



دعین حال

نجف دریا بندری

[مجموعه مقاله]



دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ -

در عین حال/ نجف دریابندری. - ویرایش ۲. تهران: کتاب پرواز، ۱۳۶۷ -

[۸] + ۱۳۵ ص. - (مجموعه مقاله: ۱)

این کتاب یک بار در سال ۱۳۴۹ در ۱۶۲ صفحه در تهران به چاپ رسیده است.

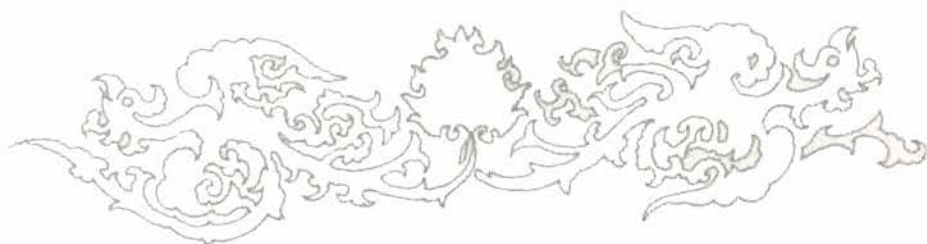
۱. مقاله‌های فارسی - قرن ۱۴. الف. عنوان

۴/۶۲ فا ۸

PIR

د ۵۱۴ د

برگه فهرست نویسی پیش از انتشار



کتاب پرواز منتشر کرده است :

چنین کنند بزرگان

اثر ویل کاپی □ ترجمه نجف دریابندری

تاریخ فلسفه غرب

اثر برتراند راسل □ ترجمه نجف دریابندری

منتشر خواهد شد :

. درد بی خویشنی

[بررسی مفهوم الیناسینون در فلسفه غرب]

نوشته نجف دریابندری



باجادداشت نویسنده بر «چاپ دوم»، که نشانگر اتمام کار حروف-چینی است، تاریخ ۲۵ شهریور ۱۳۶۴ را دارد اما کتاب در سال ۱۳۶۷ عرضه می‌شود. این بعد را به جز «مسائل خاص چاپ و نشر»، تجدید مکرر حروف چینی پدید آورده است.

تغییر حروف چینی چاپ نخست به دلیل تغییراتی در متن و نیز تغییر سازمان انتشاردهنده اثر لاجرم می‌نمود و چنین شد؛ اما متأسفانه و برخلاف نمونه کار ارائه شده و مقرر، حروف چینی جدید آنچنان حاصل نازیبایی به بار آورد که جز کنار گذاشتن و باز هم تجدید آن دیگر چاره‌ای نبود (کسانی که باز چاپ «چنین‌کنندگان»، نشر پرواز ۱۳۶۴ را دیده‌اند متأسفانه بر نحوه این نازیبایی وقوف یافته‌اند؛ و همین‌جا گفته شود که این کتاب هم در دست تجدید حروف چینی است). ناشر این همه را - که مصداقی است بر علر «بهر» از گناه - تنها به نیت بیان قسمتی از علل دیرکرد و گزارش کار و هم‌چنین پوزش-خواهی از خوانندگان و مؤلف صبور اثر، از تأخیری که به هرجهت در انتشار این کتاب روی داده است، عنوان می‌کند.





[مجموعة مقالہ]



نجف دریابندری

درعینحال

تهران، ۱۳۶۷



در عین حال
نوشته
نجف دریا بندری

باز چاپ در کتاب پرواز (ویرایش دوم) : ۱۳۶۷

تعداد : ۳۰۰۰

چاپ شده در : چاپخانه بهمن

تمامی حقوق مربوط به چاپ و تکثیر و انتشار این کتاب و استفاده از طرح‌های آن به نشر پرواز تعلق دارد.



کتاب پرواز

نشانی پستی : تهران ، صندوق پست شماره ۱۸۵۴ - ۱۵۸۱۵ ؛ تلگرافی : نشر پرواز



فهرست

۱	دباجه و یادداشت نویسنده
۳-۷۳	۱. مقالات
۵	بحثی در باره اسکاروایلد و آثارش
۲۲	ملاحظات در باره ترجمه داستان
۳۷	دیدار کوتاهی با برتراند راسل
۴۶	روایت مجملی از سهم برتراند راسل در «فلسفه علمی معاصر»
۵۸	تفکراتی بعد از سفر پاکستان
۶۷	هنگام درو خوشه‌های خشم
۷۵-۱۳۵	۲. انتقادات
۷۷	اجرای نمایشنامه «اتللو»
۸۶	«شهر آهوخانم»
۹۰	«چوب به دست‌های ورزید»
۹۳	از نتایج نوشتن برای نویسنده بودن («سنگ صبور» اثر صادق چوبک)
۱۰۹	در باره قوت و ضعف نمایشنامه «آی بی‌کلاه، آی با کلاه»
۱۱۸	«قیصر» - پس از بیست سال سیاه مشق
۱۲۶	ذیل زائد بر اصل
۱۳۲	«چهل ساعت محاکمه»

دیباچه

این‌ها مقاله‌هایی است که بین سال‌های ۱۳۳۸ و ۱۳۴۹ از نویسنده این سطور در نشریات گوناگون چاپ شده بود، و تصور می‌شد که در عین حال بتواند در هیأت کتاب هم خوانندگان زیادی داشته باشد. البته چند نوشته دیگر هم علاوه بر این‌ها بود که در این مجموعه آورده نشد، زیرا که با موضوعاً منتفی بودند، یا نویسنده آن‌ها را در خور تجدید چاپ ندید.

از میان مقاله‌های حاضر، آن که مربوط به اسکار وایلد است در حقیقت مقدمه‌ای است که برای ترجمه چهار نمایشنامه وایلد نوشته شده بود. این چهار نمایشنامه را من در سال ۱۳۳۳ در فرصت خاصی که پیش آمده بود ترجمه کردم و این مقدمه را برای آن‌ها نوشتم. بعدها از چاپ ترجمه نمایشنامه‌ها منصرف شدم و فقط مقدمه را در مجله «سخن» منتشر کردم. البته ترجمه‌های دیگری از نمایشنامه‌های وایلد چاپ شده است و می‌تواند محل رجوع خوانندگان باشد.

«ملاحظاتی در باره ترجمه داستان» خطابه‌ای است که در تیر ماه ۱۳۴۵ در مجلس بحثی که در کابل، افغانستان، دائر شده بود خوانده شد و سپس در مجموعه خطابه‌های آن مجلس چاپ شد. پس از آن در «سخن» و یکی دو نشریه دیگر هم چاپ شد. به این جهت از خوانندگان می‌توانم بگویم که ممکن است زیاد با آن برخورد کرده باشند عذر می‌خواهم. «دیندار کوتاهی با برتراند راسل» در واقع ترجمه مقاله‌ای است که برای روزنامه «کیهان اینترنشنال» به انگلیسی نوشته شد و سپس چون «کیهان» فارسی هم علاقه‌مند به نشر آن بود با تغییراتی به فارسی در آمد. «تفکراتی بعد از سفر پاکستان» نیز در اصل برای «کیهان اینترنشنال» نوشته شد، اما ترجمه فارسی آن تا کنون در جایی

منتشر نشده است.

ن.د.

تهران، ۲۸ دی ۱۳۴۹

یادداشت نویسنده بر چاپ دوم

تفاوت چاپ حاضر با چاپ اول این مجموعه مقالات در این است که مقاله «هنگام درو خوشه‌های خشم» که به مناسبت داده‌شدن جایزه نوبل به جان اشتاین‌بک نوشته شده و در مجله «سخن» به چاپ رسیده بود و به دلایل آشکار آوردن آن در چاپ اول مقدور نشد، به این چاپ اضافه شده است. همچنین در یکی دو مورد، یکی دو نام از متن مقالات حذف شده است. از باقی جهات تصرفی در مقالات نشده است؛ و اگر چه پس از گذشت سال‌ها در برخی موارد لحن کلام را قدری تندتر از پسند امروزی خود می‌بینم، باید مسئولیت خود را از بابت مضامین مقالات تأیید کنم.

ن.د.

۲۵ شهریور ۱۳۶۵

١ مقالات

بحثی درباره اسکار وایلد و آثارش

شاید در این شصت سالی که از مرگ اسکار وایلد می‌گذرد درباره کمتر نویسنده‌ای به قدر او شرح حال و بحث و انتقاد نوشته شده باشد؛ نه از آن جهت که وایلد از نویسندگان دیگر این دوره جای نمایان‌تر و آثار بیشتر و مهم‌تری داشته است، بلکه از این جهت که وایلد در زندگی نسبتاً کوتاهش ماجراهایی به سر خود آورد و به سرش آوردند که حتی هنوز که هنوز است بحث و جدل درباره آن به پایان نرسیده و هیچ‌کس رأی نداده است که بتواند نزد همه کسانی که با آثار او سر و کار پیدا می‌کنند پذیرفته شود. در نتیجه این گفت و گوها و زیر و رو کردن وقایع و آثار زندگی وایلد، زندگی شخصی و خصوصی او به عنوان فردی از جامعه اشرافی انگلستان در عصر ملکه ویکتوریا، و زندگی خلاق و هنری او، به عنوان شاعر و نویسنده، به نحوی درهم آمیخته است که امروز هر کس بخواهد چند کلمه‌ای درباره آثار وایلد سخن بگوید، از او انتظار می‌رود که روایتی نیز از «ماجرای زندگی اسکار وایلد» نقل کند - هر چند بازگوکردن آن ماجراها به سبب مسایل اخلاقی و امور ناگفتنی که پیش می‌کشد نزد همه کس خوشایند نیست.

اسکار وایلد در شانزدهم اکتبر ۱۸۵۴ در شهر دوبلین ایرلند به دنیا آمد. پدرش جراح چشم بود و مقام و شهرتی داشت. مادرش زن اشراف منشی بود که از طبع شعر و قریحه نویسنده‌گی نیز بهره داشت و آثار نسبتاً بی‌اهمیتی از او به جا مانده است. تالار خانه آنها، که در واقع «لیدی وایلد» بر آن حکومت می‌کرد، محل اجتماع ادیبان و هنرمندان بی‌قید و بند دوبلین بود. در این محفل زیرکی و نکته‌پردازی، جای حق‌گویی را گرفته و خوشمزگی و شیرین‌زبانی، فضیلت و تقوی را از میدان رانده بود. اسکار وایلد در این محیط بزرگ شد و در این محیط زندگی را شناخت؛ اما هرگز نتوانست آن را امری جدی تلقی کند. چون بیهودگی و مضحک‌بودنش رسواتر و آشکارتر از آن بود که بر کسی چون اسکار وایلد پوشیده بماند.

وایلد تا سال ۱۸۷۴ در کالج ترینیتی دوبلین تحصیل کرد. تنها چیز قابل ملاحظه در این دوره، آشناسدن اوست با پرفسور ماهافی، که چه در همان هنگام و چه پس از آن در وایلد نفوذ داشت.

ماهافی استاد تاریخ باستان در کالج ترینیتی بود. کشیش لامذهبی بود که به جای خاج سرستون‌های یونان باستان را می‌پرستید، و بسیاری از صفاتی که در وایلد به صورت قوه و استعداد نهفته بود، در او به فعل درآمده بود؛ مانند دل‌باختگی شدید به هنر و ادبیات یونان، میل به خوش‌گذرانی و اشراف‌منشی، و تفنن و تصنع در گفت و گو. این‌ها باعث شد که وایلد با او بجوشد و از او تأثیر بپذیرد. این دو بعدها با هم سری به یونان زدند و آثار باستانی آن جا را تماشا کردند. اثر این سفر در آثار وایلد به خوبی پیداست. ماهافی عشق به ادبیات و هنر یونان را در وایلد برانگیخت. بعلاوه هر گاه وایلد تمایلی به دین و کلیسا از خود نشان می‌داد، ماهافی او را بر حذر می‌داشت. (ماهافی در نامه‌ای به وایلد نوشته است: «بیا نزد من تا تو را به صورت کافر صدیقی

در آورم.») این مقدمات وایلد را آماده ساخت تا چند سال بعد در دانشگاه اکسفرد تحت تأثیر افکار و عقاید والتر پیتز قرار بگیرد.

در ۱۸۷۴ وایلد وارد اکسفرد شد و چهار سال در آن جا ماند و سرانجام با درجه تخصص در ادبیات بیرون آمد و سفر کوتاهی به ایتالیا رفت و گویا به حضور پاپ نیز بار یافت.

در این مدت وایلد به سرودن شعر آغاز کرده بود. در همه آثار شعری وایلد، خاصه آثار این دوره اش، تأثیر شعرای پیش تر و بزرگ تر از خودش به خوبی دیده می شود. در حقیقت وایلد در زمینه شعر راه و رسمی از خود نیارود و از حدود گذشته گان پیش تر نرفت. چیزی که قابل توجه است در اشعار وایلد، حتی در آنهایی که تحت تأثیر عظمت و ابهت کلیسای کاتولیک رنگ دینی گرفته اند، زیبایی ها و لذات کاملاً جسمانی و خاکی است؛ یعنی وایلد از دریچه حواس بشری زیبایی ها را درک می کند؛ این است که مقیاس زیبایی در اشعارش مبهم و آسمانی و عرفانی نیست، بلکه عبارت است از رنگ و بو و صدا و خواهش- های تن. اما پیش از وایلد شعرای بزرگی مانند تنی سن و آرنولد و سوین برن این مقیاس ها را کشف کرده بودند، و وایلد در حقیقت آهنگ- های آن ها را روی ساز خود می نواخت، و به همین جهت بود که هنگامی که نخستین دفتر نازک اشعار وایلد منتشر شد، منتقدان درباره اش نوشتند: «سوین برن، به اضافه قدری آبا»

هر چند تا این هنگام هنوز اتاق وایلد را تصویرهای زنان برهنه می آراست، ولی محققان با موشکافی لابلای نوشته های او را گشته اند و چندبیتی دز وصف زیبایی پسران یافته اند. در آثار وایلد این نخستین نشانه است از «عشقی که جرأت اظهار نام خود را ندارد».

اما مهم تر از شعر، در دوره اکسفرد آشناسدن وایلد با والتر پیتز و جان راسکین است.

والتر پیترو و جان راسکین هر دو در دانشگاه اکسفورد استاد بودند، و با آن که شاید کمتر بتوان دو استاد يك فن را سراغ گرفت که در افکار شباهتشان به یکدیگر از این دو کمتر باشد، هر دو در وایلد تأثیر بسیار کردند.

راسکین منتقدی آتشین خو و نطّاقی گرم دهان بود که خود را مُصلح اجتماع نیز می‌دانست. خود را انگشت‌نمای نهر ساختن و بر سر زبان‌ها انداختن را وایلد از او آموخت. هم‌چنین سخنان راسکین باعث شد که وایلد در ارتباط هنر با زندگی دقیق شود و به فکر عنوان کردن نظریه‌ای بیفتد. امّا هرچند محرك و سرمشق سخنرانی‌های بعدی وایلد در امریکا و انگلستان شخصیت و فعالیت‌های راسکین بود، محتوی گفته‌ها و نوشته‌های وایلد، علمدار «نهضت استتیک» و پیامبر مذهب «هنر برای هنر»، از نظریات پیترو و ویسلر تشکیل می‌شد.

يك سال پیش از آمدن وایلد به اکسفورد والتر پیترو کتابی منتشر کرده بود به نام «تحقیقاتی در تاریخ رنسانس»^۱. در این کتاب تحلیل‌های دقیق و حساسی از آثار نقاشان و شاعران و برخی از فیلسوفان عصر رنسانس نوشته شده بود و پیترو بطور ضمنی نظریات خود را درباره «هنر و نقد هنری» و شیوة زندگی بیان کرده بود. ماحصل کلامش این بود که هنر مستقل از اخلاق و مذهب است و منتقد باید میزان توفیق هنرمند را در خلق زیباییِ مطلق ملاک نقد قرار دهد. بعلاوه انسان باید بکوشد در این چهار صباح زندگی مدام از هنر و زیبایی سرمست باشد و همه‌کاری بکند و همه‌فرقه‌ای بزند و همه‌لذتی بجوید.

بساری، تربیت «سالن ادبی» لیدی وایلد و تلقینات ماهافی و سخنرانی‌های راسکین و کتاب پیترو، و خاصه انحطاطِ رسوم و مبانی اخلاقی جامعه اشرافی انگلستان و بی‌شك استعداد خود اسکار وایلد، و

1. *Studies in the History of Renaissance.*

بسیاری عوامل دیگر، رویهمرفته باعث شدند که موجود غریبی در «سوسیته لندن» ظهور کند. این موجود که موهایش را تا روی شانه‌ها فرو می‌هشت و لباس رنگارنگ می‌پوشید و شلوار کوتاه به تن می‌کرد و گل آفتاب گردان به سینه می‌زد، شیفته و شیدای زیبایی و شارح و مبلغ نظریه «هنر برای هنر» بود. در این هنگام وایلد هنوز اثری که در صف نویسندگان و هنرمندان جایی برایش باز کند پدید نیاورده بود، ولی گویا در حرفی و نکته‌پردازی و حاضر جوابی معروف مجامع شده بود و همین جواز ورود او به «سوسیته لندن» بود. رفته رفته اسکار وایلد با آن سر و زبان و برو لباس نقطه توجه و شخص انگشت‌نمای شهر شد. در این هنگام بود که از او دعوت کردند برای سخنرانی به امریکا برود. وایلد پذیرفت. این دعوت را نباید با دعوت از نویسندگانی مانند چارلز دیکنز یا برنارد شاو قیاس کرد. چون گذشته از این که وایلد هرگز به پایه آن‌ها نرسید، در آن هنگام اصولاً هنوز به عنوان نویسنده شناخته نشده بود. حقیقت این بود که اپرایی در لندن نمایش می‌دادند و در آن اپرا وایلد را دست می‌انداختند. آنگاه می‌خواستند این اپرا را در امریکا نیز نمایش بدهند. پس لازم بود که تماشاگران امریکایی ابتدا خود وایلد را ببینند. خلاصه این که امریکاییان اسکار وایلد را به عنوان يك موجود دیدنی به کشور خود خواندند. در امریکا کمتر کسی به مفهوم و مضمون سخنرانی‌های وایلد توجه کرد. ولی همه‌جا صدای زنگ‌دار و کلمات پر زرق و برق و چهره و حرکات او شنندگان و تماشاگران را مجذوب ساخت. وایلد به دیدار والت ویتمن، شاعر بزرگ امریکا، نیز نایل شد. شاعر پیر هنگامی که سخنان وایلد را درباره «زیبایی مطلق» و «هنر محض» شنید، به او گفت: «اسکار، به نظر من همیشه این طور می‌آید که کسی که زیبایی را وسیله حمله به زیبایی قرار می‌دهد به راه خطا می‌رود. به نظر من زیبایی يك چیز مجرد نیست، بلکه يك نتیجه

است.»

در این هنگام وایلد نخستین نمایشنامه خود را به نام «ورا، یا نیهیلیست‌ها»^۱ نوشته بود. مکان و زمان این نمایشنامه روسیه در آغاز قرن نوزدهم است، و وقایع آن کارهای تروریستی نیهیلیست‌ها در دربار تزار. «ورا» نشان می‌دهد که در آن هنگام وایلد از استعداد حقیقی‌اش، که به همان چهار دیوار «سوسیته لندن» محدود بود، فرسنگ‌ها دور بوده است. خود وی درباره این نمایشنامه در نامه‌ای گویا به سارا برنار - بازیگر معروف آن روزگار - نوشته است: «من کوشیده‌ام در قالب هنر فریاد غول‌آسای مردم را برای آزادی بیان کنم...» هر چند این سخن از زبان مبلغ نظریه «هنر برای هنر» بسیار شنیدنی است، اما در واقع اثر چندانی از این کوشش در «ورا» به چشم نمی‌خورد.

«ورا» رویهم‌رفته نمایشنامه ضعیفی است که هرگز روی صحنه توفیقی نیافته است. اما يك چیز قابل توجه دارد، و آن شخصیت شاهزاده پل مارالوفسکی نخست‌وزیر روسیه است که شباهتی به خود وایلد دارد. در کمدی‌های وایلد، بدون استثنا، یکی از کاراکترها، و معمولاً قوی‌ترین آنها، بطور مشخص و متمایز نماینده خود وایلد است. شاهزاده مارالوفسکی نیز در حقیقت از خویشان دورافتاده همین نمایندگان است که به نام‌های «لرد دارلینگتن» و «لرد ابلینگ‌ورث» و «لرد گورینگ» و «الجرنون مونکریف» در کمدی‌های وایلد دیده می‌شوند.

پس از بازگشت از آمریکا، وایلد در سال ۱۸۸۳ نمایشنامه «دوشس پادوا»^۲ را نوشت. این نمایشنامه «بدل کلاسیک» نیز که به شعر سفید سروده شده و صحنه آن رم در قرون شانزدهم است، پیشرفتی را نشان نمی‌دهد، و در واقع بیش از تقلیدی بی‌اهمیت از آثار شکسپیر

1. *Vera, or the Nihilists.* 2. *Duchess of Padua.*

نیست.

در این هنگام وایلد زن گرفت و خانه و زندگی به هم زد. زنش دختری ثروتمند و زیبا و بی شخصیت بود که نقش مهمی در زندگی وایلد بازی نکرد. بی گمان یکی از علل آلودگی های بعدی وایلد همین ازدواج بود که هرچند با شور و حرارت فراوان آغاز شد، سردی شوم و اندوهباری به دنبال داشت.

در ۱۸۸۸ کتاب «شاهزاده خوشبخت و داستان های دیگر»^۱ از وایلد منتشر شد. این کتاب مجموعه ای است از قصه های خیال انگیز و لطیف و شیرین، که هرچند نفوذ هانس کریستیان آندرسن، نویسنده دانمارکی، در آن ها آشکار است، لیکن چابک خیالی و نازک اندیشی و ظرافت قلم خود وایلد نیز در آن ها خوب پیداست. وایلد در این قصه ها نسبت به مردم فقیر و رنجبر نوعی همدردی نشان می دهد، اما آن ها را گویی از فاصله ای بعید و از پس پرده خیال و رؤیا می نگرد. این قصه ها از آثار جاویدان اسکار وایلد است.

«تصویر دوریان گری»^۲ در ۱۸۹۰ منتشر شد. این یگانه رمان وایلد، نشان می دهد که او در این هنگام به راه اصلی خود نزدیک شده است. فضای کتاب همان فضای کمدی های اوست، آدم ها نیز همان ها هستند. مقداری از ترزبانی و نکته گویی شگفت انگیز وایلد در صفحات این کتاب راه یافته است. «تصویر دوریان گری» در حکم حلقه زنجیری است که آثار قبلی وایلد را به کمدی های او وصل می کند. اما گذشته از این ها وایلد در این رمان از علاقه شدید و عشق مانند دو مرد سخن می گوید و با لذت فراوان زیبایی های جسمانی جوانی به نام دوریان گری را وصف می کند. پیش از این نیز جسته گریخته در مقالات وایلد چیزهایی دیده شده بود که منتقدان را در استحکام «مبانی اخلاق» وایلد

1. *Happy Prince and Other Stories.* 2. *The Picture of Dorian Gory.*

دچار شك کلی ساخته بود. اکنون این کتاب بر آن‌ها مسلم ساخت که اسکار وایلد دردی دارد؛ خاصه آن که پس از انتشار این رمان میان وایلد و جوانکی به نام لرد آلفرد دو گلاس، از اصیل زادگان اسکاتلند، که به واسطهٔ معاشرت‌های نامناسب از دانشگاه اکسفرד بیرونش کرده بودند، روابط بسیار دوستانه‌ای برقرار شده بود و این دو تقریباً همه‌جا و همه وقت با هم دیده می‌شدند. کم‌کم دربارهٔ وایلد چیزهایی گفته می‌شد. در عین حال انتشار مقالات و رساله‌هایی مانند «منتقد به عنوان هنرمند» و «انحطاط دروغ» و «روح انسان در نظام سوسیالیستی» و هم‌چنین مجموعهٔ داستان «خانه انار» جای وایلد را در ادبیات انگلیس محکم می‌ساخت.

با روی صحنه آمدن «بادبزن خانم ویندرمیر»^۱ در ۱۸۹۲، مهم‌ترین و آخرین دورهٔ کار ادبی وایلد آغاز شد. در تاریخ درام انگلیسی دههٔ آخر قرن نوزدهم زمان تغییر و تحول است. آنچه امروز «درام جدید» انگلیسی نامیده می‌شود، تاریخش از این هنگام آغاز می‌گردد. در این سال‌ها هیجان و التهاب‌های بی‌پایهٔ نمایشنامه‌های رومانتيك، و سردی و نهجسبی بیگانه‌وار نمایشنامه‌های «بدل کلاسیك» جای خود را به آثاری دادند که می‌کوشیدند آدم‌های واقعی اجتماع و عواطف و احساسات و مسایل و مشکلات و حوادث و وقایع زندگی آن‌ها را زمینهٔ کار قرار بدهند. این حرکت به طرف واقعیت طبعاً از بالا به پایین صورت گرفت، بدین معنی که نویسندگان نخست به زندگی اشراف و بعد به طبقهٔ متوسط و سپس به مردم زحمتکش پرداختند. اسکار وایلد از پشاهنگان این نهضت نبود، ولی حرکت را زود دریافت و در پیشاپیش آن قرار گرفت. او بی‌شك از شایسته‌ترین نویسندگان بود که می‌توانستند زندگی اشراف را زمینهٔ کار خود قرار دهند.

1. *Lady Windermere's Fan.*

در واقع بهترین طرز برخورد با این زندگی مسخره کردن آن بود. در اجتماعی که آداب و اطوار بر اصل زندگی غالب و ریا از راستی پیش باشد، و حتی تظاهر به رذیلت خود نوعی فضیلت شناخته شود، اگر درام سنت استواری داشته باشد، میدان یافتن کمدی امری است که باید انتظارش را داشت.

اما پس از «بادبزن خانم ویندرمیر» وایلد يك تراژدی يك پرده-ای به نام «سالومه»^۱ به زبان فرانسه نوشت که در انگلستان، به عنوان این که آدم‌هایش از کتاب مقدس گرفته شده‌اند، به آن جواز نمایش ندادند. «سالومه» تراژدی کوتاهی است که فضای شوم و وحشتناکی دارد.

نویسندگان رومانتیک همیشه به سوی این قبیل صحنه‌های غریب و وحشتناک گرایش داشته‌اند. در آثار وایلد نیز این قبیل صحنه‌ها بی‌سابقه نیست. در اشعار او و در رمان «تصویر دوریان گری» صحنه-هایی از این قبیل دیده می‌شود. گویا خواندن آثار نویسندگانی مانند چارلز ماتورین و ادگار آلن پو از این لحاظ در وایلد بی‌اثر نبوده است. برخی نیز ردپای فلوبر و حتی مترلینک را در «سالومه» شناخته‌اند. بعدها در آلمان و فرانسه از این نمایشنامه استقبال شد و نام وایلد در اروپا به عنوان نویسنده «سالومه» معروف گشت. ولی در تاریخ درام انگلیسی این اثر كوچك مقام مهمی به دست نیاورد.

«يك زن بی‌اهمیت»^۲ در ۱۸۹۳ روی صحنه آمد. «شوهر دلخواه»^۳ نیز در آغاز سال ۱۸۹۵ موفقیت دو نمایشنامه پیشین را تکمیل کرد. در این آثار وایلد راه خود را پیدا کرده بود، ولی پیوندش را با عوالمی که آثار احساساتی پیش از آن را پدید می‌آورد کاملاً نبریده بود. در هر سه آن‌ها، اسکار وایلد با گفته‌های زیرکانه و طنز آمیز خود

در قالب لرد دارلینگتن و لرد ایلینگ ورت و لرد گورینگ شناخته می‌شود. جالب‌ترین سخنان از زبان این آدم‌ها شنیده می‌شود، اما چنین به نظر می‌رسد که به خاطر مصلحتی، که شاید خوشامد طرفداران اخلاق یا حسن شهرت مدیر تماشاخانه بود، وایلد از این نمایندگان خود سلب اعتماد و اعتقاد می‌کند و در برابر آن‌ها آدم‌های بسیار معصومی قرار می‌دهد و می‌کوشد که نظر لطف خواننده یا تماشاگر را متوجه آن‌ها سازد. در حقیقت عنصر احساساتی در این نمایشنامه‌ها بسیار قوی است و ضعف نمایشنامه‌ها نیز در همین است. آدم‌های این نمایشنامه‌ها، خانم ویندرمیر و خانم آربوثنات و استوروسلی و خانم چیلترن، که با ناز کدلی‌های خانمانه خود همدردی کامل خواننده را در حق خود انتظار دارند، با این که سرا پا عصمت و نیکی هستند در برابر آدم‌هایی مانند خانم چیولی و خانم آلنبی، که خباثت از سر و رویشان می‌بارد، امل و بی‌مزه و حتی ابله به نظر می‌رسند. مع‌هذا مثل این که وایلد توانسته است میان این دو جنبه يك نوع سازش و هماهنگی ایجاد کند، زیرا این نمایشنامه‌ها، با آن که دچار تضاد و دوگانگی عمیقی هستند، به نظر يك دست و متعادل می‌نمایند - هر چند این يك دستی ظاهری و سطحی است و با نخستین ضربه تجزیه و تحلیل در هم می‌شکند.

بلافاصله پس از «شوهر دلخواه» نمایشنامه «اهمیت ارنست بودن»^۱ در لندن به روی صحنه آمد. در این اثر سبك وایلد کاملاً شکل گرفته است. علاقه او از جنبه‌های احساساتی بکلی بریده شده، و عنصر ناجور در نمایشنامه دیده نمی‌شود. سراپای تار و پود آن از شوخی و شادی بافته شده است. در نمایشنامه‌های قبلی حوادث و موقعیت‌ها کاملاً جدی است و حتی گاهی جنبه فاجعی به خود می‌گیرد. تنها در گفت و گوها و طرز نگاه نویسنده به حرکات و آداب و اطوار آدم‌هاست که جنبه

1. *The Importance of Being Earnest.*

کمدی آن‌ها به چشم می‌خورد. در واقع کمدی رنگ‌ناز کی است که روی زمینه تراژدی زده شده است. اما در «اهمیت ارنست بودن» شوخی و مسخره به اعماق اثر سرایت کرده است. حوادث و موقعیت‌ها واقعاً مضحک است. بافت داستان کاملاً تازه و بسیار ظریف است. برخلاف نمایشنامه‌های قبلی از بهانه‌های کهنه‌ای مانند بادبزن جا مانده، یا نامه رسواکننده، کمک گرفته نشده است. این اثر حتی به مضمون خود نیز احتیاج چندانی ندارد. به عبارت دیگر وایلد توانسته است يك نوع کمدی محض و مجرد پدید آورد که به اعتبار خود آن مضحک است، نه به اعتبار فکر یا محیطی که در آن نمایش داده می‌شود. صرف نظر از يك صحنه از این نمایشنامه، یعنی صحنه برخورد خشن دو تن از آدم‌ها، گوندولن و سیسیلی، که برنارد شاو آن را ناجور و خارج از روال کلی نمایشنامه یافته است، وایلد توانسته است خود را از لغزش حفظ کند و در آهنگی که می‌نوازد از دستگاه خارج نشود. این اثر در ادبیات انگلستان در نوع خود یگانه است و اکنون نام اسکار وایلد را بیشتر همین نمایشنامه در عالم تئاتر نگاه می‌دارد.

در مقدمه کوتاهی که وایلد به «تصویر دوریان گری» نوشته است می‌گوید: «هنر در عین حال هم صورت است و هم رمز. کسانی که به ماورای صورت نظر کنند، به زیان خود چنین می‌کنند. کسانی که رمز را بخوانند، به زیان خود می‌خوانند.» اما اگر کسی وصیت وایلد را نشنیده بگیرد و در کمدی‌های او به ماورای صورت نظر کند، یا رمز را بخواند، حقایق جالبی بر او آشکار خواهد شد. در آن سوی زبان بازی‌ها و نکته‌گویی‌ها، و مسخرگی‌ها، جامعه اشرافی انگلستان در آخر عصر ملکه ویکتوریا در حال زوال و انحطاط دیده می‌شود. از رمزهایی چون دوشس پرافاده نمایشنامه «بادبزن خانم ویندرمیر» که می‌خواهد دختر بی‌نمک خود را به ریش تاجرزاده تازه به دوران رسیده‌ای

ببندد، و سیاستمدار آبرومند «شوهر دلخواه» که ناگهان دزد بی آبرویی از آب در می آید، یا شوهر دلخواهی که در واقع وایلد جرأت نمی کند او را نزد زنش کاملاً رسوا سازد، و سفیر کبیر نمایشنامه «زن بی اهمیت» که می خواهد پسر حرامزاده خود را در سفارتخانه خود استخدام کند، و سایر «لیدی»ها و «لرد»هایی که در تالارهای پرشکوه لندن و خانه های زیبای ییلاق های انگلستان زندگی بیهوده خود را می گذرانند، از همه این ها طبقه ای در حال از دست دادن قدرت و انحطاط اخلاقی شناخته می شود. این يك امر تاریخی است که خواه ناخواه در آثار پیامبر مذهب «هنر برای هنر» که می گوید «هنر بکلی بی فایده است» انعکاس یافته است.

اما باید اعتراف کرد که کم دی های وایلد عمیق و تفکر انگیز نیستند. خواننده را می گیرند، اما تکان نمی دهند؛ می خندانند، ولی متأثر نمی کنند. خواننده کم دی های وایلد باید لب مطلب را به فراست دریابد.

در نخستین شب نمایش «اهمیت ارنست بودن» که تالار تماشا خانه از برگزیدگان لندن پر بود، شخصی با يك بغل هویج و سبزی می خواست خود را به درون سالن برساند، اما پلیس جلوش را گرفت. این شخص لرد کوینزبری، پدر لرد آلفرد دوگلاس بود، و می گفت که اسکار وایلد با پسرش رابطه بد دارد، و تا آن هنگام چند بار به وایلد اخطار کرده بود که رابطه خود را با آلفرد قطع کند ولی نتیجه نگرفته بود، و اکنون می خواست وقتی که اسکار وایلد جلو پرده ظاهر شد، هویج ها و سبزی ها را به سر و روی او پرتاب کند و آبرویش را بریزد! در واقع مدتی بود که کار بگومگو درباره وایلد در لندن بالا گرفته بود. چند روز بعد، لرد کوینزبری که نقشه اش نگرفت به مهمانخانه ای

که پاتوق وایلد بود رفت و روی کارت خود نوشت: «به اسکار وایلد که تظاهر به لواط می‌کند.» و برای وایلد فرستاد. وایلد این را اهانت سختی تلقی کرد و از طرفی لرد آلفرد که با پدر خود دشمن خونی بود وایلد را تشویق کرد که به دادگاه شکایت برد و ادعای شرف کند. وایلد چنین کرد. اما در دادگاه شواهد و قرائنی برضد وایلد نشان داده شد که محکومیت او را مسلم می‌ساخت. وایلد ناچار به توصیه وکیلش شکایت خود را پس گرفت و از دادگاه بیرون رفت. ولی دعوا پایان نگرفت. این بار لرد کوینز بری از وایلد شکایت کرد و بعد از ظهر همان روز دادستان حکم بازداشت وایلد را صادر کرد ...

محاكمة وایلد از ماجراهای رسوایی آمیز بزرگ است که به سر کمتر کسی در تاریخ آمده است. نویسنده‌ای که آثارش دست به دست می‌گشت و نمایشنامه‌هایش در چند تماشاخانه لندن هر شب روی صحنه می‌آمد، نطق و زبان‌بازی که جهانی را مسحور بیان خود ساخته بود، به عنوان فساد اخلاق و ارتکاب «عمل شنیع» به محکمه کشیده شد. تفصیل این محاکمه از ماجراهای بسیار خواندنی است.

باری، در دادگاه شواهد و قرائن فراوانی برضد وایلد روی میز ریختند. حتی کسانی را آوردند که روابط خود را با وایلد اعتراف کردند. بدین ترتیب در بیست و هفتم ماه مه ۱۸۹۵ اسکار وایلد را به دو سال حبس با اعمال شاقه محکوم کردند. فاجعه عظیمی رخ داد. دولت خانه و زندگی وایلد را حراج کرد. کتابخانه‌ها آثار او را از پشت شیشه‌های خود برچیدند. تماشاخانه‌ها اجرای نمایشنامه‌هایش را موقوف کردند. حق چاپ آثارش توقیف شد. روزنامه‌ها با جنجال و لذت وحشتناکی نام او را به سیاه‌ترین لجن‌ها کشیدند. آوردن نام وایلد در «سوسیته» لندن، به عنوان يك كلمه مستهجن، ممنوع شد.

چیز مهمی که از دوره زندان وایلد باقی مانده نامه بسیار مفصلی

است که وایلد به لرد آلفرد دو گلاس نوشته است. در این نامه وایلد دو گلاس را مسبب فاجعه زندگانی خود معرفی کرده است و با کینه و حوصله شگفت‌انگیزی کارهای او را زیر ذره‌بین گذاشته و به چشم او کشیده است. در لابلای این سخنان نیز فرصتی به دست آورده است که روحیات خود را تحلیل کند، یا درباره دین مسیح و هنر نظریاتی بدهد، یا برنامه لجن‌مال شده خود درینا دریغ بگوید... از این نامه قسمت‌هایی که جنبه کلی داشت و به کسی بر نمی‌خورد، چند سال پس از مرگ وایلد به توسط دوست صمیمی‌اش، رابرت راس، تحت عنوان *De Profundis* (که «از اعماق» ترجمه شده است) منتشر شد. اما حذف شدن قسمت‌های حساس نامه چنان مطلب را تغییر داده بود که این نامه تند عتاب‌آمیز و متهم‌کننده، به صورت توبه‌نامه‌ای پر از آه و ناله و عرفان‌بافی درآمده بود.

در سال ۱۹۵۰، یعنی چندی پس از مرگ لرد آلفرد دو گلاس، چون دیگر مانعی برای انتشار متن کامل نامه وجود نداشت، نامه وایلد منتشر شد و خوانندگان با کمال تعجب دیدند که میان آنچه به نام «از اعماق» خوانده بودند با آنچه وایلد در زندان نوشته است تفاوت از زمین تا آسمان است.

پس از کشیدن دوره محکومیت، وایلد دیگر نتوانست در لندن و انگستان بماند و ناچار با نام مستعار به فرانسه رفت، و شگفت این که از فرانسه نیز به ایتالیا رفت و به لرد آلفرد دو گلاس پیوست. تنها اثری که وایلد پس از زندان به وجود آورد شعر نسبتاً درازی است به نام «چکامه زندان ردینگ» که در زمینه شعر از آثار مهم او به شمار می‌رود. این اثر در حقیقت اعتراض صریح و تندی است به مجازات اعدام و اصولاً رفتاری که با «مجرم» می‌شود. به نظر می‌رسد که وایلد سرانجام معتقد شده است که هنر می‌تواند «بکلی بی‌فایده» هم نباشد.

پس از مدتی زندگی سرگشته و بی حاصل در فرانسه و کشورهای دیگر اروپا، سرانجام اسکار فینگال اوفلاهرتی ویلز وایلد، که بی چیز و بیمار نیز شده بود، در روز سی ام نوامبر ۱۹۰۰، در آستانه قرن بیستم، بر اثر بیماری گوش که منجر به ورم مغز شده بود، در هتل دالزاس پاریس در گذشت ...

از خواندن مجموع آثار وایلد و نگاهی به جریان زندگی او، شخصیت واحد و مشخصی در ذهن نقش نمی بندد؛ بلکه به عکس در زندگی و آثار او تضادها و دوگانگی های آشکاری به چشم می خورد. مشکل این جاست که تظاهرات مختلف شخصیت او را به سختی می توان روی یک مدار تکامل به دنبال یکدیگر قرار داد و ارتباط منطقی میان آنها برقرار کرد. بلکه چنین به نظر می رسد که وایلد جنبه های مختلف و متضاد را بطور مادرزاد در خود داشته و در سراسر زندگیش آنها را با هم پرورش داده است. در زندگی و آثار او کفر و دین، رنج و لذت، زیبایی و زشتی، دلقکی و معلمی، هزالی و فیلسوفی، در کنار هم دیده می شوند. در عین حالی که با لحنی آتشین به جد سخن می گوید، باز به قول برنارد شاو در آثارش «جدی بودن علناً مسخره می شود».

این حقیقت را نویسندگان شرح حال اسکار وایلد و کسانی که درباره آثار او بحث کرده اند، به دو طریق توجه کرده اند. عده ای او را مردی مقلد و متظاهر و سطحی شناخته اند و این طور نتیجه گرفته اند که برای چنین آدمی آسان بوده است که جامع اضداد و محل تظاهر غرایب و عجایب باشد. عده دیگر بر آنند که وسعت ظرفیت و عظمت شخصیت، وجود جنبه های متضاد را در شخص واحد ممکن می سازد. عده ای وایلد را عنصری فاسد و درخور پرهیز تشخیص داده اند، عده دیگر او را یاغی شجاع و شکننده قید و بندهای پوسیده اجتماع و

مظلوم قوانین بی رحمانه دانسته‌اند.

اما باید گفت که در این قضاوت‌ها سبق ذهن و تمایل بی اثر نبوده است. در گرما گرم محاکمه و ایلد و مدتی پس از آن، که بد گویی از او در حکم نوعی جانماز آب کشیدن بود، دسته اول تاخت آوردند. چندین سال بعد، که وایلد مرده و خشم‌ها فرونشسته بود و آثار وایلد در کشورهای اروپا خواننده پیدا کرده بود، دلسوزی و همدردی نسبت به این نویسنده بدعاقبت متضمن نوعی تظاهر به عدالت‌پرستی و دوری از تعصب خشک بود؛ و بودند کسانی که در این راه نیز از گزافه گویی دریغ نکردند.

چیزی که مسلم است وایلد در محیط خود تنها کسی نبود که چنان ابتلائی پیدا کرده بود، اما تنها کسی بود که راز پنهانیش را هر زمان بر سر بازاری گفتند و یکی از سهمناک‌ترین مجازات‌ها را، که همان بریدن رشته کار و استعدادش باشد، در حقش اجرا کردند. در حقیقت وایلد به خاطر نفس عملی که مرتکب شده بود، یا نشده بود، مجازات نشد؛ بلکه داد گستری انگلستان برای دفع مضرت از اشرافیت انگلستان این مرد را، که سبب آبرو ریزی شده بود، با مراسم و تشریفات سنگدلانه‌ای قربانی کرد ...

و اما آثار وایلد. راست است که مقام آن‌ها در ادبیات وسیع و غنی انگلیس چندان والا نیست، و در بیشتر آن‌ها تقلید بر اصالت و تصنع بر صداقت و لفظ بر معنی غلبه دارد، لیکن در میان آن‌ها گوهرهایی نیز همچون «شاهزاده خوشبخت» و «پادشاه جوان» و «دیو-خودخواه» و «چکامه زندان ردینگ» و چهار کمدی معروف او پیدا می‌شوند که بی شک از آثار خواندنی و ماندنی تاریخ ادبیات انگلیس‌اند. از طرفی نباید فراموش کرد که وایلد هرگز نخواسته است در آثارش فکر یا نظریه خاصی را بیان کند. هدف او فقط تا این حد بوده

است که با افکار و نظریات و الفاظ و معانی نمایش و شعبده بازی شگفت انگیزی راه بیندازد، و باید اعتراف کرد که کمتر کسی مانند او از عهدۀ این کار برآمده است. به قول برنارد شاو: «به نظر من آقای وایلد به يك معنى يگانه بازی [نمایشنامه] نویس واقعی ماست. او با همه چیز بازی می کند: با شوخی، با فلسفه، با نمایشنامه، با بازیگران، با تماشاگران، با تئاتر بطور کلی.»

احمدآباد، آبادان، زمستان ۱۳۳۳

ملاحظاتى درباره ترجمه داستان

از همان هنگامى كه ما مردم مشرق زمين اخذ جنبه‌هاى مادى تمدن غربى را آغاز كرديم، ضرورت ترجمه ادبيات غربى نيز احساس شد. زيرا كه ادبيات به معنى وسيع كلمه در حقيقت تفسير و توضيح تمدن است؛ و ما اگر به هنگام اقتباس مظاهر مادى تمدن غربى از ادبيات غربى غافل مى‌مانديم ناچار از شناختن آن مظاهر مادى عاجز مى‌بوديم. بنا برين امر ترجمه، كه در همه اعصار به عنوان وسيله اختلاط و امتزاج فرهنگ‌هاى گوناگون اهميت داشته است، در عصر حاضر براى ما اهميت خاص دارد. در مورد كتاب‌هاى علمى و فنى صدق اين نكته آشكار است: ما كه تراكتور به كشور خود وارد مى‌كنيم، لابد بايد كتاب‌هاى مربوط به تراكتور را هم به زبان خود ترجمه كنيم. نكته‌اى كه ممكن است اهميت آن، لااقل برپاره‌اى از مردم، پوشيده بماند امر ترجمه آثار ادبى به معنى آخص است.

در اين نيم قرن كه ما به ترجمه آثار غربى به زبان فارسى سرگرم بوده‌ايم همواره عده‌اى وجود داشته‌اند كه گاهى از گوشه و كنار، و گاهى از ميان گود، اين نكته را عنوان کرده‌اند كه ما در اين لحظه تاريخ

باید کوشش خود را به ترجمه آثار علمى و فنى، و شاید فلسفى، منحصر سازیم و فقط روزى به ادبیات پردازیم که فاصله خود را با ملت‌هاى پیشرفته از میان برده و فرصت پرداختن به تفنن‌هاى چون ادبیات را به دست آورده باشیم. به گمان من این نظر پدایه و اساس محکمی ندارد. حقیقت این است که ادبیات، خصوصاً به معنی غربى کلامه، همیشه فرع مهم تمدن عصر بوده و به نوبت خود در آن تأثیر داشته است. در آثار ادبى مغرب‌زمین ما انسان غربى را در حال زیستن، در حال تأثیرپذیرفتن از محیط و تأثیر کردن بر آن، مشاهده می‌کنیم. ما از این دریچه می‌بینیم آن دستگامى که به جامعه غربى موسوم است و آن همه آثارشگفت، از خوب و بد، از آن صادر می‌شود در داخل خود چگونه عمل می‌کند. و ما اگر بخواهیم مظاهر مادی این تمدن را اخذ کنیم از مشاهده دقیق نحوه عمل داخل این دستگاه ناگزیریم.

به هر حال، خوشبختانه می‌توان گفت که در کشور ما مترجمان آثار ادبى منتظر نشستند و از همان ابتدای تماس پیدا کردن با زبان‌هاى غربى به ترجمه آثار ادبى هم پرداختند. نخستین ترجمه شکسپیر به زبان فارسى بیش از پنجاه سال پیش صورت گرفت. پیش از آن هم بسىارى کسان به ترجمه ادبیات پرداخته بودند و پس از آن هم دیگران این کار را ادامه دادند: و امروز می‌توان گفت که مقدار زیادى از ادبیات مغرب-زمین به فارسى ترجمه شده و در ایران انتشار یافته است.

این نهضت ترجمه دو تأثیر مطلوب و نامطلوب در زبان فارسى داشته است. از يك جهت ترجمه ادبیات غربى دخالت بسیار داشته است در پایان‌دادن به دوره انحطاط نثر فارسى، که در ایام پیش از انقلاب مشروطه ایران از وظیفه طبیعى خویش - یعنى دلالت معنی و ایجاد تأثیر - سخت پرت افتاده بود. این دوره که از قضا مقارن یکى از دوره‌هاى پرثمر ادبیات مغرب‌زمین است به حکم موجباتى که در عرصه اجتماع

و سیاست نیز منجر به انقلاب شد، می‌بایست به پایان برسد. در همین ایام بود که نویسندگان ایرانی رفته رفته با زبان‌های غربی آشنایی یافتند و به ترجمه ادبیات غربی پرداختند. دقت و روشنی معانی کلمات در آن آثار، و اهمیت مضمون و معانی نوشته که به هر حال در ترجمه بیش از هر چیز دیگر منظور است، مترجم را تشویق می‌کرد که زبان متکلف نویسندگان منحط را کنار بگذارد و برای بیان مقصود خود از زبان ساده و طبیعی - که همیشه در دهان توده مردم جاری بوده است - کمک بگیرد. در نتیجه زبان رفته رفته به راه طبیعی خود بازگشت و کلمات که باید گفت از معنی خالی شده بودند بار دیگر سرشار شدند و از آن حال‌کندی و پژمردگی که داشتند بیرون آمدند. نهضت ترجمه از این حیث در نثر جدید فارسی تأثیر مفید و مطلوب داشته است، و به یمن این تأثیر است که اکنون می‌توانیم آثار نویسندگان گوناگون از سروانتس و تولستوی و همینگوی گرفته تا فروید و اینشتین و راسل را به زبان فارسی بخوانیم و احساس کنیم که نه تنها مضامین و معانی آثار آنها در حین ترجمه صدمه فزاینده ندیده، بلکه مشخصات سبک و لحن این نویسندگان نیز کمابیش در زبان فارسی انعکاس یافته است. در پیشرفتی که از این حیث در نیم قرن اخیر در زبان فارسی حاصل شده مترجمان بی‌شک دخالت داشته‌اند.

ولی متأسفانه باید افزود که تأثیر ترجمه به همین جنبه مفید و مطلوب ختم نمی‌شود. وقتی که چرخ ترجمه به کار افتاد دیگر جلوش را نمی‌توان گرفت. امروز در ایران سالی هفتصد، هشتصد عنوان کتاب منتشر می‌شود و از این میان در حدود هشتاد، نود درصد ترجمه است. سابق بر این هر کسی جرأت این را نداشت که به کار ترجمه پردازد؛ یا اگر هم می‌پرداخت وسیله انتشار اثر خود را نمی‌توانست به آسانی فراهم آورد. شخص بایستی حتماً فضل و کمال یافته و سری توی سرها درآورده باشد

تا بتواند به امر خطير نشر بپردازد. امروز چنين نيست. امروز هر كسى كه مختصر اطلاعى از يك زبان خارجى داشته باشد به خود حق مى دهد كه به ترجمه و انتشار كتاب بپردازد. حتى اخيراً مترجمانى در ايران ظهور کرده اند كه زبان خارجى مطلقاً نمى دانند. كارى كه اين مترجمان نوظهور مى كنند اين است كه ترجمه هاى قديم را پيش روى خود مى گذارند و با تغيير دادن جملات و عبارات آن، و وارد كردن شرح و بسط بى جا و اطناب كسالت آور، روايت جديدي از كتاب تهيه مى كنند و به نام ترجمه جديد به چاپ مى رسانند.

بعلاوه، در گذشته مترجمان غالباً مردمان متفنن بودند. و محتاج به گفتن نيست كه مرد متفنن در كار خود حوصله و وقت بيشتر به كار مى برد؛ زيرا كه اگر حوصله و وقتش را نمى داشت اصولاً به صرافت تفنن نمى افتاد. امروز كه ترجمه كمابيش به صورت حرفه در آمده است، ناچار مانند ساير حرفه ها گروهى مردم كم استعداد غير ماهر نيز به اين حرفه جديد روى آور شده اند. در نتيجه كار اين گونه مترجمان، كه در سال هاى اخير عده آنها رو به افزايش بوده است، سيل تركيبات بيگانه و عبارات غلط و ناهنجار، و حتى نامفهوم، به زبان فارسى جارى شده است. حاصل اين كه نوعى «زبان ترجمه اى» پديد آمده است، كه نه تنها قوانين دستور زبان و روال كلام فارسى در آن جارى نيست بلكه بسيار اتفاق مى افتد كه اصولاً عقل و منطق بشرى بدان راه نمى يابد.

اين نوع ترجمه در كتاب و مجله و روزنامه فراوان است و مقدار زيادى از خوانندگى هاى مردم فارسى زبان، خصوصاً نسل جوان، از اين گونه است. در نتيجه امروز نه تنها مترجمان بلكه بسيارى از نويسندگان هم از اين «زبان ترجمه اى» متاثر شده اند و ديگر كمتر كسى را مى توان يافت كه وقتى قلم به دست مى گيرد بتواند خود را از نحوه بيان، و حتى از عبارات و تركيبات بيگانه، فارغ نگاه دارد. از اين جهت البته

تأثیر نهضت ترجمه در زبان فارسی نامطلوب بوده است. نتیجه ساده‌ای که از این مقدمه به دست می‌آید این است که نفسِ عملِ ترجمه، که به هر حال از آن ناگزیر هستیم، تقصیری ندارد. ترجمه هم مثل سایر شئون زندگی تابع قانون خوب و بد است. ترجمه خوب تأثیر مطلوب و ترجمه بد تأثیر نامطلوب دارد. پس باید در این موضوع مطالعه کنیم که ترجمه خوب چگونه ترجمه‌ای است و چه مشخصاتی باید داشته باشد.

راه مترجم راهی است باریک و دشوار، و من اکنون می‌خواهم کوشش کنم که این راه را تا آنجا که می‌توانم روشن سازم. مطلبی که من مترجم در پیش روی خود می‌گذارم ترکیبی است از معنی و صورت - که در «زبان ترجمه‌ای» جدید به «محتوی» و «شکل» تعبیر شده است. من برای این که مطلب را از زبانی به زبان دیگر ترجمه کنم در ذهن خود به تجزیه این ترکیب می‌پردازم و معنی را از صورت منتزع می‌کنم، تا آن را با صورت دیگری تطبیق دهم. اما برای انتخاب صورت جدید چه ملاکی در دست دارم؟ من می‌دانم که يك معنی را، اگر نه همیشه، لامحاله در غالب موارد می‌توان به بیش از يك صورت بیان کرد. پس اگر معنای مورد بحث را به هر صورت که شد به فارسی در آوردم، هر چند که عبارت فارسی‌ام هیچ عیب و نقصی هم نداشته باشد، وظیفه واقعی خود را انجام نداده‌ام، من باید مطلب را به نحوی به فارسی در آورم که نه تنها از حیث معنی بلکه از حیث صورت نیز با اصل منطبق باشد. اما این جا کار من دشوار می‌شود. اگر پس از وارد کردن مطلب به ذهن عمل انتزاع معنی را از صورت بیش از اندازه پیش ببرم، ناچار پی صورت را گم خواهم کرد و به هنگام ریختن صورت جدید قالبی در دست نخواهم داشت. از طرف دیگر، اگر این عمل انتزاع را به حد کافی پیش نبرم صورت زبان بیگانه از فضای

ذهن من بیرون نمى رود تا بتوانم صورت زبان مادریم را جانشین آن کنم. به عبارت دیگر قالبى که در دست من مى ماند بسا که با طبیعت زبان مادریم سازگار نباشد. پس چه باید کرد؟

به نظر من آنچه در این جا از آن به «صورت» تعبیر کردیم يك كل واحد نیست بلکه از دو عنصر متفاوت تشکیل شده است. یکى ساختمان زبان مورد بحث است که محکوم قواعد دستور آن زبان و تابع استعمالات اهل آن زبان است، دیگرى تمایلى است که در اصل معنى به جهت پذیرفتن يك صورت خاص وجود داشته و ملاك انتخاب نویسنده در ترجیح يك صورت ممکن بر صورت ممکن دیگر قرار گرفته است. این عنصر بیش از ساختمان زبان با جنبه عاطفى مطلب، و در نتیجه با عواطف نویسنده، مربوط است و همان چیزى است که در اصطلاح ادبى سبك نویسنده نامیده مى شود. همه نویسندگان انگلیسى به زبان انگلیسى سخن مى گویند، ولى هر يك سبكى خاص خود دارند. تفاوت این سبك ها بیش از آن که موضوع بحث زبان شناسى باشد موضوع بحث روان شناسى است.

زبان های مردمان مختلف است، ولى روان های ابنای بشر از هم دور نیست. به قول مولوى:

جان گرگان و سگان از هم جداست

متحد جان های شیران خداست.

پس علاوه بر معنى، در صورت مطلب نیز عنصرى وجود دارد که میان من فارسى زبان و چخوف روسى زبان و همینگوى انگلیسى- زبان مشترك است. کارى که من باید بکنم این است که پس از وارد کردن مطلب به ذهن خود امر انتزاع معنى را از صورت تا آن جا پیش ببرم که عنصر لفظى و دستورى صورت از میانه برخیزد و عنصر عاطفى آن

بر جای بماند. در این لحظه معنایی که من در ذهن خواهم داشت منتزع محض نیست بلکه فی المثل ماده سیالی است که در ظرف عاطفی لطیفی قرار دارد. پس من می‌توانم با توجه به این ظرف عاطفی قالب تازه‌ای از لفظ برای آن بسازم و معنی را بدان منتقل کنم. بدین ترتیب من بی آن که لفظ خارجی را در ساختمان قالب لفظی جدید دخالت داده باشم برای معنای مورد بحث خود صورتی در زبان جدید ساختم که آن معنی ذاتاً بدان تمایل داشته است. من گمان می‌کنم که در هر ترجمه واقعی، هر چند که مطلب ساده و غیرهنگری باشد، همین جریان کمابیش طی می‌شود. به عبارت ساده بدین ترتیب مترجم موفق می‌شود که در نقل مطلب از یک زبان به زبان دیگر بی آن که عین کلام نویسنده را به کار برد لحن کلام او را نگاه دارد.

یکی از نتایجی که از این بحث می‌توان گرفت این است که در ترجمه تطابق لفظ با لفظ ضرورت ندارد. و این نکته وقتی بیشتر مصداق پیدا می‌کند که دو زبان مورد بحث متعلق به دو فرهنگ متفاوت و دارای سیر تاریخی دور از هم باشند. در ترجمه از انگلیسی به فرانسه یا برعکس مترجم کمابیش می‌تواند امیدوار باشد که در برابر هر کلمه ای از زبان متن کلمه‌ای در زبان ترجمه وجود دارد. ولی در ترجمه از انگلیسی به فارسی یا برعکس چنین امیدی نمی‌توان داشت. فرهنگ فارسی و فرهنگ انگلیسی لااقل تا امروز از یکدیگر دور بوده‌اند و هر يك سیر تاریخی جداگانه‌ای را طی کرده‌اند. بنابراین به نظر من کوشش برای این که مسا در برابر هر کلمه انگلیسی فی المثل نظیری در فارسی پیدا کنیم که عین همان وظایف کلمه انگلیسی را تعهد کند کوشش بیهوده‌ای است و به جایی نخواهد رسید. به نظر من کاری که ما می‌توانیم بکنیم این است که اکنون که با مسأله اخذ تمدن و معارف مغرب‌زمین رو به رو شده‌ایم مفاهیم این تمدن و معارف را درست بشناسیم و آنگاه

در زبان خود با آزادی کامل برای تبیین آن مفاهیم به کاوش و جست و جو پردازیم. بدین ترتیب مانعی نخواهد داشت که در برابر يك لغت فرنگی در دو مقام مختلف دولغت فارسی به کار ببریم، و برعکس در برابر دو لغت فرنگی به ضرورت از يك لغت فارسی استفاده کنیم.

این امر به همان اندازه که به مترجم آزادی می دهد وظیفه او را سنگین تر می سازد. کار او دیگر گزارش ساده نخواهد بود، بلکه این جا مترجم باید به آفرینش پردازد. باید دستگاه ظریف و بغرنج اثر هنری را از اقلیم خود پیاده کند و آن را در اقلیم دیگری کار بگذارد.

از این جا لازم می آید که مترجم اثر هنری خود تا حدی هنرمند باشد. هنرمند هم برای آن که بتواند عمل کند احتیاج به آزادی دارد. منتها باید دانست که این آزادی کار مترجم را نه تنها آسان تر نمی کند بلکه آن را دشوارتر می سازد. زیرا که معنی آزادی در این جا این نیست که مترجم هر جا که به مشکلی برخورد آن را حذف کند و بار را از دوش خود بردارد. در کار ترجمه هم مانند عرصه اجتماع آزادی وقتی معنی پیدا می کند که رشد و مسؤولیت وجود داشته باشد. مترجمی که رشد کافی یافته باشد و مسؤولیت بشناسد می تواند بار آزادی را بردوش بگیرد. ترجمه های با ارزش زبان فارسی از «حاجی بابای اصفهانی» گرفته تا «دن کیشوت»^۲ همه با چنین شرایطی به وجود آمده است.

با يك مثال می توانیم مسأله را به ساده ترین شکل خود مطرح کنیم. فرض کنیم که در يك رمان انگلیسی یکی از آدم ها می گوید:

"Shall we go to the movies?"

و دیگری جواب می دهد:

"Yes, why not?"

امروز بسیاری از مترجمان این گفت و گوی ساده را به این صورت ترجمه می کنند:

اولی: «آیا به سینما برویم؟»

دومی: «بله، چرا نه؟»

یا اگر مترجم خیلی پختگی نشان بدهد، ممکن است اندك تغییر را در سطر دوم مجاز بداند و آن را بدین صورت درآورد:

«بله، چرا نرویم؟»

مطلب در نهایت سادگی است و طبیعتاً جای آن نیست که مترجم از درك آن عاجز باشد. مترجم غلطی نکرده است. عیب ترجمه در این است که مترجم در اسارت کلمات و ساختمان لفظی متن اصلی باقی مانده و آن اندازه رشد نداشته است که مسؤولیت آزادی را برعهده بگیرد و قدم را از حدود الفاظ متن بیرون بگذارد. و حال آن که اگر يك بار دیگر به این گفت و گوی دو سطری گوش دهیم خواهیم دید که مردم فارسی زبان، یا لاقلاً فارسی زبانان ایرانی، بدین صورت گفت و گو نمی کنند. اکنون فرض کنیم که این گفت و گو را بدین صورت درآوریم:

اولی: «می آیی برویم سینما؟»

دومی: «بسیار خوب، برویم.»

در این جا به نظر می رسد که ترجمه از متن دور شده است، زیرا که در سطر اول متن کلمه «می آیی» وجود ندارد و در سطر دوم هیچ کدام از کلمات ترجمه با متن مطابقت نمی کنند. اما حقیقت این است که اگر آن دو نفر انگلیسی زبان فارسی زبان می بودند گفت و گوی آنها درباره رفتن به سینما صورتی در حدود همین ترجمه اخیر به خود می گرفت. حال اگر نتیجه ای را که از این مثال ساده به دست می آید به اشکال مختلف و بغرنج گفت و گو و توصیف و تحلیل و غیره تعمیم

دهیم می‌توانیم حدود آزادی و در عین حال دشواری کار مترجم را تصور کنیم.

و اما در ترجمه مکالمهٔ رمان نکتهٔ دیگری هم هست که من کوشش خواهم کرد نظر خود را دربارهٔ آن توضیح دهم. می‌دانیم که در رمان، خصوصاً رمان‌های نویسندگان جدید امریکا، نویسنده کار پرورش آدم‌ها را به کمک هنر مکالمه‌نویسی انجام می‌دهد. و اهمیت این امر گاه به حدی است که اگر در ترجمه مکالمات دقت و هنر کافی به کار نرود اصل رمان صدمه می‌بیند و مقصود نویسنده حاصل نمی‌شود. بدبختانه در این کار، به علت ظرافتی که دارد، اغلب مترجمان درمی‌مانند و نتیجه این است که خواندن ترجمهٔ رمان‌هایی که مکالمهٔ فراوان دارد غالباً دشوار و ملال‌آور است.

در هر مکالمه‌ای که میان دو یا چند نفر جریان می‌یابد علاوه بر رابطهٔ معنوی، یعنی وحدت موضوع که اجزای مکالمه را به یکدیگر مربوط می‌کند، همواره يك نوع رابطهٔ دیگر نیز طبیعتاً بین آن اجزا وجود دارد که بر شباهت یا همانندی الفاظ یا ترتیب قرار گرفتن آن الفاظ در اجزای مکالمه متکی است. بدین معنی که اگر فی‌المثل در سطر اول مکالمه گوینده به امری اشاره کند در سطر دوم یا سوم نیز اگر گویندهٔ دیگر بخواهد به همان امر باز گردد طبیعتاً همان کلمه‌ای را که گویندهٔ اولی به کار برده است از دهان او تحویل می‌گیرد. مثلاً اگر گویندهٔ اولی بگوید:

«من سال گذشته را در زندان گذراندم،»

گویندهٔ دوم فی‌المثل می‌پرسد:

«در کدام زندان؟»

البته کلمهٔ «محبس» با «زندان» مترادف است، ولی بسیار بعید می‌نماید که گویندهٔ دوم در سؤال خود کلمهٔ «زندان» را نشنیده بگیرد و

مرادف آن «محبس» را به کار برد، مگر آن که قصد خاصی داشته باشد. در این مکالمه کوتاه، مفهوم «زندانی» یا «محبس» رابطه معنوی را تشکیل می‌دهد و قطع آن البته مکالمه را بی‌ربط و مهمل خواهد ساخت. اما تکرار لفظ «زندانی» از رابطه دیگری حکایت می‌کند که من آن را «رابطه صوری» خواهم نامید.

گمان می‌کنم همه کسانی که ترجمه رمان‌های غربی را به فارسی خوانده‌اند متوجه این نکته شده‌اند که در مکالمات این رمان‌ها نوعی تنافر و بی‌ربطی احساس می‌شود که گاهی حتی مکالمه را در جایی که نباید خنده‌آور می‌کند. اگر مترجم در درک مطلب اشتباه نکرده و رابطه معنوی اجزای مکالمه قطع نشده باشد، این تنافر نتیجه از میان رفتن همین رابطه صوری است.

بدیهی است که این رابطه چون که متکی بر صورت و ترتیب لفظ است برخلاف رابطه معنوی در ضمن ترجمه به خودی خود برقرار نمی‌ماند. مترجم وظیفه دارد که پس از نقل معنی چنین رابطه‌ای میان اجزای مکالمه در زبان دوم ایجاد کند. در این جا باز می‌بینیم که وظیفه مترجم در دایره گزارش ساده محدود نمی‌ماند و به حد آفرینش می‌رسد. باز برای حصول این مقصود مترجم به آزادی احتیاج دارد.

متأسفانه باید گفت که در ترجمه بیشتر رمان‌ها نه تنها برای حصول این مقصود کوشش نمی‌شود، بلکه به سبب اشتباهاتی که مترجمان در درک معنی عبارت می‌کنند بسیاری اوقات رابطه معنوی و صوری هر دو گسیخته می‌شود و خواننده از آن جز حیرت نصیبی نمی‌برد.

جالب این جاست که این گونه ترجمه‌های گسیخته و نامربوط در ادبیات جدید ما هم مؤثر واقع شده است. بدین معنی که گروهی از جوانان پس از خواندن مقدار زیادی ترجمه غلط و نامربوط که طبعاً معنای روشنی نمی‌توانند داشته باشند، گمان می‌کنند که ابهام و گسیختگی

مطلب خود سبكى از سبكهاى جديد است و در بى معنى بودن آنها معانى غريب جست و جو مى كنند، و چون تقليد آن هم چندان دشوار نيست نمى توانند در برابر وسوسه نوشتن مطالب گيسخته و بى ربط مقاومت نمايند. من بى آن كه قصد وارد شدن در بحث هنر نو و كيفيات آن و چگونگى درك آن را داشته باشم مى خواهم بگويم كه مقدار زيادى از نمونه هاى هنر نو در زمينه هاى داستان و شعر فارسى در سال هاى اخير بدين طريق به وجود آمده است. حال از اين وضع بايد شاكر باشيم يا شاكى بسته به اين است كه از اين نمونه هاى هنر چه اندازه لذت مى بريم. اما نکته اى كه در بحث راجع به ترجمه مكالمه نا گفته ماند اين است كه در مورد داستان هاى كه مكالماتشان به زبان شكسته محاوره اى نوشته شده تكليف مترجم چيست؟

تا پانزده، بيست سال پيش رسم كلى و عمومى اين بود كه هر نوع مكالمه اى را به زبان فصيح ترجمه كنند، و مى توان گفت كه رويهمرفته كمتر كوشش براى مشخص ساختن مكالمه از ساير قسمت هاى داستان صورت مى گرفت. اما در دهه بعد از شهرىور هزار و سبصد و بيست، همراه با انقلابات اجتماعى، در ميان نويسندگان تمايل آشكار و شديدى به جهت ضبط صورت ملفوظ كلام فارسى به وجود آمد و البته مانند ساير زمينه ها در اين زمينه هم كار به افراط كشيد. در اين ميان مترجمان هم نمى توانستند از تأثير اين تمايل بر كنار بمانند. در نتيجه ترجمه مكالمه به زبان شكسته محاوره اى رواج گرفت و به خصوص در ميان جوانان پيشرو و پر شور هوادار فراوان پيدا كرد.

خود من در چند داستانى كه از انگليسى به فارسى در آورده ام غالباً همين طريق را اختيار كرده ام. ولى در اين جا بايد اعتراف كنم كه پس از گذشت چند سال، شايد به سبب عكس العمل خواندن مقدار زيادى نمونه هاى بد محاوره شكسته، شايد هم به جهت نقصان گرفتن شور

جوانی، اختیار این طریق را قابل تأمل می‌دانم. در عین حال باید باز هم اعتراف کنم که به هیچ وجه نمی‌توانم قول بدهم که اگر بار دیگر بخواهم فلان داستان جدید امریکایی را به فارسی ترجمه کنم حتماً فارسی فصیح «عصا قورت داده» به کار خواهم برد. این مسأله‌ای است که گمان می‌کنم در اطراف آن هنوز بحث مفصلی نشده و من به خود امید می‌دهم که در این مجلس از نظریات دوستان استفاده کنم.

آنچه مسلم است زبان فارسی محاوره‌ای، هر چند ممکن است در تهران و کابل تفاوت کند، به هر حال امری است موجود. نویسندگان مترجم نمی‌توانند این زبان را نشنیده بگیرند، زیرا حداقل این است که خودشان در زندگی روزانه آن را به کار می‌برند. می‌ماند این که در چه مواردی و تا چه حد می‌توان این زبان را در نوشته به کار برد. این خود البته بحث دقیق و مفصلی است که من فعلاً قصد وارد شدن در آن را ندارم. نکته‌ای که در این جا می‌توان بدان اشاره کرد این است که با شکستن کلمات و افعال و ضبط کردن آن‌ها به صورتی که از دهان توده مردم شنیده می‌شود البته زبان محاوره‌ای به وجود نمی‌آید. روح و جوهر آن در صورت ضبط کلمات نیست، بلکه در ساختمان جمله و روال عبارت است. نوشتن کلمه «می‌گویم» به صورت «میگم» برای هیچ کس، نویسنده یا مترجم، دشوار نیست؛ ولی در میان نویسندگان و مترجمان بسیار نادرند کسانی که بتوانند با گوشِ ذهن خود تفاوت زبان نوشتن را با زبان گفتن درک کنند. این جا هم چون ظاهر کار خیلی سهل و ساده به نظر می‌رسد و او طلبان ترجمه به زبان محاوره فراوانند، و شاید بر اثر خواندن آثار اینان است که انسان آرزو می‌کند ای کاش این تخم لق از روز اول به دهان مترجمان خام طبع نیفتاده بود.

اصولاً باید دید که نویسنده در چه مواردی کلام غیر فصیح و زبان محاوره به کار می‌برد. يك فروشنده دوره گرد اصفهانی ممکن است

برای تبلیغ کالای خود به جای « ارزان می فروشیم » فریاد بزنند: « ارزون می فروشیم. » نویسنده که مثلاً در داستان خود می خواهد تصویری از فروشنده اصفهانی رسم کند عین کلام او را ضبط می کند. این کار به فضای داستان او رنگ محلی خاصی می بخشد و به مقصود او کمک می کند. وقتی که مثلاً مارک تواین هم در داستان « سرگذشت هکلبری- فین » کوشش می کند که عین کلام سیاه پوستان سواحل می سی سی پی را ضبط کند جز این مقصودی ندارد. حال اگر ما مکالمات کتاب « هکلبری- فین » را بخواهیم به فارسی ترجمه کنیم تکلیف چیست؟ اگر آن را به لهجه چاله میدانی تهران ترجمه کنیم (و این کاری است که غالب مترجمان جدید می کنند) مقصود نویسنده را حاصل نکرده ایم، زیرا که ناگفته پیداست میان چاله میدانی تهران و ساحل رودخانه می سی سی پی مختصر فرقی هست. وقتی که مترجم همان لهجه چاله میدانی را هم نتواند درست بنویسد دیگر لغو بودن عمل او جای انکار ندارد. بنابراین وقتی که آن فضا و رنگ خاص محل در هر صورت از دست می رود، چه داعی دارد که مترجم فارسی زبان فلان لهجه محلی خاص را اصل قرار بدهد - در حالی که مسلم است نه تنها خواننده فارسی زبان افغانی از آن چیزی نمی فهمد بلکه خوانندگان کرمانشاهی و گیلانی هم از آن بیگانه اند. به نظر من مسأله ترجمه مکالماتی که رنگ محلی دارند مسأله بسیار دشواری است و حقیقت این است که خود من راه حل آسانی برای آن نمی شناسم. در داخله ایران لهجه تهرانی به واسطه نفوذ رادیو و تلویزیون و روزنامه رفته رفته گسترش پیدا کرده و تا حدی عمومیت یافته است. ولی خود من مثلاً اگر بخواهم مطلبی را به زبان شکسته محاوره ترجمه کنم هیچ دلیلی نمی بینم که لهجه تهرانی را، که درست هم نمی دانم، به لهجه جنوبی خودم، که بهتر می دانم، ترجیح دهم. با توجه به این نکات گمان می کنم که پیشنهاد کردن راه حل این مسأله

محتاج به مطالعه و بحث مفصل‌تر از این است.

من از این بحث نتیجه می‌گیرم که اولاً ما فارسی‌زبان‌ها به هیچ وجه از ترجمه داستان به زبان فارسی بی‌نیاز نیستیم. و تقصیر تأثیرات نامطلوب آن متوجه خود ماست که اجازه داده‌ایم مترجمان غیر صالح در میان ما قد علم کنند؛ ثانیاً برخلاف تصور گروهی از مردم ترجمه داستان به هیچ وجه آسان نیست. بلکه علاوه بر احاطه بر زبان و فرهنگ خارجی لازمه‌اش داشتن قریحه داستان‌نویسی و آفرینندگی است و مترجمان داستان به معنی واقعی کلمه بسیار نادرند. به سبب این ملاحظات در انتخاب داستان برای ترجمه باید دقت فراوان به کار برد و فقط آثاری را برگزید که در زبان اصلی خود مقام نمایانی یافته باشند و جایشان در زبان فارسی حقیقتاً خالی باشد. آثاری که ارزش حقیقی نداشته باشند و ترجمه‌شان هم از عهده هر خام‌طبعی برآید خود بهتر آن است که اصلاً ترجمه نشوند. «کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم.»

تهران، خرداد ۱۳۴۵

دیدار کوتاهی با برتراند راسل

در تیرماه گذشته از لندن نامه کوتاهی به لرد راسل نوشته بودم و در آن گفته بودم که من کتاب «تاریخ فلسفه غرب» او را به فارسی ترجمه کرده‌ام و اکنون که برای مدتی به انگلستان آمده‌ام اگر بتوانم از این فرصت برای دیدار مردی که سال‌ها با نوشته‌هایش به سربرده‌ام استفاده کنم برایم جای تأسف خواهد بود.

لرد راسل در پاسخ یادداشتی فرستاد که در روز پنج‌شنبه بیستم ماه اوت (بیست و نهم مرداد) در خانه‌اش منتظر من خواهد بود.

خانه راسل در نزدیکی شهر کوچکی است به نام «پنرین دای-دراث» در شمالی‌ترین نقطه ایالت ویلز، در کنار خلیج ایرلند. از لندن تا پنرین دای دراث با قطار در حدود هشت ساعت راه است؛ از میان تپه‌های کوتاه و سبز و چمن‌های صاف و گسترده، و از کنار دریایی که آن سرش به اقیانوس اطلس پیوسته است.

من و همسرم نزدیک غروب به پنرین دای دراث رسیدیم، که شهری است کوچک و پاکیزه با خانه‌هایی از سنگ خاکستری، که روی بام‌هایشان را همان خزه نرم و سیاه‌رنگی که در همه جای انگلستان دیده

می شود پوشانده است.

شب را در خانه پیرزن خوشرویی که دو اتاق برای اجاره داشت و از همین گذران می کرد خانه کردیم. قرارمان با لرد راسل ساعت یازده و نیم صبح فردا بود.

پیرزن گویا دریافته بود که ما به دیدن راسل می رویم. هنگامی که برای ما چای می ریخت پرسید:

«لابد شما هم به دیدن همان پیرمرد می روید که در پلاس پترین خانه دارد؟» پلاس پترین نام خانه راسل است.

گفتم «بله، شما از کجا فهمیدید؟»

گفت «آخر آدم های عجیب و غریب زیاد به دیدن آن پیرمرد می روند، و غالباً هم شب را در پترین دای دراث می مانند.»

پرسیدم «شما او را می شناسید؟»

گفت «نه، ولی همسایه من نزدیک دو سال برایش آشپزی می کرد، و همان موقع مقدار زیادی تمبر پست از همه کشورهای جهان جمع آوری کرد، و حالا کلکسیون بسیار قشنگی دارد.»

از پترین دای دراث تا پلاس پترین پیاده ده دوازده دقیقه راه است. در طول راه چشم انداز روستایی بسیار زیباست. آنگاه از کنار جاده راه باریکی جدا می شود و پس از گذشتن از فراز تپه ای به میان جنگل کوچکی فرود می آید و در میان دسته ای درخت سایه دار خانه سفیدی پیدا می شود که همان پلاس پترین است. خانه مشرف است بر خور (خلیج کوچک) پهنی که بسیار آرام و زیباست.

درست سر ساعت یازده و نیم زنگ در را فشار دادم. سگ سفید و پشمالویی توی ایوان خانه از پشت يك تور سیمی به ما پارس کرد. خانم میانسال با ادبی در را گشود و ابتدا از جانب سگ عذرخواهی کرد. بعد گفت «بفرمایید، لرد راسل منتظر شما هستند.»

داخل شدیم. در ته دالان دری به آشپزخانه یا آبدارخانه باز می-
شد. در آن جا يك شیر آب برنجی پیدا بود که آب چکه چکه از آن
توی لگن سفید کهنه‌ای که زنگ آهن بر آن لکه انداخته بود می‌چکید.
من هیچ تصویری از خانه‌ی مردی چون برتراند راسل نداشتم، ولی منظره‌
این آبدارخانه فضای خانه‌ی او را در نظرم مجسم کرد: خانه‌ای کهنه و
آرام که گویی زندگانی مداوم و بی‌سر و صدا سال‌های سال در آن ادامه
یافته است.

در گوشه‌ی راهرو، رو به روی پلکان، مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ی سیاه‌رنگ
راسل روی پایه‌ای قرار داشت. با خودم گفتم که لابد این مجسمه مربوط
به ایام جوانی اوست، زیرا که بیش از شصت هفتاد سال نشان نمی‌داد.
زن خدمتکار ما را به اتاق کار راسل راهنمایی کرد و گفت که لرد
راسل الان وارد می‌شود. من به تماشای اتاق پرداختم. به هیچ وجه
بزرگ نبود. شاید چهار در پنج. سه دیوار را قفسه‌های کتاب تا زیر
سقف پوشانده بود، پر از کتاب‌های کهنه با جلد چرمی سیاه یا قرمز
تیره. يك پنجره به گلخانه‌ای که در بیرون بود باز می‌شد، و از توی آن
گلخانه يك شاخه‌ی گل سرخ‌رنگ بسیار درشت مانند يك خورشید سرخ
به درون اتاق می‌تابید. و توی پنجره یکی دو مجسمه‌ی گلی و چیزهای
زینتی کوچک گذاشته بود.

يك پنجره تمام‌قد هم به ایوانی باز می‌شد که مشرف بر خور-
پهناور بود. رو به روی این پنجره، کنار دیوار، میز تحریر راسل بود.
در يك گوشه میز يك مجسمه‌ی گلی مدرن روی چند کتاب به چشم می-
خورد. در گوشه‌ی دیگرش عکس دختر جوانی در قلاب دیده می‌شد. با
خودم گفتم که باید از نوه‌هایش باشد. روی کاغذ آب خشک کن وسط
میز تحریر يك قیچی و يك کاغذبر برنجی گذاشته بود. ناگهان متوجه شدم
که روی يك باریکه کاغذ در گوشه کاغذ آب خشک کن نوشته است

« مترجم فارسی: ساعت یازده و نیم.»

با خودم گفتم خدا را شکر که سر وقت رسیدم.

زیر پنجره‌ای که به گلخانه باز می‌شد بخاری بود و در آن هیزم و روزنامه‌ی مجاله شده گذاشته بودند. در دو سوی بخاری دو صندلی راحتی بود و در کنار یکی از آن‌ها روی میز کوتاهی چند پیپ در جای مخصوص پیپ چیده بود. شمردم، شش تا بود. همه کهنه و کار کرده. در سوی دیگر، در کنار پنجره‌ای که رو به خور باز می‌شد، میزی با چند بطری مشروب و لیوان قرار داشت. در وسط میز بطری چهارپهلوی بلندی دیده می‌شد که ویسکی تا کمرکش آن می‌رسید. آن بطری مرا به یاد این شوخی انگلیس‌ها انداخت که فیلسوف خوشبین به چنین بطری می‌گوید «نیمه‌پر» و فیلسوف بدبین می‌گوید «نیمه خالی». با خودم گفتم لابد برتراند راسل که نماینده‌ی بزرگ مذهب عقلانی این قرن است، و درحقیقت نه خوشبین است و نه بدبین، خواهد گفت که این دو بیان مبین يك واقعیت خارجی است که از خوشبینی و بدبینی ما متأثر نمی‌شود.

و در همین لحظه بود که حضور او را در اتاق احساس کردم. همین که برگشتم او را دیدم که از در وارد شده است: چهره‌اش گلگون و موهایش سفید و ابروهایش سفید و چشمانش ریز بود و قدش نه چندان بلند. کت و شلواری از پارچه‌ی توید جناغی به رنگ یشمی پوشیده بود. پیراهنش سفید راه راه و کراواتش یشمی بود به رنگ لباسش، با گره درشت. روی شلوارش خط اطو نبود. لباسش خیلی نرم و راحت به نظر می‌رسید.

به خوشرویی با ما سلام و تعارف کرد و يك راست به طرف بخاری رفت و گفت «هوا کمی سرد است. بهتر است اول بخاری را روشن کنیم.» کبریت کشید و روزنامه‌های توی بخاری را آتش زد.

دود فراوانی بلند شد و در اتاق پیچید.

راسل سرفه کرد و در ضمن سرفه چیزهایی گفت، ولی من هرچه کوشیدم متوجه نشدم چه می گوید. بعد روی صندلی راحتی کناربخاری نشست و یکی از پیپ‌هایش را برداشت و گفت «من تمام روز را پیپ می کشم.»

من به منظره دهی که از پنجره اتاقش در آن سوی خورِ آبی رنگ پیدا بود اشاره کردم و گفتم که منظره خیلی زیبایی است.

گفت «بله، دهات ما خیلی زیباست، اما دهاتی‌ها مان زشتند.» در چشم‌های مورب پیرش مسخرگی خوانده می‌شد.

گفتم «لرد راسل، من جسارتاً همسرم را هم با خودم آوردم، چون هیچ میل نداشت از ملاقات برتراند راسل صرف نظر کند.»

گفت «خوش آمدند.» بعد در قیافه او دقیق شد و گفت «شما نباید ایرانی باشید.»

همسرم گفت «ایرانی فارس نیستم، ارمنی هستم.»

راسل گفت «ارمنی؟ در زمان جنگ اول آنقدر ارمنی کشته شد که من خیال نمی‌کردم از آن‌ها کسی باقی مانده باشد.»

بعد گفت «من خیلی دلم می‌خواست کشور ایران را از نزدیک بشناسم، ولی می‌دانم که از من گذشته است.» شوخی و اشاره به مرگ در چشمهایش دیده می‌شد.

گفتم «ایرانی‌ها خیلی خوشوقت خواهند شد که شما را در میان خودشان ببینند.»

گفت «خیلی دلم می‌خواست که به ایران بروم، ولی می‌دانم که نمی‌روم.»

بعد دنباله حرفش را این طور ادامه داد: «من يك وقت خیلی به شعر فارسی علاقه‌مند بودم و مقدار زیادی از ترجمه‌های اشعار فارسی

را خواندم. ظاهراً ایران چند شاعر بزرگ واقعی به دنیا عرضه کرده است. در آن ایام يك جوان ایرانی در سفارت ایران بود که زیاد به دیدن من می‌آمد و برای من شعر فارسی می‌خواند و ساز عجیبی هم داشت که می‌نواخت. من با آن که معنی اشعار را نمی‌فهمیدم، کلمات و آهنگ برایم خیلی خوشایند بود.»

کوشید نام آن جوان ایرانی را به خاطر بیاورد، ولی به یادش نیامد. بعد فکری کرد و گفت «مثل این که دوره بزرگ فرهنگ ایران قبل از حمله مغول بوده است؟»

گفتم که در ایران هم عده‌ای بر این عقیده‌اند.
گفت «تاریخ به يك معنی که حساب کنیم جریان آمیزش فرهنگ-های گوناگون است. هر از چندی يك فرهنگ تازه وارد میدان می‌شود. الان فرهنگ سیاه پوستان افریقا دارد جلو می‌آید. راستی در ایران تحصیل زبان عربی برای تحصیل کرده‌ها ضروری است؟»
گفتم «رسماً بله، ولی عملاً خیر،» و توضیح دادم که به گمان من ما ایرانی‌ها از فرهنگ و زبان عربی جدا شده‌ایم و داریم از دنیای عرب فاصله می‌گیریم.

گفت «به جای زبان عربی چه می‌گذارید؟»

گفتم «بیشتر انگلیسی، گمان می‌کنم.»

پرسید «انگلیسی یا امریکایی؟»

من قدری تردید کردم.

راسل گفت «پس هر دو.»

سپس ادامه داد «این روزها بسیاری چیزهای امریکایی را مردم انگلیسی می‌پندارند. در حقیقت نسبت انگلیس‌ها و امریکایی‌ها شبیه است به نسبتی که در زمان قدیم بین یونانی‌ها و رومی‌ها وجود داشت.»
و از این گفته خود از ته دل خندید.

سخن از امریکا که پیش آمد به یساد گلدواتر افتاد که اکنون کمابیش از خاطرها رفته است ولی در آن روزها موضوع روز بود. راسل سخت نگران بود و گفت «اگر گلدواتر سرکار بیاید در همه جای دنیا جنگ و جدال راه خواهد افتاد.»

پرسیدم که آیا به نظر او احتمال می‌رود گلدواتر روی کار بیاید؟ گفت «احتمالش که مسلماً می‌رود. البته من نمی‌خواهم پیشگویی کرده باشم، ولی اگر انتخاب شد تعجبی نخواهم کرد. و اگر انتخاب شود کمترین نتیجه‌اش خرد کردن کوبا خواهد بود.»

پرسیدم که آیا به نظرش عکس‌العمل شوروی‌ها چه خواهد بود؟ گفت «شوروی‌ها هیچ دلشان نمی‌خواهد جنگ کنند.» باری، يك جلد «تاریخ فلسفه غرب» را که با خود داشتم به او دادم. اول کتاب را سر ته گرفت. من کتاب را چرخاندم و باز دستش دادم. به خط نستعلیق پشت کتاب خیره شد و گفت:

«با آن که نمی‌توانم بخوانم حس می‌کنم که خط بسیار زیبایی است.» بعد پرسید، «چطور شد به فکر ترجمه این کتاب افتادی؟» گفتم که چند سال پیش به زندان افتادم، و چون سال‌های درازی در پیش داشتم به این کار پرداختم.

پرسید «جرمت چه بود؟»

گفتم «ظاهراً از طرف غلط جاده می‌راندم.»

گفت «لابد منظورت طرف چپ است؟»

گفتم «بله.»

گفت «می‌توانم تصور کنم که در آن قسمت‌های دنیا راندن از طرف چپ جاده باید کار خیلی خطرناکی باشد.» و باز به شوخی خودش از ته دل خندید.

بعد من پرسیدم که آیا میل دارد چند کلمه‌ای برای خوانندگان

ایرانیش بنویسد؟

گفت « این يك پیشنهاد جدی است. در حقیقت می‌خواهی که من يك مقدمه برای ترجمه فارسی کتاب بنویسم؟ اولاً من از کجا بدانم که این ترجمه خوب ترجمه‌ای است؟ »

گفتم « دلیلی ندارم، ولی به شما اطمینان می‌دهم که خیلی در آن دقت کرده‌ام. »

گفت « انگلیسی‌ات که خیلی خوب است. »

گفتم « خیال می‌کنم فارسی‌ام بهتر باشد. »

گفت « تعجب نخواهم کرد، » و باز کمی خندیده.

گفتم « در هر حال هیچ میل ندارم مزاحمت برایتان ایجاد کنم. به جای مقدمه عکستان را لطف کنید. »

گفت « بله، این خیلی آسان‌تر است. »

از جایش برخاست و در کتو میز تحریرش جست و جو کرد، ولی عکس در آن نبود. گفت « می‌روم از بالا برایت می‌آورم. »

از اتاق بیرون رفت و من صدای پایش را شنیدم که تند تند از پله‌ها بالا می‌رفت. راسل اکنون بیش از نود و دو سال دارد. حرکت چابك او از سنش بعید می‌نمود. اصولاً حرکاتش تند و سبك به نظر می‌رسید. نشانه‌های پیریش موهای سفید ابرمانندش بود و چروك‌های زیبای صورتش، و سمعی که در گوشش گذاشته بود، و حرکتی که هنگام فکر کردن می‌کرد. سرش را ناگهان به راست می‌چرخاند و لحظه‌ای به همان حال باقی می‌ماند. گویی می‌کوشید افکارش را جمع کند. ولی با خود گفتم چه بسا که این عادت را از زمان جوانی هم داشته است. فنجان چای را که برایمان ریخته بود نوشیدیم. چایش بسیار کمرنگ بود و شیرش بوی مطبوع دود هیزم می‌داد، انگار روی اجاق دهاتی آن را جوشانده بودند. لرد راسل برای خودش نه شیر ریخته بود

و نه شکر. همان چای کمرنگ نیمه گرم را نوشیده بود.

چیزی نگذشت که با يك قطعه عکس برگشت. قلم خودکارش را درآورد و با دقت رزی عکس را امضا کرد و آن را به من داد. تشکر کردم. در این موقع ده دقیقه از ظهر می گذشت. دیدم که به اندازه کافی وقت پیرمرد را گرفته ایم. از جا برخاستم. راسل جلو آمد و پالتو همسرم را گرفت تا او را در پوشاندن کمک کند. هنگامی که خداحافظی می کردیم بشقاب بیسکویت را برداشت و بازم به ما تعارف کرد. دستش را که می فشردم گفتم «لرد راسل، این ساعت را از لحظات بزرگ زندگیم می دانم.» خندید، انگار حتی رنگش برافروخت، و با آن دست دیگرش دستم را گرفت. بعد تا دم در ما را همراهی کرد.

در که پشت سر ما بسته شد، من سرم را برگرداندم. از پشت پرده نازك شیشه در، سایه او پیدا بود که بی حرکت و کمی خمیده در دالان ایستاده بود. سایه اش، بیش از خودش، آدم را به یاد آن عکس های می انداخت که از او در روزنامه ها چاپ می کنند - عکس های چهره آشنای متفکر پیر پُرشوری که سیاست را به عنوان امری مبتذل محکوم کرده است ولی نامش هر روز در لابلای اخبار سیاسی به چشم می خورد.

روزنامه «کیهان»، ۱۷ دی ۱۳۴۲

روایت مجملی از سهم برتراند راسل در «فلسفه علمی» معاصر

برتراند راسل در آغاز بحث مفصل خود دربارهٔ تطور فلسفه غرب می‌گوید «فلسفه کلمه‌ای است که به معانی بسیار، برخی وسیع و برخی محدود، به کار رفته است. من می‌خواهم این کلمه را به معنای بسیار وسیعی به کار برم...»^۱

از این گفته ممکن است این تصور پیش بیاید که راسل دامنهٔ فعالیت فلسفه را «بسیار وسیع» می‌داند. این طور نیست. شمول تعریف او فقط نشان‌دهندهٔ وسعت نظرگاه تاریخی او است.

در حقیقت عمر فعالیت فلسفی خود راسل صرف این شد که دامنهٔ فلسفه را محدود کند، و فلاسفه را از زمینه‌هایی که حتماً به علم تعلق دارد بیرون براند. اکنون ما خواهیم کوشید که فعالیت فلسفی راسل را، در زمینهٔ محدود فلسفهٔ علمی و نظری، اجمالاً مرور کنیم.

در پایان قرن نوزدهم دو تعبیر از ماهیت قضایای ریاضی در مغرب‌زمین رایج بود. تعبیر اول، که نظرگاه پیروان کانت بود، می‌گفت که صدق و کذب قضایای ریاضی امری است «از پیشی» (a priori)

۱. «تاریخ فلسفه غرب»، مقدمه.

و ترکیبی. تعبیر دوم، که نظر گاه مکتب تجربی انگلیسی خصوصاً جان استوارت میل بود و در نقطه مقابل تعبیر اول قرار داشت، می گفت که هر قضیه ریاضی يك تعمیم تجربی است که اعتبارش را مدیون وفور موارد مصداقیه خویش است. این دو مطلب را می توان اندکی توضیح داد.

قضیه « $۲+۲=۴$ » را در نظر بگیرید. ما عموماً این قضیه را تصدیق می کنیم. ولی مبنای تصدیق ما چیست؟ به نظر می رسد که ما به دفعات زیاد دو چیز را در کنار دو چیز دیگر گذاشته ایم و دیده ایم که حاصل چهار چیز است: پس این تجربه را تعمیم داده ایم و گفته ایم که قضیه «دو به علاوه دو مساوی است با چهار» بطور کلی صادق است. یعنی از راه استقرا به این نتیجه رسیده ایم. معنی ضمنی این نکته این است که امکان دارد يك بار هم دو را با دو جمع کنیم و ببینیم که حاصل چهار نیست، بلکه مثلاً پنج است. پس صدق قضیه ما ضرورت ندارد، بلکه فقط قویاً محتمل است. این نظر جان استوارت میل است.

اما به نظر کانت صدق قضایای ریاضی نیازی به تأیید موارد مصداقیه آن قضایا ندارد، و ایقان آن در حدی است که هرگز از راه استقرا حاصل نمی شود. صدق و کذب صفات ذاتی قضایاست، مانند سفیدی که صفت برف است و سیاهی که صفت زغال است. یا به عبارت دیگر صدق و کذب قضایای ریاضی بطور «از پیشی» مقدر است و مأخوذ از تجربه نیست.

راسل هیچ کدام از این دو تعبیر را رضایت بخش ندید. زیرا که یکی از ضرورت قضایا صرف نظر می کرد، و دیگری مبنای این ضرورت را به جایی احاله می داد که از حدود دانش بشری بیرون است. نخستین کار مهم راسل کوشش برای حل این مسأله بود.

راه حل راسل این بود که ریاضیات را به سطح منطق پایین بیاورد،

و قضایای ریاضی را بر حسب تصورات منطقی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. برای این کار بایستی اولاً ثابت کند که مفاهیم اساسی ریاضیات قابل ترجمه به تصورات منطقی هستند؛ و ثانیاً لازم بود که خود منطق را دیگرگون کند، چنان که ساختمان آن توانایی حمل قضایای ریاضی را داشته باشد. قدم اول را راسل در کتاب *Principles of Mathematics* (۱۹۰۳) برداشت. قدم دوم در *Principia Mathematica* برداشته شد که آن را راسل همراه با استادش آلفرد نورت وایتهد نوشت (ما کتاب اول را «اصول ریاضیات اول» و کتاب دوم را «اصول ریاضیات دوم» خواهیم نامید. کتاب اخیر شامل سه مجلد بزرگ بود که به ترتیب در سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ منتشر شد.)

«اصول ریاضیات دوم» عمدتاً به زبان فنی نوشته شده بود، چنان که فقط ریاضیدان‌ها به مطالب آن دسترس داشتند. بعداً راسل به سبب اعتراض به جنگ جهانی اول مدت شش ماه به زندان افتاد. در زندان کتاب دیگری نوشت به نام «مدخل فلسفه ریاضی» (*Introduction to Mathematical Philosophy*) و در این کتاب کوشید تا آنچه را در «اصول ریاضیات دوم» گفته شده بود به زبان غیرفنی تشریح کند.

راسل در این کتاب می‌گوید که «ریاضیات و منطق در گذشته دو رشته کاملاً متمایز بوده‌اند. ریاضیات به علم مربوط بوده است و منطق به زبان یونانی. در عصر جدید هر دو رشته رشد کرده‌اند: منطق ریاضی‌تر شده است، و ریاضیات منطقی‌تر. نتیجه این است که امروز دیگر هیچ امکان ندارد خط فاصلی میان آن‌ها بکشیم؛ این دو در حقیقت یکی شده‌اند. فرق آن‌ها فرق پسر و مرد است. منطق جوانی ریاضیات است و ریاضیات پختگی منطق ...»^۱ این تحول عمدتاً بر اثر کار خود

1. *Introduction to Mathematical Philosophy*, p. 194.

راسل صورت گرفت.

راسل گفت که قضایای ریاضی مأخوذ از تجربه و ادراک نیستند؛ زیرا که این قضایا اصولاً حاوی معرفت نیستند، بلکه در تحلیل آخر تکرارهایی هستند از قبیل «آدمی آدمی است» منتها به صورت بفرنج. «اگر از تعاریف (که غرض از آنها فقط اختصار است) صرف نظر کنیم، می بینیم که رمزها [ی ریاضی] کلماتی هستند از قبیل یا و نه و تمام و بعضی، که برخلاف کلمه سقراط به چیزی در عالم واقع راجع نیستند. معادله ریاضی می گوید که دو گروه از رمزها يك معنى دارند، و مادام که از حدود ریاضیات محض تجاوز نکرده باشیم این معنى باید بی دانستن چیزی درباره آنچه قابل ادراک است فهمیده شود. بنابراین ... حقیقت ریاضی مستقل از ادراک است، ولی نوع خاصی از حقیقت است که فقط با رمزها سروکار دارد.»^۱

و نیز «میان قضایایی از قبیل دو فلان وجود دارد، جز صورت هیچ چیز مشترکی موجود نیست. ارتباط نشانه ۲ با معنای قضیه ای که این نشانه در آن به کار رفته است بسیار بفرنج تر است از ارتباط نشانه سرخ با معنای قضیه ای که این نشانه در آن به کار رفته است. به يك معنى، می توان گفت که نشانه ۲ هیچ معنایی ندارد؛ زیرا وقتی که این نشانه در بیان صحیحی به کار رفته باشد، در معنای آن بیان هیچ جزئی که این نشانه بدان راجع باشد وجود ندارد. اگر بخواهیم می توانیم به سخن خود چنین ادامه دهیم که اعداد ابدی اند و تغییرناپذیر [و «از پیشی»] و قس علی هذا. ولی باید این نکته را نیز بیفزاییم که اعداد چیزی جز تصورات منطقی نیستند.»^۲

ریاضیات چون در حقیقت تفکر محض است و برای مسائل خود جواب های متیقن دارد، مکرر برای فلاسفه این توهم را پیش آورده

۱. «تاریخ فلسفه غرب»، فصل هجدهم. ۲. همان کتاب، همان فصل.

است که هر مسأله‌ای را که انسان بتواند طرح کند می‌توان از راه تفکر محض حل کرد، یا حداقل آن را در دستگاه کاملی که مبتنی بر اصول فکری محض باشد جای داد. راسل عقیده داشت که از فیثاغورس و اوقلیدس گرفته تا کانت، همه در باب ارزش فهم و بینشی که ریاضیات می‌تواند برای شناسایی دنیا و مافیها به انسان بدهد گزافه گفته‌اند. راسل می‌گوید که «به نظر من بزرگترین منشأ اعتقاد به حقیقت کامل و ابدی، و نیز اعتقاد به دنیای معقول و نامحسوس، همین ریاضیات است. هندسه از دایره‌های کامل بحث می‌کند، و حال آن که هیچ شیء محسوسی کاملاً مدور نیست...»^۱. از این جا این نظر پیش می‌آید که برهان‌های دقیق و کامل با «شیء آرمانی» (در مقابل شیء محسوس) قابل انطباق است. «پس امری است طبیعی که ما بازهم پیش‌تر برویم و بگوییم که فکر از حس اصیل‌تر است و اشیای فکری یا ذهنی از اشیایی که به ادراک حسی تعلق دارند واقعی‌ترند. نظریات عرفانی درباره نسبت زمان و ابدیت نیز بوسیله ریاضیات مطلق تقویت می‌شود؛ زیرا که اشیای ریاضی، مانند اعداد، اگر اصولاً واقعیتهایی داشته باشند، ابدی هستند و در بستر زمان قرار ندارند. چنین اشیای ابدی را می‌توان افکار خدا پنداشت... دین عقلی، در برابر دین اشراقی، از زمان فیثاغورس و خاصه از زمان افلاطون تا کنون کاملاً متأثر از ریاضیات و اسلوب ریاضی بوده است.»^۲ و می‌گوید که «نفوذ ریاضیات در فلسفه از زمان فیثاغورس تا کنون هم عمیق بوده است و هم شایان تأسف»^۳.

بعلاوه، راسل با کشف تناقض معروف به «نظریه مجموعه‌ها» اساس ایقان ریاضی را متزلزل ساخت. تناقض نظریه مجموعه‌ها این است: غالب افراد عضو يك مجموعه هستند؛ مثل مرد که عضو مجموعه مردان

۱. همان کتاب، همان فصل.
 ۲. همان کتاب، فصل سوم.
 ۳. همان کتاب، همان فصل.

است. اما غالب مجموعه‌ها عضو مجموعه خود نیستند؛ مثلاً مجموعه مردان مسلماً خود مرد نیست. از طرف دیگر، بعضی مجموعه‌ها عضو مجموعه خود هستند؛ مثلاً مجموعه چیزهای قابل شمارش خود يك چیز قابل شمارش است. اکنون مجموعه همه مجموعه‌هائی را که عضو مجموعه خود نیستند در نظر بگیرید. آیا این مجموعه عضو مجموعه خود هست یا نیست؟ در این جا دچار تناقض می‌شویم. اگر این مجموعه عضو مجموعه خود باشد، این بدان معنی است که این مجموعه یکی از مجموعه‌هائی است که عضو مجموعه خود نیستند - یعنی عضو مجموعه خود نیست. اگر این مجموعه عضو مجموعه خود نباشد، این بدان معنی است که این مجموعه از مجموعه‌هائی نیست که عضو مجموعه خود نیستند - یعنی عضو مجموعه خود هست. پس اگر باشد، نیست؛ اگر نباشد، هست. این وضع چگونه ممکن است؟

نظیر این تناقض در زمینه‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد. این حکایت معروف است که يك نفر از مردم جزیره کرت گفت که همه مردم جزیره کرت دروغگو هستند؛ حالا خود این شخص راستگو بود یا دروغگو؟ اگر راست می‌گفت، دروغگو بود؛ اگر دروغ می‌گفت، ممکن بود راستگو باشد.

برای حل این معماها راسل نظریه معروف به «نظریه سنخی» را طرح کرد. این نظریه اشیا را برحسب سلسله‌ای از «سنخ‌ها» تقسیم و تنظیم می‌کند. چنان که قولی را که نسبت به يك سنخ صادق یا کاذب باشد نتوان به نحو مفید معنی به سنخ دیگری اطلاق کرد. بدین ترتیب اگر مجموعه بر اساس محمولی تشکیل شده باشد، هرگاه آن محمول را بر خود مجموعه حمل کنیم نتیجه مفید معنی نخواهد بود، یعنی مهمل خواهد بود. پس گفتن این که مجموعه مردان خود مرد است غلط نیست، بلکه مهمل است. و لذا سؤالی از قبیل این که آیا مجموعه مردان

خود مرد است (یعنی که آیا مجموعه مردان عضو مجموعه خود هست یا نیست) سؤالی است بی‌معنی - یا به عبارت بهتر اصلاً سؤال نیست. مسأله دیگری که راسل در «اصول ریاضیات دوم» با آن دست به‌گیریان شد مسأله دلالت عبارات وصفی بود. طرح و توضیح این مسأله چندان دشوار نیست.

از شخص یا شیء ما می‌توانیم یا به اسم یاد کنیم، یا به وصف. منظور از وصف عبارتی است که خواصی را که فرضاً یا عملاً مختص شخص یا شیء مورد بحث باشد بیان کند. مثلاً می‌توانیم بگوییم «سعدی» یا به جای آن بگوییم «نویسنده گلستان». عبارات وصفی در مورد اشخاص یا اشیایی که وجود دارند یا وجود داشته‌اند مسأله‌ای نیست؛ اما در غیر این موارد باعث درد سر است. مثلاً «پادشاه فعلی ایالات متحده امریکا» يك عبارت وصفی است. «کوه طلایی» نیز يك عبارت وصفی است. حال اگر شخصی بگوید «کوه طلایی وجود ندارد» لابد منظورش غیر از این است که «پادشاه فعلی ایالات متحده امریکا وجود ندارد». پس دو چیز مختلفند که وجود ندارند. ولی اگر این دو چیز وجود ندارند، ما از کجا دانستیم که دو چیزند و مختلفند؟ بنابراین وقتی که می‌گوییم «کوه طلایی وجود ندارد» نوعی وجود به کوه طلایی نسبت می‌دهیم. برای رفع این مشکل، و مشکلات فراوان دیگر در مابعدالطبیعه، راسل نظریه‌ای ساخت به نام «نظریه وصفی». این نظریه می‌گوید که عبارت وصفی يك تسهیل لغوی است و مدلول منطقی ندارد. زیرا هر قولی که حاوی عبارت وصفی باشد قابل ترجمه است به قولی که فاقد این عبارت باشد. مثلاً قول «سعدی نویسنده گلستان بود» برحسب زبان نظریه وصفی به این صورت در می‌آید:

«يك مرد فقط يك مرد گلستان را نوشت، و آن مرد سعدی

به این ترتیب بی استفاده از تسهیل لغوی «نویسنده گلستان» همان مدلول جمله اول را بیان کرده ایم. اما کار در همه موارد به این سادگی نیست، و ما برای بیان قضایای بفرنج تر احتیاج به زبانی داریم که بتواند قضایا را به دقت ریاضی بیان کند. راسل در نظریه وصفی خود این زبان ریاضی یا علامتی را به وجود آورد. مثال ما به این زبان علامتی چنین می شود:

«C هست، چنان که جمله X گلستان را نوشت بازای $X = C$ صادق و الا کاذب است؛ بعلاوه C سعدی است.»

قسمت اول این جمله، یعنی تا قبل از کلمه «بعلاوه» بدین معنی است که نویسنده گلستان وجود دارد (یا وجود داشت، یا وجود خواهد داشت). بدین ترتیب قول «کوه طلایی وجود ندارد» به زبان نظریه وصفی چنین خواهد بود:

«C نیست، چنان که جمله X کوه است و طلایی است بازای $X = C$ صادق و الا کاذب است.»

از نظریه سنخی راسل این نتیجه عاید می شود: اقوالی که به پایین ترین ردیف سلسله مراتب سنخ ها مربوط می شوند به افراد، یا به عبارت دیگر به جزئیات، راجعند. از طرف دیگر نظریه وصفی می گوید این افراد یا جزئیات، که به قول خود راسل «اثاث» جهان ما هستند، فقط به وسیله اسمای خاص منطقی قابل نامیده شدن اند. اما چون اسمای خاص منطقی ناظر به چیزی غیر از جزئیات مشهود و محسوس نیستند، پس باید گفت که تنها جزئیاتی قابل نامیده شدن اند که مورد مشاهده حواس قرار گرفته باشند. از این مقدمه نظریه راسل در باب منطق به نظریه او در باب معرفت مربوط می شود.

راسل در سیر فلسفی دور و دراز خود نظریه معرفتش را چند بار مورد تجدید نظر قرار داد. نخستین بار در کتاب «مسائل فلسفه»

Problems of Philosophy (۱۹۱۲) به موضوع معرفت پرداخت، و آخرین بار شاید در «سیر فلسفی من» *My Philosophical Development* (۱۹۵۹). در فاصله میان این دو اثر، در کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگون مکرر به این موضوع بازگشته است.

راسل می‌گوید که معرفت ما از جهان خارج متشکل از تأثرات حسی ما، یا «دریافت»‌های ماست. منتها می‌گوید که مواد متشکلهٔ جهان منحصر به تعداد محدود دریافت‌های دریافت‌شده - یعنی دریافت‌های افراد بشر - نیست؛ بلکه تعداد نامحدودی هم دریافت‌های دریافت‌نشده هست - که ما آن‌ها را «درنیافت» خواهیم نامید.

فرق میان دریافت‌ها و درنیافت‌ها جز این نیست که دریافت‌ها بوسیلهٔ افراد معینی احساس و ادراک نشده‌اند. به عبارت ساده، راسل می‌گوید که در هر لحظه‌ای، هر فرد مشاهده‌کننده‌ای يك جهان سه بعدی خاص خود را ادراک می‌کند که دارای مکان - یا مکان‌های - خاص خویش است. (زیرا که راسل بین مکان حس لامسه و مکان حس باصره قابل به تمایز می‌شود.) راسل هر کدام از این جهان‌های خصوصی را يك «منظر» می‌نامد. بنابراین به تعداد افراد ادراک‌کننده، منظر ادراک شده وجود دارد. اما بنا بر آنچه در خصوص نامحدود بودن تعداد درنیافت‌ها گفتیم، تعداد نامحدودی هم منظر ادراک‌نشده وجود دارد. یا به عبارت دیگر تعداد نامحدودی موضع اشغال‌نشده وجود دارد که هر گاه افراد ادراک‌کننده در آن مواضع قرار بگیرند منظرهایی متناظر با آن مواضع ادراک خواهند کرد. بر این اساس، شیء مادی یا عینی را می‌توانیم به عنوان مجموعه‌ای از دریافت‌ها، که شامل درنیافت‌ها نیز باشد، تعریف کنیم. و در حقیقت هر شیء خاصی عبارت است از آن دریافت‌هایی که صفات و مشخصات ممکن آن شیء را تشکیل می‌دهند. و چون ماهیت هر دریافتی چیزی جز يك «رویداد» نیست، پس شیء

مادی چیزی نیست مگر بسته‌ای از رویدادهای مختلف از يك منظر خاص. و این منظرهای سه بعدی خود نیز به ترتیب سه بعدی نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند. و لذا باید گفت که مکان مادی دارای شش بعد است. پیداست که تفصیل این نظریه بسیار بفرنج خواهد بود، و باید دانست که خود راسل نیز آن را به کمال نیروورانده است.

راسل کوشید تا توهّم فلاسفه را دربارهٔ حدود عمل و توانایی فلسفه برطرف کند. راسل گفت که منطق ابزار کار فلسفه است، ولی نا زمان ما این ابزار برای گشودن معضلاتی که بر عهده‌اش گذاشته می‌شد دقت و توانایی کافی نداشت. بعلاوه تا به حال فلاسفه دچار این توهّم بوده‌اند که فلسفه متعهد است برای هر سؤالی يك جواب متیقن پیدا کند. نظریهٔ وصفی برای این طرح شد که توانایی و دقتی را که فلسفه لازم داشت به آن بدهد. بدین ترتیب مسایل مابعدالطبیعی وقتی که با این ابزار مورد تجزیه و تحلیل قرار بگیرند ماهیت خود را آشکار می‌کنند، و در حقیقت معلوم می‌شود که قسمت عمدهٔ این مسائل فی الواقع مسأله نیستند، بلکه بر اثر اشتباه دستوری (گرامری) بیش از دو هزار سال ذهن فلاسفه را به خود مشغول داشته‌اند.

از طرف دیگر، باید اعتراف کرد که بسیاری مسائل هست که برای ما اهمیت اساسی دارند، و مع‌هذا توانایی عقلی ما، و امکانات تجزیه و تحلیل ما، برای یافتن جواب‌های قاطع آن مسائل کافی به نظر نمی‌رسد. اما این امر نباید باعث شود که ما بپنداریم «يك طریق تفکر عالی تر هم وجود دارد که بواسطهٔ آن ما می‌توانیم حقایقی را که از نظر علم و عقل پنهان مانده‌اند کشف کنیم». راسل می‌گوید: «من شخصاً عقیده ندارم که فلسفه بتواند صحت یا بطلان احکام دینی را اثبات کند؛

اما از زمان افلاطون تا کنون فلاسفه وظیفه خود دانسته‌اند که دلایلی برای اثبات بقای روح و وجود خدا اقامه کنند. هر فیلسوفی به دلایل اسلاف خود ایراد گرفته است. توماس قدیس دلایل انسلم قدیس را رد کرده است، و کانت دلایل دکارت را. و بعد هر کدام دلایلی خاص خود ساخته‌اند. و برای آن که دلایل خود را معتبر جلوه دهند، ناچار شده‌اند در منطق مغالطه کنند و ریاضیات را به عرفان بیالایند، و مدعی شوند که تعصبات عمیق آن‌ها اشراقی است که از آسمان برایشان حواله شده.^۱

بسیاری مسائل دست که در فلسفه برای آن‌ها جوابی نیست: اما برای کسانی که قصد خیالبافی نداشته باشند يك جواب بسیار خوب هست: «از نقطه نظر فلسفه، کشف این که فلان مسأله جواب ندارد خود جوابی است به کمال هر جوابی که در حد امکان باشد.»^۲

«عدد چیست؟ زمان و مکان چیستند؟ روح چیست؟ ماده چیست؟ من نمی‌گویم که می‌توان همین‌جا و هم‌اکنون به این مسایل کهن پاسخ داد، ولی می‌گویم روشی کشف شده است که به وسیله آن می‌توانیم، مانند علم، مرتباً به حقیقت نزدیک شویم؛ و در این روش هر مرحله جدیدی از اصلاح مراحل گذشته - و نه از رد کردن آن - نتیجه می‌شود.»^۳

بدین ترتیب راسل میدان عدل فلسفه را محدود می‌کند و می‌گوید آن‌ها که معلومات کافی در دست نیست، یا ابزار کار ما دقت و قوت کافی ندارد، باید حکم را معلق گذاشت تا وسیله فراهم شود. این وضع ما را در بسیاری از مسایل مهم به حال شك باقی می‌گذارد. و شك دردناک است. «... اما اگر بخواهیم بی‌کمک افساندهای تسلی‌بخش شاه‌پریان زندگی کنیم، باید تاب و توان این درد را داشته باشیم.»^۴

تحرك فکری و توانایی ترك مواضع غیر قابل دفاع از مشخصات

1. *Mathematical Philosophy*, p. 118.2. *Mysticism and Logic*, p. 118.

۳. «تاریخ فلسفه غرب»، فصل سی و یکم. ۴. همان کتاب، مقدمه.

راسل بود. از پیروان ادیان و مذاهب انتظار می‌رود که به هیچ قیمتی از ایمان و اعتقادات خود دست برندارند. این امر به صرف عادت به عرصه فلسفه هم سرایت کرده است. و حال آن‌که فیلسوف به هیچ کس تعهد نسپرده است که عقیده‌اش را تغییر ندهد.

به همین جهت راسل در مورد مسایل مختلف مواضع فکری خود را بارها تغییر داد. اما در جریان فعالیت فکری او عناصر ثابت مشخصی هم دیده می‌شود. طرز برخورد او با فلسفه و روش او در تحلیل همیشه دارای مشخصاتی بود که خود او «علمی» می‌نامید، و آن عبارت بود از مبتنی کردن تحلیل بر قضیه‌ای که در آن شك در حد اقل باشد، و نیز مراعات اصل معروف به «تیغ اوکامی» که می‌گوید «تکثیر امور بدون ضرورت جایز نیست» (یعنی که در اتخاذ فرض حد اعلای امساک را باید به کار برد)؛ و بنا کردن بنیاد معرفت بر این اساس. هم-چنین شك در ذهن راسل همیشه حاکم بود؛ نه به معنی شکاکیت قدیم، که نفی امکان حصول معرفت بود، بل بدین معنی که راسل همیشه معرفت را برای احراز یقین مورد تشکیك قرار می‌داد.

راسل ادامه‌دهنده سنت فلسفه تجربی انگلیسی بود؛ و چه از حیث قدرت تجرید و تفکر، و چه از حیث وسعت معلومات و علائق، و چه از حیث قدرت و رسایی و زیبایی زبانش، یکی از بزرگترین نمایندگان مکتب تجربی بود.

راسل ریاضیدان و فیلسوف بلندمرتبه‌ای بود که ریاضیات و فلسفه را از مرتبه بلندی که داشتند پایین کشید. بر این قیاس شاید بتوان گفت که وجود خود او به تناقضاتی که در ریاضیات و فلسفه کشف کرد بی-شبهت نبود.

تفکراتی بعد از سفر پاکستان

اهل اقتصاد خواهند گفت « این هم يك کشور توسعه نیافته دیگر »؛ اما برای من پاکستان فقط يك کشور « دیگر » نبود، و چون اهل اقتصاد هم نیستم، از این اصطلاح معروف اهل اقتصاد چیزی نمی فهمم. به نظر من زندگی در پاکستان خیلی هم توسعه یافته است - در حقیقت از بسیاری کشورهای توسعه یافته بسیار توسعه یافته تر است.

مثلاً شهر پشاور را در نظر بگیرید؛ چون این نخستین منزل ما در پاکستان بود. یادهایی که از پشاور در خاطر من مانده قوی و روشن است. يك شهر بسیار زنده. پر از جوش و خروش. عمامه های رنگین و کلاه های پتانی در میان خیابان های شلوغ به چشم می خورد. آدم های خوش قیافه. ریش های دراز، بدون سبیل. دوچرخه های فراوان. شلوار. های سفید گشاد. غذا فروشان در سراسر بازار قصه خوانی. بخار از سینی ها و دیگ ها بلند می شود، و نمونه هایی از عیش درون آنها با يك حالت کمابیش اتفاقی به تماشا گذاشته شده است.

جوجه، کباب، شامی، سمبوسه، انواع پاکورا، هوارا از بوی ادویه غریب پر کرده اند. و ترشی ها، فلفل های عظیم، بادمجان، انبه،

ليمو، در آبِ خودشان و در سر كه تند خوابيده اند و آدم را سخت و سوسه مى كنند. در حقيقت و سوسه آن ها بيش از طاقت ماست؛ چون وسط هاى بازار قصه خوانى نا گهان متوجه مى شويم كه داريم براى داخل شدن در يك دكان كباب «چاپلى» به همدى گتر تعارف مى كنيم، و رفيق پاكستانى ما با تعجب مكرر مى پرسد كه آيا واقعاً خيال داريم كه در اين دكان غذا بخوريم؟

طبعاً اين خيال را داشتيم. رفيق ما چون تربيت خيلى عالى داشت هيچ وقت در اين قبيل جاها غذا نخورده بود. در هر حال «چاپلى» خيلى خوشمزه بود، و اين را حتى رفيق پاكستانى ما هم ناچار شد اعتراف كند. البته كمى تند بود، چون آن طور كه معلوم شد از ما به عنوان مهمان پذيرائى مخصوص كرده بودند؛ براى مهمانان ايرانى يك ذره ادويه اش را اضافه كرده بودند.

چون كه پاكستانى ها ما ايرانى ها را دوست مى دارند؛ نه تنها به عنوان مسلمان هاى خوب، كه ما نيستيم، بلكه نيز به عنوان گويندگان زبانى كه الهام بخش تمامى ادبيات آن ها بوده است و آن ها هميشه به خواندن آن و سخن گفتن به آن مباهات كرده اند.

در پيشاور تقريباً همه فارسى مى دانند، منتها از فروتنى اين نكته را اعتراف نمى كنند. اگر از كسى پرسى كه فارسى مى داند يا نه، به فارسى فصيح جواب مى دهد كه با كمال تأسف زبان فارسى را نمى داند، و از خنده نا گهانيات در شگفت مى شود. من متوجه شدم كه پاكستانى ها برخلاف ما اين طور نا گهاني نمى خندند. پاكستانى ها آهسته لبخند مى زنند.

محبت پاكستانى ها نسبت به ايرانى ها براى من هم تكان دهنده بود و هم ناراحت كننده. تكان دهنده از اين جهت كه محبتشان حقيقت دارد. چرا راه دور برويم، من مى خواستم از يك فروشنده دوره گرد چند تكه

نی‌شکر بخرم، و او چون شنید که من ایرانی هستم به هیچ عنوان حاضر نشد پولش را بگیرد. گفت که من مهمان او هستم. و ناراحت کننده بود، از این جهت که می‌دانستم ما شایسته این محبت نیستیم. در مدت چند قرنی که رابطه ما با شرق بریده شده، و بالاخص در ظرف چند دهه گذشته که با چشمان متحیر به غرب می‌نگریسته‌ایم، ما بطور کلی قدری بی‌محبت شده‌ایم.

ما از زمان صائب تبریزی، که استاد سبک هندی در شعر فارسی بود، تا امروز راه درازی را پیموده‌ایم. ما دیگر آن قوم شراب‌نوش حافظ‌خوان عشقی که دوستان پاکستان می‌پندارند نیستیم. حافظ را به دور انداخته‌ایم و به شعر بی‌معنی جدید روی آورده‌ایم. از عشق هم دیگر دم نمی‌زنیم؛ اکنون دریدگی و بی‌محبتی باب طبع ماست؛ رسیدن شراب سرخ زیاد وقت می‌خواهد. حافظ بیش از حوصله ما معنی دارد؛ و از عشق فایده‌ای نمی‌رسد.

لازم به گفتن نیست که من نمی‌خواهم چیزی را ارزیابی کرده باشم. بعضی اشخاص می‌گویند که ماده رنگی شراب سرخ برای کبد خوب نیست؛ و چه بسا که این حرف درست هم باشد. آنچه می‌خواهم بگویم این است که ما سریع‌تر و، به يك معنی، عمیق‌تر از همسایگانمان تغییر کرده‌ایم - نه فقط از حیث ظاهر، بلکه از حیث جهان‌بینی و تفکر نیز هم. يك چیز برای من مسلم است: آن عده از دوستان پاکستانی ما که متوجه تغییر نحوه زندگانی ما بشوند خیلی از آن خوششان نخواهد آمد. سر خواهند خورد؛ چون که آن‌ها عاشق ایرانی هستند که دیگر نیست. این نکته در مورد زبان فارسی هم صادق است. پاکستانی‌ها زبان فارسی را به شکلی که چند قرن پیش وجود داشت می‌شناسند. هنوز «یای مجهول» و «نون غنه» را حفظ کرده‌اند. ما مدت‌هاست که این‌ها را رها کرده‌ایم.

گفتم که دوستان پاکستانی ما از تغییر ما خوششان نخواهد آمد. این نکته را به یکی از فضلاء پاکستانی، آقای عبدالوحید، که در حال حاضر مشغول تهیه يك دائرةالمعارف اردو برای مؤسسه انتشارات فرانکلین لاهور است گفتم. او گفت که ترجیح می‌دهد توهمات خود را درباره کشور گل و بلبل نگاه دارد.

این البته لطف بی‌اندازه است، ولی متأسفانه در نهایت امر آن احساس گران‌بهای خویشی و دوستی را که میان دو ملت ما وجود دارد به خطر می‌اندازد. آدم نمی‌تواند يك دوست را فقط به خاطر چشم و ابرویش دوست بدارد، در حالی که آن دوست رفته رفته دارد پا به سن می‌گذارد. برای آن که از سرخوردگی تلخ پرهیز کنیم باید چشمانمان را بر فضائل دیگر آن دوست باز کنیم.

البته نمی‌خواهم از دوستانمان ایراد گرفته باشم که چرا درباره ما دچار توهم هستند. برعکس، گمان می‌کنم که ما از دوستانمان غافل مانده‌ایم: ما به قدر کافی از احوال خودمان به آن‌ها خبر نداده‌ایم.

خواهید گفت «حکومت انگستان». بله، درست است. اما بگذارید تقصیرات خودمان را به گردن انگلیس‌ها نیندازیم. از زمانی که انگلیس‌ها شبه‌قاره هندوستان را ترك گفتند، ما برای تجدید روابطمان با پاکستانی‌ها چه کرده‌ایم؟ چه کرده‌ایم برای تجدید روابط با مردمی که آن قدر به ما نزدیک‌اند که وقتی قرار شد برای کشور خود نام تازه‌ای انتخاب کنند، کلمه‌ای از زبان ما را انتخاب کردند؟

حقیقت تلخی است، ولی گویا هیچ کاری نکرده‌ایم. حتی به نظر نمی‌رسد که اهمیت موضوع را دریافته باشیم. این نصیب همه ملت‌های جهان نیست که در پشت مرزهای خود يك صد میلیون نفر دوست داشته باشند. من از سیاست سر در نمی‌آورم، ولی گمان می‌کنم که چه از لحاظ سیاسی و چه از لحاظ اقتصادی و فرهنگی پاکستانی‌ها و ایرانی‌ها

می‌توانند بی‌اندازه برای یکدیگر ارزش داشته باشند. انسان نمی‌تواند فقط به خاطرات تکیه داشته باشد؛ لاقفل در سیاست بین‌المللی این کار مقدور نیست.

کمتر از ده سال پیش فراگرفتن زبان فارسی در مدارس پاکستان اجباری بود. امروز نیست. مع‌هذا عده زیادی از جوانان پاکستان خود را به زحمت می‌اندازند تا به هر وسیله ناچیزی که پیدا شود زبان فارسی را بیاموزند. در لاهور يك معلم لایق زبان فارسی در اختیار آنها هست، و او مدیرخانه فرهنگی ایران است. اما امکانات جوانان تقریباً به همین جا ختم می‌شود. و این برای حدود پنجاه میلیون مردم پاکستان غربی کافی به نظر نمی‌رسد.

در دانشگاه پیشاور پرسش‌های فراوانی درباره ادبیات جدید فارسی از ما کردند. من پرسیدم که آیا کتاب یا مجلات ادبی فارسی به آنها می‌رسد یا نه. از کتاب هیچ خبری نداشتند، از مجلات «یغما» را اسم بردند و گفتند که گاهی به دستشان می‌رسد. تصور می‌کردند که «یغما» مجله ادبیات جدید فارسی است، و وقتی که من گفتم چنین نیست تعجب کردند.

با ادای احترام به مجله «یغما» که من همیشه از خوانندگان با ارادتش بوده‌ام، باید اذعان کرد که این مجله، اگر به عنوان نشریه ادبیات جدید فارسی در نظر گرفته شود، می‌تواند خیلی گمراه‌کننده باشد. من قول دادم که چند مجموعه از شعر و نثر جدید فارسی برای دوستان در دانشگاه پیشاور بفرستم، به‌علاوه چند نمونه از نشریاتی که پیش از «یغما» نشان‌دهنده ادبیات جدید هستند.

ولی آیا این کافی است؟ من گمان می‌کنم اگر دولت چند معلم زبان فارسی به پاکستان بفرستد و چند مجموعه کتاب و چند اشتراك مجله به سازمان‌هایی مانند دانشگاه‌ها اهدا کند، سرمایه‌گذاری صحیح کرده است.



در راولپندی يك روز بیشتر نماندیم. که باز شهر بزرگی است، اما کمتر از پیشاور شخصیت دارد. در نواحی مسکونی طبقات بالانتر معماری مستعمراتی انگلیسی مسلط است. عنصر هندی چه در محیط بطور کلی و چه در قیافه‌های آدم‌ها قوی‌تر احساس می‌شود. بازار شلوغ و کثیف. ورقه‌های رنگ روی ساختمان‌های دود گرفته لوله و آویخته شده و، بالای ساختمان‌ها، مناره‌های سفید و باریک مسجدها این‌جا و آن‌جا به آسمان فیروزه‌ای سر کشیده‌اند.

صدای مؤذن به گوش ما عجیب می‌آید. مردم شبه‌قاره مسلماً حس موسیقی‌شان از ما قوی‌تر است. مع‌هذا اذان آن‌ها ادای صاف و ساده کلمات عربی است. و تقریباً هیچ نغمه‌ای در آن نیست.

از راولپندی با اتومبیل به لاهور رفتیم. چهار ساعت راه است. پهنه عظیمی است از خاک پر قوت سرخ سوخته که در آن تك تك درختان عظیم ایستاده‌اند و چمنزارها به انواع رنگ‌های سبز در آن گسترده‌اند. کوه‌های قهوه‌ای رنگ همیشه در افق دور دست ایستاده‌اند. هرچند کیلومتری يك رودخانه پهن‌اور از میان دشت می‌گذرد. مثل این که این‌جا خیلی بیش از سرزمین ما طبیعت در ریخت و پاش اکسیر ساده خود، آب، دست و دل‌بازی نشان می‌دهد.

و زمین چقدر غنی به نظر می‌آید. تربچه‌ها به اندازه شلغمند، و شلغم‌ها به اندازه عمایه آدم‌ها. گویا مقیاسات در عالم نباتات این‌جا از نباتات ما کمی بزرگ‌تر باشد.

وقتی که آب به این فراوانی و زمین به این غنا باشد، چرا انسان باید بخواهد که طبیعت را دگرگون کند؟ انسان قربانی سخاوت طبیعت می‌شود. افراد خانواده‌اش از حد می‌گذرد و کردکان گرسنه می‌مانند، ولی طبیعت دست نمی‌خورد.

اما نه برای همیشه؛ نه در این عصر توسعه اقتصادی. در طول راه راولپندی تا لاهور ساختمان کارخانه‌ها را می‌بینی که دارند بالا می‌روند. سدهای بزرگ هم اکنون دریاچه‌های عظیمی را نگاه داشته‌اند. من از دوست همراهم پرسیدم «به نظر تو این توسعه صنعتی چه تأثیری در زندگانی این سرزمین خواهد داشت؟» او می‌دانست که منظور من چیست. من نحوه زندگانی پیشاور را چنان با اشتیاق ستوده بودم که می‌فهمید من نگران تأثیر غربی شدن کشور بر آن نحوه زندگانی هستم. او گفت «اگر منظورت بازار قصه‌خوانی است این بازار محکوم به فناست.» و من می‌دانستم که این حرف درست است. دیر یا زود این بازار را به عنوان يك نقطه خلاف بهداشت از صفحه شهر پاك خواهند کرد.

خلاف بهداشت البته هست، و اگر ما از خوردن آن کباب چاپلی لذت گرفتار عواقب بدی نشدیم، این از قوت معده‌های ما حکایت می‌کند. اما به نظر من در این نحوه زندگانی چیزی هست که قابل حفظ کردن است. این چیز، چیز زیبایی است که از رشد درهم و بی‌قاعده زندگی حاصل می‌شود، و در جاهایی که همه چیز طبق نقشه و قرار قبلی ساخته شده دیده نمی‌شود.

و این چیز در اسلام آباد، شهر جدیدی که پایتخت پاکستان خواهد شد، قطعاً پیدا نمی‌شود.

در لاهور هم مانند جاهای دیگر ما کارمان این بود که امکانات شروع برنامه چاپ و توزیع کتاب‌های جیبی اردو را مطالعه کنیم. پاکستان غربی دوبرابر ایران جمعیت دارد، و به ما گفتند که در صد با سوادهای پاکستان هم مانند ایران است. در این جا نشر کتاب‌های ارزان جیبی در حدود پنج سال پیش آغاز شد، و امروز قفسه کتاب‌های جیبی در هر گوشه و کنار شهر دیده می‌شود.

اما پاكستان بايد چند مسأله دشوار را حل كند تا بتواند به نشر كتاب‌هاى جيبى پردازد. زبان يكي از اين مسايل است. درس خواندگانِ پاكستانى انگليسى مى‌دانند. ممكن است بگويند كه اين براى يك كشور در حال توسعه خيلي هم خوب است، كاشكي ايران هم از اين وضع برخوردار بود. اما فايده اين وضع لزوماً نصيب صنعت نشر نمى‌شود. وقتى كه آدم انگليسى بداند ناچار مى‌خواهد كتاب‌هاى انگليسى را به زبان اصلى بخواند، نه به ترجمه، كه گاه خيلي خوب هم نيست. و اگر آدم اهل افاده باشد، حتى ترجمه‌هاى خوب را هم نمى‌خواهد بخواند. و در پاكستان اهل افاده نادر و ناياب نيستند. من گمان مى‌كنم كه حل اين مسأله، كه از ميراث‌هاى حكومت انگليس است، مدتى وقت لازم خواهد داشت.

اگر معلمين زبان انگليسى پاكستان در برانداختن زبان انگليسى يك دهم كفايت ديبران انگليسى دبirstان‌هاى ما را نشان بدهند، اين مسأله در كمتر از عمر يك نسل حل خواهد شد. و دليلى در دست نيست كه معلمين پاكستانى در اين كار از همكاران ايرانى خود عقب بيفتند. در پاكستان تقريباً همه كتاب‌ها و روزنامه‌ها به خط نستعليق چاپ سنگى مى‌شود. آن هم نستعليق نسبتاً بد. اين امر به كتاب‌ها و روزنامه‌هاى اردو قيافه مندرسى مى‌دهد و در نتيجه از حيث ظاهر هم نمى‌توانند با كتاب‌هاى تميز انگليسى كه با حروف چاپ مى‌شود رقابت كنند.

در لاهور به ما گفتند كه خواندن حروف چاپى براى مردم پاكستان دشوار است. من اين حرف را تماماً باور نمى‌كنم. اما مطلبى كه يك مسأله جدى به نظر مى‌رسد اين است كه چاپخانه‌داران بزرگ پاكستان بارشان از وسايل چاپ سنگى سنگين است. و چون بعضى از چاپخانه‌داران در عين حال ناشر روزنامه هم هستند، مشكل بتوان آن‌ها را قانع كرد كه به خاطر صنعت نشر پاكستان چاپ سنگى را كنار بگذارند و با

حروف سربی کار کنند.

من گمان می‌کنم که در حل این مسأله زمان فقط تأثیر منفی می‌تواند داشته باشد. انسان هر قدر چاپ کتاب و روزنامه را با چاپ سنگی بد ادامه دهد، همان قدر بیشتر آلوده این کار می‌شود. احساس من این است که این مسأله باید با يك حرکت ناگهانی اراده حل شود. و از روزنامه هم باید آغاز شود.

من از سفر پاکستان لذت بردم. هر جا که مرا به عنوان ایرانی معرفی کردند، همه چهره‌ها خندان بود. متوجه شدم که ما ایرانی‌ها و پاکستانی‌ها وجوه مشترك فراوان داریم. در حقیقت هیچ دو ملتی را نمی‌توانم به خاطر بیاورم که بیش از این وجوه مشترك داشته باشند. من احساس می‌کنم که اگر این دو ملت از لحاظ سیاسی و اقتصادی روابط نزدیک‌تری پیدا کنند فایده فراوان برایشان حاصل خواهد شد.

«کیهان اینترنشنال»، ۲۰ مارس ۱۹۶۵ (۱۱ اسفند ۱۳۴۴)

هنگام درو خوشه‌های خشم

گرچه جایزه نوبل را امسال به جان اشتاین‌بک دادند، این نکته مسلم است که اشتاین‌بک نویسنده‌ای است که مهم‌ترین آثار خود را در دههٔ بین بحران اقتصادی امریکا و جنگ جهانی دوم پدید آورده است و ناگزیر به آن دوره تعلق دارد.

و این دوره‌ای است در تاریخ امریکا همراه آشکارشدن مسائل اجتماعی و بیدارشدن وجدان طبقاتی و آغاز کشاکش دارا و ندار و بازشدن چشم مردم خوش‌خیال بر حقایق تلخ.

و این دوره‌ای است که در آن صنعت به پیروزی‌های بزرگ رسید و پا را از چهاردیوار کارخانه فراتر گذاشت و به کشتزارهای پهناور راه یافت. کار تولید بسی آسان‌تر و حاصل آن بسی بیشتر شد. لیکن این توانائی و فراوانی با ساختمان اجتماعی و نحوه توزیع ثروت تضادی شدید و آشکار داشت و از این تضاد مدام جرقه و دود بر می‌خاست: کشوری توانگر و توانا ثروت و نعمت بیکران تولید می‌کرد، اما در کار توزیع آن فرو مانده بود و دست و پای خود را گم کرده بود. از يك سو در نارنجستان‌های خرم کالیفرنیا، به نیروی دانش و کار آدمی

کرور کرور پرتقال درشت خوشاب به بار می آمد، و از سوی دیگر بر کوه های طلائی این پرتقال ها نفت می پاشیدند تا کسی نتواند بخورد و قیمت پرتقال در بازار افت نکند، و آنگاه باز از سوی دیگر همان کار گرانی که این پرتقال های بدفرجام را پرورش داده بودند در گوشه و کنار از بی قوتی به حال مرگ می افتادند، چرا که یا بیکار شده بودند و یا دخلشان به خرجشان نمی رسید. خلاصه آن که نعمت دریا دریا و محنت کشتی کشتی بود.

برای فهمیدن آن که چنین وضعی نامعقول است و نباید باشد، گویا گوش و هوش فوق عادت لازم نبود، ولی البته بینش و کوشش و همت بسیار لازم بود تا کسی این وضع را نیک ببیند و تصویرش کند و برضدش فریاد اعتراض بردارد. اشتاین بک که تا آن هنگام با آثاری چون «تورتیلا فلت» و «در نبرد مشکوک» توانائی خود را در نوشتن، و علاقه خود را به مسائل اجتماعی اثبات کرده بود، آن بینش و آن کوشش و آن همت را به حد کمال از خود نشان داد. اشتاین بک از همه نابسامانی و ستم و رنج و پریشانی که در پیش روی خود می دید تصویری گویا در کتابی کلان نقش کرد و نامش را «خوشه های خشم» گذاشت و آن را چون پاره آجری به میان سفره انحصار کنندگان نعمت پرتاب کرد.

پرتاب کردن پاره آجر به میان سفره البته کار مؤدبانه ای نیست. پس حق داشتند که اشتاین بک را بی ادب و هرزه و غوغاگر نامیدند. اما پیش بینی کردند که جای این کتاب در زباله دان تاریخ ادبیات خواهد بود، و در سرنوشت این پیش بینی چنین مقدر نبود که راست در آید. اشتاین بک نویسنده پرکار چربدستی است که آثار گوناگون فراوان دارد، لیکن اجازه می خواهم بحث خود را به «خوشه های خشم» که بی شک بزرگ ترین و مهم ترین اثر او است منحصر کنم.

داستان «خوشه‌ها» ساده و سر راست است. خانواری از دهقانان اجاره‌نشین به نام «جود» چند نسل است که در خاک او کلاهوما زندگی می‌کنند. يك سال توفانِ گرد و خاک می‌آید و کشت آن‌ها را از میان می‌برد. سندی‌کای بانکداران که صاحب زمین‌هاست می‌بیند که دیگر کشت با گاو آهن صرف نمی‌کند و تراکتور می‌فرستد تا زمین‌ها را شخم بزند. دهقانان چاره‌ای جز مهاجرت ندارند. تصمیم می‌گیرند به کالیفرنیا بروند، زیرا شنیده‌اند که در باغ‌های میوه آن‌جا برای بیکاران کار پیدا می‌شود. دار و ندار خود را در ماشین قراضه‌ای می‌ریزند و به راه می‌افتند. خانواده جود چندین نفرند: پدر بزرگ و مادر بزرگ، پدر و مادر، شش بچه، داماد خانواده، عموجان، کیزی کشیش.

سفر دراز و دشوار است. شتاب دارند، زیرا می‌ترسند که به مقصد نرسیده توشه‌شان ته بکشد، و کُند می‌روند زیرا می‌ترسند که زهوار ماشین قراضه‌شان در برود. پدر بزرگ و مادر بزرگ از رنج سفر در راه می‌میرند. لیکن مهاجران امید را در دل زنده نگاه می‌دارند و سرانجام خود را به «ارضِ موعود» می‌رسانند. اما در آن‌جا جز توستری و دشنام نهمیبی نمی‌بینند. کیزی کشیش و توم، پسر بزرگ خانواده، در اعتصابی دچار می‌آیند. کیزی کشته و توم متواری می‌شود. داماد خانواده زنش را به امان خدا می‌گذارد و می‌رود. زن آبستن است و بچه مرده می‌زاید. در آخرین صحنه کتاب، خانواده جود را در نهایت بیچارگی می‌بینیم. اما در آخرین سطرهای کتاب کنایه‌ای هست که می‌رساند زندگی و زندگان در نهایت نکبت نیز به تلاش خود ادامه می‌دهند. زنی که کودک مرده به دنیا آورده است مردی را که از گرسنگی نزدیک به مردن است در آغوش می‌گیرد و پستان خود را به دهان او می‌گذارد ...

از آغاز تا انجام کتاب، نویسنده ماجرای مهاجرت خانواده

جود را قدم به قدم دنبال می‌کند. اما پس از هر قدم، پس از هر فصل، می‌ایستد و به دور و بر خود می‌نگرد، در سیر طبیعت و در کردار آدمیان دقیق می‌شود.

گاه لاک‌پشتی را می‌بینید که از این سوی جاده به آن سو می‌رود. اشتاین‌بک در يك فصل تمام به توصیف تلاش شگرف لاک‌پشت برای پیمودن راه خویش می‌پردازد. این فصل در حدّ خود شاهکاری است از توصیف دقیق، چنان‌که گوئی خواننده هنگام خواندن، از پشت ذره‌بینی قوی به طبیعت می‌نگرد. و چه زیبایی‌ها که می‌بیند. ولی اهمیت این فصل به همین جا ختم نمی‌شود. آیا تلاش قهرمانی این لاک‌پشت برای پیمودن راه خویش و رسیدن به مقصد مقدمه‌ای نیست که نویسنده برای آشناساختن موضوع اصلی کتاب تمهید کرده است؟ و آیا خود موضوع اصلی داستان کنایه‌ای از تلاش و کوشش انسان بطور کلی نمی‌تواند باشد؟

... و گاه دهقانان را می‌بیند که جلو خانه خود چمپاتمه زده‌اند و در کار خود حیرانند و نمایندگان بانک رو به روی آن‌ها در اتوموبیل خود لمیده‌اند و به آن‌ها می‌گویند که باید زمین‌ها را رها کنند و بروند. این بحثی است که همه‌جا میان نمایندگان بانک و دهقانان در می‌گیرد و هر بار دهقانان می‌بینند که منطق آدمی ناگهان عوض شده است و دلایلی که بنا بر معیارهای خود آن‌ها می‌بایست هر حریفی را سر جای خود بنشانند اکنون به طرز اندوه‌آوری پوچ و بی‌اثر است:

«... آخر ما این زمین را اندازه‌گیری کردیم، ما تقسیمش کردیم. ما توش به دنیا آمديم، ما توش کشته شدیم، ما توش مردیم، اگر خوب نیست مال ماست. برای این مال ماست که توش به دنیا آمده‌یم. توش کار کردیم، توش مرده‌یم. این دلیل مال‌کیت، نه يك ورق کاغذ که روش

عدد نوشته‌ن.

- خیلی متأسفیم. دست ما نیست. کار همون غوله. بانك آدم نیست.
- درست، ولی بانك را آدم‌ها درست کرده‌ن.
- نخیر، این‌جا رو اشتباه می‌کنید - سخت هم اشتباه می‌کنید.
بانك غیر از آدمه. اتفاقاً همه آدم‌های بانك، از کارهای بانك بیزارند و
باز بانك کار خودش را می‌کنه. آخه بانك غیر از آدمه. آدم درستش کرده،
ولی اختیارش دست آدم نیست.

اجاره‌نشینان داد می‌زدند: بابا بزرگ ما سرخ پوستا رو کشت.
بابای ما مارهای زمین رو کشت. بلکه ما هم بتونیم بانك‌ها را بکشیم.
بانك از سرخ پوست و مار بدتره. بلکه ما هم باید مثل بابا بزرگمون
برای خاطر زمین بجنگیم.

و اکنون نمایندگان مالك خشمگین شدند: باید برید.

اجاره‌دارها داد می‌زدند: زمین مال ماست. ما...

- نه. مال بانكه، مال همون غوله. شما باید برید.

- تفنگامونو میاریم. مثل بابا بزرگ، وقتی سرخ پوستا اومدن.

اونوقت چی؟

- هیچ، اول شریف مباد سراغتون، بعد ارتش، اگه بمونین دزدی
کرده‌ین، اگه برای خاطر موندن آدم بکشین مرتکب جنایت شده‌ین. اون
غول آدم نیست، ولی آدمارو به هر کاری که دلش بخواد می‌تونه واداره.

این گفت و گو آن قدر واقعی است که خواننده گمان می‌کند
نویسنده آن را به گوش خود شنیده و ضبط کرده است، و آن قدر کلی
است که نمی‌توان تصور کرد میان افراد مشخص و معینی صورت گرفته
باشد. رازِ کار این است که اشتاین بك توانسته است مسأله‌ای کلی و
عمومی را به صورت يك صحنه مشخص و قابل لمس عرضه کند. جر

و بحثی را که هزاران بار میان نمایندگان دو نیروی مخالف در گرفته و هر گز به جایی نرسیده، در نهایت سادگی و صراحت نقل کرده و حیرت و سردرگمی هر دو طرف را آشکارا نشان داده است.

اما باید تأکید کرد که برخلاف آنچه برخی ناقدان جنت مکان گفته‌اند «خوشه‌های خشم» يك رساله تبلیغی سیاسی یا اقتصادی نیست. به هیچ وجه قابل تصور نیست که اشتاین بك ابتدا يك نظریه سیاسی یا اقتصادی را در نظر داشته است و سپس برای توجیه آن این رمان را نوشته باشد.

او داستانی از زندگی مردم پرداخته است و اگر در این داستان مسائلی مطرح می‌شود جز بدین علت نیست که آن مسائل در متن زندگی آن مردم وجود دارد. خاصه آن که هیچ کس نمی‌تواند بگوید که اشتاین بك مبلّغ کدام نظریه اقتصادی است و چه عمل سیاسی را برای اجرای آن نظریه تجویز می‌کند. او یادآور می‌شود که این نحوه تولید و توزیع همراه با ستمگری و ستمکشی است و اگر این مشکل چاره‌ای دارد، آن چاره از دست دهقانان منفرد ساخته نیست. البته این کشف جدیدی نیست، مطالبی است که کمابیش همه می‌دانسته‌اند، ولی کمتر کسی این مطلب بدیهی را به قوت اشتاین بك بیان کرده است. از این رو «خوشه‌های خشم» سند تاریخی بسیار معتبری است.

اما اعتبار این سند به آسانی پذیرفته نشد. روزنامه‌های او کلاهوما گمان کردند که اشتاین بك برای تحقیر ایالت او کلاهوما و اثبات برتری کالیفرنیا این کتاب را نوشته است. (تعبیری احمقانه‌تر از این ممکن نبود.) یکی گفت دروغ است. یکی گفت مستهجن است. یکی گفت خانواده‌ای به نام جود در او کلاهوما وجود نداشته و سفری به کالیفرنیا نکرده است. یکی گفت بر طبق آمار فلان اداره در بهمان سال تراکتوری به کشتزارهای او کلاهوما فرستاده نشده است. اما نکته اینجا است که

اگر این مدعیان همه راست هم می‌گفتند باز بر دامن اشتاین بك گردی نمی‌نشست، زیرا او دروغی راست مانند سروده بود که با هیچ آمار و ارقامی قابل رد کردن نبود.

این که جایزه نوبل را امسال به اشتاین بك دادند می‌رساند که داوران این جایزه در انتخاب نویسنده‌ای که هر سال باید این تاج افتخار را بر سرش بگذارند يك بار دیگر به بن‌بست رسیده‌اند. نه بدین جهت که اشتاین بك شایستگی گرفتن این جایزه را نداشت، بل بدین جهت که او چنان که دیدیم سال‌ها پیش به بلندترین مرتبه مقام ادبی خود رسید و پس از آن نیز کاری نکرد که تجدید نظری را در ارزیابی مقام او لازم آورد. حتی «زمستان نارضائی ما» را که آخرین رمان او است ناقدان بیشتر بدین عنوان ستودند که این رمان نشان می‌دهد نویسنده «خوشه‌های خشم» هنوز نیروی آفرینش خود را پاك از دست نداده است. از هر لحاظ که بنگریم می‌بینیم که داوران جایزه نوبل برای انتخاب اشتاین بك دست کم بیست سال دیر جنیده‌اند.

۲

انتقادات

اجرای نمایشنامه « اتللو »

حرف زدن دربارهٔ نمایش اتللو کار دشواری است. کسانی آمده‌اند و زحمتی کشیده‌اند و سرمایه‌ای گذاشته‌اند و تئاتری برپا کرده‌اند و نمایشنامه‌ای روی صحنه آورده‌اند و هرشب تا نیمه‌شب عرق می‌ریزند و بازی می‌کنند، و بی‌شک همهٔ این‌ها را به این امید کرده‌اند و می‌کنند که کاری کرده و هنری به میدان آورده باشند. حال اگر در این میان هوسی هم در سری باشد که نامی بجوید و طرفی ببندد، حلالش باد. این‌ها همه شایستهٔ تحسین است – اما نتیجهٔ کار شایستهٔ تحسین که نیست، هیچ، دل را به درد می‌آورد.

پس از مدت‌ها باز کاری در زمینهٔ هنر تئاتر در تهران صورت گرفته و راستی نمی‌توان بی‌محابا بر آن تاخت. ولی هم‌چنین نمی‌توان تأییدش کرد تا راهی را که در پیش گرفته است ادامه دهد. زیرا مسلم است که آن سر این راه به کعبه وصل نمی‌شود. پس باید کوبید، یا نباید؟ بکوبی بد کرده‌ای، نکوبی خوب نکرده‌ای. چه باید کرد؟

چیزی که مسلم است، سکوت بهترین راه حل مسأله نیست. چون به هر حال در میان حرف‌هاست که حرف درست پیدا می‌شود.

اما این که این مطالب را باید حمله و انتقاد تلقی کرد یا تشویق و تأیید، يك امر اعتباری است. اگر آقای اسکویی و گروهش واقعاً از نتیجه کارشان خرسندند و آنچه را عرضه کرده‌اند بالاترین حد هنر خود می‌دانند، یا اصولاً نامش را هنر می‌گذارند و خیال دارند در آینده نیز همین قماش را از چننه در آورند، آری، جای کوبیدن است و هیچ معطلش هم نباید کرد. چنین خیالی هرچه زودتر باطل شود بهتر. اما اگر می‌دانند که راه به جایی نبرده‌اند، و هنوز مانده است تا چیزی به نام «هنر تئاتر» به مردم عرضه کنند، باید برایشان دست زد تا به این کار توفیق یابند. این حرف‌ها تذکرات دوستانه‌ای است که غرض از آن‌ها بهتر شدن کار (و کاسبی) ایشان است.

آقای اسکویی قبل از این که سفر دور و دراز خود را به خارج از وطن شروع کند، با چند تن دیگر زیر دست عبدالحسین نوشین کار می‌کرد. نوشین متأسفانه شاگردان خوبی تربیت نکرد. شاید غیر از آقای اسکویی برجسته‌ترینشان آقای جعفری بود، که با همه حرارت و اشتیاقی که به کار خود نشان می‌دهد به هیچ وجه نتوانسته است خود را از راه خطایی که تئاتر ایران در پیش دارد بیرون بیندازد و اثر قابل ملاحظه‌ای به وجود آورد. اما آقای اسکویی سال‌ها پیش جلای وطن کرد و در کشورهایی که سنت‌های دیرین هنر تئاتر دارند به سیر آفاق و انفس پرداخت و اکنون که از این سفر بازگشته از وجناتش پیداست که به زعم خودش مشکش خیلی بیش از جعفری و امثال او آب برمی‌دارد. اما بدبختانه تنها وسیله‌ای که وی تاکنون برای سنجش و تعیین مقام و مرتبه‌اش در هنر تئاتر به دست مردم داده، یعنی نمایش اتللو، به هیچ وجه كمك مؤثر و مساعدی نیست. به دلایل مختلف.

یکی این که من شخصاً نتوانستم انتخاب نمایشنامه اتللو را به عنوان اولین برنامه آقای اسکویی به هیچ نحوی توجیه کنم. زیرا

چیزی که انسان طبیعتاً از هر کارگردانی (و به طریق اولی از هر «سر-کارگردانی») انتظار دارد این است که این شخص به درستی بداند که برای «که» نمایش می‌دهد. (برای «چه» اش بماند.) من یقین دارم که سازندهٔ رسوایی موسوم به «دست تقدیر» (فیلم فارسی) به خوبی می-دانسته است که برای که نمایش می‌دهد، و نیز شکی ندارم که برای خالق شاهکار «مهر هفتم» روشن و معلوم بوده است که مخاطب و حرف حسابش کیست و چیست؛ امّا در خصوص این که آقای اسکویی نمایشنامهٔ اتللو را برای کدام قشر از مردم روزگار روی صحنه آورده، من دچار سرگردانی محض و مطلق هستم، و به قدری هم مأیوسم که حتی گمان نمی‌کنم خود آقای اسکویی بتواند در این خصوص کمکی بکند.

آثار شکسپیر اصولاً در حدّ اندیشه و ذوق عوام الناس (خصوصاً فارسی‌زبان) نیست. برای خواص هم يك حداقل هنر و مهارت و بلندی لازم است تا کیف و حالی ایجاد کند. و کوششی که برای رسیدن به این حداقل در اجرای نمایشنامه‌ای از قبیل اتللو لازم است، باید اعتراف کرد که توان‌فرسا و گاه مردافکن است؛ خاصه آن که قدم قدم اول و نفس هنوز سرد باشد، و خاصه آن که آدم مشتی نوآموز را به عنوان بازیگر برگزیده باشد که هر گاه بخواهیم کمال لطف را در حقشان مرعی بداریم، باید از حالشان چشم‌پوشیم و به آینده‌شان امید ببندیم. بنابراین‌ها، آیا بهتر نبود که مایه را قدری سبک‌تر بگیریم تا بلکه بتوانیم پایه را قدری بالاتر بگذاریم؟ من عقیده دارم که آقای اسکویی در انتخاب اتللو به عنوان نخستین برنامهٔ خود اشتباه کرده است، و گمان می‌کنم اگر نمایشنامه‌ای از آثار سبک‌تر امروزی روی صحنه می‌آورد، نتیجهٔ کار بسی بهتر می‌شد؛ چرا که به هر حال پوشاندن معایب چنین نمایشی – و ۱. در اعلان‌های نمایش اتللو همه‌جا نوشته بود «به سرکارگردانی مصطفی اسکویی».

حتی چشم پوشیدن از آنها - بسی آسان‌تر می‌بود. به نظر می‌رسد که تنها يك عذر می‌تواند انتخاب اتللو را توجیه کند، و آن این که آقای اسکوئی وجداناً معتقد باشد که ذوق و تخصصش در اجرای آثار شکسپیر است و پائین‌تر از شکسپیر را در حدّ خود نداند. ولیکن پیداست که این عذر به نفع هیچ کس تمام نمی‌شود.

دیگر این که اجرای نمایشنامه اتللو شکست آشکاری است. می‌توان گفت که نمایشنامه، به يك معنی، فقط نیمی از آن چیزی است که تحت عنوان «نمایش» به تماشاگران عرضه می‌شود. برای آن که این نیمه، که نیمه مهم و اساسی است، تمام شود باید عناصر تازه‌ای از خارج بدان افزوده شود. قسمت عمده این عناصر تازه زائیده قدرت خلق هنری کارگردان است. البته به همان اندازه که کارگردان در دنیا وجود دارد کیفیت این نیمه ممکن است تفاوت کند، اما در هر حال نمی‌تواند از حد معینی نازل‌تر باشد، و گرنه، نه تنها از مجموع آنها اثر واحد و تمام و کاملی پدید نخواهد آمد، بلکه بسیار ممکن است که عناصر تازه مایه اصلی را نیز از بلندی به زیر بیاورد و فاسد و تباه سازد. اجرای نمایشنامه اتللو نمونه بارزی از این امر تأسف‌انگیز است.

باید گفت که هیچ کدام از آدم‌های نمایشنامه اتللو تحقق خارجی نیافته‌اند. بازیگر نقش اتللو بیش از دیگران تلاش می‌کند که از جان و تن خود آدم تازه‌ای بسازد، اما پیداست که راه درستی پیش پایش نگذاشته‌اند. آدمی که وی از خود ساخته است موجود بی عمق حقیری است و من شباهتی میان او و سردار مغربی شکسپیر ندیدم. اتللو مرد «بزرگ» و نیرومندی است که در محیط خود طبیعتاً يك نوع احترام آمیخته به ترس ایجاد می‌کند. اما این وضع نه از جست و خیز و فریاد کشیدن و شمشیر آختن، بلکه بیشتر از احتمال بروز این حرکات پدید می‌آید. به عبارت دیگر، تماشاگر باید مجال این را داشته باشد

که جریانات درونی کاراکتر (شخص بازی) روی صحنه را مطالعه کند، و حرکات و اطوار ظاهر-ری بازیگر هادی و راهنمای او در این سیر نفسانی است. اما وقتی که بازیگر متصل تا حد خستنِ حنجره‌اش فریاد بکشد، و تا آنجا که عضلات ران‌ها و دست‌هایش یاری می‌کند جست و خیز کند، دیگر مجالی برای این سیر درونی باقی نمی‌ماند.

در واقع درونی موجود نمی‌شود تا سیر در آن موضوع پیدا کند. بازیگر نقشِ اتللو خود را در برابر تماشاگران بکلی پشت و رو می‌کند و کفگیرش به ته دیگ می‌خورد. من احساس کردم که در پس حرکات و کلمات این مردِ جنجالی موسوم به «اتللو» هیچ خبری نیست، و کاسیو و دزدمونا و دیگران بی‌جهت از او ملاحظه می‌کنند.

به کاراکتر «یاگو» شاید بیش از دیگران خیانت شده باشد؛ چون محتوی درونی او بیشتر و امکان پرورش و گسترشش زیاده‌تر بوده است.

آقای اسکوئی کوشیده است این نقش را با یک نوع خونسردی، که خود وی امیدوار بوده است نزد تماشاگران با تسلط مشتبّه شود بازی کند؛ ولی درحقیقت این نقش فقط با سردی بازی شده است. تماشاگران از احساسات و انگیزه‌های این آدم بی‌خبر می‌مانند و غیر از جمله‌های خسته و به زحمت ساخته مترجمِ نمایشنامه، وسیله‌ای برای راه‌یافتن به درون او وجود ندارد؛ حال آن‌که در این‌جا اهمیت آنچه گفته نمی‌شود از آنچه گفته می‌شود کمتر نیست. درست است که در نمایشنامه وقایع به صورت کلام تجسم می‌یابد، اما در پسِ کلام عواطفی نهفته است که جزء اصلی کلام است و اگر باز نموده نشود آن وقایع حقیقتاً و تماماً مجال بروز و حدوث نیافته‌اند. به همین جهت شخصیت یاگو به شکلی که آقای اسکویی نمایش می‌دهد مفهوم نیست، و اصرارش در دنبال کردن نقشه خطرناکی که در سر دارد معقول و موجه نمی‌نماید. به همین

جهت کردارش قانع کننده نیست و بعید به نظر می رسد کسی جز اتللو ی آقای اسکویی آمادگی فریب خوردن از چنین یا گویی را داشته باشد. بازیگرانی که نقش های «املیا» و «بیانکا» را بر عهده دارند، شاید اگر روی صحنه های دیگری، از قبیل تئاتر تهران، ظاهر می شدند «هنرپیشگان» موفقی به شمار می رفتند؛ زیرا در آن صورت ملاک قضاوت بکلی عوض می شد و مشخصات جسمانی توفیقشان را تا حدی تأمین می کرد. ولی با وضع فعلی اگر کاری را که در پیس اتللو ارائه داده اند تأیید کنیم، در حقیقت به هنر بازیگری، که ظاهراً باید نزد ایشان عزیز باشد، ظلم آشکاری کرده ایم. ناگفته نمی توان گذاشت که بیانکا نقش خود را با قدری جسارت و حتی نرمی بازی می کند، چیزی که هست بازیش، با سایر بازی ها هماهنگ نیست، بلکه بکلی خارج است.

در این برداشت از نمایشنامه اتللو بعضی نقش ها، مانند کاسیو، قوّت و اهمیت را از خود دور کرده اند، و باید تصدیق کرد که علاوه بر کارگردان بازیگران نیز در راه تحقق این امر کمک فراوان کرده اند. انتخاب بازیگری که نقش دزد مونا را بر عهده دارد شاید بدترین انتخاب آقای اسکویی باشد.

اگر بواسطه نبودن بازیگرانی که استعداد کافی برای این نقش ها داشته باشند آقای اسکویی ناچار از چنین انتخابی بوده است، باید با ایشان همدردی کرد و بر این امر اندوه خورد که حتی عامل بخت و اتفاق نیز کم تر با اهل هنر یاری می کند.

اما از بازی ها گذشته، در تعبیر نمایشنامه نیز تخیل و خلق هنری به کار نرفته و صحنه ها به شکل کاملاً خام و زاپرورده نشان داده شده است. منظورم این است که کارگردان نظر خود را در حدود سطح و ظاهر نمایشنامه متوقف ساخته و از راه کلام به عمق و باطن وقایع راه نجسته است و آنچه در نمایشنامه بالقوه وجود دارد به فعل در نیامده است. به

عبارت دیگر نمایشنامه فهم و تعبیر نشده، و نباید فراموش کرد که در فهم و تعبیر نمایشنامه است که کارگردان کار خلاق صورت می‌دهد. مثلاً در مورد صحنه نزاع کاسیو و رودریگو در قبرس، استانیسلاوسکی در خاطرات خود می‌گوید:

«نباید فراموش کرد که اتللو وارد جزیره‌ای شده بود که تازه شورشی در آن سرکوب گشته بود. با يك جرعه ممکن بود شعله‌ها دوباره زبانه بکشند. تركها [ساکنین قبرس] به ونیزی‌ها چپ‌چپ نگاه می‌کنند. ونیزی‌ها که به تشریفات عادت ندارند خود را مقید نمی‌سازند و [در قبرس] مانند شهر خود رفتار می‌کنند. درجایی شبیه به يك قهوه‌خانه تركی مشغول عیش و نوش هستند. این قهوه‌خانه درجایی که به جلو صحنه منتهی می‌شود ساخته شده است. از قهوه‌خانه نوای غم‌انگیز سرنا و دیگر سازهای شرقی شنیده می‌شود. مردم در آنجا مشغول خواندن و رقصیدنند و صدای مستان به گوش می‌رسد. تركها دسته دسته در کوچه قدم می‌زنند و به اروپاییان بدمست چپ‌چپ نگاه می‌کنند و کاردهای خود را پَرِ قدشان آماده نگاه می‌دارند.

«یاگو که این محیط را احساس می‌کند توطئه خود را به مقیاسی بسیار بزرگتر از آنچه معمولاً روی صحنه نشان داده می‌شود طرح می‌کند. هدفش تنها این نبود که دو افسر را که مزاحمش بودند با هم دربندازد. مسأله خیلی بزرگتر بود. می‌خواست آن‌ها را مسؤول شورش تازه‌ای در جزیره جلوه دهد. دعوای دو نفر مست را تبدیل به يك حادثه می‌کند. رودریگو را به کوچه‌ها می‌فرستد و خودش هم به دنبال او می‌رود تا همه را از ماجرا خبردار سازد. و منظورش را عملی می‌کند. انبوه مردم قبرس که تازه شورش کرده‌اند از هر دو کوچه به طرف قهوه‌خانه سرازیر می‌شوند که به فاتحان حمله کنند و نابودشان سازند. قمه و شمشیر و چماق

بالای سرشان برق می‌زند. ونیزی‌ها در جلو صحنه سنگر می‌گیرند، بطوری که پشتشان به نماشاگران است. و آماده حمله می‌شوند. سرانجام جمعیت از هر دو سو حمله می‌کند و نبرد آغاز می‌شود. در گرماگرم نبرد، اتللو با شمشیر آخته خود را به میان عرصه می‌اندازد، چنان که گویی جمعیت را دونیم می‌کند. در این هنگامه مرگ و زندگی بود که جنگاوری و شجاعت اتللو معلوم می‌شد، و نیز این‌جا بود که انسان نقشه شیطانی یاگو را درك می‌کرد.

« جای شگفتی نیست که عمل کاسیو که باعث این فاجعه شده بود، در نظر اتللو آن قدر مهم جلوه کند. روشن است که چرا قضاوت اتللو قاطع و حکمش شدید است. طرح نمایشنامه به وسیله کارگردان به مقیاس بزرگی گسترش یافته بود. کارگردان هروقت می‌توانست، بازیگران را در نمایش خود یاری می‌کرد. ^۱»

خود استانیسلاوسکی از نتیجه کارش در مورد نمایشنامه اتللو راضی نبوده، اما به هر حال آنچه نقل شد می‌تواند نمونه‌ای باشد از کار خلاقیتی که کارگردان روی نمایشنامه انجام می‌دهد. نمایشنامه‌ای که به صورت خام عرضه شده باشد، ممکن است مثل بوقلمون نیمخته قیمتش گران باشد (ورودی ای غیرمتعارف و چند برابر) اما قابل هضم نیست و دل را به درد می‌آورد.

اما چیزی که در اجرای آثاری از قبیل اتللو به زبان فارسی اهمیتش بیشتر است، موضوع طرز بیان کلمات و جملات است. این کار در زبان فارسی سابقه ندارد یا اگر دارد خیلی کم دارد. بنابراین اینجاست که کارگردان با يك مسأله کاملاً تازه رو به رو می‌شود و حتی امکان تقلید و اقتفا نیز تا حد زیادی از او سلب می‌شود. شکسپیر خداوند

کلمه است و کلمه در دست او به اوج رفعت رسیده است. بازیگرانی از قبیل جان گیلگاد و لورنس اولیویه توانسته‌اند این بلندی را نگاه دارند و کلمات شکسپیر را چنان که شایسته آن‌هاست پاك و فصیح و درخشان و دلاویز بر زبان جاری سازند. در ترجمه فارسی باید اعتراف کرد که کلمات شکسپیر به قدر کفایت سقوط کرده‌اند، اما در دهان اتللو («دستمال! دستمال! دستمال!») و دزد مونا («سرور من!») و رودریگو و بارابانسیو و یاگوی آقای اسکویی کلمات به حسیض ذلت افتاده‌اند و جگر شنونده برای آن‌ها کباب می‌شود. بجای چابکی شتاب، بجای محکمی خشونت، بجای بلندی لرزش و بجای احساس اغراق دیده می‌شود. آیا این‌هاست آثار بزرگترین خالق کلام و احساس؟

نمی‌دانم در این چند ماه کار توی گیشهٔ تئاتر آناهیتا رضایت‌بخش بوده است یا نه، اما کار روی صحنه‌اش حتی گوشهٔ دل مرا، که تماشاگری نه چندان مشکل‌پسند بودم، راضی نکرد. دعای خیر من در حق سرکارگردان این است که توفیق یابد و این بار از پله‌های پایین‌تر شروع کند تا انشاءالله به بالا هم برسد؛ چون واقعاً برای سرنوشت کسی که قدم اول را روی بام بگذارد، نگرانی بی‌جا نیست.

« شوهر آهو خانم »

اثر علی محمد افغانی

نخست باید اعتراف کنم که کتاب « شوهر آهو خانم » را با بی- اعتقادی کامل به دست گرفتم و چیزی که انتظارش را نداشتم این بود که بتوان در باره آن به طور جدی سخن گفت. تقصیری هم نداشتم؛ زیرا که صرف نظر از سر و وضع کتاب بطور کلی، عکس بزرگ نویسنده نیز که در صفحه سوم گراوور شده است و زیر آن می خوانیم « عکس مصنف در لحظه پایان کتاب »، ناچار این توهم را پیش می آورد که « شوهر آهو خانم » باید حلقه تازه ای باشد از سلسله طولانی کتاب هایی که کتاب معروف « S.O.S. یا بشریت در خطر است » در رأس آن قرار دارد. اما حقیقت غیر از این بود.

این بار حقیقت برخلاف عادت شیرین درآمد، زیرا همان فصل اول کتاب بشارت داد که نویسنده ای تازه نفس با استعداد و پشتکاری شگرف قدم به میدان گذارده است.

برداشت و آرامش جریان و نحوه پرورش داستان، شیوه رمان نویسان بزرگ قرن نوزدهم را به خاطر می آورد. نویسنده ابتدا ما را در شهر کرمانشاه سی سال پیش مختصر گردشی می دهد و آنگاه جلو

يك دكان نانوايي سنگك پزی متوقف می شود. در این جاست که با دو تن از سه قهرمان اصلی داستان آشنا می شویم. آنگاه به همراه او به خانه سیدمیران، یا همان شوهر آهو خانم، می رویم و زن و فرزندانش و همسایگان او را از نزدیک می بینیم. آرامش و سلامتی که در این خانه موج می زند، گویی از پیش احساس وقوع فاجعه دردناکی را به خواننده القا می کند. من فعلاً داستان کتاب را باز نخواهم گفت؛ همین قدر می گویم که نویسنده در این داستان از زندگی مردم عادی اجتماع ما تراژدی عمیقی پدید آورده و صحنه هایی پرداخته است که انسان را به یاد صحنه های آثار بالزاک و تولستوی می اندازد. و این نخستین بار است که يك کتاب فارسی به من جرأت چنین قیاسی را می دهد.

علی محمد افغانی در «شوهر آهو خانم» نشان می دهد نویسنده ای است تیزبین که حرکات مرد و زن و کودک و حتی سگ و گربه را به خوبی می بیند، از اختلاف آسیابان و نانوا تا دعوای دو هوو و کتک کاری زن و شوهر، همه را می تواند چنان توصیف کند که خواننده صحنه را پیش چشم خود مجسم ببیند. از اسرار زنان و عوالم کودکان خبر دارد. در هر گوشه زندگی می تواند زیبایی را ببیند و آن را با قدرت تمام ستایش کند. آدم های او آدم هایی هستند که در هر کجای داستان پیدا شوند و گوشه ای از شخصیتشان باز نموده شود، این گوشه با گوشه های دیگر که در جاهای دیگر دیده ایم چنان جفت می شود که از مجموع آنها آدم کامل و صحیح پدید می آید. بعلاوه، او آدم ها را به دو دسته خوب و بد، چنان که شیوه نویسندگان رمانتیک است، تقسیم نمی کند؛ حتی کسی که مرتکب کاری شبیه به جنایت می شود، هم چنان انسان باقی می ماند و نویسنده محبت خود را از او دریغ نمی دارد.

به نظر من، بزرگترین قهرمان «شوهر آهو خانم» خود آهو خانم است که همه بزرگی و گذشت و در عین حال خفت و خواری زن

بی حقوق ایرانی در او گرد آمده است. آهو خانم انسان بزرگی است. از این‌ها گذشته، چیزی که به «شوهر آهو خانم» اهمیت فوق‌العاده می‌دهد این است که از آن خود آگاهی دردناک و بیمارگونه‌ای که دامنگیر نویسندگان «روشنفکر» است و آن‌ها را عقیم می‌کند یا آثار کسانی را که به هر جان‌کنندنی شده چیزی پدید می‌آورند به صورت کودکان عجیب‌الخلقه یا لااقل نحیف و کم‌خون در می‌آورد، اثری در آن دیده نمی‌شود. پیدا است که نویسنده با خیال راحت و بی ترس و واهمه از «تابو»های ادبی داستان خود را باز گفته است. راز توفیق او در همین است و معایب کار او را نیز ناچار باید در همین جا جست و جو کرد.

میزان آشنایی نویسنده «شوهر آهو خانم» با زندگی مردم کشور ما و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های آن‌ها شایان تحسین است. قلم او نیز در توصیف صحنه‌ها و کاویدن درون آدم‌ها چابکی عجیبی دارد که متأسفانه گاهی او را فریب می‌دهد و به جاهای پرت و دور و دراز می‌برد. در تعبیرات و نحوه احساس او يك مایه شعری تند دیده می‌شود که مانند رنگ ثابتی در متن داستان دویده است.

«شوهر آهو خانم» مانند يك درخت جنگلی تناور است که بنیه سالم و تنه استواری دارد، ولی طبعاً شاخ و برگ آن مانند درختان باغی، به اندازه و مرتب نیست. حرف‌های آدم‌های داستان که گاه از درستی و چسبندگی شگفت‌آور است، گاه نیز مبدل به سخنرانی‌های چند صفحه‌ای می‌شود و حرف‌هایی از قول آن آدم‌ها نقل می‌شود که هیچ کس از دهان آن‌ها نمی‌تواند بپذیرد. شاید درازی گفتار آدم‌ها به دلایلی مربوط به شیوه پرورش داستان قابل توجیه باشد، اما اشاره‌های آن‌ها به اساطیر یونان و روم و نمایشنامه‌های شکسپیر به هیچ نحوی قابل توجیه نیست. من نمی‌دانم در حقیقت غرض نویسنده از این اشارات

چه بوده است، ولی به هر حال می‌بینم تهمت فضل‌فروشی را برای خود به‌جان خریده است.

نثر این کتاب، که بالغات محلی و مثل‌ها و کنایات عامیانه‌رنگین شده است، غالباً بسیار گویا و روشن است، اما گاهی در معرض این خطر قرار دارد که با «کلیشه‌های مستعمل روزنامه‌ای ضایع شود. عجیب‌تر از همه دوگانگی عمیقی است که میان توصیف‌های رئالیستی و زیبای نویسنده از يك طرف و «قلم‌فرسایی‌های رومانتيك او از طرف دیگر به چشم می‌خورد. این قبیل «قلم‌فرسایی‌ها» انشا‌های مفصلی است که هر شاگرد دبیرستانی بنویسد مسلماً نمره ۲۰ خواهد گرفت، ولی از نویسنده‌ای که می‌تواند صحنه‌ای چون باریدن برف و پناه‌آوردن گنجشکان به آستانه اتاق را پدید آورد، انتظار می‌رود که از آن‌ها صرف‌نظر کند. اصولاً باید پذیرفت آقای علی‌محمد افغانی، که نویسنده بسیار چیره‌دستی است، برای آثار خود ناقد خوبی نیست، و گرنه قسمت عمده فصل دهم کتاب را اساساً حذف می‌کرد. «شوهر آهوخانم» که داستانی بسیار قوی و محکم و عمیق و شیرین است، بواسطه همین اهمال در انتقاد از خود در پوسته‌ای از حشو و زوائد فرو رفته است که اگر روزی از آن‌ها پیراسته شود، حکم مرواریدی را پیدا خواهد کرد که از صدف بیرون آمده باشد.

با همه این‌ها، «شوهر آهوخانم» با همین قیافه فعلی، با توجه به اصالت احساس و عمق و استحکام داستان و تمامیت و کمال آدم‌ها و قدرت بیان و متانت و انسانیت نویسنده آن بی شک بزرگ‌ترین رمانی است که تاکنون به فارسی نوشته شده است و من امیدوارم سلامت فکر و احساسی که در سراسر آن موج می‌زند در کسانی که جز عواطف بیمارگونه و نثرهای گره‌خورده و درهم‌پیچیده چیزی را برازنده خود نمی‌بینند تأثیر شفاف‌بخش داشته باشد.

مجله «سخن»، آذر ۱۳۴۸

« چوب به دست‌های ورزیل »

نوشته گوهر مراد

داستان از این قرار است که پای گراز به دهی به نام ورزیل باز شده است، و ما هنگامی وارد قضا یا می‌شویم که گراز زمین یکی از روستاییان - محرم - را شخم زده و محصولش را از میسان برده است و محرم به همین سبب از دیگران جدا شده و در خرابه‌ای کنار مسجد به قول خودش به «خاکِ سیاه نشسته» است.

دهاتی‌ها هر کدام يك چوب به دست دارند. («چوب به دست‌های ورزیل» اند دیگر.) چوب سلاح آنهاست، وسیله دفاع آنهاست، نشانه دلبستگی آنهاست به زمین و زندگی. ولی محرم دیگر چوب به دست ندارد، چون دیگر به سلاح احتیاجی ندارد. چیزی ندارد تا از آن دفاع کند. زمین و زندگی برایش باقی نمانده است تا بدان دلبسته باشد. در حقیقت محرم از صف چوب به دست‌های ورزیل خارج شده است.

روستاییانی که هنوز بلا بر سرشان نازل نشده جاahlند. می‌گویند لابد محرم يك کاری کرده است که گراز به زمینش زده است. اما ضربه بلا محرم را به هوش آورده است و با روشن بینی وحشتناکی، که نتیجه

بلازدگی است، پیش‌بینی می‌کند که این شتر در خانه همه‌شان خواهد خوابید. محرم چون آب از سرش گذشته دیگر احتیاجی ندارد خودش را گول بزند؛ این است که واقعیت فاجعه را تماماً درک می‌کند و می‌داند که گراز با دعا و صدای دهل و این قبیل حیل‌های عاجزانه میدان را خالی نمی‌کند. محرم این را نوی چشم همه می‌گوید - و نفرت همه را برمی‌انگیزد.

چوب به دست‌های ورزیل يك طرف قرار دارند و محرم بی-چوب يك طرف. يك طرف هیأت اجتماع است و امید و دل‌بستگی به مال و خودفریبی و چاره‌جویی؛ يك طرف فرد است و یأس و آزادی از قید تعلق و رو به رو شدن با واقعیت زشت.

در میان چوب به دست‌های ورزیل آدم‌های گوناگون هستند: آدم ساده، آدم خرافی، آدم خُل، آدم عاقل، آدم منفی، آدم مثبت. گراز هر شب زمین یکی از این آدم‌ها را شخم می‌زند، و هر يك از آدم‌ها را بر سر این دو راهی قرار می‌دهد که یا در جمع چوب به دست‌های ورزیل بمانند و با گراز مبارزه کنند، یا مانند محرم خرابه‌نشین شوند و به ریش دیگران زهر خند بزنند.

پرده اول نمایش در حقیقت کشاکش این دو جبهه و مطالعه روایات چوب به دست‌هاست بر سر این دو راهی. توفیق نویسنده در این قسمت از حیث پروراندن موضوع - صرف نظر از مسأله تقطیع صحنه‌ها و تداوم زمانی که خود بحث جداگانه‌ای است - بسیار شایسته ستایش است. اجزای داستان با یکدیگر کاملاً جوش می‌خورند و چنان که در داستان‌ها و نمایشنامه‌های موفق همیشه اتفاق می‌افتد، موضوع عمق پیدا می‌کند و قابل تجزیه و تحلیل می‌شود و از هر گوشه آن معنایی می‌جوشد.

اما این امر فقط تا پایان پرده اول ادامه دارد. در حقیقت می‌توان

گفت که نمایشنامه واقعی - یعنی آنچه مورد بحث ماست - به همین جا ختم می شود. پرده دوم در حقیقت نمایشنامه دیگری است که نه از جهت موضوع (تم) و نه از جهت سبک و نه از جهت نحوه بیان با پرده اول وجه مشترکی ندارد.

در پرده دوم اولاً آن دو جبهه مقابل یکدیگر و کشاکش آنها که خواننده (و البته بیننده) آن را به عنوان موضوع اصلی شناخته بود يك باره فراموش می شود. ثانیاً نمایشنامه تغییر ماهیت می دهد و به صورت نوعی کمدی در می آید. ثالثاً بیان نمایشنامه که در پرده اول يك نحوه بیان کاملاً واقعی است مبدل به نوعی بیان کنایی (یا به اصطلاح «سمبولیک») می شود. این انتقال از بیان واقعی به بیان کنایی بکلی ناگهانی و بی وجه است و نمایشنامه که تا آن لحظه با استحکام پیش رفته است از همه حیث دچار لرزش و سستی می شود.

قضیه از این قرار است که چوب به دست های ورزیل سرانجام می روند دست به دامن يك «مسیو» می شوند و مسیو دو شکارچی به ورزیل می فرستد و شکارچی ها گرازها را می کشند و خودشان به جای گرازها شروع می کنند به خوردن دار و ندار مردم ورزیل. ورزیلی ها (دیگر به آنها نمی شود گفت «چوب به دست های ورزیل») می روند دو شکارچی تازه می آورند تا ظلم شکارچی های اول را دفع کنند، ولی شکارچی های اول و شکارچی های دوم با هم متحد می شوند، و ورزیلی ها از دست آنها به مسجد پناه می برند.

من گمان می کنم که شکل ظاهر این طرح نویسنده را فریفته و از دنبال کردن موضوع اصلی نمایش، که خود را در پرده اول به خوبی آشکار می کند، بازداشته است. (شاید هم تقصیر از فیلم «مرد طپانچه طلایی» باشد، نمی دانم.) به هر حال موضوع اصلی فراموش می شود. آدم های نمایش که در پرده اول هر کدام پرورشی یافته بودند و سیمای

مشخصی پیدا کرده بودند، يك دست و يك نواخت می‌شوند. حتی محرم و مشد اسدالله، که دو سیمای درخشان هستند، قاتی جماعت می‌شوند. بعلاوه نمایشنامه شروع می‌کند به لنگیدن. شکارچی‌ها دو نفر بیشتر نیستند، مگر دو نفر آدم چقدر می‌خورند که يك ده را به ستوه بیاورند؟ صدای خور خورشان مگر چقدر بلند می‌شود که این همه آزار برساند؟ چطور این همه دهاتی زورشان به دو شکارچی شهری نمی‌رسد؟ تفنگ دارند؟ داشته باشند، وقتی که در خوابند چطور؟ اتفاقاً همیشه در خوابند. خواهید گفت که این‌ها همه از باب تمثیل است. باشد، هر تمثیلی و هر کنایه‌ای باید ابتدا صورت واقعی‌اش درست باشد و در حد خود معنی پیدا کند، تا آنگاه بتوان معانی دیگر از آن انتظار داشت. در حقیقت می‌توان گفت که هر معنای دیگری که از آن برآید از برکت قوام و انسجام معنای واقعی آن برمی‌آید؛ اگر پای معنای واقعی‌اش بلند پای معانی دیگر هم به طریق اولی خواهد لنگید.

زبان نمایشنامه، چنان که به هنگام اجرای آن در جشنواره نمایش-های ایرانی دیدیم، برای اداشدن روی صحنه استعداد فراوان دارد. هم چنین آدم‌ها نیز از استعداد تجسم‌یافتن روی صحنه کاملاً برخوردارند. در مورد تقطیع صحنه‌ها و حل مسأله گذشت زمان در پرده اول، باید گفت که نویسنده در وضع دشواری قرار گرفته است و، چنان که تجربه اجرای این نمایشنامه نشان داد، نتوانسته است خود را از این وضع دشوار بیرون بکشد.

اما همه این‌ها نباید مانع شود از این که توفیق آقای ساعدی را چنان که شایسته است ببینیم و تحسین کنیم. هر چه باشد نمایشنامه‌نویسی بدین صورت جدی برای ما تازگی دارد. «بررسی کتاب»، اسفند ۱۳۴۴

از نتایج نوشتن برای نویسندگانش

«سنگ صبور» اثر صادق چوبک

آن یکی در وقت استنجا بگفت
که مرا با بوی جنت دار جفت
گفت شخصی خوب ورد آورده‌ای
لیک سوراخ دعا گم کرده‌ای
- مولوی

در حدود بیست سال پیش یا پیش‌تر که «خیمه شب بازی»، نخستین اثر صادق چوبک، منتشر شد مجله «سخن» نوشت که انتشار این مجموعه داستان ظهورِ نویسنده بزرگ دیگری را نوید می‌دهد. این گفته در آن موقع یک تعارف بی‌پروا نبود؛ همه کسانی که به ادبیات جدید ایران و به سنت تازه پای صادق هدایت علاقه داشتند «خیمه شب بازی» را با اشتیاق خواندند و امیدوار شدند که از نویسنده آن آثار درخشانی بخوانند. خود من فراموش نمی‌کنم که سال‌ها منتظر «شب‌نشینی با شکوه» بودم، که آقای چوبک در آخرین ورق «خیمه شب بازی» وعده انتشارش را داده بود.

توفیق «خیمه شب بازی» البته بی‌سبب نبود. این کتاب زمانی

منتشر شد که نوعی آگاهی اجتماعی برای روشنفکران ما حاصل شده بود و این جماعت را به آنچه در متن جامعه می گذشت علاقه مند ساخته بود؛ و «خیمه شب بازی» با تیزبینی و موشکافی شگفتی که شاید تا آن روز سابقه نداشت گوشه های پرت و تاریک جامعه را می کاوید و صحنه هایی را که مردم خوش خیال بیشتر میل داشتند نادیده بگیرند جلو چشم آنها می گرفت. می توان گفت که مرده شوی خانه و فاحشه خانه و کلاس درس تا آن روز به دقت و صراحتی که در «پیرهن زرشکی» و «زیر چراغ قرمز» و «بعد از ظهر آخر پاییز» می بینیم توصیف نشده بود. کیفیت خاص «خیمه شب بازی» این بود که به خواننده خود این احساس را می داد که گویی خواننده شاهد صحنه های واقعی است. یعنی خواننده باور می کرد که نویسنده راست می گوید و حقیقت آن گوشه های اجتماع با همه زشتی و پلیدی شان عیناً همان طور است که صادق چوبک توصیف می کند، و این البته با آه های سوزناک و یقه درانی های نویسندگان دوره قبل (مثلاً ربیع انصاری نویسنده «آدم فروشان قرن بیستم») تفاوت داشت. اما نکته دیگری هم در تأثیر فوری و قاطع «خیمه شب بازی» دخالت کلی داشت، و آن این بود که درست به علت غنای مضمون و اطمینان نویسنده از قوت تأثیر آن، زبان این کتاب از سادگی و شفافیتی برخوردار بود که برای خواننده بسیار گوارا بود. زبان مانع دید خواننده نبود، زیرا که واقعاً در آن سوی کلمات منظره ای وجود داشت که نویسنده شایق بود آن را به نظر خواننده برساند، و در این اشتیاق هیچ مجال ور رفتن با کلمات و ترکیبات آنها را نداشت. از این حیث، شاید تنها رگه ناسالم در «خیمه شب بازی» قطعه «اسائه ادب» بود، که در آن نویسنده کوشیده بود با نثر نویسندگان قدیم و به طنز و طعنه سخن بگوید و متأسفانه در همان قدم اول ثابت می کرد که نه در طنز و طعنه و نه در تقلید نثر قدیم استعدادی ندارد.

«اسائه ادب» را می‌شد کاملاً نادیده گرفت، جز این که این قطعه نمایندهٔ وسوسهٔ خاصی بود برای بازی کردن با لفظ و لغت، که متأسفانه بعدها معلوم شد بیش از آن که در وهلهٔ اول به نظر می‌رسید در نویسندهٔ «خیمه شب بازی» قوت داشته است.

در «انتری که لوطیش مرده بود»، که تقریباً پنج سال بعد از «خیمه شب بازی» منتشر شد، آثار این وسوسه کاملاً مشهود است. منتهی توفیق نویسنده در پروراندن داستان‌های «چرا دریا توفانی شده بود» و «انتری که لوطیش مرده بود» این مطلب را تا حدی از یاد می‌برد. با این حال، در میان بحث‌های نسبتاً مفصلی که بر اثر انتشار کتاب «انتری که لوطیش مرده بود» در گرفت، عده‌ای از ناقدان نتوانستند ناراحتی خود را از تکرار عجیب فعل «بود» در نثر این کتاب پنهان کنند. البته فعل «بود» فی نفسه گناهی نداشت، و مسلماً همهٔ خورده‌گیران هم صلاحیت خورده‌گیری نداشتند؛ ولی يك نکته خیال خوانندگان کتاب دوم صادق چوبك را ناراحت کرده بود، و آن این که به نظر می‌رسید نویسندهٔ نثر بی‌تکلف و بی‌ادعای «خیمه شب بازی» بنا را بر تکلف و ادعا گذاشته است. بعدها معلوم شد که این نگرانی پر بی‌جا نبوده است. چندی بعد داستان «چراغ آخر» در مجلهٔ «سخن» منتشر شد، و این شاید آخرین چراغ استعداد نویسنده‌گی صادق چوبك بود. بعد از «چراغ آخر» چند سالی به سکوت گذشت.

سپس «اسب چوبی» (مجلهٔ «سخن») و «پاچه خيزك» و «بچه گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود» و «ره آورد» (مجلهٔ «كاوش») دورهٔ تازه‌ای را در کار ادبی این نویسنده آغاز کرد. این دوره با نثر «تنگسیر» و مجموعهٔ «روز اول قبر» ادامه یافت. در هر يك از این قدم‌ها آثار انحطاط کاملاً هویدا بود؛ ولی اکنون بانشر «سنگ صبور»، که موضوع بحث ما در باقی این مقاله خواهد بود، به نظر من شواهد

زوال قطعی نویسنده «خیمه شب بازی» کاملاً آشکار شده است و دیگر هیچ امیدی به او نمی‌توان داشت. صادق چوبک در چند کتاب اخیرش تلاش دردناک خود را برای زنده ماندن ادامه می‌داد. «سنگ صبور» در حکم تیر خلاصی است که خیال همه را از بابت او راحت می‌کند. شاید به همین جهت بهتر بود که در این خصوص بحثی نشود. ولی «سنگ صبور» برخلاف دو مجموعه داستان قبلی، که با سکوت ناراحتی رو به رو شد، تقریباً بلافاصله بحث‌های تندی را برانگیخت. از جمله یکی از نویسندگان در یکی از مجلات هفتگی این کتاب را به طرز عجیبی ستایش کرد. علاوه بر این، احتمال این هست که ارزش و اعتبار نویسنده «خیمه شب بازی» خوانندگان «سنگ صبور» را به سرگشتگی دچار کند، و این توهم پیش آید که در این کتاب آشفته و نامفهوم احتمالاً معانی و مفاهیم عمیقی نهفته است که دست‌یافتن بدان‌ها احتیاج به سیر و سلوك خاصی دارد. بنابراین مقدمات است که من لازم می‌بینم درباره «سنگ صبور» چند کلمه‌ای گفت و گو کنم.

از قراری که از صفحه عنوان انگلیسی این کتاب برمی‌آید (و گذاشتن این صفحه عنوان انگلیسی را در آخر کتاب می‌توان به يك هوس کودکانه تعبیر کرد و گذشت،) «سنگ صبور» يك «رمان فارسی» است. بنابراین خواننده می‌تواند به خودش اجازه دهد که در فصل‌های پراکنده این «رمان» در جست‌وجوی نوعی وحدت یا دست‌کم رابطه برآید. این وحدت یا رابطه، تا آن جا که دستگیر خواننده‌ای مانند نویسنده این نقد می‌شود، از این قرار است:

خانه‌ای هست در شیراز. (اوصاف این خانه هرگز مطرح نمی‌شود و خواننده طبعاً هیچ تصویری از آن در ذهن خود نمی‌تواند تشکیل دهد.) در این خانه چند آدم زندگی می‌کنند.

یکی احمد آقا است، که مرد جوانی است، و ظاهراً معلم است

و هوای نویسندگی هم در سر دارد. همین قرینه، و البته قراین دیگر، نشان می‌دهد که احمد آقا قهرمان اصلی کتاب و نماینده نویسنده است. احمد آقا در اتاقش مصاحبی دارد به نام آسید ملوچ که با او بحث می‌کند و حرف‌های مهم می‌زند. کمی بعد خواننده متوجه می‌شود که آسید ملوچ عنکبوتی است که در گزشتۀ اتاق احمد آقا برای خودش تار تنیده است. علاوه بر این احمد آقا با خودش یا «همزاد»ش هم مدام جر و بحث دارد. همزادش او را سرزنش می‌کند که چرا نمی‌نویسد، و احمد آقا بهانه می‌آورد و همزادش رد می‌کند و همین طور گفت و گو ادامه پیدا می‌کند. در حقیقت می‌توان گفت که نویسنده با این گفت و گو کوشیده است عمل خودش را برای خوانندگان توجیه کند. خواندیم دید که این عمل واقعاً هم احتیاج به توجیه دارد.

آدم دیگر زنی است به نام گوهر که پسر کوچکی دارد به نام کا کل زری. گوهر قبلاً زن شخصی بوده است به نام حاج اسماعیل و کا کل زری را هم از او دارد، اما يك روز در صحن شاه چراغ دست يك دهاتی به بینی کا کل زری می‌خورد و پسر ك خون دماغ می‌شود، و مردم بچه را به نام این که حرامزاده است از صحن بیرون می‌اندازند و حاج اسماعیل هم گوهر و بچه را از خانه بیرون می‌کند و گوهر به بدبختی می‌افتد و در خانه‌ای که گفتیم ساکن می‌شود، و برای گذراندن زندگیش هر روز صیغه یکی می‌شود، ولی ظاهراً عاشق احمد آقا است و هر وقت بتواند بغل او می‌خوابد. این را هم باید دانست که خود گوهر هرگز در کتاب ظاهر نمی‌شود و ما این چیزها را از حرف‌های آدم‌های دیگر می‌فهمیم.

آدم دیگر پیرزنی است به نام جهان سلطان که در تمام مدت داستان توی طویله زیر يك لحاف پاره خوابیده است و پایین تنه‌اش کرم گذشته و لگن پر از کثافت زیر تنه‌اش مانده، و کسی نیست لگن را ببرد خالی

کند، و پیرزن فصل به فصل توی لگن خرابی می‌کند ولی، از قراری که خودش می‌گوید، متوجه این مهم نمی‌شود و فقط از بویش می‌فهمد که چه کرده است، و مراتب را به اطلاع خوانندگان محترم می‌رساند. آدم دیگر بلیس است که آبله‌رو و زشت است و شوهری دارد تریاکی و بلیس در خانه او با کره مانده است و مدام او را نفرین می‌کند که «به اندازه یک خروس هم کاری ازش ساخته نیست»، و نذر و نیاز می‌کند که بغل احمد آقا بخوابد و خوشبختانه به مرادش می‌رسد.

آدم دیگر کا کل زری است که توی حوض می‌افتد و خفه می‌شود. دیگر سیف‌القلم قاتل معروف شیراز است که مختصری از کارهایش را از نظر خوانندگان می‌گذراند.

این‌ها آدم‌های کتاب هستند. اما حوادثی که بر این آدم‌ها می‌گذرد این است که گوهر گم شده است و بعد کاشف به عمل می‌آید که سیف‌القلم او را کشته است. بعد خفه شدن کا کل زری است در حوض، بعد مردن جهان سلطان، و بعد کوچ کردن احمد آقا و آسید ملوچ عنکبوت از خانه، و بعد در آوردن جسد از خانه سیف‌القلم. در آخر کتاب چیزی شبیه به نمایشنامه آمده است که در آن صحبت از زروان و اهریمن و مشیا و مشیانه (هر که هستند) می‌شود و بسا شکستن شیشه عمر زروان قضیه ختم می‌شود. در جاهای دیگر کتاب هم قطعاتی شبیه نمایشنامه آمده است که در آن‌ها آدم‌هایی مثل انوشیروان عادل و بوذرجمهر حکیم و یعقوب لیث صفار و عمرو لیث حرف‌هایی می‌زنند. ارتباط این قطعات با کتاب ظاهراً عمیق‌تر از آن است که بتواند دستگیر خوانندگان سطحی بشود. در یک فصل هم چندین صفحه از شاهنامه فردوسی، چاپ بروخیم، زیر عنوان «احمد آقا» نقل شده است. این جا ظاهراً مقصود این است که احمد آقا این قسمت از شاهنامه را خوانده است. (فکر بکری است؛ بعد از این نویسندگان می‌توانند قهرمانانشان را به خواندن آثار مهم

و دارند و هر قدر لازم بدانند از آن آثار در کتاب خود نقل کنند.)

چنان که پیداست، معنی و حکمتی که در خور ثبت در تاریخ باشد از این داستان بر نمی آید. دو بیت شعری هم که نویسنده از رودکی و عرفی شیرازی در ابتدای کتاب آورده متأسفانه از این جهت کمکی به خواننده نمی کند. اگر خیلی خواسته باشیم با نویسنده موافقت کنیم، می توانیم بگوییم که خواسته است تأثیر ناگوار خرافات و تعصبات عوامانه را در سرنوشت دو فرد انسانی نشان دهد؛ بدین معنی که اگر مردم نادان کاکل زری را به نام حرامزاده از صحن شاه چراغ بیرون نینداخته بودند، نه گوهر دچار سیف القلم می شد و نه خود کاکل زری توی حوض می افتاد. ولی آیا واقعاً این طور است؟ نویسنده کدام عامل را محکوم می کند؟ مردم متعصب را یا حاج اسماعیل پدر کاکل زری را یا سیف القلم قاتل را یا همه را یا هیچکدام را؟ یا شاید اصلاً دربند این مسائل نیست و حرف های گنده تری در نظر دارد؟ در این صورت، این حرف ها کدام هستند؟ به این قبیل سؤالات جوابی داده نمی شود. سیف القلم کیست؟ اکنون که نویسنده ای بعد از گذشتن سی چهل سال از اعدام این آدم او را وارد کتاب خود می کند، آیا حرف تازه ای درباره او دارد؟ بخصوص حالا که به او مجال می دهد يك فصل تمام با آزادی کامل حرف بزند، آیا به ما بینش تازه ای درباره احوال روانی این آدم عجیب می دهد؟ یا حداقل از آنچه واقعاً اتفاق افتاده است گزارش می دهد؟

ابداً. مطالب آقای چوبك درباره سیف القلم همان شایعات پراکنده ای است که سال ها پیش درباره سیف القلم سر زبان ها بود و کم و بیش به گوش همه مردم رسیده است. من گمان می کنم اگر روزنامه های آن ایام را نگاه کنیم درباره سیف القلم تصویری روشن تر و دقیق تر از آنچه در «سنگ صبور» آمده است به ما خواهند داد. بنابر این، اکنون که از این جهات از «سنگ صبور» مأیوس هستیم، تنها چیزی که ممکن است

وجود این کتاب را توجیه کند این خواهد بود که در اجرای آن، یعنی در پرورش صحنه‌ها و نمایش آدم‌ها و نقل حوادث، نویسنده هنر خاصی به کار برده باشد.

برای نمایش دادن این آدم‌ها و نقل این حوادث آقای چوبک شیوه‌ای به کار بسته است که سی‌چهل سال پیش چند صباحی میان نویسندگان فرنگی باب شده بود. مقصودم همان چیزی است که به انگلیسی "stream of consciousness" خوانده می‌شود، یعنی «جریان ذهن»، یا شاید «حدیث نفس».

کسانی که به کتاب معروف «اولیس»، اثر جیمز جویس، نگاهی اذداخته باشند می‌دانند که در آخر این کتاب قسمتی هست در حدود شصت هفتاد صفحه که جریانات ذهن یک زن را در لحظات قبل از خواب نقل می‌کند. این قطعه نمونه درخشانی است از همین شیوه «جریان ذهن» که عده زیادی را به تقلید واداشته است. ظاهراً آقای چوبک هم نتوانسته است از این وسوسه برکنار بماند؛ منتها ایشان نه در یک فصل، بلکه در سراسر کتاب خود، این شیوه را به کار بسته است.

گمان می‌کنم درک این نکته دشوار نباشد که نوشتن به شیوه «جریان ذهن» به صورتی که یک تصویر قابل قبول از ذهن انسانی به خواننده بدهد، یعنی در حدی که با نوشته جویس، مثلاً، طرف قیاس بتواند باشد، کار آسانی نیست. اما اگر برداشت نویسنده از این شیوه سطحی باشد، شاید هیچ شیوه‌ای از آن آسان‌تر نباشد زیرا که - مثل نقاشی جدید - هیچ قید و بندی از خارج بر آن حاکم نیست. صادق هدایت در داستان کوتاه «فردا» در این شیوه طبع آزمایی کرده است، و به نظر من فقط تا حدی موفق شده است. «فردا» شاید تنها نمونه کمابیش موفق شیوه «جریان ذهن» در ادبیات فارسی باشد.

به هر حال، در «سنگ صبور» هر یک از قهرمانان چند صفحه‌ای

«جریان ذهن» خود را نقل می‌کنند، و ظاهراً قصد نویسنده این بوده است که پس از خواندن این فصل‌های پراکنده يك تصویر منسجم از آدم‌ها و حوادث و فضای داستان در ذهن خوانندگان تشکیل شود. متأسفانه چنین اتفاقی نمی‌افتد؛ به این علت ساده که تشکیل يك تصویر منسجم در ذهن خواننده از يك آدم یا حادثه يك امر اتفاقی نیست. آنچه در امر درك هنری واقع می‌شود در حقیقت انتقال تصویر از ذهن نویسنده است به ذهن خواننده. بنابر این تصویر باید در وهله اول بوجود آمده باشد تا آن گاه منتقل شود. در کتاب تحت بررسی، متأسفانه، در همان قدم‌های اول معلوم می‌شود که نویسنده با ذهنی خالی و فقیر خود را به مخمصه‌ای انداخته است که ترحم انسان را جلب می‌کند. آدم‌ها ساخته و پخته نیستند. در نتیجه حرف‌های آن‌ها، که باید ما را با عمق وجود گویندگان آشنا کند، چون وجودشان عمقی ندارد، در واقع پرگویی ملال‌انگیزی است که بی‌آن که هنر یا حکمتی در آن مشهود باشد مدت‌های مدید ادامه می‌یابد.

اما چیزی که در همان قدم‌های اول خواننده را کلافه می‌کند اشتغال فکر قهرمانان کتاب - یا در حقیقت نویسنده کتاب - با آلات تناسلی و محتویات مثانه و روده انسانی است. قابل توجه است که این قضیه حتی خود نویسنده را ناراحت کرده است، بطوری که در چند جای کتاب کوشیده است نوعی جواب تقدیری به اعتراض احتمالی خوانندگان - یا شاید به خودش - بدهد. مثلاً احمد آقا، که گفتیم در حقیقت سخنگوی نویسنده است، این‌طور بسا خودش حرف می‌زند: «آخه این چه نوشتنی داره؟ تو میدونی برای نوشتن زندگی آلوده و چرك این چند نفر آدم ناچاره چه لغات و کلمات طرد شده‌ای روی کاغذ بیاره؟ ... آخه شاش و گه و چرك و خون و فحش بده آدم روی کاغذ بیاره. اینا بده، مهوعه، آدم دلش آشوب میشه. حیف نیس؟ ...»

البته ریشخندی که نویسنده کوشیده است در این عبارات درج کند از خوانندگان پوشیده نیست. در حقیقت آقای چوبك می‌خواهد بگوید که من می‌دانم عده‌ای اخ و پیف خواهند کرد که این حرف‌ها بد است و بی‌تربیتی است، ولی من چون نویسندهٔ جسور و قیدشکنی هستم از اخ و پیف این آدم‌ها نمی‌ترسم و آنچه را باید بگویم می‌گویم. اشکال درست همین جاست. اگر جریان داستانی که نویسنده نقل می‌کند او را به جایی بکشانند که ناچار از گه‌تن حرف‌های نگفتنی بشود، جایی برای اعتراض باقی نخواهد بود. خود آقای چوبك در «خیمه شب بازی» این کار را کرده است. اما اگر نویسنده به علت تمایل غیرقابل توضیحی صرفاً خوش داشته باشد با کثافت بازی کند، من خیال می‌کنم خواننده حق خواهد داشت که با اشمئزاز رویش را از نویسنده برگرداند. درست است که ما همه هنرمندان متجدد عظیم‌الشأنی هستیم که با کمال افتخار در کثافت غوطه می‌خوریم، ولی بالاخره کثافت واقعاً چیز مطبوعی نیست. من خیال می‌کنم اسباب سرشکستگی نیست اگر آدم در مواقعی که حاجت خاصی نباشد فکرش را به این چیزها کمتر مشغول کند.

مقصود من البته این نیست که از عالم واقع فرار کنیم. هم‌چنین مقصودم این نیست که در عالم واقع بدبختی و کثافت و جهل و قساوت وجود ندارد، یا این که نویسنده نباید به سراغ هم‌چو موضوعاتی برود. وضع بشر، یا لاف‌ل قسمتی از بشریت، حتی از آنچه صادق چوبك هم می‌خواهد بگوید مسلماً بسی بدتر است. اما اگر نویسنده‌ای بخواهد به این مسایل پردازد باید بتواند واقعیت را واقعاً مطالعه کند. آنچه تحویل خواننده می‌دهد باید یا به اعتبار واقعیت خارجی یا دست کم به اعتبار نوعی واقعیت خاص خود، نوعی هویت داشته باشد. به عبارت ساده، اگر آقای چوبك اصرار داشته باشد که جهان سلطان آدمی را در

متن واقعیت توصیف کند یا این که حتی در عالم خیال خود چنین موجودی بسازد، حداقل انتظاری که از او می‌رود این است که تصویرش از این آدم تا حدی قانع‌کننده باشد. اگر این تصویر منحصر باشد به چند خط ناشیانه از اسافل اعضا و چند کلمه از نوعی که معمولاً روی دیوار مستراح‌های عمومی دیده می‌شود، هر کسی حق دارد بگوید که این تصویر نشد. به نظر من آنچه از این باب در «سنگ صبور» آمده است ربطی به واقعیت ندارد، بلکه بیشتر شبیه به خیالبافی‌های آدمی است که دچار اختلال روانی «مدفوع دوستی» (coprophilia) باشد. از این حیث شاید «سنگ صبور» بتواند برای روانشناسان سند جالبی به شمار رود.

اما اشکال «سنگ صبور» به جریان ذهنی سطحی و بازی کردن با کلمات و تصورات کثیف ختم نمی‌شود. آقای چوبک گمان کرده است که در این کتاب مجال همه‌جور شیرین کاری برایش فراهم شده، و به این قصد وارد میدان شده است که علاوه بر نمایش جسارت، مهارت و حشمت خود را هم در انواع شیوه‌های نویسندگی به معرض ملاحظه ناقد و خواننده بگذارد. در این قضیه هم جیمز جویس فقید، البته، بی‌تقصیر نیست. حالا یک چشمه از تردستی آقای چوبک را در کار نویسندگی ملاحظه می‌کنیم: «من باید دربارهٔ دخاتیر پساتین رگ کرده و جوانین شریف و اصیل شواشیش کف کرده و پساتین پر زهر و عندلیب و پساتین نرم و اغاشیش گرم و عطریات سکر آور و راز و نیاز عشاق معطره و پولمند غلتان در پر قو و از اغذیه و اشربه و اقضیهٔ مقوی و مشهی و مبهی و ناز و نعمت مالمندان و ابواس با حلاوت دوشیزگان باردار و نوامیس غیر مکشوفهٔ دست نخورده و فراجین متعینه و بضاعین مستوره، که اتفاقاً آفتاب تنشان را برهنه ندیده، اما شب‌های تاریک از بستر حلال شوی خویش پاورچین پاورچین نزد مهتر به سر طویله می‌گریزند و در

تاریکی تفویض بضع می کنند بنویسم.» (ص ۷۷).
خوانندگان توجه دارند که آقای چوبک در این قطعه چه شاهکاری کرده است - یا خواسته است بکند. اولاً، با نیش قلم پدری از طبقه «متعین» و «پولمند» در آورده است که خودشان حظ کرده اند. (تا آن‌ها باشند و دفعه دیگر دنبال تعین و پول نروند.) ثانیاً گوشمالی به طایفه مفرط نویس‌ها داده است که برای هفت پشتشان کافی است. ثالثاً - و این نکته خیلی مهم است - در عین حال مهارت خود را در مفرط نویسی به نمایش گذاشته است تا ابنای زمانه ببینند که نویسنده «سنگ صبور» آن چنان نویسنده‌ای است که اگر اراده کند قادر است حتی شاش را در قالب جمع مکسر عربی بریزد و دامنش تر نشود. رابعاً البته فوران قریحه هزل و طنز نویسنده در این قطعه چیزی نبوده است که بشود جلوش را گرفت، و از این حیث، چون بکلی بی اختیار بوده است، هیچ ایرادی به ایشان وارد نیست.

این نوع هنر نمایی چنان به مذاق نویسنده خوش می آید که بارها فرصت را غنیمت می شمارد و از این بازی‌ها در می آورد. اما حقیقت این است که متأسفانه آقای چوبک هیچ آمادگی برای این قبیل بازی‌ها ندارد، تا حدی که «رذائل» را «رزایل» (ص ۷۸) و «تنقیح» را «تنقیه» (ص ۸۳) می نویسد.

شاید لازم باشد این نکته را فوراً تأکید کنم که اگر «سنگ صبور» وجود خود را از جهات دیگر به نحوی توجیه می کرد، این گونه غلط‌های املایی حقیقتاً اهمیتی نمی داشت. ولی با وضع فعلی ناچارم این ایراد را بگیرم که با این مایه بضاعت صلاح نیست انسان به جنگ فضیلت ریش و سبیل دار برود و بهتر است این کار را، اگر هم لازم باشد، به کسانی واگذار کنیم که استطاعتش را دارند. (این نکته هم ناگفته نماند که بعید نیست در جواب این ایراد گفته شود که «رزایل»

غلط چاپی است و از «تنقیه» هم همان عمل استعلاجی معروف منظور بوده است. در این صورت بنده در ضمن پس گرفتن ایسراد خود آرزو می‌کنم که در سایر موارد نیز فرشتهٔ بخت یاری خود را از نویسندهٔ «سنگ صبور» دریغ ندارد.)

از این‌ها که بگذریم، اصرار صادق چوبک، در این کتاب (و چند کتاب اخیرش) برای آوردن تشبیهات و تعبیرات غلیظ و شدیدی که گمان می‌کند جبران‌کنندهٔ فقر و ورشکستگی مضمون فکری و عاطفی نوشتهٔ او خواهد بود شگفت‌انگیز است. در سراسر «خیمه شب بازی» که در دورهٔ خود تأثیرش چنان قوی و عمیق بود، شاید همهٔ تشبیهات و تعبیرات را با انگشتان دست بتوان شمرد. در آثار اخیر چوبک، در هر صفحه‌ای بیش از این تعداد از این گونه تشبیهات دیده می‌شود. آدم‌ها ناگهان دچار احوال و حشتناکی شده‌اند. مرتب اقشان می‌نشیند، موهاشان سیخ می‌شود، ته گلوی‌شان خشک می‌شود. مغزشان زق زق می‌کند، چشمشان سیاهی می‌رود یا از کاسه در می‌آید، شکمشان به پیچ و تاب می‌افتد، سیخ توی دلشان فرو می‌رود، دل و روده‌شان بالا می‌آید. من حقیقتاً امیدوارم که این‌ها انعکاس احوال و تجارب شخصی نویسنده نباشد و فقط ناشی از این اشتباه باشد که نویسنده گمان کرده است به اتکال این قبیل اوصاف می‌توان حالات عاطفی قهرمانان را در ذهن خواننده زنده کرد؛ در حالی که می‌دانیم این احوال را جز با ایجاد «اوضاع» حقیقی نمی‌توان به وجود آورد. اگر مثلاً خواننده اشمئزاز قهرمان داستان را از وضعی که قهرمان در آن واقع شده است در نیابد، تکرار این که قهرمان محترم اقس نشست، یا دل و روده‌اش بالا آمد، یا سیخ توی معده‌اش فرو رفت، کاری از پیش نخواهد برد. وسواس چوبک در آوردن این قبیل توصیف‌ها به حدی شدید شده است که خواندن نوشته‌های اخیر او واقعاً مستلزم داشتن همت مخصوصی است.

مکالمات مفصل و تقریباً بی‌معنی آدم‌هایی مثل انوشیروان عادل و بوذرجمهر حکیم و یعقوب لیث و عمرو لیث، که در وسط کتاب آمده، بکلی غیرقابل توجیه است. از لحن این مکالمات، که نمایشنامه‌های تباریخی رادیوی ایران را به خاطر می‌آورد، لحظه‌ای این تصور پیش می‌آید که شاید نویسنده خواسته است به رادیوی ایران ریشخند بزند. ولی این تصور متأسفانه زیاد دوام نمی‌کند، زیرا که طول و تفصیل این مکالمات بیش از آن است که برای يك چنین شوخیی مناسب باشد. بعلاوه این سؤال پیش می‌آید که در این گیر و دار نویسنده با رادیوی ایران چه کار دارد؟ تنها توجیهی که در خصوص این قسمت‌های «سنگ صبور» به نظر من می‌رسد این است که نویسنده، در آزادی مطلق که برای خود تصور کرده، خواسته است «جهش خیال» خود را آزمایش کند. منتها اشکال این جاست که خیال آقای چوبك، که در سیر عادی خود در کثافت غلت می‌زند، در حال جهش هم نمی‌تواند از این عوالم خارج شود. در نتیجه یعقوب لیث این طور حرف می‌زند:

« یعقوب لیث - من اگر بمیرم حاضر نیستم اماله‌ام بکنید.
غالب پسر فیروز - امیر به سلامت باشد، اماله تنها علاج درد امیر است. روده امیر به سختی بسته شده. هم بقراط و هم ابوعلی سینا تنها علاج قولنج را اماله دانسته‌اند. » (ص ۳۰۳)

این نکته را هم باید به آقای چوبك یادآوری کرد که یعقوب لیث در حدود صد سال پیش از ابوعلی سینا می‌زیسته است، و بنابراین اشاره غالب پسر فیروز به عقیده ابن سینا در باب اماله، لابد از شدت پیش‌بینی این شخص حکایت می‌کند. (البته اگر من به جای آقای چوبك بودم فوراً مدعی می‌شدم که این «نکته انحرافی» را مخصوصاً در این

مکالمه گنجانده‌ام تا معلومات تاریخی خوانندگان را آزمایش کرده باشم.)

اگر این مکالمات، که در حدود ۱۵۰ صفحه از کتاب را فرا گرفته است، فی نفسه شیرین یا جالب یا تفکرانگیز یا حتی عجیب می‌بود، من حاضر بودم از طرح مسأله مناسبت آن‌ها در وسط داستانی که خود به اندازه کافی بی‌سر و ته است، بگذرم. اما در وضع فعلی چنین گذشتی برایم مقدور نیست. این مکالمات چنان بی‌معنی است که من هر گونه تلاشی را برای تراشیدن معنی و مناسبت برای آن‌ها، مانند خود مکالمات ابلهانه می‌دانم.

خلاصه این که «سنگ صبور» به عقیده من کوششی است رقت‌آور برای اثبات وجود خویش از جانب نویسنده‌ای که حس جهت‌یابی و تناسب را بکلی از دست داده است و چیزی هم برای گفتن ندارد، و در عین حال مجذوب حرکات نویسندگان آزمایش‌گری است مانند جیمز جویس و ویلیام فالکنر و جان دوس پاسوس و تورنتون وایلد، بی‌آن که معنی و اهمیت آزمایش‌گری آن‌ها را درک کرده باشد.

صادق چوبک بی‌آن که ورد را خوب آورده باشد سوراخ دعا را گم کرده است.

«بررسی کتاب»، مرداد ۱۳۴۶

در باره قوت و ضعف نمایشنامه «آی بی کلاه، آی با کلاه»

صحنه چون باز می شود، ما کوچه «نمونه وار»ی می بینیم در يك محله تازه ساز، بعد از نیمه شب. پیرمرد علیل نالانی به کوچه می آید و فریاد برمی دارد که هیکل عجیب و غریبی را دیده است که وارد خانه خرابه کوچه شده است و باید اهل محل را خبر کرد. اهل محل جمع می شوند. چند آدم بی نام و نشانند، از نوع همین آدم هایی که توده جامعه را تشکیل می دهند. نویسند حتی لازم ندیده است که نامی روی هیچ کدام آن ها بگذارد، جز يك نفر؛ و او جعفر خان از فرنگ برگشته - یا فرنگ نرفته - ای است به نام آقای دکتر ثباتی. از طرف دیگر يك آدم بی نام و نشان دیگر هم هست که جدا از جماعت توی بالکن خانه اش نشسته است و نم نم و دکای سلطانیه می نوشد و بگو مگوی اهل محل را در کوچه گوش می دهد.

مسأله این است که يك خطر موهوم امنیت کوچه را تهدید می کند. در چنین وضعی چه باید کرد؟ لابد باید موهوم بودن خطر را روشن کرد. یا اگر خطر واقعی باشد به دفع آن کوشید. ولی آدم ها معمولاً این کار را نمی کنند. چون این کار اولاً منطق و ثانیاً جسارت می خواهد، و آدم ها

عادتاً از این معایب مبرا هستند. پس به جای هر کار دیگر به جرّ و بحث بیهوده ابلهانه می پردازند. همه حاضرند بی دریغ در قضیه اظهار نظر کنند، ولی هیچ کس حاضر نیست ذره ای از خودش مایه بگذارد. آقای دکتر ثباتی حتی حاضر نیست اتوموبیلش را برای خبر کردن پلیس از گاراژ بیرون بیاورد.

مرد تنهای و دکانوش از بلندی بالکنش به این اوضاع نگاه می کند. پیداست که از این قبیل اوضاع زیاد دیده است و دیگر جلو زبانش را نمی تواند بگیرد. حماقت این جماعت و بیهودگی کاره ایشان را به رخشان می کشد. و طبعاً خشم و نفرت همه را برمی انگیزد. مرد تنها دیدگاهش با دیگران فرق دارد. او در بلندی است و آنچه دیگران نمی بینند، او می بیند. ولی پیداست که برای جماعت ابلهان دلسوزی ندارد. خوش دارد مسخره شان کند و بچزاند. آخر سر معلوم می شود هیكل عجیب و غریبی که پیرمرد دیده بود در حقیقت کسی جز ننه علی پیرزن گدا نیست. همه وا می روند. مرد تنها استکانش را به سلامتی ننه علی بالا می اندازد. این از پرده اول.

پرده دوم در واقع عکس پرده اول است. و لابد به همین جهت یکی «آی بسا کلاه» و یکی «آی بی کلاه». در این پرده قضیه جدی است. ما به هنگام باز شدن پرده به چشم خود می بینیم که چند تن سیاهپوش شمشیر به دست وارد خرابه می شوند. باز همان پیرمرد علیل نالان به کوچه می آید تا همسایگان را خبر کند. این بار مرد تنهای بالکن نشین هم از برج خود پایین می آید تا مردم را از خانه ها بیرون بکشد. چون که او هم «حرامیان» را دیده است. ولی طبیعی است که مردم محل حرف او و پیرمرد را قبول نکنند. سرنوشتش این است که مردم حرفش را نفهمند و نپسندند. او به مردم اخطار می کند که خطر در کمینشان نشسته است، ولی مردم او را از میان خود می رانند تا از بالکن خود جر و

بحث‌های ابلهانه آن‌ها و مسخره‌بازی خبرنگار و پلیس را تماشا کند. و بعد هم از لج او که می‌خواهد آن‌ها را بیدار نگاه دارد هم به پیرمرد که به چشم خود «حرامیان» را دیده است قرص خواب می‌خورانند و هم خودشان می‌خورند تا از زحمت بیداربودن آسوده شوند. سرانجام التماس پیرمرد و اخطار مرد تنها به جایی نمی‌رسد، و مردم کوچه را خلوت می‌کنند، و «حرامیان» سیاهپوش به خانه‌ها می‌ریزند. پایان نمایش.

من جریان هر دو پرده را با قدری تفصیل از آن جهت نقل کردم که تقریباً در سراسر نمایش، نویسنده به زبان دو پهلوی سخن می‌گوید و آشکار است که هر واقعه‌ای قطع نظر از معنی ظاهری خود بیان‌کننده معنی یا معانی دیگری هم هست.

در حد سطح و ظاهر قضایا، «آی با کلاه، آی بی کلاه» کمدی سبک و شیرینی است که رویهم‌رفته خوب نوشته و اجرا شده است. نویسنده و کارگردان کارهای مردم حقیر و خودبین بیگانه از شعور اجتماعی را روی صحنه به ما نشان می‌دهند و روی جنبه‌های مسخره و مفتضح آن‌ها انگشت می‌گذارند. وقتی که دکتر ثباتی از موقعی - که به هیچ وجه مناسب هم نیست - استفاده می‌کند تا اسم خود را روی کوچه بگذارد، من گمان می‌کنم که غالب تماشاگران مصداق خارجی او را در کوچه خودشان به یاد می‌آورند. یا از خنده ناراحت تماشاگران من این‌طور می‌فهمم که در صحنه عکس‌برداری خیلی‌ها با کمال تعجب چهره خودشان را تشخیص می‌دهند. شاید این نخستین بار باشد که انسان تهرانی هیکل ناساز خودش را روی صحنه می‌بیند و ناچار است پیش وجدان خودش اذعان کند که هیچ بی‌انصافی هم در حقش نکرده‌اند و انصافاً مسخره است. از این حیث صرف نظر از توفیق نویسنده در پروراندن صحنه‌ها، کوشش کارگردان هم در مجسم کردن آدم‌ها و اوضاع

روی صحنه بسیار ثمربخش بوده است.

اما برای همه کسانی که این نمایش را دیده‌اند این نکته مسلم است که غرض نویسنده به همین جا ختم نمی‌شود. منتهی به نظر من این درست نیست که پیرسیم غرض نویسنده چه بوده است؛ درست‌تر این خواهد بود که ببینیم غرض این نمایشنامه چه می‌تواند باشد.

زیرا که منظور از تفسیر و تعبیر اثر هنری این نیست که ما به نیروی حدس و گمان دریابیم که نویسنده چه می‌خواسته است بگوید. (و این اشتباهی است که در مورد بیان «سمبولیک» در این سرزمین اخیراً بسیار شده است و شایستگی این را دارد که در جای خود درباره آن به شرح گفت و گو شود.) به نظر من غرض از تفسیر سمبولیک اثر هنری جز این نیست که ببینیم اثر مورد بحث تا چه حد استعداد تجزیه و تحلیل دارد و تا چه حد می‌توان به هدایت صورت ظاهرش معانی دیگری برایش فرض کرد، بی آنکه در روابط «اورگانیک» اجزایش گسیختگی حاصل شود. بنابر این به نظر من شرط اول و اساسی هر اثری که داعیه بیان سمبولیک داشته باشد این خواهد بود که در صورت ظاهر انسجام و ارتباط زنده (اورگانیک) بین اجزایش به نحو روشن و بسارز برقرار باشد. فقط در این صورت است که اثر قابل فهم می‌شود. اگر به جای آفرینش بافت زنده‌ای از اجزای مرتبط، موزائیکی بسازیم از سمبول‌های حکمی یا انشایی که فقط پسند و سلیقه خود ما معنای خاصی به یکایک آن‌ها بخشیده باشد باید گفت که در فهم معنی سمبولیسم به ساده‌لوحی دچار شده‌ایم، و عمق و ارزش آن موزائیکی که ما با سمبول‌های گوناگون ساخته‌ایم از ارزش موزائیک متعارفی که کارگر از سنگ و سیمان می‌سازد کمتر هست که بیشتر نیست.

باری، به نظر من «آی بسا کلاه، آی بی کلاه» درست به همین جهت که از حیث سطح و ظاهر اثری است قابل قبول، قابلیت تجزیه و

تحلیل دارد و می‌توان به تعبیر و تفسیر آن پرداخت.

فرض کنیم که آن کوچه «نمونه‌وار» صحنه اجتماع بطور کلی است، و اهل محل توده وسیع مردمند که دید و شعور اجتماعی ندارند، و پیرمرد علیل نماینده آن نسل قدیم است که می‌تواند با شم غریزی و غیر عقلانی خود جهات خطر و سلامت را تشخیص دهد، مانند اسب که در موقع نزدیک شدن زلزله بی آرام می‌شود. و فرض کنیم که آقای دکتر ثباتی نماینده آن جماعت «تکنوکرات» است که شعور اجتماعی‌اش از عوام الناس بیشتر نیست ولی به سبب «تخصصی» که دارد از جامعه طلبکار است، و بعد راه حل همه مشکلات جامعه را در پرتو «تخصص» خود می‌جوید - بی آن که حاضر باشد برای يك امر اجتماعی حتی چند دقیقه‌ای دل از اتومبیلش بکند. و فرض کنیم که مرد تنهای بالکن نشین آن انسانی است که به سبب بلندی دیدگاه و وسعت افق دیدش محکوم است به این که همیشه با عوام الناس در حال عدم تفاهم و ستیزه باشد. درباره «حرامیان» سیاهپوش هم هر فرضی که می‌خواهید بکنید. اتفاقاً من در این مورد ایراد دارم.

به نظر من در مورد این چند تن سیاهپوش که در ابتدای پرده وارد خرابه می‌شوند و در انتهای آن به خانه‌ها می‌ریزند، ساختمان نمایشنامه سست می‌شود. از يك طرف ساختمان نمایشنامه این ضرورت را پیش آورده است که در پرده دوم يك خطر واقعی در خرابه نهفته باشد و تماشاگران هم از آن با خبر باشند. از طرف دیگر نویسنده در سراسر پرده اول به زبان ساده و در دایره واقعیات نمایشنامه را پرورانده است. در حالی که پرده اول بدین ترتیب به خیر و خوشی پایان یافته، در ابتدای پرده دوم به هیچ وجه جای آن نیست که نویسنده در قرارهایی که برای خود گذاشته است تجدید نظر کند و عواملی را وارد صحنه کند که با معیارهای پرده اول - یعنی با واقعیت ساده و معصوم - وجودشان قابل

توجیه نباشد.

اتفاقاً کسانی که «چوب به دست‌های ورزیل» را دیده‌اند به یاد خواهند داشت که نظیر همین ایراد به آن اثر آقای دکتر ساعدی هم وارد بود. در آن نمایشنامه نیز نویسنده در پرده اول مسأله‌ای را به روشنی و قوت طرح می‌کرد ولی در پرده دوم در حل آن دچار اشکال می‌شد و ناچار فضای واقعی پرده اول را رها می‌کرد و وارد دنیایی می‌شد که در آن مثلاً دو نفر آدم صد من نان می‌خورند و بیست سطل آب می‌نوشند. البته هیچ اشکالی نمی‌داشت که نویسنده از ابتدا بنا را بر این نوع دنیا بگذارد، و در نتیجه با مقتضیات خاص چنین دنیایی نمایشنامه را پیروراند. ولی چنین نکرده بود. به عبارت ساده وسط بازی قرارها را به هم زده بود. یعنی جر زده بود.

در مورد «آی با کلاه، آی بی کلاه» به نظر من عین همین ملاحظه صادق است. در این نمایشنامه «حرامیان» جزء مکمل آن نیستند. در حقیقت اشباحی هستند که از عالم دیگری وارد عالم آن پیرمرد علیل و آقای دکتر ثباتی شده‌اند. بنابر این حق داریم از خود پرسیم که نکند آقای دکتر ثباتی با همه ابتذال و سطحی‌بودنش راست بگوید و پیرمرد علیل ما نکند فی الواقع دچار «هالوسیناسیون» شده باشد؟ اگر جواب این سؤال مثبت باشد، بافت تمامی نمایشنامه مثل پارچه پوسیده از هم می‌پاشد، و چیزی که قابل تفسیر و تعبیر باشد از آن برجای نمی‌ماند. اما اگر جواب منفی باشد، ناچار این سؤال پیش می‌آید که این «حرامیان» به زبان ساده دزدند، چه نوع دزدی هستند؟ در آن خرابه چه کار دارند؟ در عهد و زمانی که پلیس به ماشین بوق‌دار و چراغ‌دار مجهز است، دزد هم لابد بی‌ماشین نمی‌ماند. بنابر این چه ضرورت دارد که جماعت دزدان از سر شب بیایند در خرابه‌ای که هر دم ممکن است مورد هجوم واقع شود خود را مخفی کنند؟ بعلاوه، دزد در این روزگار

احتیاج به شمشیر و لباس عجیب (کردی؟) ندارد.
از این نوع سؤال‌ها می‌توان مسلسل آورد. و می‌توان تصور کرد
که در پاسخ آن‌ها گفته شود که این‌ها در واقع دزد یا «حرامی» نیستند،
این‌ها سمبولند. اما این حرف از نوع حرف کسانی خواهد بود که
در یافتنشان از سمبولیسم همان دریافت ساده لوحانه سمبولیسم حکمی
است.

نویسنده فلان امر را بی‌هیچ اقتضایی از لحاظ روابط زنده اثر
در جایی می‌آورد و حکم می‌کند که این نشانه بهمان امر است. من
می‌گویم که این فقط می‌تواند نشانه پرتی نویسنده از مرحله باشد.
باید فوراً یادآوری کنم که در نکته اخیر اشاره به هیچ وجه متوجه
آقای دکتر ساعدی نیست. این در حقیقت جواب تقدیری کسی است
که بخواهد نقص ساختمانی «آی با کلاه، آی بی کلاه» را به زبان
«سمبولیسم حکمی» توجیه کند. به نظر من این نقص در این نمایشنامه
نقص اساسی و ماهوی است و از آن نمی‌توان گذشت، ولی اگر از آن
بگذریم به نظر من نمایشنامه آقای دکتر ساعدی از باقی جهات بسیار
قابل ستایش است؛ گیرم ملاحظات هم هست که شاید طرح بعضی از
آن‌ها بی‌فایده نباشد.

یکی از این ملاحظات این است که نقش مرد تنهای بالکن نشین
نقش بسیار دشواری است، نه تنها از لحاظ بازی و اجرا - که به نظر من
آقای انتظامی آن را از این حیث خوب از کار درآورده است - بلکه در
اصل از لحاظ پروراندن این آدم، هنگام نوشتن این نمایشنامه، به نظر
می‌رسد که این کار دشوار بوده است؛ زیرا که این آدم پس از مدتی به
صورت مرکز ثقل نمایشنامه در می‌آید و هر کس در صحنه چیزی بر
زبان می‌آورد یا کاری می‌کند، بیننده انتظار دارد که این آدم جواب
دندان‌شکن یا توضیح‌کو بنده‌ای برایش داشته باشد. در بسیاری موارد

همین طور است، امّا نه همیشه. مردِ تنها گاهی زبانش یاری نمی کند و ناچار کوتاه می آید. حتّی به نظر من لحظاتی هست که بکلی سقوط می کند و در ردیف جماعت ابلهان کوچه دَکتر ثباتی قرار می گیرد. این نشان می دهد که یا نویسنده اهمیت نقشِ این آدم را چنان که باید درک نکرده است، یا در پروراندن او دقت و کوشش کافی به کار نبرده است. به هر صورت به نظر من استخوان بندی این آدم عیبی ندارد، ولی گوشت و پوستش خیلی تمیز از کار در نیامده است و جای صافکاری دارد.

نکته دیگر این است که به نظر می رسد نویسنده از لحظاتی که برای ریشخند کردن ضعف های آدم ها و تأسیسات اجتماعی برایش فراهم شده چنان به شوق آمده که گاهی – ولو چند لحظه کوتاه – مایه اصلی نمایشنامه را از یاد برده است. در نتیجه این گونه لحظات سطحی و غیر قابل تحلیل از کار در آمده اند. هر چند که فی نفسه در حد سطح و ظاهر خود قابل قبول و حتی گاهی قابل ستایش هستند. شاید به عنوان نمونه بعضی از حرکات خبرنگار یا پاسبان را بتوان از این قبیل دانست. چون نباید فراموش کنیم که در این بحث فرض ما در این است که با يك نمایش کنایی جدی سر و کار داریم که فقط در ظاهر صورتك کم دی سبك به چهره زده است. از این نقطه نظر که نگاه کنیم خواهیم دید که در بسیاری از صحنه ها – ولو به قیمت صرف نظر کردن از مقداری از خنده حضار – ممکن بود که گفت و گوها را به سمت مایه اصلی قدری بیشتر توجه داد. امّا در مورد اجرا، من فکر می کنم که آقای والی کارگردان این نمایشنامه کار بسیار پسا کیزه ای ارائه کرده است که بی شک در بسیاری لحظات قویاً شایسته تحسین است، جز این که تعبیر او هم از « حرامیان » آقای ساعدی بیگانگی آنها را با فضای کلی نمایشنامه تشدید می کند. آه و ناله علی نصیریان به عنوان پیرمرد علیل به نظر من قدری زیاده تر از اندازه آمد. به نظر می رسد که آقای نصیریان به جای خلق يك

پیرمرد واقعی خاص برای این نقش - که نقش چندان دشواری هم نباید باشد - بیشتر به سراغ قراردادهای تئاتری رفته است و از لرزاندن صدا و این قبیل «کلیشه»ها یاری جسته است، در حالی که من از سابقه کار آقای نصیریان گمان می‌کنم که ایشان نباید برای ارائه یک پیرمرد زنده محتاج به «کلیشه»های تئاتری باشد. شاید مسئولیت کارگردان را هم نباید در مورد این نقش فراموش کنیم.

بازی آقای فنی زاده بسیار صادقانه و شیرین به نظر می‌رسد، گیرم که - شاید به اقتضای نمایشنامه - نقش خود را قدری کمرنگ از کار در می‌آورد.

سایر بازیکنان هم پاکیزه کار کرده‌اند، و رویهم‌رفته می‌توان گفت که تماشاگر «آی با کلاه» با مقدار زیادی مطلب برای فکر کردن از سالن نمایش بیرون می‌آید. و این چیزی است که کم اتفاق می‌افتد.

« قیصر » - پس از بیست سال سیاه‌مشق

دختری سم خورده است تا خود را بکشد. ما دالان بیمارستان را می‌بینیم و کسان دختر را: مادر، خاندایی، برادر. به اضافه يك زن غریبه. فضای بیمارستان سرد و خشك و خالی است. همه در انتظار خبرند. خبر این است که فاطمه مرده است. گریه و شیون کسان دختر. بهت و بیچارگی زن غریبه. علت خودکشی چیست؟ وارد خانه مصیبت‌زده می‌شویم. محیط پاك و نجیب خانه‌های قدیم: رختخواب پیچ و یخدان و سماور و تَنگ آب با ماهی قرمز. بی‌مبل و صندلی. خاندایی یادداشتی را که از فاطمه به جا مانده است می‌خواند. فیلم علت خودکشی را به زبان تصویری رسایی بیان می‌کند. برش سریع از يك صحنه هتك ناموس: جوانی فاطمه را به زور لخت می‌کند. نماهای بسیار کوتاه و بسیار پر حرکتی از این صحنه با نماهایی از قیافه بهت‌زده خاندایی و مادر ترکیب می‌شوند. پیام کاملاً گویا است. مادر به سر خودش می‌کوبد. به پسرهایش، فرمان و قیصر، چه بگوید؟ هیچ. فرمان خودش اکنون در آستانه در ظاهر شده و قضیه را شنیده است. منصور آب‌منگل به خواهر حاج‌فرمان قصاب لوطی محل

تجاوز کرده است. تکلیف حاج فرمان چیست؟ قطعاً به کلانتری، نخواهد رفت. به سراغ یخدانی خواهد رفت که کارد زمان جاهلیش را در آن دفن کرده است. اما خان‌دایی پیرش جلو او را می‌گیرد: «مرد چاقو نمی‌کشد.» «تو به مکه رفتی و در پیشگاه خدا توبه کردی.»

بسیار خوب، فرمان دست‌خالی می‌رود. چون چاره ندارد. یا خواهد کشت، یا کشته خواهد شد. البته کشته خواهد شد.

سرنوشت قیصر نیز، حتی پیش از آن که وارد صحنه شود، معین شده است. در حقیقت سرنوشت تمام خانواده معین است. این خانواده اکنون وارد يك دور اهریمنی شده است که راه خلاصی ندارد.

قیصر از گرد را می‌رسد و با وظیفه وحشتناکی که برایش ترتیب داده شده است روبه‌رو می‌شود. منع خان‌دایی و عجز و لابه‌مادر همه حرف مفت است. خودشان هم خوب می‌دانند که قیصر محکوم است. به خواهرش تجاوز کرده‌اند و برادرش را به ضرب کارد کشته‌اند. هیچ راهی ندارد جز این که انتقام فاطمه و فرمان را از برادران آب‌منگل - کریم و رحیم و منصور - بگیرد. قیصر پاشنه‌ها را ور می‌کشد.

کریم - حمام. قیصر سراغ کریم را در حمام عمومی می‌گیرد. منظره حمام. قیصر وارد می‌شود. صلح و آرام در حمام برقرار است. یکی دو نفر به نماز ایستاده‌اند. قیصر لخت می‌شود و با تیغ دلاکی به گرمخانه می‌رود. دوربین گشتی در گرمخانه می‌زند.

مطالعه سریعی در بدن‌ها و قیافه‌های مردان برهنه و خیس و صابونی. قیصر کریم آب‌منگل را می‌بیند که روی سکو مشغول صابون زدن است. صبر می‌کند. تماشاگر از هم‌اکنون چندش تماس تیغ را با تن لخت و لیز قربانی احساس می‌کند. ولی چگونه؟ قیصر قربانی‌اش را توی نمره زیر دوش گیر می‌آورد. دوربین با يك خیز به بالای نمره می‌رود و بسا نگاه عمودی سرگیجه‌آوری تلاش قاتل و قربانی را تماشا

می‌کند. تلاش و تقلای وحشتناک زیر دوش. بعد پنجه قربانی را می-بینیم که کاشی سفید دیوار را به عبث چنگ می‌زند. دوش هم‌چنان باز است. قیصر زیر دوش وحشت و پلیدی قتل را از سر و تن خود می‌شوید و پاك و طاهر از نمره بیرون می‌آید. این از کریم.

اما قیصر اکنون قاتل است. دیگر آن جوان پاك و بی‌گناهی نیست که زیر آب صاف و زلال دوش با حریفش رو به رو شد. اکنون بوی خون فضای وجدانش را پر کرده است. از قضا سراغ شکار بعدی را در محیط خونالود کشتارگاه می‌گیرد.

رحیم - کشتارگاه. دوربین گشتی در کشتارگاه می‌زند: لاشه‌های خونالود. کاردهای چالاک در حال بریدن گوشت و پوست. اره‌هایی که لاشه‌ها را شقه می‌کنند. آیا شکی درباره سرنوشت رحیم آب‌منگل باقی است؟

قیصر چشم چشم می‌کند تا رحیم را می‌بیند. پشت لاشه‌های آویزان کمین می‌کند و ناگهان گلوی او را می‌گیرد. قتل در خارج از دید دوربین رخ می‌دهد، ولی ما واقعه را با تصویرهای کنایی می‌بینیم. باز کاردهای چالاک را می‌بینیم که لاشه‌ها را پاره پاره می‌کند. این هم از رحیم. می‌ماند منصور.

اما قیصر به نهر خشتور وعده داده است که او را يك سفر به زیارت مشهد ببرد. اکنون وقت وفای به این وعده است. با قیصر و پیر-زن به مشهد می‌رویم. گشتی در صحن می‌زنیم و پرواز کبوترهای حرم را تماشا می‌کنیم و با شتاب برمی‌گردیم. در این فاصله مادر قیصر هم دق مرگ شده است.

منصور کجاست؟ اکنون دیگر قیصر زیر بار سه داغ و دو قتل خسته و فرسوده است. آیا خواهد توانست مرحله آخر رسالت خود را انجام دهد؟ قیصر رفیقۀ منصور آب‌منگل را در يك رقاصخانه پیدا

«قیصر»، پس از بیست سال سیاه‌مشق / ۱۲۱

می‌کند و با او به خانه‌اش می‌رود. این آخرین شب زندگی او است. قیصر جوان پاکیزه‌ای است. خونخواهی و قتل جزو ذات او نیست، فقط عارض بر زندگی او است، و به هر حال سهیلای رقاص از این عارضه بی‌خبر است. منصور آب‌منگل فردا صبح در انبار قراضه‌های راه‌آهن، پیدایش خواهد شد.

منصور-انبار راه‌آهن. فضای باز، واگون‌های خالی، لوکوموتیو-های خاموش، قطعات ازهم گسیخته. همه چیز فرسوده و مرده. قیصر شکار خود را در این میان پیدا می‌کند و با او می‌پیچد. هر دو زخم می‌خورند. منصور به خاک می‌غلند. قیصر خود را افتان و خیزان به يك واگون رستوران قراضه می‌رساند و مثل وقتی که می‌خواهد يك پنج سیری عرق «اورد» بدهد پشت میز گرد گرفته رستوران خالی می‌نشیند. کار قیصر، و فیلم، در این جا تمام می‌شود. (البته حالا پلیس هم سر رسیده است، ولی پلیس در این صحنه و صله ناجوری است که شاید هم در حقیقت اجباراً به این صحنه افزوده شده باشد.)

در فیلم «قیصر» هفت مرگ اتفاق می‌افتد که چهار نای آن خونین است. اما باید دانست که این مرگ و کشتار پیاپی يك ملودرام ارزان بهانه نیست. داستان فیلم يك تراژدی کامل و منسجم است که ابتدا تا انتها با سیر منطقی جریان پیدا می‌کند. و این تراژدی از بطون مناسبات آدم-های اجتماع گرفته شده است. تراژدی، ناشی از تضاد درونی آدم‌هایی است که در اجتماع به صورت انفرادی زندگی می‌کنند - آدم‌هایی که عضویت جامعه را نپذیرفته و به صلاحیت سازمان‌های مدنی برای حل و فصل مسایل حیاتی افراد اعتقاد ندارند، و در نتیجه نمی‌توانند تسویه حساب هتك ناموس و قتل نفس را به کف ضابط قانون بسپارند؛ زیرا که ضابط قانون در طول يك تاریخ طولانی عدم کفایت و صلاحیت خود

را مبرهن ساخته است. در چنین وضعی فرد خود را مجبور می‌بیند که برای امور حیاتی خود شخصاً و رأساً قیام و اقدام کند. این که در این جریان فرد حیاتی‌ترین امر خرد را - یعنی عین حیات خود را - از دست می‌دهد، مسأله‌ای است که در حین عمل برای او اصولاً مطرح نمی‌شود. زیرا که او با ارزش‌هایی بار آمده است که حیات را فقط در صورت‌های خاصی می‌تواند ادامه دهد - و نه در هر صورت.

یا اگر از زاویه‌ی مقابل به مسأله نگاه کنیم، باید گفت این تراژدی ناشی از گسیختگی بافت جامعه‌ای است که قادر نبوده است افراد خود را در بطن خود حل و هضم کند - نتوانسته است نیروهای متنافر افراد پرنیرو را جمع‌بندی کند و از متوجه آن‌ها حرکتی در یک جهت مشخص پدید آورد. تراژدی اجتماعی است که نیروهایش فقط همدیگر را خنثی می‌کنند. این وضع در تاریخ اجتماعی و سیاسی ما، و نتیجتاً در روان‌شناسی افراد ملت ما، ریشه‌های عمیق دارد. داستان فیلم «قیصر» به یک معنی کوششی است برای بیرون کشیدن این ریشه‌ها.

زیرا که قیصر جنایتکار نیست. («یک جو جوانمردی به من نشان بدهید تا من یک خروار روکنم...») قیصر حتی نازک‌دل است، چنان که نمی‌تواند جان‌دادن دو ماهی کوچک را در یک تنگ بی‌آب تحمل کند. ولی خیلی راحت می‌تواند تن کریم آب‌منگل را با تیغ دلاکی‌اش آتش و لاش کند. این تناقض ناشی از وضعی است که قیصر در آن گرفتار است.

بنابر ارزش‌ها و قرارهای اخلاقی محیطی که قیصر را به بار آورده، اکنون اساس حیات و هستی قیصر نفی و انکار شده است. قیصر به هیچ‌وجه امکان ادامه حیات ندارد. یا باید وجود خود را نفی کند و با آنچه بوده است و هست وداع بگوید، یعنی به یک معنی حقیقی بمیرد، و یا آن‌که در واقع به پیشباز مرگ برود. و این به تعبیر ساده،

یعنی به زبانی که برای خود قیصر قابل فهم باشد، همان تفاوت مردی و نامردی است.

قیصر می‌خواهد مرد باشد، منتها این معنی از وجود مرد طبیعتاً میرنده است؛ زیرا محل اجتماع تناقضاتی است که او را از درون منفجر و مضمحل خواهد کرد. قیصر می‌خواهد در اجتماعی که خود را در آن تنها و بی کس می‌بیند، بار وظایف فرد و پلیس و قاضی و جلاد را يك تنه برعهده بگیرد. و زیر سنگینی این بار است که از پا درمی‌آید.

زبان فیلم - یعنی زبان تصویری فیلم - ساده و گویاست. این يك مورد از آن موارد فرخنده‌ای است که غنای مضمون و مصلحت بیان صریح و مستقیم آن محل و مجالی برای عملیات محیرالعقول باقی نمی‌گذارد؛ يك مورد از آن مواردی است که داستان خوب ضرورت بیان خوب را تحمیل کرده است.

کارگردان از وسایل کمابیش قراردادی بیان سینمایی به خوبی استفاده کرده است. مثلاً تکرار يك تم مشخص موسیقی در لحظاتی که قهرمان داستان تصمیم معینی می‌گیرد، یا نمای ور کشیدن پاشنه کفش در لحظاتی که می‌خواهد این تصمیم را اجرا کند، اشاره‌های ساده‌ای هستند که بیننده را در جریان محتوی عاطفی صحنه‌های فیلم می‌گذارند. هیچ کوششی برای «خوشگل» نشان دادن بازیگران فیلم مشهود نیست. به همین جهت خیلی زود این بازیگران در دل تماشاگران جا باز می‌کنند. ناصر ملک‌مطیعی در نقش حاج فرمان قصاب کاملاً جاف‌ناده است. بهروز وثوقی يك شخصیت کاملاً قابل قبول، و حتی دوست‌داشتنی، از قیصر ساخته است. دیگران هم در نقش‌های كوچك و بزرگ خود تصویرهای روشنی از آدم‌های داستان ارائه می‌دهند. تنها شاید پوری بنائی است که در نقش کمابیش با ارزش چندان راحت به نظر نمی‌رسد.

البته ایراد هم به «قیصر» می‌توان گرفت. آهنگ حرکت فیلم کمی تند است و کارگردان فرصت نیافته است که غیر از سه چهار آدم اصلی داستان - یا در حقیقت غیر از خود قیصر - روی قیافه آدم‌های دیگر مکث و مطالعه کند. حتی برادران آب‌منگل تقریباً ناشناس می‌مانند و ناشناس از دنیا می‌روند. عکس‌العمل اتفاقات مهمی که در سر این گذر رخ می‌دهد در قیافه هیچ کدام از اهل محل جست و جو نمی‌شود، و به این جهت فضای فیلم يك فضای خصوصی و بسته است. جزئیات داستان گاهی خوب پرداخت نشده است. مثلاً این که یادداشت فاطمه را پرستار بیمارستان از سینه او در می‌آورد، قدری لای درز داستان را باز می‌گذارد؛ بطوری که تماشاگر هر آن انتظار دارد که از این رهگذر پلیس رابطه بین خودکشی و قتل‌ها را پیدا کند و داستان در مجرای دیگری بیفتد. نوار صدای فیلم کمی خشن است. حجم صداها، بخصوص صدای خان‌دایی، آن هم در فضای اتاق، تا حدی زیاد است. مکالمه با آن که بطور کلی خوب است، و گاهی می‌درخشد، گاهی هم تحت تأثیر فیلم‌های دوبله شده است و گوش را آزار می‌دهد. («قیصر، تو يك بچه‌ای» به جای «قیصر، تو بچه‌ای») در رقااصخانه ظاهراً پیوندگر فیلم قدری بیش از اندازه محو تماشای پر و پاچه و طرح لباس سهیلا شده است، یا امیدوار است که تماشاگران بشوند، چون به مدت نسبتاً درازی قیصر را از یاد می‌برد.

اما این‌ها مهم نیست. مهم این است که برای اولین بار يك فیلم فارسی خوب تصویر شده و خوب اجرا شده است.

«قیصر» در حقیقت نخستین فیلم فارسی است. فیلم‌های قبل از «قیصر» را اکنون می‌توان در حکم سیاه‌مشق صنعت سینمای ایران دانست. و چیزی که جای امیدواری است، «قیصر» فیلمی است که در سیر طبیعی سینما به صرافت طبع ساخته شده است.

«قیصر»، پس از بیست سال سیاه‌مشق / ۱۲۵

به این جهت شاید بتوان آن را به عنوان نشانه‌ی نوعی رشد در صنعت سینمای ایران در نظر گرفت. و باز به همین جهت شاید بتوان انتظار داشت که توفیق آن تکرار شود.

روزنامه «کیهان»، شماره پنجم، بهمن ۱۳۴۸

ذیل زائد بر اصل

نمایش فیلم «قیصر» و نشر مقاله انتقادی درباره آن از حوادثی بود که چندان به سلامت نگذشت، بلکه خلجان‌های شدیدی در «محافل هنری» پدید آورد. ظاهراً گروهی از اهل این محافل به طرز عجیبی از فیلم «قیصر» بدشان آمده بود و مایل نبودند کسی از این فیلم تعریف کند. اما جوانانی که در مطبوعات انتقاد فیلم می‌نویسند غالباً «قیصر» را سخت پسندیده بودند، و بعد هم یکی دو نفر از بیرون گود آن را تأیید کردند - از جمله نویسندۀ این سطور. در نتیجه کسانی که از فیلم «قیصر» خیلی بدشان آمده بود خشمگین شدند. علت این حساسیت شدید، در مورد يك فیلم بخصوص، درست روشن نشد. در هر حال، یکی از کسانی که از فیلم «قیصر» خیلی بدش آمده بود «جوابی» به مقاله من درباره «قیصر» نوشت و چیزهایی گفت. من با او وارد بحث نشدم، زیرا که فقط مقدار کمی از گفته‌های او به فیلم «قیصر» و مقاله من مربوط می‌شد. به این جهت فقط این یادداشت را برای روزنامه کیهان فرستادم:

«موضوع چیست، آقای دکتر کاوسی؟ فیلمی ساخته‌اند به اسم «قیصر». آقای گلستان بدش نیامده، نوشته است بدش نیامده. من خوشم آمده، نوشته‌ام خوشم آمده. شما خیلی بدتان آمده؟ بنویسید خیلی بدتان آمده. به اشخاص چرا پرخاش می‌کنید؟ موضوع «سگ ماهی» چیست؟ کتاب «تاریخ سینما» به فیلم «قیصر» چه مربوط است؟ این که شما مرا شخصاً می‌شناسید یا نمی‌شناسید برای خوانندگان کیهان چه اهمیتی دارد؟ اصلاً شما که هستید؟

«در هر حال از آشنایی با شما خوشوقتم؛ اما اجازه بدهید با شما وارد بحث نشوم، چون به این نوع مجادلاتی که شما شروع کرده‌اید علاقه ندارم. خوانندگان نوشته مرا خوانده‌اند، نوشته شما را هم خوانده‌اند، فیلم «قیصر» را هم یا دیده‌اند، یا خواهند دید، یا اصلاً نخواهند دید. در هر حال لابد قضاوتی خواهند کرد. من لازم نمی‌بینم به آنچه نوشته‌ام چیزی اضافه کنم.»

در توضیح اشاراتی که در این یادداشت هست، و حالا ممکن است گنگ به نظر برسد، باید بگویم که نویسنده جواب در مقاله خود، در ضمن مطالب دیگر، گفته بود که من در جایی فیلم «مهر هفتم» را «سگ ماهی هفتم» نامیده‌ام، و در ترجمه کتاب «تاریخ سینما» اشتباهات نویسنده کتاب را تشدید کرده‌ام و باعث گمراهی دانشجویان رشته سینما شده‌ام، و ایشان مرا نمی‌شناسد، و چون چنین است من نباید بنویسم که فیلم «قیصر» را پسندیده‌ام. در صورتی که آن مقدمات راست هم می‌بود باز من نمی‌دانم این نتیجه چگونه به دست می‌آمد.

اما غرض از این ذیل جواب دادن به آن گفته‌ها نیست. در ضمن مجادلات چندبار از مقاله من عباراتی نقل شد، به قصد تعبیری که در واقع از آن مقاله قابل استنباط نیست. چون احتمال دارد که برای پاره‌ای

از خوانندگان مقاله من، و حتی برای نویسنده جواب آن، در فهم مطلب اشتباه پیش آمده باشد لازم می‌بینم قضیه را قدری توضیح بدهم تا کسانی که درست نفهمیده‌اند درست بفهمند.

خلاصه تعبیری که از تحلیل من درباره داستان «قیصر» کرده بودند این بود که من گفته‌ام قیصر خوب کاری کرده است که بجای شکایت بردن به کلانتری چاقو کشیده است و برادران آب‌منگل را کشته است، و سایر اشخاص هم باید از قیصر سرمشق بگیرند. و نتیجه گرفته بودند که بنابراین من از يك عنصر ضد اجتماع دفاع کرده‌ام و «نیهیلیست» هستم، و قس علی هذا...

این تعبیر غلط است، و از نوشته من بر نمی‌آید. آنچه من گفته‌ام به عبارت دیگر این است: جامعه يك کل منسجم است و افراد آن در حکم اعضای يك واحد اورگانیک هستند. اما در این کل منسجم افرادی هم وجود دارند که در واقع با آن کل مناسبات اورگانیک برقرار نکرده‌اند، یعنی در حقیقت عضو جامعه نیستند. عضویت جامعه برای افراد مستلزم يك سلسله محدودیت است. مثلاً اگر کسی به گوش يك فرد سیلی بزند، ممکن است نخستین عکس‌العمل آن فرد این باشد که با مشت جواب سیلی را بدهد. اما جامعه این حق را از او گرفته است. جامعه سازمان‌هایی معین کرده است که فرد باید در این گونه موارد به آنها رجوع کند. اما این سازمان‌ها از تأثیر ساختمان جامعه اولاً، و از نفوذ عوامل فراوان دیگر ثانیاً، مصون نیستند. در نتیجه در دوره‌های درازی از تاریخ عمل آنها برای گروه‌های بزرگی از مردم نو می‌کننده بوده است. مثلاً در رژیم ارباب و رعیتی سازمان‌های مدنی ناچار ارباب را ارباب و رعیت را رعیت می‌شناسند. در نتیجه رعیت احساس بی‌پناهی می‌کند و عاصی می‌شود. انقلابات اجتماعی و اصلاحات اساسی به این سبب لازم می‌آید. این وضع در مناسبات اجتماعی و در روان‌شناسی

افراد و در ارزش‌های اخلاقی محیط تأثیر می‌کند. اگر در محیطی قسمت‌هایی از جامعه برای مدت‌های طولانی از حمایت قانون محروم مانده باشند، طبعاً ارزش‌های خاصی در آن جامعه پدید خواهد آمد که به حکم آن‌ها اگر کسی شخصاً و رأساً برای احقاق حق خود قیام و اقدام کند عملش مورد تحسین و تمجید قرار خواهد گرفت - و حال آن که این عمل يك عمل فردی و ضد اجتماعی است. پس جامعه از بطن خود ارزش‌هایی را پدید آورده است که بر ضد جامعه عمل می‌کنند. در چنین وضعی جامعه متزلزل است، و مسألة اصلاحات پیش می‌آید. اما تأثیر اصلاحات مانند تأثیر آنتی‌بیوتیک نیست. ارزش‌های اخلاقی تا مدت‌ها پس از آن که مبانی عینی آن‌ها منتفی شد به حیات خود ادامه می‌دهند. در نتیجه پاره‌ای از افراد جامعه به حکم روان‌شناسی خود، و به حکم معیارهای اخلاقی محیطی که در آن به بار آمده‌اند، در هنگام بروز اصطکاک عرصه را بر خود تنگ می‌بینند. یعنی نمی‌توانند به محدودیت‌هایی که جامعه برای عمل افراد خود معین کرده است گردن بگذارند. این افراد دچار تضاد هستند. یعنی از يك طرف ناچارند در دل جامعه زندگی کنند، و از طرف دیگر به مقررات جامعه نمی‌توانند عمل کنند. و این تضاد سرانجام آن‌ها را منفجر می‌کند. این تراژدی آن‌هاست. این افراد جزایتکار نیستند. سیف‌القلم شیرازی یا علی‌اصغر بروجردی نیستند. می‌توانسته‌اند در جامعه سهم سالم و سازنده‌ای داشته باشند ولی مجالش را پیدا نکرده‌اند. فقط بد آورده‌اند. همین.

فیلم «قیصر» سرگذشت یکی از این گونه آدم‌هاست. سرگذشت آدمی است که ارزش‌های اخلاقی محیط از يك طرف درگوشش خوانده است که نباید اجازه بدهد کسی به خانواده‌اش چپ نگاه کند، و بعد به خانواده‌اش فی‌الواقع چپ نگاه کرده‌اند. این آدم امسکان ادامه حیات ندارد. مناسباتش با اجتماع در وضع ناپایدار است. به محض اصطکاک

تبادلش را از دست می‌دهد و سرنگون می‌شود - و طبعاً پاره‌هایی از محیطش را هم با خود سرنگون می‌کند.

حالا می‌گویند که چرا قیصر به کلانتری نرفته است تا افسر نگهبان با کمال جدیت به کارش رسیدگی کند؟ سؤال مهمی است. این از قضا سرگذشت آدمی است که به کلانتری نرفته است؛ آن‌هایی که به کلانتری رفته‌اند سرگذشت دیگری دارند. اشخاص می‌توانند سرگذشت یکی از این آدم‌ها را روی پرده بیاورند. هر کس پرسید چرا قهرمان آن‌ها به کلانتری رفته است، سؤالش به همان اندازه مهمل خواهد بود.

فیلم «قیصر» يك آدم را درگیر و دار تضادهای کشنده نشان می‌دهد، و تا آن حد که برای ما نسبت به آن تضادها آگاهی پدید می‌آورد، تأثیرش مثبت است. اصلاً بحث بر سر این نیست که قیصر خوب کاری کرده است یا بد کاری کرده است. «نیهیلیسم» هم هیچ ربطی به قضیه ندارد.

مطلب به قدر کافی ساده است، و اگر آدم از لحاظ فهم خیلی در مضیقه نباشد دچار آن تعبیرات غلط نخواهد شد. و مع هذا اشخاصی که از درك مطلبی به این سادگی عاجزند به خودشان اجازه می‌دهند دربارهٔ مسایل گوناگون اظهار نظر کنند، سهل است، به نظریات دیگران هم ایراد بگیرند!

نکتهٔ دیگری که میل دارم در این ذیل به آن اشاره کنم این است که در ضمن مجادلات مکرر گفته شد که داستان فیلم «قیصر» تقلیدی است از يك فیلم خارجی، و سازندگان «قیصر» عقلشان به این قبیل مسایل اجتماعی قد نمی‌داده است. من سازندگان فیلم «قیصر» را نمی‌شناسم، و اگر مرا ببخشند می‌گویم که گیریم این طور باشد. آیا در نتیجه بر ما لازم است که چشم و گوشمان را محکم ببندیم تا مبادا معنایی از فیلم «قیصر» عایدمان بشود؟ من برای این کار لزومی نمی‌بینم. من

فکر می‌کنم کسانی که چنین می‌کنند طرز نگاه کردن به يك اثر را بلد نیستند. در نگاه کردن به هر اثری اولین غرض جست و جوی معنی است، نه طرد معنی. البته کشف این که مأخذ یا منبع الهام اثر کجا بوده است در حد خود کار جالبی است. نوعی «غیبت» هنری است، و مانند هر غیبتی لذت بخش هم هست. اما دامنه انعکاس آن تا حدود اسم و اجر صاحب اثر بیشتر نیست، و با خود اثر هیچ تماسی پیدا نمی‌کند. یعنی فرض کنیم که تمامی فیلم «فلان» از روی فیلم «بهمان» کپی شده باشد. بسیار خوب، هر چه افتخار از بابت فیلم «فلان» حاصل می‌شود ارزانی کارگردان فیلم «بهمان». اما خود فیلم موضوع دیگری است و ربطی به مسئله افتخارات ندارد. اشکال این جاست که ما نمی‌توانیم مسئله افتخارات را کنار بگذاریم، و در حقیقت بحث فیلم در میان نیست، بلکه دعوا بر سر افتخارات است. این یکی از آن قرائنی است که باعث شد کسانی بگویند نویسنده جواب به علت شکست‌های خودش از توفیق «قیصر» ناراحت بوده است.

تحلیل داستان فیلم «قیصر» در حقیقت فرع قضیه بود؛ اما تراشیدن يك تعبیر غلط برای این داستان، نویسنده جواب را چنان مشغول کرد که اصل قضیه، یعنی بحث درباره فیلم «قیصر» به عنوان فیلم فراموش شد. حقیقت این است که «قیصر» فیلم فروتنی بود با يك بیان سینمایی ساده و رسا، با پاره‌ای لحظات قوی، و پاره‌ای معایب آشکار. نکته مهم در مورد «قیصر» این بود که برای نخستین بار يك کارگردان ایرانی توانسته بود خود را از ابتذال وحشتناك صنعت سینمای ایران بالاتر بکشد، و فیلمی ساخته بود که با تماشاگران خود، از خواص و عوام، تماس می‌گرفت؛ و از تصنعات دردناك هنر کاذب هم در آن اثری نبود. به این جهت من لازم دیدم که «قیصر» را تأیید کنم، و کردم، و از این بابت خوشحالم، دنباله قضیه از لحاظ من در حقیقت اهمیتی نداشت.

«چهل ساعت محاکمه»

نوشته عبدالله مستوفی

گمان می‌کنم همه کسانی که «شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی دوره قاجار» اثر عبدالله مستوفی را خوانده‌اند افسوس این را خورده باشند که چرا نویسنده این کتاب زودتر به صرافت نوشتن نیفتاد، و چرا دیرتر نزیست. «شرح زندگانی من» يك تصویر «گسترده» (پانوراميك) روشن از يك عصر طی شده است. از تعینات آن عصر امروز جز چند لاله و مردنگی و کوزه قلبان در رف خانه‌های اعیان و اشراف ورشکسته (یا در «ویرین» و یلاهای کار گزاران نوکیسه) و جز چند عمارت نم‌داده در محله‌های قدیم «طهران» و جز چند چنار کهن در حیاط کاخ گلستان چیز زیادی باقی نمانده است. از معنویات آن، از فضا و هوای خانه‌ها و کوچه‌هایش، گذشتگان آنچه در سینه داشتند بسا خود بردند. تنها یادگار نوشته‌هایی است که جسته گریخته برجا مانده است. «شرح زندگانی من» شاید غنی‌ترین این نوشته‌ها باشد. به نظر من اهمیت آن از عمارت شمس‌العماره به مراتب بیشتر است.

و تازه اهمیت آن به همین جا ختم نمی‌شود. این یکی از آخرین فرآورده‌های مهم ذهن و زبان ایرانی است پیش از هجوم فرهنگ

مغرب زمین. گنجینه لغات و اصطلاحاتش تقریباً بی انتهاست. زبانش هیچ صنعت یا ظرافت خاصی ندارد، اما فارسی است - فارسی وسیع و رسا و گویا. به این ترتیب، نام عبدالله مستوفی روی هر کتابی باشد نمی توان از خواندن آن غافل ماند.

«چهل ساعت محاکمه» که گویا سالها پیش چاپ شده بود و اکنون چاپ جدیدی از آن در آمده است، متأسفانه با اثر اصلی نویسنده طرف قیاس نمی تواند باشد؛ مع هذا قدرت مشاهده و راحتی بیان او در این کتاب کوچک هم بطور محو و مبهمی احساس می شود.

محاکمه مربوط به يك قتل است. قاتل کلانتر جهرم است و مقتول برادرزاده پانزده ساله او. علت قتل این است که کلانتر برادرزاده اش را مدعی خود می پنداشته و با او دشمنی می کرده است. اوضاع و احوال قتل وحشتناک است و یکی از نمونه های این نکته است که عواطف منفی زاینده يك نظام اجتماعی منحط روح آدمیزاد را تاچه درجه ای می تواند در تاریکی فرو برد. نویسنده داستان محاکمه را از زبان قاتل نقل می کند. باید توجه داشت که این يك داستان کاملاً ساده دلانه است. نویسنده ابتدایی ترین فنون را در آن به کار برده است. گفت و گوها به اختصار و غالباً بطور غیر مستقیم آمده است. هر جا ممکن بوده «نکات اخلاقی و قضائی» در داستان درج شده است. مع هذا صحنه ها کاملاً زنده و نتیجتاً قصه کاملاً خواندنی است - به جهت آن مقدار فضا و حیاتی که گویی به رغم نویسنده در لابلای سطور باقی مانده است. خواننده «چهل ساعت محاکمه» را با این حیف و دریغ تمام می کند که کاشکی عبدالله مستوفی با آن حافظه و دقت نظر شگرفی که بعدها در «شرح زندگانی من» نشان داد شرح این محاکمه را هم هر چه مفصل تر و مستوفی تر نوشته بود.

من مرحوم عبدالله مستوفی را يك بار دیدم. در حدود بیست و دو

سه سال پیش يك شب يکي از دوستان مرا با خود به جلسه انجمن دانشوران برد که در خانه عادل خلعت‌بری در شمیران تشکیل می‌شد. یادم نیست کجای شمیران بود. وسط باغ مقداری صندلی چیده بودند و عده‌ای نشسته بودند. «شرح زندگانی من» گویا تازه منتشر شده بود و صحبتش سر زبان‌ها بود. آقای خلعت‌بری گفت که نویسنده این کتاب در میان ماست و وعده کرده است که درباره تاریخ برای اعضای انجمن سخنرانی کند. مستوفی مرد میانه‌بالایی بود با تن سنگین و کله طاس بزرگ. خیلی پیر و خسته می‌نمود. از او خواهش کردند نشسته حرف بزند، ولی قبول نکرد. موضوع صحبت تاریخ بود. ابتدا پرسید چقدر وقت حرف زدن دارد، گفتند هر چه بخواهد. گفت که در حدود يك ساعت حرف خواهد زد.

مستوفی در همین حدود حرف زد. ابتدا به نظر می‌رسید که صدایش گرفته است و کلمات را مشکل ادا می‌کند، ولی رفته رفته گرم شد و راه افتاد. خلاصه حرفش تا آن جا که به یادم مانده است این بود که هر چیزی تاریخی دارد و حال و هستی آن چیز نماینده تاریخ آن چیز است. ملت‌ها میراث تاریخشان را بر دوش دارند و نمی‌توانند از زیر آن شانه خالی کنند. بی‌جهت نیست که ملت انگلیس با ملت آلمان فرق دارد، زیرا که تاریخ آن‌ها مختلف بوده است. بنابراین چه خصایص فردی و چه خصایص قومی همه مسبوق به سابقه است. اگر دولت به ملت ظلم می‌کند، این مسبوق به سابقه است. اگر افراد ملت به حقِ همدیگر تجاوز می‌کنند، این مسبوق به سابقه است. اگر توی خیابان مردم برای سوار شدن اتوبوس یا خریدن نان همدیگر را کتک می‌زنند، این مسبوق به سابقه است. همه چیز مسبوق به سابقه است. علم مسبوق به سابقه است، جهل مسبوق به سابقه است. عدل مسبوق به سابقه است، ظلم مسبوق به سابقه است. هر سابقه‌ای هم مسبوق به سابقه است.

صحبت مستوفی که تمام شد، جوان لاغر و ریزه‌ای که ته‌ریشی داشت و از عبا و عمامه‌اش پیدا بود که طلبه است، دستش را بلند کرد و گفت «بنده سؤال دارم.»

مستوفی گفت «بفرمایید.»

جوانك گفت «شما فرمودید همه چیز مسبوق به سابقه است.»

مستوفی گفت «بله.»

جوان گفت «فرمودید ظلم هم مسبوق به سابقه است.»

مستوفی گفت «بله.»

جوان گفت «آیا قتل هابیل به دست قابیل ظلم بود یا نه؟»

مستوفی گفت «البته ظلم بود.»

جوان گفت «بفرمایید که این ظلم مسبوق به چه سابقه‌ای بود؟»

دنباله بحث را درست به یاد ندارم.



در ترجمه تطابق لفظ با لفظ ضرورت ندارد. و این نکته وقتی بیشتر مصداق پیدا می‌کند که دو زبان مورد بحث متعلق به دو فرهنگ و دارای سیر تاریخی دور از هم باشند. این امر به همان اندازه که به مترجم آزادی می‌دهد وظیفه او را سنگین‌تر می‌سازد. کار او دیگر گزارش ساده نخواهد بود، بلکه این‌جا مترجم باید به آفرینش بپردازد. باید دستگاه ظریف و بمرنج اثر هنری را از اقلیم خود پیاده‌کند و آن را در اقلیم دیگری کار بگذارد. «ملاحظاتی درباره ترجمه داستان»، ص ۲۸

در که پشت سر بسته شد، من سرم را بر گرداندم. از پشت پرده نازک، سایه او پیدا بود که بی حرکت و کمی خمیده در دالان ایستاده بود. سایه اش، بیش از خودش، آدم را به یاد آن عکس‌هایی می‌انداخت که از او در روزنامه‌ها چاپ می‌کنند - عکس‌های چهره آشنای متفکر پیر پرشوری که سیاست را به عنوان امری مبتذل محکوم کرده است ولی نامش هر روز در لابلای اخبار سیاسی به چشم می‌خورد. «دیدار کوتاهی با برتراند راسل»، ص ۴۵

عمر فعالیت فلسفی راسل صرف این شد که دامنه فلسفه را محدود کند، و فلاسفه را از زمینه‌هایی که حقاً به علم تعلق دارد بیرون برانند... بعلاوه، راسل با کشف تناقض معروف به «نظریه مجموعه‌ها» اساس ایقان ریاضی را متزلزل ساخت. «سهم برتراند راسل در فلسفه علمی معاصر»، ص ۴۶ و ۵۰

اگر معلمین زبان انگلیسی پاکستان در برانداختن زبان انگلیسی يك دهم کفایت دبیران انگلیسی دبیرستان‌های ما را نشان بدهند، این مسأله در کمتر از عمر يك نسل حل خواهد شد. و دلیلی نیست که معلمین پاکستانی در این کار از همکاران ایرانی خود عقب بیفتند. «تفکراتی بعد از سفر پاکستان»، ص ۶۵

در ترجمه فارسی کلمات شکسپیر به قدر کفایت سقوط کرده‌اند، اما در دهان اتللو و دزد مونا و یا گوی سرکارگردان کلمات به حسیض ذلت افتاده‌اند. بجای چابکی شتاب، بجای محکمی خشونت، بجای بلندی لرزش و بجای احساس اغراق دیده می‌شود. در باره نمایشنامه «اتللو»، ص ۸۵

درست است که ما همه هنرمندان متجدد عظیم‌الشانی هستیم که با کمال افتخار در کثافت غوطه می‌خوریم، ولی بالاخره کثافت واقعاً چیز مطبوعی نیست... آنچه از این باب در «سنگ صبور» آمده است ربطی به واقعیت ندارد، بلکه بیشتر شبیه به خیال‌بافی‌های آدمی است که دچار اختلال روانی «مدفوع دوستی» (Coprophilia) باشد. از این حیث شاید «سنگ صبور» بتواند برای روان‌شناسان سند جالبی بشمار رود. در باره «صادق چوبک»، ص ۱۰۳ و ۱۰۴

زبان تصویری فیلم ساده و گویاست. این يك مورد از آن موارد فرخنده‌ای است که غنای مضمون و مصلحت بیان محل و مجالی برای عملیات محیرالعقول باقی نمی‌گذارد و داستان خوب ضرورت بیان خوب را تحمیل کرده است.

در باره «فیلم قیصر»، ص ۱۲۳



کتاب پرواز

۸۰۰ ریال