ماهنامه‌ی علمی ، فرهنگی ، هنری

سفید

شماره‌ی ۱۱ دوره‌ی جدید ، شماره‌ی پیاپی ۲۲ ، سال چهارم
۲۵ مرداد ماه ۱۳۴۷ ، ۳۶ صفحه ، ۲۵۰ ریال

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/

بسم الله الرحمن الرحیم

باشگاه ادبیات

مفید

ماهنامه‌ی علمی ، فرهنگی ، هنری
صاحب امتیاز و مدیر مسول : حمید پوراسماعیلی
سردبیر : محمدرضا جویانی
شماره‌ی ۱۱ دوره‌ی جدید ، شماره‌ی پیاپی ۲۲ ، سال چهارم
تاریخ انتشار : ۲۵ مردادماه ۱۳۶۷
چاپ : کتیبه
نشانی پستی : ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
نشانی دفتر مجله : عباس‌آباد ، میدان تختی ، خیابان آریا وطنی ، شماره‌ی ۱ + ۱۲ طبقه‌ی اول

روی جلد : تصویری از فیلم شورش در ماروسیا ساخته‌ی میگل لیتین

سرمقاله
عزم همان عزم ، راه همان راه ۳

ادبیات
رولان‌بارت و نقد تفسیری ۴
ناقدریا (گفتگویی با بهاءالدین خرمشاهی پیرامون بزرگداشت حافظ) ۵
مارکز : " نخبگان نقشی در تاریخ ندارند (گفتگویی با مارکز) ۶
سکوت به‌وسیله‌ی وحشت (مقاله‌ای از وودی آلن) ۷
اعترافات یک دزد (داستانی از وودی‌آلن) ۸
تکته‌هایی از گفتگوی وودی‌آلن با خودش ۹

سینما
بازگشت مخفیانه (یادداشت‌های کارگردان فیلم شورش در ماروسیا) ۱۰
"سینما کسب و کارمن است " (گفتگویی کوتاه با جلال مقدم) ۱۰
آن‌وقت‌ها کسی را قبول نداشتیم (گفتگو با نخستین سردبیر مجله‌ی ستاره سینما) ۱۲

نقاشی
کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده (نگاهی به‌نقاشی‌های سپهری) ۱۷
قهرمانی به‌نام واقعیت (نگاهی به‌یکی از نقاشی‌های سزان) ۲۱

اندیشه
مفهوم آینده در تفکر اجتماعی معاصر و ۲۳

تاریخ
حکومت مهاجر (نگاهی به‌حکومت موقت ملی) ۲۸

موسیقی
یادی از سماعی به‌انگیزه‌ی چهل‌ودومین سالگرد درگذشت حبیب سماعی ۳۰

معرفی
معرفی کتاب‌های " تغییرات اجتماعی " ، " توسعه و توسعه‌نیافتگی " ، "ایل ناشناخته " و ۳۲

نامه‌ها
حاج میرزا علی‌محمد دولت‌آبادی و داستان قتل ایلخانی ۳۴

خبر
خبرهایی در زمینه‌ی سینما ، ادبیات و عکاسی ۳۶

عزم همان عزم
راه همان راه

اختلالی که در چرخش امور اقتصادی در اسفندماه ۶۶ پدید آمد، مفید را ، که بیش از نشریات دیگر (به‌دلیل عدم دسترسی به‌سهمیه کاغذ) از نظر اقتصادی آسیب‌پذیر بود، دچار تنگناهای فراوان‌تر کرد . برای نمونه آگهی‌ها به‌نزدیکی صفر رسید . پس از خاتمه موشک‌باران تهران ، کاغذ در بازار قیمتی سرسام‌آور یافت. علیرغم آن که برای انتشار مجله دقیقه‌شماری می‌کردیم ، اما قیمت کاغذ به‌اندازه‌ای بالا بود که حتا نمی‌شد به‌تهیه کاغذ از بازار آزاد فکر کرد .

از آن‌جایی که اعتقاد داشتیم (و داریم) حتما یکی از دستگاه‌های دولتی مسولیتی در رفع این قبیل تنگناها دارد و چنین دستگاهی همچون پزشکی است که تنها به‌نجات بیمار فکر می‌کند و نه چیزی دیگر . پس با اداره کل مطبوعات پیرامون مشکلات مفید گفتگویی انجام دادیم . این گفتگو ـ متاسفانه ـ بیش‌تر دلتنگ‌مان کرد . زیرا به‌نظرمان آمد که مفید مورد پسندشان نیست و به‌همین دلیل نباید امیدی به‌تامین مواد اولیه داشته باشیم . این روحیه اداره کل مطبوعات ما را به‌یاد پزشکی انداخت که شرط مداوای بیمار را دوستی صمیمانه می‌داند . البته یکی از نخستین پی‌آمدهای چنین رفتاری به‌وجود آمدن پرسشی با این مضمون خواهد بود : آیا این پزشک مراسم سوگند پزشکی را انجام داده؟

بهرحال در چنین وضعیتی راحت‌ترین کارها خارج شدن از دور بود و احیانا درپی‌اش مظلوم‌نمایی ، که تاریخ یکصدساله‌ی اخیر ما انباشته است از این قبیل مظلوم‌نمایی‌های شبه‌پهلوانانه . همان‌طور که اهل مظلوم‌نمایی نیستیم (چرا که خود را حرفه‌ای می‌دانیم) همان‌طور هم کوشش داریم در هزار توی نمادهای هردم تغییر یابنده فرو نیفتیم تا مثلا نیشی زده باشیم و قهرمان‌بازی راه بیاندازیم و همان‌طور هم دربند آن نبوده‌ایم که اصول حرفه‌ای‌مان را به‌قیمت باقی‌ماندن زیر پا بگذاریم ، چون اعتقاد داریم اگر مفید حاصل کاری باشد حرفه‌ای ، پس ما و نیروی جوانی ، که ما را همراهی می‌کنند ، بهرحال منشا اثر خواهیم بود . به‌همین دلیل از سر خستگی‌شمشیر برآهیخته از نیام بیرون نکشیدیم و با بدگمانی و بدبینی به‌هرسو نگاه نکردیم . اما خویشتنداری ما به‌معنای رها کردن مساله نیست چرا که باید روشن شود مطبوعات مواد اولیه خود را از کجا باید تامین کنند ، همان‌طور که روشن است صنایع نساجی مواد اولیه خود را از کجا تامین می‌کند ، همان‌طور که روشن است صنایع پلاستیک مواد اولیه خود را از کجا تامین می‌کند ، همان‌طور که روشن است صنایع فیلمسازی مواد اولیه خود را از کجا تامین می‌کند و . . .

* * *

سرانجام با پشتیبانی خوانندگان مفید را منتشر کردیم . گرچه به‌نظر می‌آید با ارزان شدن دلار در بازار آزاد ، کاغذ هم باید به‌همان نسبت ارزان شده باشد ، اما چون کاغذ از دوسال پیش جزو کالاهای اساسی به‌شمار می‌آید در نتیجه پایین‌آمدن قیمت دلار در بازار آزاد اثر چندانی بر قیمت کاغذ نگذاشته است . اما گروهی معتقدند کاغذ طی چندماه آینده ارزان خواهد شد. اگر چنین شود مفید صفحاتش بیش‌تر خواهد شد و همین‌طور خواهد شد اگر سهمیه کاغذ نیز به‌مفید تعلق بگیرد .

* * *

بهرحال انتشار مفید نشان‌گر این حقیقت است: عزم‌مان همان عزم است که بود و راه‌مان نیز همان راهی است که بود .

سردبیر

رولان بارت و نقد تفسیری

الهه صعودی‌پور

"نقدنو"

نقد کنایه است نه ترجمه یا گزارش. نقد باید درجهت سازندگی حرکت کندو منتقد باید آگاه و بی‌غرض عمل کند.

نقد نو، که *رولان بارت* را به‌عنوان پایه‌گذار خود می‌شناسد، نمایندگان بسیار متفاوتی دارد از جمله *ژان پل سارتر*، *گاستون باشلار لوسین گلدمن ژان‌پیرریشار* و... ولی اینان یک وجه مشترک دارند و آن این است که بینش آنها کمابیش وابسته به یکی از این مرام‌ها است: اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم، پسیکانالیز و فنومنولوژی به‌همین سبب است که یک‌چنین نقدی را می‌توان نقد عقیدتی نیز نامید.

نقدنو یا نقد تفسیری بجای آنکه به‌تدوین و تحقیق دروقایع زندگی و ادبی، همان‌کاری که نقد دانشگاهی می‌کند بپردازد، به تفسیر این وقایع اهمیت می‌نهند. موضوع تحقیق اثر نویسنده است نه راز زندگی نویسنده.

چنانچه می‌دانیم مبنای هر اثر هنری البته اندیشه است و این اندیشه درهمه‌حال از طریقی با مقررات اجتماعی رابطه دارد و منتقد با تفسیر و مرام، به‌کارکرد دراندرون این اثر می‌پردازد.

از نظر *بارت*، کارکرد برروی زبان، تحقیق برروی نگارش، منظور اصلی نقد است. زبان را نه‌تنها روشی ارتباطی بلکه همانندنوعی اشاره و نشانه مطرح می‌کند که توسط آن آگاهانه یا ناخودآگاه مرامی از خود بروز می‌کند.

بارت عقیده دارد که زبان به‌همان‌اندازه که قالب درونمایه‌هاست، نهانگاه مضامین دیگر نیز هست وکار نقد تفسیری آشکار ساختن این مضامین پنهانی است که از نظر خود خالق اثر هم‌گاه پوشیده مانده است.

"بارت" کیست؟

"*رولان بارت* در شمار کسانی است که هدفشان نه‌همان ارایه جهان موجود، بلکه‌بازآفرینی آن است" چنین است نظر *پیردوبوآدفر* عضو فرهنگستان فرانسه که آثارش نمونه‌ی معاصر نقد منابع شمرده می‌شود. او همچنین *بارت* را یک *ولتر* معاصرمجهز به دانش‌های تازه می‌شمارد.

گی‌دومور، منتقد معاصر او را "مردی فروتن" می‌خواند و درباره‌ی او چنین می‌نویسد: " اگر قرار باشدفهرستی فراهم کنیم کسانی که درحیات معنوی مردم فرانسه طی بیست‌سال اخیر واقعا" اثر گذاشته‌اند، نام *بارت* بالای فهرست‌نوشته خواهد شد." "نقد او یک صابون رواني است و ننگ روشنفکری را از ما می‌زداید." "با وجود این بارت تاکنون به‌اخذ هیچ جایزه یا عضویت هیچ فرهنگستانی نائل نشده است."

رولان بارت، بنیانگذار نقد نو، در ۱۲ نوامبر ۱۹۱۵ در "شربورگ" چشم به‌جهان گشود. پدرش *لویی بارت*، افسر نیروی دریایی بود و در سال ۱۹۱۶ در یک نبرد دریایی جان خود را از دست داد. بناچار مادرش *هانریت بنـژر* "شربورگ" را ترک گفت و همراه پسرش به"بیون" نزد پدر و مادر شوهرش رفت و تا سال ۱۹۲۲ درآنجا زندگی کرد.

بارت دوران نوجوانیش را در پاریس گذراند و تحصیلاتش را در مدارس "مونتنی" و "لوبی ــ لو ــ گران" بپایان رسانید.

در سال ۱۹۳۳، در پایان دوره‌ی اول دبیرستان، اولین متن خود را به‌نام "خارج از کریتون" (۱) نوشت، که به‌گونه‌ای‌تقلیدی از افلاتون بود. سال بعد به کلاس فلسفه وارد شد و با چندتن از دوستانش گروه "دفاع جمهوریخواهی ضدفاشیست" را بنیان نهاد. در ۱۰ مه همان‌سال به‌ناراحتی ریوی دچار شد (سرفه‌های خونی) و برای مداوا به"بدوی" رفت.

در بازگشت به پاریس، درسال ۱۹۳۶ با *ژاک ویل* "گروه تئاتر کهن سوربون" را تشکیل داد. به‌سال ۱۹۳۹، موفق به‌اخذ لیسانس ادبیات کلاسیک شد و به‌تدریس زبان فرانسه در "بیاریتز" پرداخت در طول جنگ جهانی دوم، *بارت* روزگارش را در آسایشگاه گذراند و بعد از جنگ شغل نقد تئاتر را برگزید. در این دوران، تمایلات فلسفی‌اش او را به‌طرف مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم *سارتر* کشاند.

در سال ۱۹۴۸، بعد از سمت کمک کتابخانه‌دار، سپس استاد ادبیات فرانسه در "بخارست" و "اسکندریه"، به‌سال ۱۹۵۰ به‌پاریس بازگشت.

در سال ۱۹۵۳" درجهٔ صفرنگارش" (۲) را نوشت. که اقدامی است درجهت متعهد ساختن قالب ادبی. دراین کتاب، او بین سبک، نگارش، زبان و بیان تفاوت می‌گذارد و رابطه‌ی آنهارا با تاریخ و جامعه مورد بررسی قرار می‌دهد. به‌عقیده‌ی او"برای احساس حضور تاریخ در سرنوشت سبک‌های نگارش، نیازی به استمداد از جبرعلمی مستقیم وتحقیق در خصوصیات زندگی ادبا نیست. چرا که منزوی‌ترین شاعر یا نویسنده (یعنی آن که بیش از همه به‌حدیث نفس متوسل می‌شود و هرگز نگاه پرسش‌آمیز خود را به سوی جامعه نمی‌افکند و ادبیات را ذات مجردی جدا از فعل و انفعالات اجتماعی می‌پسندد) بازهم، دست کم از حیث نگارش، به جامعه‌ی خود وابستگی تام دارد. عصر در هنر نویسنده همیشه جایی می‌جوید" *بارت* معتقد به تعهد نگارش است و می‌گوید: " هیچ سخنی هرگزمعصومانه نیست. پس منتقد به‌جای آن که از هنرمند توقع تعهد فکری و اجتماعی داشته باشد، باید تعهد ناآگاه وتاریخی او را درنگارش او جسته و تفسیر کند: به شرطی که از واژه‌ها که نخواهد که چه می‌گویند، بپرسد که‌چه چیزهایی رانگفته‌اند." (۳) درسال ۱۹۵۴، "میشله توسط خودش" (۴) را منتشر ساخت که کتاب لذت‌بخشی است‌و می‌توان گفت که حکایت یک‌داستان است. در همین سال شروع به نوشتن "اسطوره‌ها" (۵) کرد که نوعی افشاگری عقیدتی خرده بورژوازی است.

در سال ۱۹۵۵، وابسته‌ی تحقیقاتی در مرکز ملی تحقیقات علمی شد. در عین حال درمجله‌ی تئاتر مردمی نیز مشغول بکار می‌شود، کار در این مجله برای *بارت* موقعیتی را فراهم می‌آورد تا مردم فرانسه را با تئوری‌های *برشت* آشنا سازد.

به‌سال ۱۹۶۰، *بارت* به مدیریت پژوهش ششمین بخش مدرسه عالی تحقیقات‌می‌رسد و دوسال بعد در همین مدرسه، سمت ریاست در جامعه‌شناسی نشانه‌ها، علامات و نمادها را بدست می‌آورد. "درمورد راسین" (۱۹۶۳) نمونه‌ی بارز نقد نو، مشاجره‌ی قلمی شدیدی را بین نویسنده‌ی کتاب و نمایندگان نقد کهنه برمی‌انگیزد. یکی از مدافعان نقد سنتی، *ریمون پیکارسو* در جواب *بارت* به‌سال ۱۹۶۵، نوشته‌ای هجایی بنام"نقدنو یا شیادی نو" را می‌نویسد و درآن اقدامی را که قصد دارد ارزش‌های اشاره‌ای را کشف کند نه‌حقیقت متون ادبی را، محکوم می‌کند. *بارت* سال بعد توسط مقاله "نقد و حقیقت" به‌او پاسخ می‌دهد. این مقالهٔ نیز همانند نوشته‌ی هجایی *زیمون پیکار* شامل دوقسمت است. اولین قسمت آن به حملات *پیکار* بنابرروشی که قبلا" در "اسطوره‌ها"آزموده است جواب می‌دهد. بخش دوم‌جنبه‌ی مثبت و سازنده‌تری را دارد. از دیدگاه او در نقد نه‌حقیقت بلکه اعتبار وجود دارد.

سال ۱۹۶۴ "مقالات انتقادی" عرضه می‌شود که گردآورنده‌ی موضوعاتی است درمورد تئاتر، نقاشی، مقالاتی درباره‌ی چند رمان‌نویس جدید مانند *رب گریه*، *بوتور*، *لابروير*. درنوامبر همان سال، در مجله مدرسه" ارتباطات" "عناصرنشانه‌شناسی" (۶) منتشر می‌شود که درآن به روشنی می‌توان تاثیر *فردیناندوسوسور* و همینطور *هژمسلو* (۷) را برروی *بارت* مشاهده کرد.

دوسال بعد، در هشتمین شماره‌ی‌همین مجله"مقدمه‌ای به تشریح ساختاری حکایت‌ها" چاپ می‌شود. سال ۱۹۶۷، "سیستم مد" چاپ و منتشر می‌شود که نوعی بررسی زبان‌شناسی مقاله‌های مجلات مد به‌شمارمی‌آید.

به‌سال ۱۹۷۰ بارت S/Z را می‌نویسد

بقیه در صفحه ۳۵

نافذ ریا

گفتگویی کوتاه با بهاءالدین خرمشاهی پیرامون کنگره‌ی بزرگداشت حافظ

در بیست‌وچهارمین اجلاس یونسکو بزرگداشت تنی چند از بزرگان فرهنگ جهان به‌تصویب رسید :

۱) هوشی‌مین (ویتنام) به‌مناسبت یکصدمین سالگرد تولد
۲) جواهر لعل‌نهرو (هندوستان) به‌مناسبت یکصدمین سالگرد تولد
۳) رنه‌کارنین (فرانسه ــ یکی از نویسندگان منشور حقوق بشر) به‌مناسبت یکصدمین سالگرد تولد
۴) سینان (ترکیه ــ معمار عثمانی و سازنده مسجد سلیمانیه) به‌مناسبت چهارصدمین سالگرد وفات
۵) حافظ(ایران) به‌مناسبت ششصدمین سالگرد وفات

اغلب آیین‌های بزرگداشت این بزرگان به‌همت کمیسیون ملی یونسکو در کشورهای مربوطه برگزار می‌شود . اما علاوه بر آیین‌های بزرگداشت حافظ توسط کمیسیون ملی یونسکو در ایران ، مراسمی در هشتم و نهم آذرماه ۱۳۶۷ در پاریس برگزار خواهد شد که طی آن حافظ‌شناسانی از کشورهای ایران ، هندوستان ، چین ، فرانسه ، ایتالیا ، ترکیه و سوریه سخنرانی خواهند کرد . افزون به‌چاپ متن سخنرانی‌ها ، صد غزل حافظ به‌زبان فارسی و فرانسه توسط یونسکو چاپ و منتشر خواهد شد . صد غزل حافظ را منصور (ونسان) مونته به‌فرانسه برگردانیده است . گفتنی آن که ونسان مونته همچون روژه گارودی به‌تازگی اسلام آورده و نام منصور را برخود نهاده است .کمیسیون ملی یونسکو در کشورهای ترکیه ،آلمان غربی ، پاکستان ، هندوستان ، بنگلادش، سوریه ، چین و فرانسه آیین‌های ویژه‌ای در جهت بزرگداشت حافظ تدارک دیده‌اند که درنوامبر ۱۹۸۸ برگزار خواهد شد .

رئوس برنامه‌های کمیسیون ملی یونسکو در ایران به‌این شرح است :

۱) برگزاری کنگره‌ی بزرگداشت حافظ
۲) برپایی شب‌های شعر
۳) چاپ و انتشار دیوان حافظ به‌خط استاد مرتضی عبدالرسولی

علاوه بر کمیسیون ملی یونسکو در ایران ، انجمن خوشنویسان ، اداره فرهنگ و ارشاد استان فارس، صدا و سیما برنامه‌هایی در این راستا تدارک دیده‌اند .

* * *

برگزاری کنگره بزرگداشت حافظ، به‌ویژه نحوه‌ی گزینش سخنرانان ایرانی این کنگره سبب شد تا با دست‌درکاران کنگره تماس گرفته شود . ابتدا با دبیر کمیته‌ی کنگره (محمدمهدی رستمی شاهرودی) تماس گرفتیم که آنچه‌آمد ایشان در اختیارمان گذارده‌اند و در مورد نحوه‌ی گزینش سخنرانان ایرانی با بهاءالدین خرمشاهی (یکی از اعضای کمیته‌ی کنگره) گفتگویی کوتاه انجام دادیم . خرمشاهی (که به‌تازگی کتاب حافظ‌نامه‌اش انتشار یافته) در این گفتگوی کوتاه نشان می‌دهد چه فراوان از حافظ‌آموخته و چه‌سان بار سخن به‌سلامت به‌مقصد رسانده است .

در چند سال اخیر به‌حافظ عنایتی بیش از گذشته می‌شود و این دلیلی ندارد جز انتقاد حافظ از تزویر . اگرچه رندی حافظ چنان است که زبان‌اش ــ شعرش ــ حافظ سرش بوده و نه بربادده آن ، اما دیگر وقت آن رسیده که کاربرد جهان‌بینی عارفانه حافظ بررسی شود که مفید به‌گونه‌ای عام به‌آن پرداخته و در آینده به‌گونه‌ای خاص به‌آن خواهد پرداخت .

*** برای دعوت به سخنرانی در مراسم بزرگداشت یا تحریر مقاله در یادنامه بزرگ حافظ چه کسانی را انتخاب کرده‌اید و با "اختلاف برداشتها" چگونه کنار آمده‌اید؟**

ــ این پرسش شما دو بخش دارد . اول اینکه چه کسانی را انتخاب یا دعوت کرده‌ایم . در این باره باید گفت در درجه‌ی اول آن عده از ادیبان یا ادب‌شناسان ایرانی را دعوت کرده‌ایم که حافظ پژوه هم باشند . و برای آنکه ضابطه هرچه عینی‌تر باشد ، داشتن کتاب یا مقالات و حتی یک دو مقاله درباره حافظ را شرط کافی دانسته‌ایم . البته از شعرا هم دعوت کرده‌ایم از رجال فرهنگی کشور هم دعوت کرده‌ایم . شرایط سخت یا سنگینی برای این‌کار نگذاشته‌ایم . مهم این است که هیچ حافظ پژوهی را از قلم نینداخته‌ایم ، و اینها لیست مدعوین "واجب" را تشکیل می‌دهند ، مدعوین "مستحب" هم عبارتند از سایر ادب‌شناسان یا صاحبنظران یا اهل علم و هنر و فرهنگ و کسانی که به‌طور کلی در عرصه‌ی علم و ادب فعال هستند .

اما در مورد بخش دوم سئوال شما که با "اختلاف برداشت‌ها" چگونه کنار آمده‌ایم ، باید عرض کنم که با تسامح و با وسعت مشرب وسعه صدری که معمولا " خوانندگان شعر حافظ و کسانی که با اندیشه‌های او انس دارند ، با آن آشنا هستند ، یا اگر خدا بخواهد از آن بهره‌مند هستند . حالا ادعای وسعت مشرب به‌کنار ، راحت‌تر و آسان‌یاب‌تر از آن این است که تعصب خاصی را در کار نکنیم و نکرده‌ایم آنچه مسلم است ایرانی‌ها درهر باب علم که اختلاف سلیقه و مشرب داشته باشند ، درباره‌ی "دردانه" و "عزیز" و "عزیز کرده‌ای" چون حافظ، که به‌اندازه‌ی فردوسی و سعدی یا بلکه بیش از آنها "شاعر ملی" ماست ، اختلاف سلیقه ندارند . اختلاف نظر علمی و ادبی خود مایه‌ی رحمت است و سرمایه‌ی پیشرفت علم و ادب ، لهذا شاید بتوان ، به حق ادعا کرد که یونسکو در دعوت از حافظ پژوهان وهنرمندان و اهل‌نظر "صلای عام" در داده است و هیچ صاحب‌نظری یا صاحب هنری یا کوشنده و پژوهنده‌ای محروم از شرکت در برنامه‌های چهار روزه‌ی این بزرگداشت یا مقاله دادن به "یادنامه" یا عرضه‌ی آثار هنری خود در این باب نیست .

*** آیا همه‌ی حافظ پژوهان ایرانی دعوت شده‌اند؟**

چنانکه در پاسخ سئوال اول گفته شد آری ، همه دعوت شده‌اند ، مگر کسی که آدرس یا شماره‌ی تلفنش را با وجود تلاش و پیگیری نتوانسته باشیم پیدا کنیم ، که در همینجا از آن‌عزیزان خواهشمندیم که دعوت ما را بپذیرند و اثر خود را ــ با این که تاریخ تعیین شده یعنی اول مرداد ماه ۶۷ هم گذشته ــ به‌آدرس تهران، تقاطع خیابان انقلاب و فلسطین، ساختمان شهید اسلامیه (فجر یا رستم گیو سابق) ، دفتر کمیسیون ملی یونسکو ارسال دارند . امیدوارم با این توضیح و تکمله دیگر هیچ اشکالی در دعوت از صاحبنظران باقی نمانده باشد . توضیح مهم و لازم دیگر این است که عملا " نه همه‌ی کسانی که دعوت شده‌اند ، پاسخ یعنی مقاله یا متن سخنرانی می‌دهند ، و نه اگر همه هم پاسخ یا مقاله بدهند ، به‌طور اتوماتیک ، و بدون ارزیابی ، پذیرفته خواهد شد و در برنامه خواهد گنجید . یک شورای فرعی متشکل از حافظ شناسان و ادب شناسان مقالات وارده را صرفا" از نظر ارزش ذاتی و قدر مطلق ارزش علمی و ادبی آنها ارزیابی خواهد کرد تا بهترین‌ها را انتخاب کند . چنین ارزیابی و انتخاب ناگزیر و بلکه لازم است ، وگرنه به آثار خوب و خوبتر ظلم خواهد شد .

*** آیا شما به‌عنوان یکی از مشاوران یونسکو در برنامه‌ریزی بزرگداشت حافظ، و نیز به عنوان حافظ پژوه، فکر می‌کنید که ترویج بینش حافظ برای عصر ما موثر و کارآمد است؟**

ــ تردیدی ندارم . هیچکس به شیوائی و شیرینی حافظ حرف دل ما را نزده است . گفته‌اند که "حق تلخ" است اما حافظ عکس این نظر را نشان داده است . حافظ رندی

مارکز: نخبگان نقشی در تاریخ ندارند

گفتگویی با گابریل گارسیا مارکز

خوانندگان کشورهای بسیاری، این مرد ادب پرنده جایزه‌ی نوبل، نویسنده‌ی "صد سال تنهایی" و "پاییز پدرسالار"، آثاری در سطح جهانی شناخته‌شده، را ارج بسیار می‌نهند. ازسویی، مارکز به مبارزه‌ای که برای حفظ هویت ملی فرهنگ، ادبیات و سینمای آمریکای لاتین انجام می‌گیرد توجه فراوانی نشان می‌دهد. مصاحبه‌ای که درپی می‌آید به این موضوع اختصاص دارد.

— درسال‌های اخیر، شما درچندین ملاقات بین‌المللی با گونه‌گون‌ترین ویژگی درسطوح مختلف شرکت‌کرده‌اید آیا وجوه‌اشتراک این دیدارها منعکس‌کننده‌ی گرایش‌های مشاهده‌شده در تحول اندیشه اجتماعی معاصر است؟

*** فکر می‌کنم که هرکدام از این ملاقات‌ها می‌تواند سرمشق قرار گیرد چرا که نشان می‌دهد مسئولیت انسان‌ها برای حراست صلح و تمایل همکاری میان مردمانی که در کشورهایی با نظام‌های اجتماعی متفاوت زندگی می‌کنند، چقدر افزایش می‌یابد. ما بیش از همیشه نیازمند گفت‌وشنود، نیازمند تماس هستیم. درجشنواره‌ی فیلم مسکو من درملاقاتی میان سینما گران شوروی و ایالات متحده که درجریان آن طرح‌های تولید مشترک بررسی شد، حضوریافتم ابتدا خودم را بدبین نشان دادم. ولیکن بعد از آن که فهمیدم که موضوع برسر همکاری نه با این "کارخانه رویاسازی" تجاری (که هالیوود باشد) است، بل با کارگردانان و تولیدکنندگان مستقل است ووقتی دانستم چه هدف‌های انسان‌دوستانه‌ای مولفان مشترک برای خود تعیین کرده‌اند، شکهایم زایل شدند: این اندیشه نتایج نیکویی به بار خواهد آورد و به تقویت اعتماد بین ملت‌ها کمک خواهد کرد.**

— شما غالبا" به کشورهای مختلف قاره آمریکای لاتین می‌روید. وجه مشخصه حیات سیاسی کنونی آن چیست؟

*** درک مشترکی که همواره برخلق‌های کشورهای آمریکای لاتین مستولی می‌شود... من از شعور ضرورت تصمیم‌گیری‌ها و اقدام مشترک صحبت می‌کنم.**

— در ۱۹۷۳، در فردای کودتای شیلی، خوانندگان داستان‌هایتان اطلاع یافتند که *مارکز* مادام که پینوشه برسر قدرت باشد دیگر کتاب‌هایش را منتشر نخواهد کرد. شما در مصاحبه‌ای گفته‌اید که این نبرد را باخته‌اید...

*** زندگی یک نویسنده پراست از جمله پر از نبردهای باخته. این نبرد را من عملا" باخته‌ام، اما پیروزی قطعی بازخواهد گشت. من به این نتیجه رسیدم که اگر کتاب خوبی بنویسم، ضربه بیش‌تری به پینوشه خواهم زد تا از نوشتن دست بردارم.**

— آثار شما، از نخستین داستان‌ها، سرشار از خوشبینی، ایمان به عقل انسانی است. با این‌حال در اغلب کتاب‌هایتان، هم‌می‌توان تجزیه وتحلیل‌خشونت‌را یافت...

*** اگر انسان‌ها نفهمند که مفاهیمی چون برابری و آزادی حقوق انتقال‌ناپذیر هر فرد است، اگر فرا نگیرند که به طور متقابل همدیگر را بشناسند، هیچ نتیجه نیکویی به بار نخواهد آمد. دراین جانیز من مطمئنم که‌هنرو فرهنگ درمجموع نقش سلامت‌بخشی رآبازی خواهند کرد.**

— شما به یقین فرهنگ واقعی را در نظر دارید. اما "فرهنگ عامیانه" هم‌وجود دارد که گاهی سبعیت و خشونت را تعمیم می‌دهد.

*** این درست است، هنر بازاری بیش از پیش کلیشه‌هایش راازجمله کلیشه‌هایی که پرستش قدرت را تجلیل می‌کنند، تحمیل می‌کند. متاسفانه در آمریکای لاتین هم‌چنان که در همه‌جای غرب روشنفکران و هنرمندان راستین به خطری که از این وضعیت نشات می‌گیرد بهای کمی می‌دهند. فقط همین تلویزیون را درنظر بگیریم، نویسندگانی هستند که به آن بی‌توجهی می‌کنند چرا که اعتقادشان بر این است که وابسته به "فرهنگ عامیانه" است. من فکر می‌کنم که‌آنها اشتباه می‌کنند. آنان باصرف‌نظرکردن‌ازاین‌ابزارمهم‌و نیرومند، حساس‌کردن‌میلیون‌ها انسان توسط تلویزیون را به تجار هنر بازاری وامی‌گذارند**

— برخی مدعی‌اند که *مارکز* برای روشنفکران می‌نویسد. بیشتر از آن، برای حلقه تنگی از نخبگان.

*** به نظر من یک فرهنگ جدا از توده‌ها حق موجودیت ندارد. من فرهنگ‌های وابسته به نخبگان را نمی‌فهمم. البته‌آنها (نخبگان) وجود دارند، اما به یقین آنها قادر نیستند هیچ‌گونه نقشی در سطح تاریخی بازی کنند. هر فرهنگ باید در مردم ریشه داشته باشد و خطاب به آنان باشد. آنچه گفته شد هم‌چنین تجربه خاص خود مرا تایید می‌کند: من تنها وقتی یک نویسنده واقعی شدم که فهمیدم که مردم سرچشمه اصیل هر فرهنگ ملی را تشکیل می‌دهند. مصالح عظیم شعری و ادبی که،**

نکته‌سنج، ریزبین، نقاد، حق‌گو و بی‌باک است، به‌اضافه‌ی دهها صفت ظریف و لطیف دیگر. شش قرن است که حافظ از عارف و عامی ما دل ربوده است، و دل‌ها را رهبری کرده است. تا فرهنگ اسلامی، و زبان فارسی و نژاد ایرانی پایدار باشد، حکومت حافظ بر دلها روا و حکم او بر ما و فرزندان ما روان خواهد بود. فقط یک نفر از ایرانیان در این باب خرق اجماع کرده است و حافظ را بدآموز و دیوان او را سرمشق بدآموزی شمرده است و آن‌هم کسروی است، که به‌اجماع همهٔ اهل نظر، این یک حرفش، ضدهنر و ضد ادب و ضد فرهنگ است.

به‌قول حافظ:

مپنداری که بدگو رفت و جان برد
حسابش با کرام الکاتبین است

البته نیما یوشیج هم درافسانه‌اش کوشیده است که سر به‌سر حافظ بگذارد. ولی موضع او هنرمندانه است. و تلخ و تاریک اندیشانه نیست. اخیرا" هم آقای م. آزاد درمصاحبه‌ای با بیحوصلگی و کم‌لطفی دربارهٔ حافظ حرف زده است، که چون به‌طور کلی لحن و فضای آن مصاحبه جدی نیست، ما هم چندان جدی‌اش نمی‌گیریم. اما حداقل این است که بیتی از حافظ را فرایادآوریم:

می‌خواست گل که دم زند از رنگ و بوی دوست
از غیرت صبا نفسش در دهان گرفت

*** "حق تلخ" را قدری بشکافید؟ دیگر این‌که بینش حافظ همین گفتن "حق تلخ است"؟!**

— حق تلخ همان حقیقت‌گویی‌های انتقادی است و اشاره به‌وضع و حال زمانه و اعتراض به‌بعضی از رفتارهای صوفیان و محبستان و زاهدان، که صفا و شاید هم اعتقاد واقعی نداشته‌اند و حافظ برآن بوده است که حتی قرآن را هم دام تزویر می‌کنند.

اما همهٔ بینش حافظ در این انتقادها، یا در انتقاد به‌طور کلی خلاصه نمی‌شود. حافظه روحیهٔ امیدوار و امیدبخش نیرومندی هم دارد. طنزپرداز ظرافت‌پیشه‌ای هم هست. در کار و بار زیبایی‌ها و ظرافتهای ظاهری و باطنی وحیات دنیوی و حیات معنوی هم باریک می‌شود. بنده در جای دیگر گفته‌ام که حافظ نمونهٔ کامل عیار یک ایرانی مسلمان هنرمند است. و آئینه‌دار طلعت و طبیعت یک قوم است. از حافظ درسهایی بسیار می‌توان گرفت که در این مجال اندک، نمی‌توان وارد تفصیل آنها شد.

فولکلور، موسیقی و قصه‌های ساکنان ساحل کارائیب حاوی آن است یکی از نقاط عزیمت آثار من به شمار می‌رود. یک وجه دیگر مساله، درآن زمان من عملا فکرمی‌کردم برای روشنفکران برای خوانندگانی که به‌طور حرفه‌ای آگاه هستند، بنویسم. اما معلوم شد که رمان‌های مرا حتا آدم‌های کم‌سواد می‌خوانند و خوشایندشان هم هست و حتا میل خلق کردن را که در آنان راکد مانده است، تحریک می‌کند. وقتی من از آنان می‌پرسم درباره‌ی نوشته‌هایم چه فکر می‌کنند، پاسخ می‌دهند که داستان‌های جالب‌توجه‌تری می‌شناسند و داستان‌هایی را که برایم شرح می‌دهند عملا" بهتر از داستان‌های تعریف شده ازطرف من است.

منتقدان ادبی ترقی‌خواه معتقدند که خصلت ملی رمان‌های آمریکای لاتین سهم عظیمی درجهانی‌شدن‌شان دارد. شما موافقید؟

* این انکارناپذیر است. از دیرباز رمان‌ها، رمان‌های خوب حتا درآمریکای لاتین نوشته شده بود، اما نویسندگان‌شان بیشتر درپی ترجمه کردن آنها در فرانسه، انگلیس، امریکا بودند. جایی که خود را در موج انتشارات گم می‌کردند. این امر دهها طول کشید، تا زمان ظهور آن فرا برسد که بعدا" می‌بایست "خیزش رمان آمریکای لاتین" نامیدش. درآن‌دوران، در پایان سال‌های ۶۰، ما همان‌زمان هم واقف بودیم که این خیزش نه این که از این واقعیت ناشی شده باشد که کتاب‌هایمان توجه دنیای خارج را جلب کرده است، بلکه از این‌رو بود که در آمریکای لاتین شروع به خواندن آنها کرده بودند. رونق واقعی رمان آمریکای لاتین هنگامی به وقوع پیوست که ما موفق شدیم، آمال، دشواری‌ها، رنج‌ها و شادی‌های خوانندگان کشورهامان را بیان کنیم. و تنها توفیق در قاره بازشناسایی این آثار را در دیگر مراکز بزرگ فرهنگی ممکن ساخت. دقیقا" عکس آنچه به وقوع پیوست که ما فکر می‌کردیم: جنبش نه از خارج قاره آمریکای لاتین، بلکه از داخل به سوی دنیای خارج انجام گرفته است.

ـ آیا سینما هم دچار همان سرنوشت ادبیات قاره پیش از انفجار سال‌های ۶۰ نیست؟

* سینمای آمریکای لاتین خیلی پیشرفت کرده است، بدبختانه، تقریبا" برای توده مردم ناشناخته مانده است. سینماگران قاره، فیلم‌های جالب توجه و ارزشمند متعددی می‌سازند، اما تماشاگر ندارند. درکشورهای آمریکای لاتین، توزیع فیلم‌ها از سوی انحصارهای بزرگ ماوراء ملی آمریکایی که برایشان نمایش این آثار مطلقا" هیچ‌گونه نفعی را نوید نمی‌دهد، صورت می‌گیرد. برای آنان تنها سینمای سرگرم‌کننده تجاری، "سینمای فرهنگ عامیانه" وجود دارد. همین وضعیت است که ما می‌کوشیم با اندیشه بنیاد سینمای نوی‌آمریکای‌لاتین که اینک دوسال است تشکیل شده آن را دگرگون کنیم.

ـ شما رئیس این بنیاد هستید، سازمان شما چه هدف‌هایی را دنبال می‌کند؟

* در بادی امر هم و غم آن این است که سینماتوگرافی آمریکای لاتین بشود. سپس می‌کوشد برای آن بازاری تامین کند. یک وظیفه بسیار مهم دیگر: حفظ کپی‌هایی از فیلم‌هایی که در آمریکای لاتین تهیه شده است. چون درهمه کشورهای قاره آرشیوهای سینماتوگرافی وجود ندارد. اگر برای حفظ کپی‌های‌یادشده کوشش نشود تا بیست سال دیگر درآمریکای لاتین تصویرهایی که چه گوارا، سالوادور آلنده، یا دیکتاتورها را نشان بدهند، باقی نخواهند بود. نمی‌توان تنها قسمتی از خاطره را حفظ کرد. همه‌ی خاطره تاریخی ضروری است. ■

سکوت به‌وسیله‌ی وحشت

ووديآلن

"زمان موضع‌گیری فرا می‌رسد." بخشی از عنوانی است که سینماگر آمریکایی **وودی آلن** با آن خشم خود را علیه اوضاعی که برای فلسطینیان کرانه‌ی باختری رود اردن و غزه اشغال‌شده ایجاد کرده‌اند، با مقاله‌ای در نیویورک‌تایمز ابراز کرده‌است.

وودی آلن که یکی از روشنفکران یهودی سرشناس نیویورک است و به آن مباهات هم دارد تاکید می‌کند: "من یک مبارز سیاسی نیستم. اگر قرار می‌بود خودم را توصیف کنم، می‌گفتم من یک بزدل نادان هستم که کاملا" یقین دارم که یک موضع‌گیری، درباره هر موضوعی که باشد، خواه درباره‌ی قیمت بلیت مترو یا بلندی دامن زنان، دست آخر مرا جلو جوخه اعدام خواهد برد." او می‌افزاید: "یک دلیل دیگر این که من به مباحثه سیاسی بی‌علاقه‌ام. این است که هرگز فکر نکرده‌ام که مشکلات بشر را می‌توان با راه‌حل سیاسی فیصله بخشید. حقیقت این است که هربار صحبت بهبود وضعیت انسانی دربین بوده است، فکر من متوجه داده‌هایی بنیادی‌تر، نبود...

وودی آلن به طنز ادامه می‌دهد: "با این‌وصف، من هم‌چنین بایستی توجه دهم که در فرصت‌هایی موضع علنی گرفته‌ام." **وودی آلن** یادآور می‌شود که نمایش فیلم‌هایش را در آفریقای جنوبی ممنوع کرده بود. اگرچه از بخت بد "تبعیض نژادی ادامه دارد."

وودی آلن می‌گوید: "و اینک، پس از ماه‌ها آرامش درزندگیم، وضعیت دیگری پدیدار شده است. وضعیتی بیشتر سخت و گیج‌کننده. و من باید موضع بگیرم."

کارگردان و بازیگر سرشناس آمریکایی می‌افزاید: "به عنوان یکی از کسانی که همواره از بدرفتاری به قوم یهود درد کشیده‌ام امروزه از رفتاری که یهودیان نسبت به فلسطینیان معترض روا می‌دارند احساس اشمئزاز می‌کنم. آیا شکستن دست‌های مردان و زنان فلسطینی برای آن که نتوانند سنگ پرتاب کنند، بیرون کشاندن غیرنظامیان از خانه‌هاشان، بدون توجه به گناهکار یا بی‌گناه بودنشان و مورد ضرب و شتم قرار دادنشان با "باتون" برای آن که شاید بتوان آنان را به وسیله وحشت به سکوت واداشت، نشانه‌ی ازدست دادن عقل نیست؟ خدای من. آیا این‌ها که امروز آب و غذا را به روی جمعیتی معترض می‌بندند تا آنها را دچار مضیقه کرده باشند، نخست با گلوله‌های واقعی شلیک می‌کنند و فقط پس از آن که سازمان ملل متحد اعتراض می‌کند از گلوله‌های پلاستیکی استفاده می‌کنند و حتا با تصویب دولت شکنجه می‌دهند، همان کسانی هستند که برایشان اعانه جمع‌آوری می‌کردم؟"

وودی آلن در پایان اظهار می‌دارد که: "به اعتقاد من ممنوع کردن نمایش فیلم‌هایم در اسرائیل کارساز نخواهد بود و آنچه شایسته‌تر است آشکارا سخن گفتن و استفاده از تمام شیوه‌های فشار (اخلاقی، مالی و سیاسی) برای متوقف کردن این مسیر تباه‌کننده است." ■

اعترافات یک دزد

وودی آلن

ترجمه‌ی رضا پوررحمت

"وودی‌آلن" در اول دسامبر ۱۹۳۵، در "بروکلین نیویورک به‌دنیا آمد. در هفده‌سالگی، وقتی هنوز مدرسه می‌رفت، مطالبی برای رادیو و نمایش‌های تلویزیونی "پیتر لیندهایز" و "هرب‌شرایز" می‌نوشت.

پس از اینکه به دلیل معدل پایین از دانشگاه‌نیویورک اخراج شد، به لطیفه ساختن برای "سیدسزار"، "گاری ـ مور"، "بادی‌هاکت"، "گای‌بالارد" و "کارول‌کینگ" روی آورد.

به‌عنوان لطیفه‌گو کارش را در سال ۱۹۶۲ ازرستورانی بنام "پیتر راند" در "گرینویچ" آغاز کرد، و طولی نکشید که در کلوب‌های معروف و نمایش های بزرگ تلویزیون ظاهر شد.

در فیلم "کازینورویال" و "تازه چه‌خبر پوسی‌کت" بازی کرد که فیلمنامه‌ی هردوی‌شان را هم‌خودش نوشته بود. نمایشنامه‌ی پرفروش، برادوی به‌نام "آب رانخور" هم اثر اوست.

"وودی‌آلن" با هنرپیشه‌ای بنام "لویزلاسر" ازدواج کرده و در آپارتمانی ۱۶ اتاقه درمانهتان زندگی‌می‌کند.

وودی‌آلن از همکاران نشریه نیویورکر است.

آنچه در زیر می‌آید، بخشی از خاطرات ویرجیل ایوز است که به‌زودی منتشر خواهد شد. آقای ایوز درحال گذراندن اولین دوره از چهار دوره محکومیت پی‌درپی نودونه ساله است و در نظر دارد پس از آزادی در زمینه‌ی آموزش کودکان فعالیت کند.

آره، دزدی کردم. چرا نبایست می‌کردم؟ جایی که من بزرگ شدم، آدم بایست دزدی می‌کرد تا شکمش را سیر کند. بعدها هم، بایست دزدی می‌کرد تا بتواند انعام بدهد. بیشتر آدم‌ها پانزده درصد می‌دزدیدند ولی من بیست‌درصد، و همین باعث می‌شد محبوبیت زیادی پیش پیشخدمت‌ها به‌هم بزنم. از دزدی که برمی‌گشتم، سرراه‌پیژامایی می‌دزدیدم که شب با آن بخوابم. اگر شب گرمی بود، لباس زیر بلند می‌کردم. این هم یک جور زندگی بود. حق با شماست، بدبار آمدم. بابام همیشه درحال دررفتن از دست پلیس بود و تا بیست و دو سالگی، هیچ‌وقت قیافه‌ی واقعیش را ندیدم. سال‌ها فکر می‌کردم آدم ریشو و کوتاه قدی است با عینک سیاه و پای لنگ، درحالی که او بلندقد و مو بور بود و شبیه **لیندبرگ** (۱). بابام بانکزن حرفه‌ای بود. ولی در شصت‌وپنج سالگی مجبور بود بازنشسته شود و درنتیجه کارش را ول کرد. چند سال آخر زندگیش را با کلاه‌برداری پستی گذراند، اما نرخ پست هم بالا رفت و او را به خاک سیاه نشاند.

مادرم هم تحت تعقیب بود. البته آن‌روزها مثل حالا نبود که زن‌ها حقوق مساوی و از این حور چیزها بخواهند. آن‌وقت‌ها اگر زنی قاطی دزدها می‌شد، تنها امکان برایش اخاذی بود و هر از گاهی حریق عمدی. البته توی‌شیکاگو از زن‌ها برای رانندگی اتومبیل‌های فرار هم استفاده می‌شد، ولی فقط در سال ۱۹۲۶، موقع اعتصاب راننده‌ها. اعتصاب ناجوری بود. هشت‌هفته طول کشید و در این مدت اگر دسته‌ای به‌جایی دستبرد می‌زد، مجبور بود پیاده در برود یا درشکه کرایه کند.

یک خواهر و دو برادر داشتم. خواهرم جنی با اسکناس ازدواج کرد. نه‌با یک موجود واقعی، بلکه با انبوهی از آدم‌های مجرد. برادرم **ویک**، با یک دسته جاعل ادبی قاطی شد. درست موقعی که داشت امضایش را زیر **سرزمین هرز** (۲) می‌گذاشت، ماموران فدرال خانه را محاصره کردند. او ده‌سال گرفت ولی بچه‌ی یک خانواده اسم و رسم‌دار پولدار، که اسمش را زیر شعرهای **ازراپاوند** می‌گذاشت، با ضمانت آزاد شد. به‌این می‌گویند قانون. برادر کوچکترم **چارلی**، همه‌کاره بود، بپا، شرخر، عامل لاتار غیرقانونی. هیچ‌وقت نتوانست استعداد واقعی خودش را بشناسد. آخرش هم به حرم ولگردی گیر افتاد. هفت‌سال کارش ولگردی بود تا آخر فهمید از این‌کار پولی درنمی‌آید.

اولین چیزی که دزدیدم یک قرص نان بود. در نانوایی **ریفکین** کار می‌کردم وکارم این بود که ژله‌ی ترشیده را از روی دونات‌های کهنه بردارم تا بشود آنها را فروخت. کار خیلی دقیقی بود و با یک لوله‌ی لاستیکی و چاقوی جراحی انجام می‌شد. اگر دستت‌می‌لرزید، ژله می‌ریخت کف نانوایی و **ریفکین** پیرپدرت را درمی‌آورد. یک روز **آرنولد روستاین**، که بت همه‌ی ما بود، آمدو یک‌قرص نان خواست و پول نداد. اشاره‌ای هم کرد که این فرصتی است برای بچه‌ی خوبی که بخواهد وارد حرفه‌ی کلاه‌برداری بشود. قضیه را گرفتم و هرروز موقع ترک نانوایی تکه‌ای از یک قرص نان را زیر کتم می‌گذاشتم. بعد از سه هفته یک قرص کامل نان جور شد. داشتم می‌رفتم طرف دفتر **روستاین** که یکباره احساس پشیمانی کردم. از **ریفکین** بدم می‌آمد، ولی زنش وقتی عموم داشت می‌مرد، اجازه داده بود که دو تکه نان ببرم‌خانه. داشتم نان را سرجایش می‌گذاشتم که گیر افتادم، چون دنبال این بودم که هرتکه را به نانی که ازش کنده بودم بچسبانم. دیگر چیزی یادم نیست بجز این که تا به‌خودم آمدم، دیدم که در دارالتادیب **المیرا** هستم.

المیرا جای ناجوری بود. پنج دفعه در رفتم. یکدفعه پشت کامیون رختشویخانه قایم شدم که نگهبان‌ها مشکوک شدند. یکی‌شان با چوبدستیش هلم داد و گفت: توی زنبیل لباس‌ها چه‌غلطی می‌کنی؟ راست تو چشم‌هاش نگاه کردم و گفتم، "من پیرهنم." طرف شک برش داشت. جلو و عقب رفت و به من خیره شد. فکر می‌کنم کمی ترس برم داشت. گفتم، "آره، پیرهنم. یک‌پیرهن کار از اون آبی‌هاش." قبل از آنکه بتوانم چیز دیگری بگویم، دست و پام بسته شده بود و دوباره سرجای قبلی‌ام بودم.

تمام چیزهایی را که بلدم تو **المیرا** یاد گرفتم: جیب‌بری، باز کردن گاو صندوق، بریدن شیشه و خلاصه همه‌ی شگردها و ریزه‌کاری‌هایی که تو این کاسبی شریف به‌در می‌خورد. مثلا" چیزی بلد شدم که خیلی از حرفه‌ای‌هایش هم نمی‌دانند که این است: در هر درگیری با پلیس، باید گذاشت دوتیر اول را آنها شلیک کنند، بعد می‌شود جوابشان را داد. اگر پلیسی گفت، "خانه محاصره است. دستهایت را روی سرت بگذار و بیا بیرون." نباید مثل دیوانه‌ها زود شلیک کنی. باید بگویی، "ترجیح می‌دهم‌نیایم." یا "دلم نمی‌خواهد الان بیام." آن وقت‌ها رسم و رسوم کار درست این بود، اما امروزه روز... بهتر است اصلا حرفش را هم نزنیم.

در سال‌های بعدی زندگیم، بهترین دزد روزگار بودم. امروزه **رافلس** اسم درکرده، اما **رافلس** روش خودش را داشت و من هم روش خودم را. یکدفعه با پسر **رافلس** ناهار خوردم. بچه‌ی خوبی بود. توی رستوران **لیندی‌پیر** بودیم. پسر **رافلس** فلفل‌دان را دزدید. من نقره‌آلات و دستمال سفره را کش رفتم. بعدش او بطری سس را بلند کرد. من کلاه او را دزدیدم و او هم جتر و سنجاق کراوات من را دزدید. موقع رفتن هم یکی از پیشخدمت‌های رستوران را دزدیدیم. خلاصه یک شکار درست و حسابی بود. **رافلس** اصلی

کارش را با گربه دزدی شروع کرد (این‌کار ازمن ساخته نبود، چون سبیل گربه به‌عطسه‌ام می‌اندازد). مثل گربه لباس می‌پوشید و از روی پشت بام‌ها می‌پرید. آخرش، دوتا از آدم‌های اسکاتلندیارد، که خودشان را به‌شکل سگ درآورده بودند، گیرش انداختند. راستی، حتما" اسم **دزد بوسه‌گیر** را شنیده‌اید. این لقب را برای این به‌اش داده بودند که وقتی به دزدی می‌رفت، اگر طرف زن بود، موقع رفتن می‌بوسیدش. ولی عاقبت غم‌انگیزی داشت. جریان این جور بود که یک‌بار دست‌وپای دوتا پیرزن بیوه رابسته بود و داشت جلوشان جفتک می‌زد و می‌خواند، "یک ماچ کوچولو بده، میدی یا نه؟" که چهارپایه از زیرپاش دررفت و لگنچه‌اش داغان شد.

این بروبچه‌ها صفحه‌ی اول روزنامه‌ها را پر می‌کردند، اما من گوشه وکنار ورجه‌ورجه می‌کردم، جوری که هیچ‌وقت به‌چشم پلیس نیایم. یک‌بار رفتم توی خانه‌ای و در همان اتاقی که زن و شوهر خوابیده بودند، گاوصندوق را باز کردم و شش هزار دلار برداشتم. صدای انفجار دینامیت شوهره را بیدار کرد، اما وقتی مطمئن‌اش کردم که تمام منفعت کار نصیب **کلوپ جوانان آمریکا** می‌شود، دوباره گرفت خوابید. با زرنگی تمام اثرانگشت *فرانکلین روزولت* را حا گذاشتم که آن موقع رئیس جمهور بود. یک‌بار دیگر، تو یک مهمانی بزرگ دیپلماتیک، گردنبند و گوشواره‌های الماس زنی را موقع دست‌دادن باهاش بلند کردم. یک جارویرقی مکنده ــ از آن **هوور**های قدیمی ــ به‌کار بردم. بعدا" وقتی کیسه را باز کردم، چندتا دندان مصنوعی هم تویش پیدا کردم که مال سفیر هلندبود.

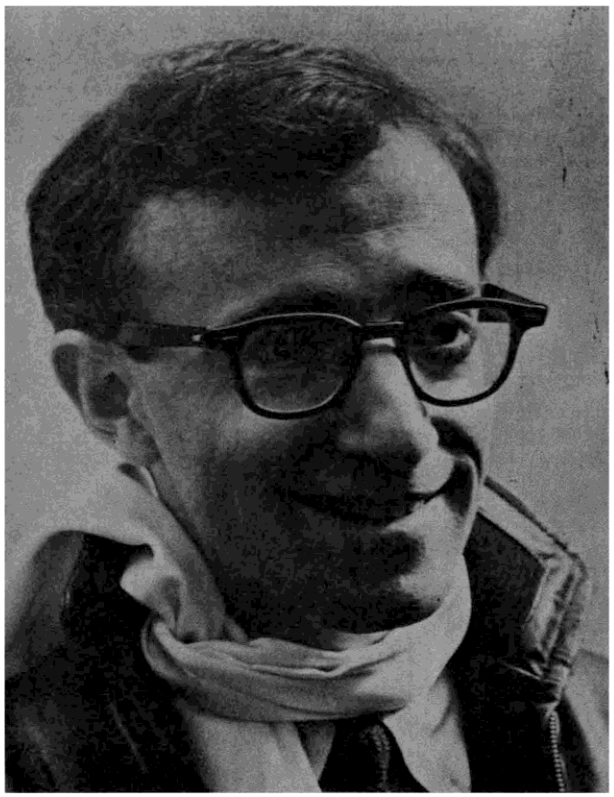
خوشگل‌ترین کارم دستبرد به **بریتیش میوزیوم** بود. می‌دانستم که کف **اتاق جواهرات کمیاب** سیم‌کشی شده وبا کوچکترین فشاری، زنگ خطر راه می‌افتد. کاری که کردم این بود: با یک طناب از پنجره‌ی زیر شیروانی آویزان شدم، طوری که پایم به‌زمین نخورد. خیلی بی‌سروصدا رفتم تو و یک دقیقه‌ی تمام بالای ویترین **الماس‌های کتریج** آویزان ماندم. همین که شیشه برم را بیرون کشیدم، پرنده‌ی کوچکی از پنجره‌ی زیرشیروانی پرید تو و نشست کف سالن. زنگ‌خطر صداش درآمد و هشت تا ماشین سر رسیدند. ده‌سال محکوم شدم. پرنده‌هم حبس ابد گرفت. اما شش‌ماه بعد با ضمانت آزاد شد. و یک‌سال بعد، وقتی در **فورت ورث** داشت خاخام **موریس کلاگفاین** را به ضرب منقار از پا درمی‌آورد، دوباره گیرافتاد.

اما چه توصیه‌هایی می‌توانم به صاحبخانه‌های میانه‌حال برای حفاظت از خانه‌شان بکنم. وقتی خانه نیستید، اولین چیزی که باید رعایت بکنید، روشن نگاهداشتن یک لامپ است. حداقل باید شصت وات روشنایی داشته باشد. اگر کمتر از این باشد، مطمئن باشید که دزدها، به‌خاطر تخلف از مقررات ایمنی الکتریکی هم که شده، خانه‌تان را می‌چاپند. یک فکر خوب دیگر، سگ‌نگهداشتن است. البته زیاد قابل اعتماد نیست. من هروقت به‌جایی دستبرد می‌زدم که سگ داشتند، قدری مخلوط غذای سگ با زهر را جلوش پرتاب می‌کردم. اگر کارگر نمی‌شد، چندتکه گوشت چرخ‌کرده به‌همراه رمانی از **تئودور درایزر** کارساز بود. اگر مجبورشدید خانه‌تان را بی‌محافظ بگذارید و بیرون شهر بروید، بهترین کار این است که یک تصویر ضدنور از خودتان را بروی مقوا ببرید و پشت پنجره بگذارید. هرعکس دیگری را هم می‌توانید بگذارید. یکبار یکی از اهالی **برونکس عکس‌گیمرخ مونتگمری کلیفت** را پشت پنجره‌اش گذاشت و رفت به تعطیلات. از اتفاق، خود **مونتگمری کلیفت** آن حوالی قدم می‌زد و عکس را دید. مشتاق شد با صاحب‌خانه گپی بزند ولی بعد از هفت‌ساعت انتظار به‌کالیفرنیا برگشت و به‌رفقاش گفت نیویورکی‌ها عقده‌خود بزرگ‌بینی دارند.

اگر سرزده به‌خانه رفتید و دیدید کسی خانه‌تان را می‌چاپد، وحشت نکنید، یادتان باشد که او هم مثل شما ترسیده است. بهترین‌کار این است که شما او را بچاپید. ابتکار عمل را به دست بگیرید و از شر ساعت و کیف بغلی خلاصش کنید. بعد، وقتی او به رختخواب شما رفت که بخوابد، فلنگ را ببندید. یکبار خود من تو همین تله افتادم و مجبور شدم با زن و سه‌بچه‌ی مردی زندگی کنم، تا این که بخت‌یارم شد و دزد دیگری را غافلگیر کردم و او جایم را گرفت. شش سالی که با آن خانواده زندگی کردم، از خوشترین دوران زندگیم بود و اغلب به‌یادشان می‌افتم. هرچند که درباره‌ی کار باهم زنجیری‌ها هم خیلی چیزها می‌شود گفت.

---

۱) **Lindbery** (۱۹۷۴ – ۱۹۰۲) هواپیمای معروف آمریکایی.
۲) **The Wastland** اثری از ت. اس. الیوت. شاعر و منقد مشهور انگلیسی.



تکه‌هایی ازگفتگوی وودی آلن با خودش

می‌توانم از خودم دفاع کنم. برای مواقع خطر این قمه را دارم که همه‌جا همراهم می‌برمش. هروقت هم که لازم بشود دسته‌اش را فشار می‌دهم و به‌عصا تبدیل‌می‌شود و این‌طوری ترحم‌مردم را هم جلب می‌کنم.

* * *

بیشتر اعضای خانواده من آدم‌های غریبی هستند. این ساعت را می‌بینی؟ عالی است، طلای‌عالی، معرکه است. این را پدربزرگم در بستر مرگش به‌من فروخت.

* * *

وارد دانشگاه نیویورک‌که شدم رفتم بخش‌فلسفه و درتمام دوره‌های فلسفه‌ی نظری مثل حقیقت، زیبایی و مرگ، ثبت‌نام کردم.... دست‌آخر به دلیل تقلب‌در امتحان نهایی متافیزیک اخراج شدم.

* * *

پدربزرگم تشییع جنازه‌ی عجیبی داشت. مراسم پرسوروساتی بود با آکوردئون نوازها ومیزبوفه‌ای انباشته از خوراکی. المثنای مرده را هم توی سالاد سیب‌زمینی‌گذاشته بودند.

* * *

پس از ۶سال زندگی مشترک، من وهمسرم مانده بودیم که جدا بشویم یا برویم تعطیلات. آخرکار تصمیم‌گرفتیم برویم "برمودا". چون فقط دوهفته دیگر به پایان فصل تفریح در"برمودا" مانده بود ولی برای طلاق همیشه وقت هست.

* * *

همسرم زن ناقص العقلی است. هروقت می‌روم‌حمام دوش بگیرم یکراست‌می‌آید سراغم و قایق‌هایم را غرق می‌کند.

میکل لیتین

بازگشت مخفیانه

ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان

در زمان کودتای نظامی ژنرال آگوستینو پینوشه علیه دولت "اتحاد مردمی" سالوادور آلنده در سپتامبر ۱۹۷۳، میگل لیتین یکی از مشهورترین فیلمسازان شیلی بود. آلنده او را در ۱۹۷۰ به ریاست سازمان "شیلی‌فیلمز" که بتازگی ملی شده بود گمارده بود، و از طریق همین‌سازمان بود که فیلمسازان شیلیایی سعی داشتند تئوری‌های "فرهنگ مردمی/ حاکمیت مردمی" خود را با پدید آوردن روش‌های جدید تولید و پخش فیلم جامه عمل بپوشند.

لیتین پس از کودتا از شیلی گریخت و از آن پس در مکزیک و اسپانیا زیسته است. او طی دیداری از نیویورک در ۱۹۸۳ در مصاحبه‌ای گفت "وطن آدم، جایی است که آنجا متولد شده است، اما آن جایی هم هست که آدم یک دوست همدل دارد، جایی است که بی‌عدالتی‌هست. همین‌طورجایی که آدم بتواند با آفرینش هنری خود کاری برای آن بکند."

لیتین در ماه مه ۱۹۸۵ با یک گذرنامه‌ی جعلی به شیلی برگشت و به یاری پنج‌گروه فیلمبرداری از چند کشور مختلف (و از جمله خود شیلی) دو ماه تمام سراسر کشور را زیر پا گذاشت و مخفیانه ۲۵ ساعت فیلم از زندگی روزمره‌ی مردم در دوره‌ی دیکتاتوری نظامی و مبارزه علیه آن گرفت.

آنچه در زیر می‌آید برگزیده‌ای است‌از روزنامه‌ی خاطرات میگل‌لیتین در این سفر مخفیانه به میهن‌اش که‌از ماهنامه‌ی سینمایی "آمریکن فیلم" (ژانویه ـ فوریه‌ی ۱۹۸۶) به فارسی گردانه شده است.

○

پس از ماه‌ها برنامه‌ریزی دقیق، تماس و دیدار با افراد و گروه‌های مختلف، انتخاب گروه‌های فیلمبرداری از کشورهای گوناگون، و مطالعه‌ی کامل قابلیت مانوورمان در چارچوب دست و پاگیر حکومت‌نظامی، وارد شیلی می‌شویم. وقتی که هواپیما در فرودگاه سانتیاگو به زمین می‌نشیند، ما هویت‌های قلابی اختیار کرده‌ایم و گذرنامه‌های جعلی داریم.

○

سکوتی سنگین بر سانتیاگو حاکم است و ما مدتی طولانی خیابان‌های آن را زیر پا می‌گذاریم. ساختمان‌ها و پیکره‌های یادبود عظیم و نورانی شهر، چشم را خیره می‌کند. در هرگوشه‌ای، یک مامور پلیس، با اونیفورم یا لباس مشخصی، "واکی ـ تاکی" به دست دیده می‌شود. خودروهای‌گشت پلیس. خودروهای خاکستری نظامی. از هرنقطه‌ای یک‌مسلسل‌به‌جایی‌نشانه‌رفته‌است. سانتیاگو... عین جبهه‌ای ولنگ و واز با نزدیک شدن ساعت منع عبور و مرور، شهر به سرعت‌خلوت می‌شود. مردم در سکوت، بسرعت به گوشه‌های خود می‌خزند. باشتابی تب‌آلوده، منتظرآخرین اتوبوس‌ها هستند گاه و بیگاه هم اگر یک اتومبیل شخصی بگذرد، چنان سرعتی دارد که آدم باورش نمی‌شود. و بعد،

مقدم: سینما کسب و کار من است

گفتگویی کوتاه با جلال مقدم

جلال مقدم: ..... من چه بگویم درحالی که نه شما می‌توانید بنویسید و نه من باید چیزی بگویم... سابقه‌ام خراب است سه‌سال گرفتار فیلم "چمدان" بودم. دوسال هم هست گرفتار "آشیانه‌ی مهر" هستم، این می‌شود ۵ سال. بنابراین آدمی که ۵ سال در کش و قوس بوده چه می‌تواند بگوید جز انتقاد یا ناسزا که در شان مجله‌ی شما نیست که ناسزا چاپ کنید، یا من بیایم برای خودم پرونده‌ای دیگر درست کنم. به همین دلیل می‌گویم که مشکلات را درک کنید. من خیلی دوست دارم مصاحبه بخوانم. مجله‌ها را که نگاه می‌کنم مصاحبه‌هایی که می‌شود تمامش تمجید از همدیگر و کلی‌بافی است. هیچ‌کس نمی‌گوید سینما با چه مشکلاتی روبروست. متاسفانه تلویزیون هم نگاه نمی‌کنم... ادا هم درنمی‌آورم اصلا" نمی‌رسم تلویزیون نگاه کنم. نمی‌رسم که بروم سینما تا فیلم ببینم. البته این عیب است برای کارگردان سینما... کتاب هم نمی‌خوانم، یک راه نان درآوردن دارم آن‌هم سینماست. غیر از سینما هیچی بلد نیستم... البته نه در حد هنر و هنرمند و فانتزی و این که هنر یک چیز والایی‌ست و... خیلی راحت به شما بگویم که جزو کسبه‌ی سینما هستم، به‌هرحال باید فیلمی بسازم و الان هم در فکر ساختن فیلم دیگری هستم، چون نمی‌توانم بیکار باشم. یعنی زندگی نمی‌گذارد که بیکار باشم. مگر این‌که بگذارم بروم یک‌جایی مثل خانه‌ی سالمندان و بگویم از بنده نگهداری کنید... فیلم "آشیانه‌ی مهر" را از بنیاد فارابی آمدند و دیدند، و چیزی هم نگفتند حتا گفتند فیلم خوبی‌ست اما تهیه‌کننده گفت: "بیا و فیلم را درست کن"، که من به کلی جا زدم و گفتم: "هرکاری که می‌خواهید با این فیلم بکنید ولی درحضور من نباشد." یک‌تکه به سر فیلم اضافه کردند، مونتاژاش را بهم ریختند، دیالوگ‌اش را عوض کردند و دیگر چه فیلمی چه‌اثری چه بساطی... راستش نمی‌خواهم حتا به تهیه‌کننده تلفن کنم و بگویم: "اسم مرا بردار". سکوت از همه‌چیز بهتر است... فعلا" می‌خواهم سناریویی پیدا کنم تا بتوانم فیلمی بسازم و این است که با سناریست‌ها درتماس‌ام...

به‌من هم وقت ملاقات نمی‌دهند.

متاسفانه همانطور که گفتم چون سینما کسب من است، ناچار هستم با دنیای روز بروم جلو. چند وقت پیش کیمیایی به من گفت که رلی‌ست که فقط تو باید بازی کنی و من رفتم آنجا و دیدم که رل خوبی‌ست می‌خواستم افتخاری بازی کنم ولی کیمیایی گفت که شما باید دستمزد بگیرید و دستمزدی هم به ما دادند که بد نیست در این بی‌پولی یک‌خورده ما را آباد کرد. اگر کسی هم به من مراجعه کند برای بازیگری فکر می‌کنم اگر سناریواش را بپسندم قبول می‌کنم. خلاصه سر پیری می‌خواهم سوپراستار بشوم... اولین فیلمی که بازی کردم "خشت و آینه" ی ابراهیم گلستان بود، بعد یک صحنه در فیلم خودم "صمد و فولادزره دیو" بازی کردم و "سرب" سومین فیلمی‌ست که بازی می‌کنم...

تمامی سنگینی یک شب بی‌پایان بر شهر می‌افتد. خلوتی هراس‌آور، ساعت‌هایی که آبستن هرگونه رویدادی هستند... بازداشت‌های خودسرانه، ناپدید شدن‌ها، شکنجه، سر از تن جداکردن‌ها، جنایت‌ها، ترورها.

والپارایی‌سو، بندر مهم شیلی، مه‌پاییزی پوشیده است. ما از چهره‌های مردم فیلم می‌گیریم و ازشان سوال‌هایی می‌کنیم. آنها با دندان‌های به هم گره‌شده جواب می‌دهند "قبلا" وضع طوردیگری بود، آقا، ما دمکراسی داشتیم. خیرآقا، از من چیزی نپرسید." زنی که پیرتر از سن واقعی‌اش به‌نظر می‌آید، چهره‌اش را با دست چپ می‌پوشاند. در حالی که‌بسته‌ی‌کوچک پسمانده‌ی غذایی را به دست‌راست دارد: "نه، نه، نه. من حرفی ندارم بزنم. ببینید، من... (و با حرکت دستش، زیپ دهانش را می‌بندد)..، قبلا" آزادی داشتیم... فقر برای من مسئله‌ای نیست، اما من می‌خواهم فکر و احساسم را بیان کنم. این که چیز زیادی نیست، هست؟"

○

فاصله‌ٔ بین سانتیاگو کنپسیون (بندری در جنوب پایتخت) ۵۰۰ کیلومتر است. حالا که ساعات منع عبور و مرور، قدرت حرکتمان را محدود کرده، چطور می‌توانیم از ساعات شب به نفع خود استفاده کنیم؟ من پیشنهاد می‌کنم که "بهتر است با قطار برویم. به این ترتیب می‌توانیم شب مسافرت کنیم."

"اما قطارها سخت تحت مراقبت پلیس هستند."

"به‌همین دلیل هم کسی به فکرش‌نخواهد رسید که با یک یادگان متحرک سفر می‌کنیم. با گروه ۳ تماس بگیرید‌و بگویید سر ساعت هشت‌درمیدان‌اصلی کنسپسیون می‌بینیم‌شان اطمینان حاصل کنید که برنامه‌ی قطارهای مختلف با هم تلاقی ندارند، و در ساعات مختلف، با قطارهای مختلف حرکت کنید."

به‌این‌ترتیب، سکون‌تاریکی‌شب را به‌سخره می‌گیریم‌وازایستگاه‌های خلوت پر از مه شبانه می‌گذریم. مدت‌زمانی‌راپشت‌سر می‌گذاریم که اشباح بر کشوری زیر حاکمیت اسلحه‌ی ارتش خودی، برهمه‌جادامن گسترده‌اند. سپیده‌دم "بیو ــ بیو" رامی‌بینیم، که رود بزرگی است که‌شیلی‌را به دو نیم می‌کند. اندکی بعد، با اتومبیلی‌کرایه‌ای، ازروی‌پل‌آن می‌گذریم و به سوی‌معادن‌زغال‌سنگ "لوتا" و "شوآکر" می‌رویم.

این معادن، دقیقا" همان وضعی را دارند که در قرن گذشته داشتند. خانه‌های زهوار دررفته‌ای که در هر کدامشان چند خانوار از سروکول‌هم بالا می‌روند، با اسکلت فلزی، که نشانه‌ی دورهای است که صنعت انگلیسی به این‌کشوررسیده‌بود؛ سگ‌های لاغر مردنی در جاده‌های خاکی؛ ماهیگیران راه‌گم‌کرده‌ای با قایق‌های فکسنی به سمت جزیره‌ای در اعماق دریامی‌روند. و بالاتراز هزارتوهای اردوهای نظامی، پارک بزرگی است که وقتی نور صبح ازمیان‌شاخ و برگ کاج‌ها پ گل‌های محلی بر زمین‌می‌تابد‌بسیارزیباترمی‌شود. حوضچه‌های آبی‌تمیزی‌که‌قوهاباگردن‌های‌دراز و ظریف در آنها شنا می‌کنند. و دسته دسته طاووس‌های باغ‌های بیشمار.

دوربین آهسته می‌چرخد و روبروی‌خورشید قرارمی‌گیرد. زیرآن مه سنگین، مردان نزاری دیده می‌شوند که زمین را می‌کنند، تو گویی دیوانه‌شده‌باشند، یاپچه‌هایی که بسیار زودتر پیرشده‌اند، مدفون در گل، پسمانده‌ی زغال سوخته را بر می‌چینند تا قوت روزانه‌شان را درآورند. وپایین‌تر، درزمینه‌ی‌آفتاب، مردانی شبیه اشباح به سوی معادن می‌روند.

ناگهان‌نگهبانان‌مسلح پیش می‌آیند و یکی از آنها آمرانه می‌گوید: "فیلمبرداری ممنوع است. معرفی‌نامه‌یتان‌رابه‌بینم. دوربین‌هایتان را بدهید. خیر، تحت هیچ شرایطی اجازه ندارید... شماها کی هستید؟ چه کسی به شما اجازه‌نامه داده است؟"

یکی از افراد گروه جواب می‌دهد: "اینجا یک پارک عمومی است و ما هم از اداره روابط عمومی‌اجازه گرفته‌ایم" واجازه‌نامه‌ها و اسناد قلابی را به او نشان می‌دهد.

"این درست، اما شما داشتید از معادن فیلمبرداری می‌کردید که اکیدا" ممنوع است فیلمی را که گرفته‌اید باید بدهید به ما."

کمی چانه می‌زنیم و مذاکره می‌کنیم. یکی از دستیارها فیلم‌های گرفته شده را تر و فرز درمی‌برد. فیلمبردار، خیلی جدی، دو قوطی فیلم‌خام‌آماده می‌کند تا به نگهبان‌ها بدهد. آنها هم راضی از اینکه حرفشان را پیش برده‌اند، قوطی‌ها را باز می‌کنند تا فیلم‌ها نور ببینند: "حالا باید با ما بیایید به دفتر مرکزی!"

اما اتومبیلی همین حالا دارد فیلم‌های گرفته شده‌ی آن روز را از معرکه دور می‌کند. و من‌توریستی‌هستم‌که‌به‌گوشه‌و کنار سرمی‌کشد ودرباره‌ی تاریخ ساختمان پارک می‌پرسد، در باره‌ی عمر و ارتفاع‌درخت‌های‌کاج‌و سن‌و سال طاووس‌ها سؤال می‌کند...

○

در جاده‌ی سان آنتونیو، درصد واندی کیلومتری سانتیاکو، در احاطه‌ی کاج‌های بلند و خروش دریا و نسیم باد، خانه‌ی نرودا را می‌یابیم. پنجره‌ها بسته، درها مهر و موم، و تابلویی بر دیوار: "ورود به این خانه و عکسبرداری از آن ممنوع است. این خانه به دستور دادگاه بخش... بسته شده است."

و گردا‌گرد خانه و برج‌های بلند سنگی‌اش، حصاری‌چوبی‌وبی‌پایان. و بر تخته‌های حصار، پیام‌های عشاق، یکی پس از دیگری، خطاب به‌شاعر... "سپاسگزاریم پابلو که عشق را به ما آموختی.... شوآن‌و روسا یکدیگر را دوست دارند زیرا پابلو معنی بوسه را به آنها یاد داد... آنارشیست‌ها دوستت دارند، زیرا توآزادی‌رادوست‌می‌داشتی... پابلوومانیلدا در قلب ما زنده‌اند..."

○

نامه سرگشاده‌ای‌به‌رئیس دیوان عالی کشور می‌نویسم، بااین‌مضمون: "من وارد کشور شده و فیلمی ساخته‌ام. چون نام من در فهرست شیلیایی‌هایی‌قراردارد‌که حق قانونی ورود به کشورشان‌ازآنهاسلب شده است، من محفیانه وارد کشور شدم. بنابراین، با این اعتقاد که یک قاضی منصف و محترم کاری نمی‌تواندکند

جز اعاده‌ی حقوق قانونی من به عنوان یک شهروند شیلیایی، به شما متوسل می‌شوم؛ و به‌عنوان‌مدرک‌جرم خود، فیلم‌هایی را که‌در داخل و خارج شیلی ساخته‌ام در اختیار شما قرار می‌دهم. در انتظار پاسخ شما..."

○

همه‌ی اعضای گروه‌های مختلف، کشور را ترک‌گفته‌اند. فیلم کاملا" از شیلی خارج شده ودرلابراتوآرهای مختلف دارد ظاهر می‌شود. حالا وقت رفتن است.

امروز صبح، وقتی بیدار شدم نمی‌دانستم کجاهستم. در فرودگاه برای آخرین بار تلفن می‌زنم به این امید که نامه‌ام جواب مثبتی دریافت‌کرده‌باشد. صدایی‌که‌گویی‌از فاصله‌یی خیلی دور به گوش می‌رسید گفت که این طور نیست.

گفتم: "باشد؛ انشاءالله دفعه‌ی دیگر"

بعدبه‌پیشخوان شرکت هوایی مراجعه کردم وبلیتی‌برای اولین هواپیما خریدم و به طرف یک‌افسرپلیس‌راه‌افتادم. نگاهی به گذرنامه‌ام انداخت و نگاهی به خودم، و من هم نگاهی دقیق به او انداختم. از چشم‌هایش شک می‌بارید. پرسید مقصدم کجاست، به سرعت وبااعتمادبه‌نفس‌جواب‌دادم. بعد چشم‌هایش رابه‌زیرانداخت‌و گذرنامه را مهر کرد. موقعی که‌داشتم‌ازسرسرای‌سرپوشیده به طرف هواپیما می‌رفتم، احساس‌کردم دلم می‌خواهد برگردم و به آنها بگویم کی هستم و چکاره‌ام. اما بر این میل خود غلبه کردم و راهم را ادامه دادم.

آن‌وقت‌ها کسی را قبول نداشتیم

پای صحبت کاظم اسماعیلی اولین سردبیر مجله‌ی ستاره‌سینما

آنچه درپی می‌آید حرف‌های صادقانه‌ی کسی است که می‌توان او را نماد عشق به‌سینمای نسلی از سینماروهای این دیار بشمار آورد. ممکن است برخی از نام‌ها، برخی از تاریخ‌ها اشتباه باشد، چرا که همه‌ی آن‌ها به مدد حافظه بوده نه به استناد اسنادی مکتوب. اما چاپ‌شان دست‌کم این حسن را دارد که امکان تصحیح می‌یابند.

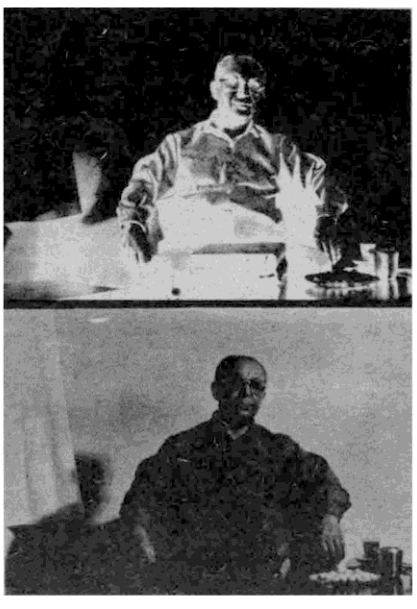
ورود سینما به ایران برای خود تاریخی دارد، اما این برخورد اولیه با سینما برروی چندین نسل سینمای روی ایرانی ــ چه‌به‌طور مستقیم، چه‌به‌طور غیرمستقیم ــ تاثیر گذارد که با بررسی این برخورد می‌توان ریشه‌ی بسیاری از گژی‌هایی را که تا به امروز امتداد یافته‌اند شناسایی کرد.

ــ آن‌وقت‌ها هیچ مجله سینمایی نداشتیم، مجلهٔ نمایش "اسحاق زنجانی" قبل از ۱۳۲۰ بود که من ندیده بودم. سال ۱۳۱۷ من شاید ۱۰ ساله بودم. آن موقع اصلا" به این چیزها کاری نداشتیم. اگر سینما می‌خواستیم برویم معمولا" با پدر و مادرمان می‌رفتیم. از ۱۳۱۸ و ۱۳۱۹ که ۱۲ ــ ۱۱ ساله بودم با گروهی که منزلمان توی خیابان شاهپور بود، روزهای جمعه تمام پول هفتگی‌مان را، که یک ریال بود، برمی‌داشتیم پیاده می‌رفتیم سینمای فردوسی چهارراه گلوبندک یا می‌رفتیم لاله‌زار و استامبول که چند تا سینما بیشتر نداشت. سینمای فردوسی، که فکر می‌کنم سال‌های ۲۱ ــ ۲۰ تعطیل شد، فقط فیلم‌های سریال نمایش می‌داد و آن موقع فیلم‌های سریال را سینمای ایران وارد می‌کرد و مرحوم "یاکوبسون" و "امیل زارکوف" و "اسحاق زنجانی" سه‌نفر شریک بودند و این سینما را داشتند. فیلم‌های سریال را سینمای "فردوسی" یا "سینمای پارس"، که در لاله‌زار بود و بعدها آتش گرفت، نمایش می‌دادند. در لاله‌زار سینما "البرز" هم بود، بعدها سینمای ایران ساخته‌شد، سینمای "مایاک دیده‌بان" که بعدها اسمش را گذاشتند سهیلا، و حالا اسمش ارم است، مدتی "مایاک" می‌گفتند چون صاحب‌اش اسمش "مایاک" بود بعد گفتند اسمش را فارسی بگذاریم، که شد "دیده‌بان" سینمای "هما" بود، سینمای "هما" سالن تابستانی داشت، سینما "ری" تو اسلامبول بود که الان پارکینگ شده، پارکینگ، چسبیده به بانک عمران سابق است. آن طرف‌تر سینمای "تهران" بود که اول اسمش "پالاس" بود. که بعدها آتش گرفت. حالا جایش بازارکویتی‌ها ساخته شده. این سینماها هر ۳ ــ ۴ روز یکبار فیلم‌هایشان را عوض می‌کردند. فیلم‌ها به‌زبان اصلی‌بود با میان‌نویس‌های فارسی سینما "داریوش" بود که در میدان شاهپور بود، روبروی بازارچه قوام‌الدوله که فیلم "نیبلونگن" ساخته‌ی" فریتس لانگ" را آنجا دیده‌ام. بعدها سرخیابان قزوین سینمایی بود که اسمش را گذاشتند "داریوش". سینمای "نور" کمی بالاتر بود و ده پانزده‌سال پیش اسمش را سینمای "ستاره" گذاشتند. صاحب سینمای "نور" آقای "دانش" بود. وقتی فیلم‌ها را سینماهای استامبول، که مرکز سینماها بود، برمی‌داشتند سینمای "نور" نمایش می‌داد. سینمای "فردوسی" فیلم‌هایش اکران یک بود، چون فقط سریال نمایش می‌داد که این فیلم‌ها را بیشتر بچه‌ها می‌دیدند سینمای "میهن" هم بود، در میدان حسن‌آباد. سینمای "جهان" توی خیابان شاهپور نزدیک خیابان بوذرجمهری بود. این سینماها چون نزدیک منزل ما بود می‌رفتیم. سینمای "سپه" (زهره بعدی) که "دختر لر" را آنجا نشان دادند. و چندبار اسم عوض کرد. خلاصه ظهر روزهای جمعه از شدت علاقه ناهار نمی‌خوردیم، لقمه‌ای سرپایی می‌خوردیم باز می‌رفتیم، عصر که برمی‌گشتیم ساعت ۳ و ۴ دیگه زانوهامون تا نداشت.

تا سال ۱۳۲۰ که وارد دبیرستان شدم اول دبیرستان "خرد" بودم بعد رفتم دبیرستان "روشن"، که اول اسمش "اسلام" بود و سرکوچه "درگاهی". این مدرسه خصوصی بود و ماهیانه داشت. چون خصوصی بود مدیرش زیاد سختگیر نبود، عصرها حدود ساعت ۳/۵، مصر ما "حسین ــ دانشور" چون‌می‌دانست که ما به‌سینما خیلی علاقه‌مندیم، ما را به‌عنوان شلوغ کردن در کلاس از کلاس بیرون می‌کرد، ماهم از مدرسه می‌آمدیم بیرون. آن موقع سینماها ساعت ۴ بعدازظهر سانس اول‌شان بود. سانس بعد ۶ تا ۸ بود. دوسانس فیلم نمایش می‌دادند. ما برای اینکه خودمان را برسانیم به فیلم‌های جدید هرروز صبح یکی از بچه‌ها وظیفه‌اش این بود توی استامبول می‌گشت تا ببیند کدام سینما فیلم عوض کرده. اسم فیلم‌ها را می‌نوشت. سینمای "مایاک" فیلم‌های کمپانی "یونیورسال"، سینمای "ایران" فیلم‌های کمپانی "مترو" و فیلم‌های "پارامونت" را نمایش می‌داد، سینما "هما" فیلم‌های کمپانی "برادران وارنر" و کمپانی "فوکس قرن بیستم" را نشان می‌داد، بعضی وقت‌ها سینمای "تهران" فیلم‌های فرانسوی و آلمانی‌نمایش می‌داد مثل "یوشیوارا" با شرکت "شارل‌بوایه" تا این که سینما ایران افتتاح شد. سینمای "البرز" خیلی بزرگ بود سالن تابستانی هم داشت معمولا" فیلم‌های سبک را توی تابستان نشان می‌دادند، چون تماشاگر نمی‌آمد، تهران هم خلوت‌تر از حالا بود. ما در تمام تابستان یک فیلم خوب‌نمی‌دیدیم و فیلم‌های مورد علاقه ما بیش‌تر مال کمپانی "وارنر" بود که سینمای "هما" نمایش می‌داد. هنرپیشه‌هایی‌مثل "همفری‌بوگارت"، "جیمزکاگنی"، "ادوارد جی رابینسون"، "جان گارفیلد" در فیلم‌های کمپانی "وارنر" بازی می‌کردند. بیش‌تر فیلم‌ها را به‌خاطر هنرپیشه‌ها انتخاب می‌کردیم این‌ها هنرپیشه‌های محبوب ما بودند.

○ در تلفظ اسم هنرپیشه‌ها دچار اشکال نمی‌شدید؟

ــ نه چون در مدرسه زبان فرانسه



بقیه در صفحه ۱۲، شماره‌ی یازدهم

می‌خواندم. بعد پابپای آن با بعضی از دوست‌هایم، که انگلیسی‌می‌خواندند، شروع کردم به انگلیسی یادگرفتن. وقتی سینماها اسم هنرپیشه‌ها و فیلم را غلط می‌نوشتند ما خودمان تصحیح می‌کردیم و من با همین تطبیق اسامی فارسی و انگلیسی شروع کردم به لغت انگلیسی یادگرفتن. بعد جزوه‌هایی گرفتم و زبان انگلیسی را خودم پیش خودم یادگرفتم. موقعی که دیپلم گرفتم فرانسه و انگلیسی را به‌اندازه‌ی هم می‌دانستم.

○ اسم دو سه تا از فیلم‌هایی که آن‌موقع ها می‌دیدید بگویید.

— "برباد رفته"، اولین بلیتی که در ایران برای فیلم "بربادرفته" خریده شد توسط من بود. عید ۱۳۲۱ بود یا ۱۳۲۰، درست نظرم نیست، این برنامه‌ی سینمای "البرز" بود، هنوز سینمای "ایران" افتتاح نشده بود.

○ آن موقع هنوز قحطی معروف نشده‌بود؟

— در ۱۳۲۱ و ۱۳۲۲ بود که در ایران قحطی شد، آن موقع هنوز این صحبت‌ها نبود.

○ در دوران قحطی بازهم‌سینما می‌رفتید؟

— بله می‌رفتیم، مساله‌ای نبود.

○ یعنی خانواده‌تان ازشما نمی‌خواست بروید توی صف نان بایستید؟

— نه، چون پدرم نغازه‌ای داشت تو بازارچه قوام‌الدوله و روبرویش نانوایی بود و نانوا برای ما نان کنار می‌گذاشت ولی بعد که آن نانوایی هم بسته شد و نان کم شد هرطوری بود جور می‌کردند مثلا" از سیلو یا از "چپذر" که آنجا قوم و خویش داشتیم و برایمان آرد مخفیانه می‌آوردند و توی خانه پخت می‌کردیم، مختصری از لحاظ نان در مضیقه بودیم.

○ این اثری روی شما جوان‌ها نداشت؟

— هیچ. یعنی آن موقع ما فقط فیلم می‌دیدیم. من یک کتابچه داشتم، که درآن می‌نوشتم روز فلان، سانس فلان، سینمای فلان، فیلم فلان طولش این‌قدر، اسامی هنرپیشه‌ها و مشخصات کامل هرهنرپیشهٔ تا چهار پنج هنرپیشه بعدش. آن‌قدر هنرپیشه‌ها را می‌شناختیم که سیاهی‌لشگرها که اسم‌شان را در تیتراژ می‌آوردند چهره‌ی یک به‌یک شان را به خاطر می‌آوردیم، این قدر به سینما علاقه داشتیم.

○ اسم کارگردان‌ها را هم می‌نوشتید؟

— اسم کارگردان‌ها را می‌نوشتیم، کارگردان‌های معروف آن زمان یکی، "مایکل کورتیس" بود که فیلم‌های خوب "وارنر" را می‌ساخت. البته تعدادی کارگردان دیگرهم بود که ما نمی‌شناختیم. بیشتر تاکیدمان روی هنرپیشه‌ها بود. پیش‌تر آقای "اسحق زنجانی" و آقای خلیل "زرمندیلی" که‌بعدها مدیر چند سینمای دیگر شد تو سینما قدم می‌زدند و داستان فیلم را برای مردم بازگو می‌کردند. چون فیلم‌ها صامت بود. از فیلم‌های صامت آن دوران که هنوز یادم هست یکی "رام کردن زن سرکش" بود، کپی اول که "داگلاس فربنکس" و "مری — پیک‌فورد" درآن بازی می‌کردند.

○ فیلمی از "رودلف والنتینو" ندیدید؟

— از "رودلف والنتینو" "پسر شیخ" را در سینمای "روشن" دیدم که بعدها شد سینمای "فلور" (چهارراه معز السلطان). بعد فیلم‌های چاپلین بود که آن زمان‌به قول معروف اکران اولش را می‌دیدیم.

○ از باستر کیتون فیلمی دیدید؟

— یادم نمیاد! این‌ها بیش‌تر توی ذهنم مانده... بهرحال کارمان این بود که هرچی فیلم روی اکران بود می‌رفتیم و می‌دیدیم. من یادم هست از ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۴ فیلمی درتهران نبود که ما نبینیم. یعنی ما هرچه پول تو جیبی داشتیم بابت بلیت سینما می‌دادیم. یعنی خرج هیچ‌چیز نمی‌کردیم جز سینما. سال ۱۳۲۴ که‌مجله‌ی هالیوود درآمد ما با عشق و علاقه‌می‌گرفتیم و می‌خواندیم. من همه‌صفحاتش را می‌خواندم مجله‌ی "اطلاعات هفتگی" را هم از صفحه اول تا آخرش را می‌خواندم. به دو تا چیز علاقه داشتم یکی خواندن، یکی سینما. بعد رفتم دانشگاه، سال اول دانشکده‌ی حقوق را هم خواندم منتها در دوسال، یعنی رد شدم. که ادامه ندادم.... و شروع کردم توی مطبوعات کارکردن. اولین کارم ترجمه یکی دوتا داستان بود یکی از فرانسه، یکی از انگلیسی و این دو تا داستان کوتاه آزمایشی بود برای خودم. بنگاه "نشریات شبستری" که آن موقع درخیابان فردوسی روبروی سوم اسفند بود جزوه‌هایی به‌قیمت ده‌شاهی درمی‌آورد جزوه‌های "ارسن‌لوپن" جزوه‌های "جینگوزرجائی" که یک نوع ارسن‌— لوپن بود که از ترکی ترجمه می‌شد "نادپینکتون" و این‌ها را به صورت هفتگی منتشر می‌کرد و چون نزدیک منزلمان بود همیشه می‌رفتم این جزوه‌ها را می‌خریدم، در نتیجه سلام و علیکی با صاحب بنگاه پیدا کرده بودم و اولین‌بار این داستان‌ها را من بردم پیش او که گفت: "چاپ می‌کنم" و پنجاه‌تومان‌بابت ترجمه این دو داستان به‌من داد یکی از داستان‌ها را "داشیل — هامت" نوشته بود که پلیسی بود، چون من به کتاب پلیسی خیلی علاقه داشتم، آن دیگری جزوه‌ای فرانسوی بود که خیلی داستانش پیش پا افتاده بود. همین‌طوری خودم توی خانه که بیکار بودم و می‌خواستم خودم را امتحان کنم ترجمه‌اش کردم.

○ اون وقت‌ها جریانات سیاسی اثری در شما نداشت، مخصوصا" در دانشکده.

— خیر ما آن موقع واقعا" خنثی بودیم و نمی‌دانستیم توی این مملکت چی می‌گذرد.... البته در دانشگاه جو سیاسی بود مثلا" بین جبهه‌ی ملی و توده‌یی‌ها رقابت بود. توی آن شلوغی‌ها سرچهارراه اسلامبول کیوسکی بود (الان‌هم هست منتهی وسایل برقی می‌فروشد) که نام‌صاحبش "ایجادی" بود و مجلات خارجی می‌آورد. "گالستیان" هم مجلات خارجی‌می‌آورد که مغازه‌اش روبروی سینما "متروپل" (رودکی فعلی) بود. اول پاساژ سعد الدوله (که حالا شده ساعت‌سازی). مجله‌های "فتوپلی"، "مدرن اسکرین"، "اسکرین ورلد" (که اینها بعدها تعطیل شدند). دومجله انگلیسی هم بود، که خیلی کم ورق بود یکی "پیکچرگوئر" بود یکی "پیکچر شو". که توی مجله "پیکچر— شو" بیش‌تر خبر بود و شرح حال هنرپیشه‌ها و "مجله پیکچر کوئر" کمی سنگین‌تر بود که جلد دورنگ داشت و مطالبی راجع به هنرپیشه‌ها و کارگردان‌ها و زندگی خصوصی هنرپیشه‌هارا چاپ می‌کرد. مجله‌های "موشن — پیکچرهرالد" "باکس آفیس" چون‌مستقیما" از کمپانی اطلاعاتشان را کسب‌می‌کردند و خیلی دقیق‌تر بودند.

○ ازچه سالی می‌توانستید مطالب این مجلات را درک کنید؟

— از ۱۳۲۸، این‌ها را می‌خریدم و می‌خواندیم. پاتوق ما آنجا بود. عصر که می‌شد ساعت ۴ و ۵ بعدازظهر بنده بودم "شاهپور بهروزی" بود "رضا زرکش" بود، "بابک ساسان" بود، "هوشنگ قدیمی" بود. هرچی مجلهٔ جدید می‌آمد با ذوق و شوق می‌خریدیم واگر پول نداشتیم ورق‌شان می‌زدیم و نگاه‌شان می‌کردیم اگر اشتباه نکنم مجله "پیکچرگوئر" قیمتش ۵ریال بود چون کم‌ورق بود. قیمت مجلات آمریکایی در حدود ۲ تومان یا ۳ تومان بود. تابستان هم که می‌شد چون سینماها برنامه‌نداشتند صبح‌ها می‌رفتیم کتابخانه ملی. تابستان — های ما اینطوری می‌گذشت. تا اینکه روزی من سراستامبول بودم "بابک ساسان" گفت کسی هست به‌نام "حسین فرهنگ" که می‌خواهد مجله‌ای سینمایی در بیآورد بنام "جهان سینما" و دنبال نویسنده است، قبل از آن "هالیوود" درآمده بود و دیگر هیچ مجله سینمایی نبود. "حسین‌فرهنگ" بالای سینما متروپل طبقه سوم دوتا اتاق گرفته بود. من رفتم پیش‌او، برای اولین‌بار "حسین فرهنگ" را دیدم، که‌آن موقع‌معلم زبان انگلیسی بود و در مدرسه "علمیه" درس می‌داد. هزینه‌های مجله را "سیامک وثوقی" (پسر عمه یاپسر دایی "حسین — فرهنگ") تقبل کرده بود، گویا وثوقی توی وزارتخانه‌ای کارمند بود و مقداری پول داشت که به‌تشویق "حسین فرهنگ" گذاشته بود وسط. "حسین فرهنگ" خیلی به‌سینما علاقه داشت و می‌خواست مجله سینمایی بدهد، که هدف داشته باشد. "حسین فرهنگ" به‌من گفت که مقاله می‌خواهم و من همان شب آمدم دو تامقاله از مجلات خارجی درآوردم. هوشنگ قدیمی که‌بعدا" سردبیر شد برادرزن "سیامک وثوقی" بود، از طرفی پسر عمه "حسین فرهنگ" هم‌بود. تحصیلات "سیامک وثوقی" تادوره‌ی‌دبیرستان بود، بهروزی هم دبیرستان را تمام کرده بود و انگلیسی می‌دانست و در گمرک مهرآباد ارزیاب بود.

○ هیچ‌کدام از دوستان‌تان غیر از آقای "بهروزی" سابقه‌کار در مجله راندانشتند؟

— البته، "فرهاد فروهی" هم سابقه داشت که در مجلات دیگر به‌صورت پراکنده کار کرده بود، خیلی جوان بود. بعدها ترتیبی داد که از سینماها فیلم می‌گرفتیم آپاراتی هم تهیه کرده بود و توی بالکن مجله برای خوانندگان مجله، که برنده مسابقات می‌شدند، فیلم نمایش می‌داد که اکثرا" بهم می‌خورد. چون دوره‌ی ملی‌شدن صنعت نفت بود و تظاهرات خیابانی خیلی شدید بود. تظاهرات بیش‌تر حدود استامبول و بهارستان و شاه‌آباد و لاله‌زار راه می‌افتاد و مامورین پلیس و نظامی می‌آمدند و گاز اشک‌آور می‌انداختند. گاز اشک‌آور می‌آمد بالا و چون ما توی هوای آزاد نشسته بودیم، اکثرا" گریه می‌کردیم. چشم‌هایمان می‌سوخت و به‌ناچار می‌رفتیم توی اتاق‌ها و درها را می‌بستیم.

○ جهان سینما چند شماره درآمد؟

ـ یادم‌نیست آقای "قدیمی" می‌داند. "سیامک وثوقی" بعدها رفت آمریکا و با زن و بچه‌اش آنجا مقیم شد. چندسال پیش آمده بود، ایران دیدمش. "هوشنگ‌قدیمی" هم رفت وزارت امورخارجه و دیگر ننوشت. چون دوره‌ی مجله را ندارم نمی‌دانم جهان سینما چندسال درآمد. آن موقع ما جوان بودیم بین‌مان اختلاف می‌افتاد و سرمسایل مختلف قهر و آشتی می‌کردیم. یک شماره می‌آمدیم دو شماره نمی‌آمدیم. مثلا" من اولین مقاله‌ای که دادم به"حسین ـ فرهنگ"، "بابک ساسان" هم یک مقاله داد. "بابک" با من خیلی رفیق بود فردایش که رفتم پرسیدم مقاله من چی شد؟ "حسین فرهنگ" گفت دوتا مقاله شما خیلی خوب است ولی مقاله‌ی "بابک ساسان" بدرد نمی‌خورد! گفتم "نه اگر می‌خواهی چاپ بکنی باید مقاله‌های هردوتای‌مان را چاپ کنی".

اینقدر روی رفاقت تعصب داشتیم و سر همین هم دعوایمان شد همان جلسه اول قهر کردم و بهم زدم. البته فردایش رفقا آمدند و آشتی‌مان دادند. در"جهان سینما"، "بابک ساسان"، "هوشنگ‌قدیمی"، "رضا زرکش"، "فرهاد فروهی" و بنده بودیم. بعد "روبرت اکهارت" آمد. "روبرت اکهارت" ۱۴ ـ ۱۵ ساله بود و علاقه عجیبی به مجله‌ی "جهان سینما" داشت و شب‌هایی که فردایش قرار بود مجله در بیاید می‌آمد خواهش می‌کرد "یک شماره به‌من بفروشید". نمی‌توانست تا فردا صبر کند، حتا یادم هست برای اینکه دوچرخه‌اش را دزد نبرد آن را روی کولش می‌گذاشت سه طبقه بالا می‌آمد. ما یک شماره، فقط به"روبرت اکهارت" می‌فروختیم. "پرویز نوری" بود که مدام نامه می‌نوشت و سئوال می‌کرد.

○ جهان سینماتیراژش چقدر بود؟

ـ در حدود ۲ تا ۳ هزار تا بود و خوب فروش می‌رفت. بعدا" "حسین فرهنگ" با "وثوقی" بهم زد رفت کنار. وثوقی هم برادر زنش "هوشنگ قدیمی" را سردبیر مجله کرد. حسین فرهنگ بعدها مجله‌ای درآورد به‌نام "ستارگان سینما" البته یک شماره فقط درآورد که مقالات آن را خودش نوشته بود یکی دونفر دیگر هم پیدا کرده بود. ما هم آن موقع باهم قهر بودیم. بعدها هفت‌نفر شدیم و مجله‌ٔ "سینما و تئاتر" را با سرمایهٔ نفری ۵۰۰ تومان درآوردیم. صاحب امتیاز پدر "بابک‌ساسان" بود، آن‌موقع خیلی راحت امتیاز می‌دادند. زمان دکتر "مصدق" بود. هرکس تقاضای امتیاز می‌کرد اگر به سن قانونی رسیده بود بهش می‌دادند. پدر "بابک ساسان"، که وکیل دادگستری بود، ظرف یک‌روز برای ما امتیاز گرفت. هفت نفر بودیم یکیش "تروآل گیلانی"، "منوچهر وطن‌پور"، "بابک ساسان" "رضا زرکش"، و خودمن. البته وسط کار مقداری لنگ شدیم، قرار شد نفری ۲۰۰ تومان دیگر اضافه کنیم. آن موقع توی مجلات دیگر می‌نوشتم یا ترجمه می‌کردم مثلا" توی روزنامهٔ "آسیا". مجله "آسیا" بصورت روزنامه بود و مطالب جنجالی می‌نوشت. آقای "صدری‌پور" با آقای "کاظم مسعودی" روزنامه‌ای درآوردند در رقابت با "آسیا". من و "فریبرز امیر ـ ابراهیمی" و عده‌ای دیگر از خودمان مطالب جعلی درست‌می‌کردیم؟ مثلا" ازمسافرت‌های عجیب و غریب تا بتوانیم با آسیا رقابت کنیم. آقای "صدری‌پور" خیلی به "آکاتا ـ کریستی" علاقه‌مند بود و آن موقع هیچ منبعی نداشتیم و من خودم داستان‌هایی به‌سبک "آکاتاکریستی" می‌نوشتم بالایش می‌نوشتم به قلم "آکاتاکریستی" اسامی‌اش را هم خارجی می‌گذاشتم و خیلی هم تیراژ پیدا کرده بود.

○ مطالب و اخبار سینما و تئاتر را تقسیم کرده بودید؟

ـ کارهای چاپی‌اش با من بود، چون من تجربه و علاقه داشتم. مقالات را می‌خواندم. آن موقع "ادیت" نبود. تقریبا" نوشته یا ترجمه را بی‌کم‌وکاست فقط تیتری از آن در می‌آوردیم و می‌فرستادیم چاپخانه تا مثلا یک یا دو ستونی بچینند این که ما با "حسین فرهنگ" "ائتلاف‌کردیم یعنی آمد با ما کار کرد. وسط تیتر مجله سینما تئاتر می‌نوشتیم "ستارگان سینما". البته "ستارگان سینما" به‌صورت مستقل یک شماره بیش‌تر در نیامد چون نویسنده نداشت، فروشی هم نداشت. آمدیم با هم آشتی کردیم و نوشتیم که این دو مجله ائتلاف کردند. ولی ما از نظر مالی نتوانستیم بکشیم چون سرمایه نداشتیم و ما هرچه در می‌آوردیم بابت خود مجله خرج می‌کردیم کسی هم به‌ما کمک نمی‌کرد. مجله سینما و تئاتر تا ۶ شماره درآمد و تمام سرمایه‌مان رفت. روز آخری که می‌خواستیم مجله را تعطیل‌کنیم یعنی کرایه دفتر، پول چاپخانه و پول کاغذ را که دادیم، فقط ۴ تایک تومانی ماند که آن را ساندویچ خریدیم و باهم خوردیم.

○ یادتان است قبل از ستاره سینما چه‌مجله‌ی سینمایی درمی‌آمد؟

ـ مجله‌ای بود بنام "پیک سینما" که "طغرل افشار" در می‌آورد. یادم نیست چند شماره‌اش درآمد.

○ چندتا نام مستعار در مجله سینما و تئاتر بود مثلا" کام، شهاب، نیایش، م‌داور

ـ "شهاب" "شاهپور بهروزی" بود، "کام" خودم بودم، "نیایش" یادم نیست، م ـ داور هم "منوچهر وطن‌پور" بود که بعدها رفت آلمان و دکتر شد و تابعیت آلمان را قبول کرد.

○ بعد از تعطیلی مجله چه‌کار کردید؟

ـ دیگر کاری نکردم جز نوشتن تک‌وتوکی مقاله توی مطبوعات آن‌هم بطور پراکنده. مدتی بیکار می‌گشتیم تا این که روزی که مشغول خرید از "گالستیان" بودم و نمی‌دانم چه فکری کرده بود به‌من گفت "یکی هست حاضر شده سی‌هزار تومان سرمایه ـ گذاری کند، به‌نظر تو اگر مجله‌ای سینمایی در بیاریم چطور هست؟ "گفتم" تجربه‌های گذشته نشان داده که تیراژ مجله سینمایی در ایران کم است ولی اگر کسی اینقدر سرمایه داشته باشد که بتواند مدتی ضرر را تحمل بکند می‌شود مجله چاپ کرد." آن موقع هم ۳۰ هزارتومان خیلی پول بود. گفت" اگر سرمایه درست بشود حاضری این کار را قبول بکنی."

گفتم: " بله من سابقه توی اینکار دارم و توکار چاپخانه هم واردم. بعد از چند جلسه صحبت با "گالستیان" آخر گفت: "آن یک نفر خودمنم." البته سی‌هزارتومان را من ندیدم، ولی مخارج مجله را عهده‌دار شد. ما دوباره بچه‌ها را جمع کردیم که "بهروزی" و "هوشنگ قدیمی" و "رضا ـ زرکش" "و روبرت اکهارت" بودند. دیگر "روبرت اکهارت" بزرگ شده بود. او هم عصرها می‌آمد آنجا جزو ما و مدام‌راجع به فیلم و سینما صحبت‌می‌کرد. "الخاص"رفیق "روبرت اکهارت" هم بود. بعد از ۲۸ مرداد بود به‌مجله آن زمان امتیازنمی‌دادند با روزنامه‌ی "اثر" صحبت کردیم که دولت قبولش داشت و مثل کیهان و اطلاعات طرفدار رژیم بود. بعد پولی به صاحب امتیاز "اثر" دادیم که از امتیازش استفاده کنیم. "محرم علی‌خان"که مامور سانسور روزنامه‌ها و مجلات بود و بیوگرافی‌تمام کسانی که درکار مطبوعات بودند می‌دانست: بیوگرافی تمام حروف‌چین‌ها را می‌شناخت، تمام صفحه‌بندها، تمام کاغذ فروش‌ها، تمام مدیرهای روزنامه، آرشیو متحرک بود. پیرمردی بود و اکثرا" یک پاسبان یا دو پاسبان دنبالش بودند. کارش توقیف روزنامه‌های مخالف دولت بود. قبل از ۲۸ مرداد هم کارش همین بود. او همه را می‌شناخت و می‌دانست باید چه‌کسی را توقیف کند و چه‌کسی را آزادبگذارد.

○ مطالب را همانجا می‌خواند، بعد می‌گفت باید توقیف بشود؟

ـ نخیر مامور توقیف بود خبرچین‌هایی داشت‌که به او خبر می‌دادند که مثلا" فلان مقاله دارد توی فلان چاپخانه چاپ می‌شود و می‌آمد جلوش را می‌گرفت. یا آن مقاله را می‌گفت چاپ نکنید یا اصلا جلوی روزنامه را می‌گرفت. یعنی تمام‌چیزهایی که چاپ می‌شد زیرنظرش بود. روز آخری که اولین شماره مجله را منتشر کردیم ومی‌خواستیم از چاپخانه ببریم قسمت توزیع یک مرتبه سروکله محرم علی‌خان" با مامورهایش پیدا شد و گفت: "این‌چیه؟" گفتیم: "مجله سینمایی" گفت: "به‌اجازه کی درآوردید؟" گفتیم: " این مجله ربطی به دولت و سیاست نداره مربوط به‌هنرپیشه‌ها و کارگردان‌ها و تکنیک و این‌جورچیزهاست" مجله را ورق زد گفت: "من نمی‌توانم اجازه بدهم "گالستیان" گفت: "ما خرج کردیم". "محرم علی‌خان" گفت: نمی‌شود و "گالستیان" به‌ناچار ۱۰تومان به‌اش رشوه داد که گفت: "خیلی خوب ببرید توزیع کنید از نظر دولت ایرادی ندارد من خودم ترتیبش را می‌دهم." ما بردیم توزیع. حتا پول وانت و این حرف‌ها هم نبود مجله را دسته‌دسته می‌آوردیم. بچه‌هامی‌زدند زیر بغل‌شان. دفتر مجله توی منوچهری بود چاپخانه هم توی خیابان سعدی بود.

○ شماره‌ی تیراژش چقدر بود؟

ـ ۳ هزارتا شماره اول واقعا" هیچ‌کدام ما تجربه‌ای درکار روزنامه‌نگاری و تحقیق و برنامه‌ریزی درآن زمان نداشتیم. علت شکست خوردن ماهم این بود که به دلیل هوس آنی تصمیم می‌گرفتیم که مثلا" فلان کار را انجام بدهیم، بدون اینکه هیچ تجربه‌ای داشته باشیم یا توی کار روزنامه‌ـ

نگاری، تحصیل کرده باشیم. فقط عشق و علاقه به‌سینما بود که باعث می‌شد هرطوری شده مجله را بیرون بیاریم. شماره‌ی اول امتیاز با "اثر" بود. شماره‌ی دوم با امتیاز "اقلیم" بود. چون صاحب امتیاز "اثر" پول بیشتری می‌خواست برای شماره‌ی دوم معامله‌نشد. بعد روزنامه "اقلیم" گفت من حاضرم و مسئله‌ای نیست و صدتومن به عنوان حق‌الامتیاز به‌اش دادیم. تااین که "محرم علی‌خان" گفت: "شما باید امتیاز بگیرید اگر بخواهید اینجوری ادامه‌بدهید فایده‌ای ندارد. "گالستیان" تقاضای امتیاز کرد بعد مدارکی خواستند. شماره‌ی چهارم را که درآوردیم با امتیاز بود. یعنی شماره‌ی چهارم را دو سه روز نگاه داشتیم تا ورقه امتیاز را امضاء کردند و دادند به‌ما.

○ آقای گالستیان تا کی مغازه‌اش را داشت؟

– تاسال‌ها بعد. از آنجا درآمد داشت و خرج مجله را می‌داد. تاسال ۳۵ به‌عنوان سردبیر "ستاره سینما" کار می‌کردم. دراین مدت "طغرل افشار" پیک سینما راچندشماره درآورد و اکیپ ما با اکیپ او مخالف بود. "طغرل افشار" طبعش نقاد بود، انتقاد می‌نوشت و من چون طبعا" نقاد نبودم هیچ وقت درعمرم نقد فیلم ننوشتم بیشتر به اخبار و تکنیک و تاریخ علاقه‌مند بودم. اصولا" اخلاقم این‌بود. فیلم را آن‌قدر دوست داشتم که حتا از بدترین فیلم هم انتقاد نمی‌کردم، خود فیلم، خودتصویر متحرک برای من جالب بود.

○ از همکاران ستاره‌سینما بگوئید؟

– بهرام ری‌پور بود. که مقالات مختلف ترجمه می‌کرد و دوایی" و "نوری" را با ما آشنا کرد. چون "ری‌پور" همسایه‌ی "پرویز دوایی" بود با او رفت و آمد داشت. "پرویز دوایی" هم با پرویز نوری" نسبتی داشت. "پرویز نوری" مطالبش ضعیف بود، مطالبش از لحاظ فارسی نقص داشت،از لحاظ گرامری، ماخودمان البته زیاد چیزی نمی‌دانستیم. ولی "پرویز دوایی" اولین مطلبی که‌آورد دیدم جوهر کار را دارد، معلوم بود که‌نویسنده است هم زبان انگلیسی‌اش قوی بود هم‌فارسی‌اش فوق‌العاده عالی.

○ چرا "پرویز دوایی" نرفت دراکیپ "طغرل افشار"؟!

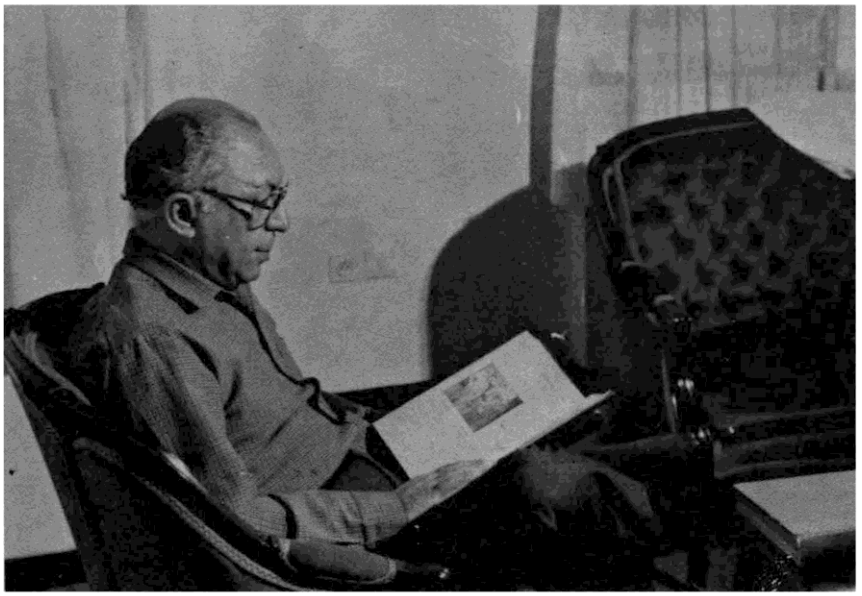
– یادم نیست،چون آن موقع مجله‌ای نبود.

○ "دوایی" اولین مطلبی که‌آورد چی بود؟

– خلاصه‌ی فیلم بود. داستان‌های فیلم راترجمه می‌کرد، که توی مجله‌ی "پیکچرشو" بود یا "پیکچرکوئر". مثلا" "آخرین‌برگ"، "رودخانه‌ی بی‌بازگشت" واقعا" نثرش‌خوب بود.

○ سال ۳۵ چی‌شد که‌کار را ول‌کردید؟

– سال ۳۵ که شد "طغرل افشار" که در روزنامه کیهان مسئول آگهی‌های سینمایی بود، در تابستان آن‌سال رفت شمال و در دریـا غرق شد. به‌محض اینکه پست‌اش خالی شد، قوم و خویشی داشتم که‌تصادفا" جزو هیئت تحریریه کیهان بود، خبرنگار اقتصادی بود. از او خواستم اگر می‌تواند مرا معرفی کند که او بلافاصله مرا برد



پیش دکتر "سمسار" که سردبیر روزنامه کیهان بود. دکتر "سمسار" گفت مرا ندیده، ولی مطالبم را توی مجله خوانده و سوابقم رامی‌داند و گفت: "می‌دانم تو به درد اینکار می‌خوری و می‌توانی این‌کار را انجـام بدهی." درهمان زمان تمام این‌بچه‌ها و رفقای خودمان این پست و مقام را نشان کرده بودند، خیلی آمدند روزنامه کیهان گفتند "فلانی بدرد نمی‌خورد تا افراد بهتر هستیم" و حتا پیش دکتر "مصباح‌زاده" رفته بودند دکتر "مصباح‌زاده" گفته بود: "نه فلانی بدرد این‌کار می‌خورد "دکتر "سمسار" باعث شد من آنجا استخدام شوم و کار مجله "ستاره سینما" را کنار گذاشتم. دیگر شروع کردم توی روزنامه کیهان آگهی‌سینمایی را تنظیم کردن که برایم پورسانتاژ داشت و درآمدم خیلی زیاد شد.

○ وقتی توی "ستاره سینما" کارمی‌کردید چقدر پول می‌گرفتید؟

– شماره‌ای ۴۵ تومن، هرچقدر مطلب می‌نوشتم ۴۵ – ۵۰ تومان بیشتر برایم نداشت. اما در کیهان ماهیانه ۲۵۰تومان حقوق ثابت داشتم. بعد مطالب سینمایی در روزنامه می‌نوشتم که بابت‌شان پول می‌گرفتم و اگر زمانی خبر کم داشتند یک صفحه هم می‌نوشتم. پاورقی ترجمه می‌کردم مثلا" یکی‌اش سرگذشت "چارلی‌چاپلیـــن" نوشته‌ی "تئودورهاف" بود. البته سرگذشت "چارلی‌چاپلین" را خلاصه کرده بودم. خلاصه صبح ساعت ۷ به‌کیهان می‌رفتم و شاید تا ۸ و ۹ شب کار می‌کردم. جوان بودم و انرژی داشتم.

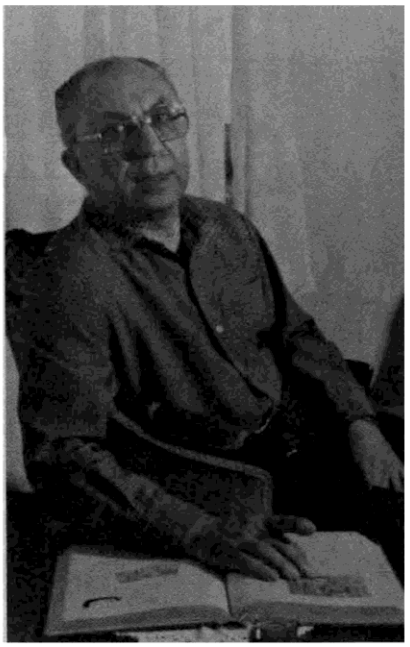
○ بعد از شما کی سردبیر "ستاره‌سینما" شد؟

– فکر می‌کنم "روبرت اکهارت" بود. آن موقع ۲۵ ساله بود و چون ارمنی بود همزبان "گالستیان" بود به او اطمینان داشت "روبرت اکهارت" قبلا" بـا من چاپخانه زیاد می‌آمد و وارد شده بود تیترو چندستونی چیدن و طرز صفحه‌بندی رایاد گرفته بود

○ بانویسنده‌ها-شما-برخوردی‌نداشتید؟

– آن‌موقع‌ها کله‌شق بودیم یکبارتوی مجله‌ی "فردوسی" "دکتر کاووسی" از مطالب ما ایراد گرفته بود که این مطلبی که این‌ها نوشته‌اند از فلان جاست. غافل از اینکه تاریخچه‌ای راجع به‌سینمای‌چکسلواکی به‌نام خودش نوشته بود که تصافا" سفارت چکسلواکی برای ما متن فرانسه‌اش را فرستاده بود. و نویسنده‌اش "ژرژ سادول" بود. دکتر "کاووسی" آنرا برداشته بود وترجمه کرده بود وبه‌نام خودش چاپ کرده بود و ما این را برداشتیم عینا" توی مجله "ستاره سینما" نوشتیم، که این آقا این مطلب را که بنام خودش چاپ کرده نوشته‌ی "ژرژ – سادول" است اون موقع خیلی باهم‌مخالف بودیم یک حالت دشمنی احمقانه‌ای بین همه بود که البته بعدها باهم دوست شدیم. من و دکتر کاووسی اولین‌بار که باهم آشنا شدیم به‌من گفت که ببین من چه‌مطلبی نوشته‌ام راجع به "نئورئالیسم‌ایتالیا". آن موقع پاتوقمـان سرچهارراه استامبول بود، گفتم: " این که شما نوشته‌اید من یک‌سال قبل از مجله "فیلم کوارترلی"، که در کتابخانه‌ی آمریکایی‌ها بود،ترجمه کردم. "کتابخانه‌ی آمریکایی‌ها، توی پاساژی بود توی خیابان نادری. این‌راهم بگویم که کتابخانه‌ی آمریکایی‌ها جلسات فیلـــم می‌گذاشت. البته به‌زبان اصلی و مـا می‌رفتیم و تماشا می‌کردیم. فیلم‌هایی که نمایش می‌دادند فیلم‌های تازه کمپانی‌های خارجی بود و البته برای خارجی‌ها و ماچون با گردانندگانش آشنا شده بودیم می‌رفتیم و آنجا مجله قرض می‌کردیم و بعد بعضی شب‌ها هم بلیت می‌خریدیم و فیلم تماشا می‌کردیم. البته درست سردرنمی‌آوردیم ولی خوب علاقه داشتیم. انگلیسی‌مان‌خوب بود ولی نه به آن اندازه که فیلم را دقیقا" بفهمیم.....

آن‌وقت‌ها هیچ‌کدام همدیگر را قبول‌نداشتیم تا این که بعدها فهمیدیم همه‌مان بی‌سواد بودیم. آن‌زمان "طغرل افشار" بود که واقعا" سینما رامی‌فهمید، "پرویز دوایی



بود که بعدها جوهر خودش را نشان‌داد، "هژیر داریوش" بود. خلاصه بعد از من بازهم توی‌مجله "ستاره سینما" دعوا شد و تیراژش آمد پایین، "گالستیان" دومرتبه سراغ من آمد که فلانی تیراژ مجله آمده پایین بیا به‌مجله.

○ در دوره‌ی شما بالاترین تیراژ مجله چقدر بود؟

– شماره‌ٔ ششم‌اش که اوجش بود و یادمه عکس "سیلوانامانگانو" روی جلد بود شش هزار تا چاپ شد، که درآن زمان‌خیلی‌عجیب بد که حتا توی مطبوعات هم صدا کرد. البته بعدها مقداری از شماره‌ها را تجدید چاپ کردیم.

○ آن موقع که "ستاره سینما" زیرنظر شما در می‌آمد، چه‌شناختی /از سینما داشتید؟ فکر می‌کردید چه مطلبی تیراژ مجله را بالا می‌برد؟

– فکر می‌کردیم مطالبی درباره‌ٔ هنرپیشه‌هایی که‌مورد‌علاقه مردم‌بودند.

○ فیلم‌های فارسی چطور؟

– نه فیلم‌های فارسی خریداری نداشت، مطالبی‌می‌نوشتیم، رپرتاژ می‌نوشتیم که پول می‌دادند.

○ آن‌وقت با کسانی که به‌شما (چه فیلم خارجی – چه فیلم ایرانی) آگهی‌می‌دادند، اگر از فیلم‌شان انتقاد می‌کردید درگیری پیدا نمی‌کردید؟

– چرا، اما کم‌تر انتقاد می‌کردیم تا بتوانیم آگهی بگیریم‌و دخل و خرج مجله با هم بخواند. ولی از فیلم‌هایی که خیلی ناجور بودند انتقاد می‌کردیم. ولی اگر آگهی می‌دادند مسلما" انتقاد نمی‌کردیم.

○ در کنار مجله مثل این که سینه کلوپ هم راه افتاد

روزی با "جلال مغازه‌ای" و "سیامک – پورزند" همه جمع شدیم توی مجله "ستاره سینما"، روز جمعه‌ای بود. از صبح تا شب نشستیم راجع به "سینه‌کلوپ" صحبت کردیم تصمیم گرفتیم "سینه‌کلوپ" درست کنیم که بعدها توی سینما "نیاگارا" جلسات نمایش فیلم در هر هفته برگزار می‌شد، که این قبل از ۳۵ بود، هنوز کیهان نرفته بودم.

○ "فرخ غفاری" قبل از سال ۳۰ کانون فیلم راه انداخته بود این سینه‌کلوپ با کانون فیلم چه فرقی می‌خواست داشته باشد؟

– کانون فیلم جداگانه بود، مانشستیم به اصطلاح اساسنامه را روی کاغذ آوردیم بعد دادیم به "سیامک پورزند" که ببرد آنرا در ۵ نسخه ماشین‌بکند و بعد بیاورد تا ببریم وزارت کشور. "سیامک‌پورزند" اساسنامه را بردوغییش زد هرچی دنبالش گشتیم پیدایش نکردیم. یک‌وقت دیدیم به "منوچهر اطمینانی" اعلام کردند که ما می‌خواهیم "سینه‌کلوپ" درست کنیم. "منوچهر – اطمینانی" باشگاه تفریحات سالم داشت با "پورزند" رفیق‌بود که "سینماکلوپ" را درست کردند و در سینمای "نیاگارا" هفتگی فیلم می‌گذاشتند صبح‌های جمعه.

○ معمولا" چه فیلم‌هایی نمایش‌می‌دادند؟

– یادم نیست. فیلم‌هایی که‌سنگین‌تر بودند و کار نمی‌کردند و به‌اصطلاح سینما– روهای حقیقی که فیلم می‌شناختند می‌آمدند "سینه‌کلوپ".

○ این "سینه‌کلوپ" تاچندسال دایربود؟

– مدت زیادی، شاید یک‌سال یک‌سال‌ونیم اگر اشتباه نکنم و کارشون خوب بود....

○ ... برگردیم بهزمانی که آقای گالستیان آمد به سراغ شما که مجله‌تیراژش آمده‌پایین.

– بله حدود سال ۳۷ بود. فقط چهار شماره همکاری کردم و به او گفتم: "این کشش ندارد هرکار بکنی مجله فروش نمی‌رود". خیلی ضرردادە بود و چون دیگرآن‌سال‌ها مطبوعات اصولا" تیراژی نداشتند حتا روزنامه‌های کیهان واطلاعات هم‌تیراژی نداشتند.

○ فکرنکردید نوع مطالب را عوض کنید؟

– نه‌برای این‌که آن موقع کارم درکیهان‌زیاد بود علاوه برآن ترجمه‌ی میان‌نویس‌های‌فیلم– های خارجی هم بود. من روزی میان‌نویس یک فیلم را ترجمه می‌کردم. اول فیلم را می‌دیدم بعد دیالوگش‌آماده بود، می‌آوردم منزل و می‌نشستم ترجمه می‌کردم. اکثرا" آخر شب بعد از سانس‌آخر سینما که‌تعطیل می‌شد، آن‌موقع سینماها از صبح تا شب فیلم نمایش‌می‌دادند، من هم وقت‌نمی‌کردم بروم. ساعت ۱۰/۵ شب می‌رفتیم دوتا فیلم می‌گذاشتند تا ساعت ۲/۵ تا ۳ بعداز نصف شب، فیلم‌ها را می‌دیدم و بعد دیالوگ‌ها را ترجمه می‌کردم.... خلاصه بعد از آن ۴شماره دیگر با هیچ مجله‌ی سینمایی کار نکردم.

○ خب عشق به فیلم شما تاکی ادامه پیدا کرد؟

– تا انقلاب، حالا هم باشد می‌بینم حالا هم هرجا بروم فیلم خوبی باشد می‌بینم – ولی آن حوصله‌ی سابق را ندارم. یعنی آن‌انرژی را ندارم، وقتی می‌آیم‌خانه خسته‌ام.

○ الان توی کیهان‌کار می‌کنید؟

– بله هنوز هم‌کار می‌کنم.

○ گویا سال‌ها پیش وقتی دوبله‌ی فیلم‌ها شروع شد، شما هم به‌عنوان مترجم دیالوگ فیلم شروع بکار کردید؟

آن موقع که دوبلاژ شروع شد برای شرکت "مولن روژ" کار می‌کردم. یعنی تمام دیالوگ‌های فیلم‌ها را ترجمه می‌کردم، تا اینکه کمپانی‌های خارجی در ایران دفترباز کردند و استودیو "راما" با من تماس گرفت.

○ خب بابت ترجمه‌ی میان نویس‌ها چقدر می‌گرفتید؟

– میان‌نویس‌ها را آن زمان کسی بنام "صابری" ترجمه می‌کرد به او ۴۰ تومان می‌دادند. من گفتم صدتومان کمترنمی‌گیرم. آن‌ها صدتومان می‌دادند.

○ اولین فیلمی که درایران دوبله کردید کدام بود؟

– اولین فیلم دوبله فیلمی بود به‌نام "بزن بریم هالیوود" بابت آن ۳۰۰تومن گرفتم و بعد بتدریج قیمت‌ها بالارفت.

○ آخرین دستمزد ترجمه‌ی فیلم که گرفتید چقدر بود؟

– وقتی کمپانی "راما" به‌همه ۷۰۰ تومان می‌داد. آقای "کاوه" که الان سینمای عصر جدید را دارد وآن‌موقع استودیو داشت و فیلم دوبله‌می‌کردند من به‌اش گفتم هزارتومان کمتر نمی‌گیرم و قبول کرد. یکی از آخرین فیلم‌هایی که ترجمه کردم فیلم "شبکه" بود و یکی دیگر هم "جنگ‌ستارگان" که بابت آن ۱۰۰۰ تومان گرفتم، تابستان ۵۷ بود. بعد از انقلاب هم چند تا فیلم‌با همان قیمت تا ۱۳۵۸ ترجمه کردم. آن‌موقع هنوز فیلم خارجی می‌آمد و بعد که دیگر اجازه ندادند فیلم بیاید، فیلم‌های اورپای شرقی و روسی آوردند، که زبانشان را نمی‌دانستم، حالا هم کد توی روزنامه کیهان کار می‌کنم. نکته‌ای که یادم آمد مربوط می‌شود به موقعی که برای "مولن‌روژ" فیلم دوبله می‌کردم چون سابقه مطبوعاتی داشتم "اخوان" آمد به من گفت که‌می‌خواهم بولتنی درباره فیلم‌ها در بیاوریم. تنها می‌خواهیم به صورت مجله باشد. من در همان موقع در روزنامه کیهان بودم بعدازظهرها که بیکار بودم ۳ شماره "مولن‌روژ" را درآوردم که یک شماره‌اش را من ندیدم. یادم می‌آید در ستاره سینما، هرسال در اردیبهشت چون بچه‌ها دانشجو بودند و امتحان داشتند تمام مطالب ستاره سینما را خودم تک و تنها می‌نوشتم و ترجمه‌می‌کردم اما !سم‌هایشان را بالای مطالب می‌نوشتم... حالا بیشترشان رفته‌اند. "زرکش" رفت، "روبرت آکهارت" رفت

○ فیلم‌نامه هم نوشته‌اید؟

– بله، یکی‌اش "بازوطلایی" بود که "روبرت آکهارت" ساخت. آن موقع بروبیای فیلم‌های حیمزبانی بود "بازوطلایی" توی همین روال بود. دو سه تا دیگر هم برای "ناصر بیگدلی" نوشتم که آن موقع گروه سینمای متحده را داشت.

○ گالستیان الان چه‌کار می‌کند

– توی شرکتی کار می‌کند. مغازه‌اش را مجبور شد بفروشد و پولش را بگذارد روی "ستاره سینما". بعد وضع مالی‌اش ناجور شد الان هم مدتی است از او خبر ندارم

شهروز جویانی

کوششهای صادقانه اما شکست خورده

نگاهی بر آثار سپهری نقاش

حمید رحمتی

سهراب سپهری همواره با عنوان توام شاعر ــ نقاش مطرح بوده است. غالباً" دربارهٔ او گفته‌اند که باشعرش‌نقاشی کرده و با نقاشی‌اش شعر سروده است. در واقع، کارنامه سی‌ساله فعالیت هنری سپهری نشان می‌دهد که او در زمینه‌های شعر و نقاشی تقریبا" به‌یک حد کوشیده است. شعر او شناخته شده، زیرا صاحبنظران آن را از جنبه‌های مختلف به بررسی و نقد و تحلیل گرفته‌اند. اما نقاشی او شناخته نشده، نه به‌این سبب که ــ مثلا" چون آثار ویلیام بلیک)۱) ــ در قیاس با شعرش خواستارانی نداشته است، بلکه به‌این دلیل که‌آثارش آن‌طور که باید مورد ارزیابی قرار نگرفته است.

البته تاکنون راجع به نقاشی سپهری بسیار نوشته‌اند. ولی اگر برداشت‌های شاعرانه‌و تفسیرهای ادیبانه در این مورد را کنار بگذاریم، با نظراتی این چنین برخورد می‌کنیم:

"آثار سپهری آبستره می‌باشد و کسی که ذهنش به چنین وضع شاعرانه‌ای عادت نکرده باشد، چیزی از آنها استنباط نخواهد کرد..." (۲)

"بینش هنری سهراب سپهری عمیق است و دریافت این بینش هم به‌آسانی ممکن نیست..." (۳)

"آنانکه غالبا" برآمدن روز و ریختن روشنی سپیده‌دم را بر بام خانه‌های کوتاه در یک واحد حیاط مرکزی مشاهده کرده‌اند و از دقایق زیبایی سپیده‌دم حظ برده‌اند فقط می‌دانند که بیان سپهری تا چه‌اندازه درست است..." (۴)

و یا برخوردهای متناقضی از این قبیل:

"تکنیک هنرمند براحساس وی برتری دارد. هنرمند زیبایی را ایداع نکرده و احساس نمی‌کند، بلکه فرا گرفته است." (۵)

"کار سپهری گرفتن عصاره حالت‌ها از روی حس است زیرا وی... سنجش اندیشه را به حس می‌سپارد..." (۶)

اینها فقط چند سطر از "نقد"هایی بود که در سال‌های گذشته به‌مناسبت نمایشگاه‌های سپهری نوشته می‌شد. ملاحظه می‌کنیم که اینها بیننده آثار او را با دنیایی مبهم و متناقض مواجه می‌کنند که در برابر آن گویی تنها یک انتخاب قطعی وجود دارد: نقاشی‌های سپهری را باید پذیرفت، یا رد کرد. از این گونه مطالب درباره‌ی آثار سایر نقاشان معاصر هم می‌نوشتند، و فقط منحصر به‌آثار سپهری نبود. چنین نظراتی گرچه ممکن بود از کمبود یا نبود اطلاع از زبان نوین تجسمی ناشی شود، لیکن در کل، ریشه در عدم توجه به نقش اجتماعی نقد هنری داشت. شاید یکی از وجوه تفارق شعر و نقاشی معاصر ایران از حیث میزان رشد و گسترش، همین نکته باشد.

با این حال، آنچه که به‌طور خاص در مورد سپهری نقاش اتفاق افتاد، این بود که او به صرف شاعر بودن ــ و شاعر موفق بودن ــ توسط جماعت هنر دوستان به سهولت پذیرفته شد. نمایشگاه‌های سپهری مورد استقبال قرار می‌گرفت، گرچه کارهای او یک روال معین و مستمر را دنبال‌نمی‌کردند؛ او در ردیف نقاشان "پرفروش" قرارداشت، ولو آنکه دربازار هنری‌درپی رقابت و احیانا" مداهنه نبود. او جای خود را در عرصه نقاشی ایران تثبیت کرده بود، زیرا در وهله‌ی نخست او شاعری شناخته شده بود.

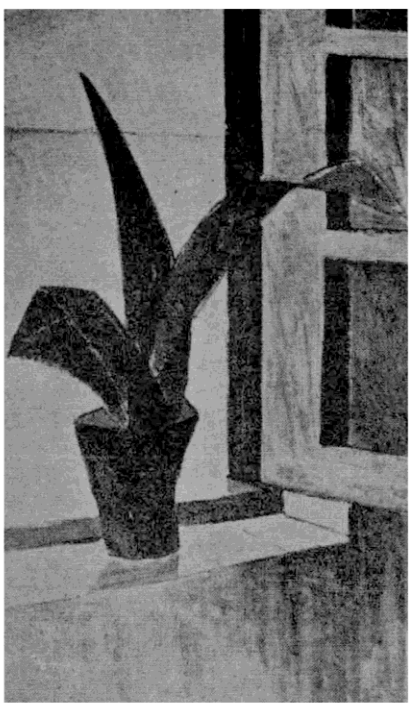
این نکته درست است که سپهری با شعرش نقاشی می‌کرد و با نقاشی‌اش شعر می‌گفت، زیرا هردو اینها از احساس و اندیشه‌ای یگانه سرچشمه می‌گرفتند. ولی اگر چنین نقصی در جامعه هنری ما وجود داشت که سپهری را به عنوان شاعر و نقاش به‌رسمیت می‌شناخت ولی فقط شعرش را ارزیابی می‌کرد، آیا خود او نیز چنین خواستی داشت؟ کارهای سپهری و کنکاش‌های او در قالب نقاشی مبین آنست که: اولا" او به تمایز و استقلال زبان نقاشی از زبان شعر به‌خوبی آگاه بود؛ و ثانیا" می‌کوشید که در نقاشی نیز به‌همان غنا و پختگی و انسجام که در شعررسیده‌بود، دست یابد.

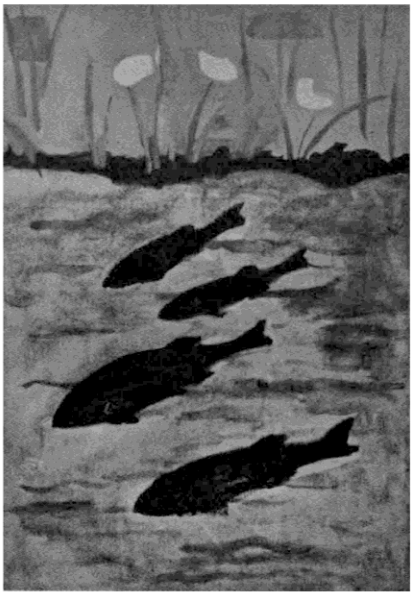
در این نوشته سعی خواهد شد این موضوع طرح شود که سپهری در عرصه نقاشی به توفیقی درخور شعرش دست نیافت. در همین‌جا باید اشاره کرد که سپهری نقاش ــ علی‌رغم سپهری شاعر نمودهای گونه‌گون، و گریزها، پرش‌ها و بازگشت‌هایی را در روند تحول کارش نشان می‌دهد (این بی‌شک بیانگر کنکاش‌های وی در این زمینه است). باتوجه به اینکه در شرایط کنونی دسترسی‌به مجموعه آثارش میسر نیست، شاید فقط بتوان خط کلی حرکت او راترسیم کرد. بنابراین، بررسی دقیق و جزءبه‌جزء آثارش موکول می‌شود به فرصت دیگر، و همت کسانی که از صاحب این قلم صاحبنظرترند.

*

در مقدمه لازم است به چگونگی‌پیدایش شعر و نقاشی نو در ایران اشاره شود. می‌دانیم شعر فارسی که بارزترین نمود فرهنگی ما در گذشته بود، اوج تحول و تکامل در قالب و محتوایش را در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری پشت سر گذارد. در ششصد سالی که پس از آن آمد، گهگاه برحسب ضرورت‌های احتماعی و فرهنگی، نوجویی‌هایی در شیوه و مضمون شعر ایجاد شد. مثلا" شاعران سبک هندی با افراط در کاربست کنایه و استعاره، و استفاده از زبانی عامیانه و روزمره، تحولی سطحی در روند قبلی شعر فارسی به‌وجود آوردند. تحول موضوعی شعر مشروطیت نیز قبل از هرچیز ناشی از تحول سیاسی خاص آن دوره بود. لیکن شاعران عصر مشروطیت به این دلیل که پایبند قواعد عروض و قافیه قدما بودند، به بیان احساس و اندیشه تازه‌شان در همان قالب‌های کهنه اکتفا کردند. تا اینکه نیما وارد میدان شد، و با درک دگرگونی‌های زمانه‌اش، امکان دگرگونی بنیادی در شعر فارسی را پیش کشید. او با دیدی جدید برجهان و انسان نگریست، و به ابداع زیباشناسی منطبق با دید خود دست یازید. نیما نه‌فقط شکل ظاهری شعر کهن و الزام تساولی طولی مصرع‌ها را برهم زد، بلکه یکسره تمامی عناصر شعر فارسی را از نو ساخت. شعر آزاد نیمایی از لحاظ مضمون، صورخیال، زبان، موسیقی و شکل با شعر سنتی فاصله گرفت. نیما با شناخت دقیق و عمیق شعر سنتی و تجربه در قالب‌های آن به‌نظرات جدید خود رسید. از اینرو می‌توان نتیجه گرفت که روند شعر نو که عملا" با او آغاز شد، ادامه راستین و صورت تکامل یافته شعر کهن است. درحالی‌که پیدایش نقاشی نو در ایران صورت دیگری دارد.

تحول نقاشی سنتی ما ــ که در اصطلاح آن را "مینیاتور" می‌نامند ــ در سده‌ی دهم هجری قمری به اوج خود رسید. سده‌ی یازدهم تا سیزدهم عرصه کشاکش و آمیزش اسلوب‌های نقاشی ایرانی واروپایی بود، که در اینجا مجال بحث درباره چگونگی آن نیست. کمال الملک گرچه نقطه ختم بر سنت قدیم گذارد، سنتی دیگر را در نقاشی ایران استحکام بخشید. مبنای دستاورد او همان "ناتورالیسم" بود که آن زمان در اروپا سیر تحول خود را پیموده و





به بن‌بست رسیده بود. شاگردان کمال ـ الملک با اندکی اختلاف، شیوه کار استاد را دنبال کردند، و حتا پایه‌های آموزش هنر را برآن استوار ساختند.

پس از شهریور ۲۰، گرایش‌های تازه‌ای در کار برخی از هنرجویان دانشکده‌ی هنرهای زیبا بروز کرد. این گرایش‌ها نتیجه برخورد و آشنایی با جریانات هنر مدرن اروپا بود. بعدها، تنی چند از هنرجویان به قصد ادامه تحصیل به‌خارج از کشور رفتند. در میان اینان، شاخص‌ترین نام، *جلیل ضیاءپور* بود که در فرانسه به تجربیات کوبیست‌ها جلب شد. بازگشت *ضیاءپور* به ایران به منزله نقطه‌ی عطفی در نقاشی معاصر ایران بود. او به‌یاری جمعی از هنرمندان نوپرداز مجله "خروس جنگی" را منتشر کرد (۷)، و با شور و حرارت فراوان به ترویج هنر مدرن پرداخت. *سهراب سپهری* جوان از نقاشانی بود که به جریان "خروس جنگی" پیوست.

بدینگونه نقاشی نو در ایران آغاز شد. نقاش ایرانی که با دستاوردهای هنر مدرن غرب آشنا شده، و مبارزه نوگرایان برای به‌کرسی نشاندن اصول هنر نوین را دیده بود، درآن روزها آرزو داشت که: "کاشکی اقلا" یک همچونین محیطی هم در کشور ما بود و پیشروانی می‌داشتیم که یک عده دشمنان هنری در دنبالشان بود که به‌نظر خصمانه به‌آنها نگاه می‌کردند..." (۸)

بهرحال، موج نو در نقاشی معاصر برخاست، و طبیعتا" با سد سنت‌گرایان برخورد کرد. سنت‌گرایان مشتمل بودند بر پیروان کمال‌الملک و طرفداران بازگشت به هنر عهد صفوی. اینان درآن زمان در دستگاه حاکمه نفوذ داشتند، و از موضع قدرت با جوانان نوپرداز مواجه شدند: توقیف نشریات، تعطیل محافل، و حتا انگ‌زدن سیاسی، که در جو سال‌های شروع نهضت نفت چندان عجیب نبود. در سال‌های پس از ۳۲ رفته‌رفته آتش مجادله کهنه و نو در نقاشی به خاموشی گرایید. اداره کل هنرهای زیبا (که بعدها به وزارت فرهنگ وهنر تبدیل شد) بسیاری از نقاشان و از جمله *ضیاءپور* و *سپهری* را به خود راه داد. چندی نگذشت، که نخستین "بی‌ینال" تهران در سال ۱۳۳۷ به سرپرستی اداره مذکور گشایش یافت. اولین بی‌ینال، یعنی به‌رسمیت شناخته شدن هنر نو در ایران. *سپهری* هم درآن شرکت داشت.

تردیدی نیست که برای هنر آن زمان دستیابی به زبانی نو و مستقل نیازی بالقوه بود. لیکن این تشنگی پاسخی از درون خود می‌طلبید، یعنی نظیر همان کاری که نیما در شعر کرد. بهردلیل، نقاش ایرانی قادر به ارایه چنین پاسخی نبود. او بنابر ضرورت زمانه مسئله را در"اینجا" طرح کرد، اما راه‌حل را در "جای دیگر" جست.

*

سهراب سپهری نخستین گام‌هایش را در عرصه نقاشی در چنین شرایطی برمی‌دارد؛ و طبیعی است که گام‌های مطمئنی نباشند. او همچون برخی دیگر از نقاشان نوپرداز، درابتدا به کوبیسم، سپس به سورئالیسم متمایل می‌شود. اگر وجود گرایش کوبیستی را تحت تاثیر تعلیمات *ضیاءپور* تلقی کنیم، گرایش بعدی احتمالا" با درونگرایی روشنفکران ایران پس از کودتای ۲۸مرداد بی‌ارتباط نیست. اما *سپهری* در همان سال‌ها هم به‌خاور دور فکر می‌کند (ترجمه‌های او از اشعار ژاپنی در سال ۱۳۳۴ دلیلی براین مدعاست).

سپهری در سال ۱۳۳۶ برای نخستین‌بار به فرانسه می‌رود و در مدرسه هنرهای زیبای پاریس نام می‌نویسد. پاریس آن روزگار هنوز مرکز دنیای هنر نوین محسوب می‌شود. "مکتب پاریس" پس‌از جنگ‌دوم دربرگیرنده‌ی گرایش‌های گوناگون‌هنرآبستره است. تقریبا" تمامی هنرمندان آبستره متعلق به ملیت‌های مختلف مشروط برآنکه در پاریس یا فرانسه زندگی کنند، به این مکتب تعلق دارند. یکی از خط های بارز مکتب پاریس، "شرق ـ گرایی" در اندیشه و شکل هنری است. آیا این یکی از دلایلی نیست که *سپهری* را به پاریس می‌کشاند؟

برای آنکه تصویری از حال‌و هوای هنر پاریس میانه سده بیستم به دست دهم، در اینجا قدری تامل می‌کنم:

در دهه‌ی دوم قرن بیستم، اروپا شاهد نخستین جرقه‌های هنر آبستره در آثار پیشگامانی همچون *کاندینسکی* (۹)، *کوپکا* (۱۰)، *مالویچ* (۱۱)، *موندریان* (۱۲) بود. اما به دلیل حضور اقتدار شخصیت‌های برجسته‌ای چون *پیکاسو*، *ماتیس*، *براک* و *لژه* در عرصه نقاشی فیگوراتیو، جریان هنر آبستره تا حوالی ۱۹۴۰ همچنان در پسزمینه ماند. این جریان از همان آغاز به دو شعبه عمده تقسیم شد: آنان که برعقل تاکید داشتند، درمقابل کسانی که احساس را برتر می‌شمردند. گروه اول را پیروان *مالویچ*، *کوپکا* و بالاتر از همه *موندریان* تشکیل می‌دادند که زیباشناسی خود را بر عناصر ناب هندسی استوار ساختند. گروه دوم نقاشانی با گرایش‌های‌تغزلی و اکسپرسیونیستی را در برمی‌گرفت که بیشتر از *کاندینسکی* تبعیت می‌کردند. جالب اینجاست که *موندریان* و *کاندینسکی* هردو به فلسفه کهن شرق نظر داشتند. پیروان این نقاشان به اضافه آنهایی که از سرچشمه امپرسیونیسم و سورئالیسم آب می‌خوردند، و هنرمندانی

که ادعای پیروی از مونه (دوره‌ی "نیلوفرهای آبی") و بونار را داشتند، و بخصوص کسانی که خوشنویسی (کالیگرافی) و نقاشی‌های آب مرکب‌چینی را مبنای کار خود قرار دادند، جملگی در مکتب پاریس گرد آمدند. علاوه بر نقاشان‌غربی که درباره‌ی خوشنویسی و نقاشی خاوردور مطالعه و تجربه می‌کردند، چند نقاش چینی و ژاپنی هم با رفتن به فرانسه سنت‌های تجسمی خود را به مکتب پاریس ارایه دادند. مقارن با مطرح شدن اصول زیباشناسی هنر خاوردور، تب مسافرت به شرق نیز بالا گرفت. خلاصه آنکه مساله هنرمندان میان قرن، بیش از هرچیز، حول محور فلسفه و هنر شرق ــ و بخصوص ژاپن ــ دور می‌زد.

بدین‌گونه سنت‌های خوشنویسی و نقاشی خاوردور بریک دوره از نقاشی غیرفیگوراتیو باختر زمین سایه افکند؛ و جریاناتی از قبیل "آبستره اکسپرسیونیسم"، "اکشن ــ پینتینگ" (۱۳)، "تاشیسم" (۱۴) به‌نحوی با آن سنت‌های شرقی ارتباط نزدیک داشت. نقاشان باختر زمین از آنرو به هنر شرق روی آوردند که درآن تاییدی بر ارزشگذاری کیفیات انتزاعی می‌یافتند. اما علاوه براین، توجه به شرق بهانه‌ای بود برای اینکه واقعیت درونی هنرمند به‌مثابه ارزشی مطلق قلمداد شود؛ و به همین بهانه، واقعیت برونی (طبیعی و اجتماعی)، به‌عنوان مانعی در برابر بروز فردیت هنرمند، نفی شود. حال آنکه می‌دانیم در نقاشی قدیم شرق با تمام ابعاد ذهنی‌اش، هیچ‌گاه رابطه هنرمند با جهان تا مرزهای یک تلقی انتزاعی محض پیش نرفت. برداشت انتزاعی از خوشنویسی خاور دور نیز ناشی از نوع برخورد هنرمندان غرب با آن بود: آنان علایم را از مفاهیم جدا می‌کردند و در نتیجه فقط با نظامی از حرکات موزون قلم‌مو مواجه می‌شدند.

احتمالا" سپهری پیش از مسافرت اروپا با این جریانات نقاشی مدرن آشنا شده است، ولی در پاریس سپس در بی‌نال و نیز از نزدیک با آنها مواجه می‌شود وتحت تاثیرشان قرار می‌گیرد. با نگاهی به‌این مرحله از کارهای سپهری (فاصله بین سفر اروپا تا سفر ژاپن) متوجه می‌شویم که او به مکتب پاریس دلبستگی دارد؛ گرچه هنوز به تجربیات انتزاعی محض دست نزده است. در این کارهای سپهری اشیاء به زحمت می‌توانند شکل خود را حفظ کنند؛ گویی فرم‌ها درست در لحظه استحاله کامل قبل از رسیدن به انتزاع محض، نمایان شده‌اند. شگردهای فنی او نیز در جهت انعکاس حالات درونی با استفاده ازحرکات آزاد قلم‌مو به‌صورتی خود انگیخته است.

از مشخصات بارز کارهای سپهری در این دوره ــ که تا چندی پس از مسافرت به‌ژاپن هم ادامه دارد ــ وجود عوامل تمرکز دهنده و جلب کننده در تابلو است: گاه به مدد نور که بهانه آن پنجره‌ای است، و گاه از طریق رنگ، به‌این نحو که زمینه‌ای سرد و خاموش ناگهان با شراره رنگی تند برافروخته می‌شود، و گل‌ها با رنگ‌های شدید خود بهانه چنین تاکیدی هستند. (۱۵) اوج چنین آثاری را در سال‌های نخستین دهه ۴۰

می‌بینیم. اما رفته‌رفته تباین‌های رنگی و تفاوت‌های تاریک و روشنی کاهش می‌یابند، و روابط فضاهای پرو خالی جای تاکیدهایی چنین را می‌گیرند. این ره‌آورد سپهری از ژاپن است. علاوه براین، سپهری استفاده از قلم موی آغشته به‌رنگ سیاه یا قهوه‌ای برزمینه‌ای از رنگ‌های خیس کمرنگ را از ژاپنی‌ها به عاریت می‌گیرد. با این‌حال، بنظر می‌آید که او عوامل عاریتی را درونی کرده و با نقاشی‌اش طبیعی‌تر و سالم‌تر از قبل برخورد می‌کند. کارهای این دوره عموما" احساسی و روان هستند، و از تصنع توام با کلی‌نگری فاصله گرفته‌اند. در اینجا، شخصیت هنری سپهری شکل ویژه‌ای یافته است، و شاید بتوان‌گفت او در نقطه اوج تحول نقاشی‌اش ایستاده است.

*

حوالی سال ۴۶ مقارن با انتشار دفتر "حجم سبز"، پایان مرحله برخورد احساسی سپهری با اشیاء فرا می‌رسد. او قبل از این (از ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۵) دفترهای "آوارآفتاب"، "شرق اندوه" و شعرهای بلند "صدای پای آب" و "مسافر" را منتشر کرده بود. بین نقاشی‌ها و شعرهای این دوره ارتباط نزدیکی هست؛ نه فقط در مفاهیم بلکه هم‌چنین در تجربه احساسی. پنجره، برگ، درخت، سنگ، گل و... در جای‌جای اشعارش تکرار می‌شوند، و در عین‌حال نقشمایه‌های اصلی نقاشی‌هایش هستند. ذکر چند نمونه به عنوان یادآوری:

تن پر از نورم و شن/ و پر از دار و درخت.../
پرم از سایه برگی درآب
تا شقایق هست زندگی باید کرد.
پشت دریاها شهریست که در آن بنجردها روبه تجلی باز است.
با غبار آبی گلهای نیلوفر/ باز شد درهای بیداری.
خورشید در بنجره می‌سوزد/ بنجره لبریز برگها شد/ با برگی لغزیدم.

پرداختن به این مضامین حاکی از تامل سپهری در مکتب‌های فلسفی شرق است. چنانکه نظیر برخی از نقشمایه‌های او را در نقاشی‌های اب ،رکب خاوردور نیز می‌توان دید. سپهری در شعر و نقاشی‌اش در پی شخصیت‌دادن به این عناصر جزیی، و اثبات لازم و ملزوم بودن آنهاست. او در شعر خود براین وحدت تاکید می‌ورزد، به‌طوری که می‌توان گفت جهان بینی‌اش برآن استوار شده است. او با اصالت دادن به طبیعت، برای تمامی پدیده‌های زیبا و بازیبای آن ارزشی یکسان قایل می‌شود. تجلی این بینش‌سپهری در شعرش ابعاد مختلفی دارد:

۱ ــ احساس یگانگی شاعر با طبیعت:

من پر از نورم و شن/ و پر از دار و درخت/ پرم از سایه برگی در آب.
از راه، از پل، از رود، از موج/ پرم از سایه برگی در آب.

۲ ــ نمایاندن هماهنگی میان اشیاء:

تا نسیم عطشی در بن برگی بدود/ زنگ باران به صدا می‌آید

۳ ــ تلاش شاعر برای ایجاد پیوند میان تمامی نیروهای هستی در یگانگی مطلق روح و جسم و دنیای مادی و معنوی. سپهری از "عضلات بهشت"، "زانوی عروج"، "رگهای هرا"، "هوش محزون نباتی"، "حافظه کاج" و... سخن می‌گوید. گاهی نیز با کنارهم نهادن این عناصر نامانوس بعدی‌سوررئالیستی به‌شعرش می‌دهد:

در کدامین بیمار درنگ خواهی کرد/ و سطح روح پراز برگ سبز خواهد شد؟

۴ ــ پیوستن زمان‌ها و شکستن ابعاد مکانی:

چرا مردم نمی‌دانند که لادن اتفاقی نیست/ نمی‌دانند در چشمان دم جنبانک امروز برق‌آبهای شط دیروز است؟

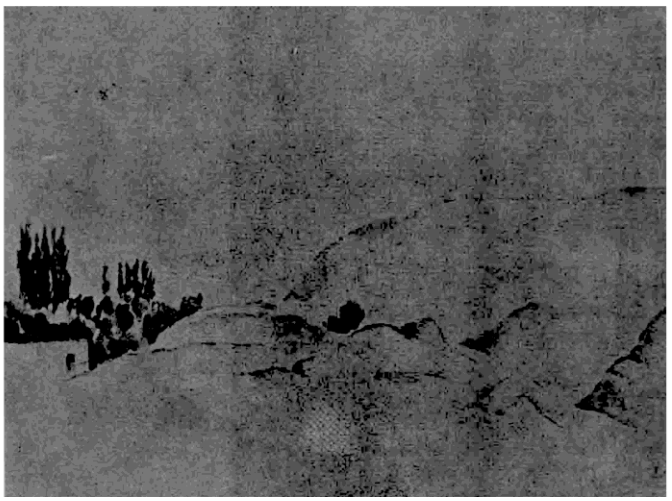
یا:

در اتاق من طنینی بود از برخورد انگشتان من با اوج/ در اتاق من صدای کاهش مقیاس می‌آمد.

اختلافی که زیباشناسی و ارزشگذاری سپهری با عرف معمول دارد، موجب آن می‌شود که وی در ذهن خویش آرمانشهری در برابر جهان واقعی بسازد. درآنجا از داوری‌های اخلاقی خیر و شر، از تضاد ایزد و اهریمن، و از هرگونه دوگرایی و تنش خبری نیست:

در سایه آفتاب دیگر قصه خیر و شر نمی‌شنوی/ و من شکفتن را می‌شنوم.

بی‌سبب نیست که سپهری در این دوره از نقاشی‌هایش نیز هرگونه تباین وتضاد و حرکت و کشش را وا می‌نهد، و به یکرنگی



و تعادل نیروها می‌اندیشد.

ملاحظه می‌کنیم که سپهری با توانمندی یک شاعر برجسته، باورهایش را به زبان ساده و زیبای شعری ناب بیان می‌کند. زبان شعر و اندیشه او تا "حجم سبز" به انسجام کامل رسیده‌اند؛ و پس از آن تا "ما هیچ، ما نگاه"نیز چنین است. اما نقاشی سپهری گرچه در مرحله اوجش ــ به زعم من در میانه‌ی دهه ۴۰ ــ نوید چنین انسجامی را می‌دهد، پس از آن با مسایل حل نا‌شده‌ای روبروست. خواهیم دید که سپهری در جستجوی یافتن زبان مناسب و با درگیری‌هایی که از حیث گزینش قالب دارد، در لبه پرتگاه فرمالیسم قرارمی‌گیرد.

سپهری در آغاز این مرحله جدید با ترکیب‌های موزون تنه‌های قطور درختان مشغول است، سپس چند صباحی به‌شکل‌های هندسی خالص روی می‌آورد، و سرانجام چشم‌اندازهایی از طبیعت و روستاهای حاشیه کویر را بارها تکرار می‌کند، و در این میان گاهی نیز گریزهایی به "طبیعت بیجان" می‌زند. بی‌شک در همه این تجربه‌های گاه متناقض، شخصیت هنری سپهری محو نمی‌شود، اما تکامل هم نمی‌یابد.

"تنه‌های درختان" و "چشم‌اندازهای کویری" عموما" در مایه رنگ‌های خاکی (قهوه‌ای، اخرایی، نخودی و خاکستری) نقاشی شده‌اند. ولی در تجربه‌های آبستره هندسی نه فقط فرم‌های قاطع و بریده بلکه رنگ‌های خالص و شدید حضوردارند.

"ریتم" عنصر مشترک در همه این آثارست (به‌صورت ریتم‌های عمودی و افقی و گاه مورب). کویی سپهری اکنون به این گفته موندریان که "هنر و زندگی همه ریتم‌است" بیش از پیش وفاداری نشان می‌دهد. و این سخن، درواقع، نخستین قانون از قوانین شش گانه نقاشی کهن چین را بیان می‌کند. (۱۶)

سپهری در "تنه‌های درختان" و "ترکیب‌های هندسی" (۱۷) به‌مثابه یک نقاش خردگرا مطرح می‌شود؛ و درعین‌حال بیش از گذشته به انتزاع واقعیت عینی می‌پردازد. می‌بینیم که سطوح زندگی نه بنشانه گلی یا ساقه‌ای، بلکه بنابر ضرورت ترکیب‌بندی بکار می‌روند؛ خطوط کناره شکل‌ها صراحت و قاطعیت یافته‌اند، سطح بوم با رنگ‌هایی بالنسبه جسیم پوشانده شده، و دیگر از حرکات آزاد و سریع قلم‌مو اثری نیست. به‌طورکلی، کنش‌های فی‌البداهه و اتفاقی جای خود را به رفتار معقول و منظم و پرحوصله داده‌اند.

سپهری پس از چندی، این رفتار عقلانی را وامی‌نهد و به‌همان "حس‌گرایی" قبل باز می‌گردد، اما این بار کارهایش به‌نقاشی‌های آب مرکب خاور دور بیشتر نزدیک می‌شوند. به گمان من این قرابت ظاهری و ناشی از نوعی شباهت فنی است. به‌عبارتی، بین منظره‌های سپهری ومنظره‌های چینی وجه اشتراک عمیق زیباشناختی وجود ندارد. دراین‌گونه منظره‌سازی چینی که برتفکر ذن بودایی مبتنی است، فضا مفهوم خاصی دارد. نقاش چینی گویی در "درون" چشم‌انداز قرار می‌گیرد؛ و بنابراین از "بیرون" برآن نمی‌نگرد. نقاش با بهره‌گیری از فضاهای خالی که به بهانه وجود مه پدید می‌آیند، به‌حال و هوایی شاعرانه دست می‌یابد، و در عین‌حال ناچیزی انسان را در برابر شکوهمندی طبیعت بیان می‌کند. دست ماهر نقاش و میراث تجربیات چند صدساله درمورد طرز رنگ‌آمیزی او را به شعری سهل ممتنع می‌رساند.

سپهری "چشم‌اندازهای کویری" خود را با همان دید معمول، متداول می‌بیند، البته با رعایت برخی حذف‌ها و خلاصه کردن‌ها. او بنابر ضرورت ترکیب‌بندی، برخی نواحی را خالی می‌گذارد و برخی دیگر را پر می‌کند، و خط‌ها و لکه‌ها را با حرکت‌های شتابزده و حتا سهل‌انگارانه قلم‌مو می‌پراکند. چنین بنظر می‌آید که بخش‌هایی از تابلو بی‌دلیل رها شده و یا ناتمام باقی مانده‌اند. برای بیننده این سئوال مطرح می‌شود که در این تصویر‌های تکراری از چشم‌اندازهای آشنا، سپهری می‌خواهد کدام کشف تازه را ارایه دهد؟

باری، سپهری درحالی‌که تا به‌آخر به عنوان یک شاعر متفکر باقی می‌ماند، شاید ناخواسته به‌یک نقاش فرمالیست استحاله می‌یابد. چرا چنین سرانجامی برای نقاشی سپهری پیش می‌آید؟ به‌گمان من، پاسخ را نه فقط در نقاشی سپهری بلکه در کل نقاشی معاصر ایران باید جستجو کرد. از همان ابتدا، نقاشی جدید ایران نتوانست در زمینه فرهنگی باروری نشو و نما کند، و درنتیجه از رشد طبیعی و سالمی هم برخوردار نشد. نداشتن استحکام درونی، این هنر را درمعرض تاثیرپذیری منفی از انواع عوامل بیرونی قرار داد. تغییر "مد"های‌نقاشی مدرن در غرب، الزام شرکت نقاشان ایرانی در مجامع بین‌المللی برای دریافت‌مهر تایید، بی‌ریشگی سلیقه خواستاران هنر درایران، توسعه بی‌رویه بازار هنری داخلی، کمبود شناخت اصولی نسبت به زبان جدید تجسمی و... از جمله عوامل بیشماری بودند که نقاشی جدید ایران را بخصوص در دهساله ۴۷ تا ۵۷ به بیراهه کشاندند. حتا سپهری، این شاعر بی‌آلایش و محجوب‌وخلوت‌گزین خواه ناخواه از "اپیدمی" تازه‌جویی در این آشفته بازار هنری مصون نماند.

و بدین‌گونه بود که کوشش‌های صادقانه سپهری در نقاشی با شکست مواجه شد.

---

۱ ــ William Blake (۱۷۵۷ ــ ۱۸۲۷)، شاعر، نقاش و گراورساز انگلیسی.

۲ ــ کیهان هفته، اسفندماه ۴۱.

۳ ــ روزنامه اطلاعات، ۶ اسفندماه ۴۶.

۴ ــ روزنامه آیندگان، بهمن‌ماه ۱۳۵۰.

۵ ــ مجله معماری نوین، شماره پنجم، مرداد ــ شهریور ۴۱.

۶ ــ جزوه‌ای که گالری بورگز به‌مناسبت برگزاری نمایشگاه سپهری منتشر کرد ــ ۱۳۴۴.

۷ ــ انتشار مجله "خروس جنگی" با همکاری غلامحسین غریب، جلیل ضیاءپور، حسین شیروانی، منوچهر شیبانی، هوشنگ ابرانی و چندتن دیگر از سال ۱۳۲۸ آغاز شد. نیما شعرهای "مرغ آمین" و "قوقولی‌قوقو" را برای نخستین‌بار در همین مجله چاپ کرد.

۸ ــ جلیل ضیاءپور، مجله "خروس جنگی" ــ ۱۳۲۸.

۹ ــ Wassily Kandinsky (۱۸۶۶ ــ ۱۹۴۴)، نقاش روس که در سال ۱۹۱۱ گروه‌نقاشان‌اکسپرسیونیست موسوم به "سوار آبی" را در آلمان تشکیل داد. او از نخستین پیشگامان و نظریه‌پردازان هنر آبستره بشمار می‌رود.

۱۰ ــ Frank Kupka (۱۸۷۱ ــ ۱۹۵۷)، نقاش اهل چکسلواکی. Kasimir Malevich ــ ۱۱ (۱۸۷۸ ــ ۱۹۳۵)، نقاش روس و از نظریه‌پردازان هنرآبستره.

۱۲ ــ Piet Mondrian (۱۸۷۲ ــ ۱۹۴۴)، نقاش هلندی و از نظریه‌پردازان هنرآبستره.

۱۳ ــ Action Painting نام دیگر آبستره اکسپرسیونیسم که تحت عنوان "مکتب نیویورک" هم خوانده می‌شود. از سردمداران این جریان، Jackson Pollock نقاش آمریکایی بود.

۱۴ ــ Tachism جریانی در نقاشی آبستره که در میانه سده بیستم بخصوص در فرانسه رواج داشت. نقاشان عمدتا" روش پاشیدن رنگ روی بوم را بکار می‌بردند تا حلوه‌های ناخودآگاه و اتفاقی ایجادکنند.

۱۵ ــ نقاش شرقی وحدت را در رابطه‌ای کلی می‌دید نه در تابع کردن عناصر نسبت به یک عنصر برتر. به‌عنوان مثال در نقاشی قدیم ایران غالبا" عناصر درترکیب دایره‌وار به‌وحدت می‌رسند، در یک کار، هیچ‌عنصر بصری ــ و از جمله رنگ ــ مورد تاکید خاص نیست.

۱۶ ــ زیباشناسی کهن چین برقوانینی استوار بودکه توسط Hesih-Ho نقاش چینی اوایل سده ششم میلادی ــ تدوین شده بود، و "قوانین شش گانه" نام داشت. اولین قانون (یعنی chi-yum) عبارت بود از نشان دادن حرکت زندگی روح به‌وسیله ریتم.

۱۷ ــ سپهری "ترکیب‌های هندسی" را از سال ۴۹ پس از سفر به آمریکا آغاز می‌کند. و این همزمان است با آخرین سالهای رواج "آبستره هندسی"، "هنر سنتی‌تیک" و "آپ‌آرت" درآمریکا و اروپا.

قهرمانی به نام واقعیت

بررسی یکی از تابلوهای سزان

فیروزه مهاجر

مارسل بریون (۱)، آثار *سزان* را به ترتیب زمانی به سه دوره تقسیم می‌کند: ۱) از امپرسیونیسم طبیعت‌گرا به طرح ساختاری، ۲) دوره‌ی ساختاری، ۳) دوره‌ی ترکیبی.

براساس این تقسیم بندی "ورق بازها" به دوره‌ی ترکیبی تعلق می‌گیرد. زمان نقاشی تابلو کاملا" مشخص نیست، چون *سزان* معمولا" نه تابلوهایش را امضا می‌کرد و نه تاریخ می‌گذاشت. اطلاعاتی که ما داریم از طریق *لیونلو ونتوری* (۲) به دست آمده، که در دوجلد کتاب ارزنده‌اش درباره‌ی *سزان*، ۱۶۳۴ تابلو او را تحلیل کرده است.

از میان نقاشانی که بیش از همه بر کار *سزان* تاثیر نهادند، می‌توان *دلا کروآ*، *دومیه* و *کوربه* را نام برد. *پیسارو* (۳) نقاش بزرگ امپرسیونیست معلم او بود و یادش داد که رمانتیک نباشد. *سزان*، ازطریق نقاشانی مثل *گوگن* (۴)، *امیل برنارد* (۵)، *وموریس‌دنیس* (۶) بر نقاشی مدرن تاثیری عمیق برجای گذاشت. این نفوذ از ۱۸۹۰ به بعد مدام افزایش یافت، چنان که می‌توان گفت که همه‌ی تجارب که به هنر قرن بیستم، به‌ویژه نیمه‌ی اول آن، حیات بخشیدند به *سزان* وابسته‌اند. کار او نقطهٔ آغاز حرکت نقاشان بعدی و توجیهی برای نوآوری‌های دلیرانه‌شان شد. به یک‌کلام، *سزان* فرهنگ تصویری اروپا را بنیان نهاد. او احساس بصری را به سطح شعور رساند و به این ترتیب افق پژوهش در زمینه‌ی نقاشی را وسعت بخشید. نحوه‌ی برخورد *سزان* با شئ به شکل‌گیری پرسپکتیو جدیدی انجامید. او، در نامه‌اش (۱۹۰۴) به *امیل برنارد* می‌نویسد: "در طبیعت همه‌چیز طبق سه نقش اصلی حجم یافته است، کره، مخروط و استوانه. ما باید نقاشی این سه‌نقش را بیاموزیم، بعد می‌توانیم هر کاری که دوست داریم بکنیم." (۷) اما وقتی نقاشی این سه‌نقش را آموختیم، باید آنها را در ارتباط باهم قرار دهیم، و به این ترتیب مسئلهٔ سطح‌ها، رابطه‌ی متقابل آنها و نقاط اتصالشان مطرح می‌شود که به ساختمان تابلو مربوط است. *سزان*، برای حل این مسئله و وزن دادن به اشیا نقطه‌ی دید واحد را ترک گفت. در نقاشی‌های او هر شیئی با پرسپکتیوهای مختلف بازنموده می‌شود، و خط‌افق هم یک خط مستقیم نیست، بلکه براساس نیازهای ساختمانی تابلو جابه‌جا می‌شود: در آن واحد از چند زاویه به موضوع می‌نگریم. *موریس مرلو پونتی* (۸) فیلسوف می‌گوید: "*سزان* نوعی پرسپکتیو را که توسط انسان تجربه می‌شود و ما ادراکش می‌کنیم مطرح می‌کند که پرسپکتیو هندسی یا پرسپکتیو عکس نیست... ما می‌گوییم اگر از زاویه‌ای مایل به دایره‌ای نگاه کنیم آن را بیضی می‌بینیم، اما متوجه نیستیم که درواقع منظره‌ای را که اگر دوربین عکاسی بودیم می‌دیدیم جایگزین ادراک موثر خودمان کرده‌ایم...". *سزان* حرکت درونی شئ را نشان می‌دهد. او می‌گوید: "برای انسان طبیعت در ژرفاست." اصلا" به مفهوم سنتی پرسپکتیو نظر ندارد، و البته با روش امپرسیونیست‌ها که ژرفا را به سطح تقلیل داده‌اند نیز موافق نیست. از دید *سزان* ژرفا یکی است و پیوسته است، و چشم‌اندازی نیست که هنرمند دربرابر آن قرار گیرد و در آن غور کند و خارج از آن بماند. میان فضای زندگی، یا هنرمندی که نقاشی‌اش می‌کند، و فضای تابلو حد و مرزی نیست. همه‌ی هنرمندان از *دلا کروآ* به بعد درپی راه‌حلی برای مسئله‌ی عمق و سطح بودند، و *سزان* راه‌حل را یافت. اشکال هندسی فضا نیستند، بلکه برداشت انسان از فضا هستند نه ایده‌های ازلی ــ ابدی که اشکالی تاریخی‌اند، برای همین *سزان* می‌گوید که آرزو دارد پوسن (۹) را مجددا" از روی طبیعت اجرا کند و می‌خواهد از امپرسیونیسم چیزی بسازد همتای هنر موزه‌ها، و موفق می‌شود. او فهمید که از امپرسیونیسم می‌شود و باید کلاسی سیسم نو متولد شود. می‌گوید "منظره را معمولا" مثل صحنه‌ای تاریخی ساخته‌اند، از بیرون، نفهمیده‌اند که طبیعت بیشتر در ژرفاست تا سطح. می‌توان دستی به تابلو برد، تزیینش کرد و سطح را پوشاند، اما نمی‌توان بدون دست یافتن به حقیقت ژرفا را به دست آورد. رنگ‌ها بیانگر این حقیقت بر سطح تابلو هستند. آنها از ریشه‌های دنیا می‌رویند." (۱۰) و به این ترتیب واقعیت‌گرایی امپرسیونیستی تبدیل به واقعیت‌گرایی کلاسیک می‌شود، و همان‌گونه که *کوربه* توصیه کرده بود "بدون از سر گرفتن کار، با رسیدن از سنتزی به سنتز دیگر، از استنتاجی به استنتاج دیگر." *کوربه* گفته بود: "هنرمندان واقعی آنهایی هستند که عصری را از همان پایان عصر قبلی آغاز می‌کنند. بازگشت به عقب یعنی هیچ." (۱۱)

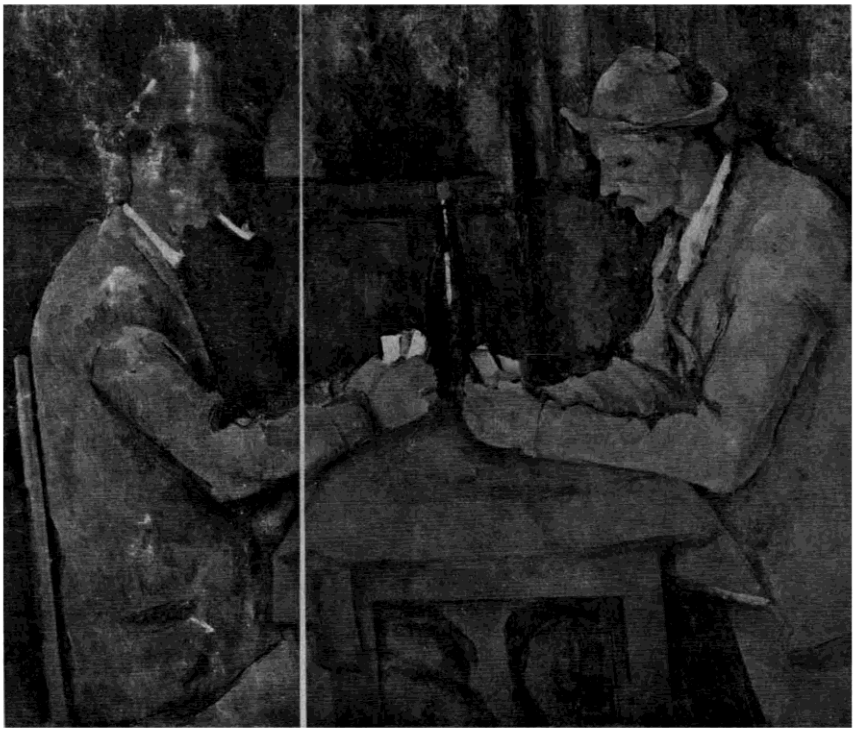
همچنین، *سزان* می‌خواهد اثر هنری ساختمان شعور ازطریق تجربه‌ی زنده از واقعیت (احساس) باشد. او می‌خواهد به شعور و احساس خود روی بوم تحقق بخشد، و هرگز درپی انتزاع نیست، درپی شناخت هستی است. می‌نویسد: "تصمیم داشتم در سکوت کار کنم تا روزی که بتوانم کوشش‌هایم را برمبنای نظری درست قرار دهم." آیا این نظریه مبنای فلسفهٔ هنر قرن بیستم نیست؟ *سزان*، استقلال هنر را عنوان کرد. او ثابت کرد که نقاشی ادبیات به‌تصویر درآمده، موسیقی، علم، یا حتا فنی قادر به حیات بخشیدن به احساس بصری نیست و قایم به ذات است.

رابطه‌ی عمیق *سزان* را با طبیعت از سخنانی که از او نقل‌قول شده درمی‌یابیم. گفته است: "من همان‌طور نقاشی می‌کنم که درخت بادام شکوفه می‌کند" و "هر ضربه‌ی قلم‌موی من مثل کمی از خونم است، درآمیخته با کمی از خون مدل نقاشی‌ام، در آفتاب، نور، در رنگ. ما، مدلم و رنگ‌هایم و من، باید در هماهنگی زندگی کنیم." و "من شعور ذهنی این منظره‌ام، و بوم من شعور عینی آن. بوم من و منظره هردو خارج از من هستند. اولی، آشفته، درهم و پریشان و فاقد زندگی منطقی است، حال آنکه دومی ماندگار است و نظم یافته و در جهان ایده‌ها حضور دارد".

نقاشی *سزان* خطی نیست، نقاشی حجم‌هاست که ازطریق شکل نمود می‌یابد و شکل نیز مساوی است با رنگ. نور در تابلوهای او جسمیت می‌یابد و نه شفافیت دارد و نه درخشش، بلکه سنگین موج برمی‌دارد. ژرفا نیز در فضای خالی دور چیزها نیست، بلکه درون مادهٔ رنگ است. سطوح اشیا رنگ را جذب می‌کنند و اثر کمی از آن بر سطح باقی می‌گذارند.

به تابلو "ورق بازها" نگاه می‌کنیم و به یاد می‌آوریم که *سزان* وقتی می‌خواست تصویری از مادرش بکشد به او گفت: "فکر کن یک سیب هستی". پس هیچ چیز ذهن *سزان* را از ملاحظات ناب تصویری نمی‌پراکند. در نظر او جاندار و بیجان یکی‌اند. حرکت *سزان* از این لحاظ نقطه‌ی پایانی بود بر آکادمیسم، و درعین حال نشانگر این واقعیت که چقدر باید هنرمند بر کوشش و پژوهش منظم خویش متکی باشد تا بتواند واقعیت مادی را به واقعیت تصویری تبدیل کند.

بسیاری مطالب دیگر درباره‌ی *سزان* و نقش او در نقاشی مدرن می‌توان گفت، اما هنوز نمی‌دانیم چگونه می‌توان واقعیت پیشرو بودن *سزان* را با بی‌تفاوتی آشکارش نسبت به مشکلات اجتماعی که در عصر او توجه هنرمندان را چنان به خود جلب کرده بود آشتی داد. او تنها در استودیوی خود، دور از جهان، جز به نقاشی به چیزی نمی‌اندیشد و در فکر آن نیست که مسئله‌ای اجتماعی را از مسئله‌ی عام واقعیت منتزع کند. ظاهرا" تنها در یک تابلو به مسئله‌ای اجتماعی می‌پردازد. مضمون تابلو "ورق بازها" مضمونی است که *دومیه*، *کوربه*، *میه* و حتا *ون‌گوگ* نیز در دوره‌ی نقاشی‌های هلندی‌اش، ممکن بود به آن بپردازند: البته به شیوه‌های مختلف. *سزان* حالت حدی و غرقه در بازی دو دهقان را تصویر می‌کند. *سزان* پنج نقاشی مختلف از این مضمون دارد و، به گفتهٔ *لیونلو ونتوری*، تابلوی *ژو دو پام* آخرین آنهاست. سه تابلوی اول با چهار یا پنج بازیکن



■ نام تابلو: "ورق بازها" ■ تاریخ اجرا: (۱۸۹۲ – ۱۸۹۰) ■ رنگ روغن روی بوم ■ ابعاد: ۴۵ × ۵۷ سانتی‌متر ■ نقاش: پل سزان (۱۹۰۶ – ۱۸۳۹) ■ محل فعلی: ژو دوپام، پاریس.

کشیده شده‌اند. همه‌ی این تابلوها را *سزان* درحدود سال‌های ۹۲–۱۸۹۰ در "اکس" نقاشی کرده است. در این سال‌ها او در اوج دوره‌ی ترکیبی خود بود. هر پنج تابلو حالتی از تابلو "بعدازظهر در اورنان" *کوربه* دارند. و درواقع *سزان* این مضمون را برای بزرگداشت *کوربه* برگزیده است. دهقانان او نیز همان قدرت و همان سادگی و عظمت دهقانان *کوربه* را دارند. البته *سزان* کارش را براساس قواعد زیباشناسی خود وازجمله اینکه "وقتی رنگ غنی‌ترین باشد، شکل کاملترین می‌شود. راز خط و حجم در کنتراست‌ها و روابط رنگمایه‌ای نهفته است" (۱۲) انجام می‌دهد. اگر بتوان گفت که *سزان* در برخی از آثارش موفق شده است "قهرمانی واقعیت" را به تصویر کشد، این پنج تابلو ازجمله‌ی این آثار تلقی می‌شوند. به‌رغم قدرت ساختار "ورق بازها" "ی *ژو دوپام*، غنای بافت تصویری، لطافت و تنوع رنگمایه و روابط نور و سایه در آن خارق‌العاده است. در اینجا *سزان* به اوج خود می‌رسد. این نقاشی "ناب" است، و منظورمان شکل ناب بدون محتوای انسانی نیست، بلکه حضور انسانی یگانه‌شده با شکل و رها از هرفضیلت‌مآبی و تفسیر بیرونی است. نقاشی ناب است چون یکسره حقیقی است و نشانی از یک اجرای هنری ندارد. روش بیان تصویری رابطه‌ی روانی میان دو بازیگر اعجازانگیز است. به سرعت به موقعیت دو بازیگر پی می‌بریم: یکی غرقه در انتخاب کارت برای بازی است و دیگری منتظر. اما، از آنجا که حالت دو دهقان کاملا "متقارن است و چهره‌ها بیانگر هیچ واکنش روانی خاصی نیست، چگونه این رابطه را درمی‌یابیم؟ *سزان* اینجا هم از شگرد همیشگی‌اش یعنی القای حرکت درونی سود می‌برد. حالت ایستای بازیگر منتظر از شکل استوانه‌ای کلاه او که انگار وزن بازدارنده‌ی خود را به دهقان تحمیل می‌کند و در حلقه‌ی آستین کت او تکرار می‌شود می‌توان دریافت، از پشت صاف صندلی، از سفیدی پیپ و یقه‌اش که در یک راستا قرار دارند. حتا لبه‌ی رومیزی سرخ هم در این طرف صاف و سنگین است، حال آنکه در طرف دیگر ازطریق زاویه‌ای که با میز می‌سازد حرکتی پنهان را القا می‌کند. تحرک روانی بازیگر دیگر بیشتر با رنگ‌ها نشان داده می‌شود که روشن‌تر و به نور حساس‌تر، نرم‌تر و بدون زاویه‌اند. دو دهقان ازلحاظ شخصیتی تفاوتی باهم ندارند، اما تنها شیوه‌ی رشد سطوح رنگی در فضا و واکنش آنها نسبت به نور متفاوت است. ازجمله رومیزی سرخ و یقه‌ی سفید بازیگر منتظر نقش سطوح انتقالی را بازی می‌کنند. اولی برای ایجاد پیوند میان دو بازیگر و دومی برای ترکیب نورشناختی رنگ‌های دوسوی خود. به این ترتیب این‌دو با یکدیگر پیوندی می‌یابند و به یک واحد تبدیل می‌شوند، و رنگمایه‌های ژرف و تیره، سرخ‌فام و ترکیبی از سیاه و آبی پسزمینه و میز دو دهقان را در خود می‌پیچد. پسزمینه، صرفا "پرده‌ی پشت صحنه نیست، بلکه بخشی از کل است و در ارتباط نزدیک با حجم‌های پیکرها و اشیا شکل گرفته است. محور تابلو انعکاس سفید روی بطری است، و درست در وسط قرار نمی‌گیرد، چون ترکیب کمی نامتقارن است: بازیگر منتظر و پیپ برلب به صورت استوانه‌ای کامل دیده می‌شود و پشت سر او خالی است، سطح نرم‌تر و روشن‌تر بازیگر دیگر را لبه‌ی تابلو قطع می‌کند.

می‌بینیم که *سزان* به آن بینشی که از تجربه‌ی غریزی و روابط شعوری و احساس نقاش با موضوع نقاشی‌اش حاصل می‌شود دست یافته است. دست یافتن به این بینش هدف *سزان* است. وقتی می‌گوید که نمی‌تواند یک منظره را تا سرشت زمین‌شناختی‌اش را نداند نقاشی کند، منظورش کسب شناخت علمی نیست، بلکه شناخت هنری ناب است.

اما این همان رابطه‌ای است که در یک منظره، میان کوه و آسمان، میان خانه‌ای و انبوه شاخسار، میان ساحل صخره‌ای و آیینه‌ی آب برقرار می‌شود. تغییرات در غلظت و نوسان نور وحدت فضا را درهم نمی‌شکند، و ساختار آنها را به هم نمی‌زند. جوهر رنگ همیشه یکسان باقی می‌ماند، و *سزان* سطوح حجم‌گرفته و ازقبل‌پرداخته را از رنگ پر نمی‌کند یا نمی‌پوشاند، بلکه سطوح و حجم‌ها را با رنگ می‌سازد. برای مثال، ببینید حجم هندسی بازیگر پیپ‌برلب چطور ساخته شده است: یک استوانه که انگار گنبدی نوک‌تیز روی آن گذاشته‌اند و بازو مثل لوله‌ی استوانه‌ای مایلی در آن فرو می‌رود. نمی‌توان گفت که این کت چه‌رنگی است. یک رنگ تنها نیست. سبزها، سرخ‌ها، زردها، بنفش‌ها، آبی‌ها، با ضربه‌های قلم موی مایل کنار هم قرار گرفته‌اند، تغییرات رنگمایه‌ای این گسترش و کاهش را، این انبساط و انقباض رنگ را تعیین می‌کنند تا جایی که یک شکل دیگر رنگی بر شکل قبلی راه ببندد. آنچه در این تابلو می‌یابیم پویایی جهانی فضا، یا پویایی شعور درحال دریافت واقعیت و خود را با واقعیت یکی کردن است. *سزان* فضایی می‌سازد که فضای نقاش است، فضای نقاشی است و فضای واقعی است و ازطریق فرایند یکی شدن هنرمند با موضوع، به مدد وحدت شعور و احساس و حفظ پویایی هردو حاصل می‌شود.

آیا می‌توان *سزان* را به دلیل نپرداختن به این یا آن موضوع عصرش محکوم کرد؟

او درواقع به کمک تنها حرفه‌ای که به خوبی می‌شناخت و با سرسختی و کار خود تعریفی قطعی از کاربرد و حتا وظیفه‌ی هنرمند در جهان به دست می‌دهد. دستمایه نقاشی در قرن نوزدهم بازنمایی طبیعت یا جامعه یا زندگی درونی و خصوصی هنرمند است. با توجه به پراگماتیسم صنعتی و کاپیتالیستی مدام جدی‌تر می‌شود و شناخت علت حضور و امکانات عملی هنرمند در آن نوع خاص از جامعه را مطرح می‌سازد. این مشکل هنر در پایان قرن، وقتی اسطوره‌ی پیشرفت اجتماعی همه را مجذوب کرده بود، به معمای دووجهی تبدیل شد: وجود هنرمند بامعنی است یا بی‌معنی؟ مصالحه‌ای ممکن نیست. *ون‌گوگ* راه‌حل منفی را یافت. راه‌حل مثبت را *سزان* یافت. پس از *سزان* و *ون‌گوگ*، راه‌حل‌های مردد، نامطمئن و مصالحه‌گرانه آکادمیکی و پوچ شدند. و فرهنگ هنری اروپای نیمه‌ی اول قرن بیستم بر دو راه‌حل متضاد این معما و رابطه‌ی دیالکتیکی به‌طور روزافزون پرتنش میان آنها استوار گشت: *سزان* یا *ون گوگ*، کلاسیک یا رمانتیک، امپرسیونیسم یا اکسپرسیونیسم.

---

1) Marcel Brion Cezanne. Thames and Hudson, London, 1974. 2) Lionello Venturi, Cézanne, son art, son oeuvre. 2 vol, Paris, 1936. 3) Camille Pissarro 4) Paul Gauguin 5) Emile Bernard 6) Maurice Denis 7) Antologia dell' Arte Moderna, Sansoni Editore, 1978. 8) Maurice Merleau Ponty 9) Poussin 10) Mario de Micheli, Cezanne, Sadea Editore, Firenze 1967. 12) Antologia dell' Arte Moderna, ...

مفهوم آینده در تفکر اجتماعی معاصر و در ادبیات قدیم

م. قائد

ما می‌توانیم به دانائی خود بیفزائیم، امانمی‌توانیم از آن بکاهیم. هنگامی که می‌کوشم جهان را آنچنان که بابلیان در حدود سه‌هزارسال پیش از میلاد دیده‌اند ببینم، باید کورکورانه به‌زمان کودکی خودم بازگردم.
آرتور کوستلر، خوابگردها

شخصیت‌های یک کارتون قدیمی، اگرچه آدم‌هائی در عصر حجرند، به‌روال رایج در طبقات میانی غرب امروز زندگی‌می‌کنند. روزهای هفته را سرکار می‌روند و عصر شنبه را به گفت‌وشنود درکافه و صبح یکشنبه را به‌بازی گلف یا قدم‌زدن کنار رودخانه می‌گذرانند. تنها تفاوت این غارنشینان شادکام با اخلافشان در ده‌هزارسال بعد در این است که برای گرداندن زندگی پر از رفاهشان ابزار بسیار ساده‌تری به‌کار می‌برند: میز اداره، تخته‌سنگی است که روی دو تکه سنگ دیگر سوار شده، تلفن، گوش ماهی‌ای متصل به رشته‌ای الیاف درخت، و هواپیما پرندهٔ ما قبل تاریخ عظیمی است که روی آن اتاقکی ساخته شده از تنهٔ درخت بسته‌اند.

عقب بردن تخیلی راه و رسم زندگی مردم امروز به‌چند ده‌هزارسال پیش البته قرار نیست جز اسباب تفریح باشد. اما حتا زمانی که شوخ طبعی را رها کنیم و بگذاریم اشخاص تصورشان از زندگی در هزار یا پنج هزار سال پیش را بازگو کنند، باز می‌بینیم از حرف خیلی‌ها چنین برمی‌آید که گویا یونانی‌ها فارغ‌التحصیل‌هائی داشته‌اند که به آن‌ها مدرک لیسانس ودکترا می‌داده‌اند؛ که دولت هخامنشی نه‌تنها شورای سلطنت که سرویس پستی هم داشته، و این که شناخت مولکول و اتم موضوعی است مربوط به روزگاران قدیم.

اما این تنها تلقی رایج از گذشته‌نیست. در چشم بسیاری از مردم، صنعت، تمدن و بسیاری پدیده‌ها و مفاهیم دیگر اختراعاتی چنان تازه‌اند که نیاکان ما نمی‌توانسته‌اند چیزی بیش از موجودات نیمه‌وحشی‌باشند. از این دیدگاه، باستان‌شناسی، نه علم گردآوری آثار گذشتگان، که آئینی برای ستایش شعور باورنکردنی اشخاصی است که قرار نبوده آن همه بدانند. در یک تلقی مشابه، مردمان قدیم ساده‌تر از امروز می‌زیسته‌اند اما، در مجموع، بیش از مردم امروز می‌فهمیده‌اند. در دنیا آدم‌هائی هستند که قویا اعتقاد دارند چیزی بنام طب قدیم، مجزا و منقطع از دانش پزشکی امروز، هنوز به اعتبار خود باقی است؛ فقط متاسفانه قدری به‌آن بی‌مهری شده، اما بی‌تردید مانند ماهی منجمد در سردخانهٔ تاریخ محفوظ مانده است. کافی است یخ‌هایش را آب کنیم تا دوباره به‌چالاکی روز اول درحوض شنا کند.

این تصویرهای متفاوت و گاه متضاد می‌توانند آرائی رایج در افکار عمومی در باب تاریخ به شمارآیند و هرکس حرف خودش را بزند. اما دشواری از آن جا آغاز می‌شود که بینش‌های گوناگون، بی‌هیچ اندازه و قاعده‌ای، باهم مخلوط شوند.

در فرهنگ ما، ادبیات قدیم با تبدیل شدن به منبع به‌ظاهر لایزال تفکر ــ حتا تفکر سیاسی ــ نقطهٔ شروع نوعی جهان‌بینی است که درآن متفکران روزگار قدیم، از یک‌سو، کودکانی انگاشته می‌شوند که در حدی نبوغ‌آسا از سن واقعی‌شان بیشتر می‌فهمیده‌اند، اما، از سوی دیگر، دامنهٔ برد حرفشان به شرایطی که درآن می‌زیسته‌اند محدود نمی‌شود و اعتباری جاودانه دارد.

انقطاع‌های مکرر ناشی از ایلغارها، جنگ های داخلی و قلع و قمع ها که مدارک فرهنگی بسیاری را از میان برده و نیز پاره‌ای تحولات اجتماعی نیمه‌کاره که جامعهٔ ایران را در برزخ گرگ و میش خود آگاهی اجتماعی و تاریخی نگاه داشته، در مجموع، سنت ادبیات قدیم ایران را به تکیه‌گاهی بیش از حد انتظار مهم برای تفکر اجتماعی تبدیل کرده است. شاید اگر جامعهٔ ایران از قرن نوزدهم توانسته‌بود به حرکتی کم تشنج ادامه دهد یا مانند بسیاری از ملت‌های نو استقلال برای خود جهت و هویتی پایه‌ریزی کند بسیاری از مشکلات ناشی از نوع نگاه کردن به گذشته کمتر از این حاد بود. آن چه اکنون‌هست، تصویری است پر از جاهای نقطه‌چین، بخش‌های رنگ‌آمیزی نشده، قسمت‌هائی با رنگ‌های تند و خطوط موکد، و جاهائی که پرکردنشان به عهدهٔ ناظر گذاشته شده است. واقعیت دلپذیری نیست، اما جای حیرت هم ندارد: همین نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بود، که با کشف رموز کتیبه‌های میخی و غیره ما از مرحله اساطیرو داستان جمشید و فریدون به‌واقعیت‌های تاریخی ایران باستان رسیدیم، دائرةالمعارف فارسی هنوز به پایان حروف الفبا نرسیده و دائرةالمعارفی اسلامی تازه قرار است فراهم‌شود.

در چنین شرایطی، نگاه ما به گذشته تا حدی زیاد به دریچه ادبیات قدیم فارسی محدود می‌شود. از سوی دیگر، هربار که تلاش برای تشکیل نهادهای اجتماعی جدید شکست می‌خورد و این احساس‌دلتنگ‌کننده که زمان از دست رفته بی‌آن که چیزی به کف آمده باشد در گلوگیر می‌کند، تمایل به اتکا برادبیات قدیم به‌عنوان الگوئی، مایه‌ای یا تصویری برای تفکر اجتماعی، هویت فرهنگی و جهان‌بینی سیاسی و فلسفی قوت می‌گیرد. این بسیار اهمیت دارد که بی‌زمان پنداشتن سنت ادبی و اندیشهٔ مستتر درآن خیالپردازی صرف نیست. در واقع، هرچه بیشتر آن که گونه تفکر را پیش رو نگاه می‌داریم، آن را بیشتر می‌بینیم و در اطراف خود می‌یابیم. تمرکز دائمی و همگانی بریک مکتب فکری، به‌هر دلیلی که باشد، می‌تواند رفته‌رفته برای آن ریشه‌هائی کاملا جدی، واقعی و انکارناپذیر در تفکر و رفتار اجتماعی ایجاد کند. اما این ریشه‌ها همیشه توانائی مقاومت در برابر فشارهای ناشی ازدگرگونی را ندارند. جائی که عناصری متضاد از دنیاهائی متفاوت به‌زور در کنار هم‌چیده شده‌اند، ترک خوردن این جهان‌بینی نامنسجم، در زیر فشار زمان و موقعیت، اجتناب‌ناپذیر می‌شود. البته روشن است که مفهوم ترک خوردن، چیزی جز دوپاره، یا حتا چندپاره شدن کل شخصیت جامعه

نیست. زمانی که ذهن درنتیجهٔ تلاطم‌های اجتماعی بی‌پایان به‌اندازهٔ کافی خسته و آشفته شده باشد، آدم، مانند کسی سوار برچرخ و فلک، ممکن است فاصله، سرعت حرکت و حس جهت‌یابی‌اش را موقتا گم کند.

روی آوردن جماعتی از درس خوانده‌های ایران به‌مکتب عرفان، بعنوان میراث عمدهٔ ادبیات قدیم، در چند دههٔ اخیر می‌تواند نمونه‌ای از این گونه آشفتگی در جهت‌یابی باشد. در سال‌های وفور و رفاه افسانه‌ای غرب در دههٔ ۱۹۶۰، شماری بزرگ از جوانان اروپائی و آمریکائی به شوق تجربیات بدیع و غریب و رسیدن‌به مفهومی تازه از زندگی و جهان از هند و ارتفاعات حشیش‌خیز نپال سر درآوردند. این سیر آفاق و انفس با پایان دوره‌فراغت تضمین شده بسر آمد و مشتاقان گام‌زدن در گسترهٔ نامتناهی ذهن و ادراک، باشتابی که در شان پویندگان راه حقیقت نبود، به‌خانه برگشتند تا درجائی استخدام شوند. اما آن چه از نیمهٔ دههٔ ۱۳۳۰ برای ما پیش آمد ــ و ادامه دارد ــ بسیار تو در تو تروپرتناقض تر بود. در میان نجواهای پراز دلتنگی گوناگونی که از فریادهائی باقیمانده بود، نسلی رشد می‌کرد که بسیار بیش از امکان علنی و بی‌رمز و راز گفتنش حرف و پرسش داشت. در وجه ادبیات سیاسی، این مضمون بیشتر و بیشتر تکرار می‌شد که شاعران خوب قدیم نه‌گدایان صله که متفکرانی ناراضی بوده‌اند. در وجه فلسفی، یافتن مفهومی برای زیستن در جامعه‌ای که با شتاب دگرگون می‌شد و رقابت را بیرحمانه تجویز می‌کرد در دستورکار روشنفکران قرار می‌گرفت.

اما نباید بیدرنگ نتیجه گرفت‌که فرهنگ عرفانی، یا نو عرفانی، در جامعهٔ ما مجموعه‌ای است از نمادها و اشاراتی برای بیان نوعی جهان‌بینی یا عقایدی راهگشا که ابرازشان در قالب‌های دیگر مخاطره‌آمیز یا ناممکن می‌نماید. بسیاری از مبلغان عرفان، چه بخواهند چه نخواهند، غیر-سیاسی و حتی ضد تفکر اجتماعی‌اند. کشاندن اشخاص به‌نامتناهی جهان درون و سرگردان کردنشان در وادی کارهائی تک‌نفره از قبیل کشف و شهود و اشراق و دلسپردن به‌ندائی درونی که قرار است از ژرفای روح هرفرد به گوش جان او برسد در دنیای امروز نمی‌تواند چیزی بیش از نخود سیاه باشد. جایزه‌ای که عرفانیون برای سالکان ممتاز تعیین می‌کنند افتخار رسیدن به مدارج غول‌هائی مانند حافظ و مولوی و فهمیدن چیزهائی است که آن‌ها دریافته‌اند. اما به‌نظر می‌رسد که خود این مبلغان عصر ما شهروندانی عادی‌اند که در پس و پیش کردن یک رشته لغات و مفاهیم ماهر شده‌اند، بی‌آن که به‌اسراری یا معرفتی بیرون از حد رایج محیط و زمان دست یافته باشند.

وقتی به پشت سرمان به دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نگاه می‌کنیم، شاید بتوان ازیادآوری‌ها چنین نتیجه گرفت که بعضی از اهل‌اندیشه و تامل، چه‌متمایل به مذهب یا غیرآن، تقریبا در یک روند واحد به‌عرفان بازگشتند. نیاز به مجهز شدن به‌تفکری اجتماعی که دست کم توان دفاع در برابر نظم مستقر را داشته باشد نوعی مشرب فلسفی را رواج می‌داد که عملا چیزی جز محتوای گردگیری شدهٔ سنت‌های ادبی نبود. عرفانگرایان متجدد تاکید می‌کردند که شاعران خوب قدیم همواره با حکومت و فرهنگ رسمی در ستیز بوده‌اند. اما عرفانیون سنتی گله داشتند که پس از هفتصد سال تازه تصویری از حافظ در قالب روشنفکری فارغ از دین باب شده است. عامل مهم دیگر در رشد عرفانگرائی، ارزش دیرپا و مفرطی است که به‌جنبه‌های زیبائی شناسانه کلام داده می‌شود؛ و این به‌نوبهٔ خود تمایل به تکیه‌گاه پنداشتن اندیشهٔ محتوای آن را تقویت می‌کند. بعضی معاصران ما شیوائی کلام حافظ را چنان از جهان‌بینی او جدائی‌ناپذیر می‌یابند که ظاهرا بی‌هیچ نگرانی از دو شخصیتی به‌نظر رسیدن، در مواردی به‌انتخاب خود، جهان را از چشم او می‌بینند، و این‌گونه یکسان و یکی‌شدن‌ها روند تبدیل سنت میراث ادبی به‌تفکر اجتماعی را دامن می‌زند.

بسیار احتمال دارد که ناظر رویدادهای اجتماعی، چه عرفانگرا چه‌غیر آن، بتواند در ادبیات قدیم ملت خود اشاراتی به شرایطی مشابه بیابد و از آن‌ها برای نوعی توصیف ــ و نه توضیح ــ موقعیت پیش رو بسازد. اما این‌گونه استنباط ها تنها پس از درک عصر حاضر و پروراندن تصویری از آن میسر می‌شود، نه با صرف‌تدقیق در شعر کلاسیک. عامل بدیهی دیگر در تشویق به پناه بردن به محتوای ادبیات قدیم تایید و حرمت به اتفاق آرائی است که شاعران ایرانی درنزد مردم از آن برخوردار بوده‌اند. براین نکته بازهم تاکید خواهیم کرد که این یادداشت بحثی در ادبیات یا داوری بر جهان‌بینی شاعران قدیم نیست. هدف تنها مشاهداتی درحاشیه‌جا شدن و احیای سنت‌های ادبی و فکری گذشته به‌عنوان ملاط تفکر اجتماعی معاصر است.

به این ترتیب، همچنان که فرهنگ بازگشت به عرفان رشد می‌کرد، حتا پیرو مکاتب ماتریالیست هم مشکلی نمی‌دید که بخشی از فکرش را عرفانی کند زیرا گمان می‌رفت که، در کنار تنوع و تجربه و چیزهای دیگر، این شیوهٔ بیان می‌تواند دست کم پوششی باشد برای اعتراض‌های فرهنگ غیررسمی. اما در عمل، دوشقه‌شدن ذهن گریزناپذیر می‌شود: بخشی برای اعتقاد به‌آرا و عقاید عصر جدید، وبخشی برای همدلی و همداستانی با متفکرانی که به‌گونه‌ای متفاوت به‌جهان‌می‌نگریسته‌اند. با نوعی ژیمناستیک فکری، شخص می‌تواند در ساعات رسمی ماتریالیست، راسیونالیست کاپیتالیست یا هرچیز دیگر باشد، اما در اوقات فراغت به مکتب عرفان بگرود و با حالتی کاملا جدی اشعاری را مکرر در مکرر بخواند و دربست تحسین کند که روایت هبوط روح از عالم حقیقت و زاری‌اش برای بازگشت فوری به نزد معشوق ازلی است. اما متاسفانه" وقتی فکر دو نیمه شده‌باشد، هردو نیمه ارزش‌خود را ازدست‌می‌دهد." (۱)

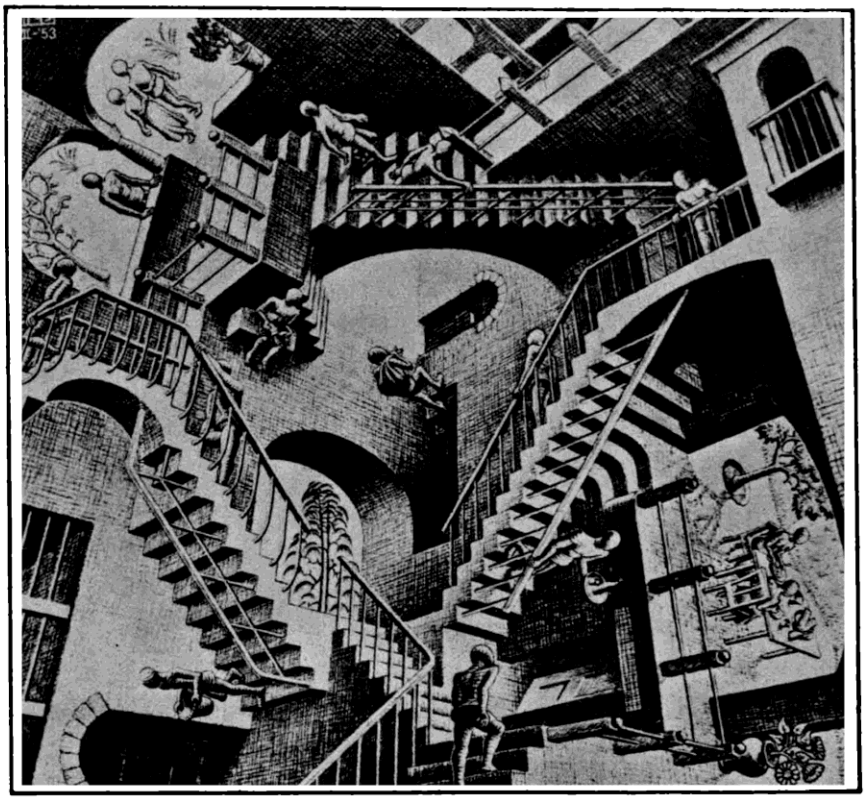
در فرهنگی که دوپارگی ذهن را از گهواره به اتباعش می‌آموزد این کار البته طاقت‌فرسا نیست. مبلغان عرفان هم مدعی نیستند که در زندگی روزانه رفتاری مشخصا متفاوت از دیگران دارند یا چیزهائی را که می‌دانند از راه کشف و شهود به‌دست آورده‌اند. در راه و رسم معیشت و روابط حرفه‌ای و اجتماعی، آن‌ها نیز درحدی قابل پیش‌بینی مانند همان گروه اجتماعی‌اند که به آن تعلق دارند. حرف آن‌ها، تا آن‌جا که می‌توان فهمید، از این قرار است که برای بهتر و ژرفتر فهمیدن و رسیدن به‌نتایجی مطلوب درهمین چارچوب‌زندگی، عرفان می‌تواند روشی کارساز باشد. اما روشی که ارائه می‌شود عملا چیزی جز خواندن و بازخواندن اشعار قدما نیست (متون عرفانی منثور در کسب و کار عرفان جائی زیاد مهم ندارد). از نظر دستور جلسه، عرفانیون مسائلی را مطرح می‌کنند که به‌نظر آن‌ها مسائل اصلی است. از دید آن‌ها، مشکل انسان، در هر شرایطی و هر زمانی، دورماندن ازحقیقت و ظلمت درون است. بنابراین، راهی که پیش پای مخاطبان می‌گذارند کمک از انفاس قدسی شاعران قدیم برای رهیدن از این مهلکه است.

مشخص کردن این که در یک سخنرانی یا مطلب عرفانی دقیقا از چه‌چیزی سخن می‌رود همیشه‌آسان نیست. خطابه‌ها ومقالات عرفانی غالبا با لحنی‌آغاز می‌شوند که گوئی ناطق یا نویسنده سرانجام به کلید رمزهائی از قبیل "شعشعهٔ پرتو ذات"، "باده از جام تجلی صفات" و "مرغ باغ ملکوت" دست یافته و خیال دارد با افشای آن آتش در گیتی بیفکند. اما معمولا در آخر کار گفته می‌شود که با دریغ و درد، سخن بسیار است و مجال اندک و حرف‌های خیلی‌خیلی بیشتری‌هست که در حوصلهٔ این مجمل نمی‌گنجد. کم‌آوردن وقت و جا از عادات بارز عرفانیون است. هرکس که‌حرفی برای گفتن دارد قاعدتا می‌کوشد از هر امکانی برای بیان آن خوب استفاده کند و از مخاطبانش متواضعانه سپاسگزار است که به‌نظر او توجه نشان داده‌اند. اما در مورد عرفانیون چنین نیست. اگر صفحهٔ کاغذ به پهنای فلک بود، یا شنونده تا شام ابد از جایش تکان نمی‌خورد شایدآن‌ها قطره‌ای از دریای معنی را که خود دراختیار دارند درکام جانش می‌چکاندند. اما با این امکانات حقیر، هیهات.

نمی‌توان گفت که این روحیهٔ دور از فروتنی صرفا زائیدهٔ میل به فضل فروشی است. در واقع، از آن‌جا که تمایلات عرفانگرایانه در جامعهٔ ما عمدتا در محفل رشد می‌کند، عرفانیون رفته‌رفته متقاعد

می‌شوند، یا یکدیگر را متقاعد می‌کنند، که به اسراری دست یافته‌اند که نزد همه‌کس قابل بازگو شدن نیست؛ و از آن‌جا که عرفای قدیم هم برحذاکردن غیر از خودی بسیار تاکید کرده‌اند، عرفانیون نتیجه می‌گیرند که تنها می‌توان بارقه‌ای از آن حقیقت‌ناب را که خود به آن دست یافته‌اند در ده‌ها هزار کلمه رقیق کرد تا هم برق حقیقت مخاطب پوینده را نابود نکند هم مدعیان به‌عالم معنی راه نیابند.

برای هرچه گسترده‌تر کردن مقوله‌ای که ادعا می‌شود نامتناهی است، عرفانیون هرچه را مشابهتی با مکتب فکری‌شان دارد وارد بحث خود کرده‌اند. کمتر مبلغ جدی عرفان را می‌توان یافت که در تایید آن‌چه از مولوی و حافظ و عطار فهمیده ــ و حتا گاهی به‌نظر می‌رسد در تاییدخود آن‌ها ــ نقل قول‌هائی از فیلسوفان جاافتادهٔ غربی آماده نداشته باشد (۲). دید عرفانی در همهٔ ادیان، ادوار و جوامع به‌گونه‌ای وجود داشته است، اما مهم سهمی است که می‌توان برای تاملات کاملا شخصی و غیرقابل انتقال قائل بود. کسانی حتاآثار شکسپیر را هم از دیدی عرفانی بررسی کرده‌اند (۳). نکته این است که این‌گونه تعابیر، در برابر جنبه‌های دیگر، چقدر جا می‌گیرد، ردیابی اشارات. عرفانی و خط کشیدن زیر مضامین مربوط به‌آگاهی شهودی در نوشتهٔ شکسپیر (که توجه به عمل، خرد مبتنی بر تجربه، تاثیر متقابل فرد و جمع، سرنوشت نقش فرد در محیط پیرامون و اهمیت آینده مشخصهٔ کار اوست) فقط یکی از هزاران کاری است که درباره او می‌شود. و تازه کسی ادعا نمی‌کند که خوانندهٔ آثار او وظیفه دارد اندیشه‌اش را، هرچه که هست، تا الی‌غیرالنهایه دنبال کند. اما در این‌جا، عرفانیون ما از هر چیز تصویری غامض اما یکجانبه و بناچار ناقص به‌دست می‌دهند: از ذهن، از هستی، از ادبیات قدیم ایران، از رابطهٔ فلسفه و نوع زندگی اجتماعی، و از اندیشه در غرب که به‌نظر آن‌ها فیلسوفان عرفانی مشرب‌نمایندهٔ آنند. جنبه‌ای از مکتب عرفان ادبی که به آن حالت گونه‌ای وارستگی و جذابیت می‌دهد، بیرون ماندنش از سیر حوادث سیاسی و اجتماعی است، گرچه به‌ظاهر قرار بوده که پاسخگوی مسائل انسان در برخورد با جهان پیرامونش باشد. فرهنگ رسمی گذشته، عرفان را تنها بخشی از فولکلور و آداب و سنن ملی به‌حساب می‌آورد. فرهنگ رسمی جدید (اگرچه، مثلا، ستایشگر پرشور حافظ نیست) با آن احساس بیگانگی نمی‌کند. اما به‌سبب ابهام و ایهامی که در آثار شاعران عارف هست، و نیز سابقهٔ دیرین مقابلهٔ طریقت و شریعت، حتا عرفانیون موحد هم نمی‌توانند همیشه مورد اعتماد فرهنگ رسمی باشند. تاثیر روزافزون فیلسوفان (البته ایده‌آلیست) غربی بر آن‌ها مایهٔ دودلی هر بیشتر مکتبی از دیانت می‌شود که به التقاط حساسیت نشان می‌دهد. در هر حال، اگرچه عرفان الحادی پدیده‌ای غریب نیست، از جنبهٔ دلبستگی روشنفکران برخی ماتریالیست به عرفان، جالب است که در ایران فرهنگ‌های رسمی و



غیررسمی جهان‌بینی‌هائی چنین به‌هم نزدیک دارند. با این همه، تردیدی نیست که فرهنگ عرفانی همواره تمرنگی از غیررسمی بودن را در خود حفظ کرده است، البته بی‌آن‌که در همهٔ موارد با فرهنگ‌های رسمی تفاوت‌هائی اساسی داشته باشد.

دست‌کم در یک مورد بسیار دشوار می‌توان فرهنگ عرفانی، فرهنگ رسمی، فرهنگ غیر-رسمی و سلیقهٔ عمومی را از هم تفکیک کرد: موسیقی سنتی ایرانی تقریبا همهٔ معایب و نواقصی را که در دو سه دههٔ اخیر در خود پرورانده بود امروز هم دارد، با این تفاوت که رهائی‌اش از سلطه تشدید شدهٔ عرفان دشوارتر از همیشه به‌نظر می‌رسد. نوعی موسیقی عاری از آفرینش، نوآوری و حتا زبردستی چنان روزافزون جا می‌افتد که باید پرسید نسلی که با این موسیقی بشدت عاطفی و سریع‌الهضم اما بی‌مایه و بی‌صداقت پرورش می‌یابد چگونه خواهد توانست چیزی بهتر از این خلق کند؟ آنچه امروز به‌عنوان موسیقی اصیل ایرانی تولید می‌شود، در بهترین حالت، بیشتر مناسب جهانگرد خارجی است که میل دارد در عمرش دست کم یکبار مجسم کند دراویش قونیه در زمان جنگ‌های صلیبی به چگونه اصواتی گوش می‌داده‌اند. در برابر ضربه‌ای که خانقاه، در مقام باشگاه عرفانی اعیان و مقامات عالیرتبهٔ اسبق و سابق، درزیروزبر شدن‌های سیاسی خورد، مکتب عرفان می‌تواند به رشد بلا-منازعش در موسیقی ببالد.

این‌جا حرف در این نیست که چرا، چگونه و در چه شرایط و تطوری اشخاصی در گذشته به این نتیجه رسیده‌اند که می‌توان از راه شهود و یقین فردی به حقیقتی محکم در باب جهان و هستی رسید. حرف این‌جاست که مکتب نو عرفانی با بزرگ کردن چیزی که نمی‌تواند مساله یا روش زمان ما باشد عملا همهٔ نسبت‌ها و نسبیت‌ها را هم به‌می‌ریزد. درحالی که حتا مذاهب هم اصل دگرگونی و حادث بودن پدیده‌ها را پذیرفته‌اند و بیشتر در اصول برخورد و جهت دادن به تغییر بحث دارند، عرفانیون همچنان در سناریوئی بی‌سر و ته مشتمل بر کوششی یکتنه برای رسیدن به جوهر معرفت، حرکتی درونی و فارغ از استدلال عقلانی، وحدت بی‌تمایز، سقوط روح به عالم خاک و شوقش برای بازگشت به سرمنزل مقصود از "ناکجاآباد" و انبوهی از تصورات خودساخته گرفتار مانده‌اند. تلقی ما از جهان‌بینی قدما هرچه که باشد، وقتی معاصران ما بکوشند تفکر بایزید بسطامی را نه به‌عنوان بخشی ــ و تنها بخشی ــ از میراث فرهنگی، بلکه در حد حاصل عمر بشر بر کرهٔ خاک به دیگران بقبولانند بناچار اصل قضیه به بحث کشیده می‌شود این ادعای صوفیه در تفاوت بین‌علم و عرفان که "علم فقط نشان حقیقت را می‌دهد، درصورتی که عرفان حقیقت را به‌معاینه می‌بیند و درک می‌کند" (۴) حتا عجیب و خنده‌آور هم نیست. فقط مهمل است. بطور مداوم قرار گرفتن در معرض چنین تلقیات و تصوراتی می‌تواند به همهٔ اصول عقلی و فکری شخص آسیب بزند ــ از حمله به‌زبان و منطق کلامی‌اش. بنا به تعریف، کسی که گل و گیاه پرورش می‌دهد باغبان است، کسی که با دریا و کشتی سروکار دارد دریانورد است و الی آخر. حال چگونه است که علم از چیزی نشان می‌دهد که عارفان آن را در چنگ دارند؟ پس در واقع علم همان عرفان و عارفان همان عالمانند و علم و عالم وجود خارجی جداگانه ندارد، مگر آن‌که،

برحسب مضمون آن داستان قدیمی، فرض کنیم یک ناظر می‌تواند به‌جای کسی که در حال هیزم شکستن است در ذهن خود زحمت بکشد. اما در این حالت، برای آن زحمت خیالی تنها می‌توان پاداشی صوری قائل بود و بس، نه این‌که عرفانیون چنان عرصه را بر همه تنگ کنند که هر بحثی در امور انتزاعی محتاج کسب اجازه از پیشگاه آن‌ها باشد؛ و از این بالاتر، عرفان مدعی شود که می‌تواند در مقام تفکری سیاسی از پس حل مشکلات جامعه برآید.

واقعیت این است که هر عارفی یا غیر-عارفی در هر دوره‌ای تا جائی می‌تواند پیش برود که مجموعه دانش زمان اجازه می‌دهد. حتا از دانشمندی به‌اندازهٔ ابن سینا بزرگ و ستایش‌انگیز نمی‌توان انتظار داشت که با یک ضرب حصار اندیشهٔ ارسطوئی را درهم بشکند و خود را به عصر رنسانس در فلورانس و پادوا برساند ــ فضائی که براستی جای او بود. جلال‌الدین رومی نمی‌توانست چیزی خیلی بیشتر از کل دانش مدون زمان بداند و کشف هیچ حقیقتی هم که معاصران او، از جمله ستاره‌شناسان و طبیبان، ندانند به‌نام او ثبت نشده است. آرتور کوستلر در *خوابگردها*، اثر تحقیقی‌اش پیرامون پیشینه و تطور نظریهٔ موقعیت زمین و مرکزیت خورشید در منظومهٔ شمسی، در کنار نتایج دیگر به این نتیجه هم می‌رسد که آریستارخوس، آخرین نفر از ستاره‌شناسان مکتب فیثاغورس، آنچه را که افتخار ثبتش برای کوپرنیک، گالیله و کپلر در دو هزارسال بعد ماند می‌دانست. در این دو هزار سال، هزارها عارف مسیحی در سراسر اروپا در بحر مکاشفه غوطه می‌خوردند اما، تا جائی که مدرکی باقی مانده، یک نفرشان متوجه نشد که نظریهٔ درست همین است. از نیوتن روایت شده که "من اگر توانستم دورترها را ببینم برای این بود که بر شانهٔ غول‌ها ایستاده بودم." اما نه خردمندان عصر طلائی یونان نه نیوتن غول‌سوار نمی‌توانستند از خودشان و از زمان خودشان جلو بزنند و اگر ما بکوشیم این کار را بر آن‌ها تحمیل کنیم چیزی شبیه شخصیت‌های آن فیلم کارتون را برابر خود خواهیم یافت. نه سقراط نه هیچ انساندوست بزرگ دیگری تا زمان فراهم آمدن زمینه‌های الغای بردگی علیه مالکیت انسان بر انسان حرفی نزد. ارسطو، که در ضمن برده را بکلی فاقد قوهٔ تعقل می‌دانست، با نگاهی از روی رضایت به پرگار، چرخ چاه، گاری و منجنیق پیرامونش نتیجه می‌گرفت که هر چیز ممکنی کشف و اختراع شده است (۵) اما استادش افلاطون، که استاد همهٔ عرفای جهان هم هست، به او یادآوری نکرد که بهتر است در نتیجه‌گیری‌اش شتاب نکند چون "تغییراتی بزرگ در پیش است." درواقع، کسی که این حرف را زد راجربیکن دانشمند قرن سیزدهم میلادی بود. احتمالا هیچ عرفاندوستی را نمی‌توان یافت که شخصا با این نکات بدیهی در اصول موافق نباشد. اشکال در مکتبی است که بحر طویل‌های ماراتن‌اش جائی برای قدم به‌قدم پیش‌رفتن و برخورد علمی، اصولی و انتقادی باقی نمی‌گذارد.

یکی از موارد مهم برخورد علمی و انتقادی که عرفانیون مشکل به آن تن می‌دهند درک ارتباط فکر و نوع زندگی است. البته فروتنی بعضی از اصحاب عرفان را که می‌گویند دید عرفانی مکملی است بر دید علمی و تجربهٔ قابل انتقال، نباید نادیده گرفت. اما حرف این‌جاست که با این همه وقت و نیروئی که صرف فراهم کردن مکمل می‌شود، تکلیف خود جنبهٔ تکمیل‌شونده چه خواهد شد؟ پیش از فکر کردن به مکمل، یکی از عناصر بسیار مهم، مفهوم آینده است. تفکر عرفانی از این بدعت کاملا جدید تهی است. در روزگار رشد عرفان، زندگی چیزی میان صبح ازل و شام ابد بود، با تقدیری متضمن حوادث همیشگی و معمولا فاجعه‌بار که شادکامی فقط می‌توانست لحظه‌هائی زودگذر در آن باشد. امروز ما دنیائی را که تفکر عرفانی در آن به اوج خود رسید بهتر از خود متفکرانی می‌بینیم که با حیرت به رابطهٔ انسان با ذره و افلاک می‌اندیشیدند، به این سبب که بر شانهٔ غول‌ها ایستاده‌ایم و خود آن متفکران در شمار آن غول‌ها هستند. همین انباشت دانش و تجربه به ما این توانائی را می‌دهد که معرفت را نتیجهٔ حرکتی همگانی، علنی و اعلام شده بدانیم، نه ادیسه‌ای مخفیانه و شخصی در نهانخانهٔ جان. به‌برکت آن پشتوانه، ما امروز می‌پذیریم که در گذشت زمان، با پیدا شدن پاسخ‌هایی برای پرسش‌هائی، اصل مساله به‌گونه‌ای نو مطرح می‌شود؛ و نیز گذشته را روشن‌تر و دقیق‌تر می‌بینیم و از آینده‌ای صحبت می‌کنیم که برای همه قابل تجربه است و به همه مربوط می‌شود؛ نه آیندهٔ یک روح سرگشتهٔ طالب کمالات معنوی، نه آیندهٔ تک تک افراد، که آیندهٔ همهٔ مردم، آیندهٔ کل جامعه، آیندهٔ تمام بشریت و آیندهٔ نسل‌های آینده به‌عنوان پدیده‌ای عینی که خود آن‌ها نیز در شکل گرفتنش دخالت خواهند داشت. بیدرنگ نتیجه نگیریم که پس لابد مفهوم آیندهٔ نسل بعد و ادامهٔ هستی اجتماعی پس از مرگ فرد همین دیروز اختراع شده است. اما آیندهٔ دستجمعی، قابل پیش‌بینی و شکل‌پذیر پدیده‌ای بسیار تازه است. مکتب عرفان بر مفهوم آیندهٔ جمعی کاملا متفاوت با حال تاکید نمی‌کند، نه به این سبب که غول‌های پیشین از آن غفلت کرده باشند، بلکه از این رو که در آن زمان هنوز چنین بینشی زاده نشده بود. سرگشتگی، معرفت خصوصی بر پایهٔ تجربیات عاطفی، که بناچار شخصی‌اند، و پناه بردن به راز و رمزهای خواص‌فهم که در سراسر ادبیات عرفانی ما جریان دارد، مساله و راه و رسم زندگی آن زمان بود. اما مساله و راه و رسم زندگی انسان امروز نیست ــ یا می‌تواند نباشد.

تقابل آینده‌ای عقلانی برای جهان و برخورد عاطفی و لحظه‌ای عرفان به‌زندگی موضوعی کم اهمیت نیست. در مقاله‌ای پیرامون عرفان، برتراندراسل پس از رد کردن روشی که عرفان مدعی است از راه آن به درک حقیقت می‌رسد می‌نویسد: "با این حال عقیده دارم که، اگر بتوانیم ضبط و سلطهٔ کافی بر اندیشهٔ خود داشته باشیم، در مسلک عرفان حکمتی یافت می‌شود که از هیچ راه دیگری به‌دست نمی‌آید. اگر این نکته راست باشد مسلک عرفان را باید به‌نام یک طرز برخورد نسبت به زندگی ستود نه به‌نام عقیده‌ای نسبت به جهان." اما بیدرنگ در پی این جمله لطفی را که به عرفان کرده است زیرکانه پس می‌گیرد: "من می‌گویم که جنبهٔ مابعد طبیعی عرفان اشتباهی است ناشی از عاطفهٔ عرفانی." و در جملهٔ بعد راسل نتیجه‌اش را متعادل می‌کند و بحث را فرود می‌آورد: "هرچند که این عاطفه، به‌نام سرچشمهٔ رنگ و روی همهٔ احساسات و افکار دیگر، الهام‌بخش بهترین جنبه‌های آدمیزاد است" (۶).

در پاسخی تند به راسل، هموطنش والتر استیس دیگران را اندرز می‌دهد که "بهترست به ایشان اقتدا نکنند و قیاس صوری‌سطحی او را که بر مقدمه‌ای سست و بی‌پایه مبتنی است و معتقدست که حالات عرفانی ذهن همانا عاطفی است مسلم نینگارند." (۷) به‌نظر می‌رسد که استیس مفهوم حرف راسل را هم دقیقا درنیافته و هم ترجیح داده که با نادیده گرفتن جنبه‌های خیلی آزاردهندهٔ آن از خیر مجادله بگذرد و، اگرچه کتابش با اشاره به راسل آغاز می‌شود، به تشری بسنده کند. راسل کمی پائین‌تر می‌نویسد: "برگسون غریزه را تحت عنوان شهود به‌مقام یگانه حکم حقیقت مابعد طبیعی ارتقا داد." استیس، که ظاهرا شیفتهٔ عرفان است، به‌تعریف علمی عاطفه بی‌توجه می‌ماند و از چیزی بنام "ذهنیت عواطف" در برابر "ذهنیت توهمات" حرف می‌زند (۸). البته او خود را به رد عقاید منتقدان عرفان متعهد نمی‌کند و می‌کوشد به توضیح خود این مقوله بپردازد. اما همین‌قدر که در برابر شیوهٔ بیانی راسل در بیان نظر البته قابل بحث پیرامون شهود به‌دنبال "آگاهی کیهانی"، "عرفان عرشی"، "عرفان غیرلاهوتی"، "عرفان ناسوتی" و غیره می‌رود می‌تواند نمونه‌ای باشد از میل به غرق شدن در تصورات شخصی که در هر فرهنگی می‌تواند گریبانگیر اشخاص شود.

در هر حال، در برخوردی انتقادی به عرفان ما نیازی نداریم که ثابت کنیم کمتر از اجدادمان دستخوش عاطفه‌ایم و بنابراین به دید عرفانی کمتر نیازمندیم. ادبیان و متفکران قدیم هم مشتی کودک نابغه اما بسیار عاطفی نبودند که پیش از به‌خواب رفتن افسانه‌ای بگویند و بشنوند. هوشمندی آن‌ها به‌اندازهٔ هوشمندی در زمان ما و در هر زمان دیگری جدی بود. اما نکته این است که ادراکات آن‌ها نیز در افق فکری عصری معین محاط می‌ماند. اگر برای تکامل انسان از عصر غارنشینی تا امروز بتوان تمثیلی در مسیر رشد فردی قائل شد، می‌توان گفت که عرفان، چه به‌عنوان جهان‌بینی فلسفی و چه به‌عنوان سنتی ادبی، سایه‌روشن پایان کودکی و آغاز عصر بلوغ است؛ زمانی که انسان رفته‌رفته می‌آموزد که جهان پیرامون صرفا ادامهٔ جسم و ذهن او نیست اما هنوز به دنیا با دیدی کاملا عاطفی می‌نگرد و تا مرحلهٔ به‌دست آوردن تصویری عینی از خود

و برخورد غیرذهنی به جهان فاصله دارد.

یکی از مراحلی که تمدن غرب در رسیدن از مرحلهٔ کودکی و خیالبافی به بلوغ فکری پیمود، پشت سر گذاشتن افکار سکون‌گرای مکتب افلاطون بود. نشانه‌هائی از تمایلی مشابه را می‌توان در جاهائی و کسانی در مکتب عرفان معاصر ایران دید که می‌کوشند نوعی دید عرفانی تازه را نه بر پایهٔ تفکرات افلاطونی بلکه بر پایهٔ جهان‌بینی فلاسفهٔ ایده‌آلیست غرب در یکی دو قرن اخیر بنیان نهند. جابه‌جا کردن نقطهٔ ثقل عرفان از افلاطون به‌کانت البته به آن ظاهری قابل قبول‌تر خواهد داد، اما بی‌عملی و خیال‌پروری فلج‌کنندهٔ عرفان به‌جای خود باقی خواهد ماند. درجنبهٔ تفکر اجتماعی، مکتب عرفانیون این تلقی را رواج می‌دهد که درک مسایل، نه از راه قیاس و استقرا، که با رسیدن به لحظهٔ حقیقت میسر است. از همین روست که عرفان با ترویج جهان‌بینی "صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی" عملاً مانع رشد میل به‌شناخت جامعه و جهان از راه برخورد علمی می‌شود. زمانی که اشخاص از نیروهای ماوراء شناخت در روابط بین‌المللی حرف می‌زنند و تمام روش‌های مبتنی برتجربه و تحلیل و شواهد را تحقیر می‌کنند، درواقع درجهٔ عرفان‌زدگی خود را به‌نمایش می‌گذارند. درهر حال، امروز دشوار می‌توان تصور کرد که برای عرفان افلاطون‌زدائی شده از این همه ابهت و طنطنه چه چیزی باقی خواهد ماند، چرا که این عرفان ریشه‌ای عمیق در سنتی ادبی دارد که خود با تصوف پرورش یافته است؛ و صوفیگری چیزی بیشتر از عمل کردن به پاره‌ای نظریات افلاطون نیست.

• در تبدیل محتوای عرفانی سنت ادبی به تفکر اجتماعی، عرفانیون به اخلاق‌گرائی جزمی در برخورد به مکتبشان با تحقیر می‌نگرند. این البته شیوهٔ بدی نیست زیرا این اصل را در نظر دارد که سالیان دراز و تفاوت‌های بسیار میان زمان ما و عصر رواج عرفان فاصله است. سبکروحی، مطایبه، همه‌جانبه‌نگری و پرهیز از تعصب راه‌ورسم هائی مثبت‌اند، اما در آموزش‌های خود عرفانیون تا چه اندازه رعایت می‌شوند؟ مثلا، کسی که در باب رندی حافظ از هیچ ستایشی خود-داری نمی‌کند آیا حاضر است بپذیرد که کار او عملا تبلیغ برای گونه‌ای تفکر سیاسی-اجتماعی است؟ که رندی و نگاه مدام رندانه به اشخاص و حوادث می‌تواند به روحیهٔ نفی مطلق حسن نیت - البته جز در نزد یاران و محرمان اسرار - بینجامد؟ آیا رندی مزمن، در عمل، تفاوت‌های زیادی با بددلی و سینیزم دارد؟ آیا این خطری جدی نیست که ناظر بددل و سینیک که پیوسته به ادعای حسن نیت دیگران و نیز امکان رسیدن به یقین و نیکبختی، که در هر حال مفهومی ذهنی است، پوزخند می‌زند نتواند از مرحلهٔ ساده‌لوحی و بی‌عملی فراتر برود و به معرفتی قابل مشارکت با دیگران برسد؟ بار دیگر بگوئیم که متفکران سلف و مفاخر ملی موضوع این بحث نیستند. در زمان حافظ و زبان او رندی می‌توانست سپری کارآ در برابر گرز کوبندهٔ حکام صحرانشین، زاهدان ریائی و نظام فکری و اجتماعی به‌غایت بی‌صداقت‌شان باشد. اما در زمانه‌ای که، بنا به‌فرض، افراد در شکل‌گیری آیندهٔ جمعی خود دخالت می‌کنند، جهان‌بینی مملو از رندی و رندانگی می‌تواند فضائی از سوءظن متقابل پدید بیاورد که در آن هر کس مطمئن است دیگری به چیزی که می‌گوید یا کاری که می‌کند ایمان ندارد و آنچه به‌عنوان یقین و ایمان تحمیل می‌شود جز وهمی مفت و پوچ نیست؛ و زمانی که روشن شود همه از ابتدا دروغ می‌گفته‌اند - زیرا این درست همان بازی عمومی و رفتاری است که از هر کس انتظار می‌رفته - همه به‌اتفاق به خود می‌بالند که رندانی درست و حسابی‌اند، چون هرگز نه‌تنها قول که عمل هیچ‌کس را هم باور نکرده‌اند. عرفانیون عصر ما شاید چنین ملاحظاتی را حقیر و نامربوط به عوامل معنوی و معرفت ناب بدانند. اما در هر حال، تفکر اجتماعی نهفته در سنت ادبی - عرفانی ما، هراندازه آرامبخش خوش‌طنین، مشکل بتواند زندگی همگانی و آیندهٔ آن را بهتر از این کند که هست، یا به انسان امروز و فردا چیزی بیاموزد که از عهدهٔ هر روش دیگری بیرون است (۹).

پس از همهٔ این‌ها، در بی‌زمان انگاری و فقدان تفکر انتقادی، پاره‌ای مبالغه‌های نابجا اجتناب‌ناپذیر می‌شوند: شخصیت کارتون عصر حجری در تراس غارش نسخه‌ای از روزنامهٔ صبح را که روی پوست آهو چاپ شده مطالعه می‌کند؛ در باغ آکادموس در آتن، افلاطون از همهٔ شهروندان، چه آزاد و چه برده، می‌خواهد که در انتخابات جمهوری‌اش شرکت کنند؛ و در شیراز، حافظ در غزلی با عنوان "سوسیال دموکراسی است راه نجات" به دولت شاه شجاع محبوبش اندرز می‌دهد که "ساقی به جام عدل بده باده تا گدا / غیرت نیاورد که جهان پربلا کند."

---

۱) آرتور کوستلر، خوابگردها، ترجمه منوچهر روحانی، انتشارات جیبی، چاپ دوم ۱۹۶۱، ص ۱۰۸.

۲) زمانی مشهورترین این بهگزینان احمد فردید بود که صنعت چاپ را به رسمیت نمی‌شناخت و مخلوطی همیشه شفاهی از عرفان، تصوف، حافظ، شرق، مولوی، هایدگر، کانت و چیزهای دیگر تولید می‌کرد. در اردیبهشت ۱۳۵۰ در حاشیهٔ کنگرهٔ سعدی و حافظ در شیراز نگارنده از ایشان پرسید که چرا حرف‌هایش را مکتوب نمی‌کند تا شاید درک آن‌ها اندکی آسان‌تر شود. ایشان بیدرنگ گفت: "(برای این‌کار هنوز) به‌من حوالت تاریخی نرسیده‌است" سال‌ها بعد، با نوساناتی که در مظنهٔ پاره‌ای اقلام فلسفی پیش آمد، فردید هایدگر را رها کرد و به ستایش حضرت بقیةالله‌الاعظم پرداخت و پس‌از مدتی یکلی خاموش شد.

۳) نگاه کنید به شکسپیر در پرتو هنر عرفانی، مارتین لینگز، ترجمهٔ سودابه فضایلی، نشر نقره، ۱۳۶۵.

۴) دائرةالمعارف فارسی، غلامحسین مصاحب، جلد دوم، ص ۱۷۲۹.

۵) خوابگردها، ص ۵۰.

۶) برتراند راسل، عرفان و منطق، ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات جیبی، چاپ دوم ۱۳۶۲، ص ۵۱.

۷) و.ت. استیس، عرفان و فلسفه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات سروش، چاپ دوم ۱۳۶۱، ص ۳.

۸) عاطفه از مقولاتی است که استنباط عمومی از آن معمولا با تعاریف علمی‌اش بسیار فاصله دارد. اول، عاطفه تنها گرایشو تلقی مثبت نیست، خشم و بیزاری نیز عاطفه‌اند. دوم، مهرمادری و چیزهائی از این قبیل، در جانوران تکامل یافته‌تر، از جمله انسان، تا چنان درجه‌ای به تربیت و عادت بستگی دارند که اطلاق واژهٔ غریزه به آن‌ها بسیار دشوار است. سوم، پیشتر چنین تصور می‌شد که عاطفه حالتی است که در دل یا سرپدید می‌آید. اکنون دیگر تردیدی نمانده که عاطفه از کلیه‌ها، یا بطور دقیق‌تر، از دو غدهٔ کوچک مشهور به فوق کلیوی و ماده آدرنالینی که آن‌ها ترشح می‌کنند سرچشمه می‌گیرد. در واقع، آنچه ما به عنوان ملایمت مهر یا خشونت خشم می‌شناسیم ناشی از حالاتی‌اند که این ماده و ترشحات غدد دیگر زیر تاثیر آن درخون و ماهیچه‌ها ایجاد می‌کنند. لحظاتی به‌یادماندنی مانند رقت قلب، جمع‌شدن اشک در چشم، گرفتن بغض در گلو، پردرآوردن از شادی و نیز راست ایستادن موبر بدن در نتیجهٔ ترس یا خشم ضربه‌های موج ناگهانی آدرنالین‌اند. در زمان‌های گذشته که حتا دانشمندان گمان می‌کردند عاطفه را سروشی غیبی در انسان وارد می‌کند، اصطلاحی مانند "عشق افلاطونی" در حقیقت عاطفهٔ خالی از تغییرات شیمیائی در خون را هجو می‌کرد. ترکیباتی مانند "ذهنیت عواطف"، "ذهنیت توهمات" و غیره بیشتر درحال و هوای جدول کلمات‌متقاطع‌اند تا علم و تجربه و تعریف. استیس، به‌گفتهٔ خود او، بورسی هفت‌ساله گرفته تا انبوهی از اصطلاحات عرفانی را یکجا جمع کند. مقایسه‌ای میان این قبیل نوشتجات و حاصل کار دانشمندانی‌که قدم به قدم و بازحمت‌و دقت پیش می‌روند و بشر را پیش می‌برند می‌تواند محکی‌باشد برادعای سروری عارف برعالم. درهرحال، حرف راسل این است که عرفان همان لحظه‌های عاطفی، غریزی و تا حدی فیزیکی است که می‌تواند رنگی پایدار به‌عمل انسان ببخشد. برای این رسیدن به چنین لحظه‌ای لازم نیست که حتما شخص درگوشه‌ای درحال تاملاتی در فلسفهٔ پیدایش جهان باشد. این گونه رفتارهای کاملا نه را صوفیان درمیان مردم رواج دادند. زمانی که ذوق و اشتیاق سنگتراش از حد مهارت، دستمزد، احبار و دستورکارفرما بسیار فراتر برود، او می‌تواند با حجاری گلی‌سنگی ارتباطی پایدار با بینندگان نسل‌های بعد برقرار کند. اما نباید فراموش کرد که تسلط برفن حجاری مقدم برحالات عاطفی و عرفانی شخص درحین به‌کاربردن آن است و بدون آن هیچ درجه از جذبه و خلسه برای تضمین کیفیت اثری هنری یا فکری کافی نیست.

۹) کنگره‌ای که یونسکو قرار است امسال برای حافظ برپا کند آزمونی خواهد بود برای سنجش میزان حساسیت ملت‌های دیگر به‌آنچه به‌نظر ما قطعی، مقدس و بی‌چون و چراست، از جمله موضوع رندی و سینیزم که باید به‌برخورد متفکران ملت‌های دیگر به‌آن توجه کرد. اگرچه نزد ما رندی خصلتی مثبت و کلیبی مسلکی سینیزم تفکری منفی است، این احتمال وجود دارد که در بسیاری فرهنگ‌های دیگر جهان بینی‌هائی از این قبیل درک و تحسین نشوند. از هم‌اکنون قابل پیش‌بینی است که هم در این‌جاهم در آن کنفرانس در پاریس گفته خواهد شد که بشریت سرانجام به بن‌بست رسید و دست به دامان عرفان شد، و از هم‌اکنون می‌توان این ادعا را رد کرد و گفت که جامعهٔ جهانی حتما "مشکلاتی بزرگتر از همیشه‌و امیدهائی بزرگتر از همیشه دارد، اما به‌هیچ بن‌بستی نرسیده که رهائی از آن در پیشانی سائیدن به‌آستان عرفان نهفته‌باشد. در حقیقت، با پشت سرگذاشتن عرفان به‌عنوان مرحله‌ای از رشدجمعی، انسان جدید به‌حدی از نبوغ فکری رسیده که تجربه‌های گذشته را برای رسیدن به درکی تازه و دقیق‌تر مرور کند. یکی از تجربیات گرانبهائی که می‌توان دراین کنفرانس به دست‌آورد، اسلوب ترجمه متون قدیمی فارسی به‌زبان‌های دیگر است به‌گونه‌ای که هم‌سبک کلاسیک و زبان فاخر حفظ شود هم مطلب برای درک مردم امروز بیان شده باشد. اگر ادبیات شناسان و اهل دانش غافل بمانند، کنفرانس یونسکو و بازتاب داخلی‌آن ممکن است به دست مداحها، عرفانچی‌های بین‌المللی و کسانی از رده روزه گاورودی که حرفشان پیشاپیش روشن است بیفتد.

نگاهی به‌تشکیل حکومت موقت ملی

حکومت مهاجر

محمدرضا حسروی

آنچه در پی می‌آید بخشی است از پژوهش بالنسبه مفصلی که اساساً" در ارتباط با شرکت نایبی‌ها در انقلاب مشروطیت ایران نگاشته شده است و ناگفته پیداست عصری را دربرمی‌گیرد که از اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه شروع و در اوایل حکومت رضاشاه پایان می‌گیرد.

درجریان جنگ جهانی‌اول، به‌دلیل مداخله‌های گوناگون امپریالیسم اروپایی در ایران و رقابت‌های آن، در ایران حادثه بزرگی روی داد. در تاریخ ایران معاصر این حادثه را "مهاجرت" نام نهاده‌اند. ولی به‌حق می‌توان آن‌را "قیام رهایی‌بخش ملی ایران" نامید.

در دهه اول سده بیستم، هنگامی که انقلاب مشروطیت ایران درگرفت و به محافظه‌کاری و انحطاط گرایید، کشورهای بزرگ اروپا بر سر تقسیم مجدد منابع کره زمین، با یک دیگر تصادم یافتند و در ۱۹۱۴ به‌جنگی کشانیده شدند که چهار سال طول کشید و به‌گشته شدن ده‌میلیون‌انسان و زخمی شدن بیست میلیون‌تن انجامید. در این جنگ متفقین در برابر متحدین قرار داشتند. منظور از متفقین، بریتانیای کبیر و فرانسه و روسیه و ایتالیا و ایالات متحده آمریکاوژاپن و بلژیک و صربستان و مونته‌نگرو و یونان و پرتغال و رومانی بود، و مراد از متحدین، آلمان و اتریش ـ هنگری و بلغارستان و عثمانی (ترکیه).

درحین‌جنگ متفقین می‌کوشیدند که در وهله اول مستعمرات، و دروهله دوم کشورهای مستقل و نیمه‌مستقل غیر اروپایی را همچنان آرام و فرمانبردار نگه دارند، حال آن که متحدین خواهان شوریدن مستعمرات وکشورهای غیراروپایی بودند.

در ایران در مقابل بیشتر قشرهای طبقه حاکم که طرفدار انگلیس و روسیه بودند، اقلیتی از طبقه حاکم به آلمان گرایش داشتند و بسیاری از روشنفکران و توده‌مردم با ستایش به‌آلمان می‌نگریستند. چنان که قبلا" گفته شد، قاطبه مردم ایران درآن‌زمان از ماهیت امپریالیسم آلمان ناآگاه بودند و به‌اعتبار دشمنی آن با انگلیس و روسیه و اتحاد آن با دولت مسلمان عثمان و حمایت آن از جنبش اتحاد اسلامی، دولت آلمان را دوست خود تلقی می‌کردند. از این رو احمد شاه که در آن موقع تازه به‌سن قانونی رسیده و متمایل به‌انگلیس و روسیه بود، همانند رئیس‌الوزراء مستوفی‌الممالک که در سازمان فراماسونری عضویت داشت، نمی‌توانست علنا" جانب متفقین را بگیرد و درنتیجه، در اول نوامبر ۱۹۱۴ ایران را در برابر متفقین و متحدین، بی‌طرف اعلام کرد. با این وصف ایران در تمام دوره جنگ عرضه فعالیت‌های رقابت‌آمیز هر دو جناح بود.

آلمان در راس متحدان خود می‌کوشید که مردم ایران و نیز افغانستان و هندوستان را به‌اتکاء شورضدامپریالیستی آن‌ها، علیه انگلیس و متفقانش بشوراند تا هم زمینه سقوط هندوستان که قلب امپراتوری انگلیس به‌شمار می‌رفت، فراهم آید و هم‌بخشی از ارتش‌های انگلیس و همچنین روسیه در این کشورها گرفتار شوند و نتوانند در جبهه‌های اروپا برضد متحدین جنگ کنند. آلمان برای این‌منظور هیئت‌های متعدد به‌ایران و افغانستان فرستاد و با گروه‌های سیاسی ایران مخصوصا" حزب دموکرات و دسته‌های شورشی و یاغی ایران مخصوصا" تنگستانی‌ها و دشتستانی‌ها در جنوب و بختیاری‌ها و نایبی‌ها در مرکز روابط دوستانه برقرار کرد.

در برابر آلمان، انگلیس و روسیه مجاهدت می‌ورزیدند که به‌وسیله دولت‌های ایران و افغانستان هرچه بیشتر از بسط نفوذ آلمان در این کشورها جلوگیری کنند و واحدهای نظامی وایل‌های وابسته به خود و همچنین اقلیت‌های طرفدار خود و از آن‌جمله ارمنیان را در برابر طرفداران آلمان تجهیز و تقویت کنند. روسیه به سپاه قزاق ایران که زیر نظارت افسران روسی قرار داشت و انگلیس به واحدهای ژاندارمری و نظمیه ایران که به وسیله افسران سوئدی اداره می‌شدند، چشم امید دوخته بودند. از این‌ها گذشته انگلیس در استان‌های جنوبی و روسیه در استان‌های شمالی به‌استناد پیمان ۱۹۰۷ که به‌آن‌ها منطقه نفوذ اعطا کرده بود، واحدهای نظامی نیز داشتند.

در شروع جنگ جهانی اول مخصوصا" پس از ورود دولت عثمانی به‌جنگ، نفوذ آلمان درایران فزونی گرفت، و در اواخر سال ۱۹۱۴ دولت عثمانی بخشی از آذربایجان ایران را اشغال کرد و ارتش ششم خود را برای مقابله با نیروهای‌انگلیسی، به بین‌النهرین فرستاد. ولی در آغاز سال ۱۹۱۵ ارتش عثمانی در شهر ساری قمیش از روسیه شکست خورد. در نتیجه موقتا" از نفوذ متحدین در ایران کاسته شد، و انگلیس و روسیه توانستند ایران را که تا آن زمان شامل سه منطقی انگلیسی و روسی و بی‌طرف بود، به دو منطقه انگلیسی و روسی تقسیم کنند و منطقه بی‌طرف را یکسره از میان بردارند و نیز برای مجازات طرفداران آلمان و عثمانی، لیست سیاهی فراهم‌آورند. سپس روسیه بر شماره افراد سپاه قزاق ایران افزود و انگلیس یک نیروی پلیس نظامی شامل ۱۱۰۰۰ ایرانی و هندی و انگلیسی به نام "تفنگداران ایران جنوبی" (پلیس جنوب) به وجود آورد.

به‌موازات افزایش‌نفوذ انگلیس و روسیه، عمال ایرانی آن‌ها اقتداری بیشتر یافتند، و کابینه‌های مشیرالدوله و عین‌الدوله که به‌آن کشورها مخصوصا" انگلیس تمایلی آشکار داشتند، به‌روی کار آمدند. با این وصف نفوذ آلمان در ایران روزافزون بود. آلمان و متحدانش توانستند با جلب اکثر افسران سوئدی ژاندارمری ایران، بخش عمده ژاندارمری را به‌خود متمایل‌گردانند و شورشیان تنگستان و دشتستان و کازرون و دسته‌های مسلح نایب حسین و حسین‌زاده و احسان‌الله دوستدار و سواران ایل کرد سنجابی و ایل لر بیرانوند و بخشی از ایل قشقایی و بخشی از ایل بختیاری و جز آن‌ها را علیه انگلیس و روسیه برانگیزند و حتا برخی از سران بزرگ انقلاب مشروطیت ایران مانند باقرخان سالار ملی و حیدر عمواوغلی را به‌خود جلب کنند.

پس مجددا" مستوفی‌الممالک ظاهرا" بی‌طرف رئیس‌الوزراء شد، و طرفداران آلمان به‌راهنمایی ماموران آلمانی در بسیاری از شهرها مانند اصفهان و کرمانشاه، نه‌تنها بر رجال انگلیسی مآب و روسی‌مآب ایران، بلکه برنمایندگان سیاسی و تجاری انگلیس و روسیه

هم سخت گرفتند و عملا" بر جامعه مسلط شدند. حتا در چند جا مانند همدان، بانک و تجارتخانه‌های انگلیس را اشغال و غارت کردند. (۲)

سرانجام دو دولت انگلیس و روسیه در صدد برآمدند کهاز طریق نظامی با نفوذ آلمان مقابله کنند. درنتیجه،انگلیس در بندرهای جنوب ایران نیرو پیاده کرد و پس از اشغال خوزستان، آماده‌حرکت به سوی فارس و کرمان و خراسان شد. روسیه نیز بر شمار سپاهیانی که در شهرهای شمالی انزلی و قزوین داشت، افزود، سپس آن‌ها رابه‌سوی تهران گسیل کرد. انگلیس اصرار می‌ورزید که ارتش روسیه در ایران پیش تازد، ولی ژنرال یوده‌نیچ فرمانده ارتش قفقاز با پخش شدن سپاهیان روسی در کشور پهناور ایران مخالف بود. با این‌همه‌گراندوک نیکولای نایب‌السلطنه و فرمانده کل قوای روسیه به قفقاز رفت و سپاهی مجهز به فرماندهی ژنرال باراتوف به ایران گسیل داشت.

ژنرال باراتوف به‌منظور ایمن‌کردن راه‌های ایران و کمک به‌سپاهیان انگلیسی برای بیرون آوردن بغداد از دست سپاهیان عثمانی، نقشه اشغال سریع دو شهر کرمانشاه و کاشان را طرح کرد، زیرا کرمانشاه یکی از پایگاه‌های مهم آلمانیان و کلید بغداد محسوب می‌شد، و کاشان مقرنایبی‌های‌آلمان‌گرای، پایگاه‌مهم دیگر آلمانی‌ها یعنی شهر بزرگ اصفهان بود و تصرف آن از خطر آلمان برای هندوستان می‌کاست. به‌فرمان ژنرال باراتوف، پیشروی سپاه روس در سه محور صورت گرفت: محور قزوین ــ همدان ــ کرمانشاه، محور قزوین ــ ساوه ــ اصفهان، و محور قزوین ــ قم ــ بروجرد. البته برای تامین پیشروی نیروهای روسی در محورهای سه‌گانه، تصرف تهران، پایتخت ایران که مشرف بر راه‌های ساوه و قم بود و همچنین تسخیر شهر کاشان که می‌توانست مزاحم راه‌های قم‌و اصفهان شود، ضرورت داشت.۳۰

سپاه روسی در ۱۹ ذی‌الحجه ۱۳۳۳ پس از تمرکز در شهر قزوین، به‌تهران گراییدو درجلکه ینگی امام، واقع در ۷۰ کیلومتری پایتخت متوقف شد. آن‌گاه روسیه و انگلیس دولت ایران را تهدید کردند که اگر دست آلمانی‌ها و طرفداران آنان را از ایران کوتاه نکند، وارد پایتخت خواهند شد.

تهدید علنی بیگانگان گروه‌های بیدار ایران را تکان داد و به‌واکنش سریع واداشت. واکنش ملی به‌صورت مهاجرت قلیل از وطنخواهان به‌شهر قم آغاز شد. ولی این واکنش نه در قم پایان یافت و نه‌در انحصار آن عده قلیل باقی ماند، بلکه به‌صورت قیام ملی ایرانیان در برابر انگلیس و روسیه درآمد و از اواخر ۱۳۳۳ تا اواسط ۱۳۳۶ چند هزارتن‌ازطبقات‌متفاوت‌مخصوصا" طبقه پایین را دربرگرفت و از قم به‌کاشان و سلطان‌آباد و اصفهان و بروجرد و کرمانشاه و قصرشیرین، و سرانجام به‌خاک عثمانی کشیده شد. در آغاز مهاجرت بسیاری از آزادیخواهان‌تهران منجمله عده‌ای از نمایندگان مجلس شورای ملی و اعضای‌احزاب، مخصوصا"حزب دموکرات برخی به‌میل خود و بعضی از رقیبـــان سیاسی برای کسب‌وجه‌ی اجتماعی، همراه با انبوهی از مردم ساده‌تهران سراسیمه و حتا باپای پیاده تهران را ترک گفتند و به‌شهر قم در ۱۴۰ کیلومتری جنوب تهران کوچیدند. گروهی از کارگزاران سفارت‌های آلمان و عثمانی و اتریش‌هم‌آنان را همراهی کردند۴، و شاه و رئیس‌الوزراء با آن که دم از آمادگی خود برای حرکت به‌قم و انتقال پایتخت از تهران به‌اصفهان یا احیانا" کرمانشاه یا بروجرد می‌زدند۵، در پایتخت ماندند به‌این‌عذر که دولت‌های انگلیس و روسیه آنان را از ترک تهران برحذر داشته‌اند. پس به‌مهاجران اخطار کردند که هرچه زودتر به تهران بازگردند و مطمئن باشند که چون دربار و دولت مطابق میل انگلیس و روسیه در پایتخت می‌مانند، نیروهای بیگانه پایتخت را اشغال نخواهد کرد. براثر اخطار دولت، گروهی‌از مهاجران‌که شور وطنخواهی نداشتند، به‌تهران بازگشتند. ولی بقیه‌که مورد قهر دولت قرار گرفتند و "یاغی" به‌شمار آمدند، در قم ماندند و در ۶ محرم ۱۳۳۴ سازمانی به‌نام "کمیته دفاع ملی" تشکیـل دادند. اختیار سازمان در کف چهار عضو اصلی بود: سیدحسن مدرس، محور جنبش اتحادااسلامی، سلیمان اسکندری، رهبر حزب دموکرات، سیدمحمدصادق طباطبائی، رهبر حزب اعتدالی، غلام‌علی نظام‌السلطان، مرد سیاسی بی‌طرف. ولی‌هیئت مدیره‌ای مرکب از رجال برجسته مانند محمدرضا مساوات و سلیمان میکده اداره آن را برعهده داشتنـد۶. کمیتـه دفاع ملی که بعدا" به صورت حکومت موقت ملی درآمد، موظف بود که به‌اتکاء عموم مردم آزادیخواه، بامهاجمان روسی و انگلیسی جنگ کند و آن‌ها را از ایران براند. دولت آلمان و همچنین دولت‌های عثمانی و اتریش این کمیته را که به دشمنان آن‌ها اعلان جنگ داده بود، مورد حمایت قرار داد.

دولت‌های انگلیسی و روسیه با همکاری دولت ایران که‌صدارت آن براثر استعفای مستوفی‌الممالک، به‌دست شاهزاده آنگلوفیل، فرمانفرما افتاده بود، از طرفی کوشیدند که به‌وسیله عمال خود، میان سران مهاجران تفرقه‌اندازند و از طرف دیگر آهنگ تعقیب مهاجران کردند. با این همه آزادیخواهان از هر سو برای مبارزه بااجنبی و خدمت به کمیته، به‌قم روی آوردند. روحانیانی مانند مدرس و نورالله ثقةالاسلام که هر دو در مجلس شورای ملی نفوذ عمیق داشتند،مردم و مخصوصا" دسته‌های مسلح و طرفداران جنبش اتحاد اسلامی را به‌همکاری با کمیته دفاع ملی دعوت کردند۷. کمیته دفاع ملی هم به‌نوبه خود، همگان را به‌طور عام و گروه‌های سیاسی و دسته‌های شورشی و یاغی را که همواره مورد بی‌اعتنایی و نفرت دولتیان بودند، یکایک به همکاری دعوت کرد. در نتیجه بزودی مهاجران به‌صورت اردویی عظیم مرکب از مردم ساده و روشنفکران و روحانیان و سیاستمداران و دسته‌های مسلح درآمدند. دسته‌های مسلح که به‌منزله قوه اجرائیه‌وحافظ‌انبوه‌مهاجران‌در برابر نیروهای خارجی و نیروهای دولت ایران به‌شمار می‌رفتند، بسیار متنوع و مشتمل بر واحدهای متمرد و یاغی و راحدهای ایلی و واحدهای ژاندارم و واحدهای سربازان ایران و واحد سربازان اروپایی بودند. واحدهای متمرد و یاغی که به‌رهبری گردنکشانی مانند امیر حشمت‌نیساری‌و محمد حسین‌زاده واحسان‌الله دوستـدار و نـایب حسیـن سـالار اسلام و یارماشاءالله سردار جنگ ومحمدحسن‌ظفرنظام و چراغعلی سردار صولت و علی سیاه کوهی به‌مهاجران پیوستند، از دسته‌های مستقل تشکیل می‌شدند، و در آن میان بزرگ‌ترین واحد از آن امیر حشمت، و مجهزترین واحد از آن‌نایبی‌ها بود. واحدهای ایلی که عمدتا" به‌ایل‌های غرب و جنوب ایران مانند سنجابی و کلهروبیران وند و قشقایی و بختیاری تعلق داشتند، با وجود کثرت کمی، از وحدت فرماندهی و قدرت سازمانی برخوردار نبودند. واحد رضاقلی نظام‌السلطنه‌که خواهرزاده حسین‌قلی نظام‌السلطنه، صدراعظم محمد علی‌شاه بود و قبلا" از طرف دولت تهران بر لرستان و خوزستان حکومت می‌کرد، مهم‌ترین واحد ایلی به‌شمار می‌رفت. نظام‌السلطنه با تجهیز دو ــ سه هزار تن از طوایف‌لر، این واحد را پدید آورد و به‌خدمت مهاجران گمارد. ژاندارم‌هایی که به‌تدریج بردولت تهران شوریدند و با مهاجران به‌همکاری پرداختند، با آن که سر به‌چند هزار می‌زدند در واحدهای کوچک کمابیش مستقل خدمت می‌کردند و از این رو چندان کارآمد نبودند. این امر در مورد واحدهایی که براثر سربازگیری یا به‌وسیله سربازان داوطلب به‌وجود آمدند، نیز صدق می‌کرد. واحد سربازان اروپایی عمدتا" تعداد قلیلی از اسیران آلمانی و اتریشی را که از بازداشتگاه‌های روسیه به ایران گریخته بودند، دربرمی‌گرفت۸.

شونمان کنسول آلمان در کرمانشاه در سازمان دادن و اداره کردن امور مهاجران با کمیته دفاع ملی همکاری می‌کرد، کنت‌کانیتس وابسته نظامی سفارت آلمان در ایران بر فعالیت‌های واحدهای مسلح نظارت داشت، و پرنس‌رویس، سفیر آلمان می‌کوشید که میان واحدهای مسلح و همچنین میان گروه‌های سیاسی هماهنگی پدیدآورد و برای هزینه‌های گوناگون افراد و دسته‌ها بودجه کافی تامین کند.

قسمتی از این بودجه از راه جمع‌آوری اعانه ملی و مصادره بانک‌ها و سایر موسسات متعلق به انگلیسیان و روسیان، و بعدا" از راه گرفتن مالیات به‌نام حکومت‌موقت ملی فراهم می‌آمد، وقسمت دیگر بودجه و همچنین اسلحه و مهمات به‌وسیله دولت آلمان تدارک می‌شد. گروه‌هایی ازآلمانیان به‌رهبری مردانی چون فون نیدرمایر و واس‌موس نیز در حوزه‌های نفوذ روسیه و انگلیس به‌کار تحریک مردم مخصوصا" مردم ایلی سواحل جنوبی به‌مبارزه علیه مهاجمان اشتغال داشتند(۹).

---

۱. احمد مورخ‌الدوله سپهر: ایران در جنگ بزرگ ۱۹۱۸ ــ ۱۹۱۴، ص ۳۳۸.

2. L. I. Miroshnikov: Iran in War I, P. 43.

۳. سرلشکر محمد نخجوان: تاریخ‌نظامی جنگ بین‌المللی ۱۹۱۴ ــ ۱۹۱۸، ص ۳۷۶.

۴. ستاره ایران، ۱۶ محرم ۱۳۳۴، ص۴.

۵. یوسف مشیرالسلطنه: نامه‌های یوسف‌مشیرالسلطنه، ص ۸۰ ــ ۲۷۹.

۶. امان‌الله اردلان: "خاطره‌های من در ایام مهاجرت جنگ بین‌المللی اول "ص ۴۳. اولین قیام مقدس ملی در جنگ بین‌المللی اول، از حسین سمیعی.

۷. حیدر بیتاب و کمال جاوید: نفوذ سیدجمال‌الدین در افغانستان و ایران، ص ۵۲.

۸. عبدالحسین وحیدالملک شیبانی: یادداشت‌های وحیدالملک شیبانی، برگ ۸۳.

۹. همان، برگ ۸۴.

بادی از سماعی

به‌انگیزه چهل‌ودومین سالگرد درگذشت حبیب سماعی

حبیب‌الله سماعی به سال ۱۲۸۰ هجری شمسی در تهران زاده شد. پدرش، "سماع الحضور" از نوازندگان بلندپایه‌ی سنتور در اواخر عهد ناصری بود که بهترین شاگرد استاد بلامنازع سنتور آن زمان، محمد صادقخان سرورالملک (رئیس) بود. سماع الحضور غیر از تسلط در ضرب و سنتور و استادی‌اش در فن موسیقی، از ورزشکاران بنام بود و پیرو سلسله نعمت‌اللهی که این بر زندگی خصوصی و هنری او اثری آشکار داشت (۱).

حبیب سماعی از کودکی نزد پدر، تعلیم موسیقی دید. محیط مناسب خانوادگی، استعداد او و مراقبت‌های دقیق پدرش در پرورش او بسیار موثر بود. حبیب کوچک در روزگاری می‌زیست که هرچه می‌شنید نغمات اصیل موسیقی سنتی بود. قبل از فراگیری سنتور، پدرش او را موظف به‌آموختن "تمبک" کرد. آشنایان به‌موسیقی سنتی ایرانی می‌دانند که در این مکتب، فراگیری تمبک و ضربگیری پای ساز چقدر حائز اهمیت است و این "پایه ریتمیک" قوی تا چه‌اندازه در تربیت گوش شاگرد موثر است. با توجه به‌این‌که موسیقی سنتی ایرانی از لحاظ اوزان مختلف، بسیار متنوع و گاه نیز پیچیده است. حبیب سماعی در شش سالگی پای ساز پدر، ضرب می‌گرفت وپس از آن نیز به‌فراگیری سنتور پرداخت. روش تعلیم موسیقی در گذشته، بصورت سنتی‌اش یعنی "سینه بسینه" و "شفاهی ــ گوشی ــ حضوری" بود. حبیب کوچک در دوازده سالگی، سنتور را اگر چه نه با مهارت زیاد ولی به‌درستی می‌نواخت و قول روح‌الله خالقی: "اثری از ساز پدر را درخود داشت و هنر را از او به‌ارث برده بود". حبیب (که بعدها نام خانوادگی "سماعی" را برگزید بغیر از پدرش استاد دیگری نداشت) علاوه بر سنتور، ضرب و سه‌تار را بخوبی می‌نواخت، صدای دودانگ جذابی داشت که گاه لطف سازش را دوچندان می‌کرد و در ضمن نوعی ارگ دستی را نیز بخوبی می‌نواخت. بزودی مشهد، بیرجند و نواحی دیگر، به‌عنوان یک استاد جوان موسیقی شهرت یافت و توجه موسیقی دوستان و سرشناسان را بخود جلب کرد. مجالس انس دوستانه و گردهم‌آیی‌های آنان را شمع محفل شد.

از دوران زندگی سماعی در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۲ چیز زیادی در دست‌نیست. می‌دانیم که در سال ۱۳۱۶ با ابوالحسن صبا دوست شد که این دوستی تا آخر عمر سماعی ادامه یافت، همچنین منجر به‌ارتباط با اشخاصی چون: جلال‌تاج اصفهانی (خواننده) رضا روانبخش (ضرب‌گیر و خواننده) مرتضی محجوبی (نوازنده پیانو) شد و در همین زمان بود که محجوبی از مجالست با سماعی نکات فراوانی را بیاموخت. حدود همین سال‌ها بود که به‌دعوت کمپانی انگلیسی صفحه‌پرکنی هیزماسترز‌وَیس برای پر کردن صفحه دعوت شد وَ از قضای روزگار، در آن زمان که از هر هنرمند مشهوری دستکم سی صفحه برداشته می‌شد، از ساز حبیب سماعی بیش از پنج صفحه پر نشد که تنها یادگارهای هنر اوست. این صفحات، نمونه‌های بسیار خوبی از مکتب اصیل و سبک صحیح نوازندگی سنتور در موسیقی قدیم ایران هستند. همه‌ی تکنیک‌های لازم، نوانس‌ها، ریزه‌کاری‌ها و حالات، حفظ‌کیفیات اصلی و... در آنها رعایت شده است و این نه‌آخرین حد کار حبیب سماعی است که او بسیار بیشتر و بهتر از اینها در چنته داشت. در این صفحه‌ها، "پروانه" خواننده‌ی جوانی که صدای‌گرفته غم‌انگیزی داشت و دختردایی اکرام‌السلطنه خواننده دربار ناصری بود وی را همراهی کرده است که از میان آنها صفحه‌ی "شور و شهناز" معروف است. بخصوص با دو چهار مضراب بسیار زیبایی که حبیب سماعی در ابتدای آنها نواخته است. "پروانه" در آغاز جوانی به‌بیماری سل درگذشت و مرگ اسف‌انگیز وی در مردم آنروز، استقبال بسیار زیاد از این صفحات را باعث شد. در این صفحه‌ها گاهی صدای سه‌تار استادانه عبدالله دادور (قوام‌السلطان ۱۳۳۹ ــ ۱۲۷۴) آنها را همراهی کرده است. جز این آثار، دیگر حبیب سماعی از خود اثری بجا نگذاشت و در سال‌های بعد هم که دستگاه "ریل‌سیمی" به‌بازار آمد، عمدا" از ضبط خودداری می‌کرد و مانع می‌شد (۲). این موسیقیدان نابغه که تحصیلات چندانی هم نداشت و حتا به خط نت موسیقی هم آشنا نبود، با استعداد ذاتی‌اش، محیط مناسب و تعلیم صحیحی که دیده بود، از ادراک و احساس قوی و ژرفی برخوردار بود که هنوز هم مانندش دیده

نشده و این خصایص در شیوه نواختن‌اش مشخص‌بود و معاصرین‌اش‌هنوز برایش جانشینی نیافته‌اند. موسیقی حبیب سماعی پرقدرت و روان و شیرین و مضراب‌هایش ظریف و شکننده‌اند. از سال ۱۳۱۸ که رادیو تهران افتتاح شد در آنجا نوازندگی می‌کرد و جز تکنوازی با ویلن ابوالحسن صبا و آوازتاج اصفهانی برنامه‌هایی نیز بصورت زنده اجرا می‌کرد اما همواره از آن تشکیلات ناراضی بود تا این‌که آن دستگاه را با تلخی ترک کرد. آوازه حبیب سماعی اشخاص فرصت‌طلب و ابن‌الوقت را به‌استفاده از سنتور ترغیب کرد (لازم به توضیح است که در آن زمان سنتورسازی مهجور بود و طالبان زیادی نداشت و حبیب سماعی تنها چهره ارزشمند این ساز بود) در نتیجه، تعداد سنتورنوازان دیمی که با تشبث‌به‌مقامات بالا به‌رادیو راه یافته بودند و گوش‌ها را با صدای ساز ناکوک‌شان آزار می‌دادند، زیاد شد. حبیب سماعی با این‌که حقوق مختصری که از ارتش می‌گرفت وعایدی دیگری نداشت ولی در هیچ شرایطی حاضر نشد از اوج کمال طلبی‌اش بزیرآید یا تعلیم شاگردانی را قبول کند که احتمال داشت بعدها هم هنرموسیقی را به‌پستی و ابتذال بکشانند. از طرف دیگر، اخلاق نه‌چندان صبور و خوی بی‌حوصله‌اش مانع ازآن بود که بشیوه معمول معلمین موسیقی، کلاسی منظم و مرتب داشته باشد. کمااینکه در سال ۱۳۲۱ که از طرف روح‌الله خالقی به‌کار در انجمن موسیقی ملی دعوت شد، نتوانست کلاس درس خود را ادامه دهد و منظم و مرتب کار کند (۳). گذشته از روش تعلیم حبیب سماعی که بصورت سینه بسینه و شفاهی بود خلاقیت جوشان و دگرگونی‌های زیاد روحی او مانع از آن بود که بتواند یک ردیف مدون شده و ثابت را آموزش دهد و چیزی را تکرار کند. هربار، هنگام تعلیم، مطلبی تازه می‌آفرید و می‌آموخت و با این‌کار (که از عهده کنترل و نظارت خود او هم خارج بود) کار تعلیم را برای خود دشوار می‌کرد و برای شاگردانش دشوارتر. حبیب سماعی به‌معنای واقعی کلمه "بدیهه نواز"ی بی‌نظیر بود و این خاص کسانی است که در موسیقی سنتی ما به‌استادی می‌رسند. آقای مرتضی عبدالرسولی که از شاگردان قدیم حبیب سماعی است نقل کرده "از پنجاه یا شصت‌بار که حبیب سماعی دستگاه شور را برای "تعلیم" ما نواخت هیچ‌گاه دودرآمد یکسان یا دوچهار مضراب یکجور نداشت. ما بجز نشستن و گوش‌کردن و اعجاب، کار دیگری نمی‌توانستیم بکنیم و اصلا" چیزی بنام "آموزش" در مکتب حبیب سماعی معنی نداشت. فقط عشق شدید و کار ریاضت گونه‌وایمان می‌خواست که کسی بتواند چیزی از او کسب کند." فقط، چهار نفر بودند که سختی‌هاو مشکلات را بجان خریدند و شاگردی او را پذیرفتند.

برجسته‌ترین آنها، نورعلی برومند (۱۳۵۶ – ۱۲۸۵) بود.

دومی مهندس قباد ظفر است که دوست و معاشر حبیب سماعی به‌شمار می‌آید او مدتی را نزد سماعی شاگردی کرد و هنوز در قید حیات است.

سومی مرتضی عبدالرسولی خطاط معاصر است که به‌موسیقی آشنایی کامل دارد و حبیب سماعی مدت‌ها در خانه وی زندگی می‌کرد و معاشر او بود.

چهارمی استاد مهدی ناظمی است که نوازندگی و سازندگی سنتور را ازحبیب سماعی آموخته و سنتور ساخته‌ی دست او هرکدام الگوی کاملی از کمال مطلوب ساز سنتور هستند. (۴) مهدی ناظمی اکنون ۸۳ سال دارد. شاگرد دیگر حبیب که کمتر اسمی از او به‌میان آمده است خانم طلیعه کامران است که سال‌های زیادی را نزد او و حسین تهرانی (۱۳۵۲ – ۱۲۹۰) استاد تمبک به آموختن موسیقی پرداخت‌و اگر چه هیچ‌گاه در محافل موسیقی ظاهر نشده و ساز را برای خود می‌زند ولی در کار خود مهارت کامل دارد و از نخستین بانوان هنرمندی است که به‌فراگیری سنتور همت گماشت و در آن کوشید.

شخصیت خاص و منحصر بفرد حبیب سماعی که آمیخته‌ای از نبوغ، درک عمیق و حساسیت دردناک‌اش بود در تعارض با محیط او را شکننده‌تر و پریشان‌تر و منزوی‌تر از آنچه که بود کرد. (۵)

جز با معدودی، معاشرت دیگری نداشت. در سال ۱۳۲۱، به‌دعوت انجمن موسیقی ملی در حضور لئون کنیپر موسیقیدان مشهور شوروی، که به‌ایران آمده بود، کنسرتی داد و تحسین این موسیقیدان را برانگیخت. در جشن هزاره فردوسی، در حضور متشرقین معروفی چون یان ریپکا و هانری ماسه و آ. پاپازیان هنرپیشه جهانی تئاتر و متخصص نقش‌های شکسپیری، کنسرتی داد که سخت

حبیب‌کوچک در کنار پدر و استادش سماع حضور

مورد توجه‌واقع شد و هانری ماسه در سخنرانی خود ضمن تمجید از هنر حبیب سماعی تاکید کرد که ایرانیان بجای تقلید و دنباله‌روی از موسیقی غرب باید بدنبال تقویت و پیشرفت موسیقی خود باشند چه این موسیقی در نوع خود در جهان بی‌نظیر است.حبیب سماعی در پی جمع‌آوری و حفظ آثارش نبود و شاید اگر همت نورعلی برومند و ابوالحسن صبا نبود این چند قطعه هم از او نمانده بود. بعضی از قطعات ضربی و دیگر آثار او به‌کوشش ابوالحسن صبا (که سماعی برای او و هنرش احترام بسیار قائل بود) به‌نت درآمد. اما امید سماعی برای انتقال هنرش، فرزند کوچکش بود که مرگ نابهنگام او، اندیشه مرگ را در او وارد کرد و طولی نکشید که خودش هم پس از مدتی بیماری طولانی در ۲۱تیر ۱۳۲۵درگذشت. جنازه وی با تشریفات مخصوص نظامی از خانه‌اش در میدان ژاله تا گورستان ظهیرالدوله دربند حمل شد. مرگ سماعی انعکاس زیادی در جامعه نیافت، حتا رادیو هم که مدت‌ها از وجود سازش برکت یافته بود از کنار این خبر با بی‌تفاوتی گذشت. با مرگ سماعی دوره‌ی فترت طولانی در این شیوه سنتور نوازی پدید آمد. دوره‌ای که بنظر می‌رسد هنوز هم پایان نیافته است.

---

۱) درباره‌ی حبیب سماعی نوشته شده است:

الف) "حبیب سماعی". نوشته‌ی روح‌الله خالقی. مجله‌ی موزیک ایران. آذر و دی و بهمن ۱۳۲۶

ب) "استاد حبیب سماعی". نوشته‌ی ابوالحسن احتشامی. مجله اطلاعات ماهانه. بهمن ۱۳۲۷

ج) "شش سال از مرگ سماعی گذشت". مجله‌ی موزیک ایران. تیر ۱۳۳۱.

د) "سماعی رفت و سنتور را هم با خود برد". روزنامه‌ی مرد امروز تیر ۱۳۲۵

هـ) "سنتورزن". بخشی از کتاب سرگذشت موسیقی ایران جلد اول. نوشته‌ی روح‌الله خالقی. چاپ تهران ۱۳۵۴ انتشارات صفیعلیشاه.

و) "گذری در شیوه سنتور نوازی حبیب سماعی" نواری از مجید کیانی. سازمان فرهنگی ابتکار. بهمن ۱۳۶۳

۲) شاید مفید باشد اگر توضیح داده شود که بسیاری از ریزه‌کاری‌ها و ظرافت‌هایی که در نوازندگی مکتب سنتی موسیقی ایران است و در حبیب سماعی به اعلی‌درجه موجود بود، هنگام ضبط برروی ریل‌ها از بین می‌رفت (هارمونیک‌های لحظه‌ای و دقیق لاجرم حذف می‌شوند) و "رنگ‌آمیزی ساز" تا حد زیادی محو می‌شد. حبیب سماعی‌و اقبال‌السلطان خواننده مشهور و هنرمندانی دیگر، اصلا" مایل به پرکردن صفحه یا نوار نبودند و بدون آگاهی علمی و توانایی توضیح تکنیکال موضوع، فقط برپایه‌ی احساس و با اتکا به‌گوش دقیق از ضبط خودداری می‌کردند.

۳) ر.ک به مجله‌ی موزیک ایران. زمستان ۱۳۳۷. سرگذشت موسیقی ایران جلد سوم نوشته‌ی روح‌الله خالقی.

۴) ر.ک به کتاب "ناظمی وسنتور" نوشته‌ی ارفع اطرایی چاپ تهران انتشارات کانون چنگ ۱۳۶۴

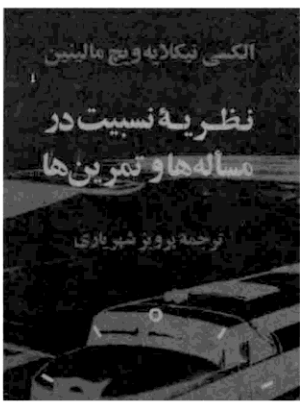
۵) نورعلی برومند که غیر از استادی در رشته موسیقی سال‌ها در آلمان تحصیل طب کرده بود نقل کرده که در پس‌ازشهریور ۲۰ محمدعلی فروغی نخست‌وزیر وقت که آوازه‌ساز سماعی را شنیده بود مرا واسطه کرد تا از او برای نوازندگی دعوت کنم. حبیب سماعی فردی گوشه‌گیر و منزوی بود و از قبول و دعوت‌ها اکراه داشت. بالاخره با این شرط که غیر از من و شخص رئیس‌الوزراء کسی دیگر حضور نداشته باشد قبول کرد. وقتی به‌حضور فروغی رفتیم حال مزاجی وی را بسیار نامساعد دیدم. فشار خونش را اندازه گرفتم رقمی بالاتر از ۱۸ را نشان می‌داد. بهرحال،سماعی شروع‌کرد و عادت وی آن بود که هیچ‌گاه بیش از یک بار و هربار بیش از سه ربع ساعت سازنمی‌زد. پس‌از پایان برنامه، نخست‌وزیر احساس رضایت از حال خویش کرد. فشار خون وی را گرفتم، طبیعی شده بود. موضوع را که گفتم، فروغی بوجود آمد و از موسیقی ایرانی تمجید کرد. گفتم ولی همین موسیقی ایرانی را مدتی است از برنامه هنرستان حذف کرده‌اند. فروغی پرسید چه کسی؟ گفتم آقای پرویز محمود (وی تحصیلکرده پاریس‌و مسکو در موسیقی بود و به‌دستور وی اساتید موسیقی ایرانی از هنرستان اخراج شده بودند) فروغی فردایش‌دستور عزل پرویز محمود از هنرستان و نصب کلنل علیقی وزیری را بجای وی صادرکرد. ولی سیر کارها و جوغالب طوری بود که این اقدام هم کمکی به پیشرفت موسیقی نکرد.

باشگاه ادبیات

ناشرانی که مایلند آثارشان در این صفحه معرفی شود می‌توانند یک نسخه از کتاب‌شان را به‌نشانی مجله ارسال دارند.

الکسی نیکلایه‌ویچ مالینین / نظریه نسبیت در مساله‌ها و تمرین‌ها / ترجمه‌ی پرویز شهریاری / چاپ اول ۱۳۶۶ / نشر نی / ۲۳۰ صفحه / رقعی / ۶۰۰ ریال

فصل اول " نظریهٔ نسبیت در مساله‌ها و تمرین‌ها " دربر گیرنده‌ای این مباحث است :
۱) نظریه نسبیت کلاسیک پایه‌های فیزیک نیوتونی



۲) پایه‌های نظریه‌ی نسبیت خاصی نسبی بودن فضا و زمان
۳) سینماتیک نسبیتی
۴) دینامیک نسبیتی
۵) الکترودینامیک
۶) نسبیت در نوشناخت و فیزیک هسته‌ای

فصل دوم کتاب تمرین‌هایی است در زمینه‌ی مباحث فصل اول .

تغییرات اجتماعی / گی‌روشه / ترجمه‌ی دکتر منصور وثوقی / چاپ اول ۱۳۶۶ / نشرنی ۳۲۲ صفحه / قیمت ۷۰۰ ریال

گی‌روشه استاد جامعه‌شناس مونرآل کانادا است کتاب تغییرات اجتماعی کتاب سوم او از مجموعهٔ مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی عمومی است .

گی‌روشه در این کتاب از منابع متعدد و معتبری استفاده کرده است که خود مجموعه‌ای از نظرات بزرگان جامعه‌شناس است که بخصوص قابل توجه و مطالعه دانشجویان این رشته است .

کتاب اول کنش اجتماعی و کتاب دوم سازمان اجتماعی نام دارد کتاب تغییرات اجتماعی شش فصل دارد که به‌ترتیب با این عنوان‌ها آمده است :

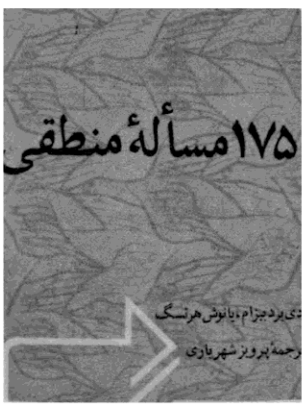
جامعه‌شناسی تاریخ‌گرا، عوامل و شرایط تغییر اجتماعی، کارگزاران تغییر اجتماعی ، جریان صنعتی شدن، نظام استعماری و استعمارزدایی و فرایند انقلابی .

مباحث کتاب در خور توجه است به‌ویژه آنکه مسایل مختلف اجتماعی و علت تغییرات اجتماعی در طول زمان را مورد بررسی قرار می‌دهد .

ترجمه‌ی این کتاب ساده و روان است و اصطلاحات آن درحد امکان معادل زبان اصلی است .

بیزام ، دی‌یرد ــ هرتسگ ، یانوش / ۱۷۵ مساله منطقی / ترجمه‌ی پرویز شهریاری / چاپ اول ۱۳۶۶ / نشر نی / ۵۷۲ صفحه / رقعی / ۱۲۰۰ ریال

قلمرو مساله‌های منطقی ، ارزش آن را دارد که بارها و بارها مورد بازدید ما قرار گیرد چرا که در هر زاویه‌ی آن به‌نکته‌ی تازه‌ای برمی‌خوریم . آن‌چه در کتاب "۱۷۵ ساله منطقی" گردآوری شده است ، نه به‌یک زمینه ، بلکه به‌زمینه‌های گوناگونی مربوط می‌شود که ضمنا ، خالی از مضمون‌های ریاضی نیستند . مساله‌هایی ازیک نوع را کم وبیش به‌دنبال هم آمده‌اند ، هر رشته از این‌گونه مساله‌ها ، به‌یک زمینه مربوط می‌شوند و شامل مساله‌هایی با



"کالیبرهای" مختلف است : از ساده‌ترین تا عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین مساله‌ها . تقریبا همه‌جا ، برای حل هر مساله ، باید به‌بررسی ریاضی آن متوسل شد .

گاستون میالاره ــ تعلیم‌وتربیت جدید / ترجمه‌ی محمدحسین سروری / چاپ اول ۱۳۶۶ / کتاب سرا / ۱۶۴ صفحه / رقعی ــ مصور / ۴۵۰ ریال

"تعلیم و تربیت جدید" کتابی است که در برخورد نخست ، نارسایی ترجمه‌اش خواننده را می‌آزارد . ترجمه از نظر جمله‌بندی عجیب و غریب است . گزینش واژه‌ها غیردقیق است . و چه بسا بهم ریختگی و پرش در متن حاصل ترجمه‌ی نارسا باشد . برای نمونه یک پاراگراف از کتاب را نقل می‌کنیم :

" با این حال ، همان‌طوری که اولیویه ربو خاطرنشان می‌سازد تئوریسین‌های تعلیم و تربیت سنتی ، که کودکان را کاملا " تابع قدرت بزرگسالان قرار می‌دهد ــ بزرگسالانی که به‌تنبیه بدنی کودکان دست می‌زنند تا آنان را به‌یاد گرفتن درس‌هایشان مجبور کنند ، یا کودکان را وادار می‌کنند که هزار بار فلان فرمول را بنویسند ــ وجود ندارد . هیچ مربی‌ای که شایستهٔ این نام باشد ، قادر نیست ضرب‌المثل‌هایی مانند " نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود " ، " کار

نیکو کردن از پر کردن است " ، "هرکس زیاد دوست داشته باشد ، زیاد تنبیه می‌کند " را که تا این اندازه سرکوب‌کننده است تصور کند . با این حال ضرب‌المثل‌ها ، سمبول‌هایی از نوعی تعلیم و تربیت سنتی است"(ص ۲۴ و ۲۶) .

مترجم وقتی به‌تعریف واژه "تربیت" می‌رسد به‌راحتی ازنقل معادل فرانسوی آن می‌گذرد و به سادگی ــ ضرب‌المثل ایرانی می‌آورد ، به‌همان سادگی هم "هنر یا علم تربیت‌جوانان" را به کار می‌گیرد بی‌آن که معین کند چرا واژه‌ی " هنر " را به‌کار برده ، با توجه به‌این که معنای این واژه در زبان فارسی تاریخچه‌ای دارد . بهرحال امیدواریم خواننده این کتاب نتیجه‌ای مطلوب و درخور عایدش شود .

سلسوفورتادو ، آندره گوندر فرانک ، . . . / توسعه و توسعه نیافتگی ۲/ ترجمه گروه تحقیق و مطالعات شهری و منطقه‌ای: حائری، حسامیان، اعتماد، . . . / چاپ اول ۱۳۶۶/ رقعی/ انتشارات پیشبرد/ ۱۴۱ ص/ ۴۰۰ ریال

کتاب توسعه و توسعه‌نیافتگی مجموعه ۸ مقاله است در مورد وابستگی و توسعه‌نیافتگی درجهان سوم بخصوص در آمریکای لاتین ، که توسط پژوهشگران کشورهای

آمریکای لاتین نوشته و به‌وسیله مترجمان : محمدرضا حائری ، فرخ حسامیان ، گیتی اعتماد ، فرشته بدر ، علیرضا فکری به فارسی برگردانده شده است .

مؤلفین با استفاده از نتایج تحقیقات پیشین ومطالعات تاریخی به‌تجزیه و تحلیل پدیده وابستگی و ابعاد آن پرداخته‌اند .

سلسوفورتادو در نخستین مقاله کتاب با عنوان مقدمه‌ای بر تحلیل " الگوی توسعه برزیل " تاثیر انقلاب صنعتی در توسعه نیافتگی را تشریح می‌کند و معتقد است که انقلاب صنعتی موجب انتقال الگوهای مصرف به‌کشورهای عقب‌مانده بدون‌تغییردرشیوه‌های تولیدی آنان شده است . وی شکل‌گیری اقتصاد جهانی را نیز معلول انقلاب صنعتی می‌داند که موجب تخصصی شدن جغرافیایی کشورهای توسعه‌نیافته شد . جذب الگوهای مصرف موجب پدیدآمدن "اقلیت مدرن‌شده و ناهماهنگی فرهنگی ورشدسرمایه‌داری‌پیرامونی که قادر به‌نوآوری نیست شد . فورتادو ، سپس به‌تحلیل عملکرد شرکت‌های چند ملیتی می‌پردازد .

آندره گوندرفرانک، برشناخت گذشته تاریخی کشورها تاکید می‌کند و معتقد است نباید مرحله فعلی کشورهای توسعه‌نیافته را همانند مراحلی آغازین از تاریخ کشورهای توسعه‌یافته تصور کرد . را کشورهای توسعه‌یافته در گذشته هیچگاه توسعه نیافته نبوده‌اند. فرانک هم چنین تئوری "جوامع دوپاره‌ای" را رد می‌کند و توسعه‌نیافتگی را معلول روند تکامل تاریخی سرمایه‌داری می‌داند .

رونالد ورامیرز در مقاله "تحلیل وابستگی" پس از اشاره به‌مفاهیم : حاشیه‌ای ، دوگانه ، عقب‌مانده و . . . که برای تبیین شکل‌بندی آمریکای لاتین به کار رفته‌اند می‌گوید که از پایان دهه ۶۰ به‌بعدمفهوم‌صحیح "وابستگی" بوده است و برخی از محققین در مطالعات و تحقیقات خود این مفهوم صحیح را به‌کار بسته‌اند . بخش‌اعظم آن براین اساس است که وابستگی نه پدیده‌ای بیرونی بلکه درونی است"رونالدورامیرز ارائه تئوری‌وابستگی را امکان‌پذیر و در چهارچوب تئوری عام امپریالیسم ضروری‌می‌داند . رامیرز برای اثبات سخنان خود مختصری در زمینه توسعه آمریکای لاتین ، سپس رکود آن به‌دلیل از هم پاشیدن مدل توسعه بحث می‌کند .

جرج گارسیانا در مقاله "قدرت و الگوهای توسعه" پس از بررسی مفهوم الگوهای توسعه از نظر روش و معنا نتیجه می‌گیرد که در تمامی کوشش های مربوط به تبیین مفهوم الگوی توسعه عدم یگانگی متدلوژیک به‌چشم‌می‌خورد . وی می‌گوید منظور از الگوی توسعه فقط یک یا چند استراتژی توسعه نیست بلکه عناصربنیادی‌و عناصر مشروط کننده مرتبط با آن راباید شناخت .

فرناندو هنریک کاردوزو در طرح پیشنهادی الگوی توسعه برزیل به‌سرنگونی رژیم پوپولیست برزیل در سال ۱۹۶۴ و روی کار آمدن حکومت نظامی به‌دنبال آن اشاره می‌کند ، سپس به تحلیل‌هایی که در زمینه این رویداد صورت گرفته می‌پردازد و می‌گوید که تحلیل‌گران این روند تاریخی رابطه متقابل اقتصاد و سیاست را نادیده گرفته‌اند . وی الگوی توسعه رژیم جدید را مورد بحث قرار می‌دهد .

کاردوز در مقاله دیگری تحت عنوان " نقدی بر نظریه کلاسیک امپریالیسم " با تاکید بر دقت‌نظر لنین در تدوین نظریه امپریالیسم به‌تشریح نکات اصلی خصلت‌یابی لنین از امپریالیسم می‌پردازد . کاردوز ، موسسات اقتصادی را که از اختلاط سرمایه دولت محلی ، سرمایه ملی‌خصوصی‌وسرمایه‌گذاری انحصاری بین‌المللی پدیدآمده‌اند اشکال تازه وابستگی اقتصادی می‌داند و می‌گوید که امروزه الگوی امپریالیسم کلاسیک دیگر وجود ندارد . برای اجتناب از برداشتی مکانیکی و اتخاذ جهتی درست درمبارزه با امپریالیسم لازم‌است مسایل فرهنگی و اشکال مختلف از خود بیگانگی مورد توجه قرار گیرد . و معتقد است از بورژوازی ملی نیز نباید توقع رهبری مقاومت در برابر نفوذ خارجی داشت . وحدت ملی مستلزم وحدت مردم است و مبارزه علیه شکل ویژه‌ای از توسعه را که مورد نظر شرکت‌های عظیم است می‌طلبد .

عبدالله‌شهبازی/ ایل ناشناخته (پژوهشی درکوه‌نشینان سرخی فارس)/ چاپ اول ۱۳۶۶/ وزیری/ نشرنی/ ۴۰۴ صفحه/ ۱۴۵۰ریال .

این کتاب پژوهشی است در زمینه عشایر استان فارس که نخستین بار به‌عنوان رساله پایان نامه دوره کارشناسی انسان‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران تهیه شده و اینک با اصلاحات و اضافاتی در معرض انتشار قرار گرفته است .

مولف کتاب با استفاده از اسناد و مدارک تاریخی مربوطه به ایلات و عشایر فارس‌و مصاحبه با چند تن از سالخوردگان عشایر فارس‌تحقیق تاریخی‌خود راصورت داده است .

در آغاز مفاهیم مربوط به ایل‌نشینی را تعریف کرده مانند : کوچ‌نشینی ، یکجانشینی و . . . سپس پیشینه ایلات و عشایر در جهان و ایران را نوشته است . به دنبال‌آن‌وضع کنونی‌عشایرایران ، سپس ایلات و عشایر فارس را دنبال می‌کند .

مونوگرافی ایل‌سرخی شامل : موقعیت‌جغرافیایی، شرایط‌طبیعی ، راه‌ها و . . . با ارائه نمودار و جدول بیان شده . وضع عمومی ایل سرخی از لحاظ جمعیت ، آموزش و بهداشت مورد بررسی قرار گرفته. سپس‌سازمان اجتماعی ایل‌سرخی و زندگی کوچ‌نشینی‌آن تشریح شده است . اقتصاد ایل شامل : شغل و درآمدهای آن از طریق ارقام و نمودار بیان شده است .

رابطه‌ایل با شهر و شهرگرایی و فرهنگ ایل شامل پوشاک ، ارتباطات و جاده‌ها و آداب و رسوم آنها تشریح شده است . به عنوان مثال نمودار مربوط به‌وضع ازدواج نشان می‌دهد که پنجاه سال پیش ۸۰ درصد ازدواج‌ها چند همسری بود در حالی که امروزه فقط پنج درصد چندهمسری است . گویش و زبان ایل سرخی با توضیح و رسم همه اصوات آن در این کتاب گنجانده شده است .

در سرگذشت ایل ابتدا تاریخ و منشاءایل سرخی رابیان می‌کند . سال‌های پیش از مشروطیت را سال‌های کشمکش با قدرت‌های محلی نامیده و دوران مبارزه با تجاوزانگلیس‌را نیز نگاشته است. مبارزاتی که عشایر فارس در سال‌های تجاوز انگلیس انجام داده‌اند عبارتند از : حمله به اردوگاه انگلیس ، قیام روحانیون و مردم شیراز، مصادره کاروان‌های انگلیسی ، حمله به‌قشون انگلیس و . . .

عشایر فارس هم چنین پس از تشکیل "پلیس جنوب ایران" به مبارزه با آن دست می‌زنند . در دوران رضاشاه از سال ۱۳۰۷ تا ۱۳۱۱قیامی درمیان عشایر صورت می‌گیرد . ازاقدامات‌قیام‌کنندگل : محاصره شیراز، قیام مهدی‌سرخی ، جنگ تنگ آب‌فیروزآباد و حمله به‌کازرون را می‌توان نام برد . در سال ۱۳۱۱ قیام پایان می‌پذیرد و سران آن اعدام می‌شوند .

اوضاع عشایر سرخی ازسقوط رضاشاه تا سال ۱۳۴۱ ، که‌حاکمیت دربار تحکیم می‌شود ، تشریح شده است . سپس در ۴۲ ــ ۴۱ قیامی در میان عشایرفارس‌صورت می‌گیرد . انگیزه آن اعتراض به اصلاحات ارضی است . سپس از سوی‌رژیم سرکوب می‌شوند . لوایح شش‌گانه شاه از سوی عشایر تحریم می‌شود . رژیم برای سرکوب هرچه بیشتر عشایر ، سپهبد آریانا را به فارس می‌فرستد . در ادامه قیام پاسگاه دادنجان مورد حمله‌قرار می‌گیرد ، کوهمره توسط ارتش اشغال می‌شود ، جنگ به‌وقوع می‌پیوندد وقیام پایان می‌پذیرد . نویسنده علل‌شکست‌قیام را تشریح کرده است . اسناد محرمانه‌ای که در طول اقامت آریانا در فارس جریان عملیات شاه ــ آریانا را دربر دارد مورد بررسی قرارداده است و به‌تجزیه و تحلیل عشایر قیام‌کننده و نیروهای سرکوب‌گر پرداخته است . اخباری که روزنامه‌های وقت در مورد قیام عشایر فارس منتشر می‌کردند در این کتاب چاپ شده و در پایان کتاب پیوست‌ها ، عکس‌ها ، و منابع و مآخذ کتاب ذکر شده است .

نامه‌ها

نظر خوانندگان

دولت‌آبادی و داستان قتل ایلخانی

سردبیر محترم

در شمارهٔ هفتم آن مجله یادداشتی پیرامون بیان نامه حزب اجتماعیون درج شده‌بود و از خوانندگان مجله خواسته بودید تا اگر توضیحی دربارهٔ بیان‌نامه و یا امضاء‌کنندگان آن دارند به دفتر مجله بفرستند. علیهذا توضیح مختصرزیر ایفاد خدمت می‌شود. س ـ و

... در مجلس دوم دو حزب قدرت و نفوذ داشتند. یکی حزب دموکرات عامیون و دیگری حزب اجتماعیون اعتدالیون. دموکرات‌ها ۲۸ نماینده در مجلس داشتند و اعتدالیون ۳۶ نماینده. حزب‌اجتماعیون اعتدالیون را سپهدار تنکابنی، سردار محیی، سیدعبدالله بهبهانی، ناصرالملک، فرمانفرما و غالب اعیان و روحانیون حمایت‌می‌کردند و اعضای رسمی و موسس آن عبارت بودند از: سیدمحمد صادق طباطبائی، حاج‌آقا شیرازی، علی‌اکبر دهخدا، قوام‌الدوله، سلیمان میرزا، حاج میرزا علی محمد دولت‌آبادی و... روزنامه ارگان این حزب هم "شوروی" بود.

حزب دموکرات را تقی زاده، حسینقلی‌خان نواب، تربیت، وحیدالملک و... اداره می‌کردند و روزنامهٔ استقلال ایران ارگان آن بود...

بنابراین یکی از امضاء کنندگان بیان‌نامه حزب اجتماعیون مندرج درآن مجله سید‌علی محمددولت‌آبادی است که بعدها لیدر حزب اعتدالیون شد و در بیان‌نامه: علی محمدالحسینی(دولت‌آبادی) امضاءکرده‌است.

از نظر آنکه غالب امضاءکنندگان بیان‌نامه از افراد سرشناس هستند و محمد ـ الحسینی را کمتر کسان با نامش آشنایی دارند، به‌معرفی احوال او به اجمال می‌پردازیم و نوشته کوتاهی از ایشان دربارهٔ دستگیری و قتل حسینقلی‌خان بختیاری، ایلخانی ایل بختیاری برای مزیدفایدت نقل می‌نمائیم. سیدعلی محمد دولت‌آبادی سومین فرزند حاج میرزا هادی مجتهد دولت‌آبادی است و به سال ۱۲۸۵ هجری قمری در دولت‌آباد اصفهان دیده به‌جهان گشوده است.

سید علی محمد تحصیلات مقدماتی را در اصفهان فراگرفته و سپس چندسالی در معیت پدر و برادران خود به‌عتبات عالیات رفته و از محضر اساتید نخبه حوزه علمیه آن دیار کسب فیض نموده است.

سیدعلی محمد پس از بازگشت به ایران در تشکیلات احزاب سیاسی وارد شده و در تشکیل و تاسیس حزب اجتماعیون اعتدالیون کوشش فراوان کرده و در دورهٔ چهارم قانونگذاری به نمایندگی مردم لرستان به مجلس شورای ملی راه یافت. وی در نهضت دفاع ملی که به دنبال جنگ جهانگیر اول‌به‌وجودآمد جزو سران مهاجرین بودو در اوایل ربیع‌الاول سال ۱۳۳۴هجری قمری به‌اتفاق آقایان سید محمد صادق ـ طباطبایی و سردار محیی وجمع دیگر تهران را ترک گفت و به‌کرمانشاه رفت و پس از شکست آلمان به ترکیه مهاجرت نمود و سالی چند درآن دیار بود و دچار کسالت گردید و بالاخره در سال ۱۳۴۱ هجری‌قمری بدرود زندگی گفت.

حاج سید علی محمد دولت‌آبادی یادداشت‌هایی از دوران مهاجرت خود فراهم آورده و وقایع مشروطیت و حوادث بعد از آن را نیز به‌رشته تحریر درآورده که بخش‌هایی ازآن چاپ شده است.

برادر بزرگترش حاج میرزا یحیی دولت‌ـ آبادی نیز از سران مشروطیت و از دست‌ـ اندرکاران سیاست بوده ودرکار نویسندگی و شاعری صاحب نام بوده است. تاریخ حیات یحیی از آثار ایشان است. چندین بار به‌طبع رسیده است.

اکنون داستان حسینقلی خان ایلخانی نوشته سیدعلی محمد رابخوانیم.

حکایت حسینقلی خان بختیاری

... اما حکایت حسینقلی بختیاری شرحش اینستکه شاهزاده ظل‌السلطان او را به‌شهر اصفهان احضار کرده درحالی که ریاست کل ایل بختیاری با او بود و سال‌ها ایلخانی آن ایل بوده و دستگاه غریبی داشت. تقریبا" هرروز صدمن تبریز برنج در مطبخ او طبخ می‌شد و هزارها از خوان احسان اوجیره‌خواری می‌کردند. چندنفر پسرهای لایق کافی داشت، ده‌هزار سوار مسلح همیشه حاضر بودند. اما از طرف این ایل دنیاری تعدی و تجاوز براحدی نمی‌شد و باکمال صحت و قدرت در میانهٔ آن ایل حکمرانی می‌کرد. بطوری که تمام اهالی آن ایل فدایی او بودند. گاه‌در کرم و بخشش حاتم زمان بود، در شجاعت افراسیاب دوران، درعقل و دانش بوذرجمهر عصر و از هر جهت نقص در وجودش تصور نمی‌شد و درعالم خود یگانهٔ روزگار بود...

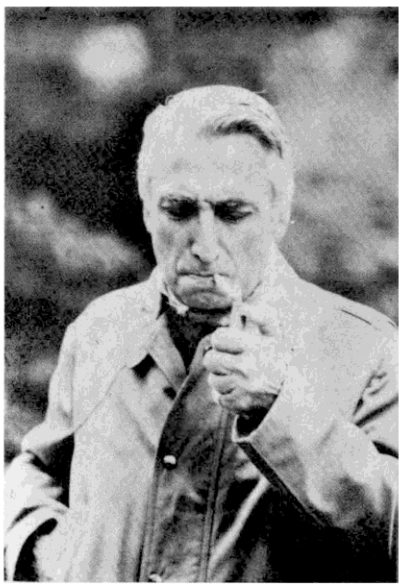
شاهزاده (ظل‌السلطان) از آنجایی که مردمان بزرگ را نمی‌خواست در دنیا باشند و خیالات بلند او مانع بود که چنین مردمی را بگذارد درنزدیکی اصفهان باشند که روزگاری بتوانند سرکشی کنند تااینکه اگر درموقعی پادشاه عصر با او غضب کند نتواند به دست او مقاصد خود را انجام دهد. لهذا کمر قتل او را بسته وبرای‌کشتن او را به اصفهان احضار نمود. حسینقلی‌ـ خان هم باکمال اطمینان که تصور این عمل را دربارهٔ خود نمی‌کرد آزادانه بدون درنگ بطرف اصفهان آمد، هدایای معمولی ازقبیل اسب و قاطر ودیگرچیزهایی که درآن حدود رواج بود به‌مقدار لایق برداشته به‌اصفهان آمد، پسرهای او را هم خواسته بود. دو نفر از پسرهای بزرگ خود را که اسفندیار ـ خان و حاجی علیقلیخان باشند همراه داشت. بعد از ورود به اصفهان ملک‌زاده با کمال مهربانی، میزبانی به‌جهت آنها معین نمود. انواع نوازش و ملاطفت دربارهٔ آنها مرعی داشت وطوری نمود که کمال اطمینان برای آنها حاصل شده درآنوقت حکومت یزد را هم به حضرت والا داده بودند. کسی نزد او می‌فرستد و حکومت آنجا را باو تکلیف می‌کند او هم درعالم نوکری تمکین می‌نماید، نقدی گزاف می‌خواهد، می‌دهد، روزی‌در وقت عصر در چهلستون که از عمارات خوب سلاطین صفویه است، گردش می‌کند و از آنجا به چهار حوض آمد صحبت‌کنان تا نزدیک عمارت می‌رسد. قبل از وقت دستورالعمل داده بود که هروقت اشاره‌کردم حسینقلی ـ خان را بگیرید، پسرهای اورا هم زنجیر کنید، شاهزاده به‌پسرهای حسینقلی‌خان می‌گوید شمابروید اطاق‌صادرم‌الدوله، به‌خود او هم می‌گوید بروید حضرات صحبتی‌دارند با شما بکنند و اشاره به ابراهیم‌خان و دیگران می‌کند.

هرکدام به‌محل خود می‌روند، فورا" سربازان اطراف آنهارا احاطه می‌کند و آنها را گرفته، زنجیر می‌نماید. پسرهای او را در اتاق دیگر، خودش درمحل دیگر چندساعتی اینطور می‌گذرد. یکی دوساعت از شب‌رفته معلوم است با حالت مستی که لازمهٔ جوانی و شاهزادگی است با چندنفر ازملازمین وارد محبس می‌شود. حسینقلی‌خان ملاحظه می‌کند میرغضب همراه شاهزاده است، بی‌اختیار دشنام می‌دهد، شاهزاده چندلگد برسروصورت آن بیچاره می‌زندو به‌میرغضب می‌گوید دستمالی را تر کند و به دهان اوفرو ببرد تاآنکه بدنش سیاه و جانش به‌درآید. فردا صبح شهرت داد که حسینقلی خان در محبس سکته کرده، خود شاهزاده مکرر می‌گفت من او را اینقدر کم‌دل نمی‌دانستم که به محض اینکه من او را بگیرم خودش را ببازد.

بعد از این حادثه حاجی علیقلیخان را به فاصله چندی مرخص‌کرد اما اسفندیارخان را هفت‌سال در زنجیر داشت تا اینکه ایالات را از ملک‌زاده گرفته از تمام ولایات معزول شد، امین‌السلطان که با اسفندیارخان آشنایی سابق‌داشت او را از حبس بیرون‌آورد و به‌تهران احضار کرد، بعد از آنکه خلاص شد، گردنش از فشار زنجیر و پاهایش از صدمه کنده مجروح بود. چندروزی در اصفهان مداوا نمود تاآنکه توانست حرکت کند و به تهران روانه شد. از اموال آنها چه بود اطلاع کامل ندارم. از برادران او که رقیب او بودند بجای حسینقلی‌خان ایلخانی نمود چه گرفت خدا می‌داند. اینقدر می‌دانم اول در مدت هفت‌سال آن ایل در زیر دست قدرت شاهزاده بود و ابدا" مانعی در تعدیات خود درکار نداشت، زیرا که دسته مخالف با حسینقلی‌خان روی کار بودند و گاهی هم از برادران اسفندیارخان نوازش می‌نمود و از هردو دسته فایده می‌برد. ■

بقیه رولان‌بارت و نقد تفسیری

که ثمره یک سمینار دانشگاهی دوساله است (۱۹۷۰ – ۱۹۶۸). S/Z تحلیل داستان کوتاه *بالزاک* بنام "سارازین" است. سپس در همان‌سال "سخن‌پردازی کهن" و "سلطه‌ی نشانه‌ها" را منتشر می‌سازد. "سلطه‌ی نشانه‌ها" بعد ازسفرش به ژاپن در سال ۱۹۶۹، نوشته شده. از نظر *بارت*، این کشور همچون متنی است که می‌توان آنرا خواند. به‌عقیده‌ی او هر اثر هنری، هرمتنی یک ترکیب و تالیف



است و اثر انتقادی باید بنوعی تجزیه‌ٔ آن باشد. او می‌گوید تنها نباید ساختارهای پنهان یک متن را روشن کرد، بلکه باید پیام آنرا نیز تجزیه کرد برای آنکه آنرا بنابر ترکیبی جدید از نوساخت.

پس از آن، *بارت*، "سد، فوریه لوپولا"، "ذره‌ٔ صوت" "مقالات انتقادی‌جدید" (۱۹۷۲)، "لذت متن" (۱۹۷۳) را به‌رشته‌ٔ تحریر درآورد. وبه‌سال ۱۹۷۴ برای دومین بار به‌چین، سفر می‌کند بعد از این سفر مقاله‌ای بنام "آنگاه چین؟" می‌نویسد. دراین مقاله *بارت* جبهه‌ای نه‌بروفق و نه برضد چین مائوئیست برنمی‌گزیند. او فقط سعی دارد چین رامانند ژاپن، همچون یک متن بپذیرد.

"رولان بارت توسط رولان بارت"را در سال ۱۹۷۵ منتشر می‌سازد که بنوعی شرح حال خود اوست با نوشته‌ای تکه‌تکه. این کتاب سرشار از رازهای گرانبهای زندگی او است، به‌عنوان مثال این‌جملات که دنیای انتقادی او را چنین خلاصه می‌کند: "او تا اینجا پشت سرهم، زیر سلطه شیوه‌های بزرگی کار کرد، (*مارکس، سارتر، برشت، نشانه‌شناسی، متن*)". (رولان بارت توسط‌رولان بارت)

در سال ۱۹۷۷، "قطعات یک مقاله‌ی عاشقانه" چاپ می‌شود که درآن *بارت* حضور توهم را درگفتار عاشقانه شرح می‌دهد. و همان‌سال در کالج فرانسه و استادکرسی نشانه‌شناسی ادبی می‌شود.

به‌سال ۱۹۷۹ کتابی از مقولات نوشته شده در دوران‌های مختلف را منتشر می‌سازد. این مقالات در ارتباط با کتاب‌های بسیاری از *فیلیپ سولر*، دوست *بارت* است.

سال ۱۹۸۰، *بارت* آخرین کتاب خود بنام "اتاق روشن"یادداشت در مورد عکاسی" را ارایه می‌دهد.

این اثر که به شیوه‌ی **پروست** نگاشته شده شامل دو قسمت است. در اولین قسمت آن، *بارت* برای درک این موضوع که چرا بعضی از عکس‌ها توجهاش را جلب می‌کنند و برخی دیگر فاقد این خصوصیت هستند، روش ارزیابی شخصی‌ای را ابداع و فراهم می‌کند. در بخش دوم کتاب، در پی مرگ مادرش (۱۹۷۸)، عکس‌های او را جمع‌آوری کرده و خواستار آن است تا از میان آنها عکسی را که واقعا" برای او تصویر مادرش را دربر دارد بیابد.

و سرانجام، در تصادف باکامیونی‌کوچک در ۲۶ مارس ۱۹۸۰، جان خود را از دست می‌دهد.

---

1) En marge du criten
2) Le Degre Zero de L'Eeriture
۳) "نقد تفسیری"، ترجمه‌ی محمدتقی‌غیاثی‌ص ۷
4) Michelet parlin - meme
5) Mythologics
6) Les Elements de Semiologie
7) Hjemsler

روشنگر

دارالترجمه رسمی
■ ترجمه، متون علمی، پزشکی، فنی، حقوقی، ادبی، قراردادها، مدارک تحصیلی، اسنادوغیره
■ مکاتبات تجاری، مشاوره
■ مشاوره تحصیلی برای دانشگاه‌های معتبرخارجی
■ مترجمان حضوری
بخش انگلیسی: پرویز داریوش
بخش آلمانی: روشنگ داریوش
تهران ۱۵۹۵۷، خیابان‌ولی‌عصر، ابتدای استاد مطهری(تخت‌طاووس سابق) جنب هتل بزرگ تهران، نبش‌کوچه منصور پلاک ۳ تلفن ۶۲۰۰۶۸

پویش
مرکزخرید و فروش کتاب‌ها و مجلات‌تاریخی، ادبی و هنری
کتابخانه شخصی شما را خریداریم
۸۳۳۱۵۶، ۹ صبح تا ۸ شب

حمیدمصدق
وکیل پایه‌یک دادگستری و مشاور حقوقی
بزرگراه آل‌احمد نبش خیابان شهرآرا ساختمان گلزار طبقه اول تلفن ۹۷۴۳۵۷ عصرها ۵ تا ۸

آشنایی با نقد
الف) داستان
ب) فیلم

برای کسب اطلاعات بیش‌تر می‌توانید با دفتر مجله مفید تماس بگیرید.

مشترکین مفید را زودتر از دیگران دارند

برای اشتراک مجله می‌توانید نام و نام خانوادگی و نشانی خود را همراه با تاریخ شروع اشتراک، به‌اضافه ۳۰۰۰/ ریال (بابت ۱۲ شماره) با پست (بیمه پستی) به نشانی دفتر مجله‌ارسال دارید.

حق اشتراک و هزینه ارسال ۱۲ شماره مجله‌مفید برای خارج از کشور:

اردن، افغانستان، بحرین، ترکیه، پاکستان، سوریه، عمان، قطر، کویت، لبنان، لیبی، مصر، یونان، امارات متحده عربی. . . . . .
۵۰۰۰/ ریال

اتریش، الجزیره، اسپانیا، اکرائین، آلبانی، آلمانشرقی، آلمانغربی، انگلستان، ایرلند، ایتالیا، ایسلند، بلژیک، چکسلواکی، دانمارک، رومانی، سنت‌مارین، سوئد، سودان، سوئیس، شوروی، عربستان سعودی، فرانسه، فلسطین اسمالی، فنلاند، لوکزامبورک، لهستان، مالت، مجارستان، موناکو، نروژ، واتیکان، هلند، یمن جنوبی و شمالی، یوگسلاوی، بلغارستان، مجارستان
۵۴۰۰/ ریال

اتیوپی، اندونزی، تونس، پرتغال، چاد، ژاپن، قبرس، کره‌جنوبی، مراکش(مغرب) هندوستان
۵۶۰۰/ ریال

آرژانتین، افریقای جنوبی و مرکزی، اکوادور، ال‌سالوادور، انگولا، اوگاندا، برمه، ایالات متحده امریکا، تایلند، بنگلادش، بوتسوانا، تانزانیا، بیرمانی، بلیوی، تایوان، پاناما، پرو، حاماثیکا، جزایر آنتیل، هلند، چین کومبیت، رئیر، زیمبابوه، سریلانکا، سیلان، سومالی، سنگال، فیلیپین، کامبوج، کاستاریکا، کانادا، کلمبیا، کنیا، کوبا، گواتمالا، مالی، مکزیک، مورتانی، موزامبیک، نپال، ویتنام، مالزی
۶۰۰۰/ ریال

اروگوئه، استرالیا، بربریل، پاراگوئه، شیلی، حرایر فاری، سنگاپور، کره شمالی، زلاندنو
۶۴۰۰/ ریال

"اعتراض یک فیزیکدان به تولیدکنندگان فیلم آمریکایی"

جک وی لاند استاد فیزیک دانشگاه ***داکوتا***، اخیرا" طی مقاله‌ای کارگردانان و تهیه ـ کنندگان آمریکایی را به‌بیسوادی درزمینه علم فیزیک متهم کرد. او ده‌ها مورد از حقه‌های‌سینمایی را که با قوانین فیزیکی مغایرت دارد، برشمرده است. او به‌ویژه از فیلم‌های معروف"سوپرمن" "کینگ‌کنگ" و "جنگ ستارگان" نام برد. مثلا" نحوه استفاده از اشعه ایکس را "سوپرمن" نمی‌داند و به جای موتورکنده شده هواپیما قرار می‌گیرد در حالی‌که مکانیسم موتور هواپیما تنها گردن کلفتی نیست! بالا تنه‌ی کینگ‌کنگ‌اصلا" با پاهایش تناسبی ندارد و چنین بنائی فروریختنی است در فیلم **جورج لوکاس** "جنگ ستارگان" صدای انفجار در خلاء شنیده می‌شود درصورتی‌که در خلاء صدایی شنیده نمی‌شود یا کشتی‌های جنگ فضایی به‌اصطلاح پهلو می‌گیرند و این امر فقط در هوای زمین ممکن و لازم است." از همه مضحک‌تر عدم اطلاع از وزن مخصوص اجسام است قهرمان فیلم "مهاجمان" جای مجسمه طلای دزدیده شده یک مشت شن قرار می‌دهد که آژیر خطر را گمراه کند درصورتیکه وزن مخصوص طلا ده‌ها برابر شن است و لااقل یک گونی بزرگ شن لازم است!

زندگینامه‌ی تازه ی *اسکاروایلد*

یک کتاب ۶۳۰ صفحه‌ای درباره‌ی ***اسکاروایلد*** اکنون نظر دوستداران این نویسنده را به خود جلب کرده است. زندگی ***وایلد*** اغلب از "غیرمعمول"ها آکنده است اما ***ریچارد المن*** بیوگرافی‌نویس‌او تاکید می‌کند که او بیشتر یک هنرپیشه بود تا نویسنده، خود او نیز معتقد بود که"باید زندگی کرد، سپس نوشت!"، ***المن***، که درباره‌ی او گفته‌اند یک محقق ادبی با نبوغ یک داستان‌نویس، بیوگرافی ***وایلد*** را چنان نوشته است که خواننده یکسره آنرا نمی‌خواند. ***ریچارد المن*** حتا بیوگرافی کسالت‌آور **جیمز جویس** را هم به‌شیوه "داستان‌پلیسی" نوشت. کتاب نامبرده که از انتشارات ***آلفرد .ا. توپ*** آمریکا است و ادعا دارد که با اینهمه ***وایلد*** تاثیر بی‌چون وچرایی بر بزرگان ادبیات قرن داشته است، از بین تاثیرپذیران **جویس**، **یتیس**، **ژید** و بالاخره **بورخس** را نام می‌برد،

"داستان‌های علمی و آینده‌ی انسان"

آخر سال گذشته کنفرانسی‌از دست درکاران داستان‌های علمی در مسکو برگزار شدموضوع کنفرانس "داستان‌های علمی و آینده‌ی انسان" بود. از ۱۷ کشور جهان، داستان‌نویسان درمسکو گردآمدند از جمله:

فردریک پُهل (آمریکا) **جان برونر** (انگلیس) ***فیالکوفسکی*** (لهستان) **کلوداویک** (فرانسه) از ژاپن و رومانی وبلغارستان نیز نویسندگانی آمده بودند، **هاری هاریسون** آمریکایی در مقابل این سئوال که فکر می‌کنید آیا داستان علمی غیر از سرگرمی "پیام" دیگری هم دارد اظهار داشت:"تردیدی نیست که مردم داستان علمی را می‌خوانند که سرگرم شوند و تردیدی هم ندارم که داستان غیرجذاب چیز خوبی نیست! اما سرگرمی یکی از ویژگی‌های داستان علمی است ویژگی‌های دیگری هم در داستان‌های علمی وجود دارد از جمله گسترش فکر خواننده. داستان علمی محدود به ملیت نیست ما مرزی برای داستان‌های علمی نمی‌شناسیم همه‌ی مردم جهان از هر ملت و مذهبی می‌توانند به داستان‌های علمی علاقمند باشندکه این خود *انسانی* است. از سوی دیگر داستان‌های علمی مردم جهان را با قوانین علمی و مسلط برطبیعت‌آشنا می‌سازند"

دو کتاب از محمود احیایی

"دلی سپرده به‌توفان" نام کتابی است در ۱۱۳ صفحه، که به‌زودی انتشارات فره‌بخش‌آن را منتشر خواهد کرد. نویسنده‌ی‌این داستان محمود احیایی است.

علاوه بر این کتاب،ازمحمود احیایی کتاب ستارخان" را انتشارات کوروش در ۳۰ صفحه (مصور) منتشر خواهد کرد.

برنده جایزه پولتیزر

"ادنابوکانان" روزنامه‌نگار برنده‌ی جایزه" پولتیزر"، یکی از مهم‌ترین جوایز ادبی آمریکا، شد. "ادنابوکانان" که روزنامه‌ی "هرالدتریبون" به‌او" ملکه جنایت" لقب داده طی ۱۶ سال از بیش از ۵ هزار جنایت گزارش تهیه کرده‌است. او با تکیه براین گزارش ها کتابی به‌نام" جنازه قیافه‌آشنایی داشت" نگاشته است که" پولتیزر" را ازآن خود کرد. "ادنابوکانان" گزارشگر ۴۸ ساله روزنامه میامی هرالد" معتقد است که فلوریدای سال‌های ۱۹۸۰ به‌همان‌اندازه تحریک‌کننده هست که شیکاگو سال‌های ۲۰ یا ویتنام ۶۰. "بوکانان" که لهستانی‌تبار است قبل از پرداختن به کار خبرنگاری، کارگر کارخانه نساجی بودو مدتی نیز فروشندگی سوپر ـ مارکت را به‌عهده داشت. او نخست مایل بود کارآگاه شود اما به‌دلیل نزدیک‌بینی چشم‌اش نتوانست. تعریف کردن قتل‌ها، تجاوزها یا جنایات اسرارآمیز چنان لذتی به‌او می‌بخشد که حتا اغلب وقت نمی‌کند ناهار بخورد ولی برای عضو شدن در "باشگاه شرلوک هلمز میامی" همیشه وقت دارد

نشان لژیون دونور برای طاهر بن جلون

نویسنده مغربی ***طاهربن جلون*** برنده‌ی جایزه‌ی گنکور ادبیات ۱۹۸۷، نشان لژیون دونور دریافت کرد.

فرانسوا میتران با اهدای این نشان عالی کشور فرانسه به نویسنده مغربی از "شاعر، مرد تئاتر و داستان‌پرداز"ی که توانسته است"کیفیت نوشتار و قدرت درونمایه‌ها" را توامان کند، تجلیل کرد. ***طاهربن ـ جلون*** جایزه‌ی گنکور را برای داستانش "شب مقدس" دریافت کرد.

"کاری تازه در زمینه گویش ـ شناسی ایرانی"

حاصل سال‌ها پژوهش دکتر ***صادق‌کیا***، به‌صورت یادداشت‌ـ هایی از واژه‌های گویش‌های گوناگون نوین ایرانی درآختیار موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی قرار گرفته است. این یادداشت‌ها بصورت کتاب‌بزرگ و معتبری، که نام احتمالی آن "فرهنگ تطبیقی نمونه‌های گویشی ایران" خواهد بود از سال ۶۰ تاکنون توسط دو تن از پژوهشگران موسسه، دکتر ***واهه ـ دومانیان*** و ***همادخت همایون ولیانی***تنظیم شده است و بزودی راهی چاپخانه خواهد شد.

فرهنگ مذکور کتاب مرجعی خواهد بود که در برابر واژه‌های ماخوذ از فرهنگ "معین" و "دهخدا" معادل‌های گویشی آنها را آورده است و برای بار نخست به‌این صورت به دست پژوهشگران ایرانی تهیه شده است. از جمله فواید چنین کتابی یاوری در قرائت‌واژه‌های ناشناخته ایرانی، چه در متونی به زبان‌های میانه "مثل زبان فارسی میانه یا پهلوی" و چه در ادبیات کهن فارسی دری است. و نیز به‌کار شناخت تحول معنایی واژه‌ها، قواعد ابدال اصوات و نظایر آنها خواهد آمد. به ویژه کاربرد آن در ***واژه‌یابی*** و ***واژه‌گزینی*** خواهد بود که امروزه نیاز وافری به‌آن احساس می‌شود.

مسابقه عکاسی یونسکو

سیزدهمین دوره‌ی مسابقات عکاسی مرکز یونسکو در آسیا و اقیانوسیه Accu تحت عنوان "مردم اقامتگاه‌شان" در تاریخ ۱۰ خرداد ۶۷ برگزار شد.

مرکز فرهنگی یونسکو در منطقه با انتخاب موضوعاتی نظیر "زنان آسیا"، کودکان"، "بازار روز"، "مردم وخیابان"، "فستیوال"، "شادی" و... در دوره‌های قبلی می‌توانند مدعی باشند که آرشیو مصور کاملی از کلیه فعالیت‌های زیستی آسیا و اقیانوسیه از مراسم آیینی تا نحوه معیشت آنها را گرد آورده است، این‌بار نیز با انتخاب موضوع "مردم و اقامتگاه‌شان" با توجه به تنوع وسیع معماری بومی در این منطقه از دنیا آرشیو خود را غنی‌تر از پیش خواهد ساخت.