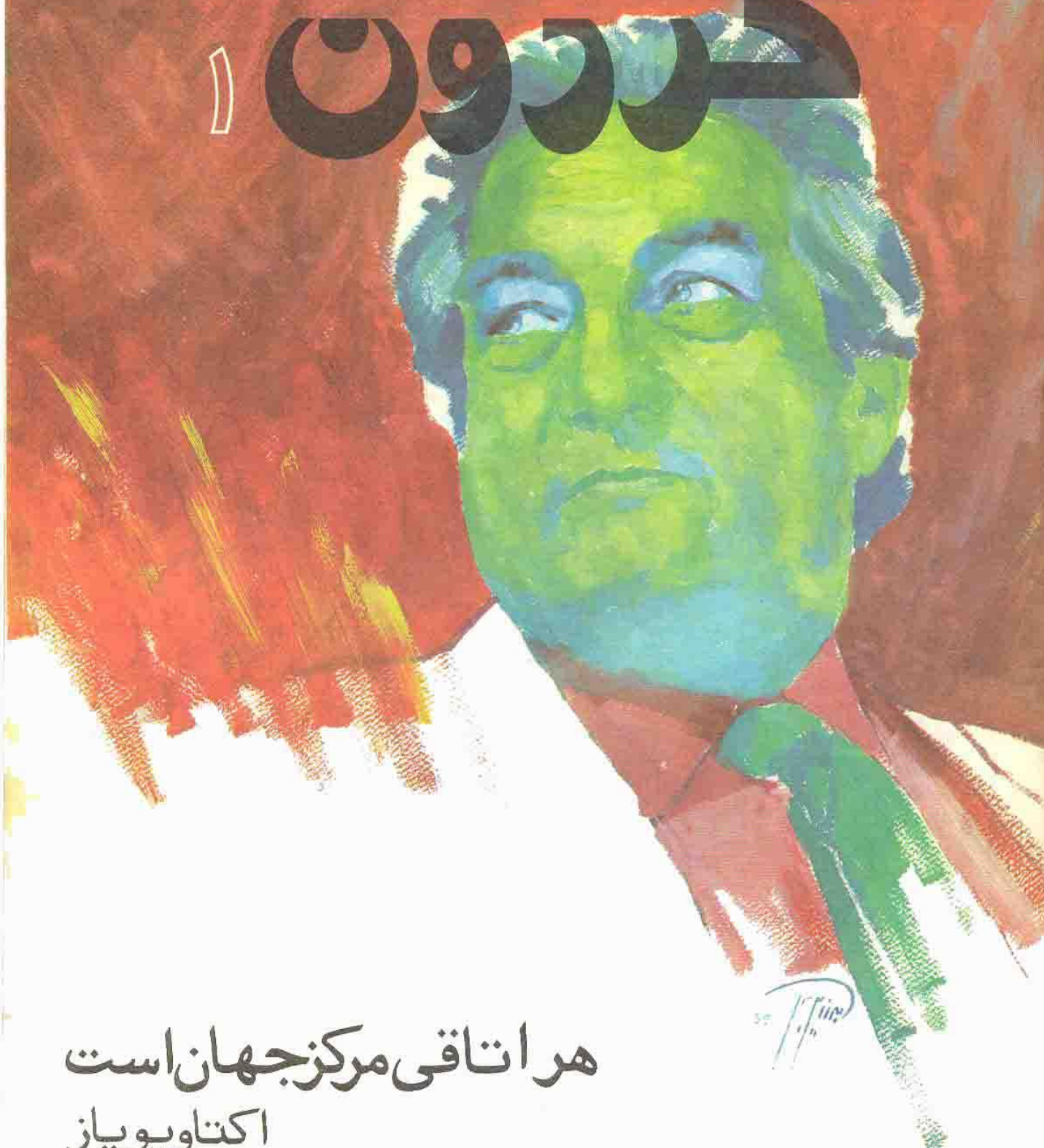


سال یکم - شماره یکم - ۱ / آذر ۱۳۹۹ - ۴۰ تومان

گردون



هر اتاقی مرکز جهان است

اکتاویو پاز

برنده نوبل ادبی ۱۹۹۰

۳۵
P. J. J.

۴	عباس معروفی	سرمقاله	حضور خلوت انس
۶			رویدادها
۱۰		طنز	محرمانه، مستقیم
۱۲	فریدون جیدی	مقاله	هزار سال یا هزارویازده سال؟
۱۴	علی اشرف صادقی	مقاله	تأثیر شاهنامه در زبان مردم
۱۶	احمد میرعلایی	گفتگو	ترجمه نوعی بازآفرینی
۲۰	آزاده بیداریخت	بررسی	رمان نو، واقعیت و افسانه
۲۲	خوان رولفو/ فرشته مولوی	داستان	به یاد آر
۲۴	امیرحسن چهلتن	داستان	دیوار سمج شیشه‌ای
۲۷	م. ع. سیانلو	شعر	گاو سبز، یک زن، لاله‌زار...
۲۸	منصور کوشان	بررسی	پاز، فراز چشمگیر نوبل
۳۲	اکتایو پاز/ جلال ستاری	مقاله	شعر نو، انهدام و آفرینش زمان
۳۳	اکتایو پاز/ فرامرز سلیمانی	مقاله	ادبیات همخوانیها
۳۶	اکتایو پاز/ غلامعلی سیار	مقاله	رویدادهای مسری زبان
۴۲	حسن فدایی	گفتگو	جهان بالقوه از آن شعر است
۴۶	سعید مهبینی	نقد شعر	فرازی بر فرودهای پیشین
۴۸	محمود معتقدی	نقد داستان	بازگشت به خویش
۵۰	لاله تقیان	نقد نمایش	دیوانگی، عاقبت این زندگی
۵۳	سیاوش تهمورث	گفتگو	سوگ سیاوش یا درد سیاوش؟
۵۶	تام داردیس/ اختر اعتمادی	بررسی	ادبیات و سینما (فاکنر در دره مرگ)
۶۰	هاینریش لوتسler/ فریده لاشایی	مقاله	اعصار هنر نزدیک به طبیعت
۶۳	احمدرضا دالوند	نقد نقاشی	صداهایی پنهان بر پهنه کاغذ
۶۴	فریدون ناصری	نقد موسیقی	تقلید در موسیقی یعنی سقوط



گردون

ادبی - فرهنگی - هنری

پانزده روز یکبار

سال یکم - شماره یکم - ۱ / آذر ۱۳۶۹

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر
سیدعباس معروفی

مشاور: منصور کوشان

تنظیم صفحات: محمد وجدانی

طرح روی جلد: علی اکبر زرین مهر

طرحها: نیلوفر میرمحمدی

عکسها: مهدی میگانی

حروفچینی: م - حمید

لیتوگرافی: توس

چاپ و صحافی: سعیدنو

○ مطالب الزاماً نظر گردانندگان گردون نیست.

○ نقل مطالب با ذکر مأخذ و نام نویسنده بلامانع است.

○ گردون در پذیرش و اصلاح مطالب آزاد است.

○ مطالب رسیده مسترد نمی‌شود.

نشانی: تهران - اول خیابان دماوند - خیابان کمال

اسماعیل - نبش کوچه خطیبی - شماره ۴

تلفن: ۷۵۳۰۰۴

به جستجوی تو

زمان را از دست می‌دهم

آنگاه به دنبال آن می‌دوم

صد سال پیش در چنین روزهایی هنرمندان سراسر جهان، شاید بی‌آنکه خود بخواهند، و نیز بی‌آنکه همدیگر را بشناسند، به یک زبان مشترک و تفاهم دست یافتند و آثاری خلق کردند که با آثار پیشین تفاوتی بسیار داشت. یک مجموعه ارزشمند مثالی، عبارت از: وان گوگ، گوگن، زولا، چخوف، استریندبرگ، ایسن، چایکوفسکی و... در واقع هنر قرن نوزدهم را جمع‌بندی کرده، پایه‌های هنر قرن بیستم را می‌ریختند. مکاتب کهنه تعطیل می‌شد و مکتبهای تازه‌ای گشایش می‌یافت.

آنها، متفق‌القول بودند که دیگر داستان‌نویس نمی‌تواند یک مورخ حادثه‌پرداز باشد، و دیگر نمی‌شود قصه‌ای را سر میز شام تعریف کرد. داستان باید به دقت خوانده شود. نقاش صرفاً از طبیعت عکس بر نمی‌دارد، باید اندیشه‌ای هم در نقاشی گذاشت. و این اندیشه‌های لایتنای آنها را صد سال سر پا نگهداشت.

نقاشها معترض بودند، جامعه بیمار را به تصویر می‌کشیدند، موسیقی دیگر والس شب‌نشینی و مراسم بالماکه نبود، تفکر آدم را برمی‌انگیخت. صدای هشدار نویسندگان از زیرزمینهای نمود و اعماق اجتماع به گوش می‌رسید. و عاقبت چخوف در «باغ آلبالو» چوب حراج تزارها را می‌زد، گویی امپراطورهای بزرگ دیگر هم در تنش این ضربه‌ها، فرو می‌ریختند. یا به قول زولا، حقوق بشر در سیاهچاله‌هایی ضایع شده بود که می‌بایست انفجاری رخ می‌داد. ایسن و استریندبرگ نشان می‌دادند که گلوگاه بشر اسیر قطعیت زمانه شده است، بشر از درد و فضاقت به حق افتاده است، پس بی‌دلیل فریاد نمی‌کشد.

همچنین، وان گوگ سروی را تصویر می‌کرد که پیچ می‌خورد، بالا می‌رفت و از کادر بیرون می‌زد. دو آدم عصیان‌زده

بیمار هم آن پایین دچار رخوت مرگ‌آوری شده بودند در حسرت طبیعتی که از آنها پیشی می‌گرفت، می‌رقصید و به اوج می‌رفت، پس باید وقایعی رخ می‌داد.

این وقایع یک قرن تجربه تازه بود، چیزهای تازه‌ای بر سر همان مسایل کهنه بشری: جنگ، کشتار، جدایی، تنهایی، عشق، پیروزی و شکست. مثل قطاری که صد سال تمام از میان آدمها می‌گذشت و بعد تاریخ تو می‌شد. قطار به انتها می‌رسید و فرصتی بود که بشر متفکر بتواند به جاهای دور نگاهی بیندازد.

حکومت‌ها عوض شد، دیوارها فرو ریخت، کشورهای دوباره بهم پیوستند، مرزها باز شد، و باز هنرمند در پایان قرن در خانه اول بود. ادبیات، نقاشی، تئاتر و موسیقی شکل تازه‌ای گرفت. رئالیسم جادویی، رمان مدرن، موسیقی الکترونیک، گرافیک لیزری، تئاتر مدرن، سینما و تلویزیون و ماهواره.

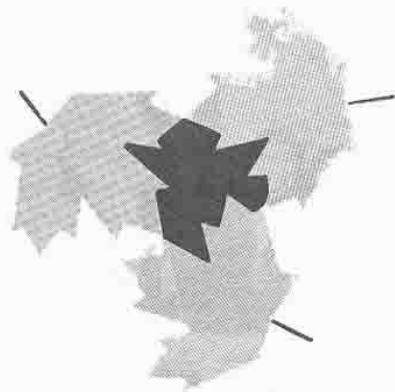
اینهمه یک جمع‌بندی از قرن بیستم بود - و هست - که آینده برای چیست؟ بشر چه می‌کند؟ من کیستم؟ زمان چیست؟ دنیا کجاست؟ ماشین یا آدم؟ مرگ کی می‌آید؟ و چگونه باید از سالهای زندگی استفاده کرد؟

انسان متفکر قرن بیستم به اینجا رسید. پدیده‌های پیشین را طبق سنت بشری خلاصه کرد، زوایدش را کنار گذاشت، و خود به تدریج پیچیده و پیچیده‌تر شد.

و ما امروز در سالهای پایانی قرن، در دهه ارتباطات، با نگاهی به پشت سر تاریخ خسته را می‌بینیم، و چشم‌انداز آینده تنها زمان است، عنصر زنده‌ای که تنها عامل تلاش ماست. این داستانی است بی‌پایان.

در این سالها یک نکته به وضوح روشن شد که خلاقیت ثروتی نبود که از آن جهان اول باشد، انسان متفکر و هنرمند می‌توانست اهل گواتمالا، مکزیک، اسپانیا، آرژانتین، فلسطین، شیلی و ایران باشد. تاجی نبود که بر سر مدعیان خاص برق بزند، شکوفه‌ای بود که دقیقاً از شاخه و تنه و ریشه آب می‌خورد.

ما ایرانی‌ها - جدای مسئله زبان - تفاوتی داشتیم که به رغم



حضور خلوت انس

عباس معروفی

در اعماق، با دستان پر از مروارید بیرون آمده است، نسلی بی ادعا و فروتن، نسلی پرکار و کم حرف، نسلی که مثل گلایل هفت رنگ، باغبان نداشته. باری، روییده است، چون سرو یا چون گل بابونه. نسلی که نسل جوانتر دیگری را زیر پر دارد.

اگر باهوش بودیم، افتخار پدیری و استادی این دو نسل را چون تاج بر سر می گذاشتیم، گیرم که از خار باشد. اگر می خواستیم که بمانیم، خون جوان در رگهامان می دواندیم. ما که ریشه در خاک آبایی داریم و از هزاران سال پیش، فر و آزادی و مهر را بشارت داده ایم، چرا فرصت می دهیم بنویسند که مغز هسته های روشنفکری جهان سوم تلخ است؟ و چرا غلط املایی دیگران را می بینیم و از نشو انشایی شان چشم می پوشیم؟

امروز هم گذشت. داریم دچار کسر وقت می شویم. عقربه ها می چرخند. نباید لای چرخنده ها گیر کنیم. باید به مخاطبان تازه، به از راه رسیدگانی که پشت و پشته ترین کتابفروشی ها به آثار چشم می دوزند، به تماشاگران سینما و تئاتر، به بینندگان موزه ها احترام بگذاریم و به آنان پاسخ درست بدهیم. هوای ما پر از اسطوره و تصویر و حادثه و عشق و رنج است. اگر ما ننویسیم آیندگان خواهند نوشت و بر ما خرده خواهند گرفت. امروزه روز با تفرقه و بخل و حسد و ادعاهای واهی نمی توان راهی برد. کار باید.

امسال جهان، هزاره آفریدگار شاهنامه، حکیم فردوسی را برگزار می کند، در این ماه یاد وان گوک گرامی داشته خواهد شد که صد سال پیش از گرسنگی مرد. ماه گذشته مرد برتر ادبیات امریکای لاتین، اکتاویو پاز جایزه نوبل را برد. نخستین جشنواره بین المللی فیلم کودک در اصفهان با موفقیت برگزار شد. دهها فیلم نمایش می دهند، امتیاز چندین نشریه جدید صادر شده است، در سالنهای تئاتر، نمایشهایی اجرا می شود که باید دید، آهنگهایی ساخته خواهد شد، قرار است به آثار باستانی توجه بیشتری بکنند و این گنجینه بی قیمت بیش از اینها دچار آسیب نشود، اهل قلم بزودی صاحب شکل صنفی خواهند شد. صدها کتاب انتشار خواهد یافت و دیگر چه می توان گفت جز اینکه...

توان بیشتر خیلی کمتر از حق خود درخشیدیم. با پیشینه ای روشن تر از همگان، بهای سنگینی برای سالهای خلأ پرداختیم. شعر، از قرن دهم دچار نقصان شد و به صنعت و معما و تقلید و تکرار افتاد. و اگر نیما نبود چه بسا که هنوز جدول کلمات متقاطع پر می کردیم، و این «مفتلن» ما را کشته بود.

در دوران رنسانس و شکوفایی جهان که شاهزادگان قاجار به فکر حرم سرا و سرسره بودند، دوران داستانهای منشور ایران افول کرده بود، خطی به پهنای تمام تاریخ، چون مو باریک شده بوده. امیر ارسلان نامدار. حتی «حاجی بابای اصفهانی» ما از اروپا سر درآورد.

پس با این سابقه روشن در نثر و رمانس، در گذر از یک تونل تاریک، در اوایل قرن بیستم (قرن چهاردهم شمسی) با رمان و داستان به مفهوم امروزی آشنا شدیم که همت هدایت بلندتر از زمانه اش به باری ما آمد. حدود یک قرن تجربه در این زمینه ها باید نمودی هم می داشت. اما تفاوت ما با دیگران در این بود که خود را از ایدئولوژی خود پنهان می کردیم. زمانی با موضع چپ، زمانی با موضع عرفان، گاه گفتیم که مذهب در ریشه مان است، و گاه به مذهب هزار و چهارصد ساله ملتی خندیدیم؛ غافل از آنکه دیگران به ما می خندند.

از سویی ناچار شدیم عقیده شخصی را در باغچه خانه مان چال کنیم. یا دچار خودسانسوری شویم و یا گوشه عزلت پیشه کنیم. و اینها همه عقده سر کوفته ای شد که امروز در بهترین سالهای هنری، بر صندلی های کاریکاتوری تکیه بزنیم و خرخره دیگران را بجویم. و براستی ما هنرمندان - چیزی حدود هزار نفر - نباید به یک تفاهم برسیم؟ فصل مشترک ما کجاست؟ گناه از کیست؟

اگر اصل بر این باشد که هر انگشتی اثری خاص دارد، چه باک که هزاران انگشت صاحب اثر باشد. آیا ما از دکانداران راسته بازار که موفقیت خود را مدیون مجموعه بورس می دانند، کمتری؟ در این قرن، ما از چند کودتا، جنگ، زلزله و یک انقلاب عبور کرده ایم. و می بینیم که نسلی جوان پس از سالها گشت و گذار



نمایشگاه بولونیا ۱۹۹۱

فرم درخواست و مقررات شرکت در نمایشگاه بولونیا

نمایشگاه بولونیا هم‌ساله در ماه آوریل (فروردین) در شهر بولونیای ایتالیا برگزار می‌شود. از ایران تصویرگران، نویسندگان و ناشران کتاب کودک در این نمایشگاه حضور می‌یابند و آثار خود را عرضه می‌کنند. بازار آثار هنرمندان ایرانی از نمایشگاه بولونیا برنده جایزه نیز شده است، و فرسید متقالی نقاش و گرافیک‌ساز ایرانی یک دور به‌عنوان داور این نمایشگاه انتخاب شد.

قصد نمایشگاه بولونیا رشد کتاب و تصویر برای کودکان است. در سال جاری این نمایشگاه ویژه گرافیک‌سازان و تصویرگران خواهد بود، و این بار به‌طور مستقیم، نه از طریق ناشر.

دکتر لوچانو چیچی مدیر نمایشگاه بولونیا طی دعوت‌نامه‌ای از تمامی هنرمندان و تصویرگران در دو بخش «تصویر کتاب کودک» و «مسابقه نقاشی کارت تولد» خواسته است که با ارتباط مستقیم در نمایشگاه شرکت کنند. آخرین فرصت برای شرکت در نمایشگاه سالانه ۱۴ دسامبر ۱۹۹۰ (۲۳ آذرماه ۶۹) و برای مسابقه نقاشی کارت تولد ۱۰ ژانویه ۱۹۹۱ (۲۰ دیماه ۶۹) خواهد بود.

ترجمه متن کامل دعوت‌نامه مدیر نمایشگاه

تصویرگر گرامی

نمایشگاه تصویرگران در بولونیا ماه آوریل ۱۹۹۱ بیست‌وپنج ساله می‌شود. این نمایشگاه که در ۱۹۶۷ فقط به منظور بخشی تزیینی از نمایشگاه کتاب کودک تشکیل شده بود، از آن پس جایگاه ویژه‌ای یافته است و اکنون نمایشگاهی بین‌المللی است که از تحسین و توجه ناشران جهان برخوردار است.

قدر و منزلت و این پیروزی، اهمیت و نفوذ نمایشگاه نه از آن برگزارکنندگان نمایشگاه و نه از آن ناشران، بلکه از آن شمع است. از آنجا که کار خلاقه شمع است که نمایشگاه در گذر این سالها دوام و قوام داشته. بر آن شدیم تا جشن بیست‌وپنجمین سالگردش را بی‌واسطه بر محور کار تصویرگران و طراحان گرافیک سراسر جهان قرار دهیم.

باری، علاوه بر نمایشگاه تصویرگران ۱۹۹۱، یک مسابقه «نقاشی کارت سالگرد تولد» نیز برگزار خواهد شد. برای چنین جشن تولدی بهتر از فرستادن یک کارت تولد چیست؟

از شما دعوت می‌کنیم به شیوه‌ای آزاد ذهن و شعور خلاقه خویش را بی‌امان چنین نمایشگاهی متمرکز کنید و به‌ویژه با انگیزه عاشقانه هنرمند به کودک و ادبیات کودک تصویرهایی فریبا بیافرینید. همچنین کارت تولدی خلق کنید - کارت تولدی که تصویرگری به کودکان جهان هدیه کند.

این مسابقه در ارتباط با یونیسف سازماندهی شده است. تصویرهای منتخب در نمایشگاه ۱۹۹۱ بولونیا به نمایش گذارده خواهد شد، و از آنها کارت تهیه شده و در ملی برپایی نمایشگاه توزیع می‌شود. تصویرها سرانجام در بخش ویژه سالنامه تصویرگران نیز چاپ و نشر خواهد شد. پس از

برگزاری نمایشگاه بولونیا، تصاویر اصلی کارهای منتخب با نظارت یونیسف در موزه هنر ایتالیایی در توکیو به نمایش گذارده خواهد شد، همچنین قرار است که در مرکز پمپیدو در پاریس، در مرکز یونیسف در نیویورک، و در دیگر نقاط جهان به نمایش گذارده شود. این کارتها را یونیسف در مجموعه کارتهایش برای چاپ و نشر و توزیع در سراسر جهان نیز خواهد گنجاند.

بنابراین، در ۱۹۹۱ دو برنامه در پیش است: O نمایشگاه تصویرگران، همراه با سالنامه آن که امیدواریم پربارتر از پیش باشد و بتوانیم دوستان تازه‌ای بیابیم و با دوستان قدیمی نیز دیدار تازه کنیم.

O مسابقه بین‌المللی «نقاشی کارت تولد» - از همه تصویرگران و طراحان گرافیک سراسر جهان دعوت می‌کنیم یک یا چند کارت تولد پدید آورند.

شرکت در هر دو برنامه - نمایشگاه سالانه تصویرگران و مسابقه ویژه نقاشی کارت تولد - آزاد است، و شما می‌توانید بنا به خواست خود در یکی از این دو یا در هر دو مسابقه شرکت بفرمایید. آخرین فرصت برای شرکت در نمایشگاه سالانه بین‌المللی ۱۴ دسامبر ۱۹۹۰ و برای مسابقه ویژه نقاشی کارت تولد، ۱۰ ژانویه ۱۹۹۱ خواهد بود.

بار دیگر بولونیا مهای پذیرایی از شما خواهد شد: دعوت ما را بپذیرید! نمایشگاه تصویرگران از آن ما و شمع است، با این امید که همراه شما بیست‌وپنجمین سال تولش در بهار ۱۹۹۱ جشنی بپا کنیم. دکتر لوچانو چیچی مدیر نمایشگاه

هنرمندانی که مایلند مقررات و فرم شرکت در این نمایشگاه را داشته باشند می‌توانند با مجله گردون تماس گرفته و فتوکپی فرم را دریافت کنند.

Name	_____
Title of work	_____
Work 2 - Legend	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____



بزرگداشت لنوئارد برنشتاین

نیویورک (آبی) - پرچمها در مرکز لینکلن بهمناسبت درگذشت لنوئارد برنشتاین آهنگساز و رهبر ارکستر آمریکایی به حالت نیمهافراشته درآمد.

برنشتاین در سن هفتاد و دو سالگی بر اثر عارضه ریوی درگذشت و طی یک مراسم خصوصی در گورستان «گرین وود» در ناحیه بروکلین در کنار گور همسرش که در سال ۱۹۷۸ درگذشته است به خاک سپرده شد.

لنوئارد برنشتاین نخستین رهبر ارکستر آمریکایی بود که شهرت جهانی پیدا کرد. این هنرمند سوا رهبری ارکستر، آهنگساز نام آوری نیز بود و برای فیلمهای سینمایی و نمایشنامههای موزیکال برادوی نیز آهنگ ساخته است. از مشهورترین ساختههای او در این زمینه موسیقی «داستان وست ساید» و «در شهر» است.

به یاد این هنرمند در مرکز لینکلن و نیز در کارنگی هال ارکستر فیلارمونیک نیویورک ساختههای وی را اجرا خواهد کرد.



جایزه بزرگ ادبی

جایزه هدایت برای بهترین رمان سال

جایزه هدایت برای بهترین مجموعه داستان سال

جایزه نیمایوشیج برای بهترین مجموعه شعر سال

مجله گردون و ماهنامه کلک به قصد رشد و شکوفایی رمان، داستان و شعر در ایران، از این پس همه ساله به احترام خلاقیتها جوایزی تدارک دیده و در اختیار برندگان قرار می دهند. پدیده است انتخاب بهترین رمان، بهترین مجموعه داستان، و بهترین مجموعه شعر به وسیله کارشناسان و منتقدان رشتههای مزیور مورد بررسی و داوری قرار گرفته و آنگاه در اردیبهشت ماه، اسامی کتابهای برگزیده در یک مجمع عمومی در حضور دیگر هنرمندان معاصر اعلام می شود. گردون و کلک ضمن استقبال از پیشنهادهای و نظرههای دست اندرکاران، مجلات، ناشران، نویسندگان و شاعران، به خاطر هر چه باشکوهتر برگزار شدن انتخابها و به خاطر ردود شائبههای احتمالی، از همیاری و همراهی دوستان بهره مند خواهند شد.

اسامی هیأت داوران در شماره بعد اعلام می شود

سه میلیون ریال جایزه اولین دوره اردیبهشت ماه ۱۳۷۰

تاریخ انتشار کتاب باید ۱۳۶۹ باشد.

هنرجویان یک استاد

آیدین آغداشلو نقاش و نویسنده معاصر، مجموعه‌ای از نقاشی‌های هنرجویان خود را به نمایش گذاشت.

در این نمایشگاه همچنین چند تابلو از نقاشان قدیمی‌تر نیز وجود داشت: علیرضا اسپهبد، اویسی، دشتی، فیروزه اطهاری و... همت آغداشلو بیشتر از آن لحاظ حائز اهمیت است که در این روزگار وانفسا کمتر کسی وقت خود را در اختیار دیگران - جوان‌ترها - می‌گذارد.



خودکشی ناموفق و مرگ تدریجی «حقیقت کافی نیست»

آلن التوسر، بزرگترین بانفوذترین فیلسوف معاصر فرانسوی در زمینه فلسفه مارکسیسم در هفتاد و سالگی در فرانسه درگذشت.

التوسر که چند سال پیش بعد از به قتل رساندن همسرش دست به یک خودکشی ناموفق زد، پس از مدت‌ها تحت درمان بودن و زیر نظر پزشکان (به دلیل جنون) به سر بردن، در آسایشگاهی روانی روزگار پایان عمرش را طی می‌کرد، در ۱۶ اکتبر ۱۹۱۸ در الجزایر به دنیا آمد. در سال ۱۹۴۸ به حزب کمونیست فرانسه پیوست.

التوسر با انتشار نخستین کتابش به نام «مونتسکیو، سیاست و تاریخ» در ۱۹۴۹، چهره‌ی متفکر خود را به جامعه‌ی فلسفی دنیا شناساند و در طی دوران فعالیتش به رغم نفوذ غریبش روی روشنفکران چپ فرانسوی، در خارج از فرانسه شهرت بیشتری داشت. کتابهای مشهور دیگر التوسر، عبارتند از: «برای مارکس»، «لنینیسم و فلسفه» و «عناصر انتقاد از خود».

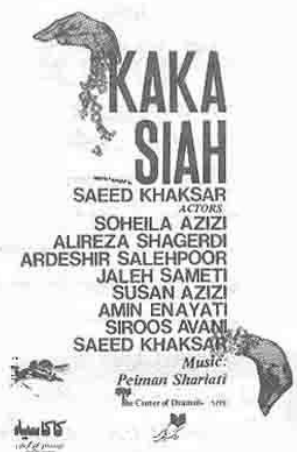
موفقیت سنت و تجدد

دست‌اندر کاران نمایش «کاکاسیا» نوشته و کارگردانی سعید خاکسار که در ماه‌های گذشته با موفقیت به روی صحنه‌های تئاتر شهر، تالار وحدت، سینما تئاتر کوچک، سینما تئاتر گلریز اجرا شد، در تدارک سفر به کشورهای آلمان، فرانسه و دوبی هستند.

موفقیت جامه‌ی تئاتر ایران، بعد از یک رکود درازمدت در این دو سال اخیر، نه تنها علاقه‌مندان نمایش در اینجا جذب کرده است که توانسته بیرون از مرزهای ایران هم مورد توجه قرار بگیرد.

بعد از نمایش «سوگ سیاوش» در اروپا، نمایش «کاکاسیا» چشم‌انداز دل‌انگیز دیگری است برای هنرمندان تئاتر به‌ویژه که این نمایش، توانسته کاکاسیای سنتی ایران را در قالب نمایشی نو، همراه با مسائل جدی روز پیش ببرد.

گفتنی است که طرح پوستر و بروشور نمایش کاکاسیا از محمد وجدانی و موسیقی متن آن، کار پیمان شریعتی است و بازیگران آن اردشیر صالحپور، سعید خاکسار، سیروس اعوانی، علیرضا شاکری، سوزان عزیزی، سهیلا عزیزی، ژاله سامتی، امین‌الله عنایتی هستند. این موفقیت دست‌اندر کاران نمایش «کاکاسیا» و مسئولان تئاتر ایران جای تبریک و تشویق بسیار دارد.



انسانها و نشانه‌ها

کتاب اساسی و پایه‌ای اصول گرافیک «آدریان فروتیگر» به ترجمه‌ی م. کشیگر در نشر چشم و چراغ برای چاپ و انتشار آماده می‌شود. کتاب انسانها و نشانه‌ها، سرگشت تصویری از رابطه‌ی میان انسان و نشانه‌ها است. در این کتاب مراحل تکامل شکل (نشانه‌ها) به‌عنوان ابزارهایی برای بازتاب اندیشه، دایره، پیکان، چلیپا و... تا پیدایش القابها تحلیل و بررسی می‌شود.



همت بلند یک سردبیر

هفتمین شماره‌ی کلک پربارتر از شماره‌های پیش منتشر شد.

آنچه می‌تواند در مورد این شماره‌ی کلک گفتنی باشد، تنوع مطالب و نظر داشتن سردبیر آن به ادبیات معاصر است. «علی دهباشی» با انتشار کلک به‌عنوان سردبیر، نظارت و پیگیری تام امور آن، اعم از حرفه‌چینی، فیلم و زینگ، چاپ، صحافی و... نشان داده است که نه تنها انسانی فعال و دلسوز در امر نشر و مشاوره‌ی سالم برای بسیاری از ناشرین، مؤلفین و مترجمین است، که توانایی و صلاحیت مسئولیت سردبیری کلک را نیز - تا حد ممکن - به بهترین وجه پیش برده است.

این واقعیت که کلک به‌طور مداوم و با حجم و تنوع قابل توجه (۲۵۰ صفحه در هر ماه)، به رغم مشکلات بسیار، اعم از کمبود بودجه، مشکلات کاغذ و... در هفته‌ی اول هر ماه به دست خوانندگان می‌رسد، قابل تحسین است و جا دارد که به کسرا حاج سید جواد، صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن، علی دهباشی، سردبیر و دیگر دست‌اندرکاران کلک تبریک گفت.

هفتمین شماره‌ی کلک دارای این بخشهای پربار است: درباره‌ی زبان فارسی، مقاله‌ها، یادبود، نقد ادبی، شعر جهان، داستان، نقد کتاب، سینما، با آثاری از محمد روشن، محمود عنایت، علی بلوکباشی، مرتضی ممیز، محمدرضا قانون‌پرور، الف آویشن، ازرا پاند، منوچهر آشتی، پرویز دواپی، منصور کوشان، ارنست همینگوی، رضا قیصریه، جعفر مدرس و... و...

تکمله

لطفاً صفحهٔ دهم کتاب فارسی و دستور سال دوم را همتایی تحصیلی را بکشاید و از خواندن جمله زیر به هیچوجه دچار شگفتی نشود:

«کودکان شیرخوار، همراه مادران خویش در تظاهرات شرکت می‌جستند و شعارهایی را که مردم می‌گفتند، با تکان دادن سر تأیید می‌کردند.»

راستی اینگونه میانه‌ها نمی‌توانسته‌اند خیرش دلیرانه مردم ما نیست؟



«دری» و «دریتری»



مفهوم تازه همزبانی

این زبان پارسی است؟

کاوشگر سرگرم تماشای برنامه «سیم» بود که فرزندش به درون اتاق آمد و گفت: «امروز معلم ریاضی ما نیامد، فقط درس فارسی به ما دادند. کاوشگر پرسید: از زبان فارسی چه آموختی؟ پاسخ شنید که «استراتژی» دفاع و فتعای «امپریالیسم».

کاوشگر کتاب یادشده را از فرزندش خواست و او آورد و گشود و کاوشگر متوجه شد که این واژه‌ها در صفحات ۱۴ و ۱۵ کتاب فارسی و دستور کلاسی اول راهمایی آمده و به همین دلیل باور کرد که «استراتژی» و «امپریالیسم» حتماً در شمار واژگان فارسی است. همانم گویند «سیم» از همکارش پرسید: «آیتم» یعنی برنامه ما چیست؟ ... و ساعتی بعد گونه‌های دیگر ضمن اشاره به رخدادهای جنگ تحصیلی از لزوم توجه به «سیستم کنترل» و «پارامتر»ها سخن گفت.

کاوشگر، روزنامه همان روز را که کنترل دستش بود برداشت و در صفحات گوناگونش این واژه‌ها را یافت: ایزوله - اکازیون - سمینار - فورس مازور - استیل - ورزشی... و با خود گفت: هیئات که ایلفار بیگانه به دست خودی، آتش‌پن نمی‌شناسد... و آنگاه به مناسبت بزرگداشت هزاره پیر برناردل توس با خود زمزمه کرد:

بسی رنج بردم درین سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی

کاوشگر به تمامی یاران اهل ادب پیشنهاد می‌کند که در گفتارها و نوشتارهای خود به هیچ روی دست از جمع مکسر و سایر جمعهای مخلوط برندارند، مباد که به بی‌سوادی متهم شوند.

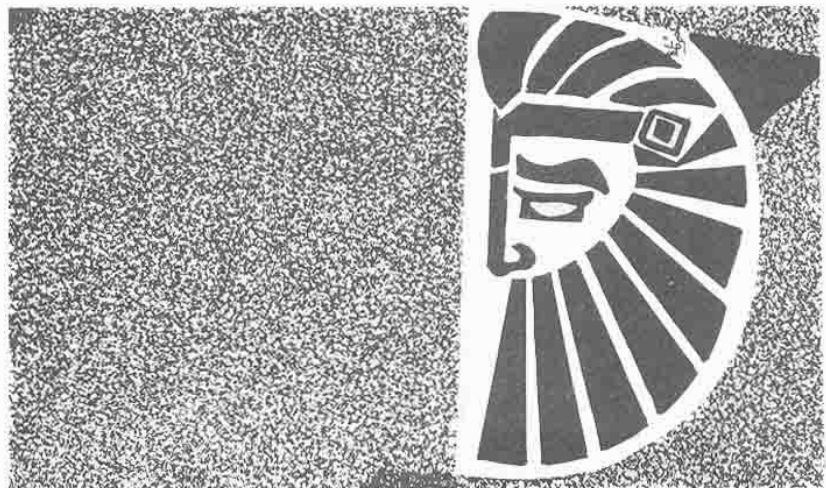
ایسن یاران حتماً واژه‌های استادان را «اساتید»ها-«نهرها» را «انهار» - فیدانها را «میادین» - هدفها را «اهداف» بنویسند و بعضی جمعهایی مانند شعب از «شعبات» و نعم و نعمتها از «نعمات» بهره بگیرند و در چکار بردن کلمه‌ی نظرت - نگاهها - بعضی نظریات ابتدا نگرانی به خود راه دهند، زیرا دهان‌کزی به زبان‌دزی به ظاهر ازینت زبان و ادب روزگار مست.

کاوشگر به عزیزانی که در مورد این پیشنهادها، در پی یافتن منبع و مرجعی معتبر و فرآگیر هستند، صداوسیما را اشرت می‌دهد، بویژه که کارشناسان ایتمی برنامه کارگران، واژه کارگر را با کسر «ر» و یکی از اجراکنندگان برنامه خانه و خانواده واژه خواستگاری را با کسر «ت» بیشتر می‌پسندینند. میگویند نه؟ بروید از خودشان ب پرسید؟

در اینکه همدلی از همزبانی، بهتر و خوشتر است بحثی نیست، بویژه که پیام‌دهندگان باید با تواناییهای پیام‌گیرندگان خود آشنا باشند و اگر نباشند، همان می‌شود که در برخی از برنامه‌های صداوسیما شاهد آن هستیم.

بمعنای نمونه اگر فرض کنیم تمامی کارگران گرانمایه وطن ما در کلاسهای نهضت سوادآموزی شرکت جستند و توان خواندن و نوشتن در سطح مقدماتی را داشته باشند، بازپرسش کاوشگر از سر دبیر و دیگر مسئولان برنامه کارگر رادیو اینست که آیا تمامی شونده‌گان کارگر معنای: خراست، ضیافت، معلم، ارتعاش، ارجاع، معطوف را می‌دانند؟ و اصولاً چه اشکال دارد که از کلماتی چون نگهداری و دانش‌آموزان و لریژدن استفاده کنیم؟

این نمونه‌ای از تنها دو برنامه کارگر رادیو بود؛ تو خود حدیث مفصل بخوان...



به بهانه‌ی هزاره فردوسی

علی اشرف صادقی

تأثیر شاهنامه در زبان مردم

ما ایرانیان شاهنامه را بزرگترین سند ملیت خود می‌دانیم. بی‌شک این امر به این سبب است که شاهنامه در بردارنده تاریخ اساطیری ایران و بخشی از تاریخ واقعی آن یعنی دوره ساسانی است که در نظر ایرانیان امروز آخرین دوره عظمت و استقلال ایران بوده است. شاهنامه فردوسی صورت منظوم شاهنامه منثور است که زیر نظر ابومنصور معمری تهیه شده بود و به شاهنامه ابومنصور معروف بوده است. عظمت کار فردوسی و هنر او تا اندازه‌ای بوده است که شاهنامه ابومنصور را تحت‌الشعاع قرار داده و به تدریج به فراموشی سپرده است، بطوری که امروز جز بخشی از مقدمه آن اثری از این کتاب در دست نیست. قبل از شاهنامه فردوسی شاهنامه‌های منظوم دیگری نیز وجود داشته، اما آنها نیز یا ظهور کتاب فردوسی اهمیت خود را از دست داده و فراموش شده‌اند؛ ما در اینجا با هنر شاعری فردوسی کاری نداریم. بی‌شک آنچه اثر او را از کارهای متقدمان او متمایز کرده و موجب فراموشی آنها شده همین هنر شاعری او بوده است، همانطور که ظهور شعرای بزرگی مانند ناصرخسرو، مسعود سعد، سنایی، انوری، نظامی و دیگران موجب شده است که آثار شعرای دوره ساسانی و حتی اشعار شاعری چون رودکی، دیگر

خواننده نداشته باشد و نسخ‌های دیوانها و منظومه‌های آنها بتدریج از میان برود. یکی از ویژگیهای شعرای بزرگ این است که مقداری از واژه‌ها، ترکیبات و تعبیرات آنها وارد زبان خواص و یا زبان عموم مردم می‌شود و کم‌وبیش پایه‌های سایر کلمات و تعبیرات زبان به کار می‌رود. بسیاری از ابیات و مصراعهایی که حکم ضرب‌المثل پیدا کرده از شعرای بزرگ گرفته شده است. مثلاً می‌دانیم که مثل «از کوزه همان برون تراود که دروست» از بابا افضل کاشی است، یا مصراع ضرب‌المثل گونه «یا رب مباد آنکه گدا معتبر شود» از حافظ است. بسیاری از ابیات گلستان سعدی نیز حکم مثل را پیدا کرده است و بیت معروف فردوسی:

توانا بود هر که دانا بود
به دانش دل پیر برنا بود

نیز از همین قبیل است. آثار هیچ‌یک از شعرای ما از نظر تأثیری که در زبان فارسی گذاشته‌اند بررسی نشده است، زیرا این امر مستلزم این است که محقق، زبان فارسی را قبل از رواج اشعار شاعر مورد نظر بخوبی بشناسد و با لغات و ترکیبات و تعبیرات آن کاملاً آشنا باشد، آنگاه به بررسی زبان شاعر و زبان دوره‌های بعد از او بپردازد و

تأثیر او را در زبان مشخص کند؛ واضح است که این چنین تحقیقی به هیچ‌وجه آسان نیست. محقق که به چنین کاری دست می‌زند باید علاوه بر اطلاعات ادبی و زبان‌شناختی از علم آمار نیز اطلاعات لازم را داشته باشد، زیرا چهبسا بسامد یا فرکانس بعضی واژه‌ها و ترکیبات موجود زبان به آن سبب که شاعر بزرگی آنها را در شعر خود به کار برده افزایش پیدا کند و این جز با آمارگیری مشخص نمی‌شود.

بی‌تردید به این جهت که شعرش در مجالس شاهنامه‌خوانی و در قهوه‌خانه‌ها و جز آنها خوانده می‌شده در زبان عمومی تأثیر گذاشته است. در این گفتار ما تنها به یک جنبه از تأثیر شاهنامه بر زبان فارسی می‌پردازیم و آن تغییراتی است که فردوسی به ضرورت وزن در بعضی نامهای خاص داده و این نامها بعد از او و به همان صورتی که فردوسی آنها را به کار برده متداول شده‌اند، نه به صورت اصلی خود. بحر متقارب از سه بار فعلون و یکبار فعول تشکیل می‌شود و طبعاً بسیاری از کلمات زبان فارسی به دلیل ساخت هجایی خود نمی‌توانند در این بحر بگنجند.

شاعر بناچار باید اینگونه کلمات را تغییر دهد و آنها را با وزن شعر خود همساز کند. کلمه «کیکاووس» یکی از اینگونه کلمات است. فردوسی دو جزء این نام را جابه‌جا کرده و آن را غالباً به شکل «کاووس کی» یا «کاووس» به تنهایی به کار برده است. برعکس «کیکاوس»، «کیقباد» و «کیخسرو» با وزن شاهنامه همسازند و شاعر نیازی به تغییر دادن آنها ندیده است. از اینرو حتی یکبار نیز می‌بینیم که فردوسی این دو نام را به صورت «قبادکی» و «خسروکی» و یا حتی «قباد» و «خسرو» به کار برده باشد. البته کیکاووس از آن نظر که با کیقباد و کیخسرو و غیره مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد به همین صورت و نه به شکلی که فردوسی آن را به کار برده در زبان فارسی متداول شده است، اما بعضی از نامهای دیگر شاهنامه در زبان فارسی به صورتی متداول است که فردوسی آنها را به کار برده و این امر بی‌هیچ‌گونه تردیدی به دلیل نفوذ شاهنامه در ایران بوده است.

یکی از اینگونه نامها «فریبرز» نام پسر کیکاووس است. صورت اصلی این نام «برزفري» است که در بحر متقارب نمی‌گنجد، اما با تغییری که فردوسی در آن داده این اشکال رفع شده است. مؤلف مجمل‌التواریخ و القصص (ص ۲۹) درباره این نام می‌گوید: «و فرزندش [یعنی فرزند کیکاووس] سیاوش بود و دیگر فریبرز، و نام او برزفري بودست، فردوسی در آن تقدیم و تاخیر کرد تا در وزن شعر آمد، و چنین بسیار کردست.»

یکی دیگر از نامهایی که فردوسی آن را دگرگون کرده و با همان صورت معروف شده است «فرنگیس» است. شکل اصلی این نام که در

(در گرگان) و «شهرام پیروز» (در آذربایجان) بوده است که کلمه «پیروز» به معنای جزء دوم آنها به کار رفته است. نام شهرهایی مانند «رام هرمز» و «رام اردشیر» و «رام قباد» (رمقباد = ارجان) نیز نشان می‌دهند که صورت اصلی نام مورد بحث ما «رام پیروز» بوده است نه «پیروز رام»، اما از آنجا که مقدسی نیز این نام را به صورت «فیروز رام» به کار برده معلوم می‌شود که از همان قرن چهارم این نام به همین شکل رواج داشته است. در زمان حمداله مستوفی (قرن هشتم) این شهرک «فیروز بران» یا «فیروز بهرام» نامیده می‌شده است. امروزه «فیروز بهرام» نام قریه‌ای از دهستان غار بخش ری شهرستان تهران است. ■

فردوسی نیست بلکه از منابع او است: چو پیروز از آن روز تنگی برست
 بآرام بر تخت شاهی نشست
 یکی شارساان کرده پیروز رام
 بفرمود کو را نهادند نام
 جهاندار گوینده گفت این ری است
 که آرام شاهان فرخ‌پس است
 (شاهنامه، چاپ بروخیم، ج ۸، ص ۲۲۶۹)
 مقدس در قرن چهارم و یاقوت حموی در قرن ششم و هفتم این شهرک را با نام «فیروز رام»، ضبط کرده‌اند. این بلخی (قرن ششم) نیز نام این شهرک را «فیروز رام»، اما نام شهر دیگری را که همین پیروز در هند ساخته بوده «رام فیروز» ضبط کرده است. دو شهر دیگر که این پیروز ساخته بوده «روشن پیروز»

بند هشتن نقل شده، «وسپان قریا» است که کلمه‌ای قدیمی است و قاعدتاً در زبان پهلوی باید به شکل «وسپ‌فری» به کار رفته باشد، اما در متون موجود این شکل دیده نمی‌شود. در بعضی از نسخه‌های تاریخ بلعمی این کلمه به شکل «کیفرسی» ضبط شده که باید تصحیف «گیس‌فری» باشد. فردوسی به ضرورت وزن «گیس‌فری» را به «فری‌گیس» بدل کرده و این شکل اخیر طبق یک قاعده آوایی زبان فارسی به «فرنگیس» بدل شده است. ظاهراً بعد از فردوسی هیچ‌یک از دو نام برزفری و گیس‌فری به شکل اصلی خود به کار نرفته‌اند. فردوسی می‌توانسته با تغییر کوچکی، بدون جایجایی اجزاء این دو نام، آنها را با بحر متقارب تطبیق دهد، اما نمی‌دانم چرا این کار را نکرده است. این تغییر عبارت از این بوده است که آخر اجزاء «برز» و «گیس» را کسره (یا حرکت مستقره) بدهد و این نامها را بصورت «برزفری» و «گیس‌فری» درآورد.

نام دیگر «بزرجمهر» معرب بزرگ مهر است. فردوسی مصوت هجای اول این نام را امتداد داده و آن را به شکل «بوزجمهر» (Buzurjmīhr) به کار برده است. بعدها جزء اول این کلمه را با «ابوز» عربی ارتباط داده، از یکسو آن را با ذال نوشته و از سوی دیگر ذال یا زای آن را مفتوح تلفظ کرده‌اند. بعد از فردوسی صورت بوزجمهر کمابیش پایانی بزرجمهر متداول بوده است.

کلمه دیگر «نوشیروان» است. صورت قدیمتر این نام «انوشیروان» یعنی جاوید روان است، اما فردوسی همه‌جا آن را بصورت «نوشیروان» مخفف «انوشیروان» به کار برده است. صورت نوشیروان بعدها نزد شعرا به شکل «نوشین‌روان» درآمده است. بی‌شک در اینجا آن را با کلمه «نوش» (شهد) و «نوشین» (شیرین) ارتباط داده‌اند. دو سه موردی که در شاهنامه صورت «نوشین‌روان» آمده احتمالاً دستکاری کاتبان است. در قرن ششم خاقانی همه جا این کلمه را بصورت «نوشین‌روان» به کار برده است. شکل «انوشیروان» امروز تنها صورت نام پادشاه معروف ساسانی است، اما در دوره‌های بعد از فردوسی کسانی را می‌شناسیم که «انوشروان» نام داشته‌اند.

نام دیگری نیز هست که فردوسی آن را با تقدیم و تاخیر دو جزء آن به کار برده و آن «رام‌پیروز» است. طبری و ثعالبی جزء شهرهایی که پیروز پسر یزدگرد ساسانی ساخته از «رام پیروز» (رام فیروز) نام می‌برند. این شهر به نوشته طبری و سایر مورخان از توابع ری بوده، اما فردوسی در ابیات زیر به اشتباه آن را نام خود ری دانسته است. از آنجا که این اشتباه را دینوری و دمشقی نیز مرکب شده‌اند معلوم می‌شود که اشتباه از خود



سخن چون بر مهر شود با خرد
روان نیوشنده، راهش برود

تستمبرداران در پایان شاهنامه هر يك، چند بیت بدان افزوده‌اند که مجموعه آن را پریشان می‌نماید، اما از دیدگاه همه پژوهندگان که به شاهنامه ژرف‌تر نگریسته‌اند، چند بیت سره هست که بی‌هیچ گمان از استاد توس است و از آن میان این چهار بیت:

بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب
پی‌افکنم از نظم، کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند
تمیرم از این پس، که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام
هر آنکس که دارد هوش و رای و دین
پس از هرگ بر من کند آفرین

و چون سخنور بزرگ همه دور آنها، خویش بهتر از هر کس دیگر می‌دانسته است که کلرش درخور آفرین و سپاس و ستایش - از سوی همه کسانی است که هوش و رای و دین داشته باشند! و پیش از هر کس دیگر نیز به این سپاسگزاری و آفریناد، در پایان شاهنامه اشاره فرموده است، و جهانیان نیز امسال به پیشنهاد و سازمان فرهنگی یونسکو برپای خاسته‌اند، تا سپاسی - هر چند نه درخور بزرگی کار او - پیشکش روان جاویدان وی کنند و عنوان این جشن‌ها بزرگداشت یکهزارمین سال پایان یافتن شاهنامه فردوسی است، و اگر چنین است یونسکو بین‌المللی یازده سال در انجام این کار تأخیر دارد، زیرا که پیش از چهار بیت یادشده، دو بیت دیگر نیز هست که:

سرآمد کنون، قصه یزدگرد
به ماه سپندارمذ، روز «ارد»
ز هجرت شده پنج هشتاد بار
که من گفتم، این نامه شاهوار

در گاهشماری ایران باستان (و نیز در میان زرتشتیان امروز) هر روزی از ماه نامی ویژه خود دارد، چنانکه روز نخست هر ماه «اوومزد» و روز دوم «بهمن» خوانده می‌شود و بیست‌وپنج هر ماه را در اوستا «اشی» بمعنی پاکی و راستی و زیبایی می‌خوانده‌اند که تلفظ پهلوی آن «اوت» است و به فارسی «ارد» و آنگاه «لرد» خوانده شده است. پس معنی دو بیت یاد شده چنین است که داستان یزدگرد در روز بیست‌وپنجم اسفندماه از سال چهارصد هجری قمری به پایان رسید و سرودن شاهنامه نیز در همین روز پایان یافت! و اگر یکهزارسال بر آن بگذرد، سال ۱۴۰۰ هجری قمری که برابر با

صفحه دوازده



یازده سال پیش در سال ۱۳۵۸ برابر با ۱۴۰۰ هجری قمری روز ۲۵ اسفندماه از سوی بنیاد نیشابور در محل سازمان فروهر جشن هزارمین سال پایان یافتن شاهنامه فردوسی با حضور گروهی از استادان و دانشجویان و خبرنگاران داخلی و خارجی با سخنرانی و نیایش و عملیات پهلوانی همراه با ضرب زورخانه برگزار گشت. در روزنامه کیهان مورخ ۲۶ اسفندماه همان سال گزارش این جشن همراه با مصاحبه‌ای با فریدون جنیدی، پژوهشگر نامدار ایرانی و مؤسس بنیاد نیشابور چاپ شد. در همان روز کتاب «زندگی و مهاجرت نژاد آریا» بر اساس روایات ایرانی انتشار یافت که مقدمه آن نیز ویژه آخرین و ستایش از فردوسی و اشاره به این جشن بزرگداشت است. با یاری نشر هنر به مدیریت محمد وجدانی نوار کاستی هم فراهم گردید که جریان جشن مذکور را همراه با مصاحبه و آهنگهایی چند از گوشه‌وکنار این سرزمین به‌عنوان هدیه نوروزی بنیاد نیشابور تقدیم ایرانیان کرد. اکنون در کنار برگزاری جشنهای هزاره پایان یافتن شاهنامه از سوی سازمان یونسکو، «گردون» صفحه‌هایی را در اختیار پژوهشگران و استادان می‌گذارد تا با نظرات و انتقادات خود، این هزاره هر چه باشکوه‌تر برگزار شود.

هزار سال یا هزارویازده سال؟

فریدون جنیدی

گردون

سال ۱۳۵۸ خورشیدی است، چنین جشن‌هایی باید که برگزار شده باشد!

سال چهارصد هجری قمری دوازدهمین سال بر تخت نشستن آن بنده زرخرید، محمود سبکتکین است و اگر «روشن شاهنامه پیرامون سی سال پیش آغاز شده باشد» فردوسی هجده سال پیش از بر تخت نشستن محمود این کار بزرگ را آغاز کرده بوده است و در آن هنگام هنوز محمود و پدرش جیرمخوار دستگاه سامانیان بودند و فردوسی نیز در آغاز شاهنامه به همین مورد اشاره می‌فرماید که مشوق من در سرودن شاهنامه پس از کشته شدن دقیقی یکی از دوستان نزدیک من در توس بود، پس آنگاه ابومنصور، محمد بن عبدالرزاق توسی، پوربایک خراسانی، مرا به سرودن شاهنامه‌ای که به فرمان خود او به یاری سه موبد خراسانی و یک موبد سیستانی و همکاری و همگامی وزیر خردمند وی، ابومنصور معمری فراهم آمده بود، تشویق کرد:

یکی پهلوان بود، دهقان‌نژاد
دلیر و بزرگ و خردمند و راد
پژوهنده روزگار نخست
گذشته سخن‌ها، همه باز جست
ز هر کشوری، موبدی سالخورد
بیاورد و این نامه را گرد کرد
بیرسدشان از نژاد کیان
وز آن نامداران فرخ گوان:
که گیتی به آغاز چون داشتند؟
که ایرون به ما خوار بگذاشتند!
چگونه سرآمد به بداختری؟
برایشان همه روز گندآوری...

تا اینجا که:

مرا گفت کز من چه آید همی؟
که جانت سخن بر گراید همی!
به چیزی که باشد مرا دسترس
بکوشم، تبارم نیازت به کس

از آغاز شاهنامه به پایان بنگریم، در نامه‌ای که رستم فرخزاد به برادرش می‌نویسد، سخنانی آمده است که دست‌کم یکی از آنها از خود فردوسی است سخنی که در آن به چهارصد سال پس از نبرد قادسیه اشاره می‌رود، سالی که شاهنامه در آن پایان پذیرفت:

بر این، سالیان، چهارصد بگذرد

شود بنده بی‌هتر شهریار
نژاد و بزرگی نیاید به کار

که در آن آشکارا به پادشاهی محمود، بنده درم خرید سامانیان در سال چهارصد هجری اشاره

می‌شود:

رونوشت‌برداران شاهنامه دو بیت نیز به آن چهار بیت آغازین از پیش خود افزوده و از گردش روزگار همان دو بیت افزوده، بیش از سخنان خود فردوسی در یاد و دیر مردمان این روزگار است، و آن دو بیت چنین است:

بی رنج بدم در این سال سی
عجم زنده کردم، بدین پارسی
چو عیسی من این مردگان را تمام
سراسر همه زنده کردم به نام

برای آنکه بنمایم که بیت‌های افزوده را از سخن خود فردوسی چگونه باید بازشناخت این دو بیت را با این دیدگاه بررسی کنیم:

۱ - سال سی، یعنی چه؟ مگر نه اینست که در زبان فارسی همواره شماره پیش از شماره شونده می‌آید؟ سی سال، سی من انگور، هفت ساله دختر...

۲ - عجم در زبان عربی به معنی گنگ و بی‌خرد و احمق است و آیا این در دیدگاه ایرانیان شگفت نمی‌آید که فردوسی، زنده کننده شور و همیت ایرانی، بیدارکننده هویت و ملیت ایرانی و ارائه‌دهنده شناسنامه و کل‌نامه ایرانیان خود و هم‌پیمانش را گنگ و کم‌خرد بنامد! به جز از اینجا در کجای شاهنامه چنین واژه‌ای را سراغ داریم؟



۳ - در کجای شاهنامه به معجزات عیسی اشاره رفته است که اینجا از او یاد کرده شود، و آیا فردوسی که می‌گوید:

«جهان آفرین تا جهان آفرید
باری چو رستم نیابد پدید»

اکنون عقیده دارد که رستم مرده است؟ فردوسی درباره خودش می‌فرماید:

همی خواهم از داور کردگار
که چندان امان بایم از روزگار
که این نامه شهریاران پیش
درآرم بدین خوب گفتار خویش
وز آن پس تن بی‌هتر، خاک راست
روان و توان، مینوی پاک راست

پس از آنکه کار خوش را به خوبی به سر آورم، تن بی‌هتر از آن خاک است و روان و توانم به جهان مینوی پرواز می‌کند... و زنده جاویدم... همانکه در پایان شاهنامه باز بدان اشاره می‌فرماید:

نمیزم از این پس که من زنده‌ام -
پس چنین کسی با چنین اندیشه زرف چگونه نام‌آورانی چون رستم و گودرز و گیووتوس و رودابه و تهیمنه و فرنگیس و بزرگمهر و زرتشت و جاماسب را مرده خواهد پنداشت، مردگانی که با معجزه عیسی سراینده زنده شده‌اند؟

۴ - از این که بنگریم در این بیت سه واژه پشت سر هم آمده است که هر سه یک مفهوم را دارد:

چو عیسی من این مردگان را (تمام)...
سراسر، همه زنده کردم به نام باز در کجای شاهنامه چنین سخن سست دیده می‌شود که پشت سر هم سه واژه با یک معنی آمده باشد؟

اگر نیک بنگریم، بدین روی، این دو بیت از فردوسی نیست و بر دست رونوشت‌برداران بدان افزوده شده است:

اکنون باید دید که همه آنچه که درباره محمود و محمودیان و غزنویان و دیگران در شاهنامه‌های متأخر آمده است افزوده‌های نسخ‌برداران، یا افزوده‌های مأموران دیوانی دستگاه غزنوی است که نشان پادشاه فرهنگ ایران، فردوسی خراسان در برابر محمود چووان غنصیری و عسجدی و غصایری و دیگران سر خم کرده است و از مال و خواسته دزدی او که از غارت اندوخته‌های فرهنگی هندوستان فراپنجش آمده بود «خلله ملحاچی» خواسته است:

آن کسان که مقدم شاهنامه بایستری را می‌نویسد و فردوس آسمانی ما را نیارزند «ایاز» تیرمیخت راه گم کرده، می‌نمایانند، تا با یآوری او به دستگاه پست محمود تنگ‌چشم غارتگر برسند، همه ملحاها را همه نوع در شاهنامه وارد کردند،

عمران صلاحی

پله‌ها

به کجا می‌روند
پله‌های شکسته صبر و ک
علقی در شکستگی سبز است
مثل بادی به سینه‌ای

من ازین پله‌های سنگی محو
فات و مهوت می‌روم بالا

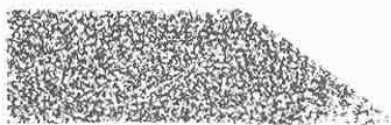
به کجا می‌رسم؟
به چراغ شکفته انگور
به سماعی میان نغمه دور
به دغایی که می‌شود آواز
به صدای غریبی از یک سار



شمس لنگرودی

پائیز

بارانی خزانیه همه چیزی را شسته است -
سایه‌ها و پرندگان
خانه‌های شنی کودکان
باد
میوه...
همه چیز چون سالها و ثانیه‌ها
در بازار خزانیه دور شد



خواسته از دیگران نخواست است، تا یازده سال پس
از رسیدن به آن اوج، خویش را به ژرفا افکند!
استاد یگانه‌ای که در چهل سالگی می‌فرماید:

خرد برتر از هر چه ایزد داد
ستایش خرد را به از راه داد

اگر داد می‌خواهی و راستی می‌جویی چون خرد
برترین بخشش و دهش خداوندی است، پس
ستودن خرد بالاتر از ستایش هر کس و هر چیز
است!
آنگاه همان یگانه جهان در هشتاد و یک سالگی
باز می‌گردد و به گفتار خویش باز می‌نگرد و جای
به جای ستایش محمود را به شاهنامه می‌افزاید!!

سخن چون برابر شود با خرد
روان نیوشنده رامش برد!

اما بخش دوم این گمان و جمله از دیدگاه، ما
پسندیده است. هر زمان را که برای بزرگداشت
شاهنامه و فردوسی برگزینیم همان، بهترین زمان
برای آفریناد آن مرد بزرگ است، تنها سخنوری
که پس از وی، همه سخنوران به نام ایران او را
مدح کرده‌اند و آفرین گفته‌اند.

مهرگان ۱۳۶۹

تا بدین وسیله اعتباری برای دستگاه غزنوی فراهم
آورند، و گرنه چنانکه آمد فردوسی هیچ‌ده سال
پیش از گریختن و نمکدان شکستن محمود،
شاهنامه را به تشویق یک دوست مهربان و با
پشت گرمی ابومنصور محمد بن عبدالرزاق پوربلیک
خراسانی آغاز کرد و نیازی به محمود نداشت و او
را بنده بی‌هش پست‌نژاد می‌شمارد و سرو آزاد
ایران را پیش او خم نمی‌کند و بارها بدینگونه
بی‌نیازیها در شاهنامه برمی‌خوریم که اگر خداوند به
من زمان بدهد که این نامه را به پایان برسانم،
درخت تناوری از من بر جای می‌ماند:

یکی میوه داری بماند زمن
که بالذ همی شاخ او بر سمن
یا که نازد همی شاخ او بر سمن

باز در جای دیگر:

چو شصت و سه سالم شد و گوش کر
ز گیتی چه جویم من آیین و فر؟

که مرا در این جمال با این مایه روزگار، نیازی
به فر و شکوه و مال و خواسته نیست. این مایه
سخن را آوردم، تا روشن شود که ملحهای شاهنامه
همه ساختگی است و از فردوسی نیست.
اینک برخی از شاهنامشناسان را با خواندن آن دو
بیت که نشان می‌دهد شاهنامه در سال چهارصد
هجری به پایان رسیده که هنوز از محمود و
محمودیان سخنی در جهان نیست، گمان بدینجا
رهنمون می‌شود که: «فردوسی یازده سال پس
از سرودن شاهنامه، باری دیگر نگاهی بدان
افکند و بخشهایی را بدان افزود» که مقصود
همین ملحه‌است که در آغاز و گاه پایان داستانها
آمده است.

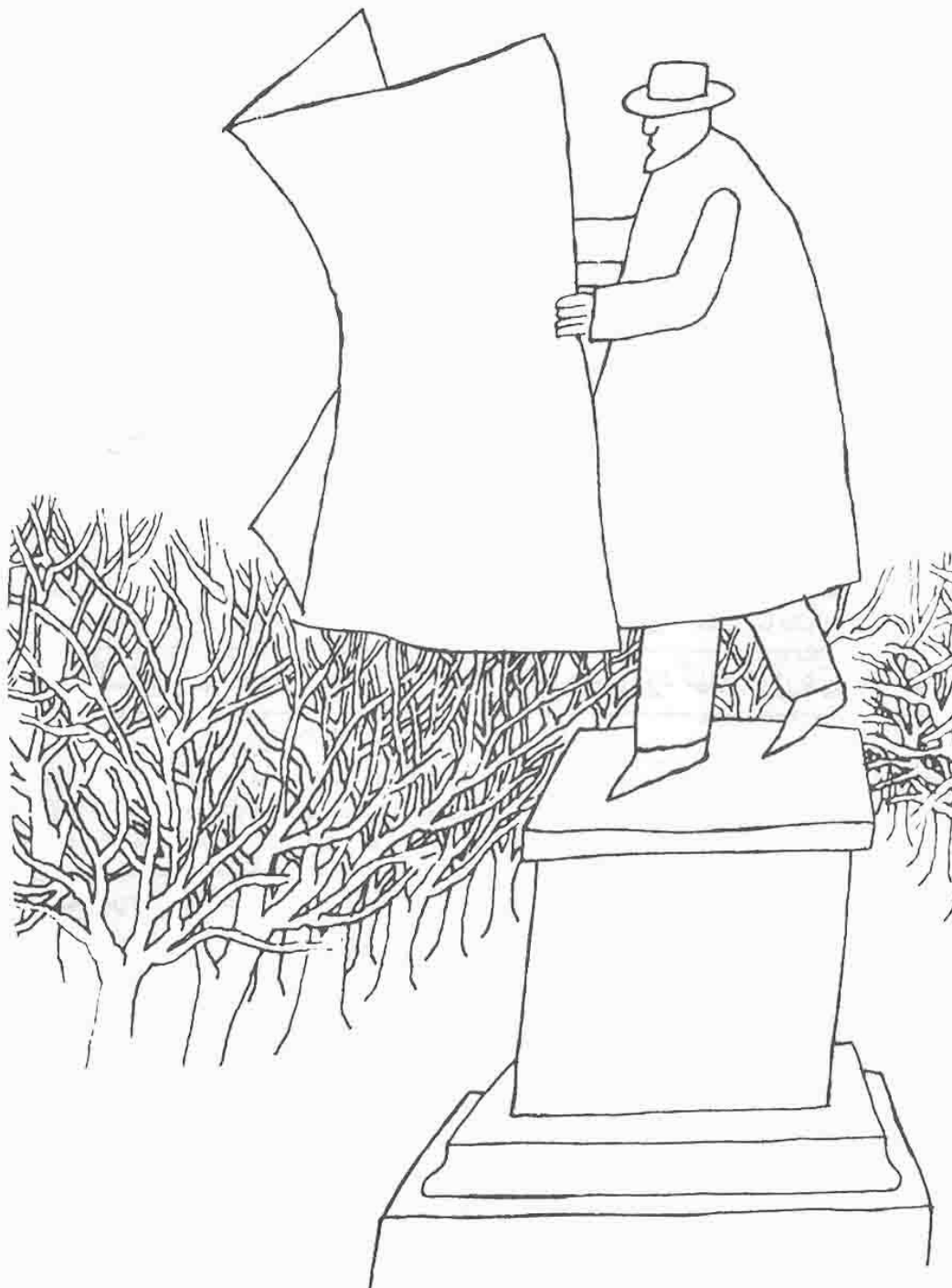
و با این گمان و پندار، روا می‌دارند که یازده
سال پس از هزاره، دوباره هزاره، را جشن
بگیرند.

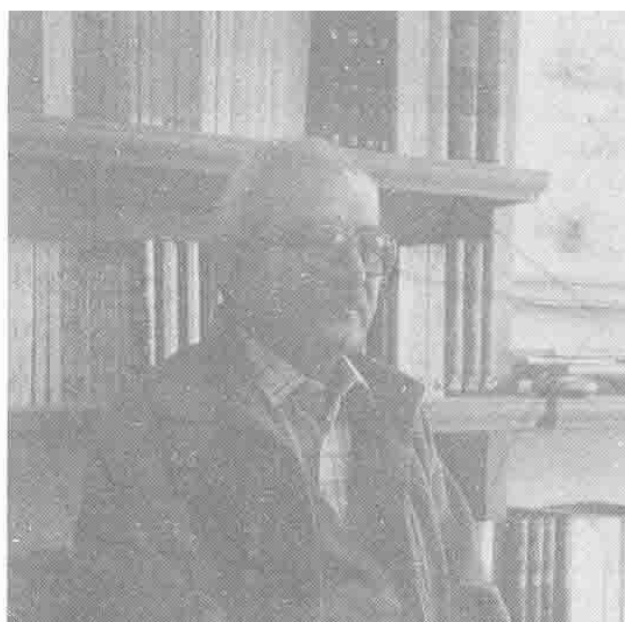
اما به باور این نگرند، بخش آغاز این جمله
نادرست است و فردوسی را هیچگاه پروای نگرش
به دربار محمودیان نبوده و هیچ بخش دیگر پس
از پایان یافتن شاهنامه بدان نیفزوده است و بالاتر
از این یک سخن درباره خود سخنی دیگر را آنهم
درباره دیگر روا نمی‌دانسته است که:

نمیرم از این پس که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام
هر آنکس که دارد هش و رای و دین
پس از مرگ بر من کند آفرین

آفرین را برای زمان پس از مرگ خویش
می‌خواسته، آنهم از مردمان هوشیار بهدین و مال و

گردون





گفتگو با احمد میرعلایی

ترجمه، نویسی باز آفرینی

رمانهای بزرگی داریم: طوبا و معنای شب، سمفونی مردگان، اهل غرق، خانه‌ی ادریسها

فره‌یختگی یک مترجم

ادبیات، به‌ویژه شعر و رمان را مدیون کسانی چون احمد میرعلایی است. او و چند نفر دیگر، در طول سالهای فعالیتشان، کارنامه‌ی فراهم کرده‌اند خالی از هرگونه گرایشهای نابهنجار سیاسی.

احمد میرعلایی در سال ۱۳۲۱ در اصفهان متولد شده است. دوره‌ی لیسانس را در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه اصفهان گذرانده است و دوره‌ی فوق‌لیسانس را در دانشگاههای اکسفورد، سالکس و لیتز در رشته ادبیات انگلیسی. میرعلایی برای دریافت دکترای ادبیات انگلیسی وارد دانشگاه سوربن شد، اما آن را ناتمام گذاشت و به ایران بازگشت و تا پیش از انقلاب در تهران به فعالیتهای ادبی‌اش ادامه داد. میرعلایی هم‌اکنون، پس از سالها تجربه در امر ترجمه، بررسی و شناخت ادبیات جهان، روزنامه‌نگاری، نشر و مدیریت همراه خانواده‌اش در زادگاهش اصفهان اقامت دارد و در دانشگاه آنجا تدریس می‌کند. میرعلایی هم‌چون سالهای پیش، شعر و داستان و رمان ایران را، به‌ویژه آثار نسل سوم را با شوق و دقت بسیار دنبال می‌کند.

گفتگوی حاضر، توسط زهره خالقی انجام گرفته است. امیدواریم بتوانیم در شماره‌های آتی «گردون» گفتگوهای دیگری هم با مترجمین بدون فرزانه داشته باشیم تا خوانندگان آگاهی بیشتری از کم و کیف اغراق بسیاری از تواناییها و وجه عمده‌ی جهان‌بینی‌اش در باره‌ی فعالیتشان بیابند.

آنچه ما را بر آن داشت تا نشستی داشته باشیم با احمد میرعلایی، ویژگی آناری است که او ترجمه کرده است. به‌خصوص، آثار اکتاویو باز که با «سنگ آفتاب» به فارسی زبانها معرفی شد.

کارنامه‌ی درخشان میرعلایی شاید چندان نیاز به معرفی نداشته باشد، هم‌چنان‌که شخصیت محبوب و فروتن، توانایی شگرف او در بازآفرینی شعر و داستان و شناخت عمیقش از ادبیات ایران و جهان، نیازمند معرفی نیست. به جرئت می‌توان گفت که میرعلایی در انتخاب آثار و ترجمه‌ی آنها به فارسی یگانه است. نگاه‌گذاری به کارنامه‌ی درخشان او، این فره‌یختگی را به‌خوبی آشکار می‌کند.

احمد میرعلایی، خوش‌سلیفگی و توانایی‌اش در گزیدن آثار ایران و جهان را، نه‌تنها با مقالاتش - اعم از تالیف و ترجمه - بلکه با داستانها و رمانها به خواننده‌ی ایرانی شناسانده، که با سردبیری دوره‌هایی در «آیندگان ادبی»، «فرهنگ و زندگی» و همکاری‌اش با مطبوعات ادبی، فرهنگی و زین، آن را گسترش داده و تأثیر عمیقی روی گروهی از هم‌نسلهای خود و نسلهای بعد برجای گذاشته است.

به‌گونه‌ای که به جرئت می‌توان گفت نسل امروز (نسل سوم) بدون فرزانه داشته باشیم تا خوانندگان آگاهی بیشتری از کم و کیف اغراق بسیاری از تواناییها و وجه عمده‌ی جهان‌بینی‌اش در باره‌ی فعالیتشان بیابند.

O به نظر می‌رسد که برای شروع باید از کار ترجمه پرسید. کی و چگونه آغاز کردید؟

– از سالهای دانشکده شروع کردم. منتها کار هنوز خام بود. مثلاً نمونه‌اش رمان «میسون» است که شاید تجدید چاپ شود. این رمان از نویسنده‌ی پرتغالی فره‌ئیرود و کاسترو است که بعدها در سال ۱۳۴۷ طی چهار شماره در مجله نگین چاپ شد. اما موفق‌ترین و جدی‌ترین کاری که باز محصول دوران تحصیل است. کتاب شعر «سنگ آفتاب» از اکتاو پاز است

O یعنی در واقع اولین کار شما در ترجمه‌ی شعر که خوب هم جای خودش را باز کرد.

– شاید بشود گفت که کار جدی ترجمه با بورخس و پاز شروع شد، یعنی در واقع با کشت آنها.

O با بسیاری از ترجمه‌های شما نویسندگان برجسته‌ای برای اولین بار به خوانندگان فارسی زبان معرفی شده‌اند، در انتخابها چه معیاری را در نظر داشته‌اید؟

– من می‌توانم فهرستی از کسانی بدهم که برای نخستین بار به فارسی‌زبانان معرفی‌شان کردم. شاید شما ندانید که اولین کار گارسیا مارکز را من ترجمه کرده‌ام؛ «بعدازظهر معرکه‌ی آقای بالتازار»، که آن وقتها مجبور شدیم بنویسیم این کار از یک نویسنده کلمبیایی است و دارد معروف می‌شود. در مجله‌ی نگین چاپ شد و بعدها به‌وسیله‌ی مترجمهای دیگری هم ترجمه شد که البته شاید بدون اطلاع از این‌که این کار قبلاً ترجمه شده است. یا مثلاً آیزاک با شویس سینگر، یهودی و برنده‌ی جایزه ادبی نوبل. اولین قصه‌اش با نام «یاندا» باز هم در نگین چاپ شد. باز وی. اس. نی‌پل که معرفی‌اش با کتاب «هند تمدن مجروح» است. در زمینه‌ی شعر می‌شود از واسکوئیا نام برد که شعرهایش در جنگ اصفهان چاپ شد. و دیگر جان وایتینگ انگلیسی با ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌ی «شیاطین» که نمایش بسیار مشهوری در غرب است که آلدوس هاکسلی اول‌بار آن را ضبط کرده است و بعدها تمی شد برای اپرایی از پندرسکی. رومن پولاتسکی هم فیلم Cegent des anges (خواهر ژان فرشته‌ها) را بر اساس همین تم ساخته است. و آن کارگردان خشن انگلیسی هم که الان اسمش را به‌خاطر نمی‌آورم هم کاری در این زمینه دارد. و البته از فشنگ‌ترین‌شان همان نمایش‌نامه‌ی است که جان وایتینگ نوشته است. از او نمایش‌نامه کوتاهی به نام «بی‌چرا» (Wo Why) را هم به فارسی برگرداندم. و همینطور دارل با «چهار باب اسکندریه» که در این کار متصل چهاربعدی انیشتینی را پیاده می‌کند: سه بعد زمان و یک

بعد مکان. تم اصلی کار هم عشق است. از بطلمیوس گرفته تا کاواچی که در بندرگاه به دنبال ملوانی می‌گشته است.

مکان اسکندریه است. سه بخش اول مکان ندارد و در چهارمی آن را وارد کرده است. چهار رمان است: «ژوستین»، «بالتازار»، «مونتولیو» و «کمنا» و دیگر اگر بخوام بگویم برنارد مالامود است با دو قصه «خشم خدا» و «چلیک معجزه» در مجموعه‌ی «طوق طلا».

O از سنگ آفتاب بیشتر بگوئید که در زمان انتشارش بعنوان یک کار شاخص مطرح است. با این کار چگونه آشنا شدید؟

– داستان این بود که دقیقاً در ژوئن ۱۹۶۷، که روزهای جنگ اعراب و اسرائیل همزمان شد با امتحانات دانشگاهی ما در لندن، اولین ترجمه‌ی انگلیسی این کار در مجله لندن مگزین London Magasine چاپ شد. ترجمه از دونالد گاردنر بود. ایده ترجمه بسیار نزدیک به تاریخ سرایش اثر بود. یعنی شاید به فاصله‌ی یک سال و خلاصه،

O شعر سنگ آفتاب

باعث شد که امتحانات

و ماجرای با عربها را

فراموش کنم.

خواندن شعر باعث شد که اصلاً امتحانات و ماجرای با عربها را تحت‌الشعاع قرار دهد. و من دل توی دلم نبود که امتحانات تمام شود و بنشینم آن را هر چه دقیق‌تر کار کنم. بلافاصله بعد از امتحانات رفتم به شهر «لوسل» در سوئیس و یک اتاق درب و داغان گرفتم و کار را شروع کردم و تمام که شد، اولین نسخه‌اش را برای حقوقی فرستادم. دست زدن به این کار یک اتفاق جمعی بود. یک وقتی هست که شعر تن می‌دهد به ترجمه و در اینجا این قضیه به شکلی بود که ویراستاری آقای حقوقی به گفته‌ی خودش در حد یکی دو کلمه بوده است. یعنی کار خودش در آمد. اتفاقی که شاید من هم در آن دخیل نبودم. بعد ترجمه‌ی آمریکایی این کار در مجله کوآرتلیو ریویو (quarter live Review) چاپ شد که البته ترجمه انگلیسی‌اش بهتر بود.

O این سؤال شاید از آنجایی طرح شد که به نظر می‌رسد کار ترجمه نوعی بلز آفرینی هم باشد.

– دقیقاً همینطور است. شاید یکی از شوخیهای بورخس به نام «راز وجود ادوارد فیتز جرال» قضیه را روشن کند که می‌گوید:

«روح خیام مدت کوتاهی در وجود ادوارد فیتز جرال حل‌و‌حلول کرد و گر نه آدم بی‌استعدادی چون او که در همه‌ی زمینه‌ها از جمله شعر شکست خورده بود نمی‌توانست چنین ترجمه‌ای کند.» چرا که ترجمه‌ی شعر چنان که دیگران هم گفتند به نوعی کار غیرممکن است و به قول شاعره‌ی آمریکایی بهترین ترجمه‌های شعر مثل یک خالق ایرانی است که از پشت به آن نگاه می‌کند.

اما خب استثناهایی هم همیشه وجود دارند. از جمله همان ترجمه‌ی خیام که بر آن اشاره‌ای رفت. در واقع همانطور که گفتید نوعی بازسازی بوده است در چهارچوب فرهنگ خودش.

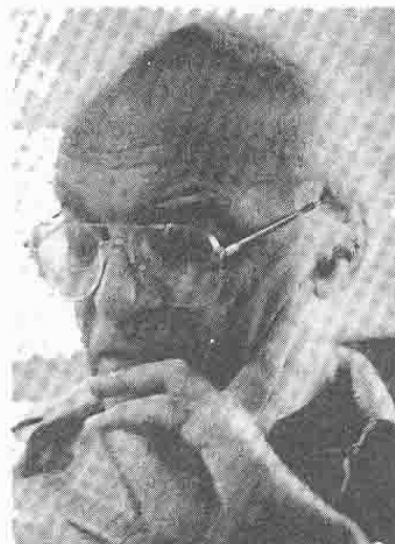
O شاید دلدادگی به کار شاعر آن را بدل به یک اتفاق کرد و منجر به ترجمه و نزدیک‌شدنش به زبان فارسی شد.

در انتخاب یک اثر چه چیزهایی باید روی شما تأثیر گذار باشد. آیا هیچ‌وقت سلیقه‌ای رایج را هم در نظر داشته‌اید؟

– همین که خودم را ارضا کند و حس کنم که آن دسته از دوستانم هم که زبان نمی‌دانند باید آن را بخوانند. مثلاً بسیاری از کارها در بده و بستانهایی یا گلشیری بوده است. یعنی به خلاف خیلی از مترجمهای حرفه‌ای که اسم نباید برد، اما باید گفت که کتاب را هنوز کاملاً نخوانده شروع به ترجمه می‌کنند، مدتی باید با یک اثر زندگی کرد، خواند و دوباره خواند، در حال و هوایش قرار گرفت و شاید به همین دلیل هیچ‌وقت مترجم حرفه‌ای نشدم و می‌توانم ادعا کنم که سفارش قبول نکردم. یعنی ناشر همیشه بعد از ترجمه مطرح بوده است. در مورد سلیقه‌های رایج هم باید بگویم کار برخی از نویسندگان به مذاق خوانندگان ایرانی خوش می‌آید و کار برخی دیگر نه. مثلاً جک لندن به زور بولدورز حزبی در ایران جا می‌افتد و ناشران برای چاپ آثار او رقابت می‌کنند. اما برخی دیگر مثل آرتور میلر بدبخت فروش ندارد. این است که باید به چگونگی این رواج هم توجه داشت.

O از نظر سلیقه‌ای خودتان کار کدامیک از مترجمها را می‌پسندید؟

– بین کسانی که از انگلیسی ترجمه می‌کنند، به نظر من بهترین مجموعه متعلق به صفدر تقی‌زاده – محمدعلی صفریان است، که نفر دوم درگذشت. برای نمونه یکی از شاهکارهایشان ترجمه توریتلا فلات از اشتین بک است که کاری است بی‌انگه شناخت فضا و انتقال مؤثر آن و انتخاب زبان فارسی سالم. و تک مترجم نجف دریابندری است با هکبری فین که از هر چیز دیگر گذشته کاری است بسیار موفق در ترجمه. البته در ترجمه



دربابندری: من جایزه می‌دهم

به کسی که جوانی نجفی را

به یاد بیاورد.

از زبانهای دیگر من مختصری فرانسه می‌دانم با این حال نمی‌شود ابوالحسن نجفی را ندیده گرفت. زبان و انتخاب او را شاخص می‌کند.

○ خب برویم سراغ ادبیات معاصر خودمان، تأثیر نقش ترجمه را در کار معاصرین تا چه حد می‌دانید و چقدر به چنین تأثیری معتقدید؟

- خب مسلماً هست. داستان کوتاه که اصلاً یک کار غربی است و در شعر هم این تأثیر به وضوح دیده می‌شود. خصوصاً در کار معاصرین. خاطره‌ی جالبی در این زمینه دارم یاد می‌آید یک شماره‌ی جنگ (۱) داشت بسته می‌شد، ما تهران بودیم، گلشیری اصفهان. معصوم اول و دوم را برای چاپ داده بود. داستان معصوم دوم را که حتماً خوانده‌اید، داستان دهی است که امامزاده ندارد و سیدی را دعوت می‌کنند که نقش امام حسین را بازی می‌کند و پولی می‌دهند به بازیگر شمر که واقعاً او را بکشد. و کار «مونولوگ» اوست که پنهانده به امامزاده‌ی شده است. همانوقت «انجیل به روایت هرقس» از بورخس در «مجله‌ی نیویورکر» برای اولین بار چاپ شده بود و من این قصه را سریع‌تر ترجمه کردم. عصر جمعه رفتم خانه نجفی که خانه‌ی پرمقرراتی هم بود، آداب را رعایت نکردیم و نشستیم و تصمیم گرفتیم با گلشیری شوخی کنیم، به این ترتیب که این کار را در همان شماره‌ی جنگ چاپ کنیم. زیرا تم همان بود. داستان بورخس

درباره‌ی آدمی است که به شکلی اتفاقی به دلیل سیلی که می‌آید می‌رسد به منطقه‌ی دورافتاده‌ی از آرژانتین و در دهکده‌ی سرخپوستی منزوی می‌شود. (در واقع در این کار دو اسطوره‌ی طوفان نوح و تصلیب مسیح را بازسازی می‌کند) خانواده‌ی آنجا هست که تبار ایرلندی سرخپوستی دارد. زبان را فراموش کرده‌اند، شبها برای وقت‌گذرانی برای آنها انجیل می‌خواند. آنها به تکرار از او می‌خواهند که روایت سنت مارک (هرقس) را برایشان بخواند. و کار به آنجا می‌کشد که شبی دخترشان را پیش او می‌فرستند و فردا داستان را بازسازی می‌کنند. تاج خار بر سرش می‌گذارند و کشان‌کشان می‌برند و مصلوبش می‌کنند. گلشیری از طریق نجفی با رمان نو و روایت‌های شفاهی آشنا شده بود و نجفی در اصفهان به او گفت: پدرت درآمده، سند دزدیت را می‌خواهیم چاپ کنیم و ماجرا را گفت و گلشیری شعف عجیبی داشت که بین بورخس هم این‌گونه کار کرده است. مسلماً توانایی‌های زبان امروز فارسی بخش اعظمش را مدیون مترجمان است.

به قول عبدالله کوثری که در مصاحبه‌ی با بی‌بی‌سی می‌گفت: مترجمین تأثیر مخرب داشته‌اند اما تأثیر سازنده‌شان خیلی بیشتر بوده است. ○ از تأثیرهای مخرب مثلاً یکی این می‌تواند باشد که گاه در بعضی نوشته‌ها به نظر می‌رسد که انگار طرف انگلیسی فکر می‌کند و فارسی می‌نویسد.

- یا اصطلاحاتی که همیشه مسئله‌ساز است. رمانی است از ژان لوکاره به نام "The man who came in from the cold" که فیلمش هم ساخته شد. اسمش را گذاشتند «مردی که از سردسیر آمد» در تمام رمان و فیلم اثری از سردسیری مشاهده نمی‌شود و با کمی جستجو می‌رسی که در اصطلاحات انگلیسی "Tobe in the cold" منتظر خدمت بودن است. خیلی از این چیزها داریم.

○ از همین جا به این نتیجه می‌رسیم که کار ترجمه در هر حال کار خیلی ساده‌ای هم نیست. خصوصاً که همیشه مسئله فقط مشکل یا اصطلاحات نیست بلکه نمونه‌های فراوان ترجمه‌های واقعاً بد است.

○ بله باید زبان را خوب دانست، فرهنگ را دانست. از آن فرهنگ شناخت داشت و خب البته زبان فارسی را هم همینطور.

- همیشه در کلاسهایم هم می‌گویم مترجم باید خیلی فروتن باشد. مترجم اگر ادعایی غیر از مترجمی داشته باشد کارش آب باز می‌کند. مترجم باید شفاف باشد، مثل یک

فیلتر و کار را از خود عبور دهد. به همین دلیل معمولاً کسانی که داعیه‌ی شعر یا داستان‌نویسی دارند، مترجمین خوبی نمی‌شوند، چون نظرهای شخصی‌شان همیشه دخالت دارد.

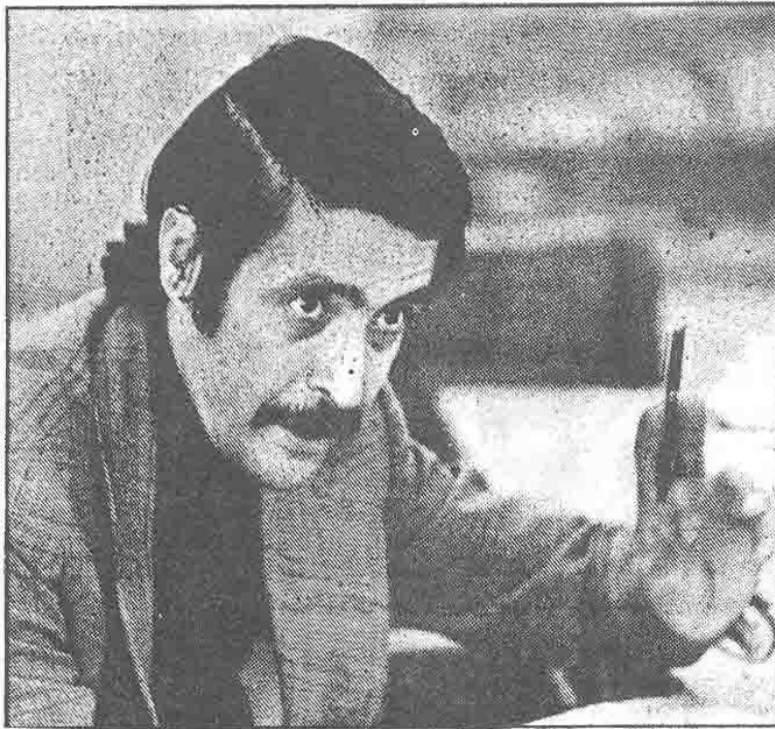
○ با همنی اینها همیشه این سؤال هم مطرح است کسی که کار ترجمه را تازه شروع می‌کند تا چه حد کامل بودن کار می‌تواند در موردش مطرح باشد؟ البته به شرطی که در مجموع خوب ارتباط را برقرار کند؟

مترجم زبان اصلی را باید بفهمد و بازسازی کند. متن را به دقت بخواند. زبان فارسی را بشناسد. یاد دعوای دربابندری و کاووسی افتادم که سر فیلم قیصر درگرفت و منتهی شد به این که کاووسی گفت تو «مهر هفتم» را «سگ ماهی هفتم» ترجمه کرده‌ای. خب عنوان انگلیسی از زبان سوئدی ترجمه شده بود و کلمه سوئدی هم مهر معنی می‌دهد و هم سگ‌ماهی و دربابندری آن زمان هنوز فیلم را ندیده بود و پیش آمده بود. خطای چشمی و ندانستن ماجرا گاه ممکنست منجر به این اشتباهات شود و البته اشتباهاتی هم هست که ناشی از تبلی و بی‌دقتی است که این را دیگر نمی‌شود ندیده گرفت. یا ماجرای فونتامارا به ترجمه آتشی که در آن کار به ایتالیایی موسولینی را دوجه می‌گفتند که همان دوک است. در ترجمه دوجه را با تلفظ حرف به حرف دیدت نوشته است دیدت هم خوانده می‌شود و اتفاقاً درست نشسته است و حاوی همان طنز نام دوجه است.

○ درباره‌ی شعر بگویید.
- نمی‌دانم شاید ما حساسیت‌مان را از دست داده‌ایم، اما به نظر می‌رسد که در ۱۵ سال اخیر کمتر شعری بوده که بتواند ما را تکان دهد، «تولد دیگر» فروغ یا «شهر سنگستان» اخوان یک حادثه بود. آنها را حفظ می‌کردیم. یا طبیعت آن زمان بود یا واقعاً کارهایی هم می‌شد. در ۲۰ - ۱۰ سال اخیر در شعر انگلیسی زبان هم کمتر به شعر خوب برمی‌خوریم. مثل کار سیلد یا پلات یا تد هیوز که خونی دارد.

بسیاری شعر را آسان می‌گیرند. من در جوانی غزل و قصیده می‌گفتم ولی شعر نو نتوانستم بگویم. چون باید حرف لختی یا اندیشه‌ی عربانی را می‌گفتم. کار مشکلی است.

داستان باید ساختی داشته باشد و شخصیتی بسازد و آنها که به داستان رو کردند بیشتر موفق بودند. تلفات شعر خیلی بوده است. مثل کتابهای شعر از دهه ۳۰ تا امروز کتابخانه‌ای را تشکیل داده است. اما معدود توانست‌اند از صافها عبور کنند و از حدی فراتر بروند. در سالهای اخیر رمان و



بهرام صادقی: من کاری ننوشتم که نجفی در آن نباشد.

نوعی تأثیر شفاهی داشت. بهرام صادقی می‌گفت من کاری ننوشتام که نجفی در آن نباشد. در مورد یکی از اولین کارهای من که مجموعه‌ای بود از بورخس، مؤدبانه گفت شما ممکن است با کار چاپ آشنا نباشید و غلط از زیر چشمتان در برود. یعنی غلط‌گیری در حد چاپخانه. کار را گرفت و ویراستاری مختصری کرد و خب این لطف بزرگی بود. برای چیزهای تازه گیرنده‌های بسیار قوی داشت، حتی بسیار بیشتر از آنها که مدعی هستند. همیشه محترم بود. در منتهای رفاقت همیشه او را آقای نجفی صدا می‌کردیم.

صحنه‌ی داستان‌نویسی امروز

روشن است.

دربابندری می‌گفت من جایزه می‌دهم به کسی که جوانی او را به‌خاطر بیاورد، چون از وقتی او را دیده‌ام همین شکل بوده است با همین قیافه و موهای سپید.

O چه امتیازاتی را برای جنگ می‌شناسید؟

- جنگ وقتی منتشر می‌شود که گروهی که تربیونی ندارند دور هم جمع می‌شوند و کاری چاپ می‌کنند، حالا شاید این دوره گذشته باشد. بچه‌های جنگ اصفهان هم فکر می‌کردند که حرفی برای گفتن دارند و جایی برای آن ندارند و آن را فراهم کردند. حالا آن نسل جای خودش را باز کرده است.

را کم کرد. کار جدی جنگ با آمدن نجفی از فرانسه به اصفهان شروع شد. البته جلیل دوستخواه که تجربه‌ای در مجله‌ی پیام نوین داشت زمینه را، آماده کرده بود. خرج چاپ را هم بچه‌ها از جیب‌شان می‌دادند و در چاپخانه «روزنامه» اصفهان چاپ می‌شد. دو سه شماره منتشر شده بود که من همکاری‌ام را شروع کردم. و از شماره ۴ و ۵ هم‌همی بزرگان تهران هم مطلب می‌دادند. و یک دوره‌ی بسیار صمیمی و فشنگی بود، آنچه را که بعضی مافیا و فراماسونری اصفهان گذاشتند، بسیاری از این افراد گاه هیچ تدافعی نداشتند. هیچکس از انتقاد مصون نبود و فشنگی کار در این بود که رنجشی هم در کار نبود. همیشه حوزه‌های فرهنگی دور یک آدم تشکیل شده است یا حداقل در شرق اینطوری بوده است. و با وجودی که گلشیری و حقوقی و دوستخواه نقش مؤثر داشتند، اما هسته‌ی اصلی نجفی بود. نجفی یک دوره سردبیری سخن کرده بود، در نیل ناشری و ویراستاری کرده بود و شاید یکی از بهترین معلمهایی بوده که من دیده‌ام، چون غیرمستقیم و مؤدب و نرم حرفهایش را می‌زد که شاگرد را فراری ندهد. نوعی بزرگواری داشت، اگر اثری را می‌پسندید همه جا دنبالش می‌رفت. پای کار بچه‌ها می‌ایستاد. تقی مدرسی، بهرام صادقی، گلشیری تا برسد به هرمز شهدادی، اینها مستقیم و غیرمستقیم پرورده‌ی اویند.

داستان خیلی خیلی جلیو می‌رود و تولید می‌شود. رمانهای بزرگی داریم مثل رمان جدید غزاله علیزاده خانه ادریسها که کلری است جدی و رمان اهل غرق مینرو روانی‌پور یا سفوفنی مردگان معروفی، طوبا و معنای شب پارسی‌پور که درخور اعتنايند. ولی صفحات شعر مجلات خیلی کم نگاه را متوقف می‌کنند. یا برای من اینطور است که پیر شده‌ام و حساسیت را از دست داده‌ام یا واقعیتی است. و البته اینها را من بدون صلاحیت در این قضیه می‌گویم.

O می‌بینیم نسلی که تجربه‌های خاص خودش و آدمهای شاخص خودش را داشته است یکی یکی دارند می‌روند. بدون این که دریچه نهن را در حد آنان بسته نگاه داریم، شما چقدر به کار نسل جدید امید دارید؟

- در داستان‌نویسی صحنه روشن است. مثل همین علی‌خدایی که فرهنگ آسوری، ارمنی، روسی، انزلی‌چی دارد و کارهای درخشان دارد. یا فرخ‌قال در مجموعه‌ی آه استانبول. جعفر مدرس صادقی هم خط خاص خودش را دارد و روزی امیدش هست که کارهای خوبی از او ببینیم. در جامعه‌ی خواناب رضا جولایی لحن و دید هست و از بین اینها آینده در می‌آید. ولی در شعر مثل این که از قدیمیها فقط شاملو مانده است و همچنان منتظر نسل تازه و شعر تازه‌شان هستیم ولی نمی‌دانیم کی هستند و آدم خاصی را نمی‌توانیم نام ببریم.

O البته من زمینه را اینقدر بن‌بست نمی‌بینم، به هر حال خواهیم دید. از تلاش‌هایتان در زمینه‌ی ادبیات کودکان بگوئید؟

- یک زمانی کارهایی برای بچه‌ها کردم که یکی‌اش همان «چیتی چیتی بنگ بنگ» بان فلیمنینگ نویسنده‌ی جیمزباند است. در حقیقت کاری است برای بزرگسالان، یادم هست آن وقت‌ها بانک صادرات جایزه‌هایی گذاشته بود برای بچه‌های مدرسه‌ای که حساب پس‌انداز باز می‌کردند و این کتاب جایزه‌ی بچه‌های کلاس سوم بود. کاری بوده است در یک دوران خاصی، اما در سالهای اخیر بیشتر کوشش‌ام ترجمه رمان بوده است و گاه‌گذاری هم شعر.

O درباره‌ی شکل‌گیری جنگ اصفهان و همکاریتان با آن برایمان بگوئید:

- از جنگ اصفهان آقای حقوقی در کتاب «شعر و شاعران» تاریخچه‌ای در دست داده است. تماس من با جنگ اصفهان از سال ۱۳۴۵ که سفری به ایران داشتم شروع شد. آقای کلباسی ششی ما را برد پیش دوستان، حرفهای گنده گنده‌های می‌زدیم درباره‌ی لوی اشتراوس و آقای نجفی هم خوب گوش کرد و بعد سخنرانی مبسوطی کرد که اینجا هم او را می‌شناسند و روی ما

از کریستوا پرسیده شد که آیا سامورایی‌های او جنگجویانی نیستند که قدم در راه مصالحه و سازش‌پذیری گذارده‌اند؟

او جواب داد: «خیر، می‌شود گفت جنگجویانی‌اند و اورت رهبران روشنفکر...» و بعد اضافه کرد: «البته نمی‌خواهم بگویم که ماندارنها جنگی‌اند، اما از آنجا که خود را فقط به‌عنوان متفکر می‌دیدند، متمایل به قبول این باور بودند که همه چیز در سطحی کاملاً روشنفکرانه به وقوع می‌پیوندد و جنگ اثری روی جسم، کبد و یا قلب ندارد و خشونت آنها به‌واسطه اعتقاداتشان به پراکندن سخن نیک قابل قبول و دفاع است.»

افراد نسل «سامورایی» فاقد حس سخت‌کوشی و اشتیاق به تعهدند، آن‌گونه که نسل سارتر - دوبوار دارا بودند. از دید آنان، شخص به پلیدی آنچه می‌کند آگاه است، اما این آگاهی نشان‌دهنده پیچیدگی زندگی و اراده برای بقا است. نسل آنها نسلی است که منحصراً در جستجوی معنی زندگی و مرگ است. نسلی که به‌خاطر سرزندگی بینهایتش، زندگی را یکی از هنرهای رزمی به‌حساب می‌آورد. اما رمان سامورایها از یک جنبه شبیه به رمان ماندارنها است و آن میل کریستوا برای شهادت دادن در مورد تاریخ است یعنی به همان شکلی‌ست که دوبوار انجام داده است.

کریستوا می‌گوید: «بدیهی است که بسیار گستاخانه بود اگر شیوه و روشی مشابه دوبوار برمی‌گزیدیم و تا بتوانیم تصویری همجانبه (پانوراما) یا تاریخچه‌ای از روشنفکران نسل خود را از اواسط دهه ۱۹۶۰ تا زمان حاضر به‌دست دهیم.»

اولین شماره مجله ادبی اینفینی در زمستان ۱۹۸۳ متنی از کریستوا تحت عنوان «خاطرات» منتشر کرد که می‌توان آن را منشأ رمان سامورایها به‌حساب آورد.

کریستوا، که نشانه‌شناس و روانکاو مشهوری است، در آن زمان علاقه چندانی به نوشتن رمان نشان نمی‌داد. او در «خاطرات» در جایی که سرگذشت زن بلغاری ۲۵ ساله‌ای را نقل می‌کند که در دسامبر ۱۹۶۵ بدون دیناری پول وارد

پاریس شد به نوعی شرح زندگی خود را می‌دهد. از آن مهم‌تر در «خاطرات» آشکارا تحسین خود نسبت به دوبوار را نشان می‌دهد. می‌نویسد: شاید فقط شخصی مثل این زن استثنایی با سنگدلی و سختی زیرکانه خود می‌توانست در قالب بافتی حکایتی، یک اسطوره به‌وجود بیاورد - اگر نگوئیم که خود در واقع پایه‌های این اسطوره را بنا نهاد - من عقیده دارم که به رغم افسانه‌هایی که سیمون دوبوار را احاطه کرده‌اند، ارزش نویسنده ماندارنها به‌عنوان یک وقایع‌نگار که موفق به ساختن تمام و کمال یک واقعه فرهنگی شده است، هنوز آن‌طور که باید شناخته نشده است. در



(Julia Kristeva)

رمان نو، واقعیت و افسانه

○ مادر شدن از دید دوبوار، نوعی بردگی به حساب می‌آید، اما دلیلی وجود ندارد خود را از آن محروم کنیم.

جولیا کریستوا (Julia Kristeva) نویسنده بلغاری‌الاصل، روشنفکر پیشرو روانکاو فرانسوی کارهای تئوریک بسیاری در زمینه نشانه‌شناسی پزشکی و روانکاوی کرده است که مورد توجه نهضت‌های زنان قرار دارد. کریستوا چندی پیش اولین رمان خود سامورایها را منتشر کرده که اثری است کلیدی شخصیت‌های واقعی با اسامی خیالی). بازگوکننده تاریخچه روشنفکران نسل کریستوا است. درست مانند رمان «ماندارنها» ی سیمون دوبوار که کارنامه روشنفکران نسل او بود.

«سامورایها» برعکس «ماندارنها» از تمدن دیگری سخن می‌گوید: اندیشمندان چینی رمان دوبوار جای خود را به جنگجویان ژاپنی داده‌اند.

آزاده بیداربخت

سامورایاها هم مانند خاطرات به شکلی رمزی، به رمان ماندارنها ادای احترام شده است. در سامورایها ساوتر همان نام رمان ماندارنها، دویروپلی را بر خود دارد. اولگا مورنو (که تا حدودی خود کریستوا است) نام مسیحی و بسیار دوبوار مآب دارد. در فصل آگئونکین (هتلی محبوب در نیویورک در رمان ماندارنها) رابطه عاشقانه‌ای بین اولگا و یک آمریکایی شرح داده شده است که اشاره‌ای است به رابطه بین دوبوار نویسنده آمریکایی نلسون آلگرن. سیمون دوبوار برای شرح وقایع دوره خود، ابتدا به رماننویسی - رمان ماندارنها - روی آورد و سپس شیوه خود را به خاطر مضمونی تغییر داد. سؤالی که به ذهن می‌آید اینست که چرا کریستوا درحالی که برخلاف دوبوار قبلاً رمانی ننوشته بود، اینچنین مصراغه رماننویسی را انتخاب کرده است؟ کریستوا جواب می‌دهد: «از من خواسته شده بود که مطلبی راجع به روشنفکران نسل خود بنویسم که در آن تجربه فردی این نسل هم منعکس شده باشد. اما من دریافتیم که انسان هیچگاه نمی‌تواند گذشته را واقعاً آنگونه که بوده است، بازگو کند. انسان گذشته را بیانی، می‌توان گفت که این کار همان هنر مخاطره‌آمیز رماننویسی است: شما دیگران را در معرض رسوایی قرار می‌دهید و خود نیز در مخاطره می‌افتید. رمان شکلی از واقعیت کلی است، اما نه واقعیت معین و مورد نظر. تصویری ناقص و نکه‌نکه است. جنبه عینی مسئله چیزی است که من نمی‌توانم زیاد روی آن تکیه کنم.»

اگر کریستوا چنین مشتاقانه شکل رمان را انتخاب کرده است، نه فقط به خاطر میل به بلرگو کردن تاریخچه یک نسل از روشنفکران، بلکه به دلیل اصرار در انتحال سودایی عظیم - عشق بین اولگامورنو و سنتوی که خیلی زود بقیه رمان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد - در چهارچوب یک رمان و همچنین نقل آزادانه سرگذشت خودش بوده است. کریستوا هم اولگا و هم ژوئل کارلیوس روانکاو است که دفتر خاطراتش «اصل نظم‌دهنده به رمان» است. سفری که تبعید، غربت - مادر شدن آرزوی درک کردن و در عین حال آرزوی از عادت درک کردن به فرامتن را در بر می‌گیرد. مادر شدن که قسمت پایانی رمان با عنوان «لوگزامبورگ» را به خود اختصاص می‌دهد، مهمترین تجربه اولگا است که می‌گوید: «بارداری کاملترین شکل همدستی بین یک مرد و زن است.» این احساسی است که اغلب به وسیله زنان دارای دید سنتی ایراز می‌شود. احساسی که سیمون دوبوار قطعاً آن را نوعی برگشت به عقب و پس رفت بشمار می‌آورد. با این حال زنان در رمان سامورایی به این دلیل می‌آیند که حرفهای تازه و نویی برای گفتن دارند. از دریچه پشمان کریستوا.

گرون

«برابری و تساوی زن و مرد یکی از اجزاء اصلی برداشت سیمون دوبوار از نهضتهای طرفدار زنان بود و مادر شدن از دید او نوعی بردگی به حساب می‌آمد. البته تردیدی نیست که در آن برهه از زمان، تفکیک مادر شدن اهمیت داشت. امروزه زنان چنان زندگیهایی سرشار و پیچیده‌ای دارند که می‌توانند به آسانی از تجربه مادر شدن صرف‌نظر کنند. اما در عین حال می‌توانند مادر نشدن را هم انتخاب نکنند. دلیلی وجود ندارد که خود را بازسازی می‌کند و خود همین بازسازی خانثانه است، زیرا که شخص ناخودآگاه خودش است در نتیجه ترجیح دادم که شکل رمان را انتخاب کنم.»

در رماننویسی ممکن است حقایق واقعی تغییر شکل دهند (تحریف شوند) اما عمق حقیقت ذهنی دستنخورده باقی می‌ماند. به نظر من همواره چهارچوب متغیر یک داستان در یک رمان بهترین راه وفادار ماندن به حقیقت است: رمان وسیله ارتباط نیمه‌سنگوبی است که بعضی واقعیتها را بر ملا و بعضی دیگر را پنهان می‌کند: آنچه به نظر ماسکی می‌آید شاید مستقیم‌ترین راه برای رسیدن به کنه آن چیزی باشد که تجربه شده است: تبدیل شخصتهای رمان کلیدی به شخصتهای واقعی زمانه گذشته از این، رماننویسی باعث می‌شود نویسنده بیشتر از هر نوع نویسنده تنوریک با زبان فرانسه ارتباط تنگاتنگ برقرار کند.

«البته مسلم است که بزرگترین حسن خاطرمویسی در این است که خواننده را از کشف هویت شخصیتها در پشت اسامی خیالی معاف می‌کند. آیا فکر نمی‌کنید که خواننده همیشه این شک را دارد که معنای واقعی رمان کلیدی فقط بر

آنها، نویسنده شدت و عمق احساسهایی مثل سودا، عشق و وابستگی را حفظ می‌کند. البته هرگاه یک شکل ادبی سعی در کشف و بازگو کردن واقعیات می‌کند، همیشه در نقطه‌ای تمایل به بی‌ملاحظگی و افشای جزئیات زندگی شخصی افراد پیدا می‌شود. من کوشش کرده‌ام که هم حریم زندگی شخصی افراد را محترم بشمارم و هم از شکل ستایشگرانه و به اصطلاح زندگینامه بزرگان نوشتن پرهیز کنم. امید من در این است که با نشان دادن بعضی خصوصیات رفتاری جزئی افراد آن گونه که من آنها را می‌بینم - دیگران آنها را به شکلهای دیگری می‌بینند - شخصتهایی با گوشت و خون حقیقی خلق کرده باشم که همان آنی بودن و بی‌واسطه بودنشان دلیل خوشایند شدنشان می‌شود. اگرچه گاهی این کار را با استفاده از استهزا و گنجانیدن جزئیاتی که بعضی آنها را به دلیل ارتباط با زندگی خصوصی افراد غیرقابل قبول می‌نمایند، انجام داده‌ام. به از مادر شدن محروم کنیم. امروزه کشف شده است که زن با مادر شدن نقش خلاق و بسیار مثبتی، چه احساسی و چه روشنفکرانه بازی می‌کند. این مهم در تلاشهای بعضی زنان برای مبارزه با نابآوری و امیدهای عظیم آنان به تلقیح مصنوعی نمایان است. این مطلبی است که نسلهای پیش ناگفته گذارده‌اند. من نمی‌گویم که این موضوع بحثی مجادله‌ای و قلمی بوده است. بلکه یکی از ویژگیهای دوران آنها بوده است. تجربه بارداری و مادر شدن پررئوراز است. هر یک از دو جنس به شکلی غیرقابل ارتباط با دیگران، این تجربه را

در رمان، عمق حقیقت ذهنی، دست‌نخورده می‌ماند.

چهارچوب متغیر یک داستان در یک رمان، بهترین راه

وفادار ماندن به حقیقت.

پشت‌سر می‌گذارد. نسلی که من در سامورایها توصیف می‌کنم، اعتقاد و آرزو دارد که می‌تواند تجربه جسمی مادر شدن و ارتباط رنج‌آور و پیچیده زن و مرد را با پیچیدگی دنیای روشنفکری ترکیب کند. من احساس می‌کنم سیمون دوبوار با مادر نشدن خود چیزی را از دست داده - اما بهرحال همه ما جایی در زندگی چیزی از دست می‌دهیم. آنچه درکش برای دوبوار مشکل بود، این است که ظاهراً احساس نمی‌کرد چیزی از دست داده است. البته من عقیده ندارم که مادر شدن هدف و نتیجه غایی زندگی یک زن است. مادر شدن تنها راه برای تنبیر و تحول نیست، اما نمی‌تواند برای

گروه کوچکی از اطرافیان نویسنده آشکار است؟»

«این درست نیست. خواننده رمان من نیازی به کشف هویت شخصیتها برای درک آنچه مورد نظر من است، ندارد. کلیدهای رمان کلیدی، شخص را قادر به تنظیم یک تصویر، مغشوش کردن آن به‌منظور حمایت بهتر از آن و بهره بردن از آزادی بیشتری می‌نماید. شخصتهای رمان من کاملاً با افراد حقیقی مطابقت ندارند. نگرش من به شخصیتها فقط یکی از چندین طریق ممکن است. وقتی انسان به شخصی بسیار نزدیک است، توصیف چیزها آن‌طور که هستند بدون نوعی تحریف امکان ندارد. اما با تغییر جزئی

به یاد آر

خوان رولفو

فرشته مولوی

آنگاه در مکزیکوسیتی دو کتاب از او منتشر شد. رمان معروف «پدرو پارامو» و مجموعه داستان «دشت مشوش» به زبان فارسی انتشار یافته است.	خوان رولفو نویسنده نام‌آور امریکای لاتین، در سال ۱۹۱۸ در مکزیک زاده شد. نخستین داستانهای کوتاهش را در سال ۱۹۴۰ در مجلات چاپ کرد و
---	---

به یاد بیاور اوربانو گومث (۱) را، پسر دون اوربانو، نوّه دیماس (۲)، همان که آوازه‌های شبانی را رهبری می‌کرد و وقتی آفلونزا شیوع پیدا کرد، درحالی که می‌خواند «فرشته ملعون غرغر می‌کند»، مرد خیلی وقت پیش بود، شاید پانزده سالی بشود. اما تو باید او را به یاد بیاوری. به یاد بیاور که او را «پدربزرگ» صدا می‌کردیم، چون پسر دیگرش، فید (۳) گومث، دو دختر خیلی شوخ و شنگ داشت، یکی سبزه و کوتاه که لقب ناپسند «از خود راضی» گرفته بود، و دیگری که راستی بلند بالا بود و چشمهای آبی داشت - و حتی می‌گفتند که دخترش نیست - و اگر، باز هم شرح و تفصیل بیشتری می‌خواهی، باید بگویم که گرفتار سسکه بود:



اکثرت عظیمی از زنان تنها راه باشد و آنچه من سعی دارم به آنها بگویم این است که چیزی را بیازمایند که طبیعت امکان تجربه‌اش را به آنان ارزانی داشته است.»

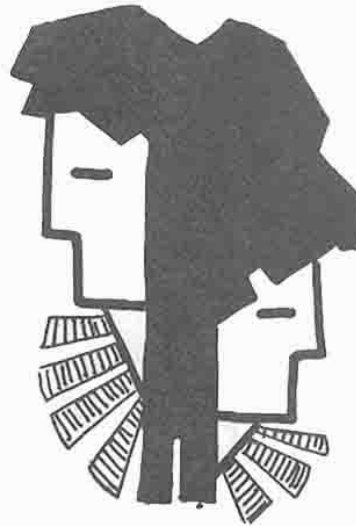
رمان سامورایی در جایی که تصویر اولگا را به‌عنوان مادر عرضه می‌کند، بیشترین تضاد و فاصله را با ماندارنها پیدا می‌کند. در واقع رمان کریستوا پاسخی طعنه‌آمیز به ماندارنها و نوعی ادامه اغماش‌گرانه و در عین حال مستقل رمان دوبوار است. مسیر زندگی شخصی کریستوا نشان می‌دهد که گزارش او مشابه و حتی متقارن و در جهت مختلف گفته‌های دوبوار است. دوبوار تمام انرژی خود را برای بیرون کشیدن خود از جامعه بورژوازی فرانسه، ازدواج سنتی و مهمانی‌های جای عصرانه که خود را محکوم به آنها می‌دید، صرف نمود:



رمان، هنری مخاطره‌آمیز

از طرف دیگر کریستوا زن بلغاری جوانی که به‌عنوان یک تبعیدی به فرانسه آمد، تلاشی طولانی برای فرانسوی شدن و تلفیق غریبه بودن و جذب جامعه شدن را آغاز کرد. او می‌خواست ریشه‌های احساسی و روشنفکری عمیقی در فرانسه و در خانواده‌ای بدواند که نماد فرانسه بود. او چنان در این تلاش موفق بوده است که آمریکایی‌ها که مرتباً وی را برای سخنرانی و تدریس به ایالات متحده دعوت می‌کنند، او را نمونه شاخص زن روشنفکر فرانسوی به‌شمار می‌آورند. اگر او تصمیم بگیرد نوشتن تاریخچه نسل خود را ادامه دهد به شکلی غیرقابل برگشت تبدیل به یک خاطره‌نویس فرانسوی کامل خواهد شد.

لوموند ۱۳ مه ۱۹۹۰



ماندولینی که در سلمانی دون رفوخیو (۹) به او قرض داده بودند، آهنگهای هچل هف می‌زد.

ما با اوربانو به دیدن خواهرش می‌رفتیم و آبیومو نسیه می‌خوردیم و هیچوقت پولش را نمی‌دادیم. چون هیچوقت پولی نداشتیم. بعدها دیگر دوستی برایش باقی نماند، چون همه ما تا می‌دیدیمش جیم می‌شدیم مبادا بخواهد پول آبیومو را از ما بگیرد.

شاید از همان وقت بد شده، یا شاید هم درست از وقتی که دنیا آمد، اینطور بود.

پیش از سال پنجم از مدرسه اخراجش کردند، چون وقتی داشت با دختر عمویش، «از خود راضی» توی پناه خشک پشت مستراح زن و شوهر بازی می‌کرد، غافلگیر شد. گوشش را گرفتند و کشان کشان تا در اصلی بردنش. درحالی‌که همه از خنده رودصبر شده بودند، او را از میان ردیف پسرها و دخترها گذرانند تا خجالت بکشد. اما او با سر بالا گرفته از میان ما گذشت، و مشتش را برای همه ما تکان داد، انگار می‌گفت: «حساب همه‌تان را می‌گذارم کف دستان».

و بعد نوبت دختره شد. با صورتی جمع شده و پوستی چین‌خورده بیرون آمد و چشم از آخر کف حیاط برنمی‌داشت تا اینکه دم در بغضش ترکید، چنان با سروصدا گریه می‌کرد که صدای گریه‌اش را تمام بعدازظهر می‌توانستی بشنوی، انگار که زوزه شغال بود.

فقط اگر واقعاً کم‌حافظه باشی، یادش نخواهد آمد. می‌گویند که عمویش فید نثیو، همان که آسیا داشت، چنان گرفتش به باد کتک که بفهمی نفهمی علیل شد، و چنان خل شد که از آبادی فرار کرد.

چیزی که مسلم است، اینست که دیگر او را دور و بر اینجا ندیدیم تا وقتی که با لباس پلیس برگشت. همیشه سر چهارراه اصلی، روی نیمکتی می‌نشست و تفنگش را میان دو پایش می‌گرفت و با نفرت به همه ما خیره می‌شد. یا کسی حرف نمی‌زد. به کسی سلام نمی‌کرد. و اگر کسی نگاهش می‌کرد، وانمود می‌کرد که او را نمی‌شناسد.

همانروزها بود که شوهر خواهرش، همان توارنده ماندولین را کشت. ناچیتو تصمیم گرفت برود و شب، کمی بعد از ساعت هشت، وقتی که هنوز برای ارواحی که در برزخند، ناقوس می‌زدند، برای او سار بزند و آواز بخواند. بعد صدای جیغ و داد آمد و مردمی که در کلیسا دعا می‌خوانند بیرون دویدند و آنها را آنجا دیدند: ناچیتو به پشت بر زمین افتاده بود و با ماندولین از خودش دفاع می‌کرد و اوربانو با ته قنداق موزرش پشتسر هم او را می‌زد، و صدای داد و فریاد مردم را نمی‌شنید، مثل سنگ هار شده بود. تا اینکه کسی که حتی اهل اینجا نبود از میان جمعیت بیرون آمد و پیش رفت و تفنگ را از دستش گرفت و با آن شریبه‌ای به پشتش زد و روی نیمکت باغ انداخت. اوربانو روی نیمکت دراز افتاد.

گذشتند که شب را همانجا بگذرانند. سپیده که زد، برآه افتاد. می‌گویند که اول به کلیسای بخش رفت و حتی از کشیش طلب آموزش کرد، اما کشیش خواهش او را برآورده نکرد.

در حاده دستگیرش کردند. می‌لنگید و وقتی نشسته بود تا استراحتی کند، به او رسیدند و گرفتارش. مقاومتی نکرد. می‌گویند که خودش طلب را دور گرفتن انداخت و حتی درختی را که می‌خواستند به آن دارش بزنند، خودش انتخاب کرد.

باید او را به یاد بیاوری، چون در مدرسه هم‌کلاس بودیم، و تو درست همانطور که من می‌شناختمش، او را می‌شناختی. ■

به یاد بیاور در مراسم عشاء ربانی و درست در لحظه ترفیع، به سسکه افتاد و چه آشوبی بها کرد. انگار که در یک آن هم می‌خندید و هم گریه می‌کرد. تا اینکه او را بیرون بردند و کمی آب قند به او دادند تا آرام شد. آخرش با لوتیو چیکو (۴)، صاحب میخانه‌ای که قبلاً مال لیبرادو (۵) بود، بالای رودخانه جایی که آسیای تخم کتان شودولوس هست (۶)، ازدواج کرد.

به یاد بیاور که مادرش را «بادنجان صدا می‌کردند چون همیشه تو درسر می‌افتاد و آخر کار یک بچه پس می‌انداخت. می‌گویند که پول و پله‌ای داشت، اما هم‌اش را صرف کفن و دفن می‌کرد، چون همه بچه‌های کمی بعد از آنکه دنیا می‌آمدند می‌مردند و او هم همیشه جماعتی را راه می‌انداخت تا برای آنها آواز بخواند و با موسیقی روانه گورستان‌شان کنند، و یک دسته کر از پسرها هم «حمد و ثنا» و «شکوه و جلال» و آن آوازی را که می‌گویند: «آکئون، خداوند گوارا، فرشته کوچک دیگری برایت می‌فرستم» می‌خوانند. اینطور بود که فقیر شد. هر کفن و دفنی کلی برایش خرج برمی‌داشت چون در شب‌زنده‌دارها به مهمانها مشروب می‌داد. فقط دو تا از بچه‌ها زنده ماندند، اوربانو و ناتالیا، که فقیر بلینیا آمدند، و مادرشان بزرگ شدنشان را ندید چون آخرش، وقتی که دیگر سنش بالا رفته و به پنجاه سالگی نزدیک شده بود، سر را رفت.

باید او را بشناسی، چون دعوائی بود، همیشه با زنهای فروشنده بازار جروبحث می‌کرد. وقتی می‌خواستند گوجه‌فرنگی را گران بفروشند، قشقرقی راه می‌انداخت و می‌گفت که دارند می‌چاپندش. بعدها وقتی دست تنگ شد، می‌دیدش که دور و بر زباله‌ها می‌پلکد، خرده پیاز و لوبیا پخته و گاه گداری هم تکه نیشکری «برای شیرین کردن دهان بچه‌هایش» جمع می‌کند. دو تا بچه داشت، انگار که گفتم، که تنها بچه‌هایی بودند که جان بفر بردند. بعد، دیگر کسی چیز بیشتری از او نمی‌داند.

آن اوربانو گوشت همسن و سال ما بود. شاید چندماهی بزرگتر. تو بازی شیر یا خط و جر زدن استاد بود. به یاد بیاور که به ما گل می‌خک می‌فروخت و ما هم می‌خریدیم، درحالی‌که رفتن به کوه و چیدن گل مثل آب خوردن آسان بود. آبیومو را که از درخت ثنیه حیاط مدرسه می‌کند و کش می‌دفت، به ما می‌فروخت و همیشه‌طور پرنفالت با فلفل قرمز از دم مدرسه می‌خرید به دو سنت و بعد به پنج سنت به ما می‌فروخت. هر خرت و پرتی را که در جیبش پیدا می‌شد، از تیل‌های عقیق گرفته تا فرفره و دوک و حتی سوسک‌های سبز، از آنها می‌گفت آدم نتج به پایشان می‌بندد تا خیلی دور بپرنند، را به بخت آزمایی می‌فروخت. به یاد بیاور که از همه ما زرنگتر بود.

برادر آن زن ناچیتو ریورو (۷) بود، همان ناچیتو که کمی بعد از غروسی خل شد، و زنش، اینس (۸) برای آنکه نان‌اش را در بیاورد، مجبور شد توی بزرگراه ده‌ک آبیومو فروشی باز کند، درحالی‌که ناچیتو تمام روز با

1. Urbano Gomez 2. Dimas 3. Fidencio
4. Lucio Chico 5. Librado 6. Teodulos
7. Nachito Rivero 8. Ines 9. Don Refugio



امیر حسن چهل تن

دیوار سمج شیشه‌ای

حساب حیاهایی را که روی سطح حوض وامی‌روند، داشته باشد؟! می‌تواند بنشیند، کنار یک باغچه کوچک و آن عکس رنگی کهنه را بگذارد کنار عکسهای قدیمی خانوادگی غب چراغهای بلور پایه‌دار هم باشد، به کسی طوری نمی‌شود که حتی اگر شمسی زمان رو کنند به خاتوم جان که: «خیه اشرف‌سادات! این چراغها هنوز دلتو زده؟» آفتابه، لگن مسی کارولین خاتوم هم باشد گوشه اتاق و حتی خودش هم که مثل عکس می‌ماند، سرد و یخ کرده.

«آخر داداش چیه این دختره رو خواسته! مٹ شیربرنج می‌مونه» و فکر کند که به عصری دور سفر کرده است.

فخری چکار کند! صد دفعه هم بیشتر، اسمش را برای کارولین هیچی کرده است، نمی‌فهمد دست خودش هم نیست، کارولین یکویز راه می‌رود و می‌گوید: «فاکری!» فخری جیغ زده است، «آیدا در آینه» را که دستش بوده پرت کرده روی تخت، پریده طرف کارولین، شانه‌های خشکش را گرفته توی دست، تکان داده و گفته: «گره‌ختر، فخری! ته فاکری! می‌فهمی الاغ!» دست خودش که نبوده، اگر دختری مجبور باشد روزی صدمرتبه از هزار تا پله بیاید پایین و ببیند ته یکی از همین سردابهای قدیمی پیرزنی پا رشته گیس بافته‌اش پسرش را به‌دار زده، هیچوقت توی چله تابستان، نصف‌شب، گریه نمی‌کند و نمی‌گوید: «مامان سردم است! بخدا سردم است».

ستاره‌ها می‌آیند پایین، مثل فوج سربازخانه و یک ستاره به رنگ زبرجد - منتهی براق - تا نزدیکی بام می‌آید.

«آه این ستاره اقبال منه»

ستاره یکهو خاموش می‌شود و فخری خون گریه می‌کند.

فخری می‌داند! می‌داندست که الان سایه‌ها پشت دیوار روبه‌رو هستند و یکی آمده است، «هلو» را تکلند و تمام شکوفه‌هایش ریخته روی زمین، حتی روی سر آن عروسک سنگی که آنطور محکم نشسته است روی زمین و دارد می‌خندد، به چه می‌خندد؟! به یکجای دور انگار و آن پیرمرد نبوده چقدر آرام است و چقدر مغرور که دوست دارد بنشیند روبه‌روی آن عروسک سنگی و صدا بزند: «کارولین!»

می‌داندست که عکسشان افتاده است روی آب سبز استخر، می‌داندست که دیگر تمام گلخانه‌های خانه خالیست، باید می‌رفت، می‌رفت و از باغچه همسایه پتفشه می‌چید، باشد، بگذارد توی باغچه همسایه تا چشم کار می‌کند، لاله باشد، اما فخری عاقبت نستر خواند چید، تمام گلخانه‌های خانه از یاس پر خواند شد و همه خانه از عطر آفتاب.

چه کسی می‌داند! شاید خودش باشد که همیشه وقتی یاد می‌آمده است، صدایش زده است و فخری هر چقدر که گوش خوبانیده، از پشت آن پنجره مثلثی شکل که شیشه‌هایش آبی‌رنگند و قهوه‌ای، نتوانسته است صدا را بشنسد، توی جمعیت و توی شلوغی حرم هم حتی توی محراب کاشیکاری مسجد که فقط زمزمه‌های کارولین بوده است، هنوز نمی‌داند صاحب آن دست که نابحال هزار دفعه هم بیشتر شانه‌چپش را فشار داده، کیست، یکهو تن فخری داغ شده است و حس کرده توی دلش دری باز شده بسوی یک حجم لغت شیشه‌ای، لزوج و آبی، باید بیاید، حتماً هم بیاید، پاورچین، پاورچین! همانطور که لباس خواب تنش است و کارولین هم - مثلاً - دارد روی ایوان سرپوشیده بالا و روزه می‌کند، از لب دیوار سر بکشد خانه همسایه، ببیند آیا کسی از پشت پنجره توری به حیاهایی که باران روی آب سبز حوض می‌سازد، خیره مانده است؟! و اصلاً یاران باید چقدر کند ییارد تا فخری بتواند

گردون

کارولین گریه نمی‌کند، هیچوقت گریه نمی‌کند و چه حوصله‌ای دارد که شبها می‌نشیند و روبروی آینه، توی اتاق پدر و یکساعت تمام موهایش را برس می‌کشد، پیرمرد همه این مدت به پوست مات پشت گردن کارولین نگاه می‌کند و به یاد عروسک سنگی پارک می‌افتد و احساسی تند و آشنا یکهو وجودش را پر می‌کند: فخری از پشت پنجره نگاه وحشتناک پدر را دیده است وقتی که آمده بگوید: «کارولین مرده اون گرام لعنتی رو خاموش کن» پس بگذارد کارولین چشمش به هر که می‌افتد، فقط بگوید: «آه... فاکری عصبانی - آه» یعنی حتی اگر هوشنگ بگوید: از پشت آن دیوار سمج شیشه‌ای و فخری هم نفهمد و فقط از چشمهای هوشنگ فقط لبهایش خواهاش می‌کنم، بخاطر برادرت کارولین را...»

فخری مطمئن است توی چشمهای کارولین هیچوقت يك قطره اشك هم - حتی - قل نزنده است و هر بار که رفته ملاقات هوشنگ فقط لبهایش لرزیده است و از پشت آن دیوار سمج شیشه‌ای فریاد زده است: "I'm too tired" کسی نمی‌داند هوشنگ کارولین را از کجا پیدا کرده است. از همان دختر کلفت‌های فرنگی بوده که عادت دارند عاشق پسرهای ایرانی بشوند!؟

«فخری جان! ننه فخری جان، بخاطر من کلیدو بده. دختره دق می‌کنه»

و کارولین با چشمهای نمناکش مثل يك گریه ترسیده و عجول به شیشه پنجه می‌کشد و با چشمهایش به خانوم جان التماس می‌کند: کارولین می‌آید، یکبار دیگر. مثل همیشه می‌گوید این آخرین بار است. چهار زانو می‌نشیند روبروی فخری و فخری با حافظ برایش فال می‌گیرد. کارولین سعی می‌کند بفهمد. بفهمد که هوشنگ دیگر به همین زودبها می‌آید و اینکه چرا عکس پدر بزرگ که روبروی بزرگترین مبل اتاق پذیرایی به دیوار آویزان است، آنهمه شبیه هوشنگ است، با تفنگ و قطار فشنگ.

دست خودش نیست، حرم را دوست دارد و هزار دفعه هم بیشتر به مادر گفته است: «آه... من چادر کاست» و مادر گفته: «دیگه همینمون مونده بود که تو چادر سرت کنی! مانتو و روسری چه عیبی داره مگه!» کارولین سعی کرده است بفهمد. بفهمد هوشنگ چرا رفته است زندان. و هر بار، هر کس داشته برایش توضیح می‌داده، ماتش برده بود به یکجای دور و فقط لبهایش لرزیده است.

«پدر سوخته خنگ من بهت صد تومن داد بودم» فخری باید داد بزند: کارولین هنوز اسکناسها را نمی‌شناسد. چکار کند! فقط می‌تواند شانه‌های استخوانیش را تکان بدهد. بیاید پایین. بیرون توی اتاقش، تر را از تو قفل کند. دمر و بنوا بد روی تختش و حس کند چشمهای فخری از لای حصیر پنجره اتاق مواظب اوست. اما نمی‌داند فخری آمده است ببیند آیا او گریه هم می‌کند! کارولین حتی یکبار گفته است: «آه... کیلی کیلی بد! مات نزد... آه» فخری بروی خودش نیاورده، فقط گفته است: «خیه!... اکبیری!» و کارولین خندیده و رفته است بالا باز نوارش را گوش کند که صدای هوشنگ هم هست و پیرزنی که خندیده، حتی صدای قظری که از دور دست سوت می‌کشد و صدای خفای خیال می‌کند از آن گریه‌ایست که از سر بام پریده آن سر...

«آهای خنگ خدا! دکمه‌ها تو بدجور پستی!» کارولین ساده است و عاشق گلدوزی به فخری گفته دخترهای ایرانی خیلی تیل‌اند و فخری همیشه‌طور که آدامس می‌جویده، گفته: «تخیر من یکی که هیچم تیل نیستم» منتهی تا وقتی تو هسی چرا من کار کنم کلفت فرنگی! کارولین فقط خندیده و گفته: «آه... کیلی بد! آه»

توی بازار شاه عبدالعظیم چقدر التماس کرده برایش نوار اذان بخرند و مادر گفته است: «استغفراله» کارولین به فخری گفته: «کیلی کوب» و این فقط فخری است که فکر می‌کند کاسه‌ای زیر نیمکاسه است که کارولین هوس مسلمان شدن کرده است.

فخری چه کار دارد بداند چرا پیرمردی که هر شب به پوست مات پشت گردن کارولین نگاه می‌کند، هیچوقت سایه نداشته است. این آفتاب لعنتی

سمج که تمام گلهای آفتابگردانش را روی ایوان - سوزانده است، چرا برای این پیرمرد سایه نمی‌سازد، و هوشنگ سایه مردی است که با قطار فشنگ و تفنگ حمایل مثل يك اخطار ابدی در اتاق پذیرایی ایستاده است - چه آفتاب مسخره‌ای بر این شهر می‌تابد.

«کارولین مرده! سنجاق سرمو تو برداشتی» و برف آمده و نشسته است روی شانه‌های درختها و کلاهای خسته بال کشیده‌اند تا زیر شیروانی اتاق پدر.

فخری فکر می‌کند عمه جان فقط و فقط بمناطر کارولین بوده که از یکدانه برادرش پاکشیده است فخری خودش خانه اسعدخان از دهان عمه جان شنیده که داشته برای عروس سازده می‌گفته: «اصلاً مادر خونشون نمازم نداره» داداشمو بگو که با به سنگ می‌نشیند سر به سفره» ملیحه دختر خل‌وضع عمه جان که سبب گار می‌زده و آب از لب‌لوچه‌اش آویزان بوده کرکر می‌خندد که: «تو کله هوشنگ چی خورده بود که این تحفه رو سوغات آورد!»

وقتی عشق را بشود شست و روی بند رخت آفتاب داد - پشت بلوز سفید کارولین نوشته شده است Love - وقتی دختری دوست داشته باشد موهایش را به‌دست باد پنکه بسپارد، دیگر چه کسی به شوق رویت جای پنج انگشت مقدس، دیگ سمنو را در اتاق دربسته خواهد گذاشت. البته عجب نیست وقتی کارولین نمی‌داند چرا صدای نعل اسب کالسکه‌ای که در یزد سوار شده به گوشش شیرین‌ترین آواز است که در تمام عمرش شنیده:

«خاک بسم. مقنعمو نجس کرد» اگرچه فخری هرگز به کسی نگفت، اما آن لحظه بمنظرش رسید صورتی را که مقنعه مادر قاب گرفته مثل صورت فرشته‌عاست. مادر حالا دیگر جلنمزش را می‌گذارد توی گنجبه و درش را هم قفل می‌کند.

اولها مادر خیال می‌کرد اگر کلمات را آرام و شمرده آنهم با صدای بلند بگوید، کارولین خواهد فهمید و هر چقدر که پدر، هوشنگ و حتی خود فخری به مادر می‌گفتند، کارولین زبان ما را نمی‌فهمد، بخیرش نمی‌رفت.

«آخر عمری افتادم گیر به زبان نفهم» مادر فقط جلو هوشنگ ساکت بود سر میز ناهار و شام. کارولین حرف می‌زده و هوشنگ هم البته دیلمانش بوده.

در همان اولین روزها می‌بردش یزد و می‌گوید، می‌گوید: ده دفعه هم بیشتر می‌گوید که این شهر را توی خواب دیده است. کوچهای طاقدار، زن‌ها و دخترهایی که فقط يك جفت چشم بوده‌اند. يك جفت چشم زنده سیاه مثل تکه‌های کوچکی از شب. کارولین روی هر چه که دم دستش بود، انگشت می‌کشد انگار که ببیند رویش خاک نشسته است یا نه! و هر بار فقط سر تکان می‌داد و یا می‌خندید. چقدر از آدمهای قبابوش خوشش می‌آمد و حتی یکبار می‌خواست با یکیشان عکس بگیرد. هوشنگ نگذاشت. کارولین معلوم است که گفته: «آه!... کیلی بد!... آه»

هوشنگ تازه رفته بود که فخری چند بار توی خانه زمزمه کرد: اما سکوت مادر به‌خصوص نگاه پدر به او فهماند پیشنهاد جالبی نیست. اما وقتی معلوم شد پانزده سال برای هوشنگ بریده‌اند موقعیت بسیار خوبی بود که فخری بگوید: دوباره بگوید، کارولین برود توی یکی از همین آموزشگاههای زبان...

«خیه! نمی‌خواه اینقد خودتو پس کنی!» کارولین می‌خواهد روی قالیچه‌های اتاق بالا. غلت می‌زند. از اینسو تا آنسو. به قالی‌ها چنگ می‌زند انگار می‌خواهد گل و بوته قالیها را بغل بگیرد. قالی‌ها را نگاه می‌کند و با چشمهایش می‌خندد.

خود خود کارولین از پشت دیوار سمج شیشه‌ای فریاد زده و به هوشنگ گفته است که توی خانه دارد دق می‌کند. و حالا فاطمه خانوم هفته‌ای یکی دو روز می‌آید خانه‌شان که کارولین را ببرد خیابان گردش. پدر که صبح زود می‌دود ادله و عصر که برمی‌گردد، آفتاب خسته است که نگو. دیگر کسی نیست. مادر پانزد دارد و فخری... نه. او اصلاً چشم دیدن کارولین را ندارد، چه رسد به اینکه خانوم را ببرد گردش. فاطمه خانوم گفته است: «خانوم به کارایی در انظار مردم می‌کنه که خیس عرق میشم از خجالت. دیروز تو

خیابون فردوسی با به بچه گدا میخواست عکس بندازه»

«عیب نداره مادر! نه اینکه خودشون اونجاها گدا ندارن، اینه که

گداهای مارو خیلی دوس دارن»

کارولین به فخری گفته بود موهای پسر فقیر رنگ دریا بود. فخری

پس کون تلو داده و گفته بود: «وا... سر عمر خطاب!»

کارولین آمد، تنها، ایستاد زیر آفتاب سنگین حیاط. با دستهایش

آشپانه ساخت. دستهای سرخ و ظریف، مثل يك كاسه كوچك مسين. سایه

انگشتهای خمیده خوابید کف دستش. خورشید فرونشست. خورشید در آشیانه

کوچکش فرونشست. و دیوارهای شیشه‌ای، سمج و استوار دورتادور شهر

دورتادور زندگی. و صدا الماس نبود که دیوار شیشه‌ای را ببرد. حتی اگر صدا

بگوید: "I'm too tired" و یکبار هم نگوید. بلکه هزار بار و خون

فقط خط می‌اندازد به این دیوار سنگین. و کارولین البته که نمی‌دانست.

ضخامت این دیوار تا بینهایت است و هیچ دیواری را فرو نریخته‌اند مگر اینکه

دیوار محکم‌تری را پیش از آن پنا گذاشته باشند و صداها و حنجره‌ها که در پی

این دیوارهای فرو ریخته مدفونند، آنگاه زیادند که نمی‌تواند بشماردشان. یعنی

بلد است بشمارد. اول از کراواتهای پسر شروع کرد. یازده تا بودند و همنشان

به يك چوب‌برختی آویزان. نه نه اول ماهیهای حوض را شمرد که شش تا بودند

و بعد آنروز که خواست النگوهای دست فاطمه خانوم را بشمارد فاطمه خانوم

دستش را پس کشید: پنا بر خدا!

«خدا پندرتو بیاموزه من خودم رنگشم تا حالا ندیده‌ام»

کارولین باید. برای دوستهایش بنویسد، غایب‌ار گیر نمی‌آید اما

هرگز نخواهد نوشت از پسر جوان بلیط فروش سر خیابان خوش می‌آید و از

مردی که همیشه او را بجای عروسک سنگی پارک می‌گیرد.

ساعت پنج بعدازظهر است. و نبض حوض زیر فشار همه‌چه ماهیها تند

می‌زند. ماهیها مثل لکه‌های کشیده قرمز در متن دیوارهای سمج شیشه‌ای

«قربون اینجا. قربون حیاطای قدیم. حوضیه، باغچه تیه، گل و

گلدونیه. من یکی که نوک اون منار دلم می‌گیره. مادر طبقه هشتم! تا چشم

کار می‌کنه سنگ و آهن و سیمان»

شازده تکیه داده است به منده. نوک نی‌قلیان گوشه لبش است.

کارولین می‌شنود. اما نمی‌گوید. نمی‌گوید که این ماهیها از تبار ماهیهای

قدیمی نیستند. راه گریزشان از حوض به پاشویه و آب‌انبار و جوی بسته است.

اصلاً این ماهیها از پاشویه به حوض گریخته‌اند. نمی‌گوید. چون نفهمیده،

نفهمیده که شازده به مادر چه گفته است. فقط می‌تواند برود، گردن بکشد و از

پشت شیشه پنجره اتاق فخری، داخل را نگاه کند. آن گوشه را کنار کتابخانه

کوچک فخری را که گلندی مضطرب خوابیده است در متن يك قاب سپید، که

طیف خورشید يك موج هزار رنگ ساخته است. و حالا سرگرمی دختري که

زیر باران حمام می‌گرفت و بادبادکهای پسر همسایه را می‌دزدید. ریختن مرگ

موش توی فنجان چای همسایه است از پشت يك ميز بلند سفید که از آنطرف

دیوارهای شیشه‌ای سر در می‌آورد. و نشستن لبه يك پنجره است و آویزان

کردن پاهایش و شمردن ریزش دیوارها از دور و از نزدیک وقتی که چراغها

همه خاموش‌اند و انگشت بچه‌های نترس کوچه همه نقطه روشنی را در آسمان

نشان می‌دهند و می‌گویند: «اوناهاش من می‌بینمش. الان می‌زنه!»

«چالیتون سرد شد»

شازده حبه قند را می‌گذارد گوشه لبش و می‌گوید: «صدام گفته

دوباره بمبارونو شروع می‌کنه!»

«مادر عاقبت میفتی پائینا!»

فخری پتی می‌زند زیر خنده.

شازده می‌گوید: «الله اکبر، آدم چه رنگا می‌بینه!»

«کراوات قهوه‌ای منو ندیدین!»

کارولین روی تختش دراز کشیده و گوش خوابانده. و حتی دارد

پیش خودش فکر می‌کند پسر کدام یکی را می‌گوید. سه، چهارتا کراوات

قهوه‌ای دارد که یکیش خالهای ریزی دارد و آن یکی همراه با يك طرح

گیج کننده آبی‌رنگ و دیگری... دیگر یادش نمی‌آید. الان همه سرش از

صدای ضربیه‌های مداوم ناقوس کلیسا پر است و کارولین به ریگهای شفاف

ساحل رودخانه‌ای فکر می‌کند که یکروز با دست خودش آرزویی را با آنها

مدفون کرده بود. و جوانی که می‌خندد، راه می‌رود، سیگار می‌کشد،

می‌نشیند پشت يك ميز دراز سفید، چای را نمی‌خورد. دست دراز می‌کند و از

روی ميز يك سیب برمی‌دارد... که عادت دارد گیس بافته فخری را بکشد و

هوشنگ از میان جابجایی روی حوض بیرون می‌آید. پشت دیوارهای سمج

شیشه‌ای می‌ایستد و یکهو کله قرمز کشیده‌ای می‌شود بر متن دیوار

خانه رفته‌است

عشق رفته‌است

فرزند رفته‌است

آیا دوباره کودکانمان را خواهیم دید؟

دیگر نه صدای سبزی تازه می‌آید

نه صدای خروس مغرور

بوی نای سگفرشهای قدیمی

در کابوس شهر گم شده است

دخترکی پیش می‌آید

کاسه‌ی سفالی آبی‌رنگش را

به دستان ترسان ما تعارف می‌کند

به تل خاکی فریاد می‌کشد:

مازه، مازه، مهمان نعو

مازه، مازه، مازه، مهمان نعو

امازه، مهمان نعو...

سرزمین خاکستر

خیال سبز بر بهندی خاکسترت

سرزمین سبز

غبار خاکستر بر بهندی سبز:

در جاده‌ی خیال

مشتی تمشک، زیتون، انار

درختان زیتون معلق

گریان

بیشتر

کرانه‌ی رود سپید

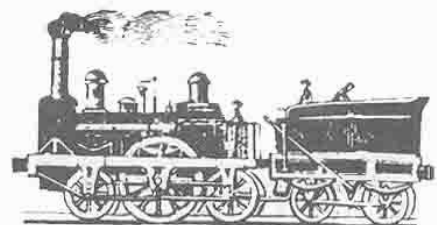
قغان، کبودی

کجایند کودکان

تا فریاد کنند تمشک

تا فریاد کنند انجیر

تا فریاد کنند اتاق، اتاق؟



مهنوش شاه‌نظری

سرزمین خاکستر

گاو سبز

ضبط صوت



با ترانه‌های ناشناس
حلقه طلا و لنگه گوشواره عروس
بازمانده زفاف در ملاقه‌ها
عکسهای دختران کافه‌ها...

یک ردیف جعبه آینه
مخزن امید و انتظار
(سکه‌های بی‌رواج، اسکناس کهنه
عکس لخت، جا کلید، پنجه بکس
طاس و مهره و ورق)
یک ردیف جعبه آینه
یک ردیف روح سوگوار
قفل بسته، آه می‌کشند
روی سنگفرش چارگوش لاله‌زار.

کاروان سطهای آشغال
(آخر امید، مقصد بلیط باخته)
صورت حساب را نهفته‌اند.
یک ردیف پارکومتر
روی صفر خفته‌اند.

کارمند شب
(پادوی دوشنبه)
رفته است.
کارمند صبح
(سارق سه‌شنبه)
غایب است.
بوی الکل و خیارشور
از هوا پریده است
از مغازه‌های ارمنی، هنوز
در نسیم صبح، پر نمی‌زنند...
کار شب به سر رسید
کار صبح کی شروع می‌شود؟
ای زمان بیزمان لاله‌زار!

□

آفتاب بر دمیده
شهر دود می‌کند
ولی
سایه عمارت بلند
لاله‌زار را
مثل روزهای ابر، وانمود می‌کند.

مهر ۵۷

چه گاو سبز فشنگی
از جنس شاخ و برگ درختان
شکفته است.
بر شاخک حنایی و زلفان کوتاهش
پروانه‌های صورتی
آینه بستند
و گاو تا می‌آید
پروانه را بسد
ناگه بهام ترکبیس، در لابلای شاخه بهم می‌خورد...

اکنون چقدر باید که باد و آفتاب بیچند
تا بالدار سبز و طلایی‌رنگی را
از شاخه‌ها بسازند
که آشکارا
آن اولی نخواهد شد:
گاوی که بعد آفرینش کوتاهش
- لختی نفس کشیدن در شکلهای گوناگون -
اکنون

در مرغزارهای عدن می‌چرد
و چون به سر ستون‌های کاخ هخامنش نگاه می‌کند
آن را
تصویر خود در آینه پندارد.

آدین نبند، ای ناد
این ترکه‌های مرعش سیب را.

تیرماه ۶۹



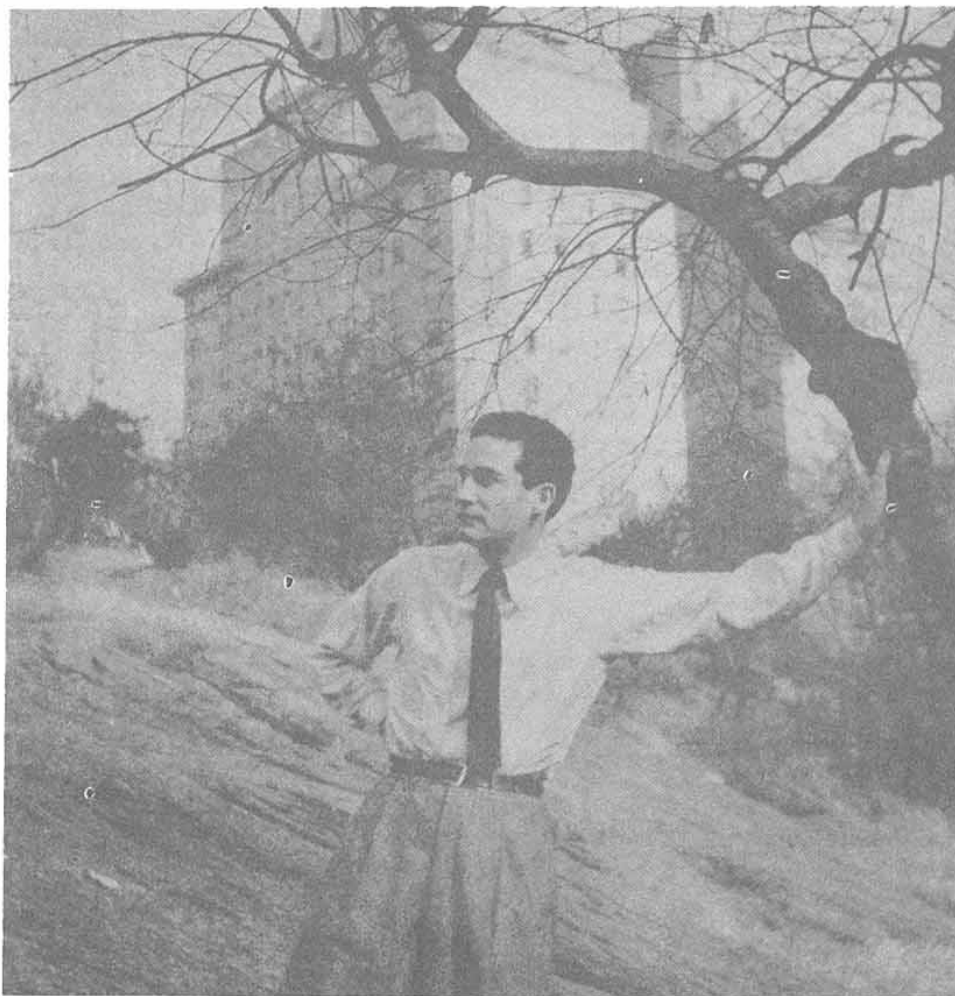
لاله‌زار، هفت صبح

به پرویز احمدی

مستها و شگدارها گذشته‌اند
عابران صبحکار
دیر و دور می‌رسند.

ریزه‌های شب به جاست در کناره پیاده‌رو
رفتگر که خواب مانده است
چنگ می‌زند به کیسه‌های آشغال
جیزهای بریها، درون خواب، صد می‌کند:

گردون



منصور کوشان

اکتاویوپاز، فراز چشمگیر نوبل

طیف گسترده‌ی نوادگان سرخپوستان این نخستین بار نیست که اعضای آکادمی سوئد، ناگزیر به اعلام نام یک امریکای لاتینی می‌شوند. انقلابهای اجتماعی و فرهنگی کشورهای امریکای لاتینی، دگرگونی قابل توجهی که شاعران و نویسندگان آن خطه از کره‌ی ارض به‌وجود آوردند، تحولی که در نگاه، اندیشه و ساخت ذهنی نوادگان قابل سرخپوستی پدید آمد، آن‌چنان طیف گسترده‌ای داشت که در این چند دهه‌ی اخیر، فرهنگ و ادبیات سراسر کره‌ی زمین، به‌ویژه کشورهای جهان سوم را تکان داد. بی‌گمان شانس شاعران و نویسندگان ایالات متحده و اروپا در آخرین دهه‌ی قرن بیستم، چندین

آب و گل» (انتشارات کتاب آزاد) «دیالکتیک انزوا» و «ادبیات شالوده‌ها» (دو کتاب درباره‌ی ادبیات، انتشارات زمان) همراه با چند مقاله و یک گفتگوی بلند (هفت صدا، نازی عظیمیا، انتشارات آگاه) منتشر شده است و نشر گفتار مجموعه‌ی مقالات او را در دو بخش با عنوان «یک کره‌ی زمین و چند دنیا» به ترجمه‌ی غلامعلی سیار در دست انتشار دارد.

همین کارنامه‌ی اندک در یک کلام نشان می‌دهد که اکتاویوپاز از مرز قیدوبندهای سیاسی - آن‌چنان که خود می‌گوید - گذشته است و بیش از آن که تبلیغات - از هر نوع - بتواند او را تحت‌الشعاع قرار دهد - نام او و اعتبار آثارش بر تارک ادبیات نشسته است.

هنرمند، روشنفکر و به‌ویژه مترجم و ناشر ایرانی این افتخار را دارد که در مورد اکتاویوپاز، از اعضای آکادمی سوئد پیشی گرفته است. معمول چنین بوده و هست که بعد از اهدای جایزه ادبی نوبل به شاعر یا نویسنده‌ای، آثارشان مورد توجه مترجمان و ... قرار می‌گیرد، اما خواننده و روشنفکر ایرانی امروز، این امکان را یافته است که هم‌زمان با شنیدن نام اکتاویوپاز از رادیوها و یا خواندن آن در روزنامه‌ها او را بشناسد. آثاری از او را خوانده و کم‌وبیش اطلاعاتی درباره‌اش دارد. از اکتاویوپاز که نخستین بار با شعر بلند و مشهور «سنگ آفتاب» به ترجمه‌ی احمد میرعلایی در بهار سال ۱۳۴۷ مطرح شد تا امروز مجموعه‌ی شعر «سنگ آفتاب» (انتشارات زمان) «کودکان

برابر کمتر از شانس شاعران و نویسندگان دیگر ملتها است. این یقین که همواره شعر و داستان و رمان و نمایشنامه، از هر نظر، بازتاب فعالیت‌های ژرف و پیگیر امریکا لاتینها، زاپتیاها و امثال آنها خواهد بود، روزبه‌روز بیشتر تحقق می‌یابد. خوانندگان و روشنفکران جهان، بعد از نیم قرن مطالعه‌ی آثارى که اندیشه‌های متفعل در برابر ایدئولوژی به آنها پایه و اساس می‌داد، امروز تشنه‌ی فرهنگ‌هایی هستند که سرنوشتان از هرگونه جبر بیرون از اثر، رهایی یافته‌اند. رفتار، گفتار و پندارشان ناشی از شرایط بیرون از اثر (شرایط اجتماعی - سیاسی نویسنده یا شاعر) نیست. از بالقوه به فعل می‌رسند. حرکت، ناشی از جنبش درون آنها است. پژوهشگران و خوانندگان دریافته‌اند که پیش از آن که باید به دنبال سرنوشت شاعران و نویسندگان باشند و حرکتهای اجتماعی آنها را الگو قرار دهند، اعتبار و ارزش آثارشان را جستجو کنند و به دنبال عنوانهای جذاب و فراخوان نروند. دریافته‌اند که اگر کافکا، بورخس و... برنده‌ی جایزه ادبی نوبل نشده‌اند، این بازی سیاستها است. دانستند که اعضای آکادمی سوئد هم مرزها را - به رغم تصور آنها - می‌شناسد و بر قدرت جناحها و سیاستها - دست کم - هرازگاهی صحنه می‌گذارد. ناگزیر است که صحنه بگذارد. می‌دانستند که تا چند دهه پیش، به‌ویژه تا نیمه‌ی قرن اول بیستم، سهم جایزه نوبل در ادبیات برای شاعران و نویسندگان ایالات متحده امریکا و بعد اروپا، بیش از هر کجای جهان است، اما انتظار نداشتند این تا دو دهه اخیر هم ادامه پیدا کند و اعضای آکادمی هیچ چشم‌انداز دیگری جز امریکا نداشته باشند. همیشه شاعران و نویسندگان آمریکایی - به دلایلی چند که بحث آن در اینجا نیست - بیشترین امیدواران جایزه ادبی نوبل بودند. چنانچه اهدای آن به ویلیام گولدینگ آخرین سند اعتبار این ادعا است.

ملاحظات سیاسی

جوایز نوبل، سالها بود که جدا از بازدهیهای فرهنگی آثار شاعران و نویسندگان، بر محور سیاست می‌چرخید که همه چیز، حتی اعضای آکادمی سوئد را زیر سلطه خود می‌گرفت. در همان سالی که گولدینگ جایزه ادبی نوبل را گرفت، نویسندگان دیگری دست کم در همین حرف «گ» مانند گونتر گراس و گراهام گرین بودند که بیشتر از او سزاوار گرفتن آن بودند. در واقع می‌توان گفت که سالها بود ملاحظات سیاسی، نگذاشته بود رأی اعضای آکادمی سوئد آنچنان که انتظار می‌رفت و شایسته بود، عمل

کند. زمانی که سوئیکا جایزه ادبی نوبل را گرفت، نه تنها ما، که بیشتر روشنفکران جهان غافلگیر شدند. سوئیکا؟ سوئیکا؟ کیست؟ چه کرده است؟ چه می‌کند؟ چنین فرودهای ناگهانی اعضای آکادمی سوئد، آنچنان بازتابهای ناخوشایندی داشت که حتی سردمداران سیاسی را - که سیاستشان گردونه‌ی رأی آکادمی سوئد را روی نام سوئیکا تنظیم کرده بود - به خود آورد. دیگر بازی آن قدر تکرار شده بود که جوایز نوبل، به‌ویژه در زمینه ادبیات به دنبال خودبترتری جناحهای سیاسی راه در جهان مطرح می‌کرد. بیش از آن که کنش اثر یا آثار بررسی شود، رفتار شاعر یا نویسنده مورد ارزیابی قرار می‌گرفت. بیش از آن که اثر و نویسنده آن مطرح باشد، سیاست اعضای آکادمی و چرخش آن بسوی قطبهای سیاسی ملاک بود.

فرازی چشمگیر

نگاه گذرایی به کاندیداهای جایزه نوبل ادبیات، در دهه‌ی گذشته و اهدای آن به نامهایی، نشان می‌دهد که آکادمی سوئد بعد از فرودهای پی‌درپی، به یک فراز چشمگیر دست یافته است. فرازی که اعتباری است برای آکادمی، اعضای آن، ادبیات نو و جامعه‌ی فرهنگی متعهد، به دور از جناح‌بندیها و چرخشهای سیاسی بسوی قطبهای قدرت. اهدای جایزه ادبی نوبل، به اکتاوئیو یاز، شاعر، نمایشنامه‌نویس، پژوهشگر، فیلسوف و مترجم مکزیکی هفتادوش ساله، کاشف هزارتوهای جتمهای انسانی، شکست آشکار شاعران و نویسگانی است که به هر دلیل در برابر ایدئولوژیها، به‌ویژه ایدئولوژی جناحهای قدرت، حالت انفعالی داشتند و دارند. شکست روشنفکرانی است که برای دست یازیدن به شهرت و قدرت، حاصل روحشان، خمیره‌ی جانشان را در چهارچوب این یا آن جنم غیرانسانی برتافته از اندیشه‌های سیاستمداران قرار می‌دهند. باز هر آن چیزی که انسان را از وحدت وجدان انسانها بازمی‌دارد، بری می‌کند. هر آن چیزی که می‌خواهد روح و تن آدمی را زیر سلطه خود بگیرد، پایانش را ناخوشایند می‌بیند. «دوگانگی ذاتی هر جامعه که هر جامعه‌ای می‌کوشد با تبدیل خود به یک اجتماع آن را از میان بردارد، امروزه از بسیاری راهها خود را نشان می‌دهد: خیر و شر، مجاز و نامجاز، آرمان و واقعیت، منطقی و بی‌منطقی، زیبایی و زشتی، رؤیایها و بیداریها، فقر و ثروت، بورژوازی و پرولتاریا، معصومیت و معرفت، خیالپردازی و غرور»

پاز به‌دنبال این تفکر که دولتها به فکر خویشند و نظامهای عقیدتی، سیاسی، اقتصادی می‌کوشند اختلافهای کیفی انسان را به همشکلی کمی بدل کنند، راه نجات انسان

این زمانی را، تنها در عشق می‌داند. عشقی فارغ از آن بده و بستانهای شیوه‌های تولید انبوه که بر اخلاقیات، هنر و عواطف انسانی اثر خاص خود را می‌گذارند.

«نیروهای جدید حکم ممنوعیت انزوا را صادر می‌کنند... و در نتیجه عشق را که نوعی اشتراک زیرزمینی و قهرمانانه است، ممنوع می‌سازند. دفاع از عشق همیشه فعالیتی خطرناک و ضداجتماعی محسوب می‌شده است. اکنون این کار دیگر حتی فعالیتی انقلابی است. مسأله عشق در دنیای ما نشان می‌دهد که چگونه دیالکتیک انزوا، در عمیق‌ترین جلوه آن، به‌وسیله جامعه سرکوب می‌شود. زندگی اجتماعی ما تقریباً از هر امکان رسیدن به اشتراک عاشقانه واقعی جلوگیری می‌کند.»

اندیشه‌های پاز و کافکا

اندیشه‌های اکتاوئیو یاز یادآور مصایبی است که شخصیت‌های «فرانتس کافکا» به‌ویژه «ژوزف. کا» از آن در رنج و عذاب است. پاز مخاطبانش را هشدار می‌دهد که انزوای خود را حفظ کنند. نگذارند شیوه‌های مرسوم، اعم از سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، آنها را از انزوای خلقتشان بیرون آورد. انزوای باز، نه زاده‌ی استیصال است و نه دوری جستن از اشتراکات لازم برای اعتلای شرایط انسانی. یا آن‌گونه که نیست «نیچه» است. نیچه مخاطبانش را هشدار می‌دهد که از گله بیرون باشند و به دنبال آن در جستجوی ابرانسانی است که می‌تواند برای جامعه‌ی آرمانی بسیار مفید باشد. پاز این جستجو را به‌دلیل شناخت عمیقش از شرایط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی جامعه‌ی امروز، نه تایید می‌کند و نه تکذیب. او به‌جای آن که اندیشه‌هایش را بر مبنای جوامعی آرمانی در آینده استوار کند، بر مبنای جوامع پیش رو و درحال تکوین، به‌ویژه جامعه‌ی مکزیکی که آن را نمونه‌ی روشنی از جهان سوم می‌داند، پی‌ریزی کرده و به‌جای رسیدن به یک جامعه‌ی آرمانی بعید - تکیه‌اش را می‌گذارد روی انسان، انسان رها شده. از همین‌رو حتی، از متشکل‌ترین جامعه‌ی آرمانی، مثلاً سازمان ملل چنین یاد می‌کند.

«دولت دو وظیفه متضاد بر عهده دارد: از طرفی حافظ صلح و از طرف دیگر عامل بروز جنگ است. این وظیفه دوگانه با ذات بشر نیز سرشته است. ملتها و دولتها و افراد و گروهها و طبقات همگی محکوم به تشت‌آرا و کشمکش و نزاعند، اما در عین حال از گفتگو و مصالحه با یکدیگر هم ناگزیرند، معذک یک فرق مابین جوامع منتهی متشکل از افراد و گروهها و جامعه بین‌المللی مرکب از دولتها وجود دارد. در جوامع نخست اختلافات با عزم متقابل دو طرف یا از طریق قانون

از خلال شفافیت چو نان مرد کوری
می‌گذرم،
در انعکاسی محو و در بازتابی دیگر
متولد می‌شوم،
آه جنگل ستون‌های گلابتونی شده با
جادو،
من از زیر آسمان‌های نور
به درون دالان‌های درخشان پائیز نفوذ
می‌کنم،

انسان که از هیولا در رنج است، انتظامی
را برای عالم هستی می‌جوید، سامانی را برای
اشیا جستجو می‌کند تا آن را جانشین
نظامهای قراردادی منسوخ عالم سازد و باز
پاسخ خود را در حول و حوش عمل انضمامی
اتحاد جسمی و اشارات دیالکتیکی و
اسطوره‌یی آن پی‌ریزی می‌کند.»
از همین‌رو، اندیشه و تلاش اکتاویو پاز، سالهاست
که جهت مشخصی در راستای آزادی یافته است. او
می‌اندیشد و حاصل تفکر خود را با مقاله‌های
متعددی که انتشار می‌دهد، در معرض قضاوت
عموم می‌گذارد. او هرگونه ملاحظات سیاسی را
کنار می‌گذارد و ابایی از ترس‌رویایی این و آن
ندارد. زمانی که انجمن «ناشران و کتابفروشان»
جایزه صلح را به او اهدا می‌کند، بی‌پروا سخنرانی
می‌کند:

جنگ کلام و صدا

«در زیر چتر حمایت واشنگتن دیکتاتوری
موروثی در نیکاراگوا بوجود آمد و ریشه
گرفت. مدتها پس از آن شرایط گوناگونی
دست به دست هم دادند از جمله خشم
عمومی، پیدایش طبقه متوسط تازه و روشنفکر،
نفوذ کلیسای کاتولیک تجدیدخواه، اختلافات
داخلی بین افراد طبقه حاکم و سرانجام قطع
کمک مالی امریکا، و موجب شدند که مردم
قیام کنند. شورش بالا گرفت و عمومی شد و
رژیم دیکتاتوری را سرنگون ساخت. اندک
زمانی بعد از این پیروی همان وضعی که در
کوبا پیش آمد در اینجا هم تجدید شد به این
معنی که گروه منتخبی از رهبران انقلابی
انقلاب را به انحصار خویش درآوردند.
همگی افراد این گروه کمابیش از طبقه حاکم
محلی هستند و اکثریشان از مذهب انقلاب به
مارکسیسم - لنینیسم گرایش پیدا کرده یا به
مکتب فکری التقاطی که آمیزش عجیبی از
این‌دو است گرویده‌اند. در آغاز کار رهبران
ساندینیستی از کوبا الهام گرفتند و کمک
نظامی و فنی از شوروی و متحدانش دریافت
کردند. اعمال رژیم ساندینیستی حاکی از
قصد آنها به استقرار یک دیکتاتوری نظامی و
دیوانسالاری مشابه کوبا است. می‌بینم که
چگونه نهضت انقلابی از مجرای اولیه خود



و یا به وسیله دولت حل می‌شود و حال آن‌که در
جامعه بین‌المللی تنها چیزی که به حساب می‌آید
اراده دولتهاست، چرا که صرف ماهیت جامعه
بین‌المللی وجود قدرتی مافوق دول را که بتواند
قاطعانه عمل کند منتهی می‌سازد. سازمان ملل متحد
و سایر مراجع بین‌المللی نیروی لازم برای حفظ
صلح و تنبیه متجاوز در اختیار ندارند بلکه مجامعی
هستند مشورتی که به کار مذاکره می‌خورند و
عییشان هم در این است که بسیار زود به منبر
خطابه برای عوام‌فریبان و تبلیغاتچیان تبدیل
می‌شوند.»

اهدای جایزه ادبی نوبل به اکتاویو پاز، پیروزی
هنرمندانی است که آفرینش هر اثر را جز برای
اعتلای شرایط انسانی، بدون هرگونه قیدوبند
نمی‌پذیرند. به انسان می‌اندیشند: به انسانی آزاد و
آزاداندیش و برای هیچ چهارچوبی جز نقد ادبی نو
ارزش و اعتبار قائل نیستند.

«اکتاویو پاز با صراحت همیشگی خود
یادآور شده است که برای وجود ادبیات باید
راههای ارتباط و گفتگو هم وجود داشته باشد
و نقد ادبی خوب می‌تواند این راه را
بگشاید. در امریکای لاتین این منابع ارتباط،
در اختیار صاحبان قدرت و در معرض خطر
زلزله‌های فرهنگی است که گاهگاه این
نواحی را به تباهی می‌کشاند... اکنون در
امریکای لاتین مکتب نقدی وجود دارد که تنها
به توزیع جوابز و پاداش‌ها نمی‌پردازد، بلکه
کمک می‌کند تا حدود این نهضت فرهنگی
تعیین گردد و هدف‌های پوشیده آن آشکار
شود. این مکتب، عرصه‌های تازه‌ای از تخیل و
صراحت را نوید می‌دهد.»

پاز با به کار بردن اصطلاحات مکتب روانشناسی نو
فرویدی و اگرستانسیالیستی، بحران هویت انسان
را مطرح می‌کند. هراس و رنج انسان، از
خودبیگانگی را ناشی از دور ماندن از اصل قلمداد
می‌کند. «شعر پاز بازتاب اندیشه‌هایی است که در
مقالاتش بیان می‌کند.» اندیشه‌های تنهایی حاصل از
دور افتادن از تن (زندان، بهشت، آفرینندگی،
عدن و غیره...) هزارتوی شعر او می‌شود. شعر پاز،
استعاره هزارتوی تن است:

«زن و مرد با آمیختن در یکدیگر
(آمیختن احساسی، جنسی، حسی) در
هزارتوی یکدیگر داخل می‌شوند. در لحظه‌ی
اوج که پاز آن را لحظه‌ی خلاق می‌نامد.
فراسوی زمان و مکان آنان به ترانه‌ی انس
می‌رسند، فارغ از خویش‌شن همتهاد خود را
می‌یابند و با آفرینش یگانه می‌شوند. در شعر
سنگ آفتاب نمونه‌ی خوبی از تصویر هزارتوی
تن آمده است:

من از درون تالارهای صوت می‌گذرم،
از میان موجودات پژواکی می‌لغزم،

○ پاز، راه نجات انسان را

تنها در عشق

می‌داند.

○ پاز کاشف

هزارتوی جنمهای انسانی

○ اندیشه‌های پاز

یاد آور مصایب

شخصیتهای کافکاست.

○ شعر پاز،

استعاره‌ی هزار توی

تن

منحرف شد.

مخالفان حکومت یکدست نیستند و در داخل کشور به کلیه جناحها تعلق دارند ولی وسائل لازم را برای ابراز مخالفت خود در اختیار ندارند (در نیکاراگوا فقط یک روزنامه مستقل به نام «لاپرسا» وجود دارد). بخش عمده مخالفان در مناطق دو رونسالم زندگی می‌کنند. اقلیت بومیان سرخپوست که به اسپانیایی تکلم نمی‌کنند نگران نابودی فرهنگ و شیوه زندگی‌شان هستند و تا به حال مورد اجحاف رژیم ساندینیستی قرار گرفته‌اند و اموالشان غصب شده است. مخالفان مسلح نیز با یکدیگر اختلاف دارند؛ بعضی محافظه‌کارند (به‌خصوص طرفداران سابق سوموزا) و برخی دیگر معترضان دمکرات ساندینیستی و بالاخره گروهی نیز متعلق به اقلیت بومی هستند. اما هیچکدام از این گروه‌ها هوادار بازگشت وضع پیشین نیستند. دولت ایالات متحده کمکهای نظامی و فنی به گروه‌ها هوادار بازگشت وضع پیشین نیستند. دولت ایالات متحده کمکهای نظامی و فنی به مخالفان اعطاء می‌کند ولی همه می‌دانیم که این موضوع در سنا و بسیاری از محافل و افکار عمومی آمریکا بیش از پیش مورد انتقاد قرار می‌گیرد.

سرانجام باید به اقدامات دیپلماتیک چهار کشور گروه «کونتادورا» یعنی مکزیک و کلمبیا و ونزوئلا و پاناما اشاره کنم. این تنها گروهی است که سیاستی منطقی و صلح‌طلبانه را پیشنهاد می‌کند. هدف مساعی چهار کشور نامبرده فراهم آوردن شرایطی است برای پایان بخشیدن به دخالت‌های خارجی و کنار گذاشتن سلاح به توسط جنگجویان و آغاز مذاکرات. این نخستین گام و در عین حال دشوارترین گام است و از طرفی ضروری‌ترین راه چاره نیز هست زیرا راه‌حل دیگری جز غلبه نظامی یک طرف بر طرف دیگر وجود ندارد و این بذر انفجار نزاعی به مراتب وحشتناکتر از این را خواهد پراکند. و آخرسر باید این را هم خاطرنشان سازم که بازگشت آرامش به این منطقه تنها هنگامی میسر خواهد بود که ملت نیکاراگوا خود بتواند در انتخاباتی کاملاً آزاد که کلیه احزاب در آن آزادانه شرکت داشته باشند، نظرش را آزادانه ابراز نماید و این انتخابات مقدمه تشکیل دولتی ملی را فراهم خواهد ساخت. یدیهی است انتخابات شرطی لازم است ولی کافی نیست و اگر امروزه مشروعیت دولتها را منوط به رجوع به آراء عمومی که آزادانه و سری ابراز شود می‌دانیم شرایط دیگری هم باید جمع شود تا رژیمی را بتوان دموکراتیک دانست، اینها عبارتند از: نظام چندحزبی، رعایت آزادیها و حقوق



هر آن چیزی که می‌خواهد

روح و تن

آدمی را زیر سلطه بگیرد،

پایانی ناخوشایند دارد.

فردی و جمعی، احترام به شأن و حیثیت انسان و رعایت حقوق اقلیتها. موضوع اخیر در کشوری همچون نیکاراگوا که زمانی دراز در زیر یوغ استبداد رنج کشیده حیاتی است زیرا درون این کشور اقلیت‌های گوناگون نژادی و مذهبی و فرهنگی و دارای زبانهای مختلف وجود دارند.

بسیاری کسان این برنامه را عملی نمی‌پندارند اما چنین نیست زیرا السالوادور در گرماگرم جنگ داخلی دست به انتخابات زد و به رغم اعمال روشهای تروریستی از جانب چریکها برای ارعاب مردم که به پای صندوقهای رای نروند اکثریت عظیم مردم با آرامش رای دادند. این دومین بار بود که در السالوادور انتخابات می‌شد (نخستین آن در سال ۱۹۸۲ بود) و هر دوبرار شمار کثیری در اخذ آراء شرکت کردند و این خود نمونه‌ای شایان از شوق مدنی ملت و علاقه‌شان به دموکراسی است. انتخابات السالوادور در واقع خشونت‌های دوطرفه‌ای را که ملل این منطقه به چنگال آن گرفتارند محکوم کرد، یکی خشونت دسته‌های راست‌گرای افراطی و دیگری خشونت چپ‌گرایان افراطی. اکنون دیگر نمی‌توان مدعی شد که این سرزمین برای دموکراسی آمادگی ندارد. اگر آزادی سیاسی برای اهالی السالوادور شیئی تجملی محسوب نمی‌شود بلکه یک مسئله حیاتی است پس چرا باید اهالی نیکاراگوئه از آن محروم گردند؟ آیا نویسندگانی که بیانییه برله رژیم ساندینیستی صادر می‌کنند از خود این پرسش را نکرده‌اند؟ پس چرا نظام سیاسی را که

کشور خودشان حاضر به استقرار آن نیستند در نیکاراگوا تأیید می‌کنند؟ چرا آن چیزی که در اینجا فبیح به‌نظر می‌آید در آنجا شریف است؟

تمام مطالبی که گفتم در این یک جمله خلاصه می‌شود: به بیان ساده‌تر و موجز دموکراسی یعنی گفت و شنود و گفت و شنود است که دروازه صلح را به رویمان می‌گشاید. حفظ صلح جز با دفاع از دموکراسی میسر نخواهد بود. از این اصل کلی که گفته شد سه اصل فرعی منشعب می‌شود: اصل نخست اینکه گفت و شنود مستمر با دشمن لازم است و این گفت و شنود مستلزم نرمی و درستی و انعطاف و استقامت است. اصل دوم اینکه نباید این وسوسه بر ما چیره شود که همه چیز را نفی کنیم و از ترور مرعوب شویم: آزادی پیش از صلح نمی‌رسد بلکه پس از صلح می‌آید و از آن منفک نیست. جدا ساختن این دو از یکدیگر تسلیم شدن به تهدید حکومت، توتالیتر است که نتیجه آن از کف دادن این و آن هر دو خواهد بود. اصل سوم قبول این نکته است که دفاع از دموکراسی در کشور خودمان لاینفک از همکاری با آنانی است که در کشورهای توتالیتر یا در زیر چکمه حکومت‌های ستمگر و دیکتاتورهای نظامی چه در امریکای لاتین و چه در قاره‌های دیگر جهان بخاطر دموکراسی مبارزه می‌کنند. معترضان و ناراضیانی که در راه تحقق دموکراسی مبارزه می‌کنند مبارزان راه صلح نیز هستند به این معنی که ییکار آنان به‌خاطر همگی ماست.

بر روی چرکنویس یکی از سرودهای هلدولین که به ستایش از صلح اختصاص دارد و هایدگر تفسیر معروفی بر آن نگاشته است، شاعر اظهار می‌دارد که ما انسانها آن روز با نام نیروهای مرموز حاکم بر جهان هستی و خداوند آشنا شدیم که توان گفت و شنید یافتیم، آری:

«ز صحبت خود نباید روی برتافت

که تا یارای بشنودن توان یافت»^۶

۱ و ۲ - دیالکتیک انزوا - اکتاویوپاز / احمد میرعلایی / کتاب زمان.

۳ و ۶ - جنگ کلام و صدا - سخنرانی اکتاویوپاز / غلامعلی سیار / نشر گفتار.

۴ - ادبیات امریکای لاتین - احمد میرعلایی / کتاب زمان.

۵ - بنورخس و پازه گاری ل: برادر / رضا فرخحال.

(این مقاله در شماره‌ی آینده به‌طور کامل چاپ می‌شود.)

۶ - سخنرانی پاز / غلامعلی سیار / نشر گفتار.



اكتاوبو باز

جلال ستاری

شعر نو انهدام و آفرینش زمان

دشواری شعر نو

ناشی از پیچیدگی‌اش نیست.

بیش از يك قرن است که صاحب‌دانی، تنها و منزوی، با مقامی بس شامخ و لبریز از ذوق و قریحه، در وقف حیات خویش در این کله سفیهانه تردید روا نداشته‌اند.

تجربه شاعری و تجربه عاشقی دروازه‌های لحظه‌ای را به رویمان می‌گشایند که برق مسیر است. در این لحظه زمان توالی آفات نیست؛ دیروز و امروز و فردا، معنایشان را از دست می‌دهند، و تنها چیزی که وجود دارد، زمانی دایمی است که متضمن اینک و اکنون نیز هست. دیوارهای زندان ذهن فرو می‌ریزند؛ زمان و مکان با هم به بافتندگی می‌پردازند و فرش زندگی را زیر پایمان می‌گسترند، بسان رستنی‌هایی که با هزاران برگ که از سبزه است ما را می‌پوشند و با هزاران دیدگان که از آب است، ما را برهنه می‌بینند. شعر چون عشق، کاری است که در آن زایش و مرگ هم‌پیمان‌اند و درهم می‌گذرانند. عرفای ما می‌گویند: «عشق، درخور مردن است» ولی به همین سبب، زاده شدن نیز هست. اما فرقی میان خصلت جاودانی تجربه عاشقی و خصلت مکتوب نیست.

و ادراکش. خواننده چون شاعر باید سلسله حالاتی روحی را به آزمایش وجدان بپیماید. بدین‌جهت دشواری شعر نو، ناشی از پیچیدگی‌اش نیست. (شعر رمبو از شعر Gongora و Donne بس ساده‌تر است)، بلکه مولود این واقعیت است که شعر نو، بسان عرفان و عشق، مقتضی واگذاشتن و رها کردن کامل خود (و نیز به همان اندازه هشیاری و بیداری) است. اگر واژه اخلاق، واژه‌ای مبهم و دوپهلو نبود، می‌گفتم که این دشواری، عقلانی نیست، بلکه اخلاقی است.

و در واقع تجربه‌ای مطرح و مطمح نظر است که نفی و انکار جهان بیرون را ایجاب می‌کند. در يك کلام می‌توان گفت که شعر نو، کوششی است برای انهدام هرگونه دلالتی. زیرا شعر نو خود، مدلول عایی زندگی و انسان تلقی شده است. از این‌رو شعر نو، در عین حال انهدام و آفرینش زمان است. انهدام کلمات خود و هر دو مدلول رأی انهدام قلمرو سکوت، و نیز کلمات خود در جستجوی مهین کلام. بی‌گمان هستند کسانی که در این «دیوانگی» به نظر تردید تحقیرآمیز بنگرند (نگه کردن عاقل اندر سفیه) با اینهمه،

شاعر پیشین دعوی داشت که واقعیت را بیان می‌کند یا واقعیت دیگری می‌آفریند که آرمانی است. شاعر امروزی در شعر، راز جهان و سر دگرگون ساختنش را می‌جوید. شعر بیان جهان نیست، بلکه بیان مهین کلامی است که جهان بر آن متکی است.

دریافت شعر نو، مقتضی تغییرنمایی وجه نظر خواننده است. جهان بیرون هیچ کلید رازگشایی به ما ارزانی نمی‌دارد. فهم شعر از بیرون، ناممکن است. تنها راه دریافت، بازسازی تجربه ادراک از درون است. و این درون فقط بطن شعر نیست، بلکه بطن خواننده نیز هست. یعنی وجدان و شعور

امریکای لاتین سرزمینی است که نه تنها به خاطر مشارکتش در ادبیات عامه سیلسی قرن بیستم شناخته شده، بلکه برای آثاری که شاعران و نویسندگان و هنرمندانش عرضه داشته‌اند به شهرت رسیده است. همچنان که قرن گذشته حضور ادبیات آمریکا و ادبیات روسیه را، خاطرنشان می‌کند، قرن حاضر نیز یادآور حضور ادبیات امریکای لاتین است که به زبان اسپانیایی و پرتغالی نوشته شده است؛ بدعت تاریخی مردم ما در رژیم‌های متأسفانه خلق الساعه و ظالم آنها نیست، بلکه در حجم اندک اما اُپتیمایی شعرها، رمانها و داستانهای کوتاه‌شان است. با سپاس به این دسته آثار، ادبیات جهان نیز در نیمه دوم این قرن غنی‌تر و گونه‌گونه‌تر شده است. با وجود این من اعتراف می‌کنم که برایم مشکل است که درباره ادبیات امریکای لاتین بنویسم یا بگویم، جدا از مشکلاتی که در این مقوله گسترده و تعیین‌کننده وجود دارد. مسأله دیگر نیز گذشت‌ناپذیر است. بدین معنی که ناممکنست قاضی بیطرفی بود و هم اشتراک منابعی در این موضوع داشت. نگرش من خواه ناخواه جانبدارانه است نگرش کسی که تماشاگر نیست بل بازیگر است. اعتقادات من و مشاهداتم بیان نقطه‌نظرهای کاملاً مشخصی است و بیشتر جنبه اعتراف دارد تا یک نظریه.

□

ادبیات، برای مؤلفانی که آثاری را به نگارش درمی‌آورند و ناشرانی که آن را منتشر می‌کنند و مردم و ناقدانی که آن را می‌خوانند یا به فراموشی می‌سپارند حاوی واقعیت‌های پیچیده‌ای است. تمامی این عوامل، نه تنها به‌عنوان مقولمهای مجزا، بلکه به‌عنوان پاره‌ای از کلیتی در ارتباط و تبادل به‌طور مداوم به پدیده‌های ادبی می‌پیوندند. مؤلف اثر را می‌نگارد و خواننده با خواندن آن، آن را بازآفرینی، بازسازی می‌کند یا پس می‌زند، و اثر نیز به‌نوبه خود دگرگونی را در سلیقه، اخلاق و اندیشه‌های خواننده پدید می‌آورد و در نهایت، عقاید خواننده و واکنشهای او نیز به مؤلف اثر می‌نهد. پس ادبیات شبکه‌ای ارتباطات است، سامانه‌ای برای تبادل پیامها و تأثیر و تأثیرات متقابل میان مؤلفان، آثار و خوانندگان است. باید افزود که این سامانه در حرکت مدام است. انتشار کلری تازه، نظام و موقعیت آثار دیگری را که پیش از این پدید آمده‌اند، دگرگون می‌کند و همین نکته را می‌توان درباره پیدایش هر نسل تازه خواننده و ناقد بکار برد. ما پس از فروید، سوفوکل را با نگاهی دیگر خواندیم. هر چند سلیقه و عقیده هر خواننده با طبقه اجتماعی، آموزش، سن و محیط او شکل می‌گیرد اما هر کس شخص منحصری فردی است و بیش از آن هر شخصی نیز همیشه همان نیست که بوده است. سلیقه‌ها و عقیده‌های امروز ما همان نیست که دیروز بوده

است و همین نیز درباره مؤلفان صادق است. باستان‌های نامها و به‌عنوان مثال «جان دون» شاعر و پدر مقنن دون که واعظ و رئیس سنت پاول است هیچ چیز مشترکی ندارند. آنچه درباره مؤلفان و خوانندگان گفته‌ام درباره آثار ادبی نیز صادق است. هر چند نقد ساختارگرایی، وجود عوامل ثابتی را در هر شکل ادبی نشان داده است. پرواضح است که هر اثر بالارزش مشخصه‌های خاص و طعم یگانه و خط ناپذیری را داراست. ساخت ادیسه ODYSSEY، انشید AENEID و لوسیادس LUCIADES ممکن است مشابه هم باشد، اما هر یک از این شعرها از دیگری متفاوت است و به آن بدل نمی‌گردد. ادبیات ارتباط واقعیت‌های همیشه دگرگونی‌پذیر و نامکرر میان مؤلفان، آثار و خوانندگان است، اما ناممکن است که ادبیات را به چند مشخصه عمومی تقلیل داد. به‌جز ادبیات اسپانیایی میان خرد عمومی مارتین «فیرو» MARTIN FIERO و غنای فردی «روبن داریو»، میان قصه‌های متافیزیکی «بورخس» و «کرنولو یولیسیس» ULICES - CREOLLO، «خوسه» و «اسکونسو» میان رؤیای نخستین «خوالنا»، «اینس دلاکروس» و منزلگاهی بر زمین «پابلو نرودا» چه وجه مشترکی است؟

ادبیات، هم‌سنگ یک سامانه ارتباطها، تاریخ است. قلمرو خاصه‌ها، دگرگونیه‌ها و پیشگویی ناشنیده‌هاست. یک تاریخ در گستره تاریخ که هر تمدن، هر زبان و هر جامعه‌ای از آن تشکیل می‌شود، با وجود این تفسیرهای تاریخی و شبکه پیچیده اسباب اجتماعی، اقتصادی، سیلی و انبیشه شناختی آن هرگز ادبیات را توجیه نمی‌کند. در هر کار هنری عاملی مثل سفر، تخیل و یا کسی چه می‌داند چیزی مانند این است که به حد علیت تاریخی تقلیل نمی‌یابد. ادبیات امریکای لاتین نیز مستثنی نیست زیرا که در تاریخ و با تاریخ مردم ما زاده شده، اما تحولات آن تنها با عمل تاریخی، اجتماعی و نیروهای اجتماعی توجیه نمی‌شود. به‌عنوان مثال تأثیر سنت‌های ادبی فراتر از شرایط اجتماعی بوده است. به رغم تفاوت‌های فراوان میان جامعه امریکای لاتینی و ایالات متحده، میان ادبیات امریکای اسپانیایی زبان، ایالات متحده و برزیل صفات مشترکی هست و از آنجمله زبانی اروپایی که به نیمکره ما پیوند شده است. این حقیقت، ادبیات امریکاییها را در مسیر ژرف و ریشه‌ای نسبت به ساختارهای اقتصادی و تغییرات فزنی و سیاسی‌شان مشخص می‌کند و هر سه اینها ادبیاتی است که از آغاز کوشش در شکستن روابط و وابستگی‌شان به انگلیس، پرتغال و اسپانیا داشته‌اند. هدف از طریق یک حرکت مضاعف پیگیری شد و در دسترس قرار گرفت که به جستجوی پذیرش شکله‌ها و سبکهای ادبی اروپایی برآمدند و سعی داشتند که به ماهیت و طبیعت قاره





تلوریک نبودن يك نقص مافزادی بود، مثل آن که در سرزمین موسیقیدانها کر بانیا آمده باشم. آن روزها شاعر TELLURIC را به عنوان درختی مقدس با تنه‌ای محکم، تاجی انبوه و ریشه‌های بی‌شمار در نظر می‌آوردم که در خاک امریکایی‌زاده بودم فرو رفته است «ریش ویتمن» همچون ریشه‌های هوایی انجیر هندی درخت مقدس هندیان بود. خودم را با این نکته دل‌داری می‌دادم که شاعر «ویسنته اوئیدو برو» هرگز کمترین شوقی را برای ریشه‌ها ابراز نکرد. او حتی نیاز به بریدن از آن را موعظه می‌کرد. پرواز را - و برای او شعر يك هوانوردی کلامی بود - آنچه نیازمندیم ریشه‌ها نیستند بل باله‌ایند. از سوی دیگر شعر «نرودا» دقیقاً بسوی مخالف راه می‌برد و او در یکی از شعرهایش، پاهایش را با ریشه‌ها مقایسه می‌کند. بی‌دلیل نیست که بهترین دفتر شعر «نرودا»، «منزلگاهی بر زمین» نام دارد.

امروز هنگامی که به یاد «گابریلا میسترال» و تلوریسم می‌افتم لبخند می‌زنم. چه کس این اصطلاح را امروز بکار می‌گیرد؟ تقسیم نویسندگان به جهان و طوفان و امریکاگرایان، به هوابرها و عمیقاً ریشه‌ایها تقسیم‌بندی مصنوعی بود و واقعیت ادبیات را نشان نمی‌داد. مؤلفان عمده ما هم جهان وطن و هم سرهایشان در ابرهاست. یا برعکس آن، برخی پروازی رو به بالا داشته‌اند و برخی رو به زمین. برخی معنکاران بلندپایه بوده‌اند و برخی دیگر هوانوردان ژرف‌فاه، «داریوی» فرانسوی مآب شعرهایی سرشار رنگهایی پرنوسان امریکایی نوشت و «سزار وایخو» برای آن که بتواند از پروویاییها به زبان استخوان و صخره‌های قمری‌شان گفتگو کند در آغاز، نوآوریهای پیشروان اروپایی پس از جنگ جهانی اول را پذیرفت. همینها را می‌توان دوباره دیگر مؤلفان اسپانیایی - امریکایی گفت. دو روحیه‌ای که نه به عنوان تمایلهای جداگانه و متضاد بل به عنوان خطهای متقاطع، دوشاخه و همراه باید از آن نام برد که دوباره مجزا می‌شوند و ساختاری زنده را پدید می‌آورند. این ساخته، ادبیات ماست. ما نویسندگان امریکای لاتینی همانند نویسندگان ایالات متحده، جایی میان سنتهای اروپایی که با زبان و تمدن خود به آن تعلق داریم، و واقعیت قاره امریکا زندگی می‌کنیم. برای ما اسپانیایی -

امریکا و مردمانی که بر خاک ما می‌زیستند، صدای تازه‌ای بیخشد. جهان وطنی و زادبوم‌گرایی با آنسان که ناقد امریکایی «فلیپ راو» می‌گوید: دو نژاد نویسنده، «رنگ‌پریده‌ها» و «سرخپوستها»، «هنری جیمز» و «والتر ویتمن». در امریکای اسپانیایی زبان این دو روحیه دقیقاً با سنتهایی به نمایش درمی‌آید که «داریو» را به «ریس» و «بورخس» می‌پیوندد و از «سارمیتو» تا «وایخو» دوام دارد. تضاد میان نویسندگان جهان وطن یا فرنگی مآب از یکسو و بومی‌گرایان و قامت‌های امریکاییها از سوی دیگر، و جدال امریکای لاتین را در طی چندین نسل دوباره کرده است. «خوسه اتریکه رو دو» انتشار نثرهای کفرآمیز را مورد ستایش قرار داد، شعرهای «روبن داریو» که منجر به رواج نهادگرایی در نخستین گام‌هایش شد، کارهای شاعر بزرگ را به عنوان اثری تازه و متعالی عرضه داشت. با وجود این او تأسف عمیق خود را از نبود طبیعت و امریکایی نمونه در این ساختمانهای شفاهی شگفت ابراز داشت. «رودو» می‌گوید: «او شاعر بزرگی است اما شاعر ما نیست». بعدها، در طی سالهای طولانی، صفت TELLURIC رایج شد. ناقدان این واژه را معمولاً برای ستایش و تأکید بر ریشه‌های عمیق نویسنده در خاک قاره امریکا بکار می‌بردند. بیاد می‌آید نخستین باری که «گابریلا میسترال» را دیدم، از آن زمان چهل سالی می‌گذرد، او با ملاطفت تمام از من خواست که شعرهایم را نشان دهم. هیچ چیز طبیعی‌تر از این نبود. او تازه جایزه نوبل را برده بود و من نویسنده‌ای ناشناس بودم، در آغاز راه، من شادان کتاب شعرهایم را که تازه منتشر شده بود برایش فرستادم. چند روز بعد در خانه دوستی مشترک دوباره همدیگر را ملاقات کردیم. وقتی که مرا دید، مؤدبانه سلام گفت، با کلمه‌هایی پر از اسف و شکوهش: «من شعرهات را دوست دارم اما اینها اصلاً آن چیزی نیست که حس می‌کنم. شما می‌توانید يك شاعر اروپایی باشید. به عقیده من شما بلندآوازه کافای TELLURIC نیستید». وقتی این صفت ویرانگی را شنیدم، چهره‌ام به شدت سرخ شد. من محکوم شده بودم.

۵ ادبیات مدار ارتباطهاست.

۶ هنر نسل سوم، هنر همخوانیهاست.

۷ ما نیازمند بالهایم نه ریشه‌ها

۸ نویسندگان ما پاهایشان روی زمین و سرهایشان در ابرهاست.

۹ نویسندگان بعد از جنگ دوم، خدمتگزار و مبلغ ایدئولوژی شدند.

که پیش از آن با انگشت‌های شاعرانه تصرف‌ناپذیر بود.

در این سالها و خاصه پس از جنگ جهانی دوم و تقریباً در هر گوشه‌ای از جهان، تمایلات و حرکت‌های اندیشه‌گرایانه‌ای به شکل‌های گوناگون تشکل یافت که نام ادبیات متعهد را به خود گرفت. هنرمندان کوشش داشتند که نقشی را در تاریخ زنده بر عهده گیرند، اما آنان سیاست را عوضی به جای تاریخ گرفته بودند. غالباً آنان خدمتگزاران اسباب ایدئولوژی می‌شدند و به شکل مبلغان آن درمی‌آمدند. بنیاد ادبیات متعهد لرزان بود و به عنوان اصطلاحی در نظر گرفته شده بود که در آن تاریخ حرکتی بالارو بود و این حرکت در زمان ما در طبقه‌ای تجلی می‌یافت که به نوبه خود زیر سلطه کمیته‌ای بود و بر آن کمیته نیز صندری حکومت می‌کرد. اندکی، و بسیار اندک از این هنر ایدئولوژیکی بر جای مانده است. غمگین‌ترین چیز در اینباره توانایی زیبا شناختی آثار تولید شده نیست، بلکه فقدان تمایل اخلاقی و سیاسی مورد ستایش است و «صعود تاریخ» به اردوگاه‌های جمعی و دیکتاتوری دفتر‌سالاری انجامید.

وضعیت ادبیات معاصر آمریکای لاتین از آنچه در دیگر نقاط جهان جریان دارد متفاوت نیست و با دو مشخصه آشکار می‌گردد: نخست محو آن دیستانها و تمایلاتی که در حرکت‌های پیشرو نیمه اول قرن بیستم تبلور یافت. دوم دلزدگی ایدئولوژیکی. آرمانشهرها به شکل زندانها درآمدند و رویاهای اجتماع آزاد و برادرانه به سدهای سنگی بدل شده‌اند. اما تاریخ روشنای پیشروان هنری و بی‌اعتباری ایدئولوژیهای سیاسی نه پس‌زدن هنر را معنی می‌دهد و نه ترک تاریخ را. در برگ‌های پایانی کتابی که من صرف این مقوله کرده‌ام (کودکان آب و گل، ۱۹۷۳) بدین نکته اشاره داشته‌ام که درحالی‌که هنر گذشته نزدیک در مفهوم گسستگی پدید آمد، هنر دوران ما هنر همخوانی‌هاست: تقاطع دورانها، فضاها و شکلها. و این پایان قرن نیز بازگشت به دوران ماست. اکنون ما آنچه را که نیاکنامان می‌دانستند کشف می‌کنیم: تاریخ، حضوری تویی است، چهره‌ای محو. شاعر و قصه‌نویس می‌بایستی اندامهای انسانی این چهره‌ها را بازسازی کنند و این عمل نیاز به تخیل و همچنین شجاعت اخلاقی دارد. ادبیاتی که ما پدید می‌آوریم، پشت خود را بسوی تاریخ نمی‌گرداند، اما ساده‌انگاری هنر ایدئولوژیکی و تأییدها و انکارهای آن را بدور می‌ریزد. زیرا این هنر قطعیتهای نیست بل هنر کشف‌هاست. این شعری نیست که راه را بنمایاند. بل آن را می‌جوید. این هنر و شعری است که نشانه‌ها را از آغاز زمان طرح می‌زند، نشانه‌هایی که انسان در آسمان دیده است: یک علامت سؤال. دست‌هایی که این نشانه را پی می‌گیرند شاید آمریکای لاتینی باشند اما معنای آن جهانی است.

سنت‌گرایی و منطقه‌گرایی بود؟ و آیا «خوسه گوروستیسا» یک مکزیکی نیست؟ مردی که آفرینشگر دقیق‌ترین اثر شعر مدرن ما «مرگ بی‌پایان» است، ساخته‌ای روشن، بدون جذابیتی اغواگر و آثار روان‌رنگهای محلی و گفته‌های عامه‌پسند؟

روند کارها ادواری است. دوره‌هایی است که حساسیتهای برون‌گرا و عشق اکتشاف و سفر غلبه دارد و دوره‌هایی دیگر که تمایل به جلب خویشستن، پس‌زدن و خویشستن‌نگری مستولی می‌شود. مثال مورد نخستین مرحله مدرنیسم اسپانیایی آمریکایی از فاصله سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۵ بوده است که در شعرهای زیر تأثیر نمادگرایی اروپایی مشخص می‌شود. این مرحله در سالهای ۱۹۱۵ با نام پس از مدرنیسم پی می‌گیرد که بازگشت به نیمکره ما و گفتار عوام را می‌توان در آن دید. مثال دیگر که به زمان ما نزدیکتر است دوران نخستین پیشروان در فاصله ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ است. و این دوران جستجو و تجربه است. حرکت‌های بعدی اروپاییها از اکسپرسیونیسم تا سو رالیسم تأثیر ژرف بر شاعران و داستان‌نویسان ما داشته است. این مرحله نخست که ما شماری از آثار برجسته و شجاعت‌های استثنایی بیان را به آن مدیونیم، با دوره‌ای دیگر پی گرفته شد که بازسازی و استحکام دستاوردها در آن مشخص است و آفرینش آثاری که کمتر به تمایلات لحظه‌ای مدیون است. پس از نویسندگان پیشرو که در دهه ۲۰ پدید آمدند، گروه تازه‌ای در ۱۹۴۰ ظاهر شدند که هم‌نسل من بودند. آنگاه پانزده سال پس از آن گروه دیگری از داستان‌نویسان چهره‌های برجسته‌ای را تشکیل دادند. و در نیمه دوم قرن بیستم سه نسل با هم صحنه را اشغال کردند. در این سه نسل ریتم مضاعف گسیختگی و بازگشت که مورد اشاره من است بخوبی آشکار می‌شود. نگرانی وسواس‌آمیز نوگرایی، تجربه و جستجو برای شکل‌های تازه در ادبیات کشف حقیقت و زبان پی گرفته می‌شود. بازگشت به اصل و همزمان با آن علیه زمینه‌هایی

آمریکاییها، سنت اصلی که بیشتر به ما تعلق دارد، اسپانیایی است. ما از بیرون آن، بسوی آن می‌نویسیم یا حتی بر ضد آن و این نقطه عزیمت ماست. با انکار آن ما آن را دوام می‌بخشیم. با دوام آن ما آن را دگرگون می‌کنیم. رابطه‌ای تغزلی و جدلی که با ادبیات نیمکره ما به انگلیسی و پرتغالی نیز تکرار می‌شود. این ستیزی است که ما هر روز رویاروی آنیم و هر کدام راه و روش خود را با آن داریم. ادبیات آمریکای لاتین تنها حاصل جمع پاسخ‌هایی است که هر یک متفاوتند. ما این پاسخ‌ها را به پرسش‌هایی داده‌ایم که شرایط اصلی در برابرمان وضع کرده‌اند.

تضاد میان جهان وطنی و آمریکاگرایی نیز جنبه تکمیلی دارد دو روحیه‌ای که دو گونه وجدان آمریکایی است و میان دو جهان پدید آمده است. دو مرحله حادثات روحی و روشنفکری جهان وطنی سفر به خویشستن خویش و واقعیت‌مان است. آمریکاگرایی بازگشت به آنچه ما هستیم و به اصل‌مان. برای بازگشت باید به پیش رفت. برای محو نشدن در پوچی آن که به پیش می‌رود باید به آفتاب بازگردد که راه را آغاز کرده است. جهان وطنی و آمریکاگرایی نه‌ایتهای دیالکتیک میان بسته و باز هستند.

«جغرافیای ادبی اسپانیایی - آمریکایی که برزیل موردی جدا است، این دو قطب با دو پایتخت مشخص می‌شود: بوئنوس آیرس و مکزیکوسیتی. یکی با چشمانی دوخته به اروپا و آن دیگری در حاشیه کوهستانهایش، یکی بار گذشته‌اش را بر دوش دارد و دیگری زیر بار سنت‌های متضاد کهن فرو افتاده است. البته من از این دو شهر که بیشتر شعار مایند تا واقعیت آشکار صحبت می‌کنم: بوئنوس آیرس، و مکزیکوسیتی بیشتر نمایانگر پیشه‌های تاریخی‌اند، اما نه آثار و مؤلفان آن همیشه به این هنسسه‌های هوش وفادار بوده‌اند به عنوان مثال چگونه می‌توانیم از یاد ببریم که در آرژانتین بود که «مارتین فیرو» نوشته شد. اثری اسپانیایی - آمریکایی که کامل‌ترین و دقیق‌ترین جزء جاه‌طلبیها، هراسها و محدودیتهای



بهداشت کلام

زبانها هرچند گاه یکبار به بیماریهایی همه گیر مبتلی می‌شوند که سالیان دراز وارگان و تلفظ کلمات و ترکیب کلام حتی منطق زبان را هم آلوده می‌سازند. گاه این بیماری به سراسر جامعه سرایت می‌کند و گاه در میان جریجهایی منزوی و محدود محدود می‌ماند. در طی پنجاه سال گذشته سه بیماری عفونی بر زبان یا به تعبیر دیگر بر طرز بیان فلسفی و انتقادی مستولی شده است: نخست فلسفه پدیدشناسی (فنومنولوژی) و اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم)، دوم زبان متداول در میان فرقه‌های مختلف مارکسیستی و بالاخره سوم زبان پیروان فلسفه پشیمان‌گرایی. بیماری اولی تقریباً به کلی رفع شد و معلولان زیادی بر جای نگذاشت. اما آن دو بیماری دیگر بنا به تشخیص پزشکان از مرحله تاول معمولی فراتر رفته‌اند و در مناطق دوردست، در بناهای قدیمی و کنار مردابها و برکه‌های جنبی قاره اروپا، مثلاً دانشگاه‌های آمریکای لاتین به‌صورت کیسه‌های چرکی باقی مانده‌اند. داروی این دردها را همه کس می‌شناسد و نسخه آن دارای سه قلم است یکی ریشخند، دیگری عقل سلیم و سومی بهداشت مغزی. این روش درمانی است که آنتونیو

آلاتوره بافر است و ظرافت تمام در مقاله‌ای که در «مجله دانشگاه مکزیکو» (دسامبر ۱۹۸۰) درج شده تجویز کرده است و عنوان آن اینست: «نقد ادبی سنتی و نقد رسمی نوین». ببینیم آلاتوره چه ایرادی بر نقد رسمی نو وارد می‌کند؟ عین همان ایرادهایی که رولان بارت به شاگردان و مریدانش می‌گرفت و آن اینست که آنان سعی دارند از لذت بردن از متن نوشته خود را بپرهانند. آلاتوره تذکر می‌دهد که وظیفه نقد ادبی بیان فرازونشیبی است که بین لذت ادبی و تجربه ادبی وجود دارد. (رجوع شود به کتاب کربنی فرانسوی بنام «خواندن و نوشتن» چاپ ۱۹۸۱). رولین گراک مشابه همین معنی را زیرکانه بیان کرده که مضمون آن اینست: «انتظار من از یک منتقد ادبی اینست [...] که وقتی درباره کتابی اظهارنظر می‌کند به من بگوید لذتی که من از خواندنش می‌برم و هیچ چیز دیگری نمی‌تواند جای آن را بگیرد، از کجا و چگونه حاصل می‌شود...» کتابی که ما را مفتون خود می‌سازد چونان زنی است که با لطف و جمال خویش دل‌مان را می‌رباید. ما کاری نداریم به اینکه آباء و اجداد این زن که بوده‌اند و زادگاهش و محیط نشو و نمایش چگونه بوده است و چه اندازه درس خوانده و با چه نوع کسانی

منطق انقلاب

اولین اظهارنظر من درباره مقاله‌ای که گفتم این بود که اعم از اینکه تفسیرهای زائید را بپذیریم یا رد کنیم و یا غلط و نامکفی بدانیم قدر متیقن اینست رویدادهایی که مبنای استدلال اوست درست و قابل اطمینان هستند، حتی مخالفانش هم بالاخره این را پذیرفتند. مسئله مهم اینست که آنان بدو بر روی عملیات تروریستی و جنایتکارانه گروههای چریکی السالوادور سربوش گذاشتند ولی بعداً سعی کردند آنها را کم‌اهمیت جلوه دهند و آنگاه که دیگر ممکن نبود خورشید را با گل اندود حتی بار است و رست کردن مفاهیم کشدار دیالکتیک که بر حسب ضرورت و طول مباحثه اشکال تازه بخود می‌گیرد حقایق را قلب کرد، بالاخره رویدادهایی را که غیرقابل انکار بود پذیرفتند معذک این امر مانع نشد که شخصی همچون آدلفوزیلی که هوشمندترین آنان بود برای توجیه این اعمال دست به دامان تصور موهوم و عجیب «منطق تاریخ» زند! این منطق وقتی به انقلاب اطلاق می‌شود مفهوم «خیزش خشونت‌بار توده‌های انبوه برای تعیین سرنوشت خویش» را پیدا می‌کند زیرا این «توده‌های انبوه» به جای «متخصصان و امیران و وزیران و وکیلان و روزنامه‌نگاران» خود بلاواسطه و مستقیماً زمام امور جامعه را به دست می‌گیرند. (این جمله را آدلفوزیلی از لئون تروتسکی نقل کرده است) حال چه خوب است که این نظریه را با واقعیات تطبیق دهیم.

یک نظر سطحی بر تاریخچه انقلابات جدید از قرن هفدهم تا به امروز (انگلستان - فرانسه - مکزیک) نشان می‌دهد که در تمامی این موارد بلاستثناء گروههایی ناگهان در صحنه اجتماع ظاهر می‌شوند که در مقایسه با اکثریت مردم دارای حس ابتکار بسیار زیاد و قدرت فائده‌سازماندهی هستند. این گروهها علاوه بر این خصایص به سلاح مسلکی نیز مجهزند و هرگز خود را از توده‌های مردم جدا نمی‌سازند و در آغاز به حرف مردم گوش فرا می‌دهند و خود را جلو می‌اندازند و دنبال‌رو آنان می‌شوند و سپس به نمایندگی از طرف آنان سخن می‌گویند و آنگاه که بر خر مراد سوار شدند آنان را از میدان بیرون می‌رانند. در کلیه انقلابها به محض اینکه رژیم قبلی سرنگون شد مبارزه برای کسب قدرت بین جناحها آغاز می‌گردد. این نبردها همیشه از بالای سر مردم صورت می‌گیرد و طبعاً به زبان آنان تمام می‌شود. این نبردها جنبه مردمی ندارند بلکه جنگهایی بین کمیته‌ها هستند. مثلاً در انقلاب فرانسه ژاکوبینها با زرو ژیروندنها را که اکثریت کنوانسیون (مجلس انقلابی) را در دست داشتند تصفیه می‌کنند و جناح تحت رهبری روبسپیر و سن ژوست هم به نوبه خود با «زور اسلحه» جناحهایی را که به قول اعضای کنوانسیون چپ‌گرا یا راستگرا بودند (از قبیل دانتون و هبر) از میان برمی‌دارند. تصاحب قدرت به توسط بلشویکها نیز بطورکلی مطابق همین سابقه بود. یک اقلیت که مانند تمامی اقلیتها مدعی است که به نام اکثریت عمل می‌کند سرانجام اکثریت را منکوب می‌سازد. در روسیه اکثریت با کادتها و منشویکها و سوسیالیستهای انقلابی و آنارشیه‌ها بود. سپس جناحهای مختلف حزب بلشویک هم به‌نوبه خویش به محض استقرار بر اریکه قدرت یکدیگر را میدردند تا استالینی بیاید و کلیه رقیبانش را به دیار عدم بفرستد! در طی انقلاب مکزیک نیز سلسله حوادث مشابهی پیش آمد از جمله به قتل رساندن زایاتا و کارانزا و وایلا تا زمانی که بالاخره ابرگون به پیروزی دست یافت. این امر درباره انقلاب چین هم با وجود تفاوتهای فوری محلی صادق است و در جاهای دیگر نیز چنین بوده است.

منطق معروف انقلابی که بنا به عقیده تروتسکی وجه مشخص آن دخالت توده‌های مردم در سیر تاریخ است در هیچ کجا در تمامی مراحل صورت عمل نپذیرفته است. اگر قبول کنیم که انقلابها منطق دارند باید این را هم اذعان کرد که این منطق در جهت دیگر و حتی

ارتباط دارد و دوستان کودکی که کسانیه بوده‌اند! در واقع کلام منقد ادبی پیشه مسخره و گولزننده‌ایست چرا که او همچو کارشناس خبره‌ای است که باید «اشیاء مورد علاقه» ما را دید بزند و قیمت بگذارد! بلری، اگر يك اثر ادبی به نحوی از انحاء برای خواننده جاذبه‌ای را که فرضاً زنان طنز و قنبرانگیز و موجوداتی دارند که انسان را به کجراهه رهنمون می‌شوند، نداشته باشد، ارزش آن را نتواند داشت که کسی وقتش را صرف خواندن آن کند». استنباط گراک و آلتوره از ادبیات تعریف «لنت ادبی» را در پرتو روشنایی ابهام‌آمیز و زنده‌ای که در عین حال نقاطی را هم تاریک باقی می‌گذارد مشخص می‌کند و در اینجاست که ذوق سلیم به شور و هیجان مبدل می‌شود و این نظر ادعای کسانیه را که می‌خواهند از ادبیات هم «علوم ادبی» بسازند بکلی باطل می‌سازد زیرا بنیان آنچه که می‌خواهند بنا کنند بر روی شنهای روان برهوت تمایل عاطفی قرار دارد.

اعتراف می‌کنم که مخالفت من با این‌گونه انتقاد ادبی فراتر از مخالفت گراک و آلتوره می‌رود زیرا به گمان من عیوب انتقاد امروز تنها به جنبه ادبی آن ارتباطی ندارد بلکه جنبه‌های اخلاقی و فکری را هم در انتقاد ادبی دخالت می‌دهند. منقد ادبی معاصر برای نقد يك اثر بیشتر به آن چیزی استناد می‌کند که اصطلاحاً «علوم انسانی» نامیده می‌شود و نظریات خویش را از ورای دریچه مشبکی که تفسیر نام دارد يك به يك بیان می‌کند. او اعتقاد راسخ دارد که بیش از نویسنده خود اثر با اثر آشناست. برای منقد معاصر مجموع دانستیهای بشری در جامعه‌شناسی خلاصه شده است و هر معلمی هم با آگاهی بر زبان‌شناسی و روانکاوی خود را ارسطویی می‌پندارد که جمله مرلن جادوگر را هم بر تن کرده باشد. گراک سخت آزرد می‌شود که چرا منقدان امروز شاعر و رمان‌نویس را عیناً همچو «کلای تجارتی و تراویده زبان» تلقی می‌کنند. البته حق با اوست اما اگر متفکر یا هنرمندی را به صرف اینکه عقایدش با ما یکی نیست و چون ما نمی‌اندیشد محکوم بسازیم، این هم کلری خطرناک است. بیماری عفونی اینتولوژیکی بدخیم‌تر و حادث‌تر از بیماری عفونی ادبی است. در مورد اول عکس نظری را که از سابق متداول بوده است ابراز می‌کنند، به این معنی که منقد ادبی نویسنده را آفریننده زبان نمی‌داند بلکه او را آفریده زبان فرض می‌کند. اما در مورد دوم، درباره نویسندگان از روی آنچه که نوشته‌اند داوری نمی‌کنند بلکه پیرامون نتایجی که اضافه از نوشته‌شان عاید می‌شود جفنگ می‌یابند مثلاً اینکه آیا این نوشته موافق یا مخالف مصالح حزبی است!

در همین اواخر در مکزیک ما نمونه‌ای از حدت و گسترش این بیماری اینتولوژیکی را دیدیم. از گابریل زائید در مجله «وولتا» (شماره ۵۶ ژوئیه ۱۹۸۱) مقاله‌ای منتشر شد که طی آن نویسنده تفسیری از جنگ خونباری که سالهاست در السالوادور جریان دارد، ارائه می‌داد. عنوان این مقاله که به خودی‌خود گویاست چنین بود: «همقطاران دشمن یا مروری بر فلج‌ه السالوادور». در مقاله مزبور با مدارک و دلائل متقن تشابه عجیب و شقاوت‌آمیزی را که در این کشور خرد امریکای مرکزی بین اعمال جناحهایی وجود دارد که با یکدیگر بر سر حکومت می‌جنگند شرح می‌دهد. بدیهی است این تفسیر زائید خشم کلیه کسانیه را برانگیخت که داعیه پاکی و پارسایی دارند و این منازعه را در امریکای مرکزی مرحله جدیدی از نبردی می‌دانند که هر چند گاه یکبار بین خیر و شر آغاز می‌شود. بحثی که درباره این مقاله درگرفت، چه از نظر شمار کسانیه که با این نظر مخالف بودند (چیزی بیش از بیست نفر) و چه از لحاظ تعداد جرایم و مجلاتی که نظریات مخالف را درج می‌کردند بسیار جالب بود و تقریباً شامل عموم مطبوعات شهر مکزیکو می‌شد. نباید گول عدد را خورد چه آوازه‌هایی که از حلقو‌ها برمی‌خاست متعدد بود ولی مطالبی که اظهار می‌شد یکسان بود. تنها تفاوت بین آراء اشخاص مربوط به شیوه نگارش هر يك بود ولی به محتوای آنها ربطی نداشت چه برخی دلائلشان را تندوتیز بیان نمی‌کردند و بعضی مطابق معمول از فرصت بهره می‌گرفتند تا زهری را که در زیر زبان‌شان انباشته بود بیرون بریزند و عقده‌هایی را که داشتند خالی کنند. این جدال قلمی بتدریج شکل درس اخلاق را پیدا کرد و از موضوعاتی بسیط‌تر از بحث و فحش درباره مسائل روز سخن به‌میان آمد.

- سه بیماری بر زبان مستولی است.
- منتقد ادبی معاصر برای فقد یک اثر بیشتر به علوم انسانی استناد می‌کند.
- آیا تاریخ دارای معنی است؟
- خصوصیت هر پدید باید جداگانه مورد توجه قرار گیرد.
- رسالت یک روشنفکر افشای فجایع است.
- استدلال بنیامین ماهرانه است اما متقاعد کننده نیست.
- «قاتل» خود را با جبر تاریخ یکی می‌انگارد و به معرفت کلی دست می‌یابد.

جرمی دارد.

چیزی که به همین اندازه غریب می‌نماید این ادعاست که «فلسفه عملی (پراگماتیسم) توده‌های مردم را از دخالت در سیاست منع می‌کند چون تاریخ را از گردونه خارج نمی‌سازد بلکه آن‌ها را از نخبگان جامعه، اعم از انقلابیون یا مرتجعین هستند، که توده مردم را به کنار می‌زنند و آن‌ها هم به زور اسلحه، در عین حال که مدعی هستند به نام ایشان دارند عمل می‌کنند. البته در تاریخ بشر مبارزه طبقاتی هم وجود دارد همچنانکه بسیاری عوامل دیگر هم هست که به همان اندازه از قاطعیت برخوردار است مثلاً تکنیک و جهشها و تطور و ایدئولوژیها و معتقدات و شخصیت افراد و گروهها و حتی تصادف بر تاریخ مؤثر می‌باشند.

موضوعی که باز قابل بحث است تصویری است که بسیاری از روشنفکران امریکایی لاتین از انقلاب دارند. در واقع به تعداد مورخان نظریه‌های متعددی هم درباره انقلاب وجود دارد. از دید مارکسیستها انقلاب فرانسه به معنی تصاحب قدرت سیاسی بوسیله بورژوازی بود معذک دوتوکویل با دلائلی قانع کننده ثابت کرده است که در اواخر رژیم سلطنتی فرانسه طبقه بورژوازی جای طبقه نجبا را نه فقط در راس مقامات عمده اقتصادی بلکه در داخل حکومت نیز اشغال کرده بود. فرانسوا فوره می‌گوید: «انقلاب نه تنها قطع رابطه کامل با گذشته نبود بلکه کاری را که در دوران رژیم سلطنتی آغاز شده بود تکمیل کرد و به پایان رساند. انقلاب فرانسه را فقط با بررسی مقطع تاریخی و تداوم آن می‌توان درک نمود.» چیز عجیب اینست که گفته می‌شود انقلاب «این تداوم را در عمل به انجام رسانید درحالی که از نظر ذهنی و فکری رابطه با گذشته گسیخته شد.» مثال دیگری می‌زنم: انقلاب مکزیک در یکی از هدفهای اساسی خود که وظیفه دولت در فرایند نوسازی باشد اقدامات پورفیریسم را دنبال کرد. آنچه گفتیم نباید حمل بر نفی اصالت انقلاب فرانسه در مقایسه با رژیم سلطنتی گذشته آن باشد، همچنانکه انقلاب مکزیک نیز در قیاس با دیکتاتوری پورفیریو دیاز دارای اصالت بود. این مثالها بدین منظور آورده شد تا نشان داده شود که پدیده‌های تاریخی پیچیده‌اند و امکان ندارد با توجیهات ساده و مختصر از قبیل «منطق» کوتاه‌بینانه تاریخ آنها تبیین کرد و انگهی این نباید حمل بر آن شود که سیر تاریخ بی‌معنی و غیرقابل استنباط است بلکه غرض اینست که خصوصیت هر پدیده باید جداگانه مورد توجه قرار گیرد.

از آنجایی که قضایای تاریخی پیچیده‌اند و اوضاع و احوال و اشخاص و عوامل متعددی در آنها دخالت دارند باید آنها را از جهات متعدد توجیه نمود چه هرگز برای یک قضیه تاریخی حتی ساده‌ترین آنها ذکر یکی علت کافی نیست. اصل علت امروز بطور مشروط، مورد قبول است حتی در مورد دانشهایی مانند فیزیک و علوم طبیعی چه برسد به تاریخ که همواره با اشکال به آن اطلاق می‌شده

بکلی مخالف با جهاتی است که تروتسکی بیان می‌کند. در آغاز «توده‌های مردم» - این هم از آن اصطلاحات دلریشه‌آور است - عامل اصلی وقایع هستند اما دیری نمی‌باید که فرقه‌های انقلابی حرفهای یا کمیته‌هایشان و پیشواهایشان و دبیرکل‌های حزبیشان آنان را از صحنه بیرون می‌کنند. در همه این احوال اقلیتهای افراطی، خواه اسمشان ژاکوبین باشد یا ترومیدورین، ملت را کنار می‌گذارند. وضع السالوادور کمتر از همه این موارد با «منطق انقلابی» مطابقت دارد. در انقلابهای بزرگ چون انقلاب فرانسه و روسیه و مکزیک، ملت در مرحله اول دخالت دارد و به دست او به حیات رژیم قبلی (سلطنت - پورفیریسم - تزاریزم) خاتمه داده می‌شود، و در مرحله بعدی جناحهای انقلابی آنقدر بر سر تصاحب قدرت با هم می‌جنگند تا یکدیگر را نابود سازند. ولی در السالوادور ملت قبل از تصاحب قدرت نفرتش را از افراطیون راست و چریکهای افراطی چپ علی‌السویه ابراز کرده است و سالیان دراز است که ملت در میان دو تیغه گازانبر دو اقلیت یکی مسلح و دیگری درنده‌خو گیر کرده است.

روشنفکرانی که خود را چپ می‌نامند - و این عنوان حالا دیگر حد و مرز چندانی ندارد - جزیی اعتنایی به این گونه استدلالها ندارند و هنگامی که واقعاتی خلاف تصور ذهنی آنان از آب در می‌آید سری می‌جسبند و لبخندی می‌زنند و مخالفانشان را به بیروی از روش تجربی متهم می‌سازند و می‌گویند که «اینان کورند و به سبب پیچیدگی بافت جامعه قادر نیستند که پدیده‌های اجتماعی را به‌طور کلی و در مجموع تحلیل نمایند». اینها لفاظی و پرمدهایی بیش نیست و چنان است که یک بافنده از فرط علاقه به طرح پارچهای که می‌بافت با لجاجت سوراخهایی را که در آن به‌وجود آمده است نادیده بگیرد. نظریه‌ها اصولاً برای تبیین رویدادهاست نه برای مخدوش ساختن آنها، خاصه اینکه این رویدادها را در قالب ارسطویی تبدیل به مقولات کمال اولای تاریخی بنمایند. وقتی رویدادها نظریهای را نفی می‌کنند باید آن نظریه را بدور افکند یا اصلاح نمود، و این روشنفکران چنین کاری را نمی‌کنند.

اگر فرض بر این باشد که انقلابها دارای منطق خاص خود هستند لازم می‌آید که منطق کلی هم بر تاریخ حکمفرما باشد. آیا چنین منطقی وجود دارد؟ آیا تاریخ دارای معنی است؟ ریمون آرون فرانسوی در کتاب «فلسفه انتقادی تاریخ» می‌گوید: «فلسفه جدید تاریخ با طرد هگلی تاریخ آغاز می‌شود. کمال مطلوب در این نیست که مفهوم حدوث با قاطعیت تبیین شود... «نقد عقل ناب» به این آرزو پایان داد که بتوان به حقیقت دنیای جوهری پی برد... از همین‌رو فلسفه انتقادی تاریخ هم در صدد یافتن توجیهی برای مفهوم غائی تکامل بشری بر نمی‌آید. تحلیل معرفت تاریخی در مقایسه با فلسفه تاریخی همان موضعی را دارد که انتقاد کانت در مقابله با ماوراءالطبیعه

مترقی نداشت و «توسعه اقتصادی» را در مدنظر نمی‌گرفت بلکه خیلی بالاتر از این‌ها بود. انقلابی که به دست ابرگون و کال انجام می‌شد اقدامات تجددخواهانه پورفیریو دیاز ادامه می‌داد ولی انقلاب زاپاتا در جهت نفی این اقدامات بود.

احکام دهگانه تاریخ

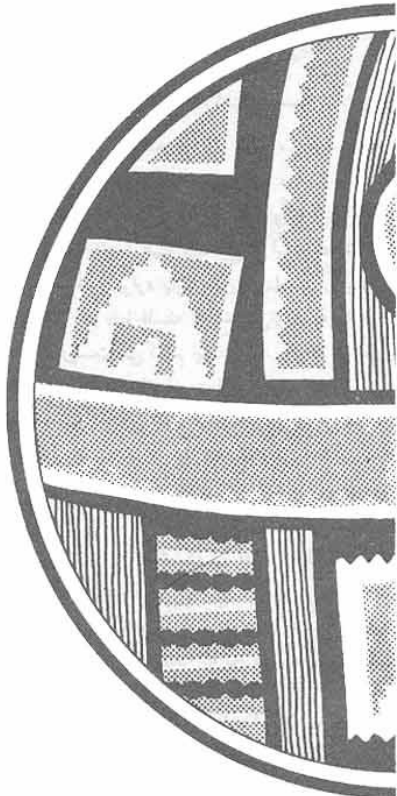
برخی از مخالفان زائید در تأیید نظر خود جنگ داخلی اسپانیا را مثال می‌زنند و به زعم آنان جنایات و اجحافهایی که در منطقه تحت تصرف جمهوریخواهان صورت گرفت تزلزلی در اصول عقیدتی آنان ایجاد نکرد غافل از اینکه مسئله اخلاقی یا سیاسی را که اعمال فلان یا بهمان جناح مطرح می‌سازد نمی‌توان به این سادگی تعبیر کرد، چنانکه خود زائید هم این استدلال را به باد تمسخر می‌گیرد و می‌گوید بنابراین اگر من از هدفی والا دفاع می‌کنم تمام وسائل حتی ارتکاب جنایت هم برای نیل به آن مجاز خواهد بود. مسئله ارتباط بین هدف و وسیله موضوعی بفرنج است و از قدیم‌الایام مورد بحث بوده است لذا حل این معضل آن هم در قالب چنین تفسیری حمل بر خودپسندی خواهد شد لکن تذکر این نکته ضروری ندارد که این موضوع تنها مربوط به عاملان جنایت و قربانیان آن نیست بلکه ناظران و شاهدان آن هم که روشنفکران باشند ارتباط دارد. آیا این مشروع است که نویسنده‌ای جنایات حزیش را کتمان کند؟ مثالی که راجع به جنگ اسپانیا زده شد دقیقاً می‌تواند پاسخی به این مسئله باشد.

در زندگینامه سیمون ویل که یک بانوی دوست و شاگردش نوشته چنین آمده است: «در این دوران (۱۹۳۸) کتابی از ژرژ برنانوس به نام «گورستانهای بزرگ در نور ماهتاب» منتشر شد... برنانوس که در جزیره مایورکا (جزیره خوش آب و هوایی در مدیترانه متعلق به اسپانیا) می‌زیست شاهد ماجراهایی بود که در این منطقه در زیر سلطه نیروهای فرانکو می‌گذشت. گرایشهای فکری و سیاسی او به‌عنوان یک نویسنده کاتولیک و عنصر

است. دلیلش نیز کاملاً روشن است چه تعیین کلیه عواملی که در فضایی تاریخی دخالت دارند عملاً ممکن نیست. بدیهی است که این



علل خود نیز درجاتی دارند و برخی مهم‌ترند. لکن این درجات نیز لاینقطع در تغییر است و بعضی اوقات عامل فردی قطعیت دارد و در پاره‌ای موارد شرایط اقتصادی یا وضع ایدئولوژیکی مؤثر است. بکرات پیش آمده است که عاملی که کاملاً غیرقابل پیش‌بینی به نظر می‌رسید مثلاً یک حادثه علت اصلی بوده است. علاوه بر این قطعاً و همواره نظر مورخ شخصی است. آیا تاریخ دارای قوانین است؟ به این پرسش با قطعیت نمی‌توان پاسخ داد و آنچه می‌توان گفت اینست که به‌فرض اینکه چنین قوانینی هم وجود داشته باشد هنوز آنها را کشف نکرده‌ایم، حتی از این اندکی فراتر می‌روم و می‌گویم به فرض اینکه ما قادر به کشف تمامی این عوامل باشیم تقریباً غیرممکن و حتی بیهوده است که در صدد برآیم از آنها قانونی استخراج کنیم. نمی‌خواهم بگویم که تاریخ باید همیشه برایمان «سرزمینی ناشناخته» باقی بماند، لکن پیچیدگی قضایای تاریخی با بررسی صوری ظواهر که در علوم طبیعی متعارف است جور در نمی‌آید اما این امر مانع از آن نخواهد بود که تاریخ قابل ادراک نباشد. منظورم در اینجا از «ادراک» استنباط و فراگیری و تدفین و تحقیق پیرامون یک قضیه تاریخی است نه محدود ساختن و دست‌کم گرفتن آن. فوره مثالی می‌آورد که مفهوم «ادراک تاریخ» را بر ایمان روشن می‌کند: در جریان انقلاب فرانسه «انقلابات» متعددی رویداد که از آن جمله انقلاب دهقانان را باید نامبرد که به‌کلی مجزا و مستقل از سایر نهضت‌های انقلابی (مثلاً انقلاب نجبا - بورژواها - شلواربلندان...) بود. انقلاب دهقانان برخلاف انقلاب‌های دیگری که ذکر شد مخالف سرمایه‌داری بود و فوره در اینجا علاوه می‌کند: «این موضوع با دیدی که ما از یک انقلاب منسجم داریم منطبق نیست یعنی انقلابی که راه را برای نشوونمای سرمایه‌داری و بورژوازی که رژیم سلطنتی بسته بود بگشاید.» درباره انقلاب مکزیکی نیز همین موضوع صدق می‌کند چه انقلاب زاپاتا انقلاب مادر و نبود حتی انقلاب کارانزا یا ابرگون و کال هم نبود. انقلاب زاپاتا جنبه



سلطنت‌طلب و ستایشگر در درون مرتجع، موجب شد که او اثر قیام ژنرال‌های اسپانیا علیه حکومت جمهوری آن کشور هواداری نماید لکن با این



آینده‌ای که کسی هرگز آنرا ندیده و بیش از پیش نامعلوم به نظر می‌رسد؟ اصول اعتقادی ادیان در مجموعه‌هایی آورده می‌شود و حاوی چند دستورالعمل روشن و قاطع و مطلق است از قبیل اینکه آدم مکش، زدی مکن، به زن دیگری چشم طمع مدوز، و قس علیهذا. این احکام ارتباط به اوضاع و احوال خاصی ندارد زیرا کلام ربانی سرمدی و از حیثه زمان و مکان خارج است برعکس آنچه که تاریخ به ما می‌آموزد - بفرض اینکه تاریخ زبان داشته باشد و با ما سخن بگوید نه اینکه فقط «توپ و تشر» بزند - گذرا است و در نتیجه نسبی و متناقص و تابع احتمالات خواهد بود. کلام تاریخ نامفهوم و در پرده است و بفرض اینکه درک و تفسیر آن هم ممکن باشد چگونه می‌توان اخلاقیات را بر روی آن بنا نهاد؟ سارتر سخت کوشید که با بررسی احتمالات تاریخی اخلاق جدیدی را بنیان نهد ولی در این مهم کامیاب نشد و البته جز این هم انتظار نمی‌رفت زیرا اخلاق که چیزی ثابت است با آنچه که وقوع آن محتمل است امکان سازش ندارد چرا که جمع اضداد خواهد بود. بالاخره باز هم بفرض اینکه تاریخ قادر به سخن گفتن باشد و ما کلامش را بشنوم و بتوانیم بر اساس آن که جنبه نسبی دارد اخلاق را بنا کنیم آیا امر و نهی‌های اخلاقی تاریخ قابل اجرا خواهد بود؟ البته که نه و دلیلش هم ساده است زیرا تاریخ احکامش را پیش از آنکه اعلام کند صادر می‌کند و اگر هم «سخنی» بگوید پس از «پایان کار» خواهد بود. مارک آنتوان سردار رومی نمی‌دانست که در آکتیوم شکست خواهد خورد و لنین حتم نداشت که واگن مهر و موم شده راه‌آهن آلمان او را به سلامت در ایستگاه راه‌آهن فنلاند در خاک روسیه پیاده خواهد کرد.

قاتل و ابدیت

در منظومه‌ای به نام «قاتل» که مضمون آن قتل تروتسکی است شاعر انگلیسی چارلز توملینسون با ژرف‌نگری فوق‌العاده‌ای نشان داده است که چگونه شخص متعصبی که خود را آگاه از راز تاریخ می‌داند به دام مرگ می‌افتد. تا آنجا که من می‌دانم این منظومه به بهترین وجه نیرنگی که جبر تاریخ را جانشین وجدان بشر می‌کند، رد کرده است. قاتل که تبری بدست دارد در پشت سر قربانی خود که بیرگرم برهم زدن اوراقش هست ایستاده است و این افکار در مغزش می‌گذرد:

وصف از برقراری رژیم ترور در آن جزیره بوسیله فاشیستهای هوادار فرانکو و از شمار کسانی که بیهوده اعدام می‌شدند معذب بود... و برناتوس در کتابی که ذکر شد این جنون وحشتناک آدمکشی را سخت نکوهش می‌کند... در اینجا سیمون ویل خود را مکلف می‌داند که نامه‌ای به او بنویسد و شرح دهد که خود او هم که در جناح مخالف یعنی هواداران جمهوری قرار داشت چه تجربه تلخی از فجایع مشابه دارد. سیمون ویل در نامه خود بعضی از این فجایع را که به چشم دیده بود نقل می‌کرد و هر چند این اعمال وحشتناکتر و شرم‌آورتر از آنچه که برناتوس شرح می‌داد نبود ولی نشان داد که چه وضع مشابهی در اردوی هر دو طرف وجود دارد. با نهادن نظر برناتوس کاتولیک و سیمون ویل سوسیالیست در کنار هم، دو درس عبرت می‌توان آموخت. نخست اینکه هر قدر هم هدفهای عقیده‌ای که ما مدافع آنیم والا و متعالی باشند نمی‌توان آنها را از وسائلی که برای نیل به آنها به کار می‌رود جدا دانست. تنها دستیابی به غایت مطلوب نباید معیار سنجش اخلاقی کرد آرمان قرار گیرد. درثانی درست است که افشای فجایمی که به توسط حزب ما صورت می‌گیرد دشوار می‌نماید، لکن رسالت یک روشنفکر افشای چنین فجایمی را اقتضا می‌کند.

در آخرین شماره مجله «ناراضی» (زمستان ۱۹۸۱) نویسنده آمریکایی لایونل آبل در مقاله پرمغزی که راجع به هدفها و وسائل نگاشته شده این مسئله را بحق مشکل اساسی قرن ما معرفی می‌کند. آبل عقیده والتر بنیامین را نقل می‌نماید که به موجب آن خشونت را از دو طریق می‌توان مورد قضاوت قرار داد، یکی از نظر حقوق طبیعی و دیگری از نظر حقوق موضوعه. منتقد آلمانی در این‌باره می‌نویسد: «قانون طبیعی (... هر یک از حقوق موضوعه را با انتقاد از اهداف آن مورد سنجش قرار می‌دهد و حال آنکه قوانین موضوعه تنها می‌تواند...) نسبت به حق جدیدی که در شرف استقرار است و وسائل برخورداری از آن نظر ببندد. معیار سنجش هدفهای انسان عدالت است ولی معیار وسائلی که برای نیل به این هدفها به کار برده می‌شود فقط تطابق آن با قانون است. حقوق طبیعی وسائل مورد استفاده به‌خاطر تحقق هدفها را بسته به اینکه تا چه اندازه موافق با عدالتند توجیه می‌نماید لکن وظیفه حقوق موضوعه اینست که مشروعیت وسائلی را که به کار برده می‌شود با سنجش عادلانه بودن اهداف تضمین نماید.»

استدلال بنیامین ماهرانه است ولی متقاعدکننده نیست مثلاً وقتی وسائلی ناشایست برای تحقق هدفهایی شایسته به کار برده می‌شود چه باید کرد؟ آبل در این‌باره چنین توضیح می‌دهد که در اغلب موارد میان وسائلی که از دیدگاه حقوق طبیعی به علت اعمال خشونت یا بنا به علل دیگر غیرقانونی و نامشروع به‌شمار می‌آید، تضاد وجود دارد. البته بنیامین از این تضادها چشم نمی‌پوشد لکن معتقد است که در برخی موارد باید نظریه بنیامینی را یافت و پذیرفت، و این معیاری است بالاتر که فقط فلسفه تاریخ می‌تواند به ما عرضه کند. در پایان قرنی که ما در آن زیست می‌کنیم ایراد وارد کردن بر نظریه بنیامین دشوار نیست. تبدیل فلسفه تاریخ به یک قدرت قاهره فوق بشری معینش اینست که وجدان خود را معیار سنجش اخلاقی امور قرار ندهیم، گویانکه اساس اخلاقیات بر وجدان شخصی استوار است. بلکه ملاک تشخیص اخلاقی بودن امور را بر عهده مقامات دولتی واگذاریم. این طرز استدلال نوعی برخورد ناهنجار با حقایق است که سقراط و کانت (معلمیان اخلاق) هم از شنیدن آن شرمگین می‌شدند. آیا صحیح و مشروع است که به آنچه وجدانمان حکم می‌کند عمل نکنیم بلکه به حکم مقامی بالاتر که دور از دسترس و ناشناس است تن در دهیم؟ در اینجااست که پای مصالح عالی دولت به میان کشیده می‌شود که این بار نه به فرمان مشیت الهی بلکه به نام فلسفه تاریخ عمل می‌کند.

دلیل متقن دیگری که در رد نظریه بنیامین دارم این است که اطاعت از حکم جابرانه فلسفه تاریخ بسیار سخت‌تر از اطاعت فرمان پروردگار است یا به عبارت دیگر غیرممکن است زیرا چه کسی را زهره آنست که در این سالهای دهه ۱۹۸۰ میلادی ادعا کند از سیرت و مقاصد تاریخ آگاهی دارد؟ چه کسی حق دارد همنوعانش را به نام آینده محاکمه و محکوم نماید، آن هم

می‌نوازم ضربه را، چون منم آینده‌ساز
 آنگاه که قتل‌افزار از دست فرود آید، ز آینده بسازد حال
 چون غرقه من باری، این لحظه حال اینک
 بر تارک بالای هر موج بیاویزد

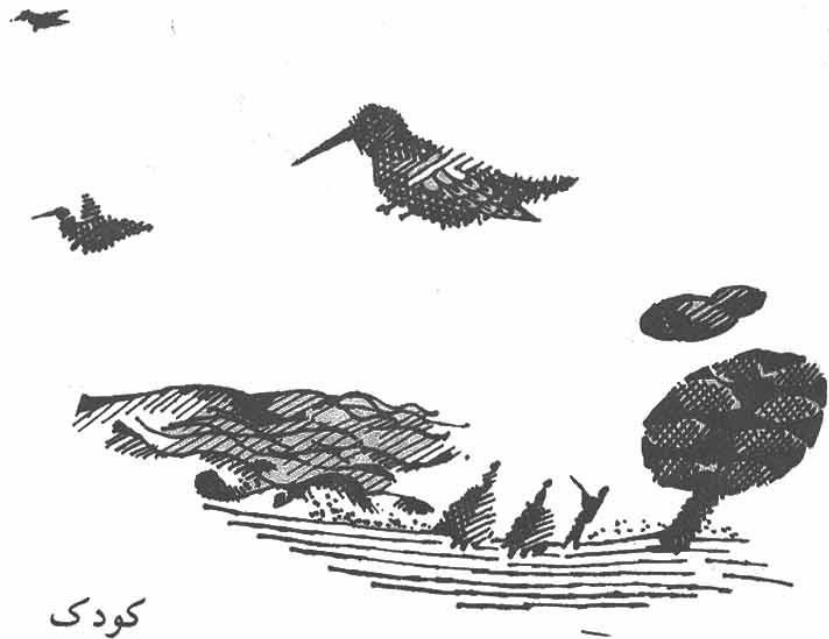
موجی که تو گویی خود هرگز نه فرو ریزد
 از نظر قاتل در آن لحظه زمان از حرکت باز می‌ایستد و آینده‌ای به
 عرصه وجود می‌آید که به ابییتی سرگیجه‌آور می‌پیوندد یا به عبارت صحیح‌تر
 در نوعی ابییت فلسفی مستغرق می‌گردد. لحظات از همان ماده‌ای ترکیب
 شده‌اند که تاریخ را می‌سازد، ماده‌ای که از اجزاء سه‌گانه زمان یعنی گذشته و
 حال و آینده فراتر می‌رود زیرا نام حقیقی آن «جبر» است و قاتل خود را با
 «جبر تاریخ» یکی می‌انگارد و بدین‌سان به معرفت کلی دست می‌یابد.
 ابییتی که دروغین است، معرفت کلی که مسخره است و هر دوشان، هنوز از
 آبیستی به هستی نیامده محو و نابود می‌شوند. پیکر سنگین مردی که بر زمین
 می‌افتد و جیغ وحشتناکی که سر می‌دهد و خونی که اوراق کاغذ و نازبالش
 را رنگین می‌سازد و شکاف هولناک زخمی که در سر مقتول باز شده است،
 همه اینها دست به دست هم می‌دهند، و بنا به گفته شاعر از زبان قاتل:

جهان در زیر پایم می‌گریزد
 فرو افتاده‌ام اندر گل و لای
 و در آلودگیهای حوادث
 زمان و دستها و دیدگانها

قاتل مؤمن به اینتولوژی از زمان موهوم فلسفه تاریخ به زمان واقعی

پرتاب می‌شود و از «جبر تاریخی» حوادث محتمل زمینی گرفتار می‌گردد و
 از فراز پایگاه یقین به ورطه شك سقوط می‌کند... در دنیایی که همه چیز نسبی
 است آیا قواعدهی هم وجود دارد؟ شاید يك قاعده وجود داشته باشد و آن
 مسئله‌ایست که سیمون ویل در نامه‌اش به برنانوس متذکر شده است. رمان‌نویس
 فرانسوی گمان می‌کرد محرک ارتکاب شقاوتهای بی‌پرده‌ای که او در مایورکا
 به چشم خود دیده بود ترس است. لکن سیمون این نظر را نمی‌پذیرد بلکه به
 زعم او آنچه که به مراتب از ترس نیرومندتر است «جو از قتل» با استناد به
 مسلک فلسفی است، و البته این اصطلاح را زائید ساخته است، در آنجا که
 می‌گوید: «وقتی که مقامات دنیوی یا دینی فتوا می‌دهند که جان طبقه‌ای از
 افراد بشر اصولاً ارزشی ندارد، هم‌معنای دیگرشان از روی اعتقاد آنان را صاف
 و ساده می‌کشند و خود را برا از کیفر می‌پندارند... بدین‌سان غایت مطلوبی
 که بخاطر آن مبارزه می‌کنند به‌زودی به طاق نسیان سپرده می‌شود زیرا تعریفی
 که از این غایت مطلوب می‌شود مؤده خیر عموم افراد و نوید قاتل شدن ارزش
 برای جان انسانها را می‌دهد. باری، جان انسانها آن چیزی است که کمتر از هر
 چیز دیگر ارزش دارد» عیب در اینجاست که انسان از انسانیت علری شده
 است. همیشه قبل از آنکه نهادهایی همچون کشتارگاههای انسان و اردوگاههای
 کار اجباری تأسیس گردد عمل شست‌وشوی مغزی بر روی روشنفکران انجام
 داده‌اند تا اینان هم‌معنای دیگر خود را از جنبه انسانی علری بینگارند و بتوانند
 آنانرا منقاد و برده خود سازند یا نابود کنند. این عمل نوعی تف سربالاست چه
 نفی انسانهای دیگر به معنی نفی خودمان به‌عنوان يك انسان نیز هست ■

اکتاویو پاز
 جلال ستاری



کودک

میان عصر که در ماندن لجاج می‌ورزد
 و شب که انبوه می‌شود
 نگاه دخترکی می‌دوخشند.
 دخترک دفتر مدرسه و مشق را رها کرده است،
 و سراسر وجودش، دو دیده شده‌اند که خیره می‌نگرند.
 تابش روشنائی روز بر دیوار ناپدید می‌شود
 آیا دخترک به‌پایان روشنائی می‌نگرد یا به آغازش؟
 پاسخ خواهد داد که نه پایانی می‌بیند و نه آغازی.
 نامتناهی، نمایان است و پیدا.
 دخترک هرگز نخواهد دانست به چه می‌نگریسته است.

گورستان مسلمانان

در آسمانی که رنگ آبی یکدستی دارد
 گنبد‌های مزار
 - که سیاهند و در یک نقطه تمرکز یافته‌اند -
 ناگهان مرغانی پرواز دارند.

دهلی - اکتبر ۱۹۶۳



گفتگو با حسن فدایی

جهان بالقوه از آن شعر است

زمانه چنان شد که نسل سوم ادبیات امروز ایران به دلایلی چند نتوانست چنان که شایسته است، خود را به مخاطبانش بشناساند. نسل سوم که با شعر و داستان، کم‌وبیش از آغاز دهه‌ی پنجاه دست‌وپنجه نرم کرده بود، درست در اوج شکوفایی و اشاعه‌ی ذهن و اثرش، با بن‌بست‌های ناهنجاری روبه‌رو شد که جدا از شرایط اجتماعی، یکی از آنها حقد و حسدهای تنی چند از نسل‌های پیشین بود و دیگری سنت پوسیده‌ی مراد و مریدی که از آن به سود خویش، بهره می‌بردند. اما چنان که می‌بینیم، نسل سوم با همه‌ی فرازونشیها و تنگناهایی که در سر راهش بود و هست، دارد آرام آرام قلم‌هایی از ادبیات امروز ایران را فتح می‌کند که از نسل‌های پیشین به جز چند استثنا نتوانستند به آن برسند.

نسل سوم، متعهد به هنر و ادبیاتی است در فرایند اعتلای شرایط انسانی که اگر در بیست سال گذشته، امکان انتشار آثار و اندیشه‌هایش را نیافته، اکنون «گردون» با تمام امکاناتش در اختیار آنان است تا با اشاعه و تعالی هنر و ادبیات امروز، بتواند گامی سودمند در هم‌واری راه‌های آینده و نسل‌های آتی بردارد. «گردون» بر آن است که در هر شماره به معرفی و بررسی یکی از شاعران، داستان‌نویسان و نمایش‌نامه‌نویسان نسل سوم بپردازد. گامی هر چند کوچک، اما با استقبال خوانندگان، روشنفکران، شاعران و نویسندگان این امکان در تمام زمینه‌ها و در تمام نشریه‌ها برای هنرمندان معاصر فراهم خواهد شد.

حسن فدایی که چون بسیاری از شاعران ایران از نوجوانی شعر می‌گوید. نخستین مجموعه شعرش به نام «ارغوان» در سال ۱۳۶۲ توسط انتشارات روزن در دوهزار نسخه منتشر می‌شود. این مجموعه دارای پنجاه شعر کوتاه بلند است و دو مقدمه. یکی به قلم «مهدی اخوان ثالث» و دیگری نوشته نامی پتگر.

اخوان ثالث می‌نویسد:

«... می‌گویم خوش آمدی جوان، به جمع پریشان ما ناشادان ملول، نغمه‌سرایان بی‌باغ، به قفس خوش آمدی، ای پرندۀ هر کجایی که دیدم و شنیدم گهگاه، خوش می‌خوانی.

تو بدک نمی‌سرایی آنگاه که نغمه‌سر می‌کنی از کشتزاران، درو، باران و گیسوان معشوقه‌ات که گاهی شاید دختری چینی باشد و گاه روستایی زنی از مرغزاران سرزمین پدر و مادرت... تو غزل خوش می‌سرای.

اما اکنون هنگام قصیده‌ی فریاد است... هق‌هق را هم گاهی بشنو، ای که قدقد جوانی را خوش بر می‌کشی.

دیدم که جایی از باد پرسیده بودی: ای باد

فتلگاه مردانت کجاست؟»

نامی پتگر به بررسی یک شعر بلند به‌طور اخص می‌پردازد و شاعر را به نوعی همزاد باد می‌بیند.

«باد، به گونه‌ای زنده و مؤثر در بیشتر اشعار وی در جریان است و انسان بی‌اختیار به یاد این بیت مولانا می‌افتد که:

حلمهان از باد و ناپیداست باد

جان فدای آنچه ناپیداست باد

... دیگر ویژگی شعر او تصویری بودن آن است.

... رنگ‌آمیزی این تصاویر دارای شدت در بیان اکسپرسیو هستند و هارمونی این رنگ‌آمیزی ایرانی است.»

م. ع. سپانلو، پس از انتشار «ارغوان» حسن فدایی را بهتر می‌شناسد. مطالبی شعرها، سبب می‌شود که یادداشتی بر آن به شاعر بدهد.

یک چشم‌انداز

من فکر می‌کنم به اعتبار چند قطعه از این مجموعه می‌باید اثر حسن فدایی را جدی گرفت. نخستین بار دو قطعه‌ی «روی گندمزار» و «سلیمه» نگاه من را به گوینده کم نام و نشانی کشید که کارش، به شیوه‌ای درونی، فرمی ساخته و پرداخته داشت. او به‌طور غریزی می‌دانست که مصرعهایش را کجا باید قطع کند یا بپیچاند یا تکرار کند. در این ساختهای موزون و ظریف است که او نماساهای کوتاه خود را از طبیعت با لحظاتی از حضور انسانی چاشنی می‌دهد و

قطعه‌های حسی، با لطافتی رمانتیک می‌سازد. به‌علاوه همه اینها عادتاً با زبانی عزم که مزاحمتی ندارد و حامل معناست بیان می‌شود. نوعی شفافیت که گاه رسیدن به آن هدف می‌شود و در «آن لحظه» می‌توان فدایی را به‌طوری احترام‌آمیز «شاعر» خواند:

آن که می‌برد در ایوان
گیسوان تست یا باران؟

«اما رسیدن به این منزل حساس فقط آغاز کار است. با این وسایل او باید به دیدار جهان برود و در تاریخ و اجتماع - یا علیرغم آنها - حادثه بیافریند. شعرهای این دفتر البته چنان عزیمتی را نشان نمی‌دهد. شاعر در چشم‌انداز آن ایستاده، اما ظرفیت رفتن در او هست.»

ما نیز امیدواریم حسن فدایی از این ظرفیت بهره بجوید و در شعرش، جهان گسترده‌تری را ببیناید، خواه به قول عمران صلاحی به طنز باشد و خواه جدی. یادداشتی از عمران صلاحی درباره‌ی کتاب «ارغوان» به دستمان رسید، که با چاپ آن، امیدواریم از طنزهای گزنده‌ی عموان در امان بمانیم:

«حسن فدایی در مجموعه‌ی ارغوان نقاشی است که ابزار کارش کلمه است و چشم‌اندازش طبیعتی است گرم و زنده. انسان با طرحی کمرنگ در زمینه ایستاده است و چهره‌ای اندوهگین دارد، اما نومید نیست... شعرها جمع‌وجورند و چفت و بست

شعر فدایی می‌رویم. شعر تازه او «شاخسار شیونها» را می‌خوانیم و به گفتگوی با او می‌پردازیم.

شاخسار شیونها

می‌خواهمش ببینم
او را که خفته است
در حجله‌زار تابوتش
با پنج زخم عریان در سینه
با کاکل پریشان

در رملها و ترکشها
می‌خواهمش ببینم
یک سو زیند خلعت او را
این سبز خط سپید که پوشیده است
پارش کجاست
کو آن نوعروس کوچک
با گوشوار گیلانی
در حجله‌های باد و صدف
با پنج آرزو
پژمرده

بر شاخسار شیونها

بعد از یک تماس تلفنی، حسن فدایی می‌پذیرد که نشستنی با او داشته باشیم. می‌آید. مهجور است و با چهره‌ای آفتاب‌خورده و پیشانی بلندی که در ریش موهایش گم شده است. با خنده‌ای که بیشتر می‌توان آن را در چشמהای کوچک و چینه‌های زیر آنها دید، می‌پرسد: «چی شده است که سراغ من آمده‌اید؟» توضیح مختصری می‌دهم و هنوز دارد تصمیم می‌گیرد که از او

اخوان ثالث: اکنون هنگام قصیده‌ی فریاد است.

نسل سوم از زیر بار ایدئولوژیهای دوالپارسته است.

شعر هنر ملی ماست.

می‌پرسم: «بد نیست به رسم معمول، بگویی کی بوده‌ای؟ کجا بوده‌ای؟ چه کرده‌ای؟ و حالا چه می‌کنی؟»

محکمی دارند و از طنزی پنهان برخوردارند. شعرهای «سکه» و «مست و مست» طنز آشکار است.»

خط اگر آمد به خانه

شیر اگر آمد به میخانه

سکه شب را می‌شکافد... خط!

مرد تنها

از حساب سکه سر جنبانده

و آنگاه رندانه

جانب می‌خانه می‌گیرد.

- در اسفندماه سال ۲۴، در قلمه‌ای قدیمی نزدیک نظنز متولد شده‌ام. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را به‌طور پراکنده در آبیگ قزوین، نظنز، تهران و اصفهان گذراندم و تحصیلات دانشگاهی را در پلی‌تکنیک تهران که حالا شده است دانشگاه علم و صنعت.

- چی خوانده‌ای؟

- مهندسی برق.

- ازدواج هم کرده‌ای؟

- پنج سال پیش ازدواج کردم و حالا دو دختر دارم.

می‌توان بیشتر و بیشتر از شعر حسن فدایی حرف زد و یا نقل‌قولهایی از دیگران، چون آنتشی، دستغیب و منزوی آورد، اما مجال کم است و شاید حوصله‌ی خواننده هم نچندان. پس به سراغ

- باز هم مثل دوران کودکی و جوانی به این شهر و آن شهر می‌روی؟
- نه زیاد. گاهی برای کلام می‌روم. اما خانواده‌ام در تهران زندگی می‌کنند.
- از کی علاقه‌مند به شعر و ادبیات شدی؟
- کلاس اول دبستان که بودم عموم به‌عنوان هدیه یک جلد کتاب حافظ برایم خرید.
- از کی شعر گفتی؟
- از دوازده سالگی. اولین شعر قطعه‌ای بود با وزن و قافیه‌ی بوی جوی مولیان آید همی. معلمی اهل ذوق داشتم که آن را تصحیح کرد و کم‌کم راه افتادم. کلاس دوم دبیرستان که بودم، یعنی چهارده سالم که بود، دیگر هیچ اشکال وزنی در شعر نداشتم. طبع روانی داشتم و بیشتر تحت تأثیر ایرج‌میرزا می‌نوشتم.
- چیزی از آن شعرها به خاطر داری؟

شاعران پیشین را در نظر بگیریم، متوجه حرف من می‌شوید.
- آن‌طور هم که می‌گویید نیست.
- با کمال تأسف زمان و مکان ضد شاعر شده‌اند، گرچه به قول هاکسلی، جهان بالقوه از آن شعر است و اینان از آن بی‌خبرند.
- تعالی ادبیات معاصر ایران را بیشتر در کدام دوره می‌بینی؟ در کدام دوره بیشتر متجلی شده است؟
- به گمان من دهی پنجاه به نسبت غنی‌ترین دوره شعر معاصر بوده است و من نیز از این دوره بیشترین تأثیر را گرفته‌ام.
- در شعر به کدام اصول معتقدی. ساخت و شکل شعری یا وزن و...؟
- هم‌چنان که اگر نور را تجربه کنیم، هفت رنگ جدا خواهیم داشت، هنر از جمله شعر نیز در تجزیه به آحاد مختلفی تقسیم می‌شود. در مورد

هست و هم اندیشه. منتها در مورد شاعران، نسبت این دو عامل، احساس و اندیشه، متفاوت است. فکر می‌کنم سهم احساس در دوره جوانی و میانسالی شاعر بیشتر است و همراه ضعیف شدن طبیعی احساسها اندیشه رشد می‌کند و شاعر بسوی کمال می‌رود.
- این در مورد کدام شاعر این دوره مصداق دارد؟
- اگر شاعر در طول زندگی خود به اندیشه‌ی والایی دست نیافته باشد، احساسهای او نیز کم‌کم رو به خاموشی می‌روند. سرگذشت محتوم اغلب شاعران معاصر متأسفانه چنین بوده است.
- نظرت درباره‌ی نسل سوم چیست؟
- این تقسیم‌بندی فرضی که مبتکرش هم تا حدی که من اطلاع دارم، منصور کوشان است، به‌طور طبیعی هم تقسیم‌بندی مناسبی است.
- منظورم آثار نسل سوم است؟

سپانلو: شاعر باید به دیدار جهان برود، حادثه بیافریند

حسن فدایی:

○ شعرای معاصر سرودن شعر را جدی نگرفته‌اند

○ شعر ذهن را روشن می‌کند.

○ از این طرحها رامبراند روزی صدتا می‌زند.

○ زمان و مکان ضد شاعرند.

○ سرگذشت محتوم اغلب شاعران معاصر چنین بوده



خوش به جهان آب‌وهوای نطنز
دشت و دمن باغ و فضای نطنز
کرکس زبانش چو یک کوه زر
خاک نطنزش به بقل چو گهر

- چرا کرکس؟
- کرکس نام کوهی در نطنز است.

- کی با شعر امروز ایران آشنا شدی؟
- درست یادم نیست، اما وقتی شعری از م. آزاد را در یکی از مجله‌های آن زمان خواندم، شگفت‌زده شدم.

- چه زمانی شعر را جدی گرفتی؟
- فکر می‌کنم نه‌تنها من، بلکه هیچ‌یک از شعرای معاصر سرودن شعر را جدی نگرفته‌اند و گر نه، شعر معاصر چه از نظر کیفیت و چه از نظر کمیت نباید این وضع را می‌داشت.

- ممکن است توضیح بدهی؟
- مثال می‌زنم، نظر دوستی را در مورد طرحهای دوست دیگری جویا شدم، گفت: طرحهای بسیار زیباییست، اما از این طرحها رامبراند روزی صدتا می‌زده است. شعر هنر ملی ماست و اگر آثار

شعر می‌توان جوهر شعری، وزن، تصویر، موسیقی شعر، قافیه را در نظر داشت که در مجموع شعر را می‌سازند. هفت طیف نور یک نور را می‌سازند تا جهان را روشن کنند. شعر نیز با طیفهایش جهان ذهنی مخاطبش را روشن می‌کند.
- زندگی شاعر را تا چه حد در ارتباط مستقیم با شعرش می‌بینی؟
- شعر نیز یک محصول تولیدی است و چون سایر تولیدات در فرایند خود نیاز به مواد خام دارد. مواد خام شعر زندگی شاعر است. هر چه قدر زمانهای شاعرانه زیستن در زندگی شاعر بیشتر باشد محصول شعری او بیشتر و بهتر خواهد بود.

- به تعهد در شعر معتقدی؟
- نمی‌دانم تعهد دقیقاً چیست. اما می‌دانم تعهد شاعری مثل باباطاهر عریان از تعهد ناصر خسرو بسیار ژرفتر و درست‌تر بوده است.

- در شعرهای کدام اندیشه را می‌خواهی به خواننده برسانی؟ اصلاً به بیان اندیشه در شعر معتقدی؟
- به گمان من در هر شعر والایی هم احساس

- به نظر می‌رسد ادبیات نسل سوم از زیر بار ایندولوژی‌هایی که هم‌چون دوالیا بر پشت گردنش سوار شده بود، رسته است و این خود جای شادی بسیار دارد. این امید هست که از آن حالت انفعال درآمده باشیم. ببینید کتلی چون دن آرام در چهار جلد با آن عظمت و آن حجم، با آن که سرگذشت ضدانقلاب روسیه است، نویسنده‌اش هیچ کجا جار نمی‌زند. لزومی نمی‌بیند که عقاید خود را جار بزند. اما مسئله ناامیدکننده‌ای که هم‌چنان در اینجا وجود دارد، پائینبازی به شیوهای مافیایی در عرصه‌ی هنر و ادبیات است. هنوز شاعر خوب کسی نیست که شعر خوب می‌گوید. کسی است که دوست خوبی در فلان تریبون انتشاراتی دارد. این باعث می‌شود که خودبخود آنها که خلایقشان بیش از پرویششان است، کنلر بنشینند و عرصه، عرصه‌ی ابتذال شود. از این طریق، عده‌ای به‌عنوان شاعر معروف می‌شوند و این باعث می‌شود که ذهن زلالی چون ضیاء موحد در منطق ریاضی محو شود و شاعری چون عمران صلاحی با آن ذهن درخشان در شعر، بسوی طنز برود.

حجله حریر

ماه

پیراهن زفاف به تن می‌درد

در حجله حریر عروس جوان
افشاند گیسوان سپه در بهار شب
بی‌تاب لحظه‌های شکوفای وصل
در انتظار داماد
گل‌های پیکرش را می‌آراید

افتاده

آنسوی باغ

اندام بی‌مثالش

پای انار بن

و نیک گلوله‌ای سوزان

گل می‌دهد

در شور و فرار خونش

داماد مرده است



حمله هوایی

ماه ترسان

در شیشه سرخ آتش‌بار

پرنده‌ای

بال بریده‌اش را

به منقار می‌برد

نارنج مرگ

در مزارع خواب

می‌شکند

کودکی مرده

عروسکش در پناه رویا

خفته است

ماه گریان

کفشی کوچک

در دست دارد

قصر

شطرنج ماه را

در کشتزار

اسبی سفید پی می‌شود

سربازها سوار پریشان را

با تیغهای آخته تاراج می‌کنند

در قصر شاه

قوشی گرسنه

منقار در گلولی کنیزک

می‌چرخاند

و باد سوگووار

در قلمه‌های ماه

می‌گردد

غلطان غلطان

غبار مخمل زر

طاقچه‌های زردوزی

شاخه‌های آفتاب

منجوقهای رنگی کودکی

آب می‌شود.

غلطان غلطان

غبار مخمل زنگاری

تاش تاش پنبه، آبی آسمان

شاخه‌های روز

توپ توپ کرکی سفیدایی

آب می‌برد.

غلطان غلطان

غبار مخمل نقره - زر - زنگاری - سفیدایی

گل‌های ریز، بنفش

دشتی شقایق، باف‌های علف، درختها، جانور

مینیاتور ایرانی

بوی شگفت، یاد می‌آید.

غلطان غلطان

غبار مخمل نارنجی

زمین، دوار، سبزه‌زار

دره‌دره رنگ، ترانه، لب‌خند، پرنده

ملیل‌دوزی

غروب می‌کند.



هرمز ریاحی

... یاد

غلطان غلطان

غبار مخمل نقره

ساتن و حریر

شاخه‌های شب

آینه می‌برد.

روشنترین مروارید

بس پلک‌هایم

در ورطه‌ها، یاد تار می‌شود.

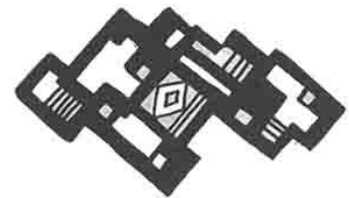
بررسی دفترهای شعر

«شاپور بنیاد»

سعید مهمینی

فرازی بر

فرودهای پیشین



از شعر گفتن، خطر کردن است، اما در عین حال، جای بحث بسیار دارد. به‌ویژه این که مدعیان بسیاری دارند و داعیه رهبری شعر، بسیار امواج گنرابی آمده‌اند و رفته‌اند، از موج نو تا شعر حجم و تا... و هیچ کدام هم نتوانسته‌اند ماندگار شوند. اما رود پرتوان شعر امروز با تمام فراز و فرودها به راه خویش می‌رود و در این روند کسانی مانده‌اند و خواهند ماند که در جهت مسیر تکوینی و تکاملی آن گام برمی‌دارند.

شعر بی‌وزن را طی چند دهه تجربه کرده‌ایم و دانسته‌ایم شعرهایی از این دست آن‌گاه می‌مانند که بافت زبانی استوار همراه با تصاویر سامان یافته و به شکل رسیده و عاطفه - اندیشه قوی، داشته باشند.

شاپور بنیاد از جمله شاعرانی است که در تلاش دستیابی به این شکل شعری است، و از سال ۴۹ تاکنون چهار دفتر شعر از او منتشر شده است.

دفتر اول

«خطبای در هجرت و چند شعر دیگر» چاپ کوروش - شیراز - سال ۱۳۴۹ این دفتر مجموعه شعرهای سالهای ۴۸ - ۴۷ شاعر را دربردارد. در ۹ شعر کوتاه اول این دفتر، شاعر تحت تأثیر جو شعری حاکم بر زمانه، شعرهایی - که امروز به‌گونه‌ای دیگر باب شده - سروده است که حال و هوایی درخور آن سالها دارد. با تجربیاتی در وزن و بی‌وزنی که در آنها ذهن شاعر یک‌دست نیست.

گرون

قاب شکسته افتاد
با طرح سبز نارنج

دیوار ماند و بر او
این یک دو خط نوشته:
(یادش به خیر ماناو
آن سبز پرتلاز)

بنیاد، در این مجموعه گاه به وزن و حتی، قافیه روی می‌آورد و گاه شعرهایی بی‌وزن و آهنگین می‌نویسد در آنها پایریزی زبان و شکل کار خود را، می‌جوید. جرقه‌هایی از این دست را گاه درون بخشی از شعرها می‌بینیم:

آئینای در برابر،
و انعکاس فرسوده‌ای که ادامه‌ی پدر
است.

خنجر
که همیشه در انتهای درد
فرود می‌آید،
آینه‌ست.
و این غبار،
غبار سالهاست
کاینچنین مرا فرسوده و سائیده
و این
ادامه‌ی دردست در:
آینه‌ی روبرو

شعر «حدیث نفس ۲»
نگاه، فضا، زبان، لحن و به‌عبارتی زیربنای ساختار شعری بنیاد در دفترهای بعد با این شعر و نیز شعر «عاشقانه ۲» پایریزی می‌شود.
تهاجم اندوه، تنهایی مذهب، نهایت مغموم، زنبورهای حادثه، مرقد گیسو، قفل گیسو، شب ما بی‌سحران، سوار غمگین، سلاله عاشقان، درخت سرخ حادثه، رواق آینه، تیغ بلند شک و...
تعبیر و تصاویر و مشغولیت ذهنی بنیاد در دفتر اول است. بنیاد در این دفتر ویژگی و تشخیص عمده‌ای ندارد.

دفتر دوم

«چند شعر در وادی کتاب عشق و چشم»
پخش: کتاب نمونه - سال ۱۳۵۲
این دفتر مجموعه‌ای است از سی‌ودو شعر مربوط به سالهای ۵۰ - ۴۹. در این دفتر نیز بنیاد در پی یافتن شکلی مناسب است برای ارائه احساسی که دارد. به همین جهت اگرچه ژرفنگری ویژه خود را به‌دست آورده است، اما هنوز آن‌چنان که باید از دفتر پیشین جدا نشده است.
در این زمان کرنای شعر حجم و حجم‌گرایی، جماعتی از شاعران جوان را به سمت و سوی خود می‌کشد و مانع‌ست‌سازی و صدور بیانی و... به‌عنوان جلوه‌ای از آوانگاردیسم رخ می‌نمایند. بنیاد در دفتر دوم گوشه چشمی به این نگرش در شعر دارد، هر چند به تمامی آن نیست که

حجم‌گرایان می‌خواهند و می‌گویند چرا که او در شعرهای خود آنقدر صداقت دارد که عاطفه خود را بیان کند و به چارچوب تعیین‌شده هر بیانی‌ای اکتفا نکند. عشق در جلوه‌های گوناگون موضوع و مضمون اصلی دفتر دوم است:

«از کمان تابستان، تیری رها شد
تیری که عاشقانه است»
گفتم: «شقایق سوخته عاشق‌ست»
«خاکستر شقایق»

سایه برگیر تا در فلق برانی
ای عشق
«شعر ۲»

و به نیلوفر، ماه می‌تاباند
تا جلوه‌اش درام یابد
و به‌پیچد بر اندام

«شعر ۹»
بنیاد برای یافتن فرم مناسب با مضمون و زبان درخور احساس خود، آگاهانه تلاش می‌کند و در این راستا می‌کوشد تا واژگان یا تعبیر غیرمتعارف را وارد شعر کند: «بناگوشات شرمگین شد»، «علی‌الخصوص حالا»، «همین است که هست»، «خانه‌ام را نسیم بلد نیست»، «از صلوة ظهر» و... که گاه در این روند پیروز بوده و گاه آن تعبیر سرسختی بسیار از خود نشان داده‌اند. در دفترهای بعدی نیز شاهد این تلاش هستیم.

دفتر سوم

«سونات نیلوفر»
نشر واژه - پاییز ۱۳۶۳
«سونات نیلوفر» شعر بلندی است حاصل ۸ سال کار شاعر ۵۷ - ۴۹. شعری است بی‌وزن، اما بیان دکلاماسیون به‌راحتی انجام می‌گیرد که بیانگر روانی آن است، حتی می‌توان بخشهایی از آنرا زمزمه کرد. انتخاب و ترکیب مناسب کلمات به بهترین صورت، همراه با ترجیع نو در سراسر شعر - که رشته نامرئی اتصال شعر است - روی هم رفته فضایی مناسب را فراهم آورده است.
در این شعر نیز چون دفتر پیش، عشق دلمشغولی اصلی شاعر است. عشق یک حادثه است که از دریا و از چمن و به عبارتی از چشم می‌آید و شاعر در بی‌تابی است که حادثه می‌آید:

نه در بندر بودم نه در امن
وقتی که حادثه آمد

(ص ۶)
جهان، جهان عشق است و آفتاب زاده عشق و سایه زاده جدایی و دوری:

نیلوفر آواز خواهد خواند
وقتی که سایه گم شود

و بنفشه تصویر خود را به آینه‌ها
وام دهد

بنفشه آواز خواهد خواند
وقتی که سایه گم شود
و در دست نیلوفر آفتاب رشد کند.
(ص ۱۳)

صفحه چهل‌وشش

نیلوفر، عشق است که سبز می‌شود، می‌روید، آواز می‌خواند، گاه در سایه گم می‌شود، گاه سرگردان می‌ماند و در نهایت مهر خود را «بنفشه» می‌زند.

زبان شعری بنیاد در این دفتر فرودهای دفترهای گذشته را ندارد. تصاویر به صورت معلق و جدای از شکل کلی شعر نیستند و فضا و لحن، مناسب با موضوع امتداد می‌یابند. به‌طور دقیق، اما باید گفت این شعر بلند ریشه در دفتر دوم دارد و از درون آن زاده شده است. شروع شعر نشانه‌ای از زبان روایی (شعر از دوست دارم) را دارد:

از چشم می‌آید
آنچه می‌آید از نیامده‌ها.
آنچه می‌آید از نیامده‌ها
از دریا و از چمن
از همین آشنای ساره
می‌آید.

(ص ۵)

و با تصاویری به فرم رسیده ادامه می‌یابد تا جایی که وام‌گیری به وام‌دهی تبدیل می‌شود:

یک شب دلت را کنار تنهایی من
بگذار

و وردی از شعر بخوان تا فراموشی
می‌خواب را افشا کنم
وردی از شعر بخوان
که چشم از لی‌ام با سکوتی خانگی
انبازست

(ص ۱۵)

اینجا
میان اشیاء مبهم و زیبا
از دست‌های پرتاب شدم میان جهان
و من
میان پرتاب
سلام کردم به بنفشه‌ها که دوستشان
دارم

و در سقوط
اسم اعظم بنفشه من بودم
میان سایر اشیاء

(ص ۳۱)

سونات نیلوفر با بخشی درخشان و پر قدرت به انتها می‌رسد:

کهکشانی از فناری
محیط جهان ناب من است
وقتی که لب می‌گشایی
وقتی که لب می‌گشایی
تا
می‌شوم

که نیلوفر نازک
می‌شکند از بار کهکشان فناری
(ص ۴۰)

دفتر چهارم

«مرگ - تابلو»
انتشارات نوید - ۱۳۹۹
این دفتر متفاوت‌تر از دفترهای پیشین و به گمان من، قوی‌تر از آنهاست.
بنیاد با آوردن مصرع‌های از خاقانی «راه نفس بسته شد از آه جگر تاب» چرایی برگزیدن نام «مرگ - تابلو» را به اختصار بیان می‌کند تا بعد با مقدمه و نیز شعرها، ماتمی را بکارد. ماتمی خزانگی، از دل به درد آمده‌ای خزان‌زده که «آذر رفتگان» او را به سحر سرایش واداشته‌اند تا به دور از هرگونه فلسفهبافی بسراید:

از گذشتن که می‌گذری
مرگ در ظهر را تنفس کن
در آذر

(ص ۱۳)

کدام مرگ است که اندوهی چنین در پی دارد.
مرگی سترگ باید:

دخترت

خون پیشانی‌ت را تصویر می‌کند
(ص ۱۶)
و باز شاعر در ابتدای شعر مرگ - تابلو، تابلوی دیگر بر بوم دفتر خویش از این‌گونه مردن تصویر می‌کند:

مرگ را
تو

شقایق بوئیدی

(ص ۲۷)

این چنین شعر با ضربه مرگ آغاز می‌شود. و با زبانی درخور و تصاویر به شکل رسیده و مناسب ادامه می‌یابد. لیکن در ادامه زبان یکدست و محیط شگرف شعر با تصاویری نابجا و الفاظی سنگین، آسیب‌پذیر می‌شود و ای کاش این همه موج‌زتر می‌شد تا ادامه شعر ("شکل افتادن شد" ص ۳۰) در جای واقعی خود می‌نشست. باور شاعر بر نبود «او» باوری رنگین و پر صلابت را تحمیل می‌کند:

نه

دیگر

این تو نیستی کاواز می‌خواند
این حفره‌های خون‌ست
با آوازه‌های سبز

(ص ۳۱)

غیر از تفسیر و توضیحهایی که گاه سلامت شعر را خدشه‌دار می‌کند، روانی شعر، بانی راه‌یابی شعر به قلب و روح آدمی می‌شود و یگانگی عاطفی برقرار می‌کند؛ زیرا شاعر زبان ویژه‌ای را برگزیده است که برای پرورش احساس شاعرانه خود دارد. زبانی که می‌تواند بار عاطفه - اندیشه

درونی‌اش را بازتاب دهد و این هماهنگی بجز موارد گفته شده، تابلو او را بر بومی به اندازه و مناسب می‌نمایاند. هر نقاشی با انتخاب بوم گام دوم را برمی‌دارد، زیرا گام اول فضای ذهنی - عینی‌ای است که پرورده شده و عرضه مناسب خود را می‌جوید که همان بوم نقاشی است. و شاعر در این‌جا گام اول را برداشته و گام دوم را متناسب با آن گزین کرده است.

آنجا نشسته بود
تجسم همه اشکال معنوی
چونان کواکب ثابت
به روشنی
آنجا نشسته بود

فرخنده، پرنسیم، همراز با هر چه
عید
آنجا نشسته بود

آنجا نشسته‌ست

اکنون

سنگی به تیرگی

(ص ۳۳)

تکرار عبارت «آنجا نشسته بود» بسیار دقیق و به مورد است زیرا افسوس پنهان را به روشنی همان کواکب ثابت نمایان می‌سازد. به‌ویژه وقتی به مقایسه همین دو پارچه اخیر بپردازیم. در پارچه نخست: «چونان کواکب ثابت/ به روشنی» و در پارچه اخیر: «اکنون/ سنگی به تیرگی».
بنیاد تا زمانی که به دام همه‌الفاظ و توضیح نمی‌افتد شعر را بسادگی و روانی پیش می‌برد، اما زمانی که این دام گسترده می‌شود، روانی شعر خدشه‌دار شده پیکر موزون آن ناپوسته می‌شود.
در آخر این شعر، دوباره به یاد مقدمه می‌افتیم که:

افق کلاغهایش را می‌روید
تو اطلسی‌هایت را بکار
من شعرهایم را
مرثیه‌هایم را
ماتم را
ماتم

(ص ۹)

و ابتدای شعر را کلامی آرزو می‌کرد که «نام تو را می‌پرسد» و این بار اما:

وقتی که گفتم نام خود را بگو
دستهای کودک تو

اطلس را رنگ می‌زد

و جهان شکل خودش را شست.

بنیاد با تغییر مضمون در این دفتر، شعرهایی موفق‌تر از دفترهای پیشین ارائه کرده است. این مطلب، نکته‌ای است که باید شاعر را به اندیشه وادارد تا در آینده شاهد دفترهای موفق‌تری از او باشیم.

سیاسنبو

محمدرضا صفدری

نشر شیوا، شیراز

چاپ اول، ۱۳۶۸

۱۹۵ ص، ۷۵۰ ریال



گرون

«نشستم رگبار ما را کوبید زده،
آنقدر زد که خیس شدیم» (ص ۱۳۲)

فضا و اقلیم جنوب، از فرهنگی غنی و دردمند
آکنده است. فرهنگی که ویژگی‌اش دستمایه‌ای
است برای بازآفرینی رازهای زندگی مردم این
دیوار. شاخکهای اهل قلم این سرزمین از حساسیت
و تیزی فراوانی برخوردار است و جغرافیای جنوب
را می‌توان در قصه‌ها و شعرهای آنان جستجو کرد.
دهه‌چهل که سالهای شکوفایی ادبیات داستانی ایران
است از نام داستان‌نویسانی چون چوبک، گلستان و
محمود، سود برده است. در تداوم چنین نقشی در
سالهای اخیر تیر ما شاهد ظهور چهره‌هایی تازه در
حوزه داستان‌نویسی هستیم. محمدرضا صفدری با
مجموعه‌ی پرباری با نام «سیاسنبو» از این آمدگان
است.

هویت جنوبی

«سیاسنبو» از بافتی کاملاً جنوبی برخوردار
است. هویت «بومی» در کنار کلمه و گنجان
روزانه، رنگ خود را دارد و هجوم همه چیز به
ناگهان، سکوت نشسته را بهم می‌ریزد. دغدغه
حضور فرهنگیها، دست‌درازی به زنان، غارت نفت،
گرفتاری و مرگ، اعتصاب، انقلابی‌گری، جنگ،
سربازی، فرار و سرگردانی، خودشیفتگی،
تصفیه‌حسابهای سیاسی، غم فرزند، دنیای ساده
کودکی و از همه مهمتر فرو ریختن در خود در
لحظه‌های تصمیم و ناچاری، همه و همه به صاحبان
ساده رنج می‌گوید: زندگی همچنان جریان دارد و
حضور تاریخی انسان در متن حادثه یک امر
اجتناب‌ناپذیر است. نویسنده، تهاجم استعمار و
کارگزاران آن به قلب زندگی روزمره مردم را،
بدین‌گونه ترسیم می‌کند:

«فرنگی‌های سرخ و سفید، مثل
ملخ مصری ریخته‌اند تو جنوب
هرگاه کشتی پهلو می‌گیرد یا
هواپیما تو فرودگاه می‌نشیند آنها را
می‌بینی که پیاده می‌شوند، دوتا
دوتا، گله‌گله با زن و بچه‌هایشان،
همشان هم سرخ و بلند بالا»
(ص ۱۲ و ۱۳)

صفدری با شناختی که از روزگار و باورهای مردم
حاشیه‌آبهای جنوب دارد، از لحظه‌های گمشده در
تاروپود زندگی، فرصتهای ناب و طلایی به‌دست
می‌آورد و در وجود قهرمانانش متبلور می‌سازد.
«اکوسیاه» که نمونه خشم، نمونه انسانی تنها و
بلادیده است و همواره «خودش هست و گلش و
یک چاقوی ضامن‌دار» و پیوسته با کارگری و
عرق‌خوری و فایزخوانی، زندگی را با یاد دختری
رنگ‌پریده، می‌گذراند در فضای ذهنی نویسنده
عاطل و باطل رها شده است. چرا که در بستر
داستان زنده و پویاست و لحظه‌ای دیگر در برابر

فشار محیط و شرایط کار می‌جوشد و می‌خروشد و
تنهایی خویش را به جریانی تازه و عاشقانه پیوند
می‌زند.

«باشد، غمی نیست، مرد پایش
می‌شلد؟ این هم گپ و گفتار
شکم‌سیرها است. زن چه می‌خواهد
جز سرپناهی؟ مردی کاری که پشت
و پناهاش باشد و نگذارد دست
بدمست‌ها و فرنگی‌های بد شلوار به
او برسد»

(ص ۲۱)

کودکان و دنیای دردمند آنان نیز از محورهای
اصلی مجموعه «سیاسنبو» به‌حساب می‌آید.
صفدری در نشان دادن پابرنه‌هایی که از نداشتن و
محرومیت، همواره به تکرار خوش ایستاده‌اند و از
دنیای نداشت‌های خود لحظه‌هایی بزرگ و انسانی
می‌آفریند، سجع و موفق است.

در داستان «علو» مرگ مریم و گریزهای
«علو» از خود و دیگران بی‌شک تأمل‌برانگیز
است. صفدری لحظه مرگ مریم را در چهره
«گرگو» اینگونه می‌بیند:

«وقتی مرد خاموش ماند و چیزی
نگفت، به سختی تکان خورد، مانند
درخت تبرخوردۀ رگ و پی‌اش
لرزید، نمی‌خواست باور کند و
هنگامی که گرگو صورت بچه را
پوشاند. زن‌گونه‌های خود را چنگ
زده، به سر و سینه کوبید، موهایش
را کند و لاک و لیک کرد، از
ترس این که مبادا بچه‌های دیگر
بیدار شوند گریه‌اش را فرو
می‌خورد، تو خانه بالبال می‌زد و
می‌گشت» (ص ۷۶)

نویسنده در داستان «چتر و بارانی» با چاشنی
روشنفکری از زنی به نام «سحر» چیزی می‌آفریند
که همان «یازگشت به خویش» می‌تواند باشد.
خواننده ضمن آشنا شدن با سرنوشت دردناک این
زن، از طریق واسطه درمی‌یابد که وی روزگاری
دل در گرو مردی داشته است و دست سرنوشت
وی را ناکام و به دامن بینامی کشیده است و
سرانجام در جریان انقلاب استعالم‌های عظیم پیدا
می‌کند و در صف انقلابیون به شهادت می‌رسد.
صفدری رنج و عشق را در طبق اخلاص عرضه
می‌دارد و آدمی را در کوره گدازان زندگی نشان
می‌دهد. آنچه که در داستان «چتر و بارانی»
اتفاق افتاده، تصویر دگرگون شدن کسی است که
خود نمی‌دانست در کجای زمان ایستاده است و
قابلیتش تا به چه حد بوده است؟ تکرار گفته زیر
در آغاز و پایان این داستان، شعر زندگی «سحر»
است.

«سالی که ما چتر و بارانی خریدیم،
آن سال باران نیارید، اما سالی که
ما، پاهامان برهنه بود آفتاب داغ

دویدن هم، کوچه با ما می‌آمد-»
(ص ۱۳۸)

جریان اندیشه و شگرد تکنیک

در مجموعه «سیاسنو» جریان اندیشه و شگردهای تکنیک پایه‌ای هم پیش می‌روند و هیچ چیز «زیادی» و بیهوده نیست. با اینکه هر داستان از حرکت و هویت مستقلی برخوردار است، اما گویی آدمها و سرنوشتشان درهم تنیده شده و همگی از سرچشمه «درد» جریه‌ای نوشیده‌اند. شخصیتها تسخیر جن و پری نیستند و همگان در بستر واقعیت گام برمی‌دارند. حضور بیش از اندازه واژه‌های محلی - خصوصاً در روایت داستان - تا حدودی به کار صدفی لطمه می‌زند چرا که مخاطبان وی فارسی‌زبانند و دوست دارند به فارسی بخوانند و به فارسی دریابند. نشر پرکشش و تکنیک ساده و قابل درک نویسنده، حکایت از دانش وی در کار قصه‌نویسی دارد. نام صدفی نه تنها در حوزه قصه‌نویسی جنوب می‌ماند، بلکه با پشتکاری که در وی می‌توان سراغ داشت، نامش را در شمار قصه‌نویسهای خوب خواهیم یافت. آنچه که کار صدفی را برجسته می‌کند، باور داشتن مردم و اندیشگی در کار نوشتن است ■

شتاب نویسنده در نجات «آنا» کم‌نظیر و آگاهانه است و همواره با تصاویری مطبوع، روشن و پرخون همراه است. از طبیعت همانقدر می‌گوید که از آدم و نخل می‌گوید. وی پیوند آسمان و زمین را اینگونه می‌بیند:

«بیدهای بلند همچنان خاموش ایستاده بودند آسمان، ابرهایش را نو کهنه می‌کرد، توده‌ای می‌رفت و توده دیگر به جایش می‌نشست»
(ص ۱۳۷)

نویسنده از يك فضای مختصر، واقعیتی تازه می‌آفریند و ریتم کلامش همراه و همزاد آدمی در حرکت است. فی‌المثل آنجا که به دور از سربل‌خانه و دور از چشم دژبان، نقبی به کوچه‌های مراغه می‌زند و به توصیف خود و محیط می‌پردازد، ساختمان قصه میل به اوج دارد و تمام عناصر از هماهنگی لازم برخوردارند و در نتیجه بیان با نرمی خاصی شکل خود را پیدا می‌کند:

«سپیدارهای بلند مراغه کنار رود، شراب را زدیم، در شهر گشتیم، رصدخانه مراغه را می‌دیدیم و دختران چادر مشکی‌گونه گلناری را، که اخم می‌کردند، خودمان را در بن‌بست پشیمان می‌دیدیم. با جوجه لاشخورها دست به یقه می‌شدیم از ترس دژبان درمی‌رفتیم و هنگام

جنوب شکم زمین را سرخ می‌کرد»
(ص ۱۱۹)

صفدری آنگاه که به بیان قصه‌ای می‌پردازد، گویی از خود می‌گوید از پوست‌های سوخته و چهره‌هایی استخوانی که همواره با رنج خویش زنده‌اند و در خلوت و حضور، با یاد روزهای خوش زندگی می‌کنند. در داستان «کوچه کرمانشاه» که حول محور «جنگ» می‌گردد به بازگویی فروریختن چنین دنیایی می‌انجامد:

«توفان و آتش‌بازی آسمان، دویدن مردم در کوچه بالبال زدن مرغ سیاهی که جوجه‌هایش را گم کرده بود تلاش کودکی که می‌خواست در گردباد بشاشد تا شاید دستمالی پر از پول بیابد» (ص ۱۳۲)

«ایجاز» و «اطلاع» از ویژگی زبان و تکنیک در قصه‌های صدفی است. فی‌المثل آنجا که می‌خواهد از زن شهری بگوید، مفید و مختصر اما عمیق می‌گوید:

«زن شهری بود و بوی خوش می‌داد. کوتاه بود و سفید‌خاره و چادر سیاه سرش بود» (ص ۱۳۲)

همچنین در پروراندن لحظه‌ها، به سیاق سینماگران، از جملوه‌های ویژه سود می‌جوید، بی‌آنکه خواننده بتواند این قبیل تمهیدات را دریابد.



احمد محیط

فردا

یک رو دریا	طرح سرخس جنگل	در عمق آبهای نمک‌سود
یک رو من	از دنده‌های سخت جابین	طرح حباب خاموش
روای رمز موج	می‌زاد	می‌بست نطفه
می‌کوفت	رنگین کمان	می‌جوشید
بر راههای شب	از تن	دستان ترد تر کمايش
خاموش می‌ماند	سیاه‌جامه شب می‌شست	فریاد
در قامت حباب شکسته	با وهم رنگ	در جنبش شبانه
دریا	و رنگ در سر می‌زاد	راه آبهای گمنام
قد می‌کشید	طیفی هزارگونه	بر پشت موج مدفون
موجی تازه	از داده‌های جنگل	زیر هزار دیده بی‌اعتبار،
در کشف حباب نو	پای سرخس دریایی	کوسه و ماهی.
می‌کوفت موج	در کوهسار خفته خسته	بر پنجه‌های صیاد
بر دنده‌های سخت جابین.	می‌ماند	رد طناب
	می‌شکست	و آرزوی صید،
	طرح حباب گوناواش اما	پاهای چابکش را
	می‌آمد	با ریگ سست ساحل
یک قطره خاک	از دریا	می‌شست
نمک	ما نيمروز خسته خود را	چشمان تور
شن	وامی	زرفای سطح می‌کاويد
می‌ریخت بر حباب	به یک نفس رويا می‌داريم	دیوار زرف دریا
نو نو می‌آمد	رويا	سنگین و تلخ
از خاکسنگ و برق جابین	حباب خاموش	بر دنده‌های سخت جابین
از قلب یک نهایت روشن	قد می‌کشید	
گل‌جامه‌ای به تن	یک رو سرخس	



لاله تقیان

دیوانگی، عاقبت این زندگی

○ گفتگوهای انتخاب شده حق مطلب را ادا نمی‌کند.

○ بازی، تحسین برانگیزترین بخش نمایش

یادداشت‌های روزانه یک دیوانه

اثر: نیکلای گوگول

ترجمه و تنظیم: داریوش مودبیان

بازنگر: جمال اجلالی

خانه نمایش

گوگول و یادداشت‌ها...

اعتبار «نیکلای گوگول» نویسنده نامدار روس در تئاتر به دو دلیل است: نخست آنکه او آثار نمایشی «ملودراماتیک» و تصنعی را مورد حمله قرار داد و با صراحت و قاطعیت «احساساتی بودن تکلف‌آمیز» را در صحنه مردود شمرد و آنها را ابتذال مطلق نامید. در مقابل او توجه جامعه را به تئاتری معطوف کرد که مبتنی بر واقعیات زندگی و روابط اجتماعی بود. مورد دیگر اینکه آثار او حاوی دیدگاهی معترضانه نسبت به روابط طبقاتی و فساد اداری بود. او حوادث روزمره را که

عمیق‌ترین حقایق اجتماعی و اخلاق در آنها نهفته بود، همراه با شیوه توصیفی ویژه‌ای که عبارت بود از تصویر کردن رویدادهای معمولی زندگی به صورتی طنزآمیز، تأکید وی در نمایشنامه‌هایش بیشتر بر ابتذال، تباهی و فساد، ریا و دورویی و پوچیهای حاکم بر رابطهای اجتماعی است. اما «یادداشت‌های روزانه یک دیوانه» نمایشنامه نیست، بلکه از جمله دراماتیک‌ترین داستانهای گوگول است که ترجمه و تنظیم آن برای صحنه توسط داریوش مودبیان صورت گرفته است. تفاوت عمده مضمون این داستان با دیگر آثار گوگول در این است که در اینجا نویسنده دیگر به توضیح و تشریح واقعیتی روزمره نمی‌پردازد، بلکه از آنچه به‌عنوان تفکری مبتنی بر واقعیت زندگی درمندا عوام مطرح کرده، نتیجه‌گیری می‌کند. او در

واقع حرف آخرش را می‌زند: «عاقبت این زندگی دیوانگی است» و به حق زندگی در شرایطی که گوگول تحلیل می‌کند، مفهومی جز «جنون محض» ندارد.

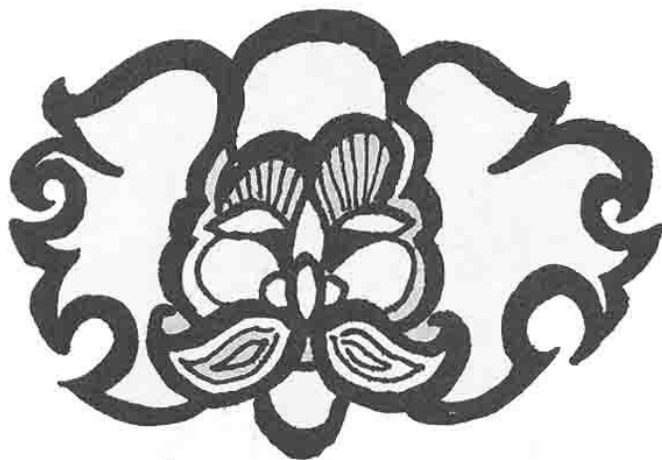
«یادداشت‌های روزانه یک دیوانه» زندگی کارمند دون‌پایه اداره‌ای معمولی است. مردی فقیر، با ذهنی بلندپرواز و آنچه تعادل روح و روان او را مختل می‌کند، تضاد میان واقعیت و خواسته‌های اوست. چنین نگرشی بی‌تردید وسعتی بیش از دورانی خاص با مکانی خاص دارد و همین دیدگاه گوگول را از بسیاری نمایشنامه‌نویسان واقع‌گرا متمایز می‌کند. تراژدی در این اثر او میان شخصیت‌های مختلف و وقایع و حوادث روی نمی‌دهد، بلکه تراژدی در درون قهرمان اتفاق می‌افتد و او را از پای درمی‌آورد.

اجرای یادداشتها...

برای اجرای این داستان بر صحنه، مؤدیان صحنههایی را تنظیم کرده که بتواند لحظات دراماتیک برای جنبش و تحرک بازیگر را دارا باشد، تنها گاه این صحنهها طولانی به نظر می‌رسد و در یکی دو مورد نیز گفتگوهای انتخاب شده برای صحنه، حق مطلب را ادا نمی‌کند. با این وجود از نظر برقراری ارتباط میان صحنهها کار او دقیق و بامهارت صورت گرفته است.

طراحی و کارگردانی

آتیلا پسبانی به عنوان طراح، صحنه‌ای ساخته که فضای زندگی مورد توجه نویسنده را با مبانی امروزی و در نهایت سادگی و روشنی نشان دهد، هوشیاری او را در انتخاب «روزنامه» برای زمینه صحنه باید ستود. حسین عاطفی در مقام کارگردان نمایش نیز حضورش را به‌ویژه با انتخاب این متن برای اجرا نشان می‌دهد، چرا که «یادداشت‌های روزانه یک دیوانه» هم منتقل‌کننده اندیشه‌ای اجتماعی است و هم دارای امکانات بسیار برای کارگردانی که توانایی‌اش را در اجرای نمایشی تنها با یک بازیگر می‌آزماید و او در این آزمایش سربلند است. هم مفاهیم را به‌دقت انتقال می‌دهد و هم تماشاگر را مجذوب صحنه‌ای می‌کند که خالی از هر تزئین اضافی است.



به مناسبت اجرای نقالی در تالار محراب

سنت نقالی، سنت بازیگری

منه‌ب شیعه بود و در برابر آنان نیز گروه دیگری به خواندن روایاتی مربوط به سنی‌منه‌بان پرداختند و به فضایل‌خوانان معروف شدند. پس از آن نیز «حمله‌خوانی» یعنی شرح قصه‌های کتاب «حملة حیلری» تصنیف میرزا محمد رفیع باذل و «روضه‌خوانی» یعنی شرح کتاب «روضه‌الشهدا» از حسین واعظ کاشفی و کتبی از این دست رایج شد و در کنار آنان خواندن حماسه‌های شبه تاریخی و حماسه‌های منه‌بی نیز معمول شد که انواع گوناگون پرده‌داری، شمایل‌گردانی، صورت‌خوانی، شاهنامه‌خوانی، حمزه‌خوانی و غیره را پدید آورد و بالاخره باید از سخنوری یاد کنیم که نوعی مناظره و گفتگوی دو نفره بود که در واقع تحولی در شیوه‌های مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی به‌شمار می‌آید و معمولاً در آن دو نفر در مورد تشیع و تسنن به مناظره می‌پرداختند.

اما نقالی عبارتست از بازگو کردن واقعه همراه با تصویر کردن آن توسط یک تن. به این ترتیب که نقال هنگام روایت داستان، می‌کوشد حرکات و رفتار و شخصیت‌های داستان را نیز با قواعدی خاص تصویر کند، و به این ترتیب او تنها روایتگر داستان نیست، بلکه بازیگر و تصویرکننده داستان نیز هست.

نقالان هر يك در خواندن کتبی یا داستانی مهارت دارند، یکی از شاهنامه می‌خواند، یکی رموز

نقالی هنر سنتی مردم ایران است، اما مدتهاست سنتی نسبتاً منسوخ شده به‌حساب می‌آید و یا شاید چون تلویزیون و سینما و دیگر پدیده‌های قرن حاضر رونق یافته، نقالی نیز در سایه افتاده و از آن بیشتر نام و خاطره باقی مانده تا اجرا و عمل. به همین دلیل نیز امروز حرف زدن درباره نقالی بدون مقدمه‌چینی و ذکر چگونگی پیدایش و شیوه‌های اجرایی آن مشکل است. و شاید هم «نقالی» هنری است که اساساً چندان قابلیت پیشرفت و تحول نداشته و اجرای آن به شیوه دیرینه‌اش دیگر کاربرد لازم را ندارد. به‌رحال هر چه هست، نقالی را باید به‌عنوان سنتی بالارزش دریافت و حفظ کرد، حتی اگر هدف تنها حفاظت آن به‌عنوان اثری موزه‌ای باشد.

زمینه‌های پیدایش نقالی را باید در آداب قصه‌خوانی پیش از اسلام در ایران جستجو کرد که به «واقعه‌خوانی» شهرت داشته و عبارت از روایت قصه‌های پهلوانی و اساطیری بوده که همراه با نوا سازی بازگو می‌شده است. پس از رواج منه‌ب اسلام در ایران موسیقی از این شیوه قصه‌خوانی حذف شد و مضامین آن نیز بیشتر جنبه منه‌بی پیدا کرد. گروهی که به مناقب‌خوانان شهرت یافتند به روایت قصه‌هایی پرداختند که مربوط به بزرگان

بازی

و بالاخره بازی «جمال اجلاسی» نجسین‌برانگیزترین بخش در این مجموعه است. اجلاسی دارای اندامی ورزیده، قند بلند و چهره‌ای گیرا است. در لحظات نخست نمایش، مشکل می‌توان او را به‌عنوان مردی رنج‌کشیده و فقیر و دردمند باور کرد، اما بازی ظریف و بسیار حساس او به‌آسانی شخصیت نقش مورد نظرش را می‌سازد و به‌راحتی او را به‌جای کارمند دون‌پایه دردکشیده و حتی گاه بسیار نحیف و ظریف باور می‌داریم. جمال اجلاسی از بازیگران بسیار مستعد و تواناست. حیف که به‌ندرت به صحنه می‌آید، اما عموماً هر چه از کار او در خاطره داریم با مهارت انجام شده است.

حرف آخر، خانه نمایش

و حرف آخر اینکه خانه نمایش، کوچکترین سالن نمایش تهران را باید بار دیگر به‌عنوان حرفه‌ای‌ترین صحنه تأثیر این شهر بپذیریم. نخست به این دلیل که یکی از فعال‌ترین سالنهای نمایش است و دوم به این خاطر که کار در اینجا به امکانات سالن و صحنه متکی نیست. نمایش در «خانه نمایش» تنها به توانایی هنرمندان تأثیر تکیه دارد و تأثیر جز این نیست.

روانشناسی رفتار با جمع

مرشد بر تمامی حرکات و رفتارش تسلطی فوق‌العاده دارد، روانشناسی رفتار با جمع را خوب می‌داند و بیان گرم و دلنشینی را هم داراست. قصه‌اش را با احتیاط شروع کرد، با نگاهی گذرا متوجه شد که شنوندگان او همان مخاطبین شب قبل نیستند، بنابراین در یکی دو جمله کوتاه بخش‌های خوانده‌شده داستان را بازگو کرد و ادامه داستان را از جایی آغاز کرد که قصه هیجان و تحرکی داشته باشد و شنونده را مجذوب کند. لحظه‌ای که رستم با گرز هفتصد من و سهراب با عمود گران به رویارویی برمی‌خیزند. در این بخش مرشد ترابی هم گرز و هم عمود را به میدان آورد و پس از شرح مفصلي درباره آنها به نقش رستم و سهراب، نبرد آنان را نیز نمایش داد. به حق باید گفت نقالی هنر بازیگری تمام عیار است چرا که در آن نقال در لحظه، هم راوی است، هم بازیگر، هم صدای ویژه، هم دکور و هم نقال قهوه‌خانه! یعنی او در میان تمامی این کارها خودش را نیز فراموش نمی‌کند. حتی گریز به مواردی دارد که مطلب را بهتر تفهیم کند، مثلاً برای آنکه نبرد با گرز هفتصد من را قابل قبول جلوه دهد، براحتي قصه و نقش را کنار گذاشت و گرز گران رستم را با «هالتر» در ورزش مقایسه کرد و زمانی که مطمئن شد همگان باورش داشته‌اند، باز در قالب رستم به ادامه داستان پرداخت.

درباره نقالی و شرح کار نقال شاید بتوان کتابها هم نوشت چرا که فنون کار و ظرافت انتخاب حرکات در کار آنان بسیار قابل توجه است، اما همانطور که گفتیم تنها با دیدی هنری! یعنی اگر کار نقال را در ارتباط به هدف اصلی وی بنگریم امروز متأسفانه نقالی هنری پویا بحساب نمی‌آید، اما به‌عنوان هنری که اساس و ریشه ثباتی دارد، و با نگرشی موشکافانه در فنون کار او، ظرفیت و گنجایش پژوهش و بحث بسیار را داراست.

در میان برنامه مرشد ترابی قطعه‌ای آواز نیز توسط رضا کدفايي خوانده شد و باز هم «شیر خدا» که ابیاتی از فردوسی را با کلامی شیرین و آهنگین خواند و اینها مسلماً نکات مثبت این برنامه بود که تنوع لازم را پدید می‌آورد. برای نقال و غزلخوان و دیگر مجریان این برنامه میکروفونهای متعددی پیش‌بینی شده بود که با توجه به ابعاد این سالن باید گفت متأسفانه نه‌تنها کمکی به اجرای بهتر برنامه نمی‌کرد، بلکه به آن لطمه هم می‌زد، چرا که سالن نسبتاً کوچک است و خوانندگان دارای صداهایی رسا- به‌ویژه مرشد ترابی که در حین اجرای برنامه ناچار می‌کوشید خود را به میکروفون نزدیک کند و همین عمل بر تمرکز او در کار وقفه ایجاد می‌کرد. اما علیرغم مناسبیت خاص برای اجرای نقالی باید فرصت را مغتنم شماریم و بگوئیم که حفظ این سنت از لحاظ هنری امری حیاتی است و مسئولان امر باید در این مورد تنها به مناسبتهای پسنده نکتند.



را کرده‌اند تا تماشاگر باور کند که به قهوه‌خانه آمده است. تالاری که سراسر تزئینات بسیار مفصل آن، خبر از این می‌داد که اینجا قهوه‌خانه‌ای سنتی است. بر دیوارها، پرده‌ها و شمایلها آویخته شده. تابلوهای قهوه‌خانه‌ای با تصاویری از قهرمانان اساطیری چون رستم و یا تصاویری از شرح وقایع کربلا دیوارها را پوشانده، به جای صندلی، تختهای مفروش کنار هم چیده شده و در کناری نیز بساط مفصل سماور و قوری و... قرار دارد و تنی چند با لباسهای ظاهراً سنتی، با چای از تماشاگران پذیرایی می‌کردند. در روبرو نیز سکوی نقالی قرار گرفته بود و بر دیوار پشت آن مقدار زیادی تبر و سپر و شمشیر و... انواع اسباب و وسایل حرب آویخته شده بود و خلاصه آنکه باید می‌پذیرفتیم که قهوه‌خانه‌ای سنتی است. به گمان من بهتر می‌بود که به جای بلیط ورودی برای چای قیمت تعیین می‌شد، چون هم در ایجاد فضای طبیعی که مورد نظر بود موثر می‌افتاد و هم تماشاگر نقل را واثمی‌داشتند که شبهای متوالی برای شنیدن يك قصه، بلیط ورودی تهیه کند (می‌دانیم که نقال روایت خود را در بخشهای مختلف و شبهای متوالی بازگو می‌کند).

در آغاز برنامه که با تأخیری ۲۰ دقیقه‌ای همراه بود، «شیر خدا» با صدای گرم و نواختن ماهرانه ضرب و ذکری از خاندان پیامبر (ص) و علی (ع) برنامه را شروع کرد. سپس طبق سنت، که پیش از شروع نقل «پیش‌خوان» قطعه غزلی می‌خواند، «مصطفی طیب» پشت میکروفون آمد و غزلی خواند و بلافاصله مرشد ولی ترابی کار خود را شروع کرد - در شبی که من برنامه او را دیدم، بخشی از «رستم و سهراب» را می‌خواند - او پیش‌درآمدی درباره قصه گفت و لحظاتی بعد سکوی نقالی را رها کرد و به میان جمع آمد و از این لحظه، قصه‌گویی، همراه با تصویر کردن تمامی قهرمانان آغاز شد.

حمزه، دیگری اسکندرنامه و یا نقالی که کارش ویژه حمله‌خوانی است. نقل نقال نیز معمولاً بر طوماری نوشته می‌شود که به طومار نقل شهرت دارد، و همانطور که گفته شد مهم اینست که نقالان هر يك در خواندن حماسه یا داستانی مذهبی خبره‌اند و هنرشان نیز در همین است که آن واقعه خاص را با حرکات و رفتاری خاص عرضه می‌دارند. به این ترتیب نقال را باید نخستین بازیگر ایرانی خواند. اوست که مبنای هنر «بازی» را برای ارتباط بهتر و دقیق‌تر با مردم، و بر حسب نیازی که این رابطه طلب می‌کرد بنیان گذارد. اما در حال حاضر هدف از اجرای نقالی به‌عنوان وسیله سرگرمی مردم، یا آشنا ساختن آنان با قصه‌های حماسی و تاریخی دیگر کارساز نیست، بلکه این هنر تنها به‌عنوان سندی تاریخی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد و آن نیز متکی بر چگونگی نگرش شنونده یا مخاطب اوست و نه نفس عمل «نقال» چرا که دید و بینش مخاطب است که به کار نقال مفهوم می‌بخشد و در غیراین‌صورت نقالی هنری است که در مقایسه با دیگر هنرهای رایج امروز هیچگونه کاربردی ویژه‌ای ندارد. اما بینش مخاطب می‌تواند جذابیت این هنر را در بازیگری، در انتقال مفاهیم ادبی و اساطیری و در امکانات خاص برای ارتباط جمعی مورد بحث قرار دهد.

روایت، بازی، چای

به دیدار نقالی «مرشد ولی ترابی» به تالار محراب می‌روم. کنار در ورودی صدای شخصی را می‌شنوم که می‌گوید باید بلیط بخرید و برای يك بلیط ۵۰ تومان می‌پردازم. تعجب کردم، از این بابیت که در تاریخ نقالی خرید بلیط ورودی بی‌سابقه است. معمولاً پرداخت پول برای چای در قهوه‌خانه معمول بوده و نه برای ورود به قهوه‌خانه. به سالن نمایش می‌روم. تعجب من بی‌مورد نیست، چرا که برگزارکنندگان برنامه تمامی کوشش خود



گفتگو با سیاوش تهمورث

سوگ سیاوش یا درد سیاوش؟

کس دیگری زحمت بکشد و به قول معروف استخوان خرد کند، و تجربیات خودش را روی کاغذ بیاورد، و من یا دیگری بنوایم آنرا به نام خود کنیم، بعد چطور می‌توانیم زندگی کنیم؟ کار بعدی را چه کنیم؟ من متون نمایشی دیگران را با نام خودشان به صحنه برده‌ام. اما همیشه با قلب مخالف بوده‌ام. به نظر من فکر انسان لحظه به لحظه کار می‌کند. اگر مایه‌ای باشد مسلماً طرح‌های دیگری هم هست.

- اگر این اتفاق برای شما بیفتد، هیچ اقدامی نمی‌کنید؟
- نه. چه چیزی را ثابت می‌کنم؟ ثابت کنم که این طرح نوشته من است یا نیست؟ تماشاگر کار مرا می‌شناسد، روش مرا می‌داند، بازی مرا می‌داند، کارگردانی، طراحی و اثر مرا. تاریخ و مردم قضاوت خواهند کرد. احتیاجی هم نیست که من چیزی را ثابت کنم.

- از چه سالی کار تئاتر را شروع کردید؟
- یکبار به کارگردانی گفتم که کارم را از توی کوچه و خیابان شروع کردم، پرسید که یعنی چه؟ گفتم که من کار نمایش و تئاتر را با نوحه‌خوانی و تعزیه‌خوانی شروع کردم که خودش پایه‌ای شد برای اینکه بتوانم وارد کارهای نمایشی بشوم. این است که اگر آنها را هم به حساب بیاوریم از سال ۳۸ - ۳۷ آغاز کرده‌ام، ولی کار حرفه‌ای من در تئاتر از سال ۳۹ - ۴۰ بوده و آنهم با تشکیل گروهی بنام دیاکو نمایشی را

است.» با توجه به اینکه شما در اصل طراح و کارگردان نمایش سوگ سیاوش هستید، چطور به این موضع رسیده‌اید که بگویید اصلاً اطلاعی از آن نمایش ندارید؟

- این به نظر من کذب محض است. من به‌عنوان سیاوش تهمورث به دوستانی که به‌مهرحال مرا می‌شناسند اینجا اعلام می‌کنم که من آن سیاوش تهمورث نیستم، آن تهمورث یا مرده، یا مفقودالامر شده است. من او را نمی‌شناسم.

- صادق هائقی در جایی گفته است که نمایش سوگ سیاوش را بیست سال پیش یعنی زمانی که شما اصلاً بازیگر تئاتر نبوده‌اید، نوشته است.

- به نظر من استاد هائقی این اشتباه را نمی‌کند، به نظر من اشتباه چاپی رخ داده است. اما من تعجب می‌کنم که وقتی استاد یک همچنین کار خوبی را داشتند چرا زودتر مطرح نکردند؟ چرا زودتر روی صحنه نیاوردند که ما استفاده بکنیم؟

- در سال ۱۳۵۴ شما در نمایش شنبه هفتم ماجرای سیاوش را نقالی می‌کردید، در آن نمایش پرده‌داری ظهر عاشورا هم بود، موش و گربه عبید زاکانی هم بود.

- بله، شاهنامه دم دست همه هست، تاریخ هم هست، خوب، هر کسی می‌تواند استفاده کند و به آن مفهوم امروزی‌ن بیند.

- تا به حال شده است که نمایشنامه شخص دیگری را به اسم خودتان کار کرده باشید؟
- نه. احتیاجی نمی‌بینم، چون اگر قرار باشد

- آقای تهمورث، پیش از هر چیز از نمایش سوگ سیاوش حرف بزنید. در سال ۱۳۶۷ شما با طراحی متن، کارگردانی و اجرای نقش در نمایش سوگ سیاوش خیلی سرزبانها بودید.

- اجازه بدهید من مطلب را جور دیگری طرح کنم. شما دارید به یک‌سری شایعات دامن می‌زنید. من می‌خواهم بگویم که اصلاً سوگ سیاوش را نمی‌شناسم. من شنیده‌ام استاد ما آقای صادق هائقی این نمایش را نوشته‌اند و دارند در اروپا آنرا اجرا می‌کنند. در اینجا هم مثل اینکه نمایش به صحنه رفت، اما من فقط اسم آنرا شنیده‌ام و هیچ شرکتی نداشته‌ام. من طراح، کارگردان و نویسنده نمایشی به اسم سوگ سیاوش نبوده‌ام. این شایعات را از کجا شنیده‌اید؟

- عکسها، بروشور، آفیش و عکس شما از اجرای این نمایش، روی جلد مجله شماره ۱۴ نمایش، این چیزها نشان می‌دهد.

- ببینید، برای شایعه پراکنی خیلی چیزها را هم جعل می‌کنند، ممکن است که اسم یا عکس من جعل شده باشد، یا شاید تهمورث دیگری بوده و اسم مرا گذاشته‌اند. روی آن نمایش، به‌مهرحال چیزی که من می‌دانم این است که آن تهمورث مرده یا مفقودالامر شده است.

- در بروشوری که در اجرای پاریس پخش شده و ما در دست داریم، آمده است: «جا دارد از سیاوش تهمورث یاد کنیم که این نمایش را در سال ۶۷ کارگردانی کرده

* من طراح متن و کارگردان نمایشی به نام سوگ سیاوش نبوده‌ام.

* ممکن است اسم یا عکس من جعل شده باشد.

* آن تهمورث مرده یا مفقودالآثر شده.

* اگر مایه‌ای باشد، مسلماً طرح‌های دیگری هم هست.

* تاریخ و مردم قضاوت خواهند کرد.

* همیشه با قلب مخالف بوده‌ام.

* هنر مقوله‌ای است که نمی‌توانیم یک سویه‌اش کنیم.

* هنرمند نمی‌تواند سیاستمدار باشد.

ندارند مطرح بکنم و آن را ببینم و بازی کنم - از سال ۵۵ که از گروه بازیگران شهر جدا شدید و ظاهراً بطور مستقل با آقای رفیعی شروع به کار کردید چهار نمایش به صحنه رفت: «خاطرات و کابوسهای یک جامه‌دار از قتل میرزا تقی‌خان امیرکبیر» که شما نقش امیرکبیر را بازی می‌کردید و در سه نمایش دیگر «جنایت و مکافات»، «شیون و استغاثه»، «پای دیوار بلند شهر».

- البته در میرزا تقی‌خان یک تجربه بسیار خوبی پیدا کردم و آن بازی کردن یک نقش تاریخی بود.

- شما در همین زمان طرح‌ها و نوشته‌هایی داشتید مثل «آتش در عمق سرما»، «صدای

جشن هنر فعالیت می‌کردم اما در سال ۵۵ بود که تصمیم گرفتم از این گروه هم جدا شوم. دلم می‌خواست مستقل‌تر عمل کنم اما در کنار این استقلال کاری با دکتر علی رفیعی در تئاتر شهر همکاری داشتم.

- کار حرفه‌ای شما در تئاتر یعنی بصورت امروزی از چه سالی شروع شد؟

- حرفه‌ای بودن به ذهنیات بازیگر و کارگردان مربوط است. باید دید کسی که کار می‌کند چقدر وقت می‌گذارد برای آن و چقدر مطالعه می‌کند و چقدر سعی دارد آگاهی داشته باشد نه از جامعه‌اش بلکه در هر زمینه‌ای. به این صورت من از سال ۴۶ - ۴۵ این حالت را لااقل داشتم و خواستم که همیشه چیزی را که شاید خیلی‌ها توجهی بهش

کار می‌کردیم که البته هیچ‌وقت روی صحنه نیامد. ما اشتیاق داشتیم کار بکنیم، این گروه کشیده شد به طرف تلویزیون (تلویزیون ملی) و ما نمایشهای ترجمه‌شده را می‌گرفتیم و در تلویزیون اجرا می‌کردیم، بعد از اینکه از تلویزیون هم به دلائلی بریدیم، از گروه دیاکو هم بیرون آمدم، که تقریباً می‌توانم بگویم آن گروه از هم پاشید و من در سال ۴۲ یا اوایل ۴۳ بود که به اداره تئاتر مراجعه کردم و تا سال ۴۹ در اداره تئاتر بودم. در سال ۱۳۴۷ در فیلم گاو بازی داشتم، و سال ۴۹ از طرف «پیترو بروک» برای شرکت در نمایشی بنام «اورگاس» دعوت شدم. در این زمان تقریباً از اداره تئاتر جدا شده بودم و با تشکیل گروه بازیگران شهر که زیر پوشش تلویزیون و

فیروزه میزانی

ای من!

ای من!

هلالی از این فراق را
تاب ندارم
به شب کشتاری
بی گفتگو

بگشا!

دم بادزن ابریشمین زمزمه‌ای زار
با من نشسته
بر

دو زانو
به سنگ محبل این ظلمات

بگستران!

رمز تکلم این تاول را



که می‌رهاندمان باز
با چمند لاژوردین سلامت
از خوش گل‌میخ معماری تاراج
با گلو.

تا پا بسرانی از سواران بی‌رکاب
ای من!

- سفینه‌ای از سایه‌های گویا
خزیده سردابه‌های تودرتو

بود مرتعش

بگشا!

بند بادزن ابریشمین زمزمه‌زار
تا نبوده باشیم

از بندیان سکوت!

صفحه پنجاه و چهار

گرون

نویسندگان و دوستان خوب تملس گرفتیم. کارهایی در زمینه نمایش سنتی کردهایم که بزودی اجرا خواهیم کرد.

- معمولاً تأثیر بارهای فلسفی و سیاسی، و سنگین‌ترین مفاهیم را بر دوش دارد، شاید به این دلیل است که در سال ۵۸ - ۵۹ آن فضا وجود داشته اما در سالهای جاری چطور؟

- ما در تأثیر مدتی دچار رکود شدیم که دلایل مختلف داشت. هنرمندان ما شاید گرفتاریهایی داشتند و اکثراً به دلایل مختلف به سینما و تلویزیون رو آوردند و مشکل داشتند که تأثیر روی صحنه ببرند. البته این مشکل شاید از طرف خودشان بود. نمی‌دانم اما در دو یا سه سال گذشته با حضور آقای علی منتظری سرپرست مرکز هنرهای نمایشی تأثیر دارد فعال می‌شود. اما این که می‌گویند تأثیر بار سیاسی دارد، این سیاسی بودن به مفهوم سیاستمداری نیست. در هنر چنین چیزی اصلاً مطرح نیست. هنرمند همیشه با اجتماعش و

در کنار اجتماعش حرکت می‌کند و کم‌وکاستیهای اجتماعش را مطرح می‌کند. اجتماعش را از دید خودش می‌بیند. اصلاً برخورد آنچنانی با مسایل روز اجتماعش نمی‌تواند داشته باشد. که حالا دست بالا بکند، حرفهای آنچنانی بزند و شمار بدهد. یک هنرمند نمی‌تواند سیاستمدار باشد. به نظر من در هنر همه چیز وجود دارد روانشناسی، سیاست، مسائل تاریخی اجتماعی و غیره. هنر احتیاجی ندارد که خودش را یک سویه بکند و فقط از طریق سیاسی حرف خودش را بزند. به نظر من کسانی که حرفهای آنچنانی و سیاسی می‌زنند، فقط شعار می‌دهند. هنر مقوله‌ای است که نمی‌توانیم یک سویه‌اش کنیم.

- متشکریم.



را نویسنده بگذارم، چون نویسنده‌هایی در این مملکت، در طول تاریخ وجود داشته‌اند که اگر من اسم خودم را نویسنده بگذارم، فکر می‌کنم خدشهای به اسم آنها وارد کرده‌ام - راضی هستم بکنم. اما متن‌های زیادی را طراحی کرده‌ام و حالا هم اینکار را می‌کنم.

- آقای تهمورث، در حال حاضر مشغول تنظیم و تمرین یک نمایش هستید، در مورد این نمایش برای ما صحبت کنید.

- من مدتی مرخصی بودم و در ایران نبودم، فکرهایی که کرده‌ام و طرحهایی دارم که می‌خواهم آنها را در نیمه دوم سال ۶۹ به صحنه ببرم. به همین دلیل به محض ورود به ایران با دو نفر از

اول، «شنبه هفتم» و بعد هم «مدیران» را کار کردید. چرا هیچ‌وقت از خودتون بعنوان نویسنده و طراح یاد نکردید؟

- باید دید که کسی که کار هنری می‌کند هدفش چیست؟ زنده کردن مسائل اجتماعش و در کنار اجتماع قرار گرفتن - در کنار مردم قرار گرفتن و با مردم بودن و این که اسم دیگر مطرح نیست. به نظر من حالا اگر بنده طرحی دارم یا نوشته‌ای دارم، اگر کسی دیگر بنام خودش هم بنویسد برای من مهم نیست. مهم آن است که طرح من روی صحنه اجرا شود و اگر که من اسم خودم را بعنوان نویسنده یا طراح نمی‌گذارم، دلایل این است که من جلالت نمی‌کنم اسم خودم

مجله گردون آگهی می‌پذیرد.

فرم اشتراک

نام و نام خانوادگی:

نشانی و تلفن:

.....

بهای اشتراک ۱۲ شماره: ۴۸۰۰ ریال

برای هنرمندان، فرهنگیان و دانشجویان: ۲۰۰۰ ریال

بهای اشتراک را به حساب جاری شماره ۴۰۹۰ بانک ملی ایران شعبه

میدان امام «کد ۱۱۹» واریز کنید و فتوکپی فیش را به نشانی دفتر

مجله بفرستید.

مجله گردون در

کتابفروشی‌های معتبر نیز

به فروش می‌رسد.

نمایندگان گردون در شهرستانها:

اصفهان: نشر آفتاب

شیراز: کتاب اسفند

مجله گردون از شهرستانها

نماینده فعال می‌پذیرد.



نام داردیس

اختر اعتمادی

فاکنر در دوره‌ی مرگ

کنم، در حدود سه هفته تمام کردم و برای «اسمیت» که قبلاً (خشم و هیاهو) را منتشر کرده بود، فرستادم. بلافاصله جواب داد، «خدای من، اصلاً نمی‌توانم این را منتشر کنم. هر دویمان را به زندان می‌اندازند.» فاکنر می‌گوید که پس از آن کتاب (حریم) را به بایگانی سپرد؛ اما ناشر چنین نکرد. در سال ۱۹۳۰، هریون اسمیت تغییر رأی داد و نمونه‌ای حروفچینی را برای تصحیح به آدرس فاکنر فرستاد. فاکنر وقتی نمونه حروفچینی را خواند، وحشتزده شد، «دستم آمد که حسابی کند زده‌ام. دو راه پیش‌رو داشتم: یا هم‌ااش را پاره کنم و بریزم دور یا بازنویسی کنم. فکر کردم چه‌بسا کتاب‌فروش خوبی داشته باشد. ممکن است ده‌هزار خواننده داشته باشد. این بود که نمونه‌های حروفچینی را پاره کردم و دوباره دست بکار نوشتن رمان شدم.

نقاشی ساختمان، نجاری و حتی آموزش گلف و نیز در سواحل خلیج - در پاسکاگولا - با کارهای عجیب و غریب از جمله صید میگو با قایقهای ماهیگیری امرار معاش می‌کرد و ظاهراً همین او را کفایت می‌کرد. فاکنر پس از ازدواج با «استل فرانکلین» در سال ۱۹۲۹، که از ازدواج اولش دو فرزند به همراه آورده بود، به تقلای معاش افتاد. حالا که صاحب خانواده شده بود بایستی از پس مخارج آن برمی‌آمد. تصمیم گرفت که از راه نوشتن سور و سات زندگی را مهیا کند. «حریم» را در پی همین توقع نوشت و بعدها اعلام کرد که، «به کتابهای پرفروش فکر کردم و عزم جزم کردم که خودم هم امتحانی بکنم. مدتی زور زدم تا دستم بیاید که یک آدم اهل می‌سی‌سی‌پی تکلیفش با تمایلات معاصر چیست. و هولناک‌ترین داستانی را که می‌توانستم تخیل

عدم موفقیت فاکنر در مقام نویسنده‌ای پولساز، او را به هالیوود کشاند. از آنجا که امرار معاش او از راه نوشتن مقدور نبود، بارها به هالیوود پناه برد. فقط یکی از کتابهای او موفقیتی درخور یافت و پایش را به هالیوود باز کرد. رمان (حریم) فروش خوبی داشت و یک اثر صددرصد فاکنری بود.

(خشم و هیاهو) که اولین رمان از رمانهای چهارگانه‌ی فاکنر محسوب می‌شود، به‌طور متوسط در هر چاپ بیش از دوهزار نسخه به‌فروش رفت. ناشران به تبعیت از نظر منتقدان، این کتابها را با عنوانهای ستایش‌انگیز، مبهوت‌کننده و متفاوت تبلیغ کردند، اما مردم به دور از این تبلیغات، استقبال از این چهار رمان نکردند. در اواخر دهه بیست فاکنر، ظاهراً به کسب از طریق نوشتن واقعی نمی‌گذاشت و در اکسفورد می‌سی‌سی‌پی به انواع غرده‌کاریها دست می‌زد:

گردون

می‌دانستم که باید ضرر حرفه‌چینی را بپردازم، اما چه باک، باید راهی می‌جستم تا چون (خشم و هیاهو) و یا (دراز می‌کشم و می‌میرم) مغبون نشوم. آخر خواننده باید کتاب را بخرد و دوستانش را هم تشویق به خواندن آن بکند.»

دوازده هزار نفر کتاب را خریدند و اجر فاکنر ضایع نشد و پولی را که به آن نیاز داشت به کف آورد. اما افسوس که اوضاع بر وفق مراد پیش نرفت و مؤسسه هریون اسمیت شش ماه پس از انتشار (حریم) یعنی در اوایل سال ۱۹۳۱ ورشکسته شد و فاکنر از بابت حق‌التألیف کتاب نصیبی نبرد. تنها پولی که از بابت (حریم) به فاکنر رسید، در هالیوود بود.

درآمد حاصل از (حریم) به دو طریق میسر شد: فروش حقوق رمان به استودیو پارامونت و قرارداد فاکنر در مقام فیلم‌نامه‌نویس با استودیو متروگلدین مایر.

(حریم) گرچه از لحاظ تجاری چندان موفق نبود اما کتاب، بحث‌انگیز شد و زبانزد خاص و عام و نیز تأثیر آن بر هالیوود کاملاً مشهود بود.

در روزهایی که فیلم ناطق رونق می‌گرفت به نویسندگان جدید روی خوش نشان می‌دادند. فیلم ناطق به گفت‌وگو نیاز داشت و بسیاری از استودیوها به نویسنده‌ای که بتواند این نیاز را برآورده کند، محتاج بودند. هر نویسنده‌ای در هر کجا که قریحه خود را بروز می‌داد - در مطبوعات، تماشخانه‌های برادوی و خاصه در عرصه رمان و داستان - فوراً به استخدام استودیو درمی‌آمد. کسی در غم زیرویم نویسنده نبود و ای بسا اگر هنری جیمز هم در اوایل دهه سی، در آن حوالی پیدایش می‌شد، قراردادی امضا می‌کرد.

البته امروز و برای ما غریب می‌نماید که چگونه فاکنر و ناتانیل وست توانستند بر اساس کتابهایی نظیر (حریم) فیلم‌نامه بنویسند. اما یادتان باشد که هر دوی این کتابها محتوایی داشتند که می‌شد از آنها گفتگوهای واقع‌گرایانه به‌دست آورد؛ که در آن سالها که آشاری چون (صورت زخمی)، (سزار کوچک) و (دشمن مردم) تحسین همگان را برانگیخته بودند، امتیاز زیادی محسوب می‌شد.

در اواخر سال ۱۹۳۱، فاکنر زیرک، دستش آمده بود که هالیوود به استعداد او احتیاج دارد. پاییز همان سال در سفری به نیویورک به آژانس لیلاند هیوارد سر زد و هیوارد او را به "West Coast" معرفی کرد. در هیجدهم دسامبر، هیوارد از سام مارکس که مسئول بخش طرح و داستان MGM در «کالورسیتی» بود، یادداشتی با این مضمون دریافت کرد: شما در سفر اخیرتان به اینجا، ویلیام فاکنر را توصیه کردید. گمانم به دردکار ما می‌خورد؛ بگویید چند؟ با بهترین دروها.

فاکنر البته از این پیشنهاد طرفی نبست، چون

اصلاً حال و حوصله رفتن به کالیفرنیا را نداشت. ترجیح داد برای خانم «تالولا بانکهد» که با همسرش استل دوست بود، طرحهای اوریزینال بنویسد، که البته از این کار هم پولی عایش نشد، اما چون کار را در خانه‌اش در اکسفورد انجام داده بود چندان مغبون نشد.

در طول ماههای اوایل سال ۱۹۳۲ به حق‌التألیفی که از فروش رمان (حریم) نصیبش می‌شد، دلخوش کرده بود، خاصه که از بابت مشکلات مالی ناشی از خرید ملک و املاکی که بعدها آن را "Rowon Oak" نامگذاری کرد، سخت در مضیقه بود.

MGM همچنان خواستار فاکنر بود اما او از رفتن به کالیفرنیا امتناع می‌کرد تا سرآخر پحران مالی و پیشنهادهای متنوع MGM موجب شد که کوتاه بیاید؛ خاصه که در اوایل سال ۱۹۳۲، هریسون اسمیت در نتیجه عدم توافق با شریک انگلیسی‌اش «جانان کپ» ورشکسته شد و فاکنر را از چهارهزار دلاری که سهم می‌برد، محروم کرد. فاکنر وقتی مطمئن شد که پولی از این بابت به او نخواهد رسید، پیشنهاد MGM را پذیرفت. البته در بهار همان سال رمان (روشنایی ماه اوت) به‌پایان رسیده بود اما تضمینی وجود نداشت که کتاب فروش خوبی داشته باشد. هریسون اسمیت دوباره به حرفه نشر کتاب بازگشت ولی با همه توش و تفلایی که کرد و کتابهای متعددی که چاپ کرد، کارش چندان

می‌کند تا در آن اتاقهای کسالت‌بار کنفرانس مراوده چندان با کسی در هالیوود بهم نزنه بود و مدام می‌گساری می‌کرد. ظرفیت مشروب‌خوردنش باورکردنی نبود و از این لحاظ زبانزد خاص و عام بود. می‌گساری شاید بهانه‌ای بود تا در هالیوود قدری تسکین پیدا کند اما نتیجه‌ای نداشت جز آنکه پولی را که به‌دست می‌آورد بر باد بدهد.

عده‌ای او را جذاب می‌پنداشتند. زیرک بود و تا کم‌رویی‌اش پنهان بماند مدام نکته می‌پراند و شوخ طبعی می‌کرد. معمولاً کم حرف می‌زد اما وقتی به سخن درمی‌آمد، می‌توانست به رغم متانتی که داشت، ویران کند. هیچ چیز در او سرسری و از سر اتفاق نبود.

فاکنر برخلاف ناتانیل وست هرگز برای استودیوهای کوچکی چون "Republic" یا "Monogram" که تولیداتشان کاملاً "Schlock" بود، کار نکرد. او با استودیویی کارش را آغاز کرد که آن موقع بسیار شاخص بود: متروگلدین مایر و صاحبانش - ایروینگ تالبرگ و لویس بی‌مایر سهم درخوری در عرضه آثار فرهنگی داشتند و همواره، بهترین ییلان مالی را از لحاظ حرفه‌ای، کسب می‌کردند. در بحران اقتصادی سال ۱۹۳۲ فقط استودیوهای متروگلدین مایر و برادران وارنر توانستند از لحاظ مالی سر پا بمانند. پارامونت، فوکس و یونیورسال یا اعلام ورشکستگی کردند یا موقتاً دست از کار کشیدند. تولید فیلم به‌شدت کاهش یافت و نویسندگان بیش

○ فیلمسازان به نویسندگان برای نوشتن گفتگوها نیازمندند.

○ فاکنر در ۱۹۳۲ در اثر فقر دعوت هالیوود را پذیرفت.

از دیگران از این کساد، لطمه دیدند. فاکنر در دوره نحسی به هالیوود آمده بود.

قرارداد فاکنر با MGM نه شبیه به قراردادهایی بود که امروزه می‌بینند و نه شبیه قراردادهای سال ۱۹۳۲ بود. قرارداد کوتاه‌مدتی مبنی بر شش هفته کار بود و هفته‌ای پانصد دلار به او می‌رسید؛ که البته برای فاکنر پول زیادی بود: «بیشترین پولی که تا به حال به چنگ آورده بودم و گمان می‌کردم اگر همه پولهای می‌سی‌سی‌پی را جمع بکنی، اینقدر نمی‌شود...»

فاکنر از همان بدو ورود به هالیوود هاله‌ای از اسطوره به دور خود رسم کرد. و چنان هالیوود را سرد و بی‌روح یافت که بلافاصله اعلام کرد که در استودیو به اندوه مبتلا شده است. و این بهانه‌ای بود تا به «دره مرگ» پناه ببرد.

«راستش را بخواهید، ترسیده بودم... از هیاهویی که هنگام ورودم برپا شده بود، وحشت کرده بودم. وقتی مرا به سالن نمایش فیلم بردند و گفتند که همه چیز روبراه است، دست‌پاچه شدم.»

و چرا دره مرگ؟ گفتنی است که دو فیلمساز

نگرفت.

باری... فاکنر در ماه مه ۱۹۳۲ در اثر فقر و تنگدستی به هالیوود پناه برد و این سرآغاز سفرهای فاکنر به هالیوود است.

بد نیست در ابتدا، تصویر روشنی از مردی که آن روزها در استودیو متروگلدین مایر، آمدوشد داشت در نظر آوریم، - مردی کوتاه قامت که قدش به‌زحمت به پنج پا می‌رسید. معمولاً لباسی تمیز و اتو کشیده اما نخ‌نما به تن می‌کرد و همواره پیپی را لای دندانهایش می‌فشرد. وقار و آداب معاشرت در کالیفرنیا غریب می‌نمود و نشان می‌داد که اهل می‌سی‌سی‌پی یا حتی نیویورک است. در رفتار با دیگران چنان بود که او را گستاخ می‌پنداشتند. و آنقدر دور از دسترس به نظر می‌رسید که دیگران در حضورش، راحت نبودند. لهجه می‌سی‌سی‌پی‌وار و صدای بم و آهسته‌اش دقیقاً مفهوم نمی‌شد و اغلب درک آنچه فاکنر می‌گفت برای همکارانش در استودیو بسیار دشوار بود. اما وقتی حرفهای او را می‌فهمیدند، به‌شدت مجذوب می‌شدند. البته بیشتر مواقع به‌نظر می‌رسید که فاکنر در جای دیگری سیر آفاق

○ مترو گلدین مایر سهم درخوری در عرضه‌ی آثار فرهنگی داشت.

○ فاکنر می‌توانست با حرف همه چیز را ویران کند.

بود که از کالیفرنیا برود و نقطه پایان بر همه چیز بگذارد.

- ۱ - حرص (۱۹۲۴).
- ۲ - قلعه زابریسکی (.....). هر دو فیلم از محصولات (MGM) کمپانی مترو گلدین مایر بودند.

بود، دریافت می‌کرد. در واقع، فاکنر در هالیوود به جایی نرسید. بعدها گفت: «حقه‌بازی نیست. هن چیزی نمی‌بینم، فقط وعده و وعید می‌شنوم».

فاکنر قول داده بود که صادقانه در خدمت استودیو باشد. شش هزار دلار بیشترین پولی بود که تا آن موقع نصیبش شده بود و حالا که کمپانی مترو گلدین مایر به او احتیاج نداشت، وقت آن

یعنی فون اشتروهایم و آنتونیونی که چهل سال از هم فاصله داشتند نیز شیفته آن مکان شده بودند. در هر دو فیلم (حرص) (۱) و (قلعه زابریسکی) (۲) از دره مرگ به‌عنوان «محل گریز» شخصیت‌های اصلی استفاده شده است و شاید همین جاذبه پنهان بود که فاکنر را به آنجا فرامی‌خواند، به مترو کترین نقطه زمین در شمال امریکا.

فاکنر خیلی زود به مترو گلدین مایر بازگشت - ظاهراً همه چیز روبراه شده بود - به او امکان این را دادند که محصولات مترو گلدین مایر را ببینند. ده دقیقه‌ای که از نمایش یکی از فیلمها گذشت، به گمان اینکه همه این ماجراها از اتاق پخش فیلم بیرون می‌آید، زیر لب غرولند کرد، «خدای من، غیرممکن است».

فاکنر گفته است که در یکی از جلسات نمایش فیلم، پس از مدت کوتاهی از مسئول اتاق نمایش خواهرش کرده است که فیلم را پخش نکند زیرا کاملاً متوجه شده که فیلم چگونه پخش می‌شود. نکته‌های متعددی درباره عدم آگاهی فاکنر از عالم فیلمسازی وجود دارد. بسیاری از این نکته‌ها البته ساختگی‌ست اما در موارد دیگر، حاکی از طنز فاکنر است. مشهور است که به سام مارکس - رئیس بخش طرح و داستان مترو گلدین مایر - گفته است که دوست دارد فقط در زمینه فیلمهای میکی موسی که آنها تهیه می‌کنند فعالیت کند. مارکس مؤدبانه به او پاسخ داده است که در مترو گلدین مایر فیلمهای کارتون ساخته نمی‌شود. آنوقت فاکنر می‌گوید: «پس اجازه بدهید متن فیلمهای خبری را بنویسم».

در پس و پشت این سیمای ساده‌لوح و روستایی، فاکنری پنهان بود که دقیقاً می‌دانست در هالیوود چه باید بکند. البته وانمود می‌کرد که نمی‌داند اما مدتی بعد دست از این بازی برداشت و ظرف یکسال به اندازه یک لیست حقوق، برای مترو گلدین مایر کار کرد.

فاکنر نه پروژه به آنها ارائه داد: فیلمنامه‌هایی اورژینال یا اقتباس شده از آثار خود و دیگران، که مجموعه‌ای از طرحهای بیست و پنج صفحه‌ای تا فیلمنامه‌های بلند بود. داستان این فیلمنامه‌ها از آن نوعی بود که بعدها در مترو گلدین مایر به فیلمهای «دشوار» معروف شدند: فیلمهای افسانه‌ای امریکای لاتین، عملیات نیرو هوایی در جنگ اول جهانی و داستانهای عاشقانه... و فقط دو فیلمنامه از این سری به مرحله تولید رسید که از قضا در دوره دوم و در پایان راه فاکنر با مترو گلدین مایر بود. فیلمنامه اصیل در ماه ژانویه سال ۱۹۳۲ به اتمام رسید اما مترو گلدین مایر از پرداخت حقوق آن طفره رفت و این بهانه‌ای شد تا فاکنر از فیلمنامه‌نویسی دست بردارد. عایدی فاکنر، هفته‌ای ستمزار دلار بود که ستمزار دلار دیگر هم بابت (پست غروب یکشنبه) که درباره اژدرافکنهای جنگ جهانی اول و با عنوان (چرخش) نوشته شده



ویرانگر در مقابل این هرج و مرج عقیدتی ما ساده‌گی و ثبات معیارهای علم طبیعی را داریم بدایهی از قبیل آن‌که «امروز هوا در سایه ۲۰ درجه بالای سانتیگراد است» یا این‌که مثلاً «این بچه تب دارد» در مقایسه با بی‌چون و چرایی مسایل علمی آیا مسایل هنری ناامیدکننده نیست؟ چنین می‌نماید که در این مورد، هر نوع قضاوت دقیقی مشکل است. نظریه‌ها دچار تناقض‌اند، ضعیف‌اند، خود را نفی می‌کنند، از يك شیوه نگرش به شیوه‌ای دیگر در نوساند. حال به موضوع اصلی می‌رسیم: ما در جستجوی راه‌هایی به‌سوی درک هنر هستیم و برای اظهارنظرهایمان درباره هنر دلایلی روشن می‌جوییم. اما این زمینه محکم در کجا وجود دارد؟

تابلویی از پیکاسو «زن گریان»: ۱۹۳۷، به این چهره نگاه می‌کنیم: پیر و تهی از ملاحظت با موهای صاف، پیداست که دیگر خود را برای کسی نمی‌آراید. حلقه‌ای از موها روی پیشانی افتاده است. پوشش او را تماشا می‌کنیم: کلاهی ارزان قیمت با گلی بی‌تناسب بر آن به سر دارد. بلوز بافتنی‌اش زیر و خشن است. به «فضا» می‌نگریم: تنها گوشه کوچکی از اتاق نمایان است، میل و وسیله‌ای دیده نمی‌شود. کاغذدیواری نیز چون کلاه زن، فقیرانه و دارای رنگی تند است. نوع «رفتار» زن را مورد تأمل قرار می‌دهیم: اشکهای درشتی در چشم دارد، بغض او از خطوط کناره بینی‌اش هویدا است. دستمال نازکی را بین انگشتانش مجاله کرده است. ما چهره زن، پوشش، فضای پیرامون و طرز رفتار او را مورد بررسی دقیق قرار دادیم. نقاشی را «دیدیم» - هنگامی که يك اثر هنری در ارزیابی اجزایش با تناقض روبه‌رو می‌شود، تماشاگر باید از آن فاصله بگیرد. تنها با تماشای جزع‌آمیز تصویر در آرامش است که تماشاگر می‌تواند از جنبه‌های متضاد رهایی یابد.

کسی که بخواهد به رمزوراز آثار هنری پی ببرد نیاز فراوان به تمرین در «دیدن» دارد. دورر گفته است: «والا ترین حسن انسانها بینایی است» بینایی ارگان درک آثار هنری است.

ما کم‌وبیش تابلوی «زن گریان» پیکاسو را تماشا کردیم آیا بدین ترتیب می‌توان تصمیمی اتخاذ کرد؟ در واقع چیزی بیش از پیش عایدمان نشده، زیرا این پرسش که آنچه در جلو روی خود داریم يك اثر ناب و قابل ارزش هنری است یا خیر، هنوز در پرده ابهام باقی مانده است! در جواب این پرسش که آیا «این هنر است؟» بسیاری جوانهای فریبده در چنته دارند: آنها به‌دقت تعیین می‌کنند که هنر باید آن‌طور باشد... هنر اجازه ندارد این‌چنین باشد... به این دلیل این اصلاً «هنر نیست!» و حال، اگر ما توجه‌مان را به دورر معطوف کنیم چه؟

تابلوی پیکاسو جزو رده سنتی و طولی تصاویر «مویه‌گران» است. برای مثال، اولین بار حوا، به هنگامی که فرشته، او و آدم را از بهشت



هاینریش لوتسلر

فریده لاشایی

اعصار هنر نزد بزرگان به طبیعت

آیا هنرمند باید از طبیعت تقلید کند؟

باشد: او در طول عمر فرازش توفیق یافت تا به یکی از معروفترین و در ضمن تثبیت‌شده‌ترین هنرمندان زمان ما ارتقاء یابد. درباره وی بیش از صدها کتاب و هزاران مقاله نوشته شده است. شاید بسیار بیشتر از آنچه که درباره تبیین نوشته‌اند. اما در مورد ارزش واقعی او همگان هنوز به يك نقطه‌نظر واحد دست نیافته‌اند. برخی او را به عرش رسانیده، عده‌ای انکارش کرده‌اند. برای يك شاعر و برای دیگری در حکم يك دیوانه است. در يك دم هم خلاق می‌انگارندش، هم حق‌باز، کاشف یا

تابلوی آبرنگ «قلعه ترینت» اثر آلبرشت دورر که راهتمای ما در پیچاپیچ این مقاله مقدماتی خواهد بود، شاهکار دید دقیقی است که هیچ نکته‌ای را از نظر دور نمی‌دارد: این اثر را به‌صورت ابزار نفیسی برای سنجش و گواهی غیرقابل ردی بر ارزش پایدار هنر واقع‌گرا مورد استفاده قرار می‌دهیم.

اما پیش از شروع بهتر است روشن کنیم که دنیایی سوای دنیای دورر وفادار به واقعیت نیز وجود دارد. پیکاسو در این مورد می‌تواند روشنگر

است؟

مصر و دوران باستان

در جواب این سؤال آیا هنر باید از طبیعت تقلید کند؟ تاریخ هنر پاسخی چندجانبه می‌دهد. برای مثال مجسمه چوبی عصر کا - آپر (Ka - aper) در مصر ۲۴۰۰ ق - م تا چه حد به طبیعت نزدیک است؟ در يك کاوش باستانشناسی در ساکارا، هنگامی که باستانشناسان مجسمه را زیر روشنائی روز گرفتند کارگران مصری فریاد برآوردند: «این که رئیس انجمن ده ماست!»

در واقع این مجسمه يك کاهن و کارمند سطح بالای دولتی است که با حالتی رها قدم برمی‌دارد. يك بازو را جلو داده و بازوی دیگر را طوری حرکت می‌دهد که از بالا، از بدن آزاد است. در دست چپ عصای کارمندان عالی‌رتبه را به نشان برتری مقام خود بالا گرفته است. سر مجسمه بر گردنی فرو رفته، شباهت به يك گلوله دارد: سرشار از زندگی و اعتمادبنفس. دوستان چنین مردی می‌توانستند بلافاصله او را در مجسمه‌اش باز بشناسند. به نظر می‌رسد پزشکی و تشخیص آسان یکی از اهداف اصلی هنر تقلید طبیعت باشد. اما در نقاشیهای پیکاسو اغلب پرتوها بسختی قابل تشخیص‌اند و گاه به‌شدت از شکل افتاده‌اند (تصویر ۲). اما چرا مجسمه‌ساز معاصر مصر، در پی شباهت کامل و دقیق بود؟ آیا به این دلیل که می‌خواست اصول و قوانین هنر را از طریق تقلید از طبیعت دنبال کند؟ خیر، کاملاً به دلایلی دیگر این کار را می‌کرد: در رابطه با اعتقاد مصریان به دنیای مردگان:

هنگامی که انسان می‌میرد، روح از جسم جدا می‌شود و جسم فاسد می‌گردد. روح سرگردان در جستجوی جسم جدیدی برمی‌آید که دیگر در خطر فساد نباشد. این جسم را پیکرمساز از چوب یا سنگ برایش فراهم می‌کند و آنرا در قبر مرده قرار می‌دهند. بدین ترتیب روح در مجسمه‌ها به زندگی ادامه می‌دهد و پیکرمساز را به حق، کسی می‌نامیند که نگهدار زندگانی است. حال برای آنکه روح در جسم خود حلول کند، شباهت مورد نیاز است. نه تقلید از طبیعت بل غلبه بر مرگ هدف پیکرمسازی مصر قدیم بود و شکل طبیعت‌گرایانه راهی متناسب و شایسته بدانسو بدین ترتیب این نظر به دلایلی کاملاً متفاوت دچار محدودیت می‌شود. تقلید از طبیعت در مصر تنها وسیله‌ای است برای هدف نه خود هدف.

حال يك فاصله زمانی بزرگ را درمی‌نورسیم و تقریباً به سال ۲۰۰۰ پیش از مسیح می‌رسیم، به یونان متأخر، در عصر هلنی در این دوران در هنر، نزدیکی چشمگیر و خشنی بر واقعیت حکمفرماست. مجسمه مرمری پیروز هست (تصویر ۱) در موزه «گلیپتوتک» مونیخ گویای این مطلب است. پیروز، مست و خراب،

بیرون رانده، گریه کرد. هازاچو در آغاز قرن پانزدهم این منظره را به طرز مؤثری نقاشی کرده است. این تابلو با تابلوی «زن مویه‌گر» پیکاسو فرق اساسی دارد: فرقی که بسیار عجیب است. هازاچو انسانها را در هیأت طبیعی‌شان، بی‌هیچ گونه مسخ‌شدگی، به تصویر می‌کشد و دوست از این طریق به تأثیرگذاری عمیقی دست می‌یابد: ما درد حوا را مستقیماً احساس می‌کنیم. ما از یأس او متأثر می‌شویم و خود را در تنهایی بی‌نهایت عظیمش شریک می‌یابیم.

حال که هنرمندی می‌تواند به این نیروی ایرتر، در حالت تسلیم آرام به «فرمهای طبیعی» دست یابد و «موفق» هم می‌شود پس چرا باید تصاویر انسانها را مخدوش ساخت و چهره آنان را مسخ کرد؟ پیکاسو خط‌ها و رنگها را محکم و قوی می‌کشد و در این کار غلو می‌کند. آیا تندی نوع اشکالی که می‌کشد از ضعف تجارب او ناشی می‌شود؟ آیا شدت وحدت موضوع تابلو گواه بر



شکست او نیست؟

گویی هنر بدین ترتیب، میزان و معیار ارزش خود را در مقایسه با طبیعت به‌دست می‌آورد. بسیاری از شخصیت‌های بزرگ هدف غایی هنر را تقلید از طبیعت دانسته‌اند. از دوران باستان گرفته تا دوران دور و آغاز عصر نوین. در دوران باستان لطیفه‌های پرمطری در مورد «استادی» هنرمند نقل می‌شده است. نقاشی انگورها را چنان طبیعی نقاشی کرده بود که پرندگان بسوی آن سرانبر شدند و به انگورها نوک زدند. نقاش دیگری روی این تابلو پرده‌ای «کشید» آنچنان واقعی که نقاش اول خواست آنرا پس بزند تا بتواند انگورهای خود را تمشا کند.

آیا امروزه نیز بسیاری، به هنگام خواندن يك پرتو، درست همینگونه نمی‌اندیشند؟ و یا از تصویر يك منظره از کوههای آشنا درست به همین دلیل لذت نمی‌برند که کوه در تصویرش، درست همانگونه ظاهر شده است که بیننده زمانی، در روزهای خوش تعطیلات، آنرا به‌خاطر سپرده

کوزه شراب را با هر دو دست چنان در آغوش گرفته که انگار عزیزترین و تنها دارایی‌اش باشد. تماسی بدن او به دور کوزه حلقه شده است. با چهره‌ای پرچین و چروک با دهانی باز از خماری، نگاه بی‌معنایی به آسمان دارد. هنرمند ماجرا را با نظر اندام‌شناسانه‌ای تشریح کرده است. پیکاسو برعکس، توجهی به آناتومی ندارد. زن گریان (تصویر ۲) او، آزادانه و بدون توجه به اصول آناتومی خلق شده است. در آن اثر یونان متأخر، مشخصه دیگری نیز در مورد شباهت فیزیکی چشمگیر است: پیکر به شکل هرم طراحی شده است: چینه‌های عمودی لباس از دو طرف به پایین سریده‌اند و ترکیب پیکره را نگهداشته‌اند. پس در اینجا، تنها واقعگرایی محض حاکم نیست، بلکه غلبه با يك ترکیببندی دقیق مطرح است! هدف این ترکیببندی، قانونگرایی و سنجش است، آن هم به خاطر نظم و در خلعت حدو حدود. حتی



انواع زندگی عامیانه نیز توسط یونانیان متأخر در شکلی والا و برتر پرداخته می‌گردید. بلر دیگر متوجه می‌شویم که تئوری هنر در تقلید از طبیعت حتی برای توضیح و تشریح آثار رئالیستی نیز کفایت نمی‌کند و چیز دیگری به آن اضافه گشته است: حال آیا این همان هنر واقعی است؟

صحبت این موضوع را در مجسمه‌های رومی بررسی می‌کنیم زیرا رومیها علاقه دیوانه‌واری به واقعیت داشتند و بدین منظور در پیکرسازی از موم نیز استفاده می‌کردند تا بتوانند شباهت به موضوع را هر چه بیشتر تکامل بخشند. مثلاً در نیم‌تنه شماره (۶) چهره يك دهقان واقعی رومی نقش بسته است که به کار سخت جالفرسای عادت دارد: مملو از هشیاری و به دور از هرگونه خیال‌پردازی

صفحه شصت و یک

گرون



در سومین قرن میلادی پایهای امپراطوری روم به لرزه درافتاد. اقوام وحشی به مرزهای آن سرازیر شدند. ثبات اقتصادی درهم شکسته شد. ربایندگان تاج و تخت بر سر قدرت وحشیانه می‌جنگیدند. تنها در چند دهه، جامعه هزارساله روم تا ریشه به لرزه افتاد. با در نظر گرفتن چنین موقعیت تاریخی پراشویی است که باید نیم‌تنه (۸) بانوی رومی را درک کرد. حالت مجسمه آنچنان مردانه است که می‌توان آنرا به‌عنوان تجسم مردانگی دریافت. این مجسمه‌ها جلوچشمان آنان که در سراسیمگی سقوطند یک بار دیگر مجسم می‌سازند که روم را چه چیزی به عظمت رسانید: نیروی عمل، سختگیری با خود، رهایی از هرگونه خیال‌بافی، خلاصه: اراده برای برتر بودن از سرنوشت.

تاریخ هنر، از عصر اهرام تا سقوط امپراطوری روم، با توجه به تزیین فوق که هنر «مقلد طبیعت» است، چه چیزی را به ما می‌آموزد؟ تقریباً طی این سه‌هزار سال، شاهکارهای واقع‌گرایانه به وفور مشاهده می‌گردد. اما همواره به همراه آنان، نیروی کلی‌تر دیگری نیز دخالت داشته است. مصریها به هنر پیکرسازی مقابل به‌خاطر دل‌نگرانی‌هایشان برای مردگان، دست یازیدند. یونانیها، برخی از آشن‌ترین آثارشان را با یک شکل یا «فرم» مرتب و متناسب تجسم بخشیدند. رومیها می‌خواستند با مشاهده دقیق، تاریخشان را زنده نگه‌دارند، تاریخی پرآوازه و مورد سؤال را. به‌خاطر این اهداف بود که در جستجوی نزدیکی به طبیعت بودند. خلاقیت متناسب با طبیعت در هنر، یک پدیده ثانوی است نه یک اصل تعیین‌کننده!

بیشتر خطوط تعیین‌کننده چهره، مورد توجه قرار گرفته است. چشم‌پوشی از رنگ موجب رشد طراحی شد. در اینجا «شکل» نقش تعیین‌کننده‌ای دارد: صورت توسط مو و گردن به نوعی هم قاب شده است و هم بر آن تأکید. دیگر این که الویت «خطوط» در برابر منحنیهای پیکرسازی چشمگیر است. اما در پیکرسازی یونان این منحنیهای زیبا هستند که چشمگیرند: در زمان حیات زنده و پویا، در اندامهایی با تناسب عالی و شکل. در پیکره‌های رومی برعکس، خطوط تعیین‌کننده‌اند: ابروها، چینهایی که از دهان بر سوی بینی کشیده شده، دهان پر هم فشرده. از تداخل این خطوط، استخوان‌بندی تیز و باریکی به‌وجود می‌آید که در آن برجستگیهای پیشانی، گونه‌ها و چانه تقریباً بی‌اهمیت جلوه می‌کنند. خطوط تعیین‌کننده هویت، خطوط شخصیتی، چهره را مشخص می‌سازند. خلاصه کنیم: حتی در نیم‌تنه‌سازی به‌ظاهر در قیدو بند طبیعت روم قدیم نیز لحظات غیرنالیستی



چشمگیر است: چشم‌پوشی از اندام، محدود شدن به نیم‌تنه، تأکید بر حسیت سنگ - چشم‌پوشی از رنگهای طبیعی، تأکید بر انبوه خطوط در ساختمان چهره، پس در اینجا مسئله آشکارا بر سر «کیه» ظاهر نیست بلکه بیشتر یک خواست هنری، یک درک هنری از میان خطوط بسیار واقعی است، آن خطوطی را برگزیده که درخور رومیها بود.

و اصولاً به دور از هر نوع فرهنگ. نیم‌تنه شماره (۷) خانم محتشمی را نشان می‌دهد که موهایش به روی پیشانی حلقه‌حلقه شده است و پشت‌سر، در حلقه‌هایی تقسیم گشته و به‌صورت بافتهای متعدد محکمی بافته شده است. این موها به‌صورت یک رشته بزرگ، درهم تنیده شده و در یک تور قرار گرفته است. سر دهقان رومی قرن پنجم بعد از میلاد و پرتره خانم، ۹۸ سال پس از م.م. برخواسته است.

در چرخش و تغییر اشکال، چرخش و تغییر تاریخ به‌خوبی ملاحظه می‌شود. دولت روم در یک جامعه دهقانی خشکه مقدس ریشه داشت که آرام آرام به یک جامعه متمدن شهرنشین تغییر شکل داد. آیا چنین پیکره‌هایی طبیعت را تقلید کرده‌اند؟ آری و خیر. آنان بی‌نهایت واقعی و هم‌زمان دارای مقدار زیادی علائم غیرواقعی‌اند. ما در تصویر یک خانم پیر (۸) از قرن سوم میلادی، این مسئله را روشن می‌سازیم. این نیز یک نیم‌تنه است، نه قسمتی از یک مجسمه بزرگ. برای یونانیهای دوران کلاسیک ظاهر کامل یک انسان معنا داشت و شخصیت و زیبایی واقعی در وحدت چهره و اندام متجلی می‌گشت. اما توجه رومیها بیشتر معطوف به چهره انسانها بود زیرا مسئله آنها، حالت، شرایط تاریخی و سرنوشت‌های فردی بود. به این اولین اختراع - پدیده نیم‌تنه‌ها - دومین متولد انتزاعی اضافه می‌گردد: چهره از سنگ است. به تصویرشدگان می‌شد موهای واقعی و لباسی از پارچه پوشانید. هم‌چنان که در قرن ۱۸ در چهره‌های مذهبی اسپانیا متداول بود. اما رومیها به‌جای آن، سنگ را انتخاب کردند زیرا میل آنان را به استحکام و تداوم کاملاً تحقق می‌بخشید. چرا در این نیم‌تنه‌ها رنگ به کار نمی‌رفت؟

درحالی که در هنر ایتالیای قرن ۱۵، نیم‌تنه‌ها را اغلب به‌صورت طبیعی رنگ‌آمیزی می‌کردند - موها - گونه‌ها و لباسها - در نیم‌تنه بانوی رومی (شماره ۱) قرن سوم، تنها به مرمر یک رنگ اکثفا شده است (البته در هنر رومی نیز نیم‌تنه‌هایی از مرمر چند رنگ پیدا می‌شود) از آنجا که چندگانگی رنگ از موضوع حذف شده است،



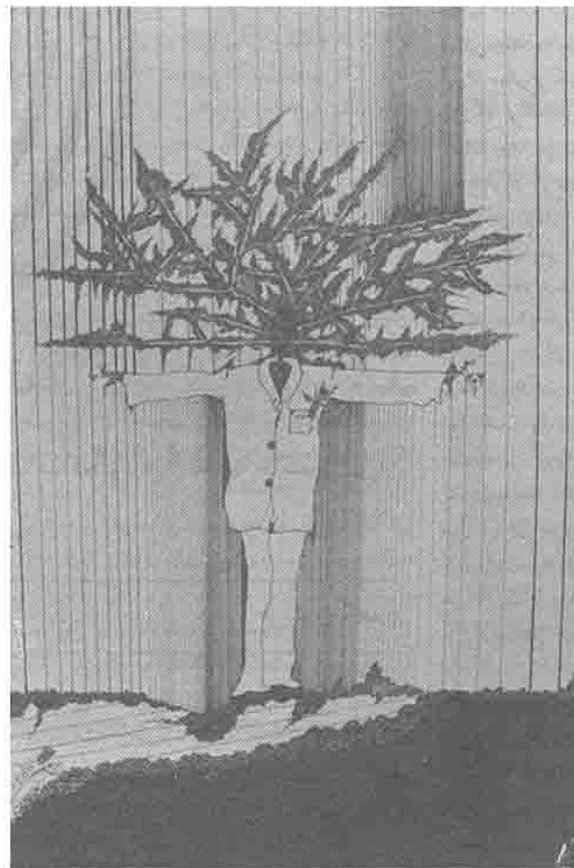
صداهایی پنهان بر پهنه کاغذ

احمد رضا دالوند

نقد نقاشیهای نوشتن فروتن

○ در معماری ریتمیک

فروتن صداهایی از دور شنیده می‌شود.



در انزوای ذهن هنرمند یافت و از سوی دیگر در انعکاس واقعیت بر آینه خیال او.

کارهای نوشتن فروتن به واقع کوشش‌هایی هستند که از آب‌بخور فردا سیراب می‌شوند، لیکن با عناصری از هنوز و امروز دچار سکت می‌شوند.

با اینهمه می‌توان گفت که وی تلاش می‌کند از راههای کهنه، کنار بکشد و دل به دریای پیشامد بزند، به همین دلیل نشانه‌های خوبی از نوریستی در طرحهای فروتن به چشم می‌خورد که تنها با هوشیاری ثمر خواهد داد.

نوشتن فروتن در راهی گام نهاده است که تجسم ناب، رهایی از سطح کاغذ و طرد تکنیک‌های کهنه را در پی دارد. طرح‌های فروتن را می‌توان تأمین

«کاندینسکی KANDINISKI از سمفونی اشکال سخن می‌گفت، از آشوب شکل‌ناپذیر عوامل کیهانی، و آنرا موسیقی افلاک می‌نامید. هیتهایی که با وحش اندیشه در سخن می‌آیند، آفرینشگاه اشکال آزاد از قید صورت»

این چشم‌انداز بی‌خون، بی‌خاطره و غیرانسانی چگونه در ذهن هنرمند نقطه بسته است؟ این پرسشی است که پاسخ آن را از سویی باید

اعتباری برای یافتن ارزش‌های نو تلقی کرد. در بطن آثار او امکانات بالقوای احساس می‌شود که چیزی از دنیای سرعت، از دنیای هنر دنیایی که بر مبنای تجرید ریاضی قابل فهم باشد، نهفته است. در بعضی از نقاشیهای نوشتن فروتن چیزی به عرصه وجود درمی‌آید، باز می‌شود، وسعت پیدا می‌کند، طنین می‌افکند... مانند صدایی که هر دم اوج می‌گیرد، صدایی پنهان که با پدیدار شدن بر پهنه کاغذ می‌توان آنرا با چشم شنید!

قلم نقاش، گاه به مثابه دستگاه «فونوگراف» عمل می‌کند، فونوگرافی که صداهای غایب را مرئی می‌کند و در این میان گاه صداهای «فالش» نیز به ثبت می‌رسند. ارکستراسیون آثار فروتن هنوز به قاعده درست تنظیم نشده است. ایما‌هایی که ذهن و دست هنرمند را به حرکت وامی‌دارند ایما‌هایی بصری نیستند، بلکه ایما‌هایی صوتی‌اند، ایما‌هایی صوتی که با چشم دیده می‌شود و شباهتی گنگ با تکنیک‌های موسیقی بوجود می‌آورند.

در اینجا عناصر موسیقایی چون کنتربان، هارمونی، ریتم، تکرار، بازگشت و... معادل تصویری پیدا کرده‌اند. در معماری ریتمیک آثار نوشتن فروتن صداهایی از دور شنیده می‌شود، صداهایی که با «خط» و نیروهای بیانی آن مرئی شده‌اند. چرخه بی‌پایانی از تمرکز و تکرار، خطوطی که همه چشم‌انداز ما را در می‌نوردد. نوشتن فروتن ما را به تماشای جهانی می‌برد که چون ارکستری عظیم در کار «بودن» است. و چنین «بودنی» را گاه ظالمانه، گاه تلخ، گاه مأیوس و گاه امیدوارانه به تصویر می‌کشد!

در طرحهای فروتن، پوسیدگی - بیماری - انهدام و زوال در چنبره گریزناپذیر خطوط بی‌رحم عمودی و خطوط لغزنده مورب، برای همیشه حاکم شده‌اند. آدمی میان تهی، چهار میخ شده بر مستی که از خطوط عمودی پایدار و سمج ساخته شده - وضعیتی که هیچ امیدی به تغییر آن نیست! حتی گل‌هایی که از شاخ و برگ‌های خشک آن روئیده‌اند، جز بازی شوخ و زودگذری نیستند. راستی اگر همین چند خیال خوش، همین گل‌های چندروزه نبوند... چه می‌شد؟

عمودهای متن آنقدر بی‌رحم و مقاومند که فقط حسرت انقیاد را در دل ما می‌نشانند.

فضاسازی برخی از نقاشیهای نوشتن فروتن تخیل‌برانگیزند. فروتن فقط با تعدادی خط به میدان آمده است و با تمهیداتی چون خطای بصری، القای سطح ایجاد عمق و پرسپکتیو، تمرکز، تکرار، گسترش و... و با این امکانات محدود، جهانی نامحدود را از دور به ما نشان می‌دهد.

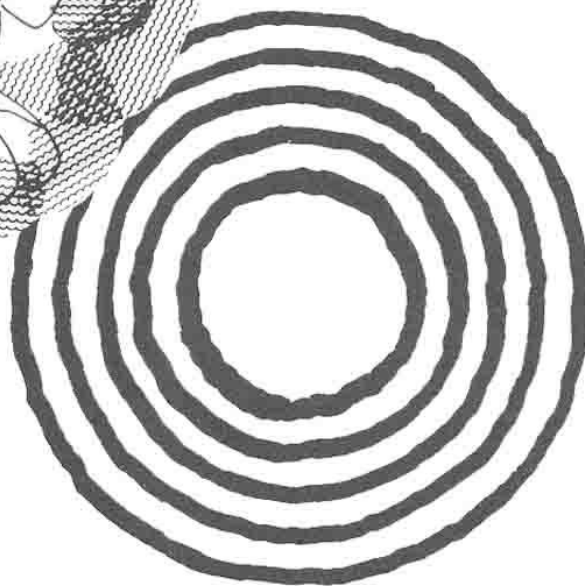
سطوحی که سطح‌اند، اما به اعماق می‌روند و همزمان به سطح می‌آیند، ایجاد پرسپکتیو می‌کنند، متقارن می‌شوند، به توازن نزدیک می‌شوند، به دور دست‌ها می‌رسند... اما همچنان در پلان اول می‌ایستند.

انگشت می گذاشتند. هم چنین چندصدایی در موسیقی ایرانی را ناممکن و بی معنی و حتی منموم می دانستند. حال آن که در همین زمان استاد بزرگی چون مرحوم احمد فروتن راد که در قید حیات بود، با حسرت به این کج فکریها می نگریست و برای رد نظریات گروه اول، خود زیباترین چندصدایی را در آثاری که برای ارکستر نوشت اعمال کرد. این شاید بدان جهت بوده که او از سابقه کار اطلاع داشت و بسیاری دیگر غافل بودند از این که موسیقیدان برجسته ای چون مرحوم کلنل علی نقی خان وزیری سالها قبل از این با آگاهی و بصیرت کافی و با علم به این که موسیقی سرزمینش می باید به طرف چندصدایی شدن حرکت کند، با سخت کوشی ویزهای که خاص خودش بود، کتاب هارمونی موسیقی ایرانی را نوشت و نوعی چندصدایی را بر اساس پرده بندی موسیقی ایران مطرح کرد. گذشته از اینکه خود در آثار بزرگ ارکستری همین هارمونی را به خدمت گرفته بود.

بعد از او روح الله خالقی که شاگرد صدیق و حق شناس کلنل بود در این زمینه یا در چندصدایی کردن موسیقی ایرانی نخست در انجمن موسیقی ملی و بعد در رادیو ایران و برنامه گلها قدمهایی برداشت که قابل ملاحظه است. از پرویز محمود تا آخرین جوانی که تحصیل موسیقی غربی کرده بود، قطعاتی تصنیف کردند که بسیاری از آنها نیز اجرا شد، با این همه، چه قطعات و ساخته های چندصدایی گروه اول و چه آثار گروه دوم فقط و فقط استفاده داخلی داشت و هرگز در بیرون از مرزهای این سرزمین اعتباری نیافت. تنها بخشی از کارهای مرحوم مرتضی حنانه در بیرون از مرزهایمان با موفقیت روبرو شد که تمام اسناد و مدارکش نیز موجود و هرگاه نیاز باشد می توان ارائه کرد.

اکنون به این مسئله توجه کنیم که پس چرا هم این موسیقی یا موسیقی مورد نظر گروه اول وقتی که توسط آقایان جلیل شهناز، حسن کسایی، فرامرز پایور و مرحوم حسین تهرانی در بزرگترین تالارهای اروپایی اجرا می شد خلقی را به شگفتی و تحسین وامی داشت و شفته می کرد که کمترین شناختی نسبت به این موسیقی نداشتند. باید گفت بدان جهت که در آن تقلید کورکورانه نبود، بلکه از پیروی آگاه و خلاقه مایه می گرفت و مشق مدرسه نبود. بنابراین باید برای یکبار هم که شده تنها به قاضی نرویم و منطقی فکر کنیم، در جستجوی عوامل و دلایل این عقماندگی. اینجاست که با کمال تأسف درمی یابیم هرگز آنها چنین قصصی نداشتند که به قول مرحوم مرتضی خان نی داود ۲۹۷ گوشه موسیقی ایرانی را به خورد مردم بدهند. آنها به خوبی درک کرده بودند که موسیقی با مشق شب فرق دارد.

استاد بزرگ روانشاد آندره سوری همیشه به شاگردانش می گفت: بعد از دویوسی چه می خواهید



به بهانه سالگرد درگذشت مرتضی حنانه

فریدون ناصری

تقلید در موسیقی ایرانی، ستودنی است

بست و در زمانی نچندان طولانی موفق شد چهره والایی از موسیقی ملی و تحصیل کرده های آن را معرفی کند.

از این زمان ورق برگشت و هدف جنگ سرد گذشته تغییر کرد. یعنی دیگر جنگ بین موسیقی ایرانی و موسیقی غربی مطرح نبود، بلکه درگیری و زدوخورد پنهان، به صورت ظاهری نیو و کهنه بود.

گروه اول قرنهای از موسیقی واقعی و پیشرفتهایی که در آن حاصل شده بود به دور بود و مدعی بود طریقه و روش گروه دوم به طور کلی برای موسیقی ایرانی ناهنجار و ناسازگار است و برای اثبات نظریاتشان پرده بندی موسیقی ایرانی را با پرده بندی گامهای غربی مقایسه می کردند و در اختلافاتش

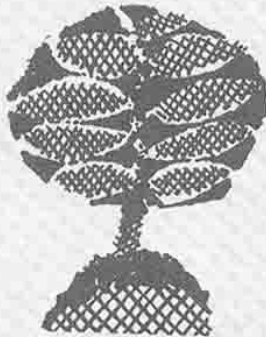
از قریب چهل سال قبل در سرزمین ما و به خصوص در تهران جنگ سرد بی اساسی بین دو گروه موسیقی وجود داشت که هنوز هم در خفا به همان شدت و قدرت، منتهی در لباسی دیگر و به صورتی دیگر ادامه دارد. این ستیز بی معنی روزگاری بین موسیقی ایرانی و موسیقی غربی اتفاق افتاد و نقطه اوج این جنگ و گریز زمانی بود که پرویز محمود به ریاست هنرستان عالی موسیقی برگزیده شد. مدتی بعد استاد بزرگ و وارسته روانشاد روح الله خالقی با تلاشی خستگی ناپذیر و خون دلخوردنهای مداوم، هنرستان موسیقی ملی را پایه گذاری کرد و به مدد يك برنامه ریزی صحیح و منطقی و با تمامی نیرو و توانیکه داشت، کمر به تربیت موسیقیدانهای جوان

گردون

زهره خالقی

در یک نگاه

عبور جهان را
از من نگاه کن
با ریزش بی خیال گیسوان من
بر شانه‌های باد
در سرعتی که آفتاب را پرسی می‌کند
و می‌رسد به وزن فقی
باوری همیشه باز
با آسمانی خلاصه
بزرگتر از تمامی افق‌های روبرو



عبدالکریم ایزدپناه

چند طرح

۱ اینجا
غم غمگین بندرگاه
شکل غرور دارد
در هیبتی شبانه

۲ در پشت ابرهای دیده‌ات
در زلالی آب و آینه
نظاره کردم
باران را

۳ در آسمان سینمات
بین
چگونه
بغل، بغل
ستاره می‌چشم.

گذشته از این که يك (پولی ریتمی) یا چندریتمی بسیار زیبا آن‌هم با تکیه بر موسیقی سرزمینش خلق کرده است. معجزه امیرف به‌خصوص در قطعه‌ای مثل (شور) آنست که در ارکستراسیون چنان گسترده از هر سازی در بهترین و خوش‌صداترین منطقه استفاده کرده است، برای درک این مطلب کافیت به پارتی تور امیرف مراجعه کنیم. کارا کارایف بدون تقلید از نحوه برداشت شوئرگ تکنیک موسیقی را در خلعت موسیقی بومی و قومی خود به کار گرفت و شاهکارهایی آفرید که هرگاه سیاست فضیلت‌کش و خودکامه استالینی اسب او را پی نمی‌کرد ما امروز شاهد شاهکارهای گرانبهایی از او بودیم. با کمال تأسف و تأثر گروه دوم نیز هرگز به گروه پنج‌نفری فکر نکرد و نه به نمونه برجسته‌ای مثل خاچاطوریان و نه حتی به خلاق بزرگی چون سیبیلیوس.

حال اگر بپذیریم که هنرمند از محیط و جامعه خود متأثر می‌شود، پس دلیل این واکنشهای منفی و کنشهای مثبت مثل مجموع کارهای مرتضی حنانه را باید فقط در این دانست که تقلید کورکورانه بدون شناخت محیط و بدون شناخت فرهنگ واقعی سرزمین همیشه بی‌نتیجه می‌ماند و در پی باد زحمت کشیدن است.

امروز شاید زمان آن رسیده باشد که تا این درجه تقلید و پیروی بی‌منطق را کنار گذاشته خود را بیابیم و در پایان قرن بیستم هنوز پیرو قرن‌ها قبل نباشیم. اعتراف به نداشتن نهایت آگاهی است و فقط به این ترتیب است که می‌توانیم از اشتباههای چهل سال گذشته جلوگیری کنیم. ما در سرزمینی زندگی می‌کنیم که موسیقی عامیانه و موسیقی فولکلوریکش در سراسر جهان باعث یافت متنوع و متفاوت نمونه و فرد است و ردیف موسیقی ما نیز زائیده همین موسیقی گسترده است. این امری بود که فقط و فقط آزاداندیش و هنرمند بزرگی چون مرحوم ابوالحسن خان صبا به‌خوبی دریافت و عملاً در بنیاد موسیقی ملی ما اعمال کرد، روانش شاد و مرتضی حنانه از این نظر نزدیک‌ترین متفکر به صبا بود و او هرگز نخواست مرده یک گذشته را که تنها سرمشق خوبی می‌تواند باشد اصل قرار دهد. به امید آنروز که با شناخت واقعی موسیقی خود به مرزهای گسترده‌ای دست یابیم.

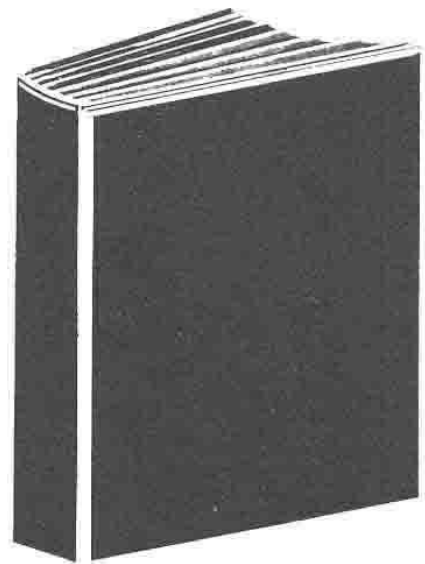


بگویید؟! مگر دوبوسی چیزی را نگفته باقی گذاشته است! ابتکار و خلاقیت داشته باش. تقلید حتی از دوبوسی کسی را به جایی نمی‌رساند. اما موسیقیدان تحصیل کرده ما هنوز هم بین قرن شانزدهم و هفدهم سرگیجه و تردید دارد، همان‌گونه که گروه اول حتی امروز هم به دنبال آنند که مجموع سزهای ارکسترسفونیک فاسری و می‌کرن می‌نوازند و تعجب اینجاست که بعد از چهل سال تجربه ناموفق و بدصدا هنوز از این تقلید و یا بهتر بگوییم از این روش نادرست دست‌بردار نیستند و اینهمه را جزو افتخارشان می‌دانند. بدون این که بدانند با این روش چه بلایی به سر نسل جوان این سرزمین و به‌جای سرپا شوروشوق آورده و می‌آورند و هنوز که هنوز است می‌خواهند که چهار ساز و کر با هم بال کیوتر بنوازند و کر آن‌گاه در گوشه غم‌انگیز دشتی از مستمعین اشک بگیرد.

اینجا تقلید کورکورانه است و نتیجه‌اش آن شده که فاصله ما با راه درست موسیقی هر روز دورتر و دورتر شود و به این ترتیب می‌توان پیش‌بینی کرد که چند جوان با استعداد امروزی در آینده‌ای نه‌چندان دور، یا دم فرو بندند یا به ابتدال کشیده شوند و یا مثل بسیاری دیگر از سرزمینشان بگیریزند. گروه دوم نیز راه برتری را نپیموده و همان‌طور که مثلاً اشاره شد مدلهایشان در خلاقیت چند چهره موسیقی آخر قرن هیجدهم میلادی است. جالب است بگوییم که هر دو گروه نیز شاگردانی تربیت کرده‌اند ولی هرگز ذهن خلاق نداشتند.

با کمی دقت در آنچه که گفته شد می‌توان دریافت که علت این همه ناپسامانی و عقبماندگی تقلید کورکورانه است. گروه اول اگر بخواهد جواب ندان‌شکن بدهد یا متصل به میرزاعبدالله و آقا حسینقلی می‌شود و یا پا فراتر نهاده به دنبال موسیقی قبل از اسلام می‌گردد که مرحوم دکتر برکشلی معلم همه ما بعد از عمری تلاش و جستجو شمانیک یا نموداری آکوستیکی یافته بود که برای پیاده کردنش به چندین متخصص و یک آزمایشگاه آکوستیک کامل مجهزتر از آن‌که روزگاری دولت آلمان غربی در اختیار اشتوگهازن گذاشته بود نیاز است. باید گفت بسیاری از اینان گروه دوم حتی از درک هارمونی درست آثاری که مورد تقلیدشان است عاجزاند، در نتیجه از نازل‌ترین هارمونی ساده‌ترین کنترپوان و ابتدایی‌ترین ریتم‌ها بهره می‌گیرند، طبیعی است که این چنین قطعاتی فقط مصرف داخلی می‌تواند داشته باشد. حال آنکه کافیت گروه اول نمونه‌هایی مثل امیرف و کارا کارایف را منظر بگیرد، نه این که با آب و تاب بگویند هارمونی و کنترپوان لازم نیست و ایراد بگیرند که چرا مرتضی حنانه از این دو اصل در آهنگسازی به‌شدت دفاع می‌کند. مرتضی حنانه با آنالیز دقیق دریافته بود که امیرف در آثارش ساده‌ترین و زیباترین و به‌عبارتی روان‌ترین هارمونیها و پدالها را به کار گرفته است.

گرون



کتابخانه «گردون»

تاریخ سینمای هنری

اولریش گرگور، انو پاتالاس / ترجمه هوشنگ طاهری / مؤسسه فرهنگی ماهور / چاپ اول / ۶۷۸ صفحه / ۵۰۰۰ ریال

در معرفی نویسندگان کتاب چنین آمده است: «... بسیاری از منتقدان برجسته و فیلمسازان جوان به تدریج طی چند سال گرد پاتالاس جمع شدند و مجله انتقاد سینمایی او را به صورت مؤثرترین عامل در ایجاد سینمایی نو و پیشرو در آوردند» - «اولریش گرگور نیز که در نوشتن کتاب تاریخ سینمای هنری پاتالاس را یاری داده است، در حقیقت نخستین کار جلدی خود را در زمینه سینما با مجله انتقاد سینمایی آغاز کرد» تسلط گرگور و پاتالاس به چندین زبان زنده دنیا، تأثیری آشکار در شناخت درست و واقعی آنها بر سیر تحولات سینمای جهانی داشته است. کتاب در معرفی سینمای جهان، سبکها و دورهها و شخصیت‌های بزرگ مجموعه کاملی است.

سونات پاییزی

اینگمار برگمن / ترجمه بهروز تورانی / نشر شیوا / ۱۰۸ صفحه / چاپ اول / ۵۰۰۰ ریال
فیلمنامه مشهور برگمن «سونات پاییزی» که از آن فیلمی به همین نام ساخته شده برای اولین بار در ایران منتشر می‌شود. کتابهای قبلی برگمن عبارتند از: «توت‌فرونگی‌های وحشی»، «فریادها و نجواها»، «شش صحنه از یک ازدواج» و «همچون در یک آینه».

دشت مشوش

خوان رولفو / ترجمه فرشته مولوی / نشر گردون / ۱۳۶۹ / چاپ اول / ۱۶۰ صفحه / ۷۰۰۰ ریال
دشت مشوش مجموعه پانزده داستان از خوان رولفو

مشهورترین و بهترین داستان‌نویس معاصر آمریکای لاتین است که برای اولین بار ترجمه و منتشر می‌شود. پیش از این کتاب «پدر و پارامو» وی در ایران ترجمه و منتشر شده است.

مردی که اسب بود

محمدرضا قربانی / نشر اقبال / ۱۳۶۸ - بخش ۱ / ۲۲۱ صفحه / ۷۵۰۰ ریال
«مردی که اسب بود» مجموعه ۵ داستان کوتاه و یک داستان بلند با عنوان «افسانه پا» است. پیش از این، داستانهای کوتاه محمدرضا قربانی در مجله‌ها و نشریات به چاپ رسیده است.

ابر شلوارپوش

ولادیمیر مایاکوفسکی / ترجمه مدیا کاشیگر / چاپ اول / ۱۳۶۹ / ۴۵۰۰ ریال
مایاکوفسکی شاعر بلندآوازه روس که در اوج شهرت در سالهای جوانی خودکشی کرد، با شعر بلند ابر شلوارپوش بیانیه خود را درباره فوتوریسم روسی به اثبات رساند.

گردباد

میگل آنخل آستوریاس / ترجمه عبدالحسین شریفیان / انتشارات بنگار / چاپ اول / ۱۳۶۹ / ۲۸۵ صفحه / ۱۱۵۰۰ ریال
میگل آنخل آستوریاس درباره این رمان می‌گوید: «بعضی از شخصیت‌های رمان گردباد چنان زنده‌اند که اگر گذراران به گواتمالا افتاد حتماً آنها را خواهید دید...» این رمان در سال ۱۹۵۰ نوشته شده و برای اولین بار در ایران ترجمه شده است.

بازجویی یک جنایت

محمدعلی سجادی / نشر اوجا / چاپ اول / ۱۳۶۹ / ۱۲۴ صفحه / ۸۴۰۰ ریال
کتاب فیلمنامه‌ای است که در سال ۱۳۶۲ فیلم آن اکران شده است.

از پنجره جنوبی

مشاءاله رضازاده، صمد طاهری، محمد کریمی‌پور، محمد کشاورز، سعید مهیمنی / جنگ داستان / انتشارات نوشتار / چاپ اول / ۱۳۶۸ / ۱۹۱ صفحه / ۷۸۰۰ ریال
کتاب مجموعه سیزده داستان از نویسندگان جوان معاصر است که در شیراز منتشر شده است.

نامه‌های کمال‌الملک

علی دهباشی / انتشارات بنگار / ۲۶۲ صفحه / چاپ اول / ۱۸۰۰ ریال
کتاب ارزش‌های ویژه‌ای دارد که می‌تواند جلوه‌گر حالات و روحیات یک هنرمند در سالهای ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۹ و دوران رضاشاه باشد. مجموعه‌ای است از نامه‌های کمال‌الملک به دکتر قاسم غنی در سالهای آخر زندگی. تصاویر و دستخط‌های

کمال‌الملک که در صفحات پایانی کتاب آمده دیدنی است. اما بیش از هر چیز اثر موجز و لحن صمیمانه استاد، بسیار خواندنی و درخور توجه است. اینک چند سطر از کتاب: «هزار مرتبه قربان و تصدقت کردم» شرح پرده تقدیمی با جزئیات آن تا اندازه‌ای در نظرم بود، نوشته لغفاً تقدیم حضور مبارک نمودم و نمی‌دانم مطبوع طبع مبارک خواهد بود یا خیر» در هر صورت با این خستگی سر و ارتعاش دست، نتوانستم بهتر از این از عهده این خدمت برآیم و معذرت می‌خواهم...»

محقاق

منصور کوشان / نشر شیوا / چاپ اول / ۱۳۶۸ / ۹۰۰۰ صفحه / ۹۰۰۰ ریال
محقاق که پس از دو سال منتشر گردید، اولین رمان منصور کوشان است. نویسنده در این کتاب وضعیت امروز جامعه را در حاشیه جنگ، فشارهای اقتصادی و رفتار اجتماعی با اثر ساده و روان بررسی می‌کند.

فصل گرگان

فصلنامه / تابستان ۶۹ / ۱۰۴ صفحه / ۶۰۰۰ ریال
اولین شماره فصلنامه گرگان با آثاری از هاینس هایزر، پرویز رضایی، حسن عابدینی، نجیب محفوظ، م. سجودی، احمد محیظه سیدحسین میرکافظمی، سیدمحمود میرکافظمی، فرامرز سلیمانی، فیروزه میزانی، منوچهر آتشی، علی‌اکبر ابراهیم‌زاده، رستم‌الله مرادی، اورج، جواد پیشگر، محمدرضا تاجدینی، مجید جانفشان، بیژن جلالی، کاظم سادات اشکوری، هرمز علی‌پور، کریم قائمی، غلامحسین نصیری‌پور، محمد مختاری، علی‌اکبر گودرزی و... منتشر شد.

شاعران و نویسندگان آمریکای لاتین

گردآوری و ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور / انتشارات آستان قدس رضوی / چاپ اول / ۲۸۳ صفحه / قیمت ؟

کتاب بر اساس جلد سوم «راهنمای ادبیات جهان پنگوئن» تدوین شده است و مؤلف علاوه بر آن مطالبی را که تا زمان انتشار کتاب، در زبان فارسی وجود داشته به اثر افزوده است.

سایبانی از حصیر

اصغر عبداللهی / مجموعه داستان / نشر چکامه / چاپ اول / ۱۳۶۹ / ۱۱۸ صفحه / ۶۰۰۰ ریال
کتاب مجموعه هفت داستان به نامهای «بلوغ» - «سایبانی از حصیر» - «با کراوات در خوابی طولانی» - «محبوب اینجلس» - «همینطوری و بی‌هیچ» - «افسانه یک زن آشپز هلندی» - «نگهبان مردگان» است. پیش از این از اصغر عبداللهی مجموعه داستان «پشت آن مه» منتشر شده است.