گذشته در ابتدا با ایماژهای شنیداری شکل می‌گیرد. با صدای کوچه و پرنده‌ها این زمان رفته را می‌شنویم. سپس با محوشدن تدریجی صدای توپ‌های ماهوتی و همهمه‌ی کودکان ـ که از طریق قرار دادن دو واژه‌ی «گمشدن» و «گریزان» میان این صداها و عناصری که متعلق به کودکی‌اند صورت‌می‌گیرد ـ حایلی میان راوی وگذشته ایجادمی‌شود. آن‌چه که اومی‌شنود صدای گریختن و گم شدن این گذشته است و آن‌چه که می‌بیند تصویری گریزا از دوره‌ی کودکی است: حرکت بادکنک‌هایی چون حباب‌های کف صابون. بادکنک‌هایی که بالا می‌روند و آن‌قدر دور می‌شوند که حباب‌های کوچکی به نظر می‌آیند، مانند لحظه‌های ترد و دست‌نیافتنی گذشته.

گریز گذشته با گذر «باد» از این خطوط پر رنگ‌تر می‌شود، اگر چه حضور پنهان باد در تصاویر پیشین هم محسوس است (حرکت توپ‌ها، صدای کودکان و صعود بادکنک‌ها). اما در این قسمت صدای نفس‌های باد از «عمق لحظه‌های تیره‌ی همخوابگی» به گوش می‌رسد و تاریکی این تصویر، پایانی بر تصاویر روشن دوره‌ی کودکی است. معصومیت زمان کودکی در سیاهی لحظات همخوابگی از میان می‌رود، باد گذشته را با خود می‌برد. گذشته‌ای که می‌خواهد باور راوی را برانگیزاند. اما این باور «قلعه‌ای ست خاموش و محصور»، قلعه‌ای که یادآور همان «قلمرو بی‌آفتاب» ملکه‌ی شعر است. رویارویی راوی با خود از طریق تلاش برای یافتن مجدد گذشته صورت می‌گیرد. این گذشته آن‌قدر دست نیافتنی است که از میان «شکاف‌های کهنه» ـ و نه پنجره‌های گشوده .شنیده می‌شود. پس باز هم حایلی میان او واقعیت ـ در این‌جا دنیای دوره‌ی کودکی ـ قرار می‌گیرد.

تمام روز نگاه من
به چشم‌های زندگیم خیره گشته بود
به آن دو چشم مضطرب ترسان
که از نگاه ثابت من می‌گریختند
و چون دروغگویان
به انزوای بی خطر پلک‌ها پناه می‌آوردند

راوی پس از قاب‌های وهم‌آلود آینه و پنجره، وارد قاب‌های کوچک دو چشم می‌شود؛ چشم‌های زندگی‌اش. چشم‌های هراسانی که از نگاه خیره‌ی او جدا شده و به آینه پیوسته‌اند. اما این دو قابِ کوچکِ چشم‌ها نیز «چون دروغگویان» از نگاه او می‌گریزند و زیر پلک‌ها پنهان می‌شوند و این آغاز آگاه شدن از فریب در رابطه‌هاست ـ چه در رابطه‌ی با خود و چه در رابطه‌ی با دیگری. فروغ بند سوم شعر را با یک سؤال آغاز می‌کند و با تکرار آن در ابتدای دو بخش دیگر، فریب‌هایی را که راوی در دنیای درونی و بیرونی خود یافته، درهم می‌تند.

کدام قله کدام اوج ؟
مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ
در آن دهان سرد مکنده
به نقطه‌ی تلاقی و پایان نمی‌رسند ؟

ابتدا راوی یا ملکه‌ی دروغین این شعر از اوجی دروغین می‌گوید چراکه مرگ را تنها حقیقت زندگی و فرود ناگزیر هر اوج می‌داند. آن‌گاه «واژه‌های ساده فریب» و «ریاضت اندام‌ها و خواهش‌ها» دهشت رابطه‌های انسانی را تصویر می‌کند. رابطه‌هایی که از برخورد کلام‌های دروغین و نزدیکی رنج‌آور جسم‌ها شکل می‌گیرند و بلافاصله پس از تلاقی به انتها می‌رسند. تنها حرف ربط «و» دو واژه‌ی «تلاقی» و «پایان» را از هم جدا می‌کند و فاصله‌ای اندک میان پیوست و گسست به‌وجود می‌آورد. این پیوست و گسست، در مرگ ـ «آن دهان سرد مکنده» ـ صورت می‌پذیرد. گویی مرگ جزء تفکیک‌ناپذیر عشق است و هر رابطه‌ای از همان ابتدا، مرگ خود را در خود می‌پروراند.

در بند بعد خالیِ رابطه‌ها در قلبی که ناتمام و انتظار تنی که بی‌پاسخ می‌ماند به اوج می‌رسد. در دنیای مبتنی بر وهم نزدیک‌ترین روابط هم پنداشت‌هایی بیهوده‌اند. آن فاصل میان راوی و واقعیت، در این‌جا وی را از جفتش دور می‌کند. میان او و واقعیت، دروغی نشسته است. پس به دنیایی پناه می‌آورد که در تقابل با دنیای ناواقعی خود قرار می‌گیرد، دنیای به ظاهر امن «خانه‌های روشن». آن‌چه که در تضاد با قلمرو بی‌آفتاب خودش قرار می‌گیرد. ***«مرا پناه دهید ای چراغ‌های مشوش / ای خانه‌های روشن شکاک /که جامه‌های شسته در آغوش دودهای معطر/ بر بام‌های آفتابیتان تاب می‌خورند.»*** او از تاریکی جهان خود به این نور پناه می‌آورد اما صفاتی که این روشنایی را توضیح می‌دهد خودانکارنوراست: «چراغ‌های مشوش» و «خانه‌های روشن‌شکاک». راوی با اضطراب و تردید به این روشنایی می‌نگرد و از آن پناه می‌خواهد. آیا ملجایی هست؟

بام‌های آفتابی این خانه‌ها در تقابل با آن قله‌ی دروغینی قرار می‌گیرد که او یافته است. در عین حال این تصویر بسیار زمینی و روزمره است و از اوج یا بلندای پرفریبی که راوی در دنیای قصه‌ها یافته است بسیار دور. شاید نقطه‌ای اوج این دنیای ملموسِ هر روزه همین بام‌هایی باشد که بر آن‌ها جامه‌های شسته تاب می‌خورند. ساکنان این خانه‌های روشن پرتردید زنانی ساده و در عین حال کامل هستند که راوی از آن‌ها پناه می‌خواهد. زنانی که با جنین درون خود به تکاملِ رسیده‌اند و این تکامل نقطه‌ی مقابل ناتمامی قلب راوی می‌باشد. اما حتا این نوع رابطه ـ یعنی مادر با جنین خود ـ با موجودی شکل می‌گیرد که خود هنوز ناتمام و شکل نیافته است ـ با ناپیدایی نامعلوم.

در آخرین فصلِ پناه‌جویی از دنیای بیرون، راوی با اجاق‌های پرآتش، آوای ظرف‌های مسین و چرخ خیاطی و «جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها» فضای درون خانه‌های روشن را تصویر

می‌کند. اگر چه اجاق‌های پرآتش حس گرما و روشنایی را القاء می‌کند اما همجواری آن با «نعل‌های خوشبختی»ـ که از نظر زبانی ترکیبی مستعمل و از نظر مفهومی ایده‌ای خرافی است ـ جنبه‌های مثبت ترکیب اول را خنثی می‌کند. (آیا این خانه‌ها با اجاق‌های گرم خود به راستی خوشبختند؟) صدای روزمره‌ی ظرف‌های مسین و چرخ خیاطی نیز ریتم یکنواخت این زندگی را به‌وجود می‌آورد. هم چنین بار موسیقایی دو واژه‌ی سرود و ترنم با قرارگرفتن کنار ظرف‌های مسین و چرخ خیاطی از میان می‌رود. یکسانی ریتم این لحظه‌ها نه تنها از تکرار صداهای متفاوت که از تکرار حرکات متوالی ـ «جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها»ـ شکل می‌گیرد. خشونتی که از واژه‌ی جدال القاء می‌شود ـ مانند صفت دلگیر برای صدای چرخ خیاطی ـ هرگونه بار مثبت معنایی را در این تکرار بی‌تحول از بین می‌برد. فروغ با خلق رابطه‌هایی از این دست میان واژگان، سویه‌ی ناپیدایی دنیای شعر خود را آشکار می‌کند. نبود رابطه‌ای راستین با دیگری ـ درصدای راوی ـ مبدل به برقراری رابطه‌ای کامل با کلمات ـ در صدای شاعر ـ می‌شود.

رابطه‌های انسانی نیز در این خانه‌های روشن آلوده به فریب است. فریبی که در محدوده‌ی بستر باقی می‌ماند، بستری که یک سند مالکیت بیش نیست، مالکیت انسانی بر انسان دیگر. در رابطه‌ای که صرفاً برای ارضای یک نیاز حریص جسمانی‌ست دو سوی این رابطه هم که باید دو انسان باشند به «آب جادو و قطره‌های خون تازه» تقلیل می‌یابند. و این تأکیدی ست بر شیئیت یافتن این گونه رابطه‌ها.

در بخش پایانی با ترکیب «تمام روز» به ابتدای شعر باز می‌گردیم. فروغ با تکرار این ترکیب در آغاز بندهایی که راوی از قاب‌های متفاوت (آینه، چشم‌ها، آب) به خود می‌نگرد وحدتی میان فضاهای مختلف شعر ایجاد می‌کند و هم چنین ساختار جستجوی راوی را (در این قاب‌ها) شکل می‌دهد.

تمام روز تمام روز
رها شده، رها شده، چون لاشه‌ای بر آب
به سوی سهمناک‌ترین صخره پیش می‌رفتم
به سوی ژرف‌ترین غارهای دریایی
وگوشت‌خوارترین ماهیان
و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

آینه‌ای نیست. راوی نیز دیگر چهره‌ای نیست که در آینه می‌گریست، تمام وجودش دیگر نگاهی نیست که در آینه به چشم‌های زندگی‌اش خیره می‌شد. هر چه به انتهای شعر نزدیک می‌شویم به

انتهای آن چشم‌ها نزدیک‌تر می‌شویم. در خطوط پایانی آن چشم‌ها را دیگر نمی‌بینیم. آن‌چه می‌بینیم لاشه‌ای است بر آب. (آب‌هایی که مانند آینه تصویری را منعکس می‌کند؟) قاب محدود آینه به وسعت آب رسیده است و آن دو چشم مضطرب، به وسعت مرگ. دو چشمی که دیگر چشم‌های زندگی‌اش را در آینه نمی‌یابد بلکه خود لاشه‌ای می‌شود رها بر آب که به سوی صخره‌ها، غارها و ماهیان گوشت‌خوار پیش می‌رود. تصویری که از خود و دنیای خود یافته آن‌چنان دهشتناک است که به یافتن مرگ می‌ماند در اوج زیستن. حرکتی که در ابتدای شعر از سطح آینه شروع شده بود در این‌جا به عمق می‌رسد، به ژرفای آب. ژرف‌ترین غارهای دریایی همان تاریکی فضای آغازین شعر را دارد. از یافتن خود بر سطح آینه به ژرفای خود در عمق آب می‌رسد. گویی از اشک‌های راوی، آینه را آب فرا می‌گیرد و حالا پس از پایان روایت ملکه‌ی دروغینی که در آینه یافته، در دریای خود در حال غرق شدن است.

شعر با صدایی آغاز می‌شود. این صدا که از تمامی خطوط به گوش می‌رسد با خود و دنیای بیرون از خود مواجه می‌شود (در آینه و آن سوی آینه). اما صدایی دیگر شعر را به پایان می‌برد:

و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت
«نگاه کن
تو هیچ‌گاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی.»

این صدا با فرورفتن راوی، خود به سکوت می‌رسد. با صدای راوی یکی می‌شود و با فرو رفتن او، غرق می‌شود. گویی راوی به انتظار این صدا بوده تا او را به ژرفای خود فرو بکشد.

آن سوی صداهای شعر، صدای شاعر پنهان است. میان او و واقعیت واژه‌ها قرار دارند. واژه‌هایی که قلعه‌ی ملکه‌ای با تاج کاغذین را تصویر کرده‌اند. درهای این قلعه‌ی ناواقعی به سوی واقعیتی متفاوت گشوده می‌شود و تنها یک صدا راز گشودن آن را می‌داند.

آن سوی صدای شاعر، صداهای دیگری نیز پنهانند. صدای آن شهزاده‌ی قاجار که می‌خواست پرده‌های تاریک اندرونی‌ها را کنار بزند و هزاران صدای دیگر که در این لحظه می‌خواهند از کنج‌های خاموش اندرونی‌های ناپیدای خود رها شوند، صداهایی که از فروغ دور شده‌اند. و او هنوز «زنی تنهاست». چرا که هویت خود را در صدای یگانه‌ی شعرش یافته است. شعری که استعاره‌ای است از فردیت او، آن‌چه که او را از واقعیت محصور روزمره جدا می‌کند، که از «ایمان گله» دورش می‌کند و به «سحر ماه» نزدیک. □

عکس از شیرین نشاط
(تصویر پشت جلد در جنس دوم شماره پیشین «جلد ۳» نیز متعلق به شیرین نشاط بود)

در جستجوی تصویر گم شده

ادبیات زنانه و تحولات داستان کوتاه در ایران

چیستا یثربی

«من تصویرم را گم کردم، اما این تصویر در متن زندگیم وجود داشت»

(سیمون دوبووار ـ وانهاده)

هر بار که صحبت از ادبیات زنانه و تجزیه و تحلیل تصویر زنان در ادبیات می‌شود، ناخودآگاه، کلام شکسپیر در نمایشنامه‌ی اتللو در ذهنم تداعی می‌شود. آن جا که اتللو، در آخرین کلام خود قبل از مرگ، خطاب به مردم می‌گوید:

«از شما خواهشی دارم: در نامه‌هایتان، وقتی شرح این پیش‌آمد جانگداز را می‌نویسید، مرا چنان که هستم بنمایید. نه از خوی و کردار من چیزی بکاهید و نه چیزی از سر بدسرشتی به آن بیفزایید.»

این کلام اتللو، در عین ایجاز، نهایت انتظار بشر معاصر را از ادبیات بیان می‌کند. در جهانی که همه چیز از معنای راستین خود تهی می‌شود، تمام انتظار انسان را از ادبیات و به ویژه داستان، این

است که تصویر واقع‌بینانه‌ای از او ارائه دهد. تصویری که نه تنها بر مبنای آن چیزی است که اتفاق افتاده است، بلکه مبتنی بر همه‌ی چیزهایی است که می‌توانست اتفاق بیفتد، و اصولاً فرق اساسی تاریخ با ادبیات در همین امر نهفته است. تاریخ بر مبنای مشاهدات، عینیات و رخدادهاست و ادبیات دربرگیرنده‌ی جنبه‌ی خیالی آدمی، احساسات، رویاها، شادی‌ها، و غم‌ها و هر آن چیزی است که می‌تواند رخ دهد. اما اغراق نیست اگر ادبیات امروز را تنها وسیله‌ی قطعی و قابل دسترس برای ارتباط متقابل با جهان و شناخت آن بدانیم. چون تنها از طریق ادبیات است که انسان‌ها به مسائلی که منحصراً به خودشان مربوط نمی‌شود، علاقه نشان می‌دهند و تنها از طریق ادبیات است که می‌توانند بدون پرده‌پوشی و ملاحظات سیاسی ـ اجتماعی، اضطراب خود و زمانه‌ی خود را فریاد کنند و چهره‌ی واقع‌بینانه‌ای از عصر خود ارائه دهند.

به این ترتیب در عصر فراموشی‌های شرطی شده، ادبیات به یاری انسان می‌شتابد تا بر خود آگاهی فردی و تاریخی خویش بیفزاید و با فراموشی بستیزد.

حضور زنان نیز در عرصه‌ی ادبیات به عنوان تولید کننده‌ی فرهنگی، از این هدف دور نیست. اگر زنان درباره‌ی زنان و درباره‌ی جهان از نگاه زنان می‌نویسند، شاید نیاز اصیل وجود خود را برای شناختن و شناخته شدن، پاسخ می‌دهند و یا هم‌چنین نیازی را که برای از بین بردن تصاویر ثابت کلیشه‌ای و تحریف شده در آثار مردان (و فرهنگ مبتنی بر نظام مردسالاری) شاهد بوده و هستند.

در تاریخ ادبیات جهان، هر کجا که به تصویری از زن برمی‌خوریم، برداشتی مشابه از همان تصویر همیشگی است که به طور ثابت در آثار نویسندگان مرد ظاهر می‌شود. زنان در تاریخ فرهنگ یا نمی‌نوشتند و یا نوشته‌های خود را تحت لوای یک نام مردانه (مانند جورج الیوت) پنهان می‌کردند و نتیجه این بود که ما با نوعی غفلت عمومی نسبت به درک ضمیر زن در عرصه‌ی ادبیات روبه‌رو بودیم و به دنبال آن نقدها و نظریه‌های ادبی نیز ناقص و یک‌سویه به نظر می‌رسیدند و به این ترتیب، ادبیات، گامی در جهت پالایش و غنای فرهنگ برنمی‌داشت و هنوز ادبیاتی که فارغ از فرهنگ جنسیتی و یا مردگرایانه، به سوی انسانی کردن کلمات و تکمیل جنبه‌های شناختی و احساسی زن و مرد حرکت کند، قابل حصول نبود و به قول سیمون دوبوار «فرهنگ، زن را بیشتر برای ایفای نقش شی آماده می‌کرد تا نقش فرد».

هنوز تلاش زیادی لازم بود تا نمادها و استعاره‌های ادبی، فارغ از رنگ و بوی جنسیتی، فضایی انسان شمول و فراجنسیتی پیدا کنند. هنوز در ادبیات، زن را نماد سرکشی، عصیان و در بسیاری از موارد قرین و هم‌ردیف شیطان می‌دانستند و عجیب این جاست که تمام تمثیل‌های منفی و شرارت‌آمیز طبیعت را با هویتی زنانه بیان می‌کردند، گویی که هنوز تفکر غالب ریشه در زمان جامی داشت که می‌گفت:

«زن چه باشد، ناقصی در عقل و دین
هیچ ناقص نیست در عالم چنین!»

و یا هنوز دیدگاه مردان نویسنده، دیدگاه شیخ محمود شبستری بود که می‌گفت:

«زنان چون ناقصات عقل و دین‌اند
چرا مردان ره ایشان گزینند»....

متأسفانه از این گونه مثال‌ها در تاریخ ادبیات ما کم نبوده و نیست. به همین دلیل ادبیات کلاسیک مردانه‌ی ما نمی‌توانست تصویری مناسب و واقعی از زن ارائه دهد، بلکه تنها بیانگر دیدگاه‌ها، پیشداوری‌ها و عقاید مردان درباره‌ی زنان بود. به همین دلیل، نوشتن زنان درباره‌ی زنان، به‌تدریج به ضرورتی اجتناب‌ناپذیر بدل شد. زنان نویسنده از زمانی که امکان چاپ آثارشان را پیدا کردند، به دنبال شیوه‌های ایجاد تحول در زبان و اندیشه بودند. چراکه تنها با تحول در زبان و اندیشه، تحول لازم در جامعه صورت می‌گرفت و دیدگاه‌های افراطی و مبتنی بر پیش‌داوری، تعدیل می‌شد. حضور ادبیات زنانه در ایران از جهات مختلف قابل بحث است، اما ما در این‌جا تنها به قالب داستان کوتاه و کار زنان نویسنده در این شکل ادبی می‌پردازیم. چراکه این شکل از ادبیات، علاوه بر جوان‌تر بودن نسبت به شعر، نمایش‌نامه و رمان، ویژگی‌هایی دارد که آن را به سوی نوعی تفکر عینی و کاربردی در حیطه‌ی زندگی اجتماعی پیش می‌برد. در واقع هر داستان کوتاه، مانند یک پژوهش عمل می‌کند و با محمل تجربه‌پذیری، انعطاف در موضوع و قدرت انتخاب، کارکردی آگاهی‌بخش دارد و در زمانی کوتاه، برشی عرضی از زندگی و روابط اجتماعی ارائه می‌دهد. کاری که رمان و نمایش‌نامه، قادر به انجام آن نیستند. بنابراین داستان کوتاه مثل زندگی از فضایی چند وجهی برخوردار است و شکل و محتوای آن چنان از هم جدایی ناپذیرند که تحول در یکی، باعث تحول در دیگری می‌شود. از این دیدگاه این شکل ادبی که از قرن نوزدهم میلادی پدید آمد، می‌تواند وسیله‌ای برای کشف و شناخت جهان به کار برود، چون مانند کارکرد یک آزمایشگاه، پاره‌ای از زندگی را به جای کل آن مورد بررسی قرار می‌دهد و شخصیت‌ها را در برابر موقعیت‌های خاص زندگی و تجربیات عاطفی مورد تحلیل قرار می‌دهد و در نتیجه تأثیر متقابل آدم‌ها و این شرایط خاص را بر هم بازگو می‌کند. پس این روایت خلاقانه‌ی ادبی، قادر است که با هدف آگاهی‌بخشی اجتماعی، به‌دنبال کشف معناها و تعریف فضاهای تازه باشد و شاید دقیقاً همان شکل ادبی است که زنان نویسنده برای ارائه تصویری نوین، انسانی و فارغ از طبقه‌بندی‌های جنسیتی، ما به آن نیاز داشته‌اند.

از چند دهه‌ی اخیر به این سو، شاهد جولان ادبیات زنانه در این شکل ادبی بوده‌ایم. جولانی که با نوعی کشف و شهود و تلاش پیگیرانه برای بدعت‌گذاری در شکل و معنا همراه بوده است. این

حرکت با نخستین داستان‌های کوتاه سیمین دانشور تا داستان‌های امروزی، همواره در حال آزمون خود و شیوه‌های ارتباطی خویش با مخاطب بوده است.

از این نگاه، آثار زنان را در حیطه‌ی داستان کوتاه از لحاظ کیفی و تکاملی می‌توان به سه دسته یا دوره تقسیم کرد:

دسته‌ی اوّل : این دسته شامل داستان‌هایی است که در آن‌ها شرح زندگی، دغدغه‌ها و مسائل روزمره‌ی فردی و اجتماعی از نگاه زنان نویسنده ترسیم می‌شود، اما اکثر این نویسندگان هنوز نتوانسته‌اند قالب ذهنی مردانه‌ای راکه با گذشت زمان در بافت فرهنگی‌شان رسوخ کرده است، از بین ببرند. اگر نام این نویسندگان از زیر آثار آن‌ها حذف شود، خواننده گمان می‌برد که نویسنده داستان مرد است. این دسته از نویسندگان، در ادامه‌ی تفکر غالب در ادبیات ما، زنان را جزء یکی از دو گروه معصومین و بی‌گناهان بالفطره و یا شروران، عجوزگان و پتیاره‌های بالفطره می‌دانند. یعنی دو هویت افراط و تفریطی برای او متصور می‌شوند، بی‌آن که او را در اندازه‌های طبیعی و امکانات انسانی خود ببینند. این طرز تفکر، بازمانده‌ی تفکر مردسالارانه در جامعه است. ما با این دو چهره‌ی زن در آثار ویلیام شکسپیر، نمایش‌نامه‌نویس بزرگ انگلیسی نیز مواجه هستیم. مشکل داستان‌های کوتاه این گروه، فراموشی این حقیقت است که نویسنده باید قبل از هر چیز به هویت و اصالت فردی خود اعتقاد داشته باشد و برای ترسیم دنیای خود به هویت شخصی خویش اعتماد کند. اصولاً در ادبیات، هویت فردی نویسنده از خلال هویت جمعی بروز می‌کند و در واقع تأثیر متقابل این دو بر یکدیگر، یک اثر ادبی را به یک اثر جهانی بدل می‌کند. مخاطب همیشه دوست دارد که با خواندن یک داستان بتواند شناختی در مورد نویسنده‌ی اثر به دست آورد. حالا اگر جنسیت نویسنده که اساس هویت فردی او به شمار می‌رود، در اثر مشخص نباشد، احتمالاً نوع نگاه و طرز تلقی نویسنده از جهان نیز تحت تأثیر دیدگاه‌های مسلط و قالب‌های ذهنی کلیشه‌ای جامعه خواهد بود و بنابراین هیچ نوع خلاقیت و اکتشافی در نوع نگاه نویسنده به جهان وجود نخواهد داشت. چنین اثری نمی‌تواند خواننده را در حس و عواطف خود شریک کند، چون هویت راوی برای او عملاً گنگ و ناشناخته است و در نتیجه دیدگاه‌ها و جهان‌بینی او، تکراری از باورهای رایج اجتماع است.

باورهایی که به طریقی با گذشت هر نسل، در فرهنگ و حافظه‌ی تاریخی او تزریق شده است. اما مخاطب ادبیات بیشتر با خودآگاهی فردی و تاریخی نویسنده سروکار دارد و هر جا که خودآگاهی فردی و تاریخی نویسنده کم‌رنگ شود، روی آوردن به ذهنیت کلیشه‌ای حاکم بر بافت فرهنگی جامعه بیشتر به چشم می‌خورد. به همین دلیل این نوع داستان‌ها هنوز تا تحول زبان و اندیشه فاصله دارند. بسیاری از داستان‌های کوتاه که در اوایل انقلاب درباره‌ی موضوعات مختلفی چون تغییر ارزشی و فرهنگی بافت جامعه، جنگ، و مسائل یک جامعه‌ی در حال گذر نوشته شده

است، در این زیرمجموعه قرار می‌گیرند. چراکه علی‌رغم موضوعات جدید، نوع نگاه مطرح شده در آن‌ها هنوز نتوانسته است خود را از تسلط فرهنگ مردانه رها کند و در نتیجه حتا اگر شخصیت اصلی داستان زن باشد، ما با خواندن داستان، هیچ درک و شناخت جدیدی نسبت به ضمیر و دنیای زنان پیدا نمی‌کنیم و نوعی عدم قاطعیت نویسنده در سطح روایت احساس می‌شود.

اما در داستان‌های دسته دوّم، ناگهان یک حرکت جدید و طوفانی در داستان‌های کوتاه زنان به چشم می‌خورد، این مرحله را شاید بتوان ***مرحله‌ی بحران هویت*** نام‌گذاری کرد چراکه در این دوره، زنان نویسنده برای دست‌یابی به هویت گم‌شده‌ی خویش، در مواجهه با سنت‌ها و آداب فرهنگی پذیرفته شده‌ی جامعه قرار می‌گیرند و همه چیز را مورد سؤال و تردید قرار می‌دهند. گاهی از داستان به عنوان یک بیانیه‌ی سیاسی ـ اجتماعی برای رسیدن به حقوق از دست رفته خود استفاده می‌کنند و گاهی از داستان به عنوان تریبونی بهره می‌جویند که بخواهند از طریق آن، هویت زنانه و حتا انسان بودن خود را فریاد کنند. در این مرحله از داستان‌نویسی، کشف فضاهای تازه شروع شده است، اما نویسندگان زن، چنان در تلاش بیان خویش و مسائل خود هستند که ادبیات، نماد، مجاز، استعاره و اصولاً تکنیک‌های داستان‌نویسی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد و در درجه‌ی اول، آن چه که اهمیت پیدا می‌کند جسارت در طرح موضوعاتی است که پیش از این، طرح آن‌ها در حیطه‌ی ادبیات حتا به فکر داستان‌نویسان نیز خطور نمی‌کرد. گویی که این مسائل در حوزه‌ی علوم انسانی روان‌شناختی، جامعه‌شناسی، حقوقی و غیره قرار داشت و ادبیات هنوز پذیرای آن نبود. اما با کشف ظرفیت‌های انعطاف‌پذیر داستان کوتاه و جسارت فکری زنان نویسنده، به تدریج این موضوعات نیز به حیطه‌ی داستان‌نویسی وارد شدند. حال اگر روابط نقد را در یک اثر ادبی جستجو کنیم از دیدگاه یاکوبسون، به شش مؤلفه مهم می‌رسیم که عبارتند از:

۱ـ فرستنده (متن) ۲ـ گیرنده (خواننده) ۳ـ پیامی که میان آن‌ها رد و بدل می‌شود (پیام) ۴ـ رمز مشترکی که آن پیام را قابل فهم می‌سازد (رمز) ۵ـ نوعی تماس با فضای مادی ارتباط (تماس) و ۶ـ بافتی که پیام در آن نقل می‌شود (زمینه).

از دیدگاه انتقادی، در داستان‌های دسته‌ی اول پیام دچار مشکل بود و هنوز از هویت فردی و اجتماعی نویسنده فاصله داشت و در داستان‌های دسته‌ی دوم، رمز دچار مشکل است، چرا که هیجان و ذوق‌زدگی عمومی نویسندگان این برهه در بسیاری از موارد، داستان را دچار رمزهای خصوصی و شخصی می‌کند. رمزهایی که برای همگان قابل فهم نیستند و فاقد ویژگی عمومیت هستند. در حالی که دریافت اثر، اگر به معنای رمزگشایی نمادها باشد، باید به راحتی توسط همگان میسر شود و اصولاً رمزهای موفق در ادبیات رمزهای ***همگانی و در عین حال ویژه*** هستند.

در این دوره از داستان‌نویسی، زنان به عنوان راوی داستان (زاویه‌ی دید اول شخص و یا دانای

کل)، بسیاری از درگیری‌های شخصی و دغدغه‌های زندگی خود را وارد بحران داستان می‌کنند و بیان حرف مهم‌تر از پیرایه بستن بر آن تلقی می‌شود. به همین دلیل هنوز از تسلط تکنیک بر داستان، کمتر اثری به چشم می‌خورد. هر چند تلاش‌هایی در جهت یافتن زبانی متفاوت صورت گرفته است. اما راوی در بسیاری موارد تلقی و تفسیرهای خویش را چاشنی روایتش می‌کند و گاهی اوقات به کلی‌گویی می‌پردازد، گاهی نسبت به همه چیز دچار تردید وهم‌آلودی می‌شود و گاهی خود را در مقام یک تئوری‌پرداز اجتماعی و سیاسی قرار می‌دهد و همه‌ی این‌ها اگر چه تجلیات کشف فضاهای جدید برای عرصه‌ی داستان‌نویسی است، اما در بسیاری از موارد، داستان را از لحاظ شکل و غنای ادبی، ضعیف جلوه می‌دهد. یعنی صورت تحت‌الشعاع محتوا قرار می‌گیرد.

هر چند که در این دوران جسارت نگاه نویسندگان در طرح مسائل، خود بدعتی در داستان کوتاه نویسی ایران محسوب می‌شود، برای مثال **طاهره علوی**، در داستان «گم شدن یک آدم متوسط»، داستان زنی را بیان می‌کند که علی‌رغم این که خانواده، همسر و فرزندانی دارد، ناگهان عکس خود را در قسمت گمشدگان روزنامه می‌بیند و متوجه می‌شود که در زندگی مردی دیگر گم شده است، مردی که درست در نقطه‌ی مقابل همسر او قرار دارد. این مردی.است که شاید ایده‌آل زن محسوب می‌شود. یک مرد آرمانی با روحیه‌ی جستجوگری و ادراک متقابل زن به عنوان یک دوست. زن که دیگر واقعاً نمی‌داند به کدام خانواده تعلق دارد، طرح آشنایی با این مرد آرمانی را می‌ریزد اما پس از مدتی، مرد آرمانی در زندگیش گم می‌شود. حالا نمی‌داند که آیا خودش گم شده است و یا آرزوهایش راگم کرده است!

داستان، نگاهی جسورانه به گم شدن یک انسان در چنبره‌ی عادت‌ها، باورها و روزمرگی‌ها دارد. این انسان در داستان علوی، یک زن معمولی با یک خانواده است که ناگهان با دیدن عکس خودش در بخش گمشده‌های روزنامه، به همه چیز تردید پیدا می‌کند و کم‌کم به یاد می‌آورد زندگی اصیل و واقعی با چیزی که او در حال حاضر زندگی می‌نامد، فاصله زیادی دارد.

لحن داستان ساده، سریع و متناسب با موضوع است: «...بلافاصله قطع می‌کنم، پس خودش است مردی به دنبال همسرش می‌گردد. همسرش؟ من سال‌ها پیش ازدواج کرده‌ام، با یک معلم: یک معلم دست و پاچلفتی و به قول مامان متوسط که هم کارش، هم درآمدش، هم قد و قواره‌اش، هم معلوماتش، و هم دوست داشتن‌اش و خلاصه همه چیزش متوسط است...»

این داستان مثال خوبی از داستان‌های دوره‌ی دوم است، داستان‌هایی که با نگاه زنان به جهان می‌نگرد و در تلاش کشف هویت فراموش شده‌ی خود است، اما هنوز بیشتر دغدغه‌ی چه گفتن را دارد تا چگونه گفتن! داستان اگر چه ساده و سریع تمام می‌شود، امّا هنوز یک خلاء برای خواننده باقی می‌ماند و آن ایجاد یک نوآوری در زبان و یا شکل بیانی است. گویی که نویسنده تنها به شرح

ساده و شفاهی ماجرایش بسنده می‌کند. و انگار که ماجرایش را در دفتر خاطرات خود می‌نویسد و یا برای دوستی تعریف می‌کند. هنوز تا خلق زبانی نو فاصله‌ای حس می‌شود. مثال‌های این گونه داستان‌ها در ادبیات ما فراوان است. در این‌جا تنها به یکی دو نمونه بسنده می‌شود و ارائه مثال‌های بیشتر به فرصتی دیگر واگذار می‌شود.

شیوا ارسطویی در داستان «نابغه‌ها»، داستان دختر مدرسه‌ای را مطرح می‌کند که هر روز مردی با اتومبیل او را تعقیب می‌کند. مردی که سنش از او خیلی بیشتر است و نگاهش به دختر، یک نگاه کاملاً جنسی و آلوده است. دخترک که نمی‌تواند حرف خود را به اثبات برساند، به پیشنهاد معلمش، از مرد و اتومبیلش عکس می‌گیرد. بعد از جریان این عکس انداختن، مرد ناپدید می‌شود امّا رابطه‌ی معلم نیز با دخترک مختل می‌شود. نویسنده تمام حرف خود را در سه چهار جمله‌ای که نقطه‌ی اوج داستان به‌شمار می‌رود، به این شکل بیان کرده است:

روز سوم، سر و کله‌ی خانم معلم پیدا شد. عصبانی نگاهم کرد و گفت:

«از کلاس من برو بیرون!»

دست‌هایم دوباره شروع کرد به لرزیدن، گفتم: «چرا؟»

گفت: «تو مالیخولیا داری؟»

گفتم: «چرا؟»

گفت: «تو از پدر من که آمده بود دم مدرسه دنبال من، عکس گرفته‌ای تا به او تهمت‌های ناروا بزنی! نابغه‌ی خیالاتی! برو بیرون!»

پاهایم شروع کرد به لرزیدن و شروع کردم به اشک ریختن!

این داستان نیز از نمونه‌های خوبی است که برای داستان‌های دوره‌ی دوم می‌توان مثال زد. انتخاب موضوع و نحوه‌ی پرداخت آن، از هویت و نگاهی کاملاً زنانه نشأت می‌گیرد. اما شور و شوق نویسنده در پرداخت موضوع، در جاهایی باعث برهم خوردن فاصله‌ی هنرمندانه و زیبایی‌شناختی داستان می‌شود. به این معنا که نویسنده ناگهان چنان در موقعیت شخصیت اصلی داستانش قرار می‌گیرد که امکان کشف و بازآفرینی موقعیت را از خواننده سلب می‌کند. هر چند که درون‌مایه‌ی داستان از زندگی واقعی زنان در جامعه‌ی ما نشأت می‌گیرد و اگر چه نویسنده از بیان احساسات وافکار خود، هیچ گونه ناراحتی احساس نمی‌کند، امّا نباید از یاد برد که کار نویسنده تنها بیان احساس به‌خصوصی از زندگی نیست، بلکه باید این احساس را به اندیشه معینی درباره‌ی زندگی نزدیک کند. ارسطویی با درگیری حسی با شخصیت اصلی داستانش، امکان تبدیل حس به اندیشه را از مخاطبش سلب می‌کند و در نتیجه داستان «نابغه‌ها» علی‌رغم درون‌مایه‌ی جسورانه، تأثیر فکری لازم را بر مخاطب به جا می‌گذارد. بسیاری از داستان‌های گروه دوم، دچار مشکل

مشترکی هستند و آن، عدم حفظ بی‌طرفی نویسنده نسبت به حوادث، اشخاص و ماجراها و در نتیجه نویسندگان براساس حس و هیجان خود داوری می‌کنند!

اگر انتظار خواننده از ادبیات، به دست آوردن شناختی درباره‌ی خودش، موقعیتش و زندگیش باشد، این به آن معناست که خواننده می‌خواهد شناختی که از خواندن داستان به دست می‌آورد، از شناختی که خود می‌تواند به دست آورد، عمیق‌تر، غنی‌تر، روشن‌تر و صحیح‌تر باشد و این شناخت لزوماً از طریق حس و هیجان کامل نمی‌شود. بلکه باید وارد حوزه‌ی عقلانی بشر شود.

ضعف اساسی داستان‌های دسته‌ی دوم، به همین موضوع بازمی‌گردد. اساساً این گونه داستان‌ها، شناختی ورای شناخت‌های دیگر به خواننده عرضه نمی‌کنند. در هر دو داستان «گم شدن یک آدم متوسط» و «نابغه‌ها»، کشف و شناخت موقعیت زن در جهانی که نویسنده می‌آفریند، به انتها نمی‌رسد. یعنی فقط در حد طرح مسئله باقی می‌ماند. خواننده با هر دو مورد آشناست. جسارت نویسندگان را می‌پسندد، اما انتظار بیشتری از آن‌ها دارد. انتظار این که داستان را به نقطه‌ای برسانند که درک روشن‌تری از موضوع ارائه شود. اتفاقی که معمولاً در عرصه‌ی زندگی واقعی رخ نمی‌دهد. اما هر دو نویسنده، تنها به طرح آشنایی از موقعیت بسنده می‌کنند و چه از لحاظ تفکر و چه ساختار داستان، کاوش در جنبه‌های قضیه را ادامه نمی‌دهند، و در نتیجه داستان هنوز تا تأثیرگذاری عمیق، فاصله دارند. اما تمام این مشکلات در داستان‌های دسته‌ی سوم، تا حدود زیادی رفع می‌شود.

داستان‌های دوره‌ی سوم، داستان‌هایی هستند که جسارت داستان‌های دسته‌ی دوم را با شکل و غنای ادبی در هم می‌آمیزند و نوطلبی را با خلق صورت‌ها نو در داستان‌نویسی عجین می‌کنند.

برای نقد این مقطع ادبی در تاریخ داستان‌نویسی زنان، آگاهی از جامعه‌شناسی ادبیات ضروری به نظر می‌رسد. عوامل زیادی دست به دست هم می‌دهند تا زنان داستان‌نویس به سوی سازگاری افکار و عواطف خود در کشف قابلیت‌های جدید داستان کوتاه پیش بروند.

اگر دوره‌ی اول داستان کوتاه نویسی زنان، دوره‌ی تسلط اندیشه‌ی حاکم نسبت به احساسات بود و دوره‌ی دوم، دوره‌ی فوران و جوشش ناخودآگاه عواطف و احساسات به شمار می‌رفت، ویژگی دوره‌ی سوم، آشتی میان احساس و اندیشه و حرکت از سوی احساس به سوی دیدگاه و اندیشه‌ی معینی درباره‌ی زندگی است. چیزی که یک داستان را ماندگار می‌کند و تا به حال حضورش در داستان‌های کوتاه ایران کمتر به چشم می‌خورد. این دوره هم چنین حکایت از ظهور ناگهانی نسلی تازه نفس دارد که جوشش‌ها و تحولات دهه‌ی اول انقلاب در یک جامعه‌ی در حال گذر را پشت سر گذاشته است و حالا با آرامش بیشتر می‌تواند برای یافتن تصویر موقعیت خود در جهان به ادبیات و به ویژه داستان کوتاه اعتماد کند.

در این دوران، کاوش و پژوهش در داستان کوتاه به منظور ایجاد رابطه‌ی متقابل با جهان است و

زنان در کنار لحن و نگاه زنانه‌ی خویش، به سوی تکمیل جنبه‌های تفکری در جهت انسانی کردن و انسانی دیدن مضامین حرکت می‌کنند. این داستان‌ها اکنون در پیام و رمز دچار مشکل نیستند و در عین حال با عناصر مختلفی، خواننده را جذب می‌کنند که مهم‌ترین آن‌ها کنجکاوی برای کشف موقعیت انسانی عرضه شده در این آثار است. هر قصه‌ی کم کششی محکوم به طرد و فراموشی است و یکی از مشخصه‌های داستان‌های گروه سوم ایجاد کشش و تعلیق است. حتا اگر این تعلیق با توقف حرکت انجام شود مثل کاری که *زویا پیرزاد* در بسیاری از آثارش انجام می‌دهد و از جمله داستان کوتاه «همسایه‌ها» را چنین آغاز می‌کند: ***من زن همسایه‌ی روبه‌رو را نمی‌شناسم. اما هر روز از پنجره‌ی آشپزخانه‌ام، او را در آشپزخانه و حیاط خانه‌اش می‌بینم. صبح‌ها رخت‌های شسته را به حیاط می‌آورد و روی طناب درازی می‌اندازد که بین دو درخت پیر چنار آویزان است. بعد به آشپزخانه می‌رود و ناهار درست می‌کند.***

آغاز یک داستان با این پاراگراف، جسارت زیادی از سوی نویسنده می‌طلبد. چرا که معمولاً خواننده از یک داستان کوتاه انتظار دارد که با ریتمی تند و پرتپش آغاز شود تا بتواند او را تا پایان درگیر خود کند. اما پیرزاد در این داستان به گونه‌ای ماهرانه از ترفند «توقف حرکت» سود می‌جوید. یعنی سکوت و سکون به گونه‌ای بر داستان اثر می‌گذارد که خواننده خود به خود، واقعیاتی به ذهنش متبادر می‌شود. نبودن تنش و تغییر، خود می‌تواند بیانگر مسائل پرتنشی باشد. این بند که آغاز صوری داستان را نشان می‌دهد در عین حال چنان طرح‌ریزی شده است که زمینه‌ی کلی فضای داستان را نشان می‌دهد. این داستان با دو جمله‌ی خبری ساده تمام می‌شود:

«زن همسایه در آشپزخانه ظرف می‌شوید، من به فکر ناهار فردا هستم.»

داستان همان گونه که ساکن آغاز شده بود، در سکون نیز به پایان می‌رسد. اما در این میان مقطعی از موقعیت زندگی دو زن به طور موازی به نمایش گذاشته می‌شود. پیرزاد بدون گفت‌وگو و با حداقل فضاسازی، دو زندگی را در نهایت ایجاز به تصویر می‌کشد.

پس علاوه بر ***جذابیت***، و ***برانگیختن حس کنجکاوی***، ***ایجاز فشرده*** و ***تفکربرانگیز*** نیز از عناصر موفقیت یک داستان کوتاه به شمار می‌رود.

عامل سوم ***آگاهی اجتماعی و تأکید بر خودآگاهی فردی نویسنده است***، *فرخنده حاجی‌زاده* در مجموعه داستان «خلاف دمکراسی» و به خصوص در دو داستان «خلاف دمکراسی» و «ادامه»، به نحو مناسبی از این دو عنصر سود می‌جوید. در داستان «خلاف دمکراسی» نحوه‌ی کاربرد، انتخاب و ترتیب کلمات به نحوی است که «گفتگو» پرده از وقایع و درونیات آدم‌ها برمی‌دارد. در این داستان‌ها چیزی به شکل مستقیم توصیف نمی‌شود، بلکه استفاده‌ی درست از تمهید گفتگونویسی و گفتارهای درونی، بستر اصلی داستان‌ها را شکل می‌دهد. این گفتارها در عین طرح هشیارانه، از نظر

شگرد داستانی، درون‌مایه را به پیش می‌برند و از آن‌جا که درون‌مایه بر مبنای شناخت و آگاهی اجتماعی نویسنده است، استفاده از این گفتگوها وسیله‌ی مناسبی هستند که خواننده از طریق آن‌ها به کنه رویدادها پی ببرد و دخالت مستقیم نویسنده و تفسیر او را بر قضایا شاهد نباشد. مثل این است که خواننده از خلال این گفت‌وگوها وارد رویدادی می‌شود که راوی ندارد و آن وقت مسئولیت کشف همه چیز به عهده‌ی خواننده است و این اوست که باید با تخیل خود روابط را بسط و پرورش دهد. برای مثال به گفتگوهای زیر از این داستان می‌توان اشاره کرد:

«تاکسی، بزن کنار»

«دیدی چکار کردی؟ خوب شد؟ حالا چیکار کنیم؟»

«ها راستی. چیکار کنیم؟ نری‌ها، منو با این‌ها تنها نذاری، وای خدا، صبر کن یه ذره.»

«نه نمی‌تونم، خودت که می‌دونی مسئله دارم»

«ای بابا نترس»

«نترس چیه؟ مسئله اینه که...»

«فهمیدم، قایمت می‌کنم.»

«کجا؟»

«تو سینه‌م»

«تو سینه‌ت! چطوری؟»

«کوچیکت می‌کنم، کوچکِ کوچک، بعد می‌ذارمت تو سینه‌ام»

«ایست، چن نفر سوار کردی؟»

«عقب سه نفر، جلو یه نفر»

«یه نفر دیگه عقب بود چه‌کارش کردی؟»...

حاجی‌زاده این گفت‌وگوها را هم چنان ادامه می‌دهد تا خواننده خود به وسعت اتفاق پی ببرد و بتواند برای آن تفسیری پیدا کند. برای مثال در هفت جمله‌ی ساده، تجربه‌ای حسی را که برای بسیاری از زنان و حتا مردان جامعه‌ی ما آشناست به تصویری عینی و قابل لمس بدل می‌کند، بی آن که زیاده‌گویی کند و یا رأی و داوری خود را وارد داستان کند:

«چیزی ندیدم»

«کیف تو باز کن ببینم... که سیگار هم می‌کشی!؟»

«برا شوهرم خریدم»

«که شوهرم داری»

«بعله، دارم»

«حلقه‌ت»

«شوهر دارم، حلقه ندارم»...

این گفت‌وگو بی‌رنگرا گسترش می‌دهد، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند، درون‌مایه را مشخص می‌کند و عمل را پیش می‌برد و در عین حال واژه، وزن، آهنگ، درازی و کوتاهی جمله‌ها، ساختار داستان‌های حاجی‌زاده را از معاصرانش متفاوت جلوه می‌دهد.

چالش با تابوهای اجتماعی و ایجاد فضاهای جدید برای بیان خود از دیگر ویژگی‌های این گروه از داستان‌هاست. ***منیرو روانی‌پور***، در بسیاری از داستان‌هایش، چالش و مبارزه‌ی آدم‌ها با سنت‌ها و تابوهای اجتماعی را مطرح می‌کند. ***شیوا ارسطویی*** نیز در داستان «صف»، در یک روایت استعاری، یک معضل اجتماعی عمومی را یک داستان کوتاه متفاوت به تصویر می‌کشد. در داستان «صف» ما در کنار استعاره با نمادگرایی عمیقی روبه‌رو هستیم. داستان از مجموعه‌ای تصاویر شکل می‌گیرد و ما با پیگیری و ردیابی این تصاویر، وارد فضایی وهم‌انگیز می‌شویم که مثل یک کابوس، ما را به نقطه‌ی مرکز خود، یعنی دور شدن زن از کانون خانواده و استحاله‌ی او در صف ناتمام آدم‌های ناتمامِ جامعه می‌رساند.

ارسطویی در این داستان با خلق هیجان بصری، فضایی فیلم‌گونه پدید می‌آورد که در آن، همه‌ی انسان‌ها به طریقی خود را در یک کابوس دسته‌جمعی شریک می‌بینند و راه نجاتی پیدا نمی‌کنند. ***نوطلبی صورت‌های نو نیز از دیگر ویژگی‌های داستان‌های این دوره است. منیرو روانی‌پور*** در داستان «سیریا، سیریا» فرم روایی متفاوتی برای داستان خود برمی‌گزیند، به نحوی که پایان داستان او مثل شروع قصه‌های هزار و یکشب از فرم دورانی برخوردار می‌شود. داستان او این گونه تمام می‌شود:

«زن، لبخندزنان به آئینه نگاه کرد و گفت: ای ملک جوان بخت!

این آشنازدایی، فضای غریبی برای داستان روانی‌پور پدید می‌آورد. سنت‌شکنی در فرم، به چالش خواندن ذهنیت خواننده است و ترغیب او برای ردیابی پیام و رمز در حین کشف ناشناخته‌ها.

زویا پیرزاد نیز در «طعم گس خرمالو» و «مثل همه‌ی عصرها»، این کار را با استفاده از زمینه‌چینی مناسب انجام می‌دهد. به این نحو که اوضاع و احوال کاملاً عادی و از پیش آماده شده را برای زمینه‌ی کار در نظر می‌گیرد، و موضوع اصلی خود را بر این زمینه ترسیم می‌کند. به این دلیل داستان‌های پیرزاد در ظاهر از مسائل عادی زندگی روزمره الهام می‌گیرند و نوعی آشنایی بر آن‌ها حاکم است اما ناگهان بر روی این پس زمینه، نویسنده متن اصلی ماجرایش را در هم می‌تند و داستان در عین عادی بودن (از لحاظ نزدیکی به زندگی) ناگهان مفهومی غیرمعمول و کلی را

برمی‌تابد. برای مثال داستان «مثل همه‌ی عصرها» چنین شروع می‌شود: ***«عصر است، زن از پنجره، خیابان را نگاه می‌کند»***

و پایان داستان چنین است: ***«زن از آشپزخانه صدا می‌زند: شام عدس پلو درست کردم»***

بین این شروع و پایان ساده ما تنها با تصویر گذرا از زندگی معمولی یک زن مواجه هستیم، اما نویسنده در نهایت هشیاری، حرف اصلی را میان تارهای این زندگی معمولی می‌بافد و ما در پایان از تأثیر ناگهانی داستان و کشف تغییری اساسی در زندگی زن، یکه می‌خوریم.

در عین حال ***لحن زنانه‌ای*** بر فضای این داستان‌ها حاکم است که در داستان‌های دسته اول قابل شنیدن نبود.

و بالاخره ***نوع دیدگاه*** در داستان‌های دسته‌ی سوم، باعث تکامل داستان و بسط معنای آن می‌شود. دیدگاهی که از یک منشأ انسانی و فراجنسیتی برمی‌خیزد تا بتواند زن و هویت زنانه را در جمع درک کند و او را به معرفی شایسته‌ای برساند.

محبوبه میرقدیری در داستان‌های «شناس»، «نحس اکبر» و «مادران» به خوبی از این دیدگاه بهره می‌جوید و از دریچه‌ای متفاوت به موضوع‌هایی می‌نگرد که توان آن‌ها در داستان کوتاه ما کمتر آزمون شده است و ***فرخنده آقایی*** نیز به خوبی این دیدگاه را در داستان‌هایش و به‌ویژه داستان «چای سرد آقای امجد» به تصویر می‌کشد.

در نهایت باید گفت که داستان کوتاه مثل زندگی از قابلیت‌های نامحدودی برخوردار است و کشف این قابلیت‌های نامحدود به عهده‌ی نویسندگان است همان گونه که کشف قابلیت‌های نامحدود زندگی به عهده‌ی انسان است.

اما آیا نویسندگان به انسان ـ انسانِ بدون تعریف، انسان بدون طبقه‌بندی و انسان بدون مرزبندی ـ نیز متعهد می‌مانند؟ و آیا هنر بدون در نظر گرفتن فرهنگ تسلط‌گرا و استثمار واژه‌ها، چه زمانی انسانی خواهد شد؟

شاید ***آستین وارن*** منتقد و نظریه‌پرداز معروف، پاسخ این سؤال را به خوبی داده باشد، وقتی که می‌گوید: ***«وقتی هنرمندان به طور کامل انسانیت خود را بازیافته باشند، هنر هم انسانی می‌شود.»***[1] □

پانوشت:

۱ـ ***چشم‌اندازی از ادبیات و هنر***، رنه ولک، آستین وارن و دیگران، ترجمه‌ی دکتر یوسفی و صدقیانی، ممین، ۱۳۷۰.

«زن» در اشعار «نزار قبانی»

من شاعر تمام دنیا هستم!

مهرداد علمداری

انتقاد از جامعه‌ی مردمحور و نقد نگاه مردسالارانه به زن و جایگاه زنان در جوامع شرقی، اگر چه در آثار بسیاری از شعرا ونویسندگان شرقی به چشم می‌خورد، اما کمتر شاعری ـ در میان شعرای معاصر ـ را می‌توان یافت، که توجه به مسائل زنان را تا آن حد نقطه‌ی ثقل آثار خود قرار داده باشد که علی‌رغم اشعار سیاسی و اجتماعی فراوان، او را به نام «شاعر زن[1]» بشناسند.

نزار قبانی، شاعر پرآوازه‌ی سوری، در جهان عرب چهره‌ی گمنامی نیست. او طی بیش از پنجاه سال فعالیت شعری، با آثارش که همواره در آن‌ها زن را به عشق و شوریدن علیه سنت‌های «شرقِ خرافی و جاهل» تحریص کرده، با مخاطبانش سخن گفته است.

قبانی در گفت‌وگویی که تحت عنوان ***«نزار قبانی از شعر، زن و انقلاب می‌گوید»*** به چاپ رسیده به اتهامی که به سبب پرداختن به زن در اشعارش متوجه او شده پاسخ می‌گوید. وی در پاسخ به این سؤال که چرا زمانی که «عبدالوهاب البیاتی» شاعر مبارز عراقی دیوانش را ***«شکوه از آن کودکان و زیتون است»*** نام نهاد، تو دیوان شعرت را ***«شکوه از آن گیسوان دراز باد»*** نام‌گذاری کردی، حال آن‌که زیتون رمز فلسطین است و چگونه در فضای مملو از باروت و خون و زمانی که از شکست اعراب اندکی بیش نگذشته بود، تو از زن در اشعارت گفتی و آیا این بی‌حرمتی به انقلاب فلسطین نیست، می‌گوید:

«شکست حزیران تنها یک شکست نظامی نبود، بلکه در عین حال شکست روح و جسم عربی بود. جسمی خفقان گرفته و مردد که نمی‌داند چه کند و به کجا می‌رود. چگونه از جنگجویی که با جسم‌اش در صلح نیست، انتظار پیروزی می‌توان داشت؟ اگر در حرکت‌های رهایی‌بخش نسل جدید اعراب، به آزادی این نسل از تابوها و عقده‌های جنسی توجه نشود، همه این‌ها انقلابی در خلاء خواهد بود...»[2]

اما با این همه عشق و سیاست در آثار قبانی از یکدیگر قابل تفکیک نیست.[3] آن‌جا که از عشق

می‌گوید بر مناسبات ناعادلانه‌ی اجتماعی می‌شورد، و آن‌جا که از سیاست می‌گوید، پای شاهزاده خانمی را به میان می‌کشد که خلیفه بغداد فرمان می‌دهد: «زلف‌هایش را ببرند، تا بغداد به قحطی دچار شود، خوشه‌ها باری نیاورند ؛ و گنجشک‌ها از آواز خواندن دست بکشند!»

در حقیقت نزارقبانی عشق را جزء سرشت و طبیعت انسان می‌داند، و معتقد است که باید آن را به جایگاه طبیعی‌اش، به عنوان عملی انسانی بازگرداند. با عشق نباید به دیده‌ی دزدی خارج از قانون نگاه کرد، که در مقابل پلیس و آداب اجتماعی قرار می‌گیرد: «*آه... این چه وطنی است ـ که با عشق ـ به شیوه‌ی پلیس راهنمایی و رانندگی برخورد می‌کند ـ و گل را توطئه‌ای علیه نظام می‌داند ـ و قصیده را اعلامیه‌ای سری علیه آن...*»[۴]

زبان شعری قبانی زبانی به غایت ساده و لطیف است، و علی‌رغم تصاویر زیبا و خیال‌انگیز آن، از زبان مردم کوچه و بازار و کلمات عادی بهره می‌برد. این شیوه‌ی شعری نزار قبانی اگر چه به انتشار اشعارش در میان مردم کمک بسیاری کرد؛ اما در ابتدا مخالفت‌های بسیاری را از سوی کسانی برانگیخت که زبان شعری قبانی را مخالف سنت‌های کلاسیک یافته بودند. به همین دلیل چاپ نخستین دیوان او «*زیبای گندم‌گون مرا گفت*»[۵] با انتقادات بسیاری مواجه شد و عده‌ای آن را مهمل‌بافی‌های یک جوان نابالغ نامیدند.

بی‌پروایی نزارقبانی در طرح مقوله عشق و به‌ویژه انتقاد از ممنوعیت عشق‌ورزی برای زنان در جوامع عربی از دیگر مسایلی بود که سبب شد انتشار شعرهایش در بسیاری از کشورهای عربی با مشکل مواجه شود. خود او در یادآوری خاطره‌ای از چاپ یکی از دفترهای شعری‌اش در قاهره در سنّ جوانی چنین می‌گوید: «*قاهره در آن زمان در اوج شهرت علمی و هنری‌اش قرار داشت. وقتی که توسط دوست ناقدم «انورالمعداوی»، به «احمد حسن الزیات» معرفی شدم، او با چاپ شعرم در مجله‌اش موافقت کرد، اما در موقع چاپ زمانی که عنوان شعر مرا دید (کودکی پستان)، جای کلمه «نهد» (پستان) را با «نهر» (رود) عوض کرد. به این ترتیب استاد «زیات» برای حفظ سنگینی و وقار مجله «الرساله»، یکی از زیباترین عناوین اشعار مرا از میان برد، و وقتی این شعرها با عنوان «کودکی رود» منتشر شد، مردم گمان کردند که من یک اطلس جغرافی منتشر کرده‌ام! و نه یک دیوان شعر. گویی که من وصف «می‌سی‌سی‌پی» را گفته‌ام و نه وصف یک زن را.*»[۶]

یکی دیگر از دلایل انتشار سریع اشعار قبانی در جهان عرب و حتا فراتر از آن، استقبال آهنگ‌سازان از این اشعار بود. بسیاری از اشعار سیاسی قبانی شکل ترانه به خود گرفت، و خوانندگانی چون «**ام کلثوم**»، «**ماجدة الرومی**» و «**فیروز**» آن را اجرا کردند. ماجده الرومی قصیده معروف نزار را با عنوان «*ای گوهر دنیا ای بیروت*» خواند. اجرای این تصنیف با صدای اپرایی الرومی، آن را به ترانه‌ای به یاد ماندنی تبدیل کرد.

نزار قبانی قصیده را از قالب کلاسیک و قدیمی‌اش جدا ساخت و با رؤیاپردازی و رمانتیسم در هم آمیخت، و آن را به جزیی از کلام روزانه‌ی ما بدل ساخت، تا آن‌جا که حتا کودکان کوی و برزن هنگام بازی، این شعر قبانی را که توسط خواننده شهیر مصری «عبدالحلیم حافظ» خوانده شده بود زمزمه می‌کردند: *«در زندگی‌ات، فرزندم... دختری می‌بینم... چشم‌هایش زیبا... و دهانی که به سان خوشه‌ای رسم شده... خنده‌هایش نغمه‌ها و گل‌ها...»*[۷]

نزار در مورد برخوردش با خواننده مشهور مصری «ام‌کلثوم» ملقب به «کوکب الشرق»، چنین می‌گوید: «از زیباترین آرزوهایم این بود که ام کلثوم یکی از قصاید عاشقانه مرا با صدای خود بخواند. تنها شعری که ام‌کلثوم از من خوانده بود، یک قصیده سیاسی بود با نام ***«حالا تفنگی در دست دارم»*** که آهنگ آن را آهنگ‌ساز بزرگ مصری «محمد عبدالوهاب» ساخته بود، و صدای گرم ام‌کلثوم بُعدی حماسی و انقلابی به آن بخشیده بود. اما در مورد قصاید عاشقانه‌ام با ام‌کلثوم با مشکل مواجه شدم. قصیده‌ای که در ملاقاتم با او برای خواندن عرضه کردم، عنوانش بود: ***«خشم بگیر آن طور که دوست داری»*** و آغاز آن چنین بود: *«گلدان‌ها و آینه‌ها را بشکن... مرا به عشق زن دیگری تهدید کن... ناراحت نمی‌شوم... زیرا تو به کودکان می‌مانی... که هر چه کنند برای‌مان شیرین است... اگر زنان به دنبالت آمدند، برو... که زمین پر است از عطر و زن... و هر وقت دلتنگ شدی... و به نوازش من احتیاج پیدا کردی... به دیدنم بیا... باید یک روز برگردی... و آن روز می‌فهمی معنی وافاداری را...»*

«وقتی این قصیده را برای ام‌کلثوم خواندم، او با دقت به آن گوش داد و سپس گفت: «نزار! شعر تو بسیار زیباست. اما متأسفانه با اصول اخلاقی من و ارزش‌هایی که به آن اعتقاد دارم، منافات دارد. این اصول به من اجازه نمی‌دهند به مردی که دوستش دارم بگویم به شرق و غرب و این طرف و آن طرف برو و درگیر هزار و یک ماجرای عاشقانه بشو و هر وقت دلتنگ شدی، به سوی من بازگرد، نه این موضعی است که من آن را نمی‌پسندم.»

نزار ادامه می‌دهد: *«من با احترام به حرف‌های ام‌کلثوم گوش دادم. و حقیقت این است که از حرف‌های او ناراحت نشدم، بلکه در دل، پای‌بندی او را تحسین کردم. این گفت‌وگویی تاریخی و متمدنانه بود که میان من و ام‌کلثوم جریان یافت و هدفم از ذکر آن این است که نسل‌های امروزی بدانند بزرگان ما که به قله‌های شهرت و محبوبیت دست یافتند، این جایگاه را تنها مدیون هنر و صدای‌شان نبودند، بلکه دست‌یابی به این کمال، حاصل فضیلت‌های ذاتی و تعهد اخلاقی آن‌ها نیز بوده است.»*[۸]

قبانی در شعرهایش شجاعانه از زن سخن می‌گوید و از این که اتهام زنانگی به او بزنند، هراسی ندارد. اما همه این‌ها به معنای برخوردی سطحی و از روی هوا و هوس با زنان نیست. او با کسانی که نسبت به او و دیدگاه‌های شعری‌اش این‌گونه قضاوت می‌کنند، به مخالفت برمی‌خیزد. قبانی

معتقد است که اشعار او زن را از تمام زوایای روحی و روانی مورد پرسش قرار می‌دهد، و سعی در اکتشاف «عطر زنانگی» دارد، و تنها بر رنگ و لعاب بیرونی و ظاهری او متوقف نمی‌شود: برانگیختگی ذهنی مهم‌تر از برانگیختگی جسمی است، چراکه اولی را عمری کوتاه و ناپایدار است.

مطلب را با فرازی از گفته‌های قبانی در گفت‌وگو با شاعر مصری «محمد الشهاوی» به پایان می‌رسانیم. او در پاسخ این پرسش شهاوی که نظرت درباره این که تورا شاعر زنان و به اعتباری شاعر نصف دنیا لقب داده‌اند، چیست؟ می‌گوید: ***«قبل از هر چیز اجازه بدهید که این را تصحیح کنم... من شاعر نصف دنیا نیستم... چراکه زن تمام دنیاست! پس من شاعر تمام دنیا هستم و به هیچ وجه حاضر نیستم، حتا یک سانتی‌متر از قلمرو خودم صرف‌نظر کنم!»*** □

پانوشت‌ها:

۱ـ شاعر المراة ۲ـ نزار قبانی، عن الشعر، و الجنس، و الثوره ۳ـ قبانی علاوه بر مجموعه شعرهای عاشقانه دارای چندین دیوان سیاسی است که از جمله آن‌ها می‌توان به مجموعه «**خاطراتی بر دفتر شکست**» اشاره کرد، که پس از شکست اعراب از اسراییل در سال ۱۹۶۷ نوشته شد، و مجموعه «لا» (نه) و بالاخره آخرین مجموعه شعری او که اندکی قبل از مرگش (سال ۱۹۹۲) با عنوان «**حاشیه‌هایی بر حاشیه**» انتشار یافت و در مورد جنگ خلیج بود.
۴ـ از مجموعه‌ی «قصیده‌ای بی‌انتها در مورد عشق» ۵ـ قالت لی السمراء ۶ـ گفت‌وگوی «الوسط» با نزار قبانی
۷ـ این ترانه با عنوان «قارعه الفنجان» (فال قهوه) از مشهورترین ترانه‌های عبدالحلیم حافظ است.
۸ـ گفت‌وگوی الوسط با قبانی ـ ژانویه ۱۹۹۲ ۹ـ کتاب «***خاطرات یک زن لاابالی***».

شعری از نزار قبانی

در خانه‌ی ماه
در خانه‌ی ماه
برای دو نفر از قبل
اتاقی گرفته‌ام
تنها ماه را دوست دارم
و در هیچ خانه‌ی دیگری نمی‌مانم
اما...
چه کنم بانویم
بی‌زن... آن‌جا...
هیچ مهمانی را راه نمی‌دهند
پس ای ماه من...
آیا با من به ماه می‌آیی...؟!

پاپیتال‌های سبز

پروین اردلان

کت و شلوار مرد را از خشکشویی گرفت، کفش‌های مرد را واکس زد، پیراهن مرد را اطو کرد، غذای مورد علاقه مرد را پخت، چمدان مرد را بست. وقتی کراوات مرد را دور گردن او انداخت تا گره بزند پرسید: برمی‌گردی؟ و مرد با تعجب جواب داد: معلوم است که برمی‌گردم، خیلی زود، کمتر از یک ماه. مرد پرسید: منتظرم می‌مانی؟ و زن با تعجب جواب داد: معلوم است که می‌مانم.

زنگ در را زدند. تاکسی بود. همدیگر را در آغوش گرفتند. صورت زن خیس شد. مرد رفته بود. زن نگاهی به اطراف انداخت، مرد همه جا را پر کرده بود. چرا؟ زن بود که از خودش پرسید. دلشوره‌ای غریب در همه وجودش پیچید. از خود پرسید: اگر برنگردد چه؟ بدون او چه کنم؟

***

زن تازه از سر کار برگشته بود. روی تخت دراز کشیده بود و کتاب می‌خواند. زنگ زدند. زنگ‌های ممتد با مکث‌های کوتاه. زن ازجا پرید: خودش است، چقدر زود. نمی‌دانست چه کند.به طرف در دوید.در بیرونی را باز کرد تا مرد از پله‌ها بالا بیاید به سرعت جلوی آئینه رفت. تند تند موهایش را شانه زد. لب‌ها و گونه‌هایش را از بی‌حالتی در آورد و به سمت در دوید. در را باز کرد. خودش بود. لباس‌هایش عوض شده بود و کفش‌هایش و نگاهش. خنده بر لب‌های زن خشکید. زن فقط صدای خودش را شنید که می‌گفت: زود برگشتی. و صدای مرد راکه می‌گفت: دوباره باید بروم. زن مانند قبل نپرسید: کجا؟ و مرد مانند قبل پاسخ نداد به کجا. و فقط از کنار او عبور کرد و چمدانی کوچک را برداشت و به طرف در رفت، در حالی که خارج می‌شد پیشانی زن را بوسید و به او گفت: بر می‌گردم، کمی دیرتر. صدای در که به هم خورد، زن به خودش آمد. به طرف پنجره رفت. یک تاکسی ایستاده بود. از طبقه دوم، زن داخل تاکسی را نمی‌دید. اما دست زنی کنار پنجره ماشین دیده می‌شد. تکانی خورد. با خود گفت: دوباره؟! نه. به طرف در دوید. در را که باز کرد، جیغ کوتاهی کشید. موجی از رنگ سبز بر چشم‌هایش تابید. از در آپارتمان او تا در بیرونی پر از پاپیتال‌های سبز بود. اینها از کجا آمده‌اند؟! زن بود که از خود پرسید. فرصت فکر کردن نداشت. با عجله تلاش کرد تا راه خود را از میان پاپیتال‌ها باز کند اما بی‌فایده بود. زن در میان ریشه‌ها و ساقه‌های سبز تنها توانست با نگاهش از مرد بخواهد که برگردد. اتومبیل حرکت کرد. مرد همان‌طور که او را از پشت شیشه ماشین می‌دید از نگاه او خارج می‌شد. صورت زن خیس شد.

پاپیتال‌ها ناپدید شدند. زن به اطراف نگاه کرد، خودش را ندید، چرا؟ زن بود که از خودش پرسید.

***

زن پشت میز نشسته و مشغول نوشتن است. زنگ در به صدا در می‌آید. زنگ‌های ممتد با مکث‌های کوتاه. یک لحظه سرش را بلند می‌کند و دوباره به کارش ادامه می‌دهد. می‌گویم: دیدی دوباره برگشت؟ بلند شو، برو در را باز کن. زن اعتنا نمی‌کند. می‌پرسم: یعنی چه؟ من تو را آفریده‌ام، تو شخصیت زن داستان من هستی. تو باید هر چه من می گویم عمل کنی.اینجا تو باید در را برایش باز کنی و نشان دهی که هنوز عاشقانه دوستش داری. زن این بار می‌گوید: زن داستانت را عوض کن.

صدای زنگ قطع نمی‌شود. اگر مرد برود چه؟ داستانم نیمه تمام می‌ماند. مرد را وامی‌دارم زنگ همسایه بالایی را بزند. همسایه در را برایش باز می‌کند. رو به زن می‌کنم: زود باش بلند شو. خواهش می‌کنم. داستان مرا خراب نکن. اصلا آمده عذرخواهی کند. آمده بگوید فقط تو را دوست دارد. زن جواب نمی‌دهد و به کارش ادامه می‌دهد. مرد دستگیره در را می‌چرخاند. دیگر دیر شده. دیگراختیار زن دست من نیست. کجای داستانم اشکال داشت؟... زن نمی‌گذارد قلم را آن‌طور که می‌خواهم روی کاغذ بگردانم... مرد زن را صدا می‌کند. زن از جایش بلند می‌شود. پس بالاخره سر عقل آمد. مرد به طرفش می‌آید: می‌دانم که کمی دیر آمدم، ولی بالاخره آمدم. زن نگاهش می‌کند. نفرت یا عشقی در نگاه زن نیست.فقط می‌گوید: چه خوب که رفتی. و از کنارش عبور می‌کند. پالتویش را می‌پوشد. از در اتاق و از نگاه مرد و از صفحه کاغذ من خارج می‌شود. و من می‌مانم و مردی که... مرد فریاد می‌زند: قرار نبود این طوری تمام شود. قرار بود زن باز هم منتظر مردش بماند. قرار بود دوباره صورتش خیس شود. می‌گویم: نتوانستم. هر چه با او صحبت کردم بی فایده بود. مرد همچنان داد و فریاد می‌کند: نتوانستی؟! تو از پس یک زن هم برنمی‌آیی. تو با این زن، غرور مردانه مرا زیر سؤال بردی... به من ربطی ندارد یا اسم مرا حذف می‌کنی یا خودت نقش مرا بازی می‌کنی. مرد در را باز می‌کند: چیزی که زیاد است زن است. □

زن فنجان‌های قهوه را روی میز گذاشت
و گفت تلخ است

مرد یک حبّه دروغ در فنجان انداخت
قاشق را در آن چرخاند و آرام نوشید

«بهار»

صندلی‌ها کف می‌زنند

میترا داور

دور تا دور اتاق صندلی‌ها با چشم‌های سفید نگاهش می‌کردند. اتاق دودگرفته بود. روی میز چوبی وسط اتاق، یک قلم و کاغذ دیده می‌شد.

نویسنده از جایگاه سخنرانی بالا رفت. مقابل همه‌ی صندلی‌های خالی ایستاد. ذهنش را روی دسته‌های قهوه‌یی صندلی متمرکز کرد. به رگه‌های نازک‌شان خیره شد. صدایش را صاف کرد. رو به دسته‌های چوبی صندلی گفت به کلمه‌های روی کاغذ عشق می‌ورزد اما هیچ مایه‌ی دل‌گرمی نمی‌بیند و هیچ امیدی ندارد. گفت هیچ ناامیدی به یک‌باره صورت نگرفته است، همان‌طور که مردها یک دفعه ورشکست نمی‌شوند و زن‌ها به یک‌باره عشق را به فراموشی نمی‌سپارند.

گفت همه چیز نابود شده است.

او از قصد این کلمه را به کار می‌برد و می‌دانست که دیگر زندگی قهرمانان قصه‌اش در مرز جنون و سلامت ادامه نمی‌یابد. بلند شد ایستاد و گفت با وجود این که سخنرانی‌اش برای تعداد زیادی صندلی بی‌فایده خواهد بود اما او این سخنرانی را ادامه می‌دهد.

همهمه پیچید. صدای خنده، صدای جرقه‌های فندک، آتش‌های کوچک، خاکستر سیگار.

از لرزش صدایش فهمیده بود که نباید ادامه بدهد. پشت آن تریبون که می‌ایستاد صدایش می‌لرزید. آن چشم‌ها که دوره‌اش می‌کردند، دسته‌های صندلی که همیشه بی‌موقع کف می‌زدند و یا هوو می‌کشیدند و او می‌بایست هر لحظه منتظر باشد که آن لحظه فرا برسد. لیوان را برداشت. جرعه‌ای آب نوشید.

به پنجره خیره شد. هوا ابری بود. شاخه‌های خشک درختان را باد به آرامی می‌لرزاند. استخوان‌هایش لرزید. یک آن فکر کرد به راستی همه‌ی این‌هایی که جلویش نشسته‌اند صندلی هستند. یادش افتاد که موضوع سخنرانی را فراموش کرده است. سرش گیج رفت. سالن دور سرش چرخید، آن چشم‌ها. روح جلسه یک آن رگ و پی‌اش را لرزاند. چشم‌هایش را روی هم گذاشت. جاپای کم رنگش را بر روی برف می‌دید و دستی که می‌خواست رد پایش را پاک کند و او ایستاده بود که در مقابل جهانیان فریاد بزند ما نابود نمی‌شویم. تا خواست فریاد بزند، صدای کف‌زدن حضار او را از جا پراند.

مقابل صندلی‌های خالی، نفس عمیقی کشید. به چراغ‌های روشن اتاق خیره شد.

رگ‌های دست‌های نویسنده از پوست بدنش بیرون زده بود. بندهای ظریف روی انگشت، ناخن‌های صورتی و انگشتر فلزی که به انگشت کوچک دست چپ نویسنده بود و ساعتی که

علامت مشخصه‌اش عقربه‌یی بود که به عقب می‌رفت.

تپش‌های قلب نویسنده از روی لباس پیدا بود و سایه‌یی کم‌رنگ از عشقی تحقیر شده بر روی مردمک چشم راستش پیدا بود. آخرین عشقی که تابش را بریده بود خاک ترازویی بود که می‌خواست با کفه‌اش عشق را میزان کند.

نوشت: برای ما همه چیز تمام شده است و از آن جا که دیگر هیچ دستاویزی جهت ادامه‌ی حیات نمی‌بینم...

صدای کف زدن صندلی‌ها، نویسنده را غرق سرور و رضایت کرد ولی گفت نمی‌تواند... درهم و بریده رد پایش را می‌دید که برف روی آن را سفید کرده و در سکوت نیمه شب اتاق جز صندلی‌ها که در گفت‌وگو بودند، اتاق پر از اشباح بود. پشت شیشه روزنامه‌ها خش‌خش می‌کردند و چند مرد با موهای آشفته شکلک در می‌آوردند. از سکو پایین آمد. پشت پنجره ایستاد. اشباح با صورت‌های برگشته دور هم نشسته بودند. آن طرف‌تر قبرستان بود. دو مرد سفیدپوش داشتند مرده‌ها را شستشو می‌دادند. مُرده‌ها دنبال قبرهای خودشان می‌گشتند و آن دو مرد سفیدپوش، قبر هر کسی را نشان خودش می‌دادند. نوشت: چرا دانه‌های برف حتا، همه‌جا یکسان نمی‌بارد؟

به زمین روبه‌رویش خیره شد که خشک بود و برف نباریده بود و گورستانی نبود که زنده‌ها را زنده زنده غسل کنند و هیچ زنده‌ای دنبال قبرش نمی‌گشت. نویسنده روی صندلی، کنار حضار نشست. مرد جوانی با چشم‌های نگران که عشق و ترس از آن پیدا بود لحظه‌ای به چشم‌هایش خیره شد. نویسنده گفت. نویسنده چیزی نگفت. آرنجش را تکیه داد به میز. با دو دست صورتش را پوشاند. نمی‌توانست حتا پنج دقیقه بخوابد. نمی‌توانست، به نظرش هر لحظه داشت به گردابی می‌رسید که بالاتر از مرگ بود.

صندلی‌ها در هاله‌ای از دود فرو رفته بودند. نویسنده لیوان خالی آب را سرکشید و گفت دلگیر است. جمعیت فریادکنان تشویق کردند. کف زدند.

نویسنده به صندلی‌های خالی خیره شد و خندید.

انگشت نشانه‌شان را رو به نویسنده گرفته بودند. قاه قاه می‌خندیدند، نویسنده هم خوشحال بود که در این شب بی‌خوابی می‌توانند دسته‌جمعی بخندند. ناگهان دنیا در سکوت فرو رفت. اتاق خالی و ساکت شد. نویسنده هاج و واج به دور و برش خیره ماند. بی‌خوابی همه‌ی حس‌های متافیزیکی‌اش را بیدار نگه داشته بود. به شیشه‌ی پنجره خیره شد که هیچ کسی نبود که برایش شکلک دربیاورد. غمی سرد دست و پاهایش را بی‌حس کرد. رفت جلوی آینه. با کف دست صورتش را لمس کرد. احساسش، حس انسانی‌اش... پا شد رفت به آشپزخانه. هیچ چی نخورد. برگشت. به ساعت روی دیوار خیره ماند که از نیمه شب، برگشته بود به حدود ساعت یازده شب، به ساعتی که شلوغی اتاق، او را به میان گرفته بود و پشت شیشه انبوه سرد روزنامه خش‌خش می‌کرد.

دسته‌های صندلی ضرب گرفته بودند. صندلی‌ها با صورت‌های کوچک گاه میان دود و گاه میان سردرگمی نشسته بودند. رویش را برگرداند. پشت سرش نشسته بودند. دست‌های‌شان را می‌دید که از زیر نقاب زرد رنگ درآمده بود. نویسنده به هاله‌ی دود خیره شد.

دستی با ناخن‌های سفید به طرف پیراهن رفت. دستمالی چرک‌مُرد عرق روی پیشانی را پاک کرد و نفسی کوتاه که به‌سختی برمی‌آمد. ضبط‌صوت را جلوترآوردندکه آخرین نفس‌های زرد حضارضبط شود.

در مقابل صندلی‌های خالی به فکر فرو رفت.

قلم و کاغذش را آورد. نوشت: چشم‌ها معمولی، ابروها معمولی، موهایی نه کم پشت نه پرپشت. رنگ پوست تیره‌ی معمولی. همه چیز در صورت معمولی، فقط چیزی در صورت است که تو رفته و پیدا نیست که چه هست.

می‌بایست آخرین خطابه را ایراد کند و سالن را برای همیشه ترک کند.

از سکو بالا رفت. چند برگ یادداشت دست به دست گشت. گفت: چشم، چشم، به سؤال‌ها هم جواب می‌دهم.

یکی از یادداشت‌ها را باز کرد. چند لحظه چشم‌هایش روی نوشته ثابت ماند. عرق سردی روی صورتش نشست. نمی‌بایست چیزی می‌گفت. نوشت: همه چیز آماده است که ابتدا به کندی و بعد به سرعت نابود شود. همان طور که مردها یک دفعه قرض بالا نمی‌آورند و زن‌ها یک دفعه عشق را به فراموشی نمی‌سپارند. همه‌ی عشق‌ها ابتدا به کندی و بعد با سرعت نابود می‌شوند. همه چیز آماده است که به سرعت نابود شود و من می‌دانم که در این نابودی هیچ نقشی نداشته‌ام.

گفت: هیچ حرفی ندارم.

صندلی‌ها به ردیف ایستاده بودند، نویسنده را هوو کردند. نویسنده خندید و تشکر کرد. □

صفورا نیّری

طلوعی به رنگِ تولد
دل
از آب، روان‌تر.
کدام حادثه آیا
به انتظار من نشسته
موهای نَمَدینش را
شانه می‌زند؟

تضاد کار با سرمایه، یا؟

گفتگوی «سارا کسراییان» با «مرتضیٰ محیط»

***کسراییان :** آقای دکتر، سال‌هاست که نوشته‌های تحلیلی شما را در مجله‌ها و کتاب‌ها مطالعه کرده‌ام. پس از رویکرد «دوم خرداد ۱۳۷۶» و ایجاد فضایی مساعدتر برای طرح اندیشه‌های گوناگون در کشور، بر آن شدم که با چندتن از صاحب‌نظران و تحلیل‌گرانِ مسائل اجتماعی درباره‌ی معضلات پیچیده و کلان جامعه‌مان به گفتگو بپردازم. انگیزه‌ی من در این‌کار، در حقیقت گشودنِ پنجره‌ای بر طرح وسیع‌تر مسائل عمده و کلان کشور است چرا که روزنامه‌های موسوم به دوم خرداد به‌واسطه‌ی خصلت «ژورنالیستی‌شان» به‌ناگزیر کمتر به مسائل اساسی و کلان جامعه می‌پردازند هرچند زمینه‌ی مناسبی جهت طرح و پذیرش این‌گونه مسائل را در افکار عمومی ایجاد می‌کنند. باری، معضلات اساسی فرا راه پیشرفت زنان (به‌ویژه زنان کارگر) که از کانال توسعه‌ی جامعه می‌گذرد فراوانند اما متأسفانه در فضای کنونی، به‌ندرت درباره‌ی آن دسته از عوامل اصلی (نیروی کار) که نقش مهمی در تحول اجتماعی دارند بحث و گفتگو می‌شود. در همین‌رابطه ما با دو مشکل روبه‌رو هستیم: از یک‌سو فضای پرطراوت کنونی جامعه (فضای معطوف به دمکراسی) که عمدتاً توسط نیروهای طبقه متوسط راهبری می‌شود کمتر به وضعیت و سرنوشت نیروی کار کشور می‌پردازد بدین‌سبب فریاد اعتراض مزدبگیران ـ به‌خصوص زنان کارگر ـ در پهنه جامعه منعکس نمی‌شود؛ و از سوی دیگر نیروهای سنتی چپ، جایگاهی فراتر از ظرفیت و توان این نیرو برای آن متصورند و از این منظر به دیگر نیروهای بالنده و تحول آفرین اجتماعی و خاصتاً به خیزش عظیم مردم برای کسب حقوق دمکراتیک، بهای لازم نمی‌دهند. بحث محوری چپ سنتی (با توجه به ظرفیت بسیار پایین تولید در کشور) هنوز همان شعار «تضاد کار و سرمایه» است گویی کشور ما یکی از پیشرفته‌ترین جوامع صنعتی جهان است. اکنون پرسش من این است که: با توجه به وضعیت خاص اقتصادی کشورمان یعنی نظام «اقتصاد رانتی» (رانتی که از فروش نفت خام حاصل می‌شود)، و با وجود حاکمیت فراگیر مناسبات بازارگرایی (دلالی)، و بالاخره افزون بر این‌ها، تسلط گسترده دولت بر مجموعه‌ی این مناسباتِ معیوب، آیا نیروی کار ایران، می‌تواند نقش تاریخی خود را ایفا کند؟ هم‌چنین در کارزار کنونی که دوم خرداد شتاب آن‌را افزایش داده است جایگاه نیروی کار (مزدبگیران) کشور در این میدان دمکراسی‌خواهی کجاست؟*

محیط : پیش از هر چیز باید بگویم که پرسش طرح شده از سوی شما نه تنها بنیانی است، نه تنها اساسی‌ترین معضلات جامعه‌ی ایران و جامعه‌ی بشری را دربرمی‌گیرد بلکه شیوه‌ی طرح سؤال طوری است که اساسی‌ترین پاسخ‌ها را در بطن خود دارد.

سؤال مفصل شما را در درجه‌ی اول می‌توان به دو بخش مشخص تقسیم کرد: بخش اول مربوط به معضلات سهمگین جامعه‌ی ایران است و بخش پایانی مربوط به جایگاه کارگران در

جنبش دمکراتیک کشور. در مورد هر یک نیز باید مقالات متعددی نوشته شود. تنگی این فرصت امّا تنها اجازه اشاراتی گذرا به پرسش‌های مطروحه می‌دهد.

پس ابتدا از پرسش مربوط به معضلات ساختاری کشور آغاز می‌کنیم. زیرا پاسخ به بخش دیگرِ پرسش که توجه آن در اساس معطوف به جنبش بزرگ مردم ایران در سال‌های گذشته به‌ویژه پس از دوم خرداد ۱۳۷۶ و در ماه‌های اخیر است، اساساً در بطنِ پرسش خود شما نهفته است.

در واقع شما با برشمردن خصیصه‌ها و مشخصات اساسی مناسبات حاکم بر ایران نشان داده‌اید که این نظام نه تنها فاقد اساسی‌ترین خصوصیات یک نظام ***سرمایه‌داری*** است بلکه رگه‌ها و بقایای قدرتمندی از یک نظام **پیش *سرمایه‌داری*** را دارد. و این مشخصه‌ها چیست؟

نزدیک به ۹۵٪ (یا بیشتر) از درآمد ارزی ایران از فروش **نفت خام** است. نفت خامی که بشکه‌ای ده دلار یا کمی بیشتر فروخته می‌شود و در کشورهای ***سرمایه‌داری*** به هزاران فرآورده پیچیده تبدیل شده و به هزاران برابر قیمت نفت خام بـه مـا و دیگـران فـروخته مـی‌شود. کشـوری را مـی‌توان ***سرمایه‌داری*** خواند که بتواند با ***علم و تکنولوژی*** خود، این نفت خام را به آن هزاران کالای پیچیده تبدیل کند یعنی بتواند با وارد کردن ***ارزش افزوده*** به آن نفت خام، **ثروت** ایجاد کند. راز سر به مُهر فقر کشورهایی نظیر ایران (به‌عنوان یک کشور «جهان سومی») در این واقعیت نهفته است که: در «تقسیم کار جهانی» امروز ما باید **نفت خام، *قالی، گلیم و پسته*** به کشورهای ***سرمایه‌داری*** بفروشیم و آن‌ها کامپیوتر به ما بفروشند. نتیجه چیست؟ در یک قالی کاشان حدود ده هزار ساعت ***کار*** وارد می‌شود و در یک اتومبیل شورلت نزدیک صد ساعت. این دو کالا در صحنه‌ی بازار جهانی به یک قیمت (بیست هزار دلار) به فروش می‌روند. معنای چنین مبادله‌ای چیست؟ ده هزار ساعت کـار ایرانی با صد ساعت کار امریکایی مبادله می‌شود و این معنایش چیز دیگری نیست جز خونریزی یک جانبه از سوی ایران به‌سوی امریکا و در نتیجه سطح زندگی در امریکا صد برابر بالاتر از ایران ماندن. و این نوع «تقسیم کار»ی است که سرمایه‌های جهانی ـ که اهرم‌های مالی، نظامی، سیاسی، امنیتی و فرهنگی آن در چند کشور (G7) خیلی متمرکز شده خواهان حفظ آن است ـ و در این راه حاضر است دست به هر جنایتی زند و از تاریک‌اندیش‌ترین حکومت‌ها حمایت آشکار و پنهان کند (به‌دلایل سیاسی و اقتصادی که در این جا فرصت پرداختن به آن نیست).

اقتصاد نفتی که از آن صحبت می‌کنید عبارت از آن است که کشورهای ***سرمایه‌داری*** که صاحب دانش و تکنولوژیِ ***کشف***، ***استخراج*** و تبدیل نفت خام به هزاران فرآورده پیچیده‌اند، نفت را کشف و استخراج می‌کنند و توسط شبکه‌ی حمل و نقل خود می‌برند و ***اجاره‌ای*** به‌صورت ***قیمت اعلام شده برای هر بشکه*** (البته اعلام شده از سوی خودشان) به ما می‌پردازند. این نفت خام را از ما به ثمن بخس می‌خرند و فراورده‌های پیچیده‌ی آن را به قیمت خونِ ما به ما می‌فروشند. به هـمین

ترتیب است اتومبیل‌های ما و تمام وسائل و کالاهای صنعتی و پیچیده‌ای که با فرهنگ مصرفیِ کنونی به ایران وارد می‌شود. به همان گونه که ما ***مصرف‌کننده‌ی*** کالاهای تولید شده در کشورهای ***سرمایه‌داری صنعتی*** هستیم و نه ***تولیدکننده*** آن، دانشگاه‌های ما هم مصرف‌کننده‌ی فراورده‌های علمی دانشگاه‌های کشورهای سرمایه‌داری است و نه ***تولیدکننده‌ی*** آن.

چنین نظامی را که دارای یک ***اقتصاد نفتی*** (بخوان اقتصاد «رانتی» یا اجاره‌ای) است و صادرات آن در اصل ***نفت خام*** و واردات آن مصنوعات ساخته شده (یا نیمه ساخته شده) از کشورهای ***مولّد*** است؛ نظامی که به‌قول شما «ظرفیت بسیار پائین تولید و نقشِ کم مقدارِ آن در درآمد ملی» خصوصیت آن است؛ نظامی که تولید کشاورزی آن در هکتار کمتر از $\frac{1}{5}$ آلمان یا فرانسه است؛ نظامی که بسیاری از اهرم‌های اصلی اقتصاد آن در دست بازاریانی است که حتا بویی از دانش و تکنولوژی و خصایل اجتماعیِ بورژوازی قرن ۱۸ (و یا حتا قرن ۱۷) اروپا نبرده‌اند؛ نظامی که در آن دین با دولت در هم عجین شده‌اند؛ نظامی که به‌دلایل بالا، نظامی ملوک الطوایفی است و هر یک از ارگان‌ها و شخصیت‌های آن دارای اختیارات و قدرت فراگیر و مستقل و عملکرد ویژه‌ی خود است و کوچک‌ترین امنیت را از هر گونه سرمایه‌گذاری ***تولیدی*** سلب می‌کند ـ و هزینه‌ی این اختیاراتِ رانتی را از راه درآمد نفت و تجارت (ونه تولید) تأمین می‌کند؛ مناسباتی که حقوق نیمی از جمعیت کشور (زنان) را حتا از جهت نوع پوشش و آداب معاشرت از آن‌ها می‌گیرد و چنین گسترده در زندگی خصوصی افراد مداخله می‌کند، آیا می‌شود چنین مناسباتی را ***سرمایه‌داری*** خواند؟

آنان که این نظام را سرمایه‌داری می‌خوانند، نه معنای سرمایه‌داری را می‌فهمند، نه کمترین شناختی از الفبای اقتصاد، سیاست، جامعه‌شناسی و تاریخ سرمایه‌داری دارند، و نه پس از سال‌ها اقامت در خارج، قدرت فهم و درک نظام سرمایه‌داری را پیدا کرده‌اند. سرمایه‌داری را با ***کار مزدوری*** و ***روابط کالایی*** نمی‌توان تعریف کرد. جنبه‌ی تعیین کننده و اساسی در تعریف سرمایه‌داری ***شیوه‌ی تولید*** است، چرا که در «قیاس منطقیِ (Syllogism) تولید، توزیع، مبادله و مصرف، ***تولید*** کلّیت و عمومیت این قیاس، و توزیع و مبادله (روابط تولیدی)، جنبه‌ی خاصّ و مصرف مورد فردی آن را نشان می‌دهد». در ایران ***شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری*** ضعیف و توسری‌خورده است. شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری که ***تولیدصنعتی*** در مقیاس وسیع همراه با علم و تکنولوژی هم‌خوان با آن و از آن بالاتر ***فرهنگ سرمایه‌داری*** و نظام سیاسی حاکم و در خدمت آن است هنوز در ایران شکل نگرفته است.

مناسبات سیاسی حاکم بر ایران مناسباتی است ***پیش سرمایه‌داری*** (چه از نظر صنعت تجاری، دلالی و غیرمولد نمودهای مشخص و صاحبان مواضع کلیدی آن، و چه فرهنگ و قوانین پیش سرمایه‌داریِ آن).

اگر واقعیت فوق قابل درک باشند، آنگاه پاسخ به سؤال شما مشکل نخواهد بود. آنگاه می‌توان

درک کرد چرا اعتصاب کارگران شرکت نفت برای بستن قرارداد دسته‌جمعی و خاموش کردن آن توسط نیروهای انتظامی انعکاس چندانی در جامعه پیدا نمی‌کند امّا برخورد با دانشجویان توسط همان‌ها، ایران را تکان می‌دهد و انعکاس وسیع جهانی پیدا می‌کند. علت این پدیده چیست؟

علت آن است که انقلاب ایران مرحله‌ی ***دمکراتیک*** خود را پشت سر نگذاشته است. مُعضل اساسی مردم ایران، نبود دمکراسی است نه ***استثمار***. مردم ایران اگر در زمان شاه گرفتار یک ***دیکتاتوری نظامی*** بودند اکنون دست به گریبان مناسبات غیردمکراتیک و واپس‌مانده‌اند. یعنی انقلاب ۱۳۵۷ نه تنها وظایف دمکراتیک خود را انجام نداد بلکه از نظر مناسبات موجود، قدمی بزرگ به عقب برداشت. این بدان معناست که تضاد عمده‌ی جامعه نه ***تضاد کار و سرمایه*** بلکه تضاد بیش از ۹۰٪ از مردم با مناسبات غیردمکراتیک است. در این کشاکش نه تنها کارگران شرکت دارند بلکه اکثریت عظیم حقوق‌بگیران، دهقانان، کسبه‌ی خُرد و متوسط، کارمندان، معلمین، دانش‌آموزان، دانشجویان، اکثریت قریب به اتفاق استادان و مدرسین دانشگاه، فقرای شهری و حاشیه‌نشینان (خیل میلیونی بیکاران و نیمه بیکاران)، نویسندگان، اکثریت عظیم روزنامه‌نگاران و از همه بالاتر ***جوانان و زنان*** در آن شرکت دارند. طبقه کارگر ایران ـ و طرفداران منافع و خواست‌های آن ـ دو راه در پیش دارد: یا در این جنبش عظیم دمکراسی‌خواهی شرکت می‌کند و همراه **متحدین** خود در راه برکندن مناسبات ضددمکراتیک از خاک سرزمین، فعالانه شرکت می‌کند و در آن صورت نقشی بسیار پر اهمیت پیدا می‌کند و یا به‌جای استبداد تنها ***استثمار*** را برجسته می‌کند و منافع **خاص** خود را، و در آن صورت انتظار جلب توجه عموم را نخواهد داشت.

کسراییان : لطفاً این موضوع مرحله‌ی دمکراتیک انقلاب را بیشتر توضیح بدهید.

محیط : ببینید، در مرحله‌ی دمکراتیک کنونیِ جنبش در ایران مخالفت با مناسبات ضددمکراتیک، جنبه عام و فراگیر (Universal) دارد یعنی مبارزه برای کسب آزادی، خواست اکثریت قریب به اتفاق توده‌های مردم است و ***استثمار*** جنبه‌ی خاص (Particular) دارد و در بطن مقوله‌ی اول نهفته است. در یک کشور ***سرمایه‌داری***، این ***استثمار*** است که جنبه‌ی عام و جهان‌شمول دارد و در نتیجه تضاد بنیانی جامعه تضاد میان ***کار و سرمایه*** است. در کشوری چون ایران، تا زمانی که مناسبات ضددمکراتیک از میان برداشته نشده، مبارزه علیه استثمار نمی‌تواند جنبه‌ی عام و همه جاگیر پیداکند. کارگر ابتدا نیاز به ابتدایی‌ترین آزادی‌ها دارد تا بتواند قصّه‌ی درد و رنج و حرمان خود را به گوش همگان برساند. ***آزادی*** برای کارگر از هوای تنفس هم لازم‌تر است. بنابراین کارگری را به‌راستی می‌توان آگاه و ترقی‌خواه دانست که با تمام قوا در مبارزه برای کسب آزادی شرکت کند و ***آگاهانه*** شرکت کند. آگاهانه از آن جهت که بداند مرحله‌ی انقلاب ***دمکراتیک*** است نه سوسیالیستی. بداند که آزادی و دمکراسی در لحظه‌ی کنونی برای رفع کار مزدوری ***اولویت*** دارد. جنبه‌ی

جهان‌شمول دارد.

ـ می‌بخشید آقای دکتر که صحبت شما را قطع می‌کنم، همین جا می‌خواهم این سؤال را مطرح کنم که با توجه به مرحله انقلاب که از نظر شما دمکراتیک است و نه سوسیالیستی، پس منافع خاص کارگران در کجای این کارزار قرار می‌گیرد؟ یعنی کارگران باید از اعتراض و تلاش صنفی خود دست بشویند؟

ـ به‌هیچ وجه! به نظر من حتا یک لحظه نباید از تلاش برای کسب حقوق حقه خود دست بکشند. اما آن‌چه اهمیت حیاتی دارد درک این نکته است که چگونه این دو را، یعنی مبارزه برای گرفتن حقوق خود را با جنبش عظیم‌تر، فراگیرتر و وسیع‌تر آزادی‌خواهیِ کلّ مردم ایران تلفیق دهند.

بدین سبب معتقدم منافع کارگران صنعتی *در این مرحله از انقلاب* در زمینه‌های وسیعی با منافع «طبقه‌ی متوسط» تطابق دارد. اساسی‌ترین زمینه همانا مبارزه برای آزادی است. همراهی، همدردی و مبارزه‌ی متحد همه‌ی این طبقات و اقشار است که در *این مرحله* خواهد توانست مانع *اساسی* را از پیش پای توده‌های مردم بردارد. طبقه کارگر اگر می‌خواهد نقش اساسی در این مرحله داشته باشد، خواست‌های بر حق خود را ـ که بخشی از مبارزه دمکراتیک عمومی مردم در راه آزادی و دمکراسی است ـ طرح می‌کند (حق اعتصاب، حق داشتن سندیکای آزاد و غیره) و به‌تدریج با تقویت خود، بنیه مالی خود را تقویت می‌کند، روزنامه‌ها و نشریات خود را تأسیس می‌کند و به‌عنوان طبقه‌ای فعّال، پرتوان و قدرتمند نشان می‌دهد که در آینده خواهد توانست در جامعه نقش تاریخی خود را ایفا کند. چنین روزی، بدون مبارزه برای آزادی و دمکراسی، بدونِ وجود آزادی‌های اولیه امکان‌پذیر نخواهد بود. دلیل اساسی این مسئله نیز آن است که طبقه کارگر نمی‌خواهد در شرایط غیردمکراتیک، گروهی روشنفکر از جان گذشته قیّم مبارزات او شوند.

اگر پس از این همه تجربیات تلخ و این همه شکست‌های پیاپی و سهمگین، پس از آن همه آرزوهای برباد رفته لااقل این درس به‌غایت پراهمیت را درک کنیم که این، توده‌های عظیم مردم‌اند که باید به آگاهی واقعی دست یابند و نه یک «موتور کوچک» به‌عنوان قیّم آن‌ها؛ اگر به این درک برسیم که انقلاب ایران ـ انقلابی که از جنبش مشروطیت آغاز گردید ـ هنوز مرحله‌ی دمکراتیک خود را پشت سر نگذاشته امّا تاکنون موانع عظیمی را از پیش پای خود برداشته (رژیم سلطنت را برای همیشه به زباله‌دان تاریخ سپرد و تئوکراسی را با تمام وجود شناخته) و تنها همین دو قدم، قدم‌های غول‌آسا در راه خودآگاهی یک ملت است، آن‌گاه به عظمت جنبشی که مردم در حال حاضر درگیر آنند پی می‌بریم و آن‌گاه اگر درد و رنج میلیون‌ها کارگر در آن بازتابی کمرنگ و بی‌رمق داشته موجب نمی‌شود، غبار غم بر چهره‌مان بنشیند.

ـ از این‌که در این مصاحبه شرکت کردید سپاسگزارم. □