چنگ زمانه

فصل‌نامه‌ی ادبیات و فرهنگ شماره ۱، بهار ۱۳۸۸

پیشخوانی: حضور جمعی ضامن حضور فردی

بازنگری ادبی: حکایت شرحه شرحه شدن
دو نگرش بر عشق در ادبیات فارسی

نظریه‌ی ادبی: ماضیِ روایتی در داستان

داستان: شاهزاده‌ی برهنه
نخستین روز درس
تله

فرهنگ و جامعه: فرهنگ تک‌صدایی و روایت اقلیت
موقعیت ادبیات معاصر فارسی در جهان

نقد و بررسی: تجدد ابدی یا جخ – اکنون مدرن
گرته‌هایی از عشق در گذر هفت دفتر

پژواک: پیوست مانیفست کانون

طنز و شوخی: شوخی، راه فرار، چهره‌ی دیگر غم

فصل‌نامه‌ی ادبیات، فرهنگ و هنر
شماره‌ی ۱: بهار ۱۳۸۸

سردبیر: منصور کوشان
mansourkoushan@yahoo.no

همکاران و یاران این شماره:
سعید هنرمند، نسیم خاکسار، خسرو دوامی، علی زرین، فواد نویدی
طرح‌ها: قاسم حاجی‌زاده
عنوان: سیامک بابک، جلد: بردیا کوشان

نشر آرست
چاپ دوم
نشانی دفتر:
Nedre Storaberget 8, 4034 Stavanger, Nowvay
تلفن: ۰۰۴۷۴۱۳۳۶۹۰۷
jong-zaman@hotmail.com

جنگ زمان امکانی است برای دیدگاه‌ها و معرفت‌های گوناگون نویسندگان،
از این‌رو مسئولیت هر نوشته با نویسنده‌ی آن است.
جُنگ زمان در ویرایش ادبی و انتشار اثرها آزاد است و در موردهای ویژه با نویسندگان مشورت می‌کند.
جنگ زمان از پذیرش متن‌های منتشر شده، معذور است.
شیوه‌ی واژه‌نگاریِ متن‌ها از جنگ زمان است.

بهای تک شماره: ۱۲۵ کرون، ۱۲ یورو، ۱۵ دلار آمریکا، ۱۰ پوند یا برابر هر کدام

شیوه‌ی پرداخت: ارسال نقدی، چک یا از طریق بانک:
پرداخت از داخل نروژ:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **8389 35 97800**
پرداخت از بیرون از نروژ:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **2208389359700**
Sweiff Code: **DNBANOKK**
Iban account number: **NO 3783893597800**
Banks Name: **Bank: DnB Nor ASA**
Bank Adress: **Klaebuv, 194 .7483 Trondheim-Norway**

ارسال کپیِ فیش بانکی همراه با شماره‌های درخواستی و نشانیِ خود به یکی از نشانی‌های زیر:
Zaman, Jong-e
Nedre Storaberget 8 – 4034 Stavanger - Norway
یا نشانی الکترونیکی *جُنگ زمان*.
jong-zaman@hotmail.com
تلفن: ۰۷ ۶۹ ۳۳ ۴۱ ۰۰۴۷
www.jongezaman.com
سردبیر متعهد است:
اگر به هر دلیلی *جُنگ زمان* منتشر نشد، مبلغ باقی‌مانده‌ی مشترکان را برگرداند.

چاپ و پخش: H&S Media

نشانی دفتر سردبیری:
Nedre Storaberget 8
4034 Stavanger, Norway
تلفن: ۶۶ ۷۷ ۱۱ ۵۱ ۰۰۴۷
mansourkoushan@hotmail.com

تمامی حق‌های این اثر محفوظ و مخصوص *جُنگ زمان* است. این اثر برابر با قانون‌های میان ملت‌ها به ثبت رسیده و تکثیر آن به هر گونه و هر شکل الکترونیک، فتوکپی، چاپ و بازچاپ به استثنای نقل قول به منظور نقد و بررسی، بدون اجازه‌ی کتبی سردبیر *جُنگ زمان* ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

ISSN:1920-0730

منصور کوشان

حضور جمعی ضامن حضور فردی

... در این که پاسخ تمام این پرسش‌ها، به‌ویژه در بیرون از مرزهای ایران، در نزد تک تک نویسندگان فارسی‌نویس وجود دارد، انکارناپذیر است. پرتو هرازگاهیِ جرقه‌ای، شعله‌ای در این‌جا و آن‌جا دلیل بارزی است برای این ادعا. اما با توجه به کمیتی که وجود دارد، با توجه به انتظاری که می‌رود، با توجه به اهرم مخربی که سی سال است تار و پود فرهنگ و ادب فارسی را در زیر "عبای" سنگین خود مهار کرده و به‌ویژه با توجه به گستردگیِ تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان فرهنگ و ادبیات در کشورهای گوناگون قاره‌ها، این خطر هولناک وجود دارد که ممکن است فرهنگ و ادبیات فارسی، در هم‌جواری و اصطکاک با فرهنگ‌های دیگر، بیش از آن که توانمند و صیقل‌خورده شود، فرسوده و ناکارا گردد.

۹

بازنگری ادبی

نسیم خاکسار

حکایت شرحه شرحه شدن

... در این چرخش اندیشه از سوی ابلیسی به آدمی، به جای تأکید بر پرسشگری بی‌پروا، نگاه به سوی بازخوانی متن قرآن می‌چرخد. عارف یا اندیشمند این مکتب فکری با بیرون کشیدن روایت‌ها و کلام قرآن از میان متن اصلی و جا دادن آن در دل متنی دیگر یا در ظرفی دیگر، فرصت این را پیدا می‌کند که به دلخواه و به تأمل بر بخش‌هایی تأکید کند که در متن اصلی و میان روایت‌ها و کلام‌های دیگر گم و گور و محو بودند. در این جا به جایی متن‌ها، عشق و عجز و بخشش و محبت و توبه در چه‌گونگی رابطه‌ی آدم و خدا در متن تازه نمایانی بیش‌تری پیدا کرده است و محورهای اصلی بحث و گفت‌وگو می‌شوند.

۱۷

سعید هنرمند

دو نگرش بر عشق در ادبیات فارسی

... در نوع 'قدرت داخلی' اما 'دگرآفرینی' کارکردی داخلی دارد و هدفش نمایش پایگان (سلسله مراتب) داخلی میان طبقه‌های مختلف است. 'قدرت داخلی' نمی‌خواهد، و در واقع نمی‌تواند، 'دیگر داخلی' را، که همان فرمانبران باشند، نابود کند؛ چون خیلی ساده با این کار خود را هم نابود می‌کند. حرکت و انگیزه‌های 'دیگر'، در این حالت، تنها نیاز و خواهش مطلق است. بنابراین، مهار (کنترل) کردن مهم‌ترین مکانیسمی است که قدرت، به‌ویژه قدرت سیاسی، می‌تواند به‌کار گیرد؛ گرچه در مواردی نیز از قدرت منفی، تملک و نابودی بهره می‌برد – به‌ویژه در جامعه‌های پیش‌صنعتی. ممنوعیت و سرکوب جنسی و عشقی نزدیک‌ترین مکانیسم‌هایی هستند که برای مهار 'دیگر داخلی' مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۳۸

نظریه‌ی ادبی

محمود فلکی

ماضی روایتی در داستان

... آیا این تاریخ (۲ مارس ۱۹۰۳) گذشته‌ی مشخصی را به دست می‌دهد که در آن، سالِ انتشار رمان (۱۹۳۱) و انسان‌های واقعی آن زمان را به خاطر می‌آورد؟ آیا این زمان، تجربه‌ی واقعی را به‌خاطر می‌آورد که به ۲۸ سال پیش از انتشار رمان ارتباط می‌یابد؟ به هیچ وجه. این تاریخ تنها روزی را بیان می‌کند که در زندگی شخصیت رمان بسیار مهم است و از آن طریق ما به‌عنوان خواننده، آغاز قرن بیستم را به‌عنوان زیست‌بومِ شخصیت رمان (اِش) مجسم می‌کنیم که یکی از عامل‌های مؤثر در نشان دادنِ نوع ویژه‌ی تجربه‌ی"اِش" و معنای آن نوع زندگی است. در این‌جا زمان، یک اکنون و حتا امروزِ تخیلی در زندگی فردی تخیلی است که برای او نقطه‌ی عطفی در زندگی‌اش به حساب می‌آید. این زمان به هیچ وجه «آن زمانی" نیست که در آن، گذشته‌ی تجربه شده‌ی نویسنده و خواننده مطرح باشد.

۵۹

داستان

عباس معروفی

شاهزاده‌ی برهنه

۶۹

منیرو روانی‌پور

نخستین روز درس

۷۳

ناصر زراعتی

تله

۷۹

فرهنگ و جامعه

فرج سرکوهی

درآمدی بر فرهنگ تک‌صدایی و روایت اقلیت

... حذف روایت اقلیت در ایران نه فقط در گذشته‌های دور و نزدیک، که حتا در سه دهه‌ی اخیر نیز از روندهای اصلیِ تاریخ‌نویسی، زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه و خاطره‌نویسی و از فرآیندهای مهم

فرهنگ جامعه ایرانی است . نه فقط جامعه‌ی کل، حکومت و قدرت و لایه‌های با نفوذ و مؤثر جامعه و گروه‌ها و گرایش‌های اپوزیسیون فرهنگی و سیاسی، که حتا حاملان روایت‌های اقلیت نیز روایت‌هایی را که با روایت مسلط جامعه، حکومت، لایه‌ی اجتماعی و گرایش و گروه خود ناسازگاراند، حذف و طرد می‌کنند. از دیگر سو تحول‌های گسترده ساختاری و نظری سه دهه‌ی اخیر، امکان طرح روایت‌های اقلیت را تا حدی فراهم آورده و برخی از این روایت‌ها، متناسب با نیاز متحول شده‌ی این یا آن گرایش و لایه‌ی اجتماعی، کشف، بازسازی، ترمیم و در میان برخی لایه‌ها به روایت اکثریت بدل شده‌اند.

۹۱

علی زرین

یادداشتی بر موقعیت ادبیات معاصر فارسی در جهان

... راستی را این دغدغه‌ی جهانی بودن و جهانی شدن از کجا آغاز شد و بار معناییِ آن چیست یا به چه معنی است؟ شاید از زمانی که مفهوم وطن به مثابه ذاتی ذهنی و جزو ذهنیت جمعی ما قرار گرفت – حوالی انقلاب مشروطیت– این دغدغه هم به سراغ ما آمد. در همین حدود زمانی بود که اندیشمندان و جهاندیدگان ما به مقایسه‌ی وضعیت اجتماعی– سیاسی ما با دیگران، به‌ویژه اروپاییان، پرداختند و همین باعث شد که ما با واقع‌بینی بیش‌تر و معیار سنجشی وزین‌تر به وضع خود نظر بیاندازیم و به ارزیابی آن برخیزیم.

۹۷

نقد و بررسی

علی نگهبان

تجدد ادبی یا جخ – اکنون مدرن

... چنین نقدی به جا نیست. سخن دوستدار تنها در آن صورت به جا می‌بود که پیش از آن آخوندزاده توانسته باشد در متن یک فراشد تاریخی در گفتمان اجتماعی معاصر ایران مطرح شود. مگر نه این است که مدرنیته نیز یک فراشد است که در تاریخ شکل می‌گیرد؟ پس پاسخ آخوندزاده به او باید این باشد، "اما از این مطالب مرقومه‌ی من چه حاصل که انتشار آن‌ها ممکن نیست".

از این‌روی، می‌توان گفت که نگاه‌های منتقدانه‌ای که سیر پرورش و روند فرگشت تاریخیِ پدیدارها و اندیشه‌ها را نادیده می‌گیرند، ریشه در گونه‌ای ذات‌باوری دارند. منتقدان آخوندزاده و دیگر پیام‌آوران نسل اول مدرنیته و سکولاریزم، که از خداسالاران حکومت جمهوری اسلامی تا بومی‌گرایان سکولار و حتا آکادمیسین‌های مطلق‌اندیش ایدآلیست را شامل می‌شوند، در داشتن این خوی سرشت‌باورانه مشترک‌اند.

۱۰۷

رضا اغنمی

گرته‌هایی از عشق در گذر هفت دفتر

... خنیاگران، درمیان مردم جهان سابقه‌ای دراز به مثابه‌ی شکل‌گیریِ اجتماع‌های بشری دارند. کارنامه‌ی آن‌ها نشان می‌دهد که در اکثر واقعه‌ها، سخن‌گوی راستین مردم خود بوده‌اند. فارغ از حضور گزمه و عسس، پیام اصلی را با ساز و دهل به میان مردم برده‌اند. با آوازهای لطیف و گاه

گزنده، همراه با نغمه و چنگ و رقص و کرشمه، مردم را به هشیاری و بیداری فراخوانده‌اند. دوستی بین انسان‌ها، ضرورت عشق و زیباییِ هستی را فریاد کشیده‌اند، هم‌چنان، مرگ، ویرانی و تباهی انسان‌ها در جنگ را نکوهش کرده‌اند. آواز بیتل‌ها، وقتی بر سر زبان‌ها افتاد که جنگ سرد پیش می‌رفت تا دنیا را در فاجعه‌ای دیگر گرفتار کند.

۱۲۳

پژواک

مهدی فلاحتی

پیوست مانیفست کانون

... او نمادِ تکنوکراسی ست. و در این عرصه‌ی جدال و جدلِ کانون نویسندگان ایران، نمادی از تکنوکرات‌های موجود در رسانه‌ها ست: کارشناسانی که به چرخ‌های نظام، روغن می‌زنند؛ حرکت چرخ‌های نظام را آن‌طور که مایلند و صلاح می‌دانند، توجیه می‌کنند؛ گاه، کارشناسانه، از چه‌گونگی حرکت چرخ‌ها انتقاد می‌کنند و ازاین‌رو گاه، به تصادف، هم‌سخنِ جداسران از حکومت می‌شوند؛ همه‌ی سعی‌شان برای پیشگیری از افتادن چرخ‌های نظام در چاله‌ها و دست‌اندازها ست و البته در مورد کسانی که در برابر ماشین نظام، چاله و دست‌انداز ایجاد می‌کنند، هیچ نرمش و سازشی ندارند —مثل یک سرباز نظام. با این تفاوت که زیرکی به کمک‌شان می‌آید و بیش از یک سرباز جنگ‌جو و ساده‌لوح، در میدان نبرد، قادر به حفظ جان خوداند (یا: جانسخت‌اند). حتا می‌توانند در دو نظام دشمنِ پی در پی، شغل رسانه‌یی واحدی داشته باشند.

۱۴۳

طنز و شوخی

علی حصوری

شوخی، راه فرار، چهره‌ی دیگر غم

... حکایت رویدادی (و به ندرت بیش از یک رویداد) است با به طور معمول دو طرف که بیش‌تر دو شخصیتند و پایانی بر حسب معمول خنده دار دارد. خنده‌سازیِ شوخی از راه‌های گوناگون شکل می‌گیرد که به طور کلی باید آن را ناسازگاری یا ناهماهنگی نتیجه با مقدمه یا عرف، عادت، آداب، رسوم و اخلاق جامعه خواند. بنابراین گاه شوخی دو رویداد و بیش از دو طرف (مثل اهالی سه شهر گوناگون) دارد و نتیجه خنده‌ای گاه تلخ یا تاسف‌انگیز به‌دنبال دارد.

۱۶۵

رویدادهای ادبی و فرهنگی

کتاب‌های منتشر شده

۱۷۹

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را
که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
شکرفروش که عمرش دراز باد
چرا تفقدی نکند طوطیِ شکرخا را
غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل
که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را
به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر
به بند و دام نگیرند مرغ دانا را
ندانم از چه سبب رنگ آشنایی نیست
سهی‌قدان سیه‌چشم ماه‌سیما را
چو با حبیب نشینی و باده پیمایی
به یاد دار محبان بادپیما را
جز این قدر نتوان گفت در جمال تو عیب
که وضع مهر و وفا نیست روی زیبا را
در آسمان نه عجب گر به گفته‌ی حافظ
سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

حافظ

پیش‌خوانی

طرح: قاسم حاجی‌زاده

منصور کوشان

حضور جمعی، ضامن حضور فردی

بدون هویت فردی نمی‌توان به هویت جمعیِ پویا رسید، بدون هویت جمعی نیز نمی‌توان هویت فردیِ پویایی داشت. تاریخ فرهنگ و ادب بر دوش فرهیخته‌گانی استوار است که توانسته‌اند هم معرفت فردی خود را، با تکیه به فرهنگ نیاکانیِ خود، بر فراز جامعه‌ی زمانه‌ی خود بپالایند و هم از متن زندگیِ روزمره‌ی زمانه‌اشان دور نیفتند. آن‌چه امروز می‌تواند اهرم پالایش و پویاییِ هویت ایرانی باشد، بی‌گمان آن گفتمان برآمده از سنت و قدرت در هم شده‌ی درون صدها متن نظم و نثر یا شعر و روایت نیست که حجم بسیاری از فرهنگ و ادب فارسی را "اشغال" کرده است؛ آن معرفتی است که در خواسته‌ی مستقل آفرینشگران فرهیخته‌ی متن‌های درخشان فرهنگ هزار و چند صد ساله‌ی بعد از حاکمیت اسلام در ایران، به‌ویژه پس از انقلاب بزرگ مشروطیت نهفته است. حفظ زبان، فرهنگ ایرانی و تأثیر عمیق آن بر پیکره و نمای اسلام، به‌ویژه از راه انتشار ادبیات کسانی چون مانی[1] و نویسندگان فرهیخته‌ای چون روزبه دادویه سخن تازه‌ای نیست، اما هرگز تکرار آن همراه با آن چنان پرسش شایسته‌ای همراه نگشته است که هم "منیت" ایرانی بودن را مستقل از هویت جمعی– اُمتی نشان بدهد و هم راه‌گشای شفافی برای رسیدن به هویت جمعی – ملتی گردد.

ایرانی، در همه‌ی سال‌های شکست، چه در گذشته و چه امروز، جدا از توجیه‌های بی‌بنیادی که برای رهاییِ خود از خفت ندانم‌کاری‌ها فراهم کرده، مدام ناتوانی‌های خود و ضعف‌های ریشه‌ای‌اش را در افتخارهای تاریخیِ خود پنهان کرده است.[2] این حادثه، در بعد از سرخوردگی‌های دهه‌ی شصت خورشیدی دو چندان گشته است. در همین دو دهه ده‌ها کتاب و صدها مقاله‌ی بی‌پرسش و بی‌چرا منتشر شده که سخن همه‌ی آن‌ها، غرور ایرانی در حفظ زبان، حفظ فرهنگ و حفظ سرزمین بوده است. این معنا گاه تا آن‌جا بی‌مهابا پیش رفته که ارزش ژرف و انکار نشدنیِ "شاه‌نامه"ی ابوالقاسم فردوسی در حفظ تاریخ، فرهنگ، به‌ویژه استوره‌های ایرانی، در پشت ارزش زبانیِ آن گم گشته؛ یا در مقابله با قانون‌مندیِ پر تنگنای اسلام، اثرهای عرفانی (عرفان ایرانی– مانوی)[3] بدون آگاهی از پس‌لرزه‌های عمیق آن، تبلیغ شده است.

از آن‌جا که چند متن از همکاران همین شماره، بخشی از پیچیدگی‌های فرهنگ و ادبیات را به پرسش می‌گیرند، (و در شماره‌های آتی به این بحث عمیق‌تر پرداخته می‌شود) اکنون و این‌جا، بیش از این به گذشته‌ی نابه‌سامان سامان گرفته‌امان در

متن‌های ادبی، به‌ویژه اثرهای منظوم اشاره نمی‌کنم و بازمی‌گردم به جمله‌ی نخست و چراییِ بیان آن.

از میان چند چهره‌ی جاودانه‌ی فرهنگ معاصر، دست کم، در ژرفای اندیشه، گستردگیِ فعالیت و تأثیر عمیقِ دو چهره‌ی ادبی بر زمانه‌ی خود و نسل‌های بعد جای تردیدی نیست. چرا که هم دارای ویژگی‌های فردی در گفتار و کردار و اندیشه بودند و هم همراه و هماهنگ با همکاران خود.

نیما بدون این که کوچک‌ترین شکی داشته باشد در معرفت و راه برگزیده‌اش، می‌دانست "یک دست بی‌صدا" است و بدون همکاریِ نویسندگانی قابل به سادگی و چنان که شایسته است، به ساحل انتشار اندیشه و هنر نمی‌توان رسید. هدایت نیز یقین داشت که تنهایی ‘‘مثل خوره روح را می‌خورد’’ و بدون دریچه‌ای، جویی روان و سایه‌ی سروی، نمی‌توان چنان که شایسته است فاصله‌ی میان لکاته‌ها و اثیری‌ها را آشکار گرداند.

به گواهی تاریخ شفاهی و نوشته‌های نویسندگان و روشنفکران هم‌عصر با این دو چهره، این هر دو، با همه‌ی دل‌بستگی به هویت فردی، که برآمد اندیشه‌ی انسانی، هنری و جذاب آن‌ها است و استقلال فردی‌اشان، برای هموار کردن تعالی و گسترش فرهنگ و ادبیات از هیچ کوششی نگذشتند. این خصلت جمعی، به‌ویژه در صادق هدایت بیش‌تر آشکار است.

اگر نیما با همه‌ی گوشه‌گیری و خصلت کوه نشینی‌اش، با نشست‌ها، نامه‌های بدون مخاطب عینی و مقاله‌های خود، امکان شناخت به‌تر شعر و هستی شناسیِ ادبیات را فراهم می‌کند، هدایت نیز با همه‌ی گریزش از جمع و جماعت، در زمینه‌های گوناگون فرهنگ و ادبیات لحظه‌ای آرام نیست. هم نیما و هم هدایت بر این باور بودند که در کنار فعالیت‌های فردی‌اشان، نوشتن و انتشار آن‌ها، ناگزیرند که در فعالیت‌های جمعی مشارکت جدی داشته باشند. نیما اگر حوصله و توانایی این را نداشت که نشریه‌ای را بنیاد بگذارد یا جمعی را بر محور اندیشه‌ای پویا و نو گرد آورد، هدایت با همه‌ی خصلت انزواطلبش، هرگز از این مهم غافل نشد. نقش این هر دو در انتشار نشریه‌های زمانه‌ی خود و تأثیر مهم آن‌ها در ایجاد فضا، شناخت و هموار کردن اندیشه‌ی نو و مستقل از سنت و قدرت بر هیچ پژوهشگر و اهل قلم ایرانی پوشیده نیست. میراث این حرکت – که در آن از خود گذشتگیِ ادبیِ بسیاری آشکار است – به نسل‌های بعد نیز می‌رسد. چهره‌ی شاخص آن، احمد شاملو با **کتاب هفته**، مجله‌ی **خوشه**، هفته‌نامه‌ی **ایران‌شهر** و **کتاب جمعه**.

اگر بخواهم از تأثیر جمعیِ تک تک شاعران و نویسندگان نسل‌های پیش، آن‌هایی که دارای هویت فردی و استقلال شاخص بودند، یاد کنم و ویژه‌گی‌های فردی و جمعیِ آن‌ها را برشمارم، متن از چارچوب دیباچه‌ای بر پیشانیِ "جُنگ زمان" فراتر می‌رود. تنها به‌خاطر بیداریِ حافظه، کافی است از جُنگ‌های ماندگار و تأثیرگذار

در تاریخ چند دهه‌ی گذشته یاد کنم که هنوز هم مجموعه‌های مرجع‌اند و هیچ پژوهشگری بدون خواندن آن‌ها نمی‌تواند از چند و چون کیفیت و کمیت فرهنگ و ادبیات هر دوره، به‌ویژه شناخت زیربنا و محیط و فضای آفرینش اثرهای مهم معاصر، متنی کامل و ارزشمند ارایه بدهد.

قرن بیستم، **صدف**، **خروس جنگی**، **موسیقی**، **کتاب هفته**، **کتاب ماه**، **جهان نو**، **دفترهای زمانه**، **آرش**، **فلک‌الافلاک**، **جَگن**، **لوح**، **روزن**، **جوانه**، **توس**، **جُنگ اصفهان** و ده‌ها مجموعه‌ی دیگر را می‌توان نام برد که گردانندگان آن‌ها با وجود تمام سدهای اقتصادی و سیاسیِ سر راهشان، به ضرورت می‌کوشیدند در کنار ده‌ها نشریه‌ی دیگر (ادبی، فرهنگی، هنری، سیاسی، اجتماعی و ... به صورت روزنامه، هفته‌نامه، ماه‌نامه، فصل‌نامه و گاه‌نامه که یا مستقل بودند یا دولتی یا نیم دولتی یا حزبی)، با "چنگ و دندان" استقلال آن‌ها را حفظ کنند و در هر فرصت ممکن منتشر گردانند.

اکنون ما را چه می‌شود؟ چه اتفاقی افتاده است که دیگر، هیچ مجموعه‌ی دیگری منتشر نمی‌شود که در آن هم فرهیخته‌گان فارسی‌نویس در آن معرفت و توانایی‌های خود را با یک‌دیگر مبادله کنند و هم پویندگان نو، پژوهشگران، منتقدان و خوانندگان مشتاق دانستن و ورزیدگی به آن دست‌رسی داشته باشند؟

آیا سال‌ها مبازه با "سانسور"، تلاش در راه ساختن راهی آزاد برای انتشار اندیشه‌های گوناگون و ساختارهای متفاوت ادبی ما را به رخوت، انزوا، تک‌روی و بیگانگی با هم‌فرهنگ و هم‌وطن کشانده است یا تهی بودن از معرفت نو، بیگانه بودن با شگردهای مدرن یا هراس از داوری‌ها؟

چه حادثه‌ای درون و برون ما را دگرگون کرده است که نمی‌توانیم چونان پیشینیانمان، دست‌کم در راهی که برای آن "عرق روح" می‌ریزیم و شبان و روزان ما را محاط در خود گردانیده است، گامی جمعی در راه شناخت، تعالی و گسترش فرهنگ و ادبیات زمانه‌امان برداریم؟

این "درد مشترک" کی، کجا و چه‌گونه می‌خواهد نمود عینی بیابد؟ چه‌طور می‌توان "زخم‌هایی را که مثل خوره روح را می‌خورد" به "درد مشترک" تبدیل کرد تا به قول فروغ از آن صدایی (اندیشه‌ای) بماند راه‌گشا و ماندگار؟

چرا با وجود نبودن سانسور در بیرون از مرزهای ایران هیچ تلاش جمعیِ ادبی تا امروز دوام نیافته یا مخاطبی گسترده نیافته است؟ چرا نشریه‌هایی چون **سنگ**، **مکث**، **آفتاب**، **پر**، **دفترهای کانون نویسندگان در تبعید**، **گردون** و ده‌ها نشریه‌ی فرهنگی و ادبی دیگر در بیرون از مرزهای ایران، و دور از چارچوب منش‌های حزبی، دوام نیافتند و فصل‌نامه‌ها و گاه‌نامه‌هایی چون **بررسی کتاب**، **سیمرغ**، **چشم‌انداز**، **آرش**، **باران** و ... نمی‌توانند صدای جمعیِ ما باشند و در شمارگانی تأثیرگذار منتشر شوند؟ مشکل کجا ست؟

مگر در دوران گذشته، شاعران و نویسندگان و منتقدان و پژوهشگران ناتوان از انتشار اثرهای خود به صورت مستقل بودند یا نمی‌توانستند شعر و داستان و نقد و پژوهش خود را در نشریه‌های عمومی منتشر کنند که برای خود "مصیبت" می‌آفریدند و از وقت آفرینش خود و "نان شب خود" می‌زدند تا بتوانند "جنگی فرهنگی، ادبی، هنری" منتشر کنند؟ مگر تعریف آن‌ها از "مسئولیت در راه تعالی فرهنگ، ادب و موقعیت‌های انسانی"، از هر دیدگاهی، با تعریف ما از آن متفاوت بود؟ مگر تعریف انسان و انسانیت در دوره‌ها تغییر می‌کند؟ آیا انسان فرهنگی، بیرون از مرزهای سیاسی و جغرافیاییِ خود دیگر انسان نیازمند فرهنگ خود نیست؟

در این که پاسخ تمام این پرسش‌ها، به‌ویژه در بیرون از مرزهای ایران، در نزد تک تک نویسندگان فارسی‌نویس وجود دارد، انکارناپذیر است. پرتو هرازگاهیِ جرقه‌ای، شعله‌ای در این‌جا و آن‌جا دلیل بارزی است برای این ادعا. اما با توجه به کمیتی که وجود دارد، با توجه به انتظاری که می‌رود، با توجه به اهرم مخربی که سی سال است تار و پود فرهنگ و ادب فارسی را در زیر "عبای" سنگین خود مهار کرده و به‌ویژه با توجه به گستردگیِ تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان فرهنگ و ادبیات فارسی کشورهای گوناگون قاره‌ها، این خطر هولناک وجود دارد که ممکن است فرهنگ و ادبیات فارسی، در هم‌جواری و اصطکاک با فرهنگ‌های دیگر، بیش از آن که توانمند و صیقل‌خورده شود، فرسوده و ناکارا گردد. حضور هزاران تارنما ("سایت" و "وبلاگ") خصوصی، گروهی و عمومی مانند **شهروند**، **اثر**، **نیلگون**، **کتاب شعر**، **شهرگان**، **عصر نو**، **اخبار روز**، **ایران امروز** و ... و حتا ده‌ها نشریه در کنار این‌ها، هیچ‌کدام نه دلیلی برای جای خالی مجله‌ها و جُنگ‌های فرهنگی و ادبی است و نه هم‌تراز با آن‌ها.

در طول همین تاریخ پر فراز و نشیب مملو از شکست ایران، کم نبودند فرهنگ‌سازان و ادب‌پروران و اندیشه‌ورزان ارزشمند ایرانی، که همه‌ی عمر در تقابل و مبارزه با سنت‌ها و قدرت‌ها بوده‌اند و لحظه‌ای اندیشه و آفرینششان را از ساختن و احیای موقعیت‌های برتر انسانی – آزادی و برابری و رفاه انسان‌ها بیرون از تمام چارچوب‌های ایدئولوزیک دینی، دولتی، حزبی و سازمانی – بازنداشتند و سختی‌ها و مصیبت‌های بسیاری را متحمل شدند. چه‌گونه است که امروز حاصل تلاش بیش‌تر اهل فرهنگ و ادب، سرخوردگی از مسئولیت‌های آفرینشگریِ را نشان می‌دهد و بر این پندار نادرست دامن می‌زند که در جهان کوچک شده‌ی ارتباط‌های سریع، اثرهای ژرف و تعمق برانگیز کم‌تر جایی دارند؟

وجود امکان‌های "اینترنتی" ممکن است بتواند به کسانی، به‌ویژه به جوانان در ایران، فرصتی برای گریز از سانسور و انتشار اثرهای خود بدهد، اما به یقین هرگز نمی‌تواند فراهم کننده‌ی محیط و فضایی گردد که در آن امکان بروز اندیشه‌های نو و معرفت‌های شگرف وجود دارد. با گذشت چند دهه از عمومی شدن این رسانه‌ی عظیم گسترده، نه تنها شمارگان کتاب‌های فرهنگی و ادبیِ جدی رو به افزایش است که از

تعداد خوانندگان نشریه‌های معتبر هم هیچ کاسته نشده. بنابراین انتظار بیهوده‌ای است اگر دل‌خوش به این باشیم که با وجود رسانه‌های اینترنتی، هم بر غنای فرهنگ و ادبمان افزوده می‌شود و هم بر گروه خوانندگانمان. هم‌چنان که روزنامه و مجله نتوانست جای کتاب را بگیرد، رادیو نتوانست جای روزنامه را پر کند، تلویزیون نتوانست رادیو را از دور خارج گرداند، سینما و گونه‌های گوناگون رسانه‌های صوتی و تصویری نتوانستند هویت ابزارهای دیگر انتشار و گسترش شعر، داستان، رمان و نمایش‌نامه را محو و نابود گردانند، زهی خوش‌خیالی است اگر ایرانی‌ها، به‌ویژه جامعه‌ی فرهنگی و ادبیِ آن بپندارد که با وجود رسانه‌های "اینترنتی"، می‌تواند مشکل سانسور فرهنگی در ایران یا در هر ایرانی را، از این راه ریشه‌کن کند. در واقع همه‌ی این رسانه‌ها، یک جامعه‌ی فرهنگی سالم را تشویق به اندیشه‌ی ژرف‌تر، آفرینش بیش‌تر و همبستگی گسترده‌تر می‌کند و گذر کردن از این بحران نه غفلت و انزواطلبی.

این واقعیت که جامعه‌ی ایران و هر ایرانی در طول تاریخ خود با دو سانسور عمومی و خصوصی یا اجتماعی و شخصی روبه‌رو بوده است، در تمام شیوه‌های گفتاری و رفتاری و اندیشه‌گیِ ایرانی مشهود است. چنان که همین ناتوانی در همبستگی‌های صنفی یا سیاسی یا ناتوانی در حفظ استقلال فردی و همراه گشتن با دیگری از شاخص‌ترین خصلت‌های آن است. هیچ جامعه‌ای بدون فرهیخته‌گانش امکان بالیدن ندارد، هیچ فرهیخته‌ای هم بدون بستر لازم برای گفتمان‌های فرهنگیِ ژرف و درخشان، نمی‌تواند به آزادی‌های اجتماعی، سیاسی و حق‌های شهروندی برسد. شرط گذر کردن از سد سانسورهای حکومتی و اجتماعی، شکستن سد سانسورهای فردی است. آن سدهایی که در منیت نادرست هر کدام از ما، چه نویسنده، چه خواننده، نهفته است و اجازه نمی‌دهد با هم‌بستگیِ فرهنگی، ادبی، صنفیِ خود این بحران فرساینده را پشت سر بگذاریم.

آیا زمان آن نرسیده است که این "من" با وجود برتر بودن از دیگری، بپذیرد دیگری نیز ممکن است به برتری‌هایی رسیده باشد یا می‌تواند نایل شود؟ آیا زمان آن نرسیده است که این "من"، به‌رغم تمام اختلاف‌هایش با "دیگری"، بپذیرد که می‌تواند در درد دیگری شریک شود و باز صدای خود را حفظ کند؟ آیا زمان آن نرسیده است که این "من" به این واقعیت برسد که حتا هنوز هم امکان آموختن از فرهنگ و ادب خود و از همکار خود و از هموطن خود وجود دارد؟ آیا هنوز زمان آن نرسیده است که بپذیرد وظیفه‌ی این "من" است که با هر نشریه‌ای که می‌تواند بخشی از هویت فرهنگی و ادبی این "من" را منتشر کند، هم‌راه و هم‌گام شود؟ آیا هنوز این واقعیت آشکار نگشته است که این "من" نیز می‌تواند به‌عنوان تولیدکننده و مصرف‌کننده یا نویسنده و خواننده، سهمی جدی در پیشرفت و غنای فرهنگ و ادب فارسی داشته باشد؟ آیا زمان آن نرسیده است که این "من" دریابد ممکن است دست کم، بخشی از دانستگی‌هایش نادرست باشد؟

آیا حضور جمعیِ ما نمی‌تواند ضامن حضور فردیِ ما باشد؟

آیا آزادی، استقلال و پویاییِ یک نهاد فرهنگی، مانند فصل‌نامه‌ی "جُنگ زمان" نمی‌تواند یک روزنه، یک تمرین، یک تجربه‌ی کوچک هم‌بستگی برای رسیدن به آزادی، استقلال و پویاییِ فرهنگ و ادب ایرانی، و نهایت ایران زمین باشد؟

آیا اندکی پذیرش، نمی‌تواند بهانه‌ی پراکندگیِ ایرانی‌ها را کنار بزند و با در اختیار گرفتن امکان‌های پیشرفته‌ی پست، "نشریه"ای را با اثرهایی ارزشمند به هر خواننده رساند؟ آیا هر کدام از ما نمی‌توانیم هم تولیدکننده و هم مصرف‌کننده باشیم و با ارایه‌ی بخشی از توانایی ارزشمندمان و پرداخت بهای ناچیزی از درآمدمان، یکی از نویسندگان و یکی از خوانندگان یا یکی از کمک‌کنندگان جدیِ "جنگ زمان" باشیم؟

تجربه‌های به راستی دل‌خراش من در ایران بعد از سال ۱۳۵۷ که با انتشار هفته‌نامه‌ی **ایران** آغاز می‌شود و به همکاری با مجله‌های مستقلی چون **دنیای سخن**، **گردون** تداوم می‌یابد و سرانجام با سردبیریِ ماه‌نامه‌ی **تکاپو**، **بوطیقای نو** و **آدینه** به نقطه‌ی پایان می‌رسد، چنان من را خسته کرده بود که به‌رغم واکنش دل‌نشین هزاران خواننده، بعد از ماندگاریِ ناگزیرم در این "ناکجاآباد"، و پیشنهاد دوستان، و ضرورت انتشار مجله‌ای جدی در تبعید، نتوانستم مسئولیتی چنین سنگین را بپذیرم. اما در این سال‌های زندگی در تبعید (از ۱۹۹۹) هر دم چشم‌انتظار حرکتی جمعی بودم که نه چون شهابی در تاریکی، که چون پرتویی درخشان در روشنایی حضور داشته باشد. به‌ویژه که من نیز چون بسیاری روز به روز بر این اشتباه آگاه می‌شدم که تارنماهای فرهنگی و ادبی نمی‌توانند جای مجله‌ها و جُنگ‌های جدی را بگیرند و خلأ فرهنگی و ادبیِ مهاجران و تبعیدیان را پر کنند و وسیله‌ای کارا گردند برای گفتمان‌های گوناگون. اما واقعیت آشکار نشان می‌دهد که نه تنها این اتفاق نیفتاده است که بیم آن می‌رود همین تارنماها با تمام ویژگی‌های درخشان خبری و سیاسی‌اشان، این فرهنگ شرحه شرحه شده را که هر تکه‌اش به گوشه‌ای پرتاب شده، به‌چنان روزگاری بکشانند که امکان سربلند کردن دوباره‌اش بسیار سخت باشد. پس، از آن‌جا که پس از یک سال چالش باخود باز بر این امر پابرجا ماندم که انتشار یک "مجله"، برای امکان برقراریِ ارتباط اندیشه‌ها و گفت‌وگوی سالم و سازنده میان شاعران و نویسندگان و منتقدان و پژوهشگران و خوانندگان ضروری است، بر آن شدم که با همه‌ی سختی‌ها و سدهای نویی که سر راه است، بار دیگر مسئولیت انتشار "نشریه"ای را بپذیرم و اکنون که دیگر ناگزیر به مبارزه با ده‌ها عامل بازدارنده در ایران نیستم و سد سکندر سانسور نیز سر راه نیست، بکوشم با همکاریِ شما، تمام همت خود را بگذارم در انتشار فصل‌نامه‌ی فرهنگی و ادبیِ **"جُنگ زمان"**؛ تا با یاری و همراهیِ شما، سکوی پرتاب تمام معرفت‌های ژرف و شکیل باشد به‌سوی تمام خوانندگان دل‌بسته و دل‌سوز فرهنگ و ادب فارسی در سراسر جهان.

سخن آخر این که امیدوارم همان‌گونه که تمام دوستان و همکاران، پس از حیرت از این تصمیم، مشوق و همراه من گشتند و قول همکاری‌اشان اهرم انتشار نخستین شماره شد، شمایان نیز، همه‌ی دست اندرکاران فرهنگ و ادب و فرهنگ دوستان، با همکاریِ خود، ارسال اثرها، شناساندن **"جُنگ زمان"** به خوانندگان و نهادهای فرهنگی، امکان تعالی و پویایی آن را ممکن گردانید.

این صدا، در پاسخ شما، پویا ست.

پی‌نوشت حضور جمعی ضامن حضور فردی:

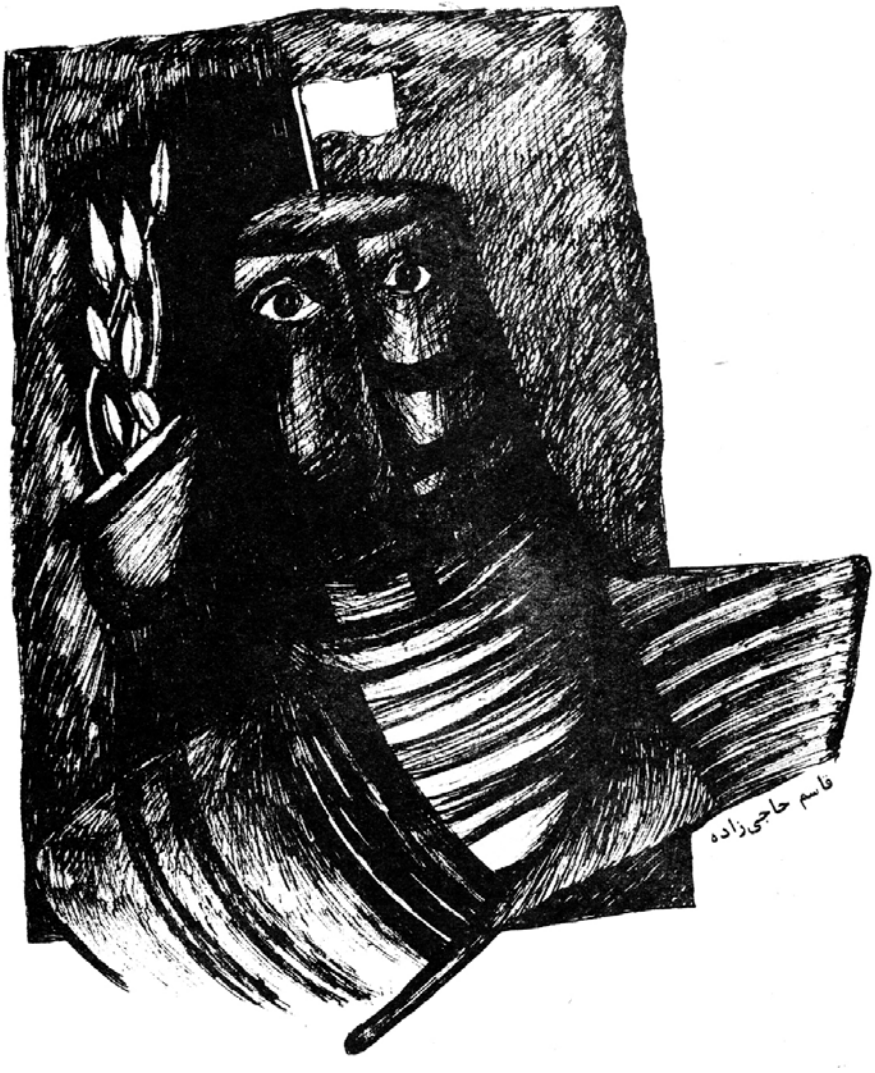
۱- پس از فروپاشیِ امپراتوریِ ساسانی با تجاوز عرب‌ها، یکی از اهرم‌های ماندگاریِ اسلام، حضور علنی و بازگشت مانویان و مزدکیان از تبعید و فعالیت جدیِ آن‌ها برای احیای فرهنگ و ادبیات خود بود. از این‌رو، به ناگزیر، برای رهایی از شمشیر عریان عرب‌ها، صحرایی بودن فرهنگ و قانون‌های اسلام و ایستادگی در برابر بازگشت به استبداد موبدان، یکی از فعالیت‌های جدیِ آن‌ها شناساندن وجه‌های گوناگون فرهنگ شهری و متمدن بود و دگرگونی عمیق در خصلت‌های عربی – اسلامی ایجاد کردن از راه تفسیر و تأویل. چنان که نهضت "شعوبیه" در این امر، به‌ویژه در دوران خلیفه مأمون و منصور نقش ویژه و گسترده‌ای داشت.

۲- یکی از این توجیه‌تراشی‌های بزرگ تاریخیِ ایرانیان، ساختن اسکندر افسانه‌ای، پس از شکست خفت‌بار امپراتوریِ هخامنشیان از اسکندر مقدونی است. دیگری، شکست فاجعه‌انگیز امپراتوری ساسانیان از عرب‌ها است. چنان که برای خاندان علی، به‌ویژه در دوره‌ی نهضت علویان و حکومت‌های بویه و زیار، افسانه‌تراشی‌های بسیار کردند و بسیاری از آیین‌ها و رسم‌ها و سنت‌های ایرانی را به شخصیت‌های عربی نسبت دادند که همه از تجاوزگران و ویران‌گران فرهنگ و تمدن ایرانی بودند.

۳- آن‌چه از آن با عنوان عرفان اسلامی یا عرفان ایرانی – اسلامی نام می‌برند، ریشه و بنیادش در تفکر مانی و مانویان است. در حقیقیت پس از شکست قیام‌های مزدکی و نهضت‌های مانوی، به‌ویژه بعد از رانده شدن مزدکیان و مانویان و سرانجام زرتشتیان از تمام ساحت‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، ایرانی‌های مسلمان شده، برای رهایی از ستم و ایستادگی در برابر حکومت اسلامی، تفکر مزدکی و بیش‌تر معرفت مانوی را با توجیه‌های گوناگون گسترش دادند و کوشیدند با گونه‌ای مبارزه‌ی انفعالی (منفی)، در برابر قانون‌های ناانسانی و ضد فرهنگیِ عرب‌ها و ایرانی‌های مسلمان‌تر از عرب‌ها، مقاومت کنند. حادثه‌ای که در گذر سال‌ها، با حکومت سلجوقیان و به‌ویژه با حکومت صفویان به کلی شکلی دیگر گرفت و هر چه به زمان معاصر نزدیک‌تر شد، جنبه‌های مزدکی یا فعالِ آن و جنبه‌های مانوی یا مقابله‌ی آن (از طریق ارزش بخشیدن به وجه‌های فرهنگی- مینوی - انسانی)، محوتر و نابودتر گشت و عرفان ایرانی، تهی از هر گونه معرفت سازنده‌ی انسان اجتماعی، به صورت صوفی‌گری، درویش‌گری و دریوزگیِ اسلامی درآمد.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند
نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند
نازک‌آرای تن ساق گلی
که به جان دادمش آب
ای دریغا به برم می‌شکند
دست‌ها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار به هم ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند.

نیما یوشیج


قاسم حاجی‌زاده

نسیم خاکسار
حکایت شرحه شرحه شدن
(تأملی بر چند پاره نقل و روایت از دو متن)

خواندن یک متن، خواندن متنی دیگر را می‌آورد. منظورم تداوم خواندن است. و من با خواندن **منطق‌الطیر** عطار نیشابوری، و رسیدن به برگ‌های آخر آن، و روبه‌رو شدن با بیان "عجز" و "بیچارگیِ" عطار در قطعه‌ی پایانیِ سفر دشوارش که همراه مرغان رفته بود برای یافتن مقصود، در اندیشه فرو رفتم. در تردید از این که با یک نتیجه‌گیریِ خام و شتاب‌زده درهای اندیشیدن به آن حرف پایانیِ کتاب زود بسته شود، مصمم شدم با حفظ همان نتیجه گیری‌ها در گوشه‌ای از ذهنم، سفری آغاز کنم. سفری در متن‌های هم‌زمان این کتاب و پیش از آن. و فکر را رها کنم که خوانش بینامتنی کند. یعنی صدای بلند کلام در متن‌ها را بگذارم برای لحظه‌هایی در گوشم خاموشی بگیرد و راه باز گذارد برای بیان‌های خاموشی که در راستایی دیگر در آن‌ها می‌چرخند. **تاریخ بیهقی** را کمی پیش‌تر خوانده بودم. و نیز بعد از آن **سفرنامه** ناصر خسرو و **عقل سرخِ** سهروردی را. پس از خواندن آن‌ها فکر یا پرسشی در آغاز، انگیزه‌ی این سفرم شده بود. چه رخ داد در جهان اندیشه‌ورزیِ ذهنیت ایرانی که سفر روشن بیهقی در تاریخ یک دوره، و سفرِ زمینیِ ناصر خسرو برای دیدن جهان و دیدار با مردم و جامعه‌های گوناگون برای یافتن پرسش‌هایی که انگیزه‌ی کار و سفرشان می‌شد، دو قرن بعد به سفر تمثیلیِ عطار همراه مرغان انجامید. و چرا سفر روشن آن‌ها در خاک و کوشش برای ثبت وقایع تاریخی، به سفر در تاریکی و زندان شدن در جهانی ذهنی از گونه‌ی جهان توصیفی و تمثیلیِ سهروردی در **عقل سرخ** انجامید؟ این‌ها پرسش‌هایی نیز بود که در آغاز سفر از خودم می‌کردم. می‌دانستم و خوانده بودم که جهان ذهنیِ ایرانی بعد از حمله‌ی عرب به ایران و از قرن دوم هجری تا قرن ششم و هفتم، جهانی است سرشار از راز و پویایی. زلزله‌ای عظیم و ناگهانیِ رخ داده بود و بسیارانی برخاسته بودند تا با نگاه کردن به خود و به جهان پیرامون، از این تکانه به چیزی دیگر برسند. اگر لحظه‌ای بگذاری همراه همان چند نامی که پیش‌تر آوردم نام‌های دیگرانی چون ابن مقفع، بایزید بسطامی، حلاج، بلعمی، رازی، رودکی، فردوسی، بوعلی سینا، بیرونی، ابوالسعید ابوالخیر، بابا طاهر، خیام، روزبهان بقلی، مولوی، شمس، سعدی و حافظ در ذهنت بچرخند متوجه می‌شوی که این چند صد سال چه دوران عظیمی از نظر حجم و سربلندی تفکر در ایران بوده است.

با خواندن هر کتاب به خودم می‌گفتم ناخوانده‌های یک کتاب را باید در کتاب‌های دیگر دید، تا خوانا شوند. پس برای دانستن بیش‌تر بود که چنگ انداختم باز به متن‌هایی دیگر چون **سیاست‌نامه** خواجه نظام الملک، **کلیله و دمنه** و **سمک عیار** که در دست‌رس داشتم. و خواندم و خواندم تا رسیدم به **شرح شطحیات**. در بیتوته، در این رباط تازه بود که به فکرهایی رسیدم. این‌ها را در مقدمه به تفصیل آوردم که وقتی شروع می‌کنم به تأمل، بدانی از چه راه‌هایی رفته‌ام و چرا جاهایی، به ضرورت، مجبور می‌شوم به آن‌ها اشاره کنم.

آغاز سفر، یکی از قطعه‌های پایانی منطق‌الطیر

منطق‌الطیر منظومه‌ی بلندی است و سروده شده در قالب مثنوی. و حکایت سفر مرغان است به جست‌وجوی سیمرغ و برخی نظر بر این دارند که "داستان سفر مرغان به سوی سیمرغ ریشه‌ای کهنسال داشته" و "در ادبیات پیش از اسلام ایران چنین داستانی وجود داشته است و با تحول‌های فرهنگی، جامعه تغییرهایی در آن روی داده است."[۱]

عطار در این سفرِ منزل به منزل، حکایت‌های تمثیلی و گاه تاریخی می‌آورد و نیز نقل‌هایی از نظر و رأی متفکران پیش از خود تا سفر مرغان را به سفری برای کشف پرسش‌هایش در معنا و پیدایی وجود، انسان، طبیعت و ماورای طبیعت تبدیل کند. "آن‌چه از ظرایف آموزش‌های عرفانی در حوزه معرفت شناسی و شناخت وجود و تامل در اسرار خلقت و پست و بلند مدارج روحی انسان در این کتاب آمده است از نوع حرف‌هایی نیست که روزی به پایان رسد"[۲] و "هر جزء آن را که دنبال کنید در اثرهای متفکران و شاعران و نویسندگان قبل از عطار می‌توانید پیدا کنید."[۳]

این قطعه و قطعه‌هایی دیگر که بخش‌هایی از آن‌ها را این‌جا می‌آورم همه در مجموع هشت قطعه‌اند که سفر تمثیلیِ عطار همراه مرغان در کتاب **منطق الطیر** با آن‌ها پایان می‌یابد. او در بیان حال خود در نخستین قطعه‌ی پایانی می‌نویسد:

"تو فروغ شمع می‌بینی خوشی
می‌نبینی در سر او آتشی
آن که از بیرون کند در تن نگاه
کی برد هرگز درون سینه راه"

و با این حرف قطعه را تمام می‌کند که:

"این زمان جز عجز و جز بیچارگی
می‌ندارم چاره‌ای یک‌بارگی"[۴]

سپس، پیش از آن که به حرف نهایی‌اش برسد این حکایت تمثیلی را می‌آورد که بعد از مردن شبلی جوانمردی او را به خواب می‌بیند. جوانمرد از او می‌پرسد:

"گفت حق با تو چه کرد ای نیکبخت؟
گفت چون شد در حسابم کار سخت
چون مرا بس خویشتن دشمن بدید
ضعف و نومیدی و عجز من بدید
رحمتش آمد بدان بیچارگیم
پس ببخشود از کرم یک‌بارگیم."[۵]

و آن‌گاه در پناه این تمثیل و در ادامه‌ی حرف‌های شبلی خود به فریاد می‌آید:

"خالقا بیچاره راهم تو را
همچو موری لنگ در چاهم تو را
من نمی‌دانم که من اهل چه‌ام
یا کجاام یا کدامم یا که‌ام
عمر در خون جگر بگداخته
بهره‌ای از عمر ناپرداخته
دل زدستم رفته دنیی(دنیا) گم شده
صورتم نامانده معنی گم شده.
من نه کافر نه مسلمان مانده
در میان هر دو حیران مانده
در دری تنگم گرفتار آمده
روی در دیوار پندار آمده."[۶]

این بیان عجز و بیچارگی عطار از چیست؟

آیا نه از این است که، نه مسلمان مانده است و نه کافر؟ در میان هر دو حیران مانده؟ و در نهایت در این سرگردانی و ابهام روی در دیوار پندار و خیال آورده است؟

این خلاصه‌ی روشن حرفی است که عطار در پایان سفرش می‌زند. و چون می‌داند که این حرف بسیار تند و بی‌باک و تا حدی کافرانه است در آخرین قطعه‌ی کتاب با استفاده از داستانی تمثیلی که از **مقامات** ابواالسعید ابوالخیر آورده، از حق یعنی (خدا) می‌خواهد که کار آن قایم (دلاک حمام) نادان را که با بوسعید کرد نکند وجوانمردی کند و شوخ و چرکی را که او بر زبان آورده است نادیده بگیرد.

"قایم مطلق تویی اما به ذات
وز جوانمردی نیایی در صفات
شوخی و بی شرمی ما در گذار
شوخ ما وا پیش چشم میار."[۷]

آشکارا پیدا ست تلاشی که می‌رفت به پرسش و بی‌باکی در سخن برسد به عجز می‌رسد. اما لابه‌لای همین بیان آشکار "عجز" و "بیچارگی" سخن‌هایی پنهان هست که می‌توان از آن‌ها چون نشانه و علامت، برای راه یافتن به شناختی از آن‌ها بهره گرفت. سخن‌هایی که هم باید پیشینه‌ای کهن‌تر از متن داشته باشند و هم متن را ادامه آن حرف و سخن‌هایی دید در صورت و بیانی دیگر.

– سخن گفتن رو در رو و برابر با حق.
– صورت انسانی دادن به حق.
– بی پروایی در ابراز اندیشه.
– پنهان کردن حرف و سخن در پوشش تمثیل.
– و سابقه داشتن این گونه سرگردانی و نیز کفرگویی نزد عارفان پیشین.

این‌ها که آورده شد می‌توانند سخن‌هایی، به قولی، بینامتنی باشند که زیر پوشش عجز پنهان مانده‌اند.

اگر تاریخ زندگی عطار را در فاصله "نیمه دوم قرن ششم و ربع اول قرن هفتم بدانیم"[۸]، برای اندیشیدن به آن‌چه‌هایی که او در همین قطعه‌ها بیان کرده است باید سراغ متن‌هایی پیش‌تر از او رفت و یا هم‌زمان او. متنی که بر حسب اتفاق نخست نظرم را گرفت **شرح شطحیات** روزبهان بقلی بود. هردو این‌ها از یک مکتب فکری هستند. گرچه عطار از خراسان است و پرورده و پرورنده‌ی مکتب عرفان خراسانی است و روزبهان از فارس؛ جایی که پس از او سعدی و حافظ را در دامان خود پرورد. فاصله‌ی زمانی روزبهان به استناد تاریخ تولد و مرگش در ۵۲۲ – ۶۰۶ با عطار که وفات او در ۶۲۷ هجری آورده شده است، فاصله‌ای است سی ساله و می‌شود گفت که آن‌ها به تقریب متفکرهایی هم‌زمان‌اند. کتاب **منطق الطیر** عطار به شعر است و **شرح شطحیات** روزبهان به نثر. روزبهان بقلی هر آن‌چه را که از شطح عارفان پیش از خود به دستش رسیده در این کتاب آورده است. ساختار کتاب قطعه قطعه است. و هر قطعه به کسی و به موضوعی می‌پردازد. اما در کلیت خود شرح یک روایت کلی است از شطح و چه‌گونگی بیان آن از سوی عارفان گوناگون در چند سده پیش از مؤلف. همین ساختار را تا حدودی **منطق الطیر** هم دارد. چون **منطق الطیر** هم در کلیت ساختاری خود، سفر مرغان است برای یافتن سیمرغ، اما در هر بخش یا قطعه، حکایتی مجزا و مستقل هم آورده می‌شود. در واقع می‌توان گفت هردو آن‌ها، روایت اصلیشان را بر پاره روایت‌هایی بنا کرده‌اند. گویا این بنای در اساس شرحه شرحه، یا قطعه قطعه، خود تمثیلی است از شرحه شرحه شدن فکر و اندیشه و اندیشه‌ورز ایرانی در آن چند صد سال که مولوی هم در آغاز مثنوی‌اش به آن اشاره می‌کند.

"سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق"

نقل حلاج، در شرح شطحیات

روزبهان بقلی در تعریف از شطح در قطعه‌ای می‌آورد که:

"شطح حرکت است. و آن خانه را که آرد در آن خُرد کنند مشطاح گویند از بسیاری حرکت که درو باشد. پس سخن در صوفیان شطح ماخوذ است از حرکات اسرار دلشان، چون وجد قوی شود و نور تجلی در انوار الهام که عقول ایشان را حادث شود برانگیزاند، آتش عالم بها (شکوه و عظمت و درخشندگی) جولان کنند. چون ببینند نظایرات غیب و مضمراتِ غیبِ غیب و اسرار عظمت، بی‌اختیار مستی در ایشان درآید، جان به جنبش درآید زبان به گفتن درآید از صاحب وجد کلامی صادر شود از تلهب احوال و ارتفاع روح در علوم مقامات، که ظاهر آن متشابه باشد. و عبارتی باشد، آن کلمات را غریب یابند. چون وجهش نشناسند در رسوم ظاهر، و میزان آن نبینند، به انکار و طعن از قایل (معتقد، باورمند) مفتون شوند."[۹]

شرح شطحیات هم‌چنان که از نامش پیداست، تأویل و تفسیر یا شرح‌هایی است بر شطح‌هایی پاره پاره. روزبهان بقلی این کتاب را نخست "به زبان عربی انشاء نموده و بعداً به خواهش مریدان خود در شیراز تفسیری به فارسی بر آن نگاشت که حجم این تفسیر به زبان فارسی سه برابر حجم انشاء قدیم به زبان عربی می‌باشد."[۱۰]

شطح‌ها در آغاز هر قطعه و بین تفسیرهایی که از سوی مؤلف بر آن‌ها نوشته شده به صورت پاره پاره آورده می‌شود. و شطح‌های حلاج بیش‌ترین قطعه‌های کتاب را در برمی‌گیرد.

"در خاطرم آمد که شطحیات مشایخ جمع کنم. و آن را به الفاظ متصوفه به زبان عربی شرحی بگویم. استعانت از حق خواستم و بر وی توکل کردم در جمع آن. چون در آن علم خوض کردم و دیوان ایشان مطالعه کردم بیش‌ترین شطحیات از آن سلطان عارفان بایزید و شاه مرغان عشق، حسین ابن منصور حلاج یافتم. آن از همه مشکل‌تر دیدم. علی‌الخصوص از آنِ حلاج. برنجانیدن وی غمناک شدم، از برای تخلیص این علم از طعن حاسدان رنج بسیار کشیدم، تا کتابی مفرد در غرایب علم شطح به فضل حق جمع کردم."[۱۱]

حلاج را فیلسوف و شاعر قرن آخرهای قرن سوم و اول‌های قرن چهارم هجری می‌دانند. حدود دو قرن پیش از او تاریخ تفکر ایرانی، اندیشمند شجاع دیگری چون روزبه پسر دادویه مشهور به ابن مقفع را داشت. اندیشمندی که مهدی، خلیفه عباسی درباره‌ی او گفته بود که هیچ کتابی از زندیق‌ها نخوانده بود در ترجمه از اثرهای یونانی و پهلوی به عربی که اصل آن از ابن مقفع نباشد.

حلاج در شطح‌هایش زبانی صریح و بی‌باک دارد. آن‌چه را که می‌اندیشد، می‌گوید:

"از حسین نقل کرده‌اند که به عرفات ایستاده بود. گفت: ترا منزه دانیم از تقرب بندگان. به تو بیزار گشتم از وحدانیت گفتن موحدان تو."[۱۲]

یا

"منکری، حسین منصور را معارضه کرد گفت «دعوی نبوت می‌کنی.» گفت: «اُف بر شما باد که از قدر من بسی واکم می‌کنی.»"[۱۳]

او را به دلیل همین بیان صریح و آشکار اندیشه‌اش به حکم خلیفه عباسی المقتدر بالله زندانی و بعد از شکنجه‌های بسیار می‌کشند و قطعه قطعه می‌کنند:

"اورا سه هزار درّه (تازیانه) بزدند و بعد از آن دست و پای وی ببریدند و آن گه برآویختند. و بعد از آن بسوختند."[۱۴]

او که در بی‌باکی و دانش با ابن مقفع همتا بود، در پایان زندگیش نیز فرجامی چون او پیدا کرد. نثر روزبهان در این کتاب وقتی از زندگی حلاج و در توصیف شخصیت او و رفتارش می‌نویسد، نثری است با قابلیت‌های وسیع داستانی. نثری که با توجه‌اش به جزیی‌ها و ثبت و تعقیب آن‌ها، در خلق کردن فضا و موقعیت توانایی شگفتی دارد:

"شیخ ابوعبداله فرمود که «بسی سعی کردم تا در زندان شدم. خانه‌یی نیکو دیدم، و فرشی خوب انداخته، و حبلی (ریسمان و طناب پیچیده) بسته و منشفه‌یی (حوله، دستمال) برو افکنده، و اسباب مجلس همه مهیا. و غلامی ایستاده. پرسیدم: شیخ کجا ست؟ گفت: به سقایه رفته تا وضو کند. پرسیدم: چه مدت ست تا خدمت شیخ می‌کنی؟ گفت: هژده ماه. گفتم: درین زندان بیش‌تر مشغولیِ او به چه می‌باشد؟ گفت: با سیزده بند آهنین هرروز هزار رکعت نماز نافله می‌کند.....چون درین سخن‌ها بودیم. شیخ درآمد با رویی نیکو و قدی خوش، صوفی سپید پوشیده بود، و فوطه رملی بر سر نهاده، نعلی طاق در قدم داشت، همچون آفتابی با هیبت و عظمت که از مطلع برآید، بر طرف صفه برآمد. مرا گفت: ای جوان از کجایی؟ گفتم: از پارس. فرمود: از کدام شهر؟ گفتم: از شیراز. خبر مشایخ از من پرسید تا به حدیث ابوالعباس بن عطا رسید. گفت: اگر بینی او را بگوی زینهار آن رقعه‌ها نگاه دار. دیگر گفت: چون آمدی در این‌جا؟ گفتم: به معرفه بعضی لشکریان پارس.»"[۱۵]

منصور حلاج معاصر است با محمد زکریای رازی، پزشک و فیلسوف ایرانی. فیلسوفی که نه تنها "نسبت به زمانه‌اش یکی از تواناترین و آزاداندیش‌ترین کسان در اسلام بلکه کل تاریخ اندیشه بشر باید به حساب آید. او یک خردگرای ناب بود. با دل‌گرمی بی‌نهایت به توانایی خرد، آزاد از هرگونه تعصب؛ و بسیار بی‌پروا و بی‌دریغ در بیان ایده‌هایش."[۱۶]

او "از پیشتازان رد عقلی اصل نبوت و مخالفان اصولی هرگونه دین ... وده است."[۱۷]

این‌که حلاج و زکریای رازی یک‌دیگر را دیده بودند یا مکاتبه‌ای با هم داشتند روشن نیست.[۱۸] آن‌چه اهمیت دارد معاصر بودن این دو فیلسوف است. دو اندیشمندی که در بیان اندیشه‌هاشان بی‌باک و شجاع بودند، اندیشه‌هایی که به زبان روزبهان، "گرانجانان دراعه و دستار پرست" و "بی‌رسمان زمانه"شان را خوش نمی‌آمد. اگر در کشتن رازی که اندیشمندی از گونه‌ی دیگر بود، موفق نشدند، اما در توطئه برای قتل و تکفیر حلاج و تنی چند بعد از او از به کارگیریِ هیچ اسبابی فروگذاری نکردند و "این شوخانِ جاهل از سر حسد در خون آن سبک روحان سعی کردند، و آن پاکان حضرت را به دست ناپاکان اوباش باز دادند، تا از سر غوغا آن شاهان راست نهاد را برنجانیدند..... و از حسد به دست خون بازدادند."[۱۹]

روزبهان در آغاز کتابش پس از نام بردن زنجیره‌ای از عارفانی از نوع حلاج که بعد از شکنجه‌های فراوان به حکم قاضیان دین به قتل رسیده بودند، می‌نویسد یکی را"با دلق هژده منی چون بکشتند"[۲۰] و دیگری را "نعل بر سر فروکوفتند و بدان بکشتند"[۲۱] و حلاج را با تازیانه‌ای که به شیر نرم کرده بودند "چندانی بزدند که باطنش از ظاهرش پیدا بود."[۲۲]

همین سه نمونه کافی است که خواننده کتاب دریابد که مؤلف بی‌ترس و بی‌محابا، شرح شطح‌ها کرده است.

قول حلاج و شرح روزبهان بر آن

این قطعه که در پی می‌آورم قولی است از حلاج که زیر فصل "فی الشطحیه الحلاج" آمده است:

"حسین در شطح می‌گوید که «علم من نظر در آن بر شد، و فهم (من) دقیق شد نزد بشر. من منم، و نعت نیست. من منم، و وصف نیست. نعوتم ناسوتی ست. ناسوتم محو اوصاف روحانی ست. حکم من آن ست که من پیش نفس من محجوب‌ام. حجاب من پیش کشف است. چون وقت کشف نزدیک رسید، نعوت وصف محو شد، من از نفس من منزه‌ام. چون من نفس نیستم، و نفس نیست، من تجاوزام، نه تجانس. ظهورم نه حلولم و در هیکل جثمانی بادیم. ازلیت را تعود نیست. غیبت از احساس است، خارج از قیاس است. جنّه و ناس شناسد، نه معرفتی به حقیقت وصف، لیکن به قدر طاقت از معارف آن «قدعلم کل اناس مشربهم» آن یکی مزاج خورد، و آن یکی صرف. آن یکی شخص بیند، و آن یکی را واحدی ملاحظه او به وصف محتجب. و آن یکی متحیر در ادویه طلب. آن یکی در بحار تفکر غرق. همه از حقیقت خارج‌اند، همه قصد کردند و گمراه شدند. خواص برو راه یافتند، برسیدند و محو شدند. ثابت‌شان کرد، متلاشی شدند. هستشان کرد ذلیل شدند. راهشان نمود، طلب گمراهی کردند. گم‌شان کردند. ایشان را ببست به شواهد خود. ایشان واصلان‌اند، گویی که منقطعان‌اند. شاهدان‌اند، گویی که غایبان‌اند. اشکال ایشان بر ایشان ظاهر شد، واحوال ایشان بر ایشان پنهان."[۲۳]

در این قول که ترجمه‌ی روزبهان از سخنان حلاج است، سخن حلاج روشن است. او می‌گوید که فهم او از بشر دقیق شد. و آن‌گاه مرتبه‌ی خود یا انسان را تا مرتبه‌ی خدا بالا می‌کشاند. خدا را محو می‌کند و خود یا انسان را جای آن می‌نشاند. با توجه که "نعت" از صفات خداوند است، او به صراحت می‌گوید "من، منم و نعت نیست. من منم و وصف نیست." و با رد آن‌چه لاهوتی است می‌گوید: "نعوتم ناسوتی ست . ناسوتم محو اوصاف روحانی ست." و در نهایت بی پروا بانگ می‌زند: "من تجاوزام نه تجانس. ظهورم نه حلولم."

حلاج از اندیشمندان عربی‌نویس ایرانی است. و آن‌چه از اثرهای او به ما رسیده به عربی است یا ترجمه شده‌ای است از آن‌ها در بیان دیگران و میان حکایت و نقل‌هایی که از او آورده‌اند. در **شرح شطحیات** حکایتی است که بسیار روشن به فارسی ندانستن او در سخن گفتن هم اشاره می‌کند:

"حسین در اصفهان برسید. و علی سهل صوفی– رحمته الله– در حلقه نشسته بود. حسین منصور برابرش بنشست. گفت: ای بازاری! در معرفت سخن می‌گویی، و من زنده‌ام. و میان صحو و اصطلام (غلبه حق بر سالک و عارف) هفتصد درجه است و تو نشناخته‌ای و بوی آن نشنیده‌ای.علی سهل گفت: شهری که مسلمانان در آن باشند، نشاید که تو در آن شهر باشی. سخن به پارسی رفت. حسین منصور ندانست که او چه می‌گوید. برپای خاست. مردم در قفاء او افتادند، تا خانه او ببینند و برکنند. شخصی بیامد و به حسین گفت: بیرون شو از این شهر پیش از آن که ترا بکشند."[۲۴]

آشکار است با چنان سخنان که از او در آن قول آمده، به گفته‌ی علی سهل صوفی جای او در شهری نباشد که مسلمانان باشند. اما ببینیم روزبهان بقلی درتفسیر یا تأویلش از آن سخنان، که در پایان قول حلاج آورده است، چه می‌گوید و در جست‌وجوی چیست؟ نخست آن را بخوانیم.

"قال: در ین فصل حقایق توحید و نعت شواهد موحدان وصف کرد. یاد کرد محجوبان را به خود از حق. از خود و سّر مقام خود خبر داد. ناسوتیت و روحانیت را شرح داد؛ پیدا کرد که در ملکوت حق چون باشد. آنچ (آن‌چه) از دقت نظر خود و ادراک و فهم و علم خبر داد، و قله‌ی عرفان خلق آن را، علم حق می‌خواست، و آنچ (آن‌چه) برو پیدا شد از جمال و جلال حق و نور غیب او، آن‌گه به خود اضافت کرد. کلام انبساط است چنان که گوید عامی: الهی تو آن منی! لیکن الحق للحق ولا خلق. اما چون از انوار قدم مرات کواشف غیب بیند و دویی نداند راست گوید او را که دریابد. چون آسمان قدم مطالع شرق ازل را مشاهد است. آن‌جا بنگر حدیث سرمایه‌دار عشق، کاروان‌سالار آدم و من دونه، که چون می‌گوید: «لست کاحد کم انا انا ولا نعت»[۲۵] از آن است که ناسوت در روح ملکوتش غرق شد. آن‌گه وصف نماند. «قل الروح من امر ربی»[۲۶] به نفس

محجوب بود، چون با نفس بود. اما چون از خود بیرون آمد، نور قدم برو پیدا شد، وصف ازو محو شد «قالت ان الملوک اذا دخلو قریه افسدوها.»[۲۷] از نفس منزه بود. زیرا که جان بود. به نور حق از اثر طبیعی مقدس شد. چون نفس نماند. جسم و جان همه جان شد. این معانی طمانینت است. قال الله تعالی «یا أیّتها النفس المطمئنه»"[۲۸]

تاویل و تفسیر روزبهان را از قول حلاج می‌توان در این چند جمله خلاصه کرد:

– حلاج در صف موحدان است و حقایق توحید وصف می‌کند.

– آن‌چه که از حق است و حلاج "به خود اضافت" کرده همه سخن یا به بیان او "کلام انبساط است" که از شادی دیدار با حق، از او صادر شده است.

– و سخن آشکارا کفر او را با وجد مردم عامی که خدا را از آن خود می‌دانند همانند می‌کند تا معانی آن‌ها را به تأویل و تفسیری که از قول او دارد نزدیک کند و نیز از تیزی و برندگی و آشکارگی معانی کفرآمیزشان بکاهد. به نظر می‌آید مولوی در یک قرن بعد در سرودن مثنوی حکایت "موسا و شبان"ش و سرزنشی که در آخر حکایت از زبان خدا به موسا می‌کند، متأثر از همین گونه تفسیرها یوده باشد.

از این گونه تأویل و تفسیرها از سخنان حلاج در صفحه‌های دیگر کتاب هم است. برای نمونه وقتی در جایی، حلاج به صراحت خود را جای الله می‌گذارد و می‌گوید: "من مهللک عاد و ثمودم."[۲۹] ، دو قومی که در **قرآن** در سوره "اعراف"، الله به صراحت فرمان به هلاکت آن‌ها داده بود، روزبهان می‌نویسد که "این کلام از امتلاء (سرشاری) جان از سکر توحید است. قدم را به قدم بدید و خود را فراموش کرد."[۳۰]

از این گونه تفسیرها از قول حلاج در تمام کتاب هست. برای نمونه حلاج می‌گوید:

"صاحب من و استاد من ابلیس و فرعون است. به آتشش بترسانیدند ابلیس را، از دعوی باز نگشت. فرعون را به دریا غرق کردند و از پی دعوی باز نگشت. و به وسایط مقر نشد."[۳۱]

و روزبهان تفسیر می‌کند:

"از ایشان رجولیت بپسندید، که چون از دعوی به وعید بازنگشتند؛ اقتدا به شجاعت ایشان کرد، نه به مذهب ایشان."[۳۲]

اما در همین کتاب هست جاهایی که آشکارا حلاج به استدلال ابلیس و فرعون و محاجه آن‌ها با الله بیش‌تر اقتدا کرده تا به شجاعت ایشان. در"فی القطعه ۷"، نقلی از حلاج می‌آید که در آن از مناظره‌ی موسا و ابلیس می‌گوید و پاسخ‌هایی که ابلیس به پرسش‌های موسا از چرایی عدم اطاعتش از الله می‌دهد. موسا به او می‌گوید:

"امر بگذاشتی؟ گفت «آن ابتلا (امتحان) بود نه امر. موسا گفت لاجرم صورتت بگردید. گفت ای موسا آن تلبیس بود. و این ابلیس است. حال را معوّل (اعتماد) بر آن نیست زیرا بگردد، لیکن معرفت صحیح است. چنانک بود؛ نگردید. و اگرچه شخص بگردید. موسا گفت: "اکنون یاد کنی او را؟ گفت: «ای موسا! یاد، یاد نکند. من مذکورم و او مذکور است.»"[۳۳]

و جایی دیگر:

"غریب(نام حسین حلاج است) گفت: "سجود ملایکه سجود مساعدت بود، جحود (حاشا و انکار) ابلیس در سجود از طول مشاهدت بود.»"[۳۴]

و این همان ابلیسی است که وقتی نامش و کارهایش در متن عارفانی چون میبدی در **کشف الاسرار** می‌آید،"لعین" و"ملعون"ی است که رفتارش به این گونه تفسیر و تأویل می‌شود:

"آن مهجور لعین، ابلیس، از آدم گِل دید، دل ندید. صورت دید، صفت ندید، ظاهر دید، باطن ندید."[۳۵]

در قول‌هایی که از حلاج آورده شد، سخن بر سر غیردینی بودن یا نبودن، یا به الله باور داشتن یا نداشتن او نیست، آن‌چه در این‌جا از اهمیت توجه برخوردار است فکر کردن او به متنی است که داده‌های آن چون یک حقیقت غیر قابل رد، در ارزش‌گذاری‌های عرف و شرع چون و چرا برنمی‌داشت و به گفت‌وگو کشاندن و تردید در کارها وکردارهایی بود که از دید دینداران در درستی آن‌ها باید یقین داشت و تنها باید معانی آن‌ها را کشف کرد. او در جهت به پرسش درآوردن آن کارها، بی‌باکانه کنار ملعون‌ترین‌ها، ابلیس و فرعون، می‌ایستد و آنان را که به محاجه با خدا، حق یا الله نشستند و فرمان او را اطاعت نکردند استاد خود می‌داند. حلاج درهمان قولی که در ابتدای این پاره از او آوردم، به صراحت می‌گوید که "ظهور" است و نه "حلول"، "تجاوز است نه تجانس".

حلولیان فنا فی الله‌اند و "اگر مفهومی برای حلول بتوان قایل شد همین است که تو فانی شوی و جز حق باقی نماند،"[۳۶] و عطار در **منطق الطیر** می‌نویسد:

"تو در و گم شو حلولی این بود
هرچه این نبود، فضولی این بود"[۳۷]

درواقع حلاج با گذشتن از مرحله‌ی "حلول" و با اطلاق صفت "ظهور" به خود که از صفات الله است، از مرزهای ممنوع می‌گذرد و خود را در سرکشی از فرمان خدا یا حقیقت غیر قابل رد، در صف "فضولیان" و "ابلیسیان" می‌گذارد. جایی در **شطحیات** در قولی از او ابلیس به موسا می‌گوید: "اگر سجود کردمی آدم را، مثل تو بودمی. زیرا که ترا ندا کردند یک‌بار– گفتند اُنظر الی اجبل[۳۸]، بنگریدی. ومرا ندا کردند هزار بار که «اسجدو لاَدَم»[۳۹] سجود نکردم. دعوی من معنی مرا."[۴۰]

از این گونه شطح‌ها پیش از حلاج هم بوده است.

قرنی پیش از حلاج بایزید بسطامی هم در وجد تا مرزهای "تجاوز" رفته بود و "گمراه" شده به گفته شمس[۴۱] شطح‌هایی چون ندای "سبحانی ما اعظم شانی" سر داده بود. اما او در نهایت "خیمه برابر عرش می‌زند"[۴۲] یا از حق می خواهد "بیارای مرا به وحدانیت و در پوش مرا یگانگی تو و به احدیتم رسان تا خلق تو چون مرا ببیند ترا ببینند. آن‌جا تو باشی نه من."[۴۳]، که آشکار است تا مرحله‌ی حلول پیش‌تر نرفته و تنها حلاج است که یک‌باره از مرز ممنوع می‌گذرد و آشکارا از ابلیس ستایش می‌کند و اعلام می‌کند که ناسوت او محو اوصاف روحانی است و سخن از "تجاوز" می‌گوید.

بحث از **قرآن** و به پرسش درآوردن کلام و روایت‌های آن از دوره‌ی خلافت امویان آغاز شده بود و مسلمانان در مواجهه با اندیشه‌ورزان غیراسلامی شروع کرده بودند که برای اثبات و حقانیت دینشان آن‌ها نیز متوسل به بحث و گفت‌وگو و ارایه‌ی منطق شوند. آنان "نخست با سه دین نامبرده(مسیحی، مزدکی، یهودی) که دین زرتشتی را باید بر آن‌ها افزود تازه با مشکلات دین خود آشنا" شده و سپس "به جست‌وجوی پاسخ برمی‌آیند و طبیعتاً در این کار به مرور ورزیده می‌شوند و بنای کلام را می ریزند"[۴۴] مرجع و سند اصلی آن‌ها برای بحث و گفت‌وگو کلام "قرآن" و روایت‌های آن از چه‌گونگی آفرینش جهان و انسان و روز رستاخیز بود. طرفدران علم کلام از زمره نخستین این گروه و فرقه‌ها بودند. امپراتوری اسلامی گسترش پیدا کرده بود و مسلمانان با فلسفه‌ی یونانی آشنایی پیدا کرده بودند. پیش‌تر، از زبان خلیفه مهدی در ستایش از عبداله ابن مقفع آورده شد که کتابی از زندیق‌ها و فلسفه یونانی نخوانده بود که به ترجمه ابن مقفع نباشد. این بحث و جدل‌های فیلسوفانه که بیش‌تر در امر نبوت و پیدایش عالم و پروردگار بود کم کم و در طول سال‌ها مرکزهایی را نیز که برای کسب علم‌ها برپا شده بود دربرگرفت. بغداد و دمشق از جمله شهرهایی بودند که در آن‌ها مرکزهایی برای آموزش و تحصیل علم دایر شده بود و از شهرتی عالم‌گیر در جهان اسلام برخوردار بودند. حلاج که در اوان کودکی همراه خانواده به عراق رفته بود، نخست در"دارالحفاظ شهر واسط به فراگرفتن علوم مقدماتی" پرداخت، بعد "برای کسب تعالیم بیش‌تر به بغداد" رفت و مدتی آن‌جا تعلیم دیده و بعد در بصره در "حلقه شاگردان سهل تستری"، در آمد. عالمی که معتقد بود "بنده باید خود را در مقابل خدا مانند میت بین دو دست غسال بداند" و "از او خرقه" گرفت.[۴۵]

بعد از این آموزش‌ها، او به قصد تجربه‌اندوزی و کسب دانش بیش‌تر به هندوستان و مکه و جاهای دیگر سفر کرد. بی‌تردید در طول این سفرها و در آشنایی و گفت‌وگو با اندیشمندانی دیگر با تفکرهای فیلسوفان یونانی که کتاب‌هایشان به عربی ترجمه شده بود آشنایی‌هایی پیدا کرده بود. به همین دلیل پرسش‌های بی‌باکانه‌ی او را می‌توان در جهت پرسش‌هایی خردورزانه به شمار آورد که در زمانه‌ی او اندیشمندانی دیگر نیز به آن پرداخته بودند. برای مثال می‌توان از رازی دانشمند و اندیشمند ایرانی غیر دینی هم عصر او نام برد

که "به سبب نگرش فلسفی‌اش کلاً ضد دینی و جزئاً ضد اسلامی» بود"[۴۶] و نبوت را مردود می‌شمارد و دیدگاهی مادی‌گرانه داشت.

این که تا چه حد ترجمه‌ی بحث‌های فیلسوفان یونان به عربی، مشغله‌ی ذهنی اندیشمندان ایرانی و اسلامی بوده است و آن‌ها را در چند قرن به پرسش واداشته، به همین یکی نمونه بسنده می‌کنم. عطار در کتاب **منطق الطیر**ش یک‌جا به روشنی با حکمت یونانیان برخورد کرده و آن را به دلیل "ره زدن از چه و چون" یا در واقع پرسش برانگیزی از کفر هم بدتر دانسته است:

"کی شناسی دولت روحانیان
در میان حکمت یونانیان
تا از آن حکمت نگردی فرد تو
کی شوی در حکمت دین مرد تو؟
هرکه نام آن برد در راه عشق
نیست در دیوان دین آگاه عشق
کاف کفر این‌جا به حق المعرفه
دوست‌تر دارم زفای فلسفه
زانک اگر پرده شود از کفر باز
تو توانی کرد از کفر احتراز
لیک آن علم، از چه و چون ره زند
بیش‌تر بر مردم آگه زند"[۴۷]

پیش از آن‌که وارد بخش پایانی این تأمل شوم و به عجز"ی بازگردم که در ابتدای راه از **منطق‌الطیر** عطار آوردم، از **کشف الاسرار** رشیدالدین میبدی عارف قرن ششم هجری سخنی می‌آورم:

"گفته‌اند که ابلیس به پنج چیز مستوجب لعنت و مهجور درگاه بی‌نیازی شد، و آدم به عکس آن، به پنج چیز کرامت حق یافت و نورهُدی و قبول توبه. یکی آن است که ابلیس به گناه خویش معترف نشد. کبر وی او را فرا اعتراف نگذاشت. و آدم به صفت عجز باز آمد و به گناه خویش مُقر آمد. دیگر(آن که) ابلیس از کرده پشیمان نگشت (و) عذر نخواست؛ و آدم از کرده خود پشیمان شد و عذر خواست و تضرع کرد. سوم ، ابلیس در آن نافرمانی با خود(در) نیفتاد و ملامت نفس خود نکرد؛ و آدم روی با خود کرد و خود را در آن زلّت ملامت کرد. چهارم، ابلیس توبه برخود واجب ندید(و) از آن(نافرمانی) عذر نخواست و تضرع نکرد. و آدم دانست که توبه کلید سعادت است و شفیع مغفرت؛(او آن را) بر خود واجب دید و (در این راه) بشتافت و تا روی قبول ندید بازنگردید. پنجم آن است که از رحمت خدا نومید شد ابلیس. ندانست آن بدبخت که نومیدی از لئیمان باشد و رب العزّه لئیم نیست و چنان که (از وی) نومیدی نیست، ایمنی هم نیست. که ایمنی از عاجزان باشد و الله عاجز نیست

پس چون نومید شد آن شقی، در توبه به وی بسته شد. و آدم نومید نگشت (و) دل در رحمت و مغفرت بست. و روزگاری بر درگاه بی نیازی می‌زارید و می‌نالید تا به رحمت و مغفرت رسید.»[۴۸]

با بهره‌مندی از متن بالا و تعریفی که میبدی از طلب توبه وعجز "آدم" در برابر خدا دارد و ستایشی که حلاج از ابلیس می‌کند، من اندیشه‌ورزی‌های عبداله ابن مقفع، حلاج و رازی و از نوع آنان را در تاریخ اندیشه‌ورزی در ایران، اندیشه ورزی‌هایی پرسش جویانه خوانده و در مقام "ابلیس" نافرمان می‌گذارم، و اندیشه‌ورزی‌های عطار و میبدی و روزبهان و از نوع آنان را به دلیل تجلیل آنان از عجز و توبه‌ی "آدم"، اندیشه‌ورزی‌هایی در مقام "آدم" می‌خوانم. درهمان بیت‌هایی که از پاره‌های پایانی **منطق الطیر** آورده‌ام. سه بار کلمه "عجز"، چهار بار کلمه "بیچارگی" و یک بار"بخشیدن" آمده است که همه‌ی آن‌ها با نیتی بکار رفته که با رفتار آدم با خدا در متن میبدی مطابقت دارد.

اندیشه در مقام "ابلیس" و اندیشه در مقام "آدم"

اندیشه در مقام "ابلیس"، همواره از سوی قدرت سیاسی و مذهبی زیر شدیدترین فشارها بود. قتل عبداله ابن مقفع و به دارزدن حلاج و سوزانیدن جسد او، سند آشکاری است بر فشار و سرکوب خشن این نوع اندیشه.

این نوع اندیشه‌ورزان از چه و چون معرفت و به پرسش در آوردن روایت‌های قرآنی و نبوت و پیدایش جهان و هستی آشکارا حرف می‌زدند. و در این "چه و چون ره زدن"های آن‌ها با "مردم آگه" بود که شرحه شرحه کردن آن‌ها و شرحه شرحه شدن اندیشه‌هاشان در تاریخ ما پیش آمد. و اگر قولی از آنان باقی مانده است همه شرحه شرحه شده و در لابه‌لای سطرهای دیگران به ما رسیده است. "اگر ناصر خسرو مدافع سر سخت اسلام و خوشبختانه دشمن یک دنده و تیزهوش رازی، نمی‌بود و **زاد المسافرین** را نمی‌نوشت و ابوحاتم رازی مناظره‌اش را با او نقل نمی‌کرد ما هرگز نمی‌دانستیم رازی چه می‌اندیشیده و چه گفته است.»[۴۹]

اندیشه در مقام "آدم"، که به توازیِ اندیشه در مقام "ابلیس" ریشه گرفته بود، در کوران همان سرکوب‌های سیاسی و اجتماعی که از سوی خلیفه‌های اسلامی و نایبانشان اعمال می‌شد، بر آن شد که، در پناه عشق و عجز، راهی دیگر برگزیند و در امر شناخت به انسان و خدا و کل هستی، مکتب تازه‌ای به نام عرفان ایرانی بسازد. ساده نگری است که گفته شود این مکتب فکری چون بی‌باکی ابلیسیان را در پرسشگری‌هاشان برنتافته و چون شمس تبریزی گاه گفته‌اند "منصور را هنوز روح تمام جمال ننموده بود، و اگر نه اناالحق چه‌گونه گوید؟ حق کجا؟ و انا کجا؟"[۵۰] و در تفسیر و شرح‌هاشان صورتی دیگر به بیان آن‌ها

داده‌اند، در برابر قدرت و جهل دینی سپر انداخته‌اند. با نگاه به زندگی بیش‌تر اندیشه‌ورزان این مکتب فکری درمی‌یابیم که کار و رفتار اینان نیز سمت و سویی برابر قدرت داشته است. سخن بر سر نمونه سازی در اندیشیدن اندیشه‌ی ایرانی است. اگر حلاج در قالب تمثیلی نافرمانی فرعون و ابلیس جهان اندیشه‌اش را می‌سازد تا با جهل زمانه دربیفتد، ابوالسعید ابوالخیر، میبدی، روزبهان بقلی، عطار و دیگرانی از این سلسله، برای حرف و سخن‌هایشان از قالب تمثیلی "آدم" بهره می‌گیرند." صوفی با این نگاه شاعرانه به متن قرآنی داستان آفرینش آدم در پی کشف راز معنای عالم و آدم است. با این "کشف" راز در نگرش زاهدانه‌ی نخستین انقلابی پدید می‌آید که حاصل آن عرفان شاعرانه‌ی ظریف و باریک‌اندیش سپسین است."[۵۱]

در این چرخش اندیشه از سوی ابلیسی به آدمی، به‌جای تأکید بر پرسشگری بی‌پروا، نگاه به‌سوی بازخوانی متن **قرآن** می‌چرخد. عارف یا اندیشمند این مکتب فکری با بیرون کشیدن روایت‌ها و کلام **قرآن** از میان متن اصلی و جا دادن آن در دل متنی دیگر یا در ظرفی دیگر، فرصت این را پیدا می‌کند که به دل‌خواه و به تأمل بر بخش‌هایی تأکید کند که در متن اصلی و میان روایت‌ها و کلام‌های دیگر گم و گور و محو بودند. در این جا به‌جایی متن‌ها، عشق و عجز و بخشش و محبت و توبه در چه‌گونگی رابطه‌ی آدم و خدا در متن تازه نمایانی بیش‌تری پیدا کرده است و محورهای اصلی بحث و گفت‌وگو می‌شوند. برای نمونه روایت قرآنی موسا در گفت‌وگویش با خضر یا گفت‌وگویش با خدا برای دیدن او و پرسش‌هایش درباره‌ی فرعون در بازتابشان در متن **شرح شطحیات** چنان صورت زمینی پیدا می‌کنند که خواننده‌ی متن با مراجعه به متن اصلی می‌تواند این بار ترس‌ها و حیرت‌های موسا و ناشکیبایی‌هاش را بسیار انسانی و زمینی ببیند.

یکی از تلاش‌های مهم کارورزان این مکتب فکری که پس از پدیداری آن در قرن سوم هجری از سوی عارفان بعدی نیز پیگیری شد، همان‌طور که بارها گفته شده، بر این نظر نهاده شده بود که با کاستن از خشونت متن از خشونت و بی‌رحمی لشکریان مهاجم اسلام و پس از آن از بیداد حاکمان مستبد مذهبی و فقیهان متشرع کم کنند. زیرا آنان برای بیداد و خشونت‌هاشان به متن **قرآن** متکی بودند و به آن مراجعه می‌کردند. در **تاریخ سیستان** حکایتی آورده شده است از دیدار "زیاد این ربیع" فرمانده‌ی سپاه اسلام و یکی از امیرهای ایرانی که در بیان خشونت فاتحان مسلمان بسیار گویا ست:

> "چون خبر مجاشع به نزدیک عثمان رسید که او از سیستان بازگشت بر آن حال ربیع بن زیاد بن اسد الذّیال الحارثی را با سپاهی بفرستاد سوی عبدالله بن عامر که این را به سیستان فرست، عبدالله او را بفرستاد به سیستان، به پهره کرمان برسید، آن را به صلح بدادند و از آن‌جا به جالق (شد) مهتر آن با او صلح کرد، باز ربیع او را گفتا مرا سوی سیستان راه باید نمود، گفت اینک راه، چون از هیرمند بگذری ریگ بینی و از ریگ بگذری سنگ‌ریزه بینی ز آن‌جا خود قلعه و قصبه پیدا ست، ربیع رفت و سپاه برگرفت، هیرمند بگذاشت، سپاه سیستان بیرون آمد پیش، حربی سخت کردند و

بسیار از هر دو گروه کشته شد و از مسلمانان بیش‌تر کشته شد، باز مسلمانان نیز حمله کردند، مردم سجستان به مدینه بازگشتند، پس شاه سیستان ایران بن رستم بن آزاد خو بن بختیار و مؤبد مؤبدان را و بزرگان را پیش خواند و گفت این کاری نیست که به روزی و سالی و به هزار بخواهد گذشت، و اندر کتاب‌ها پیدا ست، و این دین و این روزگار تا زمان سالیان باشد. و بکشتن و به رب این کار راست نیاید، و کسی قضاء آسمانی نشاید گردانید، تدبیر آن ست که صلح کنیم، همه گفتند که صواب آید، پس رسول فرستاد که ما به حرب کردن عاجز نیستیم، چه این شهر مردان و پهلوانان ست، اما با خدای تعالی حرب نتوان کرد و شما سپاه خدایید و ما را اندر کتاب‌ها درست ست بیرون آمدن شما و آن محمّد علیه السّلم، و این دولت دیر بباشد صواب صلح باشد تا این کشتن از هر دو گروه برخیزد، رسول پیغام بداد، ربیع گفت از خرد چنین واجب کند که دهقان می‌گوید و ما صلح دوست‌تر از حرب داریم، اما (امان) داد و فرمان داد سپاه را که سلاح از دست دور کنید و کسی را میازارید تا هر که خواهد همی آید و همی شود، پس بفرمود تا صدری بساختند از آن کشتگان و جامه افکندند بر پشت‌هاشان و هم از آن کشتگان تکیه‌گاه‌ها ساختند، بَرشُد بر آن‌جا بنشست، و ایران بن رستم خود به نفس خود و بزرگان و مؤبد موبدان بیامدند، چون به لشگرگاه اندر آمدند به نزدیک صدر آمدند او را چنان دیدند، فرود آمدند و بایستادند، و ربیع مردی دراز بالا گندم‌گون بود و دندان‌های بزرگ و لب‌های قوی، چون ایران بن رستم او را بر آن حال بدید و صدر او از کشتگان، بازنگرید و یاران را گفت:

«می‌گویند اهرمن به روز فرا دید نیاید، اینک اهرمن فرا دید آمد که اندرین هیچ شک نیست! ربیع بپرسید که او چه می‌گوید، ترجمان باز گفت، ربیع بخندید بسیار، پس ایران بن رستم از دور او را درود داد و گفت ما برین صدر تو نیاییم که نه پاکیزه صدری ست، پس همان‌جا جامه افکندند و بنشستند»[۵۲]

از برگ‌های تاریخ ما در متن‌های دیگر، از این نمونه تصویرها فراوان می‌توان آورد. نمونه‌هایی که نه فقط خشونت مهاجمان مسلمان عرب بلکه اسلام آوران بعدی و نومسلمانان حاکم خودی در ایران و بقیه‌ی سرزمین‌های اسلامی را هم شامل می‌شود. کسانی که در کشتن و سوختن و تخت بر جسدهای مخالفان خود گذاشتن، دست کمی از آنان نداشتند. برای کاستن از این گونه وحشت‌ها و کابوس‌های مسلط و قاهر بود که برای مثال عارفی چون ابوالسعید ابوالخیر از متن اصلی این را بیرون می‌کشید که "یحبونه تاثیر یحبهم است"[۵۳] یعنی در **قرآن**، "عشق خدا به مردم"، پیش از "عشق مردم به خدا" آمده است، تا با این تأویل و تفسیر مرتبه‌ی دوستی و مهر را تا مرتبه‌ی خدایی بالا ببرد یا روزبهان بقلی به درد آمده از غدر روزگار وقتی "طاعنان شمشیر جهل از غمد حسد برکشیده بودند"[۵۴] و"بعضی را بکشتند و بعضی را بسوختند" سعی بر آن می‌کند که "رمز شطح

عاشقان و عبارت شور مستان را به زبان اهل حقیقت و شریعت و هرنکته‌یی که مقرون حال ست آن را به صورت علم و ادله **قرآن** و حدیث"[۵۵] شرح دهد.

گویا تمام تلاش عارفان ما در طی چند قرن بر این بوده که زمینه‌ای فراهم کنند تا این متن به قولی استراتژیک که تا وقتی خوانده نشده، هم‌چنان متنی برای اجرای قدرت می‌ماند، بارها و بارها خوانده شود. زیرا "**قرآن** یک متن استراتژیک است. منظور از متن استراتژیک متنی است که سخت تنیده به قدرت است. قدرت می‌دهد. و در سهم خود از طریق قدرت مستقر قدرتمند می‌شود. هر تغییری در برداشت از آن باعث می‌شود به قدرت مستقر برخورد، از آن بکاهد یا بر آن بیفراید. متن‌های استراتژیک خوانده نمی‌شوند، آن‌ها اجرا می‌شوند."[۵۶]

این کوشش متعهدانه و جان‌فرسای درخور ستایش عارفانی چون عطار و روزبهان بقلی و دیگران در امر کاهش دادن قدرت یا خشونت مستقر در متن **قرآن**، اگرچه در طی قرن‌ها سبب خلق اثرعایی ادبی و با ارزش‌های بالا در تاریخ ادبیات ما شده، اما از آن‌جا که بنیاد نگرش کوشندگان این راه بر تأویل و تفسیر وفادارانه به حقیقت متن و در توجیه آن گذاشته شده بود، خردورزی آسیب دید و همراه با آن، به پیروی و متأثر از متن اصلی، اثرهای خلق شده نیز کم کم در زبانی تمثیلی و تفسیری پیچیده شد. این گونه می‌شود انگار که ما با زبانی روشن و متکی به خرد و پرسش شروع بنوشتن متن‌هایی می‌کنیم چون **تاریخ بیهقی** و **سفرنامه** ناصر خسرو و شعر رودکی و **شاه‌نامه** فردوسی، و پس از آن به زبانی تمثیلی و تأویلی در **منطق‌الطیر** عطار و **عقل سرخ** سهروردی و نظیر آن‌ها روی می‌آوریم. اگر بیهقی در تاریخ و ناصر خسرو در **سفرنامه** و فردوسی در **شاه‌نامه** از حال یا گذشته آغاز کرده و روی به آینده راه می‌سپارند، عطار در **منطق‌الطیر** و سهروردی در **عقل سرخ** روی به گذشته می‌آورند. سفر آن‌ها در قالب معنایی آدم و پیچیده در لایه‌های تمثیلی، سفری نه به سوی آینده بل بازگشت به مبداء و وصل به آن نقطه آغازین است. یعنی ترس بیرونیِ و حاکم، طی سال‌ها، در وجود ما درونی شده و خود مکتب‌ساز می‌شود. در ضمن این دوگانگی پنهان و این بیان تمثیلی در دو گونه کردن امر اندیشه‌ورزی، یکی در مقام ابلیس و دیگری در مقام آدم، که حاصل نگرش به متن **قرآن** بوده است، باعث شده که اندیشه در مقام آدم، با همه ستایشی که از اندیشه‌ورزان در مقام ابلیس می‌کند و حرمتی که به آنان می‌گذارد، ذات پرسشگری و تجاوز از حقیقت متن را، پنهان در وجود خود، چیزی ملعون و مطرود ببیند و به تردید در آن بنگرد. ابوالسعید ابوالخیر وقتی به گور بایزید بسطامی می‌رسد، ساعتی به حرمت پیش تربت شیخ می‌ایستد و بعد می‌گوید: "این جای پاکان است یا ناپاکان؟"[۵۷]

در نگاه من، پایان سفر عطار در **منطق‌الطیر** و اعترافی که او در پاره‌های آخر این منظومه‌ی بلند، به گناه خود می‌کند یکی از غم‌انگیزترین سخنانی است که یک اندیشمند ایرانی سرمی‌دهد.

شبلی پرسشگر در قطعه‌ی پایانی **منطق‌الطیر** نه از دنیای زندگان و نه در مقام عارفی بی‌باک، بلکه از دنیای مردگان و از بیچارگی خود با او سخن می گوید. و عطار که در پایان سفر دریافته "نه مسلمان مانده و نه کافر" و "در دری تنگ گرفتار آمده" و به این دلیل "روی به دیوار پندار آورده"، با طلب استغفار و توبه و بخشش، طرح پرسش می‌کند.

سخن آخر

سخنی نیست. اگر کاری در پایان مانده، از نو خواندن است و بازگشتن به اول متن. بازگشتن به همان قطعه‌های پایانی سفر عطار، تأمل کردن و قدم گذاشتن در راهی دیگر که به بیان رابرت فراست، شاعر آمریکایی، که از برگ‌های ریخته بر آن پیدا است کسی بر آن‌ها هنوز پا نکوفته است.

دسامبر ۲۰۰۸

پی‌نوشت حکایت شرحه شرحه شدن:

[۱]– شفیعی کدکنی در مقدمه منطق الطیر.ص ۱۱۳
[۲] – شفیعی کدکنی در مقدمه، ص۱۰۸
[۳]– همان صفحه همان کتاب
[۴]– منطق الطیر ص ۴۴۲
[۵]– همان. ص ۴۴۳
[۶]– همان ص ۴۴۳
[۷]– همان ص ۴۴۶
[۸]– دکترشفیعی کدکنی مقدمه منطق الطیر ص ۳۰
[۹]– شرح شطحیات ص ۵۶ و ۵۷
[۱۰]– از پیشگفتار کتاب شرح شطحیات، به قلم هانری کربن و ترجمه عیسی سپهبدی
[۱۱]– شرح شطحیات ص ۱۳
[۱۲] – همان ص ۴۱۱
[۱۳]– همان ص ۴۳۶
[۱۴] – همان ص ۲۵
[۱۵] – همان ص ۴۸
[۱۶] – محمد زکریای رازی. عبدالرحمان بدوی ترجمه ناصر مهاجر، دفترهای کانون نویسندگان در تبعید، شماره ۷
[۱۷] – خرد گرایی. محمدزکریای رازی. ناصر مهاجر، همان دفتر
[۱۸]– عطار در تذکره الاولیاء می‌نویسد: بعضی گویند حسین منصور حلاج دیگر است و حسین منصور ملحد دیگر و استاد محمد زکریا بود. تذکره الاولیا، به تصحیح دکتر محمد استعلامی، ص ۵۸۴
[۱۹] – شرح شطحیات ص ۲۳
[۲۰]– همان. ص ۲۴
[۲۱]–همان. ص ۳۲
[۲۲]– همان. ص۵۰
[۲۳] – همان. ص ۳۹۸و۳۹۹
[۲۴] – همان. ص ۴۲۴
[۲۵] – اصل عربی سخنان حلاج است که فارسی آن در ابتدای قول حلاج آمده است.
[۲۶]– به آنها بگو روح به امر خدا ست. قرآن. سوره ۱۷بنی اسرائیل آیه۸۵
[۲۷]– قرآن. سوره ۲۷ النمل آیه ۳۴. وقتی نامه‌ی سلیمان به بلقیس می‌رسد، او به مشاورانش این جمله را می‌گوید: "چون پادشاهان وارد مملکت شوند آن‌جا را ویران و فاسد می‌کنند." در

تفسیر روزبهان از این سوره، چون بلقیس در آخر ایمان می‌آورد، پس عتاب او به سلیمان از نفس منزه برخاسته و کفر نیست.

[۲۸]– قرآن. سوره ۸۹ الفجر آیه ۲۷ ای نفس مطمئن

[۲۹]– شرح شطحیات ص ۴۳۸

[۳۰]– همان. ص ۴۳۹

[۳۱] – همان ص ۳۷۴

[۳۲] – همان ص ۳۷۵

[۳۳]– همان ص ۵۱۹

[۳۴] – همان ص ۵۲۵

[۳۵] – گزیده کشف الاسرار در کتاب عرفان و رندی، ص ۱۱۱، تالیف داریوش آشوری

[۳۶]– منطق الطیر، تعلیقات، ص ۴۶۸ شفیعی کدکنی

[۳۷] – عطار، منطق الطیر ص ۲۳۸

[۳۸] – قرآن. به کوه بنگر. سوره الاعراف آیه ۱۳۹

[۳۹] – همان. سوره بقره آیه ۳۴

[۴۰]– شرح شطحیات ص ۵۱۸

[۴۱]– ضل من قال: سبحانی من اعظم شأنی. گزیده مقالات شمس به تصحیح دکتر محمد علی موحد. ص ۱۸۸

[۴۲]– شرح شطحیات. ص ۸۶ شرح شطحیات

[۴۳]– همان. ص ۷۹

[۴۴] – امتناع تفکر در فرهنگ دینی. ص ۳۱۶، آرامش دوستدار

[۴۵]– حلاج، علی میر فطروس ص ۱۵۶ و ۱۵۹

[۴۶]– امتناع تفکر در فرهنگ دینی. آرامش دوستدار. ص ۳۱۶

[۴۷] – منطق الطیر ص ۴۳۹

[۴۸]– از گزیده کشف الاسرار، در کتاب عرفان و رندی در شعر. داریوش آشوری. ص ۹۷ و ۹۸

[۴۹] – امتناع تفکر در فرهنگ دینی. ص ۳۱۳، آرامش دوستدار

[۵۰]– گزیده مقالات شمس. ص ۱۲۸،دکتر محمدعلی موحد.

[۵۱]– عرفان و رندی در شعر. داریوش آشوری. ص ۷۳

[۵۲]– تاریخ سیستان ص ۸۲

[۵۳]– گزیده مقالات شمس. انتخاب و توضیح: دکتر محمدعلی موحد، ص ۲۷

[۵۴] – شرح شطحیات ص ۲۳

[۵۵] – شرح شطحیات ص ۲۳

[۵۶]– تفسیر و تجربه ستم. محمد رضا نیکفر. رادیوی زمانه. تاریخ انتشار۱۲ فروردین ۱۳۸۷

[۵۷]– اسرار التوحید به تصحیح شفیعی کدکنی،ص ۱۳۹

سعید هنرمند

دونگرش بر عشق در ادبیات:
عشق با سلطه، عشق بر سلطه

همان‌طور که هر خواننده‌ای می‌تواند به‌سادگی ببیند، در داستان‌های عاشقانه، یک نوع چانه‌زنی دایمی بین دلدادگان و هم‌زمان میان آن‌ها و قدرت‌مداران جامعه و سنت در جریان است. چانه‌زنی‌ای که گاه تا حد مذاکره پایین می‌آید و گاه تا حد جنگی تمام عیار پیش می‌رود. این چانه‌زنی، چه در عاشقانه‌ها و حماسه‌های کهن و چه در رمان‌های مدرن، به‌طور معمول گرد یک رابطه‌ی جنسی و بنیان‌های اجتماعی و فرهنگی آن شکل می‌گیرد. ما به‌طور معمول این رابطه را در ازدواج یا عشقی پذیرفته از سوی جامعه تعریف می‌کنیم. بنابراین چانه‌زنی و تخطی دلدادگان تهدید مهمی برای نهاد ازدواج است. به‌نظر فوکو، کامگاری[1] (سکس) محصول گفتمانی است که تابع قانون‌های ازدواج و نظام تمناهای عامل تولید قدرت است.[2] مهم‌ترین نکته‌ی این سخن این است که کامگاری دیگر یک امر صِرف طبیعی نیست و تابع گفتمان‌های حاکم بر جامعه، معنا و کارکردهای متفاوتی یافته است. این سخن او را می‌توان تعمیم داد و گفت عشق‌های درون داستان‌ها نیز بخشی از این گفتمان‌ها هستند و تابع آن‌ها، در هر جامعه کارکردی متفاوت دارند. از این زاویه، یک نوع زیست‌سیاست[3] در دل گفتمان ادبی نهفته است که اجازه نمی‌دهد میان سنت‌های نهادینه شده و تخطیِ عشقی توافق صورت گیرد، به‌ویژه در اصل‌ها؛ اما اجازه می‌دهد که چانه‌زنی در سطح آداب و رسوم و به‌ویژه آداب ازدواج پیش برود.

باید توجه داشت که آداب ازدواج بخشی از عرف حاکم است که رابطه‌های میان انسان‌ها را تنظیم می‌کند. به‌خاطر چنین سیاستی می‌توان دید که ازدواج و آداب آن، و نیز عشق و مانع‌های آن، مهم‌ترین تمهیدهای دیالکتیکی در ژانرهای مختلف ادبی و به‌ویژه عاشقانه‌ها هستند. این تمهیدها به دو دلیل ساده مهم‌اند: هم روابط جنسی ممنوع را مطرح می‌کنند و ایدئولوژی حاکم در برابر آن را به نمایش می‌گذارند؛ و هم گره‌گاه‌های داستانی را به وجود می‌آورند تا بر پایه‌ی آن‌ها داستان‌ها کشش بیش‌تری یابند. نکته‌ی مهم این‌که تقابلی ریشه‌ای میان ازدواج سنتی و ازدواج‌هایی غیرعرفی وجود دارد. ازدواج‌های غیرعرفی به طور معمول میان دو فرد از دو دین، دو ملیت، دو طبقه با عشق‌هایی ممنوع و جز آن صورت می‌بندند و به این ترتیب دوگانگی عمیقی را وارد گفتمان‌های عمومی می‌کنند. این

دوگانگی‌ها، پرسش‌هایی را پدید می‌آورند که پاسخ به آن‌ها می‌تواند رابطه‌ی نهانی میان این داستان‌ها و ایدئولوژی‌ها را نشانه بروند، به مثل: این دوگانگی‌ها چه اهمیتی برای این ژانرها دارند؟ یا کارکرد آن‌ها برای ما و در عاشقانه‌های فارسی چیست؟

برای درک این دوگانگی‌ها نیاز داریم که از یک سو رابطه‌ی متضاد میان ازدواج و عشق ممنوعه را بفهمیم و از سوی دیگر تضادی که میان عشق و اقتدار سیاسی، فرهنگی و دینی وجود دارد. درک این دوگانگی به ما کمک می‌کند که کارکرد عشق را در گفتمان‌های ادبی و شیوه‌های تقابل میان آن‌ها را در فرهنگ‌های مختلف فرموله کنیم. در واقع، تعریف عشق در هر فرهنگ بر مبنای کشمکشی است که در دو سطح اجتماعی و خانوادگی برای کسب قدرت روی می‌دهد. کامگاری، بنا به نظر فوکو، گز بسیار مهمی برای اندازه‌گیری و آزمون رابطه‌های میان قدرت و فرمانبر[۴] است. او این رابطه را با تحلیل قدرت از منظر کامگاری فرموله می‌کند؛ و به صرف روشن کردن این رابطه، در بقیه‌ی کتاب معروف خود **تاریخ کامگاری**، در یک ضدگفتمان، کامگاری را از زاویه‌ی قدرت به بررسی می‌گذارد. او این روش را برای این به کار می‌گیرد تا نشان دهد که کامگاری در مرکز تولید و بازتولید ایدئولوژی جای دارد، بحثی که پیش‌تر توسط معلم او، آلتاسر[۵]، طرح شده بود. در ادامه او به این‌جا می‌رسد که کامگاری در فرد قدرتی را می‌آفریند که با آن ممکن است در مقابل قدرت حاکم دست به تخطی بزند؛ هم‌زمان کامگاری به او بخشی از کارکرد نظام قدرت را تفویض می‌کند تا با آن کنترل زیردستان خود را به دست گیرد. برای نمونه، فرد به‌عنوان یک عاشق از امرهای پدر تخطی می‌کند ولی خود به‌عنوان پدر در مقابل تخطی فرزند می‌ایستد. کم‌تر کسی از قدرت تولید شده در حالت اول استفاده می‌کند، اما اکثریت جامعه از قدرت در مقام دوم بهره می‌برند.

هر دوی این حالت‌ها رابطه‌هایی گسست‌ناپذیر میان قدرت و کامگاری پدید می‌آورند که باید تعریف شوند؛ برای چنین کاری فوکو پرسش‌های مهمی را مطرح می‌کند که برای بحث ما درباره‌ی کارکرد عشق نیز حایز اهمیت‌اند. وی نخست می‌پرسد: چرا کامگاری در هر نوع گفتمانی، و این‌جا عاشقانه‌ها، سرکوب می‌شود؟ این پرسش پاسخ مشخصی ندارد، اما همه از واقعیت آن آگاه هستند. سپس می‌پرسد چرا کامگاری به‌عنوان یک گناه دیده می‌شود؟ و به قصد سرکوب کامگاری، چرا در قلب رابطه‌ی میان قدرت و کامگاری، جداییِ لذت را از کامگاری می‌یابیم؟ چیزی که در عاشقانه‌ها از طریق جدایی دلدادگان و حتا مرگ آن‌ها به نمایش درمی‌آید. پرسش دیگر این‌که چرا گناه و کامگاری همیشه با هم یک‌سان دیده شده‌اند؟ و بالاخره این‌که معنای ممنوعیت‌ها در رابطه با لذت چیست؟[۶] فوکو متذکر می‌شود که کامگاری پیش از قرن شانزدهم توسط قانون‌های شرعی و عرفی اداره می‌شد. و همه‌ی این قانون‌ها به این منظور شکل گرفته بودند که مناسبت‌های ازدواج را کنترل کنند. اما بعد، این کار به عهده‌ی دولت‌های سکولار می‌افتد تا به این‌ترتیب ثروت جدید خود، یعنی کارگر صنعتی، را کنترل کنند.[۷] پرسش‌های بالا چارچوب گفتمان قدرت و شیوه‌های تقابل با آن را در فرهنگ‌های مختلف نمایان می‌کنند.

نخست و مهم‌تر از هر چیز باید اشاره کرد که سرکوب کامگاری و جدا دیدن لذت از کامگاری نیز بخشی بنیادین از گفتمان حاکم در فرهنگ ایرانی–اسلامی است، گرچه دین در سده‌های میانه کم‌تر حالت هژمونیک داشت و گاه قدرت سیاسی بر آن می‌چربید. دو، همه‌ی این پرسش‌ها درباره‌ی داستان‌های عاشقانه‌ی فارسی نیز صادق‌اند، زیرا به تقریب در تمام آن‌ها جدایی میان لذت و کامگاری موضوعی مرکزی است؛ و بنابراین سرکوب جنسی نهایی‌ترین راه‌حل است برای کنترل خواهش‌های فردی. گفتمان با این مکانیسم سرکوب دو سیستم عظیم مسلط آفریده تا کامگاری را هم در جامعه و هم در عاشقانه‌ها کنترل کند. این دو سیستم عبارت‌اند از: قانون‌های ازدواج، و نظام خواهش‌ها.

با دقت از این زاویه هم هست که عشق بدل به ابزار بسیار مهمی می‌شود برای بازتاب مضاعف خواهش‌های فردی و هم‌زمان سرکوب آن‌ها که توسط ایدئولوژیِ قدرت در کلان‌روایت اعمال می‌شود. عشق، در این داستان‌ها، مانند شمشیری دو لبه عمل می‌کند که از یک سو به‌عنوان ابزاری سیاسی راه‌های سرکوب فرمانبر را توسط قدرت نشان می‌دهد، و از سوی دیگر آن خواهش‌های فردی را به نمایش می‌گذارد که فضا برای تخطی و مقاومت می‌آفریند. در این روندِ دیالکتیکی است که عشق کشمکش میان کسان و گفتمان چیره‌ای را – که می‌خواهد برتری اجتماعی بر فردها را حفظ کند – به نمایش می‌گذارد.

کارکرد عشق در ادبیات فارسی، بنا بر این استنتاج، مانند است به مذهب. دین به‌خاطر نظام ازدواج نقش بسیار مرکزی و مهمی در گفتمان ادبی دارد. می‌دانیم که نظام ازدواج بیش از هر چیز توسط دین شکل گرفته و کارش دو چیز است: یک، حفظ قدرت برای کنترل کسان؛ دو، کانالیزه کردن خواهش‌ها به‌منظور افزایش قدرت در درون نظام اجتماعی. عشق نیز به‌شیوه‌ای هم‌سان از همین مکانیسم‌ها در درون گفتمان ادبی بهره می‌برد. افزون بر آن، همان‌طور که دین قادر است درون سیستم اجتماعی، فضایی برای مقاومت بیافریند، عشق نیز تواناییِ آفرینش یا تقویت چنین مقاومتی را دارد. تابع این نگره است که عشق در عاشقانه‌ها می‌تواند نمایشگر نقش جنسی و نیز کشمکش میان مرد و زن برای جای‌گاه و موقعیت اجتماعی باشد.

سلسله مراتب قدرت، به آن‌گونه که در کتاب‌های مقدس تصویر شده، دارای دو نما است: یک، خدا، انسان (مرد و زن)، و دنیای حیوان‌ها؛ دو، خدا، مرد و زن. نمای اول نمود رابطه‌ی میان مردمان مختلف از ملت‌ها و نژادهای مختلف است که در جفت‌های متضاد ’خود‘ و ’دیگر‘ به نمایش درمی‌آیند. این نمود را می‌توان به مقابله‌ی ’قدرت داخلی یا ملی‘ با ’قدرت خارجی‘ تعبیر کرد. نمای دوم نماد رابطه‌های داخلی بین مرد (قدرت) و زن (فرمانبر) است، که گرچه هر دو هم‌چنان تابع قانون‌های الهی حاکم هستند، ولی در ضمن نمایانگر رابطه‌ی داخلی میان قدرت (ارباب[۸]) و فرمانبر (رعیت) نیز هستند. رابطه‌ی دوگانه‌ای که از دید هگل هرگز نابود نمی‌شود و با هر جنبش و انقلاب اجتماعی فرمانبر را بدل به فرمانده می‌کند. این رابطه، بخش مرکزی قدرت داخلی را تشکیل می‌دهد؛ نظام قدرتی که هیچ راه برون‌رفتی از آن نیست، مگر به یک شیوه و آن این‌که بتوان با مکانیسمی خاص

قدرت را در گسترده‌ترین حالت تغییر داد. برای این کار نیز نیاز است که فضای مقاومت به‌شدت رشد کند.

تقابل و مکانیسم‌های این دو قدرت نیز متفاوت هستند. در مقابله با 'قدرت خارجی' سه راه وجود دارد: هم‌جواری برابر، که به‌ندرت روی می‌دهد؛ نابودی قدرت خارجی برای ایجاد امنیت خود؛ و بالاخره تملک بر آن برای کسب منفعت بیش‌تر. این تعریف در به‌ترین حالت مانند است به تعریف فلسفی ارسطو از دوستی نوع اول؛ و در بدترین حالت مانند است به تعریف کارل اشمیت – یا شاگردش لئو اشتروس – که معتقد است دیگر ملت‌ها همه دشمن هستند و تنها دو شیوه‌ی مقابله با آن‌ها وجود دارد: یا باید آن‌ها را نابود کرد، یا اگر توان آن نیست باید با آن‌ها تا حد ممکن مدارا نمود. چنین نگرشی باعث شده که کشورهای قدرت‌مند دایم در حال 'دیگرآفرینی' باشند. طبیعت این 'دیگرآفرینی' بسیار نزدیک است به بن‌مایه‌ی اصلی در حماسه‌ها که خود را در جنگ با دشمن خارجی و تملک بر آن‌ها نشان می‌دهد. این گونه قدرت را بنا به تعریف فوکو می‌توان 'قدرت جهانگیر'[۹] اصطلاح کرد. در این حالت و به‌قصد ایجاد امنیت برای 'خود' و 'هویت خود' یا برای افزایش قدرت ملی 'دیگر' را به‌طور فیزیکی یا ایدئولوژیکی جدا و نابود می‌کند.

در نوع 'قدرت داخلی' اما 'دگرآفرینی' کارکردی داخلی دارد و هدفش نمایش پایگان (سلسله مراتب) داخلی میان طبقه‌های مختلف است. 'قدرت داخلی' نمی‌خواهد، و در واقع نمی‌تواند، 'دیگر داخلی' را، که همان فرمانبران باشند، نابود کند؛ چون خیلی ساده با این کار خود را هم نابود می‌کند. حرکت و انگیزه‌های 'دیگر'، در این حالت، تنها نیاز و خواهش مطلق است. بنابراین، مهار (کنترل) کردن مهم‌ترین مکانیسمی است که قدرت، به‌ویژه قدرت سیاسی، می‌تواند به‌کار گیرد؛ گرچه در مواردی نیز از قدرت منفی، تملک و نابودی بهره می‌برد – به‌ویژه در جامعه‌های پیش‌صنعتی. ممنوعیت و سرکوب جنسی و عشقی نزدیک‌ترین مکانیسم‌هایی هستند که برای مهار 'دیگر داخلی' مورد استفاده قرار می‌گیرند. در پایین‌ترین سطح (micro level) کامگاری جایی است که قدرت با سرکوب و ایجاد تابو، مکانیسم مهار کردن را می‌آفریند. شرم در مرکز این سیستم تمام رفتارهای فردی را کنترل می‌کند. شرم هم‌چنین رابطه‌های میان تن و فضا را در پایگان اجتماعی کنترل می‌کند. به این خاطر، نقش‌های بسیار مهمی برای ازدواج در هر جامعه وجود دارد؛ چنان‌که گرداگرد آن داستان‌های عاشقانه را می‌بینیم که به‌عنوان یک ژانر جهان‌شمول نقش مهمی بازی می‌کنند. بنابراین تعجب‌آور نخواهد بود اگر می‌بینیم عشق در عاشقانه‌های فارسی و در رابطه با گفتمان حاکم اهرمی بنیادین برای اعمال و کنترل قدرت ایجاد می‌کند.

از نظر تاریخی ایران پیش از اشغال عرب یک قدرت جهانگیر و جهانگشا بوده است. بعد از آن و به‌دنبال چندین مرتبه اشغال، سرشت قدرت در ایران تغییر می‌کند. در چنین موقعیت‌ها 'دیگر بیرونی' به‌مرور درونی می‌شود و در پی آن شیوه‌ی فرمانبری در قبال خدا و حاکم تغییر می‌کند. از این زمان به بعد، ساختار قدرت و مقاومت در ایران تعریف‌های متفاوتی برای 'خود' و 'دیگر' پدید می‌آورند. وجود چندین گفتمان بیرون از دین‌های حاکم،

به‌ویژه در روایت‌های ادبی، نشان از این بحران دامن‌گیر دارند. این موضوع را به‌ویژه در عاشقانه‌هایی می‌توان یافت که در سده‌های پنجم تا دهم هجری آفریده شده‌اند. بحران تعریف عشق در این اثرهای بسیار مشهود است و به‌سادگی در مقایسه‌ی میان اثرهایی چون **ویس و رامین** و **یوسف و زلیخا** می‌توان مشاهده کرد. پیش از اسلام، 'دیگر' داخلی در نهایت سربازی بود که در خدمت 'قدرت جهانگیر' سرزمین‌های دیگر را فتح می‌کرد تا بتواند بر قدرت سیاسی و اجتماعی داخلی بیفزاید. در این مسیر او به‌نوعی نیز بر قدرت شخصی خود می‌افزود. اما بعد از اسلام این فرد بدل به 'دیگر' مضاعفی می‌شود که قدرت خارجیِ، و حالا دیگر درونی شده، او را از دو سو استثمار می‌کند.

بازتاب هر دو گونه وضعیت را در دو نوع اصلی عاشقانه‌ها می‌توان دید. در گونه‌ی نخست بر پایه‌ی تملک و مهار، عشق در خدمت 'قدرت جهانگیر' قرار می‌گیرد. در گونه‌ی دوم که بیش‌تر بر مبنای اندیشه‌های اسلامی و صوفیانه هستند، 'قدرت شبانی'[۱۰]، به آن گونه که فوکو تعریف می‌کند، وجه مسلط را دارد، به‌ویژه در زمان حکومت ترکان و مغولان. به‌ظاهرً در همان زمانِ سلطه‌ی عرب بوده که تکنیک‌های جدید کنترل شکل گرفته‌اند و در کل بر رابطه‌های جنسی متمرکز شده‌اند. بر این پایه، سه گونه تکنیک مهار کردنِ مردم وجود داشته است: یک، در رابطه‌ی جنسی میان زن و مرد؛ دو، در ساختار خانواده میان پدر و بقیه‌ی اعضای آن؛ و سه، در برخی نهادهای دینی و اخلاقی که در غیاب حکومت دست به کنترل می‌زدند. همه‌ی این تکنیک‌ها در عاشقانه‌ها و در رابطه با عشق نیز دیده می‌شوند. البته چندهمسری را می‌توان تکنیک مهارکننده‌ی چهارم دانست، اما در عاشقانه‌های فارسی این امر تبلیغ نشده است و در برخی چون **خسرو و شیرین** نویسنده علیه آن داد سخن داده است، بنابراین در عاشقانه‌ها آن را نمی‌توان به‌عنوان یک تکنیک دید.

چند همسری در اسلام آزاد است. این امر در سده‌های نخست هجری در فرهنگ-های دیگر نیز یافت می‌شد. داستان‌های عاشقانه‌ای هم که از پیش از اسلام به ما رسیده نشان از وجود چندهمسری دارند – به‌مثل در **ویس و رامین**. قانون‌های ازدواج در این اثرهای متفاوت از قانون‌های اسلامی بوده است؛ با این همه چندهمسری در این اثرهای وجود داشته و هم‌زمان مورد نقد قهرمانان زن این داستان‌ها قرار گرفته‌اند. بخش میانی داستان **ویس و رامین** یا **خسرو و شیرین** خیلی مشخص به ازدواج عاشق با زنی دیگر می‌پردازد و این‌که معشوق در نامه‌هایش این کار را به باد انتقاد می‌گیرد. با این اوصاف چندهمسری وجود داشته و تنها در سایه‌ی رابطه‌های عاشقانه نادیده گرفته می‌شود. همین-طور است برخی قانون‌های ازدواج در دین زرتشتی که با اسلام متفاوت بودند و این داستان-ها آن‌ها را ناقص طرح کرده‌اند و سرسری از روی آن‌ها گذشته‌اند. از جمله‌ی آن‌ها ازدواج با محارم است، مثل ویس با برادرش ویرو در آغاز داستان **ویس و رامین،** که بدون هیچ شرحی آمده است.

به‌خاطر نوع متفاوت فرمانبری، رابطه‌های جنسی اسلامی توانسته سیستم ازدواج زرتشتی را از میان بردارد. و این به‌رغم وجود اکثریت زرتشتی در سده‌های نخست پس از

اسلام روی داده است. زرتشتی، مانند هندو و یهودیت، دینی نژادی بوده است، به این معنی که کسی نمی‌توانسته به این دین بگرود مگر از طریق خون. چنان‌که ازدواج بیرون از دین هم به‌کلی ممنوع بوده و خاطی از دین خارج می‌شده. این قانون یحتمل از دلیل‌های مهم در از بین رفتن جمعیت زرتشتی در طول سده‌های بعد از اسلام بوده است. فراموش نکنیم که بنا به‌گزارش خواجه نظام‌الملک ۵۰ در صد جمعیت ایران در زمان او گبری بوده است. او در بیان این نکته می‌نویسد: "درمی نیم‌درم از مردم گبر و رافضی هستند."[۱۱] خواجه در پایان سده‌ی پنجم می‌زیسته است، یعنی حدود پنج سده بعد از اسلام و این زمانی است که تعداد زرتشتیان در مقایسه با سده‌های پیش کم شده بوده.

بازتاب درگیری میان نظام‌های ازدواج را می‌توان در دو کلان روایت موجود در عاشقانه‌ها دید، همان‌طور که می‌توان در شورش‌های اجتماعی در سده‌های نخست یافت. اشغال ایران توسط عرب‌ها در حقیقت واقعیت وجودی ایرانی را در عمیق‌ترین راه‌ها تغییر داد. دلیل آن این‌که این اشغال تنها در محدوده‌ی تغییر قدرت سیاسی باقی نماند و فراتر از آن مکانیسم اعمال قدرت را در نظام‌های کامگاری، ازدواج و رابطه‌های خویشاوندی تغییر داد، چنان‌که در حوزه‌ی باورها نیز چنین کرد. در این موقعیت‌ها، گفتمان‌های موجود — که نیاز به آزمودن رابطه‌های میان قدرت و خواهش‌ها داشتند — در عاشقانه‌های نخستین فضایی برای مقاومت آفریدند. پس از آن به‌ظاهر گفتمانی دیگر پدید آمده که با آن شورش‌ها را زیر قدرت اشغالی مهار می‌کند. این وضعیت میان دولت/جامعه و فرد/فرمانبر یک تضاد عمیق ایجاد کرده که در نهایت دامنه‌ی آن به سرکوب قانون و ایجاد ممنوعیت و سانسور علیه تخطی‌های زبانی نیز کشیده شده است. کار این گفتمان جدا کردن قدرت از خواهش‌ها بوده است که اگر چنین اتفاقی روی نمی‌داد، آن‌گاه گفتمان خواهش‌ها را در معنی و کارکردشان استحاله می‌کرد. وجود شعرها و داستان‌های هزلی (اروتیک) در دل داستان‌های عارفانه، به مثل در **مثنوی** مولوی، نمایشگر چنین وضعیت پیچیده‌اند.

عشق به‌عنوان یک ابزار سیاسی هم‌سانی‌های چندی با دین دارد

در کل چند وجه مشترک میان دین و عشق هست. نخست، هر دو می‌توانند فردی را از جایگاهی فرودین به مقامی با قدرتی فوق‌العاده زیاد ارتقا دهند و به‌قول معروف مریدی را مراد سازند. با این کار آن‌ها از آن شخص فردی فراانسانی می‌آفرینند و این فرد جدید را برای اعمال قدرت وارد سیستمی دینی یا فکری می‌کنند. دین اغلب این کار را کرده است. آفریدن مقام‌های الوهی و در زیر آن تفویض قدرت به آن مقام یکی از مهم‌ترین کارکردهای دین‌های مختلف بوده است. عشق نیز قادر است در موقعیت‌هایی خاص دست به چنین کاری بزند، به‌ویژه آن‌جا که با باورهای دینی درمی‌آمیزد. این موقعیت‌ها به‌ویژه در دل گفتمان‌های روایی‌ای خیلی قوی روی می‌دهد. در سده‌های میانه داستان‌های عاشقانه از مناسب‌ترین ژانرها برای ایجاد چنین فضایی بوده، زیرا این ژانر می‌توانسته جوی بیافریند که

در آن شخصی (به‌ویژه عاشق یا معشوق) توانایی برتری بر دیگری را به دست آورد. هم‌چنین این ژانر قادر بوده چنین تصویری را جایگزین یک فرد قدرتمند مذهبی یا سیاسی کند. برعکس از طریق چنین تصویری ژانر قادر به آفریدن شخصیتی الوهی برای خوانندگان است. افزون بر آن، این داستان‌ها می‌توانند خواهش‌های زمینی دلدادگان را بدل به عشقی آسمانی یا خدایی کنند. عاشقانه‌هایی که قادر به این کار بوده‌اند، همیشه توسط قدرت‌های حاکم، حمایت و تبلیغ شده‌اند. داستان‌های عاشقانه‌ی صوفیانه از نمونه‌هایی هستند که با تبدیل عشق زمینی به عشقی آسمانی راه را برای باورهای دینی باز می‌کردند. در این داستان‌ها تصویر زنانه و گاه پسرانه‌ی معشوق، همیشه جا به عشقی خدایی و ستاینده داده است.

دو، در جریان آفرینش تصویر اقتدارگرا، هم دین و هم عشق رابطه‌ی افقی میان دو دلداده را به‌مرور تبدیل به رابطه‌ای عمودی و قدرتمندانه می‌کنند. با این کار یکی بر دیگری برتریِ فکری یا اعتقادی می‌یابد و به این‌ترتیب بدل به رهبر می‌شود. دین این کار را با مکانیسم‌های مختلفی انجام می‌دهد؛ از جمله، از خودِ خواهش‌های عاشقانه استفاده می‌برد. عشق، اما، از طریق برتری‌خواهی قدرت‌مندانه و مالکیت‌جویانه که در آن یکی بر دیگری تملک روحی و جسمی می‌یابد، به این هدف می‌رسد. در عاشقانه‌های فارسی با ریشه‌ی ایرانی، این مرد است که در نهایت موقعیت پدرسالارانه‌ی خود را در هر دو لایه‌ی اجتماعی و خانوادگی تحکیم می‌کند. این روند به مثل با شاه شدن عاشق به نهایت می‌رسد. نمونه-هایش را می‌توان در **ویس و رامین**، **خسرو و شیرین**[۱۲] یا حتا در **شیخ صنعان** دید. روایت‌های دینی و سیاسی در این داستان‌ها کمک می‌کنند که شخصیت‌های مرد و زن تابع سلسله مراتبِ از پیش موجود در سایه‌ی الگو–مقام‌های خدا، مرد، زن جایگاه خاص خود را بیابند. این از مهم‌ترین نقطه‌های اشتراک میان دین و عشق است. در واقع بر پایه‌ی این نقطه‌ی مشترک هر دو در همکاری با هم دست به چنین فرایندی می‌زنند.

چنان‌که می‌دانیم در اندیشه‌های افلاتون عشق زمینی، دانش و شخصیت‌های اقتدارگرا سه گونه عشق‌اند که به‌ترتیب بر روی هم سوار می‌شوند. دلیل آن این است که هر سه‌ی این موارد ’دیگرهایی‘ هستند که ’خود‘ برای رسیدن به آن‌ها باید در هر دو محور افقی و عمودی قدرت و توانایی اعمال قدرت خود را واگذارد. ’خود‘ کسی است که نیاز به این‌ها دارد تا از طریقشان به موجود قدرت‌مندتری بپیوندد یا خود به آن بدل شود. این نگرش در تصوف نیز نقش مسلط دارد: انسان باید خود را محو (فنا) کند تا به خدا بپیوندد. بدون از خود گذشتگی‌ایِ از این دست، ’خود‘ هم‌چنان اسیر نیازهایش باقی می‌ماند. مصراع ’تن رها کن تا نخواهی پیراهن‘ نمونه‌ی بارز چنین نگره‌ای است. اما در اندیشه‌های ارسطویی رابطه‌های میان این سه، همیشه روی محور عمودی استوار بوده و بنابراین به جای این‌که انسان خود را فنا کند در مسیر بالا رفتن هی بر قدرت زمینیِ خود می‌افزاید. به این ترتیب تمام تلاش او این است که ’دیگرها‘ را پاره‌ای از خود کند. این نوعی ’قدرت

جهانگیر' است که فوکو از آن یاد می‌کند. با این نگرش است که ارستو عشق را در دل بحث دوستی تئوریزه کرده است.

در عاشقانه‌های فارسی این دو گفتمان با شفافیت خاصی خود را در دو دسته داستان به نمایش می‌گذارند. کامگیری‌های[۱۳] زمینی پیش از اسلام نمایش مشخص عشق–تملک است و بنابراین بر محور عمودی نمایش برتریِ قدرتِ یکی بر دیگری است. نمونه‌های مشخص آن عاشقانه‌های درون **شاه‌نامه**، **ویس و رامین**، **خسرو و شیرین**، **لیلی و مجنون** و حتا اثرهای نه چندان عاشقانه‌ی چون **هفت پیکر**، **داراب‌نامه** یا **سمک عیار** است. عشق در این عاشقانه‌ها بیش‌تر از نوع دوستی در تئوری ارستویی است تا عشق افلاتونی. در میان آن‌ها **لیلی و مجنون** یا **ورقه و گلشاه** بیانگر سلطه‌ی مطلق قدرت و سنت حاکم یا به زبانی، قدرت پدرسالانه هستند و بنابراین ضدگفتمان حاکم را تشکیل می‌دهند.

عاشقانه‌های صوفیانه بیش‌تر بازنمای عشق افلاتونی هستند که ما آن را در عشق‌های عذرا و عشق‌های آسمانی تعریف می‌کنیم. البته تفاوتی هم میان تئوریِ افلاتونی و تعریف عشق در این داستان‌ها هست که باید متذکر شد. در تئوریِ افلاتونی می‌توان دانش را از خدا جدا کرد و از آن به‌عنوان ابزاری برای وحدت با خدا بهره برد. اما در سنت‌های عرفان ایرانی، دانش بخشی از وجود و هستیِ خدا است؛ از این رو برای انسان، کسب دانش بدون رسیدن به خدا ممکن نیست. از دید تصوف دو گونه دانش وجود دارد: دانش ظاهری و باطنی. تصوف دانش نخستین را امری مزاحم در جهت رسیدن به دانش باطنی یا حقیقی دانسته است. این نگره بر داستان‌های صوفیانه هم حاکم بوده؛ چنان‌که بر داستان‌هایی چون **لیلی و مجنون** نیز، که ریشه‌ای عربی دارند، حاکم است. در داستان‌های صوفیانه عاشق ممکن است بخشی از خدا بشود و با این کار کشف المحجوب کند و دانش حقیقی را کسب نماید. در این روند هم هست که با پیوستن به قدرت حق به جاودانگی می‌رسد.

در نمونه‌های دوم تنها شخص مقتدر در جامعه می‌تواند میان عاشقان راهی برای آرامش بیابد. این راه ممکن است بر پایه‌ی موافقت بزرگان قدرتمند سرانجام دو دلداده را به هم برساند یا نابود کند. اما به‌طور ممعمول نابودیِ عاشقان پایان این داستان‌ها را رقم می‌زند، که پایان غم‌انگیز اثرهایی چون **لیلی و مجنون** نمونه‌های بارز آن است. با توجه به‌این امر هیچ پیوندی میان عاشقان و قدرت روی نمی‌دهد و این موجودهای بیچاره‌ی تنها دو انتخاب دارند: ازدواج یا مرگ تراژیک.

چنان‌که می‌بینیم عشق در هر دو دسته بخشی از گفتمان سیاسی و دینی حاکم بر جامعه است و کارش در نهایت، به بند کشیدن رابطه‌های میان عاشقان است، آن‌گاه که سر به شورش برمی‌دارند، و بالاخره بازگرداندن آن‌ها به موقعیت‌های اخلاقی و سیاسی امن‌تر است؛ جایی که عاشقان سر به راه می‌شوند و خواهش‌های خود را به کناری می‌گذارند. و به این دلیل مشخص است که عشق یک ابزار روایی برای تعریف نوع‌های مختلف فرمانبری است.

(نگاهی به عشق بر پایه‌ی تئوری دلوز[۱۴])

تعریف عشق از زاویه نگاه دُلوز ما را به‌زیست‌سیاست فوکویی نزدیک‌تر می‌کند، اما برای درک کارکرد آن نیاز داریم که آن را در تئوریِ دلوز به بررسی گذاریم.[۱۵] عشق از این زاویه چیزی نیست جز نمایش این امر که انسان هیچ گزینه‌ای ندارد مگر کانالیزه کردن خواهش-های جنسی‌اش در مسیر خواسته‌های قدرت از طریق پیوستن به مالکیت یا محو شدن در قدرت برتر. بنا به نظر دلوز انسان تابع کلان‌روایت هیچ گزینه‌ای ندارد مگر "هم‌خوان کردن خود با رابطه‌های اجتماعی، با خدا در دین حاکم بر جامعه، و با پدر و مادرش."[۱۶] بر همین قیاس، مهم‌ترین وظیفه در عاشقانه‌های فارسی تصویر کردن رابطه‌ی عاشقان فرمانبر است با مسئولان جامعه (بخوانید قدرت‌مندان). از یک سو، داستان عشقی سرنوشت دردناک عاشقانی را نشان می‌دهد که به‌دنبال هوا و هوس خود سر به نافرمانی از بزرگ‌ترها زده‌اند. و از سوی دیگر، آن فاجعه‌ی اجتماعی‌ای را پیش‌بینی می‌کند که در صورت پذیرش تخطی دلدادگان روی می‌دهد و موجب می‌شود اداره‌ی جامعه به دست "بوالهوسان" بیفتد. اسطوره-ی اودیپ کهن‌گونه‌ای برای نمایش چنین تخطی در غرب است، گرچه این داستان در نهایت عاشقانه نیست. داستان "کاووس و سودابه" نیز به‌منظور انتقال چنین گفتمانی وجود دارد. در این داستان عشق ممنوع سودابه به سیاوش (پسر خوانده‌اش) در نهایت فاجعه‌ای می‌آفریند که دو کشور ایران و توران برای سال‌ها در آن می‌سوزند. بر این مبنا داستان‌های عاشقانه‌ی فارسی همیشه یک نوع پیام اخلاقی برای خوانندگانشان دارند. کار آن‌ها، خیلی ساده، بنیان گذاردن ممنوعیت‌های شرم‌انگیز است؛ ممنوعیت‌هایی که از دل قانون‌های اخلاق و دین بیرون می‌آیند و قدرت بیش‌تری به مردان می‌دهند و در مقابل قدرت بیش‌تری از زنان می‌گیرند.

اما چنان‌که اشاره رفت، این ژانر می‌تواند جایی برای مقاومت و شورش هم بیافریند. در این حالت، کارکرد آن در قبال رابطه‌های جنسی، مانند است به جنبش‌ها و مقاومت‌های مذهبی. به‌ظاهر هر دین جدید، برای خلق فضای مقاومت در درون قدرت مسلط، دست به تولید یک سیستم جدید کنترل کردن می‌زند که در آن سلسله مراتب قدرت در درون حلقه-ی خودی انکار می‌شود یا تا حد سازش پیش می‌رود. چنان‌که فاستر اشاره کرده، به این منظور هر مذهب جدیدی "سیستم ازدواج و نقش رابطه‌های جنسی حاکم را رد می‌کند و به جای آن روش زندگی جدیدی را جایگزین می‌کند."[۱۷] به تقریب در هر جنبش مذهبی سیستم ازدواج در جهت اهداف سیاسی به کار گرفته می‌شود و توسط آن مکانیسم قدرت را به دو گونه تغییر می‌دهد: یک، نقش زن را به‌عنوان عامل اجرای قدرت تغییر می‌دهد تا توسط آن قدرت درون آن مذهب را افزایش دهد. دو، نقش رابطه‌های جنسی را تغییر می-

دهد تا از طریق آن زنجیره‌ی خواهش‌ها را در درون سیستم خود کنترل کند. تحت چنین موقعیت‌هایی است که نقش مرد و زن در درون این سیستم تعیین می‌شود.

همین روند تغییر و تحول نقش و رابطه‌های جنسی را می‌توان در درون داستان‌های عاشقانه دید، به‌ویژه وقتی که از آن‌ها برای تولید فضای مقاومت استفاده می‌شود. در این حالت، این داستان‌ها یک ایدئولوژی جدیدی می‌آفرینند که در آن رابطه‌های جنسی حاکم در کل جامعه به چالش گرفته می‌شود. کشمکش دلدادگان بر سر یافتن نقش خود، و هم‌زمان درگیری آن‌ها با اصل‌های حاکم به‌ترین پی‌ساخت‌ها برای نمایش درگیری میان قدرت و فرمانبر در داستان و جامعه است. اما کلان‌روایت در طی قرن‌ها این‌گونه داستان‌ها را در فرهنگ ایرانی سرکوب کرده است. برای همین است که داستان‌های اولیه‌ای چون **ویس و رامین** که سرشار از شورش‌های فردی بودند، جای خود را به داستان‌هایی چون **بامداد خمار** دادند که عشق مطیعانه را تبلیغ می‌کنند.

نمایش رابطه‌های جنسی میان عاشقان از طریق تن و فضای داستانی

عاشقانه‌های فارسی در تولید فضایی برای مقاومت از تن عاشقان در هر دو مکان خصوصی و عمومی استفاده کرده‌اند. این کار به‌ویژه برای اعمال قدرت مورد استفاده قرار گرفته است. در این داستان‌ها هم از تن و هم از فضا بهره برده شده است تا سلسله مراتب میان عاشقان به نمایش گذارده شود. این درگیری که در پایین‌ترین سطح موجب تولید قدرت می‌شود بازنمای رابطه‌های حاکم میان قدرت و فرمانبر است. برای فهم معنای فضا و تن در این داستان‌ها ما نیاز داریم که نخست سلسله مراتب قدرت را بیازماییم.

پیش‌تر اشاره شد که دو گونه کهن‌گونه برای نمایش سلسله مراتب قدرت وجود دارد: خدا، مرد/زن، و دنیای حیوان‌ها؛ و خدا، مرد، و زن. نیز اشاره شد که با کهن‌گونه‌ی نخست قدرت و 'دیگر' خارجی تعریف می‌شوند و با کهن‌گونه‌ی دوم قدرت درون جامعه یعنی میان قدرت و فرمانبر خودی. از دید دلوز، 'خود' و 'دیگر' هر دو در قدرت خارجی 'تن‌های بی‌سازواره' هستند که در یک درگیری مطلق بی‌پایان قرار دارند (برای نمونه سرمایه‌داری بر ضد فئودالیسم، یا قدرت‌های سرمایه‌داری بر ضد یک‌دیگر یا استعمارگران در مقابل کشورهای مستعمره).

اما کهن‌گونه‌ی دوم نمایشگر درگیری‌های میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' با یک‌دیگر و هم‌زمان میان آن‌ها با 'تن‌های بی‌سازواره' است. در چنین موقعیت‌هایی، که به‌تمامی درونی است، 'تن بی‌سازواره' نمی‌تواند 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' را نابود کند، چون در این صورت خود را هم نابود کرده است. اما کاری که می‌تواند بکند و می‌کند این است که زنجیره‌ی خواهش‌ها را در 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' قطع می‌کند و در نهایت آن‌ها را به‌آن‌گونه خواهش‌های ایدئولوژیکی تبدیل می‌کند که برای 'تن بی-سازواره' مازاد[۱۸] تولید می‌کنند و هم‌زمان امکان کنترل 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش'

را فراهم می‌آورند. انبوه عاشقانه‌های فارسی به ظاهر به این دلیل آفریده شده‌اند که شکاف ایدئولوژیکی را در سطح روایت پر کنند و امکانی برای کانالیزه کردن خواهش‌ها به خواسته-های 'تن بی‌سازواره' فراهم آورند. برای همین هم هست که بن‌مایه و درگیری اصلی همیشه در رابطه‌های میان دلداده‌ها تصویر شده است، گرچه سرشت این درگیری در نهایت توسط 'تن بی‌سازواره' تعیین می‌شود.

اگر بپذیریم که عاشقانه‌ها همان ایدئولوژی است که 'تن بی‌سازواره' با شراکت 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' می‌آفریند، در این صورت می‌توانیم درگیری‌ها را به-خوبی در سه لایه نشان دهیم. در لایه‌ی اول، درگیری فقط میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' است. هر دو دارای نیاز و خواهش هستند، بنابراین رابطه‌های آن‌ها تولیدکننده[۱۹]، نسبی و هم‌زمان روی محور افقی (ریزومتیک)، یعنی به تقریب برابر، است. مرد خواهان تملک است، اما هم‌زمان توسط زن مورد کنترل قرار می‌گیرد، به‌ویژه در مکان خصوصی. مکان‌های خصوصی و عمومی در داستان‌ها این درگیری را به روشنی به نمایش می‌گذارند.

به تقریب در تمام عاشقانه‌های فارسی دو فضا–زمان (کرونوتوپ[۲]) وجود دارند که در جهت عکس یک‌دیگر استفاده شده‌اند. در این دو فضا–زمان، نقش مرد و زن و توان اعمال قدرت آن‌ها، در هر دو مکان خصوصی و عمومی، به نمایش درآمده است. این دو عبارتند از: یک، فضا–زمانِ دژ، که مشخص‌ترین آن را در داستان 'زال و رودابه' و **خسرو و شیرین** می‌بینیم. در **ویس و رامین** این فضا–زمان در جهتی عکس کار کرده که دیرتر توضیح می‌دهم.

دو، فضا–زمانِ دریاچه یا آب، که در آن به طور معمول مرد زن را برهنه می‌بیند. نمونه‌ی برجسته‌ی آن را در **خسرو و شیرین** و **داراب‌نامه**‌ی طرسوسی می‌بینیم.

فضا–زمانِ دژ، که به طور معمول واحد دوم یا سوم داستان‌ها است، به‌طور خیلی مشخص درگیری میان خواهش‌ها و سرکوب‌های فردی را نمادسازی می‌کند. دژ، که بازنمای باکرگی زن و هم‌زمان خواهش مرد است، به‌تمامی دست‌نیافتنی است. مرد پای آن ایستاده و زن بالای آن. کامل‌ترین نمونه‌ی نمادین آن را در داستان 'زال و رودابه' می‌بینیم. ساده‌ترین آن که در اغلب اثرها آمده به صورت قرار گرفتن زن بر لبه‌ی دیوار یا پنجره‌ی اتاق بالا و قرار گرفتن مرد در پایین دیوار است. این صورت آن را هم در **بوف کور** می‌یابیم و هم در **تهران مخوف** که چند سالی پیش از آن نوشته شده است. در فضا–زمانِ دژ، زن به مکان عمومی می‌آید. این به معنای خواهش جنسیِ او است که در معرض دید همه‌گان قرار گرفته. مرد هم دارد نیاز خود را نشان می‌دهد، اما او در این فضا–زمان، خواهان رفتن به مکان خصوصی است. به‌خاطر این خواهش مرد حاضر است هر کاری بکند تا خود را به داخل دژ بیندازد. اما زن به‌رغم خواهش تن رضایت به این کار نمی‌دهد، چون از آبرو می-ترسد. او در این حالت دارد زنجیره‌ی خواهش‌ها را می‌شکند. خواهش‌های جنسیِ او از ترسِ از دست دادنِ 'زنانگی‌اش' دارد سرکوب می‌شود. بنابراین او در این‌جا کنترل را در دست

دارد. همان‌طور که جودیت باتلر می‌گوید درگیری زن در موقعیتی این چنینی ناشی از "درگیری میان خواهش‌های تن و نُرم‌های اجتماعی"[۲۱] است.

این وضعیت زن است در فضا–زمانِ دژ. به این خاطر هم در بالای دژ جای دارد. توان او در کنترل کردن خود و مرد بیانگر تصویر مورد نظر جامعه از 'زن خوب' است. تکرار کنیم که باکرگی این‌جا نماد ایدئولوژی‌ای است که توسط 'تن بی‌سازواره' ساخته و اعمال می‌شود تا خواهش‌های تن‌خواهانه‌ی زن و مرد را به نفع خود کانالیزه کند. به این منظور زن از مرد می‌خواهد که از آن‌جا دور شود. البته در داستان 'زال و رودابه' و **ویس و رامین** برعکس این اتفاق روی می‌دهد، که خود جای مطالعه‌ی دقیق دارد. چیزی که هست این‌جا هدف نمایش درگیری نُرم‌ها با خواهش‌ها است تا موارد استثنا.

مرد در این فضا–زمان هیچ درگیری روانی‌ای با خود ندارد. این نشان می‌دهد که نُرم‌های اجتماعی درباره‌ی او متفاوت قضاوت می‌کنند. او در این صحنه چیزی نمی‌خواهد جز ارضای خواهش‌هایش. زن برعکس در یک درگیری عمیق با خود به سر می‌برد، چون او عامل دو سویه است. هم خواهش جنسی دارد؛ به این خاطر می‌خواهد مرد بماند. و هم از ترس بدنامی که ایدئولوژی حاکم است، عامل اجراییِ قدرت می‌شود و حکم آن را به اجرا می‌گذارد، یعنی بر روند خواهش‌ها نقطه پایان می‌نهد. مشکلی که سر راه او است می‌تواند برای او فاجعه‌بار باشد. اگر مرد را وادار به ترک کند – آن‌چه در **خسرو و شیرین** روی می‌دهد – خود می‌شود عامل 'تن بی‌سازواره'، یعنی قدرت. نتیجه‌ی این فاجعه ازدواج مرد است با زنی دیگر. به مثل خسرو بعد از آن‌که شیرین او را به دژ راه نمی‌دهد با دختری به‌نام شکر روی هم می‌ریزد. یا رامین در گرگان یار دیگر می‌گیرد. اما اگر زن نتواند بر خواهش-های خود فایق آید در این صورت زنجیره‌ی خواهش‌ها او را به نقطه‌ی شورش می‌رسانند. در این حالت نیز زندگیِ او مملو از درگیری و فاجعه می‌شود، نمونه‌ی آن ویس است که تن به خواهش می‌دهد و به‌دنبال آن تا حد مرگ توسط شوهرش تهدید می‌شود. از سوی دیگر هم جدایی‌های دردناک را تجربه می‌کند.

در داستان‌هایِ با ریشه‌ی ایرانی که در آن‌ها کامگاری پیش از ازدواج چندان غریب نیست – البته این کامگاری به‌طور معمول با همسر آینده است – مرد به نحوی خود را به بالای دژ می‌رساند و وارد فضای خصوصی زن می‌شود – که زن در آن بیش‌تر برتری دارد. نمونه‌ی کهن‌گونه‌ی آن داستانِ 'زال و رودابه' است که در آن زال با یک تیر طنابی را بر کنگره‌ی دژ قلاب می‌کند و با آن بالا می‌رود و با رودابه هم‌خوابه می‌شود. در برخی روایت-های مردمی آمده که رودابه موهایش را، که خیلی بلند بوده‌اند، به پایین می‌اندازد و زال آن‌ها را گرفته بالا می‌رود. ویس اما خلاف این کهن‌گونه عمل می‌کند و خود از طبقه‌ی بالا فرود می‌آید و در باغ خود را به رامین وامی‌گذارد. این کامگیری به‌تمامی در فضای عمومی روی می‌دهد. عریانی متن در این بخش بازنمای این امر است. بدنام شدن او نیز در ادبیات فارسی ناشی از این عمل جسورانه‌اش است.

در عاشقانه‌هایِ با ریشه‌ی عربی، که کامگاری پیش از ازدواج در هر حالت گناه‌آلود است و حکم مرگ دارد، زن ترسیده از فاجعه‌ی اجتماعی، مرد را بدون هر تردیدی پس

می‌راند. در واقع در این داستان‌ها زن و حتی مرد مکرر نشان می‌دهند که عشقشان تن-خواهانه نیست. با این کار آن‌ها زنجیره‌ی خواهش‌ها را از همان آغاز قطع می‌کنند.

زن تا زمانی که می‌تواند دژ خود را مُهر و موم نگه دارد در جای‌گاه قدرت است، اما به‌محض این‌که مرد وارد دژ شد و باکرگی زن رفت، زن قدرت خود را از دست می‌دهد. از این نقطه به بعد، این او است که دچار ننگ و نیاز عمیق می‌شود؛ و تنها با ازدواج می‌تواند این لکه‌ی ننگین (ایدئولوژی حاکم) را بزداید. اما اگر این ازدواج روی ندهد، زن 'زنانگی' خود را از دست می‌دهد و بدنام جهان می‌شود. به‌سخنی بدل به روسپی می‌شود – یا اگر چنین اتفاقی هم نیفتد تا ابد محکوم به ماندن در فضای خصوصی پشت پرده می‌شود.

فضا- زمانِ دریاچه، نقطه‌ی مقابل فضا-زمان دژ است و کارش نمایش این پرده-دری است. این فضا-زمان نمایانگر موقعیت فرودین زن در فضای عمومی است. او در این صحنه با لباس کم‌تر یا حتا برهنه ظاهر می‌شود. لباس کم یا برهنه از نشانه‌های مهم در ایدئولوژی حاکم است، زیرا شرم از برهنگی عامل روانی مهمی در کنترل انسان‌ها است. از آن سو برهنگی یا نیمه‌برهنگی ابزار داوری مردم درباره‌ی زنان است. زن بی‌لباس یا کم-لباس در ایدئولوژی‌های حاکم برابر با روسپی دیده شده است. این امر در فرهنگ‌های مختلف به گونه‌های مختلف نمود یافته است. در عاشقانه‌های فارسی نیز با نمایش برهنگی در کنار آب، ما شاهد انتقال این معنا هستیم.

جایی که این برهنگی روی می‌دهد به‌طور معمول کنار دریاچه، رود یا حتا باریکه‌ای آب است. این فضا-زمان در **ویس و رامین** یافت نمی‌شود، اما بعد از آن در تمام اثرهای عاشقانه به‌نوعی آمده است. داستان **خسرو و شیرین** نمونه‌ی کهن‌گونه‌ای آن را نشان می‌دهد که در آن خسرو در سفرش به ارمنستان، شیرین را در آب برهنه می‌بیند. در این صحنه اسب شیرین هم وجود دارد که بعدها با تملکش توسط خسرو بیان نمادینی می‌شود از عشق تملک‌خواهانه‌ی خسرو بر شیرین. این فضا-زمان، در **بوف کور** یا **کلیدر** هم آمده است. در اولی، خیلی خلاصه است و راوی خواهر رضاعی خود را، که بعدها می‌شود زنش، در کنار جوی آبی برهنه می‌بیند. رمان دوم، اما به‌تمامی صحنه‌ی خسرو و شیرین را برای آغاز داستان خود گرته‌برداری کرده است. بدین‌ترتیب که مارال در مسیرش برای رفتن به پیش خانواده‌ی گل‌محمد در آبی تن‌شویی می‌کند و اسبش هم در همان‌جا چرا می‌کند و اتفاقی گل‌محمد او را برهنه می‌بیند. بعدها و به‌رغم داشتن زن، گل‌محمد با مارال ازدواج می‌کند و اسبش هم از آن او می‌شود.

فضا- زمانِ دوم، به‌طور معمول نوعی پیشگویی است. یعنی در آغاز داستان می‌آید تا بگوید که به‌رغم اتفاق‌های مختلف این دو سرانجام به هم می‌رسند. زن در این فضا-زمان، برهنه در آب یا کنار آب است و عاشق یا همسر آینده‌اش از بالا، جایی او را تماشا می‌کند. تن زن از زاویه‌ی نگاه مرد توصیف می‌شود؛ به همین دلیل هم اروتیک است. اما اروتیسیزم این‌جا نیامده که خواهش‌های خواننده را آب‌یاری کند؛ بلکه آمده تا او را از دیدن زن در ملأ عام دچار شرمساری کند. بنابراین مکان عمومی، زن را برای همیشه در وضعیت

شرم‌آور قرار می‌دهد؛ اما این به‌معنای آن نیست که مرد نیز موقعیت اجتماعی خود را از دست می‌دهد یا اگر از دست داد نمی‌تواند که دوباره به دست آورد. از این لحظه به بعد، زن راهی جز درخواست دایم برای ازدواج ندارد. ازدواج به طور معمول روی می‌دهد؛ اما اگر چنین نشد شرم‌ساری و حتا مرگ در انتظار زن، و گاه مرد است. نمونه‌های فراوانی برای این مورد داریم که این‌ها چند تایی از آن‌ها هستند: **ورقه و گلشاه**، **لیلی و مجنون**، **رابعه و بکتاش**، و **سلامان و ابسال**.

فاجعه برای دو نمونه روی می‌دهد: سودابه و ویس. هر دو نیز به این خاطر بدنام جهان می‌شوند. اما بقیه‌ی داستان‌ها دایم این دو را نمونه می‌آورند تا زنان دیگر با این هشدار زنجیره‌ی خواهش‌ها را پاره کنند. نمونه‌ی تهمینه هم قابل تامل است. این زن چون خود به خواستگاری رستم می‌رود و حتی بیرون از ازدواج با او هماغوشی می‌کند، فرزندش با پایانی دردناک هم مادر و هم پدر را در اندوهی توانفرسا غرق می‌کند، آن هم به دست خود پدر. این فاجعه هشداری است به تمام زنان و مردانی که در پی خواهش‌های خود هستند — حداقل یکی از پیام‌های این داستان می‌تواند چنین باشد. با توجه به این موارد می‌توان گفت که فضا–زمانِ دوم و حتی خواستگاری زن از مرد در این داستان‌ها یک امر تخیلی است و بیشتر به فانتزی مردان در این باره پاسخ می‌دهد.

این فضا–زمان دو سویه‌ی درگیری و قدرت نسبیِ هر شخصیت را نشان می‌دهد یا می‌آفریند. ’خود‘ و ’دیگر‘ در این سطح مفاهیمی سیال هستند؛ قدرت به‌قصد تملک و نیز تخطی‌ها هم نسبی هستند و می‌توانند جای یک‌دیگر را بگیرند. هر کدام از عاشق‌ها در لحظه‌ها و موقعیت‌هایی مشخص قادراند که بر دیگری تملک فکری و جسمی بیابند. یگانگی اما نتیجه‌ی این درگیری است، زیرا هر دو تولیدکننده هستند، گرچه ممکن است نه از طریق کامگاری که بیشتر در سطح عاطفی باشد.

هر دوی این فضا–زمان‌ها، تابع آن‌چه باختین می‌گوید، زمان‌هایی بیرون از زمان هستند. پیوندشان نیز با زندگیِ واقعی و قدرتمندان قطع است. بنابراین آن‌ها محدود شده‌اند به تصویرهایی طبیعی و اروتیک.[۲۲] هر دو این فضا–زمان‌ها برای تمجید از اروتیسیزم آمده‌اند، اما برای آنکه به خواننده بگویند: زمانِ بیرون از زمان در بهشت یا تنها در خواب یافت می‌شود، جاهایی که خواهش‌ها حاکم هستند. همچنین بیرون از زمان است چون دور از دسترس مصادر قدرت است.

در سطح دوم، درگیری‌ها میان ’ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش‘ و ’تن بی‌سازواره‘ هستند. این‌جا درگیری عمیق و فاجعه‌بار است، زیرا که ’تن بی‌سازواره‘، که کنترل‌کننده‌ی نهایی است، علاقه‌ای به تولیدهای ’ماشین تولیدکننده‌ی خواهش‌ها‘ ندارد. ’تن بی‌سازواره‘ تنها در اندیشه‌ی مازاد خود است که در طبیعت متفاوت از آن چیزی است که ’ماشین‌ها‘ می‌خواهند. بنابراین درگیری تبدیل به یک اتفاق تراژیک می‌شود. ’تن بی‌سازواره‘ به‌طور معمول خود را در سنت‌ها و قانون‌های به نمایش می‌گذارد. این عنصرها می‌توانند در یک بدنه‌ی واقعی نمود یابند، به مثل در سنت‌های یک خانواده/ پدر یا دین،

قدرت طبقه‌ای، تفاوت‌های ملی یا نژادی و جز آن. درگیری میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' و 'تن بی‌سازواره' پایان داستان‌ها را رقم می‌زند، به‌ویژه در داستان‌هایی که ریشه‌ی عربی دارند. در داستان‌های با ریشه‌ی ایرانی، و هم‌چنین هندی، 'ماشین‌های تولید‌کننده‌ی خواهش' فضای بیش‌تری برای اعتراض دارند؛ از این نظر نقش آن‌ها در اعمال قدرت برجسته‌تر است.

در سطح دوم 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' نمایشگر درگیری‌های بسیار پیچیده‌ای میان خودشان و هم‌زمان میان آن‌ها و 'تن بی‌سازواره' هستند. پیچیدگی این سطح در درگیری‌های فیزیکی و حتا روانی شخصیت‌ها بازنما شده‌اند. درگیری‌های میان دلدادگان و مصادر قدرت نیز در این سطح خوب نمایان می‌شود. جالب این‌که در این سطح، مرد بیش‌تر از زن دارای درگیری‌های درونی است. دلیلش این‌که او از یک سو می‌خواهد قانون‌ها و اصل‌های حاکم را زیر پا بگذارد؛ و از سوی دیگر و به‌منظور حفظ موقعیت اجتماعیِ خود، چاره‌ای جز شکستن جریان خواهش‌ها و تبدیل شدن به عامل قدرت ندارد. این‌جا مرد است که رفتاری متضاد دارد، و در نتیجه داستان را به‌بن‌بست می‌کشاند. در داستان‌های با ریشه‌ی ایرانی به‌منظور بیرون آمدن از این موقعیت راه‌حلی سیاسی، شورشی و گاه انقلابی پیش پای دلدادگان گذارده می‌شود، یعنی موقعیت‌ها آن‌ها را به تصمیمی فوق‌العاده خطرناک می‌کشاند. در **ویس و رامین** بن‌بست تا آن‌جا پیش می‌رود که رامین ناگزیر با برادرش موبد – که هم شاه است و هم شوهر ویس – وارد جنگ می‌شود. در داستان‌های با ریشه‌ی ایرانی، به طور معمول مرد عاشق قدرت بالادست را یا حذف می‌کند یا با آن کنار می‌آید. برای همین هم این‌ها داستان‌هایی شاد هستند. افزون بر آن، زن به‌طور معمول شاه است یا دختر شاه یک کشور خارجی؛ بنابراین او 'دیگر' بیرونی است، که با به تملک درآمدن، تبدیل به 'دیگر' درونی می‌شود. مرد عاشق نیز یا شاه ایران است یا کسی که در آینده قرار است شاه شود. در بدترین حالت نیز قهرمانی است که توان تغییر قدرت را دارد. این امر به‌ویژه درباره‌ی داستان‌هایی صادق است که در دربار روی می‌دهد و گاه مثلث عشقی درونی می‌سازند، مثل **ویس و رامین**. در حالت اول، شاه ایران، که شاه یا دخترِ شاهِ کشورِ دیگری را می‌خواهد، از طریقِ جنگ بر دختر و کشور دست می‌یابد. زن در این موردها کمک‌کننده است، نمونه‌اش سودابه است در **شاه‌نامه** یا شیرین است در **خسرو و شیرین**. این داستان‌ها از این نظر نقطه‌ی مقابل **ایلیاد** هستند، زیرا زن در این داستان‌ها عاشق مرد غیرخودی می‌شود و کشورش را به این منظور می‌فروشد. در نمونه‌ی دوم، تغییر قدرت بیش‌تر توسط یک کودتا روی می‌دهد و به این وسیله مرد عاشق که ضد شاه خودی عمل می‌کند به‌قدرت می‌رسد. نمونه‌اش **ویس و رامین** یا به صورت عامیانه‌اش، داستان‌هایی چون **سمک عیار**.

در داستان‌های با ریشه‌ی هندی، مرد هیچ راهی ندارد جز تغییر شخصیتش از درون. یکی از مشهورترین آن‌ها داستان چارچوبی **هزار و یک شب** است، یعنی داستان شهرزاد و شهرباز. البته نباید فراموش کرد که این داستان در اساس عاشقانه نیست؛ نمونه‌ی دیگرش

نل و دمن است. در داستان‌های با ریشه‌ی عربی، اما توان عاشقان در اعمال قدرت به‌حداقل است، زیرا قانون‌ها و عرف‌های مذهبی به‌هیچ عنوان انعطاف نشان نمی‌دهند. جالب است که دلدادگان نیز در این اصل‌ها تردید نمی‌کنند و حتا بالاتر، خود عامل اجرای آن‌ها می‌شوند. به این دلیل هیچ تغییری درونی در شخصیت‌های این گونه داستان‌ها روی نمی‌دهد. به‌جای آن، دلدادگان با عشق عذرای خود تلاش می‌کنند که سرسپردگی خود را به قانون‌ها و اخلاق حاکم به نمایش بگذارند؛ این کار را با سرکوب و تمسخر شدید کامگاری، و هم‌زمان وفاداری‌شان به متولیان قدرت نشان می‌دهند. بنابراین عاشق شدن در این داستان‌ها به معنای مرگ عاشقان است، مرگی ناگزیر برای کسانی که حتا دست از پا خطا نمی‌کنند. داستان الگو–نمونه‌ی این گروه، **لیلی و مجنون** است که شباهت ساختاری زیادی به **رومئو و ژولیت** دارد.

توان اعمال قدرت توسط زنان، این‌جا امر مهمی است. در داستان‌های با ریشه‌ی ایرانی، زن نخست از داشتن رابطه پرهیز می‌کند، اما با از دست دادن باکرگی‌اش تلاشش متوجه‌ی ازدواج می‌شود. ازدواج تنها راهی است که می‌تواند او را از بن‌بست مرگ‌آور بیرون بیاورد. در داستان‌های الگویی، این به‌طور معمول زن است که معشوق را وامی‌دارد دست به کاری بزند و وضعیت حاکم را به‌نفع خود تغییر دهد. به مثل در **ویس و رامین** این ویس است که کاری می‌کند تا رامین به فکر جنگ و خلع برادر و در اصطلاح امروز کودتا بیفتد. بدون نفوذ زن به‌طور معمول مرد دست به شورش علیه شاه نمی‌زند، کسی که می‌تواند پدر یا برادرش باشد.

با توجه به آن‌چه رفت، طرح‌واره‌های این داستان‌ها در دو دسته جای می‌گیرند. در گروه نخست ما با یک وصال کوتاه مدت در آغاز داستان روبه‌رو هستیم و سپس شاهد یک جدایی طولانی که تا حد مرگ عذاب‌آور است، اما پس از آن وصال همیشگی روی می‌دهد. طرح‌واره‌ی دوم، اما، به این‌گونه است: یک وصال روحانی کوتاه، سپس یک جدایی طولانی، که فرجام آن مرگ دلدادگان و پیروزی اخلاق و قانون است. در هر دو حالت، شخصیت مرد پایگان خود را در پی وصال نخست از دست می‌دهد. این وضعیت تا میانه‌ی داستان ادامه می‌یابد. اما موقعیت اجتماعی خود را در هر دو حالت دوباره بازمی‌یابد. شخصیت زن برعکس خوشنامی خود را از دست می‌دهد، یعنی تنها موقعیت اجتماعی که می‌تواند داشته باشد. با این اتفاق او از مرز می‌گذرد و بدنامی او جاودانه می‌شود.

از نگاه دلوز خواهش‌های جنسی مرد و زن را تبدیل به دو 'ماشین تولیدکننده‌ی خواهش' می‌کنند که زنجیره‌ی خواهش‌های آن‌ها تداوم می‌یابد. بر این پایه آن‌ها برای 'تن بی‌سازواره' کار نمی‌کنند. در این حالت زن و مرد در موقعیتی برابر نسبت به هم قرار دارند و بنابراین تقسیم قدرت میان آن‌ها روی محور افقی صورت می‌گیرد. این حالت همیشه با مکان و فضای خصوصی به نمایش درمی‌آید. در مقابل، مکان عمومی مرد، که بازنمای سلسله مرتبه‌های قدرت، اخلاق، فرهنگ و قانون است، همیشه توسط او قابل بازیافتن است.

نتیجه این‌که عاشقانه‌ها، حداقل عاشقانه‌های فارسی، برای این نوشته نشده‌اند که خواننده را دچار عشق و تجربه‌ی عشق کنند؛ برعکس آفریده شده‌اند تا قدرتِ دین، قانون و متولیان امرها را به نمایش بگذارند. داستان‌های عاشقانه سه گونه پایان دارند: ازدواج و شادی؛ تراژدی و مرگ دلدادگان؛ و تبدیل کردن عشق زمینی به عشقی آسمانی (عشق خدایی). از زاویه‌ی پژوهش ما این سه پایان همه نوعی پیروزی هستند برای ’تن بی-سازواره‘، زیرا در پایان اول، دلدادگان دست از شورش برمی‌دارند و به‌محض ازدواج خود از جانب ’تن بی‌سازواره‘ دست به اعمال قدرت می‌زنند. در پایان دوم، دلدادگان و مقاومتشان یک‌جا ناپدید می‌شوند. در پایان سوم، که پیچیده‌تر از بقیه است، با تبدیل عشق دلدادگان به عشقی آسمانی یا عذرا، نقش آن‌ها در قبال قانون و اخلاق محو می‌شود. با این کار آن‌ها به زیر مهمیز قدرت کشیده می‌شوند و تأثیرشان به‌عنوان عامل قدرت بسیار ناچیز می‌گردد.

پی‌نوشت دو نگرش بر عشق در ادبیات فارسی:

[۱]– این واژه در ادبیات قدیم و به‌ویژه داستان **ویس و رامین** در معنای سکس داشتن به کار رفته، بنابراین دلیلی ندارد که دوباره آن را در این مفهوم به کار نگیریم.

[۲]–Foucault, 1986. P. 40.

[۳]– bio-politics و bio-power، دو اصطلاحی است که فوکو ساخته تا شیوه‌ی تولید قدرت را در هر دو سطح خانواده (دنیای کوچک = micro-cosmos) و جامعه (دنیای بزرگ = macro-cosmos) نشان دهد. در بحث او از زیست‌سیاست است که او نقش مهم کامکاری را در تولید و کنترل قدرت نشان می‌دهد. نگا: Foucault, 1986.

[۴]–در فارسی معادل ثابتی برای subject در حوزه‌ی سیاسی وجود ندارد. در قرون وسطی این معنا را در واژه‌ی رعیت نشان می‌دادند، که هم در معنی فرد تولیدکننده در آن نظام بود و هم در معنی فرد تابع نظام پادشاهی. در گفتمان‌های امروز این مفهوم لابلای اصطلاحات مختلفی چون شهروند، فرمانبر، یا در یک کلیت 'ملت' محو شده است. در این مقاله فرمانبر را در کل برابر با اصطلاح subject گرفته‌ام و برای اصطلاح subjectivation فرمانبری و فرمانبر–آفرینی را آورده‌ام.

[5]– Foucault.1986. P. 9. Althusser

[۶]– همان، ص ۹–۱۰. [۷]– همان، ص ۴۰.

[۸]– هگل این دو را در اصطلاح‌های Master and slave (ارباب و برده) تعریف کرده است.

[9] –Imperial power [10] –Pastoral power

[۱۱] -نظام‌الملک (۱۳۷۲)، ۲۷۹.

[۱۲] خسرو در آغاز این داستان تنها شاه ایران است، اما بعد از ازدواج با شیرین شاه ارمنستان نیز می‌شود که این امر بر قدرت سیاسی او می‌افزاید.

[۱۳]– کامگیری را که از فعل مرکب کام گرفتن گرفته شده، در این‌جا در معنی عام سکس داشتن آورده‌ام.

[14]– Deleuze

[۱۵]– مهم‌ترین بخش تئوری دلوز رابطه‌ی میان 'ماشین تولیدکننده‌ی خواهش' (Desiring Machine) و 'تن بی‌سازواره' (The Body without Organs) است. در کنار اینها باید دو اصطلاح مهم دیگر در سیستم فکری او را نیز متذکر شد و آن رابطه‌ی عمودی و رابطه‌ی افقی میان قدرت و فرمانبر است. او برای رابطه‌ی نخست همان اصطلاح رایج vertical axis را برگزیده است، اما برای مورد دوم از اصطلاح izomatic بهره برده. rhizome (ریزُم) در معنای ریشه‌های در هم و بر هم است که به صورت افقی گسترش می‌یابند. این اصطلاح را دلوز به کار برده که رابطه‌های قدرت را در سطح افقی به نمایش گذارد. روی محور عمودی سازمان‌هایی چون ارتش و پلیس قدرت منفی را اعمال می‌کنند، اما روی محور افقی یا ریزومتیک نهادهایی چون کلیسا و دانشگاه و جز آن با کنترل اندیشه‌ها اعمال قدرت نرم (soft power) می‌کنند. روایت‌های عاشقانه اینجا نقش مهم خود را نشان می‌دهند، چون به مثابه بخشی از ایدئولوژی در اعمال قدرت نقش ایفا می‌کنند.

[16]– Lenz. Quoted: Deleuze & Guattari. 1983. p. 2

[17]– Foster. 1991. P. 3

[۱۸]– مازاد می‌تواند شبیه به ارزش اضافه در معنای مارکسیستی‌اش باشد، گرچه دلوز با اصطلاح مازاد خواسته مسئله را گسترده‌تر تعریف کند. برای همین دلوز آن را با واژه‌ی مازاد (surplus) تعریف کرده است و می‌گوید 'تن بی‌سازواره' چیزی نمی‌خواهد مگر مازاد خود را.

[۱۹]- دلوز بر آن است که 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' تولیدگر هستند، به مثل تولید مثل می‌کنند. و این تولید بر پایه‌ی خواهش‌های آنها است. اما 'تن بی‌سازواره' علاقه‌ای به این تولیدها ندارد و بجای آنها این ماشین‌ها را وامی-دارد تا برای آن مازاد خودش را تولید کنند، به مثل پول بیشتر برای سیستم سرمایه‌داری. بنابراین رابطه‌ی میان ماشین‌ها بسیار حیاتی و فعال است.

[۲۰]- فضا-زمان (chronotope) اصطلاح دست‌ساز باختین است. فضا-زمان یک واحد داستانی است که به‌منظور تولید یک معنای خاص می‌آید. آنچه آن را فضا-زمان می‌کند، تکرار این واحد در داستان‌های مختلف است. اما نه به این معنی که همیشه به یک شکل می‌آیند، بلکه عنصرهای خاص دارند که دائم در داستان‌های مختلف تکرار می‌شوند. توضیح متن درباره‌ی دو فضا-زمان دژ و دریاچه معنای پشت این اصطلاح را روشن‌تر خواهد کرد.

[21] -Butler. Quoted: Mahmood. 2005. p. 155. [22]- Bakhtin, 1984. P. 23

کتاب‌شناسی

عطار، فریدالدین و خلیل خطیب رهبر. ۱۳۷۰. **داستان‌های کوتاه از مثنوی فریدالدین عطار نیشابوری: با معنی واژه‌ها** و شرح بیت‌های دشوار و امثال و حکم و برخی نکته‌های دستوری و ادبی. **گزینه‌ی سخن پارسی، ۱۱.** [تهران]: انتشارات گلستان کتاب.

بیغمی، محمد. ۱۳۸۱. **دارابنامه**. ویرایش ذبیح‌اله صفا. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

اسعد گرگانی، فخرالدین. **ویس و رامین**. ویرایش محمد روشن.

هجویری، علی. ۱۳۷۸. **کشف المحجوب**. ویرایش و. ای. زوکوفسکی. تهران: انتشارات طهوری.

جامی، عبدالرحمن. ۱۳۷۵. **سلامان و ابسال**. ویرایش م. مدرس گیلانی. [تهران]: انتشارات مهتاب.

نظامی گنجوی. ۱۳۷۲. **کلیات خمسهٔ نشامی**. ویرایش وحید دستگردی. تهران: آگاه.

نظام الملک، خواجه. ۱۳۷۲. **سیرالملوک (سیاستنامه)**. ویرایش هوبرت درک. ترهان: انتشارات علمی و فرهنگی.

سهروردی، شهاب الدین یحیی. ۱۳۸۷. 'فی الحقیقه عشق'، **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**. ج ۳. ویرایش سید حسین نصر با مقدمه‌ی هانری کربن. پژوهش علوم و مطالعات فرهنگی. چاپ دوم.

طرسوسی، ابوطاهر محمد. ۱۳۷۴. **دارابنامه**. ویرایش ذبیح‌اله صفا. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم.

خیال‌گونه
در نسیمی کوتاه
که به‌تردید می‌گذرد
خواب اقاقیاها را
بمیرم.

می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پرواز گیرم.

در باغچه‌های تابستان،
خیس و گرم
به‌نخستین ساعات عصر
نفس اطلسی‌ها را پرواز گیرم.

حتا اگر
زنبق کبود کارد
بر سینه‌ام
گل دهد —
می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم در آخرین فرصت گل،
و عبور سنگین اطلسی‌ها باشم
بر تالار ارسی
به‌ساعت هفت عصر.

احمد شاملو

نظریه‌ی ادبی

محمود فلکی

ماضی روایتی[1] در داستان

۱. تخیلیت

در سخن از داستان‌نویسی، مانند هر بحث دیگری که به هنر (نوشتاری یا تجسمی و ...) ارتباط می‌یابد، ابتدا ضروری است که به تئوری فیکسیونالیتیت[2](تخیلیت) نگاهی انداخته شود؛ زیرا این تئوری پایه‌ی شناختِ اثر هنری یا متن ادبی است.

فیکسیون (Fiktion)، به لاتینی fictio، برآمده از واژه‌ی fingere به معنای خیالی یا ساختگی است که مفاهیم مختلفی از تصویرهای هنری، شعر و قصه را دربرمی‌گیرد. از آن‌جا که این واژه در زبان انگلیسی به‌تدریج برای "داستان" به‌کار برده شده، دربرگردان آن به فارسی، به‌تمامی به‌عنوان داستان یا ادبیات داستانی آمده است. برابرنهاده‌ی پیشنهادی داریوش آشوری برای واژه‌ی فیکسیون چنین است "۱- افسانه، قصه؛ ۲- داستان"[3]

اگرچه آشوری "افسانه" را هوشمندانه به‌عنوان معنای اصلی این واژه برگزیده، دشواریِ پذیرشِ معنای این واژه به‌عنوان "افسانه" یا "داستان" در این نکته نهفته است که این واژه‌ها به پهنه‌ی ادبیات مربوط می‌شوند؛ در حالی که فیکسیون تنها به ادبیات یا ادبیات داستانی محدود نمی‌شود، بلکه همه‌ی هنرها را دربرمی‌گیرد. تنها برگردانی که به مفهوم آن نزدیک است، برابرنهاده‌یی است که صالح حسینی از آن به دست می‌دهد: "اثرهای تخیلی."[4]

برای واژه‌ی فیکسیونالیتیت برابرنهاده‌ی فارسی نیافتم. از آن‌جا که هنوز بحث جدی و مستدلی در این رابطه در ادبیات شناسی فارسی انجام نگرفته و من نیز واژه‌ی مناسب دیگری در این لحظه در نظر ندارم، در بحث درباره‌ی تئوری "فیکسیونالیتیت" برابرنهاده‌ی "تخیلیت" را به‌کار می‌برم.

تئوری تخیلیت در پیوند با ادبیات، با چیستیِ ادبیات آغاز می‌شود: ادبیات چیست؟ چه چیزی یک متن ادبی یا تخیلی را از متنِ غیر ادبی تمایز می‌بخشد؟ آیا در اساس چنین تمایزی وجود دارد؟ و...

من در کتاب **روایت داستان**[5] گسترده به جنبه‌های گوناگون این تئوری پرداخته‌ام. در این‌جا تنها بازنویسیِ پاره‌ی کوتاهی از آن را با اندکی تغییر می‌آورم که بسندگی یک متن مستقل را دارد. در این پاره- متن می‌کوشم از رهگذرِ نقش و کارکردِ زمانِ گذشته در داستان، تفاوت یک اثر تخیلی را با یک گزارش واقعی نشان بدهم.

۲. منطق دستور زبان در داستان

نظریه‌ی تخیلیت در ارتباط با داستان‌نویسی، به‌ویژه در رویکرد به تئوریِ اصلِ وجودِ سخن یا زبان در تخیلی بودن یک متن، کامل نخواهد بود، اگر به نگره‌ی نظریه‌پرداز آلمانی، کته هامبورگر[۶] پرداخته نشود. هامبورگر در کتاب **منطق اثر ادبی**[۷] (چاپ نخست: ۱۹۵۷) با طرح نظریه‌ی «ماضی روایتی» به مسئله‌ی تازه و جذابی در ارتباط با شناختِ تفاوت بین متن تخیلی و واقعی پرداخت که هنوز تازگی خود را حفظ کرده و در مرکز بسیاری از بحث‌های مربوط به تئوری داستان نویسی قرار دارد.

در این‌جا می‌کوشم با رویکرد به منطق اثر ادبی و با آوردن دو نمونه از گفتاری ساده به توضیح این نظریه بپردازم:

۱- «آقای الف در مسافرت بود» (به مثل در یک گزارش شفاهی در برابر این پرسش که آقای الف کجا بود؟)

۲- «پادشاه هر شب فلوت می‌نواخت» (از یک واقعه‌ی تاریخی)

این دو مثال به‌لحاظ دستوری در زمان گذشته و از سوی شناسنده‌ی سخن‌گو مطرح شده‌اند. گوینده‌ی هر دو گفتار یک «منِ» واقعی است که موضوعی را بدون ذکر زمان و مکانِ معین بیان کرده است. «منِ» واقعی گوینده‌ی نخست روشن است: من «اکنون و این‌جا» گزارش می‌دهم که آقای الف در مسافرت بود. یعنی آقای الف زمانی در گذشته در مسافرت «بود» و اکنون دیگر در حال سفر نیست یا از سفر بازگشته است.

در مثال دوم که یک گزارش تاریخی است، «منِ واقعی» چندان مانند نمونه‌ی نخست آشکار نیست، ولی در هرحال شخصی آن را روایت کرده است، با این تفاوت که چون این گفتار گفتاری تاریخی است نمی‌توان آن را به‌عنوان یک گزارشِ «اکنون و این‌جا» در نظر گرفت. این جمله گزارشی تاریخی است از زندگی **فریدریش** کبیر که **کوگلر**[۸] آن را در ۱۸۴۰، یعنی هفتاد سال پس از مرگِ فریدریش، نوشته است. یعنی این گزارش برای خوانندگان زمان نوشتن، هفتاد سال به عقب بر می‌گردد، و با خواننده‌یی که آن را در ۱۹۴۰ خوانده ۱۷۰ سال فاصله دارد. معنای وجودی زمان برای پدیده‌ی تاریخی به فرستنده و گیرنده‌ی آن واقعیت یا به آگاهی‌رسانی در یک مکان واقعی و یک تجربه‌ی واقعی بستگی می‌یابد. خواننده‌ی چنین گزارشی آن را به‌عنوان واقعیتی که در گذشته‌یی معین روی داده و در گذشته‌یی معین گزارش شده، می‌خواند. به بیان دیگر، وجود زمانِ ماضیِ یک گفتارِ واقعی، به مفهومِ سپری شدنِ موضوع گزارش شده است، یا گزارشی است از سوی یک «منِ واقعی» در گذشته.

حال ببینیم «ماضی» در یک اثر تخیلی چه‌گونه کارکرد دارد:

اگر فرض کنیم جمله‌ی «آقای الف در مسافرت بود» در یک رُمان گزارش شود، آن‌گاه شخصیت «آقای الف» به کلی دگرگون خواهد. در این گزارش حتا اگر زمان معینی ارایه شود (به مثل تابستان ۱۸۴۰) برای منِ خواننده دیگر به این معنا نیست که آقای الف

در مسافرت **بود**، بلکه آقای الف در مسافرت **است** (اکنون). اگر چنین جمله‌یی در یک رُمان ادامه یابد، می‌تواند چنین باشد: «آقای الف **امروز** برای آخرین بار در شهر بندری گشتی **زد**. او **فردا** با کشتی به آمریکا **می‌رود**.»

قیدهای امروز و فردا و کارواژه‌ی (فعل) "می‌رود" که در این‌جا برای زمان گذشته صرف شده‌اند (چون آقای الف در مسافرت بود) نمی‌توانند در یک گزارش تاریخی مانند مثال نخست (فلوت زدن پادشاه) عملی شود؛ زیرا یک گزارش تاریخیِ واقعی از یک زمان معیّن ِواقعی برمی‌آید و در نتیجه قیدهای زمان تنها در گذشته صرف می‌شوند. به مثل«فریدریش در شب ژانویه ۱۷۷۰ در تالار ِکنسرت فلوت نواخت»؛ مگر این‌که یک نفر درباره‌ی فریدریش رُمانی بنویسد که در آن صورت می‌تواند این گونه شرح دهد: «**امروز** عصر فریدریش می‌خواست دوباره فلوت بنوازد.» در این‌جا دیگر از فضای گزارش تاریخی خارج شده و وارد گزارش تخیلی شده‌ایم؛ زیرا قید "امروز" که برای زمان حال کارکرد دارد برای حادثه‌ای در زمان گذشته به‌کار برده شده است.

بنابراین: **ماضی اثر تخیلی فاقد کارکرد گذشته‌یی است**. به‌کارگیری قیدهایی مثل امروز، فردا در گفتار معمولی واقعی که از گذشته نقل می‌شود امکان پذیر نیست. وقتی فردی از گذشته گزارش می‌دهد ناچار است (ساخت زبان حکم می‌کند) که قید زمان را در گذشته صرف کند. به مثل «**دیروز** برف **بارید**» که در آن قید زمان دیروز که متعلق به گذشته است با ماضی باریدن (بارید) صرف می‌شود. اما در یک رُمان، کارواژه (فعل)، موقعیت یا عملکرد خود را از دست می‌دهد، زیرا می‌توان نوشت: «**فردا** برف **بارید**».

اگر گزارشگر حادثه‌یی واقعی (اتفاق افتاده در گذشته) بخواهد از قید فردا در جمله استفاده کند ناچار است بگوید یا بنویسد: «یک روز بعد» یا «فردایش» (فردای آن روز)، وگر نه مطابق منطق دستور زبان جمله نادرست یا نامفهوم خواهد بود. ولی در یک رُمان می‌توان جمله را این گونه نوشت: " آقای ب روز ۱۵ بهمن ۱۳۵۷ وارد شهر **شد**. **فردا** برف بارید». در این‌جا قید **فردا** برای حادثه‌یی **در گذشته** به کار برده شده است. پس **در یک رُمان، منطقِ دستور زبان، اعتبار خود را از دست می‌دهد**.

۳. جمله‌ی داستانی یا جمله‌ی تخیلی#

برخلاف گفتار یک سخن‌گوی واقعی، متن تخیلی بیانی تخیلی است که از سوی شخصی ارایه می‌شود که خود در آزمون یا تجربه‌ی نهفته در آن متن شرکت ندارد. شخصیت یک رمان، محدودیت ِطبیعی گفتار انسان واقعی را ندارد. چنین شخصی از فعل در سخن به گونه‌ای استفاده می‌کند که نظام زمانیِ زبان را گسترش می‌دهد. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، قیدهای زمانی که نشانگر ِحال یا آینده هستند با فعل‌هایی در زمان گذشته صرف می‌شوند. و این تنها در جهان گفتاری ِداستان امکان پذیر است که کته هامبورگر آن را «ماضی روایتی» می‌نامد؛ مانند«**فردا** عید نوروز **بود** و او هنوز برای بچه‌هایش لباس

نخریده **بود**» یا «**حالا** از سر کار برگشته **بود**» و... در این مثال‌ها قیدهای **فردا** و **حالا** که در نظام طبیعی دستور زبان باید با کارواژه‌یی در زمان آینده یا حال صرف شوند (فردا عید نوروز است. حالا برمی‌گردد)، در این‌جا در زمان گذشته صرف شده‌اند. این حالت زبانی تنها در داستان می‌تواند اتفاق بیفتد. بنابراین جمله‌ای از این دست،«**جمله‌ی داستانی**» یا «**جمله تخیلی**» است که سخن را حساس‌تر و متحرک‌تر از جمله‌های واقعی می‌کند و همین نشان می‌دهد که در یک داستان، نه یک شخص واقعی، بلکه یک **شخص تخیلی**، راوی داستان است.

از آن‌جا که زمان گذشته و قید زمان موقعیت خود را در یک داستان از دست می‌دهند، برای خواننده، داستان در همان لحظه‌یی می‌گذرد که تعریف یا خواند می‌شود. اگرچه ممکن است **هومر** یا **فردوسی** از قصه‌هایی بهره گرفته باشند که زمانی (در گذشته‌های دورتر) اتفاق افتاده یا در ذهن ملتی ساخته شده باشند، ولی وقتی شاعر آن قصه‌ها را تعریف می‌کند، نه به‌عنوان داستانی که "زمانی" روی داده، بلکه به صورت داستانی که «اکنون» اتفاق می‌افتد نقل می‌شود و خواننده نیز آن را به‌عنوان داستانی که دارد اتفاق می‌افتد پی می‌گیرد. به همین خاطر است که خواننده خود در داستان شرکت می‌کند. در واقع یک داستان بر پایه‌ی نظام «**اکنون– این‌جا– من**» استوار است. یعنی داستان طوری تعریف می‌شود که انگار همین "اکنون" و "این‌جا" توسط "من" روایت می‌شود و ماجرای داستان نیز همین اکنون و این‌جا پیش روی من (خواننده) می‌گذرد.

با ذکر مثالی در پهنه‌ی دیگر می‌توان این نکته را روشن‌تر بیان کرد:

وقتی وارد موزه‌یی می‌شویم برای نخستین بار با شیی‌ها یا ابزارهایی روبه‌رو می‌شویم (به مثل متعلق به هزار سال پیش) که خود با آن شیی‌ها نزیسته‌ایم و به هیچ وجه جزو تجربه یا خاطره‌ی ما محسوب نمی‌شوند. برای ما آن شیی‌ها تنها در "اکنون" و "این‌جا"، در همان لحظه که آن‌ها را می‌بینیم، وجود دارند. یا وقتی به شکل‌ها یا چهره‌های نقاشی شده در یک تابلو بنگریم، آن شکل‌ها و چهره‌ها و همه‌ی پیوندهای درون نقاشی در همان لحظه‌ی دیدار (اکنونِ ما) وجود دارند. در یک رُمان نیز شیی‌ها و شخص‌ها و همه‌ی ماجراها در همان لحظه‌ی خواندن وجود دارند. ما خود آن‌ها را در گذشته نزیسته‌ایم تا به‌عنوان گذشته‌ی ما یا خاطره نمود یابند. این سخن به این معنی نیست که داستان در اکنون می‌گذرد. زمان گذشته در داستان نشان می‌دهد که داستان در گذشته اتفاق افتاده، ولی برای منِ خواننده در اکنون (در لحظه‌ی خوانش) می‌گذرد، زیرا همان‌گونه که دیدیم، زمان ماضی خصلت گذشته‌یی خود را در داستان از دست می‌دهد.

٤. نقش کارواژه‌ها (فعل‌ها)#

بر همین پایه، مطابق نظریه‌ی هامبورگر دو نوع کارواژه را باید از یک‌دیگر تمیز داد: «**کارواژه‌ی جریان بیرونی**"[۹] و "**کارواژه‌ی جریان درونی**".[۱۰]

کارواژه‌هایی مانند «رفتن، نشستن، خوردن و ...» که حالت یا کُنشِ بیرونی شخص را نشان می‌دهند، «کارواژه‌های جریان بیرونی» هستند، کارواژه‌هایی که ما از بیرون در مورد شخص واقعی شاهدیم یا به‌کار می‌بریم. اما کارواژه‌هایی مانند "فکر کردن، امیدوار بودن و ..." به پهنه‌ی "جریان درونی" تعلق دارند. به این معنا که در مورد یک شخص واقعی می‌توان فعل‌های جریان بیرونی را به‌کار گرفت، ولی فعل‌های جریان درونی تنها به جهان روایت یا داستان تعلق دارند. اگر در مورد راه رفتن یا نشستنِ شخص واقعی بتوان با دقت به تشریح پرداخت، نمی‌توان در مورد فکر کردن یا احساس یک شخص واقعی سخنِ واقعی (دقیق) گفت؛ زیرا در این مورد نمی‌توان به دقت از فکر و احساسِ دیگری سخن گفت و خواه ناخواه حدس و گمان نیز دخالت می‌کند. در بیان واقعیت، اصل وفاداری به واقعیت (بیان دقیق) ضروری است. بنا براین به محض استفاده از این نوع کارواژه‌ها وارد جهان تخیل می‌شویم.

۵. زمان تخیلی و گزارش تخیلی#

البته ممکن است گفته شود که کارواژه‌هایی مانند فکر کردن، باور داشتن یا امیدوار بودن را می‌توان در مورد شخص‌های غیر داستانی، یعنی شخص‌های تاریخی نیز به‌کار برد. به مثل **مصدق** باور داشت یا امیدوار بود که نفت را ملی کند.

نخست این‌که این گفته از مدرک‌ها و سندها استخراج می‌شود و به طور عمده با گفتاوردِ غیرمستقیم می‌تواند بیان شود. حتا اگر عین جمله‌ی مصدق به شکل گفتاوردِ مستقیم آورده شود، در یک گزارش تاریخی یا واقعی نمی‌توان مصدق را به‌عنوان شخصی تجسم کرد که "اکنون- این‌جا" (در لحظه‌ی روایت نقل قول) باور دارد یا امیدوار است. افزون بر این، نمی‌توان نسبت‌های زمانیِ دور را در مورد شخص‌های واقعی قایل شد. به مثل نمی‌توان گفت که «ایرج در اول‌های قرن دوازدهم اسباب‌کشی کرد» یا«مروارید ده سال پیش از خواب بیدار شد». یعنی در بیان واقعیِ یک حادثه تنها می‌توان به زمان‌های گذشته‌ی نزدیک استناد کرد. به مثل «ایرج سه هفته پیش اسباب کشی کرد» یا «مروارید دو ساعت پیش از خواب بیدار شد»، ولی در یک رُمان که ماجرا در آن در هزار سال پیش می‌گذرد، از همه جزیی‌های زندگی یک شخص، از بیدار شدن تا حمام رفتن و خرید و..... می‌توان سخن گفت. پس زمان در یک رمان خصلت واقعی خود را از دست می‌دهد؛ به عبارت دیگر ، **زمان در رُمان حقیقی نیست**. به همین خاطر، چنین زمانی «**زمان تخیلی**» و ماجرا یا داستان گذرنده در آن، "**گزارش تخیلی**" است.

در همین رابطه متوجه می‌شویم که اگر برخی از کارواژه‌های جریان بیرونی را بتوان در مورد شخص‌های حقیقی یا تاریخی به‌کار برد، کارواژه‌های جریان درونی را نمی‌توان در مورد آن‌ها صادق دانست؛ زیرا به محض کاربردِ آن‌ها، نه تنها دقت حقیقی یا تاریخی

کم‌رنگ یا بی‌رنگ می‌شود، بلکه با از دست رفتن خصلت حقیقی ِزمان، گفتار از قلمرو واقعیت خارج می‌شود.

در این‌جا این پرسش را نیز می‌توان در مورد رُمان‌های تاریخی مطرح کرد، که به مثل یک فرد حقیقیِ‌تاریخی مانند **ناپلئون** در رُمان **"جنگ و صلح"** اثر **تولستوی** را بایستی یک شخص خیالی دانست یا تاریخی؟ اگر ناپلئون در این رمان خیالی نیست، آیا باید این رمان را از حوزه‌ی ادبیات تخیلی خارج کرد؟

دولژل[۱۱] در این مورد بر این باور است که در یک رُمان تاریخی، شخص تاریخی در واقع یک شخص ساختگی است که به شخص تاریخی « بسیار شبیه» است، ولی با او این‌همانی ندارد.[۱۲]

کته هامبورگر برای توضیح این مسئله به **زمان تاریخی** زیر عنوان «مشکل زمان در رُمان تاریخی»[۱۳] می‌پردازد، با مثالی از رُمان **" اِش یا آنارشی"**[۱۴] اثر **هرمان بروخ**:

"دوم مارس ۱۹۰۳ روز بدی برای شاگرد مغازه سی ساله، **آگوست اِش** بود. با رییس دعوا کرده و اخراج شده بود، پیش از آن‌که خودش استعفا بدهد. عصبانیت او بیش‌تر برای اخراج نبود، از این‌که قاطع‌تر عمل نکرده بود، خود را می‌خورد."

آیا این تاریخ (۲ مارس ۱۹۰۳) گذشته‌ی مشخصی را به دست می‌دهد که در آن، سال ِ انتشار رمان (۱۹۳۱) و انسان‌های واقعی آن زمان را به‌خاطر می‌آورد؟ آیا این زمان، تجربه‌ی واقعی را به‌خاطر می‌آورد که به ۲۸ سال پیش از انتشار رمان ارتباط می‌یابد؟ به هیچ وجه. این تاریخ تنها روزی را بیان می‌کند که در زندگی شخصیت رمان بسیار مهم است و از آن طریق ما به‌عنوان خواننده، آغاز قرن بیستم را به‌عنوان زیست‌بوم ِشخصیت رمان (اِش) مجسم می‌کنیم که یکی از عامل‌های مؤثر در نشان دادن نوع ویژه‌ی تجربه‌ی"اِش" و معنای آن نوع زندگی است. در این‌جا زمان، یک اکنون و حتا امروز ِتخیلی در زندگی فردی تخیلی است که برای او نقطه‌ی عطفی در زندگی‌اش به حساب می‌آید. این زمان به هیچ وجه "آن زمانی" نیست که در آن، گذشته‌ی تجربه شده‌ی نویسنده و خواننده مطرح باشد. در این‌جا زمان همان نقشی را ایفا می‌کند که دیگر عنصرهای سازنده‌ی رُمان. این زمان، تنها یک **"ماده‌ی واقعیت"** است و همان قدر تخیلی است که خانه، خیابان و حتا شهرهای مانهایم و کُلن، که مکان‌های این رمان هستند. دوم مارس ۱۹۰۳ همان قدر تخیلی است که سال ۱۹۸۴ در رمان **جرج اُرول**.

مرگِ زمان در داستان#

برای روشن‌تر شدن مسئله به رُمان تاریخی ِ**"جنگ و صلح"** می‌پردازم، که در آن شخصیت مشخص تاریخی به نام ناپلئون حضور دارد. طرح این مسئله به‌طور غیرمستقیم به نظریه‌ی فلسفه‌ی زبان درباره‌ی طبیعت نام شخص ارتباط می‌یابد.

تولستوی از جنگ بین فرانسه و روسیه در ۱۸۱۲، که حادثه‌یی واقعی یا تاریخی است، به عنوان«ماده‌ی واقعیت» بهره گرفت و رمان **جنگ و صلح** را نوشت. این رمان امروز برای ما همان اکنونی را به تصویر درمی‌آورد که برای خوانندگان زمان انتشار رمان (دهه‌ی هفتاد سده‌ی ۱۹). حتا در چنین رُمانی که ماده‌ی واقعی‌اش تاریخ است و گذشته‌ی تاریخی‌اش نیز مشخص است، من حقیقی، زمان و آگاهی ِواقعی ِخواننده در آن حضور ندارند. در این رُمان خواننده همان قدر با گذشته‌ی ناآشنایی روبه‌رو می‌شود که در یک رمان ِبه‌تمامی تخیلی. اگر ناپلئون به مثل هنگام توالت رفتن تشریح شده باشد، همان‌قدر برای ما واقعی یا غیر واقعی بودن ِاین صحنه نامعلوم است که وجود شاهزاده **آندره** که نمی‌دانیم آیا او شخصیت تاریخی است یا خیالی. وقتی راوی شرح می‌دهد که «ناپلئون ساعت ۵/۵ صبح [سوار بر اسب] به سوی روستای شواردینو می‌تازد. هوا به زودی روشن می‌شود...”، خواننده در همان لحظه‌ی خوانش ِ این، ناپلئون را سوار بر اسب تصور می‌کند. تازه منتظر است که هوا روشن شود (در این‌جا آینده هم به نوعی وارد می‌شود)؛ یعنی خواننده هم‌گام با حرکت داستان در آن شرکت می‌کند و هیچ گونه **فاصله‌ی زمانی** بین خواننده و حادثه‌ی داستانی وجود ندارد (**من–اکنون– این‌جا**). در این‌جا، به گمانم، می‌توان از **“مرگ زمان در داستان”** سخن گفت؛ چون در لحظه‌ی خوانش ِ رُمان، فاصله‌ی زمانی بین حادثه‌های داستانی و خواننده از بین می‌رود، و اگر حادثه‌ی داستانی در هزار سال پیش هم روی داده باشد، آن حادثه برای خواننده تنها در همان لحظه‌ی خواندن اتفاق می‌افتد؛ در حالی که در گزارش به صرف تاریخی، خواننده فاصله‌ی زمانی‌اش را با حادثه‌ی تاریخی حفظ می‌کند.

افزون بر این، در این رُمان بسیاری از کاروژه‌های جریان درونی در مورد ناپلئون به‌کار برده می‌شود که نمی‌توان به لحاظ تاریخی آن‌ها را واقعی یا مستند دانست و تنها ساخته‌ی ذهن تولستوی است.

در واقع در یک رمان، حتا اگر جنبه‌ی تاریخی در آن قوی باشد، آن قانون زیبایی شناختی– سبکی عمل می‌کند که مشروط به رابطه‌ی بین ناخودآگاه ادبی و منطق ِزبانی است، منطقی که چندان پای‌بند ِزبان معیار نیست. شاید بتوان در این رابطه با اتکا به نظریه‌ی «**جهان‌های ممکن**»[۱۵] گوتفرد لایبنیتس[۱۶] گفت که یک متن تخیلی یک یا چند جهان ممکن را می‌سازد. بیان تخیلی ِمتن تنها در پیوند با این «جهان‌های ممکن» حقیقی است، نه در ارتباط با جهان واقعی (خارج از متن).

پی‌نوشت ماضیِ روایتی در داستان:

[1-] Epische Präteritum
[2-] Fiktionalität
[۳-] داریوش آشوری: فرهنگ علوم انسانی. تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴. ص ۱۳۶
[۴-] صالح حسینی: واژگان اصطلاحات ادبی. تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹. ص ۱۷
[۵-] محمود فلکی: روایت داستان (تئوری‌های پایه‌یی داستان‌نویسی). تهران، بازتاب نگار، ۱۳۸۲
[6-] Käte Hamburger
[7-] Käte Hamburger. Die Logik der Dichtung. München 1987.
[8-] Kugler.
[9-] Verben der äußeren Vorgänge
[10-] Verben der inneren Vorgänge
[11-] Doležel
[12-] Lubomir Doležel: Possible Worlds and Literary Fictions. 1989, S. 230. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1997
[13-] Käte Hamburger: S 101-103.
[14-] Esch oder die Anarchie
[15-] Theorie der „möglichen Welt"
[16-] Leibnit

آری، تو آن که دل طلبد آنی
اما
افسوس
دیری ست کان کبوتر خون‌آلود
جویای برج گم‌شده‌ی جادو
پرواز کرده ست.

مهدی اخوان ثالث

داستان

عباس معروفی

شاهزاده‌ی برهنه

برهنه بودم. یک شاهزاده‌ی برهنه که یک چشمش دنبال آن دختر گیس‌بلند سفیدپوش بود و چشم دیگرش در بین آدم‌ها می‌گشت تا شاید غافل شوند و فرصتی پیش آید تا من بتوانم خودم را به ساختمان بزرگ آن‌سوی حیاط برسانم و لباسی، چیزی پیدا کنم و بپوشم.

تمام ذهنم از عطر کلمات آن دختر سفیدپوش پر شده بود: "اگر می‌خواهید، با من بیایید."

انگشت‌های کشیده‌اش را زیر پستان چپش کشید و انگار که نقاشی می‌کند، تاش رنگ را کش داد در گودیِ کمرش. موهای خرمایی بلندش را رها کرده بود دور صورتش، و دستی کم‌رنگ – بگویی نگویی – به لب‌ها و چشم‌هاش کشیده بود که مثلن بی‌رنگ جلوه نکند، شاید هم هیچ آرایشی در کار نبود و من رنگ آلبالویی لب‌هاش را ماتیک تصور می‌کردم، و سایه‌ی کم‌رنگ بالای پلک‌ها یا برجستگیِ گونه‌هاش را نم رنگی می‌دیدم. و چه فرق می‌کرد؛ زیبا بود.

آن‌قدر زیبا بود که وقتی چشم ازش برمی‌داشتم دلم از همه‌چیز سرمی‌رفت. پیرهنی ساده و سفید پوشیده بود، و بند کمرش را از پشت پاپیون کرده بود و تو می‌توانستی اندام ترکه‌اش را در میان مهمانان با نگاهت بلغزانی تا همین‌جور مثل پروانه بال بال بزند، بچرخد، برگردد، روبه‌روت بایستد، لبخند بزند، و انگشت کشیده‌اش را زیر پستان چپش بکشد: "اگر می‌خواهید، با من بیایید."

همین بود که من هم دنبالش راه افتادم و به زحمت از میان مهمانان خودم را بیرون کشیدم و خودم را در آن حیاط بزرگ یافتم. گوشه‌های حیاط، روی تخت‌های چوبی دسته دسته نشسته بودند و حرف می‌زدند.

سمت راست چهار تخت نزدیک دیوار بود که زن‌ها و مردهایی روی آن نشسته بودند و قلیان می‌کشیدند یا شربت می‌نوشیدند. در فاصله‌ی تخت‌ها و میزها ظرف‌های پایه‌بلند پر از میوه قرار داشت. و دور میزها شاهزاده‌های دیگر میوه می‌خوردند یا به سیگار پک می‌زدند.

سمت چپ هم پر از مهمان بود، و کمی شلوغ‌تر. هشت تخت در امتداد هم‌دیگر، چند ظرف پایه‌بلند پر از میوه، و باز چند رج میز و صندلی، و هر جا عده‌ای دور هم جمع شده بودند.

روبه‌روی ما ساختمان کوچک‌تری بود تماماً سفید که درهای چوبی و شیشه‌های رنگی داشت. و در گوشه‌ای از حیاط، درست کنار درخت‌های خرمالو، آشپزها دیگ‌های غذا را بار گذاشته بودند و سرشان به‌کارشان بود.

دختر سفیدپوش جام شربتم را از دستم گرفت، و گذاشت روی اولین میزی که سه مرد دور آن حلقه زده بودند، یک سیب از میزشان برداشت و به‌طرف من برگشت: "برویم؟"

مبهوت ظرافت انگشت‌هاش بودم، مبهوت لب‌هاش، و آن نگاه قهوه‌ای‌اش که سر تا پام را ورانداز می‌کرد و می‌گفت: "بیایید."

بی‌اختیار بودم. در حیاط به‌دنبالش راه افتادم و ما به آن ساختمان سفید وارد شدیم. از چند راهرو گذشتیم، از پله‌هایی بالا رفتیم، و او درهای اتاق وسط را باز کرد. نور پنجره‌ها حالا یک طرف صورت و اندامش را روشن‌تر کرده بود، و از پنجره‌ای نسیم با موهاش بازی می‌کرد. گفت: "خب، بفرمایید." و به‌آرامیِ چشمه خندید.

مبهوت ساق‌های گندمگون و باریکش بودم، و جورابی کوتاه و سفید لب‌برگردان روی آغاز ساق‌هاش به من آرامش می‌داد. می‌ترسیدم حرف بزنم و همه چیز محو شود، می‌ترسیدم پلک بزنم و سحر باطل شود، می‌ترسیدم همه‌ی آن چیزی که می‌دیدم خواب باشد، می‌ترسیدم.

گفت: "تا کسی بویی نبرده، بیایید داخل." و موقعی که می‌خواست وارد اتاق شود، سیب را بر لبه‌ی پیانو سیاهی که کنار در بود گذاشت، و باز هم لبخند زد.

من هم وارد اتاق شدم. دختر در اتاق را بست. و بعد آمد درست برابرم ایستاد. حالا پرز بین ابروهاش را می‌دیدم، و لرزش نفس‌هاش، و پریدن رگ شقیقه‌هاش.

می‌ترسیدم بغلش کنم و از جادوی خواب به دنیای زندگان پرتاب شوم، می‌ترسیدم پیش از آن‌که او را بوسیده باشم دیگر نتوانم نفس بکشم و ناکام به دنیای مردگان برگردم. می‌ترسیدم.

قلبم داشت از قفسه‌ی سینه‌ام بیرون می‌آمد، می‌خواستم فریاد بکشم، می‌خواستم گریه کنم، می‌خواستم هیچ حرکتی نکنم، فقط تماشا کنم و نفس‌کشیدنش را به ذهن بسپارم.

دست‌هاش را به شانه‌ام گذاشت، بعد نفس قطعه قطعه شده‌اش را به صورتم ریخت و از دو طرف بازوهام را با کف دست‌هاش مسح کرد. گفت: "لباس‌هاتان را دربیاورید." و کمک کرد تا کتم را از تنم در بیاورم.

می‌لرزیدم. نمی‌دانستم چه اتفاقی افتاده است. نمی‌دانستم خوابم یا بیدار. یک آن تصور کردم که خوابم و در بیداری آن دختر زندگی می‌کنم. در دلم به خودم خندیدم و خیالم را این‌جور اصلاح کردم که بیدارم، و در خواب آن دختر زندگی می‌کنم. یا نه هر دو ما خوابیم و داریم زندگی دو نفر دیگر را ادامه می‌دهیم. یا شاید هر دو ما بیداریم و در خواب کسی به وصال هم‌دیگر رسیده‌ایم، وگرنه من که او را نمی‌شناختم. حتا اسمش را هم نمی‌دانستم. یک لحظه به خودم نهیب زدم که اسمش را بپرسم، اما ترسیدم به‌محض این‌که چیزی بگویم از این وضعیت خارج شوم و دیگر نتوانم خودم را ببخشم. هیچ نگفتم. و او گفت: "لباس‌هاتان را دربیاورید دیگر!"

کمک کرد که دکمه‌های پیراهنم را باز کنم. و من بی‌آن‌که نگاه از او بردارم دکمه‌هام را باز می‌کردم، و دست‌هام به دست‌هاش می‌خورد و دلم هری می‌ریخت، و مبهوت بودم از این واقعه‌ی عجیب. واقعه‌ای که حتا در خواب هم برای کسی اتفاق نمی‌افتد؛ تماشای دختری که در اقبال کسی نمی‌افتد، مگر در خواب. ولی من که خواب نبودم. همه چیز را به‌وضوح می‌دیدم. تختخواب بزرگی پشت سر آن دختر سفیدپوش پهنه

گسترده بود که حتا اگر دام مرگ هم می‌بود از آن چشم نمی‌پوشیدم. گفتم ما شاید هزاران سال پیش با هم‌دیگر زندگی می‌کرده‌ایم و حالا فرصتی پیش آمده که خاطره‌ای از زندگی ما در ذهن یکی از ما متصور شود. وگرنه من که او را نمی‌شناختم. حتا اسمش را هم نمی‌دانستم. به‌جز این‌که در آن مهمانی بزرگ لحظه‌ای از او چشم برنمی‌داشتم.

دکمه‌های سرآستینم را هم باز کرد، و موقعی که پیرهنم را از تنم درمی‌آورد، صورتش در شرمی دخترانه به لبخند نشست. و آن‌جا بود که دیدم یکی از دندان‌های پایینش کمی کج است، و فهمیدم که همین کج بودن بگویی نگویی آن دندان دوست‌داشتنی‌تر و شیرین‌ترش می‌کند.

بعد کمربندم را باز کرد، و منتظر ماند تا شلوارم را درآورم. آن را هم از من گرفت، و باز منتظر شد که کاملن لخت شوم. نمی‌دانستم چه بگویم، صدای قلبم همه‌ی صداها را پوشانده بود. همین‌جور که نگاهش می‌کردم، لخت شدم. لخت مادرزاد. و او همه‌ی لباس‌هام را روی ساعدش خواباند و با لبخندی دیگر گفت: "آویزان‌شان می‌کنم توی کمد." و از اتاق بیرون رفت. موقعی که از اتاق خارج می‌شد گفت: "حالا برمی‌گردم."

و من وسط آن اتاق چشم به در منتظر ایستادم. بعد به‌اطراف چرخیدم. به‌جز تختخواب و یک صندلی سبز چرمی، دیگر هیچ‌چیزی در آن اتاق نبود. از بالای پرده‌ها و از هلال بالای پنجره‌ها، نور تند آفتاب بعدازظهر بهار به‌درون می‌ریخت، و سقف را تا آن سر اتاق روشن می‌کرد.

آیا لحظه‌ی آخر دنیا بود؟ آیا این چهره‌ی واقعی عشق بود که تا آن موقع هیچ نشانی از آن نداشتم، و هیچ ردی بر دلم نمانده بود؟ آیا من مرده بودم و این تصویر پایانی زندگی‌ام بود؟ آیا خواب بود؟ آن نگاه‌های هراسان، آن لبخندها، آن دندان کج، و همه‌ی آن اغواگری را در خواب دیده بودم؟ دست‌هام را به‌هم کوبیدم و صداش را شنیدم، صدای مهمانان که حرف می‌زدند، گنگ و هیاهووار بر در و دیوار لمبر می‌خورد. صدای کمرنگی از موسیقی هم بود، و من دست‌هام را به صورتم کشیدم. پلک زدم، و بعد به‌کنار پنجره رفتم و گوشه‌ی پرده را کنار زدم.

مهمان‌ها در آن حیاط بزرگ همه مراقب من بودند؛ تا مرا دیدند با انگشت به‌هم‌دیگر نشانم دادند و چیزی گفتند. دسته دسته می‌گفتند و می‌خوردند و می‌نوشیدند و اگر کسی سیگاری دود می‌کرد، دودش را پف می‌کرد به‌طرف من.

پرده را انداختم و به‌کنار تخت برگشتم. و بعد دلم به‌شور افتاد. آیا آن‌جا دام مرگ بود و عنقریب بلایی سرم می‌آمد؟ گفتم چه اهمیتی دارد؟ عشق و وصال و مرگ همه از یک جنس و طایفه‌اند. بگذار آن دختر سفیدپوش بیاید، بهش خواهم گفت که بر همین تقدیر می‌مانم و تا آخر راه می‌روم. حتا اگر دو قدم به مرگ مانده باشد، هر دو قدم را با او برخواهم داشت.

اما نیامد. هرچه صبر کردم نیامد. بعد در اتاق را گشودم و شروع کردم به جست‌وجوی او. هیچ‌کس در راهرو نبود. سیب را از لبه‌ی پیانو برداشتم، گاز زدم. عجیب خوش‌عطر بود، تمامی آن سیب را خوردم. نمی‌دانستم دانه‌ها و چوب سر سیب را کجا

بیندازم. همه جا از تمیزی می‌درخشید. در و دیوار همه سفید بود. از پله‌ها پایین رفتم، در راهرو چرخیدم، به اتاق‌ها سر کشیدم. همه‌ی اتاق‌ها خالی بود. نه از دختر خبری یافتم، نه از لباس‌هام.

دوباره بالا رفتم، گفتم شاید جایی را از چشم انداخته‌ام. کمی در اتاق‌های بالا چرخیدم، کمی در اتاق‌های پایین، ولی هیچ نشانی از کسی نیافتم. فقط در اتاق کنار درِ ساختمان دیدم لباس‌های کسی جوری از تنش درآمده که انگار تا همین حالا آن‌جا بوده، و یک باره پر کشیده و از توی لباس‌هاش بیرون رفته است.

وهم برم داشت. از ساختمان سفید بیرون زدم. برهنه بودم، یک شاهزاده برهنه که یک چشمش دنبال آن دختر سفیدپوش خندان بود، و چشم دیگرش در بین مهمان‌ها می‌گشت تا شاید فرصتی به دست آورد که بتواند خودش را به این‌سو، به طرف ساختمان بزرگ برساند، لباسی پیدا کند و بپوشد.

من در گوشه‌ای از حیاط برابر یک دختر موخرمایی شاداب ایستاده بودم و نمی‌دانستم چرا از بین آن همه آدم، لطفش شامل حال من شده، و دنیا را برابر چشم‌هام تیره و تار کرده که نتوانم لحظه‌ای از او چشم بردارم. لبخندی زد و گفت: "اگر می‌خواهید، با من بیایید" و انگشت‌های کشیده‌اش را جوری زیر پستان چپش کشید که نفسم قطعه قطعه شد. و دستش را جوری در گودی کمرش محو کرد که خم شدم تا رد انگشت‌هاش را در تاب ترکه‌ای اندامش بگیرم.

درست در همین لحظه که سرم را بلند کردم، شاهزاده‌ی برهنه را بر درگاه ساختمان سفید دیدم که هراسان از آن‌جا خارج شده بود، و هیچ به این فکر نمی‌کرد که برهنه است، و هیچ به صرافت نیفتاده بود که لباسی چیزی پیدا کند و خودش را بپوشاند. همه نگاهش می‌کردند و زیر لب چیزی می‌گفتند.

دختر موهای خرمایی بلندش را رها کرده بود دور شانه‌هاش، و با چشم‌های براقش چنان مرا اغوا می‌کرد که لال شده بودم. نمی‌دانستم چه بگویم، صدای قلبم همه‌ی صداها را پوشانده بود. فقط نگاهش می‌کردم.

گفت: "با من بیایید." و درست در آستانه‌ی طاقی‌ها، جام شربتم را از دستم گرفت، و گذاشت روی اولین میزی که سه مرد دور آن حلقه زده بودند، با تردستی یک سیب از میزشان برداشت و به طرف من برگشت: "برویم؟" و ساختمان سفید روبه‌رو را نشانم داد.

تپش قلبم چنان شدت گرفته بود که می‌ترسیدم پیش از رسیدن به آن ساختمان سفید نفسم بند بیاید، یا دنیا از چرخش بایستد و یک باره کسی بگوید: این آخرین لحظه‌ی دنیا ست.

برای همین، بی‌آن‌که حرفی بزنم دنبال آن دختر سفیدپوش زیبا راه افتادم.

اردیبهشت ۱۳۸۷ برلین

منیرو روانی‌پور

نخستین روز درس

زن جلویی که پا روی رکاب اتوبوس می‌گذارد، زن پسرش را بغل می‌کند و او را با خودش بالا می‌کشد. هنوز صندلی خالی هست. می‌نشینند.

"مامان کنار شیشه من."

پسرک کنار شیشه می‌نشیند تا فاصله‌ی خانه – مدرسه را به بیرون نگاه کند . ایستگاه به ایستگاه اتوبوس پر و پرتر می‌شود تا وقتی زنان ایستاده میان صندلی‌ها با هر حرکت اتوبوس خم و راست شوند . زنبیل‌ها هنوز خالی است و بچه‌ها کیف به پشت خمیازه می‌کشند. زن زنبیلش را توی بغل محکم می‌گیرد و به پسرک نگاه می‌کند که چشمانش برق می‌زند. نخستین روز درس است. زنگ ساعت هفت و نیم می‌خورد. پسرک ساعت شش بیدار شده تمام دفترها و مداد و مدادرنگی‌ها را توی کوله‌پشتی‌اش گذاشته و ساعت شش و نیم حاضر و آماده دم در ایستاده.

"دیرم نشه مامان."

پسرک خوش دارد به اولین صف سال برسد ، به دوستان قدیمی. همان‌هایی که پارسال کنارش توی نیمکت کلاس اول نشسته‌اند. زن دست می‌کشد روی سر پسرک و اتوبوس یله می‌شود به سمت میدان. مسافران ایستاده وسط صندلی‌ها میله های بالای سرشان را محکم می‌گیرند. زن این جور وقت‌ها پسرک را بغل میزکند تا اتوبوس از پیچ میدان بگذرد.

این بار وقتی اتوبوس، میدان را دور می‌زند سرها ناگهان می‌چرخند و راننده نیش‌ترمزی می‌زند و صدایی بیمار و ترسیده می‌گوید:

"چه بادی تو شلوارش افتاده ؟"

گردن می کشد و نگاه می‌کند.

توی هوا، مردی که صورتش پیدا نیست با دستانی بسته از پشت، آویزان چرثقیلی، تکان تکان می‌خورد. زن نیم‌خیز می‌شود رو به پسرک تا تمام شیشه‌ی پنجره‌ی اتوبوس را بپوشاند:

"ببین دفترت رو جا نگذاشته باشی؟"

کیف کودکش را باز می‌کند و برای لحظه‌ای صدای کشیدن زیپ کیف‌ها در اتوبوس می‌پیچد و بعد صدای کودکانی که برسر مادران خود غر می‌زنند:

"مامان چه‌قدرتو کیفم می‌گردی؟"

گوش‌های زن ناگهان سنگین می‌شود.

انگار از فاصله‌ی هزارپایی معلق شده باشد توی فضا. اما میان هجوم باد و هوا و فضا فریاد ترسیده و مستأصل مسافری را می‌شنود:

"حرکت کن اقا."

راننده هم به هوش می‌آید و می‌راند. روی صورت مسافران خستگی می‌نشیند. زنانی که ایستاده‌اند میله‌های وسط ر ا محکم‌تر می‌گیرند، با این همه روی صندلی‌ها و مسافران نشسته یله می‌شوند.

اتوبوس توی خیابان می‌پیچد، نفس‌ها رها می‌شود. همه چیز سر جای خود قرار می‌گیرد، قرار می‌گیرد؟

زن به پسرک نگاه می‌کند که دارد ردیف درختانی را می‌شمارد که هنوز سبز مانده‌اند.

"مامان سیزده تا درخت. درخت کاج."

دلش می‌خواهد بپرسد روی درخت‌ها پرنده‌ای هم دیده؟ نمی‌تواند. صدا از گلویش بیرون نمی‌آید و می‌ترسد باز پسرک بپرسد:

"مامان دوباره غصه خوردی که صدات گرفته ؟"

به ایستگاه مدرسه که می‌رسند، همه کند و سنگین بلند می‌شوند. هیچ‌کس برای پایین رفتن از اتوبوس شتابی ندارد جز بچه‌ها که دست مادرانشان را می‌گیرند و آن‌ها را به‌دنبال خود می‌کشند.

بچه‌ها کیف مدرسه به پشت دست در دست مادران وارد مدرسه می‌شوند. توی حیاط مدرسه صدای بلندگو هوا را می‌خراشد:

"بچه ها به صف. ... بچه ها به صف ..."

مادرها توی حیاط مدرسه کنار بچه‌ها می‌ایستند و بلندگو داد می‌زند:

"مادرا عقب، مادرا عقب ..."

پاها مردد و کند کمی عقب می‌رود و باز سر جای خود بر می‌گردد.

روز روز کلاس‌بندی است. نام‌ها خوانده می‌شود. پسر توی صف سوم می‌ایستد. ناظم چاق و سیاه‌پوش پارسالی پشت بلندگو می‌رود:

"مادرا عقب ... بچه‌ها به صف... از جلو نظام ..."

بچه‌ها دست روی شانه بچه‌ی جلویی نظام می‌گیرند و ناظم شعار می‌دهد و بچه‌ها جواب می‌دهند:

"آماده‌ایم، آماده ..."

مشت‌های کوچک تکان می‌خورند گره شده و خشمگین. بچه‌ها پا به زمین می‌کوبند و دشمن را له می‌کنند و بعد با سوت زن پشت بلندگو اولین صف حرکت می‌کند.

حیاط که خلوت می‌شود. خدمتکار پارسالی دستش را توی هوا تکان می‌دهد:

"مادرا بیرون."

هیچ مادری تکان نمی‌خورد. هر کس بهانه‌ای دارد، یکی باید لیوان پسرکش را بدهد، دیگری آنتی‌بیوتیک بچه‌اش را ....

خدمتکار سر تکان می‌دهد:

بچه‌ها که نرفتن جبهه‌ی جنگ اومدن مدرسه.

هیچ کس تکان نمی‌خورد:

"به خاطر امنیت بچه‌های خودتون می‌گم باید در حیاط رو قفل کنیم."

هیچ کس دلش نمی‌خواهد بیرون را ببیند.

"آهای مادرا دارم درو قفل می‌کنم ها."

ناظم می‌آید با خط‌کش پارسالی.

"مادرا در جلویی بازه."

ناظم دو دست را باز می‌کند، انگار بخواهد مرغ‌ها را از توی جالیز کیش کند.

"بیرون ...مادرا بیرون."

زن‌ها پشت در بسته مدرسه گیج می‌ایستند. گاهی به آسمان نگاه می‌کنند گاهی به در زنگ زده. زنبیل‌ها توی دست آویزان است. گاهی مادری از لای در بسته به حیاط خلوت نگاه می‌کند و باز مردد می‌ایستد. زن پا کج می‌کند و راه می‌افتد به طرف کوچه‌ی کنار مدرسه تا به در جلویی برسد که نیمه‌باز است. خدمتگار پارسالی پشت در نشسته.

"میخواهم کلاس پسرم را ببینم."

منتظر جواب و اجازه نمی‌ماند. می‌رود توی ساختمان. همه توی کلاسند الا بچه‌های کلاس دوم. پسر را می‌بیند که کنار دیوار ایستاده.

"چرا بیرون ایستادی مادر؟"

پسرک بند کیفش را جا به جا می‌کند:

"خانم معلم گفت برین بیرون."

سرک می‌کشد توی کلاس. معلم ایستاده است و با چشمان درشت وحشت‌زده به گوشه‌ای از کلاس نگاه می‌کند.

"موش ... یه موش به این هوا اومد تو کلاس ... رفت تو اون سوراخی."

روی دو پا کنار پسرک می‌نشیند و دست دور شانه‌های کوچکش او را در آغوش می‌گیرد.

خانم ناظم چاق و سیاه‌پوش پارسالی، خط‌کشش را توی هوا تکان تکان می‌دهد و می‌آید. زن نگاهش می‌کند و با خودش فکر می‌کند همین حالا ست که با یک فرمان تمام موش‌ها را از سوراخ سنبه‌های مدرسه بیرون بکشد.

"موش که ترس نداره. یالا تو کلاس ..."

پسرک مردد به طرف کلاس می‌رود. زن سعی می‌کند لبخند بزند و دستی تکان دهد. در کلاس پشت سر بچه‌ها بسته می‌شود. صدای ناظم را از پشت در بسته می‌شنود:

"هرکس تو راهرو بیاد انضباطش صفره."

راه می‌افتد از کنار کلاس‌ها که رد می‌شود شعارهای روی دیوار را می‌خواند: می‌کشم ... می‌کشم ... مرگ بر ... و صدای بچه‌ها در ذهنش می‌پیچد ... آماده‌ایم ... آماده ...

از مدرسه بیرون می‌آید. توی ایستگاه اتوبوس می‌ایستد، به آسمان نگاه می‌کند. بالای سیم برق‌ها هیچ کس آویزان نیست. نفس بلندی می‌کشد. اتوبوس از راه می‌رسد.

نمی‌داند چرا خیال می‌کند مرد آویزان از چرثقیل کوله‌پشتی داشته. تصویر را ثانیه به ثانیه برای خودش رنگ می‌کند، هاشور می‌زند، سیاه و سفید می‌کند تا سر در بیاورد که توی کوله‌پشتیِ مرد چه می‌توانسته بوده باشد. فکر می‌کند حتمن پر از مدادرنگی بوده و دو تا دفتر بی‌خط برای نقاشی و یک پاک‌کن که بتواند رنگ‌های درهم شده را راحت پاک کند. ... و مدادتراش ... و حتمن یک لیوان کوچک برای آب‌خوردن. مامان لیوانم نباید شیشه‌ای باشه می‌شکنه ....

و سرانجام در ایستگاه سوم پیاده می‌شود.

جرثیقل آرام آرام جوان را پایین می‌آورد. آدم‌ها ایستاده‌اند ساکت و نگران. انگار می‌ترسند مرد به زمین بیفتد. پیرمردی چشم به آسمان دارد و سرش با حرکت اهرم جرثقیل پایین می‌آید. جوانی که کنار پیرمرد ایستاده می‌گوید:

"بیا برویم خودشان اورا می‌برند."

"امان بده ...کاری ندارم فقط یک دفعه دیگه."

و حرفش را می‌خورد. نمی‌تواند حرف بزند. جوان سر تکان می‌دهد. زن سیبک گلوی جوان را می‌بیندکه بالا وپایین می‌رود.

اهرم جرثقیل پایین می‌آید، به زمین نزدیک می‌شود و جوان آویزان محکم به زمین می‌خورد. پیرمرد خیز برمی‌دارد به طرف جوان معدوم و صدای آخ از توی گلویش بلند می‌شود.

"کجا پدر ... قدغنه."

صدای مامور را زن هم می‌شنود.

صورت پیرمرد جمع می‌شود به التماس.

"آقا ..."

و باز نمی‌تواند حرف بزند. همان‌جا می‌ایستد انگار مجسمه. دو تا مامور دست و پای جوان معدوم را می‌گیرند و او را پشت وانت‌باری که ایستاده می‌اندازند.

"می توانی بیایی بهشت زهرا."

پیر مرد می‌گوید: "خیر ببینی برادر."

هیچ کینه‌ای توی نگاه و صورت پیرمرد نیست. از این که ماموری با او حرف زده کمی خوشحال است، زن فکر می‌کند این خوشحالی نیست این مشنگی بعد از حادثه است و پا کج می‌کند زنبیل به دست و زنان دیگر را می‌بیندکه پراکنده می‌شوند.

بازار تره‌بار دیگر باز شده. باید برود. به ساعتش نگاه می‌کند هشت و نیم است.می‌ایستد توی ایستگاه اتوبوس تا بازار تره‌بار دو ایستگاه بیش‌تر نیست اما زور راه رفتن ندارد. زن‌های دیگر هم می‌آیند با پاهای بی‌رمقی که به سختی آن‌ها را با خود می‌کشد. جرثقیل عقب جلو می‌کند تا برود. جثه‌ی سنگینی دارد مثل یک جانور ماقبل تاریخ. از خودش می‌پرسد: چه‌طوری منقرض شدند؟ با دایناسورها است. چه‌طوری از روی زمین رفتند؟

سرخ ...سبز ... نارنج.

روی گوجه‌ها و خیارها و هویج‌ها دست می‌کشد.

مرد می‌گوید:

"خانم سوا نکن."

دستش را عقب می‌کشد.

"سوا نمی‌کنم."

می‌خواهد بگوید دست می‌کشم تا سرخی و سبزی و نارنج‌اش را بفهمم اما حرفی نمی‌زند. زنان دیگر نگاهش می‌کنند و بعد زُل می‌زنند به میوه‌ها و سبزی‌ها که تر و تازه است. با حسرت نگاه می‌کنند. انگار همه این سبزها، سرخ‌ها و نارنج‌ها می‌تواند ثانیه‌ای دیگر نباشد. ایستاده‌اند و تکان نمی‌خورند. هیچ کس دلش نمی‌آید بگذارد و برود. کجا بروند؟ زن هم می‌ترسد برود. می‌ترسد از بازار برود.

می‌گوید: "آقا سه کیلو از سبز، سه کیلو از زرد ، سه کیلو از نارنج" و به میوه‌ها اشاره می‌کند. فروشنده می‌خندد و تکرار می‌کند: "سبز ... زرد ... نارجی." زن گوچه فرنگیی بر می‌دارد روی گونه‌اش می‌گذارد و نفس می‌کشد. زنان دیگر پشت سرش ایستاده‌اند. خنکای گوجه گونه‌اش را ناز می‌کند. زن جلویی به رویش می‌خندد. لبخندی محزون و گناهکار. زن می‌گوید: "من توی صفم." زن جلویی سری به تأیید تکان می‌دهد و می‌گوید: "باشه."

حالا تا نوبتش برسد و فروشنده سبز و زرد و نارنجی را توی کیسه بگذارد می‌تواند به غرفه‌ی سبزی‌ها هم سری بزند.

می‌رود به غرفه‌ی سیب‌ها و سبزی‌ها نفس می‌کشد. نفس می‌کشد و می‌گوید:

"یک کیلو نعنا ع، یک کیلو ریحان" و لحظه‌ای بعد: "اصلن از تمام سبزی‌ها یک کیلو."

نگاه می‌کند به ساقه‌های زنده و جوان کرفس ...

بوی کرفس. می‌خواهد به تمام زن‌ها بگوید بیایید میان این همه سیب و سبزی غلت و واغلت بزنیم ... اما سبزی‌ها و سیب‌ها از کوله‌پشتیِ جوان بیرون می‌ریزند و گوجه‌های له شده را دستی پشمالو از توی کوله‌پشتیِ مرد جوان بیرون می‌آورد و با صدایی حیوانی به بیرون پرت می‌کند. نه گوجه‌ها له می‌شوند. باید آرام او را به زمین بگذارند و دایناسور باید آرام گردنش را خم کند روی زمین. ...

چشم باز می‌کند ...

وقتی دست دراز می‌کند تا کیسه‌ی زرد و سبز و نارنجی را بردارد زن کناریش می‌گوید: "بچه‌ی شما هم افتاده توی کلاس بچه‌ی من."

می‌خندد. زن دوباره می‌گوید: "تو همون کلاسی که موش توش پریده بود."

موش.... زن‌ها انگار منتظرند تا موشی وسط بپرد. چشمانشان برق می‌زند. همه خیلی وقت است که موشی را در گوشه و کنار شهر دیده‌اند.

"به این هوا بود اندازه‌ی یه گربه."

"من سفیدوش دیدم."

"اونوی که من دیدم قهوه‌ای بود و یه دم داشت این قدر."

حالا تمام زنان تره‌بار از موش‌هایی که دیده‌اند حرف می‌زنند و نخودی می‌خندند.

زن می‌گوید: "خوب موش زیاد هم خوب نیست."

صداها را می‌شنود.

"درسته اصلن خوب نیست."

می‌گوید: "مخصوصن تو مدرسه."

می‌گویند: "مخصوصن توی مدرسه."

می‌گوید: "اگر ..."

و بحث در می‌گیرد که چه‌طور باید با موش‌ها مبارزه کنند و چه نوع سمی بخرند تا دخلشان را در بیاورند ...

توی خانه پسرک دفتر مشقش را نشان می‌دهد.

"مامان خانم معلم خله."

زن می‌پرسد: "چه‌طور؟"

"ببین برامون یعنی گربه کشیده و گفته از رو این ده صفحه نقاشی کنیم."

مادر نگاه می‌کند و نقشه را می‌بیند، نقشه‌ی ایران است.

پسر می‌گوید: "تو را خدا مامان این کجاش شکل گربه ست؟"

حرفی نمی‌زند.

پسر می‌گوید: "برای همه‌مون کشید و هی گفت این گربه موشا رو می‌خوره، این گربه آخرش موشارو می‌خوره."

زن با خودش فکر کرد: "دایناسورها چی؟یه گربه با این همه دایناسور چه‌کار می‌تونه بکنه."

ناصر زراعتی

تله

مرد درِ عقب را باز کرد، سوار شد، به انگلیسی گفت: «سلام.» و در را آرام بست. بویِ الکل پیچید تو فضایِ تاکسی.

تاکسیمتر را روشن کردم و پرسیدم: «کجا؟»

گفت: «هتل اُروپا.»

لهجه‌ی آمریکایی داشت. چهره‌اش از تو آینه پیدا نبود.

هتل اروپا دو خیابان آن‌طرف‌تر بود. فکر کردم یا زیاد نوشیده، یا چون هوایِ آخرِ پاییز سرد است و از اولِ شب، این بارانِ ریز بنا کرده به باریدن، ترجیح می‌دهد با تاکسی برود؛ وگرنه، پیاده، پنج شش دقیقه بیش‌تر راه نبود.

تلفنی، از رستورانِ روبرویِ **کلیسایِ جامع** تاکسی خواسته بودند و من هم چون همین دور و برها بودم، این مسافرِ آمریکایی نصیبم شد که حدس زدم باید همسن و سالِ خودم باشد و حالا هم که مسیر این‌قدر نزدیک بود، کرایه‌اش چیزی نمی‌شد. آن شب، این سومین مسافرِ مسیرنزدیک بود که از بداقبالی نصیبم شده بود.

راه که افتادم، گفت: «میشه یه چرخی تو خیابون‌ها بزنی؟»

گفتم: «چرا نمیشه...» و انداختم تو فرعیِ دستِ راست تا برسم به **اَونی**. فکر کردم می‌برمش تا تهِ خیابان و جلوِ موزه، دور می‌زنم و برمی‌گردم می‌رسانمش هتل.

بارانِ ریز، نرم و پیوسته، هم‌چنان می‌بارید. خیابان خلوت بود و ماشین‌ها، بیش‌تر تاکسی، تَک و توک، در رفت و آمد بودند. جمعه‌شب بود و تو پیاده‌روِ دوطرفِ خیابان، جلوِ دیسکوها، دخترپسرها، بیش‌تر شیشه یا قوطیِ آبجو به دست، صف بسته بودند.

گفت: «عجب حوصله‌ای دارن این‌ها!... تو این هوایِ سرد، زیرِ بارون، وایستاده‌ن تو صف که چی؟»

می‌دانستم که خودش جوابِ سئوالش را به‌تر از من می‌داند، فقط می‌خواهد حرف بزند.

گفتم: «چه می‌دونم. می‌خوان برقصن.»

خندید: «برقصن!... این دیسوتک‌ها هم برای بازارگرمی، یکی دو تا نگهبانِ گردن‌کُلُفت میذارن دمِ در و چندتا چندتا راه می‌دن تا این جوون‌ها رو مشتاق‌تر کنن.»

گفتم: «بله...»

خسته بودم و حوصله نداشتم. از عصر شروع کردم بودم و تا صبح هم باید کار می‌کردم. معلوم بود طرف شامش را خورده و دُمی هم به خُمره زده و حالا شَنگول است و می‌خواهد پیش از رفتن به هتل و خوابیدن، هم گشتی بزند تو شهر و هم با کسی اِختلاط کند.

گفت: «من‌که هیچ‌وقت از رقص خوشم نیومده... نوجوون هم که بودم، به‌نظرم مسخره می‌رسید آدم پاشه بره تو یه جایِ تاریک و شلوغ، پُردود و دَم، که چندتا چراغِ رنگ وارنگ دایم روشن و خاموش می‌شه توش، با موسیقی بلندِ گوشخراش که صدا به صدا نمی‌رسه، با یه دخترِ کِرمَکی، خودشو تکون بده یا تن و بدنشو بماله به‌طرف... که چی؟»

رسیدیم انتهایِ خیابان. جلوِ مجسمهٔ **پوزئیدون**، داشتم دور می‌زدم. پرسیدم: «برگردم طرفِ هتل؟»

گفت: «حالا چه عجله‌ای داری؟ با کسی قرار داری؟» و خندید: «تاکسیمترت که داره کار می‌کنه. فکر کن مسیرِ من دوره.»

گفتم: «نه، عجله ندارم... فکر کردم آخرشبه، می‌خوای بری بخوابی.»

حالا در مسیرِ برگشت از **اَوِنی**، آهسته می‌راندم سَمتِ مرکزِ شهر.

گفت: «میشه یه دختر برام پیدا کنی؟ امشب هوس کرده‌م...»

با تعجب گفتم: «دختر!؟»

و تا آمد چیزی بگوید، یکهو منظورش را فهمیدم. کشیدم کنارِ خیابان و محکم زدم رو ترمز؛ طوری‌که نزدیک بود سرش بخورد به پشتیِ صندلیِ جلو.

برگشتم طرفش: «یالا برو پایین، مادرقحبه!»

چهره‌ی گِردی داشت با موهای سرِ پُرپشتِ خاکستری. چشم‌هایِ وحشت‌زده‌اش از پسِ عینک، برق می‌زدند.

گفت: «مگه چی شده؟ من‌که حرفِ بدی نزدم...»

گفتم: «من راننده‌تاکسی‌ام، نه جاکش... می‌فهمی؟ از گشنگی هم که بمیرم، جاکشی نمی‌کنم؛ اونم برایِ یه آمریکاییِ جاکشِ مادرجنده مثلِ تو!» و داد زدم: «گفتم گورتو گُم کن!»

گفت: «اوکِی، اوکِی... عصبانی نشو.» و در را باز کرد و پیاده شد.

تاکسیمتر را خاموش کردم و شیشهٔ بغلِ سَمتِ پیاده‌رو را کشیدم پایین: «صد و ده کرون.»

حالا آمده بود جلو و دولا شده بود طرفِ پنجره. کیفش را از جیبِ بغل درآورد و دو تا اسکناس صدکرونی دراز کرد طرفم. اسکناس‌ها را گرفتم و خواستم بقیه‌ی پولش را بدهم که گفت: «معذرت می‌خوام.»

یک پنجاه‌کرونی و دو تا بیست‌کرونی دادم دستش و نگاهش کردم.

گفت: «متأسفم، واقعاً متأسفم...» و لبخند زد. مثلِ بچه‌ها لبخند می‌زد.

چنان خشمگین شده بودم که حس کردم صورتم گُر گرفته. قلبم تُند می‌زد. مدت‌ها بود این‌قدر عصبانی نشده بودم. اوایل، چرا... تا یک چیزی می‌شد، یا مسافری، کسی، حرفی می‌زد که به‌م برمی‌خورد، سریع جوش می‌آوردم. اما بعد دیدم با این شغل، اگر بخواهم روزی چند بار فشار خونم برود بالا، کارم ساخته است... مردک چی فکر کرده؟ خیال می‌کند چون توریست یا به‌قولِ خودشان «بیزنس‌مَنِ» آمریکایی است و تو جیبش دلار دارد، هر گُهی

دلش خواست می‌تواند بخورد؟ با خودم گفتم: «بفرما! روزگاری می‌خواستی دنیا را عوض کنی، حالا ببین کارت کشیده به کجا!»

خواستم راه بیفتم که گفت: «لطفان منو برسون هتل... می‌ترسم تاکسی گیرم نیاد.»

کمی آرام شده بودم. ساکت نگاهش کردم.

گفت: «منظوری نداشتم... اوکِی؟ حل شد؟» درِ جلو را باز کرد، نشست رو صندلی، در را آرام بست و کمربند را کشید تا ببندد. مدتی با کمربند وَر رفت تا بالاخره آن را بست. بعد گفت: «میشه خواهش کنم شیشه رو ببندی. بارون می‌زنه تو.»

دُکمه را فشار دادم و شیشه‌ی سمتِ شاگرد رفت بالا.

گفتم: «خُب؟»

باز گفت: «متأسفم، دوستِ من! بریم...» و سرش را تکیه داد به پشتیِ صندلی.

تا جلوِ درِ هتل، هیچ‌کدام حرفی نزدیم.

یادم رفته بود تاکسیمتر را روشن کنم. گفتم: «این فاصله حدودن می‌شه هشتاد کرون.»

اسکناس‌ها را که هنوز تو مُشتش بود، دراز کرد طرفم. پنجاهی و بیستی‌ها را برداشتم و یک سکهٔ ده کرونی پَسَش دادم.

سکه را که گرفت، گفت: «متشکرم، دوستِ من! بازم عذر می‌خوام که باعثِ عصبانیتت شدم.»

گفتم: «اشکالی نداره... شب به‌خیر.»

می‌خواستم بگویم: «گُم شو برو کپهٔ مرگتو بذار تا برم دنبالِ کارم؛ شاید بتونم چند کرون کاسبی کنم.»

همان‌طور نشسته بود سرِ جایش. گفت: «ببین، تو درست می‌گی؛ شوفرتاکسی‌ای، کارت اینه، داری زحمت می‌کشی.. منم امشب بی‌خوابی زده به سرم. حوصله ندارم بتپم تو اتاقِ هتل... اگه میشه راه بیفت گشتی بزنیم تو خیابون‌ها... تاکسیمترتو هم روشن کن. نگران نباش... منم قول می‌دم حرفی از دختر نزنم... فکر کن مسافرِ دیگه‌ای سوار کرده‌ی.»

فکر کردم بیچاره حق دارد. عصبانیت نداشت. با خونسردی، باید به‌ش می‌گفتم که من جنده یا به‌قولِ او «دختر» سراغ ندارم. می‌گرداندمش و چند صد کرونی گیرم می‌آمد؛ به‌خصوص تو این شبِ تعطیلی که نمی‌دانستم چرا از مسافر خبری نبود.

راهنمایِ چپ را زدم و راه افتادم.

گفت: «سیگار داری؟»

دیدم خودم هم بدجور هوس سیگار کرده‌ام. دست کردم تو جیبم بسته‌ی سیگار و فندکم را درآوردم.

گفت: «می‌بخشی ها... می‌دونم سیگار کشیدن تو تاکسی مُجاز نیست، اما اگه اجازه بدی، شیشه رو می‌کشیم پایین... یا اصلن نگه دار کنارِ خیابون، می‌رم تو پیاده‌رو می‌کشم.»

سیگاری درآوردم و آتش زدم و بسته‌ی سیگار و فندک را دادم دستش. بعد، دُکمه‌ها را زدم و شیشه‌هایِ دو طرف کمی آمد پایین. پنکه‌ی بُخاری ماشین را هم روشن کردم.

گفتم: «مانعی نداره. همین‌جا بکِش.»

باز همان لبخندِ بچگانه بر لبش نشست. بسته‌ی سیگار را نگاه کرد و پرسید: «روسیه؟»

گفتم: «نه، مالِ اوکراینه... ارزون‌تره نسبتن...»

یک نخ سیگار درآورد، روشن کرد، پُکی زد و گفت: «نه... بد نیست.»

گفتم: «آره، بی‌ضرر نیست.»

اول انگار نگرفت، بعد از چند ثانیه خندید: «آره، راست میگی، بی‌ضرر نیست...»

پُکی به سیگارش زد و پرسید: «تو اهلِ اوکراینی؟»

گفتم: «نه...»

حس کردم با کنجکاوی نگاهم می‌کند؛ انگار منتظر بود حرفم را ادامه بدهم.

گفتم: «ایرانی‌ام...»

گفت: «آها...»

پرسیدم: «کجا برم؟ منظورم اینه کجایِ شهر؟»

گفت: «فرقی نمی‌کنه. هر جا دوست داری برو. من دفعه دوممه می‌آم گوتنبرگ. وقتی می‌آم سوئد، بیش‌تر می‌رم استکهلم.»

پُکی به سیگار زدم و سرم را کمی گرداندم و دود را از لایِ شیشه‌ی نیمه‌بازِ فوت کردم بیرون. باران انگار بند آمده بود. برف‌پاک‌کن را خاموش کردم.

حالا رویِ پُلِ بزرگِ **هیسینگِن** داشتم می‌راندم.

تا سیگارم تمام شد و ته سیگار را از پنجره انداختم بیرون، او هم سیگارش را تمام کرده بود. دیدم دارد دنبالِ جاسیگاری می‌گردد. ته سیگارش را با نوکِ دو انگشت گرفتم و پَرت کردم تو خیابان.

صدایِ پنکه‌ی بُخاری اذیت می‌کرد. بستمش.

سرش را هم‌چنان تکیه داده بود به پشتیِ صندلی و ساکت، جلوش را نگاه می‌کرد.

خیابان‌هایِ این‌سویِ شهر خلوت‌تر بود.

فکر کردم بدجور زده‌ام تو ذوقش؛ طفلک نُطقش کور شده... چند بار هم که معذرت خواست...

با هم‌دردی گفتم: «حالا چرا نمی‌ری تو یکی از این بارها یا دیسکوتک‌ها؟»

برگشت طرفم: «ها؟»

انگار حواسش جایِ دیگری بود.

گفتم: «کم نیستن زن‌هایِ همسن و سالِ من و تو که تنهان و گاهی شب‌هایِ تعطیل پا می‌شن می‌رن تو این جاها، می‌شینن دیرینکی می‌زنن. زنه اگه از مردی خوشش اومد و مَرده هم از اون خوشش اومد، پا می‌شن یه تکونی به خودشون می‌دن و بعد هم

می‌رن چند ساعتی یا شبی رو باهم می‌گذرونن... آخرِ سر هم خداحافظِ شما... پولی هم نباید بدی.» و پوزخند زدم.

گفت: «نَع... اشتباه می‌کنی، دوستِ من! معلومه که این‌کاره نیستی و چیزهایی شنیده‌ی، وگرنه این حرفو نمی‌زدی. من الان دیگه کم‌کم داره سی سال می‌شه که به‌خاطرِ شغلم، ماهی دو سه بار باید سفر کنم به شهرهایِ مختلفِ دنیا. تو این سفرها، خُب، ازین جور شب‌ها هم پیش می‌آد که گاهی آدم هوس می‌کنه یه سیخی بزنه. همه‌جورِشو هم تجربه کرده‌م. این‌که تو می‌گی یه جورِشه و اتفاقن بدترین و پُردردِسرترین و پُرهزینه‌ترین جورِشه؛ اگرچه به‌ظاهر این‌جور به‌نظر نمی‌آد... می‌خوای دلایلشو برات بگم؟»

گفتم: «بگو. فعلن که انگار مجبوریم بچرخیم تو شهر و باهم باشیم. کارِ دیگه‌ای نداریم.»

خندید: «پس گوش کن رفیق! اولن این بارها و دیسکوتک‌ها، همون‌جورکه خودت گفتی، جایِ زن‌هایِ همسن و سالِ خودمون و حتی مُسن‌تره... راستی، تو چند سالته؟»

گفتم: «گمون می‌کنم همسن و سال باشیم.»

چند ثانیه خیره شد به نیم‌رُخم. برگشتم طرفش. دیدم لبخند می‌زند:

«اوایلِ دهه‌ی پنجاه به دنیا اومده‌ی، نه؟»

گفتم: «درست حدس زدی... ۱۹۵۳.»

گفت: «خُب، پس دو سال از من جوون‌تری... به‌هرحال، داشتم می‌گفتم، زنِ پنجاه به بالا، به‌نظرِ من البته، دیگه پیرزنه...»

خندیدم: «مردِ پنجاه به بالا چی؟ حتمان به‌نظرِ تو البته، نوجوونه؟!»

گفت: «نه، نوجوون که نیست، اما پیرمرد هم نیست، یا دستِ‌کم، من یکی خودمو هنوز پیر به حساب نمی‌آرم. تو رو نمی‌دونم.»

گفتم: «چه به حساب بیاریم، چه نیاریم، دیگه سال‌ها ست افتاده‌یم تو سرازیری.»

با تعجب گفت: «چه‌طور؟»

گفتم: «یه مُنحنی رو در نظر بگیر، از مِنهایِ صفر شروع بشه، بره بالا تا برسه به اوج و بعد بیاد پایین تا به اضافه‌ی صفر... اون نقطه‌ی اوج نصفه دیگه، مگه نه؟»

گفت: «خُب، آره...»

گفتم: «درازترین عُمرو تو این روز و روزگار، چه‌قدر حساب می‌کنی؟ البته اگه سکته نکنیم یا سرطان نگیریم یا تصادف نکنیم و از ین انواع و اقسامِ مرض‌هایِ ریز و درشتِ جورواجور، به‌خصوص ایدز که تو باید خیلی مُراقبش باشی، زودتر از دنیا نریم...»

ساکت گوش می‌داد.

گفتم: «حالا می‌گیریم هشتاد یا دستِ بالا، هشتاد و خُرده‌ای یا نود... ها؟»

گفت: «خُب، آره.»

گفتم: «حالا حساب کن نصفِ هشتاد و هشت مثلن... چنده؟»

گفت: «چهل و چهار.»

گفتم: «خُب، از نقطه‌ی اوجِ منحی‌ت حدودِ ده ساله که گذشته‌ی و افتاده‌ی تو سرازیری... یعنی، افتاده‌یم...»

خندید: «ای بابا! چه حساب‌هایی می‌کنی تو!»

گفتم: «بگذریم، داشتی می‌گفتی...»

گفت: « آره، به‌هرحال، زن‌هایی که می‌رن این‌جور جاها، حالا اگه پیر هم به حساب نیان، جوون که نیستن، ها؟»

گفتم: «خُب، بله...»

گفت: «یه مُشت به‌اصطلاح میون‌سالِ وَرچروکیده با شکم و کونِ گُنده و پستون‌هایِ آویزون و... حالا من که مثلن یه شب یا چند شب این‌جام، باید بشینم غمزه‌ی خانومو تحمل کنم. بعد هم خودم براش عشوه بیام، آه بکشم، خیره بشم تو چشماش، به دیرینک دعوتش کنم، حتا اگه عینهو عَنتَر هم باشه، از زیبایی و جذابیتش تعریف و تمجید کنم و اگه سنِ ننه‌بزرگم رو داشته باشه، به‌ش بگم که: نه، اصلن به شما نمی‌آد که سنتون این‌قدر باشه، یا مثلن بچه‌هایِ بیست سی ساله داشته باشین، حتمن خیلی کم سن و سال بوده‌ین که ازدواج کرده‌ین! تا طرف خوشش بیاد و با این‌که داره تو چشمام می‌خونه که دروغ می‌گم، به‌روش نیاره و لبخند بزنه... حتمن هم باید پاشم چند دفه باهاش شلنگ تخته بندازم و بعدش بشینم پُرحرفی‌هاشو تحمل کنم تا بعدِ نصفه‌شب، مست و پاتیل، نعش‌کشش کنم، ببرمش خونه‌ش، اگه بشه، یا بیارمش هتل و تازه اگه بالا نیاره یا احساساتی نشه و نزنه زیرِ گریه تا مجبور بشم نازشو بکشم و باهاش همدردی کنم، باید هزار تا دروغ سرِ هم کنم که مثلن من از همون نگاهِ اول، عاشقِ تو شده‌م و اصلن انگار چهارصد ساله که ما هم‌دیگه‌رو می‌شناسیم و چه‌قدر سلیقه‌هامون باهم جوره و ازین چرت و پرت‌ها... و به‌احتمالِ ضعیف، اگه نزدیکِ صبح خوابش نبره و خُرخُرش راه نیُفته، با یه سکسِ لوس و بی‌مزه هوا روشن میشه... اون‌وقت، یا من باید خداحافظی کنم و بزنم بیرون، یا مجبورم تاکسی خبر کنم و اونو بفرستم بره خونه‌ش تا تمامِ روزِ بعد رو با سردرد بگذرونم... که چی؟ که با خانومی بوده‌م که از من خوشش اومده و منم از اون خوشم اومده و باهم عشق‌بازی کرده‌یم!.. غیر از اینه؟»

گفتم: «نه، همینه دیگه... مگه چیزِ دیگه‌ای هم می‌خواستی باشه؟»

گفت: «حالا اینا هیچی، اون درینک‌ها و کرایه‌تاکسی‌ها و نمی‌دونم هوسِ صبحگاهی خانوم که خواسته شامپاین براش سفارش بدم رو هم اگه حساب کنی، می‌بینی که گرون‌تر از گرون‌ترین جنده‌ها برات تموم می‌شه... حالا اگه شانس بیاری که طرف توقع نداشته باشه آدرس و شماره تلفنت رو بگیره که هر چند وقت یه بار که هوس به سرش زد، به‌ت زنگ بزنه و کلی وقتتو تلف کنه... تازه، طرف شاید انتظار داشته باشه شبِ بعد هم هم‌دیگه رو ببینین و بعدها هم از هر جایِ دنیا به‌ش زنگ بزنی تا تلفنی، باهات حال کنه...»

و باز گفت: «غیر از اینه؟»

گفتم: «چی بگم؟ نه...»

گفت: «خُب، حالا این به‌تره یا این‌که هر وقت شَق کردی، پا شی بری تو یه جنده‌خونه، یا اگه مملکتی مثلِ این‌جا، جنده‌خونه‌ی رسمی نداشته باشه، که البته خودت به‌تر از من می‌دونی به اسم‌ها و شکل‌هایِ مختلف خوب هم داره، بری تو خیابون، یکی از اون خوشگل‌ها و جوون‌هاشو سَوا کنی و طی کنی باهاش تا یه راه، یه ساعت، یا یه شب تا صبح باهات باشه؟... هر کار هم دوست داشتی باهات می‌کنه و ناز و عشوه هم نداره. کار می‌کنه و حقشو می‌گیره و بعدش هم می‌ره پیِ کارش، خداحافظِ شما... باور کن از هر نظر، مناسب‌تر و به‌تر و ارزون‌تره...»

حالا در خیابان‌هایِ سوت و کورِ منطقه‌ی صنعتیِ انتهایِ شمالِ شهر بودیم که دور زدم و انداختم طرفِ تونل.

و او همین‌طور گفته بود و پیدا بود آن مستیِ مُلایم از سرش پریده و با همان یک سیگار، کلی حال کرده، چون مشخص بود سیگاری نیست و هوس کرده بود و...

از پُلِ بزرگ که برمی‌گشتیم، گفت: «پُلِ جالبیه.»

خندیدم: «این **گُلدن گِیتِ** شهرِ ما ست...»

گفت: «به‌نسبت، آره... درسته...»

بعد از پُل، انداختم طرفِ مرکزِ شهر. تا **یَرن‌توریت** ساکت بود. به میدان که رسیدیم، گفت: «گمونم یه جایی همین طرف‌ها بود...»

پرسیدم: «چی؟»

گفت: «سفرِ قبلی، دو سه سال پیش، سوارِ یه تاکسی شدم، منو آورد همین طرف‌ها، تو یکی از این خیابون‌هایِ همین دور و وَر... دخترها کنارِ خیابون بودن...»

تا برگشتم نگاهش کردم، با صدایِ لرزانی، تُند تُند گفت: «ببین، رفیق! باز عصبانی نشی ها.»

دیگر عصبانی نبودم. دیدم آن بار هم بی‌خود عصبانی شده بودم. تقصیری نداشت، حتمن دو سه سال پیش، یکی از همکارهایِ خودم سوارش کرده بود و آورده بود نزدیکِ اداره‌ی مالیات، تو خیابانِ **روسِن‌لوند**... نگه‌داشته بوده و گفته: «بفرما! اینم دخترا!» و این بابا یکی‌شان را صدا زده و باهاش طی کرده و سوارش کرده بُرده هتل. راننده تاکسی هم کرایه‌اش را گرفته؛ نه خودش را اذیّت کرده، نه این بابا را... و خاطره‌ی خوبی هم در ذهنِ این بیزنس‌مَنِ آمریکاییِ اهلِ سیر و سفر باقی گذاشته. ...

گفتم: «نه، عصبانی نمی‌شم...»

گفت: «تو فقط منو ببر تو اون خیابونه، بقیه‌ش با خودم.»

پیچیدم طرفِ خیابانِ **روسِن‌لوند**.

گفتم: «می‌دونی که تو سوئد، خریدِ سکس جُرمه؟»

گفت: «آره، می‌دونم. تو مملکِ ما هم مثلن جُرمه... تو نگران نباش.»

گفتم: «آخه گاهی پلیس تله می‌ذاره...»

گفت: «بی‌خیال... گفتم که، نگران نباش... اگه هم پلیس سر برسه، من جریمشو می‌دم. با تو که کاری ندارن... تو تاکسی می‌رونی.»

دیدم پَرت نمی‌گوید.

سه چهارتایی زن، پراکنده، تو پیاده‌رو قدم می‌زدند. گاهی اتومبیلی می‌ایستاد و راننده یا سرنشینِ دیگر با یکی‌شان حرف می‌زد.

راندم تا انتهایِ خیابان.

گفت: «می‌شه خواهش کنم دور بزنی؟ کمی هم آهسته‌تر برو.»

دور زدم و با دنده دو، آهسته راندم. خم شده بود جلو و با دقت، تو نورِ اندکِ خیابان، زن‌ها را نگاه می‌کرد.

یکهو گفت: «همین بغل نگه‌دار لطفن.»

زدم کنار و موتور را خاموش کردم.

زنی قدبلند، بارانیِ چرمیِ زرشکی به تن، با موی بور و ساق‌هایِ چکمه‌پوش، خندان پیش آمد، ایستاد کنارِ پنجره‌ی سَمتِ من و به سوئدی گفت: «سام علیک!»

گفتم: «برو اون‌وَر، سراغِ این...»

خندید، ماشین را از جلو دور زد و رفت دولا شد طرفِ پنجره‌ی سمتِ او. دُکمه را زدم و شیشه‌ی سَمتِ شاگرد آمد پایین.

زن باز به سوئدی گفت: «چه‌طوری خوشگله؟»

گفتم: «باهاش انگلیسی حرف بزن.»

زن گفت: «آها...» و به انگلیسی گفت: «سلام، عزیزم!»

مرد کمربندِ صندلی را باز کرد و برگشت سرش را بُرد لایِ پنجره و بنا کرد با زن نجوا کردن.

انگشتم را گذاشتم رو دکمه، شیشه‌ی طرفِ خودم را تا آخر کشیدم پایین و سیگاری روشن کردم.

پچ‌پچ‌شان را گاهی قهقهه‌ی زن قطع می‌کرد. چند دقیقه‌ای باهم حرف زدند تا این که مرد برگشت طرفِ من: «گرون می‌گه.»

چیزی نگفتم.

زن به انگلیسی گفت: «نه، گرون نمی‌گم. تو سه سال پیش این‌جا بوده‌ی. اون‌موقع، اون‌قدر بود. حالا مثلِ همه‌چیز، اینم گرون شده.» و باز خندید. بعد راه افتاد، دوباره از جلوِ تاکسی گذشت و آمد طرفِ من و به سوئدی گفت: «می‌شه یه سیگار بدی من؟»

تا آمدم پاکت سیگارم را بگیرم طرفش، تُند تُند گفت: «به‌ش بگو من درست می‌گم. بیست در صدش مالِ تو.»

گفتم: «ها!؟»

لبخند به لب، چشمکی زد و لب‌هایش را غُنچه کرد. با انگشت‌هایِ کشیده‌ی ناخُن اَرغوانی‌اش، سیگاری برداشت، گذاشت لایِ لب‌هایِ رُژ مالیده‌اش و گفت: «آتیش.»

فندک را زیرِ نوکِ سیگارش روشن کردم. پُکی زد و با صدایِ بلند، به انگلیسی گفت: «مِستر! ازین بپرس. تو این شهر زندگی می‌کنه، می‌دونه.»

مرد گفت: «معذرت می‌خوام... درست می‌گه؟»

گفتم: «چی رو؟»

گفت: «این‌که می‌گه گرون شده؟»

آمدم بگویم: «نمی‌دونم.»، که زن سرش را آورد جلو، نرمه‌ی گوشم را مَزید و خندید. با صدایِ آهسته‌ای گفتم: «آره...»

مرد فکری کرد و گفت: «باشه، بیا بالا...»

زن گفت: «می‌ریم هتل؟»

مرد گفت: «آره.»

زن سیگارش را پَرت کرد تو پیاده‌رو و درِ سمتِ چپِ عقب را باز کرد و سوار شد.

موتور را روشن کردم و راه افتادم. تا هتل راهِ زیادی نبود.

جلوِ هتل که رسیدم، نگه‌داشتم و تاکسیمتر را خاموش کردم.

مرد گفت: «ممنون، رفیق!» و دو تا پانصدکرونی از کیفش درآورد و دراز کرد طرفم: «کافیه؟»

تاکسیمتر عدد شش‌صد و هفتاد را نشان می‌داد.

گفتم: «زیاد هم هست.» و تا آمدم بقیه‌ی پولش را بدهم، گفت: «نه، باشه... باز هم متشکرم.»

زن گفت: «من پولمو اول می‌گیرم.»

مرد برگشت عقب و باز مثلِ بچه‌ها خندید. بعد دو تا پانصدیِ دیگر درآورد و داد دستِ زن و از تاکسی پیاده شد.

«خداحافظ رفیق! شبت خوش!»

گفتم: «شب به‌خیر!»

زن اسکناس‌ها را گذاشت تو کیفش و تا مرد تاکسی را از پشت، دور بزند و بیاید درِ سمتِ چپِ عقب را باز کند، تَر و فِرز، دو تا صدکرونی درآورد، دستش را از لایِ صندلی‌هایِ جلو دراز کرد و داد دستِ من و گفت: «ممنون. اینم بیست در صدِ تو!» و پیاده شد، دست انداخت زیرِ بغلِ مردِ آمریکایی. هر دو راه افتادند طرفِ درِ ورودیِ هتل.

داشتم دو تا صدکرونی را که گذاشته بود تو دستم نگاه می‌کردم که صدایِ زن را شنیدم که به سوئدی داد زد: «ببین، من شب‌هایِ تعطیل، همیشه اون‌جام!»

پی‌نوشت داستان تله:

Kungsportsavenyen: معروف به *اَونی*، یکی از خیابان‌های بزرگِ مرکزیِ شهرِ گوتنبرگ که موزه‌ی هنری و تئاترِ شهر در انتهایِ آن واقع است. در محوطه‌ی جلوِ ساختمانِ موزه و تئاتر، مجسمه‌ی بزرگِ پوزئیدون قرار دارد که به نوعی نمادِ این شهرِ بندری است.

Järntorget: یکی از میدان‌هایِ گوتنبرگ.

Rosenlundsgatan: یکی از خیابان‌هایِ مرکزی گوتنبرگ.

Hisingen: بخشی از شهرِ گوتنبرگ، در شمالِ شرقیِ آن که با دو پُل، یکی بزرگ و یکی کوچک، به بخشِ اصلی شهر متصل شده است.

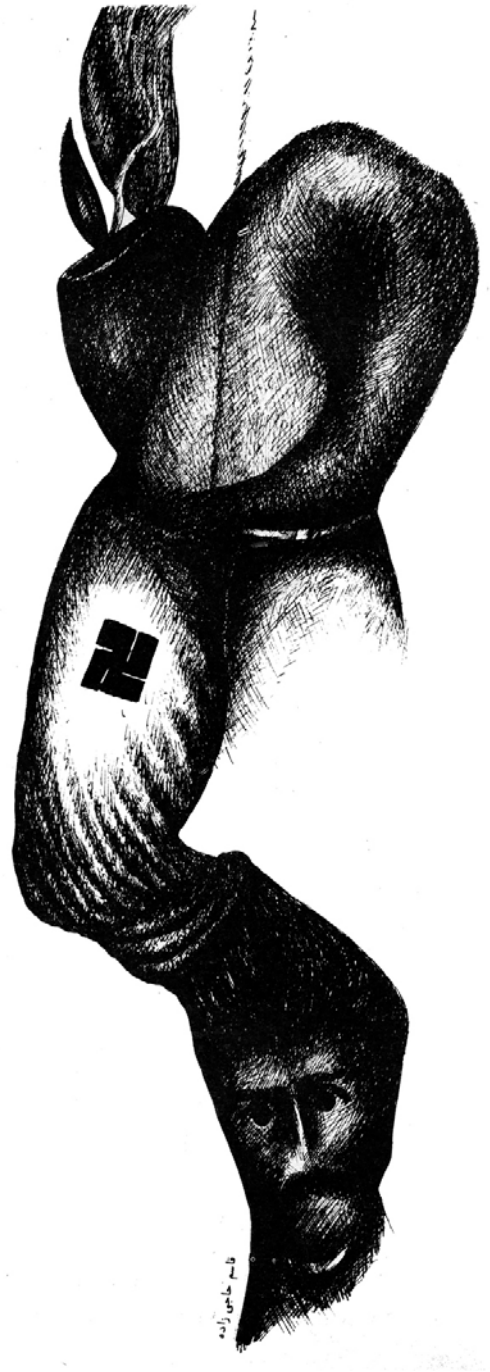
گُلدِن گِیت: پُلِ بزرگِ مشهورِ شهرِ سان‌فرانسیسکو در آمریکا.

در سرزمین قدکوتاهان
معیارهای سنجش همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند
چرا توقف کنم؟
من از عناصر چهار گانه اطاعت می‌کنم
و کار تدوین نظامنامه‌ی قلبم
کار حکومت محلیِ کوران نیست

مرا به زوزه‌ی دراز توحش
در عضو جنسیِ حیوان چه‌کار
مرا به حرکت حقیر کرم در خلا گوشتی چه‌کار
مرا تبار خونیِ گل‌ها به زیستن متعهد کرده است
تبار خونیِ گل‌ها می‌دانید ؟

پاره‌ی آخر شعر تنها صداست که می‌ماند،
فروغ فرخزاد

فرهنگ و جامعه



فرج سرکوهی

درآمدی بر:
فرهنگ تک‌صدایی و روایت اقلیت

تاریخ‌نویسی و ژانرهای نزدیک به آن چون زندگی نامه، خودزندگی نامه و خاطره نویسی از منظر نظری و موضع عینی مورخ و راوی و از فرهنگ و جایگاه سیاسی و اجتماعی آنان جدا نیست و گم شدن، سرکوب، انزوا و طرد روایت یا روایت‌های اقلیت نیز در همه فرهنگ‌ها پیشینه‌ای به قدمت تاریخ نویسی دارد.

در ایران اما بُعد سیاسی و ایدئولوژیک بر بعدهای دیگر تاریخ‌نویسی و ژانرهای نزدیک به آن چندان پیشی گرفته که تاریخ‌نویسی، در وجه غالب و به ویژه در سی سال اخیر، به ابزاری برای اثبات حقانیت حال مورخ و راوی و به سندی برای طلب سهم مفروض آینده بر مبنای احضار دگردیسه شده گذشته تقلیل یافته و در جدال‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی به سلاحی برای اثبات و نفی بدل شده است.

اغلب معاصران، گذشته را تنها برای اثبات حقانیت اکنون خود فرامی‌خوانند و چنان بازخوانی، بازآفزینی یا بازسازی می‌کنند که سایه‌ی سنگین حال بر گذشته، گذشته را ناپدید و آن را به اکنون مقلوب یا آینده ذهنی مطلوب بدل می‌کند.

تاریخ‌نویسی و ژانرهای نزدیک به آن را، بازسازی و بازآفرینیِ گذشته از منظر حال و موضع مورخ و راوی نیز تعریف کرده، و این تعریف را بر متن‌های پژوهشی و آکادمیک، که ادعای روشمندی، ناجانبداری، عینیت و مستند بودن دارند تعمیم می‌دهند. این تعریف برخی بعدهای شناخت ــ ذهن و روند شناسایی ــ را مطلق، بعدهایی چون عین و خودتعیّنیِ ساختار و تأثیر بیان را محو و نسبیت را در تاریخ‌نویسی مطلق کرده و امکان شناخت به معنای سنتی و نقد آن را از منظر انطباق با واقعیت عینی نفی می‌کند.

این تعریف اما و به رغم مطلق‌گرایی در جامه‌ی نسبیت، در یکی از مهم‌ترین مدعاهای سنتی تاریخ‌نویسی تک صدایی ــ گزارش ناجانبدارانه واقعیت عینی ــ تردید کرده و با مشروط کردن روایت و تاریخ نویسی به موضع و منظر راوی و مورخ مرز داستان‌نویسی و تاریخ را چندان به هم نزدیک می‌کند که به جای تحلیل متن در متن‌های تاریخی می‌توان به تحلیل مؤلف و مخاطبانی پرداخت که متن را در هر بازخوانی از نو تألیف و خلق می‌کنند.

در پژوهش تاریخی، حد حضور و نسبت تأثیر عنصرهایی چون اطلاعات، داده‌ها، روش، سندها و مدرک‌ها از سویی و بینش، منظر، مکتب، پیش‌داوری‌ها، مفهوم‌های از پیشی، فرضیه‌ها و شیوه‌ی نگارش مورخ از دیگر سو، خودتعیّنیِ ساختار و فرم متن از سویی

و موضع و منظر مخاطبانی که به هنگام خوانش اثر آن را بار دیگر تألیف می‌کنند از دیگر سو، بافتی چند بعدی به دست می‌دهند که می‌تواند چون موضوع نقد از منظرهای متفاوت بررسی شود.

با این تعریف یا هر تعریف دیگری در متن‌های تاریخی و ژانرهای نزدیک به آن کیفیت، شکل و نسبت حضور مفهوم‌ها و مقصدها آشکار یا پنهان و هدف‌ها و پیش‌داوری‌های آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی برآمده از حال در گذشته، تا حد بالایی به کیفیت‌های ساختاری و فرم متن و خودتعیّنی صوری آن نیز وابسته است و در به‌ترین اثرها این حضور چندان مخفی و پوشیده و چنان در فرم تعبیه می‌شوند که گذر از لایه‌ی بیرونی به متن‌های درونی چندان آسان نیست. در ایران اما فقر فرهنگی و بار سنگین و غلظت انگیزه‌های سیاسی و ایدئولوژیک در اغلب متن‌های تاریخی، که خود را از جمله در ساختارهای ساده و ابتدایی، صراحت آموزه‌های ایدئولوژیک و سیاسی، جهت‌گیری‌های صریح روزمره، جانب‌داری‌های تبلیغاتی و.. نشان می‌دهند، چندان است که چیرگی بعد سیاسی و ایدئولوژیک و تسلط انگیزه‌های سیاسی و شخصی در این متن‌ها را نه با واسطه تحلیل‌های پیچیده، که به آسانی می‌توان دید و شتاب مؤلفان برای آوازه‌گری به سود گرایش مطلوب خود چندان پر رنگ است که از زبان پژوهش دور شده و با حضور تبلیغاتی در رسانه‌ها، هسته‌ی نظری اثر خود را با زبان سیاست عرضه می‌کنند.

اصطلاح روایت را، که بار حضور راوی و جانب‌داری را در خود حمل کرده و به داستان‌نویسی نزدیک‌تر است، شاید نتوان به اثرهای پژوهشی و تحقیقی و آکادمیک، که ادعای روشمندی، ناجانبداری ، انطباق با عینیت و اتکا به اسناد را دارند، اطلاق کرد، اما متن‌های تاریخی و پژوهشیِ جدی نیز در حضور مورخ در متن با روایت تلاقی می‌کنند و به بازآفرینیِ گذشته از منظر حال و موضع مورخ و راوی، که بر خودزندگی‌نامه‌نویسی و خاطرات تسلط دارند، نزدیک می‌شوند. تمایز متن‌های پژوهشی‌تاریخی با روایت البته انکار ناشدنی است اما تاریخ‌نویسیِ آکادمیک، که با ادعای مرجعیت علمی، ناجانب‌داری، عینیت و روشمندی به فرهنگ تک‌صدایِ نزدیک‌تر است، در سنجش با خاطرات، در حذف روایت و تاریخ اقلیت، در حذف تاریخ و روایتی که با تاریخ و راویت جامعه‌ی کل یا لایه‌های مهم آن ناهم‌خوان است، نقش برجسته‌تری دارد.

مهم‌ترین ادعای تاریخ‌پژوهی، انطباق با واقعیت و گزارش «ناجانب‌دارانه، عینی، روشمند و مستند گذشته» است اما فرآیندهایی چون گزینش مورخ از روی داده‌ها، تصویر زنجیره‌ی عِلی و پی‌آیندیِ واقعه‌ها، طبقه‌بندی اطلاعات و داده‌ها به داده‌های با معنا، متناسب و مرتبط، و داده‌های بی‌معنا و نامتناسب و نامرتبط با موضوع پژوهش، گزارش عامل‌های مؤثر در یک رخداد و نتیجه‌های آن، زنجیره‌ی علت و معلولی و تأثیر و کنش متقابل عامل‌هایی که اجازه‌ی حضور در متنی را می یابند یا از آن حذف می‌شوند و نظریه یا فرضیه‌ی مورخ، که از منظر و موضع حال او به گذشته تابانده می‌شود، تاریخ‌نویسی را به

روایت نزدیک می‌کند. مشروطیت تاریخ‌نویسی به منظر و موضع مورخ اعتبار علمی اما نسبیِ تاریخ‌نویسی را نفی نمی‌کند اما بر اشتراک‌های تاریخ و روایت تأکید دارد.

عینیت تاریخی، به آن‌سان که در ذهن و زبان دریافته و بیان می‌شود و منظر و بینش راوی، به آن‌سان که در روایت تجسم می‌یابد، با متن تاریخی و منظر مورخ این‌همانی و تطابق یک به یک ندارد اما نزدیکیِ شناخت‌شناسانه‌ی این دو مقوله تاکیدی است بر آن که در تاریخ‌نویسی نیز ارزش معرفت شناختی این پرسش که «چه کسی و از کدام منظر تاریخ را گزارش یا بازسازی می‌کند؟» از ارزش معرفت‌شناسانه پرسش قدیمی «تاریخ چیست؟» کم‌تر نیست .

تقلیل اغلب بعدهای متن ــ تاریخ، خاطره، زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه ــ به بعد سیاسی، اثبات حقانیت کنونی و تلاش آگاهانه یا ناآگاهانه برای انکار حقانیت رقیبان، دشمنان و مخالفان بر مبنای گذشته، می‌تواند تصویری از موقعیت ذهنی و فرهنگی راویان و مخاطبان این اثرها و گزارشی از نیازهای فرهنگی و سیاسیِ جامعه کل یا لایه‌هایِ از جامعه را به دست داده و از سایه‌روشن گریز از طرح واقعیت گذشته، یکی از بعدهای واقعیت کنونی جامعه را آشکار کند. به هنگامی که تاریخ‌نویسی و ژانرهای نزدیک به آن ــ زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه و خاطره‌نویسی ــ به نیاز گروه‌ها و گرایش‌های فرهنگی، سیاسی و مکتبی بدل و انگیزه‌های ایدئولوژیک و سیاسی بر تاریخ نویسی و ژانرهای نزدیک به آن چیره می‌شوند، حذف و سرکوب تاریخ، روایت یا روایت‌های اقلیت نیز شدت می گیرد.

اما تبعید روایت یا روایت‌های اقلیت به انزوا در حاشیه‌های تاریخ و فرهنگ به‌موقعیت‌هایی محدود نیست که سیاست بر دیگر بعدهای تاریخ‌نویسی و ژانرهای نزدیک به آن چیره می‌شود که در تمامی دوره‌های تاریخ روایت یا روایت‌های اقلیت به سود روایت یا روایت‌های اکثریت به حاشیه رانده شده‌اند.

حذف، منزوی و ناپدید کردن روایت اقلیت نه فقط در جامعه‌ی پیشامدرن، که حاملان و مدافعان روایت اکثریت انحصار ثبت تاریخ را در هنر و ادبیات و سندها و کتاب‌های تاریخی در دست داشتند، که در جامعه‌های کنونی نیز، که این انحصار تا حد بالایی شکسته و انقلاب ارتباطها حضور فرهنگ چند صدایی را امکان‌پذیرتر کرده است، و به‌ویژه در جامعه‌های استبدادی چون ایران، از شاخصه‌های تاریخ‌نویسی و ژانرهای نزدیک به آن است.

حذف روایت اقلیت در ایران نه فقط در گذشته‌های دور و نزدیک، که حتا در سه دهه‌ی اخیر نیز از روندهای اصلیِ تاریخ‌نویسی، زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه و خاطره‌نویسی و از فرآیندهای مهم فرهنگ جامعه ایرانی است . نه فقط جامعه‌ی کل، حکومت و قدرت و لایه‌های با نفوذ و مؤثر جامعه و گروه‌ها و گرایش‌های اپوزیسیون فرهنگی و سیاسی، که حتا حاملان روایت‌های اقلیت نیز روایت‌هایی را که با روایت مسلط جامعه، حکومت، لایه‌ی اجتماعی و گرایش و گروه خود ناسازگارند، حذف و طرد می‌کنند. از دیگر سو تحول‌های گسترده ساختاری و نظری سه دهه‌ی اخیر، امکان طرح روایت‌های اقلیت را تا حدی فراهم

آورده و برخی از این روایت‌ها، متناسب با نیاز متحول شده‌ی این یا آن گرایش و لایه‌ی اجتماعی، کشف، بازسازی، ترمیم و در میان برخی لایه‌ها به روایت اکثریت بدل شده‌اند.

اگر روایت اکثریت را یک یا چند روایت **مسلط** ، **رایج، مشروع، پذیرفته شده** از دوره‌ها، رخدادها و انسان‌ها، روایت‌هایی که **جامعه‌ی کل، یا اکثریت و یا لایه‌هایی از جامعه** به آن‌ها چون **تاریخ** ــ گزارش واقعیت ــ و **حقیقت** ـ بارتاب راستین واقعیت ــ باور داشته و گذشته را با واسطه‌ی آن‌ها از منظر حال و موضع خود بازسازی و بازآفزینی می‌کنند، تعریف کنیم، روایت اقلیت را می‌توان روایت‌هایی تعریف کرد که به دلیل‌های گوناگون، از جمله کم‌شمار بودن باورمندان به آن‌ها، بهره‌مند نبودن حاملان این روایت‌ها از اتوریته، مرجعیت، اعتبار، شهرت و امکان طرح مؤثر و کارساز، نیازمند نبودن هیچ یک از لایه‌های مؤثر و مهم جامعه به این روایت‌ها، منزوی بودن حاملان این روایت‌ها، تضاد این روایت‌ها با موضع‌ها، خواست‌ها و گرایش‌های جامعه، اکثریت یا لایه‌های مهم جامعه و... به پس‌زمینه تاریک روان‌شناسی و شعور جمعی یا فردی و به حاشیه‌ها و سایه‌روشن‌های کم‌تر دیدنی یا نادیدنی جامعه و فرهنگ تبعید و در گروه‌ها و محفل‌های کم‌شمار و گاه در ذهنیت فردهایی انگشت‌شمار منزوی می‌شوند.

تاریخ و روایت اقلیت، گذشته از درستی یا نادرستی آن‌ها، همه روایت‌های غیررسمی، حاشیه‌ای، منزوی، پذیرفته نشده، مطرود، منکوب، سرکوب شده و گاه بخش مهمی از تاریخ فرهنگی، اجتماعی، نظری و سیاسی جامعه را که روایت یا روایت‌های اکثریت ــ روایت‌های رسمی، پذیرفته شده، رایج و مقبول ــ پنهان می‌کنند، در بردارد. روایت اقلیت، حتا آن گاه که با واقعیت‌ها در تنافر است، آن لایه‌ای از فرهنگ و گذشته گروه، گرایش و جامعه را بیان می‌کند که گروه، گرایش و جامعه از دیدن یا طرح آن‌ها ابا داشته و سرباز می‌زنند.

روایت مسلط یا همه‌ی روایت‌های اکثریت، در قالب‌های تاریخ، زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه و خاطره‌نویسی و... ، و حتا در جامه‌ی هنر، ادبیات و فرهنگ عامه، به‌رغم تفاوت‌های خود و به‌رغم آن که یک‌دیگر را نفی، محدود و نقد می‌کنند، در این شاخصه که جامعه‌ی کل یا لایه‌های با نفوذ، معتبر و مؤثری از جامعه، آن‌ها را پذیرفته و به آن‌ها رسمیت و مشروعیت داده‌اند، وجه مشترک دارند، اما روایت یا روایت‌های اقلیت، نه فقط با محتوای روایی روایت‌های اکثریت که با منطق درونی و ماهوی آنان نیز در تضاداند و از متن جامعه حذف و به حاشیه‌ها تبعید می‌شوند.

تاریخ و روایت اقلیت، حتا اگر امکان طرح بیابد ، توجهی بر نمی‌انگیزد و با سکوت و بی‌اعتنایی، و گاه با واکنش منفی و سرکوب‌گرانه‌ی حاملان و مدافعان روایت‌های اکثریت روبه‌رو شده و تا زمانی که نیازی توانمند آن را به صحنه فرانخواند، در تبعید و انزوا می‌ماند.

زندگی تبعیدی روایت‌های اقلیت به ویژه در مورد روایت‌هایی دوام می‌یابد که در درون گرایش‌ها و لایه‌ها و فرهنگ اقلیت جامعه نیز در اقلیت‌اند. گرایش‌های مسلط بر فرهنگ و تاریخ‌نویسی جامعه روایت‌هایی را روایت اقلیت تلقی و طرد می‌کنند اما حاملان این روایت‌ها نیز، گاه، روایت‌هایی را که با روایت اکثریت گروه یا گرایش سازگار نیست،

چون روایت اقلیت در درون روایت اقلیت، نفی ، طرد، تبعید و به انزوای مضاعف محکوم می‌کنند.

روایت‌های اقلیت گاه یک سره و برای همیشه در تاریکخانه تاریخ و شعور جمعی فراموش و ناپدید می‌شوند، گاه دیرزمانی در حاشیه‌های فرهنگ به زیست منزوی خود ادامه می‌دهند و گاه از انزوای خود خارج و به محور و مرکز فراخوانده می‌شوند.

فرآیند احضار روایت اقلیت از انزوا در سرفصل‌هایی از تاریخ رخ می‌دهند که جامعه یا لایه‌ها و گرایش‌هایی از آن پوست انداخته و چشم‌اندازهای فکری و نظری تازه‌ای را تجربه می‌کنند. در این سرفصل‌ها گرایش‌ها، گروه‌ها و لایه‌هایی از جامعه، بر مبنای نیازهای متحول شده‌ی خود، روایت مسلط را نفی [می‌کنند و آن را] به روایتی دیگر [تبدیل می‌کنند و آن گاه که به]بازآفرینی مجدد تاریخ نیازمند می‌شوند، به گنجینه روایت‌های اقلیت روی می‌آورند و یک روایت یا عنصرهایی از آن را، که با نیازهای فرهنگی و فکری کنونی آنان تناسب دارند ، کشف، احضار و بازسازی کرده و به روایت اکثریت گروه، گرایش و لایه‌ی خود بدل می‌کنند.

در سی ساله‌ی اخیر که جهان و جامعه‌ی ایرانی تحول‌های ساختاری، نظری و فرهنگی مهمی را تجربه کرده است به نمونه‌های گوناگونی از این دگرگونی‌ها در ایران نیز می‌توان اشاره کرد.

از دهه ۶۰ به بعد نوشتن و خواندن تاریخ معاصر در قالب متن‌های پژوهشی، زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه و خاطره‌نویسی در ایران رونق گرفت. جامعه‌ی ایرانی در انقلاب اسلامی از یک دوران به دورانی دیگر گذر کرد و شخصیت‌های دوران پیشین، که روزگار خود را سپری شده می‌دیدند ، کسان و گرایش‌هایی که به اتکای گذشته‌ی خود خواهان نقشی در حال و آینده بودند، کسان و گرایش‌های نوپایی که برای تثبیت موقعیت حال و آینده خود به شناسنامه‌ی تاریخی و گذشته نیاز داشتند و... کوشیدند تا با نوشتن تاریخ و خاطره، خود و نقش و جایگاه کنونی و آینده خود را تعریف کنند. جامعه نیز به بازاندیشی خود نیازمند بود. چرا که این بار برخلاف دوره‌های مشروطه، ملی کردن صنعت نفت، ۲۸ مرداد ۳۲ و دیگر چرخش‌ها و تحول‌های مهم، و شاید برای اولین بار در تاریخ معاصر ایران، خود و نه بیگانگان را مسئول و پدید آورنده‌ی وضعیت کنونی خود می‌دید. جامعه‌ای که با انقلاب و با فراخواندن عقب مانده‌ترین لایه‌های فرهنگ خود، خود و آینده خود را در موقعیت کنونی گرفتار کرده بود، بنگریستن، بازخوانی و نقد خود نیازمند بود و از خود می‌پرسید که او که بوده است که سرنوشتی چنین را برای خود رقم زده است.

سال‌های ۶۰ دوران شکست سیاسی، مکتبی، ایدئولوژیک و سازمانیِ همه‌ی گرایش‌های فرهنگی و سیاسی غیر حکومتی نیز بود. شکست داخلی با تحول‌های بزرگ جهانی چون پایان دوران جنگ سرد به تقریب هم‌زمان و پرسش‌های بنیادین و رادیکال از هر سو بر شکست‌خوردگان آوار شد.

جناح‌های حکومتی نیز به دلیل مکتبی بودن حکومت و در رقابت فرهنگی و مکتبی با رقبای فکری خود، به نگارش و بازسازی تاریخ خود نیازمند بودند و تاریخ‌نویسی، خودزندگی‌نامه، خاطرات و زندگی‌نامه‌نویسی و اقبال مخاطبان به این ژانرها تا جایی رونق گرفت که پلیس امنیتی حکومت ــ وزارت اطلاعات ــ نیز چند مؤسسه‌ی فعال برای نوشتن تاریخ معاصر تأسیس کرد.

در هنگامه‌ای که همه‌ی گرایش‌های نظری و سیاسی جامعه تاریخ را هدف گرفتند، روایت اقلیت، روایت‌هایی که به هیچ یک از گرایش‌های موجود تعلق نداشته و به نیازهای سیاسی و ایدئولوژیک هیچ یک از گرایش‌ها و گروه‌های مطرح و مهم پاسخ نمی‌دادند، با شدت بیش‌تری تبعید، منزوی و سرکوب شدند اما از دیگر سو پراکندگی و ضرورت نقد گذشته، که حاصل شکست فکری و نظری و سیاسی بودند، و دستاوردهای انقلاب ارتباط‌ها، امکان چند صدایی شدن فرهنگ و طرح برخی روایت‌های اقلیت را فراهم آورده و دگرگونی ساختاری و فرهنگی جامعه و برخی لایه‌های آن نیاز به بازخوانی برخی از روایت‌های اقلیت را زمینه سازی کرد. با این همه طرح ، نقد و احیای روایت‌های اقلیت در میان لایه‌های جامعه‌ی ایرانی و به‌ویژه در میان گرایش‌های فکری و سیاسی باقی مانده از دوران پیش از انقلاب و دوران جنگ سرد ، به‌رغم چند نمونه ارزشمند، به روندی جدی بدل نشد و این گرایش‌ها هنوز روایت‌های پذیرفته شده‌ی گذشته خود را از تاریخ خود و دیگران تکرار و روایت اقلیت را منزوی ، طرد و سرکوب می‌کنند.

دلبستگی به گذشته، ناتوانیِ ذهنی در نقد ریشه‌ای، منفعت‌طلبی متولیان امامزاده‌ها، مرجع‌ها و اتوریته‌های پیشین و.. که در میان گرایش‌های ایرانی به جای مانده از دوران پیش از انقلاب ایران و جنگ سرد جهان به نمودارهای ساختاری بدل شده‌اند، فردیت رشد نیافته، گرایش پر رنگ همراهی با جماعت، پیروی از هنجار غالب، اکثریت جامعه یا گروه و گرایشی که فرد به آن تعلق دارد یا خواهان پیوستن به آن است، در حذف و طرد روایت اقلیت، که با هنجار اکثریت در تضاد است، و در تکرار روایت اکثریت، که موقعیت حاملان آن را در میان گروه و گرایش خودی تضمین می‌کند، نقشی مهم دارند.

حد و عمق چند صدایی بودن یک فرهنگ و دموکراسی در یک جامعه، گروه و گرایش را با برخورد آن با روایت اقلیت از تاریخ نیز می‌توان سنجید و با این سنجه جامعه‌ی ایرانی و گرایش‌های مدعی چند صدایی و دموکراسی‌خواهی ایران امتیاز بالایی را در کارنامه خود ثبت نمی‌کنند.

علی‌رضا زرین

یادداشتی بر ادبیات معاصر ایران در جهان

راستی را این دغدغه‌ی جهانی بودن و جهانی شدن از کجا آغاز شد و بار معناییِ آن چیست یا به چه معنی است؟ شاید از زمانی که مفهوم وطن به مثابه‌ی ذاتی ذهنی و جزو ذهنیت جمعیِ ما قرار گرفت – حول انقلاب مشروطیت– این دغدغه هم به سراغ ما آمد. در همین حدود زمانی بود که اندیشمندان و جهاندیدگان ما به مقایسه‌ی وضعیت اجتماعی– سیاسی ما با دیگران، به‌ویژه اروپاییان، پرداختند و همین باعث شد که ما با واقع‌بینی بیش‌تر و معیار سنجشی وزین‌تر به وضع خود نظر بیندازیم و به ارزیابی آن برخیزیم. اما برگردیم به عرصه‌ی ادبیات که بحث مورد نظر من است.

به مثل نیما یوشیج این دغدغه را هم داشت و هم نداشت. داشت زیرا که به آن آگاه بود؛ یعنی می‌دانست که تفاوت آن چیست و انقلاب شعری خود را در ارتباط و در نتیجه‌ی تماس با ادبیات جهانی، به‌ویژه ادبیات فرانسه ایجاد کرد. پرسش‌های دیگر در این رابطه این است که در اصل چرا چنین دغدغه‌ای در ما ست؟ باز به نیما رجوع کنیم که انگار چندان شتابی برای "جهانی شدن" نداشت و حرفش این بود که بگذار "خارجی‌ها" نخست بیایند و نمونه‌های گوناگون را ببرند و سپس به تشخیص و تمیز سره از نا سره بپردازند تا نوبت به او برسد.

صادق هدایت هم گمان نمی‌کنم که هرگز به این دغدغه پرداخت، در صورتی که شاید او نخستین نویسندی اول‌ها و وسط‌های سده‌ی بیست ایران بود که به انگلیسی و فرانسه ترجمه شد و مترجمان او ایرانی نبودند. در ارتباط با او گویا کشش خود ایرانیان به اثرهای او، به‌ویژه ***بوف کور***، بود که باعث توجه خارجیان به این اثر او شد. البته بی‌شک درونمایه و کیفیت خود ***بوف کور*** هم سهمی به سزا در این حسن انتخاب داشت.

از سوی دیگر این پرسش را هم می‌توانیم از زاویه‌ای دیگر مطرح کنیم: چرا جهانیان علاقه و کششی به ادبیات معاصر ما ندارند؟ و البته این کشش را پیشاپیش به سینمای ما نشان داده‌اند، ولی حقیقت این است که حتا سینمای ما هم در سطح عمومی مطرح نشده است و هنوز بازیچه و دستاویزی روشنفکرانه است.

فرای طرح این و آن پرسش، حقیقت این است که این گونه دغدغه‌ها در اساس مبنایی خوب و نیکو و پسندیده ندارند. یعنی ما را در پرتوی نوری بارز و بخشنده قرار نمی‌دهد و بیش‌تر حاکی از عدم اعتماد به نفس ما ست. مثل این است که بپرسیم چرا قهرمانان کشتی ما دیگر در صحنه‌ی بین‌المللی نمی‌درخشند یا چرا فوتبال ما در عرض هشت سال گذشته سیری قهقرایی را پیموده است؟

حرف من این است که جهانی شدن، جهانی بودن می‌طلبد. تنها با فشار و پشتوانه‌ی دولت‌ها، ادبیات یک ملت جهانی نمی‌شود. گروه بزرگی از نویسندگان و شاعران جهان در

قرن بیستم تجربه‌ای جهانی داشتند هم در مطالعه‌اشان و هم در سفرهاشان. برخی از مدرنیست‌های بزرگ شعر انگلستان و آمریکا کسانی بودند که بین آمریکا و اروپا در رفت و آمد بودند و به چند زبان بسیار رایج و مهم دنیا، مهم از نقطه نظر اهمیت سیاسی- اجتماعی- اقتصادی، می‌خواندند و می‌نوشتند.

حتا شاعران درخشان دهه‌ی چهل با مسئله‌ی جهانی شدن خود را رو در رو نمی‌دیدند؛ یعنی چندان برایشان مطرح نبود. به جای جهانی شدن هدف اصلی‌اشان می‌شود گفت جاودانه شدن بود. به مثل فروغ که کنش و کارکرد آفرینش را نوعی مقابله با مرگ و نیستی می‌دید.

حالا چه‌طور شد که به یک‌باره از حدود زمان انقلاب بهمن ۱۳۵۷ دغدغه‌ی اصلی‌امان جهانی شدن و جهانی بودن شد؟ و البته یک معیار ثابت‌مان در این رابطه، بردن جایزه‌های بین‌المللی بود، و جایزه‌ی نوبل در صدرشان. انگار که این جایزه بزرگ‌ترین معیار کیفیت و سنجش و ارزیابی و محک ادبیات دنیا ست. از دوره‌ای که جایزه‌ی نوبل بر پاشده است، هر سال این جایزه به یک نویسنده یا شاعر تعلّق گرفته است و در عمل هزاران هزار شاعر و نویسنده‌ی خوب از کشورهای مختلف از اهدای این جایزه محروم مانده و خواهند ماند. برخی وقت‌ها، ما محرومیت نویسندگان و شاعران خود را از این جایزه‌ی مهم [مهم‌تر از هر چیز به خاطر توجه و شهرتی جهانی است که بلافاصله از آن برنده می‌شود و مبلغ پولی را به همراه می‌آورد] در ارتباط با موقعیت‌های سیاسی و تاریخی ملت یا کشورمان می‌دانیم و به وضوح می‌گوییم و اعتراض می‌کنیم و می‌پرسیم که چرا ایران یا ایرانی این جایزه را تا به حال نبرده است؟ پس در این‌جا ادبیات تولید شده به وسیله‌ی یک فرد نیست که مورد قضاوت قرار می‌گیرد، بلکه تمامی یک کشور یا یک ملت است، تاریخ و فرهنگش، سیاست و اجتماعش، که دست قبول یا رد به سینه‌اشان خورده می‌شود.

بی‌شک جایزه بردن تنها یکی از معیارهای ارزشمندیِ یک فرد هنرمند و شاعر و نویسنده است و شاید سست‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین آن‌ها، زیرا که قضاوت چند فرد در این انتخاب مؤثر است و به این‌سان ارزش نهاییِ یک اثر یا متن ادبی- می‌شود گفت- که خارج از آن متن و در محدوده‌ی زمانی (به مثل زمان معاصر یا دوره‌ی زندگانی مؤلف) تعیین می‌شود.

نجیب محفوظ برنده‌ی جایزه‌ی نوبل شد، اما این برندگی چه تاثیری بر ادبیات مصر یا بر ادبیات عرب گذاشت بر من پوشیده است. تازه هنوز بر من معلوم نیست که چه مقدار از این جایزه، یا هر جایزه‌ای، بردنی است و چه مقدار از آن دادنی. و البته ما هم یک دو دهه است که کار جایزه بردن و جایزه دادن را به رسم‌های فرهنگی و فعالیت‌های ادبیِ خود افزوده‌ایم و به آن نیز مفتخریم. فکر می‌کنم که دوست عزیزم دکتر اردوان داوران بود که داستانی می‌گفت از روز بزرگداشتی که انجمنی فرهنگی در شمال کالیفرنیا برای شادرون صادق چوبک بر پا کرده بود و قرار گذاشته بودند که او را به اصطلاح سورپریز کنند و او را سر ساعت معین به این جلسه بیاورند. و خب، او را می‌آورند و می‌بیند که بر میزی عکس و

کتاب‌های او را در کنار دسته گل و شمع و الخ گذاشته‌اند، که به یک‌باره برافروخته می‌شود و میز و دفتر و به اصطلاح لاتی، کافه را به هم می‌زند و علنی به فحش و لغز و لیچار می‌گوید: "مادر فلان به فلان شده‌ها، مگر من مرده‌ام که برایم مراسم بزرگداشت گذاشته‌اید؟" به هر حال چوبک یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن بیستم ما ست و شایسته‌ی هر گونه جایزه و بزرگداشتی، اما او از درون فرهنگی برخاسته بود که ارزش نهاییِ یک نویسنده و کار او را به معیارهای دیگری می‌سنجید. شاید هم این گونه نمایش و بازی را در سنت و رسم و روال فرهنگ ادبیِ ما نمی‌پسندید.

در کشوری که هنوز بزرگ‌ترین مشکل نویسندگان و شاعران آن عدم آزادی بیان است، این معضله همانند همان فیل مَثَل انگلیسی است که در اتاق وجود دارد و همگی ما به انکار وجود یا نادیده گرفتنش عادت کرده‌ایم. در اجتماعی که تمام شاهرگ‌های انتشار و پخش عقیده و نظر و نوشته در آن به وسیله‌ی بنیادگرایانی سانسورچی، کنترل می‌شود، توقع‌های جهانی شدن و مانند آن، شاید غیر واقعی و نادرست است. البته به‌رغم تمامی این مشکل‌ها نویسندگان و شاعران ایرانی، چه در ایران و چه پراکنده در هفتاد سوی گیتی، هماره از خود ساخته و پرداخته‌اند و با اطمینان می‌گویم که به شکل جمعی، هر چند پراکنده و از هم گسیخته، در حد توان و به وسع خود به تلاش‌هاشان ادامه داده‌اند.

اکنون می‌خواهم نتیجه بگیرم که مشکل ما تنها ناشناخته ماندن در جهان نیست، مشکل ما حتا اندیشه و نوشتن نیست، مشکل ما نظریه‌پردازی و تئوری نیست. ما مشکل عمل داریم. دایره‌ی عمل بر ما و جوانان ما بسته است. تمام تئوری‌های ساختارگرایان و فراساختارگرایان فرانسه و روسیه و انگلیس و آلمان و آمریکا نتوانست هجوم دولت و نظام این کشورها را به سرمایه‌های ملی کشورهای ضعیف‌تر باز دارد یا حتا دمکراسی پر و کامل و پاکیزه‌ای در خود این کشورها بر پا کند. آری، در آمریکا آزادی بیان هست، به شکل بی‌حد و حصری، ولی بیش‌ترین سهم آن به مؤسسات چند ملیتی تلویزیون و رادیو متعلق است که با سرمایه‌های هنگفت موج‌های هوا و فضا را که از آن توده‌های مردم است، با تبلیغ‌های سیاسی و تجاریِ بی‌پایان خود می‌انبارند.

یکی از بزرگ‌ترین عامل‌های رشد و گستردگی ادبیات، به‌ویژه رمان، در غرب به وجود آمدن سرمایه‌داریِ گسترده و امپریالیسم بود؛ تجاوز و دست‌اندازی به سرزمین‌های دیگر و استعمار مردمان آن. به همین پایه کلنیالیسم هم در تحول رمان مؤثر بود. کشتی‌ها و بعدها هواپیماهایی که شهروندان این کشورها را به اقصا نقطه‌های گیتی بردند و آن‌ها را در معرض تجربیات ژرف و گوناگون و ماجراهای عجیب و غریب قرار دادند. خود این سفرها و سفرنامه و خاطره‌ها، ذخیره‌ی خوبی برای نوشتار رمان‌های گوناگون شد. شاید مهم‌تر از این به وجود آمدن طبقه‌ای از اشراف، بورژوازی و سپس خرده بورژوازی، قابل ملاحظه از نظر تعداد، بود که فرصت تحقیق و مطالعه و کنکاش یافت تا به کار سترگ رمان‌نویسی رو آورد و نیز فرصت و بضاعت رمان خوانی و خرید و فروخت کتاب را داشته باشد.

حال ما چه‌گونه می‌توانیم این موقعیت‌های تاریخی و اقتصادی و سیاسی را برای خود به وجود بیاوریم، به‌ویژه در صورتی که برخی از این موقعیت‌ها به شکل‌های ناهمگون یا گونه گون وجود دارد؟

باز بر می‌گردم به حق‌های انسانی و آزادی عمل و اندیشه، هم‌پای تحول سرمایه‌داری در این اجتماع‌ها. در راه آزادی‌های بیان و اندیشه نیز گام‌های بزرگی برداشته شد که به رقابت‌های مفیدی در زمینه‌ی انتشار و چاپ و تولید اثرهای ادبی انجامید. رقابت در زمینه‌ی سرمایه‌داری به‌ویژه در مرحله‌های نخستین تحول سرمایه به نفع تحول ادبیات نیز بود.

همان‌طور که می‌دانیم در ایران کار انتشار و چاپ در عمل در انحصار دولت است و به شدت کنترل می‌شود و آشکار است که این مانع بزرگی است در راه تحول و رشد استعدادها و در نهایت خلق و بروز اثرهای ادبی. خلاصه آن‌که "خانه از پای‌بست ویران است – خواجه در فکر نقش ایوان است." مردمان کشور ما، دست کم هم‌پای، یا پیش از آن که اثرهای نویسندگان‌شان جهانی شود، حق آن را دارند که آزادانه بیاندیشند و عمل کنند و از حق‌های ابتدایی انسانی برخوردار باشند. گذار از استبداد به آزادی، و از انحصار به رقابت‌های آزاد در زمینه‌ی اقتصاد، گذار تحول استعدادها و عرضه‌ی آن در سطح جهانی خواهد بود. ما به آزادی و دمکراسی نیازمندیم و البته نه از نوعی که دار و دسته‌ی جرج بوش برای افغانستان و عراق به "هدیه" آورده است. نیل به آزادی، در صورتی حقانیت و دوام دارد که از درون خود مردم و به وسیله‌ی خود اجتماع پایه‌ریزی و گسترده و پاسداری شود.

آری، بر ما پوشیده نیست که جهان انتشار در ایران محدود و سربسته و گرفته است. من در آمریکا می‌توانم در عرض یک ماه هر کتابی را که می‌خواهم در ده هزار نسخه به چاپ برسانم و بین دست کم سی یا چهل کتاب‌فروشی (یا حتا بیش‌تر) پخش کنم، ولی چنین امکانی در ایران (یا در زمینه‌ی ادب فارسی) بر من گشوده نیست. موقعیت ادبیات‌مان را نمی‌توانیم دور از موقعیت‌های تاریخی، اجتماعی، اقتصادی- سیاسی و فرهنگی‌امان بررسی کنیم. جهانی شدن ادبیات یک ملت می‌تواند علت‌ها و ضابطه‌های گوناگونی داشته باشد. دورانی بود، در پس انقلاب اکتبر، که ماکسیم گورکی "جهانی" شد ، ولی امروز اثرهای او کم‌تر خوانده می‌شود. گورکی معاصر چخوف بود و همواره هم‌زمان با او کمابیش مطرح می‌شد، ولی امروز چخوف هنوز مطرح است و گورکی پس خورده است و فقط در حاشیه‌ها قرار دارد. زمانی بود که حزب‌های کمونیست جهان مَحمِل کارایی بودند برای عرضه و تولید اثرهای به اصطلاح "اجتماعی" و به این‌سان گروهی از شاعران و نویسندگان و هنرمندان کشورهای گوناگون "جهانی" شدند. چنین محملی، خوب یا بد، دیگر وجود ندارد. اکنون در آمریکا- و نیز در غرب اروپا و ژاپن و استرالیا – بیش‌تر از هر وقت پیش شرکت‌های بزرگ (چند ملیتی) هستند که تعیین‌کننده‌ی "جهانی" شدن اثرهای ادبی و بی‌ادبی‌اند. این شرکت‌ها در وهله‌ی نخست به سرمایه و سود وابسته‌اند تا به کیفیت هنری و

ادبی. و البته "جهانی" شدن داریم و جهانی شدن. به مثل مک دونالد و میکی ماوس و کوکاکولا و هولاهوپ و مینی‌ژوپ هم "جهانی" شده‌اند. در جهانی که هنوز شمارش عظیمی از جمعیت آن کم‌تر از یک دلار در روز درآمد دارند و هنوز بی‌سواد بسیار است و حکومت‌های مستبد و خودکامه سرنوشت این ملت‌ها را در دست خود دارند، "جهانی" شدن هنوز معنایی بسته و خصوصی و سیاسی و "غیر ادبی" دارد. [البته همه‌ی این‌ها] علتی ژرف و تاریخی- اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی دارد که به مثل داستان دراز یا رمان نخست در انگلستان و اسپانیا و ایتالیا و فرانسه و آمریکا پا می‌گیرد و رشد می‌کند و موازی با آن ادبیات‌شان نیز "جهانی" می‌شود.[۱]

حال بگذارید که پرسش‌های بیش‌تری را هم در این زمینه مطرح کنیم. ما در دوران کالاپرستی و تبلیغ‌های بسیار گسترده زندگی می‌کنیم. زمانی بود که کارل مارکس برای نیویورک تایمز مقاله می‌نوشت، ولی امروز، حتا نیویورک تایمز هم مورد استفاده‌ی مستقیم دولت قرار می‌گیرد و رسانه‌های گروهی تبدیل شده‌اند به قوه‌ی چهارم نظام حکومتی. انگار که حقیقت دیگر در متن نیست، بل در حاشیه‌ها و در بین خط‌های سپید آن است؛ و این گونه است که به بی‌نهایت می‌پیوندد. به مثل کتاب **لولیتاخوانی در تهران** "جهانی" شده است، اما آیا می‌توان در باره‌ی ارزش ماندگار ادبی آن با اطمینان سخن گفت؟ چه شد که به یک‌باره خیام "جهانی" شد؟ چه‌طور شد که امپرسیونیست‌های اروپای غربی به ناگهان مینیاتور ایران و هند و ژاپن و چین را کشف و از آن در دید و پرداخت و نگاه گرته‌برداری کردند. چه‌طور شد که گوته و شیلر و کولریج و امرسون و ویتمن، حافظ و سعدی و باگاواد گیتا و زرتشت و ... را از آن خود کردند؟ بده و بستان و داد و ستد هماره وجود داشته و نیما شاید به سرزندگی ویتمن نباشد، ولی برومندی‌ها و بالندگی‌های خود را دارد؛ همانند ویتمن "جهانی" نشده، ولی ایران نیز آمریکا نیست. می‌شود گفت فروغ "جهانی" شده است. ولی به واقع معیارمان برای این کار چیست. می‌شود گفت کیا رستمی در جهان مطرح است و می‌شود به هر دوی این‌ها افتخار کرد. در نهایت می‌شود گفت سیرایی و اقناع هنرمند به چه نحوی انجام می‌گیرد.

مولانا می‌گوید: "آب کم جو، تشنگی آور به دست."

فروغ فرخزاد می‌گوید: "همکاری حروف سربی، اندیشه‌ی حقیر را نجات نخواهد داد."

هنوز جیمز جویس و مالارمه و نیمایوشیج و حتا حافظ را "عموم" مردم نمی‌خوانند. در یک سطح، ادبیات عالی و به‌ویژه شعر، همواره دور از دست‌رس عموم قرار می‌گیرد. اما در عین حال، در روستاهای ایران، نقالیِ شاه‌نامه رواج داشته و شاید هم به دورانی پیش از فردوسی بر می‌گردد. دو بیتی‌های بابا طاهر شاید جزو محبوب‌ترین شعرهای در ایران بوده‌اند. این‌جا ست که دیگر ادبیات از حالت کتبی نیز بی‌نیاز می‌شود و شفاهی و قلب به قلب رد و بدل می‌شود، گوشه‌ای می‌شود از راز گنجینه‌ای که نامش ادب پارسی است و سرشار است از زیبایی‌های بکر و جادویی و دیرین.

پس می‌توان گفت که نیما و شاملو و فروغ و آتشی و سپهری و...هم جهانی شده‌اند. روشن است که ترجمه‌ی عالیِ شعر کاری ساده و همگانی نیست. شاید بیش از صد ترجمه از رباعی‌های خیام به انگلیسی ترجمه شده است، ولی تنها ترجمه‌ی فیتز جرالد جهانگیر و جهانشمول شده است. در کار ترجمه البته یک اشکال کار، خود زبان فارسی است که به مثل در سطح بین‌المللی حتا به اهمیت و عمدگی زبان‌های عربی و فرانسه و آلمانی نیست، دیگر چه برسد به انگلیسی و اسپانیایی. هندی‌ها و حتا پاکستانی‌ها، به دلیل رابطه‌ی ویژه‌ی تاریخی‌اشان با انگلستان و انگلیسی، زودتر و تندتر به ساحت پایاپایی، از دیدگاه ترجمه‌ی ادبی و استفاده‌ی گسترده و به تقریب "همگانی"، بین زبان خود با زبان انگلیسی به مثابه زبان دوم رسیدند تا ما ایرانیان. اما یادمان باشد در آن حول و حوش، زمانی که هند از قید استعمار انگلستان آزاد می‌شود و به سوی شکوفاییِ آزادی و آزاداندیشی می‌رود، در ایران، ما با کودتای بیست و هشت مرداد روبه‌رو می‌شویم و در برابرمان گرفت و گیر و زنجیر و زندان و سرکوب است. بعد ما، دست کم تعدادی قابل توجه از مردم طبقه‌ی متوسط ایران، تحت تاثیر تبلیغ‌های زیاد و رعب و وسوسه‌ی پیوستن به جامعه‌های مصرف‌کننده‌ی دنیا، "شاه‌پرست" می‌شویم و "شاه‌پرست" می‌خواهندمان. حتا نیما با آن جثه‌ی تکیده‌اش زندانی می‌شود و به اصطلاح در شعرش به سمبولیسم سیاسی– اجتماعی رو می‌آورد. تاریخ معاصر ما بیش‌تر تاریخ پیروزی و برپاییِ خودکامگان است تا شکوفایی و روشنگری آزاداندیشان – و شاید در اساس تاریخ بسیاری از کشورهای دنیا همین گونه است.

چه کسی شک دارد که کودتای بیست و هشت مرداد، سرنوشت ما و (شاید حتا جهان را) تغییر می‌داد؟

آمریکا و سازمان سیا در می‌یابد که می‌تواند با کمک نیروهای داخلی، در تغییر حکومت‌های ملت‌های کوچک‌تر سهمی عمده و نقشی مهم داشته باشد و از آن به بعد نزدیک به پنجاه بار این دخالت و سرکوب را در مورد حکومت‌ها و کشورهای دیگر ، موفق یا نا موفق، به انجام می‌رساند. برخی نویسندگان و تاریخ‌نگاران امروز آمریکا حتا بر این رای‌اند که اوضاع سیاسی در دنیا (یا حتا ناسیاسی به‌زعم **ژیژک**) نتایج همان برخورد و تصادمی است که سیاست آمریکا با حکومت ملی دکتر محمد مصدق داشت.

همان‌طور که پیش از این نیز خاطر نشان کردم، تمام روشنگری و پیشرفت اروپای غربی و آمریکا و ژاپن نتوانست از کشتارهای ملیونی جنگ‌های اول و دوم جلوگیری کند. تمام نوشته‌های عالی گوته و شیللر و هگل و فویر باخ و مارکس و انگلس و ... نتوانست ملت آلمان را در برابر نازیسم ایمنی ببخشد و از آسیب‌پذیری‌اش جلوگیری کند. تمام آزادی‌خواهان و آزادی‌پرستان و روشنگران دنیا (به علاوه‌ی پاپ) نتوانستند دولت آمریکا و متحد درجه‌ی یکش انگلستان را از حمله به عراق باز دارند – کنشی به‌تمامی سیاسی و نظامی که هیئت کارگزاران آمریکا و انگلستان و حتا دیگر کارگزاران اروپای غربی و استرالیا و ژاپن و چین و روس آن را به شکلی واجب و اجتناب‌ناپذیر و لازم تبلیغ کرده و می کنند.

برگردیم به "جهانی" شدن اثرهای شاعران و نویسندگان ایرانی، به‌ویژه آن‌چه که به فارسی نوشته می‌شود و انتشار می‌یابد (یا نمی‌یابد.) من به شخصه مشکل اصلی و فوری را برای خودم در "ایرانی" شدن می‌بینم و نه در "جهانی" شدن. منظورم امکان عرضه و تقاضای کالای ادبی در یک بازار باز است بی‌دخالت ممیزی و انحصارطلبی و فرقه‌گرایی. در بازار آزاد و باز به اندازه‌ی کافی مشکل در برابر نویسنده و شاعری که خوب کار می‌کند وجود دارد که دیگر به هیچ رو نیازی به چوب لای چرخ اندازی قلچماقان نیست. **اولیس** جویس به همت ازرا پاند و چند زن خیربین، ابتدا در پانصد نسخه منتشر می‌شود. جویس خیلی جوان و ناکام و بی‌بضاعت می‌میرد، در صورتی که او یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان ایرلند و انگلیسی‌زبان است. یکی از به‌ترین شاعران قرن بیست انگلستان، بازیل بانتینگ را (که سیزده سال هم در ایران زیست و بر ایران و شعر و فرهنگ و مردمش عاشق شد)، کم‌تر کسی می‌شناسد. تا دهه‌ی چهل بسیاری از ایرانیان نیما یوشیج را حتا به اسم نمی‌شناختند و وقتی نام او را می‌شنیدند فکر می‌کردند که هندی است. من می‌توانم به اطمینان بگویم که حتا اگر حکیم ابوالقاسم فردوسی در ایران امروز ما می‌زیست، سرنوشتی به‌تر از دوران خود نمی‌داشت. وینسنت ون گوگ در فقر کامل و جنون‌زدگی می‌میرد و در تمام عمر کوتاهش چیزی بیش از معادل بیست دلار از نقاشی‌هایش فروش نمی‌رود، در صورتی که یک قرن بعد نقاشی‌هایش رکورد فروش یک تابلوی نقاشی را می‌شکنند و برخی از تابلوهایش به مبلغی بیش از صد میلیون دلار به فروش می‌رسند. این است سرنوشت برخی از هنرمندان و شاعران و نویسندگان بزرگ در دنیا؛ و هر کجا که روی، آسمان همین رنگ است. به‌رغم تمام ناکامی‌ها و رنج‌های هنرمندان و شاعران و نویسندگانی که در سطحی عالی کار می کنند– چه در داخل کشور و چه در مهاجرت و تبعید –، من ایمان دارم که در اساس کار خوب بالاخره شناخته خواهد شد: درعصر حافظ صدها غزل‌سرا بود، ولی تنها حافظ بود که حافظ شد. همان‌طور که پروین اعتصامی می‌گوید:

"من این ودیعه به دست زمانه می‌سپرم؛
زمانه زرگر و نقاد هوشیاری بود
سیاه کرد مس و روی را به کوره‌ی وقت
نگاه داشت به هر جا زرعیاری بود."

در نهایت بحث در مورد جهانی کردن ادبیات ایران، بحثی کمابیش بیهوده است و من هم در دامن زدن به این بیهودگی مقصرم. به جای آن نیکو ست که فعالیت ذهنی و عملی خود را در راه از میان برداشتن مشکل‌های انتشار و آزادی بیان در ایران بگماریم و تلاشمان این باشد که اجتماعمان به پیشرفت‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دست یابد و از سوی دیگر بی‌وقفه به کار آفرینش ادبی خود ادامه دهیم، بی‌آن‌که دغدغه‌ی جهانی یا جاودانه شدن را داشته باشیم. جاودانه شدنی که به قول بودایی‌ها شوخ طبع در بعد می‌آید. آری، برای من بیش‌تر باعث افتخار و خوشبختی است که در ایران آزادی بیان وجود

داشته باشد تا این‌که به مثل یک شاعر یا نویسنده‌ی ایرانی جایزه نوبل ببرد یا این‌که اثرهایش به چند زبان ترجمه بشود یا ما هم یک گابریل گارسیا مارکز داشته باشیم. و یادمان باشد که مارکز سوار است بر قطار زبان اسپانیایی؛ زبانی که به پهناوری آمریکای لاتین و به گستردگی امپراتوری اسپانیا و دست‌آوردهایش در جهان تحول یافته است.

پی‌نوشت مقوله‌ی جهانی یا جاودانه شدن ادبیات فارسی

۱- دغدغه‌ی اصلی من خوانده شدن است در فارسی، در زبان مادری و پدری‌ام و نه در زبان‌های دیگر. من آن زمان که به فارسی می‌نویسم، بیش‌ترین وسوسه و فریفتگی‌ام به همین زبان است و نیروی جادویی و شگفت‌انگیز آن. نه این‌که ضد ترجمه یا ضد زبان‌های دیگرم، به مصداق ترجمه‌ها و نوشته‌هایم به انگلیسی، در آن زمان نیز که به انگلیسی می‌نویسم باز هم از روی عشق و اعتیاد و کشش است به این زبان زیبا و غنی.

بانوی رنگ‌ها
از دیدار آبی‌ها
چه می‌آورد
جز لبخندی
که برکه ریگ قرمزی است
و دندانی
که تلألو مرواریدهای نبسته
به‌آینه تقدیم می‌کند
سبز رفته و گلگون برمی‌گردد
از میانه‌ی گیلاس‌ها
با گونه‌ای
و لکه‌ی سرخی
جگر چلانده‌ی گیلاسی
که ستاره را
به‌خسوفی دل‌انگیز می‌آراید در برکه

پاره‌ای از "بانوی گیلاس و گندم"،
منوچهر آتشی

نقد و بررسی

قاسم حاجی زاده

علی نگهبان

تجدد ادبی یا جخ- اکنون مدرن

ردیابی مدرنیته و سکولاریزم در ادبیات معاصر

در سی سال گذشته زیرساخت‌های فرهنگیِ ما به شدت ویران شده‌اند و جوان ایرانی که در مهار حکومت جمهوری اسلامی به بار آمده، نه تنها از نظر هویتی، که از لحاظ پرورش استعدادهای فردی، فکری و خلاقه نیز تا حدود زیادی سردرگم است. اکنون باید بتوانیم گمانه‌زنی کنیم که اگر همین فردا بلای سانسور به گونه‌ای از میان برداشته شود و آزادی بیان تأمین گردد، انتظار پدیداری چه گونه اثرهایی باید داشت. پیش از ورود در بحث این را هم بگویم که شاهدهایی چند در دست است که به ما حکم می‌کنند فتیله‌ی چراغ انتظار را نباید چندان بالا بکشیم. یکی از این شاهدها، همانا جادوی دلفریب اینترنت است که می‌توانست کمر سانسور را به خوبی خم کند، اگر نگوییم بشکند. اما از این عروس که پرده بر گرفته شد، زیبایی چندانی به دید نیامد. از همین‌رو ترسی بَرِمان می‌دارد، و آن این‌که نکند در فردای آزادیِ بیان، حرفی نداشته باشیم که بیان کنیم، یا اگر هم داشته باشیم، زبانمان از گفتنش ناتوان باشد. بگذارید پاسخ منتقدان این نوع نگاه را هم پیشاپیش بدهم که منظورم این نیست که آزادی بیان را به تبع حرفی که بیان می‌شود ارزش بگذاریم. نه. آزادی بیان در خود ارزش است و فارغ از این‌که چیزی برای بیان باشد یا نباشد، باید باشد. اما این واقعیت را نیز نمی‌خواهم نادیده بگیرم که کیفیت آفرینش فرهنگی- ادبی‌مان جای نگرانی جدی دارد. و به پیروی از همین نکته به این نتیجه می‌رسم که سیاست‌های بنیان‌کن فرهنگی حکومت جمهوری اسلامی که به شکلی یک‌سویه کودک و جوان و بزرگسال ایرانی را آماج قرار می‌دهد مقصر اصلی است، اما این بیماری با حکومت جمهوری اسلامی بر ادبیات ایرانی تحمیل نشد. ریشه‌ی آن را باید در یک بازخوانی فراگیر از تاریخ معاصر و کهن‌تر جست. باید پذیرفت که استعداد قربانی شدن در این فرهنگ بوده است.

در این نوشتار، هدفم این است که با بررسی ژرف‌تری، به آن ریشه‌ها و خاستگاه‌هایی بپردازم که امکان ایجاد و اجرای چنین سیاست‌های بنیان‌کن فرهنگی را به حکومت جمهوری اسلامی داده است. برای این منظور، به ناگزیر از جایی در تاریخ معاصر شروع می‌کنم که کم و بیش سپیده‌دم ادبیات معاصر و به قولی ادبیات مدرن ایرانی به شمار می‌آید.

در ادبیات داستانی معاصر ایرانی، مدرنیته و سکولاریزم چه معنایی یافته‌اند؟ باید در این‌جا نشان دهم که چه‌گونه برداشت ما از این دو مفهوم، آن‌ها را به سترون کردن یک‌دیگر واداشته است.

اگر مدرنیته را در بازترین شکلش به معنای *گشودگی جهان به روی دگرگونی با دخالت انسانی* بگیریم، و سکولاریزم را نیز به *معنای توصیف و تفسیر زندگی و جهان با نگاه و خرد زمینی و زمان‌مند* بشناسیم، پیگیری این دو مفهوم در ادبیات داستانی از مشروطه تاکنون ما را به این نتیجه می‌رساند که معنای برداشتیِ نویسنده‌ی معاصر ایرانی چیز دیگری بوده است. معنای برداشتی از این دو واژه، چنان کژبینانه و انحرافی بوده است که از ترکیب آن دو، برآیندی سازنده در سوی ایجاد جامعه‌ای مدرن و سکولار پیدا نشده است. بلکه بر عکس، در یک ستیز خاموش درونی، هر دو مفهوم را سترون کرده و میدان را به تمامی برای چیرگی ژرف ارزش‌های دینی فراهم ساخته است. نمود تاریخیِ آن را نیز می‌توان در به حکومت رسیدن نظام جمهوری اسلامی و پایداریِ – تاکنون سی ساله‌ی – آن دید.

برداشت مسلط نویسنده‌ی معاصر ایرانی از مدرنیته (که آن را به تجدد برگردانده‌اند) این بوده است که: *کاری به گذشته‌ات نداشته باش؛ کاری نوین بیافرین*. برداشت او هم از سکولاریزم نیز این بوده است که: *کاری به کار مذهب نداشته باش*.

با نگاهی به تعریف‌های بالا متوجه خواهیم شد که به لحاظ تئوریک وجود جامعه‌ی سکولار، بدون مدرنیته ممکن است، اما نمی‌توان جامعه‌ی مدرنی داشت که سکولار نباشد. برای مدرنیته – بنا به تعریف بالا – ضروری است که اقتدار و چیرگی مذهب پس نشسته باشد، وگر نه گشودگی ممکن نخواهد بود. از همین رو است که نگاه سکولار پیش‌نیاز پیداییِ مدرنیته است. سکولاریزم می‌تواند بنیانی فراهم کند که دخالت انسانی در جهان و در زندگی ممکن شود. اما در برداشت‌های معاصر ایرانی، چنان نسبتی میان مدرنیته و سکولاریزم هرگز برقرار نشده است. این دو مفهوم در جامعه‌ی ما نه تنها کمکی به یک‌دیگر نکرده‌اند، که یک‌دیگر را نیز تحلیل برده‌اند. روشن است که چنان برداشت‌هایی به دل‌خواه یا با گزینشی ارادی به هم نرسیده‌اند. بلکه نیرویی می‌بایست در شکل‌گیری آن‌ها نقش داشته باشد. این نیرو – یا اَبَرنیرو— چیزی نیست مگر سانسور در بازترین شکل آن.

نبود آزادی بیان و چیرگی سانسور مهم‌ترین سازه در دوام این وضع است. سانسور اما مفهومی بسیار کلی است و این نوشته می‌خواهد به سازه‌هایی بپردازد که در بسیاری موردها خود زاده‌ی نبودِ آزادی اندیشه و بیان هستند و تا میزان زیادی به دلیل سایه‌ی سنگینِ سانسورهای دولتی و دینی و فرهنگی، دیده نشده‌اند. شاید از همین‌رو بوده که در بیش‌تر بحث‌های آسیب‌شناسانه، نویسندگان ما همه را به شکلی کلی زیر آن کلان– گفتمان جمع بسته‌اند و به این خرده– نشانه‌ها نپرداخته‌اند.

ناگفته پیدا است که هر چیزی در یک فرایندی روی می‌دهد و بر خود پیشین و پسینی دارد. برداشت رایج در نزد نویسنده‌ی ایرانی از دو مفهوم پیش‌گفته نیز تاریخ خود را دارد و در آن مسیر به چنان نتیجه‌ای رسیده است. پیش از آن که وارد آن تاریخ شویم، در ابتدا فشرده‌ای از برداشت خود از مدرن و سکولار را می‌آورم.

مدرنیته‌ی ایرانی: تجدد به جای جخ–اکنونی یا این‌زمانی

مدرن بودن یا مدرنیته را در سه جلوه‌ی اصلی می‌توان بازشناخت: مفهوم، وضعیت و تجربه[۱]. اما در تاریخ معاصر ما، با آن هم‌چون فرآورده‌ای کامل، یک– جا فرودآمده بر زمینِ غرب، و کلیتی یک‌پارچه برخورد شده است. نگره‌پردازان و روشنگران ما با چنان ذهنیتی ناتاریخی به شرح و نقد آن پرداخته‌اند. در این‌جا تنها به فشردگی، گوشه‌ای از این دگرگشت تاریخی را بازگو می‌کنم تا بتوانم پس از آن به بازخوانی فشرده‌تری از ادبیات معاصرمان بپردازم:

واژه‌ی مدرن در سال‌های آغاز قرن شانزدهم وارد زبان انگلیسی شد، و از modernus در لاتین متأخر برگرفته شده است. منبع آن کلمه‌ی لاتین modo که از ریشه‌ی کهن‌تر modus است، و پسوند وصفی زمان ernus به آن اضافه شده است. در ابتدا به آن معنای "همین حالا یا جخ–اکنون" داده می‌شد. در سال‌های پایانی قرن شانزدهم آن را در تمایز با کلمه‌ی کهنه به کار می‌بردند، و نیز به معنای آن‌چه که متعلق به زمان حاضر بود و کهنه نشده بود. اکنون نیز به مجموعه‌ای از گرایش‌ها و دیدمان‌ها نسبت به جهان گفته می‌شود که گشودگی جهان به روی دگرگونی با دخالت انسانی باور دارند.

برداشت امروز فرد غربی از مدرن، ریشه در تاریخی دست کم چهار صد ساله دارد. فرد غربی مدرن را هم به عنوان یک مفهوم، هم چونان یک وضعیت و نیز هم‌چون یک تجربه داشته و با آن زیسته است. مدرن، در یکی از جلوه‌های معاصرش، به معنی **نیازِ روز** یا **خواستِ اکنون** نیز هست. این خواستِ اکنون لزومن چیزی به تمامی نو نیست.

با منحصر کردن مدرن به جدید – نو و مدرنیته به تجدد، اکنون و گذشته نادیده گرفته شده است. این گونه برداشت از مدرن به تلاشی برای پرش به جلو انجامیده است، بدون این‌که بر پله یا سکویی استوار ایستاده باشیم، و نیز بی‌آن‌که بدانیم بر چه‌گونه زمینی ایستاده‌ایم، و از همه‌ی این‌ها بدتر: از لحظه‌ای که چنین نویسنده‌ای خود را مدرن می‌پندارد، وظیفه‌ی خود می‌داند که هر چه پیش از آن لحظه بوده را مبتکرانه نفی کند.

این درک از مدرن، هم‌چنین ریشه‌ی بسیاری از نگره‌هایی است که به هنر و ادبیات به عنوان خلق و آفرینش نگاه می‌کنند، آن هم در کم‌ترین پیوند انتقادی با اکنون و گذشته‌ی آن و خویش. با چنان رویکردهایی، در هر چرخش تاریخی، گرایش بر این بوده است که همه چیز از نو شروع شود. بنا بر این، معنای مدرنیته در فرهنگ ما این شده است که گام‌های تاریخی و آزمون– خطاهای پیشین نفی شده یا نادیده گرفته شود — به جای

این‌که نقد شود، یا هم‌چون گامی آغازین دانسته شود که باید آن را بازاندیشید، بر آن ساخت و به پیش رفت.

سکولار، سکولاریزم

گر چه مفهوم سکولاریزم بسی کهن‌تر است، اما دانش‌واژه‌ی سکولار در سال ۱۸۵۰ میلادی به کار برده شد، برای نامیدن بینشی که بنا داشت زندگی و جهان را بر پایه‌ها و بنیان‌هایی این‌جهانی توصیف و شناسایی کند، بدون آن‌که از اعتقادهای فرازمینی و خداباورانه کمک بگیرد. ریشه‌ی آن در زبان لاتین، saecularis به معنای گیتیانه و زمان‌مند (در مقابل ازلی و ابدی) است.

آشکار است که شناخت گیتیانه‌ی جهان در جامعه‌ای که مذهب تار و پودش را شکل می‌دهد بدون چالش با آن ممکن نیست. اما این راهی بوده است که نویسنده‌ی معاصر ایرانی در پیش گرفته است؛ و با همه‌ی پشتک- واروهایی که زده است، سرانجام به ناگزیر میدان گیتی را — بی‌آن‌که فرصت توصیف و شناختش را یافته باشد — به مذهب واگذار کرده است.

با پیش‌گفتار بالا به بررسی مدرنیته و سکولاریزم در ادبیات آفرینشی (به ویژه رمان) از مشروطه تا انقلاب می‌پردازم.

الف. سکولاریزم انتقادی و مدرنیته‌ی گرته‌بردارانه

(از مشروطه‌خواهی تا جنگ اول جهانی)

این گروه از نویسندگان، که من آنان را پیشاهنگان می‌نامم، از آخوندزاده تا جمال‌زاده را در بر می‌گیرد. با کمی استثنا، صادق هدایت را نیز از این گروه به شمار می‌آورم. اینان از نظر نگاه مضمونی و محتوایی گونه‌ای سکولاریزم انتقادی را در کارهای خود رواج می‌دهند.

نوشته‌های این گروه گاهی همراه است با آموزش چیزی که آموزنده خود هم آن را به درستی نمی‌داند؛ آموزش آن‌چه که گمان می‌کردند مدرنیته است. سکولاریزم جاری در آن ادبیات — با کمی استثنا در مورد کارهای هدایت — سکولاریزمی بود که بدون گوارش، بدون پیمودن راه سنگلاخ بازاندیشی ارزش‌های موجود، ارزش‌های خود را تبلیغ می‌کرد.

چند تن از منتقدان کارهای آخوندزاده را تبلیغ بازگشت به ایران باستان دانسته‌اند.[۲] اما ناسیونالیسم او به هیچ‌رو تبلیغ بازگشت نبود. او به نام ایران باستان، جهان آرمانی خود را معرفی می‌کند. نقد او از اسلام نیز به هیچ رو به معنای ناسیونالیسم به تنهایی نیست. او حتا به نقد دین نیز چندان نمی‌پردازد، بلکه از نهادهای دینی و ساز- و- کارهای ساخته و

پرداخته‌ی دین‌مداران انتقاد می‌کند. او از برابریِ حقوقی، برابری مالی، حکومت قانون، آزادی زنان، آزادی بیان، آموزش به شیوه‌های مدرن و مانند آن دفاع می‌کند.

بر خلاف آن‌چه که منتقدان آخوندزاده ادعا کرده‌اند، ناکامی آخوندزاده و هم‌اندیشان او در این بود که آن‌ها نتوانستند اندیشه‌های خود را در ایران منتشر کنند. پس از یک‌صد و پنجاه سال، هنوز امکان انتشار نوشته‌های آخوندزاده در ایران وجود ندارد. آن‌گاه کسانی که از بیخ با نگاه او دشمنی دارند، در همه‌ی این مدت به بدگویی از او می‌پرداخته‌اند و ادعای ناکارآمدی اندیشه‌هایش را داشته‌اند.

بگذارید یک بار موضوع را در ساده‌ترین شکلش ببینیم:

۱. کسی دیدگاه‌های نوینی را در یک جامعه ارایه کرده است.

۲. کارهای او اجازه‌ی انتشار نیافته‌اند.

۳. بیش از یک‌صد و پنجاه سال بعد، هنوز نوشته‌های او حق انتشار ندارند.

۴. منتقدانی از همان آغاز، بی‌آن‌که برای اجازه‌ی انتشار آن کارها تلاش کنند، یک‌طرفه آن‌ها را به میل خود تفسیر نموده‌اند و آن اندیشه‌ها را فله‌ای و یک‌جا مردود دانسته‌اند.

ریشه‌ی این‌گونه برخورد با اندیشه‌های مدرن در کجا است؟ پاسخ این است: ریشه در نگاه باورمندانه به افسانه‌ی آفرینش سامی–اسلامی دارد: بنا به این اعتقاد، اندیشه‌ی نو، یا انسان طراز نوین، می‌بایست بتواند بی‌عیب و نقص، در کمال جسمی، روانی، اندیشگی خود در یک آن به وجود آید، به گونه‌ای که هیچ خرده‌ای بر او نتوان گرفت. و این همان دیدگاهی است که آدم را از گل آفرید و در او روح دمید؛ و این همه در یک آن بود – بی‌آن‌که نیازی به تکامل تاریخی داشته باشد.

از میان منتقدان، باور نکردنی است که کسی مانند آرامش دوستدار نیز کم و بیش همان راه را رفته است. به بیان دوستدار:

> "مشکل ناآگاهانه‌ی آخوندزاده در زمینه‌ی انتقاد اجتماعی و اصلاح دینی یکی این است که از یک سو عرب را نگون‌بخت‌ترین قوم و دینش را موجب نگون‌بختیِ تاریخی شده‌ی آن اعلام می‌کند، و از سوی دیگر همین اسلام را بر دیگر ادیان ترجیح می‌دهد، آن‌گاه همه‌ی ادیان را از بنیاد باطل می‌خواند؛ و دیگر آن‌که برای اصلاح دین اسلام، یا به اصطلاح خود او "پروتستانتیسم اسلامی"، پیشینه‌ی این رفرم دینی مسیحی را در شاخه‌ای از تشیع کشف می‌نماید: در بینش و جنبش باطنی!" (**درخشش‌های تیره**، ص ۱۱۲).

آن نمایشنامه‌های آغازین، مقاله–واره‌ها، و سفرنامه‌ها کارهایی آکادمیک نبودند که اکنون ما آن‌ها را بر پایه‌ی راست و درستی علمی یا فلسفی نمره بدهیم. بلکه تلاش‌هایی برای طرح ضرورت‌هایی آن‌روزی بودند (و ضرورت‌ها تا اندازه‌ی زیادی هم‌چنان پا بر جایند).

بگذارید فرضی را پیش کشیم که شاید فرض محال باشد، اما به قول معروف، فرض محال که محال نیست: فرض کنیم اندیشه‌های آخوندزاده در جامعه منتشر می‌شد، اقبال می‌یافت و عملی می‌گردید. تصویر جامعه پس از اجرای پروژه‌های آخوندزاده چه‌گونه می‌توانست باشد؟ او می‌نویسد:

"اما از این مطالب مرقومه‌ی من چه حاصل که انتشار آن‌ها ممکن نیست. اهل ایران غالباً بی‌سوادند، بلکه از عدم توجه و اهتمام دیسپوت [حاکم مستبد] و از بی‌انصافی علما و از قصور حروف زمان بربریت [خط عربی] یکی از هزار ایشان به خوندن قادر نیست. ... تربیت ملت به سهولت میسر نخواهد شد، مگر با کسب سواد. کسب سواد برای عموم ناس حاصل نمی‌تواند بشود مگر با تغییر و اصلاح خط حاضر، ... مادام که اعتقادات پوچ در خیال مردم جاگیر است، یا یک باب زیرک ظهور می‌کند یا یک صاحب مذهب هوشیار پیدا می‌شود، این ملت بی‌علم را به جن و شیطان و فرشته و معجزه و کرامت و کل خوارق عادت باور کننده را در یک ساعت به خود می‌گرواند و دیسپوت را از میان بر می‌دارد. با بیانی که به پادشاه تپانچه خالی کردند، آیا از کجا معلوم است که دوباره به چنین عمل قبیح اقدام نکنند؟ پس دوام سلطنت و بقای سلسله موقوف است به علم و آزاد شدن ملت از عقاید پوچ." (**مکتوبات**، صص ۲۵ و ۲۶)

آخوند ملا صادق (شخصیتی که در **"مکتوبات"** کمال‌الدوله توصیف شده است)، پس از یک سده و نیم نه تنها از منبر پایین کشیده نشده، بلکه توانسته است در یک واپس‌گرایی ژرف تاریخی، در بهمن ۱۳۵۷، منبر خود را از مسجد به مجلس و تخت رهبری نیز گسترش دهد، و بر پایه‌ی همان اندیشه‌های خرافی که آخوندزاده به نقدشان کشیده بود، ملتی را این‌چنین به سیاه‌چال فرهنگی– تاریخی بکشاند.

اشکال نگاه آرامش دوستدار در این است که آزمایشگاهی است، و بدون در نظر داشتن سازه‌ها و داده‌های تاریخی شکل گرفته است. در ایستایی داده‌های اجتماعی و فرهنگی کار می‌کند، نه در پویایی آن. البته که نمی‌شود گفت که دوستدار در برشماری خطاهای شناختی و تاریخی موضوع کارش در اشتباه است. در روشن‌بینی و درستی نقد او تردیدی نیست. اما چنین نقدی به جا نیست. سخن دوستدار تنها در آن صورت به جا می‌بود که پیش از آن آخوندزاده توانسته باشد در متن یک فراشد تاریخی در گفتمان اجتماعی معاصر ایران مطرح شود. مگر نه این است که مدرنیته نیز یک فراشد است که در تاریخ شکل می‌گیرد؟ پس پاسخ آخوندزاده به او باید این باشد، "اما از این مطالب مرقومه‌ی من چه حاصل که انتشار آن‌ها ممکن نیست".

از این روی، می‌توان گفت که نگاه‌های منتقدانه‌ای که سیر پرورش و روند فرگشت تاریخیِ پدیدارها و اندیشه‌ها را نادیده می‌گیرند، ریشه در گونه‌ای ذات‌باوری دارند. منتقدان آخوندزاده و دیگر پیام‌آوران نسل اول مدرنیته و سکولاریزم، که از خداسالاران حکومت جمهوری اسلامی تا بومی‌گرایان سکولار و حتا آکادمیسین‌های مطلق‌اندیش ایدآلیست را شامل می‌شوند، در داشتن این خوی سرشت‌باورانه مشترک‌اند. آن‌گاه که آن نسل

پیشاهنگ، در نوشته‌های هر چند پر اشتباه خود، جامعه را به بازاندیشی ارزش‌های چیره فرامی‌خواند، گام نخست آزمونی را برمی‌داشت که هر چند خالی از خطا نبود، اما می‌توانست در گام‌های دیگر به برقراری ارزش‌های دیگری بینجامد. حال این گام را می‌توان مدرنیته نامید، یا تلاشی در سوی آن، یا نسخه‌ای از آن، یا تحریفی از آن. نکته‌ی مهم این است: هیچ قانون، مدرک یا شاهدی در دست نیست که همان اندیشه‌ی خام، یا تحریف شده، در صورتی که بتواند وارد زندگی اجتماعی شود و در آن ببالد، خود به نوعی مدرن، نوعی گشودگی جامعه به روی تحول، که گیرم در غرب نمونه‌اش نباشد، تبدیل نشود.

تاریخ معاصر ما، منتقدان اسلامی، غیر اسلامی، چپی، راستی و آکادمیک‌مان، همه آن جرقه‌هایی که ما را به بازنگری در ارزش‌هایمان می‌خواندند، بدون این‌که اجازه دهند سیر آزادانه‌ی تاریخی‌شان را طی کنند، خفه کرده‌اند؛ آن‌گاه با خیال راحت به شرح و تفسیر "مشکل ناآگاهانه"ی آن‌ها پرداخته‌اند. از کجا پیدا است که همان اندیشه‌هایی که دارای چنان "مشکل"هایی نیز بوده‌اند، چنان‌چه در جامعه رواج می‌یافتند، و به ایجاد گفتمانی آزاد و همه‌سویه می‌انجامیدند، آن مشکل‌های خود را نیز به گونه‌ای اصلاح نمی‌کردند؟ مگر نه این است که امروزه حجم مقاله‌ها و نوشته‌هایی که در سنجش "مشکل"های آگاهانه و ناآگاهانه‌ی کسانی مانند ولتر، روسو، مونتسکیو و دیگران نوشته‌اند، بسیار بیش از حجم کارهای خود آن‌ها است؟ مگر همه‌ی پیشاهنگان مدرنیته و سکولاریزم غربی فراورده‌های فکریشان از آغاز بی‌کم و کاست، پیراسته از هر ناراست و نادرستی بوده است که توانسته‌اند راه به مدرنیته و سکولاریزم به شکل امروزینش ببرند؟ از کجا پیدا است که اندیشه‌های آخوندزاده و طالبوف در صورت تکامل تاریخیِ خود در اجتماع، به فروپاشی ریشه‌ای استبداد، آزادی از دین مسلط رسمی، برابری حقوقی همگانی، آزادی و برابری زنان و دیگر ارزش‌های مورد نظرشان رهنمون نمی‌شد؟

آن‌چه را آخوندزاده و نسل اول پیش‌آهنگان انتقاد اجتماعی نوشته‌اند، می‌بایست در زمینه‌ی فراخوانی به بازاندیشی همه‌ی ارزش‌ها بررسی نمود، نه هم‌چون دستورکارهایی صرفن جامعه‌شناسیک، دین‌شناسیک یا فلسفی. مشکل بنابراین در سانسور است: آن‌ها که قدرت اجرایی و فرهنگی مسلط را دارند، به جرم مخالفت‌های ارزشی و اعتقادهای دینی‌شان دست به سانسور می‌زنند، و از سوی دیگر، نگاه‌های ایدآلیستی ذات‌باور با رد یک‌جای چنان تلاش‌هایی راه را بر فرگشت تاریخی آن بسته و هم‌چنان می‌بندند و پویایی تاریخی اندیشه و کنش مدرن و سکولار را ناممکن می‌کنند.

به هر روی، آخوندزاده (که منظور نوع اندیشمندی او و کارهای از آن دست است) و نوشته‌های نسلی که به شکلی مستقیم با ارزیابی ارزش‌های چیره سر و کار داشتند، هرگز اجازه‌ی ورود در تاریخ ما را نیافتند. بلکه این نقد یک سویه‌ی آن اندیشه‌ها و نوشته‌ها بود که تاریخ معاصر ما را شکل داد. به این لحاظ، ما در تاریخ معاصر خود نقد آن چیزی را داشته‌ایم که خود وجود و حضور نداشته است؛ نقد چیزی که پیشاپیش خفه‌اش کرده‌ایم و از صحنه خارج شده است؛ نقد جای خالی یک چیز.

.

(از جنگ اول جهانی تا کودتای ۱۳۳۲)

سکولاریزم در غرب از رهگذر مبارزه و چالش‌های بی‌امان میان نهادهای مذهبی و اندیشمندان غیرمذهبی به بار آمده است. در حالی که سکولاریزم ایرانی، به ویژه نوع ادبیِ آن، تلاش کرده است که ارزش‌های خود را به گونه‌ای انتزاعی معرفی کند: با آفریدن سامانه‌ای موازی در برابر ارزش‌های مسلط جامعه، و با پرهیز از درگیری با قلمرو ارزش‌های مذهبی حاکم.

کارهای نسل اول پیش‌آهنگان مدرنیته به تاریخ وارد نشده، در سانسور خفه شدند. به این ترتیب، راه رویکرد دیگری هموار گردید که آن را باید سکولاریزم باجدهنده‌ی مذهب نامید. ویژگی نوشته‌های نسل اول در این بود که آن‌ها ریشه‌ی نابسامانی‌های جامعه‌ی ایرانی را به درستی تشخیص داده بودند و آن را در مرکز توجه خود قرار داده بودند. این ریشه همانا ترکیب دوگانه‌ی مذهب– قدرت بود. اما آنان با سانسور حکومتی و فرهنگی ، با انتقادهای همه‌جانبه روبه‌رو گردیدند، و از همین رو آن نسل جای خود را به نسل دیگری داد که از تجربه‌ی آن‌ها درس آموخته بود و اکنون راه عافیت را پیشه کرده بود. ادبیاتی که از این رهگذر پدید آمد، به هر چیزی می‌پرداخت، اما یک استثنای بزرگ برای خود قایل بود: مذهب. اگر فهرست‌وار، نویسندگان مطرح این دوره را از نظر بگذرانیم، خواهیم دید که هیچ اثری به شکل مستقیم به مذهب و نهادهای آن نپرداخته است.

در این بخش بیش‌تر به این گروه از نویسندگان و نوع کار آن‌ها نظر داشته‌ام: به‌آذین، بزرگ علوی، حسینقلی مستعان، سعید نفیسی، مشفق کاظمی، ربیع انصاری، محمد حجازی (به‌استثنای **داستان زیبا**، ۱۳۱۲)، محمد مسعود.

اگر مشکل نسل اول در این بود که به تعبیری تکلیف خود را با دین (به عنوان یک مفهوم) و به ویژه با اسلام (چونان یک نهاد) روشن نکرده بود، نویسندگان این نسل اما آن را به کلی به حال خود گذاشتند و چشم خود را بر مشکل و صورت مسئله یک‌جا بستند. نسل اول اگر نمی‌دانست با دین چه کند، اما می‌دانست که باید هم‌چنان با آن درآویزد. در پیامد جنگ جهانی دوم و آگاهی‌های به دست آمده از آن رهگذر، اما، نویسندگان و روشنفکران ایرانی تنها به شرح سطحی و سربسته‌ی آفت‌های ناشی از مدرنیزاسیون رضا شاهی پرداختند، و در مقابلِ دین و آموزه‌های خردسوزانه‌ی آن، دانسته یا نادانسته، سکوت کردند.

سکولاریزم باجدهنده‌ای که کمابیش هم‌پای پادشاهیِ پهلوی رواج یافته بود، چندان که به دین و نهادهای آن باج داده، به رژیم پادشاهی نداده است (به ویژه پس از جنگ جهانی دوم). این گونه‌ی سکولاریزم ادبی که در ایران رشد یافت، در نوع خود بی‌همتا است و در تاریخ دگرگونی چنین گفتمانی در دیگر کشورهای جهان نامعمول است.

این ویژگی ادبی، که به یقین زاده‌ی فشارهای چند سویه‌ی سنت‌های دینی است، باعث شده است که رویکرد داستان‌نویسان به واقع‌بینی (منظور رئالیسم نیست) در کارهای ادبی نیز شکل خاصی به خود بگیرد. واقع‌بینی در پرداخت داستان در دو سطح، به گونه‌ای مضاعف، کاستی و کژی می‌گیرد: یکی این‌که بخش بزرگی از جامعه را نمی‌توان در داستان آورد — و برای جامعه‌ای که مذهب نزدیک به همه‌ی زیر و زبرش را فراگرفته، این بخش نزدیک به همه‌ی جامعه را شامل می‌شود. دیگر این‌که آن بخش بسیار کوچکی که می‌تواند به داستان درآید نیز ناگزیر می‌شود تأثیرها و نفوذهای مذهبی را مسکوت گذارد، یا نانوشته رها کند. به بیان دیگر، نه می‌توان به شکلی مستقیم از دین، نهادهای آن، و هر چیز در پیوند با آن سخن گفت؛ و نه می‌توان از تأثیر و نفوذ اعتقادهای دینی در زندگی و کار شخصیت‌ها و کسان در سپهرهای خصوصی یا عمومی پرده بر داشت. پس نویسنده به ناچار دست به خیال‌بافی، معرکه‌گیری، و خالی‌بندی ادبی می‌زند تا بتواند داستانی سر هم کند. از همین رو، فرد ایرانی هرگز به رمان در نمی‌آید.

پ. سکولارزدایی و بومی‌گرایی (از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷)
جاده‌صاف‌کنی برای انقلاب اسلامی، تیر خلاص به مدرنیته و سکولاریزم

اگر سکولاریزم را به معنای بازاندیشی همه‌ی ارزش‌ها با کمک خرد زمینیِ انسانی بگیریم، باید گفت که ادبیات داستانی پس از کودتای امرداد ۱۳۳۲به کلی چنین نقشی را از خود سلب کرد. داستان بلند و رمان دوره‌ی پیشین اگر چه خود در مرحله‌ای جنینی بود، اما توانسته بود تا اندازه‌ای نشان دهد که چه‌گونه ارزش‌های سنتی مسلط در برابر مدرنیزاسیون پسامشروطه تکان خورده و دستخوش تحول شده‌اند. و این برای ادبیاتی که بیش از چند دهه از ورودش به جامعه‌ی ایرانی نمی‌گذشت، مسیر تکاملی پذیرفتنی بود. شاید بتوان گفت که اگر در ایران ثبات سیاسی همراه با توسعه‌ی یک‌نواخت و جامعه‌ای رو به گشودگی برقرار می‌شد، سیر تحول رمان نیز راه دیگری در پیش می‌گرفت. اما پویه‌های سیاسی و اجتماعی — ملی و جهانی — به ویژه در دو دهه‌ی ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی به رمان این دوره ویژگی دیگری بخشید. یکی از ویژگی‌های چیره‌ی رمان‌های پدید آمده در این دوره بومی‌گرایی است. بومی‌گرایی در این‌جا به معنی پرداخت ستایش‌گرانه‌ی ارزش‌های سنتی و بومی در داستان است. به اشاره می‌توان گفت که چنین گرایشی با کارهای آل‌احمد معرفی گردید و در نزدیک سه دهه پرورده و همه‌گیر شد، تا این‌که در کاری مانند **کلیدر** دولت‌آبادی به اوج خود رسید.

با همه‌ی تفاوت‌های ساختاری و مضمونی، وجه مشترک همه‌ی این ادبیات، نگاه ستایش‌گرانه به ارزش‌های بومی است. گمان نمی‌کنم چنین ادعایی در باره‌ی رمان **کلیدر** و مانندهای آن جای چون و چرا داشته باشد. در رمانی شهری مانند **سفر شب** بهمن شعله‌ور نیز رفتار شخصیت‌ها و فضای داستان آشکارا چیرگی ارزش‌های بومی را بازمی‌تابند، اما کم‌تر به ستایش آن ارزش‌ها می‌پردازد. "سفر شب"، گرچه مانند "کلیدر" تبلیغ‌نامه‌ای از

ارزش‌های مذهبی، پدرسالارانه و بسته‌ی شبان- رمگی نیست، اما آشکار کننده‌ی چیرگی آن ارزش‌ها و روند رو به گسترش آن در جامعه است. نیای رمانی مانند "کلیدر"، که من آن را مانیفست بومی‌گرایی می‌دانم، رمان **سووشون** سیمین دانشور است. راهی که **سووشون** در شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی در پیش می‌گیرد، در منطقی‌ترین شیوه‌اش می‌بایست به **کلیدر** ختم می‌شد.

رمان‌هایی مانند **سووشون**، **سفر شب** و **کلیدر** تفاوت‌های بسیاری دارند، و از نظر ارزش ادبی نیز این سه گونه رمان در یک رده نیستند. اما اشتراک آن‌ها همانا بومی‌گرایی است. می‌توان به عنوان استثناهایی بر این قاعده، کارهای صادق چوبک، و **شازده احتجاب** هوشنگ گلشیری را نام برد. کارهایی که کم و بیش به نوعی ارزش‌های مدرن و سکولار را نمایندگی می‌کردند، اما، هرگز نتوانستند اثرگذاریِ چندانی در جامعه‌ی آن زمان داشته باشند.

سووشون با توان بسیار زیادی میخ بومی‌گرایی را – برای چندین دهه – در ذهن نویسنده و روشنفکر ایرانی می‌کوبد. در **سووشون** این ویژگی درونی است و به لحاظ ساختاری آسیبی به اهمیت داستانی آن نمی‌زند. **سووشون** در تار و پود خود ارزش‌های بومی را می‌ستاید و چنین می‌نمایاند که تنها آنان که معلومات‌شان محدود به دایره‌ی بسته‌ی آموزه‌های سنتی است و پایبند هنجارهای نهادینه‌ی دین‌خویانه هستند، شخصیت مثبتی دارند و جامعه به برکت وجود آن‌ها هویت سالمی می‌یابد.

هر که دارای آگاهی فراتر از چهارچوب‌های سنتی باشد، یا آنگلوفیل است، یا آلمانفیل. بومی‌گرایی **سووشون** با نگاهی به نوع پرداخت و پَراکَنشِ آگاهی‌های شخصیت‌هایش آشکار می‌شود.

مبارزه‌ی یوسف و شخصیت ضد استعماری، مردم‌دوست و میهن‌دوست او ریشه در آگاهی‌های مدرن یا سکولار او ندارد. بلکه از آن ویژگی‌هایی ریشه می‌گیرد که مشروعیت خود را از مذهب دارند. دیگر شخصیت‌های مثبت رمان نیز به همین‌گونه هستند.

زری و عمه‌خانم آشکارا ارزش‌های مذهبی را باز می‌تابانند؛ دکتر عبدالله خان هم فضیلت‌هایش را نه از سرِ دانش مدرن خود، بلکه از رهگذر عرفان ایرانی‌اش دارد. انگیزه‌های آنان در مبارزه با بیگانگان، مردم‌دوستی، پایبندی به نذر و آیین‌های مذهبی، کراهت نسبت به موسیقی و رقص، احساس گناه ناشی از قسم دروغ و ترس از مکافات آن و بسیاری از دیگر انگیزه‌های رفتاری شخصیت‌ها برآمده از آگاهی‌های مدرن نیستند، بلکه همان انگیزه‌های رایج دین‌محور هستند.

از دیگر سو، شخصیت‌های منفی رمان همان‌هایی هستند که ارزش‌های مدرن یا سکولار را نمایندگی می‌کنند. شخصیت‌هایی مانند ملک سهراب، ملک رستم و فتوحی نیز به گونه‌ای پرداخت شده‌اند که ویژگی‌های منفی‌شان به ارزش‌ها و آگاهی‌های سکولار و مدرن آن‌ها پیوند بخورد. فتوحی که نیروی حزبی و مدرن- سکولار را نمایندگی می‌کند، شخصیتی ناکارآمد است که سر بزنگاه خیانت‌کارانه به بومی‌گرایان پشت می‌کند و از مبارزه

با سلطه‌ی بیگانگان می‌پرهیزد. ملک سهراب و ملک رستم که دم از آزادی می‌زنند نیز در عمل مزدور بیگانه‌اند و راه چیرگی نیروهای استعماری را هموار می‌کنند.

اما اگر بومی‌گرایی در داستان را هم‌چون یک درد- نشان بپنداریم، پس ناگزیر خواهیم بود که به‌دنبال دلیلی بر آن باشیم.

ادبیات پیرو

یکی از عمده علت‌های مسلط بر بیماری ادبیات آفرینشی ما این است که همواره ارزش وجودی خود را تابع حوزه‌ای دیگر دانسته و دارای هویتی بحرانی بوده است، درست همانند فرد ایرانی.

در سال‌های پس از کودتای ۱۳۳۲، ادبیات داستانی ایرانی تا اندازه‌ی زیادی به پیروی از گفتمان سیاسی روز گرایید. پر بی‌راه نیست اگر ادبیات داستانی این دوره را — در کنار بومی‌گراییش — ادبیات پیرو بنامیم. آشکار است که بومی‌گرایی گفتمان چیره بر اندیشه و کنش سیاسی در آن دوره بود، که در مقیاس جهانی نیز با رویکردهای پسا-استعمارگرا هم‌خوان می‌نمود. این‌که چه‌گونه ادبیات به پیروی از این گفتمان چیره گرایید، اما، کم‌تر بررسی شده است.

برای پی بردن به چگونگی درافتادن ادبیات در ستایش‌گری و تبلیغ بومی‌گرایی، توجه به چند شخصیت کلیدی اهمیت دارد: احمد فردید، جلال آل احمد، علی شریعتی، روح‌الله خمینی.

این چهار شخصیت در چه چیزی مشترک‌اند؟

آن‌چه که نزدیک به یک سده مدرنیزاسیون (و نه مدرنیته) تلاش در مخفی کردنش داشت و نادیده‌اش می‌گرفت، ناگهان از گلوی جامعه در قالب این چهار تن، به چهار زبان متفاوت، اما در بنیان همه به یک معنی، سر ریز کرد.

اشتراک آن چهار تن در بومی‌گرایی آشکار است، اما آن‌چه اهمیت بیش‌تری دارد و به این بحث نیز پیوند می‌خورد این است که جامعه‌ی ایرانی در این چهار تن چه می‌دید که آن‌چنان به پیروی از آنان برخاست. هر یک از این کسان مرشدی و مرادیِ بخشی از نیروهای کنش‌گر جامعه را به دست گرفت. تفاوت‌های این کسان، تفاوت‌هایی بنیادین نیست. آنان از قدرت نهفته در گفتار آگاه بودند و از آن به خوبی بهره می‌گرفتند. اگر این کسان می‌نوشتند — که چنین نیز کرده‌اند — نوشته‌هایشان هرگز چنین اقبالی نمی‌یافت. اینان آشکارکننده‌ی ارزش‌های نهادینه‌ی ما هستند. اشتراک مهم این چهره‌های تأثیرگذار، اولویت‌بخشی آن‌ها به گفتار در مقابل نوشتار بود.

این اهمیت البته به خود این کسان بر نمی‌گردد. بلکه اینان نماینده‌های کلاسیکی هستند، که نفسِ اهمیت یافتنشان ثابت کننده‌ی شهوت ژرف جامعه‌ی ما در دست‌یابی به اسم اعظم، یا همان خواست لوگوسنتریک است. بررسی جنبه‌های لوگوسنتریک و متافیزیک

حضور در کارهای اینان و در جامعه‌ی دیروز و امروز ایران خود باید موضوع بررسی جداگانه‌ای باشد.

در مقایسه میان آخوندزاده، هم‌چون نماینده‌ی سکولاریزم انتقادی- آموزشی، و آل احمد هم‌چون نماینده‌ی ادبیات بومی‌گرا، اندیشیدنی است که کارهای آخوندزاده هم‌چنان سانسور می‌شوند، در حالی که آل‌احمد و نوع کارهای هم‌اندیشان او پیاپی منتشر شده و می‌شوند. آرامش دوستدار این دو را در یک کفه می‌نهد و هم‌سنگ می‌پندارد (**درخشش‌های تیره**، ص ۲۱۸). در حالی که آل‌احمد و بومی‌گرایی او منتشر گردید و به انقلاب انجامید، ولی آخوندزاده که منتقد آن بومی‌گرایی بود، هم‌چنان سانسور می‌شود. دوستدار در مقایسه‌ی این دو به روشی صوری رفتار می‌کند. می‌توان گفت که شاید آنان در شکل کار تا اندازه‌ای شباهت دارند، اما در درون‌مایه مقابل یک‌دیگراند. این‌که دوستدار، آخوندزاده را نیز بومی‌گرا می‌نامد ناشی از همان نگاه ناتاریخی است. دوستدار در این بررسی خود گرفتار همان نگاه کُن فَیَکونی شده است. چنان که او همه‌ی این شخصیت‌ها را — خواه بومی‌گرا، خواه منتقد آن — در یک کفه می‌نهد نشان از این دارد که به اعتقاد او باید منتظر کسی ماند که در روز الستِ مدرنیته‌ی ایرانی بتواند کالبدی از گِل بسازد و در یک آن روح مدرنیته را در آن بدمد، بی کم و کاست — *می‌باش، پس می‌باشد*!

دوستدار خود در جایی دیگر نشان داده است که می‌تواند از دام نگاه کن فیکونی رها شود، آن‌جا که به اثری مانند **سیر حکمت** محمد علی فروغی جایگاه تاریخی شایسته‌ی آن را می‌دهد (**درخشش‌های تیره**، ص ۲۴۶). او می‌بایست برای آخوندزاده نیز چنان جایگاهی قایل می‌شد — به همان دلیل‌هایی که خود برای آن آورده است.

چیرگی گفتمان بومی‌گرا و پیروی ادبیات داستانی از آن همان تیر خلاصی بود که مدرنیته و سکولاریزم — هر چند نیم‌بند و باجدهنده‌ی مذهب — را به کلی از پای در آورد. به این ترتیب، ادبیات داستانی، در شکل چیره‌ی خود، به ابزاری برای تبلیغ آن ارزش‌ها تبدیل شد.

با ناتوانی در بازتاباندن، نشان‌دادن، یا بازآفرینی کارکرد مذهب و نقش آن در زندگی فردی و اجتماعی ایرانیان، ادبیات ما به نادیده‌گیری چیزی ناگزیر شده است که وجودش نمایان‌تر از خورشید نیم‌روز تابستان کویر است. و این تقابلی بسیار اندیشه برانگیز است. همان‌گونه که نهادهای دینی از یک سو به سانسور ادبیات منتقد خود می‌پردازند، و آن‌گاه خود به نقد چیزی می‌پردازند که در محاق سانسور خفه گردیده است —— محاکمه‌ی متهمی که زبانش را پیش از دفاع بریده‌اند — ادبیات سکولار باجدهنده نیز با دیده بستن بر دین و همه‌ی وابستگان آن، پیرامون حفره‌ای شکل می‌گیرد که محتوایی برایش باقی نمانده است.

تنها چیزی که برای داستان می‌ماند اشاره‌هایی جسته- گریخته از تمثیل و استعاره است که به هیچ رو نمی‌تواند حضور ژرف و چند سویه‌ی مذهب در لایه لایه‌ی زندگی فردی و اجتماعی ایرانی را بازتاب دهد. سکولاریزم همواره در نسبت با دین تعریف شده است. این که شخصیت‌ها با دین چه می‌کنند، یا دین با آن‌ها و زندگی‌شان چه می‌کند،

محرک‌هایشان و انگیزه‌هایشان چه‌گونه از دین تأثیر می‌گیرند، کنش‌گری یا کنش‌گریزیشان تا چه میزان از دین مایه می‌گیرد، همه می‌بایست موضوع و کارمایه‌ی داستان باشد؛ در حالی که سکولاریزم ایرانی خود را از این همه برکنار کرده است. سکولاریزم به این معنا نیست که یک‌بار و برای همیشه تکلیف خود را با دین روشن کنی و از آن پس راهت را جدا کنی. بر عکس، برای سکولار ماندن، می‌بایست مدام به واکاوی و بازاندیشی ریشه‌ی هر کنش و اندیشه‌ای که رویارویت قرار می‌گیرد بپردازی. چنین بازاندیشی و واکاوی می‌بایست در دو سپهر انجام گیرد: یکی به شمار آوردن، تأیید حضور دین و نهادها و نمایندگان آن؛ و دیگری رصد کردن نقش دین در زندگی فرد و در جامعه و نهادهایش.

سکولاریزم ایرانی، در شکل‌های گوناگونی که بر شمردیم، تلاش می‌کرد که خود را از آسیب مذهب و نهادهایش در امان نگاه دارد، و گمان داشت که با نپرداختن به مذهب می‌تواند در حلقه‌های محدودی به زندگی خود ادامه دهد. بنابراین تفسیر و تحلیل و برخورد با مذهب یک‌سره جولانگاه مذهبیان (عمامه‌دار و بی‌عمامه) بوده است تا آن را بنا به منافع طبقه‌ای و به اقتضای داد و ستدهای قدرت‌مدارانه و ولایتی خود تفسیر کنند.

هنوز یک متن انتقادی از هیچ یک از متن‌های اسلامی (از **قرآن** گرفته تا **نهج البلاغه** و جز آن) در ایران و از سوی ایرانیان وجود ندارد. کتاب **بیست و سه سال** علی دشتی تنها تلاش در فراهم کردن تاریخی جایگزین تاریخ رسمی از برآمدن و به قدرت رسیدن محمد است، که آن هم از همان آغاز در سانسور خفه شده است و در عمل نتوانسته است هیچ دیالوگ معناداری در جامعه بیافریند. در این زمینه نیز می‌بایست سکولاریزم باج‌دهنده یا بومی‌گرا را مسئول دانست.

یکی از ویژگی‌های مشترک مدرنیته و سکولاریزم را می‌توان گسترش فردیت دانست. در سیر تحول اروپا از سده‌های میانه تا روشنگری و سپس روزگار مدرن، آفرینش هنری و دگرگشت گونه‌های ادبی اگر نه پیشاهنگ دگرگونی‌های اجتماعی، دست کم هم ارز و هم پایه‌ی آن بوده و با اصالت و استقلال در گفتمان همگانی دگرگونی‌های اجتماعی مشارکت داشته است. از رابله گرفته تا میکل‌آنژ، سروانتس تا فلوبر و بالزاک و هوگو و پسینیان سده‌های نوزده و بیست به استقلال فردی و حرفه‌ای خود اهمیت بسیار می‌داده‌اند. به همین شکل، ژانر هنری و ادبی — با وجود بده بستان‌هایش با دیگر حوزه‌های اندیشه و فن — زیرگروه حوزه‌ی دیگری نبوده است.

یکی از ویژگی‌های برآمدن فرد مدرن در ادبیات این است که او حاضر به سکوت به نفع کلان- روایت‌های تمامیت‌خواه نیست. در دو دهه‌ی پیش از انقلاب ۱۳۵۷ ایران، کلان- روایت‌ها و به ویژه بومی‌گرایی تا حدود زیادی در یک‌سان کردن صداها موفق شدند، چرا که فرد جسور خود- بیانگر از امکان داد و ستد فرهنگی و دیالوگ با دیگر نویسندگان و با جامعه برخوردار نبود. چنین فردی نه در قالب نویسنده و نه در شکل شخصیت داستانی در جامعه و رمان آن دوره پیدا نشد.

برای سکولار و مدرن بودن، به جای بحث‌های معمول سنت و مدرنیته، می‌بایست به چیزی ریشه‌ای‌تر پرداخت. کار ادبیات مدرن و سکولار باید این باشد که چیرگی ارزش‌های برآمده از مرکزهای گوناگون را دریابد و به پرسش فردی بگیرد. چنان ادبیاتی باید امکان ایجاد شروعی دیگر را مطرح کند.

بنا به آن‌چه گفته شد، داستان ما نباید تقلید دست چندمی از گونه‌های اروپایی باشد. ژانرهای اروپایی یا به طور کلی غربی برآمده از دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه‌های غربی هستند. کارهای باختین چگونگی برآمدن و تحول رمان غربی را از سپیده‌دمان آن، از دوره‌ی رابله‌ی فرانسوی تا دوران معاصر خود، نشان می‌دهد. ادبیات غرب ریشه در تاریخ آن‌ها و تجربه‌ی انسان غربی دارد. رمان غربی در واقع داستان شکل‌گیری و چالش‌ها و دگرگشت‌های فرد غربی، و از آن مهم‌تر فردیت او است. ادبیات ما ریشه در کجا دارد؟ پیشگامان ادبیات معاصر ایرانی با تمام توان خود تلاش کرده‌اند. اما مشکل در این‌جا است که سانسور و نیروهای چندلایه‌ی آن هرگز اجازه‌ی ورود آن تلاش‌ها به میدان گفتمان همه‌گانیِ جامعه را نداده‌اند. پس نتیجه چیزی بیش از آن‌چه داریم نمی‌توانسته باشد. این‌جا است که تنها راه بازگشت به همان سکولاریزم انتقادی است. و آن چیزی که ما را از چنان بازگشتی – که خود یک شروع است – باز می‌دارد، همانا سانسور است.

بدون نقد و شناخت آن چیزی که مانع از شکوفایی فردیت در فرد ایرانی می‌شود هرگز مدرنیته را در نخواهیم یافت. نوشتن در ژانرهای مدرن یا پست مدرن ما را مدرن یا پست مدرن نمی‌کند. باید چنان فردی در تاریخ ما وارد شود، و تا آن زمان نمی‌توان رمان مدرن یا سکولار داشت. فردیت نداریم، و از همین‌رو است که نه زایندگی داریم، نه آزادی. می‌توان طرف‌دارشان بود، اما مشکل در این است که نمی‌توان به آن‌ها دست یافت. آن زایندگی یا آزادی میوه‌ای است که می‌بایست در فرایند زمانیِ درازی به بار نشیند. شناخت مانع‌های شکوفایی فردیت ایرانی تنها در زمان و مکانی ممکن است که سانسور کارگر نباشد. فضای آزاد اینترنت، و کشورهای آزاد میزبان ایرانیان مهاجر و تبعیدی می‌توانند همان مکان و زمان مناسب برای چنان مهمی باشند.

آفریدن شاید تنها راه باشد، و این آفریدن می‌تواند از راه پیکربخشی باشد، اما از چشم فرد متفاوتی که توان آن را یافته است که از هر مرکزی، چه اروپایی، چه ایرانی، خود را کنار بکشد، و به همه‌ی آن‌ها چون واژه‌هایی در پرانتز نگاه کند، آن‌گاه بیافریند. لازمه‌ی چنان نگاه فاصله‌داری رهایی از بند سانسور و رهایی از فشارهای فرهنگی سنت مسلط است.

نوشته‌ی آفرینشی را جریان ادبی، نسل ادبی، نگره‌ی ادبی، جامعه‌ی دموکرات یا استبدادی، نظام درسی یا دانشگاهی و مانند آن نمی‌آفریند. گر چه همه‌ی این‌ها در جایی تأثیر می‌گذارند. آن‌جایی که این سازه‌ها و سازه‌های بسیار دیگر تأثیر می‌گذارند، فرد است. این زمینه‌ها و پس‌زمینه‌ها در شکل‌گیری فرد کارگراند. اما آن‌چه کار ادبی را می‌آفریند همان فرد است.

از این رو، ما با یک حفره‌ی بزرگ روبه‌روییم.

[رمان و داستان کوتاه پس از انقلاب خود باید موضوع نوشتار دیگری باشد که امیدوارم در فرصتی دیگر بررسی شود.]

پی‌نوشت تجدد ادبی یا جخ – اکنون مدرن:

[1]. Concept, condition, experience

[۲]. برای نمونه: دکتر کریم مجتهدی، آشنایی ایرانیان با فلسفه های جدید غرب، ص ۱۹۴؛ محمد مددپور، دین زدایی و تجددطلبی در آرای آخوندزاده؛ آرامش دوستدار، **درخشش‌های تیره**، صفحه ۲۱۸

کتاب‌شناسی:

دوستدار، آرامش. **درخشش‌های تیره**. پاریس: انتشارات خاوران، ۱۳۷۷.
آخوندزاده، میرزا فتح‌علی. **مکتوبات**. نسخه‌ی الکترونیکی. انتشارات مرد امروز، ۱۳۶۴.
دانشور، سیمین. **سووشون**. تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ پانزدهم، ۱۳۸۰.

رضا اغنمی

گرته‌هایی از عشق در گذر هفت دفتر

معناهای عشق
خوانشی از متن‌های: فلسفی، عرفانی و ادبی
مهدی استعدادی شاد
چاپ نخست: بهار ۲۰۰۸، استکهلم، سوئد
آرش ۲۷۶ صفحه

این کتاب در هفت دفتر تنظیم شده.
اول: الزام تعریفی تازه از عشق
دوم : پیش شرط‌های سخن عشق
دفتر سوم: لحظه‌هایی از اندیشیدن به عشق
دفتر چهارم: فلسفه‌ی یونان باستان و مفهوم‌سازی برای عشق
دفتر پنجم: فراز و نشیب‌های عشق در ذهنیت عرفانی
دفتر ششم: عشق در شعر مدرن و نثر معاصر ما
دفتر هفتم: پیش‌زمینه‌ی سخن عشق درآینده

دفتر اول: دیباچه‌ی عشق

قصد ازآوردن جدول بالا، توجه خوانندگان به اهمیتِ محتوایِ این اثری است که مؤلف آن با تلاشی درخور تحسین، علاقه‌مندان را با مفهوم همه جانبه‌ی عشق آشنا می‌کند. نویسنده، با اشاره به تجربه‌های شخصیِ خود، دفتر عشق را می‌گشاید و از بُعدهای گوناگون وامی‌رسد. با تکیه به فرهنگِ رُم باستان و دین‌های ابراهیمی، اثری با اطلاعاتی مفید، سرگذشت این پدیده‌ی زیبا و حیاتیِ بشریت را در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد:

> "تجربه‌ی زیستن عشق در جوانی، جاذب و سرگرم کننده بوده که کسی را برنمی‌انگیخته است از تاریخچه آن چیزی بداند. تا چه رسد به این‌که میان سطرها متن‌هایی را بخواند که بشر در این رابطه نگاشته یا دگردیسی‌هایی را دریابد که در معنای عشق و رفتار وابسته‌اش پیش آمده است. این چیزها در زمان عاقلی سرو کله‌شان پیدا می‌شود. به وقت فروکش عطش جوانی."[1]

این واقعیت فرهنگی را نمی‌توان منکر شد که در جامعه‌ی متعصب و سرشار از خرافاتِ سنتی که چون چتر سیاهی بالاسر مردم سایه انداخته، نمی‌گویم عشق را شناخت، حتا سخن از عشق گفتن نیز قبیح بود. وقتی این فصل را داشتم می‌خواندم، انگار سرگذشت خود و هم‌نسلانم بود که از زبان نویسنده می‌شنیدم.

در زندگی رایج نسل‌های گذشته، شیوه‌ی بسیار عقب‌مانده‌ای رواج داشت که خوشبختانه مدتی است رنگ و رو باخته، و دارد کم کم از سکه می‌افتد. و آن سخن گفتن از عشق به مفهموم واقعی بود. عشق و محبت و دوست داشتن در رفع نیازهای جنسی خلاصه می‌شد. عشق را نه حرمتی بود انسانی و نه منزلتی در خورِ شناختش. هویتِ عشق، در آلودگی رابطه‌های جنسی به زشتی و بدنامی مطرح بود. به نوجوانی اولین بار که در خانواده این کلمه به گوشم خورد، یکی از خانم‌های حاضر، دست راستش را جلو دهانش برد، بین دو انگشت ابهام و سبابه را گشود و زبانش را بیرون آورد و چندبار تف کرد و استغفرالله گفت. من چیزی نفهمیدم ولی یاد گرفتم که اگر کلمه‌ای قبیح بر زبانم آمد جهت استغفار فاصله‌ی دو انگشت را باید گشود و تف مالی کرد! دروغ و ریا از این طریق زیر پوست یک یک بچه مسلمان‌ها، لانه کرد، آن هم از کودکی در خانواده‌ها!

مهدی استعدادی شاد این بحث را می‌گشاید و با تأکید بر "الزام تعریفی تازه ازعشق" خود را موظف می‌داند که جزهای غلط و زمینه‌های شکل‌گیریِ انحطاط نهادی شده را بشکافد و داغ ننگینی را که از این کج فهمیِ تحمیلی، بر ناصیت مردم حک شده به درستی توضیح دهد:

"مسلمان‌زاده بودیم. با مجوز دروغ مصلحتی. بگذریم که اذان اسلام را، از نوع شیعه را، ازنوزادی درگوشمان گفته بودند. برای همین، پرورده، وگرفتار سنت بومی، به راحتی درجوانیمان دروغ می‌گفتیم. حتا برابر محبوب و معشوق."[۲]

و بعد، گروه بیتل‌ها و زنده یاد سوسن را رو در روی هم می‌گذارد. گزینشش ازاین جهت قابل تأمل است که به تقریب هر دو با اندک اختلاف هم‌عصرند، آن یکی می‌خواند "آنچه لازم دارید عشق است." و این یکی فریاد می‌کشد "دروغ، دروغ، همه حرفات دروغه / این همه کلک ارثیه ازکی داری/ یک ذره رو راستی چرا نداری/ عاشقی توی این روزها یک دامه،..."[۳]

خنیاگران، درمیان مردم جهان سابقه‌ای دراز به مثابه‌ی شکل‌گیریِ اجتماع‌های بشری دارند. کارنامه‌ی آن‌ها نشان می‌دهد که در اکثر واقعه‌ها، سخن‌گوی راستین مردم خود بوده‌اند. فارغ از حضور گزمه و عسس، پیام اصلی را با ساز و دهل به میان مردم برده‌اند. با آوازهای لطیف و گاه گزنده، همراه با نغمه و چنگ و رقص و کرشمه، مردم را به هشیاری و بیداری فراخوانده‌اند. دوستی بین انسان‌ها، ضرورت عشق و زیباییِ هستی را فریاد کشیده‌اند، هم‌چنان، مرگ، ویرانی و تباهی انسان‌ها در جنگ را نکوهش کرده‌اند. آواز

بیتل‌ها، وقتی بر سر زبان‌ها افتاد که جنگ سرد پیش می‌رفت تا دنیا را در فاجعه‌ای دیگر گرفتار کند. آن هم درست به زمانی، که هنوز دو دهه‌ای از پایان جنگ دوم جهانی سپری نشده بود. هنوز مادران در عزای عزیزان خود، که در گورستان‌های گمنام پراکنده درسطح جهان به خواب ابدی رفته، سوگوار فرزندان و مردان خود بودند. تبلیغ‌ها و هیاهوی جنگ سرد زمینه‌ی درگیری، بین شوروی و آمریکا و کشورهای غربی را فراهم می‌ساخت. و چشم‌های وحشت‌زده‌ی مردم دنیا، با دلهره و هراس نگرانِ فردای هولناکی بود. وقتی گروه بیتل‌ها با آن قیافه‌های شاد و جوان و موسیقی مهیّج و تکان‌دهنده این سرود سنجیده و لطیف را دسته‌جمعی می‌خواندند: All you need is love

هر شنونده و ببیننده‌ای، ولو خش‌ترین جنگ‌طلب و جنگ‌جو نیز تحت تأثیر قرار می-گرفت و برای چند لحظه هم که شده نفرت و بی‌زاری و خشونت از جنگ به دلش راه می یافت و غرق در دنیای پرهیجان موسیقی به زیبایی‌های هستی لبخند می‌زد.

در شرق، اما مسئله فرق می‌کند. مهدی استعدادی شاد، سوسن را برمی‌گزیند تا سنت ویرانگر و مرده‌ریگ باستانی را که در نسل سوسن هنوز به بار است و داغ ، تلنگری بزند به وفاداری ابلهانه و سازش‌کارانه‌ی فرهنگی که در صیانتِ نمونه‌های مومیایی شده‌ی قرن‌های گذشته هم‌چنان پای‌بند مانده و هنوز هم ذهن‌ها تخته‌بند آن گذشته‌ها است. طرفه آن‌که ترانه‌ای به ظاهر عامیانه، ولی سخت تکان‌دهنده را برگزیده است که هوش و انتخابش را باید ستود. انگار که سوسن، فرهنگِ سراسر گنداب دروغ و ریا را بر سر ملت می‌کوبد. وجدانِ همیشه در سکون قبرستانی‌مان را به محاکمه فرا می‌خواند. با آهنگی دل‌سوز و زخمی، اما نعره‌ی فریادش درگوش‌ها می‌پیچد:

"این همه کلک ارثیه از کی داری!/ یک ذره روراستی نداری / عاشقی توی این روزها یک دامه، یک دامه ..."

نویسنده درآغاز دفتر اشاره کرده که محرک او در تدوین این اثر، کتاب **جزیی‌های گفتمان عشق** اثر "رولان بارت" است. و اضافه می‌کند این تحرک "به تدریج با تجربه‌های شخصی تقویت شده و تمایل فردی نگارنده را به سوی شناخت تاریخچه‌ی عشق کشیده است."[۴]

راستش، این‌گونه رک‌گویی‌های با ارزش را باید ارج گذاشت. این صفت، بیانگر نفس سالم و پاکیزگی اندیشه و تفکر است. هریک از ما تجربه‌های تلخ در این باره کم نداریم. ای کاش، دیگر هم‌وطنان نیز از این شیوه‌ی پندآموز بهره می‌گرفتند و با در نظر داشتن فضیلت قلم، نه تنها از ریا و دروغ و خلاف‌گویی پرهیز می‌کردند، بل که این قبیل صفت‌های زشت را که بدجوری، بر ادبیات سایه افکنده است، محکوم می‌کردند.

نویسنده، با سروده‌ای از شاملو، که با شروع حکومت اسلامی، به‌بند کشیدن عشق را حس کرده، دفتر اول را می‌بندد:

"آی عشق، / آی عشق، چهره‌ی آبیت پیدا نیست."[۵]

مهدی استعدادی شاد، با اشاره به دو رمان ایرانی، رویِ تأثیر باورهای مذهبی در شناختنِ ماهیتِ گوهرِ عشق انگشت می‌گذارد. در روانکاوی روح قهرمانان، از تأثیر مذهب در تزلزلِ شخصیت می‌گوید و به بیراهه افتادن انسان را که به تحقیرِ عشق می‌انجامد، خاطر نشان می‌کند. سرگذشتِ خفتِ عشق را توضیح می‌دهد و وقتی به دو شقه شدن انسان می‌رسد نیرنگ باورهای مردسالانه در فرهنگِ کهن را، که از سویی حجاب است و نجابت، و از سوی دیگر تکفیر است و فساد، افشا می‌کند:

"از یک سو در باور مذهبی مردسالارانه، این عضو آدمی مقدس شمرده می‌شود تا ازطریق حجاب پوشیده بماند و به نجابت علنی صدمه نخورد. از سوی دیگر به علت امکان کام‌جویی که با این عضو همراه است، تکفیر شده و لانه‌ی فساد خوانده می‌شود."[۶]

سپس، یادی از رمان **سوره الغراب** اثر کم نظیر محمود مسعودی می‌کند که برای نخستین بار در سال ۱۳۶۷ در شماره‌ی ۱۳ نشریه‌ی زمان نو در پاریس منتشر شد. و شگفتا! در میان نقدهایی که بر این رمان نوشته شده، برای نخستین بار است که مهدی استعدادی شاد، با دریافت درست از پیامدهای "انجمن فرهنگی عزا"، روی آن تأکید می‌کند:

" توده مردم یا با مراسم "تشییع جنازه" رسمی سرگرمند یا از ترس مرگ سر از خلوت خود بیرون نمی‌آورند و به روند واقعی زندگی اجتماعی و اتلاف وقت و به هدر رفتن زمان حال فکر نمی‌کنند."[۷]

مسعودی، در این رمان زیبا و هشداردهنده، سرنوشت مردم ایران را با زبانی پیچیده به نقد گرفته و فرهنگ و تاریخ سراسر جهل و غفلت ما را بازساری کرده است. تکرار عادت‌ها، خواب رفتن‌ها و سستی‌های موروثی را در برگ برگ اثر، با عقل نقاد زیر تازیانه‌ی نقد به باد انتقاد گرفته است. همو، بدون اشاره به واقعه‌ی سال ۱۳۵۷، پیامدهایش را در قالب گفت‌وگوی پرندگان شرح می‌دهد.

تراب‌خان، یکی از قهرمانان این رمان [**سوره الغراب**]در تصادف ماشین کشته می‌شود. تنها شاهد ماجرا یک کوه‌نشین است و کلاغی که همیشه همراه تراب خان بوده.

به این بخش از فصل ۷۷ **سوره الغراب** توجه شود:

"کلاغ زخمی و خونی روی قلوه سنگی سرراه او می‌نشیند، می‌گوید اُ آ مُرد. شاید تراب، سهراب، یا حتی داراب. شاید هم یک چیز دیگری آب. یا مثلن راب. یا فقط آب. ولی مطمئن است که به دقت شنیده کلاغ می‌گوید:

... مُرد.

یکی دو ورد می‌خواند که در دور کردن اجنَه معجزه می‌کنند. توی کوه اجنَه فراوان است. نتیجه می‌دهد. از این‌که وردها را می‌دانسته خوشحال می‌شود. ولی هنوز

مسافت زیادی سرازیر نشده، کلاغ دوباره می‌نشیند روی شاخه‌ای سرراهش. همان‌طور زخمی و خونی، این‌بار یک دسته پشم طوری لای منقارش. دوباره وردها را می‌خواند تا در برود. سرازیری کوه را بگیرد بدود. ولی کلاغ از روی شاخه دوباره می‌گوید: ... اُ آب مُرد.

پشمی که لای منقارش بوده پیش پای او به زمین می‌افتد به‌تر نگاه می‌کند. می‌بیند یک دسته موی آدمی با پوست خونالودش. وحشت می‌کند. با این همه به کلاغ می‌گوید: برو من هم دنبالت.

کلاغ پر می‌کشد. کوه نشین سر به آسمان بلند کرده، مسیر کلاغ را دور گردن کوه می‌دود. جسد شما در فاصله‌ی کمی نسبت به اتومبیل که در سقوطش مسیر بیش‌تری را طی می‌کند، پیدا می‌شود."

در پایان رمان یعنی بخش ۸۱ خواننده با این روایت روبه‌رو می‌شود:

" بشنیدن صدای زنگِ در، رادیو را خاموش کرده بدون این که بپرسد چه کسی در می‌زده است با دربازکن برقی درِ اصلی ساختمان را باز می‌کند، بعد، نگاهی به پرچم سیاه پنجره‌تان انداخته، کلاغتان را بر می‌دارید و به سرعت از آپارتمان کوچکتان خارج می‌شوید، تراب‌خان پایین پله‌ها در قاب در، منتظر شما ست. درحالی که دست هم‌دیگر را فشرده به هم لبخند می‌زنید، لحظه‌ای به کلاغش، و بعد به شمشیر برّاق فرق سرش نگاه می‌کنید."

و رمان به پایان می‌رسد. خواننده گیج و غرق در گذشته‌ی فرهنگ و تاریخش می‌چرخد. با نیاکان خواب رفته و پر افتخارش با زندگانِ معتاد بنیندیشیدن و خمودی، در ذوق و شوق به حماسه سرایان خود فخر می‌فروشد!

برمی‌گردم سر بحث. عذر می‌خواهم ازمطلب دور افتادم. ولی راستش دریغم آمد: حالا که نویسنده یادی از رمان **سوره الغراب** کرده، پیام تکان دهنده‌اش را یادآور نشوم. نویسنده، درادامه‌ی بحث، از زن ستیزی عین‌القضات همدانی، عارف "پاک‌باز و دلاور" یاد می‌کند و اشاره به بیت‌هایی دارد از هم او، که در تبیینِ آرای عارف پاک‌باز و دلاور در زن‌ستیزی ست:

"اگر چنان‌که مردی و عشق مردان داری، این سه نوع عشق را که به رمز گفته شد، در این بیت‌ها که خواهم گفتن بازیاب که قطعه‌ای سخت با معنی آمده است."[۸]

متأسفانه مهدی استعدادی شاد از آوردن بیت‌های یادشده خودداری کرده و انگیزه‌ی خسّتِ کلام پوشیده می‌ماند.

این که در گذشته‌ها رابطه‌های جنسی مرد با مرد (هم‌جنس‌بازی) در بین اکثر مردم جهان رسم جاری بوده و هنوز هم رواج دارد مورد تردید نیست، ولی آیا، این که هم‌جنس‌گرایی را می‌توان در محدوده‌ی طبقه‌های عشق و عشق‌بازی منظور کرد، باید رفت سراغ اهل بخیه، به ویژه ادبیات صوفیان، که نویسنده‌ی کتاب به آن‌ها اشاره‌ها دارد.

اما چون از"عشق عرفانی" سخن در میان است باید گفت که این رشته سر دراز دارد. عشق عرفانی برآمده از تجربه‌های گوناگون بشری، از لذت‌های جسمانی در عشقبازی است. در تاریخ رُم باستان نمونه‌های زیادی از آشکار بودن عشق در دست است. هم‌چنان رواج آرای مختلف در آزادی یا محدودیت‌هایش درهمان فرهنگ.

در ادیان ابراهیمی نخستین بار تحقیر و تکفیر عشق به یهودیت نسبت داده شده است. سوره یوسف در قرآن، به‌ترین نمونه از اوضاع عشقبازی در یهودیت را توضیح می‌دهد. با پذیرش مسیحیت از سوی دولت رم، عشق بین مردان به پستوها رفت و عشق با زنان نیز برحسب فرهنگ یهودیت ادامه پیدا کرد. عشق آزاد مورد تکفیر منزه‌طلبان خشک‌اندیش کلیسا قرارگرفت و روز به روز گسترده‌تر شد. دوران سیاهی بود که عشق آزاد گناه کبیره خوانده می‌شد و دوست داشتن، مهر و محبت و انسانیت، موجب بدنامی گردید و چه سرها که در این راه به فتوای کلیسا برباد رفت و رهروان عشق و عاشقی روانه مسلخ شدند.

تسری و حضور این اخلاق بزرگ اجتماعی، چه از یهودیت باشد یا مسیحیت به اسلام، انکار ناپذیر است. روش تکفیر عشق، ولو با مزدوجان رسمی در کلیسا، با تمامی بعدهایش در جنگ‌های صلیبی به اوج رسید. عشق و دوست داشتن به طور کامل به پستوها و نهان‌خانه‌ها رفت. ادامه‌ی آن جنگ ویرانگر که قرن‌ها طول کشید، تجاوز و خشونت را به عنوان بخشی از بدنه‌ی فرهنگِ ادیان تثبیت کرد. فضای خونین سرکوب و خفقانِ خشونت‌بار با تلفات سنگین انسانی، اقتصادی و فکری، اخلاق عمومی را به‌هم ریخته بود. ترمیمش شیوه‌های تازه می‌طلبید. وقتی جنگ‌های صلیبی به پایان رسید، بشریتِ خسته از خشونت و ویرانی، در آستانه‌ی افق‌های تازه قرار گرفت. ویرانی‌های جنگ مشاغل تازه‌ای ایجاد کرد. اجرای سیاست‌های جدید، هم درخشان بود و هم امید آفرین. مایه‌های انسانی‌اش چشم‌گیربود. جنبش‌های فکری، طلیعه‌ی رهایی از قید و بندهای سنگین و نکبت‌بار کلیسا را نوید می‌داد. زمینه‌هایی فراهم شده بود که جامعه‌ی غرب نفس تازه کند و کرد. با تکیه به خِردِ خود علم و دانش را ارج نهاد تا رونق گرفت و تا آن‌جا پیش رفت که از نقش کلیسا در تمام امرهای اجتماعی – فرهنگی کاسته شد.

زیبایی‌های هستی را در هنر و معماری و موسیقی با جلوه‌های تازه و گوناگون گسترش داد تا اصلی از پایه‌های فرهنگِ غالب مردم گردید. قدرت و توان‌مندی جنبش‌های فکری تا آن‌جا پیش رفت، که مردم مقابل چشمان آزمند کلیسا خدا را از آسمان به زمین کشیدند. تابوها فرو ریخته بود. در رهگذر این دگرگونی‌های آزادی جنسی و رونق عشق و عشق‌بازی پا گرفت. برتری و خرد فردی، سلب حاکمیت از کلیسا، از دستاوردهای آن تحول‌ها است. در مشرق، به‌ویژه در حوزه های اسلامی، تحول چشم‌گیری رخ نداد. برعکس سرکوب‌ها شدیدتر شد. بیضه‌داران اسلام با تکفیر عشق و مجازات‌های سنگین برای عشق‌ورزان، جامعه را در کنترل گرفتند. "عرفان اسلامی" با کمک سخن‌وران سرکوب شده قد برافراشت. بایزید بسطامی، منصورحلاج ، شبلی، ابراهیم ادهم، ابوسعیدابوالخیر (همان که گفت خدا زیر کلاه من است) و ... تا عطار و مولوی که به قریب آخرین و زبده‌ترین

سخن‌گویان عرفان اسلامی در ایران‌اند. این‌ها با ستایش عشق در لون آسمانی در صیانت از فضیلت و حرمت عشق، از بزرگترین آفریننده‌های این فرهنگ‌اند.

بعد ازحمله‌ی عرب‌ها به ایران و اسلامی شدن مردم، عشق زمینی به آسمان‌ها رفت. در این انتقال، عرفان اسلامی گوهر عشق را با تمام ویژگی‌هایش، با تقدسی در پشت پرده، درحال استتار حفظ کرد. حسرت‌ها و ناکامی‌های عاشقان، دلهره‌ی دل‌های تپنده و محرومیت جنسی با هزاران فسادِ پنهان و آشکار آلودگی‌های فرهنگی را دامن زد. نجابتِ انسانی رنگ باخت. عادت به تظاهر و چندگانگی رفتارها قوت گرفت. توسعه‌ی فساد از دستاورهای این تقدس بی‌جا و نابهنگام بود. مهدی استعدادی شاد، که معضل آسمانی شدن عشق را دریافته، می‌نویسد:

"ولی وقتی انسان در وادی پر شور عشق گرفتار یورش و سرکوب می‌شود، سر از عشق عرفانی رو به آسمان بیرون می‌آورد."

نویسنده، در برخورد با افکار میشل فوکو که علاقه‌مندی خود را به ظهور آقای خمینی در عرصه‌ی سیاسی ایران با نوشتن چند مقاله و گزارش نشان داده است، خطاهای او را یادآور می‌شود: "فوکو در ناآشنایی با طرح و برنامه‌ی آیت الله خمینی که در آثارش مندرج بوده، مثل بسیاری از روشنفکران هم‌قطار ایرانی‌اش که در "کشف اسرار" و "ولایت فقیه" یا "توضیح المسایل" وی غور و بررسی نکرده‌اند."

از این گذشته، در لایه‌های توضیحی که درمورد آن جنبش آرمان‌خواه می‌دهد، عنصرهایی از خواسته‌ها و آرزوهای شخصی فوکو نیز در گزارشش ادغام شده‌اند.[۹]

آقای خمینی، در همان نخستین روزهای حکومت خود، هر آن‌چه را که میشل فوکو، و دیگر آرمان‌خواهان فرنگی و ایرانی پیش‌بینی کرده بودند نقش بر آب نمود. در سیمای تمام عیار یک مستبد دینی، توی دهن آزادی و قانون و حقوق بشر زد. کاری که از یک رهبر دینی و در سیمای پیامبر و به نمایندگی تام الاختیار خدا، برای مردم مسلمان ایران که دل‌هایشان را صادقانه زیر پایش فرش کرده بودند، تکان دهنده بود. مهدی، با اشاره به **تمرین مدارا** اثر زنده یاد محمد مختاری، به‌کارگیریِ مفهوم "شبان–رمگی" و تأثیرپذیری از فوکو می‌نویسد:

"با این دو متفکر، یعنی فوکو و مختاری و نیز با الهام از آثارشان، بحث رابطه‌ی آرمان و جنسیت را دقیق‌تر می‌شود پی گرفت."[۱۰]

با تأیید این نکته اما، از ناآشنایی فوکو با افکار تشیّع، همان‌گونه که در بالا اشاره شد، از تمایز فکری مختاری نیز غافل نیست. او با نظری دقیق به **مقدمه‌ی عاشقانه‌ها**، روایت او در "عشق ویس و رامین" را نقل می‌کند: "عشق ایرانی تا پیش از نفوذ عشق عربی و افلاتونی، اساسا عشقی است که آمیزش کامل و تمام روحی و جسمی است." و بلافاصله می‌افزاید:

"یکی از دقیق‌ترین واکنش‌های مبتنی بر حساسیت زمانه را این جا محمد مختاری از خود نشان داده است. واکنش وی به آن پاک‌سازی تاریخی است که حاکمیت وقت در دستور کار قرار داد و خواست که به اصطلاح ارزش‌های اسلامی خود را حُقنه کند."[۱۱]

نگاه مختاری به عشق، در میان سروده‌های شاعران متقدم، گرچه، ره به وحدت نمی‌برد، اما، با سنجش آرای سخن‌وران زمانه در بحران حمله‌ها و هجوم‌های ویرانگر مهاجمان، با نمایاندن گرایش‌های التقاتی- مذهبی و عرفانی با حفظ ماهیت گوهری عشق، افق‌های تازه‌ای می‌گشاید و جلوه‌های فرهنگی هریک را توضیح می‌دهد.

مهدی، هوشمندی مختاری را دریافته است. سخن‌وران را با افکار گوناگون، مقابل هم می‌نشاند. به سخن هریک به دقت گوش می‌دهد. داوری نمی‌کند. این کار را به خواننده وا می‌گذارد تا راست و ناراست را بسنجد و تمیز دهد. وقتی در منظر خیال، آن همه سخن‌وران با مشرب‌های گوناگون را زیر یک سقف دیدم، آرزو کردم کاش این اخلاقِ تحملِ دگراندیشی، در فرهنگ امروزی ما نیز حضور مثبت می‌داشت. در وارسیِ آثار مختاری، به نکته‌ی جالبی اشاره کرده، که قابل تأمل است. اضافه کنم: که نه مختاری و نه هیچ نویسنده و پژوهشگر پیشگو نیست ولی عقل سلیم و شم قوی متفکران و تحلیل‌گران، هر از گاهی دریچه‌ی برخی گمانه‌زنی‌ها را به رویشان می‌گشاید. مختاری نیز از این قبیل متفکران است بی‌آن که مدعایی داشته باشد. پس باید نظرش را یادآور شد. مهدی می‌نویسد:

"او در حاشیه‌ی پژوهش خویش، انگار این هشدار را می‌دهد که به خاطر سرکوب نیازهای طبیعی و ممنوع شدن لطافت‌جویی در سپهر همگانی و خیابان، عطش شهوت از امعا و احشای جامعه بیرون خواهد زد."[۱۲]

فساد جنسی امروزی که زیر پرچم حکومت ولایت فقیه، با حضور دایمی آن همه گزمه و عسس و دادگاه و شلاق و زندان و اعدام در سراسر کشور به راه افتاده؛ برآمده از سرکوب‌های میل‌های طبیعی مردم است. مختاری با احساس مسئولیت و دل پر سوز، امعا و احشای جامعه‌ی خفقان‌زده و سرکوب شده را که شرحه شرحه در خیابان‌ها به راه افتاده، در آینه‌ی زمان به درستی می‌بنید. و شرم‌ساری ملتِ تحقیر شده را که ناموس دخترانش به دست سوداگرانِ حکومت، در بازار برده‌فروشان دُبی و حاشیه‌ی خلیج فارس به حراج گذاشته شده است! او تا واپسین دم زندگی در این فکر بود که چه‌گونه می‌شود این ننگ تاریخی را از ناصیت ملت ایران زدود؟! مهدی استعدادی شاد، با سروده‌ای از مختاری، این بخش را می‌بندد.

"معرفت جسم / همین سیب که می‌تابد و / می‌تاباند دندان را / در وسوسه‌ی گوشت شادابش / همین چشم / که می‌خواند و / می‌گرداند خواهش را / پیوسته / هی بسته و هی باز
همین پوست / کز این حاشیه‌ی سرخ به آن حاشیه /آهسته فرامی‌گردد /تا گویاتر گردد."[۱۳]

دفترسوم: لحظه‌هایی از اندیشیدن به عشق#

نویسنده‌ی "معناهای عشق"، نگاهِ هدایت به عشق را وارسی می‌کند. با نشانه‌هایی از"بوف کور" و "وغ وغ ساهاب" می‌نویسد: هدایتی که هم در "بوف کور" از بن‌بست رفتار ما به دلیل خلق و خوی استبداد زده می‌گوید و هم در "وغ وغ ساهاب" تلقی پوشالی و روزمره از عشق را با طنز خود به تمسخر می‌گیرد."[۱۴]

و سپس از دو اثر تحلیلیِ محمود کیانوش و شاپور جورکش، **زن و عشق در دنیای هدایت** و **زندگی و عشق و مرگ از دیدگاه هدایت** یاد کرده، می‌گوید: "به خاطر بی‌توجهی به قلمروی آفرینش وی دچار کمبود شده‌اند."[۱۵] مهدی، در به کار گرفتن این جمله چنان صراحت و قدرت نشان داده، که خواننده قرار از کف داده می‌خواهد دنبال حرفش را زودتر بشنود:"چرا که هدایت با طنز نوشته‌های خویش بخش دیگری از جهان‌بینی خود را برای مخاطب آشکار کرده است."[۱۶]

نویسنده، در گشت‌وگذار نقادانه، وقتی به خیام می‌رسد مکث می‌کند. مکثی قابل احترام به بزرگواری و فضیلتِ اندیشه و دانش و جهان‌بینی مردی کم نظیر، در تاریخ فرهنگِ ما که فرهنگ جهان‌ش بود و همه‌گانی. فارغ از حد و حصر جغرافیایی، رنگ و پوست و مذهب. برجستگیِ او به قول مهدی ، در"چند وجهی"اش قابل تأمل است: "در عدم هم‌نوایی با سیطره‌ی ادیان در وطنش ... وعده‌ی ظهور منجی به کسی نمی‌دهد. نزد او نه سوشیانت زرتشتی درکار است و نه مسیحای یهود و مسیحی و نه مهدی موعود شیعه".[۱۷] نویسنده، با ستایش از افکار و اندیشه‌های خیام، به مولانا می‌تازد. به ابوالقاسم پرتو نویسنده‌ی کتاب "**اندیشه‌های فلسفی ایرانی**" ایراد می‌گیرد که چرا از مولوی به خاطر عقل و خردستیزی ایشان ("پای استدلالیون چوبی بود") اعتنا نمی‌کند که در چالش آشکار با نظریه‌ی خیامی قرار دارند."[۱۸]

البته حق با ایشان است. هر نظر غیرعقلانی و عقب‌مانده را باید نقد کرد. ولی درباره‌ی مولانا نمی‌دانم چه باید گفت. اما این‌قدر می‌دانم که فرهنگ جهانی، متشکل از افکار گوناگون فردهای بشری و متفاوت از هم اند. تلوّن اندیشه‌ها و جدال دایمی بین آن‌ها است که فرهنگ‌ها را سرزنده نگه می‌دارد. چراغ معارف بشری را روشن و پر فروغ‌تر می‌کند. مولوی هم، با همه اندیشه‌های اسلامی و نثر عربی و قرآنی‌اش، از سخن‌وران تاریخ این سرزمین است. اما درباره‌ی این سخن مولوی: "پای استدلالیون چوبی بود" باید دقیق

شد و وارسید. من در این‌جا مفاهیم فلسفی و تفسیرهایی که شده را کناری گذاشته و درباره پای چوبین می‌خواهم موضوع را بشکافنم. این پای چوبی چنان وضع ناهنجاری در فرهنگ پیدا کرده، که هر کس با پای چوبی را نه تنها فاقد استدلال و منطق، بل که با داوری‌های ناسنجیده با لقب‌های خفت‌بار یاد می‌کنند: شل، چلاق و ...

وقتی در منظر ذهنم، انسانی را مجسم می‌کنم که پایش را به هرعلتی از دست داده و به جای پای طبیعی‌اش با پای چوبی راه می‌رود با همان پای چوبین از افتادن در چاه یا چاله و چوله میت‌واند بار زندگی را به دوش بکشد. حداقل، پای چوبی این خاصیت را دارد که مانع سقوط انسان در چاه و چاله می‌شود. تأکید فلاسفه و خردگرایان، در نفی این سخن مولوی آیا دلیل درستی است؟ آیا منظور مولانا، اشاره به مصنوعی بودن پا و این‌که بازدهی و اصالت پای طبیعی را ندارد، مورد نظر نبوده است؟

برگردیم سر مطلب اصلی: من با اندک بضاعتم، هرازگاهی که به ادبیات کلاسیک سر می‌زنم، به آزادگی و وارستگی مردم آن دوران‌های دور غبطه می‌خورم. از گوناگونی و تفاوت اندیشه‌ها، از تسامح و مماشات و تحمل‌شان لذت می‌برم. سعدی هم‌عصر مولانا است با آن تفاوت‌های بنیادیِ در فکر. همین فرهنگ حافظ را هم دارد:

"حدیث عشق زحافظ شنو نه از واعظ / اگرچه صنعت بسیار درعبادت کرد."

و عبید زاکانی را ، با آن آزادگی‌های عریانش درعشق. با این حال، مهدی که دستی درفلسفه دارد، خود به‌تر می‌داند که در این وادی پر از بیم و هراس چه گذشته و چه سرهای پرشور برباد رفته است!

مهدی استعدادی شاد، از "غزل‌های سلیمان" **تورات**، قطعه‌ی زیبایی نقل می‌کند که "اشاره مستقیم به کامجویی دارد."

"او مرا با غنچه‌ی لبانش بوسید و عشق گواراتر از هر شرابی است."[۱۹]

و شگفتا! که در چنین فرهنگ با آن سفارش توراتی، خشک‌اندیشان یهود، تخم تن‌ستیزی و عشق‌ستیزی را در کشت‌زار جهل و تعصب چنان به بار نشانده‌اند که عشق آزاد در تمام ادیان ابراهیمی نهادینه شده است!

دفتر چهارم: فلسفه‌ی یونان باستان و مفهوم‌سازی برای عشق

دفترچهارم کتاب، طولانی‌ترین بخش این وارسی است. همان گونه که بر پیشانی‌اش حک شده، آرای فیلسوفان یونان تا متاخرین در باره‌ی عشق و مفهوم آن، در برشی از زمان را توضیح می‌دهد. بحث از **سمپوزیون** افلاتون شروع می‌شود. این اثر، که بارها به نام **مهمانی** و **ضیافت** به فارسی ترجمه شده کهن‌ترین اثر تاریخی و یادگاری از قرن پنجم پیش از میلاد است، که درباره عشق بحث می‌کند.

با پایان گرفتن دوران هشتصد ساله‌ی فلسفه‌ی یونان باستان، الگوهای زاهدانه‌ی کلیسایی وارد زندگی مردم می‌شود. بی‌ربط نیست که پژوهشگر، به بار نشستن بذرهای زن‌ستیزی و تقبیح عشق از سوی نومسیحیان را به این دوره تحول نسبت می‌دهد؛ یادگاری شوم از سوی خشک‌اندیشان دین یهود.

" این دوره در خوانش تاریخ فلسفه هم‌زمان می‌شود با میان‌سالی دوره‌ی فلسفه‌ی یونان باستان تا پایانش. یعنی از مقطع سقراطی تا برآمد سیطره‌ی رُم و مسیحیت. آشکارترین نشانه‌ی این حادثه‌ای است که در آن "اروس" [خدای عشق وکامجویی] یونانی به کناری زده می‌شود و عشق با تلقی یهودی رایج می‌گردد. آن تلقی که عشق را فقط از آن خدا می‌داند."[۲۰]

افلاتون، در این اثر، تمتع از عشق و کامجویی بین مردان (هم‌جنس‌گرایی) را نیز در محدوده‌ی علاقه‌های انسان به وصالِ زیباشناسی و رسیدن به کمال، مورد بحث قرار داده است.

با نگاهی به فلسفه‌ی "اپیکور" تن‌محوری، کامجویی و حضور لذت در زندگی انسان را مطرح می‌کند. اشاره به رمان **آهستگی** میلان کوندرا دارد. و تفاوت خوش‌باشی و عیاشی را در ترجمه‌های فارسی یادآور می‌شود. می‌نویسد:

"با این اثر، که یکی از متن‌های اساسی یونان باستان در دفاع از خوش‌باشی به شمار می‌رود، او در دفاع از عشق‌جویی آدمی به مقابله با هرگونه اجبار اجتماعی برخاسته است. وی عشق را زمینه‌ی دست‌یابی راه آرامش روحی دانسته است. ... زندگی اپیکور، که یکی از شخصیت‌های مهم زندگی آتنی بوده و دست و دل‌بازیش معروف خاص و عام، از قاعده‌ی دسیسه و تنگ‌نظری سایرین بی‌نصیب نمانده است."[۲۱]

نویسنده در این دفتر، در محفلِ‌های بحث و جدلِ اندیشمندان و فیلسوفان جهان می‌چرخد. با انتقاد شدید از آن روش کهنه روحانیان تن‌ستیز و زن‌ستیز که "قرن‌ها ست شعار سرداده‌اند که عشق اصالت‌دار در میان انسان‌ها ممکن نیست" حتا از مخالفان شریعت، به مثل شمس تبریزی و ابن عربی را نیز، که تحت تأثیر فضای مذهب قرار گرفته بوده‌اند، پای میز می‌کشاند و بشکافتن آرای آن‌ها می‌پردازد. در این گشت و گذار پای بحث دکارت و ژان ژاک روسو می‌نشیند. به سخنان هر دو گوش می‌دهد. و شمه‌ای از عقیده‌های آن‌ها را روایت می‌کند.

"با افکار دکارتی در قرن هفدهم، این روحیه حاکم شد که عقل بایستی به گونه‌ای بی‌قید و شرط مهار علاقه‌های هوس‌برانگیز را به دست داشته باشد ...در این میان ژان ژاک روسو از اشخاص نادری بود که علیه باور عمومی برخاست و اعلام کرد فقط عقایدی را می‌پذیرد که سبب لذت‌یابی می‌شود."[۲۲]

نویسنده، با دقت و عطش خاصی آرای اندیشمندان را دنبال می‌کند. در بررسی آرای فیلسوفان قرن بیستم، در نظریه‌ی "اندیشگرانی که از نسل‌های اول، دوم و سوم مکتب فرانکفورت هستند" مکث می‌کند، زیرا عقیده دارد که "هر کدام به سهم خود هم‌چون نکته‌ای تعیین کننده و مهم در نظریه‌پردازی توجه داشته‌اند."[۲۳]

از ترجمه‌ی افکار فیلسوفان نیز که به فارسی برگردانده شده است، غافل نیست. حتا، از غفلت مترجمانی نمی‌گذرد که با معادل‌سازی، کلمه‌های اصلی را از بار معانی خالی کرده‌اند.

به روایت مهدی استعدادی شاد، در ترجمه‌ی **"غزل‌های سلیمان"** که در **تورات** آمده، مفهوم سخن به استعاره، با رنگ آمیزی زاهدنمایانه، تحریف شده است.[۲۴]

به ترجمه‌های شادروان لطفی، مترجم **دوره‌ی آثار افلاتون** که به‌قول نویسنده‌ی کتاب، به "اخلاقی ساختن اندیشه افلاتونی" پرداخته، می‌نویسد: ایشان این اقلیت اجتماعی (هم‌جنس‌گرایان) را به مردمان فرومایه ترجمه می‌کنند.[۲۵] به لغزش‌های مترجم رُمان کوندرا نویسنده‌ی برجسته‌ی چک، که به آزادی جنسی و رابطه‌های به‌تمامی باز عاشقانه و لذت جنسی انسان تأکید دارد، اشاره می‌کند. در باره‌ی لغزش‌های مترجمان که نویسنده‌ی کتاب مطرح کرده، مسئله‌ی مهم، یک‌سانی تحریف‌ها است که نظر خواننده را جلب می‌کند. آن‌ها، بدون در نظر گرفتن گوینده و صاحب‌سخن تفاوتی قایل نشده‌اند. ساده‌تر این که بین مقام و منصب راویان فرقی نگذاشته‌اند. در این تحریف‌ها، به کسی رحم نکرده‌اند. عدالتِ موعود به طور مساوی اجرا شده است. تا جایی که مترجمان، بین خدا که به ظاهر روایت‌گر **تورات** است با فلان رُمان‌نویس ملحد امتیازی قایل نشده‌اند.

نویسنده، در وجه‌های متفاوت کلمه‌ها، روی مفهوم "حوش‌باشی" و "عیاشی"، تکیه می‌کند. از خیام مدد می‌گیرد و به درستی، معادل‌سازی‌ها را با زبانی ساده و قابل تفهیم مطرح می‌کند. و روش یک‌سان مترجمان، درگذشته و حال را برای خواننده توضیح می‌دهد. بی‌زار از ریاکاریهای مزمن، با خشمی نهفته، آلودگی‌های فرهنگِ ریایی و کاسب‌کارانه زاهدنمایان را به چالش می‌طلبد.

با این حال، فضای مذهبی و چیرگیِ سرکوب‌گرانه‌ی شریعتمداران را نباید فراموش کرد و هم‌چنین، بیم و وحشت از گزمه و عسس را، که در زمانه‌ی ما، چتر سیاه و خوفناکش درهیبتِ سازمان یافته "سربازان گمنام امام زمان"، سراسر خاک وطن را پوشانده و دلِ هر دگراندیش را زهره ترک کرده است. بی انصافی است که در رهگذر این وادی بیم و هراس، برق شمشیر آخته‌ی تکفیر، نادیده گرفته شود. واقعیت این است که مترجم نیز مانند هر اندیشمند و نویسنده و هنرمند، در زمانه‌ی سرکوب و خفقان، با انتخابِ زبان مماشات و استعاره؛ حامل پیام روزگاران خود است.

مهدی استعدادی شاد، در پایان این دفتر، که از پربارترین و خواندنی‌ترین فصل‌های کتاب است، باز هم به سراغ **مهمانی** می‌رود که افلاتون "۱۷ سال بعد از مرگ سقراط

نگاشته است". و سپس یک یکِ سخن‌رانان مهمانی را روی صحنه می‌آورد و معرفی می‌کند:

"چهارمین نفر آریستوفاس نامی است که یکی از کمدی نویسان نام‌آور یونان باستان بوده است. اویی که حرف‌هایش نشان می‌دهد یکی از رندان ورزیده‌ی زمانه است."[۲۶]

در ادامه‌ی صحبت، آریستوفاس وقتی بحث "دوپارگی" را مطرح می‌کند، بنا به روایت مهدی : "دو پارگی یادشده هم می‌تواند جنسی باشد مثل تفاوت زن و مرد و هم شخصیتی مثل فاصله‌های میان من و خود. فاصله‌ای که یکی از پیامدهایش درفلسفه به دعوا بر سر اهمیت عین یا ذهن منجر شده است."[۲۷]

این سخنان سبب ستایش افلاتون از این کمدی‌نویس می‌شود. پنجمین سخنران "آگائون" است که در ستایش جمال‌پرستی، زیباپرستی و زیباشناسی سرآمد روزگار است. سقراط با چنین تمهیدات، از زنی سخن می‌گوید به نام "دیویتما": "در پس پرده‌ها حامی پا بر جایی حقیقت عشق بوده است."[۲۸] این که در میان عشق مردانه که سقراط، با تمایلات شدید به آن شهرت داشته با پیش کشیدن سخن زن راهبه و تکرار چندین‌باره‌ی نام او، عشق زنانه را مطرح و از معصومیت و پاکی راهبه و قدر صومعه سخن می‌گوید، به یقین تأییدی بر وسعت جهان‌بینی‌ی این حکیم یونانی است. نگاهش خارج از گستره‌ی آتن و ماورای رابطه‌های عشقی مردان نام آور آن منطقه است. و تأکید در ذات و حقیقت عشق و عشق‌بازی با زن.

ظهور "رابعه" در عرفان اسلامی نیز، که بازساری "دیویتما"ی یونانی است، پاکی و معصومیت زاهدانه را به رخ می‌کشد. غافل از پنهان‌کاری‌های صومعه و خانگاه: "چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند."

یادآوری نویسنده نیز تأیید درست و به جایی است در این مقوله:

"ساختن پیکره‌ی (فیکور) تاریخی از زیک زن راهبه را که بایستی ضامن درستی نظریه‌ای باشد خوب به خاطر بسپارید. زیرا که به وقت صحبت از عرفان اسلامی نمونه‌ی تقلید شده‌اش را در شکل رابعه دیدار خواهیم کرد."[۲۹]

دفتر پنجم: فراز و نشیب‌های عشق در ذهنیت عرفانی

در این دفتر، سیر تحول عرفان دنبال می‌شود. پدیده‌ای که از پلوتین آغاز گردیده. در دین-های ابراهیمی در برخورد عقیدتی بین متکلمان وفیلوسوفان، فصلی از معارف دینی تثبیت شده است. و در موارد متفاوت وسیله‌ی منادیان دین مورد بهره‌برداری قرار گرفته و علیه مخالفان به‌کار گرفته شده. با هجوم عرب به ایران و تحمیل دین اسلام به زور شمشیر در

این سرزمین، عرفان اسلامی در جلوه‌های گوناگون شکل می‌گیرد. این نحله‌ی فکری در عرفان اسلامی–ایرانی، شاخص‌ترین اعتراض در مخالفت به عرب مهاجم و اشغالگر را نمایندگی می‌کند.

"جنبش عرفانی که آن زمان در کنار خردگرایان بخشی از جمعیت دگراندیش ایرانی را تشکیل می‌داده، در اندیشه‌ورزی‌های خود به این نکته رسیده که با سیطره‌ی نطری اسلام رسمی و نیز با حضور اشغالگرانه ولایت عرب بر عجم به راه و روش دیگری روبه‌روشود."[۳۰]

تبلور اندیشه‌های پلوتینی در اسلام که مهدی، آن را به‌درستی به‌عنوان "ایده ئولوژی" مطرح می‌کند قابل تأمل است. در همان قرن‌های اولیه چیرگی اسلام، واکنش‌های تند علیه حضور عرب در گوشه‌و کنار کشور نشانی از نارضایتی‌های جامعه را آشکار کرد. شکل‌گیری عرفان اسلامی–ایرانی و دو پاره شدن آن به عرفان نظری و عرفان عملی فصل دیگری با افکار و مسایل تازه‌ای را گشود. حلاج و بایزید بسطامی که در راه وصال به خدا جان باختند نمایندگی عرفان عملی را داشتند. و صوفیان، که فصل درخشانی از ادبیاتِ ایران را به خود اختصاص داده‌اند: " دریک کلام دیگر، صوفیان شکل تعدیل یافته‌ی "عرفان عملی" حلاج ها و بایزیدها هستند. .. گرچه در دوران اهمیت‌یابی صوفیگری، عارفانی نظیر عین القضات و سهروردی نیز بوده‌اند که طعم تلخ تعصب و قشریگری دستگاه تفتیش عقاید فقیهان رسمی را بر بالای دار و مجازات اعدام چشیده‌اند."[۳۱]

حکم قتل و تکفیر هر دگراندیش آخرین راه چاره بود برای تحمیل حکم‌های شریعت و چیرگی اسلام. و در این راه چه سرهای پر شوری که برسر دار رفت و اندیشه‌های درخشانی که تباه شد. عرفان، با ظاهر بسیار جذاب سرگذشت بحثانگیزی دارد با تفاوت‌ها ونگرش‌های گوناگون و چه بسا سطحی. تا آن‌جا که خردگرایان را به سکوت واداشته. و در مقطع‌های گوناگون تاریخی آن‌ها را به انزوا کشانده است. می‌توان گفت که عرفان، اُس و اساس ریشه‌دار و استواری ندارد. خوانش مطبوعی است از برتری و غلبه‌ی پندار و احساس بر عقلانیت که در حوادث تاریخی با روح زمانه درآمیخته و دل‌مشغولی‌های اساطیری را نزد پندارگرایان زنده حفظ کرده است. فتح‌های اولیه‌ی اسلام که با سرکوب مردم کشورهای تسخیر شده سامان گرفت، به‌عنوان قدرت غالب، به جلب نظر آرای دانشمندان و به حمایت از رونق فکری همت گماشت. اوج این فراخوانی در دوران خلافت عباسی بود که بغداد مرکز خلافت اسلامی گردید. مدارس بغداد مرکز مبادله و بحث و جدل و تبادل اندیشه‌های قوم‌های گوناگون با عقیده‌های گوناگون شد. عالمان فلسفه و حقوق رومی در کنار شارحانِ عرفان هندی و یهودی و مسیحی و زرتشتی و مانوی و ملحدان و متکلمان و فقهیان اسلامی، در چالش‌های فکری به مسالمت باهم درآمیختند. مکتب بغداد در سال‌های شکوفایی خلافت عباسی، دوران تجلی علمی و فکری اسلام آزاد بود که با گزینش تحمل و تسامح، مکانیسم دگراندیشیدن را به کار انداخت. رونق داد و رواجش قدرت گرفت. درآن

فضای باز فکری، به زمانه‌ای که خشونت بین فرهنگ یهود و مسیح در اوج بود، بغداد و مدرسه‌ها و مرکزهای علمی اسلامی، از انعطاف و نرمش بی‌سابقه‌ای برخوردار بود. برآمدن ابن رشد و ابن عربی و ابن میمون‌ها در اندلس، از آثار خوش فرجام آن فضای فکری بود که در اسپانیا شکل گرفت. تشکیل سازمان‌های ترجمه که این اسحق‌ها و ثابت ابن القراها از گردانندگان اصلی آن بودند، و ناشر باورهای ایمانی و متن‌هایی که خلاف دستور و شریعت و مذهبِ غالبِ حکومت وقت بود. آن اندیشمندان آگاه می‌دانستند که عنصرهای بنیادی تمدن‌ها چیست و با چه بذرها می‌توان پایه‌های استوار مدنیت یک فرهنگ متعالی را نهادی کرد و جهانی. بی‌گمان، پس از آن در هیچ دوره‌ای، مجمع و نشستِ دینی با آن همه عنصرهای فکری گوناگون و ضد هم با چنان فضای سالم فکری در هیچ گوشه‌ی جهان فراهم نشده است.

عباسیان که برافتادند، خلافت اسلامی از بغداد به مرکز عثمانی نقل مکان کرد. کشورگشایی آل‌عثمان به ایران کشیده شد و در این گیرودار بود که عرفان اسلامی–ایرانی بار دیگر به راه افتاد. و در راه دفاع از کشور حس ناسیونالیستی رونق گرفت. پیدایش صفویه و تشکیل حکومت سرکوبگر شیعه که از آذربایجان، با قتل‌عام هراس‌انگیز مردم تبریز، ندای خشونت را سر داده بود، برای نخستین بار وارد تاریخ شد. صفویه بزرگ‌ترین فاجعه را در اسلام پدید آورد. تفرقه بین مذهب‌های اربعه را شدیدتر کرد. با سازماندهی تازه رسم‌های کهن وراثت و جانشینی شاهنشاهی را در دوازده امامی که از نسل پیامبر اسلام‌اند، بازسازی کرد، که آخرینش هنوز در پرده غیبت رخ نهان کرده، که اگر ظهور فرماید، بساط عریض و طویل علمای شیعه را باید گل گرفت. فضای عریض و طویل مذهب تشیع، با نفی خِرد فلسفی، که در دیگرمذهب‌های اسلام هم حضوردارد، پایگاهِ خود را در ایران استوارتر کرد.

> " ... زیرا ایران دراصل امانتدار حقیقت محمدی یعنی چراغ عرفان در اسلام بود و به همین علت است که ایران عشق به آل محمد و آخرین ظهور اخروی آن را که مهدی موعود باشد برهمه چیز مقدم دانست."[۳۲]

و اما، بحث و جدل "عرفان" با هر پسوند و پیشوندی ره به جایی نمی‌گشاید. هم‌چنان، مفهوم، خاصیت و ماهیتِ عرفان ناگشوده می‌ماند و لاینحل. حتا در جست‌وجوی معنویت نیز اثر چندانی در نمایاندن جوهر معنوی انسان، نمی‌تواند جلوه‌گرباشد. آن معنونیتِ مدعایی روحانی نیز، کارساز نمی‌افتد. نمونه‌اش سروده‌های عاشقانه‌ی آقای خمینی است با آن فرمان‌های قتل و کشتار جمعی زندانیان سیاسی در سال‌های ۶۲ و ۶۷ حکومتش، که هرگز نمی‌توان چهره‌ی ننگین و خون‌آلود قتل و خشونتِ سبعانه را با انتساب به عرفان اسلامی یا با هر زهرمار دیگری زدود!

نویسنده، پس از عبور از مرحله‌های گوناگون زمان‌های دراز، انگار که نفس راحتی می‌کشد برای رفع خستگی. منِ خواننده‌ی اثرش، این احساس را می‌کنم و در آینه‌ی ذهنم می‌بینم: مهدی، قلم را بر زمین گذاشته، نفس تازه کرده و سینه را بالا می‌کشَد. بعد لبی تر می‌کند در لحظه‌های استراحت کوتاه طرح نویی می‌ریزد و بعد می‌نویسد:

"... فلسفه‌ی طبیعت‌گرایی بود که از میانه قرن هژده شروع گشت با این فلسفه، مردم از دست شریعت خشک و دنیاستیزی آزاد می‌شدند که نمی‌گذاشت بیان علنی از نیازهای جنسی، به طور نرمال در کنار گفتن از سایر احساسات و عواطف جایی داشته باشد"[۳۳]

اشاره به استاندال و اثرش **درباره‌ی عشق** و بازنگری هنرمندان و نقاشان به چهره‌پردازیِ عریان و عریان‌کشی در قرن‌های وسطا می‌شود که بار دیگر رونق می‌گیرد و فضای فرهنگیِ بی‌ملاحظه را در اروپا به سوی عشق آزاد گسترش می‌دهد.

درایران، اما درباره‌ی چگونگی عشق در ادبیات مدرن، اشاره‌های کوتاهی دارد به سروده‌ی برخی شاعران که در آن میان به‌نظر می‌رسد سروده‌ی نصرت رحمانی و مهم‌تر، شعر فروغ است که مفهوم و جاودانگی عشق را قطره قطره در شریان‌های نسل عصیانی می‌چکاند:

"دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می‌خورد / دیدم که حجم آتشینم / آهسته آب می‌شد / و ریخت، ریخت، ریخت / درماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار. / ... / در یک‌دیگر گریسته بودیم / در یک‌دیگر تمام لحظه‌ی بی‌اعتبار وحدت را / دیوانه‌وار زیسته بودیم." و **"من سردم است / من سردم است و انگار هیچ‌وقت گرم نخواهم شد / ای یار، ای یگانه ترین یار / ... / من عریانم، عریانم، عریانم / - و زخم‌های من همه از عشق است."**

دفتر هفتم: پیش‌زمینه‌های سخن عشق درآینده

فرهنگ مشروطیت، چند دهه طول کشید تا توان شکستن سدهای سنت را کسب نمود. و با بی‌پروایی از راه ترانه‌سرایی راز و نیازهای عاشقانه را در کوی و برزن‌ها با گوش مردمان آشنا کرد. تأسیس اداره‌ی رادیو، نقش گسترش مدرسه‌ها و نشریه‌ها و نشر کتاب‌های داستانی و رمان‌نویسی، نسل دوران مشروطیت را با مفهوم‌های تازه آشنا کرد. وقتی ترانه‌ها همراه با نوای موسیقی از حنجره‌ی مخملین زنان جوان و هنرمند بین مردم رفت، عشق و محبت پرده از رخ برافکند و جلوه‌های زیبا و روح شادی و نشاطِ آن آشکار شد. قمرالملوک وزیری از نخستین زنان بود درآن روزگاران پر تنش، که صدای عشق زنانه و نامحرمش در

آسمان تشیع پیچید و پشت شریعت‌پناهان را لرزاند. پوست‌انداختنی تازه و تجربه‌ای از تولدِ نوخواهی. ملتی که در پس سیاهی‌های قرن‌ها، از درونِ روشنای مشروطیت، سرک کشیده نفس تازه می‌کرد و تمرین زندگی، تا برسد به گوگوش، مهستی، حمیرا و ... حتا آوازخوانان دوره‌گرد تا خوانندگان به مثل بنگاه‌های شادمانی در این تحول فرهنگی نقش به‌سزایی ایفا کردند. نویسنده آخرین بخش دفتر را با اظهار نظرهای ابن‌سینا درمورد عشق می‌بندد. ولی فحوای کلام نشان می‌دهد که دفتر باز است و سخن ناتمام:

"بنابراین با مرور اظهار نظرهای ابن سینا در مورد عشق با سه رویکرد مختلف روبه‌رو هستیم که در بطن فلسفیدن یونان باستان وجود داشته است. این رویکردها به ترتیب در رساله‌ی عشق، قانون و سرانجام در همین اشاره به قصه‌ی سلامان و ابسال وی جاری هستند... از این بازگویی پیش‌زمینه‌ی سخن آینده‌ی عشق در فضای زبان فارسی شروع می‌شود."[۳۴]

پی‌نوشت گرته‌هایی از عشق در گذر هفت دفتر:

۱- معناهای عشق، خوانشی از متن های: فلسفی، عرفانی و ادبی، مهدی استعدادی شاد، چاپ نخست: بهار ۲۰۰۸، استکهلم، سوئد، آرش ۲۷۶ صفحه، ص ۱۱
۲ ص ۱۲ -۳ ص ۱۳ -۴ ص ۱۴ -۵ ص ۱۹ -۶ ص ۳۷ -۷ ص ۳۹ – ۸ ص ۴۰ – ۹ ص ۶۳ -۱۰ ص ۶۸ – ۱۱ ص ۸۴ -۱۲ ص ۸۹ ۱۳- ۱۳ص ۹۱، یاد مختاری، با افکار بلندش گرامی باد - ۱۴ص ۹۵ - ۱۵ص ۹۴ - ۱۶ص ۹۵ – ۱۷ ص ۹۹ – ۱۸ ص ۱۰۰ - ۲۰ص ۱۰۵ – ۲۱ ص ۱۱۳ - ۲۲ص ۱۱۷- ۱۱۸ - ۲۳ ص ۱۲۷ - ۲۴ص ۱۳۴ - ۲۵ زیرنویس ص ۱۰۵، ۱۱۴ و ۱۱۶ - ص ۱۳۸ - ص ۱۷۱ - همان - ۲۹ ص ۱۷۴ – همان - ۳۱ص ۱۹۰ -۳۲ص ۳- ۱۹۲
۳۳- شایگان، داریوش. **آسیا دربرابر غرب**. تهران: انتشارات امیرکبیر ۱۳۵۶، ص ۱۹۰
۳۴- استعدادی شاد، مهدی. **معناهای عشق، خوانشی از متن‌های: فلسفی، عرفانی و ادبی**. استکهلم: چاپ نخست: بهار ۲۰۰۸، آرش، ۲۷۶ صفحه و ص ۲۳۳
۳۵- ص ۲۷۶

باران شیب تند
خواب عمیق قهوه‌ای این غنوده پنجره‌ی رو به باغ را
گویی که هیچ نمی‌آشوبد
در خواب صبح‌گاه بهار این دریچه‌ی چوبی
پلکی نمی‌زند
آنک بهار
در بوی سبز خویش شناور
ستاده ست؛
در پشت پنجره.

باران صبح‌گاه به‌سرپنجه‌ی مداوم رگ‌بارهای تند
بی‌تاب، روی پنجره می‌کوبد
اما دریچه
چشم فروبسته
هم‌چنان
در هرم خواب‌های کبود حریق جنگل
هنوز می‌سوزد.

م. آزاد

قاسم حاجی زاده

مهدی فلاحتی

پیوستِ مانیفست کانون

با انتشار بیانیهِ کانون نویسندگان ایران در اعتراض به توقیف روزنامهِ شهروند امروز به سردبیری محمد قوچانی، بحث تازه‌یی درگرفت در میان اهل نظر، درپیوند با کردارِ بایستهِ کانون که مبارزهِ پیگیر در راه آزادی بیان وقلم است. این موضوع، و زمینه های آن، به هفته‌ها و ماه‌ها پیش، باز می‌گردد؛ و به این سبب، امروز به تازه کردن این موضوع می‌پردازم که واکنش گسترده و شایستهِ اهمیت این موضوع، به هنگام صورت نگرفت و از کنارِ پاسخ کانون به سرمقالهِ شهروند امروز، به تقریب همه بی‌توجهی ویژه گذشتند. حال که نخستین شماره از نشریهِ "جنگ زمان" در حال انتشار است؛ و از آن‌جا که منصور کوشان، خود از فعالان کانون در ایران بوده و از جان به در بُردگان قتل‌های سیاسی ست، تازه کردن این موضوع را در نخستین شمارهِ نشریهِ او، مناسب یافتم.
برای آگاهی دقیق از آن‌چه سبب سازِ بیانیه‌یی شد که من نام آن را "پیوستِ مانیفستِ کانون" گذاشته‌ام («پاسخ به پرونده سازی‌های یک مفتش فرهنگی»)، [کسانی که پیش از این نخوانده‌اید،] دو مطلب دیگر را لازم است نخست بخوانید، [پیوست ۱: "بیانیه‌ی کانون در اعتراض به توقیف شهروند امروز". پیوست ۲: "زوال رهبری روشنفکری ادبی، در ضرورت استقلال نهاد ادبیات از نهاد سیاست" که در دنباله‌ی متن موجود است]* تا اشاره‌هایی که در "پیوست مانیفست آمده"، برایتان مبهم نباشد.**

مهم نیست که شخص محمد قوچانی کیست. داماد کیست. چه پیوندهایی با حکومت دارد و در پی کدام چشم انداز مطلوب از شمار «امکانات موجود» است. او نمادِ تکنوکراسی ست. و در این عرصه‌ی جدال و جدلِ کانون نویسندگان ایران، نمادی از تکنوکرات‌های موجود در رسانه‌ها ست: کارشناسانی که به چرخ‌های نظام، روغن می‌زنند؛ حرکت چرخ‌های نظام را آن‌طور که مایلند و صلاح می‌دانند، توجیه می‌کنند؛ گاه، کارشناسانه، از چه‌گونگی حرکت چرخ‌ها انتقاد می‌کنند و ازاین‌رو گاه، به تصادف، هم‌سخنِ جداسران از حکومت می‌شوند؛ همه‌ی سعی‌شان برای پیشگیری از افتادن چرخ‌های نظام در چاله‌ها و دست‌اندازها ست و البته در مورد کسانی که در برابر ماشین نظام، چاله و دست‌انداز ایجاد می‌کنند، هیچ نرمش و

سازشی ندارند – مثل یک سرباز نظام. با این تفاوت که زیرکی به کمک‌شان می‌آید و بیش از یک سرباز جنگ‌جو و ساده‌لوح، در میدان نبرد، قادر به حفظ جان خوداند (یا: جانسخت‌اند). حتا می‌توانند در دو نظام دشمنِ پی در پی، شغل رسانه‌یی واحدی داشته باشند. نه به این دلیل که به مثل حرفه‌یی‌اند و فارغ از این و آن سیاست و دستگاه اداری حاکم، حرفه‌ی خود را داشته و دارند و از این حرف‌های خوب برای بچه‌های خوب. به این دلیل که همیشه در کنار حاکمان بوده‌اند و از شمار اصحاب قدرت‌اند. در اصل در ایران – چه قبل و چه بعد از انقلاب، شما نمی‌توانید کاری به سیاست نداشته باشید و سیاست هم کاری به شما نداشته باشد و «حرفه‌ی روزنامه نگاری»تان را ادامه دهید. تا زمانی که حکومت، از غرولندهای کارشناسانه‌ی شما حوصله‌اش سر نرود و کم کم شما را مضر به حال خود تشخیص ندهد، می‌توانید به کار خود ادامه دهید. بعد، اگر باز باور نکنید که حکومت، از دست خود شما حوصله‌اش سر رفته، ممکن است حتا کارتان به زندان و تبعید هم بیفتد. و آن‌وقت، کم کم، کل نظام است که در برابر شما می‌ایستد و شما را به بیرون پرتاب می‌کند. امروز، هم در زندان، نمونه‌ی این تکنوکرات‌ها را داریم و هم در تبعید.

آنچه کانون در بیانیه‌ی مفصل اخیر خود نوشته، در برخورد با نوشته‌ی شخص حقیقی‌یی به نام محمد قوچانی، فقط، نیست؛ در برخورد با این جماعت است که در هر نظامی، حضور فعال دارند و از این منظر، این بیانیه‌ی کانون، هم‌چون مانیفست و بیان هویت اهل قلم است در برابر اهل حکومت و پیرامونیان حکومت. پیوستی ست به بیانیه‌ی «ما نویسنده‌ایم» که در مهرماه ۱۳۷۳ با امضاء ۱۳۴ تن از اهالی قلم منتشر شد. این پیوست هم مانند بیانیهِ «ما نویسنده‌ایم»، در فاصله‌های زمانی گوناگون باید انتشار گسترده پیدا کند تا هویت و راهنمای عمل کانون نویسندگان ایران را پیوسته یادآوَرَد.

پاسخ به پرونده سازی های یک مفتش فرهنگی

... و حال آن‌که چون فضیلت و دانش و آزادی‌خواهی، یعنی خصالی که حس کینه‌توزیِ مرگبارِ مفتشان عقاید را برمی‌انگیزد، نابود شود، جامعه در نگین‌ترین احوالِ نادانی و تباهی و بندگی باقی می‌ماند.

دیوید هیوم

در شماره ۲۸ مجله‌ی شهروند امروز (یک‌شنبه ۱۸ آذر ۱۳۸۶) مطلبی آمده است از محمد قوچانی زیر عنوان «زوال رهبری روشنفکری ادبی» که سراسر حاوی افترا، پاپوش‌دوزی، پرونده‌سازی و به خیال خام نویسنده، دوبه‌هم‌زنی و تفتین در میان اعضای کانون نویسندگان ایران است. هجوم به کانون نویسندگان ایران، یگانه نهاد مستقل نویسندگان آزاداندیش و استبدادستیز طی چهل سال گذشته، مطلب تازه‌ای نیست. در این چهل سال، ارکستر هماهنگ ساواک، «کیهان»، «هم‌میهن»، «شرق»، «گفتگو»، پادوهای امنیتی و تلویزیون‌های درون و برون مرزی تا توانسته‌اند نوشته‌اند، گرفته‌اند، بسته‌اند، به زندان انداخته‌اند و سرانجام وقتی با این همه تیغ‌شان نبریده است، کشته‌اند، اما هرگز نتوانسته‌اند کانون را خاموش کنند.

به ظاهرً بهانه‌ی فحاشی‌های نویسنده این است که چرا کانون چهل روز پس از درگذشت «شاعری جوانمرگ» در مرگ او تسلیتی ننوشته و هماهنگ با صدا و سیما، روزنامه‌های حکیم فرموده و «بیلبوردهای شهرداری تهران» از او تجلیل نکرده است. سپس مرقوم فرموده‌اند که «شاعری که نه کارمند اداره‌ی سانسور بود و نه پادوی حجره‌ی بازار و بسی بیش از دو کتاب نوشته و سروده بود و این یعنی همه‌ی شرایطی که براساس آن شاعران و نویسندگان می‌توانند به عضویت کانون نویسندگان ایران درآیند.... آیا اصولاً ایران، کانونی به نام نویسندگان دارد؟ یا در اثر جبر زمان و جور زمانه اثری از کانون نمانده؟ که شاعران و نویسندگان جوانمرگ شده را باید به جای بیانیه‌های کانون در بیلبوردهای شهرداری تهران جست؟» (تاکید از ماست). می‌نویسیم خیر، غلط به عرض‌تان رسانده‌اند، «همه‌ی شرایط» عضویت در کانون نویسندگان ایران تنها داشتن دو کتاب و کارمند اداره‌ی سانسور نبودن نیست که در آن صورت هر میرزابنویس پشت ساختمان دادگستری یا فلان اندیکاتورنویس سازمان امنیت یا بهمان پادوی حجره‌ی بازار هم به صرف داشتن دو کتاب به خود جرئت می‌داد که از کانون درخواست عضویت کند. عضویت در کانون در وهله‌ی نخست مستلزم پذیرش منشور و اساس‌نامه کانون، سندهای مسلم آزادی‌خواهی کانون و کانونیان، نداشتن پیشینه‌ی سرکوب و حذف فرهنگی و بالاتر از همه اراده‌ی درافتادن با سانسور و سرکوب است. کانون از آغاز تولد خود هرگز جمع جبری مشتی نویسنده و شاعر و مترجمی نبوده است که برای گرفتن کوپن ارزاق، زمین و وام مسکن و گدایی از درگاه قدرت گرد هم آمده باشند. کانون هم از آغاز تنفس‌گاه آزاد همه کسانی بوده است که معتقد بوده‌اند:

> «هنگامی که مقابله با موانع نوشتن و اندیشیدن از توان و امکان فردی ما فراتر می‌رود، ناچاریم به صورت جمعی– صنفی با آن روبه‌رو شویم، یعنی برای تحقق آزادی اندیشه و بیان و نشر و مبارزه با سانسور، به شکل جمعی بکوشیم. به همین دلیل معتقدیم حضور جمعی ما، با هدف تشکل صنفی نویسندگان ایران متضمن استقلال فردی ماست» (به نقل از متن ۱۳۴ نویسنده– تاکید از ما ست).

وانگهی، در اصل نخست منشور کانون نویسندگان ایران آمده است:

> «آزادی اندیشه و بیان و نشر در همه‌ی عرصه‌های حیات فردی و اجتماعی بی‌هیچ حصر و استثنا حق همگان است. این حق در انحصار هیچ فرد، گروه یا نهادی نیست و هیچ کس را نمی‌توان از آن محروم کرد».

به یاد نداریم که «شاعر» مورد نظر نویسنده‌ی شهروند امروز (و شاعران و نویسندگانی از این دست) حتا یک دم به این اصول اندیشیده باشد. به یاد نداریم که در قتل تبه‌کارانه‌ی آن

دو جوانمرگ دیگر، محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، کوچک‌ترین نشانه‌ای از دریغ و اندوه و اعتراض از خود بروز داده باشد. به یادم نداریم که حتا یک‌بار (فقط یک‌بار) در مذمت سانسور (چه رسد به مبارزه با سرکوب بی‌وقفه‌ی دگراندیشان) چیزی گفته باشد. ولی از اهتمام ایشان در تاسیس «حوزه‌ی هنری» بی‌اطلاع نیستیم. تعارف نداریم، باید اسماعیل خویی‌ها و غلامحسین ساعدی‌ها و ده‌ها و صدها شاعر و نویسنده‌ی برجسته دیگر راه تبعید در پیش می‌گرفتند، براهنی‌ها و صدها و بلکه هزاران استاد دیگر از دانشگاه‌ها اخراج می‌شدند تا امثال ایشان در یکی از معتبرترین دانشگاه‌های کشور بر کرسی استادی تکیه بزنند. تازه مگر کانون «سازمان وفیات الاعیان» است که خود را موظف بداند در مرگ هر قلم‌به‌دستی عَلَم و کُتل راه بیندازد و نوحه‌سرایی کند؟ هفت هشت کانال تلویزیونی و ده‌ها ایستگاه رادیویی، بسیج سراسری دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی در بزرگ‌داشت ایشان بس نبود؟ یکی را به عرش می‌رسانند ولی سنگ‌مزار شاعر بزرگ آزاده‌ای را که به گفته‌ی یکی از نویسندگان همین شماره‌ی شهروند امروز بزرگ‌ترین شاعر پس از حافظ است، برای سومین بار می‌شکنند و از احدی صدایی درنمی‌آید. راستی، نویسنده از خود نمی‌پرسد که اگر شاملو شاعر کانون است کانون را با «شاعر بیلبوردهای شهرداری تهران» چه کار؟

از همین جا ست که نویسنده در دنباله‌ی مقاله نویسندگان ایران را به دو دسته ی «چپ و راست ادبی» تقسیم می‌کند و بعد نتیجه می‌گیرد که «کانون، کانون همه‌ی نویسندگان ایران نیست و ایدئولوژی نه تنها حکومت که اپوزوسیون و نه فقط سیاستمداران که روشنفکران را هم دربرگرفته و رها نمی‌کند». آیا کانون ایدئولوژیک است چون در مرگ شاعری تسلیت نگفته است که تا مغز استخوان ایدئولوژیک بود؟ آیا کانون ایدئولوژیک است چون نمی‌خواهد مرکز نویسندگان و شاعران اجاره‌ای باشد که خط امانی از عالم بالا دارند و در هر ورق‌پاره و مجله و انجمن و نهادی سردر پی شکار چپ و آزادی‌خواه و لائیک می‌گذارند؟ چون نمی‌خواهند با گردن نهادن به این تصدیق بلاتصور که «فرهنگ اکثریت جامعه دینی» است به یوغ سانسور و بندگی گردن بگذارند؟ چون نمی‌خواهند در جنگ حیدری و نعمتی مافیاهای قدرت طرف یکی را بگیرند؟ نویسنده سپس می‌نویسد:

> «شاید گمان شود که کانون به دلیل وسعت مشرب ایدئولوژیک خود و این‌که اصل آزادی عقیده را پذیرفته بود نمی‌خواست و نمی‌توانست نهادی پیرو یک ایدئولوژی دینی باشد، اما واقعیت این است که کانون همواره نهادی به‌تمامی ایدئولوژیک بوده است که حتا روشنفکران راست‌گرایی مانند اسماعیل جمشیدی یا داریوش شایگان ... در آن جایی نداشتند».

اول، آقای اسماعیل جمشیدی و نیز آقای چنگیز پهلوان (که نویسنده در جایی دیگر او را از شمول اعضای کانون بیرون گذاشته است) هر دو عضو کانون‌اند و از سال ۱۳۷۷ در تمام مجامع عمومی کانون نویسندگان ایران شرکت داشته‌اند. دوم، به یاد نداریم که آقای

داریوش شایگان درخواست عضویت کرده باشند و ما از پذیرش ایشان امتناع کرده باشیم. سومً، بنای کار ما درکانون تقسیم نویسندگان به «چپ» و «راست» و «لیبرال»، مسلمان و غیر مسلمان و بهایی و کلیمی، مسیحی و زرتشتی نیست، بلکه چنان که گفتیم، ملاکِ ما از یک سو، درجه‌ی پایبندی نویسنده به اصلِ آزادی و پذیرش و امضای منشور کانون و از سوی دیگر، پرهیز از سر سپردگی به قطب‌های قدرت و بی‌اعتنایی و عناد با آزادی‌های اساسی مردم است. چهارم، نویسندگان آزادند که برای دفاع از آزادی اندیشه و بیان و نشر به کانون بپیوندند یا نپیوندند؛ اگر نویسنده‌ای نمی‌خواهد با کانونیان همراه شود، بی‌گمان دلیل آن به ضرورت فقط مخالفت با هدف‌های آزادی‌خواهانه‌ی کانون نیست. شاید مقتضیات شخصی خود را در نظر می‌گیرد؛ شاید دغدغه‌ی آزادی ندارد؛ شاید گمان دارد که می‌تواند با وسایل شخصی به هدف‌های خود برسد؛ و شاید صاف و ساده نمی‌خواهد سری را که درد نمی‌کند دستمال ببندد. وانگهی، می‌پرسیم نویسنده برای برچسب «کانون همواره نهادی به‌تمامی ایدئولوژیک بوده است» چه برهانی دارد؟ اگر کانون همواره ایدئولوژیک بوده است پس تکلیف آن چند استثنای مورد نظر ایشان، که به تقریب همگی از اعضای بنیادگذار و فعال کانون‌اند چه می‌شود؟ چرا این استثناها (که عمر برخی از آن‌ها از هشتاد برگذشته است) تا همین امروز عضو و همراه کانون‌اند؟ تازه، چه‌گونه می‌توان به کانونی اتهام ایدئولوژیک بودن زد که در آن هم آل‌احمد عضو است و هم به‌آذین، هم رحمت‌اله مقدم‌مراغه‌ای و هم سعید سلطانپور، هم شیخ‌مصطفی رهنما (نویسنده‌ی معمِم) و هم کبری سعیدی (شهرزاد– بازیگر سینما)، هم یداله رویایی و هم احمد شاملو، هم احمدرضا احمدی و هم اسماعیل خویی، هم باقر پرهام و هم علی‌اشرف درویشیان، هم احمد محمود و هم اسلام کاظمیه، هم علی‌اصغر حاج‌سیدجوادی و هم سیمین بهبهانی، هم اخوان ثالث و هم بهرام بیضایی، هم دولت‌آبادی و هم جواد مجابی، هم هوشنگ گلشیری و هم حسن حسام، هم محمدعلی سپانلو و هم غفار حسینی، هم م.آزرم و هم م.آزاد، هم صفدر تقی‌زاده و هم نجف دریابندری، هم شیرین عبادی و هم محمدجعفر پوینده، هم مهرانگیز کار و هم محمد مختاری و در یک کلام برجسته‌ترین شاعران، نمایشنامه‌نویسان، منتقدان، مترجمان و مقاله‌نویسانی که در این صد سال اخیر قدم به عرصه‌ی ادب و هنر کشور نهاده‌اند. و تازه دست از رَعونت برنمی‌دارید، و به اشارت، در چند شماره‌ی بعدی شهروند امروز» می‌روید فلان نویسنده‌ی فراموش شده را از بایگانی تاریخ بیرون می‌کشید که چرا عضو کانون نویسندگان ایران نبوده است؟ باز بگذارید تعارف را کنار بگذاریم و خیال‌تان را آسوده کنیم. در رژیم گذشته، هم‌پیالگی با شاه و دربار و هویدا، و در روزگار ما نزدیکی به مافیاهای قدرت، با عضویت در کانون تعارض ذاتی دارد.

در بخش دیگری مفتش‌وار می‌نویسید:

«سعید سلطانپور عضو سازمان اقلیت بود و می‌خواست کانون را به آن سمت بکشاند».

می‌دانیم که درباره‌ی پرونده‌ی زنده‌یاد سعید سلطانپور، جان‌باخته‌ی راه آزادی، تاکنون هیچ سندی منتشر نشده است. زنده‌یاد سعید در سال ۱۳۶۰ و پیش از درگیری‌های ۳۰ خرداد این سال، در شب عروسی‌اش دستگیر و و دو ماه و اندی بعد بی‌هیچ محاکمه‌ای اعدام شد. تاکنون هیچ مقام رسمی درباره‌ی اعدام او سخنی نگفته است مگر مبلغان برنامه‌ی «هویت» و زمینه‌سازان سرکوب فرهنگی از قماش نویسنده‌ی شهروند امروز؛ وانگهی، گیریم سعید عضو «اقلیت» بود، آیا باید اعدام می‌شد؟ در کدام دادگاه، به کدامین گناه و با کدام وکیل مدافع و هیئت منصفه و مطابق کدام کیفرخواست؟ تازه به نویسنده‌ی «لیبرال» و «غیر ایدئولوژیک» شهروند امروز چه مربوط که درسایه‌ی مافیای آدم‌خواران، در این فاجعه‌ی دردناک، با هلهله و شادمانی دلقکی که در تنگی عرصه بر پهلوانان به وسط معرکه پریده است، عربده می‌کشد و نفس‌کش می‌طلبد؟

از فاضه‌های دیگر نویسنده‌ی مقاله این که: «کانون به محض ظهور نسل جدید روشنفکران و نویسندگان مانند سیدجواد طباطبایی، بابک احمدی، عبدالکریم سروش که اندیشه‌هایی غیر از چپ سنتی داشتند موقعیت خود را از دست داد و با تغییر ایدئولوژی جهانی چپ از چپ‌گرایی به لیبرالیسم عرصه‌ی عمومی را به روشنفکران جدید واگذار کرد ...». اول، عرصه ی عمومی بنکداری حاجی‌روغنی نیست که بتوان سرقفلی آن را به هر فرصت‌طلبِ از گَردِ راه رسیده‌ای «واگذار کرد». دوم، آیا باور کنیم که نویسنده‌ی مقاله متوجه این ساده‌ترین غلط منطقی نیست که اگر کانون «عرصه‌ی عمومی» را به روشنفکران نوظهور «لیبرال» واگذار کرده است، پس چرا از کانون می‌خواهد که چیزی هم در مرگ آن «شاعر جوانمرگ» بنویسد. می‌پرسیم چرا از این پهلوانان نوظهور عرصه‌ی عمومی نمی‌خواهید از «شاعر جوانمرگ» تجلیل و تبجیل کنند، عرصه که واگذار شده! می‌نویسید:

> «ایدئولوژی‌زدایی از کانون کار سترگی بود که از عهده‌ی نویسندگان آزاداندیشی مانند باقر پرهام و هوشنگ گلشیری (که در فاصله‌ی سال ۷۷ تا ۷۹ رهبری کانون را برعهده گرفت و سعی کرد از خاکستر قتل‌های زنجیره‌ای کانون را احیا کند) برنیامد و کانون در چنبره‌ی ایدئولوژی چپ فرو رفته است ... »

می‌پرسیم کدام کار ایدئولوژی زدایی؟ یقین است که جفایی بالاتر از این نیست که زنده یاد هوشنگ گلشیری را به "کیش خود پنداشت" و متهم کرد که می‌خواست از اعضای کانون مغزشویی کند و – لابد به‌زعم ایشان– آن را دو دستی تقدیم یکی از دو قطب قدرت کند؛ گلشیری تا زنده بود از تعقیب و تعذیب نیروهای امنیتی آزار دید، تهدید به مرگ شد ولی تا دم مرگ یک گام به واپس نگذاشت. گلشیری هیچ‌گاه رهبری کانون را به عهده نگرفت. در این چهل سال رهبری کانون همیشه جمعی بوده و در دور سوم فعالیت‌های کانون، گلشیری، هنگامی که به دبیری هیئت رهبری کانون برگزیده می‌شد، یک نفر در کنار ۹ عضو دیگر هیئت دبیران بود. ولی، به قول شاملوی بزرگ، به ظاهر در «کله‌های سنگیِ»

مفتشان فرهنگی، رهبری همیشه باید یگانه، «کاریزماتیک» و قَدَرقدرت باشد. از این جا ست که عریضه‌نویس شهروند امروز می‌نویسد: «جلال آل‌احمد به‌ترین رهبر کانون بود» و سپس می‌افزاید: «کانون تحت تاثیر شخصیت کاریزماتیک آل‌احمد بوده است». ولی تاریخ، رفتار اجتماعی کانونیان و اسناد تاریخی کانون گواه روشن این واقعیت است که کانون هیچ‌گاه به رهبری فردی و به‌ویژه از نوع «شخصیت کاریزماتیک» آن هیچ اعتقادی نداشته است؛ آل‌احمد فقط یکی از ۹ نفری بود که اولین بیانیه‌ی هیئت مؤسس سال ۱۳۴۷ را منتشر کردند. راست این است که کسانی که به آزادی اندیشه و بیان و قلم باور دارند و خود را دشمن سانسور و خودکامگی می‌دانند هرگز گردن به یوغ رهبری کاریزماتیک نمی‌گذارند. نویسنده‌ی آزاده‌ای که در کشاکش آزادی و خودکامگی بهای آزادی را با گلوی به طناب و ریسمان تافته‌ی خود می‌پردازد، چه نسبتی با تفکر شبان- رمگی دارد؟ نفس کانونی بودن و کانونی زیستن یعنی ستیز همیشگی با بت‌تراشی و عَلَم کردن چهره‌های جعلی فرهمند و دسترس ناپذیر. نه گلشیری و نه آل‌احمد، که در همه‌ی عمر با قدرت سر ستیز و آویز داشتند، هرگز از آن قماش قلم به مزدانی نبودند که عریضه‌نویس شهروند امروز می‌خواهد.

به‌خلاف نظر نویسنده‌ی شهروند امروز، کانون هرگز آزادی‌های فردی را از آزادی‌های اجتماعی جدا نمی‌داند. در نخستین بیانیه‌ی کانون آمده است:

«آزادی اندیشه و بیان تحمیل نیست، ضرورت است- ضرورت رشد آینده‌ی فرد و اجتماع».

اگر کانون خلاقیت فردی را از پیشرفت اجتماعی جدا می‌کرد و باور داشت که به خیال نویسنده‌ی شهروند امروز: «هنر تنها محصول روح جمعی است» دیگر در بیانیه‌ی ۱۳۴ نویسنده («ما نویسنده‌ایم») نمی‌آورد که :

«حضور جمعی ما، با هدف تشکل صنفی نویسندگان متضمن استقلال فردی ما ست. زیرا نویسنده در چگونگی خلق اثر، نقد و تحلیل آثار دیگران باید آزاد باشد. هماهنگی و همراهی او در مسایل مشترک اهل قلم به معنای مسئولیت او در برابر مسائل فردی ایشان نیست. همچنان که مسئولیت اعمال و افکار شخصی یا سیاسی یا اجتماعی هر فرد برعهده‌ی خود او ست».

نویسنده‌ی مقاله در مقام بازجو، قاضی و شاکی توأمان برآمده و اضافه می‌کند که: «کانون هیچ‌گاه به اساس‌نامه‌ی خودش تن نداده است» و نمی‌گوید که کانون به کدام بخش یا بند اساس‌نامه‌ی «خودش تن نداده است» ولی از فحوای کلام او برمی‌آید که به نظر ایشان کانون ادبیات را سیاسی می خواهد و از آزادی بیان و قلم و اندیشه و نشر بی‌هیچ حصر و استثنا دفاع می‌کند، یا «در حالی که جامعه مذهبی است کانون بر لائیک بودن اصرار دارد». نویسنده در سراسر کیفرخواست خود می‌کوشد ثابت کند که ادبیات و هنر باید پای خود را از سیاست بیرون بکشد، به قتل‌های سیاسی کاری نداشته باشد، به سرکوب آزادی‌های اساسی

مردم بی‌اعتنا باشد، و کاری به کار تعطیلی مطبوعات، توقیف کتاب‌ها و بازداشت و آزار دانشجویان آزادی‌خواه نداشته باشد و درعوض به شیوه‌ی روشنفکران باب طبع ایشان از «راتبه»ی قدرت برخوردار شود. چنان که گذشت، نویسنده به شیوه‌ی بازجویان حرفه‌ای، نویسندگان عضو کانون را تنها به ملاک عقاید سیاسی‌شان می‌سنجد و بساط تفتیش عقاید به راه می‌اندازد و عده‌ای را توده‌ای، عده‌ای را فدایی، گروهی را راه کارگری و دسته‌ای دیگر را نیروی سومی می‌نامد و مشتی وامانده را بر صدر می‌نشاند و تازه پر رویی را به جایی می‌رساند که این جماعت را لایق پشتیبانی کانون می‌داند. ولی کانون در نویسندگان همواره به چشم نویسنده نگریسته است. همه‌ی بیانیه‌ها و اسناد کانون گواه روشن این مدعا است. مفاد متن ۱۳۴ نویسنده («ما نویسنده‌ایم») بر همین پایه استوار است که نویسنده را باید به عنوان نویسنده شناخت و تعلق‌های گروهی و حزبی هر نویسنده امری است که تنها به خود او مربوط است. کانون سرسپردگان به قدرت و عوامل سرکوب و حذف فرهنگی را نویسنده و شاعر مستقل نمی‌داند و در اساس تمکین به وضع موجود را مغایر رشد آزادانه‌ی اندیشه می‌داند، در بیانیه‌ها و اسناد خود بر آن تاکید ورزیده و خود همواره به این اصول عمل کرده است. گواه روشن ما خشم لجام گسیخته و دیوانه‌وار شما ست. بی‌گمان پای‌بندی به اصل آزادی بیان و اندیشه سبب نمی‌شود که کانونیان «مکانی در آفتابِ» قدرت بیابند. ولی چه باک که ، به قول «فروغ»، هر چیز بهایی دارد. کانونیان در این چهل سال به جای تکیه بر قدرت‌های حاکم، به نیروی بی‌کران معنوی و هوشمندی خود پشت‌گرم بودند. نفسِ گردن نگذاشتن به حکم قدرت، چهل سال استقلال کانون نویسندگان ایران را تضمین کرده است.

سرانجام، نویسنده‌ی شهروند امروز متن «۱۳۴ نویسنده» را آغاز پایان کانون می‌داند؛ راستی چرا؟ چون واکنش تند حاکمیت به نامه‌ی «۱۳۴ نویسنده»، قتل‌های سیاسی پاییز ۱۳۷۷، موسوم به قتل‌های زنجیره‌ای را در پی داشت؟ چون عریضه‌نویس شهروند امروز کار نیروهای امنیتی را ناتمام می‌داند و در این میان هیچ تقصیری را متوجه آمران و عاملان این قتل‌ها و ده قتل دیگر نمی‌داند. و تازه با تبختر حکم می‌دهد که «کانون هرگز نهادی مدنی» نبوده است؟ گمان نداریم که هیچ خواننده‌ی هشیار و آگاه این سطور متوجه نباشد که ترجمه‌ی معنای واقعی پرونده‌سازی‌های نویسنده‌ی شهروند امروز مهدورالدم شمردن نویسندگان مستقل و ناوابسته به قدرت است.

اما برخلاف نظر مفتش شهروند امروز متن تاریخی و ماندگار «۱۳۴ نویسنده» نه آغاز پایان کانون نویسندگان ایران که به راستی آغاز تولدی دیگر، درخششی در شب دیجور نیروهای تاریکی و جهل و خرافه و تباهی بود که قاتلان را رسوای عام و خاص کرد و متن «ما نویسنده‌ایم» را به سند تاریخی آزادگی نویسنده‌ی ایرانی مبدل ساخت.

هنگامی که به منشور، اساس‌نامه، اسناد بنیادی خود و بالاتر از همه به اصل آزادی وفادار بماند و تن به «مصلحت روز» و تمکین به قدرت‌های حاکم زمانه ندهد، هم‌چون یگانه تشکل مستقل نویسندگان مدافع آزادی بیان و قلم و اندیشه و نشر دردل مردم و روشنفکران مستقل جای دارد.

این بحث از نظر من پایان یافته است و از این پس وقت و کاغذ را صرف پاسخ‌گویی به پرونده‌سازی‌های مفتش‌های فرهنگی نمی‌کنم، که در خانه اگر کس است یک حرف بس است. زیرا به‌قول همیشه "بامداد":

کتابِ رسالت ما محبت است و زیبایی است
تا بلبل‌های بوسه
بر شاخ ارغوان بسرایند
شوربختان را اینک فرجام
بردگان را آزاد و
نومیدان را امیدوار خواسته‌ایم
تا تبار یزدانی انسان
سلطنت جاویدانش را
بر قلمرو خاک
برویاند

کتابِ رسالت ما محبت است و زیبایی است
تا زهدان خاک
از تخمه‌ی کین
*بار نبندد.**

پیوست‌های پیوست مانیفست کانون:

پیوست ۱:

بیانیهِ کانون در اعتراض به توقیف شهروند امروز

«من با نظر تو مخالفم اما حاضرم جانم را فدا کنم تا تو بتوانی حرفت را بزنی» – ***ولتر.***

هیئت نظارت بر مطبوعات نشریه شهروند امروز را توقیف کرد. پیش از هر چیز توقیف این نشریه را محکوم می‌کنیم و خواهان انتشار مجدد آن هستیم. اما آنان که این نشریه را توقیف کرده‌اند همان تفکری را دنبال می‌کنند که شهروند امروز در برابر مخالفان خود، از جمله روشنفکران متعهد و مستقل دنبال می‌کرد. در واقع شهروند امروز قربانی همان سیاستی شده است که خود مروج و پیرو آن بود. توقیف شهروند امروز با انعکاس گسترده

رسانه‌ای روبه‌رو شد، حال آن که تاکنون ده‌ها نشریه‌ی دیگر بی‌سروصدا و به بهانه‌های واهی مانند انتشار نامنظم و... از سوی هیئت نظارت به محاق رفته‌اند.

ما از آن رو خواهان انتشار شهروند امروز و همه‌ی نشریات توقیف و تعطیل شده‌ی دیگر هستیم که به اصل آزادی اندیشه و بیان بی‌هیچ حصر و استثنا برای همگان پای‌بندیم و معتقدیم آزادی بیان تنها بستری است که آگاهی و حقیقت از دل آن بیرون می‌آید.

کانون نویسندگان ایران ۲۱ آبان ۱۳۸۷

شماری از دوستان، از چگونگی تنظیم بیانیه‌یی که خواندید، ناخرسند شدند. انتظار داشتند هرچیزی سر جای خود قرار می‌گرفت. دعوا بر سر هویت و پیشینهِ کانون، در جای خود (در مطلب محمد قوچانی – سردبیر شهروند امروز، و در پاسخ کانون به آن مطلب)، و دفاع بی‌شایبه از ادامهِ انتشار نشریه‌یی توقیف شده نیز در جای خود. شاید این دوستان، حق داشته باشند – اگر تنها به خواندن همین بیانیهِ کوتاه، بسنده کنند. به‌هر روی، آن‌چه منظور من از نوشتن این سطرها ست، نقل ماوقع است؛ و هر خواننده، خود، داور.

پیوست ۲:
زوال رهبری روشنفکری ادبی

در ضرورت استقلال نهاد ادبیات از نهاد سیاست

بامدادم من
خسته از با خویش جنگیدن
خسته‌ی سقاخانه و خانقاه و سراب
خسته کویر و تازیانه و تحمل
احمد شاملو (الف. بامداد)، در جدال با خاموشی

۴۰ روز از مرگ قیصر می‌گذرد. شاعری که نه کارمند اداره سانسور بود و نه پادوی حجره بازار و بیش از دو کتاب نوشته و سروده بود و این یعنی همه شرطهایی که براساس آن شاعران و نویسندگان می‌توانند به عضویت کانون نویسندگان ایران <http://kanoon-nevisandegan-iran.org> درآیند و بدین معنا می‌توان قیصر امین‌پور را شاعر و نویسنده خواند. اما ۴۰ روز از مرگ شاعر می‌گذرد و هنوز کانون نویسندگان در سکوت است. قیصر شاعر نبود یا کانون، کانون نیست؟ آیا اصولا ایران، کانونی به نام نویسندگان دارد؟ یا در اثر جبر زمان و جور زمانه اثری از کانون نمانده؟ که شاعران ونویسندگان جوانمرگ شده را باید به جای بیانیه‌های کانون در بیلبوردهای شهرداری تهران جست؟

تلخ است؛ اما واقعیت دارد که هم قیصر شاعر بود و هم کانون دایر است اما قیصر شاعر کانون نبود و این‌که کانون، کانون همه نویسندگان و شاعران ایران نیست و این‌که ایدئولوژی نه تنها حکومت که اپوزیسیون و نه فقط سیاستمداران که روشنفکران را هم در برگرفته و رها نمی‌کند تلخ‌ترین واقعیت فرهنگی عصر ما ست.

کانون نویسندگان ایران نهادی است که با رهبری ادبی جلال‌آل‌احمد در سال ۱۳۴۷ شکل گرفت. پیدایش کانون از آغاز واکنشی سیاسی بود در برابر مصادره هویت ادبی اهل قلم و هنر و کتاب از سوی حکومت که حکومت پهلوی قصد داشت کنگره‌ای ادبی از نویسندگان ایران و جهان به رهبری شجاع‌الدین شفا برگزار کند. شجاع‌الدین شفا و زین‌العابدین رهنما سران جناح راست ادبیات ایران بودند که بزرگان آنان پیش از این یک‌بار دیگر در سال ۱۳۲۵ نبردی از این نوع را تجربه کرده بودند. در آن سال به همت انجمن فرهنگی ایران و شوروی کنگره‌ای از نویسندگان ایران برپا شد که در آن چهره‌های برجسته‌ای چون ملک‌الشعرا بهار و پرویز ناتل‌خانلری از جناح راست ادبی و نیما یوشیج و احسان طبری از جناح چپ ادبی حضور داشتند. اولین مناقشه‌ها در همین جا شکل گرفت: علی‌اصغر حکمت در خطابه‌ای هنر را بازتاب احساس فرد دانست و احسان طبری به او پاسخ داد که هنر محصول روح جمعی است و این گونه بود که سرمشق اصلی جناح‌بندی ادبی در ایران تعیین شد. این جناح‌بندی در سال‌های بعد تشدید شد. افرادی چون خانلری به دولت و قدرت و وزارت رسیدند و چهره‌هایی مانند شاملو در مقام فریاد و اعتراض و انتقاد قرار گرفتند. گروهی در پی انقلاب ادبی بودند و برخی از ارتجاع ادبی دفاع می‌کردند. شاملو به عنوان چهره شاخص جناح چپ ادبی در این سال‌ها بود که سرود: شعر/ رهایی است/ نجات است و آزادی/ که سرانجام/ به یقین می‌گراید/ و گلوله‌ای که به انجام کار/ شلیک/ می‌شود. همین جناح‌بندی ادبی بود که در سال ۱۳۴۷ به تاسیس کانون نویسندگان ایران در برابر برپایی کنگره نویسندگان ایران منتهی شد. گرچه جلال آل‌احمد مهم‌ترین رهبر کانون بود اما هرگز در انتخابات شورای دبیران آن شرکت نکرد و به جای وی همسرش سیمین دانشور اولین رئیس کانون شد. در فصل اول اساسنامه کانون چنین آمده است:

«**کانون نویسندگان ایران موسسه‌ای است غیرتجارتی که به منظور حمایت و استیفای حقوق مادی و معنوی اهل قلم و کمک به نشر آثار ایشان و هدایت نوقلمان و پرداختن به فعالیت‌های فرهنگی از قبیل تشکیل مجالس سخنرانی، سمینارها، کنفرانس‌ها و نمایش‌ها یا شرکت در آن‌ها، گسترش و تعالی فرهنگ ملی و آشنایی با مظاهر مختلف فرهنگ امروز جهان و نیز به منظور کمک به زندگی کسانی از اهل قلم که در مضیقه‌اند در حدود اساسنامه کانون و مقررات جاری کشور تاسیس می‌شود.**» این اساسنامه از تاسیس نهادی مدنی، صنفی و فرهنگی خبر می‌داد اما در عمل کانون هرگز به آن تن نداد. تولد کانون خود محصول انشعابی سیاسی و بر مبنای جناح‌بندی ادبی بود. کانون محل تجمع جناح چپ ادبی در برابر جناح راست ادبی بود که

بخصوص در دربار و حکومت پهلوی نفوذ داشت. اما جناح چپ ادبی هم یکپارچه نبود. در آغاز حداقل دو جریان موازی در کانون وجود داشت؛ اول جناح چپ سنتی یا نویسندگان عضو حزب توده مانند محمود اعتمادزاده (م.الف. به‌آذین) و سیاوش کسرایی و دوم جناح چپ مستقل یا نویسندگان متمایل به نیروی سوم (خلیل ملکی و انشعابیون حزب توده) مانند جلال آل‌احمد که با مرگ نابهنگام جلال دوره اول کانون نویسندگان به پایان رسید و عصر سلطه نسبی جناح چپ مستقل تمام شد.

کانون نویسندگان ایران در دوره اول تحت نفوذ کاریزمای جلال آل‌احمد سعی بسیاری در دوری از حزب توده داشت اما در دوره دوم که از سال ۱۳۵۶ شروع شد نفوذ حزب توده در کانون فزونی گرفت. بخشی از این نفوذ به دلیل فقدان رهبری مستقل ادبی در کانون بود و بخش دیگری از آن به شرایط جدید کشور، سقوط سلطنت پهلوی و عدم استقرار نظم جدید سیاسی بازمی‌گشت. در این دوره مرکز فرهنگی گوته جانشین تالار قندریز شد که در دوره اول محل تجمع ثابت اعضای کانون بود و در سال ۱۳۴۸ هم‌زمان با مرگ جلال بسته شد. مرکز گوته در سال ۱۳۵۷ محل برگزاری شب‌های شعر کانون شد که سهم این نهاد از مشارکت در سرنگونی سلطنت بود. پس از پیروزی انقلاب اسلامی اما جناح‌بندی ادبی در کانون نویسندگان بار دیگر آن را در معرض انشعاب قرار داد. شاخص جناح چپ سنتی در این دوره هم‌چنان به‌آذین بود اما روشنفکران مستقلی مانند باقر پرهام هم در شورای دبیران حضور داشتند که با وجود خاموشی چراغ چپ مستقل در برابر تبدیل شدن کانون به شعبه‌ای از حزب توده مقاومت می‌کردند. باقر پرهام داستان این منازعه ادبی ـ سیاسی را چنین روایت می‌کند: «در همین سال ۵۸ بود که دعوای ما با توده‌ای‌ها درگرفت و توانستیم در مجمع عمومی کانون آن‌ها را کنار بزنیم.» (گردون: ش ۳۱/۳۲ ص۱۸) خروج حزب توده از کانون (که به تاسیس شورای نویسندگان منتهی شد) اما پایان جناح‌بندی ادبی نبود. به گفته پرهام: «در پایان سال ۵۸ و در انتخابات بهار ۵۹ گفتم من دیگر نیستم. به‌تر است کانون را بسپاریم دست جوان‌ترها. دیگر اعضای هیات دبیران سال ۵۸ نیز از این فکر استقبال کردند و همه ما کمک کردیم تا هیات دبیران جوان‌تری انتخاب شد. اما در عمل دیدیم که این دوره ـ بهار ۵۹ تا بهار ۶۰ ـ بدترین دوره کانون شد چون در این یک سال کانون خیلی بد عمل کرد یعنی شروع کرد به صدور اعلامیه‌هایی که اغلب آن‌ها لحن و محتوای سیاسی محض داشت: یک اعلامیه‌اش را کسی می‌نوشت که خط و شعار راه کارگر داشت، در یک اعلامیه دیگرش خط و شعار حزب توده و اکثریت بود و... همه‌اش سیاسی بود و سیاسی‌کاری». (همان) باقر پرهام دوره‌ای از حیات کانون نویسندگان را روایت می‌کند که در آن کانون متأثر از جناح چپ جدید مارکسیستی و روشنفکران نزدیک به فداییان خلق بود. از میان سران کانون در آن دوره یکی هم مرحوم محمد مختاری بود که بدون آنکه به حزب یا گروه خاصی وابسته باشد از عملکرد کانون در آن دوره دفاع می‌کند و در جواب باقر پرهام نوشت: «تندروی (اگر واقعا اسمش این است) تنها منحصر به آن چند جوان نبوده است.

بلکه جو برانگیخته و شدید سیاسی آن ایام، اکثریت اعضای کانون را دربرمی‌گرفته و به واکنش وامی‌داشته است... تندروی منحصر به سال ۶۰-۵۹ نبوده است بلکه در سال ۵۸ هم که اساسنامه تنظیم شده مشهود است دست‌کم به شهادت‌بندهایی از اساسنامه که امروز آقای پرهام نیز از جمله پیشنهاددهندگان تعدیل آن‌هاست.» (گردون: ش ۳۳/۳۴ ص ۲۷)

اما گذشته از آن که نسبت کانون نویسندگان و نظام سیاسی تا چه‌اندازه تندروانه بوده، نسبت دبیران کانون با نویسندگان دگراندیش نسبت به ایدئولوژی رسمی کانون یعنی چپ‌گرایی هم جالب توجه است. باز هم به نقد باقر پرهام به کانون رجوع می‌کنیم: «ما هرچه به این‌ها یعنی به اعضای هیئت دبیران آن موقع (۶۰-۵۹) می‌گفتیم که بابا روزنامه‌ها را گرفتند و ابوالفضل قاسمی را که وکیل مجلس بود گرفتند بالاخره این آقا چهار تا جزوه تاریخی نوشته و عضو کانون است گفتیم بیایید یک اعلامیه برای این آقا بدهید، گفتند این‌ها لیبرال هستند یعنی همان حرفی را تکرار می‌کردند که حزب توده در بیرون می‌زد. می‌گفتیم بابا لیبرال یعنی چه؟ این‌جا کانون نویسندگان ایران است آقای ابوالفضل قاسمی عضو کانون نویسندگان است ما خط‌کشی‌هایی از قبیل لیبرال و غیرلیبرال نداشتیم اما حرف ما به جایی نمی‌رسید.» (گردون:/۳۱- ص۱۸)

بدین ترتیب کانون (که با پیروزی انقلاب اسلامی در به‌ترین موقعیت تاریخی خود به سر می‌برد) بار دیگر همراه با احزاب سیاسی شد و با حوادث سال ۱۳۶۰ و حذف تدریجی احزاب سیاسی مخالف و مسلح در معرض حذف از فضای عمومی کشور قرار گرفت وحتی ورود مجدد چهره‌هایی مانند باقر پرهام به شورای دبیران (در کنار احمدشاملو، غلامحسین ساعدی، محسن یلفانی و سعید سلطان‌پور) نجات‌بخش آن نشد. این در حالی بود که پیش از این حوادث مشروعیت کانون نویسندگان ایران تا جایی پذیرفته شده بود که یک هفته پس از پیروزی انقلاب اسلامی در بیست‌ونهم بهمن ماه ۱۳۵۷ اعضای کانون در مدرسه علوی تهران با امام خمینی دیدار کرده بودند و رهبر انقلاب خطاب به آن‌ها گفته بود: «من از آقایان که این‌جا تشریف آورده‌اند و اظهار لطف کردند متشکرم. من از چیزهایی که در این نهضت، ثمراتی که در این نهضت یافتم یکی روبه‌رو شدن با چهره‌های تازه‌ای است که تاکنون با آن‌ها روبه‌رو نبودم. از هم جدا کردند قشرهای ملت را از هم جدا کردند. روحانیون را از روشنفکران از طبقات متفکر جدا کردند و آن‌ها را با هم در صف مقابل قرار دادند... آقایان! شما نویسندگان الان تکلیف بسیار بزرگی برعهده‌تان هست. پیش‌تر قلم شما را شکستند. الان قلم شما باز است لکن استفاده از قلم در راه آزادی ملت در راه قیام اسلامی بکنید.»

با وجود این از سال ۱۳۶۰ فعالیت کانون به شدت محدود و ممنوع شد. یکی از نمادین‌ترین اقدامات در راه محدودیت فعالیت کانون اعدام سعید سلطان‌پور بود که از میان جناح رادیکال کانون هنوز در هیئت مدیره و شورای دبیران باقی بود. باقر پرهام سرنوشت سعید سلطان‌پور را چنین روایت می‌کند: «همان موقع هم به مرحوم سلطان‌پور همین

حرف‌ها را می‌زدم. درباره حرف‌های تندش (در خارج از جلسه) می‌گفتم آخر عزیز من، رفیق من، برادر من، شما این‌جا را با منبر گروه سیاسی خودت اشتباه گرفته‌ای؟!... دو نفر از اعضایی که در دفتر کانون برای ما کار می‌کردند دیدیم سرشان به جای دیگری بند بود. یکی مثلا سرش به حزب توده بود و یکی دیگر هم به جایی دیگر. به ایشان گفتم: عزیز من جوری حرف نزن که همه فکر کنند دیشب رفته‌ای جلسه رهبری اقلیت نشسته‌ای و دستورهای لازم را گرفته‌ای و حالا داری در کانون پیاده می‌کنی خوب گوش کرد... کار مرحوم سلطان‌پور چرا به آن‌جا کشید؟ مسلما به خاطر عضویت در کانون نویسندگان ایران نبود.» (همان)

کانون با مرگ سلطان‌پور به محاق رفت و به‌تدریج با مهاجرت برخی اعضای آن به خارج از ایران و تشکیل کانون در تبعید عملا کانون در درون ایران تعطیل شد. در این سال‌ها احمد شاملو شاعر مشهور و عضو آخرین هیات دبیران کانون نویسندگان به صورت محور آن درآمد و با تعطیلی کتاب جمعه و «نامه کانون نویسندگان ایران» (ارگان کانون) فعالیت‌های آن محدود به نشر کتاب یا جنگ‌های محدود ادبی و نظری مانند **کتاب آگاه** و **نقد آگاه** شد. در نیمه دهه ۶۰ نیز با انتشار مجله آدینه، کانون نشریه‌ای غیررسمی یافت که آرا و آثار اعضای کانون را بدون وابستگی بدان منتشر می‌کرد. جناح‌بندی ادبی اما هنوز ادامه اشت. آدینه گرچه در مقالات مسعود بهنود رنگ و بویی لیبرالی داشت اما در ذیل سردبیری فرج سرکوهی (که جانشین روزنامه‌نگاری حرفه‌ای به نام سیروس علی‌نژاد شده بود) رسما نشریه‌ای چپ بود به گونه‌ای که هنگام تحولات منتهی به فروپاشی اتحاد شوروی آهنگ نارضایتی می‌زد و هنگامی که نلسون ماندلا نظام آپارتاید را ساقط و با سفیدپوستان به تفاهم رسید در مقاله‌ای او را عامل امپریالیسم و لیبرالیسم خواند و در غم تنهایی فیدل کاسترو مرثیه سرود. در پایان دهه ۶۰ نشریات دیگری به گروه مجلات روشنفکری ایران افزوده شدند. مهم‌ترین آن‌ها مجله گردون بود که به عباس معروفی (عضو سابق حوزه هنری و وزارت ارشاد) منتشر می‌شد. این مجله در دوره دوم خود (پس از توقیفی کوتاه‌مدت) پرچم احیای کانون نویسندگان را با نقد گذشته آن برافراشت و به سراغ چهره‌هایی مانند هوشنگ گلشیری، محمدعلی سپانلو و باقر پرهام رفت. مرحوم هوشنگ گلشیری صادقانه به ابهامات اساسی در تعریف کانون اشاره کرد و نوشت:

«اولین مشکل ما این خواهد بود که مقصود ما از نویسنده چه کسی است؟ مثلا آیا می‌توان مترجم متن پزشکی یا گردآورندگان را نویسنده دانست؟... چاپ دو کتاب به هیچ وجه نشان‌دهنده صلاحیت کسی در احراز نویسنده بودن نیست... در گذشته بارها دیده می‌شد که کسی ساعت‌ها وقت جلسات را می‌گرفت بی‌آن‌که کسی بداند چه نوشته است گاهی هم با زدوبندهای متعارف جزو هیات دبیران می‌شد... عامل سانسور بودن یکی از اصلی‌ترین موانع عضویت در کانون است اما در عمل و در گذشته نیز نتوانستیم به راستی مصادیق آن را مشخص کنیم. کسانی در کانون پرورش (فکری کودکان و نوجوانان) در پوشش ویراستاری به اصلاح و تعدیل آثار

دست زده بودند... باز در سابقه کانون (نویسندگان) هست که از یکی، دو نفر به دلیل همکاری با ساواک سلب عضویت شد. عمل به این اصل بسیار دشوار بوده و خواهد بود و نمی‌توان به صرف شهادت یکی دو نفر و بدون ارائه سند بدان عمل کرد» (گردون: ش ۲۷/۲۸ ص۲۸)

هوشنگ گلشیری در نوعی جناح‌بندی اعضای کانون را به سه گروه تقسیم می‌کند: «گروه اول کانون را نهادی صرفا صنفی می‌دیدند... که از ذکر نام مطرح‌کنندگان این نظریه معذورم... گروه دوم کسانی بودند که کانون را نهادی سیاسی می‌دیدند و اگر هم از صنف یا اتحادیه اهل قلم حرف می‌زدند تنها پوششی بود برای اهداف سیاسی پنهان... این دسته به شهادت تاریخ کانون در مجموع داعیه‌های دیگر دارند و معمولا نویسنده و مثلا مترجم بودنشان از بد حادثه است و اغلب هم در هیچ دوره با هیچ مشکلی روبه‌رو نبوده‌اند یا کسانی هستند که از بد حادثه فقدان نهادهای سیاسی به کانون می‌آیند. به غیر از دولت‌های وقت کانون بیش‌ترین صدمات را از این گروه متحمل شده است. برای گروه سوم کانون نهادی صنفی ـ سیاسی است؛ صنفی است برای رسیدگی به معضلات اعضای این صنف نظیر همه اتحادیه‌های صنفی دیگر، سیاسی است به لحاظ این نکته اساسی که بدون وجود آزادی قلم و بیان کسی نمی‌تواند بنویسد تا نویسنده باشد و مثلا کانونی از جمع امثال او شکل بگیرد» (گردون: ش۲۹/۳۰ ص۲۸)

از جناح‌بندی درون کانون محمدعلی سپانلو (که به‌ترین تاریخ کانون را نوشته) روایتی دقیق‌تر به دست می‌دهد: «از آغاز بنیان‌گذاری کانون پیرامون هدف‌ها و خویش‌کاری‌های آن سه نوع تلقی وجود داشت: اولین تلقی متعلق به بخش اعظمی از اعضای کانون بود. اینان عقیده داشتند که اگر بتوانیم آزادی بیان و نشر مصرح در قوانین داخلی و بین‌المللی را به دست آوریم بیش‌تر مرزهای سانسور موجود را درنوردیده‌ایم. پس اگر به فرض این آرمان اصلی تحقق یابد حق ما نیست که ما به نام کانون داخل مبارزه سیاسی با دولت شویم. البته اعضا حق دارند در سازمان‌های سیاسی مطلوب خود فعالیت کنند ولی نه در کانون و به نام کانون، تلقی دوم برعکس از لحاظ ذهنی مبارزه برای آزادی بیان و قلم را وسیله یا بهانه‌ای برای درافتادن با تمامیت رژیم می‌انگاشت. محسوس بود که اینان آزادی بیان و قلم را نسبت به پیروزی حزب یا گروه سیاسی خویش عمده نمی‌دانند و در یک آینده فرضی حتی حاضرند آن را زیر پا بگذارند... تلقی سوم که هواداران آن نسبت به دو گرایش پیشین کم‌شمار و کم‌کار بودند تمایل داشتند که کانون با حداقلی از آزادی‌های رسمی و تشریفاتی رسمیت یابد تا اعضا بتوانند از مزایای مادی و معنوی آن بهره‌مند شوند» (نامه کانون نویسندگان ایران: ۱۳۸۰، ص۲۴۵)

تلاش‌گران برای احیای کانون در آغاز دهه ۷۰ با این زاویه دید انتقادی، انتظار داشتند که چهره‌ای چون احمد شاملو رهبری ادبی آن‌ها را برعهده گیرد اما شاملو سکوت

کرده بود و جز در گفت‌وگویی با مجله آدینه (که هرگز متن کامل آن منتشر نشد) نسبت به احیای کانون ابراز رضایت نکرد و در عین حال در مقاله‌ای به نام «گند عالم‌گیر بعضی قضایا...» در همین مجله (آدینه) نسبت به این‌که احیای کانون به جای نیازهای درونی محصول فشارهای بیرونی باشد هشدار داد. اشاره شاملو به برخی بدگمانی‌ها درباره تحولات در فضای جهانی (فروپاشی اردوگاه چپ) و فضای داخلی (بهبود وضع آزادی‌های فرهنگی) در دهه ۷۰ بود. با همین زاویه دید بود که شاملو هرگز در جایگاه جلال قرار نگرفت و نتوانست رهبری ادبی نسل خود را برعهده گیرد و احیاگر کانون نویسندگان شود. تیر خلاص بر احیای کانون اما همان چیزی بود که به نظر می‌رسید نقطه شروع کانون سوم باشد. نامه ۱۳۴ نفر به نام «ما نویسنده‌ایم» به جای آن‌که لحظه آغاز باشد، وقت وداع بود. نامه، دو آسیب درونی و بیرونی کانون را آشکار کرد. در بیرون حکومت واکنشی سخت ناباورانه نسبت به مدعیات واقعی نویسندگان نشان داد و تمایل نویسندگان به اعلام هویت صنفی خود را بدون اغراض سیاسی باور نکرد و همین مساله سبب شد که گروهی از امضاکنندگان (که برجسته‌ترین آن‌ها مرحوم عباس زریاب خویی بود) امضای خود را پس بگیرند و در درون، حذف امضای اسماعیل جمشیدی دبیر هیات تحریریه مجله گردون و متعاقب آن پس گرفتن امضای عباس معروفی سردبیر این مجله و یکی از بانیان اصلی پروژه احیای کانون، بیانیه ۱۳۴ نفر را در بحران فروبرد. اسماعیل جمشیدی نویسنده‌ای در رده نویسندگان ساده‌نویس یا به عبارتی عامه‌گرا بود که به نظر جناح حاکم بر نویسندگان بیانیه ۱۳۴ فاقد تعریف نویسنده بود و به همین دلیل با اعمال‌نظر مستقیم محمد مختاری نام او از بیانیه حذف شد. اسماعیل جمشیدی نیز این گونه واکنش نشان داد: «رهبری ناآگاه کانون دسته‌گل به آب داده و برخلاف منشور کانون نویسندگان ایران دوستان در کار مبارزه با سانسور خود سانسورچی شدند و آن هم نه سانسور یک کلمه یا یک جمله از نوشته‌ای بلکه سانسور نام نویسنده‌ای که همه این تشکیلات باید برای حمایت از او و امثال او تشکیل می‌شد. حسادت و بخل‌ورزی، کینه‌توزی، انتقام‌جویی از صاحب این قلم که اعتقادی غیر از اعتقاد چند تن از آنان داشته مهم‌ترین اصل منشور کانون نویسندگان ایران یعنی آزادی اندیشه و بیان را زیرسئوال برده و این نظریه را که قشر روشنفکری ایران نابالغ است پررنگ کرده است. اما این کار زشت و چندش‌آور به وسیله چه کسی انجام گرفت و کارگردانش که بود؟ آن کسی که هنوز مرکب نوشته‌اش در مجله گردون خشک نشده است؛ کسی که در پنهان آن کار دیگر کرده» (گردون: ش۴۳، ص۶۰) اشاره مستقیم اسماعیل جمشیدی به محمد مختاری است. محمد مختاری البته چندی بعد کشته شد و عواقب سیاسی قتل او در پرونده قتل‌های زنجیره‌ای سبب شد کانون نویسندگان جانی دوباره بگیرد و تا حدودی در دولت سیدمحمد خاتمی احیا شود. حتی نشریه کانون به نام «نامه کانون نویسندگان ایران» به صورت کتاب در دو جلد (سال‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۸۱) پس از بیش از ۲۰ سال منتشر شد و دوره سوم فعالیت کانون به صورت محدود و پراکنده شکل گرفت. در این زمان احمد شاملو درگذشته بود و کانون فاقد رهبری ادبی بود. مجامع در محل اتحادیه ناشران برگزار می‌شد و

وزیر وقت ارشاد اسلامی (عطاالله مهاجرانی) تا حدودی به همراهی با کانون می‌پرداخت اما حتا او نیز زمانی از کانون شاکی شد که دریافت این نهاد حاضر نیست بیانیه‌های خود را با نام خدا آغاز کند و بر سر این‌که این عبارت حدود عقیدتی کانون را محدود می‌کند یا نه اتفاق‌نظر ندارد. چه پیش از این شاعر برجسته کانون احمد شاملو سروده بود: **در خلائی که نه خدا بود و نه آتش، / نگاه و اعتماد تو را به دعایی نومیدوار طلب کرده بودم.** یا در جایی دیگر گفته بود: **و از انسان ـ که رب‌النوع همه خداهاست / من از انسان در ابدیتی پرستاره گام می‌زنم.** و نیز افزوده بود: **انسان خداست / حرف من این است...**

بدیهی بود که چنین شاعری هرگز شعرش را به نام خدا آغاز نمی‌کند.

* * *

کانون نویسندگان ایران هرگز نهادی مدنی نبوده است و دریغ و درد که محدودیت‌های سیاسی و حکومتی هرگز اجازه نداده که این نقصان مهم‌ترین نهاد روشنفکری ایران آشکار شود و همواره ضعف ساختاری کانون نویسندگان ایران ذیل محدودیت‌های سیاسی آن پنهان مانده است. این ضعف ساختاری آن‌جا ست که‌اندیشه آزادی به عنوان مهم‌ترین ارزش فرهنگی و محوری‌ترین عنصر حیات یک نویسنده در کانون کمرنگ و حتی مفقود است. آن اندازه که کانون به ارزش‌های جامعه‌گرایانه بها داده هرگز به ارزش‌های آزادی‌خواهانه احترام نگذاشته است و آن اندازه که نهادی سوسیالیستی (چه توده‌ای، چه راه سوم، چه فدایی خلق و...) بوده نهادی لیبرالی (مدافع آزادی‌های قانونی) نبوده است. باز هم از باقر پرهام بخوانید که می‌نویسد: «بنده در داخل کانون به تندروها می‌گفتم من این‌جا مدافع آزادی‌های بورژوایی هستم شما می‌گویید بورژوازی بد است من می‌گویم خوب است آزادی بورژوازی درست است و من از آن دفاع می‌کنم من مدافع لیبرالیسم هستم می‌خواهم از آزادی‌های لیبرالی دفاع بکنم. شما که به لیبرالیسم فحش می‌دهید اشتباه می‌کنید آزادی‌های لیبرالی چیز خوبی است.» (گردون: ش ۳۱/۳۲ ص۲۰)

اما باقر پرهام (و نیز در سال‌های بعد هوشنگ گلشیری، محمود دولت‌آبادی و محمدعلی سپانلو) استثناهایی بر قاعده کلی کانون نویسندگان ایران بودند. کانون همواره در تاریخ خود نهادی سوسیالیستی بود که فردگرایی و آزادیخواهی (لیبرالی) را تصحیح می‌کرد و جمع‌گرایی و چپ‌گرایی را بر آن ترجیح می‌داد. هنرمند را محکوم به پیروی از جامعه‌ای می‌دانست که البته نسبتی با آن نداشت. در حالی که اکثریت جامعه ایران فرهنگی دینی داشت کانون نهادی لائیک بود. این داوری نه بدیع است که به کار حکومت در برخورد با کانون بیاید ونه غریب که کانون آن را تکذیب کند. شاید گمان شود کانون به دلیل وسعت مشرب ایدئولوژیک خود و این‌که اصل آزادی عقیده را پذیرفته بود نمی‌خواست و نمی‌توانست نهادی پیرو یک ایدئولوژی ولو دینی باشد. اما واقعیت این است که کانون همواره نهادی به‌تمامی ایدئولوژیک آن هم از نوع ایدئولوژی‌های بسته سوسیالیستی بوده

است که حتا روشنفکران راست‌گرایی مانند اسماعیل جمشیدی یا داریوش شایگان (از دو طیف عامه‌گرا و نخبه‌گرا) در آن جایی نداشتند. ایدئولوژی‌زدایی از کانون اما کار سترگی بود که از عهده نویسندگان آزاداندیشی مانند باقر پرهام و هوشنگ گلشیری (که در فاصله سال‌های ۷۷ تا ۷۹ رهبری ادبی کانون را برعهده گرفت و سعی کرد از خاکستر قتل‌های زنجیره‌ای کانون را احیا کند) برنیامد و کانون هم‌چنان در چنبره ایدئولوژی‌های چپ فرو رفته است که حتی براساس جدول تعاریف آن شاعری چون قیصر امین‌پور شاعر نیست و در مقابل شاگردان بی‌استعداد کلاس‌های شعر روشنفکران لائیک شاعرند و قیصرها نه در قیاس با شاعرانی بزرگ چون نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب که در برابر شاگردان آنان شاعر محسوب نمی‌شوند که حتی در مرگش آگهی تسلیتی بدهند. تاریخ کانون نویسندگان ایران تاریخ زوال روشنفکری ادبی ایران است. روشنفکری ادبی جناحی از روشنفکری است که در آن شاعران و نویسندگان مدعی به بحران رهبری‌طلبی مبتلا هستند و حتی اگر خود نخواهند دیگران ایشان را چنین می‌خوانند. در بزرگی ادبی نویسنده‌ای چون جلال آل‌احمد و شاعری مانند احمد شاملو تردیدی نیست. هم شاملو شاعر رهایی بود و هم جلال نویسنده پرشور شورشی. بسیار زمان باید تا شاعران و نویسندگانی چون آنان دوباره ظهور کنند چنان که ایران امروز با وجود نویسندگان برجسته‌ای مانند محمود دولت‌آبادی از شاعری به بزرگی احمد شاملو بی‌بهره است. اما روشنفکران ادبی رهبران سیاسی جامعه نیستند. سیاست مسأله‌ای بسی پیچیده‌تر از آن است که به شاعران سپرده شود. سیاست علمی عظیم‌تر از فن روشنفکری است. سیاست‌ورزی فربه‌تر از روشنفکری است. زوال روشنفکری ادبی ایران زمانی آشکار می‌شود که گفتمان کنونی روشنفکری ادبی را آمیزه‌ای از بقایای سوسیالیسم و تحلیل‌های ضدامپریالیستی می‌بینیم؛ تحلیل‌های سیاسی آکنده از نظریه توطئه و آموزه‌های جنگ سرد در عصری که هوگو چاوس، لنین زمانه است و پوپولیسم تنها صورت ممکن کمونیسم.

روشنفکران ادبی اما در عمل در دو انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۱۳۷۶ و ۱۳۸۴ به انتخاب‌هایی مخالف ایدئولوژی سیاسی سنتی خود دست زدند و برای اولین بار به جای «بر حکومت بودن» ترجیح دادند به انتخابی از درون حکومت دست زنند؛ اتفاقی که مفهوم رهبری روشنفکری ادبی در مجادلات سیاسی را برای همیشه در پایان راه خود قرار داد. اکنون روشنفکران ادبی چون جلال آل‌احمد، احمد شاملو، هوشنگ گلشیری و محمود دولت‌آبادی نه رهبران سیاسی جامعه ایران که شهروندان بزرگ و فرهیخته عصر ما هستند که زبانشان مایه حکمت و عامل رونق فرهنگ است و سال‌ها باید بگذرد تا بزرگانی چون آنان ظهور کنند. این روشنفکران البته ناظرانی هوشمند بر کار مُلک و مملکت هستند اما سیاستمداران حرفه‌ای نیستند. چرا که به گفته صادق هدایت: «توی یک مملکت حسابی، سیاست را می‌دهند دست متخصص نه دست من و امثال من. ولی ضمنا همه‌مان بچه سیاستیم. با سیاست کاری نداریم سیاست با ما کار دارد.»

آیا احزاب و حاکمان می‌توانند با رفتاری حرفه‌ای و با استقبال از زوال رهبری روشنفکری ادبی، نویسندگان ایران را برای همیشه از سیاست‌زدگی رهایی دهند و بپذیرند که استقلال نهاد ادبیات از نهاد سیاست مقدم بر هر تفکیکی مهم‌ترین راه دموکراسی واقعی است؟

(سرمقاله شهروند امروز شماره ۲۸) - محمد قوچانی

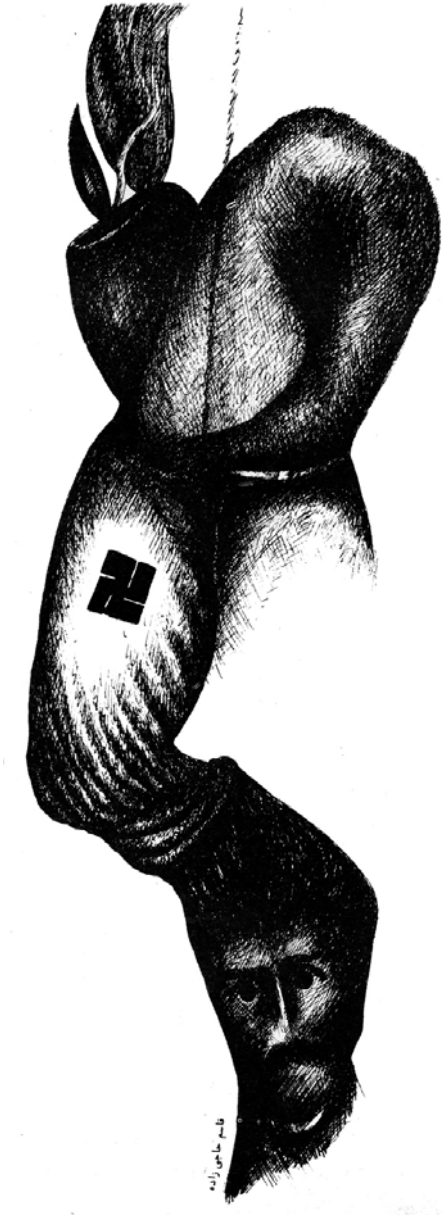
پی‌نوشت پیوست مانیفست کانون:

* جمله‌های در قلاب از "جنگ زمان" است. چرا که دوست و همکار عزیز مهدی فلاحتی، بیانیه‌ی "کانون نویسندگان ایران" و سرمقاله‌ی "روزنامه شهروند" را در پیش از متن خود گذاشته بود، تا همان‌گونه که خودش نوشته است، خواننده‌ی ناآگاه از این متن‌ها، در پیش از خواندن بر آن‌ها اشراف داشته باشد.
"جنگ زمان" از آن‌جا که مخاطبان خود را بیش‌تر از دل‌سوخته‌گان فرهیخته‌ی ایرانی می‌داند که مسایل حساسی چون پرونده‌سازی‌های نویسندگان حکومتی را در همه‌ی این سال‌های "ضد آزادی وضد فرهنگی" در ایران دنبال می‌کنند، با مشورت نویسنده آن‌ها را به‌دنباله‌ی مقاله، به صورت پیوست منتشر می‌کند.
** "جنگ زمان"، به ویژه به خاطر هم‌زمانی با چهلمین سال تأسیس و فعالیت کانون نویسندگان ایران" این بحث را آزاد می‌گذارد و امیدوار است بتواند ویژه‌نامه‌ی "چهلمین سال کانون نویسندگان" را منتشر کند تا پاسخ شایسته‌ای باشد به درخواست بیانیه‌ی کانون در همین راستا.
* روابط عمومی کانون نویسندگان ایران دی ۱۳۸۶

وقت آن شد که کار دریابیم
در شتاب است عمر بشتابیم
دیده‌ی حرص و آز بردوزیم
پنجه‌ی زهد و زرق برتابیم
ما گدایان کوی میکده‌ایم
نه ز جفای سپهر درتابیم
نه اسیران نام و ناموسیم
نه گرفتار ملک و اسبابیم
بنده‌ی یک‌روان یک زنگیم
دشمن شیخکان قلابیم
گرد کوی مغان همی گردیم
مترصد که فرصتی یابیم

عبید

طنز و شوخی



علی حصوری

شوخی، راه فرار، چهره‌ی دیگر غم[1]

شوخی چیست؟ حکایت رویدادی (و به ندرت بیش از یک رویداد) است با به طور معمول دو طرف که بیش‌تر دو شخصیتند و پایانی بر حسب معمول خنده دار دارد. خنده‌سازیِ شوخی از راه‌های گوناگون شکل می‌گیرد که به طور کلی باید آن را ناسازگاری یا ناهماهنگی نتیجه با مقدمه یا عرف، عادت، آداب، رسوم و اخلاق جامعه خواند. بنابراین گاه شوخی دو رویداد و بیش از دو طرف (مثل اهالی سه شهر گوناگون) دارد و نتیجه خنده‌ای گاه تلخ یا تاسف‌انگیز به‌دنبال دارد.

چه بسیار از شوخی ها که برای توصیف وضعی وخیم ساخته شده است، گرچه ظاهر آن خنده دار جلوه می کند:

"دیروز بچه‌های جنوب تهران سگ لایکا (که به‌وسیله‌ی روس‌ها به فضا رفت) را در میدان اعدام یافتند. از او علت آمدن به آن‌جا را پرسیدند. گفت: وقتی من از پشت پرده‌ی آهنین خلاص شدم از جاهای مختلف دنیا برایم پیغام رسید که به آن‌جا برگردم. آمریکا سرزمین آزادی، فرانسه سرزمین انقلابی که بر جهان اثر گذاشت، انگلستان و ... مانده بودم چه کنم که پیامی از بچه‌های جنوب شهر تهران رسید که "لایکاجان! اگر واقعن می‌خواهی مثل یک سگ زندگی کنی بیا به جنوب تهران ..."

این شوخی را جوانی در همان زمان ساخت و در نشریه‌ی توفیق چاپ شد. اگر چه بسیار خنده دار است، اما گویای وخامت اوضاع جنوب شهر تهران در آغاز دهه‌ی چهل است.

چرا این چنین شوخی‌هایی ساخته می‌شود؟

۱- به دلیل این که انتقاد مستقیم کم اثر و ناپایدار است. زود فراموش می‌شود.

۲- انتقاد مستقیم خطر بیش‌تری دارد.

۳- طرح جدیِ موضوع آن را ناگوار و تلخ و در صورت تکرار حتا در جامه‌ی نو آن را برای گروهی غیرقابل تحمل می کند.

۴- شوخی موضوع را اغراق‌آمیز و بزرگ می‌کند و توجه را نه تنها به‌موضوع که به گوینده هم جلب می‌کند.

۵- به دلیل داشتن شکل رویداد(ماجرا)، خنده دار بودن و موجز بودن نه تنها در خاطرها می‌ماند بلکه دلبستگی به نقل آن بیش‌تر می‌شود.(همین که چنین چیزی سال‌ها به‌یاد من مانده، بسیار اهمیت دارد).

۶- موافقان انتقاد را جلب می‌کند.

۷- مخالفان انتقاد را خلع سلاح می‌کند، زیرا کسی نباید شوخی را جدی بگیرد. در هر صورت خطر کم‌تری دارد و ما کم‌تر دیده‌ایم که کسی را به‌علت ساختن یا روایت شوخی تعقیب کنند، مگر این که مستقیم و روشن دیکتاتوری را هدف قرار دهد. هم‌چنین داستان طنزنویسان حرفه‌ای، دیگر است.

۸- از آن‌جا که مؤلف یا سازنده‌ی مشخصی ندارد، بیش‌تر مورد اعتماد است و کم‌تر در آن غرض دیده می‌شود.

چنان که دیدیم، در این شوخی وضعی اسفبار که بیش‌تر غم‌انگیز است تا خندیدنی روایت شده و به این شکل جای خنده و گریه عوض شده است. بنابراین از جمله کارهای شوخی یا لطیفه این است که جای غم و شادی را عوض می‌کند و به‌راستی غمی را در زیر خنده‌ای پنهان می‌سازد. شاید این بزرگ‌ترین ره آورد یا هنر نهفته در شوخی باشد. به‌همین دلیل، این از معروف‌ترین نوع‌های شوخی است. خواهیم دید که برخی از شوخی‌های دیگر هم به این نوع تأویل می‌گردد.

اما شوخی‌های فراوان دیگری هست که آهنگ آن‌ها نه انتقاد، بلکه عیب‌جویی، تمسخر، تحقیر، نشان دادن و تخریب یک ویژگیِ قومی یا ملی و سرانجام حمله به نقطه‌ی مثبتی در کسی یا اهالی شهری یا قومی و راندن او یا ایشان است. چنین شوخی‌هایی به‌ویژه به‌هنگام بروز دشمنی و اختلاف بیش‌تر می‌شود، مانند شوخی‌هایی که پس از قتل عام ارمنیان به‌دست ترکان، نه تنها در ارمنستان که در تمام منطقه پیدا شد.

اما گونه‌هایی از این شوخی‌ها است که به نوع اول تأویل می‌گردد:

"بوش در آخرین سفر خود به‌انگلستان از ملکه پرسید: چه‌گونه تنهایی کشوری را اداره می‌کنی؟

ملکه گفت: مشاوران با هوشی دارم.

بوش نمونه‌ای خواست.

ملکه دستور داد تونی بلر بیاید. آمد.

ملکه به او گفت: بلر از تو سوآلی دارم. مادر و پدرت فرزندی دارند که نه برادر تو ست و نه خواهرت، پس چه کس تو است؟

بلر بلافاصله پاسخ داد: خودم هستم.

ملکه به بوش گفت: دیدی؟

بوش به‌کشورش برگشت و رییس دفتر خود را خواست و به او گفت: از تو سوآلی دارم. و همان سوآل را کرد. او دو سه روزی برای پاسخ مهلت خواست و کسی را نیافت که پاسخ دهد. در پایان روز سیوم در مانده، رامسفلد را یافت و سوآل را با او در میان گذاشت. او فکر کرد و گفت: شاید جوابش خود من باشم.

رئیس دفتر نزد بوش آمد و با شادی گفت: جواب را یافتم.

بوش پرسید: خوب او کیست؟

رئیس دفتر بلافاصله گفت: رامسفلد.

بوش گفت: نه ابله، تونی بلر است."

در این شوخی اگر چه به‌ظاهر یک فرد را مسخره کرده‌اند، اما انتقاد اصلی به ملت آمریکا با چنین مدیرانی و رئیس جمهوری است. در این نمونه دیده می‌شود که تعداد شخصیت‌ها بیش از دو است. البته گاه از این هم وخیم‌تر است و به‌صراحت ملتی نشانه گرفته می‌شود.

اما شوخی‌هایی که بر شمردیم، یعنی از عیب‌جویی تا تخریب و از میدان در کردن همه و همیشه تا اندازه‌ای که گفتیم بی‌ارزش یا مغرضانه نیست. در ایران رسم بوده است که به‌محض آن که شهری نسبت به‌شهر دیگر ترقی می‌کرد یا اهالیِ آن به‌مناصبی می‌رسیدند، شوخی‌سازی برای آنان آغاز می‌شد. شوخی‌هایی که در طول تاریخ برای اهالیِ قزوین، اصفهان، فراهان (عراق به‌مرکزیت اراک کنونی) و جاهای دیگر ساخته‌اند، همه مربوط به‌زمانی است که اهالی آن شهر یا بخشی از کشور ترقی کرده‌اند. نمونه را قزوینیان اندکی پیش و آن‌گاه در دوره‌ی مغولان و پس از آن دوره، فراوان به‌مناصب دیوانی رسیدند[۲] و اهالی اصفهان به‌ویژه از دوره‌ی صفوی به‌بعد خوش درخشیدند. فراهانیان در دوره‌ی قاجار رشد کردند (از قائم مقام و امیر کبیر تا مصدق).

بخش بزرگی از شوخی‌های مذکور هم انتقادهایی است بر شیوه‌ی رفتار و گفتار و نامتناسب بودن کارها یا سخنان با وضع موجود، بی‌خبری، ناآگاهی وعقب افتادگی:

به یکی گفتند: چرا آش را با دست می‌خوری؟ پاسخ داد: با پا بخورم؟"

یا

"به یکی گفتند: خوابیده غذا نخور، عقلت کم می‌شود. پرسید: عقل چیست؟"

از این نمونه‌ها بسیار فراوان است.

گاه کسانی بی‌شایستگی به‌مقامی رسیده‌اند، در نتیجه هدف شوخی‌های فراوان قرار می‌گیرند. در آخرهای دوره‌ی شاه یکی دو تن از نمایندگان مجلس چنین وضعی را داشتند و اسباب شوخی‌های فراوان در روزنامه‌های آن دوره قرار گرفته بودند. از این عده بودند کسانی که سیاست همراهی با مذهب دولت منصور را که پی آمد حوادث سال چهل و دو بود، نمی‌فهمیدند. برای توضیح باید گفت که دولت منصور از بیم مذهبیان کارهایی می‌کرد. از جمله یک بار وکیل‌های مجلس را دسته جمعی به‌حج برد. در نشریه‌های آن دوره عده‌ی بسیاری از اینان هدف شوخی‌های روز قرار گرفتند. به‌طبع منصور امیرالحاج بود، «علم» و کتل برداشته بودند. مجید محسنی چاووشی خوان الحاج بود و یکی دو نماینده هاج الواج.

"من سور در تهران، تو سور در مکه؟" از سوآل‌های پیرامون مجلس بود. همین وضع در حال حاضر هم وجود دارد و از شدت فراوانی از اهمیت آن کاسته شده، ولی هرگز رو به فراموشی نخواهد رفت.

در شوخی‌ها از ابزارهای گوناگون ارتباطی (زبان و تعبیرهای گوناگون از جمله‌ها و عبارت‌های معروف و جاافتاده، شعرها، ضرب‌المثل‌ها و...) استفاده می‌شود. مهارت برخی از طنزنویسان در استفاده از این ابزارها است. ذبیح بهروز که یکی از طنزسرایان بزرگ حتا در

تاریخ ما است، در استفاده از این گونه ابزارها استاد بود و از این لحاظ همانندیِ اندکی با ولتر داشت. ولتر در آثار خود و بیش از همه در فرهنگ فلسفی[۳] خود به‌مضمون‌های مذهبی پرداخته است. آدم، ابراهیم و دیگر پیامبران که البته خنده‌دار است، اما کار بهروز چیز دیگری است. به‌مضمون آدم در اثرهای هر دو توجه می‌کنیم. خلاصه‌ای از یک مقاله‌ی ولتر:

آدم و حوا مدت‌ها به‌خوشی در بهشت می‌زیستند تا حوا به اغوای شیطان میوه‌ی خرد را خورد و به آدم هم داد. دستگاه هاضمه‌ی هردو به کار افتاد و پس از مدتی به آنان فشار آمد و نمی‌دانستند چه کنند که فرشته‌ای ایشان را در آن حال دید و احوالشان را پرسید. آنان از ناراحتی شکم گله کردند و این که در فشار هستند. فرشته میوه‌ی خرد را به آنان نشان داد و پرسید: از این خورده اید؟

حوا: بله!

فرشته دست او را گرفت و هر دو آنان را روی یک بلندی در بهشت آورد و ستاره‌ای را در اعماق آسمان نشان داد و گفت: آن‌جا جای این کارها است و به‌این ترتیب آدم و حوا به این قصد به‌زمین آمدند و از آن روز است که زمین ما تبدیل شده است به این چیزی که هست.

اما شوخیِ بهروز ناظر به‌چند جمله یا تعبیر فارسی است که از همه معروف‌تر "آدم پیدا نمی‌شود" است. در روایت‌های اسلامی آمده است که شخصی رفت پیش یکی از مردان معروف دینی و از او پرسید: ای بزرگوار! پیش از حضرت آدم که بوده است؟

پاسخ: آدم!

پرسش: پیش از آدم؟

پاسخ: آدم!

پرسش: پیش از حضرت آدم؟

پاسخ: آدم!

پرسش: پیش از او؟

پاسخ: ای عرب نپرس که اگر تا قیامت بپرسی می‌گویم آدم.

روایت به این شکل پایان می‌پذیرد. اما در روایت بهروز پس از آخرین پاسخ آن حضرت، عرب دستمالش را در می‌آورد و شروع می‌کند به گریه. آن حضرت مبهوت به‌او می‌نگرد و با نگرانی علت گریه را می‌پرسد. عرب در پاسخ می‌گوید: حضرت‌جان ببین در آن زمان‌ها چه اندازه آدم زیاد بوده و امروزه حتا یکی هم پیدا نمی‌شود!

این "آدم بودن" اسباب ساخت شوخی‌های دیگری به‌وسیله‌ی بهروز است که یکی از آن‌ها بسیار معروف است:

– حوا با زن‌های دیگر چه فرقی داشته است؟

– او تنها زنی است که شوهرش آدم بوده!

بدیهی است که چنین ابزارهایی در دست همه هست، اما این روحیه‌ی طنزپرداز است که از آن نهایت استفاده را می‌کند. در فارسی تعبیر نه چندان زیبای "گه خوردن" را

داریم و این که به سه شکل این تعبیر را می‌شنویم: گه مفت، گه بی‌جا و گه زیادی. ذبیح بهروز این سه نوع را شرح کرده است:

گفت لقمان حکیم ای مردمان
گه خوری سه قسم باشد در جهان

متاسفانه منظومه را در دست ندارم و بنابر این خلاصه‌ی آن را به‌معنی نقل می‌کنم:

۱- گه مفت خوردن این است که پدر و مادر کسی برایش زن می‌گیرند.
۲- گه بی‌جا این است که کسی خود زن می‌گیرد.
۳- گه زیادی این که کسی زن دارد و می‌رود زن دیگری می‌گیرد.

تبدیل حرف‌ها و وقایع روزانه به‌شوخی، کاری است متداول، اما این کار از هر کسی بر نمی‌آید.

بهروز می‌گفت: جایی که حس شود که شخص دارد دروغ می‌گوید یا راست نمی‌گوید، جایی که شخص در مورد خودش دچار توهم می‌شود، جایی که شخص بیش از حد خود می‌نشیند و... مردم را به‌خنده و شوخی وا می‌دارد.

مصداق سخن او را امروزه می‌توان یافت: دو نفر از کنار ساختمان سازمان ملل می‌گذشتند و دیدند چراغ بسیار پر نوری از بالای ساختمان پیدا است. یکی از دیگری پرسید: چه خبر است؟

گمانم رییس جمهور ایران سخنرانی می‌کند.

از مقولات جالب بیرون کشیدن منطق شوخی است که از قضایای عادی تا برهان خلف و پس از آن نتیجه‌هایی را که هیچ ارتباط منطقی با مقدمه‌های خود ندارند، در بر می‌گیرد. در مثال بالا چراغ هیچ ربطی به‌سخن‌رانی ندارد و گویای بی‌ارتباطی نور با یکی از رجال بزرگ است. می‌توان نشست و همه‌ی این شکل‌ها را با دادن مثال روشن کرد. امیدوارم این کار را در آینده بکنم.

پی‌نوشت شوخی، راه فرار، چهره‌ی دیگر غم:

۱- مقاله‌ی آقای فریدون تنکابنی با عنوان "شوخی(لطیفه) قالبی برای فکاهه، هزل و طنز" در نگاه نو، ش.۷۴(مرداد۸۶)، ص۴۰ تا ۴۳ مرا به‌قلمی کردن این نوشته تحریک کرد. من در این‌جا تنها به‌شوخی می‌پردازم و به‌نکته‌های بسیار دیگری که در نوشته‌ی ایشان هست، کاری ندارم. به مثل آن‌چه ایشان در پاسخ خنده چیست، نوشته‌اند، پاسخ به آن پرسش نیست، بلکه جواب این پرسش است که خنده چه‌گونه انجام می‌شود. واین تعریف روانی و فیزیکی خنده است.

۲- حمدالله مستوفی که خود قزوینی است، فهرستی از نام‌های این شخص‌ها را آن هم تا زمان خود(صده‌ی نهم هجری) در پایان تاریخ گزیده گردآوری کرده است.

۳- *Dictionnaire philosophiqu -*

کتاب‌های منتشر شده‌ی همکاران:

اغنمی، رضا

ویرانگران (رمان)

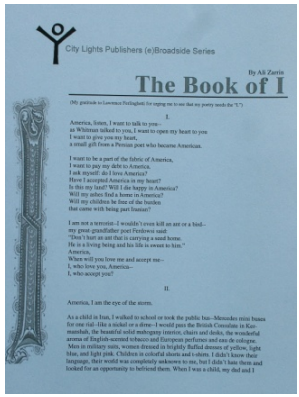
روایتی ست از شیادی دو برادر خرده مالک بیعار، که با استفاده از جهل و غفلت عوام، با راه اندازی امامزاده در روستا، به مال ومنال بادآورده می‌رسند و در شبکه‌ی گسترده‌ی مذهب و قدرت حاکم فرو می‌روند.

خاکسار، نسیم

فراز مسند خورشید (رمان)
نشر کتاب چشم‌انداز، پاریس، فرانسه
چاپ نخست: ۱۳۸۵
۲۱۹ صفحه

"فراز مسند خورشید" برش ساده اما شکیلی است از زندگی بیرونی چند مهاجر ایرانی در هلند بر محور زندگی درونی یک تبعیدی که از دید اول شخص مفرد، سلیم بیداری روایت می‌شود. رمان به‌همان سادگی جمله‌ی نخست، خواننده را آرام آرام در بازی از پیش آغاز شده‌اش سهیم می‌کند و با خود همراه می‌گرداند:

"بازی را اولین بار میز توی اتاقم یادم داد، شاید هم زیرپوش‌های کتانی‌ام یا دستگیره در آشپزخانه."



زرین، علی

کتاب من (شعر)
ناشر: انتشارات سیتی لایتز، سانفرانسیسکو
چاپ نخست: ۲۰۰۵

این کتاب که شعر بلندی است، پس از انتشار، همراه با سه نامه در خصوص حک و اصلاح شعر، خاطب به شاعر، از لارنس فرلینگتی که یکی از شاعران و ناشران بزرگ آمریکایی است، در سال ۲۰۰۶، در دنور، کلرادو منتشر شده است.

مهدی فلاحتی

پنجاه گفتگو
نشر پگاه – افرا، کانادا
چاپ نخست: پاییز ۱۳۸٤
٦۰۰ صفحه

«پنجاه گفتگو» متن بیش از پنجاه گفتگو با اهالی ایرانی سیاست ، قلم ، و فرهنگ است بر زمینه ی گفتگو درباره ی پنجاه کتاب.

اهمیتِ بیش‌تر این گفتگوهای کوتاه در جدلی بودن آن‌هاست و دست یافتن به یکی دونکته‌ی بدیع در هرگفتگو. برای نمونه ، پیش ازخواندن متن گفتگو با دکتر ابوالحسن بنی صدر در این کتاب ، شاید کم‌تر کسی بداند که نخستین رئیس جمهوری اسلامی ایران، با برگذاری همان انتخابات ریاست جمهوری‌یی که از دل آن به ریاست جمهوری رسید ، مخالف بوده است .

و کم‌تر کسی شاید بداند که نخستین رئیس دولت دینی ایران، می‌گوید که در اصل دولت دینی را قبول ندارد!

طرح و اجرای جلد کارِ نیما نیلیان است.

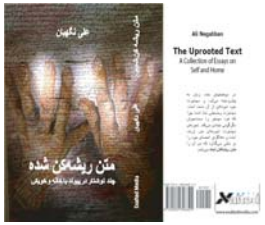
کوشان، منصور

دهان خاموش
نشر باران، استکهلم – سوئد
چاپ نخست: بهار ۲۰۰۸
۲۵۰ صفحه

دهان خاموش، روایت سیال نسلی است که انقلاب اسلامی دگرگونی ژرفی در زندگی آنان ایجاد می‌کند. راوی دهان خاموش که در زمان انقلاب دوران بلوغ خود را در خانواده‌ای مرفه و سیاسی می‌گذراند، بعد از دو ضربه‌ی هولناک، یکی از سوی خانواده و دیگری از سوی جامعه، استقلال و توانایی‌اش را برای تداوم یک زندگی ساده از دست می‌دهد و روزهای آخر عمر کوتاه خود را با نوشتن واقعیت‌ها و رویا می‌گذراند.

رمان "دهان خاموش"، به شیوه‌ی جریال سیال ذهن، تداعی و شکست زمانی، حادثه‌های گوناگون را از نگاه دوره‌های گوناگون زندگی راوی بیان می‌کند.

هیچ‌کدام از شخصیت‌ها، که نسبت به حجم رمان عدادشان بسیار کم است، حتا راوی نام ندارند و همه بنا به نقش و کارشان نامیده می‌شوند: مادر، پدر، خواهر، استاد، صحاف، پزشک، شاطر، بقال، سرهنگ و ... برای آگاهی بیش‌تر نگاه کنید به نقدها و بررسی‌های: سایت‌های خانه‌ی قلم: مهدی فلاحتی، اخبار روز: مهدی فلاحتی، رضا اغنمی، اثر و شهروند: عباس شکری و ...



نگهبان، علی

متن ریشه‌کن شده
چند نوشتار در پیوند با خانه و خویش
نشر مؤلف، ونکور- کانادا
چاپ نخست: ۱۳۸٤

این مجموعه در برگیرنده‌ی نوشتارهایی است در باره‌ی ادبیات مهاجرت و تبعید، و نیز چند نقد و بررسی از ادبیات معاصر ایرانی. عنوان و موضوع برخی از نوشتارها از این قرار است:

متن ریشه‌کن شده (جستاری نظری پیرامون ادبیات مهاجرت و تبعید)؛ متنی که زندگی‌است (نقدی بر رمان "من، منصور و آلبرایت نوشته‌ی فرخنده حاجی زاده)؛

شش انگشتی و نمازخانه‌ی زبان (نقدی بر داستان کوتاه نمازخانه‌ی کوچک من از هوشنگ گلشیری)؛ فردیت و اصالت، دغدغه‌های بزرگ ما (پیرامون ادبیات معاصر ایرانی)؛

شعر جوان، هم ابداع، هم انحراف (پیرامون شعر دهه‌ی هفتاد ایران)؛ انسان کنار دریا (درنگی بر شعر منوچهر آتشی)؛

اگر شعر فارسی این باشد! (یک مصاحبه).

این مجموعه اکنون به شکل "چاپ بنا به درخواست" و به شکل کتاب الکترونیکی موجود است.

تماس: farsi.language@gmail.com

هنرمند، سعید

چند جستار درباره‌ی ادبیات داستانی
نشر جوان
چاپ نخست: ۲۰۰٦، تورنتو
۲۳٦ صفحه
شابک: ٦-۹-۹٦۸۳٤۸۷-۰-۹۷۸

مقاله‌های این کتاب دو بخش موضوعی را تشکیل می‌دهند. در بخش نخست تمرکز بر مسئله‌ی فردگرایی و معنا در ادبیات روایی است. فردگرایی نقشی محوری در ادبیات مدرن بازی می‌کند. در مقاله‌های این بخش ویژگی‌های فردگرایانه‌ی ژانر رمان با رویکردی مقایسه‌ای بررسی شده است. تکامل روایت در گذرگاه تاریخ از دیگر مقاله‌های این بخش است که به کارکرد سه‌گانه روایت در جهان باستان، سده‌های میانه و مدرن پرداخته است.

در بخش دوم تمرکز بر مفهوم و کارکرد عشق در عاشقانه‌های فارسی است. نخست کارکرد دیالکتیکی عشق در فلسفه‌ی افلاتون و ارسطو بررسی شده و به دنبال، در مقاله‌های بعدی تأثیر این دو تعریف در داستان‌های عاشقانه و صوفیانه طرح و واشکافی می‌شوند. نقش عشق در مقابل اخلاق اقتدارگرا این بررسی را به حوزه‌ی فرهنگ‌شناسی می‌آورد.

مقاله‌ی آخر این بخش به بررسی برخی بن‌مایه‌ها در طرح‌آواهای شعری حافظ پرداخته است.

BOKARTHUS
خانهٔ هنر و ادبیاتِ گوتنبرگ
منتشر کرده است:

ـ **در محاصره** (مجموعه شعر) محمود درویش (شاعرِ فلسطینی)، ترجمهٔ تراب حق‌شناس. با همکاری نشرِ آلفابت ماکزیما (استکهلم). چاپِ اول: ۱۳۸۵.
ـ **روشنک داریوش، یک زندگی** (زندگینامه، آثار، نامه‌ها و نوشته‌ها) همراه با گفتارها و نوشته‌هایی از دیگران. ویراستار: ناصر زراعتی. چاپِ اول: ۱۳۸۵.
ـ **به‌سویِ طبس** (سفرنامه) ویلی شیرکلوند (نویسندهٔ فنلاندی‌الاصلِ سوئدی)، ترجمهٔ فرخنده نیکو و ناصر زراعتی. چاپِ اول: ۱۳۸۵.
ـ **عطرِ یاس در کوچه‌های دور** (داستانِ بلند) فرخنده نیکو. چاپِ اول: ۱۳۸۶.
ـ **کریستینا** (داستانِ بلند) نسیم خاکسار. چاپِ اول: ۱۳۸۷.
ـ **هزارپیشه** (رمان) چارلز بوکوفسکی، ترجمهٔ وازریک درساهاکیان، ویرایش: ناصر زراعتی. با همکاری نشرِ کتابِ ارزان (استکهلم). چاپِ اول: ۱۳۸۷.
ـ **توپ مُرواری** (داستانِ بلند) صادق هدایت. بر اساسِ نسخهٔ دستنویسِ نویسنده. با مقدمه و توضیحاتِ دکتر محمدجعفر محجوب. با همکاری نشرِ آرش (استکهلم). چاپِ اول: ۱۳۸۷.
ـ **خاطراتِ تاج‌السلطنه** (دخترِ ناصرالدین‌شاه قاجار) به‌قلمِ خودش. ویرایش: ناصر زراعتی. چاپِ اول: ۱۳۸۷.

*

کتاب‌های گویا:

ـ **در محاصره.** محمود درویش. ترجمه و صدای تُراب حق‌شناس. [در یک سی.دی].
ـ **هجده شعرِ برگزیده** از محمدعلی سپانلو. با صدای شاعر. [در یک سی.دی].
ـ **با دُرّ، در صدف** (داستان بلند) نوشته و صدای ناصر زراعتی. [در سه سی.دی].
ـ **به‌سویِ طبس.** ویلی شیرکلوند، ترجمهٔ فرخنده نیکو و ناصر زراعتی. با صدای ناصر زراعتی. [در سه سی.دی].
ـ **خاطراتِ تاج‌السلطنه.** با صدای پروین محمدیان. [در هفت سی.دی].
ـ **خاطراتِ سفر به ایتالیا** (سفرنامه) فروغ فرخزاد. با صدای پروین محمدیان. [در دو سی.دی].
ـ **شعرهای نیما یوشیج** (۱). مجموعهٔ بیست شعر. با صدای ناصر زراعتی. [در یک سی.دی].
ـ **غزلِ غزل‌های سلیمان** و **کتابِ جامعه**، از کتابِ مقدس (تورات). با صدای ناصر زراعتی. [در یک سی.دی].
ـ **مهپاره** (داستان‌های عشقی کُهنِ هندی) ترجمهٔ صادق چوبک. با صدای پروین محمدیان و ناصر زراعتی. [در چهار سی.دی].
ـ **مهتابی و ملکوت** (رمان) مصطفی اسلامیه. با صدایِ پروین محمدیان، ژینا نیما، ناصر زراعتی و نویسنده. [در پنج سی.دی].
ـ **دیوانِ ژاله** (عالم‌تاج قائم‌مقامی). با صدای پروین محمدیان و ناصر زراعتی. [در چهار سی.دی].
ـ **مدیرِ مدرسه** (داستانِ بلند) جلال آل‌احمد. با صدای ناصر زراعتی. [در سه سی.دی].

دوستان و همکاران و خوانندگان عزیز!

زمانی احمد شاملو نوشت: "روزگار غریبی ست، نازنین!"، اما تصور نمی‌کنم نه او و نه هر کدام از ما، این تصویر را از "روزگار غریبی" داشتیم که حتا برای رساندن اثر خود به دست خوانندگان دچار چونان مشکلی بشویم که به جز رنج نوشتن، چاپ و انتشار هر اثری، نیروی بسیاری را، ناگزیر در راه پخش و رساندن آن به خواننده متحمل شویم.

از این‌رو، از آن‌جا که هیچ شبکه‌ی پخشی وجود ندارد و پهنه‌ی خوانندگان فارسی بسیار گسترده و ناشناخته است، از شما خواهش می‌کنم تا – در صورت امکان – امکان‌های فروش **جُنگ زمان** را، (مانند کتاب‌فروشی‌ها، کسان و ...) در محل‌های زندگیِ خود یا جاهای دیگری معرفی کنید تا با اعلام نام و نشانی آن‌ها در **جُنگ زمان** و ارسال آن، خوانندگان امکان دریافت آن را داشته باشند.

(به مثل، تماس با آن‌ها و ارسال نام، تلفن و نشانی میل آن‌ها)

هدف از انتشار **جُنگ زمان**، رساندن معرفت نویسندگان آن به خوانندگان است و نه افتخار چاپ و انتشار مجموعه‌ای برای بایگانی نویسندگان اثر و انبارهای ناشران.

همه می‌دانید که یکی از عامل‌های مهم تداوم هر نشریه‌ی ادبی و فرهنگی، فروش و ارتباط آن با خوانندگان است.

نخستین شماره، ویژه‌ی بهار ۱۳۸۸ فوریه منتشر شد، اما شماره‌های بعدی یک ماه پیش از آغاز هر فصل.

در انتظار یاری و آثارتان برای شماره ۲، تابستان ۲۰۰۹

jong-zaman@hotmail.com mansourkoushan@hotmail.com

"جُنگ زمان" را می‌توانید از راه پست یا از کتاب‌فروشی‌های زیر دریافت کنید:

مکیک/ کتاب ایران، مونترال، کانادا
4438 Rue de la Roche, Montréal, H2J, 3JL. Tel:5143735777
www.mecik.com / info@mekic.ca

خانه هدایت، برلین، آلمان
Kant Str. 76, 10627, Berlin, Tel: 3045086674 www.maroufi.malakut.org

فروغ، کلن، آلمان
Jahn Str. 24, 50676 Köln, Tel: 221/9235707, www.foroughbook.com

کتابسرا، هامبورگ، آلمان
Wandsbeker Chaussee 327, Hanburg, Tel: 4020913532,
ketabsara@ketabasara.de

آیدا، بوخوم، آلمان
Universitätsstr. 89, 447 Bochum. Tel: 234-9704804

دنا، نتردام، هلند
Oostzeedij 362, 3063 CD, Rotterdam, Tel:104141050,
www.denabooks.com

خاوران، پاریس، فرانسه
Librairie Khavaran:14, Cours de Vincennes , 75012 Paris, Tél:
0143437696

خانه کتاب، گوتنبرگ، سوئد
Plantagegatan 13, 41305 Göteborg, Tel & fax: +46-31-152277,
bokarthus@hotmail.com

فردوسی، استکهلم، سوئد
Tegnérgatan 32, Box 45095, S-104 30 Stockholm, Tel:(8)323080,
www.ferdosi.com.

الفابت ماکزیما، استکهلم، سوئد
Sibelius gången 40- Akalla, Tel: 8 7600343 am@alfabetmaxima.com

رنگین کمان، اسلو، نروژ
Torggate 34. 0183 Oslo. Tel: 22361084, kundeservice@ranginkaman.no

کتاب سارا، لس‌آنجلس، آمریکا
Ketabe Sara, 1441 Westwood Blvd.Los Angeles- Ca 90024
Tel: 310 477-4700

شرکت کتاب، لس‌آنجلس، آمریکا
Sherkate Ketab, 1419 Westwood Blvd, Los Angeles-Ca 90024
Tel: 310 477-7477 www.ketab.com

جُنگ زمان، از شهرستان‌ها و کشورها نماینده می‌پذیرد.

Table of Content

Introduction
- Mansour Koushan
  Collectivism as Condition to Individualism **9**

New Approach
- Nasim Khaksar
  The Story of Being Shreded to peices **17**
- Saeed Honarmand
  Two Aspects of Love in Persian Literature: Love-Possession vs. Love-Sublimation **38**

Literary Theory
- Mahmood Falaki
  The Past Tense in Fictional Narrative **59**

Short Story
- Abbas Maroufi: **The Naked Prince** **69**
- Monir Ravanipour: **The First Day of Class** **73**
- Naser Zeraati**: Trap** **79**

Culture & Society
- Faraj Sarkohi
  An Introduction to the Culture of Mono-phony &the Minority Narrative **91**
- Ali Zarin
  A Note on the State of Persian Literature in the World **97**

Criticism
- Ali Negahban
  Literary Modernization: Tracing Modernity & Secularism in Contemporary Persian Literature **107**
- Ahmad Aghnami
  Alluring of Love in the Seven Books **123**

Reflection
- Mehdi Falahati
  A Prologue to the Manifesto of the Iranian Writers Association **143**

Satire
- Ali Hassori
  Escape through Comedy: another Face of Sadness **165**

Cultural & Literary News
- Jong-Zamān:
  Upcoming Books **170**

ABONNEMENT:

Retail Price:
Kr 125 (Nord Eroupe), € 12.00 (Europe), $ 15 (Canada & USA), £ 10 (UK)

By Check, Credit Card or Bank

Bank:
Payment from Norway:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **8389 35 97800**

Payment from outside of Norway:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **2208389359700**
Sweiff Code: **DNBANOKK**
Iban account number: **NO 3783893597800**
Banks Name: **Bank: DnB Nor ASA**
Bank Adress: **Klaebuv, 194 .7483 Trondheim-Norway**

Office address:
Nedre Storaberget 8
4034 Stavanger-Norway –
Phone: 0047- 41336907
jong-zaman@hotmail.com
www.jongezaman.com

Print & Distribution by H&S Media Ldt

First Print, Copyright © February 2009 by JONG PUBLICATION
All rights reserved, except for the quotation of short passages for the purpose of criticism and review. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of publisher.

JONG-E ZAMĀN (READER)
Text in Persian (Farsi), Norwegian, English

ISSN: 1891-2559

JONG-E ZAMĀN

Persian quarterly on literature and culture
Volume 1, Spring 2009

Editor in Chief: Mansour Koushan
mansourkoushan@hotmail.com

In Collaboration with:

Saeed Honarmand, Nasim Khaksar, Khosrou Davami, Ali Zarin, Foad Navidi

Illustrations: Ghasem Hajizadeh,

Logo type: Siamak Babak, Cover: Bardia Koushan

Second Print Published by:
Arast

Office address:
Nedre Storaberget 8. 4034 Stavanger-Norway
Tel: 0047 41336907
jong-zaman@hotmail.com