کاش آزادی را بلد بودیم

سردبیر

**نه! برنياشوبيد! گفتن حقيقت. هر قدر هم تلخ، شايد فضيلت باشد. اما تحمل شنيدن آن حتماً فضيلت است، ما آزادي را بلد نيستيم و با وجود اين خواستار آزادي هستيم. البته که داشتن ازادي حق ماست و حق هر انسان ديگري! آزادي بزرگترين حقي است که هر موجود زنده‌اي بايد از آن برخوردار باشد. حقي که طبيعت آن را به رسميت مي‌شناسد حقي که به خاطر به دست آوردنش در طول تاريخ، بي شمار انسان‌ها جان خود را از دست داده‌اند و اين خود معياري مي‌تواند براي درک ارزش آزادي در برابر زندگي باشد.**

**اما آزادي چيست و گستره‌اش چه‌گونه معنا و تبيين مي‌شود؟ اين پرسشي است که در طول تاريخ بي‌شمار تکرار شده و پرشمار پاسخ‌هاي گوناگون به آن داده‌اند. انسان آزاد است به تمامي. اما تا آن‌جا که آزادي‌اش آزادي ديگران را محدود نکند! و شايد اين بهترين و درست‌ترين تعريفي باشد که مي‌توان از مرزهاي آزادي انسان به دست داد. من آزادم. و تا آن‌جا که آزادي تو را خدشه‌دار نکنم و تو آزادي به داشتن هر عقيده‌اي و هر نوع نگاهي به زندگي و هر کنش و رفتاري اما تا آن‌جا که حريم آزادي مرا خدشه‌دار نکني و به باورهاي من به آن‌چه من براي آن ارزش و اهميت و احترام قائلم لطمه نزني و اين قانوني است که مي‌تواند آزادي و حد و مرز آن را تعريف کند. ولتر گفته است گويا، که؛ «من حاضرم جانم را بدهم تا تو عقيده‌ات را بگويي هرچند که با آن مخالفم.» پس براي آزادي داشتن بايد که تحمل آزادي ديگران را داشته باشيم بايد بتوانيم بشنويم و بتوانيم بگوئيم اما چه گفتن و چه‌گونه گفتن خود مسئله‌اي است. مسئله‌اي که مرزهاي آزادي ما را روشن‌تر تعريف مي‌کند و مهم‌تر از گفتن داشتن تاب شنيدن است. در يکي دو ماه گذشته. شاهد اتفاقات تلخ و ناگواري بوديم و يکي مرگ نا به هنگام و غيرمنتظره عباس کيارستمي فيلم‌ساز صاحب نام در عرصه‌ي جهاني بود و تلخ‌تر پيامدهايش که به عرصه‌ي عمومي کشيده شد. کيارستمي يک هنرمند بود. فيلمسازي با اعتبار جهاني و بديهي بود که بيماري و مرگ او آن هم به شکلي که اتفاق افتاد، موجي از اندوه همراه با بهت و پرسش را نه فقط در جامعه‌ي ايران که در سطح جهان در پي داشته باشد و داشت. و همين پيامدها بود که يک بار ديگر ما را در برابر آزموني بزرگ قرار داد. آزموني که پيش از اين و دست کم در طول تاريخ يکصد ساله‌ي اخير ايران بارها با آن روبرو شده‌ايم و شوربختانه هر بار هم با شکستي تلخ از دايره‌ي امتحان بيرون آمده‌ايم. آزمون گفت‌وشنيد به قاعده‌اي منطقي و عقلاني. کاري که ما کم‌تر دانسته‌ايم و مي‌دانيم.**

**در شهريور بيست که باروهاي قدرت ديکتاتور فروريخت مردم با وجود هول از سايه‌ي جنگي که جنگ آن‌ها نبود. احساس کردند که سنگيني چکمه‌هاي ديکتاتور از گرده‌ي زندگيشان برداشته شده است. و اين يعني که مي‌توانستند نفس بکشند و کشيدند و چنان تند و از سر هول که هر که هرچه در سينه داشت بيرون ريخت. اصحاب قدرت و عمله‌ي مرگ و ارعاب در پي ارباب گم و گور شده بودند، پزشک احمدي گريخته بود به عتبات گويا و بقيه هر کدام در جايي ديگر و هوا بوي آزادي مي‌داد. روزنامه‌ها پر بودند از طعم آزادي و پر از افشاگري و پرده‌دري و شوربختانه هتاکي و توفاني از تهمت و افترا و راست و دروغ. کسي نمي‌دانست در آن گرما گرم‌ رهايي که اين هياهو به کجا مي‌کشد و چه خواهد شد سرنوشت آزادي و تا بنشينند و بدانند، آنارشيزم خيمه زد بر ساحت مطبوعات. آن‌قدر که سال‌ها بعد و پس از کودتاي 28 مرداد و تکرار بگير و ببندها و اعدام‌ها و ... بسياري از اصحاب قلم دريافتند که چه فرصتي داشتند براي درک آزادي و بهره گرفتن از آن براي روشنگري و شناخت و آگاهي يافتن که هدر شد با گسيخته شدن لگام قلم و دهن دريده‌گي مطبوعات، عنواني که کمي بعدتر، شاخصه‌اي شد براي متمايز کردن دوره‌اي از دوران‌هاي تاريخ مطبوعات ايران و در ابتدا شايد کسي ندانست که چرا چنين شد؟! اما پاسخ بعدها به ذهن آمد، ما حد و مرز و گستره‌ي آزادي را نشناخته بوديم بدتر از آن رمز و راز گفت‌و شنود را و نتيجه‌ي اين نشناختن يک بار ديگر سايه‌ي سنگين سانسور را بر سر اهل قلم آوار کرد و اين بار سنگين‌تر و هولناک‌تر نفس‌ها حبس در سينه.**

**سرها در گريبان و ...**

**با انقلاب 57 يک بار ديگر عرصه‌ي آزموني ديگر گشوده شد. در هياهوي روزهاي پس از انقلاب. و فرو ريختن ديوار بايد و نبايدها و بي‌اعتبار شدن مجوزهاي بازدارنده، سيل پرخروش جريده‌هاي رنگارنگ سرازير شد بر پهنه‌ي خيابان‌ها. انتشار نشريه آزاد شده بود. ديگر نيازي به دريافت مجوز نبود. پس قلم‌ها مي‌نوشت، چاپخانه‌ها چاپ مي‌کردند و مردمان تشنه‌ي دانستن رازهاي مگو! مشتاقانه اسرار!! نامه‌هاي کاغذي را مي‌خريدند و مي‌خواندند و چه مسابقه‌اي بود براي برملا کردن رازهاي پنهان مانده در آن سوي ديوار کاخ‌ها و نهادها و سازمان‌هايي که اصحاب نظام خفتقان اداره‌اش مي‌کردند. تشنه‌گي براي دانشتن آن‌قدر بود که گفتن هر سرِّ مگويي برابر بود با هزار نسخه فروش نشريه و سوداي سود و نام بسياري را واداشت تا دست به کار توليد «اسرار پنهان مانده» شوند و واقعيت و افسانه را به هم بياميزند. و توهين و تهمت از سر و روي رسانه‌هاي خلق‌الساعه باريدن گرفت و هيچ‌کس در پي آن نبود که بخواهد درست را از نادرست تميز دهد و در جست وجوي حقيقت، واقعيت‌ها را بکاود و راه رسمي را روشن کند. در اين بلبشو چه حقايقي که پنهان ماند و چه دروغ‌ها که به جاي حقيقت نشست و مردمان تشنه‌ي آزادي و دانستن، ندانستند که در آن توفان غبارآلود چه حقيقت‌ها که در حال پنهان شدن است و هرج و مرج چنان شد که وزير ارشاد دولت بازرگان هم تاب تحمل اين همه آزادي! را نياورد و دريافت که بايد قاعده‌اي به کار آيد و قانوني و يک بار ديگر نشان داده شد که ما آزادي را بلد نيستيم و در همان روزها بود که در خارج از عرصه‌ي قلم هم بسياري، کارها کردند که نبايد و هر اعتراضي را با جمله‌اي کليشه‌اي پاسخ دادند: انقلاب کرديم که اين حرف‌ها نباشد و اين‌که حالا ما آزاديم. اما دريغ که ما آزادي را بلد نبوديم. و در نابلدي ما زمانه گذشت و ديگرگون شد، باز تجربه‌اي تلخ تا دوم خرداد رسيد و پس از آن و باز تندروي ها و کندروي‌ها و روزنامه‌هايي که يکي، يکي آمدند و فله‌اي رفتند و ما ندانستيم که ميز پينگ پونگ عرصه‌ي بازي چوگان نيست. پس نه اين بازي شد و نه آن، که اگر اعتنايي مي‌کرديم به ابعاد صحنه‌ي بازي شايد که ممکن مي‌شد ادامه‌ي بازي اما نشد و ما بلد نبوديم آزادي را. اين همه را گفتم تا برسم به آن چه که در ابتدا گفتم. ضايعه‌ي مرگ کيارستمي و عرصه‌ي آزموني که يک بار ديگر در برابرمان گشوده شد و ما يک بار ديگر سر به زير و سرافکنده شايد از آن بيرون آمديم، اگر که آمده باشيم.**

**اين‌که مرگ کيارستمي را خطاي پزشکي سبب شد يا دليل ديگري، مسئله‌اي است که هنوز و دست کم تا لحظه‌اي که اين يادداشت نوشته مي‌شود حل نشده و زواياي تاريکي وجود دارد که هنوز روشن نشده است. اما آن‌چه بار ديگر روشن شد اين است که ما آزادي را بلد نيستيم و حتي الفباي آزادي را که توان گفت و شنود منطقي است نياموخته‌ايم ما هنوز ادبيات نقد و انتقاد و اعتراض و جنگ را نمي‌شناسيم و تفاوت آن‌ها را نمي‌دانيم در هر عرصه‌اي از اين عرصه‌ها فقط به يک زبان حرف مي‌زنيم و به يک شيوه عمل مي‌کنيم و به يک باور پاي‌بنديم که صداي هر که بلندتر و خشم هر که بيشتر، برنده‌ي بازي اوست و همين يعني برتري قدرت قهريه و نه منطق و استدلال. هنرمندي مي‌آيد با اندوهي بر دل از مرگ هنرمندي ديگر که حتماً هم دوست بوده است و حتماً هم عزيز بوده، تا در رثاي دوست از دست رفته کلامي بگويد اما در گفتار احساسش، بر انديشه و متانت کلام اش مي‌چربد و مي‌غرد و خشماگين حرف از اشد مجازات مي‌زند و داغ درفش لابد و اعدام!! و در آن سو پزشکي که دست کم در نگاه جامعه‌ي فرهيخته آدمي بايد باشد و اهل متانت و ادب، در اعتراض به اين پرخاش و تندگويي با روپوش سفيد و در هيأت يک پزشک تمام قد بر آستانه‌ي بيمارستاني مي‌ايستد و در اعتراض به خشم و عتاب آن هنرمند. تکه مقواهايي را که بر آن واژگاني سرشته از توهين و دشنام و افترا نوشته شده جلو دوربين عکاسان مي‌گيرد تا عکس بگيرند و از طريق رسانه‌هاي مجازي در همه جاي جهان پخش شود و همگان دريابند که جامعه‌ي پزشکي ايران توهين را برنمي‌تابد!! و اين را هم بدانند که مردم انديشه‌ورز ايران هنوز آزادي را بلد نيستند و هنوز راه و رسم گفتگو را نمي‌دانند و هنوز فرهيختگانش که لابد حافظ و سعدي و مولانا را مي‌شناسند و مثنوي معنوي کتاب باليني‌شان است عربده‌جويي و هتک حرمت را بر منطق و استدلال ترجيح مي‌دهند. نه ما آ زادي را حتي در حداقل‌ترين شکل ممکن بلد نيستيم! و به همين دليل است که بايد بيمناک بود از آن آزادي که حرفش را مي‌زنيم. چنان که از خنجر ‌بُرنده در دست کودکي.**

**اندر احوالات اهل قلم**

**اینجا هنوز چراغی روشن است**

**آزاده صالحی**

**گزارشي درباره تازه‌ترين کتاب‌هاي آماده چاپ**

**پارسي‌نژاد: نقد ادبي و شفيعي کدکني**

**ايرج پارسي‌نژاد که سال‌هاست بر موضوع نقد ادبي متمرکز شده و اين مسئله را دنبال مي‌کند، در سال‌هاي اخير به نگارش مجموعه‌اي با عنوان *"*در ترازوي نقد*"* پرداخته است. اين مجموعه شامل مجلداتي است که برخي از آن‌ها منتشر شده‌اند که از ميان آن‌ها مي‌توان به *"*نقد ادبي و پرويز ناتل خانلري*"*، *"*نقد ادبي و علي دشتي*"*، *"*نقد ادبي و ملک‌الشعراي بهار*"*، *"*نقد ادبي و احسان طبري*"*، *"*نقد ادبي و فاطمه سياح*"* و... اشاره کرد.**

**وي در حال حاضر درگير نگارش يکي ديگر از مجلدات اين مجموعه با عنوان *"*نقد ادبي و شفيعي کدکني*"* است. در اين مجلد هم به تبع ديگر جلدها سعي شده به اين مسئله بپردازد که کدکني به عنوان يکي از پيشکسوتان و استادان به حق در حيطه‌ي ادبيات معاصر،از چه زوايايي به نقد ادبي پرداخته است. به باور پارسي‌نژاد يکي از بدترين نوع نقدهايي که در سال‌هاي اخير رايج شده نقد ژورناليستي است و او مي‌خواهد بعد از به پايان بردن مجلد *"*نقد ادبي و شفيعي کدکني*"* کتابي در اين باره بنويسد و معايب نقد ژورناليستي را روشن کند.**

**گرکاني؛ و اثر ديگر از موراکامي مستندگونه و واقعي**

**گيتا گرکاني مترجم و نويسنده طي ماه‌هاي اخير رماني با عنوان *"*مترو*"* از هاروکي موراکامي را به فارسي برگردانده است. اين کتاب درباره‌ي انتشار گاز سارين در متروي توکيو است و اثري مستندگونه به شمار مي‌رود. موراکامي در اين کتاب درواقع به گفت‌وگو با قربانيان اين واقعه پرداخته و همين‌طور با کساني که به فرقه‌اي که مسبب اين کار در مترو شده بودند گفت‌وگو کرده است.**

**درواقع کتاب *"*مترو*"* تحليلي درباره‌ي اتفاقات تروريستي است و به طور کلي به مسائل مختلفي در اين زمينه اشاره دارد، و اين که افراد چه‌گونه جذب فرقه‌هاي مختلف تروريستي مي‌شوند. اين کتاب قراراست از سوي نشر روزبهان منتشر شود. گرکاني علاوه بر اين مشغول ترجمه‌ي کتابي است که قرار است از سوي نشر علمي فرهنگي منتشر شود و مضمون آن درباره‌ي افسردگي است. هم‌چنين به تازگي نگارش سومين رمان خود را با عنوان *"*سايه‌ها*"* به پايان برده که پاييز منتشر مي‌شود.**

**بقايي ماکان : پژوهشي درباره‌ي اشعار  
 و افکار حافظ**

**محمد بقايي ماکان پژوهشگر ادبي: به تازگي نگارش يک اثر پژوهشي تحليلي درباره‌ي حافظ را به پايان برده که قرار است با عنوان *"*حافظ روح ايراني*"* منتشر شود.**

**بقايي مي‌گويد يک فرهنگ سه زبانه‌ي فارسي، انگليسي و عربي را در دست دارم که طي ماه‌هاي آينده منتشر خواهد شد. هم‌چنين از بقايي ماکان علاوه براين دو اثر، به تازگي رماني با عنوان *"*بازي مهره‌ي شيشه‌اي*"* از هرمان هسه منتشر شده است. اين کتاب درواقع دهمين رمان از هسه است که ماکان ترجمه کرده است.**

***"*بازي مهره شيشه‌اي*"* برنده‌ي جايزه‌ي نوبل نيز شده است. اين کتاب از سوي نشر تهران منتشر شده، هسه اين رمان را با برداشتي از زندگي شخصي خود به رشته‌ي تحرير درآورده است. رمان *"*بازي مهره شيشه‌اي*"* در ارتباط با شرايط اجتماعي زمان زندگي هسه است که فرهنگ و اصولاً مسائل روزي که در آن زمان اتفاق افتاده را به تصوير مي‌کشد.**

**روايت اول شخص علي عبداللهي**

**علي عبداللهي را بيشتر به عنوان شاعر و مترجم شعر مي‌شناسيم در طي ماه‌هاي اخير کتاب *"*روايت اول شخص*"* به قلم او منتشر شده است که مجموعه‌اي از مصاحبه‌هاي مختلف است. اين اثر که از سوي انتشارات کوله پشتي منتشر شده مشتمل بر مصاحبه‌هاي او با شخصيت‌ها و مشاهير ادبيات معاصر ايران و جهان است که از بين آن‌ها مي‌توان به شخصيت‌هايي چون محمدعلي سپانلو، عبدالله کوثري، ضيا موحد، مفتون اميني، ناصرغياثي، فريدون فرياد، شمس لنگرودي، سيدعلي صالحي و... اشاره کرد. هم‌چنين دراين کتاب مصاحبه‌هايي با برخي از مترجمان خارجي مثل دوريس رونگه، ميشاييل کروگر، گونترگراس، گريت ووستمان، ميشاييل هامبورگر و...  
 آمده است.**

**احمد آرام و**

**نگارش يک رمان اجتماعي سياسي**

**احمد آرام نويسنده‌ي معاصر در حال حاضر مشغول نگارش رمان *"*باغ استخوان‌هاي نمور*"* است. هم‌چنين دو مجموعه داستان *"*شين، دال، در جعبه سياه ماشين تحرير*"* و *"* موسيقي استخوان*"* را هم آماه چاپ دارد. به گفته احمد آرام: رمان *"*باغ استخوان هاي نمور*"* به مسئله‌ي تروريست اشاره دارد، قهرمان اين داستان زماني که مشغول خواندن *"*مسخ*"* کافکا است، صدايي را از درون کتاب مي‌شنود و صدا او را دعوت مي‌کند و بقيه‌ي ماجرا اتفاق مي‌افتد. درواقع در اين رمان صرف‌نظر از توجه به مسائل روز جامعه به مقوله تروريسم که گريبانگير منطقه‌ي خاورميانه و کشورهاي اروپايي شده است پرداخته شده. احمد آرام علاوه بر اين دو اثر، نمايشنامه‌اي هم آماده چاپ دارد که *"*روايت ديرهنگام يک گلوله به وقت عبور از مغز اثر آلخادروگونزالس*"* است. رويدادهاي اين نمايشنامه در مکزيک مي‌گذرد و قراراست از سوي نشر بوتيمار منتشر شود. از آرام هم چنين به تازگي مجموعه داستان *"*بيدار شدن در ساعت نمي‌دانم چند*"* را نيز انتشارات نيماژ به پيشخوان کتابفروشي‌ها فرستاده.**

**کاش، پاسبان می آوردند**

**ه.الف**

**سيدفريد قاسمي مرد ساده‌اي است اما باهوش، صميمي و دقيق. چند روزي بعدتر از انتشار مجله‌ي ماه قبل در مجلس رونمايي از کتابي ديدمش. سلام و حال و احوال و روبوسي و همان لحظه‌ بيخ گوشم بي که ديگري بشنود گفت: «سرانه‌ي کتابخواني، نه مطالعه!» اين‌ها فرق دارند با هم! متوجه شدم که سرمقاله‌ي آزما را خوانده است و با نگاه هميشه نقادش و نه سرسري. در آن مطلب از تيراژ اندک کتاب‌ها نوشته بودم و اين‌که مردم کتاب نمي‌خوانند و مقايسه‌اي بود بين مردم ايران و ايتاليا در کتابخواني و علاقه به هنر و فرهنگ و اين‌که «سرانه‌ي مطالعه» در ايران چيزي حدود 2 دقيقه است و سيد اعتراضش به همين دو کلمه بود، سرانه‌ي مطالعه! و اين‌که بايد مي‌نوشتم «سرانه‌ي کتابخواني» چون اين دو مقوله يکي نيست. راست مي‌گفت: اشتباه من بود و نمي‌خواهم بگويم سهوالقلم، چون در روزگار ما با يک سهوالقلم ميلياردها تومان جابه‌جا مي‌شود و حيف است سهوالقلمي که چنين تواني دارد صرف توجيه اشتباه در نوشتن يک کلمه بشود. در آن محفل بعد از يادآوري «سيد» به شوخي گفتم: اي بابا! چه فرق مي‌کند پاسبان که برايم نمي‌آورند! و اين درواقع بيان گوشه‌اي از خاطره‌اي دور بود. سال‌ها پيش، نشسته بودم در تحريريه‌ي روزنامه. شب يکي از روزهايي بود که مراسمي فرمايشي و نمايشي در سراسر کشور برگزار ‌شده بود. مثل هميشه‌ي تاريخ، يکي از همکاراني که خبرهاي مربوط به مراسم آن روز در شهرستان‌ها را پوشش مي‌داد خبرهايش را که به مناسبت بايد در صفحات سياسي کار مي‌شد بخوانم و اصلاحي اگر بايد... روي يکي از خبرهايش تيتر زده بود: امروز دويست هزار نفر از مردم گرمسار! به مناسبت ... رژه رفتند. با خنده به همکار خبرنگارم گفتم. مطمئني! که شروع کرد به تعريف از مراسم گراميداشت آن روز در گرمسار و البته من مي‌دانستم که با فرمانداران و شهرداران برخي از شهرها سروسري دارد و بده‌بستاني. تيتر را خط زدم و نوشتم امروز دو هزار نفر از مردم گرمسار ... دوست خبرنگارم با لحني شاکي و در عين حال عصباني گفت: باز گير دادي؟ با خنده گفتم: برو، برو به کارهات برس کل گرمسار و توابعش دويست هزار نفر جمعيت ندارد. آن وقت تو دويست هزار نفر را توي رژه به خط کردي! همکار خبرنگار با دل‌خوري رفت اما مستقيم به سراغ سردبير و از عصبانيت و اشاره‌هايش به سمت خودم متوجه شدم قضيه‌ي اعتراضش به تيتري است که من زده‌ام. چند لحظه بعد سردبير اشاره کرد که بيا! رفتم. گفت: «قضيه‌ي گرمسار چيه؟ ميگه شما تيتر مطالبش را خراب کردي! گفتم: چون خنده‌دار بود آن‌قدر که خود مرده‌شور هم اگر بخواند خنده‌اش مي‌گيرد مگر گرمسار چه‌قدر جمعيت دارد که دويست هزار نفرشان رژه بروند؟! سردبير سرش را تکان داد و خبر را که طرف به عنوان مدرک جرم از سر ميز من برداشته بود از دست او گرفت. نگاهي کرد و دو هزار نفر را خط زد و نوشت 20 هزار نفر! گفتم: دکتر بيست هزار نفر کم جمعيتي نيست! آن هم در گرمسار! از بالاي عينک‌اش نگاهم کرد و گفت: اي بابا پاسبان که برايمان نمي‌آورند! و من فقط نگاه کردم و برگشتم سر ميز کارم اما آن‌چه گفته بود در ذهنم ماند تا آن شب که در جواب اعتراض درست و به جاي سيد فريد قاسمي، نويسنده و پژوهشگر تاريخ مطبوعات که هميشه او را و آثارش را ستوده‌ام. همان جمله را تکرار کردم به شوخي و تکرارش طعم تلخي را که آن شب چهل سال پيش احساس کرده بودم برايم تداعي کرد و همان فکري را کردم که چهل سال پيش از ذهنم گذشت. اما به احترام سردبيرم بر زبان نياوردم که بگويم: کاش پاسبان مي‌آوردند دکتر! آن وقت شايد نسبت به گفته‌ها و نوشته‌هايمان احساس مسئوليت مي‌کرديم و براي خرد مخاطب احترام قايل مي‌شديم. همان مسئوليتي**

**28 مرداد روز پیروزی رذالت**

**روزهاي بسياري هستند در تقويم تاريخ ملت‌ها که فراموش نمي‌شوند روزهايي که يادآور خاطرات رويدادهايي تلخ يا شيريني‌اند. روزهايي که نقطه‌ي عطف در تاريخ يک کشوراند و روزهايي سرشار از درد و داغي ابدي براي يک ملت. روزهايي مثل روزي که اميرکبير را در حمام فين کاشان رگ زدند و مسير تاريخ ايران را تغيير دادند و يا روز بيست و هشت مرداد 32 که بار ديگر مسير تاريخ ا يران به سوي قهقرا ورق خورد و و در پي آن واژه‌هاي شقاوت و خون در روزهاي اين سرزمين را نوشت و خاطره روز 28 مرداد را به عنوان روز درد و داغ و نفرت در خاطره‌ي جمعي مردم اين سرزمين باقي گذاشت.**

**28 مرداد 32 روز پيروزي اراذل و اوباش بر شرافت و انديشه و آزادي بود. روز آغاز کشتار هزاران زن و مرد فرهيخته و شيفته‌ي آگاهي و آزادي و روزي که امپرياليسم آمريکا براي حفظ منافع خود و هم‌پيمان‌اش در ايران و منطقه. حکومتي را بر سرير قدرت بازگرداند که پي‌آمدهاي شوم قدرت يافتن‌اش تا هميشه در خاطره‌ي تاريخ خواهد ماند و هم از اين روست که مردم ايران و همه‌ي آن‌ها که دلشان براي اين سرزمين و مردمش مي‌تپد، آمريکا را دشمن مي‌دارند. تا هميشه‌ي تاريخ. آمريکايي که نه فقط دشمن ما، که دشمن بشريت است. آمريکايي که موجوديت‌اش با کشتار سرخ‌پوستان بي‌گناه پا گرفت و مانايي و قدرت‌اش بر دريايي از خون آمريکايي که زير لايه‌هاي ظاهر فريبنده‌اش، سطحي از خون رنگين‌پوستان و مردم همه جاي جهان جاري است.**

**ما دور می‌زنیم، ضابطه‌ها را و زندگی را**

**هميشه بايد اتفاقي بيافتد تا بفهميم که اتفاقي نيافتاده است و چيزي عوض نشده و نمي‌شود و قرار هم نيست بشود. چون هيچ توفاني نمي‌تواند بر سطح مردابي که در خود ماسيده موج بيافريند.**

**ما در خودمان ماسيده‌ايم. سفت ‌و سخت و در اين ماسيدگي مانده‌ايم. البته هستند هنوز اقوامي که در جايي از تاريخ ماسيده‌اند و نسبت به آن‌چه ما تمدن و فرهنگ و تکنولوژي امروز مي‌ناميم بيگانه‌اند به گمان ما در عصر بربريت زندگي مي‌کنند! و کساني هم هستند که در مکاني، دهي، شهري و ناکجاآبادي ماسيده‌اند و بي‌خبرند از هرجاي ديگر اين جهان. اما در خود ماسيدن ضايعه‌اي بدتر از اين هر دو است. آن‌که در نقطه‌اي از تاريخ ماسيده زندگي‌اش بر محور همان ساز و کاري مي‌گردد که در آن برهه از تاريخ رايج بوده است و آن‌که تخته‌‌بند مکاني شده به قاعده و آيين همان مکان زندگي مي‌کند. اما آن‌که در خودش فرومانده و ماسيده است تنها خود را مي‌بيند آيين و قاعده و قانون زندگي‌اش بر محور «من» تنظيم مي‌شود. خواست من، قاعده من، منفعت من و ... اين يعني ناديده گرفتن هر ضابطه و قانون و اصلي که خارج از دايره منفعت «من» حاکم است و هر‌جا که قواعد و اصول بيرون از «من» به هر شکل و هر ضرورتي باخواست «من» در تعارض باشد. نبوغ انسان «من» محور براي دور زدن قواعد و فرار از دايره‌ي تحميل! به کار مي‌افتد و شخص «من محور» با احساس خوشايندي از زيرکي، زرنگي و توانايي! خود و پيروزي بر ساز‌و‌کار حاکم، کله قندي در دل آب مي‌کند. حتي اگر موفق به گريزي نيم ساعته از ساعت کاري براي چرت زدن شده باشد تا شانه‌اش سبک شود از بار مسئوليت.**

**اين‌ها را گفتم تا به يک مصداق از هزاران مصداقي که زندگي روزانه‌ي ما را پر کرده و يا خود عامل آن هستيم يا ديگران اشاره کنم. روز سه‌شنبه نوزدهم مرداد خبري روي سايت يکي از دو خبرگزاري اول کشور منتشر مي‌شد با عنوان «قرباني دوم مشروطه را نجات دهيد». نويسنده‌ي خبر که ظاهراً نگران تخريب خانه‌ي ظهيرالدوله، يکي از بناهاي به يادگار مانده از دوران مشروطيت بوده در همان آغاز خبر اصل تاريخ مشروطيت را نفله کرده 14 مرداد را روز مشروطه مي‌ناميم، روزي که به روايت تاريخ محمدعلي شاه قاجار مجلس را به توپ بست!! کدام تاريخ؟ کدام روايت؟**

**واويلا! خبرنگار يک خبرگزاري رسمي که به خودش اجازه مي‌دهد درباره‌ي مشروطيت و آثار به جا مانده از آن دوران مطلب بنويسد. تاريخ مشروطيت را نخوانده که هيچ حتي به خودش زحمت نداده با يک جستجوي ساده در اينترنت بفهمد روز مشروطيت، روز به توپ بستن مجلس نيست و آبروي خودش و خبرگزاري‌اش و ساحت رسانه را نبرد و مخاطب را بهت‌زده نکند مخاطبي که شايد از خود بپرسد مگر اين سايت خبري رسمي دبير و ويراستار ندارد که هر کسي نتواند هر مهملي را به اسم خبر روي سايت آن بگذارد يا شايد دبير و ويراستار دارد اما هر دو با دانشي در حد همان خبرنگار!! عهده‌دار مسئوليت شده‌اند. اين عارضه فقط مختص اين خبرگزاري يا آن سايت خبري نيست! و شرايط در برخي روزنامه‌ها و مجلاتمان بدتر از اين است و تعجبي هم ندارد. وقتي که خبرنگار شدن! آسان‌تر از ساندويچ درست کردن است. خيلي از جوان‌هاي بيکار مانده و رانده از هر دري به عرصه بي در و پيکر رسانه روي مي‌آورند، و از همان روز اول عنوان خبرنگار و روزنامه‌نگار را آويزه‌ي نام مبارکشان مي‌کنند بي هيچ دانش و تجربه‌اي و بي هيچ تلاشي براي آموختن و احتمالا با اتکاء به مدرکي بي‌خاصيت از فلان آموزشکده‌ي خبرنگاري!! رسالت رسانه‌اي!!! خود را آغاز مي‌کنند. بيش از اين هم نمي‌توان انتظار داشت اما اي کاش همه‌ي مصيبت اين بود. خبر را که خواندم احساس کردم بايد کاري کنم و کم‌ترين کار اين است که خبر بدهم به خبرگزاري مربوطه تا خبر را از روي سايتشان بردارند و اصلاح کنند تا بيشتر از اين آبروريزي نشود. پس زنگ ‌زدم به خبرگزاري و انتظارم اين بود که بلافاصله کسي گوشي را بردارد. مگر نه اين‌که خبرگزاري است و در هر ساعتي از شبانه‌روز بايد گوش به زنگ باشند اما دريغ! دستگاه اتوماتيک سرکارگذاري مراجعان محترم به کار ‌افتاد:**

**اگر با روابط عمومي کار داريد عدد يک و اگر با فلان کار داريد ... عدد 2 و اگر با بهمان عدد 3 و ... در نهايت براي ارتباط با اپراتور عدد صفر را شماره‌گيري نماييد. عدد يک را فشار مي‌دهم، روابط عمومي. ساعت 11 صبح است، تلفن زنگ مي‌خورد اما کسي گوشي را برنمي‌دارد و دستگاه مربوطه بعد از مدتي به طور اتوماتيک حوصله‌اش سر مي‌رود و برمي‌گردد به اول خط: اگر با روابط عمومي کار داريد ... و اگر با اپراتور ... و اگر ... عدد صفر را مي‌زنم تا اپراتور گوشي را بردارد. دقايقي مي‌گذرد. اپراتوري وجود ندارد. و دوباره خط برمي‌گردد. دوباره روابط عمومي را مي‌گيرم و دوباره انتظار بي هيچ پاسخي و دوباره اپراتوري که نيست و اين بازي مسخره تا ساعت دوازده و ده دقيقه ادامه پيدا مي‌کند و من ساده‌لوحانه دلشوره‌ي آبروي صنفي خودم را دارم اما هيچ تنابنده‌اي از آن طرف خط جواب نمي‌دهد. تا ساعت يک شماره‌هاي ديگر را مي‌گيرم اما نتيجه همان است! با خودم مي‌گويم آن‌جا خبرگزاري است و به رسم موجود در همه جاي دنيا و به قاعده‌ي آن‌چه که سال‌ها پيش وقتي کارآموز خبرنگاري بودم آموختم، خبرنگار و رسانه هميشه بايد گوش به زنگ باشد. شايد کسي بخواهد خبر از اتفاق مهمي بدهد. اما ظاهراً اين اصل هم همانند بسياري ديگر از اصول در کار رسانه فراموش شده است. خسته و عصباني زنگ مي‌زنم به موبايل دوستي در همان خبرگزاري جواب نمي‌دهد و چند لحظه بعد يک پيغام دريافت مي‌کنم. از همان پيغام‌هاي پيش ساخته که روي گوشي‌هاست و براي دست به سر کردن تماس گيرنده از آن استفاده مي‌شود. *I'm in a meting* يعني من توي جلسه‌ام!! احساس مي‌کنم خودم را دست انداخته‌ام. حس بدي است. عصباني‌ام اما تنها چيزي که مي‌توانم به خودم بگويم يک کلمه است. «احمق»! چون هنوز نخواسته‌ام بفهمم که اين روزها «مسئوليت» بي‌معنا‌ترين کلمه است.**

**مثنوی و جغرافیای گسترده‌ی   
زبان و فرهنگ ایرانی**

**نگاهي به ثبت جهاني مثنوي با مشارکت ايران و ترکيه**

**مصطفي همت‌آبادي**

**ثبت مثنوي مولوي به عنوان يک ميراث فرهنگي مشترک بين ايران و ترکيه در سازمان اعتراضاتي را از سوي برخي از شخصيت‌هاي فرهنگي و سياسي افغانستان برانگيخته است و احتمالاً در جغرافياي زبان فارسي کشورهاي ديگري نيز هستند که مولانا مثنوي را متعلق به خود مي‌دانند و به اين‌که مثنوي مولوي به عنوان ميراث فرهنگي مشترک ايران و ترکيه در يونسکو به ثبت برسد معترضند. از جمله معترضان به اين مسئله يکي هم دکتر سيدحسن حسيني استاد فلسفه اسلامي در واشنگتن است که از ناديده گرفته شدن سهم افغانستان در اين زمينه ناراضي است. اما ظاهراً قضيه‌ي ثبت جهاني مثنوي مولوي آن‌گونه نيست که معترضان دريافته‌اند و گزارشي در اين باره مي‌تواند تا حد زيادي مسئله را روشن کند ضمن اين‌، اين مسئله فرصتي شد براي پرداختن به اهميت اعتراض دکتر سيد حسن حسيني.**

**«ايران خود را به نحوي پرچم دار زبان فارسي تلقي مي‌کند لذا به خود اين حق را داده است تا امروز دعوا کند که مثنوي مولوي به حيث ميراث فرهنگي مشترک ايران و ترکيه در يونسکو ثبت شود. باوجودي که ايران در زمينة مولانا کار‌هاي بي شمار فرهنگي انجام داده و اگر مولوي در ترکيه هم دفن است، نمي توان فرزند خاک و بوم افغانستان را اجازه داد به نام ديگري ثبت شود. نمي توان سهل انگاري حکومت‌هاي افغانستان را در رشد و بارور سازي ميراث‌هاي فرهنگي زبان دري ناديده گرفت. کجا ما تلاش کرده ايم مثنوي را به نسل جوان مان تدريس کنيم، توضيح دهيم يا اين‌که براي درآميختن ابيات مولانا با روح مان صنف‌هاي مولوي خواني و يا مولوي شناسي را برگزار کرده ايم.»**

**ارگ رياست جمهوري و وزارت خارجه‌ي افغانستان در رابطه واکنش نشان داده است. صلاح الدين رباني، وزيرخارجه‌ي افغانستان در صحبتي که با همتاي ترک‌اش در انقره داشت در اين مورد وضاحت خواسته است.**

**وزارت خارجه مي‌گويد که وزيرخارجه‌ي ترکيه در زمينه ابراز بي خبري کرده اما به مراجع مربوط وظيفه داده تا در مورد تحقيق کنند.**

**عطا محمد نور، سرپرست ولايت بلخ در شمال افغانستان هم يک نامه رسمي به محمود صيقل، سفير و نماينده دايمي افغانستان در سازمان ملل نوشته و از او خواسته است درباره «اقدام انحصارگرايانه کشورهاي ترکيه و ايران» به مسئولان سازمان يونسکو اعتراض کند.**

**محل نزاع**

**فرهاد نظري، رئيس دبيرخانه کميته ملي حافظه جهاني در واکنش به اعتراض افغانستان به ترکيه و ايران گفته است: «ما نمي‌خواهيم مولوي را ثبت کنيم، مي‌خواهيم مثنوي را ثبت کنيم. اگر افغانستان هم نسخه‌اي قديمي داراي شرايط حافظه‌ي‌ جهاني داشته باشد، ما از مشارکت اين کشور در ثبت جهاني مثنوي استقبال مي‌کنيم.»**

**فهرست‌هاي ثبت يونسکو عبارتند از: ثبت در فهرست ميراث فرهنگي (مثل تخت جمشيد)، ثبت در فهرست ميراث طبيعي (مثل کوير لوت)، ثبت در فهرست ميراث معنوي (مثل نوروز).**

**همچنين برنامه‌ي ثبت در حافظه‌ي جهاني وجود دارد که هدف آن مراقبت از آثار مکتوب و هنري و مجموعه‌هاست.**

**نسخ مثنوي که فعلاً براي درج در فهرست حافظه‌ي جهاني در نظرگرفته شده عبارتند از: نسخه موزه مولانا در قونيه به تاريخ 677 هـ. . ق و نسخه‌ي کتابخانه آيت الله مرعشي به تاريخ 818 هـ. . ق. در برنامه حافظه جهاني، بيوگرافي پديدآورنده اثر (در اين مورد مولانا) جايي ندارد، فقط کشور دارنده‌ي نسخه موظف مي‌شود آن را به بهترين وجه نگهداري و در اختيار پژوهندگان قرار داهد. حال ممکن است نسخه‌اي از آثار ايراني که در محل ديگري موجود است به ثبت حافظه‌ي جهاني برسد.**

**آن چه از اشعار خود مولانا بر مي‌آيد همدلي و جدال با تعصب است. ايراني‌ها، افغان‌ها، ترك‌ها و تاجيك‌ها.**

**اسناد ملي**

**رضا صالحي اميري مشاور رئيس جمهور و رئيس سازمان اسناد و کتابخانه‌ي ملي ايران گفت: «با ترکيه توافق کرده‌ايم که مثنوي مولوي را به صورت مشترک ثبت کنيم.»**

**صالحي اميري در بخش ديگري گفت: اسناد ملي ايران يکي از بزرگترين و غني ترين گنجينه‌هاي منابع آرشيوي در کشور و جهان است. حدود 200 ميليون برگ سند ارزشمند که در 700 سال گذشته توليد شده است، در مخازن آرشيو ملي نگهداري مي‌شود و ما مجدانه وظيفه خودمان مي‌دانيم که آن‌ها را در دسترس تمامي پژوهشگران داخلي و خارجي قرار دهيم.**

**مطابق قانون، سازمان اسناد و کتابخانه‌ي ملي ايران وظيفه دارد تمامي اسناد کشور را گردآوري و نسبت به ديجيتال سازي آن‌ها براي دسترسي عموم مردم اقدام کند. اسناد ملي در تحولاتي که در مسير 700 ساله خود طي کرده اند، همچنان آينه‌اي براي تداوم حيات فرهنگي کشور به شمار مي‌رود.**

**هم اکنون اسناد اداري صفويه، اسناد نقشه‌هاي خليج فارس در دوره‌هاي صفويه و ..... در برنامه حافظه‌ي جهاني يونسکو به ثبت رسيده اند. همچنين 9 اثر خطي از ايران در برنامه‌ي حافظه‌ي جهاني يونسکو به ثبت رسيده و با ترکيه براي ثبت مشترک «مثنوي معنوي» اثر مولانا در اين برنامه جهاني به توافق رسيديم.**

**وي با بيان اينکه 43 اثر از ايران هم اکنون در نوبت ثبت در برنامه حافظه‌ي جهاني يونسکو است، گفت: ايران از حيث فعاليت در اين برنامه، رتبه هفتم را در جهان دارد .**

**در حال حاضر در صدد ارسال پرونده‌هاي؛ نقشه‌هاي فرش ايراني و جوامع التواريخ رشيدالدين وطواط به يونسکو هستيم.**

**يکي از دغدغه‌هاي ما حفظ گنجينه‌ي تمدني در منطقه است و ما مذاکراتي را براي اعزام هيات‌هاي کارشناسي به عراق و سوريه جهت حفاظت و حراست بيشتر از اين آثار داشته ايم.**

**در حال حاضر 5 درصد اسنادمان را ديجيتال کرده ايم و هر ثانيه يک برگ سند را اسکن مي‌کنيم.**

**اسناد ارزشمند زيادي در منازل مردم نگه داري مي‌شود؛ عمر مفيد اين اسناد چنانچه کماکان نزد مردم باشد، بيشتر از 50 سال نخواهد بود. در صورت اهدا يا فروش از سوي آنها، به نام خودشان ثبت و به صورت استاندارد نگه داري مي‌کنيم.**

**دو ميليون سند و نسخه‌ي خطي متعلق به حوزه‌ي تمدني ايران، در دنيا وجود دارد که بر اساس تخمين ما يک ميليون نسخه در شبه قاره هند، 500 هزار نسخه در آسياي ميانه و قفقاز و 500 هزار نسخه هم نزد مردم نگه داري مي‌شود. البته تمام نسخ خطي در اين کشورها متعلق به خود آن کشورها است و خروج آن‌ها از کشورها غيرقانوني است و تنها کاري که ما مي‌توانيم کنيم اين است که زمينه تبادل نسخه‌هاي خطي را با آن‌ها فراهم کنيم.**

**تاکنون 320 هزار جلد از نسخه‌هاي خطي در ايران فهرست نويسي و در قالب 45 جلد با عنوان اختصاري «فنخا» منتشر شده است.**

**ما يک نسخه زيبا و نگارگري شده‌اي از مثنوي داريم، اما قديمي‌ترين نسخه اين اثر در اختيار ترکيه است، خود يونسکو به ما توصيه کرد که به صورت مشترک با ترکيه وارد عمل شويم.**

**اميرخاني معاون کتابخانه ملي نيز گفت: به تازگي از چين و در منطقه‌اي در جنوب شرق اين کشور، مجموعه‌اي بسيار ناشناخته از نسخه‌هاي خطي به زبان فارسي که تعدادشان 180 نسخه بود، شناسايي و با تلاش فراوان از آن‌ها تصويربرداري شد که تصاوير ديجيتال آن‌ها هم اکنون در سايت اسناد و کتابخانه ملي ايران بارگذاري شده است.**

**قديمي ترين نسخه‌اي که در کتابخانه ملي ايران نگهداري مي‌شود، مربوط به 1014 سال قبل است و کتابي است با عنوان «هفت رساله» که يک اثر جُنگ ‌مانند است، از خريداري 835 جلد نسخه خطي و دريافت 93 جلد نسخه خطي اهدايي در سال گذشته سخن گفت و ادامه داد: امسال فهرست‌نويسي 39 هزار و 596 اثر در حوزه مرقعات و نمونه‌هاي خوشنويسي را که دريافت کرده ايم، آغاز کرديم.**

**قديمي‌ترين سند مکتوب در آرشيو ملي ايران مربوط به نيمه دوم قرن هشتم هجري است که در واقع يک سند مالي است مربوط به اواخر دوره مغول و دوران حکمراني ابوسعيد ايلخاني که در آن دارنده سند، تاکيد کرده يک ملک خود را به ملک دولتي واگذار کرده است.**

**صلح يا نزاع**

**گذشته از مثنوي، ثبتِ چوگان، قهوه‌خانه، نان لواش، موسيقيِ عاشيقلار، تار، بادگير و... نيز تنش‌هايي بين ايران و جمهوري آذربايجان، ارمنستان، ترکيه و امارات متحده عربي به وجود آورد.**

**شگفتا عوامل انسجام و يگانگي به انگيزه‌هاي گسست و نزاع تبديل شده اند.**

**از قرن چهارم به مدت 9 قرن عربي زبان علم و فلسفه و پارسي زبان ديواني و اداري، و ادب و هنر و فرهنگ بود و در ايران بزرگ، هند، و عثماني به شدت رواج داشت و شاعران بزرگ مانند فريدالدين عطار، جلال‌الدين رومي و سعدي مرجع اهل فضل و هنر بودند.**

**«ايران که در گير و دار حمله‌ي مغول و تشکيل و ادامه‌ي دولت ايلخاني بزرگترين ضربات سياسي و اجتماعي را تحمل کرده بود، بر اثر عوامل مساعدي که برايش پيش آمده بود به پيروزي‌هاي بزرگ در زمينه رواج و انتشار زبان، نثر و نظم پارسي نايل گرديد و زمينه را براي تأسيس يک فرمانروايي وسيع ادبي و فرهنگي در چند قرن براي خود فراهم کرد»**

**وجود مزارهاي رودکي در تاجيکستان و مولانا در ترکيه، عربي بودن بيشتر آثار ابن سينا، حضور کثيري از هنرمندان ايراني در دربار گورکانان هند، .... آيا بايستي مايه نفاق بين ملت‌ها يا هم‌بستگي باشد؟**

**نگاه فرهيختگي**

**رفعت يالچين بالاطه، فارغ التحصيل ادبيات فارسي و استاد بازنشسته دانشکده ادبيات دانشگاه اژه ازمير: «زبان فارسي در دوره‌اي طولاني زبان رسمي دربار سلاطين عثماني بوده است. ديداري کوتاه و گذرا از موزه‌هاي ترکيه و حتي گذري بر مناطق قديمي و آثار تاريخي شهرهاي اين کشور که مملو از خط و زبان فارسي است، نشان مي‌دهد که اين زبان تا چه پايه در اين کشور متداول بوده است.**

**ما به اين زبان نياز داريم چون بسياري از نسخ قديمي ما به اين خط و زبان است. تقريبا در ده دانشگاه دولتي اين رشته تاسيس شده است و خود من هم از دانشکده ادبيات فارسي فارغ التحصيل شدم. ما براي مناسبات اقتصادي و تجاري‌مان هم به اين زبان احتياج داريم.»**

**رفيع جنيد شاعر و نويسنده افغان: «زبان فارسي، اين سياره زبان‏ها، زنده است. در افغانستان يا ايران يا تاجيکستان يا هر جاي ديگر، مردم هنوز با آن نفس مي‏کشند و هستي را با آن بيان مي‏کنند و با آن مي‏انديشند. هنوز هم فارسي زبانان مي‏توانند به اتکاي گذشته باشکوهِ زباني خود در ميان زبان‏هاي ديگر گردن فرازي کنند؛ چرا که زبان ‏شان ميراثي معنوي براي همه انسان‎هاست.»**

**زنده ياد دکتر محمدامين رياحي: «سرگذشت پرفراز و نشيب زبان و فرهنگ ايراني، در هر ديار جدا جدا بايد به دقت مورد بررسي و شناخت قرار گيرد. حاصل کار از يک طرف رشته‌هاي دوستي و پيوند معنوي ميان ما و همسايگان ما را استواري بيشتر خواهد بخشيد. از طرف ديگر چهره‌ي فرهنگ جهانگير ديرسال ايران، اين پير سرفراز قرون و اعصار را تابناک‌تر خواهد کرد. گوهرهاي گمشده‌اي به بازار خواهد آمد که تحقيق در آن‌ها و بهره‌جويي از آن‌ها زبان و فرهنگ ما را غني‌تر خواهد کرد و بر جلوه و جمال آن خواهد افزود. متون چندصد ساله‌ي چاپ نشده‌اي از مولويه و نوشته‌ها و سروده‌هاي فراموش شده ديگري که به صورت نسخ نادر خطي در گوشه‌ي کتابخانه‌ها انتظار مي‌کشند تا به همت پژوهندگان زندگي از سر گيرند و جاي شايسته خود را در مجموعه ادب فارسي بازيابند، از اين شمارند.»**

**زبان فارسي در عراق**

**حمدي ملک، کارشناس مسائل عراق: فارسي زبان‌ها در دوره صدام حسين شرايط سختي را در عراق تحمل کردند يا مجبور به مهاجرت از اين کشور شدند. زبان فارسي از دير باز حضوري محسوس در عراق داشته است. در دوره‌هاي مختلف تاريخي مي‌توان رد پاي زبان فارسي را در سرزميني که امروزه عراق خوانده مي‌شود يافت.**

**براي مثال در دوره صفوي و با رسمي شدن مذهب شيعه در ايران و گسترش اين مذهب در ميان ايرانيان کاروان‌هاي زائران ايراني براي زيارت اماکن مقدس شيعيان به عراق که در آن زمان ايالتي وابسته به امپراتوري عثماني بود سرازير شدند. بسياري از زائران ايراني که به زيارت امامان شيعه در عراق مي‌رفتند در همان ديار سکني مي‌گزيدند و ديگر به ايران باز نمي‌گشتند، اين خانواده‌هاي ايراني زبان و فرهنگ فارسي را با خود به عراق به خصوص شهرهاي نجف، کربلا و کاظمين بردند.**

**رونق گرفتن حوزه علميه نجف و سرازير شدن طلاب ايراني به عراق باعث شد که حضور زبان فارسي بازهم پررنگ‌تر شود. اين طلاب علوم ديني که بسياري از آن‌ها به درجات بالا در حوزه نجف رسيدند بسيار مورد احترام مردم بودند.**

**حضور واژگان و اصطلاحات فراوان فارسي در لهجه عراقي بيانگر تاثير چند صد ساله زبان فارسي در اين مناطق است. با روي کار آمدن حزب بعث و به خصوص با به قدرت رسيدن صدام حسين اما اذيت و آزار اتباع ايران به انحاء مختلف شروع شد.**

**بسياري از خانواده‌ها به اتهام داشتن فرهنگي ايراني از عراق اخراج شدند. در اين دوران صحبت کردن به زبان فارسي تبديل به تابو شد و بسياري از خانواده‌هاي فارسي زبان که از موج‌هاي تبعيد در امان مانده بودند، هويت اصلي خود را پنهان مي‌کردند تا مجبور به تبعيد و آورگي نشوند.**

**پس از سقوط صدام بسياري از اين خانواده‌ها به وطن خود بازگشته اند و دوباره با خود صبغه‌اي از فرهنگ و زبان فارسي را به عراق برده اند.**

**آنان که در دوره صدام جرأت تکلم به زبان فارسي نداشتند اکنون در شهرهاي زيارتي از اين مهارت خود براي تعامل با زائران ايراني استفاده مي‌کنند.**

**سرود ملي پاکستان**

**محمد يوسف حسين، استاد زبان فارسي در ديپارتمنت فارسي دانشگاه پيشاور مي‌گويد: «تا زمان ضياالحق در پاکستان، زبان فارسي در تمامي مدارس دولتي اين کشور، تا کلاس هشتم تدريس مي‌شد. ولي متاسفانه امروز تاجايي که مي‌بينم نه تنها تدريس زبان فارسي کاهش جدي يافته، بلکه زبان اردو نيز دارد به دست فراموشي سپرده مي‌شود.**

**سرود ملي پاکستان به زبان فارسي ساخته شده و اين زبان مادر زبان اردو محسوب مي‌شود. زبان پارسي ريشه‌اي بس کهن در پاکستان و هندوستان دارد و امروزه نيز در برخي ايالات همچون پيشاور، پاراچنار، شهر کويته، فارسي گويان زيادي وجود دارند. شعر و خط فارسي به زيبايي‌هاي تاج محل يکي از عجايب دنيا، در شهر اگره هندوستان افزوده است.**

**امروزه نوشته‌هاي فارسي زيادي بر ديوار شهرهاي مختلف پاکستان قابل مشاهده است. در گوشه و کنار شهر‌هاي مختلف پاکستان کتيبه‌ها و سنگ نبشته و لوحه‌هايي به زبان فارسي به چشم مي‌خورد، شعر خواني و فارسي سرايي و به کار گيري ضرب‌المثل‌هاي فارسي از خصال برجسته مردم پاکستان است.**

**در هواي بخارا و سمرقند؛ فارسي در ازبکستان**

**نرگس شاه علي، استاد زبان فارسي در دانشگاه دولتي تاشکند: «بخارا و سمرقند به عنوان شهرهاي فارسي زبان، در خاک ازبکستان قرار دارد.**

**زبان فارسي با ميراث غني معنوي خود در طول قرن‌ها مورد توجه علما و دانشمندان بوده است. دانشمندان معروف جهان، مترجمان و خاورشناساني، چون هياتي، برون، مسّي، برتلس، برتالد و ساير چهره‌هاي سرشناس جهان به منظور آموزش آثار بي‌زوالي که با اين زبان تأليف شده، به زبان فارسي روي آورده و اين زبان را آموخته‌اند. روندي که تا حال ادامه‌دارد.**

**به مناسبت سالگرد مشروطيت**

**چرا مشروطه، مشروطه نشد؟!**

**عبدالحسین آذرنگ**

**يادداشت آغازين**

**کساني که با تاريخ سر و کار حرفه‌اي‌تري دارند، معمولاً براي شناختن رويدادها تا جايي پيش مي‌روند که تارهاي فرعي تر ريشه‌ها هم ديده شود، به نظر بعضي جنبش، به گمان عده‌اي انقلاب، و به تفسير برخي ديگر آميزه‌اي از جنبش و انقلاب است. جدا از همه‌ي تعبير و تفسيرها در اين باره، مشروطيت نه تنها از مهم‌ترين وقايع تاريخ صد و سي و چند ساله‌ي قاجار، بلکه از مهم‌ترين رويدادهاي سراسر تاريخ ايران از آغاز تا کنون است. مشروطيت، نقطه‌ي شروع دوره‌ي جديدي در تاريخ ايران، و سرفصل بسياري از مقوله‌ها در بسياري زمينه‌هاست. به همين دليل بحث درباره‌ي آن پايان نمي‌گيرد و هر اطلاع، سند و مدرک، يا تفسير تازه اي، مي‌تواند بحث درباره‌ي آن را تجديد کند. در اين نوشته‌ي کوتاه سعي مي‌کنم به نکته‌هاي مهم‌تري اشاره شود که علت‌هاي ناکام ماندن يکي از مهم ترين رويدادهاي تاريخ ايران را ـ البته از ديدگاه نويسنده ـ نشان دهد. در ضمن شايد اشاره به اين نکته بد نباشد که نويسنده‌ي اين مطلب به ديدگاهي گرايش دارد که مشروطيت ايران را تشکيل يافته از دو مرحله‌ي جنبش اصلاح طلبانه و انقلاب بر ضد خودکامگي مي‌داند. اين ديدگاه ايجاب مي‌کند که در بررسي آسيب شناختي مشروطيت، تفکيکي صورت بگيرد، و فعاليت‌هاي له و عليه در دو دوره‌ي مختلف مشروطيت، بر پايه‌ي موازين متفاوتي سنجيده شود.**

**زمينه‌ي رويدادها**

**بر پايه‌ي نشانه‌ها و نشانه‌شناسي سياسي، از سير رويدادها اين‌طور به نظر مي‌رسد که مظفرالدين شاه و درباريان و سران حاکم قاجار زماني در برابر مشروطه‌خواهان نرمش نشان دادند که ادامه‌ي حاکميّت خود را جدّا در خطر ديدند. اگر شدت عمل‌هاي نخستين حاکميّت درباره‌ي اعتراض‌هاي مسالمت جويانه‌ي مردمِ به‌پا‌خاسته نتيجه بخش مي‌بود و مردمِ به حرکت در آمده سر جايشان مي‌نشستند، آن حاکميّت به هر بهايي به حيات خود ادامه مي‌داد. اما زماني که احساس کردند تهديد به راستي جدّي است، شاه در نقش پدر مهربان و دلسوز ملت ظاهر شد و با استمالت، واسطه قرار دادن آن دسته از نزديکاني که نزد مردم وجاهتي داشتند، و بعد هم دور کردن مستبدهاي سرشناس و رجال بسيار فاسد از پيرامون خود، همراهي با مشروطه‌خواهان را آغاز، و سرانجام فرمان مشروطيت را در 1324ق/ 1285ش صادر کرد، نزديک به 15 سال پيش از کودتاي نظامي. او سپس با تاسيس مجلس نمايندگان ملت هم موافقت کرد.**

**کساني که با تاريخ الفتي دارند، خوب مي‌دانند که دوره‌ي زماني 15 ساله، در مقياس‌هاي تاريخي، چشم به هم زدني بيش نيست، اما همين دوره‌ي بسيار کوتاه 15 ساله، از پر ادبارترين و خفت‌بارترين دوره‌ها در تاريخ ايران است، سال‌هايي که شدّت شومي آن را در عين حال با توجه به موج بلند توقعاتي بايد سنجيد که از مشروطيت برخاسته بود. چرا در پي خيزش روشن‌انديشان، دگرانديشان، قشرهاي با سواد شهري و مردم طبقه‌ي متوسط در بخش‌هايي از کشور در راه آرمان‌هاي سعادت و اعتلاي ملي و عدالت اجتماعي، نخست دوره‌اي از ادبار و خفت، بعد از آن دوره‌اي از استبداد و اختناق و حکومت پليسي، و سپس دوره‌هاي مکرر نقض اساسي‌ترين حقوق انساني بايد حاکم و تکرار مي‌شد؟ در دل جنبش و انقلاب مشروطه، و در شرايط محيط بر آن چه عامل‌هايي نهفته بود که راه را برتحقق آرمان‌ها مي‌بست؟**

**پس از آن‌که نظام حکومتي مشروطه پذيرفته و مجلس ملي تاسيس شد، نمايندگان برگزيده از اصناف مختلف در مجلس گردآمدند و رأي‌دهندگان اختيار را به دست آن‌ها سپردند. نخستين نشانه‌اي که در تجمع نمايندگان ملت در مجلس ديده مي‌شد، نبودن توافق نظر بر سر اين نکته بود که از کجا بايد شروع کرد و رسيدگي به چه امري و اموري در اولويت قرار بگيرد. اگر در ميان نمايندگان چند تن با ذهن منظم و قدرت سازمان دهي نبودند، معلوم نيست تشتت و سردرگمي چه حاصل ديگري به بار مي‌آورد. گرچه در همان آغاز کار زمان نسبتاً زياد و ارزش‌مندي از دست رفته بود. با اين حال، مجلس به کمک نظامنامه‌ي مصوب و چند رهبر فکري اش از بحث‌هاي آشفته و حاشيه‌هاي دور از اصل نجات يافت.**

**مجلس نمايندگان با بِلبُشو رو به رو شده بود و بايد تصميم‌هاي عاجلي مي‌گرفت و دولت وقت هم در مقام مجري مصوبات قوه‌ي قانون گذار، بايد تصميم‌ها را به اجرا مي‌گذاشت.**

**اما هزينه‌ي اجراي تصميم‌ها سبک نبود و پولي هم در خزانه باقي نمانده بود. شاه و همراهانش با استقراض به سفر‌هاي خارج رفته بودند. در دخل و خرج مملکت موازنه ديده نمي‌شد و ايجاد اين موازنه به تغيير و تحولات ساختاري و اصلاحاتي عميق نياز داشت که نه از عهده‌ي نمايندگان ملت بر مي‌آمد و نه ملت و نمايندگانش قبلاً جوانب آن را سنجيده بودند.**

**جنبش‌ها معمولاً با شعارهاي حق‌طلبانه، آزادي‌خواهانه، آرمان ستايانه به راه مي‌افتند و به پيروزي مي‌رسند، اما پس از پيروزي و سرمستيِ بعد از پيروزي، زمان پرداختن صورت حساب‌ها مي‌رسد، و اينجاست که هشياري، آگاهي، انسجام، هدفمندي و نيز جنبه‌هاي ديگر عزم ملي، يا عزم و انسجام طبقه‌اي که پيروز جنبش است، با چهره‌ي سرد، و تلخ واقعيت رو به رو مي‌شود.**

**رويدادها**

**مدت کوتاهي پس از برقراري نظام مشروطيت و تاسيس مجلس، شماري از نمايندگان مامور شدند دخل و خرج مملکت را بررسي و براي ايجاد موازنه ميان آن‌ها راهي بيابند. دولت مستبدِ معاف از نظارت، و در عين حال فاسد و بي‌حساب و کتاب، عاجز از برقراري توازن، تن داد که نمايندگاني از ملت ـ حقاً هم نماينده‌ي صنف‌هايي از ملت بودند ـ بيايند و ببينند چه راهي براي برون رفت از مخمصه مي‌توان يافت. خزانه و کيسه‌ي دولت خالي، مملکت تاراج شده، شالوده‌ي امور از هم پاشيده، شاه در بستر بيماري و مشرف به موت، گروه‌هاي قدرت‌طلب در کمين، جامعه داغ و آرمان خواه، اما بدون سازمان و تشکيلات لازم و کافي، و نمايندگان ملت بي تجربه، يا کم‌تجربه ـ به استثناي عده‌اي اندک شمار ـ ، و دو ابرقدرت متجاوز توسعه طلب و استعمارگر هم در کمين برگرفتن منافع و امتيازهاي بيشتر؛ و باز هم گرفتاري‌هاي ديگري که اگر آن‌ها را کنار هم بگذاريم، خواهيم ديد که اين گرفتاري‌ها براي هيچ ملتي رمقي باقي نمي‌گذارد.**

**مجلس، روزنامه به راه انداخت تا عرصه‌اي باشد براي انتشار آزادانه‌ي خبر و گزارش و ديدگاه و نظر. تصميم به تاسيس بانک ملي گرفت، تا به اوضاع پولي و مالي سر و ساماني ببخشد. کارهاي اساسي ديگري که به نظرش رسيد در برنامه قرار داد، اما تحقق يافتن هرکدام از اين‌ها وقت کلان لازم داشت و مدت‌ها زمان لازم بود تا هرکدام از اين‌ها سنّت‌هاي متناسب خود را ايجاد کنند. زمان را چه‌گونه مي‌توان به دست آورد، آن هم در دوره‌هايي که سير رويدادها در اختيار نباشد، و انتظارات و توقعات هم امان ندهد؟**

**مظفر الدين شاه در تابستان 1285ش فرمان مشروطيت را صادر کرد و در زمستان همان سال مرد. پسرش با عنوان محمد علي شاه برتخت سلطنت نشست. او نوه‌ي دختري اميرکبير بود، اما هيچ يک از صفات امير را به ارث نبرده بود، و از همان اول کار نشانه‌ها حکايت مي‌کرد که شاه جديد و گروهي که دور او جمع شده بودند، اهل تسهيم قدرت نبودند. اندکي بعد ميرزا علي اصغر خان اتابک، سياستمداري بي بهره از هرگونه هاله‌ي خوشنامي، که در خارج از کشور به سر مي‌برد، براي سمت صدارت به تهران احضار شد. معناي اين انتخاب براي اهل سياست، به ويژه مشروطه خواهاني که برضد امثال اتابک هم به پا خاسته بودند، معناي آشکاري داشت. شاه مرده بود، شاه جديد مخالفان مشروطه را به گرد خود جمع کرده و قدرت گرفته بود و پشتيباني روس‌ها و قواي نظامي وابسته به آن‌ها را همراه داشت. چند ماه هم از اعطاي مشروطيت گذشته و کار خاصي انجام نگرفته بود. مردمي که متشکل شده بودند و امتيازي به دست آورده بودند، از صحنه بيرون رفته بودند. تشکل سياسي منسجمي وجود نداشت. براي مقابله با ضد حمله پيش‌بيني‌هاي لازم نشده بود. در نتيجه حلقه‌ي دربار گمان مي‌کرد که مي‌تواند بساط مشروطه خواهي را به آساني برچيند؛ دست کم نشانه‌ها اين گونه حکايت مي‌کند. اتابک، به رغم مخالفت‌هاي مشروطه‌خواهان به ايران بازگشت، فرمان صدارت را گرفت، به صحن مجلس شوراي ملي رفت و به ياري هوش شريرانه و شمّ تيز تشخيص موقعيت، به مجلسيان چنين وانمود کرد که اين اتابک، آن اتابک قبلي نيست. به کابينه اش چند وزير موجه راه داد، اما وزارت جنگ را به کامران ميرزا، عموي شاه، سپرد که سال‌ها امور نظامي را در قبضه داشت و معتمَد حلقه‌ي دربار بود.**

**در آن اوضاع و احوال، کشور دستخوش ناآرامي بود، اعتراض‌ها در شهرهاي بزرگي مانند اصفهان و شيراز نسبت به حکامشان شديد بود، به حدي که حکومت را به برکناري آن‌ها از کار ناگزير مي‌ساخت. هنوز يک سال از صدور فرمان مشروطيت نگذشته بود که نيروهاي امپراتوري عثماني به مرزهاي غربي ايران حمله کردند. ياغي‌گري و ناامني راه‌ها بلاي ديگري در بعضي ولايات بود. حرکت دفاع از مشروعيت در برابر مشروطيت به راه افتاده بود که در عمل جناح مستبدان را تقويت مي‌کرد. زد و خوردها ميان شماري از مدعيان با نيروهاي دولتي در برخي قاط ادامه داشت. کش‌مکش مجلس با دولت هم در جريان بود و سرانجام دولت را واداشت کامران ميرزا را از وزارت جنگ کنار بگذارد.**

**در همين حيص و بيص، در حالي که يک سال از عمر مشروطه نگذشته بود، دو ابرقدرت روس و انگليس با هم به توافق رسيدند و به موجب قرارداد 1907م، ايران را به دو منطقه‌ي زير نفوذ خود تقسيم کردند. اعلان اين خبر ضربه‌ي هولناکي به مشروطه‌خواهان و همه‌ي طرفداران استقلال و آزادي بود. مي‌توان خود را در جاي مشروطه خواهي در آن زمان گذاشت و جبهه‌هايي را به تصور درآورد که گشوده شده بود، نيروهاي بالفعل را در آن موقعيت برآورد کرد و ديد که در کف مشروطه‌خواهان چه مانده بود.**

**باز در حين همين کشاکش ها، رويداد نامنتظر ديگري آتش را شعله‌ور تر کرد. اتابک به هنگام خروج از در مجلس به قتل رسيد. قاتل هم براي اين‌که به دست ماموران نيافتد، خودکشي کرد. مجلس‌هاي جداگانه و به کلي متفاوتي که به يادبود مقتول و قاتل در نقاط مختلف، با شرکت افراد متفاوت و کاملاً در تقابل با هم برگزار شد، نشانه‌ي آشکار ديگري از تشکيل دو جبهه در برابر هم بود، آن هم دو جبهه‌ي تندرو که از برخورد ميان آن‌ها نمي‌شد اجتناب کرد. آن جناحي از مشروطه‌خواهان که مي‌خواست روند امور را با مشورت، همفکري، توافق و حفظ پيوندهاي سياسي با مردمِ پشتيبان مديريت کند و پيش ببرد، اختيار از دستش خارج شده بود. قتل اتابک حکم پيچ تندي داشت که مرکب سياست از آن‌جا به سرازيري افتاد و کنترل آن از دست رفت. کساني که آن مرکب را مي‌راندند و اسب‌ها را شلاق مي‌زدند که تندتر بدوند، دانسته يا ندانسته، به زيان مشروطه و مشروطه‌خواهان و کشور عمل مي‌کردند.**

**اتابک، تقريباً يک سال و يک ماه پس از فرمان مشروطيت، در شهريور ماه به قتل رسيد. در آذر ماه مخالفان مشروطه مسلحانه به مجلس هجوم بردند. رئيس مجلس دو تن را نزد شاه فرستاد، که هم شايع بود و هم آشکار بود که دست او پشت اين هجوم بوده است. شاهِ سبک‌مغزِ بي‌خرد دستور داد فرستادگان را به چوب ببندند. سبک سري او از اين هم فراتر رفت و فحش و ناسزا و کتک نثار رئيس الوزرا و وزيران کرد، صحبت حبس و حتي اعدام هم پيش آورد. در پي اين واقعه، شاه و حلقه‌ي دربار و وابستگان از يک سو، و مشروطه‌خواهان از سوي ديگر، در دو جبهه‌ي متخاصم، مرحله‌ي تدارکات و سازماندهي در همه‌ي زمينه‌ها را براي مقابله‌اي سرنوشت ساز آغاز کردند.**

**پرتاب دو بمب دست ساز به طرف کالسکه‌ي شاه در اسفند ماه همان سال، عملي مشکوک و ناسنجيده که بر شعله‌ي آتش نفت پاشيد، نشانه‌ي ديگري از تقابلي بود که راه را بر هر گونه گفت‌وگوي مسالمت‌آميز و دست يافتن به مصالحه مي‌بست. واکنش خشونت‌بار دربار به بمب اندازان، خشونت در جبهه‌ي مقابل را تشديد کرد و مخالفان را به سمت تسليح راند. اين روند، تندروهاي هر دو جناح را عملاً به راس هرم رهبري راه مي‌داد و اختيار را از دست ميانه‌روها و طرفداران گفت‌وگو، چانه زني و تفاهم خارج مي‌کرد. سرانجام، حدود دو سال پس از فرمان مشروطه، به دستور شاه و با حمله‌ي توپخانه به مجلس ملي، تخاصم به آشکارترين و شديدترين نقطه‌ي خود رسيد. قواي متمرکز، نيروهاي نامتمرکز مخالف خود را پراکنده و از صحنه بيرون راندند، استبداد خود را حاکم کردند، قدرت را به دست گرفتند و به ظاهر بر امور مسلط شدند. اين دوره نزديک به يک سال به درازا کشيد. مشروطه‌خواهان با تجهيز و تسليح خود و سپري کردن چند دوره، سرانجام به سمت شدت عمل با قوه‌ي قهريه رانده شدند و نخسنين حرکت انقلابي در آذربايجان دور از پايتخت و مستعد تر از ساير ولايات کشور آغاز شد. پس از پيوستن مبارزان ديگري به آن‌ها از نقاط ديگر، دوره‌ي جنگ‌هاي انقلاب آغاز شد که هدف اصلي آن پايين کشيدن مستبدِ خودکامه از تخت سلطنت بود. انقلابگران از چند سو به پايتخت رسيدند، بساط دربار را برچيدند، و شورايي از رهبران انقلاب را بر سر کار آوردند. آن‌ها سلطنت را منقرض نکردند و جوانکي را که هنوز به سن قانوني نرسيده بود، بر تخت نشاندند و اداره‌ي او را به نايب‌السلطنه‌اي سپردند که با مجلس از در ناسازگاري در نيايد. آن روزها اوج موفقيت و قدرت جناحي بود که سخت ترين فشارها را از جانب مستبدان و در دوره‌ي استبداد صغير متحمل شده بود.**

**پيچ حساس**

**دوره‌ي کوتاه انتقام، مجازات، اعدام و تبعيد شماري، و نيز شادي و احساس پيروزي عده‌اي گذشت، و بار ديگر چهره‌ي سرد واقعيت نمايان شد. صورت حساب‌هايي بود که بايد پرداخت مي‌کردند، کارهاي لازمي که بايد انجام مي‌دادند و هزينه‌هاي آن‌ها تامين مي‌شد. دشواري‌هاي ديگري هم در عرصه‌هاي داخلي و خارجي بود که بايد بر آن‌ها غلبه مي‌يافتند، دشواري‌هايي فراتر از حد طاقت ملي. نقطه‌ي حساس همين جا بود. شکاف در جبهه‌ي مشروطه‌خواهان تا مرتبه‌ي رويارويي مسلحانه‌ي شماري از آنان با هم، لگام گسيختگي چند روزنامه‌ي آزاد شده و تعطيل و تعقيب آن‌ها از سوي دولت، سوء استفاده‌ي شماري از مجاهدان مسلح از قدرت، خزانه‌ي خالي تر شده، رکود شديد اقتصادي، ناتواني در سازماندهي اداري و مالي، درگيري‌هاي پراکنده و گاه خونبار در نقاط مختلف کشور، تمرد، سرپيچي، طغيان در برابر حکومت مرکزي، راهزني، چپاول و قتل و غارت قانون شکنان و فرصت طلبان، قحط و غلا، کمبود نان و ارزاق عمومي، خسارت‌هاي بسيار سنگين بر اثر سرمايي بي سابقه در زمستان، شيوع بيماري‌هاي واگيردار، حمله‌ي نيروهاي تجاوزگر روس به چند نقطه‌ي کشور، و مصائب ديگري از اين دست. حالا همه‌ي اينها را کنار هم بگذاريم، آن هم در کشوري که بنيه‌اش از هر جهت از دو سال پيش کمتر شده بود.**

**فاصله‌ي زماني ميان فرمان مشروطه و آغاز جنگ جهاني اول حدود 8 سال بود، آن هم سال‌هايي همراه با اين مشکلات، مشکلاتي که مي‌توانست هر دولتي، حتي دولت‌هاي بسيار نيرومند، را از پا درآورد، تا چه رسد به دولت برآمده از جنبش و انقلابي که با اختلافات داخلي، پراکندگي، نداشتن تشکيلات و سازمان کارآمد، رهبري نامنسجم و کيسه‌ي خالي دست به گريبان بود.**

**جنگ جهاني بلاهاي خود را از چندين جهت بر ايران مصيبت ديده فرو باريد، آن هم به کشوري که هيچ نقشي در اين جنگ نداشت. در همان اوايل جنگ، قشون عثماني با همکاري شماري از مرزنشينان مزدور، وارد خاک ايران شدند و تا جايي که پيشروي آن‌ها سد نمي‌شد، جلو مي‌رفتند. تبريز را گرفتند و سوداي تصرف شهرهاي ديگري را هم در سر داشتند. ارتش روس هم وارد ايران شد و آذربايجان ايران را به صحنه‌ي جنگ‌هاي روس و عثماني تبديل کرد. مداخلات انگليسي‌ها هم کماکان ادامه داشت و به ويژه قدرت و نفوذشان در جنوب کشور برقرار بود، و از دولت ناتوان بر سر کار هم عملاً کاري ساخته نبود. فقط رئيس‌الوزراها در اعتراض به عمليات غير قانوني از سمت خود استعفا مي‌دادند و رئيس‌الوزراهايي ناتوان‌تر از قبل بر مسند آن‌ها مي‌نشستند. پيداست که در چنين اوضاعي چرخ اقتصاد نمي‌گردد، معيشت و زندگي روزمره‌ي مردم با دشواري رو به رو مي‌شود، نارضايي شدت مي‌گيرد و اعتماد مردم از دولتي که نمي‌تواند احتياجات روزمره‌ي آن‌ها را تامين کند، چه اين دولت مشروطه‌خواه باشد و چه مستبد، سلب مي‌شود. بخت بد مشروطه‌خواهان اين بود که در روزگاري دولت به دستشان افتاده بود و حکومت تشکيل داده بودند که سير اوضاع و احوال شايد از همه جهت به زيان آن‌ها عمل مي‌کرد. در اواسط جنگ جهاني اول، در دوره‌اي که دشواري‌هاي داخلي شدت گرفته بود، شماري از مشروطه‌خواهان و طرفداران آزادي و استقلال متشکل شدند و کوشيدند با تشکيل «کميته‌ي دفاع ملي» به دفاع از وطن بي دفاع در برابر نيروهاي متجاوز و اشغالگر برخيزند، پشتيباني مردم را جلب کنند، آن‌ها را از بي تفاوتي خارج کنند، به صحنه بکشانند و وظايفي را که ارتش ملي بايد انجام مي‌داد، اما بر اثر ضعف رهبري، سازماندهي، مالي و اداري، و از دست رفتن انگيزه‌ها بر زمين مانده بود، انجام دهند. گردانندگان اصلي کميته‌ي دفاع ملي از تهران به کرمانشاه مهاجرت کردند و کوشيدند تا با جلب پشتيباني محلي و گفت وگو با کشورهايي که در آن زمان با روسيه در حال جنگ بودند، راهي براي دفاع از ايران بي دفاع بيابند. کوشش‌هاي آن‌ها در راه دفاع از دستاوردهاي انقلاب مشروطه و حفظ ارزش‌هاي آن بود، اما حمله‌ي ارتش روس به کرمانشاه و قتل و غارت در آن منطقه، امکاني براي ادامه‌ي فعاليت آن کميته باقي نگذاشت. شايد بتوان اين کميته و مدتي بعد حزب دموکرات آذربايجان را، که شيخ محمد خياباني در تبريز تشکيل داد، تقريباً 10 سال پس از امضا شدن فرمان مشروطه و در يکي از بدترين روزگار ادبار و افلاس، آخرين تلاش‌هاي سازمان يافته در راه دفاع از ارزش‌هاي مشروطه به شمار آورد.**

**رويدادهاي نامنتظر ديگر و سرانجام**

**انقلاب اکتبر 1917 روسيه اگرچه به خروج ارتش روس از ميدان‌هاي جنگ و از ايران انجاميد و همچون موهبتي آسماني به داد ملت بي‌پناه رسيد، اما سياست‌هاي ضد بلشويکي غرب و مقابله با آرمان‌هاي انقلابي سوسياليستي، به آفت شوم ديگري تبديل شد، به جان سياست داخلي ايران افتاد و مانع‌هايي را که روسيه‌ي تزاري در راه نفوذ انگليس و سياست‌هاي استعماري و توسعه طلبانه‌ي آن در ايران مي‌گذاشت، از سر راه برداشت. قرارداد 1919، قراردادي که اگر به مرحله‌ي اجرايي مي‌رسيد، ارتش، اقتصاد و ساير شئون مملکت را زير نظر مستشاران انگليسي قرار مي‌داد و از استقلال ظاهري کشور هم چيزي برجاي نمي‌گذاشت، هدفش مقابله با نفوذ نظام جديد حاکم بر روسيه و پيشروي انديشه‌هاي سوسياليستي در ايران و نواحي مجاور بود. متن اين قرارداد در دوره‌ي حکومت وثوق‌الدوله تنظيم شد که خود از تبار اشرافزادگاني بود که به جنبش مشروطيت پيوسته و در سلک نخستين صاحب منصبان در نظام مشروطه در آمده بودند. اين قرارداد ولوله‌اي در ايران به پا کرد، نمادي گويا و شاخص از طغيان افکار عمومي. اگر ساز و کار‌هاي تشکيلاتي متناسب با زمان و مکان به کمک آن طغيان مي‌آمد، مي‌توانست جنبشي به راه بياندازد و مشروطيت را از ورطه‌اي برهاند که به آن درافتاده بود. هنوز مشروطيت 15 ساله نشده بود که کودتاي نظامي 1299ش، کودتايي بسيار سبک و راحت الحلقوم وار ، پيروز شد. اين پيروزي آسان از فرط آشفتگي و نابساماني اوضاع و از هم پاشيدگي نظام قشون و دستگاه انتظامي و امنيتي بود. چند سال پس از اين کودتا سلسله‌ي قاجار منقرض و سلسله‌ي جديد پهلوي تاسيس شد. سرداري نظامي به پادشاهي رسيد که براي تحقق هدف هايش به هيچ يک از آرمان‌ها و اصول مشروطه پاي بند نبود. او و همدستان و همکارانش در راس هرم قدرت، به ويژه تيمورتاش مقتدر در راس دربار، مجلس ملي را به باسمه‌اي تبديل کردند که زير لايحه‌هاي دولت مهر تصويب مي‌زد و به همه‌ي اقدامات آن ظاهري قانوني مي‌بخشيد، حتي اقدامات غير قانوني. با آغاز جنگ جهاني دوم و اشغال ايران در 1320ش از سوي نيروهاي متفقين، پهلوي اول از سلطنت برکنار و از ايران بيرون برده شد. حدود 5 سال ايران در اشغال بود. هيچ کشوري در دوره‌ي اشغال و حضور نيروهاي بيگانه قادر به اعمال اصول حاکميت و استقلال خود نيست. پس از خروج نيروهاي متفقين، تا مدتي کشور گرفتار ماجراهايي بود که هدفش جداکردن بخش‌هايي از ايران بود. از 1325ش تا کودتاي نظامي مرداد 1332، و به ويژه در دوره‌ي حکومت ملي دکتر محمد مصدق(1330ـ1332ش)، تا جايي که امکانات سياسي حکومت‌هاي بر سر کار و ساختار شکل گرفته‌ي سياسي اجازه مي‌داد، اصول مشروطيت اعاده و در محدوده‌ي امکانات اجرا شد، اما از کودتاي 1332 تا سقوط رژيم پهلوي در زمستان 1357، جز در دوره‌ي کوتاهي از حکومت دکتر علي اميني(1340ـ1341ش) خودکامگي شاه و روند تثبيت و تحکيم ساختار ديکتاتوري، نظام مشروطيت را به ابزاري براي قانون مند نمايي همه‌ي فعاليت‌هاي دولت تبديل کرد. مشروطيت مانند چتري شده بود که رژيم ديکتاتوري را در عرصه‌ي جهاني زير سايه‌ي خود قرار مي‌داد، وگرنه چيز ديگري از آن باقي نمانده بود.**

**گفت وگو**

**مشروطیت، نهضتی برای ممکن‌کردن ناممکن!**

**در گفتگو با عبدالله انوار**

**استاد عبداله انوار از جمله انديشه‌ورزان و پژوهشگراني است که مطالعات و نظراتش در زمينه‌ي تاريخ ايران و به ويژه‌ تاريخ يک‌صد سال اخير و نهضت مشروطيت عميق و بي‌طرفانه و به دور از تعصب‌هاي سياسي و فرقه‌اي است به همين دليل در سخن گفتن از مشروطيت از واقعيت‌هايي مي‌گويد که بسياري از پژوهشگران تاريخ مشروطيت به هر دليل از درک و بيان آن غافل مانده‌اند. آن‌چه مي‌خوانيد گفتگويي کوتاه است درباره‌ي نهضت مشروطيت در جستجوي پاسخي براي اين پرسش که چرا مشروطه، مشروطه نشد.**

**بيش از يک قرن از امضاي فرمان مشروطيت به وسيله‌ي مظفرالدين شاه قاجار گذشته است فرماني که سند پيروزي مشروطه‌خواهان تلقي مي‌شود اما با وجود امضاي اين سند، مشروطه و مشروطيت هيچ‌گاه در ايران شکل نگرفت، چرا؟**

**براي اين‌که مردم و جامعه آماده‌گي پذيرش مشروطيت را نداشتند درواقع اصلاً نمي‌دانستند مشروطيت چيست. يک عده‌اي از آزادي‌خواهان و روشنفکران آن زمان که به قول خودشان ترقيات سياسي کشورهاي اروپايي را در آن دوران ديده بودند در يک حرکت ترقي‌خواهانه شروع کردند به مبارزه براي کاستن از قدرت دربار و ايجاد نوعي حکومت مردمي و به اصطلاح امروزي‌ها دموکراسي در حالي که اصولاً زمينه‌ي اجتماعي چنين تغييري در ايران وجود نداشت.**

**در مملکتي که هشتاد درصد مردمش بي‌سواد بودند و اصولاً جامعه شهري شکل نگرفته بود و توده‌ي مردم رعيت خوانده مي‌شدند و در اصل رعيت هم بودند. امکان اين‌که مشروطيت شکل بگيرد امري غيرممکن بود. اگر در غرب مردم عليه قدرت کليسا و پادشاه قيام کردند و در نهايت به موفقيت رسيدند. زمينه‌ي اجتماعي و فکري اين موفقيت فراهم شده بود شصت سال ادبيات فرانسه درباره‌ي اهميت آزادي و ضرورت تغيير فرياد زده بود آدم‌هايي مثل ديده رو يا روسو و خيلي‌هاي ديگر زمينه‌هاي فکري لازم را فراهم کرده بودند و مردم مي‌دانستند چه مي‌خواهند و چرا مي‌خواهند. اما در اين‌جا، اين زمينه فراهم نبود يک عده‌اي از افراد تجددخواه رفته بودند فرنگ و يک چيزهايي آن‌جا ديده بودند و مي‌خواستند همان را در اين‌جا پياده کنند. بدون اين‌که به زيرساخت‌هاي فرهنگي و شرايط اجتماعي فکر کنند حتي قانون اساسي هم که قرار بود بعد از پيروزي مشروطه‌خواهان به عنوان قانون اساسي اين مملکت از آن استفاده شود ترجمه‌ي قانون اساسي بلژيک بود و ربطي به اين مملکت نداشت درواقع تجددخواهان فکر مي‌کردند در مملکتي که از ده ميليون جمعيت‌اش هشت، نه ميليون آن بي‌سواد بودند مي شود همان ساز و کار سياسي، اجتماعي را که در اروپا بود پياده کرد. يعني قضيه از اول اشتباه بود. در حالي که اکثريت مردم اصلاً نمي‌دانستند مشروطه چيست.**

**به هرحال در ايران هم حرکت‌هايي در جهت روشنگري از مدت‌ها قبل شروع شده بود و کساني مثل قائم مقام فراهاني، ميرزاتقي خان اميرکبير و چند نفري ديگر تلاش‌هايي براي بالا بردن سطح آگاهي مردم انجام داده بودند.**

**بله اما اين تلاش‌ها هنوز به آن نتيجه‌اي که بايد برسد نرسيده بود. مگر چند سال از عمر دارالفنون گذشته بود و تعداد باسوادهاي اين مملکت چند نفر بودند؟ کدام ساختار اجتماعي تغيير کرده بود؟**

**درواقع خواست مردم در ابتدا محدود به ايجاد عدالتخانه بود. يعني مردم مرجع و تشکيلاتي مي‌خواستند که در مقابل ظلم حکام و عوامل حکومت از حق آن‌ها دفاع کند اما اين خواسته بعداً گسترش پيدا کرد و تبديل به مشروطه‌خواهي شد. فکر نمي‌کنيد اگر خواسته و هدف مبارزان به همين حد محدود مي‌ماند بيشتر به نفع مردم بود و درواقع براي رسيدن به مشروطيت گام به گام حرکت مي‌کردند.**

**دقيقاً همين‌طور است. اما وقتي پاي انگليسي‌ها آمد وسط ماجرا تغيير کرد. چون انگليسي‌ها مي‌خواستند قاجاريه را ساقط کنند. علتش هم ترس از نفوذ روسيه در ايران بود و به همين دليل سران مبارزه و آزادي‌خواهان را تشويق کردند که عدالتخانه يک خواست حداقلي است و شما بايد مشروطه بخواهيد و خوب مي‌دانستند. که در نهايت اگر آزادي‌خواهان پيروز شوند. از يک طرف پايه‌هاي حکومت قاجاريه متزلزل مي‌شود و از طرف ديگر مشروطه هم در ايران پا نمي‌گيرد چون جامعه درک درستي از آن ندارد و مي‌شود جريان را به هر سمتي هدايت کرد.**

**اما در سال‌هاي بعد هم که به هر حال سطح سواد و آگاهي مردم بالاتر رفته بود. و با جود مجلس و ... هيچ تغييري به وجود نيامد ...**

**براي اين‌که زمينه‌هاي لازم در جامعه وجود نداشت. شما ببينيد. رضاشاه که روي کارآمد اولين کارش قلع و قمع اشرار و قدرت‌هايي بود که در گوشه و کنار مملکت سربرآورده بودند. از اين‌جا تا اصفهان که مي‌خواستي بروي، هشت جا مي‌ريختند سرت دار و ندارت را غارت مي‌کردند. در کاشان، حسين کاشي، در جاي ديگر يک گردنه‌گير ديگر. اسماعيل خان سميتقو سالي دو، سه بار حمله مي‌کرد به تبريز و اطراف آن و زندگي مردم را غارت مي‌کرد و زن‌ها را به اسارت مي‌برد. خب رضا شاه آمد و با قلدري اين‌ها را نشاند سر جايشان. و اولين چيزي را که مردم به آن احتياج داشتند، يعني امنيت را تا حد زيادي تأمين کرد قبل از آن حتي در داخل شهرها هم، لوطي‌ها و قمه‌کش‌ها حکومت مي‌کردند و رضا‌شاه با همين تأمين امنيت پايه‌هاي قدرتش را محکم کرد و شهرها را گسترش داد و اين اولين شرطي بود که يک جامعه بايد مي‌داشت تا بعد به فکر مشروطه و دموکراسي و اين چيزها بيافتد و رضاشاه هم با حفظ ظاهر و پوسته‌ي آن چيزي که مشروطه‌خواهان خواسته بودند يعني مجلس، کارش را پيش برد. يعني مجلس بود اما مردم در آن‌جا نماينده‌اي نداشتند. از اولش هم همين‌طور بود البته نماينده‌ها را دولت تعيين مي‌کرد.**

**بعضي معتقدند که ما ايراني‌ها روحيه‌ي جمع‌گرايي نداريم و هر کسي به فکر منافع شخصي خودش است و بنابراين اصولاً آرمان‌هاي جمعي در هر شرايطي محکوم به شکست است.**

**بله، همين‌طور است، علت هم دارد مردم ما در طول تاريخ هميشه با ترس زندگي کرده‌اند. شما ببينيد ما در اين هزار و چند صد سال دائم در معرض تاخت و تاز بوده‌ايم و اکثر حکومت‌هايمان غير ايراني بوده‌اند. سلجوقيان، مغول‌ها، غزنوي‌ها يعني اقوامي که از خارج مرزهاي ايران از ترکمنستان و مغولستان و ... بيشتر با هدف دست‌يافتن به سواحل مديترانه به ايران مي‌تاختند و بساط حکومتشان را در اين‌جا پهن مي‌کردند. و دايم مراقب بودند صداي اعتراضي از جايي بلند نشود. و هر صداي مخالفي را خفه مي‌کردند. مردم هم نمي‌توانستند به هم اعتماد کنند يک عده‌اي هم که براي حفظ منافعشان مي‌رفتند به سمت صاحبان قدرت و اصحاب حاکميت وضع را بدتر مي‌کردند يعني مردم نمي‌دانستند به چه کسي بايد اعتماد کنند و هر کسي به فکر حفظ جان و مال خودش بود و همين تبديل شده به يک منش و طرز تفکر.**

**از سيد جمال‌الدين اسدآبادي به عنوان يکي از کساني که انديشه‌ي مبارزه با حکومت‌هاي خودکامه را در ذهن مردم به وجود آورد و آموزه‌هايش زمينه‌ساز نهضت مشروطيت شد نام مي‌برند شما در مورد سيد جمال چه مي‌گوييد.**

**سيد جمال‌الدين شايد با حکومت‌هاي خودکامه مخالف بود. اما آگاهي لازم را براي مبارزه نداشت. پدر، پدربزرگ من آخوند بود و با سيد جمال رابطه داشت و هم او تعريف کرده است که سيد جمال‌الدين برنامه‌ي روشن و مشخصي براي مبارزه نداشت و مثلاً فکر مي‌کرد با از بين رفتن ناصرالدين شاه همه چيز درست مي‌شود و با همين فکر بود که ميرزا رضا را ترغيب به کشتن ناصرالدين شاه کرد. در حالي که وقتي زمينه‌هاي اجتماعي و فرهنگي لازم وجود نداشته باشد. ناصرالدين شاه نباشد يکي ديگر هست که جانشين‌اش بشود و شد.**

**ببينيد دموکراسي و رها شدن مردم از سلطه‌ي حاکميت‌هاي خودکامه بدون وجود زمينه‌هاي اجتماعي و فرهنگي‌اش ممکن نيست. و با ساقط کردن يک حکومت يا نهاد قدرت چيزي عوض نمي‌شود کما اين‌که بعد از ناصرالدين شاه، مظفرالدين شاه آمد و فرمان مشروطيت را هم امضاء کرد اما ديديم که چيزي عوض نشد. محمدعلي شاه آمد مجلس را به توچپ بست. بعد او رفت و باز هم شرايط تغييري نکرد و رضاشاه آمد و يک ديکتاتوري قدرتمندتر مسلط شد.**

**يعني تا جامعه ظرفيت و آمادگي پذيرش تحول را نداشته باشد، نمي‌شود و نبايد انتظار تحول داشت ببينيد الان بيش از هفتاد، هشتاد سال است که ما نظام اداري داريم. اما بعد از اين همه سال در نظام اداري ما روحيه و فرهنگ اداري بودن وجود ندارد يعني کارمند اداره واقعاً مفهوم کارمند اداره بودن را آن‌طور که در کشورهاي ديگر درک مي‌شود نمي‌شناسد. در کشورهاي ديگر اگر يک کارمند اداره به هر دليل نتواند کار شما را درست انجام دهد. نگران مي‌شود من يک بار در انگليس در يک اداره‌اي پاسپورتم گم شد. کارمند مربوطه با نگراني و ترس و لرز از من خواهش کرد يک مهلت 24 ساعته به او بدهم تا پاسپورتم را پيدا کند. فردا که رفتم پاسپورتم را داد دستم و کلي عذرخواهي بابت آن چيزي که خودش آن راخطاي اداري مي‌دانست و وقتي من گفتم اشکالي ندارد اتفاق مي‌افتد با تعجب گفت يعني چه اشکالي ندارد و اتفاق مي‌افتد؟! آن وقت اين‌جا همين ماه رمضان گذشته آمدند گاز مجموعه‌ي آپارتمان ما را قطع کردند و ما هم روزه و وقتي که اعتراض کرديم. انگار نه انگار که ما هم حقي داريم خب شرايط ما اين جوري است.**

**خانه بر پای بست استوار نشد**

**به بهانه صد و ده سالگي صدور فرمان مشروطيت**

**مسال مشروطيت صد و ده ساله شد پيش از آن‌که به دنيا آمده باشد، مشروطه‌خواهي نهضتي بود که با اميد به آبادي و آزادي آغاز شد اما در نهايت تنها به سندي تاريخي تبديل شد تا نام و امضاي مظفرالدين شاه را به عنوان پادشاهي که فرمان مشروطيت را امضاء و صادر کرد در ياد تاريخ بماند، فرماني که هيچ‌گاه در عمل اجرا نشد، مولودي که شاه قاجار با امضاي يک سند اذن داده بود به تولدش. اما هيچ‌گاه به دنيا نيامد و امسال سند مشروطيت صد و ده ساله شده است اما اين‌که چرا مشروطه، مشروطه نشد و فرمان مشروطيت تنها در قامت سندي که گواه مجاهدت‌هاي مشروطه‌طلبان و آزادي‌خواهان است در موزه‌ي تاريخ باقي ماند درواقع تأييدي است بر اين واقعيت که آزادي و آن‌چه امروز به عنوان دموکراسي و حکومت قانون از آن ياد مي‌شود عطيه‌اي نيست که کسي بتواند آن را به ملتي ببخشد. چنان‌که مظفرالدين شاه يا به ترس از ساقط شدن حکومتش يا براي رها شدن از دغدغه‌هايي که رنجوريش اجازه روبرو شدن با آن‌ها را نمي‌داد فرمان‌اش را امضاء کرد و آن را به دست مردمي که ظاهراً خواستار حکومت قانون و آزادي بودند داد. بي که بداند چيزي به آن‌ها نداده است. فرمان مشروطيت براي مردمي که نمي‌دانستند. بذر آزادي و حکومت قانون بايد در اعماق بستر جامعه کاشته شود و بار بدهد و تا زماني که اين بستر آماده‌ي پذيرش و بارورسازي اين بذر نباشد نمي‌توان به ظهور و حضورش اميدي داشت چه مي‌توانستند کرد با فرمان مشروطيت؟**

**واژه‌ي «مشروطيت» از فرهنگ و زبان عثماني وارد ادبيات ايران شد و زماني به واژه‌اي کليدي در جامعه‌ي ايران تبديل شد که شماري از فرهيخته‌گان ايراني در دوره‌ي سلطنت ناصرالدين شاه به فرنگ رفتند و با ديدن تغييراتي که پس از دوره‌ي رنسانس و در عصر خردگرايي در کشورهاي اروپايي به وجود آمده بود بر آن شدند که به قول خودشان ايران را هم به شاهراه ترقي هدايت کنند و بر اين مبنا مبارزه‌اي را عليه حکومت استبدادي ناصرالدين شاه آغاز کردند و کوشيدند با نوشتن مقالاتي در نشريات مختلف آن زمان که به زبان فارسي اما عموماً در خارج از ايران منتشر مي‌شد مردم را با اهميت حاکميت قانون و کاستن از قدرت بلامنازع شاه آگاه کنند و از نخستين نتايج اين تلاش‌ها يکي هم ترور ناصرالدين شاه قاجار بود با اين گمان شادمانه که با از ميان رفتن اين شاه قدرتمند! زمينه براي برداشتن گام‌هاي بعدي فراهم خواهد شد و باروهاي استبداد در ايران فرو خواهد ريخت.**

**اما واقعيت اين بود که اين دسته از روشنفکران يا همان‌گونه که خودشان هم بيشتر تمايل داشتند، ناميده شوند. «تجددخواهان»، تصور مي‌کردند که با تغييرات روبنايي و شکستن پايه‌هاي قدرت استبداد مي‌توانند ايران را وارد شاهراه ترقي کنند. اين تجددخواهان نه تنها شناخت درستي از جامعه آن روز ايران نداشتند بلکه اين واقعيت را هم درنيافته بودند که وقوع انقلاب صنعتي در اروپا و آغاز عصر خردگرايي بر بنيان پيشينه‌اي فرهنگي و تاريخي و زمينه‌اي نسبتاً مساعد امکان‌پذير شد. پيشينه‌اي که در طي آن مردم در کشورهاي مختلف اروپايي آماده‌گي فرهنگي لازم را براي پذيرش دگرگوني‌هاي اجتماعي و سياسي داشتند و از حداقل شرايط براي بروز تغييراتي که در پي مي‌آمد برخوردار بودند. در حالي که در ايران دوره‌ي ناصري و حتي پس از آن تا پايان دوران حکومت قاجاريه هم، جامعه‌ي ايران کم‌ترين آمادگي را براي پذيرش تغييراتي که تجددخواهان خواستارش بودند نداشت. مردم ايران در آن زمان عموماً رعايايي بودند که زندگي‌شان از طريق کشاورزي مي‌گذشت و حرفه و صنعتي هم اگر بود. به نوعي در حاشيه‌ي همان زندگي رعيتي قرار داشت کارهايي مثل قالي‌بافي و گليم بافي و ... نه مدرسه‌اي براي آموزش وجود داشت و نه تشکيلاتي براي هم‌گرايي مردم و تنها محل هم‌گرايي و تبادل اطلاعات مساجد بود و قهوه‌خانه‌ها که محل تبادل اطلاعاتي در محدوده‌ي کارکرد همان مکان‌ها بود. مساجد محل تبادل اطلاعات ديني و مذهبي بود اين‌که شاه سايه‌ي خداست و به آن‌چه خداوند مي‌دهد بايد قانع بود و سواد و معلومات تنها با خواندن قرآن و حديث به دست مي‌آيد و در قهوه‌خانه‌ها هم اگر حرفي بود و اطلاعاتي رد و بدل مي‌شد در زمينه‌ي مسايل روزمره زندگي و حاشيه‌هاي آن بود و نه بيشتر. در ايران آن روز نه از تعليم و تربيت و مدرسه نشاني وجود داشت. و نه کسي چيزي درباره‌ي کشورهاي ديگر مي‌دانست. در يک سو قدرت حاکميت بود و در سوي ديگر رعايا و در ميانه هم پيشه‌وران و تاجراني که در انديشه‌ي کسب و کار و سود خود بودند. و شاه هم که ظل‌اله بود و سايه‌ي خدا و لاجرم نمي‌بايست خلل و خدشه‌اي بر وجود مبارکش وارد شود و نارضايتي هم اگر بود که بود پنهان بود در هزار توي ترس.**

**اميرکبير که کشته شد حاصل نخستين تلاش واقعي براي آگاه‌سازي مردم و حرکت دادن آن‌ها به سوي جامعه‌اي مترقي‌تر تنها در قالب يک مدرسه‌ي دارالفنون محدود مانده بود چنان‌که تلاش‌هاي قائم‌مقام فراهاني هم براي درهم شکستن هيمنه‌ي دستگاه حکومت که مهم‌ترينش شايد در قالب «منشات»، خود را نشان داد و تلاشي بود براي نزديک‌تر کردن زبان فاخر و فخيم و مطنطن درباري به زبان زنده‌ي مردم. ناگام مانده بود و نافرجام و شايد کم‌تر کسي به اين انديشيده باشد که تلاش قائم‌مقام براي درهم شکستن ديوارهاي زبان پرتکلف و تعارف درباري به نوعي تلاش براي در هم شکستن باورهاي شکل گرفته پيرامون هرم قدرتي بود که در پس و پست کلمات توخالي و تعارفات و القاب بي‌محتوا پنهان مانده بود و البته که اين تلاش اگر در زمانه‌ي خود به نتيجه‌اي ملموس نرسيد اما بعدتر و در دوران مبارزات مشروطه‌خواهان، ارزش و اهميت خود را در شکل‌دهي به زبان و ادبيات مبارزه نشان داد اما واقعيت اين بود که اقدامات و مبارزات تجددخواهانه‌اي که روشنفکران آن زمان آغازگرش بودند به دليل مناسب نبودن بستر اجتماعي از نظر فرهنگي نمي‌توانست مثمر به ثمري باشد.**

**در آن زمان بيشتر از 80 درصد مردم ايران بي‌سواد بودند و اصولاً نمي‌دانستند مشروطه و مشروطيت چيست و درک آن‌ها از مشروعه بسيار بيشتر و روشن‌تر بود. کما اين‌که اصولاً مشروطه و مشروطه‌خواهي هدف نخست مردم و سردمداران مبارزه نبود. آن‌ها در ابتدا فقط عدالت‌خانه‌اي مي‌خواستند که در برابر قدرت حاکميت بتواند ملجايي براي دادخواهي آن‌ها باشد و اين چيزي بود که دست کم براساس آموزه‌هاي ديني تا حدي با مفهوم و کارکرد آن آشنا بودند. اما مشروطه و مشروطه‌خواهي عنواني بود که از سفارت انگليس بيرون آمد و از هنگامي که شماري از مشروطه‌خواهان در هراس از يورش نيروهاي حکومتي به سفارت فخيمه پناه بردند و ديگ‌ها بر سر اجاق‌ها نهادند. مشروطه‌خواهي و مشروطيت به جاي عدالت‌خانه نشست و بر سر زبان‌ها افتاد، بي که اکثريت مردم لباده به تن و دستار و کلاه نمدي بر سر بدانند که اصولاً مشروطه چيست و مشروطيت کدام است و هنگامي که روز چهاردهم مرداد سال 1285 مظفرالدين شاه فرمان مشروطيت را امضاء کرد مردمي که فرياد پيروزي سر داده بودند نمي‌دانستند که ثمره‌ي اين پيروزي چيست و چه چيزي را به دست آورده‌اند به همين دليل بود که در همان نخستين مجلسي که قرار بود با حضور نمايندگان مردم تشکيل شود، نمايندگان دوله‌ها و سلطنه‌ها هم حضور داشتند و باز به همين دليل بود که وقتي ارکان سلسله‌ي قاجاريه فرو ريخت و رضا شاه به سلطنت رسيد و دولت فخيمه‌ي بريتانيا به نخستين هدفش که از بين بردن سلسله‌ي قاجار بود دست يافت. کم‌تر کسي دست کم اين واقعيت را دريافت که مجلس رضا شاهي درواقع همان خلوت مشورت شاهان قاجار با سلطنه‌ها و دوله‌هاست و تنها وظيفه‌اش احسنت گفتن به فرامين و خواسته‌هاي اعلي‌حضرت و درواقع آن‌چه که مردم به عنوان مشروطه خواستارش بوده‌اند، در همان روز امضاي فرمان مشروطيت به دنيا نيامده از دنيا رفت. چرا که توده‌ي مردم که نهال مشروطيت و حکومت قانون بايد در انديشه و زندگي آنان بارور مي‌شد نمي‌دانستند آن‌چه قرار است متولد شود چيست، پس متولد نشدنش را هم درنيافتند.**

**عباس، در آن سوی سپیدارهای کیارستمی**

**عباس کيارستمي شاعر و عکاسي است که بايد به احترامش کلاه از سر برداشت. او آبروي سينماي ايران در سطح جهاني بود. مرگش اما برخلاف زندگي حرفه‌اي‌اش که طي سال‌ها بي سر و صدا در داخل و پر جوش و خروش در خارج بود، در داخل کشور حرف و حديث‌ها و آه و واويلاهاي بسياري در پي داشت. مرگ کيارستمي، البته که مرگ نيز آغاز جاودانگي اوست اما نبودنش در پشت آن عينک سياه‌اش را با ندوهي عميق روبرو کرد نه اين‌که در هر جاي جهان که سينما بود و نام او. و اين تکانه شايد از غم فقدانش بود چرا که پيش از آن اينجاييان چنداني که بايد نشناختندش و قدرش را ندانستند آن‌قدر که بعد از مرگش و کاش فرش قرمزي که به احترام پيکر بي‌جانش در پاويون فرودگاه پهن شد، روزي که با يکي از ارزشمندترين جوايز بين‌المللي‌اش پا به خاک کشورش گذاشت جلوي پاهايش گسترده مي‌شد. و اي کاش ...‌هاي فراوان ديگري که هميشه‌ي بعد از رفتن هر بزرگي گريبان ذهن و دل ملت ما را مي‌گيرد. به هر حال کيارستمي رفت. رفتني ناگهاني و دلسوز و اينک به مناسبت چهلمين روز نبودنش پرونده‌اي به احترام او در آزما فراهم آمده، پرونده‌اي بسيار کوچک‌تر از ابعاد هنر و زندگي پربارش اما شفاف مثل روحش. در اين صفحات محمد حقيقت رفيق بيست و چند ساله‌ي کيارستمي از «عباس» حرف مي‌زند و از لحظه لحظه‌ي راه درازي که طي کرد تا تبديل به فيلمسازي در اندازه‌هاي جهاني شود. و تحليل يکي از بزرگان سينماي فرانسه ژان دوشه از فيلم کلوزآپ و ... تا شايد شناختي عميق‌تر از نگاه و هنرمند اسطوره‌ي سينماي ايران بيابيم و بار ديگر به احترامش بر پاي بابستيم.**

**يادش مانا**

**عباس، در آن سوی سپیدارهای کیارستمی**

**گفتگو با محمد حقیقت**

**محمد حقيقت دانش آموخته‌ي سينما در فرانسه است او پيش از انقلاب در سينماي آزاد اصفهان فعاليت مي‌کرد و فيلم مي‌ساخت. حقيقت از بهمن 1355 به خاطر علاقه‌اش به سينما تک فرانسه به پاريس رفت و تا امروز که چهل سال از اين سفر مي‌گذرد در آن‌جا مانده است. او زحمات زيادي براي معرفي سينماي ايران به فرانسوي‌ها کشيده است. اولين جشنواره‌ي فيلم‌هاي ايراني بعد از انقلاب در پاريس با تلاش او برگزار شد. دستيار سهراب شهيد ثالث در فيلم تعطيلات طولاني لوته آيزنر بوده و فيلم «دو فرشته» ساخت خودش نيز در هفته‌ي منتقدين جشنواره کن نمايش داشته. وي اخيراً فيلم کوتاه و زيبايي از يک پسربچه‌ي علاقه‌مند به سينما در فرانسه ساخته به نام «من، توما دوازده سال دارم»... آن‌چه مي‌خوانيد حاصل گفتگوي سعيد نوري فيلم‌ساز با محمد حقيقت درباره‌ي جزئيات آغاز و شکل‌گيري حضور بين‌المللي کيارستمي است.**

**سعید نوری**

**سؤال اولم درباره‌ي روند موفقيت عباس کيارستمي در خارج از ايران است و تا آن‌جا که من مي‌دانم اين روند با فيلم «خانه‌ي دوست کجاست؟»آغاز شد در جشنواره‌ي لوکارنوي سال 1989 ، و بعد ادامه پيدا کرد. اگر ممکن است کمي درباره‌ي اين‌که در اين جشنواره و بعد از آن چه اتفاقي افتاد توضيح بدهيد.**

**قبل از آن آقاي نورالدين آشتياني که نماينده‌ي کانون پرورش فکري کودکان و نوجوانان ايران بود، درسال 1988 دو فيلم با خودش به پاريس آورد و چون سال‌ها بود که ايشان را مي‌شناختم و در ضمن مي‌دانست با جشنواره سه قاره (درشهر نانت فرانسه) همکاري مي کنم ،به من گفت که دو فيلم را آورده‌ايم و مي‌خواهيم به فستيوال سه قاره‌ي پيشنهاد کنيم. من با آقاي آلن ژالادو تماس گرفتم و يک روز صبح در سينماتک شايو نشستيم و اين دو فيلم را ديديم. يکي از اين دو فيلم «خانه‌ي دوست کجاست؟» بود و يکي هم «شايد وقتي ديگر!» کار بهرام بيضايي. اين‌ها را ديديم و چون قبلاً هم نام بهرام بيضايي براي فستيوال سه قاره شناخته شده بود و آن‌ها او را با فيلم «کلاغ» مي‌شناختند، بنابراين روي کار بيضايي بيشتر فوکوس شد. و اين فيلم را انتخاب کردند. من به آقاي ژالادو گفتم که به نظر من اگر «خانه دوست کجاست» در جدول مسابقه قرار بگيرد بهتر است و او گفت نه ما از فيلم بيضائي بيشتر خوشمان آمده. بعد خواهش کردم حداقل فيلم کيارستمي را در بخش خارج از مسابقه آن‌جا نشان بدهند، بنابراين چند روز بعد تصميم بر اين شد که فيلم «خانه‌ي دوست کجاست» را گذاشتند در جدول فستيوال سه قاره‌ي 1988 و اين فيلم در آن‌جا نشان داده شد و يکي از مسئولان فستيوال لوکارنو که هر سال به فستيوال سه قاره مي‌آمد، اين فيلم را ديد و رفته بود براي داويد اشترايف که رئيس فستيوال لوکارنو بود تعريف کرده بود. اشترايف فوريه‌ي سال بعد به ايران رفته بود (به اين دليل که از طرف جشنواره‌ي فجر دعوت شده بود.) در آن‌جا اشترايف مي‌گويد مي‌خواهم فيلم «خانه‌ي دوست کجاست؟» را ببينم. فيلم را مي‌بيند و خيلي خوشش مي‌آيد و آن را انتخاب مي‌کند براي بخش مسابقه‌ي لوکارنوي سال 1989. پس اولين بار اين فيلم در فستيوال سه قاره به نمايش درآمد ولي متأسفانه طوري نمايش داده شد که توجهي را جلب نکرد ولي اين در کاتالوگ فستيوال سه قاره‌ي آن سال ثبت شده است. در فستيوال لوکارنو مديرشرکت گراندفيلم‌کلاسيک فيلم *"*خانه دوست کجاست*"* را ديد وبسيار از آن خوشش آمد، وقتي به پاريس بازگشت با من تماس گرفت و گفت مي‌خواهم اين فيلم را بخرم آيا شما در سالن خودتان ( سينماي اتوپيا که هرساله جشنواره‌ي فيلم ايراني را در آن مي‌گذاشتم) مايل هستيد نمايش دهيد چون اين سينما شناخته شده است؟**

**اين فرد اسمش چه بود؟**

**فکر کنم آقاي ماريشال بود. از جشنواره لوکارنو به بعد آقاي شجاع‌نوري به عنوان مسئول امور بين‌المللي فارابي مسئوليت اين فيلم‌ها را به دست گرفته بود و اين مسئوليت ديگر بر عهده‌ي آقاي آشتياني نبود. ما با آقاي شجاع نوري به دفتر ايشان رفتيم و چون شجاع نوري فرانسه هم بلد نبود اين دو به زبان انگليسي کمي با هم صحبت کردند. من به مدير کمپاني به فرانسه پيشنهاد کردم که قرارداد را سه ساله ننويسيد وحتما پنج ساله باشد. او قبول کرد و فکر کنم مبلغ قرارداد 5 هزار دلار بود. آقاي شجاع‌نوري از اين قرارداد خوشحال بود، چون بعد از سال‌ها و بعد از فيلم‌هاي امير نادري اين اولين بار بود که يک فيلم ايراني به خارجي‌ها فروخته مي‌شد.**

**آيا مي‌توانيم بگوييم که *"*خانه‌ي دوست کجاست؟*"* بعد از *"*ناخدا خورشيد*"* و *"*دونده*"* سومين فيلم موفق سينماي ايران بعد از انقلاب در خارج از کشور بود؟**

**فيلم‌هايي که شاخص و مشهور شدند در عرصه‌ي بين‌المللي اول *"*دونده‌*"* امير نادري بود، بعد *"*ناخدا خورشيد*"* .البته *"*ناخدا خورشيد*"* را جايي نخريد و فقط در فستيوال لوکارنو نمايش داده شد و يک جايزه بُرد و بعد از آن *"*خانه‌ي دوست کجاست*"* سه تا جايزه در لوکارنو برد؛ جايزه‌ي هنر و تجربه، يوزپلنگ برنز و يک جايزه‌ي ديگر. اين فيلم *"*جدا از فستيوال‌ها*"* در سينما اوتوپياي محله‌ي کارتيه لاتن پاريس براي اولين بار در 21 ماه مارس 1990 به نمايش عمومي در آمد و براي آن بليط فروخته شد. پرونده‌ي مطبوعاتي اين فيلم را من وخانم متيلد درست کرديم و در اختيار رسانه‌ها گذاشتيم. مطبوعات فرانسه شروع به آشنائي با کيارستمي کردند .مقاله‌ي چاپ شده روزنامه معتبر ليبراسيون بسياري را به سينما کشانيد. قبل از آن، ميشل سيمان وقتي در فستيوال لوکارنو بود مطلب کوتاهي در لوموند نوشته بود و بعد که *"*پوزيتيف*"* منتشر شد مطلب مفصل و خوبي چاپ کرد. بعد از آن لوموند و غيره شروع کردند به نوشتن مطالب ديگر و کم‌کم صحبت از کشف يک فيلمساز خاص کردند. و بعد من سه تا از فيلم‌هاي کيارستمي را يک‌جا به يک کمپاني ديگري به نام *"*فيلم دو پارادوکس*"* به مديريت آقاي ژان ژاک واره فروختم.**

**آن سه فيلم کدام فيلم‌ها بود؟**

***"*کلوزآپ*"* ،*"*مشق شب*"* و *"*مسافر*"* و هم زمان اين سه فيلم در فستيوالي در شهر*"*دنکرک*"* به نمايش درآمدند و اولين مرور بر آثار عباس کيارستمي در فستيوال *"*دَنکرک*"* اتفاق افتاد. و جايزه‌ي بزرگ اين فستيوال را هم در آن سال 1991 به *"*کلوزآپ*"* دادند.**

**اگر بخواهيم بحث *"*خانه‌ي دوست کجاست؟*"* را به سرانجام برسانم، مي‌خواهم بپرسم فيلم *"*کلوزآپ*"* اولين موفقيت بين‌المللي‌اش کجا اتفاق افتاد چون بحث ما خود عباس کيارستمي است. ظاهراً سال 1990 ايشان به عنوان داور به لوکارنو دعوت شده است.**

**دقيقاً.**

**از آن‌جا چه اتفاقي براي عباس کيارستمي افتاد؟**

**همان سال آقاي ميشل سيمان منتقد سينمايي معروف هم در آن فستيوال بود و کيارستمي را ديد و با او مصاحبه‌اي کرد و مصاحبه‌ي خيلي جالبي بود که چاپ شد اما بعد از آن وقتي اين سه فيلم کلوزآپ *–* مشق شب و مسافر هم زمان روي پرده‌ي سينماي اتوپيا رفت، ديگر ولوله‌اي در فرانسه شروع شد چون هنوز اين فيلم‌ها در جاي ديگري از دنيا به نمايش در نيامده بود تا اين که يکي از روزها ي يکشنبه به آقاي پي‌ير ريسيان که به سينماي ما آمده بود اصرار کردم برود *"*کلوزآپ*"* را ببيند و بعد با هم يک قهوه بخوريم. اول با بي‌حوصلگي قبول کرد ولي بعد از ديدن آن گفت: واي اين چه شاهکاري است. ما بايد اين کارگردان را به ژيل ژاکوب (دبيرکل جشنواره کن) معرفي کنيم!**

**اين‌جا من يک پرانتز باز کنم، مي‌خواستم ببينيم کلوزآپ چه‌طور روي پرده آمد؟ آيا شما آن را خريديد يا از همان جشنواره‌ي دنکرک روي پرده‌ي عمومي رفت.؟**

**من *"*کلوزآپ*"* را اولين بار در تهران روي پرده ديده بودم.**

**پس شما آن سال به ايران آمديد و فيلم را در تهران ديديد!**

**بله در جشنواره‌ي فجر ديدم. در يک جلسه‌ي خصوصي براي 4-5 نفر از ميهمانان خارجي که من هم جزو آن‌ها بودم، در سينما فرهنگ نمايش داده شد.**

**در آن جلسه آقاي سرژداني هم بود؟**

**بله، وقتي ما اين فيلم را ديديم و بيرون آمديم منقلب شده بوديم و سرژ داني مدام مي‌گفت اگر يک نفر باشد که ايمان واقعي به سينما داشته باشد کيارستمي است و در هواپيما که برمي‌گشتيم مدام مي‌گفت: *"*ممد يک کاري کن که اين فيلم بيابد به فرانسه*"* و بعد من بلافاصله که رسيدم پاريس با ژان ژاک واره صحبت کردم ، فيلم به پاريس فرستاده شد و او آن‌را ديد و شيفته‌ي فيلم شد و يک جا هر سه فيلم را خريد. بعد که آقاي پي‌ير ريسيان فيلم را ديد با هم قهوه‌اي خورديم و او مدام اصرار داشت که بايد درباره‌ي اين فيلم به ژيل ژاکوب بگوييم. روز يک‌شنبه‌اي بود. همان زمان زنگ زد به ژاکوب و او براي سه شنبه وقت گذاشت. آن زمان کيارستمي هم فرانسه بود. ما روز سه شنبه با عباس رفتيم دفتر آقاي ژيل ژاکوب و او يک ربع وقت داده بود که ما را ببيند. پي‌ير ريسيان هم بود و اين يک ربع تبديل شد به يک ساعت. حرف مي‌زديم در مورد فيلم، عباس يک دفعه وسط حرف‌هايش گفت الان دارم يک فيلم مستند مي‌سازم، ژاکوب گفت ما معمولاً مستند در جشنواره نمي‌پذيريم ولي دوست دارم فيلم شما را ببينيم. عباس گفت: نه آن‌قدرها هم مستند نيست؛ کمي هم داستاني است. (درباره‌ي فيلم *"*زندگي و ديگر هيچ*"* حرف مي‌زد) و ژاکوب گفت با کمال ميل دلمان مي‌خواهد اين فيلم را ببينيم. و بعد ژيل ژاکوب گفت: *"*اميدواريم راه شما از کن بگذرد.*"* اين جمله‌اي بود که ژيل ژاکوب موقع خداحافظي به عباس گفت. وقتي از دفتر ژيل ژاکوب بيرون آمديم و قدم مي‌زديم عباس گفت: *"* فکر کن ما بتوانيم به کن برويم! *"* گفتم چرا نتواني؟ تو همين الان هم خيلي معروف و مهم هستي. اين ماجرا تمام شد و عباس رفت تهران که فيلم را تمام کند. و يک روز تلفني با عباس صحبت مي‌کردم گفتم عباس چه طور شد؟ تمام مي‌شود؟ گفت: بله و پرسيد من براي فجر به تهران مي‌روم که گفتم بله. عباس ادامه داد، آمدي تهران بايد بيايي منزل ما. اين مربوط به فوريه سال 1992 مي‌شود.**

**يعني 1371.**

**روزي که قرار بود من حرکت کنم و به تهران بيايم ژيل ژاکوب زنگ زد به محل کار ما و گفت محمد اگر در ايران فيلم *first class* ديدي فوراً به من خبر بده. طبعاً منتظر فيلم کيارستمي هم بود. من آن سال فيلم‌هاي بسياري ديدم و از جمله مسافران بهرام بيضايي و ناصرالدين شاه آکتور سينماي مخملباف هم بود. آن سال مارکومولر هم از فستيوال لوکارنو آمده بود و *"*پي‌ير- هانري دولو*"* هم در هواپيما با من بود و مدام مي‌گفت مي‌خواهم فيلم کيارستمي را ببينم.**

**پي‌ير هانري دولو آن زمان مسئول بخش 15 روز کارگردان‌ها بود؟**

**بله.**

**پس در آن سفر شما و مارکومولرو هانري دولو با هم بوديد.**

**بله. آن سال وقتي به تهران رسيديم مسئول فارابي که آمده بود استقبال ما گفت فردا صبح اولين فيلمي که مي‌بينيد فيلم کيارستمي است و هيچ راهي نبود که من بتوانيم زودتر فيلم را ببينيم. يعني حتي حاضر بودم استراحت نکنم و اول فيلم کيارستمي را ببينم و به هر حال فردا صبح فيلم را ديديم و نظر من اين بود که قسمت‌ّايي از فيلم کمي کشدار است و به شجاع‌نوري گفتم براي اين که شانس ما براي کن بيشتر بشود بايد به عباس بگوييم فيلم را کمي جمع و جور کند و او به عباس زنگ زد و عباس آمد. رفتيم در دفتر جمال اميد نشستيم (البته خود اميد آن روز در دفترش نبود) من و عباس و شجاع نوري جلسه گذاشتيم من نظراتم را گفتم و جاهايي به نظرم طولاني شده بود. و عباس با دقت گوش مي‌کرد. شما کافي است که کاتالوگ جشنواره‌ي فجر همان سال را نگاه کنيد در آن کاتالوگ مدت زمان فيلم108 دقيقه است و کاتالوگ جشنواره‌ي کن همان سال را ببينيد مدت فيلم 90 دقيقه هست يعني 18 دقيقه از فيلم کم شده. اما جالب است که مارکومولر به عباس گفته بود دست به اين فيلم نزن و من مي‌برم فستيوال خودمان (لوکارنو) و او را وسوسه کرده بود. شب آخر ساعت 5/3 نيمه شب که برف زيادي هم مي‌آمد ما داشتيم از هتل هيلتون خارج مي‌شديم ديدم عباس آمده دم در هتل در ماشينش زير برف منتظر است *–* از شب جلسه در دفتر اميد تا شب آخر هم همديگر را نديده بوديم *–* گفتم اين‌جا چه مي‌کني؟ گفت بيا من مي‌برمت فرودگاه. در راه حرف زد و گفت ممد اين دو تا پوستر را به تو مي‌دهم با خودت ببر (پوسترهاي زيبايي بود که تصوير پيرمردي روي ديوار در حال چپق کشيدن است و دراثر زلزله، ديوار شکاف برداشته) و گفت آن چه گفتي عمل کردم برو ببينم چه مي‌کني براي اين فيلم. گفتم فيلم را کي مي‌فرستي گفت: تا ده- بيست روز ديگر چون بايد دو مرتبه بايد صدا گذاري و اصلاح رنگ بشود، کمي کار دارد.**

**پوستر راخودش طراحي کرده بود؟**

**ايده‌ي خودش بود. من رسيدم به پاريس همان روز به پي‌ير ريسيان زنگ زدم رفتيم با هم شام خورديم و گفتم اين فيلم فوق‌العاده است و عباس هم دستکاري‌هاي لازم را کرد.**

**آيا بر مبناي حرفي که ژيل ژاکوب زده بود؛ که اگر فيلم *first class* ديدي به ما خبر بده آيا شما آن‌جا تماس گرفتيد يا تصميم گرفتيد برسيد به فرانسه و بعد به او بگوييد؟**

**نه من از تهران به ژيل ژاکوب فکس زدم و از فيلم کيارستمي تعريف کردم. مدتي بعد کپي رسيد فرانسه. يک شب قبل از اين‌که قرار شد فيلم را کميته‌ي انتخاب ببيند، پي‌ير به سينماي ما آمد وگفت به نظرت اين فيلم چه‌قدر قدرت دارد و فکر مي‌کني قدرت رفتن به بخش مسابقه را دارد؟ گفتم من نمي‌توانم چيزي بگويم چون بايد نسبت به بقيه‌ي فيلم‌هايي که براي بخش مسابقه آمده سنجيد اما اگر نظر خودم را مي‌خواهي فکر مي‌کنم براي بخش *"*نوعي نگاه*"* عالي است. فرداي آن روز با کميته‌ي انتخاب فيلم را ديديم و همزمان من ديالوگ‌ها را ترجمه مي‌کردم اما متاسفانه از قبل ليست ديالوگ ها را در دست نداشتم. بعد از جلسه پي‌ير‌ريسيان گفت همه نظرشان اين است که برود به بخش *"*نوعي نگاه*"* و گفتم اي کاش مي‌شد يک کار خاص که کمي بيشتر اهميت داشته باشد براي فيلم بکنيم. پي‌ير گفت صبر کن و رفت زنگ زد به ژيل ژاکوب و قرار شد فيلم در افتتاحيه‌ي بخش *"*نوعي نگاه*"* نمايش داده شود که البته از اهميت خاصي برخوردار است. اسم فيلم آن زمان *"*زندگي و ديگر هيچ*"* بود. برتران تاورنيه، فيلمساز فرانسوي هم يک فيلم دارد به همين اسم و اين‌ها گفتند بايد اسم فيلم عوض بشود و فکر کنم يکي از افراد کميته‌ي انتخاب گفت بگذاريد *"*زندگي ادامه دارد*"* و ماريشارل وقتي فيلم را مي‌خواست بخرد گفت بگذاريم*"*.... و زندگي ادامه دارد*"* اين‌ها را تلفني به عباس گفتيم، او پذيرفت . فيلم را زيرنويس کرديم و قبل از آن هم يک نمايش خصوصي براي چند منتقد مطرح که با مسئول مطبوعاتي گلچين کرده بوديم، گذاشتيم مثل ژان ناربوني و ديگران. يادم هست که فيلم را صبح روز اول ماه مي نمايش داديم که بعد از پايان فيلم يک دفعه آقاي ناربوني بلند شد و گفت: *"*يک شاهکار است*"* و بقيه هم پشت سر او بلند شدند و همين را گفتند. بعد فيلم رفت براي فستيوال کن و آن‌جا زلزله به پا کرد. از اين زمان کيارستمي به صورت جدي تري در جهان مطرح شد.**

**فيلم بعدي او *"*زير درختان زيتون*"* بود. برخوردها نسبت به اين فيلم چه بود؟**

***"*زير درختان زيتون*"* از اين ديد جالب بود که مدتي قبل از فستيوال کن 1994 کيارستمي در ژاپن با کوروساوا ملاقاتي داشت. اين ملاقات را خانم شهره گلپريان ترتيب داده بود و صحبت‌ها را هم ترجمه کرده بود وقتي متن اين گفتگو در ماهنامه‌ي فيلم چاپ شد. بلافاصله من به سردبيرکايه دو سينما گفتم چنين مطلبي هست و کوروساوا بسيار از کيارستمي تعريف کرده است. سردبير هم خواهش کرد که اين مطلب را به هيچ کس ديگر ندهم فقط در اختيار مجله‌ي آن‌ها بگذارم. آن زمان *"*تي‌يري ژوس*"* سردبير کايه دو سينما بود. من اين مطلب را ترجمه کردم و به کايه‌دو دادم که هم زمان با جشنواره‌ي کن منتشر شد. مطلب در کن غوغا کرد. آن زمان حتي کسي اجازه نداشت يک کلمه‌ي منفي درباره‌ي کيارستمي بگويد چون کوروساوا او را ستايش کرده بود. در جدول امتياز دادن منتقدين زير درختان زيتون ستاره‌هاي خيلي خوبي هم گرفت. اين قدر ستاره‌ها خوب و تعدادش بالا بود که عباس منتظر بود فيلم *"*زير درختان زيتون*"* نخل طلا بگيرد. يعني سال 1994 .وقتي در مراسم اختتاميه کنار او نشسته بودم، هر آن منتظر بود، اسمش را صدا کنند. آن زمان فيلم ناني مورتي هم بود.**

**کدام فيلم همان سال نخل را برد؟**

**فيلم تارانتينو ، *"*پالپ فيکشن*"* نخل را به‌دست آورد. يادم هست لحظه‌اي که نخل را اهداء کردند و ديگر جايزه‌اي نمانده بود، عباس يک دفعه قيافه‌اش درهم شد و چيزي در او شکست. ديگر آن شور و هيجان روزهاي قبل را نداشت و حتي در شب نشيني آخر فستيوال هم هيچ دوست نداشت شرکت کند. خيلي ناراحت بود. طبيعي بود هم بود چون ان همه مطالب ستايشگرانه راجع به فيلم نوشته بودند و انتظار فيلمساز خيلي بالا مي‌رود. البته از نظر حسي اين حالت کاملا قابل درک و انساني است.**

**آيا فکر نمي‌کني اين زمينه‌اي شد براي فيلم *"*طعم گيلاس*"* که به خودکشي مي پردازد؟**

**شايد جرقه‌ي ايده‌ي فيلم درباره کسي که ناگهان مورد بي‌احترامي قرار مي‌گيرد و دوست دارد به زندگي خود پايان دهد از آن‌جا باشد. حس من اين است که آن‌چه در ذهن کيارستمي شکل گرفت که برود سراغ فيلم طعم گيلاس! که فيلم تلخي است،آن شب، شبِ ناکامي بود چون بعدها در حرف‌هايي که با هم مي‌زديم وقتي از او پرسيدم چرا سراغ چنين سوژه‌اي رفتي گفت ميداني چرا افراد خودکشي مي‌کنند؟ گفتم نه، گفت يکي از دلايل عمده‌اش اين است که به آن‌ها بي‌توجهي مي‌شود و اين‌ افراد مي‌خواهند با اين کار جلب توجه و ترحم کنند. اين عين جمله‌اي بود که يک بار به من گفت. با کنار هم گذاشتن اين حرف‌ها مي‌شود به همين نتيجه رسيد شايد.**

**مي‌خواهم راجع به اين سه گانه‌اي که دائم درباره‌اش صحبت مي‌شود يعني زيردرختان زيتون - زندگي و ديگر هيچ و خانه‌ي دوست کجاست؟ بگويم که خيلي‌ها معتقد هستند چون هر سه در گيلان مي‌گذرد اين‌ها را بايد در قالب يک سه‌گانه ديد و اين‌که چه قدر موفقيت خانه‌ي دوست کجاست منجر به ساختن فيلم‌هاي بعدي شد. چون ما در *"*زندگي و ديگر هيچ*"* پوستر کوچکي از خانه‌ي دوست کجاست را مي‌بينيم که به زبان فرانسه نوشته شده و بدل عباس کيارستمي در فيلم به دنبال آن پسر بچه‌ي خانه‌ي دوست کجاست مي‌گردد و آن‌را به افراد نشان مي‌دهد.**

**اين يک واقعيت است که عباس از وقتي که پايش به اروپا بيشتر باز شد و عکس‌العمل‌هاي مثبت مردم و منتقدان را نسبت به کارهايش مي‌ديد به هر حال در فيلم‌هايي که مي‌ساخت گوشه‌ي چشمي هم به حضور خارج از ايران پيدا کرد کما اين‌که در يکي از پلان‌هاي زير درختان زيتون وقتي داشت فيلمبرداري مي‌کرد به فيلمبردار مي‌گويد*"* اين نما را اين‌طور نگير، درست بگير، اين فيلم قرار است برود کن *"*. يعني قبل از اين که فيلم براي کن انتخاب بشود خودش مي‌دانسته که فيلم را مي‌سازد که به کن برود. و دقيقاً اين پوستر کوچک خانه‌ي دوست کجاست به زبان فرانسه در فيلم *"* زندگي وديگرهيچ*"* در واقع حکم چشمکي به دنياي غرب را دارد که حاکي از اهميت پيدا کردن نگاه خارج از ايران به فيلم‌هايش است. يعني کساني که از فيلمساز جشنواره‌اي صحبت مي‌کنند شايد خيلي هم بي‌ربط نمي‌گويند.**

**خيلي‌ها به کيارستمي ايراد مي‌گرفتند که از يک جايي تغيير مسير داده مثلاً آربي اُوانسيان به من مي‌گفت تا خانه‌ي دوست کجاست؟ عباس خودش است از آن‌جا به بعد رفلکس نشان مي‌دهد به خارجي‌ها! به نظر تو چه‌قدر اين مي‌تواند درست باشد؟ البته منکر اين ماجرا نمي‌توان شد که مثلاً در زير درختان زيتون مي‌بينيم آن پسري را که در فيلم دوم پيدا کرده حالا به سراغش مي رود؛ انگار که از آن محيط مراد گرفته.**

**دقيقاً يکي از صحبت‌هايي که هميشه با هم مي‌کرديم اين بود که به او مي‌گفتم عباس اين منطقه کوکر را رها نمي‌کني؟ مي‌گفت *"* معدني را که محصول مي‌دهد نبايد رها کرد*"*.**

**موفقيت کلوزآپ در بين اين چهار فيلمي که صحبت کرديم يعني از خانه‌ي دوست تا زير درختان زيتون در خارج از کشور چه‌قدر بود؟ آيا بيشتر از بقيه بود؟ چون از نظر موضوعي جدا از آن‌هاست اما در دو فيلم بعدي يعني زندگي و ديگر هيچ و زير درختان زيتون ديگر کيارستمي اصلاً ابايي ندارد از اين که گروه فيلمسازي را در متن فيلم نشان بدهد حتي در زندگي و ديگر هيچ يک نفر به عنوان بدل او به آن روستا برمي‌گردد حتي يک جا صداي خودش مي‌آيد وقتي در بالکن پيرمرد به دنبال ظرف آب مي‌گردد صداي کيارستمي مي‌آيد که مي‌گويد *"*خانم ظرف را بهش بده!*"* يعني بعد از خانه‌ي دوست کجاست حضور سينماگر و گروهش را جلوي دوربين مي‌بينيم.**

**فيلم کلوزآپ فيلمي است که انتلکتوئل‌ها در سراسر جهان آن را تحسين کردند ولي فيلمي است که کم‌ترين فروش فيلم‌هاي کيارستمي را داشته.**

**علت؟**

**چون آن‌ها که شيفته‌ي سينما هستند، *"*سينه فو*"* يا *"*سينه فيل*"* هر اسمي که روي آن‌ها بگذاريم اين‌ها خيلي از اين فيلم لذت مي‌برند اما اين‌ها جمعيت سينمايي براي فيلم ديدن پول نمي‌دهند و فيلم‌ها را مجاني مي‌بينند. اين‌ها هميشه با کارت عضويت منتقدان فيلم مي‌بينند و براي ديدن فيلم بليط نمي‌خرند. تماشاگري که پول مي‌دهد و به سينما مي‌رود به دنبال داستان و روايت سرراست مي‌گردد. فيلم کلوزآپ خيلي انتکلتوئلي است (به معني خوب کلمه) و لايه‌هاي بسيار دارد و تماشاگر عادي حوصله‌ي گشتن در بين اين لايه‌ها را ندارد.**

**حالا برسيم به طعم گيلاس و اين‌که حالا اين جرقه زده شد و طعم گيلاس ساخته شد و به کن 1997 رسيد و بعد نخل طلا را مشترک با ايمامورا گرفت. مي‌خواهم بدانم که آيا اين دومين حضور او در مسابقه‌ي کن بود؟**

**بله، اين فيلم را داشت مي‌ساخت. حتي قرار بود برسد به فستيوال فيلم *"*ونيز*"* سال قبلش يعني 1996 در کاتالوگ سال قبل ونيز حتي عکس و خلاصه داستان فيلم هست ولي عباس کمي شک داشت و فيلم ديرتر تمام شد اما چون او با ماده‌اي در آيين‌نامه‌ي سينمايي ايران برخورد کرد که کسي نمي‌تواند در مورد خودکشي فيلم بسازد هميشه دو دل بود که چه بکند و مشکل داشت. تا اين‌که سرانجام در کنفرانس مطبوعاتي در پاريس وقتي از دبير کل جشنواره (ژيل ژاکوب) پرسيدند که بالاخره اين فيلم به کن مي‌آيد يا نه؟ گفت معلوم نيست چون هنوز به آن اجازه‌ي خروج نداده‌اند. مدتي گذشت. فيلم‌هاي تمام دنيا ديده شدند و کن انتخاب هاي خود را کرد اما هنوز فيلم کيارستمي به پاريس نرسيده بود. من هر روز هم با عباس در تماس بودم و هم با دفتر کن. آن‌ها مرتب سراغ مي‌گرفتند من مي‌گفتم يک روز مي‌گويد مي‌رسد و يک روز مي‌گويد نه. تا اين‌که اول ماه مي، رسيد. کاتالوگ کن بسته شد و جدول برنامه‌ها به چاپ رسيد و فيلم عباس نرسيد، تا سه شنبه‌اي که چهارشنبه‌ي پس از آن فستيوال شروع مي‌شد فيلم رسيد به پاريس و عباس شب قبلش به من زنگ زد و گفت تو برو فرودگاه کپي را از مسافري که مي‌آيد بگير. رفتم و آقاي وحيد اسفندياري که کارمند فارابي بود روي پله‌ها بود و يک کپي هم دستش بود. من دويدم به سمت او و کپي را گرفتم فيلم را که گرفتم پليس فرودگاه گفت کجا؟ گفتم الان مي‌آيم و پليس مبهوت حرکات من و من هم کمي شلوغ کردم و خلاصه کپي را گرفتم و به پاريس بردم. از يک طرف آقاي اسفندياري فکر مي‌کرد بايد اين کپي را ببرد کن. کپي که زيرنويس نداشت و ترجمه نشده بود، توجيهش کردم و رفتم . در سينما اوتوپيا فيلم را روي پرده ديدم، سپس به آقاي ژيل ژاکوب زنگ زدم و گفتم فيلم رسيد. گفت: عجب تو که تا ديروز مي‌گفتي نمي‌رسد! به شوخي گفتم ما يک خلبان مي‌شناسيم يک جت فرستاديم و رفت کپي را آورد که ژاکوب کلي خنديد. و پرسيد که ‌فيلم را ديدي و من گفتم به نظر من عاليه. آخرين سؤالش اين بود که آيا فردا مي‌توانيم در مسابقه اعلام کنيم؟ گفتم بله. بعد گفت زيرنويس که دارد ؟ گفتم نه! دلخورشد و مي‌خواست منصرف شود، اضافه کردم: فقط فيلم را بگذاريد آخرين نمايش؛ آخرين روزهاي فستيوال. من همه چيز را مرتب به شما تحويل مي‌دهم. روز اول کن يک مصاحبه‌ي مطبوعاتي براي داوران مي‌گذارند. يک نفر ساعت 3 بعدازظهر آمد به جلسه کنفرانس و گفت خانم‌ها آقايان! يک فيلم به بخش مسابقه‌ي فستيوال کن اضافه شد و اسم آن هست *"*طعم گيلاس*"* از عباس کيارستمي.**

**نصف جمعيت بلند شدند رفتند. پرسيدم کجا؟ گفتند مي‌رويم که خبر برسانيم. خبر به اين مهمي نبايد دير بشود. اصلاً مصاحبه را رها کردند. من سريع زنگ زدم به عباس و گفتم آقا فيلمت در مسابقه است. گفت: نه! گفتم چرا! خبرها را چند دقيقه‌ي ديگر چک کن. گفت: ممد هر جاي فستيوال باشد مهم نيست، مهم اين است که در کن باشد. گفتم، در بخش مسابقه است. گفت: ممد جان دمت گرم و کات.**

**فيلم طعم گيلاس يکي از عجيب‌ترين پايان‌هاي سينمايي را دارد؛ باز حضور گروه فيلمساز همراه يک موسيقي که نويد زندگي مي‌دهد و انگار که کل مسير فيلم شوخي فيلمساز بوده با تماشاگرش! اين ايده‌ي پايان از کجا آمد؟ چون من شنيده بودم که فيلم زودتر آماده بوده و توصيه‌هايي شده بود که فيلم را نگاه دارند براي تاريخ مناسب. دوم اين‌که اين پايان چه‌طور به فيلم اضافه شد؟**

**اين ورسيوني که من مي‌دانم را تعريف مي‌کنم. قرار بود اين فيلم در ژانويه يا فوريه برسد به پاريس و ديده شود و هر روز عباس مي‌گفت حاضر هست و نيست و ... در اين بين عباس يک سفر چند روزه آمد به پاريس و ما رفتيم در کافه دوويل روبروي کمپاني سي بي دوميل که پي‌ير ريسيان در آن کار مي‌کند، نشستيم. پي‌ير مي‌گفت مشکل چيست؟ عباس مي‌گفت من از پايان اين فيلم راضي نيستم، عباس گفت پايان روي يک تپه است که چمنزار و سرسبز است و فيلم روي اين صحنه تمام مي‌شود. ولي اين پلان در لابراتوار خراب شده و من بايد کاري کنم که اين پلان حتماً در آخر فيلم باشد. خودش گفت که من بايد صبر کنم سال آينده دوباره اين جا چمن‌ها دربيايد و اين صحنه را دوباره بگيرم.‌ پي‌ير به او گفت *"*يک راه ديگر هم هست. مي‌تواني چمن آماده بخري و پهن کني و پلانت را بگيري*"*. حس کردم به دلش نچسبيد. خود عباس گفت: ولي پسرم يک فيلم از پشت صحنه ساخته که اين طراوت و سرسبزي در آن هست. ولي کيفيت آنچناني ندارد. پي‌ير گفت *"*اين را آخر فيلم بگذار فيلم به کن برسد و بعد سال آينده موقع اکران، آن قسمت را فيلمبرداري کن و جاي آن بگذار.*"* اين در ذهن عباس ماند.**

**موزيک روي اين صحنه هم فوق‌العاده است. آن موزيک جاز خاص، که نويد زندگي مي‌دهد.**

**عباس خيلي موزيک گوش مي‌داد و در واقع مي‌خواست اين موسيقي حالت پادزهرِ تلخي فيلم باشد. اين پايان نانوشته‌اي بود که قرار نبود باشد. حتي قرار بود از فيلم دربيايد و صحنه‌اي که قرار بود بعداً ضبط شود جايگزين آن بشود که چون فيلم با اين پايان جايزه برد و تفسيرهاي آن‌چناني منتقدان بر روي همين صحنه‌ي آخر خيلي متفاوت بود عباس به آن دست نزد. تا وقتي فيلم قرار شد در ايتاليا پخش بشود پخش‌کننده گفت اين پايان خوب نيست، عباس گفت در ايتاليا به دو ورسيون اين فيلم نشان داده شد. يکي با آن پايان يکي بدون آن پايان ويديويي و گفته شده بود هر کسي دوست دارد هر کدام را ببينيد. از آن به بعد همه‌ي فيلم‌هاي کيارستمي را *MK2* ساخت.**

**يعني از اين جا به بعد ام کا دو (*MK2*) عباس کيارستمي را تا آخر همراهي کرد؟**

**‌بله.**

**مي‌خواهم راجع به نخل طلا و تغيير موقعيتي که براي کيارستمي به وجود آورد بگويي.**

**خب همه‌ي علاقه‌مندان به سينما مي‌دانند ک نخل طلا يک مقام خيلي بزرگ بين‌المللي در دنياي سينماست و جايگاه والايي مي‌دهد به کسي که آن را برنده بشود. با توجه به اين فضاي ارتباط جهاني که روز به روزگسترده‌تر مي‌شود. ممکن است کسي که پنجاه سال پيش نخل طلا را برده مثل برنده‌ي نخل طلاي امروز اين قدر اهميت پيدا نکند چون کار رسانه‌اي امروز با سال هاي پيش فرق مي‌کند. الان سرعت انتقال خبرها زياد است. از اقصي نقاط دنيا به کن زنگ مي‌زدند و به عباس تبريک مي‌گفتند حتي از کانادا و آمريکاي جنوبي به او زنگ مي‌زدند و عباس رسيد به بالاترين قله‌اي که يک سينماگر مي‌تواند بايستد.**

**فيلم بعدي او چه بود؟**

**فيلمي بود به نام *"*باد ما را خواهد برد!*"***

**فيلم با دوسال فاصله ساخته شد؟**

**بله سال 1999 به فستيوال ونيز رسيد.**

**و آن‌جا هم شنيدم قرار بود شير طلا را ببرد و طبق آن چه از ژان دوشه نقل شد ظاهراً در بين داورها امير کاستاريکا کمي موش دوانده بود.**

**آن‌جا هم جايزه‌ي منتقدين فيپرشي را برد و هم يک جايزه‌ي ديگر ولي منتظر بود که شيرطلا را بگيرد. حتي من آن عصر روز پايان جشنواره که در راه فرودگاه بودم تلفني از مسئول جشنواره درباره جايزه ها پرسيدم و او دو سه ساعت قبل از مراسم اهداي جوايز به من گفت که شيري در کار نيست.**

**از اين فيلم به بعد کيارستمي کمي تغيير شيوه مي‌دهد يعني مي‌رسد به آ- ب - ث آفريقا و بعد فيلم‌هايي که در خارج از ايران مي‌سازد و کمي مي‌رود به سمت کارهاي ديجيتال مثل ده، پنج و شيرين و خلاصه شخصي‌تر مي‌شود. هم شخصي‌تر و هم از نظر توليدي کمي جمع و جورتر و اين کمي متناقص است با کارهاي آدمي که چنين شهرتي در سطح جهاني پيدا کرده و مي‌رود به سمت سينماي تک نفره و با توليد کوچک‌تر و شخصي‌تر، چرا؟**

**يکي از دلايل عمده اين بود که با عوامل توليدي‌اش دائم اختلاف پيدا مي‌کرد.**

**اختلاف سليقه؟**

**نمي‌دانم. مدام با آدم‌هايي که سر صحنه با او کار مي‌کردند مسئله داشت .حتي سر *"*زير درختان زيتون*"* فيلمبردارش را عوض کرد. نصف کار را آقاي فرهادصبا گرفته و نيمه‌ي ديگر را آقاي جعفريان**

**اين فاصله گرفتن با افراد اکيپ روز به روز در فکر او بيشتر رشد مي‌کرد و تکنسين ها کم‌تر او را مي‌فهميدند. اين نکته باعث مي‌شود به سمت شکلي از سينما برود که به دخالت آدم‌هاي کمتري نياز دارد.**

**در اين دوره‌ي کاري‌اش موفقيت بين المللي‌اش نوسان نداشت؟**

**خب وقتي *"*ده*"* را ساخت چندان فروشي نداشت و *"*ده*"* درواقع يک سينماي تک نفره است و بعد فيلم *"*شيرين*"* را که ساخت يا کارهاي بعدي مهجورتر، تک نفره‌تر، هنري‌تر و مولفانه‌تر است.**

**به نظر مي‌آيد در اين قسمت کيارستمي بيشتر مورد تقليد قرار مي‌گيرد دست کم از سوي فيلمسازان ايراني چون در ظاهر فيلم هايش ساده‌تر به نظر مي‌رسند و براي تقليد راحت‌تر . هرچند که آن فوت کوزه گري را اين جوان ها ندارند.**

**در زمان خودش کساني هم به دنبال فيلم هاي اوليه‌ي او که پرخرج‌تر و پردردرسر‌تر بود مي‌رفتند مثل يکتاپناه و جعفر پناهي و محمد علي طالبي امثال اين ها و حالا چه تاثيرگذاري باشد يا تقليد تا حدي هم موفق بودند ولي در اين کارهاي اخيرش از سال‌هاي 2000 به سمت کارهاي تک نفره رفت و در کارهاي اخيرش که درباره‌ي کبوتر روي سيم چرت ميزند و ... ساخته کاملا خودش است و خودش و تجربه هاي ديجيتالي.**

**در اين فيلم هاي آخر حتي بازيگر هم ندارد.**

**دقيقاً.**

**اگر بخواهيم يک جمع‌بندي از کار عباس کيارستمي داشته باشيم چون يک بار درباره‌ي سه مرحله‌اي بودن کارنامه کيارستمي حرف زديم کانون و دوره‌ي موفقيت بين‌المللي‌اش تا زمان ديجيتال و اين دوره آخر. فکر مي‌کني جايگاه عباس کيارستمي به عنوان يک فيلمساز ايراني در جهان چيست؟**

**اولاً که او همچنان معتبرترين و مولف‌ترين فيلمساز ايراني در صحنه‌ي جهان است و به اين زودي ها کسي جايگزين او نمي‌شود. فيلمسازهاي ديگري هستند که مدل خودشان را دارند ولي در مدل سينماي کيارستمي که من آن را *"*گونه‌ي سينماي مولف*"* مي‌نامم کسي نيست. او سينماي انديشمندي دارد. او برنامه‌ريزي نداشت که اين کار را بکند که مولف و معروف بشود. اين در ذات او بود و به همين دليل با تقليد از او، کسي مشابهش نخواهد شد. او دائم مي‌خواند، دائم نگاه مي‌کرد و متفاوت نگاه مي‌کرد. خيلي کاري بود. خيلي کار مي‌کرد. در ظاهر به نظر نمي آمد. دائماً به کارش فکر مي‌کرد. خيلي عالي نگاه مي‌کرد. اين نگاه متمايز او را متفاوت مي‌کرد.**

**تو بيش از يک دهه با عباس کيارستمي دوست نزديک بودي. مي‌تواني يک خاطره از اين سال ها به انتخاب خودت از اين دوستي بگويي؟ که مثل انتهاي طعم گيلاس زهر رفتن و مرگ نابه هنگام کيارستمي را شايد کم رنگ کنيم. رفتني که حالا وقتش نبود و حضور او با سهل‌انگاري از نسل آينده دريغ شد. او حالا حالاها خيلي چيزها براي ياد دادن داشت.**

**در فرانسه يک بار قرار بود با هم به شهرستان برويم. اين درست بعد نمايش عمومي زير درختان زيتون بود. قبلش هم خيلي مصاحبه کرده بود و در نود درصد اين مصاحبه ها من براي‌ترجمه کنارش بودم. يک منتقد فرانسوي بود که خيلي اصرار داشت براي مصاحبه و عباس وقت نداشت. اين آقا مي‌دانست که ما در حال سفر به شهر ديگري هستيم. براي اين‌که از وقت استفاده کند گفت من با شما به اين مسافرت مي‌آيم. عباس گفت: کجا مي‌آيي؟ گفت من هم بليط ‌ترن مي‌خرم و همراه شما مي‌شوم و در راه مصاحبه مي‌کنم و بعد برمي‌گردم. عباس گفت اين عجب اعجوبه‌اي است! خلاصه طرف رفت بليط گرفت و سه تايي راه افتاديم، عباس خيلي خسته بود. وسط مصاحبه به من گفت: ممد جان تو که همه‌ي جواب‌هاي اين سئوال‌ها را مي‌داني. من مي‌خوابم تو برايش تعريف کن. و يک سري سئوالات را من پاسخ مي‌دادم.**

**جالب بود که عباس اعتماد کرد به من، مثل آن زماني که قرار بود *"*طعم‌گيلاس*"* اکران بشود به او زنگ زدم و گفتم مي‌خواهيم چند جمله از ديالوگ‌هاي فيلمت را در کاتالوگ بزنيم اين جمله ها چه باشد؟ گفت تو خودت به انتخاب خودت از ديالوگ‌هاي فيلم يک چيزهايي چاپ کن. اين اعتماد برايم جالب بود. و ما آن ديالوگ پيرمرد را که از ماه و زيبايي و .... مي‌گويد گذاشتيم و بعداً عباس خيلي خوشش آمد.**

**اگر نکته‌اي هست که من نپرسيده‌ام بگو.**

**به نظر من عباس کيارستمي بر اساس شناختي که من از سال 1990 تا امروز نسبت به او به عنوان يک دوست پيدا کردم شبيه يک منشور بود با وجوه خيلي زياد و به نظر من هر کسي ادعا کند او را خيلي مي‌شناسد و شبانه‌روز با او زندگي کرده فقط چند وجه از وجوه او را شناخته و تمام وجوه او را نشناخته.**

**فکر مي‌کني کيارستمي در آينده‌ي سينماي دنيا چه قدر ماندگار است؟**

**به طور قطع اسمش حالا حالاها خواهد ماند چون تنها فيلمساز ايراني است که راجع به او و کارش در فرانسه و ساير کشورها کتاب و متن نوشته شده. راجع به هيچ فيلمساز ديگر ايراني اين حالت وجود ندارد. حتي در کشورهاي آسيايي به اندازه عباس به فيلمساز ديگري اهميت داده نشده. حتي کوراساوا و اسکورسيزي و ... افراد شاخصي مثل اينها آن قدر که به کيارستمي علاقه و توجه نشان دادند به هيچ فيلمساز ايراني ديگري توجه نشان نداده‌اند و اين ها کافي است که يک نفر ماندگار   
باشد.**

**اين را پرسيدم چون خيلي‌ها مي‌گفتند عباس کيارستمي مُد شده و سينمايش هم همين‌طور و يک روزي از مُد خواهد افتاد.**

**نه! او جايگاه غيرقابل انکاري دارد. خيلي فيلمسازان ديگر هستند که مُد مي‌شوند و از مُد هم مي‌افتند ولي عباس خيلي عميق بود. کارهايش برمبناي شناخت بود و از وراي کارهاي او مي‌شود يک جامعه شناسي جالبي از ايران، از زواياي مختلف بدست داد. اين علت ماندگاري اوست چون انديشه به اين راحتي ها از بين نمي‌رود.**

**مردی با عینک سیاه!**

**چندخاطره از استاد...**

**سعید نوری**

**ما مردمي متناقضيم. در ميان ما هستند کساني که نادرترين دُرناي تاجدار آفريقايي را به باغ پرندگان تهران مي‌آورند و از آن جوجه مي‌کشند تا اين پرنده‌ي آبزي در حال انقراض را احياء کنند. در سيرک تهران ناياب‌ترين گونه‌ي ببر سفيد در جهان را نگهداري مي‌کنند تا بتواند تکثير نسل کند و باقي بماند اما از نگهداري بزرگترين سرمايه‌ي فرهنگي خويش در دنياي بين‌الملل عاجزيم. عباس کيارستمي، هنرمندي چندوجهي است که تا سينما هست نامش در ميان بزرگترين‌ها خواهد ماند.**

**ده سال پيش، اواخر سال هشتاد و پنج، در فرودگاه اورلي پاريس او را ديدم که آمد ساکش را داد و رفت که سوار هواپيما شود. از مقابلم که گذشت گفتم: «استاد! همه شما را شناختند. حتي با عينک سياه هم مساله حل نمي‌شود.» لبخندي زد و گفت: «اما بي‌عينک حل مي‌شود!» در افتتاحيه‌ي بخش بين‌الملل جشنواره فجر سي و سوم در ارديبهشت نودو چهار که با بزرگداشت استاد کليد خورد کنار دستش نشسته بودم و همين خاطره‌ي فرودگاه را برايش بازگفتم. خنديد و حکايت ديگري درباره‌ي همين عينک تيره را بازگفت. در جشنواره‌اي داور بوده و رديف جلو نشسته بوده است. فيلمي از تارانتينو را نشان مي‌دادند و خود فيلمساز هم در سالن در رديف‌هاي مياني نشسته بوده است. از آن‌جايي‌که کيارستمي از فيلم‌هاي تارانتينو خوشش نمي‌آمد تصميم مي‌گيرد از سالن خارج شود اما فکرِ ديده‌شدن توسط کارگردان هنگام خروج باعث‌شده عينک کائوچويي تيره را از صورتش بردارد تا شناسايي نشود. گفت در سالن انتظار داشتم قدم مي‌زدم که دستي آمد روي شانه‌ام. برگشتم. تارانتينو بود. پرسيد: « از فيلم خوشتون نيومد؟!»**

**کيارستمي در ونيز دوهزارو هشت فيلم «شيرين» را در مسابقه داشت. مانوئل دي اوليويرا فيلمساز فقيد پرتغالي درباره‌ي اين فيلم گفته بود که برايش يادآور ژاندارک دراير بوده است اما بسياري از تماشاگران در ميانه از سالن بيرون رفته بودند. چون فيلم پخش‌کننده‌اي پيدا نکرده بود سينماتک فرانسه با همکاري آلن برگالا برنامه‌اي ترتيب داد تا پخش‌کننده‌هاي فرانسوي فيلم را ببينند و آن را روي پرده بياورند. من قبل از شروع نمايش فيلم در سالن انتظار به استاد سلام کردم و خوشامد گفتم چون در آن سال‌ها پاتوق من هر روز تماشاي حداقل دوفيلم در سينماتک فرانسه بود. البته براي ضبط صحبت‌هاي او دوربين برده بودم. سالن پر بود و من در رديف اول جا گرفته بودم. کيارستمي قبل از نمايش فيلم گفت: « قبل از نمايش فيلم نمي‌توان درباره‌ي آن صحبت کرد چون هنوز فيلم را نديده‌ايم. بعد از نمايش هم حرفي براي گفتن نمي‌ماند چون فيلم را ديده‌ايم و هر حرفي قرار بوده گفته شود در فيلم گفته شده و ديگر نيازي به گفتگو نيست. اما توصيه‌اي براي چگونگيِ ديدن اين فيلم براي شما دارم. اگر از خواندن زيرنويس‌ها خسته شديد آن‌ها را رها کنيد و فقط تصاوير را دنبال کنيد. اين فيلم من براي جبران فيلم‌هاي گذشته‌ام که در آن‌ها زن حضور کمرنگي داشته ساخته شده است. کاش مي‌توانستم موقع نمايش اين فيلم به‌جاي اين که کنار شما بنشينم روبروي شما مي‌نشستم و عکس‌العمل شما را مي‌ديدم که براي من از هر فيلمي تماشايي‌تر است. اميدوارم شما وسط فيلم سالن را ترک نکنيد.» سرژ توبيانا به او اطمينان داد که در سينماتک فرانسه کسي وسط فيلم سالن را ترک نخواهد کرد. من وقت نمايش فيلم چندين مرتبه گريستم و آن شب با حالي خوش و احساس افتخار و غرور از سينماي ايران به خانه رفتم. عباس کيارستمي سهم بزرگي در پيشبرد سينماي غيرهاليوودي در جهان دارد. فيلم‌هاي او سهل و ممتنع‌اند و به جاي ايجاد و دنبال کردن پيرنگ داستاني، در پي پاسخگويي به پرسشي هستند که براي فيلمساز مطرح است. اين پرسشها در محيط به گردش درمي‌آيند و فضاي سينمايي را سامان مي‌دهند. از اين نظر او يکي از ايجادکنندگان اين شيوه از فيلمسازي در جهان است که به شدت وابسته به زندگيست و مشاهد‌ه‌اي موشکافانه در امر روزمره با نگاهي مدرن است.**

**کیارستمی: بدون تماشاگر خوب سینمای خوب وجود ندارد**

**گفتگوي محمد حقيقت با عباس کيارستمي**

**درباره‌ي « طعم گيلاس» ( چهاردهم شهريور هفتاد و شش - پاريس )**

**توضيح: فيلم طعم گيلاس بعد از به‌دست آوردن نخل طلا (جشنواره کن 1997) در26 نوامبرهمان سال در فرانسه به‌نمايش عمومي در آمد. کمپاني ( سي بي 2000) پخش کننده فيلم يک پرونده‌ي مطبوعاتي درست کردوازمحمد حقيقت خواست گفتگوئي با عباس کيارستمي درباره فيلم ترتيب دهد. ترجمه‌ي اين گفتگو از فرانسه به فارسي توسط سعيد نوري انجام شده است. عباس کيارستمي درخواست کرده بود اين شعر خيام درپرونده‌ي مطبوعاتي چاپ شود.**

**اي بس که نباشيم و جهان خواهد بود ني نام زما و ني نشان خواهد بود**

**زين پيش نبوديم و نبد هيچ خلل زين پس چو نباشيم همان خواهد بود**

**محمد حقيقت: عنوان فيلم شما،«طعم گيلاس» چه معنايي دارد؟**

**عباس کيارستمي: من به سه عنوان مختلف فکر کرده بودم: «سفر به سپيده دم»، «کسوف» و «طعم گيلاس». اين عنوان براي من به معني لطافت زندگي است! گاهي من هم مثل افراد بدبين و واقع‌گرا فکر مي‌کنم به اين که زندگي، زياد هم خوشايند نيست اما عجالتا چيز ديگري هم براي جايگزيني آن نداريم.**

**حقيقت: ايده‌ي خودکشي چه‌طور به ذهن شما رسيد؟**

**عباس کيارستمي: دلم نمي‌خواهد در اين باره حرف بزنم. اما طبق آمار هشتاد درصد مردم حداقل يکبار در زندگي به فکر خودکشي افتاده‌اند. در تمامي مذاهب اين کار ممنوع است و ممنوعيت کنجکاوي‌ ميآفريند. بنابراين در دلِ خود موضوع اين کشش هست و ارزش صحبت کردن درباره اش رادارد.**

**حقيقت: و چرا حالا و نه مثلاً چند سال قبل راجع به اين موضوع فيلم نساختيد؟ آيا علتش افزايش آمار خودکشي در سال‌هاي اخير در ايران است؟**

**عباس کيارستمي: تا آن‌جايي‌که من مي‌دانم آمار خودکشي در ايران بالا نرفته. فکر مي‌کنم در سوئد بيشترين امار خودکشي وجود دارد.**

**حقيقت: در فيلم شما آقاي بديعي تصميم به اين عمل گرفته . او از چه جايگاه خانوادگي برخوردارست؟**

**عباس کيارستمي: خودکشي به خودي خود براي من موضوع جالبي بوده است. مسلماً در فيلم من علت اين امر را بسط نداده‌ام. لحظه‌اي هست که آقاي بديعي مي‌گويد: «کلمه‌ي خودکشي فقط براي فرهنگنامه نوشته نشده است. بالاخره بايد يک جايي کاربرد داشته باشد.» يک فرد نااميد مثل يک فرد مسئول واکنش نخواهد داشت. چند سال پيش، نويسنده‌اي بعد از دريافت جايزه‌ي پوليتزر خودکشي کرد اما قبل از مرگش در نامه‌اي مشخصا نوشته بود: «چون ديگر نمي‌توانم مفيد باشم از حقوق مدني خويش استفاده مي‌کنم و به زندگي خويش پايان مي‌دهم.» مثلاً در ژاپن معناي خودکشي به کلي چيز ديگريست. گاهي هم معناي اصالت وجود دارد. زندگي مثل سالن سينماست که خروجي‌هاي اضطراري دارد؛ وقتي تماشاچي ديگر از تماشاي فيلمي لذت نمي‌برد مي‌تواند بيرون برود. اگر بيرون برود يعني مي‌خواهد از شرّ چيزي خلاص شود. ‌وقتي مي‌توانيم زندگي کنيم و اين راانتخاب کرده‌ايم، خودکشي نمي‌کنيم : بايد بهتر زندگي کرد. زندگي و مرگ در سه فيلم من رو در روي هم هستند: «زندگي و ديگر هيچ»، «زير درختان زيتون» و « طعم گيلاس». جمله‌اي از سيوران ( فيلسوف رومانيايي) به يادم آمد که مي‌گويد: « اگر امکان خودکشي نبود، مدت‌ها پيش خودم را کشته بودم.» سه فيلم: «خانه‌ي دوست کجاست»، «زندگي و ديگر هيچ» و «زير درختان زيتون» به عنوان يک سه‌گانه‌ي درنظر گرفته شده‌اند اما به نظر خودم اگر «خانه‌ي دوست کجاست» را کنار بگذارم و «طعم گيلاس» را جايگزينش کنم، سه‌گانه‌ي بهتري مي‌شود. در اين سه فيلم بيشتر زندگي را ستايش مي‌کنيم تا مرگ را. در تمامي رباعيات خيام هم براي ستايش زندگي، مرگ را پيش چشم ما مي‌کشد. همچنان که مي‌گويد نمي‌توانيد زندگي را ارج بنهيد مگر هنگامي که مرگ را پيش رو داشته باشيد. او به شيوه‌اي شاعرانه به مرگ مي‌انديشد. معتقداست زمين بهشت است و بايد در آن خوش زيست.**

**حقيقت: ساختار «طعم گيلاس» شبيه « زندگي و ديگر هيچ» است اما دايره وارتر. آقاي بديعي قبرش را کنده و در اطرافش طواف مي‌کند. مثل زائري که در مناسک حج دور کعبه طواف مي‌کند يا همچون پروانه‌اي که گرد شمع مي‌گردد تا شعله‌ اش او را بسوزاند. قهرمان فيلم شما همچون غريبه‌اي مي‌آيد که چيزي از او نمي‌دانيم و دست آخر همچون ناشناسي ما را ترک مي‌کند.**

**عباس کيارستمي: قصد قهرمان‌پروري نداشتم و مايل نبودم تماشاچي با او همذات‌پنداري کند و براي مرگش گريه کند. اين حرف که ما چيز زيادي از او نمي‌دانيم درست است. با اين که در اکثر اوقات در نماي نزديک او را مي‌بينيم مي‌خواستم او را از تماشاچي دور نگه‌دارم. او نه مشکلاتش را شرح مي‌دهد نه دلايلش براي خودکشي را باز مي‌کند. مهم اين است که بعد از مرگش زندگي ادامه دارد. در بسياري از موارد خودکشي يا مي‌خواهيم از خودمان انتقام بگيريم يا از ديگري يا از دنيا. بعضي‌ها فکر مي‌کنند با خودکشي‌شان ديگران را تنبيه مي‌کنند. اما اگر مي‌دانستند که بعد از مرگشان چيزي تغيير نمي‌کند در اين مورد عاقلانه‌تر فکر مي‌کردند. در اين فيلم من تلاش نمي‌کنم «قصه تعريف کنم»، چون احترام زيادي براي تماشاگر قائلم. من فيلم را ناتمام مي‌گذارم که تماشاگر بتواند آن را کامل کند. اين عادلانه نيست که من يک سويه فقط حرف بزنم و او در سوي ديگر فقط شنونده باشد. اين کار، کار پيامبران و سياستمداران است. من جوابي براي تماشاگر ندارم. او بايد پاسخ را با هوش خود پيدا کند. تفاوت سينماگر و تماشاگر در اين است که اولي نگاتيو فيلم در اختيار دارد و آن ديگري نه. اين بدان معنا نيست که تماشاگران خلّاق‌تر از ماها نيستند. و بر اساس همين اصل است که سعي مي‌کنم فيلمم را تمام نکنم. من از تماشاگر انتظار دارم که فعّال باشد چه براي فيلم و چه براي خودش. من فيلمي را مي‌پسندم که در سالن سينما مرا گروگان نگيرد اما ذره ذره در من مستقر شود تا وقتي که از آن بيرون بيايم. پايان «طعم‌گيلاس» مي‌تواند براي عده‌اي غافلگيرکننده باشد چرا که غيرمتعارف است.**

**حقيقت: آيا همه چيز را در فيلم‌هايتان گفته‌ايد؟**

**عباس کيارستمي: مسلماً نه! هر فيلمي در زمان خود و در زمينه‌ي خود جوهره‌اي دارد. پيش امده که وقتي فيلم تمام شده فهميده‌ام که فيلم در اندازةچيزي که مي‌خواسته‌ام بگويم از کار درنيامده است. اما وقتي اولين نسخه از لابراتوار درمي‌آيد از آن فاصله مي‌گيرم و نياز به انجام دوباره‌ي آن را هرگز تجربه نکرده‌ام.**

**حقيقت: کار شما چه‌گونه از ايده‌ي اوليه سناريوتا نسخه‌ي اوليه فيلم تکامل مي‌يابد؟**

**عباس کيارستمي: در هر مرحله، سوژه تحول مي‌يابد، وفيلم تکامل مي‌يابد. خيلي براي پيدا کردن محل فيلمبرداري وقت مي‌گذارم. اصولاً وقت پيش‌توليد، موقع فيلمبرداري و نهايتاً در زمان تدوين ايده‌هاي جديدي پديدار مي‌شوند که نبايد در مقابلشان مقاومت کرد. بايد به آن‌ها اجازه دارددرجاي خود مستقر شوند.**

**حقيقت: درباره‌ي نخل طلاي «طعم گيلاس» چه فکر مي‌کنيد؟**

**عباس کيارستمي: انتظارش را نداشتم اما به‌شکل مضاعفي خوشحالم: هم براي خودم وهم براي اين نوع از سينما. بايد به تماشاگر هم تبريک گفت: بدون تماشاگر خوب، فيلم خوب وجود نخواهد داشت.**

**نگفتن برای کامل گفتن**

**تحليل ژان دوشه**

**در جلسه‌ي نمايش فيلم «باد مارا خواهد برد»**

**در سينماتک فرانسه در سال 2012**

**يافتن مسير الهامِ کيارستمي در اين فيلم ساده است. تمام کنش فيلم به سادگي با رفتن و ديدن تهران و ديدن دنياي امروزي آن روشن مي‌شود؛ گزارشي که نشان‌گر رسوم کهن در دل ايران قديمي است؛ از ايراني که بود آن هم در پايان قرن بيست! تمامي رسوم. چه چيزي از اين رسوم باقي‌مانده است؟ مثل نمونه‌هايي از برنامه‌هاي تلويزيوني که از واقعيت تهيه مي‌شوند صحبت از زنانيست که صورتشان را چنگ مي‌اندازند و رسومي گروتسک و مضحک از اين دست مطرح مي‌شود؛ نبش قبر استخوان‌هاي ادبي و تاريخي کشور با نگاهي به امروز ايران. مسلم است که ما نمي‌توانيم در غرب چنين فيلم‌هايي بسازيم اما در شرقِ ميانه, ساختن چنين فيلم‌هايي شدني است مخصوصاً اگر نام اين کشور ايران باشد که قبل از هر چيز سرزمين پارس است. نگاه پارسي به تمام معنا در رويکرد به مسائل در اين فيلم حضور دارد: نگفتن براي کامل گفتن.**

**فيلم در سال 98 ميلادي در ايران ساخته شده اما موضوع فيلم به کمي قبل‌تر برمي‌گردد. چه اتفاقي افتاده؟ هشت سال جنگ خشن ميان ايران و عراق درگرفته است. خوب! اين زخم از کجا آمده؟ تمام چيزها در فيلم اين‌گونه‌اند! وقتي در انتها, پزشک شعر مي‌گويد, اين شعر تماماً در وصف زندگيست؛ تماماً حماسي است و مي‌گويد که زندگي زندگي است, امروز امروز است و بايد کِيف کرد و خلاصه هر فکر اضافي را کنار گذاشت. تمام فيلم به همين سادگي مطرح مي‌شود. و تمام فيلم بر اساس نگاهي خنثي ساخته شده که در ظاهر گزارشي است خالص از واقعيتي که مدام از نو ورود مي‌کند و مقايسه و يادگيري را به روش پارسي مطرح مي‌کند: پالايش ظريفي از گفتن در نگفتن. فيلم به روش رپُرتاژ گرفته شده؛ با پايه‌هايي از عکاسي. از منظر زيبايي‌شناسي نبايد فراموش کرد که کيارستمي يک عکاس است؛ عکاسي که تمامي کشورش را عکاسي کرده است. اين فيلمش هم عکاسي ستايش‌انگيزي از ايران است. براي کساني که ايران نرفته‌اند، فيلم‌هاي کيارستمي تصوير فيزيکي - جغرافيايي و هذياني ايران است که در سبک رپرتاژي خود باقي مي‌ماند آن هم در جايي‌که عکس و عکاسي همزمان غيرمجاز و مجاز است؛ و بايد عکس را دزدانه گرفت؛ همين‌طور که آخرسر گزارشگر در ماشين، نگاه زناني را که نگاه مي‌کنند دزدانه عکاسي مي‌کند و کيارستمي که يکي از سينماگران بزرگ دوران مدرنيته محسوب مي‌شود برمي‌گردد به ريشه‌ي سينما؛ مکانيک سينماتوگرافيک آن يعني عکاسي. يک نما يک نما يک نما يعني نه فقط يک تصوير که يک لحظه از امر واقع. لحظاتي از واقعيت که به شکلي مکانيکي دنبال هم مي‌آيند.**

**اين حالت در فيلم‌هاي ديگر کيارستمي هم به وضوح مطرح شده بود يعني افراد را از خلال پنجره‌ي ماشينِ در حال حرکت مي‌ديديم مثل دوربيني که مي‌چرخد و مهار حرکت را در اختيار مي‌گيرد. از خلال همين پنجره، نماهاي متعدد به هم پيوند مي‌خورند انگار که در دستگاه سينماتوگرافيک هستند. در ذهن کيارستمي نگراني چه‌گونگي عملکرد دقيقِ دستگاه سينما همواره وجود دارد؛ اين نگراني از شيوه‌ي برخورد او با اتوميبل در سينما پيداست. اگر ابتداي همين فيلم را به ياد بياوريم که اتومبيلي براي يافتن دهکده‌اي گمشده است و تنها نشاني که دارد يک تک درخت است مي‌فهميم که براي داشتن چنين درختي بايد در ايران باشي تا بفهمي. در فرانسه چنين شيوه‌هايي براي پيدا کردن يک آدرس وجود ندارد. اين نشانه‌اي که فيلمساز مي‌دهد واقعيت دقيقي است که او براي گزارش دادن از کشورش از آن استفاده مي‌کند که همزمان در آن سُنت و خلقيات پارسي هم نهفته است که ريشه در فرهنگ شعري فارسي دارد. من از واژه‌ي پارس به‌جاي ايران استفاده مي‌کنم چرا که واژه‌ي «ايران» شاخصه‌هاي ديگري در سياست به خود گرفته است اما پارس به يقين بلاشک سرزمين شعر است. در اين فيلم هم شاعري داريم که در يک سکانس در تاريکي شعري از فروغ مي‌خواند آن هم براي لباس زنانه‌اي که زني به تن کرده و جز چند ثانيه اي او را نمي بينيم. شعر شاعره براي کيارستمي حکم حرف‌هاي يک دوست را دارد, شعري که نيازي به ترجمه و تفسير ندارد. شعر رابطه‌اي است که کل اين کشور را متحّد کرده است. او اين کشور را خيلي طبيعي و ساده فيلم کرده، طبيعتي که منبع الهام شعري مرموز است و هم‌زمان نيازي ندارد که با واژه‌ي شعرگونه تفسير شود. لحظه‌ي تحسين‌انگيز فيلم زمان حضور زنِ همسايه‌ي روبرويي است که باردار دهمين فرزند خود است و فردا که زاييده دارد دوباره کار مي‌کند. اين حالت ساده و روزمره ارائه شده اما همزمان اصلاً ساده نيست چرا که به عنوان تماشاگر شما در يک بازنمايي کاملاً غرق شده در فرهنگ تاريخي ايران هستيد انگار که به پنج قرن قبل پرتاب شده باشيد. دهکده‌اي عقب مانده که هيچ امکان مقايسه‌اي با دنياي امروزي ندارد و دنياي مدرن که با يک بازنمايي دوچندان به تمسخر گرفته شده است. مثل فيلم‌هاي آمريکايي، اين‌جا هم يک اتومبيل بزرگ در فيلم هست اما اصلاً به کار خاصي نمي‌آيد جز اين که تا نوک تپه بالا برود تا بتوان از تلفن همراه استفاده کرد. از اين تلفن براي چه کاري استفاده مي‌شود؟ که خبرنگار بگويد هيچ خبري نيست! طرف هنوز نمرده! آن‌چه که در اين خبرنگار مي‌بينيد اين است که به مرگ نگاه کنيد و نه زندگي! دو لحظه‌ي عالي در فيلم وجود دارد: جايي‌که گزارشگر يک لاک‌پشت را پشت به لاکش مي‌خواباند و لاک‌پشت موفق مي‌شود برگردد و راهش را پي بگيرد! چيزي که در حالت معمول منجر به مرگش مي‌شود. و لحظه‌ي دوم گروه زناني هستند که در مرگ يک زن ديگر غذا درست مي‌کنند و با اين عملشان شعار «زندگي قوي‌تر از مرگ است» مي‌دهند. تمام فيلم اين است.**

**آن‌چه که سبب مي‌شود کيارستمي به شکلي غيرمستقيم گدار را به ذهن بياورد و گدار هم کيارستمي را تحسين کند، همان ميل عظيم براي برگشت به سرچشمه‌ي سينماست يعني زندگي‌اي که در حال شکل‌گيري‌ست را فيلم مي‌کنيم و در همين حالت مستقر مي‌شويم و مي‌مانيم تا حرف نهايي را بزنيم که همانا گفتن آن به عميق‌ترين شکل ممکن و در حالتي خنثي است همان‌گونه که در زندگي گفته مي‌شود. تمامي اين فيلم بر نمايش امرمرئي و مخفي بنا شده‌ي گروه کاريِ همراه گزارش‌گر را هيچ‌وقت نمي‌بينيم, زني که قرار است بميرد و دختري که شير مي‌دوشد يا مردي که چاه مي‌کند هيچ‌کدام ديده نمي‌شوند. بدين ترتيب تماشاگر اين پيشنهاد که هيچ چيز را به او نشان ندهيم مي‌پذيرد زيرا تماشاچي بودن قبل از هر چيز يعني باز کردن چشم و گوش! و گوش هيچ دريافتي از موسيقي در اينجا ندارد جز صحنه‌اي که گزارشگر، استخوان ماقبل تاريخي را به آب مي‌اندازد. آب جريان دارد همان‌گونه که زندگي در جريان است و تمام...**

**شعري که تا اين حد بيروني شده باشد, تا اين حد پايه در واقعيت و واقعيت‌نگاري داشته باشد حتي ديگر واقع‌گرايي نيست؛ بلکه گزارشي از امر واقع است؛ انگار که يک شرقي براي ما چاي مي‌ريزد تا طعم شرقي آن را بچشيم! از آن‌جا که اين فيلم توانسته به سادگي از دست مميزي بگريزد مي‌توان مطمئن بود که کسي نفهميده کيارستمي با چه ظرافتي عمل کرده است. بايد اين ظرافت پارسي را هم داشته باشد چرا که به هر حال ايران بيش از کشورهاي عربي کشور هزار و يک شب است.**

**اولين سئوالي که در سينما از خود مي پرسيم اين است که چه چيزي را فيلم مي‌کنيم؟ از چه چيزي عکس مي‌گيريم؟ فيلمسازي قبل از هر چيز يک عمل اخلاقيست. اين نکته‌اي بوده که از موج نو به بعد و در ذهنيت کايه‌دوسينما مطرح بوده است. و اين‌جا يک نگاه اخلاقي به آنچه در حال شکل‌گيريست وجود دارد. سئوالي که کيارستمي مطرح مي‌کند اين است که اولين ضرورت‌هايي که سينما ايجاد مي‌کند چيست؟ گزارش!**

**درپوش لنز را برمي‌داريم و آن‌چه پيش روي ماست فيلم مي‌کنيم. نگاه اخلاقي ما نسبت به آن‌چه فيلم مي‌کنيم چيست و به چه دردي مي‌خورد؟ نقطه نظر ما در آن‌چه که به آن نگاه مي‌کنيم چيست؟ وقتي در سينما هستيم نگاه مي کنيم و دريافت مي‌کنيم. چه دريافت مي‌کنيم و با آن‌چه مي‌کنيم؟ اين‌جا به وضوح پيروزي دنياي مدرن را مي‌بينيم که از آن‌چه وجود دارد براي ايجاد يک نمايش سطحي و ظاهري جهت سرگرمي استفاده مي‌کند؛ نابود کردن چيزهاي عميق براي سرگرمي. آن‌چه به کيارستمي کمک مي‌کند که با تصويرپردازي و بدون درام‌پردازي فيلمش را بسازد داشتن ايده‌ي بالا و پايين رفتن در لابيرنت جاده براي برقراي ارتباط است. اين‌جا در تکاپوي بالا و پايين رفتني هستيم که هيچ ثمري براي قهرمان فيلم ندارد و به هيچ چيزي ختم نمي‌شود. گزارش‌گري که با تنبلي بايد در کمين ثبت مرگ ديگري باشد تا بتواند نان بخورد؛ حقوق بگيرد! اين‌جاست که دنياي مدرن از مرگ دنياي کهن مزد مي‌گيرد تا زنده بماند, سرگرم شود و در سطح بماند. شخصيت فيلم در اين دام گرفتار مي‌شود و در نهايت از نظر اخلاقي خود را زير سئوال مي‌برد و کودکي که در تمام فيلم فکر مي‌کند گزارش‌گر آدم خوبي است در نهايت متوجه بي‌صداقتي او مي‌شود. گرفتن شير، فرصت رفتن به جاهاي مختلف دهکده را مي‌دهد, مردي که معلوم نيست در پي چه چيزي زمين را مي‌کَنَد, دختر شيردوشي که هرگز او را نمي‌بينيم و تمام جزيياتي از اين دست؛ شعري فارسي را شکل مي‌دهند. نهايتاً مرگ پيرزن فرصت عکاسي از زن‌ها را به اين مرد مي‌دهد و احساس بطالتي که از اين همه وقت تلف شده در روستا داشته توجيه مي‌شود.**

**هم‌زمان جذابيت فيلم در اين است که به دام ستايش از گذشته نيفتاده چرا که گذشته بايد بگذرد. با زمان حال چه بايد کرد؟ براي همين است که من فکر مي‌کنم کيارستمي يکي از مهم‌ترين فيلم‌سازان باني تکامل و تحول سينماست. سينماي او لذت دريافت اين که در داستان فيلم چه کسي ديگري را مي‌کُشد يا چه کسي ديگري را لو مي‌دهد نيست بلکه حرف او نه بي‌تفاوتي به آينده که رد آينده است: زندگي در زمان حال به شکل خالص خودش. به همين خاطر است که در انتها شخصيت فيلم را مي‌بينيم که چند عکسي از زنان دزدانه گرفته و با آن دلخوش است و پرتاب استخوان به آب پايان ماجراست. بدين ترتيب او فيلم‌سازي پرسش‌انگيز مي‌شود که شما هم اکنون در سالن همگي مشغول حرف زدن با هم درباره‌ي فيلمش هستيد! پس تا جلسه‌ي بعد...**

**آغازها و پایان‌ها**

**وداع با خودآگاه نیمه هوشیار**

**درباره نقد فیلم و انواع آن**

**بسياري از مخاطبان جدي سينما از نقدهايي که توسط منتقدان منتشر مي‌شود اظهار نارضايتي دارند؛ زيرا به نظر آنان اين نقدها کاملاً شخصي و صرفاً مبتني بر سليقه‌ي منتقد است و نگاهي جدي و تخصصي به فيلم‌ها ندارد. بماند که گاهي اين مخاطبان اشتباه مي‌کنند و تاريخ ثابت خواهد کرد که نقدها مي‌مانند و فيلم‌ها فراموش خواهند شد امّا گاهي هم آنان درست مي‌گويند؛ يعني ايرادي در نقدها وجود دارد که هم براي مخاطبان سينما و هم براي منتقداني که آن نقدها را نوشته‌اند قابل درک نيست امّا اين ايراد به شخصي نويسي ارتباطي ندارد و به نظر مي‌آيد که متوجه عدم‌درک درست منتقد از انواع فيلم در حوزه‌ي نقد است. بهتر است ابتدا توضيح دهم که منظورم از انواع فيلم چيست و بعد به آسيب‌شناسي اين ايراد همه‌گير بپردازم.**

**گاهي در نقدها به جملاتي برمي‌خوريم که خاطرنشان مي‌کند که مديوم يک فيلم مهم، سينما نيست (!) و مديوم‌هاي ديگري دربرگيرنده‌ي تفکر اثر است و گاهي نيز از جانب منتقدان به فيلم‌سازان صاحب سبک پيشنهادهايي نيز داده مي‌شود که بهتر است ساخت فيلم را رها کنيد و به فلسفه نوشتن يا نگارش رمان بپردازيد. اين جمله براي بسياري چون من مضحک و خنده‌دار است که چه‌طور مديوم ِ يک «فيلم» -و نه هر تصوير متحرکي- سينما نيست؟ بماند که اين جمله‌ي به لحاظ علمي نيز غلط است. امّا ظاهراً پشت اين جمله‌ي اشتباه، حرفي پنهان شده که حاصل همان ايراد در تفکر منتقدان است. براي مثال در دهه‌ي هفتاد خورشيدي چند منتقد ايراني «آندره تارکوفسکي» را بيگانه‌اي در سينما خواندند و مديوم آثارش را «غير سينمايي» ناميدند و به اين نکته اشاره کردند که تفکر فيلم‌سازي مثل «تارکوفسکي»، مستقيماً از فلسفه مي‌آيد و اگر به صورت مکتوب نوشته شود مي‌تواند در جايگاه يک تئوري فلسفي قرار گيرد امّا در حوزه‌ي سينما نمي‌تواند موفق شود. نيمي از حرف آنان درست بود و نيمي غلط؛ يعني «تارکوفسکي» تئوري مهم خود را با نام «تجسم زمان» در قالب يک مقاله نيز ارائه داده بود و بسيار مورد توجه قرار گرفته بود و امروزه نيز تئوري او در دانشکده‌هاي معتبر سينمايي تدريس مي‌شود. امّا اين‌ دليل خوبي است که آثاري چون «آينه»، «استاکر» و «ايثار» -که مستقيماً از اين تئوري تغذيه مي‌کنند- را در سينما ناديده بگيريم؟ مگر مديوم سينما را کدام مؤلفه‌ها مشخص مي‌کنند؟ اين اظهار نظرات اشتباه نه فقط در ايران بلکه در تمام دنيا رواج دارد. مثلاً در دهه‌ي هشتاد ميلادي اکثر منتقدان اروپايي و چند آمريکايي همگي هم‌صدا شدند که «خودوروفسکي» کارگردان نيست (!). اين جملات ِ غيرعلمي تمامي ندارد امّا ابتدا بايد پرسيد اين ايراد چيست و از کجا سرچشمه مي‌گيرد.**

**ظاهراً اگر فيلمي به انديشه ‌پروري و انديشه‌گرايي بپردازد و از وجه سرگرمي‌اش زدوده شود ديگر در مديوم سينما داراي جايگاه نيست. علاقه منتقدان به «قصه» که به پشتوانه سرگرمي در هنر ِ سينما برمي‌خيزد، به‌طور ناخواسته آن‌ها را از خواستگاه سينما دور مي‌کند. خواستگاه سينما چيزي جز تصوير نيست و نبايد فراموش کنيم که اعجاز سينما، روايت ِ بصري است. روايتي که حول تصوير به قصه‌گويي مي‌پردازد و نه برعکس که اگر برعکس شود، سينما خلاصه مي‌شود در «نئوکلاسيک»هايي که نه حرفي براي گفتن دارند و نه چيزي به مخاطب اضافه مي‌کنند؛ فقط قصه دارند - و البته سود در گيشه- امّا چه‌طور آن منتقدان به چنين نتيجه‌اي رسيدند که مديوم‌هاي فيلم‌هاي مهمي در تاريخ سينما را خارج از سينما مي‌دانند؟**

**به نظر مي‌رسد دليل آن منتقدان براي عدم موفقيت فيلم‌هاي «تارکوفسکي» دليلي «نقادانه» بود؛ يعني فيلم‌هايي مثل «آينه» وقتي به سوي «نقد» رهسپار مي‌شد، موفق بيرون نمي‌آمد زيرا مثلاً وقتي نقد متوجه درام ِ فيلم «آينه» مي‌شود، چند ايراد مهم از اين درام استخراج مي‌شود که همگي نتيجه‌ي عدم تطابق درام ِ فيلم «آينه» با قواعد و اصول درام مدرن است. اين مشکل نه فقط براي آثار «تارکوفسکي» بلکه براي «آنگلوپولوس»، «خودوروفسکي» و «بلا‌تار» هم پيش آمده که آثارشان را در مديوم سينما بيگانه مي‌دانند (!) حتّي اگر دقيق نگاه کنيم، متوجه مي‌شويم که اين مشکل براي «همشهري کين» هم پيش آمد و در زمان اکران و چند سال پس از آن، فيلم مورد نقدهاي تندي قرار مي‌گرفت و سالم از زير تيغ نقد بيرون برنمي‌گشت و همه‌ي ايرادهايي که از فيلم گرفته مي‌شد، به خاطر عدم تطابق درام و کارگرداني ِ فيلم با قواعد کلاسيک بود؛ از ساختار «جزء به کل» فيلم تا نماهاي آوانگارد «همشهري کين» که هيچ‌کدام با قاعده‌ي ثابت زمان خود همخواني نداشت مورد نقد قرار گرفت. امّا امروزه «همشهري کين» همچنان رتبه‌ي اوّل ده فيلم برتر تاريخ (از نگاه منتقدان) قرار دارد. پس چاره چيست؟ يعني براي آثار هنرمنداني چون «بلا تار» و «آنگلوپولوس» هم بايد نيم ‌قرن صبر کرد تا به نتيجه‌ي مطلوب در حوزه‌ي نقد برسيم؟**

**فيلم‌هاي «نقدگرا» و فيلم‌هاي «تحليلي»**

**در حوزه‌ي سينما نويسي دو نوع فيلم وجود دارد. فيلم‌هاي «نقد گرا» و فيلم‌هاي «تحليلي». اين‌گونه توضيح مي‌دهم که هر آن‌چه فيلم ِاستاندارد و ساختارگرا و مطابق با ساختارها و الگوهاي سينمايي در تاريخ سينما وجود دارد، فيلم ِ «نقد گرا» است. حالا بايد پرسيد که در تاريخ سينما چند فيلم مي‌توان يافت که بر اساس الگوها ساخته نشده باشد؟ پاسخش ساده است: بسيار کم؛ يعني در تاريخ سينما فيلم‌هاي «تحليلي» بسيار اندک يافت مي‌شود زيرا فيلم‌هاي تحليلي فيلم‌هايي هستند متکي بر «خودآگاه هشيار ِ مؤلف» و «ناخودآگاه رهاي متن»؛ يعني مؤلفش از سواد بالايي برخوردار است و متن ِ رشد يافته در سواد ِ مؤلف، قواعد را زير پا مي‌گذارد و از الگوهاي ديگري تغذيه مي‌کند و لزوماً نبايد از الگوهاي سينمايي پيروي کند. چرا؟ چون حتماً بايد تفاوتي ميان ِ خودآگاه ِ هشيار و خودآگاه ِ نيمه هشيار وجود داشته باشد.**

**مؤلف ِ فيلم‌هاي تحليلي مي‌تواند نابغه باشد و يا مي‌تواند آن‌قدر باسواد باشد که با تحليل آثارش سر تعظيم فرو آوريم کما اين‌که مثلاً اثرش با قواعد ميزانسن کلاسيک در تضاد باشد امّا درامش، درامي سه پرده‌اي. حالا سؤال اين‌جاست که منتقدان چه‌طور بايد با چنين فيلم‌هايي برخورد کنند؟**

**در واقع بايد اين نکته مهم را متذکر شوم که اساساً نقد متکي بر قواعد «سينه-آکادميک» است امّا نقد ِ فيلم‌هاي «تحليلي» بايد متکي بر قواعد تاريخ هنر باشد و نه فقط قواعد سينما. سينما به عنوان هنري که پس از شش هنر ديگر متولد شده و در زماني متولد شده که حداقل سه هنر از اين شش تا در اوج ِ شکوفايي قرار داشته و هنرهاي ديگر هم صدها سال قبل‌ترش شکوفا شده بودند، از تمام قواعد اين شش هنر ديگر تأثير گرفته است و اساساً ويژگي مهمش هم تناسب ميان استفاده از اين قواعد و تکيه بر تکنيک خاص ِ سينماست. امّا گاهي فيلم‌هايي توليد مي‌شود که تکنيک ِ سينما را به نفع ِ تأثيرات غير سينمايي‌اش خرج مي‌کند. اين آثار به هيچ عنوان نقدپذير -به معناي نقد ِ «سينه-آکادميک»- نيستند و اگر بهتر توضيح دهم، «فرا نقد» هستند. البته اين را هم بگويم که آثاري که در اين مسير قدم بر مي‌دارند از زير تيغ برنده‌تري از جانب نقد عبور مي‌کنند. براي مثال يک منتقد نمي‌تواند از لانگ-شات‌ها و پلان-سکانس‌هاي زياد ِ يکي از آثار «آنگلوپولوس» ايراد بگيرد بلکه بايد از تأثيراتي که متن از ناخودآگاه ِ هشيار مؤلف گرفته است سخن بگويد و آن را در تناسبي با فرم و محتوا ارزيابي کند. منتقد ِ فيلم‌هاي تحليلي بايد به اندازه‌ي مؤلف فيلم‌هاي تحليلي باسواد باشد و بر تاريخ هنر احاطه داشته باشد هرچند هيچ‌گاه به اندازه نيمي از آثار اندک ِ تحليلي در تاريخ سينما، منتقد ِ فيلم تحليلي وجود نداشته است و همه منتقدان، فيلم‌هاي تحليلي را به اشتباه نقد کرده‌اند و ناگهان ده سال بعد آن آثار به مهم‌ترين آثار قرن تبديل شده‌اند. منتقداني که به واسطه‌ي چارچوب‌هاي «سينه-آکادميک» فيلم‌هاي «تحليلي» را نقد مي‌کنند، دقيقاً به همان جمله نخستي که گفتم مي‌رسند: «عدم تناسب فيلم با مديوم سينما».**

**سؤال ديگري پيش مي‌آيد که براي تشخيص فيلم‌هاي تحليلي تنها بايد به متن رجوع کرد يا عوامل ديگري نيز دخيل هستند؟ يک منتقد ِ باسواد خيلي راحت مي‌تواند تشخيص دهد که مثلاً فيلم‌هاي «دوزان ماکاواجف» داراي ناخودآگاهي رها از جانب متن هستند امّا هرچه بيشتر در فيلم‌هاي اين کارگردان تمرکز کنيم، تأثيرات مهمي از تاريخ هنر در آثار او نمي‌بينيم و مهم‌تر از آن اين‌که فرمي که «ماکاواجف» در آثارش پيش گرفته است هيچ ارتباطي به محتواي آثارش ندارد. امّا هر چه بيشتر در آثار «خودوروفسکي» دقت کنيم، تأثيرات شگرفي در آثارش خواهيم ديد و البته در ابتدا نيز با ناخودآگاه رهاي متن مواجه مي‌شويم. با اين حساب ريزبيني در متن مي‌تواند فيلم ِ تحليلي را نمايان کند.**

**اين اصطلاح «ناخودآگاه رهاي متن» ممکن است سوءتفاهمي به وجود آورد زيرا بسياري از فيلم‌سازان، به خصوص برخي از فيلم‌سازان ايراني از سر بي‌سوادي به متني رها متوسل مي‌شوند و اين رهايي اتفاقاً از طريق «خودآگاه ِ ناهشيار» اتفاق مي‌افتد و گاهي هم ممکن است با متني رها طرف باشيم که اصطلاح «ارضا کردن خود در متن» را مي‌توان به آن‌ها داد. براي يک منتقد ِ باسواد تشخيص اين فيلم‌ها ساده است. نوع ِ اوّل که معمولاً از جهان سوم به وجود مي‌آيد -هرچند که امروزه در فرانسه و آلمان هم به وجود آمده است- متنشان به سادگي لو مي‌رود و نوع دوم که همين امسال نظيرش را در آمريکا با فيلم «هشت نفرت‌انگيز» داشته‌ايم با تکيه بر انديشه‌هاي فيلم و سنجش اين انديشه‌ها با فرم و محتوا قابل تشخيص است. هرچند که هر دو نوع ِ اين فيلم‌هاي تقلبي داراي طرفداراني هستند که به هيچ صراطي مستقيم نيستند تا اين‌که تاريخ، فيلم را به دست فراموشي بسپرد و نقدها باقي بمانند.**

**در تاريخ سينما فيلم‌هاي کم و طبعاً فيلم‌سازان کمي وجود دارند که فيلم‌هايي تحليلي (در حوزه‌ي نقد) را بر پرده نشانده‌اند. خوشبختانه تعداد اين فيلم‌ها نسبت به آثار نقد‌گرا و ساختارگرا مانند قطره‌اي به درياست و همين تعداد اندک شايد باعث شده تا تشخيص اين نوع آثار از قلابي به اصل راحت‌تر باشد. در هر حوزه‌اي، نوابغ استثناء هستند و البته راهشان قابل ِ تقليد نيست و فرد ِ تقليدگر به سرعت لو مي‌رود. در تاريخ بوده‌اند افرادي که از «بلا‌تار»ها، «ترنس مليک»ها، «آنگلوپولوس»ها و چند نابغه‌ي ديگر تقليد کرده‌اند امّا با موجي از چاقوهاي تيز نقد مواجه شدند و عطاي فيلم‌سازي را به لقايش بخشيده‌اند.**

**نقد ِ «سينه-آکادميک» مهم‌ترين نقد در عرصه‌ي سينماست و لزوم اين نقد باعث تبيين الگوها مي‌شود. نقد «سينه-آکادميک» چه با رويکرد ژورناليستي و چه با رويکرد علمي، پايه‌ي اصلي نقد فيلم است و آن‌قدر وسيع است که شامل تمام فيلم‌هاي نقدگرا خواهد شد امّا منتقدان ِ متکي به «سينه-آکادميک» هيچ‌گاه در مواجهه با استثناءها منفعل عمل نکرده‌اند و شيفته‌ي سطح ِ فيلم شده‌اند و اين به ضرر آن‌ها تمام شده است. همين امسال يک فيلم تحليلي بر پرده نشست با نام «عشق». چنين فيلمي وقتي با رويکرد «سينه-آکادميک» نقد مي‌شود از دو حالت خارج نيست. رويکرد ِ ژورناليستي ِ «سينه-آکادميک» حول ِ قصه -و نه درام- مي‌گردد و تمام حرفش اين است که قصه‌ي عشق ِ راديکال اين فيلم سخيف است. رويکرد علمي ِ «سينه-آکادميک» نيز در نهايت به اين مي‌رسد که قواعد درامش با هيچ قاعده‌اي سازگار نيست و کشمکش دروني شخصيت در درام مدرن، در چنين فيلمي رويت نمي‌شود و هيچ‌چيز ديگري در نقد‌هاي اين فيلم جز اين دو حالت پيدا نخواهيد کرد. در صورتي که بايد از طريق نقد با رويکرد تحليلي به اين فيلم‌ها پرداخت و تأثيرات فرم، محتوا و تفکر را از تاريخ هنر بررسي کرد و تکنيک سينما، لحن، تم و تمام مؤلفه‌هاي بصري را مورد تحليل قرار داد و در نهايت به ارزش‌گذاري رسيد.**

**امّا زهي خيال باطل که همين چند سال پيش فيلم «درخت زندگي» از جانب منتقدان مجله‌ 24، بدترين فيلم سال معرفي شد و يک سال بعد نقد ِ تحليلي «سعيد عقيقي» درباره‌ي اين فيلم منتشر شد و فيلم را مورد تحليل قرار داد و به تمام منتقدان ِ «سينه-آکادميک» ثابت کرد که «درخت زندگي» شاهکار است. خوشبختانه نقدهاي «سينه-آکادميک» در مواجهه با فيلم‌هاي تحليلي خيلي زود به سکته مي‌افتند و از ساختار درستي نمي‌توانند پيروي کنند و براي همين هم هست که کسي ديگر نقدهاي «سينه-آکادميک» فيلم‌هايي مثل «گام معلق لک‌لک»، «آقاي هيچکس» و «اسب تورين» را به خاطر ندارد و آن‌چه مانده است نقدهاي تحليلي و يا تحليل فيلم‌هاست.**

**مؤخره**

**امروزه پس از گذشت بيش از صد و بيست سال از عمر سينما، تمام فيلم‌هايي که بايد از قاعده‌هاي گذشته تبعيت مي‌کردند شکوفا شدند و گاهي آن‌قدر به تکرار اُفتادند تا مانند «نئوکلاسيک» آمريکا، لقب کليشه را گرفته‌اند.**

**زمان تغيير کرده است و قواعد تازه‌اي در متن فيلم‌هاي تحليلي به وجود آمده است و به همين خاطر هم هست که هر سال در جشنواره‌هايي مانند «برلين» و «ساندنس» با آثاري مواجه هستيم که تازگي دارند.**

**اين تازگي نه در نوع روايت بلکه در فرم بصري نيز اتفاق مي‌اُفتد و منتقدان براي ماندن در اين عرصه مجبورند تا خود را به‌روز کنند و فيلم‌هاي جديد را بر اساس تئوري‌هاي جديد نقد کنند؛ و نکته‌اي هم که باقي مي‌ماند اين است که قرار نيست همه‌ي فيلم‌ها را ابتدا با ديد تحليلي بررسي کنيم و به زور هم که شده از درون آن‌ها موارد قابل بحث استخراج کنيم. متن ِ فيلم گوياي همه چيز است فقط کافي است تا «خودآگاه ِ هشيار» را به کار بيندازيم.**

**واقعیت**

**همه آن نیست**

**که ما می‌بینیم!**

**واقعيت و لايه‌هاي پنهان آن در گفت‌وگو با محمدرضا اصلاني**

**هوشنگ اعلم**

**محمدرضا اصلاني سينماگر و مهم‌تر از آن جست‌وجوگر است، جست‌وجوگري که همواره به دنبال کشف و شناخت ناشناخته‌هاست. کشف و جهاني که در آن مي‌زيد و فيلم‌هايش بيانگر جست‌وجوهايش. با او درباره‌ي «واقعيت» و واکاوي لايه‌هاي پنهان آن در سينما - ادبيات و هنر به معناي کلي نشستيم.**

**مي‌خواهيم درباره‌ي واقعيت حرف بزنيم و اين‌که، واقعيت چيست؟ آيا واقعيت همان چيزي است که ما مي‌بينيم يا واقعيت براساس نوع نگاه و انديشه متغير است.**

**بايد ديد که با چه رويکردي به اين قضيه نگاه مي‌کنيم. مثلاً از رويکرد مارکسيسم تاريخي يا مارکسيسم علمي يا سوسياليزم علمي درواقع واقعيت بيروني، معيار خود واقعيت است و درواقع ما فقط بايد به قول لوکاچ واقعيت بيروني را تنظيم کنيم. رئاليسم تنظيم واقعيت پراکنده است و عرصه‌ي اين واقعيت تنظيم شده. اما اگر به سادگي بخواهيم با واقعيت مواجه بشيويم مي توان تا آخر عمر هم با همين سادگي زندگي کرد. ولي جهان بسيار پيچيده است. پيچيده‌تر از آن که واقعيت را همين‌طور ببينيم و بگوئيم همين است و هيچ نيست. چون مسئله‌اي که هست اين‌که خود انسان هم يک واقعيت است. جهان خارج هم يک واقعيت است. من هم يک واقعيت هستم. من نمي‌توانم بگويم جهان خارج يک واقعيت است و من فقط مي‌توانم واقعيت جهان خارج را بپذيرم. من هم يک واقعيت هستم. حالا اين «من» داراي چه مکانيزمي است. اين من يک واقعيت عملکردي دارد و يک واقعيت انديشگاني و رواني و ذهني در خودش دارد. ذهن من چرا واقعيت نيست؟ روان من چرا واقعيت نيست؟ رواني که مي‌تواند اين قدر آزارم بدهد که مرا دفرمه کند و به بيماري بکشد. اگر اين تعريف را بپذيريم که واقعيت آن چيزي است که توان تأثيربخشي دارد پس روان هم يک واقعيت است چون بر روي رفتار و جسم من تأثير مي‌گذارد. اگر انديشه‌ي من مي‌تواند طوري باشد که مرا وادار به انجام عملي بکند، پس اين انديشه يک واقعيتي دارد. چه‌گونه است که اين انديشه را به عنوان يک واقعيت نمي‌پذيريم و مي‌خواهيم انديشه و درون خود را منطبق کنيم بر واقعيت بيروني و با تبعيت از آن تعريف کنيم در حالي که همواره ثابت شده انديشه به تبع واقعيت بيروني نيست و انديشه خودش يک عملکرد دروني دارد. البته متأثر از واقعيت بيروني هست نمي‌توان گفت بي‌تأثير است چون انديشه و ذهن و روان ما دائماً از جهان بيرون متأثر مي‌شود به دليل اين است که واقعيت بيرون هست اما اين‌که ما از واقعيت چه چيز دريافت مي‌کنيم؟ اين يک رابطه‌ي متقابل است و اصلاً رابطه‌ي يک جانبه نيست. يک دريافت عمومي هم وجود دارد اما اين دريافت عمومي در دريافت‌هاي فردي کم‌رنگ مي‌شود. به همين جهت است که با هم اختلاف داريم. راجع به يک موضوع هزار نفر که آن موضوع واحد را ديده‌اند هزار جواب مختلف مي‌دهند درواقع واقعيت تعامل بين من و جز من است. در شرايطي که من بدون تأثير جهان «من» نيستم و جهان هم بدون من وجود ندارد. اگر من الان چشم‌هايم را ببندم آيا جهاني هست. يا اگر حافظه‌ي من حذف شود آيا جهاني هست؟ در حقيقت کساني که آلزايمر مي‌گيرند جهانشان حذف مي‌شود. وقتي همه‌ي جهان به نحوي به ذهن من وابسته است پس مي‌بينيم که ذهن من چه‌قدر مي‌تواند جهان را متحول کند. «من» انسان در خيال خودم مي‌توانم جهان را تغيير بدهم. همان‌طور که کسي که مي‌خواهد از ديگري انتقام بگيرد در ذهن خودش بارها او را مي‌کشد. اين مسئله را داشته باشيم و حالا تازه مي‌توانيم درباره‌ي واقعيت بحث کنيم.**

**آيا واقعيت همان چيزي است که مي‌بينيم؟ پديدارشناسان مي‌گويند؛ نه. اشياء يا عناصر جهان خودشان را پديدار مي‌کنند براي آن‌که بتوانند در بيشترين حد ممکن پنهان بشوند. درواقع اين چيزي که ما مي‌بينيم ظهور «من وجه» جهان است يعني جهان خودش را به اين شکل به ما مي‌نماياند. اگر نه معلوم نيست که چيست؟ اين ميز يک شيئي صُلب و سخت است و دست در آن فرو نمي‌رود اما خود اين چوب از ميلياردها پروتون، نوترون و اتم تشکيل شده که دارند به صورت نور دور خودشان مي‌گردند يعني اين جسم صُلب حامل حد زيادي از سرعت است که ما آن را نمي بينيم. اگر اين علم اتميک نبود ما نمي‌توانستيم همين حد از اطلاعات را هم داشته باشيم و فکر مي‌کرديم واقعيت اين ميز را پيدا کرده‌ايم. در صورتي که واقعيت آن چه که مي‌بينيم نيست. واقعيت اين ميز همين سفتي و سختي ظاهري است يا آن واقعيتي است که سرعت نور را در خودش جاي داده؟**

**آيا اين تفکيک را مي‌توانيم با استفاده از دو اصطلاح عينيت و ماهيت متمايز کنيم يا اين دو تا باز در نهايت يکي هستند.**

**درواقع آن چه عينيت مي‌شود، خودش يک ماهيتي دارد و ما نمي‌توانيم بگوييم از هم جدا هستند. سفتي و سختي و رنگ قهوه‌اي ماهيت اين ميز است. اما واقعيت يک امر دروني‌تر از ماهيت است. واقعيت امر وجودي است ما تا ذات چيزي را درنيابيم به واقعيت آن دست پيدا نمي‌کنيم. مثلاً به ما مي‌گويند فلان قدر دزدي شد. اين يک واقعيت روزمره است اما همه‌ي واقعيت نيست، دزدي از کجا صورت گرفته، چه کسي باعث شده و چه مکانيزمي وجود دارد که مي‌توانيم دزدي کنيم و... نه اين‌که اصلاً دزدي شده؟ همه‌ي اين‌ها جزئي از يک واقعيت است. ظاهر قضيه اين است که ما به راحتي دزدي کرديم. پس شايد يک آدم ساده مثل من هم بتواند دزدي کند، در حالي که واقعاً چنين چيزي امکان ندارد. چون واقعيت روزمره‌ي ما فقط عمل دزديدن را مي‌بيند ولي مکانيزم دزديدن را درنيافته. به همين جهت پديدارشناسي يعني اين‌که ما چه‌گونه در پديده‌ها نفوذ کنيم. درواقع پديده‌اي که در نقاب وجودي خودش است را کشف کنيم. و اين آشکاري وقتي به دست مي آيد که ما تمام ذهنيات اوليه‌مان را کنار بگذاريم.**

**چون انسان همواره پر از پيش‌فرض است.**

**بله اين پيش فرض مي تواند حتي منافع، اعتقادات، ايدئولوژي و علمي که آموخته‌ام (و معلوم نيست چه‌قدر درست است و چه‌قدر در آينده کاربرد دارد) هم مي‌تواند باشد. وقتي برخي موارد علمي به راحتي مي‌تواند نفي بشود، مثل فرض ثابت بودن زمين در قرون وسطي که براي آن‌ها ثابت شده بود ولي به تدريج خلاف آن ثابت شد *–* بنابراين تعريف علم مي‌شود: «گزاره‌اي که قابل نفي شدن باشد» و گزاره‌اي که قابل نفي شدن نباشد «حکم» است و «حکم»، «علم» نيست. علم گزاره‌اي است که بتوانيم آن را نفي کنيم و اين نفي کردن در درون و ذات علم است. پس وقتي چنين است پس اشياء هم قابل نفي هستند چون علم ما نسبت به اشياء هم قابل نفي است. ما مي‌گوييم اين گوي گرد است. آيا در آينده هم اين گرد خواهد بود. حتي امروز ثابت شد. اکسيون‌هايي که کانت و دکارت به آن تکيه مي‌کردند ديگر اکسيون نيست. يعني الان ديگر «امر بديهي»، بديهي نيست. ما هيچ امر بديهي نداريم ولي در عين حال براي آن‌که بتوانيم به بداهت چيزي برسيم بايد بتوانيم به بداهت خودمان برسيم. من خودم را از عادت‌ها و انديشه‌هاي ماقبلي فارغ کنم و با ذهني کاملاً فارغ با يک پديده مواجه شوم. چيزي شبيه آن‌چه در عرفان ما به اشراق معروف است.**

**درواقع تلاش براي ممکن کردن يک غيرممکن براي رسيدن به غيرممکن‌هاي ديگر.**

**بله. اين در عين حال غيرممکن هم هست. بنابراين ما هيچ وقت نمي‌توانيم بگوييم واقعيت چيست؟ اين را هم نمي‌توانيم بگوييم واقعيت وجود ندارد. چون واقعيت وجود دارد اما دريافت ما از واقعيت دريافت ناقصي است و ما جزئي از واقعيت را کشف مي‌کنيم و نه کل آن را. ما از طريق اين جزء مي‌توانيم حدس بزنيم که کل واقعيت چيست. و اين از آن طريق ثابت مي‌شود که مسئله‌ي هولوگرام مطرح مي شود که يک جزء درواقع بخشي از يک کل نيست بلکه، جزء، حامل کل است. که اين را مثلاً در کلوني کردن‌ها مي‌بينيم که *DNA* يک گوسفند را برمي‌دارند و با آن تعداد زيادي گوسفند مشابه مي‌سازند. اين *DNA* همه‌ي مشخصات يک گوسفند را در خود دارد و از نظر ژنتيک هم اين ثابت شده است و اين‌جاست که ثابت مي‌شود جزء حامل کل است و نه بخشي از کل.**

**پس حلاج هم به اين ترتيب همين نظريه را اثبات مي‌کند وقتي که دم از اناالحق مي‌زند؟**

**بله، دقيقاً به همين جهت سخن حلاج سخن فوق‌العاده است چون او يک پيش‌بيني عجيب و غريب مي‌کند.**

**درواقع او پيش‌بيني نمي‌کند بلکه زودتر از ديگران ذات خودش را مي‌شناسد.**

**بله، مي‌فهمد که اين جزء کل جهان را در خود دارد. مسئله‌ي اصلي اين است که ما در مورد واقعيت دچار ابهام هستيم و فکر مي‌کنيم واقعيت را مي‌توانيم دريافت کنيم. واقعيت گريزنده است. البته يک چيز ديگر هم وجود دارد و آن کلمه‌ي "واقعيت" يا "رئاليسم" است که يک اشکال دارد. "رئال" از "*real*‌" لاتين مي‌آيد يعني شيئي قابل دسترس و قابل وصول و قابل لمس اما "واقعه" از وقوع مي‌آيد وقع يعني اتفاق افتادن در حالي که اين شيئي اتفاقي برايش نمي‌افتد يعني وقتي اتفاقي برايش بيفتد واقعه است و قبل از آن واقعه نيست.**

**آيا نمي‌توانيم اين را معادل حادث شدن بدانيم؟**

**حادث نزديک‌تر است تا واقعيت اگر ما يک شيئي را از يک ارتفاعي پرت کنيم در طول پايين افتادن حادث مي‌شود و واقعيت دارد تا اين‌جا ثابت است. واقعيتي نيست *real* تا وقتي اين‌جا هست *real* است و وقتي دارد به پايين سقوط مي‌کند ديگر *real* نيست. چون نمي‌دانيم چه‌طور دارد پايين مي‌رود. اما واقعه همواره گريزنده است و دسترسي‌پذير نيست. من الان مي‌توانم بگويم شما هرگز يک تصادف اتومبيل را نديده‌ايد چون در اکثر مواقع صداي تصادف را شنيده‌ايد، مگر خودتان پشت رل باشيد و تصادف کرده باشيد و شهودي با مسئله مواجه شده باشيد.**

**براساس اين تعريف و تفاوت رئاليسم با واقعيت...**

**البته هر کس که اين نامگذاري را کرده بسيار ظريف اين کار را کرده چون اين مطابقت دارد يا انديشه‌ي ايراني و آن چيزي که ملاصدرا به آن مي‌گويد «حرکت جوهريه». در حرکت جوهريه، واقعيت هست يعني جوهر اشياء واقعيت است. و اگر جوهر اشياء واقعيت نباشد نمي‌توانيم بگوييم شيئي واقعيت دارد و هيچ شيئي واقعيت ندارد. زمين در گردش خودش واقعيت دارد ولي زمين به خودي خود واقعيت ندارد. اما زمين به خودي خود *real* است. و در گردشش از حالت *real* خارج مي‌شود چون غيرقابل محاسبه است. به همين جهت وقتي در شيئي به ذرات ريز اتمي توجه کنيم آن شيئي تبديل به ذرات مي‌شود و به محض اين‌که اين توجه برداشته بشود.**

**آن به موج تبديل مي‌شود براي همين به اين نوع ذرات ذره موج مي‌گويند. يعني شما همين لحظه که متوجه يک ذره مي‌شويد تا برگرديد دوباره آن را نگاه کنيد آن ذره ديگر آن جا نيست. و قابل محاسبه نيست به همين جهت در اين طور موارد محاسبه‌ي احتمالات مي‌کنند. يعني اين ذره الان که اين جاست احتمالاً چند صدم ثانيه بعد در فلان جاست اين احتمال هم هميشه درصدي خطا دارد.**

**چون سرعت نور محاسبه پذير صددرصد نيست. اين حيرت‌آور است. الان ديگر ثابت شده که وقتي ما در شب کلي نور ستاره‌ها را مي‌بينيم در حالي است که تعداد زيادي از اين ستاره‌ها ميلياردها سال پيش مرده‌اند و ما نمي‌دانيم الان نور يک ستاره‌ي واقعي را مي‌بينيم يا يک خاطره را مي‌بينيم و ما در تمام عمر فکر کرديم که ستاره مي‌بينيم. آيا واقعاً ما ستاره مي‌بينيم يا نمي‌بينيم. اگر ساده‌لوحانه فکر کنيم. واقعيت يک شکل دم‌دستي پيدا مي‌کند.**

**پس واقعيت به هيچ شکلي قابل تبيين نيست.**

**نه، واقعيت فقط اين است که اگر بخشي از واقعيت را درباره‌ي موضوعي بفهميم مي‌توانيم حدس بزنيم مابقي واقعيت کجاست. به همين جهت تخيل ما نقش بنيادين در کشف واقعيت دارد.**

**پس بر اين اساس وقتي که ما از رئاليسم يا واقعگرايي در هنر حرف مي‌زنيم درواقع از چه چيزي حرف مي‌زنيم.**

**از رويه‌ي مسايل صحبت مي‌کنيم و نه از درون مسايل فقط همين. و البته اشکالي ندارد که ما از رويه‌ي مسايل حرف بزنيم و کسي هم جلوي اين نحوه‌ي نگاه را نگرفته و چون حرف و بيان مسئله‌ي ما درون ندارد مي‌توان گفت اين واقعيت، واقعيت تحريف شده است. واقعيت حذف شده است. واقعيتي که بخشي از واقعيت اصلي را پنهان کرده است. کما اين‌که تمام آثار شولوخوف واقعيت اصلي جامعه‌ي شوروي را پنهان کرده است و يک حماسه‌ي قلابي است. ظاهر آثارش هم خيلي انساني و خوب است. ولي آيا واقعيت استالين را در زمان زمامداري‌اش در آثار شولوخوف مي‌توان ديد؟ آثار او خيلي رئاليستيک است و به نظر مي‌رسد در رمان‌هايش به انسان اعتبار داده.**

**وقتي به درون واقعيت اشاره نمي‌کني و با مکانيزم واقعيت حتي به يک جزء، درست برخورد نمي‌کني و آن را مطرح نمي‌کني، درواقع آن را پنهان کرده‌اي و کسي که اين کار را مي‌کند در ميل به پنهان شدن واقعيت مشارکت مي‌کند. آقاي شولوخوف در اين توطئه مشارکت کرده چون واقعيت به طور توطئه‌آميزي ميل به پنهان شدن دارد. کما اين‌که کسي که دزدي مي‌کند سعي دارد خودش را پنهان کند اما براي عوامفريبي فرياد مي‌زند آي دزد آي دزد و درواقع اين فرياد براي پنهان کردن خودش است يک نفر هم مي‌تواند در پي او بدود و داد بزند آي دزد و در اين توطئه با او مشارکت کند و اين کاريست که شولوخوف مي‌کند. تمام اين‌ها هم ساده‌لوحانه است و هم توطئه‌آميز.**

**بنابراين هنر واقعگر يا رئاليسم به نوعي فقط مي‌تواند تبيين‌کننده‌ي زاويه‌ي ديد آن هنرمند به پديده‌ها باشد.**

**بله ما اصلاً نمي‌گوييم واقعگرايي وجود ندارد. حتي سوررئاليسم يک نوع واقعيت است و عدم واقعيت نيست و نوعي واقعيت ذهني است. ما نمي‌توانيم از واقعيت خارج بشويم من اصلاً به جهان ذهني اعتقاد ندارم.**

**چون جهان ذهني هم يک واقعيت است.**

**بله چون ذهن من مثلاً خواب مي‌بيند در خواب چه مي‌بيند اقوام خانه‌ي دوران کودکي، يک درخت و ... اين‌ها همه واقعيت بيروني دارد.**

**و آدمي هم که خواب مي‌بينم واقعيت بيروني دارد.**

**بله، و فقط اين‌ها را در نا به جايي مي‌بينيم مثلاً درخت را به جاي حياط خانه در وسط اتاق مي‌بينيم يا ... ولي درخت درخت است. من مثلاً خيلي بچگي‌ها‌يم را خواب مي بينم ولي هم آن دوران وجود داشته و هم خود من الان هستم پس واقعيت‌ها همواره حضور دارند. اما مي‌توانند در ذهن افراد نابه‌جا باشد. کما اين‌که واقعيت اصلي هم همواره با آن‌چه که من فکر مي‌کنم جاي نابه‌جا دارد. مثلاً من فکر مي‌کنم يک معلم يا يک رئيس جمهور بايد آدم نيکي باشد ولي اين امکان هست که آن نيکي ظاهري نابه‌جا باشد. درواقع ما در سوررئاليسم راه مي‌رويم و خيال مي‌کنيم در رئاليسم زندگي مي‌کنيم. مگر مي‌شود هشتصد ميليارد مثلاً جابه‌جا شود و ما همين‌طور نگاه کنيم. ما از واقعيت خارج نيستيم و نمي‌توانيم بگوييم واقعيت وجود ندارد ولي نمي‌توانيم بگوييم واقعيت را به مثابه واقعيت دريافت مي‌کنيم. ما دريافت خودمان را به نسبت ظرفيت خودمان مي‌کنيم.**

**در عين حال اگر ما بخواهيم واقعيت را تقليل بدهيم به پديده‌ي ظاهري‌اش، درواقع مشارکت کرده‌ايم در پنهان کردن واقعيت و واقعيت تقليل يافته خطرناک‌ترين واقعيت ممکن است. و به همين جهت نظام‌ها سعي مي‌کنند واقعيت را تقليل بدهند.**

**تقليل واقعيت درواقع يک فريب بزرگ است.**

**بله. درواقع هر قدر يک نظام توتاليتر‌تر باشد در تقليل دادن واقعيت موفق‌تر و مبرزتر است. همه‌ي واقعيت زندگي يک انسان را با تعريف ساعت قواعد مشخص حاکم بر زندگي او به واقعيت تقليل يافته تبديل مي‌کنند. همه‌ي زندگي يک آدم آمريکايي اين است که در ساعت مشخصي از خواب بيدار شود، سر کارش برود کارت بزند، غذاي آمريکايي بخورد و ... درواقع واقعيت وجودي اين انسان تقليل پيدا مي‌کند به سطح اين قواعد. چرا ما مي‌گوييم سينماي آمريکا مبتذل است، چون واقعيت‌ها را تقليل مي‌دهد. در صورتي که سينماي قدرتمند و تکنيکالي است و در عين حال براي مقاصدي که دارد خيلي هم قدرتمند عمل مي‌کند. جامعه‌اش را همگون مي‌کند و فرهنگ غالبي را که مي‌خواهد گسترش مي‌دهد ولي همه‌ي آدم‌ها را در قالب يک فرمول مشخص تقليل مي‌دهد و اين همان ابتذال اصلي است. اين تقليل با تقليلي که استالين با کمک امثال شولوخوف در رئاليسم سوسياليستي مي‌دهد فرق چنداني ندارد.**

**حالا يک مثال روشن‌تر بزنيم. اين اتاق هست آقاي اصلاني دوربينش را در گوشه‌اي قرار مي‌دهد. ديگري هم در همان گوشه و از همان زاويه‌ي تصوير اين اتاق را مي‌گيرند. در نهايت وقتي من اين دو تا تصوير را مي‌بينم دريافت من نسبت به واقعيت اين اتاق متغير خواهد بود. يعني از هر کدام اين‌ها به يک دريافت مي‌رسم. علت اين تغيير در واقعيت چيست؟ چه‌ قدرش در ذهن من مخاطب اتفاق مي‌افتد و چه قدرش در ذهن اين دو تصوير بردار.**

**اين يک مجموعه‌ي منشوري است شامل عوامل مختلف اين که مثلاً شما من را فيلمساز مهم‌تري نسبت به آن فرد ديگر مي‌دانيد و پيش‌فرض مثبت شما باعث مي‌شود کار من را بيشتر بپسنديد. دوم نور و رنگي که من انتخاب مي‌کنم. با نور و رنگي که آن آدم ديگر در همين زاويه انتخاب مي‌کند، فرق دارد. بعد مهم است شماي مخاطب در چه ساعتي کداميک از کارها را ببينيد.**

**پس تا اين جا همه چيز برمي‌گردد به من مخاطب.**

**بله چون اين لحظه با لحظه‌ي قبل به کلي فرق مي‌کند و ما همان آدم‌هاي يک لحظه‌ي قبل نيستيم حتي اگر قبلاً پلان من را ديده باشيد و بعد پلان نفر بعد را ببينيد يا برعکس اين دو لحظه دو احساس مختلف ايجاد مي‌کند. ببينيد چه‌قدر گسترده است. مهم است که من آن پلان را به چه چيز وصل کرده‌ام و او به چه چيز وصل کرده؟ اين مهم است چون به محض اين‌که دو چيز به هم وصل مي‌شوند ديگر دو چيز نيستند بلکه يک چيز ديگرند که نه اين است و نه آن.**

**پس به همين دليل پيکاسو مي‌گويد کپي کردن هيچ تابلوي نقاشي ممکن نيست.**

**بله. ممکن نيست. مثلاً کپي آثار رامبراند امکان پذير نيست چون رامبراند يک کاري در آثارش کرده که قلم‌مويش وارد تابلو شده حجم اين قلم‌مو را امکان ندارد بشود تقليد کرد. و در عين حال وقتي شما يک کپي از يک تابلو را زير اشعه‌ي ايکس بگذاريد معلوم مي‌شود که کدام کپي است و درواقع در خودش کپي بودنش را محفوظ مي‌کند. واقعيت به محض اين‌که از طريق ما دريافت مي‌شود تبديل به يک امر ذهني مي‌شود. مثلاً شما دقت کنيد اين اطاق بعد دارد.**

**چهارگوش است و ... همه‌ي اين تصويري که من براي شما مي‌گويم بر روي يک پرده‌ي صاف تصوير مي‌شود که پشت آن هيچ چيز نيست يعني پرده را اگر کنار بزنيد هيچ چيز نيست ولي در پشت شما که روبروي من نشسته‌ايد زندگي‌تان، خاطراتتان و بي‌نهايت جهان است که من نمي‌توانم به آن دسترسي پيدا کنم. اين حيرت‌آور است.**

**گاهي موقع تماشاي فيلم مبهوت مي‌شوم براي من واقعيت بيشتر از آن چيزي که روي پرده مي‌بينيم آن نوري است که از پرژکسيون به پرده مي تابد آن جانور براي من حيرت‌آورتر است چون تمام واقعيت در فوتون‌هايي است که از آن‌جا مي‌آيد. آن‌ها واقعيت است. اما آن‌چه ما آن‌جا مي‌بينيم واقعيت ارجاعي اين اطاق نيست چون اين اطاق زنده بود، نفس داشته و زندگي در آن جريان داشته. درواقع مي‌توانيم بگوييم رابطه‌ي ما با جهان يک رابطه‌ي بسيار پيچيده اتميک است. هر لحظه‌اي ما يک واقعيت ديگر است. هر لحظه که ما وارد اين اطاق مي‌شويم درواقع وارد اطاق قبلي نشده‌ايم و وارد يک اطاق جديد شده‌ايم.**

**بنابراين آيا بايد بگوييم تلاش براي لايه کاوي واقعيت تلاشي در نهايت بيهوده است؟!**

**نه بيهوده نيست چون ما در کاويدن واقعيت مي‌توانيم فهمي از جهان ايجاد کنيم که اين فهم به ما کمک مي‌کند که خودمان را بشناسيم. اصلاً کوشش بيهوده‌اي نيست. عدم تلاش براي لايه کاوي واقعيت امر بيهوده ايست. تعيين به واقعيت بيهوده است اما شک به واقعيت، خود واقعيت است.**

**پس بنابراين تنها عاملي که به رئاليسم در هنر مفهوم مي‌دهد تلاش براي واکاوي واقعيت است.**

**شک به واقعيت. مگر سزان چه کرده؟ فقط شک کرده به اين که آيا ظاهر سيبي که مي‌بيند همين است؟ و ديده که در اين سيب پر از حجم‌هاي مربع و مکعب و مستطيل است او شک کرده و از طريق اين شک کشف ديگري کرده. و مي‌گويد اشياء جهان مجموعه‌اي از هندسه‌هاي مختلف است تازه او کشف مي‌کند اما ماجرا به اين‌جا تمام نمي‌شود، پيکاسو که مي‌آيد مي‌گويد اين هندسه‌اي است که در زمان و لحظه تفاوت مي‌کند و هر لحظه‌اش با لحظه‌ي قبل تفاوت مي‌کند. يعني اگر من يک پرتره مي‌بينيم هر لحظه که سرم را يک ميلي‌متر مي‌چرخانم آن را به شکل ديگري مي‌بينيم به همين دليل نقاشي‌هاي کوبيسم چند چشم دارند. يا دو تا دماغ دارند. از ديد او حجم هندسي متغير است. ماجرا اين‌جا هم متوقف نمي‌شود، بلکه ديگري مي‌گويد آيا اين شيئي حجم هندسي را در خود دارد يا خود اين حجم هندسي نماينده‌ي آن شيئي است آن وقت آدمي مثل موندريان هندسه يک درخت را آن‌قدر تجزيه مي‌کند که دست آخر مي‌رسد به يک تاش قلم. اين تاش سرخ رنگ همان درخت است. درواقع موندريان مي‌گويد شيئي نهايتش کجاست، پيکاسو مي‌گويد شيئي در زمان کجاست. اين‌ها با هم تفاوت دارد.**

**موندريان مي‌رسد به نهايت شيئي و پيکاسو مي‌رسد به زمان در شيئي و با توجه به هندسه‌ي متغير در پيکاسو و هندسه ثابت در سزان و نهايت شيئي در يک هندسه‌ي نهايي تجلي مي‌کند براي موندريان، اما باز اين‌جا تمام نمي‌شود.**

**باز اين سؤال پيش مي‌آيد که آيا اين هندسه در نهايتش ثابت است. يا يک تصادف است؟ وقتي که برگ درخت مي‌لرزد هيچ وقت ثابت نمي‌شود که بفهمي ريشه‌اش در کجاست؟ اين‌ها دايماْ در تصادف با يکديگرند. برگ‌ها مي‌لرزند يعني هيچ وقتي نمي‌شود اين تصادف لرزش بين برگ‌ها را محاسبه کرد. پس از صدفه يا تصادف يک امر نهايي است.**

**امر نهايي فقط در حضور هندسي‌اش نيست در آن تصادف است. حالا آدمي مثل جکسون پولاک اين تصادف را مبناي کارش قرار مي‌دهد و مطرح مي‌کند. او رنگ را مي‌پاشد روي بوم تا تصادف نقشي را شکل بدهد.**

**پس بنابراين واقع‌گرايي در هنر به معناي ثبت عيني پديدارها نيست، مثل يک فيلم خبري.**

**اصلاً به هيچ وجه. فيلم خبري هم جاي خودش را دارد ولي در هر حال اثر هنري نيست فيلم خبري براي ما آرشيو و سابقه‌ي ذهني درست مي‌کند.**

**وقتي مي‌گوييم واقع‌گرايي هنرمندانه تنها به معناي ثبت عينيت نيست بلکه يک نوع واقعيت در آن داريم.**

**بله در عين حال کشف يک لايه‌ي جديد. چون آن چه که قبلاً کشف شده ديگر هنر نيست. اگر ما امروز مثل پيکاسو نقاشي کنيم کاري نکرده‌ايم. به همين جهت ضياءپور عليرغم اين‌که نقاش خيلي خوبي است اما چون دست دوم پيکاسو است مطرح نمي‌شود و در تاريخ هنر اسم پيکاسو مانده نه اسم او. اگر از براک هم حرفي زده مي‌شود او شبيه پيکاسو نيست و قصه‌ي خودش را دارد.**

**حالا چرا ضياءپور کمي جالب است چون تکرار گرته‌اي از سبک پيکاسو را با موتيوهاي ايراني ترکيب کرد. اما او کشف جديدي نکرده. او مثل يک معلم کشف پيکاسو را تشريح کرده. معلم‌ها هيچ وقت وارد تاريخ علم نمي‌شوند. آن‌ها نقش بسيار مهمي دارند ولي وارد تاريخ نمي‌شوند. تاريخ مرحله‌ي ورود به کشف جديد است. يعني وقتي ما چيزي را کشف مي‌کنيم وارد تاريخ مي‌شويم. به همين جهت 400 سال است که ما وارد تاريخ نشده‌ايم. چون ما هيچ چيز کشف نکرده‌ايم. تاريخ سياسي، اجتماعي، ... دنيا را بگرديد هيچ اسمي از ما نيست. همين تاريخ سينما ما در سال 1900 دوربين داشتيم و فيلم هم ساختيم در اين سال آلمان هنوز دوربين نداشته و فيلم نساخته اروپاي شرقي بيست سال بعد از ما دوربين داشته، ژاپن 25 سال بعد از ما دوربين داشته. آمريکاي لاتين 30 سال بعد دوربين داشته. همه‌ي اين کشورها در تاريخ جهاني سينما هستند در صد سال اخير الا ايران!! آيا ما کشفي در ساختار *–* رويکرد يا تکنيک سينما کرده‌ايم که جهان را با سوژه و موضوع جديدي در سينما روبرو کند؟ نه! پس وارد تاريخ نشديم.**

**آقاي بيل گيتس در تاريخ هست اما کاربران تکنولوژي که او ساخت در تاريخ نيستند تاريخ ساختن امر کاشفانه‌اي است تاريخ آن لحظه‌اي ساخته مي‌شود که يک تحول ايجاد شود حتي تحول منفي. مثلاً چنگيز کشف کرد که مي‌تواند چند ميليون انسان را بکشد تا آن روز چنين ظرفيتي در کشتار جمعي کشف نشده بود. فاتحان قبل از او هيچ کدام چنين کشفي نکرده بودند. داعش حجم خشونت انساني را کشف کرد و به آن عمل کرد در مدل قرن 21 و اين‌که جامعه‌ي امروز انساني چه ظرفيتي از خشونت دارد.**

**در فيلم طعم گيلاس کيارستمي مي‌بينيم يک نفر مي‌خواهد خودش را بکشد فرض بر اين است کسي که قصد خودکشي دارد مي‌رود خودش را مي‌کشد حالا چه جنازه‌اش بيرون خاک بماند و چه داخل خاک. فرقي نمي‌کند اما در اين فيلم ماجرا چالش ذهني اين آدم است که مي‌خواهد کسي را پيدا کند که روي جسدش خاک بريزد يعني يک نوع رئاليسم که فقط بخشي از يک واقعيت بزرگ است و کارگردان مي‌خواهد با واکاوي همين يک بخش از واقعيت مخاطب را تحت تأثير يک انديشه قرار دهد. اين نوع نگاه به واقعيت *–* يعني نگاه عمودي*–* که در ادبيات و ساير هنرها هم داريم. آيا مزيتي به نگاه گسترده دارد؟**

**ببينيد آدمي مثل تولستوي نگاهش، نگاه فيزيکال است اما شما نمي‌توانيد تولستوي را حذف کنيد و بگوييد داستايوسکي بر تولستوي مزيت دارد. تولستوي بخشي از دنيا را در جنگ صلح به شکل پهنه‌اي و گستره‌گرا ديده و داستايوسکي پر از خرده‌هاست خرده‌هايي که در جريان داستان با هم يک کليت را تشکيل مي‌دهند اما اين کليت هيچ وقت يک کليت گسترده نمي‌شود و هميشه در حد خرده‌نگاري مي‌ماند در عين اين‌که به ما يک ايده‌ي کلي مي‌دهد اما خودش به عنوان يک خرده‌نگاري مي‌ماند، چون تولستوي هميشه يک نماي باز عجيب دارد که در آن هزاران انسان هست.**

**به همين دليل اسامي آدم‌هاي جنگ و صلح را نمي‌شود حفظ کرد. بيننده در اين لانگ شات يا خرده‌نگاري يا نگاه عمقي چه‌گونه يک واقعيت را کشف مي‌کند اين مهم است درست مثل کشف باستان شناسان، حفاران غيرقانوني و غيرمتخصص همين‌طور بدون مطالعه کلنگ را مي‌زنند و کلي اثر باستاني زير خاک را از بين مي‌برند ک يک کاسه‌ي سالم مثلاً در بياورند و بفروشند اما يک باستان‌شناس چون حقيقت قضيه را مي‌داند ريزريز خاک يک بخش را با احتياط برمي‌دارد و با فرچه خاک اطراف يک اثر باستاني را پاک مي‌کند که گاهي ساعت‌ها طول مي‌کشد و اين اثر ارزشمند را از زير لايه‌هاي عميق خاک «کشف» مي‌کند.**

**مهم اين کشف است. هر دوي اين‌ها عمودي حرکت کرده‌اند اما اين حرکت عمودي با آن حرکت عمودي تفاوت ماهوي و نتيجه‌ي کاملاً متفاوتي دارد. اولي منفعت خودش را کشف مي‌کند و آن يکي تاريخ را کشف مي‌کند. آثار شولوخوف هم عمودي رفته اما منافع يک نظام را کشف کرده و براساس اين منافع حرکت عمودي انجام داده. اما فالکنر حرکت عمودي   
انجام نداده.**

**به همين جهت وقتي کندي بر سر کار مي‌آيد هر هفته‌اي يک روز با هنرمندان قرار نهار مي‌گذارد وقتي فالکنر را دعوت مي‌کند، پاسخ او اين است: «يک نهار نمي‌ارزد که از لوس آنجلس به واشنگتن بيايم!» و نمي‌رود. چون حرکت او براساس واکاوي نقاط ضعف و نقص‌هاي نظام آمريکاست او نظام رواني جامعه‌ي آمريکا و نظام حاکم بر آن را به صورت عمودي واکاوي مي‌کند.**

**او فيزيک را عمودي نمي‌بيند بلکه درون فيزيک را عمودي مي‌کاود اما شولوخوف نه! تفاوت اين جاست اين‌که به کجا بزني که به نفت برسي. در عين حال ساختارها هم مطرح است اين‌که ما ساختار را مجرد ببينيم يا ساختارها را در ترکيب با هم مي‌بينيم. مهم اين است که ما چه‌طور يک موضوع را به مسئله تبديل کنيم. تا زماني که موضوعي به مسئله تبديل نشود نه حساسيت برانگيز مي‌شود و نه چيزي را تغيير مي‌دهد. به همين دليل است که کلي فيلم درباره‌ي فحشا و اعتياد داريم اما هيچ کدام موفق نشده‌اند اين دو موضوع را تبديل به مسئله کنند. وقتي ما بتوانيم واقعيتي را به مسئله تبديل کنيم آن وقت است که عمودي حرکت کرده‌ايم. اما وقتي واقعيت را تبديل به مسئله نمي‌کنيم و به عنوان يک امر خوشايند آن را تصوير مي‌کنيم مثل شولوخوف و خيلي‌هاي ديگر که شبيه او کار مي‌کنند.**

**شما در فيلم «تهران هنر مفهومي» آيا با هدف عادت زدايي از ابتدا تصوير تهران را در آيينه‌ها گذاشتيد که تماشاگر حواسش جمع باشد که قرار نيست فيلم منظره و خيابان ببيند يا با اين عادت‌زدايي تصويري نظرتان را درباره‌ي واقعيت موجود بيان کرديد و معوج بودن تهران را خواستيد بيان کنيد.**

**اين‌که ما حتماً عادت‌زدايي کنيم به هر قيمت امروز به خصوص در بين جوان‌ها تبديل به يک کار لوس و بي‌مزه شده. مسئله اين است که رويکرد ما چه باشد و چه تفکري در مورد يک مسئله داشته باشيم. تهراني که ما امروز داريم حتي امروز به «کلان آبادي» معروف شده و نه حتي کلانشهر چون يک آبادي بي سروته است و يک ده بزرگ شده است و نه يک شهر با مقتضيات شهري. دوم اين‌که شهروندش، شهروند نيست، شهرنشين است. اين دو با هم فرق مي‌کنند.**

**چون شهروند با شهر خودش تعاملي دارد. اما شهرنشين مثل ميهمان فقط ساکن است و فقط توقع سرويس گرفتن دارد. پياده‌روهاي تهران براي پياده رفتن نيست در پياده‌روهاي دنيا ميز و صندلي هست، آدم‌ها مي‌ايستند و مي‌نشينند با هم حرف مي‌زنند (در قديم تهران هم همين‌طور بود) اما امروز پياده‌روهاي ما فقط شده جايي براي گذر به سرعت آدم‌ها و موتورسيکلت‌ها البته در ميدان‌هاي شهرهاي بزرگ دنيا شما با کبوترها بازي مي‌کني پاي حوض ميدان مي‌نشيني، اين‌جا اصلاً ميدانش کجاست؟ اگر بخواهي به وسط يک ميدان بروي قطعاً تصادف خواهي کرد اصلاً مرکزيت ميدان‌هاي اين شهر از بين رفته. اين پياده‌روها ديگر جاي تأمل و تعامل نيست. انساني که تأمل نمي‌کند يک انسان مجازي است.**

**چون تأمل ظرفيت انسان است. جالب اين‌جاست که از وقتي اين مجازي بودن شکل گرفت شيشه‌هاي معوج هم در تهران بيشتر شده و در ساختمان‌هاي مختلف از آن استفاده مي‌شود. همين معماري ناخودآگاه نماد تاريخ و موقعيت هر جامعه است. هابرماس مي‌گويد: «فضاهاي عمومي است که مي‌گويد شهر يعني چه و فضاهاي عمومي است که شهر را تعريف مي‌کند» اين‌جا خصوصي بودن فضاهاست که شهر ما را تعريف مي‌کند. در همه‌ي دنيا شهرداري عمومي‌ترين جاي ممکن است اما من شهروند در ايران براي ورود به شهرداري بايد به ده تا سؤال پاسخ بدهم و کارت نشان بدهم و ...**

**انگار داري به حريم کسي تجاوز مي‌کني. در دوماي برلين مردم آزادانه وارد مي‌شوند مذاکرات علني مجلس را گوش مي‌دهند و خارج مي‌شوند اما اين جا از نماي مجلس قصد فيلمبرداري داشتم جلوي مرا گرفتند و بيست نفر مأمور مانع شدند گفتم آقا مجلس متعلق به مردم است. و درگير شديم و ... به هر حال آخر سر تصاوير مجلس را روي بدنه‌ي سماورهاي پشت ويترين مغازه‌هاي روبرو گرفتم. يعني عمومي‌ترين بخش جامعه تبديل به يک پديده‌ي خصوصي شده. اين ديگر شهر نيست يلکه يک دفورماسيون کامل است.**

**شعر، آیینه‌ی احساس و اندیشه**

**گپی بادکتر ضیا موحد**

**احمد ميمنت**

**دکتر ضياء موحد از معدود صاحب‌نظران در عرصه‌ي ادبيات و شعر است اديبي که هم شعر مي‌گويد و هم شعر را مي‌داند و نقد و نظرهاي بسيار نوشته و کتاب‌هايي دارد در بررسي شعر امروز و ...**

**در فرصتي که براي ديدارش دست داده بود. حرف از شعر به ميان آمد و برخي جريان‌هاي شعري و طبق معمول همه‌ي حرف‌هايش را ضبط کردم. اما در نهايت گفت که تمايلي ندارد حرف‌هايش در مورد برخي مسايل مطرح شده از سوي برخي شاعران در مورد شعر چاپ شود و البته که بايد خواسته‌اش را مي‌پذيرفتيم و ‌پذيرفتم اما دريغم آمد که بخشي از گفته‌هايش را که به طور کلي درباره‌ي شعر بود و بي‌هيچ اظهارنظري در مورد برخي مسايل و بعضي آدم‌ها در کشوي ميزم حبس کنم و ديگران آن را نخوانند و نتيجه اين شد که مي‌خوانيد.**

**آيا شعر مي‌تواند فقط برآيند احساس شاعر باشد. يا توأم شدن انديشه و عقلانيت با احساس شعر را مي‌سازد؟**

**ازرا پاوند مي‌گويد: «شعر پيوند عاطفي، عقلاني است در لحظه‌اي از زمان» که هم اشاره مي‌کند به آنيّت شعر و هم اشاره مي‌کند به انديشه در شعر چون تفاوت بين منظومه‌ي سبزواري که حکمت را شعر کرده با شعر اين است که هيچ عاطفه‌اي در شعر او نيست و همه‌اش حکمت و فلسفه است و باز تفاوت شعر واقعي با شعري مثل نفرين‌نامه‌ي کفاش خراساني اين است که شعر کفاش خراساني عاطفي صرف است.**

**يا دوستان شرح پريشاني من گوش کنيد قصه‌ي بي سروساماني من گوش کنيد.**

**اين‌ها زمينه‌ي صرفاً عاطفي دارند بنابراين مسئله‌ي انديشه از قديم و تا قرن بيستم هم در شعر مورد توجه بوده و اين حرف تازه‌اي نيست که ما بگوييم به عنوان يک روش جديد آن را پيشنهاد مي‌کنيم. وگرنه من نمي‌توانم صبح از خانه بيرون بيايم و بگويم از الان قرار است شعر حکمت‌آميز بگويم. اين کار ساده‌اي نيست اين کار يک سعدي ديگر مي‌خواهد. اتفاقاً مقاله‌اي مي‌خواندم درباره‌ي *Poetry and philoso phy* نويسنده در اين مقاله بعد از اين‌که مي‌گويد اگر بخواهيم بدانيم *Poet philosopher* (شاعر فيلسوف) کيست و بايد شبيه چه کسي باشد دو تا اسم آورد، يکي نام خيام را آورده و دوم اسم دانته را. و بعد مي‌گويد شکسپير را نمي‌توانيم شاعر فيلسوف بدانيم چون شکسپير يک جهان بيني کلي ندارد. نقطه نظر کلي ندارد. شکسپير درباره‌ي انواع و اقسام مسايل سروده و نوشته و راجع به قدرت، بدبيني و ... همه چيز شعر گفته ولي همه‌ي اين‌ها را که کنار هم بگذاريم در آخر معلوم نمي‌شود که جهان‌بيني شکسپير به صورت کلي چيست. اين حرف بزرگي است که يک نويسنده‌ي انگليسي چنين نظري درباره‌ي شکسپير ابراز کند. و بگويد خيام جهان بيني و نظريه دارد. بدون اين‌که در شعرش حتي يک کلمه از اصطلاحات منطقي و فلسفي استفاده کرده باشد. يا دانته همين‌طور.**

**در شعر نو ما هم از آغاز که آمد نيما نظريه‌ي خاصي داشت که بنيان آن مسئله‌ي انسان دوستي بود و البته يک مارکسيسم پنهان هم داشت، به هر حال او جهان‌بيني داشت. وقتي به شاملو مي‌رسيم مي‌بينيم که در برخي شعرهايش اومانيست است ولي جهان‌بيني قابل تشخيص و شخصي نداشت. يک اومانيسم ناپخته‌اي داشت. به اخوان که مي‌رسيم مي‌بينيم اخوان يک دست تر است، او مي‌خواست جهان‌بيني براي خودش تعريف کند که «مزدُشت» از آب درآمد که نه مزدک است و نه زرتشت و نشد. به سهراب سپهري که مي‌رسيم يک جهان‌بيني عرفاني (که خيلي هم مردم آن را مي‌پسندند) داشت. مي‌شود گفت که از اين نظر به نسبت بقيه انضباط بيشتري د اشت.**

**نظريه‌ي سهراب هم البته نه جديد بود و نه چندان منسجم اما به نسبت ديگران نظم بهتري داشت. در مورد بقيه صحبت نمي‌کنم چون لازم نيست در هر صورت اين حرف درست است که عنصر انديشه در شعر ما در اين دوران کم بود. و اين حرف درست است. در نتيجه يک عده‌اي اين کمبود را حس کرده بودند و به فکر بودند که چه کار کنند. اين مشکل را فهميده بودند اما اين مشکل را با بازي زبان و مثلاً هفتاد سنگ خبر اقاي رويايي و حرف‌هاي براهني و امثالهم نمي‌توان حل کرد. اين مسئله با شيطنت کردن با زبان حل نمي شود.**

**بهترين شعرهاي غربي‌ها هم شعرهايي نيست که از بازي با زبان سروده شده باشد. آن‌ها هم از اين کارها کرده‌اند. مثل ويليام کارلوس که معروف است به اين کار. آن‌ها هم وقتي که در گلچين‌هاي شعر، مي‌آيند شعر انتخاب کنند شعرهايي را مي‌آورند که از اين جنس بازي با کلمات و فرم‌گرايي صرف نيست و از جنس معقول‌تري است. استفاده از آزادي در هر عرصه‌اي و در شعر هم ساده نيست. آن آزادي که نيما به شعر داد، هم همين حکم را دارد شايد کسي که بيش از همه توانست از آن استفاده کند فروغ فرخزاد بود، او هول نشد و با همين زبان عادي روزمره شروع کرد به طرح مسايل زنانه و حتي اجتماعي، شايد او از اين نظر موفق‌تر بود. نمي‌خواهم بگويم که بينشي آورد و حکمتي و ... نه اين هم نبود اما توانست به عنوان يک زن انديشه‌اش را بهتر در قالب اين فرم آزادتري که نيما آورده بود مطرح کند. البته همه‌ي اين‌ها به آن معنا نيست که شعر نو دستاوردي نداشته خير، اصلاً اين‌طور نيست. در کارهاي اخوان *–* شاملو و ... همه‌‌ي شاعران هم دوره اين‌ها شعرهاي نابي داريم که اگر نيما نيامده بود و اين‌ها در اين خط حرکت نکرده بودند اين شعرها را نداشتيم. من نمي‌خواهم نفي کل اين دستاوردها را بکنم. که بشود مصداق شعر «نفي حکمت نکن از بهر دل خامي چند...» در شعرهاي شاملو يا اخوان يا نيما لحظات فوق‌العاده‌اي مي‌يابيم که نظيرش را در شعر گذشته نداريم.**

**و شعر دهه‌ي هفتا؟**

**شعر دهه‌ي هفتاد قصه‌ي جدايي دارد.**

**در شعر همه‌ي کشورها ما دوره‌هاي اوج و دوره‌هاي فرود را داريم. در شعر اروپا هم همين‌طور است يک مقاله‌اي هست با عنوان «دو انقلاب» من از آقاي منوچهر بديعي خواهش کردم اين را ترجمه کنند که در يکي از شماره‌هاي جنگ اصفهان چاپ شد. در آن‌جا شعر اروپا دوره بندي شده و نويسنده معتقد است که شعر به شکل آن چه ما مي‌گوييم «شعر دهه‌ي هفتاد»، در اروپا از 1945 شروع شد. يعني شعر پست مدرن. و سردمداران اين جريان يکي‌يکي با نمونه‌ي شعرشان در اين مقاله آمده‌اند اين افراد انواع و اقسام تجربيات شعري را کرده‌اند. آخر سر نويسنده پرسيده، خب حالا چي؟ پاسخ خيلي از اين سؤال‌ها را مي‌توان در آن مقاله پيدا کرد. در ايران شعر دهه‌ي هفتاد اين کار را بر عهده داشت و چون ما از وقتي چشممان به دهان غرب دوخته شده در مسايل فرهنگي چند دهه از آن‌ها عقب هستيم اين بار هم همين‌طور شد يعني حدود شصت سال بعد دهه‌ي هفتاد همين نقش را بر عهده گرفت و دچار همان عوارض شعر اروپا شد. چون آن‌جا هم اين نوع شعر جا نيفتاد و به اصطلاح نگرفت و شعر پست مدرن به اصطلاح خودشان اسب مرده‌اي است که ديگر نمي‌شود به آن شلاق زد و بايد رهايش کرد. بنابراين شعر دهه‌ي هفتاد هم توليد شاخصي نداشت و مورد توجه قرار نگرفت، اما اين بديهي بود و بعد از آن چند شاعر قوي دهه‌هاي چهل و پنجاه (چه جهان‌بيني داشتند و چه نداشتند، اما «شعر خوب» داشتند) خيلي از راه‌ها پيموده شده بود اين‌ها به ته ماجرا رسيدند.**

**اين جريان از شعر بي‌وزن نيمايي شروع شده بود تا به بي‌وزني شاملويي رسيده بود و تمام اين راه‌ها را طي کرده بود و از خيلي از کليشه‌هاي شعر قديم انصافاً اين‌ها عبور کرده بودند. بنابراين نسل جديد، بايد از اين‌ها بالاتر مي‌رفت بنابراين به فکر افتادند که مثل اروپايي‌ها با وزن و قافيه و ساختار کلمات نوآوري کنند و غزلسرايانشان مثلاً غزل پيوسته بسرايند و بازيگوشي با زبان بکنند. به اين‌ها عيب هم نمي‌توان گرفت چون اين شعر برآيند منطقي دوران پيش از خودش بود.**

**مسئله‌اي که براي من هميشه مطرح بوده اين‌که چشم داشتن به غرب، به خصوص در زمينه‌ي شعر (چون ادبيات داستاني مقوله‌ي ديگري است و رمان و داستان کوتاه اصولاً متعلق به آن‌هاست) با وجود گنجينه‌ي عظيمي از شعر که در پيشينه‌ي کشور ما و فرهنگ ما هست نظريه‌هاي غربي چه‌قدر مي‌تواند پيش برنده باشد يا اصلاً چنين رويکرد شيفته‌واري به نظريات غربي در شعر چه‌قدر لازم است؟**

**من يک مقاله دارم با اين عنوان که: آيا شعر نو متأثر از شعر غرب است پاسخ داده‌ام که چون کساني که سردمداران شعر نو بودند، اصلاً فرانسه‌ي آن‌چناني نمي‌دانستند. چه نيما، چه شاملو، چه اخوان که اصلاً فرانسه بلد نبود و ... بهترين شعرهايشان را هم در دوران جواني سروده‌اند که همان مقدار کم زبان فرانسه را هم که در سال‌هاي بعد آموختند بلد نبودند. پس بدون نگاه به نظريات غربي کارشان را کردند چون خودشان با حس قوي شعري که داشتند آن شعرهاي خوب را سرودند و کارهايي کردند که نشان مي‌دهد که انصافاً جوهر شعري دارند. شعر غرب اصلاً داستان ديگري است. درواقع شعر نو در ايران تداوم همان نحوه‌ي تفکر و شعر کلاسيک ماست. اين را من بايد يک وقتي بنويسم. که چه قدر نيما تحت تأثير نظامي است. حتي يک جايي گفته که پدرم هر شب در طبقه‌ي بالاي خانه نظامي مي‌خواند و من تحت تأثير آن هستم. حتي منظومه‌اي داشته که من فکر مي‌کردم محصول دوران جواني اوست ولي آل احمد در مقاله‌ي «پيرمرد چشم ما بود» مي‌گويد که از جواني تا اواخر عمر روي اين منظومه فکر مي‌کرد. يعني تا آخر عمرش تحت تأثير نظامي بود. يعني مي‌توانم نشان بدهم که جريان کلي جهان‌بيني نيما تحت تأثير افکار نظامي بوده. و بعد از او هم شاملو شيفته‌ي دو تا شاعر است يکي حافظ و ديگري نظامي. اين‌ها دو تا شاعري هستند که نيما روي آن‌ها دست گذاشته يعني تا قبل از شعر نو شاعر مملکت ما افصح‌المتکلمين سعدي بود چون با گلستان و بوستان او اصلاً فارسي ياد مي‌گرفتيم اما با آمدن شعر نو و اتفاقاً توصيه‌ي نيما در مورد پرداختن به حافظ و نظامي اين ميراث به شاملو و اخوان و ديگران منتقل شد. بر اين اساس مي‌گويم که شعر نوي ما تقليد از شعر غرب نيست. اتفاقاً ادامه‌ي جريان سنتي شعرمان است يعني ما اگر اين جريان شعري سنتي را نداشتيم اصلاً شعر نداشتيم.**

**گزارش**

**چهارصد سال پیش**

**در آن خانه‌ی چوبی**

**به بهانه‌ي چهارصدمين سال درگذشت ويليام شکسپير**

**ترجمه و گزارش: سيمين‌دخت گودرزي**

**برگرفته از اينديپندنت**

**روز 23 آوريل 1616 مردي مُرد و اسطوره‌اي متولد شد. اسطوره‌اي شگرف که نه تنها در ادبيات و نمايش بلکه در زبان و انديشه‌ي انسان‌ها تأثيري جاودانه داشت. اين اثر را تا به امروز نيز مي‌توان در نحوه‌ي ابراز عشق، توصيف اندوه يا سرخوشي و حتي در گفتارهاي ساده‌ي روزمره‌ي مردم ديد و شنيد.**

**ويليام شکسپير از آن دسته نويسندگاني است که آثارش فراتر از زمان بود و تعجبي ندارد که پس از 400 سال به شيوه‌هاي گوناگون براي او مراسم بزرگداشتي در کشورهاي مختلف و به‌ويژه در بريتانيا برگزار شود.**

**مشهورترين شبکه‌ي انگليسي يعني بي بي سي در يک مجموعه‌ي کامل تلويزيوني زندگي و آثار شکسپير را به تصوير مي‌کشد. در اين مجموعه هنرپيشگاني چون بنديکت کامبريچ (که ما او را بيشتر با نقش شرلوک هولمز شناخته‌ايم) و جودي دنچ ايفاي نقش مي‌کنند.**

**علاوه بر اين بايد به 37 پرده نمايش در مسيري به طول 4کيلومتر، در حدفاصل ميان دو منطقه‌ي شناخته شده‌ي لندن يعني وست‌مينستر و تاور بريج اشاره کرد که هر پرده شامل يک فيلم 10دقيقه‌اي است و در آن جنبه‌هاي متفاوت آثار شکسپير به نمايش درآمده است. اين فيلم‌ها به فراخور موضوع و موقعيتِ داستان‌ها در مکان‌هاي مهم تاريخي مانند محوطه باستاني اهرام مصر (براي نمايش کلئوپاترا) و صخره‌هاي ال سينور (براي نمايش هملت) فيلمبرداري شده‌اند.**

**کتابخانه‌ي بزرگ بريتانيا نيز نمايشگاهي ويژه به نام شکسپير برگزار کرده که در کنار نمايش آثار برتر او، تنها نمايشنامه‌ي شکسپير را که با دستنويس خودش باقي مانده، در معرض ديد عموم قرار مي‌دهد. ديگر آن‌که ارکستر سمفونيک لندن براي شکسپير کنسرتي را در سه بخش طراحي و اجرا کرد که آغازگر آن قطعه‌اي بود از ساخته‌هاي مندلسون با نام روياي شب نيمه‌ي تابستان. همچنين يکي از مؤسسات شناخته شده‌ي فيلمسازي در انگلستان به نام *BFI* بزرگ‌ترين پروژه‌ي خود را به بزرگداشت شکسپير اختصاص داده که شامل اکتشاف و گردآوري نزديک به 500 فيلم صامت در جهان، از آثار اين نويسنده‌ي نامي است. در اين ميان نخستين فيلم ساخته شده از آثار شکسپير به نام شاه جان (*King* *John*) به نمايش درآمد.**

**موزه‌ي لندن نيز به مناسبت چهارصدمين سالمرگ شکسپير توري را ترتيب داده که در آن، لندنِ دوره‌ي شکسپير را به گردشگران نشان مي‌دهند.**

**اما به غير از لندن شهر ديگري که در اين روزها بسيار مورد بازديد گردشگران و علاقه‌مندان آثار شکسپير قرار مي-گيرد استراتفورد، زادگاه اوست؛ از اين رو همراه با شما راهي اين شهر کوچک و خانه‌ي شکسپير مي‌شويم تا ببينيم اين شاعر و نويسنده‌ي عالمگير روزگار کودکي و جواني خود را در کجا و چگونه سپري کرده است...**

**به سوي خانه‌ي شکسپير**

**روز از نيمه گذشته و آفتاب بي‌رمق بريتانيا همچنان با ابرها در ستيز است و سرسبزي جاده‌هايي که به استراتفورد مي-رسند، اين نويد را مي‌دهند که باز هم ابرهاي باران‌زا پيروز خواهند شد.**

**اين شهر در 40 مايلي (64 کيلومتري) جنوب غربي بيرمنگام، دومين شهر بزرگ انگلستان، قرار دارد و وسعتش به اندازه‌اي است که قدم‌زنان در عرض دو ساعت مي‌تواني دورتادور آن را طي کني و در اين راه از هر کس سراغ خانه‌ي شکسپير را بگيري، خشنود از اين‌که تازه‌واردي ديگر فرسنگ‌ها راه را پيموده تا منزل همشهري مشهورشان را ببيند، خيابانِ نه چندان عريضي را نشانت مي‌دهد که با همان عنوان *"*زادگاه شکسپير*"* نام‌گذاري شده است.**

**هوا گرگ و ميش است اما چراغ‌هاي رنگي و پرنور، ته مانده‌ي آفتاب را ياري مي‌کند تا تابلويي که جهت خانه‌ي شکسپير را نشان مي‌دهد، ببينيم.**

**يک عمارت چوبي بزرگ که از قرن ششم ميلادي تاکنون ستون‌هاي خود را زير بام‌هاي شيب‌دار سفالين حفظ کرده و درست در ميان باغي پر از گل و گياه رنگي با دري کوتاه و باريک پذيراي ما مي‌شود.**

**راهنماها ضمن خوشامدگويي از همه‌ي بازديدکنندگان مي‌خواهند که از عکاسي خودداري و به همان تصاويري که در دفترچه‌هاي مصور راهنما چاپ شده، اکتفا کنند.**

**به طبقه‌ي همکف مي‌رويم، درست کنار پله‌ها اتاق بزرگي است که در آن، پيش از هر چيز دستکش‌هاي چرمي کرم‌رنگ، آويزان روي بندي کنار پنجره، توجهت را جلب مي‌کند و بعد سبدهاي حصيري که روي زمين با چيدماني نامرتب قرار گرفته‌اند؛ اين‌جا کارگاه جان شکسپير، پدر ويليام و دوزنده‌ي معروف دستکش‌هاي چرمي است. گفته مي‌شود يکي از کارهايي که ويليام بسيار دوست داشت اين بود که دستکش‌هاي آماده شده را به مشتري‌ها تحويل دهد و گاهي براي اين کار بايد بيرون از استراتفورد مي‌رفت. ويليام شکسپير دستکش‌ها را در سبدي مي‌گذاشت و سرخوش و پرجنب و جوش در کنار رودخانه‌ي پيچ در پيچ ايون (*Avon*) که در چند مايلي خانه‌اش بود به راه مي‌افتاد و با طبيعت آن‌جا همراه مي‌شد تا دستمايه‌ي نخستين اشعارش را از طراوت آن‌جا بگيرد:**

***"*شکوه ِ دنيا همچون دايره اي بر روي آب است**

**که هر زمان بر پهناي خود مي افزايد**

**و در منتهاي بزرگي هيچ مي شود*"***

**بوي سنگين چرم طبيعي خواه نا خواه از اتاق بيرونمان مي‌کند. از پله‌ها بالا مي‌رويم تا اتاقي را ببينيم که ويليام شکسپير در سال 1564 در آن متولد شد؛ گاهواره‌ي چوبي کنار تختخوابي بزرگ که چهار طرف آن پرده‌هاي ضخيم سبز و قرمز منگوله دار آويخته و ما را از توضيح راهنمايان بي نياز مي‌کند.**

**سقف اتاق کوتاه است و پنجره‌ي کوچکي که نيمي از آن را هم پرده‌ي مخملي سبزرنگ پوشانده توان روشن کردن اتاق را ندارد. شمعدان‌هاي متعدد دورتادور اتاق، روي تاقچه‌ها و ديوارکوب‌ها هم ناتواني پنجره را تأييد مي‌کند.**

**درِ کوتاه ديگري که رو به روي پنجره قرار دارد بازديدکنندگان را به اتاقي هدايت مي‌کند که در آن ميز کهنه و نسبتاً کوچکي گذاشته شده با قفسه‌اي ناموزون در زير آن، پر از کتابچه‌هاي قديمي. بنا به گفته‌ي راهنما، اين ميز، ميز تحرير شکسپير در دوره‌ي تحصيل است که آن را به عنوان يکي از لوازم شخصي ويليام از مدرسه به خانه‌ي او منتقل کرده بودند.**

**کنار اين اتاق، اتاق ديگري است بزرگ‌تر و شلوغ‌تر از جاهاي ديگري که ديده بوديم. در آن‌جا هم يک تختخواب با همان پرده‌هاي مرسوم قرار دارد و کنار آن يک چرخ بزرگ ريسندگي که دورتادور آن را الياف، کلاف‌هاي نخ و پشم‌هاي نريسيده پوشانده است. اين‌جا اتاقِ خواب و کار خواهر ويليام است. گويا تهيه‌ي تمامي نخ‌هايي که پدر در کارگاه استفاده مي-کرد حاصل دست و چرخ او بود. ديدني‌هاي اين طبقه با درها و سقف‌هاي کوتاهش تمام مي‌شود و مي‌توانيم براي ديدن آشپزخانه‌اي که با آويزان کردن غازهاي مصنوعي تزيينش کرده‌اند، از پلکاني ديگر پايين برويم. آشپزخانه عاري از کمد و گنجه است و همه‌ي ظروف و لوازم روي تاقچه‌هاي چوبي به رديف چيده شده و از ميخ‌ها به عنوان آويز استفاده کرده‌اند. کنار آشپزخانه اتاقي هست با يک ميز ناهارخوري بزرگ و شومينه‌اي متناسب با وسعت آن. اين‌جا تنها اتاقي است که ديوارهايش تزيين شده. آن‌ها را با چوب‌هاي قهوه‌اي رنگ، مشبک کرده‌اند. نقشه‌ي خانه کمي پيچيده است. در نگاه اول متوجه نمي‌شوي که آشپزخانه و کارگاه پدر که هر دو در طبقه‌ي همکف هستند نسبت به هم چگونه و کجا قرار گرفته‌اند اما درِ دوم آشپزخانه که رو به باغچه‌ي پشتي باز مي‌شود کم و بيش موقعيت آنها را مشخص مي‌کند. باغ پشتي کاملاً متفاوت با جاهاي ديگر خانه است. اين باغ در واقع مکاني است براي نگهداري پرندگان به‌ويژه جغدها. کنار ديوارهاي آجري عمارت که حدود ملک را تعيين مي‌کنند، جايگاهي براي پرنده‌هاي کمياب ساخته‌اند و به جاي آن‌که در قفس محصورشان کنند پاهاي‌شان را با زنجير به تيرک‌هاي چوبي بسته‌اند!**

***"*وقتي باد با تمام توان مي‌وزد و مي‌غرد**

**و سرفه‌ها کشيش را از سخن گفتن باز مي‌دارد**

**وقتي پرندگان در برف روي تخم‌هايشان مي‌خوابند....**

**جغد با چشمان خيره، آواز شبانه‌اش را مي‌خواند**

**هو هو ...*"***

**هوا کاملاً تاريک شده و تنها جاي نديده و نرفته در خانه‌ي ويليام نمايشگاه و فروشگاهي است که در محوطه‌ي باغ براي خريد سوغات و يادگاري از خانه‌ي او تدارک ديده‌اند. جالب‌ترين کالايي که در آن‌جا ديده مي‌شود انگشتانه‌ي خياطي است؛ انگشتانه‌هايي از جنس چيني که تصويري از شکسپير بر روي آن نقش شده است. تقريباً همه‌ي بازديدکنندگان با چندين انگشتانه‌ي شکسپيرنشان، خانه‌ي او را ترک مي‌گويند...**

**نویسنده ای**

**در غبار انزوا**

**کاظم تينا تهراني**

**آغازگر داستان پسامدرن در ايران**

**فرزاد کريمي، دکتراي زبان و ادبيات فارسي**

**کاظم تينا تهراني (1308- 1369) از داستان‌نويساني است که تاکنون، آن‌چنان‌که شايسته است، ارزش کارهاي وي مشخص نشده است.‌ تينا به‌دليل پرداختن به مسأله‌ي انسان، انديشه‌اي که در پس داستان-هايش نهفته است، و نوآوري‌هايي که در نوع پردازش داستان‌هايش داشت، مي‌توانست يکي از مطرح‌ترين نام‌ها در عرصه‌ي ادبيات معاصر ايران باشد. اما کم‌کاري، نوعي انزواي خودخواسته‌، عدم تمايل به بازنشر آثارش و گريز از مصاحبه و ارائه‌ي خويش وي را تا امروز در گمنامي نگه داشته است. تأثير شايسته و مبنايي وي در سرآغاز داستان پسامدرن ايران، از مهم‌ترين عواملي است که لازم مي‌آيد تينا و آثارش بيش از پيش موردتوجه قرار گيرد. تينا در تمام طول زندگي خود، چهار مجموعه‌داستان منتشرکرده است: آفتاب بي‌غروب (1332)، گذرگاه بي‌پاياني (1340)، شرف و هبوط و وبال (1355)، و سايه‌بين و مينوآگاهي که پس از مرگش در (1372) منتشر شد.**

**آفتاب بي‌غروب**

**نخستين مجموعه‌داستان تينا «آفتاب بي‌غروب»، به تعدادي اندک در سال 1332 منتشر شده است. از اين کتاب در حال حاضر جز يکي دو نسخه که در آرشيوهاي خصوصي نگهداري مي‌شود، نسخه‌ي ديگري وجود ندارد. اين کتاب شامل نه داستان کوتاه مدرن است که تأثير انديشه‌هاي صادق هدايت را مي‌توان در آن به‌روشني ديد. اين داستان‌ها با نوشتاري روان و گيرا به تحريردرآمده و فضاهاي پرابهام دو مجموعه-داستان بعدي تينا را در خود ندارد، هرچند عرفان خاصي را که در دو مجموعه‌ي بعدي بسيار پررنگ است را بايد در همين داستان‌ها جستجو کرد؛ عرفاني که بيشتر به عرفان شرق دور نزديک است. اين نوع نگرش تا حدي حاصل دوستي و قرابت وي با سهراب سپهري است. چنان‌که طرح جلد سه کتاب نخست او، طرح‌هايي برگرفته از نگاره‌هاي شرق دور و از کارهاي سهراب سپهري است. داستان‌هاي کوتاه اين مجموعه را بايد از آثار ممتاز ادبيات داستاني مدرن ايران در دوره‌ي خود دانست.**

**سرآغاز داستان پسامدرن ايران**

**دومين اثر کاظم تينا، مجموعه داستان «گذرگاه بي‌پاياني» (1340) به‌عنوان نخستين اثر داستاني پسامدرن ايران معرفي مي‌شود. با اين برداشت، بايد سابقه‌ي داستان پسامدرن ايران را سال 1340 شمسي دانست. اين تاريخ هم‌زمان است با آغاز مباحث نظري درباره‌ي پست‌مدرنيسم در جهان غرب و اين‌چنين است که بايد تينا را نويسنده‌اي پيشرو دانست و ادبيات فارسي را نيز ادبياتي هم‌گام با ادبيات جهان. تعدادي از داستان‌هاي اين مجموعه و داستاني از مجموعه‌داستان «شرف و هبوط و وبال» در کتاب پسامدرنيسم در ادبيات داستاني ايران (تديني، 1388) تحليل شده است.**

**گذرگاه بي‌پاياني/ شرف و هبوط و وبال**

**کتاب شرف و هبوط و وبال، شامل هشت داستان کوتاه است که از ميان آن‌ها داستان‌هاي «خانه‌هايي بيمار» و «پدر و پسر و آينه» داستان‌هايي پسامدرن و داستان‌هاي «در مدار زمان»، «پيشامد که مي‌گذشت»، «تداخل کيفي در چرخش روان ـ دايره‌ها»، «پيام پرنده در باغچه‌هاي ويران»، و «نگاهي از محراب» داستان‌هايي مدرن و داستان «استاد بزرگ» داستاني در فضاي ادبيات کلاسيک است.**

**بايد توجه داشت که تينا در دوره‌اي از تاريخ ادبيات ايران نوشتن داستان را آغاز کرده است که هنوز نامي از پسامدرنيسم در ادب ايران درميان نبوده و هنوز بسياري از شيوه‌هاي حتي مدرن ادبي در حال آزمون و خطا بوده است. (رمان‌هاي مدرن معروف فارسي، شازده احتجاب و سووشون در سال 1348 منتشر شده است).**

**چنين به‌نظر مي‌رسد که تينا در اين کتاب در به‌کارگيري شيوه‌هاي کم‌تر شناخته شده‌ي ادبي بي‌پرواتر بوده است. در «گذرگاه بي‌پاياني» تعداد بيشتري از داستان‌هاي کوتاه واجد خصوصيات پسامدرن، در شرف و هبوط و وبال تعدادي کم‌تر و در سايه‌بين و مينوآگاهي هر دو داستان مدرن است. پسامدرنيسم در داستان‌هاي تينا هنوز تا حد زيادي با ذهنيت مدرن آميخته است و وي در داستان‌هاي مدرن‌اش از بعضي شگردهاي داستان پسامدرن بهره گرفته است.**

**در داستان «خانه‌هايي بيمار» از مجموعه ‌داستان «شرف و هبوط و وبال» سوژه‌ وجود خود را از ديگري و از خطاب وي گرفته است: «زن بدان‌گونه که سر خم داشت گفت: «بشين جناب». انديشيد: «قطعاً به من گفت. لابد اسمم جنابه» (تينا، 1372). سوژه در اين متن متکي به حضور ديگري است، حضوري که به شناخت خود برپايه‌ي حضور ديگري نرسيده، به فروپاشي سوژه ‌انجاميده است: «هيشکي ديگه خودش نيس، هرکي تو انعکاس ديگرون وجود پيدا مي‌کنه، و همين‌جور پيش مي‌ره تا اون جايي که کاملاً گم مي‌شه» (همان: 13). چيرگي پارانويا بر متن، که از عارضه‌هاي اصلي وضعيت پسامدرن است، داستان را بيشتر به دنياي داستان پسامدرن متعلق ساخته است؛ پارانويايي سرخوشانه: «ول‌کن، اين‌جا هرکي بيشتر از ديگري مي‌ترسه، گمونم روهم‌رفته برا همه يه سرگرميه» (همان: 26). اين داستان، داستان ويرانگي است و فروپاشي سوژه در جاي‌جاي آن برجستگي يافته است.**

**به‌عنوان نمونه: «من ديگه نازنين نيسم، اصلاً هيشکي نيسم، شما خودتون مي‌دونين» (همان: 27)؛ «اون دختره رو فراموش کن، مثل بقيه پاک گم‌شده‌س. صداي زن گرم و نوازش‌دهنده در سکون سرد درونش مي‌ريخت، ويران‌شدگي او را آشکار و آشکارتر مي‌ساخت» (همان: 28).**

**داستان کوتاه «در مدار زمان» از همين مجموعه داستاني مدرن است. شخصيت‌هاي مختلفي در داستان حضور دارند که در پايان داستان مشخص مي‌شود هرکدام از اين شخصيت‌ها بازنمودي از يک سوژه‌ي واحد هستند. اتحاد نهايي بازنمودها در متن، مانع از ايجاد بحران در بازنمايي کلي سوژه شده است. داستان کوتاه «پيشامد که مي‌گذشت» نيز داستاني با روايت کاملاً ذهني و براساس روش‌هاي داستان‌نويسي مدرن است. دلايلي که تديني در کتاب پسامدرنيسم در ادبيات داستاني ايران براي پسامدرن تلقي‌کردن اين داستان ذکر کرده است، چندان موجه نمي‌نمايد.**

**داستان‌ «پيام پرنده در باغچه‌هاي ويران» داستاني با ذهنيت مدرن و همراه با شگردهايي از ادبيات پسامدرن است، مانند بمبي که در خواب شخصيت منفجر شده و در عالم واقعيت منجر به مرگ کسي شده است: «چرا بايد يک بمب در خواب بيفتد، باغچه و خانه‌ي آدم اين‌چنين ويران شود، و دست آشنايي از خاک بيرون ماند؟» (تينا، 2535: 115).**

**داستان «پدر و پسر و آينه» را مي‌توان داستاني پسامدرن با مايه‌هايي از روايت‌گري مدرن دانست. تأکيد فراوان بر وجود يا عدم وجود سوژه‌ها و نه ماهيت ايشان، جستجوي شخصيت‌ها به دنبال «من» خويش، اشاره به محو يا ويرانگي سوژه‌ها و جايگزيني سوژه‌ها به‌جاي يکديگر، ازجمله مباني تفکر پسامدرن در اين متن است: «ديري است که اتاق هم گم شده. همه‌جا يکسر بيابان است و يک‌جور خواب بياباني.**

**اما صورت پدرم همچنان نمايان است و «من» که فراموش‌ناشدني است همواره همه‌جا مي‌خزد: شايد پسرم مي‌انديشد که اين «من» اوست. (همان: 123)؛ «نگفتم که خانه‌ي ما صاحب ندارد. نگفتم که ما اصلاً خانه نداريم» (همان: 127)؛ «همان‌جا بود که دريافتم من به دنبال خودم مي‌گردم تا پاک برآيم در پيوندهايم و شکوه حيات را زندگي کنم» (همان: 128)؛ «اينک وهم او مکان‌اش را پر ساخته است» (همان: 129).**

**بن‌مايه‌ي آثار تينا**

**تينا در آثارش بيش از هرچيز از مرگ گفته است. عرفان حاضر در داستان‌هاي او نيز از علاقه‌ي نويسنده به جاودانگي حکايت دارد. شخصيت‌هاي آثار تينا، عارفاني در معناي سنتي آن نيستند. ايشان انسان‌هايي متعلق به زمانه‌ي خود داند که ميل به جاودانگي آن‌ها را از ديگرانسان‌ها و علاقه‌مندي‌هايشان ‌دور نگه‌ داشته است. عنوان دو مجموعه‌داستان نخستين وي بر همين ميل به جاودانگي او دلالت دارد: آفتاب بي‌غروب و گذرگاه بي‌پاياني.**

**در مجموعه‌داستان اول او، که به فاصله‌ي هفده سال از بوف کور منتشرشده، تأثير تفکر و سبک‌نگارش صادق هدايت بر تينا کاملاً مشهود است؛ داستان‌هايي متشکل از «سلسله رؤيا» (عابدي، 1387: 78). اما وي برخلاف هدايت قصد بيان معضلات اجتماعي يا عقايد نادرست سنتي را نداشته است. شخصيت‌هاي داستان‌هاي تينا، در جامعه به‌دنبال شناخت رجاله‌ها و لکاته‌ها نيستند، بلکه در درون خود تکاملي را مي‌جويند که به‌نظر مي‌رسد در متن جامعه دست‌نايافتني است.**

**معضل بزرگ فکري تينا انسان بوده است، قصه‌هاي او «سفري ذهني است، گذر از«مجهول»هاست به‌سوي مجهولي بزرگ که شايد خود هنرمند، يا درواقع «انسان» باشد، انساني که مي‌بايد شناخته شود» (آتشي، 1352: 35). هم هدايت و هم تينا در بيان مشکلات جمعي و شخصي ايرانيان کوشيده‌اند و سرانجام زندگي در اين ميانه را برنتافته‌، هر دو با سرانجامي مشابه دنياي واقعيت‌هاي نابهنجار را ترک کرده‌اند.**

**تينا در دومين مجموعه ‌داستانش، به‌تدريج خود را از فضاي داستان‌هاي هدايت خارج کرده، به شيوه‌ي نگارش و فضاسازي داستاني خاص خود نزديک شده است. در اين شيوه‌، زبان تا حد زيادي رواني خود را از دست داده، فضاهاي داستاني نيز به ابهام گراييده است. نوع عرفان مورد نظر تينا، که بسيار شبيه عرفان دوست نزديک وي سهراب سپهري است، در شخصيت‌هايي نمود يافته است که «خود را گم کرده و بي‌خبر از ديروز و فرداي خود هستند» (آتشي، 1356: 97). در همين فضاي ‌داستاني است که نخستين تجربه‌هاي پسامدرن تينا و به‌عبارتي نخستين تجربه‌هاي پسامدرن در داستان و ادبيات فارسي شکل گرفته است.**

**شعردیگران**

**کاتارينا فروستنسون**

**در آستانه درنگ**

**ترجمه: زنده ياد سهراب رحيمي و آزيتا قهرمان**

**يکي، دو ماهي پيش از آن حادثه تلخ اسدالله امرايي ترجمه‌هايي از شعر شاعران امروز سوئد را به آزما سپرد با اين توضيح کوتاه که اين شعرها را سهراب رحيمي و آزيتا قهرمان ترجمه کرده‌اند براي معرفي شعر شاعران سوئد به خوانندگان ايران و اين وعده که قصد دارند ويژه‌نامه‌اي از آثار آن‌ها را هم منتشر کنند. سهراب اما دو ماه بعد در آن فاجعه‌اي غريب رفت اما کارهايش ماند و خواهد ماند و اين يکي از ترجمه‌هاي او و آزيتا قهرمان است.**

**درباره‌ي کاتارينا فروستنسون**

**کاترينا فروستنسون در سال 1953 در استکلهم به دنيا آمد. چند سال در دانشگاه به تحصيل ادبيات پرداخت و مدتي در پاريس زندگي کرد و در اين مدت به ترجمه‌ي اشعار هانري ميشو پرداخت.**

**خيلي از کارهايش درباره‌ي شهرهاست، با سقف‌هاي خاکستري و پاشنه‌هاي کوبان بر پياده‌رو. او به مکان‌هاي نامانوس و گوشه‌هاي فراموش شده علاقه دارد. تقريباً دير شروع به نوشتن کرد (25 سالگي) اما از کودکي با کلمات بازي مي‌کرد. درباره‌ي زندگي‌اش در فرانسه مي‌گويد: «زندگي در فرانسه خيلي مثبت است. پاريس، از جنبه‌هاي مختلف، شهر وحشتناکي‌ست، سخت، خاکستري و غير مهمان‌نواز. اما آن‌چه مرا جذب مي‌کند ولگردي‌هاي شهر است.**

**پاريس شهر ولگردي‌ است. آدم راحت گم مي‌شود، غيرممکن است که پاريس و خيابان‌هايش را ياد بگيري. ولگردي در استکلهم، برعکس، خيلي مشکل است و اين‌جا آدم هرگز گم نمي‌شود. همه چيز هدف‌ دارد.**

**و من دوست دارم به ناگهان وارد مکان متفاوتي بشوم.» فروستنسون از سال 1992 به عضويت مادام‌العمر آکادمي ي سوئد درآمد و چهارمين زني‌ست که براي چنين پستي انتخاب شده است. او همچنين جوان ترين عضو تاريخ چند صد ساله‌ي آکادمي نوبل است *–* هنگام انتخاب در آکادمي نوبل تنها 38 سال داشت.**

**بسياري از منتقدين (از جمله استافان بري استن) او را بهترين شاعر معاصر زن و يکي از بهترين شاعران قرن بيستم سوئد مي‌شناسند. اشعار او را بايد با تعمق و سکون خواند. از فروستنسون تاکنون 16 کتاب منتشر شده است.**

**زبان**

**رفتاري عاشقانه را تصور کن، يا اين نقش وحشيانه را هر طوري که هست بازي کن.**

**کورکورانه نفوذ کردن يا غرق شده،**

**در آستانه درنگ کردن:**

**مي‌خواهم پهنه‌ي درون تو را ببينم،**

**در شهري منجمد بر صفحه**

**مي‌خواهم چنان‌که دست بر اشيا مي‌کشم**

**با نگاهم لمست کنم**

**جهان اين‌گونه در برابرم دراز کشيده بود**

**وسيع و سرشار، سرزمين دروني‌ي درخشان**

**تا خيره و با او يکي شوي، خود را ميانش جا دهي**

**يا چون خط کشتزار، يک رد تنها**

**حقير و رسوا و خميده و بي دفاع**

**آبياري شده با اشک، تا نزديک بينانه به رويش خم شوي**

**از شلوغي شهر بيرون آمد، شبي شکسته از ضربه‌هاي زرد ژانويه**

**از سنگ‌هاي خيابان و مردان آبي‌پوش، مثل سگ‌ها**

**و شعله‌ها نفس زنان.**

**روياي امواجي از زمان‌هاي خيلي دور**

**تصوير آواهايي که هرگز نشنيده‌اي**

**موجي از تن‌ها *–* اندام برهنه‌اي که بر سنگ کشيده شد:**

**چه انديشه‌اي در نماها و سنگ‌هاست تا آن را بشنوي؟**

**در شهر جايي که مقياس طنين‌ها به نظر تکه تکه مي‌آيد**

**غرق شده در اعماق، ادامه‌اي از تخته کليدهاي سفيد و سياه**

**يک پيانوي بي صدا راهي به سمت سطح بيرون....**

**ناشيانه مي‌جويد و مي‌نوازد**

**تمام حرف‌هاي غريب از هم گسسته مي‌شود در اطراف شنوايي   
من**

**شال‌گردني از وحشت به‌دورم پيچيده**

**جهاني که خالي‌اش مي‌کني**

**تو گويي گوش تشنه است که بيگانگي‌ها را بنوشد**

**ببلعي و غرق شوي، در هم بياميزي**

**پيش براني رو به جلو در سرزميني از خيالات غريب**

**تو گويي راه مي‌خواهد يک بار براي هميشه باز شود**

**آن آوا چگونه بود، يکه و تنها، گريزان**

**صدايي بريده، پرتاب شده**

**از ميان وجودش، از درون تن به بيرون**

**از ميان تکه‌هاي کاشي، از سالن‌هاي ترانزيت**

**جايي که چشمان سياه چون گودي فنجان درنگ مي‌کند**

**مي‌توانم همراه شوم: يک لکه بر آسفالت.**

**يک شيار روي کاشي، بر سکوي خالي**

**آن صدا، خدايش را مي‌جويد، نياکان خود را**

**يا سوزنبان خود را کي دانست کدام است**

**صدايي برخاست، خودش را از هم گشود**

**با بيست حرف در کپسولش، نه بيشتر**

**مثل زوزه، صداي نفسي از ميان تن**

**زبن، لب، صداي ريشه‌ها و تپش قلب**

**لرزيد، سنگفرش‌ها به هم پيوستند**

**آسمان سرد شد. شهر پوشيده و غرق در پيراهنش**

**تصويرها از ميان صداها پيش آمدند**

**روي صفحه‌ي بزرگ چرخيدند**

**آن صفحه‌ي عظيم برفي و خاکستري**

**با تشعشع ترک خورده‌اش، با کورسوي سنگريزه‌ها**

**يک نوار تصويري بر فراز نماي بزرگ**

**در ازاي حافظه، گمشدگان به جلو مي‌لغزند.**

**غمگين و ناخواسته**

**چون گامي بر روي جنازه‌اي، سراسر تنش مي‌لرزد**

**بزرگ و ناشناس، با سفيدي چشمانش**

**آن‌گونه‌ي سياه، در لباس‌هاي مندرس، پوشيده و بلند**

**در برابر ديدگان کلمات کجا بايد بايستم.**

**شعرخودمان**

**دو شعر از امیرحسین افراسیابی**

**قهوه ي سرد**

**نسيم ساجلي به دريا مي خواندم،**

**فنجان قهوه کنار دستم سرد مي شود**

**و من نشسته ام؛**

**در جست و جوي قراري از يادرفته،**

**همچنان تقويم را ورق مي زنم**

**و گوشه هاي برگ هاي باطل را پاره مي کنم.**

**دريا به رنگ سبز زيتون است و**

**آفتاب ...**

**بر رّدِ پاي کشتي هاي رفته نور مي‌پاشد.**

**تقويم را به گوشه اي مي اندازم،**

**فنجان را بر مي دارم**

**و قهوه را سرد و تلخ مي نوشم**

**کودکان بر مرز خاک و آب،**

**آنجا که موج ها**

**ديشب به خاک خفته شبيخون زدند و**

**بامداد به دريا گريختند،**

**با دست هاي کوچکشان**

**شن هاي ساجلي را**

**در جست و جوي صدف هاي تهي**

**در هم مي ريزند.**

**زوترمير، تابستان 1995**

**شبانه (2)**

**کنار دايره اي از نور**

**پيکري سياه و کوچک**

**با بال هاي خاکستر.**

**حتّا مگس هم نبود،**

**چيزي کوچکتر.**

**در کوچه باد غوغا مي کرد.**

**شب پشت پنحره مي لرزيد.**

**چراغ روميزي**

**ديوان گشوده را**

**روشن کرده بود و**

**در ضيافت غريب واژه هاي کهنسال،**

**پروانه همچنان گرد شمع مي رقصيد.**

**زوترمير، اکتبر 1996**

**شیوا قدیری**

**موج**

**نوح کتابش را سر خيابان مي‌فروشد**

**دست به گيج‌گاهتان نزنيد**

**روي همين موج که تمام اجدادم را نجات دادم**

**خودم را غرق کردم**

**چيزي کم ندارم از ديروز، نه زني، نه مردي!**

**از صحنه‌اي بين‌المللي حرف مي‌زنم**

**از ديوانه‌اي در اتوبوس حرف مي‌زنم**

**خانم‌ها، آقايان! چيزي با خودتان آورده‌ايد؟**

**مثلاً من تا همين چند سال پيش شير بالا مي‌آوردم روي شانه‌هاي مادرم**

**مثلاً ايمان آورده‌ايد؟**

**ما خانوادگي مرض معده داشتيم**

**پدرم قرص مي‌خورد، مادرم تحمل مي‌کرد**

**مثلاً مرضي را جفت آورده‌ايد؟**

**علیرضا صدفی**

**او را به سرسپاري سياره‌ها**

**اين سنگريزه‌هاي فضايي نياز نيست**

**کانون عشق بودن، منظومه داشتن**

**او را که جاودانه،**

**غرق است در بزرگي خود، کارساز نيست**

**او،**

**آن شعر جاودانه‌ي بي‌تاريخ،**

**آن منزوي ستاره‌ي تنهاي دور دست**

**در بي‌کران قلمرو جاويد خود رهاست**

**با اين کناره‌جويي‌اش، اما**

**او همچنان چراغ ره آفتاب‌هاست!**

**حق با توست، که پاسخ ندهي**

**چون تو را به نام خوانند**

**نام تو استعاره‌اي بيش نيست**

**و تو ديگري!**

**احمد نجاتی**

**صدفي**

**لحظه‌هاي آرام و صبور**

**بي ماه مي‌گذرند**

**و ترديد**

**در آستانه‌ي در**

**ايستاده است**

**انتظار**

**آنگاه که عاشقانه هايم را برايت سرودم**

**نپرسيدي به کدام پشتوانه؟!**

**در انجماد، هزاران سال انتظار**

**مشق فصل هاي شاعرانه ام را زيسته ام**

**داستان ایرانی**

**زروان بختیاری**

**خاطره‌های پژمرده**

**وارد گل‌فروشي شدم. از گرماي بيرون به ستوه آمده بودم. بوي تازگي گل‌ها، خنکي و رطوبت و رنگ‌هاي زنده‌ي متنوع، روحم را تازه کرد. گويي همه‌ي دردهايم يک‌باره لابه‌لاي عطر گل‌ها محو شدند. به اطرافم نگاه کردم. دنبال گلي گشتم که هميشه برايم مي‌خريد؛ يک گل رز ساده‌ي قرمز که سليقه‌ي هميشگي او بود. از فروشنده خواستم با کنف ساده‌اي تزئينش کند. هميشه اين گل را برايم مي‌خريد و هر بار هم غافل‌گيرم مي‌کرد، اما اين بار او بود که خواست برايش گل بخرم. پس از چهل‌وهفت سال زندگي مشترک. پس از چهل‌وهفت بار گل هديه گرفتن، اين بار من بودم که برايش گل مي‌خريدم. خودش از من خواسته بود و من هم خوب مي‌دانستم براي چه.**

**در طول مسير به اين سالي که گذشت فکر کردم، سالي که فقط من بودم که او را مي‌شناختم. ياد چند دفعه‌اي افتادم که از او غفلت کرده بودم و از خودم بيزار شدم.**

**به خاطر فشاري که در اين يک سال تحمل کردم، چند بار مجبور شدم قرص خواب بخورم و وقتي‌که خواب بودم، از خانه بيرون رفت و اگر نشاني خانه را به گردنش نينداخته بودم، شايد ديگر هيچ‌گاه بازنمي‌گشت. اين خبر به گوش خواهرانش رسيد که از همان چهل‌وهفت سال پيش مرا به چشمِ دزدي مي‌ديدند که برادرشان را از آن‌ها گرفته بود. مجبور شدم او را به سراي سالمندان ببرم.**

**پذيرفتن چنين کاري برايم ناممکن بود، اما چاره‌اي نداشتم. هم به خاطر فشار خواهران سنگدلش بود و هم اين‌که روزبه‌روز برايش غريبه‌تر مي‌شدم. صبح‌هاي زيادي بود که وقتي بيدار مي‌شد، مرا نمي‌شناخت و سعي مي‌کرد از خانه بيرونم کند. به‌ناچار پس از سالي پر کشمکش، او را به خانه‌ي سالمندان بردم. طاقت دوري‌اش را نداشتم، براي همين هرروز به ملاقاتش مي‌رفتم. هر بار بايد خودم را معرفي مي‌کردم و از خودم حرف مي‌زدم. او هم هر بار برايم از به دست آوردن مدال شجاعتي حرف مي‌زد که در جواني براي نجات دختري از آتش‌سوزي به دست آورده بود. شنيدن هرروزه‌ي داستانش پس از چهل‌وهفت سال هنوز برايم تازگي داشت. مهم نبود که مرا نمي‌شناسد، برايم کافي بود که مي‌توانستم کنارش باشم، بويش را حس کنم، دستانش را لمس کنم و به تنها داستانش گوش بدهم. روزي وسط داستانش از من پرسيد: «فردا هم به من سر مي‌زني؟» وقتي‌که پاسخ مثبت مرا شنيد، پرسيد: «اين‌جا کسي گل نمي‌فروشد؟» و خواست دفعه‌ي بعد برايش گلي ببرم. با همان سليقه‌ي هميشگي چهل‌وهفت‌ساله؛ يک گل رز ساده‌ي قرمز که با کنفي تزئين شده باشد.**

**اين‌ها فکرهايي بود که در طول راه از ذهنم مي‌گذشت. هرچه نزديک‌تر مي‌شدم، قلبم تندتر مي‌زد. وارد حياط خانه‌ي سالمندان شدم، هميشه اين ساعت روي نيمکت کنار درختچه‌ي بنجامين نشسته بود، اما اين بار نديدمش. تپش قلبم تندتر شد، سراسيمه به‌سوي اتاقش دويدم، آنجا هم نبود، از هم‌اتاقي‌اش سراغ گرفتم، او هم هيچ‌چيز و هيچ‌کس را به ياد نمي‌آورد. دوباره به سمت حياط دويدم، دو پرستاري که رد مي‌شدند، گفتند او مال بخش آن‌ها نيست. نگران شده بودم، مات و مبهوت وسط حياط ايستاده بودم و براي اينکه باز هم از او غفلت کرده بودم، خود را سرزش مي‌کردم.**

**ناگهان صدايي شنيدم که مي‌پرسيد: «اين گل، فروشي است؟» برگشتم، از ديدنش آرام گرفتم.**

**نفس عميقي کشيدم و به صورتش خيره شدم، دوباره با کمي تندي پرسيد: «اين گل، فروشي است؟» با کمي درنگ گفتم: «اين گل براي شماست.» گفت: «تا پولش را نگيري، نمي‌توانم قبول کنم. خيلي وقت است منتظر گل‌فروش دوره‌گرد هستم که از اين‌جا رد شود.» از من خواست صبر کنم. بعد از مدت کوتاهي با چند تکه کاغذ برگشت. کاغذها را به‌ جاي پول به من داد و گل را خريد. گفت: «چه قدر خوشحال شدم. دقيقاً همان گلي را داشتيد که من مي‌خواستم. مطمئنم با دادنش به آن خانمي که آن‌جا نشسته، مي‌توانم کاري کنم که او هم مرا دوست داشته باشد.»**

**هما ليوان آب را که روي پاتختي بود برداشت و توي گلدان سفالي سبز خالي کرد. شش سال پيش که هما پسر کوچک خود را از بيمارستان به خانه آورد، حميد هم اين گلدان را خريد. آن موقع گياه برگ‌هاي سبز شفافي داشت و قدش تا کمر هما مي‌رسيد. اما حالا، آن‌قدر بلند شده بود که او مجبور بود براي پاک کردن برگ‌هاي پهن و يشمي آن از صندلي استفاده کند. هما، ليوان خالي در دست ايستاده بود و به گياه نگاه مي‌کرد، که صداهايي از درون تخت سفيد در فاصله‌ي يک متري او را به خود آورد. برگشت و گفت: «چيه مامان؟ دارم به گلدونت آب مي‌دم، آب مي‌خوري؟» يکي از دخترها وارد تاق شد و گفت: «مامان ما حاضريم.». :«برو، برو بهت گفتم اينجا نيا.» پسرک دست‌هاي خود را بي‌هدف حرکت داد و صدايي از حلقومش خارج شد. هما مچ پسرش را که به قطر ساقه‌ي گياه بود گرفت و با دستمال کاغذي بزاقي را که از گوشه‌ي لب‌اش به پايين سر خورده بود، پاک کرد و گفت: «جايي نميرن مامان جان، تو ناراحت نشو.» و لحظاتي با شانه‌هاي آويخته مثل کتک خورده‌ها *–* او را نگاه کرد واز اتاق بيرون زد.**

**داشت روپوشش را تنش مي‌کرد که حميد گفت: «برنامه اين پسره، رو هم جور کن. درو هم ببند تا صداش نياد. مي‌خوام بخوابم.» هما دگمه آخري روپوشش را بست و گفت: «برنامه‌اي ندارد غذاش رو دادم. جاش رو هم عوض کردم.» بعد ايستاد و نگران شوهرش را نگاه کرد و با بغض گفت: «کار بهش نداشته باش.» حميد روي کاناپه دراز کشيد و کوسن را زير سر گذاشت و گفت: «تو برو. خيالت راحت باشه. حداقل اين چند ساعت رو ديگه فکر نکن. نگفتم که همين امروز. گفتم يه روز. يه روز که تو نيستي راحتش مي‌کنم.» هما روي کاناپه نشست. صورتش را با دست‌هايش پنهان کرد و صداي ضجه‌اش بلند شد. حميد پشت زنش را نوازش کرد و گفت: «اين‌قدر گريه نکن، آخه از گريه چه نتيجه‌اي گرفتي؟ جز اين‌که داري خودتو داغون مي‌کني، پاشو.» دخترها که يکي بسته‌اي کادو پيچ شده و ديگري دسته گل ميخکي در دست داشتند، آماده دم در ايستاده بودند و اين پا و آن پا مي‌کردند. -: «مامان زود باشيد ديگه.» حميد خم شد و يک برگ دستمال کاغذي از جعبه آن کند و در حالي که به زنش مي‌داد، گفت: «بيا چشماتو پاک کن. ديگه بسه، در ضمن يادت باشه به بچه‌ها سفارش کن کيک زياد نخورن، بچه همکارم سر همين برنامه کيک تولد مسموم شد.» هما اشک‌هاشو پاک کرد و دوباره با درماندگي به شوهر نگاه کرد. حميد چشم‌هايش را بست و ساعدش را روي پيشاني نهاد. مردمک چشم‌هايش زير پلک‌ها تکان مي‌خوردند. هما آهي کشيد و در حالي که با دستمال آب بيني خود را مي‌گرفت، پرسيد: «چشمام معلومه که گريه کردم؟» حميد پلک‌ها را گشود نگاهش کرد و گفت: «نه. نه زياد. خوب چرا آرايش نمي‌کني. يک خورده رنگت پريده.» هما بلند شد. روسري را از روي رخت آويز نزديک در برداشت و روي سر گذاشت و گفت: «ولش کن حوصله ندارم.» دخترها گفتند: «مامان ما رفتيم پايين.» حميد دوباره پلک‌ها را روي هم گذاشت. هما کفشش را برداشت و نگاهي گذرا به اندام سياهپوش خود در آينه انداخت و قبل از خارج شدن از آپارتمان لحظاتي ملتمسانه شوهرش را نگاه کرد. سپس آهسته گفت: «خداحافظ» و در را بست، سنگين و لخت از پله‌ها پايين رفت. براي چند لحظه چشمش سياهي رفت براي اين‌که نيفتد با دست‌هاي داغ و نم‌دارش ميله‌ي سرد نرده پله را چسبيد و با خود گفت: «مي‌رم بچه‌ها را مي‌ذارم و خودم برمي‌گردم.»**

**دخترها دم در ساختمان منتظر بودند. -: ماما دير ميشه‌ها. چه‌قدر آهسته راه مي‌آين؟» عرض خيابان را پيمود. به اولين اتومبيل خالي که از راه رسيد آدرس را گفت و هر سه سوار شدند. سرش را روي پشتي اتومبيل گذاشت و چشمانش را بست و فکر کرد: «هر کسي يه ظرفيتي داره. من فکر نمي‌کنم دوام بيارم. بعد از شش سال هنوز باور نمي‌کنم. حماقت کردم. بي‌خودي ترسيدم. مي‌گفت پنجاه تومن اونم توي مطب، بي‌پولي از يک طرف ترس هم از طرف ديگه. بعدشم حرف‌هاي چرند اين و آن.» «حيفه شايد پسر باشه.» تقصير از خودمه. بايد هر طور شده پول را فراهم مي‌کردم. مي‌تونستم، سهل‌انگاري کردم. ترسمم بهانه بود. حميد هم مرتب مي‌گفت: «هر طور تو مي‌خواي. ولي اگر پسر باشه چي؟» مي‌دونستم مي‌خواد. يه روز بهش گفتم: «بيا اينم پسر! حالا يک عمر بکش.»**

**حالت تهوع بهش دست داد. باز فشارش پايين افتاده بود. از وقتي دکترها نااميدش کرده بودند، صاحب ده‌ها مرض شده بود. يکي هم همين افتادن عصبي فشار خون. گاهي حتي به حال غش مي‌رسيد. چشم‌هايش را باز کرد. دخترها تندتند با هم حرف مي‌زدند. لابد راجع به جشن تولد. به مقصد که رسيدند. وارد کوچه بن‌بستي شدند. در قهوه‌اي رنگي نيمه باز بود. خام صاحب‌خانه در نيمه راه حياط از آن‌ها استقبال کرد. هما گفت که مي‌خواهد بچه‌ها را بگذارد و خودش برگردد. اما خانم صاحب‌خانه مچ دست هما را چسبيد و او را به داخل اتاق برد. کاغذکشي‌هاي رنگي از گوشه‌هاي مختلف اتاق به لوستر وصل شده بودند. بادکنک‌هاي رنگ وارنگ از آن‌ها آويزان بودند. چند دختر و پسر با لباس‌هاي نو در وسط اتاق با آهنگ شادي مي‌رقصيدند. هما روي اولين صندلي نشست مي‌خواست برگردد. دلش شور مي‌زد اما صاحب‌خانه بدجوري به او پيله کرده بود.**

**خانم جواني روي صندلي پهلويي نشسته بود. و از بلوز يقه بازي که تنش بود، استفاده کرده بود و به نوزادش شير مي‌داد. بچه به بلوز مادر چنگ زده بود و بي‌توجه به آن همه سر و صداي اطراف شير را با ولع مي‌مکيد. هما نفس عميقي کشيد و ياد آن روز افتاد که در اتاق دو تخته‌ي بيمارستان بود. پرستار پسر موبور کوچکي را داد دستش. خستگي زايمان از تنش رفت. آرام بغلش کرد. بدن گرم و نرم او را به سينه‌اش چسباند. صورتش قرمز بود و کرک‌هايي طلايي سر و گردنش را پوشانده بود. چشم‌هايش دو خط مورب قهوه‌اي بودند. نمي‌دانست کي فهميد و چه‌طور؟ از چشم‌هايش يا از گردنش؟ وقتي شير مي‌خورد مثل آن دو تا در چشم‌هايش خيره نمي‌شد. مردمکش بي قرار در چشم خانه مي‌دويد. يکي به راست و يکي به چپ. پنجه‌هايش را هم مشت نمي‌کرد آن‌طور که نتواني حتي يک تار مو را از آن بيرون بکشي همه‌ي اعضاي بدنش لخت و بي حال بود. فقط با قدرت شير را مي‌مکيد. خيلي بيشتر از دو تاي قبلي. با سرفه شديد نوزادي که شير مي‌خورد، رشته افکارش پاره شد.**

**دخترها همراه با بچه‌هاي ديگر وسط اتاق مي‌لوليدند و مي‌رقصيدند. پسر بچه‌اي که بلوز سفيد توردار پوشيده بود، دامن مادرش را مي‌کشيد و پا بر زمين مي‌کوبيد و بادکنک سبزي را نشان مي‌داد. مادر پسرک بي‌توجه مشغول پرحرفي بود. خواست بلند شود و نخ بادکنک را پاره کند. اما احساس کرد که به او مربوط نيست. خانم صاحب‌خانه مرتب پذيرايي مي‌کرد. پسر جواني عکس مي‌گرفت. دختري کنار دستگاه ضبط بود و گاه بيگاه نوار عوض مي‌کرد. سرش گيج مي‌رفت. به ياد تلفن‌هاي مکرّر مادرش افتاد. پشيمان بود. آن‌قدر زياد که مي‌خواست فرياد بکشد و به همه بگويد. هر گوشه تهران را که مي‌زدند، تلفن مي‌زد. -: «بچه‌ها را بردار بيا مشهد. چند بار بگم. اين‌قدر منو دق نده.»**

**-: «مامان اگه قراره بميريم بهتره همه با هم بميريم. نمي‌خوام بچه‌هام بي‌پدر بزرگ بشن.»**

**-: «آخه بدبخت آخرش بچه تو سقط مي‌کني.»**

**به دکترش گفته بود: «آقاي دکتر وقتي خيابان بالاي کوچه‌مون رو زدن، من رو بالکن بودم. داشتم رخت پهن مي‌کردم. صدا، صداش آقاي دکتر انگار چيزي توي قلبم پاره شد هيچي نفهميدم. شوهرم منو بيهوش به بيمارستان رساند. من آن شب تا صبح تب و تشنج داشتم. و فقط زرد آب بالا آوردم روي بچه‌ام اثر نمي‌ذاره؟ دکتر عينکش را جابه‌جا کرده بود و گفته بود: «اميدوارم که نذاره.» وقتي آن تکه گوشت لخت را مرتّب از اين مطب به آن مطب مي‌برد، پرسيده بود: «آقاي دکتر فکر نمي‌کنين اين بچه معلول استرس‌هاي دوران حاملگي من باشه؟». دکترها شانه بالا انداخته بودند و گفته بودند: «مي‌تونه باشه.» وقتي خانه آمده بود. زار زده بود. شيون کرده بود. و همه تقصيرها را به گردن حميد انداخته بود. حميد فرياد کشيده بود: «لعنتي! مگه من نگفتم از اين‌جا برو.» او هم با فرياد جواب داده بود: «بي انصاف! سرم داد نکش، خونه رو جهنم کردي. عوض اين‌که مرهم زخمم باشي مدام روش نمک مي‌پاشي.» حميد در حالي که با عصبانيت در اتاق خود را مي‌بست گفته بود: «خونه رو اون هيولا جهنم کرده نه من.» دخترها گوشه‌ي اتاق به هم چسبيده بودند و گريه مي‌کردند. همان شب که روي تخت بي حرکت با چشماني باز و بي فروغ دراز کشيده بود. دستش را روي سينه چپش گذاشت و آرام گفت: «مدتي يه که قلبم تير مي‌کشه. من مي‌ميرم. مي‌دونم.» حميد روزنامه‌اش را تا کرد و روي پاتختي گذاشت. خم شد و گونه زنش را بوسيد و گفت: «راحتش مي‌کنم. همه رو راحت مي‌کنم. زياد سخت نيست، يه روز که تو نيستي. يه نفره داره چهار نفر و نابود مي‌کنه.»**

**کسي صداي ضبط را بلند کرد. نوزادي که خوابيده بود، يکدفعه پريد و گريه را سر داد. کلافه شده بود. چيزي مثل فرفره توي سرش مي‌چرخيد. سعي کرد هر طور شده شيريني را که مدتي قبل به او تعارف شده بود به کمک چاي فرو دهد. شايد قند خونش پايين افتاده بود. بي قرار بود. فقط دلش مي‌خواست برگردد. هما حس کرد که مي‌خواه شيريني را بالا بياورد. همه با صداي بلند دم گرفته بودند و کف دست‌ها را محکم به هم مي‌کوبيدند. خانم پهلو دستي نگاهش کرد و پرسيد: «حالتون خوب نيس؟ رنگتون پريده.» هما با سر جواب منفي داد. آب دهانش را به زحمت قورت داد. بلند شد و از اتاق بيرون زد. از پله‌هاي تراس پايين رفت و کنار شير آب چمباتمه زد. مشتي آب به صورتش پاشيد. باغچه کوچکي پر از گل‌هاي شيپوري جلويش بود. ايستاد. چند نفس عميق کشيد. ريه‌اش را از بوي گل‌هاي شيپوري انباشت. به آسمان نگاه کرد. خورشيد رفته بود اما رنگ نارنجي خود را در حاشيه گنبد لاجوردي به جا گذاشته بود. دستش را روي سينه چپش گذاشت، تير مي‌کشيد. باد خنکي وزيد و گردن و بناگوشش را خنک کرد. پسر بچه‌اي که بلوز سفيد توردار پوشيده بود. داشت روي تراس با بادکنک سبزش بازي مي‌کرد. روي بلوزش چند لک زرد و قرمز ديده مي‌شد. هما جلو رفت. به حفاظ تراس تکيه داد و لبخند کم‌رنگي به پسرک زد.**

**اون چشم‌هاي خرمايي سرگردان، دهان هميشه باز، زباني که بيشتر وقت‌ها اريب بيرون افتاده، دست‌هايي که بي‌هدف حرکت مي‌کنن. اون صداهاي جيغ مانند، چه چيزها که براي گفتن ندارند. امروز که فقط مي‌خواست بگه منم ميام، به بچه‌ها گفته بودم وقتي حاضر شدين پيشش نرين، مي‌فهمه.» بي‌اختيار زير لب گفت: «چرا چرا؟» اين چراها به هم وصل شده بودند و مثل وزنه‌اي سربي به قلبش فشار مي‌آوردند.**

**باز دلش شور افتاد.و ديگر طاقت ماندن نداشت. همين ديروز بود که جلوي آينه نشسته بود و ماتم زده به چين‌هاي زود رس اطراف چشم‌ها و تارهاي سفيد در لابه‌لاي موهاي سياهش نگاه مي‌کرد. آهسته زير لب گفت: «چه زود! چه زود دارم پير مي‌شم. حميد که روي لبه تخت نشسته بود و جوراب‌هايش را به پا مي‌کرد، گفت: «زندگيش فقط درد و رنجه، براي ما، براي تو.» بلند شد دستش را روي پشت همسرش گذاشت و گفت: «تو راجع به قتل از روي ترحم چيزي شنيدي؟ تنها راهش همونه که گفتم.**

**يه روز که نيستي.» هما خود را از سنگيني دست مرد کند و روي زمين مچاله شد. و با صداي بلند گريه کرد و گفت: «نگو. دلم براش مي‌سوزه.» حميد روي چهارپايه جلوي اينه نشست. آرنج‌هاي خود را روي ميز گذاشت و کاسه سر را با دو دست پوشاند. پس از چند لحظه دو قطره درشت اشک از چشمانش بر روي ميز پخش شدند. با ترکيدن بادکنک سبز، هما به خود آمد.**

**پسرک گريه کنان به داخل اتاق رفت. خانم صاحب‌خانه هما را ديد. خواست او را به داخل اتاق ببرد. اما هما مصرانه تصميم به رفتن گرفت. دخترها با لب و لوچه‌ي آويزان آمدند. -: «مامان کيک رو که نبريده بودند.» -: مامان هنوز کادويي‌ها را باز نکرده بودند. -: «ديگه دير شد. بريم. بريم.» از در قهوه‌اي که خارج شدند. هما قدم‌هايش را تند کرد. جلو اتومبيل بنزي را گرفت. -: آقا لطفاً ما رو برسونيد. مريض تو خونه دارم. به کوچه‌شان که رسيد. دويد بچه‌ها گفتند: -: «مامان يواش، ما خسته شديم.» پله‌ها را دو تا يکي بالا رفت و با رنگ و رويي پريده. در آپارتمان را باز کرد. حميد وسط هال ولو شده و تلويزيون تماشا مي‌کرد. صداهايي از اتاق به گوش مي‌رسيد. شل شد و خود را روي کاناپه‌ي گوشه‌ي هال ول کرد. دستش را روي سينه چپش گذاشت و نفس عميقي کشيد.**

**داستان خارجی**

**پرو / لیما/ 28 ژوئیه 1979**

**ترجمه؛ اسداله امرايي**

**دانيال آلبارکن**

**ده نفر بوديم و همه‌مان يک اسم داشتيم، کومپاني يروها، غير از من، مرا پينتور صدا مي‌کردند. در تاريک روشناي هوا، آن طرف ميدان دور سگي مرده حلقه مي‌زديم، همه چيز در مه فرو رفته بود. اولين اقدام انقلابي ما و اعلان موجوديت‌مان حلق‌آويز کردن سگ‌ها از تيرهاي چراغ برق بود و شعارهاي تند و آتشين مي‌نوشتيم: مرگ بر سگ‌هاي زنجيري سرمايه‌داري، حيوان‌ها را مي‌گذاشتيم در معرض ديد عموم تا مردم بدانند که مصمم هستيم. کاملاً واضح و مبرهن بود که کسي را نمي‌ترسانديم فقط موجب آزار مردم مي‌شديم و از ديدن جنون و وحشيگري ما عصباني مي‌شدند. ترس بعدها آمد. سگ‌کشي در خيابان‌هاي نيمه‌تاريک دم صبح در روز استقلال 28 ژوئيه 1979 زماني که مردم شريف در خواب بودند اعلان جنگ ما آغاز شد. با دست خالي با چاقو و عرق تن کارمان را پيش برديم.**

**يکي از کومپاني‌ يروها دستور داد که همه‌ي سگ‌ها بايد سياه باشند و ما در موقعيتي نبوديم که تمرد کنيم. تصميم او ذوقي بود نه عقلي. در ليما چيزي که فراوان بود، سگ. اما سگ‌ها همه‌شان سياه نبودند. ساعت دو صبح رنگ سياه را دست مي‌گرفتيم و هر سگي را گير مي آورديم سياه مي‌کرديم، قهوه‌اي، خال‌خالي سفيد و خاکستري فرقي نمي‌کرد، همه‌شان نفس‌هاي آخر را غرق خون طي مي‌کردند.**

**با توجه به استعداد نقاشي با قلم مو من مأمور شدم سگ‌هايي را که کاملاً سياه نيستند سياه کنم. يکي شان جلومان ولو بود، لاشه ي درب و داغان با دل و روده ي بيرون ريخته کف خيابان. خسته و کوفته بوديم. مي‌خواستيم بدانيم آيا اين سگ بي اصل و نسب را که ته رنگ قهوه اي دارد مي‌شود به جاي سگ سياه قالب کرد. يادم نمي‌آيد کسي نظر قاطعي در اين زمينه داده باشد. تأثير مواد مخدر فرو مي‌نشست و ما را با حيواني غرقه در خون و مرده تنها مي‌گذاشت که رنگش زيادي روشن بود. اهميتي نمي‌دادم سگ چه رنگي است.**

**وقتي به اين نتيجه رسيدم که روي تن سگ مرده‌اي شعار بنويسم که جلو پاي ما ولو شده، درست در همان لحظه چشمم به او افتاد، مثل شصت تير از کوچه پاييني گذشت. سياه بود، يک سگ سياهِ سياه. تا آمدم بفهمم چي به چي است ديدم افتاده‌ام به دنبال سگ. قلم مويي را که يکي از کومياني‌پروها به دستم داده بود انداختم و دويدم توي کوچه. پشت سرم داد مي‌زدند هي پينتور! اما من رفته بودم.**

**خشمگين دنبال حيوان سياه مي‌دويدم و دلم مي‌خواست آن را بکشم و برش گردانم و ببندم و آويزان کنم. دوست داشتم کاري تأثيرگذار باشد. خسته شدم از بس سگ رنگ کردم.**

**شايد بدانيد سگ‌هاي ولگرد ليما خيلي هار و پاچه‌گير هستند. آن‌ها صاحب و همه‌کاره‌ي خيابان‌ها هستند، دزدان شهر استعمارزده کپه‌هاي زباله را مي‌کاوند. در چهارراه‌هاي سنگ فرش مي‌شاشند و چشمان تيزشان هميشه باز است. شاهدان دزدي، جنايت، قتل و غارت هستند. با اعتماد به نفس در خيابان به راه مي‌افتند و خيال‌شان راحت است که لازم نيست براي بقاي خود هر روز لقمه‌اي گير بياورند. آن شب تمام ميدان را زير پا گذاشتيم و همه‌شان را سلاخي کرديم. اما شامه‌ي تيز و طلايي‌شان انکار‌ناپذير بود.**

**مي‌دانستم روزي چند نخ سيگار دود مي‌کنم و خيلي کم پيش مي‌آمد بدوم، غير از مواقعي که مسابقه‌اي بود و مجبور مي‌شدم دنبال توپ بدوم و البته نمي‌توانستم به آن برسم، بايد اعتراف کنم نارحت مي‌شدم که سگي مرا از رو ببرد و شکست دهد و همين آزارم مي‌داد، مي‌دويدم. جلوتر از ما مي سريد. در کوچه‌هاس تنگ ليما دنبالش مي‌کردم. کوچه‌هايي با بالکن‌هاي درب و داغان و عمارت‌هاي تخته کوب و درهايي که با ميله‌ي آهني بسته بودند. دلم مي‌خواست درجا بکشم. با خشم و غضب دنبالش مي‌کردم. انگار تحت تأثير مواد مخدر بودم و ناگهان پايم پيچ خورد و مجبور شدم بايستم. چند خيابان با ميدان فاصله داشتم، در باريکه‌اي از چمن و خياباني که دو طرف آن نخل‌ها سايه افکنده بود نفس کم آوردم و سرم گيج رفت. سگ بيچاره کمي جلوتر توي پياده‌رو آرام گرفت و گيج و گول سربرگرداند مرا نگاه کرد، نگاهي که برايم آشنا بود. از قبل تجربه‌اش را داشتم. نگاه خانواده، دوستان و حتي زن‌هايي که سراغم مي‌آمدند و انتظاراتي داشتند که برآورده نمي‌شد و نااميد و سرخورده مي‌رفتند پي کارشان.**

**يادتان باشد که جز نفرت کور و بي‌منطق نسبت به سگ حس ديگري نداشتم. خونسرد و خشمگين. آزرده از آن همه ترجمه آثار فيلسوفان آلماني. از ديدن پدرم که کور مي‌شد و زير آن بند چرمي روي چشمش آب مي‌رفت. چرمي که مثل کمربند، زين اسب و توپ فوتبال سفت شده بود. از شب مسخره‌اي که براي انقلاب سگ‌کشي و رنگ‌پاشي مي‌کردم حالم گرفته شد. از سگ بدم آمد. در آرکيپاي دوران جواني‌مان سگ ولگردي دم در خانه‌مان مي‌خوابيد، بيشتر وقت‌ها محل‌اش نمي‌گذاشتم، دستي به سرش نمي‌کشيدم اما مي‌ايستادم و تماشا مي‌کردم که خودش را مي‌خاراند و پاي خودش را ليس مي زد. خيلي چيزها را دوست داشتم، البته آدم‌ها منظورم هستند و هيچ حسي نسبت به اين حيوان نداشتم. در عوض به روش‌هاي کشتن آن‌ها فکر مي‌کردم به تدريج و پله‌پله تا اعماق درک، مي‌خواستم سگ سياه را بکشم، موچ کشيدم صدايش زدم.**

**آمد. آرام و لنگ‌لنگان روي بتن کف خيابان به سمت من دويد و از خيابان رد شد. انگار مي‌خواست به خانه‌اش برود. انگار نه انگار که در بحبوحه‌ي جنگ و آتش است در فضايي ديگر سير مي‌کرد. سگي قشنگ بود، سگي بي تجربه. با موهاي براق مشکي پيش مي‌آمد. بازيگوشي مي‌کرد از دستش عصباني بودم که وادارم مي‌کرد دنبالش بدوم و عرقم در بيايد و قلبم به تاپ‌وتاپ بيفتد. دست کشيدم به سرش و گردنش را گرفتم و يک لحظه، کارد را فرو کردم. در آخرين لحظه، سگ پيچ‌وتابي به خود داد و مقاومت کرد، خرخر کرد اما گازم نگرفت افتاد روي زمين و خون پر شد در چاله‌ي کنار زخم‌اش.**

**درمانده و نااميد ناليد. خونش که مي‌ريخت آن را ستودم و تحسين کردم. دندان‌هاي سفيد و مرتب، آرواره قوي و پاهاي عقب عضلاني. نفس نفس مي‌زد و نفسش به زحمت بالا مي‌آمد. اگر نور چراغ قوه و صداي زمختي که بلند شد نبود، شايد شب تا صبح بالاي سرش مي‌ماندم. پليس بود و مسلح به تفنگ.**

**در آرکيپا بر روي زين‌هايي که پدرم براي جشن و رژه درست مي‌کرد، با اسکنه طرح مي‌زدم. در رنگ کردن چرم به او کمک مي‌کردم، چکش را برمي‌داشتم و با درفش و اسکنه آن‌قدر مي‌کوبيدم تا شکل مطلوب را بگيرد. من اين‌طور بزرگ شدم. با پدرم در کارگاه دباغي و بوي مست‌کننده‌ي چرم دباغي شده و ابزارهايي که هر کدام به کاري مي‌آمد و افسانه‌اي در خود داشت. پدرم که دچار ضعف بينايي شد با دقت و وسواس رمز و رموز کار را يادم داد تا يک پا استاد شدم اما پدرم ديگر کور شده بود و نمي‌توانست نتيجه‌ي کارم را ببيند. مادرم برايش تعريف مي‌کرد که پسرمان کار را ياد گرفته و پدرم خوشحال مي‌شد. روپوش سفيد و طوسي مدرسه را به تن مي‌کردم و هميشه مرتب و تميز بودم. در کلاس شاگرد اول بودم و در هفده سالگي در آزمون ورودي دانشگاه پذيرفته شدم. وارد دانشگاه ليما شدم. سرم را تراشيدم و پدرم از خوشحالي مي‌رقصيد و مادرم گريه مي‌کرد که قرار است از او دور شوم. در آن روزگار مي‌گفتند ليما زندگي آدم را مي‌بلعد و با وسوسه مردم را از خانه‌هاي آبا و اجدادي به سوي خود مي‌کشاند و آن‌ها را در ازدحام بتن و سروصدا غرق مي‌کند. من هم يکي از آن آدم‌ها شدم. شهر را ديدم و شيفته‌ي ازدحام و نيروي آن شدم و ديگر نمي‌توانستم به خانه‌مان برگردم.**

**بلوغ آشوب زده و بي در و پيکر ليما را ديدم و در آن ذوب شدم. حالا شهر من بود. ديگر از آن نمي‌ترسيدم هرچند شيفته آن هم نبودم. در دانشگاه فلسفه مي‌خواندم، اما بعداً تغيير رشته دادم و در هنرهاي زيبا به تحصيل در رشته‌ي نقاشي پرداختم. بر روي بوم نقاشي با رنگ‌هاي سياه و سرخ خشم خودم را مي‌ريختم. چهره‌هاي هراسان و وحشت‌زده را زير رنگ‌هاي تند و پهن قلم مو به تصوير مي‌کشيدم. در ريماک نقاشي مي‌کشيدم به آن طرف‌ ساحل کثيف رودخانه اتاقي داشتم با يک پنجره رو به قسمت اعياني شهر که يادگار دوران استعمار بود. اغلب ابري بود و خانم صاحب خانه‌ام پيرزني بود به اسم روينا آلخاندرا که دوست داشت به اتاق من بيايد تا کارهايم را ببيند. در يکي از معدود روزهاي آفتابي که يادم مانده، يک بار به اتاق آمدم و او را ديدم که پتوي نخ‌نماي مرا پيچيده به دور خودش و به آرامي سينه‌اش بالا و پايين مي‌شد. اتاق خودش پنجره نداشت.**

**يکي از تابلوهايم را در دانشگاه به نمايش گذاشته بودم، توجه خيلي‌ها را جلب کرد، مردي با چشمان وق‌زده و لب ورچيده و چهره‌ي درهم کشيده که پتکي در دست راست داشت و ميخي سرکج در دست چپ که ترکيبي هندسي از آبي و قهوه اي در زمينه قرمز بود. پدرم بود.**

**در کافه ترياي دانشکده دانشجوها مي‌رفتند بالاي ميز و عليه ديکتاتور شعار مي‌دادند و وابستگاه او را به چالش مي‌کشيدند. شعارهايي روي ديوارهاي آجري مي‌نوشتند که مستخدم‌ها به سرعت پاک مي‌کردند، اما دوباره شعارنويسي آغاز مي‌شد. مي‌دانستيم مبارزه ادامه مي‌يابد. سراسر کشور را فضاي انقلابي گرفته بود. بسياري مدارس را رها مي‌کردند تا به جنگ چريکي بپيوندند.**

**نابينايي پدرم آزارم مي‌داد. دوست داشتم دستاوردهايم را نشانش دهم. آخرين باري که به خانه رفتم توي سرسرا تابلويي را دوباره برايش نقاشي کردم. اما همه‌ي مراحل را برايش توضيح دادم، فقط و فقط براي او که با چشماني بي‌سو زل زده بود و وانمود مي‌کرد درک مي‌کند. درباره‌ي کارهايم برايش توضيح دادم اما هيچ روزنه‌اي به دنياي تاريک کوري او باز نشد. مي‌گفت مي‌فهمد، اما مي‌دانستم که نااميدش کرده‌ام. از آرکيپا که برگشتم عزم خود را جزم کردم و دانشگاه را ترک کردم، سه ماه ديگر مانده بود تا مدرکم را بگيرم. اما بي‌خيال شدم و از شهر زدم بيرون تا همراه با کومپاني يروها مواد منفجره بسازيم.**

**اگر هنوز نقاشي مي‌کردم خيلي چيزها را مي‌توانستم نشان‌تان بدهم. واقعيت‌هاي تلخ. کودکان کز کرده بيخ ديوار، در سرما بچه‌هايي که صف مي‌بستند تا از سر چاه براي خانواده آب ببرند. پنج کيلومتر. هفت کيلومتر. نه. بچه‌هاي آواره‌اي که از اين سر شهر تا آن سر شهر سوار اتوبوس مي‌دشند. مردي جوان با لباس‌اي ژنده سوار اتوبوس مي‌شد و ترانه‌اي مي‌خواند و آدامس مي‌فروخت. در تلق تلق اتوبوس نکته مي‌گفت: «همشهري‌هاي عزيزم من گدا نيستم. صدقه نمي‌خواهم. شعر مي‌خوانم که دل شما را شاد کنم و سفرتان را راحت.» مسافرها چشم به پايين مي‌دوختند يا صورتشان را برمي‌گرداندند.**

**سال 1970 شهري زير کوه‌هاي آند ناپديد شد. اول زلزله. بعد رانش زمين. روستا نه، يک شهر کامل دفن شد. يونگاي. بعدازظهر يک شنبه‌اي بود که با پدرم نشسته بوديم و از راديو پخش زنده‌ي جام جهاني را گوش مي‌داديم. بازي پرو مقابل آرژانتين که به تساوي غرورآفريني رسيدند. ناگهان اتاق لرزيد. بعد آرام آرام خبر پيچيد. خبرهايي که از فيلتر سانسور دولت گذشت، درست مثل باقي خبرها. اول از شهرستان‌ها به ليما و از آن‌جا به نقاط پرت و دورافتاده که هزار جور شاخ و برگ به آن اضافه مي‌کردند و ملت هم باور مي‌کرد. همه مي‌دانستيم خبر هولناکي است که نبايد به زبان بيايد. زمين دهان باز کرده و درياي خروشان گل و سنگ هزاران نفر را به کام مرگ کشانده بود. تنها چند کودک جان به در بردند. سيرک سياري که بيرون شهر چادر زده بود و بالاي دره در ارتفاع برنامه اجرا مي‌کرد. دلقک‌ها بچه‌ها را مي‌خنداندند که پدر و مادرشان در کام مرگ مي‌رفتند.**

**در آرکيپا، در جنوب کشور زمين‌لرزه را احساس نکرديم. گلداني از تاقچه سر خورد و تابلويي روي ديوار يک بري شد و سگي پارس کرد. اگر هنوز نقاش بودم روي بوم خالي همان جايي را که روزگارش شهر بود، نشان‌تان مي‌دادم، با رنگ‌هاي واقعي حالي‌تان مي‌کردم که زندگي چه‌گونه فنا مي‌شود. از من مي‌پرسيديد «پينتور چه‌طور چنين چيزي ممکن است؟» رنگ‌هاي اخرايي، بنفش، نارنجي و خاکستري را نشان تان مي‌دادم. ده هزار قبر است؛ نمي‌بينيد؟**

**روزگاري که نقاش بودم با چشمان باز در شهر مي‌چرخيدم. سر راه خانه از کنار مکانيک‌هايي مي‌گذشتم که لب جاده مي‌ايستادند از سر تا پا لباسشان به روغن سوخته آغشته بود. آن‌ها فرشتگان خشمگين شهر و مرده‌هاي متحرک بودند. ليما پر از اين آدم‌ها بود که زندگي مچاله‌شان کرده و رس‌شان را کشيده بود. سريع خودم را به خانه مي‌رساندم روي هرچه دم دستم مي‌رسيد طرح مي‌زدم تا چيزي از قلم نيفتد. همه طرح‌هايم معني داشت و هر کدام به پرسشي بر زبان نيامده دلالت مي‌کرد. پاسخ‌ها قانع نمي‌کرد. نقاشي‌هايم حول آن محور بود، يک بلوک سيماني توي پارکينگ متروک، گل‌گير ماشيني که عکس خيابان در آن افتاده بود. گاهي يک يا دو بلکه سه روز توي اتاق چرتي مي‌زدم، مثل صاحب‌خانه‌ام روينا آلخاندرا. آفتاب نزده بيدار مي‌شدم. شالم پر از بوي رنگ و فلز و شکم خالي. جسمم را به فراموشي سپرده بودم انگار خيس عرق و گرسنه آن حس هرازگاهي به سراغم مي‌آمد در جنگل تاک لابه‌لاي پيچک‌هاي جنگلي در شمال پرو در گريز از کمين دشمن، يا موقع بمب‌گذاري زير ريل در کوهستان سرد و سرماي گزنده آن. اما مثل مواد مخدر. رفته رفته از تأثير آدرناليني کاسته مي‌شد و هر بار هجوم آن قدرت کمتري مي‌يافت و تأثير آن کم و کم‌تر مي‌شد.**

**از آن شب به بعد هيچ سگي نکشيدم. نه رنگي يا سياه يا هر رنگ ديگري. نقش هيچ حيواني را روي بوم نقاشي نزدم و هيچ سگي. را رنگ نکردم. نقاشي را بوسيدم و کنار گذاشتم.**

**فقط ديوارهاي سلول مي‌ماند. اگر مرا بگيرند با يادآوري مايه‌اي از رنگ آسمان آخرين روزهاي زندگي‌ام را با سربلندي سر مي‌کنم. او را به ياد دارم. سبيل کم‌پشت و پهن و با تفنگ. لوله‌ي کوتاه تفنگ و برق آن و چراغ قوه‌اي که در دست داشت يادم مانده. از تلو خوردنش معلوم بود مست است. هفت تير در دستش تاب مي‌خورد. به نظرم رفته بود پيش رفقايش دمي به خمره بزند. داد زد: «اليت. پليس! چه کار ميکني؟» تصورش را بکنيد که مردي چراغ قوه در دست نعره مي‌زد و درست مثل عروسک‌گردان خيمه شب بازي تفنگ در دستش لق مي‌‌زد. نگاهش کردم و خودم را زدم به آن راه و با موش مردگي. که اصلاً به من نمي‌آمد گفتم: «بفرماييد؟»**

**نور چراغ قوه چشمم را مي‌آزرد، داد زد: «چه غلطي مي‌کني؟»**

**هي فکر کردم چه بگويم اما چيزي به ذهنم نرسيد. واقعيت چنان بود که نمي‌شد انکار کرد. صداي زوزه‌ي سگ زخم خورده سکوت را شکست. گفتم: «اين سگ برادر کوچکم را گاز گرفته.» لوله‌ي اسلحه‌اش را رو به من گرفت و مردد جلو آمد. به نظرم شک کرده بود. گفت: «هار است؟» مطمئن نيستم سرکار.**

**خم شد و سگ محتضر را معاينه کرد. باريکه‌اي خون از لاي علف‌ها به سمت لبه‌ي جدول جاري بود. مرا به ياد نقشه آبريز آمازون مي‌انداخت که در دوران دبيرستان ديده بودم که به صورت شبکه‌اي نامنظم به سمت دريا جريان داشت.**

**- برادرت کجاست؟ دکتر برديد؟**

**سرم را تکان دادم و گفتم: بله پيش مادرم است با دست به طرفي اشاره کردم و جايي نامعلوم را نشان دادم. مهربان‌تر شد، هرچند مي‌دانستم باور نکرده. البته خيال نکنيد که دروغ گفتن را دوست دارم. مي‌ترسيدم. از ترسم دروغ گفتم. از آرواره لعنتي سگ و زخمي که ايجاد کرده بودم گفتم. از برادر بيچاره‌ام تعريف کردم. از نگاه مهربان، چشمان زيبا و چهره‌ي معصوم او گفتم. هر صفت خوبي که خودم نداشتم به او بخشيدم. از او چهره‌اي زيبا و دلنشين ساختم، از همان عروسک‌هاي مو طلايي که در تبليغات صابون در تلويزيون نشان مي‌دادند. عرق از سر و رويم شره مي‌کرد و قلبم تاپ تاپ مي‌زد. لطيفه‌هايي را که برايم تعريف کرده بود به او گفتم. از نمره‌هاي بالا و هوش و ذکاوتش گفتم. برادرم باهوش است. يک اسمي هم روي او گذاشتم. مانوئل، اما توي خانه مانولو صدايش مي‌کنيم. مانوليتو.**

**پاسبان مسلح نرم شد گفت: «هم اسم من است.» سر بلند کردم و نگاهي به او انداختم و سر در نياوردم به خنده و شوخي گفتم: «اسم من هم مانولوست.» خنده‌ام گرفت و سرفه کردم. در خيابان پهن و ساکت خلوت به هم نگاه کرديم و خنديديم.**

**پاسبان تپانچه‌اش را توي غلاف گذاشت. آمد جلو با من دست بدهد. تيغه‌ي چاقو را با پاچه‌ي شلوارم پاک کردم و گذاشتم زمين. مثل مردها محکم دست داديم. گفت: مانوئل کاريون.**

**من هم اسم خودم را گفتم. نه اسم خودم و پينتور. او هم مثل من چولو بود، چولو به کساني مي‌گفتند که پدر و مادرشان سرخ‌پوست بود. از طرز صحبت کردنش فهميدم. از ظاهرش معلوم بود که کارگر است و قوم و خويش و کس و کارش همه کارگر بودند. از ديدن من خوشحال بود. پرسيد: «ببينم جدي جدي چه کار مي‌کني؟ سگ مي‌کشي که چه شود؟ چه فايده‌اي دارد؟»**

**- تعقيبش کردم که ببينم هار است يا نه. ما چه سگ پاچه مي‌گرفت. خودش به من حمله کرد. کاريون خم شد و سگ را نگاه کرد. با باتوم به آرامي شکم سگ را فشار داد و صداي ناله‌ي آن را درآورد. به چشم‌هاي او خيره شد بلکه نشانه‌اي هاري بيابد و به دهان کف کرده‌اش خيره شد. گفت: «هاري ندارد. فکر مي‌کنم مانوليتو خوب شود.» از برادر نداشته‌ام که حرف زد ذوق کردم، و برادري که سگ گازش گرفته بود. دلم غنج رفت. مانوليتو را ديدم که توي کوچه جست و خيز مي‌کند و اين‌سو و آن‌سو مي‌دود و سربه‌سر دوستانش مي‌گذارد. زخمش خوب شده و اثري از آن نمانده. از تصور اين برادر خيالي قند توي دلم آب مي‌شود.**

**کاريون مست و مهربان بود. اگر آن روز تاريک اوضاع طور ديگري رقم مي‌خورد و ماجرا باب ميل او پيش مي‌رفت. وقتي يکي از رفقا يا قوم و خويش‌هايش از او مي‌پرسيد: «هي چولو اوضاع چه‌طور است؟» شايد در جواب او مي‌گفت: «کومپا جان. شب به يکي کمک کردم سگي را خلاص کند.» نه اين‌که خيلي لوس است. او رسيده بودم بالاي سر مردي که سگ ولگردي را ذبح مي‌کرد... حالا البته معلم نيست داستان را چه‌طور تعريف مي‌کند. شايد هم اصلاً از خير تعريف کردن آن بگذرد.**

**کاريون مهربان بود و گرم گرفت: «من هم وقتي هم سن مانوليتوي شما بودم همه‌اش دنبال دردسر مي‌گشتم. مدام دعوا مي‌کردم و شب با بدن کوفته و دست و پاي زخم و زيلي به خانه مي‌آمدم. حالا مي‌خواهي چه کني؟ سگ را مي‌بري؟»**

**گفتم: «مي‌برم دکتر معاينه کند تا خيالم راحت شود.»**

**کاريون گفت: «خيلي خب موفق باشي.»**

**بلند شد و علف‌هاي چسبيده به زانويش را تکاند. گفت: «بايد کمکش کني. خشونت فايده ندارد. بيچاره سگ که گناهي ندارد.»**

**از او خوشم آمد. چه‌قدر ساده و مهربان بود. از پاسبان تشکر کردم و گفتم که خيالش راحت باشد. تا آمديم خداحافظي کنيم سروصدايي بلند شد. سر بلند کردم و يکي از کومپاني يروها را ديدم، حدد سي متري ما سگي سفيد را خفت کرده بود و کارد در دست مي‌خواست سرش را ببرد. از يک فرعي آمد و وقتي به ما رسيد ديگر خيلي دير شده بود. حالا ديگر ما را ديد و ايستاد. هراس، دست‌پاچگي، وحشت. خودم را جمع و جور کردم. آموزه‌هاي انقلابي را بي‌خيال شدم. مي‌خواستم نقاشي‌اش کنم. خشن‌ترين رفتار مردي با سگ که سر بزنگاه گير افتاده بود. گيج و گول ايستادم. کاريون به من نگاه کرد و بعد برگشت به طرف کومپاني يروي من. يک لحظه سه نفري در مثلث هراس، ترس و اميد گير افتاديم. سکوت ناگهاني، طبيعت بي جان و مکثي کوتاه از سر تفاهم. هر سه انگار به موقعيت دشواري که در آن گرفتار آمده بوديم، فکر مي‌کرديم. يک لحظه، نه بيشتر.**

**کاريون هفت تيرش را بيرون کشيد و من چاقو را محکم در دست گرفتم. کومپاني يرو سگ را ول کرد و دويد توي کوچه تاريک. سگ نالان روي زمين افتاد. کاريون روبه‌روي من ايستاد. رفاقتي که به هم زده بوديم به آني در غبار گم شد. در آن موقعيت دشوار وظايف انقلابي را مرور کردم. الف: پاسبان را با چاقو مي‌زنم و سريع در مي‌روم؛ ب: مثل ديوانه‌ها پا مي‌گذارم به فرار؛ ج:مي‌ايستم و مثل يک مرد مي‌ميرم. فکرم بيش از اين قد نداد. نااميد دست از همه جا شستم به راه آخر متوسل شدم. اين هم شد راه؟ چاقو را در دست گرفته بودم اما اراده‌اي نداشتم. فکر کردم بلند شوم و در بروم اما کجا؟ غرق همين افکار نيمه بسته بودم که کاريون دست به کار شد. با قنداق تپانچه‌اش ضربه‌اي به من زد و به دنبال رفيق من دويد و به دنبال سرنوشت خود رفت.**

**آن شب مرد.**

**سراسيمه به سمت چيزي پرتاب شدم که گمان مي‌کردم مرگ است. اما فقط خواب بوده وسط چمن دندان‌هايم قفل شده بود و چشمانم باز نمي‌شد و همه‌جا را سياهي گرفته بود. سگ نيمه‌جان زوزه مي‌کشيد و مي‌ناليد. در دوردست صداي گلوله شنيدم.**

**اعتراف به زندگی، تصویر پاره‌های زندگی یک شاعر...**

**ندا عابد**

**«زندگي من هزار تکه‌اي است از نماي زندگي‌هاي يک شاعر»**

**اين آخرين جمله‌ي مقدمه‌ي کتاب «اعتراف به زندگي» پابلو نرودا است. کتابي 500 صفحه‌اي که دربرگيرنده‌ي زندگي‌نامه‌ي شخصي نرودا از دوران مدرسه. خبرنگاري براي نشريه لاريداد و فروش آن در مدرسه *–* دوران دانشگاه *–* آغاز شاعري *–* دوران ورود به سياست و ... همراه با تکه‌هايي از خاطرات جزيي و ملاقات با افراد است. جزئياتي که آيينه‌ي تمام قد جامعه‌ي آن روز آمريکاي لاتين و به‌خصوص شيلي است. و پر از شرح جزئياتي خواندني از زندگي شخصي شاعر و محيط اطرافش، مثلاً توصيف نرودا از آلبرتو روخاس گيمه تز که اداره‌کننده‌ي نشريه‌ي اتحاديه دانشجويي «کلاريداد» و يک مبارزه سياسي بوده به عنوان نمونه‌ خواندني است. «درباره‌ي همه چيز مي‌دانست، کتاب *–* زن *–* کشتي *–* شرح سفرها *–* مجمع‌الجزاير *–* اقيانوس‌ها و اين همه در وجنات و اشاراتش به آشکا را ديده مي‌شد. در دنياي ادبيات با فروتني ويژه‌ي کساني که مي‌خواهند فقط در حاشيه باشند پرسه مي‌زد و تمامي و تمام جذبه و استعداد خود را هدر مي‌داد. در ميانه‌ي فقر، کراوات‌هاي او همواره نشان درخشاني از آراستگي‌اش بود. هميشه در نقل مکان بود، از اين خانه به آن خانه و از اين شهر به آن شهر. و چند هفته‌اي در هر شهر شوخ‌طبعي و راحت بودنش مردم ديرجوشي آن ما را سر شوق مي‌آورد. همان‌گونه که يک مرتبه مي‌آمد به همان صورت هم مي‌رفت و از خود نقاشي، شعر، کراوات، عشق و دوستي، بر جا مي‌گذاشت. مثل شاهزاده‌هاي داستان‌ها غيرقابل پيش‌بيني بود. همه چيزش را مي‌بخشيد. کلاه، پيراهن، کت و حتي کفش‌هايش را. وقتي ديگر برايش چيزي نمي‌ماند که آن را ببخشد روي تکه کاغذي شعري، جمله‌ي زيبايي و نقل قولي مي‌نوشت و وقتي مي‌خواست آدم را ترک کند. با مهرباني بزرگوارانه‌اي گويي سکه‌ي طلايي را مي‌بخشد، آن را کف دستت مي‌گذاشت، و تو را ترک مي‌کرد.»**

**نرودا در سراسر اين 500 صفحه از ديدارش با رافائل آلبرتي، چاپ نخستين کتابش *–* دياار کنسول شيلي *–* دوران کودکي و نگاهش به شعر ديدار از سنگاپور و ... در فصل‌هاي کوتاه حرف زده. کتاب با حکايت يک پسرک روستايي که در کشور شيلي چشم مي‌گشايد و مي‌بالد آغاز مي‌شود آخرين جمله‌ي فصل اول اين است: «از آن چشم‌انداز، سکوت، گل و لاي، بيرون آمده‌ام تا آوازه خوان دنيا را بگردم.**

**در ادامه مي‌گويد که در سال‌هاي کودکي باران تأثيري فراموش نشدني بر او داشته و اين‌که در سرما و باران راه خانه تا مدرسه را پياده مي‌رفته و در پياده‌روهاي ناهموار از روي سنگ‌ها مي‌پريده و ...**

**و اين نقطه‌ي آغازي است بر داستاني که روايت زندگي مردي بزرگ، شاعري توانا و سياستمداري توانمند بود خواننده در طول پانصد صفحه پر از سطرهاي ريز با نرودا همراه مي‌شود تا روز کشته شدن آلنده. آخرين بخش کتاب با اين واژه‌ها پايان مي‌يابد:**

**«... و من اين سطرها را درست سه روز پس از رويدادهاي غيرقابل توصيف که در آن رفيق بزرگ من رئيس جمهور آلنده به کام مرگ رفت با عجله در خاطراتم مي‌نويسم. ترور او را از ديگران پنهان کردند و جسد او را در جاي نامعلومي به خاک سپردند. و تنها به بيوه‌ي او اجازه دادند تا اين جسم ناميرا را مشايعت کند. ادعاي دژخيمان اين است که در تن او نشانه‌هايي از خودکشي يافتند. اما ماجرا در خارج به شکل ديگري منتشر شد. پس از بمباران کاخ تانک‌هاي بيشماري که قهرمانانه به جنگ با يک نفر يعني رئيس جمهور شيلي، سالوادور آلنده برخواسته بودند. به قصر نزديک شدند که او در ميانه‌ي آن در دفتر کارش بي هيچ همراهي به جز دل بزرگش در ميان دود و آتش در انتظارشان بود.**

**آن‌ها نتوانستند از اين فرصت طلايي چشم بپوشند. او را به مسلسل مي‌بستند زيرا او هرگز حاضر به استعفا و ترک دفتر کارش نبود. جسد او را پنهاني در نقطه‌اي نامعلوم به خاک سپردند. آن جسد را زني همراهي مي‌کرد که اندوه يک جهان را در دل داشت. اين تن با شکوه با گلوله‌هاي مسلسل سربازاني از هم دريده شده بود که بار ديگر به شيلي خيانت کرده بودند.» اعتراف به زندگي، درواقع به دليل آميختگي توانايي‌هاي چند‌گانه‌ي روزنامه‌نگاري، سياستمداري و شاعرانگي نرودا اثري منحصر به فرد است که مي‌تواند جزءنگري و گزارشگري يک روزنامه‌نگار، زيبايي نثر يک شاعر و اطلاعاتي را که يک سياستمدار به واسطه‌ي شناخت کشورش و نشست و برخاست با افراد شاخص کشور به دست مي‌آورد را يک جا به خواننده عرضه ‌کند. و البته ترجمه‌ي خوب احمد پوري هم که خود مترجمي بهره‌مند از دو ويژگي اصلي يعني شاعرانگي و تجربه‌ي فراوان در ترجمه‌ي شعر و شناخت عرصه‌ي رسانه است آن را براي مخاطب ايراني خواندني‌تر کرده است. پوري گويا آن‌طور که خود در مقدمه‌ي کتاب آورده در سال 1356 وقتي در انگلستن بوده و دوستي شيليايي اين کتاب را در اختيارش گذاشته؛ يک بار اين کتاب را ترجمه کرده اما دست‌نويس ترجمه مفقود مي‌شود. سال‌ها بعد و پس از نزديک چهل سال بعد از آن که دو ترجمه‌ي ديگر از کتاب چاپ اما چندان مطرح نمي‌شوند، دوباره قصد ترجمه‌ي آن را مي‌کند و خودش مي‌گويد: «اصلاً انتظار نداشتم. اثري را که يک بار نزديک به چهل سال پيش برگردانده بودم چنين دشوار و پرچالش بيابم. بارها در طول ترجمه پيش خود مي‌گفتم من در آن سن و سال و با آن بي‌تجربگي چه‌طور توانسته بودم اين کار را به پايان برسانم و آخر سر هم به اين نتيجه رسيدم که چه سعادتي بود که آن زمان برگردان کتاب را منتشر نکردم. چرا که مي‌توانست هزاران عيب و ايراد بيشتري از برگردان امروز که خود بر تخته سنگي از ايراد و نقص است داشته باشد...»**

**اما آن‌چه بعد از مطالعه‌ي اين کتاب با آن مواجه مي‌شويم ترجمه‌اي خوب از اثري خواندني است آن هم در ژانر خاطره‌نويسي که طي سال‌هاي اخير انتشار آن کم‌تر شده، کتاب را نشر چشمه چاپ کرده است.**

**مفاهیم زیبایی‌شناسی در سینما**

**حوریه اسماعیل زاده**

**سينما را هنر هفتم ناميده‌اند. آيا اين يک نامگذاري تأکيدي است بر اين‌که سينما هنري مستقل اما برآمده از مجموعه‌ي ديگر هنرهاي شناخته شده است.**

**شناخت رابطه‌ي هنر و زيبايي‌شناسي سينما نياز به بررسي همه جانبه‌‌ي هنرهاي مختلف دارد. در مجموع نظريه‌هاي ارائه شده در سده‌هاي اخير «هنر» مانند فلسفه و علم به عنوان شکلي از آگاهي اجتماعي و شناخت پذيرفته شده. چنان که «جان راسکين» نويسنده و منتقد هنري انگليسي در قرن نوزدهم هنر را مانند علم مبناي تقابل انسان با واقعيت دانسته و معتقد است که علم با مطالعه‌ي متقابل اشياء سر و کار دارد و هنر به بررسي رابطه‌ي اشياء باانسان مي‌پردازد و بر اين اساس سيروس ظهير مالکي در کتاب «مفاهيم زيبايي شناسي در سينما» به بررسي زواياي مختلف هنر در ارتباط با ابعاد گوناگون سينما پرداخته و با تکيه بر نظريه‌هايي چون نظريه‌ي «زايس»، «تولستوي» پروفسور «اونرزايس»، «هربرت ريد» و «وايت هر» زيبايي‌شناسي در سينما مورد بحث قرار داد. و در مباحثي که در چند فصل اين کتاب ارائه مي‌شوند به بررسي زواياي مختلف زيبايي‌شناسي در هنر پرداخته و اين‌که صرف برخورداري آثار سينمايي از زبان و بيان تصويري عامل اساسي و اصلي پذيرش آن به عنوان «هنر» محسوب نمي‌شود. بلکه آن‌چه آثار سينمايي را به عنوان ثمره‌اي از درخت تنومند «هنر» محک مي‌زند، ارائه‌ي ايماژيک عواطف انسان‌ها در آن‌ و توانايي احياء اين عواطف در مخاطبان است برخورداري آثار سينمايي از اين ويژگي مي‌تواند آن‌ها را به گوياترين و مؤثرترين گونه‌ي از هنر تبديل کند. در اين کتاب به نقل از «بلا بالاش» نظريه‌پرداز سال‌هاي آغازين سينما در کتاب «ماهيت فيلم» در تعريف سينما چنين آمده است: بالاش از سينما به عنوان شکل جديدي از آگاهي انسان و منعکس‌کننده‌ي ابعاد جديدي از زندگي و واقعيت‌هاي پيرامون آن ياد مي‌کند و هنرمندان سينما را از تقليد کورکورانه طبيعت و کپي‌برداري از آن منع مي‌کند و در ادامه آراء متفکراني چون رودولف آرنهايم، آيزن اشتاين، آندره يازنو زگفريد کراکائور را درباره‌ي ماهيت سينما نقل مي‌کند که مجموعه‌اي جالب و متضاد از آراء را درباره‌ي پديده‌ي سينما در برابر خواننده قرار مي‌دهد.**

**براساس فصل‌هاي پنج گانه‌ي کتاب مفاهيم زيبايي شناسي در هنر عبارتند از مفاهيم واقعيت و واقع‌گرايي در سينما *–* مفاهيم زيبايي در هنر و سينما، بررسي شکل و محتوا در سينما و فضاسازي در سينما. نويسنده در اين پنج فصل به بررسي تحليلي، نظريه‌پردازانه و فلسفي رابطه‌ي هنر و عنصر هنري با سينما مي‌پردازد. بخشي از فصل‌هاي اين کتاب سال‌ها قبل در نشرياتي چون فيلم و سينما و چيستا چاپ شده‌اند اما به سبب کامل نشدن مباحث نويسنده مجموعه‌ي اين نظريات را به طور کامل در قالب کتاب مفاهيم زيبايي شناسي در سينما ارائه کرده است.**

**اين کتابي که يک بار هم کانديداي دريافت جايزه‌ي کتاب سال شده، به سبب نگاه متفاوت به مقوله‌ي هنر و سينما هم براي علاقه‌مندان به فلسفه و هم سينما اثري متفاوت و خواندني است.**

**جایی میان بودن و هستن**

**خوانشي از کتاب *"*خوش به حال هيچ کس*"*، نوشته‌‌ي حسين عباس‌زاده**

**مهناز رضایی**

**اين نوشته نگاهي به چهار داستان از مجموعه داستانِ *"*خوش به حال هيچ‌کس*"* نوشته‌ي حسين عباس‌زاده است. اين داستان‌ها مي‌توانند به‌گونه‌اي نمونه‌وار بازتاب روح جاري در اين مجموعه باشند.**

**1- داستان *"*صندلي راک*"***

**داستان بر محور انتخاب و انتقالِ يک اِلمان کلاسيک از يک عتيقه‌فروشي به طبقه‌ي بالايِ يک آپارتمانِ امروزي که با مبل چيدمان شده، شکل مي‌پذيرد.**

**ارگونوميِ راکينگ چير يا صندلي مادربزرگ، باز ساختِ مثاليِ فضاي رحمي است و موقعيت جنيني و امنيت تامِ مادرانگي با اين مفهوم، جدايي‌ناپذير.**

**بهشتي گمشده که خواهندگيِ ناخودآگاه را به جستجو مي‌انگيزد. به‌ ياد بياوريم که فرويد ناخودآگاه را، موجوديت اصلي آدمي مي‌داند.**

**داستان حاضر، زير پوسته‌اي خنثي و آسان‌ياب، پر است از امکانات انديشگي که لابلايِ روند ديالوگ‌ها و مفاهيمِ در سايه‌اي مانند *Infertile* (ستروني)، *Pregnant* (بارداري) و حتي *Nostalgia* (دلتنگي براي بازگشت به خانه)، پيش مي‌نهد.**

***"*مرد*"* را شوق پسر نسبت به مادرش، راه مي‌برد تا خلائي را در کنار مبل‌ها به عنوانِ نمادِ جايگزينِ والد، جبران کند.**

**راهي که سليم؛ (همان بچه‌ي مادر مرده‌اي که درکي از آغوش مادر نداشته)، هم به شکلي ناخودآگاه به مدد جايگزين‌هايي مثل زن اول و دوم، پيموده است.**

**اين ميل به احياء گذشته و اتصال دوباره‌ي بند ناف، در اِلمان‌ها قديمي و تعلق خاطر مرد و سليم، قابلِ بازشناخت است. علاوه بر آن روستا، گله‌ي گوسفند و کوه، اشتراک اين دو تن را يک بارِ ديگر يادآور مي‌شود.**

**نويسنده مفاهيم را چنان به ظرافت ميانِ کنش، ديالوگ و امکانِ سفيد خواني توزيع مي‌کند، که ناگزير از اعتراف به توانايي‌هاي او در شکل‌دهيِ داستان‌هايي استوار بر دانستگي، در عين بي‌ادعايي هستيم.**

***"*مرد پاهايش را روي هم انداخت و در مبل فرو رفت.*"***

***"*عمو سليم سرش را پايين انداخت و ساکت شد و به نقطه‌اي از فرش خيره شد.*"***

***"*حالت چشم‌هايش عوض شده بود.*"***

**و جريان درون ده و برون ده در گفت‌وگوي دو مرد، همه مفهومِ ستروني را بي‌نياز از اشاره‌ي مستقيم، ارايه مي‌کنند.آن چنان که از داستان برمي‌آيد، مادرانگي سزاوارِ بازيابي و رسيدن به رفعتِ از دست رفته است. به ياد بياوريم؛ *"*کنار پرده، يک قفسه‌ي چوبي بود؛ تعدادي کتاب ...*"***

**يک پنجره براي من کافيست**

**يک پنجره به لحظة آگاهي و**

**نگاه و سکوت**

**پنجره (فروغ)**

**پس نگاه بالادستي و اراده‌ي مرد بر احياء گذشته، تا حدي از توهم آگاهي و روشنفکري برمي‌خيزد. اما خود، گواه يک انتخاب در محدوده‌ي اختيار بشري نيز هست.**

**آه اي زندگي من آينه‌ام**

**از تو چشمم پر از نگاه شود**

**ورنه گر مرگ بنگرد در من**

**روي آئينه‌ام سياه شود.**

**زندگي (فروغ)**

**پيکان مدل 58 و 67 سالگي، صرفنظر از مفاهيمِ حاشيه‌اي، به تفاوت نگاهِ مرد و عمو سليم اشاره دارد. علي‌رقمِ آن که مرد چند کتابي هم خوانده، اما اين سليم است که به واسطه‌ي تجربه‌ي زيست طولاني‌تر و البته نفس به نفسِ مرگ، به حسي عميق‌تر و دردناک‌تر مي‌رسد. *"*تابوت*"* و *"*قبر*"*، که به دنبال اشاره به *"*صندلي*"* مي‌آيند، حس و نگاه سليم به نماد مادينگي (نه به عنوان خواستگاهِ آرامش بلکه به عنوان جايگاه مرگ) را باز مي‌تابند.**

**آه من پُر بودم از شهوت ـ شهوتِ مرگ**

**دريافت (فروغ)**

**گويي غريزه‌ي ادامه‌ي حيات در او به نفع آن‌که زيست ـ مرگي را سبب نشود، کنار کشيده.**

**مرگ ـ زندگي، فنا ـ بقاء دو سوية يک سکه مي‌نمايند. آن‌طور به نظر مي‌رسد که آن‌ها که از اين پله‌هاي پيچان بالا مي‌آيند يا پايين مي‌روند، توجهي به صندلي مي‌کنند يا غافل از آن هستند، به سوي ريشه‌ها کشيده مي‌شوند يا برگ‌ها ... همگي هم زمان در بطنِ زندگي و مرگ دست و پا مي‌زنند. اين داستان، تعارض، دوگانگي و ناپايداري را در خود پنهان دارد، همچنان که زندگي، مرگ را.**

**مگر تمامي اين راههاي پيچا پيچ**

**در آن دهان سرد مکنده**

**به نقطه‌ي تلاقي و پايان نمي‌رسند؟**

**وهم سبز (فروغ)**

**عنصر چوب، کهن درختي را به ياد مي‌آورد که روشن شدگيِ (نيروانا) بودا در سايه‌ي آن اتفاق افتاد، نيز *"Nirvana"*، گروه راک آمريکايي را، که موسيقي‌شان مبتني بر بندهاي ساکت و آرام و ترجيع‌بندهاي سنگين ... است.**

**همچنان که شيوه‌ي زباني اين متن، روندي آرام در پيش مي‌گيرد و زبانِ نگفتنش گوياتر است، در حالي که پرطنين‌ترين و سنگين‌ترين تأثيرات در روانِ ما را آماج قرار داده است.آنچنان است که گويي جستجويِ آرامش به مکثي هول‌انگيز در خلائي ديگر مي‌انجامد.**

**رود دنيا جاريست**

**زندگي آبتني کردن، در اين رود است**

**دقت رفتن به همان عرياني که به هنگام ورود آمده‌ايم**

**سهراب سپهري**

**نويسنده در مقدمه مي‌نويسد: *"*به هر خانه‌اي سر کشيدم؛ ب هر روزنه‌اي اميد بستم ولي در نهايت، طعمِ خورشيد تاريکي بود و هر کسي را که ديدم گفت خوش به حال هيچ کس!*"***

**2- داستان *"*شروع يک پايان*"***

**ظهر ميانه‌ي روز و فاصلة بين طلوع و غروب است. اين انتخاب زماني، از آن‌رو يک انتخاب درست است که شکل و محتوايِ داستان را همسو مي‌کند.**

**قاسم نوجواني است که از کودکي جدا مي‌شود تا به درکي از دنياي بزرگسالان برسد. دنيايي که قاسم رفته‌رفته از آن دور خواهد شد، دنياي بچه‌هايي است که در کوچه به دنبال يک توپ مي‌دوند. دنياي او دنياي بازي است. دنيايي که او را در کنار جوجه‌تيغي قرار مي‌دهد. او و جوجه‌تيغي در جرياني بازي‌گونه به هم ملحق مي‌شوند. قصد او از همراه بردن جوجه‌تيغي، بازي است. جوجه‌تيغي به او آسيب نمي‌رساند. اما همين موجود وقتي در منظومه‌ي معاني ديگر قرار مي‌گيرد از خود دفاع مي‌کند و تيغي به سمت دستِ پدرِ قاسم پرتاب مي‌کند. از نظرِ قاسم جوجه‌تيغي بامزه است، اما از نگاه پدر، يک جانور!**

**منظومه‌هاي معنايي در اين داستان با قدرت عمل مي‌کنند و غريبه بودن و افتراق دو شبکه‌ي معنا در اين داستان به خوبي درک مي‌شود.**

**پسر در آستانه‌ي کشف دنياي کثيف، گناه‌آلود و زشتِ بزرگسالاني است که شايد تصوير آينده‌ي خود او باشد. اما از آن‌جا که بزرگسالانِ اين اجتماعِ نمادين، جوانه‌هاي خود را مي‌سوزانند و به گور مي‌سپرند، قاسم نيز حسرت و آرزوي تازه بيدار شده‌ي ورود به جهانِ بزرگسالي را چون غريبه‌اي به گور مي‌برد؛ گوري که بيل و کلنگِ پدر هنوز در آن است. گوري نه براي زن يا مرد بالغ (!) بلکه، گوري در حد و اندازه‌ي خود او. پدر قاسم را *"*توله‌سگ*"* خطاب مي‌کند. سگ در شبکة ارتباطات نمادين، در کنار پسر قرار مي‌گيرد. سگ نمي‌خواهد که قاسم در آستانه‌ي کشفِ بعضي مفاهيم، دوباره به مهلکِ اين خانه برگردد. سگ در کنار قاسم مي‌ماند، هشدار مي‌دهد و حتي به زوزه مي‌افتد. اما نوجوان چون در موقعيت اشراف و درک کاملي از آن‌چه در پيرامونش مي‌گذرد نيست، ناگزير از پريدن و مهياي آن است. پريدني که حاصل تعبير نادرستِ نشانه‌هاست. اگر بخواهيم به ظرايف چيده شده در اين داستان که موجب چفت و بست نشانه‌ها و ارتباط آن‌هاست، اشاره کنيم، اين نوشته به درازا خواهد کشيد، همين بس که به مواردي اشاره کنيم:**

**ـ نرسيدن قد پسر به دوچرخه‌ي پدر**

**ـ سوختن دست او با ناني که براي خانه مي‌خرد**

**...**

**در فرصت کوتاهِ اين داستان، مخاطب با آن‌چه در درون و بيرونِ پسر مي‌گذرد، آشنا مي‌شود و داستان بي‌آن‌که به دام توضيحاتِ اضافي بيافتد، به رويکردي فراحسي دست مي‌يابد.**

**در اين داستان نشانه‌ها، تصاوير و کنش‌ها مؤلف را بي‌نياز از توضيح کرده‌اند.**

**3- داستان *"*رؤياي يک سربازِ پشت ميله*"***

**يدي، بي‌دغدغه‌ي آن‌چه در پيرامونش مي‌گذرد و بي‌تفاوت نسبت به وضعيتي که در آن گرفتار شده و يا آن چيزي که انتظارش را مي‌کشد، در دنياي خود سير مي‌کند.او همه چيز را از پنجره‌ي خود مي‌بيند و تمامي نشانه‌ها براي او در بيش از دو تعبير نمي‌گنجند. اشياء و آدم‌ها يا گلابي‌وار هستند يا شبيه غاز. او به دستة سوم که نه اينند و نه آن کاري ندارد. دستة اول، خواستني مقاومت‌ناپذير و دسته‌ي دوم، دلزدگي و انزجاري بي‌توجيه را در او برمي‌انگيزند. نويسنده در اين اثر، مدام از بازگشت به گذشته استفاده مي‌کند. ارتباط يدي با زمان حال، تنها به انگيزه‌ي جستجو و يافتن علائمي است که او را به گذشته وصل نگه مي‌دارند. بازگشت و ارجاع به گذشته از دو طريق امکان‌پذير است: اول اين که کنش، گفته يا حسي. به‌گونه‌اي سيل‌وار ما را به گذشته برگرداند. در اين سَيلانِ ذهن، ادراک سهيم است. به تعبيري، خودآگاه و ناخودآگاهِ شخصيت، چيزي قابل وارسي و تعبير دوباره را از گذشته فرا مي‌خواند. اما آن‌چيزي که براي يدي اتفاق مي‌افتد، از نوع ديگري است. تصويرِ ذهني يدي يک تصوير ثابت است؛ تصويرِ ابري سفيد به شکل گلابي که بي‌هيچ تغييري در آسمان ثابت ايستاده. خودِ يدي هم در اين تصوير زنداني است و به همين دليل بازداشت، محاکمه و زندان در او هيچ تشويشي ايجاد نمي‌کند. او در اين گذشته زندگي مي‌کند. اين گذشته، حال و آينده‌ي او نيز هست. پس در مورد او، ارجاع از نوع دوم، يعني يادکِردهاي مکرر است نه کندوکاوي در گذشته. يادآوري‌هاي پي‌درپي، به قصدِ اقامت هميشگي در تصويري خيال‌انگيز که زمان حال (دستبند خوردن و زنداني بودن)، آن را مخدوش ساخته. اين يادآوري‌ها، دست و پازدني براي فرار از اين حسِ خفگيِ موقت است؛ تلاش براي باز نگه‌داشتن پنجره‌اي به سوي تنها منظرة قابل فهمِ او. تأثير گذشته بر يدي، چنان ممذوج زمان حال است که در لحظاتي با حضورِ تام و تمامش، حال را قُرق مي‌کند و در حضور آگاهي او در لحظه‌ي حاضر وقفه مي‌اندازد.**

**ـ هي ي ي پسر! پاشو! باز که تو اين‌جا خوابيدي مگه خونه زندگي نداري که همش دمِ درِ مدرسه پلاسي؟ ...**

**در حالي که يدي همچنان از زمان حال به عنوان بُعد سوم زمان غافل است، اين داستان در آنِ واحد، گذشته، حال و آينده را ترکيب مي‌کند و روايت در زماني حجمي به مخاطب عرضه مي‌شود.**

**4- داستان *"*وقتي بي‌بي هاجر خنديد!*"***

**نويسنده در اين داستان به فضاسازي کم نظيري دست‌يافته که حس و روانِ مخاطب را در لحظاتِ خالي و کشدارِ چشم‌انتظاري درگير مي‌سازد. علي‌رقم اين که زمانِ داستان يک صبح تا ظهر است اما پيرزن و سگ زماني غيرتقويمي را از سرمي‌گذرانند. صبح براي پيرزن يعني شروع تلاش و ظهر، معناي خوردن نان ندارد. او در کوچه‌ي انتظار خود مقام کرده و چشم به راهيِ بي‌زماني را از سرمي‌گذراند. متن لحظه‌به‌لحظه به گزارشِ مکررِ کنش‌هاي مشابه سگ و پيرزن مي‌پردازد. اين پيش‌برد کُند داستان، سبب سرايتِ چشم‌انتظاري به مخاطب مي‌شود.**

**سگ، حضورِ مجازي خودِ پيرزن است. هر دو يکديگر را به خوبي مي‌فهمند، نيز هر دو از نوعي پيش‌آگهي برخوردارند که مردم اين کوچه در آن دخول ندارند. تعارض آشکار نوع ادراک، نگاه، نياز و خواستِ پيرزن و سگ با آن‌چه در دنياي کوچه و آدم‌هايش مي‌گذرد، در حال و هواي دوگانه‌ي داستان انعکاس مي‌يابد. از سويي خورشيدِ در حال تابيدن، کار، بازي و نان و از جانبي، ديوارِ در حال فرو ريختن، دود و بالاخره کنتري که از خيلي پيش‌تر قصد شماره انداختن ندارد، در کنار هم نشسته‌اند.**

**مرگ، مستقيماً دعوت پيرزن را پاسخ مي‌گويد. هيچ نيازي به مداخله يک حادثه مثلِ فرو ريختن ديوارِ فرسوده نيست تا هجرتِ پيرزن اتفاق بيافتد. در نگاهي کلي به شيوه‌ي قلمِ عباس‌زاده و نگاه تلخِ او به حضورِ همة ما در يک کوچه‌ي بن‌بست و خاکي، روح مخاطب را مي‌لرزاند. اما اين همه در داستاني بي‌تکلّف که راه روشنِ خود را از ميانِ کنش‌ها و گفتگوها، باز مي‌کند، به خواننده‌ي اثر عرضه مي‌گردد.**

**پیشخوان کتاب**

**برنامه ریزی و قدرت درایران**

**ابوالحسن ابتهاج مرد اول اقتصاد ايران در دهه هاي 40 و 50 ميلادي بنيان گذار نظام برنامه‌ريزي در ايران و يکي از پرشورترين حاميان جان مينيارد کنيز بود که در سال 1994 ميلادي در لندن درگذشت. پرفسور فرانسيس بوستاک و جفري حونز دو تن از خبره‌ترين اقتصاددانان مدرس مطالعات اقتصادي لندن مجموع تحقيقات خود را در کتابي با عنوان برنامه‌ريزي و قدرت در ايران در سال هاي اواخر دهه‌ي 80 ميلادي منتشر ساختند.**

**در اين کتاب ريشه‌هاي اصلي برنامه‌ريزي توسعه در ايران قبل از انقلاب، با تاکيد بر نقش ابوالحسن ابتهاج به عنوان چهره‌اي پرنفوذ در دهه 40 و 50 که ارتباط نزديکي با شاه و تاثير فراواني بر تصميم‌گيري هاي اقتصاد ايران در دهه 20 و 30 شمسي داشت. به نوشته مجله نيويورک تايمز در سال 41 وي نماد مبارزه با فساد شمار مي‌رفت.**

**برنامه‌ريزي و قدرت در ايران چهار دوره‌ي زندگي ابتهاج را بررسي مي‌کند که ابتدا تاريخچه‌ي خانوادگي ابتهاج، در ادامه‌ي دوران حضور ابتهاج در نهادهاي مالي کشور سپس دوره ايده‌پردازي‌هاي وي و رونق بخشيدن به اقتصاد را شامل مي شود. برنامه‌ريزي و قدرت در ايران اثر فرانسيس بوستاک و جفري جونز با ترجمه‌ي مهدي پازوکي و علي حبيبي توسط نشر کوير با قيمت 220000 ريال منتشر و به کتاب فروشي‌ها ارايه شده است.**

**هیاهوی زمان، روایت مدینه فاسده**

**لزلي هارتلي عقيده دارد که گذشته سرزميني است ناشناخته. آن‌جا همه چيز طور ديگري است. ايده‏ي سرزمين ناشناخته، جايي که در آن همه چيز متفاوت است موجب شکل‏گيري ادبيات آرکاديايي شد. ادبياتي آرمان‏شهري که طيف گسترده‏اي از نوشته‏هاي ادبي و فلسفي را شامل مي‏شود. رشته‏ي پيوند همه آن‌ها نيز تصور سرزميني دوردست و ناشناخته است. اين بدان معني نيست که ادبيات آرکاديايي صرفا به توصيف مدينه‏ي فاضله و عصر طلايي بپردازد، بلکه از دل همين سنت به ترسيم مدينه‏ي فاسده و عصر ظلمت مي‏پردازد.**

**«هياهوي زمان» در امتداد همين سنت و ادبيات آرکاديايي انگلستان است که جولين بارنز شوروي عصر استالين را به منظور توصيف مدينه‏ي فاسده انتخاب مي‏کند. بارنز در اين اثر علاوه بر اداي دين به استادان قديم ادبيات آرمان‏شهري انگليسي به مساله ظريف وضعيت هنرمندان در مدينه‏ي فاسده مي‏پردازد.**

**قهرمان اثر بارنز دميتري شاستاکويچ موسيقيدان روس است و کتاب هياهوي زمان روايت ديگري است از داستان فاوست، داستان معامله‏ي يک نابغه با شيطان. فاوست در ازاي فروختن روح خود به شيطان، جواني‏اش را بازمي‏يابد و شاستاکويچ زندگي‏اش را.**

**- به ذهن‏اش گفت همه چيز دقيقا از صبح روز بيست و هشتم ژانويه‏ي 1936 در ايستگاه راه‏آهن آرخانگلسک شروع شد.**

**ذهنش جواب داد نه، هيچ چيز اين‏طور در يک زمان مشخص و يک مکان مشخص شروع نمي‏شود. همه چيز از مکان‏هاي متعدد و زمان‏هاي متعدد آغاز مي‏شود، زمان‏هايي بعضا پيش از تولد تو و مکان‏هايي گاه حتي در کشورهاي بيگانه و گاه در ذهن آدم‏هاي ديگر.**

**نشر ماهي کتاب هياهوي زمان اثر جولين بارنز را با ترجمه سپاس ريوندي به قيمت 150000 ريال براي علاقه مندان اين نويسنده به ويترين کتاب فروشي‏ها معرفي کرده است.**

**سر کلاس با کیارستمی**

**سرکلاس با کيارستمي بخشي از پروژه‏ي سه‌گانه است که کليات آن فيلمسازي محسوب مي‌شود که از 1379 شروع شد. توجه کيارستمي به بيان شاعرانه است، به حرارت فضاي ميان دو خط، به يافتن رازآلودگي در پديده‏ها. اين کتاب حاصل بندزدن يادداشت‏هاي نگارنده اعم از مصاحبه‏ها، نوشته‌هاي پراکنده‏اي است که در طول سال‏ها برخي در تهران و برخي در حاشيه‌ي کارگاه‏هاي شهرهاي مختلف جمع‏آوري شده است.**

**کيارستمي به خوبي آگاه است که در جايگاه شاگرد، ما همان اندازه از يکديگر مي‏آموزيم که از آموزگار. براي همين هم ساختن مداوم فيلم در بستر کارگروهي را بهترين روش براي آموزش ظرافت‏هاي فيلم‏سازي مي‏داند.**

**کتاب سرکلاس با کيارستمي يک مصاحبه‌ي طولاني يا يک دستورالعمل متداول براي فيلم سازي نيست. يک کتاب پژوهشي در مورد سينماي ايران يا نگاهي ديگر به فيلم‌هاي کيارستمي هم نيست، چکيده‌اي است از روش کارگردان و تلاش براي درک اساسي تجربه‌اي رازآلود.**

**سرکلاس با کيارستمي، بخشي از يک سه گانه برنامه ريزي نشده است که دو کتاب ديگر پروژه " پيش درآمدي بر مهارت‌هاي کارگرداني و ديگري " دستورالعملي براي گمگشتگان" است.**

**نشر نظر کتاب سرکلاس با کيارستمي اثر پال‏کرونين را با ترجمه‌ي سهراب مهدوي با قيمت 150000 ريال به علاقه‌مندان سينما ارايه کرده است.**

**خدای عشق و مساله‌ی شر**

**چه‌گونه خداي خير،خداي عشق و خداي مهرباني، وجود شرور را در عالم روا مي‌دارد؟**

**انديشمندان براي پاسخ به اين پرسش، تلاش‌هاي بسياري کرده‌اند تا پاسخ قانع‌کننده‌اي بيابند. جان هيک يکي از فيلسوفان معاصر، رهيافتي را احيا کرده است که در انديشه‌هاي ايرنائوس، يکي از اولين پدران کليساي شرقي ريشه دارد. کتاب خداي عشق و مساله شر ضمن بررسي خاستگاه ديدگاه جان هيک آن را توصيف و اشکال‌هاي منتقدان را ارزيابي و ضعف‌ها و قوت‌هاي آن را استخراج مي‌کند. يکي از مهمترين مسائل فلسفه‌ي ديني مساله‌ي شر است که قدمت آن به اندازه‌ي تاريخ تفکر و ظهور عقلانيت در بشر است. بشر از همان بدو خلقت با رنج و رنجوري دست به گريبان بوده و همراه شيريني لذت و کاميابي، تلخي محنت و ناکامي را نيز چشيده است، از اين رو مساله شر مساله فراگيري است. نشر طه کتاب خداي عشق و مساله شر اثر اکرم خليلي نوش آبادي را با قيمت 250000 ريال منتشر کرده است.**

**وقت هرز**

***"*وقت هرز*"* داستان کشتن زمان در بازي روزمرگي در يک مهماني شبانه است و هنر بيل بينبريج در روايت‏هاي روانشناسانه‏اش است. در اين کتاب خواننده با روايتي جسورانه و استادانه از زندگي خودش مواجه مي‏شود؛شرح و وصف بي‏نظير کژکاري‏ها واختلال خانوادگي است.**

**بينبريج در *"*وقت هرز*"* تصاويري بکر از روي پنهان زندگي جلوي چشم ما مي‏گذارد که با آن‏ها کاملا آشناييم؛ از نگاه‏هاي زيرزيرکي، پازدن‏هاي يواشکي زير ميزي، تلفن‏هاي پنهاني، راه‏بندان‏هاي طولاني ساختگي، مشغله‏هاي بي‏پايان اداري و دوستت دارم‏هاي هر روزه.**

**بينبريج در اين رمان همه‌ي مخاطبان‏اش را از زاويه ديد داناي کل وادار به اعتراف کرده و با طنز تلخ خود کلمه به کلمه مخاطب‏اش را وادار مي‏کند که در خلوت خود اعتراف کند. نشر شورآفرين وقت هرز اثر بيل بينبريج را با ترجمه‌ي آزاده فاني با قيمت 14 هزار تومان   
منتشر کرده است.**

**حکومت نظامی**

**کتاب "حکومت نظامي" تصويري است از زندگي دروني و بيروني آدم‏هايي از اقشار مختلف جامعه‌ي شيلي در دوران خفقان‏آور ديکتاتوري پينوشه.**

**رمان به گونه‏اي پر معني با مرگ ماتيلده اورويتا همسر شاعر بزرگ شيلي، پابلو نرودا، و مراسم تشييع و تدفين او آغاز مي‏شود. مافونگو ورا،خواننده‌ي انقلابي شيليايي که کمي قبل از کودتاي پينوشه به گونه‏اي تصادفي از شيلي خارج شده و بعد از کودتا به پاريس رفته، در چند سال نخست بعد از کودتا با ترانه‏هايش زبان گوياي وطن خفقان گرفته‌ي خود شده و در ميان جوانان اروپا جايگاهي بي همانند پيدا کرده است. وي دوازده سال بعد از کودتا در پي يافتن خود و کشف دوباره‌ي ميهن، به شيلي باز مي‏گردد، اما آن‏چه در وطن مي‏يابد بسي دور از انتظار و آرزوي اوست.**

**جهان ديگرگوني که اين خواننده‌ي محبوب پيش چشم مي‏بيند و آشنايان ديروزش که امروز هر يک با کوله‏باري از تجربه‏هاي دردناک دوران ديکتاتوري مي‏کوشند تا پيوندهاي گذشته را ديگر بار زنده کنند و ماجراي تلاش اين مرد براي برقراري پيوند با خانه اين رمان را عين برخورداري از رنگ و بوي سياسي همانند ديگر رمان‏هاي دونوسو کندوکاوي ژرف در هستي آدم‏هاي شيليايي برخوردار مي‌کند.**

**عبدالله کوثري کتاب حکومت نظامي اثر خوسه دونوسو را ترجمه و نشر ني با قيمت 300000 ريال منتشر کرده است.**

**کیسانیه**

**فرقه‌ي کيسانيه که نام آن به مختار ثقفي و قيام او در 66 قمري پيوند خورده، به چند علت جايگاه ويژه‌اي در تاريخ انديشه‌ي ديني اسلامي دارد. نخستين فرقه اي است که در قرن نخست هجري به صحنه‌ي حوادث جهان اسلام پاي نهاد. نخستين فرقه‌اي است که ايده‌ي مهدي منتظر را پرورش داد. از اصلي‌ترين کانون‌هايي است که غلو از آن شاخه گرفت.**

**کتاب کيسانيه تلاشي است براي استفاده از همه‌ي اطلاعاتي که در منابع خطي و چاپي در اختيار داريم و غربال کردن آن اطلاعات و جدا کردن موارد جانب دارانه از موارد قابل اعتماد و طبقه‌بندي زماني آن‌ها تا بتوان عقايد اين فرقه را در مراحل گوناگون باز شناخت. چنان که در خود اين پژوهش پيداست يافتن اين خط سير خود مبتني بر شناخت رابطه‌ي آن با واقعيت تاريخي پيراموني‌اش از زمان پيدايش در جنبش مختار است. رابطه‌اي که بي شک در روند تحول عقايد شيعيان و در فعاليت‌هاي تبليغي و در موضع گيري شان در قبال حکومت پي‌آمدهايي داشت.**

**روشن کردن روند مراحل تاريخي عقايد کيسانيه کاري بود که در اين پژوهش مي‌توانست صورت بگيرد و بر همين دليل بخش اصلي مطالب اين کتاب به اين موضوع اختصاص دارد. بخش ديگري از کتاب به رابطه‌ي کيسانيه با ديگر فرقه‌ها به خصوص فرقه‌هاي شيعي مي‌پردازد و در بخش پاياني درباره ابعاد ادبي کيسانيه بحث مي‌شود که به طور خاص به اشعار عقيدتي اين فرقه مي‌پردازد.**

**نشر کتاب رايزن کتاب کيسانيه اثر ودادالقاضي را با ترجمه‌ي احسان موسوي خلخالي به قيمت 420000 ريال براي محققان منتشر کرده است.**

**کارنامه‌ی تلخکان**

**دلقک ايراني، تنها در هئيت افرادي چون کريم شيره‌اي و در ادامه‌ي آن دلقک‌هاي نمايش سنتي چون مبارک دلقک خيمه شب بازي و سياه دلقک سياه بازي در متن قرار دارد، اما سرگذشت قبل و بعد از آن مبهم است.**

**ويژگي و کارکرد دلقک در اين دوره ي در متن بودگي هر چند کوتاه نشان مي‌دهد شکل‌گيري دلقک نمايشي جز با تباري کهن و قدرتمند امکان‌پذير نيست، همچنان که طردش از تئاتر برآمده از درام غربي پس از مشروطه پذيرفتني نيست. پس وجود گروه‌هايي تباري تا نقطه‌ي مرکزي «دلقک نمايش سنتي» و تغيير آن در شکل‌هاي متفاوت تا امروز ضروري نشان مي‌دهد. دلقک شخصيتي کهن و قدرتمند است که با ورود تئاتر به شيوه‌ي اروپايي کاملاً محو نمي‌شود، از اين رو نويسنده در اين کتاب به شناخت نياکان دلقک و بازيابي حضور آن‌ها در ادبيات نمايش ايران با رديابي شکل‌هاي متفاوت گذشته و امروزش اهتمام دارد و تلاش مي‌کند تا خطوط محو شده‌ي سير تاريخي او را روشن سازد و مانايي اين شخصيت را در قلمرو فرهنگي و نمايشي اثبات کند.**

**نشر ني کارنامه تلخکان اثر شيوا مسعودي را با قيمت 300000 ريال منتشر کرده است.**

**شوری در سر**

**شوري در سر رماني است که ارهان پاموک آن را در سال 2015 منتشر کرده، اين رمان برخلاف ديگر آثار وي درباره‌ي حاشيه‌نشين‏هاي استانبول است.**

**کتاب درباره‌ي مهاجراني است که از روستاهاي خاک گرفته‏ي شرق آناتولي در دهه‏ي پنجاه و بعدتر به استانبول مهاجرت و محله‏هاي خود را ساختند. مولود شخصيت داستان سال‌هاست که در استانبول دست فروشي مي‌کند و شاهد تاريخ پرفراز و نشيب اين شهر بوده است. تاريخي مملو از کودتاها، درگيري‌هاي خونين ميان ارتش و کردها، از بين رفتن بافت دوران عثماني تا عوض شدن سليقه‏ي مردم.**

**پاموک در اين کتاب به کمک خرده روايت‌هايش حاشيه‌نشين‌ها را مورد هدف قرار داده است و اين اثر مملو از شخصيت‌هاي متفاوت است؛ کارگران فصلي، ماست فروش‌ها، چپ‌هاي اسلحه به دست، ناسيوناليست‌هاي خشن ترک، اسلام‌گراها، مأموران رشوه‌گير دولت و بسياري ديگر.**

**شوري در سر، تاريخ غير رسمي حاشيه‌نشين‌هايي است که به استانبول و تاريخ اش گره خورده‌اند. مدلي از ترکيه ي پرتلاطم که در کودتاها، تعصب‌ها ، فقر و ثروت حضور دارد. و پاموک قهرمان خود را روي تپه‌هاي دوردست مي‌برد تا نظاره‌گر استانبول باشد. عين‌اله غريب شوري در سر اثر پاموک را ترجمه و نشر چشمه آن را به قيمت 500000 ريال به ويترين کتاب فروشي‌ها ارايه کرده است.**

**بوسه‌های غمگین یک سرخپوست**

**ترجمه: قاسم صنعوي**

**گردآوري: فريبا شادلو، رضا عابدين‌زاده**

**ناشر: آرادمان**

**قيمت: 8000 تومان**

**قاسم صنعوي براي اهل مطالعه نامي اشناست با ترجمه و تأليف بيش از 120 عنوان کتاب مجموعه‌ي بوسه‌هاي غمگين يک سرخپوست منتخب پنجاه سال ترجمه‌ي شعرهايي با مضمون عشق و آزادي است و دربرگيرنده‌ي اشعاري از فدريکو گارسيالورکا – راينر ماريا ريلکه – ژاک پرور – پابلو نرودا – لويي آراگون – خوسه مارتي – يانيس ريتوس – زف زوريا  
 و ...**

**زیبایی نگرانم می‌کند**

**مجموعه‌ي اشعار علي شفيعي**

**ناشر: آرادمان**

**قيمت: 10000 تومان**

**«ترجمان احساسات است اين دفتر، شاعر احساساتش را به اين زبان پريشان ترجمه کرده است. شايد ده نوع ترجمه‌ي ديگر نيز متصور باشد. ولي چيز ثابت و در عين حال کميابي در آن به چشم مي‌خورد. برعکس معمول، گذشت زمان فراموشي نمي‌آورد...»**

**اين‌ها بخشي از توصيف زنده ياد محمدعلي سپانلو بر اين مجموعه‌ي اشعار است که طرحي از مرحوم عباس کيارستمي را نيز بر جلد خود دارد.**

**يک نمونه از اشعار کونا، اين مجموعه:**

**تلخ‌ترين واژه «در» است**

**اما به ديوار**

**مي‌توان تکيه داد**

**و تا ابد نگاه کرد.**

**تازه های نشر نگاه**

**تو این‌جا نیستی، اما**

**مجموعه اشعار شير کوبي‌کس**

**ترجمه: مختار شکري‌پور**

**قيمت: 6000 تومان**

**چاپ دوم مجموعه‌ي 52 عنوان از اشعار شيرکوبي‌کس شاعر کرد که مختار شکري‌پور آن‌ها را گردآوري و ترجمه کرده است.**

**يکي از اشعار اين مجموعه، شعري است به نام عشق**

**گوش بر دل خاک نهادم گوش به دل درخت دادم**

**از عشق باران خودش برايم گفت از عشق خود و برگ‌ها برايم گفت**

**گوش بر دل آب سپردم گوش به دل عشق دادم**

**از عشق خود و سرچشمه‌ها برايم گفت از رهايي برايم گفت**

**پسرانی از جنس روی**

**نويسنده: سوتلانا آلکسيويچ**

**ترجمه: ابوالفضل اهردادي**

**قيمت: 30000 تومان**

**سوتلاناآلکسيويچ در اين کتاب که برنده‌ي جايزه‌ي نوبل سال 2015 شده است. به بيان ديده‌هايش در جريان حمله‌ي شوروي به افغانستان پرداخته و در داستانش سربازان، افسران، مادران و بيوه‌ها و کودکاني زجر ديده از اين حمله‌ي خونبار را تصوير کرده است. او براي نخستين بار با جسارت پرده از خيانت، دروغ و تبليغاتي بر مي‌دارد که در جريان اين حمله اتفاق افتاد. روايت‌هاي مستند اين کتاب ثابت مي‌کند که سنگيني يکي از عجيب‌ترين جنگ‌هاي تاريخ همچنان بر شانه‌هاي نحيف مادران و خواهران و زنان جمع کثيري از معلولان و کشته‌شدگان اين جنگ افتاده است.**