسورانه‌ای را تجسم می‌بخشد، اما توفیق‌او بیشتر حاصل مضمون اثر اوست(پاپ‌پیوس‌هشتم کشتاریهودیان‌را محکوم نمی‌کند) ونه استادی او درنمایشنامه‌نویسی . بطورکلی درآلمان شرقی‌وغربی ، نمایش‌معاصرآلمان به‌طرزی‌آشکار بی‌تأثیرمانده‌است وشایدمدت‌زمانی طول بکشد تا تآتر آلمان به سطح بالای سنتی خود برسد .

اگر وضع تآتر نومیدکننده است، درعوض شعرغنایی از اقبالی بهره یافته‌که از بعد ازجنگ آغاز شده و هنوز کاهش نیافته است . تجربه‌هایی در شعر بیان شد که غالباً نمایشنامه و حتی رمان ، قدرت‌بیان‌آنهارا نداشت. درمقایسه با سایرکشورهای غربی ، اشعاری که در اواخر دههٔ چهل درآلمان نشر شد ، ازلحاظ فرم سنتی است و ازجریان اصلی شعرغنایی آلمان پیروی می‌کند وشیوهٔ حدیث نفسی است‌که تاریخ آن به عصر **گوته** باز می‌گردد . گلچین‌های اشعار این سالهای پس‌ازجنگ، با غزلها، قوافی دقیق ، وایماژهای‌سنتی‌اش، به رغم آن‌که از وحشت‌های جنگ سخن می‌گویند ، امروزه به طرز عجیبی کهنه به نظر می‌رسند . شیوه‌های کهن تا سالهای دههٔ پنجاه – یعنی هنگامی که ظهور ترجمه‌های اشعار شعرای خارجی رو به فزونی‌گرفت – دوام آورد . شاعرانی متفاوت چون **دیلن‌تامس** و **تی. اس. الیوت** ، برای شاعران جوان کشفی بزرگ بودند ، و به زودی موجی از اشعار تجربی پدید آمد که از بدعت‌های اکسپرسیونیست‌های وطنی هم متأثر بود **گوتفریدبن**[67] ، بازماندهٔ یگانهٔ اکسپرسیونیست‌های نسل **تراکل**[68] **لاسکر شولر**[69] و **لیختنشتاین**[70]، کانون‌توجه جوانان شد . این جاذبه و اطوار جسورانهٔ اکسپرسیونیستها نبود که‌خوانندگان جوان‌را جلب کرد ، بلکه‌آزمونهای آنان درزمینهٔ زبان وتوجه آنان به فورم بود . **بن** نخستین کسی‌بوده است‌که اصطلاحات پزشگی وزبان روزنامه‌ای را برای ایجاد تأثیر شاعرانه به‌کار برده است . در شعر او ، **زیبایی** و **هنر** به‌عنوان‌واقعیات نهایی ، بر بی‌تکلیفی چاره ناپذیر بشر میان ماده و ذهن ، پیروز می‌شوند . با این تمجید از هنر ، اهانتی نیچه‌ای‌نسبت به‌تمدن‌وتأثیر رام‌کنندهٔ آن‌برغریزه همراه‌است. **بن** مدتی با نازیها لاس زد وتنها حاصلش این دریافت بود که توحش ذاتی‌اش با تعالی روحی‌که رایش‌سوم از هنرمندانش انتظار داشت چندان ارتباطی‌ندارد . با این‌همه ، ضدیت او با بشردوستی ، عقاید اشپنگلری او درباب‌فرهنگ غرب، و نفرتش از دموکراسی ، اجزای ثابت آثار او هستند ، و احتمال زیاد داردکه انسان ازخود بپرسد که آیا در شعر مسحورکنندهٔ او سنت یأس فرهنگی از نو زندگی نیافته‌است؟ اما به هرحال‌دراهمیت آثار هنری او جای بحث نیست .

بعد از بن ، شعرطبیعت‌پرداز **اسکارلورکه**[71] و **ویلهلم لهمان**[72] باید به‌عنوان منبع‌الهام برای‌گروه کثیری ازشاعران جوان ذکرشود. در شعر آنان جزء به جزء طبیعت دیده‌شده ودرچارچوب‌اسطوره‌های کهن بیان گردیده است . تمدنهای گذشته ، قهرمانان هومری ، نمادهای مسیحی وتجربیات زمان‌ما به‌زبانی مهیج توصیف می‌شودکه گویی ، ازطریق افسون ، برآنست

---

64) Philemon and Baucis.
65) Leopold Ahlsen.
66) Rolf Hochhuth.
67) Gottfried Benn.
68) Trakl.
69) Lasker-Schüler.
70) Lichtenstein.
71) Oskar Loerke.
72) Wilhelm Lehmann.

تا حضوری ابدی را پدید آورد گذشته چون سرمشقی برای زمان حال نیست ، بلکه مانند جوهری است که هنوز مـا از آن بهره می‌گیریم ــ درمصراعهای شاعرانی چـون **کارل کرولرو**[۷۳] و **هینتس پیون‌تک**[۷۴] به پدیده های طبیعت اهمیت نمادی داده شده و به‌تجلیات حقایق پنهانی تبـدیل یافته‌اند . کیفیت ذهنی و درون نگری این شیوهٔ شاعری ، همراه با کنایات غالباً رمزوارش آن‌را کاملاً برای ناآشنایان دست نیافتنی می‌سازد . به‌رغم توصیف‌های دقیق ، این‌شیوهٔ شاعری اصولاً عرفانی است و در حد اعلای خود ، از لحاظ رمز و راز و اغواگری به دستنوشته‌ای می‌ماند با الفبایی نامکشوف . از لحاظ تاریخی ، این نکته خالی‌از اهمیت نیست که شعر طبیعت‌پرداز در جامعه‌ای کاملاً صنعتی سروده شود. این‌شاعران، که ازپرستشگران ساده‌دل طبیعت در دوران رمانتیك سخت به‌دورند، با تکنولوژی جدید و نمونه‌های نخستین Archetype **یونگ** و «نیستی» **هایدگر** به یك اندازه آشنایی دارند . تصور آنان از طبیعت به طور مداوم درمعرض تهدید **دلهره** است . در زمینه‌ای شبانی که همه چیز آرامش ظاهری دارد ، **کرولوو** ناگهان به وجود «شکافی درهوا، خلائی که هیچ کس آن‌را به‌وجود نیاورده ، حادثه‌ای که دیوار را درخود فرو می‌کشد» پی می‌برد. سرمای‌فضای بیرون به اندازه تسلی‌های‌طبیعت‌واقعی‌است.

اینگبورگ باخ‌مان[۷۵] ، **پتر هوخل**[۷۶] و **پل‌سلان**[۷۷] ازبرجسته‌ترین شاعران معاصرند . **باخ مان** ، که سخت به‌سنت‌آلمانی پایبند است، اندیشمندی والا را (او پایان‌نامه دکترایش‌را دربارهٔ **هایدگر** نوشت) باگفتاری به ظاهر طبیعی می‌آمیزد و ازاین راه به‌لحنی واقع‌گرای دست می‌یابد که نظیرش در شعر آلمان نیست . انعکاس فجایـع عالمگیر و غمهای شخصی به شعر او کیفیت تسخیرکننده‌ای می‌دهد. اما شعر **هوخل** نه انقدر فردی است و نه چنین اندیشمندانه ، و نوعی حس تعهد را نسبت به‌جامعه نشان می‌دهد که به‌ندرت در شعر غنایی یافت می‌شود . و این قابل توجه است ، چرا که **هوخل** در آلمان شرقی زندگی می‌کند ، جایی که اینگونه رك‌گویی در آن همیشه خوشایند نیست .

پل سلان ، یهودی است که در رومانی متولد شده ، در پاریس زنـدگی می‌کند ، و به آلمانی می‌نویسد. شیوه‌های سوررئالیستی، تناقض‌های لفظی ، و تسلط مطلق برمنافع شاعرانهٔ زبان‌به‌خودی‌خود کافی است تا به شعر او کیفیتی کامـلاً شخصی دهـد که نتوان به‌آسانی آن‌را دریافت . اشعار او در لفافه پیچیده است و خواننده برای راه یافتن به یك شعر او باید با تمام اشعار او آشنایی داشته باشد. با این‌همه . بهترین شعر او ، نیازی به‌تفسیر موشکافانه وتوضیح فلسفی ندارد . این شعر ، **آهنگ مرگ** (۱۹۵۲) نام دارد و برداشتی سوررئالیستی است ازکشتار جمعی در اردوگاههای هیتلری، مضمونی که با زبان به مقابله بر می‌خیزد و تخیل را می‌فشرد . این شعـر به‌تحقیق بهترین شعرآلمانی‌سالهای پس از جنگ است .

ترجمهٔ احمد میرعلائی

---

73) Karl Krolow.
74) Heinz Piontek.
75) Ingeborg Bachmann.
76) Peter Huchel.
77) Paul Celan.

نگاهی به ادبیات آلمان (بقیه)

ادبیات پس ازجنگ آلمان به عنوان یك‌کل ، ادبیات زبانیابی بوده است ؛ من نیز می‌دانستم چرا بیشتر رغبت داشتم ترجمه‌کنم تا خـودم بنویسم : چیزی را از سرزمین بیگانه به قلمروی زبان خودی کشاندن ، امکانی است برای یافتن نقطهٔ اتکائی زیر پا .

اندیشه مرگ (بقیه)

همین مزه دروغین خواهد بود که آغشته به طعمهٔ زندگی است .

فصلی‌ازکتاب «اجبار سالیان»
La Force de l'âge

ترجمهٔ گلی ترقی

www.KetabFarsi.com

آنای پریده رنگ

هاینریش بل

تا قبل‌از بهار ۱۹۵۰ ازجنگ باز نگشته بودم . و در شهرمان کسی انتظارم را نمـی‌کشید . خوشبختانه پدر و مادرم مختصر پولی برایم گذاشته بودند . اتاقی در شهر اجاره کردم ، آنجا روی تخت می‌لمیدم، سیگاردودمی‌کردم و انتظار می‌کشیدم و نمی‌دانستم انتظار چه‌چیزی را می‌کشم .

فکر این‌که کاری بگیرم هم چنـگی به دلم نمـی‌زد . به زن صاحبخانـه‌ام پول می‌دادم و او چیزهای لازم را می‌خرید و غذایم را می‌پخت . هرگاه غذا یا قهوه را به اتاقم می‌آورد بیش از حد معمول در آنجا می‌ماند . پسرش در محلی بـه نام کالینوفکـا Kalinovka کشته شده‌بود . وارد اتاقم که می‌شد ، سینی را روی میز می‌گذاشت و به گوشهٔ تاریکی که تختم قرار داشت می‌آمد . همان گوشه‌ای کـه در آن اوقاتم را به چرت‌زدن می‌گذراندم . و ته سیگارهایم را به دیوار خـاموش می‌کردم، به‌طوری‌که کاغذدیواری اطراف تختم از لکه‌هـای سیاه پوشیده شده بود . زن صاحبخانه‌ام رنگپریده و لاغر بود ، و هروقت صورتش در تاریکی برروی تختم خم می‌شد از او وحشت می‌کردم . ابتدا خیال می‌کردم عقل درست و حسابی نـدارد . چون چشمان بسیاردرشت وروشنی داشت ومرتب از من سراغ پسرش را می‌گرفت

ـ «مطمئنی او را نمی‌شناختی. اسم آن محل کالینوفکا بود ـ تو آنجا نبودی ؟ »

ولی من هرگـز حتی اسم کالینوفکا را هم نشنیده بودم . آن‌وقت رویم را به دیوار می‌کردم و می‌گفتم « نه ، باور کنید ، اصلاً او را به‌یاد نمی‌آورم . »

زن صاحبخانه‌ام دیوانه‌نبود ، زن بی‌آزاری بود ، اما سؤالهایش مرا می‌آزرد . اغلب مرا بازپرسی می‌کرد . چندین‌بار در روز . و هروقت به آشپزخانه‌اش می‌رفتم ، می‌بایست عکس پسرش را نگاه کنم. عکسی رنگی کـه بالای نیمکت آویخته بود . پسرك خنده‌رو ومو بوری بود ، و در عکس لباس‌افراد پیاده نظام را پوشیده بود .

زن صاحبخانه می‌گفت: «این را در پادگان گرفته ، قبل‌از آنکه با جبهه فرستاده شود .»

یك عکس نیمتـنه بود : کلاهخود فـولادی‌اش را به سر داشت . پشت سرش پرده‌ای قرار داشت که‌قصری‌ویران‌را باپیچکهای مصنوعی‌اش نشان می‌داد .

« پسرم بلیت فروش بود ، بلیت فروش تراموا ، پسرم کارگر خوبی بود» ، آنگاه بلافاصله قوطی مقوایی محتوی عکسهایش را که روی میزخیاطی بین‌تکه‌های پارچه وتارهای نخ پنهان بود برمی‌داشت. ومن مجبوربودم کوهی ازعکسهای پسرش را تماشا کنـم . عکسهای

دسته‌جمعی‌زمان‌مدرسه‌اش،هرعکس پسرکی را نشان می‌داد که نشسته و لوحی میان زانو گرفته که روی آنها به ترتیب شماره‌های ششم ، هفتم و سرانجام هشتم نوشته شده بود . درپاکتی جداگانه‌که با نوار قرمزرنگی بسته شده‌بود ، عکسهای نخستین عشاء ربـانی او را نگاه می‌داشت:پسرکی‌خردسال‌وخنده‌رو با کت و شلوار رسمی مشکی ، شمع بزرگی به دست داشت و پشت سرش پنجرهٔ شیشه‌ای کلیسا دیده می‌شد که جامی روی آن نقاشی شده بود . سپس نوبت عکسهای هنرستان صنعتی می‌رسید که اورا سوهان به دست با صورتی کثیف و سیاه کنار میـز خراطی نشان می‌داد .

آن‌وقت زن صاحبخانه برایم توضیح می‌داد : «آن‌کار به‌دردش نمی‌خورد ، سخت بود . » و بعد آخرین عکسش را قبل از احضار به‌خدمت‌نظام نشانم می‌داد. بالباس شاگرد شوفری در کنار تراموای شمارهٔ ۹ در ایستگاه آخـر خط ایستاده بود . همان جایی که ریلها دایره‌وار پیچ می‌خوردند. من‌آن دکهٔ نوشابه‌فروشی را خوب به یاد می‌آورم . روزهای قبل‌ازجنگ ، بارها ازآنجا سیگار خریده بودم ؛ درختهای تبریزی را که هنوز هم همان‌جا بودند به‌خاطر می‌آوردم ، آن ویلا را با شیرهای طلایی‌کنار دروازه‌اش می‌دیدم‌که دیگر آنجا نبودند ودختری را به‌یاد می‌آوردم که در طول جنگ اغلب به‌فکرش بودم : زیبابود، صورتی‌پریده‌رنگ و چشمانی بادامی داشت ، وهمیشه درایستگاه آخرخط سوار تراموای خط ۹ می‌شد .

لحظه‌هایی دراز به‌عکس‌پسر زن صاحبخانه‌ام‌کنارتراموای‌شمارهٔ ۹ ایستگاه خیره می‌شدم و دربارهٔ بسیاری چیزهـا فکر می‌کردم : دربارهٔ‌دخترك، کارخانهٔ صابونسازی که‌آن‌روزها درآنجاکار می‌کردم؛ صدای قیژقیژ تراموا را می‌شنیدم، نوشابه‌ای را که تابستانها در آن دکه می‌نوشیدم می‌دیدم و اعلان سبزرنگ سیگار را و باردیگـر دخترك را .

زن صاحبخانه‌ام می‌گفت : « شاید ، عاقبت روزی اورا به جا بیاوری . »

سرم راتکان می‌دادم وعکس را به‌جای خودش در جعبه باز می‌گرداندم : با وجود آنکه هشت سال ازعمرش می‌گذشت ، عکسی براق بود وخیلی‌نو به‌نظرمی‌رسید.

ــ « نه ، نه . هیچ وقت هم درکالینوفکا نبودم ، باور کنید هیچ وقت آنجا نبودم . »

مجبوربودم مرتب‌به‌آشپزخانه بروم، و اوهم اغلب‌به‌اتاقم می‌آمد. و تمام روز را دربارهٔ چیزی که می‌خواستم از یاد ببرم ، فکـر می‌کردم : جنگ . بعد خاکستر سیگارم را پشت تخت می‌تکاندم و

ته‌سیگار روشنم را به‌دیوار می‌فشردم.

گاهی ، شبها که دراز کشیده بودم، صدای پای دختری‌را دراتاق پهلویی می‌شنیدم. ویا صدای‌مردك یوگسلاو را که در اتاق کنار آشپزخانه‌زندگی‌می‌کرد ؛ می‌شنیدم که چطور قبل از رفتن به‌اتاقش درحالی‌که دنبال کلیدبرق‌می‌گشت، فحش می‌داد .

سه‌هفته بعداز زندگی درآنجا و تقریباً پنجاهمین باری که عکس «کارل»را باکیف‌چرمی ولبخندش کنارترامو‌ای‌شمارهٔ۹ نگاه‌می‌کردم، تازه متوجه شدم که کسی درترامو‌ا نشسته است . برای اولین‌بار از نزدیك به عکس خیره شدم و دختر خنده‌رویی‌را درترامو‌ا که تصادفی در عکس آمده بود . همان‌دخترك زیبایی بودکه درزمان جنگ‌اغلب به فکرش بودم . زن صاحبخانه به طرفم آمد ، حالت صورتم‌راکه دید گفت : «حالا شناختی ، هان» و آنگاه از پشت و بالای شانه‌ام به عکس نگاه کرد ، و بوی نخود سبزهایی که لای پیش‌بندش نگاه داشته بود به مشامم خورد .

آهسته گفتم : « نه ، اما دخترك را چرا . »

« دخترك ؟ نامزدش بود ، ولی شاید همان بهتر که دیگر هیچ‌وقت اورا ندید . »

پرسیدم : «چرا؟»

جواب‌نداد و دور شد ، کنار پنجره روی صندلیش نشست وبه دانه‌کردن نخود سبزها پرداخت . بدون آنکه به من نگاه کند پرسید: «دخترك را می‌شناختی؟» عکس‌را محکم گرفتم‌نگاهی به‌زن صاحبخانه کردم و بعد در بارهٔ کارخانهٔ صابونسازی ، ایستگاه آخر شمارهٔ ۹ و دختر زیبایی که همیشه آنجا سوار می‌شد برایش حرف زدم .

ــ همین ؟

«بله» نخودها را توی آبکش ریخت و شیر آب را باز کرد ، می توانستم پشت نحیفش‌را ببینم.

ــ وقتی‌اورا‌ببینی، می‌فهمی چقدر خوب شد که پسرم دیگر او را ندید . . .

ــ اورا ببینم ؟

دستهایش را با پیش‌بندش خشك کرد ، به‌طرفم‌آمد وبااحتیاط عکس را از دستم گرفت . صورتش از همیشه تکیده‌تر به‌نظر می‌رسید. به من نگاه می‌کرد اما گویی مرا نمی‌دید ولی به‌آرامی دستش‌را روی بازوی چپم گذاشت و گفت : « او ، **آنا** را می‌گویم ، در اتاق پهلوی اتاق تو زندگی می‌کند . ما همیشه او را « **آنای رنگپریده** » صدا می‌کنیم، چون صورتش خیلی پریده رنگ است . تو واقعاً هنوز او را ندیده‌ای ؟ »

ــ نه ، اما چندبار صدایش را شنیده‌ام . راستی چه عیبی دارد؟

ــ دلم نمی‌خواهد برایت بگویم ، ولی بهتر است تو بدانی . صورتش به‌کلی از بین رفته ، پراز زخم است . انفجاربمب اورا توی شیشهٔ پنجره پرتاب کرده . ممکن نیست اورا بشناسی.

آن شب تا شنیدن صدای پا در راهرو ، خیلی انتظار کشیدم . ولی بار اول اشتباه کردم . مرد بلند قامت یوگسلاو بود که باتعجب به من که سراسیمه ازاتاقم‌بیرون دویده بودم نگاه کرد . شرمنده سلامی کردم وبه‌اتاقم بازگشتم .

سعی می‌کردم صورتش را با زخمهای عمیق مجسم کنم ، ولی نمی‌توانستم . و هربار صورتش را می‌دیدم ، حتی با زخمها هم زیبا بود . به‌کارخانهٔ صابونسازی فکر می‌کردم . به‌پدر ومادرم وبه دختر دیگری که گاهگاه با او به‌گردش می‌رفتم .

اسمش الیزابت بود ولی «پوس» صدایش‌می‌کردند. وهربار که می‌بوسیدمش می‌خندید و من احساس حماقت می‌کردم . از جبهه برایش کارت‌پستال فرستاده بودم . و او برایم بسته‌های کوچکی از شیرینیهای خانگی می‌فرستاد که تا به دستم می‌رسید خرد وخاکشیر شده بود . سیگار و روزنامه هم می‌فرستاد . و در یکی از نامه‌هایش نوشت «مطمئنم که جوانان ما فاتح می‌شوند و از اینکه تو هم یکی‌از آنها هستی احساس سربلندی می‌کنم . »

ولی من از اینکه یکی از آنهابودم‌احساس‌سربلندی‌نمی‌کردم.

و وقتی مرخصی گرفتم او را خبر نکردم. وبا دختر یك سیگارفروش که در ساختمان ما زندگی می‌کرد رویهم ریختم . صابونهایی را که از کارخانـــه برایم می‌فرستادند به دختر سیگارفروش می‌دادم ، واوهم به من سیگار می‌داد . و با هم به سینما و رقص می‌رفتیم . و یك‌بار وقتی که پدر ومادرش خانه نبودند مرا به‌اتاقش برد . و من در تاریکی او را به روی تخت کشاندم اما وقتی روی او خم شدم چراغ را روشن کـــرد . لبخند شیطنت‌آمیزی به لب داشت . و در روشنایی چـــراغ عکس هیتلر را تمام رنگی روی دیوار دیدم ، و دورادورعکس، روی‌کاغذ دیواری صورتی ، عکسهای قهرمانان جنگ با کلاهخود و مردانی که قیافه‌های فاتحی داشتند از مجلات هفتگـــی بریده شده و به‌شکل قلب دورعکس هیتلر به دیوار چسبانده شده بود . دخترك را همان‌طور که خوابیده بود به‌حال خود گذاشتم ، سیگاری روشن‌کردم و از اتاق خارج شدم . بعدها ، هردو دختر برایم کارت فرستادند و یادآور شدند که رفتار زننده‌ای داشته‌ام ، ولـــی جواب ندادم . . .

مدتی زیاد به انتظار **آنـــا** نشستم . و درتاریکی پشت‌سرهم سیگارکشیدم و به‌چیزهای بسیاری فکرکردم ووقتی‌که صدای چرخش کلید را در قفل شنیدم ، از وحشت جرأت نکردم بلند شوم که صورتش را ببینم . صدای بازشدن در اتاقش را شنیدم . شنیدم که در اتاق ازاین طرف به‌آن‌طرف می‌رود و زیر لب زمزمه می‌کند . و پس از لحظه‌ای بلند شدم و در راهرو به انتظار ایستادم. دیگر راه نمی‌رفت. زمزمه هم نمی‌کرد . می‌ترسیدم که در اتاقش‌رابکوبم. صدای‌مردیوگسلاو را می‌شنیدم که در اتاق این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت و زیر لب با خودش حرف می‌زد . صدای آب‌را ازظرفشویی‌آشپزخانهٔ زن‌صاحبخانه می‌شنیدم . ولی در اتاق **آنـــا** همه چیـــز ساکت بود . و از لای در نیمه‌باز اتاق خودم ، لکه‌های‌سیاه سیگارهای خاموش شده را روی کاغذ دیواری می‌دیدم .

مردك بلنـــد قامت یوگسلاو اکنون روی تختش دراز کشیده بود . صدای پایی شنیده نمی‌شد . فقط می‌شنیدم که با خودش حرف می‌زند . کتری زن صاحبخانه در آشپزخانه از قل‌قل افتاده بود . اتاق **آنا** همچنان بی‌صدا بود . فکر کردم بعدها همهٔ فکرهایش را در مدتی که من پشت در ایستاده بودم برایم تعریف خواهد کرد . و بعدها همه‌چیز را برایم تعریف کرد .

به عکسی‌که کنار در آویخته شده بود خیره شدم. سطح‌نقره‌ای و درخشان دریاچه‌ای را دیـــدم و یك پری دریایی ، که با موهای طلائی ازآب بیرون آمـــده بود و به پسرکی دهاتی کـــه لابه‌لای بوته‌های بسیار سبز پنهان شده بود لبخند می‌زد . نیمی از پستان چپ پری‌دریایی را می‌دیدم . گردن بسیارسفیدی داشت که قدری پیش ازاندازه دراز بود .

نمی‌دانم کی بود ، ولی مدت زمانی بعد ، دستگیرهٔ در را گرفتم

اما قبل‌ازآنکه آن‌را بچرخانم و در را آهسته بازکنم می‌دانستم‌که **آنـــا** را ازآن خود کـــرده‌ام : صورتش از زخمهای آبـــی براق کوچکی پوشیده شده بود . بوی قارچ پخته از قابلمهٔ روی اجاق به مشامم خورد . در را کاملاً باز کردم و دستم را روی شانهٔ **آنـــا** گذاشتم و سعی کردم لبخند بزنم .

ترجمهٔ گلی‌امامی

کنگرهٔ تحقیقات ایرانی

«. . . ایرانشناسی به معنی وسیع خود، یکی‌ازبزرگترین‌ابواب شرق‌شناسی درمغرب‌زمین است. علت توجه خاصی که به این بخش مخصوص ازخاورشناسی شده آنست‌که فرهنگ و تمدن ایرانی درمبادی و مبانی بسیاری ازفرهنگ‌ها وتمدن‌های دنیای قدیم نفوذکرده وآثار این‌نفوذ به‌صورت‌های گوناگون‌درممالك متعددی ازقاره‌های آسیا وافریقا باقی مانده است، چنان‌که آشنایی با هنر وزبان وادب وتمدن‌کشورهایی ازقبیل شبه‌قارهٔ هند وسرزمین‌های‌پهناورآسیای مرکزی تا دیوار چین و نیز ممالکی‌که تا کناره‌های دریای سیاه و مدیترانه گسترده است، گاه بدون‌آشنایی با زبان وتمدن وفرهنگ‌کهن‌سال ما امکان‌پذیر نیست و اگرکسی به استعانت از تمدن ایرانی در راه آشنایی‌ها قدم گذارد کاری ناتمام‌کرده ونتیجه‌یی چنان‌که درخور است ازکوشش‌خود نگرفته‌است.

علت این همه نفوذ و رواج تمدن وفرهنگ ایرانی تقارن همیشگی آن است با کمال زیبایی. قوت اندیشه و باریکی‌خیال دوشادوش‌هم درهمهٔ مظاهر این تمدن‌وفرهنگ جلوه دارد، فرهنگی است ثروتمند وظریف ودارای‌تازگیهای خاص‌که درخلق آنها نه‌تنها اندیشه و ذوق ایرانی مؤثر بود، بلکه این اندیشه و ذوق در التقاط ازسایر تمدنها و فرهنگهای دنیای قدیم نیزتوجه خودرا به‌کمال وظرافت حفظ وهردو را یکجا جمع‌کرده وبدین ترتیب فلات ایران نه فقط گهوارهٔ پرورش یك تمدن بارور درآسیاگردید بلکه به صورت معبری هم درآمدکه درآن قوافل‌افکار وعلوم پس ازآرایش جدید ازشرق به‌غرب ویا از باختر به‌خاور جهان متمدن قدیم در حرکت بود.

تحقیق درچنین تمدن و فرهنگ وسیع ومداوم ونافذی تنها به‌کوششهای مقصور درزمان ومکان محدود ویا منحصر به جستجو درمطالب وموضوعات معدود باز بسته نمی‌تواندبود زیرا دامنهٔ کار چنان وسعتی داردکه زمان‌کوتاه وکوششهای پراکندهٔ غیرمداوم هیچگاه به پهنای آن نمی‌رسد و بیهوده وبی‌ثمر درنیمه راه بهدر می‌رود. درچنین موردی است‌که کار مداوم جمعی همراه با طرحهای مدون و همکاری محققان مجرب‌ضرورت‌می‌یابد وتشکیل‌اجتماعاتی ازقبیل همین کنگره تحقیقات ایرانی لازم می‌شود.

تحقیق درکلیهٔ مسائل مربوط به فرهنگ و تمدن ایرانی، یعنی همان موضوعی‌که دردانشگاههای‌جهان عنوان ایرانشاسی بدان داده‌اند، متضمن‌مطالب وموضوعات متعدد ومختلفی است‌که باید هریك ازآنها جدا از دیگری و با صبروحوصلهٔ خاص مطالعه شود. تدوین تاریخ ایران‌که متضمن چندین دورهٔ مفصل ازچند مبحث مربوط به یکدیگر خواهد بود، والبته جنبه اجتماعی و فرهنگی ومدنی‌آن برسایرجنبه‌هاخواهد چربید، ازمجموع چنین مطالعات منظم وطولانی حاصل خواهد شد.

فقط مطالعه درزبانها و لهجات ایرانی وآثار مکتوب ویا ادبیات شفاهی هریك ازآنهاکه می‌تواند منجر به‌تدوین لغت‌نامه‌ها، دستور زبانها و لهجه‌ها، اطلس زبانشناسی‌ایرانی، تاریخ ادبیات وسایر تألیفات مربوط شود، مستلزم‌کار چندین دستهٔ بزرگ درچند سال پیاپی است. اما تنها زبان و ادبیات نمایندهٔ فرهنگ وتمدن واندیشه‌ها وآداب و عادات ملی ما نیست. بسیاری از موضوعات هست‌که ما آنها را معمولاً دررشته‌هایی‌که مستقیماً بآشنایی باگذشته ایران منحصر نیست، تحصیل می‌کنیم، ولی همینکه قصد ما آگهی از تاریخ گذشتهٔ ایران باشد ناگزیریم آنها را در ردیف سایر فصول مورد بحث قراردهیم مانند تحقیق در مسائلی چون نقاشی، معماری، تذهیب، موسیقی، خط وتمام فنون متفرع از آن، صنایع دستی، تشکیلات ونظامات اداری واجتماعی، ادیان، مسلکها وطریقتها وآداب‌ورسوم مربوط به هریك از آنها، دانشهای گوناگون معقول ومنقول وبسی‌ازینگونه مطالب‌که هریك‌درتاریخ مدنی‌وفرهنگی ما مقامی خاص دارند، وچون هنوز بسیاری ازآنها چنانکه باید بررسی نشده‌اند نیازمند مطالعات طولانی‌هستند.

وقتی‌اینگونه مطالب وموضوعات که مستقیماً مربوط به ایران یا نژاد ایرانیست، با مطالعات دیگری‌که خواه وناخواه به‌سوی آنهاکشیده می‌شویم، ازقبیل مطالعه درزبانها و ادبیات ملل مجاور ما ویا تحقیق درتاریخ وهنر و تمدن اقوام خالیه‌یی چون اورارتائیان، میتانیان، کوشانیان، هندوسکائیان،

www.KetabFarsi.com

کاسّیان ، هیتیان ، موریائیان، بابلیان، آشوریان ، ارمنیان قدیم ، آرامیان و سریانیان همراه‌کنیم ، خودرا دربرابر دریای پهناور و متلاطمی ازمطالب و موضوعات می‌یابیم‌که‌گذشتن ازآن فقط بیاری همت بلند واندیشه‌های توانای خستگی‌ناپذیر بیشتر تواند بود .

آثاری‌که دسته‌یی از ایرانیان عهد ساسانی به زبان سریانی ودرعهد اسلامی به‌زبان عربی‌نوشته‌اند، ادبیات‌اقلیت‌های زردشتی و مسیحی و یهودکه درقرون اسلامی نمونه‌هایی ازآنها باقی‌مانده ، همه درردیف دیگر مطالب وموضوعات مربوط به ایران قابل رسیدگی وتحقیق است .

با این توضیحات ملاحظه می‌کنیم که تحقیقات ایرانی چه مفهوم وسیعی دارد ومصداق آن چقدر قابل تجزیه وتقسیم وهریك از اجزاء آن تا چه حد مهم وتا چه مرتبه قابل توسعه وتعمیم است . ازمجموع این عرایض اهمیت‌کار ووسعت دامنهٔ مطالعات مربوط به ایران دریافته می‌شود و ارزش وجودی این کنگره ، که اکنون سومین اجلاسیهٔ آن دایر شده‌است ، برعموم دوستداران و علاقه‌مندان تحقیقات ایرانی روشن می‌گردد .

کنگرهٔ تحقیقات ایرانی از اولین دورهٔ تشکیل تاکنون ازهمکاریهای سودمندگروهی‌ازدانشمندان ماکه بیشتر وابسته به‌دانشگاههای‌کشورند برخوردار بوده است . فایدهٔ همکاری دانشگاهها با این کنگره بیشتر درآنست‌که میان هدفهای‌آن وفعالیتهای علمی دانشگاهها در زمینه تحقیقات ایرانی پیوستگی مداومی پدید می‌آورد وهمین پیوستگی است‌که موجب طرح مطالب جدید و پی‌گیری آنها درمراکز تعلیمی‌وتحقیقی دانشکده‌های‌مربوط‌دردانشگاهها‌می‌گردد وهمان نتیجه‌یی را بدست می‌دهدکه پیش ازاین به لزوم آن اشاره شده‌است یعنی‌کار مداوم جمعی همراه باطرحهای مدون وهمکاری محقّقان مجرّب در مسائل مربوط به تحقیقات ایرانی .

حصول چنین نتایجی از تشکیل جلسات‌کنگره تحقیقات ایرانی ما را تشویق می‌کند تا هردورهٔ اجلاسیهٔ آنرا مقدمه‌یی برای شروع یا پی‌گیری یك دسته ازمطالعات مربوط به ایران در دانشگاهها قرار دهیم ونیز موضوعات کار هردوره اجلاسیه را دردورهٔ مقدم برآن تعیین‌کنیم ، وحتی بایدگفت‌که عظمت‌کار درمورد تحقیقات ایرانی توجه به تدوین طرحها و برنامه‌ریزی دقیقی را ایجاب می‌کند ، واین امرخود بخود منجر به تعیین یك مرجع مسئول می‌گرددکه وظیفهٔ آن سرپرستی اداری درتحقیقات فرهنگی به ایران وازآنجمله تشکیل‌منظم همین کنگره درسالهای‌آینده ونشر مجموعه‌های مربوط به آن وامثال این امور خواهد بود .

شورای‌عالی فرهنگ وهنر آماده است‌که چنین‌خدمت دشواری‌را برعهده گیرد ومرکز خاصی دردبیرخانه شوری ومراکز تحقیقاتی وابسته به آن بدین قصد ایجادکند ، خاصه‌که شورای‌مذکور ازاجتماع‌کلیه صاحب منصبان ومسئولان امور فرهنگی‌کشور بوجود می‌آید ودر مواقع لزوم ازراهنمائیها وهمکاریها و یاوریهای مادی‌ومعنوی آنان برخوردار خواهد بود . . . »

●

آنچه دربالاآمد ، قسمتی ازگفتار جامع آقای دکتر ذبیح‌الله‌صفا درنخستین‌جلسهٔ کنگره بود وآنچه در زیر خواهد آمد ، گزارش‌گونهٔ مختصری است – با دیدی خرده‌گیر – ازکارکنگره .

سومین‌کنگرهٔ تحقیقات ایرانی که‌درآغاز نام رساتر«ایرانشناسی» را داشت از یازدهم تا شانزدهم شهریورماه به همت بنیاد فرهنگ ایران، درکتابخانهٔ مرکزی‌دانشگاه تهران برگزار شد . این‌کنگره با همه نقائصی‌که داشت –وبرخواهیم شمرد – این اهمیت را یافت که برای نخستین‌بار ، درجمعی‌که به عنوان «ایرانشناسی» تشکیل شده بود ، کسی آمد و شجاعانه گفت ایرانشناسی – این شاخهٔ تناور شرق‌شناسی – چیزی جز زائیده آز و نیاز استعمار و تمهیدات آن برای تسلط برشرق نیست .

کنگره ، سرد و خاموش‌آغاز شد و سرد و خاموش پایان‌گرفت.

سخنرانی دکتر هشترودی درپایان کنگره دست‌کم این حسن‌را داشت که **فردید** را به حـرف آورد و موضوع بحث از ایرانشناسی به «هستی شناسی» کشانده شد، واین تنها به دلیل آن بودکه سخنرانان کنگره چیزی درخور ارائه در کنگره‌یی که بارسنگین «تحقیقات» را بردوش می‌کشید، نداشتند. وقتی کنگره‌ای برگزار می‌کنیم، بدان معنا نیست که گردهم آئیم و گفته‌ها وشنیده‌هایی را تکرارکنیم که درتاریخ‌ادبیات ما، یا درتاریخ هنوز تجزیه وتحلیل‌نشدهٔ ما نیز هست. واقعیت این است که کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، چیزی درسطح «تحقیق» نداشت. البته مقالهٔ **مینوی** دربارهٔ تصحیح شاهنامه را، باید استثنا کرد.

اینک که کنگره را برچیده‌اند جای چند پرسش باقی است، یکی آنکه چرا کنگره جز دو یا سه مقاله، چیزی که درخور توجه باشد ارائه نداد؟ دیگر آنکه چرا ساعت وروز سخنرانیها قبلاً اعلام نشده بود تا کوششی برای جلب شنوندگان بیشتری از دانشجویان وعلاقه‌مندان به عمل آمده باشد؟ ودیگر آنکه، وقتی ایرانشناسان آمریکائی‌وژاپنی درکنگره بودند، آیا بهترنبودکه‌ایرانشناسان‌شوروی هم که سهم بزرگی درشناخت‌ایران داشته‌اند، به‌کنگره‌خوانده‌می‌شدند؟ کنگره به جای آنکه هزینه‌ای را بپذیرد ودربرابر مقالات ارائه شده وجهی بپردازد، با دریافت صد تومان به شرکت‌کنندگـان اجازه می‌دهدکه بیایند و مقاله خودرا بخوانند. طبیعی‌است که اگرکنگره درمقابل هرمقاله وجهی بپردازد آنوقت این امکان‌را خواهد داشت که مقالات را سبك سنگین‌کند و «ارزنده»ها را برگزیند. سخنران نیز فرصت آن را می‌یابدکه درپی تحقیق وتجسسی عمیق‌تر برآید.

مهمترین نقص کنگره، فرصت کم سخنرانان برای ارائهٔ نوشته و تحقیق خود بود. هرسخنران فقط بیست دقیقه فـرصت داشت که چکیده‌ای‌ازمقالهٔ‌خودرا ارائه‌دهد، درصورتی که موضوع سخنرانی‌ها بسیارگسترده‌تر ازآن‌بودکه دراین فرصت ناچیز بگنجد، یا چیزی به وجهی روشنگر گفته آید. متن سخنرانی‌ها نیز دراختیار شرکت‌کنندگان قرار نمی‌گرفت تا خود درآن تأملی بکنند.

شاخهٔ ادبیات معاصرکنگره که یکی از امیدهای کنگره بود، تنها دریك روز و با چهار سخنرانی برگزار شد.

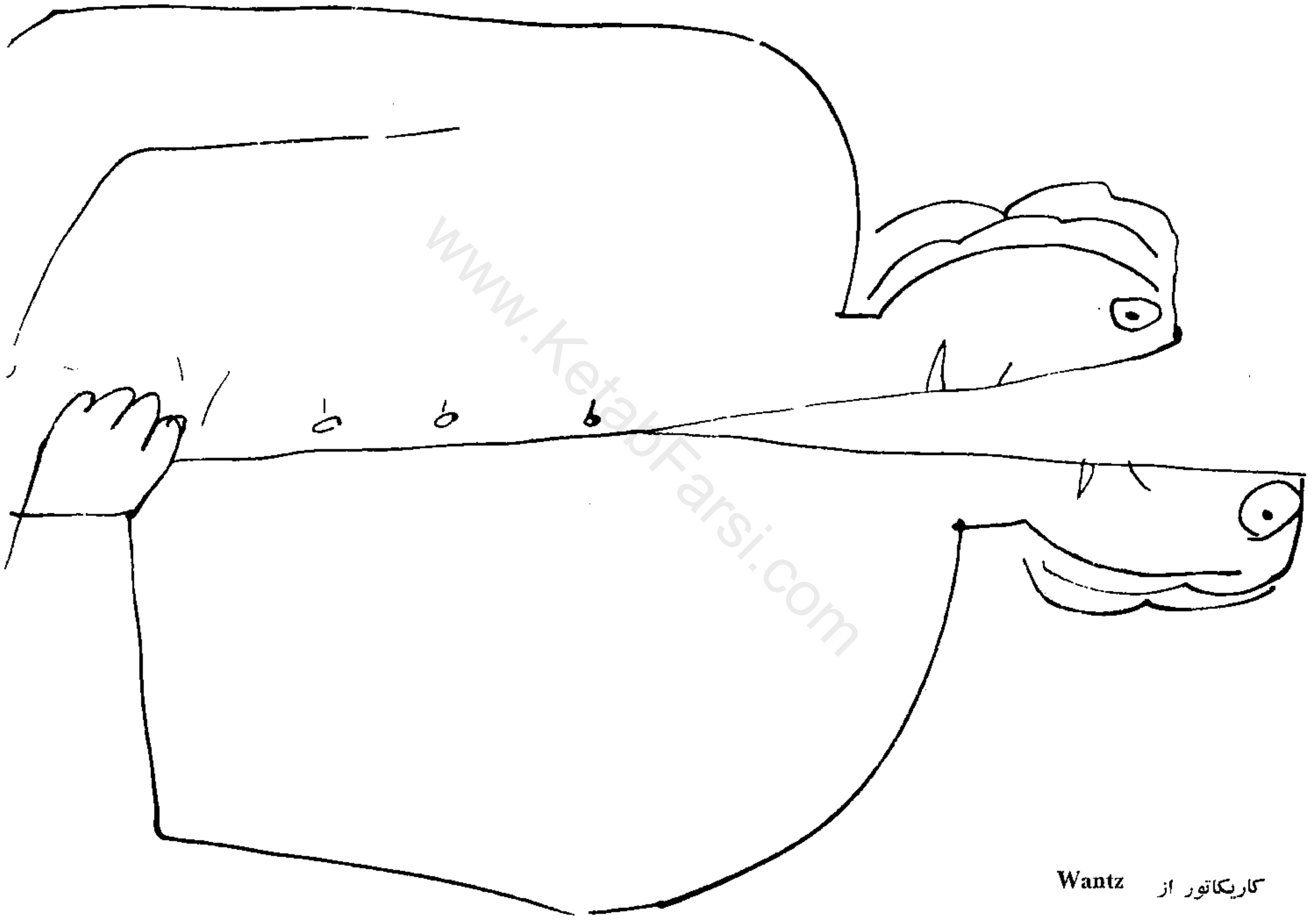
«مایکل هیلمن» ایرانشناس آمریکائی ویکی‌ازپنج‌سخنرانی که دربرنامه پیش‌بینی شده بود وقرار بود دربارهٔ ادبیات معاصر سخن گوید اصلاً به‌کنگره نیامد. **حسن بابك** که دربارهٔ ادبیات‌نمایشی سخن گفت به تاریخچه‌ای از تعزیـه و نمایش‌های روحوضی اکتفاکردکه ربط چندانی‌به‌ادبیات‌معاصرنداشت.

حبیب یغمائی نیزکه سخنرانی او عنـوان «زبان رودکی در تاجیکستان امروز» را داشت، تنها به‌آوردن چند واژه اززبان تاجیکی امروز اکتفاکرد. هرچند همین چند واژه و اصرار یغمائی دراین‌که تفحص درزبان تاجیکی، زبان ما را غنی‌تر خواهد ساخت، با همه پیری وناتوانی گویندهٔ آن، توان‌آن‌را داشت که جوانان مستمع را – که البته جز دو سه خبرنگار نبودند – به تأمل وادارد، اما این مسأله نیز ربطی به ادبیات معاصر نداشت.

نصرةالله علیمی نیز، که دربارهٔ «اضداد منطقی در ادبیات» سخن گفت، اگر تنها چند قطعه شعر معاصر را به عنوان شاهد و مثال نمی‌خواند، موضوع سخن او همهٔ ادبیات را دربرمی‌گرفت و رابطهٔ مستقیمی با ادبیات معاصر نداشت.

تنهـا سخن **فلور یاحقی** دربارهٔ **نیما یوشیج**، سخنی درباب ادبیات معاصر بود.

نکتهٔ آخـر آنکه، سومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی نسبت به نخستین آن نظم بیشتری یافته بود وازمجادله‌ها و مجامله‌های کنگرهٔ نخستین نیز خبری نبود.

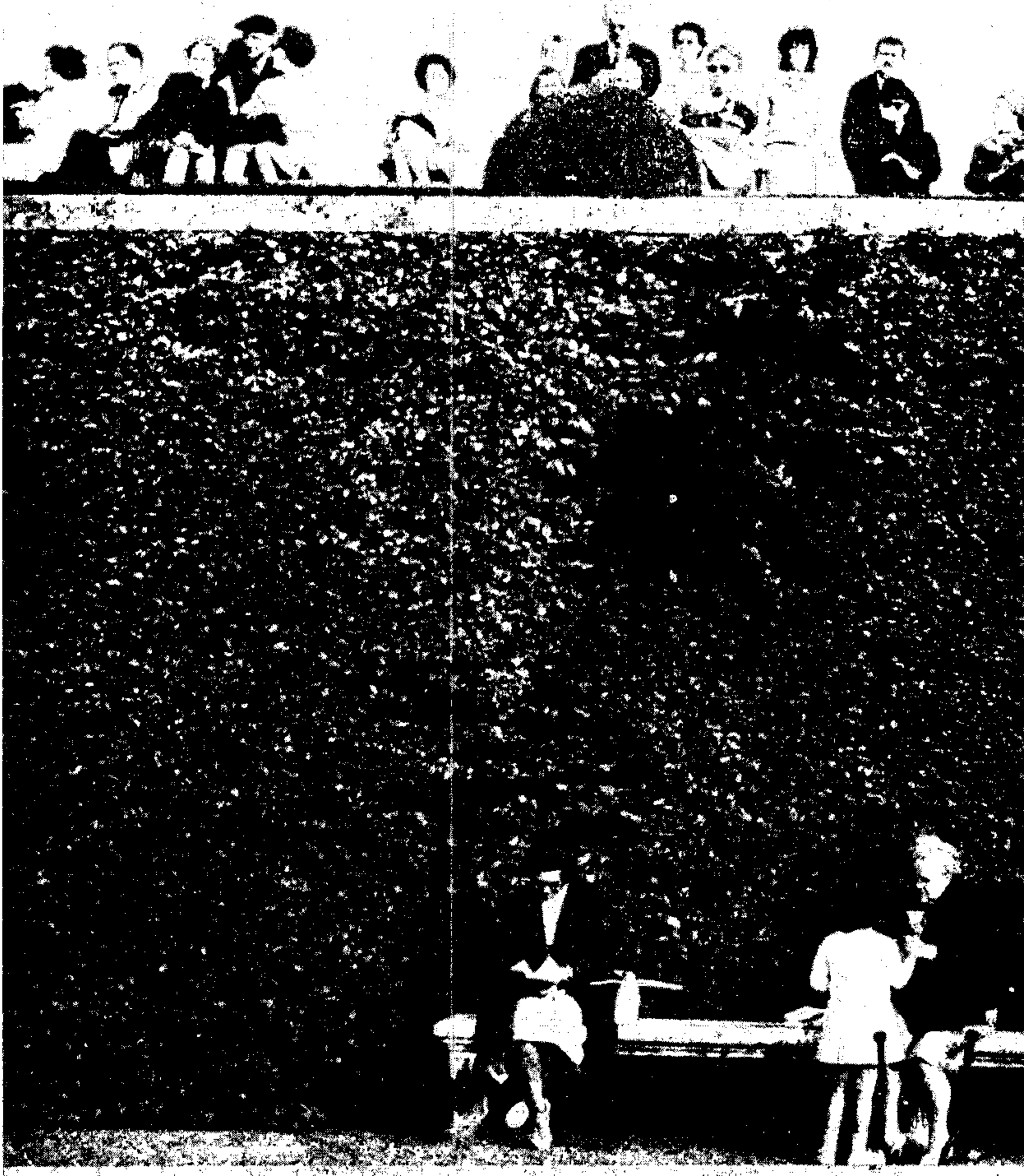


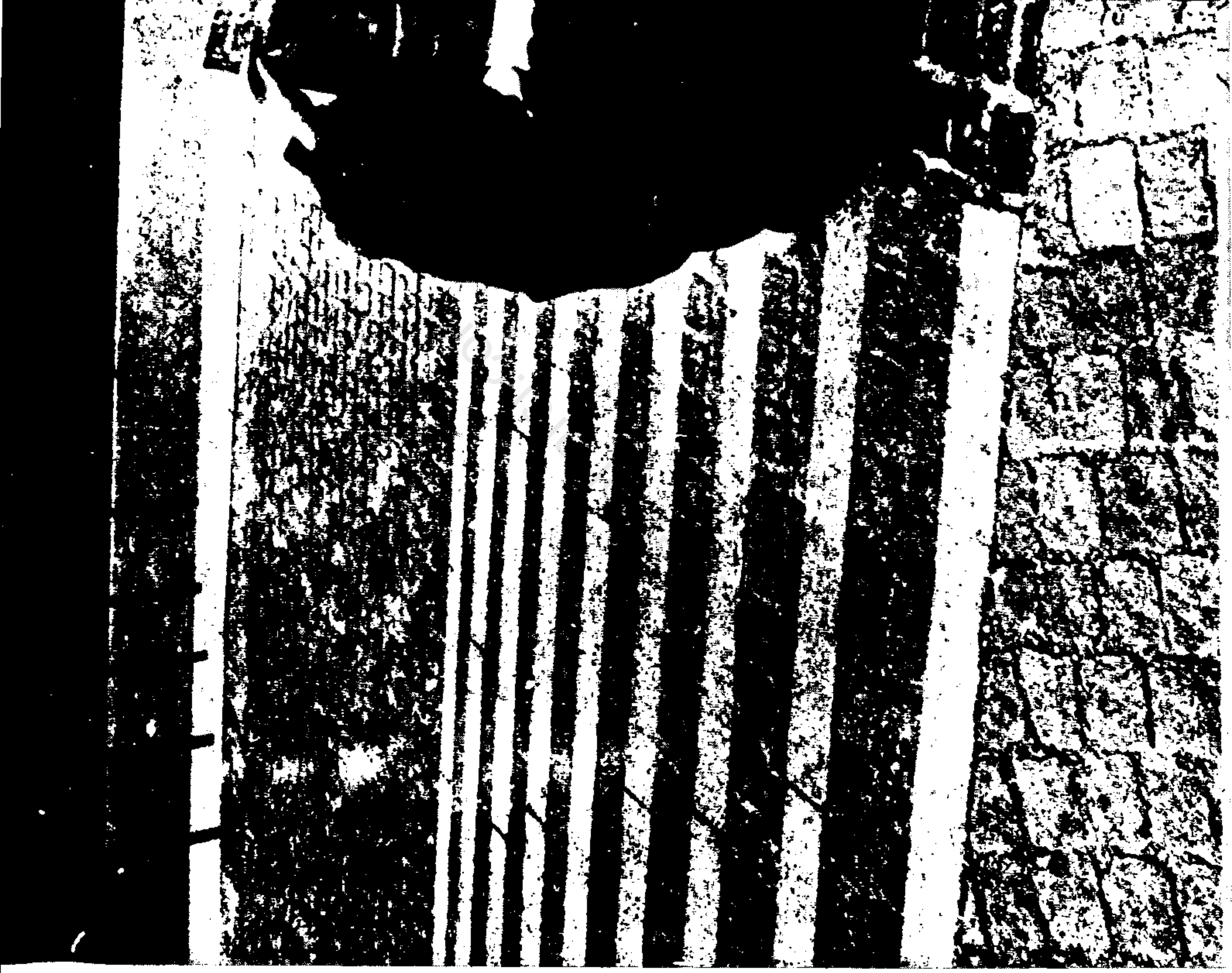
کاریکاتور از Wantz

www.KetabFarsi.com

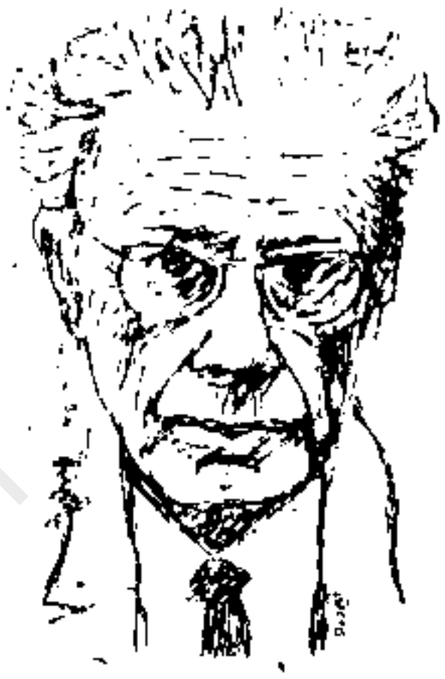
عکسها از : مرتضی ممیز

عکس





پیوستگان به خاموشی



عبدالرحمن فرامرزی

درگذشت عبدالرحمن فرامرزی مدیر و سرمقاله‌نویس روزنامه کیهان برای جامعهٔ مطبوعات ایران بی‌شك ضایعه‌ای بزرگ بود .

دربارهٔ زندگی و شرح احوال فرامرزی بسیار نوشته شده است و ما دراین مختصر به اشاراتی دربارهٔ حیات ادبی و ارزش‌های روزنامه‌نگاری او درگذشته بسنده می‌کنیم .

عبدالرحمن فرامرزی از نسل روزنامه‌نگارانی بودکه قوام فکری و قلمی آنها ازدوران سلطنت رضاشاه‌کبیر آغاز شد ودرسالهای بعدازجنگ به حد کمال رسید .

مفاهیمی‌که این نسل ازروزنامه‌نگاری ومسئولیت‌های‌روزنامه‌نگارداشت آمیزه‌ای بود از آزادگی‌های سالهای نخستین انقلاب مشروطه ، آشفتگی‌های واپسین روزهای سلسله قاجار وآنگاه آرامش وسکون بیست ساله .

آشنایی اینان با ادب عرب بسیار و با فرهنگ غرب اندك بود و طرفه آنکه اکثر اینان آن نخستین را اندك واین دومی را بسیار می‌پنداشتند واین خود نشان‌دهندهٔ خفض جناح ازآن‌سو و «آلامد» شدن ازاین‌سو بود .

گمان می‌برم‌که بررسی مطالعهٔ نثر روزنامه‌ای این دسته ازروزنامه‌نگاران وتأثیرات‌آن درنثرکتاب وزبان محاورهٔ مردم این زمان موضوع رساله‌ای تواند بود .

نثر اینان سر به هرسویی می‌کشید وازهربوستانی‌گلی می‌چید واین دیگر بسته به ذوق صاحب قلم بودکه دسته‌گلی دماغ‌پرور فراهم آورد یا گل درشت نازیبایی‌راکنارشاخه لطیف مریم بنشاند.

ازاینجاست‌که‌خطوط اصلی‌سبکهای سرمقاله‌نویسی و نثر مطبوعاتی به دست می‌آید. آشفته‌کاران آن روزگارکه فرهنگی‌درهم ریخته دارند کم‌کم درغبار فراموشی محو می‌شوند. با آنکه زبان آتشین‌شان هست ، کلامشان درکسی در نمی‌گیرد وصاحبان فرهنگ غنی ، که غالباً روستازادگان دانشمندند ، اندك اندك جای خودرا درمیان مردم باز می‌کنند وسخنشان چون سحرحلال‌درهمه جا جاری می‌گردد وآوازشان دلنشین‌تر ازبانك الله‌اکبر بلال دراقطار ایران ساری . اینان درد شناسانند وکلمات را نه به خاطر زنگ وطنین ، بل برای باز کردن ریشه‌های درد به‌کار می‌گیرند .

ازاین روست‌که پس از شهریور بیست وآن سالهای پرهیاهوی جنگ ، پشت بسیاری‌ازنام‌آوران روزنامه‌نگاری بیست ساله به خاك می‌رسد ، قلم را می‌بوسند وبرطاق فراموشی می‌نهند وبه شبه رمان‌نویسی یا سیاست متشاعرانه متمایل می‌گردند ، وگیوه پوشانی چون فرامرزی ، ترقی ، پاینده اسب فصاحت درمیدان‌بلاغت می‌دوانند. شیوه نگارش اینان ساده است . معمولاً با تمثیلی‌آغاز می‌کنند ونتیجه‌ای‌موافق حال‌می‌گیرند. درمقالات آنها اشاره به حدیث ، شاهد شعر ، فرهنگ اسلامی به فراوانی یافته می‌شود وگاه دراین‌کار مبالغه چنان بالا می‌گیرد که نوعی نثر «طلبه‌ای امروزی» به‌خواننده‌تحویل‌داده می‌شود. حتی درنزد اینان زبان فارسی سوهان خورده نیست . وخواننده گاه دردست‌انداز می‌افتد ولذت سیر وسفر درآفاق اندیشه‌های نویسنده را ازدست می‌دهد .

به هرحال درمیان این‌گروه ، نام فرامرزی درمقامی والا وشاید بالاتر از همه قرارگرفته است . چه او درگذشته دراین کار ازچند خصلت نادرکه جمع آنان‌گاه درحد جمع اضداد است بهره می‌گرفت ازاین قرار :

ـ شجاعت وصراحت بیان‌داشت ؛ به‌آسانی سر خم نمی‌کرد .

ـ درعین شجاعت و صراحت ، تیزهوش ونکته‌سنج وعاقبت‌اندیش‌بود .

ـ فارسی را خوب می‌دانست و نیکو می‌نوشت .

ـ در ادب عرب وفرهنگ اسلامی توانا بود .

ـ زبان‌فرانسه را درحد هم‌زمانان می‌شناخت .

نوعی عصبیت مذهبی داشت .

ـ درفکر واندیشه‌اش استوار بود.

ـ با اندیشه‌های تازه با جرأت روبرو می‌شد حتی اگر سرش به دیوار سخت زمان می‌خورد .

ـ انصاف داشت وبه مخالفش‌مجال بیان مطلب می‌داد .

ـ در دوستی تا به‌آخر می‌رفت ، حتی اگر دوست ارزش اینهمه مردانگی نداشت .

ـ صفحات روزنامه‌ای راکه خود از پایه‌گذارانش بود مال همه مردم می‌دانست .

www.KetabFarsi.com

ـ به عفت قلم معتقد بود ؛ به عفت بیان ، نه چندان .
ـ زمانی آتشفشانی پرخروش‌بود.
ـ و زمانی دشتی گسترده‌وخاموش.
ـ با آنکه کتاب می‌خواند وگاه کتابهایی‌که باید سنگ برشیشهٔ اعتقاد او می‌زدند ، باوجود این در اعتقادش خللی وارد نمی‌شد وبحث خودراهمواره با فرهنگی‌که دربعد ازسالهای شهریور بیست شکل قطعی ونهایی‌گرفته بود ، شروع می‌کرد وبه پایان می‌برد .

و این‌طرح شتابزده ازچهرهٔ مردی است‌که درتاریخ روزنامه‌نگاری ایران جای بلندی دارد .

صدرالدین الهی

ارنست فیشر
(۱۸۹۹ – ۱۹۷۳)

« من انسانی هستم ازحیث سیاسی متعهد ، اما سیاستمدار نیستم . اوضاع واحوال مرا برآن داشت‌که با بضاعت ناکافی سیاستمدارشوم . » ارنست فیشر، پس‌ازپایان‌جنگ جهانی‌دوم ازپناهندگی در مسکو یکـــراست به منصب وزارت آموزش‌کشورش اتریش رسید .

زندگی این درام‌نویس، فیلسوف، غزلسرا ومنتقد هنری، که درسال ۱۸۹۹ درشهر گراتس زاده شد و امسال ، چند هفته پس‌ازهفتادوسومین سال زندگیش، درنزدیکی همین شهر دیده ازجهـــان فروبست ، یك زندگی سرشار ازحادثه بوده است . طغیان را ازهمان دوران کودکی آموخت : پدرش افسرعالیرتبهٔ ارتش اتریش بود ، درمقولهٔ فرمان‌دادن و فرمان‌بـــردن می‌اندیشید ؛ و ارنست خردسال یك روز ، در شش سالگی ، هنگام جشن‌نوئل ، درکارتی‌که‌کنارکاج مخصوص نوئل‌گذاشته بود ، خطاب‌به‌پدر نوشت : «اگر با زن وفرزندانت رفتاری ناپسند داشته باشی ، ترا تنبیه خواهم کرد . مسیح .»

وقتی درجنگ‌اول جهانی‌به‌خدمت سربازی رفت ، نزدیك بودکه به علت سرپیچی ازدستور مافوق محاکمه شودکه شکست اتریش درجنگ موجب نجاتش شد . چون به زادگاهش‌گراتس‌بازگشت، خودرا ازحیث امرار معیشت در تنگنا دید و به جای آنکه تحصیل کند ، بـه کارگری درکارخانه‌ای پرداخت تا در سال ۱۹۲۰ خبرنگار دادگستری ومنتقد هنـــری روزنامـــهٔ « آربایتر ویله » Arbeiter Wille شد. ازآنجا به‌وین آمد و در روزنامهٔ «آربایتر سایتونگ» Arbeiter Zeitung ارگان مرکزی حزب سوسیال‌دموکرات، به‌کارپرداخت؛ لکن درسال ۱۹۳٤ ، پس‌ازآنکه به علت روآمدن موج نازیسم دراتریش جلای وطن‌کرد ، به حزب‌کمونیست پیوست . بعدهاگفت پیوستن‌وی به حزب‌کمونیست نه ازآن رو بوده است‌که وی به‌کمونیسم علاقه می‌ورزید ، بلکه بدین سبب‌که از اتحـــاد شوروی حالتی افسون‌کننده می‌تراوید . فیشر باور داشت‌که فقط اتحاد شوروی است‌که می‌تواند غول نازیسم و فاشیسم را در اروپا به زانو درآورد .

او ازراه پراك به مسکو مهاجرت کرده بود و درآنجا نماینـــدهٔ حزب کمونیست‌اتریش درکمینترن‌بود . چنان که خود می‌گوید درآنجابودکه به مشکل روشنفکران مدرن پی برد : دیگـــر نمی‌خواست یك روشنفکر باشد ، کوشید اندیشهٔ انتقادیش را سرکوب‌کند تـــا بتواند یك « کادر حزبی » شود که « همواره دراختیار حزب است . »

درواقع یکچند نیز چنین ماند . به‌تیتو ، وقتی‌که ازکمینترن بیرون شد، دشنام‌داد ، ودرسال۱۹۵٦ قیام مجارستان را محکوم‌کرد . لکن درسال ۱۹٦۸ ، هنگام مداخله نیروهای پیمان ورشو درچکسلواکی، خودرا دوباره‌درتصاحب تمامی ذهن انتقادیش یافت . همو بودکه آن روزهاضمن‌محکوم‌کردن‌این‌مداخله ، اصطلاح «کمونیسم زرهپوش» را به‌کار برد . این « گنـــاه » را بر او هرگز نبخشودند وچندماه‌بعدازحزب‌کمونیست، که عضویت‌کمیتهٔ مرکزی آن را داشت ، اخراجش‌کردند .

فیشر درشمارآن‌گروه‌ازروشنفکرانی بودکه درجستجوی آرمانی بزرگ به اقتداری جابر سر سپردند و سرانجام سرخورده ، چشم به « خدائی‌که سقوط کرد » گشودند .

ژول رومن
Jules Romains

ماه اوت با تمام‌گرمای‌خود نتوانست از سرد شدن پیکر یکی از بزرگترین

مهرماه ۱۳۵۱

۳۰ ریال