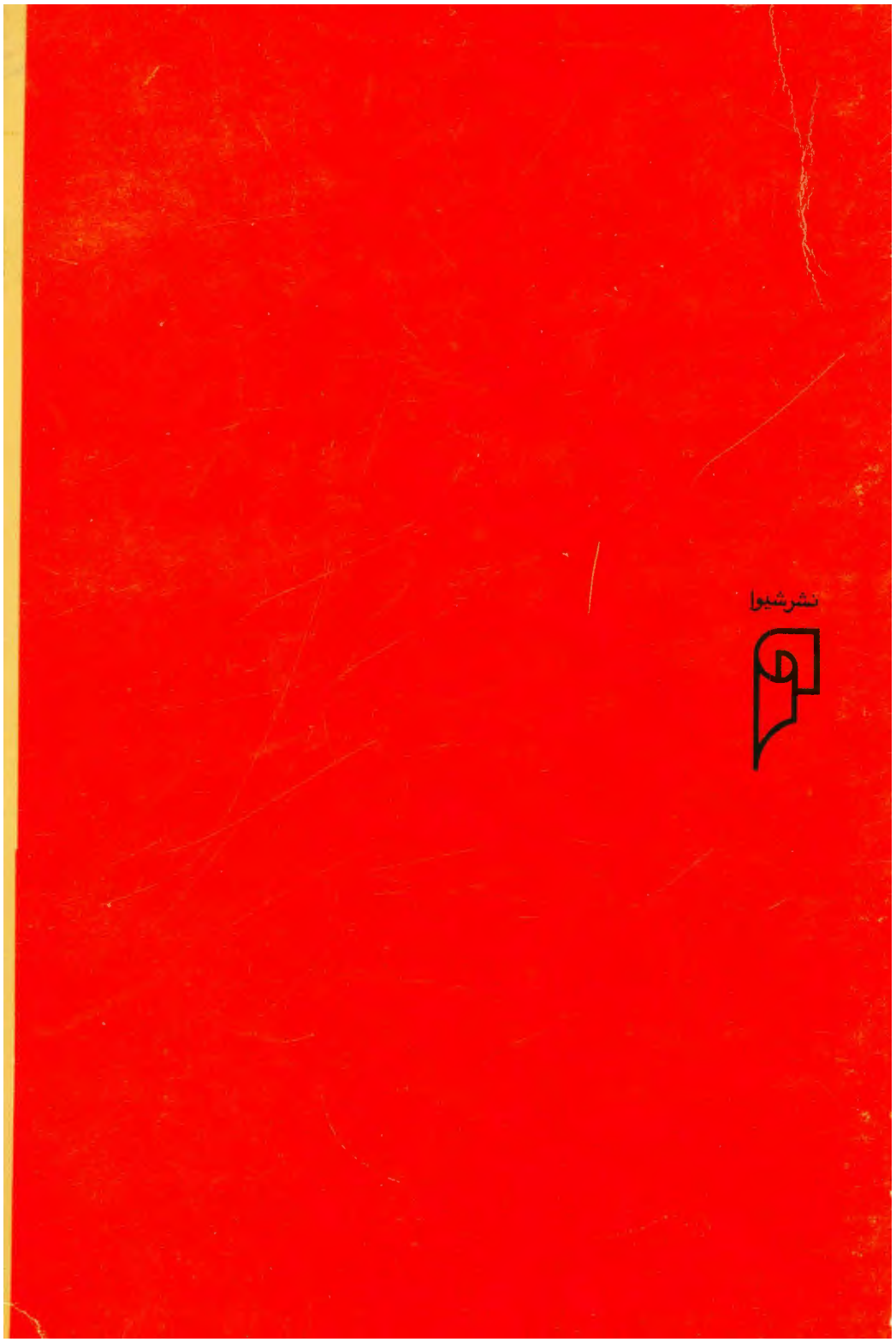
نقشی از روزگار

مجموعه مقالات

فرج سرکوهی


نشر شیوا

△ نقشی از روزگار ○ فرج سرکوهی △

نقشی از روزگار

فرج سرکوهی

نقشی از روزگار

فرج سرکوهی

نشرشیوا

نقشی از روزگار

فرج سرکوهی

طرح روی جلد : مرتضی ممیز

حروفچینی لیزری عبدی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی پویا

چاپ اول ۱۳۶۹

تعداد ۳۰۰۰ نسخه

نشر شیوا ، شیراز ، قصرالدشت، اول پوستچی، کتاب اسفند

طرح‌ها: احمدرضا دالوند

فهرست

یادداشت

۱. شعر

- شعر نیما پس از ۲۸ مرداد ۱۳
- سپهری، عارفی غریب در دیار عاشقان ۲۵
- فروغی تازه در پنج شعر فرخزاد ۳۳
- تکرار، فرمالیسم و بحران شعرفارسی ۴۳
- فردوسی. از شعر، زبان و حماسه تا حافظهٔ ملی ۵۵

۲. داستان

- یادداشتی بر آدمهای سیاسی در رمان‌های سال‌های اخیر ۶۵
- اما جهان خاکستری است ۹۳
- مشکل آقای جمال میرصادقی ۱۰۱
- شهادتی تاریخی بر دوران‌های شکست ۱۱۳
- روایت آدمهای کاغذی ۱۲۱
- کالبد شکافی یک اثر به اصطلاح رئالیستی ۱۲۷

۳. در برابر روایت انحصاری تاریخ
• حافظهٔ جمعی و خلاقیت فرهنگی در مقابل ضد تاریخ ۱۴۳
• از خیال دلنشین توماس مور تا دنیای وحشت‌اورول و هاکسلی ۱۵۳
• یادگاری سمج از حقیقتی انکار شده ۱۶۱
• وای از بار سنگین امانتی که او بر دوش می کشید ۱۶۹
• مرگ رمان، آخرالزمان فرهنگ غرب و نویسندهٔ پیرامونی ۱۷۷
پیوست ۱. دو چهره:
• گل گلاب، فقط آنکه کار اصیل می کند ماندنی است ۱۸۷
• طبری، روای جزمی یا متفکری خلاق؟ ۱۹۷
پیوست ۲. شهادتی بر دو واقعه: ۲۰۸
• عیدتان مبارک آقای نیوتون ۲۱۱
• برای جهان که پوست می‌ترکاند ۲۱۷

نقد، در گزینش موضوع انتقاد، به قله‌ها و جریان‌های اصلی، مطرح و اثر گذار نظر دارد و تحقق کارکردهای گستردهٔ آن، مشروط به گزینش درست موضوع انتقاد، برخورداری از بینش و نگاهی نو و منسجم و ارائه چشم‌اندازهای تازه در زمینه تفکر نظری و مباحث ادبی و هنری است. کوشش شده است تا برای این مجموعه، مقالاتی گزیده شود که در نقد و بررسی فرهنگ معاصر ما، حرفی تازه و برداشتی نو را مطرح و فراتر از مباحث روزمره نشانه‌های چشم‌اندازی تازه در نقد ادبی ما باشند.اگر نقد و بررسی‌های این کتاب، توانسته باشد یکی از چشم‌اندازهای فکری و ادبی معاصر را تصویر کند، نویسنده به هدف خود دست یافته است.

شعر

- شعر نیما پس از ۲۸ مرداد
- سپهری، عارفی غریب در دیار عاشقان
- فروغی تازه در پنج شعر فرخزاد
- تکرار، فرمالیسم و بحران شعر فارسی
- فردوسی. از شعر، زبان و حماسه تا حافظهٔ ملی

شعر نیما پس از ۲۸ مرداد

در بررسی شعرهای نیما، تحلیل و نقد شعرهای پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به طور جداگانه و متمایز کردن این دورهٔ کوتاه، جز در حد یک نگاه اجمالی چندان معقول نمی‌نماید. با کودتای ۲۸ مرداد، دورهٔ متلاطمی از تاریخ ایران که از سقوط رضاشاه در شهریور ۲۰ آغاز شد و عمده‌ترین مشخصه‌های آن، علاوه بر بحران‌های اقتصادی، اوج گیری جنبش و آگاهی ملی، شرکت فراگیر و گستردهٔ جامعهٔ شهری در مبارزات سیاسی و اجتماعی، رشد و تعالی فرهنگی و شکل گیری لایهٔ نسبتاً گسترده‌ایی از روشنفکران بود، به پایان بدفرجام خود رسید. ضعف حاکمیت سیاسی، که در جوامع پیرامونی دوره‌ای کوتاه از آزادی و

دموکراسی سیاسی به‌بار می‌آورد و اوج‌گیری جنبش ملی، زمینه‌ساز تحولی کارساز شدند و امیدی را بر انگیختند که با کودتای ۲۸ مرداد به ناگهان از درون و بر سر بهترین و آگاه‌ترین فرزندان این زاد و بوم فرو ریخت.

پس از ۲۸ مرداد ۳۲ تا سالهای پایانی زندگی پربار و خلاق نیما ــ که دیری نپایید ــ جامعهٔ ایرانی شاهد و قربانی تثبیت پایه‌های دیکتاتوری شاه بود. این چرخش دردبار، گرچه بیش‌تر سیاسی بود تا اجتماعی، اما تأثیرات ژرف و پایایی بر مجموعهٔ فرهنگی جامعه و بویژه شعر فارسی که هنر سرآمد روزگار بود بر جای نهاد. نیما در ۱۳ دی ۱۳۳۸ درگذشت و چندان نماند تا کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، اثرات بنیانی خود را بر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و شعر او پدید آورد.

نیما در آن شش سالهٔ دردبار پایانی زندگی خود، شاهد نتایج بلاواسطهٔ کودتا، یعنی سرکوب پلیسی، اعدام‌های وحشیانه، درهم‌پاشی سازمانهای سیاسی و مردمی، سلطهٔ دوبارهٔ بیگانگان، گسترش روز افزون دیکتاتوری و... بود. نیما پیش از آن نیز، سرکوب آزادی و سلطهٔ خفقان را در دیکتاتوری بیست سالهٔ رضاشاه و شکست آرمان‌های امیدبخش و حرکت‌زای انقلاب مشروطه، در زندگی و شعر خود تجربه کرده بود. برای شاعری که گذر پر رنج و درد و دریغ او از رمانتیسیسم **افسانه** به سمبولیسم هول‌انگیز **وای برمن** نشان از داغی داشت که فرو ریختن آرمان‌ها و به خاک افتادن امیدها بر پیشانی آدمی می‌گذارد، تکرار تاریخ و پردهٔ دوم تراژدی مکرر، شکست ۲۸ مرداد، گرچه تازه نبود اما تکراری بودن آن نه از هول آن می‌کاست و نه از دردی که بر جان دردمند آدمی می‌نشاند. چون داغی که تا روزگار بماند، هر روز بر دل و چهرهٔ آدمی و بر نگاه او نقشی ابدی می‌بندد و رنجی هر دم افزون‌تر دارد.

در ۲۸ مرداد، امیدی اگر بود بر باد رفت. آنچه رخ داد، آنچنان صریح، برهنه، ناگهانی و تکان‌دهنده بود که نمی‌توانست بازتابی عمیق و دگرگون‌کننده در فرهنگ جامعه و شعر نیما پدید نیاورد. جنبش شکست

خورد. شکستی که برای آدمیان آن روزگار فراتر از فاجعه‌یی جزیی، تراژدی تاریخی و کلی بود و چنین شکستی گاه می‌تواند زمینه‌ساز دگرگونی، تحول، بازاندیشی و نوآوری باشد. آنان که از **شدگان**اند و **پاک باختگان**، اگر که بر سر آرمان‌های خود بمانند، چه دارند جز آنکه **هوس قماری دیگر** را در جان خود پنهان و چون نشانه‌یی مقدس از رهایی، حفظ کنند که **سوختن** در **اشتیاق** است که از جان آدمی هنر بر می‌آورد و از دل سنگ **بستون**.

اما طرح مسئله را نمی‌توان و نباید تا این حد ساده کرد. روابط علت و معلولی بین حادثهٔ اجتماعی و بازتاب هنری آن، آن هم به شکل بلاواسطه، مستقیم و فوری، نه در تاریخ هنر یافت می‌شود و نه در هیچ‌یک از جلوه‌های فرهنگی جامعه. برداشت‌های ساده‌نگرانه، سطحی و قالبی آن دسته از مورخان یا مدعیان جامعه‌شناسی هنری که در جستجوی چنین رابطه‌یی، به آثار روزمره پناه می‌برند و به ناگزیر آثار ماندنی را درنمی‌یابند، اگرچه مدعی تحلیل اجتماعی‌اند، اما جز تدوین خشک‌اندیشانهٔ روابط ساختگی برخی از نمودها ره به جایی نمی‌برند. تحولات اجتماعی هرگز مستقیماً بر اثر هنری اثر نمی‌گذارند. از عینیت اجتماعی و تاریخی تا اثر هنری راه درازی است که از صافی‌های متعددی چون روان جمعی، مجموعهٔ بافت عینی و ذهنی ساختارهای فرهنگی و حتا روان‌شناسی فردی و ذهنیت هنرمند می‌گذرد و رنگ آنها را به خود می‌گیرد. از سوی دیگر، هنرمند ــ بویژه اگر چون نیما در دورهٔ مورد بحث از نظر اندیشه، جهان‌بینی، سبک و زبان، شکل گرفته باشد ــ، تنها بازتاب کننده‌یی منفعل نیست. اثر هنری ترکیبی از عینیت متحول و ذهنیت آفریننده است و این نخستین دشواری بررسی شعرهای نیما پس از ۲۸ مرداد است. اگر بر آنچه آمد این را نیز بیفزاییم که نیما فقط شش سال پس از ۲۸ مرداد ۳۲ زنده بود و این مدت برای جذب و بازتاب آنچه رخ داد بسیار کوتاه است، دشواری مسئله بیشتر آشکار می‌شود.

شعرهای نیما از سویی محصول انقلاب مشروطه است و از سوی

دیگر، هنر دوران پس از مشروطه و مطرح تا روزگار ما. این ویژگی پر بار آثار نیما را ابعاد گوناگون شخصیت او، توانایی‌های بارآور شعر او، دوران‌های متلاطم و متحول زندگی او شکل داده‌اند. جنبش مشروطه در ۱۳۰٤ و با آغاز سلطنت رضاخان به پایان خود رسید، اما شعر نیما تا ۱۳۱۰ همچنان شعر مشروطه باقی ماند. **آرمان‌خواهی**، **طبیعت گرایی**، **انسان‌گرایی**، **عقل‌گرایی** و **رمانتیسیسم** ــ عناصری که از مشروطه به شعر فارسی راه یافتند ــ به شیوه‌یی نو تا ۱۳۱۰ همچنان عناصر اصلی شعرهای نیماست. زبان و ساخت عاطفی، تابلوهای طبیعت منزه، انسان کلی و... تا ۱۳۱۰ در اشعار او دوام می‌آورند. برخی از این عناصر، از جمله **رمانتیسیسم**، بعدها و پس از ۱۳۱۰ از شعر نیما یکسره ناپدید می‌شوند. **طبیعت‌گرایی** از سطح توصیف طبیعت به شیوهٔ رمانتیک‌های اروپایی به نوعی **تمثیل‌گرایی** بیشتر ذهنی گرایش می‌یابد. **انسان‌گرایی** کلی به دیدگاه نسبی، تاریخی و مشروط نسبت به انسان، کمال می‌یابد و **عقل‌گرایی** و **آرمان‌خواهی** در شعر نیما چون عناصر اصلی و غالب جهان‌بینی او تا پایان حفظ می‌شود. زبان غنایی به زبانی موجز، فشرده، سخت و گاه خشن و خشک می‌رسد.

نیما سال‌های توفانی ۲۰ تا ۱۳۳۲ را در می‌یابد. اما به‌رغم سنت زمان نه در دام ساده‌نگری رایج آن دوره می‌افتد و نه به ساده‌اندیشی و شیفتگی ادبیات آن زمان نسبت به مسایل سیاسی دچار می‌شود. او توانایی آن را دارد که از خود و زمانه فاصله بگیرد و وضعیت خود و معاصرانش را چون ناظری دور و در موقعیتی نسبتاً فراتاریخی بنگرد و این یکی از ویژگی‌هایی است که شعر او را از دیگران متمایز می‌کند.

در میان شاعران و نویسندگان معاصر شاید کسی چون نیما را نتوان یافت که چنان دانش و شناخت جامعی از فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ، تئوری هنر و... داشته باشد و بی‌شک آن نگاه عمیق و آن بینش پربار و ژرف‌کاو را نیز نمی‌توان در همگنان او سراغ کرد. متکی بر بینش و دانش و شناختی بی‌همتا و زندگی هشیار در چند دوره گوناگون و

متحول تاریخی است که درک و برداشت نیما فاصله‌یی بسیار از معاصران او می یابد. هم از این روست که در سال‌های ۲۰ تا ۳۲ و بویژه ۳۰ تا ۳۲ که اوج جنبش ملی است، نیما غنی از تجربه‌های پیشین و شناخت عمیق خود، کاستی‌ها و ضعف‌ها را می‌بیند و گرچه دلبستهٔ جنبش است اما دل شیفته و مجذوب آن نیست و در فرجام آن به تردید می‌نگرد.

در ۱۳۲۹ و در طلیعه عقب‌نشینی پاسداران **شب دیرین** و در آستانهٔ پیروزی نیروهای ملی، شعرهای «**هنوز از شب دمی باقی است**» و **شب است** را می‌سراید. **شب** یکی از مضامینی است که در شعر نیما بارها به کار گرفته می‌شود و هر بار نیما بُعدی نو بر آن می‌افزاید و با پیوند دادن جلوه‌های گوناگون و بدیع شب ــ آن گونه که تنها او دیده است، ــ با عناصر، مفاهیم و حالات فردی و اجتماعی متنوع و متفاوت، برداشت‌های خود را ارائه می‌دهد. **شب** به مفهومی که نیما در شعر فارسی تصویر می کند، خود می‌تواند موضوع رساله‌یی باشد. در شعر **شب است** از **شبی با تیرگی دمساز** سخن در میان است که **وگ‌دار** در تیرگی آن **خبر از توفان و باران دارد**. اما شاعر **اندیشناک** است. نوید **توفان و باران** در جهان ایستا و چون **مژده‌یی در گور** می‌تواند امید رهایی باشد و شب‌ستیزان و روشنی جویان را مژدهٔ شادی. اما نیما اندیشناک است.

اگر باران کند سرریز از هرجای
اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟...

.....

جنبش با تشکیل حکومت ملی در سال ۳۰ ظاهراً به پیروزی رسیده است و نیما پس از **شب است**، **مرغ شباویز** و **هنوز از شب دمی باقی است**، **مرغ آمین**، **آهنگر و** ... را می‌سراید و چنین می‌نماید که حتا در اندیشهٔ نقاد نیما نیز امید به پیروزی جرقه زده است.

با کودتای ۲۸ مرداد ضربه فرود می‌آید. در ۱۳ شعری که نیما پس از این حادثه می‌سراید، تیغ برهنهٔ دیکتاتوری حضور سنگین خود را چون حجتی قاطع و ظالمانه و چون ظلمتی در برابر آنچه انسانی است، ابرام

می کند. دیکتاتوری، نخستین و تنها دریافت نیما از ۲۸ مرداد و سال‌های پس از آن است.

از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۸ دی ماه ۱۳۳۸، ۱۳ شعر از نیما به یادگار مانده است که بسیاری از قطعات خوب و مشهور نیما را در بین آنها می‌بینیم. بیشتر شعرهای این دوره، در سال‌های پس از مرگ او نیز شعر روز تلقی می‌شود. قطعاتی چون **دل فولادم**، **شب پرهٔ ساحل نزدیک**، **هست شب**، **بر سر قایقش**، **پاس‌ها از شب گذشته است**، **ترا من چشم در راهم** در این دوره سروده شده و همچون کارهای اصیل و موفق نیما در هر دورانی مطرح است. ۷ شعر از ۱۳ شعر این دوره به گفتهٔ بیش‌تر صاحب‌نظران، از کارهای ماندنی اوست. این نسبت در هیچ دوره‌یی از زندگانی نیما دیده نمی‌شود.

شعر **دل فولادم** نخستین شعری است که در ۱۳۳۲ سروده می‌شود و به تمامی نشان از ضربه‌یی دارد که اگرچه نه به ناگهان، اما به شدت و قاطعیت مرگ فرود آمده است. در این شعر طبیعت وجود ندارد. فضا، فضایی برآمده از آهن و مفرغ و پولاد است. شعر لحنی خطابی دارد. خطابه‌یی موجز و قاطع خوانده می‌شود. واقعه‌یی دهشتناک رخ داده است. نه جای مرثیه است و نه زمان شکوه و زاری. اگر حسی برانگیخته می‌شود، نفرت است و بیزاری. فضا آنچنان تصویر می‌شود که زندگی در آن محال بنماید. و چه جای زیستن است در **خطه‌یی که دلی در آن شاد نیست و بهارش گل با زخم جسدهای کسان** به‌بار می‌آورد. شاعر را **خیالی سرکش** به این **بیابان هلاک** کشانده است و اکنون که **دل فولادش را دست آن قوم بد اندیش، در آغوش بهاری که گلش از خون و زخم می‌روید**، انداخته است **مجال دمی استادن** ندارد. **آشوبگرانی** در کارند و کارشان جز **کشتن و کشتار** نیست. در جهانی که جای **کین و کشتار و خراب و خذلان** است برای شاعر که امید و آرمانش را به **غارت** برده‌اند جز مجالی اندک، برای خطابه‌یی سنگین و دردبار به جای نمانده است. در این فضای خشن و هول‌آور، اگر کلامی از طبیعت به میان می‌آید **بیابان هلاک** است و:

وین زمان فکرم این است که در خون برادرها یم
ناروا در خون پیچان
بی‌گنه غلتان در خون
دل فولادم را زنگ کند دیگرگون.

جز شعر **وای بر من** که در سال ۱۳۱۸ و در حال و هوایی مشابه سروده شده، هیچ یک از شعرهای نیما سلطهٔ دیکتاتوری و هراس‌های پی آیند آن را بدین رسایی تصویر نمی کند.

شعر **روی بندرگاه** هرچند همان فضا را می‌نمایاند که در **دل فولادم** تصویر شده است، اما یکسره بیان و زبانی دیگر دارد. اکنون ضربهٔ اولیه جای خود را به تأمل داده است و تأمل در شکست دست کم در آغاز جز مرثیه ثمره‌یی ندارد. نیما در **روی بندرگاه**، برعکس **دل فولادم**، به طبیعت باز می گردد:

آسمان یکریز می بارد
روی بندرگاه.

بندرگاه می‌تواند ساحل عزیمت باشد یا آرزوی رفتن و رهایی و **باران** می‌تواند زمین را از آنچه ناپاک است بشوید. اما چنین تصویری در تصاویر بعدی به تمثیل دردی پذیرفته و ناگزیر بدل می‌شود. **کسی غمناک می‌خواند، خالی افتاده است اما خانه همسایه من دیرگاهی است.** — و:

هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی

اکنون که داس فاجعه، هستی و امید شاعر را به یغما برده است جهان چون پیش از آفرینش آدمی خالی است.

بچه‌ها، زن‌ها
مردها، آنها که در آن خانه بودند
دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کشته گشتند.

شعرهای **شب پرهٔ ساحل نزدیک، سیولشه و کک‌کی** تا حدی مضمونی واحد را دنبال می کنند. در **شب تاریک** کسانی هستند که **خسته از شب** به

جستجوی نور می‌آیند و آن را **راهی به سوی عافیتگاهی** می‌دانند. نیما حتا در آغاز سلطهٔ دیکتاتوری، حرکت جوانان و نیروهای نوپا را برای نابودی آن در می‌یابد.

نیما در سال ۱۳۳٤ **هست شب** یکی از زیباترین و شکل‌یافته‌ترین آثار خود را می‌سراید. **هست شب** شعری به کمال رسیده است که با ایجازی بهت‌انگیز، یکدستی و ساختی اعجاب‌آور، زبانی درخور، والا و پالوده، از تصویر عینی فضا به **دل شاعر** و موقعیت اجتماعی و فردی او راه می‌برد. عناصری از طبیعت که در این شعر به کار رفته‌اند با عناصر انسانی این شعر، چنان به هم آمیخته‌اند و چنان هم‌رنگ در خدمت فضای کلی شعرند که انگار از ازل با یکدیگر در همان نسبت و رابطه‌یی بوده‌اند که در شعر نیما دارند. **شب است** و انگار از ازل همواره و جاودانه، بی‌حرکت و ثابت، شب بوده است. شعر، زمان ندارد و از این رو نه حادثه‌یی در آن رخ می‌دهد و نه هیچ کورسوی امیدی به دگرگونی وجود دارد. راه از هر سوی بسته است و جهان در تاریک‌ترین و خفقان‌بارترین حالت خود، ناگهان برای ابد ایستاده است. تصویرهای قدرتمند، پی‌درپی، فضایی را بر سر خواننده آوار می‌کنند که در آن همهٔ عناصر طبیعی و انسانی برای ابد مرده‌اند. جهان چون **دل سوختهٔ شاعر، مرده را ماند در گورش تنگ** و نه تنها دل شاعر سوخته که **تنش نیز در هیبت تب** می‌سوزد. زبان شعر، همسنگ و همراه با تصاویر قدرتمند و اندیشه و بینش غنی شاعر، چنان اثر منجسمی را شکل داده است که در شعر معاصر فارسی کم‌نظیر است. **شب** یکی از مضامین اصلی شعر نیماست. اما تصویر سالهای خفقان، هرگز به چنین جامعیتی که در **هست شب** در برابر ما قرار می‌گیرد، نرسیده است:

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
.....
هست شب. همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

هم از این روست نمی بیند اگر گم شده یی راهش را
با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوخته‌ی من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب

شعر **برف** نیز در همین سال‌ها سروده شده است. در این شعر یک بار دیگر یکی از شگردهای تصویرسازی نیما را می‌بینیم که از بینش دیالکتیکی او سرچشمه می‌گیرد. در برابر هم قرار دادن موقعیت‌های متضاد و تصویرهای متناقض برای خلق پر رنگ حسی که پیام اثر را بهتر منتقل می‌کند.

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند.
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار...

تصویرهای آغازین شعر را، چه تصویری از یک صبح کم‌رنگ زمستانی بدانیم و چه اشاره‌یی به انقلاب چین، به هر حال نویدبخش‌اند اما و بلافاصله می‌خوانیم:

وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته است از این
میهمانخانهٔ مهمانکش روزش تاریک...

نیما، اما، شاعر نومیدی نیست. بصیرت تاریخی و اجتماعی هشیار او همواره او را فراتر از زمانه و روزگار گذران، فراتر از لحظه‌های شتابان تاریخ قرار می‌دهد. نیما از انگشت‌شمار هنرمندانی است که می‌توانند در موضعی نسبتاً فرا تاریخی، گاه، از ضرورت‌های تنگ زمانه در گذرند. آرمانگرایی او که از آغاز تا پایان عمرش همواره با او بود، چنان در جانش ریشه دارد و چنان با شعرش پیوند خورده است که در سیاه‌ترین لحظات نیز با او می‌ماند. در زمانه‌یی که شکست و فاجعه از هر سوی بر آدمی می‌بارد، در شعر **بر سر قایقش، قایق‌بان** درگیر با **دریای هولناک** و

شب دهشت‌افزا، اندیشه‌کنان، از رنج سفر بر سر دریا فریاد می‌کشد
اگرم کشمکش موج سوی ساحل راهی می‌داد.

اما زمانی که **قایق‌بان** به ساحل نجات می‌رسد، روح ملتهب و فرازجوی او، ناآرام و پویا در گوشهٔ امن خود می‌سراید:

کاش بازم ره بر خطهٔ دریای گران می‌افتاد

از ۲۸ مرداد ۳۲ به بعد، زمان هرچه می‌گذرد، یأس و درد شکست و رنج جانشکار فاجعه، بیش از پیش بر جان نیما می‌نشیند. چهار سال پس از کودتا، در سال ۳۶ در شعر **پاس‌ها از شب گذشته است**، تصویری ماندنی از خود و دیگران به دست می‌دهد. زمان باز **شب** است و انسان باز **خسته**. همدلی از میانه برخاسته است و **بس فراوان حرف‌ها** که بر لب **زندانی** شده و به زبان نیامده است چرا که **سراغ از هیچ زندانی نمی‌گیرند**. چهار سال پس از کودتا **پاس‌ها از شب گذشته است**، آنان که به هیاهو و تب زمانه آمده بودند، آنان که نه مردان جنبش که میهمانان موقتی آن بودند، صحنه را ترک گفته‌اند.

میهمانان جای را کرده‌اند خالی. دیرگاهی است
میزبان در خانه‌اش تنها نشسته است.
مانده زندانی به لبها پیش
بس فراوان حرفها، اما
چون سراغ از هیچ زندانی نمی‌گیرند
میزبان در خانه‌اش تنها نشسته

در این شعر، اگر از طبیعت نشانی است، **ساحل متروکی** است و شعر جز بیان درد و داغ و رنج میزبان نیست که در تهی و خلوت‌خانه حرف‌های ناگفته‌اش را گوش شنوایی نیست.

اما حتا در آن **شب کامل**، نیما چشم در راه امید فروکوفتهٔ خود نشسته است. **ترا من چشم در راهم** از نظر زبان و تصویر شعری به کمال است. هنوز شب است اما نشانه‌های حرکت، در هر سو که شاعر می‌نگرد، به چشم می‌آید. گرچه **در شاخ تلاجن، سایه‌ها رنگ سیاهی‌ها** را می‌گیرند، و **اندوه**

در جان آدمی نشسته است، اما آن که در انتظار است، امید خویش را از دست نداده است.

شباهنگام. در آن دم که بر جا دژه‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یاد آوری یا نه
من از یادت نمی‌کاهم
ترا من چشم در راهم.

و چه ستودنی است همت مردی که در پایان عمری پربار و رنج و درد، هنوز از پای ننشسته است و تجربه‌های بارآرو خود را ادامه می‌دهد.

آخرین شعری که از نیما در کلیات او آمده است، **شب همه شب نام** دارد و نیمای نوآور که عمری را به تجربه گذرانیده بود توضیح داده است که مخصوصاً به دو وزن سروده‌ام:

جاده اما ز همه کس خالی است
ریخته بر سر آوار آوار
این منم مانده به زندان شب تیره که باز
شب همه شب
گوش بر زنگ کاروانستم.

دی ٦٤

سپهری، عارفی غریب در دیار عاشقان

سهراب سپهری، توانایی و شایستگی آن را داشت که یکی از بحث‌انگیزترین و تأثیرگذارترین شاعران زمانهٔ ما باشد. شعر سپهری نه فقط اکنون که چند سال از خاموشی شاعر می‌گذرد که حتا در دورهٔ زندگانی او نیز چون یکی از قلل رفیع شعر معاصر و چون یکی از ماندنی‌ترین آثار زبان فارسی، مباحث بسیاری را در نقد ادبی ایران برانگیخت. حتا اکنون که شعر فارسی با پشت‌سر گذاشتن سال‌های ۳۲ تا ۴۹ و ۴۹ تا ۵۷، دوران جدیدی را پیش روی دارد، سهراب سپهری اگر نه در حد نیما، شاملو و اخوان ثالث و فروغ فرخزاد، دست‌کم، پس از آنها شاعری است خواندنی، مطرح و بحث‌انگیز.

زبان، سبک و ساخت شعر سپهری جایگاه خود را در شعر پارسی در پژواک گستردهٔ خود یافت. برخی از نام‌آوران شعر معاصر فارسی که زبان و زیبایی‌شناسی سپهری برای آنان راهگشای دستیابی به مفهومی نو از زبان و ساخت تصاویر بود، خود به این تأثیر اعتراف کرده‌اند. سهراب سپهری را از آن نظر که بنیان‌گذار سبک و روال معینی در شعر فارسی است می‌توان در ردیف صاحب‌سبک‌هایی چون نیما، شاملو و اخوان نهاد.

کم‌تر شاعری در شعر معاصر فارسی می‌توان یافت که از یکی از این چهار سرچشمه ــ نیما، شاملو، اخوان ثالث و سپهری ــ مایه نگرفته باشد. هر یک از اینان در سبک شعری خود به استقلال و شخصیت

ویژه‌یی دست یافتند و تأثیر سبک آنان بر شعر فارسی، هر روز که می‌گذرد، بیش از پیش خود را نشان می‌دهد. اما تأثیر سه تن نخست، یعنی نیما و شاملو و اخوان ثالث، به سبک و زبان و ساخت و بافت شعر آنان محدود نشد. نقش جهان‌بینی و تأثیر نگرش فکری آنان نیز نه فقط بر شعرای معاصر که در بافت فرهنگی بخش‌هایی از جامعه و حتا در تکوین تفکر سیاسی ما انکارناشدنی است. شعرهای نیما، شاملو و اخوان ثالث کارکردهای اجتماعی ویژه‌یی داشتند. هر یک، در هر مرحله‌یی، در پیوند با فرآیندهای ذهنی و عینی، فرهنگی و سیاسی جامعه شکل گرفتند، به نیازهای معینی پاسخ گفتند و به نوبهٔ خود در شکل‌گیری فرهنگ جامعه و حتا گاه در چگونگی فرآیندهای سیاسی آن مؤثر افتادند.

اما تأثیر شعر سپهری به حوزهٔ زبان و سبک محدود شد و در آن زمان کاربردی اجتماعی و نقشی فرهنگی نیافت. جای پای تلقی نیما، شاملو و اخوان از حوادث سیاسی و اجتماعی روزگارشان را می‌توان در آثار بسیاری از معاصران آنان نشان داد. جوانان چندین دهه نه‌تنها با زبان شاملو و اخوان ثالث حرف زدند که با تصویرهای آنها به جهان نگریستند و از دریچهٔ چشم تفکر آنان، زمانه را دریافتند. اما شعر سپهری به‌رغم پذیرش عمومی و گستردهٔ زبان و ساخت آن هرگز نتوانست چون یکی از عناصر فرهنگساز جامعه به‌کار آید و طرفه آنکه چنین اتفاقی در مورد شاعری رخ داد که بی‌گمان از آن نظر که جهان‌بینی هم‌بسته و بسامانی داشت و از آن نظر که شعر او تجلی‌گاه سیستم فکری نظام‌یافتهٔ معینی بود، از دوران افول سبک عراقی تا کنون در شعر فارسی بی‌همتاست.

سهراب سپهری شاعری است برخوردار از یک نظام عمومی اندیشه و به معنای فلسفی آن متفکری است صاحب یک دستگاه فکری جامع و مکتب منسجم و همگن.

شعر سپهری، در کمال خود، یکسره بیان شاعرانه و زیبای نظام همگن اندیشه‌های اوست. سپهری نه‌تنها صاحب سبک خاصی در شعر است که صاحب مکتب فکری خاصی نیز هست و هرچند سپهری خود

بنیان‌گذار آن سیستم فکری نیست اما آنچنان صمیمی و عاشقانه با آن زیسته و چنان در آن فرو رفته و با آن درآمیخته و با چنان توانایی و زیبایی آن را تصویر کرده است که شعر او بدون اندیشهٔ او و اندیشهٔ او بدون کالبد هنری آن، تصورناپذیر است.

در شعر کهن و بارآور فارسی نیز به کمتر شاعری برمی‌خوریم که هم مدعی اندیشه‌یی نظام یافته باشد و هم در بیان آن جهان‌بینی، **شاعر** باقی مانده و کلام او به **نثر موزون و مقفا** بدل نشده باشد. از نمونه‌های والایی چون **مولوی** و گاه **عطار** و **سنایی** که بگذریم، بیش‌تر متفکرانی که کوشیده‌اند از شعر، چون کالبد گیرایی برای اندیشه‌های بسامان خود بهره گیرند، آثارشان به **منظومه‌های فلسفی** و نه **مجموعه‌های شعر** بدل شده است. البته شاعران، چون دیگر هنرمندان، همواره اندیشه‌هایی داشته‌اند، به مکاتب، جهان‌بینی‌ها و بینش‌هایی خاص، آگاهانه یا ناآگاهانه، دل بسته‌اند و در شعر خود به طرح آن پرداخته‌اند. اما اندیشه‌های آنان، اندیشه‌هایی متحول، گاه با خود متناقض و التقاطی بوده و حتا در شاعران عارف ما، عرفان بیشتر یکی از عناصر جهان‌بینی است و نه کل آن.

در شعر معاصر فارسی، شاید سهراب سپهری تنها شاعری باشد که اندیشه‌یی بسامان و مدون را در دوران کمال شعری خود بیان می‌کند ــ این برداشت را نباید یک داوری ارزشی پنداشت، چه ارزش را نقد ادبی و کارکرد اجتماعی را جامعه‌شناسی هنری با معیارهای دیگری تعیین خواهند کرد ــ شعر سپهری از آن رو ارزش والایی می‌یابد که هم شعر است و هم در تمامی ابعاد آن، از گزینش واژه‌ها گرفته تا تصویر سازی، در شکل ذهنی و در ترکیب‌بندی درونی، بیانگر اندیشه‌یی بسامان است. شاید یکی از دلایل آن زبان ساده، بی‌آلایش و زیبای سپهری نیز در آن باشد که شعر سپهری شعر معناست. سپهری می‌داند چه می‌خواهد بگوید، با آنچه می‌گوید تا ژرفای هر احساس زیسته است. شعور سپهری بر خود و جهان، شعوری شعری است. اما آنچنان بیدار و همه‌جانبه و آنچنان فرارونده و تعالی‌جوست که نیازی به مغلق‌گویی ندارد. حجاب کلمات

باید از میانه برخیزد و تصاویر به آنچنان شفافیتی برسند که با آنچه می‌خواهند بنمایانند یکی شوند. جهان در شعر سپهری محمل تصویر نوعی از زیبایی‌شناسی است که ویژهٔ سپهری است. سپهری صاحب مکتب زیبایی‌شناسی خاصی در شعر فارسی است. و از این رو، در شعر او، حضور جزیی هر شیئی، عبور نامعمول هر واژه، ساخت زیبا و شاعرانهٔ هر تصویر، ظهور پرمعنای هر ایهام، اشاره و تمثیل، وجهی از کلیت وجود و معنای شعر سپهری است و از این رو حتا پیچیده‌ترین تعابیر شعر او به سرعت با خواننده ارتباط می‌یابد، خواننده را به فضای شعر می‌کشاند، او را شیفته می‌کند و خیال سپهری را آنچنان واقعی جلوه می‌دهد که گویی آن پرده و آن جهان اثیری در همین چند قدمی ما، در کنار ما و در دل ماست، و اگر تا کنون آن گرمای آرامش‌بخش را حس نکرده‌ایم و از فیضان بی‌دریغ هستی مطلق در اشیاء و جهان، سرشار نشده‌ایم، حجاب عادت در کار بوده است. شعر سپهری بی‌آنکه از صافی تعقل جزیی‌نگر بگذرد، پیام خود را منتقل می‌کند.

اما مسئله در این است که به‌رغم آنچه که آمد و به‌رغم تأثیر گستردهٔ سبک و زبان و بسامانی و نظام یافتگی اندیشهٔ سپهری، محتوای شعر او، تأثیری بر جریان‌های فکری و فرهنگی جامعه به جا نگذاشت. شعر سپهری در کمال خود، شعر عرفانی است. این نکته نیز بر پیچیدگی مسئله بی‌تأثیر بودن اندیشه سپهری بر بافت فرهنگی جامعه می‌افزاید.

عرفان و نگرش عرفانی، نه تنها در تمامی اجزا و عناصر بارور فرهنگ ایرانی، بلکه حتا در روان‌شناسی جمعی ملت ما، از دیرباز نفوذی پایدار و خلاق داشته است. اما شعر سپهری، حتا با این وجه فرهنگ ایرانی نیز پیوندی تأثیرگذار و شکل‌دهنده نمی‌یابد. آیا در زمان شکوفایی شعر سپهری زمان عرفان به سر آمده بود. اما معاصر با او می‌توان به انواع گرایش‌های گوناگون عرفانی در جامعهٔ ایرانی اشاره کرد. شعر عرفانی سپهری حتا با عرفان و عناصر عرفانی فرهنگ ما بیگانه ماند، چرا که عرفان سپهری، عرفان ایرانی نیست. عرفان ایرانی بیشتر

ارادهٔ معطوف به عشق است، عرفان سپهری بیشتر عرفانی است که بر مبنای سرکوب اراده و خواست و نفی‌طلب بنا می‌شود و بر همگامی با جهان، بدان‌گونه که هست و نه بدان‌گونه که در پرتو عشق دگرگون کننده می‌تواند باشد، شکل می‌گیرد. عرفان ایرانی علیه طلب و اراده نیست، جهان و هرچه در آن است **طفیل هستی عشق**اند و عشق سرچشمهٔ خلاقیت جهان، منبع کشش مداوم و دگرگونی تمامی هستی است. عشق کششی است برای فراتر رفتن و تعالی. عرفان بودا و سپهری، راه رهایی از رنج را، همان‌گونه که در **گفتار در بنارس** بودا و شعر کمال‌یافتهٔ سپهری آمده است، در رهایی از اراده و نفی طلب می‌پندارد. در جهان سپهری، آنچه هست، اگر نیک در آن بنگری، همان است که باید باشد و نیازی به تغییر ندارد.

در شعر عرفانی ایران، جدایی و فراق، دوبینی و عقل جزیی **شر و بدی** است. در عرفان سپهری **شر و بدی**، عدم است، نبود هستی است، اگر **بدی** هست و اگر **شر** وجود دارد، اگر **جزییات** و **کثرات** هویت متمایز می‌یابند، این نه در ذات آنان و نه در قانون جهان، که در نوع نگرش ماست. بدی **ذهنی** و نیکی **عینی** است. کافی است زیبایی‌شناسی سپهری را بپذیریم، حجاب عادت را به کناری نهیم و از دیدگاه سپهری به جهان بنگریم تا همه چیز رنگی دیگر به خود گیرد. از بدی و شر نشانی نماند. نه **شب** بد باشد و نه **کرکس** چیزی کم‌تر از هزاردستان داشته باشد. اگر زیبایی‌شناسی سپهری را بپذیریم جهان پذیرفتنی می‌شود و سیاهی، فقر و جهل آدمیان و آن همه بندها که باید از آن رها شد، چونان تصویرهایی باژگونه که نه در واقعیت که در ذهنیت ما وجود دارد ناگهان از بین می‌روند و آن‌گاه برای راهب پاک‌بین کاری نمی‌ماند جز آنکه در آرامش مطلق، کنار **نیلوفر** بنشیند و در جهانی که پاک و نیکو و زیباست بنگرد.

عرفان سپهری، عرفان تأمل و آرامش است. در شعر عرفانی ما، عشق چنان شوری در جهان و جان آدمی می‌افکند که هر دو قرار از کف

می‌نهند. شعر عرفانی ما چه‌بسا کسانی را چنان برآشفته که پای از سر نشناخته‌اند، و بی‌محابا **در آتشی که عشق به عالم زد** چون **ذره، ذره‌خم به رقص و حال** درآمده‌اند. شعر سپهری بر نمی‌آشوبد و از آن رو **در نمی‌گیرد**.

برای آنکه جهان، بدان گونه که هست، زیبا و نیک پنداشته شود باید به شیوه‌یی نو در آن نگریست و از این رو سپهری نوعی زیبایی‌شناسی ویژه می‌آفریند و از این نظر یکی از موفق‌ترین شاعران معاصر ماست. سپهری روی **تنهایی** خود، **نقشهٔ مرغی** می‌کشد که صدایش زلال، شفاف، پاک و سرشار است، اما به زبان شوریدگی سخن نمی‌گوید. عرفان ایرانی، عرفان دگرگونی است و با جنبش‌های اجتماعی ستم‌ستیز پیوندی خلاق و سازنده داشته است. عرفان سپهری اما بی‌اعتنا به جهان و آنچه در آن می‌گذرد، به جستجوی آرامشی ابدی در جهانی ذهنی برمی‌خیزد و این شاید یکی از دلایلی باشد که فقدان کارکرد اجتماعی شعر سپهری و بی‌تاثیری محتوای آن در بافت فرهنگی جامعه را بیان می‌کند.

شعر سپهری شعری پرخواننده است. اما همان‌طور که اشاره شد با وجود گیرایی زبان، از نظر معنا بُعد و تأثیری گسترده نیافت. شعر سپهری در سال‌هایی شکل گرفت و به اوج خود رسید که بخش‌هایی از جامعهٔ ما و بویژه مخاطبان او، در تب و تاب مبارزات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی علیه رژیم شاه، مبانی فکری و مفاهیم اساسی فرهنگ خود را می‌ساختند. از سال‌های ۳۲ تا ۵۷ گروههای گوناگون روشنفکران و اهل کتاب ایرانی در مبارزه‌یی بی‌امان با ساختار اجتماعی و فرهنگی رژیم حاکم بودند و در رابطه‌یی متقابل، هنر و هنرمندان خویش را شکل می‌دادند. در آن سال‌ها، فشار خارجی و داخلی، روشنفکران و جامعهٔ ما را در تمام حوزه‌های تفکر بشری، صرف نظر از مکاتب فکری آنان، به چالشی گسترده کشانده بود. در زمانه‌یی که تقابل فرهنگی با فرهنگ رژیم حاکم محور آفرینش‌های هنری و فرهنگی و معیار اساسی سنجش آثار هنری تلقی می‌شد، هنرمندانی بیش‌تر کارکرد اجتماعی می‌یافتند و در بافت فرهنگی جامعه نقشی اساسی‌تر بر عهده می‌گرفتند که یا با آن مبارزهٔ

ناگزیر هم‌گام می‌شدند و یا در مقابل آن می‌ایستادند. سپهری را شاید بتوان نمونه‌یی از هنرمندی دانست که در دوران کمال شعر خود، نه‌تنها تحت تأثیر آن فضا قرار نگرفت، که بی‌اعتنا به آن همه تب‌وتاب و شور سازندگی و خلاقیت، در جهان دیگری سیر کرد. شاید سپهری از آن مراحل گذشته و به چشم‌اندازهایی دست یافته بود که در قالب‌های زمانه نمی‌گنجید. اما کدام هنرمند بزرگی را می‌شناسید که سر به آسمان سوده باشد و پای بر زمین نداشته باشد؟ شاید مهم‌ترین دلیلی که محتوای شعر سپهری، به‌رغم گستردگی تأثیر سبک و زبان او، هیچ واکنش و پژواک مهمی برنینگیخت را بتوان در این دانست که عناصر اصلی اندیشهٔ سپهری، پیوندی با مسایل جامعه نداشتند و نه علیه و نه له آن حرفی نمی‌گفتند. هرچند نباید فراموش کرد که این شایستگی بزرگ سپهری بود که حتا در زمانهٔ اوج مبارزات اجتماعی، شعرش بسیار خوانده می‌شد حال آنکه پیوندی خلاق با آن فضا نداشت.

جهان سپهری آنچنان زیبا و شفاف است که هیچ پرسشی را برنمی‌تابد. خیال سپهری، جهانی که بر نیلوفر و با پر پروانه ساخته شده، زیباتر و اثیری‌تر از آن است که به نقد خردگرایانه سنجیده شود. اما شاید در جهانی که به قول نیما در آن مجال دمی استادن نیست و در زمانه‌یی که صدای وحشت از هر سوی کرهٔ خاکی بلند است، بیش از هر زمانهٔ دیگری به شعر سپهری نیاز باشد تا به یاد آورد که جهان می‌تواند زیباتر و پذیرفتنی‌تر باشد، تا لحظه‌یی در آن تأمل کنیم و اگر نتوانیم چون او زلال و شفاف چراغی در بنادرس و معرفتی فروزنده باشیم، دست‌کم از یاد نبریم که جهان می‌تواند و باید به زیبایی خیال سپهری باشد. و اگر اکنون و در زمانهٔ ما چنین نیست، چیزی از ارزش شعر سپهری و از نیاز ما بدان نمی‌کاهد.

اردیبهشت ۶۶

فروغی تازه در پنج شعر فرخزاد

فروغ فرخزاد، در حیات پربار و پس از آن جوانمرگی زودرس، در سی‌و دو سالگی، که در آستانهٔ **دومین تولد دیگر** او در پنج شعر آخر زندگی‌اش رخ داد، یکی از مطرح‌ترین شاعران پس از نیماست. هرچند جامعه سه کتاب اول او (**اسیر** ۱۳۳۱، **دیوار** ۱۳۳۵، **عصیان** ۱۳۳۶) را فراموش کرد، اما **تولدی دیگر** (۱۳۳۸-۱۳۴۲) و **ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد** (۱۳۴۳-۱۳۴۵)، بارها، از دیدگاههای گوناگون نقد و بررسی شده و شعر او، چون یکی از عناصر پویا، سرزنده، شکوفا و مؤثر در تاریخ اجتماعی هنر و فرهنگ ما، راه و جای خود را یافته است و در تمامی بررسی‌ها و از هر دیدگاهی، مخالف یا موافق، ستایشگر یا معاند، همواره از او چون شاعری صاحب سبک یاد می‌شود که با زبان و بینش، عاطفه و حساسیت، شعور، محتوا و ساخت خاص شعر خود، اثری پایا بر نسل‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ داشته و از نیما تا بعد مخاطب و تیراژ بسیار داشته است. سخن در این مقال نه بر معیارهای ارزشی که بر مبنای توصیف علّی واقعیتی است که فراتر از معیارهای نسبی نیک و بد، مثبت و منفی، اکنون چون حادثه‌یی تاریخی و تحقق‌یافته در گذشتهٔ زبان و شعر فارسی، جای خود را یافته است.

اگر با **تولدی دیگر**، فروغ فرخزاد تولدی نو یافت و خود را به چنان سطحی برکشید که بدون زبان و حساسیت، بدون نگاه و دستاوردهای او،

تاریخ معاصر شعر فارسی را نمی‌توان به تصور آورد، پنج شعر آخر فروغ، نشانهٔ آغاز مرحله‌یی دیگر بود که از **تولدی دیگر** او فراتر رفته و چشم‌انداز دورهٔ جدیدی را در شعر او نوید می‌داد. دوره‌یی که با پختگی، مهارت و متکی به دستاوردهای پیشین در فرم و زبان آغاز و با بینشی نو شکل گرفته بود. اگر این مرحله ادامه می‌یافت، شاید که ما با فروغی دیگر روبه‌رو بودیم که از فروغ **تولدی دیگر** جز از نظر فرم و زبان و حساسیت ویژهٔ فرخزاد، بازشناختنی نبود. دریغا که این دورهٔ نو، بیش از دو سال نپایید (۱۳۴۳-۱۳۴۵) و جز پنج شعر ثمره‌یی به بار نیاورد و فروغ بر سر یکی از چرخش‌های مهم زندگی هنری خود، درگذشت. اگر این حرکت ادامه می‌یافت به کجا می‌انجامید؟ این پرسشی است که در یک روز سرد بهمن ماه سال ۴۵، با مرگ فروغ، امکان پاسخ به آن برای همیشه از دست رفت.

در کتاب **ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد** که پس از مرگ او چاپ شد (۵۲)، پس از شعر بلندی به همین نام و شعر **بعد از تو**، پنج شعر می‌آید که موضوع این مقال است (**پنجره، دلم برای باغچه می‌سوزد، کسی که مثل هیچ‌کس نیست، تنها صداست که می‌ماند، پرنده مردنی است**). این شعرها، پیش از چاپ کتاب، در **گاهنامهٔ آرش**، در زمان حیات فروغ به چاپ رسیده و نشانهٔ تحولی ژرف در شعر و جهان‌نگری فروغ بود. اما آن فرصت اندک که از اجل گرفت و کمیت محدود (پنج شعر) مجال آن نداد که در هیاهوی ستایشگران، که از همه‌سو رسیده بودند، این صدای تازه به گوش ناقدان و تحلیل گران آید و شاید ...

آن گروه از شاعران ما که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ بالیدند، جز یکی دو تن، بیشتر کسانی بودند که در تجربه تاریخی و فرهنگی دهه‌های ۲۰ و ۳۰ شکل گرفته بودند. اینان شکست جزیی و تاریخی ۲۸ مرداد ۳۲ را تا **تراژدی شکست** برکشیدند. وفاداری به شکست را چون سرنوشتی مقدر پذیرفتند تا به **نفی** وضع موجود و موقعیت خود برخیزند. اما از ۴۰ تا ۴۹ نسل دیگری به بلوغ فکری رسید که تجربهٔ اجتماعی او از گذشته، نه از

رهگذر حضور فعال، که از راه خوانده‌ها و شنیده‌ها بود. از ۴۱ تا ۴۹، جامعهٔ سنتی ما درهم پاشید و از آن نظامی دیگر سربرآورد که اعتراض و مبارزه علیه آن، خلاقیت هنری و اندیشیدن و حتا زیستن در آن، راهی دیگر می‌طلبید. اینان از هر سو به جستجو، تلاش و نوگرایی برخاستند تا در سال ۴۹، با تحقق حرکت سیاسی نوینی، به تاریخ گام نهادند. یک دهه تلاطم، سر بر دیوار کوبیدن، جستجو و تلاش سرانجام آنها را از **اسطورهٔ شکست کلی** رهانید. چشم‌اندازهای دیگری کشف شد. شعر فارسی و شعر فروغ، که خود در همین دهه قد کشید، همراه با این حرکت و چون یکی از شکل‌های بیان آن جستجو و تلاطم و شوریدگی به کار آمد و از رهگذر همین همراهی با زمانه بود که شعر فروغ دوبار به تحولی ژرف دست یافت. یکبار در **تولدی دیگر** و بار دیگر در آن پنج شعر آخر و در آن دو سال ناکام.

بر بستر شوریدگی و تلاش آن دهه بود که فروغ با **تولدی دیگر** در شعر به خلق زبان و ساختی ویژه دست یافت. زبان صمیمی، پربار، گسترده و روان به پشتوانهٔ اندیشه و احساسی بکر، عاطفه و حساسیتی خلاق و نو، ساخت و تصاویری پدید آورد که از اشیاء و حالت‌های ساده به اوجی رشک‌انگیز می‌رسید. کشف فروغ در زبان و ساخت شعر، جلوه‌یی بود از خودآگاهی زن ایرانی در زمانه‌یی که درهم‌پاشی جامعهٔ سنتی، او را ناگهان به دامن تاریخی پرتاب کرده بود که از آن او نبود و او در برابر آن باید که دنیای دیگری می‌ساخت تا بتواند خود و آنچه را که اصیل و طبیعی بود، حفظ کند. تصاویر موجز و صمیمی شعر فروغ، که گاه بدوی و ساده می‌نمایند، دور از ایهام و سمبولیسم رایج آن دوره، چنان‌اند که ناگهان و در همان نگاه اول، با تمامی آگاهی، شعور، عاطفه و احساس خواننده پیوند می‌خورند، او را اسیر می‌کنند تا مخاطب در آن و با آن برخود و از زمانهٔ خود آگاه شود. معصومیت بدوی و سادهٔ تصویرهای فروغ و زبانی که به کلام طبیعی نزدیک‌تر است تا اوزان عروضی، شاید که واکنش زنی است که می‌خواهد در خلوص و صمیمیت

و در طبیعی بودن خود پناه گیرد تا در برابر آنچه مصنوعی، وارداتی و دروغین است، در برابر آنچه از آن او نیست و بر اوست، دنیای خود را که از آن اوست، بگذارد.

جوهر اصلی شعر فروغ، که هستهٔ آن روانی سیال و آن زبان پالوده است، در **عصیان و نفی نهفته** بود. اعتراض ریشه‌یی به موقعیتی تاریخی که بر شاعر فرود آمده بود و او از تمامی آگاهی نویافتهٔ خود مایه می گرفت تا از سه کتاب اول و از موقعیت **زن بودن** رها شود. عصیان او در آغاز علیه آن قالبی بود که جامعهٔ آن روزگار و بویژه طبقهٔ متوسط نوپا از زن می‌طلبید. زن باید که حافظ ارزش‌هایی می‌بود که با دوام خانواده، انتقال ثروت و میراث و بازتولید طبقهٔ متوسط و جامعهٔ سرمایه‌داری را ممکن کند. فروغ بر می‌آشوبد. اما در سه کتاب اول نفی و عصیان به هرز می‌رود. در جهانی که ما در آن زندگی می کنیم، عصیان علیه یکی از ابعاد موقعیت و یک‌سوی واقعیت راه به جایی نمی‌برد. در **تولدی دیگر**، فروغ از نفی یکی از وجوه هستی اجتماعی فراتر می‌رود. عصیان علیه زن طبقهٔ متوسط نوپا به سوی کلیت تام و تمام جامعهٔ آن روزگار و ارزش‌های دروغین و پوسیدهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری سمت می گیرد. نفی در پیوند با آگاهی نو یافته و خلاقیت شکوفا شده، شکل دیگری به خود می گیرد و کل نظام و بازتولید فرهنگی آن را به نقد می کشد. نقاب از چهرهٔ زشتی‌ها برمی گیرد و هر تصویر او پوسیدگی آن وضعیت را برجسته می کند. شعر فروغ در تولدی دیگر، به رغم آن لحن آرام و ضرباهنگ خسته و نومید، مبلّغ بیزاری و گریز است. **نفی** وضع موجود در **گریز** راه نجات می‌جوید، دنیا چنان نیست که شایستهٔ زیستن باشد. باید که از آن گریخت، امّا به کجا؟

فروغ به **عشق** می‌رسد. عشقی که پاک، ناب، طبیعی و مایهٔ شکوفایی است و پس از آن و از رهگذر آن به **کودکی** و **طبیعت آرمانی** شده. عنصر نفی در شعر او سبب شکوفایی است. اما عصیان او، عصیانی **رمانتیک** و به ناگزیر عقیم است. فروغ از دو عنصر **کودکی** و **طبیعت**، در مخالفت با

جامعهٔ صنعتی و مظاهر آن، **عصر طلایی**، **اسطورهٔ رستگاری** و ... می‌سازد که در آن هرچه هست و بود، انسانی، پاک و دست نخورده، راه نجات و گریزگاه عافیت و سلامت است. ریشه‌یابی روان‌شناسی صنعت ستیز که در آن سال‌ها بر روان جمعی روشنفکران ایرانی نفوذ داشت، مجالی دیگر می‌طلبد. اما نتیجهٔ این روان‌شناسی، جز پناه بردن به **رمانتیسیسم** و آرمانی کردن گذشته نیست (کودکی، طبیعت، عرفان و...) و لاجرم راه به جایی نمی‌برد. شعرهای مجموعهٔ **تولدی دیگر** نشانهٔ نفی و گریز رمانتیک، سرشار از قدرت خلاقهٔ این‌یک و عقیم از نیروی بازدارندهٔ دیگری است. آن عشق سودایی، که دستمایهٔ آگاهی و تعالی بود، هرچند پاک و فرارونده، اما به هرحال رستگاری فردی بود. شاید که می‌توانست زنی را از دام سه کتاب اول او رها کند، اما خلاقیت جوشان و فرارونده شاعری چون فروغ را نمی‌توانست که آرامش بخشد. کودکی و طبیعت، حتا اگر در ابعاد غول‌آسایی آرمانی شده باشند، به هرحال واقعی نبودند و فروغ بیش از آن آگاه و زنده بود که این را در نیابد و زمانه نیز، جز چند سالی انگشت‌شمار، رخصت آرامیدن در توهم رنگین خیال شیرین بازگشت به **ناکجاآباد** را نمی‌داد. نفی، عنصری دینامیک و رمانتیسیسم، عنصری بازدارنده بود و شوریدگی و توانایی فروغ در این قالب نمی گنجید.

از سال ۴۳ به بعد واقعه‌ایی مهم در بینش و جهان‌نگری فروغ و در شعر او رخ داد. رمانتیسیسم، گریز به طبیعت و کودکی و صنعت‌ستیزی، از اندیشه و شعر او، یکسره رخت برمی‌بندد و به جای آن بینشی نو می‌نشیند. پس از شعر **بعد از تو**، فروغ با جذبهٔ کودکی وداع می‌کند و با شعر **ایمان بیاوریم...** از آن طبیعت آرمانی شده دل می‌کند. با شعر **پنجره** دورهٔ تازه‌یی در شعر فروغ آغاز می‌شود. نسل دههٔ ۵۰ خود را از **اسطورهٔ شکست کلی** رهانیده و جوانه‌های نو در اندیشه می‌رود تا به ثمر نشیند. از ۴۵ تا ۴۹، در اعماق، نطفه‌یی شکل می‌بندد که از ۴۹ به بعد دستمایهٔ اوج شعر شاملو در دوران حماسی اوست. فروغ با حساسیت ویژهٔ خود آنچه را که در حال رخ دادن است ضبط می‌کند. لحن نومید و خسته

جای خود را به ضرباهنگی پویا می‌دهد. زبان تعالی می‌یابد و دیگر اثری از صنعت ستیزی و گریز نیست.

یک پنجره برای دیدن

یک پنجره برای شنیدن.

شاعر به کشف دوبارهٔ جهان برخاسته است. **تجربه‌های عقیم دوستی و عشق** را در **کوچه‌های خالی معصومیت** از سر گذرانیده است و به دنبال **پنجره‌یی** است که از آن شعور ببالد:

یک پنجره برای من کافی است

یک پنجره به لحظه آگاهی و نگاه و سکوت.

اندیشه‌های گذشته دیگر به کار نمی‌آیند. خیال رنگین و رمانتیک فرار رنگ باخته است.

همیشه خوابها

از ارتفاع ساده‌لوحی خود پرت می‌شوند و می‌میرند.

شاعر زمانی **شبدر چهارپری** را بوسیده است که **از روی گور مفاهیم کهنه روییده است** و اکنون می‌خواهد که دوباره **از پله‌های کنجکاوی** خود بالا رود. **وقت گذشته است**، نسل نو قد کشیده است. **اکنون نهال گردو آنقدر قد کشیده که دیوار را برای برگ‌های جوانش معنا کند.** فروغ به جهان‌بینی تازه‌یی دست یافته و در **پناه پنجره‌اش، با آفتاب رابطه دارد.**

اگر یکی از کارکردهای رمان نمایاندن وجوه گوناگون و مرتبط جامعه در برشی خاص از تاریخ باشد، شعر **دلم برای باغچه می‌سوزد** به تنهایی بار یک رمان را دارد و با تمام فشردگی و ایجاز خود، موقعیت و روان جمعی دوره‌یی از تاریخ جامعه ما را به دست می‌دهد. فضای شعر، سریع و با تصاویری موجز، فضای عمومی جامعه را بازسازی می‌کند... اعدام‌ها: **ستاره‌های کوچک بی‌تجربه / از ارتفاع درختان به زیر می‌افتند:** اختناق سیاسی و زندان: **از میان پنجره‌های پریده‌رنگ خانهٔ ماهی‌ها / شب‌ها صدای سرفه می‌آید** و... جامعه: **در زیر آفتاب ورم کرده است.** برش عمقی به لایه‌های گوناگون. پدر: مانده از نسل گذشته، خسته و درمانده و

خوکرده به زنجیر یا **شاهنامه می‌خواند / یا ناسخ‌التواریخ** برای او **حقوق تقاعد کافی است.** مادر: نمونه نوعیِ مادر ایرانی، مظلوم، بی‌پناه، نگران **تمام زندگی‌اش / سجاده‌یی‌ست گسترده / در آستانهٔ وحشت دوزخ... در انتظار ظهور.** برادر: از نسل وفاداران به شکست، درمانده و بی‌حرکت، کلی‌باف و نومید **به فلسفه معتاد است و... ناامیدی‌اش / آنقدر کوچک است که هر شب / در ازدحام میکده گم می‌شود.** خواهر: زن- کالایی است مطلوب طبقهٔ متوسط نوپا که از روابط جدید سر برآورده است **خانه‌اش در آن سوی شهر است / و در میان خانهٔ مصنوعی‌اش / با ماهیان قرمز مصنوعی‌اش / آوازهای مصنوعی می‌خواند** و در چنین فضایی، فروغ، صدای پای تاریخ را، پیش از آنکه به حرکت درآید، احساس می‌کند. دیگر افسوس نمی‌خورد که به جای **گل** ــ که در شعرهای پیشین یکی از مظاهر دوست‌داشتنی طبیعت آرمانی شده بود ــ **همسایه‌ها همه در خاک باغچه‌هاشان / خمپاره و مسلسل می‌کارند. و حوض‌های کاشی.... انبارهای مخفی باروت‌اند.** اکنون دیگر کودکان شعر فروغ، تمثیل آن کودکی بدوی و ساده نیستند. اکنون کودکانی از راه رسیده‌اند که **کیف‌های مدرسه‌شان را / از بمب‌های کوچک / پر کرده‌اند.** شاعر از ارزش‌های **تولدی دیگر** به دنیای دیگر گام گذاشته است.

شعر **کسی که مثل هیچ کس نیست**، رویای بیداری یا بیداری یک رویاست. رویای زحمتکشان شهری که از روستاها آمده‌اند و در حاشیهٔ شهرها، به عنوان عناصر مادون طبقهٔ محروم از نتایج صنعتی کردن، با آرزوهای محدود ــ که می‌توانست بازتر و گسترده‌تر باشد ــ می‌زیند. آرمان‌های این شعر، هرچند **پوپولیستی** و خام‌اند، اما به هررو گرایشی تازه را در شعر فروغ نشان می‌دهند که به جای پشت سر به جلو می‌نگرد. تصاویر شعر گویاتر از آن است که نیازی به تفسیر داشته باشد. دراین شعر **کسی که آمدنش را / نمی‌شود گرفت/ دستبند زد و به زندان انداخت،** کسی که **از ازدحام توپخانه می‌آید** چنان پرداخته شده است که می‌تواند رویای هرکسی باشد که از نظام ناانسانی، باحس عدالت‌خواهانه، مفری

می‌جوید. صنعت و مظاهر آن پذیرفته شده‌اند، حتا در مبتذل‌ترین نمودهای آن: **پپسی/ باغ ملی/ شربت سیاه‌سرفه/ روز اسم‌نویسی/ نمره مریضخانه/ چکمه‌های لاستیکی/ سینمای فردین و...** تنها به شرط آنکه به تساوی دراختیار همگان قرار گیرند.

مرحلهٔ جدید شعر فروغ که از **پنجره** آغاز شده و در شعرهای **دلم برای... و کسی می‌آید...** راه تکامل خود را طی کرد و در دو شعر آخر او به اوج می‌رسد. شعر **تنها صداست که می‌ماند** با این پرسش آغاز می‌شود که **چرا توقف کنم؟** فروغ حرکت اعماق را دریافته و می‌داند که از ماندن در گریزگاههای کودکی و طبیعت، جز مردن و پوسیدن نتیجه‌یی نخواهد گرفت. دیگران به راه افتاده‌اند **چرا توقف کنم! پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند. افق** که پیش از این در شعر فروغ دایره بسته‌یی بود که از همه سو به مرکز گریز باز می‌گشت، اکنون خطی عمودی است که فقط به فراز اشارت دارد: **افق عمودی است و حرکت: فواره‌وار/ و در حدود بینش / سیاره‌های نورانی می‌چرخند.** اکنون که زمان عمل نزدیک می‌شود **روز وسعتی است / که در مخیلهٔ تنگ کرم روزنامه نمی‌گنجد.** به جای آن صنعت ستیزی، شاعر به این نتیجه رسیده است که **طبیعی است / که آسیاب‌های بادی می‌پوسند.** گذشته را وامی‌نهد. **افکار سردخانه را جنازه‌های بادکرده رقم می‌زنند.** و سرانجام در برابر تمامی گذشتهٔ خود قد بر می‌افرازد که **مرا به زوزهٔ دراز توحش / در عضو جنسی حیوان چه‌کار / مرا به حرکت حقیر کرم / در خلاء گوشتی چه‌کار / مرا تبار خونی گل‌ها / به زیستن متعهد کرده است** و این همه از آن روی که **پرنده‌یی که مرده بود / به من یاد داد که پرواز را به خاطر بسپارم.** شاید اگر زمانی مورخی تیزبین و زندگینامه‌نویسی آگاه بتواند ریشه‌های این دگرگونی را در بینش فروغ باز نماید، وجهی دیگر از زندگی او که تاکنون ناگفته مانده است، به زبان آید.

آخرین شعر فروغ تقاضایی است برای آنکه کسی او را **به آفتاب معرفی** کند. پرندهٔ آشنای او مرده است، اما شاعر پرواز را به یاد دارد. شعر فروغ در دو سالهٔ آخر زندگی و در این پنج شعر به اوجی رسید که

اگرچه شاعر دیر نپایید تا آن را به کمال رساند، اما چنان پربار و شکوفا به ثمر نشست که شاید دیگر نیازی به ادامهٔ آن نبود. کمال در اولین گام‌های مسیر تازه، نشانهٔ خلاقیتی شگرف است. بهمن ماه ٤٥، فروغ را در یکی از چرخش‌های مهم زندگی هنری‌اش ناکام گذاشت، اما همین شاخسارهای پنجگانه چنان انبوه و سر به فلک کشیده‌اند که هنوز و همواره به گوش دل می‌نشیند اگر که بخوانیم و بدانیم که **پرنده مردنی است / پرواز را به خاطر بسپار.**

فروردین ٦٨

تکرار، فرمالیسم و بحران شعر فارسی

انواع هنری و ادبی چون شعر، داستان، موسیقی و... صورت‌های پایداری‌اند که جامعه تجربهٔ عمومی خود را با بهره گیری از خلاقیت فردی در آنها متبلور کرده و زمانه را بدان گونه که به اندیشه و احساس آدمی دریافته می‌شود، بیان می کنند. آدمیان در اثر هنری و با آن، از موقعیت خود آگاهی یافته و به احساس، عاطفه و اندیشهٔ خویش، شعور می‌یابند. آثار ادبی و هنری، تداوم فرهنگی جامعه را ممکن و به یاری آنهاست که فرهنگ آموزی و فرهنگ‌پذیری حاصل می‌شود. هنر و ادبیات عرصهٔ خلاقیت آزاد فرد و تجلی روان جمعی است و با پذیرش و ایفای چنین کارکردهای گسترده‌یی است که زنده مانده و با خلق مداوم و نوآوری پیوسته تعالی می‌یابند. چگونگی تحقق این کارکردها می‌تواند سمت و سوهای متفاوت به‌خود بگیرد، اما هنر و ادبیات با تحقق آنهاست که رشد می کند و خلاقیت فردی را از فرد آدمی به تاریخ و جامعه گسترش می‌دهد.

در هر دوره‌یی از تاریخ، متناسب با قانونمندی‌های «خود متعین» هنر و شرایط اجتماعی و فرهنگی، یکی از انواع هنری و ادبی در میان دیگران نقش اصلی را برعهده می گیرد و نه تنها دیگر هنرها، که حتا گاه

فکریه فلسفی، سیاسی و... یک دوران را هدایت می‌کند. عواملی را که سبب برتری یکی از انواع هنری و ادبی می‌شود باید علاوه بر گرایش‌های خود متعین هنر، در سطح تکامل جامعه، کیفیت صف‌بندی نیروهای اجتماعی، ترکیب و روان جمعی مخاطبان، سطح رشد تکنولوژی و ابزار بیان و... جستجو کرد. در تاریخ هنر اروپا، گاه نقاشی، گاه معماری، گاه موسیقی، گاه رمان و گاه... نقش اصلی را برعهده گرفته، از دیگران فراتر رفته و با گردش زمانه جای خود را به دیگری داده‌اند. تراژدی و مجسمه‌سازی در دوره‌های مختلف تمدن هلنی و آتنی، معماری در روم باستان، نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری در دوره‌های گوناگون عصر رنسانس، موسیقی در دورهٔ خاصی از تاریخ آلمان، رمان در عصر انقلاب‌های بزرگ بورژوایی و... هر یک نقش اصلی را برعهده گرفته و نه‌تنها دیگر انواع هنری که گاه فکریه عمومی عصر را هدایت کرده‌اند. هم از این‌روست که می‌توان تاریخ اجتماعی هر دوره‌یی را از تحلیل هنر سرآمد آن دوره بازشناخت.

در تاریخ اروپا هربار که یکی از هنرها چون هنر سرآمد روزگار، نقش اصلی و کارکردهای گوناگون را برعهده می‌گیرد، در فرم و ابزار بیان به چشم‌اندازهای پرباری دست می‌یابد، چرا که برای تحقق کارکردهای گسترده‌یی که از هنر سرآمد انتظار می‌رود، امکانات درونی خود را توسعه داده، استعدادهای خلاق و بارآور زمانه را جذب و از این رهگذر به غنا و تکاملی خیره کننده می‌رسد.

اما در ایران پس از اسلام، برخلاف اروپا، تنها شعر است که فراتر از مرزهای شناختهٔ تاریخ هنر غرب، یکتنه نقش اصلی و هدایت کننده را ایفا کرده و از طلوع شعر خراسانی تا دوران معاصر، چون هنر سرآمد همهٔ دوران‌ها، تجلی و بیانگر تمامی فرهنگ و هنر ماست. دلایل و زمینه‌های این گرایش را در کدام عواملی تاریخی باید جست؟

تمدن ایران پس از اسلام تا عصر قاجاریه، به دلیل عملکرد تضاد بین دو گرایش تمرکز گریز داخلی و هجوم مداوم اقوام خارجی از یک سو و

گرایش **تمرکز طلب** از دیگر سو، تمدنی است مبتنی بر **گسست**. هربار که نظام اجتماعی با سلطهٔ گرایش تمرکزطلب در قالب دسپوتیسم شرقی می‌رود تا ثباتی پایا و سامانی پیوسته به خود بگیرد، یا در اثر عملکرد گرایش‌های تمرکزگریز داخلی یا در اثر هجوم اقوام مهاجم و یا هردو، درهم ریخته و تا ظهور یک سلسلهٔ مقتدر دیگر، با حکومت‌های پراکنده به عقب باز می‌گردد. نظام اجتماعی مبتنی بر **گسست** هرگز نمی‌تواند حالت پایایی به خود بگیرد. از همین رهگذر و به همین دلیل، آن انواع هنری که برای شکوفایی به تمدنی پایا نیاز دارند، چون نقاشی، معماری، و... جز در دوره‌های کوتاه، پا نمی‌گیرند. هرچند که دراین میان، نقش بازدارندهٔ منع ایدئولوژیکی نظام فکری حاکم در مورد موسیقی و نقاشی را نباید نادیده انگاشت. شعر، اما، هنری شفاهی بود که می‌توانست در هر شرایطی، سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل شود و برای حفظ، انباشت و انتقال تجربهٔ معرفتی و هنری نیازمند تمدنی پایا و با ثبات نبود و گاه می‌توانست بدون کتابت نیز به حیات خود ادامه دهد. عقب افتادگی و درهم‌پاشیدگی مداوم نظام اجتماعی سبب شد که انواع هنری دیگر، بی‌بهره از پشتوانهٔ تمدنی پایا و نسبتاً باثبات، نتوانند چنان ببالند و به چنان سطحی از شکوفایی دست یابند که در دوره‌یی طولانی کارکردهای دشوار **هنر سرآمد** و اصلی را برعهده گیرند و در این میان شعر که می‌توانست خود را با شرایط جامعهٔ مبتنی بر گسست هماهنگ کند، نه فقط همواره هنر اصلی و هدایت کننده بود که به تنهایی کارکردهای تمامی هنرها را تا عصر جدید بردوش کشید و برای ایفای وظایف گسترده‌یی که جامعه از او می‌طلبید مدام بر شاخه‌های پربار و غنای خود افزود. شعر فارسی در زبان و با زبان دری تکامل یافت. بار تمامی تجربهٔ عاطفی و جهان‌نگری قوم ایرانی را بردوش گرفت و همراه با زبان به یکی از مؤلفه‌های وحدت فرهنگی و ملی ما بدل شد. شعر چون تبلور اندیشه و احساس ملت ما، در تمامی تاریخ پرفراز و نشیب و آن گسست مداوم، تداوم فرهنگی، و از این رهگذر، هویت ملی ما را حفظ کرد.

ایرانیان در شعر و با شعر، فرهنگ می‌آموختند و شعر بر زمینهٔ کارکردهای متعدد و گستردهٔ خود، افق‌های تازه‌تری را می‌گشود. جامعه، در غیاب کارساز دیگر هنرها، از شعر بیش‌تر می‌طلبید و شعر، با جذب بهترین استعدادهای ملی، خود را تکامل می‌بخشید. اما راز شکوفایی و خلاقیت سرزندهٔ شعر فارسی تنها در این نبود.

در کنار و همراه با آن کارکردهای گسترده، علت دیگری نیز درکار بود که بیش از هر عامل دیگری زمینه‌ساز خلاقیت و شکوفایی مداوم شعر فارسی بود. شعر کلاسیک با مردم، در تمامی سطوح فرهنگی و اجتماعی، از درباریان و دیوان‌سالاران تا دهقانان، از تجار شهری تا لشکریان، و... پیوندی تنگاتنگ و برآنها نفوذی ژرف داشت. نفوذ شعر کلاسیک در میان لایه‌های گوناگون مردم، شاید که مهم‌ترین عامل سرزندگی مداوم آن بود. نفوذ شعر در مردم با عرفان، گاه تا حد مذهب، با حماسهٔ ملی، گاه تا حد هویت ملی، با فولکلور، تا حد فرهنگ عامه، با برخی از آثار بزرگ، تا حد فلسفه و حکمت عملی و... عمق می‌گرفت. نفوذ شعر در مردم چنان بود که تمامی لحظه‌های حیات اجتماعی و معنوی آنان، از شورش‌های دهقانی تا آموزش و پرورش را بیان می‌کرد. شعر فارسی از چنان نفوذی برخوردار بود که سالیان دراز موسیقی ما را در پناه خود گرفت و ردیف‌های آوازی موسیقی سنتی ما را شکل داد. بیراه نیست اگر بگوییم که کارکردهای متعدد و گسترده و نفوذ بین مردم، دوپایه و علت خلاقیت و حیات سرزندهٔ شعر کلاسیک ما بود. با پسزمینه‌یی چنین درخشان و پربار بر شعر ما چه رفته است که از بحران شعر و رکود و رخوت آن سخن می‌گوییم؟

از صفویه به بعد، انحطاط فرهنگی آغاز و جنبش‌های مردمی به رکود کشیده می‌شود. به دلایل بسیار، شعر فارسی به انحطاط سبک هندی می‌رسد که گرایش آن به فرمالیسم نشانهٔ آن بود که شعر فارسی قابلیت و امکان تحقق برخی از کارکردهای خود را از دست داده است. دورهٔ بازگشت ادبی که پس از سبک هندی و با شناخت ناتوانی‌های آن، کوشید

پرباری شعر فارسی را به آن بازگرداند، ضعیف‌تر از آن بود که به سایه روشنهای **دورهٔ خراسانی و عراقی** نزدیک شود. اما جامعه چنان تغییر نکرده بود که شرایط زایشی نو یا نوآوری بدیع را امکان‌پذیر کند. شعر دچار بحران بود اما کمبود آن احساس نمی‌شد، چرا که بافت سنتی و به تبع آن نیاز زمانه دگرگون نشده بود و ابعاد گستردهٔ شعر گذشتگان، کسانی چون فردوسی، مولوی، سعدی، حافظ و... چنان بود که هماهنگ و پاسخگو به ضرورت‌های زمانه، چون جزء زنده و معاصر حیات فرهنگی به کار می‌آمدند.

انقلاب مشروطه، اشاره‌یی بود به آغاز درهم پاشی جامعهٔ سُنتی. جامعه نو شده بود و از شعر، زبان و ساخت نو، اندیشه و احساس تازه‌طلب می‌کرد. در پاسخ به این نیاز کسانی چون دهخدا، بهار، عشقی، فرخی و نسیم شمال پدید آمدند که شعرشان، چون پیشینیان، تاریخ اجتماعی و بیانگر تجربهٔ عمومی، روان جمعی و البته خلاقیت فردی بود. اینان هرچند از نظر ارزش هنری ــ جز بهار ــ با قله‌های بزرگ شعر کلاسیک فاصلهٔ بسیار داشتند، اما شعرشان اگرچه نه در سطح گذشتگان، اما تا حدی در میان بخشی از مردم و مخاطبانشان نفوذ داشت. با این تحول و به برکت این نوآوری‌ها بود که شعر توانست با زمانه هماهنگ شده، کارکردهای خود را حفظ و به برکت خلاقیت و نوآوری، زنده بماند.

از دورهٔ رضاشاه و پس از آن، تحول در ساختار جامعه به تدریج به نابودی بافت سنتی آن می‌انجامد و سرانجام ایران نیز به کشورهای پیرامونیِ جوامع صنعتی می‌پیوندد. بار دیگر زمانهٔ دگرگون شده، ضرورت‌های تازه‌یی فراراه شعر فارسی قرار می‌دهد. نیمای **افسانه**، که رمانتیسیسم انقلاب مشروطه را در سر داشت دیگر به کار نمی‌آید و می‌میرد. شعر با بحران روبه‌رو می‌شود. برای حفظ کارکردهای گسترده، و با امید نفوذ در میان مخاطبان نو، نیمای دیگری سربر می‌آورد و طرحی نو در می‌افکند. شعر نیما بسیاری از کارکردهای شعر فارسی را که سبب غنای آن بود، تحقق بخشیده و چنان زمانه را تصویر می‌کند و با

آن پیوند دارد که می‌توان تاریخ فرهنگ و جامعه‌شناسی هر دوره را براساس آن نوشت.

پس از نیما نیز شعر نیمایی، یکی از پایه‌های تکامل و غنای شعر فارسی، یعنی کارکردهای گسترده را حفظ و چون هنر اصلی و هدایت کننده، تاریخ و تجربه ملی ما را تصویر می‌کند. نیما تحولی جامع و بنیادی در سبک و بینش، در زیبایی‌شناسی و فرم، در دید و زبان و... درافکند و شعر وی چندین دورهٔ پرتلاطم تاریخ ایران را چنان به تصویر کشید که با حفظ ارزش‌های هنری و ذاتی خود، نه فقط آیینهٔ تاریخ اجتماعی ملت ما در کوران آن حوادث سرنوشت‌ساز، که کارسازتر از آن، فضایی بود بارآور و سرزنده، تا چندین نسل از روشنفکران ما در آن ببالند و بر جامعه و فرهنگ آن اثر نهند. شعر نیما در فرم و ساخت و محتوا، زمانهٔ سیاه دیکتاتوری بیست ساله، سال‌های پرشور و پرتلاطم ۲۰ تا ۳۲ و ضربهٔ ۲۸ مرداد ۳۲ را تصویر کرد. شعر پرشکوه **اخوان ثالث**، شکست ۲۸ مرداد ۳۲ و پی‌آیندهای دردبار آن را چنان سرود که فاجعه‌یی جزیی را تا پهنا و عمق تراژدی کلی و انسانی برکشید. شعر فارسی در دورهٔ حماسی شعر **شاملو** ــ ۴۹ تا ۵۸ ــ بارآورترین دوران خود را پس از بزرگان کلاسیک از سر گذرانید و چنان همپای زمانه قد کشید که برقله‌های فراموش شده و کلاسیک خود دست یافت. **فروغ فرخزاد**، **سهراب سپهری** و بسیاری دیگر، همگام با زمانه و در بستر شعر نیمایی، بالیدند و کارکردهای گستردهٔ شعر فارسی، یعنی یکی از پایه‌های غنای آن‌را حفظ کردند. شعر نیمایی بویژه در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ چنان از فرمالیسم دور و چنان با زمانه هماهنگ شد که در اوج بحرانی که می‌توانست **راه نظر** را بر شعر ببندد، کارکردهای سنتی شعر فارسی را تا حد زیادی تحقق بخشید و با ایفای وظایف و نقش‌هایی که تاریخ و زمانه فراراه او نهاده بود در راستاهای بسیاری تکامل یافت. **از نیما تا بعد**، شعر فارسی، هنوز تاریخ اجتماعی، تبلور روان‌جمعی و جزء زنده و موثر فرهنگ ماست، گرچه هنوز درمیان مردم نفوذی درخور نیافته و تأثیر آن

بیش‌تر به روشنفکران و اهل کتاب، که در جوامع پیرامونی و عقب‌افتاده چندان گسترده نیستند، محدود می‌شود.

شعر کلاسیک بر دو پایهٔ **کارکردهای گسترده و گوناگون** و **نفوذ مستقیم در میان مردم**، آن مقام رفیع و آن امکان خلاقیت و نوآوری مداوم را به دست آورده بود. شعر پس از نیما تا سال ۵۷ و بویژه پس از آن، یکی از این پایه‌ها، یعنی **نفوذ مستقیم** را از دست داد. این پدیده، آن‌طور که عده‌یی گمان می‌برند به دلیل درهم شکستن قالب‌های کهنه و ارائهٔ قالب‌هایی نامأنوس نبود چرا که شعر کسانی که همچنان بر قالب‌های کهنه پای می‌فشردند نیز نتوانست به میان مردم راه یابد. دلایل این امر در جای دیگری نهفته بود و **نه تنها** بر شعر که بر دیگر هنرها نیز اثر خود را برجای می‌نهاد.

ایران هرچند صنعتی نشده بود، اما دیگر آن جامعهٔ سنتی گذشته نیز نبود. بسیاری از نمودهای تمدن جدید و صنعتی، به صورت کژدیسه یا راستین در بافت آن تکوین یافتند و از این رهگذر انواع دیگر هنری رشد کردند. داستان‌نویسی، تئاتر، نقاشی، گرافیک، سینما، موسیقی و... هر یک توانستند بخشی از استعدادهای خلاق را که پیش‌تر از این به شعر جذب می‌شدند، به خود جلب کنند. شعر دیگر تنها هنر موجود و مطرح نبود.

اما عامل مؤثرتر و مهم‌تری نیز درکار بود. وسایل ارتباط جمعی و توده‌گیر ــ رادیو و تلویزیون، مطبوعات و... ــ که **هنر-کالا** یا **هنر عوام** را به جای فولکلور و هنر اصیل و خلاق نشاندند. مخاطبانی انبوه به میدان آمده بودند که پسندی ساده، ابتدایی، عامیانه و مبتذل داشتند. **هنر-کالا**، محصولی کلیشه‌یی، ساده، تکراری و فاقد اصالت و خلاقیت بود. به صورت انبوه و برای مصرف انبوه تولید می‌شد. در آن تأثیر لحظه‌یی و جذابیت آنی، بر اثر ماندگار و عمق غلبه داشت. با پیدایش **هنر-کالا** نه تنها شعر که موسیقی، نقاشی، سینمای اصیل و خلاق و... نیز از مردم دور و منزوی شدند. **هنر-کالا** که بر زمینهٔ هجوم توده‌ها به هنر به‌وجود آمده

بود، نفوذ هنر را در میان توده‌ها تقلیل داد.

از دست دادن نفوذ در میان مردم، گرچه برای شعر فارسی فاجعه‌یی بود گریزناپذیر، اما شعر تا دهه‌های ۴۰ و ۵۰ توانست با ایفای دیگر کارکردهای گذشتهٔ خود، هنری زنده و خلاق و بارآور بماند. شعر، تاریخ اجتماعی و هنر اصلی ما بود و هدایت دیگر هنرها را بر عهده داشت. فرهنگ و روان جمعی ما را بیان می‌کرد و در تحولات آن بیش‌ترین سهم را دارا بود. از نیما تا بعد، تمامی نسل‌های ما با شعر شکفتند، در آن نفس کشیدند و بالیدند. روشنفکران ما با شعر شروع می‌کردند و در مراحل بعدی به راههای گوناگون می‌رفتند.

اگر چه دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شاهد شکوفایی شعر فارسی بود، اما پس از ۵۷، شعر ما در زبان و محتوا، در ساخت و معنا به بحرانی دچار آمده که آن را از شکوفایی، نوآوری و سرزندگی باز داشته است و شعر در مقایسه با دیگر انواع هنری و ادبی که در این سال‌ها رشد کرده‌اند، سترون و تکراری می‌نماید. اگر این بحران ادامه یابد، شعر فارسی که با از دست دادن ناگزیر نفوذ مستقیم بر مردم، تا حد زیادی ضربه خورده است، کارکردهای گسترده و چند سویهٔ پیشین و بسیاری از مخاطبان خود را نیز از دست خواهد داد. بن‌بست در اندیشه و احساس، تکرار در زبان و ساخت، گرایش به فرمالیسم در زمانه‌یی رخ می‌دهد و به جان شعر ما افتاده است که جامعه، اگر نه در ساختارهای بنیادین مناسبات اقتصادی و طبقاتی، که در بسیاری از زمینه‌ها، بویژه در فرهنگ عمومی، ارزشها، آرمان‌ها و روان‌جمعی، چنان متحول شده است که گاه به زحمت از گذشته بازشناختی است.

اگر شعر نتواند کارکردهای گذشته را متحقق کند ناگزیر باید از یک بیماری سخن گفت چرا که اگر بپذیریم یکی از دلایل مهم شکوفایی شعر فارسی ایفای کارکردهای گسترده بوده است، وانهادن آن جز رکود نتیجه‌یی نخواهد داد. طرح و آسیب‌شناسی این بیماری شاید که هنوز زودهنگام باشد. اما یک دهه بی‌حالی و کسالت و تکرار، تب و سرفه‌یی

ده ساله، گرچه می‌تواند نشانه‌های یک سرماخوردگی زودگذر باشد، می‌تواند علایم عفونتی فراگیر نیز باشد که بیمار را از پای در می‌آورد. اگر چنین باشد **همکاری حروف سربی / اندیشهٔ حقیر را نجات نخواهد داد** (فروغ فرخزاد). از سر احتیاط هم که شده بهتر است فقر شعر را در مجله‌های فرهنگی، در مجموعه شعرهای کم رنگی که پی‌درپی چاپ می‌شوند، در محفل‌ها و در فرمالیسمی که به بهانه **ایجازگرایی** به جعل موج و مکتب برخاسته و حتا در همین چند شعر ناب و اصیلی که از بزرگان در این سال‌ها به چاپ رسیده است، کمی جدی‌تر بگیریم.

در دههٔ اخیر، درخشان‌ترین چهره‌های شعر دهه‌های ۴۰ و ۵۰، از یکی دو کار والا که بگذریم، جز تکرار اندیشه و احساس همان سال‌ها و با همان زبان و ساخت، کار درخشانی ارائه نداده‌اند. دیگر شاعران ما، بی‌اعتنا به آنکه زبان بزرگان، تمامی کارایی‌های خود را متحقق کرده و برای دوران نو، ابزار بیان مناسبی نیست، به رونویسی مشغول‌اند. شعر ما در برابر دگرگونی روان جمعی، در برابر نیاز زمانه به بیان، احساس، زبان و ساختی درخور تاریخ معاصر، در برابر خلاقیت و نوآوری، به سرعت در حال عقب‌نشینی است. شعر ما با **هنر-کالا**، نفوذ در مردم را از دست داد و اگر هشیار نباشیم با **فرمالیسم و تکرار**، با رونویسی و بیت‌پردازی‌های رایج چه‌بسا که کارکردهای خود را نیز وانهد و اگر چنین شود زمینهٔ خلاقیت و شکوفایی آن از دست خواهد رفت.

در یک دهه رخوت شعر، هنرهای دیگر رشد کرده‌اند. چه‌بسا که تاریخ اجتماعی و فرهنگی ما را از این پس نه شعر که موسیقی و سینما، داستان و رمان و... روایت کنند. بحران شعر فارسی در دههٔ اخیر، نه‌تنها بحران فقر بینش و محتوا که بحران زبان و ساخت نیز هست و در گوشه و کنار دلایل گوناگونی برای آن ذکر می‌شود. گروهی برآنند که سانسور، خودسانسوری، کمبود کاغذ، پسندهای قالبی ویراستاران و سردبیران مجله‌های فرهنگی در این راه مؤثر بوده‌اند. بی‌آنکه تاثیر عواملی از این دست را انکار کنیم، پرسیدنی است که اگر قرار بود در شعرهای چاپ

نشده تحولی مهم رخ داده باشد، چرا اثر آن در ساخت و زبان شعرهای چاپ شده، دیده نمی‌شود؟

شعر ما به رکود و فرمالیسم دچار آمده چرا که آرمان‌زدایی و سرخوردگی ناشی از شکست اجتماعی، توان آدمی را می‌فرساید و در برخی از مقاطع تاریخی می‌تواند شاعر را از جستجو و شعر را از نوآوری تهی کند. فریاد کشیدن در میان مخاطبانی انگشت شمار، محفل گرایی و رکود حرکت‌های فرهنگی و خیزش‌های اجتماعی، بی‌شک می‌تواند شاعر را به انزوا و شعر را به ملال دچار کند. فقر فرهنگی و بینشی، قطع ارتباط با فرهنگ جهانی، بی‌شک می‌تواند دامنهٔ تجربهٔ عاطفی و حسی را محدود و شاعر را به تکرار و شعر را به مدار بستهٔ بازی با الفاظ و تصویرهای مغلق براند و این‌همه، بویژه آرمان‌زدایی، می‌توانند شعر را عقیم کنند. جوهر بالندهٔ شعر و هنر با هر نگاهی، آن آرمان‌گرایی انسانی است که از موضع نفی، از پذیرش واقعیت تن می‌زند و آن‌گاه که هنرمند یکسره هر آرمانی را وامی‌نهد جز به کویری سترون راه نمی‌برد. آنچه برشمردیم می‌تواند دلایلی باشد برآن بیماری که علایم دردشناسی آن‌را می‌توان در بیش‌تر مجموعه‌های شعرهای چاپ شده سال‌های اخیر دید.

کاوش در قلمرو **دردشناسی شعر** وظیفهٔ نقد ادبی ماست. اما **نقد** شعر، به عنوان یکی از شاخه‌های نقد ادبی، که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، با همه ضعف‌هایی که داشت، توانسته بود بر شعر ما اثری بارآور داشته باشد، از سال ۵۷ به‌بعد به سرگیجه دچار آمده و براثر ضربه به مرض فراموشی گرفتار و نه‌تنها نیما که حتا دستاوردهای دهه‌های ۴۰ و ۵۰ را نیز از یاد برده است. شعر دههٔ اخیر کارکردهای خود را وانهاده و نقد شعر نیز همراه با آن، به فرمالیسم و تکرار دچار شده است. نقل جملاتی از نقدهای گنگ رایج یا ابیاتی از شعر بحران زده برای اثبات مدعا جز برانگیختن خشم و دشمنی دردی را دوا نمی‌کند.

حوادث زمانه، ظاهراً، در شعر راه یافته‌اند تا شعر بتواند با زمانه

همراه و کارکردهای شعر فارسی را تحقق بخشیده و از این رهگذر تکامل یابد. اما چه کسی می‌تواند نشانه‌یی از نوآوری را در زبان و ساخت شعر دههٔ اخیر بیابد و آن را چون نشانهٔ تحول و تکامل، چون نشانهٔ هماهنگی با زمانه و تحقق کارکردهای شعر فارسی طرح کند. شاعران ما، با همان اندیشه و احساس، با همان گذشته، حال را تجربه می‌کنند و با همان ساخت و زبان به تصویر آن دلخوش‌اند. چنین است که تکرار و فرمالیسم، دو جریانی که شعر دههٔ اخیر را از شکوفایی باز داشته، فرآیند تقلیل شعر فارسی را شدت می‌بخشند.

نسل نو هنوز به میدان نیامده است، نسلی که باید اگر بتواند زبانی درخور زمانه بیابد و ساختی مناسب تاریخ معاصر. و ما چه سرمشقی را پیش روی او نهاده‌ایم؟ شعر دههٔ اخیر با وانهادن کارکردهای پیشین شعر فارسی و جایگزین کردن فرمالیسم و تکرار به‌جای آن، به بحران رسیده است و نفوذ خود را حتا در میان روشنفکران به‌تدریج از دست می‌دهد. از شعر گریزی نیست و هم از این‌روست که در برابر فقر آن یا حتا اندکی رخوت در آن، باید که برآشوبیم و بیندیشیم.

اسفند ۶۷

فردوسی، از شعر، زبان و حماسه تا حافظهٔ ملی

بسیار گفته شده است که **شاهنامهٔ** فردوسی با گسترش و حفظ زبان فارسی، تدوین تاریخ ملی، بازآفرینی و جان‌بخشیدن به اساطیر قومی و مذهبی، تجسم فرهنگ ملی در معنای گستردهٔ آن و... در دوره‌هایی بیانگر و حافظ هویت و وحدت ملی ایرانیان بوده که این هویت، با هجوم همه‌سویه و پیوسته، بین مرگ و زندگی درگیر بوده است. اما کم‌تر به این نکته اشاره رفته است که جامعهٔ ایرانی در گذشته‌های دور و دست‌کم تاعصر قاجاریه، در زمانه‌یی که مفهوم ملی گرایی و ناسیونالیسم برای غرب ناشناخته بود، چرا و به چه دلایلی و در برابر کدام عواملی به چنین نهادی نیاز داشته و چنین عملکردی را می‌طلبیده است. بسیاری برآنند که حس وحدت و هویت ملی و ناسیونالیسم در اروپا، زادهٔ انقلاب صنعتی و جامعهٔ سرمایه‌داری است و هم از این‌روی آن نهادها و آثار فرهنگی که حافظ و بیانگر ملیت گرایی‌اند، از رنسانس به بعد و بویژه با انقلاب کبیر فرانسه خلق شدند. اما، جامعهٔ ایرانی، تا پیش از عصر قاجاریه، جامعه‌یی است با نظامی ویژه. که به هرحال با آنچه زمینه‌ساز ناسیونالیسم غربی شد، گوهر و ماهیتی یکسره متفاوت دارد و براین پسزمینهٔ تاریخی است که این پرسش مطرح می‌شود که چرا و بر چه دلایلی، اثر استاد توس در راستای حفظ هویت و وحدت ملی خلق شد و نیاز جامعهٔ ایرانی به چنین نهادی در کدام

ضرورت تاریخی و اجتماعی ریشه داشت؟

گویا همگان براین باورند که **شاهنامهٔ فردوسی**، با بیان حماسه‌ها، تراژدی‌ها، داستان‌های لیریک، اساطیر، فرهنگ و تاریخ ملی، آرزوها و آرمان‌ها و... نه فقط به‌عنوان یک اثر بزرگ و ارزشمند، که به عنوان اثری **نهادی شده** در ساختار فرهنگی جامعه، کارکردهایی فراتر از یک اثر فرهنگی دارد. از این‌رو در تحلیـــل آن همواره دو وجه اساسی مطرح است: وجه اول به ارزش‌های درونی و ذاتی اثر توجه دارد و مباحثی چون زبان، ساخت، اسطوره‌شناسی، قهرمان‌پروری و داستان‌پردازی و... را در بر می‌گیرد و وجه دوم به کارکردهای پیچیده‌یی باز می‌گردد که این اثر بزرگ تا دوران معاصر آنها را تحقق داده است.

تحقق کارساز کارکردهایی چنین گسترده و پیچیده، سبب شده‌اند که در برابر **شاهنامهٔ فردوسی**، با اثری رو در رو باشیم که همواره و در هرگام ما را به بیرون از خود، به عرصه‌هایی فراتر از ارزش‌های ذاتی خود، احاله می‌دهد. گویی نه با یک اثر ادبی که با یک نهاد پایای اجتماعی، با ذهنیتی عینی شده، با عینیتی نهادی شده روبه‌روییم که عمری هزارساله دارد.

به‌ندرت اتفاق می‌افتد که یک اثر ادبی از مرزهای شناختهٔ فرآورده‌های فرهنگی درگذرد، کارکردهایی گسترده‌تر از کارکردهای معمول آثار فرهنگی بیابد و در روزگاری چنین دراز و پرحادثه، از ظرفیت‌ها و توانایی‌های ذاتی خود فراتر رفته و تا سطح **حافظهٔ ملی** ارتقا یابد. اثر استاد توس، نه فقط به عنوان یکی از مؤلفه‌های هویت ملی، که به عنوان حافظهٔ ملی و نه فقط به عنوان حافظهٔ ملی، که چون مبنای ارزشی جهان‌بینی مبارزات مردمی سده‌های طولانی، چنان نقشی بر تاریخ ما بر جای نهاده است که شاید تنها با نقش تاریخ بر **شاهنامه** برابری کند. اگر حافظهٔ ملی را تنها در وجه ملی و ملی گرایی سیاسی محدود نکنیم و ابعاد فلسفی، روان‌شناختی، فرهنگی و... آن را نیز در نظر داشته باشیم، عظمت آن **کاخ بلند** در بستر رود پرخروش و پرحادثهٔ تاریخ ایران چنان

می‌درخشد که ماندگاری آن به ماندگاری ملتی چندین هزار ساله مانند است.

اما اگر ملتی سالیانی دراز خود را در اثر استاد توس تعریف کرده است، چنانکه برخی می‌پندارند، مسئله فقط به **زبان** محدود نمی‌شود. ناگفته پیداست که **آن پارسی** که استاد توس **عجم را به آن زنده کرد**، در دست او چنان نیرومندی گرفت و در برابر گردباد حوادث چنان تاب آورد که زنده و شاداب و پربار، در تاریخ ملتی که پراکندگی و تجزیه، کابوس همواره آن بود، نقشی وحدت‌بخش را ایفا کرد و این البته کارکردی سترگ است. اما آنجا که پای حافظهٔ ملی در کار است، زبان مشترک تنها یکی از عناصر مهم به‌شمار می‌آید ویکی از مؤلفه‌های هویت ملی است. فرهنگ وتاریخ مشترک در تمامی ابعاد خود، از اساطیر مذهبی و قومی تا روان‌جمعی، از مناسک، رسوم و آداب اجتماعی، مذهبی و ملی تا برداشت‌های فلسفی و جهان‌بینی، از فلسفهٔ سیاسی تا زیبایی‌شناسی و... نیز از دیگر مؤلفه‌های هویت ملی بوده و با هم حافظهٔ ملی را شکل می‌دهند. بی‌شک گردآمدن تمامی یا بیش‌تر این ابعاد پیچیده و گوناگون در اثری واحد، کاری چنان سترگ و ناشدنی است که از حد نبوغ فردی و شرایط اجتماعی دوره‌یی خاص در می‌گذرد. خلاقیت و تمامی تاریخ ملتی لازم است تا اثری بتواند به بلندای چنین فرازی دست یابد و بیش از هزار سال بپاید. این همه اما ریشه در کدام ضرورت اجتماعی و نیاز تاریخی دارد؟

اگر **شاهنامه** توانست به آن بلندای پرشکوه دست یابد جز بر بستر نیاز جامعهٔ ایرانی به اثری با چنین ویژگی‌هایی نبود و اگر چنین است چرا و به چه دلایلی جامعهٔ ایرانی در عصر ماقبل صنعتی و در زمانه‌یی که مفهوم ناسیونالیسم در غرب شناخته نبود چنین دلبستهٔ ملی‌گرایی و هویت ملی خود بود؟ ملی‌گرایی در غرب، حاصل تمدن صنعتی، تسلط روابط سرمایه‌دارانه، رشد بورژوازی و... در سده‌های ۱۶ تا ۱۹ میلادی بود. پیش از آن در فرهنگ غرب، مفهوم ملت و ناسیونالیسم تقریباً نانشناخته

بود. در قرون وسطای غرب، وحدت سیاسی نه بر مبنای ملت و ملیت که بر قلمرو فئودال‌ها استوار بود. بیش‌تر از آن، امپراتوری‌های بزرگی چون روم باستان یا بیزانس بیش‌تر مفهومی قومی و نژادی داشتند تا ملی و...

ناسیونالیسم غربی، همراه با لیبرالیسم اقتصادی و سیاسی، از قرن هفدهم به بعد، دستاورد انقلاب‌های بزرگ بورژوازی اروپا و تا عصر سرمایه‌داری انحصاری چند ملیتی، از اجزا اصلی تفکر انسان غربی بود.

در ایران اما مفهوم ملت، احساس هویت ملی ریشه‌یی بسیار کهن و دلایلی کاملاً متفاوت دارد. با آغاز تمدن هخامنشی، مفهوم قوم، به سرعت رنگ می‌بازد و با گسترش امپراتوری، مفهوم نژاد نیز چندان نمی‌پاید. پس از اسلام احساس هویت ملی در ایران پررنگ‌تر می‌شود و با آغاز تهاجم مداوم اقوام بیابانگرد ترک و مغول و... احساس ملی محتوای تازه‌یی می‌یابد و با مبارزات عدالت طلبانهٔ لایه‌های فرودست جامعه پیوند می‌خورد.

هر تحلیل و برداشتی که از جامعهٔ ایرانی تا عصر قاجاریه و استحالهٔ بعدی آن به جامعه‌یی پیرامونی داشته باشیم، نظام اجتماعی و اقتصادی و سیاسی ایران ماقبل قاجاریه را با هر نام و اصطلاحی که بخوانیم، فئودالیسم یا شیوهٔ تولید آسیایی یا هر نظام دیگر، می‌توان به صراحت گفت که جامعهٔ ایرانی تا عصر قاجاریه، جامعه‌یی است مبتنی بر گسست مداوم، که از هجوم پی‌درپی اقوام مهاجم و برآیند تضاد دو گرایش ماهوی درونی آن یعنی تضاد بین گرایش تمرکز گریز و گرایش تمرکزطلب نقش می‌گرفته است. دیوان‌سالاری و دربار به همراهی تجار بزرگ، صنعتگران شهری و... همواره طرفدار حکومتی متمرکز و قوی بوده‌اند و ناگزیر مبلغ وحدت ملی. دربرابر آنان اقوام بیابانگرد، خان‌ها و حکومت‌های محلی و... و البته اقوام مهاجم ترک و مغول، به پراکندگی قدرت سیاسی و تجزیهٔ کشور گرایش داشته و در ستیز با یکدیگر، در فرآیند پیدایی و سقوط حالت‌های به‌طور نسبی پایدار جامعه، نقشی تعیین کننده داشته‌اند. شکوفایی اقتصادی، امنیت اجتماعی و گاه رفاه و رونق نسبی در دوره‌هایی

حاصل می‌شد که تمرکز سیاسی با پوشش وحدت ملی تحقق می‌یافت. توده‌های مردم نیز، جز در مقاطعی که به شورشهای مسلحانه دست می‌یازیدند، در برابر غارت و چپاول و بی‌قانونی و ستم بی‌حساب اقوام مهاجم و حکومت‌های محلی، چاره‌یی نداشتند جز آنکه به حکومت‌های متمرکز امید بندند. در آرزوی نهفتهٔ ایرانیان آن روزگاران، وحدت سیاسی کشور، چون راه گریز از بحران‌های اقتصادی، عدم امنیت اجتماعی، غارت و چپاول، انهدام ساختارهای اقتصادی و... جلوه می‌کرد و وحدت سیاسی در آن روزگار جز در قالب حکومت مرکزی و وحدت ملی تصورپذیر نبود که به‌ندرت حاصل می‌شد و هرگز مدتی طولانی نمی‌پایید.

تا عصر قاجاریه، بیش‌ترین بخش ملت در آرزوی **وحدت سیاسی** بود و در غیبت پی‌درپی **قدرت متمرکز و دولت واحد**، تداوم خود را در حفظ فرهنگ و ساختارهای فرهنگی مبتنی بر **ملی گرایی** می‌جست. از همین رهگذر و بر همین زمینه بود که ملت به حافظهٔ فرهنگی و ملی نیرومندی نیاز داشت تا آن‌را چون پشتوانهٔ وحدت و استمرار خود به کار گیرد و در برابر و فراتر از **گسست مداوم**، تداوم خود را تحقق بخشد.

رشد و شکوفایی فرهنگی، نیازمند تمدنی نسبتاً پایاست. اما **گسست مداوم**، چون مانعی بزرگ بر راه دشوار توسعهٔ فرهنگی، حفظ، انباشت و انتقال پیوستهٔ تجربه فرهنگی را ناممکن می‌کرد. به همین دلیل بود که بسیاری از صورت‌های فرهنگی چون علوم، معماری، نقاشی و... به شکوفایی چندانی دست نیافتند. **گسست مداوم**، برابرنهاد خود یعنی نیاز به حافظهٔ ملی را پررنگ‌تر می‌کرد.

حافظهٔ ملی تنها در آثار مکتوب و تاریخ مدون نیست که زنده می‌ماند، ملت هویت فرهنگی خود را نه در آثار مکتوب که بناگزیر در فرهنگ شفاهی و زبان و... تداوم می‌داد. کسانی چون ایرانیان که به علت هجوم مداوم اقوام بیابانگرد و طغیان‌های پیوستهٔ لایه‌های تمرکز گریز خود، نمی‌توانستند تمدنی پایا را شکل دهند، محروم از هنرهایی چون

معماری، نقاشی، موسیقی و... به **شعر و روایت** روی آوردند که شفاهی بودند و سینه به سینه و در هر شرایطی، از نسلی به نسل دیگر، منتقل می‌شدند. کاخ بلند فردوسی که از **نظم** و با جانمایهٔ **روایت‌های حماسی، تراژیک و عاشقانه** بنا شده بود، کارکرد اجتماعی خود را در **قالب شعر و روایت**، یعنی در قالبی تحقق بخشید که با شرایط اجتماعی نزدیک به هزار سال تاریخ ملت ما همگن بود و در این سالیان دراز چون تجسم تاریخ و فرهنگ، چون حافظهٔ تاریخی و ملی ما به کار آمد.

کار بزرگ استاد توس، اگر در چهارچوب ملی‌گرایانهٔ آن محدود می‌شد، مانند آثار دیگری که در این راستا خلق شده بودند، نمی‌توانست چون حافظهٔ تاریخی و ملی به کار آید وآن کارکردهای گسترده را تحقق بخشد. هرچند که شاید پایایی و ماندگاری و تأثیر عمیق آن در گذر روزگار، نقشی پررنگ از این ویژگی پذیرفته است. در این **کاخ بلند**، عناصر دیگری نیز درکارند که هریک در ماندگاری و نفوذ مستمر آن نقشی به‌سزا داشته‌اند و بررسی مفصل هرکدام مجالی دیگر می‌طلبد. **قهرمان‌گرایی شاهنامه**، آن نمونه‌های نوعی انسان‌های حماسی بزرگی که فردوسی تصویر می‌کند، چه در دوران‌های پرشور مبارزه و چه در دوران‌های سیاه سرخوردگی و شکست و یأس، ملت را به کار می‌آمد تا در اوج مبارزه، چون قهرمانان آرمانی، برانگیزانند و در دوره‌های شکست و یأس، چون اسطوره‌های دست نایافتنی، امیدآفرین و تسلی‌بخش باشند. کارسازتر از این دو عنصر، **عدالت‌طلبی** و برداشت انسانی و مردمی فردوسی از داد است که بیانگر ایدئولوژی و فرهنگ هزار سال شورش و مبارزهٔ دهقانان و صنعتگران شهری بود علیه نظام‌های مستبد شاهان و ویرانگری و بیدادگری مهاجمان. ستایش **خرد و خودگرایی**، در برابر اعتقادات مطلق‌گرای حاکم و... و اعتقاد ریشه‌یی استاد توس به جنبش مبارز شیعی در برابر کسانی که **خون از پی‌خواسته و قدرت و ثروت می‌ریختند** نیز در ماندگاری و نفوذ و در نقش و کارکردهای گسترده و مهم **شاهنامه** در تاریخ ملت ما اثری کارساز و بنیانی داشته‌اند.

نزدیک به هزار سال، حکیم توس با روایت‌ها، قهرمانان و داستان‌های خود، زنده و خلاق در کنار ملتی به حیات خود ادامه داد که تاریخش اگرچه قدمتی چندین هزارساله داشت اما همواره جوان به تاریخ باز می‌گشت. آن کاخ بلند نه از باد و باران گزند یافت و نه از هجوم ترکان و مغولان. در دوران‌های سیاه‌شکست و سرافکندگی، دل‌ها را با نقل‌های خود گرم کرد و در سال‌های مبارزه و تلاش جان‌ها را با قهرمانان آرمانی خود به شوق آورد. با ملت و در زبان و فرهنگ او زنده ماند تا هم بیانگر او باشد و هم برانگیزانندهٔ او و حافظ هویت و وحدت ملی و همچنان جوان در هزار سالگی.

دی ۶۸

داستان

- یادداشتی بر آدم‌های سیاسی در رمان‌های سال‌های اخیر
- اما جهان خاکستری است
- مشکل آقای جمال میرصادقی
- شهادتی تاریخی بر دوران‌های شکست
- روایت آدم‌های کاغذی
- کالبدشکافی یک اثر رئالیستی

یادداشتی بر آدم‌های سیاسی در رمان‌های سال‌های اخیر

رمان فارسی، در ده سالهٔ اخیر و بویژه از سال ۶۰ به بعد از چند سو و در چند جهت رشدی چشمگیر داشته است و در مقایسه با دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ــ که شعر هنر سرآمد روزگار و بیانگر روان جمعی و حرکت‌های اجتماعی بود ــ نقش و کارکردهای بسیاری یافته است. رمان فارسی ده سالهٔ اخیر، دست‌کم در یک وجه ــ روی آوردن مخاطبان تازه به رمان و گسترش **رمان خوانی** به لایه‌هایی از جامعه که پیش از انقلاب مخاطبان پاورقی‌های اجتماعی، تاریخی و پلیسی بودند ــ یعنی از زاویهٔ تیراژ با گذشته قابل مقایسه نیست.

در نگاه اول شاید دلایل گوناگونی چون کمبود و دور از دسترس بودن وسایل گذران اوقات فراغت، امکان بیان صریح‌تر مسایل اجتماعی و سیاسی دوران گذشته، حذف نسبی پاورقی‌نویسی، گرایش برخی از روشنفکران به نوشتن رمان‌هایی که در آنها ساخت و ارزش هنری، در تب و تاب و هیاهوی روز پسند حاکم بر فضا، به بهای تیراژ بیش‌تر، بی‌دریغ فدا می‌شوند، تقلیل رمان به پاورقی و... بتوانند این تحول را توجیه کنند.

اما، در این میان، دلایل عمیق‌تری نیز درکارند که در این مقال فرصت پرداختن به آنها جز در یک مورد، فراهم نیست. جامعهٔ ما بویژه از ۶۰ به بعد، نیازمند آن شد که **با واسطهٔ رمان** به خود بنگرد، خود را نقد کند تا بداند چرا و چگونه در موقعیت حال قرار گرفته است. اما چنین

برداشتی به بحث بیش‌تری نیازمند است که در این مقال نخست به آن خواهیم پرداخت.

پیش از ورود به بحث، باید این نکته را به یاد داشت که رمان‌های ده سالهٔ اخیر، بیشتر رمان‌های اجتماعی و سیاسی بوده و جز در چند مورد انگشت‌شمار، روای حوادث، تاریخ، فضا و آدم‌های پیش از انقلاب است. مخاطبان رو به افزایش رمان نیز، جز در دو مورد یعنی آثار **اسماعیل فصیح و محسن مخملباف**، به رمان‌های تاریخی بیش‌تر گرایش داشته‌اند. مخملباف و فصیح نیز گرچه با دیدگاههای متفاوت خود روای فضا و حوادث معاصر مایند اما با تکیه بر مسایل حاد و اجتماعی است که توانسته‌اند اقبال خوانندگان را به آثار خویش برانگیزند. در این مقال، با طرح پسزمینه‌ها و کارکردهای رمان اجتماعی و تاریخی و سیاسی ۶۰ به بعد به پاسخ این پرسش نیز نزدیک خواهیم شد که رمان‌های این سال‌ها بر بستر کدامین ضرورت‌ها و برای پاسخگویی به کدامین نیازهای تاریخی و اجتماعی شکل گرفته و تا چه حد توانسته‌اند کارکردهای تاریخی خود را تحقق بخشند.

جامعه، گاه و در برخی از مقاطع تاریخی، به نقد، بازاندیشی و بازشناسی خود می‌پردازد و می‌کوشد تا خود را بیندیشد و بر خود آگاهی یابد. عواملی چون انقلاب‌های بزرگ سیاسی و اجتماعی، شکست‌های بزرگ تاریخی، بحران‌های فکری و ارزشی و... به تنهایی یا با هم، می‌توانند زمینه‌ساز پیدایی چنین گرایشی باشند. در این مقاطع، شعور عمومی پوست می‌اندازد. جامعه در روان‌شناسی و فهم عام خود، به خود می‌نگرد و چون غریبه‌یی **با واسطه** به خود می‌اندیشد. به بازاندیشی گذشتهٔ اجتماعی و فرهنگی خود می‌نشیند و در گذر از یک سیستم روان‌جمعی و نظام ارزشی، به سیستم و مرحله‌یی دیگر، خود را نقد می‌کند. فرآیند نقد، از روان‌جمعی و نظام ارزشی آغاز و پیش از رسیدن به مرحلهٔ نقد عقلانی به سیاست می‌رسد که برهنه‌ترین، ملموس‌ترین و مطرح‌ترین قالب تجلی شعور و روان جمعی است. اگر جامعه، بخت یار

باشد و مجال و امکان کافی به دست آورد، از نقد سیاست در می گذرد و به انتقاد فلسفه، اجتماعیات و... می‌رسد. بختی که جامعهٔ ایرانی به دلیل گسست‌ها و انفصال‌های پی‌درپی در تاریخ سیاسی و اجتماعی خود، از مشروطه تا کنون نداشته است. نقد سیاست، در مراحل آغازین خود، در پیوند با روان‌جمعی، هنوز به نقد تفکر انتزاعی نزدیک نیست اما به سوی **رمان اجتماعی و خاطرات سیاسیون و تاریخ معاصر** سمت می گیرد. جامعه در این مرحله نیازمند واسطه‌یی است که از ورای آن و با آن به خود و گذشتهٔ نزدیک خود بنگرد تا دریابد که چرا و چگونه در **موقعیت** حال قرار گرفته است. از روشنفکران خلاق خود می‌خواهد تا با دیدگاههای گوناگون به او بنگرند، او را حلاجی کنند، لایه‌های نهفته و پنهان روانی و فرهنگی او را به او نشان دهند تا بتواند از زوایای گوناگون و متفاوت به خود بنگرد و... رمان اجتماعی و سیاسی در چنین عرصه‌یی است که کارکردی دشوار و کارساز می‌یابد و مخاطبانی گسترده. بر این زمینه است که باید دلیل اصلی اقبال جامعه را به رمان در سال‌های اخیر جستجو کرد. نیاز اجتماعی فضای فرهنگی را شکل می‌دهد و جامعه با خلق روان جمعی و فضای فرهنگی متناسب با نیازهای خود، استعدادهای بارآور خود را به پاسخگویی به ضرورت‌های اصیل خود برمی‌انگیزد.

بر این زمینهٔ بارآور، که مجالی پربار برای شکوفایی و خلاقیت فراهم می‌آورد و براین عرصهٔ پرثمر، که نیازهای اصیل و عمیق، امکان بارآوری را در اختیار هنرمندان خلاق می گذارند، رمان اگر که بخواهد واسطه‌یی باشد که جامعه از ورای آن به خود و گذشتهٔ خود بنگرد، اگر که بخواهد، بر چنین زمینهٔ بارآوری شکل گرفته و در راستای تحقق کارکردهایی چنین دشوار، در فرم و محتوا، در ساخت و زبان ببالد، باید که با **روح حقیقی زمانه** هماهنگ باشد تا از زمانه و زمینهٔ خود در گذرد و چون اثری ماندگار در تاریخ بماند. در تاریخ اجتماعی هنر، همزمانی نیازی چنین عمیق و امکان تحقق پاسخ به آن، کم‌تر رخ می‌دهد و هم از این روست که رمان فارسی اگر که در ساخت و پرداخت و زبان،

ارزش‌های خود را برکشد، اگر که با فاصله گرفتن از پاورقی نویسی و دوری گزیدن از روزمرگی، بتواند در فرم و سبک، به چشم‌اندازهای تازه‌یی دست یابد و اگر که با روح حقیقی زمانه هماهنگ شود، فرصت آن را دارد که با بهره‌گیری از اقبال جامعه و مخاطبان گستردهٔ خود به شکوفایی و بالندگی و ماندگاری دست یابد.

هماهنگی با روح حقیقی زمانهٔ اما به مفهوم واقع‌گرایی مکانیکی و مبتذل نیست. **واقعیت رمان** هرگز همان **واقعیت جهان** و جامعه و آدمی نیست و نمی‌تواند و نباید که چنین باشد. گرچه، مشروط و مناسب با ذهنیت، دیدگاه، خلاقیت و حد دریافت نویسنده از روح حقیقی زمانه، با آن پیوندی ویژه دارد. اگر هر شناختی برآیند ذهن و عین است، شناخت هنرمند نیز نمی‌تواند یکسره بازتاب این یا آن قطب معرفت باشد. واقعیت اجتماعی، چون زمینه و دستمایه، بر واقعیت رمان اثر می‌گذارد و سرنوشت آن‌را رقم می‌زند. واقعیت اجتماعی، در معنای گستردهٔ آن ــ از روابط اجتماعی و اقتصادی تا روان‌شناسی فردی و جمعی، از تاریخ تا فرهنگ ــ رمان را به مقابله می‌طلبد، در آن به خود می‌نگرد، از سویی زمینه و دستمایه آن قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، پس از خلق و ارائهٔ اثر، طول عمر، حد تأثیر و میزان ماندگاری آن را تعیین می‌کند. ذهن هنرمند، اما، واقعیت را با قالب‌های عاطفی و ایدئولوژیک و با دیدگاه خود درهم می‌آمیزد. با نفی واقعیت موجود، واقعیتی دیگر، **واقعیت رمان** را در برابر آن برمی‌آورد تا به **روح حقیقی زمانه** که همانا جوهر نهفتهٔ واقعیت است دست یابد. بدین‌سان در رمان، روح حقیقی زمانه در قالب **واقعیت رمان**، **واقعیت عینی** را نفی و آن‌را به مبارزه می‌طلبد. اگر اثری در سبک و محتوا، در فرم و دیدگاه، در ساخت و زبان و... به این فراز دست یابد، در تضاد با رویهٔ سطحی واقعیت به هماهنگی با روح حقیقی زمانه و شناخت و تصویر جوهر واقعیت دست یافته است و آن‌گاه است که می‌توان گفت نبض تاریخ در رمان می‌زند.

اگر زمینه برای شکوفایی رمان فارسی فراهم است، راه دستیابی به

فرازی این‌چنین از کدام مسیر می‌گذرد؟ چگونه می‌توانو روح حقیقی زمانه را از جریان‌های سطحی بازشناخت و آن بزرگان که در جهان به چنین بلندایی دست یافته‌اند، چشم‌اندازشان را کدام باران بارآور سیراب ساخت؟

در آن سحر تاریخی که بازاروف قهرمان پدران و پسران تورگنیف، به ارزش‌های رمانتیک و اشرافی روسیهٔ قدیم، بی‌رحمانه حمله می‌کند، واقعیت اجتماعی، مرگ و پایان دوره‌یی خاص در روسیه را نشان می‌دهد. در طغیان پرزنج و تضاد های ژرف قهرمانان داستایوسکی، تلاطم و آشوب جامعه‌یی تصویر می‌شود که تکان دهنده‌ترین بحران‌های اجتماعی، فرهنگی و ارزشی را تجربه می‌کند. نسل بعدی، پایان و مادر در رمان مشهور ماکسیم گورکی، آدم‌هایی بودند که از واقعیت انقلاب و عینیت جامعه به حقیقت رمان و ذهنیت هنرمندان راه یافتند. حتا رمان‌های گورکی شد و یک بعدی رمان‌های بعدی شوروی نمی[illegible] اجتماعی جامعه‌یی هنوز آرمانگرا را نشان می‌دادند. مانوئاک جدید [illegible] بود که به رغم تمایلات سیاسی خود در راستای فئودالیسم و سلطنت، پیروزی اجتناب‌ناپذیر سرمایه‌داری را بهتر از هرکس تصویر کرد. استاندال در سرخ و سیاه، بی‌آنکه بداند، منادی پیدایی و نفوذ جنبش سوسیالیستی شد. فلوبر در مادام بواری، فاجعهٔ پایان [illegible] را رقم زد. در تیره شامی که قهرمانان کافکا در برابر [illegible] در می‌آمدند، در واقعیت اجتماعی، نظامی ناانسانی و توتالیتر [illegible] در تکوین بود. در روزهای دراز و ملال‌آوری که سرهنگ بوئندیا [illegible] در تنهایی خود می‌پوسید، انقلاب‌های مردمی امریکای لاتین، بین مرگ و زندگی، دست و پا می‌زدند. در روزهای سیاهی که مرشد بولگاکف در مرشد و مارگریتا داستان دردناک پیلاطوس پیلات را می‌نوشت، تحول کنونی شوروی در بطن خفقان استالینیسم شکل می‌گرفت و... نبض تاریخ در رمان می‌زد و روح حقیقی زمانه در قالب واقعیت رمان، واقعیت اجتماعی را به مبارزه می‌طلبید.

اما درست در روزهایی که **گداعلیشاه** صوفی و آرمان گریز در رمان **طوبا و معنای شب**، بر **خیابانی** انقلابی و تجددخواه پیروز می‌شود و مبارزانی چون **اسماعیل** و **کمال** در این رمان، در برابر ملغمه‌یی از تصوف هندی و چینی و تسلیم‌طلبی لوکس حاشیه‌نشینان اجتماعی، رنگ می‌بازند، درست روزی که **رکنی**، تقی مدرسی، در **کتاب آدم‌های غایب** به ارشاد **میرزای حسینی** ضد سیاست و آرمان گریز راهی امریکا می‌شود، جامعه راهی دیگر در پیش دارد. رمان فقط بیانگر سرخوردگی لایهٔ نازکی از جامعه در سال‌های اخیر و از روح حقیقی زمانه بیگانه است. نبض تاریخ در این گونه رمان‌ها نمی‌زند و جامعه نمی‌تواند در آنها و با واسطهٔ آنها به خود بیندیشد.

اگر **من بوف کور**، **لکاته** و **پیرمرد خنزر پنزری** صادق هدایت، **استاد ماکان** بزرگ علوی در رمان چشم‌هایش، **آهو** و **سید میران** افغانی در رمان شوهر آهو خانم، آدم‌های زنده و پر خون **شازده احتجاب** هوشنگ گلشیری، **نسل قهرمان و حرام شدهٔ** احمد محمود در **همسایه‌ها** و **داستان یک شهر**، قهرمان‌های به قامت، پرشکوه و زیبای **کلیدر** و روایت هنرمندانهٔ محمود دولت آبادی از جنبش‌های دهقانی، **کاوه** و **رحمت** جمال میرصادقی در **بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند**، چهرهٔ زیبا و به یاد ماندنی **ایشیق**، **اسماعیل** و **شکوه رفعتی** رضا براهنی در **آواز کشتگان** و **رازهای سرزمین من**، شخصیت زنده، حساس و استخوان‌دار **تیمور** در **چراغانی در باد** احمد آقائی و... (نه با ارزشی یکسان در پرداخت و پـــایه‌یی همسان از نظر ارزش هنری و جامعه شناختی) در تاریخ ادبی و اجتماعی ما، ماندنی شده و جامعه می‌تواند ابعاد گوناگون خود را در آنها باز شناسد و با داوری عاطفی و عقلانی در بارهٔ آنها، به نظارهٔ حال و گذشته خود بنشیند جز آن نیست که این آدمیان باورکردنی‌اند و بیانگر فرآیندهای واقعی جامعه یا نشانه و سمبل آنند و نه نمودار دردشناسی ذهنیت‌های محدود و زاویه‌های تنگ و بسته. روح حقیقی زمانه، تا حدی به رمان راه یافته است.

اگر فضای **بوف کور** لرزه بر اندام آدمی می‌اندازد، علاوه بر خلاقیت

شگرفت هدایت تا حدی نیز از آن روست که این فضا، حاصل نجیب‌ترین واکنش آدمی است در برابر شکست انقلاب -مشروطه- و خفقان -رضاشاه- و فساد فرهنگی و اجتماعی، بحران ارزشی و... در برابر آن فضای تیره و غمبار و تکان‌دهنده نه فقط **شهربندان** جواد مجابی که حتا روایت دست اول آن، **۱۹۸۴** جرج اورول چه کم‌رنگ می‌نماید. اگر تلخ‌اندیشی صادق چوبک و ناتورالیسم پلشت‌گرای او در **سنگ صبور** واکنش اصیل گروهی از روشنفکران ایرانی در برابر آن بورژوازی توخالی و مبتذل پیش از انقلاب بود، زشت‌نگاری‌های رضا براهنی در **رازهای سرزمین من**، جز امیال سرکوب شده عده‌یی انگشت‌شمار را نشان نمی‌دهد و از این روی هرگز رنگ اصالت آثار چوبک را به خود نمی‌گیرد. دنیای پرابهام و ذهنی و پربار بهرام صادقی در داستان **ملکوت** شاید که صادقانه‌ترین و اصیل‌ترین روایت زمانه و نسلی بود که در **برزخی** میان دو جهان به نشانهٔ عصیان خود صورتکی سیاه و تلخ بر چهرهٔ پاک و صمیمی خود داشت و اگر داستان‌های بهرام صادقی و ابراهیم گلستان با شیوه‌ها و نگرش‌های کاملاً متفاوتی، بیان اصالت در جامعه‌یی دروغین بودند، سورئالیسم تصنعی و **مارکز زدگی** قالبیِ شهرنوش پارسی‌پور در **طوبا و معنای شب** حتا با کمک آدم‌های **بوف کور** هدایت جز توسل به روش‌های پاورقی نویسی دلیلی ندارد.

شاید **طوبا و معنای شب** دل بسیاری از زنان جامعهٔ ما را به درد آورد ــ که البته واکنشی طبیعی است در مقابل وضعیت زن ایرانی ــ اما این، اثری مقطعی است و زنان پارسی‌پور، جز **مونس** و **مریم** هرگز اصالت و استخوان‌بندی، دوام و استمرار زنان **باغ بلور** محسن مخملباف را نمی‌یابند، **لیلا آزاده** یکی از قهرمانان پاریس‌نشین **ثریا در اغمای** اسماعیل فصیح، با تمام لوس‌بازی‌های روشنفکرانه و ورشکستگی فکری‌اش، دست‌کم هنوز آن‌قدر واقع‌بین بود که این مسئله را درک کند. اگر روایت درخشان و پر بار **دولت‌آبادی** از قیام‌های دهقانی در **کلیدر**، چون تاریخ دورانی سپری شده و چون اثری هنری، ارزشی توامان دارد و اگر

... احمد محمود از حماسه‌یی که به پایانی تلخ و تراژیک ... پرونگ و از یاد نبردنی است، تمامی گزارش‌های روزنویسی احمد آقائی در چراغانی دریاد در همان راستا و با همان دیدگاه و تمامی خلاصه حوادث روز براهنی در رازهای سرزمین من در راستای دیگر، نه تاریخ‌اند و نه تصویر هنرمندانهٔ تاریخ و نه حتا فصلی جا افتاده در یک رمان. کاری که پارسی‌پور در فصل‌هایی از طوبا و معنای شب در تصویر هنرمندانه او و خبری- گزارشی عصر قاجار و دوران رضاشاه، به خوبی از عهدهٔ آن برآمده است و پیش از او نمونهٔ درخشان و متعالی شده احتجاب در تصویر و خلق یک موقعیت تاریخی برای رمان‌نویسان ما هنوز رشک‌انگیز و دست‌نیافتنی مانده است. اگر...

رمان‌فارسی، بویژه در ده سالهٔ اخیر، دورانی پربار را می‌گذراند. آیا شتاب شکوفایی، غرور جوانی، رونق بازار و تیراژ، بحث و جدل‌های رایج و داغ دربارهٔ سبک و ساخت و زبان و مسابقه پرفروش‌تر بودن این مجال را می‌دهند که اندکی تأمل کنیم و به این مسایل بیندیشیم؟

گفته شد که جامعهٔ ما بویژه از ۶۰ سال به بعد نیازمند آن شد و هست که با واسطهٔ رمان به خود بنگرد، خود را نقد کند تا شاید بداند چرا و چگونه در موقعیت حال قرار گرفته است و از این روی به رمان، بویژه رمان تاریخی و اجتماعی و سیاسی، اقبالی بی‌سابقه نشان می‌دهد. جامعه با از سر گذرانیدن انقلابی عمیق و درگذار از یک نظام ارزشی به نظامی دیگر، در قالب نقد سیاست به نقد خود روی آورده است. رمان اجتماعی و تاریخی برای او پلی است تا در آن و با آدم‌های آن دربارهٔ خود تأمل کند. نقد سیاست، گام آغازین نقد در معنای گسترده آن است که چه بسا به نفی بینجامد و رمان سیاسی و اجتماعی همانند واسطهٔ عاطفی-عقلانی گذار از سیاست به تفکر مجرد، می‌تواند که فرهنگ دورانی را با دستمایهٔ خلاقیت، به بار بنشاند. جامعهٔ ما، در نقد حال و گذشته در نقد واقعیت اجتماعی، روح حقیقی زمانه را در واقعیت رمان می‌گذارد و برای رمان، اما، این کارکردی دشوار و تحقق آن امری

سخت و نیازمند **عرق‌ریزی روح** است. رمان فارسی در سال‌های اخیر تا چه حد توانسته است این مهم را برآورد؟

بررسی مسئله‌یی چنین پیچیده، مجال، فرصت و امکانی فراخ می‌طلبد و در این مقال به ناگزیر خود را به یکی از معیارهای سنجش و بررسی محدود می‌کنیم: **چگونگی تصویر و توصیف آدم‌های سیاسی** در رمان‌های مطرح ۶۰ به بعد. هم از آن‌روی که بیش‌تر رمان‌های سال‌های اخیر، اجتماعی و سیاسی بوده‌اند و هم از آن‌روی که ساده‌ترین و ملموس‌ترین تجلی روح حقیقی زمانه را می‌توان در سیاست یافت و جامعه ما تا رسیدن به نقد تفکر انتزاعی در ابعاد و تجلیات پیچیدهٔ آن، هنوز راه درازی را پیش روی دارد. در چنین محدوده‌یی به‌ناگزیر از ارزش‌های درونی و هنری و ساختاری درمی‌گذریم ــ و این نکتهٔ مهمی است که خواننده این مقاله باید همواره پیش چشم داشته باشد، چه اگر این معیارها به کار می‌آمدند، بسیاری از داوری‌های این مقاله رنگ دیگری به خود می‌گرفت. در این مقاله همچنین از رمان‌هایی که دربارهٔ جنگ و روزگار پس از انقلاب نوشته شده نیز چشم پوشیده‌ایم چرا که هنوز تا روایت هنرمندانه و غیر گزارشی جنگ و روزگار کنونی در رمان، راهی دراز پیش روی داریم. در این زمینه از **اسماعیل فصیح** و **محسن مخملباف** ــ که کارشان از نظر ساخت و زبان ارجی دیگر دارد ــ که بگذریم هنوز مسایل بسیاری مطرح است ـکوشیده‌ایم که موضوع این بررسی در محدودهٔ رمان‌های مطرح سال‌های ۶۰ تا ۶۸ بماند. از این روی و به دلایلی دیگر از رمان خوب و خوش ساخت **شب هول** نوشتهٔ هرمز شهدادی که در سال ۵۷ چاپ شد، کم‌تر سخنی به میان آمده است. با این توضیحات است که این مقاله می‌کوشد تا چگونگی تصویر آدم‌های سیاسی را در برخی از رمان‌های مطرح این سالیان بررسی کند ــ

در تاریخ معاصر، آدم‌ها، مسایل و فضای سیاسی، پررنگ‌تر از هر عامل دیگری به چشم می‌آیند و از این روی هیچ رمان اجتماعی نیست که بتواند از پرداختن به مسایل سیاسی بپرهیزد. سیاست می‌تواند چون

پسزمینه و تم فرعی رمان به کار گرفته شود یا چون جانمایهٔ اصلی و گاه تنها تم رمان و گاه نیز به عنوان ابزاری برای جذب خواننده بیش‌تر و افزایش تیراژ. در ده سالهٔ اخیر، آثاری چون **شب هول، کلیدر، طوبا و معنای شب، سمفونی مردگان** و ... از گروه اول‌ند و رمان‌هایی چون **همسایه‌ها، داستان یک شهر، چراغانی در باد، آواز کشتگان، ثریا در اغما، بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند** و... از گروه دوم و **کتاب آدم‌های غایب، رازهای سرزمین من** و... به گروه سوم تعلق دارند. اگر از تنوع و گوناگونی بینش و سبک رمان‌نویسان این دهه بگذریم و به اشاره‌یی کلی بسنده کنیم، در رمان‌های این دوره نیز چون دوره‌های پیش، دو گرایش بارز به چشم می‌آید. گروهی قالب‌های از پیشی و ایدئولوژیک را به واقعیت اجتماعی و واقعیت و ساختار و آدم‌های رمان تحمیل کرده و گروهی دیگر آزادانه‌تر و طبیعی‌تر با آدم‌ها، موضوع‌ها و سبک و ساخت رمان خود برخورد کرده‌اند. **احمد آقائی** و **شهرنوش پارسی‌پور** در گروه اول چهره بارزی دارند و **احمد محمود، محمود دولت‌آبادی، عباس معروفی، رضا براهنی، اسماعیل فصیح**، و... را می‌توان در گروه دوم دید. برخی نیز چون **جمال میرصادقی** و **تقی مدرسی** در این میانه سرگردان‌اند.

اثر هنری برآیند خلاقانهٔ ذهن و عین و رمان واقعیتی است در برابر واقعیت عینی، هرکسی مشروط به دیدگاه و موضع اجتماعی خود، تفسیر و برداشت خاص خود را از واقعیت تصویر می‌کند. در بررسی این مسئله معیارهای ساده اندیشانه و قالبی رئالیسم و ناتورالیسم ساده و اولیه، تطابق یک به یک واقعیت رمان با واقعیت عینی و اجتماعی، به کار نمی‌آیند. هر تفسیری از واقعیت، باید که به نحوی با آن **مربوط** بوده و بر اساس درجه‌یی از شناخت موضوع، شکل گرفته باشد. بویژه آن‌گاه که قرار است تاریخ اجتماعی و سیاسی گذشته‌یی نه چندان دور را روایت کنیم و طرحی کلی از دوران معاصـــر به دست دهیم، باید که بر موضوع خود، تا حدی آگاهی داشته باشیم و اگر نه از اشرافی تجربی، عاطفی و شخصی که دست‌کم از وقوفی ذهنی و متکی بر شناختی عمیق و مطالعه‌یی

گسترده برخوردار باشیم. اگر قرار است آدم‌های ما در رمان واقعی جلوه کنند و با واقعیت رمان در تضاد نباشند، اگر قرار است با هر سبک و ساختی، بر مسایل اساسی زمانهٔ رمان انگشت بگذاریم، اگر قرار است با هر شیوه، فضای رمان خود را بازسازی کنیم، نباید و نمی‌توانیم از شناخت موضوع خود بی‌نیاز باشیم.

سیاست و آدم‌های سیاسی، گرچه برهنه‌ترین تجلی حرکت‌های فکری و اجتماعی تاریخی معاصر بوده‌اند، اما دستیابی به حدی از اِشراف که بتواند دستمایهٔ پرخون رمانی جذاب و ماندنی باشد، برای نویسنده‌یی که در جریانات سیاسی حضور نداشته یا بر آنها وقوفی ذهنی ندارد، به آسانی ممکن نیست و لغزشی ساده در این زمینه گاه می‌تواند تمامی زحمات و رنج نویسنده‌یی را بر باد دهد. در این زمینه اما، تنها شناخت کافی نیست که قدرت تصویر و طرح هنرمندانه و دوری گزیدن از جذبه و کشش رایج در پاورقی‌نویسی نیز خود دشواری دیگری است.

بر اساس معیار شناخت تجربی یا وقوف ذهنی بر آدم‌های سیاسی رمان، می‌توان گفت که محمود دولت‌آبادی در **کلیدر**، احمد محمود در **همسایه‌ها** و **داستان یک شهر**، هرمز شهدادی در **شب هول** و اسماعیل فصیح در **ثریا در اغما**، جمال میر صادقی در **بادها خبر از...**، عباس معروفی در **سمفونی مردگان** محسن مخملباف در **باغ بلور** و... به درجات گوناگون بر آدم‌های سیاسی رمان‌های خود یا **اشراف** تجربی دارند یا وقوف ذهنی و یا هر دو. در مقابل **رضا براهنی**، جز در فصل‌های درخشانی که اشاره خواهد شد، **آقائی و پارسی‌پور** در برخی از موارد، **تقی مدرسی** در بیش‌تر صفحات **کتاب آدم‌های غایب**، جواد مجابی در **شهربندان**، آدم‌های سیاسی رمان خود را نمی‌شناسند یا اگر شناختی دارند، نتوانسته‌اند آن‌را زنده و باورکردنی و هماهنگ با بافت رمان به تصویر درآورند.

در رمان‌های ده سالهٔ اخیر، آدم‌های سیاسی، در قالب‌های گوناگونی به کار گرفته شده‌اند. گاه آدم‌های تاریخی و واقعی از صحنهٔ زندگی اجتماعی و تاریخ معاصر، مستقیماً به رمان راه می‌یابند. **رضا**

براهنی و **احمد محمود** بیش‌تر از دیگران به این شیوه گرایش داشته‌اند، هرچند که گاه نتوانسته‌اند بُعدی فراتر از آنکه در واقعیت داشته‌اند بر آنها بیفزایند و آدم‌های تاریخی در واقعیت رمان نیز همان مانده‌اند که در واقعیت زندگی و گاه حتا کم‌رنگ‌تر. اگر دکتروف در **رگتایم** با آدم‌های تاریخی، رمانی پربار و سرشار از خلاقیت می‌نویسد، نویسندگان ما در این زمینه، گاه فقط از نام و شهرت آدم‌های تاریخی سود می‌جویند وگاه نیز تا حد گزارش مستند روزنامه‌ها سقوط می‌کنند.

احمد محمود به عنوان پیش‌کسوت رمان‌نویسی سیاسی دورهٔ جدید، نویسنده‌یی است صاحب سبک با بینشی ویژه و صراحتی رشک‌انگیز. دو کتاب **همسایه‌ها** و **داستان یک شهر** هنوز هم کامل‌ترین و صادقانه‌ترین روایت سال‌های ۲۰ تا ۳۲ و بویژه فاجعهٔ ۲۸ مرداد و ماجرای دستگیری و اعدام افسران سازمان نظامی و حدیث دردبار زندگی زندانیان و تبعیدی‌های آن روزگار است.

سرهنگ سیامک از رهبران سازمان نظامی و از شخصیت‌های تاریخی رمان **داستان یک شهر** پیش از اعدام به روای داستان می‌گوید: **یادتون باشه که اینجا چه جهنمیه! برا همه بگید. به همه بگید. همه باید بدونن آنچه که حقیقت داره، اینه که ما، همه به کشور خدمت کرده‌ایم. آنچه که حقیقت داره اینه که ما، همه، سعادت و سربلندی مملکت را می‌خواهیم. مبارزه ما در راه به دست آوردن شرف، رفاه، حیثیت برای همه مردم کشور بود** (ص ۵۱۰) و احمد محمود، وفادارانه، رمان و خلاقیت خود را به این پیام وقف کرده و رمان او نه تنها روای قصه‌های رفته بر باد که پاسدار شرف آدمی است و در هر زمانه‌یی که حفظ و پاسداری از ارزش‌های آدمی نیازمند فریادی باشد، به کار می‌آید.

آدم‌های سیاسی در رمان‌های محمود با استادی پرداخته و در بافت رمان جا افتاده‌اند. صراحت و صداقت احمد محمود در ادبیات داستانی ما کم‌نظیر است. برخی از طرح‌های زنده و صادقانهٔ او، چه از آدم‌های تاریخی و چه از آدم‌های غیر تاریخی نیز بی‌همتاست. هرچند نگاه او به

آدم‌ها گاه از چارچوب بسته و تعهد او به نوعی از رئالیسم لطمه می‌بینند، اما آدم‌های سیاسی رمان‌های او با چیره‌دستی تصویر شده‌اند. این چیره‌دستی در تصویر زندهٔ آدم‌ها، یکی از ویژه گی‌های **کلیدر** نیز، هست.

آدم‌های **کلیدر** جز در یکی دو مورد، سیاسی نبوده و رمان نیز رمانی اجتماعی است و نه سیاسی. این آدم‌ها زنده و جاندار و متکی به شناختی عمیق خلق شده‌اند. رمان بیش‌تر به روابط ماقبل سرمایه‌داری نظر دارد و حکایت عشق و کار و زندگی و مبارزهٔ مردم آن سالیان را باز می گوید. روی آوردن آدم‌های دولت‌آبادی به حرکت سیاسی، بیش‌تر ریشه در واقعیت رمان و واقعیت زندگی آنها دارد. دولت‌آبادی، با وقوف عمیق ذهنی و شناخت کارساز خود، برخی از چهره‌های ماندنی ادبیات ایران را خلق کرده است و اگر در این مقال بیش از این به **کلیدر** نمی‌پردازیم از آن روست که بررسی و نقد، تحلیل و ارزیابی **کلیدر** خود به کتابی مفصل نیاز دارد وآدم‌های **کلیدر** نیز، چنان‌که گفته‌آمد، جز یکی دو تن، آدم‌های سیاسی نیستند.

شب هول نوشتهٔ هرمز شهدادی نیز در زمینهٔ خلق چیره‌دستانه آدم‌های رمان، اثری برجسته است. نویسندهٔ **شب هول** با خلق و تصویر سه نسل از روشنفکران و فضای چند دورهٔ تاریخ ایران، چهره‌هایی ماندگار و زنده ارائه می‌کند و این دست‌آوردی است که رضا براهنی به رغم ادعاهای فراوان، جز در چند مورد به آن دست نمی‌یابد.

از یکی دو اثر کم‌اهمیت‌تر براهنی که بگذریم، **آواز کشتگان** و **رازهای سرزمین من**، چون رمان‌های محمود یکسره به سیاست می‌پردازد. اما و بر خلاف احمد محمود در طراحی و پرداخت آدم‌های سیاسی داستان، براهنی، جز در چند مورد، موفق نیست و نمی‌تواند تصویرهای روشنی از این آدم‌ها به دست دهد. هرچند که در **آواز کشتگان** از **رازهای سرزمین من** موفق‌تر است.

محمود شریفی قهرمان رمان **آواز کشتگان**، استاد دانشگاه، نویسندهٔ مبارز، و... است که با جمع‌آوری و ارسال مدارک به خارج، علیه رژیم

شاه فعالیت می‌کند. براهنی تا آنجا که به زندگی و محیط دانشگاهی **شریفی** می‌پردازد، نقشی زنده از او و فضای دانشگاه رقم می‌زند و هرجا که **شریفی** را به ماجراهای سیاسی، زندان و... می‌کشاند، ناآشنایی او با موضوع به کار او لطمه می‌زند. بُعد انقلابی و شیوه‌های مبارزاتی **شریفی** علیه شاه نیز بیش‌تر یادآور تمایل ارضا نشدهٔ برخی از **استادان دانشگاه** در آن سالیان است تا گوشه‌یی از **واقعیت اجتماعی آن روزگار. هیچ** نویسنده‌یی ملزم نیست که در ماجراهای رمان **خود حضور داشته باشد**، اما اثر باید نشان دهد که نویسنده بر موضوع، آدم‌ها و **زمانهٔ رمان خود** آگاهی دارد. هر چند که حاصل این آگاهی **می‌تواند با سبک‌ها**، برداشت‌ها و بینش‌های گوناگون به رمان راه یابد. **رمان‌های رضا براهنی** نشانه‌یی از آگاهی و شناخت تجربی یا وقوف ذهنی نویسنده از مبارزهٔ مخفی زمان شـــاه به دست نمی‌دهد. هم از این روست که آدم‌های او، از جمله **خسرو شریفی**، تا در سیاست درگیر می‌شوند، رنگ می‌بازند و به کارهای شگفت‌انگیز دست می‌زنند. در **رمان‌های براهنی** تصویر شکنجه‌گران و آدم‌های سیاسی، تصویری مغشوش، مبهم، یک بُعدی و گاه، آزار دهنده است. در **آواز کشتگان**، **اکبر صداقت** از این سرنوشت می‌گریزد و به زیبایی **تصویر می‌شود**: هم به عنوان یک انسان و هم به عنوان نمایندهٔ دانشجویان مبارز دههٔ ۴۰ و ۵۰. شاید بیش‌تر از آن روی که نویسنده از دید یک استاد دانشگاه ــ که به آن وقوف دارد ــ به او می‌نگرد. اما درخشان‌ترین موفقیت براهنی در خلق آدم‌های سیاسی در **آواز کشتگان** را باید در تصویر **ایشیق و اسماعیل یافت. ایشیق** که از **علیرضا نابدل** گرته‌برداری شده و در رمان به یکی از ابعاد شخصیت خود، **شاعر ترک زبان**، تقلیل یافته است تا ناسیونالیسم قومی (؟) را ارضا کند، گرچه در رمان آدمی حاشیه‌یی است، اما یکی از آدم‌های قابل قبول و پذیرفتنی براهنی است. چهرهٔ زیبا و خوش‌پرداخت **اسماعیل**، **گوش پنهان جهان دردمند ما**، حضوری فراموش نشدنی در شعر فارسی و تصویری ماندنی در رمان **آواز کشتگان** است. براهنی در همین رمان فصلی زیبا نیز

در تصویر فضا ارائه می‌دهد: آماده کردن دانشگاه برای ورود خانوادهٔ سلطنتی، در این رمان درخشش خاص دارد. اما جز در مواردی که اشاره شد، براهنی در خلق فضا و آدم‌های سیاسی به بیراهه می‌رود و در **رازهای سرزمین من**، یکسره به چاه می‌افتد. در **رازهای سرزمین من**، کسی دربارهٔ کس دیگری می‌نویسد: **شاید شما از آن محقق‌های روانکاو هستید که همه چیز را از دید مسایل جنسی می‌بینید، و فکر می‌کنید که سرنوشت تاریخ جهان، یا مثلاً یک شهر، مثل تبریز را پایین‌تنهٔ درست یا منحرف یک تیمسار تعیین می‌کند و به همین دلیل برای روشن کردن علت و معلول‌های باید کنکاشی در پایین‌تنهٔ تیمسار شادان کرد. چرا ... از پایین‌تنهٔ یک تیمسار مردهٔ ارتش شاهنشاهی تئوری تاریخی می‌سازید؟** (ص ۲-۱۵۱).

البته رضا براهنی **محقق روانکاو** نیست، اما منتقد معروفی است و از زبان یکی از باسوادترین منتقدان ایرانی، این درست‌ترین و بهترین داوری است که دربارهٔ رمان او می‌توان داشت. **رازهای سرزمین من** البته ادعاهای بسیاری را یدک می‌کشد: بیان یک دورهٔ تاریخی، ارائهٔ سبکی تازه در رمان فارسی، طرح مسئلهٔ زن ایرانی و جستجوی زن یعنی نیمهٔ گم‌شده یا حذف شدهٔ انسان ایرانی در تاریخ و اعماق روان جمعی و فردی و... گرگ اجنبی‌کش هم وارد صحنه می‌شود که قرار است سمبل مبارزهٔ ضدامریکایی باشد ــ که نیست؛ تئوری **تیمسار شادان** مبنی بر آن‌که باید از مردان امریکایی و زنان ایرانی نسلی جدید و سالم به وجود آورد طرح می‌شود که قرار است نمایشگر بورژوازی حرامزاده و کمپرادور بیش از انقلاب باشد ــ که نیست؛ انحرافات جنسی گوناگون آدم‌های بد رمان قرار است بیانگر فساد رژیم سابق باشد ــ که نیست؛ و... عناصر بسیاری که آنچه باید نیستند. اما **رازهای سرزمین من** از زمان انتشار تا کنون رمان پرفروشی بوده که در زمینهٔ تیراژ دوشادوش **طوبا و معنای شب** به موفقیت بی‌نظیری دست یافته است و البته در این میان نقش شگردهای پاورقی نویسی و... میراث **مستعان‌ها**، **فاضل‌ها**، و... را در هر دو رمان نباید نادیده گرفت.

رازهای سرزمین من گرچه ادعای یک رمان سیاسی را نیز یدک می‌کشد، اما از آدم‌های سیاسی تهی است و در واقع نه یک رمان سیاسی که سودجویی از ماجراهای سیاسی است و نویسنده نتوانسته است جز در یکی دو مورد چهره‌یی ماندنی ارائه دهد.

بیش‌تر شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌یی، از شخص شاه گرفته تا... **صفرخان** زندانی سی سالهٔ رژیم، بی‌دلیل و با دلیل، به رمان سر می‌زنند و نقش‌هایی هرچند کوتاه، بازی می‌کنند. حتا شاه که در رمان به بیماری سوزاک مبتلا است، شخصا یک بار به صحنه می‌آید تا زن‌بارگی خود را به نمایش بگذارد... اما حتا آدم‌های صد در صد سیاسی و تاریخی در **رازهای سرزمین من** نیز به آدم‌های کاغذی و تک‌بُعدی در جناح انقلاب و بی‌بُعد و منحرف در جناح ضد انقلاب، بدل می‌شوند. **حسین تنظیفی** ناخواسته در صحنهٔ ترور یک افسر امریکایی حضور می‌یابد. دوازده گروهبان و دیگر شاهدان صحنه برای جلوگیری از درز خبر اعدام می‌شوند جز **حسین تنظیفی**، و خواننده در نمی‌یابد چرا؟ تا انقلاب در زندان می‌ماند. در آنجا نیز آدمی منفرد و غیر سیاسی است. در روزهای پیروزی انقلاب آزاد می‌شود و فقط یک هدف دارد: بازکردن گره کور ماجرا با یافتن **تهمینه**، خواهر زن **تیمسار شادان**. گرچه ماجرا در همان جلد اول تمام شده و گره کوری ندارد. **تیمسار شادان** که از شخصیت **مرتیپ مهرداد** ــ که زمانی رئیس ساواک تبریز بود و در شیراز در یک ماجرای ظاهراً همجنس‌بازی به قتل رسید ــ گرته برداری شده، مفعول و ناتوان است. برای زنش فاسق امریکایی می‌برد. شادان نمی‌تواند مظهر آن بورژوازی توخالی باشد و سمبل امرای نوکرصفت ارتش آن روزگار نیز نیست. **هوشنگ**، برادر زن تیمسار شادان، عضو ساواک و بعدها سیا هم مظهر و سمبل هیچ کس، حتا ساواکی‌های زمان شاه نیست و بیش‌تر به قهرمان‌های رمان‌های مبتذل پلیسی شبیه است و البته به اضافهٔ نوعی خاص از انحراف جنسی. **فرزام**، رئیس یکی از لژهای فراماسونری، مأمور سیا، دلال اسلحه، مشاور شاه... و البته باز هم ناتوان از نظر جنسی نیز در

واقع کاریکاتوری است از آدم‌های دست پنجم رمان‌های مافیایی و جاسوسی. در این سوی خط وضع از این‌هم خراب‌تر است. در جناح انقلاب، اگر از نام‌های مشهور تاریخی که نقشی در رمان ندارند، بگذریم، انقلابیون یا افراد عادی‌اند که در گرماگرم اوج گیری انقلاب به سیاست جذب شده‌اند یا مشتی آدم‌های کاغذی. آدم‌های عادی مثل **ابراهیم** گاه به خوبی تصویر شده‌اند و آدم‌های انقلابی جز مضحکه‌های نامعقولی بر صحنه نیستند. **تهمینه** بی‌هویت‌ترین آدم این رمان قرار است نقش یکی از رهبران اپوزیسیون و سمبل نیمهٔ دوم و گم‌شدهٔ مرد ایرانی و قهرمان داستان باشد و پسری بزرگ کند برای انتقام گرفتن از قاتل شوهرش تیمسار شادان. پسر در هنگام عمل جز آنکه گناه مادر را بر عهده گیرد کاری نمی‌کند و مادر حتا با یاری گرفتن از اسطوره‌های ملی و داستان‌های **شاهنامه**، جز شبحی باورنکردنی و کاریکاتوری مضحک نیست.

اما رضا براهنی در **رازهای سرزمین من**، در ساخت، پرداخت و ارائهٔ دو شخصیت جدید به موفقیتی چشمگیر دست یافته است: **حاجی جبار** و دخترش **شکوه**. دو تیپی که با انقلاب به سیاست روی می‌آورند و نمایندهٔ دو جریان مهم در سیاست روزند. یکی به قدرت می‌رسد و دیگری در خیابان‌ها به خاک می‌افتد. حاجی جبار در انقلاب فعالانه شرکت می‌کند و... پس از پیروزی انقلاب به‌تدریج استحاله و به آدمی فرصت‌طلب، قدرت‌گرا، پول دوست و... بدل می‌شود. **شکوه**، دختر او، یکی از زیباترین، جذاب‌ترین و ماندنی‌ترین آدم‌های سیاسی رمان فارسی ده سالهٔ اخیر ــ که با قدرت و توانایی بسیار توصیف شده ــ نماینده نسلی است که در انقلاب چشم به سیاست و دنیا گشود و پاک و صمیمی و صادق، در آن به بلوغ فکری رسید. رضا براهنی در پرداخت شخصیت **شکوه**، تیپ و آدمی را به رمان فارسی معرفی می‌کند که نو، زنده، جاندار، چون یادگار انقلاب و نشانه‌یی از قدرت نویسنده ماندگار خواهد شد.

رازهای سرزمین من یکی از پرجمعیت‌ترین رمان‌های فارسی است. اما در این جمعیت انبوه شاید یکی دو تن بیش‌تر از گوشت و پوست و

استخوان ساخته نشده‌اند و **سرهنگ جزایری** یکی از بهترین، دوست داشتنی‌ترین، واقعی‌ترین و جاندارترین آدم‌های رمان فارسی، یکی از آنهاست.

اگر **رازهای سرزمین من** با آن جمعیت انبوه، نمی‌تواند ادعاهای خود را تحقق بخشد، **سمفونی مردگان** نوشتهٔ عباس معروفی که رمان کم‌جمعیتی است، با ساختی زیبا و دور از پاورقی‌نویسی مرسوم، نشانهٔ آغازی درخشان برای نویسندهٔ آن است. نویسندهٔ این رمان، با شناخت کافی و قدرت چشم‌گیر در طراحی آدم‌هایش، گرچه به شدت از **فالکنر** و **خشم و هیاهو** تأثیر گرفته است، نمونه‌یی موفق در ساخت و پرداخت شخصیت‌های رمان به‌دست می‌دهد. آدم‌های عباس معروفی گرچه سیاسی نبوده و از دایرهٔ این بررسی تا حدی بیرون‌اند، اما به نوعی کسانی را معرفی می‌کنند که خواه ناخواه و دست‌کم در حوزهٔ نظری و عاطفی با سیاست روزگار خود و با مرده‌ریگ سالیان همراه بوده‌اند.

دلایل ناتوانی و ضعف در ترسیم آدم‌های سیاسی در رمان‌های ده سالهٔ اخیر تنها به عدم شناخت موضوع محدود نمی‌شود که گاه چارچوب‌های از پیش و بینش‌های ایدئولوژیکی و تحمیل تصورات و پیش‌مفهوم‌های عقیدتی، به ساخت و بافت رمان و به آدم‌های داستان لطمه زده و به تحریف واقعیت رمان و آدم‌های داستان می‌انجامد.

رئالیسم به اصطلاح **سوسیالیستی** در شوروی دورهٔ استالین، نمونهٔ کامل و شناختهٔ این ماجراست. اما تحمیل قوالب ایدئولوژیک و بیگانه با ساخت و واقعیت رمان، تا حدی که رمان دیگر نه جنبهٔ جامعه شناختی داشته باشد و نه ارزش هنری به **رئالیسم استالینی** محدود نمی‌شود که می‌تواند از دیدگاههای صد و هشتاد درجه متفاوت، در قطب مخالف، نیز اعمال شود. **چراغانی در باد** نوشتهٔ احمد آقائی در قطب نوع خاصی از رئالیسم و **طوبا و معنای شب** نوشتهٔ شهرنوش پارسی پور، در قطب تصوف تسلیم گرای چینی-هندی، به یکسان از تحمیل قالب‌های ایدئولوژیک رنج می‌برند. چارچوب بسته، تنگ و بیگانه با ساخت رمان و واقعیت، چنان بر

رمان‌های **چراغانی در باد** و **طوبا و معنای شب** سنگینی می‌کند که بخشنامه‌های دولتی یا تعهدات ائدئولوژیکی بر تفکر آزاد. گرچه **چراغانی در باد** نشان از صداقت و صمیمیت نویسنده‌یی دردآشنا دارد و **طوبا و معنای شب** حکایت از هوشیاری نویسنده‌یی آشنا با طبع خواننده و نیاز روز و شگردهای افزایش تیراژ و پاورقی نویسی.

در **چراغانی در باد** قرار است ماجرای سال‌های ۳۰ تا ۳۲ روایت شود، اما آدم‌های رمان جز **تیمور** نه انسان که قالبی از پیش ساخته‌اند که نقش طبقاتی و نه زندگی زنده و سرشار خود را، در یک نمایشنامهٔ تک بعدی بازی می‌کنند. خوب‌ها یک طرف و بدها در طرف دیگر. از چپ به راست، **شیرآهن** و دیگر کارگران و زحمتکشان: با تمام صفات خوب و پسندیده اجتماعی و اخلاقی توده‌یی‌اند؛ **علوان**، پادوی بازار و دکان‌دارهای جز، و کارمندان دون‌پایه: انسان‌های باعاطفه، پاک، صمیمی و میهن‌دوست، طرفدار جبههٔ ملی؛، **لمپن‌ها** و **فاحشه‌ها**: وقیح، جاسوس و سلطنت طلب،...؛ حاج **شکرالله** تاجر بازار: محتکر، سلطنت طلب و به سبک رمان‌های آقای براهنی ناتوان از نظر جنسی؛ **دکتر فاتح** رهبر منطقه‌یی حزب توده: رفاه طلب، بی‌احساس و در پایان خائن؛ **صنوبری** رئیس آگاهی: زن‌باره، سلطنت‌طلب و...؛ **رئیس شهربانی**: مفعول و منحرف و...؛ **نسیم**: لمپن، جاسوس و... است و احمد آقائی تنها در پرداخت چهرهٔ **تیمور** است که بسیار موفق است، چه او را بسیار دوست دارد و بسیار می‌شناسد. **تیمور** یکی از ماندگارترین و زیباترین آدم‌های سیاسی است که با چیره‌دستی و وقوف ذهنی و با شناخت تجربی طراحی شده است، تیمور، عضو حزب توده، انسانی است با تمام تردیدها، دودلی‌ها، تضادها و وسوسه‌های ... روشنفکران آگاه و بدنهٔ صادق حزب در آن سال‌ها.

نثر زیبای احمد آقائی در رمان **چراغانی در باد** و بویژه دیالوگ‌های روان و طبیعی او در بیش‌تر فصل‌های رمان، گرچه قهرمانان مثبت داستان را برجسته می‌کند، اما هرگز در توصیف آدم‌های بد داستان آن فراز

چشم‌گیر را نمی‌یابد. اگر آقائی می‌توانست خود را از چارچوب تنگ **سبک و فرم خود** رها کند، چه بسا که رمان **چراغانی در باد** می‌توانست یکی از بهترین نمونه‌های توانمندی **رئالیسم** در ادبیات ایران باشد.

اگر **چراغانی در باد** از تحمیل نوعی بینش به واقعیت رمان لطمه دیده است، در آن سوی خط، در قطبی دیگر، **طوبا و معنای شب** نیز با همین مسئله رو به رو و در پرداخت شخصیت آدم‌های سیاسی چون **خیابانی**، **اسماعیل**، **کمال**، **مریم** و... و آدم‌های ضد سیاست و آرمان، چون **گداعلیشاه صوفی** و... به نوعی دچار و گرفتار همین مسئله است. در **طوبا و معنای شب**، همهٔ کسانی که قلباً به **تصوف سیاست‌گریز** گرایش دارند، آدم‌های خوب، خوشبخت، شناسندهٔ حقیقت، پاک و صادق‌اند و همهٔ کسانی که پا در راه انقلاب می‌گذارند، سرخورده، تنها، درگیر در چنبرهٔ بحران‌های روحی و فکری و... و عقیم‌اند. گویی روشنفکر ایرانی توجیه بی‌عملی خود را در فلسفه‌های آرامبخش جستجو می‌کند. **شیخ محمد خیابانی** انقلابی در مقابل **گداعلیشاه**، قطب عالم هستی و عرفان، رنگ می‌بازد و از **آخوند انقلابی که تجدد و آزادی** (ص ۴۸) می‌خواهد و **بزرگ‌ترین حضور عالم هستی است** (ص ۳۷) به **کسی که متأسفانه تند روی می‌کند** (ص ۹۹) و... و سرانجام به **آدمی مشکوک** تقلیل می‌یابد. **خیابانی** همچون دیگر آدم‌های انقلابی رمان، جز در یکی دو صحنه، اجازهٔ حضور مستقیم و دفاع ازخود نمی‌یابد و از چشم دیگران روایت می‌شود. در مقابل **خیابانی**، **گداعلیشاه**، از آغاز تا پایان، تجسم حقیقت کل و جامع، صاحب کشف و کرامات و... است، چون خورشیدی می‌درخشد و سرانجام هموست که **راز حقیقت** یا **حقیقت راز** را بر **طوبا** آشکار می‌کند، رازی که جز **حقیقت کژدیسه** یا **کژدیسگی حقیقت** نیست.

نمونهٔ بی‌رمق‌تر **گداعلیشاه** را **تقی مدرسی** در قالب **میرزای حسیبی** ارائه می‌دهد که اهل هنر و منقل و تسلیم است. هر دو ضد سیاست‌اند و آرمان‌گریز. **طوبا و معنای شب** گویی نه در سال‌های توفانی و پر تلاطم گذشته، که در چند سالهٔ اخیر، و نه در میان مردمان آن روزگار، که در

قشر نازکی از حاشیه‌نشینان لوکس، آرمان‌گریز و عافیت‌طلب امروزی رخ داده و از موقعیت حال به گذشته بسط یافته است.

در **طوبا** و... **اسماعیل** ظاهراً قرار است نقش یکی از اعضای گروه ۵۳ نفر را بازی کند. جدی، اهل مطالعه و دانشجوی دانشگاه است که گرچه آرزو دارد در خارج ادامه تحصیل دهد، به سیاست می‌پیوندد. نویسنده، دربارهٔ انگیزهٔ او به تناقض گویی دچار است. در یک جا **اسماعیل** نمی‌داند که به گروهی سیاسی پیوسته و فقط به قصد افزایش دانش خود در جلسات شرکت می‌کند و در چند صفحهٔ بعد، نویسنده او را آدمی معرفی می‌کند آگاه بر حرکت خود که می‌خواهد جهانی تازه بنا کند. در زندان، به درستیِ برداشت‌هایش شک می‌کند. پس از شهریور ۲۰ و آزادی از زندان و در سال‌های اوج جنبش ملی و مردمی از سیاست کناره می‌گیرد و خانه‌نشین می‌شود (؟!) و نویسنده را با این تمهید از توصیف و ترسیم فضای آن سال‌ها نجات می‌دهد. مگر نه آنکه نویسندهٔ **طوبا و معنای شب**، با آن قالب ایدئولوژیک بستهٔ خود، آدمیان را یا سرخورده و مأیوس می‌خواهد و یا در حال جذبه و شور عرفانی. انسان مبارز، انسان سیاسی، جنبش‌های مردمی برای همراهی با روان‌شناسی منکوب شدهٔ گروهی از خوانندگان خود، از رمان **طوبا و معنای شب** برای همیشه اخراج شده‌اند. نویسنده‌یی که دوران قاجاریه را با آن استادی و دقت بی‌نظیر وصف می‌کند از سال‌های ۲۰ تا ۳۲ در یک صفحه می‌گذرد تا مبادا اوج گیری جنبش سیاسی مردمان به ساخت ایدئولوژیک رمان لطمه بزند. اسماعیل پس از ۲۸ مرداد دوباره به صحنه می‌آید تا به عنوان نمایندهٔ نسل از کف رفته، بار شکست مبارزه‌یی را بر دوش بگیرد که خود در آن حضور نداشته است و به سرعت نقش پدرخواندهٔ **کمال** و **مریم** را بازی کند که قرار است در جنبش چریکی سال‌های بعد شرکت کنند. **کمال**، از کودکی، فقر و تضادهای طبقاتی را می‌شناسد و رؤیایی در سر ندارد جز آنکه خانهٔ **طوبا** را آتش بزند ــ فقط به این دلیل که کهنه است ــ و البته حاضر نیست حتا لحظه‌یی به این سؤال بیندیشد که به جای آن چه باید

ساخت. **بازاروف** ایرانی در جوانی به گروههای چریکی می‌پیوندد و البته باز هم به این دلیل که **جامعه را باید ویران** کرد و باز هم رها و فارغ از اینکه پس از آن چه باید ساخت. کمال **نیهیلیست** است و بیگانه با برنامه و سازندگی.

پارسی پور، جوانان مبارز آن سال‌ها را جز مشتی «نیهیلیست» نمی‌داند و اعتقاد ایدئولوژیک و آرمان‌گریز او نیز اجازه نمی‌دهد که آدم‌هایی از این دست، اهل اندیشه و سازندگی، اهل طرح وبرنامه نیز باشند. در رمانی که در هر صفحهٔ آن، مستقیم یا غیر مستقیم، انواع و اقسام صوفیان سیاست‌گریز و شاهزاده گیل ها، ساعت‌ها فرصت می‌یابند تا فلسفه‌بافی کنند و ملغمه‌یی از تصوف هندی و بودایی و چینی... را برای توجیه خود به خواننده تحویل و برنامه‌ها و نظریات خودشان را توضیح دهند، **خیابانی**، **اسماعیل**، **کمال** و **مریم** فقط از دیدگاه دیگران است که به رمان راه می‌یابند.

گداعلیشاه سیاست گریز به تبعیت از نویسندهٔ آرمان‌زدا شده، دربارهٔ **کمال** و **مریم** می گوید: **این طور جوان‌ها مرا خشمگین می‌کنند مثل پسران طاغی، از خود راضی هستند** (ص ۴۷۳). نه **گداعلیشاه** و نه نویسنده، نخواسته‌اند که آدم‌هایی چنین را بشناسند. صحنهٔ عضوگیری **مریم** به سبک لژهای فراماسونی ناآشنایی نویسنده را با آدم‌های رمان خود و گروههای چریکی آن سال‌ها بخوبی نشان می‌دهد. در پایان، کریم به انگیزهٔ انتقام خون **مریم** می‌رود تا برادرش **کمال** را بکشد. ظاهراً قرار است حادثه‌یی پیش گویی شود و البته حدود ده سال پس از وقوع؟

انقلابیون تنها و سرخورده‌اند. این حکم پارسی‌پور را تقی مدرسی نیز در رمان **کتاب آدم‌های غایب** تکرار می کند. در این رمان، **دادش ضیاء** و همهٔ **حشمت نظامی**‌ها به دلیل آرمان گرایی و سرسختی در برابر واقعیت و ضرورت‌های مقطعی، تنها و سرخورده‌اند و **میرزای حسیبی** و همهٔ **سردار اژدری**‌ها، در سایهٔ سیاست گریزی، حقیقت را که همانا تسلیم به واقعیت موجود و پشت کردن به اندیشهٔ دگرگونی است، در اختیار دارند.

آدم‌های تقی مدرسی از **صد سال تنهایی** مارکز به ایران آمده‌اند تا کاریکاتور خود را بازی کنند. در این میان نه **دادش ضیاء** می‌تواند نقش انقلابیون را بازی کند و نه **مسعود** و **فرزانه شباهتی** با **ساواکی‌های زمان شاه** دارند تا بتوانند از اعضای موثر و مهم آن باشند. و البته تمامی تلاش خان بابا **دکتر** برای تقلید از **مرهنگ بوشندیای** مارکز و تمامی تلاش نویسنده برای تقلید از **استاد ماکان**، قهرمان جاافتادهٔ رمان **چشم‌هایش** بزرگ علوی، در نقش بی‌رنگ **استاد عصار** به جایی نمی‌رسد و... در مقالهٔ **روایت آدم‌های کاغذی** به همین قلم شاید ثابت شده باشد که آدم‌های تقی مدرسی در این رمان، مثل بافت ایدئولوژیک **طوبا و معنای شب** چیزی جز روان‌شناسی منکوب شدهٔ دوران رکود، و نه زمانهٔ زمان را، نشان نمی‌دهند.

اگر **آدم‌های غایب** کاغذی و بی‌بُعد و بی‌ریشه‌اند، در **شهربندان** جواد مجابی با کاریکاتور رمان مشهور **اورول** روبه‌رو می‌شویم که قرار است وحشت توتالیتاریسم را یک‌بار دیگر روایت کند. آدم‌های مجابی حتا نقش خود را باور نکرده‌اند چه رسد به آنکه خود را به خواننده بباورانند و رمان از حد رونویسی شتابزدهٔ **۱۹۸٤** اورول فراتر نمی‌رود. در مقابل، آن بخش از **ثریا در اغما** ی فصیح که در پاریس می‌گذرد آدم‌هایی واقعی و زنده در برابر ما می‌گذارد: سلطنت‌طلبان، دلالان، روشنفکران لوکس و اریستوکرات‌های بورژوازی توخالی رژیم شاه. نسل اول مهاجران و فراریان سال‌های اول انقلاب. این آدم‌ها چنان تصویر شده‌اند که چه در چهرهٔ **لیلا آزاده** و چه در قامت **نادر پارسی‌پور**، می‌توان آن انحطاط بادکرده را دید که با فشار نوک سوزنی ترکید. اگر فصیح در **ثریا در اغما** آدم‌هایی را ترسیم می‌کند که دورانشان در انحطاط سپری شده است، جمال میرصادقی در **بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند**، بر پیدایی و تکوین نسل جدیدی از انقلابیون انگشت می‌گذارد: **کاوه**، **رحمت** و... نماینده نسلی‌اند که در سال‌های ۳۹ به بعد به سیاست جذب شدند و گرچه در **بادها**... هنوز شکل نگرفته‌اند، اما در سال‌های بعد عرصهٔ سیاست و فرهنگ خلاق جامعه را شکوفا کردند. جمال میرصادقی،

گرچه اندکی دیر، این چرخش تاریخی را با چیره‌دستی به نمایش می‌گذارد.

رمان سیاسی با پرداختن به آدم‌های سیاسی و امر سیاست ناگزیر از طرح مسایل سیاسی در حوزه نظری نیز هست. در زندگی اجتماعی ما، از مشروطه تاکنون، مسایل سیاسی حادی مطرح شده و صف‌بندی‌های متفاوتی را شکل داده است. رمان‌های سیاسی سال‌های اخیر، هریک به فراخور ساخت و بافت خود و متناسب با دیدگاههای نویسندگان آن به این مسایل پرداخته‌اند.

طوبا و معنای شب، در این زمینه رمانی برجسته است و گاه تا حد طرح هنرمندانهٔ مفاهیم اساسی پیش می‌رود. در همان آغاز رمان با طراحی **ادیب** به عنوان تجسم جهان‌بینی سنتی و **مشیرالدوله** به عنوان منادی **غربی شدن جامعه**، بر مسئله‌یی انگشت می‌گذارد که در تاریخ معاصر ما به عنوان حادترین بحث نظری و عملی، کشمکشی دیرپا را شکل داده است. تجدد طلبی، توسعه، صنعتی کردن، غربی کردن و... سنت گرایی، اتکا به خود، هویت ملی و فرهنگی و... واژه‌های گوناگونی بوده‌اند برای طرح یک مسئلهٔ واحد. زیست همزمان عناصرِ از لحاظ تاریخی ناهمزمان، امکان حل این مسئله را در عینیت جامعه و نقد آن را در فرهنگ اجتماعی فراهم نیاورده است. پارسی پور، البته هواخواه و دل‌بستهٔ سنت و حفظ و تداوم فرهنگ گذشته است، هرچند که در سراسر رمان خود ضرورت و ناگزیری ورود عناصر جدید را به زندگی سنتی تصویر می‌کند.

طوبا و معنای شب با اصلی کردن تضاد بین **عرفان** و **انقلاب** به بیراهه می‌رود و روان‌شناسی بخشی از روشنفکران دههٔ ۶۰ را به گذشته تعمیم می‌دهد. چنین تضادی، اگر در جامعهٔ ما وجود داشته است از نوعی دیگر بوده است که در این مقال فرصت و امکان پرداختن به آن نیست. در این زمینه است که **شب هول** می‌تواند رمانی مهم، پر ارزش و برجسته باشد. **سمفونی مردگان** نیز بی‌آنکه ادعاهای **طوبا و...** را داشته باشد به ظرافت بر برخی تضادهای درونی جامعه و روشنفکران ما اشاره دارد. طرح مسایل

در این رمان با ایجازی درخور و گاه عمقی قابل اعتنا، می‌تواند بسیاری از مسایل نظری را در واقعیت رمان به عینیتی تجسم‌پذیر ارتقا دهد.

در برابر **طوبا، کلیدر** دولت آبادی بسیاری از مسایل نظری و اجتماعی حاد دوران ماقبل سرمایه‌داری را به درستی طرح می‌کند. مسایلی که گرچه دورانشان سپری شده، اما هنوز در اعماق روان‌شناسی جمعی ملت ما حضور دارند. احمد محمود، وفادار به تراژدی خود، طراح مسایل نظری سال‌های ۲۰ تا ۳۲ است. در رمان‌های محمود، مسایل استراتژیک انقلاب ــ نیروهای ملی، رهبری حزب، نهضت ملی و جنبش انقلابی و...ــ در بحث‌های گذرا و صرفاً سیاسی و بدون عمق مطرح می‌شوند. شاید به دلیل وفاداری به نقل صادقانهٔ تاریخ است که احمد محمود هنوز هم با همان نگاهی به این مسایل می‌نگرد که آدم‌های رمان‌های او در سال‌های ۲۰ تا ۳۲. احمد آقائی نیز با همان دیدگاه به همان مسایل می‌پردازد، اسماعیل فصیح در رمان **ثریا در اغما**، به عنوان نویسنده‌یی که حال را روایت می‌کند جز به رنگ باختگی بورژوازی زمان شاه، از مسایل دیگر به عمد یا به غیر عمد می‌پرهیزد. میرصادقی در **بادها...** شکاف اجتماعی و تضادهای طبقاتی را به دقت ترسیم می‌کند. تقی مدرسی همچنان آموخته‌های سطحی خود را از مارکز با اندکی چاشنی عرفانی به نمایش می‌گذارد. رمان **شهربندان** جواد مجابی نیز در این زمینه جز طرح مجدد و کم‌رنگ توتالیتاریسم و سرنوشت دردناک آدمی در این نظام حرفی برای گفتن ندارد. رضا براهنی به رغم آنکه در **آواز کشتگان** تردیدها و وسواس‌های روشنفکران رده بالای دوران گذشته را با چیره‌دستی به تصویر کشیده بود، در **رازهای سرزمین من**، جز طرح ساده، مبتذل و روزپسند مبارزهٔ ضد امریکایی و فساد رژیم شاه طرح‌کنندهٔ هیچ مسئله‌یی نیست. آقائی و براهنی در یک خصیصهٔ آزاردهنده نیز اشتراکی عمیق دارند؛ هر دو داستان‌نویس، در توصیف و تصویر فضای اجتماعی و سیاسی وقایع رمان خود، از ستون اخبار روزنامه‌ها و گزارش‌های خبری عجولانه، فراتر نمی‌روند. براهنی قدرت

توصیفی خود در **آواز کشتگان** را در **رازهای سرزمین من** کناری نهاده و صفحات بی‌شماری را به نقل ژورنالیستی حوادث اختصاص داده است. در **رازهای سرزمین من** ، حتا روزهای انقلاب، جز از زاویهٔ دید گزارشگری عجول که حادثه را از دیگران شنیده است، رقم نمی‌خورد. **کلیدر** و **شازده احتجاب** و تا حدی **شب هول** با ارزش‌های هنری متفاوت، می‌توانند به هر نویسنده‌یی بیاموزند که خلق هنرمندانهٔ فضا، چه نقش مهمی در ماندگاری یک رمان دارد و هنر در کجا و چگونه از گزارش‌های خبری جدا می‌شود. احمد محمود با صراحت ستایش‌انگیز خود می‌تواند یکی از استادان برجستهٔ خلق فضاهای زیبا و متناسب با ساخت رمان باشد. پارسی‌پور در رمان **طوبا و معنای شب** نمونهٔ خوبی از خلق هنری فضا را به دست می‌دهد. کار فصیح، معروفی و میرصادقی نیز در این زمینه یادکردنی است. در **شهربندان** جواد مجابی و کتاب آدم‌های غایب تقی مدرسی فضا غایب است. اگر **شازده احتجاب** گلشیری و **کلیدر** دولت‌آبادی را دو نمونهٔ موفق و عالی خلق فضا در ادبیات داستانی ایران بعد از هدایت و چوبک بدانیم، بخش‌هایی از **طوبا و معنای شب**، **شب هول** و **سمفونی مردگان** نشان می‌دهند که ادبیات داستانی ما در این زمینه می‌رود تا به چشم‌اندازه‌های تازه‌یی دست یابد.

بررسی رمان‌های سیاسی و اجتماعی و تاریخی ۶۰ تا ۶۸ می‌باید که جنبه‌های دیگری را نیز در برگیرد و نویسندگان و رمان‌های دیگری را نیز -و بویژه بحثی مفصل در بارهٔ **شب هول**، به رغم آنکه رمان در ۵۸ منتشر شده است- که مجال تنگ ما این فرصت را فراهم نمی‌آورد. رمان فارسی در این چند سال توانسته است به مرزهای نو و تازه‌یی دست یابد. با جذب مخاطبان گسترده‌تر، راه تأثیر و تأثر و نفوذ اجتماعی را برای خود باز کند و با خلق و ارائهٔ نشانه‌هایی از تحول و نوآوری سرزندگی و شادابی هنری در حال تکامل را به چشم بکشاند. سیاست در رمان نیز، هر روز که بگذرد، عمقی بیش‌تر خواهد یافت و دیر نیست که نه فقط در مضمون‌ها و آدم‌ها که در ساخت و سبک و زبان نیز، تأثیر خود را

آشکار کند. نقد سیاست، آغاز نقد و بازنگری، آغاز بازاندیشی در دوره‌هایی است که جامعه تحولی فکری، ارزشی و فرهنگی را از سر می‌گذراند و اگر جامعه تا آن حد بخت‌یار باشد که از روان‌جمعی به قلمرو انتزاع عقلی و از نقد سیاست به نقد فلسفه، تاریخ، فرهنگ و... دست یابد، چه بسا فرهنگ جامعه در مجموع پوست بیندازد و طرحی نو در افکند... و از این رهگذر است که رمان کارکردی دشوار و کاربردی حساس یافته است. رمان شاید که بیش‌تر از شعر وابسته به بازار و قوانین تولید سرمایه‌داری کالاهای کلیشه‌یی و بازار پسند باشد، اما اگر رمان‌نویس ما راه هدایت را ادامه دهد و از بیراههٔ حسینقلی مستعان و دیگر پاورقی نویسان و تولیدکنندگان **هنر-کالا** بپرهیزد، اگر رمان نویس ما، به موقعیت تاریخی خود آگاهی یابد، چه بسا نقد سیاست بتواند پلی باشد به نقد فلسفه و فرهنگ.

رمان فارسی در آغاز راه و **واسطهٔ** نقد سیاست است. رمان اجتماعی، سیاسی و تاریخی ما، در روایت گذشته که در نقل آن آزادتر است، به جامعه امکان می‌دهد تا در خود بنگرد و در قالب فضا و آدم‌های داستان، ابعاد گوناگون خود را به داوری بنشیند و از این رهگذر است که می‌تواند بر فرآیند فرهنگی جامعه تأثیری پایا و بر شعور مخاطبان خود اثری ژرف داشته باشد.

مخاطبان تازه‌یی از راه رسیده‌اند و در پی خود مخاطبانی سخت‌گیرتر دارند. جامعهٔ ما، **صدای تاریخ، روح حقیقی زمانه** را در واقعیت رمان جستجو می‌کند. واقعیت رمان در برابر واقعیت اجتماعی و علیه آن می‌ایستد، آن‌را نفی می‌کند تا **روح حقیقی زمانه** را، که همان **جوهر نهفتهٔ واقعیت** است به نمایش بگذارد و به راستی صدای تاریخ، روح حقیقی زمانه را در کدام رمان سال‌های آینده باید جستجو کرد؟

فروردین ۶۹

... اما جهان خاکستری است[1]

انتقاد ادبی در ایران، به رغم ظاهر پرهیاهو، جنجال برانگیز و پرمدعای خود، هنوز نتوانسته است چهرهٔ مشخصی از خود به دست دهد. نگارش تاریخ هنر معاصر ایران ــ اگر سال‌های ۱۳۰۰ به بعد را با اندکی تساهل معاصر بنامیم ــ جز در یکی دو مورد، هنوز آغاز نشده است و تا رسیدن به اولین اثر معتبر در زمینهٔ تاریخ اجتماعی هنر و ادب معاصر شاید سال‌ها فاصله داشته باشیم. در این فرهنگ برزخی منفصل و در زمانه التقاط همه‌سویه، از یکی دو اثر که بگذریم، می‌توان گفت که در زمینهٔ تئوری هنر هنوز، گامی جلوتر از نیما بر نداشته‌ایم که در بسیاری از زمینه‌ها، به رغم قالبهای نو، از نظر بینش و اندیشه، از ارزش احساسات نیما نیز بازپس نشسته‌ایم. در زمینهٔ جامعه‌شناسی هنری نیز، آن‌گاه که قصد بررسی آثار در ارتباط با بستر اجتماعی و فرهنگی آنها بوده است، چیزی بیش‌تر از تکرار قالب‌هایی مسخ شده و دست دوم، از نوع شرقی یا غربی، به دست نداده‌ایم.

نگارش تاریخ اجتماعی، نشانهٔ آن است که جامعه، در لایه‌هایی از فرهنگ خود، به اندیشه‌یی به‌سامان، به متودولوژی آگاهانه و تعریف شده نزدیک می‌شود. رشد تاریخ اجتماعی هنر، نمودار آن است که کیفیت و کمیت آثار ادبی و هنری، امکان آن را فراهم آورده است که بتوان با پژوهش در آنها چشم‌اندازی از حرکت فرهنگی به دست داد. چاپ

نوشته‌های گوناگون در سال‌های اخیر در این زمینه، گویای آن است که ضرورت و نیاز به بررسی‌هایی از این دست به تدریج فراهم آمده و نیاز، همواره دلیل حقانیت هر تلاشی است که هرچند ابتدایی و نوپا، به جستجوی پاسخ کمر بسته است. در آغاز راه بودن به ما امکان می‌دهد که گام به گام و از هم‌اکنون به نقد مفاهیم، اسلوب‌ها، روش‌ها و بینش‌ها بنشینیم تا شاید از آن پیامدهایی بگریزیم. که در فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ و سیاست معاصر، با پذیرش جزمی پیش‌فرض‌های وارداتی بدان گرفتار آمدیم. باید که پیش‌تصورات را از اسلوب‌های علمی باز شناسیم و رخصت ندهیم تا بینش‌های جزم‌گرایانه و احکام محدود با ادعای علمی بودن، آب را گل آلود کنند.

جلد اول **صد سال داستان‌نویسی در ایران** گرچه از آن دست نوشته‌های شتابزده‌یی است که بین نقد ادبی، تاریخ اجتماعی، جامعه‌شناسی هنری و برخورد سیاسی با گرایش‌های سیاسی نویسندگان معاصر ایران سرگردان است، اما تلاشی است که ارزش بررسی دارد. کتاب کوششی است در جامعه‌شناسی و تاریخ داستان‌نویسی معاصر و تلاش در این راه زحمتی است ستودنی و مأجور. مولف بر آن است که باید **با آشکار کردن پیوندهای درونی این‌همه آثار ناهمگون از سطح گذشته و با تشریح تاریخ ادبیات از راه تاریخ زندگی اجتماعی به ماهیت ادبیات معاصر ایران پی برد** (ص ۱۲). تلاشی چنین درخور و ضروری و هدفی چنین کارساز، عقیم می‌ماند، چرا که مولف در دام برداشت‌های قالبی، از یکی از پویاترین اندیشه‌های بشری، نمی‌تواند از احکام کلی و جزمی فراتر برود و با به کارگیری محدودترین تفسیر اسلوب علمی، که زمانی تفسیر رسمی آن بود، فقط یکی از شکل‌های انحرافی جامعه‌شناسی را عرضه می‌کند. هدفی با ارزش و روشی خلاق، چنان مسخ می‌شود که جز پیش‌تصوراتی بیگانه با آن اسلوب علمی چیزی باقی نمی‌ماند. متودولوژی که مولف، مدعی به کارگیری آن است، در چند فصل که آن را به درستی به کار می‌گیرد، ارزش و کارایی خود را در تبیین پدیده‌های هنری و ادبی نشان

می‌دهد و این فصل‌ها از بخش‌های درخشان و جالب کتاب **صد سال داستان‌نویسی در ایران** است. (نگاه کنید به فصل‌هایی که به بررسی نویسندگان بازاری و پاورقی نویسان اختصاص یافته است).

داوری‌های مولف در جلد اول **صد سال داستان نویسی در ایران** هم ادعای نقد ادبی دارد و ارزش آثار را می‌سنجد و هم با ادعای بررسی جامعه‌شناختی، بر آن است تا ضرورت، زمینه، کاربرد و کارکرد آثار را نشان دهد. مولف نمی‌تواند این دو برخورد را از یکدیگر تفکیک کند و در سرتاسر کتاب خواننده نیز بین این دو نوع برخورد معلق می‌ماند. بحث دربارهٔ داوری‌های ارزشی مولف در این مقال نه مناسب است و نه مفید. اما اشاره به برخی از جنبه‌های اسلوب وی از آن روی اهمیت دارد که این نوع برداشت از جامعه‌شناسی علمی در ایران، با رنگ و بوهای گوناگون، ریشه‌یی ۷۰ ساله دارد. اگر مولف، روش‌های بررسی جامعه‌شناسی و ارزیابی‌های سیاسی را به جای معیارهای تعیین ارزش هنری و ادبی به کار نمی‌برد، اگر آن‌طور که خود می‌گوید نمی‌کوشید از راه **تاریخ اجتماعی به ماهیت تاریخ ادبیات پی‌برد**، بلکه با بررسی عناصر گوناگون زیبایی‌شناسی، سبک، ساخت و محتوای آثار فرهنگی به کشف ارتباط آنها با پسزمینهٔ اجتماعیشان برمی‌خاست، اگر برداشت خود را از سبک‌های هنری اندکی گسترش می‌داد، شاید که از دام آن برداشت نادرست و جزمی از جامعه‌شناسی می‌رهید.

مولف در آغاز هر دوره، تحلیلی اجتماعی از آن دوره ارائه کرده و سپس می‌کوشد تا نتایج تحلیل خود را در داستان‌های آن دوره نشان دهد. تحلیل‌های او، درست یا نادرست، بسیار کلی و تکراری است. در بررسی آثار فرهنگی نیز، از آن روی که به دنبال اثبات پیش‌فرض‌های خویش است، به کشف تازه‌یی دست نمی‌یابد.

از دیدگاه مولف، داستان‌نویسی ایران به دو بخش خوب و بد، سیاه و سپید، مثبت و منفی، پیشرو و ارتجاعی، واقع گرا و واقع گریز، رئالیسم و ناتورالیسم و مدرنیسم تقسیم می‌شود. واقعگرایی، بویژه از نوع مردمی

آن، همواره مساوی است با مثبت، سپید، پیشرو و... و واقع گریزی نیز مساوی است با منفی، سیاه، ارتجاع و صد البته مدرنیسم، سوررئالیسم، ناتورالیسم و... حال آنکه جهان خاکستری است.

یکی از پیش‌فرض‌های مولف این حکم کلی است که **نویسندهٔ پیشرو... رئالیست است.** این حکم کلی در تمامی داوری‌های مولف نقش کلیدی بازی می‌کند. نیازی بدان نیست تا از هنرمندانی نام ببریم که گرچه، با برداشت مولف، رئالیست نبوده‌اند، اما در زمانهٔ خویش، حتا با معیارهای سیاسی مولف، پیشرو بوده و چه با شکل و سبک و چه با بینش هنری و اجتماعی خود، دگرگونی‌های مهمی را در تاریخ اندیشه و هنر به بار آورده‌اند. کسانی چون آندره برتون، مایاکوفسکی، برشت، کافکا، پیکاسو، مارکز و... و در ایران، هدایت، گلستان، گلشیری و... که در تعریف تنگ‌مایه و محدود مولف از **رئالیسم** نمی‌گنجند را نمی‌توان با انگ **سوررئالیسم، ناتورالیسم، فوتوریست، مدرنیست** یا هر ایسم دیگری پیشرو ندانست. رئالیسم چیست؟ یک مکتب فکری است یا یک سبک؟ یا هر دو؟ شکل است یا محتوا یا هر دو؟... مولف حتماً با بسیاری از بزرگان جامعه‌شناسی آشناست که از رئالیسم تعریفی چنان گسترده دارند که بسیاری از سبک‌های ادبی را در بر می‌گیرد. اعتقاد به اینکه محتوای واحد، در شکل واحد تجلی می‌کند و هر انحرافی از شکل، انحراف از محتواست، سال‌هاست که چون انحرافی شکل‌گرایانه، رنگ باخته است. تاریخ، نشان می‌دهد که یک محتوای واحد می‌تواند در شکل‌های گوناگون بیان شود و اگر نقش شرایط و تنوع زندگی را در نظر بگیریم، هر نوع تساوی بین شکل و سبک، با اندیشه و موضع، چیزی جز چشم بستن بر گوناگونی واقعیت و حتا نفی رئالیسم نیست.

مهم‌ترین هدف رمان تاریخی واقع‌گرا بازسازی صادقانه و درونی یک دوره تاریخی است (ص ۲۸). با احکامی از این دست است که مولف برداشت خود را از واقع‌گرایی توضیح می‌دهد. اگر بپذیریم که در هر اثر هنری، ذهن خالق نیز تأثیر خود را بر جای می‌گذارد و واقعیت هنری، آفرینشی

است برآمده از واقعیت تاریخی، بازسازی صادقانه را چگونه معنا می کنیم؟ مرز بازسازی صادقانه و ناصادقانه، با کدام معیاری سنجیده می‌شود؟ اگر واقعیت هنری، نفی واقعیت عینی، برآمده از آن و دربرابر آن است واژه‌های کلی و مبهم چون صداقت چگونه می‌توانند کاربردی دقیق داشته باشند و در بررسی و ارزش گذاری آثار هنری به کار آیند؟ و به راستی چرا نباید از خود بپرسیم که بازسازی درونی دقیقاً چه مفهومی دارد؟

برداشت مولف از رئالیسم چنان محدود و کلی است که نویسندگانی چون گلستان، هدایت، چوبک و حتا علوی در برابر کشاورز، به آذین، طبری و... رنگ می‌بازند. سوررئالیست‌ها با یک حکم کلی به هرج و مرج‌طلبی روشنفکرانه... تفنن‌های ذهنگرایانه و عرفانی و رویاهای مه‌آلود و هراس‌انگیزی که بر بی‌علیتی پندارگرایانه استوار است (ص ۱۰۱-۱۰۲) محکوم می‌شوند. نه‌تنها سمبلیست‌ها، که هر نوع گرایش به سمبلیسم نوعی گواهینامه فقر (ص ۱۱۱) اعلام می‌شود. برداشت مولف از رئالیسم گاه از تعریف بسیار محدود آن نیز تنگ‌تر می‌شود. برداشت مولف از تیپ‌سازی در داستان را شاید بتوان یکی از نمونه‌های نادر مطلق‌اندیشی به شمار آورد. به نظر مولف در هر شرایطی حتا در دوران‌های رکود مبارزهٔ اجتماعی، باید آدم‌هایی را وارد داستان کرد که علیه وضع موجود مبارزه می‌کنند. و نویسنده باید به ستایش چنین آدم‌هایی بنشیند. شاید این برداشت جدیدی از صداقت و بازسازی صادقانه باشد؟! مولف از اینکه در رمان دختر رعیت «مهدی پسر ارباب جانب انقلابیون را می‌گیرد» در حالی که «صغرا کلفت خانه از مالکان حمایت می‌کند» یا از اینکه در نمایشنامه خروس سحر «پسر کارخانه‌دار جانب کارگر را می‌گیرد و کارگری جاسوس از آب درمی‌آید» برمی‌آشوبد و دلیل چنین انحرافی را در آن می‌داند که: نویسندگان این آثار در زندگی عمومی ریشه ندارند و... نمی‌توانند از دیدگاهی گسترده‌تر به رویدادها بنگرند (ص ۱۲۵). چرا که ادبیات مردم‌گرا با آفریدن تیپ‌هایی درگیر مخاطرات زندگی، ارادهٔ مردم محروم را برای رهایی از زندگی غیر انسانی به نمایش می‌گذارد. موضوع مسلط این ادبیات، افشای

بیدادگری‌های رژیم و ستایش از تلاش انسانها برای دستیابی به عدالت اجتماعی است. این سخن درست، در دست مولف، به معیاری بدل می‌شود که همهٔ دوران‌ها را با آن داوری کند. و نتیجهٔ احکام مطلق و فراتاریخی، در عمل و نظر بر کسی پوشیده نیست.

برخورد مولف با آنچه که **مدرنیسم می‌نامد**، برخوردی بسیار سطحی است. او بر آن است که **واقع‌گرایی زمان حال را سکوی پرش آینده می‌کند و مدرنیسم می‌کوشد زمان حال را تا آنجا که ممکن است حفظ کند** (ص ۱۸۲). **اکثر نویسندگان از خانوادهٔ کارمند برمی‌خاستند و چون محیط زیست و رشد و تفکر آنان با اکثریت مردم تفاوتی محسوس داشت، از برقراری پیوند با جامعه عاجز می‌ماندند و به انزوا و مدرنیسم و مجامع هنری می‌گرویدند** (ص ۳٤). تحولات گوناگون و تنوع گسترده مدرنیسم پیچیده‌تر از آن است که با چنین احکامی توضیح‌پذیر باشد. مدرنیسم در بسیاری از مقاطع تاریخی، چشم به آینده داشته و تفسیر جهان را برای تغییر آن می‌خواسته است. مسئلهٔ آوانگاردیسم و عامه در تاریخ هنر و جامعه‌شناسی هنری نیز بسیار فراتر و پیچیده‌تر از این احکام کلی است. برداشت مولف از **برقرای پیوند با جامعه** از طریق هنر و با آثار ادبی نیز روشن نیست. پیوند با جامعه به چه معنا؟ تیراژ بیش‌تر و مخاطبان گسترده‌تر؟ گرایشی که متأسفانه رمان فارسی را به سوی نوعی از پاورقی‌نویسی کشانیده است؟ اگر نویسندگان ما بخواهند چون بخشی از مخاطبان ساده پسند پاورقی‌های رایج بیندیشند و به تیراژ بیش‌تر چشم داشته باشند و بر آن باشند که از راه ساده‌تر کردن هرچه بیش‌تر آثار خود به آنان نزدیک شوند چه چیزی بیش‌تر از پاورقی‌نویسی، ژورنالیسم بی‌مایه و ساده‌اندیشی خواهیم داشت؟ با چنین معیارهای التقاطی و ساده‌اندیشانه به جای نقد و انتقاد و جامعه‌شناسی علمی، جز به فقر فرهنگی و مطلق‌اندیشی به کجا خواهیم رسید؟

مولف دربارهٔ نخستین کنگرهٔ نویسندگان می‌نویسد: **برگزاری کنگره گام مهمی در پیشبرد ادبیات معاصر ایران به شمار می‌آید زیرا ضمن گردآوردن جمعی از نامدارترین ادیبان معاصر... بر لزوم گرایش هرچه بیش‌تر ادبیات ایران**

به واقع‌گرایی تاکید کرد و... لزوم برنامه داشتن در ادبیات را یادآور شد (ص ۱۲۳) و افسوس می‌خورد که **کنگره نتوانست به نتایجی مشخص و قطعی دربارهٔ خط مشی ادبیات ایران برسد** (ص ۱۲٤) برای کسی که گمان می‌برد یک کنگره و نه تحولات اجتماعی و فرهنگی است که به اوج گیری یا رکود، پیدایی و یا ناپدیدی سبک‌های ادبی می‌انجامد، برای کسی که برنامه داشتن را برای تولید **نویسندگان پیشرو** لازم می‌شمارد و به دنبال خط مشی برای ادبیات است، چه آرزویی می‌توان داشت جز آنکه دعا کنیم که منتقدان، مورخان و ادبیات ما **از گزند برنامه‌ریزان** در امان بمانند. حرف ما با مولف **صد سال داستان نویسی در ایران** و کسانی چون او بر سر اختلاف‌نظر دربارهٔ این یا آن نویسنده نیست. سخن بر سر موضوعی اساسی‌تر، یعنی اسلوب‌های اندیشه است. هر چند بحث و جدل دربارهٔ متودولوژی و شیوهٔ نگرش و اندیشه کم‌تر به سامان نهایی می‌رسد.

مولف در جایی می‌گوید: **از بطن تضاد واقع‌گرایی و واقع‌گریزی است که انواع ادبی که روزگارشان فرارسیده رخ می‌نمایاند** (ص ۲۷۳). اما دست کم بپذیریم که تنوع و گوناگونی زندگی اجتماعی و حیات فرهنگی است که تحولات ادبی را زمینه‌ساز می‌شود و دنیا را نمی‌توان از ورای تضاد ساختگی و ساده شدهٔ واقع گرایی و واقع گریزی تحلیل کرد و دل‌خوش داشت که به اندیشه‌یی علمی رسیده و از محرومان جامعه دفاع می‌کنیم. آینده، اگر که باید انسانی‌تر ساخته شود، نه بر پایه‌های لرزان مطلق‌اندیشی جزم‌گرایانه که بر سنگ بنای آگاهی، شعور و آزادی قد برخواهد کشید. اگر بپذیریم که جهان خاکستری است.

اردیبهشت ٦٧

---

۱. در بارهٔ حسن عابدینی، صد سال داستان‌نویسی در ایران، ج ۱ و در تحلیل بینش و دیدگاه گروهی از منتقدان ایران.

مشکل آقای جمال میرصادقی[1]

آقای جمال میرصادقی دیگر جوان نیست که به گفتهٔ خود **پیرمردی نویسنده** است.

بیش‌تر مخاطبان او نیز دیگر جوان نیستند. خوانندگان جوان آثار او نیز با جوانان سال‌های ۱۳۲۰ تا ۴۱ فاصله‌یی دارند که از نظر فرهنگی شاید بیش‌تر از یک قرن باشد. داستان‌نویسی، نقد ادبی و جامعه‌شناسی هنری ما نیز، هرچند هنوز در آغاز راه است، اما از آن فضای ساده‌اندیش، جزم باور و تعقل گریز دور شده است و یا امیدواریم که دور شده باشد. دیگر در آغاز جوانی و خامی نیست و اگر هم باشد، به تدریج رد تجربه‌های دردناک و سخت اجتماعی و فرهنگی بر چهره‌اش شیاری از درد و پرسش برجای نهاده است.

در لایه‌هایی از مخاطبان آقای میرصادقی و از پس همهٔ آن سالیان دراز که در آتش و اشک و خون گذشته است، باورهای روان‌شناسانه، احکام جزمی، دیدگاههای جهان‌شمول قالبی، اعتقادهای فراتاریخی ازلی و ابدی، جای خود را به دلبستگی به نقد آگاهانه و شعور انتقادی داده است. هر تجربهٔ بزرگ اجتماعی، موجی از آگاهی می‌آفریند و از پس هر تجربه، آدمیان به ناگزیر دریافتی ژرف‌تر از پیش می‌یابند. از زمانی که آثار دست سوم و چهارم، با ترجمه‌هایی نادرست، مبانی اندیشه و تفکر سیاسی و فرهنگی و ارزشهای هنری بخشی از جامعه ما را

می‌ساخت، از زمانی که جماعت فرهنگ‌سازان ما، دچار خرافه‌های فرهنگی بودند و بااحکام ساده و عوام فریبانه، سرنوشت هر پدیدهٔ فرهنگی را در چند کلمه و با یک **اُنگ** رقم می‌زدند، دیرزمانی گذشته است. آقای میرصادقی به گواهی آثارشان به خوبی می‌دانند که در کوره حوادث **چگونه فولاد آبدیده** می‌شود. مدت‌هاست که دیگر ترقی‌خواهی و مردم‌گرایی، مرادف با رئالیسم به روایت گورکی و شولوخف، و... نیست، مدت‌هاست که دیگر برشت، پیکاسو و کافکا، نمایندگان ورشکستهٔ ادبیات منحط نیستند. بسا تصورات که دگرگون شده است، نه در ایران که در بسیاری از نقاط جهان. هر کودکی به ناگزیر به جوانی می‌رسد و هرجوانی روزی پا به سن می‌گذارد. هر تحولی، همراه با بحران است و در هر بحرانی، گاه می‌شود که آدمیان درگیر، به راست و چپ، به این سوی و آن سوی، بغلتند، اما سرانجام، از پس آن‌همه شک و تردید، از پس آن‌همه پرسش، آگاهی نو سر بر می‌کند. آنکه مرد راه است نه به دامن ارتجاع می‌گریزد و نه به فرمالیسم منحط پناه می‌برد، اما، و این اساس مسئله است، آنان که می‌مانند دیگر نه ساده اندیش‌اند، آنچنان که در کودکی خود بوده‌اند و نه دنباله‌روان مراجع خدشه‌ناپذیری که در روزگار کودکیشان، مراجعی فراتاریخی، ابدی و ازلی می‌نمودند و به دستیاری احکام مطلق، قدرتی متافیزیکی داشتند. نه! کاملاً نه! هیچ کس قرار نیست به ماقبل هدایت و نیما بازپس نشیند، اما هیچ کس هم قرار نیست که همچنان زمانه‌یی را تکرار کند که از آن جز خاطره‌یی آزاردهنده به جای نمانده است. کودکی ضرورتی گریزناپذیر است، اما چه کسی همیشه کودک می‌ماند؟ مگر آنکه تجربهٔ سالیان و آوار حوادث بر او هیچ اثری بر جای ننهاده باشد و دریغ.

ارزش‌های آدمی، هربار که از حادثه‌یی بزرگ جان به در می‌برند، بازتعریف می‌شوند. انسان به بازاندیشی باورهای خود می‌نشیند و در تمامی زمینه‌ها، با بهره‌گیری از دستاوردهای خود، بینش و ذهنیت خویش را دوباره می‌سازد. اگر چنین است، که هست، مخاطبان آقای

میرصادقی از ۴۹ تا کنون، تجربه‌های شگرفی را از سر گذرانیده‌اند و از رهگذر زیستن در توفان و جستجوی راههای نو، به چشم‌اندازهای تازه‌یی دست یافته‌اند. در این تصویر پویا و هنوز در راه، وقتی حتا در زمینهٔ فلسفه، جامعه‌شناسی و سیاست، زمانهٔ احکام جزمی، ساده‌اندیشانه و مکانیکی به سرآمده، چگونه می‌توان انتظار داشت که آن بینش جزم‌گرایانه و سطحی در ادبیات بر جای بماند؟

اکنون و از پس آن سالیان دراز و پرتلاطم، در جناح داستان‌نویسی و یا در جبههٔ شعر، زمان، زمانهٔ اندیشهٔ نقادانه است و نه دوران بت‌های ازلی. از پس آن‌همه رنج و درد و دریغ و داغ، از در و دیوار پرسش می‌بارد. آن مراجع خطاناپذیر دست چهارمی، آن تطابق خشک و یکسویه شکل و محتوا، آن نگرش تک‌خطی به تاریخ هنر و سبک‌های ادبی و... جای خود را به **تحلیل مشخص**، به بررسی‌های عینی می‌دهند. چه بسا آدمی گاه یک شبه پیر می‌شود.

مخاطبان آقای جمال میرصادقی، دیگر جوانان سال‌های ۲۰ تا ۴۱ و حتا نسل‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نیستند. این مخاطبان مشتاق دیگر فقط در محدودهٔ رئالیسم و ضد رئالیسم دکتر میترا و دربارهٔ ادبیات و ملاقات کورگی نفس نمی‌کشند. می‌توانند پلخانوف بخوانند، می‌توانند لوکاچ بخوانند و به تدریج سواد خواندن مارکس را هم به دست می‌آورند. می‌توانند دربارهٔ کافکا تا مارکز بیندیشند. حتا می‌توانند کتاب پروسترویکا ی آقای گورباچف را بخوانند، برشت، ارنست فیشر، آرنلد هاوزر را چند سال پیش خوانده‌اند. با پیکاسو کمابیش آشنایی دارند. علاوه بر روایت ساده‌اندیشانه و مکانیکی رایج از فلسفهٔ علمی از سال‌ها پیش، با روایت‌های دیگری از همین فلسفه آشنا شده‌اند. با بحث‌های جدید کنگره‌های ادبیات شوروی نیز آشنایند و این به نظر من یکی از مشکلات آقای جمال میرصادقی است.

گفتیم که هیچ کس از کودکی خود بیزار نیست، اما آدمی سرانجام روزی پا به سن می‌گذارد. اگر روزی جز نوعی برداشت یکسویه و

تنگ‌نظرانه از رئالیسم، هیچ سبکی در هنر، نه تنها ارزش اجتماعی که ارزش هنری نداشت، اکنون دیگر چنین نیست. ما و جهان پیرتر شده‌ایم. و اگر چنین نیست آقای جمال میرصادقی از سال‌ها پیش دیگر با چند نویسنده **درباری و منحط** رو به رو نیست که چند حکم کلی و اندکی چاشنی **مردم‌گرایی** دهانشان را ببندد که امروزه روز با کسانی رودرروست که برایشان پرسش، آغاز آگاهی است، که منحط، درباری، بورژوا، فرمالیست، ناتورالیست و... نیستند، که بر همان بستری روییده‌اند که آقای میرصادقی. و این مشکل آقای میرصادقی است که اگرچه دیگر جوان نیست اما همانجا که بوده، در سال‌های ۲۰ تا ۴۹، در دوران کودکی و جوانی تفکر جدید ایرانی ایستاده است. **بادها خبر از تغییر فصل** داده‌اند، اما آقای میرصادقی، در فصل‌های تازهٔ ایران و جهان، چیزی جز همان خطوط اصلی فصل کهن را نمی‌بینند. بهار جاودانه ثابتشان همیشه بر همان مدار باد! اما ما، ما مخاطبان، شاگردان و خوانندگان آثار ایشان به‌ناگزیر و از سر نیاز و حادثه، پاییز و زمستان را از سر گذراندیم و چه چیزها که ندیدیم... عاقل‌تر شدیم و شکاک‌تر و... و شاید در این میان اندکی قد کشیدیم و توانستیم از فراز ترجمه‌های دست چهارم و پنجم به جهان بنگریم... آخر ما از همان سال‌های ۴۹ به بعد نشان دادیم که بچه‌های فضولی هستیم و... و این مشکل آقای جمال میرصادقی است.

آقای جمال میرصادقی اما هنوز همان است که بود یا شاید همان است که باید باشد. ایشان هنوز به همان روال مألوف می‌نویسند. احکام کلی و البته ازلی و ابدی و فراتاریخی ارائه می‌دهند و هیچ نیازی به توضیح معیارها و روش بررسی خود نمی‌بینند.

به دنبال نهضت مشروطیت و نفوذ فرهنگی غرب، داستان پردازی به صورت رایج در کشورهای غربی به ایران آمد... داستان، به خصوص داستان کوتاه وسیله یی شد برای پرداختن به زندگی زیردستان و فراموش شدگان... داستان‌های مردمی، داستان‌هایی که دردها و رنج‌های مردم محروم و از همه‌جا رانده شده را

تصویر می‌کرد رونق یافت... اغلب نویسندگان ایرانی، نویسندگانی مردم‌گرا هستند و آثار خود را وقف تشریح بی‌عدالتی‌ها و محرومیت‌های تودهٔ گمنام و بی‌نام و نشان مردم کرده‌اند ... نویسندگانی که انسان را دوست می‌دارند و نسبت به طبقات دردکشیده و مظلوم و تحقیر شده از خود همدردی نشان می‌دهند (ص ۵۹٤).

آقای میرصادقی می‌دانند که پیدایش طبقهٔ متوسط، زمینهٔ اصلی پیدایی داستان‌نویسی در ایران بوده و مخاطبان این نوع ادبی نیز تاکنون نه کارگران، دهقانان و زحمتکشان، که طیف وسیع طبقهٔ متوسط بوده است. البته آقای میرصادقی فرض می‌کنند که نویسندگان ایرانی راهی دیگر رفته‌اند و به رغم مخاطبان و خاستگاه و اندیشه خودسازی دیگر زده‌اند. و باشد که چنین بادا!؟ اما تبدیل این توصیف کلی به یک حکم ارزشی، آن‌هم نه فقط دربارهٔ ارزش سیاسی و اجتماعی آثار ادبی که دربارهٔ اززش هنری آن‌ها چیزی جز همان ساده‌نگری و اعتقاد به تطابق یک به یک و یکسویهٔ موضع سیاسی، دید و بینش اجتماعی و ارزش هنری و ادبی و... نیست که کوس رسوایی آن حتا از سوی مدافعان اصلی آن، سال‌هاست زده شده و صدای سقوط این تشت از بام سال‌هاست که ازهمه سو به جهان مخابره می‌شود.

تعلیل اجتماعی اثر هنری کاری بس دشوار است و تبیین کارکرد یک اثر فرهنگی در جامعه از آن دشوارتر. اشاره به چند نمونهٔ بارز از داوری‌های آقای میرصادقی می‌تواند نشان دهد که حتا آدم خبره و کارشناسی چون ایشان که در سواد و اطلاعشان شکی نیست، می‌توانند تا کجا بروند. آقای میرصادقی، به جای تقسیم‌بندی آثار هدایت براساس زمان و زمانهٔ نگارش آن‌ها برآن است که **از نظر محتوا کل آثار هدایت را می‌توان به دو دستهٔ متفاوت تقسیم کرد. داستان‌هایی که هدایت به علت نفرت از رژیم فاسد و ظالم و توجه به زندگی محرومان و تهیدستان و بی‌عدالتی‌ها نوشته است... در این حیطه خلاقیت و وسعت میدان دید او شگفتی‌انگیز است... مثل داستان‌های بلند حاجی‌آقا و علویه خانم و داستان‌های کوتاه**

طلب آمرزش، میهن‌پرست، صورتک و... دستهٔ دیگر داستان‌هایی است که می‌توان از آنها به عنوان زندگینامهٔ روحی هدایت نام برد و خود نیز به دو بخش تقسیم می‌شود. بخش اول، داستان‌هایی است که توجه و علاقه هدایت به ایران و تمدن و سنت‌های گذشته در آن انعکاس یافته است، مانند داش آکل ... و بخش دوم، داستان‌هایی است که هدایت به افکار و تمایلات روحی خود در آنها جامه عمل می‌پوشاند... این گونه داستان‌های مالیخولیایی و مرگ‌زده هدایت معدودند و مشخص‌ترین آنها عبارت‌اند از سه قطره خون، زنده بگور... بوف کور... این دسته از داستان‌ها، زیست‌نامهٔ روحی هدایت است... در اغلب داستان‌ها، شخصیت‌ها هرکدام، بر اثر سرنوشت شومی از میان می‌روند بی‌آنکه این نابودی، توجیهی منطقی و قابل قبول داشته باشد (ص ۱۲، ۱۱، ۹، ۶۰۶).

معیار این تقسیم‌بندی چیست؟ چرا زیست‌نامهٔ روحی یک فرد بیش از آثاری که به نظر آقای میرصادقی در آنها وسعت میدان دید او شگفتی‌انگیز است، کارکرد فرهنگی داشته و خوانندگان بیش‌تری را به خود جذب کرده است؟ چه کسی بهتر و گویاتر از هدایت، زمانهٔ خود را در بوف کور ترسیم کرده است؟ اگر یکی از معانی و کارکردهای رئالیسم را بازتاب جوهر روابط واقعی و عینی، گذشتن از سطح و نمودها و رسیدن به عمق و ماهیت پدیده‌های اجتماعی بدانیم، چه کسی بهتر از هدایت در همان داستان‌هایی که به نظر آقای میرصادقی مالیخولیایی و نمایشگر ذهنی بیمارگونه و ناامیدند ، به این هدف دست یافته است؟ رئالیسم آقای میرصادقی هنوز حداکثر یکی از روایت‌ها و یکی از تفاسیر رنگ باختهٔ قضیه است و این مشکل آقای میرصادقی است.

از نظر آقای جمال میرصادقی، همان شرایطی که سبب شدند هدایت به فردی امید باخته بدل شود، از بزرگ علوی نویسنده‌یی مبارز ساختند چرا که خصلت‌های روحی شخصیت‌های هدایت و فضاهای تیره داستان‌هایش طبع سرسخت و مبارزه بزرگ علوی را راضی و خوشنود نمی‌کنند (ص ۱۶۳).

بگذریم از این که نمی‌توان تفاوت بینش‌های دو هنرمند را صرفاً بر اساس خصلت‌های روان‌شناسی فردی آنها توضیح داد، اما جای این پرسش باقی می‌ماند که به‌آذین یا هدایت کدام‌یک رئالیست‌ترند؟ آنکه امیدهای کاذب قالبی می‌آفریند، از زمانه تصویر باژگونه به دست می‌دهد تا تنی چند را به راهی بکشاند که می‌خواهد یا آن‌کس که نقاب از چهرهٔ واقعیت می‌زداید، از حال خود به آینده و از موقعیت ویژهٔ خود به تمامی بشریت رو می‌کند؟ البته آقای میرصادقی نیازی ندارند که به این مسایل بیندیشند، زمانی که پاسخ‌های از پیش پذیرفته شده در کارند و نه نقادی بی‌رحمانه توهمات.

دورهٔ دوم که دورهٔ شکوفایی قدرت خلاقه و تجلی تخیل بارور نویسنده است، مجموعه داستان‌های ورق‌پاره‌های زندان و نامه‌ها و رمان چشم‌هایش **را در بر می‌گیرد... مضمون داستان‌ها انتخاب شده و جهت‌دار است... شخصیت‌ها دارای هدف و تفکر مشخصی هستند و از خصلت‌هایی... برخوردارند که آنها را فعال و تسلیم‌ناپذیر و مبارز کرده است** (ص ٦١٤).

هیچ‌کس منکر ارزش‌های آثار بزرگ علوی نیست و اگر در این مقال از نویسنده‌یی ارجمند، بزرگ و ستودنی چون او سخن به میان آمده است، تنها برای نشان دادن شیوهٔ اندیشه و نگرش کسانی چون آقای میرصادقی است چه اگر شاگردان آقای میرصادقی احکامی چنین را با **اصل** مقایسه کنند، به راحتی درخواهند یافت که حتا در همان محدوده نیز آقای صادقی سایهٔ کم‌رنگی بیش نیستند. آقای میرصادقی در همان چند سطری که نقل شد، معیارهای خود را روشن می‌کنند، به ویژه آنجا که می‌افزایند: **بزرگ علوی کوشیده است شخصیت‌های داستان خود را علیه ستم‌ها و ناروایی‌های اجتماعی برانگیزد و در برابر سختی‌ها و ناسازگاری‌ها به مقاومت و مبارزه وادارد** (ص ١٥ - ٦١٤). و این یعنی همان ساختن یک تیپ ایدئال که سرمشق جوانان **مردم‌گرا** باشد، تا در هر شرایطی بکوشند از الگوهای پالوده و رمانتیک پند بگیرند و اگر جهان بدان‌گونه که آقای علوی تصویر می‌کنند یا بدان‌گونه که آقای میرصادقی می‌پسندند، نبوده

است نویسندهٔ رئالیست ما را چه باک که **طبعی مبارزه‌جو** دارند!

دید چوبک دیدی ناتورالیستی است و مثل تمام نویسندگان ناتورالیست... پرده از روی زشتی‌ها و پلیدی‌های عادی شده بر می‌دارد... اما... مثل اغلب ناتورالیست‌ها کم‌کم به تصویر و تجسم این مظاهر زشت و ناپسند جامعه خوگر و مأنوس می‌شود و خودش در تله یی می‌افتد که خوانندگانش را از آن برحذر داشته است، یعنی تلهٔ عادت (ص ٦٢١-٦٢٤) و این یعنی همان تعریف قدیمی و اولیه و مثله ناتورالیسم. ناتورالیسم یک سبک است یا یک دید؟ یک دستگاه فلسفی است یا نگرشی در جهان هنر؟ افسوس که از امیل زولا چند کتاب به فارسی ترجمه شده و بحث‌های گوناگونی دربارهٔ ناتورالیسم، معنا و کارکرد اجتماعی آن درگرفته است و به‌ناچار دیگر این فرمول ساده و اولیهٔ آقای جمال میرصادقی به کار نمی‌آید. و البته این هم یکی از مشکلات آقای جمال میرصادقی است.

با آنچه آمد، تکلیف کسی مثل ابراهیم گلستان روشن است. آدمی که هیچ یک از قهرمانان داستان‌های خود را مثل بزرگ علوی **وادار به مبارزه** نکرده است، آدمی که به موضوع‌های داستان‌های خود **جهت نداده است** و در زمانی که توجه به فرم و ساخت گناهی نابخشودنی بوده، به ساخت داستان اهمیت داده است و... با حکم روشنی روبه‌روست. از ادبیات داستان‌نویسی محترمانه اخراج می‌شود و چرا که نه؟ وقتی به آذین بهترین نویسندهٔ ایران است، در کتابی که محمود کیانوش مقامی والا می‌یابد و فریدون تنکابنی به عنوان نویسنده‌یی **دقیق و موشکاف** بر صدر می‌نشیند چه جای گلستان یا صادق چوبک؟ بسا زخم‌ها که از گذشته‌یی دور بر پیکر نظریات آقای میرصادقی هنوز خون‌چکان است. ابراهیم گلستان دیگر نمی‌تواند نویسنده‌یی قابل قبول باشد. **نثر او با محتوی داستان‌هایش هم‌خوانی و هم‌آهنگی ندارد** (ص ٦٣٦) **از عناصر ساختمانی داستان غافل مانده است** و صد البته واضح و مبرهن است که آدمی که **رابطهٔ خود را با واقعیت‌های زندگی و مردم فقرزده و ستمدیده آن چنان کاهش داده است که اغلب داستان‌هایش جز عواطف شخصی و کشمکش‌های درونی**

شخصی خودش منبع الهام دیگری ندارد (ص ٦٣٧)، نویسنده‌یی که **دندان چرکینش، از میان لب‌های خندانش پیدا می‌شود** (ص ٦٣٧)، به درد کسی نمی‌خورد و همان بهتر که به جهنم برود.

در برابر ابرهیم گلستان **از آن‌جا که هنرمند همان جایی باید باشد که زندگی هست نه در برج عاج و نه در پناهگاههای آستوار، به‌آذین همیشه همان جایی بوده است که مردم بوده‌اند و زندگی بوده است و آثارش بر این موضوع گواهی می‌دهد** (ص ٦٣٩) و تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل! اگر به‌آذین به رغم آنکه داستان‌هایش را شاید جز تنی محدود، جدی نگرفته‌اند چنین است، بهرام صادقی کسی است که **بدبینی و کلبی‌صفتی به تدریج سایهٔ سنگینش را بر آثار او می‌اندازد و عناصر منحط و افکار بیمارگونه در داستان‌های بعدی او راه می‌یابند و به شیوهٔ واقع‌گرایانه‌اش صدمات جبران ناپذیری وارد می‌کنند** (ص ٦٥٠). و در نتیجهٔ این اتفاق شوم بزرگ‌ترین اثر بهرام صادقی یعنی **ملکوت** به وجود می‌آید. ای کاش کسی به آقای بهرام صادقی پیش از نگارش **ملکوت**، تذکرات لازم را داده بود. با چنین برداشت‌هایی چه کسی انتظار دارد که آقای میرصادقی دربارهٔ غلامحسین ساعدی بتواند کمی فراتر از چارچوب‌های آشنای خود داوری کند.

در قلمرو ادبیات داستانی و نمایشنامه‌نویسی ایران شاید ساعدی یکی از معدود نویسندگانی باشد که تأثیری ژرف بر ذهنیت و تفکر روشنفکران ایرانی بویژه در دههٔ ٤٠ و ٥٠ داشته است. آثار ساعدی در سال‌های پیش از انقلاب ایران، رد خود را بر تفکر و شیوهٔ اندیشهٔ بسیاری از نحله‌های فکری بر جای نهاد. اما چه جای این سخن وقتی آقای میرصادقی برآنند که ساعدی به دلیل **روان‌پزشک** بودن به **آفریدن فضاهای وهم‌آلود و مرموز، شخصیت‌های مریض و غیرعادی و موضوع‌های غریب** (ص ٦٥٢) تمایل داشته است. به جای معیارهای اجتماعی، شغل و تخصص یک نویسنده، در بررسی آثار او جای اصلی را می‌گیرد و اگر چنین است چه موهبتی که ساعدی روان‌پزشک بود و نه مثلاً پزشک زنان و یا متخصص امراض مقاربتی؟! **عزاداران بیل** یکی از بهترین کتاب‌های

ساعدی، که تصویری روشن و گیرا از جامعه‌یی است درگیر تناقضات و تعارضاتی که از زیست همزمان عناصر به لحاظ تاریخی ناهمزمان، دچار بیماری اجتماعی است، از نظر آقای میرصادقی چیزی نیست جز حاصل افکار مالیخولیایی یک روان‌پزشک. بسیاری از شخصیت‌های این مجموعه مانند **مش‌حسن و مش‌اسلام و...** و برخی از داستان‌های این مجموعه مثل **گاو و...** از به یادماندنی‌ترین و واقعی‌ترین چهره‌های ادبیات داستانی ایران است، اما آقای میرصادقی با تکیه به همان فرمول‌های ابدی برآنند که **دنیای شخصیت‌های** عزاداران بیل **دنیایی غیر از دنیای معمول و شناخته شده ماست. بیل دهکده‌یی است بی‌شناسنامه و غریب... اهالی بیل... چهره‌یی غریب و ناآشنا دارند و مصداق و نمونه‌یی برای آنها در میان روستاییان ایران نمی‌توان یافت** (ص ٦٥٦...). در برابر ساعدی، اما، فریدون تنکابنی را داریم که **با نگاه موشکاف و دقیق همه چیز را می‌بیند و آثار او همچون آیینه است که زشتی‌ها و کجی‌ها و بی‌عدالتی‌های جامعهٔ ایرانی را نشان می‌دهد** (ص ٦٦٣). برای شناخت معیارهای داوری‌های آقای میر صادقی به گمانم این مقایسه کافی است.

در کتابی که محمود کیانوش، فریدون تنکابنی و به‌آذین برصدر می‌نشینند، نویسندگانی چون صمد بهرنگی، تقی مدرسی، رضا براهنی، نسیم خاکسار، غزاله علیزاده، بهمن فرسی و بسیاری دیگر به صفحات آخر، تحت عنوان **پی‌افزود** تبعید می‌شوند و از آنان تنها نامی می‌آید و احیاناً نام یکی دواثر... و اگر در این میان یکی از شاگردان بپرسد که معیار چنین طبقه‌بندی چیست؟ لابد جوابی درخور خواهد یافت.

و زمانی که کتاب را می‌بندی و به اطراف نگاه می کنی چه می‌بینی؟ عکس‌هایی از دوران کودکی و جوانی تفکری که حالا دیگر در حال پوست انداختن و نو شدن است، بر چهرهٔ جوان، شاداب و زودباور او رد سالیان تجربه‌های دردناک و بحران‌های فرهنگی، نشانه‌هایی از پختگی برجای نهاده است. و درست در مقابل آن، چهرهٔ دوست‌داشتنی و صادق آقای جمال میرصادقی، اما، همچنان جوان و بی‌خط مانده است، در همان

سال‌های پیش و غریب و تنها حتا در وطن خویش. مخاطبانی تازه از راه می‌رسند. داورانی سخت‌گیر که از دورهٔ جزم‌باوری و ساده‌اندیشی به قلمرو شعور آگاهانه نزدیک شده‌اند. بر همان بستری که آقای صادقی روییده است، گل می‌کنند، قد می‌کشند و بالاتر می‌روند چرا که **تاریخ توالی فصول نیست، توالی چشم‌اندازهای بی‌بازگشت است** و این به نظر من مشکل بزرگ آقای جمال میرصادقی است.

شهریور ۶۷

---

۱. **جمال میرصادقی، شاید بهترین و جدی‌ترین نمایندهٔ یکی از نحله‌های مهم داستان‌نویسی ماست. در مکتبی که او یکی از نظریه‌پردازان آن نیز هست، بسیاری از نویسندگان ما بالیده‌اند و از این‌رو تحلیل نظریه‌های جمال میرصادقی و کتاب ادبیات داستانی کاری ضروری است چرا که در این کتاب نه با یک نویسنده که با یک مکتب روبه‌روییم. مقالهٔ حاضر، نگاهی اجمالی است به یکی از فصل‌های کتاب ادبیات داستانی، یعنی فصل نگاهی به داستان‌نویسی معاصر ایران (صفحه ۵۹۱ به بعد).**

شهادتی تاریخی بر دورانهای شکست[1]

شاید در این برداشت آقای جمال میرصادقی جای چون و چرا و بحث بسیار باشد که **اولین رمان‌هایی که به زبان فارسی نوشته شد به علت فقر محتوایی و اشکالات ساختاری نتوانست پایه و اساسی برای داستان‌نویسی ایران باشد** و علت را باید در دلایلی فراتر، در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی یافت. اما این را باید از آقای میرصادقی پذیرفت که **بر خلاف کشورهای دیگر، پایه و اساس ادبیات داستانی ایران را نویسندگان داستان‌های کوتاه گذاشتند.** تجربه‌ها، کوشش‌ها و جستجوهای کسانی چون هدایت، علوی، گلستان، چوبک، ساعدی، گلشیری، بهرام صادقی و بسیاری کسان دیگر در فرم و زبان، در ساخت و تکنیک، چشم‌اندازی رنگارنگ، پیشینه‌یی پربار و پشتوانه‌یی غنی، برای داستان کوتاه فارسی فراهم آورده و آن را به حدی رسانده است که می‌توان با آقای میرصادقی هم‌رای شد که **داستان‌های کوتاهی که در طی این نیم قرن به وجود آمد، از نظر تنوع و ساخت و ارزش کلی، اگر با انواع خوب و برجستهٔ داستان‌های کوتاه دنیا نتواند برابری کند با معیارهای مرسوم داستان‌نویسی جهان می‌خواند.** اگر چنین است، بر خلاف رمان فارسی که بسیاری از ضعف‌های آن را می‌توان به حساب تجربه‌های پدیده‌یی نوپا گذاشت و گذشت، در نقد و داوری داستان‌های کوتاه نمی‌توان و نباید آسان گیر بود.

عرصه داستان کوتاه، قلمرو آفرینش سهل و ممتنع و تاس لغزنده‌یی

است که فقط نویسندهٔ آسان‌گیر، پیروزی و موفقیت در آن‌را ساده می‌پندارد. اما پیشینهٔ پربار داستان کوتاه در ایران و دستاوردهای آن در زمینهٔ ساخت و زبان و... سبب شده است که مخاطب آگاه، سخت‌گیر و دشوارپسند باشد. هم از این‌روست که وقتی نویسنده‌یی با تجربه، در دوران پختگی خود اثری را منتشر می‌کند، خواننده بیش از هر چیز در انتظار دستاوردی نو، کوششی تازه و تجربه‌یی بارآور است ورنه تکرارِ نه چیزی بر ادبیات ما می‌افزاید و نه بر کارنامهٔ نویسنده‌یی که به هر حال چهره‌یی برجسته و مطرح دارد.

یازده اثر گردآوری شده در **مجموعه پشه‌ها** جز در چند مورد که به آن اشاره خواهد شد، چنین انتظاری را برنمی‌آورد و این شاید بیش از هر چیز دیگر ریشه در آن قالب تنگ و بسته و برداشت محدودی دارد که پیش از این در بررسی آثار نظری آقای میرصادقی به آن اشاره شده است و نیازی به تکرار ندارد (نک به مقالهٔ **مشکل آقای جمال میرصادقی**). آن چارچوب کهنه، یکی از با استعدادترین نویسنده‌های ایران را چنان دربند کشیده که تمامی تجربه و مهارت تکنیکی و دیدگاه اجتماعی او نمی‌تواند او را به عرصهٔ نوآوری، به جهان معاصر و دنیای تجربه و کشف سوق دهد. در مجموعهٔ **پشه‌ها** چون دیگر آثار جمال میرصادقی در زمینهٔ داستان کوتاه، بسیاری از عناصر و مشخصات این نوع ادبی چون **بازآفرینی لحظات ناپایدار، ارائه برشی از زندگی، خلق موقعیت‌ها، درگیر کردن گروهی معدود از آدم‌ها در عملی منفرد و...** با تکنیکی درست و زبانی درخور حضور دارند، اما آقای جمال میرصادقی این حکم درست خود را اغلب از یاد می‌برد که **داستان کوتاه پیوسته محمل تجربه‌های تازه است و از نظر فرم می‌تواند تنوع بسیار به خود بگیرد** و نتیجه آن که حداکثر تنوع و تجربه در آثار او به ارائهٔ چند طرح نمادین (؟) و البته با فرمی بسیار کهنه، محدود می‌شود. مثل همیشه در روایت آقای میرصادقی از جهان و جامعه با آدم‌هایی روبه‌روییم که نه روان‌شناسی دارند و نه فردیت. آدم‌هایی که در واقع چیزی نیستند جز بادکنک‌های بی‌رنگی که مفاهیم

و تیپ‌های اجتماعی را در آنها دمیده‌اند. هیچ کس منکر نگاه اجتماعی نویسنده به روابط جامعه و بازتاب آن در ادبیات نیست. هیچ کس بر آن نیست که شناخت، هرچه به واقعیت و عمق روابط اجتماعی نزدیک‌تر شود، پربارتر به‌بار می‌نشیند، اما چه کسی می گوید که نگاه اجتماعی، شناخت لایه‌های پنهان واقعیت، تصویر اعماق و... جز با آدم‌های فاقد روان‌شناسی، جز در قالب مرسوم قرن نوزدهمی امکان‌پذیر نیست؟ اگر داستان کوتاه در ایران پیشینه‌یی پربار دارد، اگر داستان کوتاه، عرصه‌یی دارد به تنوع و گستردگی زندگی، اگر داستان کوتاه عرصه **تجربه و تنوع** است، چرا باید همواره بر فرمی مشخص اصرار کرد و هر موضوعی، هر آدمی، هر حس و شناختی را به قالب آن درآورد؟

اما و اگر یازده اثر مجموعهٔ **پشه‌ها**، نشانی از تجربه و نوآوری با خود ندارند، زبان و نثر میرصادقی در بیش‌تر این آثار درخششی پرجلوه ازخود به نمایش می گذارند که نشانهٔ تسلط سخت‌یاب نویسنده بر زبان است. گرچه زبان این آثار گاه از حالت **تصویری و روایی** داستان کوتاه خارج شده و به محدودهٔ **زبان توصیفی و تفسیری** مقاله و گزارش نزدیک می‌شود و گهگاه نیز، بویژه در پایان‌بندی داستان‌ها، به پند و موعظه می‌رسد، اما در بیش‌تر آثار این مجموعه، خواننده با نثری زنده و جاندار روبه‌رو است که با ضرباهنگی مناسب با حرکت و محتوای داستان، گاه چنان نیرو می گیرد که فقر محتوا و کهنگی سبک را می‌پوشاند. زبان آقای میرصادقی، بویژه در نوشتن دیالوگ‌ها به اوج می‌رسد و در این مجموعه می‌توان به نمونه‌های خوبی از دیالوگ‌نویسی انگشت گذارد. با در نظر داشتن آنکه در ادبیات داستانی ما، در رمان و داستان کوتاه، ضعف در نوشتن دیالوگ‌های زنده، طبیعی و هماهنگ با منطق آدم‌ها و داستان، رفته‌رفته ریشه‌دار شده است، نثر و زبان آقای میرصادقی، برای داستان‌نویسی ما الگویی است که نباید بی‌اعتنا از آن گذشت.

یازده اثر مجموعه **پشه‌ها** را شاید بتوان در سه مقوله طبقه‌بندی کرد: **پشه‌ها**، **اتاق روبه‌رو** و **اشاره** گرچه ظاهر داستان‌های **نمادین** را دارند، اما

در واقع جز طرح‌های کلی نیستند که تنها مضمون زیبایی دارند و بس. **در میدان، پهلوان، قتل نفس و میله‌ها** داستان‌های ضعیفی‌اند با تم‌ها، آدم‌ها و موقعیت‌های تکراری و در مقابل چهار داستان **رتیل، داشتم فریاد می‌زدم** و بویژه **سیدکاظم چه خبر؟** و **مثل یک پرنده غریب** را می‌توان داستان‌هایی زیبا به شمار آورد که در مقایسه با پیشینهٔ پربار داستان کوتاه ایرانی، گذشته از چند ضعف جزیی، از نظر ساخت و پرداخت، نگرش و محتوا، موضوع و آدم‌ها، گام‌هایی نو و پربار به حساب می‌آیند.

رتیل شاهدی است گویا که در ترسیم موقعیت و آدم‌ها داستان موفقی است. **سید کاظم چه خبر** و **داشتم فریاد می‌زدم** برش‌هایی است از زندگی و تحول آدمیان با ساختی منطقی و سنجیده. در این دو داستان موقعیت‌ها و آدم‌ها چنان خلق شده‌اند که از چارچوب داستان کوتاه، از محدودهٔ برشی از زندگی در می‌گذرند و زمانه‌یی پرتلاطم و دگرگون‌ساز و دگرگون شونده را بازتاب می‌کنند. تحول سید کاظم و کارمند راوی داستان **داشتم فریاد می‌زدم**، با پیرنگی مناسب، تصویرگر بیداری اقشار گوناگون جامعه ما در جریان انقلاب است. هرچند معلوم نیست چرا نویسنده‌یی مثل جمال میرصادقی به دام شگردهای رمان‌های پرخواننده افتاده است و این سنت از کجا در ادبیات داستانی ما ریشه دوانیده که برای قانع کردن خواننده به منفی بودن آدمی که سرهنگ ساواک است، به مردم تیراندازی می‌کند، عضو فعال فرمانداری نظامی است و صاحب املاک و مستغلات و... باید حتماً یک صحنه، هرچند در یک پاراگراف کوتاه، تجاوز جنسی و روابط نامشروع ارائه داد. گویا خوانندهٔ فارسی زبان تا کسی دیوانه و متجاوز جنسی نباشد، **بد بودن**او را باور نمیکند؟!!

اما فراتر از تمامی چون و چراها، جمال میرصادقی در داستان **مثل یک پرنده غریب** به فرازی دست یافته است که برای داستان نویسی ما گامی درخشان است و هرچند که ماجرای اصلی داستان به سال‌های دههٔ ۴۰ برمی‌گردد، اما معاصرترین قصه و روایت این مجموعه است. این همه نه از آن‌روی که نویسنده در ساخت و زبان، در فرم و تکنیک و... به فضای

تازه‌یی دست یافته است که به دلیل خلق موقعیتی تراژیک و نو و تصویر آدمی تازه در ادبیات داستانی ما است. موقعیت و آدم اصلی این داستان کوتاه، چنان پربار گزیده شده است که می‌تواند دستمایهٔ رمانی بزرگ، زنده و ماندنی باشد. همگان می‌دانند که در اوایل انقلاب و چند سالی پیش از آن، آدم‌های سیاسی مخالف رژیم گذشته، بیش‌تر به عنوان چاشنی و عامل جذابیت، در داستان‌های ایرانی خدمت کردند و در ده سالهٔ پس از انقلاب نیز بسیاری از رمان‌های پرفروش از این آدم‌ها برای ایجاد حادثه و هیجان سود گرفتند. این آدم‌ها، در آغاز انقلاب به صورت آرمانی و در دورهٔ رکود و یأس و شکست، چون آدم‌های سرخورده، منزوی، تنها و بی‌ریشه در داستان‌نویسی ما حضور دارند تا امید بر باد رفته و روان‌شناسی منکوب شده را نشان دهند و در هر دو سوی قضیه، جز ناآگاهی و عدم شناخت نویسندگان نسبت به موضوع و آدم‌های داستان را نشان ندادند. در **مثل یک پرنده غریب**، اگر از پایان خوش، باورنکردنی، مصنوعی و تحمیلی آن بگذریم، جمال میرصادقی آدمی نو، موقعیتی تازه، اما واقعی و باورکردنی می‌آفریند و فراتر از کلیشه‌هایی که یاد کردیم، با مهارت و شناختی والا از روابط انسانی، فاجعهٔ زندگی قهرمان خود را تا حد یک تراژدی بر می‌کشد و تراژدی همواره ماندنی‌ترین دستمایهٔ ادبیات بشری بوده است، بویژه آن‌گاه که حماسه و قهرمان حماسی به جهان دردمند تراژدی و آدم دردکشیده تراژدی فرود می‌آید. اگر بپذیریم **فاجعه** که موقعیت دردمند و رنج‌آور بشری است آن‌گاه به **تراژدی** بر می‌کشد که دردمندی آدمی، و نه انسانی خاص را در بن‌بستی کلی و نه دامی فردی نشان دهد و از حادثهٔ دردناک جزیی به فاجعه‌یی تاریخی و کلی گذر کند و تقابل آدمی را در برابر ضرورتی دردناک اما گریزناپذیر نشان دهد، اگر بپذیریم که تصویر **موقعیت تراژیک** کاری دشوار و پرارزش و ارج است، کار جمال میرصادقی، در **مثل یک پرنده غریب** و البته تا نیمهٔ داستان، ارجی فراخور خود می‌یابد. داستان ظاهراً ساده است. عمو، قهرمان مبارز داستان، کارگری است که

در تمامی مبارزات ۲۰ تا ۳۲ و شاید پیش از آن حضوری فعال و اثرگذار دارد. عمو از **خمیرمایه و سرشت دیگری است**، از خمیرمایهٔ کسانی که وضع موجود و **بزرگهای** فردی را نمی‌پذیرند و به گفتهٔ شاملو **نوالهٔ ناگزیر را گردن کج نمی‌کنند**... دوستانش او را **مظهر پرولتاریا** لقب می‌دهند. پس از چند بار زندان سرانجام در ۲۸ مرداد ۳۲ به ۱۵ سال زندان محکوم می‌شود و پس از آزادی در دوران پیری خود را در جهانی تازه می‌یابد... دوران رکود جنبش و رونق اقتصادی، دورانی که در آن، دلالان و آدم‌فروشان، سرداران پیروزمند نبرد انباشت پول و ثروت‌اند. رفقای سابق هرکدام به راهی رفته‌اند و سر در پی زندگی شخصی خود، به ثروت‌اندوزی مشغول‌اند. جامعه در نتیجهٔ شکست، آرمان‌زدا شده، حقارت خود را بر معیار پول می‌سنجد و به گفتهٔ فروغ **معیارهای سنجش بر مدار صفر سفر می‌کنند** و از آن‌همه بلندپروازی و آرمان‌گرایی جز خاطره‌یی مبهم برجای نمانده است. در دوران رونق و رفاه برای امیدباختگان، دلالان و خودفروختگان مگر جز فریبی اندام، انباشت ثروت و سلامت جسم و جان تسلیم شده، هدفی به جای می‌ماند؟ عمو، پس از ۱۵ سال زندان، در دوران پیری و درماندگی آزاد می‌شود تا به گفتهٔ **اخوان ثالث**، شاهد فرو ریختن **سقف بلند آرزوهای نجیب** خود باشد. از همان گام‌های اولیه، ضرورت گریزناپذیر تراژیک، نه در **چهره خدایان المپ، تقدیر ازلی**، که در قالب تنگناهای اقتصادی رخ می‌نمایاند. کارش به بیمارستان می‌کشد... **پولی در بساط ندارد که صورت‌حساب بیمارستان را بپردازد... پی جور کار می‌شود... سراغ بعضی از دوستانی که حالا برای خود برو‌بیایی دارند می‌رود. یکیشان رو نشان نداده بود... یکی از کیفش اسکناسی درآورده بود. دیگری اصلاً او را نشناخته بود... پیرمرد دادش بلند شده بود که یعنی این‌ها همون بچه‌های سابقن...** دوستی او را در شرکت خود استخدام می‌کند اما **پیرمرد چند ماهی بیش‌تر دوام نمی‌آورد. آدم نصفه عمرشو زندونی بکشه که وقتی بیاد بیرون بشه سرکارگر، بشه کارفرما، گوفت و زهرمار، می‌بینی که چطور دارن به هیکل آدم می‌رینن...** و پیرمرد تن نمی‌دهد. انسان یاغی، انسان طاغی

در برابر تقدیر می‌ایستد و تراژدی آغاز می‌شود. انسان یاغی در زمانه‌یی که دیگر زمانهٔ او نیست، در جهانی که دیگر جهان او نیست، در برابر ضرورت گریزناپذیر قد برمی‌افرازد و فاجعهٔ نابودی اجتناب‌ناپذیر او از همین‌جاست که شکل می‌گیرد. انسان طاغی، تقدیر قومی شکست خورده و تسلیم شده را بر نمی‌تابد. داس فاجعه به قاطعیت و تردیدناپذیر بر «**علی امید**» فرود می‌آید. **تبردار حادثه**، ارادهٔ انسان عاصی را نمی‌پذیرد و انسان عاصی، بر ضرورت اقتصادی و غم نان، بر هنجارهای تسلیم، یعنی بر تقدیر تراژیک که در چهرهٔ زمخت ضرورت اقتصادی بر او فرود آمده، بر می‌آشوبد. با پایداری و شورش، با نابودی و مقاومت خود، ارزش‌ها را پاس می‌دارد. تقدیر شوم و گریزناپذیر تراژیک و ارادهٔ قهرمان، فاجعه را به نابودی انسانی که علیه جبر شوریده، یعنی به تراژدی بر می‌کشد. روای می‌گوید: **چند سال بعد، با چند تا از همکارهام گذارم افتاد به یک باشگاه. لخت که شدم... او را دیدم. رو صندلی کنار در حمام سونا نشسته بود و بلیت‌ها را می‌گرفت... با چشم‌های نمناکش نگاهم کرد... و گفت: دخل همه‌مون اومده.**

تراژدی به اوج می‌رسد. آنکه به تقدیر تن نداده بود به بهای نابودی جسم خود، جان خود را و ارزش‌های خود را ابدی می‌کند. از این رهگذر داستان **مثل یک پرنده غریب** نه‌تنها از نگاه ادبی و ارزش هنری که چون شهادتی تاریخی بر دوران‌های شکست و تسلیم اوج می‌گیرد. و از آن معاصران چه کسی است که چهره‌های دوست‌داشتنی و خاموش آن روزگار و **علی امید** را به یاد نداشته باشد؟

اما جمال میرصادقی بر آن است که داستان باید پایانی خوش و آرمانی داشته باشد و به قیمت نفی و انکار واقعیت و کاهش تراژدی به قصه‌یی باورنکردنی. **عمو** قهرمان داستان خود را در سن هفتاد و چند سالگی «**از دلاکی حمام سونای یکی از کوچه‌های فرعی خیابان لاله‌زار و فردوسی**» بار دیگر به صف مبارزان و زندان می‌فرستد و داستان به ناگهان سقوط می‌کند. چه کسی است که مهر آدمی را در دل ندارد و بر آن نیست که آدمی باید علیه ستم برآشوبد و برانگیزد اما چرا نباید باور

کرد که گاه موقعیت دردبار و تراژیک، آن واقعیت تلخ و تاریخی که بر معاصران "علی امید" گذشت، بسا برانگیزاننده‌تر، آرمانی‌تر و انسانی‌تر از پایان خوش اما رمانتیک عمو و داستان آقای جمال میرصادقی است؟

اسفند ۶۸

---

۱. در نقدِ مجموعهٔ داستان جمال میرصادقی، پشه‌ها، و به ویژه داستان مثل یک پرندهٔ غریب.

روایت آدم‌های کاغذی[1]

شاید فقط در ریاضیات قدیم بود که دو به اضافه دو همواره و در هر شرایطی، حاصلی جز چهار نداشت. از همان زمان اقلیدس و فیثاغورث حکیم، در هنر و ادبیات، دو به علاوه دو، می‌توانست و می‌تواند نتایج گوناگونی به بار آورد و گاه حاصلی جز صفر نداشته باشد. حتا اگر دو طرف معادله را از یکی از موفق‌ترین رمان‌های قرن بیستم یعنی **صد سال تنهایی** به وام گرفته باشیم. این متأسفانه همان اتفاقی است که در کتاب **آدم‌های غایب** تقی مدرسی رخ داده است. برای **تکیه زدن بر جای بزرگان** ظاهراً تمام **اسباب بزرگی** در حاشیه و متن آماده و فراهم بوده است: تجربهٔ موفق نویسنده در دو رمان **شریفجان**، **شریفجان** و **یکلیا و تنهایی** او در سال‌های دور، امکان انتشار چاپ اول کتاب به زبان انگلیسی در امریکا، تبلیغات و روابط عمومی سنجیده که در زمان چاپ فارسی کتاب و اقامت کوتاه مدت نویسنده در ایران فراهم آمد در حاشیه و در متن: دو نمونهٔ نوعی، دو تیپ متضاد **حشمت نظامی** و **سردار ارژدری** به عنوان آدم‌های اصلی و کاراکترهای ابدی، گرته‌برداری شده از الگوی **آرکادیوها** و **بوئندیاهای صد سال تنهایی** مارکز، که قرار است به روال **صد سال تنهایی**، در کتاب **آدم‌های غایب** با تکرار خطوط اصلی هویت و سرنوشت گریزناپذیر خود در چند نسل متوالی، اسیر در دایرهٔ تقدیری بسته، درگیر در حوادثی واحد، پیچیدگی‌های نهفته و ناگفتهٔ تاریخ اجتماعی و روانی ما را تصویر

کنند. همراه با چاشنی جذاب و پرکشش حوادث سیاسی، آدم‌های معترض، انقلابیون تنها، زندان، شکنجه، ساواک، عشق ممنوع، حادثه، اندکی مابعدالطبیعه و... و البته عرفان مد روز، یکی از کلیشه‌های رایج ادبیات روشنفکری و حاشیه‌نشین دههٔ اخیر که ظاهراً خبرش به امریکا یعنی محل اقامت دایمی تقی مدرسی هم رسیده است. صوفیان شیک، مرفه، عزلت گزین، سیاست گریز، بی‌آرمان، دور و بیگانه با جوهر پویای عرفان ایرانی؛ به عنوان آخرین محصول کارخانهٔ روان‌شناسی منکوب شده دوران رکود سیاسی و اجتماعی، به اضافهٔ آدم‌های درگیر در سیاست: سرخورده، تنها، ناکام، از خود بیگانه. در هر دو قطب، از **فرزانهٔ ساواکی** تا **دادش ضیاء انقلابی** و همه حامل این پیام که آدم عاقل ساحل امن چشم دل را رها نمی‌کند تا خود را گرفتار کند. همهٔ اینها در قالب روایتی و انشایی ساده، با نثری عادی و بدون هیچ پیرنگ در ساخت و بافت داستان که مبادا به تیراژ کتاب لطمه‌یی وارد آید و... و یک راوی عقیم که پس از سال‌ها دوری از وطن و ماجراهای داستان خود، از روی چند عکس یادگاری داستانی را روایت می‌کند که با آن بیگانه شده است و آدم‌هایی را به تصویر می‌کشد که جز خاطره‌یی مبهم و بی‌کشش، در کلماتی بی‌رنگ و خون نیستند و نتیجه: صفر. حدیث نفس آدمی غایب از خود و دیگران، که از روی عکس‌های سیاه و سفید و رنگ و رو باخته، با کاریکاتورهای کاغذی، بازی غول‌های واقعی را نمایش می‌دهد.

اما به رغم آنچه آمد، **کتاب آدم‌های غایب**، کتاب مهمی است. هم از این نظر که یکی دو نمودار دردشناسی ادبیات ما را در بارزترین جلوه‌های آن تصویر می‌کند و هم به عنوان یک ضد تجربه قابل استناد و مفید. اگر **کتاب آدم‌های غایب** بر داستان‌نویسی ما چیزی نمی‌افزاید، برای داستان‌نویسان ما کتاب عبرت‌آموزی است که باید در آن تأمل کنند چرا که این رمان، عوامل بسیاری چون مهارت و توانایی نویسنده، ساخت و بافت و زبانی درخور اعتنا، حسن انتخاب موضوع و محتوا و نگرشی سنجیده را در خود گردآورده است تا توانسته است به عنوان یک

ضد تجربه، مطرح باشد. در رمان آقای مدرسی با اثری روبه‌روییم که با بهره‌گیری از حد بالایی از عواملی که برشمردیم، حاصلی جز شکست نداشته است و از این رو می‌توان گفت که شکست اثر، نتیجهٔ راه و روش خالق اثر بوده است و نه ثمرهٔ ناتوانی‌های فردی او. دنیای هنر و ادب، دنیای امکانات بی‌شماری است که در گام‌های هر نویسنده و هنرمند خلاقی، خلق می‌شود. برای داستان‌نویسی ما، که در آستانهٔ شکوفایی خویش است و تا دستیابی به مرحله‌یی که بتوان از رمان ایرانی سخن گفت هنوز راه درازی در پیش دارد، تجربهٔ راههای گوناگون و متفاوت ضروری است. و در این میانه اگر نویسنده‌یی خلاق، چون تقی مدرسی، تجربه‌یی را ارائه می‌کند که حاصلی به بار نمی‌آورد، بارپیمودن یکی از راه‌های مطرح را از دوش دیگران برمی‌دارد و این، اما، مسئله‌یی درخور اعتناست.

راهی که کتاب آدم‌های غایب پیشنهاد می‌کند، به صورتی کم‌رنگ‌تر و ضعیف‌تر در نحله‌یی از داستان‌نویسی ما، رهروان مشتاقی دارد.

در سال‌های اخیر، ادبیات امریکای لاتین، بویژه سبک و روال مارکز و بورخس و... به دلیل فرم نو و امکانات متنوعی که در تصویر فضای جهان سومی یعنی دنیای زیست همزمان عناصر از نظر تاریخی ناهمزمان، فراهم می‌آورد، برای نویسندگان ما، پرجاذبه بوده است.- بسیاری برای فرار از تکرار فرم‌های ساده و قالبی و بهره‌گیری از امکاناتی که فرم‌های نو در بر دارند، به تقلید از عناصر گوناگون آن دل بسته‌اند. کتاب آدم‌های غایب، اگر نه در بافت روایی و انشایی خود که در ساخت و پرداخت آدم‌ها و حوادث، در راه تقلید از برخی عناصر و فرم‌های ادبیات امریکای لاتین گام می‌نهد و شکست این اثر نشانهٔ آن است که اگر تقلید ساده از نویسندگان رمانتیک و رئالیست فرانسوی و روسی راه به جایی نبرد، در این سوی قطب نیز، تقلید و تکرار از رمان نو، فالکنر و رئالیسم جادوئی به همان بیراهه می‌رود. نکتهٔ اصلی که می‌توان از این ضد تجربهٔ موفق

آموخت آن که داستان‌نویسی ما اگر بخواهد در جهان مطرح باشد، باید که چهره‌یی ایرانی و هویتی ملی و خاص خود داشته باشد و باید که فرمی مناسب محتوای خود و محتوایی مناسب با جامعه و فرهنگ خود بیابد.

در **کتاب آدم‌های غایب، حشمت نظامی‌ها**: کله‌شق، عاصی، فکور و آرمان‌گرایند و تنها و اسیر در تقدیری بسته و شوم. **سردار ازدری‌ها**: سازشکار، تسلیم‌طلب، عاطفی و بی‌آرمان‌اند و اهل هنر!؟ هر دو خانواده از یک تیره‌اند. جد بزرگ **حشمت نظامی‌ها**، که از اعقاب **عباس میرزا** است، معلوم نیست به چه دلیل، با **قرارداد وثوق‌الدوله** به مخالفت برمی‌خیزد و جد بزرگ **سردار ازدری‌ها**، رشوه می‌گیرد و از قرارداد حمایت می‌کند. **خان‌بابا دکتر** نمایندهٔ نسل بعدی **حشمت نظامی‌ها**، که قرار است نقش **سرهنگ بوشندیای صد سال تنهایی** را بازی کند، از **سردار ازدری‌ها** زن می‌گیرد. افسر ارتش، دکتر و آدم کله‌شقی است که در آخر عمر به کیمیا و سحر و جادو و **معالجه سرطان** از راه داروهای گیاهی و کتاب‌های قدیمی پناه می‌برد. اگر **سرهنگ بوشندیا** پس از سی و چند بار قیام و جنگ‌های بزرگ، پس از آنکه تمامی تاریخ قاره‌یی به وسعت امریکای لاتین را زندگی می‌کند، با ساختن ماهی‌های طلایی، تنهایی و شکست خود را می‌گذراند، **خان‌بابا دکتر** که در تمام عمر نظامی خود فقط یک بار در صحنهٔ جنگ حضور می‌یابد و آن هم برای این که فرمان کشتار عده‌ایی بی‌سلاح را صادر کند، با درد سرطان و آرزوی دیدار پسر اول خود، در گوشهٔ آزمایشگاه کوچک خود، کاریکاتور **سرهنگ بوشندیا** را بازی می‌کند. **میرزای حسیبی معادل سردار ازدری خان‌بابا دکتر** اهل هنر و عرفان و منقل است و هر وقت که ظاهر می‌شود، با انبانی از تصوف دوران رکود، آدم‌های سرگردان و بی‌آرمانی چون **رکنی** راوی داستان را از پریشانی نجات می‌دهد. **داداش ضیاء** پسر اول **خان‌بابا دکتر** گل سرسبد **حشمت نظامی‌ها**، در نقش‌های متفاوت -جوان عاصی، توده‌یی، مسلمان انقلابی، ارتشی شورشی و بالاخره زندانی سیاسی- ظاهر می‌شود و قرار است موضوع اصلی رمان را، تلاش **رکنی** و **مسعود** و دیگران

برای یافتن او شکل دهد. معادل سردار اژدری **داداش ضیاء**، **مسعود**، عضو ساواک است که با همهٔ خبث طینت اجدادی، کاری ندارد جز آن‌که دوش به دوش **رکنی** در جستجوی **داداش ضیاء** روزگار خود را سپری کند و معلوم نیست چرا؟ **همایوندخت خدا بیامرز**، زن اول **خان‌بابا دکتر**، نقش **رمدیوس** مارکز را بر عهده دارد. زنی است پاک، اثیری و دست‌نیافتنی و اهل هنر. و اگر **رمدیوس** به آسمان صعود می‌کند، **همایوندخت**، در جذبه‌یی مبهم، خود را بر پشت بام می‌سوزاند. راوی داستان، **رکنی**، پسر دوم **خان‌بابا دکتر**، اگر چه از **حشمت نظامی‌ها** است، اما اهل مابعدالطبیعه و کشف و شهود است و شیفتهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی و عاشق یک زن شوهردار. کاری ندارد، جز آنکه مدام در جستجوی برادر خود باشد و سرانجام نیز با ارشاد **میرزای حسیبی** و **فرزانهٔ ساواکی**، از تقدیر اجدادی می‌گریزد و راهی امریکا می‌شود. **سونیا** یک زن لهستانی آواره، **فرزانه** از اعضای ساواک، به دلایل خاص خود و نه منطق داستان، فصل‌هایی از کتاب را به خود اختصاص می‌دهند و... و البته این کاریکاتورها را گروهی از عمه‌ها، خاله‌ها، عموها و دایی‌ها همراهی می‌کنند و برای خالی نبودن عریضه، هر وقت که داستان افت می‌کند، ناگهان ظاهر می‌شوند و بالاخره **استاد عصار**، گرته‌برداری شده از **ماکان قهرمان** رمان **چشم‌هایش بزرگ علوی**، اما این بار بی‌خون و بی‌ریشه. این مجموعه گردآمده‌اند تا تاریخ اجتماعی و روانی معاصر، را نمایش دهند، اما آن‌قدر خون ندارند تا خواننده دست‌کم خود آن‌ها راباور کند.

با چاپ **یکلیا و تنهایی او** و **شریفجان شریفجان** در سالها پیش، رمان فارسی گامی به جلو گذاشت و **تقی مدرسی** به عنوان نویسنده‌یی توانا مطرح شد. این دو رمان، در زمانهٔ خود به عنوان آثاری پیشرو و اثرگذار تلقی شدند و اکنون نیز هنوز چون آثاری زنده و مطرح در ادبیات ما حضور دارند. چه می‌شد اگر **آدم‌های غایب** بر آن نمی‌شدند که حدیث حاضران را با تقلید از دیگران رونویسی کنند؟

دی ۶۸

---

۱. نقد کتاب آدم‌های غایب، ۱۳۶۸.

کالبد شکافی یک اثر رئالیستی[1]

حوادث رمان **چراغانی درباد** نوشتهٔ **احمد آقائی** در سال‌های توفانی ۳۰ تا ۳۲ در یکی از شهرهای جنوبی ایران می گذرد و چنانکه از نام رمان نیز بر می آید، قرار است روایت **رئالیستی** حماسهٔ طلوع امیدی را تصویر کند که با فاجعهٔ غروبی دردناک به پایان آمد و با خود نسلی را به پایان برد. آن دو سال از حساس‌ترین و پرحادثه‌ترین چرخش‌های تاریخ ایران، روزگار امیدهای بزرگ و یأس و درد و شکست بود. حکومت ملی دکتر مصدق، چون اوج جنبش و جوشش یک دهه مبارزه مردم ایران علیه دربار و سلطهٔ خارجی، امیدهای بزرگ آفرید و کودتای ۲۸ مرداد آن امیدها را یکسره ویران کرد. آن سال‌های سرشار از تلاطم و حادثه، گرچه اندکی دیر، هنوز هم می‌تواند پسزمینه یا دستمایه رمان‌های با ارزشی باشد برخوردار از تنوعی به رنگارنگی زندگی. نهضت چون توفانی آدمیان را به عرصه درگیری ناگزیر، به موقعیت انتخاب، دگرگونی و حرکت کشانید و میدانی فراهم آورد تا مردم در تاریخ حضور یابند. حضور فعال دست‌کم نیمی از یک ملت در تاریخ، در مقطعی که حادثه شتاب می گیرد و نبض زمانه تندتر می‌زند، بویژه برای نویسنده‌یی مدعی رئالیسم -حتی به مفهوم سنتی و بسته آن- فرصتی است برای گسترش و ارتقا سبک و غنیمتی است برای عرضهٔ اثری ماندنی. این همه اما مشروط به آنکه نویسنده ساخت، تکنیک، زبان، آدم‌ها، فضا و ابزار خود را بشناسد

و حرفی نو و تازه برای گفتن داشته باشد. و چرا بویژه برای نویسندهٔ مدعی رئالیسم؟ در حالیکه فضایی از این دست هر سبک و روالی را چون دستمایه‌یی غنی و بارور به کار خواهد آمد.

بسیاری برآنند که زمانهٔ رئالیسم و دست‌کم رئالیسم در معنای محدود، بسته و سنتی آن به سرآمده و این چارچوب نمی‌تواند محمل تجربه و ذهنیت پیچیدهٔ انسان معاصر باشد و از این روی ریشهٔ ضعف آثار رئالیستی را نه فقط در ناتوانی نویسنده که در محدودیت‌های این سبک جستجو می‌کنند. گروهی با تکیه بر دستاوردهای روان‌شناسی و جامعه‌شناسی شناخت برآنند که سبکی به نام رئالیسم چه در فرم و چه در بینش، نمی‌تواند وجود داشته باشد، چرا که هر شناختی بویژه در حوزهٔ هنر و علوم انسانی برآیند ذهن و عین و حاصل بینش نگرنده و واقعیت عینی است. گروهی **رئالیسم** را مقوله‌یی می‌دانند صرفاً مربوط به حوزهٔ فرم و شکل و گروهی دیگر به **رئالیسم** صرفاً در بینش، دیدگاه و موضع هنرمند قایل‌اند و در سبک و فرم به عنوان امری اعتباری و بسیار نسبی با آن برخورد می‌کنند. گروهی دیگر با نقد مفهوم جدید **رئالیسم** و **رئالیسم گسترده** بر این باورند که نمی‌توان تعریفی مشخص از رئالیسم به دست داد و تعاریف کلی نیز در حوزهٔ هنر و ادب کاربردی ندارند. گروهی بیشتر آثار ادبی را به مفهوم فلسفی، رئالیستی تلقی می‌کنند و گروهی هیچ‌یک را. گروهی نیز هنوز بر این باورند که رئالیسم در معنای سنتی یا گستردهٔ آن، امکانات بارآوری به نویسنده عرضه می‌دارد. در این مقال مجال و فرصت اشاره به مباحثی از این دست نیست. اما اگر از یاد نبریم که رمان‌نویسی فارسی، به رغم شکوفایی نوید بخش آن در این دو دهه، هنوز در آغاز راه است و برای تجربه چشم‌اندازی گسترده در پیش روی دارد، باید که از مطلق کردن دستاوردها و قوانین تاریخ هنر غرب بر ادبیات ایران بپرهیزیم. از عصر قاجاریه و انقلاب مشروطه تا کنون، هنوز بسیاری از بخش‌های تاریخ ما را رمان، روایت نکرده است. اگر با اندکی تساهل بپذیریم که سبک و فرم، زادهٔ دیدگاه و ذهنیت هنرمند و موضوعی است

که به رمان در می‌آید، پذیرش این نکتهٔ ساده، تردیدناپذیر است که بسا آدم‌ها و موضوع‌ها که برای بیان خود نوعی از رئالیسم را می‌طلبند و جامعهٔ ما چنان پیچیده و تاریخ معاصر ما چنان رنگارنگ است که نمی‌توان از پیش برآن بود که هیچ موضوعی درخور رئالیسم در آن یافت نمی‌شود. نـــا گفته پیداست که رمان‌فارسی هنوز جای تجربهٔ بسیار دارد و در هیچ سبکی به چنان بلندایی دست نیافته است که از پیش و به طور کلی بگوییم رئالیسم تمامی امکانات خود را در آثار این یا آن هنرمند متحقق کرده است. درست است که رئالیست‌های سنتی ایران از نظر ارزش هنری، هنوز نتوانسته‌اند آثاری همسنگ پیروان سبک‌های دیگر خلق کنند، اما و صرفاً بر این مبنا نمی‌توان شتابزده مرگ رئالیسم را نتیجه گرفت. هنوز برخی از نویسندگان ما متعهد به رئالیسم‌اند و رمان‌نویسی ما نیز هنوز مجال و فرصت تجربه بسیار دارد، پس می‌توان چشم انتظار آثار تازه‌یی بود و اگر گفته شد که فضای سال‌های رمان **چراغانی در باد** برای نویسندگان رئالیست **بویژه** فرصت بارآوری است، از آن رو است که چنین نویسندگانی عرصه‌یی چنان می‌طلبند و اکنون، اگرچه اندکی دیر، امکان نوشتن درباره آن سال‌ها، با بیم کم‌تری از سانسور فراهم آمده است. نویسندهٔ **چراغانی در باد** به عنوان یک نویسنده رئالیست، فضا و سبک مناسبی برای رمان خود برگزیده است.

اما بهره‌گیری از این فضا، کاری به ظاهر آسان است. آسان و بارور نیز می‌تواند بود اگر که رمان‌نویس از محدودهٔ گزارش‌نویسی ژورنالیستی و خامی **زبان تفسیری** در گذرد، اگر که آدم‌های خود را با تمامی ابعاد پیچیدهٔ روان‌شناسی و اجتماعی دریابد، اگر که بر فضای رمان خود وقوف داشته باشد، اگر که با نگاهی نو و تازه، فراتر از برداشت‌های قالبی و فکری به موضوع، آدم‌ها و سبک خود بنگرد، اگر که از لایهٔ سیاسی حوادث به لایه‌های پنهان‌تر، اما واقعی‌تر زندگی فردی و گروهی دست یابد، اگر که فقط به جاذبه و کشش امر سیاسی و آدم‌های سیاسی دل نبندد و از ارائهٔ آدم‌های تک بعدی که در یک فضای مصنوعی

نمایشنامه‌یی جعلی را بازی می کند بپرهیزد، اگر که سیاست را بالاترین و برهنه‌ترین تجلی زندگی اجتماعی بداند و نه تمامی آن. اگر که از برون به درون آدم‌های داستان راه یافته باشد، اگر که حادثه و عمل و ارتباط آدم‌های داستانش، از ضرورت طرح رمان برخاسته باشد و نه از تصادف یا برای تشدید و پررنگ‌تر کردن تحلیلی از پیشی، اگر که ساخت اثر استحکام و در هم‌تنیدگی و یکدستی اثری هنری را داشته باشد، اگر که فضا، زمان و آدم‌ها چنان تصویر شوند که خواننده با احساس و عقل خود آنها را لمس کند و نه آنکه حس اثر و دریافت خود را مستقیماً از زبان نویسنده یاآدم‌های داستان بشنود. اگر که زندگی جاری باشد و زبان، ساخت و.. این همه اما خلاقیت، تخیل و کار مدام می‌طلبد و شناختی از سبک و تکنیک و بی‌اعتنایی به بازار مصرف و وفاداری به ارزش‌های هنری و... و اگر چنین باشد شاید که حتا در قالب تنگ رئالیسم سنتی نیز بتوان اثری ماندگار آفرید.

چراغانی در باد گاه نشان از تلاش نویسنده‌اش دارد در راستای آنچه که آمد و گاه مُهر سنت ضعیف رمان‌نویسی ما را بر پیشانی دارد، و از این رو بین یک اثر هنری و گزارشی سطحی از ماجراهای آن سالیان در نوسان است و به ناگزیر دچار دوگانگی. این دوگانگی اما گامی به پیش و نشانهٔ رشد است و نه نمود ناتوانی. دوگانگی برآمده از جوانی رمان‌نویسی ما که یک پای در بی‌تجربگی دارد و یک پای در بلوغ و پختگی می‌تواند امیدوارکننده باشد و نشانهٔ آن‌که کاروان در مسیری درست به راه افتاده است.

چراغانی در باد یک رمان به اصطلاح رئالیستی و سیاسی است. سیاست در این رمان نه چون چاشنی و عامل جذب خواننده و تمهیدی برای گسترش طرح‌های ضعیف -که در این روزها به شیوه‌یی مرسوم بدل شده ا ست- که چون جانمایهٔ اثر، و اگر چه تاحدی کلیشه‌یی، اما با همدلی به کار آمده است. گرچه پرسیدنی است که اگر قرار باشد رمان سیاسی کارکرد درست خود را در جامعه تحقق بخشد چرا نباید انتظار

داشت که نویسندهٔ رمان‌هایی از این دست، با اندکی فاصله‌گیری از خواننده و زمانه و پرهیز از تکرار روایت‌ها و تحلیل‌های قالبی، درخود آگاهی جامعه نقشی به‌سزا برعهده گیرد. و **چراغانی در باد** از این زاویه نیز به دوگانگی دچار است.

اگر ماجراهای ۳۰ تا ۳۲ دستمایه و زمینهٔ **چراغانی در باد** است، اما رمان بر دوش آدم‌های داستان پرداخته شده و نه بر بافت درونی اثر و از این روی در بررسی آن چاره‌یی جز کالبدشکافی آدم‌های آن برجای نمی‌ماند:

شیرآهن: قهرمان داستان، چنانکه از نامش نیز برمی‌آید **تنهٔ درختی است در قامت نخلی** (ص ۱۱٤) و **انگار تن و جانش را از پولاد و خارا ریخته‌اند** (ص ۲۱۰). نیرو و صولت رستم را دارد و دل شیر. **شیر شرزه بازار است** (ص ٤۱۱)، بی‌هیچ ضعفی در روح و جسم. ترکیبی از پوریای ولی و رستم دستان. تا پایان داستان نیز چنین می‌ماند. تنها تغییری که در سرتاسر ٤۹۱ صفحه رمان **چراغانی در باد** در او رخ می‌دهد پیوستن او به حزب توده، به ارشاد **تیمور نعمتی و مسعود** است و آن‌هم نه پس از تضاد و کشمکشی درونی که غریزی و ساده، به انگیزهٔ جبران حقارت‌هایی که شغلش -حمالی بازار- سبب آن است و دست‌یافتن به **عزت و اعتبار** و البته عدالت‌طلبی و ظلم‌ستیزی و به اقتضای تیپ‌سازی نویسنده با این فکر که **بودن کافی نیست. وقتی که هستی باید نمود داشته باشی و اگر نمود داشتی... حس می‌کنی که زنده‌ایی... زنده که بودی... هستی... حمالی که نشد کار... پاشو برو ببین دنیا دست کیست** (ص ۱۱۳). در حزب نیز فداکارانه و بی‌دریغ وظایف خود را انجام می‌دهد و گرچه به رغم دستور حزب، برای کمک به دولت ملی مصدق قرضهٔ ملی می‌خرد، اما حزب را تا پایان قبول دارد. با زن و فرزندانش در یک اتاق اجاره‌یی و نیمه مخروبه -خانهٔ ننه عندلیب- زندگی می‌کند. زن و دو پسرش را پس از شبی بارانی در آوار خانه از دست می‌دهد و با دخترش راضیه تنها می‌ماند. این حادثه تصادفی، تمهیدی است ساده و ابتدایی برای آنکه خواننده بر شیرآهن دل

بسوزاند و گرچه در چند جا که نویسنده درد و داغ شیرآهن را تصویر می‌کند، تا حدی موفق است، اما آن تمهید چندان کارساز نیست. نه در نشان‌دادن فقر و نه در برانگیختن ترحم یا همدلی خواننده. شیرآهن که در روز فرار شاه مجسمه او را سرنگون می‌کند، پس از کودتای ۲۸ مرداد دستگیر و چون قهرمانی آرمانی، با تحمل یکماه شکنجه لب از لب نمی‌گشاید. با دستگیری او دخترش راضیه بی‌سرپرست می‌ماند و هیچکس، حتی زن تیمور که مهر او را به دل دارد به یاری‌ش نمی‌شتابد. راضیه می‌ماند و عندلیب کور و لابد باز هم به قصد نشان‌دادن بی‌پناهی قهرمان داستان و بالا بردن ارزش مقاومت او در چشم خواننده و بیان بی‌وفایی یاران حزبی و جبههٔ ملی.با طرحی چنین نویسنده نه شیرآهن را به خواننده نزدیک می‌کند و نه پا از دایرهٔ تیپ‌سازی محدود فراتر می‌گذارد. شیرآهن انسانی تک‌بعدی و دست‌نیافتنی می‌ماند. گرچه نویسنده در چهره‌پردازی **فائزه**، زن شیرآهن، نه با جملات تفسیری و کلی که در ساخت و بافت رمان و با زبان جاندار توصیفی موفق است، اما به شیوهٔ نثر درازگوی تفسیریِ جمالزاده، به شعور خواننده خود باور ندارد و نمی‌تواند از وسوسهٔ تفسیر و تعبیر تصویرهای زیبای خود، خودداری کند و پس از آنکه قهرمان خود را به زیبایی تصویر می‌کند، عجولانه برای خواننده نتیجه می‌گیرد که **زن ایلیاتی چنین است، سنتی و صبور است. با جرعه آبی و گردهٔ نانی می‌سازد.** (ص ۱۱٤) شیوه‌یی که در بسیاری از صفحات کتاب توصیف‌های جاندار نویسنده را با تفسیر و نتیجه‌گیری‌های قالبی مخدوش می‌کند.

علوان: آدم دیگر داستان؛ سرایدار، منشی و محرم **حاج شکرالله** تاجر پارچه است. علوان هواخواه جبهه ملی است و تا آخر نیز چنین می‌ماند و گرچه در بیشتر صفحات رمان حضور دارد، اما جز شرکت در تظاهرات، حرف زدن با **تیمور**، **مسعود** و **شیرآهن** و زخم زبان زدن به کارفرمای خود نقشی ندارد، آدمی است که بی‌دلیل موجه وارد داستان شده و بدون دلیل نیز از آن خارج می‌شود. گرچه می‌توانست نمایندهٔ

مهم‌ترین گرایش سیاسی آن روزگار و نمودار بخش مهمی از ملت باشد و ظاهراً نیز به همین قصد وارد داستان شده است اما جز طرحی بی‌ریشه و کاغذی نیست.

حاج شکرالله: تاجر بازار است. محتکر، دلال، پشت هم‌انداز، بی‌عاطفه، دچار ناتوانی جنسی، که اهل تریاک و هم‌نشین **صنوبری** افسر ارشد اداره آگاهی آن زمان -که پلیس سیاسی هم بود- و طبیعتاً سلطنت طلب و ضد ملی. پیش از تجارت، سارق مسلح بوده است -لابد به نشانه آنکه سرمایه، دزدی است؟! -حضور **حاج شکرالله** نیز در بافت داستان از هیچ ضرورت درونی برنخاسته است و توجیهی ندارد جز آن که نویسنده برای ارائهٔ تصویر جامع طبقات اجتماعی آن روزگار وجود او را لازم دارد. **حاج شکرالله** جز آنکه کارفرمای **علوان** است و **علوان** هم دوست **شیرآهن** است، راهی برای ورود به داستان نیافته است. رابطهٔ داستان او و علوان و **صنوبری** با داستان **شیرآهن**، **تیمور** و... رابطه‌یی سست است که در بافت رمان از ضرورتی برخوردار نیست. **صنوبری** به زن حاجی، **حب‌نبات**، طمع دارد و حاجی به روی خود نمی‌آورد. زنش، **حب‌نبات**، زن وفاداری است- وفادار به شوهری خبیث، ناتوان و دیوصفت؟! در کل داستان **حب‌نبات** جز نفرت از **صنوبری** و مقاومت در برابر او هیچ نقشی ندارد. **حب‌نبات** که تنها آدم کاملاً غیر سیاسی داستان است، شاید که در تیپ‌سازی نویسنده، قرار است نقش توده‌های ناآگاه مردم را بازی کند یا نقش زن مظلوم ایرانی را در آن روزگار و -به شرح پشت جلد رمان- تجاوز **صنوبری** به او، پس از کودتای ۲۸ مرداد و در پایان داستان، قرار است سمبل زیبایی از پیروزی و سلطهٔ سلطنت‌طلبان بر جنبش ملی باشد، اما در **چراغانی در باد**، نه **حب‌نبات** سمبل ملت و جنبش است و نه آن صحنهٔ هیستریک، ارزش‌های یک سمبل را یافته است.

صنوبری: مردی میانه‌سال و کوتوله. با شکمی برآمده و چشمهائی دریده اما هوشیار که میانجای سرش طاس است. و وقتی حرف می‌زند انگار خروسک دارد (ص ۲۹). طبعاً افسر اداره آگاهی و پلیس سیاسی است.

سلطنت‌طلب، هرزه، زن‌باره، اهل منقل و رشوه و هزار جور فساد دیگر. به زعم نویسنده لابد آدم خوش‌قیافه پلیس سیاسی نمی‌شود و پلیس سیاسی حتماً باید که به تمامی فسادهای دنیا آلوده باشد تا تیپ اجتماعی او کامل شود. البته استوار **روحانی هم هست** که **آدم بدی نیست. دراز و لاغراندام با نگاهی نجیب و هوشمند... تریاک هم نمی‌کشد** و بیش‌تر، طرفدار دولت ملی یا حداکثر آدمی مردد است.

تیمور نعمتی: واقعی‌ترین آدم رمان و نقطهٔ قوت و قدرت نویسنده. چهره‌یی زنده، طبیعی، باورکردنی و واقعی که اگر از برخی کلی‌گویی‌های نویسنده دربارهٔ او بگذریم به زیبایی تصویر شده است. نویسنده با این قهرمان خود آشناست. او را دوست دارد و چون انسانی درگیر و زنده تصویرش می‌کند. **تیمور** یکی از آدم‌های ماندنی رمان فارسی است.

تیمور کارمند تلفنخانه، عضو حزب توده و ظاهراً مسئول حوزهٔ حزبی است که **شیرآهن**، **مسعود** و **هرمز** عضو آنند. با **دکتر فاتح** رهبر منطقه‌یی حزب، تماس دارد. با زنش **طلعت** در خانه **میرزا رضا** اجاره‌نشین است. **طلعت** زنی معمولی و خواستار زندگی عادی و آرام خانوادگی است در شرایطی که توفان پی خانه و آرامش درون مرد خانه را از جای کنده است. تیمور مرد پرسش است و حساس. شاعر پیشه‌یی که به دام سیاستی نادرست و حزبی با ساختار منحط و زنی معمولی گرفتارآمده است. نسبت به سیاست حزب در برابر مصدق تردید دارد و برای پرسش‌های خود پاسخی نمی‌یابد. آن بخش‌هایی که نویسنده به تصویر تلاطم درون تیمور می‌پردازد، از نظر زبان و حس، شاید که از درخشان‌ترین فصل‌های کتاب باشد: **راحتم بگذار زن. دل‌آسوده نیستم من امروز. تلخ و درمانده‌ام، چیزی دارد روی دلم پنجه می‌کشد. انگار عقربی به دلم نیش می‌زند، خسته و خرابم من امروز. و...** (ص ۲۷۵) و **هنگامی که دلتنگی، کم‌حرف و بی‌حوصله می‌شوی...** (ص ۲۷۳)، تیمور در رمان **چراغانی در باد** فقط یک تیپ اجتماعی نیست، انسانی است با روان‌شناسی و روحیات انسان زمان خود.

اما مرگ او آن گونه که نویسنده می‌خواسته است، مرگی تراژیک یا شهادتی حماسی نیست، چرا که حاصل تصادف است و نه نتیجهٔ ضرورت. آن تاثیری را که باید، برجای نمی‌گذارد. طلعت، زن تیمور، پس از کشته شدن شوهر در ۳۰ تیر، به حزب می‌پیوندد.

دکتر فاتح: قرار است نقش تیپیک خود را بازی کند. از گروه رهبران حزبی است. مرفه، بی‌درد و بی‌احساس. در اوج نهضت به فکر خرید **ویلا** است و پس از ۲۸ مرداد، بلافاصله تسلیم می‌شود. با پلیس همکاری می‌کند و آزاد می‌شود. دکتر فاتح در **چراغانی در باد**، به نمایندگی از طرف رهبران حزب حضور دارد. ظاهراً نویسنده هنوز هم بر آن است که اشتباه حزب توده را فقط باید در سردرگمی سیاسی در برابر مصدق، ساختار فاسد و رهبران خائن آن جست و نه در علل ژرف‌تر دیگر.

میرزا رضا: صاحب‌خانهٔ تیمور، مردی است اهل عرفان و عاشق گل و مولوی و ضد سیاست... اما کاملاً متفاوت با مد رایج ادبیات داستانی سال‌های اخیر. **میرزا رضا** عارفی ایرانی است. زنده و اهل کار و جوشش که گاه نیز به خشم می‌آید و نمی‌تواند در برابر سلطهٔ ستم و بیگانه بی‌تفاوت باشد (ص ۲۴۳). صوفیان قد و نیم‌قد رمان‌های اخیر فارسی، انسان‌های مرفه، شیک، بی‌درد و آرمان‌گریزی‌اند که پیش از آنکه بازتاب گروهی واقعی در جامعهٔ ما و نمایشگر عرفان ایرانی باشند، نشانهٔ دردشناسی روان‌شناسی منکوب شدهٔ دوران رکود و وحشت و آرمان‌گریزی نویسنده‌های این گونه رمانها هستند **میرزا رضا** چنین نیست و این امتیازی است برای نویسندهٔ **چراغانی در باد**.

گرچه برخی از همین آدم‌هایی که برشمردیم نیز در رمان زیادی‌اند اما برای دیدگاه تحلیلی نویسنده، کافی نیستند و از آنجا که قرار است همهٔ طبقات و گروههای اجتماعی و سیاسی آن روزگار در رمان حضور داشته باشند و به نوبت نقش خود رابازی کنند، ده‌ها آدم دیگر نیز به ضرورت یا از سر تصادف، می‌آیند و می‌روند. **نسیم لمپن**؛ باج گیر،

جاسوس آگاهی که ضمنا **کار رییس شهربانی آنچنانی** را هم می کند (ص ۳۹۵) در اوایل داستان معرفی می‌شود تا بعدها در ۲۸ مرداد در نقش شاهدوست در خیابان‌ها و در نقش شکنجه گر در دستگاه پلیس ظاهر شود. **مهین سالکی**، فاحشهٔ معروف شهر که نویسنده در پایان رمان ناگهان کمبود او را احساس می کند و برای آن که بتواند در ۲۸ مرداد در کنار نسیم نقش خود را بازی کند، در اواخر داستان (ص ۴۳۱)، در اوج تظاهرات ضد شاه و پس از فرار او، وقتی مردم عکس‌های شاه را از مغازه‌ها برمی‌دارند و شهر در دست آنهاست، به فکر خرید چند دست بشقاب چینی می‌افتد و در مغازهٔ چینی‌فروشی، یک تنه و با شهامتی درخور تحسین از شاه فراری در برابر مردم دفاع می کند و مانع از آن می‌شود که عکس شاه را از آن مغازه بردارند. چینی خریدن **مهین سالکی**، در چنان روز شلوغی، برای نویسنده ظاهراً دو سود دارد. هم او را معرفی می کند و هم اگر خواننده کندذهن در ۴۳۱ صفحه هنوز نفهمیده است که شاه بد است و طرفدارانش مشتی رجاله بیش نیستند، از زبان **علوان** می‌شنود که **ببین طرفدارانِ آن سگ فراری از چه قماشی هستند** (ص ۴۳۲).

و نتیجه؟ مشتی تیپ صرفاً اجتماعی و تک‌بعدی و جز در یکی دو مورد، بدون روان‌شناسی که از راست به چپ:

سرهنگ به بالا: بدقیافه، با رفتار ناانسانی، حیوان‌صفت، از نظر جنسی منحرف و سلطنت‌طلب.

بازاریان: محتکر، سودجو، دلال، بی‌غیرت و سلطنت‌طلب.

لمپن‌ها و فاحشه‌ها: سلطنت‌طلب، وقیح، جاسوس.

درجه‌داران: مردد و دو دل

کارمندان جزء، دکانداران و پادوهای بازار: انسان‌های خوب و باعاطفه‌یی که یا توده‌یی‌اند یا طرفدار جبههٔ ملی

کارگران و زحمتکشان: با تمام صفات خوب و پسندیدهٔ اجتماعی و اخلاقی و البته توده‌یی و به ندرت طرفدار مصدق.

زن‌ها: یا کاملاً عادی، غافل و بی گناه یا دل‌بسته به زندگی عادی و

رفاه طلب و در یک مورد سیاسی، آگاه، رزمنده و توده‌یی.

در سبک **رئالیسم** -سنتی یا گسترده، اجتماعی یا انتقادی- تیپ‌سازی نقشی اساسی بر عهده دارد و **چراغانی در باد** در این زمینه نیز چون دیگر زمینه‌ها دچار دوگانگی است.

در **چراغانی در باد** محیط و مکان کلی تصویر می‌شود و نه زنده، محسوس و قابل تجسم. آدم‌های **چراغانی در باد** گویی در خلاء زندگی می‌کنند و از شهر جز نام کوچه و خیابان‌ها تصویری در ذهن خواننده باقی نمی‌ماند. روابط و مناسبات آدمیان که در رمان می‌توانست بستر و زمینهٔ حرکت و ساخت آدم‌های رمان باشد و فضای زندهٔ **واقعیت رمان** را در ذهن و درک خواننده خلق کند، در بیش‌تر بخش‌ها غایب است و در چند فصل که نویسنده به آن پرداخته است، نقشی مهم و جاافتاده در رمان برعهده می‌گیرد. از این زاویه نیز **چراغانی در باد** دچار دوگانگی است.

تظاهرات و جلسات دوستانه یا رسمی، به عنوان اکسیون‌های اصلی، بیشتر به صورت گزارش و اخبار روزنامه‌یی بیان می‌شوند و با زبان تفسیری. انگار نویسنده منبعی جز روزنامه‌های آن روزگار در دست نداشته است، هرچند که گاه این گوشه یا آن گوشه تابلوهای دقیق و زنده‌یی نیز به دست می‌دهد.

برخی از فصل‌های **چراغانی در باد** یا با تصویری از طبیعت آغاز می‌شوند و یا با توصیفی از درون آدم‌ها و اغلب زیبا و پرقدرت. اگر که نویسنده اصرار نداشت که یکدستی و روانی توصیف‌های زیبای خود را با جملات تفسیری و تحلیلی همراه کند، چه بسا از آنچه هست زیباتر و دل‌نشین‌تر از آب درمی‌آمدند. فصل اول رمان با توصیف زیبای باران آغاز می‌شود و با طرحی از **علوان** و **حاج شکرالله** و دیالوگ‌های موجز و طبیعی، به‌راحتی پیش می‌رود، اما ناگهان در اوج کنسرت تیری شلیک می‌شود و در میانهٔ یک گفت و گوی عادی و روان و لابد برای به دست دادن تاریخ حادثه و نشان دادن محبت **علوان** به دکتر مصدق و نفرت حاجی از مصدق، **علوان** می‌پرسد که **راستی دکتر رفته مصر چکار؟** (ص

۱۱). اگر این پرسش نابه‌هنگام را با تابلوی زیبای صفحه ۱۷ که همین کاربرد را دارد مقایسه کنیم شاید آن دوگانگی که پیش از این به آن اشاره شد گویاتر دیده شود. **پشنگه‌های آب تو اتاق پراکنده شدند. عکس شاه تر شد. عکس مصدق هم تر شد. عکس مصدق را علوان قاب گرفته بود گذاشته بود بغل عکس شاه.**

نویسندهٔ **چراغانی در باد**در نوشتن دیالوگ‌های کوتاه دستی قوی دارد. دیالوگ‌نویسی در ادبیات داستانی ما جز در چند اثر هنوز یکی از ضعف‌های اساسی است. در **چراغانی در باد** می‌توان به گفت و گوهایی اشاره کرد که طبیعی، روان، یکدست و متناسب با شخصیت آدم‌ها، زمان را به پیش می‌برند. گرچه هرجا که نویسنده به سیاق رمان‌های رایج آدم‌های خود را به درازگویی وامی‌دارد، همان ضعف اساسی در کار او نیز دیده می‌شود.

چراغانی در باد حکایت امید و یأس و روایت حماسه و تراژدی ملتی درگیر توفانی بزرگ است. نویسنده، بُعد تراژیک شکست را که می‌توانست زمینه‌ایی غنی و بارآور در اختیار او نهد، یکسره رها می‌کند و از آن سوی نیز دربند برداشتی قالبی از **رئالیسم** نمی‌تواند فراز حماسی جنبش ملی را تصویر کند. سال‌های ۳۰ تا ۳۲، یکی از گره‌گاههای تعیین کنندهٔ تاریخ ایران و زمانه‌یی است که ملت در تاریخ حضور می‌یابد. نویسنده‌یی که پس از سی و شش سال از آن حادثهٔ بزرگ تاریخی، و از پس آثار تئوریک و ادبی و هنری بسیاری که در این باره چاپ شده است، دربارهٔ آن می‌نویسد چه **تحلیل و برداشتی را از واقعیت رمان** خود و از واقعیت عینی و آن **حادثهٔ بزرگ ارائه می‌دهد؟ مگر نه** آنکه یکی از ادعاهای رئالیست‌ها آن **است که خود را به کشف روابط** نهان، ذاتی و اساسی پدیده‌ها **متعهد می‌دانند؟ نویسندهٔ چراغانی در باد از** دلایل عمیق خیزش مردم، از روابط و مناسبات آدمیان در بطن زندهٔ زندگی و از علل عمیق آن شکست فاجعه‌بار، برداشتی نو، حرفی تازه یا دست‌کم تحلیلی عمیق ارائه نمی‌دهد. آیا سی و شش سال پس از ۲۸

مرداد ۳۲ هنوز هم فراتر از جزوه‌های سادهٔ سیاسی منتقدان حزب توده گامی برنداشته‌ایم؟

چراغانی در باد گرچه برداشت تازه‌یی دربارهٔ آن حماسه و تراژدی دربر ندارد اما با همدلی و از درون فاجعه‌یی دردبار و با زبانی پالوده و درخشان یادآور تلاش و مبارزه نسلی است برای رهایی و آزادی و چرا نباید ارزش نویسنده‌یی را پاس داشت که در زمانهٔ آرمان‌زدایی و سیاست گریزی از زبان تیمور در صفحه ۳۵۲ می‌نویسد **من اگر نتوانستم ولی فردا این دست‌های کوچک بزرگ خواهند شد و با دست‌های بزرگ پیوند خواهند خورد و از این بیغوله خانه یی خواهند ساخت آبادان؟**

فروردین ۶۹

---

۱. در نقد چراغانی در باد نوشتهٔ احمد آقائی، ۱۳۶۸

در برابر روایت
انحصاری تاریخ

- حافظهٔ جمعی و خلاقیت فرهنگی در مقابل ضد تاریخ
- از خیال دلنشین تامس مور تا دنیای وحشت اورول و هاکسلی
- کلاه کلمنتیس: یادگاری سمج از حقیقتی انکار شده
- وای از بار سنگین امانتی که او بر دوش می کشید
- مرگ رمان، آخرالزمان فرهنگ غرب و نویسندهٔ پیرامونی

پنج مقاله‌یی که با عنوان **در برابر روایت انحصاری تاریخ** گردآمده‌اند، به مسئله‌یی واحد می‌پردازند که از هشدار تکان دهنده کافکا تا زمانهٔ ما، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های بشری و دلمشغولی‌های روشنفکران جهان است. مقالهٔ اول، به طرح کلی موضوع -که جهانی است- و موقعیت انسان پیرامونی -که منطقه‌یی است- می‌پردازد. مقالهٔ دوم با بررسی نمونه‌هایی از **ناکجا آبادها** و **افسانه‌های علمی غربی** به تحلیل فرآیند تقلیل آرمان‌گرایی در غرب نظر دارد و سه مقالهٔ بعدی -که دربارهٔ سه اثر میلان کوندراست- دیگر جنبه‌های مسئله را تبیین می‌کند.

حافظهٔ جمعی و خلاقیت فرهنگی در مقابل ضد تاریخ

تاریخ را چه کسی روایت می‌کند؟ این پرسش به‌ویژه در زمانه ما و در پایان قرن بیستم که تمدن بشری در آستانهٔ دگرگونی است در حد پرسش قدیمی **تاریخ را چه کسی می‌سازد؟** اهمیت یافته است. انسان تنها موجودی است که تاریخ دارد و بر حضور تاریخی خویش آگاه است. آدمی نه تنها **تاریخ آگاهی** که **آگاهی تاریخی** خویش را نیز به نقد و داوری می‌نشیند. وقوف و آگاهی انسان بر هستی تاریخی خویش نه فقط از طریق آنچه **تاریخ** یا **علم تاریخ** خوانده می‌شود، که به‌واسطهٔ تمامی فرهنگ مکتوب و نامکتوب اوست و از این رو ذهنیت انسان بیش از آنکه ذهنیتی آینده‌نگر باشد، ذهنیتی تاریخی است. انسان تاریخ را از چشم‌انداز حال خود می‌سازد و آینده را بر مبنای آن تصور می‌کند. آدمی از طریق حضور در تاریخ و به‌واسطه آن هویت می‌یابد و شاید یکی از دلایل دلبستگی او به تاریخ را بتوان در همین یافت.

آن که تاریخ را روایت می‌کند، آن را نه چون شیئی جدا از خود و در مقابل خود که چون جزیی از حیات زنده و فعال خویش می‌نگرد. از این رو تاریخ بیش از آنکه به‌کار شناخت گذشته بیاید، جزیی از حال انسان و جامعهٔ اوست. اگر هر متفکر یا دانشمندی در حوزهٔ خود به تاریخ موضوع دانش خود می‌نگرد، بیش از آنکه از علاقهٔ آدمی به مردگان حکایت کند، نشانهٔ نیاز او به وقوف تاریخی و به آگاهی تاریخی

است.

اگر انسان به واسطه حضور تاریخی خود به گفتهٔ یاسپرس **آن شده است که هست**، می‌توان یکی از معیارهای سنجش پیشرفت و تعالی هر جامعه یا حد تکامل و ترقی هر دورانی از تاریخ بشر را حد حضور جوامع در تاریخ دانست. در برابر هر تمدنی می‌توان پرسید که سامان اجتماعی و بافت فرهنگی آن تمدن تا چه حد امکان شرکت و حضور جوامع و لایه‌های گوناگون اجتماعی را در تاریخ فراهم کرده است. به عبارت دیگر اگر یکی از مهم‌ترین علایم سلامت هر جامعه را بتوان در امکاناتی یافت که آن جامعه در مسیر تکامل و تعالی افراد خود قرار می‌دهد، هر دورانی از تاریخ بشری را نیز می‌توان بر این مبنا سنجید که آن تمدن چگونه و تا چه حدی امکان شرکت و حضور جوامع را در تاریخ به‌وجود آورده است. چرا که هر حضوری، حضوری تاریخی نیست. همان‌طور که هر پایان غم‌انگیز و هر فاجعه‌یی نمی‌تواند موضوعی تراژیک باشد. حضور فیزیکی انسان‌ها و جوامع در هر تمدنی دلیل حضور تاریخی آنها نیست. تمدن قرن بیستم -اگر بتوان چنین اصطلاحی را به کار برد- خود گواه این مدعا است.

حضور و نقش داشتن در تاریخی که ساخته می‌شود، برای هیچ جامعه‌یی و برای هیچ کسی به آسانی به دست نمی‌آید. در برابر تلاش انسان‌ها که می‌کوشند نقشی از خود بر زمانه بنهند، هزاران اما و اگر در کار است. شاید در تاریخ بشری، هیچ قرنی چون قرن بیستم از این دیدگاه قابل توجه نبوده است. قرنی که در دههٔ پایانی آن به‌سر می‌بریم از سویی شاهد شکوفایی علم تاریخ و اندیشه تاریخی است و از سوی دیگر ناظر بی‌رحم محرومیت اکثریت مردم جهان از حضور در تاریخ.

تاریخ را چه کسی روایت می‌کند؟ این پرسش بویژه از آن روی اهمیتی مضاعف یافته است که بشریت، یکی از دردبارترین و دهشت‌انگیزترین تجربه‌های تاریخ طولانی خود را، در قرن بیستم، از سر گذرانید. نظام‌های توتالیتر، کابوسهایی که گرچه عینیت‌های قاطع و

تردیدناپذیرند، اما چنان ناانسانی و وحشت‌انگیزند که در باور و خیال آدمی نمی‌گنجند. سلطهٔ فراگیر و مطلق بر مردمان، جز با دستکاری تاریخ و حافظهٔ جمعی ممکن نیست و توتالیتاریسم چه در چهرهٔ فاشیستی هیتلر و موسولینی و چه در قالب استالینی آن، جز با تسلط فراگیر بر ذهن، حافظه، اندیشه و حتا خیال آدمیان، استواری نمی‌گیرد. به همین دلیل، **جعل مداوم تاریخ و دستکاری پی‌گیرِ** حافظهٔ جمعی، یکی از شیوه‌های مرسوم و رایج هر نظام توتالیتریستی است.

نظام‌های توتالیتر را شاید بتوان از پیچیده‌ترین دستاوردهای تمدن بشری در زمینهٔ سازمان‌دهی اجتماعی به شمار آورد. پیدایی و شکل‌گیری نظام‌های توتالیتر در قرن بیستم، بدون پیشرفت‌های علمی در زمینهٔ تکنولوژی، رسانه‌های فراگیر، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی فردی و جمعی، سیاست و... ناممکن بود. توتالیتاریسم دستگاه‌های سرکوب‌گر مادی و نهادهای اعمال کنترل و نظارت گذشته را تکامل بخشید. با بهره‌گیری از دستگاههای سرکوب‌گر ایدئولوژیک، کارایی شگفت‌انگیزشان را در شکل دادن، هدایت و کنترل روان‌جمعی و شعور اجتماعی نشان داد. توتالیتاریسم برای دستکاری و تغییر مداوم حافظهٔ فردی و جمعی و تاریخ بر اساس نیازهای روزمره و دراز مدت خود، چنان شیوه‌های پیچیده‌یی ابداع کرد که پیش از این تصورناپذیر می‌نمود.

حافظه و تاریخ، امکان مقایسه، نقد، داوری سنجیده و تفکر آگاهانه را فراهم می‌آورند و هم از این روی، چون مانعی بر راه اعمال سلطهٔ همه جانبه و فراگیر، در برابر نظام‌های توتالیتر به کار می‌آیند. با آن تجربه‌های شگفتی که بشر در نظام‌های توتالیتر از سر گذرانید، روایت مجدد و بازسازی مداوم شعور جمعی و تاریخ، در اعمال سلطهٔ کنترل و هدایت جامعه، چنان کارایی گسترده‌یی از خود نشان داد که دیگر نه فقط نظام‌های توتالیتر که بیش‌تر نظام‌های مبتنی بر سلطه، حتی دموکراسی‌های اروپای غربی، هرجا که نیازی باشد، در به کارگیری آن تردیدی به خود راه نمی‌دهند.

در چنین شرایطی که راه از همه سو به **جعل و تحریف** می‌انجامد و به **پذیرش انفعالی و از کف دادن آزادی** که جوهر آدمی است، چه کسی می‌تواند و باید پاسدار **تاریخ و حافظهٔ جمعی** آدمیان، در برابر قدرتمندان باشد تا از آزادی آدمی در برابر بردگی فکری و به ظاهر خود خواسته دفاع کند؟ در زمانه‌یی که ابزارهای پیچیدهٔ بازسازی و جعل حافظه و تاریخ یکسره در اختیار قدرت‌های سلطه‌گر جهانی است، انسان تحت سلطه به‌ناچار باید چون هملت **در هر حقیقتی به تردید بنگرد** -مبادا که دست فریبی در کار باشد- و در ارزیابی هر روایتی از تاریخ باید از خود بپرسد که تاریخ را چه کسی روایت کرده است و این با آن حافظه جمعی را چه دست‌هایی شکل داده‌اند؟

اما توتالیتاریسم تنها یک روی سکه **تاریخ سازی** است. آن سوی دردناک‌تر و پایاتر ماجرا در ساختاری نهفته است که بر مبنای سلطهٔ کشورهای قدرتمند بر کشورهای پیرامونی و عقب‌افتاده شکل گرفته است. در مرکز این دایرهٔ شوم و بسته، قدرتمندان، برای مردم کشورهای تحت سلطهٔ خود، تاریخ می‌سازند تا با بهره‌گیری از روایت انحصاری آن، آنان را از حضور فعال در تاریخ باز دارند.

در تاریخ بشری این اولین بار نیست که دولت‌های قدرتمند بااستقرار نظام‌های مبتنی بر قدرت‌مداری؛ ملل دیگر را به پشت صحنه رانده و بامحکوم کردن آنان به ایفای نقش حاشیه‌یی از حضور آنان در تاریخ جلوگیری کرده‌اند. اما در این قرن که بیش از هر دوران دیگر مدعی ارزش نهادن به نقش آدمی در سرنوشت خویش است، قدرت‌مداران حاکم بر جهان، نه‌تنها تاریخ که آگاهی تاریخی را نیز می‌سازند. و از این رو آنان سازندگان تاریخ و راویان کاذب آنند. در چنین شرایطی برای انسان‌های کشورهای عقب‌افتاده که مغلوبان این نظام‌اند، تنها راه حضور در تاریخ و تنها طریق دستیابی به آگاهی تاریخی، طغیان علیه ساختی از تمدن جهانی است که نقشی جز ناظر کنش‌پذیر برای آنان به جای نگذاشته است. انسان جهان سوم برای دستیابی به حضور تاریخی

ناگزیر از آن است که یا به حرکت‌های سیاسی و اجتماعی دست یازد یا به آفرینش فرهنگی. و تاریخ، حتی در روایت مخدوش قدرت‌های بزرگ شاهد آن‌ست که در هر دو سو، حضور مغلوبان می‌تواند حضوری قاطع و نقش‌گذار باشد. اهمیت خلق اثر فرهنگی و ارزش آفرینش‌های علمی و هنری ملل جهان سوم در زمانهٔ ما تنها از آن رو نیست که به دانش و فرهنگ بشری چیزی افزوده می‌شود، بلکه بیشتر در آن است که روایت دیگری از تاریخ جز از راه حضور در تاریخ حاصل نمی‌آید. هر قلمی که در زمانهٔ ماازسوی متفکران جهان سوم رقم زده می‌شود به نوعی در برابر روایت انحصاری تاریخ می‌ایستد و حضور مللی را اعلام می‌کند که بیش از این در پسزمینه ماندن را تاب نمی‌آورند. آفرینش فرهنگی نشانه‌یی از حضور مغلوبان نظام جهانی در تمدنی است که به هر حال روزهای پایانی خود را از سر می‌گذراند و اگر از همهٔ این تلاش‌ها چیزی به جای بماند نقشی که می‌نهد نقشی تاریخی و جاودانه خواهد بود.

حضور فعال و اثرگذار در تاریخ، چون یکی از شیوه‌های مبارزه با روایت انحصاری تاریخ، جز با طغیان علیه سامان تمدن سلطه‌گر امپریالیستی و آفرینش فرهنگی و علمی حاصل نمی‌شود. **انسان جوامع پیرامونی** تا آنکه نقشی درخور جوهر آدمی که آزادی است بیابد، باید که روایت ویژهٔ خود را از تاریخ خلق کند. شکوفایی فرهنگی انسان پیرامونی در دهه‌های پایانی قرن بیستم نویدگر آن است که، در قلمرو فرهنگ و آفرینش فرهنگی، انسان جهان سومی می‌رود تا نه تنها هویت خاص خود را تعریف کند، که آن‌را در برابر **فرهنگ مسلط** به کرسی بنشاند.

خلاقیت فرهنگی برای انسان جهان سوم مبارزه‌یی حیاتی است برای رهایی و آزادی و از همین روی نه امری ساده که فرایندی بسیار پیچیده است.

آن‌که اثر فرهنگی می‌آفریند، از پذیرش واقعیت تن می‌زند، در برابر جهان می‌ایستد تا طرح جهانی آرمانی و ضرورت دگرگونی آنچه هست را بنمایاند. اصالت یک خلق فرهنگی نه فقط در حوزهٔ ادبیات و

هنر که در قلمرو علم و تفکر انتزاعی نیز، بیش از آنکه از ساخت آن نتیجه شود از نقشی برمی‌خیزد که اثر فرهنگی در تاریخ و هیئت کلی اجتماعی می‌یابد. اثر فرهنگی در پاسخ به ضرورت یا نیازی شکل گرفته و مدعی آن‌ست که واقعیت موجود فرهنگی و اجتماعی را تکامل می‌دهد یا کمبودی در آن را پر می‌کند. حتا آن‌کس که خویشتن را به تصویر واقعیت مقید می‌داند، با گزینش برخی از عناصر واقعیت و اتخاذ شیوهٔ خاصی برای تصویر آن، یا بر ضرورت تحول تاکید دارد یا هماهنگی جهان را با آن طلب می‌کند. خلاقیت فرهنگی جز تلاش آدمی برای دگرگونی جهان و انسانی‌تر کردن آن نیست. اما این فقط یک سوی شاعرانه، کلی، زیبا و جذاب خلاقیت فرهنگی است.

سوی دیگر مسئله که با اما و اگرهای بسیار همراه است و عوامل بیشماری مستقل از خواست و ارادهٔ آفریننده، نقش ویژهٔ خویش را بر آن می‌نهند، مسئلهٔ رابطهٔ با دیگر آدمیان در هیئت کلی جامعه یا در قالب لایه‌های ویژه‌یی از آن است.

جامعه از سویی مخاطب اثر فرهنگی است و از سوی دیگر در تعارض با آن. و البته منظور از جامعه در این مقال نه فقط سامان اجتماعی و عینیت روابط جمعی که تمامی بافت فرهنگی و روانشناختی است. اندیشه چه در قلمرو مفاهیم انتزاعی و علمی و چه در حوزهٔ ادبیات و هنر تنها آن‌گاه مادیت کارساز می‌یابد که در سامان فرهنگی جامعه جذب شود. پس هر فرآوردهٔ فرهنگی باید چون یک عنصر اجتماعی و تاریخی جای خویش را در بافت روابط و در ساختار فرهنگ جامعه بیابد. اما از خلق یک اثر فرهنگی تا تبدیل آن به عنصری تاریخی و اجتماعی، فرآیندی بسیار پیچیده جریان دارد. چنین فرآیندی مستلزم کنش و واکنشی ویژه است که مستقل از اثر، تابع عوامل گوناگون است. اثر فرهنگی در مقابل جامعه و تاریخ مدعی حقانیتی است که به زعم خالق اثر در سامان روابط اجتماعی موجود، وجود ندارد. اثر فرهنگی مدعی پاسخگویی به نیازهایی است که به اعتقاد خالق آن بی‌جواب مانده یا ادعای آن دارد که در

مقابل آنچه هست باید طرحی نو در انداخت.

اما جامعه چه در روان‌شناسی افراد خود و چه در سامان فرهنگی خویش، ماده‌یی صرفا نقش‌پذیر نیست. مخاطب در مقابل اثر فرهنگی قرار می گیرد. می کوشد از آنچه پیش از او **شیء درخود** بوده است **وجودی مرتبط با خود** بیافریند. به آن معنا داده و آن‌را به نوعی تعبیر و تفسیر کرده و با خواست‌های خویش هماهنگ کند. بدین‌سان همان‌گونه که تئوری‌های علمی در تکنولوژی جان می گیرند، اثر فرهنگی در هر ارتباط نو، رنگی تازه به خود می گیرد، زنده و متناسب با ابعاد خود در بستر تاریخ و در سامان جامعه از نو زاده می‌شود. اثر فرهنگی در تماس با مخاطبان خود به موجودی اجتماعی، به عنصری از سامان فرهنگی بدل می‌شود. موجودی که نقشی از هر دو سو بر چهره دارد.

اما زمانی که اثر فرهنگی مخاطبان خود را می‌یابد و با ایفای کارکردهای گوناگون به نیازهای جامعه یا بخشی از آن پاسخ می‌دهد، زمانی که اثر نه چون آیینه ذهنیت خالق آن، بلکه چون جزیی از سامان اجتماعی مقبول می‌افتد، از خود بیگانه می‌شود. یگانگی و بی‌همتایی، که ویژگی اثر فرهنگی و نشانهٔ اصالت آن‌ست، از بین می‌رود. تا آنجا که یک فرآورده فرهنگی علی‌رغم واقعیت اجتماعی و در مقابل سامان فرهنگی جامعه خلق می‌شود، در برابر جامعه و در تقابل با هنجارهای پذیرفته شده وجودی یگانه دارد. اما پس از آنکه جای خویش را در بافت اجتماعی یافت، پس از آنکه چون واقعیتی در کنار واقعیت‌های دیگر، حیات تاریخی خود را آغاز کرد، دیگر نه چیزی نو و جوان که سنتی پایدار و گاه بازدارنده است. اثر فرهنگی که در بی‌همتایی خود چشم‌اندازهای تازه‌یی گشوده بود، پس از آنکه مقبولیت عام یافت، به سدی در برابر نوجویان بدل می‌شود. آفرینش فرهنگی همواره در تعارض با رسوم معمول و دوری جستن از هنجارهای رایج شکل می گیرد. اما آن‌گاه که خود به جزیی از واقعیت موجود بدل می‌شود دیگر نه در برابر آن که از مدافعان آن است. نیازهای تازه‌یی در جامعه به وجود می آید که

ضرورت دگرگونی ساختارهای فرهنگی را مطرح می‌کنند، اما آن شیوهٔ سنتی که مقبولیت عام یافته است جز در موارد استثنایی، نیازهای نو را انکار می‌کند. بر آن‌ها سرپوش می‌گذارد و آن‌ها را نوعی هرج و مرج موقتی می‌پندارد. شاگردان، تابعان، مفسران و شارحان که از پس هر نابغهٔ سنت‌شکن و نوآوری می‌آیند، به متعصب‌ترین هواخواهان وضع موجود و به سرسخت‌ترین مدافعان هنجارهای معمول بدل می‌شوند. جوهر اساسی اندیشه آفریننده که نوجویی و تحول است به قالبی خشک و غیر قابل بحث استحاله می‌یابد.

در دوران جدید مسئله از چند سو پیچیده‌تر می‌شود. صنعت چاپ، سینما و... مخاطبان تازه‌یی را در برابر آفرینندگان آثار فرهنگی قرار می‌دهد. شرکت‌های بزرگ نیز چون مشتریان تازه‌یی در برابر روشنفکران به‌وجود می‌آیند و بازار سرمایه، قوانین ویژهٔ خود را اعمال می‌کند و به ناچار فرآیند خلق اثر به جریان تولید برای بازار تقلیل می‌یابد. کالا باید سرمایه و سود را باز گرداند و در تولید آن تمامی معیارهای بازار در نظر گرفته شود. آفرینندگان آثار فرهنگی مجبور می‌شوند با هنجارهای تودهٔ وسیعی که مصرف‌کنندگان تولید کلان‌اند، هماهنگ شوند. هنر-کالا یا هنر عامه به‌وجود می‌آید. گروهی پدیدار می‌شوند که تولید فرهنگی را چون حرفه‌یی در ردیف دیگر مشاغل تلقی می‌کنند. کار ویژهٔ آنان نه خلاقیت فرهنگی که تولید کالاهای مناسب بازار است.

آن‌که اثری می‌آفریند در برابر واقعیت، حقیقتی فراتر را مطرح می‌کند و تحقق چنین فرایندی در جهان ما بسا پیچیده‌تر از گذشته است.

چه می‌توان کرد؟ در جهانی دشمنخو که ساختارهای سیاسی، تکنولوژی، قدرت، ثروت و دانش خود را به کار گرفته است تا **حافظه و تاریخ و آزادی ما** را ویران کند، چه بایدمان کرد؟ در جهانی که از هر سو بر سرمان **تاریخ و فرهنگ** آوار می‌کنند تا از صحنهٔ تاریخ کنارمان بگذارند و از فرهنگ اخراجمان کنند، در جهانی که نصیبمان جز **فقر**،

عقب‌ماندگی و... نیست چه بایدمان کرد جز آن که مقاومت کنیم و در تاریخ حضور یابیم. آنان که قدرت دارند، راویان تحریف‌گر تاریخ‌اند و در این سوی جهان، برای ما جز آن که حافظهٔ، تاریخ و آزادیمان را پاس داریم چه راهی مانده است؟

اسفند ٦٤

از خیال دلنشین تامس مور تا دنیای وحشت اورول و هاکسلی

آینده‌نگری اجتماعی در فرهنگ بشری، یکی از مطرح‌ترین انواع ادبیات سیاسی و فلسفی است. **یوتوپیا**، آشکار یا پنهان، نفی حال، ناانسانی شمردن سامان موجود و ترغیب مردمان به دگرگونی موقعیت یا برانگیختن آنان به بنای نظامی مطلوب و انسانی است. از قرن نوزدهم تا دهه‌های آغازین قرن بیستم، ایدئولوژی‌پردازان غرب با بهره‌گیری از علوم اجتماعی واقتصاد، با تخیلی خواندن ناکجاآبادهای متفکران پیشین، مدینه‌های فاضلهٔ خود رانه چون خیال آرمانی آدمی که به عنوان نتیجهٔ ضرور برآیند حرکت جامعه مطرح کردند. در دوران ما و بویژه در چند دههٔ اخیر، آینده نگری اجتماعی از مدینهٔ فاضله پردازی کهن و آرمان‌گرایی قرن نوزدهمی بسیار دور شده و به نوعی **ادبیات سیاه** رسیده است که نمونه‌های آن را، از دو موضع اجتماعی و در دو جناح چپ و راست می‌توان در **۱۹۸٤ جرج اورول** و **دنیای شگفت‌انگیز نو الدوس هاکسلی** دید. تفکر یوتوپیایی، با پیوند باعلوم تجربی مدرن و پیش‌بینی امکانات بی‌نهایت آن، چون شاخه‌ای از داستان‌های علمی-تخیلی، به یکی از تجلی‌گاههای اسطوره یا ضد اسطورهٔ قرن ما بدل شده است. از اسطوره‌پردازی زیبای **ژول ورن** تا ضد اسطوره‌های رایج کنونی، از خیال دلنشین و امیدآفرین **تامس مور** تا دنیای دهشت‌انگیز **اورول** و **هاکسلی** برما چه رفته است؟

آینده‌نگری اجتماعی چون شاخه‌یی از داستان‌های علمی-تخیلی با اسطوره پیوندی تنگاتنگ دارد. مردمان هر زمانه‌یی، آرمان‌ها، آرزوها و هراس‌های خود را در اسطوره‌هایی که خلق می‌کنند، می‌اندیشند. انسان نه فقط از راه دانش خود، که در کالبد اساطیر نیز به خودآگاهی دست می‌یابد. داستانهای علمی- تخیلی، از زمانی که ژول ورن تسخیر جهان را به یاری علم نوید می‌داد تا این زمان که هاکسلی بردگی عمومی را به دستیاری علم خبر می‌دهد، شاید گویاترین اساطیر دوران ما باشند. در بامداد رویاآفرین علوم جدید، دستاوردهای تکنولوژی چشم‌اندازی فریبا فرا راه آدمیان گسترد. انسان سرمست از کشفیات علمی و تحولات اجتماعی، جهان را چون خمیرمایه‌یی می‌نگریست که به یاری دانش، به دلخواه او شکل خواهد گرفت. تاریخ چنان می‌نمود که دیگر نه حاصل عملکرد نیروهای طبیعی یا فرابشری، که فرآورده دانش و عمل آدمی خواهد بود. از دیدگاه انسان آن زمانه، ذهن بشر و ادامهٔ آن، یعنی ابزارهای ماشینی و نهادهای اجتماعی، در تمامی قلمروها، راه را به سوی افق‌های نامحدود و تسلط بلامنازع او می‌گشود. اندیشهٔ علمی، با ادعای رسیدن به قاطعیت برگشت‌ناپذیر، بر فراز تاریخ آن دوره می‌درخشید. بشر، با این پندار که تا کشف حقایق مطلق و نهایی در زمینهٔ دانش تجربی و اجتماعی و اخلاق گامی چند فاصله ندارد، بر آن بود که نه فقط طبیعت را نظمی نو خواهد داد که ساختارهای اجتماعی و اقتصادی جدیدی را پی خواهد ریخت. قلمرو حاکمیت خرد، در آن سال‌های نوپایی علوم، پایان‌ناپذیر می‌نمود. ایدئولوژی‌های گوناگون به وجود آمدند تا با تفسیر دنیا آن‌را تغییر دهند. جهان و جامعه به هیئت خرد آدمی اندازه‌گیری می‌شد. از اندیشیدن به یک آرمان تا تحقق آن فاصله‌یی تصور نمی‌شد. رمانتیک‌ها، انسان‌دوستان، آرمان‌گرایان شورشگر، با اهداف بزرگ، از اعماق برآمدند و هیجان‌زده از پیشرفت‌های پی‌در پی علمی، **جوانی جهان** را اعلام کردند. به گمان آن‌ها انسان به یاری روان‌شناسی بر ضمیر ناخودآگاه و دیو درون پیروز می‌شد.

غرایز خودسر، در پیشگاه آگاهی، اراده و منطق زانو می‌زدند. به یاری جامعه‌شناسی و اقتصاد، ساختارهای انسانی در جامعهٔ آینده بنا می‌شد. عدالت، آزادی، برابری، رفاه و پیشرفت مداوم تحقق می‌یافت. کافی بود که آدمی با جریان زمان و روح زمانه هماهنگ شود تا خود را در دهها مدینه فاضله‌یی بیابد که طراحان ناکجاآبادها منادی آن بودند. در عصر طلایی امید، آینده‌نگری اجتماعی و افسانه‌های علمی، اساطیر زیبای دورانی بودند که سوار بر توسن **ترقی** جز شور و شوق برای علم احساس دیگری نداشت.

دو جنگ جهانی، بحران‌های پی‌درپی اقتصادی، افزایش تضادهای طبقاتی، فاصلهٔ روزافزون کشورهای سرمایه‌داری با ملل جهان سوم، درماندگی و انحطاط غرب، ادامهٔ حاکمیت سرمایه در قالب امپریالیسم، انحصاری شدن علوم در دست شرکت‌های چند ملیتی، شکست‌های پی‌درپی انقلاب‌های اجتماعی، تأثیر ژرف رسانه‌های همگانی بر ذهن آدمیان، پیدایی نظام‌های جدید دیکتاتوری‌هایی که قدرت و سلطهٔ فراگیر آنان در رویای هیچ **نرونی** نمی‌گنجید، دور شدن علوم از دسترس غیر متخصصان، از خودبیگانگی روزافزون و... خوش‌بینی ژول‌ورنی را به چنان تلخ‌اندیشی‌هایی رسانید که خیال سیاه جامه هیچ فیلسوف بدبینی بدان راه نمی‌یافت. هراس و ناامیدی بر داستان‌های علمی-تخیلی سایه افکند. حماسهٔ پیروزی‌های آدمی به داستان سیاه زبونی او در برابر ابزارهای پیچیده نزول کرد. اسطورهٔ مطلوب جهان سرمایه‌داری دیگر نه آن دانشمند شجاع، مبتکر و دوست‌داشتنی ژول ورن که کامپیوترهای خشک و بی‌روح یا موجودات دهشتناک فضایی بودند. جهان چون سیاه‌چالی که شعور و فردیت آدمی را به کام سیاه خود می‌کشد، در برابر او و علیه او، هراسناک و شکل‌ناپذیر قد برافراشت. داستان‌های علمی- تخیلی و به‌همراه آن، آینده‌نگری اجتماعی دوران ما، اساطیر انسان درمانده‌یی است که به فتح فضا می‌رود اما رویاهایش را در بازارهای سود و سرمایه و در شکنجه‌گاه‌های مدرن به حراج گذاشته‌اند. افسانه‌های علمی اکنون

انسانی را تصویر می‌کنند که بر انرژی بی‌پایان اتم دست یافته، اما سرخورده از پیشرفتهای علمی، کابوس جنگ اتمی را به خواب می‌بینند و نه فقط فردیت که تمامی حیات او تهدید می‌شود. آرمان‌های زیبا به غول‌های کافکایی، به سازمان‌های خود متعین و سلطه‌گرای سیاسی بدل شده و آدمی، بی‌آرزو و تهی از امید، اسطوره‌هایی را می‌آفریند که توانایی‌شان نه از حقیقت و کمال آنان که از قدرت تکنولوژی برخاسته است. اسطوره‌های دنیای غرب در جلوه‌های گوناگون خود، از ستاره‌های معروف سینما تا جانیان مشهور، از قهرمانان نظامی تا شخصیت‌های داستان‌های علمی- تخیلی دیگر نه چون گذشته هواخواه حقایق ابدی‌اند و نه چون آدم‌های تامس مور طرفداران عدالت‌اند. بردگان تکنولوژی و سرمایه، جز سود و کشتار نمی‌دانند.

پابه‌پای تبدیل افسانه‌های علمی ژول‌ورن به کابوس جنگ ستارگان، آینده‌نگری اجتماعی جهان سرمایه‌داری به جای پرداخت مدینه‌های فاضله، نوعی از مهندسی اجتماعی را چون عقوبتی ناگزیر برای آیندهٔ بشر رقم زد که به بهره‌گیری همه‌جانبه از دانش تجربی، بویژه ژنتیک، کامپیوتر، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، کنترل ذهن از راه رسانه‌های همگانی و... کل جامعه را به زیستی یکنواخت و از پیش تعیین شده محکوم می‌کند. در داستان‌های تخیلی-علمی، خلاقیت آدمی در برابر ماشین رنگ می‌بازد و در آینده‌نگری هولناک جهانی بی‌آینده، آدمی به مهره‌یی ناچیز در ماشینی بزرگ کاهش می‌یابد. در این مدینه‌هایی که دیگر فاضله نیستند، در این آبادی‌هایی که هریک از ما می‌توانیم نشانه‌هایی از آن را در زمان و مکان واقعی خود بیابیم، نویسندگان رویاباخته به تشریح و توصیف مکانسمی می‌پردازند که نتیجهٔ آن، تقلیل انسان آزاد و خلاق به موجودی منفعل و برده است. نهادهای عظیم و درک‌ناشدنی مانند **قصر و دادگاه‌های** کافکا، چون غول‌های افسانه‌یی از ناخودآگاه سرکوب شده، به جهان واقعیت گام می‌گذارند و بدین‌سان تشریح **قدرت** بویژه در عالی‌ترین و پیچیده‌ترین شکل خود، یعنی

حکومت‌های توتالیتر، به موضوع اصلی آینده‌نگری اجتماعی غرب بدل می‌شود.

از جهان هراس‌انگیز **کافکا تا ۱۹۸٤ جرج اورول و دنیای شگفت‌انگیز نو الدوس هاکسلی** راه چندانی نبود. اگر بر نهادهای مطلق و فرابشری کافکا، پیشرفت‌های ژنتیک، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را بیفزاییم، اگر بر حاکمیت بی‌چون و چرای **قصر** کافکا، رسانه‌های گروهی مدرن، کنترل ذهن فردی و جمعی، امکان‌های پیشرفتهٔ شکنجه‌های جسمی و فشارهای روانی را اضافه کنیم، از هشدار محجوبانهٔ کافکا به اسطوره یا ضداسطوره‌های مدرن می‌رسیم که مشخصهٔ انحطاط فرهنگی در زمانه‌یی است که در علوم به اوج‌های باورناکردنی رسیده است.

در **۱۹۸٤**، جرج اورول جامعه‌یی با استبداد فراگیر را توصیف می‌کند که بر مبنای یک ایدئولوژی واحد، برادر بزرگ و حزب واحد و فراگیر و با بهره‌گیری از روان‌شناسی، دستگاه‌های سرکوبگر فیزیکی و ایدئولوژیکی، تبلیغات مداوم، یک‌جانبه و انحصاری، همراه با انواع جدید شکنجه‌های جسمی و روانی، دستکاری در تاریخ و حافظهٔ جمعی و فردی، ایجاد یک زبان تازه که توانایی تفکر انتقادی و انتقال مفاهیم پیچیده را یکسره از بین می‌برد، بسیج مردمان حول محور مبارزه با یک دشمن خارجی و داخلی، کمبود مصنوعی، مبارزه با تمایلات جنسی، ریاضت کشی و... تحقق نوعی توتالیتریسم فراگیر است. جامعهٔ اورول، جامعهٔ آرمان‌های میان‌تهی و انقیاد همیشگی، جامعهٔ کمبود، فقر، عقب‌ماندگی صنعتی و علمی است. در **۱۹۸٤**، جامعه هرچند در برخی از زمینه‌ها مانند روان‌شناشی و سازماندهی سلطه، به حد بالایی از دانش رسیده است، اما در زمینهٔ اقتصادی، تولید و تکنولوژی عقب‌مانده است. جوهر اساسی ایدئولوژی جامعهٔ **۱۹۸٤** بر این حکم بنا شده است که فرد آدمی چیزی جز وسیلهٔ تحقق تاریخ و روح جمعی نیست. از این حکم تا زمانی که نهاد یا فردی خود را تجسم عالی جمع بداند و از این هم فراتر خود را علاوه بر حقیقت کامل، معیار سنجش حقیقت تلقی کند، راهی

نیست. اورول خود می‌نویسد: **۱۹۸٤ یک هجو سیاه است. اندیشه‌های انحصارگرایانه در ذهن روشنفکران تمام کشورها ریشه کرده است. من کوشیدم آنها را بیرون بیاورم و نتایج منطقی آن‌ها را نشان دهم.**

جرج اورول در آغاز یک روشنفکر چپ گرا بود. در اسپانیا و در جناح چپ، علیه فاشیسم جنگیده بود و بر مبنای تجربهٔ آن سالیان بود که در **۱۹۸٤** به انتقاد از استالینیسم برخاست. **۱۹۸٤** از سوی جناح راست غرب با استقبال فراوان روبه‌رو و چون اسلحه‌یی در جنگ سرد علیه بلوک شرق به کار گرفته شد. دیکتاتوری استالینی و داستان‌های وحشتناکی که پس از مرگ او فاش شد به **۱۹۸٤** اعتبار و ارجی ویژه بخشید.

آلدوس هاکسلی، از جناح راست به انتقاد از سرمایه‌داری پیشرفته برخاست. در **دنیای شگفت‌انگیز نو** نه فقط از سرمایه‌داری، که از بهره‌گیری ناانسانی از پیشرفت‌های علمی انتقاد می‌شود. اگر در جامعهٔ اورول، امید به اعتراض، طغیان و رهایی، چون یک فرض منطقی تصورپذیر است، در جامعهٔ هاکسلی، راه امید از هر سو بسته است. نهادهای اجتماعی سلطه، شاید ضربه‌پذیر باشند اما در دنیای هندسی علومی که به گفتهٔ **برشت بد به کار گرفته شده‌اند**، راه نظر حتا بر خیال آزادی نیز بسته می‌شود.

دنیای شگفت‌انگیز نو، جامعهٔ رفاه، فراوانی مادی و فقر معنوی است. انسان‌ها پیش از تولد، با بهره‌گیری از ژنتیک و در دوران کودکی با استفاده از روان‌شناسی به طبقات گوناگون تقسیم می‌شوند. این موجودات آزمایشگاهی، با تلقیح مصنوعی و متناسب با وظایف خود **تولید** می‌شوند. با تولید انبوه و کنترل شدهٔ انسان‌ها، هرکسی از آنچه هست راضی است. تعارض‌های اجتماعی، تنش‌های فرهنگی و دگرگونی به یکباره از میان برمی‌خیزد. اگر هر نظامی را باید در پیشرفته‌ترین مرحلهٔ آن نقد کرد، جامعهٔ هاکسلی را می‌توان به نوعی نقدی بر **شیوهٔ زندگی امریکایی** به حساب آورد.

اداره کنندگان این جامعه برآنند که **حکومتی که به جوخهٔ اعدام،**

ایجاد قحطی مصنوعی، دربند کردن مردم، تبعید عمومی متوسل می‌شود نه تنها حکومتی ضدانسانی است که بسیار بی‌کفایت است (ص ۱۹). جامعهٔ آن‌ها، جامعهٔ رفاه، بی‌بندوباری جنسی، فیلم‌های سکسی، مصرف همه‌گیر مواد مخدر و بالاخره جامعهٔ بردگی مادرزادی است. در این جامعه با ایجاد عشق به خدمت، جلوگیری از زیاده‌طلبی آدمی، دوست داشتن کاری که انجام می‌دهند، ساختن مردم به طوری که به سرنوشت گریزناپذیر اجتماعی خود عشق بورزند (ص ۳۷) ماشین‌هایی به وجود می‌آید که سعادتمندند، آنچه را می‌خواهند به دست می‌آورند و هرگز آنچه را نمی‌توانند به چنگ بیاورند آرزو نمی‌کنند. آنها در رفاه‌اند، امنیت دارند، هرگز مریض نمی‌شوند، احساس پیری را نمی‌شناسند، بدون پدر و مادر تولید می‌شوند، همسر نمی‌گزینند، بچه‌دار نمی‌شوند، معشوقی ندارند (ص ۲۴۲) در جامعهٔ ما همه خوشبخت‌اند. این جمله ۱۲ سال در هر شب ۱۰۵ بار در گوش کودکان زمزمه می‌شود. در هر دو جامعه، ۱۹۸۴ و دنیای شگفت‌انگیز نو، تاریخ و حافظهٔ جمعی و فردی را دشمن می‌دارند. چرا که از این راه است که می‌توان خرد نقاد را به شبه آگاهی منفعل بدل کرد.

سقوط اساطیر به حوزهٔ ضد اسطوره در بخشی از ادبیات زمانهٔ ما را آیا می‌توان صرفا نشانهٔ شامهٔ تیزی دانست که بوی انحطاط را پیش از وقوع فاجعه حس کرده است؟ شاید ۱۹۸۴ محصول استالینیسم و فروپاشی رویاهایی بود که در برابر ضرورت زمانه و تئوری سوسیالیسم در یک کشور واحد، درهم شکستند، شاید هاکسلی را بتوان واکنش هراسان فردگرایی رمانتیسیسم در برابر آینده پنداشت، اما هیچ توضیحی نمی‌تواند این واقعیت را نادیده بگیرد که انسان همواره در جستجوی آزادی، تعالی و تحقق طبیعت با معنای خویش است و در چندپارگی واقعیت، ناپدیدی حقیقت و بیگانگی، چیزی وجود دارد که هماهنگی انسان و جوهر او را تهدید می‌کند. اگر قرار است زیباترین آرمان‌های بشری، عشق، یگانگی و آزادی چون اشیاء عتیقه در موزه‌های جهان علمی آینده بپوسند، اگر قرار است دلبستگی به نیک‌انجامی و باروری مادی و

معنوی به تباهی بینجامد، سقوط اساطیر به ضد اسطوره، تبدیل آینده‌نگری به کابوس رمان سیاه، هشداری است که نمی‌توان به‌راحتی از کنار آن گذشت.

اما این تنها یک روی سکه است. در برابر اورول‌ها و هاکسلی‌ها، در برابر موجودات وحشتناک داستان‌های تخیلی-علمی غرب، رویای دیگری نیز در اندیشه و عمل آدمیان می‌گذرد. پیشرفت علوم و فرهنگ بشری، تکنولوژی مدرن، جامعه‌شناسی نو در درون خود دو امکان متضاد را فراراه ما قرار داده است. و ما، یعنی بشر دهه‌های پایانی قرن بیستم، به ناگزیر باید یکی از این دو راه را برگزینیم. آینده‌یی هولناک با سلطهٔ ضداسطوره‌ها یا رهایی آدمی از چنگال دیو درون و نهادهای ناانسانی برون. رمان علمی-تخیلی **مولاریس** نوشتهٔ **استانیسلاولم** یا فیلم آن، ساختهٔ **تارکوفسکی**، زمانه‌یی را تصویر می‌کند که در آن بشر از چنگال عقب‌افتاگی اقتصادی و سلطهٔ نهادهای اجتماعی ۱۹۸۴ رها شده، علم را نه چون **دنیای شگفت‌انگیز نو** که چون نردبان رهایی به کار گرفته و به مرزهای نوینی از آزادی و معنا دست یافته است. آن روی سکهٔ اورول و هاکسلی نیز زمانه‌یی می‌تواند باشد که آدمی به سنخ برتری از نظر زیست‌شناسی و روان‌شناسی بدل شده و بر قوانین ژنتیک و انتخاب طبیعی کور پیروز شود. زمانه‌یی که آدمی غریزه‌های خود را به بلندی‌های خودآگاهی برکشد.

ژول‌ورن یا هاکسلی، تامس مور یا اورول؟ آیا هر کشف علمی ما را به پایان خط نزدیک‌تر می‌کند؟ آیا به پایان آزادی و تمدن و فرهنگ رسیده‌ایم؟ یا آنکه آنچه می‌گذرد نمود فراتر رفتن آدمی است از آنچه که هست برای خلق اساطیری نو.

اورول و هاکسلی بدبین‌اند. بدبینی با هر زمینه و به هر دلیلی همواره زیان‌بار نیست. چه بسا گاه هشداری باشد تا ما، آدمیان این روزگار، از یاد نبریم که از ژول‌ورن و تامس مور تا هاکسلی و اورول فاصله‌یی نیست و چه‌بسا اگر اکنون رها نشویم همیشه دو بند بمانیم.

فروردین ۶۷

کلاه کلمنتیس:
یادگاری سمج از حقیقتی انکار شده

با آزادی چکسلواکی از تسلط آلمان هیتلری و پس از منازعه‌یی کوتاه مدت، دولت دموکراتیک چکسلواکی، به رهبری حزب کمونیست آن کشور به‌وجود می‌آید. در فوریهٔ ۱۹۴۸ در مراسم عظیم و گسترده‌یی که چون جشن آزادی و استقلال و جشن اعلام تشکیل حکومت جدید در میدان بزرگ پراگ، مرکز چکسلواکی برگزار می‌شود و در میان «**شادمانی و هلهلهٔ نیمه هوشیارتر و بهتر ملت**» کلمنت گوتوالد، رهبر حزب کمونیست و رییس دولت جدید به همراهی دیگر رهبران بر مهتابی مشرف بر میدان یک قصر کهن، در یک سخنرانی تاریخی، اعلامیه تشکیل حکومت جدید را می‌خواند. هوا به شدت سرد است. برف می‌بارد. ملت سرمست از استقلال، با احساس آزادی و سرشار از توهمی دل‌انگیز در میدان گرد آمده است تا فصلی نو را در تاریخ چکسلواکی آغاز کند. در اثنای سخنرانی، کلمنتیس، وزیر خارجه دولت جدید، کلاه خز خود رااز سر برمی‌دارد و برای محافظت سربرهنهٔ گواتوالد در برابر سوز سرما بر سر او می‌گذارد. عکس **لحظهٔ تاریخی**، که کلمنت گوتوالد را در کنار دیگر رهبران و با کلاه کلمنتیس نشان می‌دهد. -تصویر اولین هیئت دولت چکسلواکی- به عنوان سرفصل تاریخ نوین، چون نماد لحظه‌یی تاریخی در اداره‌ها، کارخانه‌ها، مزرعه‌ها، خانه‌ها، کتاب‌های درسی، کلاس‌های مدارس، دانشگاه‌ها نصب و در تیراژ میلیونی بارها

تجدید چاپ می‌شود.

چهار سال بعد، در ۱۹۵۲، رویای آزادی مدت‌ها است فراموش شده و توهم دل‌انگیز رهایی مرده است. پایه‌های اختناق توتالیتر در همه جا مستحکم و تصفیه‌های بزرگ به سبک محاکمات استالینی آغاز شده است. کلمنتیس که نمی‌خواهد در ارکستر یکنواخت و دیکته شدهٔ اردوگاه تزیین شدهٔ استالینی نوایی از پیش مقرر شده را بنوازد، جان خود را ازدست می‌دهد. پس از اعدام او و سایر رهبران تراز اول ملت، رهبری حزب حاکم چکسلواکی به روش همهٔ حکومت‌های توتالیتر، فرمان بازنویسی و بازسازی مجدد تاریخ را بر مبنای مقتضایات سیاسی روز صادر می‌کند. نام قربانیان باید از صحنهٔ تاریخ حذف و وجود فیزیکی آنان نیز انکار شود. ماشین حقیقت‌سازی توتالیتاریسم جامع و سازمان یافته به کار می‌افتد. کتاب‌ها، مقالات، عکس‌ها، یادبودها و هرچه از آنان برجای مانده، حتی نامشان در دفترچهٔ تلفن، نابود می‌شود. تمام وقایعی که کلمنتیس و دیگران در آن شرکت داشته‌اند، به شکل دیگری بازسازی و روایت می‌شوند. عکس لحظه تاریخی جمع‌آوری و مجددا چاپ می‌شود. در چاپ جدید در کنار گوتوالد، به جای کلمنتیس، هیچ‌کس و هیچ چیز، جز دیوار قصر دیده نمی‌شود. اما کلاه کلمنتیس بر سر گوتوالد بر جای می‌ماند و از آن پس چون یادگاری سمج از حقیقتی مظلوم و انکار شده در برابر دستکاری دلخواهانه و مستبدانه تاریخ، وجود تناقضی حل‌ناشدنی را ابرام می‌کند. میلان کوندرا می‌گوید: مقاومت انسان در برابر قدرت، مقاومت حافظه است در برابر فراموشی. آنچه در چکسلواکی اتفاق افتاد، پیش از آن در روسیه استالینی، آلمان هیتلری و... بارها اتفاق افتاده بود. استالین نه تنها تاریخ انقلاب روسیه، که تمامی تاریخ روسیه را چندین بار بازنویسی کرد. آنچه در چکسلواکی اتفاق افتاد، پس از آن نیز بارها تکرار شد. در چین، یکی دو ماه پس از مرگ مائو و سرنگونی جناحی که به گروه چهار نفری معروف بود، عکس رسمی مراسم تدفین مائو بازسازی و تصحیح شد. ملت چین فقط یکی

دوماه پس از شرکت در مراسم، یک روز از خواب برخاست و با دیدن عکسی که ٤ نفر از رهبران تصفیه شده از جمله زن مائو دیگر در آن حضور نداشتند به حافظهٔ خود شک کرد. در گذشته، بازسازی اسناد تاریخی معمولا و به‌تدریج و پس از مرگ نسل شاهد آن حوادث، امری معمول بود. اما با هرچه جامع‌تر شدن حکومت‌های توتالیتر و با گسترش هرچه بیش‌تر وسایل ارتباط جمعی و ابزارهای کنترل فکری، سرعتی بیش‌تر به خود گرفت، تا آنجا که خیوسان فان، رهبر خمرهای سرخ، روز پیروزی خود را، مبدا تاریخ و آغاز سال صفر اعلام و حتا زحمت بازسازی تاریخ را به خود نداد. او اعلام کرد که کامبوج پیش از این اساساً گذشته‌یی نداشته است.

بازسازی دلخواه اسناد تاریخی، هرچند یکی از ابزارهای مهم حاکمیت نظام‌های توتالیتر است. اما پیشینه‌یی بسیار کهن‌تر از آنان دارد. در روانشناسی فردی، حافظه همواره تابع شعور کاذب آدمی، موقعیت حال و تصور او از آینده یعنی زمان-مکان اجتماعی اوست. تصویرهای موجود در حافظه، در افراد انسانی، تصاویری یکبار برای همیشه ثبت شده نبوده و همواره متناسب با شرایط عینی و ذهنی متحول فرد، دگرگونی می‌پذیرند و باجذب عناصر جدید و حذف عناصر نامطلوب از نو، با ترکیبی جدید و با تفسیر مناسب با موقعیت حال بازسازی می‌شوند. این دگرگونی نه فقط در تفسیر گذشته، بلکه در ساخت عناصر اولیه و پایه‌یی، یعنی تصویرهای به ظاهر حقیقی نیز صورت می‌پذیرد. کژدیسه کردن تاریخ و تحریف آگاهانه یا ناآگاهانهٔ آن به قدمت خود تاریخ قدمت دارد. روش‌شناسی تاریخ بر آن است که حتا اسناد و مدارک عینی تاریخی نیز که ظاهراً داده‌های عینی و غیر قابل تردیدند، در معرض بسیاری تغییرات دلخواهانه قرار گرفته‌اند.

گرچه ذهن آدمی در یادآوری گذشته همواره رنگی از حال به خود می‌گیرد و گرچه جعل و تحریف اسناد در تاریخ پیشینه‌یی کهن دارد، اما در گذشته نه امکان پیدایش حکومت‌های توتالیتر بود و نه ابزار و

تکنولوژی بازسازی دلخواهانهٔ تاریخ تا به این حد گسترده. حکومت‌های توتالیتر بدون تکنولوژی قرن بیستم و پیشرفت ساختار نهادهای اجتماعی مانند احزاب مدرن و دیگر وسایل سرکوب و کنترل ناممکن بودند. چنین است که اندیشمندان خطر دستبرد به اذهان را همپایهٔ خطر جنگ اتمی می‌پندارند و شاید این همسنگی چندان مبالغه‌آمیز نباشد.

توتالیتاریسم در حوزه‌های متنوع فرهنگ، خواهان یکدستی ساده شده و اطاعت گرایانه است. توتالیتاریسم هواخواه جمله‌های باسمه‌یی، هنر باسمه‌یی، اندیشه باسمه‌یی و زندگی باسمه‌یی است. کوندرا می‌گوید: **سیاست جدید، بدون عامه‌پسندی متصور نیست. این اجتناب ناپذیر است. هدف سیاستباز جدید، دلخوش ساختن بیش‌ترین تعداد مردم به طرق ممکن بشری است و برای دلخوش ساختن این همه باید بر باسمه‌هایی تکیه کند که آنان می‌خواهند بشنوند.**

توتالیتاریسم دیگراندیشی را در حوزهٔ سیاسی و در جامعه‌شناسی و تاریخ تحمل نمی‌کند و اگر حکومت‌های مستبد خواهان مرگ فیزیکی مخالفان خودند، توتالیتاریسم محو اندیشه آنان را نیز دنبال کرده و در بُعدی عمومی، خواهان تاریخی است که همواره و به نحوی ساده و قاطع، وضع کنونی و حقانیت حاکمیت بلامنازع او را توجیه کند. کوندرا می‌گوید: **قدرت سیاسی تاریخ را بازنویسی می‌کند. تصمیم می‌گیرد که چه چیز حقیقت دارد و چه چیز را باید به یادداشت و چه چیزی را باید فراموش کرد.**

کلاه کلمنتیس را به تعبیری می‌توان جزء ادبیاتی تلقی کرد که به مسئلهٔ توتالیتاریسم می‌پردازند. هرچند کوندرا می‌گوید: **در آنجا من از وضع در حکومت‌های توتالیتر سخن گفته‌ام. گفته‌ام که در آنجا هرچه اتفاق می‌افتد برای نویسنده فضاحتی سیاسی نیست، فضاحتی مردم شناختی است... یعنی به عنوان آنچه رژیمی سیاسی می‌تواند انجام دهد به آن نگاه نمی‌کردم، بلکه از خلال این پرسش نگاه می‌کردم که قابلیت‌های آدمی تا چه حد است؟ فضاحت چیزی است که ما را تکان می‌دهد... اما این حقیقت آشکار را نباید فراموش کرد که نظام سیاسی نمی‌تواند کاری فراتر از قابلیت‌های مردم انجام**

دهد.

مطالعه دربارهٔ توتالیتاریسم چه از نظر جامعه‌شناسی و روانشناسی جمعی و چه از نظر سیاسی، اقتصادی و فرهنگی تقریبا پیش از جنگ جهانی اول آغاز شد. پیش از شکل‌گیری نهایی حکومت استالین در شوروی، بحث توتالیتاریسم هنوز بحثی در حوزهٔ نظریه‌پردازان بود و وسواسی روشنفکرانه تلقی می‌شد. جامعهٔ شوروی پس از ۱۹۲٤ یکی از هولناک‌ترین شکل‌های توتالیتاریسم را تجربه کرد اما این تجربه نیز تا مدتی در نمودهای ساده و بارز آن مانند تصفیه‌های بی‌رحمانهٔ سیاسی، محاکمات فرمایشی که در آن متهمان خود را محکوم می‌کردند، فشارهای مذهبی، قومی و نژادی بازتاب می‌یافت. با پیدایش و تسلط فاشیسم در آلمان و ایتالیا و جنگ جهانی دوم، اروپای غربی نیز توتالیتاریسم را با تمام ابعاد عظیم آن تجربه کرد. پس از جنگ جهانی دوم، بخش عظیمی از اروپای شرقی و چین به کام آن فرو رفت. و این داستان هنوز هم ادامه دارد...

بررسی توتالیتاریسم و وسایل ارتباط جمعی و دیگر ابزارهای سرکوب و کنترل فکری اکنون به صورت یکی از دغدغه‌های اصلی علوم اجتماعی عصر حاضر درآمده است. در زمینه ادبیات بی‌شک یکی از بزرگترین و پیشروترین نویسندگانی که به این مهم پرداخت فرانتس کافکا بود. کارل چاپک و پس از او بسیاری از نویسندگان آثار خود را به این مسئله اختصاص دادند. رمان **۱۹۸٤** جرج اورول را می‌توان از نمونه‌های این نوع ادبیات به شمار آورد. در ایران هرچند نوشته‌های کافکا و **کارخانهٔ مطلق‌سازی** کارل چاپک در سال‌های پیش از ۱۳۳۲ ترجمه شدند اما این موضوع علاقهٔ جماعت کتاب‌خوان را به خود جلب نکرد. فقط در چند سال اخیر بود که برخی از نوشته‌های مهم جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و چند رمان در این زمینه چاپ و با اقبال گسترده کتابخوانان ایرانی روبه‌رو شد.

در **کلاه کلمنتیس؛ میرک به ثبت دقیق خاطرات، حفظ مکاتبات،**

یادداشت برداری از جلسات می‌پردازد. این عمل در چکسلواکی پس از اشغال که حاکمیت ضربه دیدهٔ توتالیتر، به سرعت خود را بازسازی می‌کند و با بازنویسی مجدد تاریخ می‌خواهد روایت تازه‌یی از آن به دست دهد، کاری خطرناک است. میرک تحت تعقیب پلیس است. اما او خود نیز باید گذشتهٔ خود رابازشناسد یا آن‌را دوباره روایت کند. برای دیدن زدنا، زنی که در جوانی معشوق او بوده است، به مسافرت می‌رود. ۲۵ سال از ماجرای او با زدنا گذشته است واین ماجرا اکنون فقط مشتی خاطره است. اما همان‌طور که تانک‌های روسی باید حساب خود را با یادبودهای بهار پراگ تسویه کنند، میرک نیز باید حساب خود را برابر گذشته و خاطرات خود روشن کند. زدنا زیبا نبوده است و میرک وقتی به گذشته می‌اندیشد، چیزی در او نمی‌یابد که انگیزهٔ عشق باشد. چرا او زدنا را دوست داشته است؟ زدنا گذشتهٔ میرک است. میرک زمانی به حزب کمونیست دل بسته و رهایی چکسلواکی را در آن دیده بود، اما اکنون، با حضور تانک‌های روسی در خاک میهنش توهمات دوران جوانی به واقعیتی وحشتناک بدل شده است. میرک می‌خواهد بداند که در آن توهمات چه جذبه‌یی او را به خود جلب می‌کرده است. در فوریه ۱۹۴۸ کمونیست‌ها نه با خونریزی و خشونت بلکه در میان هلهلهٔ شادی تقریبا نیمی از مردم زمام امور را به دست گرفتند، اما آن‌گاه که رویای آزادی جای خود را به توتالیتاریسم داد اصلاح‌طلبان هوشمند و جوان، این احساس غریب را داشتند که چیزی به جهان افزوده‌اند، چیزی که حیاتی مستقل یافته و هر شباهتی را به طرح اصلی از کف داده است و هیچ عنایتی به پدیدآورندگان طرح ندارد. از این رو آن اصلاح‌طلبان هوشمند جوان به فریاد زدن بر سر اقدام خود پرداختند تا آن را باز بخوانند، سرزنش کنند. در پی آن افتند و مهارش کنند. میرک می‌خواهد با دیدن زدنا و گرفتن نامه‌هایش از او، آن جوانی را در وجود خود فراموش کند و نیز آن تصویری را که دیگر نه جذاب که نفرت‌انگیز است. میرک دستگیر می‌شود و زندان را به جان می‌پذیرد. آنها می‌خواهند صدها هزار زندگی رااز خاطرهٔ بشری بزدایند و چیزی

جز عصر بی‌خدشه و آرمان خدشه‌ناپذیر باقی نگذارند. اما میرک می‌خواهد چون لکه‌یی بر عرض و طول آرمان آن‌ها باقی بماند، چون کلاه کلمنتیس بر سر گوتوالد[1].

آذر ٦٤

۱. میلان کوندرا در سال ۱۹۲۹ در چکسلواکی به دنیا آمد. در سال ۱۹٤۷ به حزب کمونیست پیوست و در سال ۱۹۷۰ برای همیشه از آن اخراج شد. در جنبش آزادیخواهانه مردم چکسلواکی در ۱۹٦۸ که به بهار پراگ معروف شد، نقش مهمی بر عهده داشت و پس از سرکوب جنبش و اشغال کشورش بوسیلهٔ روس‌ها و چند سال تحمل بیکاری و فشار در ۱۹۷۵ به فرانسه مهاجرت کرد. او رمان مجلس تودیع و زندگی جای دیگر است را پیش از مهاجرت و رمان شوخی را در ۱۹٦۷ و عشق‌های خنده‌دار را پس از آن منتشر کرد. در مهاجرت خنده و فراموشی و سبکی تحمل‌ناپذیر وجود (در فارسی بار هستی) را چاپ کرد.

وای از بار
سنگین امانتی که او بر دوش می کشید[1]

بار هستی را می‌توان رمانی فلسفی و اجتماعی یا آن طور که کوندرا خود ترجیح می‌دهد، **مردم‌شناختی** پنداشت. هرچند **بار هستی** به دلیل پسزمینهٔ خود رمانی سیاسی نیز هست. زمینهٔ اجتماعی-تاریخی غنی رمان، وقایع چکسلواکی و دوران معروف به **بهار پراگ** است. سقوط یک حکومت پوسیدهٔ توتالیتر و سلطه‌گرا، پیروزی آزادیخواهان و اصلاح‌طلبان به نخست‌وزیری دوبچک با شعار **سوسیالیسم با چهرهٔ انسانی**،دوران کوتاه دموکراسی، هجوم ارتش شوروی به چکسلواکی و سرکوب دموکراسی و تسلط دوبارهٔ توتالیتاریسم با همه پی‌آیندهای فرهنگی و اجتماعی آن در اوت ۱۹۶۸، زندان، شکنجه، اعدام، مهاجرت، تبعیدهای سیاسی و... علاوه بر آنکه برای رمان‌نویس دستمایهٔ غنی و پرباری برای مطالعهٔ رفتار آدمی به دست می‌دهد، چنان وضع بشری‌یی به وجود می‌آورد که در آن هرکسی -از جمله قهرمانان رمان کوندرا- به‌ناگزیر باید طرحی نو از خود بیفکند. حوادث آنچنان شرایطی را فراهم می‌آورند که هر انسانی باید بحران هویت خود را به نوعی حل کند. کوندرا پسزمینهٔ اجتماعی رمان را به اروپای شرقی محدود نمی‌کند و جلوه‌های گوناگون توتالیتاریسم و سلطه‌گرایی را در اروپای غربی و امریکا نیز تصویر می‌کند. هرچند کوندرا از این زمینه تنها به عنوان وضعیتی ویژه بهره می‌گیرد و رمان را به مرزهایی فراتر از یک رمان سیاسی بر می‌کشد،

شناخت این پسزمینه برای شناخت شخصیت‌های رمان اهیمت بسیار دارد. شرایطی که در آن چون یکی از تابلوهای سابینا، **در جلو دروغ قابل فهم و در زمینهٔ عقب، حقیقت غیر قابل درک نمایان است.**

در **بار هستی**، راوی همه جا حضور دارد. **من** راوی که خود کوندراست گاه به گاه تسلسل وقایع را قطع می‌کند و به تحلیل شخصیت‌های رمان و مسایل آنان می‌پردازد. هرچند حضور راوی چون قصه‌گویی همه‌دان، تحلیل‌گر، منتقد، روان‌شناس، فیلسوف و... سنتی است که در رمان نو چندان رواج ندارد، اما در **بار هستی** چنان هنرمندانه طرح می‌شود که بر انسجام رمان می‌افزاید. شاید حضور راوی برای تاکید براین باور کوندرا است که **رمان، به مبارزه طلبیدن مدام آن تصورات اساسی است که وجود خود ما بر آنها مبتنی است.** (کوندرا در مصاحبه با ماک ایوان)

کوندرا زندگی خصوصی، جنسی و سیاسی آدم‌هایش را در یک نظام کلی و به هم پیوسته مطرح می‌کند. رفتار جنسی و زندگی خصوصی آدم‌های کوندرا در **بار هستی** (توما و ترزا، توما و سابینا، سابینا و فرانس، فرانس و زنش) چیزی جز بیان نوعی نقصان و کاستی نیست چرا که این روابط بر مبنای سلطه استوار است. این امر به نوبهٔ خود نشانهٔ بافت روابط اجتماعی و سیاسی است که بر اقتدار و سلطهٔ غیر انسانی، بنیاد شده است.

کوندرا در **بار هستی** دو نوع رفتار آدمی در برابر جهان را به دست می‌دهد. **سنگین‌ترین بار ما را درهم می‌شکند و در عین حال نشانهٔ شدیدترین فعالیت زندگی هم هست. بار هرچه سنگین‌تر باشد، زندگی ما به زمین نزدیک‌تر، واقعی‌تر و حقیقی‌تر است.** (ص ۱۳). در برابر آنان که نمی‌خواهند یا نمی‌توانند باری بر دوش و مسئولیتی بر عهده بگیرند **بتهوون سنگینی را چیز مثبتی تلقی می‌کرد. سنگینی، ضرورت وارزش به تمامی به هم پیوسته است. تنها چیز جدی است که ضروری باشد** (ص ۳۸).

اگر بپذیریم که آنچه به انسان عظمت می‌بخشد، آن است که آدمی

چنان سرنوشت خود را در دست گیرد که اطلس گنبد آسمان را بر دوش می‌گرفت (ص ۳۷)، دوبچک اما بیش از هر کس دیگری در این رمان، حتا بیش از ترزا، بار سنگین هستی را به تمامی بر دوش می کشد، هرچند که در رمان **بار هستی** جز در پسزمینه مطرح نمی‌شود. او در مبارزه‌یی برای دموکراسی و درهم شکستن نظام مبتنی بر سلطه درگیر می‌شود، به نخست‌وزیری می‌رسد. پس از اشغال کشورش، دستگیر، زندانی می‌شود و سرانجام برای جلوگیری از کشتار و... اعلامیهٔ تسلیم را امضا می کند. دوبچک در آن روزگار قهرمان ملت، سمبل تلاش آدمی برای بازیابی خودآگاهی و رهایی از ابتذال، ناخودآگاهی و نظامی غیرانسانی است. هیچ ملتی، حتی در لحظات شکست، تسلیم قهرمان ملی خود را روا نمی‌دارد. قهرمان باید شرافت نبرد شکست خورده را با مقاومت در برابر فاتحان، حفظ کند تا ملت بتواند در او امید به ادامهٔ راهی را بیابد که خود از گام نهادن در آن ناتوان است. دوبچک، قهرمان شدن را بر خود روا نمی‌دارد وبیش از آنکه بخواهد از خود نقشی کلیشه‌یی بر جای نهد، در اندیشهٔ حفظ ملت از گزندی است که چون مجازات طغیان از سوی قوای اشغالگر در انتظار اوست. او بار را به تمامی و مسئولیت را کاملا می‌پذیرد «**پس از اشغال هیجان عمومی بیش از هفت روز دوام نیاورد... روس‌ها نمایندگان محبوس مردم چک را مجبور به امضای قرارنامه‌یی با مسکو کرده بودند.**» دوبچک باز می گردد و اعلامیهٔ تسلیم را از رادیو و تلویزیون می‌خواند «**زندان آن‌چنان او را ضعیف کرده بود که به زحمت توان سخن گفتن داشت. نامفهوم حرف می‌زد، نفسش می‌گرفت، در میان جملاتش، مکث‌های طولانی، هربار نزدیک به نیم دقیقه داشت. او حقیر و ذلیل به کشورش بازگشته است تا در سخت‌ترین شرایط در کنار آنان باشد و برای مردمی حقیر و ذلیل**» نطق کند. اما ملت، هرچند نه بلافاصله، نقش او و عظمت باری را که بر دوش می کشید، درک می کند. **از دوبچک اگر هیچ نماند سکوت‌های طولانی وحشتناکش خواهد ماند. در طول این سکوت‌ها دوبچک، توانایی نفس کشیدن نداشت و در برابر ملت که خاموش به تلویزیون می‌نگریست از نفس**

افتاده بود. این سکوت‌ها، تمامی هول و هراس حاکم بر کشور را نمایان می‌ساخت (ص ٦٨).

اگر در پسزمینهٔ رمان، دوبچک نمایشگر آن گونه آدمیانی است که بار سنگین هستی را بر دوش می گیرند، در بافت اصلی رمان این ترزا است که در جستجوی وحدت تن و روان به وجود خود معنایی سنگین می‌دهد. ترزا پیشخدمتی شهرستانی، تصادفا با توما، دکتر جراحی آشنا می‌شود. به پراگ می آید تا سرنوشتی دیگر برای خود در اندازد. با توما ازدواج می کند. او را دوست دارد، اما توما بیش‌تر نمایندهٔ وجه سبک هستی است که نمی‌خواهد زندگی را جدی بگیرد. گرچه ترزا را دوست دارد اما روابط عاشقانهٔ خود را با زنان دیگر از جمله سابینا ادامه می‌دهد. در رابطه ترزا و توما تا پیش از اشغال چکسلواکی، توما نقش سلطه گر را ایفا می کند. رابطه از همان آغاز، رابطه‌یی مریض و بیانگر روابط حاکم بر کل جامعه است. ترزا از سلطهٔ توما، که علاوه بر سلطه فرد بر فرد، نشانهٔ حاکمیت نظامی ناانسانی و-سلطه گر است، بیزار و از چشم‌انداز زیستن در روابطی که جز به از دست دادن هویت انسانی او نمی‌انجامد، هراسناک است. این هراس در رویاهای ترزا که از فصول درخشان رمان است به خوبی تصویر می‌شود. **برهنه راه رفتن، با قدم‌های نظامی، میان سایر زنان در ذهن ترزا به تمامی تصویری از وحشت بود... از کودکی برهنگی را به معنای یک شکلی اجباری در اردوگاه کار و نشانهٔ تحقیر می پنداشت** (ص ٥٧). در رویاهای او توما همچون بیش‌تر دیکتاتورها، مردی سلطه گر است که او و زنان بی‌شکل دیگر را با تازیانه به رقص وامی‌دارد. **زنان می بایست آواز بخوانند. نه فقط تن و پیکرشان به یک شکل بی‌ارزش شده بود، بلکه بایستی از وضع، اظهار خوشحالی می‌کردند. این به همبستگی افراد بی‌شور می‌مانست** (ص ٥٧).

زندگی ترزا و توما بیانگر زیست بیمار اجتماعی است. اما زمانی که کشور اشغال می‌شود، ترزا هویت و وحدت تن و روان خود را باز می‌یابد. موقعیت‌های بحرانی پاسخ صریح می‌طلبند. عده‌یی با اشغالگران

می‌سازند، برخی فرار می‌کنند و عده‌یی مقاومت. ترزا، که در آن زمان عکاس خبری یک مجله است، با عکس‌های خود به اعتراض بر می‌خیزد و هویت واقعی خود را باز می‌یابد. ترزای وفادار از جسم زنی تحت ستم می‌شکوفد و در قامت بلند زنی سر برمی‌کشد که در مبارزهٔ مرگ و زندگی، هستی را به جد می‌گیرد و بار سنگین سرنوشت را با تمامی توان خود می‌پذیرد. ترزا که تاکنون همهٔ هستی را در ارتباط با توما در می‌یافت، اکنون زنی رها شده از تنگنای سلطه و دغدغه‌های حقیر زندگی خصوصی است. کوندرا خود می‌گوید: **وقتی زندگی اجتماعی ترزا بسیار فشرده می‌شود او را از نگرانی‌های خصوصی‌اش می‌رهاند. این موقعیتی متناقض است. انسان ناگهان خود را درگیر رویدادهای دراماتیک می‌یابد، مرگ تهدیدش می‌کند، تراژدی او را در بر می‌گیرد و احساس خوشی می‌کند. چرا؟** (کوندرا در مصاحبه با ماک ایوان). عشق و وفاداری ترزا را به توما پیوند می‌دهد. ترزا گریز از سلطهٔ توما و رهایی از یک شکل شدن را در رویاها جستجو می‌کند. اما زمانی که موقعیت عمل مستقیم اجتماعی به دست می‌آید، ترزا علیه اشغال، علیه سلطه برمی‌خیزد و آزاد می‌شود. آزادی ترزا مفهومی انسانی دارد. ترزا جای خویش را در جهان و سنگینی بار هستی را یافته است. **روس‌ها به همراه زره پوش‌هایشان برای او هماهنگی تن و روان به ارمغان آورده بودند** (ص ۳۲). ماجرا پایان می‌پذیرد. ترزا به همراهی توما به سوییس می‌رود. اما زندگی در تبعید را نمی‌پذیرد. او نمی‌تواند وجه سبک هستی باشد و در زندگی بیهودهٔ مهاجران تبعیدی به جای اعتراض کردن به حضور تانک‌های روسی با عکس‌هایش «**گزارش مصوری از لختی‌ها تهیه**» کند. به چکسلواکی باز می‌گردد به جامعه‌یی که **یا باید فریاد برآورد و مرگ خود را جلو انداخت یا سکوت کرد و جان دادن تدریجی خود را طولانی‌تر ساخت** (ص ۱۹٤). در سوییس ترزا به درکی تازه از نقش خود و ملت خود دست می‌یابد. **ضعفی که درآن وقت به نظرش تحمل‌ناپذیر می‌رسید و او را از کشورش رانده بود به ناگهان مجذوبش کرد و فهمید که او جزء اردوگاه افراد ضعیف و کشور ضعیف است و درست به این دلیل**

که آنها ضعیف بودند و در ضمن صحبت از نفس می‌افتادند باید به آن‌ها وفادار بماند (ص ٦٨). دلبستگی به ملت‌های کوچک یکی از دلمشغولی‌های کوندرا است. مضحکهٔ سیاه کوندرا از حکمت ملل کوچک یا به گفتهٔ او **وجه غلط تاریخ** سرچشمه می‌گیرد. تصور او از تاریخ، تصور ملت‌های ضعیفی است که همواره در معرض سلطهٔ بیگانگان قرار داشته‌اند. تصوری مبتنی بر بدگمانی عمیق نسبت به تاریخ. ترزا برای پذیرش سرنوشت خود به وطن باز می‌گردد. در یک «بار»، کاری دست و پا می‌کند. توما نیز به دنبال او به چکسلواکی باز می‌گردد. اکنون این ترزاست که به زندگی دونفره شکل می‌دهد. هر دو به روستا می‌روند و سرانجام به آن نوع زندگی دست می‌یابند که در آن غم، شکل و خوشحالی، محتوا است. خوشحالی فضای غم را آکنده می‌کند. هرچند گریز به روستا به انگیزهٔ رهایی از حضور همه جا حاضر دیکتاتوری، توما و ترزا را سرانجام به یکدیگر پیوند می‌دهد، اما در واقع، پایانی تلخ و نومید کننده است. **ترزا و توما** به رابطه‌یی انسانی دست می‌یابند، اما جهان گرداگرد آنان هنوز هم همان جهان ناانسانی و خودکامه و بیگانه است که با قدرت، در شیپور سلطهٔ خود می‌دمد. کوندرا می‌گوید: **در تاریخ معاصر دوره‌هایی است که در آنها زندگی به رمان‌های کافکا شباهت می‌یابد.**

توما در آغاز بیانگر وجه سبک هستی است اما در او قابلیت حرکت به پذیرش بار هستی و دگرگونی وجود دارد. وجود ترزا و شرایط بحرانی جامعه به او امکان می‌دهد که هستی خود را باز یابد. با ورود ترزا به زندگی توما، شیوهٔ زیست و هستی دکتر جراح تغییر می‌کند. در آغاز این توماست که سلطه‌یی حیوانی را بر روابط اعمال می‌کند. پس از اشغال به اروپای غربی می‌رود، اما زمانی که ترزا به پراگ بازمی‌گردد، توما نیز به رغم همه خطرها و نگرانی‌ها به دنبال او اروپای غربی را ترک می‌کند. توما، دگرگون شده است. زندگی از آن پس برای او جدی و سنگین است رابطهٔ مبتنی بر سلطه تغییر می‌کند. توما دیگر تازیانه به دست ندارد. در برابر فشار پلیس برای ندامت و ابراز تنفر از جنبش آزادیخواهی،

مقاومت می‌کند. کار خود را از دست می‌دهد. نظافتچی می‌شود و سرانجام همراه با ترزا به روستا می‌گریزد. توما، تصادفی است که سرانجام به ضرورت بدل می‌شود و از سبکی به سنگینی می‌رسد.

سابینا درست نقطهٔ مقابل ترزاست. او معشوقه‌یی حرفه‌ای است. در خود چیزی ندارد و جز سایه‌یی بیش نیست. او از دیگران می‌گریزد، خود را فراتر می‌پندارد اما جز در سایهٔ دیگران وجود ندارد. سابینا هنرمند، نقاش، فردگرا چیزی جز سبکی تحمل‌ناپذیر وجود نیست. سابنیا معشوقهٔ توماست. پس از اشغال به اروپای غربی می‌گریزد. در آنجا مدتی با توما و سپس با فرانس، یک پروفسور اروپایی، نرد عشق می‌بازد. و سرانجام به امریکا می‌رود. در زندگی سابینا هیچ چیز جدی وجود ندارد. حتا اثر او بر فرانس نه به دلیل شخصیت او که به دلیل علاقهٔ فرانس به سرزمین اوست. تنها جاذبهٔ شخصیت سابینا، گریز او از یک شکل شدن و سلطهٔ توتالیتاریسم است. سابینا خواستار آزادی است. آزادی در هنر، آزادی در روابط جنسی، آزادی در همه چیز. سابینا از هر نوع اقتدار و سلطه می‌گریزد. از پدر، وطن و عشاق گوناگون. اما آن نوع آزادی که سابینا در جستجوی آن است نومید کننده و عقیم است. آزادی برای خیانت، آزادی برای پابند نبودن،آزادی برای وفادار نبودن، آزادی برای گریز از مسئولیت و بالاخره آزادی برای نپذیرفتن بار هستی. سبک شدن، غیر واقعی شدن و سرانجام به خلاء رسیدن. سابینا اهل شوخی است و در هر چیز فقط به سطح آن راضی است. سابینا سرانجام مجذوب زیبایی غیر ارادی و تصادفی نیویورک می‌شود، و برای فرار از کمیتش توتالیتر اروپای شرقی به کمیتشی دیگر پناه می‌برد.

در برابر سابینا، فرانس، پروفسور اروپایی، خواستار چیزی شدن، به چیزی اعتراض کردن، تنها نبودن، با دیگران بیرون زدن و خواهان حضور فعال در آن راه پیمایی بزرگی است که از انقلابی به انقلاب دیگر، از پیکاری به پیکار دیگر می‌رود. برای او به خطر افکندن زندگی تا ترس‌آورترین مرحله، تا آنجایی که شجاعت و مرگ به بازی گرفته می‌شود (ص ۹۹) جاذبهٔ هستی است. فرانس

به نوعی بار سنگین هستی را می‌پذیرد و چون وجدانی بیدار در پیکاری بی‌نتیجه، تا آخر پیش می‌رود.

آدم‌های کوندرا در **بار هستی** درگیر انواع **کیتش** غربی و شرقی، اروپایی و امریکایی هستند. **کیتش آنچه را که غیر عادی و نامتعارف است کنار می‌گذارد و خواستار تصوراتی است که عمیقاً در ذهن انسان نقش بسته است... در کیتش هرگونه تظاهرات فردگرایانه، هرگونه شک و تردید، هرگونه طنز... طرد می‌شود.** (ص ۲۱۸) انسان‌ها درگیر با چنین هیولایی که از درون روابط اجتماعی و اقتصادی سربرکشیده است، به مبارزه‌یی برای تحقق هستی خود دست می‌یازند و هرکس به نوعی می‌کوشد مرزهای محدوده‌های ناانسانی را به سوی فراخنای زندگی غنی انسانی با تمام جلوه‌های زیبا و خلاق آن بگشاید.

از کافکا تا کوندرا صدای ستم‌دیده و نومید آدمی در برابر نظامی به هم پیوسته و منسجم که گریز از آن محالی تصویرناپذیر است خاموش نمی‌شود. اگر بپذیریم که در برابر سلطه غیر عقلانی اقتدارهای سرکوبگر آن چنان که در قلمرو **کیتش**، هیچ گونه پرسش تازه‌یی مجاز نیست، حریف واقعی کیتش انسان پرسنده است.

و اگر بپذیریم که **سوال، مانند چاقویی است که پرده نقش و نگار دکور را پاره می‌کند** (ص ۲۱۹)، باید باور کنیم که تا فریادی بلند است آدمی هنوز هم، وفادار به جوهر خود که آزادی است، از خودآگاه خود در برابر سلطه، دستمایه‌ای می‌سازد تا اگر نه پیروزی خود که دست‌کم حیات و سر زندگی خود را جشن بگیرد.

خرداد ۶۴

---

۱. در تحلیل، سبکی تحمل‌ناپذیر وجود نوشتهٔ میلان کوندرا، (ترجمهٔ فارسی پرویز همایون پور، بار هستی).

مرگ رُمان، آخرالزمان فرهنگ غرب و نویسندهٔ پیرامونی [1]

زمانی که نظام قدیم ارزش‌ها که... به هر چیز معنای خاص خود را می‌داد به آرامی از صحنه بیرون می‌رفت، دون کیشوت از خانه‌اش به درآمد و دیگر قادر نبود جهان را بازشناسد. این جهان... ناگهان در ابهامی ترسناک فرو رفت. یگانه حقیقت متافیزیکی به صورت صدها حقیقت نسبی در آمد و... بدین گونه عصر جدید و رمان که تصویر و الگوی آن بود تولد یافت. (ص ۷).

به روایت کوندرا، **عصر جدید** که بر پایه **جهان‌بینی گالیله و دکارت** بنا شده بود و در آن **ماهیت یکسونگرانه علوم اروپایی... علومی که جهان را تا حد موضوعی ساده برای کاوش فنی و ریاضی پایین آورده و جهان ملموس زندگی را... از افق دید خود رانده بودند**، همراه با رمان، که برابر نهاد آن بود، به پایان رسیده است. رهایی از چنبرهٔ از خود بیگانگی، کاوش در هستی بشری، تحقق آزادانه امکانات انسانی، از افق جهانی که دیگر **دامی بیش نیست** رخت می‌بندد. اروپا به **فراموشی هستی** دچار آمده و رمان یعنی، **خود تردید در یقین** هنری که هستی را می کاوید، به فرجام خود رسیده است.

زمانی که اروپا، پای بر رکاب عقل دکارتی از گذشته گریخت، آرمان غرب، قلمرو خرد و آزادی بود. نظام کهن فرو ریخت تا غرب به یاری عقل و پی‌آیندهای آن یعنی علوم، تکنولوژی، سازماندهی جدید نهادهای اجتماعی و فرهنگی، ایدئولوژی‌ها و... عصر حدید را آغاز کند. اما آغاز زیبا و پرشکوه سحرگاه دوران عقل گرایی، آن آرمان‌های

انسانی برابری و برادری و آزادی، به پایان تراژیک و از خودبیگانگی انجامید و قلمرو آزادی و خرد، به بردگی آدمی در برابر سرمایه، نهادها، ایدئولوژی‌ها، سازماندهی اقتصادی و اجتماعی و... و به فراموشی هستی. **انسان در دام خودساختهٔ تاریخ و بیگانگی گرفتار آمد. فراشد تقلیل آدمی و فرهنگ او، فراشد تنزل ارزش‌ها، عصر جدید را به پایان خود رسانید. انسان مبدل به شیء ساده‌یی شد که نیروهای فنی، سیاسی و تاریخی بر او می‌تازند، از او فراتر می‌روند و بر او مسلط می‌شوند** (ص ٤).

روایت کوندرا، از گرفتار آمدن آدمی در دام از خودبیگانگی و تنزل ارزش‌ها، گرچه اشاره‌یی به زمینهٔ اصلی این فرآیند، یعنی انحطاط همه‌جانبهٔ نظام سرمایه‌داری دربر ندارد، اما با توصیف فرآیند مرگ تدریجی رمان فاجعه‌یی دردناک را تصویر می‌کند.

۱

به روایت کوندرا، در کنار و در برابر آغاز عصر جدید که باخرد دکارتی طلوع کرد و با **فراشد تقلیل** به غروب خود رسید، هنر رمان شکل گرفت. **اگر بپذیریم که فلسفه و علوم، هستی انسان را فراموش کرده‌اند، این نیز به روشنی بیش‌تری آشکار می‌شود که با سروانتس، یک هنر بزرگ اروپایی شکل گرفته است، هنری که چیزی مگر کاوش -آن هستی فراموش شده- نیست** (ص ۵). در برابر جهانی که از ارزش‌های کهن به دنیای عقل می‌گریخت **دون کیشوت رهسپار دنیایی شد که در برابرش به گستردگی نمایان بود. او می‌توانست آزادانه به آنجا وارد شود و هر وقت که بخواهد به خانه باز گردد** (ص ۱۰) اما، راه رمان نیز، همچون تمامی فرهنگ بشری **چون پدیده‌یی تاریخی به موازات عصر جدید ترسیم می‌شود.** اگر فرهنگ غربی، همراه با تمدن آن به بن‌بست می‌رسد، رمان نیز، به رغم آنکه برابر نهاد و در برابر آن است، از این افول تاثیر می‌پذیرد. رمان با بالزاک **ریشه گرفتن انسان در تاریخ را آشکار می‌کند** (ص ٦)- زمان که پیش از این

فراتاریخی، نامشروط و در اختیار آدمی بود، اکنون به زمان تاریخی، به عینیتی در برابر انسان و مسلط بر او بدل می‌شود. آدمی، که چون اراده‌یی آزاد و خود متعین تصویر می‌شد، به موجودی مشروط و محدود در زمان و مکان عینی و اسیر در علیت برگشت‌ناپذیر اجتماعی تقلیل می‌یابد. **افق دوردست ناپدید ... و زمان در ترنی که تاریخش می‌نامند سوار می‌شود.** ترنی که پیاده شدن از آن دیگر آسان نیست. میثاق اروپا با **خرد دکارتی** در عصر جدید آن بود که آدمی مقامی شامخ در تاریخ به دست آورد و خود تاریخ خویش را بسازد، اما ماجرا یکسره به راهی دیگر می‌رود.

پس از بالزاک، فلوبر با رمان **مادام بوواری** سوگنامهٔ غربت آدمی در جهانی فرو ریخته را تصویر می‌کند **در نظر اما بوواری، افق به اندازه‌یی تنگ می‌شود که به محوطه‌یی بسته شبیه است... درد غربت تحمل‌ناپذیر است** (ص ۱۱). اما رمان در برابر جهان چند پاره و آدمی گرفتار در دام جهان، بر آن است که از واقعیت در گذرد و امکانات هستی را بکاود و از این روی اگر جهان بیرونی به نیرویی سلطه‌گر بدل شده است، اگر فرهنگ در عرصهٔ واقعیت شکست خورده است، رمان در برابر زمان و تاریخ به **بیکرانگی روح** پناه می‌برد تا **فراموشی هستی** در دیدگاه انسان عصر جدید را جبران کند و **این پندار بزرگ که به یکتایی جانشین‌ناپذیر فرد باور دارد و یکی از زیباترین پندارهای اروپایی است، شکفته می‌شود** (ص ۱۱). اما در زمانه‌یی که **نیروی فوق انسانی جامعه‌یی همه توان بر انسان تسلط می‌یابد، رویا دربارهٔ بیکرانگی روح افسون خود را از دست می‌دهد** (ص ۱۲). درون آدمی نیز دستخوش نیروهایی است که در اختیار او نیستند. **تولستوی به تأثیر عامل غیرعقلی در تصمیم‌ها و رفتارهای انسانی توجه می‌کند، داستایوفسکی جنون عقل را که با لجاجت می‌خواهد تا پایان منطق خود پیش رود در می‌یابد ...** کافکا با نبوغ خیره کنندهٔ خود، یکی از امکانات هستی را که بعدها به تنها امکان واقعی یا به تنها واقعیت ممکن بدل می‌شود، ترسیم می‌کند. دنیای کافکایی در غرب تحقق یافته و انسان به یک **پرونده** تقلیل می‌یابد. **آنچه تاریخ به انسان وعده می‌دهد دیگر مقامی شامخ نیست**

بلکه در نهایت شغل مساحی است... آیا انسان می‌تواند مانند اما بوواری خود را به رویا بسپارد؟... نه او فقط می‌تواند به محاکمه و شغل مساحیش فکر کند (ص ۱۲).

با کافکا بی‌گرانگی روح، اگر هم وجود داشته باشد، به زایده‌یی تقریبا بی‌فایده برای انسان بدل شده است زندگی آدمی به نقش اجتماعی او تقلیل می‌یابد و در پایان رمان و عصر جدید، جهان دامی است که آدمی در آن گرفتار آمده است.

دُن کیشوت، پس از سه قرن به جهان باز می‌گردد و اگر در گذشته برای انتخاب ماجرا به راه می‌افتاد، دیگر حق انتخاب ندارد، ماجرا به او دستور داده می‌شود (ص ۱۳) و... سرانجام با رسانه‌های گروهی مدرن وحدت بشریت به معنای آن است که هیچکس راه گریز به جایی را ندارد (ص ۱۵). بروخ گفته بود در زمان تقسیم مفرط کار و تخصص‌گرایی لگام گسیخته، رمان یکی از آخرین مواضعی است که در آن انسان هنوز می‌تواند رابطه با زندگی را در مجموعه‌اش حفظ کند. (ص ۱۰۰-۱۰) اما روح رمان، روح پیچیدگی است و در زمانه‌یی که آدمی چیزی جز زایده‌یی ساخته و پرداختهٔ رسانه‌ها و پرونده‌یی در دست نهادهای کافکایی نیست، در زمانه‌یی که اندیشه و خرد نیز از جهان رخت بربسته و روح بی‌فایده است، در پایان عصر جدید که آدمی در برابر آنچه خود ساخته است چیزی جز مهره‌یی ناچیز نیست، در پایان هستی و در برابر تنها واقعیت موجود، رمان از صحنه خارج می‌شود چرا که رمان در جهانی به سر می‌برد که دیگر از آن او نیست. (ص ۲۵) و بنابراین اگر سروانتس پایه‌گذار عصر جدید است فرجام میراث او باید معنایی بیش از یک مرحلهٔ ساده در تاریخ اشکال ادبی داشته باشد. در واقع فرجام میراث سروانتس، باید پایان عصر جدید را اعلام کند (ص ۱۹) دکارت، گالیله، سروانتس عقل و خرد تردید در یقین با هم از صحنه خارج می‌شوند.

۲

روایت کوندرا از سرگذشت رمان، برداشت او از پایان عصر جدید و تمدن غربی از جمله آثاری است که از سال‌ها پیش اعلام می‌کنند که دیگر در غرب خبری نیست. انتقاد فرهنگ و جوامع غربی از راست تا چپ، از **هایدگر** تا **مارکس**، بسیاری از نحله‌های فکری غرب را شکل داده است. **گزارش** کوندرا می‌تواند برای انسان غربی که در پایان عصر جدید زندگی می‌کند، تکان‌دهنده باشد. اروپای بدون فرهنگ، بدون رمان، بدون شعر، اروپای خاموش و بدون افسانه است. کافکا هرچند دوست‌داشتنی است، اما چه کسی دوست دارد که در جهان کافکایی زندگی به سرآرد و چون سگی در جستجوی جرم خود زندگی شیءوار خود را به پایان برد؟ آیا انتقاد از عصر جدید، انتقاد از حال غرب، انتقاد از آیندهٔ جوامع عقب‌افتاده و انسان‌های جهان سومی است؟ کوندرا به راحتی می‌تواند بگوید که از این پس **به هیچ چیز جز میراث بی‌قدر شدهٔ مروانتس وابسته** نیست. او جای خود را در فرهنگ خویش می‌شناسد. شاید کسان بسیاری در جوامع عقب‌افتاده باشند که بکوشند با تأکید بر جنبه فلسفی آثار کوندرا به آن کلیتی جهان شمول ببخشند چنانکه با هایدگر و دیگران پیش از این کرده‌اند. آیا برای رمان‌نویس جهان سومی نیز دورهٔ آخرالزمان تمدن و رمان فرا رسیده است؟ آن سوی خط سرمایه‌داری منحط، گریز از عقل جزیی‌نگر، فرار از تکنولوژی و تخصص زدگی مفرط و... شاید نویدگر دورانی تازه باشد اما این سوی خط، حسرت دستیابی به جامعه‌یی بنا شده بر عقل دکارتی و علوم جزیی هنوز چشم‌اندازی زیبا، هرچند نامحتمل، می‌نماید.

آن تحولی که در غرب رخ داد، هرگز مجالی نخواهد یافت تا در این سوی خط نیز رخ دهد. گذشتهٔ جوامع عقب‌افتاده، همان قرون وسطای غرب نبود. سنت و صورت‌های فرهنگی و شکل‌های سازماندهی اجتماعی کشورهای عقب‌افتاده، پوسیده و زنگ زده، به جای مانده بودند.

درختی بسیار دیرپای و تناور اما بی‌شاخ و برگ و بالندگی. پای در خاک اما بی‌ثمر. پیش از آنکه این صورت فرهنگی بتواند از خود بشکوفد، ناگهان عصر جدید غرب از راه رسید و نه چون نیروی رهایی بخش با تمامی امکانات خود، که چون نیرویی سلطه‌گر با برخی از عقیم‌ترین نمودهای خود. این سوی خط نیاز بود و عطش و از آن سوی خط **عصر جدید** همراه با انتقاد از خود، همراه با نفی خود، وارد شد. دکارت در کنار هایدگر، آدام سمیت در کنار مارکس... هنوز فرهنگ انسان جهان سومی عقل‌گرایی غربی را تجربه نکرده بود و تکنولوژی و علوم جدید هنوز چیزی بود در حد مصرف اشیاء صنعتی و فرمول‌هایی که پشتوانهٔ جهان‌بینی خود را به همراه نداشتند که بن‌بست‌های آن، چه در قالب صورت‌های فرهنگی و چه در جامهٔ بدترین شکل‌های سازماندهی اجتماعی و سیاسی از راه رسید. در این سوی خط بسیاری از روابط اجتماعی و صورت‌های فرهنگی گذشته به جای ماند. از آن سوی نیز جز سایه‌روشنهای کم‌رنگی وارد نشد. صورت‌های فرهنگی کهن با آنچه می‌آمد درهم آمیخت. آنچه در غرب بود، پس از آمیختگی با ذهنیت انسان این سوی خط، معنای دیگری یافت. ترقی، رهایی از گرسنگی و عقب‌افتادگی، جاذبه‌یی بود که انسان جهان سومی حتا حاضر بود بهای آن رابا پذیرش نفی آزادی، مرگ فرهنگی، از دست دادن هویت و بدترین شکل‌های سازماندهی سیاسی بپذیرد. اما حتا با این بها نیز آن هدف به دست نیامد. تعارضات و تناقضات بسیاری در هم پیچید. عناصری از زمان‌های گوناگون در یک دوران واحد تاریخی در کنار هم، معنای کهن خود را از دست دادند و در ترکیب جدید، صورتی از فرهنگ و نظامی از جامعه حاصل آمد که پیش از آن نه در غرب و نه در شرق شناخته نبود. همان طور که حال غرب، آیندهٔ این سوی خط نیست، حال این سوی خط نیز گذشتهٔ غرب نیست. از درهم جوشی نظام‌های اجتماعی و اقتصادی و صورت‌های فرهنگی جوامع عقب‌افتاده، با آنچه از غرب وارد و دگرگون شده بود، نظامی پدید آمد که خود نوعی

صورت‌بندی جدید در تاریخ بشری است. غرب آرمان از کف داد. در برابر، این سوی خط به مرکز آرمان گرایی و انقلاب‌های سیاسی، به میدان کاربرد ایدئولوژی‌های گوناگون تبدیل شد. آن سوی خط جوانی خود را از سر گذرانید و به پیری و فرتوتی رسید. این سوی خط به گفته دبره **چیزی بود بین آنچه دیگر نبود و آنچه که هنوز نیست.**

گزارش کوندرا، انتقاد از حال غرب است. اما انتقاد از آینده این سوی خط نیست. اماچه کسی با قطعیت می‌تواند بگوید که پایان رمان در غرب، برای رمان‌نویس این سوی خط چه معنایی خواهد داشت. میراث گرانقدر سروانتس هنوز هم جای خود را در فرهنگ این سوی خط به دست نیاورده است اما و از سوی دیگر، بن‌بست غرب در این سوی خط نیز تأثیر خود را بر جای می گذارد. تکنولوژی همسان‌ساز، رسانه‌های گروهی کلیشه‌پرداز، علوم تجربی، تخصص روزافزون و... به ناگزیر در این سوی خط نیز به کار خواهند آمد چرا که این سوی خط برای رهایی ازشرایط ماقبل عصر جدید غرب نیازمند آنهاست.

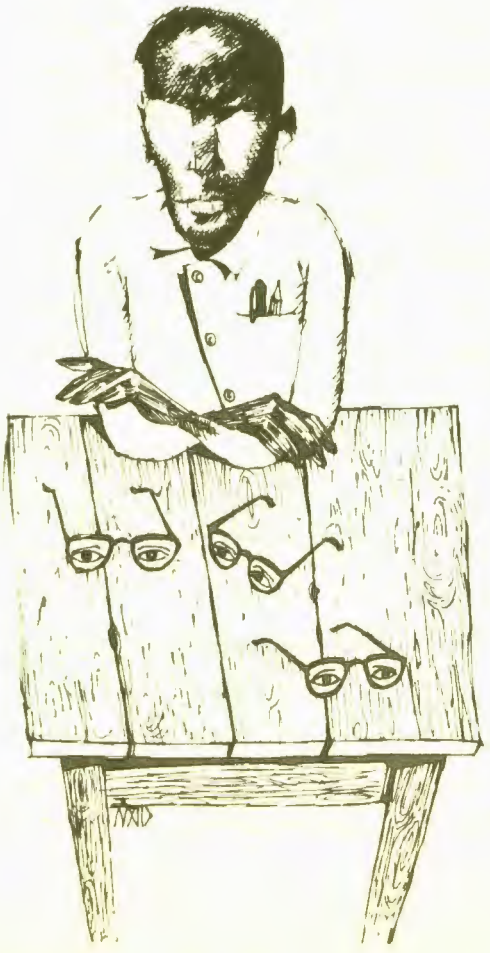
کوندرا فرجام رمان را چون خاموشی آخرین فروغ فرهنگ غرب به سوگ می‌نشیند. ما در این جهانی که شکار آن هستیم نمی‌دانیم رمان‌نویس این سوی خط کجا ایستاده است و پای در زنجیر جامعه و فرهنگی که دیگر از آن او نیست، کدامین تقدیر را رقم خواهد زد. آینده هنر در این سوی خط، که با آیندهٔ جامعهٔ خودی و عصر جدید غرب پیوند خورده است، کدامین چشم‌انداز را دنبال خواهد کرد. بروخ از فراشد تقلیل آدمی گفته بود. رمان‌نویس این سوی خط که از همان آغاز موجودی تقلیل یافته بود کدامین سوی و کارکرد را در هنر خود باز خواهد یافت؟ چه کسی می‌تواند شجاعانه به میراث گرانقدر سروانتس، در این سوی خط وفادار بماند و بر آن بیفزاید؟

مهر ۶۷

---

۱. همهٔ نقل‌قول‌ها از ترجمهٔ پرویز همایون‌پور از هنر رمان نوشتهٔ میلان کوندرا است.

پیوست ۱
دو چهره



• گل گلاب، فقط آن که کار اصیل می کند ماندنی است.

• طبری، روای جزمی یا متفکری خلاق؟

پیوست یک، به طراحی چهرهٔ دو تن از فرهنگ‌سازان این زاد و بوم اختصاص یافته است که در دو سوی متفاوت و بارآور، جدای از هر نوع داوری ارزشی، اثری ماندنی بر فرهنگ این مملکت داشته‌اند. مقالهٔ فقط آن که... طرحی گم‌رنگ از چهرهٔ حسین گل‌گلاب به دست می‌دهد و شاید به دلیل آنکه در فرم، حالت یک گفت و گو را دارد نبایستی در این مجموعه که با عنوان مجموعه مقالات ارائه شده است جای می‌گرفت. اما خرده‌گیران به دلیل محتوای توصیفی آن و به دلیل آنکه در سالیان اخیر نوشته یی ارزنده و درخور، دربارهٔ حسین گل‌گلاب منتشر نشده است روای این حدیث را خواهند بخشید. چاپ این نوشتار ادای دینی است به یکی از کسانی که آنچه ما داریم، مدیون آنان است و مقالهٔ دوم به بررسی آثار تئوریک و ادبی احسان طبری پیش از روی‌آوردن او به اسلام می‌پردازد.

فقط آن که کار اصیل می کند ماندنیست.

ساده و مهربان و با خلوصی که درخور بزرگانی چون اوست مرا می‌پذیرد. در همان نگاه‌های نخستین، اولین استاد دانشگاه تهران و سراینده سرود ای ایران را می‌بینی که گذشت سالیان دراز، در خطوط چهره‌اش رد تجربهٔ زنده روزگاران پر تلاطم و باروری را به جای گذاشته که از ۱۲۹۸، سالی که تدریس علوم طبیعی را در دارالفنون آغاز کرد، تا **فرهنگ‌نامهٔ بیولوژی** و **فرهنگ گیاهان ایران** که استاد در ۸۶ سالگی دست‌اندر کار آن است، ادامه یافته است. از همان اولین لبخندی که به مهربانی و آرامش بر چهره می‌نشیند، هر واژه، چون باغی همیشه بهاران با شکوفه‌های رنگارنگ خود فضا را آذین می‌بندد. می گوید: «داشتم به گلدانها می‌رسیدم، بفرمایید». در حضورش، همان دلهره و احترامی را حس می کنی که در محضر استادی با ۶۰ سال کار مداوم: تدریس، تحقیق و تالیف. حضورش شوق آموختن را برمی‌انگیزد. مگر نه آن که چندین نسل از تحصیل کرده‌های ما در سال‌های دبیرستان و دانشگاه با کتابهای درسی گل گلاب با **طبیعی** و پایه‌های علوم جدید آشنا شده‌اند؟

وقتی پیشنهاد می کنم که «خدمت رسیده‌ایم تا با هم گفتگویی داشته باشیم»، فروتنانه می‌خندد و آرامشی زیبا و دلنشین، همچون حضور اطلسی‌ها فضا را پر می کند. می گوید: «من که چیزی ندارم که بنویسید».

-اما خیلی‌ها می‌خواهند حرف‌های شما را بشنوند. شاگردانتان و همه کسانی که با کتاب‌های طبیعی شما با علوم جدید آشنا شدند یا با سرودهای شما شوق حماسی وطن‌دوستی را حس کرده‌اند.

می گوید: «حرف‌های من در کتاب‌های من هست».

و اشارهٔ او به گنجینهٔ پرباری است که کم‌تر کسی است که با آن آشنا نباشد. سه جلد کتاب **جغرافیای دبیرستانی** (۱۳۰۴-۱۳۰۸)، ۹ جلد کتاب **طبیعی دبیرستانی** (۱۳۰۷-۱۳۱۷)، کتاب کلاسیک **گیاه‌شناسی و فرهنگ گیاهان دارویی** که در سال‌های تدریس در دارالفنون و دانشگاه تهران تألیف شده‌اند. و اثر بزرگ **راهنمای گیاهی گیا**، نتیجهٔ ۴۰ سال کار مداوم در زمینهٔ علوم. ترجمهٔ منظوم **اپرای کارمن و اپرای فاوست**، ترجمهٔ بیش از ۵۰ قطعه نمایشی، ترجمهٔ **تاریخ اشکانیان و...** آثار دیگری در زمینه‌های گوناگون.

می گویم: «اما زندگی شما، این حرکت به سوی فراز مداوم که از **مدرسه علمیه مخبرالسلطنه هدایت** آغاز و به عضویت **فرهنگستان اول و دوم** و استادی ممتاز دانشگاه تهران رسید، جای حرف بسیار دارد».

می‌خندد: «من که کاری نکرده‌ام، فقط درس داده‌ام و کتابهایم را هم نوشته‌ام، مثل هر معلم دیگر».

می گویم: «اما گفتگو در صفحات یک مجله شاید صمیمانه‌تر و خودمانی‌تر از کتابهای درسی و بحث‌های آکادمیک باشد».

خندهٔ استاد در فضا می‌شکوفد. می‌افزاید: «و لابد لطف خاص خود را دارد».

خنده چنان فضا را پر می‌کند که چناری کهنسال و دیرپای و سرسبز آرامش سایه‌گستر خود را به رایگان و بی‌دریغ می‌بخشد.

«باشد. چه عیبی دارد، بعد از مدرسه علمیه مخبرالسلطنه هدایت شاگرد دورهٔ سوم **دارالفنون** شدم. دورهٔ متوسطه دارالفنون که باز شد، دورهٔ اول دو تا شاگرد بیش‌تر نداشت، یکی **اللهیار خان عاصفی** بود، شاید، که در بلدیه آن‌وقت کار می کرد. یکی هم **عباس‌خان ورنوزی** که اولین رییس

کل راه آهن شد. در دورهٔ دوم هم محصل کم بود، اما دوره سوم ده نفر بودیم».

دارالفنون از ژرفای دورانی دور سر برمی آورد که چون نشانهٔ تلاش ملتی برای بیداری، سرچشمه های رود رانشان می دهد.

«پدرم **ابوتراب‌خان** مشهور به **مهدی مصورالملک**، نقاش و عکاس بود. پرده‌های او در روزنامه‌های آن زمان چاپ می‌شد. دلش می‌خواست ما هم درس بخوانیم که نخواندیم! در دارالفنون استادان خوبی داشتیم، **دکتر علی‌اکبر سیاسی** بود، خود **استاد مرآت** درس می گفت و **رضا فهیمی**. البته معلمین فرنگی هم بودند که یکی از آنها **مسیو دومون** بود. از فرانسه آمده بود و طبیعی می گفت. درس مرتبی داشت. استاد مرتبی هم بود. طبیعی را دوست داشتم. این بود که کارهای دیگر را رها کردم. **دومون** بیولوژی درس می‌داد. بعد من هم همان‌جا معلم شدم.» شاگرد دورهٔ سوم دارالفنون در ۱۲۹۸ عهده‌دار تدریس علوم طبیعی مدرسه مبارکه دارالفنون می‌شود: «خیلی از کسانی که بعدها استادان خوبی شدند شاگرد دارالفنون بودند. در ۱۳۱۶ و ۱۳۱۷ عده‌یی محصل به اروپا فرستادند تا ادامهٔ تحصیل بدهند. دورهٔ اول، صد نفر بودند که شاگرد من بودند».

-و تالیفات این دوره؟

-«اول کسی که جسارت کرد تا در ایران کتاب طبیعی بنویسد این بنده بود. چاره‌یی نبود. بالاخره باید یکی پیدا می‌شد. از ۱۳۰٤ تا ۱۳۱۷، دوازده جلد کتاب نوشتم. در باب جغرافیا و طبیعی و البته برای تدریس».

در ۱۳۰۷ استاد گل‌گلاب مسئولیت تحقیقات علمی گیاه‌شناسی دانشکده پزشکی را برعهده می‌گیرد و تا ۱۳۱۳ در دانشکده پزشکی **گیاه‌شناسی** تدریس می کند.

«از همان سالی که دانشگاه تهران باز شد من آنجا بودم، سال ۱۳۱۳، درس می‌دادم. فیزیولوژی گیاهی، گیاه‌شناسی، بیولوژی گیاهی و مثل اینها... تا ۱۳٤۵ که به ما هم حکم بازنشستگی دادند. زندگی

ساده یی است، اینطور نیست؟»

و خنده فضا را پر می کند. در طنین صدا آرامش مردی را می‌یابی که عمر به دلخواه گذرانیده و وقتی به پشت سر می‌نگرد، یادهایی که به جای گذاشته؛ بقای او را تا حیات فرهنگ، تضمین می کنند.

«بعد از بازنشستگی روی چند کتاب کار می کنم. گل هم می کارم، باغبانی بلد نیستم. هرچه می کارم خراب می‌شود. تک و توکی می‌مانند و بالاخره همان چندتا، حالا باغی شده است. زیتون کاشته‌ام و لوریه- خیلی به سرما حساس است. عناب هم کاشته‌ام و...»

از درخت‌ها حرف می‌زند نه بدان گونه که انسان از گیاهی که معلمی از شاگردهایش:

«آن یکی خیلی حساس است باید مراقبش بود»، «آن دیگری خشن است و زود رام نمی‌شود» و...

«استاد چرا خاطرات خود را نمی‌نویسید؟ ۶۰ سال تدریس منبع سرشاری از تجربه آموزنده در بر دارد. اگر خاطرات خود را بنویسید چون یکی از اسناد زندهٔ تاریخ آموزش و پرورش ما ماندنی خواهد شد».

می گوید: «خاطرات که جزء درس‌های من نبود. در واقع چیز مهمی هم نیست. شوخی نمی کنم. کار من فقط تدریس بوده. من این‌طرف و آن‌طرف نمی‌رفتم. فقط راه کلاسم را بلد بودم و نه راههای دیگر را. تدریس برایم سکوی پرتاب نبود. برای دیگران شاید بود. اما من فقط معلم بودم. کار دیگری بلد نیستم».

دیگران را زور و زر دوران فریفت و گاه مقام‌پرستی بهترین استعدادهای فرهنگی ما را بلعید.

«در تمام مدت کارم در دانشگاه شاید هفت یا هشت بار بیش‌تر سر و کارم با ادارت وزارت فرهنگ و دبیرخانهٔ دانشگاه نیفتاد. این اواخر یکبار برای کاری به دبیرخانهٔ دانشگاه رفتم. نتوانستند پرونده مرا پیدا کنند. گفتند پرونده نداری. گفتم چطور می‌شود من پرونده نداشته باشم. خودم پیدا کردم. تقصیری نداشتند، تمام پرونده من هفت یا هشت صفحه

بیشتر نداشت. حکم معلمی دارالفنون، حکم استادی و همین. این زندگی که خاطرات ندارد. البته دیگران همیشه انجمن، باشگاه و... داشتند. اما من کنار بودم. گفتم که من فقط راه کلاسم را بلد بودم. فقط آنکه کار اصیل می کند می‌ماند، باقی همه از بین می‌روند».

می گویم: «غرضم خاطرات سیاسی نیست. تجربیات فرهنگی هم می‌تواند پربار باشد. طی ۶۰ سال تدریس شما شاهد انواع روش‌های آموزشی بودید. ارزیابی شما از این روش‌ها و بویژه روش تدریس در سال‌های اخیر، اگر نوشته شود بسیار مفید خواهد بود».

-«من به سیستم‌ها کاری نداشتم. هرکسی می‌آمد، روشی نو می‌آورد. روش‌ها مدام تغییر می کرد. من کار خودم را می کردم. سیستم امریکایی را نمی‌پسندیدم. فوق‌العاده تخصصی بود. آدم یک بعدی تربیت می کرد. به نظر من دوران سیستم ابن‌سینایی به سر نرسیده است».

استاد گل گلاب، به عنوان عضو فعال فرهنگستان اول و دوم نامی آشنا در تاریخ ادبیات ایران نیز هست. اگر از آن همه کوشش هیچ به جای نماند، دست کم بیش از ۳۰۰ واژه پذیرفته شده زبان پارسی ساختهٔ اوست.

می گویم: «در دوران جدید و بویژه پس از انقلاب مشروطه نثر فنی یعنی نثر کتاب‌های علمی و تاریخی و... رو به انحطاط داشته است. شما چه برداشتی در این زمینه دارید؟»

-«هرکسی بخواهد کتاب بنویسد، باید زبان مادری‌اش را خوب بداند. بنده به اندازه‌یی که کتاب‌هایم حتی‌الامکان غلط نداشته باشد، در ادبیات هم کار کرده‌ام. معلم بنده **میرزا عبدالعظیم خان قریب گرگانی** بود. او هم مثل من معلم بود. هیچ این‌طرف وآن‌طرف نرفت. محققان ما باید قبل از نوشتن، ادبیات فارسی و یا حداقل دستور زبان را خوب بدانند. اما چنین نیست. در این زمینه نیز ما همان‌طور مقصریم که در معادل‌سازی برای واژه‌های بیگانه. در کشورهای دیگر دانشمندان با نوشتن کتاب‌های علمی زبان را جلو می‌برند، آنها زبان را متحول می کنند. خوب، باید

کار کرد».

نثر صحیح گل گلاب چون یکی از نمونه‌های درخشان نثر فارسی کتاب‌های غیر داستانی به‌شمار می‌رود و کارهای ادبی استاد درخششی کم‌تر از کارهای علمی او ندارد. هرجا که از ادبیات فارسی حرفی باشد پای شعر فارسی به میان می‌آید و با شعر فارسی ترانه‌های دلنشین و سرودهای حماسی و...

«از علوم که بگذریم شما را یکی از بهترین ترانه‌سازان ایرانی می‌دانند و سروده‌های شما از کارهای ماندنی موسیقی ایرانی است».

-«چیزهائی را به عنوان سرود ساخته‌ام. شعر به آن معنا که نیست. موسیقی را با **کلنل محمد تقی‌خان وزیری** کار کردم. خودم، اول تار می‌زدم. در ۱۳۰۳ به کلاس کلنل رفتم و بعد با او همکاری می کردم. در آن زمان کسانی بودند که برای ساخته‌های کلنل ترانه می‌ساختند، اما من چون هم با شعر و هم با نت موسیقی آشنا بودم، توانستم با کلنل مدت زیادی کار کنم. بیش‌تر، سرودهای حماسی و میهنی می‌ساختم. در فاصله سال‌های ۱۳۰٤ تا ۱۳۲۰ کلنل آدم بزرگی بود. در موسیقی ایرانی کار کرده بود. می‌خواست آن را تثبیت کند. بعد دید که کار بسیار مشکلی است. سه، چهار سالی به فرنگ رفت و آنجا حسابی کار کرد. بعد به ایران باز گشت. بجز سرودهای حماسی، چندتائی کار **لیریک** برای کلنل ساختم. دو تا اپرت و چند تا تصنیف عامیانه. بعضی از آنها را **روح‌انگیز** خواند. بعد از جنگ، انجمن کلنل تا حدی از بین رفت. ایران اشغال شد. سربازهای روسی، امریکایی و انگلیسی به ایران آمدند. یک روز، در ۱۳۲۳، از **خیابان هدایت** رد می‌شدم. یک سرباز امریکایی، یک بقال ایرانی را کتک می‌زد. خیلی ناراحت شدم. به انجمن موسیقی **خالقی** رفتم. بی‌اختیار چیزی درست کردم. **خالقی** برای آن آهنگ ساخت. شد همان سرود معروف **ای ایران** که **بنان** آن را خواند. بیش‌تر سرودهای حماسی ساخته‌ام. یکی از آنها همان سرود **آذرآبادگان** است. آن‌هم تحت تاثیر حملهٔ خارجیها بود».

از ایران که حرف می‌زند نه مشتی خاک را در نظر دارد و نه نقشهٔ جغرافیا را. ایران برایش فرهنگی پربار، زبانی غنی و ملتی است که همیشه دوست داشته است. همانجا که نشسته است از پنجرهٔ اتاقش به تمامی هستی زندهٔ فرهنگی ایران نظر دارد. در خطوط چهره‌اش، فرهنگی دیرسال و پربار را به یاد می‌آورد که از علم تا شعر، از موسیقی تا وارستگی عرفانی، از دقت نظر روی تک‌تک واژه‌های یک زبان تا پرسشی همیشگی و میلی سیری‌ناپذیر به دانش و فرزانگی را در خود دارد.

«شعرهایی که بر اساس اوزان عروضی ساخته می‌شود گاه برای موسیقی ایرانی چندان مناسب نیست. مجبور می‌شوند با الفاظ آن را زیاد و کم کنند. کلنل به شکل درست و مناسب ترانه نظر داشت. در آن زمان یک طرف کلنل بود که می‌خواست موسیقی علمی داشته باشیم و یک طرف عده‌یی که همان کارهای عامیانهٔ معمولی را می‌ساختند. البته **ملک‌الشعرا بهار** و **نی‌داوود** هم بودند که راه خود را می‌رفتند. جداگانه کار می کردند و روش خودشان را داشتند، تشکیلات کلنل به‌هم خورد. رادیو و تلویزیون که درست شد موسیقی به راه دیگری افتاد».

«شما هم عضو فرهنگستان اول بودید و هم در فرهنگستان دوم حضور داشتید. اکنون که دیری از کار فرهنگستان گذشته است کار آنها را چگونه ارزیابی می کنید؟»

-«بنده از ۱۳۱٤ تا ۱۳۱۹ که فرهنگستان اول حیات داشت، عضو آن بودم. تعداد اعضا، اول ۲۱ نفر بود بعد به ۲۸ نفر رسید. خیلی‌ها بودند. **بهار**، **بدیع‌الزمان**، **محتشم‌السلطنه**، **علامه قزوینی**، **اقبال**، **فروزانفر**، **همایی** و... این فرهنگستان تا حدی موفق بود. البته اشکالاتی هم داشت. کسانی بودند که به مراکز قدرت نزدیک بودند. لغت‌هایی فرمایشی می‌ساختند. به عرض می‌رساندند و می گفتند که باید تصویب شود. اما از لغاتی که فرهنگستان اول پیشنهاد کرد حداقل ۷۰۰ تا مرسوم شد. مردم آنها را پذیرفتند. کسانی هم مخالف معادل‌سازی بودند. مثل مرحوم **اقبال آشتیانی** و **علامه قزوینی** و **آقای همایی**. اینها از اول به راهی

خو گرفته بودند و نمی‌خواستند آن را تغییر دهند. البته آدم‌های فهمیده‌یی بودند. زحمت کشیده بودند. اما نمی‌توانستند راه خود را عوض کنند. در فرهنگستان دوم در قسمت زبان یازده نفر بودیم در سال ۱۳۴۹. آن‌هم تا حدی موفق بود. واژه‌های بسیاری به مردم پیشنهاد کرد. کار فرهنگستان همین است که لغاتی را پیشنهاد کند و پس از چند سال بررسی کند و ببیند که مردم چه تعدادی از آنها را پذیرفته‌اند. به‌هرحال مردم باید خودشان لغات را بپذیرند».

زبان علوم طبیعی بسیاری ازلغات زیبا و مرسوم خود را به گل گلاب مدیون است.

«خود شما در این زمینه تا چه حد موفق بوده‌اید؟

-«بنده حتی قبل از به‌وجود آمدن فرهنگستان، ۲۰۰ تا ۳۰۰ لغت ساختم و در کتابهای درسی بکار بردم مثل **کاسبرگ**، **گلبرگ**، **تخمدان**، **پرچم** و... بعد که فرهنگستان تشکیل شد کسی با آنها مخالفتی نکرد. خیلی‌ها اصلا نمی‌دانستند که این لغات قبلا وجود نداشته است. جزیی از زبان شده بودند و مردم آنها را پذیرفته بودند. در مدارس جا افتاده بودند. حتی مخالفان معادل‌سازی نیز با این لغات مخالفتی نداشتند».

چشم‌هایش را می‌بندد. چهره همان چهرهٔ مهربان و دلسوز معلمی است که به زندگی دانشجویانش فکر می‌کند. با همان صمیمیت آشنای درختی بارور یا چشمه‌یی زلال که آرامش آبی خود را نثار می‌کند. و بعد گویی خیالی را که در ذهن دارد ادامه می‌دهد و با شوقی که جوانی بیست ساله را برازنده است می‌گوید: «دارم یک فرهنگ می‌نویسم. فرهنگ بیولوژی و گیاهان. از لغت **آب‌تره** شروع کرده‌ام. حاضر است. اگر آن را تمام کنم...»

و ادامه نمی‌دهد.

کار **فرهنگ بیولوژی و گیاهان** را از لغت **آب تره**، حرف آ آغاز کرد و به پایان نبرد. ادامه نداد. ساعت ۲ بعد از ظهر دوم اسفند ماه ۶۳، یک‌سال و اندی پس از این دیدار که در آبانماه ۶۲ رخ داد، رادیوی

جمهوری اسلامی، از **درگذشت استاد حسین گل‌گلاب، استاد ممتاز دانشگاه، دانشمند و... و سازندهٔ سرود ای ایران و...** خبر می‌دهد. اعتمادی در دلم می‌شکند. رادیو از استاد تجلیل می‌کند. چیزی به بهار نمانده است. خواهد آمد. با گل‌های بسیار و سرسبزی و جوانی، بر این **خاکی که سرچشمهٔ هنر** است. با گلبرگ‌ها، گاسبرگ‌ها، پرچم‌ها و... و همهٔ واژه‌هایی که گل گلاب ساخته است، می‌روید. شاداب و تر و تازه و برومند، مثل ایران، مثل زبان فارسی، مثل علم، مثل استاد حسین گل گلاب، که اگر غیبتش از میان ما، حسرت و دریغی بر دلمان آوار می‌کند که هیچ‌کس و هیچ‌چیز آن‌را پر نمی‌کند، نام و یادش در همه‌ی فصل‌های این **مرز پرگهر**، پیوسته و جاودان می‌ماند که **فقط آن‌که کار اصیل می‌کند ماندنی است.**

اسفند ٦٤

طبری، راوی جزمی یا متفکری خلاق؟

برای هرکسی که آثار طبری را خوانده باشد، دانش وسیع او از تاریخ، فلسفه، ادبیات و... بهت‌آور است. متکی به حافظه‌یی استثنایی، مطالعه‌یی پی‌گیر که از نوجوانی آغاز شده بود، تحصیلات بالای دانشگاهی، قلمی شیوا و توانمند، آثار طبری هرکسی را به شگفتی وامی‌دارد. تا سال ۴۹، بسیاری از روشنفکران ما، با تأثیر گرفتن از او، راه خود را آغاز می‌کردند. طبری در **نقل و روایت و شرح آرای گذشتگان** چنان استاد است که خواننده در نوشته‌های او گزارش دقیقی از ساختار، مفاهیم و احکام آنان را در می‌یابد. هرچند این حکم تنها در دو مورد صادق نیست و طبری به رغم دلبستگی و حفظ و نقل پوستهٔ اندیشه آنان به جوهر بینش آنها نزدیک نمی‌شود: مارکس و انگلس.

از همان سال‌ها که اولین هسته‌های چپ ایران، در توفان مشروطه، بر الگوهای سوسیال دموکراسی روسیه شکل گرفت تا سال ۴۹ که راهی نو برگزید، جز در دورهٔ کوتاه زندگی حزب کمونیست و ۵۳ نفر، چپ ایران با نام حزب توده شناخته می‌شد و حزب توده در تئوری با نام احسان طبری. برای آنانی که در ۴۹ به نوآوری برخاستند، زمانه جز مجالی اندک فراهم نیاورد و حزب توده نیز، گرچه فرصتی دراز در اختیار داشت، نتوانست در تئوری، چهره‌یی جز طبری به بار آورد و از این رو دست‌کم تا ۴۹، مارکسیسم در ایران با نام احسان طبری سکه می‌خورد.

اما مارکسیسم ایرانی، به رغم آنکه حزب کمونیست آن نخستین حزب آسیا بود و به رغم زندگی پرفراز و نشیب خود، جز در مواردی نادر (برخی اندیشه‌های عمواوغلی، برخی نوشته‌های ارانی و خلیل ملکی، پویان و احمدزاده)، نه چون روش و بینش، که چون مجموعه‌یی از احکام جزمی، نه چون نقد از موضع نفی، که چون سیستمی التقاطی، مدرسی و اسکولاستیکی از موضع سازش، رخ نمود و احسان طبری بهترین، با فرهنگ‌ترین و پرکارترین تجلی این نوع مارکسیسم در زمینهٔ تئوری بود که به رغم وسعت معلومات، اندیشهٔ او هرگز به سوی افق‌های تازه پر نگشود. هم از این‌روست که در این دریای گسترده، نه هرگز موجی برمی‌خیزد و نه توفانی. هر پرسشی را پاسخی است از پیش مقدر شده و چنان جزمی، فراتاریخی و مطلق که نیازی به استدلال ندارد. پیراهنی کهنه و هزار رنگ از اندیشه‌های التقاطی که در بیشتر موارد، با یکی دو نقل‌قول از مراجع خدشه‌ناپذیر و سیلی از روایت‌هایی که بر سر خواننده فرود می‌آید، گره هر مشکلی را با گریزهایی چون بنابراین، با توجه به... می‌گشاید. هزاران صفحه فلسفه، تاریخ، داستان، شعر و... که در آن هرگز تب‌و تاب جستجو بر جان آدمی چنگ نمی‌اندازد و نتیجه: نقل و گزارش بی هیچ دریافتی تازه، اما چرا؟

چه شد که این دریای معلومات، این کمیت انبوه، در آن روزگار به کیفیتی نمی‌انجامد، حال آنکه دیگران بدون دستیابی به آنچه طبری می‌دانست و آن مجال فراخ و امکانات گسترده‌یی که در اختیار داشت به برداشت‌های تازه‌یی رسیدند. چرا ترکیبی از نبوغ، فرصت، امکانات، تجربه، به نتیجه‌یی نرسید جز شارحی دقیق. به این پرسش در پایان این مقال باز خواهیم گشت هرچند که برای پاسخ به آن، به بررسی کامل آثار او و زمانه او نیازمندیم و در این مقال و مجال فرصت بررسی آثار طبری نیست و به ناگزیر باید که به اشاراتی به چند، نمونه بسنده کنیم.

از آثار طبری شاید کتاب برخی بررسیها دربارهٔ جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران مهم‌ترین اثر او باشد. هم از آن روی که

بیش‌ترین خواننده را داشته است و هم از آن‌روی که تنها اثری به قلم یک ایرانی است در این زمینه، با ادعای نگارش تاریخ تفکر ایرانی با متودولوژی مارکسیستی. طبری در مقدمه می‌نویسد **کوشیده است از الگوسازی و منظره‌پردازی مصنوع پرهیز کند**، اما در همه‌جا با همان الگویی روبه‌روئیم که بر پایهٔ شیوه مدرسی، بر اساس دستورالعمل استالین، از تعمیم ساده شدهٔ حکم مارکس دربارهٔ جوامع اروپای غربی به سراسر جهان به دست آمده بود: **تکامل تک‌خطی پنج مرحله‌یی تاریخ**. مارکس این حکم را نه یک **قانون** که فقط یک **گرایش** می‌دانست و ادعای تعمیم آن را حتا به تمامی کشورهای اروپای غربی نداشت و برای بررسی جوامع آسیایی مدل دیگری به نام **شیوهٔ تولید آسیایی** را پیشنهاد می‌کرد. برای او، اساس، **درک مادی تاریخ** بود نه احکام جزمی. طبری با اشاره به همین مسئله می‌نویسد: **به جای جست‌وجوی اشکال یونانی-رومی بردگی... به جای یافتن اشکال فرانسوی-آلمانی فئودالیسم، به جای جست‌وجوی شکل انگلیسی-هلندی رشد سرمایه‌داری در کشور ما، باید به دنبال یافتن آن اشکالی رفت که در این کشور پدید شده است.** خواننده با چنین اشاراتی، چشم می‌دارد که با **انبوه فاکتهای آمپریک** و در پرتو متودولوژی علمی اگر مدل یا نظامی نو پیشنهاد نمی‌شود، دست‌کم مدل مارکس غنی‌تر شود. اما در سراسر کتاب، مارکس ارزشی بیش از یک اشاره نمی‌یابد و طبری به همان چارچوب مألوف و راحتی برمی‌گردد که آکادمیسین‌های شوروی از زمان استالین مدام تکرار کرده‌اند. طبری بر برخی تفاوت‌های بنیادین جوامع شرق و غرب انگشت می‌گذارد اما بلافاصله آنها را به **چند ویژگی** تقلیل می‌دهد.

در این اثر و دیگر آثار طبری روش و متودولوژی، روشی ساده و مدرسی است. آرای فلاسفه و متفکران پیشین را شرح می‌کند، چند پاراگراف دربارهٔ وضعیت اجتماعی، اقتصادی و طبقاتی و شمه‌یی از شرح ماجرا بر آن می‌افزاید و آن‌گاه بی‌آنکه بتواند یا بخواهد مفاهیم شرح شده را با پسزمینهٔ اجتماعی پیوند دهد، با یک توازی ساده، احکام خود

را دربارهٔ خاستگاه عینی و طبقاتی آنها صادر می کند. بی‌شک ارتباط بین ذهن و عین، ارتباطی مستقیم نیست و فرایندی بسیار پیچیده را، تا حد استقلال نسبی و خودتعینی شعور از سر می گذراند. اما کسی که حکم صادر می کند باید بتواند این فرایند پیچیده را در سطح مفاهیم بنیادی تعلیل کند. میل به ساده گرایی در طبری به بحث‌های انتزاعی دامن می‌زند و به کلی‌بافی‌های جزمی.

طبری نقل می کند که زمانی از مارکس پرسیدند محبوب‌ترین شعار او کدام است؟ گفت همه چیز را مورد تردید قرار بده. مارکس متودولوژی را چون سلاح نقد در نظر دارد، اما طبری این کلام را تا حد شک دستوری دکارت تقلیل می‌دهد (نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، ص ٤٧) و در هر بخشی به ساحل امن کلیات پناه می‌برد. همین کلی‌بافی و هراس از درگیر شدن با مسایل فلسفی روزگار نو، کتاب نوشته‌های فلسفی و اجتماعی را که می‌توانست با برهم نهادن حاصل دانسته‌های گستردهٔ طبری از شرق و غرب، اثری بدیع و نو از کار درآید، تا حد نازل یک جزوهٔ درسی، یک درس‌نامهٔ ساده افت می‌دهد.

فلسفه بنا به تعریف دقیق علمی امروزی یعنی علم کلی‌ترین قوانین تکامل طبیعت و جامعه و فکر (برخی بررسیها، ص ۹۵) پیش و بیش از هرکس دیگری، این قطب و مراد طبری انگلس بود که یک سده پیش علیه این تعریف قرون وسطایی، پایان ایدئولوژی، پایان سیستم‌سازی را با افتخار، یکی از دستاوردهای خود و مارکس اعلام کرد. علمی و امروزی در تعریف طبری، حداکثر تا قرن نوزده، تا سیستم‌سازان پیش از مارکس، امروزی و علمی است. مراد طبری، انگلس، می‌نویسد: سیستم‌سازی پس از هگل محال است. این درست است که جهان دستگاه واحدی است. یعنی یک کل به‌هم پیوسته است و لازمهٔ معرفت به این دستگاه شناخت سراپای طبیعت و تاریخ است ولی این امری است که هرگز انسان به آن دست نمی‌یابد. احسان طبری خود با برداشت انگلس آشنا بود: اما چه چاره با بخت گمراه؟ و نشستن در موضعی که آدمی چون او را چنان نظربسته می کند که بنویسد دیالکتیک

عام یا مجرد... بیانگر قوانین کلی... است و دیالکتیک خاص یا مشخص... انطباق آن قوانین کلی است بر عرصه‌های مشخص (نوشته‌های فلسفی، ص ۱۱). انگار دیالکتیک، نه اسلوب شناخت، که مشتی اصول یا قالب‌های از پیش‌است که قرار است جهان واقع را در آن قالب‌ریزی کرد.

با تقلیل دیالکتیک از روش شناختی و کاهش آن تا حد **حکم فلسفی** از پیش طبری التقاط گرایانه می‌نویسد: **مولوی بر آن است که جهان وجود سیر تحولی است... انتقال از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر به وسیلهٔ نفی مرحله ماقبل است... اگر این اندیشه را از محتوای عرفانی آن تهی کنیم، اندیشه حرکت تکاملی از طریق نفی در نفی، یک اندیشهٔ تمام عیار دیالکتیکی است (برخی بررسی‌ها ... ص ٤١٠)** و به شیوهٔ اهل تاویل **مولوی لفظ تخالف را برای تضاد به کار می‌برد** (همانجا). چنین برداشتی از شعرهایی چون **از جمادی مردم و نامی شدم و... این بقاها از فناها یافتی / از فنایش رو چرا برتافتی و...** بیش‌تر هگلی‌های راست را به یاد می‌آورد تا مراد طبری انگلس را. اگر قرار است اندیشهٔ مولوی با اندکی تعدیل **یک اندیشه تمام عیار دیالکتیکی** باشد، ناچار باید پذیرفت که کسی در شرایط عینی ماقبل هگل به فراتر از اندیشهٔ او دست یافته است. پس چگونه می‌توان مدعی بود که **وجود اجتماعی شعور اجتماعی را تعیین می‌کند** طبری پاسخ می‌دهد: **محدودیت‌های علمی به قدمای ما اجازهٔ حل مسئله را به معنای امروزی نمی‌داد (برخی بررسی‌ها... ص ٢٨٤)** و این یعنی وانهادن **شرایط عینی به حد پیشرفت علم** که در مکتب طبری قرار بود به حد **رشد مناسبات تولیدی** باز گردد. نزد عرفای ما، دیالکتیک حکم فلسفی است و نه اسلوب. خودتعینی ساختارهای فرهنگی نیز امری است برای ما پذیرفته اما در مکتب بستهٔ طبری که قرار است هر دگرگونی فکری ما به ازای عینی داشته باشد، چنین توضیحی جز تناقضی عقیم نیست. طبری اضافه می‌کند: **وحدت وجود گامی به جانب ماتریالیسم است (برخی بررسی‌ها... ص ٤٠٨)**. این حکم طبری اقتباس نظر انگلس در مورد **پانتئیست‌های اروپایی** است که بدون درنظر گرفتن تفاوت اساسی عرفای ما با آنان ابراز شده و جز الگوبرداری

از انگلس و تاریخ اروپا نیست.

همان‌طور که گفته آمد، طبری کلی‌گراست و هرجا که به مسایل مشخص نزدیک می‌شود ناتوانی او در فرارفتن از حد یک شارح، سخت به چشم می‌آید. فقر بینشی طبری، که دریای گستردهٔ معلومات او آن را برجسته‌تر می‌کند، هیچ‌جا تا آن حد آزاردهنده نیست که در برخوردهای طبری با مسایل مشخص. درباره مواضع طبری پیش از ۳۲ بسیار سخن گفته شده و نیازی به تکرار آنها نیست. از ۳۲ تا ۵۸ طبری کوشید که کمتر به مسایل مشخص بپردازد. یکی دو آزمون نتیجه‌یی جز تبدیل طبری به یک روزنامه‌نویس حزبی به‌بار نیاورد.

آزادیهای دموکراتیک، آن‌هم به شکل غربی آن سودمند نیست. اینکه هر گروه بی‌مسئولیتی به پیروی از یک مقدار از نظریات اجتماعی بتواند نظم و تکامل جامعه را مختل سازد اسمش آزادی و دموکراسی نیست. این جنگلی است که جوامع غربی به نام دموکراسی به وجود آورده‌اند و یک توطئهٔ اجتماعی است برای گیج کردن جامعه (برخی مسایل حاد انقلاب ایران، ص ۲۱). سه یا چهار سال بعد از نوشته شدن جمله‌های بالا؛ گورباچف در پروستریکا انتخابات آزاد، سیستم چند حزبی را توصیه می‌کند و دموکراسی را اصلی‌ترین ضرورت توسعه سیاسی و اقتصادی و رشد جامعه می‌داند. حتا اگر این هم نبود چه کسی است که در کلام بالا طنین تلخ فاشیسم و استالینیسم را نشنود. طبری می‌کوشد که بر این حکم، رنگی از سوسیالیسم بزند تا شاید از تندی آن بکاهد: **در مفهوم دموکراسی نباید آزادی‌های دموکراتیک را مطلق کرد و مضمون اصلی آن را که حقوق شهروندان است در پرده گذاشت** (همانجا) و از یاد نبریم که مراد طبری، مارکس و انگلس، دموکراسی بورژوایی (غربی)، که در آن به روایت طبری انسان به **زندگی بدتر از سگ محکوم است و تنها حق پارس کردن دارد** را می‌ستاییدند. به نظر آنان دموکراسی گامی به جلو بود که وظیفهٔ طبقهٔ کارگر نه نابود کردن آن که تعمیق آن تا حد **حقوق دموکراتیک و حاکمیت واقعی اکثریت** بود.

طبری گاه که پرواز می‌کند چون پرنده‌یی در قفس به جایی

نمی‌رسد. در یکی از مقالات مهم خود با عنوان **مختصات جهان و دوران ما** بر آن می‌شود که تصویری امروزین و نو به دست دهد: **وجود دو سیستم جهانی، بسط سرمایه‌داری انحصاری... بسط اتحادیه‌های بین‌المللی و مونوپولیستی، تشدید مبارزات درون مونوپول‌ها و ...** (**نوشته‌های فلسفی و...**، ص ۴۰۷-۴۱۹) را به عنوان مختصات دنیای جدید نام می‌برد. اما حتا در این مورد نیز نشان می‌دهد که نمی‌تواند در برخورد با مسایل مشخص به برداشت‌های تازه دست یابد. در این مقاله که با اندکی نوگرایی و رهایی می‌توانست تصویری تازه‌تر به دست دهد، یک گام از مکتب‌پردازان جزمی استالین و تئوری پردازان دورهٔ خروشچف فراتر نمی‌نهد و همان مشخصات فرمولهٔ آنها راتکرار می‌کند، آنهم در زمانه‌یی که چپ جدید با بسیاری از آثار خود به چشم‌اندازهایی فراتر از لنین دست یافته است.

کم‌تر کسی در ایران چون احسان طبری دربارهٔ تاریخ تفکر و دگرگونی شعور آدمی به اندیشه نشسته و کم‌تر کسی چون او بر ضرورت تغییر و دگرگونی در احکام گذشتهٔ مارکسیستی پای فشرده است. نیمی از تلاش تئوریک طبری، بویژه در جدال با معاندان مائوئیست خود، بر این گذشت که به آنان بیاموزد که جهان دگرگون شونده را تئوری دگرگون شونده توضیح می‌دهد و کم‌تر کسی چون طبری تا این حد جزمی و خشک، به احکام گذشته دل بسته بوده است. شاید یکی از دلایل چنین تضادی را بتوان در آن دانست که طبری هیچ تغییری را جز از صافی **مرجع** خود، شوروی، نمی‌پذیرفت. مارکس بر آن بود که هر نوآوری و خلق تازه در اندیشه، تنها از موضع نفی و در عرصهٔ پراتیک انقلابی ممکن است. از جنگ جهانی دوم به این سوی، کانون پیکار اجتماعی به کشورهای جهان سوم منتقل شد. انقلاب ملی چین، انقلاب کوبا، نیکاراگوا و جنبش‌های امریکای لاتین در این سرزمین‌ها رخ داد. انقلاب کوبا **کتاب انقلاب در انقلاب** و جنگ چریک شهری، کتاب **نقد سلاح‌های دبری** را به ارمغان آورد که مدعی دگرگونی در مفهوم و تئوری انقلاب بودند. اما طبری بر آن بود که **تردید نیست که بینش مارکس،**

انگلس و لنین... باید خود را تکمیل کند ... اما مسئله اینجاست که این تکمیل در کجا باید انجام گیرد و جواب می‌دهد **بدر کورهٔ شعله‌ور عمل انقلابی، در مراکز این عمل یعنی در کشورهای سوسیالیستی** (برخی مسایل حاد، ص ۱۰۳) و از آنجا که کشورهای سوسیالیستی دیگر نه مرکز عمل انقلابی بودند و نه در موضع نفی، هیچ تحولی را سبب‌ساز نشدند و احسان طبری در انتظار، عقیم ماند.

طبری اما بیش از آن هوشمند بود که تناقض وضعیت خود را چون **متفکر** و چون **توجیه‌گر** در نیابد. در یکی از بهترین و زیباترین مقالات خود با عنوان **جست‌وجوی پر وسواس حقیقت** (نوشته‌های فلسفی و... ص ۴۷-۴۸) با ایجازی شگفت، می‌کوشد توضیحی تئوریک در این زمینه به دست دهد: **یکی از احکام مهم مارکسیستی، اصل حزبیت یا جانب‌داری است. موافق این اصل حقایق اجتماعی ماورای طبقات وجود ندارد. جهان‌بینی‌ها و علوم اجتماعی و رشته‌های هنری دارای آمیزه ایدئولوریک است و ایدئولوژی دارای خصلت طبقاتی، اما مارکسیست مطلب دیگری را پیش می‌کشد و آن اصل احتراز از ابژکتیویسم است. ابژکتیویسم نفی حزبیت و دعوی آن است که حقایق اجتماعی غیر طبقاتی است و راه حل حزبیت و ابژکتیویسم، زاییده پراتیک انقلابی است. محیط مبارزهٔ اجتماعی با محیط پژوهش علمی تفاوت دارد ... اگر در محیط مبارزهٔ اجتماعی روشنی، قاطعیت و شور نباشد، مبارزه انجام نمی‌گیرد... برای آنکه شعارها پرچم نیروها باشد، باید قاطع، جانب‌دار، روشن و پرشور باشد، ولی انتقال اسلوب مبارزات اجتماعی به محیط پژوهش علمی و آفرینش هنری و امر رهبری خطاست که در آنجا باید عالی‌ترین محیط بررسی علمی واقعیت استوار یابد. باید واقعیت بدون کوچک‌ترین پیش‌داوری... و نتایج حاصله از بررسی بدون اندک مسخی و مداخله یی مورد توجه قرار گیرد.** حقیقت برای دانشمندان، هنرمندان و رهبران و دروغ یا ترکیب دروغ و حقیقت برای عوام. مارکس و انگلس بر آن بودند که **عصر ایدئولوژی** به پایان رسیده و علوم و انقلاب، آدمیان را برابر و یکسان به آزادی، دانایی رهنمون شده و آنان را به یکسان از **خود بیگانگی و سلطه** می‌رهاند و

امر انقلاب نیازمند دروغ نیست. راه حل طبری شاید که در تاریخ بیش‌تر جای و کاربرد داشته است، اما چه کسی است که از تشکیل **سلسله مراتب حقیقت** دفاع کند و چه کسی و با چه معیاری حق دارد شایستگی و جای آدمیان را در این سلسله‌مراتب دستیابی به حقیقت تعیین کند؟ اگر قرار است نخبگان به تمامی حقیقت دست یابند و پاره‌یی از آن را در اختیار عوام قرار دهند آیا باور کردن نوشته‌های طبری مشکل نیست و همواره خواننده را با این پرسش آزاردهنده دلمشغول نمی‌کند که طبری او را از کدام دسته به شمار آورده است و او را شایسته آگاهی بر چه سطحی از حقیقت می‌پندارد؟

طرح چنین تضادهایی در کتاب‌های طبری کم نیست. هرچند پاسخ‌های طبری به این گونه تناقضات، اغلب، پاسخ‌های **حزب پسندانه** است، اما توانایی شگرف او در طرح مسایل بغرنج، نشانه همان استعداد و معلومات گسترده‌یی است که پیش از این یاد کردیم. اگر فرصتی بود تا به رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌های طبری نیز می‌پرداختیم، تحلیل آنها نیز جز این به دست نمی‌داد که طبری ترکیبی از نبوغ، دانش گسترده و توانایی بود که سر در شوره‌زار خود را و توانایی‌های خود را ویران کرد. گرچه داستان‌هایی چون **فرهاد چهارم**، **سفر جادو** و نمایشنامه‌هایی چون **گئومات** صرفا برای اهداف سیاسی خاصی نوشته شده و از ارزش ادبی و هنری برخوردار نیستند، اما مجموعهٔ **چهره‌خانه** که طبری در آن چهره‌های دوره‌یی خاص را پرداخته است، داستان **راندهٔ ستم** و رمان‌هایی چون **دهه نخستین** و بویژه **خانوادهٔ بروهند** نشانهٔ استعداد باروری در داستان‌نویسی است که نثر خسته‌کننده، یکنواخت و درازگوی جمالزاده‌یی و عناد با **ساختمان و بافت نو** در داستان‌نویسی و البته تقید به اعمال قالبی ایدئولوژی در هنر، آنها را عقیم کرده است.

اکنون شاید که به پاسخ آن پرسشی که در آغاز طرح شد، نزدیک‌تر شده باشیم. چه شد که ترکیب استعداد، نبوغ، فرصت، تجربه و دانش عقیم ماند؟ احسان طبری تا چندی پیش از مرگ و بازگشت به

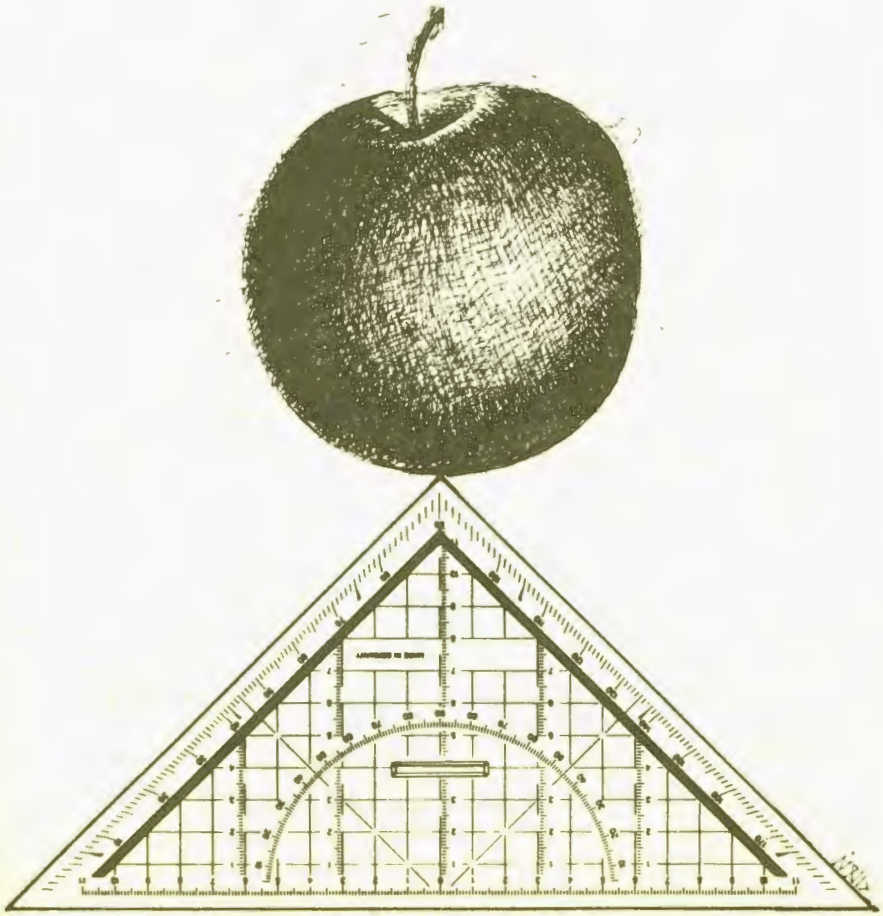
اسلام، تئوریسین حزب توده بود، نه به آن معنا که متفکری چراغی فراراه جمعی روشن کند تا راه عافیت را بنمایاند که چون دنباله‌رویی که به توجیه سیاست‌های ساختاری مریض و وابسته می‌نشیند و تمامی غنای خود را بر پای بوته‌یی بی‌ثمر، بی‌دریغ فنا می‌کند. شناخت اندیشهٔ او بی‌شناخت حزبی که همه عمر در توجیه آن کوشید، جامعه‌یی که از آن سربر کرد، فرهنگی که در آن قد کشید و ضرورت‌هایی که او را در چنگ خود گرفته بودند، ناممکن است و اینهمه اما مجالی دیگر می‌طلبد و مکانی دیگر. اما گفتنی است که نوآوری و اندیشهٔ نو، از موضع نفی و نقد ممکن است و نه از زاویهٔ سازش و پذیرش. آنکه نه می‌گوید ناچار باید که دلایل تئوریک نفی خود را فراهم آورد، برای خویش هویتی نو تعریف کند. حزبی که طبری به آن عشق می‌ورزید، کشوری که مرجع او بود نه در موضع نفی بود و نه بر سر نقد و نوآوری. آنان برای سازشکاری خود توجیهی می‌خواستند و طبری تمامی خلاقیت ادبی و فلسفی خود را در این راه نهاد.

طبری در مقدمهٔ چاپ جدید رمان **خانوادهٔ بروهند** از سر دریغ و درد **افسوس** می‌خورد که **دوری از وطن و درگیری‌های سیاسی** مانع آن شدند که کتاب او در زمان نگارش در ایران به چاپ رسد و نقشی اثرگذار بر مسیر داستان‌نویسی ما داشته باشد، چه به زعم او این رمان می‌توانست **مرسلسلهٔ جریانی در رمان‌نویسی ما باشد که به خلق آثاری چون کلیدر، همسایه‌ها، سو وشون و... انجامید**. این داوری او را چه بپذیریم و چه نپذیریم واژه **افسوس** که آن‌را از سر درد و دریغ بسیار نوشته است، چنان به جای نشسته است که هر سخنی که از دل برآمده باشد. افسوس. اما نه افسوس بر اینکه رمان‌ها و داستان‌های او به دلیل دوری از وطن به‌هنگام چاپ نشدند. نه افسوس بر اینکه بی‌ریشگی می‌تواند هر استعدادی را بخشکاند. افسوس بر ذهنی بارور، قلمی توانا، استعدادی شگرف و خیره‌کننده و آن‌همه **عرق‌ریزی روح** که می‌توانست درختی تناور باشد با شاخساران بسیار و بوته‌یی ماند بی‌سایه و بی‌ثمر. افسوس بر ایثار بی‌دریغ مردی که همه‌چیز

خود را به پای حزبی ریخت که نه بال پرواز بود و نه فضای رهایی. نیما زمانی به طبری نوشته بود **آنکه غربال دارد از پی کاروان می‌آید** و در آن نامه پیرمرد چه خوب دیده بود که بال‌های احسان بسته است و چه خوب دیده بود که هرکسی را در جهان کاری است و اثری و هر فضایی را کاربردی و نتیجه‌یی.

تیر ۶۸

پیوست ۲
شهادتی بر دو واقعه



• عیدتان مبارک آقای نیوتن.
• برای جهان که پوست می‌ترکاند.

پیوست دوم این مجموعه، شاید که بیش‌تر شهادتی است بر دو حادثهٔ مهم که یکی بر روان و جان و ادبیات ما تأثیری ماندگار بر جای نهاد و خواهد گذاشت و دیگری بر جهان. جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم. این دو نوشته بیش‌تر عاطفی‌اند تا تحلیلی. اولی تصویرگر ذهنیت و تفکر انسان ایرانی است در اوج موشک‌باران عراق و دومی بازتاب واکنش همان انسان است در برابر انتخابات نیکاراگوا و شکست دولت انقلابی ساندنیست‌ها.

عیدتان مبارک آقای نیوتن

دلگیرم. از خیابانهای بی‌عابر، از خانه‌های خالی، از پنجره‌های خاموش، از بوی شکوفه‌های خانهٔ همسایه و از چهارراههایی که هیچ کس در آن انتظار نمی کشد. دلگیرم. از آقای گالیله، از آقای د کارت، از آقای راسل و از این تصویر سمج که هیچ کس را به بهار دعوت نمی کند. دلگیرم. از بهار که بی‌اعتنا، سبز و آبی و سرشار، با طراوت نسیم و آبشار می‌درخشد. دلگیرم. از آقای کافکا که می‌توانست کمی مهربان‌تر باشد و نبود. دلگیرم از شکوفه‌ها که با حیرت، پرنده‌های هراسان را نگاه می کنند و فکر می کنند که خواب مخملی شاخه‌های سبز، دست تمنا است. دلگیرم. از آقای هایزنبرگ که فکر می کند در هر رابطه‌یی، حدی از عدم قطعیت و عدم تعیین وجود دارد. دلگیرم. از آسمان که این‌همه آبی است. دلگیرم. از آقای اینشتین که می‌داند هر جرمی می‌تواند تا بی‌نهایت انرژی آزاد کند. دلگیرم. از کامپیوترها که دقیق و خطاناپذیر موشک‌ها را تا سقف خانه‌ها هدایت می کنند.

چه فایده دارد قدم زدن در خیابان‌ها خلوتی که آشفته نیست. عجول نیست. آرام و ساکت و بی‌شتاب، انفجاری ازآسمان را انتظار می کشد. شهر نفس خود را حبس می کند و در فاصلهٔ دو انفجار، خلوت و پراکنده دست و پا می‌زند. ترافیک را دوست دارم. بوق ماشین‌ها، شلوغی سرسام‌آور میدان‌ها و صف. صف نان، صف گوشت، صف روزنامه،

صف زندگی و مردم را. شتابان، عجول، عبوس و پرکار. و شهر زنده را، با قلب پرتپش خیابان‌ها، مغازه‌ها، کودکانی که شادمان به مدرسه می‌روند و جوانانی که از کلاس‌های درس باز می‌گردند. عشق‌های هراسان را دوست دارم در کوچه‌های خلوت، و میدان‌های شلوغ را که به شک دستوری دکارت فکر نمی‌کنند. چه کسی قاطعیت زندگی را انکار می‌کند و در لحظه‌یی که انفجار رخ می‌دهد چه کسی جرئت دارد از آقای کافکا بپرسد که چرا مساح کا **قصر** را منفجر نکرد؟ مرگ در انفجار، از مرگ در خیابان‌ها راحت‌تر است.

منفجر می‌شود. دلگیرم. در خیابان‌های بی‌عابر هیچ کسی بوق نمی‌زند. مردی که به خانه می‌رود چشم‌انتظار نگاه هیچ آشنایی نیست. **چراغ‌های رابطه** در دو سوی قطب‌های سرد زمین خاموش می‌شوند. از پنجره‌های بسته و خاموش هیچ تصویری به جهان مخابره نمی‌شود. و این طبیعت سبز و روشن و جوان برگ‌ها در شهر ساکت و خلوت چقدر بی‌رحم است. آقای سزان کار بدی کرد که چشم‌اندازهای پرشور و رنگین نقاشی **امپرسیونیستی** را با سه تا سیب **گوبیستی** به جهان مکعب‌ها و هندسهٔ تحلیلی، به جهان اندازه‌ها و کمیت‌ها، تبعید کرد. جهان مکعب‌ها هیچ کسی را به رقص برنمی‌انگیزد و انفجاری که از آسمان می‌آید تمام معادلات ریاضی را از حفظ می‌داند.

نه. آقای هایزنبرگ! زندگی را دوست دارم. شهر را سرپا و قدکشیده در برابر آسمان. با ویترین‌های روشن و پرمغازه‌ها. باور کنید آقای کافکا که هیچ کس پشت در یک مدرسهٔ تعطیل شده احساس راحتی نمی‌کند. در یک شهر ترسان و نیمه‌خالی، در یک شهر منتظر انفجار، هیچ کس به دنبال عدم قطعیت نمی‌گردد. منفجر می‌شود، می‌روم پشت بام. دماوند از همه سو پیداست. بلند و سفید و پاک. شفاف و ابدی. همانجا که همیشه بود و دیده نمی‌شد. چنان استوار خود را به رخ می‌کشد که انسان احساس خشم می‌کند. بس که هوا پاک و بی‌دود است. و چه بی‌رحم. موشک را نمی‌گویم، دماوند را می‌گویم. همانجا

ایستاده است و شهر را ریشخند می‌کند. وجودی ابدی در برابر مرگی تصادفی و بیهوده. مرگی که از بالای اتمسفر می‌آید. نفیر می‌کشد. در هوا منفجر می‌شود، فرود می‌آید و منفجر می‌کند. راستی آقای هایزنبرگ در هر انفجاری چه ضریبی از عدم قطعیت برای آن که می‌میرد وجود دارد؟ دماوند را دوست ندارم که چنین گستاخ به شهر خیره شده است. هگل را دوست ندارم که فکر می‌کند مطلق همان حقیقت است. بیچاره داستایوسکی! بیچاره پیرمرد مالیخولیایی که هر بار و با هر موشک به زمین می‌افتد. موشک **تسخیر شده‌ها** را نیز می‌کشد. مرگی بی‌تمایز و بی‌چهره. آقای پیکاسو برای چه کسی تصاویری کشید که در آن گاوهای کوبیستی، در هول یک انفجار بزرگ، نعره‌های رئالیستی می‌کشند و انسان‌های واقعی به شکل‌های هندسی بی‌جان تجزیه می‌شوند؟ دلگیرم. از آقای پیکاسو و سزان که نگذاشتند جهان به زیبایی و شادی رنگ‌های دلاکروا و شکوه و افتخار پرده‌های داوید بماند.

سلام آقای داستایوسکی به تازگی چیزی ننوشته‌اید؟

من خواننده‌های خود را گم کرده‌ام. به قرن خودم برمی‌گردم. اینجا خیلی شلوغ است. آنجا راحت‌ترم. حتا در سیبری. شما مارکز را بخوانید. هزار بار بخوانید. جز تنهایی نصیبی نمی‌برید. من برمی‌گردم.

اما آقای گورباچف اردوگاهها را برچیده.

آقای گورباچف موشک هم می‌سازد. من به همینگوی گفته‌ام که یک گلوله در مغز، همیشه از امریکایی بودن و به ارزش سهام وال‌استریت دل بستن بهتر است. من برمی‌گردم. این لعنتی را هم با خودم می‌برم. چرا گذاشتید رها شود. من که گفته بودم اگراین فروید لعنتی رها شود خواب شما را آشفته می‌کند. راستی یک قلب دست دوم سراغ ندارید؟ قلب من شکسته است.

دلگیرم. آقای داستایوسکی نمی‌تواند چهرهٔ بهت‌زدهٔ والت ویتمن را مجسم کند وقتی که مغزهای بزرگ امریکایی انفجار را در توان‌های نامحدود ضرب می‌کنند. منفجر می‌شود. می‌روم پشت‌بام. به شهر نگاه

می‌کنم. از جایی دور، دود به هوا می‌رود. کسی که قلب داشت مرد. کسی که قلب داشت داستایوسکی را نمی‌شناخت. به دود نگاه می‌کنم. از سمت جنوب است. و فکر می‌کنم باید از جایی یا از کسی بپرسم که چرا بهار آمده است؟

از مسافرت بیزار شده‌ام. متنفرم از زیرزمین‌ها، ساختمان‌های بتون‌آرمه، پناهگاهها و جاده‌های شمال و مشهد. هیچ‌کس شاهدان ترس خود را دوست ندارد. همسایه داد می‌زند: «برو زیرزمین!» همسایه را دوست دارم، اما از زیرزمین بیزارم. اگر یونگ بود می‌توانست به ما بگوید که نفرت از زیرزمین علامت کدام درد بی‌درمان قومی است و از کدام هجوم تاریخی، در خاطرهٔ فرهنگی ما به جای مانده است. حوصلهٔ یونگ را ندارم. اسطوره در برابر موشک مضحک می‌نماید. منفجر می‌شود. دلگیرم. در برابر طبیعتی که بی‌رحم زیبایی خود را به رخ می‌کشد. این‌همه سبز و آبی یکدست روزهای بهاری. این‌همه زلالی سرشار آن‌هم وقتی که شهر در اضطراب نفس می‌کشد نفرت‌انگیز است.

به چند جا تلفن می‌زنم. می‌خواهم بدانم این آخری کجا بوده. کسی جواب نمی‌دهد. هیچ صدایی نمی‌آید جز صدای یکنواخت ریزش آوار. رادیو را روشن می‌کنم. کسی حرف می‌زند. نمی‌فهمم. فکر می‌کنم که در یک روز آفتابی بهاری، پرنده‌ها نباید بترسند. تلفن زنگ می‌زند، گوشی را برمی‌دارم. فریده است. از شمال زنگ می‌زند و نگران است. یکریز حرف می‌زند. خوبی؟ همه خوب‌اند؟ صبح کجا را زد؟ چرا نمی‌آیی؟ نگرانم. بچه‌ها هم نگران تو هستند. احتمال خطر هست. بیا. فوراً بیا. تو خوبی؟ سالمی؟ همه خوب‌اند؟... همه خوب‌اند جز این طبیعت بی‌رحم. جز سکوت. جز این دود سفید در آسمان آبی. جز این موشک که شتاب دارد. جز این آقای گالیله که ثابت کرد زمین می‌چرخد. جز این هندسهٔ مدرن که حرکت پرشتاب بالای اتمسفر را ممکن کرد. حوصله ندارم که به آمار احتمالات فکر کنم. همیشه چیزی کم دارد. همان نقطه‌های سفید. یک در میلیون، یک در ده میلیون، یک

در میلیاردها میلیارد. یک در نمی‌دانم کدام عدد بی‌همه چیزی. یک در مرگ. اگر به وقوع پیوندد. اگر فرود آید. اگر احتمال قطعی شود برای کسی که مرده است آمار احتمالات به چه درد می‌خورد؟ وقتی که احتمال قطعیت می‌یابد و مرگ فرود می‌آید. قاطع و برگشت‌ناپذیر. چنان قاطع که استیناف هیچ احتمالی، استدلال هیچ هایزنبرگی نمی‌تواند در آن رخنه کند. موشک خطا می‌کند. یک کیلومتر بیش‌تر یا کم‌تر. چند خانه آنطرف‌تر یا چند آدم این‌سوی‌تر. اما مرگ خطا نمی‌کند. مثل زندگی. آقای دکارت و هایزنبرگ را باید از تاریخ اخراج کرد. بدون آنها هم زندگی می‌چرخد. بدون وسوسهٔ احتمال، در جهان مدارهای ثابت، یک نیوتن کافی است.

قرمز است. می‌روم پشت‌بام. از غرب می‌آید. همیشه از سویی آمده‌اند. از همه‌جا. مهاجمان، فاتحان، وحشیان، قبیله قبیله، قوم قوم. کشته‌اند، سوخته‌اند، برده‌اند، زده‌اند، ویران کرده‌اند و ما، ما مانده‌ایم. زبان خود را تکرار کرده‌ایم تا بمانیم. در شعرهامان، وزن‌های یکنواخت و یکدست را تکرار کرده‌ایم تا بمانیم. ردیف‌های موسیقی‌مان را تکرار کرده‌ایم تا بمانیم. ما می‌مانیم. در تکرار خودمان. در تکرار زبانمان. در تکرار وزن شعرمان. در تکرار متنوع ردیف موسیقی‌مان. خودمان را حفظ می‌کنیم. نگه می‌داریم. ازسر می‌گیریم. دود آبی به هوا می‌رود. پرنده‌ها می‌ترسند. دلم نمی‌خواهد جای آنها باشم. شهر آرام می‌گیرد. هیچ کس عجله ندارد جز موشک که نفیر می‌کشد، شتاب می‌گیرد، منفجر می‌شود، فرود می‌آید و منفجر می‌کند.

لابد یک محاسبهٔ دقیق لازم دارد با سطح بالایی از تکنولوژی فنی. شهر نفس نمی‌کشد. منتظر است. نه تنها زمان حال که آینده نیز از حرکت ایستاده است. آقای گالیله از تاریخ حذف می‌شود. در انتظار مرگ، زمین نمی‌چرخد. برای جهانی که در یک انفجار به هوا می‌رود بطلمیوس کافی است. ساعت ۱۰ صبح است. عیدتان مبارک آقای نیوتن.

۶۷/۱/۹

برای جهان که پوست می‌ترکاند

امروز گلی خواهم خرید قرمز و می‌گذارم لای کتاب **نقد سلاح‌های دبری**. همان صفحه که بیش از سی سال پیش نوشت زنگ‌های آینده امریکای لاتین در نیکاراگوا به صدا در خواهد آمد. و گلی از طرف تو که سال‌هاست مرده‌یی. می‌گذارم کنار عکس چه‌گوارا که آن همه دوستش داشتی. عکس اورتگا را هم به خانه خواهم برد. در حال سخنرانی. با موهای آشفته و جوان. مثل جهان. چریک مسلح خیابان‌ها، شاعر سوررئالیست که در برابر جماعات میلیونی نمی‌داند باشرم ذاتی و دست‌هایش چه کند! امشب جشن می‌گیریم. بیست و یک شمع روشن می‌کنیم برای تولد قرن بیست و یکم در سال ۱۹۹۰- در روز انتخابات نیکاراگوا. برای تولد مفاهیم جدید. برای تحقق چشم‌اندازهای نو. برای شکوفه‌ها، در بارش مداوم باران که زمینی را می‌شوید که **پدرسالارها** کثیفش کرده‌اند. عکس تو را هم بیرون می‌آورم. در همان قاب چوبی قدیمی. می‌گذارم روی میز. کنار عکس گوارا و اورتگا. جشن می‌گیریم. برای دموکراسی و عدالت. برای آرمان‌های شکوفا. برای جهانی که پوست می‌ترکاند. برای انسانی که آینده را خلق می‌کند. برای اورتگا اسطوره‌یی که به قامت بلند آرزوهای نجیب آدمی قد بر می‌افرازد. برای دموکراسی انقلابی. حتا انقلاب دیگر دیکتاتوری را توجیه نمی‌کند. چه کسی گفته بود که انقلاب مرده است؟ امشب گلی خواهم خرید.

امشب کُنتراها هم جشن می‌گیرند. کاخ سفید هم. همهٔ راست‌های عالم: ژنرال‌ها، پدرسالارها، دیکتاتورها. سرمایه‌دارها، دلال‌ها جشن می‌گیرند. اورتگا انتخابات را باخته است. فشار امریکا، فقر، عقب‌ماندگی، جنگ داخلی، بحران اقتصادی، محاصره دریایی. سیا، پنتاگون، نارضایی‌های طبقه متوسط، تبلیغات عصر جدید، چهرهٔ جدید شوروی و سیاست‌های گورباچف. برای یک شکست دلایل و دست‌های بسیاری درکارند. اما جهان پوست می‌ترکاند. شکست گاه می‌تواند پیروزی باشد.

اورتگا آرمان‌هایش را پیش پای ضرورت‌ها قربانی نمی‌کند. برای تو خبر خوبی است. همیشه می‌گفتی مرگ انقلاب‌ها را ضرورت‌های مقطعی سبب‌ساز می‌شوند. امشب ما هم جشن می‌گیریم. چه کسی گفته بود ضرورت توجیه خوبی برای مرگ است؟ اورتگا سوسیالیسم را دوست دارد، اورتگا دموکراسی را دوست دارد. و ارادهٔ مردم را، حتا وقتی که اشتباه می‌کنند، قیم‌ها از تاریخ اخراج می‌شوند. اورتگا شعر می‌نویسد. جنگ داخلی را دوست ندارد. کاخ سفید شاعرها را دوست ندارد. اورتگا گرسنگی را دوست ندارد و پدرسالارها را. اورتگا قرن بیست و یکم را افتتاح می‌کند. تو گفتی حتا انقلاب هم دیگر دیکتاتوری را توجیه نمی‌کند. تو گفتی انقلاب فقط **کسب قدرت سیاسی** و حکومت فقط **اعمال قدرت** نیست. تو گفتی در جهانی که آغاز می‌شود باید همه چیز را دوباره تعریف کرد. عکس تو را می‌گذارم کنار عکس اورتگا. قرن بیست و یکم را با هم جشن می‌گیریم. اگر تو زنده بودی برای اورتگا گلی می‌فرستادی. سال‌هاست که مرده‌ای. توی قاب چوبی نشسته‌ای و با چشم‌های زنده از پشت عینک به من نگاه می‌کنی و فکر می‌کنی. به فتح مرزهای نو. به جهان که جوان می‌شود، به سیاست و انقلاب که دوباره تعریف می‌شود. اورتگا در انقلاب پیروز می‌شود. در انتخابات می‌بازد و تاریخ را فتح می‌کند. پدرسالارها از تاریخ اخراج می‌شوند.

تو راست می‌گفتی. همیشه آرمانی هست که مدام جوان می‌شود.

مدام خود را باز می‌سازد. دوباره جان می‌گیرد به سفر می‌رود. مرزهای نو جهان را کشف می‌کند. باید برای عکست قاب تازه‌یی بخرم با خورشیدی روی سینه‌ات.

فروردین ۶۹