۴۲
ISSN-1735-0131

آرش

ویژه هنر و ادبیات

فروردین ماه ۸۵ / ۷۰۰ تومان

با آثاری از

- داریوش آشوری
- احمد پوری
- محمد محمدعلی
- منصور بنی مجیدی
- محمدمهدی عسگرپور
- سعید نوری
- محمدرضا رییعیان
- میترا کیوان‌مهر
- مریم خورسند جلالی
- فاطمه ابوحمزه
- جواد رهبر
- هانیه جابر انصاری
- شعله حکمت
- پگاه احمدی
- رویا زاهدنیا
- محمود شایان و
- فرناندو سورنتینو
- رابرت ناتان
- ژان لوک گدار
- ویم وندرس
- ماورو نروی
- ال دکتروف
- ویلیام باتلر ییتز
- آدونیس

سه شعر از

آدونیس

علی احمد سعید

ترجمه: احمد پوری

خستگی‌ام چون پرنده‌ای
در خواب است
من، اما، چون شاخه‌ای
چیزی نخواهم گفت
تا خوابش را آشفته نکنم

در خانه‌ام بسته است
شب پتویی است بر سرش
ماه رنگ پریده سر می‌رسد
با مشتی نور
زبان بند می‌آید
از گفتن سپاس

همه آنچه گفتم
درباره زندگی و مرگم
نهفته در سکوت سنگی است
خفته در زیر سرم

اربعین حسینی
بر شیفتگان سالار شهیدان تسلیت باد

لبتان پر لبخند
روزهاتان همه شاد
سالهاتان همه سبز

یا مقلب القلوب و الابصار
یا مدبر اللیل و النهار
یا محول الحول و الاحوال
حول حالنا الی احسن الحال

سال نو مبارک

آزما

ویژه هنر و ادبیات
ماهنامه فرهنگی، سیاسی، اجتماعی
شماره ۳۲ - فروردین ۸۵

یادداشت نخست - ۴
روزنه - ۹
گفتگو - ۱۱
مقاله - ۱۷
شعر - ۲۷
مقاله - ۲۲
داستان - ۳۳

مدیر مسئول و صاحب امتیاز: ندا عابد
سردبیر: هوشنگ هوشیار
مشاور ماهنامه: دکتر رضا کاشی
بخش ترجمه: میترا کیوانمهر، محمد نیما عابد
مشاوران و همکاران:
دکتر نجمه شبیری، دکتر عباس زمان، نادین نوذری،
محمد قاسم زاده، جواد نوائی، گیتا گرگانی،
حروفچین: معصومه الا حسینی

طراح و صفحه آرا: بهرام بیدگلی
لیتوگرافی: تندیس
چاپ: پیام حق (۶۶۸۲۵۵۰۱)
نشانی پستی مجله: تهران، صندوق پستی ۱۶۸۳ - ۱۹۳۹۵
نشانی
پست الکترونیکی: azma_m_2000@yahoo.com
دسترسی الکترونیکی به مجله: www.magiran.com/azma

آزما در ویرایش و کوتاه کردن مطالب آزاد است.
عقاید نویسندگان مطالب لزوما عقاید آزما نیست.
نقل مطالب آزما با ذکر ماخذ باعث سپاس خواهد بود.
مطالب فرستاده شده، بازپس داده نخواهد شد.

یادداشت نخست

سرود سبز جوانه‌ها و....

سردبیر

می‌گویند عید مال بچه‌هاست! راست می‌گویند شاید چرا که ما آدم بزرگ‌ها، آن‌قدر بزرگ شده‌ایم که انگار هیچ‌گاه بچه نبوده‌ایم و هرگز جهان و هستی را آن‌گونه که از دریچه احساس کودکی می‌توان دید ندیده‌ایم.

راستی چرا عید باید مال بچه‌ها باشد؟ فقط به این دلیل که ما آدم بزرگ‌ها آن‌قدر مسئله و مشکل داریم که دیگر عید برایمان معنایی ندارد، یا نه این را به این اعتبار می‌گوییم که ما آدم بزرگ‌ها اختیار بیشتری داریم، هروقت دلمان بخواهد عید می‌گیریم و جشن می‌سازیم و هر وقت فرصتی دست داد و حوصله‌ای بود شادمانی می‌کنیم بی که در این عید و جشن و شادمانی خود ساخته، ابر و باد و مه و خورشید فلکی در کار باشند و به یک معنا ما آدم بزرگ‌ها از طبیعت و از گستره زندگی بریده‌ایم و همه چیز در ما و در تنهایی‌مان خلاصه می‌شود.

عید مال بچه‌هاست! آن‌ها آمدن عید را با تمام وجودشان احساس می‌کنند، از مدت‌ها قبل، انگار بوی عید تنها برای آن‌ها قابل درک است و رنگ تغییر یافته آفتاب آخرین روزهای سال را فقط آن‌ها می‌بینند.

این بچه‌ها هستند که در واپسین روزهای سال و در رویاهایشان خواب عید می‌بینند، خواب لباس نو، خواب سفر، خواب میهمانی و خواب عیدی گرفتن. قشنگ است نه؟! گاهی فکر می‌کنم کاش آدم بزرگ‌ها، هیچ‌گاه آن‌قدر بزرگ نمی‌شدند که نتوانند مثل کودکان تنها از دریچه احساسشان به جهان بنگرند.

می‌گفت: بچه که بودم. بی‌کاری را نمی‌دانستم، رنج را آن‌گونه که بعدها شناختم نمی‌فهمیدم. تبعیض را به گونه‌ای که بعدها دریافتم، هرگز در نمی‌یافتم و هزاران درد دیگر را که در بزرگسالی با همه وجودم درک کردم. درک نمی‌کردم آن وقت‌ها کفش و لباس خودم که نو می‌شد. جهان نو شده بود و نه گرسنه‌گان را می‌شناختم و نه از ستمی که به دست انسان به سر انسان آوار می‌شود خبر داشتم. اما حالا جهان را جور دیگری می‌بینم و در این دیدگاه جایی برای عید نیست.

گفتم: بچه که بودم. از دیدن بچه‌هایی که برهنه پا در کوچه و خیابان پرسه می‌زدند غصه‌دار می‌شدم. از فکر دخترک کبریت فروش هانس کریستین آندرسن، شبی را تا ورطه خواب گریستم و از آدم‌های شکم سیری که در نظر نگاه آن دخترک و هزاران کودک دیگر، می‌خوردند و می‌خوردند و سرمست از غرور و قدرت قهقه می‌زدند نفرت داشتم حالا هم دارم. اما آن سال‌ها بچه بودم، کاری از دستم بر نمی‌آمد، برای هیچ دختر کبریت فروشی و برای هیچ کودک گرسنه‌ای و خنده‌دار این‌که حالا هم کاری از دستم ساخته نیست. هیچ کاری شاید، جز گفتن و نوشتن و شاید فریاد کردن ستمی که بر انسان می‌رود و نه فقط بر دخترکان کبریت فروش. اما این همه آن چیزی نیست که ذهن آرمان خواه کودکی و نوجوانی‌ام می‌خواست هر چند همه آن چیزی است که می‌توانم و توانسته‌ام اما رسیدن به چنین نقطه‌ای هرگز آن‌قدر دشوار نبوده است که تاوانش را با بریدنم از خویشتن خویش و درک کودکی‌ام بپردازم، نه! هنوز هم بوی عید را احساس می‌کنم، پیش از آمدنش حتی، بویی که گاه تا دوردست خاطره‌ها می‌بردم، تا بامداد تاریخ، عید همیشه بوی خودش را دارد حتی اگر به بوی تند گندابی که برخی بزرگ‌ترها و آن‌ها که گمان می‌کنند آن‌قدر بزرگ‌اند که شایسته نشستن بر اریکه فرمانروایی بر انسان‌اند ساخته‌اند آمیخته شود، عید بوی خودش را دارد و من دلم نمی‌خواهد بوی این گنداب عفن زندگی بزرگانه!! چنان بالا بگیرد که بوی عید را و بوی عشق را و بوی رستاخیز انسانی‌ام را که جلوه در بهار می‌کند، از مشام احساس انسانی پاک کند و این چیزی است که آن‌ها می‌خواهند.

....آن حماسهٔ همیشه تاریخ

آن شب آن‌ها که شان انسان را جز در حد ابزاری برای خدمت به خود نمی‌شناسند، چند شب پیش چندمین بار بود که فیلم بیسکویت سبز را می‌دیدم و آن فضای هولناک را و آدم‌هایی را که مثل زباله از کف خیابان‌ها می‌روبیدند و قدرت شیطانی آدم بزرگ‌هایی را که خیلی بزرگ شده بودند و حاکمان آن شب هولناک بی فردا بودند. شبی که بامدادش و آفتاب گریخته‌اش در سینه آن‌ها که هنوز آن‌قدر بزرگ نشده بودند که روزنه احساسشان یک سره کور شود، کورسو می‌زد تا لحظه موعود و برآمدن دیگر بار و به یاد فارنهایت ۴۵۱ افتادم و نه آن فارنهایتی که آن سینماگر آمریکایی شوخ اندیش ساخته است و به یاد آن کتاب سوزان تلخ و آن‌ها که کتاب‌ها را به سینه می‌سپردند تا فرهنگ را و اندیشه را و احساس را زنده بدارند تا رستاخیزی دیگر. و همه این‌ها مرا می‌ترساند، می‌ترساند از روزی که در هجوم فرهنگ ساخته و پرداخته سرمایه داری که من فرهنگ عروسک سازش می‌نامم، بیگانه از خویشتن خویش، عروسکی باشم گردان به دست آنان که حضور انسانی انسان را در گستره اندیشه‌های شیطانی خود تاب نمی‌آورند، انسانی را که عشق را می‌فهمد، احساس را می‌شناسد اندیشه را دوست می‌دارد و به عطر جوانه‌های تازه روییده، سرمست می‌شود. عید، همیشه مرا به یاد رویش دوباره می‌اندازد رویش دوباره همه آن‌چه که باید باشد و این مرا شادمان می‌کند و شادی‌ام از رسیدن عید حتی اگر کودکانه، با احساسی غریب همراه است. احساس شنیدن دوباره سرود رستاخیز انسان، تماشای تپش سبز جوانه‌ها که جهان را سبز می‌خواهند.

❁❁❁

انسان موجودی آرمان‌گرا و آرمان‌نگر است و همین ویژه‌گی او را از درون غارها و پس و پنهان صخره‌ها تا امروز آورده است و تا تلاش برای راز گشودن از معمای هستی و تا فردایی بس شگفت‌تر از امروز خواهد برد انسان آرمان گرا، نیازمند الگوی آرمانی است و راز پدید آمدن اسطوره‌ها نیز جز این نیست این الگوهای آرمانی اما باید که توان و شان الگو شدن را داشته باشند شانی مقامی و رفتاری برآمده از چنین شانی و قدیسان و مطهران و الگوهای دینی بر بنیان چنین شان و توانی به سرمشق و نمونه بدل شده‌اند و هر کدام به گونه‌ای و با تعبیری، یکی به اخلاق و کردار نیک‌اندیشی و یکی به زهد و پارسایی و دیگری به هر دو این‌ها اما حسین (ع) سیمایی متفاوت دارد، همان که امسال اربعین شهادتش با آغاز رستاخیز طبیعت یکی شده است و چه پر معناست این یکی شدن. این باور که حسین ابن علی، در دشت نینوا، نه در برابر لشکر یزید بن معاویه، که در برابر همه یزیدیان تاریخ و ستمگران خودکامه تا خون مطهر خود و خاندانش ایستاد باور همه شیعیان و بسیاری از غیر شیعه است و جز این هرچه بگویند و گفته شود نمی‌تواند ارزش و اعتبار و شان ستم ستیزی فرزند علی (ع) را خدشه‌دار کند چرا که تمامی اندیشه‌های آرمان گرا و شیفته گان عدالت و مردان، مرد پهنه ظلم ستیزی در طول همه سده‌ها و هزاره‌ای که رفته است و هزاره گان دیگری که خواهد رفت واقعه کربلا را جز نمادی از تبلور تلالو حق و حقیقت در برابر باطل و نشانی از شرف و اعتبار و اعتلای روح انسان نمی‌بینند و آن‌چه که در دشت نینوا رخ داد درسی است برای همه تاریخ و الگویی برای همه انسان‌های آرمان خواه و بر این معنا تقارن اربعین حسینی با نخستین روز از فصل بیداری طبیعت، یادآور نقش عظیم انسان و رستاخیز بزرگ انسانی برای شدن است که؛ بودن، و ماندن و به ذلت ماندن، شان انسان را سزاوار نیست و صدای حسین بن علی از دشت نینوا تا همه تاریخ خواهد رفت که هیهات من الذله.

رویداد

یدالله رویایی از کاروان شعر ایران کنار رفت

یدالله رویایی از کاروان شعر ایران در فرانسه خارج شد و از آن کناره گرفت. این شاعر ۷۴ ساله که نامش جزو افراد حاضر در کاروان شعر ایران در فرانسه آمده بود، این کاروان را در روز دوم ترک کرد. رویایی درباره دلیل این اقدام گفته است: «هر چند خیال می‌کردم ده دوازده روزی همراه کاروان شعر ایران در فرانسه باشم. اما به دلیل این‌که متوجه شدم این کاروان در سطح من نیسته روز دوم تصمیم به ترک آن گرفتم.» گفتنی است در این کاروان چهره‌هایی چون مدیا کاشیگر، منصور اوجی، محمدعلی سپانلو، حسن صفدری و گراناز موسوی نیز حضور داشتند.

فراخوان سومین جایزه عکاسی کاوه گلستان

فراخوان سومین جایزه سالانه عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان (۱۳۸۵) اعلام شد. شورای سیاستگذاری این جایزه از کلیه عکاسان کشور دعوت کرده است تا در این مسابقه مستقل، در سه بخش تک عکس خبری، گزارش تصویری و معرفی یک استعداد جوان شرکت کنند. آخرین مهلت ارسال آثار، اول تیر ماه ۱۳۸۵ اعلام شده است. اعلام آمار اولیه پانزدهم تیر ماه و زمان داوری آثار بیست و سوم تیر ماه خواهد بود، اعلام اسامی اوایل مرداد با اعلام اسامی نفرات برتر و مراسم اهدای جوایز و افتتاح نمایشگاهی از عکس‌های برگزیده نیز آبان ماه ۱۳۸۵ خواهد بود.

قصه های ایرانی برای کودکان آمریکایی

فریدون جنیدی و فرهنگ هزوارش های پهلوی

«فرهنگ هزوارش‌های پهلوی» به کوشش فریدون جنیدی از سوی نشر بلخ که وابسته به بنیاد نیشابور است در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران «سال ۸۵» در اختیار اهل فرهنگ قرار می‌گیرد. «فرهنگ هزوارش‌های پهلوی» حاصل بیست و هشت سال تحقیق و بررسی فریدون جنیدی، شاهنامه شناس و پژوهشگر زبان‌های باستانی، در تدوین بزرگترین و جامع‌ترین فرهنگ هزوارش دبیری پهلوی است.

این فرهنگ ۸۴۴ هزوارش آزاد و ۴۰۰ هزوارش آمیخته را دربرمی‌گیرد و نویسنده در مقدمه به معرفی هزوارش به عنوان واژه‌هایی که به گونه‌ای متفاوت از صورت نگارشی خوانده می‌شوند و برداشت اروپاییان از هزوارش ایرانی پرداخته است. «فرهنگ هزوارش‌های پهلوی» در ۲۰۰۰ صفحه از سوی نشر بلخ به بازار کتاب عرضه خواهد شد.

همچنین جلد سوم «زندگی و مهاجرت آریاییان» کتاب دیگری به قلم فریدون جنیدی است. این کتاب اولین بار در سال ۱۳۵۸ به بازا کتاب عرضه شد و مورد استقبال بسیار قرار گرفت.

این کتاب براساس گزارش‌های شاهنامه و متون کهن و با استفاده از کتاب‌های مقدس انجیل و قرآن کریم به معرفی تاریخ پیدایی جان در جهان تا زمانی که آریایی‌ها پراکنده شدند می‌پردازد. جلد سوم «زندگی و مهاجرت آریاییان» در ۲۷۰ صفحه از سوی نشر بلخ به بازار کتاب عرضه می‌شود. کتاب «زندگی و مهاجرت آریاییان» در فاصله ۲۶ سال گسترده شده و در سال آینده با عنوان «داستان ایران» در دو مجلد منتشر خواهد شد.

قصه‌های پهلوانی ایران باستان به زودی در دسترس کودکان آمریکایی قرار می‌گیرد. انتشارات IBEx آمریکا. ۲۴ مارس ۲۰۰۶ (چهارم فروردین ۸۵) کتابی را به عنوان در رزم‌نامه پادشاهان: قصه‌های پهلوانی ایران باستان را برای کودکان ۹ تا ۱۳ سال آمریکایی منتشر می‌کند. مترجم و گردآورنده قصه‌های این کتاب ۳۳۳ صفحه‌ای «هلن یمرن» است. او که اخیراً حماسه‌های شاهنامه فردوسی را به انگلیسی برگردانده است، این حماسه‌ها را با زبانی ساده برای کودکان آمریکایی بازنویسی کرده است.

مارکز و آدونیس برای لورکا به مراکش می‌روند

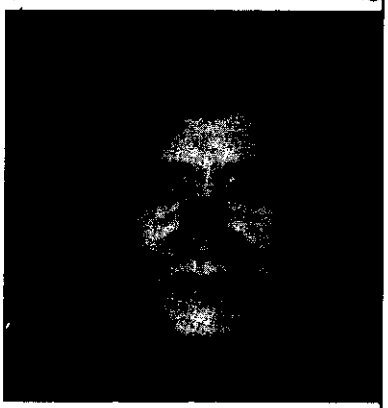
مراسم بزرگداشت یک‌صدمین سال درگذشت فدریکو گارسیا لورکا (شاعر اسپانیایی) ۲۲ تا ۲۷ اسفند در مراکش برگزار شد.

اتحادیه نویسندگان مراکش دعوت از محمد آرکون، آدنیس، محمود درویش، گابریل گارسیا مارکز و ژوزه ساراماگو را برای شرکت در این مراسم تایید و اعلام کرده که قصد دارند، مراسم این شاعر بزرگ را بسیار با شکوه برگزار کنند. نمایشنامه «عروسی خون» مردم عرب را به یاد دوران امپراطوری عظیم عثمانی و اقتدار اسلام می‌اندازد. فدریکو گارسیا لورکا در سال ۱۸۹۹ در روستای فونکه واکروس گرانادا در اسپانیا متولد شد. او از دوستان صمیمی سالوادور دالی - نقاش مطرح سورئالیست - محسوب می‌شد، که از جنبه‌های میهن پرستانه بسیار زبانزد اسپانیایی‌ها بوده است. لورکا در سال ۱۹۳۶ همزمان با آغاز جنگ‌های داخلی اسپانیا توسط افرادی ناشناس ترور شد و تا مدتی نیز جسدش مفقود ماند.

چند نامزد ایرانی برای جایزه هانس کریستین

فروردین ماه ۱۳۸۵ زمان معرفی برندگان جایزه جهانی هانس کریستین اندرسن در نمایشگاه کتاب بولونیا در ایتالیا است. امسال تعدادی از چهره‌های ایرانی عرصه ادبیات کودک و نوجوان برای این جایزه از سوی ایران معرفی شده‌اند. که اسامی آن‌ها را «پری نازنیری» عضو هیئت مدیره شورای کتاب کود و یکی از داوران جایزه جهانی آندرسن در سال ۲۰۰۶ به این شرح اعلام کرده است: ثریا قزل ایاق - محمدهادی محمدی - فرحناز عجمی - شهلا افتخاری - شهره نورصالحی - شاهده سعیدی - فرمهر منجزی - تهمینه محفوظ - میترا ارزیده - کاترنیا ورزی - ساعد عباسی - مانوس منوچهری - ستاره داورپناه و ناهید مصطفوی بر اساس گفته نیری اثار نامزد شده در بخش تصویر جایزه جهانی آندرسن به کشورهای آرژانتین - اتریش - بلژیک - برزیل - کانادا - چین - دانمارک - اتریش - فنلاند - نروژ - روسیه - پرتغال - ایرلند - ایتالیا - ژاپن - هلند - فرانسه - چین - اسلواکی - المان - سوئد - اسپانیا - آمریکا - انگلستان - اسلوانی و ایران تعلق دارد که از جمله کسانی چون ثمیلا ابراهیمی - زهره قائینی - علی چیتساز - مسعود ناصری - شعله محلوجی - مائلی منوچهری - بهروز سالمی - و زهرا شیرازی برای این بخش از ایران معرفی شده‌اند. در بخش تالیف نیز از ۲۵ کشور دیگر و ایران نویسندگان به بخش داوری مسابقه معرفی شده‌اند.

پری صابری زندگی‌نامه سعدی را می‌نویسد



پری صابری (کارگردان تئاتر) در گفتگویی با هفته نامه سینما، از نگارش فیلمنامه «زندگی سعدی» برای یک مجموعه تلویزیونی خبر داده است.

صابری که هنوز طرح این مجموعه را به تلویزیون ارائه نکرده، درباره شخصیت سعدی گفته است: «سعدی شخصیتی است که الگوی نثر فارسی محسوب می‌شود و مقام ویژه‌ای در ادبیات ایرانی دارد، بنابراین باید از او شناخت بیشتری پیدا کنیم. این متن طرحی است که برای مجموعه تلویزیونی در نظر گرفته‌ام. البته این احتمال نیز وجود دارد که آن را به صورت نمایشنامه هم آماده و ارائه کنم.

وی که سابقه دیرینی در اقتباس از متون کهن فارسی در تئاتر دارد، اضافه کرده است: «به دلیل اهمیت و گستردگی متون ایرانی، معمولاً برای هر کدام از آن‌ها حدود یک سال وقت صرف می‌کنم. علاوه براین به دلیل سفرهای متعددی که سعدی داشته است، اهمیت تحقیق و پژوهش روی این شخصیت بیشتر شده است.»

پانتومیم ایرانی در کتاب گینس

طولانی‌ترین نمایش پانتومیم جهان به کارگردانی «بهرام ریحانی» بیستم اردیبهشت ماه سال آینده هم‌زمان با روز جهانی تئاتر در فرهنگسرای نیاوران اجرا می‌شود. ریحانی هدف خود را از اجرای این تئاتر ثبت نام این نمایش در کتاب رکوردهای گینس عنوان کرده. ظاهراً این نمایش قرار است از طلوع آفتاب تا غروب خورشید اجرا شود و موضوع اصلی آن در ستایش حیات، زیبایی و عشق آدمی است. به سبب انرژی بدنی زیادی که اجرای پانتومیم احتیاج دارد تیم پزشکی متخصص و چند تیم دکور، گریم و موسیقی بازیگران را یاری می‌کنند.

عباس شاپوری منادی موسیقی مردمی، درگذشت

عباس شاپوری هنرمند موسیقی‌دان قدیمی روز چهارشنبه ۱۷ اسفند ماه در تهران و در سن ۸۲ سالگی درگذشت. مرحوم شاپوری متولد سال ۱۳۰۲ خیابان صفی علیشاه تهران بود. او نخستین کسی بود که آموزشگاه موسیقی و هنر را به شکل امروزی آن در ایران تاسیس کرد این آموزشگاه که «تربیت» نام داشت در خیابان جمهوری «شاه آباد» آن زمان بود. مرحوم شاپوری که در نوزده سالگی وارد رادیو شد نه تنها آهنگساز بسیار چیره دستی بود بلکه ساز نیز بسیار خوب می‌ساخت و جزو معدود افرادی بود که ویولون را با دست چپ می‌نواخت از شاپوری ملودی‌های معروفی چون «شانه» در عرصه موسیقی کشور به یادگار مانده است. یادش گرامی

فیلم‌های چهار مستندساز زن ایرانی در سوئد

چهار فیلم مستند از آثار فیلمسازان زن «انجمن سینمای جوانان ایران» و «مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی» در چهارمین جشنواره بین‌المللی زنان «اپسالا» سوئد به نمایش درآمد.

در این جشنواره که به صورت غیررقابتی و طی روزهای ۱۲ تا ۱۵ اسفند ماه ۱۳۸۴، در شهر «اپسالا» سوئد برگزار گردید، فیلم‌های مستند کشتی نوح (سودابه باباگپ) و زیر پوست باران (شالیزه عارف‌پور) از تولیدات «انجمن» و دایه شکر (مینو کیانی) و انتخاب (مرجانه دانه کار) به نمایش عمومی درآمدند. همچنین دو فیلم سینمایی گیلانه (رخشان بنی اعتماد) و مستند ماده ۶۱ (مهوش شیخ الاسلامی) نیز از دیگر آثاری بود که در جشنواره اپسالا، روی پرده رفتند.

یادداشت

با همه آرزوها همراه با بوی عید

ندا عابد

همیشه معتقد بودم آدم‌ها - حس‌ها و موقعیت‌ها هر کدام بوی خودشان را دارند، بویی که نشانه‌ای از هویت و ذات آن‌هاست. این را از وقتی خیلی کوچک بودم فهمیدم، از وقتی بوی مادرم را حس کردم که بوی خدا را می‌داد و بعدها هم بوی‌های دیگر بوی حرم امام رضا، بوی بازار، بوی دریا و... روزهای کودکی‌ام وقتی از این بوها حرف می‌زدم و می‌گفتم حتی در خواب هم این بوها را حس می‌کنم. مادر به مهر می‌خندید و پدر به شیطنت و نگاهی رد و بدل می‌کردند که: لابد خیالبافی می‌کند و...

بزرگتر که شدم، وقتی برای اولین باز صدای خسته فرهاد را از رادیو شنیدم که می‌خواند و «بوی عیدی... بوی توپ... بوی کاغذ رنگی...» یک لحظه فکر کردم او هم مثل من بوی عیدی را حس می‌کند و شاید همین شد که فرهاد در تمام این سال‌ها برایم به خواننده‌ای محبوب با صدایی خسته و حسی مشترک تبدیل شده بود. آن روز فکر کردم پس فقط من نیستم که وقتی هوس دریا می‌کنم و چشم هایم را می‌بندم اول بوی نم و نسیم دریاست که در سرم می‌پیچد و وقتی دل کوچک کودکم می‌گیرد همین حس دستم را می‌گیرد و تا پشت ضریح امامزاده‌ای که به نام «آقا» می‌شناختمش و مادر همیشه نیازش را به حرم او می‌برد، می‌بَردَم. بعدها حتی عشق را هم اول از بویش شناختم، بوی غریبی مثل برگ‌های نم خورده پاییز. اما پیشترها در همان روزهای رنگ رنگ کودکی همان زمانی که بوی کاغذهای نوی دفترهای کاهی مدرسه و نوک تراشیده مدادها وسوسه روزهای مدرسه را به یادم می‌آورد، بوی عید و صدای پایش برایم آشنایی دیرینه بود که هر سال سر موقع پیدایش می‌شد و بوی آغوش گرم مادربزرگ را می‌داد، نه، بوی دست‌های مهربان و بزرگ پدربزرگ را هم داشت، بوی بازار تجریش که آن روزها این‌قدر غریب و پیچ در پیچ نشده بود و روزهای قبل از عید غرق گل و سبزه و ماهی بود، بوی کوچه مهران که صدای فریاد دستفروش‌ها فضایش را پر می‌کرد و حس امنیت دست مادر که آن روزها در پیچ و خم بازار دستم را محکم می‌فشرد تا مبادا دردانه‌اش راه گم کند. حس مخملی رنگ رنگ بنفشه‌های باغچه مادربزرگ که ساعت‌ها مبهوت و مجذوب به تماشایشان می‌نشستم. آن روزها بوی عید برایم بویی قدیمی بود انگار به صدها یا هزارها سال قبل از تولدم تعلق داشت و من از بن و ریشه با این بو و هویتش پیوند داشتم، بویی که حس عظیم و ابهتی سهمگین را همراه با لطافت مخمل بنفشه‌ها با روحم گره می‌زد. شاید هم برای همین بود که هر سال سر سفره هفت سین و در لحظه تحویل سال روح کوچکم تحمل این حجم از شکوه و غرور را نمی‌آورد و اشک هایم آرام آرام سرازیر می‌شد و همه حیران مثل هر سال و به تکرار می‌پرسیدند چه شده، سر سفره هفت سین باید بخندی و هرچه دوست داری آرزو کنی، گریه چرا؟

واقعاً گریه چرا، اما هیچ‌کس نمی‌فهمید این حس غم و غصه نیست، بلکه احساس حضور غرور و شکوهی بسیار سنگین‌تر از تحمل روح من است برایم آشناتر از هر آشناست. و آن روزها هر سال یک آرزو می‌کردم، از دوچرخه نارنجی رنگ دختر همسایه که چشمم را گرفته بود، تا سلامتی مادربزرگ که پیر بود و خسته و طلب آرامش برای روح سرکش از شور جوانی‌ام و رسیدن به عشقی که با آمدنش نوجوانی‌ام را رنگی دیگر زد و... بوی عید اما با بوی هفت سین کمی فرق داشت. هفت سین بوی غزل حافظ را می‌داد و صدای مهربان پدر که با حافظ فال سال جدیدمان را می‌گرفت و بوی عطر کلام خدا و اسکناس‌های نوی لای قرآن، اما بوی عید قدیمی‌تر بود، با شکوه‌تر و آشنا با هرچه زیبایی که پیوندی کهن‌تر با روحم داشت. وقتی صدای پایش را از دورها می‌شنیدم. حس گنگ و غریبی پر از لذت دیدن یک آشنا همراه با غروری وصف‌ناپذیر از راه می‌رسید و دلم را در دست‌هایش می‌فشرد و تا لب سفره هفت سین می‌برد. وقتی این بو را اولین بار در ویرانه‌های عظیم تخت جمشید حس کردم، فهمیدم حسی مشترک دارم با قرن‌ها تاریخ و تمدن کشورم، بعدها در حافظیه هم همین حس را داشتم و همین بو مرا تا بلندای عشق برد و... این حس خوب را بر کرانه خلیج فارس هم داشتم این همان حس و همان بو بود، بوی خاک تخت جمشید بوی گل‌های ناز حافظیه و بوی مست کننده خزه‌های سبز و نسیم فرحبخش دریای جنوب، خودش بود. بوی عید، بوی نوروز و صدای پایش صدای پای قدیمی‌ترین و عزیزترین مسافر تاریخ ملت و کشورم. حالا دیگر مدتهاست او را می‌شناسم و خبر آمدنش را از یاس‌های زرد باغچه خانه - که تنها یادگار باقی مانده از روزهای کودکی‌ام در هجوم برج و دود و سروصداست - می‌گیرم درست وقتی که شکوفه‌های طلایی رنگ یاس‌ها آرام ارام زبان باز کرده و سرود بهار را به نجوایی آرام زمزمه می‌کنند. و چند روز بعد از این نجوای طلایی است که نوروز با هفت سین و گل و سبزه و قرآن از راه می‌رسد اما هنوز هم روح ناتوانم تاب تحمل این همه غرور و شکوه را که به اندازه مانایی یک ملت بزرگ قدمت دارد را نمی‌آورد و بغض راه گلویم را می‌بندد، درست در لحظه تحویل سال وقتی که برای یک لحظه فکر می‌کنم این سفره و این عید یادگاری است از پس قرن‌ها که امروز من را با بهار پیوند می‌دهد.

وعده دیدار در ظلمات بی‌خویشی

حالا دیگر چند سال است که پدربزرگ دیگر نیست و جای مادربزرگ هم پای سفره هفت سین خالی است، رنگ عشق و معنای آن هم در نگاهم دیگرگون شده و سپیدی آرام آرام راه خود را بر تار موهایم باز می‌کند و به قول شفیعی کدکنی، «آن لحظه‌ها که خوب‌ترین‌ها از سال‌های عمر خدا بود و سال‌های جوانی ما بود.» آرام ارام دور می‌شوند، و به روزهای رنگ رنگ کودکی می‌پیوندند اما همچنان قرآن و دیوان حافظ، سبزه و گل و شمع و شیرینی و حرکت غمزه‌آلود ماهی در تنگ شیشه‌ای هست و آرزویی که در سر سفره هفت سین از دلم می‌گذرد، و حالا چند سالی است که بعد از دعا این آرزو تنها ماندگاری آزماست در این وانفسای روزگار و دردسرهای معمول این کار، تا مجالی باشد برای خدمتی شاید، خدمت برای ملتی به قدمت تاریخ گران‌قدر و پرارزشش، مسئولیتی سنگین که اگر تنها اندکی از آن به خوبی انجام بشود. کاری است کارستان و روزی روزگاری شاید سندی باشد از کاری که به ندای دل و برای مخاطبانی شایسته در سرزمینی ارجمند آغاز شده بر سینه تاریخ این مرز و بوم و هر سال همراه با بهار پیام‌آور روزی نو و نورزی دیگر باشد برای اهل دلی در سال‌هایی دور که هنوز نرسیده است.

و همین اشتیاق انجام وظیفه و ثبت آن بر سینه رازدار تاریخ این کشور است که حفظ این ثمره سال‌ها زحمت و کار دل را دغدغه روحم می‌کند و در پای هفت سین به وقت آرزو کردن با بی تابی و حس پرواز با بوی همیشه خوب عید، و امید همراهم می‌کند مثل شعر شفیعی عزیز که می‌گوید:

در لحظه تحویل و دگرگشتن سال
با سبزه و تنگ ماهی و آب زلال
و بوی گلی که بشکفد از تو مرا
ما نند نسیم می‌پرم، بی پروبال

وقتی که جهان دهکده‌ای کوچک باشد و لابد قدرتی برتر و بالیده بر مانداب سرمایه و تکنولوژی به داعیه کدخدایی این دهکده قد علم کند پس باید که همه درها به یک پاشنه بچرخند و مدار گردش ایام کدخدا فرموده شود. و لاجرم همه به یک سبک و سیاق بگویند و بشنوند و بخورند و بیاشامند و اگر شد بیاسایند بدانگونه که کدخدا و کدخدازادگان را خوش آید. و انگار تا رسیدن به چنین مدینه باطله‌ای راهی نمانده است.

در دهکده جهانی موجود تا همین جا بی که بفهمیم هر کدام به شکلی همان رفتاری را داریم که دیباچه یکسانی موریانه وار است.

هر روز میلیون‌ها نفر در سراسر جهان یک نوع ساندویچ را سق می‌زنند و هر انسان عددی می‌شود بر تابلوهای الکترونیکی مک دونالد. بوی پیتزای محلی ایتالیا از الیگودرز تا زامبیا را گرفته است و هات داگ، واژه مشترک بسیاری از زبان‌های دنیاست. زنده باد کوکاکولا لذت زندگی را با پپسی تجربه کنید! حالا دیگر بین من و تو با آن‌که در مزارع توتون آمریکای لاتین، یا برنجزارهای چین و تایلند، نفس می‌کشد چندان تفاوتی وجود ندارد. دست کم فعلاً به ظاهر همه «لی» می‌پوشیم، یا «دیزل» مثلاً چرا که شال و کلاهمان را به یکسان در جاهایی طرح می‌زنند که باید صبحانه را به فرموده ابزارهای صوتی و تصویری میل می‌کنیم و لقمه‌هایمان را به زور نوشابه‌ای فرو می‌دهیم که طنین نامش از ده‌کوره‌های بام دنیا «تبت» تا سواحل جنوبی آفریقا را شنیده می‌شود.

چه معجزه‌ای کرده است ماهواره و اینترنت! یکی مثل همه، همه مثل یکی و نه یکی برای همه و همه برای یکی.

حالا دیگر اسم رمز همه «یوزرنیم» است و «چت» واژه‌ای آشناتر از نام «پدر»! یک جهان، یک فرهنگ و یک زبان و این نقطه‌ای بلند، بر قوس صعودی فاجعه است.

وقتی که استعمارگران انگلیسی، با کمپانی هند شرقی‌شان و با قنسول‌ها و سرقنسول‌هایشان و با هیئت‌های نفتی! و با هرچه که بود و می‌توانستند، زبانشان را تا آن سوی کوه‌های هندوکش و شرق دور و بوشهر و آبادان و خرمشهر و تا قلب آفریقا بردند و کوچه شد «لین» و گوجه فرنگی «تماته» آرام، آرام، چیزی و چیزهایی در درون آدم‌ها رنگ باخت و تغییر کرد و حالا زبان انگلیسی، زبان رسمی دنیاست، زبان سیاست، زبان اقتصاد، زبان علم، زبان فرهنگ و حتی زبان عشق و اصغر سه کله فهرجی هم پشت شیشه پیکان مسافرکش‌اش می‌نویسد I Love You.

همان گونه که پسر بچه‌های نوخط افغانی روی سینه «تی شرت»هایشان نوشته‌اند، و نوباوگاه! سنندجی یا خرم آبادی یا ترک و تهرانی وقتی می‌خواهند ابراز وجود کنند و حس گنگی را که تازه یافته‌اند به آن‌که دل کوچکشان را به تپشی تند واداشته نشان دهند. واژه‌ای کارسازتر از I Love You نمی‌شناسند.

و کاش همین بود همه داستان و...

نوشته بودند؛ کرسی‌های زبان فارسی در دانشگاه‌های جهان در حال برچیده شدن است و یا چیزی در این مضمون و این را از قول عبدالجبار کاکایی شاعر و نویسنده گفته بودند و مگر جز اهل قلم کسی هم هست که دلش به حال زبان فارسی بسوزد و نگران باشد که؛ کرسی‌های زبان و ادبیات فارسی در

دانشگاه‌های جهان کم می‌شود یا زیاد و اصلاً چند نفر از مردم و از آینده سازان! این مملکت از وجود چنین کرسی‌هایی خبر دارند که بخواهند نگرانش باشند و خبر هم که بشوند چه می‌گویند؟

- ای آقا! زبان انگلیسی زبان بین‌المللی است، زبان فارسی یک زبان مهجور است، مگر غیر از ما ایرانی‌ها و برخی از اهل کشورهای همجوار، کسی فارسی حرف می‌زند؟ و چه می‌شود مثلاً که این کلمات آب نکشیده! فارسی که فوقش چهل، پنجاه میلیون آدم می‌فهمند کم رنگ شود یا از بین برود حتی ... ما داریم در قرن بیست و یکم زندگی می‌کنیم، و زندگی در این قرن قاعده خودش را دارد. و عجیب نیست شنیدن چنین مهملاتی از زبان برخی از اجله روشنفکران! حتی.

... و این آغاز فاجعه است، نه فاجعه فقط برای زبان و ادبیات که فاجعه‌ای برای انسان، برای بشریت، فرهنگ‌ها، یکی پس از دیگری رنگ می‌بازند و بی رنگ شدن فرهنگ‌ها یعنی خالی شدن انسان از هویت، پیشینه و جدا شدنش از رگ و ریشه‌ای که او را و ماهیت‌اش را تعریف می‌کند و در این صورت چه فرق می‌کند که نام کسی علی باشد یا ادوارد. این اسم‌ها زمانی معنای خود را دارند و تعیین کننده هویت و ملیت و فرهنگ هستند که دلالت کنند بر پشتوانه‌ای از زبان، آداب و رسوم، آیین‌ها و... و وقتی این همه یکی شد، ادوارد همان‌قدر بی معنا می‌شود که تقی یا نقی یا هر اسم دیگری، پس راحت‌تر است که آدم‌ها را با شماره بشناسیم. مثل ماشین و مثل هر چیز دیگری که می‌توان با شماره شناخت. اتوبان شماره ۴۹ کوچه شماره ۶۸ و اتومبیل شماره ۴۲۳۱ متعلق به فردی به شماره ۱۲۳۴۵۶.

گاهی به یاد کتاب «میرا»، می‌افتم و آدم‌هایی که هر کدام به شماره‌ای شناخته می‌شدند و هر کدام در مربعی از یک مربع بزرگ‌تر زندگی می‌کردند که به جای محله بود و بزرگترین مربع سرزمین‌شان، سرزمینی که همیشه روز بود! با نورهای مصنوعی و خانه‌ها همه از شیشه، و زندگی‌ها همه انگار بر صحنه یک نمایش عمومی، بی هیچ خلوتی برای کسی و در چنین سرزمینی انسان‌ها همه مثل هم بودند هزاران فتوکپی بدون هیچ اصلی، موریانه‌هایی شماره‌دار و...

زبان، رسم و آیین و فرهنگ نه فقط برای ما که برای هر ملتی در هر جای این جهان، یک شناسنامه است و تعیین کننده هویت، شخصیت و ذات انسان‌اش. آسان نگیریم یکی شدن را در دهکده جهانی که زیستن در ظلمات بی خویشی شاید همان زندگی ابدی در جهنم باشد.

ماسک کانیفر، چالشی برای حفظ هویت

اخیراً دولت مصر از مدیران یک موزه هنری در آمریکا خواسته است تا ماسک زرینی را که به گفته مقامات مصری سال‌ها قبل از موزه‌ای در مصر ربوده شده است به مصر بازگردانند.

این ماسک متعلق به ملکه «کانیفر نیفر» از سلسله نوزدهم فراعنه مصر است و قدمت آن به حدود هزار و سیصد سال قبل از میلاد برمی‌گردد. این ماسک تا سال ۱۹۵۲ در مصر نگهداری می‌شده و ظاهراً در آن زمان کسی آن را از موزه سرقت کرده و در یک حراج خارجی فروخته است و به هر حال سرانجام ماسک طلایی «کانیفر» سر از موه «سن لویس» آمریکا در آورده است و حالا بعد از حدود ۵۰ سال دولت مصر خواهان بازگرداندن آن به کشور فراعنه شده است البته مقامات موزه سن لویس ضمن این‌که وجود این ماسک را در موزه تایید کرده‌اند، مشغول مطالعه و بررسی هستند تا چنانچه واقعاً مشخص شود این ماسک قبلاً در یک موزه مصری بوده است آن را به ماسک اصلی‌اش برگردانند.

اما این‌که در گیرودار این همه مسایل سیاسی و اقتصادی و تنش‌هایی که در دنیا و به ویژه در منطقه خاورمیانه و حول و حوالی آن وجود دارد مصری‌ها به فکر باز پس گرفتن این میراث تاریخی کشورشان افتاده‌اند نکته اصلی ماجراست، آن هم درست در شرایطی که آمریکایی‌ها سعی دارند از کشورهای عربی و منطقه خاورمیانه هرچه بیشتر امتیاز و دروقع باج بگیرند.

مصری‌ها به فکر مطالبه ماسک باستانی ملکه کانیفر افتاده‌اند! خُب به هر حال مصر با فرهنگ‌اش با سابقه تاریخی‌اش و با آثار باستانی‌اش، مصر است و اگر این‌ها را از دست بدهد نه هویتی برایش خواهد ماند و نه چیزی به معنای استقلال و به همین دلیل چالش برای بازگرداندن ماسک کانیفر، کم‌تر از یک چالش سیاسی جدی برای حفظ مافع ملی و هویت و استقلال این کشور نیست.

جستجوی بقاء در ظلمات قدرت

سال بدی بود، تلخ و پرهراس، چه می‌خواهند آدم‌ها از جان خودشان و دیگران!

می‌گفت: جا تنگ است مگر؟ دنیای به این بزرگی، جهانی چنین فراخ و آن وقت این همه جدل، این همه کشتار، این همه خون، بوی خون گرفته زمین!

گفتم: جا تنگ نیست! نظرها تنگ می‌شود در منظر زیاده‌خواهان. جنگ بر سر قدرت است و این‌که کسانی می‌خواهند، سروری کنند بر همه جهان، بر همه مردم و جا برای آن‌ها تنگ است. که ده درویش در گلیمی بخسبند و... انفجار پشت انفجار، همین جا، بغل گوشمان، بغداد، بصره، سامرا، نجف، کربلا و آن دورترها تا آن سوی اقیانوس! چه فرق می‌کند. که کجا جمجمه‌ای می‌ترکد، اندامی تکه تکه می‌شود، کودکی در آخرین لختدش می‌سوزد و زنی در رویای تولد بچه‌اش ذغال می‌شود. و این همه پوست و گوشت و استخوان نیست. جان آدمی است و حرمت انسان که به آتش وهن می‌سوزد.

گفت: وهنی که انسان بر انسان روا می‌دارد؟!

گفتم: آن‌که در ظلمات قدرت، در پی بقاست، چه می‌داند انسان را و چه می‌داند انسان که در این ظلمات چه می‌گذرد که از هر چشمه‌اش خونابه می‌جوشد.

گفت‌وگوی ویم وندرس با گدار

مصاحبه زیر گفتگویی است کوتاه اما پر از نکات موجز و خواندنی بین دو کارگردان صاحب نام سینمای جهان که یکی از معناکنندگان مفهوم «کارگردان مؤلف» به معنای واقعی هستند یعنی ژان لوک گدار و ویم وندرس. تفاوت نگاه و جهان بینی این دو به عنوان دو غول سینمای جهان در عرصه سینمای متفاوت در سبک و نگاه وابسته‌گی‌ها و دلبسته‌گی‌های این دو به موسیقی، نقاشی و شناخت از آن پدیده‌ها به عنوان بخشی از زندگی قومی و اجتماعی که ردپای خود را در آثار گدار و اصولاً هنرمند اروپایی به گونه‌ای متفاوت بر جای می‌گذارد بی آن‌که نشانی از این حد از تاثیر و شناخت در سینمای تجاری آمریکا حتی در اصیل‌ترین شکل آن دیده شود.

گدار: آخرین باری که همدیگر را دیدیم چه زمانی بود؟

وندرس: فکر می‌کنم در نمایش اول فیلم «کارآگاه» بود. و بعد هم در راهروی هتل به یکدیگر برخورد کردیم.

گدار: بله. راهروها؛ راهروی بیمارستان، و راهروی هتل.

وندرس: ژان لوک! من فیلم موج نو را دیده‌ام. تو واقعاً به یک نقاش تبدیل شده‌ای. فیلم‌های تو هر روز بیشتر شبیه نقاشی می‌شوند؛ شبیه ترکیب بندی‌های نقاشی‌های تصویری (پیکتوریال). روندی وجود دارد که که در کار تو تبدیل به یک چرخه کامل می‌شود. مسلماً سینما از نقاشی زاییده شده و نقاشی اغلب منبع الهامی برای فیلمسازان بوده است اما این گونه الهامات، محدود به نماهای کاملاً مفرد بوده است؛ در مورد تو باید گفت که تمام فیلم یک نقاشی است.

گدار: حالا حتی به این فکر می‌کنم که فیلم بعدی‌ام را به جای سینما در نمایشگاه مزایه کریستس شرکت دهم.

وندرس: این ایده جالبی است. یک آمریکایی پولدار با اثری از گدار در گاوصندوقش خوب برای رسیدن به چنین اندیشه‌ای، دقیقاً چه کار کرده‌ای؟ آیا نگاتیو فیلم هایت را در دست داری؟ آیا حقوقش از آن خودتوست؟

گدار: من هیچ وقت درباره حقوق فیلم‌ها دچار دردسر نشده‌ام. من همیشه هر چیزی را به بهای تنقلات فروخته‌ام چون به پولش احتیاج داشته‌ام. اما همان زمان برای نداشتن پول کافی در دوران پیری عصبی شده‌ام. بنابراین مجبور به ساخت فیلم شده‌ام که به نوعی تلاشی باشد برای پس انداز کمی پول.

وندرس: من برای انجام کاری درست برعکس این، خیلی کوتاه آمده‌ام. این سه سال آخر را عمدتاً صرف کارهای سفارشی کرده‌ام. و اکنون نگاتیو تمامی فیلم هایم را در اختیار دارم.

گدار: راهش هم همین است.

وندرس: بله. حالا دیگر همه چیز سر جای خودش است. دیگر لازم نیست به این گونه چیزها فکر کنم. به نوعی، فیلم‌هایم بچه‌هایی هستند که رشد کرده‌اند.

گدار: از طرف دیگر وقتی که یک اثر از نقاش‌ها به فروش می‌رود، باید با ندیدن اثرشان و ندانستن جای آن تا آخر کنار بیایند. من هم به خودم می‌گویم اگر نقاشی را دوست دارم باید مثل یک نقاش عمل کنم.

وندرس: درباره تعلق خاطرت به تصاویر بگو.

گدار: بعضی اوقات، تصاویر تنها راه انتقال یک پیام و مرئی کردن آن هستند. و شاید تعلق خاطر من به تصاویر به این دلیل است که تصاویر، علاقه به سینما را در من زنده کردند. قبل از این‌که من حتی فیلمی دیده باشم، به تصاویر مجلات هنر و فیلم نگاه می‌کردم. و یک عکس از فیلمی از مورنائو بود که من اسمش را هم نشنیده بودم، اما مرا وادار کرد که بخواهم فیلم بسازم. دلم می‌خواست از نزدیک‌تر با سینما درگیر بشوم. تا آن موقع همه آن‌چه که درباره‌اش می‌دانستم یک خلاصه تکثیر شده از آن بود.

وندرس: برای من، کشف سینما مستقیماً به فیلم‌های شما مربوط می‌شود. آن موقع، من در پاریس زندگی می‌کردم. وقتی فیلم «ساخت آمریکا» روی پرده آمد، من برای اولین نمایشش رفتم. حدود ظهر بود و من تا نیمه شب در سینما ماندم. آن روزها یک بار پول بلیط می‌دادیم و می‌توانستیم تا وقتی که دلمان بخواهد در سینما بمانیم. من ساخت آمریکا را در یک نشسته شش مرتبه دیدم.

گدار: چه گناهی کرده بودی که مستحق چنین عقوبتی شدی؟

وندرس: خب! زمستان بود و بیرون کاملاً سرد بود اما خود فیلم هم برایم تجربه خیره کننده‌ای بود. شش بار نمایش یک فیلم و درک این‌که هر بار فیلم متفاوتی را می‌بینی. این چیزی است که در کار تو بی همتاست. تو موفق شدی از من یک تماشاچی کودک وار بسازی؛ چرا که بچه‌ها به این شکل به یک فیلم نگاه می‌کنند.

گدار: خوب است. این خیلی جالب است وقتی که فیلم‌ها منجر به چنین روندی می‌شوند، شخص احساس می‌کند، پشت فیلم یک نفر هست که کارش را خیلی دوست دارد. بدون چنین اشتیاقی شما نمی‌توانید چیزی بیافرینید. فلج می‌شوید و به تدریج می‌میرید.

وندرس: کار در هالیوود برایم خیلی دشوار بود.

گدار: برای من غیرممکن بود.

وندرس: برای مثال در هالیوود من هیچ‌وقت نمی‌دانستم که تا چه حد به بودجه‌ای که دارم نزدیک شده‌ام. بعد از شش هفته فیلمبرداری نمی‌دانستم که نیمی از بودجه را مصرف کرده‌ام یا یک سوم یا تقریباً تمامش را. هیچ چیز در این باره نمی‌دانستم.

گدار: به همین خاطر است که عموماً، تا وقتی چیزی به آمریکایی‌ها تحویل بدهید که توقعاتشان را برانگیخته کند، برایش پول خرج می‌کنند. من همیشه تحت محدودیت‌های ویژه‌ای فیلم ساخته‌ام پول کافی نداشته‌ام و از هیچ راهی هم نتوانسته‌ام پول بیشتری جذب کنم. وقتی ده فرانک داری باید فیلمی بسازی که با ده فرانک ساخته شود. از روسلینی یاد گرفتم که به عنوان هنرمند باید احترامی را به پول نشان بدهی. بودجه، چارچوب خوبی برای خلاقیت است. وقتی که زیاد پول داشته باشی وحشی می‌شوی. اگر کمتر از حد معمول داشته باشی می‌توانی در جهت عکس تا دوردست‌ها هم بروی.

وندرس: حتی اگر خیلی هم پول داشته باشد هیچ‌وقت به اندازه کافی ندارد.

گدار: دقیقاً. عامل قطعی برای من این است که پول را در راهی که با روش کارم همخوان است خرج کنم. روز اول فیلمبرداری «از نفس افتاده» را به خاطر می‌آورم. ساعت هشت صبح شروع کردیم و ساعت ده کارمان تمام شد. به یک کافه رفتیم و تهیه کننده که برای دیدن کار آمده بود، ما را نشسته دید. وحشت زده از من پرسید: «چرا فیلمبرداری نمی‌کنید؟» من گفتم: «کارمان تمام شد.» بعد او پرسید: «خوب چرا آن چیزهایی را که فردا می‌خواهید فیلمبرداری کنید نمی‌گیرید؟» و من گفتم: «الان من نمی‌دانم که فردا چه چیزهایی را خواهیم گرفت.»

وندرس: باید رابطه درستی میان پول، کاری که می‌خواهید انجام دهید و شیوه‌ای که می‌خواهید آن را انجام دهید برقرار باشد.

گدار: فقط در این صورت است که کار معنی می‌دهد. ما گرسنه‌ایم. کجا باید برویم غذا بخوریم؟ برای خوراک امروزمان به چقدر پول احتیاج داریم؟ از این نظر، سینما مثل زندگی روزمره است. اگر برای یک تولید کننده ماشین، ده سال طول می‌کشید تا یک مدل را تولید کند حتی یک دستگاه از آن‌ها را هم نمی‌فروخت. شما می‌توانید شش تا هشت ماه فیلمبرداری داشته باشید اما نه چهار سال. تمامی فیلم‌هایی که فیلمبرداری‌شان بیش از یک سال طول کشیده، ناتمام رها شده‌اند. فشار زمان، خودش یک محدودیت بودجه است. منظور من از پول به عنوان یک نماد

در ادبیات، قطر کتاب‌ها با هم فرق می‌کند. در نقاشی، اندازه تابلوها متفاوت است اما ما بیشتر شبیه تلویزیون هستیم. همیشه یک شکل است. اخبار همیشه یک اندازه طول می‌کشد. چه جنگ بشود، چه صلح. و باز در کلیت خودش بی معناست. هیچ کدام از ما قادر به ساختن نود دقیقه تداوم خوب از یک فیلم مستحکم نیستیم

هنری همین است. و بعد هم باید اضافه کنم که فیلم‌هایی را که این روزها می‌بینم از هر جهت خیلی طولانی‌اند.

وندرس: بله این واقعاً درست است.

گدار: فیلمسازان قبل از جنگ هنوز قادر بودند داستان‌هایی را تعریف کنند که دو ساعت طول می‌کشید. کارگردان‌های امروزی نمی‌دانند چگونه این کار را انجام دهند. اکثر فیلم‌هایشان نباید بیش از یک ساعت باشد.

وندرس: این طول زمان نود دقیقه‌ای یک قرار داد شده است.

گدار: در ادبیات، قطر کتاب‌ها با هم فرق می‌کند. در نقاشی، اندازه تابلوها متفاوت است اما ما بیشتر شبیه تلویزیون هستیم. همیشه یک شکل است. اخبار همیشه یک اندازه طول می‌کشد. چه جنگ بشود، چه صلح. و باز در کلیت خودش بی معناست. هیچ کدام از ما قادر به ساختن نود دقیقه تداوم خوب از یک فیلم مستحکم نیستیم. به نظرم تماشاگر امروزی نمی‌تواند چنین چیزی را تحمل کند. مردم می‌توانند یک ساعت و نیم از یک فیلم متوسط را تحمل کنند. چنین افرادی شاید فکر کنند که راضی هستند. اما درواقع آن‌ها ناامید شده‌اند.

وندرس: من احساس می‌کنم که از این نظر اصلاً پیشرفت نمی‌کنم. فیلم هایم دائماً بلندتر می‌شوند. من کسانی را که می‌توانند فیلم هشتاد دقیقه‌ای بسازند تحسین می‌کنم.

گدار: برش اولیه «از نفس افتاده» سه ساعت و نیم بود. ما ناامید شده بودیم. نمی‌دانستیم چه کار کنیم. در نتیجه من فکر کردم که ما فقط چیزهایی را نگه می‌داریم که دوستش داریم: پس می‌توانستیم هر چیز دیگری را دور بریزیم. پس اگر کسی به اتاقی وارد می‌شد و بعدش صحنه‌ای بود که دوست نداشتیم، آن صحنه حذف می‌شد. کسی به اتاقی قدم می‌گذاشت: قطع. یا اگر نمای ورودش به اتاق را دوست نداشتیم اما خود صحنه داخل اتاق خوب بود ما دیگر اهمیت نمی‌دادیم که او چگونه به این اتاق وارد شده. برایمان اهمیت نداشت که تماشاگر می‌فهمید یا نه. ما فقط آن‌چه را که می‌خواستیم نگه می‌داشتیم.

وندرس: تو کاملاً روی لحظه تاکید کردی. آن‌چه که قبل و بعد از لحظه اتفاق می‌افتاد دیگر مهم نبود. ابتدای کار خودم، اصلاً نگران ترتیب وقایع نبودم. برعکس، فقط نگران لحظه بودم. و هیچ‌وقت هم به داستان به عنوان چیزی که شروع و پایان دارد نگاه نکرده‌ام:

گدار: هر داستانی شروع، میانه و پایان دارد گرچه لزوماً نه به همین ترتیب.

وندرس: اما برای من، این موضوع فرق می‌کند. من به نقطه‌ای رسیده‌ام که می‌خواهم یک داستان را به شیوه‌ای تعریف کنم که به یک سمت برود. هر واقعه‌ای دیگری را دنبال کند. ترتیب وقایع هم نقشی دارد که باید ایفا کند.

گدار: من فقط بگویم که این میل را خیلی خوب می‌فهمم. اما در آن زمان ما علیه شیوه کلاسیک قصه گویی اعتراض می‌کردیم. ما

به ساده‌گی فقط لحظه‌ها را پشت سر هم به شکل روایت خطی نشان می‌دادیم. در واقع موج نو با این جمله شروع می‌شود: «اما من می‌خواستم یک داستان تعریف کنم.»

وندرس: این مشکل حال حاضر من است. فیلم جدید من از تمامی فیلم‌های دیگرم بلندتر است. اگر آن طوری که می‌خواستم قصه را تعریف می‌کردم فیلم هشت ساعت طول می‌کشید.

گدار: خوب! مثل بر باد رفته دو قسمتش کن. یا به سریال تبدیلش کن. من حتی سریال‌های بد را هم دوست دارم. حتی سریال «دالاس» را. به خاطر این که آن‌ها حسی واقعی از بنا کردن یک تنش را در خود دارند. ما به شیوه تلویزیون عادت کرده‌ایم. تلویزیون طول نماها را کوتاه کرده است. هر نما دو تا سه ثانیه طول می‌کشد. شکل کار شبیه تبلیغات است. فکر می‌کنم باید امروز تصمیمی در این باره بگیریم. اگر قرار است کوتاه باشد هم همین طور. فیلم «قلباً وحشی» دیوید لینچ باید ده دقیقه باشد. در این صورت فیلم خوبی خواهد بود. اما چنین میانگین زمانی ای این روزها طبیعی است. یا خیلی طولانی است یا خیلی کوتاه.

وندرس: میانگین زمانی امروزه یک شرط لازم برای موفقیت است.

گدار: من هیچ میل ندارم این گونه فکر کنم؛ مثل اسپیلبرگ. با این که او را به خاطر کم اشتباهی‌اش تحسین می‌کنم. اگر او فیلمی را برای ۲۰ میلیون و ۲۸۰ هزار و ۴۱۸ نفر بسازد، احتمالاً نمایش فیلم با دو نفر کمتر یا بیشتر تماشاگر نسبت به حدس او برگزار خواهد شد. این خوب است. او می‌داند چگونه به چنین نتیجه‌ای برسد اما من به این شیوه فکر نمی‌کنم. من بودن در اتاقی که تعداد زیادی از افراد در آن باشند را دوست ندارم. من از بودن در مترو در ساعات شلوغی خوشم نمی‌آید. اگر برای خرید نان بروم دوست ندارم در صف بایستم. خوب چرا باید از افراد زیادی بخواهم که در سینما نشسته باشند. برعکس، دوست دارم تعداد کمی در مکان‌های متعددی داشه باشیم. در رابطه با ادبیات داشتن کتاب‌هایی با قطع بزرگ و کوچک قابل قبول است. ساموئل بکت همیشه در قطع کوچک چاپ شده است و همیشه هم کتاب‌های کوچکی نوشته است.

وندرس: ما دیگر هیچ احساسی نسبت به ارزش چیزهای کوچک نداریم.

گدار: در مورد هر موضوع بزرگی هم مساله همین طور است. این روزها پز می‌دهند که فیلمبرداری فلان فیلم شش ماه طول کشیده است اما تولستوی جنگ و صلح را در ده سال نوشت.

وندرس: وقتی به فیلم‌های شما نگاه می‌کنم، به خصوص فیلم‌های اخیرتان، جای دوربین به من می‌گوید که این فیلم شماست. علامت بازرگانی شما را بر خودش دارد. اگر ده ثانیه از فیلم موج نو را دیده بودم و نمی‌دانستم که چه کسی آن را ساخته می‌توانستم بگویم که این فیلمی از گدار است.

وندرس: ژان لوک! من فیلم موج نو را دیده‌ام. تو واقعاً به یک نقاش تبدیل شده‌ای. فیلم‌های تو هر روز بیشتر شبیه نقاشی می‌شوند؛ شبیه ترکیب بندی‌های نقاشی‌های تصویری (پیکتوریال). روندی وجود دارد که که در کار تو تبدیل به یک چرخه کامل می‌شود

گدار: من جای دوربین را به شکل شهودی انتخاب می‌کنم. اما به هر حال من همیشه احساسی از فیلم هایم دارم؛ شاید به جز از ده دقیقه آخر. که دوربین شاید در بهترین نقطه نوری ای که می‌توانسته قرار نگرفته است. این چیزی است که من درنقاشی ستایش می‌کنم. نقاشان می‌توانند نور را بدون هیچ نورپردازی ای ابداع کنند.

وندرس: بیا دربار مونتاژ صحبت کنیم. آیا واقعاً خودت فیلمهایت را مونتاژ می‌کنی؟

گدار: برای من شگفت‌انگیزترین مرحله فیلمسازی همین است. و ضمناً تنهاترین لحظه است. در اتاق تدوین فقط شما هستید و فیلم. اما من آن را دوست دارم. و مثلاً زمان فیلمبرداری، موقعیتی است که من اصلاً دوستش ندارم.

وندرس: من هم همین طور! از آن متنفرم.

گدار: ترجیح می‌دهم گروه بتواند بدون من فیلمبرداری کند. من معتقدم که خلاقیت واقعی در اتاق تدوین اتفاق می‌افتد. به یاد مشکلی که با صحنه پایانی فیلم موج نو داشتم افتادم. دلون واقعاً بد بازی کرده بود. هر کاری از دست بر می‌آمد کردم، هر طور که می‌شد برش زدم و نشد. ناگهان فکری به ذهنم رسید. صدای صحنه را قطع کردم وسوناتی از پاول هندمیت را جایگزین آن کردم. و در این شرایط، صحنه کاملاً درست شد.

وندرس: استفاده خلاقه شما از صدا درخشان است.

گدار: بله اگر بخواهم.

وندرس: خیلی تاثیرگذار است. این باعث می‌شود که من محدودیت‌های خودم را بشناسم. وقتی در حال تدوین فیلمی هستم، تصور صدای دیگری به غیر از صدای اصلی صحنه خیلی برایم دشوار است.

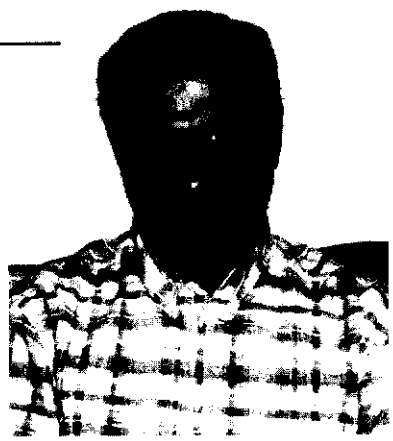
گدار: که این تنها راه ممکن نیست. سر میز تدوین، اول به تصویر بدون صدایش نگاه می‌کنم. بعد، صدا را بدون تصویر می‌شنوم. بعد از این است که هر دو را همان طور که موقع فیلمبرداری گرفته شده‌اند با هم می‌بینم. بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم که در یک صحنه اشکالی وجود دارد اما این صحنه شاید با صدایی دیگر کارکرد درستی پیدا کند. بعد مثلاً صدای گفتگو را با صدای پارس سگ عوض می‌کنم. یا آن را با یک سوناتا آزمایش می‌کنم. آن‌قدر به این بازی ادامه می‌دهم تا به نتیجه رضایت بخشی برسم.

وندرس: من جا خوردم چون خودم را برده صدا می‌بینم.

گدار: کار با صدا مثل کار یک آهنگ ساز است. تمام ارکستر در خدمت آهنگ ساز است نه این که آهنگ ساز مجبور باشد اجباراً حواری پیانو باشد و حتماً اول از پیانو استفاده کند و بعد برای بقیه فکری بکند. این نوع از انضباط است که به خلاقیت ختم می‌شود. موقع تدوین، من تمام ارکستر را در ذهنم دارم. و وقتی که صدای به خصوصی را انتخاب کردم، صحنه را هم بر اساس همان صدا برش می‌زنم و اضافات را در سطل اشغال می‌ریزم.

مفهوم فرهنگ در جامعه بشری

ندا عابد



محمد مهدی عسگرپور را بسیاری از اهل هنر می‌شناسند، او کارگردان سینما است و مدتی تهیه کننده تلویزیون بوده و چند سالی مدیر گروه کودک و نوجوان شبکه دو سیما و قائم مقام مدیر شبکه دو، بعد مدیر عامل هم بنیاد سینمایی فارابی و معاونت هنری سازمان فرهنگی و هنری شهرداری تهران را بر عهده گرفته است و شرط او برای پذیرش این شغل این بوده است که حتماً بتواند فیلم بعدی‌اش را هم بسازد که ظاهراً مقدمات تولید آن نیز در حال فراهم شدن است، عسگرپور همه سال‌هایی که مدیریت مراکز هنری مختلف را بر عهده داشته است به صورت هم‌زمان مشاور بسیاری از مدیران فرهنگی و هنری سازمان‌های دیگر هم بوده و امروز حضور او در سازمان فرهنگی و هنری شهرداری تهران شاید نخستین توقعی را که برای اهل فرهنگ و هنر ساکن تهران و شاید مردم عادی به وجود می‌آورد وقوع یک «اتفاق» متفاوت در سطح این کلانشهر تقریباً بی بهره و کم بهره از حضور چشمگیر فعالیت‌ها و نمادهای فرهنگی و هنری است و این انتظار به عنوان نخستین سؤال این گفتگو مطرح شد.

O شما یک هنرمند سینماگر هستید، و طی سال‌های کمتر اتفاق افتاده که یک هنرمند متولی این سازمان هنری باشد، حالا سؤال اصلی این است که خود شما به عنوان یک هنرمند فیلمساز فکر می‌کنید که چه کمبودهایی به لحاظ هنری و بصری در پایتخت کشور وجود دارد؟

عسگرپور: مشکلات تهران از زوایای مختلف حتی در سمینارها و نشست‌های مختلف بررسی شده است، بخشی از این مشکلات هم آن‌قدر روزمره و قابل لمس است که همه مردم می‌توانند آن‌ها را به راحتی بشمارند. از معماری نه چندان درست این شهر بگیر تا ترافیک خیابان‌هایش. من فکر می‌کنم که خیلی از این نوع مشکلات و خلاها در مورد شهری که بخواهد بزرگ شود وجود دارد و تهران هم از آن مستثنی نیست. اما یک مسئله اساسی در این میان وجود دارد که سرمنشا همه این مشکلاتی که می‌شناسیم نیز هست. که شاید بتوان آن را در حوزه مسایل اخلاقی دانست. یعنی علی رغم این‌که شاید ما فکر می‌کنیم. با نگاه و تفکر زیبایی شناسانه بخش عمده‌ای از معماری تهران می‌تواند اصلاح بشود اما من فکر می‌کنم بنایی که به این شکل ساخته شود خیلی بنای ماندگاری نخواهد بود، چرا که اخلاق نگهداری آن وجود ندارد.

O اما تاثیر مثبت و بصری چنین اقداماتی را هم نمی‌شود در روحیه شهروندان منکر شد؟

- بله، اما من می‌خواهم از نگاه دیگری قضیه را بررسی کنم. می‌خواهم بگویم که بخشی از این مشکلات که ما به کرات با آن‌ها مواجه شده‌ایم و فکر می‌کنیم جزو مسایل بنیانی شهر تهران است، وجود دارد و من هم منکر آن‌ها نیستم. بله ما پارک کم داریم. ما فضای زیبا کم داریم نه فقط در معماری شهری بلکه در پیاده روها و سطح شهر و... نبود این فضاها به شدت مشخص است آن‌چه هم داریم از میزان مورد انتظار بسیار پایین‌تر است، ولی می‌خواهم بگویم آن‌چه که باعث می‌شود ما در این زمینه به یک حالت پایدار و پویا برسیم، پدید آوردن اخلاق ساخت و نگهداری است. یعنی باید درواقع سعی کنیم موضوع را از کمی قبل‌تر ببینیم. ببینید، وقتی بحث جامعه مدنی مدتی پیش مطرح شد، خیلی سریع جذب معادلات سیاسی شد، به هر حال این خودش یک نکته است، که حداقل در صد سال گذشته از موضوعات مهم در سطح دنیا بوده. به خصوص در جوامعی که به صورت جهشی پیشرفت کرده‌اند که مثلاً جامعه آمریکا می‌تواند در این زمینه مدل مهم و قابل بررسی باشد، چون متاخر است، مطالعه در مورد آن هم آسان است، کشورهایی مثل ژاپن و یا مدل‌های جدیدتری مثل مالزی می‌توانند هم در این تقسیم بندی بگنجد. من جمله‌ای را از ژان ژاک روسو خواندم که می‌گوید: کسی که اولین بار در تاریخ بشریت دور زمینی را خط کشید و گفت: این زمین من است. نخستین کسی بود که کلنگ جامعه مدنی را بر زمین کوبید.

توجه کنید، درواقع از دیدگاه مورد نظر روسو این فرد از طریق تصاحب چیزی که معلوم نیست چقدر از آن متعلق به اوست و با این تفکر که می‌تواند مالک آن باشد جامعه مدنی را شکل می‌دهد. حالا این ماجرا شکل‌های مدرن‌تری پیدا کرده و ما در مباحث دیپلماتیک این‌ها را نادیده می‌گیریم. درواقع بحثی که در اکثر ادیان هم وجود دارد و مالکیت را از آن خداوند می‌داند. و ما را نماینده خدا در روی کره زمین

تلقی می‌کند که مالکیتی کاملاً اعتباری و مقطعی با یک شرایط خاص داریم و ای بسا از میان ما که به این شکل صاحب مالکیتی هستیم آدم‌هایی زمین خوار به وجود بیاید که هر روز عرض و طولشان اضافه می‌شود و... و بنابراین همه این حرف‌ها که گفتم در ارتباط با سؤال شماست و به اخلاقیات برمی‌گردد. یعنی آن‌چه که باعث حفظ یک شهر، روستا یا حتی یک خانواده می‌شود در وهله اول اخلاق است. فقط یک مشکل در این میان وجود دارد به خصوص در مملکت ما، به خصوص در شهر تهران و به خصوص در این سال‌های اخیر و آن این‌که ممکن است ما تعبیر درستی از اخلاقیات نداشته باشیم و این باعث می‌شود که مخاطبمان سریع موضع‌گیری کند که: ای بابا ما موضوعات مهم‌تری داریم، چرا؟ چون اخلاق را مترادف با چیزهایی می‌داند که گاهی خود آن چیزها در این سال‌های گذشته بخشی از عوامل ضد تبلیغ بوده و اخلاق را منتسب می‌کند به یک گروه خاص یا فرهنگ خاصی در کشور. به خصوص آن‌قدر هم این مسئله شایع شده که حتی دیگر آن را نمی‌بینیم، چون عادت کرده‌ایم آن‌قدر محیط دایره‌هایمان را کوچک در نظر می‌گیریم که بعد از مدتی فقط دور خودمان می‌چرخیم و می‌رسیم به مرحله‌ای که بگوییم «اخلاق یعنی من». بنابراین شاید ما برای نجات شهر تهران نیازمند پرداختن به این بدیهیات باشیم، بدیهیاتی که همه فکر می‌کنیم جزو مفروضات مشترک همه‌مان هست ولی من مطمئنم که این طور نیست و نبوده که امروز به این مشکلات رسیده‌ایم. ما اول باید ببینیم یک جامعه اخلاقی باید چه ویژه‌گی داشته باشد. و اصلاً اخلاق را از این زاویه تعریف کنیم. چون وقتی ما می‌گوییم «اخلاق» به حق این سؤال از سوی یک نظریه‌پرداز مطرح می‌شود که منظورتان اخلاق کدام فرقه و دین است، چون در جاهایی ممکن است حتی این‌ها با هم تضاد داشته باشند. بعضی‌ها با الصاق کلمه اسلامی طی این سال‌ها سعی کردند قضیه را حل کنند و بگویند «اخلاق اسلامی» که بعد در مصداق دچار مشکل شدیم و وقتی پرسیدیم اخلاق اسلامی یعنی چه، بحث امر به معروف و نهی از منکر زیر شاخه‌اش شد و مباحث مربوط به نقش دولت مطرح شد و... من فکر می‌کنم حتی مشکلات معماری ما در شهر تهران هم از این دیدگاه قابل طرح و بررسی است. و همه این‌ها بر می‌گردد به این‌که یک مدیریت اخلاق‌گرا داشته باشیم. منظورم از اخلاقیات، «شرعیات» نیست چون اگر وارد ابعاد شرعی بشویم اتفاقاً مسئله خیلی پیچیده‌تر می‌شود و آن وقت دیگر به راحتی در کنار یک خانه ویلایی نمی‌توان یک خانه ده طبقه احداث کرد. اما اگر از زاویه اخلاق نگاه کنیم می‌توانیم مثلاً این طور بگوییم: مجسم کنید یک نفر محله‌ای را که همه بافت آن ویلایی است را با پرداخت بهای خرید خانه‌ای در آن محله برای زندگی انتخاب می‌کند. در حالی که هم عرف و هم قانون به او گفته که بافت این محله همین طور باقی

می‌ماند و قرار نیست تغییر کند.

بعد یکباره مدیریت بی حساب و کتابی درست به ساختمان کناری این خانه اجازه ساخت یک برج پنجاه واحدی می‌دهد و این یعنی شکست قاعده‌ای که خلاف اخلاق است این یک فرهنگ ایجاد می‌کند یعنی این شخص به عنوان یک شهروند احساس می‌کند که بدون آن‌که بخواهد پرخاشگر شده. وقتی صبح از خانه‌اش بیرون می‌آید و به این ساختمان نگاه می‌کند شروع می‌کند توی دلش به فحاشی، آیا به کسانی که آن‌جا ساکنند؟ نه چون فکر می‌کند که آن‌ها هم تابع یک شرایط کلی هستند، پس مخاطبش آن کسانی هستند که این تصمیم را گرفته‌اند و این نارضایتی در عمل آن فرد خودش رانشان می‌دهد و مثلاً رانندگی‌اش دیگر رانندگی عادی نیست. یک مثال تلویزیونی هم در این زمینه بزنم؛ زمانی که من در تلویزیون بودم افرادی فقط برای این‌که شغلی داشته باشند می‌آمدند و به عنوان ناظرپخش مشغول می‌شدند و بعد از شش ماه یا کم‌تر به این نتیجه می‌رسیدند که تهیه کننده بشوند آیا این کار تنها به خاطر وظیفه فرهنگی و انقلابی‌شان بود؟ قطعاً خیر بخش عمده‌ای از این تصمیم به دلایل اقتصادی بود. من فکر می‌کنم حتی مسایل اقتصادی‌مان هم از همین جنس است.

بله ما پارک کم داریم. ما فضای زیبا کم داریم نه فقط در معماری شهری بلکه در پیاده روها و سطح شهر و... نبود این فضاها به شدت مشخص است آن چه هم داریم از میزان مورد انتظار بسیار پایین‌تر است، ولی می‌خواهم بگویم آن‌چه که باعث می‌شود ما در این زمینه به یک حالت پایدار و پویا برسیم، پدید آوردن اخلاق ساخت و نگهداری است

O ولی یک نگاه ریزتر در همین سال‌های اخیر نشان داد که وقتی به مناسبتی یک اقدام تزیینی کوچک مثلاً در میدان هفت تیر اتفاق افتاد حاصل آن تا مدت‌ها به خوبی حفظ شد. ولی ما نگاه می‌کنیم و می‌بینیم در شهر تهران به عنوان یکی از بزرگترین پایتخت‌های خاورمیانه به نسبت کشورهای دیگر حتی دو عدد مجسمه‌ای که متناسب قد و قواره این شهر باشد در هیچ جا وجود ندارد و این پدیده ایست که در تمام دنیا به شکل مطلوبی دیده می‌شود. شما مجسمه لرد بایرون را از نظر ابعاد مقایسه کنید مثلاً با مجسمه فردوسی که حالا دیگر در بین این همه بنای بلند در میدان فردوسی حتی به سختی از یک فاصله نه چندان دور دیده می‌شود و یا مجسمه‌هایی که گاه در بلوارهای کنار خیابان‌ها نصب می‌شوند و حتی از فاصله نیم متری هم نمی‌توان کتیبه مشخصات آن را خواند و در این شرایط قد و قواره خود مجسمه هم تابعی از همین شرایط است؟ آیا انجام حرکتی در این زمینه باید صرفاً به عنوان یک بحث فانتزی مطرح شود و هیچ‌گاه به عنوان امر ضروری دیده نشود. آیا واقعاً زیبا شدن شهر یا چنین حرکت‌های فرهنگی باعث کسب آبرو در دید توریست‌ها نمی‌شود؟ کمبود صندلی سینما در کشور یک امر واضح و بدیهی است. سینما آزادی می‌سوزد و از بین می‌رود و بازسازی نمی‌شود هیچ کس هم پاسخگو نیست اما برای جایگزینی آن و حتی افزایش تعداد صندلی‌های سینماهایمان به عنوان یک مکان فرهنگی آیا نمی‌شد چند سالن کوچک به همت شهرداری در این شهر بزرگ ساخته بشود، آیا این‌ها همه تابع بحث کلان اخلاق گرایی شما می‌شود یا می‌تواند به عنوان گام‌های کوچک اولیه آغاز حرکت‌های فرهنگ‌ساز در راستای رشد اخلاقی جامعه باشد تا یک امر فانتزی و غیرضروری؟

- آن‌چه که من در بخش اول در موردش صحبت کردم کلیات بود.

O و وقتی هم مدیران معمولاً از کلیات صحبت می‌کنند یعنی مسئله حل شدنی نیست و عزم ملی می‌خواهد و....

- بله ولی این طور نیست گاه اگر مسئله را همین‌قدر

بزرگ ببینیم شاید امثال من فکر کنند که کاری نمی‌شود کرد. این‌که گفتم بخش اول بود ولی بخش دوم این است که بپرسیم چه کار می‌توان کرد. یعنی آیا می‌توان امیدوار بود و چه‌طور می‌توان نقش کوچکی در اجرا داشت. صحبت شما درست است یعنی حداقل آن‌ها که طی این سال‌ها در کارهای اجرایی دستی داشته‌اند متوجه هستند که هر وقت گفته می‌شود این موضوع به یک عزم ملی احتیاج دارد یعنی قرار نیست اتفاق خاصی بیافتد. یک نکته در مورد شهرداری که مدیریت شهر را از جهت‌های مختلف بر عهده دارد وجود دارد این‌که این نهاد متاسفانه در خیلی از مقاطع تبدیل شده به یک مجموعه سیاسی، همان طور که ما در خیلی از حوزه‌های دیگر با این پدیده مواجه بودیم، این‌جا هم این مسئله تکرار شده و البته گاه پررنگ‌تر و گاه کم رنگ‌تر. به همین دلیل کسانی که برای تصمیم‌گیری در حوزه‌های مهم این ارگان منصوب می‌شوند ممکن است خیلی مناسب این شغل نباشند. یک مسئله دیگر هم به صورت بالقوه به خصوص در شهرداری وجود دارد که البته در کشور ما حالت عام دارد و آن این‌که بعضی‌ها هستند که کار را با سرعت بالایی انجام می‌دهند و ما آن‌ها را به عنوان مدیران اجرایی موفق می‌شناسیم. یا حتی مدیران بالادستی آن‌ها چنین حسی در موردشان پیدا می‌کنند. این نگاه پدیده کمی فریبنده‌ای را به وجود می‌آورد. که کسانی که می‌توانند یک پروژه را در دوره خیلی کوتاهی به نتیجه برسانند تسویه حساب مالی‌اش را هم بگیرند این‌ها آدم‌هایی هستند که مناسب سازمان‌هایی هستند که احتیاج به سرعت در کارهای اجرایی‌اش دارد.

در این میان طراحی، آمال و آرزوها و معماری اخلاق گرا و... به طور کل فدای سرعت می‌شود. خیلی از این افراد را من دیده‌ام. اکثراً کاتالوگ‌های خارجی هم همراهشان هست. که نشان می‌دهند این مدل‌ها هست و می‌شود عین آن را اجرا کرد و مدیری اگر نداند این مدل اصلاً برای زندگی و اخلاقیات ما کاربرد دارد یا نه، در وهله اول جذب جذابیت‌های این پیشنهادات می‌شود و تبعات بعدی آن هم می‌ماند در الویت‌های بعدی. این اتفاق در شهرداری خیلی امکان وقوع دارد و یک مدیر با حوصله که دلش می‌خواهد یک میلی متر عمق این دریاچه را افزایش بدهد کار عملاً برایش سخت است. کاری که من اصولاً فکر می‌کنم می‌شود کرد این است که همیشه احساس می‌کنم گاهی با دو، سه گام کوچک که باعث چند اتفاق جزئی و ریز می‌شود میتوان اسباب اتفاق افتادن یک ماجرای بزرگتر شد. البته ممکن است نشود ولی آن‌چه در ته آن باقی می‌ماند همان چند اتفاق کوچک اولیه است. الان یکی از دغدغه‌ها در زمینه مورد بحث ما فرهنگسراهاست.

O همین جا من یک سؤال دارم. آیا فرهنگسراها به نظر شما عملکردشان مثبت بوده؟

- عرض می‌کنم، حجم عمده‌ای از افراد در این فرهنگسراها می‌آیند و می‌روند و خبر حضورشان را در فرهنگسراها می‌شنویم در موقع آمارگیری هم می‌بینیم که این همه آدم آمده و رفته این همه کار انجام شده ولی چرا ما دایم از این وضع اظهار نارضایتی داریم یعنی احساس می‌کنیم آن «اتفاق» مورد نظر نمی‌افتد. به نظر من علتش این است که اگر ما حتی فرض را بر این بگذاریم که این افراد اکثریت جامعه هستند حتماً اکثریت مؤثر نیستند چون اگر این طور بود در درجه اول خودمان احساس رضایت میکردیم و از خودمان نمی‌پرسیدیم که جداً ما این همه برنامه داشته‌ایم، جداً این همه افراد مختلف آمده و رفته‌اند و در صورتی که واقعاً این طور بوده چرا اثر آن در سطح جامعه محسوس نیست آن‌چه باعث می‌شود این توازن به هم بخورد این است که افراد نخبه کمتر در این مکان‌ها رفت و آمد دارند. یعنی وقتی قرار است در یک فرهنگسرا برنامه‌ای را اجرا کنیم باید فکر کنیم که بخشی از این برنامه‌ها

در فرهنگسراها باید این قابلیت وجود داشته باشد که مثلاً در حوزه تئاتر کسی که دوست دارد هملت ببیند امکانش را داشته باشد و کسی هم که دوست دارد کارهای کمی عامیانه‌تر هم ببیند بتواند. ولی الان اتفاقی که در حال رخ دادن است این که مادر فرهنگسراها نمایش فیلم جدی کم داریم. تئاتر جدی کم داریم و کنسرت موسیقی جدی تقریباً نداریم

هم مختص این نخبه‌گان باشد. این‌ها وقتی بیایند به صندلی نامناسب فلان فرهنگسرا اعتراض می‌کنند و این شرایط برایشان عادی نیست، نور پرژکتور برایشان مهم است و... با ورود این آدم‌ها ماموفق می‌شویم خودمان را به نوعی اصلاح کنیم. و شرایطی پیش بیاید که مدیر یک فرهنگسرا و مدیر یک مجموعه فرهنگی احساس کند که دیده می‌شود. چون این‌ها کسانی هستند که به ساده‌گی از کنار موضوعات مختلف و کیفیت کارها نمی‌گذرند و آدم‌های بزرگی هستند. این کار تجملاتی حساب می‌شود. و مقایسه خیل عظیم مردم با تعداد کمتر طبقه نخبه‌گان از سوی بسیاری از دست اندرکاران همیشه مورد بحث است. مدیر کم حوصله این را نمی‌بیند. که ورود این افراد، باعث می‌شود تا مجموعه سطح بالاتری پیدا کند و خدمت بهتری به آن اکثریت جامعه ارائه کند. این حلقه‌های مفقوده متاسفانه در سازمان‌های فرهنگی درکشور ما زیاد است و در شهرداری یک کمی بیشتر است، چون تماس با عامه مردم گسترده‌تر و بیشتر است که البته این‌ها را باید اضافه کرد به مشکلات تشکیلاتی. بعضی وقت‌ها شما نمی‌دانید یک مدیر فرهنگسرا از کدام مرکز باید فرماندهی بشود و این مرکز چه قدر دیدگاه فرهنگی دارد.

O در حال حاضر فرهنگسراها زیر مجموعه معاونت فرهنگی هستند؟

- اگر برنامه‌های یک فرهنگسرا هنری باشد زیر مجموعه معاونت هنری و اگر فرهنگی باشد زیر مجموعه معاونت فرهنگی می‌شود و البته چند زیرشاخه دیگر هم دارد!

O این‌که خیلی عجیب و پیچیده است در صورتی که فرهنگسراها می‌توانند مرکز ثقل خیلی کارهای فرهنگی در یک محله باشند.

- در فرهنگسراها باید این قابلیت وجود داشته باشد که مثلاً در حوزه تئاتر کسی که دوست دارد هملت ببیند امکانش را داشته باشد و کسی هم که دوست دارد کارهای کمی عامیانه‌تر هم ببیند بتواند. ولی الان اتفاقی که در حال رخ دادن است این‌که مادر فرهنگسراها نمایش فیلم جدی کم داریم. تئاتر جدی کم داریم و کنسرت موسیقی جدی تقریباً نداریم. در حوزه تجسمی کارهای خوبی انجام می‌شود ولی مردم در جریان قرار نمی‌گیرند که مثلاً در نگارخانه محله‌شان چه اتفاقاتی می‌افتد. این‌ها به این دلیل است که سازمان فرهنگی هنری کمتر فکر می‌کند که «سازمان فرهنگی هنری» است. مثل بسیاری از سازمان‌ها که شما وقتی وارد آن

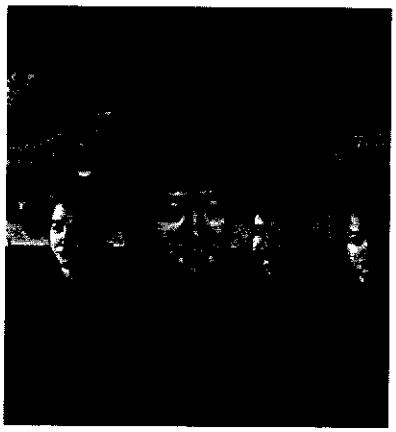
می‌شوید با یک دریا مواجه می‌شوید هرچه جلوتر می‌روید باز هم همین دریاست ولی با عمق یک سانت، جلوتر هم همین یک سانت است و هیچ‌وقت این عمق بیشتر نمی‌شود. در حالی که واقعاً یک دریاست و شاید یک استخر خوب از آن به دست بیاید. بعد یک جایی که می‌خواهید عمیق‌تر نگاه کنید مشکلات خودش را نشان می‌دهد.

O حال آن اجزایی که شما صحبتش را کردید کدام است، شما می‌خواهید از کجا شروع کنید.

- اگر مثلاً ما بتوانیم در تولید دو تا فیلم سینمایی یا سریال تلویزیونی خوب مشارکت کنیم نفر بعد از من فکر می‌کند که باید سه تا فیلم بسازد و دیگر نمی‌تواند این روند را تعطیل کند. اگر این در بسته بشود یک عده‌ای می‌گویند: چرا؟ این‌جا قبلاً دو تا فیلم خوب ساخته شده بود حالا ممکن است دو تا فیلم بهتر بسازد یا دو تا فیلم بدتر ولی این گام اولیه است برای راه افتادن یک کلیت که متوجه بشوند که این سازمان باید بخشی از بودجه‌اش را صرف این کار بکند نه این‌که با چراغانی این تحول ایجاد نمی‌شود اما یادمان نرود که چراغانی و امثال آن به هر حال جنبه بصری دارد و نه محتوایی مثل این‌که این سازمان یکی از وظایفش این است که به ازدواج جوانان کمک کند. ممکن است مدیری فکر کند برای محقق شدن این وظیفه چه کار باید کرد و به این نتیجه برسد که خب خنچه عقد در اختیار جوانان بگذاریم، اما چه فایده که تعدادی از این ازدواج‌ها (که فقط کمیتشان مورد نظر بوده) سال بعد به طلاق منجر شود حتی شاید خیلی‌هایشان ما را نفرین هم بکنند که چرا کاری نکردید که مرا در انتخابم یاری کنید. در این‌جا نگاه نگاه آماری و کمیت‌گر است ما اول باید تکلیفمان را معلوم کنیم که به چه مجموعه‌ای قرار است پاسخ گو باشیم. آیا باید در محضر خدا پاسخگو باشیم یا مثلاً قرار است جواب فلان گروه را بدهیم که اگر از من پرسیدند تو چند مورد زوج به وجود آوردی پاسخ داشته باشم. این‌که ما وام بدهیم، خنچه عقد بدهیم و... مردم را خوشحال می‌کند به موقعش لازم هم هست ولی خداوکیلی اولین کار ما نباید باشد. بلکه ما باید کوشش کنیم تا می‌توانیم زوج موفق به وجود بیاوریم و این کار فقط با خنچه عقد و وام ازدواج میسر نیست بلکه در کنار این‌ها فرهنگسازی هم می‌خواهد پس باید بگردیم این عوامل را پیدا کنیم.

O شما در جهت برداشتن این گام‌های کوچک و اولیه که ایجاد جریان‌های بزرگتر بکند برای بهبود وضعیت بصری شهر تهران چه تصمیم یا بهتر بگویم برنامه‌هایی دارید؟

- ما چند برنامه داریم که امیدوارم کارکرد گسترده داشته باشد. مثلاً ما به این نتیجه رسیدیم که مردم در مناطق مختلف شهرداری به گالری‌ها و نگارخانه‌ها نمی‌روند حتی کسانی که قرابتی هم با این مفهوم



دارند همین طوره اما وقتی دستشان را می‌گیری و به یک گالری می‌بری فکر می‌کنند چه تجربه جالبی و برای دفعات بعد اخبار گالری‌ها را تعقیب می‌کنند و خلاصه مشتری پروپا قرص می‌شوند و کسان دیگر را هم ترغیب می‌کنند. برای حل این مشکل چه می‌توان کرد. دم دست‌ترین کارها این است که من بیایم به صورت مجانی بلیط موزه بدهم و از این کارها که رسم است. اما کار بهتر این است که با توجه به تجربه موفق برخی از کشورها موزه خیابانی درست کنیم و موزه را بین مردم ببریم. در پاریس شما با آثار موزه‌ای در خیابان مواجه می‌شوید این کار برای درصدی از مردم است که به موزه نمی‌روند. ما فکر کردیم می‌شود از برخی موزه‌ها تعریف بیرونی داشت. در این شرایط مردم حتی اگر با ماشین از کنار این آثار هنری رد بشوند تحت تاثیرات بصری آن قرار می‌گیرند و این به زیباسازی و فرهنگ‌سازی کمک می‌کند. که البته بحث‌های حفاظتی آن مورد نظر است و در حال انجام شدن است. کار دوم که

ما فکر کردیم می‌شود از برخی موزه‌ها تعریف بیرونی داشت. در این شرایط مردم حتی اگر با ماشین از کنار این آثار هنری رد بشوند تحت تاثیرات بصری آن قرار می‌گیرند و این به زیباسازی و فرهنگ‌سازی کمک می‌کند

در برنامه هست برگزاری نمایشگاه عکس خیابانی است. البته نه به شکلی که تا حالا وقتی بنا به مناسبتی نمایشگاه عکس خیابانی برگزار شده شاهد این پدیده بوده‌ایم بلکه قاب‌ها و فضاهای خاصی طراحی می‌شود و عکس‌های درون آن با توجه به موضوع عوض می‌شود. یعنی آن‌جا می‌شود نمایشگاه دایمی عکس - دقیقاً عکس هنری - برنامه و جدول مشخصی دارد که بر آن اساس برنامه‌ریزی پیش می‌رود. البته باید متولی این مجموعه افرادی باشند که شاید خیلی هم افراد اجرایی نباشند ولی اهل این حوزه هستند و متخصص، که از فکرشان استفاده می‌کنیم. کار دیگرمان در سال ۸۵ که البته چندان هم مایل به انعکاس خبرش زودتر از موعد مقرر نیستم و فقط به طور کلی خدمتتان عرض می‌کنم. برگزاری سمپوزیوم بین‌المللی آثار حجمی است که مقدماتش تا حد زیادی انجام شده جزییات قضیه را هم بعداً اعلام می‌کنیم. اما تعدادی از این آثار که توسط هنرمندان ایرانی و خارجی شرکت کننده ساخته می‌شوند در مناطق مختلف شهر نصب خواهد شد.

O سوال آخر آیا کاری که اخیراً آغاز شد، یعنی خرید خانه و آثار هنرمندان مشابه کاری که در مورد خانه پرویز تناولی انجام شد ادامه پیدا می‌کند و برنامه مشخصی برای این کار دارید یانه؟

- بله شخص آقای قالیباف به این موارد علاقه و توجه خاصی دارند و نه تنها موزه تناولی بلکه در مورد منزل دکتر سندوزی - منزل مرحوم دکتر شریعتی و تعدادی دیگر از این گونه جاها برنامه‌های مشخصی هست و بسیاری از کارهای مقدماتی خرید و سازماندهی آن هم انجام شده. اما مسئله اساسی این است که تنها خرید این مکان‌ها مطرح نیست بلکه در گام نخست این موزه‌ها باید یک هیئت امنا داشته باشد. چرا که بعید نیست بعد از چند سال مثلاً به بهانه این‌که سازمان آن را خریده محوطه خانه آقای تناولی تبدیل به مهدکودک بشود! پس باید اول برای نگهداری آن‌چه که تا حالا خریداری شده یک برنامه‌ریزی درست صورت گیرد هیئت امنا انتخاب بشود در این صورت هنرمندان هم اعتماد می‌کنند که آثارشان را اهدا کنند و به دست این سازمان بسپارند.

O متشکرم، اما خیلی از سؤالاتمان ناگفته ماند.

- بسیار خوب، بماند برای مصاحبه بعدی، زمانی که بخشی از این کارها که حرفش را زدیم انجام شده باشد.

گزارش

غرق تاریخ در آبگیر هراس

مریم خورسند جلالی

جلال کورش و آب

پیام‌های کوتاه تلفن‌های همراه، حامل خبری عجیب و باور نکردنی بودند. با شروع آبگیری سد سیوند، محل تاریخی پاسارگاد و آرامگاه به زیر آب فرو خواهد رفت.

انتشار این خبر از یک تلفن به تلفن دیگر، زنگ تلفن روزنامه و دیگر رسانه‌ها را به صدا در آورد. «آیا کورش برای همیشه به زیر آب فرو خواهد رفت» این پرسش در حالی طرح می‌شد که کمتر از چند ماه پیش از آن با آبگیری سد کارون ۳ بزرگترین سد آبی و پرافتخار مهندسان ایرانی، بخشی از سرزمین کهن عیلام نو همراه با شیرهای سنگی چند تنی‌اش برای همیشه به زیر آب فرو رفته بود دکتر مهرکیان رئیس پایگاه پژوهشی ایذه همراه سایر باستان شناسان و کاوشگران همه تلاش خود را برای شناسایی و کسب اطلاعات از منطقه انجام داده بود. اما آب سریع‌تر از آن‌ها پیش رفت و از روی شیرهای سنگی عبور کرد.

اکنون نوبت سد سیوند بود تا پاسارگاد را به میراثی در زیر آب تبدیل کند. همه ذهن‌ها، حرف‌ها، فریادها و شعار وبلاگ‌نویسان اینترنتی فقط نجات پاسارگاد بود، غافل از این‌که اشاعه خبر به زیر آب رفتن پاسارگاد ابزاری بود تا ذهن دوستداران میراث فرهنگی را از واقعیت زیادی دور کند. رئیس بنیاد پارسه پاسارگاد از پشت گوشی تلفن فریاد زد: «پاسارگاد هرگز به زیر آب فرو نمی‌رود، اما تنگه بلاغی با همه گنج‌های پنهان و اطلاعات کشف نشده‌اش برای همیشه از دسترس ما دور خواهد شد.» هیچ‌کس به غیر از باستان شناسان و تاریخ‌دانان، تنگه بلاغی و میزان اهمیت آن را در کشف حلقه‌های گمشده تمدن هخامنشیان نمی‌شناخت. تنگه بلاغی نام بی مفهومی برای دوستداران میراث فرهنگی، وبلاگ‌نویسان و مطبوعاتی‌ها بود که تا آن لحظه مسئولان میراث فرهنگی و گردشگری و وزارت نیرو را برای تخریب و نابودی اثر ثبت جهانی نشده پاسارگاد به زیر سؤال می‌برند. اما با آسوده شدن خیال‌ها از پاسارگاد اکنون دغدغه تازه‌ای شکل گرفته بود. «تنگه بلاغی کجاست که برای دور کردن اذهان از به زیر آب رفتن آن، شایعه به زیر آب رفتن آرامگاه کورش را به سر زبان‌ها افتاده بود.»

دره بلاغی و نه تنگه

دکتر مسعود آذرنوش رئیس پژوهشگاه باستان‌شناسی و دبیر علمی همایش نجات بخشی دره بلاغی رو به جمعیت ایستاده است تا نتایج کاوش‌های به عمل آمده در دره بلاغی را به اطلاع حاضران برساند. نمایندگان وزارت نیرو نیز حضور دارند. پیش از شروع این همایش و در پی فشار مطبوعات و سایر رسانه‌ها، مسؤلان وزارت نیرو با سازمان میراث فرهنگی و گردشگری تفاهم نامه‌ای را امضا کردند که تا پایان کاوش‌ها در دره بلاغی، آبگیری سد خاکی سیوند به تاخیر بیفتد.

هرچند که نمایندگان کارگران منطقه در همان زمان اعلام کرده بودند بنا به دلایل مالی و مشکلات اقتصادی، پیمانکار سد موفق به پرداخت حقوق کارگران نشده و فعالیت عمرانی در منطقه متوقف شده است. با پذیرش توقف عملیات و آبگیری شایعات که چندان هم غیرواقع نبودند قوت گرفت. کشف یک معدن خاک مرغوب در میانه دره از سوی مسؤلان سد از جمله این شایعات بود که دهان به دهان پیچید. گفته می‌شد مسؤلان سد با پیدا کردن این معدن فعلاً در حال بهره برداری از آن بوده و منت توقف عملیات و آبگیری سد را بر سر سازمان میراث فرهنگی و گردشگری گذاشته‌اند. اما یک واقعیت دیگر وجود داشت. با وجود همه داشته‌های کشف نشده دره بلاغی، مردم منطقه نیازمند اب بودند هر چند بسیاری از دیگر مهندسین سدسازی غیر مستقیم اعلام کرده بودند این سد، سد مقاومی نبوده، قابلیت آبگیری کامل را نداشته و با توجه به اقلیم منطقه هرگز تا انتها عملیات آبگیری برای آن اتفاق نخواهد افتاد در نتیجه میلیاردها تومان پول بی جهت بر باد رفته است. اما سد در حال ساخت است.

سد تا سال آینده و تا پایان کاوش‌های باستان شناس، ابگیری خود را شروع خواهد کرد، جاده شاهی مورد بحث باستان شناسان ایرانی و آلمانی را که یکی از عجیب‌ترین سازه‌های باستانی است به زیر آب فرو خواهد برد و دیگر چیزی به نام خانه روستایی دوران هخامنشی به چشم نخواهیم داد.

دکتر آذرنوش رو به جمعیت ایستاده است. می‌خواهد به عنوان دبیر همایش نجات بخشی دره بلاغی مقاله خود را بخواند و او برخلاف انتظار همه گان از نیاز به آب شروع می‌کند: «شرایط طبیعی غیر قابل پیش بینی، گسترش شتاب آلوده شهرها و روستاها و توسعه سریع صنعتی و کشاورزی کشور، همواره بر عطش سرزمین ما می‌افزاید و همین تشنه‌گی است که ضرورت کنترل و مدیریت منابع آب را با اصراری روزافزون اشکار می‌سازد. در درستی این نیاز تردیدی نیست اما یک واقعیت تردیدناپذیر دیگر نیز هست. خشکی این سرزمین، کوهستانی بودن و کویری بودن بسیاری از مناطق آن، سبب شده تا کناره‌های رودها مناسب‌ترین محل اسکان انسان باشد. نحوه تعامل این دو واقعیت یعنی نیاز به کنترل آب‌های سطح‌الارضی از یک سو و ضرورت حفظ میراث فرهنگی جامعه کهن ایرانی از سوی دیگر میزان درایت ما را در فراهم ساختن پاسخ‌های در خور و هماهنگ با جمیع وجوه توسعه پایدار آشکار می‌سازد.

آذرنوش به تجربه‌های ناقص و نه چندان کارآمد همکاری میان سدسازان و باستان شناسان اشاره می‌کند و می‌گوید: این تمرین‌ها به نوش داروی پس از مرگ سهراب می‌مانست تا یک پیش‌گیری عالمانه

جدای از همه مناسبات اقتصادی و شاید هم اندکی سیاسی، قرار شد تا تجربه جدیدی اتفاق بیافتد. تجربه‌ای که از ابتدای آن مطبوعات و برخی از دوستداران میراث فرهنگی با چشم تردید به آن نگاه می‌کردند و این بی اعتمادی هنوز هم به قوت خود باقی است. به گفته رئیس پژوهشکده باستان‌شناسی راه سختی در پیش روی این گروه بود. در نخستین پژوهش مشخص شد ۱۰۴ سد در دست ساختمان و ۱۶۶ سد در دست مطالعه است که هر کدام از این سدها مثل سد سیوند می‌توانست یک تمدن را بدون حل کردن معماها به زیر آب فرو برد. آن‌ها نخستین تجربه خود را با دره بلاغی شروع کردند.

سیوند و بلاغی

دره بلاغی در بخش هخامنش شهرستان پاسارگاد قرار دارد. این شهرستان که در شمال استان فارس واقع است از شمال با شهرستان آباده و استان یزد، از غرب با شهرستان اقلید از جنوب به شهرستان مرودشت و از شرق با شهرستان بوانات هم‌جوار است.

دره بلاغی در جنوب غرب محوطه باستانی پاسارگاد واقع است. فاصله ورودی دره با آرامگاه کوروش دوم به خط مستقیم ۲/۵ کیلومتر است این دره از قدیم الایام موردتوجه سیاحان و پژوهشگران بوده است. از جمله آن می‌توان به ارنست هرتسفلد، سراورل استاین و ولفرام کلایس اشاره کرد. با جدی شدن آبگیری سد سیوند، پژوهشکده باستان‌شناسی فراخوان خود را به کانون‌های باستان‌شناسی اروپایی، آسیایی و دیگر مناطق اعلام کرد. باستان شناسان کشورهای آلمان ،انگلستان، ایتالیا، فرانسه و ژاپن بر این فراخوان پاسخ دادند و کار کاوش شروع شد. ۲۰۰ منطقه باستانی شناسایی و اطلاعات آن استخراج شد هرچند هنوز مناطبق بسیاری وجود دارد که روی کارکرد آن بین باستان شناسان اختلاف نظر موجود است. از ان جمله جاده شاهی یا شکارگاه در میان دره است که اطراف آن را درخت‌های عجیب و متفاوت بنه پوشانده است. یک مسیر سنگچین شده طولانی که زیر ساخت آن همچون مسیرهای راه آهن امروزی، ساخته شده است. یک متر خاک رس الک شده و یک متر روی آن خاک رس همراه با دانه‌های سفید رنگی که هنوز هویت آن مشخص نشده کمک کرده تا پس از ۲۵۰۰ سال سنگ‌ها همچنان بدون هیچ تغییری روی هم بنشینند. ایا این‌جا همان راه شاهی معروف است یا شکارگاه معروف. احتمال شکارگاه بودن قوت بیشتری برای باستان شناسان دارد زیرا که در منطقه چندین سر پیکان کشف کرده‌اند. دره بلاغی با همه داشته‌ها و نداشته‌هایش برای نخستین بار از خانه‌های روستایی و زندگی مردم عادی در دوران هخامنشیان پرده برداشت. کارگاه‌های صنعتی سفال گری، آهنگری، خانه‌ها و مزارع روستایی، سنگ‌های بزرگ مخصوص آرد کردن گندم همه‌گی در دره‌ای قرار دارند که تا سال آینده به زیر آب فرو خواهد رفت. هر چند مدیر آب منطقه‌ای استان فارس بدون رغبت اعلام کرده است: اگر منطقه تاریخی و باستانی ارزشمندی در منطقه شناسایی شود و رئیس جمهور دستور دهد سد هرگز آبگیری نخواهد شد اما به نظر می‌رسد حتی با وجود کشف چنین اثری، رود بلوار در پشت سیوند جمع و خانه‌های به جامانده از روستاهای هخامنشی را خواهد بلعید.

سهم پاسارگاد

پاسارگاد به زیر آب نخواهد رفت. زیرا از انتهای دریاچه ایجاد شده سد سیوند تا منطقه پاسارگاد ۴/۵ کیلومتر فاصله وجود خواهد شد. اما محمدتقی عطایی یکی از باستان شناسان منطقه می‌گوید: «زمانی که بررسی دره بلاغی در حال انجام بود و مدت‌ها پس از آن، شایعاتی مبنی بر زیر آب رفتن آرامگاه کورش و یا غرق شدن بخش‌هایی از مجموعه بر سر زبان‌ها بود، برای پایان دادن به این گونه مسایل نکاتی قابل ذکر است. آرامگاه کورش نزیک‌ترین اثر از کل مجموعه باستانی پاسارگاد به دره بلاغی است. فاصله آرامگاه تا ابتدای تنگه بر خط مستقیم ۲/۵ کیلومتر و فاصله آن تا ابتدای دریاچه سد به خط مستقیم در حدود ۵ کیلومتر است.

اختلاف ارتفاع کف آرامگاه کورش با سطح آب دریاچه سد در حدود ۱۵ متر است. بنابراین اگرچه به طور مستقیم خطری از جانب دریاچه و سد متوجه مجموعه میراث جهانی پاسارگاد نیست اما قطعاً تاثیرات به واسطه‌ای بر مجموعه خواهد داشت. به عنوان مثال در حال حاضر عمق اب‌های زیرزمینی در پاسارگاد کم است. اما به طور قطع با احداث سد، این عمق کاهش خواهد یافت و سطح آب بالاتر خواهد آمد. نکته دیگر این‌که در بیشتر مواقع جریان باد از سمت دره و کوهستان بلاغی به سمت پاسارگاد برقرار است. با وجود دریاچه‌ای در آن‌جا، این باد رطوبت دره و دریاچه را به پاسارگاد منتقل خواهد کرد. با افزایش میزان رطوبت سطح الارضی و تحت الارضی بر میزان رشد گلسنگ‌ها که یکی از عوامل اصلی فرسایشی سازه‌های سنگی است افزوده خواهد شد.

محمدحسن طالبیان مدیر بنیاد پژوهشی پارسه - پاسارگاد می‌گوید: قرار است دستگاه‌های رطوبت سنج خریداری شود و برای یک مدت مشخص میزان رطوبت، وزش باد و سایر عوامل دیگر مورد ارزیابی قرار گیرد. آن وقت می‌توانستیم اعلام کنیم میزان رطوبت دریاچه احداث نشده تا چه اندازه به آرامگا کورش را آسیب وارد خواهد کرد. آرامگاه کورش در زیر سایه‌ای از داربست‌ها آرام نشسته است و به تک ستون‌های باقی مانده کاخ پاسارگاد و مرد بالدار ایستاده در میان دشت نگاه می‌کند. رطوبت را حس می‌کند. بیشتر و بیشتر. پاسارگاد به زیر آب نخواهد رفت اما این آب نیش خود را خواهد زد. به قیمتی گزاف. هنوز بسیاری از مهندسان سدسازی می‌گویند: این سد با این ساختار و با این ۶۰ میلیارد تومان باقی مانده برای اتمام احداث، غیرقابل آبگیری است...

ملال پاریس و گل‌های رنج

به بهانه نمایشگاه عکس‌های امین اصلانی

محمود شایان

امین اصلانی در میان هنرمندان نسل جدید و جوان، هم نام آشناست و هم، ناشناس مانده نام آشناست از آن جهت که در چند سال اخیر فیلم‌های او در جشنواره‌های داخلی و خارجی به نمایش درآمده‌اند، و هم ناشناس است چون آثار او از ساختار و اندیشه‌ای خاص و متفاوت برخوردار است. به واقع می‌توان امین اصلانی را یک هنرمند تجربی دانست، تجربه به معنای پیدا کردن راه‌های جدیدی برای بیان زیبایی شناختی، و ورود به عرصه راز و رمز یا میستیسیم که معمولاً در سینما، ورود به عرصه این مفاهیم به جای گسترش راز و رمز، رمززدایی می‌کند و اندیشه و عناصر رمزی، از رمز خالی و سطحی می‌شود، اصلانی در چند فیلم خود با آن‌که کوتاه و در قالب مستند داستانی بوده است، توانسته نوعی نگاه تصویری جدید را جست و جو کند و کلام رمزی کهن را به صورت کنتریوان، در مقابل بازپردازی تصویری قرار دهد. تصاویر او مثلاً در فیلم «هفت مجلس ابلیس کشی» از زیبایی‌شناسی ساده اما رمز آلودی برخوردار می‌شود، که نشان می‌دهد تصویر به عنوان امر زیبایی شناسانه، می‌تواند گسترش یابد، و ساده‌گی را عمق ببخشد. امین اصلانی در نیمه دوم اسفند امسال با نمایشگاه عکسی که در گالری اعتماد برگزار کرد با انتخاب ابزاری دیگر به بیان اندیشه از طریق تصویر پرداخت.

نمایشگاه عکس‌های او مجموعه‌ای از سایه روشن‌هایی از فضاهای پاریس است. این عکس‌ها از برج ایفل یا کلیسای نوتردام نیست، بلکه عکس‌هایی از تیره‌گی فضاهای روزمرهٔ زندگی در پاریس و در کوچه پس کوچه‌ها و متروهای تمور این شهر است که آدم‌ها در آن گم و پیدا هستند حتی اگر چند نفری با هم باشند، باز هم گویی هر کدام تنها هستند. و در فضای غم‌آلود و سرد منجمد شده‌اند و یا تحت سیطره گرمایی جانسوز سوخته‌اند.

گویی هشدار شعر مدرن بودلر که اسم این نمایشگاه ملهم از آن است در فضای عکس‌های او جان گرفته، حتی کارناوال که حرکتی جمعی است در نگاه دوربین اصلانی نشانگر گم شدن فرد در جمع است که در این‌جا به گفته خود هنرمند موضوع، فردیت متظاهر آدم‌ها می‌شود. عکس‌ها هرچه بزرگتر می‌شوند. خالی ترند با سیاهی عظیمی که بار حضور یک عنصر، یا یک وجود را حمل می‌کند، و این در نوری طبیعی، بی آن‌که چیزی به آن اضافه شود، با کم شدن بار نور، و گسترش گرافیک خطوط، تصویر را از نوعی رئالیسم که عکس گرفتن از سوژه است به یک تصویر ساختار یافته، و فراواقعی تبدیل می‌کند. اصلانی می‌گوید: از درون این تصاویر واقعیت روابط، اجتماع، مدرنیسم سرد و تک سلولی شده، بیگانه‌گی، از خود بیگانه‌گی، و بی اشتیاقی و بی‌احساسی به خود فضا بیرون می‌زند. این واقعیت در عین تلخ بودن، در نورهای خاموش عکس‌ها، که با دیافراگم باز از فضاهای کم نور به خصوص در متروها گرفته شده، آرام و متامل است. و نوشته‌هایی که گاه گاه اضافه شده، این تامل را گاه با طنز، و گاه به ارجاع به متن‌های دیگر، به امری فرامتنی تبدیل می‌کند. «وقتی در یک مترو در کوچکی اندام‌هایی در برابر سقف‌هایی که پر از پرده‌های تبلیغ است، نوشته می‌شود metro Waiting for، درواقع یادآور for Godo Waiting بکت است اما این‌جا ابزوردتر از انتظار برای گودو انتظار برای متروست و در این سایه روشن‌های هایپررئالیست درواقع ارجاع به متن بکتی است. این فضاها پر از تصاویر تبلیغی‌اند، و با این پرشده‌گی شدت خالی و یخ زده‌اند، یا به واقع از شدت نمایشی بودن مصنوعی‌اند، و دور شده‌اند از حس زندگی، و حس یک رابطه اصیل، تبدیل به ماشین فرسوده‌ای، که آدم‌ها خود را بدون هیچ هیجانی به آن سپرده‌اند.

کارهای امین اصلانی، در این نمایشگاه، نشان از حضور عکس‌هایی دارد که دارای سبک نگاه و سبک زیبایی شناختی است. و نیز نشان از شناختی نظری به مباحث نقد مدرن دارد، این مجموعه عکس‌ها، گویی برای تک تک آن‌ها، ساعت‌ها وقت گذارده شده، اما عکس در سرعتی ناگهانی گرفته شده، این دوگانه‌گی در تقابل سیاهی‌های گسترده، نورهای کم، و دیافراگم باز و خطوط نور خورده شدید، ترکیبی از عکس - نقاشی - گرافیک را تشکیل می‌دهد، که در عین حال حاکی از یک روایت ناپیوسته موضوعی و روایت پیوسته مفهومی است.

عکس‌های این نمایشگاه یک نوع روایت تصویری - ادبی از پاریس است. خود او می‌گوید «روایت تصویری ادبی گونه‌ای فتورمان دیگر از انسان امروز» و با نگاه زیبایی شناختی بصری، سبکی تجربی و پیشرو را نشان می‌دهد، که امید می‌رود این نوع نگاه متفاوت شامل عکاسی ایران و عکاسان ایران نیز بشود تا ایران امروز را با گذشته خود و آینده خود بازیابد.

مقاله

نظریات زیبایی‌شناسی در غرب

فاطمه ابوحمزه

افلاطون زیبایی را کیفیاتِ تقارن و اندازه می‌دانست و آن را مخالف با هنر تعبیر می‌کرد زیرا هنر را تقلیدی از طبیعت می‌دانست و معتقد بود نمی‌توان با تقلید (هنر) به زیبایی رسید.

ارسطو طبق یادداشت‌های او در فن شعر (poetic) زیبایی را در تراژدی ناشی از نغمه و وزن می‌داند. از نظر او حماسه بالاترین فرمی است که می‌تواند روح زیبا را در خود جای دهد. کاتارسیس (تطهیر) را به معنای پاک شدن قهرمان و رها شدن از آلودگی می‌داند.

افلوطین معتقد است که مشاهده زیبایی محسوس به لذت بردن از کردارهای زیبا و سپس به زیبایی اخلاقی و زیبایی آداب و رسوم و سپس عروج به زیبایی مطلق است. تفکر فلسفی ای که تا زمان بسته شدن آکادمی در ۵۲۹ میلادی تفکر افلاطونی بود که به نظام نو افلاطونی افلوطین انجامید، سه رساله از پنجاه و چهار رساله‌ای که انئادهای شش‌گانه را تشکیل می‌دهد. در این دیدگاه در ماورای عالم شهادت «واحد» با «احد» قرار دارد و این واحد حقیقت واپسین در «اقنوم» یا نقش نخست آن است. و ورای هر تصور و دانشی است. حقیقت در اقنوم دومش «عقل» یا «ذهن» است و همچنین صور افلاطونی ای که معلوم عقل‌اند. و بالاخره حقیقت در اقنوم سومش «نقش کلی» یا اصل خلاقیت و حیات است. افلاطون در طرح خود - مدارج نامتناهی «صدور» وجود از «نور الانوار» «نظریه‌ای در خصوص زیبایی مطرح می‌کند که بسیار اصیل است. افلاطون مدلل می‌سازد که کیفیات حسی بسیط (رنگ‌ها و الحان و دیگر کیفیات اخلاقی می‌توانند زیبا باشند و متقارن نباشند؛ بنابراین تقارن نه شرط لازم و نه شرط کافی زیبایی است. زیبایی جز بهره مندی از صورت مثالی یعنی تجسم صور افلاطونی در شیء نیست. بدین معنا که: وقتی که شیء یگانه می‌شود «زیبایی بر مسند می‌نشیند» (بیردزلی، ۲۳) فیثاغورسی‌ها این هارمونی و نظام را در اعداد می‌جستند. بنیاد هارمونی فیثاغورسی بر پایه کائنات (افلاک) غیرانسانی استوار بود. سقراط برای هنر ارزش خاصی قائل نبود ولی هارمونی و زیبایی را در افلاک و دنیای غیرانسانی نمی‌جست بلکه آن را از خود انسان و در وجود او می‌دانست. سقراط انسان را از نظر اخلاقی مورد توجه قرار می‌داد. انسان اگر می‌خواهد با تقوا باشد باید به دنبال دانش باشد. سقراط به دنبال زیبایی روح بود و آن‌را از سجایای انسان‌های با تقوا (فضیلت) می‌دانست. بنابراین زیبایی از این رهگذر حاصل تکاپوی فعال انسان است. (عبادیان، ۱۲)

قدیس توماى آکویناس سه شرط برای زیبایی در نظر می‌گیرد:

نخست «درستی یا کمال» وجود دارد: اشیاء شکسته یا صدمه دیده، اشیاء ناقص، زشت هستند. دوم «تناسب یا هماهنگی صحیح» وجود دارد که می‌تواند تا اندازه‌ای به روابط و نسبت موجود میان اجزاء خود شیء باز گردد، اما عمدتاً به نسبت موجود میان شیء و مدرک باز می‌گردد: محض نمونه این‌که شیء مشهود به طور بارزی متناسب با قوه بینایی است.

سوم: «درخشندگی یا روشنی» یا تابندگی است. شرط سوم به طرق مختلفی شرح داده شده است. این شرط سوم مرتبط است با سنت نوافلاطونی قرون وسطی که در آن نور رمزی است از جمال الهی و حقیقت است. (بیردزلی، ۲۷-۲۵) در دوران رنسانس تجربه گرایی (امپرسیونیسم) رنسانسی در تفسیر و تعبیر مسائل زیباشناسی مؤثر بود و بیش از همه بر عنصر حس هنر (در هنرهای تجسمی موسیقی و شعر) تاکید شد. در دوران رنسانس طبیعی است تجربه گرایی (امپرسیونیسم) رنسانسی در تفسیر و تعبیر مسائل زیباشناسی مؤثر بود و بیش از همه بر عنصر حس هنر (در هنرهای تجسمی موسیقی و شعر) تاکید شد. (عبادیان، ۱۸-۱۷)

در بررسی تفکر زیبایی‌شناسی قرن هجدهم مسئله ذوق اهمیت بیشتری یافت. یک مرحله تفکر زیباشناختی با نوشته‌های پرنفوذ شافتسبری آغاز شد. فلسفه شافتسبری اساساً نوافلاطونی بود، اما شافتسبری با تاکید بر مستقیم بودن تاثر ما از زیبایی و همچنین با اصرار بر نظری مبنی بر این‌که هماهنگی به صورت زیبا درک شده به صورت فضیلت نیز درک می‌شود نام «حس اخلاقی» را به آن «چشم درونی» داد که هماهنگی را هم در صورت‌های زیباشناختی و هم در صورت‌های اخلاقی آن درک می‌کنند. مفهوم یک قوه خاص ادراک زیباشناختی صورت از نظریه ذوق بود.

در مقالات جوزف آدیسون درباره لذت زیباشناختی در Spectator (۱۷۱۲، شماره‌های ۴۰۹، ۴۴ و ۴۲۱) ذوق صرفاً استعداد تشخیص آن سه کیفیتی تصور می‌شود که «لذات تخیل» یعنی عظمت (یعنی والایی) و غرابت (تازه‌گی) و زیبایی را به وجود می‌آورند.

نخستین رساله واقعی در باب زیباشناسی در جهان جدید اثری از فرانسیس هاچسون بود به نام An Inquiry concerning Beauty, Harmony and Design order تحقیقی در خصوص زیبایی، نظم، هماهنگی و طرح. این اثر بخش نخست کتابی بود به نام An Inquing into the original of pru idea of Beauty and virtue تحقیقی در خاستگاه تصورات ما از زیبایی و فضیلت (۱۷۲۵). هاچسون از شافتسبری معنای حس درونی را گرفت. «حس زیبایی» قوه شکل دادن تصور زیبایی است آن‌گاه که این حس با آن دسته از کیفیات اشیاء که می‌توانند زیبایی پدید آورند مواجه شود. حس زیبایی متکی به حکم یا تفکر نیست و با ویژه‌گی‌های عقلانی یا سودمند جهان کاری ندارد و البته منوط به تداعی معانی نیز نیست تحلیل‌ها نشان می‌دهد که وقتی شی را زیبا حس می‌کنیم که شیء «تناسبی مرکب از هم شکلی و تنوع» را نمایش می‌دهد. (بیردزلی، ۳۹-۳۵)

در نیمه دوم قرن هجدهم جستجوی شرایط لازم

نهضت زیباشناسی در انگلستان باراسکین آغاز شد. بخش اعظم آن‌چه زیباپرستی در انگلستان شمرده می‌شود صرفاً دفاع هنرمند در برابر ادعاهای اخلاقی تکفیرآمیز منتقدان بود

و کافی زیبا و با همان شور و شوق دنبال شد. ادموند برک پژوهشی فلسفی در خاستگاه تصورات ما از والا و زیبا انجام داد استدلال ادموند برک در دو سطح پدیدار شناختی و شناخت احساس انسان پرورده می‌شود. وظیفه نخست تبیین این امر است که اشیاء به وسیله چه کیفیاتی احساسات زیبایی (عشق والا) و والایی (شگفتی) را در ما بر می‌انگیزد. از زیبایی نیز به همین سان بحث می‌کند. تحول و تکامل بعدی زیباشناسی تجربه گرا به طور کلی شامل کوشش‌های مشتاقانه و روزافزونی بود برای تبیین پدیدارهای زیباشناختی به وسیله تداعی معانی و وسعت بیشتر به کیفیات زیباشناختی مقبول یعنی دور شدن از مفهوم حدود زیبایی و تفکر بیشتر در باب ماهیت «نبوغ» یعنی استعداد ربودن لطافت انجام پذیرفت. مقالاتی در باب ماهیت و مبادی ذوق به قلم آلیسن نگاشته شد. آلسین امید به یافتن ضابطه‌های ساده زیبایی را کنار گذاشت و لذت ذوق را در لذت حاصل از رشته‌ای از تخیلات منحل کرد که در آن برخی تصورات عواطف را ایجاد می‌کنند و در آن عواطف یک عاطفه مسلط تمامی این رشته را به هم مرتبط می‌کند (هاسپرس، ۴۲-۳۹).

نهضت زیباشناسی در انگلستان

نهضت زیباشناسی در انگلستان باراسکین آغاز شد. بخش اعظم آن‌چه زیباپرستی در انگلستان شمرده می‌شود صرفاً دفاع هنرمند در برابر ادعاهای اخلاقی تکفیرآمیز منتقدان بود. (رنه ولک، ۱۷۶) سوئینبرن به تشریح نظریه مشخص هنر برای پرداخت. او مدام در طلب «شهر ناب است» شعری که آن را به دو عنصر «خیال و هماهنگی» تجزیه می‌کند. والتر پیتر (۱۸۹۴-۱۸۳۹) از منتقدان انگلیسی بود. پیتر در نظریه انتقادی خود نه تنها به برداشت شخصی بلکه بر وظیفه منتقد در درک تشخص و کیفیت یگانه اثر هنری تاکید کرده است. (رنه ولک ۱۹۳، ج ۴، قسمت ۲) پیتر نخستین کسی است که غرابت را به تعریف رمانتیسم می‌افزاید «خصلت رمانتیکی هنر در افزودن غرابت به زیبایی است.» پیتر اعتقاد دارد که مشرب اصالت لذت به این معنی است که: «در مورد آن‌چه این‌جا و هم اکنون است کامل باش». (رنه ولک ۲۰۱، ج ۴، قسمت ۲) جان ادموند سیمونز نظریه «هنر برای هنر» را رد کرده است. او مروج روایت جدیدی از زیبایی‌شناسی هگل و نظریه تکامل کیهانی است. (رنه ولک ۲۶، ج ۴، قسمت دوم)

جرج سینتسبری به مراتب با نفوذترین منتقد و مورخ ادبی دانشگاهی اوایل قرن بیستم بود. سینتسبری در شعر همیشه در جستجوی «لحظه شاعرانه» «لحظه واحد التذاذ از تصویر و عبارت و همراهی موسیقیایی صوت با آن است.» (رنه ولک ۲۳۸-۲۳۳، ۴)

زیبایی‌شناسی در فلسفه کلاسیک آلمان

از نمایندگان برجسته این مکتب بزرگ فلسفی «ایمانوئل کانت» (۱۷۲۴-۱۸۰۴) است. از لحاظ نظری، فلسفه کانت مبین ستیز میان حس گرایان و عقل گرایان است. در نقادی قوه قضاوت (۱۷۹۰) کانت به طرح مساله زیباشناختی می‌پردازد. کانت ذوق را استعداد قضاوت زیبایی (امر زیبا) می‌دانست تحلیل قضاوت‌های ذوق برای آن بود که معلوم شود چه شرایطی لازم است تا یک موضوع زیبا شود. به گفته کانت، حاصل پسند زیباشناختی نوعی خرسندی (تلذذ) فاقد علاقه است، علاقه‌ای فاقد سود است.

کانت دو نوع زیبایی را از یکدیگر تفکیک کرد. زیبایی آزاد (وارسته و والا) و زیبایی وابسته. زیبایی وابسته متضمن نوعی غایت درونی است و از این لحاظ برای هدف فایده‌مند است. قضاوت ذوق وقتی ناب است که حاصل زیبایی وارسته باشد. زیبایی بری از سودمندی و نیکی است. اولین نقد زیباشناسی کانت در نوشته‌زاده‌های زیبایی به قلم «یوهان گوتفریدهردر» (۱۸۰۳-۱۷۴۴) دیده می‌شود. او زیبایی را تجلی ذات چیزها اعلام و هنر را از نظر منشاء از فایده مندی استنتاج کرد. (عبادیان، ۲۹-۲۷)

تحلیل کانت از والا خرسندی را احساس عظمت خود عقل و احساس فرجام اخلاقی انسان می‌داند که به دو نحو پدید می‌آید: ۱) وقتی که در طبیعت با وسعت بی اندازه‌ای (والای ریاضی) رو به رو می‌شویم مخیله ما در وظیفه فهمیدن آن به لرزه می‌افتد ما از برتری عقل که تصورات آن تا مرز تمامیت نامتناهی می‌رسد آگاه می‌شویم. ۲) وقتی که با قدرتمندی قاهرانه روبرو می‌شویم (والای حرکتی)، ضعف خودهای تجربی باعث آگاه شدن، ما از ارزشی که در مقام موجودات اخلاقی داریم، می‌شود کانت در این تحلیل و باز در ملاحظات نهایی‌اش درباره زیبایی در طبیعت به اثبات مجدد یک ساحت می‌پردازد تاارتباطی میان قلمروهای خود مختاری به وجود آورد که برای اثبات متفاوت بودن آن‌ها تلاش کرده است. تجربه زیبایی منوط به دیدن اشیاء طبیعی به صورتی است که گویی آن‌ها تا اندازه‌ای مصنوعات یک عقل کیهانی بوده‌اند تا برای ما معقول شوند و از آن‌جا که تجربه والا با ارزش‌های زیباشناختی قصد و نیازی اخلاقی می‌یابد و روح انسان را اعتلا و علو می‌بخشند. (عبادیان، ۴۵)

هگل در فلسفه هنر خود به عنصر محتوایی توجه خاص دارد. زیبایی و حقیقت در تعارض با یکدیگر نیستند و در عین حال به تقلید از طبیعت نیز خلاصه نمی‌شوند. در بینش هگلی هنر تبلور و تجسم مشخص و محسوس ایده است. به این معنا که هنر از افکاری مایه می‌گیرد که تراوش جهان بینی هنرمندی شاعر در انتخاب، تفسیر و پرداخت غایتمند از موضوع است.

هگل متفکری با اندیشه دیالکتیکی بود. وحدت

بنیاد هارمونی فیثاغورسی بر پایه کائنات (افلاک) غیرانسانی استوار بود. سقراط برای هنر ارزش خاصی قائل نبود ولی هارمونی و زیبایی را در افلاک و دنیای غیرانسانی نمی‌جست بلکه آن را از خود انسان و در وجود او می‌دانست

دیالکتیکی ذهن و عین که یکی از بنیان‌های فلسفی اوست، به یکی از بارزهای اساسی هنر توجه کند. «ملکه کردن موضوع هنری از جانب هنرمند» این اندیشه هگل که هنر مضمونی ایده‌ای (ایدئولوژیکی) دارد، کاملاً معتبر است. این همان جنبه یا مؤلفه زیباشناسی هگل است که بعدها در فلسفه هنر مارکسیستی تداوم و تکامل پیدا کرده است. یکی دیگر از بارزه‌های زیباشناسی هگل وحدت آور «منطقی» و امر «تاریخی» در تحلیل پدیده‌های هنری و زیباشناختی است؛ این نکته نیز یکی از جنبه‌هایی است که در فلسفه هنر مارکسیستی تعبیر ماتریالیستی و تاریخی خاصی یافته است. (عبادیان، ۳۲-۲۹)

یکی از اندیشه‌های اساسی فلسفه هگل این است که واقعیت را جز به صورت یک کل منسجم و کلیت معنادار نمی‌توان درک کرد. اندیشه‌ای که دنیای عینی را به صورت یک کل در نظر نگیرد، بلکه پدیده‌های فردی را از یکدیگر جدا سازد، انتزاعی باقی می‌ماند. فقط آن دیدگاهی باز نمود انضمامی واقعیت را ارائه می‌دهد که پدیده‌ها را در پیوند با کل یامجموعه‌ای در نظر می‌گیرد که در چارچوب آن معنا می‌یابند و سپس میان آن‌ها مناسباتی برقرار می‌کند. چنین فلسفه‌ای، عقلانی و واقعگرا خوانده شده است. به نظر هگل وظیفه فیلسوف، درک جهان به صورت کل معنادار تحول‌پذیر و یک کلیت تاریخی است. بدین ترتیب جمله بسیار معروف زیر از پدیدارشناسی روح، دریافتنی می‌شود: «حقیقت در کلیت است اما کلیت فقط ذات یا گوهری است که در شدن (صیرورت) تحقق می‌یابد. بنابراین هگل در عرصه زیباشناسی خواستار ترکیب میان عام و عقلانی از یک سو و احساس از سوی دیگر است و می‌گوید که هنر به عرصه‌ای غیر از اندیشه فلسفی تعلق دارد: «درواقع زیبایی هنری، حواس، احساس، شهود، تخیل و مانند آن‌ها راخطاب قرار می‌دهد و به عرصه‌ای غیر از عرصه اندیشه متعلق است. (پیرو. زیما، ۱۴۴-۱۴۰)

لوکاچ فیلسوف و زیباشناس مجارستانی، پس از یک دوره ایده آلیستی که کتاب‌های زیبایی‌شناسی هایدبرگ زیبایی‌شناسی منظم و ماتریالیستی را تدوین کرد و مفهوم تیپ یا امر نوعی را که مارکس و انگلس ابداع کرده بودند، به وام گرفت و آن را به استنتاج از مقوله هگلی «کلیت» بسط داد. او امیدوار بود که به یاری این مفهوم ادبیات انتزاعی و ناتورالیستی را از ادبیات رئالیستی متمایز سازد، ادبیاتی که واقعیت را به نحو انضمامی (به معنای مورد نظر هگل) بازتاب می‌دهد. (پیرو. زیما، ۱۴۴-۱۴۲)

آدورنو یکی از مهم‌ترین اعضای مکتب فرانکفورت (تاسیس ۱۹۲۳) در برابر زیباشناسی هگل دیدگاهی به کلی متفاوت بر می‌گزیند. یکی از استدلال‌های اساسی او در رد امکان برگرداندن هنر ادبیات به اندیشه مفهومی فلسفی، یزدان شناختی یا علمی است. به نظر او، یافتن معادل‌های مفهومی برای

آفریده ادبی ناممکن است. با اندکی تعمیم می‌توان گفت که آدورنو ادبیات را به صورت نفی یا سلبیتی تعریف می‌کند که با پایداری در برابر ایدئولوژی، فلسفه و در یک کلام، اندیشه مفهومی مشخص می‌شود. به هنگام خواندن آثار آدورنو، باید به این نکته توجه کرد که او آفریده هنری مکتب «زیباپرستی» و پیشتاز را مبنا قرار می‌دهد و بنابراین فقط ادبیات انتقادی را در نظر می‌گیرد که اغلب آگاهانه در پی گریز از کلیشه‌های زبان ارتباطی، یعنی زبان ایدئولوژی و بازرگانی است. (پیرو، زیما، ۱۴۸) نیمه دوم قرن نوزدهم، زمان شکل‌گیری تفکر زیباشناختی اندیشه ورزان روسی بود: بلینسکی و چرنیفسکی، چرفسکی. چرفسکی ابتدا تحت تاثیر هگل بود و سپس به انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی روی آورد. بلینسکی در زمینه زیبایی‌شناسی، بیشترین تاثیر را بر جای گذاشت. این منتقد بزرگ ادبی، سخنگوی نسل خویش بود بلینسکی در دوره جوانی، نظریه‌های رمانتیک را می‌پذیرد. او در وجود هنرمند تخیل‌پرداز و قهرمانی را می‌بیند که کاشف معنای نهفته در طبیعت است.

بلینسکی چون هگل معتقد است «هنر مشاهده بی‌واسطه حقیقت یا اندیشه‌های در قالب تصاویر خیالی است.» بلینسکی آگاه است که زیبایی‌شناسی نیز تجربه باوران و ایده آلیستهای خاص خود را دارد. گروه نخست به طور غریزی به جانب چندگانه‌گی رنگارنگ زندگی کشیده می‌شوند، اما از عنصر کلی غافلند. در مقابل ایده آلیستها در زندان ایده مطلق محبوس می‌شوند و واقعیت‌های مشخص را از یاد می‌برند، حال آن‌که هنر. هم نهاد (سنتز) این دو موضع است، هنر، نه باید از واقعیت بگسلد و نه در عرش اعلا سرگردان شود، بلکه بر عکس باید بکوشد در عنصر گذرا، با چنان دقتی موشکافی کند که سرانجام کلی نهفته در آن عنصر گذرا را آشکار سازد. منتقد روس با واژگان هگلی سخن می‌گوید: «هنر فقط زمانی به هدف خویش می‌رسد که در پدیدارهای خاص، امر عام و ضرورت عقلانی را آشکار سازد و کلیت و جامعیت نهفته در خود پدیدار را، در تمامیت عینی آن‌ها عرضه کند.» بلینسکی پس از گسست از هگل، نظریه هنر برای هنر را - که به قول او، خیالپردازان آلمانی باب روز کرده‌اند - کنار می‌گذارد. «بی هیچ تردیدی هنر باید بیش از هر چیز هنر باشد و فقط در مرحله بعد می‌تواند روح و سمت‌گیری جامعه را در دوره‌ای مشخص بیان کند. اندیشه‌های موجود در یک شعر هر اندازه زیبا باشد، توجه شعر به مسائل روز هرقدر عمیق باشد، اگر این قطعه فاقد ظرافت شعری باشد نه می‌تواند در آن اندیشه‌های زیبا پیدا کرد و نه هیچ مسئله جالب توجهی در آن فقط می‌تواند نیت خوب دید و بس.» (گی پلانتی - بونژور، ۳۱۸-۳۱۲) فرمالیسم هربارت نشانی از رویگرانی از زیبایی‌شناسی نظری آلمانی است. پیروان هربارت و زیباشناسی خود را فرمالیست نمی‌دانند چون جنبه محتوا را نیز

لوکاچ فیلسوف و زیباشناس مجارستانی، پس از یک دوره ایده آلیستی که کتاب‌های زیبایی‌شناسی هایدبرگ زیبایی‌شناسی منظم و ماتریالیستی را تدوین کرد و مفهوم تیپ یا امر نوعی را که مارکس و انگلس ابداع کرده بودند، به وام گرفت و آن را به استنتاج از مقوله هگلی «کلیت» بسط داد

در نظر می‌گیرند و آن را در بررسی ارتباط تصویر با طرح، تصویر با تصورات و جز آن نیز را نظر درونی دارند. البته این استدلال چندان قانع کننده نمی‌نماید زیرا هربارت به دیالکتیک شکل و محتوا بی توجه است. در مکتب هربارت سعی بر آن بود که با تحلیل کل پیچیده زیباشناختی به کوچکترین عناصر زیباشناختی دست یابند. (عبادیان، ۳۶-۳۲) از میان اندیشه وران پراگماتیسمی فقط «دیویی» درباره زیباشناسی نظر داده است در نوشته هنر به مثابه تجربه (۱۹۳۴) دیویی آثار هنری را بیرون از تجربه ما می‌داند. به باور او در گالری و موزه هنر از زندگی جدا و دور می‌شود. او تجربه گذشته را برازنده حال نمی‌داند. مطابق نظر او محتوای اثر هنری همان چیزی است که انسان حس می‌کند، آن چیزی که تجربه زندگی به انسان می‌آموزد. پس باید از تجربه عزیمت کرد اثر هنری تجربه‌ای سازمان یافته، تنظیم شده و شکل یافته است. (عبادیان، ۵۴-۳۹) نظریه ما بعدالطبیعه در خصوص زیبایی‌شناسی ابتدا توسط بندتوکروچه همچنان مهم‌ترین و پرنفوذترین نظریه در زیباشناسی قرن بیستم باقی مانده است، به گفته کروچه، در محدوده فروتر آگاهی داده‌های خام حس یا «انطباعات» قرار دارند که در مفهوم شهود برابر بیان است... (بیردزلی، ۵۷-۵۶) نظریه‌هایی که در رابطه با زیبایی‌شناسی بیان شده‌اند بر دو نوع هستند:

۱ - ذهنی و درونی Subjective

۲ - عینی (بیرونی) Objective.

صاحبان نظریه ذهنی معتقدند زیبایی چیزی نیست که در عالم خارج وجود داشته باشد بلکه کیفیتی است که ذهن انسان در برابر بعضی محسوسات درک می‌کند. نظریه کروچه جزء نظریات ذهنی است. او معتقد است مکاشفه و شهود عین درک زیبایی است. اما زیبایی صفت ذاتی اشیاء نیست بلکه در نفس بیننده است. زیرا نتیجه فعالیت روحی کسی است که زیبایی را به اشیاء نسبت می‌دهد یا در اشیاء «کشف می‌کند.» برای کسی که قادر به این کشف باشد زیبایی همه جا یافت می‌شود و پیدا کردن آن عبارت از هنر است. (روحانی، ۸) مفهوم هنر همان شهود و مفهوم شهود همان بیان است. (کزوچه، ۱۰۸)

منابع:

- ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۲
- بیردزلی مونروسی، هاسپرس جان، تاریخ و مسایل زیباشناسی، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، هرمس ۱۳۷۶
- رنه ولک، تاریخ نقد جدید، جلد چهارم قسمت دوم، ترجمه سعید ارباب شیرانی، نیلوفر، تهران ۱۳۷۳
- عبادیان محمود، زیبایی‌شناسی به زبان ساده، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۰
- کروچه بندتو، کلیات زیبایی‌شناسی، مترجم فواد روحانی، علمی فرهنگی ۱۳۸۱
- گلدمن لوسین، لنار ژاک، پیر و. زیا درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، مترجم محمد جعفر پوینده، نقش جهان، تهران ۱۳۷۷

دکتروف، نویسنده‌ای با رویاهای درهم تنیده

ترجمه: شعله حکمت

نام اصلی‌اش «ادگار لورنس دکتروف» است که از نام ادگار آلن پو گرفته شده است. دکتروف در ادبیات آمریکا یک شخصیت شناخته شده است و در ردیف افرادی چون فیلیپ راشه تونی موریسون، جان آپدایک، سال بلو و دن دلیلو قرار دارد و یکی از با استعدادترین، بلند پروازترین و مورد تحسین‌ترین رمان‌نویسان قرن بیستم است لانگ او را به خاطر تصورات زنده قرن نوزده و بیستمی‌اش تحسین می‌کند.

دکتروف تاکنون علاوه بر دو بار دریافت جایزه هیئت منتقدین کتاب ملی، و جایزه پن فالکنر مدال ویلیام دین هلول را از آکادمی آمریکایی هنرها و ادبیات را هم گرفته است. او در ششم ژانویه ۱۹۳۱ در نیویورک به دنیا آمد. در مدرسه عالی علوم برونکس ادامه تحصیل داد و در سال ۱۹۵۲ با کسب افتخار از دانشگاه کنیون فارغ‌التحصیل شد. مدتی در ارتش آمریکا خدمت کرد و از آن طریق به آلمان رفت در سال ۱۹۵۴ با هلن سترز ازدواج کرد و دارای سه فرزند شد. از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۴ سردبیر ارشد کتابخانه جدید آمریکا بود و از آن زمان به بعد بیشتر وقت خود را صرف نوشتن و آموزش کرده است. دکتروف در دانشگاه نیویورک دارای کرسی ادبیات آمریکاست. او در سال‌های فعالیت‌اش در چندین موسسه آموزش تدریس داشته از جمله در مدرسه تئاتر یل، دانشگاه پرینستون، دانشگاه سارا لورنس و دانشگاه کالیفرنیا.

سومین رمان او «کتاب دانیل» نام دارد. او که رمان نویسی دارای گرایشات شدید سیاسی است در این اثر داستان جاسوسی روزنبرگ را بازگویی می‌کند. این کتاب در سال ۱۹۸۳ به صورت فیلم در آمد و نقش دانیل را تیموتی‌هاتون بازی کرد و کارگردانی آن به عهده سیدنی لومت بود. نثر دکتروف بسیار تحسین برانگیز است و داستان‌هایش همیشه ابتکاری‌اند یکی از توانایی‌های او این است که حوادث گذشته را چنان زنده جلوه می‌دهد که اسرارآمیز و آشنا به نظر می‌رسند. جدیدترین مصاحبه با او را می‌خوانید:

O راوی رمان شما «نمایشگاه جهانی» یک پسر معمولی آمریکایی است. آیا شما هم یک پسر معمولی آمریکایی هستید؟ و آیا شما خودتان با علائق اولیه‌تان در داستان‌های دریایی و ماجراجویانه و ورزشی سهمی دارید؟

- بله من هم مثل خیلی از دیگر کودکان آمریکایی جلوی تلویزیون بزرگ شدم و این خوش شانسی را داشتم که خانوادهام اهل مطالعه بودند ما دوران رکود آمریکا را شاهد بودیم آن زمان که هیچ‌کس پولی نداشت اما در هر خانه‌ای کتاب بود. کتاب‌هایی که قبل از تولد من در آن خانه بود و پدرم مرتب کتاب‌های جدید به خانه می‌آورد و مادرم از کتابخانه کتاب امانت می‌گرفت از کودکی مطالعه را شروع کردم کتاب‌های مختلف را خواندم رمان‌های دیکنز مثل دیوید کاپرفیلد و داستان دو شهر، داستان‌های موپاسان، ژول ورن جک لندن و شرلوک هلمز.

پدر پدرم یکی از مهاجرانی بود که در دهه ۱۸۸۰ به آمریکا آمدند او یک فرد کتاب خوان بود چاپخانه داشت و درواقع یک روشنفکر بود. من در آن سال‌ها نه تنها به انگلیسی بلکه به زبان روسی هم کتاب می خواندم و برای اولین بار در همین خانه بود که با نام تولستوی آشنا شدم در آن زمان به داستان‌های ترسناک علاقه زیادی داشتم. یک روز پدرم کتابی به من داد به نام «دست سبز» و گفت حالا که این‌قدر داستان‌های ترسناک دوست داری این را بخوان و من در شرایطی که هم سالاتم مشغول گفتگو و صرف چای می‌شدند من در گوشه‌ای می‌نشستم و کتاب می‌خواندم اندک اندک با نویسندگان مختلف آشنا شدم من یک برادر بزرگتر داشتم که در ارتش بود و در جنگ جهانی دوم شرکت داشت او پس از پایان جنگ به خانه برگشت و شروع به نوشتن کتابی در مورد سربازانی کرد که خود را با دوران صلح سازش می‌دادند و تمام این شرایط برای من الهام‌بخش بود.

O شما پس از آن‌که از دانشگاه کنیون فارغ‌التحصیل شدید به مطالعه نمایش و بازیگری پرداختید این تجربیات چگونه بر روش داستان نویسی شما تاثیر گذاشت.

- زمانی که به دانشگاه کنیون رفتم خیلی تحت تاثیر منتقدان جدید بودم یک شاعر و منتقد به نام جان کورانسوم در آن‌جا تدریس می‌کرد من همراه او به کار نقد می‌پرداختم و این تجربه خوبی بود. برای این کار نیاز به منابع ذهنی و توانایی‌های تحلیلی داشتم که برای نویسندگی وجودشان لازم نیست. این ویژگی‌ها نوعی حس خودآگاهی در انسان پدید می‌آورد که می‌تواند بازدارنده باشد. من در دانشگاه کنیون دانشجوی بازیگری بودم مدت کوتاهی علاقه شدیدی به نوشتن نمایشنامه پیدا کردم ولی یک رمان‌نویس مانند نویسنده نمایشنامه برای نوشتن آثار خود نیاز ندارد افراد آن را درک کند بنابراین در نهایت به نوشتن داستان روی آوردم یک بار مشغول نوشتن داستانی در مورد غرب بودم مردی که با او کار می‌کردم یعنی سردبیر روزنامه به من گفت این داستان خوب است آن را به صورت یک نمایشنامه در بیاور من تصمیم گرفتم به نوعی متن رمان را در بیاورم که اصلاً برای خواننده قابل انتظار نباشد. نوشتن این داستان به من نشان داد که من نمی‌توانم داستان واقع گرایانه بنویسم آن‌چه در توانایی من است آن است که همه چیز را از زاویه دیدگاه ابتکاری ببینم. اولین رمان من به نام «خوش آمد گویی» به دوران مشقت در مورد شرایطی نوشته شده بود که اصلاً با شرایط کاری من ارتباطی نداشت و یک محیط خلاق بود.

O شرایطی که باعث شد شما داستان «نویسنده‌ای در خانواده» را بنویسید چه بود؟

- من مانند پسری که در داستان آمده است پدرم را از دست دادهام. ولی من آن‌قدر جوان نبودم من در ۳۴ ساله‌گی پدرم را از دست دادم شرایط موجود در داستان درست مطابق با شرایط خانوادگی من بود. من به این اتفاق فکر کردم و درک کردم که اگر من به درخواست عمه هایم گوش می‌دادم و بعد از مرگ پدر یک نامه برای مادر پدرم که در آسایشگاه بود می‌نوشتم و وانمود می‌کردم که پسرش هستم او زنده می‌ماند اگر پسری به این خواسته جواب مثبت می‌داد آن وقت یک داستان شکل می‌گرفت مثل رمانی که من نوشتم. رمان‌نویسان سعی می‌کنند با کمک تمام ابزاری که در زمان آن‌ها مناسب به نظر می‌رسد اثر خود را اعتبار بخشند «دانیل دفو» با انکار نویسندگی خود ادعا کرد که فقط ویراستار رابینسون کروزوئه است سروانتس همین کار را با دن کیشوت انجام داد یکی از تکنیک‌هایی که برای اعتبار بخشیدن به اثر خودم به نام نمایشگاه جهانی انجام دادم این بود که در آن اعضای خانواده با اصوات خود صحبت می‌کنند درست همان طور که وقتی یک نوار صدا را پیاده می‌کنیم، و مانند این که افراد در مورد زندگی خود گزارش می‌دهند.

شعر خودمان

تقسیم

صمد چاهی

همه چیز را بین خودمان تقسیم می‌کنیم
حیاط را
خانه را
اتاق‌ها را با تمام اشیاءشان
و آفتابی را که از پنجره به درون می‌تابد
حتّا خودمان را بین خودمان تقسیم می‌کنیم
و چه‌قدر
از این تقسیم عادلانه خرسندم
همه چیز از آن تو
تو از آن من

دو شعر از پگاه احمدی

عکس

اینجای آسمان برای سکته مناسب نیست
از ورودی این مرگ، باران می‌آید هنوز
اما در عکس بعدی من هم زندگی نمی‌افتد
گلدان را از روی خط زلزله بردارید
یک تکه از زمین را
و صندلی‌ام را دوبار!
تعادل این صفحه را یک جا به جایی کوچک
بر هم می‌زند
چیزی شبیه همین
یا آن سه پایه می‌افتد
در سیاهی عکسی که آخر موهای من است
این شاید توی نوق کسی بزند!

برای یکی از نقاشی‌ها

اجرا می‌شوم
با یک اتفاق ساده می‌افتم
چارزانو روی لبه، دست‌ها پشت سر
- پیرا!
اما هنوز نصف تو دنیاست
خورشید، نصف اتاق و من
نصف تمام تو نصف شده‌ام نیست؟!
اجرا می‌شوم
با یک اتفاق ساده می‌افتم
چارزانو روی لبه، دست‌ها پشت سر
- پیرا!...

...

آرش نصرالهی

دار و ندارم را
دست گرفته‌ام
گذاشته‌ام سر جناقی که هر ساله با بهار
می‌شکنم
سر هوای دست نخورده برای کسی
(تن در قرق پیراهن)م
از جیب هایم زده‌ام بیرون
باید هوا را از لای آجرهای خانه
بیرون بیاورم
با رطوبت تمام
بدوم در کسی برسم ته‌تابستان
برهنه شوم توی شرجی و شوریور
هوایی شده‌ام‌ها!

سیب

فریاد ناصری

نمی‌شود انکار کرد
تو گره خورده‌ای به گلویم
دهان که باز می‌کنم
نام تو می‌پرد بیرون
خروس را در تنم پنهان می‌کنم
با این همه سپیده که در جیب هایم چه کنم
یقه‌ی تو را چگونه بگیرم
نمی‌شود انکار کرد
بدون تو این سیب‌ها توی گلویم مانده‌اند

سرخ

؟؟؟

درخت قرمز شده است
پرنده به نارنجی می‌زند
و آدمیان به هزار و یک رنگ
تقویم و ساعت را نیز باران با خود می‌برد
خُبَب کار نقش است و بوم
و مهم نیست
چه کنم با زنی که مویش را دوباره می‌بافد
و با مردی که بعد از هزار و یک
شب
خویش را ناگهان
در خواب و خیالتان می‌اندازد
(بگذار اتفاق تازه‌ای بیفتد)
لااقل چترتان را ببندید

مثل احتیاط گردنه‌ی حیران

؟؟؟

مثل احتیاط گردنه‌ی حیران
پیشانی باز
رو سفید
مثل احتیاط گردنه‌ی حیران
- برمی‌گردی
لب خند می‌زنی.

ولی من که احتیاط سرم نمی‌شود
می‌خواهم
روی این تابلوها را کم کنم
لطفن، از سمت چپ من برگرد!
همین جا بمان!
دلم‌ام
این طوری می‌خواهد

تابستان پشت گردنه‌ها

رویا زاهدنیا

پشت قرارها چه‌قدر زیبا می‌شدی
اولین تابستان از پیچ چپ
گردنه‌های گیلان
من فقط یک مرد می‌شناختم
با کلاه آفتابگیر
با نصفی از جهان روی پیراهن زردش
که می‌آمد
و از پیچ چپ اولین تابستان سُر می‌خورد و
پشت قرارها چه‌قدر زیبا می‌شدی
انگار نه انگار که چهار سال و چهار ماه
و چها روز گذشته
از اولین تابستان پیچ چپ
گردنه‌های گیلان

خاتون مجدلیه

شروین شلایی

بی گناه‌تر از مسیح!
اشک‌های تو بودند -
- و گیسوانت،
که زخم پای
عشق را
مرهم شدند

پیراهن پروانه

ناصر نصیری

خبری نیست
نه از صحبت ساقه
نه از خنده‌ی برگ
و نه از غنچه‌ای که قرار بود
قبل از سلام خورشید
پیراهنی برای پروانه بیاورد

مرد پاییز

رضا یوسف زاده

روزهایش را
جارو می‌زند این مرد
در سراشیبی پاییز
از تقویم تاریک‌اش
روشنایی، برگ به برگ می‌ریزد
پاییز بیتوته کرده
در خواب سرانگشتانش
مرد پاییز پوش کوچه ما!
می‌دانی،
که زمستان آخر ماجراست؟!

شکفتن در عریانی محض شاخه‌ها

شیدا هوشمندی

موسیقی، پر از لحظه
لحظه‌ای پر از موسیقی
موسیقی بر لبان خاموش؛
تصویرگر لحظه‌هایی بی مانند
موسیقی دم و بازدم شکفتن
شکفتن در عریانی محض شاخه‌ها
موسیقی به کوتاهی لحظه‌ی خندیدن
آغوشی وسیع و بی دریغ
نگاهی به مهر صیقل خورده
و بازی‌هایی کودکانه،
بازی‌های کودکانه و نگاهی عاقلانه
اینک سودای آرمیدن در آن شعف کودکانه

سق سیاست

منصور بنی مجیدی

صدف در صدف اشک گره خورده دارد
موجا موج این ماجرای عجیب!
عجب!
پای هر پلکی که بنشینی
دست و دلت را بی خوابی می‌لرزد...
- بیایید از کف پایم عکس شماطت بگیرید
بی تردید خیلی دیدنی خواهد بود!
- اینجا (تله سفی) تمام سوراخ سنبه‌های محله
پر از بسته‌های کوچک و بزرگ افیون است؟!
- مبادا بوی الکل مواد را بگیری عزیزم -
من نگران شهامت نه گفتنت هستم فرزندم
سهم من از محبت خانوادگی تنها دلخوری
شماست
- عده‌ای دوست دارند سر به تنمان نباشد
همچنان‌که به گاه کاشت و داشت و
برداشتمان، اخلال کردند!
به ناچار، تشنه‌گی ابدی مرامان شد...
- می‌گویند توی طالع‌ات سقّ سیاست بوی
بدی می‌دهد
و خنده‌های بی جای تو
دو چندان دندان کم می‌آورند!...
- فقط می‌دانم سکانس آخر این سطرها چندان
به من مربوط نیست
مرا در کره‌ای نامکشوف به خاک بسپارید
چرا که در زمین
سنگ‌های سنگین
در گلوی «شیشه‌ام» گیر کرده‌اند؟!

سرد

مهرنوش مدیر مالیان

ماهت در پیشانی‌ام نشست
ستاره‌ات در صدایم گم شده
آسمانت در وجودم تاریک و هوا ابری
به گمانم باید
در زمینی
به دنبال خانه سردی برایت باشم!!!

چلچراغ

علی ماله میر (فانوس)

در زیر آفتاب
دریایی از طلا
با خوشه‌های موّاج
گندم زار.
چه می‌دانستم؟
در شعله‌ی نگاه‌ات
یخ زدم
و برودتی که از لبان‌ات تراوید
آتش‌ام زد.
چه می‌دانستم
خواستن‌ات، یعنی:
ربودن چلچراغ
از قلعه‌ی سنگ باران

مرگ مشکوک

رضا یوسف زاده تهرانی

چه کسی می‌داند؟!
این اضطراب
تا آخرین لحظه با من بود!
طناب که به گردنم افتاد
نه ضامنی بودو نه آهویی
تا روزهایت را ببخشی!
چاره‌ای نبود!
مرگ مشکوک من
با هیچ روزی مناسبتی نداشت!

سراغ خط بعدی

سیف الله ملکی

یک عمر از خطوط خیابان گذشت
یک عمر دفتری را خط خطی کرد
هی امضا
هی امضا
حضور و غیاب
گاهی که حاضر می‌شد غایب بود
گاهی که غایب بود حاضر
هیچ‌وقت ندانست
همیشه غیبت دارد
و غیبت عین انتظار مردی در حاشیه‌ی متن بود
تا می‌رفت
سراغ خط بعدی
به خیالش می‌رسید
موهایش عجیب میل به سفیدی زده‌اند
کنار پنجره می‌نشست
بی هوا
باد به صورتش که می‌خورد
یک دقیقه از مرگ گذشته
از خواب دیروز پا می‌شد و می‌رفت

این شهر پر از توهم است

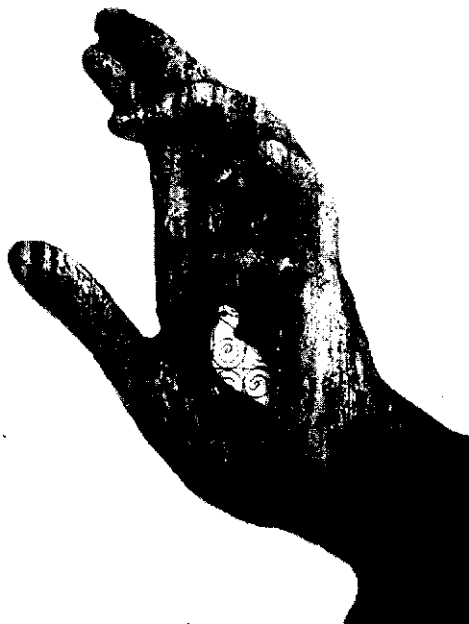
فاطمه دم‌شناس

پنجره که باز شد
ظهر از سمت چپم منفجر شد
بعد استفراغ در صورتم جیغ کشید
کسی گفته سنگ بزرگ نشانه نزدن است
اصلاً همیشه می‌خواهم فکر کنم
ظهر شب است شب ظهر است
راستی شما که ادعا می‌کنید ارسطو تشریف دارید
این‌که گفته‌ام بر چه منطقی استوار است
انفجار ظهر از شما پوشیده نیست
ببینید که این توهمات سر وقت است
شما در کنار ادیسون بعد از این دراز به دراز بمیرید
که آهن درد زایمان نگیرد
پنجره که بسته شد
اصلاً هیچ چیز سر جای خود نبود

ما میراث

سیف الله ملکی

... و خاکستر را باد با خود برد
چه فرقی می‌کرد
این سوی کوه
عشق باشد یا خدا
خنجر و سیب و واقعیت
خیال می‌کردم آمده بوید برای چای عصرانه
عقیده داشتم
بمانی
برای شادی وقت تمام شده بود
تصور کن
تاریکی مثل تونلی
از ما می‌گذرد
و یک قطار سرباز مسلح
سلولهایمان را به رگبار بسته‌اند
برای این دقیقه به دنیا نیامده‌ام
برای این آمده‌ام
خورشید را به شکل کرده اسبی بکشم
تا دروغ تمام آسمان را اثبات کنم
در مدار سیاره‌ای
شاهزاده کوچولویی
با شمعی خاموش می‌گشت و گم شده بود
ما میراث
شاهزاده‌ای خوشبخت هستیم
و نام تمام فرشتگان
در ما گم شده
گیسوی تو
چه شبی را به یادم آورد که زدم زیر گریه
حرفی شکل سکوت
و بن بست کوچه‌ای با یک تیر چراغ برق
دریغ نکردم از تو خودم را
کوچه ستاره‌اش که غروب کرده بود
من در وسوسه‌ی در آغوش کشیدنت
به ساقه‌ی سوخته‌ای بدل می‌شدم



ویلیام باتلر ییتز

(۱۸۶۵-۱۹۳۹)

مترجم: محمدرضا ربیعیان

اشاره:
مکان‌هایی که در شعر به آن‌ها اشاره شده در شمال غربی ایرلند قرار دارند همان جا که ییتز دوران کودکی‌اش را سپری کرد.

کودک دزدیده

آن‌جا که کوهستان سنگی جنگل اسلوث
در دریاچه سرازیر می‌شود
جزیره پُر برگی است
که حواصیل‌ها بال زنان
موش‌های آبی خواب آلود را بیدار می‌کنند
خمره‌های پریانمان را آن‌جا پنهان کرده‌ایم
پر از سته‌ها
و سرخ‌ترین آلبالوهای دزدیده
دورشو، ای کودک انسان!
طرف آب‌ها و آن سر دنیا
دست در دست یک پری
چون جهان گریان‌تر از آن است که بدانی

آن‌جا که موج مهتاب
ماسه‌های خاکستری تیره را برق می‌اندازد
دور از دورترین گل‌های سرخ
تمام شب پایکوبی می‌کنیم
دست‌ها در هم و نگاه‌ها به هم
رقص‌های کهنه می‌یافیم
تا ماه بگریزد
هر سو جست و خیز می‌کنیم
و دنبال حباب‌های کف‌دار می‌گردیم
چون جهان پر از رنج است
و در خوابش اندیشناک
دور شو، ای کودک انسان!
طرف آب‌ها و آن سر دنیا
دست در دست یک پری
چون جهان گریان‌تر از آن است که بدانی

آن‌جا که رود پیچ در پیچ
بالای گلن - کار از تپه‌ها روان می‌شود
در آبگیرها لابه‌لای علف‌های حصیر
که ستاره سخت می‌تواند تن بشوید
دنبال قزل آلاهای خواب آلود می‌گردیم
و نجواکنان در گوش هاشان
به آن‌ها رویاهای ناآرام می‌دهیم
و آهسته دور می‌شویم
از سرخس‌ها
که اشک هاشان بر جوی‌های جوان می‌ریزد
دور شو، ای کودک انسان!
طرف آب‌ها و آن سر دنیا
دست در دست یک پری
چون جهان گریان‌تر از آن است که بدانی

دور از ما
سنگین چشم
می‌رود
دیگر ماغ کشیدن گوساله‌ها را
بر دامنه تپه گرم نخواهد شنید
یا قل‌قل کتری را بر طاقچه اجاق
صلح در سینه‌اش نمی‌خواند
یا کاکل موش قهوه‌ای را
اطراف جعبه بلغور جو نمی‌بیند
چون کودک انسان
طرف آب‌ها و آن سر دنیا می‌رود
دست در دست یک پری
چون جهان گریان‌تر از آن است که بدانی

هاجرو نوری

ترانه

سرانجام آواز خواهیم خواند

تروئیه

خاطره‌ی درختان زیتون گم می‌شود.
بانگ می‌زند: و بار گذشت سال‌ها
بر دوش دریانورد دیروزین سنگین نیست.
پیش به سوی طوفانی سهم‌تر، اقیانوسی سترگ‌تر
پیش به سوی شکستی دوباره در برابر چشم اندازمان.

با دست‌های عریان
تو هم بیا:
ما سرانجام آواز خواهیم خواند
هم‌سرایی قهوه‌ای
در غروب سرخ

مقاله

سرشت و معنی موسیقی

مترجم: محمد ریبعیان

برداشت‌های تاریخی. موسیقی را همه جا می‌توان شنید. ولی موسیقی چیست؟ تفسیرگران از «پیوند موسیقی با عقل و احساسات انسان «سخن گفته‌اند که براساس این تایید دنیای انسانی زمینه ضروری این هنر به شمار می‌رود. توصیف موسیقی به طول خواهد انجامید؛ زیرا به گفته ارسطو، «تعیین سرشت موسیقی یا این‌که چرا باید کسی شناختی از آن داشته باشد، کار ساده‌ای نیست.»

تا اوایل سدهٔ بیستم، چنین معمول بود که مشخصهٔ صدای موسیقیایی (tone) را نظم ارتعاش‌هایش بدانند که این نظم به آن زیر و بمی مشخص می‌دهد و اصوات‌اش را از «سروصدا» (noise) متمایز می‌کند. اگرچه این نظر مطابق با موسیقی سنتی تایید می‌شد، اما از نیمه دوم قرن بیستم به معیاری نپذیرفتنی بدل می‌شود؛ به ویژه در زمانی که سروصدا خود می‌تواند در ساخت اثر ایفای نقش کند، به ویژه اصوات تصادفی ای (بدون آگاهی قبلی از موجودیتشان) که به دست آهنگ سازان مدرن - مانند جان کِیج آمریکایی و دیگران - در آثار اتفاقی (تصادفی) یا بداهه نوازانه با هم ترکیب شده است. با این همه، کیفیت صوت (tone) صرفاً یکی از عناصر سازنده موسیقی است و عناصر دیگر عبارت‌اند از ریتم، طنین‌رنگ صوت و بافتار (texture).

دستگاه‌های الکترونیک برخی از آهنگ سازان را قادر به خلق آثاری کرده که از نقش سنتی اجراکننده بی نیاز شوند و خودشان مستقیماً اصواتی بر نوار صوتی ضبط کنند که سابقاً اگر نگوییم بالاتر از تصور انسان که دست کم فراسوی توانایی‌های اجرایی او بوده است.

موسیقی در چین و هند

از روایت‌های تاریخی معلوم می‌شود که موسیقی همواره قادر به برانگیختن انسان‌ها بوده؛ امکانات خلسه آور موسیقی در همه فرهنگ‌ها شناخته شده و تصدیق شده که در شرایط خاصی، گاهی هم بسیار شدید بوده است. در تمدن هند، موسیقی از دیرباز در خدمت مذهب بوده است؛ نیایش‌های ودایی در سراغاز این پیشینه جای دارند. به همان ترتیب که این هنر پس از چند قرن به صورت موسیقی ژرف ملودیک و همراه با ریتم‌های پیچیده تحول یافته، قواعد متون مذهبی یا طرح کلی روایت ساختارش را محدود کرده حتی امروزه نیز راوی در بیشتر اجراهای موسیقی هندی نقشی محوری دارد، و مهارت خواننده با هنرنمایی‌های نوازندگان برابری می‌کند. تصور شیوه آوازی یاسازی به مفهوم غربی کلمه، در آن‌جا بسیار بی اهمیت بود. جنبه عمودی ساختار آکورد - یعنی، تاثیراتی که از به صدا در آمدن هم‌زمان نت‌ها ایجاد می‌شود - هیچ‌گاه در موسیقی جنوب آسیا رونقی نداشته است؛ تقسیمات هراکتاو (فواصل) متعددتر از موسیقی غربی است، و پیچیدگی ملودی در موسیقی شرقی بسیار بیش‌تر از ملودی‌های غربی است. علاوه بر این، بخش بداهه نوازی هم داشت که برای توفیق یک اجرا ضروری بود. تقلید خود انگیخته و مداوم میان نوازنده و راوی، در مقابل ظرافت‌های ریتمی سازهای کوبه‌ای، می‌تواند سرچشمه بیش‌ترین شور و هیجان باشد؛ که این مورد، به میزان فراوانی به سبب وفاداری به قواعد انعطاف ناپذیری است که بر اجرای راگاها (raga) - الگوهای ملودیک باستانی موسیقی هند - حاکم است.

موسیقی چین نیز، همانند موسیقی هند، بنابر سنت همراه مراسم یا روایت بوده است. کنفوسیوس (۵۵۱-۴۷۹ پ. م) در عالم اخلاقیات به موسیقی جایگاهی مهم بخشید. وی موسیقی و حکومت را پشت و روی یک سکه می‌دانست و معتقد بود که فقط مرد برتر، یعنی کسی که توان درک موسیقی‌دارد، برای فرمان روایی مهیاست. از دیدگاه او، موسیقی از دریچه شش احساس شخصیت آدمی را برملا می‌کند که آن‌ها عبارت‌اند از اندوه، خشنودی، خوشی، خشم، پارسایی، و عشق. به نظر کنفوسیوس موسیقی عالی

هماهنگ با جهان است، بازگرداننده نظم به دنیای خاکی از طریق آن هماهنگی موسیقی همانا آینه حقیقی منش آدمی است که خودنمایی یا فریبکاری را ناممکن می‌سازد.

اندیشه‌های یونانیان باستان

اگرچه در دوره یونان باستان موسیقی اهمیت داشته اکنون دانسته نیست که در عمل، آن موسیقی چگونه اجرا می‌شده است. تعدادی قطعه نشانه‌گذاری شده به جا مانده است و هیچ راهی هم برای گشودن این نشانه‌ها وجود ندارد. یونانیان به تفکر نظری درباره موسیقی دل سپرده بودند؛ نظام نت نویسی داشتند، و کار موسیقی می‌کردند، چنان که سقراط از یک نظر، انجام دادن این کار را منع کرده بوده ولی اصطلاح یونانی آن، که واژه موسیقی از آن گرفته شده، اصطلاحی عمومی بود که بر همه هنرها یا دانش‌های مورد حمایت موزه‌ها دلالت می‌کرد. بدین ترتیب، موسیقی اگر چه متفاوت با ورزش، همه چیز را در بر می‌گرفت. (با این همه، اندیشه‌های بسیار آنان به وضوح معطوف به همان معنی محدودتری است که با آن آشناییم.) از نظر فیثاغورث فیلسوف (حدود ۵۵۰ پ.م) - نخستین کسی که اعداد را در موسیقی شناسایی کرد و نیز کسی که مبانی صوت شناس را بنیاد نهاد - موسیقی عملاً بخشی از ریاضیات بود. در زمینه صوت‌شناسی، یونانیان رابطه میان زیر و بمی نت و بلندی زه ساز را کشف کردند. ولی تا محاسبه زیر و بمی براساس ارتعاشات پیش نرفتند، اگرچه کوشیدند که اصوات را به حرکات واقعی ربط دهند.

افلاطون (۴۲۸-۳۴۷/۳۴۸ پ.م) نیز مانند کنفوسیوس موسیقی را بخشی از اخلاق می‌پنداشت. و مانند کنفوسیوس در نظارت کردن بر کاربرد برخی از مقام‌ها (mode؛ یعنی، ترتیب‌ها نت‌ها، شبیه به گام‌ها) به سبب تاثیرشان بر ذهن مردم وسواس نشان می‌داد. افلاطون در موسیقی سخت‌گیر بود؛ وی میان شخصیت آدمی و موسیقی تطابقی می‌دید که نمایانندهٔ روحیات آن شخص است. ساده‌گی زودفهم را می‌پسندید. افلاطون در قوانین تصریح کرد که از پیچیده‌گی‌های ملودیک و ریتمیک پرهیز شود، چون باعث افسرده‌گی و آشفته‌گی می‌شود. موسیقی هماهنگی آسمانی را باز می‌تاباند؛ ریتم وملودی از جنبش اجرام آسمانی پیروی می‌کنند، ازین رو موسیقی افلاک را بیان می‌کنند و نظم مینوی جهان را باز می‌تابانند. ولی موسیقی زمینی این‌گونه نیست؛ افلاطون به قدرت عاطفی‌اش بدگمان بود. بدین ترتیب، موسیقی باید از نوعی مناسب باشد؛ کیفیات احساس برانگیز برخی از مقام‌ها خطرآفرین‌اند و باید در قبال آن‌ها سانسوری سفت وسخت وضع شود. موسیقی و ورزش در شکل درست خود، باید جزئی از برنامه‌های ضروری آموزشی باشند. افلاطون موسیقی را می‌پذیرد و آن را در شکل‌های مورد تایید اخلاقی خودش ارزش‌گذاری می‌کند؛ موضوع مورد علاقه‌اش اصولاً به تاثیرات موسیقی مربوط می‌شد و بدین ترتیب به آن را پدیده‌ای اجتماعی - روانی تلقی می‌کرد.

با وجود این، افلاطون در تلقی موسیقی زمینی

تاریخ موسیقی عمدتاً شرح و توصیفی است درباره نقش الحاقی موسیقی در انواع مناسک و مراسم - مذهبی، نظامی، درباری... و در تئاتر موزیکال. این خصلت متغیر موسیقی که به آن امکان می‌دهد تا به آسانی با ادبیات و نمایش (مثلاً در آواز محلی (folk song)، آواز هنری (art song)، اپرا، موسیقی «پس زمینه») و با رقص (قبیله‌ای، محلی، اجتماعی، باله) در ارتباط باشد، بر دامنه و نفوذ گستردهٔ فکر یونانیان صحه می‌گذارد

همچون سایه مُثُل، در هنر معنایی نمادین یافت. ارسطو مفهوم هنر را به مثابه محاکات چنان پیش برد، که موسیقی هم می‌توانست به همان اندازه جهان را عرضه کند. این تصور او که آثار هنری می‌توانند بخشی از حقیقت را دربرداشته باشند - ایده‌ای که پلوتینوس در قرن سوم میلادی واضح‌تر بیان کرد - قوتی بیش‌تر به این دیدگاه نمادین داد. ارسطو هم به پیروی از افلاطون، می‌اندیشید که موسیقی قادر است بر شخصیت انسان تاثیر بگذارد، با این تفاوت که او همه مقام‌های موسیقی را قبول داشت و شادی و لذت، هر دو را به مثابه ارزش‌های فرد و گروه به رسمیت شناخت. او از موسیقی غنی حمایت کرد. ارسطو میان کسانی که صرفاً آگاهی نظری دارند و کسانی که موسیقی عرضه می‌کنند، فرق قائل شد و عقیده داشت افرادی که موسیقی اجرا نمی‌کنند، نمی‌توانند داوری خوبی در مورد اجراهای دیگران داشته باشند.

یکی از شاگردان ارسطو با نام اریستوخنوس به اهمیت شنونده و توانایی‌های درک او اعتباری فراوان بخشید. وی از نفوذ ملاحظات ریاضی و صوت‌شناسی مغرضانه انتقاد کرد. از نظر اریستوخنوس، موسیقی سرشار از احساس است و نقشی کارکردی را تحقق می‌بخشد، نقشی که هم برای حس شنوایی و هم عقل شنونده ضروری است. تک تک نت‌ها در پیوند بافت‌های دیگر، و در بافت واحدهای فرمی بزرگ‌تر اهمیت دارند. اپیکوریان و رواقیان در مورد موسیقی و کارکردش دیدگاهی طبیعت گرایانه‌تر داشتند، و آن را یار و مددکار زندگی مطلوب می‌دانستند. آنان بیش از افلاطون بر احساس تاکید می‌ورزیدند، اما هیچ‌گاه موسیقی را در خدمت خویشتن داری و فضیلت قرار ندادند. صدای مخالف سدهٔ سوم از آن امپیریکوس بود که می‌گفت موسیقی صرفاً هنر اصوات و ریتم است که بیرون از خود اصوات هیچ معنایی ندارد. نفوذ اندیشه‌های افلاطونی در زمینه موسیقی، تا اواخر دوره طلایی در اذهان حکم فرما بود. پس از این دوره طرف داری بی چون و چرای فلسفی، روزگار احساس تعهد دوباره و ادای احترامی سفت و سخت به تصورات یونانیان فرا می‌رسید (مثل گروهی از فلورانسی‌های اواخر سده شانزدهم، معروف به Camerata، که در توسعه اپرا نقشی به سزا داشتند). این رجعت به ساده‌گی، صراحت، و توفق کلام گه گاه بدون وفاداری به اوامر افلاطونی انجام می‌شد اما بیشتر این کارهای «نو» احتمالاً با کارهای خود یونانیان تفاوت داشتند.

در سده بیستم، تاثیرهای فکر یونانی هنوز به قوت خود باقی است: در این اعتقاد که موسیقی بر زندگی اخلاقی اثر می‌گذارد؛ در این فکر که موسیقی می‌تواند بر حسب چند مؤلفه، مثلاً عدد، شرح شود (این‌که ممکن است خودش صرفاً انعکاس چیزی دیگر، منبعی بالاتر، باشد)؛ در این نظر که موسیقی تاثیرات و کارکردهایی خاص دارد که می‌توان به اقتضا بر آن برچسب زد؛ و در این نظر متداول که موسیقی با عواطف انسان پیوند دارد. در هر دوره تاریخی یک یا چند مورد از این دیدگاه‌ها پیروانی داشته است و البته تفاوت این دیدگاه‌ها نیز تفاوت در نکته‌های

مورد تاکید بوده است.

موسیقی در دوره مسیحیت. بیش‌تر آموزه افلاطونی - ارسطویی، چنان که فیلسوف رومی بوئثیوس (حدود ۴۸۰-۵۲۴ م) دوباره بیان کرد، کاملاً متناسب با نیازهای کلیسا بود؛ جنبه‌های محافظه‌کارانه این فلسفه، با هراس از تغییر و نوآوری، مامور حفظ نظام بود. نقش موسیقی با کلام هیچ‌گاه آشکارتر از دوره مسیحیت - که همواره بر اولویت متن (بر موسیقی) تاکید داشت و گاهی نیز، مثلاً در آموزه کاتولیک رومی، باعث عقیدهٔ دینی می‌شد - نشان داده نشده است. در انواع موسیقی مذهبی قرون وسطی، از ملودی برای تنویر متن استفاده می‌شد؛ ترکیب اصوات از واژه‌ها سرمشق می‌گرفت. سنت آگوستین (۳۵۴-۴۳۰ م) که از طریق موسیقی مجذوب دین شده بود

از نظر فیلسوف ریاضی‌دان دیگری همچون لایب نیتس آلمانی (۱۶۴۶-۱۷۱۶ م)، موسیقی منعکس کننده ریتمی کیهانی بود و بازتاباننده واقعیتی که بنیادی ریاضی داشت، و در ذهن آدمی به مانند درکی نیمه هشیار از مناسبت‌های عددی تجربه می‌شد.

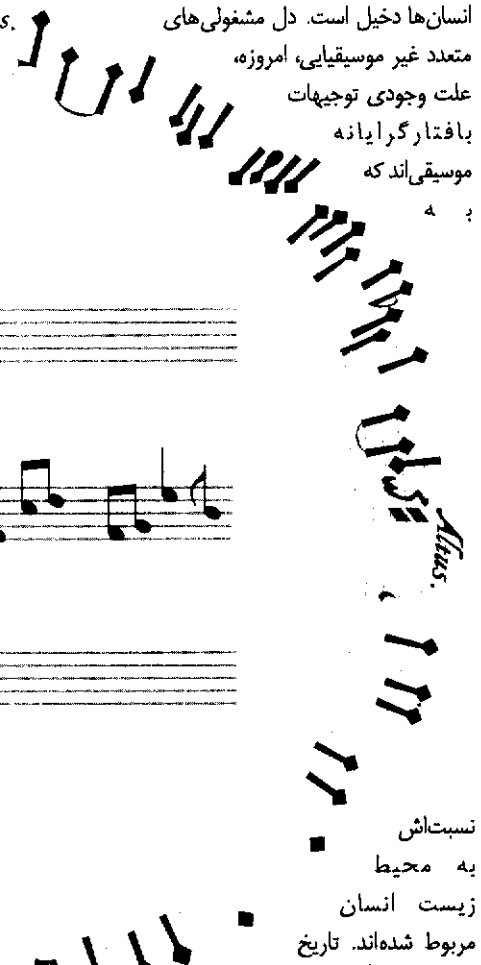
و آن را برای خدمت به مذهب سودمند می‌دانست، از خصلت احساس برانگیز موسیقی هراسان و دل نگران بود و عقیده داشت که ملودی هیچ‌گاه نباید اولویتی بیش از کلام داشته باشد. این‌ها از نگرانی‌های افلاطون هم بود. باز هم به تقلید از یونانیان، آگوستین - که سنت توماس آکوئیناس (حدود ۱۲۲۵-۱۲۷۴ م) هم عقایدش را تکرار کرد - اساس موسیقی را ریاضی گرفت؛ و باور داشت که موسیقی بازتابانندهٔ نظم و حرکتی آسمانی است.

مارتین لوتر (۱۴۸۳-۱۵۴۶ م) در زمینه موسیقی نیز آزاداندیش و اصلاح طلب بود. ولی جدا از نوآوری‌هایش، کاربردهایی که برای موسیقی در نظر گرفته در روند کلی سنت بود؛ لوتر تاکید داشت که موسیقی باید ساده، صریح، همه‌کس فهم و به منظور پارسایی باشد. عمل کرد لوتر در تخصیص کیفیات ویژه به مقامی معین یادآور افلاطون و کنفوسیوس است. جان کالوین (۱۵۰۹-۱۵۶۴ م) نگاهی محتاطانه‌تر و نگران‌تر به موسیقی داشت: در برابر موسیقی لذت‌بخش، زنانه، یا اخلال گرانه ایستاد و بر اولویت متن (بر موسیقی) به شدت پای فشرد.

تصورات غربیان در سده‌های هفدهم و هجدهم. با بررسی قضاوت‌های مربوط به موسیقی، که جزئی از تاریخ فکر و موسیقی به شمار می‌روند، معلوم می‌شود که فیثاغورثیان از دوره‌ای به دوره دیگر دوباره زاده شده‌اند. اخترشناس آلمانی، یوهانس کپلر (۱۵۷۱-۱۶۳۰ م) با مربوط ساختن موسیقی به جنبش سیارات، در حقیقت به ایده هارمونی افلاک تداوم بخشید. رنه دکارت (۱۵۹۶-۱۶۵۰) نیز، اساس موسیقی را ریاضیات دانست. وی در تجویز ریتم‌های ملایم و ملودی‌های ساده - به گونه‌ای که موسیقی نتواند تاثیرات خیالی، هیجانی، و بنابراین غیراخلاقی ایجاد کند - به افلاطون وفادار ماند. از نظر فیلسوف ریاضی‌دان دیگری همچون لایب نیتس آلمانی (۱۶۴۶-۱۷۱۶ م)، موسیقی منعکس کننده ریتمی کیهانی بود و بازتاباننده واقعیتی که بنیادی ریاضی داشت، و در ذهن آدمی به مانند درکی نیمه هشیار از مناسبت‌های عددی تجربه می‌شد.

امانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) در سلسله مراتب هنرها، موسیقی را در پایین‌ترین مرتبه قرار داد. آن‌چه او را به موسیقی خیلی بدگمان می‌کرد، نوع بی کلام‌اش بود؛ آن را برای لذت بردن سودمند می‌دانست و در خدمت فرهنگ بی اهمیت. ولی (موسیقی) در پیوند با شعر، احتمال دارد که اعتباری مفهومی کسب کند. گئورگ ویلهلم فریدریش هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱ م) نیز، قوای استدلالی را تمجید می‌کرد و عقیده داشت که هرچند هنر قوه‌ای الهی را بیان می‌کند، باید درمقابل فلسفه تسلیم شود. وی توانایی شگفت موسیقی را در بیان کردن تعدادی از احساسات عاطفی می‌دانست. هگل هم مانند کانت، موسیقی آوازی را به موسیقی‌سازی ترجیح می‌داد، و موسیقی بی کلام را همچون امری گُنگ و ذهنی مردود می‌دانست. ذات موسیقی را ریتم تلقی می‌کرد، که همتای خویش را در ژرفنای جان آدمی می‌یافت. آن‌چه در نظر هگل اساسی است، این ادعای اوست که موسیقی، برخلاف دیگر هنرها، هیچ هستی مستقلی در فضا ندارد و به این مفهوم، عینی نیست؛ ریتم اصلی موسیقی (جنبه دیگری از عدد) در درون شنونده تجربه می‌شود.

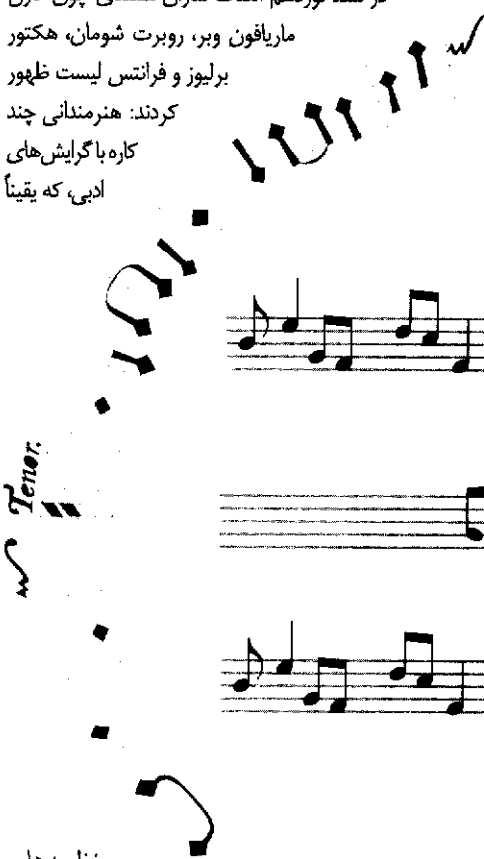
پس از سده هجدهم، تامل در باب سرشت ذاتی موسیقی بیش‌تر و پیچیده‌تر شد. این برای پرداختن به نظریه جامع‌تر معنی و کار موسیقی ضروری تشخیص داده شد. اما فیلسوفانی که دیدگاه‌هایشان خلاصه شده است، چندان مانند فلاسفه موسیقی سخن نمی‌گویند. موسیقی در نزد آنان در مناسبات خارجی خودش، در تاثیرات درخور توجه‌اش جالب بود؛ در رابطه‌اش با رقص، مناسک مذهبی، یا مناسک اعیاد، به سبب پیوندش با کلمات؛ یا به اعتبار پاره‌ای عوامل غیر موسیقیایی. تنها ایده مشترک موجود در آنان، جدا از شناسایی انواع گونه گون موسیقی، شناخت پیوندش با زندگی عاطفی است؛ و در این مورد، مطمئناً قدرت نامحدود هنر برای برانگیختن انسان‌ها دخیل است. دل مشغولی‌های متعدد غیر موسیقیایی، امروزه، علت وجودی توجیهات بافتارگرایانه موسیقی‌اند که به نسبت‌اش به محیط زیست انسان مربوط شده‌اند. تاریخ موسیقی عمدتاً شرح و توصیفی است درباره نقش الحاقی موسیقی در انواع مناسک و مراسم - مذهبی، نظامی، درباری... و در تئاتر موزیکال. این خصلت متغیر موسیقی که به آن امکان می‌دهد تا به آسانی با ادبیات و نمایش (مثلاً در آواز محلی (folk song)، آواز هنری (song art)، اپرا، موسیقی «پس زمینه») و با رقص (قبیله‌ای، محلی، اجتماعی، باله) در ارتباط باشد، بر دامنه و نفوذ گستردهٔ فکر یونانیان صحه می‌گذارد.



نظریه‌های مدرن معنای موسیقی

اگر نظریه‌پرداز کسی باشد که معنا را شرح می‌دهد،

تا پیش از سده نوزدهم، اجراکنندگان موسیقی به ندرت نظریه‌پرداز بودند. وقتی نظریه موسیقی چیزی غیر از شرح سبک‌های پدیدار شده یا متداول بود، احتمالاً راه نمای تکنیک در اجرای ساز یا آواز، مجموعه دستور عمل‌هایی برای آشنایی با مقتضیات جاری کلیسا یا تمرین تئاتر، یا اصلاحات مدافعانه مکتوب بود. استادان پرکاری مانند یوهان سباستیان باخ، نه رساله‌هایی عالمانه، بل که آثار جاودان هنری خلق کردند.

در سده نوزدهم آهنگ سازان منتقدی چون کارل ماریافون وبر، روبرت شومان، هکتور برلیوز و فرانتس لیست ظهور کردند: هنرمندانی چند کاره با گرایش‌های ادبی، که یقیناً

نظریه‌هایی جامع یا نظام‌هایی فکری مطرح نساختند. ریشارد واگنر نظریه‌پردازی فعال و نمایانگر نوع جدیدی از آهنگ سازان مؤلف بود. ولی نظریه موسیقی را چندان پیش نبرد. وی سازگاری موسیقی و درام (Gesamtkunstwerk) را در نظر داشت - بازتابی از شیفته‌گی‌های «برنامه‌ای» (Programmatic) آهنگ سازان قرن نوزدهم - ولی پیچیده‌گی موسیقی و عناصر غیرموسیقیایی‌اش صرفاً برآشفته‌گی فکر موسیقیایی افزود. شخصیت آشکار موسیقیایی نبوغ واگنر، که بر وضوح در حلقه (The Ring) مشخص است، به هیچ وجه در اصول عقاید استدلالی‌اش تشریح نشده. ایگور استراوینسکی، آرنولد شوئنبرگ، و دیگر آهنگ سازان مولف قرن بیستم از نظر تشریح تکنیک‌ها و اهدافشان تا اندازه‌ای موفق‌تر بودند.

مفهوم پویایی (dynamism). اندیشه‌های امروزین نمادباوری (symbolism) و موسیقی بسیار مرهون دو فیلسوف آلمانی، آرتور شوپنهاوئر (۱۷۸۸-۱۸۶۰ م) و فریدریش. نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰ م) است؛ کسانی که به نظریه موسیقی مفهومی تازه دادند، هر یک به شیوه‌های گوناگون و با زبانی متفاوت سخن گفتند، اما هر دو هوادار یک اصل - پویایی - بودند. هر دو موسیقی را هنری می‌دانستند که مکان‌گیر (و بنابراین، «عینی») نیست: به همان مفهومی که دیگر هنرها با شرایط نمایانگری واقعی‌شان هستند، موسیقی به پویایی درونی فرآیند نزدیک‌تر است؛ برای دریافت فوری آن موانع منطقی (ونه ملموس) کم‌تری وجود دارد، زیرا از کنار بُعد مطلق دنیای تجربی می‌گذرد.

شوپنهاوئر مُثُل افلاطونی را اراده‌ای عینیت یابنده می‌شمرد، ولی موسیقی: «به هیچ وجه مانند هنرهای دیگر، نسخه بدل مُثُل نیست، بلکه نسخه بدل خود خواست اراده است. و بدین سبب است که تاثیر موسیقی بسی عمیق‌تر و قوی‌تر از تاثیر دیگر هنرهاست. زیرا آن‌ها صرفاً از سایه‌ها سخن به میان می‌آورند، در حالی که موسیقی از خود آن چیز سخن می‌گوید.»

وی در مقابل کانت، به موسیقی اعتباری استثنایی بخشید:

«تاثیر موسیقی (از دیگر هنرها) قوی‌تر، سریع‌تر، ضروری‌تر و مطمئن‌تر است. مردم در تمامی اعصار موسیقی را به کار گرفته‌اند بی آن‌که قادر به توجیه‌اش باشند؛ آنان با رضایت از درک مستقیم موسیقی، هرگونه ادعایی را مبنی بر دریافت انتزاعی خود این درک مستقیم مردود می‌دانستند.»

شوپنهاوئر با آگاهی از رابطه میان احساس انسان و موسیقی، عقیده داشت که (موسیقی) «نهفته‌ترین عواطف درون‌مان را دوباره در ما احیا می‌کند، اما به کلی بیرون از واقعیت و دور از محنت.» موسیقی از نظر او نظیر زندگی عاطفی است، و نسخه بدل یا نماد خواست اراده.

نیچه دوگانه‌گی آپولون - دیونوسوسی (Apollonian-Dionysion)، عقلانیت و فُرم باز نمایند مورد اول و مستی و خلسه مورد دوم، را مطرح ساخت. از نظر نیچه موسیقی سرآمد هنرهای دینوسوسی است. نیچه در کتاب «زایش تراژدی از روح موسیقی»، این کشف قرن بیستمی را پیش بینی کرد که نمادسازی (در رویاها، اسطوره، یا در هنر) امری ضروری و تا اندازه‌ای هم فعالیت ناهشیار انسان است. پیش گویی و اشارتگری بر مایه نظرهای او متضمن مفهوم «قیاس نمادین» (analogue symbokical) - کارکرد هنری نظم بخشی و زیادتر کردن عناصر سازنده دنیای واقعی - و قطب‌های تجربه نمادین شده در کشاکش (نیروهای) آپولونی - دیونوسوسی بود، که ایگوراستراوینسکی هم به آن اشاره کرد. نیچه به جنبه‌های ریاضی موسیقی مجالی اندک داد، و مانند شوپنهاوئر به موسیقی برنامه‌ای آشکار، که تقلیدهای بدیهی از اصوات طبیعی در آن فراوان است، تمایلی نداشت. او با پی بردن به قدرت خلق اسطوره در موسقی، «نقاشی صوتی» محض را نقطه مقابل ویژه‌گی موسیقی محسوب داشت.

تلاش‌های نظریه پردازان در تشریح جذبه عالم‌گیر موسیقی و توضیح تاثیراتش، از سده نوزدهم به این سو، گوناگون، ضد و نقیض، و بسیار بحث‌انگیز بوده است. در یاد کرد دیدگاه‌های مهمی که پدید آمده‌اند، باید تاکید کد که هیچ مقوله کاملاً مجزایی در این باره موجود نیسته و معمولاً تداخل‌های چشم‌گیری نیز وجود دارد؛ برای نمونه، سخن گوی تک افتاده‌ای مانند ادموند گورنی، روان شناس انگلیسی در قرن نوزدهم، برای توجیه پدیده موسیقی مایه‌های فرمالیستی، سمبولیستی، اکسپرسیونیستی و روان شناختی را، به نسبت‌های گوناگون درهم می‌آمیزد. با این‌که برخی اختلاف نظرها مثل روز روشن‌اند به سبب برخی دشواریهای ذاتی در اصطلاحات و تعاریف دیدگاه‌های کاملاً مغایر نیز، معتبر و به شدت حمایت شده‌اند.

مفهوم پویایی (dynamism). اندیشه‌های امروزین نمادباوری (symbolism) و موسیقی بسیار مرهون دو فیلسوف آلمانی، آرتور شوپنهاوئر (۱۷۸۸-۱۸۶۰ م) و فریدریش. نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰ م) است، کسانی که به نظریه موسیقی مفهومی تازه دادند، هر یک به شیوه‌های گوناگون و با زبانی متفاوت سخن گفتند، اما هر دو هوادار یک اصل - پویایی - بودند

نیما و نوآوری‌هایش

داریوش آشوری

در این گفتار که مقصود از آن نگاهی کلی و کوتاه به زندگی و شعر نیما و باز نمودن اهمیت و جایگاه او در ادبیات جدید فارسی است، نخست گزارشی از زندگانی او ارائه می‌دهیم، چرا که زندگانی کودکی و جوانی او سهم بزرگی در پرورش روحیهٔ سرکش او داشته که اثر آن را در کار ادبی‌اش می‌بینیم و همچنین در تمامی نوآوریهای او.

نام اصلیش علی اسفندیاری بود و نیما یوشیج نام شاعرانه‌ای که خود برای خویش برگزیده بود. «نیما» نام یکی از اسپهبدان طبرستان است و یوشیج منسوب به یوش، روستای کوهستانی زادگاه وی. در آبان ۱۲۷۶ هجری شمسی در دهکده یوش در منطقه کوهستانی دورافتاده مازندران به دنیا آمد. پدرش ابراهیم خان اعظام السلطنه، از یک دودمان قدیمی بود و کارش کشاورزی و گله داری. کودکی نیما در دامان طبیعت و در میان شبانان و ایلخی بانان گذشت که کارشان گله داری است و به دنبال چراگاه کوچ می‌کنند. نیما خواندن و نوشتن را در زادگاه خود نزد آخوند ده آموخت و خودش می‌گوید: «آخوند مرا در کوچه - باغها دنبال می‌کرد و به باد شکنجه می‌گرفت. پاهای نازک مرا به درختهای ریشه و گزنه‌دار می‌بست و با ترکه‌های بلند و می‌زد و مرا مجبور می‌کرد به از بر کردن نامه‌هایی که معمولاً اهل خانواده دهاتی به هم می‌نویسند و خودش آن‌ها را به هم چسبانده برای من طومار درست کرده بود.»

دوازده ساله بود که با خانواده‌اش به تهران آمد و پس از گذراندن دوره دبستان برای فرا گرفتن زبان فرانسه به مدرسه سن لوئی رفت. در مدرسه شاگرد خوبی نبود و نمره‌های نقاشی و ورزش به دادش می‌رسید. با بچه‌ها کتک کاری می‌کرد و هنرش خوب پریدن و فرار از مدرسه بود. اما مهربانی و تشویق یک دبیر خوشرفتار به نام نظام وفا - که شاعر به نامی هم بود - او را به خط شعر گفتن انداخت. در آغاز به سبک رایج روزگار و به ویژه به سبک خراسانی شعر می‌سرود، اما آشنایی با زبان فرانسه و ادبیات آن راه تازه‌ای در پیش چشم او گذاشت. نیما تابستان‌ها را در زادگاه خود می‌گذراند و این کاری بود که تا پایان عمر ادامه داد. همین پیوند ناگسستنی با زادگاهش سبب شد که طبیعت سرسبز و وحشی مازندران با جلوه‌های خاصش، با نامهای گیاهان و پرندگانش، برای نخستین بار به شعر فارسی راه یابد.

در جوانی با یک دختر روستایی آشنا شد و عاشق او شد. اما دختر از زناشویی با او سر باز زد زیرا نمی‌خواست به تهران بیاید و خاطره این عشق، شاعر را دیری پریشان کرد. نیما در تهران به محفل ادبی معروف آن زمان و در حجرهٔ چای فروشی حیدرعلی کمالی - که خود شاعر بود - راه یافت و پای گفت و گوی ملک الشعرای بهار، علی اصغر حکمت، احمد اشتری و دیگر گویندگان و ادیبان روزگار می‌نشست. نخستین اثری که از او منتشر شد به نام «قصه رنگ پریده» در سال ۱۳۰۰ شمسی بود. این منظومه پانصد بیت به وزن مثنوی جلال‌الدین مولوی (بحر هَزَج مُسدّس) است و در آن شاعر قصه دردناک زندگانی خود را حکایت می‌کند و همان جاست که این بیت‌ها را در وصف حال خود می‌گوید:

من ازین دونان شهرستان نیم خاطر پردرد کوهستانیم
کز بدی بخت در شهر شما روزگاری رفت و هستم مبتلا
هر سری با عالم خاصی خوش است
هر کرا یک چیز خوب و دلکش است
من خوشم با زندگی کوهیان
چون‌که عادت دارم از طفلی بدان
به به از آن جا که ماوای من است
وز سراسر مردم شهر ایمن است...
به به از آن آتش شب‌های تار
در کنار گوسفند و کوهسار
به به از ان شورش و آن همهمه
که بیفتد گاه‌گاهی در رمه
بانگ چوپانان، صدای های‌های
بانگ زنگ گوسفندان، بانگ نای...
خانه من، جنگل من، کو؟ کجاست؟
حالیا فرسنگ‌ها از من جداست

این زمینه پرورشی و اُخت بودن با جنگل و کوه سبب شد که طبع پرشور و وحشی و رَمَنده او هیچ‌گاه با شهر و زندگی شهری و هر چیز رسمی، از جمله ادبیات رسمی، خو نگیرد و او گشاینده راه تازه‌ای در شعر فارسی شود. چنان‌که باز در سالهای پیری این گریز از فضای زندگی رسمی و شهری و آرزوی زندگی کوهستانی را چنین می‌سراید:

از پس پنجاهی و اندی ز عمر
ناله بر می‌آیدم از هر رگی
کاش بودم باز دور از هر کسی
چادری و گوسپندی و سگی

نیما در تهران عمر را به کارمندی وزارت فرهنگ (بعد آموزش و پرورش) گذراند و بیشتر عمر را با گوشه نشینی سر کرد و سرانجام در سال ۱۳۴۸ پس از آخرین سفری که در پاییز به یوش کرد، به علت سردی هوا و یخبندان و افتادن از قاطر، سخت بیمار شد و در سن شصت و چهار ساله‌گی در تهران درگذشت.

نخستین کار بزرگ و نوآورانهٔ نیما منظومهٔ «افسانه»

است که در ۱۳۰۱ منتشر شد. با این منظومه نام نیما بر سر زبان‌ها افتاد. نیما در افسانه هنوز به فُرم شعر کلاسیک فارسی وفادار است و این منظومه را شکلی از مُسمّط می‌سراید و نوآوری او در فضای رُمانتیک و سمبولیک شعر، تصویرسازی‌های بدیع، و جهان بینی تازه است و نیز شکل گفت‌وگویی میان «عاشق» و «افسانه» که طرزی نو در شعر فارسی است. فضاسازی در این منظومه و حالت دراماتیک آن به خوبی ذهن نوجو و نوآور شاعر جوان را نشان می‌دهد. با این همه، این شعر بلند از لغزش‌های زبانی و خامی‌ها خالی نیست، بر روی هم افسانه را باید نخستین شعر مدرن فارسی به تمام معنا، پس از مشروطیت دانست.

در افسانه شاعر یا همان «عاشق» موجود سودازدهٔ پراندوهی است اسیر جلوه‌ها و جاذویی‌های «افسانه». افسانه همان «طبیعت» است با تمامی جلوه‌ها و رازها و بازیگری‌هایش، که نه تنها در جهان بیرونی که در جهان درونی شاعر نیز حضور دارد و نهاد سودایی و پرشور و دردمند شاعر جلوه‌ای از جلوه‌های او و شور زندگی و تب و تاب هموست. تب و تاب دردمندانه «عاشق» و بازی‌ها و افسونگری‌های «افسانه» - که چنان‌که از نامش پیداست سرانجام، جز خیالی و فریبی نیست - و تشنه‌گی‌ای که هیچ‌گاه سیراب نمی‌شود، حکایت جنب و جوش دردناک انسان در طلب کامی است که هرگز به راستی برآورده نمی‌شود آن هم در جهانی معمایی که هیچ پاسخ نهایی برای وجود آن نیست. نوآوری نیما از نظر جهان بینی در افسانه آن است که طبیعتی که تاکنون در شعر فارسی باغ و راغ آراسته‌ای بود که هر جلوه‌ای از جلوه‌هایش نموداری از زیبایی وجود مطلق یا خدا بود و معجزی از معجزات او، جای خود را به طبیعتی وحشی و پرابهام سپرده است که «افسانه» است و وجود گنرا و پرجنبشش در نمودهای بی شمارش پرده جنبنده خیالی است که راز آن گشودنی نیست. «طبیعت» برای نیما از نظر مادی همان طبیعتی است که از کودکی با آن آشناست، یعنی طبیعت مازندران و از نظر معنایی طبیعت در رومانتیسم اروپایی. همین جاست که نیما چه از نظر تجربه عینی طبیعت و چه از نظر معنایی با شعر کلاسیک فارسی و زبان و تصویرپردازی و عالم معنایش فاصله می‌گیرد.

نیما در قالب شعر کلاسیک فارسی به صورت غزل و قصیده و مثنوی و رباعی آثار بسیار دارد. اما در یک نگاه کلی باید گفت که این آثار از او یک شاعر ماندگار نمی‌سازد و اگر جز در همین قالب‌ها شعر نمی‌گفت و راه تازه‌ای نمی‌گشود، در ادبیات فارسی شاعر مهمی نبود و نامش فراموش می‌شد. یعنی در این مایه هرگز به پای ملک الشعرای بهار یا شهریار و بسیاری دیگر نمی‌رسد. اما اهمیت نیما در پایه‌گذاری آن چیزی است که «شعر نو» نام گرفته است. اگرچه در شعرهای سبک کلاسیک نیما هم، اگر خواننده خیلی کنجکاو و پرشکیب باشد، تکه‌های دندان‌گیر پیدا می‌شود.

چنان که اشاره کردیم، آن‌چه در کار نیما سترگ است و با نام او قرین، پایه‌ریزی «شعر نو» فارسی است. می‌دانیم که ادبیات هزار ساله فارسی دری با شکل خاصی از شعر آشنا بود که در اصطلاح شعر عروضی می‌گوییم که در چند قالب معین عرضه می‌شد، یعنی قصیده و غزل و مثنوی و دوبیتی و دوسه فرم فرعی مانند ترجیع بند و مسمّط. پایبندی به برابری مصرع‌ها و آوردن قافیه از اصول اصلی این شعر بود چنین فُرم

کاری که نیما کرد و سپس در نسل‌های پسین پیروان بسیار پیدا کرد و راه یک سره تازه‌ای در پیش پای شعر فارسی گذاشت، شک کردن در این اصل سنتی بود که شعر را وابسته به صورتها و قالب‌های بیانی سنتی و از پیش داده‌ای می‌دانست.

رسمی و دیرینه از شعر چنان با ماهیت آفرینش شاعرانه یکی دانسته می‌شد که گمان صورتی دیگر از شعر ناممکن بود. چنین بود از آغاز پدید آمدن شعر فارسی در سدهٔ سوم هجری تا قیام نیما در دهه دوم سده چهاردهم. اگرچه از دوره مشروطیت به علت پدید آمدن فضا و اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی تازه و نیاز به به کار بردن ادبیات به عنوان زبان بیان این فضا و خواسته‌های آن، از نظر مضمون تحولی در شعر روی داده بود و مضمون‌های کلیشه‌ای سنتی جای خود را به مضمون‌های تازه‌ای داده بود که در شعر فارسی پیشینه نداشت، و برخی کارهای تازه درخشان شاعرانه هم (مانند «یادآر ز شمع مرده یاد آر» از دهخدا) با نوآوریهای معنایی ساخته شده بود، اما هنوز گامی بزرگتر و بسیار اساسی‌تر از این باید برداشته می‌شد تا روزگار نو «شعر نو» خود را هم بیابد. زیرا تکان شدیدی که جامعهٔ ایرانی خورده بود و جهان تازه‌ای که با مفاهیم آزادی، ترقی، فرهنگ تمدن و جز آن‌ها به روی آن گشوده شده بود ناگزیر زبان شاعرانه و شاعر خود را نیز می‌طلبید. و او نیما بود. البته هنگامی که نیما دست به کار شد سال‌ها بود که تخم اندیشهٔ ضرورت تحول ادبی پاشیده شده بود و از جمله تقی رفعت، نویسنده و شاعر آذربایجانی، در روزنامه تجدد، که در تبریز منتشر می‌شد، تیغ جدال ادبی با ادبای جا افتاده و سنتی را کشیده بود و پیشتر از آن آخوندزاده و میرزا آقاخان بر ادبیات سنتی و آثار اجتماعی «تباهی آور» آن تاخته بودند و این اندیشه که ادبیات و زبان آن باید با روح زمانه سازگار باشد در میان سرآمدان نوجو و انقلابی شکل گرفته بود. اما این اندیشه که نه تنها دگرگونی معنا و درونه شعر بلکه دگرگونی صورت آن نیز برای یک دگرگونی ژرف در بیان شاعرانه ناگزیر است با نیما بود که شکل نهایی خود را گرفت.

به هر حال، کاری که نیما کرد و سپس در نسل‌های پسین پیروان بسیار پیدا کرد و راه یک سره تازه‌ای در پیش پای شعر فارسی گذاشت، شک کردن در این اصل سنتی بود که شعر را وابسته به صورتها و قالب‌های بیانی سنتی و از پیش داده‌ای می‌دانست. درواقع، نیما به صورت نظری از پرسشی اساسی آغاز کرد، یعنی این‌که: شعریّت شعر در چیست؟ آیا در صورت یا صورت‌های معینی است که در عرف و سنت شعر شناخته می‌شود، یعنی «کلام موزون و مقفّی» و یا به عکس، در نحوه بینشی از اشیاء و جهان است که با صورت بیانی خاصی پیوند می‌خورد. به عبارت دیگر، شیوه دیدن و دریافتن و حس کردنی که ذهنیت و بینش شاعرانه را از جز آن جدا می‌کند، دمنده جان و جوهر شعری در کلام است و یا پدید آورنده جان و جوهر شاعرانه زبان.

به این ترتیب بود که شعر آزاد به وجود آمد که در آن مصراع‌ها به تشخیص شاعر و بنا به منطق بیانی و ساختمانی شعر می‌تواند کوتاه و بلند باشد و آوردن قافیه هم ضرورتی ندارد مگر جایی که شاعر لازم بداند. و این همان فُرم شعری است که به نام «شعر نو» رواج پیدا کرد. اما نکته مهم آنست که شعر نو، درواقع، نه یک دگرگونی در برخورد با فُرم شعر بلکه با معنا و ماهیت آن هم هست. نیما از این جهت یکی از نمایندگان بزرگ مدرنیته (modernit) در ایران است. او با رنج درازی که در زندگی برد و کوشش بی امانی که کرد در پیش چشم ما چشم انداز تازه‌ای از شعر و معنای آن گشود. و برای این کار جنگی یک تنه با تمامی سنت دیرینه سرسخت آغاز کرد. برخورد نیما با تمامی بینش سنتی و پذیرفتن دیدگاه مدرن نسبت به انسان و هستی را پیشاپیش در همان منظومه افسانه می‌بینیم آن‌جا که با حافظ و جهان بینی او رویاروی می‌ایستد:

آن که پشمینه پوشید دیری

نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشق زندگانی خود بود
بی خبر در لباس فسانه
خویشتن را فریبی همی داد
خنده زد عقل زیرک بر این حرف
کز پی این جهان هم جهانی است
آدمی،زاده خاک ناچیز بسته
عشق‌های نهانی است
عشوه زندگانی است این حرف
حافظا! این چه کید و دروغ است
کز زبان می و جام و ساقی است
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است
در شگفتم من و تو که هستیم
وز کدامین می کهنه مستیم
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قید وهمی نرستیم
بی خبر خنده زن، بیهده نال

که چه بسا پاسخی است به این ابیات حافظ:

صوفی از پرتو می راز نهانی دانست
گوهر هرکس از این لعل توانی دانست
قدر مجموعه گل مرغ سحر داند و بس
که نه هرگو ورقی خواند معانی دانست
عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده
به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست

این برخورد بنیادی نیما با جهان بینی حافظ بسیار اساسی و مهم است و این چیزی است که شاید در هیچ شاعر دیگری در دوران خودمان سراغ نکنیم. نیما در جوانی شعرهایی هم سروده که مایه دینی دارند، ولی شعرهای دوره بعدی او، به ویژه شعرهای نو او، سرشار از روحیه انسان بلوری (اومانیسم) مدرن است. درد و گداز نیما و اندوه او درین دوران بر سر مسائل انسانی است. نویدی که مثلاً در مرغ آمین می‌دهد نوید رهایی انسانی است و یا در «ناقوس» حماسه آزادی انسانی را می‌سراید. شعر نیما اگرچه سرآغاز شعر مبارزه جوی سیاسی در نسل پسین است، اما شعر سیاسی به معنای محدود کلمه نیست بلکه از یک روح رومانتیک انسان باورانه سرشار است. شعر نیما در اساس شعر دردمندی است. بیانگر دردها و حسرت‌های «خاطر پردرد» شاعری است سودایی و مردم گریز که از زمانه خود به فغان است. به طور کلی، شعری است غم آلود و بیانگر درد غربت: غربت از طبیعت، غربت از ذات انسانیت، غربت از یاران و همدلان. شعر تنهایی و تنها ماندگی انسان امروزین است که زخم خورده و در تاب از روابط ناروای انسانی، پناهی جز گوشه تنهایی و خلوت خود ندارد؛ گوشه خلوتی که می‌توان مثل جانوری زخمی در آن خزید و در تنهایی خود زخمهای خود را لیسید، اما نه خلوتی که در آن همدمی با خدایی توان داشت و یا پناهی در او جست و در سایه نوازش‌های پنهان او دردهای انسانی خود را آرام کرد.

یک نکته مهم دیگر در شعر او زبان وحشی اوست که با طبیعت وحشی‌ای که تصویر می‌کند هم‌ساز است. نیما همان‌گونه که طبیعتی را وصف می‌کند که طبیعت شناخته شده در شعر فارسی نیسته زبانی را نیز به کار می‌برد که زبان آشنا و پیراسته و پرداخته شعر فارسی نیست. طبیعتی که همواره در شعر فارسی وصف می‌شود باغ آراسته‌ای است یا راغ آشنای نزدیکی که نام درختان و گل‌ها و بوته‌ها و

شعر نیما اگرچه سرآغاز شعر مبارزه جوی سیاسی در نسل پسین است، اما شعر سیاسی به معنای محدود کلمه نیست بلکه از یک روح رومانتیک انسان باورانه سرشار است. شعر نیما در اساس شعر دردمندی است. بیانگر دردها و حسرت‌های «خاطر پردرد» شاعری است سودایی و مردم گریز که از زمانه خود به فغان است

پرندگانش به خوبی شناخته شده است و در طول هزار سال از منوچهر و فرخی گرفته تا قاآنی و صباگویی همه‌گی به همان باغ و راغ آشنا می‌رفته‌اند حتی اگر از اقلیم‌ها و سرزمین‌های گوناگون بوده باشند؛ و زبان وصفشان نیز زبان تراش خورده آراسته‌ای است که کما بیش با همان واژه‌ها و تصویرها و برداشت‌های همیشه‌گی همه چیز را کمابیش یکسان وصف می‌کند. به عبارت دیگر، در شعر فارسی همه این صحنه‌ها و مجلس‌ها یک سرنمون (arhtype) دارند که شاعر آن را وصف می‌کند همچنان که مینیاتورساز نیز همان را می‌کشد، بی نیازی به مصداقهای واقعی آن در زمان و مکان. اما طبیعتی که نیما وصف می‌کند طبیعت وحشی و جنگلی و کوهستانی مازندران است با نام‌های گیاهان و پرندگانی که به گوش فارسی زبانان ناآشناست و در آن طنینی غریب دارد. نیما تجربه‌های بی واسطهٔ خود را جهان واقعی پیرامون خویش بیان می‌کند، در فضاهای جنگلی و کوهستانی مازندران با آسمان پرُ ابر و بارنده و چشم انداز دریا در پیشش؛ منظره‌ای که در ایران مرکزی و حاشیه کویر یا در افغانستان و تاجیکستان نمی‌توان دید. و نیز زبانی که برای وصف به کار می‌گیرد زبانی گران آهنگ و درشت و پرابهام استه زبانی است وحشی و بسیار دور از آن باغ و راغ آشنای زبان شعر هزارسالهٔ فارسی. او در این زبان با گشاده دستی و آزادی خاصی کار می‌کند، صفت‌های غریبی را به کار می‌برد و اجزاء جمله را به اختیار خود با به جا می‌کند تا تصویری تازه و قوی به دست بدهد. برای مثال در این شعر «داستانی نه تازه» آن گره خوردگی زبان وحشی نیما را می‌بینیم که تصویرهایی شگفت پیش چشم ما می‌آورد که گویی از عالمی دیگر است. و در عین حال بسیار قوی و گیرا است. بند اول آن‌که وصف دریاست قدرت تصویرگری این ذهن و زبان وحشی را به خوبی نشان می‌دهد:

شامگاهان که رؤیت دریا
نقش در نقش می نهفت کبود
داستانی نه تازه کرد به کار
رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود
رشته‌های دگر بر آب ببرد

این قدرت تصویرگری و چشمی باز برای دیدن چشم اندازهایی دور از آن‌چه چشم هزارساله شعر ما دیده استه و این زبان وحشی که چندان در بند شکل دستوری و گاه دقت معنایی واژه‌های خود نیسته همان چیزی است که نیما را به صورت یک ویرانگر بزرگ در می‌آورد که خواب آسوده هزارساله شاعران ما را بر هم می‌زند اما این ویرانگری بزرگ سازنده‌گی بزرگی نیز از پی دارد. نیما با گشودن چشمی تازه و زبانی تازه شعر فارسی را به راه‌های آفریننده‌گی تازه‌ای انداخت که در خور این زمانه و نیاز آن بود.

یکی دیگر از نکته‌های نوآورانه نیما مسئله ساختمان شعر است. بدین معنا که در شعر کلاسیک ما از آن‌جا که قالب‌های از پیش داده عروضی فرم شعر را معین می‌کنند، شاعر چندان در بند تمامیت یا ساختمان شعری یک قصیده یا غزل یا مثنوی نیسته بلکه بیشترین همت را در کار آرایش لفظی و صناعی بیت‌ها می‌کند. نمونه عالی آن شعر حافظ است که با آن‌که تنی چند د روزگار ما کوشیده‌اند به آن سر و سامان ساختمانی بدهند و میان بیت‌ها روابطی برقرار کنند چندان کامیاب نشده‌اند و چه بسا کوشش بیهوده‌ای کرده‌اند. یعنی استقلال بیت در غزل به خودی خود این امکان را می‌دهد که شاعر در هر بیتی مطلبی دیگر بگوید. اما نیما هنگامی که قالب‌های عروضی را می‌شکند و مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌کند این اصل را نیز پیش می‌کشد که شعر باید در درون خود یک تمامی باشد و به اصطلاح

ساختمانی داشته باشد با پیوند منطقی میان اجزاء آن. منطق درونی و ساختمانی شعر باید وزن، کوتاهی و بلندی مصرع‌ها، جای قافیه و کارکرد عناصر خیال را معین کند و این همه در رابطه با معنایی ست که تمامیت شعر می‌خواهد برساند یا حالی است که می‌خواهد القا کند. این تمامیت ساختمانی را، برای مثال، در این شعر «اجاق سرد» می‌توان دید که چگونه عنصر تصویری حالت درونی شاعر را باز می‌تاباند و به خواننده می‌رساند:

مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی
همچنان کاندر غبار اندوده اندیشه‌های من
ملال‌انگیز
طرح تصویری در آن هر چیز
داستانی حاصلش دردی
روز شیرینم که با من آشتی بودش
نقش ناهمرنگ گردیده
با دم پاییز عمر من کنایت از بهار روی زردی
همچنان که مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی

نوع وزنی که برای این شعر برگزیده شده، و ارتباط ساختمانی آغاز و پایان شعر که به آن تمامیت می‌بخشد و تصویر اجاق مرده‌ای در جنگل که جز خاکستر سردی در آن نمانده، اندوه حسرت شاعر را از روزگاری رفته به خوبی می‌رساند. یکی از درونمایه‌های اساسی شعر نیما «غم غربت» است که آن را به خوبی در این شعر می‌بینیم با تمام قدرت شاعرانه و نوآورانه نیما در بیان احوال درون خود. آن اجاقی که روزی یا شبی یا روزگارانی آتشی در آن روشن بود و گرما و روشنی می‌پراکند و گرسنه‌گان را خوراک تازه و داغ می‌داد، و جمعی را بر گرد خویش گرد می‌آورد و شادی می‌بخشید، اکنون افسرده و خاموش افتاده و تنها نقشی پریشان از روزگار و زندگانی رفته در آنست. این همان درون پرشور و پرجوش شاعر است که اکنون از تب و تاب افتاده و افسرده با مشتی خاطره و طرحی خاکستری از روزگاری رفته بر جا مانده است.

نیما رسالات زیادی هم نوشته که بیان نظری مسایلی است که به ذهن او می‌رسید، مثل ارزش احساسات، حرف‌های همسایه، تعریف و تبصره. نیما در این رساله‌ها نکته‌هایی به راستی تازه را بیان می‌کند که در فضای بحث و نقد ادبی ما تا آن روزگار بی سابقه است. یعنی او، در عین حال، یک سنجشگر و نظریه‌پرداز ادبی است که مسئله رابطه ادبیات و زمان و تاریخ را پیش می‌کشد و تحول بینش ادبی را از لوازم تحول فکری و خروج از بن بست اندیشه و زندگی انسان می‌داند. مشکل بزرگ این رساله‌ها گنگی زبان آن‌هاست که گاه به زبان گنگ خواب

یک نکته مهم دیگر در شعر او زبان وحشی اوست که با طبیعت وحشی‌ای که تصویر می کند هم‌ساز است. نیما همان گونه که طبیعتی را وصف می کند که طبیعت شناخته شده در شعر فارسی نیست، زبانی را نیز به کار می برد که زبان آشنا و پیراسته و پرداخته شعر فارسی نیست

دیده می‌ماند. نیما نویسنده چیره دستی نیست. بخشی از این مشکل به خود او باز می‌گردد که بر زبان نثر فارسی چندان مسلط نبوده و بخشی هم به این دلیل که هنوز زبان نثر فارسی بسیار گنگ و لنگ و کم توان بوده و اسیر بسیار کلیشه‌ها و بندهای

درواقع، نیما به صورت نظری از پرسشی اساسی آغاز کرد، یعنی این که: شعریت شعر در چیست؟ آیا در صورت یا صورت‌های معینی است که در عرف و سنت شعر شناخته می‌شود، یعنی «کلام موزون و مقفّی» و یا به عکس، در نحوه بینشی از اشیاء و جهان است که با صورت بیانی خاصی پیوند می خورد.

دست و پاگیر زبان منشیانه؛ سنگلاخی بوده است پر از سنگ و کلوخ‌های به میراث مانده از پدران و نیاکان و به ویژه در برخورد با مسائل و مفاهیم آن از بنیاد بیگانه بوده است. نیما در نوشته‌هایش، چنان‌که اشاره کردم، دید تازه‌ای می‌آورد و آن رابطهٔ ادبیات و تاریخ است.

البته برای ذهن اسطوره‌ای شرقی و بیگانه با بینش تاریخی مدرن، فهم این مسائل آسان نیست و مبارزه‌ای دور و دراز و پایداری سرسختانه‌ای لازم بود تا این دید به کرسی نشیند و از ادبیات اسطوره زدایی کند.

یکی از بزرگترین هدیه‌های نیما به ادبیات ما «فردیت» بود. بدین معنا که شاعر به جای آن که یک پیش - نمون (prototype) شاعرانه را تکرار کند تا شاعر شناخته شود و به جای پیروی از آن سرمشق قدیمی که می‌گوید «ره چنان رو که رهروان رفتند» به او میدان باز زندگی فردی و تجربه‌های آن را نشان می‌دهد که شاعر باید قوه خیال و بینش خود را در آن به کا برد و صیدهای شاعرانه خود را به تور اندازد. او به ما آموخت که شاعری تکرار کلیشه‌های شاعران گذشته نیست و میدان تجربه و بینش شاعرانه محدود به میدان تجربه‌های سنتی نیست و اساساً سنت‌های دیرینه پوسیده بزرگترین سد راه آفریننده‌گی هنرمنداند.

یک نکته دیگر که می‌خواهم اشاره کنم ویژه‌گی فضای روشنفکرانه‌ای است که نیما به آن تعلق دارد. نیما به فضای روشنفکرانه‌ای تعلق دارد که با جنبش مشروطیت در ایران شکل گرفت و کمابیش تا شهریور ۱۳۲۰، یعنی پایان دوران رضاشاه، ادامه پیدا کرد. در این دوران روشنفکران ایرانی هنوز زیر نفوذ ایده‌هایی هستند که از لیبرالیسم اروپایی سرچشمه گرفته و بنیادی‌ترین مفهوم آن آزادی سیاسی است. این «روشنفکری» همچنین حامل ایده‌های روشنگری اروپاست و بادی از ایده‌های علم مدرن و مفاهیم و جهان بینی آن به او خورده است. بنابراین، ستیزیدن با خرافات عامه و دست‌اندازی دین در همه شئون زندگی و ذهنیت سنگواره‌ای قرون وسطایی، و آوردن «روشنایی» تازه از راه گسترش علم و آموزش و پرورش و دگرگون ساختن بینش مردمان را از وظایف خود می‌دانست! دو-سه نسلی که با روح جنبش مشروطیت رشد کرد «رسالت فرهنگی» را به اصطلاح، اساس کار خود می‌دانست. در همین دو-سه نسل است که پژوهشگرانی چون محمد قزوینی و عباس اقبال در زمینه پژوهش در تاریخ و ادب و میراث‌های دیرین پیش از اسلام پدید می‌آیند و فروغی سیر حکمت در اوپا را می‌نویسد و تقی‌زاده مجله کاوه را منتشر می‌کند و به کارهای علمی و پژوهشی در جنب کار سیاسی می‌پردازد و دهخدا دست به تالیف لغت نامه می‌زند.

در این دوران است که دو چهره مهم پدیدار می‌شوند که بنیانگذار ادبیات مدرن ایرانند. فرق اینان با نسل روشنفکران پس از شهریور ۱۳۲۰ - که بیشتر زیر نفوذ امواج فکری برخاسته از مارکسیسم - لنینیسم

قرار گرفتند - این بود که اگرچه با مسائل سیاسی برخورد داشتند اما معنا و درونهٔ فرهنگی کارشان اهمیت بیشتری داشت. البته درست است که خفقان سیاسی در دهه‌های ده و بیست یکی از دلایل سکوت سیاسی بسیاری از آنان بود، ولی بر روی هم می‌توان گفت که در این نسل اثر جنبش روشنگری اوپایی قوی‌تر بوده است؛ جنبشی که بیشتر در قالب اندیشه علمی و فلسفی و بیان ادبی و از راه آموزش دوباره انسان می‌خواست جامعه را به سوی تحول ببرد. یک نمونه درخشان از این نوع صادق هدایت است که گذشته از اهمیتی که از جهت داستان نویسی دارد، از نظر انتقاد اجتماعی نیز در زبان طنز آثار بزرگی از خود به جا گذاشته است. وغوغ ساهاب هدایت طنزنامه بسیار قوی و گزنده‌ای است که بر بیشتر جنبه‌های زندگی اجتماعی ایران روزگار خود خنده می‌زند از فرم‌های سنگوارهٔ ادبی گرفته تا گوشه و کنارهای زندگی اجتماعی. در شعر هم نیما را داریم که شعرش سرشار از فحوای انسانی (اومانیستی) است؛ اما سیاسی به معنای دقیق کلمه نیست. مثلاً آن‌گونه سیاسی نیست که شاملو در نسل بعدی هست. نیما رسالت شاعرانه خود را بسیار جدی می‌گیرد و موانع و دشمنانش را هم به خوبی می‌شناسد و نوشته‌هایش گواه همین معنی است. درواقع، از نظر اهمیت و مرکزیتی که شعر در میان ایرانیان دارد، تحول صورت و معنای شعر در میان ما تحول بسیار مهمی است که غیرمستقیم بر روی جنبه‌های دیگر زندگی ما هم اثر داشته است.

یک مشکل بزرگ در کار نیما، که اشاره‌ای هم به آن کردیم، از همان «زبان وحشی» او برمی‌خیزد که بسیاری از مرزهای دستوری و معنایی را زیر پا می‌گذارد تا به نوعی زبان تازه برسد. این زبان با پیچیده‌گی‌ها و نوآوری‌های تصویری و همچنین با جابه‌جا کرد عناصر نحوی جمله در عین آن‌که فضاهای غریب می‌آفریند و گاهی شگفت‌انگیز و زیبا، هزار دالان‌های سردرگمی از تصویرها و مفاهیم نیز پدید می‌آورد که انس گرفتن با شعر او را دشوار می‌سازد. یکی از دلایل آن لابد اینست که فارسی زبان مادری او نبوده است و نیز دوره مدرسه را در مدرسه فرانسوی سن لویی گذرانده و یا شاید بتوان توضیح روانشناسی برای آن آورد و گفت که روح سرکش او قالب‌های آشنای زبان را بر نمی‌تافته و رویاهای شگفت و وحشی او زبانی وحشی می‌طلبیده که در عین ناآشنایی و غرابت‌تر و تازه‌گی و حضور ناگهانی گل‌های وحشی را دارد.

زردها بی خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی خودی بر دیوار
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نسبت
گرته روشنی مرده برفی همه کارش
آشوب
بر سر شیشه هر پنجره بگرفته قرار
وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته است از این
میهمانخانهٔ مهمان کُش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است
چند تن خواب آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار

در این شعر ترکیبی شگفت از زبان و تصویرهای

هنر شاعرانه آنست که شاعر بتواند، برخلاف دیگر به کار برندگان زبان، حال درونی خود را نقش کند. او نباید تنها بگوید که «خسته‌ام» یا «ملولم» فضایی عینی حال درونی خود را از گُنگی و کلیت مفهوم‌ها بدر آورد و عینی و خاص پدیدار کند و خواننده شعر آن را در آن فضا دوباره تجربه کند. در این سه شعر نیما این هنر را به کمال نشان می‌دهد

غریب و فضاها و اسم‌های ناشناس (برای ما) دیده می‌شود. این‌گونه وصف طبیعت و فضای پیرامون، وصف فضای سرد برفی کوهستانی در آستانه صبح و دمیدن سرخی سپیده دم، به عنوان زمینه‌ای برای بازگشت به درون خانه تنگ و تاریکی که «چند تن خواب آلود، چند تن ناهموار، چند تن ناهشیار» را «نشناخته به جان هم انداخته است» و باز نمودن حالت غربت و ملال و تجربه یک لحظه از زندگی انسانی در یک طرح کوتاه اما بسیار قوی، همان هنر بزرگ نیما و آفریننده‌گی او و درس بزرگی است که او به عنوان پیشوای شعر نو به شاگردانش می‌دهد. اما در میان مجموعه شعرهای نیما شاید جز چهار-پنج شعر این‌گونه تمام و ساختمان‌دار نیست و این‌ها بهترین الگوهای شعر نو هستند. اما آن‌جا که کار او از این‌گونه طرح زنی‌ها به منظومه‌سرایی می‌رسد، کار دشوار می‌شود. منظومه‌های او طولانی و پرپیچ و تاب و ناهموارند و ملال آور.

یکی از جنبه‌های بزرگ هنر نیما فضاسازی است و از بیرون، از فضای طبیعی و بیرونی، به فضای درونی (روانی) آمدن. طراحی او از فضای بیرونی زمینه را برای ورود به فضای درون و احوال نفسانی شاعر آماده می‌کند. چنان‌که در دو شعر «اجاق سرد» و «برف» دیدیم و در شعر «تو را من چشم در راهم» نیز می‌توان دید:

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها
رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم
شباهنگام
در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یا نه من از یادت نمی‌کاهم
تو را من چشم در راهم.

غم غربت؛ چنان‌که گفتیم، یکی از زمینه‌های اصلی شعر نیما و موضوع کامیاب‌ترین شعرهای اوست. و در این شعر، چنان‌که دیدیم، نیما به یاری فضاسازی شگفت، با بردن نگاه ما به فراز کوه‌های جنگلی در غروب و آن دلگیری غروبی، قوی‌ترین احساس را به ما از حال دل گرفته‌گی و غربت خویش از دوست یا یار می‌دهد. هنر شاعرانه آنست که شاعر بتواند، برخلاف دیگر به کار برندگان زبان، حال درونی خود را نقش کند. او نباید تنها بگوید که «خسته‌ام» یا «ملولم» فضایی عینی حال درونی خود را از گُنگی و کلیت مفهوم‌ها بدر آورد و عینی و خاص پدیدار کند و خواننده شعر آن را در آن فضا دوباره تجربه کند. در این سه شعر نیما این هنر را به کمال نشان می‌دهد.

به هر حال، بخش عمده‌ای از شعر نیما تجربه گری‌های اوست در بیان و تصویرگری و بسیاری از آن‌ها پرداخت نهایی نشده است؛ در نتیجه خام و ناتراشیده مانده است. به همین دلیل، خواننده عادی شعر که به دنبال زبان هموار و خوشایند می‌رود چه بسا از او می‌رمد، اما شاعران حرفه‌ای و جست‌وجوگر از او بهره‌ها گرفته‌اند و از این کان بسیاری ماده خام به پالایشگاه خود برده‌اند و پالوده‌اند. باری، این آزمونگر سخت پا و کوشا در کوره راهها و سنگلاخ‌هایی گام زده که هیچ‌کس پیش از او نرفته، و پیشاهنگی است خطرکننده که گام زدن در راه‌های کوفته و هموار را خوش نمی‌دارد و در نتیجه، کاشف سرزمین‌های تازه است و به همین دلیل بزرگ است.

داستان ایرانی

آهو و مرغ عشق

محمد محمدعلی

قاری، کف کوچک دستش را به بناگوشش چسبانده بود. صفحه‌ای از قرآن را جلوی نیمی از چهره‌اش گرفته بود و با صدایی بلند و خوش می‌خواند... ما نمیدانستیم طاهر، واقعاً مرده، یا جایی پنهان شده است. مجلس ختم را از این جهت بر پا کرده بودیم که اگر مرده است، لااقل روحش در آن دنیا عذاب نکشد. ما هم به رسم معمول کاری کرده باشیم. همین سی و هشت نه روز پیش بود که از صبح به شکار رفتیم. آهو را او با آخرین فشنگمان زد و من چه‌قدر افسوس خوردم که چرا نمی‌توانم مثل او تیر بیندازم.

قاری که جایش را به مرثیه خوان سپرد، باز هم، همه دست روی پیشانیهایشان گذاشته بودند و باز هم شانه هاشان تکان نمی‌خورد. چهره هیچ‌کس پیدا نبود، الا پیرمرد افلیجی که اصلاً توجه نداشت که این مجلس ختم مثل سایر مجالس ختم نیست. رهگذر بود شاید؟ وقتی دو رکعت نماز خواند، پاشد و آمد کنار من نشست. همان یک پایی که داشت دراز کرد و غرق تفکراتش شد. بعد هم پا شد و لنگ لنگان رفت.

زمانی که دوتایی بالای سر آهو رسیدیم، آهو به پهلوی راست افتاده بود و نفس نفس می‌زد. طاهر می‌خواست حلالش کند؛ اما من اصرار کردم که نکند. طاهر گفت:

«حملش دست و پا گیره پسر.»

من قبول کردم که آهو را به کول بکشم و مرهم بر زخمهایش بگذارم.

مرغ عشق را هم طاهر به من داده بود. مدتی پیش از روز شکار آهو، از یک عشقباز خریده بودش. عشقباز به او گفته بود:

«اول دو تا بودن ولی یکیشون به تیر غیب گرفتار شد.»

این نقل قول را طاهر، در ضمن شکار آهو برایم تعریف کرد.

مرثیه خوان از گرمای ظهر عاشورا حرف می‌زد. گلویم خشک شده بود و کسی آب یخ و چای و شربت دور نمی‌گرداند.

شکم آهو، پس گردنم بود و ران لاغرش تو مشتم و سخت می‌فشردم تا بیش‌تر از این خونریزی نکند از تپه‌ای بالا می‌رفتیم که سایه آن‌ها را در اطراف خود حس کردیم.

طاهر گفت: «اگه همدیگرو ندیدیم حلالم کن. این آهو و اون مرغ عشق، یادگار من باشد پیش تو.»

طاهر گفت: «این سایه‌ها شکاربان بودن یا ژاندارم؟»

گفتم: «آهو را بده من تا تندتر حرکت کنیم، حالا باید بجنبیم و تو نپرس چرا.»

صبح‌ها، آهو سرش را به شیشه پاسیو می‌زد و مرغ عشق، بالش را به قفسی که به دیوار اتاقم بود، و من از خواب بیدار می‌شدم. آن‌ها به هم مانوس شده بودند. نمی‌دانم چرا آهو، مرغ عشق را با حسرت نگاه می‌کرد. یعنی از عاقبت کار هم خبر داشتند؟ من و طاهر از دوران مدرسه با هم بودیم و روزنامه دیواری می‌نوشتیم، تئاتر بازی می‌کردیم، موسیقی می‌شنیدیم و یه هم چیز می‌آموختیم. بیشتر او به من می‌آموخت.

مرثیه خوان که رفت بواعظ از شجاعت و قیامت حرف زد. من دقیقاً می‌دانستم معنی شجاعت چیست. واعظ داشت به حاشیه می‌زد و به صحرای کربلا می‌رسید. ما صاحبان مجلس چشممان به در بود که نکند بیایند و بگویند، ختم بی ختم... آن روز، طاهر آهو را از من گرفت و قدم‌های بلندی برداشت. نمی‌دانم چرا اصرار داشت که دقیقاً نگوید چرا دنبالش هستند. شاید می‌ترسید من هول کنم و یا کاری کنم که به ضرر هر دومان باشد؛ اما از گربه سیاه خانه من گفت که دو چشم سبز داشت و چند سبیل بلند هم پشت لبش سفید شده بود. گربه‌ای نرم و لغزنده که می‌توانست از یک سوراخ کوچک به خانه‌ام داخل یا از آن خارج شود، بدون این‌که کسی متوجهش بشود.

آهو، گاهی روی شانه من بود گاهی روی شانه طاهر که خسته‌تر از من بود. چند بار بیراهه زدیم و پشت تپه‌ها پنهان شدیم. دلم می‌خواست برای دوستم کاری بکنم؛ اما خیلی می‌ترسیدم. آن وقت طاهر آهو را داد به من و گفت:

«حالا مرغ عشق، یک دوست خوب داره. نپرس آهو و مرغ عشق چه ربطی به هم دارن. به موقعش ربط پیدا می‌کنن.»

در یک چشم به هم زدن مرا رها کرد و در خم تپه‌ای ناپدید شد. بعد آن دو نفر که حالا لباس روستایی‌شان را می‌دیدم، به دنبالش دویدند، و من هیچ کاری نمی‌توانستم بکنم. این خواست طاهر بود که مرا از مهلکه برهاند. مهلکه ساک دستی که او زیر یکی از تخته سنگ‌ها جایش گذاشت. بهتر که بگویم پنهانش کرد.

مجلس یادبود که تمام شد یک وقت دیدم که در خیابانم و دارم به طرف خانه‌ام می‌دوم. دلم شور می‌زد. حالا هم که از آن خانه اسباب کشی کرده‌ام دلم شور می‌زند. از همان دلشوره‌ها که بعضی وقت‌ها بی خود و بی جهت به دل آدم می‌افتد. سراسیمه می‌دویدم. نزدیک غروب بود و همیشه این ساعت‌ها خانه بودم. افسوس این که چرا آن روز، همراه طاهر نرفتم هنوز با من بود.

خیالم از بابت آهو آسوده بود. غیر از گرگ یا یک آدم مسلح، دیگر چه عاملی می‌توانست برای آهوی من خطرناک باشد؟ اما مرغ عشق، ضعیف و در قفس بود و یک دشمن شناخته شده و مکار داشت. مرغ عشق هم می‌دانست دشمن ازلی ابدی‌اش گربه است. بارها شاهد بودم که وقتی گربه، دور از چشم من، ناغافل از یک جای خانه وارد می‌شد، مرغ عشق، ابتدا سکوت می‌کرد. سکوتی که انگار مرده است. تکان نمی‌خورد؛ اما با نزدیک‌تر شدن گربه یکباره به هیجان می‌آمد. آن‌قدر پر و بال به میله‌های قفس می‌زد تا من متوجه شوم و با پرت کردن لنگه کفش یا هر چیز دیگر، گربه را فراری بدهم؛ اما آهو...

روزی که تیمارش کردم، خواستم قلاده‌ای به گردنش بیندازم. خیلی هم اصرار داشتم؛ اما حیوان مقاومت کرد. دور پاسیو که اطرافش شیشه قدی بود، چرخید و چرخید تا نگذاشت قلاده را که خیلی هم زیبا و گران بود، به گردنش بیندازم. آن‌قدر سرش را به عقب و جلو برد تا منصرف شدم. چه کار خوبی کردم آن روز. همه این‌ها خاطره است، خاطره خوبست که آزاردهنده نباشد و آدم وقتی مرورش می‌کند، حس نکند که کم کاری یا سهل انگاری کرده است.

در راه، صدای قاری در گوشم زنگ می‌زد. به خانه که رسیدم، انگشتم را روی زنگ فشار دادم. فراموش کرده بودم که توی خانه غیر از خودم‌کس دیگری زندگی نمی‌کند. صدایی از دالان آمد. تا کلید را در

قفل پیچاندم و در را باز کردم، آهو خود را عقب کشید. سر تیز خرده شیشه‌ها بر گردنش راست ایستاده بود و خون شُره می‌کرد روی تن و بدنش و بعد روی موزاییک‌های کف راهرو می‌چکید. دنبالش رفتم جلوتر از من به اتاق خواب رسید. همه چیز به هم ریخته بود. شیشه پاسیو شکسته بود. کشوهای میزم درآمده بود و معلوم بود کسی که چوبی زیر بغل داشته در اتاقم جولان داده است. مرغ عشق نفس نمی‌کشید. از پشت میله‌های قفس بهش فوت کردم دو پر رنگی‌اش راست ایستاد؛ اما خودش نفس نمی‌کشید. یک جسم تیله‌ای سبز، زیر قفس بود. چند قطره خون به دیوار شتک زده بود.

نمی‌دانم چه‌طور آهو یک چشم گربه را از کاسه بیرون آورده بود. آن روز، چشم گربه را برداشم و گذاشتمش سر طاقچه و بعد با خود آوردم این خانه جدید. تصمیم دارم وقتی کاملاً خشک و پلاسیده شد، نخی از وسطاش رد کنم و اگر طاهر آمد به شوخی هم که شده به گردنش بیندازم. بگویم: «یادگار من بماند پیش تو.» یا باز هم یادگار او محسوبش کنم. گربه، روی سقف حمام کنار حیاط خلوت ناله می‌کرد. صدای مرثیه خوان در گوشم زنگ می‌زد. فکر می‌کردم نکند، وقتی او مرثیه می‌خواند، به خانه او هم شبیخون زده باشند. زده بودند. تک تک آدم‌های شرکت کننده در آن مجلس یادبود...

هوشنگ میمنت

نفس‌اش بالا نمی‌آمد. احساس کرد چیزی از درون، سینه‌اش را می‌خراشد. سرفه‌اش گرفت و با هر سرفه سوزش سینه‌اش بیشتر شد.

طیبه بازویش را فشار داد: الان سوار می‌شیم! بعد زیر لب گفت: یا قمر بنی هاشم. همیشه همین را می‌گفت، هر وقت صدای سرفه‌های مرد شدید می‌شد و هر وقت که دستمال خونی را از دستش می‌گرفت و جعبه کلینکس را می‌گذاشت جلو دستش.

- بقیه اله! دربست!

تاکسی زرد رنگ چند قدم جلوتر ایستاد. طیبه بازوی رسول را ول کرد و دوید به طرف تاکسی، سرش را دولا کرد و از بالای شیشه نیمه باز در تاکسی گفت: هزار و پونصد تومن بقیةاله!

راننده بی که نگاهش کند دنده عوض کرد و او ماند. رسول آمد کنار دستش، دوباره سرفه کرد بعد با دستمالی که دستش بود دور دهانش را پاک کرد. بگو دو تومن! صدایش خشک و دردناک بود، نفس بالا نمی‌آمد.

یک پیکان سبز رنگ جلو پایشان ایستاد: دو تومن بقیةاله! راننده از بالای عینک ذره بینی نگاه کرد به صورت زن: از این‌جا تا بقیةاله؟ همین جوری تا راه آهن ۵۰۰ کرایته! دربست تا بقیةاله چهار تومن. زن آمد چیزی بگوید که راننده تکرار کرد: چهار تومن و دوباره از بالای عینک نگاه کرد به زن. طیبه سرش را گرداند به طرف رسول و زیر بازویش را گرفت. راننده سرش را گرداند و به هر دو نگاه کرد، مطمئن شد که سوار نمی‌شوند. رسول دوباره سرفه کرد. حالا تمام تنش می‌سوخت گُر گرفته بود انگار: ولش کن! بیا برگردیم.

طیبه به دستمال خونی توی دست رسول نگاه کرد، یه دقه صبر کن، میبرنمون! راهی نیست و دستش را بلند کرد جلو یک وانت که رد شد و راننده ماشینی که پشت سر وانت می‌آمد ایستاد نگاه کرد به مرد و بعد به طیبه و با دست اشاره کرد که سوار شوند، طیبه دست رسول را کشید مرد گفت: با ما نیست! بنز که مسافرکش نیست؟ اما بود انگار، مردی که پشت فرمان نشسته بود با دست اشاره کرد طیبه رفت جلو: بقیةاله ۲ تومن، مرد که عینک آفتابی داشت لبخند زد! سوار شید باشه، طیبه رفت به طرف رسول، میگه سوار شید! رسول سرش را را دولا کرد که راننده را ببیند و طیبه گفت: برو بالا سوار شو! تند گفت: این را و سوار شدند.

تا برسند به میدان بهمن، رسول یک ریز سرفه کرد. طیبه دو تا کلینکس خونی را توی مشت‌اش فشار داد. نشناختی داش رسول! این را راننده گفت: رسول دوباره سرفه کرد و این بار خشک‌تر، به جا نیا... وردم، نفس‌اش تنگی می‌کرد. طیبه نگاه کرد به راننده که از توی آینه نگاه می‌کرد به رسول! صباحی‌ام! اصغر! یادت اومد... سومار! رسول از توی آینه زل زد به مرد که داشت عینکش را برمی‌داشت. حالا شد؟! شناختی!

رسول خم شد به جلو و از لای پلک‌هایش که سنگینی می‌کرد صورت مرد را ورانداز کرد بوی ادکلن نفس‌اش را تنگ کرد دوباره سرفه کرد و بی حال نگاه کرد به پوست صاف و تراشیده صورت مرد. اصغر بود، اصغر توپچی صدایش می‌کردند بس که عشق فوتبال بود. آخرین باری که دیدش شب حمله بود چفیه‌اش را انداخت گردن رسول؛ اگه بخت یارت شد لااقل چفیه ماروهم با خودت ببر، ما که لایق نیستیم و از آن شب به بعد ندیده بودش. از خط حمله رفت بیمارستان سه تا ترکش، یکی زیر طحال، یکی روی گردن یکی هم کشاله ران پای چپ‌اش و حالا بعد از شانزده سال!

- خودتی اصغر! خود، خودت!

آره خودمم! شناختی!

رسول دوباره سرفه کرد!

- از حاج مراد شنیدم که شیمیایی شدی! منم ترکش خمپاره خورد تو پهلوم، و با دست به پهلوی راستش اشاره کرد. تو مریضخونه که بودم جنگ تموم شد، چهل روز خوابیدم! خیلیه نه! ۸۰ درصدی شدم! میدونی خیلی دلم می‌خواست ببینمت چه روزایی بود رسول! یادته! رسول دوباره سرفه کرد و سرش را تکان داد، طیبه یک کلینکس دیگر داد دستش و کلینکس خونی را گرفت.

- حالت خرابه انگار!...

طیبه بازوی رسول را گرفت: یا قمر بنی هاشم و راننده گاز داد.

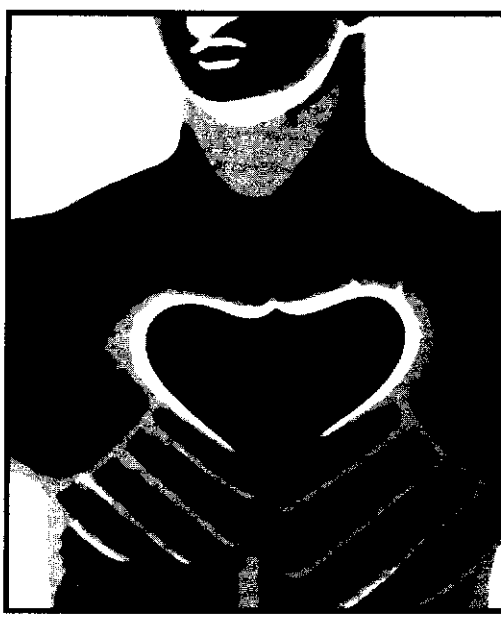
صورت رسول کبود شده بود و حرف‌ها را نمی‌شنید. انگار اصغر به طیبه چیزی گفت که طیبه بازویش را محکم فشار داد. اصغر دستش را با یک تکه مقوا دراز کرد به طرف طیبه، بیا این کارت منو داشته باش، دفترم تو برج میلاده، بلدی؟ شهرک غرب! کاری داشتین بهم زنگ بزن داش رسول خیلی گردن ما حق داره زن تکه مقوا را گرفت. چادر را کشید جلو و نگاه کرد به رسول که پلک‌هایش روی هم افتاده بود و صدای اصغر را شنید که حتماً زنگ بزن بالاخره... بعد انگار که با خودش حرف می‌زد گفت:

جانم! بگو! نه نه! دویست و سی میلیون، صنار بیشتر بهش نمیدی، گرفتی!

رسول دوباره سرفه کرد و طیبه با یک کلینکس خونی گوشه لبش را پاک کرد، نفهمید چرا مرد با خودش حرف می‌زند.

در اولین فرصت

هوشنگ اعلم



نمی‌دانم چرا باید این‌ها را بنویسم، اصلاً حوصله‌اش را ندارم اما ظاهراً چاره دیگری نداریم، ما فقط هفته‌ای یک بار همدیگر را می‌بینیم. بعد از ظهر روز تعطیل آخر هفته و تنها چهار ساعت فرصت داریم که با هم حرف بزنیم، در مورد برنامه‌هایی که برای زندگیمان داریم تصمیم بگیریم و به حساب خرج و دخل زندگی‌مان برسیم. زندگی، در این هفت سال همین طور گذشته، البته در سال اول ازدواجمان، گاهی می‌شد که می‌توانستیم در وسط هفته هم همدیگر را ببینیم یا به مناسبتی یک روز مرخصی بگیریم و با هم باشیم. البته مرخصی گرفتن هم آسان نیست، فقط در صورت مرگ یکی از بستگان درجه اول مرخصی می‌دهند آن هم فقط ۲۴ ساعت و در این هفت سال ما فقط دو بار توانستیم از مرخصی استفاده کنیم یک بار وقتی پدر «سونیا» مرد و یک بار هم وقتی که من مادرم را از دست دادم.

امروز دوشنبه است «سونیا» برایم نوشته، دارم دق می‌کنم! نمی‌دانم تا کی باید به این زندگی نکبت ادامه بدهم دیروز خانم «کاشف» بچه‌اش را آورده بود اداره، البته قبلاً اجازه این کار را گرفته بود، آن هم فقط برای نیم ساعت چون قرار بود دکتر اداره در بازدید هفته‌گی‌اش بچه را معاینه کند، احتمال می‌دهند که یک بیماری مسری داشته باشد وقتی بچه را دیدم دوباره به یاد زندگی خالی خودمان افتادم. سونیا چیزهای دیگری هم نوشته است در مورد این‌که نگاهی به قبض‌های آب و برق بیاندازم. می‌ترسد برق قطع بشود و بعد هم نوشته بود در اولین تعطیلی که همدیگر را دیدیم می‌خواهم در مورد یک مسئله مهم حرف بزنم. و بعد زیرش نوشته بود خیلی جدی، واقعاً جدی و زیر این دو کلمه را هم خط کشیده بود.

حدس می‌زنم موضوعی که تا این حد برایش مهم است چیست. بچه! سونیا عاشق بچه است، دلش می‌خواهد مادر بشود. یک بار برایم نوشت: مادر شدن تنها چیزی است که یک زن را معنا می‌کند. یک بار هم وقتی در شب تعطیل آخر هفته با هم شام می‌خوردیم، ناگهان قاشق‌اش را گذاشت توی بشقاب و دیدم که اشک‌هایش سرازیر شده و قبل از این‌که چیزی بپرسم گفت: زندگی‌مان خیلی خالی است، مگه نه! من به جای جواب فقط نگاهش کردم.

نمی‌دانم چه‌طور می‌توانیم بچه داشته باشیم. ما حتی برای اداره زندگی خودمان، تضمین کافی نداریم، یعنی نمی‌دانیم با این وضعیت تا کی می‌توانیم ادامه بدهیم، آن وقت وجود یک بچه! آن شب وقتی سونیا شامش رانصفه کاره گذاشت سعی کردم دل داری‌اش بدهم، گفتم: «سونیا» ما خودمان هفته‌ای یک بار همدیگر را می‌بینیم آن وقت بچه! بچه‌ای که فقط هفته‌ای یک بار میتوانیم او را ببینیم! سونیا گفت: مهم نیست که چه‌قدر او را می‌بینم، مهم این است که او را داریم این خیلی فرق می‌کند. من تمام روز را می‌توانم به او فکر کنم تو هم همین طور.

... ولی این خیلی بدتر است «سونیا» وقتی بچه داشته باشیم و او را نبینیم، دایم باید غصه بخوریم. دایم به این فکر می‌کنیم که مریض نشده باشد گرسنه نمانده باشد و...

- مگر بقیه چه کار می‌کنند. بچه‌هایشان توی مهد کودک است. اکثر زن و شوهرها مثل ما هستند، فقط هفته‌ای یک بار فرصت دارند همدیگر را ببینند، حتی بعضی‌ها ماهی یک بار اما بچه هم دارند و همین که او رادارند زندگی‌شان پر است! می‌فهمی پُر.

شاید راست می‌گوید سونیا، خود من هم گاهی از این زندگی خالی خسته می‌شوم. شاید فردا که سونیا می‌آید و این یادداشت‌ها را می‌خواند عقیده‌اش درباره نظر من تغییر کند او فکر می‌کند که من دوست ندارم بچه داشته باشم، اما واقعاً این طور نیست. ولی می‌ترسم، از این‌که فقط هفته‌ای یک بار باید او را ببینم. از این‌که دلم برایش تنگ بشود و نتوانم درست کار کنم و آن وقت یا باید کارم را رها کنم یا آن‌ها مجبورم می‌کنند که این کار را بکنم.

راستی تا یادم نرفته باید برای سونیا بنویسم فردا که به خانه آمد حتماً کمد لباس‌ها رامرتب کند.

امروز فقط یک ربع تمام، دنبال یک پیراهن گشتم. با این وقت کمی که ما برای در خانه بودن و استراحت داریم. هدر رفتن یک ربع از وقت واقعاً فاجعه است. حتی روز تعطیل آخر هفته هم که با هم هستیم بخشی از وقتمان صرف انجام کارهایی می‌شود که هیچ کدام به تنهایی نمی‌توانیم انجامش بدهیم. سونیا بعداز ظهرهای، شنبه، سه شنبه و پنج شنبه تنها توی خانه است و من فقط صبح‌های دوشنبه و چهارشنبه آن هم فقط برای چهار ساعت. چون مجبورم در بقیه روزها و شب‌ها به کارهایم برسم. شب‌ها توی آژانس هستم و تا صبح باید مردم را این طرف و آن طرف ببرم. بیشتر مردم، این جور وقت‌ها برای رفتن به بیمارستان به آژانس احتیاج پیدا می‌کنند بعضی‌ها هم از میهمانی بر می‌گردند. نیمی از وقتم را در اداره ثبت اعلانات تبلیغاتی کار می‌کنم و نصف باقی مانده را در مرکز کنترل تبلیغات، سونیا هم تقریباً همین وضع را دارد. منتها او توی بیمارستان کار می‌کند، در شیفت‌های پشت سر هم. می‌گوید: با این هزینه‌های سنگین، اگر این جوری کار نکنیم، هیچ‌وقت نمی‌توانیم بچه داشته باشیم. بزرگ کردن بچه و تربیت کردنش خرج دارد. خُب انگار باید بروم فقط بیست دقیقه وقت دارم که ده دقیقه‌اش حتماً صرف لباس پوشیدن می‌شود. خُب، چی باید می‌نوشتم، آها...

سونیای عزیزم، دوستت دارم! یادت باشد به خانه که آمدی گلدان‌ها را آب بدهی امروز نوبتشان نبود. ضمناً یک هدیه کوچک برایت خریده‌ام به خاطر روز تولدت، آن را گذاشتم کنار آینه، حتی می‌بینی! در مورد آن موضوع هم حتی صحبت می‌کنیم، در اولین فرصت، عاشق همیشه‌گی تو شوهرت.

داستان خارجی

مرگ در ورزشگاه

مترجم: جواد رهبر

رابرت ناتان (۱۹۸۵-۱۸۹۴)

رابرت ناتان، رمان نویس و شاعر آمریکایی، در ۲ ژانویه ۱۸۹۴ در نیویورک به دنیا آمد. در دانشگاه هاروارد تحصیل کرد. سپس به نوشتن رمان روی آورد. از کارهای اولیه‌اش می‌توان به «استاد خیمه شب بازی» (۱۹۲۳) و «همسر اسقف» (۱۹۲۸) اشاره کرد. رمان «یک بهار دیگر» (۱۹۳۲) نام او را بر سر زبان‌ها انداخت. رمان «چهره جنی» (۱۹۴۰) را به نوعی بهترین کار او می‌دانند. بر مبنای رمان‌های او، فیلم‌های هم ساخته شده است. از دیگر رمان‌های او می‌توان به «پس عشق باز می‌گردد» (۱۹۵۸) و «رنگ عصر» (۱۹۶۰) اشاره کرد. ناتان شاعر هم بود و مجموعه «برگ سبز» (۱۹۵۰). از مجموعه شعرهای معروف او به شمار می‌رود. وی در ۲۵ می ۱۹۸۵ در لس آنجلس درگذشت.

دوستم با گفتن این جمله به طرف من آمد: «چطوری؟» پیش از آن‌که پاسخی بدهم، گفت: «دارم می‌رم ورزشگاه، تماشای مرگ علنی پرینسیپوس، هنرپیشهٔ بزرگ. تو هم بیا بریم چون حتم دارم نمایش جالبی خواهد بود.» و در ادامه گفت: «او بزرگترین هنرپیشهٔ جهان بود.» از آن جایی که تعریف این ماجرا را شنیده بودم، همراهش رفتم. در حقیقت به نظر می‌رسید تمامی مردم شهر با عجله به سمت ورزشگاه می‌روند؛ با این وجود، موفق شدیم به زحمت خود را در واگن مترو جا کنیم. همان طور که آهسته با توقف‌ها و انتظارهای بسیار، به سمت بالای شهر می‌رفتیم، دوستم کمی بیشتر دربارهٔ پرینسیپوس، که مرگش سراسر کشور را پریشان کرده بود، صحبت کرد. دوستم گفت: «او عاشقی بزرگ بود و همیشه نقش قهرمان را بازی می‌کرد. حالا در شرف مرگ است؛ با آن طبع هنرمندانه‌اش و به خاطر کمک به خانواده خود، تصمیم گرفته است در ملاء عام بمیرد تا در لحظات آخر عمرش، فریادهای هوادارانش تسلی خاطرش باشد.»

عصری آرام بود؛ بام‌های شهر به سوی آسمان، که غروب بر آن سایه افکنده بود و چند ستاره کم فروغ در آن سوسو می‌زد، قد علم کرده بود. هنرپیشه بزرگ در ورزشگاهی که اغلب مسابقات مشت زنی یا بیس بال در آن برگزار می‌شد و به منظور انجام این مراسم اجاره شده بود، در بستر مرگش دراز کشیده بود، صندلی‌ها، که در قالب ردیف‌های بتونی در اطراف او بود، به طور کامل پر شده بود و گروهی از مردان و زنان هم در جلوی در ورودی با ناراحتی به دربان‌ها خیره شده بودند و دربان‌ها هم متکبرانه به آن‌ها نگاه می‌کردند.

پس از کمی تاخیر به دلیل ازدحام جمعیت، موفق شدیم بلیط و دو زیرانداز کوچک کاهی بخریم و در صندلی هایمان مستقر شویم. کنار ما مردی انگلیسی نشسته بود که از آشنایان دوستم بود. مرد انگلیسی گفت: «حال شما چه‌طور است؟ مراسم شگفت انگیزی است.»

بستر مرگ در مرکز میدان، زیر روشنایی درخشان نورافکن‌ها قرار داشت و پزشکان، پرستاران، گزارشگران و عکاسان روزنامه‌ها گرد آن جمع شده بودند. کمی دیر رسیدیم؛ پیش از ورود ما، شهردار

آمده بود و با کمک پزشکان، در بین تشویق تماشاچیان، اولین آمپول استریکنین را به پرینسیپوس تزریق کرده بود. سپس، رئیس اداره آتش نشانی، هیاتی از مجمع هنرپیشگان، سه سناتور ایالتی و شخصی به نام آقای کوهن از هالیوود، از مرد محتضر دیدار کردند. رئیس جمهور آمریکا هم به مراسم دعوت شده بود و در عوض حضور، کیک کوچکی فرستاده بود.

تماشاچیان با اشتیاق بسیار به مرد محتضر خیره شده بودند. هر چند وقت یک بار، نوای آهی، مانند وزش تند باد برفراز تپه‌ای، در سراسر راهروها می‌پیچید؛ در همان راهروهایی که دستفروشان فریادزنان، لیموناد، بادام زمینی، سوسیس و پرچم‌های سه گوش فروشی خود را تبلیغ می‌کردند. بر روی پرچم‌های سه گوش، که با حاشیهٔ مشکی تزئین شده بود، نام مهم‌ترین نمایش‌هایی که پرینسیپوس در آن‌ها نقش قهرمان را ایفا کرده بود، چاپ شده بود. تماشاچیان پرچم‌های مورد علاقه خود را می‌خریدند و به سمت مرد محتضر تکان می‌دادند. تماشاچیان فریاد می‌زدند: «وای!»، «آی!»، «پرینسیپوس!» «نگذار تو را بکشند.» و با صدای بلند اندرز می‌دادند و به پزشک‌ها گوشه و کنایه می‌زدند.

ناگهان، مردی از ردیف جلوی ما بلند شد و به سمت من چرخید و چشم غره‌ای به من رفت. هیجان زده فریاد زد: «من از دوستان پرینسیپوس هستم. در ضمن، عضو باشگاه روتاری سیراکوز نیویورک هم هستم. می‌دونی کی رو داری هل می‌دی؟» محکم گفتم: «هیچ‌کس را.» و پس از مکثی کوتاه، دوباره سر جایش نشست. مرد انگلیسی نگاه رقت باری به من کرد. سپس گفت: «مشکل شما آمریکایی‌ها اینه که هیچ کار بدیعی انجام نمی‌دید. این مراسم هم منو یاد جشن‌های روم باستان تحت سلطهٔ دیوکلتیان می‌اندازه. همیشه خدا چیزی را از دیگران تقلید می‌کنید. چرا از خودتان استقلال عمل نشون نمی‌دید؟»

هنوز حرف‌هایش تمام نشده بود که زنی در گوشه‌ای از ورزشگاه، دورتر از جایگاه ما، از روی صندلی‌اش بلند شد، جیغ زد و با صورت به زمین افتاد. در یک چشم به هم زدن همه به سمت او رفتند، بلندش کردند، پلیس‌ها بازرسی‌اش کردند، عکاسان عکسش را گرفتند، نام و آدرسش را پرسیدند؛ سپس او را که خرسندی در چهره‌اش موج می‌زد، بیرون بردند. چند لحظه بعد، در سمت دیگر استادیوم، زن دیگری همان اعمال را تکرار کرد. از او هم عکس گرفتند و او را هم که بسیار خرسند به نظر می‌رسید، بیرون بردند. در پی این حادثه، در گوشه گوشهٔ ورزشگاه، زنان جیغ زنان از جای خود بر می‌خاستند و با حالت‌های متفاوت به زمین می‌افتادند؛ بعضی‌ها صورتشان رو به آسمان بود، برخی دیگر روی شکم فرو می‌افتادند. با این وجود، کسی به این زن‌ها توجهی نمی‌کرد و آن‌ها هم خیلی زود، بار دیگر بلند می‌شدند، سر جایشان می‌نشستند و پرچم‌هایشان را تکان می‌دادند.

مرد انگلیسی درآمد که: «شما آمریکایی‌ها مثل بقیه آدم‌ها هستید. چرا باید چنین نمایشی را تماشا کنم در حالی که مشابه‌اش قرن‌ها پیش و خیلی هم بهتر از این توسط دروئیدها(۱) در انگلستان اجرا می‌شده؟» و به جلو خم شد و با عصبانیت فریاد زد «ببین، می‌میری یا نه؟»

هنرپیشه بیمار دراز کشیده بود و با چشمان خسته به تماشاچیان نگاه می‌کرد. به واسطه روشنایی درخشان بالای بسترش، رنگ پریده‌گی و لاغر بودنش به چشم می‌آمد؛ با خود فکر کردم مردن چه حسی می‌تواند داشته باشد. پزشکان با نگرانی دور بستر چرخ می‌زدند، با پرستاران و گاهی با یکدیگر مشورت می‌کردند اما به نظر می‌رسید با نظر همدیگر موافق نیستند یا حتی کوچکترین توجهی به تماشاچیان، که به خاطر هرگزارشی و بدون توجهی به محتوایش، هورا می‌کشیدند، ندارند. یک ساعت بعد، فوق‌العاده روزنامه‌ها برای فروش در راهروها عرضه می‌شد. پسر بچه‌های روزنامه فروش فریاد می‌زدند: «غش کردن زنی در مراسم مرگ پرینسیپوس» «همه چیز راجع به مرگ بزرگ» در روزنامه‌ها، عکس‌هایی هم از اولین زنی که غش کرده بود و نام مستعارش پینکی بود، چاپ شده بود. مرد انگلیسی یک روزنامه خرید.

سپس گفت: «ما هم در انگلستان زن داریم. آن هاهم مهارت خاصی در غش کردن دارند.» مردی که در ردیف جلوی ما نشسته بود، باعصبانیت به او نگاه کرد و گفت: «این بزرگترین مراسم مرگی است که تاکنون به وقوع پیوسته است.» دوست من در تاییدش گفت: «یک پیروزی است.»

ناگهان سکوتی بر ورزشگاه حکم فرما شد. تمام چشم‌ها به سمت پزشکان خیره شده بود، دکترها، حلقه زنان گرد بستر هنرپیشه محتضر، با حالت‌هایشان تلویحاً نشان می‌دادند که فاجعه‌ای در شرف رخ دادن است. نفس در سینهٔ تماشاچیان حبس شد؛ لیموناد فروش‌ها خاموش شدند. سرانجام سرپرست تیم پزشکی جلو آمد و دستش را بالا برد. رنگ پریده، اما با چهره‌ای مصمم اعلام کرد: «او زنده می‌ماند.»

فریادهای شادی چندی به هوا برخاست اما بلافاصله در دریای سوت‌ها محو شد. مرد و زن به پا خاستند، پرچم‌ها تکان داه می‌شد؛ بادام زمینی، سوسیس و بطری‌های نوشیدنی به سمت دکترها و مرد محتضر پرتاب می‌شد. تماشاچیان که برای حضور در این مراسم بلیط خریده بودند، فریاد می‌زدند: «ما می‌خواهیم مردنش را تماشا کنیم.» با هدایت دو زنی که عکاسان از آن‌ها عکس گرفته بودند، تماشاچیان شروع به سوت زدن و هو کردن نمودند. تماشاچیان جیغ می‌زدند: «بزدل‌ها! احمق‌ها! چند پزشک جدید بیاورید!»

مرد محتضر به زحمت بلند شد؛ گویی آسمان را می‌جست، که پیش‌تر آغشته به سیاهی شب شده بود. شگفت زده، دریای مواج چهره‌هایی را که از هر سو احاطه‌اش کرده بودند، از نظر گذراند. اشتیاق تماشاچیان بسیاری برای مرگش، چونان ضربه مهلکی بر او فرود آمد و مانند موج مقاومت ناپذیری بر او کوبیده شد؛ آه‌کشان دراز کشید و مُرد. بلافاصله نورافکن‌ها خاموش شدند، مراسمی به هدایت پینکی آغاز شد و تکه‌های بستر را به عنوان یادگاری جدا ساختند. چندین مرد کلاه‌هایشان را به هوا پرتاب کردند و پیر زنی که از فرط هیجان به زمین افتاده بود، زیر دست و پا له شد.

مرد انگلیسی به تلخی گفت: «در انگلستان هم مردم می‌میرند. نمی‌تونید کار بدیعی انجام بدید؟» و عازم خانه‌اش شد. سر راه هم، تکه کوچکی از پارچه کتان بستر مرگ پرنیسیپوس، بزرگترین عاشق جهان را خرید».

یادداشت‌ها

۱ - دروئیدها (druids): فرقه‌ای از کاهن‌های بریتانیای باستان. در افسانه‌های ایرلند و ولز از آن‌ها تحت عنوان پیام آور و جادوگر یاد می‌شود.

ماهیت و ویژگی

فرناندو سورنتینو
مترجم: میترا کیوان‌مهر

فرناندو سورنتینو در بوئنوس ایرس در هشتم نوامبر ۱۹۴۲ به دنیا آمد. داستان‌هایش معمولاً حاوی نکات طنزآمیز است و گاهی حالتی غریب پیدا می‌کند و خنده را در کنار گریه قرار می‌دهد. او مطالعه را بیشتر از نوشتن دوست دارد به همین دلیل پس از سی و دو سال کار کتاب‌های منتشر شده زیادی ندارد. داستان‌هایش به زبان انگلیسی نوشته و به دیگر زبان‌ها ترجمه شده است این زبان‌ها پرتغالی، ایتالیایی، آلمانی، فرانسوی، فنلاندی، چینی، ویتنامی و تامیلی هستند او چند جایزه ادبی نیز کسب کرده است.

۲۵ جولای همین طور که می‌خواستم حرف الف را روی کاغذ بیاورم متوجه یک لکه روی دست چپم شدم روز ۲۷ جولای این لکه بزرگتر شد روز سوم اوت با کمک یک انگشتر رویش را پوشاندم. این لکه مانند یک فیل کوچک است کوچکترین فیل دنیا ولی فیلی که تمام جزئیات بدنش پیداست. و با انتهای دُمش به انگشت من وصل شده است این فیل زندانی در انگشت من است و هیچ گونه آزادی در حرکت ندارد تنها حرکت او وابسته به اراده من است. من این تصویر را با غرور و ترس و تردید به دوستانم نشان دادم آن‌ها به من توصیه کردند که با یک متخصص پوست مشاوره کنم، من به آن‌ها ناسزا گفتم من با هیچ مشاوری صحبت نمی‌کنم. من هیچ کاری با آن‌ها ندارم من مشغول بررسی دگرگونی هستم که در این فیل مشاهده می‌کنم. در پایان اوت، او یک فیل کوچک خاکستری و زیبا بود تمام مدت روز با تصویرش بازی می‌کردم. گاهی اوقات از این کار لذت می‌بردم که او را اذیت کنم او را غلغلک دهم به او پشتک زدن را بیاموزم تا از روی موانع کوچک جست بزند. موانعی مثل یک جعبه کبریت، مدادتراش، یک پاک کن...

گاهی اوقات به این فکر می‌افتادم که او را نامگذاری کنم. به چند نام احمقانه و ظاهراً سنتی که برای یک فیلم مناسب بود فکر کردم. اسم‌هایی مثل دامبو، جامبو، یومبو... در پایان فقط تصمیم گرفتم او را فقط «فیل» صدا بزنم. از غذا دادن به او لذت می‌برم روی میز تکه‌های نان، کاهو و علف پراکنده می‌کنم و لبه میز یک تکه شکلات می‌گذارم فیل سعی می‌کند به این غذا دست یابد اما اگر دست خود را محکم بگیرم فیل هرگز نمی‌تواند به آن‌ها برسد. به این ترتیب ثابت می‌کنم که این فیل تنها بخشی از من است آن هم ضعیف‌ترین بخش وجودم. مدتی بعد وقتی این فیل به اندازه یک موش درآمد دیگر نمی‌توانستم به راحتی او را کنترل کنم در مقابل رفتارهای او تاب مقاومت نداشتم در آن زمان فکر می‌کردم موضوع فقط پدیده رشد این فیل است این اندیشه در ذهنم شکل گرفت که وقتی این فیل به اندازه یک بره درآمد من هم به اندازه همان بره می‌شوم.

آن شب و چند شب دیگر روی شکم خود خوابیدم در حالی که دستم از تخت آویزان بود. فیل کنار دستم روی زمین خوابید پس از آن مجبور بودم در حالی بخوابم که صورتم رو به زمین بود سرم و پایم به پشت فیل و روی فیل قرار می‌گرفت پس از مدت کوتاهی متوجه شدم که تنها بخشی از بدن او برای خواب من کافی است پس از آن روی دمش می‌خوابیدم و پس از گذشت اندک زمانی تنها انتهای دمش برایم کافی بود. اکنون من تنها بخش کوچکی از این فیل بودم بخشی که کاملاً غیرقابل تشخیص بود. پس از گذشت مدتی از آن ترسیدم که دیگر ناپدید شوم. دیگر وجود نداشته باشم و تنها چند میلی متر از دم فیلم را اشغال کنم. پس از گذشت چند وقت این ترس در من ناپدید شد. اشتهایم را دوباره به دست آوردم آموختم با تکه‌ای غذای باقی مانده از غذای فیلم زندگی می‌کردم با دانه پرندگان، تکه‌ای علف و با حشرات میکروسکوپی تغذیه می‌کردم. البته این موضوع مربوط به کمی قبل می‌شود اکنون بخش قابل توجهی از دُم فیل را اشغال می‌کنم درست است حالا می‌توانم یک بیسکویت کامل را بخورم و در عین حال می‌توانم بازدیدکننده گان باغ وحش را ببینم. من در این مرحله از بازی خیلی خوش بین شده‌ام چون می‌دانم که فیل به تدریج کوچک می‌شود در نتیجه وجودم انباشته از احساس برتری می‌شود و از دیدن عابران بی توجه این احساس به من دست می‌دهد کسانی که برایمان بیسکویت می‌اندازند و بر این تصور هستند که آن فیل هنوز وجود دارد بدون این‌که در مورد این موضوع تردید کنند. که ویژه‌گی بعدی که در این هستی ظهور می‌کند هنوز در انتظار پیدایی است.

... و حکایت دجال و دجاله‌گان

ه. الف

آن قدیم‌ترها و حدوداً و به عهد نوباوه‌گی حضرت ابوی که سال‌هاست به رحمت حق شرف گردیده و دو سه باری از بی مهری ایام و بی ملاحظه‌گی ابر و باد و مه و خورشید و عابران پیاده در گورستان بهشت زهرا سنگ قبر ترکانده و جیب بازماندگان را بابت سنگ نوشته جدید تکانده، در آتریاد قزاق و قشون چیزی بوده است به نام «امریه» که گویا سر تاباندن از آن زهره شیر می‌خواسته است و آدم از جان سیر و حالا بعد از سالیان سال که آن سبوها بشکسته و آن پیمانه‌ها ریخته و قطعاً و حتماً هم از ساحت فرهنگستان به جای «امریه» واژگان دیگری سر برآورده یا خواهد آورد، حضرت مدیریت مسئول مجله و صاحب عزت اصلی این دستگاه امر فرمودند که؛ تلطیف فضای جدی و نیمه خشک هنر و ادبیات را کمی تا اندکی طنز لازم است و هرچه جِد کردم که حالی کنم ایشان را که انتشار همین مجله در روزگاری که عرصه نشر در یکسره تیول مجلات زرد و ابی و قرمز است. گفتن از «ادب» و هر آن‌چه که منسوب بدان شود. عین بی ادبی است و خود خنده‌دارترین طنز است به خرجشان نرفت که نرفت و اصرار که، امر، امر است و چاره نبود جز اطاعت و ارتکاب جرمی مشهود که ملاحظه خواهید فرمود.

... از آن‌جا که فال و فالگیری و اشتیاق خبر شدن از رویدادهای آینده همیشه برای آدم‌های

مستاصل سبب تشفی! خاطر می‌شود و اهل قلم جماعت هم، از مستاصل‌ترین متاصل‌های روزگار بوده و هستند و خواهند بود بعضاً ارادتی وافر دارند به فال و فالگیری اما از آن‌جا که روشنفکری و خرافه‌ای چنین با هم نمی‌سازند و حکم خربزه و عسل یا چه می‌دانم هر دو چیز ناساز دیگر را دارند، پس باید که هم وجاهت روشنفکری را حفظ نمود و هم آن تشفی خاطر را فراهم آورد و در ته فنجان قهوه از آینده خبر شد پس بر روی هر میز از میزهای کافه فیروز فنجانی قهوه نیم خورده دمر شده است که باید از زندگی «دمروی» اهل قلم حکایت کند و آینده درخشان! این جماعت را روایت و چه تماشا دارد نگاه کردن به لب و لوچه و چشم و ابرو و حرکات سروکله برخی از این مستاصلان به هنگامی که خود به درون فنجان قهوه‌شان چشم دوخته‌اند و یا دیگری همچون کاشفان فروتن خطوط میخی کتیبه‌ای تاریخی حکایت آینده را برایشان روایت می‌کند و گاه شنیدنی است برخی از حرف‌ها و پیشگویی‌ها که؛

تا دو نوبت دیگر، یعنی دو هفته یا دو ماه یا شاید هم دو سال بعد، مجوز انتشار کتاب است را می‌دهند.

و حق‌التالیف هم...

و نیم ساعتی بعد که می‌خواهی حسابت را بدهی و برای تشفی اعصاب بروی هواخوری، محض مزید اطلاع از ماناواس می‌پرسی، این بابا چه کاره استه همون که اونجا... و ماناواس در حالی که مشغول جا زدن اسکناس دریافتی لای دسته اسکناسی است که از جیب‌اش درآورده، نیم نگاهی به سمت میز طرف می‌اندازد و می‌گوید؛ مشتری قدیمی است. هفت، هشت سالی هست که گویا یک چیزیش، یک جایی گیر کرده و یک وقت‌هایی که توی خودش باشد. بیخودی می‌خندد و یک چیزی را تکرار می‌کند، نمی‌دانم ممیز می‌گوید یا مجوز گمانم... و با دست به طرف کله‌اش اشاره می‌کند. از کافه می‌زنم بیرون بهترین فرصت است برای هواخوری.

فرم اشتراک ماهنامه

آزما

لطفاً بهای اشتراک مجله را به حساب جاری ۱۸۰۰ بانک ملی شعبه فلسطین شمالی واریز و فیش آن را همراه با فرم اشتراک و نشانی دقیق خود برای ما بفرستید تا شماره شروع اشتراک ارسال گردد.

نام و نام خانوادگی:

سن:

تحصیلات:

شغل:

مدت اشتراک:

تلفن:

آدرس: استان:

شهرستان:

آدرس دقیق پستی:

[redacted]

[redacted] ۸۶۰۰ تومان

[redacted] ۴۳۰۰ تومان

[redacted]

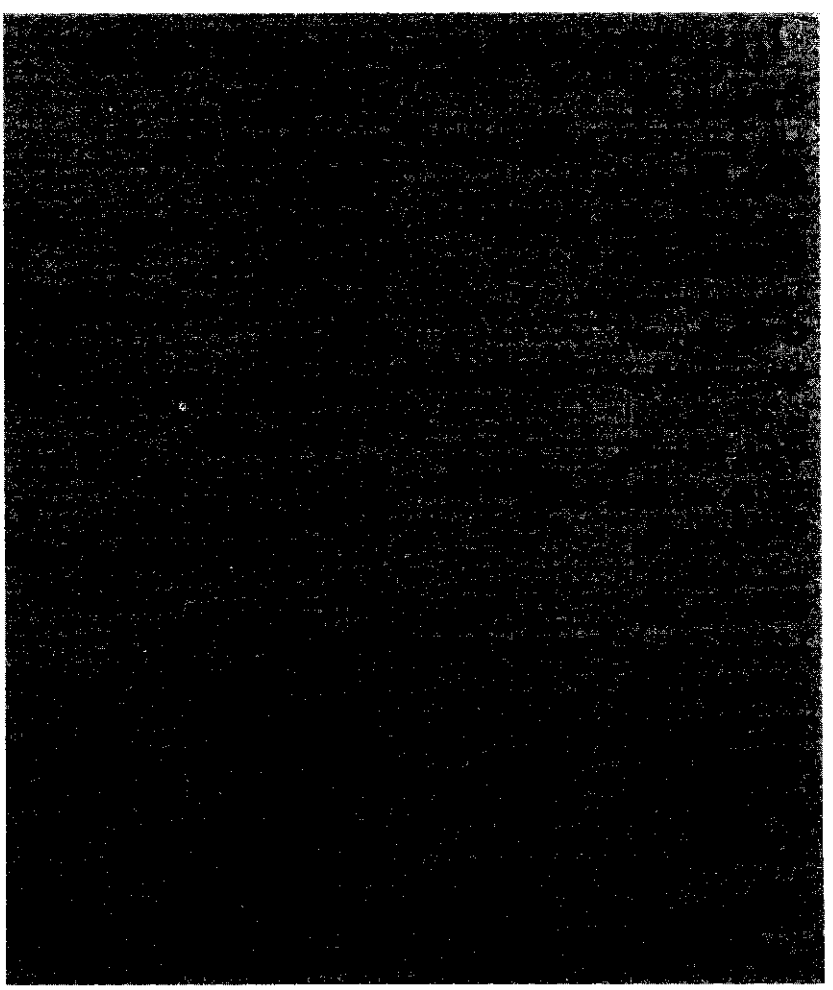
[redacted] ۲۸۶۰۰ تومان

[redacted] ۱۶۶۰۰ تومان

[redacted]

[redacted] ۳۴۶۰۰ تومان

[redacted] ۱۴۶۰۰ تومان



نمایندگان فروش آزما در شهرستانها

اهواز

کتابفروشی رشد: خ حافظ (۳ - ۲۲۱۷۰۰۰)

کتابفروشی اشراق: خ نادری - نبش خ حافظ (۲۲۲۶۵۱۶)

کاشان

خانه کتاب کاشان: چهارراه آیت اله کاشانی - روبروی جهاد کشاورزی (۴۴۵۰۳۱۳)

سنندج

کتابفروشی ژنا (فرهنگ): خ پاسداران (۳۲۸۷۴۵۵)

قائم شهر

کتابفروشی بلال حبشی: ابتدای خ امام - میدان طالقانی (۲۲۲۵۸۱۴)

اردبیل

نمایشگاه دائمی کتاب: خ امام - دبیرستان مدرس (۲۲۳۱۸۵۹)

بندر لنگه

کتابفروشی نوید: بلوار انقلاب - روبروی حسینیه ارشاد (۲۲۴۱۵۵۰)

اصفهان

کتابفروشی وحدت: خ چهارباغ عباسی (۲۲۱۶۸۷۴)

کتابفروشی قائم: میدان امام حسین - چهارباغ (۲۲۲۱۹۹۵)

رشت

کتابفروشی طاعتی: میدان شهرداری - اول خ علم الهدی (۲۲۲۲۶۲۷)

شیراز

کتابفروشی خرد: خ مشیر فاطمی - ابتدای معدل (۲۳۳۵۱۶۹)

کرمانشاه

سرپرستی همشهری: میدان ارشاد اسلامی - جنب شهرداری ناحیه یک (۸۲۳۸۰۵۸)

جلد اول زندگی نامه علمی دانشمندان اسلامی

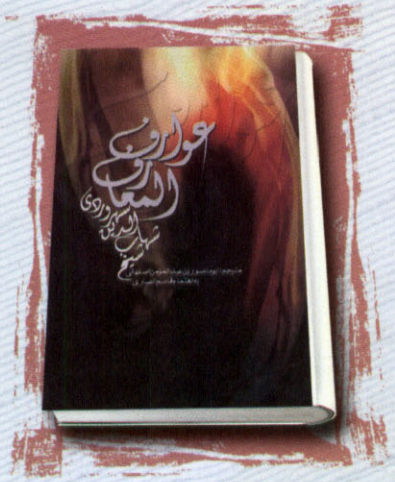
از ابراهیم بن سنان تا حنین بن اسحاق
زیر نظر چارلز کولستون گیلیسپی
مترجمان: احمد آرام، احمد بیرشک، بهاءالدین خرمشاهی کامران فانی، فاضل لاریجانی
ویراستار: حسن معصومی همدانی
چاپ اول: ۱۳۸۴
ناشر: علمی و فرهنگی
قیمت: ۴۰۰۰ تومان

در این مجموعه زندگی و آثار همه دانشمندان اسلامی بررسی شده است. دانشمندانی که شرح حالشان در این مجموعه آمده دانشمندان دوره اسلامی‌اند، بی آن‌که همه مسلمان و یا همه ایرانی و یا عرب باشند در سایه درخت پربار تمدن اسلامی زیسته و کار کرده‌اند.

سیری در بزرگترین کتاب‌های جهان

نویسنده: حسن شهباز
ناشر: انتشارات علمی و فرهنگی
قیمت دوره چهار جلدی: ۱۸۰۰۰ تومان

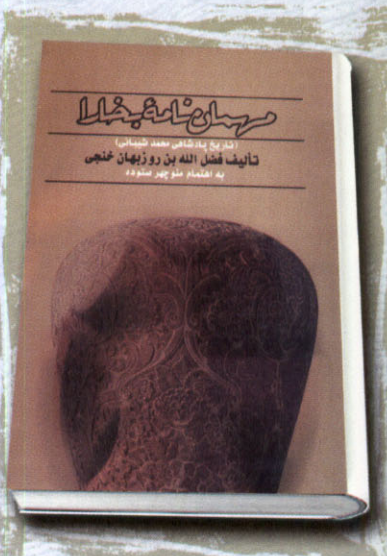
حاصل بررسی و پژوهش سالیان دراز حسن شهباز در کتاب‌های ارزشمند ادبیات جهان و شامل معرفی داستان و نام نویسندگان آن‌هاست که در حقیقت دانشنامه‌ای است از ادب جهان که در هر بخش این پژوهشنامه زندگی یک نویسنده - مضمون و ارزش معنوی اثر و نظر منتقدان معروف درباره آن مورد بحث قرار گرفته.



عوارف المعارف

اثر ارزشمند شیخ شهاب‌الدین سهروردی
مترجم: ابومنصور بن عبدالمؤمن اصفهانی
به اهتمام قاسم انصاری
چاپ اول
ناشر: علمی فرهنگی
قیمت: ۴۰۰۰ تومان

عوارف المارف کتابی است در باب آداب صوفیان آمیخته با مشرب‌های ذوقی اهل شریعت همراه با آیات و روایات و اقوال عرفا و بزرگان دین این متن ترجمه‌ای از کتاب اصلی معارف در قرن هفتم است که برخلاف شیوه نگارش آن زمان که نثری متکلف بود با نثری مرسل و آراسته به برخی صنایع ادبی پرداخته شده است.



مهمان نامه بخارا

تاریخ پادشاهی محمد شیبانی
تالیف: فضل الله بن روزبهان خنجی
به اهتمام منجهر ستوده
چاپ اول: ۱۳۸۴
ناشر: انتشارات علمی و فرهنگی
قیمت: ۳۵۰۰ تومان

کتاب شامل شرح وقایع دوران پادشاهی محمدخان شیبانی در سده دهم هجری و برخی مباحث فکر و لغوی آن زمان است.

حکمت در دوران شکوفایی فکری یونانیان

نویسنده: فردریش ویلهلم نیچه
مترجم: کابیزگوتن
ناشر: انتشارات علمی و فرهنگی
قیمت: ۱۰۰۰ تومان

در این اثر نیچه فیلسوف آلمانی فلسفه و نظریات ابداعی فلاسفه مشهور یونان را با بیان و سیاقی که درک آن برای اکثر مردم آسان شود بازگویی کرده است.

نیامدی اسم آب یادم رفت

مجموعه اشعار بیژن کلکی به کوشش منصور بنی مجیدی
ناشر: فرهنگ ایلیا
۱۳۰: صفحه

بیژن کلکی هفت سال پیش از دیار خاک هجرت کرد شعرهایش اما همان روزها هم مثل امروز بویی از طراوت و تازه‌گی داشت و حالا با همدلی و همراهی دوست شاعرش منصور بنی مجیدی مجموعه اشعار او در هفتمین سال پس از درگذشتش چاپ شده است.

ضدعفونی کننده موثر علیه :
۱۱۷ گونه باکتری، ۳۴ گونه قارچ ، ۵۴ گونه ویروس ، ۶ گونه جلبک
۴ گونه مخمر و ۷ گونه انگل.

محصول هلند

هالامید

ضدعفونی کننده میوه و سبزیجات

Halamid®
The Universal Disinfectant

- به راحتی در آب حل می شود.
- میوه ها ، سبزیجات و صیفی جات در صورت شستشو و ضدعفونی با هالامید تازگی و دوام خود را حفظ می کند.
- تأثیر نا مطلوبی در کیفیت و طعم سبزیجات و میوه‌ها بر جای نمی گذارد.
- دارای تأئیدیه از بخش غذا و کشاورزی اتحادیه اروپا و انستیتو پاستور ایران.

axcentive bv

نماینده انحصاری در ایران : شرکت بصیر شیمی
آدرس : تهران ، خیابان بهشتی ، خیابان پاکستان ،