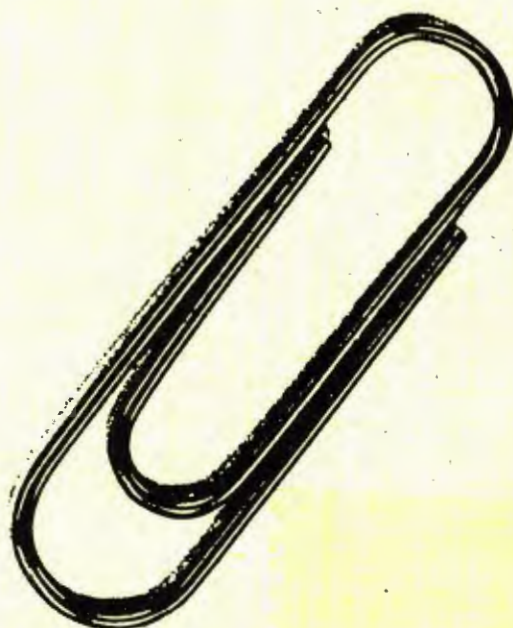


رَد

گفت وگزار سپنج

محمود دولت آبادی



نشر پارسى



کتابخانه ملی

نگارخانه
D.K. Graphic

۳۵ تومان



زاد گفت و گوار سیدج

محمود دولت آبادی



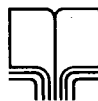
نشر نارسه

۱۰۰/۱۰۰

۵۱/۶



نشرپارسی



نشر چشمه

محمود دولت آبادی

س
رد

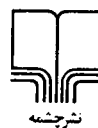
گفت و گزار سپنج

مقاله‌ها

نقدها

گفت و شنودها

سخنرانی‌ها



خیابان حافظ، چهارراه کالج، ساختمان ۴۰۰
طبقه دوم، شماره ۶، تلفن ۶۴۰۶۶۴۰

خیابان کریمخان زند، نبش میرزای شیرازی،
شماره ۱۶۷، تلفن ۸۹۷۷۶۶

رد، گفت و گزار سپنج

محمود دولت آبادی

لیتوگرافی : بهار

چاپ : ۱۱۰

تعداد : ۵۰۰۰ جلد

چاپ اول، پائیز ۱۳۷۱، تهران.

حق چاپ و انتشار مخصوص نشر چشمه و نشر پارسی است.

مرکز پخش: پخش کتاب چشمه، خیابان جمهوری، بین خیابان اردیبهشت و فروردین، شماره ۲۹۹.

تلفن ۶۶۲۲۱۰

فهرست مطالب

ز	سخن کوتاه
۱	<u>مقاله‌ها</u>
۳	تذکره (دیدار خاموش با بهرنگ)
۱۱	آخر بازی
۱۹	پشت نقاب
۳۲	عشق، عاشقان را؛ جام جم، شما را
۳۹	آزادی ایدئولوژی مشترک همه نویسندگان جهان است
۴۷	در احوال رمان
۶۵	<u>نقدها - کتاب</u>
۶۷	سیری در اندیشه‌های برشت
۷۳	سودای مرد پیر
۸۶	قصه هستی
۱۰۰	ضد خاطرات، اثری متفاوت
۱۱۱	<u>تئاتر</u>
۱۱۱	با خشم به یاد آر

۱۱۸	غریبه در نارستان
۱۳۷	کَلّه گردها، کَلّه تیزها
۱۵۵	<u>سینما</u>
۱۵۵	باباسبحان در خاک
۱۸۷	<u>گفت و شنودها</u>
۱۸۹	حرف‌هایی پیرامون قصه
۲۱۶	نیمه‌های اوّل راه
۲۲۸	تئاتر در محاق
۲۳۵	سندیکا و ما
۲۵۸	فصل ادبیات آسیا
۲۸۱	<u>سخنرانی‌ها</u>
۲۸۳	موقعیت کلی هنر و ادبیات
۳۱۸	ایران و خطر تعصبات فرقه‌ای
۳۲۸	کشف ضرورت وحدت در تجربه و عمل
۳۳۸	نگاهی به سی و پنج سال تئاتر مبارز
۳۴۹	یاد هنرمند، پرویز فنی‌زاده
۳۵۰	طرب و تحوّل
۳۵۵	نقش سیمای او
۳۶۰	انسان سوّم
۳۷۱	مثلث نحس
۳۷۹	رنج ما، فریضه ما
۳۸۶	در آستانه فصلی سرد

باپوزش ازخوانندگان گرامی

افتادگی شماره‌ها در بخش «مقاله‌ها» و «نقد تئاتر» اشتباه بوده و ترتیب مقالات صحیح است.

سخن کوتاه

رد به معنای نشان و اثر است، و کنایه از گذر و گزار است در مسیر گذشته‌ای که می‌تواند دور یا نزدیک باشد. وقتی از مسیری می‌گذری، رد تو بر جای می‌ماند و این همان نشانه‌هاست که در مسیر پیموده شده از خود به جا نهاده‌ای، نشانه‌هایی در مسیر عمر و در بستر زمانی که خارج از اراده تو سپری شده و حدّ دخالت تو در آن، همین بوده است و بس.

متن حاضر که از نظر شما می‌گذرد، فراهمی است از نقد و نظر در باب تمام موضوعاتی که هر کدام در مقطعی مدنظر و علاقه نویسنده بوده است. بدیهی است حسب کار و دلمشغولی همیشه، بیشترین قسمت‌ها به موضوع ادبیات مربوط می‌شود؛ چه در حوزه نقد و نظر، چه در شکل گفت و شنود. اما تمام کتاب منحصر به موضوع ادبیات نمی‌شود، جز آن که یک علاقه‌مند به ادبیات آن را نگاشته است. از نقدی کوتاه در باب یک نمایش دانشجویی تا خطابه‌هایی در مسائل اجتماعی و غیره. بخصوص باید بیاید که پرداختن به تئاتر، چه به صورت نقد و چه در باب مسائل مربوط به آن، جای عمده‌ای در این مجموعه دارد؛ از آنکه تئاتر همواره جای خاصی در زندگی نگارنده داشته است، گیرم با دریغ از آن باید یاد شود. مطالب مربوط به سینما هم - تا جایی که به این قلم ربط می‌یافته - در مجموعه وجود دارد؛ البته نه در باب سرقت‌های رایج سینمایی، چنانچه شما هم بدان واقفید. دیگر گفت و سخن‌هایی است در باب مسائل اجتماعی و مقولاتی که اجتناب‌ناپذیر زندگی نویسنده در جامعه‌ای است که اصطلاحاً جهان سوّمی، یا به تعبیر دیگر پیرامونی خوانده می‌شود، و پرداختن بدان‌ها باریک‌بینی خاصی می‌طلبد تا نویسنده یکجا و یکپارچه غافل از خود نشود و در آن فرو نغلتد.

نکته دیگر اینکه وقتی نویسنده‌ای می‌خواهد مجموعه‌ای از نوشتار خود را

که طبعاً دربرگیرنده نظرات اوست، از پی فزون بر بیست سال یکجا ارائه دهد، لابد حق خود می‌داند در آن‌ها دست ببرد، حک و اصلاح کند و چه بسا به سلیقه غالب بر دوره‌ای که اثر نشر می‌یابد یا حسب نظرهای تازه، آن‌ها را بیاراید. اما نگارنده درست‌تر، صمیمانه و خالصانه‌تر دیده است تا آنچه را در طول سالیان به تناوب نگاشته، به همان گونه که بوده به نشر نهایی بسپارد. زیرا معتقد است اگر ارزشی در ضرورت نشر چنین مجموعه‌ای وجود داشته باشد، همانا امکانی است که برای خواننده فراهم می‌آورد در جهت درک مرحله به مرحله سیر اندیشه و دریافت‌های نویسنده و امکان داوری دقیق، واری و بازشناختن درست‌ها از نادرست‌ها؛ بدین معنا که خواننده بتواند با فواصلی متغیر در هر مقوله و نظرگاه بنگرد، آن‌ها را مورد نقد و داوری قرار بدهد و به دریافتی واقع‌بینانه از آزمون و خطای نویسنده و لاجرم از مسائل طرح شده برسد؛ به ویژه که این قلم همواره ملاک ارتباط با خواننده - شنونده را صدق باطن می‌شناخته و می‌شناسد، و کماکان حق دریافت آزادانه نظر و سلیقه را برای مخاطب قائل بوده و قائل است.

نکته درخورد بیان این دوره، شاید مسئله مواجهه نویسندگان با گذشته خود و بازبینی خویش در آینه نظریات دیروزشان باشد. برخی - البته - ساده‌ترین روش را برگزیده‌اند و آن انکار یا نفی مطلق گذشته خویش است، و این یعنی از جزمیتی رستن و به جزمیتی دیگر دچار آمدن. بدیهی است نویسندگانی به این راه حل ساده رسیده‌اند و معمولاً می‌رسند که همجواری تنگاتنگ، انداموار و فعال با سیاست و مسائل سیاسی روز داشته‌اند. آن‌ها - لابد - به همان سادگی که دیروز همه چیز را اثبات می‌کردند، امروز نفی می‌کنند؛ که از دید من هر دو سوی تلاششان ارزشمند تلقی نمی‌شود. زیرا در اثبات و نفی‌شان حقیقتی بر ما آشکار نمی‌شود؛ سهل است که نحوه کردارشان در راستای پوشانیدن حقیقت است. در حالی که دست کم از نویسنده این انتظار می‌رود که با خود، گذشته خود، خطاها و اجابهای خود برخوردی شجاعانه و خالصانه داشته باشد؛ بازبینی و برخوردی که طبعاً با شک آغاز می‌شود، و به واری و فهم عمیق و همه‌سویه معضل نیاز دارد. امری که البته روش

و نتیجه آن مغایرت دارد با آنچه ذهن‌های ساده‌خواه بدان رغبت دارند. باری... این مجموعه در فصول و اجزاء خود، آمیختگی دارد با باورهای نگارنده در مقاطع گوناگون مربوط به هر موضوع و هر مبحث، و آن را به منزله رد خط سیر پرافت و خیز قلمی باید دید که می‌کوشیده از زمانه خود غافل نماند؛ گرچه بی‌گمان به توفیق لازم دست نیافته است. اما این نکته باید به تأکید بیاید که فقط نویسندگانی شایستگی عنوان خود را می‌یابند که در روند کار و خلاقیت موفق به درک زمانه خویش و باز نمودن خلاقه و نقادانه آن شده باشند. امری که متأسفانه نگارنده بدان توفیق نیافته، اگرچه تلاشی جز همین نداشته و هرگز آسوده از این سؤال نبوده است که: آیا ما از درک زمانه خود عاجز نبوده‌ایم؟

اما... و با اینهمه، اگر پذیرفته باشیم که هنر و ادبیات تصاویر و کلمات صرف نیستند، اگر پذیرفته باشیم که هنر و ادبیات یک کارکرد خلاقه و متعالی است، آنگاه نخواهیم توانست در روند درک زمانه، مقولاتی چون زیبایی، نیکی و لزوم تعادل و هماهنگی، همانچه پایه‌های اخلاقی و انسانی تفکر مکتوب هنری را می‌سازد به فراسوی دور افکنیم و زان پس نفیس آسوده بکشیم.

نه! گیرم مرحله تازه‌ای از نیهیلیسم دامن‌گستر شده باشد، گیرم باروی باورها فرو ریخته باشد، گیرم حرص و ولع فزون از حد در جوامع بشری وجه غالب رفتار شده باشد، گیرم رشد زشتی‌های روح و نشانه‌های تباہی هول‌آور شده باشد؛ اما... هنر و ادبیات نمی‌تواند دستخوش ضد ارزش‌ها بشود، سهل است که همان زشتی و ولع و ناباوری و تباہی را باید رقم بزند و آنها را به رُخ بازیگرانش بکشد؛ زیرا هنر و ادبیات در معنای حقیقی خودش، نیک می‌داند که بار سنگین‌گرایش به یافتن چهره‌ای پذیرفتنی و مقبول برای زندگی، همچنان و کماکان جایی جز شانه‌های بردبار هنر و ادبیات نمی‌شناسد؛ گیرم مدّ ابتذال و تباہی چهره امید را هم فرو پوشانیده باشد!

تیرماه ۱۳۷۱، تهران

محمود دولت‌آبادی

مقاله ها

تذکره*

دیدار خاموش با بهرنک

در میخانه بیستند خدایا پسند

که درخانه تو پروریا بگشایند

حافظ

من او را دوبار دیده بودم و به یاد دارم. یک بار در یک کتابفروشی بود و کتابفروش گفت: « آقای بهرنک »

من بی آنکه به نام او گوش بدهم، سرتکان دادم. خوب نگاهش کردم. سبیل هایش، موهای کوتاه و ساده اش، شانه های کمی خمیده و حجبی که در تمام وجود او ملاحظه می شد. . . یک لحظه، سکوت کتابفروشی را پرکرد و من نمی دانستم چه باید بگویم. چون، پیش از آن، هرگز نام بهرنک را نشنیده و او را ندیده بودم. از هم جدا شدیم. به نظر من، بعد از تماشای پشت جلد چند کتاب. خدا حافظی کردم و - دریغاکه - رفتم.

اما چهره او در یاد من مانده بود تا این که یک بار دیگر، دو تائی کنار نرده های یک پارکینگ - از آن ها که پایتهای بهرنک در پیاده رویهایش شیر یا خط بازی می کنند - با هم سر درس شدیم و هردو بلا تکلیف و نمی دانم چرا خجالتی، یک لحظه کوتاه، فقط به فاصله یک نگاه، مقابل هم ماندیم و بعد فهمیدم که فقط یک سلام خاموش، بین ما رد و بدل شده

بوده است! او که رفت، من برگشتم و از پشت سر نگاهش کردم، با شانه‌های کمی خمیده و سر فرو افتاده، داشت دور می‌شد و به چپ می‌رفت و من رفتن او را می‌نگریستم. رفت و دیگر ندیدمش. جای پایش، هنوز لابد هست.

او، دریغا که دیگر نیست. صمد نجیب مُرد. امید آن که نجات نمیرد!

در میخانه بیستند خدایا میسند

که در خانه تزویر و ریا بگشایند

اما این آرزوی من و توست. میخانه از آن رو بسته می‌شود، که تزویر در بگشاید! مزوران، دیدیم که چه زود در تزویر و ریا گشودند و کرکره دکان هائی به نام «ادبیات کودکان» را بالا زدند! گویا صمد بهرنگی به یاد این انبوه درماندگان آورده بود که: کودکان هم هستند!

و از بخت بد، «قصه کودکان» با «قصه کودکان» چنان هم پهلوی و هم مرز هستند که به هر نارس و نارس می‌دهد تا - با مایه‌هائی از شامورتی بازی، که در این زمینه، دلسوزی تحقیرآمیز و آرزوهای کشکی و چاخان هائی که در قوطی هیچ عطاری گیر نمی‌آید، معنا می‌دهد - عمل کودکان خود را بجای قصه کودک جا بزند. دردا که جا هم زده‌اند.

بدون شک، کاری را که صمد بهرنگی آغاز کرده و به نمود رسانیده بود، لازم بود دنبال بشود. اما چنین کاری نه اجبار بود و نه دستور. با این همه تک و توکی نوشتن قصه برای کودکان را دنبال کردند! اما هنگامی که نگاه می‌کنی و می‌سنجی، درکار ایشان ضرورتی نمی‌بینی. دستور هم که نبوده است، پس چه انگیزه‌ای می‌توان در کار سراغ کرد؟

گفتمی است که، تا صمد بهرنگی زنده بود و برای کودکان داستان می‌نوشت، ارزشی را داشت از دل زندگی بیرون می‌کشید، اما همین که او مرد و میدان خالی شد، گروهی یافت شدند تا از وجه تبلیغاتی صمد بهرنگی سوء استفاده کنند. بیشتری‌ها، به این علت دست به نوشتن «قصه برای کودکان» زدند. [تا امروز بیش از بیست - سی نفر را دیده‌ام که پس از بهرنگ دست به نوشتن قصه برای کودکان زده‌اند. چه چاپ شده و چه

۱. می‌گویم تک و توکی دنبال کردند. ناگفته نماند که همگان (از شاعر و فیلمساز و نویسنده و مترجم و غیره و غیره) هر کدام با قصه‌ای (!) دستانی به سر و گوش کودکان کشیدند! تا کی این تفنن‌ها راه به جدیت بگشاید؟

چاپ نشده. [پرسیدنی است: مگر پیش از این کودکان وجود نداشتند؟ چرا! بدیهی است که وجود داشتند، اما پیش از این مقلدان درنیافته بودند که از قِبل کودکان هم می‌شود سودبرد. نکته دیگر این که مقلد نمی‌تواند مبتکر باشد! بنابراین، پس از آنکه صمد بهرنگی خود را وقف بهره بخشائی به کودکان کرد، مقلدان متوجه شدند که حالا می‌توان از قِبل کودکان هم بهره بُرد! یعنی، درباطن درست خلاف جهت نیت و منظور صمد بهرنگی، حرکت آغاز شد. پوشش ظاهری به همان مصالح قبلی آراسته بود؛ منتها به مراتب قلابی و در فرود: اومانیسیم آبکی، دلسوزی‌های خر رنگ کن، خود عزیز کردن‌های کودکانه، و گنده‌گویی‌های آنچنانی و دروغین!

پس از نظاره این رفتار و روش، برای من دو مسأله پیش آمد: شناخته‌نشدن صمد بهرنگی و کودکان از سوی پیروان، یا فریبکاری و سودجویی مقلدان که زمینه‌های آن با زحمات صمد درمیان مردم مهیا شده بود؛ یعنی سوءاستفاده از جا و موقعیتی که صمد بهرنگی و آثار او درمیان مردم باز کرده بود.^۱

یا (مسأله سوم): اشارتی به گل آلود کردن آب!

بی‌شک غرضم این نیست که پسامدگان، الزاماً و با هر کیفیتی، می‌باید پا جای پای صمد بگذارند، یا اینکه درست مثل او بنویسند. اصلاً چنین غرضی ندارم. برعکس، من درهرآفریننده‌ای، بیش و پیش از هرچیز، طالب هویت هستم. بنابراین، چه بسا ادامه یک زمینه هنری (مثلاً قصه کودکان) از سوی دیگران، صورت متضاد، تکمیلی یا تأییدی داشته باشد. این‌ها هرکدام به جای خود، خوبند. اما هرگاه کسانی یافت شوند که درظاهر برپیشاهنگی (مثلاً صمد) صحه بگذارند، درستی‌های او را تأیید کنند و خود را دراندیشه او سهیم بدانند، از زمینه‌ای که او فراهم آورده بهره ببرند؛ لیکن صورت بدلی و باسهمی از کار را به جای صورت اصلی بخواهند جا بزنند، دراینجا لازم است قلندر بی‌پروائی یافت شود و میج آن‌ها را سر بزنگاه بگیرد:

«نادرویشی مکن ای حریف! که آنچه تو می‌فروشی کرباس نقش خورده‌است، نه دیبای زربفت!»

۱. می‌باید علی‌اشرف درویشیان و قدسی قاضی‌نور را از این دسته کاملاً جدا کرد. زیرا این دو، نه تنها در این مقوله نمی‌گنجند، بلکه هرکدام (با هر کیفیتی، چه پسند شخصی باشد چه نباشد) هویت راستین خود را دارند.

نیز، نمی‌گویم همگان باید دنباله رو یک نفر باشند. اصلاً به چنین اصلی معتقد نیستم. چراکه برای هر هنرمندی هویتی قائلم. اما بدین اصل اعتقاد دارم که پسامدگان، دنباله‌منطقی پیشینیان باشند. حتی هنگامی که امروز در تضاد با دیروز قرار می‌گیرد، خود ادامه منطقی دیروز است. و این مسیر منطقی میسر نیست و نمی‌شود مگر با درک موقعیت زمانی - مکانی پیشینیان و درک رابطه خود با آنان، و سرانجام کشف و درک خود در موقعیت. زیرا هر پدیده واقعی واز آن جمله هرانسان واقعی، هر هنرمند واقعی، ادامه منطقی پیشینیان خویش است، ادامه دهنده پیشینیان است و سپارنده خود است به پسامدان. هم در چنین رابطه ای است که هنرمند می‌تواند واقعیت تاریخی داشته باشد. یعنی از یک سو به پیشاهنگان پیوسته باشد واز دیگر سو، به پسامدان. در چنین رابطه ای است که هنرمند به زمان واقع، وفادار می‌ماند: به حال. هنرمند «حال» است. حد میانه «گذشته» و «آینده». هنرمند، زمان است. و کارش، باز تاب زمان و زمانه.

پس بر نویسنده کودکان پس از صمد، لازم بود و لازم است کشف و درک شناسائی او در رابطه با پیرامونش، محیطش. لزوماً می‌باید صمد را، انگیزه‌ها و علت‌های صمد را بشناسد. این کار، البته چندان ساده نیست، اما چندان شاق هم نیست. ای بسا اگر چنین تأملی بشود، نویسنده کودک، دست به نوشتن «هر چیزی» نزد و به جای آن به جستجوی یافتن خود، به تشخیص امکانات واقعی و غیر واقعی خود همت کند، و بکوشد تا رابطه واقعی خود را با جامعه و ادبیات بفهمد و آن را هر چه عمیق‌تر، درک کند. کما اینکه بی‌تردید، صمد بهرنگی پیش از دوران بلوغ، هیچگاه نیت این را نداشته است که نویسنده کودکان بشود. اما درسیر عادی زندگی خود به این ضرورت یا به عبارتی، به این ناگزیری رسیده است. نمی‌گویم شاید؛ می‌گویم یقین. یقین که چنین بوده است. بهرنگی بر اثر ویژگی اجتماعی و کارورزی ضروری زندگانی خود، به افزوده امکانات و بی‌امکانی‌های شخصی خود، ضرورتاً به این نکته رسیده است که برای کودکان قصه بسازد. اینجا انتخاب، ناشی از یکجور پیوند طبیعی است بین صمد و زندگی اجتماعی، و در تحلیل نهائی، چنین انتخابی ناشی از ناگزیری است. و در این پیوند، قانونی پنهان حاکم است. قانون تقابل انسان و محیط، و بازتاب و دخالت متقابل این دو در یکدیگر. پرسیدنی است که آیا اگر صمد بهرنگی (مثلاً) به جای تماس مداوم خود با کودکان - و درک آمادگی ذهنی کودک و نوجوان و تازگی آن از سوئی، و آشنائی با سرپرستان همان کودکان و درک

تحجّر و خرافه‌خواهی و تعصب و فقر ایشان از سوئی - در حرفه دیگری عمر می‌گذرانند، آیا باز هم برای کودکان قصه می‌نوشت؟ فرض کنیم صمد بهرنگی به جای اینکه در محله چرنداب تبریز متولد شود، در سمرقند متولد می‌شد، و به جای اینکه سرانجام موفق به آموزگاری کودکان آذربایجان بشود، باغبان می‌شد، یا کارگر سیلو، کارمند متوسط، یا مدیر عامل یک شرکت صنعتی؛ آیا باز هم با همین کیفیات و با همین هویت، برای کودکان قصه می‌نوشت؟ آیا اصلاً می‌نوشت؟! شاید. اگر فرض کنیم که بهرنگ با همه امکانات و استعداد شخصی خود در نویسندگی - دارای یکی از چند حرفه‌ای که نام بردیم می‌بود - احتمالاً باز هم چیز می‌نوشت، اما آنچه می‌نوشت همانچه نبود که اکنون نوشته است. چون، هریک از این مشاغل خصوصیتی به او می‌بخشید و شرایطی پیش پایش می‌گسترده و گره‌هایی برایش ایجاد می‌کرد، که نوشته او بالطبع دارای ویژگی‌های مربوط به محیط و پیرامون کار او، و منش جدید او می‌بود. پس، می‌بینیم که قصه نویسی کودکان، از ازل به نام صمد سکه نخورده است، بلکه این به صمد و به مجموع شرایطی که او را دربر گرفته‌اند، مربوط می‌شود. زیرا: هنر هنرمند، معجونی است فراهم آمده از ذرات و لحظه‌های زندگی خود در سیر و رابطه با جامعه و زندگانی و حیات. به عبارتی دیگر، - پیش از این گفته‌ام - هنرمند، موجود انتخاب شده‌ای است که انتخاب می‌کند. بودن او دوسوی دارد. صرفاً انتخاب‌کننده نیست که ناگهان از سوراخی بیرون بجهد و چیزی مثل داستان نویسی کودکان را انتخاب کند. او بیشتر، در سیر زندگانی خود، در کش - واکش‌ها، در برخوردها، در تجربه‌ها، در آموزش‌ها - رنج‌ها، وابستگی‌ها، عشق‌ها و رابطه‌ها، برای این کار انتخاب می‌شود. برگزیده می‌شود. انتخاب می‌شود که انتخاب کند. برگزیده می‌شود که برگزیند. وجود او دارای محکم‌ترین پیوندها با زندگانی تدریجی است که بر همه کس می‌گذرد. اما او، اگر از سرافتاق تبدیل به کیفیتی اجتماعی می‌شود، این کیفیت ناشی از سیر و سلوک تدریجی کیمت اوست در جامعه. هنرمند از پای بته به عمل نمی‌آید. هنرمند برآیند زندگانی خویش، و گاه برآیند زندگانی جامعه و تاریخ خویش است.

باری و به هر وجه، می‌بینیم که آثار بدلی، دنباله و ادامه اصل شده‌اند و حس می‌کنم خوش خوشک دروغ دارد برجای راستی می‌نشیند، که هیچگاه چنین مباد.

با وجود این، در چشم بینا «حقیقی» از «مجازی» قابل تشخیص است.

صمد، بادرک ضرورت، نوشتن را کشف کرد. اما مقلدان، با جاذبه‌های روشنفکرانه، نوشتن را بهانه کردند. صمد، خود را ناگزیر می‌دید - با همان حد از توانایی

که دراو بود - از زندگانی جامعه و مردم خود، درجلوه کودکان سخن بگوید. اما اکثر مقلدان، خود را وادار کردند زور بزنند، دروغ بگویند تا بتوانند سیمای صمد را تقلید کنند. این رسوائی، نتیجه کار همه بی‌هویت هاست درهنر، و الزاماً در زندگانی. صمدبهرنگی، پیش از ناگزیری نوشتن، هرگز جا و مقامی برای خود در نظر نگرفته بود تا به آرزوی آن، دست به نوشتن بزند. او می‌بایست می‌نوشت، برای همین بود که می‌نوشت. او هرگز یک نویسنده توانا - آنجورکه، مثلاً، ناظم حکمت بود - نبود. اما او، هرگز هم از سرفتن روشنفرانه، دست به نوشتن نزد. صداقت او ناشی از باور عمیق‌اش می‌شد. باور عمیق از زندگی و انبوه مردم. بنابراین، به رغم مقلدان، با اندیشه لاس نمی‌زد. اندیشه را در کارگاه تجربه‌ها و - بیشتر - مشاهداتش، محک می‌زد و به آن، جان می‌بخشید. از سرچنین باور عمیقی بود که بهرنگی، الزام و ضرورت همه‌گیر شدن اندیشه‌ای را که خود بدان پایبند بود، حس و درک کرده بود. در پیوند با زندگی تجربی خود، این ضرورت همه‌گیر شدن را، حس و درک کرده بود. با فرضیات و پندار، تیر به تاریکی نمی‌انداخت. صمد، اگر نمی‌نوشت خود را گناهکار می‌دانست. اما اکثر مقلدان او، مجازی‌ها! حالا که چنین چرت و پرت می‌نویسند، باید خود را گناهکار بدانند.

او، صمدبهرنگی، که عمر و استعداد خود را وقف آموزش کودکان، و صرف قصه‌گویی برای آن‌ها کرده بود، چهره‌ای است که بخصوص در این چندساله، بیش از حد معقول، به نحوی که تصنعی می‌نماید، معرفی شده و دارد معرفی می‌شود. غرض از این جور معرفی، بیشتر آن است که از شخصیت او کالائی بسازند. پس، من به این جنبه‌اش کاری ندارم. همین قدر می‌دانم که بهرنگی در سراسر عمر کوتاه خود، به عنوان یک روشنفکر، همواره خاموش و در کار آموختن بود، و در مقام یک فرد از توده مردم، همواره در کار آموختن و نوشتن. به همین لحاظ، او بجای از هر شخصیت دیگری توانست میان «روشنفکر و مردم» درخود، درشخص خود، اتحادی جاودانه به وجود بیاورد. صمد بهرنگی، این دوسیمای اجتماعی را که دمام یکدیگر را دفع می‌کنند، توانست درخود بدل به «یکی» کند. «یکی» کرد. مردم و روشنفکر را درجان و درعمل خود، به هم آمیخت، خویشاوندی صمد، با توده مردم، او را بدین مهم توفیق بخشید.

صمد بهرنگی به عنوان نعائی از انسان، در برشی معین از تاریخ، قابل اقتدا بود: به عنوان اندیشمندی با بینشی درست، قابل فراگیری بود و نیز هست؛ اما به عنوان هنرمند

خلاق، ارجی همپای انسانیت و اندیشمندی خود ندارد. او، خود نیز از هنر توقمی جز آموزش اندیشه و رفتار نداشت. هنر در دست صمد، وسیله‌ای بود برای یاد دادن زندگانی به دیگران، در جلوه ادبیات کودکان. او بسی تیزهوش بود و می‌توان گفت یک بار دیگر، کودکان را کشف کرد. کودکان و نوجوانان را به عنوان زنده‌ترین آدمیان اثر پذیر، کشف کرد و مخاطب خود قرار داد. صمد بهرنگی که درغایت تمام رفتار و اعمال خود چیزی جز بهروزی انسان و جهان نمی‌دید و نمی‌خواست، و تنها انسان را زوال ناپذیر می‌شمرد و به دگرگونی هنر و نمودهای هنری نیز همچون سایر پدیده‌ها، ایمان قطعی داشت، پس به این ضرورت دست یافته بود که هنر را در خدمت انسان قرار بدهد. صمد بیزار بود از این که هنر تبدیل به ابزار و آلتی زینتی بشود. بیزارتر از این بود که هنر به خوشترقصی در خدمت اربابان درآید. صمد با ژیکولوئیسم در ادبیات، بسیار و بجا ضدیت داشت. توان گفت از این جلوه هنری به شدت نفرت داشت. زبان را جز در کاربرد دقیق اندیشه نمی‌پذیرفت. صمد بهرنگی، نویسنده کودکان و نوجوانان ما، چندش‌اش می‌شد از بکار بردن عباراتی قلبی نظیر این‌ها:

«مادر، حرف هایت را زندگی خواهم کرد.»*

یا:

«مگر دکتر کجاست که لیلا دختر زیبای همسایه ما دیشب از درد مرد؟»*

یا:

«آرام، تنهائی خود را گریه می‌کند.»*

یا:

«جوجه‌ها گرمای آفتاب را بر پرهای طلایی خویش احساس می‌کنند و همپای

مادر در حیات زندگی را تجربه می‌کنند.»*

باری ... ادبیات کم بار کودکان ما به همت و کوشائی صمد بهرنگی جلوه و جلا یافت، و تادیر نشده بیفزایم، با مرگ جوان بهرنگ، ادبیات کودکان در ایران جوانمرگ شد. تاکی، دیگر بار زنده شود. صمد بهرنگی، بامرگ نابهنگام خود، کاری بزرگ را نا تمام رها

۱. آثار بسیار ارزشمند صمد، از جنبه‌های هنر و خلاقیت قابل بررسی و تأمل بیشتری است که جامعه خود در دوره‌های آتی به نقد آن خواهد پرداخت.

* مرنضی رضوان. قصه هستی

کرد و رفت. زهی اقبال که، او عصاره اندیشه‌هایش را برای جوانان ما، حتی برای بزرگسالان، به میراث نهاد.

گفته‌اند: شاهکار صمد، زندگی‌اش بود.

اما این برداشتی مجرد و اندکی قهرمان خواهانه است. به گمان من شاهکار صمد این بود که کودکان و نوجوانان ما را، بار دیگر با کتاب، با اندیشه و با اندیشیدن آشتی داد. آری... شاهکار هر فرد، تجلی اجتماعی زندگی فرد است.

آخر بازی *

روایت یک دیدار

وقتی سلطان محمود، از غزنین برخاست و به زیارت رو به صومعه شیخ نهاد، چون از درصومعه درآمد و سلام کرد، شیخ جواب داد، اما برنخواست. پس چون وقت رختن رسید، شیخ برای او پاخت. محمود گفت: اول که آمدم التفات نکردی، اکنون برپای می‌خیزی؟ این همه کرامت چیست و آن چه بود؟

شیخ گفت: «اول در خودبینی و خودخواهی به امتحان درآمدی: و آخر در فروتنی و درویشی می‌روی - که آفتاب درویشی بر تو تافته است. اول برای کبر تو برنخاستم، اکنون برای درویشی تو بر تذکرة الاولیاء، عطاریشاپوری می‌خیزم.»

شب جمعه. امشب را ما در محضر درویشان قادریه بودیم. در خانقاه ایشان، در سندهج، یک ساعتی، چیزی بیشتر از یک ساعت. آغاز تا انجام رقص کهنه صوفیان. گفتند در سندهج دو تیره درویش هست. نقشبندیه و قادریه. گفتند نقشبندیه از دولتمندان و قادریه از مستمندان. نقشبندیه را توانستم ببینم، و طبعاً در جمع ایشان که قادریه بودند، کسی را که به زرق و برق آراسته باشد ندیدم. ده - بیست نفری بیش نبودند. پیرترین هایشان دو - سه تن روستائی. وجوان ترینشان پسرکی به سن شانزده - هفده.

به رسم ادب، هنگام ورود دست شیخ را بوسیدم؛ اول همسفرم، بعد من، و نشستیم. اهل فرقه قادریه نیز دور تا دور به دو زانو و چارزانو نشسته بودند. نگاهشان کردم. نه دقیق، گذرا. زیرا کنجکاوی انسان، هنگامی که دیگران چشم به او دارند، هرآینه به فضولی و اهانت به جمع، ممکن است تعبیر بشود. پس نگاه خود را از حلقه چهره‌ها برچیدم. با این همه در نظر اول توانسته بودم دریابم که جمع از کی‌ها ترکیب شده است: پنج - شش نفر اداره‌جاتی بالاتر از چهل سال، هفت - هشت نفر روستائی با لباس بومی و با چهره بومی و با نگاه های بومی، متین و محبوب و منتظر و مودت. چند جوان نرسیده به سی سال، شهری، با لباس و چهره و نگاه خواها که پیداست از پی جذبه‌ای به اینجا کشانده شده‌اند در گریز از زندگانی پرملال و در عین حال دست و پاگیر، و اینجا را روزنی یافته‌اند که فریاد دل در آن خفه کنند، در یک چار دیواری سفید کاری شده. پس چهار درویش درویش و درفن درویشی ماهر، که پیداست از مردم زحمتکش شهری هستند و گیس‌های بلند و بافته خود را زیر کاسه کلاه گره زده و قایم کرده‌اند. دیگر، شیخ. دیگر، ما. شیخ چندان چاق و چله نیست. اما فربه و سرحال است. گوش و گونه‌هائی تروتازه دارد و روی پوست تحت حنائی خود که از بیجار برایش هدیه آورده‌اند، نشسته است. خیلی راحت و بدون تکلف نشسته، حرف می‌زند و رفتار می‌کند. این آسودگی، باید باشد. جزئی از فن است. شاید عمده‌ترین جزء. این روش و رفتار، این نشست و نگاه، به او حالتی خاص می‌بخشد. لبخند به لب به همسفر من خوشامد می‌گوید و حالپرسی می‌کند: «گفته‌اند کوه به کوه نمی‌رسد اما آدم به آدم می‌رسد!»

چشم‌هایش برق می‌زند. درمی‌یابم که همسفرم پیشتر به خدمت رسیده بوده است. شیخ به در و دیوار اشاره می‌کند: «وضع فرق کرده است، می‌بینی!» نگاه می‌کنیم، گچکاری‌ها تازه است. نقش و نگار تازه است. شیخ با حرکت کند دست‌های ردپوش خود، ما را از درگاه به آن سوی دیوار راهنمایی می‌کند که برویم و ببینیم. می‌رویم نگاهی می‌گذرانیم. باز هم گچکاری تازه و قاب و شمایل‌های به دیوار. پسر شیخ، جوانی نزدیک بیست، که رشته دکوراتوری هنر کرده فنی را تمام کرده، با دوتا از همسن و سال‌هایش پیشوازان می‌آید، خوشامد و حالپرسی و - دردم - اشاره می‌کند به لوستری که آقای یگانه، آهنگساز، به خانقاه هدیه کرده و به لوستر دیگری که رئیس شهربانی به خانقاه بخشیده است و مهلت نمی‌دهد: «هنرمندها از تهران آمده بودند اینجا.

گلپایگانی و مرضیه ویگانه. رفتند. بعد مرضیه آمد باشوهرش. گفتیم آن دفعه گلپا خواند، این بار شما بخوانید. خواند. چند بیتی در وصف علی.»

می‌پرسم: «پیشوای این طریقت؟»

پسر شیخ مرا به سوی شجره نامه‌ای می‌برد که قاب گرفته شده و به دیوار است و تاریخچه طریقت قادریه را در خود دارد. از محمد پیغمبر (ص) تا پدر بزرگ همین پسر، پدر شیخ، قدس. درخت زنجیر نام های پیشوایان پیش و پیشتر چشم به نام های جنید بغدادی و ابابکر ادهم نیز می‌افتد و به یاد می‌آید که اینان از صوفیان برگزیده گذشته‌ها بوده‌اند^۱ به نظرم، و من از قول عطار نیشابوری چیزهایی درباره‌شان خوانده‌ام. می‌خوانم که سرمنشاء این فرقه جیلانی (گیلانی) قادری بوده است از گیلان، مقیم بغداد و مقبره‌اش هنوز هم در بغداد برجاست و ادامه‌اش هم در کرکوک عراق به پیشوایی مذهبی مشغول است، این هم شمایلش. کنار به کنار شیخ قادریه در سنج.

باری... درپرس و جویم با پسر شیخ که آوای ذکر خوانی برمی‌خیزد. باید مراسم آغاز شده باشد، آرام می‌گیریم و به میان شانه‌های ذکر خوانان می‌خیزیم. قرائت

۱. ... و از آنجا (منصور) به بغداد آمد پیش جنید و جنید او را سکوت و خلوت فرمود و چندانکه در صحبت او صبر کرد و قصد حجاز کرد و یک سال آنجا مجاور بود باز به بغداد آمد. باجمعی صوفیان به پیش جنید [شد] و از وی مسائل پرسید. جنید جواب نداد و گفت:

«زود باشد که سر چوب پاره، سرخ کنی!»

حسین گفت:

«آن روز که من سر چوب پاره سرخ کنم، تو جامه اهل صورت بوشی»

نقل است که: آن روز که ائمه فتوی دادند که او را (منصور را) بیاید کشت، جنید در جامه نصوف بودی و فتوی نمی‌نوشت. خلیفه فرموده (!) بود که:

«خط جنید باید»

چنانکه دستار و ذراع در پوشیده و به مدرسه رفت و جواب فتوی نوشت که:

«نحنُ نَحْكُمُ بِالظَّاهِرِ» یعنی: بر ظاهر حال، گشتنی ست و...

می‌گفت (منصور می‌گفت): ان‌الحق!

گفتند: «بگو: هو الحق!» ...

جنید را گفتند: «این سخن که حسین منصور می‌گوید، تأویلی دارد؟»

گفت (جنید گفت): «بگذارید تا بکشند. که روز تأویل نیست» (!) ...

تذكرة الاولیاء

فریدالدین عطار نیشابوری

شجره‌نامه برنامه آغاز است. آرام آغاز می‌کنند، کم کم تندش می‌کنند. خود به خود تند می‌شود. تند و تندتر. کلام حرکت پیدا می‌کند. ضرب می‌یابد. ضرب کلمه لا اله الا الله کویده می‌شود. سه ضرب در این کلام:

لا... اله... الا الله. سه ضرب یکنواخت در تکراری یکنواخت. آواز به کلام می‌دود. این کلام راتازه و دلپسند می‌کند. در میانه، بازهم ذکر. به دنبالش بازهم لا اله الا الله به ضربی دیگر، به آهنگی دیگر به گونه‌ای دیگر و برمی‌خیزد. خوب! آهنگ نمی‌گذارد نشسته بمانند. جنبانیدن سر و شانه و تن تکافو نمی‌کند. کلام سراپا به سلطه ضرب درآمده است. به سلطه آوا. سراپا، دایره‌وار می‌مانند. صدا نیز با ایشان سراپا شده است. سراپا ذکر می‌خوانند. ذکر و ذکر کلمه‌ای تازه، کلامی تازه. کلام به تمامی ضربی می‌شود. تن سراپا، تن‌ها سراپا می‌جنبند. دارند گرم می‌شوند. در چهره‌ها تب و تاب می‌بینم. به خود نیستند، می‌توانم نگاهشان کنم. نه دیگر چنان دزدانه. بی‌پروا. می‌جنبم کمی. فراخور خودم می‌جنبم. در خم و چم جنبیدن، جمع، قوس و کش ملایمی برمی‌دارد. سرها به سوی خودها می‌روند. روی از بیرون برمی‌گیرند. روی به خود کرده‌اند. گوش به آوا و خیال به جاهائی داده‌اند. آوا رامی‌شوم و جاها را نمی‌بینم. آوا خیال ایشان را برمی‌انگیزاند. خیال ایشان را درخود می‌گیرد، بر ایشان سایه می‌اندازد. می‌توانم ببندارم که دربخاری از خیال دارند گم می‌شوند. مثل شبح‌های آدمیان در شبستان بخار گرفته حمام. می‌توانم بی‌پروا ببندارم که به سوی خیال می‌روند، دربخاری خیال. می‌توانم ببینم که دور می‌شوند. می‌بینم که پلک‌ها کم کم به هم می‌آید. شکاف پلک‌ها تنگ‌تر می‌شود. نگاه‌ها می‌پیچد. همه چیز تجزیه می‌شود، ذره ذره، ذرات ریز و چرخنده و چرخان. کس، کس را نمی‌بیند. نمی‌خواهد که ببیند. می‌کوشم تا برکنار بمانم. گردابی پیش پایم می‌چرخد، هنوز درجایند. درجایند و می‌جنبند.

شیخ از میان جمع به سوی پسرش می‌رود و با انگشت فربه‌اش به شبستان پهلوانی که همین یک دم پیش ما در آن بودیم اشاره می‌کند. پسر شیخ می‌رود، شیخ بازیگرانش را جمع‌تر می‌کند و گردهم می‌آورد. حلقه‌ای بسته. حلقه‌ای که فقط می‌تواند برگرد خود بگردد. پنداری این عینیت فلسفه وجودی طریقت صوفیان است. برگرد خویش گشتن. دایره وار. کرداری بی‌فرجام. آغاز از خویش، و پایان به خویش. راهی نه به بیرون. هر چه هست از خود، در خود، به خود.

پسرشیخ، دمی بعد با چهار دف آمد. شیخ با اشارات گذرای خویش، مریدان را جمع‌تر کرد و گرد هم آورد. پسرشیخ دف‌ها را به دیوار تکیه داد. شیخ جز پسر خود سه دیگر را از جمع برگزید و روبه دف‌ها هدایت کرد. سه مرد درپی هم بازگشتند. نیمتنه‌ها کنده و دف‌ها بر سردست. پیرمردی و میان سالی و جوانی و پسرشیخ، چهار دف زن. شیخ بازهم به اشارتی حلقه را تنگ‌تر کرد و ذکر خوانان ضرب کلام را تندتر و تندتر کردند. دف به ضرب کلام افزوده شد، کوبیده شد. دف برکلام و کلام بردف. آوائی دیگر. اینک غافله براه افتاده بود. جنبش‌های تن، داشت آهنگ و ضرب نهائی خود را می‌یافت. چهارقلندر اصل کاری گیس‌ها از چهار کلاه رها کردند. چنان می‌نمود که از آغاز جوانی موهای خود را تراشیده‌اند. خرمن خرمن موی افشان کردند و افشان شدند به دست و به شانه و به گردن. افشان و پریشان دم به دم. «اللّٰه اللّٰه، یا هو» در زیر سقف پیچید و فریاد دف‌های کوبنده یا هو یا هو را بلعید.

جنبش دم به دم تندتر و داغ‌تر می‌شد چندان که من، با اینکه اراده کرده بودم برکنار بمانم، نتوانستم سرپاهایم بایستم. به جنبش درآمدم. به جنبش درآمده بودم. تکان سر و شانه و پای.

گفتمی ست که شیخ خود به کناری ایستاده بود و به رقص پای نرمی که داشت، با دست و به سر، دف نوازان و قلندران را راه می‌برد. من نگاه می‌کردم و به جستجوی چیزی بودم. باید می‌توانستم چیزی بیابم. بیهوده نباید بودن در آنجا. همسفرم به رقص کشانده شد. شیخ او را در حلقه برد. همسفرم خوش برخورد و خوش مشرب و زیرک بود. از آن جوان‌های تهرانی که فلان روزگار را پاره کرده‌اند. به میان رفت و تن را به تکان تن‌ها تنید. من همچنان خیره به حرکت و گوش به ضرب بودم. باین چیزی می‌جستم، اما تازه نبود آنچه جستم. همان بود که پیش از این جسته و شناخته شده است. ته مانده نوعی واکنش. اول، همین تداعی می‌شد. مگر یک‌جور واکنش نبود این نیروهای سر به خود با این جنبش و کردارهای نزدیک به جنون؟ فوران نیرو، از خود به خود. با ریشه‌ای کهن در رگ و جان ما، تاریخ ما. بی‌درنگ زورخانه به یادم آمد. آن دامب و دمب که غایتش بجز برگرد خویش چرخیدن، نیست. برگرد خویش در گودال، در دل سقفی کوتاه، پشت دری کوتاه، با فریادهای بریده، نیمه پنهان و نیمه آشکار، بی‌مفry به بیرون از خویش، به بیرون از گودال. اما نه! چیز دیگری هم باید باشد. نمایش. این یک‌جور نمایش است. یک‌جور

نمایش بوده است. افسون کننده، مسحور کننده، بیخود کننده. این یک جور نمایش تقطیر کردن نیروها بوده است به خدمت صافی و زلالی جان. این شیوه‌ای از نمایش قدیم ما بوده است در فراخواندن حواس از بیرون به درون، به مرکز پندار. به نقطه‌ای که فرض شده، انگاشته شده است. به یاد تمرین‌های تئاتری پتر بروک می‌افتم که یکی از شاخه‌های عمده‌اش همین کردار و نواها بود به نیت یافتن تمرکز، و بی‌ربطش نمی‌دانم به تئاتر آیینی که همچو هر چیزی به اینجا صادرش کردند. این روش تکرار صوت به منظور ایجاد تمرکز و یافتن نیروهای ناپیدای درونی و آزمون امکانات و ظرفیت‌های جسم و جان، از سوی پتر بروک به عنوان جدیدترین روش‌های تئاتر به ما آموزانده می‌شد، و با چه بهای گزافی آنهم! جایی خواننده‌ام که آندره ژید هم کشش و جذبه‌ای یافته بوده است به کردار صوفیانه و سفری کرده بوده است به ترکیه به تماشا و به ارادت. این باید پس از «بازگشت از شوروی»^۱ بوده باشد. اما این را نمی‌دانم که آمدن او به ترکیه به چه بهائی برای ترک‌ها تمام شده است و از پی آن چه کشف و شهودی را در هنر به نام رقم زده است؟ این به ترک‌ها بیشتر مربوط است. باری ...

شیخ، درویش را به اشاره دست به میان خواند. درویش، جوشی‌تر از بقیه به میان آمد. میان حلقه. میان‌داری. این در زورخانه هم هست و در تمرین‌های استاد هم بود. پس ضرب دگرگون و دگرگون کننده راه خود دنبال کرد. چهاردف به ضرب هشت دست و به همت چهار نفس کوبنده و گرم. اینجا یک بند بود. یک مرحله تازه در حرکت به سوی خروج غائی. به سوی ازپای درافتادن. یا هو، یا الله.

اما کلام در حرکت و در آهنگ برانگیزاننده دف گم شد. گم شده بود. سائیده شده، تراشیده شده بود. ناتوان و گنگ. دیگر کلام نبود. نوا بود. صدا بود. نه صدائی مشخص؛ گنگ و غریزی. از خراشیدگی سینه. از خم گلو. نه دیگر انسانی. اراده دیگر در کلام نبود. کلامی نبود. صداها به غریزه از گلوها بیرون می‌ریختند. من چیزی از آن در نمی‌یافتم. مگر صداهائی ناشی از تکان تن، خم و راست شدن‌ها و رقص پاها. نه چندان هنرمندانه و هماهنگ! ناخبره‌هائی در دایره‌اند. در چرخاندن حلقه‌وار گیسو، در رقص سر و گردن و شانه، خماندن و برآوردن بالاتنه، تنها همان چهار درویش بلند گیسو، ماهرند.

۱. نام کتابی از آندره ژید، ترجمه آل احمد.

حرفه‌ای‌های خانقاه. با این همه، رقص، دانسته و ندانسته به رقص گردی بدل می‌شود. همان که همه دیده‌ایم. دست در دست هم و چرخیدن آرام به دور دایره. بی‌دستمال‌هایی بر سر دست. این رقص دایره‌ای یا دایره در رقص جمعی، وجه مشترک بیشتر بازی‌ها و نمایش‌های مذهبی، مثل سینه زنی (صورت خاصی در خراسان) و رقص‌های سراسر ایران است. بلوچ و آذری، قشقایی و گیلانی، خراسانی و لُر چنین رقصی دارند. حاصل آنکه رقص که ریشه‌ای در اولین کردارهای انسان دارد، مادر رقص صوفیانه نیز هست که احتمالاً در مرحله‌ای از تاریخ، رقص صوفیانه از آن متولد می‌شود و شکلی ویژه و مناسب معنای خود می‌گیرد و ذکر و اوراد خاص خود را بدان می‌آمیزد.

رقص - نمایش صوفیان، آغازش تا پایان پنجاه دقیقه شد. درطول نمایش، چهار درویش اصل کاری خانقاه، حرفه‌ای‌های رقص صوفیانه و شمایل صوفیانه از جان مایه می‌گذاشتند. بی‌خود از خود و واژگون درخود. می‌نمودند که بازیگران خبره و کارکشته یک نمایش جدی هستند... پرورش یافته و دل داده. باهرچه توان و توانائی. بی‌دریغ و به فرمان پیشه خود. لذتی درکار خود می‌جستند. لذتی می‌یافتند. اوج خروش و بیخودی. بازی پایان گرفت. دفاها خاموش شدند. عرق موی و روی رقصندگان را آغشته بود. نفس‌ها ناآرام، و چهره‌ها فروزان بود.

باز قرائت ذکر، ذکر پایان مراسم. فروکش. درویش میاندار اما آرام نبود. آرام نداشت. میان جمع قدم می‌زد و دست و بازوی و تن را کش می‌داد و آروغ می‌زد و در مرز بیهوشی بود. فراتر از خلسه. ناگاه ایستاد، دست‌ها را بر سر زانو‌ها چسباند، خمید، انگار به رکوع، و «یا هو» زد. هو! هو! هو! و گیس‌های زرد و بلندش را همچون دُم اسب برکف خانقاه کوبید و دردم با قیای که از دل برکشید، از حال برفت و غلتید و لولید و صداهائی بریده بریده و گنگ از خم گلو بیرون داد.

شیخ گفت: لا اله الا الله، و با انگشت فربه‌اش اشارتی کرد، جوانی پلاسی آورد و برتن افتاده درویش کشید. خواندن ذکر ادامه یافت. من در تشنج سقوط این یک بودم که صیحه‌ای دیگر از جایم پراند. آن سو، درسوک دیوار درویشی دیگر به گریه درآمده بود. سر بر چوبه درگذاشته بود و به حق می‌گریست. بسیار گریست و پس آرام، خاموش شد و نشست. همه نشستند. همه نشستیم. جوری پیش آمده بود که من و همسفرم کنار شیخ نشسته شدیم. شاید این عادت شیخ بود که برای نو واردان توضیحی بدهد و با فروتنی

بخواهد که ایرادهای کارامشب را نادیده بگیرند، چون: «امشب همه درویش های مانبودند. ببخشید. من سه شنبه نیامده بودم، خیال کرده اند امشب هم نمی آیم. اغلب وقتی آقایان و خانم ها می خواهند بیایند، اول از تهران تلفن می زنند و ما درویش ها را خبر می کنیم که بیایند. اما وقتی مهمان نباشد، مجبوری نیست. هر درویشی آمد آمد، نیامد نیامد. مثلاً شنبه پیش آقای استاندار و آقای رئیس شهربانی و چندتا دیگر از رجال سرشناس شهر اینجا تشریف داشتند. ما درویش ها را خبر کرده بودیم و خیلی مجلس گرم بود. اما امشب نمی دانستیم. سه شنبه پیش از آن هم مرضیه با شوهرش آمده بود. البته در تهران مشرف شده بودند به طریقت قادریه، چند مدت پیش هم رئیس لشکر آمده بودند که البته بنده به پیشواز رفته بودم به فرودگاه...»

پایان نمایش. نمایشی که دیگر دارد از مفهوم خود خالی می شود. پوسته ای از آن باقی مانده است. مردم هم گرایشی به آن ندارند. مگر برگزیدگانی به تفتن. آن هم نه بیش از یک بار. این را فردا بهتر فهمیدم. امشب جمعه اش بود و چنین کساد. جای دریغ نیست. تنها آن چهار درویش به پندار خود مؤمن بودند و به پیشه خود. گمان می برم که تابع یکجور عادت شده بودند. عادت به این کردار. مفری بود برایشان؛ ارضاء می شدند و ضمن کار می کوشیدند معنائی برای خود و کار خود کشف کنند. این بود که از جان می جنبیدند. همچو هنرپیشگان ورشکسته ای بودند که بازیگری جزو سرشتشان شده باشد. نفس کارایشان - نه راه و غایت - درخور احترام بود. من، شاید از این رو که پیوندی حرفه ای با ایشان حس می کردم، از این رو که از حوزه نمایش نقبی به بازی ایشان زده بودم، نسبت به چهار درویش حس و حالتی احترام آمیز داشتم. کل کردار اما، نه، به دل نشست. نگرفت. هر چند خیال خود را چاشنی دیدارم کردم، اما نشد. باز هم جایی را در ذهن و روحم نگرفت. وجود کنونی دیگر نمی پذیرد. نمی تواند بپذیرد. سرشت پرداخته این دوران دیگر نمی پذیرد. جز نمایشی، رد پای نمایشی کهنه نیست این که می توان جنبه هائیش را همچون روشی در تئاتر به کار گرفت. در چهره و ویژه ای از تئاتر آن هم. اما درونمایه اش؟ نه! آخر بازی ست این، دیگر گذشت. گذشته دیگر تمام شد. دیگر زمانه مجالم نمی دهد. نیاز تازه، هوای تازه مجالم نمی دهد. می خواهم سینه ام را از هوای شسته کوهستانی پُر کنم. آسمان. به زیر آسمان سنج می روم. زیباست این زیباتر است. خوب تراست. خوب تر. امید اینکه بارانی بزند!

پشت نقاب *

آری... ابتذال دارد خفهام می‌کند. اما اگر با نویسنده کتاب مبتذل هم از ابتذال حرف بزنم، او خود بی‌درنگ با من همدردی می‌کند، بی‌آنکه بپذیرد کار مبتذلی کرده است.

چرا چنین است؟ شاید از این رو که هرکس برداشتی از ابتذال دارد نه؟ این خوشبینانه‌ترین برخورد با واقعه است. بی‌شک چنین نیست. باید به پشت سنگر ابتذال رخنه کرد. چه بسا نیاز به رخنه کردن هم نباشد. ابتذال درکنار تو است. شاید که باتو، بر سر میز کافه‌ای، چای می‌نوشد. دستت را شاید می‌فشارد و به رویت لبخند می‌زند. دروغ. دروغ، مغز ابتذال است. پس دور نباید رفت. شاید نطفه‌اش در تو نیز پاشانده شده باشد. شاید تو داری نم نمک آبیاری می‌شوی. هرچیز، اول ناچیز است. ابتذال به تو نمی‌گوید من همانم. پس، صد آسمان ستاره هوشیار باید باشی.^۱

آری... درک ابتذال کار چندان ساده‌ای هم نیست. زیرا این روزها برچسب «ایدئولوژی مرفی» برپیشانی زده است. زنهار... دل شیر می‌خواهد دریدن این دروغ. اما باید، تا زود است آن را درید و رسوایش باید کرد. زیرا اگر سوار برگردۀ صداقت تو از رود بگذرد، معلوم نیست آنجا به پایین آمدن رضا بدهد. جا خوش می‌کند و این سزاوار نیست. فریب خوردن آگاهانه، خریّت است. پس دل به دریا باید زد. ازهم اکنون.

امروزه برخی کسان یافت شده‌اند که با چسباندن ایدئولوژی مرفی به خود،

* نخستین چاپ: ۱۳۵۶

۱. وام از شعر اسماعیل خرمی.

هنر شعر و داستان و نثاثر و سینما را تاسطح خود فرو کشیده‌اند - البته در حدود کار خود، نه در کل. اینجور هنر و ادبیات عجول و دستپاچه (موسمی) یک محصول گذرای شبه روشنفکرانه است. دوامی، البته ندارد. این نیز بگذرد. هر روز در این شهر چیزی باب روز می‌شود، این چند ساله هم هنر آبکی زیر لوای ایدئولوژی مترقی باب روز شده است. اما این بدان معنا نیست که چشم و گوش بسته از کنارش بگذریم. زیرا این یک نوع مرض است که شیوع یافته. مریضی می‌آورد. ناتوانی‌ها، حقارت‌ها، تنبلی‌ها، بی‌کاری‌ها، حرافی‌های مستانه، رفیق بازی‌ها، و نان قرض دادن‌ها، این روزها سردرپناه سپر هنر و اندیشه مترقی پنهان کرده است. دور از درک این حقیقت که هنر و اندیشه مترقی، سنگر بی‌مایگی نیست، بلکه در نفس خود متضاد با همه این صفت‌هاست که بر شمردم. هنر و اندیشه مترقی به مفلوکان و دربیوزگان و پادوها نیازی ندارد: «خود را به روح من نمالانید ای حقه بازان! من فراتر از دسترس رجاله‌های فرصت طلب و امتیاز طلب هستم. سر لوحه گفتار و کردار مردان و مردمان راستین - اگر چه ناپیدا - هستم من. من پیام آور حقیقتم و حقیقت را با فریبکاری و آزار چه کار؟ چه کسانی را با نام من و به نام من می‌فریبید؟ مردم را؟ من آیا دستمایه فریب مردمان شده‌ام؟ شگفتا!

- می‌فریبند. می‌فریبند. من می‌بینم.

- چه را؟

- من نیز جویای پاسخ این سؤال هستم.

پس از ملاحظه و اندیشه در آنچه که به نام ادبیات توده‌ای دارد میان مردم راه باز می‌کند. اولین پرسشی که به خاطر آمده این است: «آقایان! به وجود آورندگان هنر و ادبیات جعلی با برچسب مردمی! بار دیگر کدام تیره ساده لوح و چشم و گوش بسته‌ای را درون جامعه نشان کرده‌اید و دارید با چهره انسانی و خوشبینی ابلهانه‌تان کلاه سرشان می‌گذارید؟ شما ناگهان از کجا روئیدید و به چه بایدی؟ آیا تنها جای شما در این بازار آشفته کم بود، و لخر جانی که پول کیسه خود را بی‌هیچ زحمت و دستمایه به دست آورده‌اید؟»

شگفتا از هوایی که ما در آن دم می‌زنیم! مردم از پس هر ویرانی، سال‌ها افسرده و خاموش می‌مانند، در خود می‌لولند و به حرکت گُند و دور از هیاهوی خود ادامه می‌دهند، خود و امواجی از جامعه را به پایه‌ای می‌رسانند که چشم به روزن‌های تازه‌ای بدوزند، دل به عشقی بسپارند، آزادگی در خود بجویند، راهی بیابند و با هزار خون دل

امیدی به دل بگیرند؛ اما همین دم - درست سر بزنگاه - چند جرجیس درمیانشان ظهور می‌کنند و بی‌پیوندی واقعی و ناگزیر، حق سخنگویی ایشان را به خود می‌دهند و هرچیز و ناچیز را به نام و درپناه آرمان مترقی و به حرف و استناد اینکه «مخالف خوانی» است - البته با قرطاس بازی‌های خاص خود - به گوش‌ها فرو می‌کنند و اصرار دارند که به آن نام هنر و ادبیات بدهند. البته روشن است. این تیپ‌ها غالباً از میان خرده پاهای طبقه متوسط عَلم می‌شوند و چه فرصت شناس هم هستند. و غالباً هرکدامشان می‌خواهند با قلم خود - گرچه هرمزخرفی از آن بیارد - جامعه را در فاصله عمر کوتاه خود، نوکنند. جهانی را ته استکانی بپانند!

اما این، بی سببی نیست. تاب توأم، انگیزه‌هایش را می‌شمارم.

الف) بحرانی بودن شرایط زندگی به ویژه دروجه سیاسی و اجتماعی آن. همچنین نبودن مجال اندیشیدن توده‌های مردم، برای باز جستن درست از نادرست. این مردم، در برخی سطوح، هنوز هم فریب می‌خورند. مردمی که در سرتاسر تاریخ تحقیر شده‌اند، تا چند نفر دست نوازش به سروگوششان می‌کشند، دل در گرو محبت‌های ظاهری آن‌ها می‌بندند و چه بسا اعتماد می‌کنند. هر روز هم این بت عیار به رنگی درمی‌آید. اما چرا سرلوحه‌های این نموده‌های تاریخی اصرار دارند که فضایل خود را وسیله هنر و ادبیات عنوان کنند؟ چه وسیله تاریخی غم‌انگیزی شده است امروزه، این ادبیات و هنرهم! تحقیری که امروزه از سوی این ادبچی‌ها نسبت به زبان و ادبیات صورت می‌گیرد برآستی که ناپسندیده است، و همچنین یکدستی گرفتن ادبیات و دست پایین گرفتن مردمی که این چنین بی‌چهره نمایانده می‌شوند، و حقیرانه مخاطب قرار می‌گیرند. از کجا و از چه ناشی می‌شود این موج؟

نخست از سهل‌پذیری و آسانگیری و سودجویی تولیدکننده به اتکاء ساده لوحی و سهل‌پذیری خواننده ناشی می‌شود. در مجموع، پیدایش ادبیات پوشالی، محصول - یا یکی از محصولات - زمانه ما است. نبودن تربیون آزاد برای سخن گفتن و بیان مسائل زندگانی روزمره و نیاز مردم به شنیدن حرف‌های درخور زندگانی عادی شان از یک سو، امکان ارضاء تمایلات بسیار شخصی سازنده این نوع ادبیات و مورد تأیید قرار گرفتن او از سوی دیگر، در فضای ناسالم زندگی اجتماعی ما محصولی به بار آورده است که نامی جز «ادبیات پوشالی» بر آن نمی‌توان نهاد. سهل‌پذیری یک موج خواننده

گذرا، پاره‌ای نویسندگان را نه ساده‌گوی، که سطحی‌گو بار آورده است. این سطحی‌گو - نویس ها دل به تأیید تعداد خواننده خود خوش کرده‌اند و کم کم دارد امر بر خودشان هم مشتبه می‌شود.

براین شرایط مخرب باید بیفزائیم عدم امکان آزاد چاپ و پخش کتاب و موانع موجود آن، و احیاناً - بازداشت نویسنده کتاب را. این عوامل، خود به سطحی‌گرایی مؤلف و سهل‌پذیری خواننده دامن می‌زند. یعنی مؤلف را به نوعی خراب می‌کند و خواننده را به نوعی دیگر. مؤلف به خود گمان حقانیت هنری - ادبی می‌برد، و خواننده به صرف یک اتفاق ساده - که بر سر راه هرآدمیزاد اجتماعی قرار دارد - جواز قبولی به مؤلف می‌دهد و آثار او را چشم بسته می‌خواند. مؤلف تحت تأثیر واکنش‌های جامعه قرار می‌گیرد و دو حالت پیدا می‌کند: یا ندانسته هرچه را منسوب به خود، می‌پذیرد و دامن می‌زند، یا ردیلانه کمر به بهره‌جویی از امکان (آن اتفاق ساده) می‌بندد. درهر صورتش، این چیزها دراین روزها دارد باب می‌شود و چقدر دست پایین و مضحک است چنین دستاویزهایی برای نویسنده به معنای والای خودش. میل به «وجیه‌المله» شدن را نیز نباید نادیده گرفت. درنهایت فرصت طلبی ادبی، این میل به طرز وحشت‌آوری مشاهده شدنی است و به جای خود آن را یکی از عوامل انحراف ادبیات از سیر طبیعی خود باید شناخت. اما این نکته، یعنی باب روز شدن نوع خاصی از هنر و ادبیات، بخصوص درتاریخ پنجاه ساله اخیر ما چیز تازه‌ای نیست. روزگاری بود که قهرمان‌ترآن کسی بود که مأیوس‌تر بود و بهتر می‌توانست (به اصطلاح) اداهای صادق هدایت را دربیآورد. امروز هم دارد تبدیل به روزگاری می‌شود که می‌بندارند قهرمان‌تر آن‌کسی است که آواز تُهی خود را گوش‌خراش‌تر برای این و آن به تکرار باز گوید. روزگاری دارد پیش می‌آید که هر نویسنده‌ای، شاعری را می‌بینی بی‌خودی و باخودی، پیشاپیش به خودش تهمت می‌زند «کتاب توقیف شده» یا «می‌دانم، حتماً توقیف می‌شود!» موضوع سختگیری‌های سانسور و ممیزی به جای خود؛ اما چنین تظاهراتی تنها خبر از تک بعدی بودن گوینده‌اش می‌دهد. نشانه بیچارگی او است. این آدم خودش نمی‌داند چقدر ذلیل شده و تاجه پایه سقوط کرده است. او، اگر نمی‌داند، بداند که دل به چیزی بس بیهوده خوش کرده است. روزی اگر رسید که دشنام

۱. توضیحاً بگویم: این مقاله سال ۵۳ - ۵۲ نوشته شده و اکنون (سال ۱۳۵۶) از پس تجربه‌ای که دست داده است، باز هم بر موضوع بحث تأکید دارم.

تورا کس به ریش نگرفت، چه خواهی کرد؟ پس پرهیز از ترسیم عکس مار، نام مار را بنویس و هجی کن برادر. مردمان سوگند درجه‌ل مانندن نخورده‌اند.

پیشاپیش می‌گویم: این‌ها دو روی یک سکه هستند. هم یأس قلابی، هم مقابله قلابی. ومن دیری است که عطای یأس پفکی را به لقای امید آبکی بخشیده‌ام. و عطای این دو را یک‌جا به لقای مقلدهای پوچ‌چی فرنگستانی. امروزه روزگار رنج و تجربه و کار بی‌دریغ و بردبارانه ادبیات ما است، و در این گذار زمانه مردم ما نیازی به موضوعات مجرد - امید، نو میدی، پوچی - ندارند. پوچ‌چی‌ها به تجربیدی بودن خود و کار خود اقرار دارند. آن‌ها پولی می‌گیرند تا این گونه هنر را رواج بدهند. دسته دیگر ظاهراً ضد انتزاعی هستند، اما در عمل می‌بینیم که خود انتزاعی‌اند. بدین معنا که از تحلیل به دور افتاده‌اند. همچنان که در آن سو (انتزاعیون) هم و غم شان نفی درونمایه اندیشگی اثر و اثبات و القاء فرمالیسم است^۱، در این سو هم، هم و غم شان زورتپان کردن یک «فرم» است. فرمی که بی‌شک محتوای بی‌کرانه‌اش کشف و شناخته نشده است. فرمی که پناهگاهی شده است برای درماندگی ایشان. در این هردوسوی، به لحاظ بی‌پایگی عمده‌ترین ویژگی هنریه مفهوم وسیع آن، یعنی تجزیه و تحلیل به منظور نو شناسی عمیق واقعیت در جهت تعالی آدمی و جامعه، کنار گذاشته شده است و جایش را به دونوع تبلیغ سطحی و ابلهانه داده و البته در هر دو سوی اشتباهی روی داده است. آن هم این‌که هر دو دسته به ظاهر متقابل، متفقاً مردم را یکدستی گرفته‌اند. این‌ها، که خود تا حد یک بلندگوی آوازه‌گری نزول کرده‌اند، می‌خواهند مردم را نیز تا حد شنونده‌های تبلیغات کالای بازرگانی فروبکشند. دسته اول که حنایشان دیگر رنگ ندارد. چون هم خودشان، هم ارباب هایشان، هم مشتری‌های پوک و پرمدهایشان می‌دانند که چه به چه است و دستشان برای مردم هم رو است. اما دسته دوم که متأسفانه - طرفدار هنر مترقی یا به عبارتی طرفدار (اعتبار) هنر مترقی هستند، می‌کشند که با عناوین و تظاهرات مصرانه‌ای شکل یک مفهوم را، جدا از درونمایه پر ارج آن، چون کالائی پیش پا افتاده تبلیغ کنند و سود آن ببرند. و آشکار بگویم از پس این عنوان - بدون کشف منطق درونی‌اش - مصرف شده است گیرائی و تازگی خود

۱. مراد از فرمالیسم همان معنائی است که در جامعه ما استنباط شد، یعنی توجه صرف به شکل و شامورتنی‌بازی‌های ظاهری در جهت نفی وانکار درونمایه اجتماعی - انسانی هنر. چون این شیوه کار هم عمیقاً درک و دریافت نشد، مثل بسیاری مفاهیم دیگر.

را در ذهن برخی‌ها دارد از دست می‌دهد. گویا آن فیلسوف هم در عصر خود گفته بوده است: «اگر مکتبی که من بنیان نهاده‌ام این است که شما توجیه می‌کنید پس من خود پیرو آن نیستم.»

این بزرگوار کاش سر از گور بر می‌داشت و می‌دید که امروزه، در اینجا، در حیطه ادبیات، پیرو نمایان او چه‌ها که نمی‌کنند!

همواره چنین بوده است که افراد - به ضرورت، یا به عمد - در تضاد با نیروئی به ارزش دست می‌یافته‌اند: در تضاد با یک عنصر (مثلاً پهلوانی در نبرد با اژدهای هشت سر)، در تضاد با یک پدیده (شخصیتی معارض با یک نمود کاذب اجتماعی)، در تضاد با ساختمان جامعه (اشاره)، در تضاد با نحوه حکومت (برخوردنیروهای آگاه و پیشرو با ضوابط فهمیده و اندیشیده شده)، باری... و اما، مثل همیشه من چگونگی این تضاد را پیش می‌کشم. ضروری و تعمدی بودن آن را. راست این است که تضاد و تعارض، طبیعت زندگی است. و آدمیان و نیروها در سیر طبیعی زندگانی خود، ضمن برخورد های جبری و قهری - چه آمیخته به آگاهی باشد یا نباشد - در ادامه این تضاد دیگرگون می‌شوند. کون و فساد. بود یا نبود. ارزش یا بی‌ارزشی. اما، فرق است بین حرکت ضروری و فرجام طبیعی - که ناگزیری و گزینش را در خود دارد - با پیش‌گزینی فرصت طلبانه موقعیت و انتخاب رفتار بروقی فرصت. یعنی فرق است بین فردی (مثلاً) که در سیر طبیعی زندگانی خود، در برخورد ناگزیر با پستی و بلندی‌ها و چم و خم‌های جامعه به درک و دریافتی قانع کننده و فرجامی منطقی - چه بسا ارزشمند - دست می‌یابد، با آن که پیشاپیش فرجامی ارزشمند را در مخیله خود بر می‌گزیند و سپس در فرصت‌های به دست آمده رفتاری مقلدانه و بی‌اصل را، باب روز، آغاز می‌کند. یعنی که راه به سوی «نمود» می‌کشد، بی‌آن که از «بود» آغاز کرده باشد. و این را من چون اصلی مسلم پذیرفته‌ام که: «نمود» مرحله بعدی «بود» است نه وارونه؛ که سبب از هسته پوست می‌یابد.

بنابراین، شیفتگی به «نمود» در کار مغلطه بحث است و آب را دارد گل آلود می‌کند، و این نکته خوب است آشکار بشود که - امیدوارم بیش از این روشن شده باشد - در جامعه ما از تضادی اصیل دارد بهره جوئی‌های ناروا و کاسبکارانه می‌شود. عناصر تضاد به حکم تاریخ و روابط حاکم بر جامعه تعیین شده‌اند و دانسته شده است که ستیز که را با که هست. اما در این میان - مثل همیشه چهره‌هائی یافت شده‌اند که دارند خود را به سوئی که

امروزه برای آدم اعتبار می‌آورد، می‌چسباندند، و این، همان حکایت «ازهرطرف که باد می‌آید...» است. گذرنامه این رفتار بی‌اصالت در ادبیات ناپه‌نجار امروزه ما، همانا شعار «مسئولیت»^۱ است که مدتی به نحوی دهن پرکن، اما خوارو ذلیل در لابلای اوراق دروغ‌نامه‌های معاصر، از زبان هربی سر و پائی عنوان و دستمالی شد و به آن «صورت»^۲ ش دارد به گوری افکنده می‌شود. می‌گویم «آن صورت»^۳ ش، چون یکی از بسیار جنایات فرهنگی و هنری امروز هم، فروکشیدن واژه‌هاست از جای والای خود به لجن، و تهی کردن این واژگان از بار اندیشگی خود و به دور افکندن تفاله‌هایشان.

اما تفاله این واژه «مسئولیت» هنوز هم دارد به کار برده می‌شود. اگر از کسی بپرسی «آقا، مگر بیکاری که روبه ادبیات - آن‌هم به این صورت مبتذلش - آورده‌ای؟» شاید علنی به تو نگوید - که می‌گوید - اما باطناً به تو می‌فهماند که «من مسئولیت دارم» اینجا چنین سئوالی پیش می‌آید که قربان، اولاً شما این مسئولیت را ناگهانی از کجا پیدا کردی؟ ثانیاً اینکه مگر تنها جای «مسئولیت نمائی» همین میدان پره‌رج و مرج است؟ آیا فیزیک (مثلاً) میدان مسئولیت ندارد؟ تاریخ، تحقیق یا هزار زمینه دیگر؟ جواب نمی‌دهد. اما درباطنش چیزی دم می‌جنباند: میل به نمود. آخر، دنیای فیزیک قاعده و قانون دارد. حسابش معلوم است و سال‌ها رنج و مرارت و کار لازم دارد. پرت و پلاگونی در علم جائی ندارد. آخر، علم که ادبیات نیست؟ حساب علم، حساب اندوخته و ادراک و اثبات است، نه حساب چا‌خان‌های بی‌سر و تهی تحت عنوان قصه و شعر و این چیزها. محبت گیر ضوابط است. با تجزیه و تحلیل سروکار داری. درشناخت و بررسی «نور» (مثلاً) که نمی‌توانی خرده فرمایش با مسئولیت بکنی.

اما در میان بهره‌جویان گروهی هستند که درپهنه ادبیات یافت شده‌اند و عمرشان در دوره جدید به بیش از پانزده سال نمی‌رسد. گفتم پانزده سال، زیرا می‌خواهم دانسته باشیم که این‌ها، با هرکفیتی، به لحظه‌ای از تاریخ وابسته‌اند. این‌ها محصول همین ده - پانزده ساله اخیر هستند. ده پانزده سال نامنظم، از هم گسیخته و مغشوش. سال‌های آشفته‌گی و مکتب‌سازی‌های ساختگی. سال‌هایی که هرکس برای خود سازی می‌زده است و می‌زند. این هم ساز ادبیات ساده انگار، و کم اندیش. کسانی که تمام پیچاپیچ

۱. ضمن گفتگوئی که در همین مجموعه می‌آید، درباره مسئولیت و اینکه این مسئولیت طی چه روال شاقی حاصل می‌شود، سخن گفته‌ام.

هستی انسان را، درنظر خود به صورتی مضحک و ناروا، نهی از مفهوم عمیق آن درچند «صورت» - می‌گویم صورت - خلاصه کرده‌اند و پنداشته‌اند کارها را. یکسره روبراه کرده و می‌کنند. ایشان با شلوغ کردن معرکه و تکرار «صورت»ها در قالب حرف هایشان درپی هرچه تو پنداری هستند جز شناختن مردمی که کلی‌ترین حرف‌ها را برایش وعظ می‌کنند. آلودن واژه‌ها و مفاهیم، این را می‌گویم. ایشان، دست آخر، درگفتار، ریسک می‌کنند. کلمات درنظرشان قاب‌هایی هستند که شانس می‌ریزندشان بالا. چون درهر صورت به هر نقشی که قاب‌ها بر زمین بنشینند، ایشان نمی‌بازند. از این رو که چیزی ته جیبشان نیست تا ببازند. درهر صورت برنده‌اند. چه به برکت واکنش دستگاه که - دست کم در امر کتاب و کتابت - قشری نگراست و جبراً - شاید هم عمداً - به آن دامن می‌زند، خواه به برکت ساده لوحی پاره‌ای از مردم که با کلی‌بافی‌های این گونه نوشتارها - ای بسا که - فریب می‌خورند. پس بی توجه به آلودن یا نیالودن ارزش‌ها، ایشان این بازی را ادامه می‌دهند. زیرا در آن اگر نان نباشد نام هست، و اگر نام نباشد، نان هست. و ایشان به هر صورت - دنبال بازار آشفته می‌گردند. با الفاظ ادبی، ادبیات را تا سطح روزنامه نویسی - از نوع بدش - فرود می‌آورند و می‌پندارند با نوشته‌هایی در سطح روزنامه‌ها و تبلیغات دارند با شبکه وسیع وسایل ارتباط جمعی، کوس برابری و مقابله می‌زنند! گرچه گوش این جمع بدهکار آن‌چه من فریاد می‌کنم، نبوده و نیست. اما باز هم می‌گویم: مقابله هنر و ادبیات - اگر حسن نیتی هست - با بلندگوهای درود یوار، مقابله کیفیت است با کمیت. یعنی یک اثر هنری در برابر این همه سخن پراکنی‌ها، می‌باید بتواند کیفیتی کسب کند تا به تنهایی قادر به ارائه جلوه‌ای دیگر از اندیشه و انسان باشد. ادبیات می‌باید خنثی کننده دروغ باشد، نه اینکه دروغ را با دروغ پاسخ گوید. در زمانه ما - تقریباً در هر زمانه‌ای - راستی است که با دروغ ستیز دارد، نه دروغ با دروغ.

می‌دانم که روزگار تبلیغ هنری، آن هم بدین صورت انحرافیش، پایان خواهد یافت. مردمان - انبوه مردمان - تا قیامت به جهل اندر نخواهند ماند و ساده پنداشتن و ساده گرفتن هنر و ادبیات به اتکا ساده لوح پنداشتن توده، جز از بینش سطحی و ناقص، جز از درک نادرست جامعه و تاریخ ناشی نمی‌شود. زمان جاری است و مردمان روزه روز - زهی سعادت - دل آگاه تر می‌شوند. ادبیات مردم یدک کش بیماری‌های موسمی نیست، ادبیات برآیند رنج و عشق انسان است. اما شما، رنجتان از چیست و عشقتان به چیست؟ آخر، به

خود - دست کم - راست بگوئید.

این دانسته شده است که هنرمند معجونی است فراهم آمده از ذرات ولحظه‌های زندگی خود در سیرو در رابطه با جامعه، زندگانی وهستی، وکنش وکردار او پاسخی است منطقی به هستی فراهم آمده خویش. هنرمند برآیند اجتماعی اجتماع خویش است. به عبارت دیگر، هنرمند انسان انتخاب شده‌ای است که انتخاب می‌کند. بودن او دوسوی دارد، صرفاً انتخاب کننده نیست که ناگهان از سوراخی بیرون بجهد و چیزی، کاری مثل هنر را انتخاب کند. هنرجاذبه‌های آن، در ناگزیری تمام ایجاد می‌شود. زیرا او پیش‌تر در سیر زندگانی خود، درکنش‌ها - واکنش‌ها، دربرخوردها، تجربه‌ها، آموزش‌های آگاه - ناآگاه، در رنج‌ها، شوق‌ها، رهائی‌ها، وابستگی‌ها، یلگی‌ها، رابطه‌ها وانبوه پیوندهای نادیدنی، برای کارشاق هنر انتخاب می‌شود. انتخاب می‌شود که انتخاب کند، برگزیده می‌شود که برگزیند. وجود متراکم هنرمند، دارای استوارترین پیوندها با زندگانی تدریجی اجتماعی است که بر همه کس جاری است. هنرمند هم از سراتفاق تبدیل به کیفیت تأثیر بخش اجتماعی نمی‌شود. این کیفیت ناشی از سیروسلوک تدریجی کمیت هاست. هنرمند از پای بُته عمل نمی‌آید. هنرمند درنگاه نخست برآیند زندگانی خویش، ودرگام های ممکن بعدی - گاهی - برآیند زندگانی جامعه وتاریخ خویش است.

بنابراین، اطلاق نام هنرمند به هر «کس» باید اندکی با تردید همراه باشد. زیرا درکسوت هنرمند، هر گاه انسانی نتواند برآیند منطقی زندگانی وجامعه خویش باشد، و نتواند خود را در موقعیت باز یابد وباز شناسد، و«خود» او در رابطه با پیرامونش بافت نخورده باشد، نمی‌تواند از «خود» تعمیم پذیرش آغاز کند ولاجرم بازتاب وجودش در رنگ ودرصدا، درحجم ودرکلام، جز سراب نخواهد بود، سرابی تهی وار وشاید موقتاً فریبا. چنین بیگانه‌ای، ناچار بر بام غیر به خروسخوانی می‌ایستد. از بام وباروی خویش نمی‌تواند آوائی برآورد. چراکه اوبام وباروئی ندارد. چنین کس در فضا معلق است. زمین زیر پایش نیست. از پیوند واقعی زندگانی به دور افتاده است. چنین کسی، نخست از حوزه وجود خود، از سیمای یک آدم واقعی به دور افتاده است. اودر امکانات تصنعی وقراردادی وتقلبی، خود را برپا نگاه داشته است که دایره کار ورفتار خود را به نحوی واقع بینانه تعیین نکرده است. پس هوایی حرف می‌زند، نه زمینی. نمی‌تواند دریابد از

کجا و چرا می‌نویسد. کارش و رفتارش درکار، پشتوانه ندارد. آنچه می‌گوید، چون از بادگرفته دریاد هم می‌رود. در حد اعلایش، «نظری» است و هنر جو را تنها «نظر» بس نیست. همواره، در هر زمان گنجاهای هنر با عصاره تجربه شده زندگی پر شده و زان پس «نظر» از آن فرآیند شده است. هنر «نظر» را در بطن خود حمل می‌کند. آن پدیده که با هیاهوی «نظر» بازانه، دیده‌ها را می‌رود بر آنچه واقعاً هست ببندد، بدل است. عکس مار. سازنده آن نیز کسی است که جامه غیر به عاریت برتن کرده و خود به ریش و کلاه او آراسته است. چنین کس، هر قدر هم داعیه حسن نیت و عمل نیک (!) داشته باشد، سود جوئی بیش نیست. در پی جستن «حضور» خویش است، نه در جستجوی «وجود» خویش. و چه بسیاری امروزه دیده می‌شوند که «حضور» خود را در نوشتن می‌جویند. چنین پنداری به ایشان دست داده است که اگر ننویسند، بازی نکنند، کارگردانی نکنند، شعر خوانی و نمایشگاه راه نیندازند، حضور ندارند. بنابراین، امروزه کار اصیل و عمر فرسا، به ویژه کار - اندیشه، یعنی ارزش عمده آدمی در میان قشری بی‌مایه تبدیل به «خودنمایی» شده است. کمتر دیده شده که درکار هنر، غرض نهائی، یعنی جوییدن کمال، منظور باشد. برای اینکه تاخت و تاز خشک اندیشه را پیشگیری کرده باشم، می‌افزایم که هرگاه هنرمندی توانای بخشندگی ذره ذره موجودیت خویش باشد، بی‌شک خواهد توانست هم تأثیری عمیق روی زندگی بگذارد: حیلت رهاکن عاشقا، فرزانه شو، فرزانه شو.

دریغ از آن بلند پایگی‌ها و پرمایگی‌های باستانی، دریغ از آن آفریننده‌ها و آفریده‌های افسانه وار که رخت از میان بسته است، و گزافه نیست اگر بگویم که جای خود به ناچیزی جانکاه سپرده. گسترش در سطح، امکان پیدایش ثقل را از یاد برده است. ارزش‌ها متلاشی می‌شوند. تکه‌های خون بر برکه‌های آب.

هنگامی که فرد ویژگی و شخصیت خود را بیش از پیش باید بازیابد، در این بازار آشفته نه تنها درکار گم کردن خویش است، بلکه دارد تئمه خود را هم از دست می‌دهد. افراد - در جامعه ما - به جای اینکه در رشته و استعداد خود ارزش انسانی شان را باز یابند، می‌روند تا با چنگ انداختن به هر رشته‌ای آن نابهنجاری را که جامعه به ایشان تحمیل کرده، جبران کنند. زن خانه دار و کفشدوز به یک اندازه بیزار از بی‌ارزشی موقع خود، خواهان بازیگری در فیلم‌های تبلیغاتی هستند. کارمند و پاسبان رو به شاعری می‌آورند.

شاعر و بازرگان زاده، دلزده از پیشه خویش، به مانکن شدن گرایش دارند. دهقان و غربتی به یک اندازه خسته از بی حاصلی کارخویش، در آرزوی کارمند شدن می‌سوزند. آشفته‌گی و بیجا و بجائی سراسر زندگانی را به نحو پلشتی پرکرده است. همه، در این سرزمین همه کاره‌اند، و در نتیجه همه هیچکاره. همه چشم به آخور هم دارند. این همه ناشی از گسترش فقر در سطح معنوی و مادی آن است و اینکه ارزش آدمیزاد - هر آدم در جای خود - به کار گرفته نشده است. بنابراین، هنگامی که فرد همچون تجلی توانائی‌ها و ارزشهای درونی خود از سوی محیط به رسمیت شناخته نمی‌شود، می‌زند تا به «نمود» دست یابد. پس، معلق و وارو می‌زند. چه بسا آرزو می‌کند به جای گند ناک‌ترین چهره‌های «شو»ها باشد. اما چهره باشد. حالا که «نمود» در جامعه «بود» را جعل کرده است، فرد هم به طور طبیعی می‌زند که «نمود» بیابد. و «نمود» یافتن در حوزه‌ای وسیع که نام هنر را بر خود نهاده است، بسی میسرتر است تا - مثلاً - حوزه اقتصاد. پس می‌بینیم دیگ هفت جوش فحشا و فساد و لات منشی هنر مصور را پر می‌کند، بی مایگی و خودپسندی‌های سرکوفته، به حوزه هنر کلام می‌تازد، قرطاس بازی به هنر حجم... و همین جور رداین خط را بگیر و برو. در نتیجه ویژگی منش در جامعه گم شده است و کار به جائی کشیده که اگر کسی بخواهد در پیوند با کار و حرفه خود، چهار چوبی برای زیستن بجوید، از هرسو مورد طنز و طعنه و حتی دشنام قرار می‌گیرد. ابروباد و مه و خورشید و شرایط چنان فراهم آمده که هرکس وظیفه دوم خود می‌داند - البته وظیفه اولی ندارد - تادرهکاری دخالت بکند مگر درکار مربوط به خودش. بنابراین، هیچکس کاری نمی‌کند. یابه عبارتی، هیچکس کار درست و عمده‌ای نمی‌کند. کار عمده‌ای صورت نمی‌گیرد. روابط انسانی که در ذات خود، سازنده باید باشند، مخرب شده‌اند. آن کس که خود نمی‌تواند بدود، پا پیش پای آن که می‌تواند بدود، می‌اندازد. گوئی هوانسانی در خراب کردن دیگران، بازداشتن دیگران از کار، و فروکشیدن دیگری تکلیفی حتمی دارد (بخل شرقی!)، و پنداری هر محیط - چه کوچک، چه بزرگ - فقط وظیفه دارد دیگری را در خودش مستحیل کند، حل و هضم و نابود کند. نقش وارونه اجتماعی گرائی؟

سرانجام باید با پشتوانه‌ای معتبر، این عبارات به مردم گفته شود که : باور کنید لوکوموتیورانی کار عمده‌ای است. معدنچی گری کار عمده‌ای است. کشت و برداشت و تراشیدن آهن هم. این جور کارها به جای خود خیلی اساسی تراز ادبیات - آنهم به

صورت کاذبش - هستند. زیرا با حیات اجتماعی بشر ربط ملموس و مستقیم دارند. در دایرهٔ علوم نیز راه باز و جاگسترده است. رسالت (!) آگاه ساختن دیگران هم حدود نامحدودی دارد و ظرفش فقط «قصه» نیست. نیز خاصیت عمدهٔ «بودن» فقط «نمودن» نیست. «نمود» تنها جنبه‌ای از «بود» است. آیا کم هستند و بوده‌اند «بوده» هائی در تاریخ و در جامعه، و کلی‌تر از این، در هستی که پیش چشم ما اصلاً نمود ندارند؟ آیا ما می‌توانیم ادعا کنیم چون در نظر ما «نمود» ندارند، پس نیستند و نبوده‌اند؟ البته بالطبع هر بودی را نمودی هست که سرانجام کارشکفته می‌شود. اما فاصلهٔ آغاز تا انجام چگونه باید پر شود؟ نه مگر درناگیری انتخاب به صورت آرام و تدریجی، با رعایت منطقی درونی درکاربرد نیرو، و یادگیری مداوم؟

شاید خواننده بخواهد از زبان من بشنود که شیوهٔ اینان دنبالهٔ کدام شاخهٔ ادبی - هنری و ادامهٔ کدام رشتهٔ اندیشگی - فلسفی است؟ حق این است که چنین پرسشی بشود. پاسخ نیز روشن است. از آن روکه ماهیت چنین ادبیاتی برما روشن و آشکار است و به حدود جعلی آن واقفیم، پس در داعیهٔ وابستگی آن به رشته‌ای فلسفی نیز بی‌درنگ شک می‌کنیم: نه هرکه سر بتراشد قلندری داند.

همان گونه که پیشتر اشاره کردم، اینان درکار بهره جویی خود با حرص و ولع می‌کوشند مخالف‌خوانی‌های کودکانه‌ای را جایگزین ضدیت‌های ناگزیر جا بزنند. اما از آن روکه ساخته‌های ایشان، خود به خود فاقد جوهر لازم هنری است، ناچار و به مصلحت، خود را به دمب فلسفه می‌چسبانند و «فلسفه علمی» نقابی شده است برای پوشاندن خوره - و خنازیر چهره‌ها، و جوازی شده است برای ورود به میان مردم گرسنهٔ نان و تشنهٔ فکر. دانسته باید بشود که ایشان با فراچنگ آوردن این نقاب، دارند از قیل دو پدیدهٔ اساسی زندگانی سوء استفاده می‌کنند. اول مردم، یعنی ارزش آفرینان واقعی زندگی انسان، دوم، اندیشه، یعنی مشعل کوره راه‌های سیر و حرکت همین مردم. امروزه دارد باب می‌شود که هیچ بی‌مایه‌ای خارج از دایرهٔ «مسئولیت» و «فلسفه علمی» کلاه سر دیگران نگذارد. من درجائی نوشته‌ام: «حرافان درمانده موضوع مردم، هنر و انسانیت را بی‌آنکه خودشان ملتفت باشند، تبدیل به غذاهای رنگارنگی کرده و بر سفره چیده‌اند و دائم به آن لیس می‌زنند. این ها کم کم دارند تبدیل به یک قشر اجتماعی می‌شوند که در ازا اندکی

۱. به اندازۀ «بود» باید «نمود» خجالت نبرد آن که ننمود و بود. سعدی

دانش و مقداری انسان دوستی که به خود چسبانده‌اند، مبالغی امتیاز را دارند به خود اختصاص می‌دهند. این‌ها دارند نان «دانستن» خود را می‌خورند. بنابراین، اگر این فضلا نمی‌دانستند که مردم فقیر هستند و گرسنه هستند و اقتصاد ناسالم است و استعمار وجود دارد، لابد گرسنه می‌ماندند یا مجبور بودند برای سیرکردن خود کارکنند.»

چنین گفته‌ام و هنور هم می‌گویم. امروزه دکان‌هایی گشوده می‌شود که متاع‌های قلابی را در آنها با برچسب «فلسفه علمی» و «مسئولیت» و «هنر اجتماعی» به دیگران می‌فروشند. البته باید از ایشان پرسید:

هنر غیر اجتماعی چیست؟

و باید به ایشان گفت: «حیلت رها کن...» و تمام!

عشق، عاشقان را؛ جام جم، شما را*

ما به یکه تازی خو کرده ایم. لیک، از آن خو نپذیرفته ایم. این نکته ظریفی است. خو کردن، اما خو نپذیرفتن. یعنی در قلب واقعیت بودن، و تن و جان به واقعیت نسپردن. آنچه اینجا می خواهم مطرح کنم صرفاً موضعی است و به گفتار شخص آقای قطب زاده در زمینه رادیو تلویزیون، در برخی موارد، مربوط می شود. یعنی به آن ارزش های والا ئی که ایشان از پشت سنگر «پابره نه ها» به سُخره گرفته اند. پاسخی به سخنان ایشان که آشکارا به وهن پهلوی می زنند. در این گفتار، من سر آن ندارم تا درباره حقوق تمامی مردم، در بهره وری از صدا و سیمای خودشان - رادیو و تلویزیون ایران - سخن بگویم. این مطلب جای خود دارد. اینجا من فقط می خواهم از آقای قطب زاده بپرسم که: چرا و به چه حقی زبان وهن به گروه ها گروه مردم ایران گشوده اند؟ براستی، چرا؟ آیا قدرت، به همین سرعت فساد می آورد؟ یا این که ما ایشان را نشناخته بوده ایم؟! ای کاش ما مردم پابره نه ایشان را بهتر می شناختیم تا منطق گفتارشان را روشن تر درک می کردیم.

جناب ایشان از پشت سنگر پابره نه ها (اصطلاح خودشان) مبارزین ملت را به مسخره گرفته اند. چرا؟ این مطلب گنجایش آن را ندارد تا به تعاریف عالمانه - همان قدر که آموخته ایم - بپردازیم. اما به اختصار توان گفت این تعریف که «مردم عبارت است از توده ای درهم فشرده و بی شکل ...» دیری است تا کهنه و مندرس شده و نادرستی آن به اثبات رسیده است. هم از این مقوله است تعریف گنگ و کلی «پابره نه ها». منظور تان از پابره نه ها چه کسانی هستند؟ آیا با بیان کلی، قصد آن ندارید که واقعیت طبقات و اقشار و

گروه‌های اجتماعی را نادیده و پنهان نگاه دارید؟ قصد انکار هویت‌ها در این بیان نهفته نیست؟ خودتان بهتر از من می‌دانید که چرا؟ اما جناب آقا، خوب است به این نکته توجه کنید که مردم ما از هوشیاری خاصی برخوردار هستند، که مردم ما همان مردم بیست و پنج سال پیش نیستند، حتی مردم بیست و پنج روز پیش نیستند. در همین ده ساله اخیر، تیراژ کتاب از یک به هزار رسیده است. و این کتاب‌ها را همین مردم می‌خوانند. صرف نظر از مسائل جاری جهان که خود بسی اندیشه برانگیز بوده و هست.

شما از پشت سنگری که برای خود ساخته‌اید، به روزنامه نگاران ما، نه انتقاد که اهانت می‌کنید. چرا؟ آیا شما نمی‌دانید که مدیریت مالی و وابستگی‌های آنچنانی صاحبان امتیاز، با روزنامه نگاران زحمتکش ما دو مقوله جداگانه است و حق نیست که این دو درهم آمیخته شود؟ البته ادعای شما درباره برخی از روزنامه نگاران، صادق است. من نیز خوشخدمت هائی را می‌شناسم که در مسیر روزنامه نگاری خود تا حد مدیریت روابط عمومی فلان مؤسسه هنری ترقی (!) کردند. اما به این افراد مشخصاً باید اشاره شود. در مورد همین رادیو - تلویزیون هم، افرادی را می‌شناسم که از اینکه افتخار مصاحبه با هویدا درباره مشکلات خوانندگان کاباره‌ها نصیب ایشان شده بود، گل از گلشان می‌شکفت، و حالا همان‌ها (خجالت هم نمی‌کشند) از پشت همان میکروفون‌ها درباره شهدا داد سخن می‌دهند! ولی نمی‌توان این موضوع را در مورد همه اعضا رادیو - تلویزیون تعمیم داد. بلکه باید با جرأت و جسارت گوش این نوکر منش‌های مشخص را گرفت و بیرونشان انداخت تا باز هم بروند برای هویدا غمزه بیایند. در مورد روزنامه نگارها هم همین‌طور. خوشبختانه روزنامه نگاران، بخصوص در بعضی روزنامه‌ها، خیلی زود محیط کار خود را از وجود ناکسان پاک کرده‌اند. اما وقاحت برخی افراد حدی ندارد. به هر حال، آن که در روزنامه‌ای زحمت می‌کشد، تا آن که چند تا تلفن جور و اجور با خطوطی مشخص و نامشخص روی میزش هست، فرق دارد. تا آنجا که من به یاد می‌آورم - گرچه با روزنامه‌ها به ندرت کار کرده‌ام - بسیاری از روزنامه نگاران ما همزنجیران مبارزین ملت بوده‌اند. با پوزش از آن‌ها که نامشان در خاطرم نیست، اما در هر حال روزنامه نگاران - بگذریم از استثنائات - با اعتصاب به موقع خود، کوس رسوائی رژیم را در جهان به صدا درآوردند. و این از ارزشی والا برخوردار است و نیابست - چون در لحظه‌ای بر مراد یک فرد قلم نمی‌زنند - مورد اهانت قرار بگیرند، که این قابل تحمل نیست.

البته درمیان تمام اقشار جامعه، گوناگونی هائی وجود دارد. منش‌های متفاوت هست. مثلاً اشاره شما به روشنفکران خود فروخته، موضوع قابل درکی است. اما این حرف را از من داشته باشید که روشنفکرانی از آن دست بزودی با نقابی تازه، برآستان شما، به چانه زدن بر سرقیمت خود، خواهند ایستاد. (ومواظب باشید کلاه سرتان نرود. چون چندان قیمتی هم نیستند!) وجای شگفتی نباید باشد. اما این را نیز بدانید که سرزمین ما ایران، هرگز از وجود آزادگان تهی نبوده است، واین «بازی» نیست. به موضوع بازگردیم.

شماطی بیانان‌تان با واژه «بازی» زیاد بازی کردید. اگر دقیقاً به یاد داشته باشم، به تعرض گفتید که: «من با هرنوع بازی نمی مخالقم؛ آخوند بازی، پرولتر بازی، روشنفکر بازی، مبارز بازی و...» البته، همان گونه که اشاره کردم، از پابرنه‌ها (اصطلاح خودتان) سنگری ساختید تا در اهانت به همه گروه‌ها و اقشار اجتماعی دست وزبانتان باز و دراز باشد. حال اگر بتوانم، نمونه‌هایی از قشرها و طبقاتی را که شما نام برده‌اید، به صورت عینی و ملموس شاهد می‌آورم تا آشکار بشود که بیانات شما بسیار ناروا بوده است، وحتی اگر «ناسزا» هم تلقی بشود، دور از واقعیت نیست. در مورد روحانیت که شما خود بهتر از من می‌دانید، ملت ایران چه در دوره مشروطیت، چه در دوره حاضر، چهره‌های درخشان و تابناکی در مبارزه با بیدادگری به خود دیده است که این چهره‌ها برای همیشه در وجدان ملت جاوید خواهند بود. فی‌المثل سیدجمال‌الدین اسدآبادی، آیت الله شیرازی در مشروطیت، و آیت الله العظمی خمینی که شما نیز افتخار مجالست ایشان را داشته و دارید. درامروز ما مردم ایران نیز همواره از ایشان همچون شخصیتی که رهبری برانداختن نظامی کهنه را با پایمردی به عهده داشته‌اند و ملت ایران به رهبری ایشان گام درآستانه نظامی دیگر نهاده است، با افتخار یاد می‌کنیم و یاد خواهیم کرد.

اما از جهت اینکه قول دادم شما را با نمونه‌های عینی و ملموس اقشار اجتماعی و، درجهت اینکه گفتارتان نادرست است آشنا نمایم، می‌باید از مجاهد کبیر و میهن دوست آیت الله العظمی طالقانی - که عمرش دراز باد - یادی بکنم. گرچه حق مطلب، در فرصتی دیگر و جایی دیگر، می‌بایست به این قلم ادا شود، که عمری اگر باقی باشد، ادا خواهد شد. مردی به متانت و بی‌پیرایگی، انسانی برآستی آزاده و وارسته، مجاهدی پیشرو و بلند نظر و اندیشمندی واقع بین و بیگانه با هرگونه خودپسندی. انسانی

مستغنی و بی‌نیاز که در عین اتکاء بر موازین عقیدتی خود، از چنان شهامتی برخوردار بود که از مبارزات ارانی کمونیست برضد رضاشاه به نیکی یاد می‌کرد. در آفتاب نیمروز بند یک اوین، که شنیدن سخنان دلنشین او برای حقیر بسی دلنشین بود، در اشاره به دوره‌های به زندان افتادن خود با غروری انساندوستانه، از غرور و پایداری ارانی یاد می‌کرد، و پایداری ایشان را صادقانه برمی‌شمرد. از زنده‌یاد جلال آل احمد یاد می‌کرد و با همان سادگی نجیبانه در کلام خود می‌گفت: «بنویسد. بنویسد. بنویسد.»

می‌گفت: «شما نویسنده‌ها باید آنقدر بنویسید تا خانه ظلم خراب شود. تا آزادی برسد.»

آهنگ متین این کلمات ساده و صادق، همچنان در گوش من است و هرگاه به رفتار می‌اندیشم، برکفایت اخلاقی و سیاسی و روشن‌نگری او در وجدانم افزوده می‌شود. به یاد می‌آورم که احساس می‌کردم محرومانه‌ترین مسائل زندگی ام را می‌توانم، بی‌هیچ هراس روحی، با او در میان بگذارم. چرا که آیت‌اله طالقانی به راستی مثل یک پدر بود. پدر بند. و این «بازی» نبود، جناب قطب زاده.

موضوع پرولتاریا نیز «بازی» نیست. زحمتکشان، به رغم خواست ذهنی من و شما، حضور دارند و این امری بس جدی است. شما شاید به یاد نداشته باشید - چون در ایران نبودید - روزی را که در کاروانسرا سنگی راه برسیل کارگران بستند و به سوی ایشان شلیک کردند؛ و گلوله، «بازی» نبود، جناب آقا. نه اگر من و شما، اما سنگ‌های کاروانسرا سنگی شاهدند و این خون، همچنان تازه مانده است. از شما چه پنهان، به سوی کارگران کوره پزخانه نیز شلیک کردند. و در ایران ناسیونال هم، کارگران را تازیانه زدند. و هیچیک از این کردارها «بازی» نبود. بسی جدی و صریح بودند این کردارها. به صراحت صدای همین گلوله‌ها، که هم اکنون من می‌شنوم. باور کنید! اما گویا شما در تمام این دوره‌ها سرگرم بدست آوردن مدرک تخصص «مبارزه با رژیم» - اصطلاح خودتان - بودید. در گفتار تان به «روشنفکر بازی» اشاره کردید.

به نظر می‌رسد علاقه‌ای به سیر عینی جریانات پیکار نابرابر در ایران نداشته‌اید، و گرنه تا امروز حد روشنفکران صدیق این آب و خاک را در جریان حرکت اجتماعی دریافتی بودید. جریانی جدی، با روشنگرانی جدی. اگر روشنفکران ما قبول کنند که پاهای

خود را در معرض نگاه چون شمائی قرار بدهند، هنوز هم می‌توانید جای دندان های کابل را که گوشت و عصب از کف پاهای ایشان برکنده است، نظاره کنید. اکبر میرجانی (یک روشنفکر) زیر شکنجه بیست کیلو از وزنش کاسته شد. حسام (روشنفکر و نویسنده) استخوان کف پاهایش بیرون زد. یلفانی و رحمانی نژاد (روشنفکر و هنرمند) هفته‌ها نتوانستند روی پاهایشان بایستند و ناچار، در بیمارستان بستری شدند.

متهمی از همان گونه برای من که شب به سلول برده شده بودم، درباره سلطانپور گفت: «سعید چهارشب از درد نخوابید. استخوان پایش چرک کرده بود. ناچار شدند ببرندش بیمارستان.»

خاکسار و درویشیان و صدها روشنفکر میهن پرست و بشردوست دیگر (که دروغا نامشان دریادم نیست) نیز به همچنین.

نه، آقا، این‌ها «بازی» نبود. فاجعه جان، فاجعه پوست و عصب و استخوان بود. این‌ها در کار بدست آوردن مدرک «مبارزه بارژیم» نبودند. این‌ها مبارزه با ستم را لحظه به لحظه می‌گذراندند و هم اکنون نیز در میان شانه‌های مردم خود، بی‌داعیه‌ای گم‌اند. اما مردمان دانند که آنچه بر ایشان رفت، «بازی» نبود.

از مبارزان ملت ما، ترکیب لوٹ شده «مبارز بازی» را می‌سازید.

البته فراخور لیاقت و در صلاحیت خود ایشان است تا در برابر رویدادها چگونه تصمیم بگیرد و چگونه عمل کنید. اما من «متفرد» نمی‌توانم در برابر ناروایی سخن شما، چون بسیار «متفرد» های چشم براه «بینم چه می‌شود؟» خاموش بمانم. و اگر خموشی را خطا می‌بینم، شاید از این روست که زمانی محدود و محدودی اندک، من نیز افتخار همبندی با مبارزین را داشته‌ام. و در این مدت خصلتی چون «بازی» چنان که شما ترکیب می‌کنید، در ایشان ندیده‌ام.

گرچه این قلم وظیفه خود می‌داند که در فرصتی مناسب، از این گرامی فرزندان میهن، تصویری فراخور و در شأن پایمردی هایشان به دست بدهد، اما ناچار از اشاراتی گذرایم تا به شما بیشتر بقبولانم که قضاوتتان عادلانه نیست.

حکایت:

می‌آوردنش. دوساعتی است که او را برده‌اند. در سلول باز می‌شود، او به درون هل داده می‌شود و در سلول بسته می‌شود. دست به دیوار می‌گیرد. راه نمی‌تواند برود.

روی پاشنه پاها به دشواری خود را نگاه می‌دارد. پاهایش ورم کرده‌اند و جا به جا خوشه‌های خون پاشیده است. پیشانی‌اش عرق کرده. بفهمی نفهمی می‌لرزد و به نظر می‌رسد که کتک بدن را سرد می‌کند، یادست کم، بعد از کتک عرق برتن سرد می‌شود. هم‌زنجیرش ناگاه از کنج سلول نیم‌خیز می‌شود. وحید به سوی بازگشته می‌پرد و تقی نیز کنار او قرار می‌گیرد. زیر بغل‌هایش را می‌گیرند و او را به سر جایش می‌آورند. او مایل است که خودش راه برود، اما واقعیت چیز دیگری است. پاهایش گیر ندارد. روی جا می‌نشانیمش، هیچ نمی‌گوید. انگار گلایه‌ای از سرنوشت خود ندارد. به خود و به راه خود عارف است. هم‌رمز او، خود به تازگی جیره بیست روزه تازیانه را دریافت داشته و نمی‌تواند حرکت کند. نیز از امکان چشم‌های فضول بیمناک است. او نباید با هم‌پرونده‌اش حرف بزند. چون هرآن امکان بازجوئی مجدد وجود دارد. ما هم این را می‌دانیم. خود هم این را می‌داند. (درک می‌کنید آقا؟ برادر با برادر نمی‌تواند حرف بزند.) از این ها گذشته موضوع چندان غیر عادی نیست. مصطفی، خود دوهفته یک بار، پنجاه ضربه می‌خورد، برمی‌گردد و سرجایش می‌نشیند و نگاه می‌کند. یعنی درست بعد از اینکه ورم پاها می‌خوابد، او را می‌برند و بعد از یکی دوساعت برمی‌گردد. برای هم‌پرونده‌اش هم عادی است. نیز برای وحید و برای تقی. این منم که می‌بایست نظاره فاجعه را عادت کنم. وحید به کنج سلول، آنجا که پشت در است، می‌رود تا آب و نمک درست کند. تقی با هوشیاری و خبرگی، حلقه چشم را تنگ می‌کند و به روزن استثنائی سلول می‌چسباند تا راهرو را بباید. من، تکه‌ای از یک زیر پیراهنی را که قبلاً برای پانسمان آماده شده است از لای پتو بیرون می‌کشم و پیش پاهای شکنجه شده می‌نشینم. کار باند پیچی خیلی به سرعت باید صورت بگیرد. مبادا ناگهان بازجو در را بگشاید و ما را حین ارتکاب جرم - مداوای پای دوست - ببیند. تقی مراقب است. آب نمک آماده می‌شود. وحید، این انسان شریف و نجیب، که پنداری به جای هر خوی و خصلت، سرشار از صدق و شرف است، آب را می‌آورد. متهم به پاهایش نگاه می‌کند. پاها واقعاً درشت شده‌اند. با آب و نمک پاها را مالش می‌دهیم و من - چنان که بنماید خبره هستم! - به کار باند پیچی پاها می‌شوم. کار، تمام. متهم پتو را به روی خود می‌کشد. تقی، چشم از روزن برمی‌گیرد. سلول، ساکت است. سیگاری - اگر مانده - روشن کنیم!

شب، تا آن سوی نیم شب مصطفی نا آرام است. من عادت به بینخواهی دارم

و مصطفی را می‌پایم. مصطفی زیر پتو به خود می‌پیچد. می‌بینمش که ناگهان برمی‌خیزد، رو به قبله می‌ایستد و اقامه می‌بندد. الله اکبر نماز. نماز کی؟ نمی‌دانم!

فردا و فرداها. غروب، مصطفی را می‌برند، پُرافتاب، همپای مصطفی از سلول بیرون می‌رود. به هم‌زنجیرش نگاه می‌کنم. او به من نگاه می‌کند. وحید و تقی نیستند. شب عید، آن‌ها را به زندان قصر برده‌اند. سلول غریب است. حرف نمی‌زنیم. فقط چشم‌هایمان حرف می‌زنند: نکند مصطفی دیگر برنگردد؟! ... و بر نمی‌گردد.

مصطفی دیگر بر نمی‌گردد. جوانکی پتویش را غصب می‌کند. پسرک کاسب است! بعد می‌فهمیم که مصطفی، همراه هشت تن دیگر، همراه جزنی‌ها و سورکی‌ها و چوپانزاده‌ها تیرباران شده‌است.

می‌شنوید آقا؟ این «بازی» نیست. مصطفی لبخند معصومی داشت. و هم‌پرونده‌اش، دیگر لبخند نزد. می‌شنوید؟ صدای شلیک را در سپیده دم می‌شنوید؟ سیزده گلوله در قلب ایران شلیک می‌شود.

آن‌ها، آتش شدند که عاشقان سرجان خود چانه نزنند. مادر سرمدی دیگر نگرست. من صدای شهادت را، در آخرین نماز، از لبان مصطفی می‌شنوم. آیا شما هم می‌شنوید؟ گمان نمی‌کنم!

نه، این «بازی» نبود، مردان ملت ما، گفتند «نه» و مُردند. من صدای «نه» گفتن‌ها را می‌شنوم.

او گفت «نه» و مُرد! چه آسان؟!

اما... توضیح عاشقان چگونه توان کرد؟ وصف صلا‌ی عشق چگونه؟ باری... ما به یک‌ه‌تازی خو کرده‌ایم. لیک، از آن خو نپذیرفته‌ایم. این نکته ظریفی است. خو کردن، اما خو نپذیرفتن، یعنی در قلب واقعیت بودن، و تن و جان به واقعیت نسپردن.

پس، ای دولتمرد، جای غمی نیست. هیچ جای غمی نیست:
عشق، عاشقان را؛ جام جم شما را.

آزادی

ایدئولوژی مشترک همه نویسندگان جهان است *

پس از گذشت هشت سال شما - یعنی نماینده‌ای از جانب مطبوعات - آمده‌اید سراغ امثال من و سه سؤال آورده‌اید و می‌خواهید پاسخ‌های فنی لازم را در همان محدوده بگیرید. و این کار چنان است که گوئی در طول این مدت هیچ چیزی رخ نداده و فقط یک فترت اتفاقی بوده است بین نویسنده و مطبوعات از طرفی، و نویسنده و جامعه از طرف دیگر، در حالی که دوست عزیز، اصلاً چنین نبوده و نیست. نمی‌خواهم از شما بپرسم این زمان گم شده کجا رفته است. و نیز نمی‌خواهم از شما بپرسم که آیا تمام معضلات قدیم و جدید اجتماعی - فرهنگی ما حل شده و مانده است به طرح این سؤال و پاسخ آن‌ها، و نیز نمی‌خواهم و نباید هم بخواهم که با ترتیب و انجام این گفتگوی محدود و محصور تأیید روی این تلقی بگذارم که «طوری نشده، هر روز خودش یک روز نو است.» نه، زیرا پیش از آنکه به سؤالات شما پاسخ بدهم ده‌ها مسئله در ذهنم می‌جوشد که - دست کم - پیش از طرح آن‌ها، ذهنم آمادگی پاسخ به سؤالات فنی را ندارد.

نخست اینکه در جریان گذر زمان و زندگی مشقت بار جاری، من و امثال من چنین احساسی داریم که بنابراین گذاشته شده تا ما حرف و سخن هایمان را با سایه خود بگوئیم، و این که آیا ما تا آن حد کله پا شده‌ایم که کارمان به حرف زدن با سایه خود کشیده یا نکشیده باشد، به ظرفیت و تجربه و بردباری یکایکمان مربوط می‌شود، که خوشبختانه چنان اتفاقی نیفتاده و ما همچنان فکر می‌کنیم مورد گفتگو و مخاطب حرف و سخن،

جامعه است و نه سایه خود. چه بسا برپایه همین اصل و اساس است که چنین گفتگویی را می‌پذیریم یا نمی‌پذیریم. یعنی که برخی می‌پذیرند و برخی نمی‌پذیرند، و در هر دو حالت منظور همان است که موضوع و مورد گفتگو نه سایه خود، که جامعه باید باشد.

بنابراین، پیش از پرداختن به سؤالات شما ضروری می‌دانم چند نکته اساسی را عنوان کنم و در این عرصه ابتدا می‌خواهم ناسزاهایی را که در طول این مدت از طریق رسانه‌های گروهی - مطبوعات و غیره - به ناروا بر ما روا داشته‌اند، به مصادرش برگردانم. زیرا هرگاه مناسبتی پیش آمده است، افرادی در کمال بی‌فرهنگی از ابزارهایی که در اختیارشان گذارده شده به نویسندگان، شاعران و دیگر هنرمندان ناسزا گفته و با حرف‌های درشت‌ان خود، سیمای هر یک را به زشتی بهتان آلوده‌اند. بدیهی است چنان‌گونه‌هایی از برخورد با خدمتگزاران هنر و فرهنگ جامعه، چه نویسنده، شاعر، پژوهنده و... با سلیقه‌ها و عقیده‌های مختلف و گاه متعارض، در نهایت کوششی زشت در جهت تحقیر خویش یک ملت است و نباید انگاشته شود که چنان قلم‌هایی سرخشم را کوبیده‌اند، و چون در این گمان پای بفشارند در آن صورت داوری این که خصم ارزش‌های فرهنگی یک ملت چه کسانی هستند، خود به خود برعهده جامعه گذارده می‌شود که بازتاب آن را در جای جای زمانه می‌توان دید. بخصوص تأکید می‌کنم که از جنبه اجتماعی چنان رفتاری دون شأن حدوداً صدساله مطبوعات این کشور - اگرچه سراپا رسمی و دولتی - است، اگر درک متعالی وجود داشته باشد. نیازی نمی‌بینم که توضیح بدهم درباره لزوم و حتی ضرورت برخورد عقاید در صورت‌ها و جلوه‌های متین آن، کاری که از همه جهات مغایر و مخالف شگردهای هرزه‌درایانه است و آن الزامی پوش و تکامل اندیشه‌ها و عقاید است و عامل عمده‌ای در جهت نو نگه‌داشتن اندیشه و نو شدن همیشه آن. بنابراین، با کمال احترام آن زشت‌زبانان را نیابتاً به مأخذ و مصادر باز پس فرستاده می‌شود. زیرا چنان برخوردی گیرم خصمانه، از هیچ وجه منطقی ممکن برخوردار نیست و در چنان قلم‌هایی بدخواهی و بخل آمیخته به نوعی جزمیت از قلمرو کینه‌ها برمی‌گذرد، چندان که نمی‌توان در نوعی از بدترین اخلاق اجتماعی - سیاسی هم حتی توجیه‌اش کرد. زیرا در بدترین نظام‌های اخلاقی - سیاسی هم نمونه‌هایی نداریم که افرادی عمیقاً بی‌مسئولیت و در عین حال مؤید، یافت و تقویت بشوند تا در جهت هتک حرمت‌های فرهنگی و هنری یک ملت - هر چه و با هر کیفیت که هست - قلمرانی

و دُرُفشانی بکنند. دُرُفشانی هائی که فقط به عاملین مستقیمش مربوط نمی‌شود، چون اگر چنان بود امکان درج نشدن چنان مطالبی از طرف سردبیر یا هیئت سردبیری ممکن می‌شد. استنباط این است که یا موضوع از حیطه چنان اختیاراتی فراتر است و یا شهرچنان بی‌در و دروازه است که هرکسی می‌تواند قلمه‌کشان درگذرهایش جولان دهد، فقط به شرط آنکه به ضد آنچه که عرف و اخلاق اجتماعی ارزش می‌انگارد، عمل کند. بدیهی است ما نویسندگان و شاعران و... برخورد می‌دانیم که بردبارتر و خوددارتر از آنچه تصور می‌شود، باشیم و این راهم بخشی از مشکلات خود بدانیم.

اما همین جا بگویم که این چنین رفتارهایی برای همیشه مشکل ما نخواهد بود، بلکه می‌تواند هم در ابعاد گوناگون به مشکل مشوقان و سازندگانشان بدل بشود.

دیگر اینکه شما درحالی آمده‌اید و می‌خواهید نظر مرا درباره کار و پیشه‌ام و فنون و احوال مربوط به آن بپرسید که من و امثال من - بفهمی نفهمی - در وضعیتی غیر فعال قرار گرفته‌ایم. یعنی اینکه نویسنده مقید به شرایطی است که بیشتر به صورت ساختگی بر او اعمال می‌شود. مشخصاً اینکه ما از آزادی نویسندگی، چه در نفس خلایقیت و چه در حوزه‌های امکانات چاپ و اجراء برخوردار نیستیم. حافظه جمعی هنوز از یاد نبرده‌است که اصلاً بنا نبود ما دوباره در همان وضعیتی قرار بگیریم که پیش از این قرار داشتیم. اما قرار داریم، و - متأسفم که باید اذعان کنم - بدتر. بنابراین، شما نمی‌توانید از ما توقع شنیدن پاسخ‌های یک نویسنده آزاد را داشته باشید. چون درحالی دارم به سؤالات شما فکر می‌کنم که برخی از همکارانم عملاً ممنوع القلم هستند و بی‌آنکه این ممنوعیت تصریح و تسجیل شده باشد، آثارشان چاپ نمی‌شود. مشخصاً می‌توانم اشاره کنم به فرهنگنامه ارزشمند «کتاب کوچه» و آثاری چون همسایه‌ها و داستان یک شهر و... در همین حال به عنوان مثال دارم به حقوق ضایع شده مدنی - فرهنگی خود و امثال خودم فکر می‌کنم. آثاری را می‌ریابند، جعل و تحریف می‌کنند و در سینماها به نمایش می‌گذارند. و نه تنها کسی یا هیچ مرجعی از این آقایان نمی‌پرسد شما چرا و با چه مجوزی این کارها را می‌کنید، بلکه چنین افرادی در آن پشت و پسله‌ها مورد حمایت قرار می‌گیرند و سال به سال هم از امکانات بیشتری برخوردار می‌شوند. فیلمنامه‌ای که در سال ۵۹ - ۵۸ نوشته شده و پیش پرداخت آن هم طی قراردادی از تلویزیون دریافت شده، بعد از دو - سه سال سر از سر درسیماها در می‌آورد به نام سارق مربوطه با اندکی جعل و تحریف و پرونده آن

در دستگاه حقوقی - اداری تلویزیون بی باقی گم می شود! حالا چرا؟ معلوم نیست. و جالب این است که شما در مقام نماینده یکی از روزنامه های رسمی مملکت در چنین وضعیتی می آئی بامن گفتگوی ادبی - فرهنگی بکنی که اگر به شما جواب منفی بدهم چیزی حل نمی شود، و اگر جواب مثبت بدهم باز هم امیدی به حل مشکلی نمی رود، زیرا مشکلات موجود در ضمیره و واقعیت حاکم بر ما نهفته است و آنچه گفته شود بیشتر از آن که پاره هایی ناچیز از واقعیت را بیان کند، نخواهد بود.

در حوزه چاپ و نشر کتاب هم و هکذا... کتاب می رود زیر چاپ، آماده می شود برای گرفتن کاغذ و بعد اجازه و بعد و بعد... و من و خواننده و ناشر همچنان برادر ارباب بی مروت دنیا باید بمانیم تا که خواجه کی بدر آید! مدتی می گذرد - فرقی نمی کند که شش ماه باشد، یک سال یا چهار سال - و ناشر بالاخره از مسئول و مسئولین مربوطه جواب می گیرد که به کتابش کاغذ نمی دهند. حالا چرا؟ این از ندانستنی هاست! ناشر می خواهد کتاب را با خرید کاغذ به قیمت آزاد چاپ کند، تازه مشکل قیمت گذاری پیش می آید. چون قیمت گذاری برحسب کاغذ با نرخ معمولی باید انجام بگیرد. مشکل دوتا شده و بالاخره لازم است معجزه ای صورت بگیرد تا هم کتاب چاپ بشود و هم ناشر ضرر نکند (چون هیچی نه دو - سه سالی سرمایه اش خوابیده بوده) و هم... و شما این روند انجام کار را مقایسه نکنید با نظیرش در کشورهای پیشرفته، بلکه مقایسه اش کنید با نویسندگی و کتاب در کشورهای موسوم به جهان سوم که در بیشتر مناطق ارتباط هنرمندان و نویسندگان با جامعه و مردم در آن حد از زندگی و زاینده گی و اخلاقیات است که هنرمند و آثارش چون قلب در سینه جامعه می تپند و هیچ اتفاق خطرناکی هم رخ نمی دهد! اما شما در جریان همین گفتگوهایتان با نویسندگانی از طیف های گوناگون می توانید متوجه بشوید که یکایکشان زیر فشارهای متنوع تا چه حد کج و کوله و دژم و کژخوی تر شده اند. چرا چنین است؟ آیا نویسنده به خودی خود چنین کژتاب و آشفته شده است؟ می دانیم که نه، چون او کژتابی های اجتماعی را برمی تاباند. نویسنده الزاماً متفکر نیست تا بتواند اجزا و عناصر هستی پیرامون خود را در تجزیه و تحلیل مشخصی ارزیابی و جای خود را در مجموعه مشخص کند. بخصوص در ایران ما که اغلب نویسندگان و هنرمندان بیشتر از بار عاطفی شدیدی برخوردار هستند و از این دیدگاه تعجب را بر نمی انگیزد اگر برخی نویسندگان و هنرمندان احساس کنند که تحقیر شده اند. آیا این تحقیر نیست که نویسنده

کتابش را بزند زیر بغلش ببرد ممیزی برای دریافت سهمیه کاغذ؟ که تازه اگر توفیق نصیبش بشود و حواله را دریافت کند باید راه بیفتد برود مرکز توزیع، وانت بار کرایه کند و کاغذ را تحویل بگیرد و ببرد بسپارد به چاپخانه مربوطه و بعد از چاپ و صحافی و چه و چه ... تازه ببرد برای دریافت مجوز... البته کار و تلاش برای انسان خوب و مقدس است، اما نه این که هرکسی کار خودش را بگذارد و برود دنبال کارهایی که در تقسیم اجتماعی کار به او واگذار نشده است. در چنین حالتی آقا... آزادی برای نویسنده باقی نمی‌ماند تا بار بردارد برای خلاقیت‌های بعدی؛ و نویسنده که بقال نیست عزیز من، تا ساخت و بافت شغلی‌اش ایجاب کند به خرید کلان و فروش خُرد خُرد آن از دست دیگر. چه اصراری است که در جامعه ما همه چیز کله پا بشود؟ آیا با کله پا شدن همه چیز، چیزهای دیگر سرپا خواهد ماند؟ این که هرکسی خودش برود توی صف سهمیه کاغذ، درست مثل رفتن توی صف سیگار، دیگر به شرایط جنگی و ضیق اقتصادی و حالت استثنائی مربوط نمی‌شود، بلکه از لحاظ اخلاقی - روانی کاری است در جهت خوار شمردن همه ارزش‌های انسانی بر اصل و بنیاد سوءظن و عدم اعتماد اجتماعی، و از لحاظ اقتصادی اقدامی است در جهت بازگشتن به ابتدائی‌ترین شکل بندی اقتصادی در تولید، چیزی در حدود قبل از عهد دقیاوس. در حقیقت جامعه ما دارد به سمتی برده می‌شود که خدمات اجتماعی - تولیدی متقابل همه زایل بشوند و به جایش هر فردی همه کارهای خودش را شخصاً انجام بدهد، تا روزی که مثلاً ناشر به این نتیجه برسد که حالا چرا خودش نباید کتاب بنویسد وقتی که نویسنده خودش می‌باید دنبال چاپ کتابش بدود؟! (ولابد سالی ده - بیست کتاب!) و این یعنی بدوی‌ترین شکل ممکن تولید، به مصداق آنکه کسی پشم گوسفندش را بچیند و از آن برای خود بالاپوش بیاورد.

یکی دیگر از نکات مهم و دام‌گیر کار نویسندگی مسئله رسیدن به حقوق مادی و معنوی متناسب با کار و ارزش آن است. یعنی اینکه نویسنده به منزله انسانی کارورز که نقش اصلی را در تولید کتاب دارد می‌باید بتواند از ارزش اجتماعی کار خود بهره‌مند بشود و به حقوق عادلانه خود برحسب ارزیابی کارآئی آنچه تولید می‌کند، دست یابد. از نخستین سال‌های دهه چهل که کار نویسندگی و تألیف و ترجمه به صورت جدی‌تری از پیش رواج اجتماعی یافت رابطه نویسنده، مؤلف، مترجم با ناشر در هاله‌ای از ابهام «محرمانگی» به نحوی گم و پوشیده ادامه یافت و در همه حال کالا و سرمایه و سود در

اراده ناشر بود - پیش از آن، ما تجربه‌های تلخ گذشتگان خود را در رابطه با ناشر از سر گذرانیده بودیم - در جریان رشد فرهنگی جامعه از دهه چهل نویسندگان و مترجمان به این نتیجه عینی رسیدند که کارشان نه صرفاً تفریح است و نه آنجور که برخی ناشران به زبان می‌آورند، کسب شهرت. پس در زحمتی که کشیده بودند و می‌کشیدند به منزله «کار» نگاه کردند. و از همان مقطع اختلافات میان نویسندگان و ناشران در نمونه‌های ظاهراً گوناگون اما در باطن واحد اینجا و آنجا بروز یافت که پاره‌ای از آن اختلافات با ریش سفیدی حل شد و بسیاری دیگر حل نشده باقی ماند و شما نمونه‌هایی از آن موارد را درج شده در شماره اخیر مجله آدینه می‌توانید ببینید. ترجمه آقای ابراهیم یونسی نه سال در محاق ناشر باقی می‌ماند. آثار آقای علی محمد افغانی حبس می‌شود و تازه ما متوجه می‌شویم که ما به ازای چهل و دو سال کار استاد مرتضی راوندی در مجموع ۲۰۰,۰۰۰ تومان بوده است! در دهه شصت و آستانه انقلاب کانون نویسندگان تشکیل می‌شود، از پس یک تجربه ناموفق در تشکیل و استمرار در دهه چهل و پنجاه، اما کانون نویسندگان هم مثل دیگر نهادهای نویناد برخاسته از انقلاب، خیلی زود طومارش درهم پیچیده می‌شود، یعنی پیش از آنکه به خود بیاید از میان برداشته می‌شود: اعضای اصلی آن یا خانه‌نشین می‌شوند یا ناگزیر از مهاجرت می‌شوند و یا... پس کانون نویسندگان هم عملاً مجال نمی‌یابد تا در راستای منافع صنفی - فرهنگی اهل کار قلم، قدم روشن و مؤثر و دیرپائی بردارد. بعد از پراکندگی و پیریشانی عمومی نویسندگان و هنرمندان، در دهه هفتاد قرار می‌گیریم و در تمام طول مدتی که گذشته و دارد می‌گذرد تلاش‌های هنری - فرهنگی جنبه‌های کاملاً فردی و محدود می‌یابد. نویسنده، شاعر یا مترجم احساس می‌کند دستش توی پوست گردو گذاشته شده. اگر قبلاً فقط مشکل سانسور و ممیزی و مقدمه‌نویس‌های آنجانی را داشته، حالا دیگر مشکل چاپ و نشر و ناشر و کاغذ و... را هم دارد. قوز بالای قوز. چنین مشکلاتی طبعاً نویسنده را در مقابل معضل چاپ ضعیف و در مواردی زیون می‌کند. زبونی به این معنا که ناشر با او - بخصوص با نویسنده نسل جدید شرط می‌کند که اول برود کاغذش را بگیرد و بیاورد و حتی پول حواله کاغذ را هم خودش بپردازد تا بعد... که شرح مختصر آن گذشت: همچنین شرح مشکلات ناشر. البته این فرق می‌کند با ناشران جتنی، یعنی افرادی که ناشر رسمی نیستند و در مقاطع مختلف کتاب‌های نایاب و ممنوعه را چاپ و پخش می‌کنند. در سال‌های اخیر یک نمونه چنان خلافاکاری هائی چاپ قاچاقی

همسایه‌ها اثر احمد محمود بوده است. نمونه دیگر روش تحقیق آقای آریانپور و... اکنون باتوجه به این واقعیت آشکار که مردم ما ضرورت گرایش به مطالعه و کتابخوانی را به‌طور جدی درک کرده‌اند، نویسندگان و مترجمان و پژوهندگان و... درمقابل این همه معضلات و مشکلات چه می‌توانند بکنند. این فقط یک بهانه می‌تواند تلقی بشود که شرایط استثنائی کشور باعث این همه نابسامانی است و به هیچ وجه هم قابل توجیه نیست. خوشبختانه این معضل ازطرف اهل نظر طرح شده و به منزله یک مشکل جدی دارد مورد بحث قرار می‌گیرد. برخی افراد می‌گویند که نویسندگان و مترجمان خودشان تعاونی چاپ و نشر داشته باشند و حاصل زحمات خود را شخصاً دریابند، اما من موافق چنین نظری نیستم. چون چنین اقدامی هم از نظر ساخت اقتصادی واپس‌گراست و هم از لحاظ اجتماعی نادرست. من عقیده دارم نویسنده، مترجم و محقق و شاعر و... باید کار خود را انجام بدهند و ناشران هم کار خود را. در جامعه‌ای که ما داریم این صورتی از تقسیم کار است و نباید آن را واپس‌تر برد. اما در این میان وجود یک مرکز صنفی - فرهنگی زیر هرنامی (کانون، اتحادیه، انجمن یا هرچه) ضروری است تا در مقام شخصیت حقوقی اهل فرهنگ عمل کند. بنابراین، راه حلی که در جهت رفع موانع گوناگون کار فرهنگی و راه یافتن آن به درون جامعه به نظر اکثریت نویسندگان و شاعران و مترجمان و... می‌رسد، این است و من اینجا پذیرنده چنین نظری هستم و هم به نوعی پیشنهاد دهنده آن. چون تا خدمتگزاران فرهنگی جامعه از شخصیت حقوقی لازم برخوردار نشوند، تا نشریه مستقلی نداشته باشند، و تا امکان تبادل نظرات گوناگون با یکدیگر و لاجرم با جامعه را نداشته باشند، نه فقط معضلات صنفی‌شان به نحو خردمندانه‌ای حل نخواهد شد، بلکه از لحاظ اخلاق حرفه‌ای و آموزشی و تازه‌یابی‌های هنری - فرهنگی هم مشکل جهت تکاملی را بتوانند ببینند. این درست است که خلاقیت در نهایت امری فردی است، اما روابط اجتماعی و تأثیرات مثبت متقابل نقش کارسازی می‌تواند داشته باشد.

حقیقت این است که دوره باز زائی ملت‌ها در کشورهای موسوم به جهان سوم - با همه افت و خیزها و گرداب‌ها - دیری ست آغاز شده و این روند هنوز پایان نگرفته است. در این راستا کشور ما با انقلاب مشروطیت، صرف نظر از چند و چون و سرنوشت آن، همیشه در شمار پیشاهنگان حرکت‌های پیشرونده بوده است. در زمینه ادبیات و هنر نیز

اکنون دو- سه دهه‌ای می‌گذرد که نویسندگان و هنرمندان چنین کشورهایی به فتح عرصه‌های جهان رفته‌اند و غالباً پیروزمند بوده و سربلند هستند. چنان که نمونه‌های درخشان آن را ما هم دیده‌ایم و می‌توانیم ببینیم. و حقیقت مهم‌تر این است که مادرمنگنه‌ای از قرن چهاردهم هجری و قرن بیستم میلادی روزگار می‌گذرانیم. و روزگار ما نه عهد صفوی است و نه زمانه مظفری، و نیز نه قلب پاریس است و نه نیویورک یا مسکو. ولی ما بخشی از مردم جهان هستیم، جهانی که جهانیان در آن از امکانات پیشرفته‌ای در جهت کسب و تبادل اطلاعات برخوردار هستند و اگر ممکن می‌بود که ملت‌هایی را درون فلک هائی سر درگریان نگه داشت، بدون تردید ایدی امین‌ها و نظایر او مناسب‌ترین و موفق‌ترین حکام می‌بودند که نبودند. بنابراین، آزادی و توضیح خردمندانه آن در تقابلی معقول و منطقی ضرورت زندگی اجتماعی زمان ما است؛ آزادی در جهت کسب حیثیت ملی و در جهت تعالی فرهنگی و آموزشی و در جهت استقلال و در جهت دفاع و در جهت رشد اجتماعی؛ و در همین معنا بگویم آن طیف‌هایی از اهل قلم که درست و سوی نفی آزادی - گرچه به طور موقت - حرکت کرده‌اند، اگر هم از تاریخ فرهنگ بشر حذف نشده‌اند، اما پرونده‌های زشت آنان خود به خود به غبار فراموشی سپرده شده است. نگاه کنید به نویسندگان فاشیست و آن نویسندگان - دایگانِ مهربان‌تر از مادر موسوم به استالینیست. بنابراین، آزادی و درک موقعیت و راه‌های برون رفت، مقوله‌های عمده ذهنی همیشه همه نویسندگان بوده، هست و خواهد بود. از همین روی می‌توان گفت: آزادی ایدئولوژی مشترک همه نویسندگان جهان است.

در احوال رمان*

تجربه به ما می‌آموزد تا رمان را همچون پدیده‌ای بازشناسیم که نه در مقام واحدی مجزا و منتزع تعریف می‌پذیرد، و نه چون مجموعه‌ای از اجزاء مجرد می‌تواند قابل درک باشد.

در عین حال، رمان این سراب را در نگاه ما می‌گستراند که می‌توانیم هم در آن همچون یک واحد یا کلیت مستقل بنگریم، و هم آن را مجموعه‌ای از اجزاء جداگانه بپنداریم. حال آن‌که هر دو گونه این برخورد ناقص است و نمی‌تواند ما را به شناخت عمیقی از رمان برساند.

برخورد به شیوه نخستین، به معنای درک رمان همچون واحد و کلیتی تام، می‌تواند ما را در وادی وهم‌آلود «الهام صرف» سرگردان کند و سرانجام در پنداری از معنای نبوغ ناب و لاجرم بی‌باری ناب یله دهد تا سر در مالیخولیای خرافات هنری، یعنی عامیانه‌ترین شیوه برخورد با هنر و تلقی از هنر، گم کنیم.

برخورد به شیوه دوم، به معنای درک رمان همچون مجموعه‌ای از اجزاء مجرد و قابل تعریف، می‌تواند ما را در مخاطره سمت‌گیری در جهت نمودارهای آماری - ریاضی و قواعد خشک قراردادها تا در تار و پود مفاهیم تجریدی از پیش ساخته‌ای نظیر طرح و توطئه و کشمکش و حادثه، اوج و فرود و... دچار آییم و لاجرم به بن بست نوعی از فرمالیسم (مقید در نوعی قالب) کشانده شویم.

پس نه پندارپویی الهام و نه الزامات قیود و قواعد، هیچ‌کدام نمی‌توانند راهی به

داستان پرداز بنمایانند و آن گره درونی را بگشایند، و نیز نمی‌توانند به دوستان نقد ادبی در سمت شناختن رمان یاری برسانند.

اما... در این میانه شاید بتوان راهی جست. در حد فاصل این دو شیوه نگرش چه بسا در تلاقی و تلفیق آن‌ها، شاید بتوان دریچه‌ای به شناخت نسبی جست. باید دریچه‌ای باشد و کلید گم شده‌ای هم. کلیدی که بی‌تردید در جستجوی بی‌امان هربار خلایق، فقط یک بار یافت می‌شود. و رخ‌نمایی و جلوه‌ این «یافتن» را هرازگاه در حاصل کار هنرمند - هنرمند برگزیده از صافی عصر خود - می‌توانیم مشاهده کنیم.

باری... نخست می‌باید رمان را همچون یک «ساخت» ناشی از خلایق انسانی بپذیریم. ساختی که در جای خود برخوردار از دو شاخص پیش گفته هست، بی‌آنکه مقید به یکی از آن دو شیوه تلقی باشد. یعنی هم خیال‌مند است و هم قانونمند، اما نه مقید به خیال صرف است و نه بسته به قول‌پردازی پیش ساخته. به این ترتیب، ناگزیر هستیم رکن‌های شاخص و عمده رمان: (ساخت خلایق) اجزاء تعیین کننده آن و، روابط پیچیده حاکم بر درونه اجزاء، تأثیر متقابلشان بر یکدیگر، و... سرانجام تأثیر پیش رونده یکایک این رکن‌ها و عناصر را - از جزئی و فرعی‌ترین تا کلی و اصلی‌ترین آن‌ها - بر کلیت ساخت درک کنیم. (چون این تأثیرات پیش برنده، در هر جزء خود با ضرورت حضور، وجود دارند، ضرورتی که از ربط اجزاء برآمده و خود معیار بایستگی - نایستگی رفتار یا حالت، و یا حتی بود و نبود شخصیتی است.)

اما این‌که ما در جهت شناخت این ساخت خلایق، ناچار از بازشناسی و ارزشیابی رکن‌های شاخص و عمده و اجزاء و عناصر تعیین کننده اثر هستیم، از آن است که راه و روش دیگری در جهت رسیدن به حدود ذات خلایق در اختیار نداریم. درحقیقت آنچه پیش روی خود داریم، «نمود» یا «نمودها» است، و از راه همین نمود و نشانه‌هاست که آرزومندیم به «بود و ذات و جوهر» پدیده مورد شناخت خود نزدیک بشویم.

به عبارت دیگر، آنچه ما در اثر هنری (گیرم رمان) می‌بینیم نمود و نشان جوهره‌ای است که فقط - شاید - بتوان حس‌اش کرد، اما تحقیقاً نمی‌توانش دید و شناخت. درحقیقت، اثر هنری پیش روی ما، بازتاب کشف و یافته هنرمند است و نه جوهر آن، در همان حال که ذات و جوهر اثر در ظریف‌ترین نسوج آن جاری و ساری است. پس می‌توان گفت، اثر هنری نشان حال و سانه است، نه خود آن. چراکه اصل سانه، نه فقط

برما که برخالق اثر نیز - گیرم اندکی آشنا - اما شناخته نیست: کورا که خبر شد خبری باز نیامد.

به دیگر سخن، برما پوشیده است که هنرمند در سلوک و پیکار جانکاه خود چه حال و قال داشته و چه بر او رفته است، و مشکل بتوان باور کرد که او خود نیز قادر به ارائه تصویر روشن و گویائی از سلوک خویش باشد. حتی آنچه او در این باب به بیان آورد و به تصویر کشد هم چیزی جز نمود و نشانه نخواهد بود، چیزی چون حدیث و روایت: «... و حتی که نمی‌توانم که ننویسم، و جز گوی بودن در میدان تقدیر، روی نیست.» (عین القضاة همدانی)

بیان حال باصراحتی تا بدین حد از سر صدق حتی چیزی جز طرح و نشانی از آشوب و آشفته‌گی جان لبریز آدمی - که دریائی از گنگی‌ها پیش نگاه ما می‌گستراند - نیست. سرانجام آیا عارف آشفته از پس افت و خیزهای فرساینده چگونه توانسته است دیده با دیده «بصیرت» نو کند؟ آیا از آن هیچ می‌دانیم؟ آیا او خود در آن لحظه دیدار توانسته است بداند؟

- «باعشق درآی تا عجب‌ها بینی!» -

و کدام حافظه معجزه آسائی می‌شناسیم تا توانسته باشد ذرات فورانی عشق را به هنگام آفرینش، در خود ثبت و نگهداری کند؟ نه، این محال است. غرضی جز عشق داشتن در عشق، خود را از بیرون نگریستن و برای خود تقلید درآوردن است. عشق و خلاقیت، تمام وجود تو را طلب می‌کند و دیگر مجالی به خود بینی نیست. و «عجب‌ها» را فارغ از عشق خلاقه و به تقلید نمی‌توان دید و به خاطر سپرد که تقلید به دور از بصیرت آفرینش و خصم آن است، هم بدان سان که آفریننده و مقلد خصم یکدیگرند.

پس نویسنده رمان یا آفریننده هرائر هنری دیگر، خود هم نمی‌تواند شناختی از ذات آفرینش ساخت هنری‌اش در حافظه ثبت کند و در یاد بدارد که در اندرون وی چه سوانحی و چگونه رخ داده است هم در حالی که ذره ذره ممکنات جان و جوهر او، در مقطعی خاص از لحظات، جاری در ساخت و پیکره اثر وی هست؛ و توان گفت جانمایه آن است و ما تا به حدود آن جوهر و جانمایه نزدیک بشویم، یعنی که تا به شناخت قربت یابیم، لاجرم ناگزیر هستیم راه از نمود و نشانه‌ها به درونه و روح اثر بریم. زیرا که حس و درک روند خلاقیت هنرمند امکان پذیر نیست، از آن رو که حیطه تخیل و جذبه، کارکرد

ذهن هنرمند را درجریانی بی‌قرار و شتابان، غیر قابل پیش بینی می‌کند. زیرا بازتاب درهم پیچ و هر دم متغییر جهان جاری و بفرنج بیرون و ذخیره‌های گره درگه و بسا غریب جهان جوشان درون، و آغشتگی این دو- یک جهان بس بفرنج که می‌خواهد در فورانی بی‌تاب از صافی هزار توی ذهن به بیرون لبریز شود، روندی ساده نیست تا بتوان چگونگی‌اش را بیرون از اثر به یاد سپرد و ضبط کرد و یابه مهار پیش بینی درآورد. و آنچه را که نتوان پیش بینی کرد، نمی‌توان پیشاپیش به قید و قالب شناخت درآورد. و آنچه می‌توان درباره این سیل مهار گسل ذهن به تصور درآورد، بس اینکه بروزشش بیرون از گنجای جان و جهان نیست، گیرم هر هنرمند از لونی درجهان بزند و از وجهی در آن بنگرد. و این هم از مقوله بدیهیات است، نه درآمدی برشناخت یک روند سیال که هویت آن با پوشش بی‌قرار به کشف پنهان‌های بوده - نابوده مصداق می‌یابد.

به عبارت روشن تر، ما اگر روانشناس هم باشیم فقط از تظاهرات و واکنش های روحی یک فرد، پیشینه و شرایط زیستی‌اش، روابطش با محیط اجتماعی و طبیعی، و دست بالا در خطه توارثی او می‌توانیم نشانه‌هایی از حالات عمومی وی ادراک کنیم. و این اصلاً به معنای درک ماهوی خود او نیست. بخصوص در روند خلاقیت، شناخت و تعیین حالات انسانی و موکد پنداشتن آن‌ها امری است که همواره می‌تواند به خطاهای تازه‌ای بینجامد، از آن‌که احوال دمام است و رونده است و شونده است و متغیر است. بنابراین، اگر پذیرفته باشیم که جریان خلاقه و مجموعه شگفتی‌های آن - اصطلاحاً- ماهیتی است درهم پیچ و مجهول، هر دم شونده و در دگرگونی و غیرقابل پیش بینی که ذرات فورانی، شتابان و شتاب گیرنده و ناپیدای آن زیر ذره بین شناخت تاب نمی‌آورد، لاجرم در قالب های تعاریف هم - مگر تقریبی و فرضی - نمی‌گنجد. به این ترتیب، باقی می‌ماند دورکن عمده (و ناشناخته) دیگر:

الف) هنرمند یا خالق اثر.

ب) اثر یا ساخت خلاقه.

در اینجا و هرکجا مطالعه در احوال هنرمند (بانویسنده) را به علاقه‌مندان این کار که اتفاقاً در دنیا هم بس کمیابند، وامی‌گذاریم. پس ... می‌پردازیم به «اثر» یا «ساخت خلاقه» که نسبت به نویسنده می‌توانش مخلوق خواند، و نسبت به ذات خلاقیت می‌توانش «نمود» انگاشت، که مگر هم از مطالعه و بررسی اثر هنری به شناخت نسبی آن

و به امکان نزدیک شدن به جریان پویش خلاق دست یابیم و لحظات روحی ناب آفریننده را تا حدودی مگر حس کنیم. زیرا، صرف نظر از مرز بندی های الزامی، بررسی اثر هنری و خالق اثر و جریان خلاقه، تاروپود یک وجودند متجلی در یک موقعیت و مقطع زمانی - مکانی؛ و اگر شاخص این وجود متحد، غالباً «اثر» هنری قرار می‌گیرد، از آن روست که بیش از دو وجه دیگر، آشکاره و اجتماعی و جزو تاریخ است. مثلاً در میان انبوه خوانندگان حافظ، اندک شماری به لحظات سوانح وی در آفات خلاقیت اندیشیده‌اند و اندک شمار ترک در آن باب سخن رانده؛ اما تمام کسان به نسبت خود درباره غزل‌ها و ابیات آن سخن بسیار گفته و نیز شنیده‌اند. چرا که در یک نگاه، آن دو وجه دیگر در این عمده‌ترین و به دست‌ترین جنبه - یعنی اثر - نهفته است و عملاً هم از آن وجود عزیز نشانی جز این اعجاز زبان و معنا در دست نیست. و حدوداً می‌توان گفت، اگر ما به شناخت نسبی یک اثر هنری برسیم چه بسا بتوانیم مدعی شویم که به مراحلی از شناخت خالق اثر و پویه آفرینش وی هم نزدیک شده‌ایم (البته تقریباً).

ضرورت برون نگری

تردید نیست که اثر هنری در نگاه و نظر آفریننده آن فقط یک اثر است و نه چیز دیگر، درحالی که او تنها کسی است که ذره‌ترین جزئیاتش را بارها از صافی آزمون و خطا گذرانیده است تا توانسته آن را به صورت کلیتی واحد آشکار کند. با وجود این، الزامی ندارد تا نویسنده در کار خود جز این بنگرد که آفریده‌اش واحدی متحدالاجزاء یا کلیتی واحد است، که همچون مجموعه‌ای هماهنگ و یگانه است از اجزاء و عناصر سازنده اثر، و نباید هم جز این نگاه و نظری داشته باشد. چرا که وی در روند کار خویش نمی‌تواند و نباید در اجزاء و عناصر کار، همچون اجزایی مجزّد و متنزع بنگرد. چرا که هر جزء در پیوند درونیش با کلیت ساخت، یعنی آنچه تمام ذهن و نظرگاه وی را در اختیار گرفته، به کار گرفته می‌شود و به کاری می‌آید. از این رو دردید هنرمند، اثر آفریده‌اش یک ساخت کامل است، نظیر یک مجموعه معماری؛ چه پیش از ساخت و در گمان، و چه پس از ساخت و در عیان. اما از آنجا که ما نه در مقام هنرمند، بلکه همچون جوینده‌ای می‌خواهیم اثر هنری - و در اینجا رمان - را بازشناسیم، ناگزیر از یافتن دید بیرونی نسبت به اثر هستیم. گرچه رمان را همچون ساختی ناشی از پویش خلاق پذیرفته‌ایم، لیکن

درشناخت آن ناگزیر هستیم رکن‌های عمده و اجزاء تعیین کننده‌اش را بشناسیم. ساختی که از پیوند عضوی و چاره‌ناپذیر ارکان و بافت طبیعی و الزاماً ضروری اجزاء پدید می‌آید. ازاین دید و نگاه رمان پدیده‌ای است درپهنه فرهنگ که ما با آن برخوردی پژوهمندانه می‌یابیم. زیرا صرف نظر از روند خلاقیت که در حیطه توانائی و قریحه هنرمنداست، یک رمان ظرفیت‌هائی دارد، اسباب و وسایلی دارد، اجزاء و عناصر و ارکان و روابطی دارد که راه می‌دهند تا مورد شناخت قرارگیرند. درچنین برخوردی می‌توان رمان را به عنوان موضوع شناخت برگزید، آن را شکافت و یکایک اندام‌هایش را مورد مطالعه قرارداد. البته باید توجه داشت که با واگشودن و تشریح این پیکره درهم پیچ و خیال‌انگیز و افسونی، هنر رمان را بیش از حد خدشه دار نکنیم، بی‌آنکه از یاد ببریم هر اثر هنری در اوج و کمال خود به نوعی دقت ریاضی می‌انجامد، همچنان که - لابد - باید هر کوشش خلاقه علمی در فرجام و اوج خود به هنر بینجامد.

نقد ها

سیری در اندیشه‌های برشت *

سیری در اندیشه‌های برشت

تالیف م. امین مؤید
انتشارات رز

«من بامردم ساده وعادی پیمان می‌بندم و بر سرم کلاهی بشمین، از آن
که آن‌ها بر سر می‌نهند، می‌گذارم. می‌گویند آن‌ها حیوان‌های متعفن
و کثیفند، چنین نیست؟ خوب من نیز مثل آنان هستم.»
برتولد برشت

تاکنون هرگاه سخنی از برتولد برشت، نمایشنامه‌نویس، شاعر و متفکر برجسته
ملت آلمان به میان می‌آمد، توجه‌گوینده و شنونده ابتدا به سبک و روش او در
نمایشنامه‌نویسی معطوف می‌شد. و این بار در تفسیر آقای مؤید، برخلاف هر بار، بحث
متوجه درون و جوهر اندیشه‌های برشت شده است، تا شکل و معیارهای فرمالیستی
نمایشنامه‌نویسی. زیرا همان طور که اغلب پژوهندگان هنر و ادب واقفند، هنگامی که
اولین ترجمه‌های آثار برشت به زبان ما منتشر گردید، حدود هفت - هشت سال پیش
بود و در آن زمان همه اهل هنر - به ویژه هنر تئاتر - تب مکتب استانیسلاوسکی گرفته
بودند، بی آنکه همین اهل هنر شناسائی علمی عمیقی نسبت به او داشته باشند. زیرا
چنانکه تجربه نشان داده است در شهر ما اعتبار هر پدیده‌ای در حد تبلیغی است که درباره
آن رواج داده می‌شود، و نه در حد ارزشی که در کیفیت آن پدیده نهفته است. (بگویم که
استانیسلاوسکی هنوز هم برای ما ناشناخته مانده، در حالی که تئاتر ما خود را مدعی

عبور از حد نظریات وی قلمداد کرده است).

مقصود این‌که تب سبک به اصطلاح «احساسی» هنوز برطرف نشده بود که ترجمه‌های آثار برشت یکی پس از دیگری وارد بازار کتاب شد و یکباره پیشروندگان هنر، به ویژه آن‌ها که کمتر به شناسائی نسبی رسیده بودند، روی از استانیسلاوسکی گرداندند، و برشت را از هر حیث نفی‌کننده مکتب رئالیستی استانیسلاوسکی تلقی کردند و پیش از آنکه فرصتی برای شناختن اصولی این دو هنرمند برجسته قرن برای خود به‌دست آورند، عجولانه به قضاوت درباره آنان نشستند، که بعدها آشکار شد، تنها اختلاف میان این دو گزیده جامعه تئاتر جهان، فقط در نحوه اجرا و شکل نمایش است و نه در جوهراندیشه و جهان بینی آنان. و این تفاوت سلیقه در نحوه آقاء جوهر اندیشه‌های انسانی و پیشرو (که هر کدام به منظور بهتر القا کردن منظور، روشی انتخاب کرده‌اند) به هیچ وجه با اصول انسانی و تاریخی‌ئی که این دو متفکر هنرمند به آن معتقدند بیگانگی و غرابت ندارد. زیرا هر دو از لحاظ بینش اجتماعی قائل به نظریه «تغییر» و «شدن» هستند، و این خود گواه عبور طبیعی و سالم برشت است از مراحل‌ی که به همت استانیسلاوسکی تجربه و به عنوان اصول رئالیستی ثبت شد. و این بارگیری و عبور برشت از این مرحله نه به منظور ابداع - فقط - فرمی نو در هنر تئاتر، بلکه به منظور انتقال کامل تر مفاهیمی بود که پیوند استوار خود را با عملکردهای استانیسلاوسکی منظور می‌داشت. چنانکه می‌دانیم یکی از آثار برجسته نمایشی استانیسلاوسکی به صحنه کشیدن متن نمایشنامه در اعماق گورکی بوده است، و نیز یکی از آثار برجسته برشت هم به نمایشنامه در آوردن یکی از رمان‌های معروف گورکی. پس می‌توانیم به استناد این شهادت تاریخی، براین تردید که دو هنرمند بزرگ تئاتر در امر جهان بینی هنری خود اختلاف نظری داشته‌اند، فائق آئیم و نگاه کنیم به جوهر اندیشه‌های برتولد برشت که به خامه م. امین مؤید به رشته تحریر کشیده شده است. زیرا می‌دانیم که احساسات تب‌آلود و گذرای یک جامعه محقر هنری نمی‌تواند مانع تجلی و بروز واقعیت‌های اصیل هنری شود؛ واقعیت‌هایی که گرچه به گونه آتش در دل خاکستر پنهان شوند. و در اینجا، منظور از آتش در دل خاکستر، پنهان داشتن اندیشه‌های پیش‌تاز برتولد برشت است که مدتی کوشیده شد تا در نقاب ولعاب سبک هنری او پنهان بماند، و دیدیم که نماد و این هم شاهد: سیری در اندیشه‌های برشت، که بعد از چند سال به صورت کتابی مستقل و عاری از زهر پیرایه‌ای، با قیمتی در توان خرید

همگان به دست می آید، نمایشگر کاوشی بی ریا در مضمون‌های آثار برشت است، بایانی صریح و روشن، که از ابتدا تو درمی یابی با مؤلفی سروکار داری که هرگز خیال ندارد با الفاظ به خودش مشغول می‌کند و دوائی را با آب قند به تو بخوراند. بی هیچ پیچیدگی‌یی، از دیدگاه علمی به موضوع هنر و چگونگی آن در جوامع سوداگر می‌پردازد.

راهی که هنرمند می‌گزیند

هیچ خطاطی نویسد خط به فن بهر عین خط نه بهر خواندن
و در پی کلام مولانا به منظور توجه دادن هنرمند این زمان، قسمتی از نظریه هلنه وایگل، همسر برشت را نقل می‌کند:

«در این دوران که هر کسی برای خود راهی برمی‌گزیند، هنرمند نیز باید راهی برای خود انتخاب کند. یا باید آلت دست آن اقلیت معدودی شود که سرنوشت اکثریت را به دست دارند و از آنان فقط اطاعت کورکورانه می‌خواهند، و یا جانب اکثریت را بگیرد و در اینکه آنان سرنوشت خویش را به دست بگیرند یاریشان دهد.» و مؤید استناد می‌کند که برشت انتخاب کرد:

«من بامردم ساده و عادی پیمان می‌بندم...» و تو درمی‌یابی که مؤلف از زاویه تازه‌ای به دیدار برشت می‌رود. زاویه‌ای که تاکنون صریحاً به روی هنرپذیران، به این روشنی، گشوده نشده بوده است. سپس مؤید برای اثبات تلفیق نظر و عمل برشت در هنر خود، به نکات برجسته‌ای اشاره می‌کند که برشت در مضمون‌های هنری خود به آن‌ها توجه بسیار کرده است. و یکایک موارد را با شهادت گفتار نمایشنامه‌ها و اشعار وی در معرض دید خواننده قرار می‌دهد. «نقش سوداگری»، «جنگ» «قهرمان نمایی»، «نیکی و بدی در شرایط سوداگری»، «بهره‌کشی انسان از انسان» و سرانجام نمودهای تاریخی و اخلاقی را که محصول شرایط تاریخی عصر برشت - شرایط نضج ناسیونال - کاپیتالیسم، با ایدئولوژی فاشیستی - است با آگاهی به روابط موجود در جهان کنونی (نئوفاشیسم، که خود سبب جنگ، عدم امکان نیکی فرد، قهرمان‌پرستی و بهره‌کشی انسان از انسان است) پیوند می‌زند و برای خواننده خود زمینه‌ای فراهم می‌کند که وی بتواند براساس آن، جهان خود را و عوامل تعیین‌کننده زمان خود را ببیند، در شناختشان بکوشد، به آن‌ها بیندیشد و در مواجه شدن با آن‌ها تصمیم بگیرد. زیرا، مؤید نیز به این نکته واقف است که آگاهی در

انسان ایجاد مسئولیت می‌کند؛ پس او اعتقاد به شناسائی دارد. هم از این روست اگر می‌کوشد (ضمن اعتراف به بی‌امکانی خود) خواننده را با جوهر اندیشه‌های برشت، که به واقع کلیدی برای شناسائی جهان سوداگرانه ماست، آشنا کند. و در این راه اگر نه به تمامی، اما موفق می‌شود.

ماهیت جنگ‌های استعماری

مؤید جوهر اندیشه‌های برشت را در مورد جنگ، و علت آن که متکی به سوداگران است و این که آنان از جنگ نیز وسیله‌ای پرداخته‌اند برای به‌چنگ آوردن سود، دیالوگ کوتاهی از دو سرباز نمایشنامه آدم‌آدم است نقل می‌کند:

سرباز دوم: هیچ معلوم است که جنگ با کیست؟

سرباز اول: اگر احتیاج به پنبه باشد با تبت. اگر احتیاج به پشم باشد با پامیر.

و با این بیان ساده و گویا ماهیت جنگ‌های استعماری را برملا می‌کند. و موضوع بهره‌کشی قهرمان نماها را از ملل مغلوب، و سلطهٔ بیشرمانهٔ آنان را بر همهٔ ارزش‌های مردم به زنجیر کشیده شده، این طور از زبان یکی از پرسوناژهای برشت بازگو می‌کند:

«در لهستان حق نبود لهستانی‌ها در کارها دخالت کنند. درست است که سردار ما با لشکر و ازابه‌هایش وارد مملکت آن‌ها شده. این پرو برگرد ندارد. اما آن‌ها به جای اینکه دنبال پیدا کردن راهی برای حفظ صلح باشند چه می‌کنند؟! در کار مملکتشان فضولی می‌کنند. وقتی که سردار ما به آرامی و مسالمت در مملکت آن‌ها سیاحت می‌کند، دست به رویش بلند می‌کنند. بنابر این، مسئول واقعی جنگ آن‌ها هستند. و تمام خون‌هایی که ریخته شده برگردن آن‌ها است.»

این منطق جنگ افروزان است: شما آرام باشید تا ما با پوتین‌های خود بر گرده‌های شما بکوبیم. همان منطق که اکنون در گوشه و کنار جهان: آفریقا، آسیا، خاور دور توسط سوداگران بزرگ بر زبان می‌آید و عمل هم می‌شود. و اما بردگان هم زبان دارند و مغز دارند و می‌توانند خود را بازگو کنند:

«بلی نیست باد. تاکی

او و امثال او، این حیوان‌ها سرور انسان‌ها خواهند بود.

و با اشاره دست‌های گندیده‌شان ملت‌ها را به جنگ‌های خونین خواهند فرستاد.

تاکی،

ما و امثال ما آن‌ها را تحمل خواهند کرد؟»

در پشت جبهه

و این‌ها - این بردگان - شاید پسران ننه‌دل‌اور هستند که زبان به سخن باز کرده‌اند، و هم‌اکنون نمونه‌هایشان به فراوانی در باتلاق‌های هندوچین، در نی‌زارهای افریقا، و در گوشه‌های دیگر جهان می‌کشند و کشته می‌شوند، دیوانه می‌شوند، فریاد بر می‌آورند و در جنون و جنایت بلا اراده خود مضمحل می‌شوند. و مادرانشان نه - که اربابانشان به جای مادران - به منظور سودی که از جنگ می‌برند، آن را نویدبخش آزادی ملل عقب‌مانده تلقی می‌کنند و در حیرتند که چرا به روی سربازان آن‌ها در سرزمین‌های بومی دست بلند می‌شود! و اربابان صنایع و ثروت‌ها همه کردار خود و جهان خود را به سود خویش توجیه می‌کنند و در غائله‌ای که خود در ایجادش سهم داشته‌اند شرکت نمی‌جویند، چه که خطر را نمی‌توان پذیرفت و خطر در خور بردگان است و افتخار برآزنده آنان!

«سربازانت را کیش می‌دهی جلو، بروند افتخارات کسب کنند، خودت عقب

جبهه می‌مانی!»

بله، او در انتظار سود و افتخار، پشت جبهه را مطمئن‌تر می‌داند. زیرا از دوردست بهتر می‌شود تشر زد و بهتر می‌توان خطر را برای دیگران و افتخارات رابه‌نام خود ثبت نمود، که برشت قلم رسواکننده خود را به کار می‌گیرد:

«مگر فرسنگ‌های سخت را شهریاران کشیدند؟ و بابل را که بارها ویران شد،

که بنا کرد؟»

و یا: «وقتی کار دیوار چین پایان پذیرفت زندگانش کجا رفتند؟» و این نفی «قهرمان» به مفهوم «ابر مرد» است و رساننده این که قهرمان واقعی و سازندگان زندگی و تاریخ بشری نه «قهرمان» نماها و چهره‌های متبخت، که مردمانند.

پیام برشت

آخرین مضمونی که مؤلف را وا می‌دارد تا پیام برشت را نیز در آن بگنجاند، حکایت وقوف یافتن است دربارهٔ حیات انسان، چگونگی آن و همت به دگرگون ساختن آن. زیرا همان طور که اشاره شد، مؤید نیز تأکید می‌ورزد که آگاهی انسان برایش ایجاد مسئولیت می‌کند، و این آگاهی عمومی باعث آن می‌شود که تن به مسئولیت همگانی اجتماعی خود بسپارند، چراکه از نظرگاه مؤید - در جهانی این چنین، که ابتذال و بی‌شرمی و رذالت و بی‌حرمتی نسبت به ارزش‌های حقیقی انسان و فروکشتن زیباترین آرمان‌های آدمی‌گویی دستورکار است، در جهانی که به ضرورت نظم خود کمر به قتل و بد نام کردن حرمت انسان بسته است، در چنین جهانی که همهٔ ارزش‌های آدمی بر محور سود می‌چرخد، و همهٔ ستم‌ها بر مردمی که فاقد آن هستند روا می‌شود، سکوت کردن به منزلهٔ مشارکت در عملکردهای آن است. و از نظر وی، هیچ وجود زنده‌ای نمی‌تواند در این برخورد عظیم بی‌طرف بماند، و بر این عقیده است: حتی آنان که فی‌الواقع بی‌طرف مانده‌اند نیز، از مصائب برکنار نخواهند ماند.

سودای مرد پیر*

نگاهی به نمایشنامه محاق و مرک در پائیز

اثر اکبر رادی

گل خانم:

چقدر جنگل خوشی،

ملت واسی،

خسته نو بوسی؟

می جان جانانای...

ترو گوما میرزا کوچک خانای

«چقدر تو در جنگل می خوابی،

به خاطر ملت،

خسته نشده‌ای؟

ای جان جانان من...

با تو هستم، میرزا کوچک خان.»

این گل خانم، زن کهنه حول وحوش جنگل است که در متن صدای پرنده‌ای غمگین، سرودی چنین اندوهبار را با خود زمزمه می‌کند. سرودی سرشار از عواطف آدم

دوستانه، سرودی که تو را تا باطن حیات یک قوم رهنمون می‌شود، قومی که اندوه عمیق خود را جز در ترانه‌ها، افسانه‌ها و نقل‌های خود، بازگو نمی‌کند، که در بستر کار و زحمت به صبوری مورچگان و به استواری و مداومت جنگل‌های سرزمین خود، می‌خزد و می‌کاود. قومی که میرزا کوچک خان را در دامان خود پرورانده است، که گیله مردها را به مثابه مظاهر مردان جنگل، به تاریخ ملت ما معرفی و اضافه کرده است، چه حماسه‌ای است شمال، چه حماسه‌ای است سرزمین جنگل‌ها، مردان، زنان، و کوهستان‌ها، رودخانه‌ها و اسب‌های برهنه.

و این گل خانم است که سرود غمگین جنگل را زمزمه می‌کند.
گل خانم مثل تمام زنان جا افتاده روستائی ما، محور زندگی داخلی خانواده است. غمخوار و بردبار و در نهایت حسن نیت و واسطه‌ای برای پیوند بیشتر، میان پدر و پسر، دختر و داماد، داماد و پدر.

و او مظهر دردهائی است که از هر سو بر خانواده آوار می‌شود. درد بیماری مرد، درد ناسازگاری دختر و داماد، درد گریز پسر از محل، درد نامردمی‌هایی که از جانب دلال‌ها و کاسبکارها بر خانواده وارد می‌آید. و به همین سبب، او مظهر زندگی است. انسانی که رنج را تا آخرین لحظه هستی خود، زنانه تحمل می‌کند؛ گل خانم.
در ایوان خانه نشسته‌اند. گل خانم و دخترش ملوک. سکوت چنان است که گویی نقطه فاجعه‌ای در بطن آن دارد بسته می‌شود. و ناله دورادور مرغ جنگل نیز خبر از اندوهی می‌دهد که در راه است. اندوهی به مثابه هوای تنفس نمایشنامه و آدم‌های نمایشنامه.

ملوک از خانه شوهرش قهر کرده، به خانه پدر آمده و آنجا بست نشسته است. شوهرش معشوقه دارد؛ دختر مرد کاسبکاری به نام نقره. ملوک در غم پیش آمد زندگی خودش است، و اما گل خانم همه حواسش نمی‌تواند متوجه از هم دریدگی تار و پود زندگی دخترش ملوک باشد.

حواس او را مسائل دیگری نیز به خود وا می‌دارند. پسرش، کاس آقا، تنها پسری که گل خانم بار آورده و حالا در کنارش نیست و در فکر این است که اگر سرش را پایین انداخته و به نظام رفته بود، تا چشم برهم می‌زدی، خدمتش را تمام کرده و باز گشته بود.

گل خانم: نمیدونم رودبار چه خبره. با این هوا باید اونجا برف اومده باشه.
ملوک: اونجا چیکار میکنه؟

گل خانم: معلوم نیست... بچگی کرد نرفت لباس بپوشه. رولج بازی خودشو اینجوری آواره کرد... بهاش گفتم کاس بیا از خر شیطون پایین. خودتو در بدر نکن. چشم هم گذاشتی دو سالت نمومه. تو به نگاهی به مشدی بکن. آدم که نیست. نعشه. فوتش کنی می افته. هر چی باشه تو حکم عصای دست اونو داری. اگه بذاری بری دق میکنه.

و ملوک هم رفتن کاس را به یاد می آورد، از دم در خانه ملوک که رد می شده از او پرسیده که «ملوک چی میخوای واست بیارم» و ملوک گفته که سلامتی او را - برادرش را - می خواهد، و کاس قول داده که از رودبار یک کوزه زیتون برای خواهرش بفرستد. اما هنوز نه از کاس خبری است که برای کار زیتون به رودبار رفته و نه از کوزه زیتون.

و خیال گل خانم پیش کاس است، که حالا شاید آنجا برف آمده باشد، که حالا شاید کاس سردش باشد، که حالا کاس شاید دلش برای مادرش تنگ شده باشد. و این غم غربت است که دیری ست گریبانگیر مردم روستانشین ما است.

غم فراق میان پسر خانه و خانواده. که همواره، چون جانی برای خود در محیط زادگاه نمی بیند، رو به دیاری دیگر می کند. و این بار کاس، برای فرار از سربازی راه رودبار را پیش گرفته است. شاید چون جنگل و کوه و آب های رودخانه را و کشت و زرع و آواز پرند را بیشتر خوش دارد. و یا شاید به این علت که اجباری برای او معنی نشده است. یعنی او نمی داند برای چی باید دو سال مثل آدمی غیر از خودش زندگی کند. و یا بالعکس، چون معنی اجباری را درک کرده است، از آن می گریزد. اما در هر حال نبودنش هر روز خاطره او را هزار بار در مخیله گل خانم و مشدی زنده می کند و هر بار موجی از اندوه بر قلب آنان فرو می کوبد.

«نازه! مشدی می گفت از وقتی جاده رودبار رو ورداشتن، مردم اونجا خودشون دارن از بیکاری سگ می زنن».

اما این، تنها موجب گرفتگی و اندوه گل خانم نیست. دختر جوانش پیش رویش نشست است. مثل دسته گل، و آواره از خانه شوی. مشدی دخترش را به شوهر نداده

است که هر روز و هر ساعت چادرش را سرش کند و رو به خانه پدرش بیاید. و گل خانم هم وقتی که زندگانی را شروع کرده است به هیچ جا و هیچ کسی تضمین نسپرده است که این همه اندوه و فشار را به خود هموار کند. و ناگزیری از گل خانم قهرمان «بردباری» را آفریده است. چرا که او در هر لحظه می باید به همه کسانش ببیندیشد، و نیز همیشه در فکر این باشد که چه می شود کرد تا شیرازه عواطف و پیوندهای اهل خانه از هم نگسلد. او در همه حال ضمن اینکه به گرفتاری کاس و ملوک - هر دو - می اندیشد، در گنه وجود خود به مشدی فکر می کند. پیرمردی که به قول خودش دیگر به نعشی شبیه است تابه یک مرد. نعشی که روزگاری تا آن حد استوار بوده است که گوئی قلب در سینه اش وجود نداشته. به این نشانه که منیر دختر مرده اش را خود بغل می کند و به گورستان می برد. «مثل یک خوشه برنج خشکیده» و بدون «حتی به نم اشک» و بی آنکه بعدش هم اسمی از بچه ببرد. اما اینکه مشدی، «حالا اینجوری شده» فکر گل خانم به جایی قد نمی دهد. فقط آنچه در حال به آن می اندیشد «پیرمرد» ناخوش احوالی است که «رفته برنج ها را بدهد زیر کانکا»، با سبی که همین تازگی ها از نقره (پدر معشوقه دامادش) خریده است، آن هم در این هوای مه آلود و گرفته، که شب شده و هنوز به خانه برنگشته است. و دل گل خانم شور می زند. آیا اتفاقی برای مشدی افتاده است، با آن پای شلش؟ با آن خلق و خوی تندش؟ راه را که گم نکرده است؟... پس برای اینکه از خیالات خود دور شود حرف مشدی را با ملوک می زند.

گل خانم: اما از اون سربند که کاس آقا رفت، اصلاً پشت و رو شده، ساکت، مٹ بز سر بریده میاد به گوشه می شینه و به آسمون نیگا میکنه. نه حرفی، نه کلامی.
ملوک: آره، اون لش بود.

یعنی کاس. و حالا کاس نیست و دل مشدی به اسبی که تازگی ها خریده خوش است.

گل خانم: چند روزه به کم سر دماغه. از وقتی این اسبو خریده. مشدی دیگه با اون پاش نمی تونس چانچو بکشه.

و عشق مشدی به اسب، همان گونه است که عشق او به یک آدم. آدمی که می توان نامش را کاس گذاشت.

«میگه هیکلش درسته. چشماش عین آدمه.»

ملوک تازه می‌فهمد نقره اسب را به پدرش فروخته و به خانه‌شان آمد و رفت کرده. و نقره همان مردی است که از قبل دخترش و خانه‌ای که برای دخترش فراهم کرده، خودش را از سطح اقتصادی دیگر مردم بالاتر کشانده. رخت‌های نو می‌پوشد و گونه‌هایی روشن و خوشحال دارد. و میرزاجان، شوهر ملوک یکی از مشتری‌های خانه است. همو که ملوک را درمانده کرده است.

ملوک: می‌خواهی بگی قضیه دختر مشدی نقره با میرزاجان درست نبوده؟

اما گل خانم به نقره آن‌طور نگاه می‌کند که محض خاطر مشدی پنجاه تومن قیمت اسب را انداخته. ولی ملوک چطور می‌تواند دروغ‌های نقره را باور کند. کسی که اگر حرمت قرآن را می‌دانست می‌رفت و ناموس خود را از زیر دست و پا بر می‌داشت که این‌جور مثل بختک روی زندگی دیگران نیفتد. و ملوک در جواب مادرش که در مقابل او از اسب و از گذشت نقره در معامله اسب دفاع می‌کند، پرخاش می‌کند:

«همین قد میدونم که شما منو به یه اسب کوفتی فروختین.»

و:

«هرچی باشه تو اون لرزونکو برای خودت داری. اما من؟ من که کسی رو ندارم. من که همه چی رواز دست دادم. خونه، زندگی، بچه‌ها. همه چی! دیگه هیچی واسه من نمونه. این، این خیلی زود بود واسه من.»
گل خانم: تو نباید از میدون در بری. زندگی همینه.
ملوک: تحمل کردم. به خدا، به بت، به پیغمبر، تحمل کردم. اما اون، اون منو نخواست.

مشدی وارد می‌شود. پریشانی بر سر پریشانی. دلمرده و افسرده است. اسب را می‌بندد و می‌نشیند و به جلو روی خود خیره می‌ماند. سنگینی سکوت او، ملوک را به خاموشی وا می‌دارد:

- «حیون، حیون حالش بده.»

- «چشه؟»

- «اون از بین میره.»

- «کی؟ کی از بین میره.»

- اون غش کرد!

- «غش کرد؟»

اسب، اسب غش کرده، اسب از بین می‌رود. اسبی که مشدی آنقدر دوستش می‌داشته، که چشم‌هایش مثل چشم آدم بوده، اسبی که رنگش عالی بود.

و فاجعه، بزرگ‌ترین فاجعه یک روستائی دارد صورت وقوع پیدا می‌کند. پسرش نیست. خودش پوک و پیر شده است، و اسبش - تنها سرمایه‌اش - دارد از بین می‌رود. اسبی که از این پس فکر می‌شد باید بار زندگی خانواده را به‌دوش بکشد. اسبی که به مثابه فعال‌ترین وسیله کار به آن نگریسته می‌شد.

و پیر مرد، - شاید برای اولین بار - بر زبان می‌آورد:

- «من دیگه به درد کار نمی‌خورم. با این پا چقد میتونستم پیاده برم؟ توبارون، تو برف. چقد میتونستم چانجو بکشم؟»

و هیچکس نمی‌داند چرا او در این لحظه بخصوص به یاد کاس، پسرش می‌افتد:

- «اون قرار بود به عصا از چوب زیتون واسه من بفرسته.»

شاید این یک رابطه حسی و عاطفی باشد، امادر پنهان‌ترین حالت این رابطه کهنه‌ترین مسئله، با فجع‌ترین شکل خود، خوابیده است. و آن بن‌بست امر تولید است. پیر مرد در محاق افتاده است. با پای شکسته، با تنه فرسوده و با اسبی که در حال مرگ است، او از این پس چگونه می‌تواند جوابگوی خانواده باشد؟ شیخ فقر و ناتوانی غلیظ تر از پیش بر فضای کومه مشدی بال می‌گسترده. و اینک، فقط یک روزنه هست که می‌توان به آن نگاه کرد به امید همتی: وجود کاس. و خبری از کاس نیست. جز این که

نقره، بیست روز پیش که به رودبار بوده، کاس را در جاده مالرو دیده که می‌رفته است.

مشدی: «چرا این جوری شد؟ چرا جور در نمی‌آید؟ من که به کسی بدی نکردم.»

بیان این نکته از زبان مشدی یادآور همان بینش کهنه و منسوخ است، که روستائی همه آنچه را که بر او روا داشته می‌شود براساس نیکی و بدی، سزا و جزا و تقدیر قضاوت می‌کند. و حتی نمی‌خواهد جلو رویش را ببیند که نقره با آنکه کارش بدی کردن است، ولی مثل او در «محاق» گیر نکرده است. او همواره بدان و بدی‌ها را به آخرت حواله می‌دهد؛ و این پندار یکی از سخت‌ترین منگنه‌هایی است که مردم روستائی ما را، یعنی وسیع‌ترین طیف و یکی از عملی‌ترین طبقات ما را در سلاسل زنجیر خود اسیر کرده است و «مشدی» هم یکی از آن‌ها:

«من به کسی بدی نکردم، اما همیشه به گرهی تو کار من بوده.»

اما شرایط، شرایطی که هیچ ربطی به پندار موهوم ندارد خود را بر انسان روستائی، انسانی که هنوز به مراحل بلوغ فکری نزدیک نشده است، تحمیل می‌کند. و چنین انسانی که همواره از اندیشه و نقش آن در زندگی انسان، محروم بوده است ناگزیر از تحمل رنج، و ناگزیر از فرار، فرار از زیربار دشواری‌های تفکر است. و او به‌عنوان ساده‌ترین مفر به تقدیر پناه می‌برد. به مطلق می‌گریزد و در انتظار نجات، رنج می‌کشد. و این فاجعه همچنان ادامه خواهد داشت تا او به مرحله بلوغ فکری انسان، - از چه طریقی؟ - نزدیک شود. و ناگزیر از باور این حقیقت باشد که ساختن کمباین از اراده‌ای مجرد ناشی نشده است، بلکه از ضرورت زیستی و لاجرم اراده آگاه آدمی سرچشمه گرفته است. و دیگر این که:

«اون (نقره) رو قرآن مشت زد و گفت حیوان سالمه. نقره مسلمونه. مگه نه؟»

بله که مسلمان است. اما مسلمانی که در شرایطی از اقتصاد و تولید قرار گرفته

است که اگر نچاپد، چاپیده می‌شود. در شرایطی که رذالت و بی‌شرمی را به انسان تحمیل می‌کند. مگر مسلمان می‌تواند جدا از مناسبات میان افراد زندگی کند؟ مناسباتی که زائیده این واقعیت زهرآلود است که اگر دارا هستی، هرچه می‌گوئی و هر کار می‌کنی حقیقی و درست است و اگر نداری، برو سرت را توی چاه فرو ببر و بگو اسکندر شاخ دارد! مشدی می‌رود که اسب را به طویله بیرد و گل خانم ترانه میرزا کوچک خان را ادامه می‌دهد و بعد مشدی را به یاد می‌آورد:

«اون به روزی واسه خودش به سالار بود. وقتی از تو جاده رد می‌شد، نوم ده برایش می‌افتادن، مردا به‌اش سلام میگفتن، دخترا نگاهش میکردن. آه! این گردنش بود. درس مٹ به ورزای وحشی. به‌ات گفتم چه جوری دل شو بردم؟»

اما ملوک بی‌حوصله است و منتظر پدرش می‌ماند. چون نظر مشدی درباره این‌که ملوک از خانه‌اش قهر کرده و به اینجا آمده شرط اصلی است. مشدی برمی‌گردد. گل‌خانم او را متوجه ملوک می‌کند. مشدی یکه می‌خورد. قوز بالا قوز! بی‌هیچ پروائی گفت و شنود آن‌ها آغاز می‌شود. ملوک حق دارد، اما مشدی هم حق دارد. او قادر نیست بار ملوک را هم به‌دوش بکشد. مشدی دختری را بزرگ کرده و به شوهر داده، دیگر حاضر نیست سنگینی وجود او را روی خانواده خود که گرفتار شرایط تنگ اقتصادی و روانی است، تحمل کند. میان دختر و پدر برخورد ایجاد می‌شود، تا به آنجا که مشدی به دخترش حمله می‌برد. برای او مهم نیست که حق با ملوک است یا با همسرش میرزاجان، مهم این است که ملوک نباید سربار خانه باشد؛ بنابراین باید راه خانه خود بگیرد و با مردش هر جوری هست بسازد.

«نمیدونم چیکار کنم. نمیدونم. خودم موندم. من دو ماه پیش میون شما پا در میونی کردم و آشتی تون دادم. اما حالا می‌بینم که اون قضیه بیخ دندونت مزه کرده!»

«باور کن بابا، من تو اون خونه مٹ به اسیرم.»

«اسیر تحمل داره. مقاومت میکنه. اما تو نکردی. آخه واسه چی؟ من تو رو سر و سامون دادم. واسه اینکه به خورده سبک شم. واسه اینکه دور وبرم به کم خلوت شه. نه اینکه واسه خودم دردسر درست کنم.»

«آخه موضوع...»

- «تو زن هستی. باید تحمل کنی.»

اما ملوک تحمل ندارد. و چه خوب.

گل خانم: «میذاری امشب اینجا بمونه؟»

مشدی: «امشب آره. اما فردا اول وقت، از همون راهی که آمده، باید برگرده.»

- «تو چی؟»

- «میرم طویله سری به حیون بزنم. شاید شیو همونجا موندن.»

مشدی پیش اسبش می‌رود، و گل خانم که سینه‌اش از اندوه انباشته شده است باید دعوا را فیصله بدهد. دعوای میان دخترش و مردش را. دخترش را به اتاق دعوت می‌کند. اما بغض گلوی ملوک را می‌فشارد:

- «میخوام به خورده گریه کنم آبی»

و رابطهای دردناک‌تر از این، میان دختر، مادر و پدر چه می‌تواند باشد؟ وحشت از بی‌پناهی، وحشت از بی‌اعتبار شدن، اعتباری که حفاظت کردنش منجر به لگدمال شدن تمام عواطف آدمی می‌شود. و این هر سه انسان در غمی که تا مغز استخوان‌هایشان نفوذ کرده است، می‌سوزند.

صبح آهسته آهسته به صحنه می‌دمد. آدم‌ها با پشت‌های قوز کرده در تاریکی نیمه‌رنگ ایوان، در رفت و آمدند. صحنه با آواز حزن‌آلود یک پرنده از بیرون و اضطرابی در چهره یکایک افراد خانه، آغاز می‌شود.

گل خانم، میرزا جان، ملوک و پرنده‌ای که حزن‌آلود می‌خواند، و سرفه‌های خشک مشدی صحنه را فراهم می‌آورند. مشدی بیمار شده است. به سختی بیمار شده است. کسانش او را درون اتاق خوابانده و منتظرند. منتظر و در فکر. شاید هر کدام از افراد، هر آنچه را از زندگی مشدی می‌دانند، در ذهن خود مرور می‌کند. مشدی، چراغی که در مسیر

باد افتاده؛ شعله‌ای که پت پت می‌کند. آیا واقعاً او دارد می‌میرد؟ ملوک برای پدرش از خدا تقاضای زندگی می‌کند، میرزاجان (شوهر ملوک) - که دیگر جزئی مؤثر از ماجرا شده است - به یاد می‌آورد که به مشدی گفته بود «نرو» اما باز هم مشدی به حرف او واقعی نگذاشته و رفته بود. رفته و در برف و سرما مانده بود. و عطاخان همکار و آشنای میرزا - با ماشین لکنته‌اش او را برداشته آورده بوده، و ملوک میرزا را مقصر می‌شمرد که چرا گذاشته مشدی از قهوه‌خانه بیرون برود؟ و میرزا، ملوک و گل خانم را که چرا گذاشته‌اند پیر مرد در چنین شبی از خانه بیرون برود؟

ملوک: «آبچی خیلی به‌اش التماس کرد. افتاد به دست و پاش. اما فایده نداشت. می‌گفت، می‌گفت من باید همین امشب کاس آقارو ببینم. وقتی اسیر چال کرد، به جوری شده بود.»

چه ثمر از این جدل‌ها؟ و این مویه کردن‌ها جز این که دل میرزاجان را ریش کند، چه هوده؟ باید کاری کرد و میرزاجان بیشتر کاری را که ازش بر می‌آمده کرده است. ای قهوه‌چی را با دوچرخه‌اش فرستاده به دنبال بیطار؛ آقا جان تولمی. همو که به بالای سر اسب هم خوانده شده بود. و حالا تنها کاری که از او ساخته است این که بالای سر مشدی برود و او را دلداریش بدهد. اما گل خانم مانع رفتن میرزا می‌شود. شاید تنها موردی است که می‌تواند به وسیله آن دق دلی‌هایش را به دامادش، که تمام رفتارشان در خانواده ایجاد نارضایتی کرده، بریزد:

گل خانم: «او از دست تو خیلی عذاب کشیده. همین تو گردن کلفت قمارباز. تو حارثی هستی که لنگه‌ت نیس. چند دفعه‌ش تو سیاه مست‌رو از خونه اون پتیاره (دختر نقره) پیدا کرده باشن خوبه، ها؟»

میرزاجان: «آره - همه اینایی که گفتی، هستم. درسته.»

اما شده که مشدی یک‌بار هم سرزده به خانه میرزاجان برود؟ ولی مشدی حاضر است با پای لنگش فرسخ‌ها راه را رو به رودبار برود که کاس آقا را ببیند! پسر لوس و فرتنی می‌که می‌ترسید بیل دستش بگیرد تا مبادا دستش پوست بیندازد. و حالا مشدی دارد برای خاطر او دق‌مرگ می‌شود، نه به علت سرمازدگی.

در صحنه‌ای که به جای هر عامل زنده سایه مرگ، سکون و سکوت احساس

می‌شود، توجه آدم‌ها به روابط گذشته و جدل آن‌ها راهی است به حیات نمایی، که نویسنده به روانی و بدون این‌که «عمد» احساس شود، از عهده این کار برآمده است. و این برخورد میان گل‌خانم و میرزاجان، به آنجا می‌کشد که میرزا تاب نمی‌آورد و می‌خواهد برود، اما ملوک مانع او می‌شود: «نرو، تو که اینجا باشی، واسه ما به قوت قلبیه».

در اینجا نقش مرد و اهمیت او در زندگی روستائی ایرانی، به صورتی حیاتی مشاهده می‌شود. چون ضرورت این طور ایجاب کرده است که مردها باید ضربه بلایا را رودر رو و بگیرند. هم از این روست که زن ایرانی تمام عتابی را که از جانب مردش بر او وارد می‌آید، تا آخرین مرحله توان خود، تحمل می‌کند. به کتک‌ها، بددهنی‌ها و اهانت‌های مرد خود تن در می‌دهد، و این خوی تا آنجا برایش خودمانی می‌شود که آن را عادی و جزئی از زندگی زنانشویی به حساب می‌آورد. و گویا همه این خلیقات زن عامی وطن ما ناشی از عدم شرکت آزادانه او باشد در امر تولید. و در نتیجه کم‌اختیاری او در امر اقتصاد خانواده که این‌ها لاجرم موجب تسلیم بلاشرط او در قبال تعرضات شوهر می‌شود. یعنی همسان‌کنیزی در بیت خواجه‌ای. ملوک نیز از این گروه زنان است. او هنوز جوان است که دو - سه تا بچه میرزاجان را در دامن خود حس می‌کند. و هنوز جوان است که تسلیم زبونی خود را در مقابل میرزاجان حس می‌کند. هنوز جوان است، اما تن به تحمل همه تعرضات شوهر خود می‌دهد، برای حال، آینده و همیشه. چرا؟ چون مرد است که نان‌آور خانه، عامل اصلی اقتصاد خانواده و صاحب اختیار تمام امور خانواده است. مرد، پدر خانواده و رئیس خانواده است و به اتکاء ارزش‌های اقتصادی خود، حق ارتکاب هر عملی را برای خود مجاز، و برای همسرش ممنوع می‌شمارد. هر چه او گفت درست و هر چه همسرش گفت ناروا قلمداد می‌شود. و این‌که مرد قوت قلب زن است، ریشه‌ای عمیق در درون چنین روابط اقتصادی‌ئی دارد. و این خوی همچنان پایدار خواهد بود، تا دگرگونی‌های اصولی روابط اجتماعی. یعنی تا هنگامی که زن به عنوان انسان مستقل و مختار، احساس وجود کند، زمانی که خود در کار تولید اجتماعی سهمی محرز داشته باشد. زمانی که با غرور تمام احساس کند که قسمت مهمی از بار زندگی را هم او به‌دوش می‌کشد. و احساس کند از حالت ماشین مولد کودک، و مأمور نظافت بیرون آمده است. و از طریق فرهنگی سالم به این آگاهی موهبت‌انگیز برسد.

اما ملوک شاید یک قرن، از نمونه چنین زنی عقب است. هم به این لحاظ است

که شوهر خود را با تمام نقایصش می‌پذیرد، که دست به دامن مردش می‌شود: «نرو، ما تنها هستیم. ما هیچکس رو نداریم. من، می‌ترسم.»

میرزاجان اندکی سرد شده است. لحظه‌ای با ترحم به ملوک نگاه می‌کند، به ستون ایوان تکیه می‌دهد و سیگاری روشن می‌کند. تا بیطار برسد، و می‌رسد. اما دردی را نمی‌تواند درمان کند. کار از کار گذشته است. و او در جواب گل خانم که دربارهٔ دوا و غذای مشدی می‌پرسد، می‌گوید: «فرقی نمی‌کند.» و این بر اضطراب کسان مشدی می‌افزاید.

گل خانم: «دیدی؟ چه خاکی به سرم شد؟ ما به کومه کوچولو واسه خودمون داشتیم. سه - چارنائی دور هم بودیم. اول یکی آواره شد، این یکی دل کنده. چرا؟ کی نفرینمون کرد؟»

شیون اوج می‌گیرد. زن‌ها زاری می‌کنند و میرزاجان خون خونش را می‌خورد. به فکر این می‌افتد که مشدی را به صومعه‌سرا ببرد. چون آنجا یک درمانگاه هست، اما ایی حاضر نمی‌شود دوچرخه‌اش را در اختیار میرزاجان بگذارد. چون باید برود به قهوه‌خانه‌اش برسد. باید برویجدها را بیدار کند. آخر به خاطر جان مشدی که او نمی‌تواند از کسبش باز بماند! خوب ایی کاسب است دیگر؟ و با بی‌شرمی کاسبانه خود، دوچرخه‌اش را سوار می‌شود و به کومهٔ مشدی پشت می‌کند و می‌رود. مشدی می‌میرد که بمیرد. به او چه؟ او هم مثل همهٔ کاسب‌ها با مردم تا آنجائی که سودش در میان است رابطه و آشنائی دارد.

و این آخرین امید هم می‌رود. گل خانم پيله می‌کند که می‌خواهد مشدی را بیاورد بیرون. بیرون را مه فرا گرفته است. و مشدی خوب می‌داند که دیگر ماندنی نیست. باید برود. نالهٔ جغد هم همین را می‌گوید. مشدی باید بمیرد. حبهٔ قند هم جغد را از شاخه بر نمی‌پراند. جغد انگار به شاخه چسبیده است. و مشدی آخرین و چکیدهٔ آرزوهای خود را - آرزوی هر روستائی را - بر زبان می‌آورد:

- «کاس. کاس، چقدر عالی بود که ما به تیکه زمین داشتیم از این بزرگ‌تر و مجبور نبودیم کارای دیگه بکنیم.»

و این حرف‌ها را طوری بیان می‌کند که انگار خواب می‌بیند. وانگار هذیان می‌گوید. اما

واقعیت زهرآگینی در کلمات نهفته است. بی‌بضاعتی روستائی یک‌بار دیگر به صراحت، در نمایشنامه رخ می‌نماید: زمین! زمین! محصول و فراغت .
همه به‌دور مشدی گرد آمده‌اند، سرورخانه دارد افول می‌کند. پیشانیش عرق کرده، و درد در تمام تنش پیچیده است.

مشدی: «مادر... من دیگه دارم بیخودی مقاومت می‌کنم. برام قرآن بیارین... منو بذارین زیر اون درخت... چقدر چشم انتظار کاس موندم. اما اون نیومد. مادر، دست‌رو بده من.»

این آخرین تماس دست‌های پیر مشدی و گل‌خانم است. مشدی می‌میرد. رنج او و تحلیل می‌برد. و خانواده در اندوهی دردناک غرق می‌شود. مشدی، قهرمان آرام و پر عاطفه رادی، مرد پراستقامت کار و جنگل، در فراق کاس جان می‌دهد، و خواننده را که در سراسر نمایشنامه همراه او راه رفته است، رنج کشیده است و سایه او را دنبال کرده است، در رنجی عمیق فرو می‌برد. رنجی که انگیزاننده اندیشه است. اندیشه‌ای که طبعاً جهت انسانی و مردمی پیدا می‌کند. چون نویسنده بدون بر جهان‌دن صحنه‌ها و به رخ کشیدن ناروایی‌های اجتماعی، خواننده خود را آرام آرام تا عمق درد انگیز زندگی انسان روستائی فرو می‌برد. روستائی که دیگر گوئی به رنج و عذاب خو گرفته است، که همه واکنش‌هایش منحصر به خشم گرفتن بر خانواده‌اش و همسایه‌اش شده، روستائی‌ئی که چشمان خود را به روی بیشتر واقعیت‌های تعیین کننده زندگی بسته است؛ که در گرفته‌ترین لحظه‌های زندگی فقط به خدا رو می‌کند. رادی، بیشتر گیر و گرفتاری‌های مردم روستای شمال را در این سه نمایشنامه پیوسته به روانی و بی‌پیرایه بازگو می‌کند، بی‌آنکه از مرز اصیل هنر رئالیستی در ناتورالیسم ناخوشایند فرو لغزد، و بی‌آنکه آدم‌های نمایش از حد و مرز خود دور شوند و کارش جهت خودنمایی اجتماعی گرا پیدا کند. و همین ویژگی‌ها صمیمیت نویسنده را با خواننده تا آخرین خط کتاب حفظ می‌کند؛ توفیقی که میان نویسنده و خواننده - بیننده معمولاً دشوار به‌دست می‌آید.

قصه هستی*

قصه‌ای کودکانه برای بزرگسالان

کلمه، وپیش از آن صدا و گشایش زبان در انسان محصول ضرورتی زیستی است. اندیشمندی در پیدایش زبان گوید: «اول باید چیزی برای گفتن باشد تا به نیاز آن زبان به وجود بیاید.» این اندیشمند در بیان عبارت بالا بر اصالت زیست، نیاز و ضرورت پیدایش زبان در ناگزیری زیستن اشارت دارد.

در مقوله هنر نیز، از جمله داستان‌نویسی، این مفهوم به درستی می‌گنجد. بدین معنا که: هرگاه پذیرفته باشیم - که ناگزیر از پذیرفتنیم - هنر نیز خود یک زبان و نحوه‌ای از بیان است، لاجرم باید پیش از همه کار، در اندرون هنرمند نیاز به گفتن پدید آمده باشد تا سپس او آن چیز را به بیان هنری بیاراید.

به عبارتی وسیع‌تر: ابتدا باید تراکمی از انبوه چیزها - بازتاب‌های انبوه - درون هنرمند را انباشته باشد، تا او به ناچار و ناگزیر بخواهد در هنر و با هنر خویش بیانش کند. وارونه این طریقه آن است که هنرمند بخواهد لفظ را بر معنایش بشمارد. یعنی به زندگی و بیان ناب آن - که اینجا هنر می‌خوانیمش - از راه لفظ نزدیک بشود. در حالی که دانسته شده است: لفظ نشانه زندگی، یکی از بسیار نشانه‌های زندگی است. چرا که اول کلام به وجود نیامد تا پس از آن زندگی به وجود بیاید. بنابراین، هنگامی که می‌بینیم کسی اسیر لفظ شده و کلمات را بی‌پیوندی زنده و ضروری دنبال هم قطار

می‌کند، به این نتیجه می‌رسیم - او خود مارا به این نتیجه می‌رساند - که درونش از انبوه چیزها، بازتاب‌های انبوه، متلاطم نبوده است؛ که غمی، عشقی، خشمی، اندیشه‌ای، بیدادی، اورا نمی‌سوزانده است. چنین کسی براساس یک قرارداد، قراردادی که بین خود و نگاه‌های این و آن بسته است، دست به کار نوشتن زده. چنین شخصی با بهره‌گیری از امکانی که به نظرش سهل می‌نموده، در پی نوعی تفنن بوده است. در حالی که، آن‌هم در معنا و قالب هنرمندانه نوشتن، نه کاری سهل، که بسی دشوار است. و نوشتن نه از تفنن و به تفنن، که از نوعی نیاز عجیب و حیاتی، و ضرورتی گریزناپذیر ناشی می‌شود. زیرا نوشتن نوعی راه جوئی و راه جستن به حقیقت است، و در فعلیت خود، سر بردویارهای ناشناخته کوفتن است. نوشتن، کشف و شکار لحظه‌های تیزتک و گریز پای است که هرگاه به چالاکی نتوانی به چنگشان بیاوری - شاید - برای همیشه از دست تو گریخته باشند. نوشتن، شکار خیال است؛ نه حتی و نه تنها شکار اندیشه؛ که خیال هزاربار از اندیشه گریزپاتر و پروازتر است.

نوشتن، آن هم داستان و نمایشنامه و شعر نوشتن، خود قانونی کلی دارد. اما برآن «قرارداد» نمی‌توان تحمیل کرد. برخی باهوس خود و با چشم و زبان دیگران قرارداد می‌گذارند که بنویسند و می‌نویسند. اما در اینجور نوشتن، اصالتی نمی‌توانیم بیابیم. این دسته - خیلی که نجیب باشند - از راه اکتساب به کار «هنر نوشتن» شده‌اند. اما اکتساب، خود تا حدی یاری‌دهنده است. گفتم یاری‌دهنده، و نه خلق‌کننده و آفریننده. و هنرمند در عین ناگزیری از تبعیت قوانین خاص زندگی عینی، در عین ناگزیری از اکتساب، در جستجوی بی‌امان خویش راه به ناپیداها می‌پوید. بگذار کمی افراط کنم و بگویم: هنرمند از جنون ناگزیری، از بی‌تابی مجهول آغاز می‌کند و سپس - شاید - به دانستن می‌رسد. هنرمند در تلاش رسیدن به شناخت، دائم جان می‌کند. چون او، سراپا در ناشناخته‌ها، در ذرات گنگ و ناپیدای درون و برون خود غوطه‌ور است، به جستجو و کشف روابط پنهان و پنهانی زیستن می‌کوشد تا به چشمه‌های آشکار و آشکارا برسد. هنرمند، غوآص جان آدمی است. جوایای دورترین نقطه‌ها و زوایا، در هنرمند چه خوب است فیلسوف و مردم‌شناس و روانشناس و جامعه‌شناس و هنرشناس و اقتصاددان گردآمده باشند. چنین هم اگر باشد، باز هنرمند از دانستن آغاز نمی‌کند. هنرمند چنین امکانی فراراه خود دارد که به علم برسد، اما هرگز از علم آغاز نمی‌کند. به عبارتی دقیق‌تر، از علم ثبت شده، کلیشه

بر نمی‌دارد تا هنر خود را (!) طابق النعل برآن بچسباند، که اگر چنین کند دست به سرقت یافته‌های دیگران زده است.

غرض این است که بیان نظریات علمی که هنرمند کسب کرده، اگر بدون کشف خلافت، فقط واگو شود، ساده‌ترین و آشکارترین نوع تقلب در هنر است. عمده‌ترین موضوعی که هنرمند می‌تواند از علم فراگیرد، دقت و روش تحلیلی آن است به منظور شناسائی عمیق‌تر و درست‌تر پدیده‌ها به لحاظ توجه به همه جوانب یک موضوع. زیرا به یاری روش، با موشکافی پُر وسواس‌تری می‌توان کلیات را در ارتباط با اجزاء بازشناسی کرد.

این مختصر بدین منظور آورده شد که به بازنگاه ما در کتاب قصه‌ی هستی یاری می‌دهد. چرا که دو مورد فوق، یعنی هم موضوع‌گریز از ناگزیری نوشتن، هم کلی‌یافی‌های عالمانه در بی‌موردی خویش، در این کتاب قصه‌ی هستی بسیار دیده می‌شود.

قبلاً بگویم که در این ده ساله اخیر، کتاب‌نویسی برای کودکان و نوجوانان چنان شدیداً رواج یافته است که بسیاری اوقات من را به شک و امی دارد که: آیا فرزندان این سرزمین، دوران کودکی خود را در همین ده دوازده ساله آغاز کرده‌اند؟! یا اینکه این «کودکانه برای بزرگان نوشتن» زیر عنوان «داستان کودکان» چیزی است در ردیف همانچه‌هایی که هر از چندی در شهر ما باب می‌شود و تاپای تابوت خود چهارنعل می‌تازد؟ چندی شعر باب شد و (شعر باب شده) تا تن در تابوت «کارگاه» شعر نخواهید، خلاق از آن نیاوندند. پیش از آن تئاتر، در کارگاه‌ها مدفون شد. چندی ترانه‌سرایی؛ و اینک قصه‌ی کودکان. اما این یک‌گوئی دوام بیشتری یافته. زیرا - لابد از این جهت که - سرکودکان را با حرف‌های گنده گنده بهتر می‌توان شیر مالد. بالاخره بزرگ می‌شوند و یادشان می‌رود!

باری. قصه‌ی هستی هم از این مقوله است. باین تفاوت که در این کتاب جن و پری‌های مدرن و نشانه‌هایی مثل قفس و پرند و پرواز و آزادی و مفاهیمی چنین انتزاعی؛ جای خود را به نام‌های حسن و هستی داده‌اند. اما اگر به بچه‌های ده - دوازده ساله بتوان کلک زد، دست کم به من نمی‌شود - همان نوع کلک را - زد.

پس از خواندن نوشته قصه‌ی هستی کتاب را می‌بندم و می‌کوشم تا بر عصبانیت خود چیره شوم؛ و تلاش می‌کنم تا مگر بتوانم جنبه‌هایی از این نوشته را به خود بقبولانم. اما سلیقه من - چرا که هر فرد طی زندگی خود سلیقه‌ای پیدا می‌کند - مانع تلاش عبث

می‌شود. زیرا کتاب با چاپ و انتشار خود، وجه غیرشخصی می‌یابد و ندیده‌اش نمی‌توان گرفت. از این رو می‌گوییم وجه غیر شخصی که ویژگی‌های خصوصی یک انسان بیشتر رو به فرد دارد، یا در دایره بسته جمعی کوچک اسیر می‌شود؛ اما سلیقه و عقیده یک انسان در هر زمینه اجتماعی - بخصوص که به صورت کتابی در دسترس قرار بگیرد - رو به جمع دارد و در بیکرانگی جامعه انسانی جریان و زندگانی می‌یابد. بنابراین، خصوصیات شخصی یک انسان اجتماعی - اگر چه بر رفتار اجتماعی او مؤثرند، به خودی خود نمی‌توانند پشتوانه و تعیین‌کننده موضوعی عمومی و همگانی، یعنی نگارش و چاپ و پخش کتاب، واقع بشود یا نشود.

به هر روی، از بازگفتن حقیقت ناگزیریم و می‌گوییم در کتاب قصه‌ی هستی و نظایر آن که این روزها بسیارند، فریبی می‌بینم. و می‌بینم اگر این نکته را نیز با دیگران در میان نگذارم، به این فریبکاری کمک کرده‌ام. زیرا خموشی گرفتن در برابر نادرستی‌ها، پذیرفتن نادرستی‌ها شمرده می‌شود.

پیش از هر نتیجه‌ای، می‌خواهم دریابم آیا این نوشتن قصه برای کودکان، به‌ویژه قصه‌ی هستی و نظایرش، دنباله منطقی قصه‌نویسی کودکان است، یا شاخه‌ای مستقل از آن است و برای خود پای و جایی دارد؟ اما زود درمی‌یابم که قصه‌ی هستی پدیده‌ای است بی‌چهره و در نتیجه تهی از صداقت. در ناشیانه بودن شکل قصه می‌توان درنگ کرد و به امید آینده دلخوش بود، اما هنگامی که پای مفهوم و چگونگی بیان مفهوم پیش می‌آید، یعنی چیزی که به تو و به همه مربوط است، دیگر خودداری یعنی دست در دست فریب نهادن.

قصه‌ی هستی اگرچه جنبه کنائی و به اصطلاح سمبولیک دارد، اما ظاهراً در یک روستا می‌گذرد. اما این روستا (کجا آباد؟) نه برای نویسنده آن آشنا و شناخته شده است و طبیعتاً نه برای ما که خواننده قصه هستیم. به همین علت است که نویسنده توفیق نمی‌یابد ما را در هیچیک از موقعیت‌هایی که فرض کرده بگنجانند و قرار بدهد. وسایل و مکان‌هایی که نام می‌برد، همه از پیش حساب شده، معرفی شده و کلیشه‌ای است. مثلاً طویله بجز لفظ طویله، چیز دیگری را به ما منتقل نمی‌کند. درحالی که دانسته شده سخن و کلام حامل باری در خود است؛ و نه فقط شکل خود. به‌ویژه هنگامی که به منظور بیان یک حالت، یک موضوع و یک موقعیت، کلمات درهم پیوسته می‌شوند و گره می‌خورند.

باز، به‌ویژه هنگامی که ما می‌خواهیم به موضوعی فرضی - واقعی، نظیر قصه، در ذهن خواننده واقعیت و باور ببخشیم.

دکتر امیر حسین آریان‌پور، تعریفی از شناخت را بازگو می‌کند که آوردنش در این جا نیز بجا می‌نماید:

«باری، چون شناخت ناشی از برخورد انسان و محیط است؛ پس چگونگی شناخت هرکسی در هر موردی بسته به چگونگی برخورد او با محیط است. در این صورت هرکس به تناسب آزمایش‌های (تجربه‌ها) زندگانی خود، یعنی برخوردهائی که با محیط می‌کند، به‌درجه‌ای از شناخت نایل می‌آید. شناخت یکی به درجه‌ای می‌رسد، که عرفاً آن را «صحیح» می‌خوانند، و شناخت دیگری به‌درجه‌ای می‌رسد، که به صفت «سقیم» متصف می‌شود. همچنین چه بسا که شناخت کسی نسبت به یک امر «درست‌تر» از شناخت دیگری است نسبت به همان امر.»

نیز می‌دانیم که هنر، خود از نوع خاصی شناخت که بیشتر جنبه حسی و عاطفی دارد، ناشی می‌شود. اما اینجا، در کتاب قصه‌ی هسنی بانوع وسیع «عدم شناخت» مواجه هستیم. به‌ویژه شناخت هنری که لزوماً زنده‌ترین - اگر نه دقیق‌ترین - نوع شناخت است، در اینجا تا حد یک کلیشه نزول می‌کند. همین است که خواننده به جایی برده می‌شود که نویسنده خود از آن جا هیچ نمی‌دانسته است. روستای آقای مرتضی رضوان جز خود کلمه چیز دیگری را به‌ما منتقل نمی‌کند. نویسنده حس و درک درستی از کل و اجزاء زندگانی روستائی، ندارد. مهم‌تر از همه این‌که ایشان از هیچکدام از نمودهائی که به کار می‌گیرد، بار عاطفی نپذیرفته است. در نتیجه پیوند و ارتباط نمودهای به کار گرفته شده برایش مجهول است. در صفحه ۶۲، سرآغاز فصل را چنین می‌نویسد:

«در طویله نور نیست.»

«در طویله آزادی نیست.»

«در طویله بوی کثافت گاو و بز و گوساله می‌آید.»

«در طویله بوی فضله‌ی اردک و مرغ می‌آید.»

«در طویله نفس به تنگی برمی‌آید.»

پوشیده نیست که نیت ایشان از طویله خود طویله نیست و محبسی است که «حسن» را آنجا نگاه داشته‌اند. اما بیان کنائی، خود ویژگی‌هایی دارد؛ و نمودهای

سمبولیک در ذات خود ربطی با بود واقع پیدا می‌کنند.^۱ اما اینجا آنچه که نویسنده به عنوان سمبل انتخاب کرده، نه تنها در ذات خود ربطی با بود واقع پیدا نمی‌کند، بلکه سراپا بی‌بود و بی‌مورد است - چرا که هم برداشت ذهنی نویسنده از طویله، هم آنچه در دَم طویله نوشته است، یکسره وارونه است. یعنی برکات و محسنات طویله، در نوشته قصه هستی به عنوان پلیدی‌های محیط و پلشتی‌هایش منظور شده است. همچنین است به کارگرفتن نشانه‌ها، که نابجا استنباط شده‌اند. مثلاً اردک. اردک یک پرندۀ خانگی اعیانی است و جایش در طویله - که در نخستین برخورد معنای جای گاو و گوسفند والاغ را به آدم می‌دهد - نیست؛ اگرچه گذری از آن بکند. مرغ را هم در طویله جا نمی‌دهند. جای مرغ، لانه مرغ است. مرغ را در طویله راه به سکنا نمی‌دهند، چرا که جانوری در لای پرهاش می‌پرورد که برای حشم مضر است. آنچه را که نیز نویسنده به نام «کثافت» از آن یاد می‌کند - کثافت گاو و بز و گوساله - کثافت نیست، بلکه تپه و تپاله و سرگین نامیده می‌شود و هیچ هم کثیف نیست. و عطر آن را در «زنی که مردش را گم کرده بود» یکی از بهترین قصه‌های هدایت، می‌توانی ببویی. آن عطر هنوز در مشام من هست. تنها مدفوع سگ و خوک و انسان، از لحاظ شرعی نجس است، و گذشته از این، تپاله، همانچه که نویسنده با پیف‌پیف از آن نام می‌برد، یکی از ضروریات زندگانی روستائی است. در بیشتر دهات تپاله گاو را خشک می‌کنند و در زمستان آن را برای پختن نان در تنور می‌سوزانند و آتشش را هم به زیر کرسی می‌آورند و بسیاری خانواده‌ها از برکت گرمای آن شب‌های سرد و سیاه زمستان را به صبح می‌رسانند. اگر هم زیاده برسوخت باشد، تپاله را به صورت کودی ناب و گرانها در زمین می‌پاشند تا به باروری محصول کمک کند.

بی‌جا نمی‌نماید بگویم که روستا نه آن «روستا»ی کلیشه‌ای است که کتاب‌های درسی وظیفه القاء و تلقین آن را به اذهان کودکان، به عهده گرفته‌اند. یعنی تصویر دشتی سبز و خرم، یک چشمه، دختری با کوزه‌اش، یک چوپان خردسال بانی لبکش و گله‌اش، با یک پیرمرد کلاه نمدی با ریشی به سفیدی پشم (!) و چپقش. در قصه‌ی هستی هم قهرمان‌ها، همین جور هستند با کمی پیش و پس. در حالی که عناصر انسانی و طبیعی روستا، هر جور می‌تواند باشد به گمانم، جز همین جور. در صفحه ۷۱ می‌آید:

«چهره‌ی هستی در این زمان، حتی در طویله نیز بسیار شکوهمند بود.»

۱. محض نمونه می‌توان به اکثر آثار کافکا (این جذبدی‌ها پیشکش) و برخی آثار هدایت نگاه کرد.

نویسنده به قول معروف، برای اینکه می‌خواهد حرفش را بزند - و من چقدر بیزارم از این بیان وهم از استنباطش - متوجه نیست که چه ژستی در مقابل طویله به‌خود گرفته است. درنظر او طویله به‌صورت یک لکه ننگ، یک گناه جلوه دارد. می‌دانم. می‌خواهد بگوید: آقا، این طویله نیست، زندان است! اما من می‌گویم: بدان که این فقط تصوّر تو است که به چندتائی مثل خودت منتقل می‌شود، نه به کودکان!

اما انشاء در باب چشمه:

«آب چشمه چنان پرتوان می‌جوشد که ذراتش خویش را به‌نور می‌سپارند، ذرات آب نیز خود را در نور می‌شویند، نور را رنگ میکنند و رنگ‌های خورشید را برچهره‌ی هستی می‌باشند.»

«چهره‌ی هستی نور باران است.» ص ۵۹.

خوب است که قید می‌شود «چنان پرتوان» وگرنه هرآینه نور را دسترسی به آب نبود!

بگذریم. لب کلام نویسنده چیست؟ این است که: مردم روستا نادانند، نمی‌دانند. باهمین بیان کلی:

«هستی می‌داند که همه نمی‌دانند.» ص ۴۴.

این نوشته در هر سبک که باشد، مفاهیمی چون «همه نمی‌دانند» جایی برای گریز باقی نمی‌گذارد. اگر همه محدود به اهل روستا (حتی در وجه خیالی‌اش) بشود که توضیح خواهم داد اهل روستا مشمول این تعریف «همه نمی‌دانند» نمی‌شوند. اما هرگاه بیان بخواهد معنای گسترده‌تری القاء کند - که چنین می‌خواهد - آن وقت جای پرسش و پاسخ دقیق‌تری پیش می‌آید که توضیح و توجیهش باگوینده مدعی است.

اما من براستی نمی‌دانم چنین فرمایشاتی از سر نادانی است یا از سر پرروئی خاص طبقاتی؟ گمان می‌کنم ناشی از هر دو مورد باشد. آیا ملاک انسانی روستا - که در این قصه سبیل حماقت معرفی شده - چیست؟ همان کلفت پیر لچک به سر منزل آقا دانی؟ ساده لوحی آن پیر زن را که از ترس و نیازش ناشی می‌شود، و تنها بُعد رفتار اوست که در چشم‌انداز شما قرار داده شده، ملاک قضاوت خود می‌دانید؟ باور کنید آن همه فقط یک روی زندگانی آن پیرزن است. من پای صحبت این کلفت‌ها - که بیشترشان هم همولایتی ما هستند - بسیار نشسته‌ام. اگر بدانید آن‌ها در گفتگوهای خودمانی‌شان چطور

ارباب‌های خود را موشکافی می‌کنند، چرک و کثافتشان را بیشتر می‌زنند و به‌ریشان می‌خندند!

پیش از این متوسط‌های شهری با کراوات خود، رخت‌های پاکیزه خود و ماشین - دوچرخه‌های خود به دهاتی‌ها اهانت می‌کردند، اما امروز آدم‌هایی وابسته به همین طبقه متوسط، در سیمای روشنفکر، با دلسوزی‌های خود به وسیله لفظ و قلم، این اهانت‌ها را روا می‌دارند. هنگامی که نویسنده قصه‌ی هستی، از زبان هستی - که زبان خود نویسنده است - می‌گوید: «در روستا کمتر کسی است که شب را تجربه کرده، به روز سختی که گذرانیده یا به فردای پر از زحمتی که در پیش دارد، اندیشیده باشد.» به صورت غیر مستقیم - اما دلسوزانه - اهانت می‌کند. البته اهانت بدین صورتش ناشی از بی‌اطلاعی نسبت به بار کلماتی است که به کار برده می‌شود. این وصله‌های روشنفکر مآبانه نه به مردم در سطح کلیش می‌چسبد، نه به مردم در سطح روستا. روستائی برادر جان، از شب آنچنان برداشتی که روشنفکران خرده پای پس از نیما دارند، ندارد. شب برای روستائی هنوز همان مفهوم واقعی، دلچسب و درعین حال خیال‌انگیز خودش را دارد. شب را با درو شبانه، روستائی می‌شناسد و تجربه می‌کند. شب را با بریدن راه در پناه کاروان، برای روستائی، شب به مفهوم خفقان نیست. شب، شب است؛ و اصلاً بدنیست. شب زیباست. آن کس که شب را در شعر خود زشت می‌نماید، مفهومی از شب در خاطر دارد با کوچه‌های پراز حرامی و گزمه‌های مست. برای روستائی شب یعنی آرامش. در بردن خستگی از تن. دور شدن از چشم صاحب. پناه بردن به زیر سقف، پای کرسی و قصه امیرارسلان نامدار. برای روستائی، شب یعنی شب.

بنابراین، روستائی به‌جای اینکه چون خیلی‌ها دچار مالیخولیای دروغین بشود (چون ملاک مالیخولیای ناب هم شناخته شده است) و بخواهد شب را تجربه کند، می‌رود زمین را تجربه می‌کند تا به درد کار و زندگی‌ش بخورد. روستائی به لحاظ تفاوت محیط، هنوز ذهنیتش بکرتر از آن است که به دنبال مفاهیم انتزاعی بگردد. او فرصت این ادابازی‌ها را ندارد. برادر جان. اما اگر قصد نویسنده از مفهوم تجربه شب، تجربه سیاسی محیط است، که این را هم نمی‌توان به سادگی مدعی شد. نویسنده اگر سری به تاریخ می‌کشید درمی‌یافت که بیشتر قیام‌های خلقی و ضد بیگانه - اگر چه در هر فرجام چهره‌ای دیگرگون یافتند - با کمک و به نیروی لایزال مردم، از جمله مردم روستاهای ایران، امکان

پذیرفته است. از عیاران سیستان گرفته تا دلیران تنگستان، و از سربداران خراسان تا قهرمانان آذربایجان. اما اگر قصد نویسنده تجربه زندگی است، که بیشتر برخطا می‌رود. زیرا نه فقط انسان روستائی - بلکه انسان به طور کلی - جز به استعداد و امکان آزمون و تجربه اندوزی خود، نمی‌تواند و نمی‌توانست به زندگانی شاق و پراز رنج خود ادامه دهد. می‌دانیم موجوداتی که نتوانستند تجربه کنند و فردای خود را بر تجربه امروزشان بنا کنند، منقرض شدند و از میان رفتند.

نمی‌دانم ایشان، هنگامی که می‌نویسد «هستی می‌داند که همه نمی‌دانند» از دانائی چه مراد می‌کند؟ قصد اگر حضور تکنولوژی و صنعت و شگفتی‌های آن است، و این را به کله روستائیان می‌گوید؛ باید بگویم که صنعت فرآورده دست و مغز من و ایشان هم نیست. تکنولوژی و صنعت محصول اندیشه و کار همه مردم جهان است و دیده می‌شود که در اختیار دولتمندان قرار گرفته و به وسیله آن چه که به روز شهری و روستائی دنیا نمی‌آورند. پس نویسنده پُر دارائی دیگران را (چه معنوی و چه مادی) به نادارها - لایب - نمی‌خواهد بدهد. اگر مقصود از دانائی «دانش» به معنای کلی است که آن هم بیشتر در انحصار طبقات بالا و میانه است؛ و اگر مردم طبقه پایین هم در این چند ساله دستشان کم و بیش به دامن علم رسیده است از برکت حرکت تاریخ و ناگزیری تاریخی است و هم ناشی از سماجت و پیگیری خودشان. اما اگر منظور از «دانائی» آن چیزی است که به این صورتش نویسنده دارد، همان به که روستائیان ندارند!

بد نیست پیشنهاد کنم اگر روزی روزگاری امثال نویسنده قصه هستی درگشت و گذار از روستائی دیدن کردند و دست بر قضا ملاحظه کردند که سیل از دامنه رو به روستا می‌آید، مبادا با دخالت‌های عالمانه خود مردم را گمراه کنند و خانمانشان را به آب بسپارند. آن‌ها خود بهتر می‌دانند چطور از پس سیل برآیند. زیرا آن‌ها در تمام طول تاریخ با سیل مواجه بوده‌اند و ناگزیر از خود دفاع کرده‌اند. درباره عمل آوردن محصول هم همین‌طور. همچنین در مورد وضع آفات و غیره در امکانات تجربی. زیرا تا آنجا که به تجربه مربوط می‌شود، در حدود امکانات خود آن‌ها خداوندگاران کار خود هستند. اما آنجا که پای علم به صورت دقیق و منطبق بر زندگی و احتیاجات پیش می‌آید، حرف دیگری است. زیرا آن مرحله‌ای دیگر است از تاریخ و تکامل و موضوعی است تخصصی که فکر نمی‌کنم بتوان در قصه‌های خیالی تپاندش. اما تا پیدایش صنعت و تکنولوژی، به گواهی تاریخ، انسان

روستائی دانشمند مجرب زندگانی مادی است. زیرا اوست فراهم آورنده تمام ضروریات اولیه و عمده جامعه.

آری. روستائی ما در ایران، بخصوص با هوشیاری کم نظیری توانسته است زندگانی خود را در طول تاریخ فجیع اش تا به امروز ادامه بدهد. او حتی بیش از محدوده زندگانی و کار خود داناست. پیش از این - و هنوز هم - مخاطب عمده حکومت‌ها روستائیان بوده‌اند. از این رو روستائی ما «شتم» سیاسی دارد، اگر چه این شتم سیاسی همیشه جهت مثبت نداشته باشد. این نه از نبوغ ذاتی روستائی، که از ضرورت رابطه او با زندگانی ناشی می‌شود. برای وکیل شدن، برای مالیات گرفتن، برای تقویت نیروهای نظامی، برای صورت‌بندی‌های جدید تولیدی، ناگزیر به روستائی رجوع می‌شود. تماس‌های اقتصادی روستائی با پيله‌وران و با تاجران، او را در جریان مناسبات اقتصادی قرار می‌دهد. (آیا من و نویسنده هستی همین الان می‌دانیم چرا تولید غلات روز به روز دارد کاهش می‌یابد؟ نمی‌دانم. اما روستائی در یک عبارت ساده می‌تواند تعریفی دقیق از این نکته به ما بدهد.) بنابراین، اگر روستائی آن چیزهایی را که نویسنده یاد گرفته، نمی‌داند، دلیل نادانی او نیست. او همه چیز مربوط به زندگانی خود را می‌داند، جز اینکه اتلکتوتل‌ها چه در باره او می‌یافتند! زیرا خود به خود یک متخصص تجربی است. آیا نویسنده و من در کار خود به اندازه نیمی از یک روستائی در کار خود، تجربه و تخصص داریم؟ گمان مدار. این از کاری که عرضه می‌شود، پیداست. مثلاً روستائی می‌داند کلم را در چه موقعی باید کاشت، چند بار به آن آب داد، و کی از زمین درآوردش. اما من و ایشان آیا می‌دانیم که ما در ایران چند هزار روستا داریم؟ چند میلیون روستائی داریم؟ و این روستائیان از لحاظ طبقاتی به چند تیره و طبقه و قشر و گروه تقسیم می‌شوند؟ آیا نویسنده می‌تواند درباره روحیه عمومی مردم روستای یک منطقه از ایران تعریفی - هر چند نسبی - بدهد؟ آیا می‌تواند به من بگوید چه فرقی هست بین مردم روستاهای کرمان با مردم روستاهای آذربایجان؟ و اگر فرقی هست علت آن چه و در کجاست؟ آیا ایشان می‌تواند به ما بگوید در ایران چند جور نرخ و بهره مالکانه داشته‌ایم و در صورت جدیدش چند جور داریم؟ واحد زمین، آیا در مناطق مختلف ایران چه نامیده می‌شود؟ می‌توان دانست آیا این تفاوت از کجا و چیست؟ بی‌گمان نه.

حال که نویسنده فسه‌ی هستی در کلی‌بافی‌های بی‌مورد خود، چنین بی‌گدار به آب

زده است، خود ما را به این نتیجه می‌رساند که این جور نوشتن نوعی برداشت آبکی نیمچه اعیانی ظریف و شبه روشنفکرانه (چون من به روشنفکران واقعی احترام می‌گذارم) از قضایای زندگی و آدمیزاد روستا است. این سانتی‌مانتالیسم مقلدانه است. اگر نویسنده بیش از این پکر نشود - که بشود - باید بگویم که این سودجویی کردن از قِبَل فقر مردم ساده لوح است. هم سودجویی از فقر مادی، هم سودجویی از فقر معنوی آن‌ها.

باز می‌گویم، نموده‌های سمبولیک یک اثر در ذات خود ربط معقول با واقعیات دارند. زیرا اندیشه، پندار و گمان، خیال و تصور در هر وجه خود، در هر مکتبی، جز بازتاب عینی و مادی زندگانی نیست. بنابراین، هنرمند سمبولیست، نشانه‌های خود را ناگزیر از عصاره واقعیت به چنگ می‌آورد. نشانه‌هایی مربوط با خیل آگاهی. اما در این روستای گنگ و ناشناس، نشانه‌ها و آدم‌هایی تحمیل شده‌اند که به همان اندازه سایر اجزاء نوشته، غیر واقعی و دروغین هستند. در وجه سمبولیک خود نیز بی‌ربط هستند. پدر خانواده، همان پیرمرد ریش سفید کلاه‌نمدی است که در کتاب‌های درسی، به وسیله بوروکرات‌های فرهنگی (خبره‌های ناشی) تصویر شده است. چند آدم بی‌صورت و معنی دیگر هم هستند که بجز نام خود هیچ چیزشان به ما منتقل نمی‌شود. علاوه بر این‌ها دو نفر اصلی هستند. یکی حسن و یکی هستی. (از عدم هماهنگی این دو نام از لحاظ ظرافت هنری می‌گذریم) اما برای من روشن نیست این دو نفر، که همه خصوصیات کامل بشری از نظر نویسنده و همه خصوصیات فلاّبی را از نظر من، دارا هستند از کجا آمده‌اند؟! آیا - ببخشید - از کون آسمان پایین افتاده‌اند؟ این‌ها، این شهدای قلابی راه لفظ و فضل، از کجا سر درآورده‌اند؟ این همه فضایل سرشار علمی (!) را یکباره از کجا آوردند؟ این دخترک (هستی) که دائم در حال موعظه‌های علمی است، ساخته و پرداخته کدام کارخانه پلاستیک سازی است؟ چون این نه آدم زمینی است و نه - به فرض - فرشته آسمانی! این دخترک را نویسنده تراشیده و چقدر هم لوس! و تولستوی می‌گوید «هر نویسنده‌ای پشت سر فهم‌مانش وجود دارد.» آدم از شنیدن حرف‌های او چندشش می‌شود. او دائم به همه، بدون علت و جهت اهانت می‌کند. خودش را شهید وانمود می‌کند، دانائی و فضل و هنر و همه چیزهای دیگر را، در این روستا (!) فقط او در اختیار دارد. موعظه او می‌کند. درس اخلاق او می‌دهد. زندگانی را او زیبا می‌بیند و الی آخر... اما اندکی هوش لازم است تا دانسته شود که این دخترک لوس خود به خود این حرف‌ها را نمی‌زند. او

بازتاب سازنده‌اش است و این بیانات را هم به نیابت نویسنده می‌فرماید. او، خود نویسنده است. خیلی مهربان‌نما، بسیار فضل‌فروش و گنده‌گو و بی‌اطلاع از اجزاء و روابط زندگانی؛ و مرده قبول افتادن و جلوه‌دادن و در عین حال مردم را تحقیر کردن.

باری، لب مطلبی که این آدم‌ها بیان می‌کنند، این است که: مردم روستا نمی‌دانند، آن‌ها نمی‌دانند که هستی دختر خوبی است و نمی‌دانند که حسن پسر خوبی است، و این‌را نمی‌دانند که زندگی زیباست. علاوه بر این‌ها، مقدار معتناهی هم موعظه می‌کنند که من محض خنده پاره‌ای از این موعظه‌ها را اینجا بازگو می‌کنم. یکی از این موارد وقتی است که هستی را در طویله حبس کرده‌اند (برای چه؟) و جوجه‌ها همان‌جا سر از تخم در می‌آورند(!)

و هستی که بدون موعظه اموراتش نمی‌گذرد، یکی از جوجه‌های سر از تخم درآورده - درنیاورده را به قول نویسنده «بین دو دست می‌گیرد و سپس دستانش را تا مقابل چهره بالا می‌آورد و با دقت به زیبایی جوجه می‌نگرد و بلند، آن چنان که بقیه جوجه‌ها نیز بشنوند می‌گوید:

«دنیا اینجا نیست.

زندگی اینجا نیست.

هستی این چنین که می‌پندارید بی‌حرکت نیست.

هستی نور دارد.

زندگی روشنائی دارد، آفتاب دارد.

آفتاب گرمی دارد.

اینجا سرد است.

اینجا تاریک است.

اینجا طویله است.» ص ۶۹

امید! جای زنده روان صادق هدایت خالی که با لب و لوجه آن پیرمرد خنزر - پنزری‌اش به این امیدواری‌های مضحک بخندد!

اما تا آنجا که عقل قاصر قد می‌دهد، پندار پس از دیدار حاصل می‌شود و جوجه‌های تازه از تخم درآمده معصوم هنوز چیزی و جانی را ندیده‌اند تا پنداری حاصل کرده و سپس مستوجب این پند و اندرزها و موعظه‌های تابناک شده باشند! از طرفی، آن‌ها چنین ادعائی در «سرد نبودن» و «تاریک نبودن» نداشته‌اند تا ناگزیر از شنیدن بیانات این دخترک باشند. من در حاشیه این صفحه کتاب نوشته‌ام:

«راستی که چنین کتاب‌هایی مضر هستند، سلیقه را منحرف می‌کنند.»

هنوز هم بر عقیده خود باقی هستم.

در جای دیگر، ص ۱۲۳ از قول حسن فرمایشانی نقل می‌شود که بیشتر مربوط است به علوم طبیعی، رشته زمین‌شناسی و هم مربوط می‌شود به علم زیست‌شناسی و تکامل. می‌آوریم:

حسن می‌گفت:

«زمین پیر است. زمین زمانش را در لایه‌های خود پنهان کرده است.»

حسن می‌گفت:

«مغز زمان طولانی زندگی بشر را در لایه‌های خود پنهان کرده است.»

حسن می‌گفت:

«به عمر تکامل باخته‌های مغز انسان بیندیشید و اندیشه‌ای را که سزاوار انسانست فرا گیرید.

حسن مهربانی را در روستا جاری کرد.»

تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل! حسن وهستی دو کودک‌اند (دو نوبرانه!) و قصه‌ی هستی هم ظاهراً قصه است و مکان هم ظاهراً یک روستا است که «همه نمی‌دانند».

نطق و خطابه و سخنرانی علمی از پشت تریبون بد نیست. قصه‌ی علمی هم خود چیزی است و خوب هم هست. دانستن این حرف‌ها البته خوب است. این حرف‌ها را به جایش اگر به دیگران هم بگوئی، باز هم بد نیست. اما بازگو کردن این حرف‌ها در قالب قصه‌ای برای کودکان، آن هم در نابجاست. موقعیت ممکن، خواه ناخواه جنبه فضل‌فروشی پیدا می‌کند، و در این سن و سال خیلی جلف و سبک می‌نماید. این جور حرف زدن‌ها، اگر از جانب یک جوان پانزده - شانزده ساله نشئت می‌گیرد، آدم می‌توانست نصیحتش کند، اما در این وضعیت فقط می‌توان آن را برشمرد، همین.

بار دیگر ناگزیریم بگویم که در یک اثر سمبولیک، نمادها و نشانه‌ها در ذات خود ربطی معقول و منطقی با واقعیت دارند، و هنرمند سمبولیست به عنوان یک انسان اجتماعی - غالباً وابسته به قشرهای متوسط جامعه - می‌کوشد تا بر مفاهیم سلطه پیدا کند

و سپس آن‌ها را بیان کند. هنرمند سمبولیست که غالباً (در وجه اجتماعی‌اش) نشانه‌هایی عروسکوار از گروه‌ها و طبقات انتخاب می‌کند، در عین حال می‌کوشد تا بتواند رابطه‌ای واقعی (در کل) بین سمبول‌هایش برقرار کند.^۱ کاری که در قصه‌ی هستی توفیقش دست نداده است و همین ناتوانی، نویسنده را به انشاءنگاری پراکنده و انتزاعی کشانده است. انشاءنگاری در روابطی بسیار پرت و دور از کنایه‌ی مربوط، (دور از واقعیت بوده و واقعیت ممکن) اما گفتگو به همین جا پایان نمی‌یابد. اعتراض من نه فقط به قصه‌ی هستی که به کلیه‌ی ورق‌هایی است که در این بلبشوی ادبی - بی‌ادبی، دارد به خورد سالم‌ترین و گسترده‌ترین قشر جامعه داده می‌شود. یعنی به خورد جوانسالان. و این نوعی فریب است و دست کم نبایدش گرفت. دروغ گفتن به جامعه در عالم قصه نویسی بگویم چیست؟ آن است که مفاهیم انتزاعی - و طبعاً تجربه نشده - را به صورت اصول در جامعه رواج دهی. کاری که این روزها چنین قصه‌هایی بدان همت گماشته‌اند. بنابراین، من به سهم خود بدان معترض هستم و آشکارا می‌گویم: چنین قصه‌هایی - که بسیارند - قصه‌های کودکانه‌ای است، که برای بزرگسالان نوشته می‌شود، نه قصه‌های بزرگانه‌ای که برای کودکان.

همچنین آنچه را که پس از خواندن کتاب بر حاشیه نوشته‌ام بازگو می‌کنم:

شعراي قديمي مدیحه‌سرا در پیوستن به خوان حکام از هم پیشی می‌جستند، ولی جاعلین هنر اجتماعی (!) امروزه در چسباندن خود به دامن ایدئولوژی مرفقی به نحو حقیرانه‌ای از هم پیشی می‌گیرند و حاصل کارشان هم خنده‌آور و هم شرم‌آور است. ابتذال دارد خفهام می‌کند. اما دریغاً، اگر با نویسنده کتاب هم از ابتذال حرفی بزنم او نیز بامن همدردی می‌کند، بی‌آنکه بپذیرد خودش کار مبتدلی کرده است.

۱. چهار صندوق بیضائی و چوب به دست‌های ورزید ساعدی صرفاً از جهت بحث ما (در جهات دیگر به بحث ما فعلاً مربوط نمی‌شود) نشانه‌های خوبی از کار سمبولیک در وجه اجتماعی آن هستند.

ضد خاطرات، اثری متفاوت *

مقاله مربوط به کتاب ضدخاطرات اثر آندره مالرو، ترجمه ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی، ابتداء به صورت نامه‌ای به مترجمان نوشته شد، اما چون بنا شد چاپ شود، پاره‌هایی از آن حذف و قسمت‌های مربوط به اثر مربوطه برای چاپ ارائه می‌شود. در عین حال، مایلیم - به خصوص مترجمان محترم - این متن را همچنان نامه‌ای دوستانه تلقی کنند.

این‌که ضدخاطرات کتابی دشوار است، فکر می‌کنم به لحاظ این است که ضد خاطرات اثری لست متفاوت و مغایر با آنچه ما بدان خو کرده‌ایم. یعنی ضدخاطرات، خاطرات هست و خاطرات نیست. داستان هست و داستان نیست. تاریخ هست و تاریخ نیست. پرداختی سیاسی هست و پرداختی سیاسی - فقط - نیست. چنین است که این ویژگی‌ها، افزون بر خصوصیات دیگری چون چهره پردازی، تصویرگری، و توصیف طبیعت، وقایع و حالات انسانی در متن روابطی که شیرازه هر بخش کتاب را تشکیل می‌دهد، به ضدخاطرات کم و کیفی می‌بخشد که همان هویت کتاب و منش خاص نویسنده کتاب است. و این امتیازی است که ما پس از پایان بردن کتاب به آن پی می‌بریم. البته در جریان خواندن کتاب این ویژگی ممتاز گاه موجب دشواری می‌شود. چنانکه خواننده - یا دست کم، من - به این استنباط می‌رسد که مالرو ضد خاطرات را از تلفیق مجموعه یادداشت‌هایی فراهم آورده و بازسازی کرده است که چه بسا در دوره‌های مختلف زندگیش به‌طور

پراکنده برداشته بوده است، یادداشت‌های پراکنده‌ای که در بازیابی و بازسازی آن‌ها، نویسنده به شکل خاصی دست یافته و آن را با مهارت به اجرا درآورده است. کاری با مهارت و فن ناشی از تجربیات سالیان، چرا که او توانسته است یافته‌های سراسر عمر خود را - منهای آنچه در چند کتاب پیشین او بازتاب یافته‌اند - در موقعیت‌های مناسب یک اثر بگنجانند، یافته‌هایی که نمی‌توانسته‌اند و الزامی هم نیست که مستمر باشند. بنابراین و با توجه به این احتمال - حدس من است - که ضدخاطرات آخرین اثر نویسنده است، می‌توان کلید ورود به چند و چونی کتاب را از هر حیث به دست آورد. چون نظم و سامان دادن به نکات عمده تجربیات، برداشت‌ها و یافته‌های - چه عملی، چه نظری - نویسنده در مراحل نهائی عمر، دو شاخص عمده را در خود دارد که نخستین آن ارائه دیدگاه صیقلی و تبلور یافته نویسنده است؛ و دومین شاخص نحوه تنظیم و سامان‌دهی به مجموعه ای هست که در بسیاری موقعیت‌ها چه بسا نا‌مأنوس و نامتجانس‌اند. و این شاخص دوم، یعنی نظم و سامان بخشی به مجموعه‌ای از مواد و مصالح نا همگون در واحدی به نام کتاب ضد خاطرات نکته ای است که گمان می‌کنم باید عمیقاً مورد توجه و تأمل اصحاب شکل و فرم قرار بگیرد. چون بخصوص در این اثر متفاوت و مغایر شکل یا فرم (و به استنباط من، قواره یا ریخت) مشخصاً ناشی از ضرورت بیانداشت اندوخته‌های نویسنده، و لاجرم ناشی از ضرورت بیانی خود اثر است. این است که فرم یک اثر، همچون وجهی انتزاعی، کنار افکنده می‌شود و آنچه می‌ماند ماحصل بیان درونمایه‌ای است که نویسنده می‌خواهد با خواننده‌هایش در میان بگذارد. به عبارتی روشن‌تر، آندره مالرو در جهت بیان اندوخته‌های خود به ساخت و پرداخت پاره‌های تجربیاتی دست می‌زند که محمل اندیشه‌ها و دیدگاه‌های او هستند، و در سوی وتلاش ساخت و پرداخت و ارائه این اندوخته‌ها و اندیشه‌هاست که قواره متناسب را می‌یابد. بکارگیری شیوه‌های گوناگون نویسندگی از طرف او نیز، خود متکی به ضرورت موضوع است در موقعیت هر فصل و بخش. مقایسه شود بخش‌های مربوط به هندوچین با بخش مربوط به برازالیا از جهت شیوه و شگرد نوشتن.

ادامه همین بحث را همین‌جا بگویم که با ورود به کتاب ضد خاطرات و سیر در آن، خواننده خود را مواجه با نوعی نمایشگاه می‌بیند. نمایشگاهی با غرفه‌های گوناگون که هر غرفه آن رنگ و تشخص و ویژگی خود را دارد، بی‌آنکه - الزاماً - هر غرفه با غرفه دیگر پیوندی

آشکار داشته باشد، و تصادفی نیست اگر هریک از این غرفه‌ها در جای خود مکمل مجموعه نمایشگاه است با پیوندی درونی و ناآشکار، و جالب این‌که تنوع و گونه‌گونی غرفه‌ها خود به ساخت یک کلیت هماهنگ می‌انجامد. در واقع، از مجموعه ناهمگونی‌ها نوعی همگونی ویژه پدیدار می‌شود. به این ترتیب که هرواحد (بخش کتاب) که در جای خود کامل است جای مناسب خود را در مجموعه اثر می‌یابد و کل مجموعه را هماهنگ و کامل می‌کند.

آشکارتر بگویم، آندره مالرو - صرف‌نظر از بخش اول کتاب به نام «گردوئهای آلتونبرگ» که دوره کودکی و نیز دیدگاه کلی او را نسبت به زندگی، مرگ و هنر دربر می‌گیرد، و به گمان من همچون مقدمه یا پیش‌درآمدی بر کل کتاب باید تلقی شود، متن کلی ضد خاطرات را با مهارت هوشمندانه‌ای میان دو قلاب جای می‌دهد که هر دو از یک جنس و دارای یک زمینه هستند: برخورد ملت فرانسه با فاشیسم. درواقع، مالرو با برگزیدن شروع و پایان یگانه و یک جنس برای کتاب، به میدان کارش حدود و ثغوری بخشیده است که آن مانع از گسیختن و به بیراهه کشاندن جولان‌هایش می‌شود و بدین ترتیب است که او با مهارت و وقوف هنری خود می‌تواند نیم‌دایره یا کمائی فراهم بیاورد که بخش‌های متنوع و گوناگون کتاب را در خود بگنجاند.

آنچه مجازاً میان دو قلاب یک جنس، نیم‌دایره یا کمان نامیده شد و اشاره به شکل عمومی کتاب ضد خاطرات دارد، عمیقاً بار مضمون و مایه عمده و اصلی اثر را نیز با خود دارد، و آن برخورد ملت فرانسه است با فاشیسم از اسارت تاریهائی و در پی آن اصل آزادی ملت‌ها بعد از جنگ دوم جهانی و سرانجام بازگشت نویسنده و نیز کتاب به خود، به فرانسه - صدا البته - بابهترین جلوه ممکن، یعنی بزرگداشت قهرمان ملی نهضت مقاومت: ژان مولن.

کمانه کامل است. مایه و روندی که در جلوه تجربیات نویسنده، یعنی مبارزه با فاشیسم آغاز می‌شود، از پس سرکشی نویسنده به جای‌جای زمین و بررسی مربوط زمینه‌های مختلف جوامع و نظام‌های اجتماعی گوناگون، به نقطه آغاز باز می‌گردد و با ستایش شکوهمند ملت فرانسه به شیواترین بیان و گویاترین تصویر از ژان مولن، سمبل فرانسه آزاد، پایان می‌گیرد. آغاز و پایانی که هم به لحاظ مایه عمده و اصلی آن، یعنی ستیز و پیروزی بر مهاجم در حیطه تلاش یک ملت و هم به لحاظ اثرات تاریخی «شکست فاشیسم در گستره زمین» قواره‌ای کامل به مجموعه متنوع و گوناگون اثر مالرو می‌بخشد.

در نهایت، وجه غالب اثر همانا برخورد با تاریخ و بیان ادیبانه و هنرمندانه تاریخ سیاسی - اجتماعی زمین آدمیان است در نمادهای شاخص دوران ما. پس می‌توان مایه اصلی اندیشه در ضد خاطرات را آزادی ملت‌ها از پس شکست دادن فاشیسم انگاشت که هم چون ماحصل پویش یک فراگرد تاریخی - فکری از زبان دوگل، شخصیت پذیرفته شده و مورد احترام مالرو، بیان می‌شود، و آن سخنی است بدین معنا که: امروز و از این پس، مسئله جهان، مسئله ملی است، چیزی که نباید با «ناسیونالیسم» اشتباه شود.

دوگل و زبان او، مالرو، در اشاره به ناسیونالیسم و قید تفاوت آن با «مسئله ملی» باید توجه داشته باشد به «ناسیونال سوسیالیسم» که هم تا دمی پیش و تا حد امکان از امکانات ویرانگر شوونیسم بهره‌برداری و بهره‌کشی کرده بود، و طرح «مسئله ملی» به معنای حق حاکمیت ملی، استقلال و تعیین سرنوشت خود در جهت رشد، از پس ویرانی‌های ناشی از فاشیسم، در واقع امر نمی‌بایست چندان ساده بوده باشد، چون مرز ناسیونالیسم و فاشیسم همواره بسیار نازک و خدشه‌پذیر بوده است و هست. اما در نظر دوگل و بیان مالرو ابهامی به چشم نمی‌خورد: استقلال ملت‌ها.

از آن‌جا که عملاً وارد بحث در مضمون و فکر کتاب شده‌ام، جای آن دارد که ضمن ستایش این اندیشه، یعنی استقلال ملت‌ها و حق حاکمیت و تعیین سرنوشت خود، اشاره‌ای داشته باشم به تفاوت‌های این آرمان متعالی از جهت تفاوت‌های تاریخی و جغرافیایی (!) ملت‌ها، البته به یاری همانچه در متن کتاب آمده است.

نخست بگویم که من، چه بسا هم مترجمان محترم، به عنوان مردمی متعلق به جهان سوم - تعریفی که چندان هم جامع نیست - حق داریم نسبت به آن چه بر زبان اندیشه‌وران و دولتمردان تعیین کننده جهان می‌گذرد، خوشبین نباشیم. دوم اینکه حق داریم توجه داشته باشیم که در جریان هرجنگ بزرگ بین‌المللی بسیاری بنیادها و ارزش‌ها و ضوابط فرو می‌ریزند و نظام و سلاسل پیشین که شیرازه نواخت جهان بوده است از هم گسسته می‌شوند و چون ویرانی و جدال فروکش می‌کند، طرح و نظمی نو که سلاسل و شیرازه‌ای نو را اجتناب‌ناپذیر می‌کند، امری ضروری تلقی می‌شود و الزامی است که از درون ویرانی‌های جنگ جهانی نظام نوین اداره بخش‌های مختلف جهان سر برآورد. بنابراین، مفهوم مقدس استقلال ملت‌ها پس از پیروزی بر فاشیسم، گرچه در عمل به‌طور موضعی، اعتبار به حق خود را باز یافت، اما این امر در همه‌جای زمین یکسان نبود و

چهبسا مغایر و متضاد بود. در واقع، مسئله ملی از دید ملت‌هائی چون فرانسه، انگلیس یا دیگرانی که خود را ملت‌های آزاد تلقی می‌کنند، متفاوت است با مسئله ملی از دید ملت‌هائی که پیش از آن مغلوب بوده‌اند، در زمان جنگ مغلوب بوده‌اند، و در زمان طرح این نظر از جانب دوگل، هم‌چنان مغلوب هستند. اما پس از جنگ و چه بسا پیش از آن، ملت‌های اروپائی نجات یافته در همان حال که در اندیشه و در کار استوارکردن اصول عقیدتی خود در بازسازی سرزمین‌ها و ارزش‌هایشان بودند، بالطبع اتحادی تازه را تدارک می‌دیدند تا بتوانند به شیوه‌ای تازه سیادت ایشان را بر پاره‌های گسترده دیگری از کره زمین تضمین کند. نظریه تصرف سرزمین‌های دیگران به صورت آشکار و با بهانه فضای حیاتی در عمل با شکست مواجه شده بود، پس اکنون شیوه تازه‌ای می‌بایست که با مددگیری از تجربیات پیشین استعماری و به یاری فن و صنعت که خود داشته‌ای نیرومند بود در اراده و اختیار ایشان، به صورت بافتی متحد حاکمیت خود را پنهان‌تر اما عمیق‌تر بر کشورهای که بعدها نام جهان سوم به خود گرفت، استوار و اعمال کنند. به این ترتیب، شعار دلپذیر و مقدس حاکمیت ملی به سه شقه شد: حاکمیت ملی در نظام‌های کمونیستی، حاکمیت ملی توأم با اتحاد فیما بین در نظام‌های سرمایه‌داری، و حاکمیت ملی به معنای قائل شدن مرزهای خاکی - آبی - هوائی برای کشورهای واپسمانده؛ یعنی بی‌شمار کشورهائی که عنوان جهان سوم برای آن‌ها هرگز تعریف جامع و کاملی نبوده است و به استثنای یکی دو قدرت مثل چین و هند، چنین کشورهائی را می‌توان پاره‌هائی از خاک زمین پنداشت با مرزهای مجازی که هیچ قدرت بالذاته درونی نمی‌تواند وجود حقیقی آن‌ها را تضمین کند؛ و از همین رو هرگاه لازم افتد این مرزها مستعد آن هستند که به سود سیاست‌ها و زرادخانه‌های جهانی مخدوش و حتی شکسته شوند. بنابراین، آن شعار زیبا و دلپذیر در بیشترین پاره‌های زمین مصداقی حقیقی نیافت و حاصل کار اکنون شکل‌ها و قطعه‌هائی است که حدود و ثغور صاحبان عمده سلطه و قدرت را تعیین می‌کنند و عملاً فاقد معنای استقلال، حاکمیت ملی و حق تعیین سرنوشت خودند.

به این ترتیب، آیا من کور یا دربی انصافی متعمد هستم که بخواهم شیوه‌های گوناگون مبارزه در هر سوی زمین را در جهت به دست آوردن استقلال و حاکمیت ملی بینم؟ نه، کور نیستم و خودم را آدم منصفی هم می‌شناسم. پس چین و هند و الجزایر و ویتنام را می‌بینم. اما خوشبختانه بعد از دوگل و مالرو ما زنده‌ایم و دنباله کار را هم می‌بینیم. آیا الجزایر استقلال یافته

اکنون رو به کدام سو و کجا می‌رود؟ و چندی، چند صباح می‌تواند روی پاهای خود، در وزش طوفانهای مستمر دو قطب جهانی، دوام بیاورد؟... یا هند، شاخص‌ترین و گرانبهارترین تجربه استقلال که یکی از کامل‌ترین و جذاب‌ترین بخش‌های کتاب مالرو را تشکیل می‌دهد و اوج شیفتگی نویسنده است نسبت به نمونه مطلوبی که به چشم دیده؛ آیا با آنچه ما اکنون می‌بینیم، خواهد توانست استقلال و دموکراسی و حق حاکمیت ملی خود را حفظ کند؟ و آیا آرمان‌های زیبای دموکراسی و حق حاکمیت ملی در جریان واقعیت‌های خشن تاریخی خواهند توانست تجسم واقعی بیابند بی‌آنکه مزاحمتی برای این یا آن ایجاد کنند، یا مزاحمتی از این یا آن برایشان فراهم شود؟ سرانجام اینکه آیا جهان موسوم به سوم خواهد توانست بیرون از تضاد دو قطب حاکم که عریانی آن اکنون بیش از هر زمان دیگر آشکار است، سیمای مستقل بیابد؟ و در بافت نهفته و جهانی سرمایه آیا کشورهایی مثل خود فرانسه حتی می‌توانند بی‌احساس پنهانی شرم، داعیه استقلال داشته باشند؟ گمان نمی‌برم که توضیح مالرو در پاسخ چوئن‌لای که می‌گوید: «ما فقط با امریکا متحد هستیم» و تأکید می‌کند که «اما مستقل» چیزی را حل کند. آنچه گفتم بیشتر بیان میهمانی بود ناشی از تردید و دودلی که بیشتر جنبه سؤال داشت، چیزی مثل اینکه شخص ناتوان از حل مسائلی باشد و پیوسته از خودش سؤال کند. اما مسئله ملی در مستعمرات فرانسه و طرح آن از طرف دوگل در عین اهمیت تاریخی آن، بسیار هم ظریف و قابل تأمل است و معنای صریح آن این است که «مستعمرات یا باید به کشورهای متحد فرانسه بدل شوند یا استقلال خود را بستانند».

تصور کنید مردمی را که بیش از دو قرن مستعمره فرانسه بوده‌اند، در طی دو جنگ جهانی بیشترین حجم گوشت دم توپ از آن‌ها تأمین شده است (مثال دیگر هندی‌های در خدمت ارتش انگلیس در دو جنگ جهانی) و حالا درست در پایان جنگ که این مردم طبعاً به ضعف مضاعفی دچار هستند، رهبر متمدن فرانسه دو راه پیش پای آن‌ها می‌گذارد: یا ضمیمه خاک فرانسه شوید یا افسارتان را می‌اندازیم روی گردنتان تا به حال خود رها بچرید! این دیگر اعمال قاهرانه جبر آزادی به ملت‌هاست و مصداق این بیت فارسی که: «آنچه نصیب است نه کم می‌دهند / گر نستانی به ستم می‌دهند!» و عین پیام از زبان مالرو بیان می‌شود: «اگر استقلال می‌خواهید روز بیست و هشتم آن را بگیرید، و چه کسی پیش از دوگل حق گرفتن آن را به شما داده بود؟!» در اینجا آنچه قابل ستایش است جرئت و جسارت مالرو به عنوان یک نویسنده است، چون

بیان چنین نظر و دیدگاهی از جانب نویسنده‌ای که خود بیش از چهارسال برای آزادی ملت خود با فاشیسم جنگیده است، اگر نادانسته و خنگانه نباشد، جسورانه است. واقعاً نویسنده‌ای با چنان بلوغی این را نمی‌داند که بدست آوردن استقلال چیزی است جدا از ذلت پذیرش حتی که دوگل برای آن‌ها قائل شده؟ آیا تجربه کسب استقلال ویتنام و چگونگی آن در مرحله شکست بسیار سخت ارتش فرانسه، هیچ جایی در یادهای آقای مالرو باز نکرده بوده است؟ نه دیگر، در آن لحظه مالروی دوشمرد است که سخن می‌گوید و آنچه به عنوان نویسنده در او قابل ستایش است این‌که با صداقت پسندیده‌ای سماجت واقعاً ارتجاعی خود را بازگو می‌کند و آن را لاپوشانی نمی‌کند؛ و به این ترتیب به ما امکان می‌دهد که انسانی چون مالرو را در جریان سیر زندگی‌اش، به مصداق این‌که درآب رود نمی‌توان بیش از یک‌بار دست فرو برد، بشناسیم. اما این طرز نگرش، یعنی اعطای حق طلب استقلال از جانب ژنرال دوگل به مستعمرات، امتیازی را به سود دوگل ثبت می‌کند و آن نه از جهت آرمانگرایی انسان‌دوستانه فرانسوی، بلکه از جهت درک سنجیده یک مقطع تاریخی است که بیداری اجتناب ناپذیر ملت‌ها را درخود دارد و دوگل با توجه به وضعیت داخلی کشور فرانسه بعد از جنگ، می‌خواهد فرانسه را از شر درگیری‌های بعدی آن خلاص کند؛ و به این ترتیب ترجیح می‌دهد که تکلیف آپاندیسیت پیوسته به جامعه فرانسه را بایک عمل جراحی تعیین کند، و درست تا روز بیست‌وهشتم (!) هم فرصت دارد. چون دیگر دور استعمار به سر رسیده و عصر تازه‌ای در رشد جهانی شدن سرمایه پدیدار شده که دوگل به‌درستی و هوشیارانه آنرا می‌بیند و پیشاپیش به رفع و رجوع و دفع دردسرهای آینده آن می‌پردازد، و این در واقع به مثابه تسویه حسابی است که فرانسه با خود می‌خواهد بکند، اما ظاهراً آزادی و استقلال اهدائی مغایرت‌هایی دارد با آزادی و استقلال بازگرفتنی.

دردسرتان ندهم و در همین مناسبت نزدیک بشویم به موقعیت یکی از مستعمرات فرانسه، که پیش از اعطای حق «طلب آزادی»، نهضت آزادیخواهی در آن شکل گرفته است و رهبر نهضت به قول مالرو مردی است «دو رگه به نام کاتایه، ناطقی پرشور و زبردست و دارای عنوان (لقب) یاور رهائی» و نامزد انتخابات آینده که خود مالرو او را «همرزم عزیز» خطاب می‌کند، و این - لابد - یعنی که کاتایه در مقابل فاشیسم دوشادوش مالروها جنگیده بوده است، و به روایت مالرو، کاتایه: «پیامبری (است) در معرض تعقیب، از زمره پیامبرانی که در آغاز انقلابات پدید می‌آیند»، نوعی لومومبا - اما هنوز سخن از

لومومبا در میان نبود - کاتایه طبیب است و درمانگاهی برای «دختران بچه‌دار» تأسیس کرده و هرآن بیم آن دارد که والی فرانسوی واعوانش در بیمارستان او را ببندند.

مالرو: گمان نمی‌کنم بیمارستان شما را ببندند.

کاتایه: شما آن‌ها را نمی‌شناسید.

- کم‌کم می‌شناسم، ولی بیمارستان را نمی‌بندند.

- به عقیدهٔ شخص شما آیا او می‌داند اینجا چه می‌گذرد، آن شارل بزرگ را می‌گوییم؟

گفتگو دنبال می‌شود و مالرو به کاتایه پیشنهاد می‌کند که نامزد انتخاباتی شود و پیشنهاد می‌کند که دست از شعارمرگ بر فرانسه بردارد و بالاخره:

- «از دو حال خارج نیست. یا معتقدید که گویان هست و باید خودش تنها پیشرفت کند، در این صورت در رفتارم باید جواب «نه» داد؛ و به گمان من اگر مدت درازی تنها بماند گرفتار فقر و حشتناکی خواهد شد. اما خیالتان آسوده باشد که تنها نخواهد ماند. هستدکسانی که پیشقدم بشوند. یا معتقدید که گویان هم مثل آنتیل فرانسوی است و به یاری فرانسه پیش خواهد رفت و باید از داخل اقدام کرد. امه‌سه‌زر که دیگر آلت دست حکومت نیست.»

سرانجام این مبارز قدیم نهضت مقاومت که به گفتهٔ مالرو «برادری دوری با مبارزان کمون پاریس دارد» چون برده‌ای رضا از نوازش صاحب، دستش را برای خداحافظی پیش می‌آورد و گرچه می‌گوید «باید فکر کنم» اما قلباً قانع شده است که آدم حساب شده و:

«در هر حال این اولین بار است که با من همان‌طور حرف می‌زنند که در فرانسه.»
نمونه‌ای هم از یک سرباز سادهٔ فرانسوی نقل می‌کنم تا بلکه بتوانیم دریابیم که این دو نمونهٔ انسانی چگونه خواهند توانست در مقابل یک واقعیت واحد (مسئلهٔ ملی) وضع و موضع یگانه داشته باشند: «من به عنوان سرباز حاضرم هر چیزی را گوش کنم و دیگر بیشتر از آنچه تا حالا شنیده‌ام نمی‌خواهم بشنوم! اما اگر بامن به عنوان فردی از افراد ملت فرانسه حرف بزنند آن وقت مسئله فرق می‌کند، خیلی هم فرق می‌کند.» (ص ۳۵۴)
چه می‌شود کرد؟ این یک واقعیت تاریخی است که شخصیتی چون کاتایه (نوعاً

لومومبا) از این که با او چون یک فرانسوی گفتگو می‌شود راضی و رام می‌شود، اما یک سرباز ساده فرانسوی حتی در رابطه با فرمانده فرانسوی‌اش بین سرباز بودن و فرانسوی بودن خود مرزی قائل است که اگر بخواهند با او به عنوان فردی از افراد ملت فرانسه حرف بزنند آن وقت مسئله فرق می‌کند، خیلی هم فرق می‌کند! چه می‌شود کرد؟

شاید من بتوانم ریشه‌های تاریخی - نژادی - جغرافیایی - اخلاقی - روانی این دوگانگی و تباین انسانی را بررسی کنم و بشناسم، اما آن را مثل دیگران حس می‌کنم و تراژدی روزگار ما از یک نظر همین است که آدمی در کره زمین الزاماً به‌سوی یگانگی پیش می‌رود، اما ازسویی موانع این روند یگانگی چندان بسیار و گوناگون‌اند که همواره بیم آن هست که این پویش نزدیکی در نقطه‌ای درهم بشکند و نابود بشود. بنابراین، نه انسان دوستی بورژوازی هنرمندی چون مالرو در کسوت دوشمردی فعال و نه درک سنجیده رهبرش دوگل از موقعیت تاریخ نمی‌تواند تغییری کیفی در وضع باطنی ملت‌ها بدهند، اما درعین حال غیرمنصفانه خواهد بود اگر چنین برخوردی را از طرف مالرو و دوگل مشابه مواجهه نیروهای فاشیست فرانسوی با مردم الجزایر و ویتنام به شمار آوریم، هرچند واقفیم که این دو نوع برخورد در واقع دو نشانه از یک ساخت و بافت اجتماعی است، و برخورد مالرو از نوع متمدنانه آن است و خود ناشی از ضرورتی است که چنان جامعه‌ای در یک مقطع معین مصلحت خود را در آن می‌بیند، و درست آن که گفته شود یک جناح اجتماعی این روش را تشخیص و ترجیح می‌دهد. در واقع، چه‌بسا مالرو و دوگل نشانه‌های بروز نوعی سنت در تاریخ خود باشند. سنتی که به جهت حفظ ارزش‌های خود به پاره‌ای اصول هم پایبند است و از نوعی اعتلای فرهنگی متکی به گذشته نزدیک ملل اروپائی ناشی می‌شود، به‌خصوص سنت انقلاب بورژوازی فرانسه. چراکه مالرو صریح، شجاع و یک رویه است. انتخاب گلیسم از جانب مالرو خود از نوعی ایمان و باور، همچنین از صراحت و شجاعت عملی وی ناشی می‌شود، کاری که کمتر در میان روشنفکران ملاحظه شده است. مثال دوستی مالرو با آن نویسنده فاشیست و نوع پیوند و رفاقتش با کمونیست‌ها در سنگر ضد فاشیسم در ناگزیری، هم‌چون انتخاب اصلح و سرانجام پذیرش گلیسم از جانب او بدون لاپوشانی‌های روشنفکرانه و ابراز عقیده صمیمانه‌اش نسبت به نمونه‌ای از نظام اجتماعی هند و شخصیت‌هایی چون گاندی و نهرو، امیدش به چین مانو به عنوان نوع تازه‌ای از سوسیالیسم در برابر شوروی، شخصیتی از مالرو به ما ارائه می‌دهد که

خوشبختانه هیچ ابهامی در آن نیست و ما دقیقاً متوجه هستیم که با مردی سروکار داریم که ممکن است با تمام عقایدش سازگاری نداشته باشیم، اما اطمینان داریم که نمی‌خواهد ما را فریب بدهد؛ پس با نویسنده‌ای سر و کار داریم که آنچه بیان می‌کند عمق و سطح یا ظاهر و باطن عقاید اوست، و چنین شخصیتی از نظر من در سطح و مرتبه‌ای بالا قرار دارد و از هر جهت قابل احترام است اگرچه من خواننده با او هم‌عقیده نباشد. بنابراین، ضد خاطرات همچون عصاۀ اندوخته‌های عمر نویسنده، آیینۀ تمام‌نمای شخصیت مالرو است و هیچ تردیدی نمی‌توان در صحت این نظر لئو تولستوی داشت که «پشت هر کتابی شخصیت نویسنده نهفته است» و می‌توان افزود که مالرو در لحظه لحظه کتاب ضد خاطرات حضور دارد و کتاب مالرو همانا خود اوست.

بدون شک بسیاری از مطالب را، حتی آن مقدار که خودم تصوّر کرده بودم بگویم، نتوانستم بیان کنم. درواقع، از دریا یک مشت تمام هم نتوانستم آب بردارم. چون اگر بنابر نقد یک اثر، آن هم اثری متنوع چون ضد خاطرات، باشد - کاری که کار من نیست - لابد وقت و زحمت بیشتری می‌طلبد. همچنین لازم است بگویم که آنچه را هم که نوشته‌ام الزاماً دقیق نیست و فقط برداشت‌هایی است که کوشش شده کلیتی از مایۀ اصلی و نوع پرداخت اثر را بیان کند. درباره ترجمه هم صفت «روان» را به کار می‌برم نه «دقیق» را، به این سبب که روانی را حس می‌کنم، اما دقیق یا غیر آن را نمی‌توانم تشخیص بدهم، چون زبان خارجی نمی‌دانم. همین قدر می‌توانم بگویم که نسل من از بسیاری جهات مدیون مترجمان است، چه آن‌هایی که در بیست سالۀ نخستین نیم قرن اخیر متونی را دست و پا شکسته به فارسی برمی‌گردانیدند و چه مترجمانی که اکنون اثری چون ضد خاطرات را مثال آیینۀ پیش چشم ما قرار می‌دهند. از ترجمه حق ندارم تعریف کنم. فقط تجربه و شیوۀ خواندن خودم را می‌نویسم و آن این است که از قدیم و ندیم که شروع کرده بودم به خواندن آثار ترجمه‌ای، پس از مدتی به این نتیجه رسیدم که آنچه به فارسی نوشته شده برای بیان مطلبی که دارد بیان می‌شود، رسا و رسانا نیست و در عین حال دست‌انداز هم زیاد دارد؛ بنابر این، چشم و ذهنم را عادت دادم که متن ترجمه شده را ضمن خواندن پیرایش و بازنویسی هم بکنم، و همین کار را می‌کردم و هنوز هم در بعضی

موارد ناچار می‌شوم همان شیوه‌ام را به کار بندم، اما صمیمانه می‌گویم که در ضمن خواندن کتاب ضد خاطرات حتی یک‌بار هم خودم را ناچار ندیدم که پاره یا پاراگرافی را در ذهنم بازنویسی یا ویرایش کنم و سپس بخوانم، البته پیش از این، شاید ده سال پیش از این، وقت خواندن بهترین قصه‌های کوتاه، یعنی مجموعه پرندگان می‌روند در پرو می‌میرند هم کمترین نیازی به بکار بستن شیوه خودم پیدا نکردم. ■

با خشم به یاد آر*

نویسنده: جان آزرین

مترجم: کریم امامی

کارگردان: داریوش فرهنگ

بازیگران: سوسن فرخ‌نیا، داریوش فرهنگ،

مهدی هاشمی، سوسن تسلیمی،

فریدون بینش‌پور

محل اجرا: سالن دانشکده هنرهای زیبا

کلیف (دوست خانوادگی و قدیمی جیمی پُرتِر) تنها موجودی است که می‌تواند وجود جیمی و رفتار او را تحمل کند. چون جیمی با خشم رفتار می‌کند، با خشم دوستی می‌کند و با خشم به عشق بازی روی می‌آورد، و با خشم زنش را می‌آزارد. خشمی که دیگر گوئی برای جیمی پُرتِر عادی شده است. این‌طور به‌نظر می‌رسد که چند سالی است او با زنش همین حرف‌های خشمگینانه را داشته است و به‌نظر می‌رسد بارها و بارها مادر آلین (مادر زن جیمی) مورد نیش و کنایه‌های جیمی قرار گرفته و آلین هم تحمل کرده است. مادر زنی که چاق و بدقواره است؛ زن یکی از مستشاران انگلیسی که سی سال عمر خود را در هند بسر برده. اعیان‌منش است و از جیمی، از همان اول، بدش می‌آمده است. جیمی‌ئی که از اصل با مادرزن و امثال او بیگانه است بی‌تجمل زندگی می‌کند. شیرینی‌فروش است و خیال دارد کتابی هم در مورد این

زندگی بنویسد. اما آلین (زن جیمی) صبور و مهربان و بردبار است. و عجباً که چنین است! و چرا؟ شاید چون جیمی را عمیقاً دوست دارد. دوست داشتنی که در شرایط اروپائی - بریتانیائی کمی دور از عقل می‌نماید. این دوستی عارفانه و پرازگذشت، شاید به تأثیر آفتاب سرزمین هند است! و این خاموشی و تحمل را شاید از سرزمین فقر و آفتاب، با سرشت خود عجين کرده است. در غیر این صورت تحمل جیمی، جیمی عاصی، جیمی خشمگین و نیمه دیوانه، مردی که در شرایط ناسازگار اجتماعی خود دارد به تمامی دیوانه می‌شود، نشدنی است. زیرا به‌طوری که از متن نمایشنامه برمی‌آید، جیمی از لحاظ تاریخ ادبی انگلیس و نیز از لحاظ تاریخ اجتماعی خود دنبالهٔ پرسوناژهای چارلز دیکنز است. شاید چهرهٔ دیگری است از مرد شدهٔ الیوتیست در عصر حاضر. اما به هر حال او یکی از مستعدترین فرزندان طبقهٔ بی‌امکان مردم انگلیس است که شرایط نامساعد طبقاتیش از او عروسکی پرداخته که فقط مجبور است در هفته شش روز از صبح تا شب پشت بساط شیرینی فروشی بایستد و به‌صورت ابلهانه‌ای مشتری راه بیندازد. و این که استعدادهای درخشان طبقات پایین، همواره محکوم به تحمل بی‌ثمرترین حرفه‌ها و مشاغل جامعه بوده‌اند فاجعه‌ای است که همیشه تکرار شده است.

جیمی پُرتَر، انسانی که قابلیت این را داشته تا هنرمند برجسته‌ای بشود، که می‌توانسته تئوریسین و شاید فیلسوفی بشود، اکنون در سرزمین بریتانیای کبیر، به پشت بساط شیرینی فروشی سوق داده شده است. و او از این بابت است که خشمگین است، که خسته است، که کسل است، که دلش به هیچ چیزی بند نیست، که همه چیز را پوچ و مسخره می‌بیند، که ندانسته گناه را به گردن ماشینیسیم می‌اندازد، که داد می‌کشد، که نیروهای اضافی و مانده در وجود خود را در زیر سقف خانه‌اش - و فقط در زیر سقف خانه - به‌صورت جیغ و فریادها و حرف‌های زهرآلود بر زنش می‌بارد. بر دوستش، بر کلیسا، بر انگلیس، بر دیوارها و شهر و کوچه، بر همه چیز می‌تازد، اما فقط در زیر سقف خانه. و بریتانیا، سرسلسلهٔ سلطه‌گران عصر جدید، که همواره در کار فتح سرزمین‌های دیگران بوده است، و بر پایه‌های افکار محافظه‌کارها و فابین‌ها آزادی جامعهٔ خود را انشاء می‌کرده است، تا پیش از این جیمی پُرتَرهایش را در پشت دیوارهای آپارتمان‌ها، و در پناه

دیوارهای آهنی کارخانه‌ها، و در لابه‌لای عابرین متروها، از دیده‌جهانیان پنهان داشته بود و همچنان شکسپیر را با لارنس الویه‌هایش عرضه می‌کرد. اما این جا، در نمایش ناتمام جان آزرین، فریاد خشم از گلولی مردم داخلی تحت فشار سیادت بریتانیا برمی‌آید و با احوالات آناشپیستی برضد همه آن عوامل که ارزش‌هایش را باز ستانده، فریاد می‌کشد. و افسوس که فقط فریاد می‌کشد. و اما فریادش هم نحوه‌ای است از اعتراض انسان، انسانی که حقوقش در لابلای دنده‌های چرخ‌های صنعتی ثروتمندان جوییده شده است. اعتراض برضد پوسیده شدن خودش. اما جیمی پکر شده است. راهی به جایی نبرده است. شاید افکار قابین‌ها هم دیگر او را نمی‌تواند بفریبد. شاید زیرزمین‌هایی که در نور سرخ و آبی و لختی‌ها و گیس بلندها غرق است هم او را نمی‌تواند بفریبد. شاید رادیو هم دیگر فرصت پخش آثار ارزشمند را ندارد که او دمی به آن گوش فرا دهد. و نیز شاید واقعاً معتقد است که «مردم این نسل دیگر به خاطر آرمان مقدسی نمی‌جنگند.» و این است که نمی‌داند چه بکند؟ بازنش؟ با دوستش؟ با خودش؟ و با یکشنبه‌های نحسش؟ فقط می‌داند که ناراضی است و فریاد می‌کشد، و بیشتر بر سر زنش، که او فقط تحمل می‌کند و شاید دارد کفاره گناهان پدرش را که از ۱۹۱۴ تا ۱۹۴۷ در هند افتخار فرماندهی را داشته است، می‌دهد. و در ذهن جیمی شاید این خیال دور می‌زند که رفتار او با زنش جبران کرداری است که طبقه زنش بر او روا داشته است؟ اما این مشهود نیست. و در این میان کلیف، دوست نزدیک جیمی و آلین «تکه زمین بی‌طرفی است» که مانع منازعه قطعی آن‌دو می‌شود. چون او به این خانه و مرد و زن علاقه‌مند است و به آن‌ها یکجور خاصی - از لحاظ روانی - وابسته است. و همواره در کوشش این است که دعوا را با شوخی‌هایش فیصله بدهد. او نمی‌خواهد این زندگی از هم بپاشد، اما می‌پاشد. و این با ورود هلنا، هنرپیشه تئاتر، و دوست آلین صورت می‌گیرد. هلنا رفتار جیمی را تقبیح می‌کند، آلین را و او می‌دارد تا در مقابل جیمی مقاومت کند؛ برای پدر آلین تلگراف می‌زند و او را در جریان وضع دخترش می‌گذارد. پدر می‌آید و قرار است به همراه دخترش و هلنا بروند. اما هلنا می‌ماند. هلنا به جای آلین در کنار جیمی. و این قرابت با ضربه سیلی هلنا بر گونه جیمی عملی می‌شود؛ شاید همان عکس‌العملی که جیمی از لحاظ روحی در آرزویش بود؛ همان چیزی که از آلین ساخته نبود. اما زمانی نمی‌گذرد که آلین می‌آید. بچه‌اش را از دست داده و پیش جیمی، مردی که قبلاً دوستش می‌داشته، بازگشته است. او با وجود هلنا در خانه، قصد

بازگشت می‌کند. اما هلنا نیز به این نتیجه می‌رسد که «جیمی برای این دنیا ساخته نشده. نه در عشق بازی و نه در سیاست. او خیال می‌کند در دوران انقلاب کبیر فرانسه زندگی می‌کند.» و چمدانش را بر می‌دارد و می‌رود. و جیمی می‌ماند و آلین، و این دو یک‌بار دیگر به هم می‌پیوندند. چون: «همه جا نلّه آهنی گذاشته‌اند.»

و این ظاهر داستان است که پایان می‌یابد، که می‌توان تصور کرد داستانی عشقی در صحنه نمایش داده شده است. اما اگر چنین تصور شود یکسره غیر منصفانه است. و البته آن طور که در بروشور هم ادعا شده، به قبول کیفیت نمایش کمک نمی‌کند، چون «باخشم به یاد آر» یک تئاتر کارگری نیست، بلکه می‌توان گفت تئاتری است که در آن آدم‌های طبقه پایین هم وجود دارند. چون یک تئاتر وقتی می‌تواند جنبه کارگری پیدا کند که جنبه‌های عمومی آن به کار، کارگر، احساسات ناشی از چگونگی شرایط کار، مسائل زندگی کارگری (در مثل آن طور که آرتور میلر بررسی می‌کند) در شکل وسیع و همه‌گیر خود، در معرض توجه تماشاگر قرار بگیرد که چگونگی ارائه آن صد البته با سلیقه و انتخاب نویسنده است. و پرسوناژهایی حامل موقعیت کار و کارگری هستند که خود را به عنوان یک پرسوناژ تا ورای خود تعمیم دهند و برای تماشاگر روزنه‌ای به ابعادی دیگر بگشایند. با این معیار جیمی پُرتِر، دوستش و زنش که بیشتر برخوردهایشان جنبه شخصی و خانوادگی دارد، و مسائلشان در محدوده چهار دیواری خانه‌شان بازگو می‌شود، و بیرون از این محدوده فقط به صورتی عصبی به انتقاد گرفته می‌شود، و همه ایرادها به صورت یک جانبه و به زبان جیمی بازگو می‌شود، نمی‌تواند جوابگوی این ادعا باشد که نمایش «تئاتر همگانی و کارگری را پی‌ریزی» کرده است. مگر این که پذیرفته شود که تضاد میان جیمی پُرتِر و اعضای خانواده زنش، نه تنها یک تضاد داخلی، که کنایه از یک تضاد و برخورد وسیع طبقاتی است. و در این صورت اما جیمی پُرتِر به عنوان شاخص پرسوناژ تئاتر کارگری و همگانی ناقص و محدود است. چرا که او نه تنها نمایشگر نهادهای اجتماعی کارگر انگلیس نیست، بلکه کنایه‌ای است از شخص نویسنده که گویا در دایره‌ای محصور شده است. زیرا هیچگاه جیمی پُرتِر در تضاد اصولی با قطب مخالف خود ملاحظه نمی‌شود. بلکه برعکس، او در گردابی از مذمت، بدگمانی، نومیدی و پوچی،

فلسفه‌بافی، شعار و بی‌هدفی چرخ می‌زند. زیرا تعیین نشده است که چه نقطه‌ای را دنبال می‌کند. قطب متضاد خود را یک جانبه می‌شکافد، یکجانبه هم قضاوت می‌کند، چون هیچ نیروی زنده‌ای در مقابل او قرار نمی‌گیرد. او فقط با خود و خانواده خود مواجه است و این نمی‌تواند به تماشاگر مهلت قضاوت و انتخاب بدهد. با این وصف جیمی پُرت را شاید بتوان به عنوان یک تیپ و نمونه جدید در ادبیات دراماتیک انگلیس به‌شمار آورد، اما این‌که به ادعای بروشور به نمایشنامه‌نویسی انگلیس جنبه کارگری داده باشد، قدری جای شک هست.

مقدمتاً بگویم که اجراکنندگان همه جوان هستند، و این نیاز نمایشنامه را برنمی‌آورد. به‌عنوان نمونه جیمی پُرت می‌باید در صحنه اقل‌سی ساله جلوه کند، کلیف به همین صورت. اما واضح است که دانشجویان، فقط آن‌ها که رغبتی به درس و مکتب ندارند، و یا دیر به دانشکده پا گذاشته‌اند، عمرشان به ۳۵ - ۳۰ می‌زند و هنوز سال دوم - سوم هستند. چه توان کرد؟ به هر حال جوانی، همیشه هم حسن نیست. اقل‌در نمایش «باخشم به یاد آور».

خانم سوسن فرخ‌نیا (آلین) به معصومیت نقش خود خیلی نزدیک است. او پسندیده و صمیمی در صحنه عمل می‌کند. اما چون نمی‌خواهم هندوانه زیر بغل کسی بگذارم، از عیب‌هایی که به‌نظر من آمده‌اند، چشم نمی‌توانم ببوشم. در مثل نمی‌توان بیان خانم فرخ‌نیا را که قدری نارسا، و گاهی ناهماهنگ است، از یاد برد.

خانم سوسن تسلیمی: او دارای جوهر بازیگری است و به نظر می‌آید که یک هنرپیشه حرفه‌ای است که این هم نقص و هم حسن است. بیننده احساس می‌کند که او بیش از سنش تجربه دارد. و همین حسن وقتی تبدیل به عیب می‌شود که او از آزادی خود در صحنه به ولنگاری نزدیک می‌شود (شاید در این نقش هنرپیشه).

مهدی هاشمی: به‌نظر می‌آید که خمیره‌ای مستعد است برای بازیگری. اما این جا، بخصوص اوائل صحنه، خام و لقی به‌نظر می‌آید. رفتار در صحنه جا نیفتاده و گاهی تعمدی به‌نظر می‌رسد. حس می‌شود او دریافتش از کلیف فقط شوخ طبعی او است، و تکیه روی این خصوصیت به بازیگر لطمه می‌زند. در مجموع فکر نمی‌کنم خود آقای

هاشمی مدعی شناختن کلیف باشند. با این همه، در قسمت‌های بعدی نمایش جا باز می‌کند و خود را به بیننده می‌قبولاند.

فریدون بینش پور: پیش از این از آقای بینش‌پور بازی‌های موفق‌تری مشاهده شده که توقع بیننده را نسبت به ایشان بالا برده است و این بار به علت بی‌امکانی نقش و مجرد بودن آن، توقع پیشین بیننده را برنیاورد. او توانایی بیشتری در اجرای نقش‌ها نشان داده است و از همین‌رو خواست این هست که وی به نسبت توقعات بیننده در کارش ارتقاء یابد.

آقای فرهنگ: ایشان که خود به نقش جیمی پُرتِتر درآمده و نیز این نمایشنامه را گردانده بود، هنوز جوان هستند. جوان در عمر، جوان در اجرا و جوان در کارگردانی نمایشنامه. اما به همان شدت مشتاق به‌نظر می‌آید و این که جسارت انتخاب این نمایشنامه را در این امکانات محدود داشته است، خود شاهد اشتیاق هنری او است. او هم شاید مثل سایر جوان‌های هنری رغبتی به نام‌آوری داشته باشد؛ اما این ایرادی نیست که بتواند مانع شور و شوق و استعداد بالقوه وی باشد. او یک استعداد خوب است که دارد می‌شکند، اما استعدادی نیست که به تمامی شکفته باشد. البته اجرا کردن نقش جیمی پُرتِتر از جانب هر هنرپیشه‌ای خواستنی است. چون نقشی کاملاً نمایشی و جذاب است. اما تنها تمایل به اجرای یک نقش نمی‌تواند علت اصولی انتخاب یک نمایشنامه باشد. و فدا کردن نمایشنامه و حتی یک تئاتر به خاطر ملاحظات شخصی، در تئاتر وطن ما موضوع بی‌سابقه‌ای نیست. اما من دلم می‌خواست چند سال دیگر - شاید ده سال - آقای فرهنگ را در حال بازی کردن این نقش می‌دیدم. در مجموعه‌ای هماهنگ و جالفتاده، زیرا در آن صورت حتماً کار او شکلی از کمال هنری می‌یافت. اما اجرای کنونی این نمایش توسط ایشان دو خطر دارد و یک سود. سودش اینکه به هر حال جامعه هنری - اداری، او را به عنوان هنرمند تئاتر زودتر قبول می‌کند تا مثلاً آقای «ایکس» را. و خطرهایش: اول اینکه با بازی‌هایی از این دست، امر بر شخص او مشتبه می‌شود که هنرپیشه‌ای رسیده و کامل است؛ و این اشتباه او را دچار تبختر و خودبینی می‌کند. دوم اینکه بازی و اجرای ناقص نقش‌هایی این چنین، بدون تنظیم و محاسبه و بدون مهار اصولی و آگاهانه، ممکن است در او تأثیر سوء بگذارد. به این معنا که بدنش، صدایش، لحنش، فرم‌های بدنش به صورت‌های کمال نیافته‌ای شکل بگیرد و این حالت‌های از خود

شده او سدی بسازد در جلو کارهای آینده‌اش. کما اینکه در نمایش حاضر، فرم‌ها، تکیه‌های روی کلمات، حالت‌های روانی و مجموعه هنرپیشگی او در اواخر بازی، در نظر بیننده کهنه و یکنواخت جلوه می‌کند. و این همه را برای این گفتم که او و امثال او نیروهای تازه‌ای هستند برای تئاتر ما. تئاتری که احساس می‌شود رمقش کشیده شده است و خون‌هایش به‌هدر رفته. و هرگاه چنین نیروهائی بتوانند خود را از شر تبختر احتمالی نفس و شرایط منحرف‌کننده هنری ما حفظ کنند، و بتوانند در مقابل تعریف و تعارف‌های معمولی و کلیشه‌ای پشت صحنه، لاف‌های دوستان محفلی، و بسیاری عوارض دیگر محفوظ بمانند، و نیز سخاوتی هنرمندانه داشته باشند که بتوانند ارزش‌های بالقوه هنری و فرهنگی خود را در میان دوستان دیگر خود صادقانه تعمیم دهند، این امید خواهد بود که در آینده بتوانند بانیان و بوجود آورندگان تئاترهائی ارزشمند باشند. به امید آن روز.

غریبه در نارستان*

نگاهی به نمایشنامه افول اثر اکبر رادی

نمایشنامه افول را آقای اکبر رادی نوشته است و مدت ها این نمایشنامه در تالار ۲۵ شهرپور^۱ روی صحنه بود.

یادداشت هائی که خواهد آمد مختص درونمایه نمایشنامه است، و برداشت هائی که به گونه هائی از آن شده، و مختصر بررسی نئی از نمایشنامه. اینجا از اظهار نظر پیرامون فن بازیگری و گرداندگی صحنه خودداری شده، و علش هم این است که بازیگری و کارگردانی هریک در نظر من اهمیتی همپای نمایشنامه نویسی دارند، پس هرگاه فرصتی و ضرورتی پیش آید باید که بازیگری و کارگردانی و نحوه عملکرد آن ها در تئاتر کنونی ما، با توجه به شرایطی که در آن عمل می کنند به طور جداگانه و مفصل مورد بحث و بررسی قرار گیرند.

«مهندس جهانگیر معراج» بیگانه است. بیگانه ای در نارستان. و نارستان ناحیه ای است در ولایت گیلان. و گیلان در شمار بارورترین ولایات این سرزمین است. بارور از حیث مزارع، باغ ها و احشام. و بر این سیاق و بدین علت گیلان نیز منطقه ای است که بزرگ مالکی در آن در طول تاریخ رشد یافته است. و افول حکایت مرد بیگانه ای است که در دامن خانواده یک مالک نارستانی جا می گیرند تا در محدوده امکانات خود و محیط محدود نارستان به دگرگونی هائی در زمینه زندگانی گیله مردها دست بزنند و می زنند: ایجاد یک چاه آرتزین، اقدام به تأسیس مدرسه ای تازه در زمین زراعتی پدر زن خود، و

* نخستین چاپ: ۱۳۵۰.

۱. اکنون، تاترسنگلج

ایجاد روابط دوستانه با چهره‌های شهری ده: مدیر، دکتر، معلم و... به منظور بهبود وضع فرهنگ و بهداشت گילה مردها.

سال ۱۳۳۷ است. سه سال از سکونت مهندس معراج در نارستان می‌گذرد. او با دست خالی و فقط با عنوان مهندسی خود دختر عماد، یکی از مالک‌های نارستان را به زنی گرفته و در خانه او منزل کرده است، با امکانات اقتصادی عماد به کارهای اصلاحی خود دست زده است، و نیز در حال عملکرد و ادامه نقشه‌های خود است. این رگه اصلی ماجرا است با برخوردها و تضادهایی که داستان را به انجام می‌رساند.

در نارستان زمیندار غولی هست به نام کسمائی که طبق ضرورت خوی و سنت طبقاتی خود خون می‌خورد، خود را و امکانات خود را گسترش می‌دهد و در خیال وارد کردن کارخانه‌ای است به گیلان، که از ده خسته شده است و می‌خواهد که فعالیت خود را به شهر بکشاند، و برادر زاده‌اش را - که دستپورده خود اوست - می‌خواهد به سرپرستی کارخانه بگمارد. چه که او تحصیلکرده است، از خود است و لایق است. اما برادرزاده خانه عمو را ترک می‌کند. چون با چشم خود شاهد کشتن گילה‌مردی بوده است به تحریک عمومی خود. و به مهندس معراج رو می‌کند که همزبانی‌ست و هم‌اندیشه‌ای، لابد.

دکتری در نارستان هست که ده سالی‌ست از خانواده خود دور شده و روزگار خود را میان مردم جنگل گذرانده است و به قول خودش دارد می‌پوسد. و مدیری هست که ادعای فضل و فریب‌های خویش‌اش او را به انجامی ناخوش می‌کشاند. و دیگر، زن معراج، نمونه‌ای از زن، آن‌طور که یک روشنفکر در مخیله خود آرزویش را دارد؛ صبور و بردبار، قانع و پذیرای عقاید شوی خود، که مرسته چنین است. و آقای آریا، معلمی تنها، به آرامش و کم‌گفت و شنودی برخی مردم اهل جنوب. خاموش و بی‌صدا. و بعد نوکر و کلفت در خانه عماد و مردی دیگر که سرانجام به پیشکاری مهندس معراج در کارهای اصلاحی او برگزیده می‌شود.

رد می‌شویم از روابط عاشقانه میان کلفت و نوکر، و جای دیگر عشق یک جانبی مدیر مدرسه به خواهر زن متجدد و چندش‌انگیز مهندس، که تعطیلات خود را به نارستان آمده و در شهر بوده و به شهر خواهد رفت، و حال نه‌اینجائی‌ست و نه آنجائی و نه حتی

هر جایی! نمونه جلف‌ترین دختران شهری آشفته، که هرگاه لوازم آرایش، رنگ‌ها و فرم‌های رخت‌هایشان را از آنان بگیری چیزی در آن‌ها باقی نمی‌ماند، جز جنازه‌ای که به عروسک بیشتر شبیه است؛ عروسکی که فقط از سر عادت حرف می‌زند و ادای زندگی را درمی‌آورد. چندان آور، چندان آور. از پدری ملاک با امکانات اقتصادی خوب، محصول خون‌گیله مردها، وارد شهر می‌شوند، خود را - اگر باشد - از دست می‌دهند و آنچه به خود می‌گیرند رنگ و لعاب و تقلید و شکلک زندگی است که آدم دلش می‌خواهد ایشان اقلاً می‌توانستند جبروت براسب نشستن و تاختن را در خود نگاه‌دارند. زیرا در چنان حالی تو به عنوان جَنّی از یک آدم می‌توانستی قبولشان کنی. اما حالا چه؟ وسیله‌ای برای بستر، و نه حتی زن! چرا که ایشان در کار از دست و انهدادن روح زنانگی خویشند، و در کار ازمیان بردن روح عصمت و حجب دیگران. و این دختر شهری شده نیز عنصر دیگری است در تضاد با مهندس معراج - به دفاع از خواهری که خود بردباری را پذیرفته است - و در عین حال معترض است به این که چرا مهندس معراج وقت خود را کمتر در خانه می‌گذراند و بیشتر در میان گیله مردها.

و مهندس معراج علاوه بر غریبگی خویش تنها نیز هست. تنها و بی‌پشتوانه. در کار اصلاحی که پیش گرفته است نه به مردم بی‌زمین تکیه اصولی دارد، نه به خرده مالک، نه به مذهب و نه حتی به خانواده همسرش که نقطه اتکاء اقتصادی اوست. او هیچ پایگاه منطقی‌ئی برای اقدامات خود ندارد. مگر این که ارتباط مهندس معراج را لاعلاج با نمونه‌های محافظه‌کارترین قشری که با اهل زمین سروکار دارند، پایگاه بنامیم: مدیر مدرسه، دکتر، معلم و... که او به جای این نقطه اتکاء پیزرتی، با تمام عناصر زنده نارستان در تضاد است. با کسمائی، زمیندار بزرگ، که در مقابل اقدامات اصلاحی مهندس معراج «تکیه کسمائی» را علم می‌کند و مردم را برضد مهندس می‌شوراند، با پدر زنش که امکانات اقتصادی مهندس را فراهم کرده و حالا در تلاش این است که اختیارات را از او سلب کند. و خواسته و نخواستۀ تضاد با مذهب که پخته‌ترین حوزه فرهنگی اهل زمین است، و در نتیجه با رئیس اتحادیه توتونکاران، که رئیس هیئت سینه‌زنی هم هست و بعد تضاد، حتی با خواهرزنش، و سرانجام باقی می‌مانند دکتر و مدیر که آن‌ها هم به انحاء ملایم‌تری با او به تضاد می‌رسند. و مهندس جهانگیر معراج در تنهایی خود می‌ماند. او دیگر هیچکس را ندارد، مگر همسرش مرده. و هیچ چیزی هم ندارد. او در فضا معلق

است، و همین جا لحظه‌ای است که واقعیتهای تلخ بر ما آشکار می‌شود: مهندس جهانگیر معراج فقط یک روشنفکر است. بهتر است بگویم «یکجور روشنفکر». روشنفکری که تنها احساسات مردم دوستانه‌اش او را به میان گيله‌مردها کشانده است. روشنفکری که وجدانش از ستمی که بر خلق می‌رود معذب است، که واجب و لازم می‌داند که باید خوب باشد. اما او دانسته و ندانسته خواسته‌های انسانی خود را بر زمینه‌ای واقعی نمی‌نشانند. هم از این روست که سرانجام خود به مفهومی مجرد تبدیل می‌شود. انسانی که به شهادت شکست نایل می‌آید و نقشه‌های توی ذهنش، جز در مخیله‌اش جایی برای زیستن نمی‌یابند. و جسورانه‌ترین قضاوت درباره مهندس معراج این که، او انسانی خیالپرو می‌نماید که آگاه و ناآگاه تکیه بر «فکر» دارد. فقط تکیه بر فکر، که شکست در این است و فاجعه نیز در همین. مهندس معراج هم چون بیشتر همفکرانش، عمل خود را از خود آغاز می‌کند. او به تجربه‌های تاریخ نظر نمی‌اندازد، و از همین رو نمی‌تواند عمل خود را با حرکت طبیعی تاریخ توأم سازد. او حدّ نقش «فرد» را و نیز شکست یقینی فرد را از نظر دور می‌دارد، او فقط به خود متکی است؛ و خود - به‌ویژه هنگام در پیش گرفتن عملی اجتماعی - جز در وابستگی با مردمی همگون، معنا نمی‌یابد. مگر این که علت عمل، ندانستن باشد و یا غرض عمل، شهادت! و این بدان جهت است که انسان بخواهد وجدان انسانی خود را در خون شکست بشوید و مطهر کند! رفتاری به روال رفتار قهرمانان تنها. این است که مهندس معراج در هر قدم مفهوم شکست را با خود حمل می‌کند. و بدیهی است که چنین باشد. چون در غیر این صورت به‌طور کاذبانه‌ای اثبات می‌شد که جهان ساخته «اراده شخص» است و نه مردم و ضرورت‌های حیاتی آن‌ها. و من این‌طور می‌پندارم که اکبر رادی هیچ نمی‌خواسته است چنین مفهوم کذبی را القاء کند. هم از این نقطه است که حساب مهندس معراج را باید از حساب رادی جدا کرد.

مهندس معراج از رویه آغاز می‌کند و می‌پندارد که به عمق راهی تواند یافت، و با همه تلاشی که در نزدیک شدن به مردم دارد عاجز است از برقرارکردن ساده‌ترین رابطه‌ها با گيله‌مردها. مردمی که پنداری مهندس معراج با آن‌ها، قدرت‌ها و ارزش‌هایشان فقط از راه کتاب‌های ادبی و اجتماعی آشنا شده است. در تمام طول نمایشنامه، حتی یک مورد کوچک هم مشاهده نشده است که او صمیمانه و بدون امتیاز با مردم تماس بگیرد. او دوبار با مردم حرف می‌زند. یک‌بار به‌صورت سخنرانی در آغاز ورودش به نارستان، و

یک بار نیز هنگام آشوب، که مردم رو به خانه او هجوم می‌برند. و در بقیه روزها و ساعات او البته در میان مردم هست، اما نه به صورت همسان، زنده و عمیق. به همین علت واسطه او و مردم بیشتر نوکر در خانه پدر زنش است و یک مرد نیمچه شهری دیگر. و نیز او خیال کرده است که علی آباد هم شهری ست. چرا که می‌خواهد از مردم رأی بگیرد درباره این که آیا آن‌ها با ایجاد مدرسه تازه موافقت یا با تلقینات آقای کسمائی؟ غافل از این که این جا نارستان است یا... گمانم اینجا نارستان باشد! و مهندس معراج وقتی که زمزمه آشوب را می‌شنود، از رفتن به میان مردم و ایراد خطابه خودداری می‌کند، اما از خطای دوم خود نمی‌تواند چشم ببوشد و شب را تا صبح به ماشین کردن خطابه کوتاه خود می‌پردازد و نسخه‌های متعددی از آن را بوسیله رابطاش میان مردم پخش می‌کند. جواب؟ اهالی سر به دنبال مرد می‌گذارند. آخر چطور می‌توانند ندیده‌ای مثل اعلامیه را هضم کنند؟ بخصوص که لازم است اول بتوانند آن را بخوانند! حاصل؟ مرافعه میان اهل ده توی قهوه‌خانه و ضربه‌ای که مرد را از پا می‌اندازد. و بعد هجومشان به سوی خانه مهندس، و خطابه او. خموشی مردم، و بعد ظهور زمینداری بزرگ. همه مایملک پدرزن مهندس را از او می‌خرد و مهندس دیگر حتی نقطه‌ای برای ایستادن ندارد. زمانش است که غریبه، راه دیار خود را پیش گیرد. دیار او کجاست آیا؟ شهری؟ ولایتی؟ نه. به نظر می‌آید که دیار مهندس معراج همان مخیله‌اش باشد. و او می‌باید در آن سکنی گزیند، و امیدی که تو می‌توانی به او داشته باشی این که در خود تاب بیاورد تا به علل شکست خود وقوف یابد. اما او این امید را نیز از تو می‌گیرد، و آن لحظه‌ای است که از خفت به آغوش همسر خود پناه می‌برد، با این آخرین کلام: «بالاخره باز هم یکی می‌آید».

دیر نشده است. شاید او، مهندس معراج بعدها، طی اندیشه‌های بسیار، آفت و خیزها و بازبینی تجربه‌های خود دریابد که هرگاه و در هر موقعیتی «یکی» بیاید، سرنوشتی خوش‌آیندتر از «فرد» او نخواهد داشت. یکی، یکی است. نه، او هنوز به فاجعه «تنهایی» خود گردن نهاده است.

چنین است که افول، روایت تراژدی‌ئی ست که دو قطب متضاد آن هیچ‌گونه هموزنی‌ئی با یکدیگر ندارند. زیرا قطب واپس‌گرای این تراژدی ریشه‌دار، وابسته، پُریشتوانه و جایگزین در جان مردم است. لکن قطب پیشرو آن واحد، مجرد، قشری، بی‌پشتوانه و بی‌امکان است. این قطب فقط متکی به «فکر» است. فکری که از جنبه‌های

فردی خود در نگذشته است، و گاهی که مهندس قصد تعمیم دادن آن را می‌کند، در نحوه عمل دچار اشکال می‌شود. و تجربه شده است که نحوه و فن عمل جزء عمده عمل است.

اما این سؤال برای انسان پیش می‌آید که چرا مهندس معراج، چنین ناشیانه دست به عملی چنین بزرگ می‌زند؟ آیا واقعاً به منظور معنا بخشیدن به خود و آزمودن خود نیست؟ آیا به منظور گریز از پوچی دامنگیر انتلکتوالیسم دوره خود، دوره بعد از شکست نیست؟ پوچی روشنفکری که در دایره الفاظ، در حال غرق شدن است؟ که معراج به تهی شدن کلمات یقین آورده است و می‌خواهد معانی کلام را با کردار خویش به آن‌ها برگرداند؟ آیا او به علت عذابی که بر وجدانش چیره شده است به دامن گيله مردها پناه نمی‌برد؟ چه می‌شود گفت؟

نمایشنامه افول از آن گونه آثاری است که به هنگام ارائه شدن ممکن است برداشت‌هایی به اشکال مختلف در گروه‌های مختلف مردم ایجاد کرده باشد. و از این رو احتمال دارد خود نمایشنامه، نویسنده آن و آدم اصلی اثر مورد اتهامات جورواجور قرار گرفته باشند، که البته تا آنجائی که من متوجه شده‌ام اغلب این نسبت‌ها نادرست و غیرمنصفانه، و گاه کاذبانه بوده است. نسبت دادن صفت‌هایی نظیر «ارتجاعی»، «بدبین»، «احساساتی»، «ضد مردمی» و از این قبیل به یک نویسنده کمی باید باتأمل و تعمق و تشخیص مطمئن صورت پذیرد. زیرا کلمه به ظاهر ترکیب چند حرف است، اما در باطن خود می‌تواند حامل مفهوم عمیق و عظیمی باشد... و نیز پذیرش مفهوم کلمات از جانب خواننده هر مقاله می‌باید خوش خوشک جنبه آگاهانه‌تری پیدا کند. دیگر بهتر آن است که خواننده و شنونده نیز خود را در آنچه به آن‌ها خورانده می‌شود دخیل و سهیم حس کنند. خوب است خواننده خود را باور کند و بپذیرد به هنگام خواندن یک اثر، دیدار یک اثر و مشاهده اثری دیگر، او نیز جزئی از هستی آن اثر است. چرا که زمانی از هستی خود را به آنچه که به او عرضه می‌شود، سپرده است. خوب است که به بودن خود ایمان بیاورد. چون بودن، اندیشیدن و درک واقعیات و تنظیم نسبی اعمال و حرکت خود، حق او است. و حق اوست، که به جواب «چرا» بیندیشد. چرا که بیان هریک از صفاتی که نام برده شد، و نسبت دادن هر کدام از این عناوین به یک فرد، و یا به یک پدیده و یا عنصر بر پایگاهی متکی است که بدون شناخت نظرگاه کلی و عام آن پایگاه، مشکل می‌توان به درک علل

و چگونگی قضاوت‌هائی چنان مطلق و یکجانبه رسید. و درست‌ترینش این است. که - در صورت امکان - به جای پیشداوری‌ها، و بازگو کردن کلیات غیرقابل هضم، نمایش را دید، به آن اندیشید و سپس با توجه به شرایط و امکانات و حدود نیروها و ناتوانی‌های آن به توجیهش پرداخت. بخصوص هنگامی که با اثری (زمانی - مکانی) مواجه باشی. در غیر این صورت می‌شود چشم‌ها را روی هم گذاشت و کلی‌ترین کلمات را درباره هرچیز به کار برد، بی‌آنکه بیندیشی که فلان کلمه پیش از تو معنائی به همراه داشته است! که اگر چنین باشد، لفظ تو حالتی از لابلالگیری به همراه خواهد داشت.

افول که موضوع بحث ما است (زمانی - مکانی) است و به این جهت می‌توان با استفاده از آشنائی‌های پیشین خود، زمینه‌های اندیشگی خود و دیداری که از آن می‌کنی، به هضم و توجیهش بکوشی. زیرا در افول هیچ نمود غیر واقعی و مجهولی وجود ندارد. هیچ فوت و فن حقه بازنه‌ای هم با خود ندارد و بنابراین قابل بررسی و شناخت است. هم از این‌رو من بر این موضع تکیه می‌کنم که فریب داوری‌های سریع، کلی و مجرد دیگران را نباید خورد. چون نباید اجازه داد دیگران در مورد هرچیزی به جای تو بیندیشند.

در نمایشنامه افول کلی گوئی - مگر گاهی به خطا از جانب مهندس و مادر مرد مضروب - راهی ندارد. روابط معمولی، آرام و عادی هستند، و اگر چیزی غیرعادی وجود داشته باشد، جز از طرق واقعیت‌های موجود در نمایش، نمی‌توان به آن دست یافت. در سراسر نمایش هوای سنگین و مرطوب شمال را بر پوست گونه‌های خود حس می‌کنی، و حس می‌کنی که بین تو و محیط نمایش یکجور خویشتاوندی برقرار است. رنگ و بوی بومی نمایش در تو این احساس غرور را می‌انگیزد که با یک نمایش ایرانی، و با مردمی که اهل سرزمین تو هستند مواجهی. با مردمی که تو جزئی از آن‌هائی و آن‌ها نیز جزئی از تو را با خود دارند. همه خودمانی هستند: عماد، گداخان، دوچرخه‌اش، چپر، پیراهن چیت‌گلداز... مرسده، معلم، مدیر، دکتر و غیره و غیره و ...

من این جا و در این فرصت کم، البته قصد ندارم که از «رئالیسم در ادبیات» دفاع کنم، اما دلم می‌خواهد توضیحی بدهم به همه کاره‌هائی که درباره هرچیز و از جمله تئاتر هم نظریات قاطع ارائه می‌دهند و با بکار گرفتن الفاظ دهن پرکن برای تئاتر و نویسنده و هنرپیشه و کارگردان تکلیف معین می‌کنند. این‌ها به عللی که خودشان بهتر می‌دانند هر

نمایش را با پیشرفته‌ترین آثار تئاترهای اروپائی می‌سنجند و داوری هم می‌کنند (که من مشکل باور می‌کنم آن تئاترها را هم شناخته باشند) گرچه دیده باشند به همت «بورس» ها و بی‌توجه به موقعیت تاریخی ملتی که نویسنده جزء آن است، و بی‌توجه به حدود هماهنگی سرزمین نویسنده با جهان. البته دور نیست پنداشته شود که چنین اظهار نظرهایی به عمد صورت می‌گیرد، زیرا به نظر می‌رسد که در بطن آن‌ها قصد تحریف جهت اثر، و قصد تحریف ذهن خواننده و بیننده وجود دارد. - لکن چنین کسانی در اصل، بیشتر حباب هستند تا وجود. این‌ها از قماش همان آدم‌هایی هستند که مثل سگ‌های یزید دایم له‌له می‌زنند، دروغ می‌گویند، این و آن را چپاول می‌کنند، و در حدود شمع امکانات خود به هر ذالتی تن می‌دهند، اما همان هنگام که با یک اثر نمایشی مواجه می‌شوند فی‌الغور سراغ از «پیام» آن می‌گیرند! و پیام در نظر اینان همانا بیان یک کلیت کلیشه‌ای و کلاسه شده است. و پیام در نظر گروهی دیگر یعنی آخرین لفظ و یا حرکتی که در نمایش روی دهد تا به ایشان آرامش روحی ببخشد. و در سراسر نمایش به انتظار آخرین وصیت پرسوناژ اصلی نشسته‌اند. البته چنین کسان در اولین وهله حق تفکر را از خود سلب کرده‌اند. بدین معنا که ندانسته و پنهانی از نویسنده توقع دارند که به جای همگان بیندیشد و آخرین پیام - یعنی آن حرف نهایی - را صادر کند! حالا بعد از صدور پیام از جانب نویسنده - احتمالاً - این‌ها که پیام را دریافته‌اند چه می‌کنند؟ معلوم است؛ باز هم همان کار پارینه و پیروز. بنابراین، بر اثر بروز و صدور روزافزون پیامبران وطنی، می‌بینیم که موضوع «پیام» هم مثل بیشتر مسائل این شهر در حال مسخ شدن است و راهی است برای گریز از واقعیات. کلیتی است که افراد در پناه آن سنگر می‌گیرند و می‌خواهند خود را و جوهر خود را - اگر که باشد - در زیر این نقاب مخفی نگاهدارند. و حقیقتش را بخواهی، این جور آدم‌ها هرگز در پی دریافت پیام نیستند. چون لازم می‌شود که برای درک آن به خود زحمت بدهند، بیندیشند و آن را دریابند. و هم اینان «افول» را در نیافتند، و یا دریافتند و به عمد چنین وانمود کردند که «افول، افول تئاتر و افول نویسنده آن است.» چرا؟...

در نظر من، افول تجسم انهدام همه تصوراتی است که امثال مهندس معراج در مخیله خود، از زندگانی، از محیط، از مردم، از شرایط و از خود داشته‌اند و دارند. افول تراژدی عدم شناسائی خود و محیط خود است. اما بی‌شک مهندس جهانگیر معراج از

زمره صادق ترین، جسورترین و در عین حال ساده لوح ترین آدم هائی است که هرگز نتوانسته اند فضای تخیلات خود را بر واقعیات ملموس زندگانی منطبق کنند. می گویم معراج صادق ترینشان است از این رو که او به هر حال تن به کار می دهد، خود را وارد پهنه زنده حیات می کند و در جدالی که پیش می گیرد تن به شکست می دهد، اما شرم دارد از این که خود را در محفظه بسته خانه خود بنشانند، کلمات قصار بسراید، از عدم وجود دموکراسی بنالد، از «آزادی» به همین صورت تازه اش که باب شده دفاع کند، در محکومیت ارتش سرخ بیانیه صادر کند، نشان بدهد که غم گرسنه های هند را می خورد، اما... اما حتی خطی در جزئیات، در آنچه غیر جهانی ولی «جهانی ترین» مسائل است ننویسد، کلامی به اعتراض نسبت به آنچه در پیش چشمش روی می دهد، بر زبان نیاورد. «انسانیت»، «دموکراسی»، «مسئولیت»، «آزادی» و کلیاتی از این قبیل را وسیله بزرگ نمائی خود قرار بدهد، اما برضد انبوه ستم هائی که بر (من، تو و او) می رود لب از هم ننگشاید.

مهندس جهانگیر معراج با تیغی که روی دمل «انتلکتوئلیسم» خود می گذارد، توفیق می یابد که از گیر چنین خودفریبی هائی بگریزد، خود را عریان کند، خود را به تجربه برساند، به آب و آتش بزند، و چنین نیز می کند. او به میان گيله مردها قدم می گذارد. هم از این رو امتیازی نسبت به هملايه های خود پیدا می کند، و اغواگری آنان را تا حدی به رخشان می کشد، اما این واقعیت را هم تجربه می کند که خود نیز محکوم به شکست است. چرا که در فاصله کندن از قشر خود که مرحله اولین حرکت اوست تا پیوستن به گيله مردها که مرحله دومین، کمتر به تأمل می نشیند، تا هوشمندانه تر بتواند طرح خود را بر زندگی منطبق کند. به طوری که به نظر می آید رفتار او در مقابل مردم جنگل، یک جور واکنش است در مقابل کلی بافی های زمانه خود. پس معراج طی عمل خود و نتایج آن به نفی دو نمود روشنفکر می پردازد. اولی حرّافان و گنده گویان، دومی امثال خودش. یعنی آن هائی که بی گذار به آب می زنند. و شاید نطفه پیام افول بازایابی همین نکته و تأمل در یافتن رمز و راز همین نکته، یعنی فن و روش های نزدیک شدن به مردم باشد.

با توجه به این واقعیت، جای آن است که امثال (مهندس معراج) یک بار دیگر در بازشناسی و تحلیل خود و زیستگاه خود بکوشند. چون تکرار تجربه های دیگران جز از خودسری و خودبینی ناشی نمی شود.

کله گردها و کله تیزها*

نقدی بر نمایشنامه

بر تولد پرشت

ترجمه بهروز مشیری و انجمن تئاتر ایران

کارگردان: ناصر رحمانی نژاد

بازیگران: احمد هوشمند، منوچهر رادین، کاظم شهریاری، شمس
گوهری، شکوه نجم آبادی، آزاده خردمند، فرامرز هارپا، جمال
اجلالی، حسن علی محمدی، منصور دهقانی، پروین سلطانی، فهاد
توحیدی، اسماعیل سلطانیان، محمود میرزایی، تقی کریم پور، اردلان
خردمند، علی کشوری، کریم شریانی، محمدرضا کیکاوسی، آرمان
امید، مجتبی یاسینی، رسول نجفیان، حسن ملکی، شهاب عادل،
شاهرخ آل مذکور، بهرخ حسین بابایی، رویا راستانی، علی زرینی،
علیرضا موسوی خرسند، محمد رضا موسوی خرسند، سهیل نصیری،
بهرام کاسمانی، رضا خاکی، اصغر رادمنش، فرخ انصاری، فروغ
رحیمی، باقر کریم پور، منیژه رحمانی نژاد، ناصر رحمانی نژاد.

سال هزار و سیصد و پنجاه و هشت را می توان یکی از پربارترین سال های تئاتر
در ربع قرن گذشته مبین ما، ایران به شمار آورد. در واقع سال پنجاه و هشت باید به عنوان
دوره و مرحله نوینی در تئاتر ما تلقی شود. شور و تلاش هنرمندان تئاتر از جوان ترین

نیروها تا قدیمی‌ترینشان در سال جاری ستودنی است. این فعالیت پر دامنه، خود نشانه آن است که هنرمندان و کارکنان تئاتر میهن ما - با هر کم و کیف - همواره در جستجوی موقعیتی برای کار و کار بوده‌اند. نیز نشانه رها شدن نیروهایی است که پیش از این به سبب شرایط اختناق در بند نگاه داشته شده بوده‌اند. و آن اختناق، ضمن سرکوب هنر و هنرمندان مترقی، دیگران را نیز نسبت به کار دلسرد و نومید نگه داشته بوده است. اما امسال هنرمندان ما با انجام کار عملی تئاتر - با امکاناتی هر چند ناقص - به جامعه و مردم خود ثابت کردند که قلب ایشان با تپش جامعه می‌تپد و می‌تپیده است. البته در این میان نیز فرصت طلبانی بوده و نیز هستند که به جستجوی ماهی از آب گل‌آلود بوده‌اند. یعنی آن‌ها که تا تور داغ دیده، نان را چسبانیده‌اند. فی‌الواقع در نشستن بر خوان تازه، پیشی گزیده‌اند. اما این رسوایان هرگز رهروان جدی و اصولی تئاتر نبوده‌اند و بی‌گمان نخواهند بود. آنچه مورد نظر است، اشاره به آن نیروهای عمده‌ای در تئاتر است که یا از تباهی رسته‌اند، یا هنوز به ورطه تباهی گام نهاده‌اند. و بی‌گمان بر تارک تئاتر صدیق و مؤمن پهنه جامعه ما همچنان «انجمن تئاتر ایران» جای دارد. انجمن تئاتر ایران گرچه جا و بیجا ضربه‌هائی سخت متحمل شده، هرگز در اصول خود دوگانگی و دو رویگی نداشته است. چندان که می‌توان به آن «تئاتر ایدئولوژیک» لقب داد.

انجمن تئاتر ایران، تا امروز موفق به اجرای بیش از چند نمایشنامه نشده است. و آن، صرف‌نظر از محدودیت امکانات برای این گروه، ناشی از وجود شب اختناق بوده است. اختناقی که به دنبال از پای درآوردن تک و توک نیروهای مترقی تا دهه چهل، در بخش تئاتر بیشترین حمله‌اش متوجه هنرمندان و کلیت این انجمن بوده است. ناصر رحمانی‌نژاد، سعید سلطانپور و محسن یلفانی بنیادگذاران این انجمن، و برخی از هنرپیشگان و همکارانش در سال ۵۳ چون احمد هوشمند، اصلانیان، میرجانی، طلوع جواد... و تعدادی دیگر در یک یورش پلیس به زندان برده شدند و اکثرشان به برکت قیام مردمان ایران، آزادی خود را به دست آوردند. به این علت از تاریخ اجرای نیمه کاره انگل، اثر ماکسیم گورکی این گروه تا نمایش کنونی انجمن تئاتر ایران با نام کله‌گردها و کله‌تیزها دقیقاً پنج سال وقفه روی داده است. و آن‌ها که با پیشه هنر، بخصوص با کار تئاتر کمترین آشنائی داشته باشند به نیکی می‌توانند دریابند که پنج سال فترت تا چه پایه در حرکت تکاملی یک دسته تئاتری، از لحاظ ورزیدگی، پرورش، صیقل یافتگی و جمیع

جهات دیگر، می تواند اثر نامطلوب داشته باشد. با این همه، کوشش خستگی ناپذیر ناصر رحمانی نژاد و همکاران صدیق وی که غالباً از نیروهای جوان و تازه نفس تئاتر - نیز برخی از همکاران - سابق این گروه تشکیل شده اند، توانسته است تا حدود قابل ملاحظه ای نقص احتمالی منتج از دوران گسیختگی گروه را پیشگیری کند. روشی که رحمانی نژاد در کار با هنرپیشه به آن مجهز است خود نقش عمده یی در توفیق اجرای نمایش دارد.

اما آنچه مهم و قابل تأمل است مضمون نمایش کله گردها و کله تیزها است. مضمونی که بازیگر و کارگردان و همکاران دیگر صحنه، هر چقدر هنر و نیرو صرف آن کنند، باز هم کافی به نظر نمی رسد. برشت، همان گونه که در یکی دو دهه اخیر به طور پراکنده در ایران معرفی شده، نویسنده یی جانبدار و متعهد است. اما این واژه «متعهد» هم بدجوری قابل بهره برداری شده است. بنابراین، من ترجیح می دهم بدان استناد و استدلال نکنم. (!)

آنچه برشت را نسبت به دیگر معاصرانش در نمایشنامه نویسی متمایز می کند، صرف نظر از نوآوری هائی در اجراء که اصطلاحاً «شیوه فاصله گذاری» نامیده می شود، نگرش صریح و قاطع نویسنده است به مسائل و نمودهای اجتماعی. برشت برخلاف دیگر رئالیست های تئاتر که بیشتر به بررسی حسی و عاطفی مناسبات انسانی در متن روابط اجتماعی می پردازند، عمدتاً به نمودهای جامعه شناسانه مناسبات انسانی در متن روابط اقتصادی نظام اجتماعی نظر دارد. و در این مهم نگرش مادی تاریخ - نه در درجه مکانیستی آن - ملاک سنجش و قضاوت اوست. ملاک سنجش و قضاوتی که برشت به مثابه فیلسوفی نمایشگر در قالب نویسنده، می کوشد تا به یاری شیوه های ویژه خویش به تماشاگر منتقل کند. برشت، علاقه ای به جذبه عارفانه و جان پسندانه در هنر ندارد، بلکه برعکس او چون یک دانشمند آزمایشگاهی، مسائل اجتماعی را در زمینه ای اقتصادی با بینش مادی - تاریخی تجزیه و تشریح می کند، و دم به دم قطعات موضوع کار خود را جلو چشم تماشاگر زیر ذره بین نگاه می دارد و آن را از هر جهت توضیح می دهد و به اصطلاح، شیر فهم می کند! به همین سبب تماشاگر برشت وقتی به سالن تئاتر وارد می شود، به این نکته باید واقف باشد که به هنر گاهی برای پرداخت و صیقل روح و جان خود وارد نشده است، بلکه به آزمایشگاهی قدم گذاشته است که مستقیماً با عقل و شعور او کار دارد. تماشاگر نباید توقع داشته باشد که با تماشای نمایش گرمای قلبش فزونی یابد، بلکه باید

چشم انتظار طرح مسائلی باشد که برشت حل آن‌ها را به عهده مغز او گذاشته است. در واقع، در قاموس فلسفی برشت، هنرمند به مثابه معمار روح جامعه، چنان که مکتب روسی تئاتر (استانیسلاوسکی) عنوان می‌کرد، نیست؛ بلکه در قاموس فلسفی برشت هنرمند «معلم شعور جامعه» است و تئاتر برشت مکتب یا آموزشگاهی است که مسائل اجتماعی، اقتصادی، تاریخی با صراحت تام به معرض نگاه و تفکر گذارده می‌شود. این شیوه برخورد با تئاتر از جانب نویسنده‌ای چون برشت، نمی‌تواند خودبه‌خودی باشد. بلکه گمان توان برد که چنین تلقی و برخوردی از جانب برشت به سنت فلسفی آلمان ربط مستقیم پیدا می‌کند. آن نظم و ترتیب فلسفی که هم ناشی از تعقل، هم بر عهده تعقل است. برشت، باری از سلاله منطقی مردانی چون کانت است که مردم محله، ساعت‌های خود را هر روز با بیرون آمدن او از خانه جهت هواخوری، تنظیم می‌کردند. برشت منطقیت هگل و جهان‌بینی مارکس و نظم کانت را، پشتوانه دارد. در حالی که پشتوانه نظریه روسی تئاتر «هنرمند به مثابه معمار روح» شخصیت‌هائی چون ناتاشای جنگ و صلح، فوماگاردایف میراث، پچورین فهردان دوران؛ و (دیمیتری)ی برادران کارامازوف هستند. روایت است که یک نویسنده دیگر آلمانی از چنان نظم عقلانی برخوردار بود که - گویا - خود را به نوشتن یک صفحه در شبانه‌روز، منظم کرده بود. در حالی که مثلاً داستایوسکی طی نوشتن از پای در می‌آمد و بسا که دچار حمله صرع می‌شد.

بی‌شک اشاره‌های من به ویژگی‌های مشخص هر ملت، مبرا از خودبینی‌های راسیستی است، اما واقعیت این است که هرملتی ویژگی‌هایی دارد.

بنابراین، بی‌سببی نیست اگر برشت همچون آموزگاری که با مغز خواننده و بیننده‌اش کار دارد، ظهور می‌کند و تمام همت خود را صرف ایجاد رابطه عقلانی با تماشاگر می‌سازد و اگر چنین ماهرانه از شیوه‌های متنوع نمایشی - نظیر آواز و سرودخوانی - بهره می‌جوید، صرفاً به این علت است که بتواند داروی تلخ حقیقت را با چاشنی شیرینی به ما بخوراند.

براین سنت که (به گمان نگارنده) برشت به جد از آن مایه گرفته است، شرایط تاریخی زمان زیستن او را نیز باید افزود. شرایط بروز پیش زمینه‌های فاشیسم، ظهور و رشد فاشیسم و سرانجام نتایج فاشیسم. به نظر بسیار طبیعی می‌آید که در کوران جنایت - هنگامی که انبوه مردمان در جاذبه کور قدرت گرفتار آمده‌اند، و این خیل کوران می‌روند تا

به نیروئی از جنون تبدیل شوند؛ و این نیروی جنون دربارهٔ جامعهٔ بشری به قضاوت می‌ایستد - نویسنده‌ای چون برشت وقت خود را صرف تحلیل روانکاوانهٔ فردی و فردیت نکند؛ بلکه او نیز - شاید به مثابه واکنشی - صرفاً برخوردی جامعه‌شناسانه، عقلانی و آموزشی با هنر پیدا کند، و به همین علت از حیطهٔ ویژگی‌های فردی و حتی قومی فراتر رود و محور کار خود را بر «انسان» بنا نهد. انسان نه به معنای مجرد و درون‌گرایانه‌اش، از آن‌گونه که نمونهٔ متعالی آن را ما در عرفان و تصوف خود داریم، بلکه برعکس، انسان به مفهوم طبقاتی - تاریخی - تاریخ‌سازان، در سراسر کرهٔ زمین. انسانی که با خصلت‌های طبقاتی - اجتماعی مشخص می‌شود، نه با سرشت فردی، حسی - عاطفی‌اش. انسانی که کلیت انسانی می‌یابد. فی‌المثل «آهنگر» برشت، آهنگر دهکده‌ای در نزدیکی - مثلاً کلن نیست. آهنگر برشت در یک رابطه و نظام خاص تاریخی - اجتماعی، یک «آهنگر» است. آهنگر به معنای عام. به همین علت این آهنگر می‌تواند در هند یا در نیکاراگوئه یا در ایران باشد. آهنگر، کلیت یافته است. به یک معنا با قید شرایط اقتصادی و تاریخی نظام - آهنگر مطلقیت یافته است.

در این رابطه و با چنین برداشتی است که «ماهو» سرزمینی که برشت برای رخدادهای نمایش کله گردها و کله تیزها تصور کرده است، می‌تواند بولیوی باشد، می‌تواند رودزیا باشد، می‌تواند بنگلادش باشد و می‌تواند ایران باشد. زیرا در نمایش، نظام اجتماعی و شرایطی حاکم است که دهقان در مناسبات اقتصادی - تولیدی دهقان است، نه با کلاه نم‌دیش؛ که ارباب در مناسبات اقتصادی - اجتماعی ارباب است و در رفتار و نظرات و کرداری که از این مناسبات ناشی می‌شود، نه از نام و شجره نامچهٔ خانوادگی و قومیتش. در نگرش برشت، شورشی و شورشیان نیز با القاب و خصوصیات فردی‌شان شناخته نمی‌شوند، بلکه جای و منافع آن‌ها در مناسبات تولیدی فتودالی معرف عمل آن‌ها، و عملشان معرف خصلت آن‌هاست. فاحشه، دکاندار، نایب‌السلطنه، وزیر، ژنرال ایبرین، قاضی بزرگ، داروغه و ... تنها با خصلت‌های اجتماعی و با موقعیتشان و عملکردی که ناشی از آن موقعیت اجتماعی و الزامات تاریخی‌شان است، شناخته می‌شوند. فشردهٔ کلام این‌که، تیپ‌های اجتماعی - تاریخی در آثار برشت، بخصوص در کله گردها و کله تیزها تبدیل به «مفهوم»‌ها می‌شوند و این مفاهیم هستند که امکان انتقال و جریان به تمام سرزمین‌ها و کشورهایی را که همخوانی با چنین مفاهیمی دارند، پیدا

می‌کنند. در نمایش مورد بحث ما نیز تیپ‌ها مقید در محدوده‌های ویژگی فردی و قومی نیستند. بلکه رسته از روانشناسی فردی و قومی، و رسیده به روانشناسی جامعه‌شناسانه تاریخی‌اند. رسته از فردیت و پیوسته به کلیت. به همین علت، نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها در بررسی از تاریخ بر پهنه بسیاری از سرزمین‌ها می‌تواند منطبق، و با بسیاری از ملت‌ها می‌تواند هم‌زمان باشد.

در نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها که گویا در نخستین سال‌های دهه ۴۰ نوشته شده است، برشت - احتمالاً ملهم از زمینه چینی‌های فاشیزم - آشکارا و با صراحت آموزگاری و سواسی به ما می‌شناساند که: در کشوری بحران‌زده که تضاد طبقاتی به مرحله عمل انقلابی درآمده است، حرکت انقلابی مردم چگونه به انحراف کشانده می‌شود. برشت به وضوح می‌نماید که چگونه توسط کارشناسان سیاسی قدرت، طرحی افکنده می‌شود که طبق آن طرح می‌بایست جریان مبارزه طبقاتی توده‌ها از مسیر طبیعی خود خارج، و تضادی کاذب جانشین تضاد واقعی بشود.

نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها، بیان صریح همین تحریف مبارزات واقعی توده‌ها به مبارزه‌ای ساختگی است؛ و نمایش در طول جریان خود، چگونگی عملی شدن این توطئه را از طرف هیئت حاکمه برضد توده‌های زحمتکش، بررسی می‌کند. به عبارتی، برشت موضوع کار خود را همچون کالبدی در آزمایشگاه به تشریح می‌گیرد و دمی هم از توضیحات آموزشی که روشنگر تمام ابعاد و جوانب واقعه است، غافل نمی‌ماند.

در سرزمین فرضی برشت «ماهو» که دچار مناسبات بزرگ مالکی است، بحران در می‌گیرد. محصول، گندم است. نیروهای عمده تولید، دهقان‌ها هستند. قیمت گندم به غایت تنزل کرده است. بهره مالکانه سنگین است. دهقان‌ها از وجود اسب و قاطر بی‌بهره‌اند:

«ما کف بر لب جان می‌کنیم،

زیرا ارباب به ما یابو نمی‌دهد.

هر کدام از ما، یابوی خود هستیم.»

ناتوانی دهقان‌ها و ستم ارباب‌ها به حد رسیده است. به این سبب در جنوب کشور «یاهو» دهقان‌ها نبرد مسلحانه را برضد ارباب‌ها آغاز کرده‌اند. جنبش دهقانی «بلوای داسی‌ها» لقب گرفته است. حکومت فرسوده مرکزی عاجز از پاسخگویی به

دهقان‌ها است. پیشروی دهقان‌ها، دم‌به‌دم بر تزلزل حکومت مرکزی که در رأس آن نایب‌السلطنه (یکی از پنج مالک بزرگ کشور) قرار دارد، می‌افزاید. نایب‌السلطنه به عجز خود اعتراف می‌کند. مشاور او میسنا با زمینه‌سازی قبلی و ارتباطات خاصی که با نیروهای انتظامی دارد، راه چاره را در این می‌داند که نایب‌السلطنه اختیارات خود را به ایبرین تفویض کند و برای مدتی از کشور خارج بشود. مشاور حکومتی در وصف ایبرین چنین می‌گوید:

«به‌طور کلی مردم متوسط الحال طرفداراش هستند: پیشه‌ور، صنعتگر، مأمورین، تاجرهای کوچک، مردم فقیرتر با تحصیلات بالاتر، نزول‌خواران کوچک، و خلاصه طبقه متوسط تهیدست. او همه را در حزب ایبرین به‌دور خود گرد آورده است. می‌گویند اعضای حزب بخوبی هم مسلح هستند. اگر قرار باشد کسی پرچم داس را بشکند، همانا اوست.»

توجه برشت در این معنا، به فراهم آمدن زمینه‌های فاشیسم در جامعه بحران‌زده و فلج آلمان آن روز قابل ملاحظه است، همچنین شباهت ایبرین و حزبش به هیتلر و حزبش. باری... قدرت به آنجلو ایبرین تفویض می‌شود و ایبرین در اوج بحران اقتصادی و در بحبوحه قیام دهقانان، زمام امور را به‌دست می‌گیرد. بدیهی است که تمام دستگاه‌های تبلیغاتی به خدمت ایبرین در می‌آیند و همچنان که در طبیعت دروغ‌گویان بزرگ تاریخ است، ایبرین به‌کار فریفتن توده‌های مردم و طبقه متوسط در حال ورشکستگی می‌پردازد. شمایل ایبرین تمام در و دیوار شهرهای «ماهو» را می‌پوشاند و به او لقب «دوست بزرگ ملت» داده می‌شود. دستگاه تبلیغاتی چنین عنوان می‌کند که ایبرین شجاع با نیروی قهریه وارد کاخ نایب‌السلطنه شده و او را خلع قدرت کرده است. در حالی که واقعیت امر چنان است که به‌منظور نجات حاکمیت ارباب‌ها، دادوستدی مصلحت‌جویانه صورت گرفته است. دستگاه تبلیغاتی چنین وانمود می‌کند که نایب‌السلطنه متواری شده، در حالی که واقعیت امر چنان است که نایب‌السلطنه خود برای مدتی سفری آرامبخش را آغاز می‌کند:

«اما من می‌خواهم برای مدتی از همه چیز دور باشم و فقط با چند چک مسافرتی و چند کتاب که از مدت‌ها پیش میل داشتم بخوانم از اینجا بروم بدون آنکه مقصدی داشته باشم. در ازدحام رنگارنگ خیابان‌ها داخل شوم و بازی شگفت زندگی

را تماشا کنیم!»

اینک ایبرین است که به عنوان مقتدرترین مرد سرزمین «ماهو» باید مشکلات را به سود طبقات فرازین جامعه، حل کند. وظایف عمده‌ای که ایبرین در این ورطه دشوار پیش روی دارد عبارتند از:

الف) سرکوبی جنبش دهقانی در جنوب.

ب) ابداع تصنعی شرايطی تا بتوان نیروی ملت را تضعیف کرد.

که این دو مورد، یک هدف نهائی را تعقیب می‌کنند. و آن، همانا تحریف مبارزات طبقاتی به مبارزه نژادی است. برای رسیدن به این هدف، ایبرین ضمن این که نیروهای سرکوب خود را برضد جنبش دهقانی بسیج می‌کند، مردم را نیز به دو بخش تقسیم می‌کند: کله‌گردها و کله‌تیزها (!) ایبرین، در این مایه، خود می‌گوید:

«این مغز مطلب است: در اینجا سیاهی را از سفیدی جدا می‌سازم و ملت را به دو قسمت می‌کنم و یک قسمت را از میان برمی‌دارم تا قسمت دیگر بهبود یابد. و این یک را به اوج می‌رسانم... و بدین‌سان جدا می‌کنم چوخی را از چیشی، حق را از ناحق و استفاده را از سوءاستفاده!»

نخستین تأثیر این تفرقه میان ملت را، برشت در هر دو طبقه متضاد با مهارت کامل به نمایش می‌گذارد. نخست در میان اربابها، یعنی همان پنج بزرگ کشور «ماهو». و آن بدین صورت است که دوگوتسمان ارباب (که دختر کالاس دهقان را پیش از این فریب داده و این دختر اکنون فاحشه‌ای سرشناس در فاحشه‌خانه پایتخت است) به این بهانه دستگیر می‌شود و به اتهام داشتن کله‌تیز به اعدام محکوم می‌شود (!)

کالاس دهقان نیز که می‌رفته است تا به جنبش دهقانی بپیوندد و دست به سلاح ببرد (کالاس، رعیت همان دوگوتسمان و پدر همان دختری است که توسط دوگوتسمان به فحشاء کشانده شده است) با شنیدن خبر دستگیری اربابش به دست حکومت وقت، و با اتکاء به این نیکبختی نژادی! (که کله‌ای گرد دارد) نه تنها به جنبش دهقانی داسی‌ها نمی‌پیوندد، بلکه خود را در مقابل آن‌ها می‌بیند. به حدی که از کمترین کمکی به رعیت همراهش که کله‌ای تیز دارد، دریغ می‌کند و چنان مجذوب قدرت ایبرین کله‌بخش می‌شود که دست از یار و دیار می‌کشد و به پایتخت سفر می‌کند تا مگر بتواند بهره مالکانه را به ارباب نپردازد. زیرا شایع است که بزودی «تقسیم یابو و زمین بین

رعیت‌ها» شروع می‌شود، و البته هر اتفاقی که روی می‌دهد، از نظر کالاس رعیت تا آن حدی اهمیت دارد که در پرداختن یا نپرداختن بهره مالکانه و داشتن یا نداشتن یابو مؤثر باشد. برای کالاس رعیت، دوگوتسمان ارباب به این دلیل خطاکار است که بعد از تصرف دختر او، به عهده‌ی که بسته بوده (یعنی دادن حق استفاده‌ی اسب‌ها به کالاس) وفا نکرده است، نه به خاطر نفس عملی که نسبت به دختر او انجام داده است.

بنابراین، ایبرین حاکم موفق می‌شود شور و هیجانی کاذب در «ماهو» پدید آورد. او که خود نماینده‌ی طبقه‌ی متوسط است، دهقان‌ها را به جرم شورش برضد ارباب‌ها سرکوب می‌کند. از طرفی یکی از پنج بزرگ شهر را به زندان می‌اندازد و به اعدام محکوم می‌کند. جنبش را به اتهام برهم زدن نظم عمومی و ایجاد اختلال می‌کوبد و در همان حال میان آن‌ها با تمایز کله‌هاشان (تیز و گرد) تفرقه می‌اندازد. برای نمونه، یک ارباب را محکوم می‌کند، و این خود عملی است که به تفرقه میان رعیت‌ها دامن می‌زند. زیرا - دست‌کم آن‌ها که کله‌ای گرد دارند - با اندکی خودفریبی به خود می‌باوراند که ارباب به علت بهره‌ی مالکانه‌ی سنگینی که از رعیت می‌ستاند، توسط ایبرین (دوست بزرگ ملت!) محکوم به اعدام شده است.

اما در دادگاه (که دادگاه جزء لاینفک نمایش‌های برشت است!) کم و بیش روشن می‌شود که ایبرین از طرح و عمل نقشه‌ی خود، چه مراد می‌کند. دادگاه که به منظور رسیدگی به دعوای بین دختر (فاحشه شده) رعیت و دوگوتسمان ارباب تشکیل شده است، ایبرین قاضی ارشد شهر را که طبق خصلت طبقاتی خود، بسی محافظه‌کار و جانبدار قدرت ارباب‌ها است و به طریقه‌ی سنتی عمل می‌کند، کنار می‌زند تا خود به امر محکمه رسیدگی کند. در جریان محاکمه، ایبرین آشکارا دعوای طبقاتی را به دعوای نژادی بدل می‌کند و با نهایت اقتدار خود، می‌رود که آن را منحرف سازد. به این ترتیب که دوگوتسمان ارباب نه به خاطر تجاوز به حقوق رعیت محاکمه می‌شود، بلکه برای این محاکمه و محکوم می‌شود که او به عنوان یک کله تیز پست، (!) به حقوق کله گردی شریف (!) تجاوز کرده است!

البته کالاس رعیت و دخترش در ادعاهای خود، صرفاً توجه به مسائل حیاتی‌شان دارند. زیرا در تمام طول نمایش، کالاس رعیت در پی آن است که بهره‌ی مالکانه بخشوده شود و او بتواند یک جفت یابو برای حمل و نقل غله و کارهای دیگر

مزرعه به دست بیاورد. دخترش نیز صرفاً از ستمی که از جانب خانم رئیس متوجه او بوده است، یعنی از بهره‌کشی خانم رئیس شاکی است. اما ایرین حاکم، با وقوف کامل، سورنا را از تهاش باد می‌کند. یعنی تمام تأکید ایرین روی آن تقسیم‌بندی است که ایجاد کرده. و این‌که چرا یک کله تیز پست (دوگوتسمان ارباب) شرف یک کله گرد شریف (دختر کالاس رعیت) را زیر پا گذاشته و آلوده کرده است!

اما بهره‌مالکانه چی می‌شود؟ اسب‌ها؟!

ایرین، بالاخره به پرخاش در می‌آید:

«از بهره‌مالکانه چه می‌گوئی؟ این کمترین چیزی است که برایت اتفاق افتاده. بسیار بی‌اهمیت است. اما آنجا که بیشتر به تو ظلم می‌شود، برای آنچه مهم‌تر است (یعنی افتخار!) بر نمی‌خیزی. تو یک پدر چوخی (کله گرد) هستی - مانده در فشار چیشی‌ها - و اکنون آزاد شده‌اید!»

کالاس رعیت از بهره‌مالکانه می‌نالد و ایرین حاکم شرف و افتخار به او اماله می‌کند(!) و این بازی شنیع آنجا به اوج فجیع و طنزآلود خود می‌رسد که کالاس رعیت، با شکمی که از گرسنگی روده‌هایش همدیگر را می‌جویند، تا حدّ یک قهرمان ملّی بالا برده می‌شود و به افتخارش(!) در پایتخت جشن برپا می‌گردد. پایان جشن، در میخانه‌ای خالی، کالاس و دخترش، خسته از کشمکش افتخارآمیز جشن، نشسته‌اند. کالاس به دخترش (که حالا از برکت(!) عدالتخواهی ایرین، به‌عنوان یک چیشی نباید کار در فاحشه‌خانه را ادامه دهد) می‌گوید:

«نمی‌توانی یک کمی پول خُرد جور کنی؟ من خیلی گرسنه‌ام!»

و این حدّ قابلیت نمایشنامه نویس در آمیختن طنز و فاجعه است.

اما بازی فریب ژنرال ایرین، همچنان ادامه دارد. طبقه متوسط (که با حضور صاحب مستغلات در صحنه مشخص می‌شود) همچنین خرده‌پاها و اوباش، مؤید اعمال ایرین هستند و در باور تلقین‌آمیز دروغ‌های ایرین، ضمن اینکه از سرکوب جنبش دهقانی به دست چکمه‌پوش‌های ایرین حمایت می‌کنند، از تمسخر، استهزاء و تهدید ارباب‌ها (چهار بزرگ شهر) نیز غافل نیستند. چندان‌که عرصه را بر این بزرگان تنگ می‌کنند و بزرگان ناگزیر از فرار می‌شوند. زیرا این بزرگان به زحمت توانسته‌اند از بورش پیروان ایرین جان بدر برند.

اما شدت روز افزون جنبش مسلحانه دهقانی و ناتوانی مالی حکومت ایبرین، کار را به آنجا می‌کشاند که ایبرین نماینده طبقه متوسط، گوشه‌ای از نقاب فریب خود را از چهره کنار بزند، و دست کمک و اتحاد علنی به سوی بزرگان شهر، یعنی به سوی طبقه فرازین جامعه دراز کند. این کار نیز با پیشنهاد میسنا، مشاور و کارشناس زیرک امور حکومتی، صورت می‌گیرد. هموست که ترتیب دیدار بزرگان شهر را با ایبرین می‌دهد. آن‌ها (اریاب‌ها) برای سرکوب جنبش دهقانی، باید به ایبرین کمک کنند و کمک می‌کنند. یکی از بزرگان که چون دیگران از دست اوباش و داروغه‌ها کتک خورده، در پاسخ تقاضای مشاور کارشناس چنین می‌گوید:

«... من در مورد کتک خوردنم حرفی نمی‌زنم. تا وقتی از اموال من حمایت بشود، می‌توانند اشتباهاً یک دفعه تو سرم هم بزنند. اما مسئله این است که بهره مالکانه چی می‌شود!»

میسنا - مشاور ایبرین - :

«بهره مالکانه جزو ثروت است و ثروت نیز مقدس است!»

آنچه برشت را از صورت یک نمایشنامه‌نویس، تا حد یک صاحب‌نظر علمی تاریخ ارتقاء می‌بخشد، همانا دید دقیق او نسبت به عملکرد طبقات اجتماعی در روند پویای تاریخ است. پیوند چاره‌ناپذیر ایبرین به مثابه مظهر طبقه متوسط، با بزرگان شهر به مثابه مظهر طبقه فرازین جامعه، نشانه این نظریه است که: در جامعه طبقاتی، حکومت طبقه متوسط تنها با تکیه بر قدرت طبقه فرازین جامعه، قابل تداوم است. برشت اثبات می‌کند که این اتکاء جبری است و بدون دست‌بردن در ترکیب اقتصادی نظام طبقاتی، حکومت طبقه متوسط چاره‌ای ندارد جز اینکه پایه‌های حاکمیت خود را بر قدرت طبقه بالا، استوار کند. و انجام این عمل بدان معناست که طبقه متوسط در حاکمیت اقتصادی طبقه بالا، ادغام می‌شود. بنابراین، حاکمیت طبقه متوسط که غالباً دولت مستعجل است، نقش عمده و طبیعی بازدارندگی پویایی جامعه است در جهت منافع صاحبان ثروت و صاحبان وسایل تولید.

اگر بتوان استثنائی براین قانون وضع شده قائل شد، شاید بشود گفت: برای بقاء و دوام حکومت طبقه متوسط (در صورتی که رهبری آن همچون ایبرین به‌طور ساختگی و با هدف بازدارندگی به قدرت نرسیده باشد) تنها یک عمل استثنائی و بعید لازم است.

عمل استثنائی و بعید آن است که حاکمیت طبقه متوسط واقعاً روی از طبقه بالا بگرداند و دست در دست طبقه زیرین جامعه بگذارد.

برای عملی چنین انقلابی (باز هم تکرار می‌کنم، استثنائی) شرط عمده این است که مالکیت، مقدس شناخته نشده باشد!

اما طبقه متوسط که نمونه آن در اثر برشت به صورت صاحب مستغلات، معرفی می‌شود؛ حالش به جانش بسته است. او چه قبل از روی کارآمدن ایبرین و چه بعد از آن، تنها چیزی که برایش اهمیت دارد، حفظ دارائی و بالا بردن میزان سودخویش است. پس مرض سرمایه در ذات طبقاتی طبقه متوسط همچون ویروسی قابل و مایل به رشد نهفته است؛ و طبیعت طبقاتش به او حکم می‌کند که موانع رشد این ویروس را از پیش روی بردارد. همین است اگر کوسه و سگ ماهی در جوهر مشترکند و هر آینه، امکان وحدت برایشان میسر است؛ مخصوصاً که ایبرین در همان آغاز قدرت، اعلام داشته است که: مالکیت مقدس است!

تقدس مالکیت و نیاز متقابل بزرگان شهر و ایبرین - در لحظاتی که جنبش توده‌ها آن‌ها را تهدید می‌کند - عوام‌فریبی‌های ایبرین و هراس‌های بزرگان شهر را یکجا کنار می‌زند و آن‌ها برسر یک میز گرد می‌آیند. در واقع چنین اثبات می‌شود که دوری آن‌ها از هم برای مدتی کوتاه، صرفاً یک بازی سیاسی بوده است برای فریب توده‌ها. به اصطلاح، جنگ زرگری. و اکنون در مقابل دهقانانی که طالب لغو بهره مالکانه هستند، متحداً وارد عمل می‌شوند: دست از ایبرین و پول از مالکین! مردم هنوز سرگرم و دلمشغول کلاف سردرگم کله‌گردها و کله‌تیزها هستند که، قیام رعیت‌ها در هم شکسته می‌شود.

البته شکست قیام دهقانی، داستانی است مکرر. چه در نمایشنامه برشت و چه در تاریخ ملت‌ها، علت شکست قیام‌های دهقانی را نمی‌توان فقط در اتحاد بالائی‌ها با متوسط‌ها برضد دهقان‌ها، جست. قیام‌های دهقانی، در تاریخ هر سرزمینی نهایتاً به تصرف و تسخیر کوتاه مدت یک منطقه بسته از یک کشور توانسته است بیانجامد. چه در ایران قرون میانه (سربداران)، چه در روسیه در قرون هفدهم و هجدهم (بوکاجف) چه در امریکای لاتین در قرون هجدهم و نوزدهم، و چه در سرزمین‌های دیگر، جنبش‌های دهقانی توانستند به دگرگونی بنیادی نظام فئودالی بینجامند. در قرن حاضر نیز در برخی کشورها به مناسبت شرایط خاص و نسبت‌های تولیدی‌شان، رهبری طبقه کارگر و

ایدئولوژی این طبقه، از توده‌های کثیر دهقانی به‌مثابه نیروی لایزال پشتیبان خود توانست بهره‌جوید و توده‌های دهقانی را با پرتو آگاهی‌ی پرولتاریا به میدان عمل انقلاب بکشاند. بنابراین، جنبش دهقانی صرف‌نظر از اینکه در مقابل نیروی تجهیزشده زمین‌داران، بدون متحد زحمتکشان شهرنشین قادر به مقابله تا پیروزی نیست؛ از لحاظ جهان‌بینی نیز قدرت استیلا بر حریف را ندارد. به‌همین لحاظ، خیزش‌های دهقانی - چه در مقابله سرمایه‌داری با زمینداری، چه در نبرد کارگران با سرمایه‌داری - به نسبت شرایط تولیدی هر جامعه، نقش یاری‌بخش دارند. با این تمایز که در ستیز بورژوازی با فئودالیسم از توده‌های دهقانی بهره‌جویی انقلابی می‌شود. یعنی بورژوازی با نشان دادن دریاغ سبز به دهقانان، آن‌ها را می‌فریبید و با خود متحد می‌سازد. در حالی‌که طبقه کارگر به علت وجوه اشتراک طبقاتی که با توده‌های بی‌چیز دهقان دارد، یعنی به‌علت وجه اشتراک در استثمارشدن، دامنه نفوذ انقلابی خود را تا دورترین روستاها گسترش می‌دهد و متحد حقیقی خود را می‌جوید.

از این رو، اگر تکیه و تأکید برشت در نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها، عمدتاً بر قیام مجرد دهقانی می‌بود، (آن‌هم در شرایطی که کشور «ماهو» تحت تأثیر هیچ رابطه بین‌المللی نبوده نمی‌شود) طرح قضیه نادرست بود. اما چنین نیست؛ بلکه جنبش دهقانی و طرح آن در اثر برشت، تنها در همان حدود [نمادین] مورد نظر است که نویسنده عنوان می‌کند. یعنی به‌عنوان یک سوی تضاد و اهرمی برای طرح یک سلسله مسائل. و برشت، اصلاً نخواسته است کم و کیف نهضت دهقانی را (چه از جهت ساخت، چه از جهت جهان‌بینی، چه از جهت یک نوع مثنی مبارزه و کاربردهای آن) مورد مطالعه قرار بدهد. در نمایش مورد بحث، جنبش دهقانی به‌مثابه علتی یا بهانه‌ای است و آنچه زیر تأثیر این علت رخ می‌نماید، مسائلی است که برشت زیر ذره‌بین قرار می‌دهد. به‌همین سبب، گرچه وجود کشوری چون «ماهو» (آنچنان مجرد و بدور از روابط و تأثیرات متقابل بین‌المللی) برای ما مردم کشورهای عقب‌نگاه‌داشته شده و استعمارزده، دور از باور است، لیکن ما آن را موجه می‌دانیم.

باری... قیام دهقانی درهم شکسته می‌شود و با برقراری نظم - نظم دلخواه صاحبان دولت و ثروت - رسالت‌ایبرین هم به پایان می‌رسد. دیگر جایی برای نماینده طبقه متوسط نیست. عملاً در ارباب‌ها ادغام شده است. ایبرین وظیفه یافته بود که قیام

را سرکوب کند، در همان حال مردم را به عنوان حاکمی که از طبقه اشراف نیست، بفریبد؛ و تخم نفاق را در میان مردم بپاشد؛ و سرانجام حرکت اصیل توده‌ها را منحرف کند؛ تضاد اصلی را با رنگ و لعاب تضادی جعلی و دروغین، از نظرها گم کند؛ و در پایان ناگزیر دست وحدت و کمک به‌سوی اربابان دراز کند و به‌عنوان آخرین حرکت، در آن‌ها ادغام و حل شود.

اکنون دیگر به او نیازی نیست. نایب‌السلطنه باز می‌گردد. جناب مشاور، که خود طراح تفویض قدرت نایب‌السلطنه به ایبرین بود، اکنون نایب‌السلطنه را باز می‌گرداند تا برجای خود، مستقر شود. مسینا با بیان دیپلماتیک خود به اطلاع ایبرین می‌رساند:

«خوب، آقای ایبرین. نایب‌الحکومه عزیز ما، آقای والامقام ما، تصمیم گرفته‌اند که باز بر سر پست خود برگردند. بازگشت ایشان، شما را آقای ایبرین درست مانند ما خوشحال می‌کند!» ایبرین دیگر اینجای کار را نخوانده بود: «که این‌طور؟ پس این‌طور؟ با من صلاح و مشورت نمی‌شود؟ فکر می‌کردم که لااقل استحقاق این را دارم که با من مشورتی بشود؟!»

بازگشت نایب‌السلطنه، درست همزمان است با لحظه اعدام کالاس رعیت که وکلای ارباب - این دم جُنبانک‌های خوان دولتمندان - او را قانع کرده‌اند که به‌جای ارباب خود، بازاء بدست آوردن همان دویابوی ایده‌آل و انصراف خاطر ارباب از دریافت بهره مالکانه دوساله، پای چوبه دار برود. همچنان که خواهر ارباب، دختر کالاس رعیت را در لباس خود، به‌جای خود به همخوابگی زندانبان برادرش دوگوتسمان ارباب می‌فرستد. باز، اوج طنز و فاجعه که گوئی فقط در توان برشت است.

موج گذشته است. همه چیز به‌جای خود می‌نشیند. قیام شکسته است. شورشیان اعدام می‌شوند. ایبرین به‌جای خود برمی‌گردد. نایب‌السلطنه به‌جای خود می‌نشیند. کالاس رعیت از برکت اشرافیت نایب‌السلطنه و تشخیص اینکه رعیت باید محصول تولید کند، از چوبه دار باز می‌شود و به او توصیه می‌شود که به سرکار خود برگردد. دختر کالاس به‌سرکار خود - فاحشه‌خانه - برمی‌گردد. و ارباب‌ها (از جمله دوگوتسمان) در کنار ارباب بزرگ (نایب‌السلطنه) و در کنار ایبرین و مشاور کارشناس، همزمان با تیرباران دهقانان انقلابی، گیلان‌های خود را بلند می‌کنند. هرچیز سر جای

خود مستقر شده است!

اما بهره مالکانه چه می‌شود؟! اسب‌ها؟

کالاسی رعیت، پس از گذار پیچ در پیچ از پرده‌های فریب و دروغ و نیرنگ دارایان، سرانجام به این وقوف می‌رسد که آن روز، آن روز باید تفنگی را که داسی‌ها برایش فرستاده بودند، بر می‌داشته بوده است. و به دنبال تجربیات طولانی، بی‌درنگ به این نتیجه می‌رسد که هنوز هم دیر نشده است و در میان شلیک خنده اربابان که گلوله‌هایشان برسینه دهقانان می‌بارد، با نیت پیوستن، از صحنه بدر می‌رود. صدای سرود رعیت‌های داسی از دور:

زجا برخیز ای دهقان!

قدم در راه خود بگذار!

نمایش کله گردها و کله تیزها، طولانی است. با وجود این، جز در برخی لحظه‌های نیمه دوم، روی تماشاگر سنگینی نمی‌کند. و این روانی جریان نمایش را، تماشاگر مرهون تلاش و کوشش صادقانه و صمیمانه کارگردان و بازیگران است. اما آنچه به طولانی شدن نمایش کمک می‌کند، سرودخوانی‌های برشت است که از نظر او جنبه تکمیلی آموزشی دارد. برشت با افزودن سرودهایی درمیان پرده‌ها، ضمن بهره‌برداری تکنیکی در صحنه، بر جنبه آموزشی آن تأکید دارد. نکته‌ای که می‌ماند این است که آیا ترجمه این سرودها و خواندن آن‌ها به زبان فارسی و طبیعتاً با ضرب موسیقی غربی، می‌تواند در صحنه‌های تئاتر ما مراد برشت را حاصل کند یا خیر؟

به گمان من، خواندن سرودهای نمایشی برشت با ترجمه فارسی و آهنگ غربی، برای تماشاگر فارسی زبان، توفیق چندانی نداشته است. زیرا تلفیق شعر و آهنگ در یک زبان واحد، کاری طبیعی و ممکن، است. اما نشان دادن ترجمه فارسی سرودها بر موسیقی با مایه‌های اروپائی - امریکائی، امری است دشوار. باید در نظر بیاوریم که برشت آلمانی، به هنگام سرودن شعرها - سرودهایی به زبان خود، ضرب و آهنگ‌های خاصی را در سرودن شعرها، منظور نظر داشته است که با نشانه‌های موسیقی اروپائی همخوانی داشته و دارد، اما طبیعتاً در ترجمه امکان حفظ و رعایت امکانات زبان اصلی وجود ندارد. فرض محال که این امکان هم در ترجمه میسر شود، تازه ما با نمود و نشانه‌هایی در ضرب و آهنگ و قوافی و هجاها مواجه هستیم که برایمان خودی نیست.

سهل است که کلام همین سرودها را در جریان اجرا نمی‌شنویم و نمی‌فهمیم. بنابراین، در صحنه‌های ما بیشتر از جنبه تکنیکی پیوند قسمت‌ها باید به‌این سرودها نگریسته شود، نه از جنبه آموزشی آن. اما در اجرای کله‌گردها و کله‌تیزها، کارگردان هدف‌های آموزشی برشت را نیز تعقیب می‌کند که متأسفانه مفاهیم سرودها در غوغای آهنگ و حرکات بازیگران گم می‌شود و اصرار کارگردان در اجرای تمام و کمال سرودها - گمان می‌رود - ناشی از پایبندی وی به رعایت امانت متن است. چیزی که - البته در صورتی که لطمه به معنای نژاد - از طرف تماشاگر الزامی تلقی نمی‌شود. اما زحمات فرساینده و بی‌دریغ کارگردان و بازیگران و تدارکات‌چندان به چشم می‌خورد که مانع بروز خستگی تماشاگر در برخی از لحظه‌ها می‌گردد.

اما بازیگران، با زحمتی فراوان یعنی در حدود شش ماه کار مداوم - نیروی فوق‌العاده و صمیمانه‌ای روی صحنه صرف می‌کنند که در خور ستایش است. کارگردان به نحوی موفق، توانسته است هماهنگی و تناسب لازم را در کار بازیگران - از قدیمی‌ترین تا جدیدترین آن‌ها - برقرار کند، به‌طوری‌که یکدستی نسبی اجراء تضمین بشود. انتخاب هنرپیشه‌ها برای نقش‌ها به استثنای یکی دو مورد - با توجه به امکانات انسانی، بسیار مناسب و بجا صورت گرفته است. این انتخاب هنرپیشه‌ها از هنرهای کارگردان است که ناصر رحمانی‌نژاد به‌نحو دقیق و مؤثری از عهده آن برآمده است.

خطر آگاهی بازیگر به لحظه‌های اجراء و گرفتار آمدن در آن

از آنجا که نگارنده دوبار موفق به تماشای نمایش شده است، نکات دیده شده متفاوت در دو اجرا قابل تأمل است. نخستین شب اجراء هنرنمایش ملاک خوبی است که با آن می‌توان تمرین‌های قبل و اجراهای بعد را سنجید. اجرای شب نخست، طبیعتاً از حرارت ویژه‌ای برخوردار است که گاه منجر به اشتباهاتی می‌شود. اما در عین حال، چون نخستین اجرای کامل در برخورد با تماشاگر است، زمینه‌ای مناسب جهت خلاقیت‌های تازه برای هنرپیشه نیز هست. اما خطر اجرای شب اول که به اجراهای مابعد منتقل می‌شود، چیزی است که تنها تجربه و آموزش مداوم هنرپیشه می‌تواند از آن پیشگیری کند. خطر به‌این معنا که کشف‌های خلاقه هنرمند در نخستین شب برخورد با تماشاگر، ممکن است برای هنرپیشه به سرمستی بدل شود که شب‌های بعد بخواهد از

روی آن سرمشق، عمل کند. یعنی این‌که هنرپیشه بخواهد مثل شب قبل بازی کند. و چنین اگر بشود، هنرپیشه در سرایش انجام تکلیف شبانه افتاده است و کارگردان باید با تلاش دوباره، این مانع خطرناک را از پیش پای هنرپیشگانش بردارد.

در نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها این خطر بروز کرده است و ذکر این نکته می‌تواند هشدار به کارگردان و هنرپیشگانش باشد.

اما در ایجاد این خطر، تماشاگران خویش و آشنای هنرپیشگان، که با روند خلاقیت در صحنه بیگانه‌اند، نقش مخرب عمده‌ای دارند. یعنی تحت تأثیر نکات خاص بازی - مثلاً - یک هنرپیشه، در پایان نمایش به پشت صحنه می‌روند، یا فردای آن روز هنرپیشه را می‌بینند و بی‌توجه به تأثیر مخرب حرف‌هایشان که احتمالاً شنیدنش برای هنرپیشه شیرین است؛ شروع می‌کنند به تعریف و تأکید روی بعضی نکات مشخص بازی وی. غافل از اینکه این تعریف و تأکیده‌ها، بخصوص در اشاره به نکات ویژه بازی، در ذهن و خیال هنرپیشه حک می‌شود و او برای اجرای آینده، چهار نعل به‌سوی همان نکات می‌شتابد. و عملاً می‌رود که کار شب قبل خود را تقلید کند. یعنی هدف‌گیری می‌کند به‌سوی لحظات مجرد و انتزاعی بازی. در نتیجه از متن مناسبات و روابط متقابل صحنه که سازنده واقعی آن لحظه‌ها بوده‌اند، دور می‌افتد و نسبت به واقعیت بازی بیگانه می‌شود و ناگزیر می‌شود از شکلک درآوردن و دست به تصنع زدن.

پس، هنوز که فرهنگ جامعه توان تعلیم دادن به تماشاگر تئاتر را ندارد، نخست باید چاره‌ای اندیشید که تماشاگر پشت صحنه در ابراز احساسات خود از دایره کلیات پا فراتر نگذارد. در مرحله بعدی باید به هنرپیشه آموخت که چگونه از این دام‌ها که در نهایت علاقه و حسن نیت پیش پایش گسترده می‌شود، ببرد. گروتوفسکی مانع ورود تماشاگر به پشت صحنه می‌شد. این کار، در آن نمایش خاص، ضمن اینکه محمل عمده دیگری داشت، پیشگیری خطر احتمالی را نیز منظور می‌کرد. اما راه علمی و عملی پیشگیری از خطر را در جریان کار، با توجه به ساخت روانی هنرپیشه‌های گوناگون، می‌توان جستجو کرد و یافت و باید حتماً در این راه کوشید.

نکته دیگری که می‌ماند این که تئاتر ایران، بالاخره باید به تناسبی بین اجراهای نمایش و سالن‌های نمایش برسد، به این معنا که نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها با انبوه بازیگران ناچار از اجراء در یک صحنه فسقلی نباشد و در همان حال، یکی - دو تا از

صحنه‌های وسیع و پر امکان تئاتر در اختیار اجراهایی با تعداد کمی هنرپیشه باشد. این کار به حسن نیت واحدهای گوناگون تئاتر از یک سو و به ایجاد یک واحد هماهنگی نیاز دارد. موضوع مهمی که سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر، در آن پیشقدم بوده و امید است این مهم در جهت رشد طبیعی تئاتر ملی ما صورت بگیرد.

به امید باروری بیشتر تئاتر ایران

بابا سبجان در خاک *

ضمیمه فیلم خاک

من در عمر خود سه بار مرگ برادر را حس کرده‌ام. یک بار آنگاه که برادرم مرد و مادرم برخاک اومویه کرد، یکبار هنگامی که مرگ صالح را می‌نوشتم و مسیب از کنار او گذشت، به طویله رفت و کنار خر موشه ایستاد، و یک بار هنگامی که مرگ مسیب را دیدم و صالح از کنار او گذشت و کنار دیوار بر زمین نشست. نگاه در این دم رنگ خاک بود. پیش از این باور نمی‌کردم که بتوان تصور داستان پردازی را این چنین به شگفتی تصویر و بازسازی کرد. و این بار دیدم. شیون من را هم این افسون هنری برانگیخت. این از این، اما...

اما همچنین من که بدین گونه بی‌تابم در برابر هجوم عواطف راستین خویش، این را نیز دریافته‌ام که در خود فرو نیشیم و بازبینیم آنچه را که باری دیده‌ام و بسنجم و جزء جزئش را واری کنم و بکوشم تا بر پایهٔ بینش و اعتقاد خویش درست را از نادرست بازشناسم و فرصتی و مهلتی اگر به من داده شد، دریافت هایم را بازگویم، و گرنه بمانم و پیویم تا چنین فرصتی و مهلتی را به دست آورم. زیرا بیان عقیده، دست کم از جانب من امری برحق و ضروری است، گرچه بر مراد نباشد؛ و ما را بجز این - عقیده - باری به توبره نیست و حراست آن نیز خویشکاری ماست تا در میانهٔ راه به چپاول نرود. همچنین آموخته‌ام تا پدیده‌ها یا پدیده‌ای را از تمام وجوه و جوانبش در نظر بگیرم

و بتوانم آن را درک کنم. انسان را نیز به همین گونه، و زندگانی را نیز در گُل. مشکل زندگانی من همین است: در قالب های بسته ننگجیدن. و اینجاست که خود را ناگزیر می بینم تا درباره فیلم خاک توضیحی بدهم، بری نیستم از این تلاش و پویش درون، از این ستیز جان. روشن است که فیلم خاک بر اساس قصه ای از من، محمود دولت آبادی، ساخته شده است. این قصه که من همیشه مایلم به جایش نام داستان به کار برم آوسنی باباسبحان است، و من از این رونام باباسبحان را برای این داستان انتخاب کرده ام که پیرمردی محور همه رنج های مردم داستان است. بارِ اندوهان را در مقام پدر بیشتر اومی کشد، تاسایرین. همچنان که بار زحمت را امروز بیشتر او کشیده است. او اگر چه به عنوان یک شخصیت - بنابه وضع و موقعیت سنی و در نتیجه حد کاربردش در روابط، بیشتر حالت پذیرشی (انفعالی) دارد و قهرمان فعال و کاری نیست، اما مرکز ثقل رنج ها، اضطراب ها و دلواپسی های زندگانی جاری در داستان هست. در فیلم این نام به خاک برگردانده شد به درخواست و سلیقه کیمیائی ویی عقیده من. با این همه لحظه ای که شنیدم او این نام را برای این فیلم انتخاب کرده بی اراده گفتم «چه اسم خوبی» و دانستم که او در نظر دارد با انتخاب این نام مفهوم گسترده تری را بیان و القاء کند. بنابراین، پیش خود پذیرفتم. این قدمی درست بود.

پیش از این که از درونمایه کار (نوشته - ساخته) سخن به میان بیاورم، لازم است برایتان بگویم که قرار بر این بود فیلمنامه با عقیده، سلیقه و همکاری کیمیائی و من نوشته شود. او حتی در این مورد ذی علاقه تر از من بود. حتی درباره چگونگی بازنویسی داستان به صورت فیلمنامه، چند بار گفتگو کردیم و یک بار هم نشستیم و خط سیر کلی فیلمنامه را - فرضاً - روی کاغذ آوردیم. در این نشستن تنها مورد توافق بین من و کیمیائی تغییر پاره هائی از جاهای مسیب و صالح در داستان بود و پذیرش فرجامی که او برای فیلم پیشنهاد کرد. پذیرشی به دلخواه تمام. با این همه در این مورد جای و حق اعتراضی برای خود قائل نیستم. همچنین در مورد حذف صحنه «جنگ خروس» که از نظر من پرکشش و لازم، اما از نظر کیمیائی به مناسبت حرکت فیلم غیر لازم به نظر می آمد. دیگر هر چه می اندیشم چیزی به یاد نمی آورم که به منظور تغییرش، میان کیمیائی و من به بحث گذاشته شده باشد و ما در موردش به توافق رسیده باشیم، مگر درباره ای پس و پیش شدن صحنه ها بنا به ضرورت خاص سینمائی.

گفتنی است که قرار براین بود تا من در جریان عملی فیلم قرار داشته باشم به عنوان همراه و احیاناً کمک، کمک هائی که لاجرم جنبه‌های غیرفنی و اما خاکی و تجربی می‌داشت. اما در دم آخر، یعنی لحظه عزیمت گروه فیلم من از رفتن سر باز زدم، روشن است چرا؟ چون هم در آن روز از منفردزاده شنیدم که کیمیائی یکی از شخص‌های عمده‌ی داستان را تغییر «نژادی!» داده‌است. کدام شخص؟ عاقله. برآستی از شنیدنش پریشان شدم و بالفعل به کیمیائی تلفن زدم که چرا؟ و تذکر دادم که این کار نابجا و خطاست. اما او سوار بر کار شده بود و در حال رفتن بود و تصمیمش را بدون مشورت با من گرفته بود و داشت می‌رفت و بنابراین جواب هائی که به من داد خودش هم می‌دانست که منطقی نیست و فقط برای پرکردن وقت است و برای این که من گوشی را بگذارم و بگذرم. کار از دست من بدر شده بود. و به کیمیائی برنخورد اگر می‌گویم من از او فریب خورده بودم، زیرا اراده‌ی من در تعیین موقعیت جدید، به انحاء گوناگون خنثی شده بود، و من توانستم بگویم: پس من همراهتان نمی‌آیم. این تنها کاری بود که می‌توانستم انجام بدهم. نوعی مقاومت منفی. آن هم بدین لحاظ که عملاً بر تغییرات نابجای داستان صحنه نگذارم. نمی‌خواستم آنچه را که نپذیرفتم عملاً تأیید کنم. زیرا در آن صورت حق این بوده که به خود بخندم. نرفتم و بالطبع گروه رفت و فیلم را گرفت و برگشت و حالا این فیلم: خاک. که من مایلیم خود را فقط در پاره‌های بجای آن، و بخصوص در نیمه‌ی دومش سهیم بدانم.

اگر موضوع را به همین جا ختم کنم، بی‌شک چیزی جرکلیاتی را بیان نکرده‌ام. اما ادامه می‌دهم. در این فیلم از محسنات اندکش که بگذاریم، معایب را می‌توانیم به سه دسته تقسیم کنیم:

۱. نگرش به موضوع و دریافت وجه اجتماعی و تاریخی داستان.
۲. شناسائی پاره‌ای از آدم‌ها، روابط جزئی اما لازم، کم و فزون کردن آدم‌ها، و چگونگی نگرش به مردم.
۳. شناسائی طبیعت و فصل و چگونگی وضع محصول در زمین، و در کل شناسائی روابط آدم با موقعیت خاک.

براین معایب می‌توان افزود جزئیاتی دیگر را که بی‌پیوند نیستند با سه مورد بالا که به جایش ذکر خواهم کرد. از قسمت اول شروع می‌کنم. یعنی نحوه‌ی نگرش به داستان و شناخت وجه اجتماعی و تاریخی آن. در این قسمت حضور یک زن خارجی که برجای

عادلۀ خودمان نشسته است، یکی از شاخص ترین جنبه‌هایی است که من ناگزیرم روی آن انگشت بگذارم. جا به جا شدن این دوشخص درفيلم، ممکن است به ظاهر چیز عمده‌ای به نظر نیاید، یا حتی تلقی مثبتی از آن بشود. اما فقط قشربون، آن ها که غافلند از موقعیت اجتماعی و تاریخی زندگانی خود ممکن است چنین تلقی‌ئی داشته باشند، و من هیچ وقت خواستار هنرقشری، درهرزمینه‌ای نبوده‌ام. بگذارید بگویم که عادلۀ در داستان بابا سبجان پسلۀ یک زمینداری ورشکسته است که به شهرآمده و زندگانی خود را ازاجارۀ پاره‌ای زمین و مستغلاتی که شوهرش در شهرستان برایش باقی گذاشته تأمین می‌کند و روزگار می‌گذارند و دم به دم و روز به روز رو به نابودی می‌رود، هم ازجنبه‌های شخصی و هم از لحاظ تیپ اجتماعی. خانۀ او هم درشهر است. امثال او کنایه‌ای از قدرت موجود و حاکم برینیان‌های اقتصادی جامعه نیستند: امثال او اندام‌های رو به زوالی هستند که هرچه دیرتر بجنبند، زودتر از میان خواهند رفت. عادلۀ خود روزگار غم‌آوری دارد که به امید نجات دست به سوی غلام (این آدم بی‌ریشه، اما پرنیرو، خشمگین، خواستنی و معلق) دراز می‌کند. حتی عادلۀ بازمانده بزرگ مالکی نیست. اوتسمه و وارث نیمچه اربابی است، نه سمبل فتودالیسم. من دراین داستان، درغالب شخص عادلۀ هرگز نخواسته‌ام گرفت و گیرهای یک نظام فتودالی را طرح و شرح کنم. عادلۀ دیرینه نیست، عادلۀ حالیه است. هم الان می‌توانی حضورش را حس کنی.

اما بدین گونه که درفيلم می‌بینم، جای عادلۀ ملموس و زنده را یک حاکم جبار فتودال، درسیمای یک زن فرنگی (!) گرفته است درخانه‌ای اربابی و بادم و دستگاهی که دراین محدوده داستان برای من هرگز مورد تصوّر نبوده است. این زن، حضورش در داستان دو وجه می‌تواند داشته باشد. یکی واقعی و دیگری کنائی. وجه واقعی آن همانا موضوع حکومت او بر رعایا به شباهت نظام فتودالی است. چیزی که من نخواسته‌ام دراین داستان بخصوص بیان کنم - اما دلم می‌خواهد روزگاری به آن دست بزنم. به ایرادهای این جنبۀ شخصیتی اشاره کنم.

۱. داستان، همان طور که گفتم نمی‌خواهد نظام کهن فتودالی را بررسی کند، بلکه

اشاره به چگونگی پسلۀ آن دارد.

۲. درصد ارباب زن فرنگی درایران به یک درهزارهم نمی‌رسد. پیش ازاین هم

نمی‌رسید. ما در ایران حدوداً شصت و پنج هزار ده داریم، تمام این شصت و پنج هزار ده

راکه بگردی شش ونیم نفر مالک زن فرنگی نمی‌یابی!

۳. امروزه رشد شهر و شهرنشینی و جذبۀ ثروت و امکانات آن در شهر، مانع از آن می‌شود که زنی خود را در یکی از دهات حبس کند. مگر اینکه نیت بهداشتی، مطالعاتی، یا روانی خاصی داشته باشد. حضور یک عنصر اجتماعی در یک محیط خاص ناگزیری پیوندهای ویژه خود را به همراه دارد. اما وجود این زن فرنگی در فیلم صرفاً یک جنبۀ مجرد و انتزاعی و بی‌مورد دارد. چنان که گوئی به عنوان یک موجود قراردادی آنجا کاشته شده تا یک سلسله حوادث را سبب شود. جزاین اگر می‌بود می‌باید او به عنوان یک شخصیت ویژه تجزیه و تحلیل و بررسی می‌شد و با سایر اجزاء در ارتباط منطقی قرار می‌گرفت. اما وجه کنائی زن فرنگی در فیلم، توضیحاً:

حضور عناصر بیگانه و دخالت و قبحانه و ستمگرانه آنان در امور زندگانی ملت ما و اعمال اراده آن‌ها بر زندگانی‌یی که حق طبیعی، انسانی و قانونی ماست، برقررهائی از مردم ما روشن و محسوس است. نیش دشنۀ بیگانه همچنان پهلوی پهلوانان مارا می‌درد. و این تازه نیست. به قدمت تاریخ ماست. دورانی یونانیان تاختند تا بر پادشاهان بشورند، اما کفاره این جنایت متقابل را مردم ما پرداختند. دورانی اعراب تاختند، دودمان شاهنشاهی ساسانی را به باد دادند، اما از انداختن حلقۀ غلامی برگردن مردم ما هم دریغ نکردند. از آن پس مغول‌ها تاختند، اینجا نیز پس از تصفیه حساب‌های ابرقلدان، آنکه بار مالیات‌های سنگین بیگانه را به دوش کشید، برحقیرشدن‌های خویش دندان جرائند، بردباری کرد تا نیروئی به مقابله بیابد، همانا مردم بودند. از آن پس تیمور تازید و پس از تیمور، تازش بر ما، از برکت کاردانی رجال متأخر صفویه در مشورت با مادینه‌های حرمسرا و مندیل به سرها، افتخارش نصیب افغانیان هم شد. نه همزمان، که پیش از افغانان اروپائیان و تکمله آنان انگلیسی‌ها همچنان که بادستی روی و رخ درباریان را نوازش می‌کردند، بادست دیگر چنگال خود را نرم بر گلوی خلق‌های ما فرو می‌نشانند و در میان طبقات بالا - روحانیون درباری و بزرگ مالکان و درباریان و ایلخان‌ها - جای پای خود را سفت می‌کردند، تا اینکه چون ریشه‌هائی سرطانی در جان مردم و زمین ما ریشه دوانیدند. آن‌ها با فرصت و امکائی که در اینجا از طرف دربارها یافته بودند، و با سلطه‌ای که بر تازه‌های فنی و علمی جهان داشتند، دست به یک سلسله تحقیق و پژوهش در ایران زدند و در این امر منظوری بجز شناسائی این مرزوبوم و روحیۀ مردم ستمکش ما به نیت بهتر چاپیدن

وبهره بردن از آن نبود. اینان تا آغاز وحتى پس از انقلاب مشروطیت باتکیه بر عناصر مرتجع و ضد مردمی‌ئی چون اکثر معمعین آن دوره، زمینداران بزرگ، خانان ایل و اداره کنندگان کشوری و لشکری که نمایندگان اقتصادی عصر خود بودند، نفوذ خود را در ظاهر و در باطن حفظ کردند. دست کم در جریان انقلاب مشروطیت روشن شد، اینان بعلاوه روس های تزاری چه نقش تعیین کننده‌ای در زندگانی اجتماعی مردم ایران، از طریق انتخاب و کرسی نشینی رجال مکروه داشتند. در دوران نبردهای ملت ایران با اشراف و زمینداران بزرگ، آنجا که گرایش به سوی اقتصاد تجاری فزون تر شده - حتی - گرایش صنعتی پیدا شده بود، امریکا در سیمای یک مددکار و فداکار عملاً و به صورتی فعال وارد روابط سیاسی و اقتصادی و اجتماعی ایران گردید و اولین قربانی خود را نیز داد! بعد از آن برای لحظه‌ای گذرا آلمانی‌ها به احیاء همکیش و هم نژاد خود همت کردند، اما دیری نپایید که پس از شکست نازیسم آلمان، امپریالیسم پا جای پای آن گذاشت و سلطه خود را گسترش داد، و به هر حال از آن پس حضور نیروهای بیگانه را در لابه لای اقتصاد شهری موسوم به اقتصاد بورژوازی وابسته، و سیاست مربوط به این اقتصاد و حکومت مربوط به این اقتصاد می‌باید جستجو کرد.

بنابراین، با اشاره به این مقدمه، لازم است برای بیننده فیلم روشن باشد که حضور یک عنصر فرهنگی در فیلم در کجای تاریخ و سرزمین و جامعه‌اش می‌گنجد. اما اگر از سوی سازنده فیلم چنین راهی پیش پای بیننده گذاشته نشود، لاجرم او خود می‌کوشد تا موضوع را دریابد، و برای دریافتن آن هیچ راهی ندارد مگر همانا شناختن مسائل اجتماعی که در فیلم مطرح است. و در این فیلم به طور کلی چه مایه‌ای طرح شده؟ خاک، زمین و روابطی که بر محور زمین و زراعت می‌چرخد. پس تماشاچی می‌کوشد تا حضور یک عنصر خارجی را در روابطی زراعی و استثمارگرانه بتواند بر زندگانی اجتماعی خود منطبق کند. اما موردی نمی‌یابد. پس نتیجه می‌گیرد که فیلم و داستان آن بر روی گذشته تکیه دارد. و داستان من مربوط به گذشته نیست. هر چند گفتم در گذشته نیز هیچ انگلیسی‌ئی بر دهقانان ما اربابی نمی‌کرد. بلکه انگلیس جابه‌جای زمینداران و اربابان دهقان‌های ما را به عنوان نیروهای صاحب نفوذ و قدرت و به عنوان عمده‌ترین صاحبان وسایل تولید و حاکم بر نیروهای آفریننده جامعه به نوکری گرفته بود تا برایش خدمت کنند و کارگزاران نیات رذیله‌اش باشند. بنابراین می‌بینیم که حضور این زن فرهنگی در وجه کنایی خود نیز توجیه

ناپذیراست. اما گیرم کسانی پیدا بشوند که این تمثیل نادرست را بپذیرند، در آن صورت کیمیائی باید آگاه باشد به این که به کاری رسمی دست زده و اثری موافق بارسم زمانه خلق کرده است، که من نه در آن دخیلم و نه چنین جنبه‌ای را در نظر داشته‌ام. و خوب است همین جا بگویم اگر چنین برداشتی بشود، و اگر کیمیائی بر چنین برداشتی صحه بگذارد یا نگذارد دانسته و ندانسته از داستانی غیررسمی، فیلمی رسمی ساخته است.

من خود از جمله کسانی هستم که خواهانم عناصر بیگانه و حاضر در مملکت ما، به انحاء گوناگون و در هنرهای گوناگون منعکس و مطرح شوند تا لاقول مردم ما بدانند که چنین کسانی در این سرزمین هستند و دست کم این سؤال برایشان پیش بیاید که: چرا هستند؟ اما این امری ساده نیست و در هنر دوچندان مشکل است و نباید یکدستی و ساده‌اش انگاشت. این حضور نیروی بیگانه نه تنها یکی از اساسی ترین مسائل زندگانی اجتماعی ما، بلکه یکی از اساسی ترین مسائل زندگانی زمانه ما و تاریخ جهان ماست: آقایان در خانه ما چه می‌کنید؟ و هر هنرمندی که به نحوی این سؤال را طرح کند قابل تقدیر است. اما نباید طرح چنین سؤالی پس افتادن از بام باشد! امروزه بیگانگان همچنان که در سایر زمینه‌های اقتصادی و غیره دستی دارند، در کشاورزی و زراعت هم دخیلند. اما در کشاورزی به چه صورتش؟ به پیشرفته ترین شیوه‌ها، به کمک تکنولوژی و روش‌های جدید تولیدی، آب سد دز و زمین‌های بارخیز خوزستان به زیرخم شرکت کشت و صنعت در آمده است. شرکتی با سرمایه‌های خارجی - داخلی. این شرکت خانه و آشیانه مردم را درآورده است تا حد مطلوب و گسترده خود را بیابد. زمین‌های ناب جیرفت نیز به صورتی هم نظیر، در نواحی شمال هم نمونه‌هایی داریم. اما هیچ‌یک از این‌ها بردستان بومی بابا سبوحان منطبق نیست، و آن داستان هم بر چنین زمینه‌هایی انطباق نمی‌یابد. گرچه ذهن حسابگر کارگردان هم در پی شناختن چنین زمینه‌هایی نیست، بنابراین احضار یک زن فرنگی در داستان کاملاً بسته و سرزمینی، صرفاً حالتی دکوراتیو می‌یابد و می‌توان آن را کلی بافی‌هایی برخوردار از فرهنگ محافل روشنفکرانه بی‌پیوند بازندگانی و جامعه تلقی کرد. محافلی که به لحاظ عدم پیوند با شرایط دردناک زندگانی، ناچاراً کتابی و به اصطلاح سمبلیک فکر می‌کنند. که من توقع داشتم کیمیائی چنین تأثیرپذیری نابجائی نداشته باشد! اما هرگاه قرار باشد امروزه برسیمای «موجود» بیگانه و اثری هنری تکیه بشود، آن سیمای چیزی دیگر است، پایگاه‌های داخلیش جایی دیگرند و زمینه‌اش زمینه‌ای دیگر

است؛ و هرگاه قرار باشد بر حضور نیروی بیگانه دیروز تکیه بشود، باز هم شکل و تفسیرش به گونه‌ای دیگر است و زمینه‌اش نه زمینه‌ای چون داستان زندگانی باباسبحان و پسرهایش در روابط موجود.

درمورد دوم، یعنی چقدر واقعی بودن زن فرنگی به عنوان صاحب زمین، توضیح دیگری ندارم جز همین که گفتم چنین عنصر اجتماعی بی‌اصلاً تپیک نیست و تعدادش در تمام ایران به شش نفر نیم هم نمی‌رسد.

مورد سوم، یعنی شهرنشینی عادلانه که یکی از وجوه اختلاف برداشت‌هایش می‌باشد، همانا مربوط می‌شود به نوع بینش‌های او و من و تفاوتی که در این میان هست. او در این مورد بیشتر گرفتار «وحدت مکان» شده، هم به این لحاظ عادلانه اصلی یا پرسوناژ بدلی (زن فرنگی را) در باغ اربابی ده به بند کشیده است. غافل از اینکه من به اتکاء واقعیت چنین منظوری داشته‌ام که پسله عناصر مالکیت زمین، چه کلان و چه نیمه کلان به شهر کشانده شده‌اند و در این شلوغی مفری می‌جویند و نمی‌یابند یا می‌یابند. ارباب‌های سابق از بابت قیمت زمین‌های خود و پولی که از این راه به دست آورده‌اند در کار آتند که جانی در اقتصاد شهری باز کنند و پسرهایشان را به پای حقوق ماهیانه برسانند و دخترهایشان را به کارمندی‌های ادارات شوهر بدهند، نه اینکه همچنان در دهات بمانند و آب آلوده بنوشند و بی‌حرمتی جوانان روستائی به شهرها گشتیده را تحمل کنند. تاریخ به علل خاصی که جای بحث و تحلیل بسیار دارد این طبقه اجتماعی را (به صورت کهنه‌اش) از دهات رانده است. چگونه و با چه کیفیتی، فعلاً موضوع بحث ما نیست. بنابراین حضور زن به عنوان وابسته به زمین در ده نابخاست. از این رو که چنین اسکان یافتنی فقط در شرایط حاکمیت فئودالی شدنی و عام است، نه در شرایطی که در داستان باباسبحان روایت شده است. عادلانه در شهر، در خانه‌ای متوسط با پیرزنی که ادامه‌کنیزی دوران ده نشینی آن‌هاست زندگانی می‌کند، و خود دچار گرفت و گیرهائی است، و بین او و باباسبحان‌ها یک‌جور کشمکش اقتصادی هست، نه یک جور ستیز بی‌علت، یا به عبارتی درست‌تر، ستیز سست علت. عادلانه می‌خواهد این تکه زمین را از صالح بخرد و همه را یکجا به دیگری اجاره بدهد و احیاناً مکانیزه‌اش کند تا قدرت و نیروی بیشتری به چنگ آورد و سود بیشتری عایدش بشود، و هنگامی که با مقاومت صالح مواجه می‌شود ناگزیر پی کسی می‌گردد تا بتواند او را در برابر صالح قرار بدهد، و غلام را انتخاب می‌کند. اما چرا

غلام را؟ زیرا غلام بی‌زمین است، دربدر است، یک پا در شهر و پائی دیگر در ده دارد. از سوئی انگیزه‌ای هم دارد برای این که بتواند رود روی صالح بایستد، این انگیزه همانا عشقی است که غلام به شوکت داشته و به دنبال همه این‌ها و به عنوان آخرین علت از سوئی و کشش زنانه عاقله، زنی بی‌مردی کشیده از سوی دیگر، عاقله خودش را درآغوش او می‌اندازد؛ یعنی مراحل می‌گذرد تا عاقله تن خود را هم به غلام می‌بخشد، آن هم به امید این که روزی با هم زن و شوی بشوند و غلام حامی او بشود. اما در صورت کنونی که این داستان به فیلم درآمده، تمام انگیزه‌های اساسی که عبارت از ضرورت کشمکش اقتصادی است، به علت حضور زن فرنگی و آن بی‌نیازی و تبختر او، آن هم در آن میزانسن ارباب و رعیتی وار (!) و در آن باغ اربابی، خنثی می‌شود. چرا که در سیمای این زن، هیچ نیازی جز بی‌نیازی نیست. پس به چه علت می‌خواهد زمینش را از اختیار صالح دریابورد؟ به علت روانی؟! چون خوش دارد دیگری را بیازارد؟ نه! هیچ ستمگری فقط به خاطر ستم، ستم نمی‌کند. ستم وسیله‌ای است برای به اراده درآوردن و حفظ امتیازات مادی زندگانی. از آغاز چنین بوده است. جز این اگر بیندیشیم برداشتمان از زندگانی و انسان خطاست. انسان که فطرتاً ستمکار نیست. انسان ستم می‌کند، زیرا حس می‌کند بدین وسیله خواهد توانست بر زندگی سوار شود. همان زمانی که شرایط مادی و امکانات گوناگون زندگانی و رشد انسانی حالتی عادلانه بیاید، انسان ضرورتی حس نخواهد کرد تا به انسانی دیگر اهانت و ستم کند. لیکن در این فیلم، زن فرنگی گویا بی‌هیچ انگیزه و علتی عاشق این است که به زیردستان آزار برساند! در هندوستان هم اگر انگلیسی‌ها مردم بومی را می‌کشتند برای آن بود که با رعبی که ایجاد می‌کنند بتوانند منافع نامشروع خود را حفظ کنند. همچنین آمریکائی‌های حاکم، برای این مردم دنیا را قتل عام می‌کنند که بتوانند سلطه اقتصادی و سیادت خود را حفظ کنند. و گرنه فلان جوان آمریکائی و جوان ویتنامی خصومت فطری‌ئی با هم ندارند. البته بر اثر عادت ناشی از ضرورت ممکن است کسی خوش بدارد دائم دیگران را تحقیر کند و بیازارد، اما این قاعده نیست، استثناست. و این «استثناء» در فیلمی که کیمیائی ساخته بی‌اساس است، و بنابراین از موضوع ایراد من بدور نیست، زیرا این زن در این فیلم استثناست. واقعاً این زن در این فیلم، در داستان من چکار دارد؟!

بنابراین به نحوی خلاصه بیان کردم، نگاهی که کیمیائی از زاویه‌ای تازه به

داستان باباسب‌خان کرده است و در بالا تحت عنوان «نگرش به موضوع و دریافت وجه اجتماعی و تاریخی داستان» فصل بندی کردم، از نظرگاه من نادرست و غیر علمی است. بنابراین با زاویه دید من تضاد دارد. از اینکه عبارت غیر علمی را بکار بردم خواهیم بخشید. من در هنر چندان پایبند فورمول‌های عالمانه نیستم، اما همانگاه که اثری هنری جنبه‌ای جامعه‌شناسانه به خود بگیرد، ناگزیر با علم مواجه می‌شود، و لاجرم با ملاک علمی که غالباً مبنای عینی دارد، سنجیده می‌شود. یعنی همانگاه که باب مکتب رئالیسم در هنر گشوده شد، هنرمند رئالیست خواه ناخواه تن به مبانی علمی داد و گرایش به شناخت دقیق تری از هستی یافت. یعنی تن به جامعه‌شناسی در هنر داد و تن به علم جامعه‌شناسی داد. براساس این رویداد تاریخی است که دیگر هنر صرفاً بیانگر پندارهای بی‌پایه نیست، بلکه ربطی محکم دارد با سایر وجوه علمی زندگانی انسان. هم‌بدین لحاظ، یعنی به لحاظ برخورد دو زاویه از دید است که من نمی‌توانم از نوشتن این مقوله خودداری کنم. زیرا اصول در نظر من، همواره حسابی جداگانه از برخوردهای دوستانه و عاطفی، و حتی از برخوردهای خصمانه شخصی دارند. اما هرگاه دونفر بخواهند دوستی خود را که با جنبه‌های عاطفی آغاز شده، ادامه بدهند لازمه‌اش این است که در اصول به وحدت برسند، وگرنه دوستی در همان سطح عواطف گذرا و هدف‌های نزدیک، کم رشد می‌ماند. همچنین برعکس: بگذریم.

مورد دوم را در بالا چنین عنوان کرده بودیم: شناسائی پاره‌ای از آدم‌ها، روابط جزئی اما لازم، کم و فزون کردن آدم‌ها، و چگونگی نگرش به مردم. نه در این داستان، که به طور کلی در داستان نویسی، من برای خودم ملاکی دارم که پاره‌ای از قصه نویسان به علتی، پاره‌ای دیگر به علتی دیگر ممکن است چنین ملاکی را کهنه بدانند. همچنین ممکن است در میان گروهی از خوانندگان این ده ساله اخیر سلیقه‌ای پدید آمده باشد که بر نظریه آنان صحه بگذارد. این به خودشان مربوط است و کاری هم ندارم که هر گروهی به چه علتی چنین ملاکی را کهنه می‌شمارد. شاید پاره‌ای از سرتنگ حوصلگی وعده‌ای از سر بی‌حوصلگی و کم‌شناسی، یا به منظوری خاص، چنین عقایدی یافته باشند، و برخی دیگر از سر سهل‌پذیری. حال آن ملاک کدام است؟ خواهم گفت. من آن را ملاک «کهن» می‌نامم. ملاکی که از دیرباز، از دیرینه‌ترین دوره‌های قصه‌سرایی انسان تا امروز همچنان دوام یافته است. از گیلگمش تا هملت و بیگانه و این سوتر تا آقای رئیس‌جمهور از داستان

خون سیاوش تا سمک عیار و این سوتر داش آکل. شاید نه، حتماً آثاری را که نام بردم با یکدیگر وجوه اختلاف بسیار دارند، اما یک چیز در همه شان مشترک است: حضور شخصیت در تمام این آثار. آدمیانی هستند که می‌اندیشند و عمل می‌کنند، کینه و عشق می‌ورزند، زیرکی می‌کنند، به جنایت دست می‌زنند و به هر روی رفتار می‌کنند. گرچه در یکیشان آدمی نیمه خدا - نیمه انسان باشد، در دیگری شاهزاده‌ای (هملت) با هوش و بیزار از دسیسه‌های دربار و دیگری نیکمردی لوطی منش. به هر روی و هر کدام به ضرورت محیط پیرامون خود، به عصر خود و جامعه خود مربوطند. و من که مایلم ادامه تدریجی و منطقی گذشته باشم، با توجه به محیط اجتماعی - تاریخی‌ئی که در آن زیست می‌کنم، مایلم کارهنری‌ام نیز ادامه طبیعی کار گذشته باشد. و از سوئی به این اعتقاد رسیده‌ام که در داستان‌سرایی حضور محیط اجتماعی و چگونگی آن می‌باید در آدمیان داستان و روابط فیما بین آن‌ها متبلور بشود. بنابراین، پذیرفته‌ام که بر ضرورت شخص، آدمی، پرسوناژ، کاراکتر (هرچه شما می‌خواهید بنامید) در داستان، تاکید بورزم؛ پس این شخص‌ها در داستان، از نظر من که می‌سازمشان هر کدام عزیز و ضروری هستند. و هر کدام بیان‌کننده سلسله زنجیری از روابط زندگانی خود و محیط خودند. اما در این فیلم پاره‌ای شخص‌های با ریشه و پایه زدوده شده‌اند، و پاره‌ای شخص‌های بی‌پایه و ریشه افزوده شده‌اند. یکی از عزیزترین شخص‌های داستان باباسبحان، عسگر پسر مدیوسف است که عمری کمتر از پانزده سال دارد، و در تمام طول و عرض و عمق داستان در حکم نخ و سوزنی است که وقایع را به هم می‌دوزد و پیوند می‌زند. هم بدین علت، یعنی به علت حضور مداومش در حاشیه سراسر داستان، سرانجام به جزء لازم و پسندیده‌ای بدل می‌شود، و هموست غمخوارترین یار و همراه باباسبحان. لیکن او زدوده شده و جای خود را به جوانکی داده که به نحوی قالبی کلاهی نمادی بر سر دارد و افسار خری به دست بی‌هیچ ربط و شناسائی و وابستگی‌ئی. آن پسر مدیوسفی که من نوشته‌ام به لحاظ موقعیت سنی‌ئی که دارد، و همچنین به علت کار بیابانش که بیشتر جنبی است تا اساسی، جذب ماجرا می‌شود، نیز به علت عواطف زلال تری که دارد و به سبب همسایه بودنش با مسیب و رفاقتش با او. اما هرگاه همه این علت‌ها را از چنین شخصی بگیریم و به جایش یک آدم کلاه نمادی به سر بگذاریم، من نمی‌دانم چگونه می‌توانم برای خود توجیهش کنم، جز اینکه ذکر کنم در اینجا آدمی به گناه اینکه فرعی - اما از نظر من لازم و مهم - بوده

قربانی شده و جایش را آدمی دیگر، بی هیچ گونه ربط و وابستگی بی غصب کرده است. شخص دیگری که بد معرفی شده و مناسبتش با اصل موضوع عموماً، و بادختر و دامادش خصوصاً و نیز با کاررو زانه اش ابداً روشن نیست، مادر شوکت است. این زن در نظر من یعنی نشانه‌ای از بیوه زن فقیر روستائی که برای جستن روزی خود با خواری و زاری به هر زحمت و مشقتی گردن می‌گذارد تا بتواند در دهن بدگویان را بسته بدارد. حال اینکه در فیلم به صورتی تقریباً زائد در صحنه‌ای حضور می‌یابد و با اجرائی شکلک‌وار در صحنه تمام می‌شود. از جمله زوائد غیر لازم و غیراصیلی که در فیلم حضور پیدا کرده‌اند، دو-سه تا دهاتی مثلاً چاق و چله‌اند که معلوم نیست کی و چکاره‌اند و از کجا و برای چی آمده‌اند! این سه نفر دارو دسته غلام (یعنی!) هستند و نمی‌دانم به تابعیت از چه ضرورتی با خانواده نجیب و کم آزار بابا سبحان سر دعوا دارند؟!

توضیحاً لازم است بگویم که در روستا به مناسبت بستگی محیط و نزدیکی مناسبات و پیوندها، و وجود خویشاوندی‌ها، دیدارها، همیاری‌ها، مسجد نشینی‌ها، مردم کم، خیلی کم خود را به مخاطره تخریب روابط انسانی و اجتماعی می‌اندازد. مگر این که اهمیت موضوع بر چنین مناسبتی بچربد! بی شک روستا نیز چون هر جامعه‌ای دیگر دارای تضاد و ستیز است، اما این ستیزه‌جویی میانی مادی - ارتباطی پیچیده‌ای دارد که برهنه‌مند است تا بتواند آن را بکاود و ریشه‌یابی کند و آنگاه به نمایش درآورد. بیهوده نمی‌توان پذیرفت که سه مرد قلچماق، در حالیکه لباس‌های دهاتی‌ها را در بر کرده‌اند، بدون ذکر و نشانه کمترین علتی به جان مسیب یا صالح بیفتند! این اجتماع ضدین می‌باید در هر دوسوی برخورد مورد تحلیل قرار بگیرد. این نکته که یک نفر «بد» است و یک نفر «خوب» ادعای نابجا و بیهوده‌ای است. واقعاً آن سه نفر چرا مسیب را می‌زنند؟ اصلاً چرا همراه غلام هستند؟ از کجا آمده‌اند؟ بیکارند؟ چرا؟ خطوط و نقاط مشترکشان با غلام در کجاست؟ وجوه اختلافشان با مسیب و صالح بابا سبحان در چیست؟ همین طور؟!

من گه گاهی که به آفیش‌های سینمایی نگاه می‌کنم و می‌بینم عده‌ای کلاه مخملی را که دنبال هم قطار شده‌اند یا شانه به شانه هم دارند - مثلاً - و پاشنه به زمین می‌کشند، همان دم توانسته‌ام حدس بزنم که این ها گروه کوچکی لُمن هستند که دنبال سرکرده

۱. اینجا اشاره به دسته‌های مشخص متقابل و به اصطلاح حیدری - نعمتی دارم که عمیقاً منشاء اقتصادی، نه تنها اقتصاد زمینداری، که حتی منشاء اقتصاد دامداری دارد.

شان راه افتاده‌اند تا بروند فرضاً «حسن خرکش» رادرچاله میدان، یا بازارچه فلان الدوله چاقو بزنند. این موردی است کلیشه‌ای و قراردادی که به هر حال، اگرچه هرگز تحلیل درستی از آن نشده، اما به مردم تحمیل شده‌است. یعنی مردم پیش خود فرض می‌کنند که این‌ها چند تا لات ولوت هستند که پولی از اربابشان می‌گیرند تا در ازایش خدماتی به او بکنند. هرچند گفتم این نیز برداشتی قراردادی و غیرتحلیلی و عوام‌فریبانه است. زیرا هرگز آدمیزاد آن جوری رفتار نمی‌کند که این سینماچی‌ها نشانش می‌دهند. ممکن است یکی از ابعاد رفتار یک انسان چاقوکشی باشد، اما این همه ظرفیت و جنبه‌های یک آدم نیست. شناخته و تحلیل باید بشوند این آدم‌ها و بعد معرفی بشوند، و من همین جا به مردم می‌گویم: چنین آدم‌هایی را که در شکل و شمایل کلاه مخملی به شما نشان می‌دهند باین خصوصیات سطحی و دروغین، از آن شما نیستند. در میان شما چهره‌های نجیب و کاری و باشاهمت و راستین بسیارند، چنین طرزتلقی‌ئی که سینماچی‌ها از مردم در شکل و شمایل کلاه مخملی‌ها دارند، جنبه‌ای تبلیغاتی و تحمیلی و تلقینی دارد، نه واقعی و تحلیلی.

باری . . . با این همه ایرادی که بر حضور نیروی لُمپنتاریا در فیلم‌های فارسی هست، باز جایی وجود دارد تا مردم بتوانند درباره شان تخیل کنند و مبنایی در زندگانی واقعی برایشان بیابند. اما امکان چنین تخیلی درباره آدم‌های ده نشین (درهیئت کلاه نمدی چاقوکش!) وجود ندارد، زیرا جامعه ده هنوز چندان گنگ و گم نشده است که بتوانیم چهره‌هایش را بشناسیم، بخصوص هنگامی که داستانی در اختیار داشته باشیم که حدوداً گویای پاره‌ای واقعیات و آدمیان باشد. بنابراین، سه تن قلچماق بی‌مورد در فیلم به سهم و اندازه خودشان به اصالت ممکن آن لطمه زده‌اند و هر بار با ظهور خود بر پرده، فیلم را تا سطح عادی ترین فیلم‌ها پائین می‌کشند، این‌ها کی هستند؟!

از غلام بگویم: این غلام نه یک «مرد بد» مطلق است، بلکه اوقبل از هر عنوانی یک آدم است. او یک شخصیت است که تا حدود توانائی من در داستان، از جنبه‌های گوناگون و ارسی شده است و من کوشیده‌ام تا بتوانم از قلب واقعیت آدمیزاده‌ای راببرون بکشم با جمیع خصالی که ربط روشن با حیات اجتماعیش دارد. آدمیزاده‌ای با ابعاد گوناگون. به شباهت بیشتر مردمان از لحاظ امکان و وسعت عواطف. این غلام برای ایجاد به اصطلاح آنتریک در داستان وارد نشده، بلکه وجودش ضرورت هستی اجتماعی خود را در پی دارد. او کیست؟ بگذارید وصفش را از خود کتاب در اینجا نقل کنم: «... اودر ریاط

و میان مردم رباط کمتر بند می‌شد. یک ساعت، کمتر یا بیشتر می‌ماند، چانه می‌زد و بعد روی موتورش می‌پرید و روبه شهر. رعیت، زمین، کار و ملخ، همه اش برای غلام کهنه بود. چون دخلی به او نداشت، نه زمین داشت نه حاصل، و نه کس. پدرش - وقتی که غلام صغیر بود - کنار خط طرق از خماری مرده بود، برادرش حبس بود. مادرش مثل شغالی که دندان هایش ریخته باشد روز را شب می‌کرد، و خودش دائماً از خودش می‌گریخت. از اینجا به آنجا، از آنجا به اینجا. در هیچ نقطه‌ای بند نمی‌شد. نه مرد ده بود و نه آدم شهر. نیشابور، بلوک باشتین، حاجاباد، طبس، سر ولایت و کلات نادری را پامی‌زد و باز برمی‌گشت به حاشیه خیابان کاشمر و کنار اجاق خالو که ماشین های شملق و باشتن را راه بیندازد. چشمش سال ها پی یک تکه زمین بود، اما کسی ملکش را به او اطمینان نمی‌کرد. همه یکدل بودند که غلام بیابانی نیست. هرزه است. با او سلام و السلام. دوسال پیش برای شوکت پیغام راهی کرد، مادر شوکت زودتر از همه خواستگارا به سینه قاصد او دست رد گذاشت :

«نه مادر جان. بچه من هنوز عروسوار نیست. قدمت بالای چشم.»

و یک ماه بعد کله فند و یک جفت کفش پوستناری باشته صناری را از روی دست قاصد باباسبحان برداشت و شوکت به نام صالح شد. این شانه غلام را گرفت. حتی شوکت را که مادرش سرتورهای مردم نان می‌پخت، به او ندادند. بدگفت. از صالح واز شوکت. وگفت که شوکت را پیشترها می‌دیده است.

من اینجا نمی‌خواهم از غلام دفاع کنم. اما دوست هم نمی‌دارم که تمام وجوه لطیف و انسانی او نادیده گرفته شود و فیلم چنان او را به من معرفی کند که انگار غلام مادرزاد رذل و نابکار است. او خود پیچیدگی های زندگانی خود و علائق خود را دارد. معشوقه‌ای دارد که پس از کشتن صالح و فرار ناگزیر خود، موتورسیکلتش را به این معشوقه واگذار می‌کند و می‌رود. دوست پیری دارد که دالاندار کاروانسرا است. از ساریانان قدیم. با او دمخور است و حکم پدر و فرزند را با هم دارند. غلام از همه به خود نزدیک‌تر خروسی دارد که به آن عشق می‌ورزد: لاله، و هنگامیکه لاله از دوک، خروسی از قرشمال‌ها، شکست می‌خورد و تخت سرش خونین می‌شود، به حال خروس خود گریان می‌شود و در گیراگیر فرار خود، دو کار دارد که انجام بدهد. یکی این که موتورش را به وسیله خالو دالاندار برای معشوقه‌اش واگذارد، و دوم این که خروسش را ببرد و به قرشمال‌ها بسپارد تا با خودشان ببرند و بیروانندش. غلام نمی‌خواهد در نبودن خود، خروسش به خواری دچار شود. او دلبسته خروس خویش است. خروس، معشوقه و رفیقش خالو را دوست دارد و حتی پس از اینکه قصد می‌کند زمین عادل را به اجاره

خود بگیرد شبانه به خانه باباسبحان می‌رود و با پیرمرد و پسرهایش به گفتگو می‌نشیند. پس مایل است موضوع را بی‌مرافعه برگزار کند. اما موضوع بی‌مرافعه برگزار نمی‌شود و پس از یک سلسله حرکت کمی در داستان، کار به قتل پسر باباسبحان می‌انجامد. آن هم نه به عمد، بلکه به ناگزیر. این تکه را نقل می‌کنم: «هنوز از سروگوش غلام آب می‌چکید. بدن خیشش را مجاله کرده، روی سکوی هشتی نشسته بود و حرف نمی‌زد. رنگش پریده بود، چانه‌اش می‌لرزید، نگاهش روی یک تکه سنگ هشتی مات مانده و پکری‌بود. عادلۀ دور هشتی قدم می‌زد، لب پائینش را می‌جوید و انگشت هایش می‌لرزید. او حرفش را ادامه داد:

«نخم شمر.»

غلام: «خودم حالیم نشد، هیچ چیز جلو چشم نبود. راستش ترس ورم داشته بودم.»

عادلۀ: «به نوگفتم برو کلاه بیار، رفتی سر آوردی. الوات بی سرویا.»

غلام: «چیکار می‌توانستم بکنم. تو که نبودی تا بفهمی چی میگم. اگه زده بودم خورده بودم. دویم از این، اتفاق بود وگرنه من به قصد کشت که نزدم. دست من نبود. اتفاق می‌خواست بشه. او برارش. اوخ... کاش به قلب او زده بودم. اگه نبود این پیش آمد نمی‌شد. همه ش تفصیر او بود. یک دفه دیدم مثل یک بچه پلنگ از بینا و (ته زمین) زمین داره میا بالا. اگر نجنبیده بودم، حالا اینجا نبودم.»

عادلۀ پس از شنیدن خبر کشته شدن پسر باباسبحان دمی غلام را در خانه خود نگاه نمی‌دارد. پولی به او می‌دهد و بیرونش می‌کند. غلام هم می‌رود تا همان طور که گفتم تکلیف موتور سیکلت و خروشش را تعیین کند و بگریزد. او به کویر می‌زند و به جنازه مادرش برمی‌خورد - مادری که فقط به علت حقارتی که برای غلام باخود داشته، هم به لحاظ اینکه غلام را دوست ندارد، غلام در یک غیض آنی بر ترک موتورش نشاندۀ و به کویر برده و رهایش کرده است - غلام جنازه مادرش را به رودخانه می‌دهد تا آب بیردش. باشد تا مرده‌اش تظہیر شود. غلام می‌ماند. همه چیز خود را در فریبی از دست داده است. حتی همان بی سرو سامانی را. خروشش، رفیق دالاندارش، موتور سیکلت و معشوقه‌اش، آزادی و سیمش، مادرش، و اینک خودش را. حس می‌کند قلبش از کشتن پسر باباسبحان داغ برداشته است. گوئی درمی‌یابد که رذالت رفتار از آن او نبوده، به او تحمیل شده است. پس روبه پاسگاه می‌رود و خودش را معرفی می‌کند. رئیس پاسگاه بنا به بندوبست‌هایی که با عادلۀ کرده به غلام پیشنهاد می‌کند که برود، اما غلام نمی‌تواند برود، گوئی می‌خواهد از خود تقاص بکشد. دست به دستبند می‌سپارد.

«نو اورا کشتی؟»

«بله.»

«چرا؟»

«چون طوری بود که اگر نکشته بودم کشته شده بودم.»

«خوب؟ حالا اعتراف می‌کنی که او را کشتی؟»

«برای همین به اینجا آمدم.»

«چرا آمدی؟ از عذاب وجدان؟»

«نمیدانم، فقط آمدم.»

«کسی هم تو را دید که آمدی؟»

«نه خیر...»

....

....

....

....

«عجب! مگر فرار نبود از این ولایت بری؟»

«نه.»

«به منم دروغ می‌گی؟ چرانرفتی؟ فرار بود بری. مانو را رفته فرض کرده بودیم. چرانرفتی؟»

«نتوانستم»

این هاست جنبه‌هایی که در کنار هم از غلام شخصیتی می‌سازد، آدمی می‌سازد. چنین خصوصیتی در چنان روابطی. پس غلام یک «رذل» بی سبب، آن طور که در فیلم معرفی شده، نیست. غلام یک آدم است. اگر او عضو خانواده باباسبحان می‌بود، یک صالح بود، چه بسا کاری‌تر. اما در فیلم تمام خصوصیات بشری از غلام گرفته شده و جایش را پاره‌ای رذالت‌های تعمدی و تحمیلی پر کرده است. غلامی که من بازحمت توانسته‌ام در حد یک بشر سربا نگاهش دارم، در این فیلم تاحدیک لمپن مسخ شده کلیشه‌ای نزول کرده است. و من ناگزیرم بگویم که این غلام داستان باباسبحان نیست. این همان پرسوناژ منفی همیشگی فیلم‌های فارسی است که رفتاری غیربشری و غیرمنطقی و تعمدی از او سر می‌زند. در داستان ضرورت رابطه است که بر رفتارها حکومت می‌کند. اما در فیلم بجز

پاره‌های سالمی از آن، تعمد است که می‌خواهد ضرورت رابطه را ایجاد کند. غلام نیز مثل هر بشری دیگر، درناگیری واقعه که گیر می‌کند دست به انتخاب می‌زند، نه اینکه طبق قراردادی قبلی مرتکب اقداماتی بشود برای پیشبرد تحرک فیلم. در اینجا ایراد من برکیمیایی این است که از زیربار روابطی که سازنده شخصیت واقعی غلام بوده‌اند، شانه خالی کرده و به جایش تن به یک سلسله رفتارهای عادی و شناخته شده سینمایی داده است. و صحنه‌هایی را که غلام به نحوی با جزء جزء زندگی مربوط می‌شود، و همین ارتباطات به او حالتی واقعی می‌بخشند، از این کاراکتر زدوده است و به جایش او را تا حد یک وسیله خشک و تهی از عاطفه و اندیشه پایین کشانده است. غلام در این فیلم رفتاری غیرانسانی دارد، درحالی که به تحلیل و تجزیه هرجنایتکاری که بنشین درخواهی یافت که او انسانی است مرتکب جنایت شده، نه جنایتکاری مادرزاد. هیچ آدمی آن طور آدم را نمی‌درد که گرگی طعمه‌اش را. وقتی که می‌خواهیم از زشتخوئی انسان سخن بگوئیم، ضروری است به روابط و شرایط پیدائی این زشتخوئی دقیق بشویم تا بتوانیم این ننگ جنایت را در انسان تحلیل و توجیه کنیم و امیدوار باشیم که هرگاه او در موقعیتی دیگر قرار می‌گرفت، رفتاری جز این می‌داشت. انسان را با توجه دقیق به موقعیتش می‌توان شناخت، و لاغیر. لکن در اینجا، در این فیلم موقعیت از غلام زدوده شده. او منفرد و متنوع از هرگونه وابستگی و دلبستگی‌ش بیان می‌شود. همین است که بی‌پشتوانه و نجسب است. غلام در این فیلم از حالت انسانی که ناگزیر مرتکب کشتار می‌شود بیرون آمده، و به ابزاری برای کشتار بدل شده است. او در طی جریان کمی فیلم ساخته نمی‌شود، بلکه او از پیش ساخته شده تا جنایت فیلم را انجام بدهد و این نه خواست من، و نه در بینش من است. پس این نه غلام داستان من است.

شخصیت دیگری که فنا شده و از دیدگاه من بسی اهمیت داشت، صفیه، کلفت خانه عاقله است. او پیرزنی است بازمانده از دوران سیادت این خانواده که دیگر جزء عمده زندگانی عاقله است. او خویشاوند و محرم عاقله است. هموست که پس از برخورد شدید صالح و عاقله بی‌غلام می‌رود و پس از آمدن غلام به خانه، همین که حس می‌کند باید خانه را خلوت کند و آن دو را تنها بگذارد، به بهانه حمام از خانه بیرون می‌رود. این نشانه یکجور توافق ضمنی است بین کنیز و بانو. اما در اینجا، در این فیلم صفیه اصیل و پخته که حکم پیشکار مفلوک بانوی وامانده خود را دارد، جایش را به دختری داده

است که نمی‌دانم به چه علت و تابع کدام رابطه و علقه‌ای تن خودش را به غلام می‌سپارد!! در داستان، غلام وعادله - بامیل طرفین - همبستر می‌شوند، اما در فیلم: «زنکه فرنگی» به غلام می‌فرماید: «هروقت خواستی برو اون تو» و اندام برهنه کلفتش را در حال تعویض لباس، در اتاقی با درگشوده نشان می‌دهد. به نظر من می‌رسد زنک فرنگی «شخصاً» تن به هماغوشی نقش مقابل نداده که ناگزیر کلفت او به دستور کارگران، به جایش به بستر هنرپیشه رفته است. به هر روی ایجاد چنین صحنه‌هایی به هر علت و انگیزه‌ای که باشند، در نظر من چون وصله‌های چشم آزاری هستند که بر زمینه‌ای پاک و آرام چسبانده شده باشند. و بگویم، من از موقعیت موهنی که برای کلفت ایجاد شده در نوعی همبستگی احساس اهانت می‌کنم. زیرا به او چنان نگریسته شده که به یک تکه گوشت شهوت‌انگیز. باباسبحان: چنانچه پیشتر گفتم، باباسبحان در این داستان عصاره رنج و کار و محور ضربه‌های داستان است. شتاب محافظه کارانه او برای برقراری مصالحه، بی‌تابی شبانه او، هنگامی که فانوس و چوبدستش را برمی‌دارد و به هرجای می‌رود تا غلام را بیابد و این کار را دزدانه می‌کند تا پسرهایش ملتفت مصلحت جویش نشوند، رفتنش به خانه کدخدا، رفتنش به خانه مادر غلام و همدردی این دوپیر آدم، همبستگی آن‌ها هنگامی که در گیرودار دعوی پسرهایشان، مادر غلام از او تقاضای چند مثقال چای خشک می‌کند و او هم می‌پذیرد، این اجزاء و ریزه‌کاری‌ها که جای زیادی را هم در فیلم پر نمی‌کرد، چه شده است؟ و سرانجام رنج عمیق باباسبحان کو؟ همچنین حضور کدخدا به عنوان «خنثی کننده» و «وسيله» اصلاً مشخص نشده است.

حال که درباره شخصیت‌های داستان حرف به میان کشیده شد، بجا می‌نماید اگر از چهره‌ها که حدوداً نزدیک به اصل ساخته شده‌اند سخنی بگویم.

این سه شخص که یکیش شوکت باشد، درپاره‌ای از قسمت‌های فیلم، یعنی همان جاکه بازیگر به خودش و به ساخت و پرداخت خودش نزدیک می‌شود، و به عبارتی صریح تر، هرآنگاه که درسیمای شوکت و به خودش می‌اندیشد و می‌کوشد خودش را از پس سیمای شوکت برما عیان کند، از شوکت دور می‌شود. اما همانگاه که درکوران و جریان برخورد ها و حوادث قرار می‌گیرد و نتیجتاً از خودش دور می‌شود، به شوکت نزدیک می‌شود. شخص خودش را که فراموش می‌کند، شوکت را درمی‌یابد. در ماجرا که غرق می‌شود، ناگزیر چون شوکت رفتار می‌کند. رمز و شگفتی تقابل و مناسبات جدلی

درنمایش، یا فیلم، درهمین است.

مسیب: او را صرفنظر از خیزش‌های خام و نابجایش در برخورد با غلام می‌توان بیشترپذیرفت. اوشخصاً کوشیده وکارگردان نیزخواسته است تابه اصل مسیب نزدیکش کند، ودر قسمت‌هایی توفیق دست داده است، اما این برخوردهایی که بدون زمینه سازی قبلی ایجاد می‌شود به این پرسوناژ لطمه می‌زند. من درباره این برخوردها، ناگزیرتوضیح خواهم داد.

صالح: اودر این فیلم به تنهایی ساخته شده، و صدالبته این ساخته شدن راز برکت تمایل وجذبه‌ای است که کیمیائی به این هنرپیشه خاص دارد. کیمیائی همه لحظه‌های عمده و زیبایی داستان را همچون فیروزه‌ای درخشان بر دسته این تنها خنجرخود می‌نشانند وتیغه این خنجر را با هر ابزاری که غالباً این ابزارها هنرپیشه ها و سایر امکانات فیلم هستند تیزتر و بُراتر می‌کند. این ساختن وپرداختن یک شخصیت، بویژه هنگامی که اصل داستان هم چنین میدانی به کارگردان بدهد، نه تنها ایراد نیست بلکه بسیار هم بجاست. اما قد برافراشتن یک شخصیت در یک مجموعه‌ی هنری، نمی‌بایست منحرف کردن سایرشخصیت ها را به همراه داشته باشد وگمان نباید کرد که موجودیت دیگران و پرداخت آنان نقض کننده دیگری است، بلکه در ترکیب عمومی یک پدیده هنری اجزاء مکمل یکدیگرند. آن تابلوی نقاشی‌ئی ناقص است که ازتمام سیمای یک زن، تنها چشم‌هایش چنان ما را جذب کند که نتوانیم سایراعضای چهره‌اش را نگاه کنیم. آن مجسمه‌ای کامل تر است که تمام اجزایش بایکدیگر، هرکدام به سهم وگنجایش خود، هماهنگ ویکدست باشند. به نظرم غربی‌ها به این می‌گویند «هارمونی». همچنین آن اجتماعی پسندیده است که اجزاء اجتماعی آن بایکدیگر دارای هماهنگی باشند و افراد نسبت به یکدیگر حالت تکمیلی داشته باشند، نه تخریبی. همسانی وهماهنگی نه بدان معنای کاذب رایج از سوی مغرضان است که به «یکنواختی» و «بسته بندی» شدگی تعبیر می‌شود، بلکه منظورم آن است که هرعضو واندامی باید میدان رشد طبیعی خود را بازیابد. این اصل درموسیقی نیز رعایت می‌شود. اعضای یک ارکستر وسیله آن تکنواز نیستند، مکمل اویند، او نیز مکمل بقیه است. این اصل درتیم فوتبال هم رعایت می‌شود. اعضای یک تیم وسیله آن شخصی نیستند که گل رابه‌دروازه حریف می‌کوبد، مکمل وسازنده اویند وبرعکس. این اصل دریک جوخه نیزرعایت می‌شود، واگرنشود

برخطا رفتار شده.

غرضم چگونگی پیدایش یک قهرمان است. البته زمان بسیاری باید سپری شود تا مردم به قهرمانی خود وقوف بیابند و بدانند که این امکان در یکایک آنان نهفته است، اما هنوز که ما در هنر و در زندگانی نیاز به قهرمان داریم نباید حضور و تأثیر انگیزه‌ها، عوامل، و نیروهای قهرمان پرور را از یاد ببریم. زیرا قهرمان واقعی جز از درون آنان برنخاسته است. پس چگونه می‌توان زمینه‌ای که قهرمان را پرورده با پاهای خود قهرمان لگدکوب کرد؟ در این فیلم کم و بیش چنین شده است. و این یک تن چنان محکم ساخته شده و شخص او گاهی چنان مسلط بر کار خود عمل می‌کند، که من با اینکه هیچ فیلمی را حاضر نیستم بیش از دو بار ببینم، آماده‌ام که پاره‌هایی از بازی او را در فیلم خاک چندانبار نگاه کنم. زیرا او توانست - بویژه در پاره‌ای لحظه‌ها - عمیق‌ترین و گنگ‌ترین عواطف من را به خیزش درآورد.

با این همه می‌دانم، این محیط اجتماعی ماست، و این ایدئولوژی حاکم بر محیط اجتماعی ما است که بر پرستش فرد تکیه می‌کند و بر دوام آن تأکید می‌ورزد. حال، چه این قهرمان به مصلحتی ساخته شده باشد، یا به تصادفی، یا به زور و فشاری، یا به همتی و کوشائی و ضرورتی.

بر روی هم، به هر علت و به کمک هر چیز و به هر بهائی که صالح به آفرینش بهروز و ثوقی ساخته شده، من نمی‌توانم از این اعتراف دور شوم که در پاره‌ای لحظه‌ها این همان برخورد صالح باباسب‌حان است، گرچه در قسمت‌هایی و از جمله در برخورد با زن فرنگی رابطه آنقدر دور و تهی است که و ثوقی با همه تلاشش راه به جایی نمی‌برد. آن هشتی تنگ و قدیمی کجا، و این خانه اربابی کجا! عاقله کجا، و این زن نه‌چسب فرنگی کجا! صالح کجا و آنجور نشستن کجا! آنجور رفتار کجا؟ اما همه داستان باباسب‌حان تنها صالح نیست. مردم کجا هستند؟ حتی مردم در صالح گم و نابود شده‌اند. ای کاش این مردم در او تجلی می‌شدند. مردمی که این همه صالح را دوست می‌داشتند اصلاً دیده نمی‌شوند، و شگفتا ناگهان بدل به یک بسته بندی، به یک کالا می‌شوند. - و گرچه قبلاً مهر آن‌ها به صالح نمایش داده نشده - اما ناگهان همه گوشت شتر را بر مسئله‌ای که هرآینه ممکن است برای یکی یکی شان پیش بیاید، ترجیح می‌دهند. در اینجا به مردم اهانت شده است، زیرا این مردم تاحد لاشخورها سقوط داده شده‌اند، و هرگز چنین نیست. مردم اگرچه همواره

بایکدیگرسنیزهای ناچیز و معیشتی داشته‌اند، اما هیچگاه همدیگر را وانگذاشته‌اند. لاف‌زن من در این داستان قصد بیان چنین نظریه جعلی و تحمیلی رسمی رانداشته‌ام. همه جزء جزء پیوندهای دیرینه مردم باهم گواه رد چنین ادعائی است ازجانب مدعیان. هرگاه ما مردم خود را نمی‌شناسیم و فرصت آن را نداریم که در خود دقیق شویم، حق این را نداریم که در مردم به صورت جمعه‌های خشک و بسته بندی شده نظر کنیم. مردم نیروهای عمده‌اند، نیروهای اصلی. هم این‌ها رمز تداوم زندگانی‌اند. البته بیشتر مواقع در برابر بسیاری رویدادهای ناروا خموشی می‌گزینند، اما این خموشی - به رغم ادعائی که می‌شود - دلیل بر رضایت مردم نیست. دراین خموشی بسی رمزهاست که بسته و کشف باید بشوند. اما اگر مضمون هنری ما مهلت چنین بررسی‌ئی را به ما نمی‌دهد، برماست که بی‌اهانتی ازکنار مردم بگذریم. خصلت مردمی را صرفاً و فقط با نیازهای ناشی از فقرمادی سطحی آنان محک زدن، نادرست است. قناعت پیشگی و فتوت مردمی را ازیاد نبریم.

آیا همان‌ها که در مرداب‌ها و صحراهای این سوی و آن سوی جهان روزانه با مشتی برنج و چند دانه رطب و دنیائی آرمان با رذالت‌های بشری می‌ستیزند، چیزی غیر از مردمند؟ مگر این که مافرقی قائل شویم میان مردم از لحاظ نژاد؟! مردم را شاید بتوان به منظور ساختن فیلمی گرد میدانی فراهم آورد، و شتری را قربانی کرد و به آن‌ها گفت که به جان گوشت‌ها بیفتید و غافل بمانید از خودتان، از باباسب‌جان‌ها، اما درعالم واقعیت کمتر کسانی هستند که در شرایط داستان باباسب‌جان، گوشت شتر را به جان و حیثیت آدمی ترجیح بدهند. من قصد آن ندارم که از مردم بت بسازم، در میان همین مردم پیدا می‌شوند فردا و فرقه‌ئی که به هرچیز و هرکس اگر بتوانند تجاوز می‌کنند، اما این‌ها «فرد» و فرقه‌هائی هستند نه همه مردم، و اگر ما بخواهیم نمایششان بدهیم باید تجزیه و تحلیل بشوند. در هرفردی از مردم ویژگی‌هائی هست. آیا پس از اینکه غلام کیمیائی شتر را قربانی می‌کند و به آن صورت علنی و افشاگرانه، نیت خود را در پس شعارهای مردم شناسانه خود بازمی‌گوید، یک نفر، حتی یک نفر از میان انبوه مردم ممکن نیست واکنشی بجز آنچه (عمداً و به حکم کارگردان باید در فیلم نشان دهد) نشان بدهد؟ عزیزمن، ده نیز یک جامعه است، و در باره جامعه‌ای هرکس بخواهد سخنی بگوید یا تصویری بردارد، لازم است بدان آشنائی داشته باشد، وگرنه هوشیارانه‌تر آنکه به زیرکی از کنارش بگذرد.

بر روی هم در این فیلم با عمل کشته شدن شتر که به نحوی فاشیستی و خوشونت بار قربانی می‌شود و با بخشش گوشت آن، مردم محکوم شده‌اند، ازدیدگاه من رد است. پیش از اینکه به سومین مورد، شناسائی طبیعت و فصل و ... بپردازیم، بر این نکته تأکید بورزم که انگیزه عمده حرکت آدم‌های داستان، همانا به اختیار درآوردن زمین و مسلط شدن بر مبنای اقتصادی زندگانی است، نه موضوع عشق و مناسبات جنسی. عشق غلام و شوکت، یا خواست او، در داستان جزء انگیزه‌های فرعی داستان است، انگیزه کمکی برای پیشبرد جریان، نه انگیزه اصلی. همچنین مناسبات جنسی غلام که در فیلم جای خود را به بغل خوابی غلام با کلفت (!) داده است، انگیزه‌ای کمکی به شمار می‌روند، نه انگیزه‌ای تعیین کننده. زیرا غلام صرف‌نظر از رفقه‌ای (کوکب بلوچ) که دارد، از آن دسته مردهایی نیست که در تنگنای جنسی خود گیر کرده باشد تا به صرف همخوابگی با کلفت، آن هم بی‌هیچگونه مقدمه و علاقه‌ای، دست به عملی جنایتکارانه، آن هم بدان گونه بزنند.

لازم است توضیح بدهم که در زمین خانه‌ای هست که پسرهای باباسبحان آن را ساخته‌اند تا هنگام آبیاری، یا ظهر گرما، یا هنگام باران در آن پناه بگیرند و دعوا لحظه‌ای در داستان سرمی‌گیرد که غلام جزو تغییراتی که خیال دارد در زمین بدهد، به خراب کردن خانه دست می‌زند: خانه‌ات را دارند خراب می‌کنند، این امر ساده‌ای نیست. تو نباید بگذاری خانه‌ات را خراب کنند. ضربه از این موهن‌تر؟ این است که صالح می‌رود تا مانع شود. آن هم اول با زبان خوش. اما سیر تدریجی برخورد های پیشین در داستان، کار را به لحظه جهش نزدیک کرده است. این هیزم خشک شعله کبریتی می‌طلبد. اهانت غلام:

«مگه وفی که تو با زنت می‌خوای بری زیر لحاف، و ربوم میشی جارمیزی که من حالا به تو یگم؟»

«تو به زن من چیکار داری مردکه فرمساق دیو؟»

دعوا اینجا درمی‌گیرد. یعنی بر سر خراب شدن خانه، که این در عین صراحت و واقعیت، - می‌تواند جنبه‌ای کنائی را نیز دربرداشته باشد. اما در فیلم از خانه و خراب کردن آن، و انگیزه این برخورد نشانی نیست. چندبار برخوردی بی‌منطق بر روی زمین صاف درمی‌گیرد، این هم یکبارش، که در نتیجه تأثیر تکاملی خود را به بیننده نمی‌بخشد. من چنین می‌اندیشم - این را سینماگرها باید زودتر درک کرده باشند - که حضور حجم و معماری در تصویر، آن هم تصویر بی‌کرانه بیابان، می‌تواند اقلاً بر جنبه زیبا شناسانه‌ی

فیلم بیفزاید. اما کیمیائی نمی‌دانم به چه سبب از این ثقل به راحتی گذشته است. شاید بتوانیم علت آن را در مورد «شناخت فصل و موقعیت زمین» بازشناسیم.

باری... ایراد دیگر من بوجود قهوه‌خانه است درده که جای دکان بقالی را گرفته است. قهوه‌خانه‌های دهات ما غالباً بر سر راه عبور و مرور مسافر ساخته می‌شوند، نه در دل قلعه. آنجائی هم که من در داستان به قهوه‌خانه اشاره کرده‌ام قهوه‌خانهٔ سر جاده است، نه درون ده. و آنجاهائی که مرکز نشست و برخاست و گفتگوها و یک بار برخورد صالح و مسیب با غلام است، همانا دکان بقالی است، نه قهوه‌خانه. زیرا جای فروشی که نوعی آب فروشی است در میان مردمی که هنوز گرفتار دعوای ناند، جایی نمی‌تواند داشته باشد. گذشته از این، جزو نوعی قرارداد در فیلم‌های - به اصطلاح - دهاتی شده، که اصلاً مطلوب من نیست، زیرا پدید آوردن قهوه‌خانه در فیلم‌های دهاتی محصول تصور جوان‌های شهری بود که خواستند داستان ده بنویسند یا فیلم دهاتی بسازند. آن‌ها دنبال محلی برای اجتماع جمعیت می‌گشتند، ساده‌ترین راه، قهوه‌خانه‌ای تراشیدند! غافل از اینکه... بگذریم آقا.

سومین موردی که می‌خواستم بدان اشاره‌ای کنم موضوع طبیعت بود، تحت این عنوان: «شناسائی طبیعت و فصل و چگونگی وضع محصول در زمین، شناسائی روابط آدم با موقعیت خاک.»

فصل داستان پائیز است، فصل فیلم هم ظاهراً پائیز است، اما... تنها به صرف کلمه «پائیز» پائیز آفریده نمی‌شود. در داستان موضوع پائیز با «لاش شدن» یعنی جمع شدن بوته‌های بار دادهٔ خرپزه، هندوانه عنوان می‌شود. یعنی پسرهای باباسبحان مشغول جمع کردن بوته‌های روی زمین و به خانه کشاندن آن هستند. یعنی «لاش کردن» در گویش بیهقی. و این کار چنان که در فیلم (با دیالوگ کیمیائی) ذکر می‌شود، سه ماه طول نمی‌کشد، بلکه حداکثر یک هفته تا ده روز «لاش» می‌شود. اینجا اصل گفتار را از صفحه ۱۷ کتاب نقل می‌کنم که صالح در جواب باباسبحان می‌گوید: «اگر جفنی باشیم (یعنی صالح و مسیب) تا سرما (یعنی اول ماه) لاش میشه. اما اگه بخوایم فعله ببریم دو روزه تمامه.» و هنوز زمین لاش نشده، و پسرهای باباسبحان تنمهٔ محصول خود را از زمین جمع نکرده‌اند که دعوا درمی‌گیرد. یعنی روی زمینی که هنوز محصول دستکشت پسرهای باباسبحان از آن برکنده نشده، و همین کشت و کار و دمخور بودن با کار در زمین است که ضرورت وجود یک

آلونک را در زمین ایجاب می‌کند. اما کیمیائی چون از بیخ و بن با روابط تولیدی و قانونمندی آن در ده بیگانه است، به هیچ یک از وجوه واقعی موضوع توجه نمی‌کند و تنها در پی ساختن خط سیر تند و کوبنده حوادث است. تو پنداری این داستان بدین منظرونوشته شده که چند نفر بی‌هیچ انگیزه‌های زمینی و آدمی یکدیگر را هلاک کنند. بگذارید توضیح بدهم، اگر زمین بار خیز باشد، لاجرم روی آن خانه‌ای گلی ساخته می‌شود. اگر زمین تتمه بار خود را هنوز درخود داشته باشد، لاجرم پسرهای باباسبحان برای جمع کردن آن به روی زمین می‌روند. اگر کاری روی زمین نداشته باشند منطقی‌تر آن است که تا روشن شدن مرافعه - که هنوز درحد مراوده و لفظ و برخوردهای کمی جریان دارد - از رفتن به زمین خودداری کنند. اگر زمین بار و محصول داشته باشد وابستگی بیشتری حس می‌شود بین زمین و زمینکار، این یک کشش طبیعی و محصول هزاران سال رابطه است. و اگر هیچیک از این «اگر»ها رابه کارنگیریم به روشنی پیداست که فقط به دنبال حادثه جوئی رفته‌ایم. و در فیلم چنین است. تنها کارپسرهای باباسبحان یک بار شخم زدن - برای چه ؟ - و چندبار بیل زدن است که بازهم نمی‌دانم برای چه ؟ بدانیم که این بیل و شخم زدن اجزائی از کارهای گوناگون روستائی است و درهمه جا نمی‌گنجد. هرکار فصل و موسمی دارد. به عبارتی هرکار مناسبتی دارد. و کاردر روستا دارای اجزاء بی شماری است و من فکر می‌کنم برای فهمیدنش با اندکی تواضع می‌شد با چندتا ریش سفید دهقان به مشورت نشست. یاد گرفتن از دیگران هیچ چیز از انسان کم نمی‌کند، بلکه بر داشته‌های ذهنی او می‌افزاید.

چه هرگاه هنرمندی بخواهد مفهومی مردمی را با مردم درمیان بگذارد، لازم است که پیشتر بسیاری چیزها از آنان (مردم) یاد گرفته باشد.

باری ... فیلم جابه جا نشانی از تصاویر زیبا دارد، اما مبنای واقعی آن که ایجاد کننده عینی روابط است، گم شده است. فصل نیز در فیلم گم شده. زیرا ما فصل را نه فقط با آفتاب و باران و نام، بلکه بانوع کار و چند چون محصول درک می‌کنیم. در روستا به جای اینکه مثلاً بگویند «مردادماه» می‌گویند «گندم درو» و این نه امروزه، که هزاران سال عمر دارد. یعنی روستائی پیش از آنکه به فرهنگ علمی زمان شناسی و قوف یافته باشد، فرهنگ زندگانی خود را ساخته و نشانه گذاری کرده بوده است. لیکن ما در این فیلم با یک بیابان زمین وسیع و بی‌نام و نشان، بی‌شناسنامه و بی‌ویژگی مواجهیم. آخر اینجا

کجاست؟

شاید ذکر این نکته به عهده منتقدین سینما باشد که وقتی باباسبحان از بیرون آب می‌آورد، عاقلانه نیست از عروشش بپرسد:

«نوکه بیرون بودی صدای اذان را نشنیدی؟»

اما من ناگزیرم توضیح بدهم در داستان چنین است که شوکت باشکم پُرکوزه‌ای آب را از بیرون به خانه می‌آورد، باباسبحان از او صدای اذان را پرس و جو می‌کند، و بعد برای اینکه از این پس مانع آب آوردن عروس آبستنش بشود، کوزه آب را از او می‌گیرد و در تغار خر (که در فیلم بدل به قاطر شده!) خالی می‌کند، و عمداً خودش می‌رود آب می‌آورد تا به عروشش بفهماند که دیگر او باردار است و نباید باشکم پُرکوزه آب را بلند کند. پس از چنین عملی است که صالح منعش می‌کند، و حال که رفتارها در فیلم تغییر یافته است، بهتر بود که در گفتار باباسبحان هم تغییری بجا داده می‌شد. زیرا در بسیاری جاها تغییر نابجای گفتارها را به گوش شنیدم، یا افزودن نابجای آن‌ها را بیشتر از زبان آن زنکه فرنگی و مقابله.

همچنین بی‌ضرر است اشارتی کنم به این نکته که زن آبستن تا سه - چهار ماهگی اوغ می‌زند، نه در ماه آخر آبستنی. در داستان هم که اشاره به این حالت تهوع زنانه می‌شود، شوکت در مرز چهار ماهگی است. و صالح هم (در داستان که شوی شوکت است) برای اولین بار گوشش را روی شکم زنش می‌گذارد تا مگر جنبش کودکش را حس کند، نه جنبش کودک برادرش را، چه خوب که نشانه‌های دیگری بین صالح و شوکت بروز نکرد، وگرنه هرآینه ممکن بود چنین شبهه‌ای نیز پیش بیاید که گرایش وجود دارد بین صالح و زن برادرش! توضیحاً بگویم وقتی صالح گوش روی شکم زنش می‌گذاشت که شوهر او بود در داستان، و نه برادر شوهر او در فیلم، اما همچنان که پیش از این گفتم، این مورد نیز فیروزه‌ای بود که کیمیائی نابجا بردسته تنها خنجر خود نشانده، بی توجه به روابط واقعی زندگی.

می‌خواهم از ستیز بگویم. از دعوائی که سرتاسر این فیلم را بجا و نابجا پُر کرده است.

اول از همه، لازم است بدانیم که در داستان، برخوردهای پیشین تا مرگ پسر باباسبحان، خیز گرفتن‌هایی است که به تدریج و دم به دم بالا می‌گیرد تا سرانجام

در پیچیدگی سلسله‌ای از روابط به اوج خود می‌رسد و منجر به قتل پسر باباسبحان می‌شود. و من به حدّ ضروری، یعنی به آن اندازه که شرایط موجود در داستان و روابط آدمیان حکم می‌کرد، این برخوردها را آگاه و ناآگاه نوشته بودم. یک بار هنگام عروسی. باردیگر برخورد غلام و مسیب در حد جدال لفظی و برکندن موی زُهار مسیب به ضرب تیغۀ چاقوی غلام. بار دیگر برخوردی میان غلام و صالح و مسیب جلو دکان بقالی که غلام خرمای اجاره کردن زمینش را میان اهل محل پخش می‌کند و صالح نمی‌گیرد و مسیب خرما را به سوی غلام پرتاب می‌کند (که در فیلم جایش را به شترکشان داده...!) که بماند. و سرانجام ستیز نهائی در سرزمین و خراب کردن خانه. اما در فیلم برخوردها بدون ربط ظریفشان، بیش از حجم خود جا را پر کرده‌اند. بویژه که هیچگونه وجه امتیازی بر یکدیگر ندارند. در خاک فرونشاندن صالح یکی از مواردی است که کیمیائی خود اضافه کرده است و از نظرم فاقد علت پیشین و فاقد اصالت بومی است و بر من که در سراسر کار داستان نویسی‌ام متکی به ویژگی‌های ملی بوده‌ام و هستم و این را جزو ضرورت‌های نوشتن این زمانه می‌دانم، چنین صحنه‌هایی را زائد و غیراصیل و مقلدانه می‌دانم و بر من گران می‌آیند. در کل، برخوردها فاقد زیبایی و ظرافت هستند. بدویت و شکل بدوی هنری نیز، زیبایی و شکل هنری خود را به همراه دارد. و عموماً جنگ و ستیز در عین اینکه آستن فجایع جبران ناپذیر است، در عین حال - بخصوص هنگامی که صورت هنری به خود می‌گیرند - از نوع خاصی زیبایی برخوردارند، چه این ستیز در سپاه افراسیاب و کاووس شکلبندی بشود، چه در نبرد اسکندر و دادار، چه در صف آرایی سپاه ناپلئون و کوتوزف، چه به صورت شاخ در شاخ هم کوفتن دوقوچ، چه به صورت نوک بر کاگل و چشم هم کوبیدن دو خروس، چه ستیز دود هقان، یا جدال دو چوپان.

پس جنگیدن دو یا چند انسان در یک اثر هنری، در عین خونباری، جنبۀ زیبا گرایانه خود را نیز به همراه دارد. اما در هیچیک از موارد دعوا، چه آنچه که در داستان آمده و مصور شده، و چه آنچه که در فیلم افزوده شده من چنین جنبه‌ای رانیدم. جز اینکه با معمولی‌ترین صورت‌ها، چند آدم - نمی‌دانم از کجا آمده - بر سر یک آدم - مظلوم و انمود شده - می‌ریزند و با معمولی‌ترین نوع ممکن او را می‌زنند و بعد هم می‌روند.

می‌دانیم که هرفرد (در عینیت خود) یک حجم است و هر حجم دارای ابعادی است: و در آمیختن ابعادی گوناگون با یکدیگر بلاتردید می‌باید بتواند صورت و شکلی

هنرمندانه به وجود بیاورد، حتی اگر چنان شکلی به صورت تراش خورده و تنظیم شده‌اش در واقعیت وجود نداشته باشد. زیرا ما عین واقعیت را در هنر مراد نمی‌کنیم، ما برگزیده واقعیات را انتخاب می‌کنیم و حتماً جنبه‌ای زیبا و هنرمندانه بر آن می‌افزاییم. رمز عدم موفقیت کیمیائی در این مورد نیز همانا بی‌گدار به آب زدن است. دعوی دهقانی با دعوی آدم‌های شهری فرق می‌کند. همچنان که دعوی آدم‌های شهری ما با دعوی آدم‌های آمریکائی فرق می‌کند. (که حالا البته در فیلم‌های فارسی این فرق از میان برداشته شده!) باید بگویم که دعوی دهقانی با دعوی چوپانی هم فرق می‌کند. علتش را شاید بتوان در چگونگی تسلط انسان بر نظام اجتماعی برابر از خاص آن نظام دانست. لیکن در فیلم خاک، افراد با تصور کارگردان از اینکه آن‌ها «دهانی» هستند! به اشکالی بی‌قواره و با اسلوب‌های آمیخته (شهری - آمریکائی) یکدیگر را کتک می‌زنند، مگر آن صحنه دعوی عروسی که صالح دستی به چوب دارد و به کمک آن می‌ستیزد. تنها در آن لحظه من چند فرم واقعی هنری دیدم.

پایان یافت خلاصه حرف‌های من درباره آن سه موردی که در بالا ذکر و شماره گذاری کرده بودم. اما خستگی رنج آور من هنوز پایان نیافته است. حالتی نزدیک به پشیمانی به من دست داده است. باز هم واقعیت با پندار من درست و هماهنگ از آب در نیامد! با خود خیال کرده بودم داستانی در اختیار سینما می‌گذارم، موضوعی را به آن می‌سپارم تا به تصویر در بیاورد و به مردم نشان بدهد. همیشه فکر کرده بودم که سینمای امروز مایکی از کمبودهایش هم ادبیاتی است که امکان تصویری داشته باشد، و با خود گفتم «این هم سهم من در این کار». اما حال که این ادبیات به تصویر برگردانده شده می‌بینم فضای پُر امکان سینمایی بابا سبوحان، فدای گونه‌ای بیش نادرست اجتماعی - هنری کیمیائی شده است. بیش نسبت به جامعه شناسی روستائی، نسبت به محیط روستائی و نسبت به ساخت شخصیت‌های داستان روستائی. دمی به خود می‌آیم و درمی‌یابم که چگونه زحمت چندساله آدمی، که خود عمری را پشتوانه دارد، در یک مناسبت جدید هنری برباد می‌رود. و چگونه آنچه را که تورشته‌ای دیگری پنبه می‌کند! گیر در کجاست؟ بی شک فقط در یک جا و یک نفر نیست. در گل، این گیر، درآمدگی امکانات فراهم شده

محیط است برای تخریب سلامت هنری و تاراج کردن روح درستی. این امکانات را چه دست هائی فراهم می‌کنند؟ هیچکس حاضر نیست از من، در برابر این دست‌ها حمایت و دفاع کند. نباید هم حمایت کند. چون به هر حال من - اگرچه از سراسادگی، عدم شناخت تیپ‌های موجود، فریب، ناگزیری و هر چیز دیگر - پای قرار داد داستان باباسبحان را - مشروط - امضاء کرده‌ام. بنابراین، هیچکس بجز خود من نمی‌تواند جوابگوی این واقعه باشد. من بیش از هر چیز به این صداقت خود در روابط با دیگران، آنگاه که به ساده لوحی غیرهوشمندانه‌ای بدل می‌شود، ناسزا می‌گویم. زیرا سادگی از این دست که من دارم به درد مناسبات پیچیده اجتماعی ما نمی‌خورد، بلکه بیشتر مناسب روحیه پیردخترهائی است که مسئول تمرین موزیک کودکان کودکستانی هستند، پس گم باد این ساده لوحی.

اما براستی چه می‌شد اگر کیمیائی به اصل داستان، که من چون امانتی به او سپردم، وفادار می‌ماند و فقط درحد توافق بین من و او به تغییر داستان دست می‌زد؟ آیا با تخریب مبانی این داستان، او توانسته است چیزی را در زندگانی شخصی یا هنری خود تصحیح کند؟ اگر این طور باشد. باز می‌توان دل آرام داشت، اما می‌دانم، به یقین می‌دانم که او درخویش نیز ندانسته تخریب وارد کرده است. نه تنها اندیشه و بینش من له و نابود شده، آرزوهای او نیز از موفقیتی که برای خود منظور کرده بوده نقش برآب خواهد بود. این چه کاری است آخر؟ با آن همه زحمت و تلاش، ساطور قصابی خود را به جان داستان بیندازی و آن را مثله کنی، برای اثبات چی؟ شاید که مسمود کیمیائی در ساختن این فیلم حسن نیت داشته است، اما تنها حسن نیت درکاری که به عینیت درمی‌آید و جلوه چشم مردم قرار می‌گیرد، کافی نیست. بلکه حسن کردار لازم است، و این حسن کردار میسر نمی‌شود مگر باصحت شناخت، وصحت شناخت به دست نمی‌آید جز شک کردن مدام در مدار بسته پندار خود و رجوع به واقعیت. چه درواقعیت جاری و عینی و چه در واقعیت ثبت شده در اوراق.

دانسته‌ام و پذیرفته که درتئاتر و سینما، کارگردان یک بار دیگر متن را می‌آفریند. اصطلاحاً می‌گویند «تألیف می‌کند». اما مشروط به اینکه در بازسازی خود اثر کاملتری، چیزی متجلی‌تر از اصل خلق کند، اثری که اصل و بینش نویسنده را محکم‌تر و دلنشین‌تر بیان کند، نه اینکه به رغم خواست اصلی زاویه تازه‌ای، زاویه دید نویسنده در اثر بگشاید و پیش روی بیننده‌اش قرار بدهد و تا حد غیرقابل تحملی در این خطه - دانسته یا ندانسته -

پیش براند.

آیا کارسینما - یاهرهنری دیگر - تنها به تسلط هنرمند برفن آن و گیرآوردن رگ خواب تماشاگر فرجام یافته تلقی می‌شود؟ نه، این فوت و فن پیشکش شعبده بازان. بنابراین، من به تکرار می‌گویم که: بویژه هنگامی که موضوع هنر جنبه‌ای صریحاً اجتماعی داشته باشد، بسیاری قسمت‌های فیلم را بیگانه باداستان خود می‌دانم و شدیداً از تداخل این قسمت‌ها و پرسوناژهایش ابراز دلگیری و حتی بیزاری می‌کنم. و سرانجام ناگزیرم بگویم که متأسفم. چون من تاب شنیدن زشتگوئی این و آن و زخم زبان دوست و دشمنم را دارم. اما بیشتر برای آن همه شور و علاقه و کار و نیروئی که به کار رفته متأسفم، و متأسفم که به اشتباهی لگد به تمام این همه زده شده. من برای کل کار متأسفم. کاری که می‌توانست جای سالمی را برای خود حفظ کند، این امکان را به علت دخل و تصرف های نابجائی که در آن شده، از دست داده است. و همین جا بگویم مسعود کیمیائی در این فیلم چوب تخیلات بیمارگونه و سمبولیک محافلی را می‌خورد، که ضمن بحث های پرشور، اما میان تهی، مسئله استعمار به این صورت مضحک و پفکی‌ش مطرح می‌شود. و گرنه موضوع به این پُر اهمیتی جای خود را در اثر مستعد خودش می‌یافت. مسعود کیمیائی چوب پذیرش غیرمستقیم کلی بافی‌های شبه روشنفکرانه را می‌خورد، و من چوب اعتمادی را که به او کردم می‌خورم. این چوب بر من گوارا باد، زیرا که مستوجیش هستم. اما رنج من همه از این است که پس از دیدن فیلم و امکانات وسیع داستان، تازه دریافتم که کیمیائی می‌توانست فیلمی غیرمعارف و والا بسازد. فیلمی که برایش افتخارات واقعی بیاورد. در این میانه حاضرم همه چیز را بشنوم، اما تنها این نکته به گوشم نخورد که کیمیائی، این بار «قیصر» خود را به ده کشانده و داستان باباسبحان دولت‌آبادی وسیله کار او بوده است! اما من به هرحال، از این مناسبت جدیدی که در هنر پیدا کردم، نتیجه‌ای گرفتم که «برای حصول یک فیلم خوب و سالم، نویسند و کارگردان می‌باید درک واحدی از اثر، و بیش یگانه‌ای نسبت به زندگی داشته باشند». آنچه که در این فیلم بین کیمیائی و من میسر نشد، و همانچه هم که بود زیر پوشال یک سلسله مناسبات ناجور و تقریباً بازاری گم شد. و حالا، پس از این همه حرف ها و سخن ها که بی‌شک برای مسعود کیمیائی دلپذیر نخواهد بود، باید همان عبارت پیشین را نقل کنم که «... این را نیز دریافته‌ام که در خود فرو بنشینم و باز ببینم آنچه را که باری دیده‌ام و بسنجم و جزء جزئش را و ارسی کنم و یکوشم تا برپایه

بینش و اعتقاد خویش درست را از نادرست بازشناسم و فرصتی و مهلتی اگر به من داده شد، دریافت هایم را باز گویم، و گرنه بمانم و بپویم تا چنین فرصتی و مهلتی را بدست آورم. زیرا بیان عقیده، دست کم از جانب من امری برحق و ضروری است، گرچه بر مراد نباشد، و ما را بجز این - عقیده - باری به توبه نیست و حراست آن نیز خویشکاری ما است تا درمیانه راه چپاول نرود.

خلاصه مطالب

۱. من در این داستان (اوسنه باباسبحان) نخواستهم روابط استعماری را مطرح کنم. زیرا فکر می‌کنم این موضوع باید در موقعیتی دیگر و در ظرفیتی دیگر گنجانیده شود، و امروزه استعمار پایگاه‌های دیگری غیر از فتودالیسم دارد.
۲. من در این داستان نخواستهم روابط فتودالی را بررسی کنم، زیرا جایش اینجا نبوده و من امیدوارم توانائی و فرصت این کار را بیابم تا بتوانم درباره‌اش داستان یا داستان هائی بنویسم، زیرا به نظر من جای چنین ادبیاتی در ایران همچنان خالی است.
۳. من در این داستان محور کار خود را پسله نیمه ملکداری و روابط محدود اجاره کاری قرار داده‌ام و تراژدی این داستان فراتر از این مناسبات و افراد موجود در خود داستان نیست، و این افراد هیچگونه وصله‌ای را به قباب خود نمی‌پذیرند.
۴. من در این داستان از غلام یک «لمپن» بی‌ریشه، یا یک «جانی بالفطره» یا یک «آلت فعل» نساخته‌ام، و آنچه در این فیلم معرفی شده ساخته و پرداخته من نیست. «چیز» و «کسی» دیگر است.
۵. من نخواستهم این عقیده را القاء کنم که مردم به صرف لمباندن تکه‌هائی گوشت همه چیز خود، از جمله فاجعه زندگانی خود را از یاد می‌برند. و هرگز نخواستهم بگویم که مردم تا بدین پایه فرومایه‌اند.
۶. من تنها برپاره‌هائی از این فیلم صحنه می‌گذارم که با جهت اصولی داستان و روابط مردم داستان منطبق است.

۷. من کار کیمیائی را در فن و تکنیک و خلق بعضی صحنه‌ها می‌توانم دوست بدارم، اما پاره‌های بسیار و ناسالمی که به داستان افزوده است، به لحاظ غیرمنطقی بودن برخوردها و روابط و برداشت، اصلاً نمی‌توانم به خودم بقبولانم، و برای حضور چنین صحنه‌ها و آدم‌ها و نحوه توجیهی در فیلم، متأسف و حتی منزجرم.

گفت و شنودها

حرف‌هایی پیرامون قصه*

شاید بهتر باشد در آغاز صحبت به واژه‌های «دست مالی شده» ای نظیر «مسئولیت»، «هنر برای هنر»، «هنر برای شعار» و «هنر متعالی - مرفی ملتزم» پردازیم...

- در دستمالی شدگی این واژه‌ها من نمی‌توانم به این صراحت و بی‌پروایی داوری کنم، چون تا آن جا که من خبردارم، این واژه‌ها بیش از آنچه من و شما درباره‌شان می‌دانیم جدی و اصولی و قابل اعتبار هستند. اما این که در کشور ما بره‌زبانی جاری شده‌اند و احتمالاً در مواردی از آن‌ها سوء برداشت یا سوء استفاده شده، یا به علت‌هایی این واژه‌ها لوٹ شده‌اند، جای بحث جداگانه‌ای دارد. همین واژه «مسئولیت» را در نظر بگیریم: هر آدم، حتی وقتی به خودش اجازه می‌دهد دو تا کلمه جدی به دیگری بگوید، مسئولیت کلام خودش را پذیرفته است. مثلاً هم الان این حرف‌ها را که من دارم باشما می‌گویم، اگر به کتابت دربیاید، من را در قبال همه کسانی که آن را می‌خوانند مسئول می‌کند. پس می‌بینیم که «مسئولیت» بعد از پیدایش یک نمود هنری و فکری عنوان پیدا می‌کند و دامنگیر می‌شود، چون به دخالت و تأثیرگیری هنرپذیر منجر می‌شود. حال بگو بدانم: کدام هنرمندی تا حال توانسته است بدون احساس مسئولیت اثری به دیگران عرضه کند؟ (بگذریم از نوع مسئولیت هر هنرمند در قبال کی و چی). مگر ممکن است اصلاً هنرمندی دست به نوشتن اثری بزند، بی‌آنکه در قبال «دیگران» ی احساس مسئولیت کند؟ البته باید دید که او به چه علت‌هایی مجبور به نوشتن شده؟ اگر چنین شخصی خیال ارتزاق از راه نوشتن را در سر نداشته باشد، و نقشه ترفیع و ارتقاء را در سایه اعتبار این حرفه - چنان که مشاهده کرده‌ایم - پیش خود طرح نریخته باشد، و اگر

توانسته باشد خود را از دایره تعاریف متداول روز و روزنامه بیرون بکشد و سر درگریان کار خود فرو برد، و اگر... پس پیداست که وی با تأثر و وقوفی که از زندگانی و محیط خود داشته، طی عمری که بر سر این کار گذاشته، به این نتیجه - لایذ - رسیده است که اگر آنچه را از مشاهده، تجربه و دانش در خود دارد، در جهت رشد «من»ی که هیچ ندارم نگذارد، کاری نکرده است. و او، با این ایثاری که می‌کند، دانسته یا ندانسته، مسئولیت زندگی جامعه خود را تا حدود توانائی خود پذیرفته است؛ و این دیگر به حکم و فرموده کسی احتیاج ندارد. و نیز در نظر داشته باشیم که مسئولیت - بخصوص برای هنرمند - یک مقوله دستوری و فرمایشی نیست. همچنان که کسی مسئولیت را از توی کوچه پیدا نمی‌کند. مسئولیت انسان در قبال انسان و محیطش، بر اثر رنج و آگاهی حاصل می‌شود. و هرگاه شخصی می‌خواهد به دیگران درس مسئولیت بدهد، خوب است به جای این کار، دیگران را به طریقی در برداشت‌های خود سهیم کند. زیرا - بخصوص - جز از طریق بهره‌گیری معنوی هرچه بیشتر، و در رنج آن زیستن، مسئولیت اصیل و پیوند خورده با روح آدمی ایجاد نمی‌شود. و هرگاه قشرهایی پیدا شوند که به دستور یا به ملاحظاتی (ابراز احساس مسئولیت) کنند، سخت از آن‌ها پرهیز باید کرد. حس مسئولیت در روح و در وجدان هنرمند، حتی گاهی ناآگاهانه ریشه دارد و به طور طبیعی در آثار و در رفتار و کردار او نمود پیدا می‌کند. مسائل، رویدادها، و حوادث، بی‌شمارند؛ و هزاران نفر هر لحظه از آن‌ها می‌گذرند، اما در این میان، پاره‌قلیلی افراد به تعمق وادار می‌شوند، در رابطه آن حادثه دقیق می‌شوند، از آن کسب آگاهی می‌کنند، این آگاهی را با خود حمل می‌کنند، از آن رنج می‌برند، با آن زیست می‌کنند، و سرانجام، انعکاس این رنج، این آگاهی، و این دلبستگی را اگرچه مدت‌ها در ضمیرشان پنهان مانده باشد، پس از گذشت روزگاری، به شکل‌های گوناگون باز می‌دهند: بارنگ، با تصویر، با صوت، با حجم و با کلام. رنجی که هرفردی برده است و می‌برد، ناشی از احساس دلبستگی مستقیم و لاجرم احساس مسئولیت او نسبت به آن حادثه است. هیچ هنرمندی بنا به توصیه هیچ پیغمبری نمی‌تواند شبانه با خودش قرار بگذارد که صبح فردا با «احساس مسئولیت» وارد خیابان بشود. بلکه کار هنرمند، در نقطه، به علت احساس مسئولیت شدید و حتی بیش از اندازه او آغاز می‌شود. یعنی هرگاه او در خودش عذابی حس نکند، که ناشی می‌شود از درک نابرابری‌های پنهان و علنی ستمگری‌های عریان، فریبکاری‌های وقیحانه و عدم درک

پیچیدگی‌های این روابط به ظاهر مشخص، شاید هیچ‌گاه به فکر ایجاد اثری که منعکس کننده پاره‌ای از این واقعیات، که بر روح او سنگینی می‌کنند، نباشد. این است که در یک نمونه سالم هنرمند، می‌توانیم نطفه مسئولیت را باهسته هنری وی عجین و تجزیه ناشدنی مشاهده کنیم؛ چراکه احساس مسئولیت از آن لحظه‌ای در نهاد هنرمند آغاز شده است که او در اثر برخورد با نمودهای ناهنجار هستی، در درون خود به آگاهی «بی‌ریائی» رسیده باشد؛ و هرگاه هنرمند در چنین کیفیتی متولد شود و به بلوغ راه یابد، دارای چنان شرم و شرافتی خواهد بود که احترام به دیگران را از یاد نبرد. براین پایه، او در شأن هنرمند، هرگاه کتابی بنویسد و یا اثری در زمینه‌های دیگر هنری خلق کند، در فکر این خواهد بود که این اثر وقتی به دست خواننده می‌رسد، چیزی به روح و وجدان او اضافه کند، نه این که چیزی از او بگیرد، هرچند این «چیز»ی که می‌گیرد، وقت هنرپذیر باشد. همین است. از «شعار» و «اجتماعی نگر - نگاری» هم، جز به «عنوان» استفاده‌ای نمی‌شود. - اما موضوع «شعار» و به قول شما «اجتماعی نگر - نگاری» ... بگذار ارزش‌ها را لوٹ نکرده باشیم. شعار به مفهوم خاص و خالص خود همواره می‌تواند موجزترین، مستقیم‌ترین، و فشرده‌ترین بیان نیازهای یک ملت باشد. یعنی آرمان‌های ملی یک ملت می‌تواند در طول یک تاریخ چند صدساله، در زمان معین و در شرایط خاص، تبدیل به پاره‌ای «شعارها» گردد که از لحاظ کمی ترکیبی باشد از چند کلمه. شعار، جای مهم خاص خودش را دارد و نباید لوٹش کرد، یعنی نباید با آن در مطبوعات، و در دید و بازدیدهای روشنفکرانه، بازی بازی کرد. اما شعار درجانه هنری آن : ماکه - به هر حال - در زمینه «ادبیات و هنر» گفتگو می‌کنیم، خوب است چیزهایی را که بدون انگیزه یا دلیل، و تنها به منظور «شعار بودن» (به اصطلاح مطبوعاتی) نوشته می‌شوند، به جای خود «تقلید شعار» بنامیم، که این همزاد هنر - که ناگزیر اصطلاحاً من هم «شعار» می‌خوانم - با خروش‌های جا و بی‌جای خود، همواره وسیله‌ای به دست بدخواهان این روش هنری داده است برای بی‌حرمتی کردن به همه آنچه که در حیطه هنر مرفعی جای می‌گرفته است و جای می‌گیرد، و از آن جاکه کمتر پشتوانه منطقی (از دیدگاه هنر) باخود داشته است، همواره به مانند فحشی تلقی شده که از دهان دیوانه‌ای، به نیابت جمعی خیراندیش، پیرد. و این خود، به شکلی، بدنام کردن ارزش‌ها، و آلوده کردن مفاهیم زنده‌ای است که نابجا به کارگرفته شده‌اند. اما، در همین زمینه، در ردیف بالا، وقتی شاعری استوار از «گرمه» و

«معبر» و «شب» سخن به میان می‌آورد - باوجود این که این کلمات و مفاهیم برای کاملاً آشنا و عیان هستند - موهای تنت سیخ می‌شود. چه، او، با انگیزه‌ای درست و سالم، و بایبانی که هم صراحت و هم منطق خود را به همراه دارد، خواننده‌اش را از طریق کلمات و اصوات و وزنی که کلمات - خود به خود - در ترکیب یافته‌اند تا عمق تجربه و ادراک خویش می‌برد، و به جایی هدایتش می‌کند که خود لمس کرده و با رنج و تلاش دریافته است. اما اگر شاعری بخواهد ادای این شاعر را دریاورد و مثل او شعر بگوید، از همان نقطه، قدمی به عقب برداشته و به همزادی هرز بدل شده است در زمینه ادبیات و هنر سالم، و کارش بیشتر بدنام کردن ارزش‌ها خواهد بود، تا متجلی و معتبرتر ساختن ارزش‌ها. به عبارت دیگر، نویسنده‌ای که محصول شرایط اجتماعی حاضر است و به گمان خود «اجتماعی»^۱ می‌نویسد، پیش از آن که به دریافت صحیحی از جامعه و نمودهای مختلفش رسیده باشد، اگر خود را موظف بداند که در این زمینه از هنر قلم فرسائی کند، با این که احياناً نیتش خیر است، نوشته‌اش، پدیده‌ای حقیقی، صمیمی، و درست از آب در نخواهد آمد. یعنی اگر این نویسنده، به صرف این تصور که در ایران زندگی می‌کند، بخواهد - به قول و اصطلاح شما - «شعار» بنویسد، درست به جهت تصور قشری، و از همین جا، در کار نوشتن دچار انحراف شده است، و بدون ادراک درست و عمیق مسائل اجتماعی، و صرفاً برپایه یک تصور کلی، به کاری دست زده است که تا معیارهای اصیل و جا افتاده هنر و بینش مرفعی بسیار فاصله دارد. در حالی که همین نویسنده، اگر در کوشش این باشد که پی به جزئیات مسائل و روابط محیط خود ببرد، در آن‌ها دقیق بشود و ریشه‌یابی کند و از آن‌ها بار بگیرد، کارش، بی‌آنکه برچسب «شعار» را به خود بپذیرد، سالم و در حد خود اصیل خواهد بود. حالا اگر در ادبیات ما، گله به گله، شعر و داستانی به چشم می‌خورد که ناشیانه به مسائل اجتماعی پرداخته و در نتیجه برچسب خصمانه «شعار» را از جانب منتقدین به ظاهر «آوانگارد» - که فقط با ساموئل بکت سر یک سفره می‌نشینند - به خود پذیرفته، همین جا بگویم که به استناد این آثار، ادبیات اصیل مردمی را قضاوت کردن، یک جانبیه و خطاست؛ زیرا این آثار، نه از ضرورتی، بلکه از هوس، تقلیدی، عصبانیت خاصی ناشی شده‌اند، بی‌آنکه گوینده و سازنده‌شان به ادراکی واقعی

۱. در نظر من، هنر غیراجتماعی معنی ندارد. هرچه هست اجتماعی است. اما این هست که هنرمند، له یا علیه یک طبقه اجتماعی باشد.

از مفهوم اصلی آن موضوع رسیده باشد. و اما نقطه مقابل این به اصطلاح «هنر برای شعار»ی که شما از آن یاد کردید، همانا مقوله «هنر برای هنر» است. (البته، در تحلیل آخر، خواهیم دید که «هنر برای هنر» نمی‌تواند وجود خارجی داشته باشد، و آنچه به این نام خوانده می‌شود، در اصل «هنر در خدمت برگزیدگان» است، زیرا سرانجام هر پدیده‌ای، در مناسبات اجتماعی که قرار می‌گیرد، به خدمت دسته‌ای، تیره‌ای، و یا طبقه‌ای، درمی‌آید. (در انتخاب عنوان «هنر برای هنر» نیز نوع خاص پنهانکاری و فریبکاری و منفعت طلبی وجدان خاص طبقاتی ممتازان مشاهده می‌شود). این که چرا این ردیف اجتماعی، در تمام طول تاریخ، مؤید نفس رکود و ایستائی در تمام شئون جامعه - و با لم‌های خاصی، در هنر - بوده است، موضوع گنگ و مبهمی نیست، زیرا این طبقه اجتماعی، همواره برگروه‌های کثیر جامعه حاکم بوده است و یا در دستگاه حکومت دست مستقیم و منافع حیاتی داشته، و به دلیل احتیاج به حفظ منافع طبقاتی خود، از هرگونه حرکت و دگرگونی بیمناک بوده است، زیرا که هر دگرگونی بی‌خطر از هم پاشاندن «کندو»ی او را باخود همراه داشته است. ازین رو، طبقه حاکم در تمام ادوار خواستار رکود و ایستائی - یعنی همانچه که «هست» - بوده و تمام وجدان‌های گروهی و فردی را، به هر حیل، فشار، یا معامله‌ای، به تأیید این رکود - «هرچه هست، بجاست» - دعوت و مجبور می‌کرده است، و بر مبنای همین بینش خاص، هر پدیده زنده‌ای را ابتدا در لاک خود پدیده محبوس ساخته و سپس همه هستی‌ی آن را در خدمت خود می‌گرفته و حریصانه می‌بلعیده است. مقوله «هنر برای هنر» نیز از این ریشه تاریخی و طبقاتی آب می‌خورد.

می‌دانیم که این ردیف خاص اجتماعی - به مناسبت موقعیت توارثی خویش - همواره در رفاه بسر می‌برده و از محصول کار دیگران ارتزاق می‌کرده و دائم - به علت تنبلی مابقی اعضای فعاله بدن خود - در پی ارضاء نفس خود می‌بوده و این نیاز عادی خود را مقدم به هر ضرورت فردی و انسانی، میهنی، و جهانی می‌شمرده است، و به این مناسبت، تماماً به خصلت حرص و خودپسندی مطلق آراسته بوده و همه چیز - از جمله «هنر» را - برای خود و در خدمت خود می‌خواسته است. این است که هنر را با امکانات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خود در اختیار گرفته است تا ضمن ارضای ذوق و هوس خود، از آن وسیله و خدمتگزاری بسازد که بیانگر و مؤید روابط خاصی باشد که منافع صاحبان امتیاز را در خود محفوظ داشته باشد. و از همین رو، این ردیف اجتماعی، همواره مشوق

و محرک و پذیرنده‌ی آن نمودهایی از هنر بوده و به آن اشکال پروبال داده که خوشگوار، دلنواز، مؤید منافع ممتازان، و برناخورنده به اشکال موجود در محیط و سرانجام محدود به حدود «هنر» باشد؛ و این، در نظر هر هنرمند آزاد اندیش اهانت مستقیمیست به هنر: یعنی هراستفاده‌یی که از مقوله‌ی «هنر» به عنوان یک ماده‌ی مرفینی، یک وسیله‌ی تفریحی، و یا یک ابزار تحمیق بشود، و قیحانه و برای اجتماع سالم هنرمند، توهین آمیز است؛ زیرا مبشر آن اثر هنری، به نفس پذیرفتن رکود تن در داده است.

... هر ذره‌ای، در «وجود»، از چیزی و جایی ناشی شده و به سوی چیزی و جایی در حرکت است. این اصل صریح و انکار ناپذیر است، و هنر نیز از این اصل مبرا نیست. هیچ چیزی از خودش و به خاطر خودش ناشی نشده، که هنر. کبریت را می‌سازند که چیزی یا جایی را بگیرند، نمی‌سازند که فقط ساخته باشند! مگر سازنده دماغش ناخوش باشد، که در این صورت، از قاعده مستثنی می‌شود. من که این‌جا نشسته‌ام، از خودم که به وجود نیامده‌ام، و بخوام و نخواهم برای خودم نیز در «وجود» نخواهم بود. زیرا که من، «مجرد» از بقیه‌ی موجودات نیستم. من، دانسته و ندانسته، با هر یک از اشکال و اشیاء و انواع، نسبتی دارم. و دانسته و ندانسته، به سوئی در حرکتیم. و نه من، که در هر ذره‌ای، میل و کششی نسبت به ذره‌ای دیگر و به چیزی دیگر وجود دارد. و این، درونمایه نهاد زندگی، شوق و جذبه، یعنی درست خود عشق است.

در هنر نیز بخصوص در پیدایش شکل‌های رئالیستی هنر، آنچه که علت و انگیزه‌ی برونی نامیده می‌شود، صریح و تقریباً شناخته شده است؛ و هر اثری نتیجه فشارهای عاطفی و وجدانی است که بر هنرمند وارد و تحمیل می‌شود. هنگامی که پیدایش یک اثر هنری، معلول چنین رابطه‌ای باشد، چه طور ممکن است این اثر، خود به جای خود، علتی قرار نگیرد برای معلولی که در آینده فراهم خواهد آمد؟ و چه طور ممکن است این اثر صرفاً به خاطر خود به وجود آمده باشد؟ پس می‌بینم که مقوله «هنر برای هنر» در هیچ منطقی نمی‌گنجد، مگر به عنوان یک قرارداد حساب شده و فریبده با تأییدها و دستورهای مستقیم و غیرمستقیم در اذهان بیمار یا بیمارنمای پاره‌ای از هنرمندان هر عصر - که تک و توکی‌شان هم از قشرهای پایین برخاسته‌اند: بته‌هایی به هرز. و زهی تأسف.

از یاد نبریم که نفس «هنر» نیز از آنچه هرازگاهی در جنگ مطبوعه جات «ادب» - بی ادب» - ی طرح و به مذاقه گذاشته می‌شود، بسیار بسیار فاصله دارد. متأسفانه - اما - کعبه‌ی هر آدم غیر مطلع

و جستجوگر جوانی، همین دکان‌های ادبی، و منابعش همین اراجیف؛ صادرات نقد کیلویی است. هر آدم این الوقت ژورنالیستی را که می‌بینی، در تکاپو و کوشش است تا قانونی «کل» ی برای هنر بیابد و هر روزنامه و مجله شبانه و روزانه‌ای را که بازمی‌کنی، از این مباحثه - جدل - اقتراحات شناخته شده سرشار است. و بی شک این «هنر» مورد «بحث» و ضوابطش، با همه مرز و محک‌های نقد هنری وطنی، و با «انقیاد» و «توصیه» دوناست. گمانم وارد شدن «قرارداد» در هنر کمترین ضربه‌ای است که از این فینگوهای گیج کننده و شبه روشنفکرانه مد روز برپیکر شعر و قصه این سرزمین وارد می‌آید.

کار دکاندارهای مطبوعاتی - این الوقت ها و ژورنالیست‌های روشنفکرنا - در موقعیت حاضر، بیشتر «گیج کردن» آدم است، و نه راه یافتن برای او، و کار آدم جستجوگر، صدا البته، گیج نشدن است و خود را از شر این جریان‌ها حفظ کردن. اما در باره این که هنر آیا تابع حکم و تعریفی هست یا نیست، جسارتاً می‌گویم که چگونگی «هنر» یک هنرمند صادق و بی‌شبه پيله (در صورتی که این هنرمند، حسابرانه و برطبق موقعیت شخصی و منافع خود تغییر وضع و جهت ندهد) مستقیماً مربوط است به وابستگی هنرمند با مردم خود، با تاریخ سرزمین و جهان خود، با محیط و جامعه واقعی خود، و حدود تأثیر و تأثرات این هنرمند، محدود است به کیفیت رابطه او با نمودهای مختلف محیط اجتماعی، و از آن پس با جهانش. به عبارت صریح تر، کنش محیط - و در دایره وسیعش «هستی» - با واکنش هنرمند، رابطه مستقیم دارد؛ به این معنا که هر چند بار و فشار بیشتر و حادثه تر باشد، عکس العمل هنرمند شدیدتر و اعتراضش حادثه تر و گاهی - عمیق تر و اصولی تر خواهد بود. و باز: اگر - مثلاً - در کف پای آدمی سیخ داغ بگذارند، آن آدم فرصت و نیاز این را ندارد که از کسی یا محلی دستور بگیرد که در چه «سطحی» تحمل کند و یا نعره بزند، چون طبیعت او، تا حدودی که زجر را حس کند، واکنش نشان می‌دهد؛ و این دیگر قرار و مدار بر نمی‌دارد.

در خط و جهتی دیگر، فیلسوف - ادیبان یاس زده وطن نیز - که بال‌های پروازشان از پی آن سال‌های خروش شکسته است - با حرف‌هایی در این روال: «هیچ چیز را متقل نمی‌کند»، مثلاً - و پراکندن غبار ناامیدی و تلقین پذیرا شدن اصل «شکست»، در شرایطی چنین سخت، سدی برای رشد احتمال هر نطفه سالم و جوان و متحرک و زنده‌ای هستند. شاملو روزگاری حساب اینان را حسابی رسیده است.

«... نفس گفتن، نفس حرف زدن، نفس تلاش کردن، نشانه امید به زندگی ست.

... این چه بزدلی ست که ما پیش از مرگ چشم هابمان را از هراس برهم گذاریم؟ چرا

از دوست داشتن زندگی طفره می‌زنیم؟ ... پس از مرگ ما و پس از مرگ دیگران، چه آن‌ها که مرده وار زیستند، و چه آن‌ها که زنده وار مردند نیز، خورشید خواهد دمید. اگر یأس پیروز شود، برای هنرمند و مردمی که سخنش را دوست می‌داشته‌اند، بزرگترین فاجعه رخ داده است.

واقعاً به این سؤال‌ها چه جوابی می‌توانیم داد:

- مسئولیت یا عدم مسئولیت؟

- برای چه، برای که می‌نویسیم؟

بگذارید سگان سیرک عو عو کنند و بگویند «ما برای دلمان می‌نویسیم». اما

جواب این حرف‌ها برای ما روشن است.

- مسئولیت و آن هم سنگین‌ترین مسئولیت‌ها!

- برای انسانیت می‌نویسیم، و برای آن‌ها که زندگی را درخشان‌تر می‌خواهند و خواستشان را با تلاش جدی‌تر می‌جویند! بگذارید آن‌ها که برمی‌خورند و به خاطر پُرت‌خوردن، برمی‌گویند و به خاطر گشاده‌تر زیستن، «مرگ» را به دیگران تبلیغ می‌کنند، هر چه دلشان می‌خواهد بگویند. بگذارید پریاتی که بر سر راه دزدگان نشسته‌اند، فریاد بزنند.

بگذارید هر چه می‌خواهند فریاد بزنند که: «ما درخلاء صرف زندگی می‌کنیم و یا اصلاً زندگی نمی‌کنیم.» به آن‌ها بگویید: «خفه! مرده سخن نمی‌گوید مگر آن‌که افسونی او را بر زبان آورد. اگر فی‌الواقع چیزی نیست، اگر دیگر هیچ امیدی باقی نمانده است، اگر همه چیز سراب است، اگر واقعاً فائحه بشریت را خوانده شده تلقی می‌کنید، دیگر چرا معطلید؟ چرا وقتتان را با تبلیغ مرگ تلف می‌کنید؟ ما راه عملی و آسانی نشانان می‌دهیم: به جای فرقرکردن، گلوله‌ئی به شقیقه‌تان بزنید! **هدایت** آثار چاپ نشده‌اش را سوزاند و خودش را کشت. خواست در خلاء زندگی کند، اما وجداناً لازم ندید این کار را به دیگران هم تحمیل کند. **هدایت** «انسان» بود، اما شما؟ - من خیال می‌کنم بهترست خفقان بگیرید! (از مقدمه دیار شب، دفتر شعر م. آزاد)

- این‌ها که نامشان برده شد، و آقای شاملو نیز ماهرانه مشتی به پوزشان کوفته

است، تنها تیره‌ای از آن گروه‌اند که خطرشان نیز غیر مستقیم‌تر و بی‌پشتوانه‌تر است از تیره بعدی؛ زیرا اینان بیشتر به خود زخم می‌زنند تا به دیگری؛ چرا که از لحاظ روحی، نه تاب شکست داشته‌اند و نه سیمانی وقیح که چرخ خود را به دنبال مهتاب بگردانند، پس در اصطلاح به «نیهیلیسم» (بگویم «نیهیلیسم وطنی» درست‌تر است. برای اساس که هر «ایسمی» در این جا جلوه دیگری دارد) خزیده‌اند و به سیاه‌نظری و به عارف‌مآبی و به تنهایی. اما از ایشان تیره‌ای بازمانده که نفس خطر را این «تیره» در بطن خود نهفته دارد. (شاید حق باشد تصور شود که شق سومی هم هست که برحق است، اما برما که معلوم

نیست و ما نمی‌توانیم «نادیده» را «دیده» کنیم.) این تیره دوم، که پاره‌ای چهره‌های روز هنری را هم، از شعر وقصه و تئاتر و نقاشی و غیره و غیره در برمی‌گیرد آن‌هایی هستند که از دیرباز همواره صورتکی از وقاحت برچهره داشته و پای هرمنبری و باهرآهنگی سینه زده‌اند و از هر موجهی به سود خود بهره جسته و در هر لحظه و موقعی هر ارزشی را فدای منافع خصوصی خود کرده‌اند. هم حال نیز این گروهند که بر رئوس و منابر جای دارند و مدافع موقعیت و نمونه‌هایی هستند که پیش از این به جنگ با آن کمر بسته بودند؛ و می‌شود نمونه‌هایی از این‌ها را دید که وقتی در موضع اشغالی خود می‌نشینند و داوری امور «هنر» را به طور عام به خود اختصاص می‌دهند، برای توجیه همین نشستن طبیعی خود حتی، به منظور ارضای لحظه‌های خود و پرکردن این لحظه‌های سراپا بی‌معنی، تمام آنچه را که در زندگی پیرامون خود، و در جهان هستی وجود دارد، برپایه این عمل خرد و ناچیز خود توجیه می‌کنند؛ یعنی خود را و عملی را که بدان دست زده‌اند و موقعیتی را که برای خود - به کمک قدرت حاکم بر محیط - فراهم کرده‌اند، محور هستی قرار می‌دهند، و «من» خود را معیار و نمونه انسان زنده و جاف‌آفاده جامعه معرفی می‌کنند، و حال این که اگر خود و عمل خود را برپایه حرکت و تغییرات و جریان واقعی جهان توجیه کنند، اگرچه به موضوع «ناخوشایند» خود اقرار کرده‌اند، اما آدم به شناختن و از کنارشان گذاشتن اکتفا می‌کند. اما این تیره آدمیان، فاقد آن جسارتی هستند که وادارشان تابا سیمای واقعی خود، در میان دیگران راه بروند و زندگی بکنند. این‌ها همه موجودیت خود را به خدعه‌ای و سالوسی به چنگ آورده‌اند و برای حفاظت آن نیز محتاجند به داشتن صفاتی همان‌گونه، بعلاوه رذالتی که قدرت برایشان افزوده، و ابتدالی که عملکردشان در موقعیت به آن‌ها باز داده. پس هزار چهره‌اند، صدپهلویند، وقیح و نامردمی‌اند. زیرا به سبب شکل زیست خود، در هر موقع و در هر نظر به گونه و به لباسی درآمده‌اند، رخ عوض کرده‌اند، سینه دریده‌اند، تازمین سرفرواد آورده‌اند، گردن نگاهداشته‌اند، و همه این کردارها را به مناسبت وضع و موقعیت به خود هموار کرده‌اند، و هم اکنون این‌ها هستند که سرخ مقوله «عروسکی» هنر را به دست گرفته‌اند، و پیدا و ناپیدا آن را این سو و آن سو می‌کشانند، درباره‌اش سخن ساز می‌کنند، و در چگونگی‌اش به نعل و به میخ می‌زنند، و همین‌ها هستند مدعیان همه چیز: مدعی رسالت و رسالات، مدعی موقعیت، و مدعی آزادی هنر، البته به صورتی که پیشنهاد می‌کنند: «هنر به هیچ چیز مربوط نیست.» و اگر هم مربوط است،

حدود ارتباطش را آن‌ها تعیین می‌کنند؛ و آن، البته حدی است که برای آن‌ها خطری دربر نداشته باشد. همین‌ها، خود به حکم سیاستی که عروسک وار به بازیشان وامی‌دارد، حکم می‌کنند که هنر را با سیاست و مسائل اساسی کاری نیست. حال این که نوع خاصی از سیاست، آن‌ها را محکوم کرده به این که از هنر مجرد و محدود دفاع کنند، درحالی که خوب می‌دانند هنر، همان طور که از جنبه‌هایی به اخلاق و زیبایی‌شناسی و اقتصاد مربوط می‌شود، از جنبه‌هایی هم ناگزیر به سیاست ربط پیدا می‌کند. آن‌ها از حقیقت حرف می‌زنند، اما از چه حقیقتی؟ از حقیقتی ازلی و ابدی، بی‌آنکه بدان اعتقادی داشته باشند. از حقیقت «زمانی و مکانی» هم پرهیز می‌کنند، زیرا نمی‌شود هم شکمباره بود و هم مدافع حقیقت، زیرا اگر از حقیقت «زمانی و مکانی» سخن به میان آورند، خطر این هست که موقعیت شخصی‌شان در «زمان و مکان» به خطر افتد. این است که بهتر می‌بینند برای حفظ موقعیت خود - نه حفظ خود - در زمان و مکان، از حقیقت ازلی و ابدی حرف بزنند، و اگر چه حداقل شعور عرفانی و بالاتر از آن، اخلاق عارفانه را دارا نباشند؛ و اگر چه نتوانند یک وعده خوراک نامفصل را تحمل کنند. هزارچهره‌گی را در تمام رفتار و کنش‌های ایشان می‌شود ملاحظه کرد. چون هر حرفشان نقض کننده حرف پیشینیان است، هر عملشان نفی کننده ادعاهایشان، و هر برخوردشان متضاد با عقیده‌هایی (!) که به مناسب‌ها وانمود می‌کنند. این گونه آدم‌ها، خاصیت اصلیشان حرافی است، بر سرامور جاری و غیرجاری، راکد، جامد، و غیره... این‌ها باید حرف بزنند چون فعالیت ذهنی‌شان - از طرح نقشه و تنظیم کارهای مربوط به سود که بگذریم - همه صرف حرف می‌شود، حرف برای پرکردن همان لحظه، نه برای راه جوئی آتی، چون به این‌ها مربوط نیست که درباره آینده فکر کنند، به جای این‌ها فکر می‌شود، پس حرفشان در حد حرف می‌ماند و راهی به هیچ کجا نمی‌برد، زیرا که «حرف» عقیم شده است، به این معنا که نطفه‌ای حیاتی را در خود ندارند. به عبارتی عیان‌تر، این‌ها صاحب اراده نیستند. اراده عنصری است مستقل از این‌ها و کارش را می‌کند و اثراتش را به این‌ها تحمیل می‌کند و این‌ها فقط مجری طرح هستند. این‌ها دروغ می‌گویند، با زبردستی و حسابگری دروغ می‌گویند، و دروغ را نه برای پوشیده داشتن آرمانی، که فقط برای حفظ موقعیت خود می‌گویند، و ریاکارند، چون قصد فریفتن دارند، و به همین مناسبت - شاید - از مسائل، به طور قشری، چیزها می‌دانند، چون ابزار زندگیشان است. در حرف و در نظر حاضرند همه چیز را قبول کنند. مشروط بر این که

«خودشان» قبول افتند. وحاضرند همه چیز را وهمه کس را ردکنند، مشروط براین که «خودشان» رفوزه قلمداد نشوند. این ابلیس های تنگ نظر، «خود» را محور زندگی تصور می کنند، وبه جای خود سفاکند. این جور آدم ها، درنهایت بی شرمی، برای حفظ وجود خود آلوده خود، حاضرند دست به هرعمل خصمانه ای نسبت به هرپدیده فکری وانسانی بزنند، زیرا درباطن خود نسبت به هر «نمود» زنده ای احساس حقارت وسرخوردگی، ودرنتیجه احساس کینه ودشمنی می کنند. این ها جنازه های بادکرده ومتحرکی هستند که درپهنه حیات به راه افتاده اند، وعلامت «بودن» شان تنها در«مصرف کنندگی» شان ودر«سم پاشیدن» شان برآذهان جوان مشاهده می شود. این ها تحمل انسان زنده را دربرابر خود ندارند، زیرا «مرده بودن» شان بیشتر عیان می شود، وشناختن «مردگی» خود برایشان وحشتناک وتحمل ناپذیراست. این است که همواره آماده اند تا روح هرانسان زنده ای را به قتل رسانند. هم این است که دربرخوردهایشان می جهند ومی پرند، خصمانه وبی شرمانه به چهره های سالم ونجیب پاره ای جوانان چنگال می کشند، باکراحت به آن ها نیش می زنند، ریشخند می کنند، وآن ها را - اگر بتوانند - به هرشکلی ازپای درمی آورند، صدهای اتفاقی و پاک را در نعره های رذیلانه خود خفه می کنند، و برای منکوب کردن آن ها همه آرمان های موجود آدمی را تا آنجا که خبردارند وبه هرشکلی که خبردارند، به سرقت می برند وبرضد افراد به کار می گیرند وباتکاء به این قدرتهای خصمانه واخلاق واخلورده خود می خواهند دیگران را موظف به تبعیت وپیروی از «خود» کنند، یعنی پیروی از همه موجودهائی که رکودشان سال هاست که آغاز شده است. آن ها می خواهند تو را، پیش از این که زیستن را آغاز کرده باشی، به رخوت مرگ آلود خود دعوت کنند. وتوومن وما به این گروه نباید اعتماد کنیم، به گروه خودپسندی که با فشار وزور وخدعه می خواهد خود را - با همه آلودگی هایش - نمونه وسرمشق قلمداد کند. ما از آن ها می توانیم به عنوان نمودهائی که واقعیت داشته اند ودارنده مواردی برای مطالعه وبررسی فراهم کنیم، اما هرگز ازیاد نمی بریم که فرموده های فیلسوفانه واندرزهای عقیم کننده ایشان، همانا به سببی وبه علتی گفته وبازگو وتبلیغ می شود وبرماست که آگاهانه با آن ها برخورد داشته باشیم؛ وحق ماست که حق آزاد آموختن رابرای خود منظور داشته باشیم تا بتوانیم واقعیات وحقایق مربوط به زمان ومکان خود وجهان خود را باز بشناسیم؛ ودرپرتو این شناسائی، روش خود را درهنر انتخاب ودنبال کنیم. حال بگذار مورچه ای که خود

درآب افتاده و شیون می‌کند «دنیا را آب برد!»، به وامصیبتای بی‌ثمر خود ادامه دهد تا به گرداب افتد، تا «من» بداند که با صدور فرضیه‌هایی که صرفاً مبانی شخصی و خودبینانه دارند، مداوم و تعمیم پذیر نخواهند بود؛ و بداند که با به درد آمدن سراو، سرعالمی به درد نیامده است، چه که هیچ گاه هیچ «من» ی محور زندگانی نبوده است؛ که «فرد» همواره جزئی بوده و هست که در هر لحظه و هر زمان می‌تواند درجه‌تی تغییر کند و رنگی به خود بپذیرد؛ و برای توجیه خود جهانی رانادیده و یا جهل انگارد. اما واقعیت این است که آنچه تعیین کننده است، «من» و خواسته‌های شخصی «من» نیست. این «من خواهی» و «خود محوری» تقریباً نحوه نگرش ادیبان و هنرمندانی است که از طبقه بالای خودشان به طرف مردم سرک کشیده‌اند و دستی تکان داده‌اند و لبخندی التفات فرموده‌اند؛ و نمونه‌هایی از آن‌ها هنوز هم به عنوان هنرمند و ادیب وجود دارند و یا انبوه ریش و سیبیل خود نشسته‌اند و در محور «شکم و زیر شکم» آدم دست پایین ایرانی چیز می‌نویسند؛ و به طوری در این بازگو کردن نجاست های ذهنی خود مصرند که آدم حس می‌کند این جور آدم‌ها راجع به مغز و روح و اراده و بازوی انسان هیچ چیز نمی‌دانند. هم این‌ها به مردم طبقات و قشرهای پایین طوری نگاه می‌کنند که تواز همه آدم، فقط به عمل دفع او نگاه کنی و عمل استثنائی استثناء. و این برای من که یکی از آدم‌های این خاک هستم، اهانت آمیز و منزجر کننده است. مردم دیگر ما هم بی‌شک این اهانت را حس می‌کنند و زیر لب می‌گویند: ای ادیب! در قلب ما، مهر هم وجود دارد، عشق هم وجود دارد، خشم های نهفته هم وجود دارد؛ و در چشم های ما خطوط گنگ دوست داشتن هم خوانده می‌شود؛ اما تو، ای نویسنده «مجلل» چه طور به خودت حق می‌دهی که فقط از فضولاتمان بگوئی و اگر از ما می‌گوئی، ما را نیز تا حد فضولاتمان پایین بیاوری؟!

در دنبال موضوع، بهتر است حرف رابه «فرم» بکشانیم. «فرم» قصه - بخصوص با شکل و معنایی که در ذهن بسیاری کسان دارد - هنوز «معنایی» مانده است. ممکن است آدم در - بالفرض - یک کتاب دوست صفحه‌ای همینگوی چیزهایی پیدا کند که در صورت شستشو، تصفیه، و تعویض رنگ، قابل انطباق با قصه ایرانی باشد و به شکلی در یک جای قصه جا بگیرد؛ اما این، به هیچ طریق نمی‌تواند - و حتماً نباید دلیل وابستگی فرم غربی با صرف و حرف خاص ایرانی - که سرچشمه‌اش زندگی خاص ایرانی است - شمرده شود و عذر بدتر از گناه توسل به چنین فرمی را - با بهانه بی‌باری فرم و قصه در این ملک - «موجه» جلوه دهد.

نویسنده‌ای که می‌خواهد با فرم فرنگی، قصه‌ای ایرانی «صادر» کند، قبل از هرچیز به وسیله آن فرم، «مهار» می‌شود و چون حرفش نمی‌تواند در آن قالب بگنجد، «هدف»، لامحاله تغییر می‌کند و «فضای» خاص قالب، نویسنده را با مسائلی بی‌رنگ و غیرخودی و کاملاً قراردادی، در محدوده‌ای سخت بسته و دست و پا گیر، به بند می‌کشد و قصه لاجرم - درین گیرودار - از شکل ایرانیش، لااقل، فاصله می‌گیرد و رنگ و بوئی - فی الواقع - «هیچ جایی» پیدا می‌کند. «معنا»ی ایرانی در «قالب» فرنگی غیرقابل بیان است؛ همچنان که محتوی غزل در فرم حماسه.

برای سنجش ارزش قصه ایرانی، معیار ایرانی لازم است. ممکن است قصه‌ای با فرم و ساختمان ایرانی، و متعلق به این حال و هوا، خیلی زیبا، دقیق، و سنجیده نباشد؛ اما - فراموش نکنیم - به هر تقدیر «ایرانی» است! وقتی قصه ایرانی را باید و معیار غربی بخوانند بخوانند، بسنجند، و نقدکنند، معلوم است که «ناقص» جلوه می‌کند.

بین دوست من، فرم که یک عنصر پابرجا، اختصاصی و دائمی یک داستان نیست. فرم یک «آرایش» است برای هراتر هنری، به منظور این که آن را شکل‌تر و دلپذیرتر کند. و این فرم هرگاهی و برای هراتری، شکل خاص خودش را خواهد داشت. «فرم» کلیشه نیست که بشود از یکیش - مثلاً - دو میلیون عکس چاپ زد. فرم - به طور مطلق - معیار یک اثر هنری هم نمی‌تواند باشد، مگر به طور سریع و گذرا، نه عمیق و مداوم. فرم، در نظر من، آخرین جلدی است که به تن مار می‌ماند. و می‌دانیم که مارهای گوناگونی وجود دارند با جلدهای گوناگون. برای فرم، بیش از حد خودش نباید اصل و نسب قائل شد؛ چون که فرم، در تحلیل آخر، «نمود» است، نه «بود».

اما این که - به قول شما - «قصه» ایرانی را باید با معیار و فرم ایرانی سنجید، به نظر من، «کار را از دیگری شروع کردن» است. یک جور تعیین تکلیف است برای خواننده. ترس از نقص بینش خوداست. عدم اعتماد به نفس است. مثل وقتی است که در گفتگو بایک یا چند فرد، تو بخواهی مفهومی را به طرفت منتقل کنی، اما بر اثر ضعف دانش و ناداری کلمات لازم به این کار موفق نشوی و آن وقت گناه را به گردن آن‌ها بیندازی که چرا نمی‌فهمند توجه می‌گویی، حال این که وقتی تو می‌خواهی مفهومی را منتقل کنی، آن‌ها فقط باید گوش بدهند و این وظیفه توست که بتوانی و تسلط داشته باشی که آنچه را در ذهن داری به بیان دربیآوری. خوب، با این وصف، چه طور می‌توان از خواننده‌ای - که

دارای امکاناتی است که در سال از پنجاه نویسنده مختلف که از پنجاه ملیت و زبان مختلف برخاسته‌اند، می‌تواند کتاب بخواند - توقع داشت که «قصه ایرانی» بخواند؟ آیا این یک جور گدائی کردن ضمنی نیست؟ خیر. باید گفت نویسنده ایرانی خوب است اثرش چنان ارزشی را دارا باشد که از معیار و برآیند عمومی چیزی کم نیاورد. و این کار محال نیست، اگرچه سهل الوصول هم نیست. به این معنا که هرگاه یک اثر ادبی، به نیاز و اراده یک هنرمند بجای ایرانی، با درونمایه ایرانی و با اتکاء به پشتوانه ادبیات دنیائی خلق شود، می‌تواند اثری باشد که احتمالاً پا را از همه معیارهای موجود فراتر بگذارد و شاید - به جای خود - معیار تازه‌ای قرار بگیرد. پس، آن گاه، خود اثر است که حکم می‌کند آن را با معیار تازه‌ای بخوانند. اما این فرق می‌کند با تکدی «فرم» از ادبیات غربی، آن طور که ما لباس خود را به فرم آن‌ها به تن می‌کنیم. فرم هر اثر هنری درست، براننده درونمایه خود همان اثر است، و اگر آن را به پیکره دیگری بیوشانی، در حکم این است که یک ژاندارم افغانی برای این که نشان بدهد که ارتقاء پیدا کرده، جامه‌ای به شکل جامه پادشاه حبشه به تن کند. این، خود به خود، یک جور فریب همگانی خواهد بود. هم برای نویسنده، هم برای اثر، و هم برای خواننده. اما اگر ما بتوانیم از نگاه کردن به قد و بالای فرنگی‌ها و از به به گفتن‌های نیندیشیده فارغ شویم، و فرصت این را پیدا کنیم که به خود زندگی خودمان فکر کنیم، «در نهایت تعجب!» متوجه خواهیم شد که خود ما هم زندگی داریم، و زندگی ما هم چگونگی‌های خاص خودش را دارد، و این چگونگی‌ها، ظرافت‌ها و چم و خم هائی هم دارد که می‌توانند امکانات و افری باشند برای آثار هنری بسیاری که بی‌نیاز خواهند بود از شکل‌های بیگانه، به صورت قراردادی. نویسنده ایرانی برحق، نمی‌نویسد که «مثل» فلان نویسنده امریکایی نوشته باشد، نویسنده ایرانی، در ناگزیری زیستی خود می‌نویسد. می‌نویسد چون زنده است و زندگی او شکل و معنای خاص دارد، و حقیقتی ترش این که: می‌نویسد، چون نمی‌تواند ننویسد.

درد و خشم و عشق ملی ما هرگاه بخواهد وارد زمینه‌ای از هنرها بشود - اگر هنرمندش فرصت «خود» بودن را پیدا کرده باشد - خواه و ناخواه شکل ویژه خود را پیدا می‌کند. اما اگر قرار بر این گذاشته شده باشد که نویسنده‌ای - مثلاً - نوشتن را از همینگوی آغاز کند، و بازگوکننده‌ی «تکرار» باشد باید در موجودیت هنری او شک کرد. بدیهی است که آدم، بخصوص در کسوت هنرمند، می‌تواند از همه چیز، همه کس، و همه جا چیز

بیاموزد. اما این بدان معنی نیست که جوانی اگر به خواندن آثار «همینگوی» و شیوه کار او علاقه مند است، در آخر، به جای این که به معرفت و ادراکی تازه از هنر برسد، به سرقت و گدائی فرم دست بزند و به حالت همان ژاندارمی دچار شود که گفتیم. اگر آدمی تنها از زاویه فرم به هنر نگاه کند، تقریباً معلوم است که در ذهنش تنها یک مشت «حرف» می چرخد، و نه تنها این حرف ها کاریش نمی کند بلکه او از نشخوار این حرف ها تغذیه می کند؛ و همیشه حاضراست حرف تحویل بدهد. حال آنکه در نظر من آن چیزی که در داستان بیان می شود و درونمایه آن است - این طور که رایج شده - «حرف» نیست. من این را دون شأن یک نویسنده می دانم که بگوید: «حرفی دارم و می خواهم در قصه ام بیاورم.» نویسنده - نه به عنوان مقاله نویس و منتقد، بلکه به عنوان آفریننده - حرفی ندارد که بخواهد بزند. «رنج» ی دارد که واگویی می کند، عشقی دارد که می سراید، خشمی دارد که می خروشد، نیروئی نهفته دارد که از مهاربطن خود می خواهد رهاش کند؛ و بر فراز همه این ها، اندیشه ای دارد که بیان می کند. حرف و کلمه، برای هنرمند، ابزار و وسیله است، نه علت و غرض. این «حرفی برای زدن داشتن ها» همیشه در نظر من متداعی مغزهای سبک و جلف بوده است که مدام یک مشت کلمه بی بار تویشان دور می زند. هنرمند ایرانی هرگاه معنا و روح واقعی زندگی، وجود، و رنج خودش را - حتی به طور نسبی - به خود پذیرفته باشد، و روزی بخواهد خودش و رنجش را، ناگزیر، به وسیله کلمات بیان کند، بگو در غمش نباشد و بداند که آنچه در قلب و ذهن خود دارد، خواه و ناخواه شکل خود را پیدا می کند و جاری می شود. بگو ابداً در غمش نباشد!

نطفه ای را تصور کن که وقتی بسته شد، حرکت می کند، رشد می کند، تبدیل می شود، و سرانجام زاده می شود؛ و این نطفه، خواه و ناخواه، پس از طی مراحل طبیعی خود، و تولد، شکلی خواهد داشت. آن مردی که به بستر همسرش می خزد، پیشاپیش که طرح چشم و ابروی کودکش را نمی ریزد. در آن لحظه، تنها نیاز حاکم است و نفس فعال و متحرک «بودن» و «شدن»، و حاصلش کودکی است با شکل خاص خود، شکلی مناسب باطن خود، چه که پوست از گوشت و گوشت از استخوان جدا نیست، و کامل ترین شکل ها از تناسب و هماهنگی بودن این ترکیب نمود می یابند.

ولی اگر از فرم - به صورت رایج - به عنوان یک مقوله مجرد و انتخاب شونده صحبت به میان آید، بگویم که: هنرمند، پیش از آن که کار هنری را به صورت اداری

و حساب شده آغاز کند، میل به آن کار درکنه وجودش آغاز شده است. به طریق اولی، یک اثر هنری، پیشاپیش، از طریق برخوردهای هنرمند با محیط و شرایط اجتماعی خودش، و با جهان خودش، در نهاد او به صورت نطفه درمی‌آید و او را به واکنش و می‌دارد. به این ترتیب، کسی که پیش از نوشتن داستان، سراغ از فرمش بگیرد، باید به کشف تازه‌ای از چگونگی پیدایش اثر هنری دست یافته باشد که در نظر من بیگانه و ناشناخته است. من بر این منظوم که: بگذار «من» و موجودیت پیرامون من به برخورد منجر شود، و از این برخورد، جواهری حاصل شود، پس بروید، آن گاه حرکت و سیر کنید، در باد و آفتاب و آب بپرورید؛ و در آخرین مراحل «رس» و از پس شوریدگی‌ها و افت و خیزهای بسیار، خویشتن «خود» را به همت و راهنمایی «من» آرام و متین، دریابد.

همین است، عدم صداقت و عدم اعتقاد و آگاهی نسبت به مسئله نویسنده «جهان - وطن» ی جوان، پیش از آن که کار در درونش آغاز شود، غم «تحویل» کار را می‌خورد. به همین دلیل است که در «ثرنو» جوهر و کشش، سادگی، شیرینی و بی‌پیرایگی زبان - که بالفرض در بسیاری از داستان‌های هدایت و همسلاش، یا در بعضی حکایت واره‌های کلاسیک به تمامی مشهود بود - از دست رفته و این آرتیست بازی‌های نوپدید و این بامبول - بدعت‌های بدوی قهقهه انگیز در نقطه گذاری‌های محیرالعقول و جمله بندی‌های مرموز و غیر ملموس با فعل و لافعل بی‌دم و سر، جایش را پر کرده است: وازه گرانی‌های شعبده بازانه‌ای که نه در جهت تبلور اندیشه داستان و «عمق» نگری، که در قصد و راه خسته کردن، سرگرداندن، و سرگرمی است، به دور از وجه شئون همه مهارت - آگاهی‌های هنری: پیوستگی، بار انفجاری و قدرت کشش «کار» مثلاً.

- آن کس که اساس کارش را بر حسابگری و ترس از دیگران می‌گذارد، اعتماد به نفس و صمیمیت لازم را در کار خود پیدا نکرده است؛ و چنین کسی نمی‌تواند ما را در کار خود باخود یار کند. این آدم تنها به عنوان «قرارداد» ی که با چشم و نظر دیگران بسته، دارد می‌نویسد. حال آن که هنرمند ناگزیر، پایه کارش را بر ترس از دیگران و حسابگری بازاری بنا نمی‌کند. چنین هنرمندی، حتی قدرت و خودداری این را می‌تواند داشته باشد که تا آخر عمرش دور از بازار و دور از نظر دلالان مطبوعاتی بماند، و در عوض به کاری که می‌کند عمق و جلای بیشتری بدهد، چرا که یکی از خصلت‌های برجسته هنرمند، بی‌نیازی اوست.

همین عدم آگاهی و ناشناسی محیط و مردم - و «خود» لاجرم - وسیله می‌شود که «نویسنده»

جوان» حتی با تفاهم اندکی نسبت به ادبیات فرنگ، نه متأثر، که مقلد الکن خوانده‌های حقیر خود باشد.

- این خاصیت مقلدی و چشم به دهن دیگران داشتن، شاید مربوط به این باشد که ما، به عنوان ایرانی، در همه شئون حیات، تحقیر شده‌ایم: از زبان پدر، تانگاه معلم، تا لباس‌های رسمی‌ئی که از جلو چشم‌های کوچکمان رژه می‌رفته‌اند، تادیدن یک دوچرخه و نفهمیدن رمز آن، تا مشکل صف در دکان نانوائی، تا هیبت هیئت چکمه پوش‌های خودی و غریبه و ناتوانی در نفیس آزاد کشیدن، تادیدن ساختمان‌های بلند و سرخم آوردن در مقابل قدرت فلان آرشیتکت آلمانی و امریکائی... و موج هجوم آورنده بیگانه که همه نموده‌های فرهنگی ما را با پیش از خود ما قطع کرده، آنچه را که بوده درهم مالانده است و گم کرده، و فرهنگ سودخوار خود را به جای دایه مهربان‌تر از مادر، جازده و برمانحیل کرده است، به حدی که هنوز ما گیج و سرگردان مانده‌ایم و در انتخاب خود و کار خود دچار تردیدی گشوده هستیم. یعنی که هنوز نتوانسته‌ایم آنچه را که به ما هجوم آورده هضم و تحلیل کنیم و هنوز در تلاش و دست و پا زدن میان آنچه هستیم که پیرامونمان را فرا گرفته است؛ زیرا به هرسو که نگاه می‌کنیم، هر پدیده‌ای، مستقیم یا غیرمستقیم به وسیله همان فرهنگ و همان روش به ما معرفی می‌شود. حتی متون قدیمی ما از طریق موزه برلین، بریتانیا، و وین به ما معرفی می‌شود. آن‌ها - غریبه‌ها - برای سنجش ارزش‌های ما معیار برقرار کرده‌اند، طریقه نگاه کردن و تشخیص دادن را - آن‌طور که سود خود را حفظ کنند - به ما پیشنهاد و تحمیل کرده‌اند؛ خود را در مقام و موقع ارباب اراده و عمل جاداده و بر آنچه که باید صحنه گذاشته‌اند؛ و دیگر این که اعتماد ما رانسبت به خود و نسبت به مردم خود درهم فرو ریخته‌اند؛ و این بی‌اعتمادی را با دستگاه‌های تبلیغاتی خود بسط و گسترش داده‌اند، دستگاه‌ها و منابع سخن پراکنی خود ما را - همه چیز دیگرمان - در اختیار خود گرفته‌اند، و با زبان خودمان، ما را از خود تهی کرده‌اند، ما را غیرمستقیم واداشته‌اند که مثل آن‌ها بپوشیم، مثل آن‌ها راه برویم، مثل آن‌ها سر میز بنشینیم و مثل آن‌ها - حتی لبخند بزنیم، چرا که آن‌ها همیشه خود را نمونه برتری‌های بشری قلمداد کرده‌اند. تحمیل، همه چیزشان را به ما تحمیل کرده‌اند: ما هستیم صاحب همه چیز. بشنوید از ما، یاد بگیرید از ما، پند بگیرید از ما، تن بدهید به ما، و بخیرید از ما. و ما تا برویم ماهیت وجودی‌شان را در جامعه بشناسیم و آن را در وجدان خود هضم کنیم، آن‌ها تبدیل به غول عظیم‌تری شده‌اند.

هم از این روست که شناسائی خود و محیط‌زیستی خود، هر چند دردناک و گاه تباه‌کننده باشد، از ضروریات زندگی اجتماعی آدم و - بخصوص - هنرمند ایرانی است. باید همه این پشم و پوست و پوشال‌ها را یک سو بزنیم تا شاید جوهر خود را در زیر این خروارها به چشم ببینیم؛ و باید بدانیم که تا به این جوهر - به «خود» - دست نیابیم، حتی به راستی لبخندی حقیقی نخواهیم توانست زد. ما، در هنر، به **ملیت** خود و درک آن و باز نمایاندنش بسیار محتاجیم؛ و تا به این «رمز» پی نبریم، هیچ اثر متین و مؤثری نخواهیم توانست پرداخت؛ اگرچه تمام فوت و فن‌های تکنیک‌های هنری را از بر باشیم. این است که ما ابتدا باید از راه این آشنائی، پی ببریم که چه چیزهایی را از ما ربوده‌اند، چه چیزهایی را جانشین‌شان کرده‌اند، چه چیزهایی را مسخ کرده‌اند و به جان ما انداخته‌اند؛ کجا‌های کار می‌لنگد و کجا‌هایش به راهست. آنگاه برویم و خودمان را رو به راه و درست کنیم، و نیز، خوب است بدانیم که هر گاه ما بتوانیم ایرانی بنویسیم، افغانی، تایلندی، آنگولائی، آرژانتینی، برزیلی و یونانی هم نوشته‌ایم، زیرا ما در عصری زندگی می‌کنیم که دیگر باطن ملت‌ها با پرده قلمکارها، معماری مساجد و متروپولیس‌ها شناخته نمی‌شوند - این جور شناسائی کردن‌ها از یک ملت، فرمالیستی و کلیشه‌ای است - بلکه، در این عصر، ملت‌ها و حدود و وابستگی و مشابهتشان به هم، از طریق موقعیت‌های اقتصادی و سیاسی‌شان و تاریخ جاریشان و نحوه نان خوردنشان و فرهنگی که در میانشان جریان دارد، مشخص می‌شود.

با وجودی که امروزه روز برخورد و تماس هنرمند زمان ما با مسائل به شکل تازه‌تر و جدی‌تری است، اما این بهره‌گیری، تنها به علت حفظ رسالت و اصالت ایرانی در قصه، که حتی به جهت لمس بی‌واسطه و مستقیم خصوصیات، درخشندگی‌ها، و رمز و رازهای کهنه سال حس و ادراک و معرفت خاص مشرق زمینی - که کاملاً منطبق با فرهنگ، زندگی، و ذهنیت آدم کمتر دونده و بیشتر اندیشنده ایرانی است - حداقل، امکانی برای جستجوی فرم و زبانی اصیل و غریب‌گانه به دست خواهد داد.

- تقریباً واقفیم به این که توده مردم ایران، در تمام طول تاریخ، زیر تاخت و تازهای مکرر قدرتمندان خارجی و داخلی، تانفسی مانده به آخر، سرکوب شده‌است؛ و خواه و ناخواه، در جریان این کشمکش‌ها، بسیاری از داشته‌هایش تاراج شده و به جایش چیزهایی قرار گرفته که از آن جمله زبان و فرهنگ یکی از پرنمودترین این دادوستد اجباری

بوده است. واز میان مردم - و شاید درست تر این باشد که بگوییم از گوشه و کنار کشور - افرادی در زمینه‌های مختلف علم و هنر و عرفان برخاسته بوده‌اند و بشخصه و یابه صورت جمعی محدود، نقبی به سوی نور کشیده. اما همچنان که معلوم است، این روزنه‌ها کمتر در دیدگاه مردم قرار گرفته بوده است؛ به این معنا که درچنان شرایط تاریخی اکثریت ملت امکانی برای دستیابی به مقولاتی که ورای زندگی معمولی قلمداد شده پیدانمی‌کرده‌است. زیرا، تاحدودی که خبرش هست، دراکثر عصرهای گذشته - بدترازحال - هنروادب و علم حتی عرفان، محدود و درانحصار عده معدودی بوده است از امیران و شیخان و اربابان؛ و همین امر، لابد، ادیب و هنرمند را دور نگاه می‌داشته از گرایش و توجه کردن به امکانات فرهنگی توده (مگر درموارد استثنائی). اما امروز، این توده عظیم، بنابه ضرورت‌هائی، دارد وارد جریان های فعال زندگی و جامعه‌اش می‌شود و درنتیجه دارد اراده‌ای تعیین‌کننده پیدا می‌کند؛ پس زنده بودن خودش را اعلام می‌کند، حقوق پای مال شده خودش را خواهان است، و به همین مناسبت از ادبیات هم نثر خودش، زبان خود و موقع خودش را می‌طلبد و - وجود این واقعیت انکار ناپذیر است - هنرمند زمانه را ناگزیر از تأمل و اندیشه نپذیرفتن می‌کند. و این تأمل و تردید، خود نقطه عطفی است درتاریخ هنروادب معاصرما. نقطه‌ای که هنرمند و کارش درآن شکل می‌گیرند. نقطه تأمل و تردید که آغاز حرکتی را نوید می‌دهد.

تکیه نویسندگان جوان این محدوده - اما - بجز این ها، بر روی فرم های تحمیلی اعظم صاحب کرسی یا سبک و روال‌های به اصطلاح متحول وارداتی است.

- شاید. اما من هرگز و به هیچ صورتی نمی‌توانم این فرم های ربنده شده باب روز را قبول کنم. آن چیزی که می‌توانیم بگوییم این است: چیزی که ما خواهیم، اثر «تعمیم پذیر» و خواننده «عام» است، بی‌آنکه تن به ابتذال و «پیش پا افتادگی» هنری بدهیم. زیرا هنر، درعین روانی و صداقت، می‌تواند به اوج هنری برسد. (خوب است توضیح بدهم که ماحق نداریم «عام» را همدریف «مبتذل و پیش پا افتاده» عنوان کنیم. چون چنین نیست) و کار اگر این چنین ساده باشد، فراز داشته باشد، و غنی باشد، هیچ کس - چه روشنفکر، چه کارگر، و چه دهقان زاده - نمی‌تواند از زیر صداقتش، وازگیر ضرورتش در برود.

درهمین سرزمین، و در زندگی و محیطی که ما این‌گونه بی‌اعتبار از کنارش می‌گذریم، آنچنان مسائلی وجود دارد، آنچنان زندگی‌های دست نخورده‌ای وجود دارد که

هنوز توی هیچ کتابی نیامده. من فکر می‌کنم اگر مسئله ادبیات هم، مثل موضوع معادن سرب و نفت و زغال سنگ و مس و نقره - مثلاً - می‌بود، کشورهای غربی تا به حال هزاران کارشناس و مستشار و غیره برای کشف و صدورش به این جا سرازیر کرده بودند - همان طور که در قلمرو سینما، به جهت سودی که به همراه دارد، این کار را خواهند کرد - اما بیشتر دوستان ما - این طور که ملاحظه می‌شود - با این که از درون آنچه هست عبور می‌کنند، لیکن تا پوسته خودشان را بیشتر نمی‌بینند، و «ورای خود» همیشه برایشان ندیدنی و دست نیافتنی است. پاره‌ای از این ها، هنوز زحمت اندیشیدن به این مطلب را به خود نداده‌اند که هنر یک پدیده عام و ناپسته است، و این کتابی که از چاپخانه بیرون می‌آید، احتمال دارد تا آخرین نقطه جزیره خارک هم برود، و در آن جا هم ممکن است زیر سایه اسکله، خواننده - فرصت خواندن یک سرگذشت کوتاه را داشته باشد، و این کتاب هم ممکن است به دستش بیفتد، اما آخر او باید خودش را، مردم خودش را، درجائی از این کتاب ببیند یا نه؟ آیا نمی‌توان فکر کرد که این جور نویسنده، در بطن خود، هنوز منکر موجودیت زنده مردم خودش است؟ و آیا به همین علت نیست که این جور نویسنده، نثرهای بیگانه و نامأنوسی را در ادبیات جاری باب کرده که فقط خواننده «ویژه» ای دارد؟ و غافل است از این که «تحدید» در زمینه هنر، و در مورد خواننده - بخصوص - مقید کردن خود به حداقل امکانات وسیع هنری است؟ زیرا یکی از مشخص ترین جنبه‌های یک اثر ارزنده هنری، تعمیم پذیری و وحد و مرز شناسی آن است. فکر نمی‌کنی که چنین نوشته‌ای، بیشتر از پنجاه سال، مثلاً - تازمانی که جامعه ما متحول شود و شکل دیگری به خودش بگیرد - دوام نیاورد؟!

من خفت و ابتذال را پیشنهاد نکردم. منظور از ادبیات مردمی و همگانی، ادبیات خاصی نیست که بشود در یک دایره معین حبسش کرد. به طور خلاصه، منظور من از چنین ادبیاتی آن است که همه امور تأثیرگذار و تعیین کننده مربوط به هستی پیرامون ما را دربرگیرد. و این چنین ادبیاتی، البته محصور نمی‌شود به بلندکردن چند پرسوناژ عامی در داستان، یا چند پرسوناژ عامی «ادبیات» به وجود نمی‌آید. اما، در همین جهت، مانباید خیال کنیم که پیچیدگی و مغلق گویی دلیل بر تبحر و دانش و بینش هنرمنداست، و جزاین، مترادف با عامی‌گری. هنر، با معیارهای زیستی امروزه، در زمان خودش و به سهم خودش، باید بار زندگی عصر خود را به دوش بکشد. هیچ پدیده ویژه هنری نمی‌تواند «امروز» را

ندیده بگیرد و قدم را از امروز نگذشته، روی شانه پسین فردا بگذارد. وبه یاد داشته باشیم که اگر کسی فقط فکر و ذکرش متوجه به وجود آوردن اثر «جاویدان» مجزا از روابط امروزی باشد، هرگز چیز پایداری به وجود نخواهد آورد، چون فکر به وجود آوردن چنین اثری او را درکنام خود محبوس خواهد کرد. اما اگر اثری در زمان خودش و در ناگزیری رابطه‌ای واقعی به وجود آمده باشد، خواه و ناخواه، در زمان‌های بعد نیز - گیرم تا سطح تاریخ عصر خود - جایی خواهد داشت؛ چراکه چنین اثری لااقل به تاریخ پیدایش خود وفادار مانده و درونمایه یک زمان، و شرایط خاص آن زمان را در بطن خود حمل کرده و برای آیندگان به ارمغان آورده است - و مگر نه این که: تاریخ واقعی هر ملت، ادبیات آن ملت است؟

یک مقدار عدم شناخت موقع و شرایط خاص اجتماعی، زندگی نکردن یا سطحی زندگی کردن و خود بینی‌های خاص «جوان - روشنفکر»انه، چه بسا این هرج و مرج را به وجود آورده است. نویسنده‌ای که توی جریان زندگی، و در حال تماس دائمی با زندگی باشد، خواه و ناخواه، ذهنیتی محکم و شکل گرفته پیدا خواهد کرد. این شکل گرفتگی و اصالت، بخصوص در آثار بعضی معاصرین که در دوره‌ای خاص از تاریخ، با محیطی پرتحرک و جنبش، برخورد و تماس حاد داشته بوده‌اند، کاملاً مشهود است. حال آنکه نویسندگان جوان، نویسندگی را از پشت میز کافه‌ها، و در برخوردهای عاشقانه - روشنفکرانه آغاز می‌کنند و همه آگاهی‌های حاصل از تجربه و تماسشان، به همین زمینه‌های غیراصل محدود می‌شود. طبیعی است که نویسنده جوانی با این حس و ادراک، مقلد خواننده‌های خودش باشد.

- اجازه بده برایت بگویم که درین ده - دوازده ساله اخیر به جهت گرفتگی‌های هنر در زمینه‌های اجتماعی ما وجود داشته و دارد، موضوع هنر تا حد زیادی باب شده و توی دهان‌ها افتاده و در نتیجه بازاری شده است. و هنر در معیار عام خود وسیله‌ای شده است برای نمایش دادن خود و ابراز وجود کردن. و ناگزیر، جریان‌های اصیل و ضروری هنر در زیر این انبوه نمادهای بی‌باطن هنری، خفیف و آرام، و گاهی ناپیدا مانده است. و هنر نیز - به طور عام - مثل اکثر پدیده‌های دیگر، با چهره‌ای مسخ شده به مردم معرفی شده است. هرکس از هرجا رانده شد، به هنرپناه آورد و هر چیزی را که سرهم کرد به عنوان اثر هنری تحویل داد، و چون حاصل خود این کردار، هرج و مرج بود، آن چند تا آدم جاافتاده‌ای هم که بودند و هستند، حس کردند فعلاً باید کلاه خود را قرص نگاه دارند که

بادنبرد، و همین کار را هم کردند. و این هرج و مرج هنوز هم ادامه دارد، ولی نمونه‌هایی - خوشبختانه - در زمینه‌های مختلف - مقاله، شعر، نمایشنامه و داستان - شکفته شده‌اند که وجودشان خود به خود معیاری ایجاد کرده، و این معیار دارد موجب می‌شود که اقل درقشرهای پیشرفته اندیشمند جایی برای ابراز وجود کلاشان هنری باقی نماند و آنان، اجباراً، کالای خود را به بازار دیگری عرضه کنند.

گمان نمی‌کنم که درست باشد - به قول تو - جوان صاحب استعداد و با ذوق و علاقه‌ای را که - گیرم به خاطر همین عدم امکان حرف زدن در جهات دیگر زندگیش - به جنبه‌های گوناگون «هنر» رو کرده، مقصر بدانیم. او نیز - دست کم - حق «زندگی کردن» دارد!

- بله، حق «زندگی کردن» دارد، چون زندگی کردن یک امر طبیعی است، و اتفاقاً اولین و طبیعی‌ترین عمل یک جوان، زندگی کردن است. اما حق «زندگی را برای دیگران توجیه یا تفسیر کردن» ندارد. چون در هنر تأثیرات انسان از دایره فردیت درمی‌گذرد و جنبه‌ی عام می‌پذیرد؛ یعنی هنرمند، به طور باطنی و غریزی، اراده می‌کند آنچه را که می‌اندیشد بادیگران در میان بگذارد. پس حد هنر را نباید تا حد «وسیله» زندگی کردن فرد فرود آورد، اگرچه همواره هنر از زندگی برآمده و به منظور تجلی و اعتلای زندگی به کار برده شده است.

این که ما هر از گاه، ناظر سقوط یکی دو - به اصطلاح - «هنرمند» هستیم، از این روست که این‌ها تنها به داشتن «ذوق و احساس» بس کرده‌اند، و پذیرفته‌اند که به این اتکاء می‌توان به آفرینش هنری دست یافت، حال آنکه معیارهای هنری در این زمان، به ما می‌آموزد که در «نویسنده» نه تنها به عنوان هنرمند، که به دیده «شناسنده» ای اندیشمند باید نگرست، و نویسنده، برای باز گفتن و شناساندن «موجود» و احیاناً برای پیشنهاد «موجودیتی» کامل تر، تا مرحله فیلسوف، در شناختن تلاش می‌کند؛ حال آنکه برخی دوستان ما، حتی تجربیات شخصی خودشان را هم در شکل صادقانه و هنرمندانه‌اش با ما در میان نمی‌گذارند؛ زیرا که، به علت شتاب درنامجویی و کامجویی، فرصت صادق بودن نیافته‌اند. اینان، در زمینه آموزش هم، تنگ حوصلگی خود را به تصور نبوغ ذاتی خود توجیه می‌کنند، و چون تصور آن‌ها از «خود» با واقعیت موجود در زندگی و هنر نمی‌خواند، گرفتار در میان گروه‌های روحی خود و فریب‌ها و بی‌رحمی‌های محیط، آرمان‌های خود را گم شده می‌بینند و همچنان که می‌بینیم - ساده و آرام - در این سو و آن

سو محو می‌شوند.

البته این حق برای هر آدم و هر هنرمندی «محفوظ» است که حقارت و سقوط خود را بپذیرد، ولی این حق به او داده نشده است که دیگران را تحقیر کند و بخواهد که سقوط خود را به دیگران تحمیل کند. هنرمند، اگر پذیرفت که حقیر است و اگر پذیرفت که تلف شده است و دیگر ادامه دادن برایش غیرممکن است، زیباترین کلام و خلاصه ترین اثرش این خواهد بود که خودش را از میان ببرد؛ با درک این واقعیت که «او» همه زندگی نیست: جزئی است صورت یافته اما همواره در معرض نابودی، در زندگی.

فراموش نکنیم که همه مواد هنری این کسان، تنها و تنها، «حرف و واژه» است. اما، آخر ادبیات که فقط حرف و حرف و وراجی نیست. گفتیم که کلمه، وسیله ادبیات است، نه همه ادبیات. ادبیات، بخصوص در مواضع مربوط به واقعیت «بودن» و «آدم»، می‌تواند بیان‌کننده روح تاریخ، کار، اندیشه، و روابط آدمی، چگونگی وضع و حال انسان در موقع معینی از تاریخ؛ و آینه تمام نمای نمونه‌های بشری در طبقات و قشرها و موقعیت‌های مختلف جامعه باشد. ادبیات می‌تواند روح و وجدان آدمی را دچار دگرگونی سازد، دگرگونی از مرحله‌ای به مرحله‌ای والا تر. ادبیات - به‌طور عام، هنر - جریان زنده، دائمی، و باطنی حیات آدمی، و نبض فعال و تپنده زندگی است که هیچ‌گاه قرار نمی‌گیرد. اما، چنین هنری، همواره پاره‌هائی از جان و وجود هنرمند را با خود همراه دارد؛ همان‌طور که - به‌طور نمونه - پاره‌هائی از هستی داستایوسکی در «ابله» جاودانه شده‌اند و پاره‌هائی دیگر در «راسکولینکوف» و پاره‌هائی دیگر در «نیوتیچکا» و پاره‌هائی در «کارامازوف‌ها» ...

هنر، پیش از این که هرچیز دیگری باشد، هنراست؛ و به عنوان یک «رکن» در سراسر تاریخ، اعتبار خاص خود، حیطه کار و کیفیت خود، جا و مقام خود، و موجودیت و حیات خود را دارد و کم و بیش به استقلال خود متکی بوده و همواره با مظاهر دیگر هستی پیوند داشته است. اما این پیوند هیچ وقت به مثابه فداکردن کیفیت خویش، استقلال خویش، و ریشه و بنیاد خویش در یک نهاد دیگر اجتماعی نبوده است. هنر نیز، مواد خود را از زمینه‌های گوناگون جامعه‌ای که در آن زاده شده به دست آورده است، اما خود هیچ وقت به این موارد، یا یکی از این مواد، تبدیل نشده است؛ یعنی مسخ نشده است؛ حیثیت خود را همیشه حفظ کرده، و در عین حال به دیگر ضروریات هم پرداخته

است. از هر آشخوری خود را سیراب کرده است؛ اما به ندرت فریب شمایل خود را خورده و در آب فرو افتاده و غرق شده است. همواره هوشیارانه ره پیموده است؛ و حتی در ایامی که مستقیماً به خدمت قدرت ها درآمده، کوشیده است تا پنهان از نظرها، تا آنجا که می‌شده، حیثیت خود را حفظ کند. بنابراین، مستحیل شدن هنر در نهاد اجتماعی دیگر برابری با استحاله یافتن هنر به همان نهاد. خود را بی‌پروا به دست دیگری سپردن، همواره خطر این را دربردارد که تورا به چیزی شبیه به خود تبدیل کند. اما هرگاه هنر به شیوه‌ای هوشیارانه بتواند از زمینه‌های دیگر اجتماعی بهره بگیرد، بدیهی است که بارورتر خواهد بود، بی‌آنکه تماماً خود را به باج دهی سپرده باشد. خلاصه کنم: «رهاشدن فشارها و نیروهای باطنی آدمی، و تبلور یافتن این نیروها، نیروهایی که بنیاد مادی دارند.» این است در نظر من، هنر.

مرحله اول، نجات یافتن خود هنرمند است از دست نیروهایی که گاه حتی اهریمنانه بر جان او فشار می‌آورند. نویسنده - در مقام هنرمند - برای خروج و جریان دادن به این نیروها، و بیان حالت های ناشناخته خود، کلمات را به یاری می‌گیرد. بنابراین، می‌خواهد به تراکم فشارهای باطنی خود نظم بدهد؛ می‌خواهد حالات درونی خود را معنی کند؛ و می‌خواهد از درون خود نقبی به بیرون از خود بزند. پای معنی که به میان می‌آید، شعاع درونیات هنرمند، راه به خارج از او می‌گشایند و صورت می‌بندند و وارد مرحله‌ای از شعور می‌شوند که بیرون از او، و عام است. پس اگر آگاهی‌ئی از جانب نویسنده بر روی اثرش صورت می‌گیرد، در این مرحله است؛ مرحله‌ای که اثر او - به عنوان یک موجود تولد یافته - پیش روی اوست، و چون صورت بیرونی یافته است؛ یک محصول عینی اجتماعی است؛ و چون قرار است این محصول اجتماعی طبیعتاً به درون جامعه پای نهد، پس می‌باید در آخرین مرحله هوشیارانه بر آن نظارت شود؛ و فقط در این مرحله - پس از آفرینش - است که نویسنده روی کار خود نظارت آگاهانه دارد. بنابراین، هرگاه کسی در مقام هنرمند، پیش از آفرینش، دم از شعور حسابگرانه بزند، از همان لحظه بازی را باخته است، چون او دارد سُرنا را از تماش باد می‌کند؛ یعنی آخرین مرحله را، در اولین پله قرار داده است؛ یعنی از هسته شروع نکرده که به لعاب بیرونی برسد؛ بلکه از لعاب بیرونی شروع کرده و در سطح لعاب هم حرکت می‌کند؛ و این چنین هنرمندی، خود نوعی فرمالیست است. و به یاد داشته باشیم که هنرمند، اگرچه از جامعه شناسی

نیز همچون روانشناسی و روابط پولی و سیاست، چیزهائی سرش می شود، اما عالم اجتماع نیست بلکه او کاشف لحظه های باطنی ست، لحظه های که - بدون شک - بنیادی مادی دارند. و هنرمند، فقط درپرتو دریافت های باطنی جلوه گوناگون هستی است که هنرمند است. جزاین اگر بود، شاید نام دیگری باید بر او گذاشته می شد.

پس، گریز پاره ای افراد از حیطه جوشان و گرداب عمیق هنر، به صورت هائی که زود قابل دست یافتن است، منجمله به شکل های گذرای سیاسی - «فرمالیسم سیاسی» - جوری شانه خالی کردن از زیر بار مسئولیت است. امروزه هر هنرمندی را که می بینیم یا صرفاً به کار فرم و تقلید دل مشغول داشته است و یا درحال وهوای سیاست دارد پرواز می کند، که این هردو، به یک فاصله، درجهت مخالف هم از مرکز ثقل - یعنی هنر ویژه و ریشه دار - دورند، و هر دو از زیر بار سنگین و جانکاه هنر شانه خالی کرده اند. کم می بینم کسانی را که توانسته باشند این دو عنصر واقعی، یعنی فرم و نظرگاه سیاسی خود را، در قلب اثر هنری، هر کدام را در جای خود، جای بدهند.

دسته بندی کردن آثار هنری به «اجتماعی» و «غیر اجتماعی» خود به این تفرقه و نفاق هنری دامن زده است و منجر به این شده که هریک از این دو قطب، بیشتر از پیش درجهت شکل پذیری خود بکوشند و هریک برای خود مکتبی بتراشند و غلم و کتل و دارودسته ای راه بیاندازند، و هر قطبی، به سهم خود، دریکی از پاک ترین مظاهر زندگی انسان - یعنی هنر - قلب و یکجانبگی ایجاد کنند.

بی شبهه هنر، پس از این که صورت پذیرفت و به درون جامعه پای گذاشت، یک پدیده عام حاصل اندیشه قلمداد می شود؛ و نیز بی شبهه این پدیده هنری از فرم نیز برخوردار خواهد بود. اما الزاماً هیچ یک از این دو خاصیت، به خودی خود، ماهیت اثر هنری نیستند، نه فرم به تنهایی، و نه بار سیاسی اثر، بلکه اگر بخواهیم برای یک اثر هنری، شاخصی قائل بشویم و ماهیتی بشناسیم، همانا این ماهیت، «تبلور نیروهای باطنی هنرمند» است که کیفیت اثرش را تعیین کرده است، و درک این کیفیت نیز با محاسبه و متر قابل اندازه گیری نیست. بنابراین وابستگی مستقیم دارد به کیفیت روانی هنر پذیر. هم ازین رابطه است که چگونگی ها و چندگونگی های معنوی و هنری و انسانی بروز داده می شوند؛ و نیز به همین علت است که در این رابطه - رابطه هنر و هنر پذیر - برخورد مداوم و حرکت مدام جریان می یابد.

برهمه آنچه گفتم، این را نیز بیفزایم که: هنرمند، از سرناتوانی‌ها و حقارت‌های جان خویش نیست که در هنر دل به یک قطب فکری و آرمانی پیشرفته می‌بازد، بلکه به علت درک ضرورت - و فقط به همین علت درک صادقانه ضرورت محیط خود - به انتخاب یک موضع آرمانی خاص دست می‌زند و خود را وقف بارور کردن ارزش‌های آن و ارزش بخشیدن به آن می‌کند، نه این که با برچسب یک ایدئولوژی خاص، گذرنامه‌ای بگیرد برای عبور دادن هر چه خزعلات به درون جامعه و مردم.

هنرمند مرفی چوب حراج به خود نمی‌زند بلکه خود را می‌بخشد؛ ایشار می‌کند، اما برده فکری و روحی و جیره‌خوار هیچ «شخص» یا «عنصر»ی نیست، بلکه درعین هوشیاری و سلامت به ضرورت‌های اجتماعی خود گردن می‌نهد. ضرورت را می‌پذیرد، چون آن را درک می‌کند. مقلد نیست. با دهن این و آن حرف نمی‌زند. قضاوت‌هایش نسنجیده، یک بعدی، و تعصب‌آمیز نیست. هنر و ادبیات پیشرو را در چهارچوب هتاک‌ی و کوته‌بینی حبس نمی‌کند. برای نفس «هنر» به عنوان یکی از ارزش‌های انسانی در تمام طول تاریخ حرمت قائل است، می‌کوشد تا آن را درک کند و به کار گیرد. از هنر با تنگ نظری سخن نمی‌گوید و به صرف چسباندن یک وصله اجتماعی به خود، به توطئه ارزش‌های هنری جامعه خود نمی‌پردازد. حرمت کار دیگران را نگاه می‌دارد و چنین نمی‌پندارد که دنیا را کرده‌اند توی یک کیسه، سرکیسه را بستند و داده‌اند به دست او. هنرمند پیشرو از رکود بیزارست، چون رکود با فلسفه اعتقادی او تضاد دارد. او همواره در کار تلاش و یافتن روزه‌های تازه‌ای در جهان درون خود است.

او هیچ گاه سطح اثری هنری خود را به سطح یک مقاله سیاسی نزدیک نمی‌کند، اما اگر به روشی سیاسی اعتقاد داشته باشد و توانائیش را هم دارا باشد، به نوشتن مقاله سیاسی هم در جنب کار خود مبادرت می‌ورزد. جامعه هم هیچ یک از این دو عمل او را به پای یکدیگر نمی‌گذارد. چون برای هر کدام ارزش خاصی قائل است. اما اگر کسانی هستند که باتنگ نظری از هنر مرفی دفاع می‌کنند و سطح آن را تا مدار بسته اندیشه خود نزول می‌دهند، بدانند که اینان دانسته و یا ندانسته با تکامل این جنبه از زندگی انسان خصومت می‌ورزند؛ و این ضد فلسفه و بینشی است که مدعی اعتقاد بدان هستند. زیرا پیشرفت صنعتی و اقتصادی و سیاسی انسان، پسرفت هنر را لزوماً به همراه نباید داشته باشد. و اگر هنرمند دل به فلسفه‌ای اجتماعی می‌دهد، الزاماً تن به نوکری فرد فرد کسانی که

مدعی چنان فلسفه‌ای هستند نداده است. او در پی آزادی‌ست. آزادی برای تلاش هرچه بیشتر در زمینه‌ی انتخابی هنر خود. آزادی برای فراهم آوردن خود، مواد کارومصالح خود. آزادی برای ایجاد ارزش. ارزشی که به مردم خود تعلق خواهدداشت، زیرا هرآنچه ارزش دراین جهان وجود دارد فرآورده‌ی دست و اندیشه‌ی ملت هاست، اگرچه هر حکومتی به مناسبت‌های گوناگون برچسب خود را بر آن بزند. مردم و جامعه، مادر ثروت‌های مادی و معنوی همان جامعه هستند.

در پایان، این را هم بگویم که هر پاچه ورمالیده‌ای حق ندارد با چسباندن وصله‌ی «هنر اجتماعی» به قول شما، این رشته‌ی هنری و فرهنگی را آسیب پذیرسازد. چون یک اثر با حیثیت هنری، همیشه نیروهائی نهفته، عواطفی گمشده، واندیشه‌هائی ناشناخته را درمابیدار می‌کند. واین چنین هنری نمی‌تواند کم عمق، گذرا، و سهل الوصول باشد. زیرا اثری ارزشمند و با حیثیت حاصل نمی‌شود، مگر در «عرق ریزان روح»^۱ هنرمند.

۱. گفته‌ی فاکتور.

نیمه‌های اول راه*

تقریباً از چه وقت شروع به قصه نویسی کردید؟ انگیزه‌هایتان در این رهگذر چه بوده است؟ - من از سال ۱۳۳۷ تقریباً شروع به نوشتن کردم، اما آنچه را که تا سال ۴۲ نوشته بودم، به استثنای یک داستان (ادب‌ار) سوزاندم. چون احساس کردم خواندن آنچه من در طول این چندسال نوشته‌ام برای دیگران بهره‌ای جز کشتن وقت نخواهد داشت. پیش از آن، یا در همان حدود زمانی داستان ته شب را در مجله آناهیتا چاپ کرده بودم. اما از سال ۴۲ به این سو تقریباً برایم یقین شد که باید داستان بنویسم. در مورد انگیزه‌هایی که باعث شدند به داستان نویسی روکنم، جواب دقیقی ندارم، چون در طول این مدت من به رشته‌هایی دیگر، از جمله تئاتر، روکردم. اما شاید حق داشته باشم و بتوانم از تئاتر، بعنوان یکی از رگه‌های عمده تأثیراتم - درمعنای گسترده و عام کلام - به عنوان کلی‌ترین انگیزه‌هایم در نوشتن نام ببرم.

در داستان‌های شما زندگی مردم این آب و خاک نفس می‌کشد. بدین ترتیب، آیا می‌توان شما را در مقوله «هنرمندان مسئول» آورد؟

- اگر به این لفظ هم تن ندهم، به نوع خود هستم. اما با این عبارت «مسئولیت هنرمند» چندان میانه‌خوشی ندارم. این جرجیس بازی‌ها متعلق به اخلاقیات طبقه متوسط جامعه است که من با آن پیوند باطنی ندارم. من هرگز با این تصوّر خودنمایانه که «مسئولم» پس «بنشینم و به خاطر رهائی» یا «نجات بشریت» بنویسم دست به این قلم نمی‌برم، من برای نوشتن تنها از تأثرات، برداشت‌ها و آگاهی نسبی خودم مایه می‌گیرم، نه از پیشداوری‌ئی که امروزه باب شده. (امروزه افراد اول طالب عناوینی مثل منجی،

رسول، مسئول و چیزهائی دراین ردیف هستند، تابعد سلانه سلانه و بزرگمنشانه دست به کاری ببرند.) اما اگر این فکر برای شما بوجود آمده که من به تعهد پای بندم، شاید به این علت باشد که می بینید بین آنچه من می نویسم با اکثریت مردم ربط و پیوندی وجود دارد، یعنی زبان مشترکی هست، سبب این نیست که من بایک توبره «مسئولیت» شروع به نوشتن کرده ام، بلکه سبب این است که تأثرات و خواست های من از زندگی با تأثرات و خواست های اکثریت مردم از زندگی، خویشاوندی و وجوه مشترکی دارد. پیوند همین جاست، نه ظهور جرجیسی تازه که من باشم. بنابراین موضوع قراردادی وبه نظر من خنده آور «مسئولیت» که تعبیری «باب روز» است نیز بیانگر طرز تفکرومنش خرده پا بورژواهایی است که درخود به چشم رسولانی قدرآشکار نشده می نگرند، برای من منتفی می شود ویرجای آن «ضرورت کار» می نشیند. یعنی به خود می گویم: اگر ضرورتی را به جان حس نمی کنی منویس. مقلدی در هنر ممنوع. «مسئولیت قراردادی» هم پیشکش همان ها که ازبلندا جای خود دراین ده ساله اخیر بابش کردند بنابراین، تنها درصورت درک و حس ضرورت و ناگزیری ازگردن نهادن به ضرورت است که هنرمند ضمن کارخود دچار حالت بسیار حقیرانه «حق به جانب» و «شهید نمائی» و «توقعات» بلند بالا نمی شود، و به آزادی چند دفتری که سیاه کرده، خودش را از دیگران طلبکار می داند. زیرا تابع ضرورت اقدام به آفرینش اثر هنری کرده، نه با مرور وتلقین یک جلد «کتاب قطور مسئولیت» وکسب خروارها توقع و طلب از دیگران.

پس می توانم بگویم، من از زمره جرجیسان ادبی ونیمه ادبی نی ام. نه هاله ای از نور به دور سردارم ونه کوله ای از ادعاهای کلان بردوش. من یک نفر از انبوه مردمانم که داستان می نویسم، ودر ناگزیری، نوشتن را انتخاب می کنم. یعنی: من هدف تأثرات بی امان جامعه وزندگانی هستم، هنرداستان نویسی هدف تأثرات وآگاهی نسبی من است وزندگانی وجامعه هدف تأثیرات هنر من. (اگر هنری باشد البته.) وبراستی اگرچنان من، بی نوشتن قرار می گرفت و بودن برانگیخته ام نمی ساخت، شاید هرگز نمی نوشتم. این است اگر می نویسم و داستان می نویسم، واین است اگر با داستان فکر می کنم و می خواهم با دخالت نسبی خود به این چنین که در من هست مایه و صورت درست تری بدهم. و این است که من به جای اینکه ذهنم را از واژه های کلی وقلنبه سلنبه مکرر بینازم، از خود می پرسم داستان چیست؟ و... ای بسا که بسیاری اوقات هراس برم

می‌دارد از اینکه مبادا بالاخره نفهمم داستان نویسی چیست؟ راستی داستان نویسی چیست؟

به نظر شما هنر وسیله‌ای است که باید در جهت نیازمردم به کار افتد برای ایجاد رابطه با مردم، و از این رو نباید صرفاً شکلی تجربی و انتزاعی - که گاه جز قلب زیبایی بیش نیست - داشته باشد؟ - برای اینکه اثری زندگی بیابد، لازم است امکان این را داشته باشد که از خودش به دیگری جریان یابد. بنابراین جریان موضوع «تجربید» را در هنر من نمی‌توانم بفهمم. باورش نمی‌کنم. دروغ است. تعجب می‌کنم وقتی این مطلب پیش می‌آید. مگر چیزی می‌تواند برای خودش باشد؟ یا مگر چیزی می‌تواند جدا از خودش. یک اثر هنری در آن واحد هم مستقل، هم مربوط است، و در هر حال در تماس با دیگران قرار می‌گیرد؛ حال یا دیگران در آن روشنائی می‌یابند یا نمی‌یابند، اما واقعیت این است که به هر حال مربوط است.

اما در این عرضه کردن گاه فقط قالب وزیائی آن مطرح بوده. داریم آثاری که «تأثیر» و «کشش محتوی» هیچ جایی در آن ندارد.

- من زیبایی و تأثیر را از هم تفکیک نمی‌کنم، تفکیک پذیر هم نیستند، بلکه این دو را مکمل یکدیگر می‌دانم. بنابراین من معتقد به هرچه زیباتر، غنی‌تر و استوارتر آفریدن هستم، در نتیجه تأثیر بخش‌تر بودن. (اگر بتوانم البته).

خوب حالا از نزدیک‌تر بپردازیم به قصه‌های شما، از تر این قصه‌ها گرفته با شخصیت هایش. اما قبل از آن بی‌مورد نیست، اگر ابتدا کمی راجع به نثر معاصر، که به هر حال نمونه‌های مشخصی از آن را در دست داریم، مثل نثر گلستان آل احمد، به آفین و ... و نقش و ارزش آن در ادبیات صحبت کنید؟

- من شیفته نثر به آذین و مسکوب هستم. می‌دانید، این گونه نثرها شجره نامه دارند. به قول ما پدر و مادر دارند. چه جوری بگویم، با اصل و نسب‌اند. یعنی من پشتوانه‌ای استوار در چنین نثرهایی می‌بینم. نثر به آذین و مسکوب از زمره کمیاب آثاری هستند که خواننده فارسی زبان امروزی رابه یاد بیان گذشته می‌اندازند. در واقع پلی هستند

که دیروزهای پراکنده را به امروز ربط می دهند. من پس از خواندن نثر ایشان دیگر با ناصر خسرو و عطار اصلاً احساس دوری نمی کنم. گوئی اینان فرزندان برحق هستند که پای درگذشته و روی و دست به آینده دارند. پیراهن و دستارشان در یاد شناور است. نثر آل احمد تند و معترض و برانگیزاننده است، شیرین است، اما باچنان نثری نمی شود رمان نوشت (ومن به عنوان داستان نویس دارم اینجا می گویم). نمی دانم چرا؟ به نظرم از این رو که راهی به عمق نمی برد، پیچیده و جاندار نیست. امکانات و ابعادش چندان وسیع نیستند. شاید به لحاظ نوع خطابی و مستقیمش باشد. شاید چون سریع و پرشتاب می تازد؟

از طرفی نثر آل احمد در عین ویژگی‌ش استعداد عادی شدن دارد. یعنی در عین مشکلی، ازوجهی - به ظاهر - ساده برخوردار است، و همین امکان می دهد که هرکسی (و نیز هرناکسی) بتواند از آن تقلید کند. همان طور که دیدیم و داریم می بینیم این نثر را، مجله نویس ها توانستند بگیرند و تبدیل به خوراک کنند. تهی مایگانی از این دست می باید خود را خیلی مدیون استاد بدانند، که با بیان تند و دلچسبش راهی، روزنی گشود تا آنان بتوانند به پرگوئی روزانه خود که تکیه بر تحمیق عمومی دارد، رنگ و جلالتی ببخشند، گرچه خوشبختانه دارد دست ها رومی شود، اما خوب چند صباحی بالاخره...

نثر ابراهیم گلستان هم زیباست، هم درست - درست نه به معنای لغوی، بلکه به منظور تراش و پیکره کلام. بی نام گلستان، از نثر امروز فارسی نمی توان سخن به میان آورد. به طور تخصصی می توان و باید از او آموخت. اما دریغاً... تن در این پیراهن نیست یا روراست تر، تنی که خواهانش منم، نیست. و در او، طبیعی تر همین. هرکسی کار خودش، بار خودش.

آدم های قصه شما، گاهی آدم را به یاد قهرمان های اشتین بک می اندازند، آن ها در پوسته ای از غم و مشکلات به ما معرفی می شوند، و بعد - در طول قصه - آن ها را می بینیم که برای راهیابی مدام در حال تقلا کردن و دست و پا زدن اند، اما سرانجام در انتهای قصه، با فاجعه ای عظیم تر از پیش رو به رو می گردند و غربت زده و تنها در بن بست زندگی محبوس می شوند، و این همان مسیری است که آدم های اشتین بک می پیمایند.

- راستش دلم می خواست قصه های من شما را به یاد محمود دولت آبادی می انداخت! اما به یقین می گویم (به جنون مخرب پایان عمر اشتین بک که جنبه آلوده ای

از سیاست دارد در اینجا کاری نداریم.) که اشتین بک از زمره داستان نویسانی است که فکر می‌کنم به آسانی نظیرشان یافت نخواهد شد. شاید نظر شما این باشد که موقعیت آدم‌های داستان‌های من شباهت به موقعیت داستان‌های آن مرد دارد. این پذیرفتنی است. زیرا تقریباً این آدم‌ها در شرایط اقتصادی مشترکی زندگانی می‌کنند. بنابراین، صرف نظر از ویژگی‌های بومی و سرزمینی بعید نیست که این شرایط مشابه، خلیقات مشابهی در آن‌ها به وجود آورده باشد و در نتیجه حرکت‌های مشابهی در آن‌ها دیده شود. می‌دانم که مردم مناطق گوناگون جهان در عمده‌ترین ویژگی‌های انسانی مشترک هستند. خشم و رنج و عشق و بیزاری و خواهش و دوستی و ... از این دست هرچه هست، همگانی است، اختصاصی نیست. منتها، هر مردمی به صورتی رنگ موقعیت خود را دارند و هر طبقه و قشری نیز.

مردهای قصه‌های شما، آن‌ها که مهره‌های اصلی هستند، عموماً دودسته‌اند، مثل صالح «باباسبحان» سلیمان «هجرت»، مختار «سفر»، ذوالفقار «لایه‌های بیابانی»، جدی، مغرور و بلند هستند، این دسته عموماً غرورشان مایه شکست است، اما دسته دوم شیبه مرحب نیز هستند که نمونه کامل شده‌اش قبر در «گاواربان» است. اینان سرترسی دارند بی آنکه از کوره بدر روند مثل یک آدم مبارز، قد علم می‌کنند. این طور به نظر می‌رسد که واقعیت موجود را تقریباً در صالح‌ها پیاده کرده‌اید، ولی آنچه نظراتان را گرفته قبر است. او آدم برگزیده اندیشه‌های شما نیست؟

- نمی‌دانم. شاید یکی از ایشان باشد، ولی اگر خصلت‌های مشابهی بین مردهای داستان نویس هست، علت این است که قهرمان‌های داستان، مثل فرزندان نویسنده هستند. از یک پدر و چند مادر. بنابراین بین این‌ها خصلت‌های مشترک و هم متناقض، از جهت اخلاق و روحیه، وجود دارد. موقعیتی هم که هر کدام از این قهرمان‌ها در آن قرار می‌گیرند، خیلی در طرز سلوکشان مؤثر است. در بعضی از این قهرمان‌ها - به عنوان فرزند - علاوه بر خصوصیات ارثی مقداری از خواست‌های پدر هم نهفته است. چون در هنر، به معنایی که من از آن در یاد دارم، امکان گنجاندن خواست و آرزو هم وجود دارد. البته ربط ضروری آرزو با موقعیت قهرمان یا داستان را قید می‌کنم. بنابراین در نظر من واقعیت تنها به معنای برگردان هر آنچه قابل رؤیت است، معنی نمی‌شود. زیرا در همین واقعیت، قسمت اعظم زندگی انسان با تخیلات و اندیشه‌ها و طرح و نقشه‌ها و آرزوها می‌گذرد و همه آنچه

امکان حضورش درخاطر باشد، واقعی شمرده می‌شود. رئالیسم مؤثرترین امکان در هنر است. این اشتباهی که بین «رئالیسم» با «واقعۀ نگاری» رخ داده در مورد «واقع بینی» با «واقعیت پذیری» تکرار شده است؛ حال آنکه «رئالیسم» با «واقعۀ نگاری» فرق می‌کند، همچنان که «واقع بینی» با «واقعیت پذیری» تفاوت دارد. پس «واقع بینی» نه یعنی «واقعیت پذیری»، «رئالیسم» نه یعنی «وقایع نگاری». باز می‌گوییم که در تحلیلی همه جانبه تفکرات ماهم واقعی هستند، و از جمله این تفکرات آرزوهای ما واقعی هستند. پس واقعیت در هنر، نه یعنی عینیت محض. فشرده سخن اینکه، داستان نویس تابع ضرورت است، و با توانائی نسبی خودش دنیا را بیان می‌کند و آرزوی خود را بر آن می‌افزاید یا می‌تواند بیفزاید.

در مورد اسدالله قصه «بند» چطور؟ او شخصیت بی‌شکلی دارد، چون مدام استثمار شده، آدمی است که در ۲۰ سالگی به بیجه دوازده‌ای می‌ماند، طبیعی است که باید آدم تروتنی هم باشد. این است که وقتی او کارگاه قالی بافی را به آتش می‌کشد، شهادت او - هر چند در حد عصیان است - برای آدم نامتظر است. این واکنش نیست که شما به او بخشیده‌اید؟

- آنکه می‌ترسد هولناک‌ترین ضربه را می‌زند. خطرنابودی خود، او را به چنین انتخاب مهبیی می‌کشاند. بردگان تحقیر شده‌ترین و نیرومندترین‌اند. شاید اسدالله از لحاظ قواره و شمایل ظاهری در نظری شکل می‌نماید، اما روان او؟

راستی ما از باطن پیچیده و پراز ناشناخته انسان تحقیر شده چه می‌دانیم؟ نه؛ انسان صرف نظر از شکل بندی ظاهریش در هیچ دوره‌ای از تاریخ، صرفاً انفعالی یا به عبارتی کنش پذیر نبوده است. حتی در دوره بردگی مطلق، یک برده ممکن بود که تمام زندگیش صورتی انفعالی و محکوم داشته باشد، اما انسانیت او انفعالی نبوده، عمده همین جاست. برده نیز همواره نسبت به آنچه بر او وارد می‌شود، واکنش‌هایی دارد، منتها گاه این واکنش‌ها صورت عینی پیدا می‌کند، گاه صورت گم، گاه به صورت دندان‌هایی خرخره‌ای را می‌جود (عَمَر را یک برده ایرانی کشت)، گاه به صورت نیروئی ذخیره به درون سرریز می‌کند. اسدالله هم که در صورت تازه‌ای از مناسبات اقتصادی بهره‌کشانه قرار گرفته، ممکن است ترسو باشد، خرد شده باشد، ولی همیشه انسانیت و امکان نوعی واکنش - در برابر آنچه بر او می‌گذرد - در او هست. واکنش اسدالله نشانه این است که

انسان نمی‌خواهد به خوارمایگی تن بدهد (حال چه بتواند چه نتواند، عمده آن ساخت درونی ست)، ساخت درونی انسان این است: نپذیرفتن خواری و تحقیر، گرچه ستیزش لحظه‌هایی بدل به التماس بشود. چه بسا که یک نفر، یک طبقه، سال‌ها به این خواری تحمیل شده تن بدهد - حتی ملتی ممکن است ظاهراً قرن‌ها به این تحقیر و خواری تن بدهد -، اما این خواست و پذیرش باطنی او نیست، پس سکوت نه یعنی رضا، خاموشی نه یعنی پذیرش.

ولی برای نخواستن باید واکنش نشان داد، مگر نه اینکه سکوت درقبال ظلم نوعی پذیرش است؟

- چرا، اما سکوتی که توأم با پذیرش باشد فرق می‌کند با سکوت نفی و انکار، و گفتم، سکوت نه یعنی رضا، پس در درون انسان چه می‌گذرد؟

«فرار» و «سفر» درقصه‌های شما جای خاصی دارند، آدم‌های شما همه از شرایطی خفقان‌آور درگیرند، اما آن سوی این گریز چیست؟ شما اگر به حرکت تازه ادامه دادن معتقدید، چطور همیشه این سفرها و گریزها را نوعی اندوه رقم می‌زنید؟ آیا این جبری نیست به سوی مرگ و نیستی؟ - نه فقط به سوی مرگ و نیستی. مرگ و نیستی - به معنای دگرگونی تازه - به هرحال درغایت هر راه منتظر است، اما شرایط داستان‌ها طوری است که سبب می‌شود، پاره‌ای از آدم‌ها از خود بپرسند چه باید کرد؟ و هرکدام به نتیجه و اعتقاد خاصی می‌رسند، اما همان‌طور که قبلاً توضیح دادم، هرکدام از آن‌ها بنا به موقعیت، توانایی و منش خود به واکنش خاصی می‌رسند. بنابراین عمل هرکدام تابع ضرورت موقعیت و منش و امکان و خوی و خصلت خودش است. یکی می‌ماند، یکی می‌رود. از طرفی در جایی هم تضمین نشده که همه واکنش‌ها به فرجامی خوشایند منتهی خواهد شد. با این همه واکنش ضروری است، اختیاری نیست: «دست خودم نبود. اگر نکشته بودم، کشته شده بودم.» این را شنیده‌ای؟

درست، اما این واکنش‌ها - درحد «فرار» و «سفر» - آیا همیشه باید جهتی منفی داشته باشد؟ - نه، منفی نیست، فرارهم صورتی از نپذیرفتن است، همچنان که خاموشی

ممکن است نوعی نپذیرفتن باشد. نسبت آگاهی هر شخصیت در نوع واکنش او مؤثر است.

بیانیم برسر مطلبی دیگر. شما با تصویرهای سریع و کوتاهی که از شهر به دست می‌دهید، انگار دنیائی را که دارد صنعتی می‌شود، یا به طرف صنعتی شدن خیز برداشته، به گونه‌ای نفی می‌کنید. البته بگویم نه مخالف با تولید بلکه مخالف با مصرف کننده صرف بودن، همان حرفی که آل احمد می‌زند، یعنی این جور استنباط می‌شود که شما هیچ گونه سود و سازندگی در این گونه صنعتی شدن که در شهر ریشه دوانده نمی‌بینید، این طور است؟

- من این گونه که شما برداشت کرده‌اید، به صنعت و صنعتی شدن نگاه نمی‌کنم. در واقع من متخصص صنایع و چگونگی آن نیستم، ولی در حد کارم که داستان‌نویسی است، من هرگز «منطقه» را در برابر «منطقه» نمی‌گذارم. موضوع را این جور می‌بینم که یک «منطقه» مصرف کننده و منطقه‌ای دیگر تولید کننده است. اگر اشاره شما به داستان سفر است، که آدم هایش در روابط خود با محیط در حال صنعتی شدن له می‌شوند، باید دید آن آدم‌ها دارای چه نوع روابط و مناسباتی با این صنعت که شما می‌گوئید هستند، یا به عبارتی چه جور نسبتی با وسائل تولید دارند.

خوب می‌آیم بر سرنقش زن در قصه‌های شما. زن در قصه‌های شما همیشه سرنوشت تلخی دارد. سرنوشتی تلخ تر از سرنوشت مرد قصه. زن‌های شما هیچگاه نمی‌توانند برپای خویش بایستند، آن‌ها همیشه وابسته به مردشان هستند. اگر مردشان را ازشان بگیریم، مثل یک دیوار فرو می‌ریزند؛ و این پیش از آنکه به زیربنای اقتصادی‌شان مربوط شود، به نیاز شدید عاطفی‌شان مربوط می‌شود. می‌خواستم ببینم شما کلاً زن را این طور می‌بینید یا این خصوصیت مربوط می‌شود به زنان روستائی ما؟ - زن‌های نوشته‌های من هم، زن‌های بعد از اسلام، در ایران هستند. زن‌هایی که وابستگی انفعالی اقتصادی به جامعه و حکومت مرد دارند که منتج از اختیارات شرعی و عرفی در مناسبات اجتماعی است امکان استقلال اقتصادی به آن‌ها نمی‌دهد، بخصوص در شهر. بنابراین، طبیعی است که تنها تکیه گاه زن، مردش باشد و اگر بیفتد، زیر پای زن خالی بشود. البته ممکن است یک زن - استثنائاً - از لحاظ فردی، وابستگی اقتصادی به مرد نداشته باشد، اما در جامعه چی؟ آیا زن به طور کلی در جامعه‌ای قرار دارد که وابستگی اقتصادی به مرد و نیاز حمایت از مرد نداشته باشد؟

منظورتان زن به طور کلی است یا فقط روستایی را در نظر دارید؟

- نه، زن را تا اینجا که نوشته‌ام، کلاً، وگرنه در محدوده روستا از جنبه‌هایی امکان آزادی بیشتری دارد. علت این است که زن در روستا یک رکن کار است. شروط شرعی در زن روستائی نتوانسته چنان محدودیتی به وجود بیاورد که در زن متعلق به طبقه متوسط وبالای شهر (اشاره‌ام) به این ده - بیست ساله اخیر نیست، که زنان متوسط وبالا از نوع آزادی‌های ناپایدار (یعنی محدود و خاص) برخوردارند. بیشتر منظور وجه تاریخی زن است.

بنابراین زن روستائی ما، در عین حال که مقید به اصول مذهبی و شرعی هست، اما هنگامی که به صحرا می‌رود، بال‌های چادرش را به دورگردن گره می‌زند و پا به پای مردکار می‌کند.

زن، چه در جامعه دهقانی و چه در جامعه چوپانی ما نقش عمده‌ای را دارد. زیرا مستقیماً درکار تولید سهم است. اگر بیل نمی‌زند - که می‌زند - تخم می‌باشد. اگر باگرگ پنجه در پنجه نمی‌شود - که می‌شود - شیر می‌دوشد و در ساختن تمام فرآورده‌های دامی دخالت عمده دارد. بر روی هم به پستو حبس کردن زن یعنی فلج کردن نیمی از اندام جامعه. تا پیش از دوره تازه - یعنی پیش از مشروطیت - به ندرت دیده می‌شد که در شهرها زنی درکنار مردکار بکند، یا در سطح پائین جامعه، حتی - جز کار منزل - کاری بکند. اما به روایتی در جنبش مشروطیت زنان برگزیده‌ای دوشادوش مردها، برضد استبداد جنگیدند. در روستا و ایلات - بخصوص ایلات نسبت به شهر - فرقی کلی هست بین بُرد کار زن چوپان تا - مثلاً - زن بازرگان.

زن ایلی درکار و در پیکار، همپای مرد است، گرچه در قوانین خانوادگی تحت تأثیر شرعیات باشد - که هست - اما زن بازرگان - نوعاً - مصرف کننده‌ای مغلوب بیش نیست.

آدم‌های قصه‌های شما همه به خاک و زمین چسبیده‌اند. این به دلیل وابستگی عاطفی شما

به زمین و روستاست یا جوری ایمان و اعتقاد به خاک است ؟

- من کشاورزی را خیلی دوست دارم. هم دروجه تولیدش وهم به لحاظ اینکه به

مناسبات و روابط جاری میان مردم روستا و به زندگی‌شان علاقه مندم. دیگری ممکن است

مزرعه‌ای را دوست داشته باشد تا یک کارت پستال رنگی از آن بگیرد، و دهقانی ممکن است به منظور آزمون زمین پنجه‌های زمختش را در خاک فروبرد و قسمتی از آن بردارد در کف دست بمالد، بویش کند و بپاشدش به خاک. از این به معنای نوعی اعتقاد مذهبی نمی‌توان یاد کرد، زیرا پنداری وارونه خواهد بود و نتیجه غلط از آب در خواهد آمد. نه، اولین انسان از این رو به کشاورزی نپرداخت که عاشق خاک بود.

شاید عشق به خاک بعداً پیدا شده باشد - همچنان که عشق به حیوانات بهره بخش - اما اول نیاز به اغذیه او را به زمین وابسته می‌کند، و این یکی از اکتشافات عجیب بشری می‌باید بوده باشد: کاشت و برداشت. ضرورت بودن، او را با بسیاری عناصر، از جمله خاک پیوند می‌زند، وابسته می‌کند، شیفته می‌کند تا آنجا که مظهري از آن در ذهن خود خلق می‌کند، البته، عشق مردم داستان‌های من هم به زمین از این قاعده بیرون نیست. این است که اگر از من هم پرسید، جواب می‌دهم که خاک و آب و باران و علف و نسیم و تندر را خیلی دوست می‌دارم.

شما به فولکلور درکارتان چقدر اهمیت می‌دهید؟

- همان قدر که برای یک داستان ضروری است. نه چندان که به صورت هدفی زینتی یا زیان‌شناسانه دربیاید.

منظورم صرفاً لغات محلی قصه‌ها نیست، تاکیدم بر شعرهای محلی کتاب است.

- این سرودهای بی‌نام را مردمی می‌خوانند که - شاید - بیش از یک هزار سال پیش به تدریج ساخته شده، و حالا من نمی‌توانم - به طور غیرتحقیقی - آن‌ها را تغییر بدهم، در بیشتر جاهای خراسان، دور افتاده و پرت، گفتگوی مردم و واژه‌هایی که به کار می‌گیرند حالتی شعرگونه دارد. شاید در شوشتر هم - مثلاً - این جور باشد. نمی‌دانم.

«سیدها» در قصه‌های شما جای خاصی دارند، شما از آن‌ها یک چهره مفت‌خور و بی‌آزار

تصویر می‌کنید، جای دادن آن‌ها در قصه به عمد است یا ...

- نه، به طبیعت. چون آن‌ها، غالباً، در کار دخالتی ندارند و مردم هم نسبت به آن‌ها بخشنده هستند. این است که عموماً سیمائی چنین دارند. البته داریم سیدهایی که

کاری کنند، ولی در هر کسی که دستی به کار نداشته باشد میلی به طلب کردن هست.

در مجموعه «لایه‌های یابانی» قصه «سایه‌های خسته» کاری است مجزا، که در روال کارهای شما نیست. این قصه حکم یک کار تجربی را برایتان داشته؟
- حرفش را ننیم، چون در چاپ جدید لایه‌های یابانی آن را حذف کرده‌ام، و در یک بررسی که آقای باقر مؤمنی از نوشته‌های من کرده، خیلی دقیق برآیم روشن شد که این قصه چقدر بیجا و ناقص است.

در چاپ جدید «گاواره بان» قصه به نحو تازه‌ای پایان می‌گیرد، گرچه تفاوت ظاهراً در یکی دو سطر آخر کتاب - بیشتر قصه را دگرگون و متناقض با چاپ اول کرده است، چرا؟
- اگر ممکن است این توضیح بماند برای بعد: «سر در کش ای حریف که هنگام گفت نیست».

اگر قرار باشد بانگاه تیزبین یک منتقد راستین به بررسی نقد آثار خویش پردازد، نتیجه این ارزشیابی چه خواهد بود؟ می‌توانید - احتمالاً - نقطه ضعف‌های آن را بنمایانید؟
- علاوه بر ضعف‌ها و عیب‌های ریز فراوان که معمولاً - به طور موجه - ندیده می‌گیرمشان و ناتوانانی‌هایم را یکجوری توجیه می‌کند، عیب داستان نویسی من جزئی از واقعیت، شکل بندی و بافت آن است. من از داستان کوتاه شروع کرده‌ام و دارم روبه رمان می‌روم، روبه پهناترین زمینه ادبیات. نقص عمده این راهپیمایی ضروری این است که پاره‌ای از داستان‌هایم ضمن اینکه از داستان کوتاه دور شده‌اند، هنوز به رمان نرسیده‌اند.
در این نقص - همانطور که گفتم - واقعیتی می‌بینم. من در هر پدیده‌ای قائل به سیر و حرکت هستم، حرکت آرام و تدریجی، آموزش عملی مداوم، و در نتیجه رشد طبیعی و سرانجام، بلوغ.

من در نیمه‌های اول راهم - راهی که پایانش نیست - و طبیعی است و باید که در کارم نقص‌هایی مشاهده بشود، چون هیچ پدیده‌ای ناگهانی رخ نمی‌کند و هنر هم، پس چرا از خودم انتظار کاری ناگهانی و کامل داشته باشم؟ من به تدریج رو به «درست شدن» می‌روم، با توجه به اینکه می‌دانم «درست‌تر» همیشه پیشاپیش می‌تازد. مثل سایه

آدمیزاد، وقتی که آفتاب از پشت بتابد. با توست، اما باتونیست. به سویش می‌روی اما فاصلهٔ تو با او همیشه محفوظ است. تا اینکه تو و او، هردو به شب برسید. به تمام شدن. اما تا به شب نرسیده‌ای «درخت آرزو همیشه از انسان بلند قامت‌تر است.» این گفتهٔ سیاوش کسرایی است.

اخیراً راجع به شما - مستقیم و غیرمستقیم (در یک هفته نامه به مناسبت انعکاس بریده‌هایی از سخنرانی شما در بابلسر) مطالبی نوشته شد، در این مورد حرفی دارید که بگویید؟
- ای خانم ... حوصله دارید یا وقت زیادی؟

تئاتر در محاق *

درباره نقش هنرمندان در پیوستن و وحدت بخشیدن به جنبش مردم ایران چه نظری دارید؟
- نقش هنرمندان در گذشته یا اکنون ؟ اگر منظورتان نقش هنرمندان در گذشته است که همچنان که خودتان هم در جریان بودید، هنرمندان کلاً به دو گروه تقسیم می شدند. گروهی که جذب قدرت شده بودند و گروهی که در مقابل قدرت قرار داشتند. گروه بینابین هم داشتیم که به نعل و به میخ می زدند. اما در گذشته، موضوع عمده پیش از وحدت، اعتراض و نپذیرفتن بود. البته این اعتراض، طبعاً به صورت جداگانه - هرکس به قدر همت خود - در زمینه های گوناگون و بیشتر در ادبیات و تئاتر صورت می گرفت. صورت جمعی این اعتراض (البته بعد از این که اعتراض در «فضای باز سیاسی» (۱) فرصت پیدا کرد) در باغ آلمان ها تجلی یافت. این را بگویم که من هنوز هم نظر خوشی به آن ندارم. چون آزادی چیزی بود که داده شده بود و من آزادی را چیزی می دانم که انسان به دستش بیاورد. به همین دلیل در آن شب ها شرکت نکردم. معتقد بودم که از آن هیاهو قراست بهره برداری سیاسی از طرف حکومت بشود. همین هم شد. چون در همان ایام، شاه به امریکا رفت و در آنجا گفت که در ایران آنقدر آزادی هست که دیوانه ها هم می توانند عقاید خود را فریاد بزنند ... بگذریم. شاید من آدم خوشبینی نیستم.

از آن تاریخ تا پیش از دگرگونی، هنرمندان (بیشتر نویسندگان و روزنامه نگاران) در کانون نویسندگان جمع شدند. از تضاد و اختلافات داخلی این کانون که بگذریم، آنجا مکانی بود که اعتراض به دور از شکل های هنری و بیشتر به صورت اجتماعی اش بروز یافت. این اعتراضات، موضوعاً ضد دیکتاتوری و آزادیخواهانه بود.
رشد عمومی اعتراض اجتماعی و سیاسی، صدای هنرمندان را هم در خود ادغام

کرد. از آن پس، هنرمندان تابع جریان، و همصدای حرکت جامعه و - تقریباً - بدون اینکه مهلت تفکر و داوری پیدا کنند، همان صدائی را از گلو برآوردند که کل جامعه فریاد می‌کرد. درواقع شعار یکی شد. و این شعار یگانه، به سبب اینکه ضد استبداد و ضد استعمار بود، دربرگیرنده بود. بنابراین، وحدت بود. وحدت شعار و وحدت عمل. اما در بخبوحه عمل، خود شعار تبدیل شد به مانعی برای بروز عقاید. مثلاً روزتاسوعا خودم شاهد بودم که عده‌ای داشتند اعلامیه‌ای را می‌خواندند. جمعیتی مزاحم آن عده شدند و گفتند «شعار ازجولو، شعار ازجولو». همان روزعکس بزرگ دکترمصدق، رهبر ملی، هم بود. اما - مثلاً - فردا که عاشورا بود، من دیگر عکس رهبر فقید را ندیدم.

درهرصورت، هنرمندان درگذشته، هم در «پیوستن» پاپیش گذاشتند و هم درحد توانائیشان در وحدت بخشیدن. یادم هست که هفته همستگی هم همه آقایان و خانم‌های هنرمند (بیشتر نویسنده) درمقوله وحدت حرف زدند. منتها عده قلیلی واز آن جمله من، سعی کردند توضیح و - اگر بشود گفت - تحلیلی از وحدت درشرایط طبقاتی جامعه ارائه بدهند. اما بلافاصله اعلامیه‌ای درآمد که این عده وازجمله من را مورد بهتان قرارمی‌داد.

کاری ندارم. بعداز «تطور»، وضع به طور دیگری شد. هنرمندان و نویسندگانی که رفتند تا عقاید خود را طی سخنرانی‌ها بیان کنند، مورد بی‌احترامی قرارگرفتند. این شروع عملی سلطه کلمه برعقیده در دوران جدید بود. قبل از «تطور» حتی باقر مومنی ضمن سخنرانی خود، مورد هتاک قرارگرفت و کمی بعد، به آذین. بعداز «تطور» تنکابنی، بااین همه، موضوع بحث همچنان وحدت بود و هست، و هنرمندان هم تلاش خود را دراین راه ادامه خواهند داد. منتها وصدالبته با حفظ عقاید خود.

گویا خود شما هم تجربه‌ای در زمینه ممانعت به هنگام سخنرانی داشته‌اید؟

- حقیقت این است که بله، هم ممانعت، هم مزاحمت. من را به یکی از دبیرستان‌های جوادیه برای سخنرانی دعوت کردند. قبول کردم که بروم. فرداش به من خبر دادند که: نیا.

موضوع برایم روشن بود. با وجوداین، علت را این طورگفتند که شورای معلمین و دانش آموزان به این نتیجه رسیده‌اند که نمی‌توانند جان شما را تأمین کنند و ممکن است چیزی پیش بیاید که خدای ناکرده... فردای آن روز، مجتمع آموزشی تهران نو (زینبیه)

دعوت داشتم که حرف بزنم.

قبلاً زمزمه‌ای شنیده بودم که ازطرف کمیته خواسته‌اند که متن سخنرانی را بخوانند. من پوزخند زده بودم. اما وقتی که به محل سخنرانی رفتم، جوانی ورزشکار و خوشرو را دیدم که پیش آمد و مؤدبانه من را کنار کشید و ضمن شرم حضورگفت که ازطرف کمیته امام آمده‌اند و می‌خواهند بدانند من درباره‌ی چی حرف می‌زنم و اگر ممکن است متن سخنرانی را به او بدهم که ببرد کمیته و ببینند.

من برایش توضیح دادم که این کار درستی نیست. اوگفت که مأمور است و معذور، و هیچ قصد بدی ندارد؛ وگفت که برای رفع هرگونه سوءتفاهم و به علت اعتراض دختر خانم هائی که انتظارات جلسه را به عهده داشته‌اند، هفت تیرش را به آن‌ها سپرده. من قدری برایش توضیح دادم که این کار، درست نیست و باعث تشنج می‌شود. به او گفتم، ببین، من الان می‌توانم بروم پشت میکروفن و بگویم به علت چنین مزاحمتی از انجام سخنرانی معذورم. و پرسیدم اگر چنین حرفی را بزنم، فکر می‌کنی چه خواهد شد؟ گفتم، مسلم است؛ شلوغ می‌شود. گفتم، پس برو به کمیته امام بگو فلانی گفت: من چنین کاری نمی‌کنم، چون نمی‌خواهم تشنج ایجاد بشود. به او گفتم، اتفاقاً موضوع حرف من از جنبه‌ای به انتقاد از تشنج غیرلازم مربوط می‌شود. برو و به کمیته بگو.

اما او، گویا اجازه نداشت که پیش از شنیدن سخنرانی برود. با حالتی محجوب گفت که اجازه بدهید من باشم. محض حفاظت شما. از او تشکر کردم و رفتم برای حرف زدن پشت میکروفن. ضمن سخنرانی و بعد از آن سؤال‌هایی می‌رسید که روی تکه‌های کوچک کاغذ نوشته شده بود.

اما سخنرانی تمام شده و نشده دو سه نفر، یک دخترخانم و دو آقا آمدند که سؤال‌هایشان را شفاهاً مطرح کنند. سؤال آن‌ها را جواب دادم. اما آن‌ها برادرها به نظر می‌رسید که پیشاپیش از من عصبانی هستند. به طوری که پشت میکروفن متشنج شده بودند و می‌لرزیدند و به جای طرح سؤال، بلند بلند فریاد می‌زدند. البته به نوبت. مأموری که از کمیته آمده بود، پیش آمد و من نگاهش کردم و دیدم که لبخند می‌زند و سرتکان می‌دهد.

خلاصه... نظم جلسه با اعتراض حاضران و برخاستن آن‌ها به هم خورد که من خواهش کردم بنشینند، و الحق که روی من را زمین نینداختند و نشستند. سومی هم آمد

وبه جای سؤال ازم شروع کرد به شعار دادن و فریاد کشیدن وبه کلمه «دموکراتیک» بدوبیراه گفتن. جلسه، باز با اعتراض اکثریت به هم خورد که بار دیگر باخواهش من کمی ترمیم شد. دراین میان، آقائی که عقاید مذهبی هم داشت پشت میکروفن رفت و برای آن اقلیتی که عصبانی شده بودند، توضیح داد که شما نسبت به فلانی (دولت آبادی) دچار پیش داوری شده‌اید و خشم شما معنا ومورد ندارد. خانم مسئول مجتمع آموزشی هم پیش آمد و درحالی که سعی می‌کرد من را بیرون ببرد، گفت که چون این وضع راپیش‌بینی می‌کرده، قبلاً به طور دوپهلو اعلام کرده که من مریض هستم و - احتمالاً - نخواهم آمد وگفت که همان وقت عده‌ای هم با اعتراض آنجا را ترک کرده‌اند.

باری... پس از پایان ناخوش جلسه به اتفاق همان جوان برومند بیرون آمدم. اما درکمال تعجب دیدم که جلوی در خروجی یک جوخه مسلح ایستاده است. القصه... این هم حکایت این.

خب، با وجود این مسائل اوضاع واحوال را به طور کلی، و تئاتر را به طور خاص - در زمان حاضر چگونه می‌بینید؟

- هنر به طور کلی متوقف نخواهد شد. البته می‌دانیم که هنر خلق الساعه نیست. بلکه به زمان وتأمل نیاز دارد. بنابراین، هنر به معنای اصیل آن، راه خود را درزمینه‌های هموار وناهموار خواهد پیمود. بخصوص درشعر وداستان ونقاشی که هنرمند فردا درآن می‌کوشد، موانع چندان تعیین کننده نیستند (البته این نظر شخصی ومبتنی بر تجربه شخصی است). اما تئاتر به لحاظ اینکه مجموعه‌ای است وبا حضور جمع امکان پذیر است، وضع دشوارتری دارد. براین دشواری، امکانات وضرورت امکانات راهم باید افزود، از قبیل سالن و غیره. این چیزی است که باید در شرایط جدید تجربه بشود. پیش‌بینی‌هایی می‌شود کرد، اما بهتر است باعین واقع مواجه بشویم.

آیا در شرایط حاضر نوعی پاکسازی در محیط‌های فرهنگی و هنری رالازم می‌دانید؟ اگر

این طور است برای این پاکسازی چه راه یا راه‌هایی را پیشنهاد می‌کنید؟

- اگر منظورتان از پاکسازی این است که اراده شود عده‌ای - مثلاً - تصفیه بشوند، واین کار تصنعاً صورت بگیرد، من نه ضرورتش را احساس می‌کنم ونه چنین حقی را

برای شخص یا مرجعی قائم که - مثلاً - به هنرمندی حکم کند توکار هنری انجام نده. اما اگر به این اعتقاد داشته باشیم که هنرمندان محصول شرایط و نظام اجتماعی - سیاسی هر جامعه هستند، در صورتی که شرایط یک جامعه عمیقاً دگرگون بشود، هنرمند مورد نظر شما، یا خود به خود منزوی می شود یا با شرایط تازه انطباق می یابد. اما اگر شرایط جامعه عمیقاً دگرگون نشود، بزودی همان هنرمند و هنرمندان مورد نظر شما با تغییر نقاب، در شکل تازه اش، همان راه گذشته خود را دنبال خواهند کرد. البته الزامی نیست که فقط همان چند چهره نقاب تازه بزنند، بلکه طبیعی تر آن خواهد بود که چهره های تازه تری دست به کار بشوند. عمده کیفیت عمل است، نه این یا آن چهره. پس، یا جامعه خود می تواند پاکسازی بکند یا نه. در واقع، این کار به صورت طبیعی اش فقط از عهده جامعه ساخته است و لا غیر. صورت مصنوعیش مورد نظر و قبول من نیست.

باتوجه به دگرگونی هایی که در زمینه های مختلف سیاسی و اجتماعی در کشورمان اتفاق افتاده یا می افتد، چه تغییرات بنیادی را در سازمان های هنری - خصوصاً تئاتری - احساس می کنید یا تغییراتی را لازم می دانید؟

- اولاً که نشانه های این دگرگونی ها، بعداً آشکار خواهد شد. البته نه چندان بعد. شاید خیلی هم زود. اما به هر حال، بعد. در مورد اینکه چه تغییرات بنیادی را احساس می کنم، باید بگویم تغییراتی احساس می کنم. اما این تغییرات جنبه کمی دارد تا کیفی. در واقع، جنبه رو بنایی. مثلاً تغییر آدم هایی در وجه اداری و تغییر مضمون در وجه هنری. این تغییر مضمون هم کیفی نخواهد بود، مگر رنگ تازه و حال و هوای تازه.

اما اینکه می پرسید من چه تغییراتی را لازم می دانم. باید بگویم که خواسته فرد هنگامی ضمانت اجرا می یابد که جامعه بخواهد و جامعه آن خواسته را تأیید کند. آنچه می توانم بگویم این است که من برای تئاتر آزادی و امکان رشد آرزو می کنم. به عنوان کسی که در زمینه نمایش تجربه هایی دارد، این تجربه ها را فقط می توانم در جهت آزادی به کار بگیرم. به این منظور، خواستار تئاتر غیروابسته هستم. یعنی تئاتر باید از دست دولت به دست ملت تغییر جادهد. چون دولت به ازای امکاناتی که برای تئاتر فراهم می کند، توقعاتی از تئاتر دارد که این مغایر با اصل آزادی هنر و فرهنگ است. بنابراین، در جهت استقلال و حرفه ای شدن هنر تئاتر باید کوشید.

اگر تشکل هنرمندان و کارکنان تئاتر در قالب یک سندیکا می‌تواند کاربردی سیاسی و اجتماعی داشته باشد، این کاربرد را چگونه می‌بینید؟

- همان طور که در یکی از جلسات مقدماتی سندیکا هم برای دوستان و همکاران گفتم، وجه بیرونی سندیکا برای بدست آوردن امکانات و برخورد با مسائل احتمالی سانسور و تضيیقات، جنبه سیاسی و اجتماعی بیشتری پیدا می‌کند. به عبارتی جنبه صریح‌تری پیدا می‌کند. کاربرد عمده سندیکا در این وجه آن، همانا در از میان برداشتن این تضيیقات احتمالی، آشکار می‌شود. درواقع، وجود تشکل صنفی ضرورت و ناگزیری جوامع امروز است. زیرامنافع فرد فرد یک صنف را، یک تشکیلات غیروابسته صنفی می‌تواند - اگر نه تضمین کند - مدافع باشد. این هم یکی از وجوه اجتماعی و احتمالاً سیاسی آن است. احتمالاً سیاسی، از آن جهت می‌گویم که درگذشته شاهد بودیم که ممانعت‌ها و دشواری‌های سیاسی برای هنرمندان آزاد هنر تئاتر ایجاد شد و یکی از کاربردهای سندیکا می‌تواند این باشد که - دست کم - به عنوان یک سؤال در برابر چنین اقدامات احتمالی قرار بگیرد.

به نظر تان در حکومت جمهوری اسلامی تئاتر چه نقش و جایگاهی خواهد داشت؟

- این بیشتر به محتوای جمهوری اسلامی مربوط خواهد شد. برای من هنوز روشن نیست. اما به هر کیفیت، جمهوری اسلامی، تئاتر خودش را هم خواهد داشت. البته اگر قرار باشد که معیارها و ضوابط کلاسیک و بنیادی اسلام نسبت به هنرها به طور اعم رعایت شود، شاید در بود و نبود تئاتر حرف پیش بیاید. اما با توجه به واقعیت شرایط ایران گمان نمی‌کنم بحث بود یا نبود تئاتر پیش بیاید. بنابراین، فرض می‌گیریم که تئاتر ادامه خواهد داشت. در این صورت ما از یک طیف تازه تئاتر برخوردار خواهیم بود و این طیف اسلامی و مذهبی تئاتر خواهد بود که قبلاً هم نمونه‌های جالبی از آن دیده‌ایم. چنین طیف و شکلی از تئاتر در وهله نخست کمکی به استغنای تئاتر خواهد بود، و من شخصاً به عنوان یکی از علاقمندان تئاتر از وجود آن استقبال خواهم کرد. اما جنبه محافظه کارانه این شکل تئاتر خواهد کوشید که در تعارض با شکل‌ها و شیوه‌های دیگر تئاتر قرار گیرد و با پشتوانه جناح‌های محافظه کار حکومت به اصطلاح تئاترهای نوع دیگر را از میدان

بدرکنند. دراین صورت که گمان نمی‌کنم اصلاً توفیقی پیدا کند، من هم درکنار جامعه
تثاتری ایران، از آزادی تثاتر دفاع خواهم کرد. البته امیدوارم دست درکاران و مسئولان
اجرائی از واقع بینی کافی برخوردار باشند.

چون بستنِ درِ تثاتر اگرچه چندان تحریک‌آمیز و خطرناک نخواهد بود، اما
سودمند هم نخواهد بود.

سندیکا و ما*

آقای دولت آبادی شما به عنوان رئیس هیئت مدیران سندیکای تئاتر که این مسئولیت را در طول دو دوره فعالیت سندیکاها، یعنی از آغاز حیات آن برعهده داشته‌اید، با توجه به تجربه‌ای که در این زمینه می‌توانید داشته باشید اساساً نقش و وظیفه سندیکای تئاتر را در جامعه ما چه می‌دانید. - این سندیکا که همه ما در جریان شکل‌گیریش بودیم در شرایط خاصی به وجود آمد. همه ما ضرورت وجود سندیکا را احساس کردیم. این که سندیکا در جامعه ما چه نقشی می‌تواند داشته باشد بسته به این است که از چه کیفیتی برخوردار باشد. این سندیکا به هر حال مقداری محدوده اساسنامه‌ای دارد. یعنی یک چهارچوب که در آن محدوده ما می‌توانیم عمل کنیم. ثبت قانونی سندیکا همان طور که در جریان آن بودید بیش از یک سال و نیم طول کشید. در نیمه دوم سال جاری بالاخره موفق شدیم که سندیکا را به ثبت برسانیم تا شکل قانونی به خود بگیرد. این که سندیکا چه کاری می‌تواند بکند، تنها به کیفیت درونی خود سندیکا بستگی دارد. اگر همه دست اندرکاران تئاتر در این سندیکا حضور فعال داشته باشند، طبعاً نظر و رأی همه آن‌ها می‌تواند در سندیکا اعمال شود و می‌توانند کارهایی حتی فراتر از چهارچوب اساسنامه (مثل تغییر آن) انجام دهند. در غیر این صورت اگر این انسجام درونی وجود نداشته باشد، شاید سندیکا به پاره‌ای از وظایف اساسنامه‌ای خود نیز نتواند برسد. اما این که چگونه می‌توانند همه در آن حضور داشته باشند و اگر حضور ندارند دلیل آن چیست، این مسئله‌ای است که برمی‌گردد به وضعیت تئاتر در ایران و گوناگونی گروه‌های تئاتر و بخش‌های مختلف تئاتر که هریک از منافع خاصی برخوردارند. البته بهتر است بگوئیم از زبان‌های خاصی برخوردارند که خود باعث یک مقدار اختلاف در سندیکا می‌شود. مثلاً عده‌ای هستند که خود را نیازمند

عضویت در سندیکا نمی‌داند. آن‌ها که به عنوان کارمند دولت کار می‌کنند به علت تمهیدشان می‌گویند: «دلیلی ندارد که مابه طرف این سندیکا برویم. به هر حال، این سندیکا یک نهاد ملی است و دولت هم البته خوب...» مسئولین دولتی در بخش فرهنگی نیز نظرخوبی نسبت به سندیکا ندارند. در همین جریان گرفتن سالن از دولت برای فستیوال تئاتر، این مسئله برای همه روشن شد، اگرچه برای من از قبل روشن بود. به هر حال، برگردیم به همان بحث که سندیکا چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ این در رابطه با قدرتی است که سندیکا می‌تواند داشته باشد و این قدرت سندیکا بستگی به قدرت اعضایش دارد. وقتی اعضا و کارکنان تئاتر در جامعه ما حالت متشتتی داشته باشند، این تشتت در سندیکا اثر مستقیم می‌گذارد. این یک طرف مسئله است، طرف دیگر این که ما تاجه حدودی توانسته‌ایم وظایفمان را انجام دهیم. و من به عنوان یکی از اعضاء هیئت دبیران تاجه حد توانسته‌ام این وظیفه را انجام دهم. این بحث دیگری است. تاحدودی توانسته‌ایم و تا حدودی نیز نتوانسته‌ایم، یک مقدار کار کرده‌ایم و یک مقداری هم می‌شود گفت که کم کاری بوده است، که هر کدام از این‌ها اگر لازم باشد می‌تواند مطرح شود.

مسئله‌ای که در رابطه با جذب دست اندرکاران تئاتر و حضور فعالشان در سندیکا مطرح کردید تنها یک طرف قضیه است، و مربوط می‌شد به تفاوت منافع بابه قول شما زبان‌هایی که در این زمینه متوجه گروه‌های مختلف است، و این را دلیل عدم جذب فعالان تئاتر در سندیکا می‌دانید. به نظر ما طرف دیگر این قضیه ناشی از سیاست خود سندیکا می‌تواند باشد. سندیکا براساس شیوه عملش و با سیاست‌هایی که در پیش می‌گیرد، می‌تواند نیروهای را به خود جذب کند و یا از خود براند. استنباط کلی این است که سندیکا تا امروز نقشی را که در جذب نیروهای تئاتری باید داشته باشد، نه تنها نداشته است، بلکه در جهت راندن آن‌ها عمل کرده است. این که می‌گوئیم تنها در رابطه با نیروهای تئاتری و دست اندرکاران تئاتر است. منظور آن وظایفی نیست که در حوزه برخوردش با مراجع رسمی حکومت و قدرت دارد. طبیعی است که مراجع رسمی شاید اساساً از هرتشکلی، بخصوص تشکلی‌های مستقل، زیاد خوششان نیاید. بویژه در اینجا که هنر مطرح است مسئله یک مقدار حساس تر می‌شود. اما خارج از این مسائل، آن وظایفی را که سندیکا در مقابل مسئولیت‌هایی که می‌تواند مستقلاً بدون وابستگی و کمک مراجع رسمی حکومت انجام دهد، به نظر می‌رسد که انجام نداده است و سیاستی که پیش گرفته است نتوانسته نیروهای دست اندرکار تئاتر را جذب کند.

- باید بگویم آن قسمتی که سندیکا از دست داده است متوجه بخش دولتی می‌شود، مثلاً در مجمع عمومی سال گذشته از کارکنان دولتی تئاتر تنها حدود شانزده نفر شرکت کردند، درحالی که ما می‌دانیم تعدادشان خیلی بیشتر است. آن‌ها حتی کاندیدا نیز معرفی نکردند. مثل اینکه این عده شانزده نفری هم تنها به میل خودشان آمده بودند. گویا نظر براین بوده است که هیچکدامشان به سندیکا نیایند. اما در عوض ما از بخش آزاد و حرفه‌ای - تجاری تئاتر اعضای زیادی را در این مدت جذب کرده‌ایم. فکر می‌کنم با اینکه دربخش دولتی هنرمندان خوبی قراردارند، اما دلیل عدم شرکتشان درعدم اشتراک منافع با سندیکا باشد. وضع این بخش بابخش گروه‌های آزاد تئاتر و همچنین اعضای گروه‌های حرفه‌ای - تجاری کاملاً فرق می‌کند.

بنابراین اگرکه هنرمندان بخش دولتی تئاتر کمتر به سندیکا آمده‌اند، درعوض از بخش آزاد و حرفه‌ای - تجاری تئاتر افراد جدیدی جذب سندیکا شده‌اند. نمی‌توانم بگویم که ما باید چه سیاست‌هایی اتخاذ می‌کردیم تا آن‌ها را از دست ندهیم. فکر می‌کنم هرسیاستی که اتخاذ می‌کردیم، بناچار آن‌ها را از دست می‌دادیم. آن‌ها از جایی حقوق می‌گیرند که می‌توان گفت نظر خوشی به سندیکای غیروابسته ندارد. باوجود این، ماسعی کردیم که ارتباطمان را با آن‌ها حفظ کنیم. ولی ضرب المثلی است که می‌گوید «عشق به زور، و مهر به چماق...» نمی‌شود.

مطمئن هستم که آن‌ها دیگر نخواهند آمد. مگر زمانی که منافعشان درآنجا به خطر بیفتند. من خیلی وقت است که به این نتیجه رسیده‌ام ودرجائی باید می‌گفتم: سندیکا ستون‌های اصلی‌اش را بخش عمده تئاتر، یعنی بخش آزاد و حرفه‌ای - تجاری باید تشکیل دهد. وبه این مسئولیت باید به دقت توجه داشت. به استثناء افرادی که درهمان بخش دولتی می‌خواهند استقلالشان را حفظ کنند و بر سر این مسئله درآنجا کشمکش نیز دارند، ما نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که افراد این بخش بیایند وعضو فعال سندیکا شوند. این یک واقعیت اجتماعی است و به سیاست سندیکا هم مربوط نمی‌شود. هرسیاستی که شما فکرکنید که ما درپیش بگیریم، آنان همان راهی را می‌روند که به آنان نشان داده شده است. این اصلاً دست ما نیست. با وجود این، انتقاداتی می‌تواند باشدکه ماحاضریم آن‌ها را گوش بدهیم. اما ازمین دوستان که شما می‌گوئید رانده شده‌اند و یارفته‌اند، هیچ چیز، نه کتبی و نه شفاهی، درتوجیه این عملشان به ما ارائه نشده

است.

بطور کلی این حرف درست است، اما اگر یادتان باشد هنگام تشکیل سندیکا تمامی هنرمندان بخش دولتی تاتر بودند. آن‌ها در انتخابات اول شرکت کردند، حتی تعدادی از آن‌ها در تدوین اساسنامه و تصویب آن حضور داشتند. البته بعدها نیامدند. شاید علش این باشد که چون حقوق بگیر هستند منافعتان در این است که عضو سندیکا نباشند. شاید احساس می‌کنند که چرا باید روزه شک‌دار بگیرند. زیرا وضعیت معیشتی و یا به قول خودشان وضعیت حرفه‌ای شان تاحدودی مشخص است. سندیکا اساساً نمی‌تواند کاری برای آن‌ها انجام دهد، حالا با هر سیاسی که احتمالاً داشته باشد، اگر چه در این مورد تردید دارم. اگر واقع بینانه برخورد کنیم، بخشی از این نارسائی‌ها نیز علش سیاست خود سندیکا می‌تواند باشد. چراچنین پرشور آمدند، فعال شرکت کردند و امروز دیگر نمی‌آیند یا به قولی سرخورده‌اند؟

- من مجبورم در اینجا به یک مسئله سیاسی اشاره کنم. بیشتر دوستان تئاتری ما در بخش دولتی که در اولین جلسات خیلی هم باشور و شوق شرکت می‌کردند تلقی درستی از انقلاب ایران نداشتند. آن‌ها وجوه دیگری در این انقلاب می‌دیدند. بنابراین به این ندا لبیک گفتند و آمدند و با اشتیاق آمدند. ولی بعدها این تصور آن‌ها که مبتنی برینش نبود، غلط از آب درآمد. آن‌ها دیدند که در وضعیتشان تغییر کیفی ایجاد نخواهد شد و می‌توانند که باز هم به همان طریقی که برخوردارند نباشد به کارشان ادامه دهند. وقتی به این نتیجه رسیدند، یعنی وضعیتشان دوباره تست شد، احساس کردند که دیگر با این سندیکا کاری ندارند و حتی با آن در تعارض هستند. این که آن‌ها در ابتدا آمدند، تنها علش این بود که آینده را نمی‌توانستند تصور کنند که چگونه است. و این که در مجمع عمومی دوم تعدادشان کم شد، می‌توان علش را در تثبیت وضعیت حرفه ایشان دانست. آن‌ها احساس کردند که دیگر به سندیکا نیازی ندارند. این مسئله صرفاً برمی‌گردد به منافع و موقعیت و این خود یک واقعیت اجتماعی است. اما در باره اینکه ما چه کاری می‌توانستیم بکنیم که نکردیم؟ ما نتوانستیم با اعضای خود ارتباط اجتماعی برقرار کنیم. ما نتوانستیم در ماه حتی یکی - دوبار با اعضای سندیکا در ارتباط اجتماعی قرار بگیریم. ما نتوانستیم درجائی جمع بشویم و با یکدیگر مشکلات و مسائل خود را مطرح نمائیم. این هم البته علت کاملاً مادی و اجتماعی دارد. ما شش ماه به دنبال این بودیم تایکی

دو اتفاق برای سندیکا گیر بیاوریم و بالاخره هم گیر آوردیم والان هم پیشاپیش کرایه سندیکا را از جیبمان می‌دهیم تا اگر حق عضویت‌ها را جمع کردیم جایش را پر کنیم. این دو اتفاق گنجایش این را ندارد که ما صد، صد و پنجاه نفر را دعوت کنیم که بیایند و یکدیگر را ببینیم. می‌دانید سالتی هم که ما نداریم. ما برای برگزاری فستیوال به مراجع دولتی مراجعه کردیم تا سالتی در اختیارمان بگذارند، نگذاشتند. پیغام دادیم که برای جلسات سندیکا این امکان را بدهند، ندادند. چند سالتی هم که در بخش حرفه‌ای - تجاری تاثیر هست مرتب گیر است و وقت حرفه‌ای آن‌ها را نمی‌توانیم بگیریم، مگر در صبح‌ها. راستش با توجه به تعرض‌های ناشناخته به مجامع در این یک سال گذشته، نخواستیم تاهنگامی که سندیکا به ثبت نرسیده درگیر این مسائل شویم. با وجود این، من همیشه دلم می‌خواهد که این اجتماعات برگزار شود. تنها علتش همین است، وگرنه مابه بقیه وظایفمان کم و بیش عمل کرده‌ایم. البته نمی‌توانم ادعا کنم که ما مطلقاً توانسته‌ایم همه کارهائی را که می‌بایست، انجام دهیم.

بهرتر است برگردیم به سوال اول. ما باید وظایف سندیکا را کاملاً بشناسیم تا بتوانیم علل واقعی این مشکلات را بررسی کنیم. وظایف سندیکا را هنوز مشخص نکرده‌ایم شاید با مشخص شدن این وظایف جواب خیلی از این مسائل روشن شود.

- تا آنجا که من به یاد دارم سندیکا یک وظیفه عمده دارد که مربوط می‌شود به امور صنفی. ابتدا باید خود را از لحاظ قانونی تثبیت کند که این کار را کرده است. و بعد بپردازد به مسائل رفاهی و بهداشتی اعضایش، که این کارها را هم بخصوص پس از تأسیس و تصویب آن شروع کرده است. در برخی از جاها به صورت غیررسمی توفیق‌هایی به دست آمد. در تئاترهای لاله زار بیشتر به امور افرادی رسیدگی کردیم که مشکلاتی از قبیل بیماری، فوت و یا اخراج از کار داشتند که ما مداخله کردیم و آن‌ها را حل و فصل کردیم. مسئله دیگر رسیدگی به وضعیت خانواده عضو متوفی بوده که تاحدی که توانسته‌ایم تلاش خود را کرده‌ایم که جزئیات آن وقت زیادی می‌گیرد.

این مسائلی را که می‌گوئید به نظر من مسائل فرعی و وظایف بسیار بدیهی سندیکا می‌تواند باشد. قبل از این که به وظایف سندیکا بپردازیم باید به هدف‌هایی که مشخصاً در اساسنامه سندیکا

درج شده است، توجه کنیم. این هدف‌ها از طریق وظایف سندیکا تحقق پیدا می‌کند. اگر هدف‌های سندیکا را مشخص کنیم و وظایف اساسی آن را در رابطه با این هدف‌ها در نظر بگیریم، آن وقت می‌توانیم ببینیم که سندیکا در این مدت چه حرکتی داشته است. مسائل بهداشتی کارکنان تئاتر یا وضعیت سالن‌ها و بیکاری و... این‌ها از وظایف بدیهی و فرعی سندیکاست. سندیکا مسائل اساسی تری دارد که باید به آن‌ها بیشتر توجه کرد و روی همین مسائل اساسی است که باید بحث را پیش برد. - من وظایف را دوبخش کردم. یکی وظایف صنفی و دیگری وظایف هنری. وظایف صنفی را می‌توان به عنوان وظایف زمینه نام برد و یا فرعی که البته می‌باید رویش فکر کنیم، چون آن را نمی‌فهمیم. اما یکی از وظایف هنری سندیکا که در اساسنامه قید و تصویب شده است، تعالی هنر تئاتر است. تحت این عنوان می‌توانیم وظایفی بشماریم و این که سندیکا می‌توانسته این کارها را بکند و نکرده است و یا چه کرده است. تعالی هنر تئاتر در دستور کار سندیکاست. اما همان طور که گفتیم تنها سه ماه است که این سندیکا را به ثبت رسانده‌ایم. خوب، می‌دانیم که زمینه‌هایی در تئاتر وجود دارد که خوشایند نیست و سندیکا هم هدفش را بر تعالی هنر تئاتر گذاشته است، یا روشن تر، دگرگون کردن آن. دگرگون کردن ضوابط نادرست وقتی میسر است که ابتدا این سندیکا بتواند وجود داشته باشد و وقتی وجود داشت در جریان عمل بتواند اعتماد افراد را جلب کند تا بعد در هر حوزه‌ای و در هر موضعی بتواند به یک طریق عمل کند.

به طور مثال، در رابطه با تئاترهای لاله‌زار، برنامه‌های آن با ضوابطی که در جامعه تئاتری پذیرفته شده است، منطبق نیست. مسئله تعالی هنر تئاتر را ما نمی‌توانیم به شکل ضربتی حل کنیم. چون کارکنان این تئاترها کسانی هستند که از این راه نان می‌خورند. اگرچه خودشان به نحوی علاقه‌مندند که گذشته را نفی و به شکل جدیدی از کار تئاتر دست پیدا کنند. اما در این رابطه سندیکا نباید جلوی رزق و روزی آن‌ها را بگیرد. این کار باید خیلی بطئی و بامناسبت انجام بگیرد و انجام هم گرفته است. در این مورد، بیشتر بچه‌های عضو سندیکا که قبلاً در این تئاتر نبوده‌اند به آنجا رفته و تئاتر گذاشته‌اند. خود این عمل مقداری دگرگونی‌های جنبی ایجاد کرده است. یا مثلاً مسئله آتراکسیون و رقص و آواز که خود به خود بواسطه انقلاب از میان رفت، دیگر به این تئاترها برنگشته است. ما هشدار داده‌ایم که این چیزها دیگر نمی‌تواند جزئی از تئاتر باشد. ما به آن‌ها پیشنهاد داده‌ایم که از یک سری ضوابط در اجرای برنامه‌های تئاتری تبعیت کنند و آن‌ها هم تا آن

چاکه توانسته‌اند این کار را کرده‌اند و در آینده نیز بتدریج به آن عمل خواهد شد. به نظر من آنچه که در زیر عنوان تعالی هنر تئاتر می‌گنجد، تنها به این مسئله خاص محدود نمی‌شود. این مستلزم یک سری فعالیت‌های وسیع فرهنگی است. مثلاً برگزاری سمینارها و جلسات بحث و بررسی، گفتگو، تحلیل و نقد و یا انتشار نشریه که کوشش کرده‌ایم تا بتوانیم مقداری از این کارها را انجام دهیم و یک مقداری را هم نتوانسته‌ایم انجام دهیم. فرض کنید که ما جلساتی داشته باشیم و از هر نمایش نقدی به عمل آوریم، این خودش یک سازمان می‌خواهد. نفرت می‌خواهد، و از همه مهم‌تر جا می‌خواهد. این یکی از کارهایی است که می‌بایست انجام شود. یکی هم این مسئله فستیوال است. ما دیدیم که اشخاص یکباره بعد از انقلاب داغ شدند و هرجائی که نگاه می‌کردید تئاتر بود، و... ناگهان سرد شدند. سندیکا به عنوان یک وظیفه فکر کرد به دوستانی که کار تئاتر کرده‌اند پیشنهاد کند تا بیایند و کنار هم برنامه اجرا کنند. ماهنوز درگیر این معضل هستیم. این بخشی است که شما به آن توجه دارید و بسیار هم عمده است. این مسئله که ما کارهایی را می‌توانسته‌ایم و نکرده‌ایم، نبوده‌است. تا آنجا که نتوانسته‌ایم کرده‌ایم. بقیه‌اش را هم می‌دانستیم که باید انجام دهیم، اما واقعاً نمی‌توانستیم.

بینید، اگر به موارد مشخص مراجعه کنیم، مسئله روشن‌تر می‌شود. آنچه که گفته می‌شود کلی است. این‌ها مجموعاً چیزی را روشن نمی‌کند. یعنی وقتی که گفته می‌شود سندیکا سه ماه است که به ثبت رسیده است این طور فهمیده می‌شود که سندیکا عملاً سابقه سه ماه دارد. اما می‌بینیم که این سندیکا نزدیک به دو سال سابقه دارد و عملاً فعال نیز بوده است. اعضای هیئت اجرایی داشته و حرکت‌هایی هم کرده. چند اعلامیه در رابطه با مسائل سیاسی و اجتماعی در سطح جامعه منتشر کرده است. روی همین‌ها اگر انگشت گذاشته شود، آن وقت معلوم می‌شود که در جهت تعالی هنر تئاتر چه حرکتی داشته و از چه سیاست‌هایی پیروی کرده است. اگر این‌ها روشن بشود آن وقت می‌توانیم به این نتیجه برسیم که سندیکا تا به امروز آن کیفیت و ماهیت لازم را داشته است یا نه، البته با توجه به تمامی کمبودها نارسائی‌ها و موانعی که در برابر راهش بوده است. مثلاً وقتی که از دانش‌جوا سالن صحبت می‌شود، این فکر به ذهنمان خطور می‌کند که حداقل کاری که سندیکا می‌توانست بکند، انتشار یک نشریه یا بولتن تئاتری است. سندیکا در این زمینه حرکتی نکرده است. تنها یک نشریه در زمینه تئاتر کودکان و یک بولتن که از کیفیت لازم برخوردار نیست. ممکن است گفته شود که ما کسی را نداریم.

کسی رانداشتن برمی گردد به همان شیوه عملی که سندیکا داشته است و به خاطر همین شیوه عمل است که نتوانسته نیروها را به خود جذب کند. و یا مسئله فستیوال که ما از ابتدا در جریانش بودیم، احساس کردیم که می‌توانیم در برگزاری آن فعال باشیم و احتمالاً نقشی داشته باشیم. این شیوه عمل در جریان این همکاری نیز به چشم می‌خورد. همین هاست که سبب شده است تا کسی جذب سندیکا نشود. مثلاً اگر دقیق بخواهیم روی آن انگشت بگذاریم، اعلامیه‌ای است که سندیکا در رابطه با انقلاب فرهنگی انتشار داد. آیا هیچ فکر شد که این اعلامیه چه فحوائی دارد؟ البته اعلامیه همان را مطرح می‌کرد که می‌خواست که این خود مبتنی بر یک بینش معین بود. آیا هنگام انتشار، به ترکیب کلی اعضای سندیکا فکر شد؟ یا اینکه مثل بسیاری از تشکیلات سازمان‌های اجتماعی - صنفی همان چند نفری که خودشان را وکیل وصی همه می‌دانند نظریاتشان را در آن اعلامیه گنجانده‌اند؟ در مورد فستیوال اگر خاطراتان باشد بعد از تمام صحبت‌هایی که درباره مضمون فستیوال شد، به اینجا رسیدیم که نمایش‌های فستیوال باید مضمون ضد امپریالیستی داشته باشند. اما تدریجاً دیدیم که چگونه این مضمون مخدوش شد و چه نمایشنامه‌هایی پیشنهاد شد. نمایشنامه‌هایی که اساساً فرسنگ‌ها با این مضمون فاصله داشت. این‌ها همان شیوه‌های عملی است که می‌تواند نیروها را جذب کند و یا از خود براند. اگر روی موارد مشخصی صحبت کنیم شاید بتوانیم نتیجه درست‌تری بگیریم.

- همان‌گونه که من در مجمع عمومی سال گذشته گفتم، اعلامیه وقتی صادر شده که من در سفر بودم. من به عنوان یکی از اعضای هیئت دبیران باید مسئولیتش را می‌پذیرفتم و ناچاراً پذیرفتم. این به معنای تأیید اعلامیه نیست. من مرخصی بودم و دوستان آن کار را انجام داده‌اند و من بناچار مسئولیتش را می‌پذیرم. من در مجمع عمومی هم توضیح دادم. اما این بدان معنا نیست که اگر من بودم همان محتوا در آن می‌گنجید. همان محتوایی که به گفته شما ناشی از طرز تلقی یک عده خاصی از اعضای سندیکا بوده است. من اگر بودم سعی می‌کردم تمام نقطه نظرهایی را که در این تشکیلات صنفی وجود داشت رعایت کنم.

همین طرز تلقی که می‌گوئید و یا همین شیوه عمل یا سیاستی که ما می‌گوئیم وجود دارد، کار را به آنجائی می‌رساند که کوشش‌هایی بشود تا مجمع عمومی برای تصویب اساسنامه و انتخاب هیئت دبیران به شکل پنهانی و بی‌اطلاع از اکثریت دست اندرکاران تاتر برگزار شود. خود ما که از ابتدا در نوشتن و تدوین اساسنامه فعال بوده‌ایم و می‌خواستیم که به شکل فعال در سندیکا شرکت داشته

باشیم، از جریان انتخابات مجمع عمومی تنها شب قبل از جلسه و آن هم به شکل تصادفی مطلع شدیم. چند نفری که بایک ترکیب مشخص در آن بالا، از مدت‌ها قبل نیروهای صادق و سالم را از سندیکا رانده بودند، می‌خواستند به کمک همپالکی‌های خود یک جور سروته قضیه راهم بیاورند. دقیقاً افراد مشخص شده بودند. از پیش معلوم شده بود که چه کسانی انتخاب می‌شوند تا اعضای هیئت دبیران سندیکا شوند. اما آنچنان ناشیانه و شتابزده عمل کردند که پیش از این که اساسنامه تصویب شود، تاریخ تصویب را زیر آن تاپ کرده بودند. اگر چه آن ها کار رانمام شده تلقی می‌کردند، اما همان طور که در جریان بودید، به دلیل حضور تعداد انگشت شماری نتوانستند آن کار را بکنند. البته وقتی می‌گوئیم تعداد انگشت شمار، این خود نشان دهنده شیوه عمل غیر اصولی و نادرستی است که به آن اشاره شد. اما این شیوه عمل شکننده است و نمی‌تواند از خود دفاع کند. به محض اینکه اولین صدای اعتراض بلند می‌شود، ودستی را رومی‌کند بناچار تمام حرف های خود را پس می‌گیرند. این اعتراض منجر به این شد تا جلسه مجمع عمومی بیست روز به عقب بیفتد، البته این عقب افتادن به هیچ وجه تفاوت کیفی نی ایجاد نکرد و همان هائی که بنا بود انتخاب شوند، انتخاب شدند. به دلیل این که با همان شیوه عمل یک سال بود که در این زمینه کار می‌کردند. در رابطه با این مسائل حرف زیاد است. از طرف شما گفته می‌شود که گروه هائی از بخش آزاد تئاتر جذب سندیکا شده‌اند، اما به این مسئله نیز باید توجه داشت: تا آنجا که ما می‌دانیم حداقل ۹ گروه آزاد تئاتری، خود کانون مستقل تشکیل داده‌اند. اگر سندیکا شیوه عمل درستی داشت، آن ها کانون مستقل تشکیل نمی‌دادند. آن ها جایشان در سندیکا بود. اما به خاطر همین مسائل احساس کردند که دیگر جائی در سندیکا ندارند، چون تعداد معینی افراد شناخته شده در هیئت اجرایی سندیکا سیاستی را پیش گرفته‌اند که مغایر با حرکت جامعه و مغایر با نیازهای امروز جامعه تئاتری است. برای همین است که می‌گوئیم روی موارد مشخص صحبت کنیم تا روشن شود که سندیکا تا به امروز واقعاً چه کرده است.

- مسئله زیاد است. وظایف سندیکا طیف وسیعی دارد. من بعضی از آن ها را به طور مشخص بگویم. من اصلاً با گروه های تئاتری کانون مستقل مخالفتی ندارم، اما عمل آن ها نمی‌تواند بهانه‌اش صرفاً چگونگی شیوه عمل سندیکا و هیئت اجرایی آن باشد. هیئت اجرایی ابدی نیست. تنها برای یک سال است. طبق اساسنامه بیش از دو یا سه بار نمی‌شود انتخاب شد. اگر این دوستان ایرادی به هیئت اجرایی داشتند و یا دارند، می‌توانستند به شکل فعالی در سندیکا حضور داشته باشند تا ترکیب هیئت اجرایی را تغییر دهند. کما اینکه تغییر نیز خواهد کرد. این که میدان را خالی می‌کنند و تشکیلات

دیگری به نام کانون مستقل درست می‌کنند تنها علتش شیوه عمل هیئت اجرایی نیست. چرا شما این کار را نکردید؟ مگر آن‌ها ایرادها را دقیق تراز شما می‌دیدند؟ یا اینکه آن‌ها به عنوان گروه‌های آزاد و سوابقی که به عنوان تاریخچه تئاتر وجود دارد، از شما محق‌تر بودند؟ چطور است که الان شما اینجانشسته‌اید و مسائلتان را با من به عنوان یکی از مسئولین سندیکا به صراحت مطرح می‌کنید؟ من هم تا آنجا که بتوانم جواب می‌دهم و اگر احساس کنم که اشتباه عمل کرده‌ایم نیز می‌گویم. دوستان دیگر این کار را نکردند. علت این نیست. مثلاً در هیئت اجرایی دوسه نفری هستند که مورد پسند عقیدتی یک عده دیگر نیستند.

نه این مسئله نیست.

- چرا همین است.

اگر این‌ها کانون مستقل تشکیل می‌دهند علتش را نباید احتمالاً در مسائل عقیدتی دانست. شاید فرضاً در مورد سندیکا مثل ما فکر نمی‌کنند. شاید کمیودهایی در زمینه درک اهمیت مسئله داشته باشند. اما این، شیوه عمل سندیکا را متفی نمی‌کند. ببینید، درست فهمیدن یک مسئله را نباید به درستی عمل سندیکا ربط دهیم...

- نه، من فکر می‌کنم حتی فقط به درست فهمیدن و یا کمتر درست فهمیدن ارتباط ندارد. من معتقدم کسانی که رفته‌اند و کانون مستقل تئاتر درست کرده‌اند با سندیکا که یک تشکیلات صنفی است، یک برخورد عقیدتی داشته‌اند.

این برخورد عقیدتی آیا در سندیکا وجود داشته است یا نه؟

- بهانه‌اش وجود داشته است.

بهانه‌اش یا عملش؟ وقتی که گفته می‌شود سندیکا یک تشکیلات صنفی است و این گروه‌ها به دلایل عقیدتی جدا شده‌اند تنها یک معنی دارد. یعنی اینکه سندیکا با سیاست مشخص و با پیش و عقیده مشخصی عمل کرده است. اگر همان طور که می‌گوئید واقعاً درک شود که سندیکا ترکیب عمومی‌اش عبارت از افراد مختلف العقیده یک صنف است، بنابراین سندیکا نمی‌تواند سیاست یک

سازمان و یا یک حزب مشخصی را اعمال کند، درحالی که - حالا که اشاره کردید من مطرح می‌کنم - سندیکاى تاتار تا امروز سیاست یک تشکیلات سیاسى معینى را پیش برده است. و این عاملی است که درواقع باعث می‌شود که افراد تازه‌ای به سندیکا نیایند و تعدادی نیز از آن جدا شوند و تشکیلات خودشان را شکل دهند. عناصری که دراعمال این سیاست‌ها فعال بوده‌اند درهیئت اجرایی سندیکا مشخص‌اند. می‌توان دقیقاً رویشان انگشت گذاشت و دلایل وابستگی‌هایشان را نیز گفت.

- اینجا دوموضوع جداگانه است. اگر شما فکر می‌کنید که من با اعتقادی که به تشکیلات صنفی دارم، چنین کاری کرده‌ام، باید بگویم چنین چیزی نیست، و من آن را قبول نمی‌کنم. وقتی می‌گوئید که چنین سیاستی اعمال شده، این مربوط می‌شود تنها به عده‌ای که احتمالاً طرفدار عقیده‌ای هستند و توانسته‌اند برای عضویت درهیئت اجرایی رأی بیاورند.

اما با چه شیوه‌ای؟ همه مسئله همین است.

- من فکر می‌کنم اگر همان آقایانی که رفته‌اند و کانون مستقلی درست کرده‌اند، در سندیکا حضور فعال می‌داشتند و نظراتشان را به همان صراحتی که شما بیان می‌کنید، بیان می‌کردند، و تشکیلات صنفی را می‌پذیرفتند، می‌توانستند به سهم خودشان نماینده‌هایی به هیئت اجرایی بفرستند تا عقاید تعدیل شود. اما این که دریک تشکیلات دو یا سه نفری باشند که من نتوانم با آن‌ها معاشرت داشته باشم و به این دلیل بروم و تشکیلات جداگانه‌ای درست کنم، مسئله‌ای است که در جامعه ما دارای ریشه است. می‌دانیم که ورای این، حساب‌های دیگری است. یعنی...

می‌دانید، ریشه‌اش را باید در این جستجو کرد که ما هنوز از لحاظ برخوردها و در واقع در زمینه مبارزه سیاسی آنقدر پخته نیستیم.
- بله نیستیم، نیستیم.

ریشه‌اش به طور عمده در همین جاست و این خود یک ضعف است.

- من فکر می‌کنم علاوه براین ضعف، محاسبه‌ای نیز وجود دارد. عده‌ای هستند که همیشه می‌خواهند در مقابل یک تشکیلات، تشکیلات تازه‌ای به وجود بیاورند و در

مقابل آن بایستند. این به نظرمین یک برخورد صنفی درست نیست. حتی اگر اطمینان داشته باشیم که طرفداران یک طرز تلقی عقیدتی در انتخابات هیئت اجرایی یک سندیکا و یایک کانون موفق شوند، این امر، پس شستن، جدا شدن و یک تشکیلات تازه بوجود آوردن را توجیه نمی‌کند. مگر این که محاسبه‌ای در کار باشد، که من فکر می‌کنم این محاسبه در کار بوده است. وقتی که به قول شما ۹ گروه آزاد بتوانند کانون مستقل درست کنند و در مقابل یک طرز تلقی بایستند، اگر می‌خواستند می‌توانستند در سندیکا فعال باشند، و ترکیب هیئت اجرایی را به نفع خود تغییر دهند.

ببینید، اگر چه در این شرایط کانون مستقل نمی‌تواند باتمام کمیت و کیفیتی که دارد برای خود جانی پیدا کند، اما حرکت آن‌ها با توجه به محاسبه خاصی که شما اشاره می‌کنید، نبوده است. آن‌ها اگر ببینند که سیاست سندیکا سیاستی است اصولی اگر ببینند که سندیکا در جهت منافع جامعه تئاتری حرکت می‌کند، نه در جهت منافع گروه، دسته و یا جرگه خاصی، بدون شک به سندیکا باز خواهند گشت. ضمن اینکه گفته می‌شود، سندیکا یک تشکیلات صنفی است، اما باید تعادل برقرار باشد. صنف که یک چیز روی هوا نیست، بخصوص در رابطه با تئاتر، هنرمندان بیش از هر صنفی با مسائل جامعه و سیاست سروکار دارند. بنابراین، سندیکا می‌تواند خصلت‌های سیاسی داشته باشد و باید هم داشته باشد. اما از آنجا که سندیکا ست، ناچار با توجه به ترکیب و گوناگونی نیروها باید تعادلی اصولی در سیاست هایش به وجود آید.

- باور کنید این آرزوی من است. من فکر می‌کنم اگر غیر از این باشد ناقص است. یک وقت است که ما می‌گوئیم سندیکا باید این طور عمل کند تا افراد جذب آن شوند. اما من راه دیگری هم می‌بینم، اگر افراد بیایند می‌توانند آن را از این شکل نامطلوبش خارج کنند. چون وجود همین نیروها می‌تواند تعیین کننده باشد. ما نمی‌توانیم بگوئیم که فلان آقا انتخاب نشود. اما شرایطی به وجود می‌آورد که انتخاب شود. آن دوستان دیگر چرا شرایط انتخابشان را به وجود نمی‌آورند؟

آن‌ها به دنبال یک حرکت اصولی و سالم هستند، آن‌ها با فلان آدمی که شب می‌رود و بیست تا آدم از فلان جا می‌آورد - کسانی که اصلاً نمی‌دانند تئاتر چیست - و بیست تومان حق عضویشان را می‌دهد تا فردا صبح در انتخابات به او رأی دهند، فرق دارند. در واقع، باکثیف ترین

شیوه هر رأی را با بیست تومان می‌خرد. آن دوستان به دنبال اعمال چنین شیوه‌هایی نیستند.
- ما در اولین قدم جلوی آن را گرفتیم.

عملاً گرفته نشد. در همان مجمع عمومی، همان افرادی که مابه عضویشان در سندیکا و به حضورشان در مجمع عمومی اعتراض کردیم، در آخر رأی دادند. اگرچه آن فرد آشدر شناخته شده بود که به اندازه کافی رأی نیاورد، اما آن‌ها به او رأی دادند.
- بله، ولی به علت اعتراض شما بود که تصمیم گرفتیم همان لحظه در اساسنامه مسئله اعضا موقت را اضافه کنیم. یک وقت است که می‌شود اشتباهات را قبل از آنکه به عمل دربیایند، پیش بینی کرد. و یک وقت است که در عمل با آن مواجه می‌شویم و جلویش را می‌گیریم، ماهم این کار را کردیم.

اما این‌ها مسائل آشکار و شناخته شده‌ای هستند، و نیاز به تجربه ندارند.
- ببینید، ما تا آن لحظه فکر نکرده بودیم چیزی که در هیئت مؤسس تصویب شده راه راباز می‌گذارد تا یکی از اعضا جمعیت بتواند جوانی را بیاورد تا به او رأی بدهند. ما به این توجه نکرده بودیم. بعدها در جریان عمل متوجه شدیم که اساسنامه این راه انحرافی راباز گذاشته است، اما فوراً ما آن راه را بستیم. اگر آن راه را تاهمین حالا که ما داریم باهم صحبت می‌کنیم، بسته بودیم اعتراض شما وارد بود، ولی ما دیگر این راه را بسته‌ایم.

ولی این شیوه با قبول آن ضابطه که ناچار منجر به چنین شیوه عملی هم می‌شود، به هر صورت عمل شد و تأثیر خودش را گذاشت.

- بله، ولی من به تنهایی آن مواردی را که هیئت مؤسس تا آن زمان به تصویب رسانده بود، به تصویب نرسانده‌ام. همه ما در تصویب آن شرکت داشتیم. ما فکر نکرده بودیم که امکان دارد یک نفر از این مسئله سوء استفاده بکند. جلوی این سوء استفاده گرفته شد. با وجود این، من همچنان معتقدم که نباید ما انتظار داشته باشیم دیگران درست حرکت کنند تا بعد ما حرکت کنیم. ما اگر فرض را بر این بگذاریم که حرکت ماست که دیگران را وادار می‌سازد تا درست حرکت کنند، آن وقت است که فعال می‌شویم. این عمل درستی نیست اگر به این نتیجه برسیم که چون دیگران درست حرکت نمی‌کنند،

پس خودمان را کنار بکشیم و مرکز دیگری درست کنیم. این انشعاب و رافضی‌گری از نظر من هیچ وقت چیز مطلوبی نبوده است.

وجود این اشکالات در سندیکا، عمل آن‌ها را توجیه نمی‌کند. وقتی ۹ گروه به قول شما بتوانند یک جا جمع شوند، پس می‌توانند همین حالا ۵ نفر هم به هیئت دبیران بفرستند. می‌توانند یا نمی‌توانند؟

بله، می‌توانند.

- این صد نفر می‌توانند براحتمی پنج نفر به هیئت هفت نفره دبیران سندیکا بفرستند و در آن وقت قدرت داشته باشند. چرا جدا می‌شوند؟ آیا نباید شک کرد که چیز دیگری وجود دارد؟ من که نمی‌توانم باور کنم که چون یک عده از یک عده خوششان نمی‌آید می‌روند جای دیگر؛ نه، آن‌ها با انگ زدن می‌خواهند این جدائی و انشعاب را توجیه کنند و این در زمینه کار صنفی توجیه پذیر نیست.

نه، این انگ نیست. ماکه آمده‌ایم اینجا تا در مورد سندیکا صحبت کنیم، درباره کانون مستقل هم شناخت داریم. تاجائی که می‌دانیم چیزی پنهان و یا محاسبه‌ای وجود نداشته است. - پس من این را چگونه توجیه کنم؟

جواب این سؤال را باید در رابطه با شیوه عمل سندیکا جستجو کرد. بین همین افراد، کسانی هستند که عضو سندیکا بودند و شرکت فعال داشتند. چرا کسی که به سندیکا آمده و مسائلی مثل ضوابط اداری و ترس از شرکت در یک کانون و تشکیلات بیرون از اداره‌اش را هم ندارد، بعداً از سندیکا جدا می‌شود؟

- من فکر نمی‌کنم که در سندیکا بودن ترس داشته باشد، ولی جای دیگری را درست کردن ترسی نداشته باشد؟ اصلاً چرا به مطلب خودمان نمی‌پردازیم. من باز هم سؤال را تکرار می‌کنم. فرض را بر این بگیریم که شیوه عمل سندیکا نادرست باشد، بدتر از این که نمی‌توان گفت. آیا این عده با نیروهائی که دارند نمی‌توانند شیوه عمل سندیکا را تغییر دهند؟ عدم حضور آن‌ها در سندیکا به هیچ وجه موجه نیست. فرض کنید یک نفر در سندیکا باشد و یک عقیده خاصی داشته باشد و نتواند عقیده‌اش را به جمع منتقل کند،

منزوی بشود و بگوید که دیگر نمی‌تواند با این سندیکا کار کند. چون یک نفر است، برود به خانه و کار تئاتر هم نکند. خوب این یک چیزی است، اما وقتی که نود نفر و یا صد نفر هستیم که می‌توانیم در هیئت اجرائی سندیکا دگرگونی به وجود بیاوریم، چرا باید کانون درست کنیم؟ مانروئی هستیم که می‌توانیم دگرگون کنیم، این نیست که بگوئیم نمی‌توانیم، و تحمل پنج سال زندگی اجتماعی را هم نمی‌کنیم و کنار می‌نشینیم. نه، این‌ها می‌توانند پنج، چهار و یا سه نفر را به هیئت دبیران بفرستند. این مسئله توجیه شدنی نیست. باتمام خوشبینی شما، من فکر می‌کنم که مسائل دیگری وجود داشته است.

این خوشبینی نیست. شما به هر صورت عقیده خود را داری و این روشن است. همان طوره که درجائی که عملی درغیاب شما انجام شده، اگرچه غیت شما مسئله‌ای نیست، مسئله مهم این است که آن عمل را قبول ندارید...
- نه، قبول ندارم.

اما در برابر مجمع عمومی آن را می‌پذیرید و تأیید می‌کنید. همین گرفت و گیرها اینجا هم در رابطه با این عده شمارا مجبور می‌کند که این طور توجیه کنید. درواقع نمی‌خواهید پاسخ را در شیوه عمل سندیکا جستجو بکنید.
- درباره شیوه عمل سندیکا که گفتیم...

همان اعلامیه‌ای که به آن شیوه صادر می‌شود، باعث بازنگشتن نیروهاست. تازه اینجا و آنجا نیروها و عناصر متعدد دیگری هم هستند که به علت همین شیوه عمل، جذب سندیکا نشده‌اند و نمی‌خواهند هم بشوند.
- من می‌خواهم بگویم که این شیوه ایستا نیست. این شیوه قابل تغییر است.

مسلماً قابل تغییر است.

- پس چرا برای تغییرش هیچ کوششی نمی‌شود؟

دو دلیل دارد. اولین دلیل این است که از ابتدا سیاسی درپیش گرفته شده که تنها نیروهائی

که خودشان می‌خواسته‌اند، حفظ کرده‌اند و نیروهای سالم را تا امروز تا آنجا که توانسته‌اند، رانده‌اند. دلیل دیگر عدم شناخت و تجربه طولانی در مورد سندیکا در نزد همه دست اندرکاران تئاتر است. این زمان می‌خواهد. زمانی که به این شناخت برسیم، آن وقت شیوه عمل حتماً تغییر خواهد کرد. این عناصر کارزده خواهند شد و یک شیوه اصولی جانشین آن خواهد شد. برای این دگرگونی باید ماهیت عمل فعلی سندیکا شناخته شود. سندیکا به هیچ طریقی با دست اندرکاران تئاتر ارتباط نداشته است. اساساً هیچ گونه ارتباطی میان اعضا نیست. این ارتباط باید با آن‌هایی که عضو نیستند برقرار باشد. عده‌ای هستند که در دفتری جمع شده‌اند. اگر برنامه‌ای یا فستیوال باشد چند نفری از آن‌ها با این آدم و با آن مسئول هرگز در جهت آگاهی اعضا و دست اندرکاران در شناخت عمل سندیکا نبوده است. اگر این ارتباط وجود داشت، دگرگونی نیز زودتر به وقوع می‌پیوست. باید این ارتباط را برقرار کرد، و در وهله اول مسئولیتش با سندیکا است. اگر سندیکا نمی‌تواند بولتنی با مقالات سنگین دریاورد و در جهت اعتلاء هنر تئاتر گامی اساسی بردارد، لااقل می‌توانست یک بولتن خبری منتشر کند که دیگران بدانند سندیکا چه کار دارد می‌کند. سندیکا این کار را هم نمی‌کند. مگر جامعه تئاتری ما چقدر وسعت دارد؟

- بله، یک مقداری ما ایستائی داشته‌ایم. بخصوص در یکی - دو ماه اخیر روی فستیوال معطل شده‌ایم. یعنی معطلمان کرده‌اند، آن‌هایی که در ارتباط با بخش دولتی بودند. من از اول هم برای گرفتن سالن از آن‌ها هیچ امیدی نداشتم و امروز به همین نتیجه رسیدیم. با وجود این، ما باید از آن‌ها جا می‌خواستیم. بله یک مقدار ایستائی داشته‌ایم. حرفی در این نیست. ولی برقراری این ارتباط که خیلی هم ضروری است، جا می‌خواهد. ما بالاخره باید جانی داشته باشیم.

مشکلات که با جا حل نمی‌شود. اگر که جانی نیست که همه بیابند و همه این صحبت‌ها بشود، می‌توان هر پانزده روز یک بار در یک صفحه اعضا را در جریان کارها گذاشت.

- بله، این پیشنهاد خوبی است.

این کار نشده است. اگر این کار بشود دیگر نیازی به سالن برای تجمع نیست. آن وقت دیگر بهانه‌ای هم نخواهد بود.

- بله، این درست است. ماهمیشه دراین فکر بوده‌ایم که یک چیزی دربیاوریم که قابل خواندن باشد. چند روز پیش وقتی ارزیابی می‌کردیم تامله‌ای در چهل و هشت صفحه با دوهزار تیراژ دربیاوریم دیدیم مخارجش سیزده هزار تومان می‌شود. در صورتی که امروز سیزده شاهی هم نداریم. توجه کنید! برای همین است که کار عقب می‌افتد.

این مشکلات هست، چرا باید به فکر مجله چهل و هشت صفحه‌ای بود. می‌شود یک بوئن خیری دو صفحه‌ای درآورد. دوهفته یک بار، حتی ماهی یک بار این کار را که می‌شد کرد؟ - من قبول دارم که کوتاهی هائی کرده‌ایم. این هم مربوط به گرفتاری های ما بوده است. مثلاً گرفتاری مربوط به فستیوال که دربرخی موارد حتی فضای نامطلوبی ایجاد کرده است. این ایراد بجاست و من می‌پذیرم. با وجود این، اگر که بخواهیم بحث تئاتر آزاد را ببندیم، من صمیمانه به دوستان خود پیشنهاد می‌کنم که درسندیکا حضور پیدا کنند. چون می‌توانند تعیین کننده باشند. آن چیزی که یک تشکیلات صنفی و حتی سیاسی را جهت می‌دهد، آن چهار نفری نیستند که آن بالا هستند. بلکه آن نیروهای هستند که درپن این تشکیلات وجود دارند. اگر این نیروها فعال شوند، بخصوص اگر عقاید درست‌تری داشته باشند، می‌توانند نظراتشان را به مرحله اجرا درآورند. من درهمین جا صمیمانه پیشنهاد می‌کنم که به این تشکیلات صنفی خودشان بیایند. بخصوص اینکه در این دوره، خوشبختانه خیلی از ماها دیگر نمی‌توانیم انتخاب شویم. از نظر من خوشبختانه؛ چون مسئولیت خود من یک مقدار کم می‌شود. باید کسانی که احساس می‌کنند می‌توانند درست‌تر عمل کنند و فعال‌تر باشند بیایند و خود را آماده کنند تا اداره سندیکای خودشان را بدست گیرند. از این فرقه گرائی و گروه گرائی‌ها در مسائل صنفی بدور باشند. چون بیشتر وقت‌ها تعصب داشتن نسبت به یک سری تلقی‌های عقیدتی، لطمات سیاسی‌اش بیشتر است تا لطمات صنفی. فرض کنید که یک نفر در تشکیلات صنفی، نسبت به یک مشی سیاسی تعصب به خرج دهد. او بدون اینکه خودش متوجه باشد به نقطه نظرهای تشکیلات سیاسی‌ای که احتمالاً به آن وابسته است، لطمه می‌زند. چون تشکیلات سیاسی اگر مردمی باشد هرگز نمی‌خواهد که اعضای یک صنف پراکنده شوند و هرکسی برای خودش درگوشه‌ای بنشیند. نه، او بایستی کوشش کند تا اعضای یک صنف متشکل و منسجم شوند تا حقوق صنفی خودشان را بتوانند به دست بیاورند. بنابراین، این گونه

تعصبات لطمه زننده است و مشکلات و سختی های راه را مضاعف می کند. من پیشنهاد می کنم همه کسانی که بخصوص در بخش آزاد تئاتر هستند برای اداره و یا دخالت در اداره سندیکاى خودشان به اینجا بیایند.

ظاهراً صحبت ها چون وسعت پیدا کرد خیلی از مسائل را در خود داشت. از وضع فعلی سندیکا برایمان بگوئید، بگوئید که سندیکا چه کار می کند. غیر از مسائل مربوط به فستیوال و مسائلی که مطرح شد. بخصوص در رابطه با خودتان با توجه به این نارسائی ها و برخی حرکات اعضای هیئت اجرایی در این باره چه پیش بینی هایی می کنید؟

- از مسئله فستیوال که در جریانش هستید و بیشتر و قمتان را گرفته است بگذریم، می ماند طرحی که خواسته بودیم از وکیل حقوقی سندیکا تا درباره مسائل اکثراً صنفی اعضاء تهیه کند. این طرح شامل مسائلی درخصوص بیمه کردن هنرپیشگان و ایجاد صندوق تعاون و چیزهای دیگری بوده است. وضعیت خود من هم به هرحال هست. فکر می کنم که در مسائل صنفی باید یک مقدار تحمل متقابل وجود داشته باشد. البته چیزهای ناراحت کننده ای هم وجود دارد که همیشه وجود داشته و ضمن کار به وجود آمده. بخصوص در رابطه با همین مسئله فستیوال و سالن های دولتی که سندیکا را به مدت یکی دو ماه معطل کرده و سرگردان مانده ایم. همین گرفتاری ها اثرات بسیار بدی روی همه ما گذاشت. با وجود این، همان طور که از قبل در هیئت اجرایی تصویب شده بود، فستیوال در تئاترهای حرفه ای لاله زار برگزار خواهد شد. اما آینده سندیکا، همه چیز درگرو تناسب نیروهائی است که در آن وجود دارند. به گمان من این سندیکا در آینده می تواند نقش بسیار مفیدی در تئاتر بازی کند.

اواخر سال ۵۷ بود که پایه های سندیکا گذاشته شد. انتظارات زیادی وجود داشت. آن ها که از اولین روزهای تشکیل سندیکا در کنار ما بودند و در برابر جامعه احساس تعهد می کردند، فکر می کردند که سندیکا می تواند از عهده تمام کارها بر آید. سندیکائی که در گذشته امکان بوجود آمدنش اصلاً نبود. ولی به هرحال به وجود آمد و به هر شکلی که بود خودش را به اینجا کشیده است. سندیکا در مقابل تمام انتظارات چه کارهائی توانسته انجام دهد؟ شاید همان مشکلاتی که در رابطه با مراجع رسمی وجود دارد بتواند در این قضیه بگنجد.

- یکی از هدف‌های ما در آن زمان این بود که سندیکا با قدرت جمعی که پیدا می‌کند، بتواند مشکل سالن را برای بخش های تئاتری حل کند. این کار ساده‌ای می‌توانست باشد. اما گذشت زمان چیز دیگری نشان داد. این دقیقاً برمی‌گردد به نقش فعال کارکنان بخش دولتی تئاتر. این ها اگر بدون آن ملاحظاتی که مورد ندارد، در سندیکا حضور می‌داشتند، می‌توانستند در تقسیم سالن‌ها به دوستان دیگری که در بخش‌های دولتی کار نمی‌کردند کمک زیادی بکنند. مافکر می‌کردیم که می‌توانیم میان بخش‌های گوناگون تئاتر هماهنگی به وجود آوریم و هردو یا سه گروهی اداره یک سالن را به عهده بگیرند. اما این کار عملی نشد. این مسئله هنوز هم می‌تواند جزو هدف های سندیکا باشد.

عشق چه بود؟

- سالن ها عمدتاً در دست دولت است. دولت وقتی که خودش بخش تئاتری دارد، سالن‌ها را به دست کسانی که دولتی کار نمی‌کنند نمی‌دهد. یا اگر هم واگذار کند مشروط خواهد بود. خود شما با آن تجربه موفقتان و آن همه ناکامی این مسئله را بخوبی درک می‌کنید. دولت سالن‌ها را در اختیار دارد و از خودش هم کسانی را گماشته برای اداره آن سالن‌ها. طبیعی است که بگوید من سالن‌هایم را تنها در اختیار این ها می‌گذارم. اما دوستان ما در بخش دولتی تئاتر می‌توانستند به نحوی کمک کنند تا سالن‌ها الزاماً در انحصار خودشان نباشد. اما به هر حال آن ها مجبورند روش مشخصی را پیش بگیرند. آن ها در آینده مجبورند راه خود را انتخاب کنند. در جریان برخورد با مسائل یا در کنار دیگر دوستانشان قرار خواهند گرفت یا اینکه طرف قدرت را خواهند گرفت. آن وقت باز هم به نسبت توانائی سندیکا واکنش وجود خواهد داشت. با همه این ها ما به عنوان اعضای جامعه خودمان که کارمان تئاتر است نمی‌توانیم حقوقمان را نادیده بگیریم و آن را مطالبه نکنیم. ما این حقوقمان را در هر شرایطی طلبکاریم و مطالبه هم خواهیم کرد. ما در این مملکت تئاترکار می‌کنیم و می‌بایست جایی برای ارائه کارهایمان داشته باشیم. اگر این حق به ما داده نمی‌شود، معنی اش این نیست که ما از آن چشم‌پوشیم.

در جهت مطالبه این حقوق چه کوشی شده است؟ تنها بایکی - دونا به نوشتن کارها درست

نمی‌شود. این کوشش باید مستمر و همیشگی باشد. این کوشش باید در جهت در دست گرفتن تمام اموری باشد که به خود هنرمندان تئاتر مربوط می‌شود.

- تا اینجا کارهایی که کرده‌ایم تمامی‌اش در حد ارتباطات رسمی بوده است. اگر جایی سمیناری در باره مسائل فرهنگی برپا بوده ما را دعوت کرده‌اند. مثلاً سمینار فرهنگسرا. شب به من اطلاع دادند که ساعت ۹ فردا آنجا باشیم. من از ساعت ۹ شب تا صبح نشستم و براساس تمام آن مذاکراتی که در سندیکا داشتیم، طرحی دادم راجع به همین مسئله سالن‌ها. ساعت ۸ صبح بود که این طرح حاضر شد. آن را بردم سندیکا و پس از خواندن آن، برای سمینار فرستادیم. تا به امروز ارتباطات ما تنها به این شکل بوده است. این شکل برخورد، محصول کیفیت درونی تشکیلات است. هنوز کیفیت درونی متناسب و جدیدی به دست نیامده تا بتوانیم برخورد تازه‌ای بکنیم. اما این به معنای آن نیست که در کارمان استمرار نداشته‌ایم. همین که ما دوماه و نیم کوشش کرده‌ایم تا بتوانیم از طریق بخش دولتی تئاتر به مدت بیست روز یک سالن در اختیار داشته باشیم، این خود نوعی استمرار و مطالبه حق است. اگر چه این حق به ماداده نشد. اما برای مطالبه حق می‌تواند شیوه‌های متفاوتی وجود داشته باشد که تنها در رابطه با مضمون و انسجام سندیکا قابل درک است.

بله، درست است، شیوه عمل تنها در رابطه با مضمون سندیکا قابل درک است. و در همین رابطه است که می‌توانیم محتوای امروزه سندیکا را درک کنیم. مثلاً در برخورد با تئاتر دانشجویی از طریق آن اعلامیه؟!

- گاهی وقت‌ها اتفاقاتی می‌افتد که فوق حیطه عمل نه تنها سندیکا، بلکه بسیاری از سازمان‌های گسترده‌تر است. وقتی که در دانشگاه بسته می‌شود مسئله تئاتر دانشجویی، به عنوان یک شاخه فرعی فعالیت دانشگاهی، اصلاً منتفی می‌شود. امروز دیگر برای ما امکان برقراری ارتباط با دوستان دانشجوییمان نیست. در این یکی - دوسال اتفاقاتی در جامعه ما افتاده است که تأثیراتش را روی همه سلول‌های زندگی گذاشته است، از جمله روی سندیکای تئاتر. وقتی دانشگاه‌ها بسته است، ماعلاً دانشجویی نخواهیم داشت تا سندیکا بتواند با یک بخش کوچکی که کار تئاتر می‌کند، ارتباط داشته باشد.

اما سندیکا با این دوستان چگونه برخورد کرد، در رابطه با اینکه آن‌ها عملاً فضای حرفه‌ای خودشان را از دست داده‌اند؟ سندیکا با انتشار آن اعلامیه عملاً در جهت خلاف منافع دانشجویان تئاتر حرکت کرد.

- بیانیه که بحثش را کرده‌ایم. متأسفانه من نبودم. بله در آن اعلامیه به این مسائل اشاره نشد. اما این تنها برخورد سندیکا نبوده است. ما در رابطه با بیرون کردن بچه‌های تئاتر کانون واکنش صریح تری داشتیم. امروز چیزی که برای من اهمیت دارد همان مسئله ارائه طریق از جانب اعضا است. مثلاً برای همین هدفی که ما امروز بحثش را کردیم چه راه‌هایی پیشنهاد می‌کنید؟

مسئله اساسی بدست آمدن کیفیت مطلوب برای سندیکا است. باید ارتباط همیشگی میان اعضا برقرار باشد. باید رابطه‌ای تنگاتنگ میان هیئت اجرایی و اعضا وجود داشته باشد. برخوردهای امروز سندیکا در این جهت نیست. باید ضرورت حیاتی وجود سندیکا را برای همه کارکنان این رشته شرح داد. این دیگر وظیفه شماست که شکل رابطه را پیدا کنید. مابولتن خبری راجعت برقراری همین رابطه پیشنهاد کردیم. حرف آخر اینکه باید خود هنرمندان تئاتر از طریق سندیکا حاکم بر سرنوشت حرفه‌ای خود باشند. کوشش باید در جهت بدست گرفتن اداره تمامی امور مربوط به حرفه تئاتر باشد. متأسفانه نظرم این است که از طرف سندیکا در این رابطه کوششی نشده است.

- سندیکا در این کوشش موفق نبوده است. علت آن هم عدم ارتباط بوده است. و اگر هم این ارتباط وجود داشته، آنقدر خلاق نبوده است.

برقراری این ارتباط از جانب هیئت اجرایی خواسته نشده.

- یک مقدار مشکلات سبب شده تا آنچه خواسته نشدن از طرف هیئت اجرایی می‌نامید با بهانه نبودن جا توجیه شود. شاید بهانه نشود گفت، چون مادر برنامه کارمان بود که دست کم ماهی یک بار همدیگر را ببینیم. بله ارتباط همیشگی چیزی را مبهم نمی‌گذارد. این عدم وجود ارتباط خیلی لطمه زده است. کاملاً درست است. یکی از ایرادها همین بوده است و اگر این مسئله رفع نشود چه در این دوره و چه در دوره‌های آینده،

این عدم وجود ارتباط سندیکا رابه سمت عقیم شدن خواهد برد.

اما درمورد مسئله سانسور. خلاصه بگوئیم گویا حکمی صادر شده است برای هیشی ۶ نفره درجهت سانسور و بازبینی. ماعقیده داریم هیچکس صلاحیت این را ندارد تا زیرپوشش دفاع ازمنافع مردم وتوده ها درکار هنرمند دخالت کند، جزخود هنرمند ومردم. وظیفه سندیکا درلحظه فعلی درقبال این مسئله، بسیار سنگین است. دراین زمینه احتیاج به توضیح نیست که سانسورمی تواند چه لطماتی به فرهنگ وهنر جامعه بزند.

- ما همان طورکه خودتان هم می دانید در اساسنامه ماده مستقلی داریم در باره سانسور. مسئله مبارزه با سانسور یکی از اهداف پنجگانه سندیکااست. مابه هیچ وجه سانسور را مجاز نمی دانیم. باتوجه به اینکه آزادی بیان و عقیده یکی از اهداف مهم انقلاب مردم ایران بوده و در قانون اساسی هم تصریح شده است، تاثیر نیز به عنوان بخش مهمی از فرهنگ نمی تواند در چهارچوب بسته ای عمل بکند. بنابراین، ما به طور عام با این مسئله مخالف هستیم، و به طور خاص درکنار تمام آن مسئولین و اعضای گروه هائی خواهیم بود که با سد سانسور برخورد می کنند و باتفاقی که وجود خواهد داشت، با درک شرایط تصمیم گیری مشترک انجام خواهد گرفت. این وظیفه بدیهی سندیکااست. اما این که امروز چه واکنشی خواهیم داشت، باید یک نسخه از حکم را به دست آورد نامورد مطالعه قرار بگیرد. این مسئله بی واکنش نخواهد ماند. من فکر می کنم تنها چیزی که می تواند نقش راهبری را برای هنرمند داشته باشد، وجدان اجتماعی است. یعنی جامعه ای که زنده است وبه صورت وجدان هنرمند او را راه می برد. پس هنرمند نمی تواند از سیر پیش رونده تاریخ تخطی کند و یا خلاف آن حرکت کند.

دراین حرکت سندیکا باید هشیار باشد تا این کوشش زمینه ای برای پیشبرد نظرات کسانی نشود که امروز زیرپوشش آزادی خواستار تحقق خواسته های واپسگرایانه خود هستند. اگر سندیکا همانطور که بنا بر اصول اساسنامه خود درجهت جذب نیروهای مرفی نباید در شکل محدود حرکت کند، در برابر سانسور نیز واکنش نباید شکل لیرالی به خود بگیرد. باید سندیکا در طرح این مسئله هشیار باشد که اگر سندیکای تاثیر درجهت اساسی ترین خواستش - یعنی اداره تمامی امور حرفه ای خود - قرار بگیرد و آن ارتباط اصولی رامیان اعضاء وهیئت اجرایی برقرار کند، به وظایف

دوگانه خود در جهت اعتلای هنر تئاتر که یکی از اهداف مندرج در اساسنامه است عمل کرده است، به هر حال، مسئله سانسور مسئله مهم و پیچیده‌ای است و سندیکا در قبال این مسئله وظیفه‌ای عاجل و سنگین دارد.

- بله خیلی هم حساس است.

فکرمی‌کنیم دیگر حرف زیادی نمانده باشد. باید منتظر ماند تا آن کیفیتی که درباره‌اش صحبت شد، به دست بیاید، و این هم جز از طریق همان ارتباط اصولی به دست نخواهد آمد. پیشنهاد ما برای برقراری این ارتباط امروز همان بولتن خبری است.

- من چیزی را که شما می‌گوئید کاملاً می‌فهمم و با آن موافقم. به هر حال، امیدوارم که این گفتگو باب تفاهمی باشد میان سندیکا و تمامی کسانی که در زمینه تئاتر کار و کوشش می‌کنند.

فصل ادبیات آسیا*

به تازگی از سفر امریکا و کانادا بازگشته‌اید. در آغاز می‌خواستم اگر ممکن است گزارشی از سفر شما را داشته باشیم؛ و دیگر اینکه انگیزه این مسافرت و برنامه‌های خود را در مدت اقامت در خارج از کشور برای خوانندگان ما که از کم و کیف آن اطلاعی ندارند، بفرمایید.

- در حقیقت چنین سفرهایی یک‌جانبه نیست تابشود انگیزه خاصی از آن مراد کرد. اما دست بر قضا، با وجود دوسویه بودن سفر امریکا-کانادا، قبول این سفر از جانب من بدون انگیزه نبود که خواهم گفت.

چند ماهی پیش از سفر، از طرف دانشگاه‌های میشیگان و شرق میشیگان در امریکا، و دانشگاه‌های کویینز و آلبرتا در کانادا به من تلفن شد که دعوتنامه‌هایی برایم پست شده برای شرکت در کنفرانس سالانه سیرا(کنفرانس بین‌المللی توسعه اقتصادی - اجتماعی ایران) و پرسیده شد آیا آمادگی چنین سفری را دارم؟

گفتم کلاً اشکالی نمی‌بینم، و به علت تنبلی هست در آن مقطع و اینکه باید مقدمات سفر را فراهم می‌کردم، رونوشت دعوتنامه‌ها به دستم رسید. اما از حوالی همان تاریخ تا تصمیم نهائی را بگیرم، موضوع درگیری در خلیج فارس روز به روز شدت تبلیغاتی بیشتری یافت و طولی نکشید که ارتش‌های امریکا و اروپای متحد وارد منطقه شدند و فاجعه عینیت آشکار یافت. وقتی بوی باروت و خون و خرابی فضای منطقه را فراگرفت، احساس کردم نمی‌توانم به کشوری سفر کنم که ارتش و سیاست آن دارد به بهانه دیوانگی‌های نمایی صدام حسین، منطقه را به آتش می‌کشد. پس به صرافت افتادم طی نامه‌ای به دعوت‌کنندگانم از رفتن عذر بنخواهم. اما فکر کردم دعوت‌کنندگانم

«ژنرال‌ها» که نبوده‌اند؛ دانشگاه‌های آن کشور از من دعوت کرده بودند و من می‌باید بتوانم تفاوت این دو را تشخیص بدهم. در همان حال که تکلیف خود می‌دانستم سرپوش فراموشی جنایت جنگ را، به سهم و توان خود، پس بزنم. این شد که به نظرم رسید موضوع سخنرانی اصلی خود را «جنگ» انتخاب کنم و به اطلاعاتشان هم برسانم تا در عمل رودرواسی پیش نیاید و آن‌ها در تصمیم‌گیری نهائی خود، و حتی تجدیدنظر آزاد باشند؛ و چنین کردم. طی تلفن‌های هفتگی - دو هفتگی که از امریکا و کانادا می‌شد، گفتم عنوان سخنرانی من «مثلت نحس» خواهد بود، تا اگر لازم است در بروشورهایشان منعکس کنند. پس اگر پیشتر بناداشتم به عنوان رمان نویس، نظر خود را بیان کنم، پاره‌هایی از رمان‌ها را بخوانم و درباره ادبیات معاصر (یعنی از آستانه مشروطیت تا امروز) گفتگو کنم، به سبب فاجعه جنگ، انگیزه رفتنم دو وجه یافت و مقدم بر ادبیات و رمان، مقوله جنگ بود. طی همان سخنرانی‌ست که نوشته و گفته‌ام «... توجه به موضوعی چنین صریح [جنگ] از طرف نویسنده، در همان چارچوب (بینش) هایدگری شاید قابل درک باشد، و می‌شود گفت واکنشی است جبری و حتی نومیدانه. زیرابخصوص در موقعیت‌های ما، تفکر و پرداختن به موضوع هم انتخابی نیست. پیش از این گفته‌ام، چیزها بر انسان آوار می‌شوند... آری... و در موقعیت این سفر که دوست می‌داشتم فارغ از دلواپسی‌های جنایت و جنگ صورت می‌گرفت و عمدتاً متوجه ادبیات و فرهنگ می‌بود، چیزها بر من آوار شدند و ضمن همه دردمندی‌ها از فجایع جنگ و جنگ و جنگ، سرفراز هستم که چنان عمل کردم که وجدان انسانیم حکم می‌کرد، یعنی همان جور که می‌اندیشیدم؛ با توجه به حساسیت جنگ طلبان نسبت به موضوع جنگ و کوشش در تبلیغ احساس سرفرازی امریکائی از بابت آن.

اما مسافرت دو جنبه داشت که یکی مستقیماً برنامه سیرابود، هم در امریکا، هم در کانادا. و جنبه دیگر برنامه‌هایی بود مستقل از سیرا در دو شهر لوس‌آنجلس و واشنگتن که مشترک بود و خواهم گفت. برنامه سیرا در امریکا در سالن دانشگاه میشیگان برگزار شد و از بخت بد، من که دنده‌ام در فرانکفورت آسیب دیده بود، اقبال نیافتم در جلسات و سخنرانی‌های دیگر حاضر باشم. یکی دو روز اول واقعاً نفس کشیدن برایم مشکل بود. لابد همان جا دریافته شده است که سخنرانی خودم را هم با دشواری به انجام رساندم. معروف من در سیرا دکتر محمد رضا قانون پرور بود که از خیلی پیش با نام و کارهای او

(منقد، مترجم و استاد دانشگاه تگزاس) آشنا بودم، و در میثیگان شانس دیدار او را یافتم که از تکزاس دعوت شده بود به آنجا تا زحمت معرفی مرا بر عهده بگیرد و بعد از آن مجالی شد تا در باب ادبیات و ایران گفتگوئی کنیم. اما از این که در باب جزئیات آن کنفرانس نمی‌توانم چیزی بگویم واقعاً متأسفم. اینقدر می‌دانم که همزمان با برگزاری سیرا، چند کنفرانس دیگر هم در دانشگاه میثیگان جریان داشت که همگی زیر نظر پروفیسور گرناث ویندفور انجام می‌گرفت، و او اصالتاً ژرمن است، مسلط به زبان‌های فارسی، پهلوی و ... اما ریاست سیرا در سال ۱۹۹۱ بر عهده دکتر حمید زنگنه بود، متخصص در اقتصاد و بانکداری و استاد دانشگاه فیلادلفیا. سال پیش از این، مسئولیت بر عهده دکتر هوشنگ امیراحمدی بود، استاد دانشگاه رات گرزو متخصص در امور اقتصادی - اجتماعی. اشاره دارم به اینکه هر سال یکی از اعضاء سیرا، ریاست و مسئولیت برگزاری را برعهده دارد. و پیشواز و طرف گفتگوی من از تهران تا بدرود و پرواز از میثیگان، دکتر منصور معدل بود، استاد دانشگاه شرق میثیگان، جامعه شناس، که باید از مهمان نوازی صمیمانه او و یکایک آقایان سپاسگزار باشم. درست این می‌بود که وقتی نتوانستم به علت بیماری در جلسات حاضر باشم، از آقایان بخواهم خودشان گزارشی از جریان کنفرانس در اختیارم بگذارند تا در تهران منعکس بشود. اما گویا خستگی مفرط و درد مودی دنده‌ها این امکان را هم از من گرفته بود تا اینکه در کانادا، از دکتر سعید رهنما و هایدۀ مغیثی خواهش کردم این زحمت را درباره سیرای کانادا بکشند که پذیرفتند و اکنون عین آن را در اختیار شمار می‌گذارم. مقصد بعدی کانادا بود، شهر کینگستون، دانشگاه کوینز.

رئیس و مسئول سیرای کانادا، دوست قدیمی‌ام دکتر سعید رهنما بود که گویا خود در همان دانشگاه هم تحصیل کرده بود و اکنون آنجا تدریس می‌کرد. مدت اقامت در کینگستون را مهمان سعید و هایدۀ بودیم. مترجم متن سخنرانی من، همچنین مترجم سخنرانی فی‌البداهۀ سرشام سرکار خانم دکتر سیمین رحیمیه بود (متخصص ادبیات تطبیقی، استاد دانشگاه آلبرتا) که تسلط او بر زبان مادری و زبان انگلیسی، تحسین همگان را برانگیخت و مرا از بابت دقت، توجه و احساس شدید مسئولیت در ترجمه، برای همیشه مدیون خود ساخت. در این سفر و سفرهای قبل دوستان و چهره‌های صمیمی زیاد دیده‌ام، اما دکتر رحیمیه از زمرۀ انسان‌هایی است که بی‌پیرایه‌تر از آنند تا به

سادگی از یاد بروند. او در عین حال یکی از سخنرانان کنفرانس بود.

اما در کنفرانس کوینز این اقبال را یافتم تا علاوه بر دکتر رحیمیه، چند تن از هموطنان دانشورمان را که برای سخنرانی دعوت شده بودند، بعد از سال‌ها ببینم. دکتر منوچهر پروین که زحمت معرفی مرا در جلسهٔ مربوطه «مهمان افتخاری» برعهده داشت، استاد دانشگاه و در عین حال رمان نویس ایرانی به زبان انگلیسی است و بسیار خوش مشرب و بذله‌گو. اما آنچه در این کنفرانس، همچنین در نشست‌های فرهنگی پژوهشی دیگر احساس غبن و اندوه را در من تشدید می‌کند، این است که چرا پژوهندگان و دانشمندان ما می‌باید حاصل کوشش‌های خود را در خانهٔ غیر و غریبه‌ها ارائه کنند. گریم از لحاظ کسب و ارائه اطلاعات مربوط به ملت و سرزمین ما - یا هر جای دیگر - فرق چندانی نمی‌کند که چه مطلبی در کجا بیان بشود، اما به لحاظ شخصیت فرهنگی یک ملت، خیلی فرق می‌کند و خیلی معنا دارد. مثلاً در همان زمان که مسائل عمدهٔ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی ما در میثیگان آمریکا و کینگستون کانادا مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد، در تبریز کنگرهٔ نظامی برگزار می‌شود. گرچه چنین کنگره‌ای در آمریکا هم همزمان برگزار شده بود.

باری ... در این کنفرانس بخشی هم بود در بارهٔ زنان که خانم‌ها دکتر هاله افشار، دکتر ول مقدم، دکتر هایده مغیثی و دکتر نیرهٔ توحیدی از جنبه‌های گوناگون - البته به زبان انگلیسی - به طرح و بررسی زن و مسائل زنان در ایران پرداختند.

یکی دیگر از موضوعات کنفرانس «ایران، خلیج فارس و روابط خارجی» بود که از حسن اتفاق موضوع سخنرانی اصلی من «مثلث نحس» در این بخش می‌توانست مربوط تلقی شود. اما... گلايهٔ من، از دوست عزیزم دکتر رهنما، مدیر و برگزار کنندهٔ جلسات هنوز و همچنان به جای خود باقی است که بعد از سخنرانی مقدماتی در باب ادبیات، به مهمانان خارجی (در حقیقت مخاطبان اصلی خطابهٔ «مثلث نحس») توصیه کرد که چون دولت آبادی به زبان فارسی صحبت خواهد کرد. You can go please! و البته من برای یک آن بریدم. نتیجه اینکه پیش از پیش غم‌زده و دلمرده شدم، به حدی که اگر عقل به مدد نمی‌رسید در فهم حرمت به هم میهنانی که در سالن نشسته بودند، و رعایت صمیمیت میزبان، هر آینه ممکن بود از قرائت متن خطابه خودداری کنم، چون یقین داشتم و دارم مهمانان خارجی - بخصوص که ترجمهٔ متن در اختیارشان بود - این

نکته را خوب می‌دانستند که نویسنده، اگر به زبان انگلیسی یا زبان دیگر مثل بلبل هم بتواند صحبت کند، حق ندارد در یک اجلاس بین‌المللی جز به زبان مادریش سخن بگوید، زیرا نویسنده نخست زبان مردم خود را نمایندگی می‌کند.

باری... چون من دیپلمات نیستم و چند رویگی‌های دیپلماتیک خوشبختانه در جان من نمی‌گنجد، می‌باید این گلایه را که شفاهاً ابراز کرده بودم، اینجا مکتوب کنم. عزیزان میزبان، مرا به سادگی روستائیم خواهند بخشید.

وقتی به کانادا وارد شدم در مسیر از فرودگاه آقای حسن زرهی داستان نویس و مدیر مجلهٔ سایبان به من گفتم که در تورنتو دو شب برای سخنرانی و داستان خوانی شما در نظر گرفته شده. شب اول و شب آخر، دو شب میانی را آقای داریوش آشوری دربارهٔ زبان و خانم‌هامفیثی، افشار و توحیدی دربارهٔ مسائل زنان سخنرانی خواهند داشت. در تورنتو مهمان آقای محتشمی و خانم مهری یلفانی (باید بگویم خواهرم) بودیم که عزت را در حق ما تمام کردند. هموطنان ما در هر شهر و ایالت و در هر کجای این کرهٔ خاکی، تا حدّ ممکن عواطف و احساسات انسان را شرمسار خود می‌کنند، از جمله در تورنتو که گویا یکی از پهناترین شهرهای این زمان است و جمع شدن در یک مکان مشخص، اصلاً ساده نیست. بحث من در آن دو شب پیرامون ادبیات معاصر بود، معرفی نویسندگان جوان و قرائت سیاهه‌ای از کتب منتشر شدهٔ شعر و داستان در دو سال ۶۸ و ۶۹ و خواندن پاره‌هایی از روزگار سپری شد و جای خالی سلوچ و خواندن قطعه‌ای مشخصاً دربارهٔ چند و چون آثار، شگردها و اندیشه‌های زنده‌یاد جلال آل‌احمد. دو شب دیگر در شهرهای مونترال و اوتاوا به قصه خوانی و گفت‌وگو دربارهٔ ادبیات معاصر گذشت. در مونترال قطعه‌ای از روزگار سپری شده را خواندم و جالب اینکه در گفت‌وگوی پایانی، یکی از شنوندگان ایراد گرفت که آنچه شما خواندید غم‌انگیز و ناراحت‌کننده بود، در حالی که آقای شاملو گفته است «هنر باید شاد باشد!» و من که از وجود چنین دستورالعملی اطلاعی نداشتم، جواب دادم، اشارهٔ شاملو احتمالاً به ضرورت شادی در جامعه‌ای است که از اندوه و عزالبریز شده است، نه تکمیل عیش دیگران، و به هر حال اینجانب - و فکر می‌کنم شاملو هم - بر این عقیده هستم که: هنر بنگاه شادمانی نیست!

مقصد بعدی، سیاتل امریکا بود. در سیاتل، ازطرف دانشگاه سیاتل و انجمن ایرانیان، آقای دکتر احمد کریمی حکاک معرف و مدیر برنامه‌ها بود. شبی در سالن دانشگاه سیاتل و بعد از ظهری در کلاس خود حکاک در دانشگاه. موضوع سخنرانی شب اول «رنج ما، فرضیه ما» بود که خود حکاک زحمت ترجمه آن را بر عهده گرفت و چنانچه انتظار می‌رفت، با دقت و مسئولیت آن را به انجام رسانید. و موضوع شب بعد، تأثیر ادبیات غرب روی ادبیات معاصر ایران بود که توسط حکاک فی‌البداهه و چابک ترجمه می‌شد. نه روز در سیاتل ماندیم، مهمان دوست قدیم منوچهر شیوا، و همان‌طور که گفتم سرشار از مهربانی‌ها و صمیمیت‌های بی‌دریغ دوستان و هم‌میهنان، تا اندک اندک مهیا بشویم برای پرواز به برکلی که می‌دانستم شاملو آنجا درس می‌گوید.

همان‌طور که گفتید در چند مرکز دانشگاهی و فرهنگی امریکا و در مواردی همراه با آقای شاملو مشترکاً برنامه سخنرانی و عمدتاً قصه‌خوانی داشته‌اید، واکنش و ارزیابی ایرانیان خارج را از کارهای تازه خود و آقای شاملو چگونه دیدید؟

- بله، از سیاتل عازم برکلی (سن هوزه - سانفرانسیسکو) بودم که شبی تلفن زنگ زد و دکتر خسرو قدیری از آنسوی سیم گفت من از طرف شاملو صحبت می‌کنم، و سؤال این بود که شاملو می‌پرسید آیا می‌توانیم یک شب مشترک شعر - داستان‌خوانی داشته باشیم به نفع آوارگان گُرد، در لوس‌آنجلس؟ جواب دادم خیلی هم موافقم و چه بجا، و به فکر رسید برنامه مشخص خود را که یک هفته پیش از شب مشترک بود، اگر به کسی بر نخورد، منتفی اعلام کنم، اما نمی‌شد. چون اعضاء سیرا تدارک دیده بودند، و چه خوب که چنان نکردم. دکتر قدیری هم گفت دو برنامه یکدیگر را نقض نمی‌کنند، پس قرار شد اعلام کنند، و اعلام کردند، یک هفته بعد از شبی که در دانشگاه UCLA بودم، شب مشترک با شاملو برگزار خواهد شد. حالا باید از لوس‌آنجلس می‌رفتم شمال، برای برنامه مشترک برمی‌گشتم لوس‌آنجلس و باز می‌رفتم شمال. حدود ۲۱ ساعت پرواز. اما با اشتیاق تمام رنج سفر را پذیرفتم، زیرا این کمترین خدمتی بود که می‌توانستیم برای مردم آواره گُرد که حالا گوشت دَم توپ بعضی‌های فرومایه شده بودند، انجام دهیم. دیگر آن که

شبی فراموش نشدنی را با شاملو، در کنار هم تجربه کنیم. تجربه‌ای بسیار درخشان در شبی پرشکوه؛ و این بخشی از وجه دوم برنامه‌ها بود خارج از تهیه سیرا. این برنامه، چون به نفع گردهای آواره بود به همت گردها اداره می‌شد. معرف برنامه دکتر محمود عنایت بود، و سالن - به رغم آن همه تبلیغات برضد شاملو - انباشته از جمعیت بود. بعد از سخنرانی مقدماتی دکتر عنایت، شاملو به من اشاره کرد شروع کنم. اعلام کردم آقای شاملو نخست چند شعر از یک شاعر گُرد (که به فارسی ترجمه شده و به واسطه خود او ویرایش شده بود) خواهد خواند، سپس شعرهایی از خود، و من قطعاتی از کلیدر خواهم خواند، بخصوص کلیدر، پس «نخست از زیبایی انسان آغاز می‌کنم.» نکته جالب برای هر دوی ما، نیز برای آیدا و نزدیکان این بود که ما بدون هماهنگی قبلی انتخاب خود را کرده بودیم، شاملو شعرهایی را و من قطعاتی از کلیدر را، و در جریان شعر - داستان خوانی پیوند و بافتی پدید آمد که در پایان اینطور پنداشته شد که ما قبلاً با یکدیگر قطعه‌ها - شعرها را تنظیم کرده بوده‌ایم. اما می‌توان گفت انگار در لحظاتی ما یک نفر شده بودیم با دو صدا، شعر و نثر. تمام شب به شعر - داستان خوانی گذشت و مجال گفت و شنود پیش نیامد. بنابر این از نوع واکنشی که در گفت و گو می‌توان بدان رسید، نمی‌توانم ارزیابی مشخص به دست دهم، چون گفت و گوئی انجام نشد. اما، همان طور که من در تجربه‌هایم بدان رسیده‌ام، مهم‌ترین ارزیابی را از کیفیت و حرمت مخاطب می‌توان دریافت، و اگر شما هم با نظر من موافق باشید از این بابت می‌توانیم با اطمینان بگوییم عمیقاً فراخورد و پسندیده بود.

به این ترتیب شاید یک هفته پیش از این شب هم در لوس آنجلس برنامه داستان خوانی داشتید؟

- بله، و پیش از آن در سانفرانسیسکو.

در سانفرانسیسکو، مسئول برنامه ریزی‌ها مهندس ناصر شیخزادگان بود که ایشان را از قبل می‌شناختم و بنا بود مهمان او باشیم و در همه حال ما را سرشار از محبت کرد و اداره برنامه و امور مربوطه بر عهده گروه فرهنگی نیما بود که سرکار خانم روستا معرف و اداره کننده جلسه بود. آن شب شاملو و آیدا هم در سالن حضور داشتند. بگویم که پیشتر با آذر (همسر) به دیدن ایشان رفته بودیم، و آن بعد از ظهری بود که چند نفر

آمده بودند به دیدن شاملو و از او می‌خواستند در امریکا بماند و مسئولیت یک نشریه منظم و سراسری را به عهده بگیرد. حدس می‌زنم بد زمانی این پیشنهاد خود را آورده بودند. چون حس می‌کردم شاملو و آیدا به شدت دلتنگ ایران هستند. با وجود این، اندکی تردید در شاملو ایجاد شده بود که او از من خواست لحظاتی دوتائی صحبت کنیم، و موضوع را که طرح کرد، بی هیچ درنگی - جسارتم - گفتم «بلند شو برویم تهران!» و از اتاق که بیرون آمدم شاملو جواب «نه» نهائی را داد. حدس زدم آن دو - سه جوان هموطن برای لحظاتی از من هم رنجیده خاطر شدند که یقین دارم آن رنجش دیری نباید پاییده باشد.

در برکلی، به دعوت شاملو و دانشجویان یک جلسه رفتم سر کلاس شاملو، کلاسی که طبعاً زنده و جوان بود و در باره ادبیات داستانی معاصر صحبت کردم. ابتدا تاریخچه‌ای از روند ادبیات نوین ایران و سپس در باب ضرورت نواندیشی در نوگرایی، و این مفهوم بظاهر ساده که اگر اندیشه نو در کار نباشد، گرایش‌های نو، اموری ظاهری و گذرا بیش نخواهد بود. و اندیشه نو، البته امری انتزاعی نیست که از جایی به هنرمند الهام بشود، بلکه اندیشه نو در رابطه با موقعیت تاریخی هنرمند پدید تواند آمد. در همین زمینه طرحی کلی آوردم از مراحل نوگرایی در ادبیات صد ساله معاصر، و اینکه نو بودن هر مقطع ادبیات صد ساله ما در ارتباط با موقعیت خاص خودش معنا می‌یابد و لاغیر. فردا یا پس فردا باید پرواز می‌کردیم؛ آذر به فرانکفورت - تهران، و من به لوس آنجلس.

لوس آنجلس را چطور دیدید، در نخستین دیدار و برخورد هم‌میهنان با خود و با کارتان؟ - حقیقت اینکه لوس آنجلس با جمعیتی که در سالن جمع شده بود، و شخصیتی که جمعیت یافته بود، نه فقط خلاف انتظار و تصور من، که دور از انتظار هموطنان ساکن آنجا بود. مثلاً دوست دیرینه‌ام ناصر رحمانی نژاد (بازیگر و کارگردان تئاتر) به من گفت «در این شهر چنین اتفاقاتی به ندرت رخ می‌دهد.» و من از اینکه برنامه آنجا را حذف نکرده بودم، خرسند شدم. میزبان من در لوس آنجلس دکتر علی کیا فر بود، استاد دانشگاه و عضو سیرا. او و همسرش ژینوس تمام همت و فداکاری ممکن را به خرج دادند تا بتوانم در یک اتاق کوچک و تاریک و ساکت ده - بیست ساعتی بخوابم و آن‌همه بی‌خوابی‌ها و خستگی‌ها را مگر جبران کنم، و الحق که جبران شد. برگزارکننده برنامه،

خود کیافر بود با دوستداران فرهنگ ایران، و معرف آن شب خلیل موحد دیلمقانی. و در فاصله میانی برنامه، پرتو نوری علاء را دیدم که همچنان صمیمانه از قهرمانان کلیدر صحبت می‌کرد، درست مثل افرادی که سال‌هاست می‌شناسدشان.

گویا به شیکاگو هم رفتید؟

- همان‌طور که گفتم در برنامه ریزی سیرابه علت کمبود وقت من، شیکاگو منظور نشده بود. اما وقتی در سیاتل بودم دکتر توکلی استاد دانشگاه و جامعه‌شناس، تلفن‌زد از جانب خودش و دکتر حشمت مؤید که آیا می‌توانم به شیکاگو بروم؟ در واقع نمی‌توانستم، چون بعد از لوس آنجلس به فاصله یک شب باید در نیویورک می‌بودم، دردانشگاه کلمبیا، اما دلم می‌خواست حتماً دکتر مؤید را ببینم، پس گفتم همان شب فاصله بین لوس آنجلس و نیویورک را به شیکاگو خواهم رفت. درشیکاگو بنیاد فرهنگی نیما با همکاری دانشگاه شیکاگو، سه متن را در فاصله‌ای کوتاه چاپ و آماده کرده بود. یک متن گزیده‌هایی از کلیدر با نقد دکتر مؤید، دیگری آهوی بخت من... و دیگر ترجمه انگلیسی «صلح و جنگ» با مقدمه دکتر کریمی حکاک. بعد از اینکه نقد دکتر مؤید را در تهران خوانده بودم، جای دریغ بود اگر او را نمی‌دیدم. دیر رسیدم به سالن و دیدم که او دارد جور مرا می‌کشد. شیکاگو دیداری خودمانی بود. شب را به رستوران رضا رفتیم، از بچه‌های لُر که دارد بزرگ‌ترین رستوران دنیا را به وجود می‌آورد، رستورانی که در آن واحد بتواند ۲۴۰۰ نفر را سرویس بدهد. باز شب بد خوابی من بود، چون صبح فردا باید پرواز می‌کردم به نیویورک. توکلی در حداقل فرصت، صبح زود مرا در شیکاگو چرخاند و رساند به فرودگاه. (این هم بخشی از وجه دوم برنامه بود.) غروب می‌باید در سالن دانشگاه کلمبیا باشم. پیش از آن رفتم به دفتر دکتر احسان یارشاطر، برای دیدن او و دکتر حمید دباشی، همان دفتر کوچکی که لابد دائرةالمعارف (بزرگ) ایرانیکا از آنجا اداره می‌شود. دکتر یارشاطر را در کمال سلامت و سردهماغ یافتم، و دکتر حمید دباشی که به تازگی جانشین او شده است در دانشگاه کلمبیا از میان چندی رقیبان، هم آنجا بود. فرصت چندانی نبود. به اتفاق دباشی روانه سالن شدیم. ساعتی بعد دکتر یارشاطر رسید و در تنفسی که ایجاد شد، پشت تریبون آمد و ضمن ابراز محبت سخنانی به اختصار در باب کلیات مربوط به نویسندگی ایراد کرد. جوانان دانشجوی دانشگاه کلمبیا برنامه را تدارک

دیده بودند و دکتر دباشی آن را اداره می‌کرد و آنجا با خانم حورا یاوری آشنا شدم. شب را باید با دباشی می‌گذرانیدیم، حرف و سخن‌های تازه برایم زیاد داشت. نیمه‌های برنامه، دکتر امیر احمدی که میزبان من در دانشگاه رات گرز بود، به سالن آمد تا در پایان مرا تحویل بگیرد و ببرد منزلش در رات گرز. به اتفاق دباشی رفتیم و شب رابه صبح رساندیم تا من بار دیگر ده - دوازده ساعتی کله‌پا شوم به جبران خستگی‌های از لوس آنجلس تا رات گرز. بعد از ظهر که سر بلند کردم دباشی رفته بود و دیگر مجال نیافتم تا پرونده نشست (پتل) مخصوص کلیدر در دانشگاه کلمبیا را از او بگیرم. این نشست گویا سه سال پیش در دانشگاه کلمبیا برگزار شده بود، و من تازه داشتم از آن اطلاع می‌یافتم! در رات گرز فرامرز سلیمانی و بیژن اسدی‌پور را دیدم. سلیمانی تازه به امریکا آمده بود. ، اما بیژن اسدی‌پور که سال‌هاست آنجاست نمونه خوبی است از هنرمند که اگر استخوان بندی خود را در کشور یافته باشد، می‌تواند در خارج هم کارش را با موفقیت دنبال کند. بدیهی است زبان جهانی طنز را باید مستثنی دانست از زبان ادبیات، با وجود این، اسدی‌پور را از معدود کسانی یافتم که تکلیفشان را با خود و کارشان معلوم کرده‌اند.

محافل ادبی خارجی به ویژه در امریکا در باره آثار شما چه نظری داشتند. با توجه به تفاوت فرهنگ و زبان آیا احساس می‌کنید در آنجا نیز از کارهای شما استقبال می‌شود و فی‌المثل برای ترجمه کتاب‌هایتان به انگلیسی ناشری یا ناشرینی پیشگام می‌شوند؟

- برای اینکه بتوانی با محافل ادبی امریکائی تماس حاصل کنی، دست کم شش ماه - یکسال باید در امریکا بمانی تا برای دوستان و دوستانان هموطن بسنده بشوی و از آن پس مجال بیایی تا از دایره خودی‌ها پا بیرون بگذاری و مثلاً با محافل ادبی خارجی ارتباط ایجاد کنی. در غیر این صورت نمی‌شود. مثلاً در سیاتل که آقای ریک سیمونسون مدیرعامل فروشگاه بزرگ «الیوت بی بوک» به اتفاق همکارش و هموطن ما خانم یاحقی آمده بود به جلسه سخنرانی، در پایان جلسه از من دعوت کرد در فرصتی بروم فروشگاه. بالاخره فراغت دست داد و رفتم. زیرزمین فروشگاه محل برگزاری قصه - نمایشنامه خوانی بود که هفته‌ای ۵ شب نویسندگان از ایلات دیگر، هم از ممالک مختلف می‌آمدند و داستان می‌خواندند. بیش از ۲۰۰ صندلی جای شنونده وجود داشت. او (ریک سیمونسون) همان لحظه با نیویورک تماس گرفت و با یک ادیتور - که به گفته او بسیار

نامی بود - صحبت کرد. ادیتور اظهار آشنائی کرده و گفته بود دولت آبادی که به نیویورک آمد دوست دارم او را ببینم و درباره امکان ترجمه کارهایش با او صحبت کنم. اما در نیویورک مجال اینکه به او تلفن بزنم هم نیافتم. از طرفی به شدت خسته و گیج شده بودم و دیگر ظرفیت تمام شده بود. اما تا این حد که بدانیم آیا در غرب هم از چنین آثاری استقبال می‌شود یا نه، شاید جوابش را از طریق ترجمه آلمانی برخی کارهایم که در یکی - دو سال آینده منتشر خواهد شد، بتوان گرفت. از جمله جای خالی سلوچ طبق اطلاعی که ناشر به من داده هم امسال در پانزدهم آگوست، پیش از فصل نمایشگاه بین‌المللی کتاب در فرانکفورت، به زبان آلمانی منتشر خواهد شد.

در اینجا هر چندگاه شایعاتی بر سر زبان‌ها می‌افتد که فلان شاعر یا نویسنده ایرانی در لیست برندگان جایزه نوبل یا جوایز دیگر قرار گرفته. این شایعات با توجه به اینکه در ادبیات مدرن فاصله ما با خارجی‌ها بسیار است تا چه حد می‌تواند مقرون به صحت باشد و اساساً به نظر شما، شاعران و نویسندگان ایرانی به چنین اعتبار و شایستگی دست یافته‌اند که بتوانند مثلاً مدعی جایزه ادبی نوبل باشند؟

- اولاً که بنا نیست ادبیات ما همان معیارهائی را رعایت کرده باشد که ادبیات به اصطلاح مدرن در جوامع صنعتی بدان رسیده است. به گمان من ادبیات ما باید توانسته باشد یا بتواند معیارهای ویژه خود را به جهان ارائه بدهد، و آن معیارها منطقاً می‌باید از دل و درون جامعه، محیط و موقعیت خود ما بیرون آمده باشد. بخصوص فکر نمی‌کنم غربی‌ها - آنجور که من در برخوردهایم دریافتم - چشم به راه مقلدان کج و کوله خود باشند. و اینکه اساساً در میان شاعران و نویسندگان ایرانی چنین اعتبار و شایستگی وجود دارد یا ندارد هم لابد یکی از موارد مطالعه چنان بنیادهائی است، اما تا حدی که به ما مربوط می‌شود باید بگویم چرا اعتبار و شایستگی وجود ندارد؟ ادبیات ادعائانه شایستگی هر ملت است. می‌ماند شایعاتی که هر از چندگاه بر سر زبان‌ها می‌افتد. من هم این شایعات را فقط می‌شنیدم، و یک بار هم تلکسی در این باره از خبرگزاری آنسا مخابره شده بود که در تهران گرفته شد، مربوط به کلیدر، در سفر به امریکا هم - چنان که گفتم - دریافتم دو سه سال پیش در دانشگاه کلمبیا، یک پنل یا میزگرد برگزار شده بوده است خاص کلیدر، در آن نشست، چنانچه گفتم این کتاب مورد بحث و بررسی قرار گرفته بوده

از جهات مختلف، هم در پایان آن نشست نظرهائی هم احتمالاً ابراز شده و یکی از مقالات نوشته شده در همان نشست هم اشاره‌ای به این نکته دارد، و چنانچه گفتم بنا بود پرونده آن میزگرد را از دکتر حمید دباشی بگیرم و همراه داشته باشم که مجال نشد، و اگر دریافت کردم و نکته تازه‌تری در آن بود با هم از آن مطلع خواهیم شد.

ارزیابی شما از فعالیت‌های فرهنگی و ادبی برون‌مرزی چیست؟ و آیا در آن سوی مرز نیز کارهایی شده است که به نظر شما جذاب آمده باشد و حکایت از تحولی در فعالیت‌های ادبی - هنری ایران داشته باشد؟

- حقیقت این است که در خارج از کشور، محیط‌های اجتماعی ایرانیان به نظر می‌رسد بیش از حد فرهنگی شده است. شما در هیچ شهر یا شهرکی وارد نمی‌شوید که آنجا طبعاً بیش از یک کانون فرهنگی وجود نداشته باشد. (قبلاً بگویم که من در اعتراض به همین چند دستگی فرهنگی از رفتن به یکی - دو شهر عذر خواستم.) البته این تحول گسترده، ظاهراً فرایند شکست‌های سیاسی باید تلقی شود. اما نمی‌توانیم آن را فرایند ببینیم، و بیشتر به گمان من جلوه‌ای واکنشی است. چون فرایند اجتماعی، یعنی کنش و کرداری که بر اثر آزمون و خطا فراهم می‌آید و بخصوص در عرصه‌های فرهنگی - اجتماعی، عملی است آگاهانه که از دریافت‌های تازه ناشی می‌شود. اما واکنش معنای خودش را دارد و در آن نوعی ستیز، حتی ستیز با خود و گذشته خود مشاهده می‌شود. البته همه آدم‌های عاقل و بالغ، و همه جوامعی که هرگز فکری‌شان زیر سیزده سال نیست، و سرشکن مطالعه هر فردش در سال بیش از دو دقیقه است، کیفیت استمرار حیات و هستی‌شان بنیاد گرفته بر ارزیابی دما دم دیروز خود برای پیشگیری از تکرار خطاهایش در امروز برای حرکت در سمت و سوی فردای متفاوت و بهتر؛ و این نفی منطقی گذشته است برای دستیابی به ارزش‌های تازه در آزمون‌های جدید. این رمز توفیق، یا یکی از رموز توفیق آدمیان این زمانه و جوامع امروزی، به نظر نمی‌رسد مورد عنایت جوامع و آدمیانی از سنخ ما قرار گرفته باشد. در حالی که انتظار می‌رود گرایش‌های فرهنگی در خارج و در داخل هم از نقطه «پرسش از خود، ایراد جوئی از خود، و قبول اینکه می‌تواند دیگری درست‌تر ببیندش، پس رعایت حق برای دیگری و دیگران الزامی‌ست» آغاز شده باشد، نه بازگونه‌اش که همان روی سکه کردارهای پیشین انگاشته بشود. لب سخن اینکه

گرایش فرهنگی از آنجا در جامعه‌ای و در میان مردمی آغاز می‌شود که دریافت اجتماعی به این نتیجه برسد که جامعه و جهانش را نشناخته بوده است، پس تصمیم دارد خطاهای خود را جبران کند. و قدم بعد اینکه بپذیرد جامعه و جهان را فقط به قدرت و توان یک فرد، یک نگاه یا یک گرایش نمی‌توان شناخت. در همین حال اما اجتماعات - طبعاً - کوچکی هستند که با برنامه‌ریزی معقول کتاب‌خوانی هفتگی - ماهانه دارند و بحث درباره کتابی که افراد در طول هفته - ماه بنا بوده بخوانند، نقد و تحلیل آن و احیاناً خواندن و به نقد گذاشتن نظر دیگران ... می‌ماند وجه خلاقیت ادبی در خارج از آب و خاک، خارج از کوی و برزن و فضائی که هرایرانی، هرکه به نحوی، عمیقاً دچار آن است. در این بابت، کمیت قابل ملاحظه‌ای تولید ادبی در شعر و داستان وجود دارد. آخرین آثاری که دیدم، یکی مجموعه نمایشنامه‌های محسن یلفانی است که برخی از آن‌ها قبلاً در ایران چاپ شده، و برخی دیگر در خارج نوشته و چاپ شده است. کار دیگری که دیدم داستان بلندی بود از نسیم خاکسار که بیش از یکی - دو فصل آن را فرصت نیافتم بخوانم. داستان در جنوب می‌گذشت و موضوع آن رابطه مردی بازاری بود با محیط اجتماعی خود، احتمالاً در سی سال پیش تا آنجا که من دریافتم. در همان یک دو فصل داستان نسیم، کمی بی‌مبالاتی دیدم در نثر، و این شاید ناشی بشود از همان دورافتادگی از مرز و بوم و محیط زنده ادبی - فرهنگی جامعه. چون عقیده دارم و در خارج هم گفته‌ام که ادبیات فارسی پدیدآمده در خارج بخش قابل اعتنائی از ادبیات معاصر ایران است، و بدور از تند و تیزی‌های غیر لازم، می‌باید با روندی معقول و آشکار بتواند به داخل کشور وارد بشود و مورد ارزیابی قرار بگیرد. چون متأسفانه این وهم - به غلط - برای نویسنده و شاعر خارج از کشور پدیدآمده که مردم و خوانندگان داخل به ایشان وقعی نمی‌گذارند، و این سوء تفاهم با توجه به دوری گزیدن اغلب نویسندگان از صراحت‌های سیاسی پیشین در ادبیات، و گرایش به کیفیت هنری - ادبی - خوب است از میان برود؛ و یکی از راه‌های آن نقد و بررسی آثار است. در همین جهت اگر فرصتی پیش بیاید برای خواندن داستان خاکسار، شاید ضروری باشد آن کتاب همچون یک الگو، از داستان نویسی در خارج از کشور در مطبوعات داخلی ارزیابی بشود. از دیگرانی که می‌شناسم، محمود فلکی است که شعر و قصه کوتاه می‌نویسد و او در تدارک گردآوری و چاپ مجموعه آثار داستانی نویسندگان خارج از کشور است که کار لازمی است و می‌تواند نمونه خوبی باشد برای

آشنائی با نویسندگان ایرانی در غربت، بخصوص برای علاقه‌مندانی مثل ما که دسترسی به نشریات چاپ خارج نداریم، آن مجموعه ملاک و معادل خوبی خواهد بود برای مطالعه و سنجش. پیش از بازگشت به اروپا و اینکه در جریان کار فلکی قرار بگیرم، در دیدارهایی که با دوست دیگرمان دکتر فرامرز سلیمانی دست داد، با او درمیان گذاشتم حالا که می‌خواهد در امریکا بماند - دست کم بیشترین ماه‌های سال را - خوب است به گردآوری و ارزیابی شعر در غربت بپردازد، و دریافتیم که او خود چنین تدارکی دیده است و چنین فکری دارد، که امیدوارم به انجام برسد و چنان ملاکی به دست دهد تا ما بتوانیم به ارزیابی دقیق‌تری از شعر برون‌مرزی برسیم. اما در طول سفر که تمام شب و روز آن یعنی حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر، در پایان هر شب سخنرانی، داستان، - شعری روی میز گذاشته می‌شد که فرصت خواندن همه‌شان، البته متأسفانه نبود، اما در مواردی به جرقه‌هایی برخوردیم. دو سال پیش در سوئد به شاعر جوان سندیجی برخوردیم که چند شعر درخشان برای جمع خواند، در یکی از آن اشعار، استانبول را از دید یک آواره بیان کرده بود، بسیار جذاب و گیرا، اما نسخه‌ای از آن را توانستم در اختیار داشته باشم. امسال نیز در تورنتو پاکتی روی میز گذاشته شد که در نیویورک فرصت یافتیم آن را بگشاییم و درون پاکت شعری یافتیم با امضاء حسین فاضلی (نانام) که به نظرم درخشان آمد، بخصوص از یک زاویه و یک بُعد مهاجرت. (این شعر را در اختیار شما می‌گذارم برای چاپ. حدیث نفس غریبی است.) جالب اینکه در نیویورک، این شعر را خواندم و شعرهایی از سه شاعر خودمان در داخل، مفتون امینی، عمران صلاحی، و دو سه شعر از گودرزی (طه) بخصوص از باب مقایسه و نگاه به زندگی، نگاه شاعر ایرانی داخل و نگاه شاعر ایران خارج از کشور، بسیار برای خودم جالب و آموزنده بود. هم در آن شب نیویورک، داستانی از محمد شریفی به نام «وضعیت» (که در گردون چاپ شده بود) خواندم، شخصاً ایشان را ندیده‌ام (همچنان‌که نتوانستم نویسنده شعر تورنتو را ببینم) و شنیده‌ام او از بچه‌های استان کرمان است. داستان شریفی و شعر حسین فاضلی را در وین هم خواندم. هم در آن شب نیویورک از فرامرز سلیمانی و بیژن اسدی‌پور که در سالن حضور داشتند، خواهش کردم بیایند و شعر بخوانند. سلیمانی شعری از گودرزی و اشعاری از خود خواند، و بیژن اسدی‌پور شعری از عمران صلاحی.

باری . . . با توجه به گرایشی که نام بردم، بدون شک از میان انبوه شعر و

داستان‌هایی که نویسندگان و شعرای ما در خارج از کشور می‌نویسند و حتی ما اهل قلم همه‌شان را نمی‌شناسیم، آثار درخشانی ظهور خواهد کرد. می‌ماند اینکه ادامه کار و ضرورت استمرار در افراد ایجاد شده باشد یا نه، و این منوط است به باور هر کس، نگاه هر فرد و هدف هر فرد. اما نشریاتی چون اندیشه آزاد که در سوئد منتشر می‌شود، چشم‌انداز که در فرانسه، پرکه در امریکا، و آرش که اخیراً در فرانسه (و صدها نشریه دیگر با کم و کیف ویژه هر کدام) زمینه‌های مناسبی است برای چاپ و عرضه آثار ادبی با زمینه‌هایی لازم، اما نه کافی. چون صرف نظر از لزوم معرفی آثار ادبی فارسی خارج از کشور در داخل، ادبیات خارج از کشور می‌باید به آن حد از جدیت و ثقل برسد تا بتواند خوانندگان خود را در میان (حدوداً سه میلیون) مهاجر ایرانی پیدا کند، که به گمان من یکی از راه‌های دست یافتن به مخاطب در خارج از کشور، گریز از سیطره کمیّت و نزدیک شدن به تحمل کیفیت است، دور از داوری‌های عصبی و زودگذر که یکی از عارضه‌های دامنگیر خارج از کشور زیستن است (و البته در داخل هم نمونه‌هایش را کم نداریم) چون از نویسنده و شاعر نخست انتظار می‌رود که نسبت «فرد» خود را با جهان دریابد، و چون این نسبت را دریافت، به آسانی در خواهد یافت که اگر فرد او هم از مادر نمی‌زاد، چیزی از هستی کاسته نمی‌بود. و اکنون که موهبت رنج زیستن به «او» داده شده است، پس - اگر اهل است - وظیفه‌اش کاری است که انجام می‌دهد، نه تلاشی در اثبات اینکه: من هم کاری انجام می‌دهم. بنگر چه «من»‌ها که در این جهان نخواهند بود.

آیا به فکر اقامت، اگر شده کوتاه مدت، در امریکا نیفتادید؟ از لحاظ امکان تدریس و از

این گونه امکانات؟

- فکر اقامت در امریکا را هیچ وقت در سر نداشته‌ام. اما وقت ورود به میشیگان، در همان نخستین لحظات از فرودگاه اناربر تا هتل محل اقامت، میزبان مهربان ما، از یک امکان اقامت موقت نه ماهه برای من در میشیگان صحبت به میان آورد، ایشان گفت یک بورس نه ماهه وجود دارد برای تدریس و تحقیق، با ذکر بودجه مخصوص و البته قابل توجه، و از من پرسید آیا امکانش هست و شما می‌توانید برای چنین مدتی خارج از ایران زندگی کنید؟ ایشان بخصوص تاکید داشت روی فراهم آوردن امکانات ترجمه کلیدر در طول مدت مربوطه و ذکر این نکته که اهل نظر در امریکا متفق القول هستند که اگر این

رمان به زبان انگلیسی ترجمه بشود، می‌تواند چه و چه بشود.

باری ... من از میزبان تشکر کردم و اجازه خواستم بعداً، بعد از پایان مراسم سخنرانی درباره‌اش گفت وگو کنیم. جالب اینکه شب پایان کنفرانس، در سرسرای هتل، به‌جای میزبان، جوانی برازنده و خوش سیما، هموطنی استاد دانشگاه در امریکا که به کنفرانس دعوت شده یا عضو کنفرانس بود، نزدیک آمد و پرسید می‌شود دقایقی بحث کرد؟ مجال بحث که نبود، اما گفتم گوشم، بفرمایند؛ و ایشان اشاره کرد به کنفرانس سال پیش و سخن از بانوی تاریخدان هموطنی به میان آورد که سال ۱۹۹۰ به‌طور جنبی در سیراشرکت کرده بوده، و در ضمن سخنرانی خود را به عنوان تئوریسین و عضو هیئت رهبری یکی از جریان‌های رادیکال چپ (در سال‌های انقلاب و اوایل آن) معرفی کرده و در طول برنامه بارها گفته است که از گذشته خود نادم و پشیمان است، و اینکه او در مقام تاریخدان مواردی از تاریخ را در راستای منافع گروه و نظرگاه خود جعل کرده بوده است.

بسیار خوب. سپس ایشان پرسید، با توجه به تغییرات مهم جهانی، بخصوص در اردوگاه سوسیالیسم، نظریات خود را چگونه توجیه می‌کنید؟ (و اشاره‌اش به بحث «مثلث نحس» بود.) من با وجود خستگی به شوخی گفتم «فکر نمی‌کردم میشیگان هم اوین داشته باشد!» و سپس توضیح دادم، اولاً من خانم نیستم. ثانیاً تاریخدان نیستم و بخصوص از نوع جاعل آن. ثالثاً هرگز و در هیچ «فرصتی!» تئوریسین هیچ گروهی چه رادیکال، چه محافظه‌کار و چه میانه‌رو نبوده‌ام و علاقه‌ای هم بدان نداشته‌ام و صدا البته، شکر خدا، ندارم هم. چهارم اینکه گمان دارم من ادامه معقول و متعادل خود هستم و ادامه خود بودن ربطی به تغییرات در «اردوگاه سوسیالیسم» و لابد «پیشروی کاپیتالیسم» ندارد. موضوع سخنرانی من اعتراض به تجاوز و جنگ و اعمال قدرت قدرتمداران بر ملل و جوامع پیرامونی بوده و هست و این هم پیش از آن که ربطی به سوسیالیسم و کاپیتالیسم داشته باشد، به وجدان نویسنده و حدود و ثغور انسانیت او مربوط است که ورای حساب سنجی‌های سیاسی زمانه‌ای است، زیرا وجدان انسانی ما، همچون یک ملت، با استالینسم آغاز نشده بوده است تا با ایجاد تغییرات و تجدید نظر در «سوییتسم» یا حتی عقب‌نشینی ناشی از ناتوانی‌های آن، از ضمیرمان پاک بشود؛ و سرانجام اینکه، وقتی فریدالدین عطار به چنگیزیان گفت «نه!» هنوز نقطه مارکسیسم در تاریخ بسته نشده بود، و من، آقای عزیز، فکر می‌کنم ادامه خود هستم.

به این ترتیب موضوع بحث اقامت نه ماهه و مسائل مربوط به آن مکوم ماند؟
- دنبال نشد.

با توجه به دگرگونی‌های شگفتی که در همه زمینه‌ها در جهان معاصر روی داده، ارزیابی شما از کار نویسندگان خارجی چیست؟ در سال‌های اخیر چه کارهائی به نظرتان جالب رسیده و در داستان‌نویسی انگشت روی کدام یک از نویسندگان معاصر دنیا می‌گذارید.

- تا آنجا که من دسترسی داشته‌ام - کاملاً نسبی و از طریق ترجمه‌ها - نویسندگان جدی خارجی بیشتر و بیشتر به کشف شیوه‌های تازه‌بیین ادبی گرایش دارند. بعد از رکابیم و سیمای زنی در میان جمع که رمان‌های کلاسیک مدرن تلقی باید بشوند، چند اثر از نویسندگان امریکای لاتین خوانده‌ام که همچنان و هنوز گیرا و دلچسب هستند، یکی خانه اشباح از ایزابل آلنده، (ترجمه حشمت کامرانی) یکی آئورا (ترجمه عبدالله کوثری) و در حال حاضر مشغول خواندن هر دو ترجمه آخرین اثر مارکز هستم. زنرال دو هزار توی خود که هنوز به نظر خاصی، بخصوص به نظر موافق نرسیده‌ام، و برای خواندن عشق در سال‌های وبائی منتظر مجال مانده‌ام. نمی‌دانم چرا به این استنباط رسیده‌ام که بار ادبیات امریکای لاتین - آنجور که ما می‌شناسیم - تا پایان قرن جاری به فرجام خواهد رسید، و تا آن هنگام، چه بسا فصل شکوفائی ادبیات آسیا (عرب، ترك، فارس، هندو...) فرا برسد، اگر توفیق رهائی از زیر تاثیرات غربی‌ها و لاتینی‌ها را به دست بیاورد ان‌شاءالله.

در غیاب شما، چند تن از نویسندگان و شعرا اعلام جرم کردند علیه کسانی که درباره‌شان با عدم رعایت موازین اخلاقی، مطالبی می‌نوشتند. نظر شما در این باره چیست؟

- نخست بگویم پیش از سفر، هیئت پنج نفری طبق ضوابط استعفا داد، چون وظیفه شش ماهه‌اش پایان گرفته بود. بنابراین اقدام دوستان شاعر و نویسنده ما، به ابتکار شخصی صورت گرفته است. اما کاری که در دو ماهه آغاز سال ۷۰ باید انجام می‌گرفت طبق توافق جمعی در آخرین جلسه فراخوانی نویسندگان و شعرا، آغاز دومین مرحله کار اجتماعی نویسندگان بود، و آن به تصویب رسانیدن منشور کانون بود و حک و اصلاح آن در صورت لزوم، اما نمی‌دانم به چه علت آن کار مهم، ضروری و منطقی انجام نیافته است

که البته بعد از رسیدن به توافق جمعی، لابد دنبال خواهد شد.

اما در مورد اعلام جرم، چنانچه حضوری به خود دوستان هم گفتم، من طبق روال فکری خود و منطقی که برای خودم در جهت کانون نویسندگان دارم، معتقدم چون یک مسئله حقوقی است آن کار، بهتر است مسئله حقوقی - «اجتماعی - فرهنگی» نویسنده با مشورت شخصیت «اجتماعی - حقوقی» آغاز و پیگیری بشود اگر ضرورتش وجود داشت. نکته جالب اینکه دوستان ما علیه افرادی اعلام جرم کرده‌اند که شنیده‌ام بی‌پروا ترین شان طی نامه‌ای سرگشاده درباره علل و اهداف نوشته‌های خود توضیح داده است و هیچ نمی‌دانم چرا مطبوعات ما، حتی مجلات؛ از چاپ آن طفره رفته‌اند؟ در هر صورت، اگر بنا بود این دوستان اعتراض مشخص بکنند، بهتر و منطقی‌تر بود طی نامه‌ای سرگشاده و بسیار فشرده به مطبعه کیهان، و برشمردن موارد مشخص بهتان و افتراء، طبق موازین قانونی اساسی خواستار درج پاسخ‌های خود می‌شدند. طبعاً یک نسخه از آن نامه سرگشاده هم می‌توانست ارسال بشود برای دایره قضائی کشور، و در آن صورت اگر باز هم از پیدائی یک دیالوگ سالم و منطقی طفره می‌رفتند، این افراد می‌توانستند - و این حق طبیعی خود را به طور مضاعف کسب می‌کردند که جواب‌هایشان را در یک جزوه منتشر بکنند و در اختیار علاقه‌مندان به مسائل فرهنگی - ادبی جامعه قرار بدهند. در این صورت و به شرط پرهیز از جنجال‌های مطبوعاتی و حفظ حرمت کلام، چه بسا من نیز پاسخ خود به نخستین زشت‌زبانی‌های دور دوم مطبوعات رسمی پس از ختم دکتر غلامحسین ساعدی را، که با عنوان «آزادی ایدئولوژی همه نویسندگان جهان است» نوشته و در بهار ۶۶ به روزنامه کیهان داده بودم و طبعاً چاپ نشده بود، در این جزوه چاپ می‌کردم. در عین حال، پوشیده نیست که در حوزه فردیت اشخاص، این حق برای هرکس وجود دارد که به هر طریقی صلاح می‌داند از حیثیت و حقوق فردی - مدنی خود دفاع کند. اما نظر من همچنان این است که این امور و مشابهات آن زیبنده‌تر است در حوزه کار جمعیت یا کانون و به واسطه دایره حقوقی نویسندگان انجام بگیرد، اگر نه امروز، شاید یک - دو یا هرچند سال دیگر. مهم این است باور کنیم که مسائل فرهنگی - اجتماعی ما عمرش دراز بوده و دراز خواهد بود، حدی کاملاً متفاوت با دوره زندگی هر یک از ما و مهم‌تر از آن برنهادن سنگ بنای درست است، نه افتادن در دام جنجال‌های مطبوعاتی که متأسفانه دم به دم بازار بهتان و افتراء را رونق بیشتر می‌بخشد و بیم آن می‌رود که این شیوه برخورد

به صورت یک هنجار جا بیفتد و عادی بنماید. انگار فراموش شده که ما ۲۰ - ۳۰ سال از مجله فردوسی کذائی که جای چنین برخوردهائی بود فاصله گرفته ایم. در این مدت تجربه هائی را از سرگذرانده ایم که موهامان را سفید کرده است؛ اما انگار هیچ اتفاقی نیفتاده و باز همان جنجال ها دارد رونق می گیرد! آیا در این سی سال هیچ تحول اخلاقی صورت نگرفته است؟

در دهه شصت نوعی تحول در مجموعه فرهنگی ایران به ویژه در داستان نویسی به چشم می آید. در این زمینه کتاب های متفاوتی با گذشته به چاپ رسیده و چهره های تازه ای پا به این عرصه نهاده اند. ارزیابی شما از فضای تازه چیست؟

- اتفاقاً یکی از موضوعات بحث و گفت و گوی من در این سفر، چنانچه در سفرهای پیشین هم، مربوط می شد به همین ادبیات دهه شصت که شما به آن اشاره کردید. گیرم که بیشتر سؤالات پیرامون تأثیرپذیری های این ادبیات، بیشتر تأثیرپذیری از فاکترومارکز، مطرح می شود، و حتی موضوعی که دانشگاه سیاتل پیشنهاد کرده بود برای سخنرانی «تأثیر ادبیات غرب بر ادبیات معاصر ایران» بود که من البته در باب تأثیرات اندیشه نو در ادبیات که از پیش از انقلاب مشروطیت منشاء می گیرد، صحبت کردم. بنابراین، موضوع تأثیر و تأثیرپذیری نویسندگان جدید را - که البته در حیطه شکل و ساخت دیده می شود نه در عرصه های اندیشه - همچون واقعیتی گذرا ارزیابی کرده ام و ارزیابی می کنم. چون یقین دارم مقلدین صرف، از آن رو به تقلید سفر می کنند که خود توشه ای ندارند، اما نویسندگان «اهل» ممکن است در آغاز راه تأثیراتی برگرفته باشند، اما اگر «اهل» باشند، تا به «خود» دست نیابند، دست از طلب ندارند. برای تقویت روحیه ایشان، غالباً به این نکته اشاره داشته ام که میکِل آنژ هم در جوانی، پیکره هائی را که می ساخت، برای مدتی در زیر خاک مدفون می کرد تا وقتی بیرونشان می آورد، شباهتی بین ساخته خود و آثار باستانی رومی - یونانی بیابد. در عین حال، همین نکته به ما می گوید که میکِل آنژ عاشق قله هائی بود که می خواست از آن ها بگذرد.

بنابراین، تأثیرپذیری یکی از وجوه هنرجویی است. اما پذیرفتن تأثیر، وقوف بدان، و رهیافت فرا رفتن از آن هم امری الزامی و بایسته است. و تأثیرپذیری وقتی وجه منفی می یابد، که هنرجو اثر یا آثار تحت تأثیر خود را، کمال زندگی هنریش بپندارد و

بیهوده بر حقانیت و مطلقیت‌شان پای بفشارد و حتی به اشاعه تلقینی آن بپردازد، و در مواردی متأسفانه مشاهده می‌شود این اشتباهی است که - دانسته و ندانسته - دارد رخ می‌دهد.

بدیهی است در غیاب این نویسندگان، با توجه به اشارات بالا، از کار همه‌شان، در حدود معقول دفاع کرده‌ام و همچنان بر دفاع خود باقی هستم، حتی ادبیات این دوره را، به نحوی آرزومندانه «ادبیات تأمل» نامیده‌ام، اما تأکید می‌کنم که آرزو داشته‌ام و آرزو دارم که «ادبیات تأمل» پدید بیاید، چون در یکی - دو سال اخیر نشانه‌هایی از شتاب در کردار و کنش‌ها دیده‌ام که با آرزومندی من تفاوت آشکار دارد، و ممکن است لازم افتد در آن به این صورت تجدید نظر کنم. «ضرورت تأمل در ادبیات معاصر» که این دیگر پیشنهاد است، نه تأیید. با وجود این، نکات دیگری در کلیات منش هنری - ادبی ایشان به نظر می‌رسد، که امیدوارم در گفت و گوی (به‌مناسبت هدایت) با محمدرضا قربانی که خود یکی از همین نویسندگان است، به روشنی بیان کنم. بخصوص آنچه مطرح خواهم کرد، جنبه سؤالی خواهد داشت و این مهم‌ترین خدمتی است که می‌توانم به این دوستان جوان تربکنم، از برای تبادل تجربه و توجه دادن ایشان به کاری که در پیش گرفته‌اند.

درمورد چاپ کتاب و مشکلات آن چه نظری دارید، با توجه به اینکه در آستانه سفر شما شنیده می‌شد آخرین کتابتان «روزگار سپری شده مردم سالخورده» اجازه انتشار گرفته و منتشر خواهد شد، اما اکنون چند ماهی می‌گذرد و هنوز خبری از انتشار کتاب نیست.

- همین‌طور است. حتی یکی - دو بار، مسئولین برنامه سخنرانی در کانادا و آمریکا اعلام کردند کتاب روزگار سپری شده ... منتشر شده است، تا اینکه ناشر - در سیاتل آمریکا که بودم - از تهران تماس گرفت و خبر از آخرین ایرادها داد. از آنجا ایراد مربوطه را درست کردم و تلفنی گفتم. بعد از قریب سه ماه بازگشتم و هنوز که هنوز است روزگار سپری شده ... در پیچ و خم‌های ممیزی دچار و بلا تکلیف مانده‌است، به حدی که فکر می‌کنم این دیگر ممیزی خالص هم نیست، مانع تراشیدن و سنگ انداختن است و گمان می‌کنم خصوصت ورزیدن و همه کاری کردن در اینکه چاپ و نشر کتابی - اگر ناممکن نیست - به تعویق افتاده شود. جالب است بدانید یک کتاب مصاحبه هم از من قریب سه سال است در بوته ممیزی معطل مانده است.

شنیده می‌شد و خودتان هم گفتید برنامه‌ای مشترک با محمدرضا لطفی داشته‌اید؛ در کجا و کدام دانشگاه؟

- در واشنگتن، دانشگاه واشنگتن. بعد از انجام تور سیرا فقط به واشنگتن رفتیم، و به دیدار لطفی، هم برای یک برنامه مشترک با او. قسمت اول را به خواندن «مثلث نحس» اختصاص دادم (توضیح اینکه در مدت بیش از دو ماه که در امریکا بودم برای چندین جلسه سخنرانی، کتابخوانی، هنوز این متن که بنا بود با ترجمه انگلیسی آن در یک جزوه از طرف سیرای کانادا منتشر شود و در اختیار مخاطبان قرار بگیرد، منتشر نشده بود. ظاهراً کار چاپ و فیلم و زینگ و صفحه‌آرایی این دو - سه هزار کلمه متن، در سیستم کامپیوتری چاپ چنان جامعه‌ای زمانی بیش از این دو ماه می‌طلبیده بود!) و بخش دوم به کلیدخوانی و سه تار نوازی اختصاص یافت، و آن شب یادهای ایام جوانی و تارنوازی‌های لطفی باردیگر برایم زنده شد. در عین حال، تجربه تازه‌ای بود برای هر دوی ما. لطفی کار تازه‌ای ساخته بود که شنیدم و فوق‌العاده بود. در عین حال او مشغول نوشتن دستور زبان موسیقی بود. نکته دیگر اینکه شب مشترک با لطفی را با شعری از عاشقانه‌های شاملو آغاز کردم به نشانه قرابت و به قصد قربت. در سیاتل بودم هنوز که روشندل در باب این شب مشترک تلفن زده و جواب داده بودم با نظر لطفی انجام بدهید، و به سانفرانسیسکو که رسیدم سعید - حقیقتاً روشندل - از واشنگتن آمده بود برای تعیین و تنظیم آن برنامه. همین‌جا باید بگویم در واشنگتن نیز هموطنانی دیدم و شناختم که همچنان خود را مدیون مهربانی‌های بی‌دریغشان می‌دانم و حقیقتاً نمی‌دانم چگونه می‌توان به آن همه صمیمیت‌ها پاسخ داد. گفت وگویی داشتم با محمود گودرزی مسئول مجله پر در منزل لطفی، و گودرزی را خیلی دوست‌داشتنی یافتم. گوئی هنوز به همان زلالی کُر بلوط خور قدیم‌ها بود. شب پایان سفر، لطفی در جمعی خصوصی تار نواخت، چنان‌که من از حق‌زدن خودداری نتوانستم کرد. (نمی‌دانم او خود می‌دانست که تمام گذشته نسل ما را که با نیست و هست آن گذرانیده بودیم، می‌نوازد یا ناخودآگاه چنان می‌نواخت که تمام گذشته ما در من بیدار شده بود؟) بعد از ظهر همان روز باید پرواز می‌کردم به اروپا، برای شب مشترک دیگری با شاملو در وین، و دیداری با ناشر. وین، زیباترین شهر جمع‌وجوری که معماری کلاسیک خود را همچنان حفظ کرده است، و مهم‌تر اینکه

غریبه در آن گم نمی‌شود! میزبان ما در این شهر مهدی اخوان لنگرودی بود و یوتای ساده و مهربان) و آن آخرین شب واشنگتن چهاردهم ماه بود و از به یاد ماندنی‌ترین یادهای این سفر، بدر تمام با پایانی سرشار، بدرود ماه و پگاه.

به عنوان آخرین سؤال، می‌خواهم پرسش مهم‌ترین دستاورد شما از این سفر چه بود؟
آزمون خود؛ باز هم، در آغاز ششمین دهه عمر.
متشکر.

سخنرانی‌ها

موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی*

آغاز

بی تردید دلخوشم و سپاسگزارم که من را پذیرفته و دعوت کرده‌اید تا به اینجا بیایم و با هم گفت و گوئی بکنیم. چه بهتر از این که مردم این امکان را بیابند تا با یکدیگر رابطه اندیشگی و تفاهم متقابل برقرار کنند. این نکته در قانون اساسی نیز پیش‌بینی و ذکر شده است. پس اکنون که چنین امکانی فراهم شده - صرف نظر از چگونگی‌هایش - من به سهم خود خوشحالم و همراه با این خوشحالی به شما دوستانی که برای اولین بار می‌بینم، سلام می‌کنم.

همچنان که می‌توانید حدس بزنید موضوع اصلی گفتار من هنر و ادبیات خواهد بود. موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی. هنر به‌طور اعم، و ادبیات به‌طور اخص. من خواهم کوشید تا شاید بتوانم جریان‌های موجود هنری در جامعه کنونی خودمان را به‌طور فشرده رده بندی کنم و درباره‌شان سخن بگویم. و خواهم کوشید تا مناسبت‌ها و موقعیت‌های هر کدام را خلاصه بر شمارم و پیله هر رشته را واکنم.

اما در این موارد چه خواهم گفت؟ باز هم کلیات را مکرر خواهم کرد؟ از «تعهد» و «مسئولیت» و «التزام» و قلنبه سلنبه‌های دیگری که چندی است در جامعه فرهنگی ما باب روز شده و کم کم دارد ارزش واقعی خود را از دست می‌دهد و صورتی انتزاعی، مجرد و خالی از مفهوم پیدا می‌کند، سخن خواهم گفت؟ نه، امیدوارم شما هم خواستار آن نباشید تا من از واژه‌هایی سخن به میان آورم که از درونمانه اولیه خود تهی شده‌اند. واژه‌هایی که بر اثر کاربرد نابجا، نانجیبانه و کاسبکارانه روزنامه‌های باطل و منحط، بدل به وسایلی معمولی و دهن‌پرکن شده‌اند، و از آن‌ها تنها تفاله‌ای در ذهن جامعه فرهنگی ما بر جای مانده است. شما نیز از من نخواهید تا از مفاهیم دست‌مالی شده، مسخ شده، و بی‌ارزش شده سخن به میان آورم. زیرا خوی و خصال من اجازه‌ام نمی‌دهد که تفاله

ذهن و زبان و راجان را نشخوار کنم. من هرگز نتوانسته‌ام خود را در قید کلیشه‌های مکرر محبوس و منقاد کنم، هرگز نتوانسته‌ام چار چوبه‌ای بسازم و سپس خود را در آن گرفتار آورم، و حرف‌هایی بزنم به این هوا که شما را خوش بیاید. یا اینجا به ستایش بی‌پروا می‌پردازم! نه. زیرا گریزانم از هرچه جمود و تکرار و تقلید است: «من بر آن عاشقم که رونده‌ست.»

پس به کلیشه نزدیک نمی‌شوم مگر به منظور درهم شکستن آن. به تکرار نزدیک نمی‌شوم مگر به نیت رسوا کردنش. و به بت نزدیک نمی‌شوم مگر به نیت درهم شکستن. زیرا در قاموس اندیشگی من، بت معنایی جز شکستن نمی‌دهد. بت یعنی شکستن. از همان دمی که ساخته می‌شود، جوهر شکستن را نیز در بطن خود حمل می‌کند. او دشمن خود را با خود همراه دارد.

نه، خوش نمی‌دارم خود را در پناه کلی‌بافی‌ها پنهان کنم. زیرا در این عمل فریبی هست. و فریبکاری نه درخور کار قلندران است. پس در «پی‌آنم که گز دست برآید» کلیات را بشکافم و در اجزاء سخن برانم، از این رو که کار من گرچه آموختن از دیگران هست، اما مقلد دیگران نیست. بگذارید ابتدا دو اندام کلی هنر و ادبیات جاری را مشخص کنم:

الف) هنر مجاز.

ب) هنر آزاد.

هر کدام از این سرنام‌ها، شاخه‌ها و رشته‌هایی را در هنر شامل می‌شوند که لازم است به اشارتی بازشان کنیم. به این عبارت که مثلاً هنر آزاد با برداشت من به دو روش تلقینی و تحلیلی رده بندی می‌شود، چنان‌که خواهم آورد. و نیز شاخه‌هایی که نام خواهم برد شکل‌ها و جلوه‌های گوناگونی هستند که با رشته‌هایی مرئی و نا مرئی به هنر مجاز وابسته‌اند. از جمله هنر و ادبیات تزینی، انتزاعی، رسمی، القائی، تفننی و آوازه‌گرانه (تبلیغاتی) را می‌توانیم از نمونه‌های هنر مجاز به شمار آوریم، بی‌آنکه تردیدی به خود راه بدهیم. زیرا هر کدام از این جلوه‌های هنری در زمینه‌ای از جامعه، با ویژگی‌ها و بُردهای خاص خودش عمل می‌کند و با سایر جلوه‌ها ارتباط دارد، در مثل، هنر تزینی.

هنر مجاز،

روش تزینی

این روش هنری، هر نوع وابستگی اندیشگی را به هر مرجعی منکر می‌شود.

عاملین این روش گرایشی پی‌گیر به سوی انتزاع شکل‌های هنری دارند و اصراری پی‌گیرتر در گریز از درونمایه هنری. با این همه داعیه دوری و جدائی، عامل هنر تزیینی جرئت این را هنوز نیافته است که از خود بپرسد: چرا حمایت می‌شود؟ و هرگز حاضر نیست باور کند که به نحوی، درحد برد و توانائی‌های خودش با چیزهائی در تضاد و با چیزهائی دیگر در وفاق بسر می‌برد. و اگر هم باور دارد، آن را از دیگران پنهان نگاه می‌دارد. مشکل دیده شده که جانبداران چنین نظریه‌ای روگردان شده باشند از امکاناتی که به منظور رواج بی‌مایگی‌هایشان در اختیارشان گذارده می‌شود. بخشش امکانات به آنان و اعلام تأیید از سوی صاحبان امکانات، آن را در عمیق‌ترین نقطه وابسته می‌کند. به این عبارت که روش انتزاعی و تزیینی در هنر از نوع خاصی حمایت برخوردار می‌شود، تغذیه می‌کند، امکان می‌گیرد، موقعیت به‌دست می‌آورد، فکر و شکل می‌گیرد، و آن را از مجرای خود می‌گذراند و در جامعه جاری می‌کند. پس چنین هنری، به رغم ادعای کارگزارانش، هنگامی که در مقوله‌ای منطقی بگنجانیمش، درمی‌یابیم که هنری مجاز و رسمی است. پس چنین روشی در هنر، سرنام «هنر و ادبیات رسمی» را به حریم خود راه می‌دهد. و چنان‌که بر همگان روشن است، چنین عنوانی به آن زمینه‌ای از هنر اطلاق می‌شود که با خط سیر موافق مسلط بر جامعه نه تنها در تضاد نباشد، بلکه از نظرگاه عمده، همخوانی هم داشته باشد. و هنگامی که چنین تفاهم و پیوندی میان کارگزار هنر تزیینی و پیغامبخش برقرار شد، دیگر ادعای هنر مجرد، دروغی بیش نیست.

یکی از موارد عمده‌ای که هنر کارگزار به آن توجه پی‌گیر و اساسی دارد، جنبه تلقینی هنر است. غرض و تلقین در تیزی دم این حربه قرار دارد. به عبارتی توان گفت غرض و تلقین در خط مقدم هیاهو و آوازه‌گری هنر کارگزار فشرده و متمرکز می‌شود. زیرا در تحلیل غائی، هنر کارگزار خواست و خاستگاهی جز تلقین ندارد. تلقین، اماتلقین چی و به کی؟ در اینجا با تکیه بر این نظر اثبات شده که این شاخه هنری تبدیل به وسیله‌ای بی‌شخصیت شده، می‌توانیم جاهای عناصر موجود در این رابطه را مشخص کنیم تا شاید موقعیت جاری و جریان آن را بهتر و روشن‌تر دریابیم، و درست‌تر بفهمیم که بدین وسیله، چه توشه و پیغامی از کجا می‌آید، چه صورتی به خود می‌گیرد، و با چه وسایلی به چه گروه‌هائی در جامعه تلقین می‌شود.

چهار عنصر مشخص در این رابطه جلوه گرند:

۱. پیامبخش.

۲. پیامگزار.

۳. وسیله یا وسایل بخش پیام.

۴. پیام گیرنده.

اینجا مراد از پیامبخش آن مرجعی است که به منظور حفظ و تحکیم موقع خود در جامعه، ایده یا فکری را نشر می‌دهد. و در این مناسبت رابطه صریح، خشن و کاملاً مبتنی بر تمایلات تنخواهانه است. شاید پاره‌ای از مردم به این تمایلات عنوان حیوانی بدهند. در این صورت، باز هم مراد آن مفهوم بسته و تلقینی کلمه است که ما از حیوانیت در پندار داریم. چرا که این رابطه، یعنی رابطه صاحب امتیاز با امتیازات خود، و پدیدآورندگان اصلی این امتیازات در نوع خود کاملاً آدمی است، زیرا ما در نوعی جز انسان چنین روابطی را نمی‌توانیم سراغ کنیم. و این پیوند متضاد پیچیده، تنگاتنگ و حیاتی است. پس انتخاب و انتشار یک فکر، یا انتخاب و انتشار نظریاتی همخوان و هم‌معنا و القای این نظریات برای آن مرجع اهمیت حیاتی دارد. هم از این روست اگر به هر بهائی می‌کوشد تا آن را به جامعه زیرسلطه خود سرایت بدهد. زیرا پیش از این دریافت شده است که جوامع انسانی اگرچه عمده ترین هسته و ضرورت زندگانش، کار و تولید مادی است، اما این نکته نیز دانسته شده که زندگانش هسته عمده دیگری رانیز در خود دارد که همانا حیات اندیشگی و فرهنگی است؛ فرهنگی در معنای معنوی خودش. یعنی مردمان یک جامعه هم از کار و تولید تغذیه می‌کنند و هم از اندیشه، که این دو عنصر در هر جامعه‌ای رابطه‌ای متقابل با یکدیگر دارند. گرچه مرجع مربوطه هرگز به صراحت بیان نمی‌کند که همراه من بیندیش، اما با کمی ذکاوت می‌توان از لابه‌لای فعل و انفعالات و گفتار و کردارش این مفهوم را دریافت. و پیداست که القای چنین نکته‌ای بی‌حرمتی به ساحت شرف و خلاقیت آدمی است. معنایش این است که اراده شده از عمده‌ترین، یا یکی از عمده‌ترین و خلاقه‌ترین وجه هستی آدمی، از اندیشه او، سلب ماهیت و موجودیت بشود. بی‌شک این نظریه درست نیست که: می‌اندیشم پس هستم! اما جدا از معنای فلسفی

این نظریه، از جهت ارزش فوق‌العاده‌ای که فیلسوف برای اندیشه قایل شده، می‌توان بر آن تکیه داشت. زیرا در انسان، هستی، کار و اندیشه جدائی ناپذیرند. پس توان گفت «اگر نیندیشم ناقصم».

پس در موقع خاصی از تاریخ، یک مرجع فرهنگی و سیاسی حاکم به سود و صلاح خود می‌داند که مجموعه‌ای از نظریات و خصال اندیشگی را، در جوار هم و به‌طور منظم و نامنظم در جامعه رواج بدهد. به عنوان نمونه مشاهده می‌شود که خوی و خصال لمپنیسم، همراه انحطاط نوع خاص بورژوازی - صادراتی - با مقلدی‌های مستهجنش، تنگاتنگ ارتجاع خرافی و پندارگرایانه سنتی، دوشادوش یکدیگر در جامعه رواج داده می‌شوند. گفتم، صلاح و سود خود را در این می‌بیند و به آن نیز عمل می‌کند. بنابراین نقش عنصر اولین، یعنی نقش پیغامبخش آن است که جریانی اندیشگی را به دلخواه در جامعه به راه می‌اندازد، آنرا تقویت و از آن پشتیبانی می‌کند، به آن دامن می‌زند و به‌منظور گسترش هرچه بیشترش از هیچ هیاهو و آوازه‌گری‌ئی پروا نمی‌کند. برای مرجع پیغامبخش، از این دست که نام بردم، هیچ ارزش انسانی‌ئی و مجاز و محترم و پذیرفتنی نیست، مگر اینکه به خدمت او درآید. از آغاز چنین بوده است.

اما پیغام‌گزار کیست و چه می‌کند؟

در حدود آنچه من اینجا پیرامونش سخن می‌گویم، یعنی در هنر تزینی و غیره... این نقش به روشنفکر واگذار شده است. نه اینکه بگویم همه روشنفکران تن به اجرای چنین نقشی داده‌اند یا می‌دهند؛ نه - زیرا روشنفکران نیز در تحلیل آخر دو شاخه‌اند و بستگی به دو ریشه دارند. این نکته را تا آنجا که یادم است به‌نظم در چند ساله اخیر جامعه ما، برخی روشنفکران در مقولاتی توضیح داده‌اند؛ پس من اینجا نیازی به بازگو کردنش حس نمی‌کنم. اما واقعیت این است که دسته‌ای از روشنفکران هر جامعه‌ای مجری هنر مجاز هستند.

ناگفته نگذارم این نکته را که خرده‌پاهای قشرهای میانه در این زمینه بسیار لیاقت و کوشائی از خود نشان داده‌اند و نشان می‌دهند. این‌ها شیفتگان موقعیت و امکانات برترند. همچنین - بویژه در پانزده ساله اخیر - بسیار دیده شده که پاره‌هایی از روشنفکران کوچک و بازار هم تلاشی به‌خرج داده‌اند برای پیوستن به گروه مزبور و از پایگاه واقعی

خودکنده شده‌اند و اینک به حالت چوب دوسرطلا در فضا معلقند و در اولین فرصت و مهلتی که به‌دست می‌آورند باب ناسزا گفتن به مردم را می‌گشایند، و انسان با توقع نابهنجاری که اینان از روزگار و چرخش زمانه داشته‌اند، آشنا می‌شود و پی می‌برد که چه خیال‌هایی از خود در سر می‌پرورانده‌اند! من همیشه، وقتی به اینان می‌اندیشم، به طرز خنده‌آوری متوجه می‌شوم که این طفلکی‌ها به ازای چند تا شعری که سرهم کرده‌اند، یا دو تا کلمه حرفی که از بر کرده و برای این و آن گفته‌اند، چه جاه و مقام و منزلتی را برای آینده خود تدارک دیده بوده‌اند. مثلاً فلان شخص پیش خود می‌پنداشته است که از ایام شباب تا پیش از پختگی او، حتماً زمانه باژگون خواهد شد و ایشان در روز موعود در مقام یک منجی خلاق ظهور خواهد کرد. و حالا که چنین شده است، یعنی زمانه بر پندارهای او منطبق نشده است، پس او ضمن پذیرش همهٔ ناروایی‌ها و ای بسا دناوت‌ها، چرک زبان خود را متوجه مردمی می‌کند که پیش از او کار می‌کرده‌اند، هنوز کار می‌کنند، و پس از او نیز همچنان کار خواهند کرد. این نخبه‌های تنگمایه، عصبی، بیمارگونه، دستپاچه و شتابزده از زمرهٔ آن کسانی هستند که دانسته یا ندانسته خود را محور هستی می‌پندارند، و جهان را بر مبنای حضور خود توجیه می‌کنند. این عجولان، درک سالمی از تاریخ و موقعیت اجتماعی نداشته‌اند، اکنون نیز ندارند. پس همان بجای که ادای مأیوسان فلسفی را در بیاورند و کشکول‌گدائی بر سردست بر در ارباب بی‌مروت دنیا بنشینند، تا که خواجه کی بدرآید! پس چنین کسی طی چنین مناسباتی از غرور عالی انسانی - که بویژه در هنرمند به نحو شرافتمندانه‌ای باید وجود داشته باشد - بدور می‌افتد. بدور افتاده و به جای غرور برحق انسانی، روحیه‌ای خود پسندانه براو چیره شده است. هنرمند فرزانه از تواضعی راستین برخوردار است، اما در چنان شخصی تواضع هنری جای خود را به تعلق و کرنش‌های مزورانه می‌دهد، و داده است. پس او به جای مغرور، خودپسند و خودنواز و به جای متواضع، کرنش‌کننده است. امروزه ما از این چهره‌ها زیاد می‌بینیم. فشار شرایط مادی جامعه از یک سو، فریب‌ها و جذبه‌های پایان ناپذیر و بیکرانهٔ سرمایه‌سالاری از سوی دیگر، بی‌تابی و عطش خودپسندی ایشان و کم‌گنجایشی جانشان از دگر سوی، را وای داردشان که نظر گاه فلسفی‌شان ناگهان باژگونه شود.

نظرگاهی که از آغاز هم چندان استوار نبوده است. اینان می‌پنداشته‌اند «من» به جهان پای گذاشته است تا پیش از رفتن خود جهان را دگرگون سازد، و اگر بدین کار توفیق

نیافت پس چه حاصل؟ اما واقعی‌تر و منطقی‌تر آن است که ببیندیشم «من» برای این رخ نمی‌نماید که جهان را به تنهایی دگرگون سازد، بلکه «من» صورت می‌پذیرد، رشد می‌کند، انسجام می‌یابد تا به سهم خود و در حد توانائی‌های خود در دگرگونی و بازسازی تدریجی جهان شرکت جوید. این امیدواران پا در هوا و پندارگرایان لگام گسیخته دیروز، هم این نومیدان و دریوزگان امروزند. همچنان‌که امیدواران عطشناک و شتابنده و بی‌پایه امروز، ممکن است نومیدان و دریوزگان فردا باشند. همواره از امید مطلق پرهیز کردن، میل به گریز از نومیدی سیاه است. و من بی‌پروا بگویم، این دو جنبه افراطی در انسان چیزی جز یک بیماری گذرانیست. بیماری عدم تعادل روحی که بیشتر از ادراکات سطحی و نادرست زندگانی ناشی می‌شود. این بیماری بیشتر در جامعه روشنفکران قابل رؤیت است، و من در زیرساخت این مرض یک رگه قوی ایده‌آلیستی می‌بینم.

آشکارتر بگویم، روشنفکر از این دست، متوسط و جاه‌طلب، می‌خواهد چیزی باشد. از این رو دایم خود را در پیلۀ پندار خود پیچیده می‌دارد. اما همان دم که احساس کند چیزی نیست، چیزی نبوده، همان دم که احساس کند ناچیز بوده است و ناچیز است، طولی نمی‌کشد که به عنصری پرانعطاف و لغزنده بدل خواهد شد. او در چنین موقعیتی قادر است به راحتی یک دلقک سیرک جامه و چهره عوض کند. زیرا از قدم آغاز در راه کار خود، دل به وارستگی و بی‌نیازی عارفانه نداده بوده است. او اهل داد و ستد و مبادله بوده و هست. می‌خواهد آنچه را که مایه می‌گذارد با بهره‌اش وا پس بگیرد و همین که چنین توفیقی نیافت و امیدش نسبت به خودش بریده شد، خشمگین، بدبین و دیگرگونه می‌شود. ستاره انکارگرانش طلوع می‌کند. زیرا ارزش‌هایی را که در پندار برای خود قایل شده بوده، پوچ از آب درآمده می‌بیند، زنهار... در این هنگام هنگامه از او پرهیز باید کرد. زیرا به موجودی کینه‌توز، به ماری زهر انباشته بدل شده است. و بسی پیچیده و لغزنده و فریبنده است این مار. پرهیز از او عاقلانه‌تر. اما غمی نیست. او طلوعی راستین نداشت تا غروبی غمگین داشته باشد. او تبدیل یک صورت غیر واقعی بود.

- نیهلیسم چیست؟ فرو ریختن ارزش‌ها.

این را نیچه می‌گوید. اما کدام ارزش‌ها؟ به گمانم منظورش ارزش‌هایی باشد که انسان در پندار خود فراهم کرده است، یا ارزش‌هایی که بر مبنای پنداریسته استوارند تا بر پایه واقعیت جاری و مداوم. زیرا هرگاه ارزش‌ها مبانی واقعی داشته باشند، هرگز جنبه مطلق به

خود نمی‌گیرند تا فرو ریختنشان نابودشونده و نابودکننده باشد. ارزش‌های واقعی نسبی، و دایم در تغییر هستند. پس نامیرایند. اما این گروهی را که نام بردم به مفهوم واقعیش مأیوس هم نیستند، زیرا یأس واقعی کاملاً انسانی است و به آدمی نوعی اصالت روحی می‌بخشد. به گمانم ایشان دلزده‌اند تا مأیوس و از یأس و حالت حق‌بجانب نومیدی، پوششی ساخته‌اند برای توجیه و گذران روز و شب خود به آسودگی و تنبلی. اما هوشیارانه‌تر اگر بنگریم در می‌یابیم که نه مأیوسند و نه دلزده، و نه حتی تنبل، این‌ها بی‌بارند و کارگزارند. کارگزاران هنرمجاز در مجرای روشنفکرانه‌اش، و به نوعی سیاسی‌ترین هنرمندان هستند. زیرا در هنر بیانگریزانی تعیین شده‌اند. اما کارشان چه صورتی دارد؟ در حوزه‌ای که مورد گفت و گوی ماست، عملکرد ایشان صورت کاملاً هنری دارد. هنر مطلق! حضور ایشان را در هر رشته‌ای از هنر می‌توانیم مشاهده بکنیم. شعر، داستان، نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی، بازیگری، نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما، موزیک و زمینه‌های نظری مربوط به هنر. همان‌طور که پیش از این اشاره کردم همه‌گونه امکانات برای این ردیف هنرمندان فراهم و دستشان در محدوده کار خود باز است. از تمام تریبون‌های موجود در جامعه حق استفاده دارند، در کنار بزرگ‌ترین - یا واقعی‌تر بگوییم - در کنار سرشناس‌ترین هنرمندان جهان جایشان می‌دهند. در سطح بین‌المللی هنر، مطرح‌شان می‌کنند. از هرگونه امتیازات برخوردارشان می‌سازند، و اگر ماده اولیه هنری - حدوداً در آنان فراهم باشد - کوششی صرفشان می‌شود تا شاید بتوانند در محافل بین‌المللی هنر، کرسی‌ئی برایشان دست و پا کنند و حتی نابغه‌ای از آنان بتراشند! چنین است سیمای کلی پیغام‌گزار.

اما موضوع عمده پیغام چیست؟

در دایره‌ی گفتگوی ما عمده‌ترین موضوعاتی که پشتوانه فرهنگی هنر ایشان است، در چند اصل خلاصه می‌شود:

۱. آیین و گرایش‌های صوفیانه، [در این مایه حتی سبک در تئاتر ساخته‌اند] اما نه عمیق و از سر صداقت، بلکه صرفاً به خاطر امکانی که در این زمینه فرهنگی برای بهره‌جویی نهفته است. وگرنه، دور از سودجویی‌های کاسب‌کارانه، می‌توان در عرفان اصیل ریشه‌هایی زنده، پیشرو و فراتر کشف کرد. منصور حلاج در نظر من همچنان انسانی فراتر از یک واقعیت است. او یک اسطوره است، و به عنوان نموداری از کمال آدمی همچنان

پیشاپیش، در جبین بشریت راه می‌پوید.

۲. مورد دومی که بیشتر موضوع این دست هنر واقع می‌شود، گرایش‌ها و پیچیدگی‌های بیمارگونه جنسی است با شکل‌های منحط و مسخ شده‌اش.
۳. مورد سوم آشفته ذهنی و گریز از نظم و سیاق اندیشگی است و بازتاب پریشانحالی‌های مالیخولیائی شخصی که غالباً به جای نبوغ هنری به مردم تلقین می‌شود.
۴. تأیید لمپنیسم و فحشاء و بی‌بند و باری و لابلایگری است، و جازدن چنین خصلت‌هایی به جای خصال اصیل مردمی.

۵. تمسخر کردن رگه‌های اصولی اندیشه در هنر و به بازی گرفتن ارزش‌های واقعی آدمیزاد و تکیه بر زمینه‌های منفی و زشتی‌های خوی و جان او.
۶. پرهیز مطلق از هر آنچه به جامعه و مسایل جدی و حیاتی مربوط می‌شود و چهره‌ای ناموافق با مسایل مجاز دارد، و بی‌ارزش جلوه دادن کار و آفرینندگان ارزش‌های واقعی جامعه. و سرانجام بدبینی قراردادی و مجازی موزیانه و حساب شده، و نه بر مبنای واقعی و راستین.

پس مشاهده می‌کنیم که هنر مجاز در شکل بسیار هنرمندانه‌اش درونمایه‌ای جز آنچه از سرچشمه اصلی مجاز شمرده شده و تجویز شده است، ندارد. و این آقایان با تمام معلق‌وارو زدن‌هایشان، و با همه پیچ و خمی که به کارشان می‌دهند، و آب و رنگی که صرف بزرگ آثارشان می‌کنند، گامی فراتر نگذاشته‌اند از موضوعاتی که مجاز شمرده شده؛ و این موضوعات را که خوب تحلیل کنیم می‌بینیم هیچ عنصرزنده، خلاق، شریف و پیشرونده‌ای در خود ندارد. و هر آنچه هست در حلقه‌های ارتجاع و خرافات کهن پیشین، و انحطاط اخلاقی و روانی امروزی که بیشتر ارمغان سرمایه سالاری غرب است، خلاصه می‌شود. آری، چنین است درونمایه آثار کسانی که خود را پیشتاز هنر جامعه ما می‌پندارند، و این دروغ را با بهره‌جویی از امکانات و مانورهای نمایشی جاری و از طریق وسایل ارتباط جمعی که بی‌دریغ در اختیارشان است، به جامعه نیز تلقین می‌کنند و ای بسا که این تلقین در جاهائی مؤثر هم واقع می‌شود. اما... حتی اگر عواملی خواهان رشد و تکامل جنبه‌های خاصی از هنر، [مثلاً هنر تجربیدی] در وجه اصولی‌اش باشند، این رشد بستگی مستقیم دارد به حضور معتقدانی که بتوانند آزادانه، از موضوع اعتقادی خود آن را مورد بررسی و سنجش قرار دهند. و بستگی مستقیم دارد به رشد چهره‌ها، قالب‌ها و مضامین دیگر هنری. در غیر

این صورت، خواه ناخواه جمود و انحطاط هنری حاصل خواهد شد - همان‌گونه شده است و می‌بینیم. و چگونگی این واکنش عجولانه و غیر هنرمندانه را در ادامه این گفتار تحت عنوان روش تلقینی در هنر، خواهم گفت.

فشرده سخن اینکه هنر، آن جنبه از هنر که به خود لقب پیشتاز داده است و بویژه در تئاتر و سپس حکایت‌نویسی و شعر و نقاشی و مجسمه سازی رواج دارد، چیزی جز پیغام مجاز شویط را، با اشکال متنوع گزارش نمی‌کند. این است کاربرد این زمینه هنری، و کارگزارانش هم چنان که بر شمردیم گروهی از روشنفکران هستند که از قشرها و طبقات مختلف اجتماعی برخاسته‌اند و به هم برآمده‌اند تا چرخ چنین هنری را بچرخانند.

۳. اما وسیله پخش پیغام کدام است؟

به بیانی فشرده توان گفت: وسایل ارتباط جمعی وسیعاً.

اما این همه برای چیست؟ ایر و باد و مه و خورشید و فلک، برای چه درکارند؟ اینجا می‌رسیم به مورد چهارم - عمده‌ترین مورد. به هدف. یعنی آن زمینه ژرف و پهناوری که همه این فعل و انفعالات به خاطر تأثیر بر آن و پیچاندنش به دلخواه، صورت می‌پذیرد. می‌رسیم به عمده نیروهای انسانی در یک جامعه. به توده تولیدکننده. یادمان اگر باشد، این زمینه را پیغام‌گیرنده خواندیم؛ هدف پیغام. نشانگاهی که همه زوئین‌های آوازه‌گری به سوی آن پرتاب می‌شود و سرانجام نقش تعیین‌کننده به او واگذار شده است، و هم از این روی خنثی کردن و منحرف کردن آن از خطوط ضروری اندیشگی‌اش عمده وظیفه هر سه مورد پیشین است.

اما چنین کاری از عهده روش تزینی بر نمی‌آید. روش تزینی تنها در محدوده دسته‌ای از قشر روشنفکران بُرد دارد. برای این کار گروهی دیگر به کار می‌آیند. سخنورانی اثربخش، هنرمندانی در قالب کلاه مخملی‌ها یا برعکس، کلاه مخملی‌هائی در قالب هنرمند. پس ولگردانی دلخوش و باگذشت و جان‌باخته روی پرده سینماها و صحنه‌ها ظاهر می‌شوند و به بازی فریبکارانه خود تا مرز مسخ کردن زمینه‌های بکر و سالم اندیشه مردم ما پیش می‌رانند و می‌کوشند تا الگوهای خود را هرچه عمیق‌تر در خاطر آن‌ها جا بدهند.

بنابراین، باتوجه به شناخت نسبی شرایط، فضا، قصد و بُرد «هنر و ادبیات تزینی»

دریافتیم که چگونه این جلوه هنری شدیداً ایدئولوژیکی، و از هر نظر مسئول واقعی است. و دانستیم که برد آن در محدوده روشنفکری جامعه چه شعاعی را در بر می‌گیرد. بی شک چنین چهره‌ای از هنر هرگز توده‌گیر نخواهد بود. اما بگذار این نکته بر همه روشن بشود که چنین چهره‌ای از هنر، به صرف اینکه با عامه مردم در تماس نیست، نمی‌تواند شانه از زیر بار این واقعیت خالی کند که زیر نقاب زینتی خود، مأموریتی مستقیماً ایدئولوژیک را که جهتی خاص دارد، انجام می‌دهد و چنین صورتی از هنر هرگز نخواهد توانست از گیر این قضاوت دردناک بگریزد که از حیثیت هنری تهی شده و تا حد یک وسیله صرف، یک ابزار آوازه‌گری و بی‌منش و غیرانسانی تنزل کرده است.

هنر آزاد،

روش تلقینی

شاید بتوان در همین نقطه به سخن خاتمه داد. اما نه، بهتر است همچنان که پیش از این گفتم، در زاویه‌های دیگر نیز نظر کنیم. بنابراین، بی‌آنکه پیوند کلام را ببرم می‌پردازم به آن روی سکه و می‌کوشم تا فراخورتوانی خود، درکم و کیف جنبه‌های مختلف هنر آزاد سخن بگویم.

یادمان هست که در آغاز به دو اندام هنری موجود، در موقعیت کنونی اشاره کردم: مجاز و آزاد. اینک هنر آزاد را به دو شاخه تقسیم می‌کنم. یکی روش تلقینی، و دیگری روش تحلیلی. و پیش از اینکه وارد جزئیات بشوم اذعان می‌کنم که این دو روش هنری، از جهاتی با یکدیگر خویشاوندی‌هایی دارند، که عمده‌ترینش همانا گرایش به آزادی است. اما یکی از این روش‌ها، در جهت آزادی مطلوب، آزادی خود را از دست داده است. و دیگری آزادی و آزادگی خود را نیز در جهت آزادی، محترم می‌شمارد. در هر صورت، این دو روش، دو جلوه - تقریباً - متفاوت از سیمای هنر آزادی هستند. اول به روش تلقینی می‌پردازیم. چه و چگونه است آن؟

نخست ببینیم روش تلقین چه ویژگی‌هایی دارد و زمینه رویش آن چیست؟
همچنان‌که از مفهوم کلام برمی‌آید، هنرمند تلقینی در هنر طرفدار روش القائی است. بنا به برداشتی که من از چنین هنرمندی دارم، او می‌خواهد هنر را به صورت وسیله‌ای جهت القای عقاید و نظریات خود به کار گیرد. همه چیز برای او تنها وسایلی هستند و نه

بیشتر. هنر تلقینی جهت نگاهش متوجه نزدیک‌ترین نتیجه است، و هنرمند تلقینی یک نتیجه طلب است - یک بهره طلب. او کمتر به کیفیت هنری توجه دارد و هرگز در عمل حاضر نیست بپذیرد که هنر پیش از هر چیز یک رکن - نسبتاً - مستقل فرهنگی است. ویژگی‌هایی که به روش تلقینی می‌توان نسبت داد تقریباً این‌ها هستند. قبل از هر چیز هنر تلقینی یک بُعدی است. یعنی عمیق و همه جانبه نیست. گذراست و خراشنده است. زخمی که می‌زند کاری نیست. هنر یک بُعدی به رغم منظوری که انتخاب کرده است، مؤثر نیست. تأثیری آبی و عبوری دارد. چیزی را در باطن، در عمق جان انسان دگرگون نمی‌کند. برای لحظه‌ای انسان را ممکن است داغ بکند، اما لحظه‌ای بعد این حرارت به سرعت می‌گریزد، و هنرپذیر یا در اندیشه فرو نمی‌رود، یا اگر اراده کرد بیندیشد، از اینکه ساده لوح انگاشته شده، از هنرمند دلگیری می‌شود و احساس می‌کند به بازی گرفته شده بوده است. روش تلقینی عمدتاً دُغم و خشک و غالباً بی‌جان و یکنواخت است. در هنر تلقینی چیزی جز یک موضوع مکرر نمی‌یابند. زیرا روش تلقینی کار خود را با یک قرار از پیش تعیین شده، آغاز و عنوان می‌کند. نمی‌توان گفت از آگاهی، چون در هنر آغاز کار آگاهانه مرحله والاتری است از قرارپیشین. می‌توان گفت روش تلقینی خود را در چارچوبی گرفتار کرده است و این مقیدش می‌کند از اندیشیدن بیشتر و گشودن راه‌های تازه‌تر.

برای اینکه با این روش بیشتر آشنا بشویم، درست‌تر می‌بینم سیمای کم و بیش قابل رؤیتی از هنرمند تلقینی و بهره طلب به دست بدهم. زیرا در روش تلقینی فاصله زیادی میان هنرمند و هنرش نیست. از این رو که هنرمند تلقینی جرئت نمی‌کند زیاد از خودش دور بشود، چون می‌ترسد مبدا به اصطلاح حرفش یادش برود. اما کیست این هنرمند تلقینی؟

این سیمای هنری که در مدار بسته روش تلقینی گرفتار آمده است کیست؟ او با رفتار عملی خود در هنر به ما ثابت می‌کند که به شدت دارای خصلت‌های مردم طبقه متوسط جامعه است؛ گرچه از جنبه‌هایی، گاهی وابسته به طبقه زیرین باشد. این ویژگی را از بسیاری لحظات زندگی، موقعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرد، رفتار و واکنش‌های ناآگاهانه و بی‌نقاش در برابر مسایل و شرایط از پیش تعیین نشده می‌توان شناخت. هنرمند تلقینی جانبدار تحمیل عقایدی است که - غالباً - به گونه‌ای سطحی فراهم آورده است. او، چنین که در عمل خود نشان می‌دهد، این عقاید را به نحو پراکنده‌ای کسب کرده است و کمتر فرصت

یافته که آن‌ها را از طریق تجزیه و آموزش توأمان، از خود کند. چنین هنرمندی که بیشترین سهم کار خود را به القای اندیشه و اگذار کرده، غالباً عقایدی را بازگو می‌کند که از آن خود او نیستند. یعنی عقیده با جانش آمیخته نشده است. اینجا او تنها یک معبر و گذرگاه کج و کوله عقاید است. به نحوی رساتر اگر بخواهم بیان کنم، ناچارم بگویم هنرمند تلقینی. دلال اندیشه است. زیرا او واسطه‌ای است که از این دست می‌گیرد و به آن دست رد می‌کند، بی‌آنکه فرصت بیابد اندیشه‌ای را از خود کند. تأکید می‌کنم، اندیشه‌ای را از خود کردن. یعنی خود را با آن، و آن را با خود در آمیختن. یکی شدن. وحدت یافتن. زیرا انسان فقط هنگامی می‌تواند از اندیشه‌ای حمایت و دفاع کند که از خود او شده باشد. همچون دست، چشم، یازبانش. اما آن گونه هنرمندی که من اینجا از او یاد می‌کنم، به لحاظ اینکه در رفتار هنری خود رگه‌های غیر اصیل و تصنعی برجسته‌ای دارد، قادر به ایجاد وحدت میان خود و اندیشه فراهم آورده‌اش نیست.

هنرمند تلقینی پیام خود را از مرجعی رسمی دریافت نمی‌کند. خود او مدعی است که مواد پیغام هنرش را از جامعه دریافت می‌کند و به جامعه هم پرتاب می‌کند. ظاهراً چنین نیز هست. اما هیچ ادعائی را به سادگی نمی‌توان پذیرفت. زیرا گرچه او مواد و پیام خود را از مرجعی مجاز دریافت نمی‌کند، اما از نهاد و نهفت جامعه هم آن را جذب نکرده است و جذب نمی‌کند. او فراگیرنده عقایدی پُران در هواست، که این عقاید و مواد فرهنگی در محدوده خاصی از جامعه - یعنی در قشرهای روشنفکرانه با هر جهتی - دهن به دهن می‌شود.

اما من فرقی قایلم میان انسان متفکر با انسان مقلد و نشخوارگر فکر. متفکر آن کسی است که با نظمی رنجبار، در پیچ و خم‌های بودن، به دشواری می‌اندیشد و می‌کوشد تا روزنه‌هایی تازه در زمینه‌ای خاص، یا زمینه‌های گوناگون کشف کند، و به احتمال نزدیک به یقین کشف هم می‌کند. اما نشخوارگر فکر آن کسی است که حاصل و نتیجه کار و اندیشه دیگران را به صورت عباراتی درست و نادرست، بجا و نابجا، اینجا و هرکجا نشخوار می‌کند. این کس، به عنوان یک مبلغ سطحی شاید پذیرفتنی باشد، اما به عنوان هنرمند، نه. زیرا در هنر فاقد اصالت است. از این رو که رنج اندیشیدن را بر خود هموار نکرده است. راه‌های رفته را با دستپاچگی چریده است. پوز زده است. و غالباً به لحاظ اینکه عقایدی پراکنده را آسان فراچنگ آورده قدر و منزلتشان را نمی‌شناسند. پس آن‌ها را می‌جود و

نشخوار می‌کند. او نشخوارگرِ فکرِ مردمانی است که در عشق و عذاب جستجو و یافتن سوخته‌اند. پس بی‌ریشه، و در موارد بسیار سو استفاده کننده است، نه گیرنده پیغام از نهاد و نهفت زندگانی و تاریخ. او خود به لحاظ موقعیت خاص اجتماعیش که میانگین است، برآیند تدریجی زندگانی نیست که به عنوان هنرمند واکنشی تدریجی و عمیق باشد در برابر زندگانی. این کس واسطه میان دهان‌ها است و گوش‌هائی. یک خط رابط سطحی است. برای یک مبلغ سطحی سیاسی، از آن دست که تعریفشان کردیم، شاید کافی باشد همین حد برخورد با زندگانی. اما بر آن کس که خواهان پوشیدن پشمینه هنر بر قامت خویش است، ابداً کافی نیست. راه دشوار است، رهروی باید جهانسوزی، نه خامی بی‌غمی.

اما دریافته‌ام، به مشاهده و مناظره و تجربه دریافته‌ام که هنرمند تلقینی یک بازتاب است، بی‌ثقل. و این چنین بودنش ناشی از بردباری و تنگ‌حوصلگی اوست. آری، او تنگ حوصله است. به پرورش ظرفیت‌های جان خویش کم توجه مانده و در پی کشف امکانات وسیع‌تر استعدادهای خود نیست. او به دانش تطبیقی چند نظریه اکتفا کرده است - شگفتا - می‌خواهد جهانی را در ته استکانی پتپاند. زیرا او پر امکان‌ترین نظریات را هم تاحدود ته استکانی تنگ می‌بیند. پس برداشت درستی از نظریات نمی‌تواند داشته باشد. زیرا تا آنجا که من دانسته‌ام، نظریات دروازه‌هائی هستند برای ورود به دنیاهائی تازه، و ای بسا شگفت‌انگیز. شگفت‌انگیز و پیچیده. پیچیده‌تر از آنچه تا کنون زیر نگاه ما بوده است. هر نظریه دعوتی است به شناختی تازه‌تر. اما نه حتماً شناختی درست‌تر. دعوتی است به گشودن روزه‌هائی روشن‌تر. اما این رهگشائی بسی زحمت دارد که هنرمند تلقینی از آن گریزان است. زیرا او در پی آن نیست که گرهی تازه را وا کند، بلکه او رونده راه‌های رفته است. نه! او مقلد رونندگان راه‌های رفته است. او حتی از شنیدن این نکته که - به ویژه در هنر - آسانخواهی راه به سطحی بودن دارد، پرهیز می‌کند. چنین شخصی بر سطح می‌لغزد و پرهیاهو می‌کند. بنابراین، بر پهنای هنر عصر خویش شیاری از خود برجای نمی‌گذارد. او نه خیشی است رونده در خاک، بلکه سنگریزه‌ای است پَران بر گسترده‌ای یخ، و هر دم رو به سوئی دارد. در هنر شانه‌از زیر بار زحمت و کار و عرق ریزان روح خالی می‌کند و می‌کوشد تا بر طبق پندار نادرستی که از نظریات پیشرو دارد، موضوع هنر را در چارچوبه تنگ بینش خود مهار کند.

چنین هنرمندی پیوسته در جذبه نظر هنر پذیران قشری مهار و گرفتار است. پس

همواره چشم‌هائی مراقب را در پناه گوش‌های خود حس می‌کند، و لب‌هائی پُرگو را در مقابل پیشانی خود می‌بیند، و دانسته یا ندانسته خود را در موقعیتی مقید و غیرآزاد حس می‌کند. اما چون رفته‌رفته به‌چنین فضائی خوگرفته‌است، پس برایش عذاب‌آور نیست. اما محدودکننده هست. فریبنده نیز هست. زیرا چنین عادت کرده است که مورد تأیید کسانی باشد. او را چون بزی به علف خو داده‌اند. تأیید. تأیید. این سم مهلک جان هنرمند، و پیشگیرنده رشد کار او، هرگاه نتواند سخنان تأییدآمیز را از مجرای شعور دشوار پسند و کم‌گذشت خود عبور بدهد:

- برای چه من را تأیید می‌کنند؟

برای هنرمند تلقینی هرگز چنین سؤالی پیش نمی‌آید. زیرا او از چنین پرسشی پرهیز دارد و بیمناک است. دل و دین به لفظ داده است او. آیا واقعیت جامعه، سیر زندگی، و بار مطالبی را که این‌گونه به سهولت عنوان می‌کند، دست‌کم گرفته است؟ شاید. و شاید برای همین است که وقت خود را صرف بازشناسی آن نمی‌کند. باز شاید به همین علت است که مفهوم تازه‌ای، زمینه بکری در زندگانی سراغ نمی‌کند و ناگزیر از «تکرار» گفتار خویش است. حرف، حرف، حرف! چقدر حرف؟ گاهی فکر می‌کنم ای کاش هنرمندی، اقلاب برای زمانی محدود لال می‌شد. و فکر می‌کنم، این پرگوئی شاید ناشی از این باشد که اندوخته‌های ذهنی چنین کسی صرفاً نظری و پنداری است؟ حتماً چنین است. چون از زندگانی تجربی ذخیره چندانی ندارد. پس غالباً به‌طور خود به‌خود موضوعی را تکرار می‌کند. هم اینجاست که هنرمند تلقینی برچسب «هنرمند شعاریشه» را به خود می‌پذیرد. (گرچه شعار به‌جای خود ارزشی مستقل دارد، و این را پیش از این هم گفته‌ام.) اما او چون نمی‌خواهد زیر عنوان «هنرمند شعاریشه» به‌عمر هنری خود ادامه بدهد، مدعی «تعهد» و «مسئولیت» می‌شود. و این از جهتی یک دروغ مثبت است، و از جنبه‌ای نوعی خود گول‌زدن است. خواهم گفت چگونه. دروغ مثبت از این‌رو که او قبل از هر چیز مسئولیت خود را نسبت به‌خود، نسبت به پرورش امکانات و استعدادهای نهفته خود از یاد برده است. او تعهدی نسبت به امکانات انسانی و در حال نابودی خود احساس نمی‌کند. پس ابراز مسئولیت نسبت به دیگران، در کسوت هنرمند، از جانب چنین کسی یک ادعای گذراست، و تنها ساده‌لوحان دل به چنین داعیه‌ای می‌سپارند.

خود گول‌زدن است، چون او می‌پندارد مسئولیت نسبت به دیگری تنها برای او از

آسمان نازل شده است^۱، حال آنکه می‌دانیم چنین نیست. مسئولیت مفهومی مجرد نیست که در اختیار فرد یا عقیده‌ای مجرد باشد. مسئولیت مفهومی است جاری و در برگیرنده. به این معنا که درکسوت هنرمند، هرکس به نوعی به مسئولیت دل داده است. هنرمند مجاز، در شرایط ما نسبت به مرجعی خود را مسئول می‌داند که از او حمایت می‌کند، و هنرمند آزاد در برابر وجدان تاریخی خود احساس مسئولیت می‌کند. و این هنرمند تلقینی است که می‌کوشد احساس مسئولیت خود را - که یکی از طبیعی‌ترین حالت‌ها و داشته‌های هر انسانی است - با هیاهو به رخ بکشد. من نمی‌دانم. آیا این روحیه از تزلزل باطنی چنین کسانی ناشی نمی‌شود؟ در پاسخ همین سؤال است که او علم «هنرمند سیاسی» را بلند می‌کند و پیشاپیش خود راه می‌برد. اما در معنای واقعیش سیاسی هم نیست. و اگر هست عنصری ناقص و نارس است. چنین اگر نبود به فراست در می‌یافت که ما در جهان خود نه تنها هنرمند غیرسیاسی نداریم، بلکه جامعه غیرسیاسی و آدم غیرسیاسی نداریم. از همان زمان که دو یا چند انسان بر سر بهره‌ای کنار هم گرد آمدند، نوعی سیاست بر روابط آن‌ها حاکم شد، و از همان دم نطفه کشمکش اجتماعی انسان شکل گرفت. این سیاست با اشکال متحول خود، همچنان بر روابط اجتماعات انسانی حاکم بوده، و هست و حالا حالاها خواهد بود. تاروژی که این گره پیچیده طبقاتی گشوده شود که در آن صورت نوع تازه‌ای سیاست روی خواهد نمود. و گفتنی است که در همه دوران‌های گذشته در عمق کشمکش دایمی و جاری، هنر نیز تبیده و دم‌زده و در دو سوی متضاد روان بوده است.

اما هنرمندی از این قماش که برشمرديم به جبران همه نواقص خود، براین قضاوت باطل پا قرص کرده و ته دلش دوست می‌دارد که مردم او را مبشر نوعی سیاست بدانند. مردمی که باگوشت و پوست و خون خود، دم‌به‌دم حضور سیاست را احساس می‌کنند. اینجا چهره‌ای جعلی از هنرمند به نمایش گذاشته می‌شود، زیرا جاه‌طلبی هنرمند تلقینی به خودنمایی پرداخته و می‌کوشد نظر مردم را به چیزی در خود جلب کند که اساس و اصل عمده کار او نیست. و این نوعی فرار از مسئولیت ویژه خویش است.

امامن همواره گفته‌ام و باز خواهم گفت که نمی‌توان در اندیشه و هنر چون وسیله صرف و خشک نظر کرد. زیرا هرآن کسی که چنین کند نمی‌تواند با آن‌ها یکی بشود، و از همان دم، با هنر که خود رکنی زنده و کنشگر و دیرپای است، بیگانه می‌شود. هنر گوئی

۱. البته من امیدوارم روزی درباره مسئولیت متقابل مردم و هنرمند صحبت کنم.

جان دارد و رکاب نمی‌دهد به آن بهره‌جویانی که در او فقط به عنوان یک وسیله خشک نگاه می‌کنند. هنر آرمانی من آن اسب سرخ برهنه و یال افشاندۀ ای است که بردشتی باز می‌تازد، و در پیچ و خم دره‌ای ژرف و وهم‌انگیز در سبیده‌دمی گنگ به حیرت درنگی می‌کند، پس سراسیمه برگسترۀ خشک و تشنه صحرا سُم می‌کوبد و زیر تن آفتاب، عرق از پیچ گوش‌ها می‌چکاند و در کف دست نفث کرده‌اش به شگفتی چشم پر پرده‌ها، گنگی‌ها، رنگ‌ها و لحظه‌های ناشناخته می‌دوزد. آن سرگردان رهروی است که در مهارش نمی‌توان نگاه داشت. هنر پیش‌پیش می‌تازد. قافله سالار است او. اما چنین شده است که امروزه هر شل و کوری، چارپایی پالان می‌کند، بر آن می‌نشیند و پشت دیوار خانه‌اش به تاخت می‌پردازد و چنین وانمود می‌کند که فراچنگ آورده است آن تبلور آزادگی و پژوهندگی را و در کارگشودن راه‌های تازه است. و من در شگفتم از این همه جعلیات!

اما چرا چنین است؟

زمینه رویش هنرمند آوازه‌گر و تلقینی چیست؟ چه امکاناتی فراهم، و چه امکاناتی ممنوع، باعث پیدایش او می‌شود. بی‌شک هنرمندی از این دست نیز مبنا و پایگاهی در واقعیت جاری زمانه دارد. اما چگونه ممکن است جامعه‌ای چنین اعضای جانفثاده‌ای را تحت عنوان هنرمندی در خود بپروراند؟ من می‌پرسم اینان جای کدامین چهره‌های ناپیدا را که می‌باید در سایر زمینه‌ها - اعم از روزنامه‌نگاری، خطابه‌خوانی، و گزارشگری - رشد کنند، پرکرده‌اند؟ اینان بدلِ کدامین منش واقعی هستند؟ بی‌شک و بی‌گمان حضور و ظهور این چهره‌ها بازتاب نوعی نابهنجاری اجتماعی است. اینان واکنش‌های طبیعی هستند در برابر پاره‌ای واقعیات، و از آن رودست به کار هنر زده‌اند که قالب دیگری برای بیان عقاید اکتسابی خود نیافته‌اند. چنین کسانی می‌باید امکان آزادی برای خطابه‌خوانی می‌داشتند و داشته باشند تا گفتارشان را با دیگران در میان بگذارند. می‌باید روزنامه‌هایی در اختیار می‌داشتند و داشته باشند تا عقاید خود را آنجا منعکس کنند. پس اینجا بستگی و محدودیت اجتماعی از جنبه‌ای دیگر به قلمرو هنر لطمه می‌زند. از طرفی مانع رشد آزاد زمینه‌های انسانی می‌گردد و از سوئی همین زمینه‌ها و کسان را تبدیل کرده و به قلمرو هنر سوق می‌دهد. پس در چنین شرایطی هنرمندان از این دست حضور خواهند داشت، چون حضورشان ضروری و جبری است. وجودشان نوعی انعکاس است. اما انعکاسی تند و بی‌تأمل. و آثارشان نیز وجود خواهد داشت،

چون این خود صدای تند و کم تأمل وجود آن‌هاست. پس آنچه که می‌باید به صورت گزارش‌هایی در روزنامه‌های هفتگی پیشرو- در صورتی که وجود داشته باشند، که ندارند - منعکس شود، به قالب قصه‌هایی سطحی و بی سر و ته وارد ادبیات می‌شود. و آن متنی که باید بالای کرسی خطابه برای جمعیتی خوانده شود، به صورت شعرگونه‌هایی مهیج، از ارزش والای شعری، وارد ادبیات می‌شود. و مسایلی که باید به صورت گفت وگو میان جمعی مبادله شود، صرفاً نتیجه‌گیری آن ارزش فکری و فرهنگی و اجتماعی دارد، به صورت نمایشنامه‌واره‌هایی یک بعدی وارد قلمرو هنر و ادبیات می‌شود و در سطح کمی موجبات آشفتنگی و فرود هنری را ایجاد می‌کند. گفتیم در سطح کمی، زیرا معتقدم در سطح کیفی چنین نیست بلکه در موارد انگشت‌شماری برعکس است. یعنی فشار و سنگینی و تنگنای فضا، می‌تواند هم موجبات رهایی و بالندگی و آزادگی هنری را فراهم آورد. و هرگاه چنین اتفاقی در نقطه‌ای از پهنای هنر جامعه روی بدهد، نشانه آن است که در شرایط بسته رابطه واقعی تقابل کشف شده است. و این اتفاق هنری به یقین از ثقل و سنگینی و مرحله‌ای تکاملی برخوردار خواهد بود. همین‌جا به نکته دقیقی برمی‌خوریم: «گفتن» و «چگونه گفتن». بحث در این است. و من براین عقیده‌ام که هنر فقط در «گفتن» نیست. هنر در «چگونه گفتن» است. رمز بقا و تداوم جاودانه هنر در همین است. و یکی از رموز شکوفائی آن نیز، در همین تلاش برای «چگونه گفتن» نهفته است. یعنی در همانچه که امروزه می‌توان به نام «بیان هنری» تعریفش کرد. اگر «سخن» وسیله ارتباط است، «چگونه سخن گفتن» هنر ارتباط است. و هنرمند راستین، هم او که باجستن هر کلمه، کشف هر نوا، یافتن هر رابطه، درک هر لحظه کار خود رنجی بر خود روا می‌دارد و عشقی را می‌جوید، به استناد نظر شریف‌ترین و مردمی‌ترین هنرمندان، هرگز فقط دل به «گفتن» نمی‌دهد. او همواره در پی یافتن واه «چگونه گفتن» و «چگونه بهتر، عمیق‌تر و دقیق‌تر گفتن، دلنشین‌تر گفتن، مؤثرتر گفتن» است. او می‌کوشد تا شکیل‌ترین نحوه بیان را بیابد. یکی از عمده‌ترین دشواری‌های راه و کار نیز همین است. آن حظ جان نیز از پس پیروزی بر این دشواری‌ها حاصل می‌شود. عشق از پی رنج دست می‌دهد.

پیش از این، نخبه هنرمندان ما در این مرز و بوم بر سخن خدائی می‌کردند، و با نوع انتخاب و پرداخت آن، چهره‌ای خداوندگاران به کلام می‌دادند. اما امروزه کار بازگونه شده است. کلام رانیز به زنجیر بندگی و ذلت کشانده‌اند. نه آزان رو که خود خداپا کنند، بل

از این‌که قدر سخن نشناخته‌اند. این تحقیر کلام است. فروکشاندن این ارزش والای آدمی. بسیاری از هنرمندان قشری کنونی تحت عنوان «هنرمردم» به آلوده‌ترین لحن‌ها از مردم و درباره مردم سخن می‌گویند و نامش را گذاشته‌اند «زبان کوچه و بازار»، اما این زبان کوچه و بازارشان فقط در زشت‌گویی‌های بی‌سروته خلاصه می‌شود. تو پنداری مردم کوچه و بازار ما سربه سر لات‌های و اراذل و اوباش هستند! به‌راستی آیا گویش این قشرهای مردم فقط ارزش رهیابی به ادبیات را دارد؟ شگفتا که این جور گویش، روال تپیک زبان مردم هم شناخته شده! و آیا هنر مردمی را باید از زشتی‌ها و رذالت‌هایش شناخت؟ نه، این‌ها همه دستاویزهای فریب هستند. نوع خاص سوء استفاده از روشی است که هدایت تابع یک ضرورت بیانی، در دوره‌ای خاص آن را پیشنهاد کرد. بیان هدایت ادامه نوعی واکنش سالم و مترقی بود در برابر تصنع لفظی قلمبه پُران‌های و امانده عهد قاجار. اما دنباله‌روان هدایت از کلاه‌دوزی، پف نم‌زدنش رایاد گرفتند و پنداشتند گویش هرچه وقیحانه‌تر، هنر مردمی‌تر! چنین شد که زبان نوشتن رو به ذلت گذاشت و امروزه می‌بینیم که در زمینه‌هایی بدل به تفاله‌ای بی‌جان شده و ضروری است که بی‌تصنع و لفاظی فرهنگ پیشینه خود را به یاریش بگیریم.

اما روش تلقینی از شتابی که دارد - و این شتاب ناشی از فشاری است که بر خود حس می‌کند - گویا فرصت این را نمی‌یابد تا گرایشی و راهی به عمق بیابد. زیرا ضربه‌های بی‌وقفه محیط او را به واکنش سریع و صریح و می‌دارد و مجبورش می‌کند بدون توجه به چگونگی‌های شیوه بیان، عقیده‌اش را بازگو کند. او به اصطلاحی که رواج دارد و - البته - مورد پسند من نیست، می‌خواهد «حرفش» را بزند. اما تنها «حرف‌زدن» هنر نیست. پس اینجا درمی‌یابیم که زمینه و منشاء بروز سیمای هنرمند تلقینی و آوازه‌گر - با تمام عیب‌هایش - در نبودن امکانات آزاد فرهنگی و عقیدتی نهفته است؛ و انگیزه‌های عملش، صرف‌نظر از بهره‌جویی‌های جنبی، عصبیتی است که هم از چنین تنگنایی ناشی می‌شود. یعنی او به‌عنوان یک عقیده‌مند در محیط اجتماعی خود احساس قید و بند و گرفتگی و رکود می‌کند، پس بی‌توجه به موازین استوار هنری - که تکیه بر تاریخ کار و اندیشه و عواطف و تخیل شکوفای بشری دارد - دست به هر دستاویزی می‌زند و برای کار خود دلایلی هم دارد، و خودش را به مکتبی هم وابسته قلمداد می‌کند. و بی‌شک در مقدار خود، وابسته به مکتبی هم هست. اما همچنان که گفتیم، هنرمند تلقینی یک واکنش

شتابان است در برابر پاره‌هایی از واقعیت موجود. کم‌ژرف، گذرا، و میرا است.

اما من هرگاه جای شما نشسته بودم، شاید روش تلقینی را ترجیح می‌دادم، زیرا این دو روش - با هر کم و کیفی - در دو جهت متضاد راه می‌پیمایند، و بدیهی است که مردم - به علت وجود همه انگیزه‌هایی که در پیدایش روش تلقینی برشمردم - به آن روی داشته باشند. اما چون من نه جای شما هستم، و نه به جای ایشان، و از این رو که هنر رکن عمده زندگی من است و آن را به عنوان کار عاشقانه خود دنبال می‌کنم، و به این علت که آشنائی مختصری با دشواری‌های آفرینش دارم، پس خود دارای نوعی داوری هم نسبت به هنر هستم و این کشمکش را میان نوع داوری خود و اشکال هنری‌ئی که نام بردم طبیعی و برحق می‌دانم، و این شکلی از دفاع و نحوه اندیشگی من است در برابر ناپسندها.

... و من ای دوستان چنین روشی را در هنر نمی‌پسندم. و چنان روشی را، روش تزیینی را، در چنین شرایطی مردودش می‌شمارم. زیرا به راستی که من با بندگی و نیز با صاحبی میانه خوشی ندارم و می‌گویم خوشا آن دمی که انسان جز پیوند با وجدان انسانی خود، سردرگرو هیچ سروری نداشته باشد.

هنر آزاد،

روش تحلیلی

در پی آنچه گفتم، شاید کنجکاو شده باشید به این نکته که من چه روشی را در هنر می‌پسندم. هرگاه چنین پرسشی از من بشود، خواهم گفت: روش تحلیلی. یعنی صورت حقیقی هنر آزاد، نه صورت مجازی آن. در نظر من روش تلقینی صورت مجازی هنر آزاد است، و من جانبدار صورت حقیقی آن هستم. جانبدار روش ژرف و پرامکان و آزادمنش تحلیلی. من در شرایط کنونی اجتماعی و تاریخی خودمان جانبدار روشی تحلیلی در هنر و فرهنگ هستم. روشی که در هنرمند از جستجوی توأم با عذاب آغاز می‌شود، و در تب و تاب ناآرام و عمیق ادامه می‌یابد، سرانجام به شناختی توأم با عشق منجر می‌شود. من به دشوارترین و نافذترین و اجتماعی‌ترین شیوه‌های هنری پایبندم و آن راییشنهاد می‌کنم: تحلیل و ژرفکاوای زندگانی، مناسبات اجتماعی، و پژوهش جان بیکران و عمق ناپیدای آدمی. زیرا هنر به نظر من، اولین ویژگی ژرفگرایی است. و باین خواست، از سوئی به شرایط اجتماعی و مناسبات محدود و نامحدود، و کار انسان مربوط می‌شود؛ از سوئی به

شگفتی‌های جان آدمی، و از جنبه‌ای به طبیعت و زیبایی‌شناسی. بله به زیبایی‌شناسی و طبیعت. (من هنوز برآمدن و فروشدن خورشید را دوست می‌دارم و نیز رقص پای شاطران را به‌هنگام پختن و پرداختن نان، همچنین بازوی کبود و عرق‌کرده‌ای را که پتک بر سندان می‌کوبد. و آن جبین پرچین عرق‌کرده را که نگاهی خسته به تیغ آفتاب دارد. و در فراهم آمدن و بهم‌درآمیختن این همه است که بررسی و تجزیه و تحلیل شناخت امکانات زیستن و فراز و فرود آدمی در برابر هستی و چگونگی مواجهه با آن میسر می‌گردد. هنر بازتاب تن شسته توأمان جهان بیرون و جهان درون آدمی است که درهماهنگی خلاقه خود از نوع زیبایی - از آن گونه که پیش از آن آفریده نشده - برخوردار می‌شود. بنابراین، هر اثر هنری راستین جلوه نوظهوری را از امکانات و توانایی‌های آدمی و شگفتی‌ها در برابر چشم ما قرار می‌دهد. من از آن هنری سخن می‌گویم که نه از کسی فرمان می‌گیرد، نه به کسی فرمان می‌دهد. «باید» را از پشت نام هنرمند بردارید.

این را تولستوی می‌گوید. چنین روشی در هنر تنها به فرمان تاریخ ملت خود گردن می‌نهد و در پیچاپیچ عمل خود، که بسی رنجبار و عشق‌زاست، برداشت‌ها و جهان‌بینی تاریخی خود را، بی چشمداشتی با دیگران در میان می‌گذارد. چنین روشی هرگز نتیجه‌ای خشک و قراردادی را به هنرپذیر تلقین نمی‌کند. هر پدیده هنری در این روال، هنرپذیر را ضمن رابطه‌ای دوستانه، از نوعی شناخت برخوردار می‌کند تا او خود دست به انتخاب بزند. زیرا، این روش حق انتخاب آزاد را برای دیگری قایل است. منتها، بی‌تردید در هر اثر هنری‌ئی این چنین، به مناسبت زمان و مکان، نوع خاصی ضرورت بر سرتاپای اثر چیره است. اما ضرورت بر اثر چیره است نه دستورالعمل بر هنرمند و هنرپذیر. چنین است که روش تحلیلی در هنر، هنرپذیر را تا نقطه انتخاب همراهی می‌کند، و از آن پس با او به درنگ و تأمل می‌ایستد، تا هنرپذیر به اختیار، ناگزیری چیره بر خود را توجیه کند. پس چنین هنری اقبال نفوذ عمیق و پنهانی را به قلمرو جان هنرپذیر یافته است، زیرا نه به او دروغ می‌گوید، نه به او دستور می‌دهد، و نه به جایش فکر می‌کند، و نه تصمیم می‌گیرد و نه عمل می‌کند. روش تحلیلی ارزش آزادی را همواره به دیده می‌گیرد. زیرا چنین هنری آن فرزند آزاده جان آدمی است که به اختیار، خود را ایثار می‌کند.

من اینجا از آن هنری سخن می‌گویم و به آن مشتاقانه نظر دارم که با حفظ اصالت و موازین خود، با تمام جنبه‌های گوناگون زندگی در پیوندی عمیق و دائمی است، از

یکایکشان بار و توشه می‌گیرد، بارور می‌شود، در خود هضم می‌کند، و سپس بی‌شتاب و دستپاچگی این دریافت‌ها را به مناسب‌ترین شکل در می‌آورد و به زندگانی برمی‌گرداند، به زندگانی می‌بخشاید. من چنین هنری را آرزو می‌کنم، و در آن سرشتی مقدس نشان کرده‌ام که ممتازش می‌کند از هوچی‌گری‌ها، دروغپردازی‌ها و چاچولبازی‌ها. این هنر صبور و بردبار و ژرف است، توشه و پیغام خود را از نهفتِ زندگانی و تاریخِ مِلّت و جهان خود می‌گیرد، آن را به ثمر می‌رساند و به تاریخ و مِلّت و جهان خود باز می‌سپارد. چنین هنری پیوندی عمیق و جدائی‌ناپذیر با نهاد زندگانی، با ریشه همیشه جاوید زندگانی و جامعه خود دارد، و جهتی را فراسوی چشم‌ها و دیده‌های تنگ‌بین دنبال می‌کند. عجول نیست این هنر، پویا است و مداوم است و مطمئن است. چشم به نتیجه فوری ندارد، نگاه سنگین و پراطمینانش متوجه دورهاست. دورتر، خیلی دورتر از لحظه‌های گذرا. نتیجه‌خواه است، اما نه از آن‌گونه که بودن خود را وابسته بدان بداند. می‌داند که حاصل آبستنی زایمان است. به این ایمان دارد که آنچه را کشته درو خواهد کرد. گرچه نه خودش، اما دیگران درو خواهند کرد. حاصل خود را در «بودی» خود نمی‌خواهد. زیرا می‌داند که بسی احتمال دارد دورتر، خیلی دورتر از دوره او این حاصل به دست آید. چنین هنر و هنرمندی از آینده‌نگری ژرف برخوردار است. او تبلور ذات پویای زندگانی است. همیشه جاری و بی‌مرز است. زیرا چنین هنری به نحو زنده‌ای انسانی است. بنابراین، می‌تواند در هر گوشه دنیا با مردمانی از هر رنگ و نژاد رابطه برقرار کند. این هنر جز بهروزی و آزادی و زیبایی انسان، گرفتار هیچ قیدی نیست. و پیداست که به لحاظ داشتن چنین خواهش و خیزشی با هرآنچه و هرآن کس که در موقعیت جاری جز این می‌خواهد در تضاد و در ستیز است. و نیازی به ظاهر درونمایه خود نمی‌بیند. زیرا ضدیت با ابتذال و تجاوز، جوهر و جزو ذات آن است. هنری این چنین در هر موقعیتی مدافع آزادی و حریت مردمان ارزش‌آفرین جهان بوده است، هست و خواهد بود. و در قرن ما رومن رولان گواه زنده‌ای بر حضور چنین هنری است.

اما چگونه می‌توانیم روش تحلیلی را تعریف کنیم؟

چنانچه از مفهوم عبارت برمی‌آید معتقدان به چنین روشی قائل به بررسی و تجزیه و تحلیل - تقریباً - همه‌جانبه‌ای هستند که در اثر هنری خود مطرح می‌کنند. در آثاری از این دست روابط هرچه دقیق‌تر و منطقی‌تر بیان می‌شود، کوششی پیگیر صرف کشف و

درک اجزاء و عناصر گوناگون زندگانی و انسان می‌شود. کلاً توان گفت، پیرو چنین روشی طبیعت را - طبیعت به مفهوم همه هستی را - زیر نگاه سمج و کاونده خود قرار می‌دهد و می‌کوشد تا آن را عمیق‌تر و تازه‌تر دریابد، و برای این کار از اندوخته‌های ذهنی و تخیل خود کمک فراوان می‌گیرد. به رغم روش‌های پیشین که یکی در انسان به صورت کالا نگاه می‌کند، و دیگری به عنوان شاگرد حرف‌شنو، روش تحلیلی موضوع کارش خود انسان است. انسان از جنبه‌های گوناگون و متنوعش؛ و برای کشف و ارائه ویژگی‌های جنبه‌های گوناگون انسان حد و مرزی نمی‌شناسد.

هرگاه به ضرورتی وارد قلمرو روانشناسی بشود، تا ناپیدترین نقطه‌ها، آنجا که هنوز از دسترس علم روانشناسی دور مانده است، نفوذ می‌کند و تازه‌هایی کشف می‌کند. هرگاه به زیبایی روکند، تازه‌ای می‌آفریند. آفرینشی پیش‌بینی نشده، و به روابط انسانی که گام می‌گذارد، ما را به شناختی شگفت‌انگیز می‌رساند. به جامعه که نظر می‌کند، می‌کوشد تا از واقع‌بینانه‌ترین نگرش‌ها برخوردار باشد. تاریخ را با چشم روشن می‌نگرد و اینجا با پیشروترین روش علم تاریخ همدوش است. از کنار مواد کار و منظور خود به آسانی نمی‌گذرد. در هر آنچه به کار می‌گیرد با دقت و تردید نظر می‌کند. آسان‌خواه نیست. به این که در عمده‌ترین وجه عمل خود، جزئی از بودن است اقرار دارد. بر روی هم آنچه چنین سیمانی به عنوان هنر خلق می‌کند از نوع خاصی سادگی و درعین حال دشواری برخوردار است. اثر او - هرچه باشد - بیگانه با انسان نیست. هنرپذیر در مواجهه با او چیزهای تازه‌ای را در خود کشف می‌کند، طوری که گاهی احساس می‌کند این چیزها را او هم در خود داشته و به نحو‌گنگی از آن‌ها خبر داشته است. پس هنرپذیر از طریق رابطه با این نوع از هنر موفق به کشف دوباره خود می‌شود. خود را باز می‌یابد. خود را احساس می‌کند، یا می‌شناسد و در نتیجه، عصاره اثر را به جان خویش می‌افزاید، و از آن لحظه به بعد او چیزی در خود حس می‌کند که تا پیش از تماس با اثر هنری، آن را حس نمی‌کرده است. نوعی تجلی روحی و گشایش اندیشگی. زیرا هنر تحلیلی لحظه به لحظه امکانات بیشتر و دقیق‌تر اندیشیدن نسبت به پیرامون را به هنرپذیر می‌بخشاید. او را در عمق روابط انسانی اثر قرار می‌دهد و چنان محیطی فراهم می‌آورد که هنرپذیر خود به خود به اندیشیدن واداشته بشود. محیطی که هنرپذیر خود را با آن مربوط و نزدیک حسی می‌کند و درعین حال برایش تازه و شگفت‌انگیز است. آری شگفت‌انگیز. زیرا اگر اثری هنری - اقلأ در لحظه‌هایی - شگفتی ما را

برنیانگیزد، می شود گفت وقت عبثی صرف پیدایش آن شده است. اثری از این دست در هر وضعیتی، ما را به شناختی نسبی رهنمون می شود و همراهش ناگزیرمان می کند از اندیشیدن، اندیشیدن به پیش از خود و به فراسوی خود. او ما را به قعر محیط پیرامون خود می کشاند و در آنجا پایبندمان می کند. در این نقطه است که میان هنرمند و هنرپذیر چیزی قسمت می شود: مسئولیت. «تو نیز، نه فقط من.» او به ما چنین می گوید و ما را تا مرز ناگزیری پذیرش مسئولیت با خود می کشاند. اما کدام مسئولیت؟ مسئولیت اندیشیدن و برگزیدن. او پیشاپیش به ما فرمان انتخاب نداده است، اما او ما را چنان در رابطه تنگ واقعیت های شگفت انگیز قرار می دهد، که ما به سهولت نتوانیم از چنگش برهیم. نیت بدی ندارد او. زیرا اول خودش در آن تنگنا گرفتار آمده، و بعد است که ما را به تماشای خود می خواند. او اراده نمی کند ما را مجاب کند. او خود در نقطه ای گیر افتاده و ما را با گیر خود، که بسی انسانی و تعمیم پذیر است، منطقی آشنا می کند. در آن دم ما در خط فاصل جبر و اراده، ضرورت و انتخاب گرفتار می آییم و با ما است که چه بکنیم. هنرمند تحلیلی ما را به سنجش ارزش هایمان می کشاند. انجاست که اثر تحلیلی عمیقاً جنبه انسانی و اجتماعی پیدا می کند، زیرا انسان در روابط اجتماعی خود، و در موقعیت خاصی از تاریخ جاری ملت خود، برای ما مطرح می شود. انسان با واکنش های خود در موقعیت و با ابعاد گوناگونش به ما رو می کند، و ما را به نوع خاصی رابطه با خود وامی دارد. یعنی ما از طریق روش تحلیلی هنر، در قلب زندگانی و جامعه فرود می آییم و ناگزیر از انتخاب می شویم. اما چون روش تحلیلی رو به پیش دارد، قضاوت آرام و لحظه به لحظه اش، بی شک در نحوه انتخاب ما مؤثر خواهد بود. زیرا چنین روشی بر اصل جاری زندگانی استوار است. یعنی پذیرفته است نبرد میان کهنه را با تازه. و پذیرفته است روندگی هستی را؛ پس بر حقانیت نیروهای بالنده جامعه صحه می گذارد. اما این صحه گذاشتن نه به صورت خشک و از پیش تعیین شده است، بلکه در این میان حقیقت و حقانیت بالندگی کشف می شود. پس زنده و غیر قراردادی و خلاقه است. دستوری نیست، واقعی و دریافتنی است. روش تحلیلی فرمان دگرگونی را صادر نمی کند، بلکه ضرورت دگرگونی را کشف می کند و می نمایاند. همین جافرق بین هنر و نظریه روشن می شود. نظریه با ابزار شناخت وارد جامعه می شود، و هنر با ابزار تجربه و عمل به کشف شناخت نایل می شود: این هر دو بی شک هدفی یگانه دارند، اما روش عملشان حتماً فرق می کند؛ و باید فرق بکند. هنر تحلیلی از جزء آغاز می کند و روبه کلیت

شناخت و ایدئولوژی می‌رود. اما صاحب‌نظر، از کلیت شناخت و ایدئولوژی آغاز می‌کند و به تجزیه و تحلیل ارکان و اجزای جامعه و انسان می‌پردازد. خطائی که پیرامون روش تلقینی در هنر مرتکب می‌شوند این است که اصل عمل خود را بر نظریه اکتسابی استوار می‌کنند، نه بر تجربه حسی. آن‌ها از بالا نگاه می‌کنند و چون به منظور نزدیک خود دست می‌یابند، پس کمتر رو به عمق می‌پویند. اما پیروان روش تحلیلی اصل عمل خود را بر تجربه حسی توأم با کاوش برای شناخت، استوار می‌کنند. بنابراین، از عمق آغاز می‌کنند و رو به شناخت دارند، اما نه الزاماً رو به سطح. زیرا مراد از بالا، سطح نیست. پس کشف و ابداع و سر بر دیوار کوفتن و جستن به عهده روش تحلیلی واگذار شده، و نشخوار و تکرار جزء حرفه‌ی هنرمند تلقینی شده است. به عبارتی دیگر، روش تلقینی، تاکتیکی، لحظه‌ای و گذراست؛ اما هنر تحلیلی، اندیشورانه قابل تعمیم، جاری و پرمعراست. هنرمند تلقینی به لحظه می‌اندیشد، اما هنرمند تحلیلی به بطن جریان زندگانی نظر دارد. هنرمند تلقینی منظری بسته و محدود دارد، اما هنرمند تحلیلی نگاهی باز و دور پرواز. بنابراین، دو روش تحلیلی و تلقینی گرچه نظر مشترکی دارند، اما ناگزیریم روش عملشان را به دو شاخه درست و نادرست تقسیم بندی می‌کنیم.

محض آزمون، نمونه‌ای دم دست را عنوان می‌کنیم تا ببینیم هر یک از روش‌های مورد بحث ما چگونه با آن مواجه می‌شوند. مثلاً فقر. این به نظر من مناسب‌ترین مثال است. اما کار هنرمند، او که با فقر به عنوان یکی از پدیده‌های اقتصادی و انسانی جامعه خود مواجه است، چیست؟

هنرمند تزیینی به لحاظ بهره‌ای که می‌برد، متفرعن و آروغ‌زان، اطوکشیده و خیلی هنرمندانه، پیف‌کنان از کنار مردم فقیر و فقر می‌گذرد و خودش را در اولین حوزه هنری دفن می‌کند و می‌کوشد تا تصویر محو فقر را هم از خاطره خود بزدايد.

هنرمند تلقینی چه می‌کند؟ او اگر اشکش درنیاید فحش زیر دندان‌هایش می‌شکند و درجا به فکر بازگو کردن فقر، و در نتیجه به فکر اصلاح جامعه از راه اثر خود که خواهد آفرید، می‌افتد و به ذهنش فشار می‌آورد تا بتواند تصویری را که گرفته در خاطره خود حفظ کند و البته - شاید - یادداشت سوزناکی هم برمی‌دارد. توضیحاً بگویم که اخیراً هنرمندان تلقینی به این نتیجه رسیده‌اند که باید به میان مردم رفت. بنابراین به نحو جالب و حتی کمی خنده‌آور، در تماس سطحی با مردم - که بخصوص در اینجا طبقه پایین معنا

می دهد - قرار می گیرند. صریح تر این که وارد مصاحبه های کوتاه می شوند و احتمالاً یادداشت هائی هم برمی دارند. این کار برای تحقیق آماری، زیاد بی جا نیست. اما قطعاً بار هنری عمیقی به هنرمند نمی دهد. چون کارش نوعی آموزش آگاهانه و سطحی است. پس همین طور که شاید شما هم شنیده باشید توی دهن ها افتاده که هنرمند باید به میان مردم برود. این پیشنهاد بدی نیست. اما درست ترش است که گفته شود: هنرمند باید همواره در میان مردم باشد، از مردم بروید و تا هست با عشق ها و هراس ها و رنج ها و امیدهای شریف آن ها آبیاری بشود. درست ترش این است. چون هنرمندانی که به طور آموزشی می خواهند وارد مردم بشوند، وقتی به این فکر افتاده اند که - غالباً - عمرشان از سی گذشته است، و راستی که زبانشان، طرز سلوکشان، ذهنیتشان با زبان و سلوک و ذهنیت مردم نمی خواند. آن ها اگر سندر پندری هم نشان کنند و در ته کثیف ترین سوراخ ها هم بخزند - اگر، اگر، اگر، چنین کنند - تازه مردم به این سادگی ها به آن ها اعتماد نمی کنند، خودشان را برای آن ها رو نمی کنند، و حتی ممکن است آن ها را از خود برانند. بنابراین، به این گروه هنرمندان باید گفت: شما در میان مردم هستید، منتها در میان قشر یا قشرهای خاصی از مردم. و خیال نکنید همه مردم ایران فقط در خیابان حاج عبدالمجید یا درون گود عرب ها جمع شده اند! این نوعی تقلیدی توده گرایی است. به همین جهت، اخیراً دیده ام آثاری را که به نحو بسیار غیر واقعی، موهن و پر تصنعی از مردم گودنشین و جنوب شهر سخن به میان آورده است. وقتی که امر هنر تابدین حد قراردادی می شود لاجرم اثر هنری هم باسماه ای از آب در می آید. مثلاً لات ولوت ها و معتادین و جیب برها در اثر نویسنده ای به صورت مجاهدین جلوه گر می شوند. همچنین رفتار و واکنش های خانواده ای فقرزده در اثر نویسنده ای دیگر تا سطح ناشایسته ترین خصلت های روانی - جنسی نزول داده می شوند. این نحوه بینش اگر فریبکارانه نباشد، ناشایسته است. بگذریم.

اما هنرمند آزاد چگونه با موضوع فقر و مردم فقیر مواجه می شود؟

او نه آروغ زنان و بیزار می گذرد، نه فی الفور به فکر نوشتن اثری برای اصلاحی آنی می افتد، و نه اشک می ریزد. شاید بگیرد، اما در درون می گیرد. نمی خواهد به جای تصویر، نوا، کلام، یا حالتی که به اثر خود خواهد بخشید، اشک از چشم بریزد. او تأمل می کند، جذب می کند، بارور و اندوهناک خشمگین می شود، می اندیشد و خود را به دست تخیل هنری می سپارد و می کوشد تا به کشف روابط آشکار و پنهان دست بیابد.

می‌کوشد تا در ورای واقعیت عینی، عنصری بیابد که قابلیت بیشتری داشته باشد برای ورود به قلمرو کار او. عنصری عمیق‌تر از دست یافتنی‌ترین تصاویر عینی. زیرا کار او تنها این نیست که توی سرش بگوید و بگوید فقر؟ همچنین کار او این نیست که فی‌الفور اثری در باب اصلاح جامعه بنویسد و به خود بیاوراند که مسئولیتش را انجام داده است. کار او در اولین برخورد، درک عنصر انسانی درون فقر، تحلیل روابط درونی و برونی مردم شناور در فقر و خواری و خفت است. کار او دلسوزی سطحی بر انگیزختن نیست؛ کارش به شناخت عاطفی رساندن هنرپذیر است. کار هنرمند نشان کردن ارزش‌های گمشده در ذلت است؛ کشف نیروهای شگفت‌انگیز و روحیات عجیب. روش تحلیلی موضوع فقر را نشخوار نمی‌کند، بلکه به جستجو و کشف ابعاد گوناگون و بی‌شمار فقر و انسان فقرزده می‌پردازد. کار هنرمند به‌صورتی شگفت‌درآوردن هر پدیده است. والاثر از آنچه در واقعیت بوده است. هم از این رو به استنباط هنرمندی با این روش، هر واقعیاتی قابلیت تبدیل شدن به هنر را ندارد.

چنین است نوع ارتباطی که هنر تحلیلی و خالق آن با جهان پیرامون خود دارد. اما به لحاظ اینکه شاخه‌های پیشین هنری را، از لحاظ نوع ارتباط دسته‌بندی کردم، بد نیست در این مورد هم چنان کنم.

اول) پیام‌بخش هنر و هنرمند تحلیلی کی و کدام مرجع است؟

جواب این است: نیروهای عمیق و ناپیدای جامعه و حرکت دائمی تاریخ؛ نه هیچ‌کس و مرجعی خاص.

دوم) وسایل بخش توشه و پیام چیست؟

جواب این است: مردمی هم‌نوا و هم‌طریقت. نیستند، اما هستند. هستند، اما نیستند. و عمده‌ترین وسیله خود اثر هنری است، بی‌آنکه از نبودن بلندگو یا دستاویزی عصبی باشد. اثر از آن‌رو که زنده است، خودبه‌خود همچون انسانی رونده، بار خود را تا مرز وصال می‌کشانند. و همین که وصال او با هنرپذیر دست داد، دیگر طلسم استتار شکسته شده است. پرده حجاب کنار رفته است. عاشق و معشوق یکدیگر را دریافته‌اند. هم بدین اطمینان است که هنرمند فرزانه کوشش در قبول افتادن تصنعی به‌خرج نمی‌دهد. اگر هستم چه دریغی که دیگران نبینند؟ و اگر هستم چه اصراری که دیگران ببینند؟ با این همه... او از همان گام اول به‌جانب معشوق راهوار و استوار می‌رود. راهوار می‌رفته

است. به اصالت خود و به ایمان خود، ایمان دارد. پس جانانه می‌رود.

سوم) پیغام‌گیرنده کیست؟

جواب این است: همو که پیغام را منتقل می‌کند. همو که پیغام را بخشیده است. همو که باید پیغام را واستاند: مردمان. اینجا وحدتی آفریده شده است. پیغام‌دهنده و پیغام‌گیرنده و پیغام‌گزار یگانه شده‌اند. خود مردم: تو خود. حجاب خودی حافظ از میان برخیز.

اما به راستی دست نیافتنی و دشوار است چنین هنری. هم بدین علت است که در هر عصری شماره هنرمندان فرزانه در میان هر ملتی از تعداد انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کند. لحظه‌ای درنگ کنیم. در ادبیات جدید ایران، پس از مشروطیت، ما به چند هنرمند از میان ملت خود می‌توانیم بیابیم؟

تعدادی کم. خیلی کم. راه دشوار است، و من به یاد منطق الطیر می‌افتم. در راه، بسیاری از رفتن باز می‌مانند، جز سی مرغ که یک مرغ است، و جز یک مرغ که سیم‌مرغ است: رهروی باید جهانسوزی، نه خامی بی‌غمی.

خود را ناگزیر می‌بینم به خویشاوندی اولین مرحله پروازهای سی مرغ و سایر پرندگان اشارتی بکنم. سرآغاز راه، این دو روش هنری که برشمردم از یک تبار و بر یک راه بوده‌اند و به لحاظ پیوندهائی، برای زمانی در کنار هم راه پیموده‌اند. هنرمند آوازه‌گر با هنرمند فرزانه بر سر پاره‌ای توافق‌ها از جمله گرایش به آزادی در کنار هم راه پیموده‌اند. اما طولی نکشیده است که این دو از هم جدا شده‌اند. هنرمند آوازه‌گر در دایره تلقینات خود گرفتار آمده و درمانده است. اما فرزانه همچنان پای بر خاک راه کشیده و رفته است. پای بر خاک می‌کشد و می‌رود. هدف او چندان دور است که می‌داند همچنان باید برود. او می‌داند که باید برود. باید برود. حتی اگر بداند که نخواهد رسید، می‌رود. می‌داند که نخواهد رسید، اما می‌رود. می‌رود و می‌داند که نخواهد رسید:

رفتن برای او رسیدن است، و رسیدن برای او همانا رفتن. می‌رود تا بیابد. و می‌جوید و می‌رود و اگر درنگی هم کند برای راه‌جوئی تازه است.

پس میان این دو روش خویشاوندی دوری هست، که به گذشته مربوط می‌شود. زیرا هنرمند فرزانه روش تلقینی را پشت‌سر گذاشته و از آن عبور کرده است. اما هنرمند آوازه‌گر در دایره پندار خود وامانده‌راهی است که باید می‌پیمود. بنابراین، خویشاوندی‌ئی

بوده است میان این دو روش هنر که آرام آرام بر اثر رشد متقابل این دو، در دو جهت انتخابی خود، به تدریج از یکدیگر دور شده اند، دور می شوند، دور خواهند شد. تا جایی که - شاید - نسبت به یکدیگر بیگانه شوند. بیگانه هائی خویشاوند. در میان کولی های اصیل هم گویا این رسم هست که عضو ناتوان و درمانده خانواده را در میانه راه برجای می گذارند و خود می روند. آنکه محکوم به مرگ است می ماند، و آنکه ناگزیر از زندگی است می رود. و من با آنکه بر آن مانده دل می سوزانم، اما «بر آن عاشقم که زنده است.»^۱ من طالب فراچنگ آوردن آن سمند سرکشم که بی مهار بر دشت و جلگه می تازد و در سپیده دمی گنگ، در پیچاخم دره ای ژرف و وهم انگیز، به حیرت درنگی می کند، پس سراسیمه بر گستره خشک و تشنه صحرا سُم می کوبد و زیر تن آفتاب عرق از بیخ گوش ها می چکاند و در کف دست تفت کرده اش به شگفتی چشم بر پرده ها، گنگی ها، رنگ ها و لحظه های ناشناخته می دوزد:

آن سرگردان رهروی که در مهارش نمی توان نگاه داشت.
من عاشق آن گمشده ام:

گفتا که یافت می نشود گشته ایم ما
گفت آنکه یافت می نشود آنم آرزوست^۲
دلخواه من آن است که نیست. ای جنون مقدس، مددی.

پاسخ به پرسش ها

درباره هنر «تحلیلی» توضیح بیشتری بدهید. آیا تحلیل درست منجر به نتیجه گیری ها و در نتیجه هنر «تلقینی» نمی شود؟

- همچنان که - لابد - ملاحظه کردید در متن حاضر، روش تحلیلی را تا حدودی شکافته ام، که امیدوارم در حد این گفتار کافی باشد. اما در مورد دوم سؤال شما که «آیا تحلیل درست منجر به نتیجه گیری ها و در نتیجه هنر «تلقینی» نمی شود؟ توضیح خواهم داد. من وجه مشترکی میان دو روش تحلیلی و تلقینی قائل شده ام و از آن هم به عنوان گرایش به آزادی نام برده ام. اگر منظورتان این نکته است، یعنی اگر منظورتان این است که

۱. نیما، افسانه.

۲. مولانا جلال الدین بلخی

روش تحلیلی میل به آزادی دارد، ما با یکدیگر تفاهم داریم. اگر منظورتان این است که هر دو روش، سرانجام، عملکردشان به تلقین ختم می‌شود، نکته‌ای گنگ مانده است. نکته‌ای که گنگ مانده و روشن باید بشود، این است: هر دو روش، سرانجام عملکردشان به منظور واحدی ختم می‌شود. منتها هنرمند تلقینی این منظور خود را تحمیل می‌خواهد بکند، اما هنرمند تحلیلی موقعیت انتخاب منظور را برای هنرپذیر فراهم می‌آورد. پس نتیجه یکی نیست. زیرا هنرپذیر از تحمیل عقیده خوشش نمی‌آید. بلکه او منطقی می‌خواهد که انتخابش را درست توجیه کند، و بر درستی انتخابش صحه بگذارد. چنین منطقی را، روش تحلیلی هنر در موقعیتی خاص می‌تواند در اختیار هنرپذیر قرار بدهد. واضح‌تر اینکه رابطه روش تلقینی با هنرپذیر یکجانبه و تحمیلی است، و رابطه روش تحلیلی با هنرپذیر دوسویه و تقابلی است. یعنی هنر تحلیلی در نوع زنده رابطه با هنرپذیر قرار می‌گیرد، نه رابطه‌ای خشک و بسته. پس این دو روش ممکن است به جهتی یگانه نگاه کنند، اما باور ندارم که به نتیجه‌ای یگانه منجر بشوند.

شاید گروهی از مردم در جامعه ما به هنر آموزشی آن‌طور که برشت پیشنهاد می‌کند، نظر داشته باشند. اولاً من به برداشت سالم این گروه از نظریه آموزشی برشت شک دارم. زیرا مراد برشت از آموزش هنری، تلقین هنری نیست، بلکه وارونه‌اش است. زیرا برشت از عمده‌ترین شخصیت‌های هنری این زمانه است که روی حق انتخاب هنرپذیر تأکید می‌ورزد و معتقد است چیزی را به او نباید تحمیل کرد، بلکه باید به او هم حق دخالت و مشارکت زنده در اندیشه را داد. اصلاً نظریه برشت را غیر از این فهمیدن و برداشت کردن به خاطر من خیلی ثقیل می‌آید. اما اگر مقصود این گروه از مردم جامعه ما این است که هنر باید وظیفه آموزش مستقیم را به عهده بگیرد، گمان می‌کنم دچار نوعی درک نادرست از موقعیت اجتماعی خودمان هستند. زیرا آموزش مستقیم هنری، به عنوان طریقی از فرهنگ‌آموزی، تنها در جوامعی شدنی است که روش تعلیم و تربیت القائی تا بدین پایه گلوگیر و جیس‌کننده نباشد؛ در جامعه‌ای منظم، با روش‌های آموزشی دقیق، علمی و توده‌گیر. در جامعه‌ای که این روش، در کنار جریان عمومی اجتماعی، در سطح وسیع و توده‌گیرش قادر به فعالیت سازنده و آفریننده باشد. در جامعه‌ای که ایدئولوژی مسلط بر جامعه مبنای عمل خود را بر نیروهای عمده جامعه، یعنی اکثریت (و فرآیند وجدان جمعی جامعه) پایه‌ریزی کرده باشد. به عبارتی، حاکمیت اکثریت جامعه موجد و یا بنده

چنین روشی است، نه حاکمیت اقلیت جامعه که تازه در آن صورت هم شاخه‌ای از هنر با چنین روشی عمل می‌تواند بکند، نه عمده هنر به‌طور اصولی. و در درون جامعه‌ای که زیر سلطه اقلیت حاکم است نیز چنین کاری محال است. زیرا امکانات و اراده در دست اوست و خودش به دلخواه و بر مراد خویش عمل می‌کند. مگر در پندار خود به نوعی دموکراسی دل بسته باشیم. بنابراین، اینجائی که ما ایستاده‌ایم، و خمیده ایستاده‌ایم، من نمی‌توانم چنین روشی را مقبول بدانم و بپذیرم. بلکه من در چگونگی آموزش هنری بیشتر قائل به تأثیر و نفوذ غیر تعمدی و واقعی هستم، زیرا در جوامعی نظیر جامعه ما هرگاه اثر هنری از دل زندگانی جوشیده باشد، نیازی به تعمد در القای آن نیست. چنین می‌اندیشم که چنین هنری به گونه‌های غیر مستقیم و غیرتحمیلی اثر خود را روی هنرپذیر می‌گذارد. دلیل عمده حرف من این است: در جامعه‌ای که مردمش همه چیز را به خود تحمیل شده می‌بینند، از لحاظ روانی دچار نوعی واکنش خودبه‌خودی مخالف نسبت به امریه و تحمیل هستند. بنابراین، در مورد هنر، این تنها روزنه آزاد و غیر معیشتی، نمی‌خواهند و نمی‌توانند بار و آموزش مستقیم را بر خود هموار کنند. هنرپذیر تبیین جامعه ما در این مورد بخصوص - اقل - می‌خواهد حق اختیار و انتخاب داشته باشد. من نیز با او موافقم و فکر می‌کنم هنر حقیقی قادر است هر کنج و زمینه‌ای از زندگانی را با هنرپذیر در میان بگذارد و حق انتخاب را نیز برای او محترم بشمارد. زیرا من ایمان دارم چنین پدیده هنری‌ئی امکان این را فراهم می‌آورد که به نسبت بسیار زیادی، هنرپذیر و هنرمند نقطه مشترک در اندیشه و برداشت بیابند. پس اینجا به جای اینکه هنرمند در پی تلقین منظور خود باشد، باید در پی دریافت و شناخت واقعی از زندگی، جامعه و انسان باشد تا مبادا هنرپذیر را به سرگردانی بکشاند. من اینجا نقطه مسئولیت را در بهتر و درست‌تر شناختن، و درست‌تر عمل کردن هنرمند می‌گذارم. من نگاه و دقت را متوجه پایه کار می‌کنم. پایه اگر درست کار گذاشته شود، بنا راست بالا می‌رود. همین جا است که ضروری می‌نماید قبل از هر چیز، هنرمند مسئولیت درست پرورش یافتن خودش را به عهده بگیرد، نه اول مسئولیت امریه صادر کردن به دیگران را. از خودش اول باید شروع کند، و برای اینکه از خودش درست‌تر شروع کند، لازم است از دیگران بسیار بیاموزد. آموزشی مداوم. این را جای دیگر هم گفته‌ام.

آیا هنر تلقینی نتیجه یک ضرورت تاریخی نیست؟ آیا هیچ جنبه مثبت در آن نمی‌یابید؟

چرا؛ اگر نتیجه یک ضرورت تاریخی نبود، به وجود نمی آمد. این را در خود متن هم توضیح داده ام. در مورد دوم هم توضیح داده ام. با این همه تأکید می کنم: چرا، گرایش به آزادی و دفاع از آنچه بر حق است. اما چگونه؟ نکته، فقط همین جاست! چگونه و با چه کیفیتی؟ اگر شما شانه ها را بالا بیندازید و بگوئید «باهر کیفیتی!» من نظرتان را نمی پذیرم. هنر با هر کیفیتی پذیرفتنی نیست. پس نکته مثبت هنر تلقینی میل به آزادی است، و ضعف عمده اش هم «فقط میل به آزادی» است.

در باره شعار و حدود مجاز آن توضیح بدهید.

- شعار در هر مرحله ای از تاریخ، زبان یک طبقه است و تا مادام که موقعیت طبقه تثبیت نشود و سلطه اش بر تمام جوانب زندگانی گسترش و نفوذ نیابد، زبانش هم از کار باز نمی ماند. پس از تسلط و تثبیت نیز زبانش با شیوه تازه تری همچنان گویا خواهد بود. من نمی دانم این سؤال و جواب به موضوع بحث ما مربوط می شود یا نه. اما اگر منظور شما حدود شعار در هنر است، آن هم در موقعیت های گوناگون فرق می کند، و حدودش هم در هنر بسته به کیفیت هنری و اجتماعی هر هنرمندی تغییر می کند. منتها همیشه حق انتخاب برای هنرپذیر آزاد است. زیرا او نیز بنابه موقعیت خاص خودش با شعار مواجه می شود.

آیا هنر ملی و سنت ها در صورت از دست دادن پشتوانه خود محکوم به فنا می شوند؟ آیا

راهی برای بقا وجود دارد؟

- عزیز من، در غم این نکته مباش. مادامی که ملتی وجود داشته باشد، هنر ملی و سنت های با ارزش آن (و گاه متأسفانه سنت های بی ارزش آن) حفظ خواهد شد و همراه با ملت ادامه خواهد یافت. زیرا ملت و فرهنگ نابردنی اند. به فردوسی نگاه کن. او مظهر هنر ملی ما ایرانیان است و او مگر که بود؟ یکی از مردم، فشرده خواست ها و آرزوهای مردمی که گرده شان زیر شمشیر مهاجمان خرد شده بود. آرزوی رهایی و اراده ملت در فردوسی جان می گیرد و متبلور می شود، و او عمری را بر سرآفرینش یکی از پرشکوه ترین حماسه های بشری به پایان می رساند و چه پر بار عمری. گمان کنم فردوسی نمی باید از اینکه به دنیا قدم گذاشته، احساس پشیمانی کرده باشد! پیش از فردوسی نیز دیگرانی به این فکر افتاده بودند، اما زمانه مجالی برایشان باقی نگذاشت. در خط مقدم دفاع هنر و فرهنگ ملی، ابن مقفع (روزبه دادویه) قرار دارد. او در قرن دوم هجری به بازآفرینی فرهنگ ملی ما

پرداخت، اما بیگانگان بازرویش فرهنگ ملی ما را به سود خود ندیدند، پس به او کفر بستند و در آتش بسوختندش. برای آشنائی بیشتر شما پیشنهاد می‌کنم فشرده‌ترین، و در عین حال یکی از دقیق‌ترین و کم حاشیه‌ترین تاریخ ادبیات یعنی نور و ظلمت در ادبیات ایران را نگاه کنید. آنجا منظور خود را بهتر در خواهید یافت.

مردم ما پس از هجوم مغول نیز همچنان تا حد امکان، ارزش‌های فرهنگی خود را حفظ کردند و نمودارش حضور ادیبان و شعرائی چون علی‌شیرنوائی و ابن‌یمین. در عصر جدید نیز همین‌طور، یعنی از هنگامی که اقتصاد و سیاست غرب بر بازمانده ویرانه تاریخ مردم ما مسلط شد و کوشید تا همه ارزش‌ها را به سود خود بازگونه کند، باز هم مردم ما در حفظ هنر و فرهنگ خود از کوشش باز نایستادند. البته در طول تاریخ به مناسبت فراز و فرودها و شدت و ضعف حکومت بیگانگان و نحوه برخورد آن‌ها با هنر و فرهنگ ایران، جهش و بالاست ارزش‌های هنری نیز تغییر می‌کند، اما کنده نمی‌شود. مداوم و جاری است، تا به امروز می‌رسیم. حتی اگر مردمی به تیغ بیگانه از دم درو بشوند از خونشان فرهنگ و هنر و ملیت خواهد جوشید. چنان‌که از خون سیاوش گلی رویید. شما اگر در زبان فارسی دقیق شده باشید، متوجه خواهید شد که شیوه نگارش و گفتار در فاصله صد ساله اخیر دستخوش چه دگرگونی پیشرونده‌ای شده است. مثلاً تا قبل از مشروطیت و حتی چند دهه بعد از آن ارباب فرهنگ تحت نفوذ اقتصاد فتودالی و فرهنگ میرزا مکتبی به نحوی پیچیده و خاصه فهم مطلب می‌نوشتند و حرف می‌زدند. اما با ظهور تغییراتی اجتماعی در سطح جهانی و در نتیجه برآمدن چهره‌هائی نوگرا در ادبیات و هنر ایران، زبان فارسی نیز گرایشی به سادگی و زیبایی مردمی یافت. این جنبش جدید با مردمانی چون فتحعلی آخوندزاده شروع می‌شود و همراه انسان‌های افتخارآفرینی چون دهخدا ادامه می‌یابد، و به همت هنرمندانی چون هدایت و بزرگ علوی رشد می‌یابد، و همین‌طور که می‌بینی در سطح عمومی هنر و فرهنگ پیشرو کنونی، این زبان چهره درست‌تر و به‌راستی «فارسی‌تری» می‌یابد. حتی در زمینه علوم و اصطلاحات علمی، دانش‌پژوهانی داشته‌ایم و داریم که کوشیده‌اند تا برابر «ویژه‌نام»‌های علمی را بیابند و در فرهنگ رواج بدهند، و در این میان دکتر آریان‌پور بی‌شک جای عمده و پرارزشی دارد. و راستی کدام ایرانی‌ئی هست که امروزه نخواهد هرچه فارسی‌تر سخن بگوید و بنویسد؟ من که چنین می‌خواهم. بگویند «ناسیونالیست» هستم. اما با چه نگاه و با چگونه برداشتی؟ این را خود

دانم.

هر هنر مجازی را نمی‌توان هنر تزیینی دانست. هنگامی که قدرت مسلط ناشی از اکثریت مردم باشد. بدیهی است که هنر مردمی مجاز است، و هنر ضد مردمی، غیرمجاز و تزیینی است.

- این نکته باید روشن باشد که من هنر مجاز را در شرایط کنونی تعریف کردم و بدیهی است که نخواسته‌ام هنر مجاز را در هر موقعیتی تزیینی بخوانم.

وجود هنر تلقینی در درجه اول به علت وجود خرده بورژوازی و تحت فشار بودن آن هست، نه به علت خفقان فرهنگی. به همین دلیل در جاهائی هم که خفقان فرهنگی وجود ندارد به این هنر برخورد می‌کنیم. البته خفقان فرهنگی عامل خارجی است برای رشد این نوع هنر. هنر تلقینی - با مشخصاتی که ذکر فرمودید - ناشی از متزلزل بودن قشر خرده بورژواست که از یک طرف به مردم رو دارد و از طرف دیگر به طبقات فوقانی. و به این دلیل وجودش پر از تضادهای رنج دهنده است و بی‌حوصلگی، کم‌فکری، عدم قاطعیت، همگی ناشی از اختلاط ناجور این تضادها است.

- پنداشته بودم که همین نظر شما را گفته بوده‌ام در این عبارت: «او - هنرمند تلقینی» - با رفتار عملی خود در هنر به ما ثابت می‌کند که به شدت دارای خصلت‌های مردم طبقه متوسط - جامعه است، گرچه از جنبه‌هائی، گاهی وابسته به طبقه زیرین باشد. این ویژگی را از بسیاری لحظات زندگی، موقعیت‌هائی که در آن قرار می‌گیرد، رفتار و واکنش‌های ناآگاهانه و بی‌نقابش در برابر مسائل و شرایط از پیش تعیین نشده می‌توان شناخت» اما... گویا نتوانسته‌ام مقصود را بیان کنم. زیرا بیانم دقیق و علمی و منطبق بر تعاریف پذیرفته شده نبوده است. بنابراین، «جانا سخن از زبان هم می‌گوییم» درست.

هنر تلقینی را به خاطر وجود عناصر مرفقی در آن نباید به این شدت کویید، بلکه باید آن را راهنمائی کرد و به راه راستین جلب نمود. در غیر این صورت به آغوش هنر تزیینی سقوط می‌کند، و به‌طور خلاصه انتقاد از این هنر بدون راهنمائی و جلب کردن آن یک‌جانبه‌گری است.

- با توجه به وجود عناصر مرفقی در چنین هنری، و اشاره به آن‌ها و تأیید نکات مثبتش، جنبه‌های کاذب آن را زدم. نیز چنین یادگرفته‌ام که با زندگی همچنان سخن بگویم که او با من گفت: سخت. بسی سخت. این دسته‌ای که اشاره به آن دارم بیش از این‌ها تن آسان و سهل طلب شده است، و بیش از این بر «تأیید شدن» خود تأیید و تأکید می‌ورزد که بتوان با او از راه‌های تازه در هنر سخن گفت. تأییدهای قشری او را به حدی خودپسند بار

۱. اصل بیت این است: جانان سخن از زبان ما می‌گوئی

آورده که می‌پندارد در هنر به سر منزل آخر رسیده است. من اینجا فقط می‌توانم بگویم یک‌بار دیگر به دو تن از جاودانه‌های جهان هنر و ادبیات، دو تن از سیاسی‌ترین هنرمندان، و از هنرمندترین هنرمندان سیاسی جهان مراجعه کنند. شکسپیر و شولوخوف. این دو انسان بهترین نمونه‌ها هستند برای همه کسانی که فکر می‌کنند نوبر هنر سیاسی‌اند! این‌ها را نباید جلب کرد. باید به عمق راند. بگذار خودشان دریابند که همه چیز همین نبوده است که ما تا به حال شنیده‌ایم. بگذار خود دریابند. زیرا تجربه شده است که انسان آن چیزی را که خود به دست آورده بیشتر گرامی می‌دارد.

پیوند عمیق و همه‌جانبه هنرمند به‌طور صریح یعنی چه؟ آیا منظور روابط تولیدی نیست؟ - چرا. یکی از وجوهش هم می‌تواند روابط تولیدی باشد.

ادبیات معاصر چه کاری برای انسان «قرسزده» معاصر می‌تواند بکند؟

- راستی چه کاری می‌تواند بکند؟! دوست عزیز من، بگذار سال‌ها به این سؤال

تو بیندیشم.

ایران و خطر تعصبات فرقه‌ای*

یکی از نویسندگان امریکائی لاتین عبارتی رقم‌زده است که وضع من و امثال مرا در این بُرش از زمان توجیه می‌کند. او می‌نویسد:

«در جامعه‌ای که آزادی وجود نداشته باشد، همه چیز سیاسی می‌شود.»

و من اکنون، در تعریف این عبارت از جمله آن کسان یا آن «چیزهائی» هستم که سیاست بر من فرود آمده است. زیرا برای کسی چون من، که همواره پی‌جوی زبان هنری خویش است تا بتواند مسائل پنهان و آشکار زندگی را بدان وسیله بیان کند، بر اثر عدم آزادی واقعی، وضعی پیش آمده است که ناچار از بیان غیرهنری پاره‌ای مسایل جاری شده‌ام. این ناچاری یا ناگزیری از آن‌رو پیش آمده است که مسائل جاری جامعه، بر من هم چون دیگران اثراتی داشته و جبراً به من ادراکاتی داده است. و هرگاه می‌روم که از تأثرات و ادراکات خود در این برش از زندگی اجتماعی خودمان سخن بگویم، صرفاً بدین علت است که صادقانه احساس می‌کنم، می‌بایست دریافت‌هایم را با هم میهنانم در میان بگذارم. زیرا، این حداقل وظیفه یک نویسنده و در عین حال، خُدهائی کار یک نویسنده است و این عمل من، مبرا از هرگونه موقع‌طلبی یا خدای نکرده «فرصت‌طلبی» موسمی است که این فضای به اصطلاح بازسیاسی، پیش آورده است.

حقیقت امر این است که من، بر خلاف انبوهی که می‌پندارند در لحظه مطلوبی بسر می‌برند، احساس می‌کنم: ما در بُرش خطرناکی از تاریخ زندگی اجتماعی - سیاسی ملی خود نفس می‌کشیم.

گمان ندارم این مطلبی باشد که فقط من به درک آن رسیده باشم. نه، چنین نیست. بی‌شک بسیاری دیگر، از جمله اندیشمندان سیاسی جامعه، چه بسا زودتر به این درک

رسیده‌اند. اما فضای عملی جامعه که پیشاپیش «نظر» و «نظریات» می‌تازد، برای اهل نظر ایجاد بیم کرده است. بیم از این‌که مبادا از حرکت عینی جامعه واپس بمانند. و همین بیم از فضای عمومی و عملی جامعه، بسیاری از اندیشمندان ما را بر آن داشته است تا در نوعی بلاتکلیفی، پذیرا و حتی ستایشگر نموده‌های عینی و جاری جامعه باشند، بی‌آن‌که شهادت و صراحت آن را داشته باشند که جامعه را از خطرات احتمالی، از ریزش بهمن بر گذرگاه، آگاه کنند.

همین بیم و عدم صراحت در اصول، به پاره‌ای معلوم‌الحال نیز میدان داده است تا به صورت کاسه‌های داغتر از آتش، سنگ آزادی و گه‌گاه - زیر جلکی - سنگ انقلاب را هم به سینه بزنند. بسیار مشاهده می‌شود آن‌ها که تا دیروز به نحو آشکاری دستشان تا بیخ شانه در کیسه و کاسه مفتخواری و اراجیف باز بوده است، و امروز نیز نه بدان آشکاری اما هست، همچون دایه‌های مهربان‌تر از مادر، پا به این بازار نهاده‌اند و می‌روند تا - اگر بتوانند - دست در عنان این سمند مهارگسیخته بیفکنند.

چه می‌شود کرد؟ این‌ها همه از ویژگی‌های بازار سیاست است!

اما من، از آنجائی که هرگز یک دیپلمات نبوده‌ام و نخواسته‌ام که باشم، و تنها صدق وجدان و باور ادراکم در کردار و گفتار برایم بس بوده است، پس، بی‌پروای پندار این و آن، آنچه را که دریافته‌ام می‌گویم. که گوید (نیما گوید):
تو بگو با زبان دل خود هیچکس گوی نپسندد آن‌را

خفقان و داده‌های آن.

خفقان، کلام کهنه‌ای است. مفهومی کهن، نیز هست. اما ببینم ملت ایران، در هر دوره‌ای چگونه با آن برخورد کرده است. برخورد ملی ما با خفقان، در هر دوره‌ای به گونه‌ای بوده است. مردم ما، زیر سمکوب خلفا هم خاموش نماندند. زبان گشودند و زبان دادند. حماسه آفریدند و پنهان و آشکار، آن را خواندند. زبان خود را بازجستند و آن را پیراستند. آیین رسمی را تحت نفوذ و هوشیاری خود قرار دادند. عرفان پیشرو را پی افکندند و زبانی در زبان گشودند، تا سخن خویش - دست‌کم - با خویش و یار بگویند. این زبان پنهان که در دل زبان رسمی می‌تپید، زبان دل‌افسردگان بود، اما زبان بود و زبان حقیقت‌جویان بود. زبانی که حقیقت دوران خود را می‌جست. این زبان را، خنجر سنجر و شمشیر مغول هم

نتوانست ببرد. زبان سبز بجا ماند، گرچه سر سرخ برباد شد.

این رشته، که با روزبه دادویه (عبداله بن مقفع) آغاز شد، حتی با جهانگیرخان صور اسرافیل نیز به پایان نرسید و تا امروز پیوسته و گسسته، پیدا و ناپیدا بوده است و بی‌گمان تا فردا و فرداها نیز دنباله خواهد داشت. چرا که بستن زبان را، بستن اندیشه می‌بایست. و اندیشه را نباید و نتوان بستن؛ که بستن اندیشه، یعنی بستن آدمی، و آدمی دیری‌ست تا از چار پایان دوری گرفته است!

اما برد و کاربرد زبان کاری‌ست که یکدستیش نمی‌توان گرفت. زنها را تا به هرز نرود؛ که زبان، خوی لجام‌گسیختگی دارد و آن رامهاری از خود باید. تا چنان کنم، اگر بتوانم؛ خفقان، داده‌هایی داشته است. از جمله داده‌ها، ترکیدن همین بانگ مهارگسل: اکنون. گوش‌هایی که به زور و زبان‌هایی که به پیچ‌خو کرده بودند، امروز گشاده و گشوده شده‌اند. سکوت و هم‌انگیز که گاه با گلوله‌ای سرخ سوراخ می‌شد، امروز به هرائی بندگسیخته بدل شده است. گوش‌ها از جیغ و خروش پُر می‌شوند. دود و آتش گلوله، جابه‌جا رخ می‌نماید. خون، پیشکش می‌شود. به فراوانی پیشکش می‌شود. ایثار و نثار خون، چندان که شستشوی خیابان را، بارانی بایست. غوغائیان به کوی و برزن و بازار اندر آمده‌اند، مگر نشخوار درد هزار ساله را فریاد کنند. و فریاد، چه آسان می‌نماید. تب فریاد، فرو نمی‌نشیند. تب فریاد، یک دم فرو نمی‌نشیند. چه شگفت گنجی‌آور است این تب. و مردم، چه غافلگیر، گرفتار این تب شده‌اند! کار به هذیان نکشد، خوبست؛ خفقان و بانگ تب‌آلود، در سردرگمی پندارهای خوش!

آری، خُذ خفقان، انفجار بی‌رویه گلوی بسته را به همراه آورده است. بازتاب طبیعی، و نه چندان خردمندانه. دیگ درسته و مسدود، بر اجاق گدازان فشار، ناگهان ترک برداشته است. ترکیده است و در ترکیدن، یا ترکاندن این دیگ جوشان - گمان توان برد - که دست‌های بالا، که اکنون به نرمشی دیگر از آستین برآمده‌اند، بی‌تکانی نیستند. تا بهره چه خواهند.

- توجیه حدشناسی ملت؟ شاید!

- یافتن بهانه‌ای به هجوم؟ شاید!

- گلچین نخبگان و برنطع در نشانیدن ایشان؟ شاید!

- واپس راندن مردمان به مفاک پیشین؟ شاید!

سوارونه در خاک نشانندن مزدکیان و از دم تیغ گذراندن سیاه‌جامگان؟
خَد جواب مرا نیست.

اما بویائی خطر، مرا هست. بهمن برگذرگاه، شاید درافتد! راه‌بندان و زمهریر. لاشهٔ اسبی کو؟ این دیگ، اما ترکیده است. طغیان خودبه خودی. این طغیان خودبه خودی از یک سو پسندیده است، چون اصیل است. از سوئی خطرناک است، چون لجام‌گسیخته است. چندان لجام‌گسیخته که اهل نظرها، چون درماندگانی از پس خود می‌کشاند. پسندیده است، چون ریشه در دل مردم دارد. بیم‌آور است، چون جای در مغز مردم ندارد.

هیجانی و غریزی است این جریان، و تکیه بر عواطف مهارگسیخته دارد. روندگان، بیشتر با قلب خود می‌روند. حال آن‌که، نبرد را محاسبه‌ای بایست. این دُم شیر است و به بازیش نتوان گرفت. هویت روشن اکنون فقط در اعتراض تجلّی می‌کند. اعتراض اما، به خرد آراسته نیست. ماهیت اعتراض که بیشتر به غریزهٔ عاطفه آغشته است، راه می‌دهد که ملت، حرف آخرش را اول بزند. چون، آن کس که هیچ ندارد، همه چیز می‌خواهد. تفریط و افراط، دو روی یک سکه. پندار را به جای واقعیت نشانندن، دل به فریب خوش سپردن است. و میدان پیشروی بی‌حساب، دل را خوش می‌دارد. و میدان بی‌حساب، خرده‌حسابی را هم اگر در مغز هست، می‌برد که محو کند. هوشیاری، گم می‌شود. اندازه‌ها، فرومی‌ریزد. تهییج، بیهوده فزونی می‌گیرد. حرکت، مطلق طلب می‌شود. به افراط می‌کشد. و سرانجام، در افراط و بی‌رویگی راه گم می‌کند. چندان‌که همین عواطف پویا، بدان سبب که از وحدت آرمانی و تشکل سازمانی برخوردار نیست و در نتیجه به فن و خرد لازم سیاسی، در بُرش خاص تاریخی، آراسته نیست، نردبامی به آرمان نمی‌جوید. پرشی، پرپرزدنی می‌کند. مهلتی نمی‌یابد تا - حتی - شعارهایش را درجه‌بندی کند. و طبیعی است این، هنگامی که جنبش مطلق طلب می‌شود. و طبیعی است این که جنبش مطلق طلب شود، هنگامی که اهل نظر در بن‌بست تاریخی ربع قرن اخیر نتوانسته‌اند، زنده و پایاپای، به تدریج و خلاقه، در تماس متقابل و هم‌نفس، همپای مردم راه بروند؛ پس به دنبال مردم کشانده می‌شوند و - دریغا - پای کردار از زبان گفتار تندتر می‌تازد. و طبیعی است این، اما درست نیست.

بی‌گمان، درست نیست. پس، این مهم‌ترین رویداد اجتماعی ما، به افزودهٔ تضادهای درونی میان جناح‌ها، می‌رود که درماندهٔ سرگردانی خود بشود! و دریغا، این بار

اگر نیز این باغ پیش از آنکه به گل بنشیند، درو شود. چنین مباد!

«چنین مباد» اما، یک آرزوست. پندار را به دور بیندازیم. خوش باوری را نیز، که این یک جز به دوزخ راه نمی برد. چرا که مردم ما را آنچه هم اکنون به تنگه بهمن، به قلب خطر نزدیک می کند، همانا خوش باوری و پر بها دادن به پندارهای خلسه آور شبانه است. غافل که، پیمودن خط فاصل پندار تا واقعیت، گذری آسان نیست. مشیت را با درفش، گذار چه افتد؟!!

خوش باوری! این بیماری مردم جوامعی که گوش به دروغ و دست به دهان و چشم به آسمان نگاه داشته شده اند، همچنان به دروغسازان خوشخنده میدان می دهد که به همان مردم چون بازیچه هائی بنگرند. نه، اما مردم ما، سرانجام ما را خواهد جست. اینک صدای مردم؛ و بازتاب صداها که در درون، مایه خوش باوری تازه ای شده است. خوش باوری از این دست که پنداشته شده، کار پایان یافته است! پندار خام! پندار این که کار پایان یافته است و اینک می بایست دعوی میراث (!) آغاز کرد. یعنی، خوش خوشان پندار تا بدان جا بال کشیده است، که زمزمه دعوی پسران بر سر میراث در گرفته است! نه برادران، ما هنوز بر سر اثبات فرزندى خود در کار پای فشرديم! شب، هنوز در آغاز است و تو سخن از سپیده دم می گوئی؟! طفلان روزان و شبان خود گم می کنند؛ و ما مگر طفلیم؟!!

آشکارا بگذار بگویم: برخی اندک از چپ را پندار بر این است که ایران در آستانه انقلاب سوسیالیستی قرار دارد! برخی دیگر - درست آن که گفته شود جناحی - بر این پندار است که از هم اکنون بر مسند حکومت دلخواه تکیه زده و سی میلیون مردم ایران را به زیر نگین و به زیر نظر دارد.

اما واقعیت چه می گوید؟

من، با اینکه بنا به پیشه ام، پندار را بیشتر می پسندم، اما واقعیت جاری به من حکم می کند که به زمین نگاه کنم. زمین زیر پا و پرابست پیرامونم. آنچه می بینم و به خرد خویش درمی آوردم، این دو وجه تلقی را از وضعیت جاری، غیر واقع بینانه می شناسم. چون در واقعیت امر، ایران نه در آستانه انقلاب چپ قرار دارد، و نه به زیر نگین و نظر یک «نظرگاه» فرو خیزده است.

دلایلم را خواهم گفت.

تجربه نشان داده و اسناد تاریخی نیز گواهی می‌دهند که شرایط کنونی ایران نمی‌تواند دست به نقد به یک حکومت انقلابی چپ منجر بشود. زیرا انقلاب چپ (جدا از شرایط خاص کشور ایران در شبکه بین‌المللی) به رهبری هوشیارانه یک حزب نیرومند کارگری - دهقانی، همراه با پاره‌ای عناصر شریف روشنفکر، می‌تواند آغاز شود و در گذار از پیچ و خم‌های دشوار تاریخی به فرجام برسد. و چنین حزبی تنها با تکیه بر نیروی آگاه کارگران و دهقانان و توده مردم امکان‌پذیر تواند بود.

اما واقعیت چیست؟

در ایران ما، احزاب و سازمان‌هایی هم که وجود دارند، آیا دارای چنان ابعادی هستند که قدرت نظری و اجرایی چنین مهمی را داشته باشند؟ واقع بین اگر باشیم، می‌بینیم که چنین نیست. مگر اینکه بهانه‌جویی‌های بلندگوهای رسمی را در توجیه خون‌ریزی‌ها به جد بگیریم و سند قرار دهیم! زیرا در تاریخ چند ده ساله اخیر، چنین توفیقی دست نداده است که نیروی چپ به گونه‌ای واحد و متشکل بتواند دوشادوش مردم، دور از آسیب‌های مهیب، به حرکت تدریجی خود ادامه دهد و در رشد متقابل جریان تکاملی خود را طی کند. بدین معنا که نیروی چپ دم‌به‌دم از بیرون مُثله شده و از درون شقه شقه. بنابراین، واقعیت امر نشان می‌دهد که نیروی چپ نه از انسجام لازم، نه از گسترش لازم برخوردار است. خوشبختانه به نظر می‌رسد نیروی مزبور از واقع‌بینی کافی برخوردار هست تا بی‌گدار به آب نزنند. پس، موضوع دیکتاتوری پرولتاریا در این برش خاص تاریخ ما، مگر به صورت یک استثناء نادر با احتمال ضعیف قابل پیش‌بینی باشد. بنابراین، بهانه‌جویی‌های بلندگوهای رسمی، در درشتنمائی‌های هولناک از چپ، بهانه‌جویانه و بی‌اساس است و صرفاً به منظور توجیه خون‌ریزی‌ها به کار برده می‌شود. البته این‌که چگونه و تا چند این بهانه، گناه دست‌های آلوده را توجیه کند، خود حساب جداگانه‌ای دارد.

اما در مورد دیگر، لازم است بیاید که، واقع‌بینانه نیست تصور بشود که سی میلیون مردم ایران زیر یک‌نظر یا آرمان خاص، یکدل و یک‌زبان گرد آمده باشند. گرچه نیرو و نظری در عوام‌الناس نفوذ قاطع داشته باشد، اما درست این است که باور کنیم جامعه ایران، مثل هر جامعه طبقاتی دیگر، از طبقات و اقشار گوناگون ترکیب شده است. و به همین علت، شاخه‌های اندیشگی و آرمانی متفاوتی در جامعه وجود دارند که این

شاخه‌ها، در برخی وجوه با چپ همساز است و در برخی وجوه با جناح‌های دیگر. در تحلیل غائی، آرمان هر جناح سیاسی جامعه ما مبنای مادی و طبقاتی دارد. مثلاً آرمان برخی جناح‌ها بر سرمایه سالاری، خرده سرمایه‌اندوزی و خرده زمینداری استوار است. و آرمان برخی جناح‌ها بر طبقات و منافع طبقاتی کارگران، دهقانان و به‌طور اعم زحمتکشان استوار است. البته نبود یک‌حزب نیرومند واحدکارگری، به معنای عدم حضور طبقه کارگر نیست، چنانچه نبود یک قطب نیرومند واحدکارگری هم به معنای نبود حزب نیست.

بنابراین، اختلاف طبقاتی و اختلاف منافع و در نتیجه اختلاف بنیانی آرمانی به جای خود باقی است و همین مانع آن است که در شرایط کنونی، آرمان‌های سیاسی یک جناح خاص بتواند جوابگوی آن باشد. جناح‌های بینابین که خود به تناسب بستگی‌هایشان به قطب‌های عمده، قابل درجه‌بندی هستند، باتوجه به وجوه همسازی خود و ناهمسازی‌های خود با دو قطب عمده، حضور قاطع دارند و خیالپردازانه است اگر نادیده پنداشته شوند. بنابراین، مضحک‌ترین و در عین حال خطرناک‌ترین پدیده سیاسی امروز، همانا تمایل به نشان دادن دیکتاتوری برجای دیکتاتوری است و دردناک همانا دعوائی است که بر سر تصورات درگیرد! و این تصور، در عین حال نشان از طرز تلقی غاصبانه‌ای است نسبت به موجودیت مردم ایران، که بوبرنگ دیکتاتوری دارد، یعنی دیکتاتوری یک فرد در عمل و در نظر. و این، نه آن خواسته‌ای است که ملت ایران، یکپارچه طلب می‌کند. زیرا در شرایط کنونی، مردمی که یک‌بار دیگر از دل خفقان زاییده‌اند، خواستار آزادی هستند؛ آزادی انتخاب. و این همان چیزی است که نهضت دمکراتیک ملی، می‌تواند و باید آن را تضمین کند. آزادی انتخاب آرمان و عقیده برای تمام ملت ایران، تا درست از نادرست باز شناخته شود.

صدای پیوسته ملت ایران، آزادی حق خود را می‌طلبد. و این صدا، یکپارچه است. صدائی یگانه، صدای ملت. نه فقط صدای جناح یا طبقه‌ای خاص. طبیعتاً برخی جناح‌ها رنگ و بار بیشتری دارند و برخی دیگر رنگ و بضاعتی کمتر. درحقیقت هر که آنچه دارد در طبق اخلاص و برخی در بشقاب ریا به میان و به میدان آورده است. به همین علت، منزوی کردن هر یک از گروه‌های فکری و طبقاتی جامعه، از سوی جناح یا گروهی دیگر، به معنای پایمال کردن عضوی از اندام ملت است و این، نقض مدعا است و نباید.

زیرا ملت از پندار فرد یا جناح نژاییده است که او یا آن صاحب و سرور ملت باشند. خواست این بُرش تاریخی ما آزادی و دموکراسی واقعی است تا فرصت و امکان انتخاب آزاد پیدا کنیم.

مبانی مادی صدای همگان را به سادگی می‌توان شناخت. از فشرده‌ترین طبقات که همواره زیر فشار بوده است، تا طبقات میانه، و در برخی موارد حتی نشانه‌هایی از سرمایه داران.

مثلاً خرده زمینداران پیرامون بهشهر فصل باربرداری از محصول پنبه، به علت اینکه از یک سو نرخ پنبه جوابگوی هزینه‌های کشت و وسایل نیست، و از سوی دیگر به لحاظ گرانی دستمزد که خود ناشی از تورم، از بیماری اقتصادی است، محصول را رها کرده و به شهر آمده بودند. محصول، در مزرعه سوخت.

رئیس هیئت مدیره کارخانه چوب‌بری شمال، در گفت و گوی اعتراض آمیزی نسبت به سلطه اقتصادی بیگانه، کارخانه را در وضع نابسامانی توصیف کرده و احتمال ازکارافتادگی چرخ تولید را گوشزد کرده بود.

کارگران کارخانه‌ها، در سطح گسترده‌ای همچنان طالب حقوق حقه تاریخی خود هستند و از بابت ابتدائی‌ترین امکانات زیستی در مضیقه هستند. کارگران معادن، کارخانه‌ها و حتی کارگاه‌ها در شرایطی قرون وسطائی نگاه داشته شده‌اند و به این شرایط معترضند. آفتاب‌نشین‌های روستاهای گسترده ایران که سر به میلیون‌ها می‌زنند، همچنان آواره ولایات هستند و چون بیگانگانی این سو و آن سو پراکنده‌اند.

انبوه کثیر معلمان و فرهنگیان و کارمندان بخش دولتی و بخش خصوصی، به مثابه قشر علمی روشنفکر جامعه، یکصدا زبان به اعتراض گشوده‌اند.

نیروهای فنی جامعه، مهندسين و تکنسین‌ها، دوشادوش کارگران، به تعرض دست از کار کشیده‌اند و یکی از عمیق‌ترین و درست‌ترین خواسته‌هایشان کوتاه کردن دست کادרהای بیگانه در امر تولید و صنایع ملی است.

بنابراین خواست ضروری جامعه، بنابر اصل واقعی‌بینی که پایه خرد است، یک دموکراسی ملی است - البته نه به ضرب سر نیزه و نه بدان صورت که غرب می‌خواهد کانالیزه‌اش کند - و این موج گسترده، منحصر و محدود نیست، بلکه یک نهضت دموکراتیک ملی شمرده می‌شود. چرا که دموکراسی، خاصیت تفکیک ناپذیر جامعه

صنعتی بورژوازی است، چه ما آن را باور کنیم و چه منکر شویم؛ واقعیت جاری هست که تفکر ما را تعیین می‌کند. گرچه، بی‌گمان تفکر ما نیز در واقعیت تأثیر می‌بخشد.

پس، آنچه را که ایشار می‌کنیم بدانیم برای چه ایشار می‌کنیم. و اگر، نیروهای حکومت، در هر فرصتی کوی و برزن را به خون جوانان رنگین می‌کنند، نباید پنداشته شود که انقلابی تک حزبی - در زیر هر بیرقی - در کار رخ دادن است، بلکه واقع بینانه‌تر این است که بپذیریم که این سوختار و کشتارها، «اولتیماتوم»های سنجیده‌ای است که از سوی حکومت نسبت به ملت صورت می‌گیرد. «آزمون» هائی است که تا امروز البته نتیجه‌ای وارونه داده است. زیرا این اژدهای خفته، از پس سالیان دراز، سر برداشته است و همان‌گونه که سخن، سخن می‌آورد، خون نیز خون می‌آورد. پس، تجربه‌های حکومت دم‌به‌دم باشکست رویاروی می‌شود.

مردم است این؛ و نه هیمة خشک که بتوان سوزاندش. آن‌که نیروی پیش رونده مردم را به هیچ شمارد، بر گمان می‌رود.

پرسش من از حکومت این است:

- آیا چماقچی‌ها می‌توانند چرخ تأسیسات عظیم نفتی ما را - و اکنون، شما را - به گردش درآورند؟ شاید بتوانند بازوی کارگران ارزشمند ملت ایران را غافلگیرانه بشکنند، شاید بتوانند مغز گرانبهای مهندسين و خبرگان فنی ما را پریشان کنند، اما بی‌گمان نخواهند توانست یک پیچ کارخانه را، سست یا سفت کنند. شاید می‌خواهید بگوئید به سنت همیشه، خبرگانی وارد می‌کنید؟! هه! نه، بحث همین است. ما خود، خبرگانی داریم.

بنابراین، دور از هرگونه تعصب، واقعیت عریان جامعه و مردم ایران را باید پذیرفت. و چنانچه دیگران هم گفته‌اند، نباید گذاشت در میان مردم شکاف بیفتد. زیرا، این همان چیزی است که ضد مردم می‌خواهد.

مردم به واقعیت تاریخی خود عمل می‌کند، نه بر پندار این و آن. و جامعه ایران ناگزیر از عبور این مرحله تاریخی یعنی نهضت بورژوا - دموکراتیک ملی است. این دوره، چه مایخواهیم یا نخواهیم می‌باید سپری شود. مردم ایران، به حق بدان می‌کوشند و، وظیفه مردم است که با خرد واقع بینانه خود، نظریه ضروری همبستگی ملی را به سران و سالاران خود بقبولانند، تحمیل کنند. زیرا ملت ایران، نباید قربانی تعصبات این یا آن نظر

خاص بشود.

ملت ایران، یعنی همه مردم ایران که تشنه بدست آوردن شایستگی‌های خود، آزادی‌های حقه خود، حاکمیت ملی خود است. و این، خواستی بس گرامی است و به بازیش نباید گرفت.

پس، نه موقع دعوی است بر سر میراث؛ نه، برادران! ما هنوز بر سر اثبات فرزندى خود در کار پای فشرديم. شب، هنوز در آغاز است و طفلان روزان و شبان خود گم می‌کنند و ما، مگر طفلانیم؟!

ما در برش خطرناکی از تاریخ زندگی اجتماعی - سیاسی ملی خود نفس می‌کشیم.

زنهار! تا این باغ بار دیگر پیش از آن‌که به گل بنشیند، درونشود!

کشف ضرورت وحدت در تجربه و عمل *

نخست ببینیم همبستگی یا به عبارتی «وحدت» چگونه و از چی ناشی می‌شود. زیرا اگر جویای علل، چگونگی و ضرورت‌های «وحدت» در هر بُرش تاریخی (و از آن جمله در بُرش کنونی تاریخی جامعه خود) نباشیم و آن را نشکافیم و برای خودمان روشن نکنیم، ای بسا که ضمن بیان کلیاتی مکرر، در دایره‌ای تنگ و مجهول - که بیشتر محور احساسی و اخلاقی خواهد داشت - گرفتار آئیم.

اما «وحدت» چیست؟

همان دم که موضوع «وحدت» به میان کشیده می‌شود، ذهن آدمی متوجه وجوه و ابعاد گوناگونی می‌گردد که روگردانی از این وجوه، و نادیده انگاشتن این ابعاد، خود برخوردی غیرواقع‌بینانه با واقعیت است. وجه نخستین و آشکارترین بُعد این است که: چیزها، کسان، نیروها و گرایش‌های گوناگونی (مثلاً در جامعه‌ای) وجود دارند که «واحد» نیستند. به عبارتی روشن‌تر، در جامعه‌ای - بخصوص در جامعه‌ای طبقاتی و وابسته - تضادهایی وجود دارند که در تحلیل غائی، گرایش‌های گوناگونی را سبب می‌شوند و در نتیجه، این گرایش‌ها در جهت عدم وحدت سیر می‌کنند. تبیین عینی چنین نظری این است که: طبقات، اقشار و گروه‌های اجتماعی به سبب منافع اجتماعی متفاوتی که دارند، در اندرون جامعه و در بطن مناسبات یک جامعه طبقاتی، دارای تضادهای ویژه خود هستند و در نتیجه، سمت و سوی خود را دارند.

بنابراین، وحدت حقیقی و پایا به مفهوم آرمانی و در عین حال واقعیت‌پذیر آن، هنگامی در یک جامعه میسر و ممکن تواند بود که این تضاد به سود طبقات بالنده جامعه حل بشود و در نتیجه، منافع تمامی طبقات و اقشار و گروه‌ها - به نسبت ارزشی که برای

جامعه می‌آفرینند - تأمین گردد. در چنین صورتی، یعنی در صورت ویران شدن باورهای که طبقات اجتماعی را از یکدیگر جدا می‌کنند، شکل آرزومندانه «وحدت ملی» می‌تواند تجلی کند. به یک معنا و در یک تلقی دیگر، جامعه توحیدی.

خواهیم بخشید اگر چنین یکرویه و بی‌پرده سخن می‌گویم.

از این مقدمه که بگذریم، می‌رسیم به شکل دیگری از وحدت. یعنی شکلی از وحدت ملی که پیش از حل تضادهای درونی جامعه، خود را به جامعه و به اراده ملی اعمال می‌کند. شکلی که کمابیش ناگهانی است و در جریان عملی جامعه، ضرورت خود را یادآوری و تسجیل می‌کند. چنین وحدتی را من «وحدت ضربتی» می‌نامم. وحدت ضربتی، از آنجا که ضرورتش در بُرشی از تاریخ اجتماعی یک ملت علیه تجاوز کاری حکومت‌های امپریالیستی پیش می‌آید، در مراحل اولیه، با وجود خفقان استبداد بیشتر از بافت احساسی و اخلاقی قومی برخوردار است تا از تدارک طبقاتی. اما در مراحل بعدی، هنگامی که عطش اخلاقی - احساسی جای خود را به درنگ و تأمل خودجویانه می‌دهد، نیک اگر بنگریم در خواهیم یافت که این بافت احساسی و اخلاقی جنبش، در درون خود مواضع طبقاتی گوناگون، هویت‌های ویژه، خواسته‌ها و گرایش‌های متغیر دارد. هم از این‌رو، هنگامی که در مقطعی از تاریخ (نظیر همانچه ما در آن واقعه) طرح مؤکد وحدت، و تکیه بر ضرورت وحدت، به میان کشیده می‌شود، معنایش این است که در جریان عملی جامعه، بافت احساسی و اخلاقی جنبش، می‌رود که مواضع طبقاتی گوناگون و هویت‌های گرایندگان متغیر را، به مثابه واقعیتی انکارناپذیر، باور کند. بنابراین، چه ما بخواهیم به زبان بیاوریم چه نخواهیم، واقعیت تضاد طبقاتی جامعه را پذیرفته‌ایم. شاهد زنده این‌که، کارگران ایران و در مرکز جبهه کارگری ایران، کارگران صنایع نفت ایران، طی بیانیه‌ای، بحق خواستار حضور در شورای انقلابی شده‌اند.

بنابراین، با درک همین باور عمیق در شرایط معینی از تاریخ (نظیر همین دم) مردم یک جامعه، در تجربه و عمل، ضرورت وحدت را کشف می‌کند و در می‌یابد. یعنی جامعه ابتدا در می‌یابد و می‌پذیرد که «مفرد» هائی وجود دارند، سپس اراده می‌کند که به وحدت و یکانی این مفردها بکوشد.

در این معنا، شاید بتوان گفت:

وحدت نیروها یا (یکانی مفردها) عبارت است از سازگاری و پیوستن واحدهائی جداگانه

به یکدیگر، در شرایطی معین و برحسب ضرورت خاص آن شرایط، بی آنکه انتظار حل شدن این در آن، یا آن در این برود.

در این زمینه، نکته‌ای که می‌بایست با تأمل و ظرافت بیشتری در آن نگریم، همانا شناخت و پذیرش هویت هر نیرو یا مفرد اجتماعی - طبقاتی است. یعنی شناخت و پذیرش این‌که هر نیروی طبقاتی، ضمن این‌که حضور قاطع دارد، از هویت و گرایش ویژه‌ای برخوردار است. به عبارت دیگر، هر نیروی اجتماعی دارای خصوصیات ویژه‌ای است که بیهوده و از سر هوس آن را قاپ نزده است، بلکه این ویژگی ناشی از ضرورت‌هایی است که به عنوان شاخص‌ترین خصلت اجتماعی، در بافت مناسبات طبقاتی آن نیرو، سرشته شده است. و این خصلت و سرشت طبقاتی، بستگی تنگاتنگ با منافع حیاتی‌اش دارد؛ بستگی قاطع و خلل‌ناپذیر.

شاید لازم باشد تحت عنوان «طبقه و اراده ملی» مثال ساده و روشنی بزنیم. مثلاً اگر صاحبان سرمایه (البته شاید بتوان نشانه‌های متفاوتی در سرمایه - مثلاً سرمایه‌داری وابسته، و - اگر بشود گفت سرمایه‌داری مستقل، و سرمایه‌داری مهاجم پیدا کرد. اما به هر حال، ویژگی و هویت صاحبان سرمایه، بویژه سرمایه‌داری صنعتی، به طور اخص، در تسلط و اربابی آن بر وسایل تولید، نشان می‌شود. یعنی در مناسبات پیچیده اجتماعی، منافع حیاتی طبقه سرمایه‌دار (همچنان‌که همگان می‌دانند) در این است که بتواند سلطه و آقایی و مالکیت خود را بر وسایل تولید، و اختیار و سروری خود را بر نیروهایی که برایش تولید می‌کنند، نه تنها حفظ کند، بلکه دم‌به‌دم آن را تحکیم بخشد. این نکته در بافت و سرشت طبقاتی آن عجین است و توقمی جز این، از او نمی‌توان داشت، مگر آن‌که در لحظه‌های احساسی حرکت اجتماعی، پندارگرایی و خیالبافی بخواهد بر جای واقع‌نگری و بینش علمی اجتماعی چیره شود. اگر در شرایطی خاص، از سوی طبقات دیگر، باهدفی واحد - در این معنا، امپریالیسم - به وحدت خوانده می‌شود، یا برهنه‌تر بگوییم، زیر فشار اراده ملی به میدان کشانده می‌شود، نمی‌توان و نباید از آن انتظار داشت که بر هویت خود چشم فرو بندد، و از سرشت و اهداف طبقاتی خود دست بشوید. زیرا نمی‌تواند چنین کند. از این رو که اگر هویت خود را (فرض محال) نادیده بگیرد، نابود شده است. و کیست که با دست خود، بخواهد گور خود را بکند؟! خود را بکند؟!!

پس، چون این نیروی عمده اجتماعی نه می‌تواند هستی و هویت خود را به دور

بیندازد، و نه می‌تواند بر آرمان طبقاتی خود چشم فروبندد، در جریان عمل اگر چشم‌انداز سودآوری نبیند و بتواند، از وحدت سر واپس می‌زند، یا اگر چشم‌انداز سودآوری ببیند و نیز ناچار از گردن نهادن به اراده ملی باشد، با هویت و به‌منظور حفظ استوارتر هستی خود، یعنی با حفظ آرمان‌های سیاسی طبقاتی و اهداف اقتصادی خود، به وحدت می‌پیوندد.

بیجا نیست اشاره شود که در این مرحله از تاریخ اجتماعی ما، صاحبان سرمایه، که به صورت وابستگان مغبون سرمایه‌های جهانی و کارگزاران سرمایه‌داری درآمده‌اند، با امید رهایی و فراچنگ آوردن ابتکار عمل در بازار کشور خود، اراده ملی را علیه امپریالیسم لیبیک گفته باشند. و بدیهی است که چنین چشم‌انداز دل‌انگیزی، این طبقه اجتماعی را، همراه کاروان می‌کشاند تا بتوانند در رباط دلخواه خود، که همانا رسیدن به ابتکار عمل اقتصادی در صنعت بازار کشور خود است، منزل کنند. (البته اگر شرایط حاکم بر مناسبات اقتصادی سرمایه‌داری در جهان چنین اجازه‌ای بدهد).

فشرده سخن این‌که این طبقه اجتماعی نیز همچون سایر طبقات، به وحدت نمی‌گراید تا چیزی از کف بدهد. (گرچه ممکن است در کوتاه مدت، ناچار از تحمل زیان‌هایی باشد). بلکه به وحدت می‌گراید، (و خود اگر در محور حرکت قرار نگیرد، که در این بُرش تاریخی، با احتمال قریب به یقین می‌کوشد تا خود را در محور حرکت قرار بدهد). تا در دراز مدت، ضمن حفظ آنچه در کف دارد، چیز بیشتری به کف بیاورد. پوشش‌های احساسی و اخلاقی موضوع را اگر واپس بزنیم، آشکارا درخواستیم یافت که طبقه سرمایه‌دار، بر حسب منافع صریح طبقاتی خود، نه تنها به وحدت می‌گراید، بلکه در صورت بدست آوردن فرصت، می‌کوشد تا به مثابه محور حرکت جلوه کند. بنگرید نمایندگان این طبقه را در دولت موقت.

بجاست بیاید که اگر در تاریخ اجتماعی - سیاسی یک ملت، جایی برای کسب افتخار برای این طبقه سرمایه‌دار وجود داشته باشد، همانا کوشائی این طبقه اجتماعی در همراهی ملت، در مقابل غلبه استیلاجویان خارجی است. با قید این شرط که در نیمه راه، ملت را مورد معامله قرار ندهد، که این خطر، همواره بالقوه وجود دارد. چنانچه در انقلاب مشروطیت تجربه شد و امیدواریم بار دیگر این تجربه تکرار نشود. یعنی بار دیگر ملت ایران وجه المصالحه قرار نگیرد. یعنی بار دیگر خون جوانان وطن پایمال نشود. تا مضمون گفتگو آشکارتر بشود، بهتر آن است که طبقه‌ای دیگر، طبقه‌ای متضاد

با صاحبان سرمایه در رابطه با اراده ملی، مورد مثال قرار بگیرد.

در زمینه گفت و گوی ما هرگاه کارگران و زحمتکشان جامعه، به مثابه نیرومندترین طبقه، اراده ملی را برضد امپریالیسم گردن می‌گذارند، و مؤثرتر از سایر طبقات و اقشار اجتماعی، با عمل صنفی - سیاسی خود، استخوان‌بندی نهضت ملی را تشکیل می‌دهند، خیالبافانه است اگر انتظار رود که در جریان عمل، یکسره دست از منافع خود بشویند، در حالی که این طبقه خلاق اجتماعی، در شبکه مناسبات اقتصادی جامعه، از سایر طبقات آسیب‌پذیرتر است. آسیب‌پذیرتر بدین معنا که ضمن نداشتن بنیه و ذخیره اقتصادی، بی‌درنگ در معرض خطر بیکاری قرار می‌گیرد، و به مصداق این ضرب‌المثل بسیار گویا: دستش که بایستد، دهانش می‌ایستد. با وجود این، موقعیت طبقاتی این نیروی عظیم و لایزال اجتماعی، آن‌را و می‌دارد تا ضمن تحمل آسیب‌های گوناگون اقتصادی - اجتماعی، ضمن پذیرش نابسامانی‌های بیش از پیش بار سنگین حرکت اجتماعی را تا پایان برگرده خود حمل کند. زیرا در جریان عمل تاریخ‌چاره‌ای جز مبارزه ندارد. در واقع، به کنه واقعیه که دقیق بشویم و پوشش و پوشال احساسی و اخلاقی را که برای لحظه‌ای کنار بزنیم، با توجه به انگیزه اجتماعی حرکت، اگر وجدان اجتماعی خود را پیشکش و پیش‌فروش نکرده باشیم، آشکارا درخواستیم یافت که: این همه آوازه‌ها از او بود.

بنابراین، واقع‌بینانه آن است که اراده ملی، ضمن تعقیب آرمان مقدس خود که همانا بریدن دست بیگانه و رسیدن به استقلال و حاکمیت ملی است، از زحمتکشان با توجه به اینکه استخوان‌بندی نهضت ضد استعماری را تشکیل می‌دهند، انتظار نداشته باشد که این طبقه اجتماعی نیز، نظیر سایر طبقات و اقشار، ضمن حضور فعال و تأثیر قاطع خود - به ملاحظات احساسی و اخلاقی - هویت و آرمان طبقاتی خود را در دراز مدت از یاد ببرد؛ بلکه باید پذیرفته شود که این طبقه اجتماعی نیز، لزوماً و ناگزیر با حفظ آرمان طبقاتی خود و با امید رسیدن به مرحله‌ای از رهائی در این مقطع به مبارزه قاطع و پیگیر خود برضد امپریالیسم ادامه می‌دهد. و چنان‌که گفتیم بیش از سایر طبقات، زیان‌ها و آسیب‌هایش را تحمل می‌کند و به خطراتش گردن می‌نهد.

روشن است که هویت این طبقه اجتماعی و اقشار زحمتکش ماقبل آن نیز در مغلوبیت ایشان نشان می‌شود. بدین معنا که این انبوه مردمان، در مناسبات پیچیده اجتماعی و در امر تولید، نیرو و هستی خود را در آزاء حداقل معیشت می‌فروشدند و - صد

البته - هیچ سهمی در وسایل تولید و فرآورده‌هایی که خود تولید می‌کنند، ندارند. مگر همان اندازه که نیروی از دست رفته را برای کار و تولید فردا به دست آورند.

پس، این نیروی اجتماعی نیز به مناسبت موقعیت طبقاتی خود، هویت و سرنوشت طبقاتی ویژه‌ای دارد که نه می‌توان در او نابود کرد و نه می‌توان در او نادیده گرفت.

بنابراین، هنگامی که ملتی بازوی خلاق خود، یعنی زحمتکشانشان جامعه را در برش خاصی از تاریخ، بر ضد بیگانه متجاوز به وحدت می‌طلبند، نمی‌تواند توقع آن داشته باشد که یکباره و به خواست اخلاقی کسی، این طبقه رنجبر اجتماعی دست از هویت و سرشت طبقاتی خود بشوید و هستی زیر فشار خود را نادید بینگارد، بلکه واقعیت این است که این طبقه اجتماعی نیز به وحدت می‌گراید تا چیزی به کف بیآورد. بدیهی است هدف غائی این طبقه که رفتارهای اجتماعی - سندیکایش و سپس حرکت‌های سیاسی را توجیه می‌کند، همانا عمومی کردن وسایل تولید است که در روند پیکار ضد امپریالیستی، غلبه بر امپریالیسم و دست نشانندگان آن، و کوتاه کردن دست بیگانه متجاوز را، می‌تواند از مهم‌ترین مراحل این هدف تلقی کند و تلقی هم می‌کند. بنابراین: نخست اینکه - چنان‌که آورده شد - با به میان کشیده شدن مقوله «وحدت»، کشف می‌کنیم که چیزها، کسان، نیروها و گرایش‌های گوناگونی وجود دارند که «واحد» نیستند و در موقعیت معینی اراده ملی بر آن می‌شود که به وحدت و یکانی این «مفرد»ها بکوشد. البته اراده ملی نیز، چیزی جز ترکیب اراده طبقات و اقشار گوناگون جامعه نیست که در برشی از تاریخ به تجلی در می‌آید. چنان‌که هم‌اکنون در ایران ما.

دوم این‌که، هر نیروی، به مثابه طبقه یا قشر و لایه‌ای اجتماعی، از هویت ویژه‌ای برخوردار هست و با حفظ هویت خود - که هویت طبقاتی، جبر اجتماعی تاریخ است - به وحدت می‌پیوندد. به وحدت می‌پیوندد، اما بی‌شک - اگر واقع‌نگر باشیم - در آن مستحیل و با متضادهای خود هم‌ذات نمی‌شود. نمی‌تواند بشود. به تکرار بیفزایم که هم‌ذات شدن همه نیروهای جامعه به صورت آرمانی و - البته - ممکن، هنگامی میسر تواند بود که همگان، همه آحاد جامعه، در مناسبات اجتماعی از سود و زیان نسبتاً یکسانی برخوردار باشند.

و فقط پندار نیست اگر به تأکید گفته شود که «وحدت ملی» به صورت عالی و متکامل آن، با بنیادهای استوار و ماندگار و دائمی، در یک جامعه آرمانی بدون طبقات

میسر است. از همین رو، در جامعه طبقاتی وابسته، وحدت ملی، الزاماً و ضرورتاً در یک برش خاص و مهم تاریخی، در مواجهه با دشمن مشترک، صورت می‌گیرد و باید صورت بگیرد. اما نه تنها پس از دفع دشمن مشترک، که حتی در چگونگی واپس راندن دشمن مشترک، (که این کم نیست و دفع آن کاری بس بزرگ است) گرایش‌های گوناگون، نمو طبیعی خود را دنبال می‌گیرند. با وجود این، یک تن واحد هستند. یعنی تا دشمن ملت یکی است و در یک سو قرار دارد، ملت نیز یکی است و در یک سو قرار دارد. و از آنجا که هوش اجتماعی ملت - خوشبختانه - در جریان عمل، تیزتر می‌شود، جلوه‌های گوناگون چهره دشمن ملت را تشخیص می‌دهد، و چون باور و تشخیص اجتماعی، خود وجه طبقاتی دارد و متکی بر ایدئولوژی هر طبقه اجتماعی است، بنابراین در نحوه برخورد هر نیرو با دشمن مشترک تأثیر می‌گذارد. یعنی طبقات اجتماع، بر حسب آرمان‌های سیاسی و اجتماعی خود، طالب حدود معینی از مبارزه با امپریالیسم و نهادهای وامانده آنند. صریح‌تر آن‌که، هر طبقه اجتماعی برحسب منافع طبقاتی خود، اندازه معینی از راه را طی می‌کند. شاید قادر نباشیم درجه‌بندی دقیقی از گرایش‌های مختلف طبقات و حدود این گرایش‌ها در پیکار ضد امپریالیستی به دست بدهیم. اما به یقین می‌توان از آشتی‌ناپذیرترین طبقات اجتماعی در این پیکار، یعنی طبقات زحمتکش، و در خط مقدم آن طبقه کارگر، حزب طبقه کارگر و پیشروان طبقه کارگر، نام برد. طبقه‌ای که از عمق راه می‌آید و تا پایان راه می‌پاید. نیروی بالنده‌ای که سرانجام، حل عمیق و همه‌جانبه این تضادهای اجتماعی را، تا وحدت پایدار و بنیادی ملی راهبر می‌شود، و این باری است که تاریخ بر دوش آن گذاشته است و از این رسالت‌گریزی نیست. بنابراین، نصیحت وحدت کافی نیست، اگر چه لازم باشد. زیرا در تشخیص و تلقی‌های متفاوت اجتماعی از پیکار و پیروزی است که حدود و ثغور وحدت روشن می‌شود. مثلاً نمایندگان بورژوازی و خرده بورژوازی بر این عقیده هستند (و این عقیده را به انبوه مردمان هم‌القاء و تلقین می‌کنند) که با جابه‌جائی چند مهره در سطوح بالائی رکن‌های اجتماعی نظام دیروز، انقلاب را به ثمر رسانیده‌اند. در حالی که نمایندگان طبقات دیگر اجتماع (احزاب و سازمان‌های کارگران و زحمتکشان و پیشروان این طبقات) را عقیده بر این می‌تواند باشد و هست که جابه‌جائی چند مهره در سطوح عالی اجتماعی و اعلام ختم جریان اگرچه خون‌شیدان به آن ضمیمه شده باشد - نه تنها به ثمر رسیدن انقلاب نیست، بلکه کوشش در متوقف کردن انقلاب است. چه، در تعریف و تجربه، انقلاب

اجتماعی (اگرچه این انقلاب بورژوازی باشد) معنایش این نیست که تعدادی مهره‌های به اصطلاح خوشنام جانشین مهره‌های به اصطلاح بدنام بشوند. این عمل، معنایش رفرم است. معنایش اصلاحات سیاسی است. گیرم اصلاحات خشن. دست بالا، معنایش این است که روبنای سیاسی نظام تغییر کرده است. و پیداست که مردم ایران به‌خاطر رفرم سیاسی خون خود را ایثار نکرده‌اند. مردم ایران بر این نظر بودند که در کار به انجام رساندن انقلاب هستند، و انقلاب یعنی واژگونی ریشه‌ای نظام پیشین و ایجاد و جانشینی نهادهای نوین که در نابودی و براندازی ریشه‌ای نظام پیشین کوشیده‌اند.

اما در اینجا درنگی پیش آمده است و این درنگ از تشخیص و تلقی جناح‌های گوناگون اجتماعی نسبت به انقلاب ناشی می‌شود. فشرده معنا این‌که: در همین لحظه، طبقاتی گمان می‌برند که انقلاب پایان یافته است. و طبقاتی بر آن هستند که انقلاب آغاز شده است. یعنی طبقات فوازین اجتماعی و نمایندگان آن‌ها که بر مسند تکیه زده‌اند، چنین وانمود می‌کنند که انقلاب پایان یافته است. در حالی که طبقات زیرین اجتماعی، از آنجا که حاصل رنج و پیکار خود را نمی‌بینند، نمی‌توانند پیکار را پایان یافته تلقی کنند. و هرگاه پاسخ قاطع و قانع‌کننده‌ای در عمل به‌دست نیاید، دیگر اراده ملی قادر نخواهد بود جلوی برخورد های طبقاتی را بگیرد. و مسئولیت این برخورد - که خطر چیرگی وحشیانه‌تر امپریالیسم را همراه دارد - همانا با نیروی موقتاً مسلطی است که نمی‌خواهد تن به قانونمندی زندگی بدهد. روشن‌تر این‌که جنبش اجتماعی ایران ضمن نفی هر نهادی، برابر نهادی را پیشنهاد و طلب می‌کند و نادیده انگاشتن این واقعیت، یعنی نادیده انگاشتن قوانین اجتماعی.

به بیان دیگر: اگر انقلاب مردم، اقتصاد وابسته را نفی می‌کند، در برابر، اقتصاد مستقل و ملی را پیشنهاد و طلب می‌کند. اقتصادی تابع اراده ملت، نه اقتصادی حاکم بر اراده ملت. اگر انقلاب مردم، نظام اجتماعی هرمی سستی را نفی می‌کند، در برابر نظام اجتماعی دموکراتیک را پیشنهاد و طلب می‌کند. نظامی ناشی از اراده جمیع طبقات و اقشار ملت و به انتخاب ملت. اگر انقلاب مردم، حاکمیت بیگانه را در شئون مختلف اجتماعی نفی می‌کند، در برابر حاکمیت ملی، حاکمیت خودی را در تمام شئون اجتماعی پیشنهاد و طلب می‌کند. حاکمیت خودبرخود. اگر انقلاب مردم، استبداد فرد را نفی می‌کند، در برابر آزادی‌های دموکراتیک را پیشنهاد و طلب می‌کند. آزادی‌های اجتماعی و سیاسی.

بنابراین، همچنان‌که حل و راه‌گشائی اقتصادی و زیستی، برابر نهاد معضلات اقتصادی و زیستی است، حاکمیت خودی، برابر نهاد حاکمیت بیگانه و نظام اجتماعی دموکراتیک، برابر نهاد نظام اجتماعی هرمی سنتی، و آزادی‌های دموکراتیک، برابر نهاد استبداد «فرد» است. توان‌گفت: در نفی خفقان، ذات انسانی جنبش، آزادی است. به عبارت دیگر: نمی‌توان با خفقان به ستیز پرداخت و طالب آزادی نبود. بویژه هنگامی که زیربنای جنبش گرایش به رهاشدن از سلطه انحصارات بیگانه دارد، یعنی هنگامی که ذات اقتصادی جنبش رهایی طلب است، ذات انسانی جنبش نیز آزادخواه است. غرض این‌که، مضمون و شکل، جدائی‌ناپذیر هستند. جز این اگر باشد، یعنی اگر قصد بشود که رویه از هسته برکنده بشود، بدان مانند است که بخواهند پوست از استخوان چهره بتراشند. و مسئولیت خلل وارد آوردن در اراده ملی، متوجه نیروهائی است که نمی‌خواهند تن به قوانین الزامی اجتماعی، یعنی قوانین دموکراتیک بدهند. زیرا امکان وحدت برضد استیلاجویی بیگانگان متجاوز با وجود آزادی‌های حقّه طبقات، نه تنها از میان نمی‌رود، بلکه فقط در صورت رعایت این حقوق است که این وحدت مقدس مردم می‌تواند با رشد منطقی خود، استحکام بیشتری بیابد. و بدون شک، مادامی که دولت وقت (چه امروز چه فرداها) به شعارهائی که مردم به منظور تحقق عینی آن شعارها (یعنی مبارزه با استعمار و استبداد و جایگزینی آزادی و عدالت) در عمل وفادار بماند، هیچگاه خللی در وحدت مردم به وجود نخواهد آمد. اما هرگاه دولت‌ها بخواهند - زبانم لال - خواست‌های بحق مردم ما را، پنهان و آشکار، نادیده بگیرند، مسئولیت هرگونه فاجعه ملی بر عهده ایشان خواهد بود. زیرا مردم ایران به خاطر هدف‌های روشن و معینی قیام کرده‌اند و از دولت‌هائی که سرنوشت مردم را در دست می‌گیرند توقع دارند که این هدف‌های حقّه را در همه وجوه آن، رعایت کنند.

بار دیگر اصول عمده این خواست و هدف‌ها را به طور مشخص می‌توان برشمرد.
الف) اقتصاد مستقل و ملی، که با بریدن کامل و قاطع دست‌های امپریالیسم میسر تواند بود.

ب) حاکمیت مستقل و (واقعاً) ملی، که با زدودن رده‌های بالا و وابسته نظام پیشین در همه شئون اجتماعی، و جایگزینی نیروهای صادق و مطمئن که منتخب اراده ملی خواهند بود، میسر تواند بود.

پ) کوشش در جهت ایجاد نظام اجتماعی دمکراتیک، که با قبول واقعیت همه نیروها و طبقات اجتماعی (مستقل از ذهن و اراده این و آن) میسر تواند بود.

ت) کوشش در جهت آزادی‌های فردی، اجتماعی و سیاسی براساس حقوق مساوی افراد جامعه، که با قانونی شناختن همه نظرات و عقاید و احترام متقابل، میسر تواند بود بپذیریم که: ما مردم ایران می‌دانیم که متجاوزین یک قدم عقب نشسته‌اند تا در فرصت مناسب دو قدم به پیش بجهند. اما بدانند که ما مردم ایران، با وجود آرمان‌های طبقاتی متفاوت، در برابر تجاوز یک تن واحد، یک دست واحد و یک مغز واحد هستیم. نیز بدانند که، حربه زنگار گرفته نفاق افکنی که از برادر بزرگ‌ترشان انگلیس وام گرفته‌اند، بر پیکر استوار ملت ایران کارگر نخواهد بود. پس، کوشش ایشان در جهت دامن زدن بر تعصبات قومی و آرمانی مردم یگانه ایران، با شکست و بردباری رهبران واقع بین، و به همت مردم هوشیار و دلیر ما پیشاپیش ختنی خواهد شد. بدانند که ما می‌دانیم ایشان سر آن دارند تا میان مردم ما، با دامن زدن بر تعصبات قومی و آرمانی، شکاف بیندازند. اما این را نیز بدانند که ما اگر بلوچ و اگر کُردیم، اگر گیلک و اگر ترکیم، اگر خوزی و اگر لریم، اگر ترکمان و اگر فارسیم، اگر سنی و اگر شیعه‌ایم، اگر مارکسیست و مسلمانی، در برابر دشمن یکی هستیم. یک تن، یک دست، یک زبان. دشمن بداند که نخواهد توانست تضاد عمده ملی ما را با خودش، به سوی خود ما منحرف کند. نه، ما مردم ایران نخواهیم گذاشت طرحی را که صهیونیسم - امپریالیسم برای لبنان کشید و به اجرا درآورد، در ایران پیاده کند. زهر نفاق را، ما به حد چشیده‌ایم. این است که در برابر تجاوز، ما ملت ایران هستیم. ملتی به مثابه یک دست - گرچه با انگشتانی نامتساوی - که هرگاه لازم افتد، این دست به مشت می‌گردد شده بدل می‌شود؛ مشت می‌شود بر پوزه تجاوز.

ما با امید ایران آباد و مردم آزاد زنده‌ایم.

نگاهی به سی و پنج سال تئاتر مبارز در روز جهانی تئاتر*

آنچه که می‌بایست راجع به گذشته گفته بشود (و قدری هم راجع به آینده) پیش‌کسوتان ما و دوستان یگانه و عزیزانم اینجا گفتند. اما جای برخی از آن‌ها گرچه در قلب ما هست، ولی در این محیط خالی است. آقای سلطانپور، آقای یلفانی، آقای ساعدی و به‌نحوی هرکس دیگری که در جهت تئاتر آزاد یا آزادی تئاتر کار کرده است و گه‌گاهی ستم کشیده است یا نکشیده.

نکته‌ای که در گذشته وجود داشته است و اینجا قدری کم‌رنگ به نظر می‌رسد و لازم است اینجا من بگویم مسئله آزادی در تئاتر پراکنده ایران است، یا به عبارتی، آزادی پراکنده در سیر تئاتر ایران. تئاتر آزاد ایران با آن سمبل‌هایی که رفیق عزیز من آقای فتحی اشاره کردند چارچوب‌بندی می‌شود، ولی با آن‌ها تمام و خلاصه نمی‌شود. از جهت اینکه تئاتر (و به‌طور اعم، آزادی) انحصاری نیست و حدود و ثغور آزادی و آزادیخواهی هم، از پیش قالب‌بندی نشده است. بنابراین، من ستایش خودم را به پیشگاه کسانی که در سراسر این مملکت در هر دوره‌ای و به هر شکلی به تئاتر آزاد خدمت کرده‌اند، پیشکش می‌کنم. حتی در بخش دولتی تئاتر دوستان هنرمندی داریم و داشته‌ایم که تلاش می‌کرده‌اند در جهت اینکه اگر شده یک حلقه از زنجیری را که به دور و برشان بسته شده بوده پاره بکنند. این‌ها نیز مورد احترام ما و یا دست‌کم مورد احترام من هستند. (زیرا نمی‌توان به هیچ پدیده و هیچ انسانی به‌صورت مطلق نگاه کرد.) با توجه به اینکه من آشنائی نزدیکی با برخی از این هنرمندان بخش دولتی دارم، در تمام این مدت کشمکش بعضی از این‌ها را در برخورد با مسائل رسمی و تحمیلی ملاحظه کرده‌ام و تقدیر می‌کنم. نکته عمده‌ای که در تئاتر گذشته

* سخنرانی در روز جهانی تئاتر در دانشگاه صنعتی شریف، ۱۳۵۸

وجود داشت و از طرف حکومت تعقیب می‌شد، به هر شکل و هر جهت، ویران کردن نیروها و عناصری بود که در تئاتر و به تئاتر خدمت می‌کردند. در واقع، ویران کردن این نیروها از جانب حکومت، به معنای ویران کردن تئاتر تلقی می‌شد.

این را بگویم که تئاتر، لزوماً و ذاتاً با استبداد مغایر است، معارض است، مخالف است و متضاد است. و استبداد در مقابل می‌خواهد این آزاده را به زانو دریاورد و برای این کار نیرویش را به دو بخش عمده تقسیم می‌کند. یک‌بخش ارباب و بخش دیگر فریب. از بخش ارباب آن کسانی که اینجا صحبت کردند کم و بیش موضوع را لمس و تجربه کرده‌اند (مثلاً آقای رحمانی نژاد). در بخش فریب آنچه عمدتاً در حوزه تئاتر دولتی متجلی می‌شود، هدف اصلی حکومت معطل کردن و نهایتاً مضمحل کردن این نیروهاست. نکته قابل توجهی که وجود دارد، این است که هنرمندانی که به سمت تئاتر دولتی کشیده شده و جذب آن شده‌اند و به زعم خودشان به سمت تئاتر حرفه‌ای رفته‌اند، از با استعدادترین هنرمندان تئاتری جامعه ما بوده‌اند و هستند. این هنرمندان به عللی که گفتنش در اینجا به درازا می‌کشد، به هر حال در بخش دولتی تئاتر قالب‌بندی شده‌اند. لیکن (منصفانه) نمی‌بایست ارزش‌های این‌ها را با چارچوبی که در آن واقع شده‌اند، و ناگزیر واقع شده‌اند، یکی بدانیم.

به هر حال . . . در سیستم مورد نظر ما، قرار بود تئاتر به وسیله اختناق نابود شود؛ یعنی بخشی را هم با این صورت از پای در بیاورند، یعنی ببرند در یک چارچوب دولتی بگنجانند و خرابش کنند، نیروش رو بگیرند، خرابش کنند و تبدیلیش بکنند به پوسته یک لیمو و بعد آنجا بیندازندش؛ دست آخر هم به یکی از این‌ها - مثلاً - بگویند تو رئیس اینجائی! که به هنرمند (به گمان من) بزرگ‌ترین اهانتی که می‌شود کرد این هست که به او گفته شود: تو رئیس این قسمت باش! اما سیر تکاملی و تکمیلی در تئاتر دولتی این بود که سرانجام موفقیت آمیزش ریاست باشد! یعنی به هر کدام از این آقایان که خواستند ارج بگذارند بهشان گفتند، شما رئیسید! و (از نظر من) یعنی شما مرده‌اید.

در بخش غیردولتی تئاتر، تشخیص داده شده بود که تئاتر نمی‌تواند نوکر باشد، تئاتر نمی‌تواند فرمانبردار باشد. بنابراین، چه شده؟ در این برخورد و کشمکش، تئاتر مبارز شد. در واقع، می‌خواهم بگویم تئاتر شمشیرکش نیست. تئاتر در رابطه اجتماعی و در برخوردهایش با استبداد و خفقان، مبارز می‌شود. مثلاً، من می‌خواهم تئاتر اجرا بکنم، به

من جا نمی‌دهند. من می‌خواهم تئاتر اجرا بکنم، نمایشنامه‌ام را توقیف می‌کنند. من می‌خواهم تئاتر اجاره بکنم، من (من نوعی، من‌های نوعی) را دستگیر می‌کنند. این تئاتر چه می‌شود؟ می‌شود مبارز.

بنابراین، تصور این‌که تئاتر به‌طور (مادرزاد) مبارز و مخالف است، حتی اگر زمینه مخالفت وجود نداشته باشد، یک تصور آنارشستی از تئاتر است. در حالی‌که تئاتر در رابطه منطقی و جدلی خودش با جامعه و مسائل جامعه، با خفقان و پروزارت استبداد، در نقطه‌هایی مبارز می‌شود، در نقطه‌هایی سازنده می‌شود، در بعضی نقطه‌ها هم ویرانگر می‌شود. پس تئاتر و انسان تئاتری به‌عنوان محصول - پدیده جامعه هرگز تعیین‌کننده مطلق یک خط سیر نیست. این جامعه و چگونگی‌های اجتماعی است که تئاتر و انسان تئاتری را وامی‌دارد که چکاره بشود. مثلاً شرایط دیکتاتوری هست که باعث می‌شود یک قسمت عمده نیروهای تئاتر در جایی بی‌ثمر بشود و یک قسمت عمده دیگر در جایی مبارز بشود و این تئاتر مبارز بوسیله دیکتاتوری درهم کوفته بشود. همه‌تان می‌دانید که نوشین (آقای نوشین پدر تئاتر جدید ایران است) را بارها مورد بی‌احترامی قرار دادند. تئاترهایش را توقیف کردند.

ادامه این جور تئاتر را مانع شدند. مثلاً آقای محمد علی جعفری نتوانست کار خود را در لاله‌زار بیش از چند سال، آن‌هم به‌طور پراکنده، دنبال کند. آقای اسکوئی هم که تازه نفس از راه رسیده بود، بعد از چند سال منزوی و ورشکسته می‌شود.

ادامه این حرکت منجر می‌شود به تشکیل انجمن تئاتر ایران از سوی آزادخواهان، و ازهم گسیختن آن از طرف استبداد. گسیختن این انجمن آزاد و آزادخواه هنری، با دستگیری حدود پنجاه نفر آغاز می‌شود. در این میان، آن‌ها که در محور تئاتر آزاد قرار دارند، مثل رحمانی نژاد، یلفانی، سلطانپور، زیر شکنجه‌های قرون وسطائی قرار می‌گیرند. دیگرانی هم که به‌جز علی طلوع هاشمی و احمد هوشمند و اصلانیان (الان نامشان را نمی‌توانم بیاورم و بیشتری‌ها فقط علاقه‌مند به تئاتر بودند یا برای دیدار دوستانشان به تئاتر مراجعه کرده بودند) مورد ستم و شکنجه قرار می‌گیرند. اکثر این افراد از یک‌سال تا دوازده سال محکومیت پیدا می‌کنند، اما چرا؟ این عده که خواسته بودند با تئاتر انقلاب بکنند! بلکه خواسته بودند که تئاتر آزاد، تئاتر بدون وابستگی، تئاتر مترقی برای مردم جامعه خود، اجرا کنند. منتهی دوشادوش رشد دیکتاتوری، آزادخواهی هم در تئاتر رشد

کرده، رشد می‌کند. بنابراین، کار به این جا می‌کشد. به برخورد بین استبداد با آزادیخواهی. پس حربهائی که استبداد برضد تئاتر به کار می‌برد، ارباب و درهم کوفتن نیروهای مرفقی از یک سو، و مضمحل کردن نیروهای ارزشمند تئاتری از سوی دیگر بود.

تا این جا من به طور عام درباره تئاتر صحبت کردم. حالا می‌خواهم کمی راجع به سندیکا حرف بزنم. بعضی‌ها هستند که نظرات من را درباره سندیکا شنیده‌اند. برای بعضی‌ها هم ممکن است حرف درباره سندیکا - چون تخصصی هست - جالب نباشد. بنابراین، اگر کسانی می‌خواهند بروند، نگران اینکه در نصفه صحبت من می‌روند، نباشند. چون آنچه من می‌گویم، بیشتر به مسائل تئاتر مربوط می‌شود و در رابطه با رشته تخصصی هنرمندان و کارکنان فنی تئاتر هست.

راجع به گذشته صحبت شد. من فکر می‌کنم لگد به مرده زدن بیشتر از حد، جز اینکه حالت انزجار غیر لازم در بیننده و شنونده به وجود بیاورد، سودی نداشته باشد؛ دست‌کم در زمینه‌ای که ما داریم صحبت می‌کنیم، یعنی فرهنگ که یک بخش آن تئاتر است چنین است. در مورد مسائل سیاسی و انقلابی نمی‌گویم لگد به مرده زدن، چون اعتقاد دارم که مورد فی‌نفسه اصلاً نمرده است. (البته امیدوارم چغندر بزرگ ته توبره نمانده نباشد!) ولی به هر حال آن چیزی که برای ما مطرح است، برای جامعه تئاتری ما مطرح هست، مسئله آینده تئاتر است.

گذشته جامعه ما اسفبار، دردانگیز و وحشتناک بوده. لیکن آینده ما نیز آنقدر روشن نیست. من برای آینده نگرانم. این نکته را، هم در وجه هنریش می‌گویم، هم در وجه اجتماعی، و بسادر وجه سیاسی‌اش هم. ماتئاری‌ها به عنوان بخشی از جامعه فرهنگی این مملکت، برای اینکه دچار دردسرهای گذشته، ممانعت‌های گذشته و ناکامی‌های گذشته در زمینه هنر نشده باشیم و نشویم، به این فکر هستیم که متشکل بشویم. یعنی در فکر این هستیم که سندیکائی تشکیل بدهیم. البته پیدایش اندیشه تشکیل سندیکا هم محصول حرکت اجتماعی جامعه ما است. مثلاً چرا ما شش ماه پیش به فکر این افتادیم که سندیکا تشکیل بدهیم؟ خوب، این علت مستقیم اجتماعی دارد. ببینید، در سال ۲۳ (با کسب فیض از پیش‌کسوت‌ها این تاریخ را به دست آوردم)، در سال ۲۳ برخورد هنرپیشگان با صاحب تئاتر بر سر نور صحنه به آنجا می‌کشد که هنرپیشگان تئاتر هنر در

لاله زار به این نتیجه می‌رسند که می‌بایست متشکل بشوند. و آن زمان، کانون هنرپیشگان به وجود می‌آید.

یعنی هسته اصلی و کاربرد عمده سندیکا از همین جا شناخته می‌شود. یک جمعی هستند که کار معینی انجام می‌دهند. این جمع در مقابل یک کارفرما قرار دارند و برای اینکه بتوانند از منافع مشترکشان دفاع کنند، در برابر کارفرما متشکل می‌شوند. این عمل، اسمش اصلاً جنگ نیست، آن‌طور که معمولاً از طرف کارفرما تلقی می‌شود. و بیشتر در مورد تشکیل سندیکاهای کارگران، چنین تلقی می‌شود. کارفرماها خیال می‌کنند که کارگرها مثلاً دارند جبهه جنگ به وجود می‌آورند. این به نظر من تبلیغ سوء نسبت به کسانی است که کاری را در جامعه انجام می‌دهند. در حالی که کارگر جنگ ندارد، کارگر حقوقش را می‌خواهد، کارگر امتیازات حقه‌اش را می‌خواهد. وقتی حق و حقوقش را به او نمی‌دهند، اعتصاب می‌کند. باز هم اگر به او ندادند تظاهرات می‌کند. متحصن می‌شود و ... بعد اگر باز هم به‌اش ندادند و علاوه بر آن چماق به دست هم برایش فرستادند، چکار می‌کند، دست‌به‌یخه می‌شود. پس در واقع این کارگر نیست که جنگ را براه می‌اندازد. این کارفرماست که از همان اول که پا روی حق و حقوق جماعت کشیری گذاشته، تخم جنگ را هم کاشته. در واقع، این جنگ هم از دو طرف شروع می‌شود. اما از طرف کارفرما با هجوم و از طرف آن‌هایی که کار می‌کنند، با دفاع؛ و همیشه در جنگ حق با کسی است که از خودش و حقوق خودش دفاع می‌کند.

اگر ما هم می‌خواهیم سندیکای تئاتر تشکیل بدهیم، غرض این نیست که با کسانی بجنگیم. لیکن ما جمع می‌شویم و آماده می‌شویم که اگر کسی خواست پامان را لگد کند، به‌اش بگوئیم که پای ما را لگد مکن! یعنی نگذاریم پامان له بشود: در سال ۲۳ هم به همین منظور آن کانون هنرپیشگان تئاتر تشکیل می‌شود.

در سال ۲۴ به همت گروه نوشتین در تئاتر فرهنگ «اتحادیه هنرپیشگان» تشکیل می‌شود. اما چرا کانون تبدیل به اتحادیه می‌شود؟ چون رشد می‌کند. چطور می‌شود که کانون رشد می‌کند؟ چون جامعه رشد می‌کند. حرکت اجتماعی جامعه تئاتری را وای دارد که گسترش بیشتری پیدا کند.

همین اتحادیه در سال ۲۷ منحل می‌شود. چرا منحل می‌شود؟ برای اینکه تمام نهادهای دموکراتیک منحل می‌شود. آقای کهنموئی نمی‌دانم چرا صریحاً نگفتند که کارت

حزب توده را از جیب آن تروریست درآوردن. بله. این کارت در می‌آید. اما این کار آنجور که وانمود می‌شود، توطئه برضد شاه نیست. بلکه توطئه برضد آزادی است. و بهانه نابود کردن آزادی‌های دموکراتیک، همین موضوع می‌شود. (البته این با من نیست و با حزب توده و محققین سیاسی - اجتماعی است که این موضوع را از ابعاد مختلف مورد بررسی قرار بدهند که شاید هم قرارداده‌اند!) اما آنچه به کار ما مربوط می‌شود، این است که رایشتاک آتش‌زده می‌شود تا بهانه سرکوب فراهم بشود. رایشتاک ضمن یک توطئه فاشیستی آتش‌زده می‌شود تا تمام نهادهای دموکراتیک و آزادیخواه چه بشوند؟ از بین بروند و قلع و قمع بشوند.^۱ (همان خطری که هم‌الان کم و بیش سایه‌اش به انحاء گوناگون حس می‌شود.)

پس در سال ۲۷ اتحادیه هنرمندان هم همراه سایر کانون‌های آزادیخواهی - به یک معنا - از بین می‌رود. اما، البته نمی‌میرد، و حرکت جامعه هست دیگر، و تئاتر هم بخشی از جامعه است و دقیقاً در دور قرار دارد.

بار دیگر در سال ۳۰، اتحادیه هنرپیشگان با مجله‌ای به همین نام یعنی «ارگان اتحادیه هنرمندان» به وجود می‌آید. این اتحادیه همان‌طور که واضح است تا ۲۸ مرداد سال ۳۲ ادامه پیدا می‌کند. و سال ۳۲ که نقطه دردناکی در تاریخ جامعه ما است، تئاتر را هم از بین می‌برد. دوستان ما، کم و بیش درباره تئاترهای این دوره‌ها صحبت کردند و گمان می‌کنم که تکرارش موردی نداشته باشد. اما وظیفه وجدانی من حکم می‌کند که از ادامه مختصر این تئاتر آزاد که (تا بازگشت مصطفی و مهین اسکوئی) با محمدعلی جعفری و همکارانش ادامه پیدا می‌کند، با احترام یاد بکنم. چون محمدعلی جعفری و همکارانش، تا آنجا که رمق و توان داشتند خط آزاد تئاتر را دنبال کردند و ادامه دادند.

اما از مسئله سندیکا دور نشویم. در سال ۴۷ سندیکا قرار بود تشکیل بشود و نشد. علتش هم این بود که سندیکا بر اساس برخورد منافع بخش دولتی با تلویزیون دولتی می‌خواست تشکیل بشود و اکثر هنرپیشگان آن را مردود دانستند.

اما آنچه که به‌طور اصولی در هر سندیکائی مطرح می‌شود، مشخص هست. و در جامعه تئاتری ما هم وقتی سندیکا مطرح می‌شود، اصولش مشخص هست. لیکن در

۱. اشاره به دسپه آتش زدن رایشتاک است به دست یک نیمه دیوانه آنارشبست در آلمان و بهانه دستگیری و کشتار نیروهای مترقی و آزادیخواه در این کشور...

جامعه تئاتری ما، سندیکای تئاتر یک تفاوتی دارد با سندیکای مثلاً کارگران خباز. چون تئاتر ما، در ایران آنچنان شکل مشخصی ندارد. شاید بشود گفت شکلی که دارد بی‌شکلی است. یک بخش دولتی تئاتر، ما داریم. یک بخش به اصطلاح آماتور داریم. یک بخش دانشجویی داریم. یک بخش حرفه‌ای توأم با آتراکسیون در لاله‌زار داریم. یک بخش مترقی و پیشرو داریم (شاید بشود گفت تئاتر ایدئولوژیک). بخش‌های پراکنده دیگری، با وجوه اشتراک و افتراق، در شهرستان‌ها داریم و... اما در هر صورت، ما - جامعه تئاتری - تحت عنوان سندیکا می‌خواهیم عمل بکنیم.

نکته‌ای که حتماً لازم است برآن تأکید بشود، این است که سندیکا استقلال سیاسی خواهد داشت. منافع مشترک اعضاء با هر مسلک و مرام و عقیده در آن رعایت خواهد شد. زیرا ما کار مشترکی انجام می‌دهیم و منافع مشترک داریم. این سندیکا، البته منتخب کارکنان فنی و دیگر اعضای تئاتر خواهد بود. دولت و کارفرما نمی‌توانند در کار این سندیکا مداخله کنند. چون دولت، هنرمند و تئاتر نیست. کارورز فنی تئاتر هم نیست. دولت در تحلیل آخر می‌تواند بخشی از تئاتر دولتی را در اختیار داشته باشد که البته این مورد اعتراض است. چون هنرپیشگان و هنرمندان متعلق به همه جامعه هستند. در هر صورت دولت نمی‌تواند در امر تئاتر مداخله بکند.

ما فرض را بر این می‌گیریم که زیر چتر یک دولت ملی داریم زندگی می‌کنیم. این دولت ملی (بخصوص رئیس دولت که بر خلاف بعضی دؤروبری‌های دو قبضه‌اش) از احترام برخوردار است، این نکته را باید بداند که تئاتر ما می‌خواهد تئاتر ملی باشد. بنابراین، دست‌هایی که از گذشته روی تئاتر ما چنگ انداخته‌اند و همچنان دارند گلویش را فشار می‌دهند، باید به‌نحوی برداشته شوند. وگرنه ما کوشش می‌کنیم این دست‌ها را برداریم. دولت و کارفرما نمی‌تواند حافظ منافع همه اعضاء باشد. نمی‌خواهیم که باشد. چون اعضاء خودشان هستند. برای خودشان هویت دارند، شخصیت دارند، به اندازه کاری که می‌کنند حضور دارند و می‌توانند حافظ منافع خودشان باشند. کارفرما هم در این میان (یعنی در سندیکای کارورزان) کاری ندارد. کارفرماها سندیکای جداگانه‌ای، اگر دلشان می‌خواهد، باید تشکیل بدهند. همان‌طور که گفتیم سندیکای تئاتر جبهه جنگ برضد کسی نیست. سندیکای تئاتر، صرفاً به‌منظور حفظ منافع اعضاء سندیکا و کوشش در جهت تئاتر ملی باید پا بگیرد. اگر کسی با تشکیل این سندیکا مخالفت بکند، طبعاً از

طرف سندیکا با او مخالفت خواهد شد. اما اگر کس یا کسان یا مقاماتی از چنان رشدی برخوردار هستند که با آزادی در هنر مخالفت نکنند، کسی هم با آن‌ها مخالفت خاصی ندارد. ما کارورزان تئاتر و ادبیات جز به تحلیل مسائل اجتماعی خودمان نمی‌پردازیم و تحلیل مسائل اجتماعی حق هر هنرمندی در هر بخش از هنر، در هر جای دنیا و در هر نظام اجتماعی هست. و اگر نیروئی، حکومتی بخواهد پا روی آفرینش هنرمندان در هر کجای دنیا بگذارد، عملاً آن‌ها را از حق کار (یعنی سازنده‌ترین حقوق اجتماعی و انسانی هر فرد) محروم کرده و نتیجتاً هنرمندان را در مقابل خودش قرار داده و می‌دهد.

بنابراین، آن‌جا که دولت و کارفرما نخواهند منافع واقعی اعضا را رعایت کنند، سندیکا ناگزیر خواهد بود در برابر آن‌ها جهت‌گیری کند و از حقوق صنفی و تشکیلاتی اعضایش دفاع بکند. مثل جلوگیری از اخراج هنرمندان و کارکنان. اینجا اشاره بکنم به یکی از دوستان هنرمند بسیار با ارزشمان که به نظر من جزء آن کسانی است که گفتم شیره‌شان را گرفتند و پوسته‌شان را انداختند دور. ناچارم از او یاد بکنم. از همه عذر می‌خواهم، بخصوص از پرویز فنی‌زاده که یکی از با استعدادترین هنرمندان تئاتر و سینمای این مملکت بود. فنی‌زاده کجاست، حالا؟ تئاتر دولتی فقط سلطانپور را به زیر تازیانه نمی‌برد، فنی‌زاده را هم تباه می‌کند. فقط ناصررحمانی‌نژاد و محسن یلفانی را (برای مدت چهار سال) فلج نمی‌کند، پرویز اعظمی (یکی از هنرپیشه‌های ورزیده تجربی) را هم وادار به خودکشی می‌کند. فقط مهدی فتحی را مزوی نمی‌کند، سارنگ (یکی دیگر از هنرپیشه‌های برجسته تجربی تئاتر) را هم وارد می‌کند در اتاق تنگ یک مسافرخانه درجه ۴ خودش را با کارد از پا در بیاورد. (یا اینکه در وضعیتی قرارش می‌دهد که با کارد از پا درش بیاورد). اعمال چنین شیوه‌ای در تئاتر، فقط محمدعلی جعفری را به زانو در نمی‌آورد، مصطفی اسکوئی را هم ورشکست و بی‌سامان می‌کند. به هر حال، باران رحمتش که نه، اما شاید بشود گفت زهرش همه را مسموم می‌کند.

پرویز فنی‌زاده را یک روز از تئاتر کنارش گذاشتند. بیرونش کردند. ما پرسیدیم، چرا؟ گفتند مسئله‌ای نیست. فلان و بیسا به بچه‌ها گفتیم پاشیم برویم کاری بکنیم. گفتند ما کی هستیم که پاشیم برویم. تازه، به کجا برویم؟ درست می‌گفتند. ما سندیکا نداشتیم. در واقع، خانه نداشتیم و هر لحظه می‌توانستند ما را هم بیرون کنند. اما سندیکا یکی از کارهایش این است که جلوی این جور اقدامات را بگیرد. یعنی حتی اگر بخش

دولتی تئاتر محفوظ باشد، با سلیقه و نظر خودش و با روابط خودش که همیشه بر ضوابط ترجیح دارد، نمی‌تواند یک هنرپیشه را بیرون کند. چنین حقی ندارد. یا یک کارگردان را بیرون بکند. یا جلوی تئاتر یک کارگردان را بگیرد. یعنی این کارها را سندیکا موظف هست که زیر نظر و مراقبت خود بگیرد. سندیکا از بیکاران حمایت خواهد کرد و کمک خواهد کرد به ایجاد کار برای بیکاران. کوشش خواهد کرد ضابطه‌ای برای حد متعادل دستمزد به‌وجود بیاورد. ما آدم‌هایی داشته‌ایم که در تئاتر نقص عضو پیدا کرده‌اند. یک مثال می‌زنم. ما در تئاتر کسری بازی می‌کردیم. سال ۴۶ - ۴۵ بود به‌نظرم. این تئاتر را بخشی خصوص اداره می‌کرد. دولتی و وابسته و پیوسته، به اصطلاح، نبود. چند شب نمایش دادیم. نمایش نگاهی از پل از آرتور میلر. بعد از ماه‌ها تمرین بی‌موجب، نمایش هم که ده - دوازده شب اجراء شد، به ما هنوز دستمزد نداده بودند. من یک کمی عصبانی‌تر از حالا بودم. گفتم کارفرما باید بیاید توضیح بدهد که چرا پولمان را نمی‌دهد. پرویز بهرام که کارگردان بود، کارفرما را صدا کرد که بیاید. فردایش کارفرما از دفتر کارش به روی بالکن آمد و ایستاد. ما روی صحنه و توی سالن پراکنده بودیم. گفتیم پول ما را بده. گفت، ندارم! گفتیم، چرا نداری؟ گفت، تئاتر آنقدر فروش نکرده که جواب هزینه را بدهد. گفتیم، پس ما چه بکنیم؟ گفت، من پیشنهاد می‌کنم نفری ۱۰ تا ۲۰ تالیت ببرید بفروشید و پولش را به‌جای دستمزدتان بردارید (!)

نمایش تعطیل شد، البته ما هم تعطیل شدیم!

بنابراین هدفی که سندیکا تعقیب خواهد کرد، دخالت داشتن در سرنوشت تئاتر است. کوشش در جهت تئاتر ملی و اینکه تئاتر از صورت اداری و دولتی دربیاید. بخش وسیعی از جامعه تئاتری این‌جور تشخیص داده که تئاتر باید آزاد باشد. هم از جهات نظارت، هم از جهت روابط اداری و دولتی. و تئاتر برای آزاد بودن نمی‌تواند فرمانبردار باشد. زیرا انسان (مثلاً) نمی‌تواند در آن واحد هم آزاد باشد، هم برده.

البته نظرات بینابینی وجود دارد که «کج‌دار و مریز» می‌نماید. ولی من معتقدم تئاتر باید ملی باشد. تئاتر می‌بایست به وسیله تماشاجی‌اش تغذیه بشود. به وسیله ملت. تئاتر به هیچ کمکی احتیاج ندارد. می‌گویند در فرانسه و انگلیس و ... به تئاتر کمک می‌شود. یک آدم فرانسوی اولین چیزی را که یاد می‌گیرد این است که به دولت مالیات می‌دهد. این است که اگر دولت فرانسه به تئاتر کمک می‌کند، ملت فرانسه این را جزو

وظیفه دولت می‌شمارد، نه صدقه‌سری. اما این‌جا این‌جا نیست. این‌جا همین‌که دولت به تئاتر کمک‌کند، به علت عدم آگاهی اکثریت این‌جا تصور می‌شود که تئاتر را خریده. اتفاقاً خود دولت هم با کمکی که می‌کند، توقع دارد تئاتر فرمانبردارش باشد. نمونه‌هایش را به وفور دیده‌ایم. تاریخ است.

بنابراین، من معتقدم تئاتر باید متکی به مردم جامعه باشد. و تئاتر در رابطه اجتماعی هست که کمکش را به‌دست می‌آورد. و مثلاً اگر یک تئاتری در رابطه با مسائل اجتماعی شما (حاضرین) اجراء بشود، نمی‌آئید ببینید؟ چرا. وقتی شما ببینید ما گیشه داریم. گیشه که داشته باشیم، هنرپیشه داریم. به هنرپیشه پول می‌دهیم. پول که به هنرپیشه داده بشود، هنرپیشه که بابت کارش مزدی بگیرد احساس آزادی می‌کند. چون نه در مناسبات کاغذبازی اداری هست، نه در چیزهای فرمایشی. به‌هرحال، غرض از این کار، گسترش آزادی و رشد کیفی و کمی تئاتر، در سراسر میهن ما است.

سندیکا، طبعاً شخصیت حقوقی دارد، از مزایای قانونی برخوردار هست. و تمام این مسائل صرفاً در اختیار و اراده کلیه اعضا است. سندیکا مستقل است و برای حفظ این استقلال می‌باید در جریان هرگونه رابطه‌ای بین اعضا و کارفرما یا دولت باشد. یعنی دقیقاً دموکراتیک باید باشد. به‌رغم آنکه بعضی‌ها عقیده دارند ما هنوز رشد دموکراتیک نداریم، من معتقدم که دموکراسی طی عمل به‌دست می‌آید. سندیکا متعلق به اعضا است و مشکلاتش با اعضا در میان گذاشته خواهد شد. وابستگی اقتصادی به دولت از بین خواهد رفت. گرچه بعضی‌ها معتقدند که این وابستگی به‌نحوی باید حفظ بشود، ولی من معتقدم که نه! چون تو یک چیزی که می‌گیری باید یک چیزی به‌جایش بدهی. اما من از آزادی، هیچ چیز را نمی‌خواهم بدهم. این هست که هیچ چیزی را هم نمی‌خواهم به‌من بدهند. پس تکیه می‌کنم روی تئاتر ملی بدون وابستگی به دولت، در عین حال که معتقدم تمام امکانات موجود در تئاتر ایران، متعلق به تئاتر ایران و به جامعه تئاتری ایران است نه متعلق به کانون پرورش فکری کودکان، نه متعلق به تلویزیون، نه متعلق به وزارت فرهنگ و هنر، نه متعلق به فرهنگسرای نیاوران و نه هیچ‌جای دیگر...

تئاتر و امکانات تئاتر از آن‌اهل تئاتر است و آن‌کس و کسانی شایسته‌اند از این‌ها بهره‌برداری بکنند که بتوانند. ضوابطش هم وجود دارد.

۱. کیفیت هنری.

۲. قدرت جلب تماشاچی به تئاتر و فروش گیشه.

یک تئاتر باید اداره بشود، هر گروهی که می‌تواند اداره‌اش بکند، بیاید و اداره‌اش بکند. ما تماشاچی‌اش می‌شویم. در هر صورت، هدف سندیکا بدست آوردن استقلال و آزادی در تئاتر ایران است و رشد و گسترش این تئاتر در سراسر مملکت، به خاطر مردم این مملکت، به خاطر مردمی که در این مملکت، در هر شرایطی زندگی می‌کنند، و این هم حق مردم این مملکت است و هم حق جامعه تئاتری این مملکت، این حق ما است و هیچ فزونه‌خواهی نیست.

من دوست دار هنر و تئاتر به طور اخص هستم. بنابراین، آدم آرزومندی‌ام اگر آرزو می‌کنم تئاتر این مملکت ملی بشود و بدون وابستگی و بدون قید و شرط‌های پلیسی، در راه آزادی و آزادگی حرکت بکند. گرچه نسبت به آینده نگران هستم، اما چه می‌شود کرد؟ آدم موجودی آرزومند است... متشکرم.

یاد هنرمند

پرویز فنی زاده *

من همیشه دوست داشتم که در ستایش زندگی سخن بگویم
یا چیزی بنویسم. ولی مرگ هم واقعی است. بنابراین، مرگ را به عنوان
ادامه زندگی ناچاریم که بپذیریم. مرگ با ما می زاید، با ما زندگی می کند
و در ما می میرد. لکن زندگی ادامه می یابد.

مرگ آسان است. دشوار، زندگی است. و پرویز فنی زاده زندگی
دشواری را گذراند. آیا ما در زندگی پرویز چقدر به او نزدیک شدیم؟
چقدر جرات کردیم که به او نزدیک شویم؟
بله! مرگ، آسان است. زندگی، دشوار.

در شرق نظریه زیبا و حسرت انگیزی در مورد مرگ هست.
بدین معنا انسان هنگامی که می میرد، به مثابه گلی است که می پژمرد.
پرویز ما هم گلی بود که پژمرد.

پرویز، گل بود. او در میان ما بود و در میان ما خواهد بود. به
جان شیفته و قریحه توانای پرویز فنی زاده درود می فرستیم.

* این سخن کوتاه، بهار ۱۳۵۸، بر مزار فنی زاده فی البداهه ایراد شد.

طرب و تحول *

عاقبت منزل ما وادی خاموشان است

حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز!

حافظ

اگر به فرهنگ لغت مراجعه کنیم، در برابر واژه «طرب» به چنین معنایی

برمی‌خوریم:

۱. به طرب درآورنده.

۲. کسی که نواختن ساز و خواندن آواز را پیشه خود سازد و مردم را به نشاط

آورد.

اما این، همه معنا نیست!

بلکه آنچه می‌توان از «طرب» مراد کرد، علاوه بر «شادمانی» سطحی، احوال

دیگری است، نظیر وجد، حال و - عمدتاً - دگرگونی. و هریک از این مفاهیم مرتبتی

خاص و اهمیتی خاص دارد. و هر یک از این مفاهیم، نه «خودبه‌خودی» صورت می‌گیرد

و نه «به‌خودی خود» معنا می‌پذیرد. بلکه شغف و شوق و شور و وجد و جذبه و حال،

مراحلی و معابری هستند در استحالۀ روح و در جهت ارتقاء روح؛ یعنی «دیگر» شدن، و

از حالتی معمول به حالتی نامممول، به حالتی والاتر رسیدن.

به تعبیری عارفانه، ایجاد وجد و طرب و جذبه، راهی به عشق زدن است، و

* سخنرانی در تئاتر دهقان، فروردین ۱۳۶۰.

مهدی مصری، هنرمند تئاتر سنتی ایران در تاریخ دهم فروردین ماه هزاروسیصدوشصت در گذشت. سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر بدین مناسبت در تاریخ ۶۰/۱/۲۲ در تئاتر دهقان مراسم بزرگداشت این هنرمند را برگزار کرد و متن حاضر در آن انجمن از جانب نگارنده خوانده شد.

گذری به کمال جستن. از پستی به اوج دست یافتن است و از واقع به حقیقت راه پیمودن. در این احوال، سلطان طریقت احمد غزالی می‌نویسد:

«روح در سماع با معانی‌ئی پیوند می‌یابد، و این معانی در قوای بدنی شخص نیز نفوذ می‌کند و بدن را به همان مقامی می‌برد که روح رفته است و آنگاه حجاب از میان برداشته می‌شود و یکباره همه آن معانی و حقایق را شاهد می‌گردد (تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز!) و این مقام کمال عیانی است که اگر شخص مدت‌ها ریاضت کشد، باز بدان نتواند رسید.»

بنابراین، می‌توان به شیوه عرفا برای لفظ «طرب» و فاعل آن «مطرب» دو معنا قائل شد. یکی معنای ظاهری و دیگر معنای باطنی. به عبارتی، معنای مجازی و معنای حقیقی.

معنای ظاهری یا مجازی مطرب، ما را به همان نقطه‌ای می‌رساند که اهل جهل و کبر و چلوکباب از آن مراد می‌کنند؛ یعنی کس یا کسانی که با در آوردن صداهائی از حنجره و سیم و پوست، به مناسبتی و در مکانی، چند ساعتی حاضران را «شادمان» می‌کنند.

لیکن معنای باطنی و حقیقی طرب، ما را به محور و مفهوم دیگری سوی می‌دهد، که فاصله‌ای بعید و ژرف با معنای ظاهری و مجازی آن دارد. و آن، به طور فشرده، همانا «دیگر» شدن است. یعنی ایجاد «طرب» که وسیله «مطرب» انجام می‌شود، در مفهوم حقیقی‌اش معیت دارد با «دیگر شدن»، دیگرگون شدن، تشویق شدن، «به شوق درآمدن»، تبلور یافتن، تطهیر شدن، وجد یافتن، مجذوب شدن، و... استحالت یافتن، از حالی به حالی متعالی درآمدن، نهایتاً خویشستن خود را در کل هستی و هم‌آهنگ با کل هستی، باز جستن و هم‌آهنگ با وجود واحد، در تکثر بی‌انتهای چرخ و تاب بی‌پایان پیش رفتن.

در این باب، نظری هست که آن‌را به فیثاغورث نسبت می‌دهند و این برمی‌گردد به تأثیراتی که فرهنگ اسلامی ایران ما، از فرهنگ یونان پذیرفته است. این نظریه بر آن است که «اصل موسیقی و منشاء آن حرکت افلاک است»:

حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز!

هم در این زمینه و تفسیر آن، مولانا جلال‌الدین ما می‌سراید:

ناله سُرنّا و تهديد دُهل چيزكى مانند بدان ناقور كل
 پس حكيمان گفته‌اند اين لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتيم ما
 بانگ گردش‌هاى چرخ است اينكه خلق مى‌سرايندش به طنبور و به حلق
 نزديك‌ترين افلاك به ما، خود زمين ما به ما است و پديده‌هاى آن و اصوات آن
 كه در موسيقى مطربان بازتاب يافته‌است و مى‌يابد و اهل سماع با گوش تن و نيروى جان،
 آن نواها كه مى‌شنوند بر مى‌تابانند، و اين خود نشانه درك و جذب نشانه‌هاى آن «ناقوركل»
 است، چه آواز مرغان باشد و چه نعره دران و فرياد بادها، كه فرمود: «هر كه دعوى سماع
 كند و او را از آواز مرغان و ددها و از باد او را سماع نبود، در دعوى سماع دروغ‌زن است!»^۱
 نيز آمده‌است كه: «روزي احمد (شيخ احمد غزالى) از بغداد به محول^۲ مى‌رفت.
 در راه به چرخ چاهى رسيد. ايستاد و به آواز آن گوش داد. پس بر اثر غلبه وجد طيلسان
 خود را بر آن افكند و طيلسان با چرخ به گردش افتاد و پاره پاره شد.»
 آواز چرخ چاه!

وجد. دانسته نيست كه چه بر شيخ گذشته است، اما فهميدنى است كه شيخ بر
 اثر آواز چرخ چاه «ديگر» شده است و از حالى به حالى تحول يافته است.
 شيخ احمد غزالى كه خود به سبب شيفتگى اش به موسيقى و سماع به وجد و
 طرب و جذبه، مورد عتاب و تكفير قشريون عصر خود بود، «جنش در رقص و پاىكوبى
 و سماع» را «اضطراب روح براى شكستن قفس تن و بازگشت او به وطن حقيقى»
 توصيف مى‌كند. يعنى: حركت بى‌قرار روح از براى رها شدن و سوي معشوق شتابيدن.
 گرچه نه قصد اين گفتار، تحقيق پيرامون ريشه‌هاى «طرب» و نه اين انجمن
 مناسب تفصيل آن است از جهت فرصت، اما در بياني فشرده توان گفت: منشاء طرب،
 پيش از آن‌كه در قالب چنين تعابيري جاى بگيرد، نياز حياتى انسان بوده است در مناسبت
 با كار و توليد و بارورى زمين و بهره‌مندى محصول و عاملى در جهت غلبه آدمى بر
 طبيعت و بر عوامل محيط پيرامون. تحقيقات بيش از يك قرن اخير به خصوص ثابت کرده
 است آنچه امروز به صورت هنر، اعم از موسيقى و نمايش و ديگر زمينه‌هاى سمعى و
 بصرى شناخته مى‌شود، ريشه در تقابل انسان با مسائل پيرامون وي داشته است. و بديهي

۱. حواری

۲. محله‌ای در بغداد.

است آنچه ما امروز ناظر آن هستیم، شکل تکامل یافته پیشین خود است. نهایت اینکه ما، اگرچه مناسبات بیشرمانه دیکتاتوری طی قرون، «طرب» را نیز به ابتذال تناغوشی و فساد بیالود و اوج این فساد را مردم ما بوضوح در نیم قرن اخیر مشاهده و تجربه کرده‌اند، اگرچه شیوه زشت حکومت اصحاب جهل و کبر و چلوکباب را به مصرف‌کنندگان متفرعن «طرب» مقام داد، و اگرچه شکمبارگان بی مایه را به «داوری» طرب گماشت، و در نتیجه، اگرچه «مطربی» پیشه‌ای شد خوار و زیون، اما ... بر ماست که با ارج نهادن به هنرمندان استثنائی میهن خود که زنده یاد مهدی مصری از زمره زبده‌ترین و توان‌ترین آن‌ها در زمینه نمایش سستی ایران بود (و این مجلس به یادبود و بزرگداشت او برپا است) و باگرامی داشت نبوغ خود زاد و خود روی این عزیزان، و به قصد و امید این‌که مردم ما باز هم اقبال این را داشته باشند که هنرمندانی چون مصری را در میان خود بیابند برخورد وظیفه می‌دانیم که تأویل کنیم، با درنگ و تأمل جستجو کنیم تا مگر بتوانیم جوهر گمشده ارزش‌های هنری را از عمق انبوه لوش و لجن باز یابیم.

ما باید بتوانیم حقیقت خود را کشف کنیم.

ما باید بتوانیم جوهر انسانی - اجتماعی خود را باز یابیم.

ما باید منشاء هنر خود و هدف بس مهم هنر خود را بیابیم و بشناسیم.

ما لودگانی تحقیر شده و زیون و شرمگین نیستیم.

ما آذوقه شکمبارگان و مصرف‌کنندگان متفرعن نیستیم.

ما میمون‌های دست‌آموز و مقلد هم نیستیم.

اما، ... منشاء هنر ما چیست و هدف هنر ما کدام است؟

منشاء هنر ما، آنچه امروز تئاتر نامیده می‌شود و «طرب» رکن تفکیک‌ناپذیر آن است نیاز جامعه بشری بوده است، در آغاز. یعنی ما، در تبار خود، انگل و سربار جامعه نبوده‌ایم. ما ضرورت بوده‌ایم.

و ... هدف هنر ما کدام است؟

هدف هنر ما، همانچه امروز تئاتر نامیده می‌شود و «طرب» رکن تفکیک‌ناپذیر آن

است، تحول جامعه بشری بوده است و هست.

هدف هنر یعنی استحاله، یعنی «دیگرشدن» و «دیگرساختن» و «دیگر آفریدن».

از حالتی به حالتی متعالی رسیدن و رسانیدن. از مقطعی به مقطعی والاتر رسیدن و

رسانیدن. از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر ارتقاء یافتن و ارتقاء دادن. یعنی ما، در ذات پیشه خود متحولیم، دگرگون کننده و دگرگون شونده‌ایم. پس ما، ضرورتیم و نه موجودیتی پوک و پوسیده. آری، ما ضرورتیم. و حضور ما، با درک ضرورت تحول و اصل پذیرش تحول، توجیه اجتماعی پیدا می‌کند.

جز این اگر باشد، یعنی اگر ما نخواهیم با درک ضرورت تحول و دگرگونی، ارزش‌های واقعی خود را کشف کنیم و آن ارزش‌ها را صیقل بدهیم، عملاً به آن مصرف‌کنندگان متفرعن اجازه داده‌ایم که ما را در چارچوب تعریف خود، یعنی در معنی ظاهری و مجازی «مطرب» قضاوت کنند.

هنرمندان و کارکنان تئاتر، با تجلیل از نبوغ هنرمند برجسته تئاتر سنتی ایران زنده‌یاد مهدی مصری که به‌طور خودجوش توانست توانایی‌های هنری خود را به نبوغ برساند، در آرزوی شرایطی است که جامعه ما بتواند زمینه رشد و تجلی همه استعدادهای بشری باشد؛ با این وقوف که برای رسیدن به چنان شرایطی مسئولیت هنرمندان را در قبال مردم خود مبهم می‌شمارد، ضمن این که خواهان آن است تا در تقابل منطقی هنرمندان و مردم، هنرمند تئاتر جایی فراخورد شأن حرفه‌ای - فرهنگی خود داشته باشند که حافظ خواست:

درمقامی که صدارت به فقیران بخشند
چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی

نقش سیمای او*

«... خیلی‌ها به دنبال آرزوها و آمال خود راهی دیار دیگر می‌شوند. به امید اینکه گم گشته خود را شاید در آن بیابند. من نیز چون دیگران بدین منظور با فانوسی کم‌سو ولی با قلبی پرشور راهی این دیار شدم. از عزیزان بهتر از جانم دور گشتم، آسمان و کوه‌های سر به فلک کشیده ایران را با کویر سرخ ترک خورده‌اش وداع کردم تا شاید بتوانم با سربرافراشته و با چشمانی باز زبانی‌های کشف نشده زندگیمان را بیابم و با یافته‌های تازه که شاید شمع‌ی کوچک هم بیش نباشد به وطن عزیز برگردم.»

از نامه حسن صفا به دوست نقاش خود حبیب درخشان

دوست ما حسن صفا، آن نقاش سخت‌کوش و چالاک درگذشت. و باز این ما هستیم مرثیه‌سرای سوگ‌های عزیزان خود در مرگ‌های ناگهانی و غافلگیر. مرگ‌هایی که در نخستین آن شنیدن خبر در جا می‌ایستاندمان تا بگوییم عجب! و ما هرگز از تحیر خود حیرت نمی‌کنیم، چرا که به تحیر هم خو کرده‌ایم.

حسن با سه‌تن از دوستان خود حمید سوداگر نژاد، رامین حسینی و افشین لطایف‌پور در آستانه‌ی پگاه روز چهاردهم مرداد ماه ۶۶ خسته از کار و بیداری - بیداری ممتد که با تب جوانی چندان سازگار نیست - بر اثر سانحه‌ای در رانندگی، در مسیر بوردوی فرانسه از میان رفت و به جرات توان گفت سرزمین ما نقاشی جوینده و خستگی‌ناپذیر را از دست داد. زیرا حسن صفا از چنان قریحه و تقلّاتی برخوردار بود که نبودش خلئی در میان ما باشد.

حسن در هنگام برخورد با مرگ ۳۶ سال داشت. او از فرزندان حاشیه‌ی کویر ایران

* متن حاضر به واسطه‌ی دوست هنرمند مهدی فتحی به سال ۱۳۶۶ در تالار موزه‌ی هنرهای معاصر قرائت شد - م. د.

بود. اهل سرخه، از بخش‌های سمنان. در روز ۲۵ تیرماه ۱۳۳۰ در سرخه متولد شد و در همان محیط محدود سی سال پیش به دبستان رفت. دو سال بعد خانواده صفا به تهران آمد و حسن چندی بعد که به دبیرستان رفت کلاس و آموزش نقاشی را روزنی به زندگی یافت که تا آن زمان ناخودآگاه در جستجویش بود. پدر حسن به پیشنهاد و توصیه آموزگار، فرزندش را نزد بازیل به آموزش گذاشت و جبران هزینه آن سه ساعت اضافه کار پدر در هر روز بود تا آن که روزی حسن با بغلی از چوب و تخته و نثوپان به خانه آمد، سطح فیبرها را رنگ زد و عملاً کار نقش نگاری را آغاز کرد. حسن می‌خواست و می‌بایست نقاش بشود، چنان‌که او خود در آخرین نامه‌ها به پدر و مادرش - پدر و مادر مراقب و دلسوزی که همواره خود را مدیونشان می‌دانست - نوشت «واقعاً هیچ لذتی در دنیا بالاتر از نقاشی کشیدن نیست».

در دیماه ۶۱ زندگی مشترک او و ساغر آغاز شد. زندگی‌ئی خلوت و خالی که فقط با رنگ و نقش و نان و عشق پُر می‌شد. حسن شب‌های بسیار تا سحر در کتاب‌های نقاشی به غور و تحلیل کارها می‌پرداخت و باز به کار بازمی‌گشت؛ اما او به صراحت دریافته بود که سرگردان پیچ و خم راه‌هایی است که به یقین دیگران رفته‌اند. هم بدین سبب به همسرش می‌گفت «در این جانسان مثل آدم‌های غارتشین باید همه چیز را خودش از اول پیدا کند» و تا این اتلاف وقت را خنثی کرده باشد، جستجوی آگاهانه‌تر را کوله‌بار سفر بست. حسن و همسرش ساغر به پاریس رفتند.

جوانان غالباً دستانی خالی از جیفه و قلب‌هایی انباشته از عشق دارند. آن‌ها فقر گذرا را با عشق جستجو و آزمون در هنری که زندگی‌شان بود، تاب آوردند. شاید درک این ظرائف برای ما دشوار باشد، اما برای خود هنرمند بسیار عادی است که او تاب رنج و سختی‌ها را بیاورد فقط با این عشق که روزی بتواند «به تیزی و عمقی برسد تا با طرحی ساده حالتی گویاتر را برساند» که او خود گفته بود «فرم‌ها باید ساده شود. همه چیز را نباید کشید. در هر پرتو خطوطی وجود دارد که با چند خط می‌توان حالت آن را رساند» و او همیشه دفتری با خود داشت، چرا که پیش از آن و بعد هم کاغذپاره، دفترچه تلفن، موزائیک و حتی برزنت شلوارش از حرکت قلمش آزاد نبودند. او بر هر صفحه طرحی یا نقشی از خود باقی می‌گذاشت. الخاص بیهوده نگفته بود که «حسن معناد نقاشی است» و تجلی این حقیقت را بسیاری شب‌ها در حالات و رفتار نقاش می‌شد دید که تا پیش از پگاه قلم مو بر بوم می‌کشید تا سرانجام به نحوی قرار و آرام بگیرد. همسرش می‌گوید: از او پرسیدم این وقت شب بالین

خستگی که نمی‌توانی کار بکنی، چرانی خوابی و کار را نمی‌گذاری. برای صبح؟ و او جواب داد «نمی‌دانم دست خودم نیست» و ادامه داد «برایم مهم نیست که تابلویی بکشم، فقط این را می‌دانم که باید قلم بزنم و بوی رنگ را استشمام کنم، وگرنه خوابم نمی‌برد.»

حسن حالا و هنوز در آن دهلیزهای اعجاز بود، در موزه لوور. از صبح تا غروب. و می‌گفت «با دیدن تابلوها احساس می‌کنم خود هنرمند[ها] را هم در کنارم دارم و می‌توانم با آنها صحبت کنم.» و این خود همدلی است. همدلی انسان با انسان و ذات یگانه هنر به هر زبان و با هر دست.

حسن با چشمانی خیره و بهت‌زده و جان جوینده‌اش موزه‌های پاریس را دوره می‌کند. او هنوز از شدت تأثیر آثار امپرسیونیست‌ها، فراهم در موزه‌ای به همین نام گیج و تکان خورده است که به دوستش حبیب می‌نویسد «سرم سنگینه، آنقدر سنگین که بدنم مشکل بتواند وزنش را تحمل کند.» و در تکاپوها و ارزیابی‌های خود دیری نمی‌پاید که به درک راستینی از نقاشی و به داوری واقع‌نگری از خود می‌رسد. درباره آثار مانه می‌نویسد: «خیلی دقیق کار شده، به‌طوری که اگر از کنار تابلو به کارها نگاه کنی اصلاً کوچک‌ترین برجستگی ندارد واقعاً مثل آینه صاف شده و اصلاً رنگ و وارنگ نیست.» و به این نتیجه می‌رسد که خودش تا آن روز لقمه را از پشت سر به دهان می‌گذاشته و اگر می‌خواسته دست به چنان کارهایی بزند رنگ را «کیلونی» روی بوم می‌گذاشته است. و در آثار بزرگ «سادگی» را صمیمانه درک می‌کند و می‌نویسد در آثار بزرگ و برجسته نقاشی بیننده اصلاً طرح و رنگ را نمی‌بیند و در چنان آثاری آنچه روی انسان تأثیر می‌گذارد خود زندگیست: «میدونی چی میگم اگه پرتره کار کرده، آدم خون اون آدم رو می‌بینه. زنده و جون دار.»

اما نقاش ما اعیان‌زاده نبود تا خاطری آسوده داشته باشد. اگرچه به ندرت دیده شده که اعیان‌زاده‌ای - آن‌هم از جنس ایرانی‌ش - وقت خود را در موزه‌ها بگذراند. غرض این‌که نقاش ماباید هزینه زندگی خود در آن دخمه زیر شیروانی را هم به برکت کارش تأمین می‌کرد. و تنها هنر او نقاشی بود، نقاشی در کنار برج ایفل و یا میدان کلیسای نتردام. او به دوست نقاشش حسین ماهر می‌نویسد: «قرار بود رامین و من برای کار به جنوب برویم. حالا مهران کار خیابان را کنار گذاشته و قسم خورده که دیگر به خیابان نیاید - پرتراهی از او برنده جایزه شده - البته به‌جای آن‌ها افشین از بورده می‌آید و کار می‌کند.» کار و کار و کار... اما این دشواری‌ها در برابر آرزوهایی که اندک اندک دست‌یافتنی می‌شدند چندان درشت نبودند. حسن و همسرش

ساغر به دانشکده بُزار راه یافتند. سه ماه کار در خیابان و نه ماه کار و آموزش در آتلیه. حسن استاد خوب و علاقه‌مندی یافته بود؛ پینکاس. از آن هنرورانی که از لایه‌های ابتدائی نان و نام بگذشته‌اند. حالا حسن آشنا به فنون کار با شوق و توانائی می‌کوشید تا به تجربیات سالیان شکل مطلوب ببخشند. پیش از این نقاش ما نقطه‌نظر خود را درباره‌ی بی‌مایگان و مقلدان کور چنین بیان می‌کند: «... آن‌ها به محض رسیدن به اروپا اروپائی می‌شوند و ریخت و قیافه‌شان رنگ به خود می‌گیرد و مغزشان از تفاله‌های دور ریخته اینان اشباع می‌گردد. ظواهر را می‌بینند، الگوبرداری می‌کنند و برای دوختش به ایران باز می‌گردند و بعد دوخته‌اش را به اسم خود با زور به خورد مردم می‌دهند، ولی غافل از این‌که روزی دستشان رو خواهد شد و مردم همه چیز را خواهند فهمید...» نقاش دید و داوری خود را یافته و فنون لازم را آموخته است و اعتقاد خود را آشکارا بیان می‌کند که «تا زمانی که بر روی این کره خاکی فقر و بدبختی و نیرنگ وجود دارد، آخر چگونه می‌توان بی‌محتوا زندگی کرد و بی‌محتوا آفرید؟ نه، هرگز چنین چیزی امکانش نیست. فقط مغزی محتوا و زندگی نکرده باقلبی ناپاک می‌تواند چنین کاری بکند.» نقاش حالا فقط باید کار کند و کار می‌کند. در منزل دوستی که موقتاً در اختیارش قرار گرفته یکسره به کار مشغول می‌شود. ده صبح تا... بعد از نیمه شب. او به وجد کشف نزدیک و نزدیک‌تر شده است؛ چرا که به کشف رنگ و معنای کارش رسیده است. رنگ‌هایی که چه بسیار دیده اما کشفشان نکرده بوده است. دیگر می‌تواند آرزوهایش را بر زبان بیاورد. «به ایران می‌رویم و آتلیه دایر می‌کنیم.» حسن شوق آن دارد تا با تشکیل یک کلاس نقاشی در تهران آموخته‌هایش را در اختیار جوانانی بگذارد که دارند سال‌های دشواری یافتنِ روش را می‌گذرانند. او برای نخستین بار از پس بیست سال کار مداوم لبخندی می‌زند، سیگارَش را از کنار لب‌ها برمی‌دارد، روی از تابلو برمی‌گرداند و به همسرش می‌گوید: «نه، از کارم راضی هستم. دیگر تمام قدرتم را به کار بسته‌ام.» چهار ماه می‌گذرد و حاصل کار نقاش چهار تابلو است و پنجمین که نقشی نیمه‌کاره می‌ماند. زیرا فصل کار برای مخارج مرگ آغاز شده است. پرتره، طرح و کاریکاتور از توریست‌هایی که علاقه‌مندند چهره‌ی خود را در آب و هوای پاریس یا جنوب فرانسه نگاه کنند. نقاش با شتاب غریب به‌سوی کار دوماهه و هرچه زودتر رسیدن به وعده‌گاه عشق خلاقیّت هجوم می‌برد. شب از روز و روز از شب نمی‌شناسد. کار و بیداری و تلاش شتاب آلود، حسن و دوستانش را می‌کشد. درست در آستانه‌ی وصل. مگر او نگفته بود: از کارم راضی هستم؟

و باز این ما هستیم مرثیه سُرای سوگ‌های عزیزان خود در مرگ‌های ناگهانی و غافلگیر. مرگ‌هائی که در نخستین آن شنیدن خبر در جا می‌ایستاندمان تا بگوییم: عجب! و ما هرگز از تحیر خود حیرت نمی‌کنیم، چرا که به تحیر هم خو کرده‌ایم. «خیلی‌ها به دنبال آرزوها و آمال خود راهی دیار دیگر می‌شوند به امید این که گمگشته خود را شاید در آن جا بیابند. من نیز چون دیگران بدین منظور با فانوسی کم‌سو، ولی با قلبی پرشور راهی این دیار شدم. از عزیزان بهتر از جانم دور گشتم، آسمان و کوه‌های سربه فلک کشیده ایران را با کوی سرخ ترک خورده‌اش وداع کردم تا شاید بتوانم با سر برافراشته و با چشمانی باز زیبایی‌های کشف نشده زندگیمان را بیام و با یافته‌های تازه که شاید شمی کوچک هم بیش نباشد، به وطن عزیز برگردم.»

و من چه بگویم؟ انسان می‌میرد، اما با کارش در نوعیت خود زنده می‌ماند. شاعر گفت: «تنها صداست که می‌ماند» و گویاست که نقش و رنگ و بوم و نقاشی، آن بنفش بی‌گلدان و آن دخمه بی‌دریچه و آن پنجمین نقش ناتمام، صدای حسن بود.

انسان سوم*

که در آئینه جهان، ما را
از همه ناشناس‌تر خود ماست.
نیما یوشیج

که هستم؟

انسان سوم، انسانی که با مایه‌ای از تحقیر، «جهان سومی» نامیده می‌شود. در حالی که به استنباط من، انسان پیرامونی، چنان‌که جامعه و جوامع پیرامونی به معنای حقیقی نزدیک است. می‌دانم، گرایش‌های گوناگونی وجود دارد که می‌خواهند انسان و موقعیت او را از متن ادبیات دورکنند؛ یا تا حد یک ملزوم فنی تنزل دهند. لیکن من اعتقاد دارم که انسان و موقعیت او موضوع محوری همیشه ادبیات بوده است، هست و خواهد بود. و هرگاه در مقاطعی کوتاه ادبیات از انسان تهی شود، بی‌گمان موقتاً از ماهیت و هویت خود هم خالی خواهد شد تا خیلی زود به اصل خویش بازگردد.

که هستم؟

این پرسش نهفته انسان - نویسنده پیرامونی است از خودش، به روزگاری که جهان هر روز انبوه‌تر، پیچیده‌تر و دیرشناخت‌تر می‌شود، و او... گیج‌تر و مغلوب‌تر. بیش از یک قرن می‌گذرد که جامعه‌اش آهنگ نو شدن کرده است و داستان پیچیده و پر فراز و نشیب انسان سوم، این عصر از همان‌جا آغاز می‌شود.

در حوزه بحث ما (ادبیات) یکی از داده‌های مهم نوگرایی تاریخی، طرح ضرورت تماس و رابطه ادبیات با جامعه بود، و نه دیگر ستایش و تملق ایلخانان و

* سخنرانی در سمپوزیوم آمستردام، ۱۹۸۹.

درباریان. پس زبان از قیود به ظاهر زینتی، اما در باطن بی معنا و دست و پاگیر آزاد شد. مدارس نوع جدید، به رغم جانسختی پاره‌ای از جوامع پیرامونی پاگرفت، و اکنون در جامعه ما طبق آمار رسمی بیش از ۱۴ میلیون دانش آموز و دانشجو به شیوه جدید درس می‌خوانند، و این در حالی است که هنوز که هنوز است ما نمی‌دانیم چه کاره‌ایم، که هستیم و در کجای جهان ایستاده یا نشسته‌ایم!

می‌دانیم که در نیمه دوم قرن حاضر، بعد از جنگ بزرگ، وقتی جهان آرایش تازه‌ای یافت، ما مردمانی که در کناره‌های زمین و حواشی صنعت، پشم خود را می‌رشتیم و خیش خود را رد چارپا در خاک می‌فشردیم و تازیانه قدرت‌های محلی و مرکزی را زده به گرده وا می‌گرفتیم، ما مردمانی که می‌کوشیدیم تجربیات دویست - سیصد ساله اخیر را به شعور تاریخی تبدیل کنیم، بیش از توفیق بدان کوشش، لقب و عنوان «سوم» یافتیم. این که چنین عنوانی تا چه مایه مصداق حقیقی داشته و تا چه اندازه باز مجازی آن سنگین باشد، مقوله‌ای است پیچیده که از گنجایش گفت و شنود ما بیرون است. اما یک حقیقت انکار ناپذیر در این میانه وجود دارد که این عنوان از آن جهت ما را در برگرفت که چون جهان به کار و سرمایه تفکیک شد، ما نه سرمایه بودیم، و نه کار. گیریم که ثروت اندوزی از یک سو و زحمت و جان‌کندن از سوی دیگر، روندی بود و هست که آنی هم از گشش و انمی ماند. و به گمان من، آنچه انسان سوم را از جهان جدا می‌کند و او را در موضع تحقیر قرار می‌دهد، از همین تفاوت عمده و آشکار ناشی می‌شود. بگذریم که اذهان و افکار عمومی به رنگ پوست، موی سر و نشانه‌هایی از این دست منحرف شده است و می‌شود.

بدیهی است چشم و چهره انسان سوم درون مضطرب او را بازتاب می‌دهد، و احوال ناشی از فروخوردگی دردها، بی‌فردائی و سرگشتگی در فضائی که قفس ذهن و روح است نمی‌تواند خوش آیند باشد. همچنین رفتار و حرکات تند یا کند - افراط یا تفریط - و در همه حال نابهنجار، نمایشی است که دلپسند ذوق‌های سلیم و متعادل نیست. اما، چه توان کرد؟ این سرشتی انسان سوم شده است. او نه می‌تواند آزاد آواز بخواند و نه می‌تواند نیروهای نهفته خود را در عرصه‌های عمل اجتماعی به نمایش بگذارد، پس دو رکن و نشانه اصلی و عمده انسانی در او به فروخوردگی، واپس نشینی و بازتاب‌های نابهنجار آن تغییر شکل، و غالباً تغییر ماهیت می‌دهد.

انسان سوم سرگشته است، زیرا با ارکان و اجزاء عمده‌ای که جهان معاصر را ساخته بیگانه مانده است. کژتاب و نابهنجار است، زیرا تناسب انسانی خود را در محیط به دست نیاورده است. فروخورده، واپس زده و سردرگریان است، زیرا کسی به صدای او گوش نمی‌دهد. فرو افتاده یا شتابان است، - تسلیم و مهاجم - و در هر دو حالت همنواخت نظم و ضرب روزگار نیست. پیش از این در سینه کش آفتاب می‌نشست و به گذر عمر می‌نگریست، اکنون در گذرها و خیابان‌های شلوغ دوان و سرگردان است و مجال، و نیز جسارت آن را ندارد تا از خود بپرسد به کدام سو، و برای چه می‌دود؟ او خیابان‌ها را انباشته است، اگر کنجکاو باشد می‌تواند نام انواع مصنوعات و کشور سازنده‌شان را یاد بگیرد و به خاطر بسپارد. اما نه به انبوه دم افزون جمعیتی که شهرها را انباشته‌اند - و اینکه چرا؟ - می‌اندیشد، و نه به قابلیت‌هایی انسانی که توانسته‌اند چنان مصنوعات افسون‌کننده‌ای بسازند، زیرا کمتر پیش آمده که قابلیت‌های انسانی خود او را گوشزدش کرده باشند. و اگر تو در باره رشد نابهنجار موالید یا قدر تسخیرکننده کامپیوتر با او حرف بزنی، طوری شانه بالا می‌اندازد که انگار هیچ‌یک از این رویدادها به زندگی او مربوط نمی‌شود. بخصوص در هیچ حالتی او از خودش نمی‌پرسد برای چه به این دنیا پا گذارده است؟ نه البته به بیان و با دید خیام، بلکه فقط در مقام یک انسان بالقوه که با اعجاز و در عین حال با معضل هستی مواجه شده است.

در جوامع مرکزی (صنعتی) که مقوله انسان تک ساحتی طرح شده، شاید آدمی دچار در شبکه منظم کار و تولید و برنامه‌های تنگاتنگ اوقات فراغت، مجال طرح چنین سؤالی را نیابد، بخصوص که انواع پاسخ‌ها از پیش آراسته و آماده شده است. اما در جوامع پیرامونی چنین نیست. انسان سوم، چون نیک بنگریم، چیزی تولید نمی‌کند تا دچار شبکه سخت و منظم آن باشد. بلکه چنین انسانی از حد بی‌ارتباطی با تولید است که ذهنش به پرسش مشخص انگیخته نمی‌شود. مضافاً که در مناسباتی رَمه - شبانی، پذیرفته است امور حیاتی را دیگران، کسانی متفاوت با او می‌چرخانند و باید بچرخانند. پیدایش قِیم، پدیده‌ای نیست که یک‌جانبه و از بالا تدارک و تحمیل شده باشد، بلکه یک‌جانب دیگر رابطه وجود سختیت و روحیه قِیم‌پذیری است. از آن‌که نحله ایقانی تفکر در اجزاء و نسج زندگی انسان سوم کاربرد مستمر دارد. و با چنین ویژگی‌هایی است که انسان سوم همچون یک ماده مساعد، در مقاطع خاص تاریخی به شکل دلخواه همان دوره در می‌آید،

و در نتیجه ضرورت پیوند ذاتی با آن ارزش‌هایی که انسان معاصر را با هر کم و کیفش می‌سازد، یعنی حضور و دخالت فعال و معقول در زندگی بشری، طی روند و مراحل درون جوش تارسیدن به شأن و مرتبتی انسانی، مرحله‌ای از نحله‌شناختی تفکر است که هنوز مجال درک عمیق آن به انسان سوم داده نشده است. آری . . . او محصول آموزش‌های خودبه‌خودی، ناآگاهانه و آگاهانه نظامات تک قطبی تاریخ اجتماعی خویش است.

ما . . . با تمام خصیصه‌های ناشی از ساخت و فرهنگ نظام قبیله‌ای - زراعی به شهر - شهرهایی که جز انبان‌های بی‌شکل و بدقواره نیستند - سرریز کرده‌ایم، تصدیق رانندگی گرفته‌ایم و شناور در دود گازوئیل و بنزین‌های بدسوز اتومبیل‌های از رده خارج شده، دنبال قطعات لوازم یدکی می‌دویم، و از شدت بیکاری، بی‌وقتی و دستپاچگی فرصت نمی‌یابیم به چرائی بودن خود فکر کنیم.

ما . . . متشکل نیستیم، انسان سوم اقوام پراکنده‌ای است که چون به سود دیگران باشد بر پایه جزمیت و مطلق‌انگاری‌ها مستعد است به جان یکدیگر بیفتند و در نهایت، خود را تا حد ممکن بفرساید. او در زیر سقف سربازخانه‌هاست که باید در یابد آحاد یک ملت است. اما در شهرها - گیرم شانه به شانه هم بسایند - همچنان بیگانه با یکدیگرند؛ بیگانه و تنها، تنها و ترسان از همه چیز.

انسان سوم می‌ترسد، از همه ناشناخته‌های جهان می‌ترسد، زیرا هیچ عنصر آن را به تمامی نمی‌شناسد. افزون بر این، او دچار ترس ناشی از نا امنی است. می‌ترسد، چون تنه‌است. در جامعه پیرامونی حتی آحاد یک صنف نمی‌توانند گردهم فراهم آیند تا نوعی خویشی میان خود پدید آورند.

و انسان تنها، می‌ترسد. او دچار حس مدام گناه و ترس است، ترس و احساس گناه از جرمی که مرتکب نشده، یا این‌که مرتکب شده و خود آن را نمی‌شناسد، اما در همه حال احساس ارتکاب جرم را با خود دارد تا خلافتش ثابت شود. در جامعه پیرامونی مرزهای جرم و برائت بسیار مخدوش است و در این میان آنچه همچون یک ارزش نگریسته نمی‌شود، انسان است. لابد از آن جهت که رشد موالید در حد بالای ممکن است!

انسان ما، در عین ترس و جبن که گوئی سرشتی اجتماعی او شده، قدرت خواه

و قدرت ساز است، قهرمان پرست و قهرمان ساز. پس او سلطه خواه و سلطه پذیر است. در کلاف سردرگم منش انسان سوم - دست کم از نوع ایرانیش یک خشایار شاه سرکوفت شده نهفته است. از همین رو می ستاید، او آرزوهای خود را می ستاید، و در ستایشگری قابلیت فرومایگی را در خود دارد. او مجال نیافته است هیچ نسبتی از منش متعادل آدمی را در خود قوام بخشد، این است اگر گزافه خواه است؛ گزافه خواه و در همان حال تنگ نظر و بخیل، زیرا هنوز روستائی مانده است و خصایص فرهنگ خسیس بی باران را در خود دارد.

در یک تأثیر متقابل منطقی، انسان ما گرفتار اختناق یا دچار آشفتگی می شود. او چشم اندازی به فردا ندارد، چون فردای مشخصی ندارد، پس به شدت محافظه کار و اختناق ساز است. هم در آن حال، چون زیر فشار نیروهای که می شناسد و نمی شناسد له می شود، پس بالقوه و بالمجال آشوبخواه و هرج و مرج ساز است، و لاجرم فاقد تعادل و توازن در رفتار و در امور. رفتار و کنش انسان سوم فقط ناشی از سرزمین های پراقتاب و خون داغ وی نیست. او فاقد فیلسوف است، پس اندیشه های دورانی و دورانساز در جامعه پیرامونی محوری نمی شود، لاجرم پاره های اندیشه به صورت وصله - پینه به جاهائی از جامعه می چسبد، و در مقاطع تحوّل و دگرگونی هم انسان ما دستخوش آشوب های رنگین باقی می ماند - نه گنشگر اندیشه های سامان یافته - هرچند در کمال شجاعت خود را برای یقینش فدا می کند.

انسان سوم دروغ می گوید - و چرا نگوید؟ - به او بسیار دروغ گفته می شود، دروغ هایی فروتر از باورهای ساده اندیش جهل. پس او دروغ را همچون یک باور اجتماعی به صورت پوشش دفاعی و در عین حال مثل روغن گریس در پیچ و مهره روابط، به کار می گیرد. تخیل عدالتخواهانه اش شدید است و برای دست یافتن بدان ناممکن جان خود را هم می بخشد، و چون در یک پیچ تند تاریخی به این گمان می رسد که نارو خورده است، به همان شدت از خودگذشتگی هایش رو می کند به خودبینی و خودپسندی، هم در چنین دوره های است که در جامعه پیرامونی دیگر برادر، برادر را نمی شناسد.

گفته شده است «ملتی که تاریخی خود را نشناسد، ناچار است آن را تکرار کند» این دریافتی است دقیق و درست. اما گفته نشده است که ملتی برای رسیدن به شناخت خود و تاریخ خود نیاز به فرصت و مجال دارد. نیز گفته نشده است که در روزگار معاصر نه فقط

مجال اندیشیدن و آموختن، که مجال زیستن حتی از انسان سوم گرفته شده است. او از همان نخستین لحظه تولد با شیر نان و پستانک و پوشک به جوامع مرکزی وابسته می‌شود و تا پایان عمر می‌باید به دنبال نیازهای پایان ناپذیر خود بدود. جامعه پیرامونی تناسب جمعیتی خود را که پیشتر از غربال سرخک و آبله مرغان و خناق و وبا می‌گذشت، به یمن و برکت امکانات نوین بهداشتی - درمانی از دست داده است و همزمان با آن شیوه سنتی دامداری - کشاورزی‌ش نیز منهدم شده. بی‌آنکه شیوه‌های متناسب با آرایش جوامع نوین بیابد، و بی‌آنکه صنعت و علم و به‌نحوی ساز و ارانه (اُرگانیک) به یاری‌ش بیاید. انسان ما محتاج است، بی‌آنکه خود بتواند در عرصه تولید جزئی از نیازهای اجتماعی را برآورده سازد. چون تولیدی به معنای جدی آن در کار نیست. پس او فاقد غرور ناشی از ساختن است. در جایی نوشته‌ام ملتی که نتواند سازنده ارزش باشد، نمی‌تواند به حس شریف غرور انسانی دست‌یابد. و در چنین حالتی او ناامید و پرخاشجوست، تحقیرشده و طالب تحقیرکردن است، اگر شده تحقیر نزدیک‌ترین‌های خود، تا باوری - اگر شده آنی - از برتری بیابد. او مجال نمی‌یابد به بیگانگی خود، و بیگانگی نسبت به آنچه پیرامونش را دربرگرفته است بیندیشد، اما کم نیستند لحظاتی که تنهایی و بی‌پشتوانگی خود را تا مغزاستخوان احساس می‌کند. هیچ‌کس نسبت به او مسئول نیست، چنان‌که او مسئولیتی خاص برعهده خود حس نمی‌کند. همه عوامل پنهان و آشکار او را می‌رانند به‌سوئی که فکر در بردن گلیم خویش از آب باشد، و نهایت این‌که او همان گلیم خود را نمی‌تواند از آب بدرکشد!

درخشان است، انسان سوم در موقعیت‌های خاصی نشان داده است که تک به تک می‌تواند درخشان، و گه‌گاه درخشان‌ترین باشد. اما این درخشان هر سی سال یک‌بار غربال می‌شود، و در این میان ظاهراً پرت‌افتادگان خوش‌بیارترین‌ها هستند که گروه‌کثیری از ایشان در محیط بیگانه حل می‌شوند، گروهی دیگر ناسازگار و دژم‌خو باقی می‌مانند تا شوکران عمر خود را قطره‌قطره بچشند، و برخی که توانستند به سازگاری غالب با محیط برسند - یعنی خویش از دست‌ندادگان - ای‌بسا در عرصه‌های دانش و تمدن بشری اوج‌هایی را نیز فتح می‌کنند. و آنجا... در قله‌های فتح، تازه با این پرسش دست به گریباند که چرا در کشورم، و چرا در میان مردمم نیستم؟! فاتح سوم، تازه با صراحت آشکارتری درمی‌یابد که دو پاره یک وجود است، دو پاره بیگانه و متعارض با یکدیگر. مقوله فرار مغزها بیان

یک روی سکه است. روی دیگر سکه سوگ نقش تارنده شدن مغزها و تاراج جانهاست. در حقیقت، انسان سوم مصداق نظریه «پرتاب شدن به جهان» است، و تجسم مجبوریست. در جامعه پیرامونی، نسلها مجال نمی‌یابند تا زندگی را برای نسل بعد از خود تدارک ببینند، و اگر در کمترین مجال به تصور چنین تدارکی بيفتند تا به آینده بنگرند، در یک پیچ ناگهانی خود را و تاریخ نیمبند خود را تکه‌پاره، مثله شده می‌یابند. در چنین برهه‌هایی بهت خشکیده در مردمک چشمان انسان سوم تماشائی است! او اگر قدرت حفظ تعادل خود را داشته‌باشد، با بهتی عمیق‌تر خود را در ضمیرش مخپل می‌کند و می‌بیند که در یک چرخش رعدآسا، چشم‌ها از روی چهره به پس‌کله جای عوض کرده‌است، و درحالی اندام می‌کوشد به‌سوی جلو گام بردارد که چشم‌ها در پس سر، به دورها خیره مانده‌اند.

آری... انسان سوم در منگنه قرن بیستم میلادی و تقویم بومی خود گرفتار است. دویروی قدرتمند معاصران یک‌سو، و قدرت سنت ازسوی دیگر دارد او را سه شقه می‌کند. معضلی است او، بازتاب معضلات محیط سرگردان و دوارخویش؛ و این سرگردانی دواړت، فقط خصیصه ویژه انسان سوم نیست، بلکه مرکزیت و کانون ماهوی جامعه پیرامونی است که به همه انواع کاراکترهایش، از صدر تا ذیل شمول عام دارد. و شاید یکی از انگیزه‌های سردرگمی، نبود چشم‌انداز وافق مشخصی است تا بتواند هدف عمل و حرکت قرارگیرد، تا نیز بتواند محور شخصیت او را تعیین کند و تکوین بخشد. در همین راستا و با توجه به موقعیتی که شرح داده شد، اعتقاد به هویت انسانی خود، معجزتی است که در انسان سوم به ندرت رخ می‌دهد. زیرا او افزون بر این که هیچ کمکی از موقعیت در جهت یافت و قوام شخصیتی خود، دریافت نمی‌کند، در بیشترین فصول عمر، از هرسوی و با هر زبان و سکوتی نفی می‌شود. نه چنان‌که از جهت نفی شدن حتی به احساسی از بودگاری مؤثر خود واقف گردد، بلکه در نفی شدن هم بیشتر انکار می‌شود تا به طریقی مزمن به عبث - یاوه بودن یقین حاصل کند، و در جای خود نفی‌کننده باشد. و بدیهی است که چنین انسانی به ندرت اقبال می‌یابد تا در مسیر مالا مال از سرخوردگی‌ها، راهی به درک قابلیت‌های انسانی خود ببرد و اعتقاد به هویت خویش بیابد.

من روانشناس نیستم، اما گمان می‌کنم انسان خام و قوام نیافته از چنان استعداد و روحیه پذیرشی برخوردار است که می‌توان با انتساب یک خصیصه، لقب یا عنوان به او،

برای دوره‌ای نسبتاً طولانی واداشتنش چنان باشد که نامیده شده است. این خصیصه می‌تواند شجاعت باشد، می‌تواند هم رذالت؛ نیز می‌تواند تبدیل این به آن و آن به این باشد. و انسان‌سوم در معرض چنین «نام‌پذیری‌هایی» است. و این روحیه عام در جوامع پیرامونی، به لحاظ ورز نیافتن منش آدمی، و آراسته نشدن آن به هویتی خود ویژه هر فرد یا لایه اجتماعی، همواره زمینه مناسبی را پدیدآورده است تا بتوان هر بذری را در آن پاشید و یقین داشت که روییده و بارور خواهد شد، زیرا همراستای طبیعت آدمی است، نه مگرکه او میل به شکفتن دارد؟ چرا. پس بشکف! اما این بار نه چون دیر باز، بل به سیاقی دیگر!

آری... انسان ما در ادامه چنگدگانی تاریخی و گسست شخصیتی خود، از آن‌که مجال نمی‌یابد اراده‌ای سنجیده در ساخت منش خود داشته باشد، و محیط و موقعیت نمی‌یابد تا خود را ضروری و هدفمند بکارزند، به ناچار نام‌پذیر و وادار به ایفای نقش می‌شود. نقش‌هایی که ای‌سا پیش از شروع بازی بدان‌ها نیندیشیده است، و در کوران بازی هم چه به چند رویگی و چند رنگی عمل خود واقف بشود، چه نشود، چه واقف بشود و تجاهل کند، و چه انکار کند، دیگر چاره‌ای جز ادامه بازی نمی‌بیند. او تجسم مجبوری است، و می‌ماند امید آن‌که پرده کی فروافتد، هرچند که پرده‌دار صحنه بعدی را تدارک دیده است.

اما نویسنده سوم در میدان و میان این معرکه چه کاره است؟

نویسنده در آن واحد نظاره‌گر، بازیگر و پیشگوی بازی است، پیشگویی که اما زبانش موقتاً لال شده است، یا هیاهوی معرکه چندان بالاست که در آن جنجال و کشمکش‌ها صدا و سخن او خورده می‌شود. درغیراین صورت نویسنده مبهوت است، مبهوت تناقض‌ها. نویسنده ثقل این تناقض است، معبر تلاقی دو تاریخ و نقطه برخورد دو جهان، گذشته و امروز. اشاره به آینده نمی‌کنم، چون او مجال و امکان دیدن آینده را ندارد، و چه بسا فردای او به نوعی همین امروز باشد. در همه حال «او» ی چندگانه در حد فاصل تاریخ‌ها کشمکشی مرگبار را تجربه می‌کند. آیا او انسان قرن بیستم میلادی است؟ یا اینکه انسان قرن چهاردهم هجری؟ مشکل، درک همین حقیقت موقعیت است، که واقعیت موقعیت به دشواری ممکن است داده‌اش ذهنیتی آشفته و بی‌در و پیکر نباشد، و غالباً چنین هست. زیرا در جامعه نامشخص نمی‌تواند رده‌بندی معین و مشخص وجود داشته باشد تا آحاد خود را سر جای خودشان جابدهد. به این مناسبت نباید تعجب کنید اگر

آموزگار فرزند شما بعد از ظهر مشغول مسافركشی باشد، یا دانشجوی چهار سال پیش خود را در بازار خرید و فروش ارز، به نقش دلال ببینید. نیز نباید تعجب کنید اگر نویسنده شما در عین حال که کارمند دولت یا حسابدار یک شرکت است وظیفه مددکار اجتماعی، مشاور خانوادگی، کاریاب آشنایان، مشاور پزشکی، کشیش اعتراف شنو، و در همه حال سنگ صبور هم باشد. دیگر به جای خود که از نویسنده انتظار می رود نقش داور مسائل سیاسی، انقلاب شناس، مربی جوانان، آموزگار و راهنمای هنری، هنرشناس و فیلسوف جویای حقیقت را هم بر عهده داشته باشد. آخر او هم شهروند جامعه پیرامونی است و جزئی از مجموعه ای است که خصیصه های شاخص آن بر همه اجزاء شمول عام دارد.

می دانیم که نویسنده زمانه بدون چشم انداز آینده، بی درک امروز و بدون آشنائی با گذشته نمی تواند نویسنده ای جامع باشد. اما در این دوار سرگیجه آور و مهووع، چشم انداز ما چه هست و کجاست؟

پیش از این می انگاشتیم که خواهیم توانست از موقعیت پیرامونی خویش، راهی به متن تاریخ بگشاییم و بخشی از هستی جوامع مرکزی بشویم، اما واقعیت صریح و بی اغماض به ما گفت که تاریخچه ای گسیخته و نامدون هستیم که از درون تهی، و لاجرم آسیب پذیرتر شده ایم. دفاع ما فتح شده است، همان زمان که نتوانستیم به اعجاز چرخه هایی که دور محور خود می چرخند، پی ببریم، دفاع ما فتح شد. و فراموش شدیم، چنین خواسته شد که ما باستانی باشیم؛ باستانی مدفون در خرابه های گذشته. راستی هم، آیا ما بجز از طریق بارکش های نفت ربطی با بشریت داریم؟ نه! در عصر اطلاعات و حاکمیت وسایل ارتباط جمعی مانا مربوط ترین اقلیم صداییم، هم در سرزمین خود، هم در زمین دیگر آدمیان. از حضور خود در همین جا، در میان شما هم، تعجب می کنم!

هستم و با حس نوعی از آزادی اینجا هستم، اما در این اندیشه ام که من نوعی نباید آزادی خود را در غربت به دست بیاورد. من آزادی خود را در تمام زمین می خواهم. نمی پسندم چنان شرایطی را که نویسندگان را از زادبوم خود می راند، نیز نمی پسندم و نمی پذیرم که نویسنده تن به جدائی از فضای حیاتی خود بدهد تا در کجائی از عالم بتواند عقاید خود را آزادانه بیان کند. - چه آزادی بی در ابراز عقاید، وقتی آن عقاید از بستر و خاستگاه خود دور شده باشند؟ - اما این را می ستایم که هر کجای جهان خانه و زاد و بوم نویسنده انگاشته شود. هم بدانسان که هر کجای زمین خانه و زادگاه انسان.

آری... من به یگانگی می‌اندیشم؟
 یگانگی... شاید از این جهت که بیگانه‌ام!
 بیگانه. و گه‌گاه پُر بدبین و رنجور.

غالباً - بخصوص در بحران جنگ - از خود پرسیده‌ام جهان با ما چه می‌خواهد بکند؟ آیا قصد آن دارد که ما را در لحظهٔ موعود از پیکرهٔ وجود حذف‌کند؟ اگر چنین نیست، پس چرا درکار جهان و لزوم بسامانی کلیت آن - در مقام وجودی یگانه - اندیشه نمی‌شود؟ مگر می‌توان با وجود شکاف‌هایی چنین ژرف که مردمان را این‌گونه نابرابر و ستمگرانه از یکدیگر جدا و متمایز می‌کند، به آیندهٔ شایسته‌ای برای زندگی و آدمی امید داشت؟
 و... پاسخی نشنیده‌ام. زیرا کسی جز خودم صدایم را نشنیده بوده است! و با خود گفته‌ام، برادر، ما دیگر بوی نفت و باروت گرفته‌ایم!

دَوّار... دَوّار... و پژواک هزاران سخن ناگفته مانده در کاسهٔ سرخویش! و... رنجوری... رنجوری... نویسندهٔ سوم، گرچه صدای امید مردم حواشی زندگی است، اما غالباً رنجور و بدبین است. و اگر به شقیقهٔ خود شلیک نمی‌کند، از آن است که نمی‌خواهد دشمن‌کام بمیرد. و نمی‌خواهد با مرگ خود بر پندار دیگرانی که او را انکار می‌کنند، صحنه بگذارد. دیگر این‌که او به حقیقتی ایمان دارد. حقیقتی که به اشراف - در روح ملت خود با آن همه نکبت و تباهی دوران‌ها که آن روح را در خود آغشته است - می‌شناسد. آن جان مقدس که می‌تپد تا از تباهی برگذرد. پس سماجت. نویسنده بی‌آنکه کرگدن شده باشد، سماجت را همچون ذاتی شریف در خود پاس می‌دارد. زیرامی‌داند اگر جز این‌باشد نخواهد توانست در مثلث قهر و انکار و جهل، باز هم به کار جانفرسا ادامه دهد. سماجت از دل رخوت، و امید از دل نومیدی... و چه مایه صبوری، چه مایه صبوری می‌طلبد این نفرین نوشتن! چنان و چندان صبوریم ما که گوئی بنا نداریم رخت از این دار فانی برکشیم. و چندان و چنان کوشا که گوئی اگر چنین نباشیم گوشه‌ای از کار جهان لنگ می‌ماند! (چه ساده لوحیم ما!) و مشکلیم، مشکلیم ما. آری... نویسندهٔ سوم کمبودگی چندگانهٔ خود را در غبار چرخ‌های تاریخ می‌شناسد. هم پژواک صداهایش را در کاسهٔ سرخویش. تردید همواره با اوست. تردید نومید شدن، خوف خوشبختی، امید آمیخته با سماجت و خیال خوش اینکه سرزمین و مردم سرزمینش - با وجود آن‌همه

دستکاری و این رو و آن رو شدن - هنوز بکراست و هنوز غنی است. می داند ثروتمند است. اگرچه نابرخوردار از غنای خویش. او هنوز ظرفیت شکفتن دارد و امید بدان سرپا و می داردش. پس جان می کند تا بایستد. می ایستد. با زانوان لرزان و سماجی درپیشانی و درنگاه ایستاده است. نیمه خمیده. «چینو» اوار. اما نه فقط در معرض نیش عقرب، که در چنبره مار و مروارید. درحالتی میان به زانو درآمدن و راست شدن.

مار را آیا خواهد کشت؟!

وز آن پس با مروارید خود آیا چه خواهد کرد؟!

نمی دانم. نمی دانم. اما او با تمام پریشانی و دلهره ای که از فردا بازمی داردش، در حد ناامنی هست و نیست، از من، از اعماق درون من فغان بر می دارد که بگویم: ما از مغلوبیت خویش به ستوه آمده ایم. حقیقت ما را به رسمیت بشناسید، ای همه جهانیان!

• مثلث نحس*

این خطاب به تقدیم است به هادی العلوی نویسنده عرب که چون حلبچه زیر بمب شیمیایی فروخشکید، او شناسنامه عراقی خود را پاره کرد و آن را ضمیمه سوگنامه‌ای برای کودکان حلبچه فرستاد.

محمود دولت‌آبادی

خانم‌ها و آقایان، سلام!

زندگی ما پُر است از انبوه مسائل پیچیده. مسائلی که دم به دم تغییر می‌کند و موقعیت‌هایش عوض می‌شود. تاریخ نوشته‌شدن «مثلث نحس» به سی‌ام بهمن ۶۹ (فوریه ۱۹۹۱) برمی‌گردد. اکنون ۹ آوریل ۹۱ است. دو ماه گذشته. در این دو ماه جهت فاجعه تغییر کرده، هر چند فاجعه همان است که بود اگر از زاویه دید من (هیومنیزم) نگاه کنیم. دو ماه پیش اوج قتل عام مردم عراق بود به دست ارتش امریکا و متحدانش؛ پیش از آن اوج ویرانی سرزمین ما بود به دست بعث عراق. امروز یکی از اوج‌های قتل عام مردم کرد است به دست ارتش عراق تحت نظارت و کنترل ارتش و سیاست امریکا. و زمانی که این متن چاپ می‌شود، خدا می‌داند اوج قتل عام که‌ها باشد به دست که‌ها؛ و این سلاسل جبر و جنایت در منطقه ما دارد به صورت امری عادی درمی‌آید. فقط امیدوارم ما به جنایت خو نگیریم، که خودپزیر جنایت نشویم.

گفتم جهت فاجعه تغییر پذیرفته، و این تغییرات چنان سریع و غافلگیرانه است که ما فرصت نمی‌کنیم حتی آن را گزارش کنیم. چنین موقعیتی شاید به نحوی مصداق پیش‌بینی نوع هایدگری باشد در آن «انسان مبدل به شیئی ساده‌ای می‌شود که نیروهای فنی،

* سخنرانی در کنفرانس سیرا، CIRA: Central for Iranian Research and Analysis، دانشگاه میشیگان (ایالات متحد امریکا)، دانشگاه کوبینز (کانادا)، آوریل ۱۹۹۱.

سیاسی و تاریخی بر او می‌تازند، از او فراتر می‌روند و بر او مسلط می‌شوند.»

اماتوجه به موضوعی چنین صریح ازطرف نویسنده، در همان چارچوب هایدگری شاید قابل درک باشد؛ و می‌شود گفت واکنشی است جبری و حتی نومیدانه. زیرا - به خصوص - در موقعیت‌های ما تفکر و پرداختن به موضوع هم انتخابی نیست. پیش از این گفته‌ام چیزها بر انسان آوار می‌شود.

و... در این زندگانی که بر ما آوار شده است، ذهن - در یفا - جز به اندیشه مرگ برانگیخته نمی‌شود! مرگ اندیشی؛ و انسان تا چه حد مایه می‌تواند فقط به مرگ و انحاء سگ کش شدن آدمیان اندیشه کند؟ تا چه مایه می‌توان کژخو، ملول و نومید به همیت آدمی، روز و شب خود را سپری کرد؟ انسانیت ما چه می‌شود درحالی که روحیه و ذهنیتی جز هول، نکبت، نگرانی، ناامنی و بی‌فردائی به جا نمانده است؟!

پیش از این پرسیده‌ام «جهان با ما چه می‌خواهد بکند؟ آیا قصد آن دارد تا در لحظه موعود، ما را از پیکره وجود حذف کند؟ اگر چنین نیست، پس چرا در کار جهان و لزوم سامانی کثیت آن - در مقام وجودی یگانه - اندیشه نمی‌شود؟»

باز هم می‌پرسم؛ و باز هم. که هم‌زاد من، این جزء خردینه از جهان بی‌تمام، با هر گلوله که در هر کجای زمین شلیک می‌شود یک بار می‌میرد. با فرود آمدن هرسرنیزه، با آوار هر دیوار یک بار می‌میرد. او تاکنون بی‌نهایت مرده و باز زنده شده است. هم‌زاد من آری هنوز در خرابه‌ها پی آبادانی می‌گردد و با خود زمزمه می‌کند:

خنجری که آخته شد، سینه‌ای را باید بدرانند!

اگر این سخن و تجربه تازه‌ای نیست، به این ترتیب بمبی که ساخته شد باید جایی را منفجر، و مردمانی را تکه تکه کند. اما نکته بدیع در عصر ما این است که بمب مثلاً در صحرای نوادا ساخته می‌شود، اما مردم علی‌غریب یا ایلام را منفجر می‌کند. خوب، برای سازندگان جنگ و سلاح بهتر از این نمی‌شود، چون سیاست‌گزاران نشان توانسته‌اند تناقض و بحران درونی خود و جامعه‌شان را درون گلوله‌های مرگ و ویرانی بسته‌بندی کنند و آن‌ها را به منطقه ما بفرستند، چنان چه می‌تواند این بسته‌بندی‌ها چند سال دیگر به شبه جزیره هند ارسال بشود.

اما واقعیت این است که میدان حل بحران‌ها و تناقضات، اکنون دهه‌های متمادی

است که به خاورمیانه انتقال یافته است. در ده ساله اخیر کشور ما، و اکنون منطقه ما مرکز ثقل و میدان نبرد تناقضات است. ما مردم هشت سال جنگ را تاب آوردیم تا صلح آمد، اما گویا ویرانی ما بهائی فراخورد حلّ معضل نفت و باروت و بورس نبود. زیرا در جنگ فقط ذخایر کشور ما ته کشیده بود، سلاح‌های مصرف شده ما به جایگزین نیاز یافته بود، در حالی که انبوه دلارهای کرانه خلیج هم چنان دست نخورده باقی مانده بود، بی آنکه به سیستم دفاع نوع روسی و ماشین جنگی عراق آسیب جدی وارد شده باشد. در پایان جنگ، دیکتاتور دیوانه، خودبینی و داعیه‌های بهانه سازش، از او سیمای پسندیده و مطلوبی می‌ساخت درمنظر سلاح - جنگ‌سازان سیستمی که برای به کار انداختن سلاح‌های انباشته در انبارهایش و تداوم بخشیدن به روند تولیداتش، دنبال یک حریف می‌گشت؛ حریفی که امکان بدهد و بتوان در افکار عمومی از او یک غول ساخت. ضرب‌المثلی ولایتی داریم که می‌گوید:

دختر همسایه هر چه مست‌تر، به حال عذب محله خوش‌تر!

پس برمودای خلیج، مناسب‌ترین موقعیت برای تخلیه بود. تخلیه همه آن چه پس از تجربه جنگ ویتنام در زرادخانه‌های سیستم جهانی سودسالار و در پادگان‌هایش ساخته، انباشته و متراکم مانده بود و این همه در راستای قدرت نمایی و تثبیت اقتدار باید به کار بسته می‌شد.

بعد از طرح صلح جهانی، خروج شوروی از افغانستان، پدید آمدن امکان دموکراسی اجتماعی در نظام‌های بسته تک حزبی، روند یک پارچه شدن اروپا، پیشرفت‌های ناگزیر - اگرچه اندک و ناچیز - در بحث خلع سلاح عمومی، و پیش‌بینی بحران در نظام اقتصادی امریکا، گلاویختن با عراق به نظر مجال مناسبی بود که بعید نیست سردمدران سیاست و اقتصاد متکی به جنگ، آن را یک شانس تاریخی تلقی کرده باشند.

به این ترتیب، آیا حضور از پیش اندیشیده سیستم نظامی در صحرا، در عین حال نمی‌خواسته است به آزمون نسبت کارائی سلاح‌های مدرن استراتژیک پردازد؟ و آیا در همان حال نمی‌خواسته تخمین و برآوردی به دست آورد از یک الگوی ماشین جنگی غیر غربی و مغایر با سیستم دفاعی نوع خودش؟ به خصوص آوردگاه صحرا، در یک محدوده ممکن، آیا موقعیت مناسبی نبوده است برای آزمون جنگ ستارگان؟ و این همه به حساب جان و مال ارزان!

اگر به خطا نپنداشته باشم - ضمن تحمل همه فجایعی که بر منطقه روا شده - دست کم امیدوارم عدم توفیق کامل آن (جنگ ستارگان) بر جنگ افروزان روشن شده باشد، یعنی که فهمیده شده باشد نبرد ستارگان، راه حل نجات در یک جنگ بزرگ نخواهد بود. البته به نظر می رسد تأثیرات عاطفی - اخلاقی جنگ دوم جهانی و جنگ مهیب ویتنام به انحاء ترنفدها - تخدیر، بی تفاوتی و خام داشتن ها - در غرب خشنی شده است، گیرم که یکی از نتایج حاصل از آن شکست به دقت مورد مراقبت ویژه بوده که آن بی خبر نگه داشتن اذهان عمومی نسبت به فجایع جنگ است.

صرف نظر از این که اعمال چنین حکمی (سانسور بر مسائل جنگ) به معنای نفی، و در عین حال از دست دادن برگ زرین دموکراسی لیبرالی سیستم شما - یعنی آزادی های مطبوعاتی - است، اما دیر یا زود مردم در جریان جنایات هولناک سرشتی جنگ قرار خواهند گرفت. در آن صورت آیا باز هم جنگ به منزله تنها راه حل معضلات بشری موجه تواند بود؟

زمانه ای که در پاره های مهمی از کره زمین، مرزهای قومی و حتی ملی به سود همکاری و دوستی ملل دارد رنگ می بازد، نیز در پاره های دیگر، ملل بسته انقیاد از برکت تلاش، واقع بینی و درک درست از حقوق ملل، به آرمان های خود نزدیک می شوند. درست در همین زمان ملل واقع در برمودای نحس آماده اند تا به جان یکدیگر انداخته شوند، از هر کنج و پناهی برای هم بمب و باروت پرتاب کنند و به این ترتیب چنان تخم کینه ای در خاورمیانه پاشانده می شود که اگر تاریخ و زندگی عقیم نشد، کینه پدرکشتگی ها برای نسل و نسل ها باقی بماند که چون لازم افتاد، همیشه آتش توان در پنبه زد.

آری جان ارزان! پیش از این نظریه کار ارزان، صاحبان سرمایه و صنایع جهانی را برآن داشته بود تا نهادهای صنعتی - تولیدی خود را درجوامع پیرامونی پی بریزند. اکنون نظریه جان ارزان وارد کارزار شده تا صنایع و ساخته های خود را با جان های ارزان پی ریزی و تقویت کند، به خصوص با سرمایه های غارت شده همین جان های ارزان! در حقیقت ما مردمان تاکنون با کار ارزان و سرمایه های غارت شده خود به صنایع و تولیدات صنعتی خدمت می کرده ایم، و امروزه با جان ارزان خود به امکان ادامه تولیدات صنایع جنگی، جلوگیری از رکود اقتصادی و ایجاد رونق در بازار اسلحه یاری می رسانیم. خدمت

و یاری، هم با جان و هم با مال. بنگرید، چه بردگان مضاعفی هستیم ما!

بله، نفت داریم و طبیعت گناه ما همین است.

بعد از تحمل جنگی هشت ساله، منطقاً یک ملت باید به کوشش در جهت بازسازی و امکانات توسعه پردازد. اما تشنج مهیب، ناامنی و بی‌فردائی ایجاد شده و همیشه ممکن، اگر جلوی روند بازسازی و رشد را نگیرد، خود بهانه‌ای جدی است که قطعاً روند آن را کند و به جایش نیاز به تقویت بنیه دفاعی را افزون‌تر خواهد کرد. و این ناگزیری - البته - مطلوب سازندگان و صادر کنندگان ابزارهای مرگ است.

پس آتش افروزی‌ها و تهدیدهای پنهان و آشکار، دارد ما را به همان دور باطل در می‌اندازد که یکی از اهداف عمده جنبش ما مردم در سی سال گذشته، خنثی کردن آن، یعنی خنثی کردن اجبار مبادله نفت با سلاح بوده است. اکنون در مجموعه‌ای چنین که هر آینه در آن زندگی به مرگ و هستی به نیستی تهدید می‌شود، در موقعیتی که ملت‌ها علناً به نابودی تهدید می‌شوند، چه اطمینانی وجود دارد که جنگ‌سازان و دستگاه‌های تبلیغاتی کارگزار، در لحظه لزوم با بهانه جوئی‌های لجوجانه، جنگ را به کشور دیگر، به کشورهای دیگر تحمیل نکنند؟

پس چون نیک بنگریم، در می‌یابیم که تعارضات داخلی - درونی منطقه ما ذاتی ملل نیست، بلکه عَرَضی و تحمیلی است. و در این میان آن که به بازی گرفته می‌شود، زیان می‌بیند و ویران می‌شود، ما هستیم؛ و آن که هستی و غنای ما را وسیله تنظیم و نواخت زندگی خود می‌کند، سیستم قدرت مدار است.

نه! این سیاست معاصر در منطقه دیگر دیری‌ست کهنه و شناخته شده که کشوری واداشته شود نفت بفروشد و سلاح بخرد تا در موقعی که تعیین می‌شود، سلاح را بگوید توی سر همسایه‌ای که او هم واداشته شده نفت بفروشد و سلاح بخرد تا در لحظه لزوم بگوید توی سر همسایه‌ای که هر آینه ممکن است ما یا دیگری باشد.

نیز چنین جبر ناخواسته‌ای است که مثلث منحوس (نفت - سلاح - دیکتاتور) را به صورت یک الزام بر مردم هر کشور در جامعه پیرامونی تحمیل و توجیه می‌کند. (می‌توانید جای نفت را با مس، طلا، الماس، قهوه یا کتان عوض کنید!) و در چنین الزام و جبری، لاجرم نه جایی برای رشد و توسعه بنیادی در عرصه اقتصاد و تولید باقی می‌ماند، نه واقعاً جایی برای استقلال حقیقی، نه امکانی برای آزادی‌های عمیق اجتماعی و فردی،

نه فرصتی برای رشد و اعتلای هنر و فرهنگ، نه توانی برای سر و سامان دادن به آموزش و پرورش نسل‌ها، و نه مجال و اطمینانی برای برنامه‌ریزی‌های درازمدت.

در جامعه بی‌مجال و بی‌امکان و در کوران تشنج‌هایی که همیشه می‌تواند بر آن تحمیل شود، و در محدوده ناامن و پرهراس مثلی که به صورت یک سیستم مجاب‌کننده در آمده، بدیهی است ایجاد تناسب معقول و پیش‌اندیشیده در هر زمینه‌ای که به سود زندگی و مردمان باشد، امری محال به نظر می‌رسد. مثلاً در عرصه تناسب معقول جمعیت و فضای زیستی، دست‌کم در کشور ما سی‌ساله است که مهار این تناسب از هم گسسته، و این درهم‌دریزش تناسب به نحوی هم چنان فزاینده در گسترش است.

بنابراین، اگر سرآمدان قدرت و جباریت، کماکان مجال زیستن و اندیشه چگونه زیستن را از ما بگیرند، اگر مثلث (نفث - سلاح - دیکتاتور) همچون یک سیستم و اصل لایتغیر انگاشته و موکد شود و ما مردم منطقه نتوانیم امکان سر و سامان دادن به زندگی را در ساخت و آرایشی انسانی به دست بیاوریم، و نتوانیم به دار و ندار خود خردمندانه بنگریم، دولت‌ها - هرکه در مقام ضلعی از مثلث - کاری نخواهد داشت جز این که تا نفثی وجود دارد بفروشد، و آن چه از خرید سلاح باقی خواهد ماند، بدهد آذوقه بخرد مگر بتواند شکم مردمان هر دم فزاینده و تلنبار شده در شهرها و حواشی شهرها را پُر کند، و هرگاه صدائی هم به اعتراض برخاست، آن را خفه کند. بدیهی است در تنفسی بیست - ساله، می‌تواند نهادهائی اقتصادی - صنعتی هم در حاشیه ساخته بشود، اما چه سود وقتی هرآینه می‌تواند با فشار ماشه‌ای به خاکستر بدل شود!

- آقایان! چنان‌می‌گذارید به زندگی خود سر و سامانی بدهیم؟

حرفی نیست! لیکن مادامی که این دور باطل بر جوامع پیرامونی - دست‌کم در حوزه خاورمیانه - حاکم است، بهتر است وقت عزیز دانشوران خود را تلف اجلاس‌هایی در باره ترقی و توسعه کشورهای موسوم به جهان سوم نکنید؟! چون اگر درست فهمیده باشیم، توسعه یا پیشرفت به معنای روندی است پویا و پیوسته که می‌خواهد زندگی و انسان گذشته را به امروز و نواخت زمانه پیوند بزند، نه آن پویشی که طی کمتر از یک ماه می‌تواند با ریزش هزاران تَن بمب، اگر نه ملتی، اما کشوری را به ماقبل تاریخ اندیشه ترقی واپس راند! و سپس دست باقی‌مانده همان سیستم جانی را باز بگذارد تا بخشی از مردم آن سرزمین (کردها) را به خاک سیاه بنشانند.

- آقایان! اربابان قدرت و قهر با ما چه می‌خواهید بکنید؟!

پاسخی نیست. بهانه «دیکتاتور» است. خوب. این دیکتاتور چگونه ساخته می‌شود؟ آیا دیکتاتور چیزی جز ضلعی از مثلث است که در هر قواره و ژستی که قرار گیرد، نقش مربوط به خود را درون سیستم کلی ایفا می‌کند؟ نوع همین دیکتاتور مثلاً در شیلی نبود و نیست؟ نوع همین دیکتاتور نبود که بعد از پیمان صلح الجزایر، روشنفکران و سوسیالیست‌ها و کردهای عراق را به تناوب از دم تیغ گذرانید؟ بعد از همان پیمان نبود که همتای او در ایران - دیکتاتور نمائی که تا پاگون‌هایش غرق انواع سلاح‌های خریداری شده از شما بود - در تفاهم با شما، با مخالفان آزادی خواهش چنان کرد که افتاد و شما بهتر دانید؟ و نوعیت دیکتاتور نبود که در جنگی عمیقاً بی‌معنا - مگر آزمایشی، و در همه حال ویرانگر - شهرهای خرم و زیبایی از کشور ما را با خاک یکسان کرد و صدها هزار جان عزیز جوانان ما را به خاک و خون کشید؟

چرا! اما در چنین مواردی، از آن جا که در چارچوب سیستم آتش بیار انجام می‌گیرد، چشم و گوش مدافعان لفظ صلح و ثبات و آزادی و حقوق انسانی، فرو بسته می‌ماند که: «این‌ها اموری داخلی و دعوای ارضی!» است.

نه! در عصر ما واقعه‌ای نیست که به تمام مردم جهان، به نحوی، مربوط نباشد. به خصوص هیچ فاجعه‌ای نیست که در چارچوب سیستم به وقوع پیوندد و قدرت‌مداران مربوطه دستانی نیالوده در آن داشته باشند. در همین راستا، دیکتاتور فقط در خلوت اخلاقی خود تنهاست. به جز این دیکتاتور مستقیم و غیرمستقیم مورد حمایت و بهره‌مندی دست‌هایی است که هنوز و هم‌چنان برتری و سیادت خود را در کهری و عقب ماندگی مردمان تحت ستم می‌جویند و با هر توجیه و ترفندی، آن اندک جماعتی را که فرآیند خیراندیش جوامع خود هستند، رأی به تلاشی و نابودی می‌دهند.

پیر و خسته، پیر و خسته سر برمی‌آوری؛ پلک می‌زنی درآینه تا پیری زودرس خود را مگر بازشناسی. بازمی‌شناسی، ویرانی؛ می‌دانی. از قعر سیل و زلزله و تخریب، از قلمرو بی‌هماورد بمب و موشک و باروت و جهل، پیرانه سر برمی‌آوری، می‌نگری و می‌پرسی «فریادرسی نیست؟!»

نه! ده سال پیش، وقتی طرح اضطراری درمان گرسنگی ملل بسیار فقیر و

سامان بخشی به کشاورزی آن‌ها در کنفرانس کانکون به واسطه ویلی برانت پیشنهاد می‌شد؛ درست در همان زمان، بیانیه‌ای در امریکا منتشر شد که می‌گفت «اگرما در منابع جهان مشارکت نداشته باشیم، عدالتی در کار نخواهد بود؛ بدون عدالت صلحی وجود نخواهد داشت و بدون صلح در هیچ کجای دنیا اثری از آزادی برجای نخواهد ماند»^۱

باید بگویم آزادی و عدالت پیش‌کش کارگزاران سیاست انحصارات، اما لب مدعا این است: صلح در گرو سهم شیر؛ و چنین تبیینی آیا چیزی جز شمشیر داموکلس است بر بالای سرمل؟ شمشیری که در طول قرن بیستم بیش از صد بار فقط بر سر مردم امریکای لاتین فرود آمده است.

نه، جز این نیست. کشتار می‌کنند، ویران می‌کنند، می‌سوزانند. خوب چنین کنند بزرگان. اما اکنون، در آستانه قرن بیست و یکم، قدرت آزمائی‌های انحصارات آیا نمی‌تواند تمرین و درآیندی بر کشتارهای جمعی تلقی بشود؟ و آیا باید بپذیریم که تکامل ابزار و حد هوشمندی آدمی تابع سیستمی قهار در همان نقطه‌ای ایستاده است که مقطع نگاه چنگیز و هیتلر بود؟ و زمین خدا آیا خالی از صدا شده است؟!

باشد! بگذار ارباب نتیجه و عمل درمن چنان نظر کنند که به دیوانه‌ای آرام بی‌آزار می‌نگرند. بگذار پوزخند بزنند و بگذرند. اما من نیز فریضه خود می‌دانم تا بگویم یکی از کانون‌های هول همین مثلث نحس نفت - سلاح - دیکتاتور است؛ کانون آتشی که همواره می‌تواند فحایمی را بر کل بشریت تحمیل کند. بپذیریم که تصادم‌های خلیج فارس به ظاهر محصور، اما باطناً جهان‌شمول است. و خرد آدمی اگر به کار بسته نیاید، هستی او در معرض تهدید واقع است.

بدیهی است مسئولیت عمده جنایت بر عهده معرکه‌سازان جنگ و سلاح است که سیستمی یگانه را پاسخ می‌گویند تا آن را پاس بدارند. اما پاره مهمی از مسئولیت متوجه تخریرشدگان بی تفاوت، خام شدگان هم‌آواز و خاموشان رفاه یافته نیز هست؛ آن‌هایی که ساده لوحانه فکر می‌کنند مرگ فقط دیرخانه همسایه را می‌زند! اما نه، هیچ تضمینی وجود ندارد وقتی دل زمین انباشته شده است از انواع هسته‌های مرگ. و بسا، چه بسا همزادهای شما هم روزگاری ناچار بشوند در خرابه‌ها پی‌آبادانی بگردند؛ و جهانی پر از اشباح سرگردان جهانی خواهد بود بس سرد، نکبت زده و هولناک!

۱. جهان گرسنه، جهان مسلح. پژوهش و نوشته ویلی برانت

رنج ما، فریضه ما*

زندگی پوچ نیست، زندگی شاق است.

این نهائی‌ترین سخن آداموف، به دریافت من فرایند تلاش نوعی از ادبیات است که دست‌کم سی سالی صحنه‌های تئاتر و عرصه‌های ذهن و اندیشه‌روشنفکران معاصر را به خود مشغول داشته بود. بدیهی است ادبیات نوع عبث، یاوه یا پوچ، به انگیزه نکبت و بی‌اعتباری ناشی از جنگ دوم جهانی پدید آمد؛ اما فقط تحفه و ماحصل نکبت‌جنگ نبود. زیرا ریشه‌های آن، به خصوص در عرصه رمان، پیش‌تر در نوع رمان نو شناخته شده بود. نیز بینش نیهیلیستی تاریخ، پیشینه‌ای دیرزمان‌تر از آن داشت؛ گیرم این نحوه نگرش در بخش عمده‌ای از ادبیات نیمه دوم قرن بیستم تجلی آشکارتر و متنوع‌تری یافت. به خصوص این شیوه کار، این نحوه تلقی از هنر وقتی توجیه‌پذیر شد و قوت ویژه یافت که خود را در مقابل نوعی از ادبیات دید که اصطلاحاً رئالیسم سوسیالیستی نامیده می‌شد و خود را خلف به حق پیشینیان می‌انگاشت؛ حال آن‌که در باطن امر جز روشی فرمان‌بردار از احکامی پیشاپیش صادر شده نبود. احکام و روشی که با جزمیتی آیینی به نتایج تأثیرات اجتماعی خود باور داشت و آن را تبلیغ می‌کرد.

ادبیاتی از این مایه - به استثنای نمونه‌های نادر و درخشانی که خلف راستین رئالیسم کلاسیک قرن پیش بود، مثلاً دُن آرام - عمدتاً زودیاب، تک بعدی، ساده‌نگر و لاجرم تبلیغاتی بود که خیلی زود ضد خود را در بطن اجتماعیش پرورش داد؛ ضد و صدیتی که به نفی بایسته سطحی‌نگری و آوازه‌گری ایدئولوژیک در رمان انجامید. این ضد می‌گفت «چیزها پیچیده‌تر از آنند که تو فکر می‌کنی!» زیرا باورمندی ایدئولوژیک از هنر، به خصوص وقتی مصدر آن حاکمیت و اقتدار باشد، به تدریج روی از واقعیت می‌گرداند، چشم و دل

* سخنرانی در دانشگاه سیاتل و دانشگاه برکلی، (ایالات متحد آمریکا) آوریل ۱۹۹۱.

بر تماس و تجربه می‌بندد، و هم‌چنان خود باورانه و چشم فرو بسته به سوی ناکجا آباد خیالی‌ش - که شگفتا جز همان دایره بسته پیرامون او نیست - در جا می‌تازد!

در حقیقت ادبیات موسوم به رئالیسم سوسیالیستی نفی شد، زیرا از پویایی ذاتی هنر تهی و لاجرم پوسته و پوک شده بود. صرف نظر از اینکه رئالیسم صفت - قیدپذیر نیست، که آزاد و خلاق و سیال و متغیر است، نفی ضروری رئالیسم سوسیالیستی را می‌توان و نباید به معنای نفی رئالیسم و نفی آرمانی سوسیالیسم انگاشت. زیرا رئالیسم از هومر تا تولستوی، کافکا، فاکتر و این سوتر در اشکال و انحاء گوناگون، پوینده و جوینده ادامه یافته است و آزاد از هر قید و محدودیت دوره - زمانه‌ای ادامه خواهد یافت. نیز سوسیالیسم هم چون نگاره‌ای از آرمان عدالت‌جوی بشری، رای‌آلایش‌های واقعاً موجود زمانه‌ای، در وجدان بشر زیست خواهد داشت. پس نوع ادبیات موسوم به رئالیسم سوسیالیستی نفی شد، چون به کارگزاری قدرت تن داده بود، چون عهدشکن به میثاق فرزاندگی نهفته در گوهر هنر، تا سطح تبلیغات و آموزش‌های سیاسی روز تنزل پذیرفته بود که سرانجام جز صورتی تهی از جان خلاق، از آن به جا نماند. و نیازی به تکرار نباید باشد که هنر و ادبیات، مادامی که تا سطح یک ابزار تبلیغاتی سقوط کند، دیگر نمی‌توان از آن انتظار خلافت، نوآوری و اندیشه‌پوئی داشت؛ چون چنین ادبیاتی در عمل به ضد گوهر خود - که همانا رعایت آزادگی، فضیلت و فرزاندگی، و رعایت التزام در برابر وجدان شریف بشری است - تبدیل پذیرفته است.

در مقابل جزمیت و ایستائی چنان ادبیاتی، به خصوص در نیمه قرن بیستم نوع دیگری از ادبیات پا گرفت که ظاهراً به سیاق و شیوه سنتی رمان ایراد داشت، اما در باطن نگرشی متضاد با اجتماعیت فلسفی - ایدئولوژیک آن را دنبال می‌کرد. این نحله فکری می‌خواست ارکان رمان کلاسیک را درهم بریزد، توالی زمانی رمان را بشکند و زمان و مکان ذهنی را جایگزین عینیت‌ها کند، مقوله‌ای به نام شخصیت (کاراکتر) و روابط متقابل را دگرگون سازد و بی‌نام و نشانگی، بی‌چهرگی و واریش روابط را به جای آن بنشانند و مفاهیم تنهائی، هراس، اضطراب، مغلوبیت، ناتوانی و درماندگی انسان را به منزله حقیقتی ازلی - ابدی در دستور کار رمان‌نویس بگنجاند.

دست بر قضا، تئوری نوین وقتی به ظهور مقبول درآمد و جا افتاد که معرکه تفتیش عقاید و تنبیه عقیده‌مندان با پیروزی مک‌کارتیسم کارش به انجام رسیده بود و در

غرب - امریکا - نویسندگان برجسته‌ای چون دوس پاسوس، آرتور میلر و امثال آن‌ها می‌باید زیر غبار فراموشی دفن می‌شدند، و پایان‌کار اجتماعیت نویسنده‌گی جان اشتین بک باید چنان فجیع می‌شد که پایان کار فردیت نویسنده‌گی ارنست همینگوی.

پیش از آن، شکست نهضت آزادی‌خواه انترناسیونال در اسپانیا و رشد نازیسم که اقتدار هار خود را از دل توده‌ها به دست می‌آورد، سپس جنگ و پی‌آمدهای فجیع آن؛ بی‌دادگری‌های بریا - استالین که سرزمین موعود روشنفکران را به جهنمی یخین تبدیل کرده بود؛ و سرانجام رشد و رونق اقتصادی امریکا که عملاً میراث‌خوار جنگ بود و می‌رفت تا امپراتوری امروزی خود را به صورت قدرتی بلامنازع تقویت و تثبیت کند؛ و سرکوب جنبش ترقی‌خواه روشنفکران آزاده امریکا در همان یورش مکارتریسیم، زمینه‌های مناسبی فراهم آورد برای ایجاد موقعیتی که دیدگاه‌های خودباوری در آن تقویت بشود؛ و جان کلام همین جاست. زیرا سر به تویی روشنفکر غربی در غوغاهای انبوه و خفه‌کننده آوازه‌گری‌های سبستم قدرت‌مدار، در قرن ما از همین مقطع آغاز می‌شود. قرنی که به رغم تمام ترقیات در عرصه‌های صنایع و علوم، می‌توانش قرن شکست فرزانه‌گی و فضیلت خواند.

اندیشه زمانه ما تا از بن‌بست نیهیلیسم و خودانکاری پس از جنگ برهد، چندی در گرداب اضطراب جبر - اراده، و خودآئی اگزیستانسیالیسم چرخ می‌زند تا ادبیات موسوم به عبث از دل آن سر برآورد و بینش بی‌اعتبار شمر هستن را کلاسه کند. هم در این مقطع است که عرصه تفکر و نگرش ادبی به دو قطب متضاد تفکیک شده و شکل نهائی خود را یافته است. قطب‌هائی که اجازه می‌خواهم، اصطلاحاً آن‌ها را به جمع‌باوری و فردباوری تفکیک کنم:

در این کارزار، مظهر و الگو یا اصالت جمع در ادبیات و تبلیغات، قهرمان کار سوسیالیستی است: نیرومند، ایقانی، امیدوار و شکست‌ناپذیر؛ مظهري که فاشیسم را به زانو درآورده و مدعی است که جهان را با کار و یقین خود دگرگون خواهد کرد. این دیدگاه برآن است که انسان جبراً موجودی اجتماعی است و ارزش او در گرو کاری است که برای جمع انجام می‌دهد؛ پس نتیجه این‌که می‌توان داستایوسکی را خواند، چون بیش از اندازه به تحلیل فرد، رنج‌های فرد و باور روح پالوده مسیحیت می‌پردازد؛ نهایت این‌که او نویسنده‌ای اندوید و آلیست قلمداد می‌شود. نیز کافکا را می‌توان نخواند، زیرا او نگاهی

تراژیک به سرنوشت انسان زیر سیطره اقتدار توتالیتار دارد؛ نگاهی تراژیک به سرنوشت انسان مغلوب و بی‌پناهی که زیر چکمه‌های جباریت له می‌شود، و پیش از لهیده شدن تا حد حشره‌ای سقوط می‌کند؛ نبایدش خواند زیرا او درام فجیع انسان عصر ما را در سیطره شقاوت اقتدار سیستماتیک پیش‌بینی و پیشگویی کرده است؛ و قهرمان فاتح و شکست‌ناپذیر را با تردید، تأمل و دلهره‌های کافکائی کاری نیست!

در قطب دیگر، بینش فردباور مدعی است که انسان به لحاظ سرشت و طبیعت خود، تنها و غیراجتماعی است. پس این انسان تنها موجودی است واریخته و غیرمنسجم. او گناه نخستین را بر دوش دارد، از بهشت برین دور افتاده است، نفرین شده و داشت عمده او دلهره، هول و نگرانی بی‌پایان است. او به عبث می‌پوید، زیرا گرفتار در دام هستی، گرفتار در کابوسی ازلی - ابدی است.

بینش فردباور، قطب و پیامبر خود را کافکاگزین کرده است؛ اما کافکائی منتزع از موقعیت، یا کافکا با موقعیت فراموش شده؛ و نه آن پیام‌آوری که به اعتبار درک موقعیت زمانه و پیش‌بینی آینده زندگی آدمیان، شایسته چنان عنوانی است. پس مظهر و الگوی بینش فردباور، موجودی است بی‌چهره که در هر دیدار نمی‌توان بازش شناخت، فلج شده است، هراس زده، نومید، ناتوان، واریخته، گرفتار در دامی بی‌گریزگاه (جهان) و دلوپس گناهی که مرتکب نشده یا مرتکب شده و خود از آن آگاه نیست؛ و چون دست‌بند بر دست‌هایش بزنند و ببرندش، در طول بازجویی گنااهش - که همان هستن اوست - آشکار خواهد شد. سپس، وقتی برای اعدام می‌برندش «او به مگس‌ها و تلاش عبث بال‌های نحیف آنها برای رهایی از کاغذ مگس کش می‌اندیشد!» و این ادامه قهرمان یادداشت‌های زیرزمینی داستایوسکی است که زیر سیطره افسری که او را چون یک شئی جابه جا می‌کند، در گذار از میان جماعت آدمیان، خود را «آشکارا می‌بیند که در میان آنها چیزی جز یک مگس نیست، یک مگس پلید!»

در بینش فردباور، فروپاشی شخصیت، محو و نادیده انگاشتن واقعیت متغیر، اضطراب مداوم در موجودی تنها که «به جهان پرتاب شده» است و به رغم بینش اصالت وجود، قادر به ساختن یا حتی ترمیم خود هم نیست؛ هم‌گرا با درهم شکاندن زمان و ذهنی کردن آن، درهم ریختن قواعد زبان و حتی به تسخرگرفتن آن، حول محور موجودی انفعالی، فلج و مغلوب قهری ناشناخته، موجودی که نمی‌داند برای چه به جهان پرتاب

شده، برای چه زنده است و چرا زنده بودنش مضحک و در عین حال اندوه‌بار است، مایه آثار ناب هنری شناخته شد (مثال: پیکت). پس دیگر چرا باید توماس مان، گورکی، برشت - یا حتی - استاندال را خواند؟ نه مگر که هیچ یک از ایشان در قاعده نمی‌گنجند؟

اکنون می‌خواهم لحظه‌ای درنگ داشته‌باشیم تا بتوانیم در ضمیر خود، این دوگونه الگو از آدمی‌زاد و این دو نحوه تلقی و بینش را به قیاس کنارهم قرار دهیم و لحظاتی در اغراق‌های هر دو روش تأمل کنیم.

نمی‌دانم شما چه می‌اندیشید، اما من بر این باورم که تبیین زندگی، واقعیت هر دم شونده و سیال هستی، آدمی و قابلیت‌های شناخته شده و ناشناخته مانده او، داوری قطعی را برنمی‌تابد. پس این هستی و ابعاد بی‌شمار آن، نه در دایره مطلقیت پهلوانی و فارغ از هرگونه تردید و دلوپسی قهرمان سوسیالیستی محدود تواند شد؛ چنانچه دیدیم و نشد - و نه در الگوی انتزاعی شده آقای «کا» و گرگوار سامسا محبوس تواند شد؛ چنانچه دیده‌ایم و می‌بینیم که نشده است. کما این که بشریت هنوز اقدام به انتحار دسته جمعی نکرده است!

اما در هر دو نحوه نگرش، آن چه نادیده انگاشته شده، موقعیت است. شاید لازم باشد بگویم ترس از توجه به موقعیت؛ آن چیزی که نه - نوعاً - داستایوسکی و بالزاک از آن پرهیز داشته‌اند، نه - نوعاً - کافکا و پروست - و گریز از موقعیت و بسنده کردن به کلیات ازلی - ابدی همان قدر آمیخته است با گریز از دشواری لزوم تجربه دمام و اندیشه هر دم زاینده درباره موقعیت و هستی، که دل مشغول داشتن به ذرات ریز مشاهدات و ملموسات روزانه بی‌توجه به انتخاب اھم و فی‌الاهم که خود به خود گریز از موقعیت را با خود دارد. در نظر من، دل بخشیدن به ایمنی درون دایره بسته داوری نهائی در باره هستی، بی‌سببی نیست. از آن رو که درک صریح موقعیت ما را در مقابل حقیقت خود مجاب می‌کند تا اگر نه اراده و کنشی، که واکنشی برای خود قائل باشیم. زیرا موقعیت دوران ما، همان چه فرانتس کافکا پیش‌بینی کرده بود، به ما می‌گوید: آری... انسان زیر سیطره اقتدار و جباریت، نه فقط می‌تواند به انزوا رانده شود، نه فقط می‌تواند تنها و ترس زده بشود، نه فقط می‌تواند فروپاشد، از هم بگسلد و بی‌چهره و بی‌نشان بشود، که می‌تواند در

چنان بی‌کسی و بی‌خویشی‌ئی دچار شود که تا حدّ حشره‌ای هم سقوط کند. و این مراتب فرود تا سقوط، البته وجهی از ظرفیت انسانی است، اما اصلاً به منزلهٔ تنها و تمام ظرفیت آدمی نیست.

بنابراین، آن چه را که به لحاظ سرشت و طبیعت آدمی «تنهایی و غیراجتماعی» بودن تعبیر شده است، من نمی‌توانم هم چون یک حکم قاطع بپذیرم؛ بل در واقع امر آن را «ویژگی فرد» یا «فردیت ویژه» هر انسان می‌توانم به شمار بیاورم که به تبع موقعیت متغیر تواند بود. زیرا اگر به نظریهٔ «سرشتی - طبیعتی» انسان و جبر مطلق «تنهایی» و «اضمحلال در بن‌بست وجود» تن بدهیم، به ناچار هر آن چه زشتی و نکبت و تباهی را به انگیزهٔ خصال سرشتی فرد توجیه، و تمام جنایات هولناک اجتماعی و سیاسی را با عیار همان سرشت فرد، تبرئه قلمداد خواهیم کرد. و ما همگان یقین داریم که مبشر نگرش نو در ادبیات، یعنی فرانتس کافکا حتی یک آن در اندیشهٔ تبرئه جنایتکارانی که انسان را به حشره تغییر ماهیت می‌دهند، نبوده است.

نه! نظریهٔ گریز از موقعیت که آوانگاردیسم فردباور تأکید جزمی بر آن دارد، فقط به کار تقابلی با جزمیت اصالت جمع می‌خورد؛ که این هر دو، دو روی یک سکهٔ تسلیم‌اند. تسلیم در پیشگاه اقتدار و جباریت که در چهره‌های متفاوت حکام قدرت‌مدار تجلی می‌یابند.

در آغاز گفتم رئالیسم سوسیالیستی نفی شد، چون به کارگزاری حکومت تن داده بود. اکنون می‌توانم بگویم ادبیات گریز، به رغم این همه کوس و کرنا که به استقبال و بدرقه‌اش می‌رود، نفی شده و خواهد شد، چون با انفعالیتهایی که مایهٔ خود کرده است، از لونی دیگر عملاً در خدمت کارگزاری قدرت عمل می‌کند، خدمتی فارغ از جراحات وجدان بشری. زیرا تبیین آوانگاردیسم انفعالی از انسان و تأکید جزمی آن بر درک خود از واقعیت، راهی جز گریز برای انسان باقی نمی‌گذارد؛ گریز به درون و ارتزاق از برون که عین دو روئی است، و آشکارا تسلیم و مدارا در مقابل سیستمی است که هیچ نفس حقی را برنمی‌تابد و هیچ ارزشی را به رسمیت نمی‌شناسد مگر برایش سودمند باشد.

زهی دریغ! پیش از این، زمانی که هنوز حقایق در گنگی و هم مسخ نشده بود، زمانی که شخصیت آدمی علیل و مفلوج تصویر نشده بود، وقتی که آدمی حراست از هویت انسانی خویش را فریضهٔ خود می‌دانست، در آن روزگار نه چندان دور، اقتدار و جهل در یک

سو صف می‌کشیدند و فضیلت و حقانیت در دیگر سو حقیقت خود وهستی را می‌پویدند. اما این زمانه، نیم قرن می‌گذرد که فضیلت نیز - نه فقط در حوزه‌های علوم و تکنولوژی - راه به صف اقتدار و تجاهل کشیده است تا نابه‌هنجاری‌های شرم‌آور را مگر بزکی کند! و چنین زمانه‌ای را نمی‌توان عصر احتضار فضیلت نامید؟

اما زندگانی آدمی شاید در این و با این قرن پایان نپذیرد، که ما تازه و هنوز در آستانه امیدبخش ترک برداشتن جزم‌ها قرار داریم؛ دور امیدهای دورغین و نومیدی‌های فرسوده شاید که به پایان می‌رسد. ادبیات رنج و رهائی در اروپای شرقی رخ آشکار کرده است، نیز ادبیات موقعیت و انسان در امریکای لاتین به درستی روییده و قد برافراشته است، از گوشه و کنار آسیا و افریقا صداهائی مؤثر به گوش می‌رسد. واقع‌بینی نوین دو - سه دهه‌ای است که با حقانیت خویش به عرصه درآمده، و این خود نشان می‌دهد از آن چه گذشته و آن را نقد می‌کنیم، تجربیات ارزشمندی به دست داریم. بر این مبنا آینده بستر آفرینش ادبیاتی خواهد بود فرایند منطقی گذشته که نگرشی سلیم را پیشنهاد خواهد کرد، نگرشی ورای جزم و یقین‌های خودباور؛ و چنان ادبیاتی ای بسا ما را ببرد به سمت و سوئی که دریابیم جهان به یک، دو، سه، قابل قسمت نیست؛ که دریافته و پذیرفته شود جهان یکی است. و در این میانه چه بسا یکی از زادگاه‌های به جای ادبیات بی‌نقاب، کناره‌های کنونی زمین - یعنی اقلیم‌های ما مردمان جوامع پیرامونی - باشد که می‌خواهیم برای رنج‌های خود معنائی بیابیم. زیرا به یقین دریافته‌ایم که زندگی بوج نیست، زندگی شاق است؛ و از فرایض ما یکی هم شناخت، کالبد شکافی و تبیین همین شقاوت است که بر ما مردمان روا شده است.

در آستانه فصلی سرد!*

فکر می‌کنم نویسنده‌ای که در وادی پنجاه سالگی سرگردان مانده است، با توجه به احساس‌های نهفته و ناگفته‌اش، به این باور غم‌انگیز نزدیک شده باشد که درکیش نوعی خودسیزی بیش نبوده است. گیرم اوبار امانت را از پیشینیان واگرفته تا باز و دیگر بار همان مسیر رنجبار را بپیماید با امیدی گنگ که مگر بتواند برای رنج‌های خود معنایی بیابد. این احساس شخصی من است، زیرا من به اعتبار موقعیت تاریخی - جغرافیایی سرزمینم و رنج تجربه‌هایی تلخ و مکرر، به دشواری می‌توانم انسانی خوشبین باشم. با وجود این، مایلم باور کنم کوشش‌هایی صورت می‌گیرد تا آدمی بتواند با نسبتی از بصیرت خود را برای گذار به دوره‌ای نوین آماده کند. در همین راستا شاید بشود خوشبینی را تقویت کرد و امیدوار بود که جهان به درک ضرورت تفاهم و هماهنگی یک جامعه انسانی نزدیک می‌شود، نه از آن‌گونه که تاکنون بوده است، که مردمانی امثال ما با جقه‌ای از نخوت و جهل به دنبال تاریخ نوکشاله می‌رفتیم تا ببینیم چه پیش خواهد آمد!

پیش‌اندیشی و پیش‌انگاری، ویژگی بلوغ فرا علمی و خصیصه مردمانی است که اعصار سیطره تقدیر را پشت سر نهاده‌اند. اما لازم است بیاورم که داستان‌بینش و چالش‌های قرینه پیش از رنسانس، در بیشترین بخش‌های این کره خاکی هنوز به پایان نرسیده است و در این معنا برخی بینند و روند، و انبوهی روند و نبینند، که قضا را ما از این انبوه بوده‌ایم و هستیم.

□

اکنون من از کرانه‌های کویر نمک می‌آیم، درست از لبه پرتگاه زمین. عصای

* سخنرانی در سمپوزیوم «ادبیات در گذار به هزاره سوم»، مارس ۱۹۹۲، مونیخ.
۱. برگرفته از عنوان شعری از فروغ فرخزاد، متولد ۱۳۱۳. وفات ۱۳۴۵ هجری شمسی.

تردید به دست دارم، چشمانم چیزها را خوب تشخیص نمی‌دهند و دنیا در مغزم نمی‌گنجد. در نیمکرهٔ ما تاریخ نو معنا نشده است و معنا نمی‌شود. پس تاریخ از کنار شانه‌هایمان می‌گذرد، تا بگذرد و دوریزند و بازگردد و ما همچنان در سکون و نخوت باستانی خود - زیر سقفی از دود و سرب و آسیب - مبهوت و گنگ ایستاده باشیم. در چنین موقعیتی است که ادبیات نوین ما قرنی است تا می‌خواسته پای از دایرهٔ سکون بیرون نهد، مگر بتواند با مایه‌هایی از خیزد و خورده‌گیری در خود وانگردد. پس مرحلهٔ تازهٔ اضطراب و عدم امنیت، روان پریشی و خطر مداوم فروریختن اعتماد به نفس نویسندهٔ ما در روزگار جدید، هم از آن تاریخ آغاز می‌شود. زیرا ادبیات نوین ما را به ناگزیر باید با گرایش به علم، صنعت، نوجویی اجتماعی - فرهنگی، اصلاح طلبی و انقلابات سیاسی در محیطی بازنگریست که ثقل ارزش‌های کهنی همواره بر آن نقش تعیین‌کننده داشته است. هم در تفاوت و چندگانگی خاستگاه‌های اجتماعی نویسنده است که باید بگویم، در منطقه و سرزمینی که من از آنم، برخورد نواندیشی با هنجارهای کهن نه با تحول و تبیین فلسفی، نه با پیروزی علم برگمان، نه با اختراعات صنعتی و لاجرم نه با یک دگرگونی بنیادی در فرهنگ و ساخت اجتماعی، بلکه با تغییرات اصلاح طلبانه یا خشونت بار در صورت‌بندی سیاسی نشان می‌شود. بنابراین، آنجا که داده‌های علمی - صنعتی و تأثیرات ناشی از آن باعث دلزدگی برخی نویسندگان شمال می‌شود، نویسندهٔ جنوب همچنان زیر انگ غرب‌زده چوب گرایش‌های خود به ترقی‌خواهی، اجتماعیت و مدنیت جدید را می‌خورد. انگی که ریشه‌های پیدایش آن به پیش از تأسیس مدرسهٔ دارالفنون^۱ تهران می‌رسد، و آن ناشی از کشمکشی تاریخی است میان سه جریان خودآگاه سلطنت مداری، آیین مداری و ترقی‌خواهی. نوشته‌اند که خیزش مشروطه‌خواهی با نوشتن کتاب‌هایی آغاز شد در انتقاد از شیوهٔ کشورداری، استبداد، جهل، فساد دربار و دستگاه اداری، فقر و تباهی مردم، به تاراج رفتن دارایی و نیز حیثیت ملی. اما این آغاز اگرچه به تأسیس نخستین پارلمان آسیا در کشور ما انجامید، اما آزادی‌خواهی آن دیری نپایید، زیرا جریان کم‌بنیهٔ روشنفکری که غالباً متفرق و ناهمخوان، و به ندرت هم‌نوا و متشکل بوده است، در میان دو قطب نیرومند سنت منهدم‌شد، از هم گسیخت و سیاهچال‌های معماری

۱. نخستین کالج آموزشی علوم و فنون جدید در تهران (تأسیس ۱۲۶۸ هجری قمری = ۱۸۵۱ میلادی) در عهد صدارت امیرکبیر.

نوین، خانهٔ دوم کسانی شد که از سپیده‌دمان این قرن هریک به نحوی می‌خواسته‌اند مردم و سرزمین کهن ما را به‌طور بنیادی با علوم، صنایع و فرهنگ نو آشتی بدهند. اما «نشدکار» ما را به اینجا کشانیده است که امروزه فقط در مقام مصرف‌کننده مغلوب می‌توانیم پشت میزهای مذاکره بنشینیم، تاکی همین بضاعت خرید را هم از دست بدهیم!

باری... نویسنده و ادبیات معاصر ما فرایند همین کشمکش تاریخی است و ما می‌دانیم که دور شدن از جزم‌ها، نزدیک شدن به حقیقت‌جویی و بصیرت، پدیدآوردن ربط متقابل اجتماعی، پرداختن به ماهیت موقعیت و کوشش به یافت تعادلی منطقی و متوازن در ادبیات، حاصل تلاشی زنجبار است که در هیچ دوره‌ای آسان به‌دست نیامده است. شاعر - نویسندهٔ ایرانی، در چمبرهٔ شاق موقعیت، همواره به جستجوی یافتن راه و شیوه‌هایی است تا مگر بتواند عکس‌پرگردان اسلاف تباه شدهٔ خود نباشد. زیرا می‌داند **مردگان نمی‌توانند شعر بسازند**. نویسنده حریف بهانه‌جو، نیز حدود توقعات متغیر جامعه و مردم از نویسنده را می‌شناسد. مردمی که نه احزاب خود را دارند، نه تربیون‌های خود و نه سخنگویان منافع خود را و لاجرم نقشی آگاهانه در سرنوشت خود ندارند، گه‌گاه چنان به جان می‌آیند که از قلم‌گویی انتظار معجزه دارند؛ و نویسنده چه کند اگر میراثی از مدارا نبرده باشد؟ نویسندهٔ جنوب بیش از دیگران نمی‌داند: کشاورزی بی‌جان شده، صنعت پایه وجود ندارد، دانش زمانه بسی اندک است و آنچه هست رانده شده یا کاردانی خود را به بازار ارز برده است، جمعیت تصاعدی فزونی می‌یابد، مصرف اقشار مرفه با ولع تمام کماکان ادامه دارد، و ذخایر زیرزمینی پایان‌پذیر است. و آمار سال ۶۸ می‌گوید که فقط در کشور ما ۳۲ میلیون نفر زیر خط فقر زندگی می‌کنند و بیش از ۷۰٪ نقدینگی کشور در اختیار ۹۵۰ خانوار است.^{۱*} اکنون فرض کنیم رسیده‌ایم به نیمهٔ دوم قرن بیست و یکم، خوب... انبوه انسان جنوب چه می‌بیند و چه هست؟ چه خواهد بود؟ نویسندهٔ جنوب این را می‌داند که خطر بیرون افتادن کامل ملت - چه بسا ملت‌هایی - از مدار تاریخ و لزوم چاره‌جویی‌های مربوط به آن، نباید جای خود را به هیاهوی ساختگی جدال حکومت‌ها با یک لاقبایی که نویسنده نامیده می‌شود، بدهد. پس او با هزار زبان سکوت می‌گوید: زبان من الکن است! در هفتمین سال جنگ نوشته‌ام «مهم‌ترین نکات زندگی ما خطر باز هم ویرانی و

* نقل از مجلهٔ جامعهٔ سالم، میزگرد اقتصادی، ش ۳، دی ماه ۱۳۷۰

باز هم نابودی است. خطری که اندک اندک ابعاد مرز و منطقه‌ایش دارد به ابعاد جهانی گسترش می‌یابد. کشور ما روزه‌به‌روز فرسوده‌تر و مردم ما نومیدتر می‌شوند، و مردم دچار در ورطه‌های هولناک بی‌فردایی آمادگی بیشتر پیدا می‌کنند به تخریب و خودویرانی بیشتر. در این میان هر طرحی را می‌شود بر یک ملت اعمال کرد. چه‌بسا برای بسیاری اهمیتی نداشته باشد که ما مردم و نظایر ما به تمامی ویران، یا از فشار یأس دیوانه بشویم. چه‌بسا این نظر قوت بگیرد که نبودمان مقرون به‌صرفه‌تر است تا بودمان؟ [...] وقتی می‌خوانم بالغ بر پنج‌میلیون افریقایی دچار بیماری مسری عدم مقاومت «ایدز» هستند و آن را در قحطی‌های ممکن ضرب می‌کنم، منطق هولناکی در ذهنم تداعی می‌شود [...] مدتی است دچار تخیلات (نوعاً مالیخولیایی) دهشتناکی شده‌ام که به توهم نابودی نزدیک می‌شود. پس فکر می‌کنم، در راستای تعادل و توازن، ایران ما می‌توانست و می‌تواند با ظرفیتی هوشمندانه و خردمندانه، خواستار غیرهسته‌ای شدن منطقه بشود، اما...

هنگامی که مالیخولیای خود را رقم می‌زدم، جنگ ایران - عراق پایان نیافته بود؛ هنوز نشانی از ویرانی کویت و انهدام عراق نبود؛ و بعد از آن آشکار شد که در آن هنگامه‌ها، اسرائیل سه بار آماده باش کامل هسته‌ای داده بوده... اما این نوشته هنوز که هنوز است منتشر نشده است!

می‌دانم، سیاست سویی می‌رود و حقیقت سویی دیگر. پس چندان ساده نیستیم که باور کنم چاپ و نشر چنین نوشته‌هایی می‌توانند تأثیر جدی در روند عملی قضایا داشته باشند. اما این هست که بگویم نویسنده جنوب نه فقط الکن و نارسا، که غالباً لال و فروخزیده در پستوی سکوت خویش است. او مثل روح جامعه، تعادل منطقی ناشی از تبادل ذهنیات خود با واقعیت را دارد از دست می‌دهد، و صدچندان باید جان بکند تا اندیشه در او به بغض و عطفوت در او به نفرت بدل نشود.

گاهی اندیشیده‌ام انسان زندگی می‌کند تا مرگ را از یاد ببرد، و کار می‌کند تا معنایی به زندگی ببخشد؛ فغان از روزگاری که دیگر امیدی به کار و عشقی به زندگی در میان نباشد. این همان وادی حیرت پنجاه سالگی است که به تردید در خود وامی‌نگری و به بیرون از خود، و می‌بینی جهانی که دوست می‌داشتی با انباشتی از ذخایر کینه، نفرت و شقاوت از یک مرحله زمانی به مرحله دیگر دارد گام برمی‌دارد، و با خود می‌گویی در

۱. برگرفته از سخنرانی «دانش، تکنولوژی و انسان» خانم روزالین اس. یالو، ژانویه ۱۹۸۸ در کاخ الیزه.

این کاروان کژ و کوژ پر از ظنّ و بی‌اعتمادی، چگونه می‌توان از عشقی یگانه و از رنجی مشترک سخن گفت؟ و ادبیات در کجا می‌تواند ما مردمان را به یکدیگر نزدیک کند؟ و فکر می‌کنی آینده چنین اکتونی برخوردار از چه ویژگی‌هایی تواند بود؟ پس به اعتبار بینش و آموده‌هایت حدس می‌زنی آنچه فردای ناشی از فروپاشی‌ها و میراث آن (فقر، پریشانی و ناباوری‌ها) را خواهد ساخت یک سیستم بسته جهانشمول خواهد بود با قاطعیت فنی - سیاسی - اقتصادی و نظامی بس کم‌تحمّل تر، و صراحتی بس بی‌پروا تر، با سیاست‌گزارانی بس خوش‌خدمت تر که تاکنون ضمن به خدمت گرفتن تمام وسایل سمعی - بصری در جهت تثبیت جهل، تحمیق عمومی و دامن زدن به انواع تعصبات قومی و جز آن، ثابت کرده‌اند تا چه مایه از عطوفت و شفقت انسانی فاصله گرفته‌اند و برای حفظ خود و منافع خود چه ولع خوفناکی به شقاوت و شناعت دارند. پس به یاد می‌آوری چهره‌هایی را که در این قرن و این هزاره، در اینجا و هرکجا، چگونه به جرم نوشتن و اندیشیدن در جای متهم بر نیمکت نشانده شدند، چگونه در ازدحام گیج خیابان‌ها و در منظر داورانی خاموش سر به نیست شدند، چگونه اعدام شدند، چگونه به زندان افتادند و شکنجه شدند، چگونه واداشته شدند برای دوستان خود پرونده بسازند، چگونه مسخ شدند، چگونه خود را کشتند و چگونه - در مساعدترین حالت - تسلیم بی‌وطنی شدند تا در تنهایی دق‌کنند و بمیرند!

از سویی می‌توان میانگاه این قرن را مقطعی نمادین انگاشت به نشانه تسخیر علوم و تکنولوژی، همچنین می‌توان سرآغاز فصلی تازه شمرد در تنهایی ادبیات. هم در این دوران بود که ادبیات خود را در مقابل اختاپوس‌هایی هزارچهره یافت که آن را بیشتر واپس می‌زدند تا وابدارندش تنهایی حضور و تنهایی صدای خود را بیش از پیش، در زمهریر واقعیت، درک کند. چه بسا فرآیند چنین بی‌زاری و سرمای‌بود که ادبیات نیمه دوم قرن حاضر را در طلب نجات خود، کشانید به سوی یافتن روش‌هایی - البته ارزنده - در مهارت و انتزاعیت، و لاجرم به سوی تکیدگی، که این البته دیری نپایید. زیرا از کناره‌های زمین ادبیاتی برجوشید که باردیگر وجدان آدمیزاد را آماج قرار می‌داد و نجات از چاه‌های هول و خفّ را طلب می‌کرد.

مرا ببخشید! چگونگی موقعیت و انگیزه‌های ادبیات، مجال پرداختن به چند و

۱. اشاره است به رمان آقای رئیس جمهور، اثر میگل آنخل آستوریاس، نویسنده معاصر امریکای لاتین.

چون زیبایی‌های درخشان آن را از من می‌گیرد، حتی مجال تأمل در جلوه‌های جمال عشق را. من در پی یافتن معنای رنج زیستن‌ام و فکر می‌کنم اگر در بر همین پاشنه بچرخد، هیچ دلیلی وجود ندارد که آینده واقع بر مدار زور، هتک اندیشه و سلب اراده دیگران، عصر تازه‌ای نباشد که در بردگی و رنج عبث گشوده خواهد شد. و در چنان آینده‌ای نویسنده اگر نخواهد یک شاغل درون سیستم باشد، بیش از پیش به صورت «موجودی مزاحم» درک خواهد شد که یا مرگ اندیش‌تر به درون خویش خواهد خزید، یا به تپایی دور افکنده خواهد شد. و آنجا که آینده نامیده می‌شود، جهان بسی تنگ‌تر و بسته‌تر خواهد بود از امروز، و دیگر واقعاً ناممکن خواهد بود گریختن از دنیا!^۱

□

اکنون آیا در آستانه فصلی سرد، نایستاده‌ایم؟

نمی‌دانم. کره زمین روی شاخ گاو دارد گرده به گرده می‌شود و آنچه در این جا به جایی دیده و شنیده می‌شود، صدای خرد شدن استخوان‌های تعادل و روحیه خواهند تعادل است. در اوایل دهه نود، دورنمای نسبتاً دلگرم‌کننده‌ای از امکان خلع سلاح و زیستن در صلح و دموکراسی ترسیم شد. اما تدبیر و خواست اهرم داران تاریخ و واکنش مهارگسل توده‌های خفقان زده و خشمگین، توازن شاهین را چنان برهم زد که روی دیگر سکه، یعنی همان توالتیاریسم باز و از رنگی دیگر به کرسی نشانده شد. چنین رویدادی یعنی حفظ و تقویت فقر و بی‌فردایی و کانون‌های تشنج - همان‌چه می‌تواند زمینه انواع فجایع فردا باشد - و این خلاف طرحی است که وعده آن به مردم دنیا داده شده بود. اکنون از سربدبینی نیست که عمیق‌تر درمی‌یابیم چرا دنیا پیشاپیش از وجود چهره‌هایی چون اولاف پالمه محروم شد، و چرا روحیه و سنخیت اعتدال، از میدان بدر و به انزوا رانده شد. زیرا آنچه اکنون در بیشتر دنیا جریان دارد، نه پایان مشکل دیروز است و نه آغاز راه حل مشکلات امروز، و چون نیک بنگریم مایه خرسندی خیر و خرد انسانی نمی‌تواند باشد، و جز با منطق «جبر» و جباریت نمی‌توان توجیهش کرد. در این معنا، تا از این پس دنیا یکپارچه به آتش کشیده نشود، لابد باید برای نجات و ثبات نظم نوین دعا کنیم! و دعا کنیم خشم و غرور آن، روزنه باقی‌مانده سوسیال دموکراسی موجود را کور نکند. گرچه در شرایط کنونی، با توجه

۱. تعبیری از میلان کوندرا، نویسنده معاصر چک.

به خیزش گرایش‌های افراطی در قاره سپید، به دشواری می‌توان امیدوار بود که این قاره نیز بتواند تعادل مغبون شده را حفظ کند.

درباره بازتاب فرهنگی - هنری ناشی از وحدت اروپا، بگذار آیندگان سخن بگویند. اما از هم‌اکنون می‌توان پیش‌بینی کرد که نویسندگان و ادیبان شرق اروپا - پیشاهنگان آزادی‌خواهی و ضدیت با پوپولیسم، خفقان و دیکتاتوری - زیر تأثیر مناسبات اقتصادی - سیاسی جدید، در نگاه خود به غرب دچار تأمل بیشتری خواهند شد. در خراسان مثلی داریم که می‌گوید: برادری‌مان بجا، جو بیار زردآلو بیا! این همان قانون سخت و بی‌چشم و رویی است که ژاپن بعد از جنگ، آن را تا مغزاستخوان درک کرده است. این است که موش ماشینی آن با زاد و ولید خود کارش همچنان خشکی‌ها و دریاها را از هر سوی می‌جود و می‌بلعد و پیش می‌آید، و خلیج فارس فقط یکی از لنگرگاه‌های آن است که هنوز و همچنان دود خوف و خدعه و خنّاق به آسمانش بر می‌شود و بر خاک سوگوارش باران سیاه می‌بارد. آنجا لایه سوم دنیاست و جالب اینکه **فیدل کاسترو** به همان قاطعیت روزنامه **فیکارو** تأکید دارد که جوامع سوم لیاقت نظام چندحزبی را ندارند! و تعادل، کماکان جایی بین دو روی سکه نمی‌یابد. و در این میان نویسنده شاهدهی است تنها که سالیان اندوه خود را به تردید دوره می‌کند. او که ادیبان را صمیمی‌ترین طریق تفاهم و نقطه عزیمت نزدیکی ملت‌ها می‌انگاشته است، که زیستن را در آرزوی توفیق خیر و خیرد تاب آورده است، اکنون زیر لب می‌گوید: براستی که جهان را این‌گونه سرد و خوفناک داشتن، مایه هیچ فخر تواند بود!

اکنون امید و دلگرمی ما چه می‌تواند بود مگر جان حقیقت‌جوی فرزنانگان و وجدان جهانی ملت‌ها که ورای مرزها و رنگ‌ها و سیاست‌ها، قلبشان برای صلح، یگانگی و عشق می‌تپد؟

عشق، باری ... عشق: **با عشق درآی تا عجب‌ها بینی!**^۱

به رغم خشونت و سبّعیّت فرهنگ سیاسی، در زبان و اندیشه ما عشق میراثی جلیل و جاودانه است. زبان ما، زبان زلال عواطف است در مدارا، قناعت و عشق. و عشق در اندیشه ما تلقّی‌یی هستی‌شناسانه است به واسطه اشراق، و فراگیر است از ذره تا

۱. عبارتی از عین‌القضات همدانی عارف قرن ششم هجری قمری (دوازدهم میلادی).

وجود، از جزء تا کل: به صحرا شدم عشق باریده بود!

پس ... با این همه تلخی و سرما، بگذار از زیان مردی که قناعت وار تکیده بود،^۲
و نفرینش آن بود که به روزان و شبان کلمات را از گرده ابتذال بالا بکشاند، با آیندگان
بگویم: ما عشق را باور داشته‌ایم، انسان را ... و قناعت را هم!

جمعه، ۲۵ دیماه ۱۳۷۰

۱۵ ژانویه ۱۹۹۲، تهران

محمود دولت‌آبادی

۱. عبارتی از بایزید بسطامی، عارف قرن سوم هجری قمری (نهم میلادی).

۲. تعبیری از احمد شاملو، شاعر معاصر ایران، متولد ۱۳۰۴ هجری شمسی.

