مصرع قبلی را تکمیل می‌کند. حتا گاهی هر کلمه به کلمهٔ قبلی پیوند دارد؛ اصلا می‌توان آنها را به‌شکل «شعر آزاد» نوشت. منظور این‌است که اگر به‌مفاهیم توجه شود، حتا می‌توان در حروف‌چینی، جمله‌ها را طوری چید که مثلا سه مصراع بالا و یك مصراع پائین چیده شود. و این مطلب نشان می‌دهد که در سرودن تصنعی در کار نبوده‌است. گاهی‌هم هر سه‌مصرع، یك جملهٔ کامل است؛ یعنی سه‌قسمت از یك جمله‌یی‌ست که تکنیك را کامل می‌کنند؛ و گاهی هر چهار مصرع و گاهی حتا یك کلمه در واقع خود جمله‌یی است مستقل، و بقیهٔ مصراعها به یکدیگر پیوند می‌خورد. روی این مطالب باید دقت کرد. خود من با شنیدن بعضی شعرها ـ که به‌شیوهٔ معمول غزل‌خوانی ادامی‌شد، و نه با بیان طبیعی ـ متوجه این مطالب نشده بودم، فقط با خواندن دقیق، به‌قصد بیان، این نکات را دریافتم. ضمناً متوجه شدم که این شعرها برای خواندن و بیان هم شکل مساعدی دارد و کاملا جا افتاده است. دربارهٔ تازگی و بدعتهای کار، خود شاعر حرف می‌زند، اما از لحاظ محتوی ـ شعرها هم بازگوی مسائل زندگی فردی و اجتماعی روز است، در عین حال که شامل مسائل کلی‌تر و جاودانه‌تر از قبیل عشق، ابدیت، بودن و نبودن نیز هست.

آنچه می‌شود در شعرهای جدید سیمین حس کرد این است که بعضی از اشعار کمتر از بعضی دیگر تصویر دارند، یا روایی هستند که در آنها کلام و اندیشه و حس، گویی «جُبران کنندهٔ» تصویر است. اما باید سیمین کاملا دقت کند که در این گونه اشعار احساساتی نشود، و آنجا که شعر ایجاب می‌کند خشونت لازم حفظ شود. گاهی موضوع شعر و شیوهٔ بیانی مناسب با آن ایجاب می‌کند که، بجای تصویر پردازی، از شگردهای مستقیم بیانی استفاده شود ـ بخصوص که در شعرهای اخیر، سیمین به‌طرف مسائل روزمره و عادی نزدیك می‌شود.

اما دربارهٔ بعضی از اشعار که همراه با تصویر است باید گفت این شعرها ابعاد مختلفی دارند. البته در برخورد اول بعد ظاهری تصویر شنونده و خواننده را جذب می‌کند، وای بسا که به‌عمق آن توجه نشود. این گونه شعرها گاهی

مستلزم چند بارخواندن است. اما این که‌چرا سیمین به‌شکلهای بیانی نوتـرو آزادتر رونکرده است‌سؤالی است که تاکنون بسیار مطرح‌شده‌است. اینکه‌او به‌شعرشکسته اقبال کند یانکند خودبه‌خود مسئلهٔ مهمی نیست؛ ای بسا که‌این کار رابکند یانکند. به‌قول اخوان، هرشاعری «جهت عمر»ی دارد؛ یعنی،همان‌ـ طورکه اشاره‌شد، بالاخره‌یك‌شاعر درمدت عمرخود بیشتر ازحدی که مهلت اجازه می‌دهد نمی‌تواند تجربه کند وبیشتر ازآن جهتی که دارد نمـی‌تواند خودرا تغییر بدهد، وپرشهایی‌دارد برای‌اینکه‌خودرا به‌کمال برسانـد. ودر کلیهٔ این‌تجارب وپرشها لحظه‌های اوج‌وحضـیض هم‌دارد. واین‌نکته‌راهـم فراموش‌نکنیم که درکارشاعـر دوره‌های گوناگون ومتنوعی‌هم‌هـست. یعنی‌هر فرمی وهرمجموعهٔ‌کلامی، همراه‌با محتوایی که دارد، یك ظرفیت خاص‌خود راداردکه شاعر همان‌ظرفیت راتکرار می‌کند وگسترش می‌بخشد. و بعدهر وقت احساس‌کندکه دیگر این‌فرم‌واین مجموعهٔ کلامی‌بیانگر کامل‌احسـاسش نیست، دست به‌تجربهٔ تازه‌تر می‌زند برای اینکه بداصطلاح «نمیرد».

سیمین‌هم می‌تواند دوره‌های مختلف‌کارش را تقسیم‌کند:کارکردن در فرمهای چارپاره وترکیب‌بند ومثنوی. وبالاخره غزل‌با محتوای «لیریك» و اجتماعی و سیاسی و غیره... ضعف‌هایی هم داشته کـه به تـدریج جبران شده است. ممکن‌است مدتی‌شعرنگفته باشد ودوباره‌شروع کرده باشد: بعـد دست‌به‌جست وجوی تازه‌درفرم غزل‌زده‌است وحالاچشم‌اندازهای‌متنوعی‌در غزل‌دارد: گاه تصویر وگاه‌روایت رابکار گرفته است: گفت وگورا درشعـر راه داده‌است؛ تکنیکهای متنوع گفت وگو را درشعر رعایت کـرده است و بدهرحال همهٔ اینهـا ضرورت‌زمانه بوده‌است. گفتـم که تازگی‌ها بعضی‌از مسائل روزدرشعر سیمین مطرح شده‌است. می‌خواهم بگویم که حتا بعضی‌از این‌غزلها«ضدغزل» هم هستند. غزل، بمعنای کلاسیك آن. می‌دانیم که وحدت موضوعی ندارد؛ اما در بیشتر غـزل‌های جدید سیمین وحـدت مـوضوع هست؛ حتادرشعرهای‌کاملا تصویری. کل تصاویر که مکمل و موازی یکدیگر

هستند یك موضوع واحد را بیان می کنند؛ مصراعها به‌هم پیوسته است و پس و پیششان نمی‌توان کرد. درعین‌تنوعی که‌در تصاویر دارد، درموضوع پیوستگی رانشان میدهد، مثل شعر نیمایی: شعرنیمایی موفق‌شعری است که، در عین تنوع در بیان وحتا تنوع دروزن وحتا گاه‌گریز از وزنی به‌وزن‌دیگر، باز بیانگر یك‌وحدت موضوعی‌است که‌شعر راقالب‌میزند و به‌اصطلاح‌همخوانی شکل ومحتواست که‌دلیل موفقیت این‌نوع‌شعراست. این‌وحدت موضوعی در شعر سیمین خیلی مهم است که غزل اورا ازنوع غزل متعارف جدا می کند. همچنین دراین‌غزلها، گاهی زبان آمیزشهای جالب‌توجهی‌دارد؛ مثلاتا گهان یك کلمهٔ عامیانهٔ متعارف رامی گیرد و بعدبا پیوستن و همراه‌کردن با کلمهٔ دیگر ترمیمش می کند که‌از «شعریت» نیفتد.

آوردن کلمات به‌اصطلاح غیرشعری درغزل‌مشکل‌است؛ امامی بینیم که سیمین با بکار گرفتن‌این‌تکنیك،از کلمات متعارف روزبه‌خوبی‌استفاده می کند. همچنین‌بسیاری‌از کلمات خاص‌شعر کلاسیك‌را برای مطالب ومفاهیم‌امروزی بااین ترفندقابل‌استفاده می کند.

همچنین‌خصیصهٔ دیگرشعرسیمین گفتاری‌بودن زبان‌اوست، البته‌نه‌زبان گفتاری متعارف؛ زبانی‌مرکب‌از زبان‌شعری‌موزون وزبان گفتاری‌امروزهٔما.

درست‌است که، به‌زعم‌خودسیمین، گفتارها به‌طورطبیعی خاصیت‌موزون شدن هم‌دارند، امااگر این گفتارهای موزون‌شده فرم‌نگیرند، باتصاویر شاعرانه همراه نشوند، ازنرمش ولطف خاص شعری بهره‌ور نباشند، با تمام موزون‌بودن، شعر نخواهندبود. معلوم است که‌سیمین برای به‌ثمر رساندن این تجربه مراحل دشواری را پشت سر گذاشته تااورا براین روش چیره ساخته است.

پنتا: آزاد اشاره‌کردکه سیمین اگردر قالبهای شکسته کارکندیانکند درکار او ودیگران چندان تعیین‌کننده نیست، اما من می‌خواهم بگویم که

اگر شاعری درکار خودبه‌رضایت کامل برسد وآن‌را حدکمال شعریش بداند به‌قول«فاکنر» دیگرچاره‌یی جزاین برایش نمی‌ماندکه‌رگهایش راپاره‌کند! خوشبختانه سیمین باجست وجوی پیگیرش نشان داده‌که به‌همین‌حداز کار شعریش راضی‌نیست. پس‌چرا به‌همهٔ‌نوگرایی‌ها ونوجویی‌هایش به‌شکلهای تازه‌تر ـ فی‌المثل قالب آزاد نیمایی‌گرایش نشان‌نمی‌دهد؟ اگـرمن‌روی شکلهای آزادتر شعری این‌همه تأکید می‌کنم، نو به‌صرف‌شیفتگی به‌نوآوری درفرم یانفی ارزش‌قالب‌غزل است؛ درواقع این‌اندیشه ومحتوای تازه است که‌قالبهای تازه‌تر راطلب می‌کند. سؤال من، صمیمانه، ازسیمین این‌است‌که چرا نمی‌خواهد ازقالب غزل‌جداشود، به‌خصوص‌که‌تلاش او در بهره‌گیـری ازبعضی شگردها وشیوه‌های شعرنیمایی درکارهای تازه‌اش چشمگیراست.

سیمین: جواب این مطلب راقبلا به‌طور خلاصه‌دادم. توضیـح بیشتر این‌که: من‌کارکردن دراوزان نیمایی وآزاد یااوزانی باریتمهای نامنظـم و، به‌اصطلاح، استفاده از موسیقی درونی‌کلمات راقبول دارم، امادرکارغـزل. خود هنوز تمام‌تجربه‌ها به‌انجام نرسانده‌ام. فکرمی‌کنم دراین زمینه هنـوز می‌تـوان‌کارهای تازه‌تری‌کرد، ازاین‌بیشترهم فکـرنمی‌کنم روزگار به من فرصت دهد؛ چون به‌فرض‌که‌سالیان‌عمر بی‌حاصل‌بسیار دراز شود،فرسودگی مغز واندیشه‌را چه‌می‌توان‌کرد؟

اما تاکیدشما براین سؤال مرا وامی‌داردکه ازخود بپرسم چرادرآن هنگام‌که‌آغاز کارم بود، باوجود آشنایی‌کامل باشعر نیما، کارخود رادرسبك وروش واوزان اوشروع نکرده‌ام. بایدبگویم اگرچنین نیزمی‌کردم درنتیجهٔ کار تغییری حاصل‌نمی‌شد، چون به‌ناچار درمراحل بعدی ازاوجدا می‌شدم‌و سبك خاص خودرا می‌یافتم: همه‌شاعرانی‌که روی‌گرتهٔ شعر نیما کارخودرا آغازکرده‌اند اکنون‌دیگر، به‌قول‌خود شما، به‌استقـلال رسیده‌اند ودیگـر کارشان تقلید ازنیما نیست.

یك نکتهٔ ظریف را باید یادآور شوم : هنرمند وقتی به مرحلهٔ کمال می‌رسدکه نه‌تنها ازکسی تقلید نکند، بلکه‌کارش هم غیر قـابل تقلید باشد. به‌نظرمن، کار نیما غیرقابل تقلید است. باآنکه در ظاهر، به‌سبب شکستگی اوزان و آزادی در انتخاب قافیه ، چنین به‌نظر می‌رسدکه روش او بسیار آسان است، اما در عمل همان اصطلاح « سهل ممتنع » معنای خود رانشان می‌دهد.

همهٔ شیفتگان وشاگردان نیماً، بدون استثنا، امروز حتا اوزان پیشنهاد شدهٔ او را دستکاری کرده‌انـد و از تنگنـای یکنواخت بحور متحدالارکان بیرون جسته‌اند ؛ یعنی دریافته‌اندکه کار او با همهٔ خصوصیاتش امکان تقلید نمی‌دهد.

اصلا پیدایش یك هنرمند اصیل یك حادثه است. در طول قرنها یك حافظ پیدا می‌شود با غزل خاصش. خیلی‌ها در زمان او و بعد ازاوبه‌تقلید کارش می‌پردازند، اما هیچکدام به‌کمال‌اونمی‌رسند مگر آن‌که، درامتدادی خواه‌کوتاه یا طولانی، راه خود را از او جداکرده باشند. بنابراین ، اگر منظورتان این است‌که چرا من از تساوی طولی مصراعها نگریخته‌ام ، برای این‌گریز در آینده هنوز فرصت باقی است. و شایدکند وکاو من برای‌توسع بخشیدن به‌اوزان وکوشش برای گسترش قالب، مقدمه‌یی‌برای این فرار باشد و شاید روزی برسد کـه از تساوی طولی مصراعها خسته شوم ــ از فردا خبر ندارم.

اما یك مسئله را هم ، خارج از این بحث ، می‌خواهم عنوان‌کنم؛ و آن این‌که چرا با همهٔ قشرها نمی‌توانیم ارتباط برقرارکنیم، و چراهمگان شعر شاعر را نمی‌فهمند . اگر معتقدیم‌که باید رسالتی در کار باشد، باید زبان این رسول هم برای همه قابل فهم‌باشد. اما شعر یا متعالی‌است‌که در آن‌صورت شعر است، و یا نیست‌که درآن‌صورت شعر نیست؛ واگرمتعالی باشدکه، به‌اغلب احتمال، قابل درك‌برای همگان نیست‌ــ به‌خصوص درجامعهٔ

ما که تعدادبیسوادان چندبرابر باسوادان است ــ پس چه باید کرد؟ آیا شعر را تا حد درك عامه تنزل دهیم یا صبر کنیم که پس از سالیان دراز درك عامه به شعر نزدیك شود؟

آزاد: درسالهای اخیر، با پیداشدن مخاطبان زیادی که براثر تحولات جامعه پدید آمدند، شاعران احساس کردند که بهتر است آن زبان تمثیلی را رها کنند و با مردم ساده به صحبت بپردازند. اما این مطلب اشکالی ایجاد کرده است، به این معنا که یك بازگشت یا، بهتر بگوییم، «پسرفت» در کار بعضی از شاعران حتا نوگرا می‌بینیم. ــ گویا گفته شده است که: شاعر سرمنزل مقصود ندارد، فقط طی طریق می‌کند. * اما به‌نظر من این طور نیست. هرشاعری دین و آیین آرمان و آرزویی دارد، نقطهٔ عزیمتی دارد؛ اگر منزلگاهها را بامقصد یکی نگیرد رو به‌کمال خواهد بود، کــه البته قابل تعریف و تحدید نیست. گفته آقای حقشناس البته ممکن است از لحــاظ فلسفی بحثی را مطرح کند، اما درشعر نه. شعر، مثل زندگی یك انسان، مراحل مختلفی دارد: کودك است، بزرگ می‌شود، به‌کمال می‌رسد و «کمال» او صدای رهایی اوست. واگر شاعرانی مثل ما باشند که نرسند، حافظی پیدا می‌شود و به‌قول پستا آنها را به‌کمال می‌رساند. * *

سیمین: تا آنجاکه من به‌یاد دارم، منظور آقای حقشناس این نبود که شاعر یا هنرمند ــ به‌طور کلی ــ منزل مقصودی ندارد؛ بلکه منظوراین بود که آنچه در این دنیا هست ، راه است و رفتن؛ و هنرمند خود منزل مقصود را تا آنجاکه همتش اجازه می‌دهد، پی می‌افکند. و در پایان آن بحث عقیده داشتند که از اینجاکه ماییم تا آن منزلگاهها که فردوسی و مولوی و حافظ

---

* نقل از مقالهٔ آقای علی محمد حقشناس.

** این اصطلاح ژان ککتوکــه هنرمند بزرگ مثل عنکبوت است کــه پشه‌ها را می‌خورد، البته خیلی فرانسوی است.

بی افکنده‌اند مراحل بسیار باقی است، و دراین گستره کسی می‌تواندبه‌بازده خود شاد باشدکه نیم منزل دست‌کم ازآنان جلوتر افتاده باشد. این‌مطلب را من درمورد خودم قبول دارم:

ما بدان مقصد عالی نتوانیم رسید

هم مگر لطف شما پیش نهدگامی چند...

این معترضه بود و حالا برویم سر بحث شاعر و مخاطبش...

آزاد: درمورد زبان شعر و این‌که چگونه باید باشد، در همه جای دنیا بحث می‌شود. این یکی از مسائل پیچیدهٔ ادبیات و هنراست‌که آیا ما باید مردم را به تعالی وادار کنیم یا هنر خود را تا سطح درك مردم تنزل بدهیم..این هردو سؤال نابجاست. البته باید مردم با فرهنگ شوند، رشد فکری داشته باشند، باسواد شوند تا بعد بتوانند همهٔ ظرافتها و ارزشهای شعر را درك‌کنند. بگذریم از این‌که به‌هرحال مردم نوعی بینش سیاسی و اجتماعی دارند، اما این برای درك هنرکافی نیست؛ باید به مرحلهٔ والاتری برسد. اما هنرمند هم نباید در انزوا بماند یا مثلا زبان الکنی انتخاب‌کند که فهمش دشوار باشد. این مسئله را اخوان هم مطرح‌کرد که بسیارند در میان ما شاعرانی که صرفاً دنبال فرم رفته‌اند و یك زبان مشکل «قالب» آورده‌اند و در واقع حرفی هم نزده‌اند. منظور زبان تمثیلی نیست؛ تمثیل ــ در هرحال ــ یك وجه از شعر است و شعرنمی‌تواند بدون تمثیل‌باشد.

پنتا : یك مسئله‌را هم یادآوری‌کنم وآن این‌که هنرمند باید، خویشتن‌دار،و متکی به‌نفس باشد؛ از اینکه چرا فلان قشر از جامعه هنرش را درك نمی‌کند، نباید دچاریأس‌شود. شکیبایی یك‌هنرمند درجوامع عقب‌مانده ودر کشورهای‌جهان سوم،که فرهنگ پیشرفته‌یی ندارد، یك مسئله عمده واساسی است. در چنین جوامعی هنرمند باید با همهٔ عشق و علاقهٔ خود حرف بزند

و از عدم استقبال عامه واهمه‌یی نداشته باشد. چون اگر یك‌کار هنری‌مورد قبول عامه باشد، دیگرهنر نیست. می‌دانیدکه وقتی «نسیم‌شمال» شعرمی گفت مردم صف می‌کشیدندکه روزنامه‌اش را بخرند و شعرهای او را بخوانند. اما در واقع او، با ظاهرشعر، روزنامه‌نگاری می‌کرد.

من به دوشخصیت ادبی معاصرمان بسیار احترام می‌گذارم، از لحاظ این‌که به‌کار خود واقعاً معتقد بودند و آن شکیبایی وکف نفس‌راکه گفتم، به‌حدکمال داشتند. این دوشخصیت «نیما» درشعر و«هدایت» درنثراست. نیما راتاپس‌از مرگ‌کمتر می‌شناختند، یاحداقل قبولش‌نداشتند. اما اوبه‌کار خود معتقدبود و برایش مهم‌نبودکه شعر حمیدی شیرازی را مردم مثل«ورق زر ببرند».

هدایت نیز شاهکار خود «بوف‌کور» را درپانصد نسخه به‌خرج‌خود چاپ‌کرد وبه‌دست دوستان داد، درحالی‌که نوشته‌های حسینقلی مستعان و جواد فاضل تیراژ قابل توجهی ازفروش رابه‌خود اختصاص داده‌بود.

البته‌کسانی‌هستندکه هنررا ازجنبهٔ اجتماعی بودنش بررسی می‌کنند و،به‌گفته تولستوی، هنررا «اجتماعی‌کردن احساسات انفرادی» می‌دانند. این به‌آن معنی‌است که‌سیمین بتواند احساسش‌را مثلا به‌امثال من منتقل‌کند. دراین صورت او موفق‌است؛ وقرار نیست‌که هنرمند در جوامع بی‌فرهنگ (و حتا بافرهنگ) بتواند لزوماً احساسش به‌همهٔ افراد منتقل‌کند؛ چون هر هنرمندی مخاطبان خاص‌خود را دارد. حتا درجوامعی مثل فرانسه، ناگهان کسی‌مثل «فرانسواساگان» بایك‌کتاب «سلام برغم» به‌شهرت حیرت‌انگیز می‌رسد.اما آنکس‌که «سلام برغم» رامی‌خواند، احتمالاکتاب «ماندارن» نوشتهٔ «سیمون دوبوار» رانمی‌خواند؛ کارهای «سارتر» راهم نمی‌خواند. پس‌سارتر یا سیمون دوبوار باید از این‌بابت دچار یأس واندوه شوند؟آیا به‌راستی ارزش‌کارهای سارتروسیمون دوبوارکمتر ازرمانتیسم‌ساگان‌است؟

جامعهٔ ماکنون متحول شده‌است ومردم‌کتابخوان وشعر دوست انتظار

دارند که شاعر، غمها وشادی‌ها، خواستها ونیازها، وآرمانها و آرزوهـای آنهارا بسراید، وتوقع‌دارند که‌شاعر تاریخگزار باشد وخارج از« زمان ومکان » بسراید، ونیز پیداست که هر قشر وطبقه‌یی ازمردم، بسته‌به‌دریافت وپایگاه اجتماعیش، بیشتر شاعر وهنرمنـدی رامی‌پسندد که به‌خـط فکریش نزدیکتر باشد و امید وآرمانهایش را بهتر بسراید.

آزاد: من معتقدم که در جامعهٔ ماکـه به هرحال «قطبی» شده ــ یا هر اصطلاح دیگرــ هنرمند نباید خود را وابسته به‌یك گروه خاص کند. هنرمند اگرکاری کرده باشد، کارستان همه مردم بافرهنك است . دسته بندی و فرقه بازی، در کار هنر، درست نیست. البته هرهنرمندی می‌تواند، در یك زمینه کلی فرهنگی، مسائلی از قبیل غمها و شادیها و آرمانها و امیدهای «آدم» را مطرح کند.

سیمین : این مطلب درست، اما ما به کار یك شاعر از دو نقطه نظر نگاه می‌کنیم: یکی برای مـاندنش در طول تاریخ و سند شدن و این‌کـه شاعر بتواند پس ازمرگ نیز مخاطبانی داشته باشد؛ و یکی دیگر این‌که، به اعتقـاد بعضی، شعر در زمان خودش هـم کاربردی داشته باشد. تأثیری بگذارد، مطلب ومفهومی را القاکند و راهبر وراهگشا باشد؛ یعنی درواقع به‌رشد جامعه‌کمك کند. برای تحقق این امر باید جامعه حداقل سوادی هم داشته باشد. وقتی من‌حرفی می‌زنم که مخاطبم قادر به‌شنیدن یا فهم آن نیست. دیگر مسئلهٔ ارشاد و تأثیرگذاری منتفی است. من متوقع نیستم که همهٔ مردم شعر بفهمند. اما در جامعه‌یی کـه اکثریتش باسوادند شعرفهم هم زیادتر از جامعه‌یی است که اکثریتش بی‌سوادند، و حداقل این‌کـه شاعر می‌تواند با درصد بیشتری از مردم تماس برقرارکند.

آزاد: به این هم توجه کنید که شعر در ایران هنر مادر است و سنت

داشته است، ولی این به‌آن معنی نیست که تودهٔ مردم شعر می‌فهمند، به هر حال اگـر همه مردم هم باسواد شوند بازهم فقط بخشی ازجامعه شعر را می‌گیرد. البته نقش ناقد و معرف و وسایل معرفی‌کنندهٔ هنرمند را هم نباید فراموش‌کرد، منتها نباید این رابطه کاذب باشد. در غرب هم‌گاهی‌ناقدانی هستندکه کارشـان تحمیق است ؛ بی‌جهت‌کسی را بزرگ می‌کنند یا نوعی ادبیات معدل نشان می‌دهندکه هم در پسند فلان‌کارگر و هم در پسند فلان خانوادهٔ متوسط باشد. گاهی هم ادبیات به‌کمك موسیقی (نوعی تصنیف) به‌میان مردم‌کشیده می‌شود، مثل تصنیف اعتراضی‌که « باب دیلن » خواند تا بتواند راجع به‌تجاوزآمریکا در ویت‌نام با مردم حرف بزند.

غرض این‌که نقش ناقد در معرفی ادبیات خیلی مؤثر است، به‌شرط این‌که کار خود را صحیح انجام دهد. ما ناقد به‌معنای واقعی نداشته‌ایم. در گذشته، ناقدان ما برای هنرمندان یا تعارف‌تکه‌پاره می‌کردند یا شاخ‌وشانه می‌کشیدند؛ به همین دلیل، نتوانستیم یك سنت ادبی انتقادی داشته باشیم. البته تلاشهایی در زمینهٔ نقد و نظر انجام شده است‌که یا کلی‌گویی بوده یا اگر مورد خاص داشته‌کاملا به‌جا ننشسته است؛ همچنین غالباً ازسردوستی یا دشمنی بوده است. به‌هرحال امیدواریم درجامعه سلامت روحی باشد و هر شاعر ورشکسته‌یی هم نرود ناقد شود. چون بعضی فکر می‌کنندکه شعر هنر آسانی است؛ وقتی‌کارکردند و دیدند آسان نیست رها می‌کنند وکاردیگری را در پیش می‌گیرند....

صلیب «هنر» بردوش «روان»

جابر عناصری

(به بهانهٔ نقد چند کتاب
درقلمرو هنر و روانکاوی و...)

آن یکی نحـوی بـه کشتی در نشست
رو بـه‌کشتیبان نهـاد آن خود پرست
گفت: هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا
گفت نیـم عمـر تو شد در فنـا!
بـاد کشتی را به گـردابی فکنـد
گفت کشتی‌بان بـدان نحوی بلنـد :

✡ صلیب به دوش کشیدن، نشانه انجـام وظیفه و تحمل رنج مقسوم است و از انجیل سرچشمه می‌گیرد که:
«... پس (عیسی) گفت اگر کسی بخواهد مرا پیروی کند، می‌بایست نفس خود را انکار نموده ــ هر روز صلیب خویشتن بردارد و مرا متابعت کند»
انجیل لوقا باب ۹.

هیـــچ دانی آ شنا کـــردن بگـــو
گفت نـــی از من تو سباحی مجـــو
گفت کل عمـــرت ای نحـــوی فناست
زانکه کشتی غرق این گرداب هاست!
محو می‌بایـــد نه نحو این‌جا بـــدان
گر تو محوی بی خطـــر در آب‌ران.

افلاطون، حکیم شاعـــر مسلك یونانی ونویسندهٔ کتب معتبـــر مربوط به « زیبائی » و شاگرد خلفش ارسطو محرر « فن شعر » به‌گفتار سنجیـــده و نغز از طبیعت هنرمند و آفرینش هنری به صورگوناگون سخن گفته‌اند. اهل نظر از سکینهٔ خاطر وطمأنینه‌ای که ارسطو تحت عنوان «کتارسیس» در فن شعر ــ بحث می‌کند، نیك آگاهند و به‌پیوند حکمت شعری و ذوقی با مسایل روانی در گفتار ارسطو کاملا پی‌برده‌اند.

حقیقت اینکه دیرگاهی است صلیب هنر بردوش روان جای خوش کـرده است و آفرینش هنـــری موجب نشاط هنرمند شده و وی با توفیـــق یافتن در خلق یك اثر هنری ــ احساس آرامش ولذت وبهجت‌می‌نماید. از طرف دیگـــر عدم توانائی هنرمند درگزینش یك شیوهٔ هنری خلاقه، ممکن است باعث اختلالات عصبی گردد.

بحث‌درٰاین‌مقولات به‌ظرافت‌کنکاش وچالش درقلمرو هنر از یك سو و به درك تئوری‌های علمی در حیطهٔ روان شناسی و روان کاوی و روان ــ پزشکی ــ از جانب دیگر ــ نیازمند است.

بیش‌از این‌از « جمهور » افلاطون گرفته تا « فئدروس » و«ضیافت» که رسالات خاص این حکیم فرزانه در زمینه هنر وزیبائی قلمدادمی‌گردد، بخصوص در فن شعر ارسطو جسته‌وگریخته‌شاهد وصلت هنر وعلم‌بوده‌ایم.

هرچند افلاطون به شیوهٔ تخیلی مباحثه می‌کند، ارسطو بصورت علمی در طبقه بندی مطالب فلسفی به حکمت نظری وحکمت عملی وحکمت ذوقی ـ رابطهٔ هنـــر حداقل با پـزشکی را نادیده نمی‌گیرد. زیراکه علم طب آن روزگار نیز به‌گوشهٔ چشم التفات به هنر نگریسته بود. ـ گرچه‌این‌نگرش دورنگری بود و درمان تن بیشتر در مد نظر می‌آمد ولی روان درمانی(از طریق حضور درصحنه‌های نمایش) نیز توصیه می‌گردید.

اوایل قرق بیستم بودکه صاحبـدلی دور اندیش به‌نام « مورنـو » (J. L. Moreno) در حلقـهٔ ویـن از سیستم جـدید روان درمانـی گفتگوکرد. یعنی از پسیکودرام (Psychodrama) که تئاتر درمانی‌و وسیلهٔ مداوای برخی ازبیماری‌های روانی تلقی‌گردید. بدین معنی که‌روان‌کاوی ازحوزه وحیطهٔ فردی و مداوای شخصی بیرون آمد ومیدان عمل آن به قلمرو هنر اتصال یافت. توگوئی چنگ‌ارفئوس ولحن و صـوت داودی برای مداوای بیماران روحی مؤثرتر از شیوه‌های معالجهٔطبی جهت‌رهائی تن از چنگال امراض‌گردید. بیماران روانی وآشفتگان‌روحی به‌صحنه‌های نمایش نگریستند تا درحرکت هریك از بازیگران راز ورمزی دریابند و خویشتن را در آئینهٔ دیدگان آنها بیابند ومسایل روزمرهٔ زندگی رابروی صحنه ببینند و جان سبك سازند و آنگاه سالن‌های نمایش‌را ترك‌کنند.

انصاف باید دادکه بنیان‌گزار روان کاوی به معنای جدید لفظ یعنی زیگموند فروید نیز به‌دیدهٔ بصیرت در رابطهٔ « هنر » و « روان » نگریسته بود. او درسال ۱۹۰۷ در این باره چنین نوشت:

«... شرح زندگی روانی انسان‌ها، تخصص نویسندگان هنرمنداست»

شاگردان فروید نیز با رغبت وبه راهنمائی استاد ـ دنبال تحقیقات هنری راگرفتند. صاحب نظرانی همچون اتو رانك (Otto Rank) و هانس‌ساکس (Hanns Sachs) وبرخی دیگرازیاران فرویدبه‌اهمیت تئوری نوظهور روان‌کاوی در هنر توجه فراوان نمودند.

فروید درسال ۱۹۰۰ درکتاب معروف خود به نـام « تعبیررؤیا » . بـرای اولین بار به تفسیر شعر و نمایش پرداخت که شامل نقطه نظـرهای جالب و الهام بخش او راجع به هاملت و اودیپوس بود.

نوابغی نظیر جیـمز جویس (James Joyce) نویسندهٔ معاصـر ایرلنـدی و اونیل (O' Neill نمایشنامه نویس معاصر آمـریکائی) عقایدی راکه به‌طور مستقیم یاغیر مستقیم از روانکاوی تأثیر پذیرفتـه بود به‌صورت آثار ادبی عرضه‌کردند. اما خبره‌مردان هنر وعلم انگشت‌شمـار بودند و تسلط برفرضیه‌های مربوط به روان‌شناسی و روان‌کاوی و روان ـ پزشکی و درکنارش داشتن قدرت نقد آثار ادبی یا برخورداری ازذوق‌و عاطفهٔ ظریف ولطیف‌چندان آسان‌نمی‌نمود . همان‌طورکه برخی از روان ـ کاوان از تربیت هنری بی‌بهره بودند ـ هنـرمندان نیز غالبـاً از دقایق و ظرایف روان شناسی چندان تصویر روشنی در آئینهٔ دل نداشتند و این مشکلی است که از دیرگاه ماندگارگشته است و سعی‌صاحبدلان براین‌است که تعهد هنر در برابر مـسایل روانی وصبوری و متانت«روان» را درمقابل نیازهای هنرمندان مطرح نمایند.

پیش از این بعضی از نظرات فروید در قلمرو هنر وروان شناسی‌در خلال نوشته‌های او به زبان فارسی برگردانده شده است وگروهی ازاهل قلم‌نیزدراین‌باره اظهارنظرکرده وپیشنهاداتی داده‌اند یا نویسندگان هموطن ما ضمن تألیف و تصنیف‌کتبی باعناوین روانکاوی و هنر و یا روان شناسی هنرمند خواسته‌اند منظور فوق‌الذکر را عیان سازند.دریغ که به‌همان‌اشکال اساسی مربوط به غربت از هنر یا عدم آگاهی از فرضیه‌های روانی وطبی گرفتارگشته وبه‌کلی‌گوئی و در نهایت به ترجمهٔ لغت به لغت بـرخی از متون پرداخته‌اند. اما حقیقت این است‌کـه این مبحث اساسی سخت غریب و مهجور افتاده و دربند الگوهای ازپیش مفروض‌گرفتار شده است.گرچه واقفیم که تهیه آثار و انتشارکتبی در زمینهٔ هنرکه هنوز نیاز به پـژوهش

اساسی و پی‌گیری عمیق دارد کاری بس مشکل و بحث از فصول متعدد روان پزشکی و... کاری چندان‌سهل نیست و به‌واژه‌های ویژه‌ای درحد و مرز هردو بخش از معرفت بشری (هنر ـ علم) نیاز داریم و به‌تفسیر و توضیح گونه‌گونی محتاجیم تا معضلات را از جلوی چشم ودل و دماغ برداریم.

پسیکو درام یا تئاتر درمانی در بیماری‌های روانی جزوهٔ مختصری است از دکتر جواد نوربخش ـ دکتر عزالدین معنوی و دکتر فیروز نقش تبریزی که در فروردین ماه سال ۱۳۴۵ و از انتشارات مجلهٔ بهداشت روانی بدست خوانندگان رسیده و در اندك مدتی به فراموشی سپرده شده است. شاید بسیاری ازهنرجویان و هنر آموزان ازچاپ چنین اثری آگاه نباشند (بیمارستان روزبه وکتابفروشی چهر وکتابفروشی دهخدا که ظاهراً مراکز فروش این جزوه بوده‌اند ـ درپیشخوان خود هیچ نسخه‌ای از این کتاب را محفوظ نداشته‌اند).

در این کتاب مختصر ـ تاریخچهٔ پسیکو درام و قوانین وروش‌های اساسی مربوط به این شیوه از مداوا مطرح شده است.

منابع مندرج در پایان‌کتاب جملگی به زبان‌های خارجی استو کوچکترین اشاره‌ای به فرهنگ وروحیهٔ مردم ایران نشده است.

درحد تئوری می‌توان این‌کتاب‌را بدیلهٔ منت‌گذاشت.

در سال ۱۳۴۶ دکتر احمد صبور اردوبادی استاد دانشگاه تبریز در کتابی به‌نام اصالت درهنر وعلل انحراف احساس هنرمند (از انتشارات انجمن علمی ـ مذهبی دانشگاه آذرآبادگان) به زبان سخت پیچیده و معضل از هنر ونقش آن درزندگی و از احساس هنرمند و مباحث روانی بحث می‌کند. مطالب‌کتاب چندان راه‌گشای مشکلات‌نیست وشیوهٔ نگارش بدل نمی‌نشیند.

دکتر پرویز فروردین نویسندهٔ دیگری است‌که کتابی تحت عنوان

روان‌کاوی و روان‌شناسی هنرمند نوشتهٔ دکتر لورنس هژر استاد روان ـ پزشکی دانشگاه کورنل نیویورك را به فارسی ترجمه‌کرده است.(مـرداد ۱۳۵۱)که همانند اکثر آثار آقای دکتر فروردین بلااستفاده می‌ماند.در مقدمهٔ این‌کتاب ازقول مترجم چنین آمده است:

«...کتاب‌حاضرراجع به‌روان‌کاوی وروان‌شناسی هنرمند یا به‌عبارت دیگر راجع به‌خلق وخوی وگرایش‌های شخصیت آفریننده و در بارهٔ داد- وستد،گیر ودار، پیکار وکشمکش وی با محیط‌درعصر حاضر ودریك‌جامعهٔ صنعتی می‌باشد».

نویسنده کتاب ـ دکتر لورنس هژر ـ نیز در مقدمهٔ خود برکتاب می‌نویسد:

« .... هستهٔ مرکزی مشکلات هنرمندان‌کـه بالاخـره در اثر تشدید ممکن است منجر به بیماری‌های آنها شود عبارتست ازعدم توانائی آنان در تلفیق دلخـواه و رضایت بخش یك زندگی هنرمندانه با یك زندگـی متعارف ومعمولی».

کتاب مذکور به حواشی وپراکنده‌گونی بسنده می‌کند و در بسیاری از موارد ازدقایق علمی و هنری دور می‌افتد.

کتاب « هنراز دیدگاه روان‌پزشکی » اخیـراً بدست ما می‌رسد. از انتشارات شرکت سهامی چهر و در اردیبهشت ماه ۱۳۶۳ به چـاپ‌رسیده است. باقطع وزیری در ۸۸ صفحه . مؤلف دکتر عزالدین معنوی (استاد دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران) است [یکی از نویسندگان‌کتاب‌مختصر پسیکودرام‌که قبلا بدان اشاره شد] و دو نفر از همکارانش (دکتر فرید فدائی ـ رزیدنت روان‌پزشکی دانشکدهٔ پزشگی دانشگاه تهران و کـریم امیر خسروی بنا به اشارهٔ آقای دکتر معنوی در مقدمهٔ‌کتاب ـ ظاهراً آقای امیرخسروی سالیان دراز در هنرکارکرده‌اند).

کتاب شامل یك مقدمه و ده‌بخش است‌که از تاریخچه (هنرورروان-

پزشکی) روش‌هـای تحقیقـی ادبیـات، نمـایش و اسطـوره ـ هنرهای تجسمی ـ هنرمعماری ـ موسیقی ـ رقص ـ سینما ـ اصول مربوط به زیبائی وشکل ـ وقفه در خلاقیت سخن می گوید. فهـرست منـابع ـ به زبان های خارجی ـ ضمیمه کتاب است .

ادبیات، نمایش و اسطوره سومین مبحث مطـرح شده در کتاب اشاره می کـنـدکـه فروید افسانهٔ اودیپ را به عنوان اساسی‌ترین داستان انسانی می‌داند. هرچند خود فروید هرگز مانند پیروان خویش فرضیهٔ مشخـص و سازمان بندی شده‌ای راجع به هنر به‌وجود نیاورد و نظـرات او اغلب به صورت جملات پراکنـده‌ای است که در آثار مختلف او یافت می‌شود . فروید در کتاب معروف خود به‌نام تعبیررؤیا، سیر حوادث نمایشنامهٔ اودیپ شهریار را به‌جریاناتی که در جلـسات روان‌کاوی می گـذرد، شبیه می‌داند. نویسندگان کتاب هنر از دیدگاه روان پزشکی فروید را اولین منتقد روان‌کاوانهٔ نمایشنامه‌ها می‌دانند.

در بخش هنرهای تجسمی قید شده است که مطالعهٔ شکل های مبهـم‌تر هنری محتاج به درک رسانه‌ها و زبان‌های تمثیلی مربوط به آن می‌باشد که برای اکثر پزشکان روان‌کاو ناآشناست . ودربخش بعدی یعنی هنرمعماری‌ـ نویسندگان کتاب سهم نوشته‌های روان‌کاوی را در محدودهٔ این هنر ناچیـز می‌دانند و ازقول یکی از محققان می‌نویسند که :

« ... محیط تئاتر به‌عنوان یك اقتباس سمبولیك‌از غار و از محل‌های نخستین زندگی بشر صورت گرفته است».

نویسندگان هنر ازدیدگاه روان پزشکی اظهارنظر کرده‌اندکه:

« ... موسیقی هنری است که‌کمتر از سایر هنرها مورد توجه‌روان‌ـ کاوان قرارگرفته است و شاید دلیل این امر طبیعت بیش از حد انتزاعی و تجریدی موسیقی باشد».

چند سطری در موردرقص ـ به‌عنوان یك وسیلهٔ درمانی‌ـ به‌صورت

رقص‌های کلاسیك، محلی وعامه‌پسند و پانتومیم (نمایش‌هائی که بدون لفظ اجراء می‌شده و به‌صورت لال‌بازی و اداء حرکات منظور نمایش را بیان می‌کرده‌اند) و توضیحاتی‌در بارهٔ سینما و اصول مربوط به زیبائی وشکل، مباحث بعدی کتاب را تشکیل می‌دهد. « وقفه در خلاقیت » آخرین بخش کتاب است که با این جمله شروع می‌شود:

« ... مهار هنری که به معنی ناتوانی هنرمند در خلق آثار جدید می‌باشد، به اندازهٔ خود انگیزهٔ هنری مرموزاست».

اما آنچه مجموعاً می‌شود در بارهٔ کتاب اظهار نظر کرد اینست که مسلماً قدم خوب برداشتن در هر امری جرأت می‌خواهد ودر کمال بی‌طرفی باید گفت که مناسفانه کمتر درقلمرو « هنر وروان » و نقش متقابل آنها درهم و سهم هریك در پیشبرد اهداف دیگری، به تحقیق پرداخته شده یا حد اقل یکجا در مجموعه‌ای چنین کاری انجام گرفته است. ولی‌از این‌نکته نیز نباید غافل شد که طرح مطالب به‌صورت بسیار فشرده و در نهایت پیچیدگی و بعید ازذهن و ترجمهٔ جمله به جملهٔ نوشته‌های دیگران گاهی مشکلی در تفهیم وتفاهم پیش‌می آورد. توضیح پاره‌ای ازلغات برای کسانی که قدم‌های نخستین در زمینهٔ التقاط و ارتباط هنر وروان‌شناسی و ... برمی‌دارند و از ریزه‌کاری‌های علمی روان پزشکی مطلع نیستند بسیار ضروری می‌نماید. حتی تفسیر برخی از اصطلاحات در زیر نویس یا صفحات الحاقی لازم جلوه می‌دهد. در این کتاب اصطلاحات روان پزشکی چنان به کار رفته که توگوئی خوانندهٔ معمولی نیز از این مصطلحات آگاه است. یادمان‌باشد که در ارتباط با بخش ادبیات، نمایش و اسطوره ـ کتابی از کارل گوستاو ـ یونگ (و چندتن‌از همکارانش)به نام « انسان وسمبول‌هایش » به فارسی برگردانده شده است (انسان و سمبول‌هایش، کارل گوستاویونگ و ...، ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ اول ۱۳۵۲، چاپ دوم زمستان ۱۳۵۹ ، کتاب پایا با همکاری انتشارات امیرکبیر، ۵۴۳ صفحه)که هرچند ترجمهٔ

ثقیل کتاب اجازهٔ بهره‌مندی بیشتر از این متن برگزیده را نمی‌دهد ولی بهرحال مطالب اساسی مربوط به « اساطیر باستانی وانسان امروز » به موشکافی تمام در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است. احیاناً این کتاب می‌توانست منبع قابل استفاده‌ای برای محرران کتاب هنر از دیدگاه روان‌پزشکی قرار گیرد .

در بخش مربوط به‌موسیقی و تأثیر درمانی موسیقی ـ نویسندگان کتاب مذکور کم التفاتی کرده و به‌اختصار و اجمال، طرح مسأله نموده‌اند. در حالیکه کتاب ارزندهٔ گزا روش (G. Revesz) آهنگساز معروف مجارستانی تحت عنوان « روان شناسی موسیقی » (۱۹۴۶) در گوشهٔ ذهن هر هنرشناس ودوستدار هنری نقش بسته است. گزاروش به‌صورت سیستماتیك در کتاب خود، روان‌شناسی و موسیقی را بهم ارتباط داده است. پس از او نیز کتاب‌های گوناگونی در روان‌شناسی موسیقی ـ روان شناسی صوت و روان‌پزشکی موسیقی و موسیقی درمانی نوشته شده است.

افلاطون نیز (قرن‌ها قبل ازگزاروش) ـ در نظریهٔ اتوس(Ethos) که مبنای اخلاقی و زیبائی شناسی دارد ، اصوات موسیقی را در ایجاد حالات و انفعالات روحی موثر می‌دانست.

ارسطو برای نخستین بار به قدرت روان پزشکی موسیقی اشاره می‌کند و به‌عقیدهٔ او موسیقی می‌تواند انفعالات شدیدی در روحیهٔ انسان به‌وجود آورد که برای برطرف کردن حالات بیماری بسیار موثراست .

از آغاز قرن ۱۸ ببعد بخصوص برای درمان بعضی از بیماری‌ها از موسیقی استفاده می‌کردند. روان پزشکان عقیده داشتند که چون موسیقی تحریکاتی در فیزیولوژی بدن به‌وجود می‌آورد، می‌تواند تغییراتی هم در حالات روانی تولید کند .

در نیمهٔ اول قرن ۱۹ دانشمندانی چون شنایدر و رودنیتس(Roudnitz) نظرات جالبی دربارهٔ تأثیر انواع موسیقی و سازهای مختلف در

ایجاد حالات روحی بیان داشتند و خلاصه آنکه موسیقی به عنوان عامل مؤثر در رهبری فرد و جامعه در پزشکی و روان‌شناسی مورد تحقیق قرار گرفته است. و در این‌باره بسیاری از روان شناسان وپزشکان مانند بانی (۱۹۶۵) بانلر، بونهایم، داگلاس واگنر(۱۹۶۶) استیل (۱۹۶۷) و گاستون (۱۹۶۸) نظرات جالبی بیان کرده‌اندکه امروزه‌در تمام‌رشته‌های روان‌شناسی مورد استفاده قرار گرفته است.

در قسمت رقص ــ مطلب عنوان‌شده درکتاب هنر از دیدگاه روان ــ پزشکی بسیار مختصر و شتابزده است. در حالیکه نویسندگان محترم کتاب می‌دانندکه بسیاری از روان‌شناسان هرحرکتی از رقص وپایکوبی (حداقل در میان بومیان مناطق مختلف جهان) را ازدیدگاه روانی با موشکافی‌کامل مورد توجه‌قرارمی‌دهند. شایدکتاب «رقص وزندگی» نوشتهٔ **روژه‌گارودی** با پیشگفتاری از موریس بژار ترجمهٔ افضل وثوقی از انتشارات سروش، تهران ۱۳۵۵ می‌توانست مورد استفادهٔ مؤلفان کتاب هنر از دیدگاه روان پزشکی قرارگیرد.

غریب بودن از فرهنگ بومی و هنرهای سنتی سرزمین‌خودمان نیز، نویسندگان‌کتاب مذکور را به‌سوی ترجمه‌کشانده و شواهد ومثال‌های بعید از ذهن خوانندهٔ‌کتاب را مطرح نموده‌اند . در این زمینه راقم این سطور (جابر عناصری) اخیراً به تفصیل در باب پسیکو درام عامیانه سخن گفته‌ام (کتاب فصل‌قاموس، دفتر پنجم، بهار ۱۳۶۳ ص ص۲۵۸ ــ ۲۷۴)التفات به‌این مقاله‌در تکمیل مطالب‌کتاب ودر تجدیدچاپ‌آن‌احتمالاً مؤثرخواهدبود.

توجه به مطالب منظوم و منثور برخی از نویسندگان خوب وطن ما و تفسیر گوشه‌هائی از آثار هنرمندان چه‌در زمینهٔ موسیقی و رقص‌ومعماری وچه در فلمرو هنرهای نمایشی و ... می‌توانددید وسیع‌تری بوجود آورد. تحقیقات عینی در بارهٔ بسیاری از هنرهای بومی نیز راهگشای محققان درتحریر کتاب‌های مربوط به‌هنر از دیدگاه روان‌شناسی وروانکاوی

و روان پزشکی قرار خواهد گرفت.

بهرحال سعی نویسندگان کتاب هنر از دیدگاه روان پزشکی، قابل تحسین است به شرط آنکه از فرهنگ خودی بیشتر بهره برگیرند و از روش مطالعه کتابخانه‌ای به روش پژوهشی عینی در این زمینه توجه فرمایند.

دوازدهم تیرماه ۱۳۶۴

www.KetabFarsi.com

صفحه اصلی این صفحه سفید میباشد

www.KetabFarsi.com

صفحه اصلی این صفحه سفید میباشد

www.KetabFarsi.com

آوازکشتگان

محمد ـ محمد علی

رومانی‌است از
ادبیات زنـدان
و جامعهٔ شهری

www.KetabFarsi.com

۱

نزدیک شصت هفتاد سال است که با معیار اروپایی سابقه قصه، داستان، و رومان‌نویسی داریم. حالا این نهضت از محمدعلی جمالزاده شروع شده یا آخوند زاده یا طالبوف یا ترجمهٔ آزادی که میرزا حبیب اصفهانی از حاجی بابا[1] کرده‌است بماند ـ هرچه‌هست باجمالزاده وهدایت وعلوی ویکی چند تن دیگرشکل گرفته وآمده جلو. که باز هم به خوب و بد وچندوچون این‌آثار فعلا کاری نداریم. زحمتی کشیده‌اند درخور ستایش و در زمینهٔ وسیع و بکری که در اختیارشان بوده قلم زده‌اند و... که درود و سپاس بر آن‌ها باد.

یکی‌از معدود پیشکسوت‌های گونهٔ ادبی مورد بحث، بزرگ علوی است که با نوشتن کتاب ورق‌پاره‌های زندان[۲] وتشریح اوضاع ونحوهٔ ارتباط‌های پیچیدهٔ درون زندان دورهٔ رضاخان، ساحتی بامحتوای ادبیات زندان (البته این نام اخیراً روی چنین ادبیاتی گذاشته شده است.)، را به ادبیات معاصرما افزود. ادبیاتی که جدا از زندگی و ادبیات قشر روشنفکر نبوده و نیست. این را تاریخ زندان‌های کشور ثابت کرده است: که اکثریت قریب باتفاق زندانی‌های سیاسی ما ــ که کم هم نبوده‌اند ــ درطول قرن‌ها، از قشر تحصیل کرده و این اواخر بخصوص از دانشگاهیان بوده است. پس ما وقتی از مقوله‌ای با عنوان ادبیات زندان صحبت می‌کنیم لاجرم پای قشر روشنفکر را هم به‌میان می‌کشیم. و در این رهگذر خیلی‌از نویسندگان ما دربارهٔ قشرروشنفکر زندان رفته و زندان نرفته نوشته‌اند. (این تقسیم‌بندی را از آن جهت توصیه می‌کنم که در طول قرن‌ها ساختار روابط اجتماعی سیاسی کشور ما طوری بوده است که اغلب کسانی که منورالفکر می‌شدند، در اوایل فعالیت، خود را در تقابل حاکمیت مستبد و سلطه‌جومی‌دیدند. که یا در این تقابل باقی می‌ماندند و سرنوشت محتوم خود راکه همان زندان و شکنجه و تبعید بود پیدا می‌کردند یا نه، لب فرو می‌بستند و احیاناً جزو دیوانی‌های دربار درمی‌آمدند)، که دیده‌ایم وخوانده‌ایم وضمناً می‌دانیم که کمتر کسی بوده که در داوری از یك سوی پشت بام نیافتاده باشد. گذشته‌از خود بزرگ علوی که اثرش عمدتاً یك سند تاریخی است وسمت و سویی معین دارد، غالباً یا با توصیه‌هایی که برای پیوستن به‌یك قشرمعین اجتماعی کرده‌انـد، چماق تکفـیر را داده‌اند دست عده‌ای از خدا بی‌خبر، یا مثل عزیزان دیگر ازفرط خودمحوری و جداافتادگی ازنه‌تنها سلیقهٔ تودهٔ مردم، بلکه حتی قشر دانشجو و کارمند، آثاری باکمتر از پانصد خواننده از خود

بجا گذاشته‌اند ــ که صد البته نه آن اولی چراغی روشن کرده است و نه این دومی راه به‌دهی می‌برد. روشنفکر کسی‌است که هر گاه ازحقیقتی‌ناب لبریز شد، بی‌هیچ مضایقه و بی‌هیچ ملاحظه از مکتب‌هـای سیاسی اجتماعی و... حرفش را با سند برائت حقیقت‌گویی بزند، بی‌آن‌که قید وبند تازه‌ای‌را درروابط اجتماعی ایجادکند. بگذرم‌که قصدنوشتن یادداشتی‌است برروان آوازکشتگان رضا براهنی،که خودگاه جزو دستهٔ اول وگاه جزو دستهٔ دوم از روشنفکرها بوده است.

۳

یادم‌نیست کدام نویسنده گفته است: «هیچ رومانی نیست که بخشی از زندگی خود نویسنده در آن مستتر نباشد»، این به‌یک‌معنا درست است. چون اساساً زیـاد نوشتن و حرف‌تازه زدن، مستلزم زیاد زندگـی کردن است و لاجرم زیاد دانستن. و زیاد دانستن خود خطرکردن و دست یافتن به‌تجربه‌های تازه وکشف افق‌های بکر در پهنهٔ هستی است. اگرزندگی‌را مجموعهٔ کامیابی‌ها و ناکامی‌هـا ببینیم، مفاهیم گـذشتن از فراز و نشیب به صورت عام و پشت سرگذاشتن زندان ، آزادی ، عشق ، نفرت ، آسایش، مخمصه، خوش‌نامی، بدنامی و... به‌صورت اخص، خود دربطن و متن زندگی قرار گرفته است.

۴

مارضا براهنی را نیزسال‌هاست‌که می‌شناسیم. آثارش را درزمینهٔ شعر، قصه، داستان، رومان ، نقد ادبی و ترجمه خوانده‌ایم. و می‌دانیم کـه علی‌رغم حرف و سخن‌هایی‌که بجا و نابجا درطول سال‌ها قلم‌زنی پیرامون خود ایجاد کرده است، نویسنده‌ای است دردکشیده و پرکارکـه بیشتر از

بهاران عمرش زندگی کرده است. زندگی پرتلاطمی که حالا ــ مدعی‌اش ساخته‌که صدای آوازکشتگان سال‌های ۳۳ــ۴۰ را به‌گوش ما می‌رساند. اثری که جا دارد بیشتر از رومان چاه به‌چاه (که مسئله شهادت را مطرح می‌کند)، و بیشتراز رومان بعد ازعروسی چه‌گذشت (که مسئله تقابل بین‌لمپن حاکم و روشنفکر محکوم! را عیان می‌سازد)، و هردو دارای شخصیت‌های مفعول ذهنی هستند، نگاهش کرد.

کتاب در پیوندی آشکار و پنهان با دورومانی که اخیراً ازاین‌نویسنده و توسط انتشارات نشر نو چاپ شده است قرار دارد. که در واقع باید آوازکشتگان را با پنج حدیث چاه به چاه، بعد از عروسی چه گذشت، قهرمان زشت، پری‌داران، و آیینه چشمان معرفی‌کرد. چراکه این سه رومان با پنج حدیثش یك سیر تکاملی از وحدت تم و هنر و تکنیك را پیموده تا رسیده است به‌صفحات پایانی آوازکشتگان. و هرسه رومان مربوط است به دوران ستم‌شاهی! واین درحالی است‌که با توجه به‌سیرحوادث یکی‌دوسال اخیر در جامعهٔ ما، اکثریت هنرمندان، درحال تصحیح افاضات بی‌منهای خود در سال‌های پنجاه و هفت و پنجاه وهشت هستند.

با مداز بزرگ علوی و چند نفر دیگر ازجمله؛ احمد محمود، نسیم خاکسار، محسن حسام، علی اشرف درویشیان، وغلامحسین بقیمی[۳] ودیگران و دیگران‌که نسبتاً جدی‌تر در زمینهٔ ادبیات زندان و تبعید کارکرده‌اند، و جمع قابل توجهی‌که در طول سی چهل سالهٔ اخیر از زندگی شهری سخن گفته‌اند، ما حالا با آوازکشتگان روبرو هستیم‌که هردو جنبهٔ ادبیات زندان و ادبیات مردم شهرنشین و « بورژوازی » را دربر دارد. (بورژوازی‌که به معنای طبقه متوسط به‌کار می‌رود و نه به معنای مصطلحش‌که بیشتر به

سرمایه‌دارهـای شهری وکسانی‌کـه به انقلاب بوژوازی خیانت کرده‌اند)، طبقه‌ای‌که حدود دویـست سیصد سال‌است درغرب وحدود شصت‌هفتاد سال است در ایران بوجود آمده و تاریخی با قصه و داستان‌هایی پرتحرک‌تر و متنوع‌تر از داستانهای عصر فئودالیسم برای جوامع شهـری ساخته است. داستان‌هایی از آموزگـاران، سردفتران، فاحشه‌ها، بساز‌بفروش‌ها، گداها، جاشوها، دلال‌ها، ارتشی‌ها، اشراف‌زاده‌ها، دزدهـا، لمپن‌ها، کودکان پرورشگاهی، کارگران‌غیرانقلابی، پیشه‌وران‌انقلابی، کمونیست‌های‌واپس‌گرا، بازاری‌های ملی‌گرا و... کـه شاید خیلی از شخصیت‌ها مضمون و مورد استفاده نویسندگان ایرانی هم قرارگرفته باشد. که همه را می‌شودفهرست کرد و گفت‌که مثلا چه‌کسی در چه زمانی‌کدام شخصیت یا تیپ تازه را در ادبیات ما واردکرده است.

۶

•• باری و اما داستان... محمود پسر مشهدی قربان (پادوی یکی از تجارتخانه‌های بازار تبریز)، که بعداز سال‌ها تحمل سختی و محرومیت توانسته بداستادی دانشگـاه برسد، از بیداد رژیم پهلوی به ستوه می‌آید و نوعی مبارزه روشنفکرانه را در محیط دانشگاه درپیش می‌گیرد. ودرهمین گیرودار دست به‌یك سری اقدامات افشاگرانه علیه نظام‌موجود می‌زند ــ که خوب، عاقبتش هم معلوم است؛ چند بار زندان رفتن و مزه کابل وشوك‌برقی و شکنجه‌های جورواجور را چشیدن ودست‌آخر شاید مرگ هم‌درانتظارش باشد، و... فاجعه این جاست! که اگر مرگ نباشد سوء تفاهم مردم بیرون از زندان، در مقابل آزادی او خود نوعی مرگ تدریجی است. (که‌البته این فراز علی‌رغم تلاش براهنی برای عمومی جلوه دادنش عمومی نیست. شاید یك بدبیاری است‌که بعضی‌ها دچارش شده‌اند.)

درفصل اول کتاب، محمود به‌عنوان قهرمان زشت، حدیث نفس می‌کند و پاسخ بیشتر پرسش‌های درست و نادرست مردم و دوستانش را که انتظار خلاص شدن او را از دست دژخیمان ندارند می‌دهد. او ابتدا از ترس سخن می‌گوید : / ترس وجود دارد . هیچ‌کس بهتر از خود زندانی معنی ترس یك زندانی را نمی‌داند. یك زندانی ترس را بهتر ازشما مردم زندان نرفته می‌فهمد. چون تجربه‌اش کرده است. ولی معلوم نیست که شما چرا اززندانی آزادشده وحشت دارید. البته قبول نمی‌کنید که ازاو وحشت دارید. بلکه می‌گوئید که یك نفر نباید به زندان برود ووقتی که رفت دیگر نباید بیرون بیاید. و وقتی بیرون آمد، باید بطور منطقی نتیجه گرفت که اصلاشجاع نبوده... /ودرجای‌دیگرمی‌گوید: /وشما که جرأت مبارزه ندارید، این‌طور وانمود می‌کنید که کسی که جرأت مباززه دارد، باید مرده‌اش از زندان بیرون برود./

واین‌بخش درواقع همان‌پاسخ دردآلود است که محمود به‌معترضینش می‌دهد: /شما عاشق مرگ هستید. منتها نه مرگ خودتان... بلکه مرگ یك آدم دیگر، به‌دست یك آدم دیگر... آقا با توام، تو چرا از مرگ من لذت می‌بری؟ من چه هیزم تری به‌تو فروخته‌ام.../و در پایان این فصل که بیشتر بافت مقاله دارد تا داستان محمود، چهرهٔ زشت آدم‌هایی که پشت سرش چشمك می‌زنند و می‌نمایانند که حتماً کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه‌اش هست که اول دستگیرش کرده‌اندومدتی نگهش‌داشته‌اند وبعدآزادش کرده‌اند، را به‌وضوح نشان می‌دهد و خیلی جدی یقه‌شان را می‌گیرد. وما آدم‌هایی را می‌بینیم که بی‌آن‌که حتی قدمی علیه اختناق نظام برداشته باشند در مجالس خصوصی پز یك « قهرمان زیبا » را می‌گیرند و به‌واسطه تحصیلات عالی یا نام و آوازه‌ای که دارند لابد چند شنونده هم دارند.

۷

رومان حاوی دوداستان مجزا ازهم‌است که یك سلسله حوادث فرعی را هم در پی دارد. بخش نخست این داستان به شهروندی اختصاص دارد که به‌مسائل دمکراتیك و روشنفکرانه سخت پایبند است. و دیگر، خاطراتی خواب‌گونه و جسته‌و گریخته‌است، از زمان کودکی‌وجوانی‌خودمحمودو پدر و برادرش ــ که با تصویرهایی کمرنگ از دخترعمویی ریبا به نام ماهنی درهم‌می‌آمیزد ــ پاساژهای‌گاه طرح‌گونهٔ سراسررومان با دومحورداستانی که‌گفتیم هرکدام با تکنیك نه چندان ضعیف ، اما صادقانه و عینی در طول ۴۲ صفحه رومان چهره‌ها و ماجراهایی باورکردنی و لمس‌شدنی ازیك‌یك شخصیت‌ها نشان می‌دهد. درزندگی‌گذشته محمود ما چهرهٔ مصمم وپرتوش و توان پدر محمود و چهرهٔ سلیمان برادر محمود را باآن چشمان عسلی و گاه فیلی‌رنگ و لطافت روح و عمق دلباختگی‌اش را بسه‌کفتر کـه برای محمود در لحظـات دشوار زندان به‌عنوان یك پشت و پناه و محرم راز و تقویت‌کنندهٔ روح عمل می‌کند داریم. بخصوص چهره و رفتار پدرکه گـاه در حد یك قدیس انقلابی ظاهرمی‌شود. وسلیمان‌که چون پرنده‌ای سبکبال کـه دچار ضرب منقار قرقی شده است، در رومان ظاهر و ناپیدا می‌شود. همچنین ماهنی دخترعموی محمودرا با چشمانی به‌رنگ‌آسمان و مشکلاتی که‌درابرازعشق به‌سلیمان دارد. را احساس‌می‌کنیم. ازصحنه تجاوزکربلایی فیروز جن‌گیر به‌ماهنی از پشت شیشه اتاق احساس انزجار و ترس داریم؛ /هیکل فقط برای یك‌لحظه در پشت شیشهٔ مهتاب‌زده ظاهر شد. لخت بود. پاهای‌کج ومعوج داشت. دندان‌های‌کجش از داخل یك دهان محاصره شده با موهای‌کثیف، مثل دندان‌های درشت یك حیوان بود.../ و بعد مـرگ ماهنی است‌که (از بالای برج ارگ تبریز)، ما را متأثر می‌کند.

صحنه فروختن‌اسب‌گاری پدرمحمود، زیرهندوانه‌ها قایم‌شدن محمود