مطالعات ایرانی

عقابِ پیر

صفحاتی برای «دبیرستان البرز» در حال‌وهوای یک‌صدسالگیِ ساختمانِ کنونی‌اش

عکس: فردریک گارنر کلپ، زمین‌شناس امریکایی و نمایندهٔ شرکت نفت ایران و انگلیس/ ۱۳۰۷

عکس: دورنمای دبیرستان البرز/ ۱۳۰۹

در اهمّیّت و تأثیرگذاریِ بنیادی که آموزشِ مدرن در ایران مرهون و مدیونِ آن است

در سایهٔ «البرز»

حمیدرضا محمّدی
دبیر بخش مطالعات ایرانی

چون نیّتِ خدمت به فرهنگِ این کشـــور را دارید و جوانانِ ما را تعلیم می‌دهید و تربیت خواهید کرد، بنابراین وجهی قبول نمی‌کنم و زمین را مجّاناً به شـــما انتقال قطعی می‌دهم. میرزا حسن مستوفی الممالک

این چهارونیم هکتار شـــاید یکی از بابرکت‌ترین اراضی این سرزمین باشد. زمینی در پشت دروازهٔ یوسف‌آباد در شمالی‌ترین جای تهرانِ یک‌سدهٔ پیش که متعلّق به میرزا حسن مستوفی الممالک بود و میسیونرهای امریکایی به‌واسطهٔ ارسلان خلعتبری خریداری‌اش کردند و کالج امریکاییِ آن روزها و دبیرستان البرزِ کنونی را در آن بنا نهادند که اگرچه بخشی از آن بعدتر به دانشگاه پلی‌تکنیک (امیرکبیرِ کنونی) منتقل شد ولی باز هم همه‌اش، یک‌سره در همان مسیر و طریقی پیش رفت که ایدهٔ اوّل‌اش بود.

حـــالا از آن اتّفاق مبارک، درســـت یک‌صدســـال می‌گذرد. بنیادی کـــه کلنگ‌اش، پنجاه‌ویک‌سال قبل‌ترش یعنی ۲۳ ســـال پیش از مرگ ناصرالدین‌شاه، ابتدا در حوالی دروازهٔ قزوین و بعد، در جنوب کلیســـای انجیلی در خیابان قوام‌السّلطنه (سی تیرِ فعلی) بر زمین زده شـــد امّا به‌دنبال شکل‌گیری اندیشهٔ توســـعهٔ آن، به محدوده و متعاقب آن، مستحدثات امروزی منجر و منتج شد که ساخت‌اش را که از بالا به‌شکل یک عقاب نشان می‌دهد، نیکلای مارکوفِ گرجی (Nikolai Markov) به فرجام و انجام رساند.

ریاست آن را تا سال ۱۳۱۹ که دولت ایران به دستور رضاشاه، به‌بهای ده‌میلیون ریال از امریکایی‌ها خرید و چون دورنمای آن البرزکوه داشت به این نام باشکوه مسمّی یافت، جیمز باسِت (James Bassett)، ســـاموئل هوارد (Samuel Howard)، و ساموئل مارتین جردن (Samuel Martin Jordan) بر عهده داشتند. پس از آن تا چهارسال، محمّدوحید تنکابنی، علی‌محمّد پرتوی (منیع الملک)، حسن ذوقی، و لطفعلی صورتگر اداره‌اش کردند و بعد با دوامی مدام، از مرداد ۱۳۲۳ تا ۳۴ ســـال یعنی هنگام انقلاب، این محمّدعلی مجتهدی بود که نام‌اش بر تارک این مدرسه می‌درخشید چنان‌که به‌قول علینقی عالیخانی؛ «تمامِ زندگیِ مجتهدی، البرز بود.»، و البتّه نباید از معاونت میراسدالله موسوی ماکویی در این اثنا چشم پوشید.

و افســـوس که از ۱۳۵۷ تا به امروز، عرصهٔ ترک‌تازی دولت‌ها و انتصاب‌های سیاسی و سلیقه‌ای قرار گرفت و ۱۵ مدیر به خود دید تا اکنون که محمّد محمّدی، ۱۲ سال می‌شود که مدیریت‌اش می‌کند.

امّا مهم آن است که «البرز» فارغ از پیشینهٔ نخستین‌اش، تنها در همین یک‌قرن در ساختمان کنونی، با بهره‌گیری از زبده‌ترین و خبره‌ترین معلّمان و دبیران مانند زین‌العابدین مؤتمن، عیسی شـــهابی، مهدی محقّق، جلال متینی، مهدی حمیدی شیرازی، گلشن ابراهیمی، محمود بهزاد، احمد رفیع زاده، میرزکـــی کمپانی، باروک بروخیم، عبدالعلی زنهاری، هوشنگ منتصری، یدالله ســـحابی، پرویز ناتل خانلری، ذبیح‌الله صفا، محمّد پروین گنابادی، عبّاس دیوشَلی، محمّدحسن شریعت سنگلجی و محمود صناعی، بستر و مأمن تعلیم و تربیت ده‌ها هزار دانش‌آموز بوده که محصول‌اش معاریف و مشاهیری چون سیدعبدالله انوار، داریوش آشـــوری، علی‌نقی عالیخانی، محمّدعلی اسلامی نُدوشَن، عبّاس و حســـین امانت، حسینعلی البرز، صادق چوبک، مصطفی چمران، محمّدعلی همایون‌کاتوزیان، همایون خرّم، مجید مهران، منوچهر ستوده، سلیمان حییم، هاراطون داویدیان، جهانگیر درویش، منوچهـــر طیّاب، داریوش فرهـــود، عبدالمجید ارفعی، ادوارد زهرابیان، کامران وفا، ســـیاوش قمیشی، جمشید مشایخی، بهرام مبشّر، حسین محجوبی، خسرو سینایی، لطفی علی‌عســـکرزاده اردبیلی (لطفی‌زاده)، داوید اوشانا، حمید اشـــرف، محمود بهزاد، احمد سمیعی گیلانی، کیخســـرو شاهرخ، اللّه‌یار صالح، محمّدحســـن گنجی، محمّد قائد، مهدی ســـحابی، علی‌قلی بیانی، منوچهر آدمیّت، عزّت‌الله سحابی، محمّدابراهیم باستانی پاریزی، همایون صنعتی‌زاده، محمّد قهرمان، خداداد فرمانفرماییان، رضا قطبی، رضـــا مقتدر، محمّدجعفر محجوب، عبدالله کوثری، محسن خلیلی عراقی، رســـتم وُسکانیان، جمشید گیوناشـــویلی، اردشیر و اسفندیار یگانگی، و بسیار کسان دیگر بوده است که در میان‌شان نام‌های کلیمی، ارمنی و زرتشتی فراوان به چشم می‌خورد و این خود تساهل و تسامح گردانندگان مدرسه را روایت و حکایت می‌کند.

در بخش مطالعات ایرانی شمارهٔ ۳۷ دورهٔ جدید مجلّهٔ «تجربه» به‌واکاوی «دبیرستان البرز» و اهمّیّت‌اش رفته‌ایم تا ببینیم و بدانیم که این بنیان ســـترگ، چه تاثیرگذاری‌هایی عمیق و وثیقی در سپهر آموزش مدرن در ایران بر جای‌گذاشته است.

به مناسبت صدسالگی ساختمان دبیرستان البرز

یک سده خاطره با عمارت کالج امریکایی

مجید بجنوردی
پژوهش‌گر تاریخ تهران

«۱۳۰۳-۱۹۲۴» همان تاریخی است که روی ازارهٔ سنگی دبیرستان البرز حجاری شده. نمی‌دانم کسانی که در آن روزگار این سنگ یادبود را در ازاره‌ها کار می‌گذاشتند، تصور می‌کردند اهالی شهری که با عمارت‌های قدیمی‌اش نامهربان است، روزی صدسالگی ساختمان را جشن بگیرند یا نه.

گرچه عمارت اصلی دبیرستان البرز در خیابان انقلاب و در نزدیکی چهارراه کالج، صدساله شد، ریشه‌های شکل‌گیری خودِ دبیرستان به نیم‌قرن پیش از آن، یعنی به سال ۱۲۵۲ برمی‌گردد. یعنی هنگامی که هیئت میسیون امریکایی هم‌زمان با دوره ناصرالدین‌شاه، دبستانی را در نزدیکی دروازهٔ قزوین بنیان گذاشتند. این هیئت امریکایی بعدها زمینی در خیابان قوام‌السلطنه خریداری کردند و مدرسهٔ امریکایی، مدت‌ها در آن خیابان برپا بود. نهایتاً امریکایی‌ها در سال ۱۲۹۲ (۱۹۱۳) اراضی بیرون دروازهٔ یوسف‌آباد (مکان فعلی دبیرستان) را خریدند که متعلق به خاندان مستوفی‌الممالک بود و بخشی از این اراضی توسط خواهر میرزاحسن مستوفی و همسرش شاهزاده جلال‌الدوله در بانک شاهنشاهی انگلیس به‌گرو رفته بود و امریکایی‌ها از بانک شاهنشاهی خریدند و سپس‌تر اراضی باغ امیرنظام که در زاویهٔ جنوب‌شرقی زمین‌های قدیمی بود، خریداری شد. گرچه بعد از ابتیاع این اراضی، دعواها و اعتراض‌های حقوقی به وجود آمد، نهایتاً این اعتراض‌ها برطرف شد و امریکایی‌ها نیز از همان ابتدای خریداری، ساختمان‌هایی در آن ایجاد کرده بودند، ازجمله خانهٔ دکتر جردن و ساختمان شبانه‌روزی مک‌کورمیک‌هال[۱].

محمدابراهیم باستانی‌پاریزی داستان خوشمزه‌ای از خرید اراضی کالج، توسط امریکایی‌ها از میرزاحسن مستوفی‌الممالک دارد. به نوشته او، امریکایی‌ها که با دلارها اسکناس برای معامله، خدمت مستوفی‌الممالک رسیده بودند، میرزاحسن ابتدا یک مشت از اسکناس‌ها را به جوان مترجمی که همراه هیئت امریکایی بود، هدیه داد. باقی اسکناس‌ها را هم به خود امریکایی‌ها بخشید تا صرف ساختمان مدرسه کنند. به نوشتهٔ پاریزی، راوی این داستان کسی نبود جز همان جوان مترجم که بعدها از وکلای مجلس شد: یعنی ارسلان خلعتبری[۲]. پاریزی با قلم رندانه‌اش نوشته است: «راستی اسم این امریکایی‌ها که هیچ، آیا اسمی از مستوفی‌الممالک در هیچ یک از سالن‌های این مؤسسه عظیم برده شده است؟ [...] من اگر رئیس مدرسه البرز شده بودم [...] یکی از سالن‌های همین مدرسه را لااقل به‌نام مستوفی نامگذاری می‌کردم[۳]».

اما ساختمان اصلی مدرسه، یعنی همین ساختمانی که امسال صدسالگی خود را جشن گرفت، با تأمین مخارج آن از سوی مستر رولستُنِ امریکایی (Rollestone) در سال ۱۳۰۳ (۱۹۲۴)، ساخته شد[۴]. به‌همین دلیل این ساختمان به رولستُن‌هال معروف شد. طراحِ معمار بنا هم یکی از کاربلدترین معماران ایرانِ آن زمان، یعنی نیکلای مارکُف بود که اصالتاً روس‌تبار و متولد شهر تفلیس در قفقاز به‌شمار می‌رفت که بعدها به ایران آمد و آثار ماندگاری از خود به‌یادگار گذاشت. آثاری که مارکف با کاربری آموزشی پدید آورده، متنوع است. از قبیل عمارت دانش‌سرای عالی، مدرسه دارالفنون، دانشسرای مقدماتی و... اما کالج امریکایی نخستین کار مهم معماری مارکف در ۴۲ سالگی‌اش بود[۵] و حقیقتاً جزء درخشان‌ترین کارهای او به‌شمار می‌رود. یکی از ویژگی‌های معماری مدرسه البرز، تقارن و کشیدگی بناست که به دو بال منتهی شده و در هندسه و ترکیب، از سبک کلاسیک و باروک ملهم بوده است. مارکُف مثل دیگر آثارش به هنر و معماری ایرانی نیز بی‌توجه نبوده چنان‌که ایوان ورودی از معماری و تزئینات دوران اسلامی ایران الهام گرفته شده و شبه‌برج‌ها که یادآور معماری باستانی است[۶].

در زمان ساخت این عمارت، ریاست مدرسه با دکتر ساموئل مارتین جُردن (Samuel Martin Jordan) بود. او در سال‌های طولانی مدیریتش، کالج را به اوج خود رساند و به‌واسطهٔ شخصیت دموکراسی‌خواه و اخلاقی‌اش، بین دانش‌آموزان و مسئولان، چهره‌ای موجه، علمی و مهربان داشت. به‌همین علت بود که در زمستان ۱۳۲۶ در تالار دبیرستان، مجلسی برای او ترتیب دادند و پیکرهٔ نیم‌تنهٔ جردن، ساختهٔ ابوالحسن صدیقی را در ورودی تالار مدرسه نصب کردند. این مجسمه بعدها به کتابخانهٔ دانشکدهٔ صنعتی منتقل شد[۷]. در سطح شهر تهران هم یک خیابان به اسم جردن بود که بعد از انقلاب به آفریقا تغییر نام داد و سپس‌تر به خیابان نلسون ماندلا اسم‌گذاری شد و امروز بین مردم بیشتر به همان نام خیابان جردن معروف است.

کتیبهٔ تاسیس دبیرستان البرز

سال ۱۳۱۹ با دستور رضاشاه این کالج از امریکایی‌ها خریداری شد و نام مدرسه که تا آن زمان به «کالج امریکایی‌ها» معروف بود، به نام «دبیرستان البرز» نامیده و ادارهٔ دبیرستان و شبانه‌روزی به ایرانیان محول شد[۸] و دکتر جردن و امریکایی‌ها مدرسه را ترک کردند و امور مدرسه در اختیار وزارت فرهنگ قرار گرفت.

به‌هرحال، البرز از مدرسه‌های تأثیرگذار در تاریخ معاصر ایران ماست و صدسالگی عمارت اصلی آن فرصتی شد برای یادآوری این ساختمان قدیمی. فراموش نکنیم که حتی زمین‌های ورزشی مدرسه اعم از فوتبال، تنیس، بسکتبال و... در رواج ورزش‌های فرنگی و مسابقات قهرمانی در ایران چه تأثیر زیادی داشت[۹] و هم‌چنین تربیت نسل بزرگی از دانش‌آموزانی که بعدها بسیاری از آن‌ها، از افراد برجسته ایران ما شدند، همهٔ این‌ها از مهم‌ترین یادگارها و تأثیرات آن دبیرستان هستند که باید دربارهٔ آن‌ها تامل کنیم و به نسل جدید یادآوری کنیم که این مدرسه چطور مدرسه شد!

پی‌نوشت‌ها

۱. سده‌نامهٔ دبیرستان البرز (۱۲۵۲-۱۳۵۲)، به‌کوشش منوچهر آدمیت، تهران، بی‌نا، ۱۳۵۴، صص ۱-۲.
۲. محمدابراهیم باستانی‌پاریزی، بازیگران کاخ سبز، تهران، نشر علم، ۱۳۸۶، صص ۳۹۸-۴۰۶.
۳. همان، ص ۳۹۳ و ۴۰۲.
۴. سده‌نامه، همان، ص ۳.
۵. ویکتور دانیل، بیژن شافعی، سهراب سروشیانی، معماری نیکلای مارکف، تهران، انتشارات دید، ۱۳۸۲، ص ۱۳.
۶. همان، صص ۳۲-۳۸.
۷. سده‌نامه، همان، ص ۱۱. «استاد ابوالحسن صدیقی دو مجسمه از جُردن ساخته بود. یکی برای نمونه، از جنس گچ پتینه شده، که در مجموعهٔ خصوصی نگهداری می‌شود و دیگری از سنگ مرمر سفید که در کالج البرز نصب بود و سپس به کتابخانهٔ دکتر جردن در خیابان رشت منتقل شد. کتابخانه نیز بعدها برای ساختِ ساختمان‌های دانشگاه صنعتی امیرکبیر تخریب شد و پس از آن خبری از مجسمه نشد و در حال حاضر مشخص نیست این مجسمه کجاست!» [توضیحات نوشین‌دخت صدیقی برای نگارنده. ۱۹ آذر ۱۴۰۳]
۸. همان، ص ۷۸. به نظر می‌آید عنوان البرز پیش از آن نیز رواج داشته، چنان‌که دکتر جردن، در نامه‌ای که به مناسبت تصمیم وزارت فرهنگ در تحویل‌گیری آموزشگاه‌های خارجی، در تاریخ ۱۰ اردیبهشت ۱۳۱۸ به رضاشاه نوشته، از لفظ «کالج البرز تهران» استفاده کرده است. برای دیدن نامه رک: شکرالله ناصر، روش دکتر جردن، بی‌جا، بی‌نا، ۱۳۲۳. اصلاً تغییر نام مدارس خارجیان در ایران به زبان فارسی، به دورانی که علی‌اصغر حکمت کفالت وزارت معارف را به‌عهده داشت، برمی‌گردد.
۹. شکرالله ناصر، همان، ص ۳۲.

گفتار منتشرنشده‌ای دربارهٔ سال‌های آموختن در دبیرستان «البرز»[1]

مؤثّر در مطالعاتِ آتیه

سیدعبدالله انوار
نسخه‌پژوه، کتاب‌شناس و فهرست‌نگار

من ۸۴ سال پیش یعنی در سال ۱۳۱۶ وارد دبیرستان البرز شدم. آن‌زمان مدرسه به‌وسیلهٔ امریکایی‌ها و مشخصاً میسیونرها اداره می‌شد و به‌همین‌دلیل دو روز در هفته تعطیل بودیم؛ جمعه‌ویک‌شنبه.

پنج‌ساعت در روز درس داشتیم که سه‌ساعت آن صبح، تماماً به انگلیسی و دوساعتش بعدازظهر بود. تحصیل به انگلیسی اوایل برایم خیلی سخت بود ولی زود یادگرفتم و ازهمین‌حیث خودم را مرهون و مدیون‌شان می‌دانم زیرا برای مطالعات آتیه تأثیر بسیار داشت. نه‌تنها دروس که حتی امتحان‌ها هم به انگلیسی بود و چنان‌که گفتم، بعدازظهرها فارسی و عربی بود و حتی همان عربی را هم مثلاً مبادی‌العربیه را تعلیم می‌دادند هم باید به انگلیسی ترجمه می‌کردیم. تاکلاس یازدهم در دورهٔ حضور ساموئل جردن بود و سال آخر که به‌نوعی پایهٔ دانشگاهی بود، مدیریت مدرسه را محمدعلی مجتهدی برعهده گرفت.

معلمان امریکایی در نهایت علاقه به ما درس می‌دادند و خود جردن تدریس می‌کرد و حتی همسرش، مباحث اخلاقی می‌گفت. ازجمله معلمان ایرانی‌مان، محمود صناعی و زین‌العابدین مؤتمن بودکه گلستان و کلیله و دمنه را از او آموختم. هم‌چنین یاد دارم تاریخ مشیرالدولهٔ پیرنیا را هم خواندیم. دوران خوبی بود و آزادی‌های واقعی می‌دادند. برای امریکایی‌ها ورزش بسیارمهم بود و معلم ورزش خوبی هم داشتیم. البرز چهار زمین ورزش داشت و من شنا را این‌جا یادگرفتم. خود جردن در ۷۰ سالگی تنیس را ماهرانه بازی می‌کرد. این مدرسه در آن‌موقع ۲۰۰ هزار متر مربع بود و دیوار جنوبی‌اش مشرف به خیابان شاهرضا (انقلابِ کنونی) بود. به این جا دژ بهجت‌آباد می‌گفتند و ابتدای تهران بود. اراضی بهجت‌آباد متعلق به میرزا حسن‌خان مستوفی‌الممالک بود. تا سال ۱۳۰۳ مدارس پسرانه و دخترانه امریکایی‌ها هردو در خیابان قوام‌السلطنه (سی تیرِکنونی) بود. در آن سال، پس از این‌که این جا را ساختند پسرانه را آوردند، مرحوم ارسلان خلعتبری میسیونرهای امریکایی راکه احتیاج به زمین داشتند، نزد مستوفی برد و گفت هرقدر می‌خواهد زمین بردارید و بخشی از پولی راکه آن‌ها دادند به خلعتبری داد و گفت برو خارج درس بخوان.

تالار اجتماعات کنونی البرز هم در آن‌زمان این اتاق کپل نام داشت و محل نطق بود و صبح‌ها پس از زنگ دوم، فضلای ایرانی نیم‌ساعت می‌آمدند و برایمان به انگلیسی صحبت می‌کردند به‌طوری‌که وقتی فارغ‌التحصیل شدم انگلیسی‌ام عالی بود اما متأسفانه نسل جدید امروز در دانشگاه هیچ زبان نمی‌دانند. بعدها در دانشگاه ناچار شدم فرانسه بخوانم اما دیگر به سادگی انگلیسی خواندنم در مدرسه نبود. ساختمان کنونی البرز در سال ۱۳۰۳ ساخته شد و جز این ساختمان بزرگ اصلی، ساختمان دیگری هم داشت که به آن سنت‌هال می‌گفتند و آزمایشگاه علوم بود که یک خانم ثروت‌مند امریکایی که پسرش در جنگ جهانی اول کشته شده بود، در سال ۱۳۰۷ ایجاد کرد که هردو را نیکلای مارکوف ساخت و پایه‌های آن را با سرب ریختند. یاد دارم آن‌موقع در ایران هنوز شوفاژ نبود و بخاری داشتیم. البرزهم‌چنین شبانه‌روزی هم داشت که به آن بردینگ می‌گفتند و خوابگاه دانش‌آموزان شهرستانی بود. جردن بچه‌ها را دوست داشت و با آن فارسی دست‌وپاشکسته هرگاه می‌خواست تشر بزند می‌گفت کله‌پوکی! هم‌چنین معلمی به‌نام مستر اسکات داشتیم که قدبلندی داشت و بسیار بامحبت بود و چون هرروز در زنگ تفریح اول نان و پنیر می‌خوردم من می‌گفت Every Day!

چنان‌که اشاره کردم البرز در سال آخر تحصیلم دست ایرانی‌ها افتاد و دیگر انگلیسی زبان اصلی نبود و معلمان امریکایی رفتند و مجتهدی که آمد، دیگر روش آزاد امریکایی‌ها را نداشت. در این مدرسه یهودی و ارامنه و مسلمانان درس می‌خواندند و به علم ایران بسیار کمک کرد.

خانهٔ مرمت‌شدهٔ ساموئل جردن در محوطهٔ دبیرستان البرز

پی‌نوشت

۱- سخنرانی ایرادشده در دبیرستان البرز در آذر ۱۴۰۰ که برای نخستین‌بار منتشر می‌شود.

گذری بر خاطراتِ «البرز»

آدم شدن چه مشکل...

حسین محجوبی
نقاش

محمدعلی مجتهدی همشهری ما بود و به تشویق او هم بود که خیلی دیر یعنی در سال ۱۳۲۹، وقتی ۲۰ سال داشتم، پدرم مرا به تهران فرستاد و از کلاس نهم تا دیپلم را در دبیرستان البرز درس خواندم. من آن چهارسال را در شبانه‌روزی البرز که در ضلع غربی مدرسه بود، سپری کردم که مانند سربازخانه بود و برای مثال، بعد از ناهار، کلاس مطالعهٔ اجباری بود. ازجمله معلمان‌ام باید از محمود بهزاد که طبیعی درس می‌داد، و باروخ بروخیم که فیزیک درس می‌داد یاد کنم. از میان هم‌کلاسی‌هایم نیز محسن خلیلی عراقی که بعد شرکت بوتان را بنیاد نهاد، و عبدالمجید مجیدی که بعد وزیر مشاور و رئیس سازمان برنامه و بودجه شد را به‌خاطر می‌آورم. مجتهدی که خانه‌اش هم مشرف بر مدرسه بود، تکیه‌کلام‌اش، «عالِم شدن چه آسان، آدم شدن چه مشکل» بود و همیشه این عبارت را می‌گفت. شخصیت دقیقی بود و ده‌ها دانشمند تربیت کرد که همه‌شان طراز اول هستند و خود را مدیون البرز می‌دانند.

عمارت اصلی دبیرستان البرز

مروری بر سال‌های حضور در دبیرستان البرز

محملِ تجربه

عبدالمجید ارفعی
استاد فرهنگ و زبان‌های باستانی

وقتی در سال ۱۳۲۸ یعنی در ده‌سالگی‌ام با خانواده به تهران آمدیم، پدرم من و برادرم که یک‌سال بزرگ‌تر از من بود، ابتدا برای سال ششم در مدرسهٔ منوچهری و سال بعد در دبیرستان البرز ثبت‌نام کرد و خیابان حافظ و شاهرضا (انقلابِ کنونی) و کوچه رشت، همه و همه برقرار بودند.

مدیر مدرسه، محمدعلی مجتهدی بود و در دست‌اش دفترچه‌ای داشت که در آن نام همهٔ دانش‌آموزان نوشته شده بود و همه از او می‌ترسیدند. بدخلاق نبود اما مدرسه را در کنترل داشت و جدی بود. در دورانی که من درس خواندم، ابتدا ابراهیم پایور و سپس، میراسدالله موسوی ماکویی معاون مدرسه بودند و البته من تیرداد بارسقیان را هم به یاد می‌آورم.

از معلمان ما، جهانگیر شمس‌آوری معلم جبر بود که بعد معاون وزیر فرهنگ شد، اسمعیل ابوذری معلم عربی بود که بعد از پایه‌گذاران انجمن خوشنویسان ایران بود، و علی‌اکبر کاوه به ما خط و خوش‌نویسی درس می‌داد. هم‌چنین جلال متینی وقتی دانشجوی دکترای ادبیات فارسی بود، به ما ادبیات تدریس می‌کرد و او بود که نخستین‌بار مرا با الفبای فارسی باستان و خط میخی آشنا کرد. زین‌العابدین مؤتمن هم معلم‌مان بود و تاریخ ادبیات درس می‌داد و نخستین‌کسی بود که درس فارسی را کتبی امتحان گرفت. او بر سبک هندی و به‌ویژه صائب تبریزی احاطه بسیاری داشت. محمود بهزاد هم معلم طبیعی ما بود و یاد دارم یک خوکچهٔ هندی را در آزمایشگاه مدرسه تشریح کرد. معلم هندسه‌ای هم به نام میرزکی کمپانی داشتیم که از اعضای بخش نظامی حزب سومکا رهبر حزب سومکا بود که یکی از برادران‌اش توده‌ای و برادر دیگرش پان‌ایرانیست بود.

از شمار هم‌کلاسان‌ام می‌توانم از بهرام بیضایی، داریوش آشوری، مرداویژ آل‌بویه که بعد متخصص خون و سرطان کودکان شد، بیژن اعلامی که بعد معاون دانشگاه صنعتی آریامهر (شریف‌کنونی) شد، هرمز آزرم که بعد مدیرعامل بانک ایران و ژاپن شد، و منوچهر امیرفیض که بعد فوق تخصص جراحی کودکان شد نام ببرم.

شکی نیست که سال‌های تحصیل در دبیرستان البرز بسیار در زندگی‌ام مؤثر بود و بسیار در آن تجربه آموختم.

نگاهی به ایام تحصیل در «البرز»

محلّ عالِم‌ترین‌ها

داریوش فرهود
پدر علم ژنتیک ایران

زمانی که به دنیا آمدم، پدرم به‌عنوان رئیس ادارهٔ فرهنگ خوزستان منصوب شد و درحالی که چند ماه بیشتر از عمرم نمی‌گذشت، به شهر هَفتکِل رفتیم و تا پنجم ابتدایی در این شهر بودم و در دبستان رودکی درس خواندم. سپس به تهران آمدیم و من کلاس هفتم تا نهم را در دبیرستان رهنما، کلاس‌های دهم و یازدهم را در دبیرستان دارالفنون، و کلاس دوازدهم را در دبیرستان البرز خواندم و سرانجام از همان‌جا هم دیپلم گرفتم. مدیر البرز، محمدعلی مجتهدی بود؛ مردی مدیر و محترم و صادق که شخصیتی چندوجهی و میهن‌پرست داشت، و از او اخلاق‌مند بودن را آموختم. زیرا اخلاق تقلیدپذیر است و آموختنی نیست و بچه راه و رسم زندگی را از معلم‌اش یاد می‌گیرد. از خیل معلمان‌ام، محمود بهزاد را یاد دارم که دبیر طبیعی بود؛ مردی پرکار و بامحبت و دانشمند که با وجود مترجم‌بودن و آشنایی با چند زبان، خود را مقید و مکلف به زبان فارسی می‌دانست. هم‌چنین میراسدالله موسوی ماکویی و جلال‌الدین نوری‌افشار را به‌عنوان معاون و ناظم به خاطر می‌آورم. آن‌زمان البرز محل تدریس عالِم‌ترین‌ها بود و مانند امروز نبود که هرکس که کاری پیدا نمی‌کند و سوادی هم ندارد در مدارس به‌کار می‌گیرند.

نگاهی به جایگاهِ کنونیِ دبیرستانِ ماندگارِ البرز

نگینِ آموزشِ ایران

مریم سعدی
معاون آموزشی دبیرستان ماندگار البرز

«دبیرستان البرز» نامی است آشنا که بیش از یک قرن است به بزرگ‌ترین مجموعهٔ آموزشی که در قلب پایتخت واقع شده و دارای حسن شهرت ملی و جهانی است، اطلاق می‌شود. مدرسه‌ای که اشتهار آن را می‌توان مرهون چهار عامل دانست. یکی قدمت این مدرسه و پیشینهٔ درخشانی که آن را به خوش‌نام‌ترین مدرسه فعال ایران بدل کرده است. دوم فضای گسترده و بی‌بدیلی که بناهای تاریخی آن را در بردارد. در کنار وسعت، سرسبزی، امکانات ورزشی، آموزشی، آزمایشگاهی، سالن‌های اجتماعات و... که خاطره آن را هیچ‌گاه از اذهان دانش‌آموختگان اشش پاک نمی‌کند. سوم فارغ‌التحصیلان شهیر و نامدار آن که در گوشه و کنار ایران و حتی جهان، سکان‌دار مناصب مهمی هستند و از دانشمند و متفکر تا اندیشمند وسیاستمدار، فرهیختگان بسیاری را شامل می‌شوند که در حوزه‌های مختلف علوم و دانش، صاحب‌نظرند و در نهایت چهارم آن دسته از مدیران، معلمان و کادر توان‌مند و مسئولیت‌پذیری که در این مجموعهٔ ماندگار، با فداکاری، دغدغه‌مندی و حسن شهرت خود برای همیشه ماندگار شدند. استادانی که زمینه‌ساز ظهور نبوغ و رشد استعدادها در دانش‌آموختگان اش شدند. تاریخ چهٔ مدرسه‌ای که امروزه «دبیرستان ماندگار البرز» نامیده می‌شود به سه دوره تقسیم می‌شود.

دورهٔ اول (دورهٔ مدیریت امریکایی‌ها؛ ۱۳۱۹-۱۲۵۲): دورهٔ شکل‌گیری بنیان‌های اولیه و تکامل آن با حضور مدیران امریکایی بود. نام سه مدیر امریکایی در بین مدیران دور اول به چشم می‌خورد که ساموئل جردن آخرین مدیر دورهٔ اول با چهل‌ویک سال سابقهٔ مدیریتی و چهرهٔ شاخص مدیریت در این دوره، به‌شمار می‌رود. عبدالله انوار اندیشمند، فیلسوف، ریاضیدان و دانش‌آموختهٔ آن دوران، طی مصاحبه‌ای، درخصوص ویژگی‌های دورهٔ مدیریت جردن، ضمن تجلیل از این دوره؛ نظم، جدّیت و سخت‌گیری سیستم آموزشی حاکم را مهم‌ترین عامل رشد و موفقیت دانش‌آموزان این دوره از تاریخ دبیرستان البرز برشمرد.

دورهٔ دوم (دورهٔ ملّی شدن؛ ۱۳۵۷-۱۳۱۹): دوره‌ای است که دبیرستان البرز از امریکایی‌ها خریداری شد و تحت ریاست مدیران ایرانی قرار گرفت. دورهٔ سی‌وچهار ساله و کم‌نظیر مدیریت محمدعلی مجتهدی طولانی‌ترین و درخشان‌ترین ایام دورهٔ دوم است. در این سال‌ها به‌یمن توان‌مندی دکتر مجتهدی و ثبات مدیریت، ده‌ها هزار دانش‌آموخته فرهیخته و تأثیرگذار از این دبیرستان فارغ‌التحصیل شدند. در دورانی که دبیرستان‌هایی همچون هدف، خوارزمی و علوی در تهران، مدارس خوش‌نام و موفقی بودند؛ دبیرستان البرز یکی از موفق‌ترین مدارس پایتخت و ایران به‌شمار می‌رفت.

دورهٔ سوم (پس از انقلاب؛ ۱۴۰۳-۱۳۵۷): دبیرستان البرز در سال‌های پس از انقلاب، فرازوفرودهایی را تجربه‌کرده است، تا جایی که بخش قابل توجهی از آن از این مجموعه جدا شده و به دانشگاه فرهنگیان اختصاص یافت. از سوی دیگر تاریخ دورهٔ سوم دبیرستان البرز گواه بر تعدّد مدیران این مجموعه تاکنون بوده است چنان‌که نام پانزده مدیر که رسما عهده‌دار ریاست این مجموعه شده‌اند، در این دوره به چشم می‌خورد. این آمار پانزده نفره، به‌جز مدیران و سرپرستانی است که گفته می‌شود مدت بسیار کوتاهی عهده‌دار هدایت این دبیرستان بزرگ و با قدمت شدند. به نظر می‌رسد در دوره‌هایی این نگرش که وسعت و ظرفیت‌های این مجموعه‌ی آموزشی، ایجاب می‌کند که از نگاه حمایتی ویژه برخوردار باشد، وجود نداشته است. به تبع آن دبیرستان البرز فرازونشیب‌های شایان توجهی را در این دوره‌ها تجربه‌کرده است. تاریخ دورهٔ سوم نشان می‌دهد موفقیت‌های ارزش‌مندی توسط برخی از مدیران همچون مرحومان حسین خوشنویسان و باقر دزفولیان به دست آمده و آوازهٔ نیک آن‌ها از زبان فارغ‌التحصیلان، مستمر به‌گوش می‌رسد. این قبیل موفقیت‌ها مرهون شاخص‌های مدیریتی این مدیران خوش‌نام و توان‌مند بوده اما چون حمایت‌هایی مبتنی بر قواعد ثابت مدوّن و باوری قاطع مبنی بر لزوم توجه خاص به ظرفیت‌های مدرسه البرز نبوده و از طرفی مدّت مدیریت این مدیران نیز کوتاه بوده، این موفقیت‌ها تثبیت نشده و تلاطم ناگزیری در روند این مجموعه همواره وجود داشته است.

در نهایت در سال ۱۳۸۴ با تصویب آیین‌نامهٔ مدارس ماندگار و اجرای آن در سال ۱۳۸۶ دربارهٔ این دبیرستان، تغییراتی در شیوه‌نامهٔ اداره و نحوهٔ پذیرش دانش‌آموز پدید آمد. هرچند از سال ۱۳۸۶ نیز در چند سال اول، نام چهار مدیر در بین مدیران البرز به چشم می‌خورد و کماکان شاهد تلاطم و عدم ثبات مدیریتی در این دوران نیز هستیم اما سرانجام از سال ۱۳۹۱ تاکنون با مدیریت واحد و سیزده‌سالهٔ محمد محمدی، مدیر کنونی البرز و به‌یمن این ثبات و تلاش بی‌وقفه و شبانه‌روزی مدیریتی و زحمات کادر دغدغه‌مند و معلمان مجرب مجموعه که در ذیل چتر حمایتی

محمدعلی مجتهدی به همراه معاونان و معلمان دبیرستان البرز

مدیریت شایسته‌ســـالار دبیرســـتان البرز به تلاش و خدمات‌رسانی می‌پردازند، این دبیرستان به روزهای درخشان اوج خود در دورهٔ سوم رسیده و خروجی‌های موفق و پذیرفته‌شـــدگان قابل توجـــه در کنکور، این مدرســـه را به رتبه‌ســـازترین مدارس ایران تبدیل کرده است. سیستم آموزشـــی بومی‌سازی‌شده و مستقل، مرکز ارزیابی مســـتقل البرزآروین که آزمون-های آن کشوری شـــده، در کنار مرکز المپیاد مستقل البرز و طرح پویش علمی البرز که با تأسیس مدرسهٔ مجازی البرز و با استودیوهای پخش آن‌لاین، آموزش‌های این مدرسه را به‌عنوان برج علمی کشور به مدارس سراسر ایران مخابره می‌کند. اکنون دبیرستان البرز دامنه‌ای به وسعت سراسر ایران دارد و تمام دانش‌آموزان متقاضی از آموزش‌های اساتید آن بهره می‌برند. این‌ها همه گواه بر ظهور دوران طلایی دبیرستان البرز است. البرز امروز پیشرو و سکان‌دار مرجعیت آموزشی است و به نگین آموزش ایران تبدیل شـــده است، آن هم در دوره‌ای که مدارس خوش‌نام بسیاری در پایتخت و سراسر ایران، وجود دارد و رقابت به سادگی میسر نیست.

بی‌تردید تداوم رشد و موفقیت چنین مجموعه‌ای، وابسته به علل و عواملی است فراهم بودن یا نبودن آن، تأثیری کتمان‌ناپذیر را به همراه دارد و مهم‌ترین آن‌ها را به شرح ذیل می‌توان برشمرد؛ ۱. لزوم وجود نگاه خاص: مدرسهٔ البرز مدرسه‌ای اســـت که نگاه و توجهی خاص را می‌طلبد که می‌توان آن را در ذیل شاخصهٔ لزوم توجه به مدرسه‌محوری بازتعریف کرد. هرچند مدرسه‌محوری از اهداف ســـند تحول بنیادین آموزش و پرورش عنوان شـــده و از طرفی بداهت عقلانی دارد که هر مدرسه‌ای، با توجه به قابلیت‌ها و ظرفیت‌هـــای خود از اختیارات ویژه‌ای می‌تواند برخوردار باشد و قواعد و قوانین یکسان، نمی‌تواند برای همهٔ مدارس ســـودمند افتد، اما عملا قوانین و مقرراتی که این دبیرســـتان ملزم به اجرای آن است، مطابق با کوچک‌ترین مدرسه با ظرفیت‌های اندک است و محدودیت‌هایی را برای این مجموعه‌ی با ظرفیت بالا ایجاد می‌کند، آن‌هم مدرسه‌ای که به لحاظ جمعیت دانش‌آموزی رتبـــهٔ اول کشـــور را دارد؛ ۲. لزوم تحقق ثبات مدیریتی: ثبـــات مدیریتی لازمهٔ اجرای برنامه‌ها و سیاست‌گزاری‌هایی اســـت که به مدیر مجرب و توانمند با دانش مدیریتی بالا، امکان مدیریت موفق و تحول‌گرا را می‌دهد. ســـایهٔ حمایتی قابل اتکا اعم از مسئولین بالادستی که فارغ از سلیقه‌های متنوع موجود، تنها به شایسته‌سالاری و رشد و موفقیت این مجموعه آموزشی و پرافتخار بیندیشد و امکان رشد و تبلور بیش از پیش مجموعه را با این حمایـــت فراهم کنند؛ ۳. حمایت ویژه از این بنـــای تاریخی: بنای قدیمی و گاه فرســـوده این دبیرستان ارزشـــمند نیاز به ترمیم مداوم و هزینهٔ درخور توجهی برای نگهداشـــت آن دارد که تنهـــا با حمایت ویژهٔ ســـازمان‌های ذیربط امکان تحقق بهینه آن فراهم می‌شود و به شکوه تاریخی این مجموعه، عزتی مضاعف می‌بخشد. باشد که سالیان سال دبیرستان ماندگار البرز محل تعلیم و تربیت نوجوانان ایران عزیزمان باشد.

دربارهٔ دیروز و امروز دبیرستانی که ساختمان کنونی‌اش، امسال یک‌صدساله شد

مدرسهٔ ماندگار

امین آریان‌راد
استادیار پژوهشکدهٔ علوم انسانی

ماجرای تأسیس دبیرســـتان البرز به سال ۱۲۵۲ / ۱۸۷۳ بازمی‌گردد؛ زمانی که میسیون مذهبی امریکایی به سرپرستی جیمز باســـت، دبستانی در نزدیکی دروازهٔ قزوین تاسیس کرد. این دبستان در سال ۱۸۹۸ / ۱۲۷۸ در زمان مدیریت دکتر ساموئل جردن به دبیرستان تبدیل شد. در ســـال ۱۲۹۲ زمین کنونی دبیرســـتان البرز در چهارراه کالج خریداری شد. از آنجاکه این زمین در بیرون از دروازهٔ تهران قرار داشت در سال ۱۲۹۴ در آن ساختمانی برای سکونت دکتر جردن و در ســـال ۱۲۹۷ نخستین ساختمان شبانه‌روزی به نام ماکورمیک هال و ساختمان دیگری در جنوب خانهٔ جردن در محل کنونی ســـاخته شد. در سال ۱۳۰۳ بنای ساختمان مرکزی با ساخت دو ساختمان اصلی کلاه فرنگی دبیرستان توسط نیکولای مارکوف، معمار گرجستانی آغاز شد و یک‌سال بعد به پایان رسید. از سال ۱۳۰۸ دبیرســـتان امریکایی به کالج ارتقا یافت و به دانش‌آموختگان، مدرک کارشناسی رشته‌های بازرگانی یا ادبیات انگلیســـی داده شد. بدین‌ترتیب این نهاد را کالج امریکایی نامیدند. در سال ۱۳۱۲ ساختمان شبانه‌روزی لینکلن هال و بیمارستان کالج ساخته شد.

کالج امریکایی که به مانند دیگر مدارس مذهبی از دههٔ ۱۳۱۰ دچار محدودیت‌های فراوانی شده بود، در سال ۱۳۱۹ در پی صدور دستور تعطیلی تمام مدارس خارجی برای تقویت مدارس ایرانی، از امریکایی‌ها خریداری شد. سپس به‌دلیل تاسیس دانشـــگاه تهران، دورهٔ لیسانس از دورهٔ آموزشی این کالج حذف شد. در پی این تغییرات این دبیرستان به‌خاطر نمای رشته‌کوه البرز در پشت آن، دبیرستان البرز نامیده شد.

طی ســـال‌های ۱۳۱۹ تـــا ۱۳۲۳ محمـــد وحید تنکابنی، علی‌محمد پرتوی، حســـن ذوقی و لطفعلی صورتگر مدیریت دبیرســـتان البرز را بر عهده گرفتند. این دوره مصادف با اشـــغال ایران توسط نیروهای متفقین و آشفتگی عمومی اوضاع، با آشفتگی اوضاع دبیرستان البرز همراه بود، چنان‌که مدرک این دبیرســـتان اعتبار خود را از دســـت داد. تا آنکه از مرداد ۱۳۲۳ با انتصاب محمدعلی مجتهدی، اســـتاد دانشـــکدهٔ فنی دانشگاه تهران به مدیریت این دبیرســـتان، دورهٔ اوج و اشتهار آن آغاز شد که تا انقلاب ۱۳۵۷ ادامه یافت.

به‌کوشـــش مجتهدی و شـــماری از بازماندگان دورهٔ تصدی امریکایی‌ها، مشکلات و موانع پیش رو، رفع شد و دبیرستان البرز بار دیگر رونق گذشته را بازیافت. در دورهٔ مدیریت مجتهدی آزمایشگاه‌های مدرن و مجهز فیزیک، شیمی، زیست‌شناســـی و زمین‌شناســـی، کتابخانه، ساختمان شبانه‌روزی دبیرســـتان، سالن سرپوشیده و زمین‌های آســـفالتهٔ ورزش، زمین چمن فوتبال، بوفه‌ها و سالن غذاخوری و چندین ســـاختمان دیگر با هزینهٔ اولیای دانش‌آموزان ساخته شد. در همین دوره با کوشش مجتهدی دبیرســـتان البرز از دبیرســـتانی ۱۲ کلاسه با حدود ۹۰۰ دانش آموز به دبیرستانی ۶۰ کلاسه با بیش از ۵۵۰۰ دانش آموز ارتقا یافت. تدریس و امتحان دروس آزمایشگاهی و فنی، پخش فیلم‌های آموزشی و برگزاری جلسات سخنرانی و آموزش اجباری زبان فرانسوی این دبیرستان را از سایر دبیرستان‌های ایران، متمایز و به‌یکی از بهترین دبیرســـتان‌های ایران در عصر محمدرضاشاه پهلوی تبدیل کرد. نظم و انظباط دبیرستان در این دوره و تکمیل امکانات و تجهیزاتش، آن را در ردیف یکی از مراکز معتبر و قابل اعتماد آموزشی جهان قرار داد.

در دورهٔ ریاست دکتر مجتهدی حدود ۵۰هزار نفر از دبیرستان البرز دانش‌آموخته شدند. بسیاری از مقامات عالی سیاسی، فرهنگی و اجتماعی کشور، به‌ویژه عمدهٔ اســـتادان دانشـــگاه صنعتی آریامهر (صنعتی شریف کنونی) و فرزندان مقامات و رجـــال از دانش‌آموختگان دبیرســـتان البرز بودند. از دانش‌آموختگان برجستهٔ این دبیرســـتان می‌توان از داریوش آشوری، محمدعلی اسلامی ندوشن، حسین امانت، عبدالله انوار، مصطفی چمران، صادق چوبک، همایون خرم، منوچهر ستوده، محمدعلی همایون کاتوزیان، جمشـــید مشـــایخی و زین‌العابدین مؤتمن یاد کرد.

دبیرستان البرز پس از انقلاب ۱۳۵۷ در پی برکناری دکتـــر مجتهدی، تعویض مـــداوم مدیریت، واگذاری بخشی از امکانات و ساختمان‌های دبیرستان، شامل دو ساختمان سفید و شبانه‌روزی و محوطه‌های آن‌ها به تربیت معلم شرافت و لغو آزمون ورودی مدارس نمونه مردمی از ســـال ۱۳۷۷ رو به افول نهاد. در ۱۶ اسفند ۱۳۸۵ شـــورای عالی آموزش و پرورش، دبیرســـتان البرز را به‌دلیل قدمت تاریخی و ســـوابق آموزشی آن جزء مدارس ماندگار ایران شـــناخت. در پی آن آزمون ورودی و شرط معدل بار دیگر برقرار شد. شرکت بیش از هفت‌هزار داوطلب در آزمون ورودی دبیرستان البرز و پذیرش شمار بسیاری از دانش‌آموزان این دبیرستان در بهترین دانشـــگاه‌های کشـــور، گواهی بر احیا و ارتقای کیفیت آموزشی در این دبیرستان پس از فترتی چنددهه‌ای است.

«زنِ روز» در آستانهٔ شصت‌سالگی

سردمدارِ تجدّدخواهیِ زنان

سعید ارکان‌زاده یزدی
روزنامه‌نگار

مجلهٔ «زنِ روز» شنبه، هشتم اسفند ۱۳۴۳ تأسیس شد و اکنون در آستانهٔ شصتمین سال انتشار این مجله‌ایم. «زن روز» از همان ابتدای کار سه ستون داشت: قاسم طاهباز که سه سالی بود از نمایندگی شمیران در مجلس شورای ملی فارغ شده بود صاحب امتیاز بود، فروغ مصباح‌زاده همسر مصطفی مصباح‌زاده، مؤسس روزنامهٔ «کیهان»، و دبیر صفحه خانوادهٔ روزنامهٔ «کیهان» مدیریت مجله را بر عهده داشت و مجید دوامی که در امریکا روزنامه‌نگاری خوانده بود سردبیر بود. این ترکیب تا سال ۱۳۵۷ تغییر نکرد. دوامی در پی تحصیلات مرتبه دوم در امریکا، با طرحی از یک مجلهٔ تازه به‌سراغ مدیر «کیهان» رفت و توانست او را قانع کند که مجله‌ای در حوزهٔ زنان راه بیندازد. او پیش از «زن روز» سردبیر مجلهٔ «روشنفکر» و «اطلاعات هفتگی» بود و به‌تعبیری از جبههٔ رقیب به «کیهان» پیوست. مجله به‌سرعت تبدیل یکی از پیرتیراژترین و محبوب‌ترین مجلات کشور در اواسط دههٔ ۱۳۴۰ دههٔ طلایی روزنامه‌نگاری چاپی ایران شد. مجید دوامی توانست تنوعی در تحریریه و نویسندگان «زن روز» ایجاد کند که مخاطبانی از طیف‌های مختلف را جذب می‌کرد. منوچهر مطیعی از مشاهیر پاورقی‌نویسان ایران در این مجله مطلب می‌نوشت، اردشیر محصص در آن کاریکاتور و تصویرسازی می‌کرد، طاهره صفارزاده با نام مستعار «مردمک» صفحهٔ شعر مجله را مدیریت می‌کرد و حتی مرتضی مطهری دربارهٔ زن در حقوق اسلامی می‌نوشت. «زن روز» با اینکه مطالبی دربارهٔ مد و لباس و روان‌شناسی فردی و مشاوره‌های خانوادگی داشت و پر بود از تبلیغات مصرف‌گرایانه و تبلیغات کلیشه‌ای زیبایی و لوازم آرایشی و کلاس خیاطی و لوازم خانگی، اما سرمقاله‌های جدی و محکمی دربارهٔ حقوق زنان در ایران می‌نوشت و به‌نوعی سردمدار تجددخواهی زنان و مدرن‌شدن چهره اجتماعی ایران بود. این مجله مخالفان جدی داشت، خاصه در مواقعی که برنامه‌هایی همچون «دختر ایران» را برگزار می‌کرد که همان مسابقات انتخاب دختر شایسته ایران بود. این مسابقه با همکاری «ایران ایر» برگزار می‌شد. در اوان انقلاب ۵۷، «زن روز» نیز همچون سایر مطبوعات بزرگ آن زمان، با اعتصاب سراسری مطبوعات مواجه شد و پس از اینکه خانواده مصباح‌زاده در پاییز ۱۳۵۷ از ایران رفتند، مجله به دست روزنامه‌نگاران انقلابی افتاد. در شمارهٔ ۷۰۶ «زن روز» در ۲۳ دی ۱۳۵۷ این روزنامه‌نگاران نوشته‌اند: «این شمارهٔ مجله ــ جز چند صفحهٔ آن ــ یادگاری است از گذشته‌ای که گرچه خیلی نزدیک است، اما انقلاب ملت حالا دیگر آن را به خیلی دورترها پرتاب کرده است.»

نخستین شمارهٔ «زن روز» شنبه، هشتم اسفند ۱۳۴۳

نودمین سال تأسیس کارخانهٔ ریسندگی و بافندگی کاشان

امیدِ مردم یک شهر

مهدیار زمزم
پژوهشگر تاریخ کاشان

کاشان در ابتدای سدهٔ چهاردهم شمسی شرایط سختی داشت. تلاطم‌های پس از انقلاب مشروطه، شعله‌ور شدن آتش جنگ اول جهانی، قحطی گسترده، کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ و مهمتر از همه غائلهٔ نایبیان، شهر را به ویرانه‌ای رنجور از فقر و بیکاری بدل ساخته بود. علت عمدهٔ این وضعیت مهاجرت ناگزیر و تدریجی سرمایه‌داران و متنفذان کاشانی به پایتخت بود. مردم شهر در اندیشه و آرزوی یافتن راهی برای آبادانی دوبارهٔ کاشان بودند.

حسن تفضلی؛ فرزند ارشد میرزا عبدالرحیم پاپکی بود. او پیش از آن‌که پا در صنعت نساجی بگذارد، در بازار کاشان حجره داشت و به تولید و تجارت قالی مشغول بود. تفضلی همهٔ مصائب چندسالهٔ کاشان را به چشم دیده بود و به نقاط قوت و ضعف زادگاهش اشراف کافی داشت. او خوب به یاد داشت که چگونه جماعتی از بینوایان شهر به تحریک ماشاءالله خان سردار در پشت دیوارهای خانهٔ پدری به انتظار دستور غارت نشسته بودند. حسن آقا از همان سال‌ها به‌درستی دریافت اینگونه مصائب از سر بیکاری و محتاجی است.

روی‌کار آمدن پهلوی اول مصادف شد با برقرای امنیت و آرامش در کشور. دولت توسعهٔ صنایع جدید را تشویق می‌کرد و ارباب حسن تفضلی به خوبی می‌دانست تحقق ایده‌های جدید اقتصادی مستلزم استفاده از ساختارهای نوین است. او نخست با گروهی از بازرگانان برای تأمین سرمایهٔ اولیه رایزنی کرد تا با ثبت پنجمین شرکت کاشان در سال ۱۳۱۳، بنیان کارخانهٔ ریسندگی را بگذارد. این بنگاه دو سال بعد نخستین محصولش را روانهٔ بازار کرد. از آنجاکه نخستین واحد صنعتی کاشان در قالب سهامی عام مدیریت می‌شد، دیری نگذشت که اکثریت مردم شهر کارخانه را از خود دانستند.

کارخانهٔ ریسندگی کاشان در طول دهه‌های بعد با گسترش بی‌وقفه همراه شد تا آنکه در ابتدای دههٔ هشتاد بر اثر سوءمدیریت برای همیشه تعطیل و سپس تخریب شد. کارخانه منشأ برکات بسیاری برای کاشان بود و روزی بسیاری از مردم شهر به حیات آن وابستگی داشت. نخستین واحد صنعتی کاشان در رفع بیکاری، توسعهٔ فرهنگ عمومی و افزایش رفاه مردم نقش تعیین‌کننده‌ای داشت و به شهر عزت و آبرو بخشیده بود. به‌همین‌دلیل است که مردم کاشان هنوز پس از ۹۰ سال از تأثیرات کارخانهٔ ریسندگی کاشان و مؤسس و مدیر بی‌بدیل آن سخن می‌گویند.

عکس منتشرنشدهٔ کارخانه ریسندگی کاشان، دههٔ چهل/ آرشیو شخصی مهدیار زمزم

نیم‌قرن پس از ورزشگاهِ صدهزارنفریِ پایتخت

جای خالی «آزادی»

محمود مولایی
روزنامه‌نگار

جای خالی یک ورزشگاه صدهزار نفری در دههٔ چهل احساس شد. پیش از آن، ورزشگاه بیست‌پنج‌هزاری نفری امجدیه برای تهران کافی بود. زیرساختی مناسب برای ورزش و به‌ویژه فوتبال که عملاً تمامی امکانات را پیش‌روی ورزشکاران قرار می‌داد. جمعیت تهران کم‌تر از دومیلیون نفر بود و مردم خیلی فوتبال نبودند. تماشاگران فوتبال تنها می‌توانستند یک ورزشگاه بیست‌وپنج‌هزاری را پُر کنند و ساخت یک ورزشگاه صدهزار نفری ضرورتی نداشت. ورزش اول کشور کُشتی و وزنه‌برداری بودند و نه فوتبال. ورزش کشور هم‌پای زیرساخت‌های آن پیش می‌رفت؛ بی‌کم‌وکاست.

دههٔ چهل همهٔ معادلات شهر تهران را به هم زد. شهرنشینی معنای تازه‌ای یافت. احداث کارخانه‌های مختلف، ساخت شهرک‌ها، مهاجرت کم‌سابقهٔ جمعیت روستاییان به شهر، فرهنگ آپارتمان‌نشینی و دوتکه شدن شهر به بالای شهر و پایین شهر بخشی از تغییرات بود که به دگرگونی پایتخت انجامید.

رشد و شکوفایی فوتبال ایران در همین زمان اتفاق افتاد. با موفقیت‌های بین‌المللی تیم ملی، عامهٔ مردم شیفتهٔ فوتبال شدند. سکوهای امجدیه از ۱۷ خرداد ۱۳۴۳ دیگر جوابگوی تماشاگران نبود. بی‌دلیل نبود که در این روز بیش از هزار نفر بیرون ورزشگاه ماندند و نتوانست نخستین صعود تیم ملی به المپیک ۱۹۶۴ توکیو را به تماشا بنشینند.

فردای آن روز، برای نخستین‌بار روزنامه‌ها از بزرگ‌ترین اجتماع ورزشی سال در امجدیه سخن گفتند و این‌که مسابقهٔ ایران و هند نشان داد که تهران احتیاج به یک استادیوم صدهزار نفری دارد. این صدا چندان آشنا نبود و فوتبال هنوز زیر سایهٔ کُشتی و وزنه‌برداری گام برمی‌داشت. احتمالاً لازم بود که جام ملت‌های آسیا در سال ۱۳۴۷ در تهران برگزار شود و با قهرمانی ایران، نبودیک ورزشگاه صدهزار نفری به چشم بیاید.

در این سال فوتبال به ورزش اول کشور تبدیل شد و جایگاهی ویژه‌ای در میان تماشاگران پُر تعداد پیدا کرد. به موازات آن ورزش ایران از زیرساخت‌های آن پیشی گرفت و با توجه به رونق اقتصادی، دستور ساخت یک ورزشگاه صدهزار نفری صادر شد. عملیات ساخت ورزشگاه صدهزار نفری با طراحی عبدالعزیز فرمانفرماییان در شاهراه تهران-کرج از نیمهٔ دوم ۱۳۴۷ آغاز شد؛ پروژه‌ای عظیم برای ساخت یک ورزشگاه غول‌پیکر. البته تنها هدف ساخت ورزشگاه بزرگ برای فوتبال نبود و اهداف دیگری مانند گرفتن میزبانی بازی‌های آسیایی و میزبانی جام جهانی و المپیک هم دنبال می‌شد که تنها اولی در دهم شهریور ۱۳۵۳ مُیسر، و البته ورزشگاه آزادی (آریامهرِ پیشین) به میراثی برای فوتبال تبدیل شد. ورزشگاهی که اگر سرپا بماند، می‌تواند هم‌چنان فوتبال را از داشتن استادیوم دیگری بی‌نیاز کند.

در بارهٔ ۵۰ سالگی دانشگاه «بوعلی سینا»ی همدان

نماد آموزش عالی غرب ایران

سیدعلی شیخ‌الاسلامی
پژوهش‌گر حقوق

دانشگاه بوعلی سینا، یکی از مراکز مهم آموزش عالی ایران، سال ۱۳۵۳ در شهر تاریخی همدان تأسیس شد. این دانشگاه که به افتخار فیلسوف و پزشک برجستهٔ ایرانی «بوعلی سینا» نام‌گذاری شده، نماد پیوند عمیق میان میراث علمی گذشته و تلاش برای ساختن آینده‌ای مدرن بوده و هدف اصلی این دانشگاه از آغاز، ایجاد بستری برای توسعهٔ دانش در منطقهٔ غرب کشور و پرورش نیروهای متخصص در حوزه‌های گوناگون علمی بوده است. یکی از چهره‌های کلیدی در شکل‌گیری دانشگاه بوعلی سینا، دکتر اکبر اعتماد، از اهالی کهن‌شهر هگمتانه است. او نه تنها بنیان‌گذار سازمان انرژی اتمی ایران، بلکه از تأثیرگذارترین افراد در توسعهٔ نظام دانشگاهی کشور به شمار می‌رود و ایدهٔ تأسیس دانشگاه بوعلی سینا نیز بخشی از برنامه‌ای جامع برای متوازن‌سازی توزیع علمی در ایران بود. در آن زمان، ظرفیت‌های علمی کشور عمدتاً در تهران و چند شهر بزرگ متمرکز شده بود اما دکتر اعتماد با نگاهی آینده‌نگرانه بر این باور بود که پیشرفت پایدار ایران نیازمند توسعهٔ علمی متوازن در سراسر کشور است. از این‌رو، دانشگاه بوعلی سینا به‌عنوان یکی از مراکز علمی مهم در منطقه غرب کشور تأسیس شد.

نشان‌وارهٔ دانشگاه بوعلی سینا در پیش از انقلاب

از زمان ایجاد تاکنون، دانشگاه بوعلی سینا همواره اهدافی چون تربیت نیروی انسانی متخصص، گسترش پژوهش‌های علمی، و ارتقای سطح فرهنگی و اجتماعی منطقه را دنبال کرده است. این دانشگاه با دانشکده‌ها و پژوهشکده‌های متنوع خود، نقش مهمی در تربیت نسل جدید دانشجویان و محققان ایفا می‌کند و همچنان به آرمان‌های اولیه بنیان‌گذاران خود پایبند است. دانشگاه بوعلی سینا، به‌عنوان یکی از دستاوردهای ماندگار دکتر اکبر اعتماد، جایگاهی ویژه در نظام علمی ایران دارد. ارتباط تاریخی میان این دانشگاه و دکتر اعتماد، بازتابی از اهمیت نگاه بلندمدت به توسعهٔ علمی در ایران است؛ نگاهی که بر توانایی‌های بومی و پتانسیل‌های منطقه‌ای تکیه دارد و مسیر رشد و پیشرفت را برای نسل‌های آینده هموار می‌سازد. اکنون که دانشگاه بوعلی سینا در آستانهٔ پنجاه‌سالگی خود قرار دارد، همچنان نماد تلاش برای توسعهٔ علمی و فرهنگی کشور است و نقش بی‌بدیلی در پیشرفت منطقه غرب ایران ایفا می‌کند.

به بهانهٔ هفتادمین سال زعامت «سیّدحسین طباطبایی بروجردی»

زعیمِ اعظم

امیررضا محمدی
روزنامه‌نگار

بعد از مرحوم حاج شیخ عبدالکریم حائری یزدی، «حاج آقا حسین طباطبایی بروجردی» برای دومین بار زعامت واحد حوزهٔ علمیهٔ قم و مکتب تشیع در ایران را به دست گرفت. اوکه از خاندان اصیل منطقه بروجرد و عالم‌زاده بود، در اصفهان به خرج یک تاجر متدین اصفهانی تحصیل کرد و به نجف رفت و پس از هشت‌سال، در سلک شاگردان برجستهٔ آخوند خراسانی درآمد.

در میان علمای طراز، بسیار کم به وطن بازمی‌گردند و معمولاً در شهرهای بزرگ با دوایر علمی مطرح همچون قم، مشهد، نجف و اصفهان ساکن می‌شوند تا به تدریس و تحصیل بپردازند اما آیت‌الله بروجردی با وجود سفرهای مختلف به این شهرها، به زادگاه خود بروجرد برگشت.

اما در سفر درمانی‌که در میان‌سالی به تهران داشت، با اصرار استادان حوزهٔ قم از جمله امام خمینی(ره) به قم آمد.

آیت‌الله هیچ‌گاه به‌طور جدی در سیاست دخالت نکرد و البته زیر بار حرف دربار هم نمی‌رفت حتی چندین‌بار زیر بال و پر مبارزان را هم گرفت اما قاطعانه می‌توان ایشان را از مراجع روشن‌ضمیر تاریخ تشیع نامبردکه دامنهٔ اقداماتش تا اکنون نیز محسوس است. با ورودش به قم، در اقدامی بی‌سابقه تمام مناصب همچون کرسی مرجعیت و امامت جماعت در حرم به ایشان واگذار و مراجع ثلاث (آیات عظام صدر، حجت و خوانساری) به‌علاوه دیگر استادان درس خارج به‌همراه شاگردانشان برای تأیید و تمکین به ایشان در جلسه درس آقای بروجردی شرکت کردند. به‌هرحال با رحلت آقاسیدابوالحسن اصفهانی در نجف و حاج‌آقا حسین قمی در مشهد، به یگانه مرجع مطلق جهان تشیع بدل شد.

آیت‌الله بروجردی در دوران زعامتش صدها مسجد، مدرسه، کتابخانه و بیمارستان در سراسر جهان ساخت و تا پایان عمر به آن اهتمام داشت که شاخص‌ترین‌اش مسجد اعظم قم است. به شش‌نقطهٔ دنیا (هامبورگ، واشنگتن، مدینه و مکه، کراچی، لندن و قاهره) نماینده فرستادکه برخی از آن‌ها برای نخستین‌بار بود. در این دورهٔ هجده‌ساله، طلابی تربیت شدند که بعدها غالباً به مرجعیت رسیدند و تعداد چاپ کتب فقهی و اعزام مبلغ افزایش یافت.

نخستین نشریات علمی حوزوی از جمله مجلات مکتب اسلام و مکتب تشیع که توسط جمعی از طلاب فاضل حوزه قم منتشر می‌شد، با حمایت ایشان بود. اما شاید مهم‌ترین دغدغه آقای بروجردی تقریب مذاهب اسلامی بودکه اقدام عظیم او، به رسمیت شناختن مذهب شیعهٔ جعفری توسط شیوخ الازهر، در پی آن اتفاق افتاد.

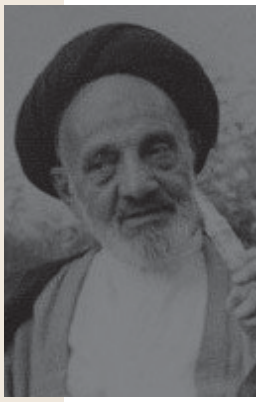
۱۹دی، پنجاهمین سال یادِ «سیّد محمّدکاظم عصّار» است

حکیمِ جامع

شهریار صحاف
روزنامه‌نگار

سیدمحمدکاظم عصار یکی از چهره‌های شاخص فلسفه و حکمت اسلامی در ایران معاصر است. وی نه‌تنها در حوزه‌های دینی و فلسفی، بلکه در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی نیز نقش فعالی ایفاکرد.

در سال ۱۲۶۴ در کاظمین متولد شد. پدر وی، آیت‌الله سیدمحمد عصار تهرانی، از فقها و علمای برجسته تهران بود. او از کودکی به تحصیل علوم دینی پرداخت و در حوزه‌های علمیه تهران و نجف اشرف از محضر استادان بزرگی همچون آقاضیاء عراقی و محمدتقی شیرازی بهره برد. چهار سال پیش از مشروطه، به فرانسه سفر کرد و در دانشکدهٔ پزشکی پاریس به تحصیل پرداخت اما به‌دلیل عدم سازگاری با فضای علمی غرب، به ایران بازگشت، و در مدارس مختلفی همچون دارالفنون و مدرسهٔ سپهسالار به تدریس پرداخت. هم‌چنین در تأسیس دانشگاه تهران و دانشکدهٔ معقول و منقول (الهیات‌ِکنونی) نقش مهمی داشت.

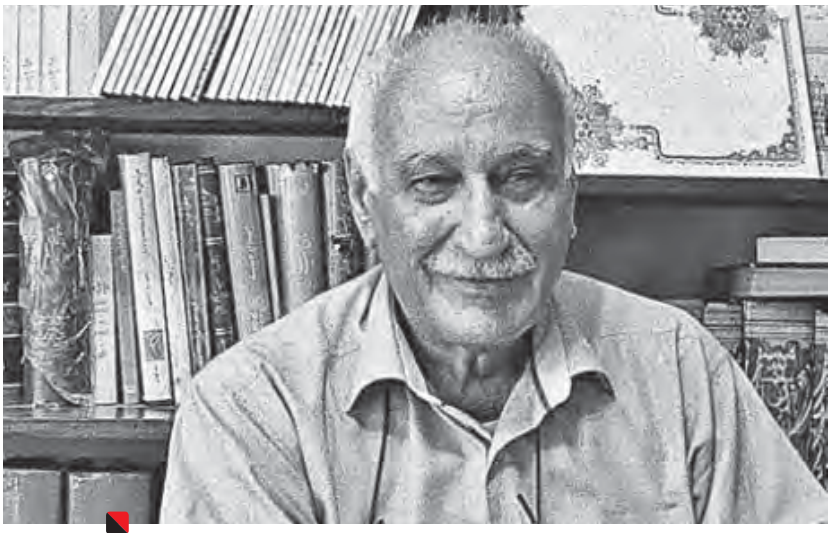


آثار سیدکاظم عصار عمدتاً در حوزهٔ فلسفه و حکمت اسلامی بی‌شمار است‌که در این میان سه عنوان از مهم‌ترین آثار وی هستند؛ تفسیر سورهٔ حمد: این تفسیر، یکی از آثار مشهور عصار است‌که در آن به بررسی دقیق و ژرف مفاهیم این سوره پرداخته است، فلسفه و منطق به زبان فارسی: عصار در این اثر، مبانی فلسفه و منطق را به زبانی ساده و روان برای عموم مردم تبیین‌کرده است، و رساله بداء: این رساله، یکی از آثار مهم عصار در زمینهٔ کلام اسلامی است.

او تأثیر به‌سزایی بر نسل‌های بعدی اندیشمندان ایرانی گذاشت. ازجمله شاگردان برجسته وی می‌توان به سید شهاب‌الدین مرعشی نجفی، سید عبدالاعلی سبزواری، جلال‌الدین آشتیانی، سیدمحمدتقی خوانساری، سیدعبدالله انوار، بدیع‌الزمان فروزان‌فر، مهدی محقق، عبدالجواد فلاطوری، علی‌نقی منزوی و سیدکریم امیری فیروزکوهی اشاره‌کرد.

عصار ویژگی‌های بارزی داشت؛ جامع‌نگری: عصار به همهٔ ابعاد وجود انسان توجه داشت و تلاش می‌کرد تا بین دین و علم، فلسفه و عرفان، و اندیشه و عمل، ارتباطی منطقی برقرار کند، آشنایی با علوم جدید: عصار به علوم جدید علاقه‌مند بود و تلاش می‌کرد تا بین علوم اسلامی و علوم جدید آشتی برقرار کند، و تدریس و ترویج معارف اسلامی: عصار به تدریس و ترویج معارف اسلامی اهمیت زیادی می‌داد و تلاش می‌کرد تا مفاهیم عمیق فلسفی را به زبان ساده برای مردم بیان کند.

در مجموع، سیدکاظم عصار فیلسوفی جامع‌نگر و تأثیرگذار بودکه نقش مهمی در ترویج اندیشه‌های اسلامی و فلسفی در ایران معاصر ایفا کرد.



عکس: روزبه میدانی

یادی از «حسن انوشه» که اگر بود، نوزدهم اسفند، ۸۰ ساله می‌شد

چراغ به‌دست در تاریکی‌ها

بیژن هنری‌کار
پژوهش‌گر و از شاگردان حسن انوشه

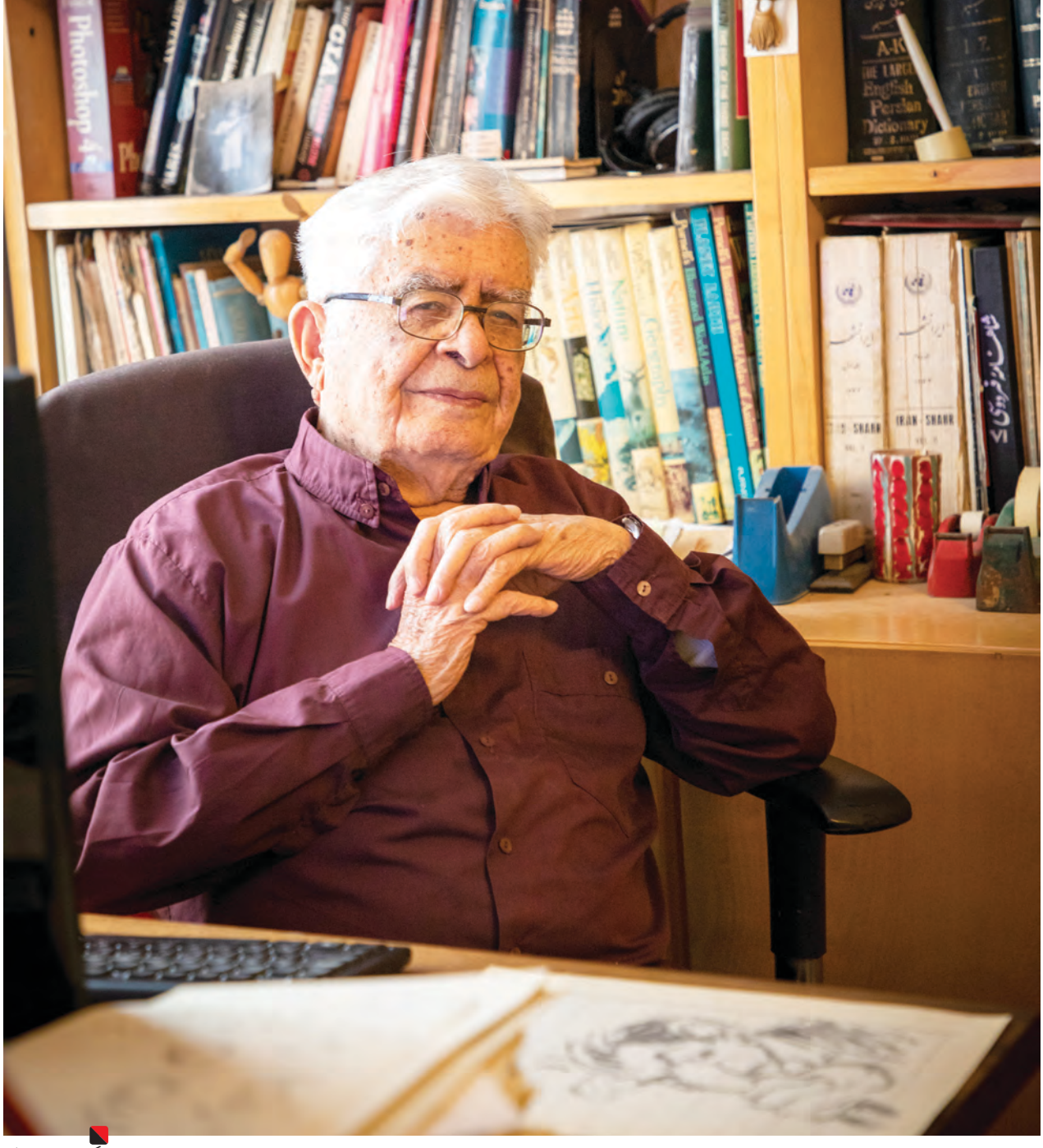
استاد حسن انوشه، دبیر ادبیات فارسی و زبان انگلیسی دبیرستان‌های نسل ما در شاهیِ آن روزگار (قائم‌شهرِ کنونی) بود. بیشتر بچه‌ها دوستش داشتند. چون خوب درس می‌داد و ارتباط برقرار می‌کرد و نامش احترام‌برانگیز بود. حدّ این ارتباط با افراد را هم بر پایهٔ گنجایشی که داشتند قرار می‌داد. می‌فهمید که هرکس چه توانایی و کوششی دارد. پس او را به همان سو رهمون می‌شد. انوشه در همان سال‌ها، در برخی دبیرستان‌ها، کتابخانه به راه انداخت. بچه‌ها را مشتاق و کتاب‌خوان کرد. این‌ها با هم در گروه‌های سه، چهارنفره کتاب می‌خواندند، بحث و گفت‌وگو می‌کردند و دوستی‌های ثمربخشی می‌یافتند. نظرهایشان را نیز، پس از جمع‌بندی به استاد نشان می‌دادند. او که تماشاگر و نقاد توانای فیلم‌های سینمایی بود، برانگیزندهٔ دانش‌آموزان به دیدن فیلم‌های خوب سینما شد. گروهی از آنان پدید آورد و خود هدایت‌شان را به دست گرفت. آن‌ها با مدیریت سینما شهر فرنگ بابل صحبت کردند و قرار شد این سینما در روزهای جمعهٔ هر هفته، یکی از فیلم‌های پرآوازه و مطرح کارگردان‌های سرشناش جهان را نشان بدهد، به شرطی که سالن پر شود. وی به یاری همان گروه، سالن را با داشن‌آموزان دبیرستان‌های قائم‌شهر و بابل و علاقه‌مندان دیگری که بودند، پر می‌کرد. انوشه عاشق راستین سرزمین ایران بود، و کوشش‌های بی‌دریغ خود را، همواره در همین راه، پی می‌گرفت. حافظهٔ خوبی داشت و انبانی ناب بود از خاطره‌های زندگی، شعر و نثر و نکات درنگ‌انگیزی که در کتاب‌ها می‌یافت. هنر او، احضار به‌جای این داشته‌ها و دانسته‌ها، در میان سخنانی بود که هیچ‌گاه کسی را خسته نمی‌کرد. بسا که با همین توانایی و گیرایی بود که آدم‌ها را گرد می‌آورد و از آن‌ها گروهی مفید و هدف‌مند، پدید می‌آورد. طبعی شوخ و نرم داشت، اما، هنگام کار جدی و سخت‌گیر بود و تا کاری به سامان نمی‌رساند. در کار پژوهشی «دانشنامهٔ ادب فارسی» هم، او گروهی را گرد آورد و آن را به سامانی در خور رساند. آرزوی او، انتشار کامل دانشنامهٔ ادب فارسی در ایران و جهان بود. از این مجموعه، تنها ۹ جلد که دربرگیرندهٔ شناسنامهٔ ادب فارسی در جای‌جای قارهٔ آسیا بود، در زمان زندگی‌اش منتشر شد و ۵ جلد دیگری که در آن، از ادب فارسی در ایران سخن می‌گفت، به‌رغم آماده بودن چارچوب کار، توفیق انتشار نیافت. امید می‌رود که دکتر مزدک انوشه؛ فرزند مهتر ایشان، آستین همتی بالا زند و کار به‌جامانده از پدر را، به فرجامی نیک رساند. استاد از نخستین سال‌های دههٔ نود، به پیشنهاد شورای فرهنگ عمومی استان مازندران، به همین شیوه، کار تدوین دانشنامهٔ مازندران را در ساری به دست گرفت. این کار به‌سبب بی‌مهری‌هایی از سوی کارفرمایان ناتمام ماند، اما خوشبختانه با پشتیبانی دکتر علی شافی، استاد دانشگاه علوم‌پزشکی بابل و پزشک نیکوکار، از خرداد ۱۳۹۵، در کتاب‌خانهٔ امام‌زاده یحیی بابل، و در محلهٔ زادگاه استاد انوشه (کاسگرمحله)، از سر گرفته شد. این دانشنامه را، نشر چشمه، در زمستان ۱۳۹۹، پس از درگذشت استاد، در سه‌جلد و بیش از ۲۳۰۰ صفحه با عکس‌هایی رنگی انتشار داد. در این جا نگارنده، حضوری مستقیم داشت و به چشم می‌دید که در پرتو چراغ وجود او، گروه پدیدآورندگان، گرد آمده و گرم‌کار هستند. سخن دراز نمی‌کنم، باری، استاد حسن انوشه، بی‌آن‌که داعیهٔ آشکاری داشته باشد، از کسانی بود که گروه‌های بسیاری از علاقه‌مندان کتاب و ادبیات، سینما، موسیقی، نقاشی و نمایش را گرد هم آورد و چراغ بسیار در تاریکی‌های روزگار افروخت. یاد آن مهین استاد پاک‌سرشت و بخشنده در بذل دانایی‌هایی که داشت، در سرزمین ما ایران، ماندگار خواهد بود.

نیم‌قرن پس از وداع با «محمّد قریب»

الگوی ماندگار

ابوالفضل فرید
پزشک

سال ۱۳۸۶ در دورانِ مطالعه برای کنکور سراسری، پخش سریال به‌یادماندنی «روزگار قریب» از تلویزیون شروع شد. سریالی جذاب و پرکشش که من را از کتاب‌خانه به خانه می‌کشید تا مشتاقانه پای تلویزیون بنشینم. در جایگاه یک دانش‌آموز دبیرستانی، با سریالِ کیانوش عیاری فهمیدم که «محمد قریب»، نخستین بیمارستان کودکان، مرکز طبی اطفال را بنیان نهاده و بنیان‌گذار رشتهٔ طب اطفال در ایران بوده است. فراز دردناکِ درگذشتِ او در بیمارستان خودش، حسرت دیدار این بزرگ‌مرد را برای نسل‌های بعدی به همراه داشت. در دانشکدهٔ پزشکی، درکِ محضر بزرگان و پیش‌کسوتان رشتهٔ پزشکی، نکته‌ای را بر من آشکار کرد و آن سلوکی خاص، و تفاوتی است که شاگردان بلافصل دکتر قریب با سایر هم‌نسلان خود دارند؛ پشتکاری که حتی در سنین بالا دارند، حمایت و جدیتی که نسبت به دستیاران و فراگیران نشان می‌دهند و دل‌سوزی و مهربانی‌ای که نسبت به بیماران دارند. این زندگی پربار، الگویی ماندگار به جامعهٔ پزشکی ارائه داده است. نمونه‌ای که آوازه‌اش محدود به جامعهٔ پزشکی باقی نمانده و در حیطهٔ اجتماع و سیاست هم فعالانه برای درد مردم می‌کوشیده است. تلاشی همه‌جانبه که باعث شد حتی بزرگ‌ترین مخالفان سیاسی‌اش هم نتوانند او را نادیده بگیرند و در یکم بهمن پنجاه سال پیش، او را از مرکز طبی کودکان تا قبرستان شیخان قم بدرقه کنند.



عکس: مهدی حسنی

گفت‌وگو با «غلام‌علی لطیفی»، کاریکاتوریستِ پیش‌کسوت که چهارمِ آبان، نود ساله شد

هنوز هم کاریکاتور را نمی‌فهمند!

آزادیِ اجتماعی یعنی بتوان سندیکا برای دفاع از حقوقِ صنفی تشکیل داد اما در آن روزگار هر تشکلی ممنوع بود

حمیدرضا محمّدی
روزنامه‌نگار

در آثارِ «غلام‌علی لطیفی»، سیرِ تکاملیِ کاریکاتور متناسب با فضای بومی و ذوق و نیازِ مخاطبانِ ایرانی قابلِ رؤیت است.

اسماعیل عباسی

اهل هیاهو و های‌وهویِ رسانه‌ای نیست و بسیار به‌ندرت تن به مصاحبه داده است. فروتنیِ مثال‌زدنی‌ای دارد چنان‌که نسلِ جدید و جوانِ کاریکاتوریست‌ها شاید بعضاً حتّی نام‌اش را هم نشنیده باشند. اگرچه که دیگر سال‌هاست کاریکاتور نمی‌کشد و مطبوعات از ذوق‌اش محروم مانده‌اند، امّا جایگاه و پایگاه‌اش در حیطهٔ کاریکاتورِ ایران، فراموش‌ناشدنی و تردیدناپذیر است و آثارش به‌مثابهٔ کلاسِ درس. «غلام‌علی لطیفی» که چهارمِ آبان، آفتابِ نود سالگی‌اش طلوع کرد، حضور و بروزش در سرزمینِ طرح و کاریکاتور ایران، پیشینه‌ای دارد که به ۷۳ سال قبل بازمی‌گردد. با او دربارهٔ این هفت‌دهه تجربهٔ کاریکاتوربودن گفت‌وگو کردم که در پی می‌خوانید.

شما در باکو متولد شدید. چرا؟

برابر مندرجات شناسنامه‌ام این واقعه ۹۰ سال پیش اتفاق افتاده است. حالا من باید جواب‌گوی آن باشم؟!

خانه‌تان کجا بود؟

سه‌راه «دَرشـــت» که بعدها معلوم شد درشت غلط بوده و «طرشت» درست است. طرشت روستایی بود در نزدیکی تهـــران که یک جادهٔ خاکی، میدان رشـــدیه را به آن وصل می‌کرد. وسایل نقلیه‌اش هم خرهای راهوار و تندرو بودند. یاد دارم در دی ۱۳۳۹، در چهارراه باســـتان یعنی تقاطع خیابان‌های باستان و شـــاه (جمهوری کنونی)، مهوش که رقاصهٔ کاباره‌های تهـــران بود، با اتومبیل فولکس‌واگنِ کارمَن خود با یک چنار تصادف کرد و کشته شد و تا مدتی عده‌ای از هواداران‌اش، هرروز مات‌مات به این درخت خیره می‌شدند و می‌رفتند.

در کدام مدرسه درس خواندید؟

هیچ مدرسه‌ای.

چرا؟

برای این‌که به‌موقع اسم‌ام را در مدرسه ننوشتند و سال‌ها بعد به‌صورت متفرقه درس خواندم.

هفت‌ساله بودید که ایران به اشغال متفقین درآمد. از قحطی و شـــیوع بیماری‌های واگیردار در آن روزگار چیزی به یاد دارید؟

از بزرگ‌تر‌ها دراین‌باره چیزهایی شنیده بودم. گویا نان بسیار نایاب و کوپنی شده بود. کوپن‌ها به‌شکل تمبر پست بودند و با آن‌ها می‌شد نان خرید که هر قرص آن دو قران بود.

که به نان سیلو معروف بود.

بله. مثل نان‌های ســـاندویچی امروزی ضخیم، اما به‌نظر من خیلی خوش‌طعم بودند. افزون بـــر آن دمپختک هم می‌دادند که من هیچ‌وقت ندیدم. برای آن‌ها تصنیفی هم ساخته بودند:

نون سیلو تو چقد بلائی / دمپختک تو چقد سیائی

از زندگی کوپنی اصطلاح دیگری هم بر سر زبان‌ها افتاد که عبارت از «شوفر کوپنی» بود و خلاصهٔ داستان آن از این قرار بود: ارتش شوروی در تهران برای رساندن کمک‌های متفقین از بندر خرمشهر به مرز شوروی در جلفا یک آگهی اســـتخدام رانندهٔ کامیون منتشـــر کرد که در آن قید شده بود داوطلبان باید دارای تصدیق (گواهی‌نامه) درجهٔ یک رانندگی باشـــند. زمانی که از داوطلبان استخدام خواسته شد تا «تصدیق» شـــان را ارائه کنند. آنان کوپن‌های‌شان را به‌جـــای گواهی‌نامهٔ رانندگی نشـــان دادند و روس‌های بی‌خبر از همه‌جا هم آن کوپن‌ها را گواهی‌نامه انگاشته آن جماعت را به خدمت می‌پذیرفتند. به‌این ترتیب آن رانندگان در جاده‌های خاکی آن روز ایران، از خرمشهر به تهران و از تهران تا جلفا آن کامیون‌ها را می‌راندند و به‌این ترتیب آن‌ها به «شوفر کوپنی» مشهور شدند.

از فضای سیاسی آن‌روزها چه چیزهایی به یادتان مانده است؟

من که ۷-۸ ســـالم بود از فضای سیاســـی آن‌روزها چیز زیادی نمی‌دانم اما شلوارهای کوتاه و بالای زانوی سربازان انگلیســـی و هندی و رانندگان سیاه‌پوست امریکایی را که کامیون نظامی را دیوانـــه‌وار می‌راندند خوب به‌یادم مانده است. هم‌چنین بیماری‌های تیفوس و کچلی و آبله شیوع فراوان داشت. از هم‌بازی‌های خودم عده‌ای کچل بودند و تمام سطح سرشـــان را «زِفت» انداخته بودند. در نواحی میدان مجســـمه (انقلابِ کنونی) خارجیان فراوانی دیده می‌شدند.

مانند لهستانی‌ها؟

بله، آن‌ها زنان پیر و جوان و بچه‌های آوارهٔ جنگ بودند که در ساختمانی که در ســـمت شرقی اوایل خیابان جنوبی میدان انقلاب واقع و حالا مرکز ژاندارمری اســـت، اسکان داده شده بودند. جنگ که تمام شـــد، آن‌ها به کشورشان برگشـــتند. به قراری که می‌گفتند شماری از آن‌ها در تهران ماندند و اکنـــون در آرام‌گاهی در جنوب‌شـــرقی تهران مدفونند.

از نوزده‌ســـالگی و کودتای ۲۸ مـــرداد خاطره‌ای دارید؟

بله. ساعت ۱۰ صبح چهارشـــنبه‌روزی بود آن‌روز و من در مقابل جایی ایستاده بودم که اکنون پارک دانشجو نامیده می‌شود و عده‌ای کارگر ساختمانی که آن‌روزها به آن‌ها عمله می‌گفتند، با بیل و کلنگ‌هاشان، ســـوار بر ماشین‌های کمپرسی (ماشـــین‌های حمل مصالح ساختمانی) پیدا شدند که فریاد می‌کشـــیدند «زنده‌باد شاه» و ساعتی بعد چند تانک هم پیدا شدند که عده‌ای بر آن‌ها سوار بودند و پایین خیابان پهلوی صدای تیراندازی به‌گوش می‌رسید. تا ســـاعت دو بعدازظهر که رادیو اشغال شد و بعد از مدتی صدای دادوفریادِ گوش‌خراش، مهدی میراشرافی، نمایندهٔ مجلس هفدهم و مدیر روزنامهٔ آتش، پیروزی کودتا را اعلام کرد و به‌دنبال‌اش، سرود شاهنشـــاهی پخش شد و بعد فضل‌الله زاهدی، نخست‌وزیر کودتا اعلامیهٔ کودتا را خواند و بهت و سکوت فضا را فراگرفت.

مگر رادیو داشتید؟

خیر، من رادیو نداشتم، اما مغازه‌های اطراف اغلب رادیو داشتند و مردم هم جمع شده بودند.

از پارک دانشـــجو (پارک پهلوی پیشین) نام بردید. شماکافهٔ شهرداری راکه پیش از تئاتر شهر برقرار بود، به یاد دارید؟

بله. اما من از وجود پارکی به اســـم پـــارک پهلوی بی‌خبرم. پارکی بود با وســـایل بازی برای بچه‌ها و ســـاختمانی در جنوب غربی‌اش وجود داشت که همین کافهٔ شهرداری بود که رســـتورانی عمومی بود. اولین سوپرمارکت ایران هم در همین ساختمان تأسیس شد اما در سال ۱۳۴۶ تخریب شـــد و جایش همین تئاتر شهر را ســـاختند که در بهمن ۱۳۵۲ آغاز به‌کار کرد.

پس کافه‌ها رونق یافت؟

اگر منظورتـــان از کافه محلی برای غذا خوردن اســـت، بله، رســـتوران‌های روســـی و یونانی و تعداد بی‌شماری رستوران‌های ارمنی در خیابان‌های شمال شهر هم وجود داشتند.

شما هم اهل کافه‌نشینی بودید؟

کافه‌نشینی با کافه رفتن خیلی فرق دارد: کافه‌نشینی -که یک اصطلاح و سنت فرنگی بود- فقط مدت کوتاهی در زمان جنگ جهانی دوم در تهران پیدا شـــد که عده‌ای (معمولاً روشنفکران) ساعت‌های طولانی در آن‌جا می‌نشستند و روزنامه می‌خواندند و اخبار روز را برای هم تجزیه و تحلیل می‌کردند یا بحث‌های سیاسی یا ادبی می‌کردند؛ مثل کافهٔ نادری که باغ و رستوران هم داشت، کافهٔ فیروز محل تجمع جلال آل‌احمد و دوســـتانش، و کافه‌قنادی فردوسی در چهارراه استانبول کنار سینما همای، پاتوق صادق هدایت و دوستانش که به‌خاطر صاحبش که سبیل شامخی داشت به‌کافه ســـبیل معروف بود و پس از جنگ تعطیل شـــد و به‌جای‌اش ساندویچ‌فروشی دودهنهٔ خاچیک دایر شد که طعم ساندویچ‌های معرکه‌اش هنوز زیر زبانم است.

اما «کافه رفتن» اصطلاح دیگـــری بود که با کافه‌قنادی و رستوران فرق داشـــت. این اماکن پاتوق نبودند که کسی ســـاعت‌ها وقتش را در آن بگذراند. این جا می‌بایست پول خرج کرد. چون ســـاززن و مطرب و رقص و آواز داشـــتند و باب ذوق لات‌ها و جهال جنوب شهر و میادین میوه و تره‌بار تهران بودند که مثل ریگ، اســـکناس در پای رقاصه‌های آن‌ها می‌ریختند. این قبیل کافه‌ها در خیابان‌های لاله‌زار و منوچهری واقع بودند و به آن‌ها «کافه لاتی» هم می‌گفتند که ما نه اهل‌اش بودیم و نه در توان مالی‌مان بود که به این اماکن برویم.

اهل موسیقی هم بودید؟

بله. مشتری مغازهٔ صفحه‌فروشی بتهوون بودم که آن‌زمان در ابتدای خیابان منوچهری واقع و مالک‌اش، کریم چمن‌آرا بود.

در چه سالی به‌عنوان کاریکاتوریست به مطبوعات وارد شدید؟

سال ۱۳۳۰.

یعنی هفده‌سالگی؟

بله.

نخستین طرح منتشرشدهٔ غلامعلی لطیفی؛ مجلهٔ چلنگر، ۲۰ شهریور ۱۳۳۱

نخستین اثرتان کجا منتشر شد؟

اثر؟ شوخی می‌کنید. اولین کارهایم در هفته‌نامهٔ چلنگر که طنزنامهٔ متین و موقری بود، چاپ می‌شد. هفته‌نامهٔ چلنگر که به‌کلی مکتب تازه‌ای در طنزنویسی مطبوعاتی به میدان آورد، ابتدا هفتگی بود و بعداً دو شماره در هفته به‌بهای دو ریال منتشر می‌شد. نخستین شمارهٔ آن در ۱۷ اسفند ۱۳۲۹ درآمد و اداره‌اش در نزدیکی منزل ما، در خیابان نواب، کوچهٔ ماه قرار داشت.

پس با بقیهٔ فکاهی‌نامه‌ها متفاوت بود؟

بسیار متفاوت.

بی‌مقدمه به دفتر چلنگر رفتید؟

بله.

در ورود با چه‌کسی صحبت کردید؟

با شخص مدیر آن، محمدعلی افراشته. تا مدتی شعر می‌دادند و من برای‌شان طرح می‌کشیدم. روزی کاریکاتوری کشیدم که مجسمهٔ شاه است اما به‌جای اسب، سوار بر خر است و مردم از پایین لای و لجن به‌سویش پرتاب می‌کنند درحالی‌که مظفر بقایی دارد از طرف دم خر آن لای و لجن را می‌لیسد! وقتی طرح را کشیدم اول صبح دوان‌دوان به دفتر مجله که طبقهٔ پایین خانهٔ افراشته بود، رفتم اما چون کسی نبود، طرح را روی میز او گذاشتم و رفتم. مجله که درآمدکار من در پیشانی صفحهٔ یک مجله بود که پنج‌شنبه، ۲۰ شهریور ۱۳۳۱ منتشر شد و بسیار خوشحال شدم. وقتی مجله منتشر شد اول صبح به خانه‌اش رفتم اما حرفی نداشتم که بزنم. او حال‌واحوال و خوش‌وبش کرد اما باز هم ساکت بودم و صرفاً تشکر می‌کردم. تا این‌که کشوی میزش را باز کرد و دسته‌کاغذی بیرون کشید و روی‌اش چیزی نوشت و به من داد. من تا آن روز چک ندیده بودم و آن، دست‌مزدِ من، ۲۰۰ ریال در وجه حامل بود. از این‌که او فکر کرده من به چشم‌داشت دریافت دست‌مزد نزدش رفته‌ام، بسیار خجالت‌زده شدم اما او گفت مطمئن بودم امروز نخستین کسی که ملاقات می‌کنم تو هستی، و این نخستین دست‌مزد من از کاریکاتور بود.

به‌مرور به دفتر چلنگر رفت‌وآمد بیشتری پیدا کردید. چه‌کسانی را آن‌جا بیشتر می‌دیدید؟

م.م.سنگسری، مرتضی معتضدی، ابوتراب جلی و یکی‌دو نفر دیگر.

تا چه سالی در چلنگر بودید؟

تا زمانی که دفتر آن نزدیک خانه‌مان بود. بعد که از آن‌جا رفت من هم همکاری‌ام به‌خاطر دوری راه با آن قطع شد.

سپس کجا رفتید؟

البته پس از مدت نسبتاً زیادی بعد از کودتا، در مجلات مختلف هفتگی مانند «فردوسی» (به مدیریت نعمت‌الله جهان‌بانویی و سردبیری محمود عنایت) که نخستین شماره‌اش در ۱۵ تیر ۱۳۲۸ منتشر شد و اداره‌اش در میدان بهارستان بود و «نقش جهان» به‌عنوان تصویرگر داستان‌ها کار می‌کردم.

در فردوسی چه‌کسانی را می‌دیدید؟

ایرج پزشکزاد، ناصر نیرمحمدی و محمود عنایت را به یاد دارم.

تجربهٔ فعالیت در فردوسی چگونه بود؟

کسی نبود که در کاریکاتور به من جهت بدهد الّا یک نفر که مدت کوتاهی دبیر سیاسی روزنامهٔ آیندگان بود، و آن، جهانگیر بهروز بود. هنوز هم این‌طور است و آن را نمی‌فهمند و خیال می‌کنند هرچیز خنده‌داری کاریکاتور است. کاریکاتور ابزار بیان تفکر و مفاهیم اجتماعی و سیاسی و البته شامل عقاید کاریکاتوریست نسبت به مسائل روز است درنتیجه کاریکاتور کاری‌ست وابسته به روزنامه‌نگاری و البته طنز و از نوع تلخ آن است.

و متأسفانه کاریکاتور و کاریکاتوریست در ایران و جهان با عواقب شداد و غلاظ روبه‌رو می‌شود.

چون در ایران هنوز انتقاد سیاسی جا نیفتاده است و همواره با شک و سوءظن به کاریکاتور نگاه شده است.

چرا؟

چون با زبان تصویر آشنا نیستیم.

پنج سال بعد به توفیق رفتید.

بله. در اسفند ۱۳۳۶، برای نوروز، دورهٔ سوم و جدید روزنامهٔ توفیق درآمد که سه برادر؛ حسن و حسین و عباس توفیق گردانندگانش بودند. من هم برای آن مطلب می‌فرستادم تا این‌که در شهریور ۱۳۳۷، عده‌ای به‌عنوان نویسنده به توفیق دعوت شدند ازجمله من که نام مستعارم را آورده بودند و آن‌جا بود که تازه مرا شناختند و معلوم شد مدت‌ها دنبال‌ام می‌گشتند.

دفتر توفیق در چهارراه استانبول بود؟

خیر، آن‌زمان دفتر توفیق درخانه صاحبان‌اش در حوالی میدان قزوین قرار داشت.

توفیق را پیش‌روتر می‌دانید یا چلنگر؟

چلنگر و توفیق را نمی‌توان با هم مقایسه کرد. هر یک راه و روش متفاوتی در طنزنگاری داشتند. طنز چلنگر متین و موقر بود و توفیق شوخ‌طبع و تفریحی. پس از کودتا تمام روزنامه‌های منتقد دربار اعم از چپ و ملی و غیره ازجمله توفیق توقیف شدند و فقط چند مطبوعهٔ درباری ماندند. عده‌ای از روزنامه‌نگاران اعدام شدند و برخی هم مانند محمدعلی توفیق به قلعهٔ فلک‌الافلاک تبعید شدند. توفیق اما در زمانه‌ای دوباره منتشر شد که هیچ نشریهٔ طنزی وجود نداشت و بی‌رقیب بود درنتیجه قاطبهٔ طنزنویسان کشور در توفیق جمع شدند. به‌این‌ترتیب پرمایه شد و یک‌دهه بی‌رقیب و میدان‌دار اصلی بود.

ازجمله این‌که شعارش این بود که «همشهری؛ شب جمعه دوچیز یادت نره: دوم روزنامهٔ توفیق!»

بله، در همین سطح!

پس توفیق تأثیرگذار بود؟

بله. چون به‌تدریج دامنهٔ انتقادات توفیق از دولت و حتی مجلس گسترش یافت و نمایندگان را «فسنجون» و «بادمجون» خطاب می‌کرد!

و حتی هویدا که غالباً کاریکاتور جلد بود.

بله، بله. هویدا آسان‌ترین سوژه بود و همهٔ کاسه‌کوزه‌ها بر سر او شکسته می‌شد.

پنج‌سال اول، من و حسن توفیق کاریکاتوریست‌های توفیق بودیم و سال آخر فقط من بودم و ماهی ۸۰۰ تومان حقوق می‌گرفتم.

توفیق در چاپ‌خانهٔ رنگین در باغ سپهسالار چاپ

مجلهٔ کشکیات/ مرداد ۱۳۴۷

مجلهٔ توفیق/ دی ۱۳۴۱

مجلهٔ نگین/ خرداد ۱۳۴۷

می‌شد.

همین‌طور است.

❖ این مجله در تیر ۱۳۵۰ توقیف شد یا تعطیل؟

تعطیل شد اما دلایل آن را من نفهمیدم!

❖ عضو حزب خران هم بودید؟

در زمانی‌که من در توفیق بودم چیزی به اسم حزب خران وجود نداشت‌که من عضو آن باشم یا نباشم.

❖ تا سال ۱۳۴۳ در توفیق بودید؟

شمارهٔ نوروز ۱۳۴۳ که منتشر شد، بیرون آمدم و بعد به اتفاق دوستان نشریهٔ کوچکی با عنوان «کشکیات» برای مجلهٔ تهران‌مصور که دفترش در اوایل خیابان ژاله (شهدای فعلی) بود منتشر کردیم که محمود عنایت نام‌اش را پیشنهاد کرد.

❖ شما سردبیر کشکیات بودید؟

خیر، این نشریه کوچک‌تر از آن بود که هیئت تحریریه و دبیر و سردبیر داشته باشد.

❖ چه کسانی با شما همکاری می‌کردند؟

بعد از مدتی، خیلی‌ها؛ بعد از این‌که کشکیات رشد کرد و بزرگ شد دوستان دیگری به ما پیوستند: مانند احمد سخاورز، بهمن رضایی، هوشنگ ملک‌نیا، و دیگران. کشکیات چهار سال منتشر شد و بعد خودمان تعطیل‌اش کردیم.

❖ چرا؟

چون به‌کار هفتگی عادت کرده بودیم و سوژه‌های‌مان در طول ماه کهنه می‌شد و تازگی‌اش را از دست می‌داد، به ادامهٔ آن بی‌علاقه شدیم، با عذرخواهی و تشکر از عبدالله والا، این مجلهٔ ۳۲ صفحه‌ای و رنگین و پرخواننده را تعطیل کردیم. هم‌چنین چون هریک‌مان در جایی مشغول شده بودیم و من هم به استخدام روابط عمومی سازمان برنامه و بودجه در همین ساختمان کنونی درآمدم و مسئول کتاب‌خانه شدم.

❖ در این فاصله، پس از کشکیات، به کدام مجله رفتید؟

پس از کشکیات، به مجلهٔ کاریکاتور با مدیریت محسن دولو رفتم که در سال ۱۳۴۷ شروع به انتشار کرد.

❖ شماره یک در همان سال ۱۳۴۷ منتشر شد؟

بله، ۶ مرداد ۱۳۴۷.

❖ کاریکاتوریست‌ها چه کسانی بودند؟

همان گروه متشکل شامل سخاورز، درم‌بخش، رضایی، ایرج زارع و من.

❖ هفته‌نامه بود؟

بله و بسیار پیش‌رو. کاریکاتور مجله‌ای شاداب و همه‌چیزش نو و نوآورانه بود.

❖ اداره‌اش کجا بود؟

خیابان سوم اسفند (سرهنگ سخایی کنونی).

❖ چند سال در کاریکاتور بودید؟

حدود دوسال، و بعد به دعوت مهدی سمسار، به روزنامهٔ کیهان رفتم و کاریکاتورِ روز می‌کشیدم.

❖ یعنی در تحریریه مستقر بودید؟

خیر، هیچ‌گاه در تحریریه ننشستم چون کار و مشغلهٔ دیگری داشتم. کارم را می‌کشیدم و شخصاً به روزنامه می‌بردم و به سردبیر می‌دادم و او هم به دست حبیب چینی، مسئول صفحهٔ سه یعنی صفحهٔ مقالات می‌رساند.

از راست: غلامعلی لطیفی، نصرت‌الله نوح، منوچهر محجوبی، خسرو شاهانی، ناشناس؛ خوزستان، زمستان ۱۳۴۶/ آرشیو شخصی غلامعلی لطیفی

❖ چه کسانی را در تحریریهٔ کیهان به یاد دارید؟

اکثرشان مرحوم شده و بقیه هم دربه‌در شده‌اند.

❖ مصطفی مصباح‌زاده را هم دیده بودید؟

فراوان.

❖ در جایی خواندم که شاه به یکی از کاریکاتورهای شما واکنش نشان داده بود.

پس از ماجرای سینما رکس آبادان در ۲۸ مرداد ۱۳۵۷، صحبت از گشایش فضای سیاسی بود و کم‌کم در مطبوعات شایع شد که چراغ سبز داده خواهد شد. من هم کاریکاتوری کشیدم که یکی از نویسندگان روزنامه روی میزش چراغ راهنمایی و رانندگی گذاشته و لای هر انگشت دست و پایش یک خودکار بود و ریزش نوشته بودم: در انتظار چراغ سبز! و گویا این کاریکاتور به شاه برخورده بود و این را در مصاحبه‌ای با امیر طاهری، سردبیر کیهان مطرح کرده بود و به کاریکاتوریست کیهان به‌سختی تاخته بود که برخلاف تصور او یعنی من، چراغ سبز مدت‌هاست داده شده است!

❖ این واکنش عواقبی نداشت؟

خیر. من به زندگی عادی ادامه دادم چون در ایران نبودم، و البته شاه هم مدتی بعد سقوط کرد.

روزی کاریکاتوری کشیدم که مجسمهٔ شاه است اما به‌جای اسب، سوار بر خراست و مردم از پایین لای و لجن به‌سویش پرتاب می‌کنند درحالی‌که مظفر بقایی دارد از طرف دم خر آن لای و لجن را می‌لیسد! مجله که درآمد کار من در پیشانی صفحهٔ یک مجله بود که پنج‌شنبه، ۲۰ شهریور ۱۳۳۱ منتشر شد.

❖ تا انقلاب در کیهان بودید؟

بله. پاک‌سازی شدم اما تسویه‌حساب کامل و سوابق‌ام را بازخرید کردند.

❖ پس از سازمان برنامه، در کجا اشتغال یافتید؟

دانشگاه آزاد ایران.

❖ که مؤسس‌اش عبدالرحیم احمدی بود.

دقیقاً. در روزگاری که پول نفت فوران کرد، خیلی کارها که به‌علت بی‌پولی میسر نبود، مقدور شد. ازجمله به‌تازگی دانشگاهی در انگلیس راه افتاده بود به‌نام The Open University تا کسانی‌که سن رسمی تحصیل دانشگاهی را از دست داده اما علاقه‌مند بودند، درس بخوانند. این دانشگاهِ مطلقاً رایگان هیچ سابقهٔ تحصیلی نمی‌خواهد و در یک مصاحبهٔ کوتاه، شرایط متقاضی را برآورد می‌کنند و می‌سنجند. در صورت پذیرش، دانشجو در شهر خود و بر سر کارش می‌ماند و مواد و محتوای درسی برایش پست می‌شود. هم‌چنین دروس در ساعات معینی به‌ویژه اول صبح و آخر شب، از طریق رادیو و تلویزیون مستقل خود پخش می‌شود و دانشجو امتحان و آزمایش را هم به هزینهٔ دانشگاه برای آن‌ها پست می‌کند و استاد پس از ارزیابی، نمره می‌دهد. به تقلید، شاه هم هوس کرد نمونه‌اش با همکاری همان دانشگاه اصلی در این جا هم باشد. چنان‌که پیش‌تر گفتم من در سازمان برنامه اشتغال داشتم اما چون مأمورشدن کارمندان دولتی به سازمان‌های دیگر ممنوع شد، در بهمن ۱۳۵۳ ناچار به استعفا شدم و به دانشگاه آزاد ایران رفتم که آن هم دولتی بود.

❖ مکانش کجا بود؟

بلوار کریم‌خان زند، نبش آبان شمالی که اکنون متعلق به دانشگاه علامهٔ طباطبایی است.

❖ اصلاً چگونه با آن جا آشنا شدید؟

با همسر احمدی، خانم قدسی ناظمی که صاحب‌قلم بود، در روابط عمومی سازمان برنامه همکار بودم. به‌این‌سبب به دانشگاه آزاد دعوت شدم.

❖ در آن جا چه مسئولیتی داشتید؟

در کارهای راه‌اندازی مرکز انتشارات آن کمک می‌کردم، یعنی براساس حکم رسمی، معاون رئیس انتشارات دانشگاه آزاد بودم.

طرح غلامعلی لطیفی از احمد شاملو که برای نخستین بار در «تجربه» منتشر می‌شود.

رئیس انتشارات چه‌کسی بود؟

منوچهر محجوبی. اما این دانشگاه معلوم شد که به اصطلاح گز نکرده پاره‌کرده است؛ قرار بود فرستندهٔ اختصاصی و مستقل از رادیوتلویزیون ملی داشته باشد اما رضا قطبی، مدیرعامل سازمان رادیوتلویزیون ملی مخالفت کرد و گفت کشور فقط یک رادیو و تلویزیون دارد و رئیس آن هم من هستم. درس‌هایتان بدهید ما پخش کنیم و احمدی در جایگاهی نبود که مخالفت کند. دیگر آن‌که قرار نبود شرط ورود به این دانشگاه داشتن دیپلم باشد و همین سروصدای متحجران را راه انداخت که این یعنی مدارک تحصیلی را بی‌اعتبار کردن. هم‌چنین نداشتن کلاس مورد اعتراض داوطلبان قرار گرفت و گفتند ما جزوه می‌خواهیم! مشکل دیگر ناکارآمدبودن پست در ایران بود که مانع می‌شد تا آن روند اصلی برقرار شود. درنتیجه دانشگاه آزاد ایران به شیر بی‌یال و دم و اشکم تبدیل شد. درهمین اثنا، کمی پیش‌تر، تعدادی مدیران ازجمله من برای کارآموزی به The Open University اعزام شدیم و در آن جا چیزی که آموختم این بود که این دانشگاه هیچ‌گاه در ایران عملی نخواهد بود و کارش نخواهد گرفت. در بازگشت، استعفایم را به احمدی دادم و رفتم و از دنبالهٔ کار دانشگاه و چگونگی آغازبه‌کارش بی‌خبر هستم.

در همین‌زمان با همسر و فرزندان‌ام راهی انگلیس شدم. چون از زمان مشغولیت در توفیق، سرگرم فراگرفتن انگلیسی در انجمن ایران و امریکا در سه‌راه شاه آن‌موقع و سپس شورای فرهنگی بریتانیا واقع در خیابان فردوسی، نرسیده به میدان فردوسی شده بودم، تصمیم گرفتم در انگلیس ادامه‌اش دهم، و رفتیم که دیگر برنگردیم.

محل شورای فرهنگی مستقل از سفارت بود؟

بله.

و کارمندان‌اش انگلیسی بودند؟

مدیران و معلمان‌اش بله اما کارمندان‌اش بومی بودند، ازجمله یادم می‌آید خانمی ایرانی، مسئول کتاب‌خانه‌اش بود.

فرزندان‌تان چندساله بودند؟

پسرم کلاس هفتم و دخترم کلاس اول بودند.

پس انقلاب که رخ داد، در ایران نبودید.

خیر. اما وقتی همه می‌رفتند، من برگشتم. به‌خاطر درس بچه‌ها ماندیم و در خرداد ۱۳۵۸ بازگشتیم.

و اعتصاب روزنامه‌نگاران را هم نبودید.

نه‌متأسفانه.

وقتی از ایران رفتید، می‌دانستید که کار شاه تمام است؟

اگر می‌دانستم که نمی‌رفتم.

آن زمان منزل‌تان کجا بود؟

در همین جا؛ کوی نویسندگان.

وقتی هم رفتید این جا بودید؟

بله، خانه را نفروخته بودم. در سال ۱۳۵۵ که ساخت کوی نویسندگان تمام شد، در این جا ساکن شدیم.

پس با حمید مصدق، سیروس علی‌نژاد، جواد مجابی، بهمن رضایی، مسعود مهاجر، ذبیح‌الله منصوری، اسماعیل جمشیدی و خیلی‌های دیگر همسایه بودید؟

بله، و هنوز هم هستم.

به‌لحاظ سیاسی تمایل به سقوط شاه داشتید؟

بله همهٔ عمرم.

یعنی انقلابی بودید؟

خیر. اما به انقلاب، با دیدهٔ مثبت می‌نگریستم.

به انقلابیون مسلمان یا چپ‌گرایش نداشتید؟

من به عدالت اجتماعی اعتقاد داشتم.

جز فوران پول نفت، دلایل دیگر سقوط شاه چه بود؟

انسداد سیاسی.

برخی معتقدند خلاف انسداد سیاسی، آزادی‌های اجتماعی وجود داشت.

بگذارید آن برخی‌ها با همین خیال، خوش باشند. اگر منظور کافه و کاباره و سینما و مانند این‌ها است، این‌که آزادی اجتماعی نیست. آزادی اجتماعی یعنی بتوان سندیکا برای دفاع از حقوق صنفی تشکیل داد و آزادانه فعالیت کرد، درصورتی که هرگونه تشکلی ممنوع بود. متأسفانه جوانان امروز فکر می‌کنند آن‌زمان آزادی برقرار بود. اگر آزادی وجود داشت مردم سرشان درد نمی‌کرد تا انقلاب کنند.

فعالیت‌های فرهنگی به‌ویژه در دههٔ پنجاه را چگونه می‌بینید؟

اندوه‌بار. این فعالیت‌ها را به‌ویژه در بلیت‌های بخت‌آزمایی اشرف پهلوی می‌شد به عیان دید.

برگردیم به خرداد ۱۳۵۸.

مدتی پس از این‌که برگشتم تصمیم گرفتم برای کودکان کتاب منتشر کنم و با یک تیم سه‌نفری این کار را شروع کردیم، به‌طوری که هنوز هم در میان نسل کنونی مخاطب دارد و درمجموع نزدیک به ۶۰ جلد منتشر کردم.

نام نخستین جلد چه بود؟

حسنی نگو یه دسته‌گل.

پس شخصیت‌های حسنی و فلفلی و سلیمون جملگی زاییدهٔ فکر شما بودند؟

بله، همین طور است.

اگر اشتباه نکنم ناشرش، نشر گزارش بود.

بله.

پس از انقلاب فعالیت مطبوعاتی داشتید؟

بله در یکی دو نشریه کار کردم. اما دیگر کار کاریکاتور نکردم و در مجلاتی مانند صنعت حمل‌ونقل (از سال ۱۳۶۲) و آدینه (از ۱۵ آذر ۱۳۶۴) و دنیای سخن (از سال ۱۳۶۵) هرسه به سردبیری سیروس علی‌نژاد شروع به نوشتن مقاله کردم.

چرا با گل‌آقا و کیومرث صابری فومنی همکاری نکردید؟

برای این‌که از من نخواست!

در این سال‌های اخیر هم مطلب نوشتید؟

گه‌گاهی.

در این سال‌های اخیر هم مطلب نوشتید؟

خیر، اما از چهار سال پیش، مرحلهٔ سوم کار قلمی من آغاز شد و آن این بود که به‌سراغ ترجمهٔ آثار طنز رفتم که سه‌جلد آن («رفیق دُن کامیلو» نوشتهٔ جووانّی گوارِسکی، طنزنویس ایتالیایی، «مهمان‌نوازی ملی»؛ مجموعه داستان‌هایی از عزیز نسین، نویسنده و روزنامه‌نگار بزرگ تُرک و «کلوچهٔ محبوب شاه»؛ مجموعه داستان‌های طنز از نویسندگان نامدار) از سوی نشر فرهنگ معاصر و در مجموعهٔ طنز معاصر منتشر شده و ۱۰ عنوان دیگر هم در آستانهٔ چاپ دارم.

اکنون هم‌کار در حال ترجمه دارید؟

بله اما چون مشکلات بینایی برایم رخ داده، آخرین ترجمه‌ام نیمه‌کاره مانده است.

از مرگ کدام‌یک از دوستان‌تان بیشتر غمگین شدید؟

صمیمی‌ترین و داناترین دوستم؛ منوچهر محجوبی.

-در همهٔ این سال‌ها، کاریکاتور مجانی هم کشیدید؟

فراوان.

طنز و فکاهه چه تفاوتی دارند؟

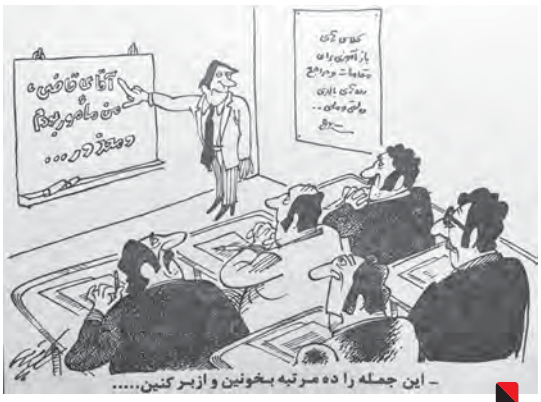
طنز در ادبیات اشاره به تضاد و تناقض‌ها دارد، اما فکاهه قصدش خنده و شوخی است.

از این‌که بیش از هفتادسال از عمرتان را مصروف و مشغول کاریکاتور کرده‌اید، احساس رضایت می‌کنید؟

کاملاً. تا آخرین نفس عمر، خودم را کاریکاتوریست می‌دانم.

آیندهٔ کاریکاتور ایران را چطور می بینید؟

رو به بهبودی.



روزنامهٔ کیهان/ ۱۳۵۷

مجلهٔ کاریکاتور

طرح بهمن عبدی از چهرهٔ غلامعلی لطیفی/ ۱۳۹۷

در اهمّیّت و تأثیرگذاریِ «غلام‌علی لطیفی» به‌انگیزهٔ شادباشِ ۹۰ سالگی او

کاریکاتوریستِ کاردان

سیدعمادالدین قرشی
پژوهش‌گر تاریخ طنز و کاریکاتور

در مرور تاریخ معاصر کارتون و کاریکاتور ادیتوریال ایرانی، بی‌شک نقش و جایگاه غلامعلی لطیفی منحصربه‌فرد و یکتاست. کارنامهٔ هنری و زندگی ایشان، فراز و فرودهای بی‌شماری نظیر کودتا، انقلاب، جنگ و... را به خود دیده است. سابقهٔ حضورش در چندین تحریریه در مقاطع حساس و بزنگاه‌های سیاسی اجتماعی منجر به همکاری با بیوک احمری در روزنامهٔ «چلنگر»، حسن توفیق در روزنامهٔ فکاهی «توفیق»، محسن دولو در هفته‌نامهٔ «کاریکاتور»، منوچهر محجوبی در مجلات «کشکیات» و «آهنگر» و... شد و از وی هنرمندی شش‌دانگ، پرکار و رشک‌برانگیز ساخت، چنان‌که از همان اواسط دههٔ سی، دکتر عنایت (سردبیر وقت «فردوسی») لقب «نقاشِ مردم» را به او داد. آثار لطیفی همچون پرده‌خوانی مدرنی است که ریشه در فرهنگ و سنت‌های ایرانی دارد. کاریکاتورها و کارتون‌هایی از میان حقیقت و مجاز و برآمده از سیاست، اجتماع، فرهنگ، و صدالبته از میان خلایق، به جهت بیان و ثبت عینی وقایع که فارغ از قضاوت‌های عرف زمانه، اسناد تاریخی دورهٔ خود هستند.

با اینکه طلوع و غروب حضور لطیفی در مطبوعه‌های مختلف کوتاه بود اما درخشش و نبوغش در هر تحریریه‌ای به غنا و محبوبیت و فروش آن مطبوعه منجر می‌شد. با آن‌که کارش را با نشریهٔ معتبر «چلنگر» در دورهٔ بحران آغاز کرده بود اما با «توفیق» و «کشکیات» و «کاریکاتور» در دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه اوج گرفت و به استادی رسید. او همواره چهارچوب فکری خودش را داشت و برخی از کاریکاتوریست‌های معروف هم‌دوره‌اش تحت تأثیر کارهایش قرار داشتند و هرگز ابایی از ترک کردن تحریریه‌ها نداشت. آثار لطیفی در موارد متعددی به‌عنوان «بهترین کاریکاتور فکاهی سال» شناخته می‌شدند. آثار لطیفی علاوه‌بر معیارهای زیبایی‌شناسانه، در نظر مخاطب عام و خاص سهل و ممتنع بودند و مخاطب رد قلم او را در نشریات مختلف دنبال می‌کرد. شخصیت‌هایش، لبریز سمبل‌هایی تاریخی و ارجاعات شاعرانه و گزارشی از رابطه و پیوند مردم با مردم بود. هم‌زمان با طرح زشتی واقعیت، حقیقت را نیز از نظر دور نگه نمی‌داشت و به خلق زیبایی می‌پرداخت.

لطیفی، هنرمند چیره‌دست و کاریکاتوریست بلندآوازه‌ای است که در اغلب برهه‌های مهم تاریخی، مردم ایران هر روز، هر هفته و هر ماه آثار ارزنده‌اش را در مطبوعات به‌صورت طرح جلد، طنز ترسیمی بدون شرح، کمیک و... می‌دیدند و از او یاد می‌کردند، هرچند در سال‌های پس از انقلاب به محاق انزوا و سکوتی خودخواسته فرو رفت و کمتر از وی سخنی به میان آمد. با این حال در دههٔ شصت، همکاری‌اش با منوچهر احترامی به الگویی ماندگار برای خلق آثار پرفروش کودک و نوجوان انجامید.

لطیفی را باید از جمله آرتیست‌هایی دانست که علاوه‌بر دانش تصویرگری و طراحی، تسلط به فضای شوخ‌طبعی و پژوهش طنز، داشتن روحیهٔ کار تیمی و خلق ایده، قائم به شناخت اجتماعی از جامعه و فرهنگ نیز هستند. درک عمیق‌اش از فولکلور، آداب و رسوم، اعتقادات، خرافات و... سبب شده تا با کاریکاتوریست جامع‌الاطرافی روبه‌رو باشیم که از آخرین یادگاران نسل پیشگامان کاریکاتور معاصر ایران است. اگرچه کسالت و بیماری‌های مزمن قلبی سرعت عمل را از او گرفته اما لطیفی هم خوب می‌نویسد و هم خوب ترجمه می‌کند. بی‌شک وجودش میراث گران‌بهای تاریخ شفاهی کاریکاتور ایران و سینه‌اش رازدار خاطرات ارزشمند و ناگفتنی‌های بسیاری از تأثیرات کارتون و کاریکاتور مطبوعاتی در روزهای تاریک و روشن تاریخ معاصر ایران است.

زادگاه و خاطره‌بازی‌هایش - ۲۶: داراب

شهرِ آب و دار...

زهرا شریفی
ویراستار

یک زمانی وقتی از ما می‌پرسیدند داراب کجاست بادی به غبغب می‌انداختیم و می‌گفتیم فردوسی در شاهنامه‌گفته: «چو دیوار شهر اندر آوردگرد / ورا نام‌کردند دارابگرد» و به قدمت چندهزارسالهٔ شهرمان می‌بالیدیم.

گاهی حتی نمی‌دانستیم داراب که بوده و چرا اصلاً توی شاهنامه از دارابگرد حرف زده‌اند. مایهٔ مباهات ما همین باقی‌ماندهٔ شهرِ گِردی بود که تا داراب فعلی فاصله‌ای هم ندارد.

مدرسه خیلی وقت‌ها برای اردوی بچه‌ها آنجا را انتخاب می‌کرد و ذوق و شوق ما برای بالا رفتن از دیوار گِلی شهر و پیداکردن تکه‌های کوزه‌های سفالی بود. ترسمان اما از «سنگ پیرزن»، که می‌گفتند به‌خاطر کشتن دحیهٔ کلبی به سنگ تبدیل شده، و ما در عالم کودکی باور می‌کردیم.

شاید کمتر کسی بداند که در جنوب شرقی استان فارس، شهری است به نام داراب که فارس را به هرمزگان وصل می‌کند و برخلاف تصور برخی آب فراوان دارد و دشت و درخت بسیار؛ که از همین‌رو برخی داراب را ترکیب «دار» و «آب» می‌دانستند.

من بیست سال از زندگی‌ام را در داراب گذراندم. از یک جایی به بعد اما دلم می‌خواست دیگران داراب را به چشمه‌ها و آبشارها و رودخانه‌های پرآبش بشناسند. بدانند «چشمهٔ گلابی» کجای شهر است و ما چه روزهای دلچسبی را پای سه چشمهٔ شیرینش گذراندیم.

برای همه تعریف می‌کردم که روزی رودخانهٔ «رودبال» آن‌قدر پرآب بود که نزدیک بود من ده‌ساله را با خود ببرد.

یا اگر گذرشان به جنوب داراب افتاد و خواستند «تنگهٔ رغز» را ببینند حتماً با راهنمای محلی بروند؛ چراکه گذر از آن همه آبشار و حوضچه به‌تنهایی خطرناک است.

دلم می‌خواست اگر از قدمت داراب حرف می‌زنیم محدود نباشد به شهر دایره‌ای و شعر شاهنامه. بگوییم که «نقش شاپور ساسانی» را هم داریم که در دامنهٔ «کوه پهنا» دیده می‌شود. بخشی از کودکی ما به آب‌بازی در چشمهٔ پایین این کوه و این نقش گذشت.

یا اصلاً توی همین شهر فعلی مگر می‌شود مسجد جامع را ندیده گرفت؟ با آن معماری خاص و عجیبش؛ آن چهار منارهٔ یازده‌ضلعی شگفت‌انگیزش.

حرف از کوه پهنا شد و یادم آمد وقتی نوجوان بودیم یکی از استادهای دانشگاه شیراز به داراب آمد و گروهی از بچه‌های مدرسه را برای گردش تاریخی به اطراف همین کوه برد، آنجاکه مسجد و آسیاب سنگی بود. مسجدی که اول آتشکده بود و بعد با ساختن محرابی برای آن محل نماز شد؛ آتشکده‌ای خاموش در تمام این سال‌ها؛ سازه‌ای تمام‌سنگی در دل کوه، که وقتی جلوی آن می‌ایستی چشمت به پهنه‌ای سبز و زیبا باز می‌شود که چند درخت نخل هم از آن سر برآورده‌اند.

یک روز هم فکر کردم که چه می‌شود اگر «بزرگ‌ترین مزرعهٔ کشت دیم گل محمدی» را بتوانم به همه معرفی کنم و بگوییم گلاب داراب هم کم از گلاب‌های دیگر ندارد.

شهر تاریخ دارد، طبیعت دارد، دشت دارد، آب و چشمه دارد؛ اما من دلم می‌خواهد بعد از این همه سال برگردم و توی خیابان‌ها راه بروم. از بالا همین‌طور سرازیری را بگیرم و بروم تا باغ ملی و به تماشای فواره‌ها بنشینم. راهی بازار سرپوشیده شوم که از شیر مرغ دارد تا جان آدمیزاد. هیاهو دارد و عطر و رنگ، و بار دیگر صدای پیرمردهای کلاه‌به‌سر را بشنوم که با لهجهٔ دارابی با هم حرف می‌زنند.

یک بار دیگر به‌سیاق قدیم، نان و پنیر و چای عصرانه‌مان را توی «پارک کودک» بخوریم و یواشکی از زیر دست نگهبان پارک خودمان را به تاب و سرسره برسانیم.

«صحرای پوشنج» کابوسمان باشد و از آنجا قصه و افسانه بسازیم، بدون اینکه بدانیم حرف از یک سرای تاریخی و قبرستان کهن است نه جایی که باید از آن هول و واهمه داشت.

دوست دارم دم عید از عطر بهارنارنج‌های توی بلوارها و کوچه‌ها و حیاط‌ها سرمست شوم؛ ذوق کنم از حضور مسافرهای نوروزی که با خود «سمبوسهٔ شیرینی» و «کماج» و «غرابیه» سوغاتی می‌برند.

حالا اما هزار کیلومتر دورتر از شهرِ کودکی و نوجوانی‌ام نشسته‌ام و دلتنگی می‌کنم، برای هر آن چه و هرکجاکه یک روزی مأمن و پناه ما بود. و سهمم از خاطرات خوش آنجا خواب‌هایی است روشن و رنگی و البته دوستانی بهتر از آب روان.

همهٔ آن‌هایی که یک روز چمدانشان را بستند و از داراب رفتند یک تکه از دل و ذهنشان گوشه‌ای از این شهر مانده؛ مثل من که دلم مانده در «تپهٔ آبیاری»؛ برای یک بار دیگر در هوای گرگ‌ومیش صبح پیاده‌روی و کوه‌نوردی کردن و چیدن سبزی‌های کوهی.

داراب؛ تنگهٔ رغز

تصویر ژیزل پلیکو

زبان جنسیت- بخش هفتم

چرا زنان متفاوت‌تر از مردان سخن می‌گویند؟

نیما خرم‌روز
استاد دانشگاه منچستر متروپولیتن

پیشکش به ژیزل پلیکو
(بازمانده‌ی تجاوز و فعال اجتماعی فرانسوی)

فمینیست‌های منتقد قانون مدنی دادگاه‌های مخصوص رسیدگی به پرونده‌های تجاوز در کشورهای جهان اول را مصداق بارز وجود قوانین تبعیض‌آمیز در بررسی روند چنین پرونده‌هایی قلمداد می‌کنند.

اسمارت در گفتاورد سال ۱۹۸۹ خاصه صفحه‌ی ۱۶۱ مدعی می‌شود جلسات دادگاهی مرتبط با پرونده‌های تجاوز خود بازتابی از موقعیت‌هایی هستند که قانون و نحوه‌ی اجرای آن می‌تواند بیشتر از فعل جرم به قربانی آسیب وارد می‌زند و این یعنی آسیب وارده در اثر اجرای قانون می‌تواند به‌مراتب منفی‌تر و وحشتناک‌تر از فعل جرم باشد.[۲] برخی از تئوریسین‌های قانون مدنی کار را تا بدان جا جلو بردند که از اصطلاحاتی نظیر «تجاوز قانونمند»[۳] سخن به میان آورده‌اند. لیز در مطالعه‌ی سال ۱۹۹۶ خود مشخصاً صفحه‌ی ۳۶ از اصطلاح تجاوز قانونمند استفاده می‌کند.[۴] متوئیسیان در سال ۱۹۹۵ و در صفحه‌ی ۶۷۶ اصطلاح «تجاوز از نوع دوم[۵]» را به ادبیات قضایی وارد می‌کند و از این رهگذر نشان می‌دهد که وقتی زنان قربانیِ تجاوز وارد فرآیند دادگاه می‌شوند تا چه اندازه یادآوری خاطرات سهمگین تجاوز می‌تواند آنان را دخیل در فضای روحی زمان تجاوز کند و این البته خود ناشی از نقصان شدید در سیستم قضایی حاکم دنیاست[۶].

موضوع موردبحث این است که قوانین مربوط به تجاوز و تعرض جنسی در کانادا و امریکا در طی چهار دهه‌ی گذشته مشمول اصلاحات فراوانی بوده است. برای مثال قوانین از دهه‌ی ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ در کانادا و امریکا از حالتی که شوهران به خاطر تجاوز به همسران خود تحت پیگرد قانونی قرار نمی‌گرفتند به سمتی رفت که عدم رضایت همسر به برقراری رابطه‌ی جنسی در حکم تعرض جنسی قرار گرفت. با این حال دادگاه‌های مربوط به قربانیان تجاوزهای جنسی هنوز نتوانسته‌اند به شکلی مطلق احقاق حقوق پایمال‌شده‌ی قربانیان را تضمین نمایند. به نظر می‌رسد ناتوانی دادگاه‌های تشکیل‌شده در پیوند با پرونده‌های قربانیان جنسی بیش از این‌که به مشکلات فنی قضایی بازگردد نهفته در جزئیاتی است که در زبان قضایی باید آنان را جست. ساندی در کتاب قطوری که در سال ۱۹۹۶ نوشته و در آن به مطالعه‌ی دادگاه‌های تجاوزات جنسی در امریکا پرداخته سخن جالبی به میان می‌آورد. او از یک طرف به تمجید سیستم قضایی و اصلاحات اعمال‌شده در قانون در خصوص پرونده‌های متجاوزان می‌پردازد، اما از طرف دیگر مدعی می‌شود که اصلاحات انجام‌شده هر چند تا حد زیادی پیشرفته بوده اما به خاطر نگاه سنتی و واپس‌مانده‌ی قضات غالباً همچون گذشته اعمال نمی‌شود[۷]. کومک در سال ۱۹۹۹ صحبت مشابهی در خصوص وضعیت اصلاح قانون در کانادا به میان آورد و مدعی شد تصمیم قضات در خصوص مسئله‌ی تجاوز تا حد زیادی انعکاس تصورات سنتی و فرهنگ مرسوم جامعه است تا انعکاس واقعیت‌های وجودی جامعه[۸]. او در تحقیق خود به پرونده‌های تجاوز در سال‌های ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۲ نگاهی می‌کند و مدعی می‌شود که تصمیم قضات در پرونده‌های این سال‌ها بسیار محدود به زبانی است که آن‌ها برای توصیف تعرض یا تجاوز جنسی استفاده کرده بودند. برای توصیف تجاوز صورت‌گرفته توسط فرد غریبه قضات دادگاه از زبان تهاجمی و در توصیف تجاوز و تعرضی که از جانب فرد یا افرادی که آشنای قربانی بودند قضات به جای استفاده از واژه‌ی تجاوز از لفظ رابطه‌ی جنسی استفاده بودند. برای مثال در یکی از پرونده‌های دادگاه قربانی بخش خاصی از بدنش را که مجرم بدون اجازه‌ی او لمس کرده بود قاضی در توصیف این وضعیت از فعل «نوازش کردن» استفاده کرده بود و در مورد دیگری قاضی متهم را این‌گونه توصیف کرده بود که می‌خواسته عملی شنیع مرتکب شود و این‌ها همه برخلاف اصلاحات سال ۱۹۸۳ در کانادا است که به شکل مشخص تعرض جنسی را جرم انگاری کرده و مصادیق آن را نیز زیرمجموعه‌ی جرائم مربوط به تعرض

قرار داده بود. با این حال قضات از کلمات لطیف، خنثی و یا حتی با بار مثبت در جهت تطهیر متهمان و آزار روحی دادن بیشتر به قربانیان استفاده می‌کردند.

یافته‌های ساندی اطلاعات بی‌نظیری در خصوص نگرش به پرونده‌های تجاوز در کشورهای به‌اصطلاح جهان اول به دست می‌دهد. نکته‌ی مهم و قابل بحث تغییر زبانی قضات است وقتی نسبت متجاوز و قربانی مشخص باشد یا نباشد. دیدیم که قضات با غریبه‌ها با زبانی نکوهشی‌تر نسبت به متجاوزین آشنا استفاده می‌کردند. استریچ در کتابی که در سال ۱۹۸۷ منتشر کرده این بحث را پیش می‌کشد که سیستم قضایی جرم تجاوزی را که متهمش یک غریبه باشد بسیار شدیدتر از فردآشنا در نظر گرفته است[۹]. در نقطه‌ی مقابل وقتی یک زن وادار به آمیزش جنسی می‌شود چنان‌چه در وادارکردن او از اسلحه‌ای استفاده نشود و هیچ سند و مدرکی دال بر خشونت فیزیکی علیه زن موجود نباشد سیستم قضایی دستوری به دستگیری و متهم‌کردن فرد خاطی نخواهد داد. بنابراین شاید بتوان گفت در مواردی از این دست، که خشونت عیان فیزیکی اعمال نمی‌شود، قضات بسیار ساده‌تر می‌توانند نظرات شخصی خود را اعمال کنند.

تیرسما در سال ۲۰۰۷ به موضوع رضایت زنان به هنگام آمیزش جنسی با همسران خود اشاره دارد و ابراز می‌کند رضایت به آمیزش جنسی می‌تواند به شکل غیرمستقیم از طریق زنان به مردان منتقل شود. حتی سکوت زنان در حکم رضایت ایشان برای آمیزش جنسی تلقی می‌شود. در نتیجه در شرایطی که مرد به شکل فیزیکی به زن آسیب وارد نکند مشخصاً زن را مورد ارعاب قرار ندهد قاضی و هیئت‌منصفه باید تصمیم بگیرند که آیا زن مایل به آمیزش جنسی بوده است یا نه[۱۰]. تیرسما در ادامه‌ی مطالعه‌ی خود در صفحه‌ی ۹۳ مدعی می‌شود که این برداشت‌ها باید بر پایه‌ی مدارک و دلایل متقن باشد و نه صرفاً تصورات فرد قاضی یا هیئت‌منصفه. سپس نویسنده از پرونده‌ای سخت به میان می‌آورد که قاضی پرونده مدعی می‌شود درخواست زن از مرد برای همراه داشتن کاندوم خود دلیلی بر رضایت زن به آمیزش جنسی بوده هر چند در این پرونده‌ی بخصوص متهم (مرد) زن را تهدید فیزیکی کرده بوده. در گزارش لوز، که بر عملکرد این قاضی اهل شهر تگزاس نوشته شده، احتیاط زن را از جانب شخص قاضی به عنوان رضایت او برای آمیزش جنسی در نظر گرفته.

حال با در نظر گرفتن موارد بالا بهتر است کمی در خصوص سیستم دادگاه‌های امریکا سخن بگوییم و بحث را با استناد به مدارک زبانشناسی موجود در دادگاه‌های رسیدگی به جرائم تجاوز جلو ببریم. آن‌چه مشخص است در دادگاه هر دو طرف دعوی حاضر می‌شوند تا برداشت خود از پرونده‌ی محل مشاجره را به سمع و نظر فردی ثالث یعنی قاضی برسانند. شخص قاضی موظف است مدارک را ببیند و با استناد به قانون و تبصره‌های موجود جرم یا بی‌گناهی طرف یا طرفین دعوا را مشخص نماید. وکلا مسئولیت دارند هیئت‌منصفه را قانع کنند که سخنان موکلشان نزدیک‌ترین گزاره‌ها به حقیقت و واقعیت موضوع است. به‌غیر از صحبت‌های افتتاحیه و اختتامیه معمولاً وکلا خود صحبت خاصی در جلسات مطرح نمی‌کنند بلکه بیشتر برپایه‌ی پرسش‌هایی که ایشان از شاهدان می‌پرسند سعی دارند نشان دهند سخن موکلشان تا چه اندازه به حقیقت نزدیک است. اتکینسن در سال ۱۹۷۹ در صفحه‌ی ۷۰ می‌نویسد هر چند گفتمان‌های مرسوم در دادگاه برپایه‌ی سؤال‌هایی است که وکلا می‌پرسند و پاسخ‌هایی که دستگیرشان می‌شود اما پیش می‌آید که کارهای دیگری در پس این پرسش‌وپاسخ‌ها نیز انجام شود. برای مثال وکلا ممکن است سؤال‌هایشان را طوری بپرسند که بخواهند شاهدان را به چالش بکشانند یا حتی سخن ایشان را ناچیز بشمارند و اینجاست که اگر شاهدان متوجه این حربه‌ی وکلا شوند می‌توانند پاسخ سؤال‌ها را به‌گونه‌ی چالشی بدهند یا با طفره رفتن در پاسخ و تکذیب و رد ادعاهای وکلا مسیر دادگاه را عوض کنند[۱۲].

اتیسن شیوه‌ی پرسش‌وپاسخ مرسوم در جلسات دادگاه را مشخصه‌ی بارز جلساتی این چنینی در نظر گرفته و مدعی است جایگاهی که افراد در دادگاه به خود می‌گیرند تا حد زیادی به نقش ایشان در پرونده بازمی‌گردد چراکه معمولاً وکلا کسانی هستند سؤال می‌پرسند و کسانی که در جایگاه پاسخ‌دهی قرار می‌گیرند شاهدان و متهمین‌اند. در دادگاه‌ها وکلا حق شروع پرسش را دارند و اینکه تعیین کنند از چه‌کسی بپرسند، اما برعکسش معمولاً رایج نیست. از طرف دیگر شاهدان مکلف‌اند به تمامی پرسش‌های وکلا پاسخ دهند و عدم تبعیت از این قانون عواقبی برایشان به همراه می‌آورد. نکته‌ی مهم در این رابطه‌ی دوطرفه‌ی پرسش‌وپاسخ بنا بر نظر درو و هریتیج منتهی بر این اصل است که روابطی از این دست فرصت کوتاهی برای پاسخ‌دهندگان به وجود می‌آورد که به پاسخ‌های خود فکر بکنند و متقابلاً وکلا در موقعیتی قرار می‌گیرند که کنترل بیشتری بر مباحث و موضوع پیدا کنند[۱۳]. کسانی که به مطالعه‌ی گفتمان رایج در دادگاه‌ها پرداخته‌اند می‌گویند که کنترل جلسات دادگاه زمانی به دست پرسش‌کنندگان، یعنی وکلا، بیشتر می‌شود که جلسه‌ی دادگاه منحصراً به پرسش‌وپاسخ وکیل از شاهدان بگذرد. در این جلسات وکلا با طرح پرسش‌های جهت‌دار سعی می‌کنند دیدگاه موکل و شخص خود را بر شواهد مستند تحمیل کنند. گیبنز در سال ۲۰۰۳ صفحه‌ی ۹۸ اشاره می‌کند که وکلا به طریقی هوشمندانه در جلسات پرسش‌وپاسخ نسخه‌ی موردپسند کیس را ناخودآگاهانه به قاضی تحمیل می‌کنند و آن را با اضافه کردن المان‌هایی به پرسش‌های موردنظرشان است تا نگاه قاضی را جهت‌دار نمایند[۱۴].

اگر در یک طبقه‌بندی کلی سؤال‌هایی را که وکلا در جلسات دادگاه مطرح می‌کنند بر دو نوع از پرسش‌ها تقسیم کنیم می‌توانیم بگوییم که دسته‌ی اول پرسش‌هایی هستند که با کلماتی پرسشی نظیر چرا، چگونه، چه‌طور و غیره شروع می‌شوند و دسته‌ی دیگر سؤال‌هایی هستند پاسخشان بله یا خیر است و بعضاً توضیحاتی که در ادامه‌ی بله یا خیر باید داده شود جهت گفت‌وگو را مشخص می‌کند. نوع اول پرسش‌ها نمی‌توانند کنترل وکلا بر جلسه را تعیین کنند چراکه وقتی مثلاً این پرسش «چه اتفاقی افتاد؟» مطرح می‌شود از آن‌جایی که نوع جواب به این پرسش مشخص است شخص پرسشگر نمی‌تواند جهت فکری قاضی را به سمت موردنظر خود بکشاند. در نقطه‌ی مقابل، پرسش‌های بله یا خیر قدرت کنترل بیشتری را به شخص پرسشگر می‌دهند که قادر خواهد بود گفتمان دادگاه را به نفع شاکی یا متشاکی (مشتکی عنه) تغییر دهد. مثلاً اگر وکیلی در حین جلسه از شاهدی این پرسش را بپرسد: «تو با او رابطه‌ی جنسی داشته‌ای؟» این پرسش در ذات خود مفهومی را می‌رساند و آن این‌که شخص موردنظر به طور یقین رابطه‌ای با زنی داشته و این رابطه همین الآن هم کانون توجه قاضی و هیئت‌منصفه درآمده، خواه جواب پرسش‌شونده مثبت باشد، خواه منفی، پرسش شیطنت‌آمیز وکیل این شائبه را در ذهن افراد به وجود آورده و وکیل با این پرسش کنترل بیشتری نسبت به گفتمان جلسه_و برعکس وقتی که می‌خواست از کلمات پرسشی نظیر چرا و چگونه استفاده بکند_ داشته است. از این کنترلگرایانه‌تر جملات خبری هستند که وکلا در قالب پرسش مطرح می‌کنند مانند: «شما با این خانم رابطه داشته‌اید، درسته؟» و این شکل پرسش مطرح‌کردن مشخصاً مهر تأییدی بر این گفتمان است که فرد رابطه‌ای داشته و در اینجا وکیل صرفاً می‌خواهد تأییدیه‌ی شاهد را بگیرد و در اصل موضوع هیچ شبهه‌ای نمی‌گذارد. البته این شیوه‌ی پرسشگری می‌تواند جلسات دادگاه را از حالت دیالوگ به مونولوگ تغییر دهد به این معنا که جواب منفی شاهدان به هر یک از این پرسش‌ها می‌تواند در گزاره‌ی کلی وکیل گم شود.

صحبتی که در اینجا ذکرش باید به میان بیاید تصورات فرهنگی حول محور تجاوز است که هم ذهن قضات را شرطی کرده هم برمبنای این تصورات بسیاری از جلسات مربوط به رسیدگی پرونده‌های تجاوز جلو می‌رود در حدی که حتی وکلا نیز با تکیه بر تصورات فرهنگی سعی در تطهیر موکل خود و یا بی‌اثرکردن دیدگاه‌های سایر افراد درگیر پرونده دارند. یکی از این حربه‌های فرهنگی که متأسفانه بسیاری از پرونده‌های تجاوز در دادگاه‌های کشوری چون امریکا را تحت‌تأثیر قرار داد قانون حداکثر مقاومت۱۵ است. از دهه‌ی ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ قانون حداکثر مقاومت یکی از قوانین مهم در جهت جرم‌انگاری مسئله‌ی تجاوز عنف به‌کار گرفته می‌شد. این قانون چنین آورده بود که اگر زنی در مقابل هیجانات شهوانی مرد حداکثر مقاومت را نداشته باشد در نتیجه تجاوزی صورت نگرفته است. هر چند این قانون بعدها ملغی گردید اما هنوز که هنوز است در بسیاری از جلسات دادگاه‌های رسیدگی به تجاوز در ایالات متحده امریکا به‌نوعی حضور محسوس یا نامحسوس دارد. در مثال‌های پیش رو که از جلسه‌ی رسیدگی به پرونده‌ی تجاوز در دادگاهی در کانادا گرفته شده فردی با نام مستعار مت متهم به تجاوز جنسی به زنانی با نام‌های مستعار

کانی و مارگارت است. حادثه در خوابگاه دانشجویی این سه فرد رخ داده بود. هر چند هر دو زن قربانی تجاوز در اقرارهای خود معتقد بودند که مت ایشان را مورد آزار جنسی قرار داده اما وکیل مدافع در ادامه‌ی گفت‌وگو زنان را متهم به این موضوع کرد که زنان نام‌برده در عمل خودشان مقاومتی علیه شخص متهم ابراز نکردند و از آنجاکه بر طبق قانون زنان مقاومت صریح علیه رفتار متهم نداشتند راه برای تبرئه‌ی این شخص بازگردید. بسیاری از سؤال‌هایی که شخص وکیل مدافع از زنان قربانی پرسیده بود بیشتر در جهت نشان دادن کنترل شخص وکیل بر اوضاع و ترغیب قاضی به تصور این مهم بود که زنان در مقاومت علیه خواسته‌ی مت ایستادگی کافی را نداشتند و اگر فعل تجاوز نیز صورت گرفته عمل تجاوز مستقیماً متوجه زنان بوده و نه مرد متهم.

به گفت‌وگوی بین وکیل متهم و یکی از قربانیان پرونده (کانی) توجه کنید:

وکیل: پس من می‌توانم این‌طور نتیجه‌گیری کنم که در شبانگاه ۲۷ ماه ژانویه آقای مت به محل سکونت شما برگشت و شما تصور می‌کردید این اقامتگاه جای امنی برای شما خواهد بود چون به جایی می‌رفتید که آشنایی کامل به آن داشتید؟ درست است؟

کانی: به خانه‌ام می‌رفتم.

وکیل: و البته شما می‌دانستید که راهی برای رهایی از این مشکل داشتید؟ درست است؟

کانی: من هیچ‌وقت تصور نمی‌کردم مشکلی پیش بیاید و اصلاً انتظار نداشتم مشکلی پیش بیاید.

وکیل: متوجه هستم با این همه شما می‌دانستید افرادی اطراف شما بودند که شما را می‌شناختند و می‌توانستند به داد شما برسند و شما از وجود این افراد با خبر بودید؟ شاید نمی‌توانید پاسخ این سؤال را بدهید؟

کانی: نه. من نمی‌توانم پاسخی به این سؤال بدهم. من ایشان را به خانه‌ی خودم دعوت کردم. نه به جایی که دیگران هم آنجا باشند و متوجه حضور هیچ شخصی هم نبودم. درست مثل این است که شما فردی را به عنوان میهمان در خانه‌ی خود پذیرا شوید.

وکیل: می‌فهمم. متوجه هستم و با توجه به صحبت‌های امروز صبح شما می‌توان حدس زد که هرگز به ذهن شما خطور نمی‌کرده موقعیت پیش آمده به سمتی برود که کنترلش از دست شما خارج شود در حدی که نتوانید حتی از خانه‌ی خود خارج شوید و از فرد یا افرادی در محوطه تقاضای کمک کنید؟

کانی: نه.

وکیل: پس آن‌طور که من فهمیدم خانم، ماجرا این است که شما در مکانی که جز آقای مت کسی آنجا نبوده احتمالاً توسط آقای مت وادار به انجام کاری شده بودید و من در تلاشم از لفظ آزار و اذیت استفاده نکنم و شما این شخص را می‌شناختید و حتماً می‌توانستید به فرد یا افرادی در این خصوص صحبت کنید اما چنین نکردید. درست است؟

کانی: نه. من این کار را نکردم. یک نفر پیشنهاد داد که این مرد با توجه به این‌که دانشجو نیست حق ورود به خوابگاه دانشجویی را ندارد و من هم با علم بر این موضوع ایشان را از خوابگاه اخراج کردم.

وکیل: چی؟ ولی من فکر می‌کردم شما حتماً یک نفر یا یک نهاد در دانشگاه را که می‌توانست در این موقعیت بهتان کمک کند از نظر می‌گذراندی و از ایشان می‌خواستی وارد ماجرا شوند. درست نمی‌گویم؟ چراکه به نظر می‌رسد شما قبلاً هم این کار را کرده بودید و در ارتباط با فرد دیگری یک‌بار به حراست دانشگاه رفته بودید؟

کانی: بسیار خوب. اگر از من می‌پرسید که آیا از وجود حراست در دانشگاه اطلاع داشتم، باید بگویم بله می‌دانستم در دانشگاه حراستی وجود دارد.

بخش اعظمی از این پرسش‌ها پرسش‌های کنترل‌کننده بودند، به این معنا که وکیل مدافع گزاره‌های مشخصی به قاضی و هیئت‌منصفه به شکل پرسش‌های بله یا خیر القا کرده است. برای مثال یکی از گزاره‌هایی که شخص وکیل با تأکید بر آن تلاش داشته ادعاهای کانی را بی‌پایه‌واساس قلمداد کند تکیه بر این مدعاست که کانی در صورت لزوم می‌توانسته از دیگران کمک بگیرد. جملات بعدی که در پس این گزاره آمده نیز در جهت نشان دادن ادعاهای پوچ کانی بوده و این مفهوم را به مخاطب عرضه می‌کند که کانی به عنوان یک زن رهایی از مشکل و دست‌یابی به کمک‌های اولیه را داشته و چنان‌چه اقدامی عکس آن صورت گرفته مقصر شخص اوست. این مهم در گزاره‌ی «افراد دیگری در دانشگاه بودند که تو را می‌شناختند» به‌خوبی نمایان است. طبیعتاً به خاطر ماهیت سؤال‌های وکیل که مبتنی بر پیش‌فرض‌هایی مشخص بوده چنان‌چه کانی ادعاهای وکیل را نیز تکذیب می‌کرد آن‌چه پرسش‌های وکیل به قاضی می‌رساند این مفهوم است که کمک در اختیار شخص کانی بوده و خود او بهره‌ای از این مهم نبرده. بر طبق تمام این صحبت‌ها به نظر شما برداشت قاضی از این واقعه بر مبنای پرسش‌های شخص وکیل چه می‌توانسته باشد؟ چنان‌چه کمک لازم در اختیار کانی بوده و چنان‌چه خود او در جمله‌ی آخر تصدیق کرده که می‌توانسته به حراست دانشگاه رجوع کند پس عدم رجوع او به حراست دانشگاه به مخاطب می‌رساند که خانم کانی در وضعیت خطرناکی نبوده و نیازی به کمک نیز نداشته است. به بیان دیگر عدم پیگیری کانی در خصوص کمک گرفتن از دیگران اعتبار سخنان او را به‌شدت زیر سؤال می‌برد تا حدی که ادعای تعرض جنسی با شبهاتی همراه می‌شود. جملاتی که در پایین مطرح خواهد شد گفت‌وگوهای بین قاضی و وکیلی است که سؤال‌هایی از کانی و مارگارت می‌پرسند. از جمله این پرسش‌ها این بوده که چرا دو زن نامبرده تلاش نداشتند در مقابل خواسته‌ی مت مقاومت کنند؟

دادگاه‌های مربوط به قربانیان تجاوزهای جنسی هنوز نتوانسته‌اند به شکلی مطلق احقاق حقوق پایمال‌شده‌ی قربانیان را تضمین نمایند. به نظر می‌رسد ناتوانی دادگاه‌های تشکیل‌شده در پیوند با پرونده‌های قربانیان جنسی بیش از این‌که به مشکلات فنی قضایی بازگردد نهفته در جزئیاتی است که در زبان قضایی باید آنان را جست.

وکیل: در حقیقت نکته‌ی دیگری می‌خواهم مطرح کنم و امیدوارم بتوانید در این خصوص به من کمک کنید. آیا هیچ به خاطر می‌آورید که جملاتی نظیر «من نمی‌خواهم با تو همبستری داشته باشم؟» و یا گزاره‌هایی را که تأثیر روحی داشته باشد به زبان آورده باشید؟

کانی: بله.

وکیل: وقتی که این جملات را گفتید این گزاره‌ها چه معنایی برای شما داشت؟ می‌خواستید چه معنایی از آن‌ها استنباط شود؟ آیا به این معنی بود که مایل به همبستری با ایشان نبودید؟

کانی: بله. من منظورم مشخصاً همینی بود که مطرح شد. منظورم این بود که...

قاضی: پس یعنی شما نمی‌خواستید با ایشان همبستر شوید؟ چرا این موضوع را مشخص به ایشان نگفتید؟

کانی: در حقیقت جمله‌ی «من نمی‌خواهم با تو همبستر شوم.» به اندازه‌ی کافی پیام علنی خود را می‌رساند و من وقتی این جمله را گفتم که او به من دست‌درازی کرده بود. لباس‌هایم را از تنم درآورده بود و من گفتم «لطفاً این کار را نکن»، «لطفاً همین جا بس کن»، «من نمی‌خواهم تو این کار را بکنی» و تمامی این جملات به‌وضوح از عدم تمایل من سخن می‌گوید.

مارگارت: و بعد من به خانه برگشتم و مت تلاش داشت تا به من دست‌درازی کند و من به باب گفتم تو این دوستان سمج را از کجا گیر آورده‌ای؟

وکیل: چرا اساساً این جملات را به زبان آوردی؟ هدفت از به زبان آوردن این جملات جلب توجه باب بوده؟

مارگارت: من تصور می‌کردم باب در راهرو با مت صحبت کرده و به او گفته بود که بیخیال شود.

وکیل: تو تصور می‌کردی؟

مارگارت: دیدم با باب صحبت می‌کرد و بعد به خانه آمد وگفت همه‌چیز روبراه است.

وکیل: باب چنین حرفی زد؟

مارگارت: بله.

وکیل: ولی وقتی تو این جمله را گفتی می‌خواستی یک نفری و مشخصاً شخص باب متوجه شود که مت مجدد به سمت تو آمده اما سیگنالی که تو فرستادی این معنا و مفهوم را نمی‌رساند. درست می‌گویم؟

مارگارت: به کی؟

وکیل: منظورت چه بود که به باب گفتی این دوستان سمج را از کجا گیر آورده‌ای؟

مارگارت: منظورم این بود که این آدم دوباره عمل قبیح خود را تکرار کرده و من به‌کمک نیاز دارم.

وکیل: چرا مستقیم نگفتی که این آدم به تو نزدیک شده و تو به‌کمک نیاز داری؟

مارگارت: چون می‌ترسیدم مت عصبانی شود.

وکیل: ولی فکر نمی‌کنم که تو خیلی از مت می‌ترسیدی چون به باب گفته بودی «تو این دوستان سمج را از کجا گیر آورده‌ای؟» فکر می‌کنی مت از شنیدن این جمله خوشحال می‌شد؟

مارگارت: من به این موضوع فکر نکردم. تنها فکرم فقط این بود که با این گزاره به باب حالی بکنم چه اتفاقی در شرف افتادن است.

کانی در اقرارهای خود عنوان می‌کند جملاتی نظیر «من نمی‌خواهم با تو هم همبستر شوم» را در شب حادثه به زبان آورده و مارگارت در دادگاه مدعی می‌شود در یکی از دیدارهایی که با مت داشته سعی کرده با به زبان آوردن جمله‌ی «این دوستان سمج را از کجا گیر آورده‌ای؟» از باب کمک بگیرد اما در گفت‌وگوی بالا جملاتی که کانی و مارگارت به زمان آوردند به هیچ عنوان مورد تأیید قاضی و وکیل مدافع قرار نگرفت. در جایی از این گفت‌وگو قاضی حرف قربانی را قطع می‌کند و می‌پرسد: «چرا این موضوع را مشخص به ایشان نگفتی؟» یا مثلاً وکیل مدافع از مارگارت می‌پرسد «چرا مستقیم به باب نگفته‌ای که این آدم به تو نزدیک شده و تو نیاز به‌کمک داری؟» دقت بکنید جملاتی که توسط قاضی و وکیل مدافع مطرح شده جملات پرسشی از نوع منفی هستند. جملات پرسشی منفی بر طبق نظر هریتج در مطالعه‌ی سال ۲۰۰۲ صفحه ۱۴۳۲ برای انعکاس گزاره‌ی منفی به‌کار گرفته می‌شود و این یعنی وقتی قاضی و وکیل مدافع از جملات پرسشی منفی استفاده می‌کنند توجهشان به گزاره‌هایی است که توسط شخص پرسش‌شونده مورد خطا و بررسی قرار نگرفته و همچنین با بیان جملات پرسشی منفی قاضی و وکیل مدافع ناراحتی خود را از این‌که این گزاره‌ها مطرح نشده نیز بیان می‌دارند۱۶. در کلیت می‌توان گفت استفاده از جملات پرسشی منفی اعتبار سخنان این دو زن را زیر سؤال می‌برد چراکه این دو زن عدم تمایل و رضایت خود را آن‌گونه که وکیل مدافع و شخص قاضی گفته به‌صراحت بیان نکرده‌اند. قاضی بر این اصل احتمالاً جلسه را جلو برده که نتیجه بگیرد آیا این دو زن واقعاً مورد تعرض قرار گرفته‌اند یا نه؟ مثال‌های بالا نمونه‌ای آشکار از پرسش‌های کنترلگرایانه‌ای هستند که توسط وکلای مدافع و حتی شخص قاضی برای نادیده‌گرفتن و یا بی‌اعتبار کردن سخنان دیگران به‌کار می‌رود. وکیل مدافع با تاکتیک تکرار چندباره‌ی یک سؤال سعی دارد قاضی را به این نتیجه برساند که شخص قربانی از استراتژی آشکار و مشخص مقاومت در برابر خواسته‌ای ناروا استفاده نکرده. از طرفی وکیل با پرسش‌های خود می‌خواهد نشان دهد که شخص قربانی پرونده‌اش در زیرمجموعه‌ی قانون مقاومت حداکثری قرار نمی‌گیرد و با این کار سعی دارد بیش از پیش اتهامات واردشده به موکل خود را کم کند. آن‌چه بیش از همه این پرونده‌ی تجاوز را علیه زنان می‌کند این است که وکیل مدافع به هر قیمتی تلاش دارد تا با ایجاد نابرابری قدرت زنان را از حالت قربانی به افراد بی‌اطلاع بدل کند. دیدیم مارگارت تلاش داشت هشدار دهد و باب را متوجه تعرض جنسی دوستش بکند اما وکیل مدافع با ذکر این موضوع که مارگارت در طرح موضوع شفاف عمل نکرده او را متهم کرد که سیگنال اشتباه به مخاطب داده و مقاومت مارگارت در برابر خواسته‌ی ناروای مت بر طبق گفته‌های وکیل مدافع نوعی ابهام‌گرایی در خصوص برخورد با وضعیتی از این دست بوده و این چنین وکیل مدافع توانست با اتکا به قوانینی ظالمانه متهم پرونده‌ی تجاوز را تبرئه کند و زنان را مقصر عمل تجاوز بشناساند.

پایان

این جستار تلاش داشت تا نگاهی گذرا به پرونده‌های تجاوز در دادگاه‌های کشورهای امریکا و کانادا داشته باشد. ابتدا تلاش شد سابقه‌ی فرهنگی را که تا حد زیادی پرونده‌های تجاوز متأثر از آن‌هاست بررسی کنیم. تأکید ویژه‌ای بر قانون مقاومت حداکثری گذاشته شد تا مخاطب بداند با وجود چهار دهه تلاش پیگیر در جهت تغییر قانون رسیدگی به پرونده‌های تجاوز تا چه اندازه متن صریح قانون مقاومت حداکثری تأثیرگذار است. آن‌چه این مقاله تلاش داشت نشان دهد همین جنبه‌های فرهنگی بود که تا حد زیادی در رأی قاضی و هیئت‌منصفه نقش داشته؛ موضوعی که باعث شده گفتمان تجاوز در ادبیات قاضی‌ها رنگ‌های تبعیض‌آمیز بگیرد نوع نگرش به فعل تجاوز است چراکه تجاوز معمولاً در خفا صورت می‌گیرد و دلایل مستند و متقن برای انجام این عمل وجود ندارد یا کم است. در نتیجه قاضی‌ها مجبورند از طریق پرسش‌وپاسخ‌های وکیل و موکل یا متهم اطلاعات را با هم مقایسه کنند تا ببینند چه‌کسی گناهکار و چه‌کسی بی‌گناه است و در نتیجه‌ی همه‌ی این مسائل، استراتژی‌ای که وکلای مدافع در جهت تبرئه‌ی موکل خویش برمی‌گزینند، می‌تواند در رأی قاضی تأثیرگذار باشد. با افزایش تعداد جرائم قانونی و استفاده‌ی بیش از حد از شبکه‌های اجتماعی پرونده‌های تجاوز نیز متأثر از حوادث و رویدادهایی که در شبکه‌های اجتماعی می‌گذرند هستند. برای مثال در یکی از پرونده‌های تجاوزی که دادگاه اوهایو امریکا به آن رسیدگی می‌کرد هر دو طرف این درگیری صحبت‌ها و مطالبی را مطرح کرده بودند که پیش از این در شبکه‌های اجتماعی از آن‌ها سخن به میان آمده بود و در حکم مدرک محکمه‌پسند در اختیار دادگاه قرار گرفت. دیدیم که زبان به عنوان مدیومی ارزشمند می‌تواند تا حد زیادی در روند حکم دادگاه تأثیرگذار باشد. وکلای مدافع با محکوم‌کردن زنان مبنی بر این‌که در زبانشان قاطعیت کافی در پس زدن پیشنهاد بی‌شرمانه‌ی شخص متهم را نداشت به جای شخص متهم عامل اصلی فعل تجاوز شناخته شدند. هیئت‌منصفه نیز با استناد به تفاوت زبانی بین زنان و مردان و تکیه بر این اصل که زنان در پرونده‌های این چنینی شفافیت کافی را در گفتار خود نداشته‌اند قدمی در جهت تبرئه‌ی متهم برداشته بودند. شاید به نظر می‌رسد آن‌چه بیش از قوانین ناعادلانه زنان پرونده‌های تجاوز را متهم اصلی می‌داند زبان و رویکردی است که نسبت به زبان زنان و مردان در پرونده‌های تجاوز وجود دارد. بسیاری از جوامع جهان اول هنوز درگیر سنت‌های غلط زبانی هستند که می‌تواند سرنوشت و آینده‌ی افراد را تحت‌تأثیر قرار دهد. با در نظر گرفتن تمامی این بحث‌ها لازم است نگاهی دوباره به سنت‌های فرهنگی جوامع بیندازیم و سعی کنیم زبان روزمره‌مان را پالایش کرده و تصوراتی که از پیش زنان یا مردان را محکوم می‌کند یک‌بار برای همیشه از زبان‌هایمان بزداییم. شاید که آفتاب عدالت به مساوات بر همگان بتابد.

فهرست منابع و توضیحات:

۱) انتخاب این تصویر جنبه‌ی نمادین دارد.

2) Smart, C. (1989) Feminism and the Power of Law, London: Routledge.

3) Judicial Rape

4) Lees, S. (1996) Carnal Knowledge: Rape on Trial, London: H. Hamilton.

5) Rape of the second kind

6) Matoesian, G. (1995) Reproducing Rape: Domination Through Talk in the Courtroom, Chicago: University of Chicago Press.

7) Sanday, P.R. (1996) A Woman Scorned: Acquaintance Rape on Trial, New York: Doubleday.

8) Comack, E. (1999) 'Theoretical excursions', in E. Comack (ed.) Locating Law: Race/ Class/Gender Connections, Halifax, Nova Scotia: Fernwood Publishing, 19– 68.

9) Estrich, S. (1987) Real Rape, Cambridge, MA: Harvard University Press.

10) Tiersma, P. (2007) 'The language of consent in rape law', in J. Cotterill (ed.), The Language of Sexual Crime, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 83–103.

11) Luz, C.M. and Weckerly, P.C. (1993) 'The Texas "condom-rape" case: Caution construed as consent', UCLA Women's Law Journal, 3: 95– 104.

12) Atkinson, J. and Drew, P. (1979) Order in Court: The Organisation of Verbal Interaction in Judicial Settings, London: Macmillan.

13) Drew, P. and Heritage, J. (1992) 'Analyzing talk at work: An introduction', in P. Drew and J.C. Heritage (eds), Talk at Work: Interaction in Institutional Settings, Cambridge: Cambridge University Press, 3– 65.

14) Gibbons, J. (2003) Forensic Linguistics: An Introduction to Language in the Justice System, Oxford: Blackwell.

15) Utmost Resistance

16) Heritage, J. (2002) 'The limits of questioning: Negative interrogatives and hostile question content', Journal of Pragmatics, 34: 1427– 1446.

نوروزخوانی پایانی گروه سوت تلار

وارثان زعفران و نمک - ۲۹

برای پیروزی خورشید

علی اتحاد
منتقد

نخستین دیدارم با موسیقی نواحی ایران به سال‌های نخست کودکی‌ام بازمی‌گردد. در خانواده‌ای بزرگ شده‌ام با والدینی شیفته‌ی سفر و همین کافی‌ست برای آن‌که پیش از آن‌که داوری‌ای درباره‌ی اقوام ایران در سرم شکل پذیرد با انبوهی از ایشان ملاقات کرده باشم. از این راه سنت‌ها و شیوه‌های زیستی‌ای را به چشم دیدم که بخشی از آن‌ها امروز دیگر وجود خارجی ندارد. در هجده‌سالگی نخستین آلبوم‌های پژوهشی در این حوزه را شنیدم و بعد در بیست و یک‌سالگی آرزوی ساخت آرشیوی ویدیویی متمرکز بر فرهنگ نواحی ایران را در خیال می‌پروراندم. از همان سال‌ها تلاش بسیار کردم اما همه‌ی تلاش‌هام در پای دیوار بلند فقدان سرمایه تباه شد. سال‌ها گذشت و سال پشت سال حسرت مرگ بزرگان فرهنگ نواحی ایران در جانم انبار شد. سرانجام سال هزار و چهارصد رسید و تصمیمی تازه گرفتم؛ حالا دیگر بیش از سه سال است که با یاران همراه به راه افتاده‌ایم و به دیدار شناخته‌ها و ناشناخته‌ها می‌رویم. دیگر چشم به راه سرمایه نیستم و باور دارم که هر چه در راه پیش آید بخشی از زیست فردی وکاری من است. آن چه از این پس می خوانید یادداشت‌های پراکنده‌ی این جست‌وجوی بی‌وقفه است. از دل این جست‌وجو پروژه‌ای سر برآورده است که نامش را «وارثان زعفران و نمک» گذاشته‌ام. این پژوهش حالا بدل به موزه‌ای آنلاین شده است که قطعاتی از فرهنگ ایرانی را به واسطه‌ی قصه‌های سرزمینمان به مخاطبان ارائه می‌کند.

در این راه از فریادگاهان، صفی فدایی، کیوان ملکی، گروه موسقی «سوت تلار» و نیز یک‌یک دوستان تازه‌یافته‌ام در گوشه‌گوشه‌ی ایران سپاس‌گزارم که بی‌همراهی‌شان این هزار و یک شب ملموس محقق نمی‌شد و چشم به راه دوستانی هستم که هنوز زمان بیکرانه بخت آشنایی با ایشان را نصیبم نکرده است.

نشانی موزه‌ی آنلاین وارثان زعفران و نمک: www.heirsofsaffronandsalt.com

هنوز بیست و پنجم اسفندماه هزار و چهارصد خورشیدی به نیمه نرسیده است که به تهران می‌رسم، به خانه‌ام. اسباب سفری دراز را باید از بارو‌بنه بیرون بکشم، چیزی نزدیک به یک ماه را در سفر گذرانده‌ایم، از شهری به روستایی و از روستایی به شهری دیگر؛ پنج استان را پشت‌سر گذاشته‌ایم. اسراری در سیر آفاق و سیر انفس است؛ از آن میان یکی آن‌که پهنای زمان را دگرگون می‌کند. همین حالا که این کلمات را می‌خوانی یک لحظه چشم‌هات را ببند و سفری را در خیالت احضار کن. آن سه روز در فلان شهر یا آن یک هفته در آن دیگری. می‌بینی؟ آن قدر در خاطره به‌یاد خواهی آورد که بعید است از هیچ هفته‌ی دیگر روزمرگی‌هات به خاطرت بیاید. سیر آفاق حتی اگر با سیر انفس پنجه در پنجه نکند، باز هم معنای زمان را دگرگون خواهد کرد. این چنین است که پا نمی‌دهم به یک جا ماندن. خانه و کار تکرارشونده رشوه‌ای‌ست که به ما داده‌اند تا زندگی‌مان را بفروشیم. تا یادمان برود که عنان زمان در دست ماست. معامله‌ای است از آن دست که مفیستو با فاوست کرد. همین یک شب را می‌توانم در خانه بمانم. صبح فردا به مازندران می‌روم. این یکی اما بازگشت به خانه‌ی کودکی‌ست.

حالا که دارم بیست و پنجم اسفندماه یکهزار و چهارصد را احضار می‌کنم، باز روز تولدم است، حالا چهل و یک ساله‌ام، به تاریخ پانزدهم آذرماه یکهزار و چهارصد و سه خورشیدی. وقتی این‌ها را می‌نویسم نشسته‌ام در اتاق هتلی در خیابان «سلطان ولد» شهر «قونیه»، در هتلی که روی بقایای دیوار ارگ کهنسال «قونیه» ساخته‌اند و بخشی از این دیوار را درست وسط هتل گذاشته‌اند بماند برای تماشا. اگر راست همین خیابان را به سوی جنوب بروی، دنباله‌اش می‌شود خیابان «عزیزیه» و بعد می‌رسد به خیابانی بزرگ‌تر که نامش «مولوی»ست. بعد اگر سر بگردانی به سوی چپت، «گنبد خضرا» را در انتهای خیابان می‌بینی که دارد دوشادوش گنبد و میل‌های «جامع سلطان سلیم» خودنمایی می‌کند. این دومین سالی‌ست که به بهانه‌ی تحلیل کلام مولانا و شرح روایات او، کمی مانده به ده روزه‌ی مشهور بزرگداشت مولانای بلخی، باگروهی از دوستان به این شهر می‌آیم. از قضای روزگار، من هم در میانه‌ی آذر به دنیا آمده‌ام و شمس و مولانا هم در میانه‌ی آذر به هم در رسیده‌اند. درست هفتصد و پنجاه و یک سال پیش از این. نمی‌دانم چه‌قدر طول می‌کشد تا سفرنامه به امروز من برسد و آن وقت آیا من هستم در میانه یا نه؟ آیا نوشتار مهلتی می‌یابد که دست در لحظه‌ی حال گره کند؟ بعید است. حالا که این کلمات را می‌نویسم، باید برویم و جایی در صحن بیرونی گور مولانا جلال‌الدین بنشینیم و برای دوستانم مثنوی بخوانم؛ شرح قصه‌ی طوطی و بازرگان. تماشا و رخنه‌کردن در جانِ جای‌ها و سفر در سیمای مردمان زمان را لَنگ می‌کند، کش می‌آورد حیات آدمی را. پیش‌تر هم گفته بودم، پهنا می‌بخشد به رود عمر ما، و پهناکه گرفت عمیق‌تر هم می‌شود این رود. ما هر سال دست‌کم یک‌بار برای هم آرزو می‌کنیم: «هر روزتان نوروز!» و با این همه درنمی‌یابیم که چه آرزوی شگرفی‌ست این جمله‌ی مستعمل و ساده. «هر روز»، کدام ما «نوروز» است؟ شمس همین را در گوش ملای قونیه خواند و او را از مسند ملایی‌اش پایین کشید. حالا باز باید برگردم به نوروز سال ۱۴۰۱ خورشیدی که داشت آرام‌آرام از راه می‌رسید.

صبح بیست و پنجم اسفندماه ۱۴۰۰ خورشیدی‌ست و من این‌بار پشت فرمان اتومبیل خودم نشسته‌ام و دارم به سوی ساری می‌روم. تجهیزات کار را هم برداشته‌ام. همیشه باید امیدوار بود. هنوز تصمیمی نگرفته‌ایم که مقصد بعدیمان کجا باشد اما باید امیدوار بود. می‌رسم. خانه‌ی کودکی من تقریباً بی‌تغییر مانده است. همان اتاق‌ها و همان حیاط و توی کمدها همان بقایای زیست سی سال پیش. این خودش سفری‌ست در زمان هربار. به دیگرانی فکر می‌کنم که اقبال دوباره دیدن خانه‌ی کودکی‌شان را ندارند. حیاط این خانه در کودکی من باغی بود بزرگ که می‌شد این‌سو و آن‌سویش گم شد. حالا اما تکه‌ای خاک است در میان شهری بزرگ که می‌شوی چیزها آب می‌روند. خیال کنی قارچ آلیس را خورده‌ای، با دست و پای دراز و سری سنگین در حیاط و خانه‌ی کوچک‌شده دو روز دیگر می‌گذرد. در این دو روز با همسفرانم که حرف می‌زنم باز در سر هر یک میل سفر است که موج می‌زند. قرارها را می‌گذاریم. می‌خواهیم در این روزهای تعطیلی به گیلان برویم. حالا من باید چند روز نخست فروردین را در ساری بگذرانم تا بازگرد بیاییم و راهی سفری شویم. عصر بیست و هفتم است که «فریادگاهان» به من زنگ می‌زند. قرار بود که خودش را در هرمزگان به ما برساند، اما می‌دانستم که جور نمی‌شود این همراهی. میان گفت‌وگو به این نتیجه رسیدیم که همین حالا کاری کنیم. پرسیدم: «هنوز نوروزخوانی می‌کنند این‌جا؟» گفت: «بله.» گفتم: «فکر می‌کنی بتوانیم برویم و ضبط کنیم؟» گفت: «بگذار خبرت می‌کنم.» یک ساعت بعد زنگ زد. گفت: «به کیوان ملکی زنگ زدم. همین فردا یک برنامه می‌گذاریم خودمان.» کمی مکث کردم. اولش سر درنیاوردم که دارد چه پیشنهادی می‌دهد. نوروزخوانی رخدادی جمعی‌ست. نمی‌شود مثل باقی ضبط‌هایمان رفت و از گروهی تصویر گرفت. بگذارید مشکل اصلی را بگویم: آیین به این ترتیب برگزار می‌شود که گروهی نوازنده، دست‌کم دو نفر، همراه با یک خواننده وارد روستایی می‌شوند. از نخستین خانه‌ی روستا کارشان را آغاز می‌کنند. می‌روند جلو خانه می‌ایستند و ساز می‌زنند و می‌خوانند و آمدن نوروز را نوید می‌دهند. صاحب خانه صدا را که می‌شنود در را باز می‌کند و نوازندگان و خواننده را به حیاط خانه می‌پذیرد. حالا باید اسپند و گلپر بسوزانند و بعد میوه و شیرینی و تخم‌مرغ بدهند به نوازندگان و خواننده و یا هر کسی که از آن در به تهنیتِ فرارسیدن نوروز پا به حیاط خانه گذاشته است. حالا که صدای موسیقی به‌گوش باقی اهالی روستا می‌رسد ایشان هم درها را می‌گشایند و بساط پیشکش‌هاشان را بر ایوان خانه می‌گذارند تا نوبتشان برسد. آرام‌آرام جمعی از جوانان و پیران روستا به دنبال نوروزخوانان به راه می‌افتند و اندک‌اندک گروه آیین بزرگ‌تر می‌شود؛ از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر. این‌ها را می‌دانستم. پس می‌دانستم که نمی‌شود مثل بسیاری ضبط‌های پیشین گروهی را بُرد در طبیعت یا بنایی تاریخی و چیزکی ضبط کرد و تمام. نوروزخوانی آیینی زنده است. «فریادگاهان» گفت: «ماگروه را می‌بریم، کیوان ملکی هم خودش می‌آید. باقی در روستا شکل می‌گیرد. نگران نباش.»

فکرش هم سرمستم می‌کرد. درست مثل این بود که نوروز به خواست و اراده‌ی تو وارد سرزمینی شود. صبح فردا دل‌توی دلم نیست. «فریادگاهان» زنگ می‌زند و می‌گوید: «تو خودت را برسان و ما هم می‌رسیم.» نشانی را می‌پرسم. باید بروم به روستای نوده از منطقه‌ی بِرِنت نزدیک ساری.

دست تنهاکارم پیش نمی‌رود. دو دوربین برداشته‌ام و یک میکروفن گان باکابلی بلند و یک دوربین کوچک‌تر هم که البته بعید می‌دانم به‌کارم بیاید. زنگ می‌زنم به صفی فدائی و از او کمک می‌خواهم. در بابلسر است و لطف می‌کند و خودش را به من می‌رساند. او به ساری می‌آید و با هم به بِرِنت می‌رویم. وقتی می‌رسیم زنگ می‌زنم و بعد می‌فهمم که دست‌کم یک ساعت باید منتظر بمانیم. انتظار طولانی‌تر می‌شود. دو ساعت بعد گروهی نوازنده و یک خواننده از راه می‌رسند که فردا‌ش خواهم دانست نام گروهشان سوت تلار است. در این گروه، سلام دورد ارادت خواننده اصغر معصومی است و کریم کمالی فر سرنا

فکرش هم سرمستم می‌کرد. درست مثل این بود که نوروز به خواست و اراده‌ی تو وارد سرزمینی شود. صبح فردا دل‌توی دلم نیست. «فریاد گاهان» زنگ می‌زند و می‌گوید: «تو خودت را برسان و ما هم می‌رسیم.» نشانی را می‌پرسم. باید بروم به روستای نوده از منطقه‌ی بِرِنت نزدیک ساری.

می‌نوازد و سمیه معصومی و عارفه آزادی و هستی معصومی کوبه‌ای می‌نوازند. کمی بعد فریادگاهان وکیوان ملکی از راه می‌رسند. همه به هم معرفی می‌شویم و بعد کار را آغاز می‌کنیم. گروه به خیابان فرعی و خاکی می‌رود، جایی میان درختان پرتقال. یکی‌یکی حاضر می‌شوند. زنان چارقد و شلیته و تنبان و جومه (پیراهن زنانه) وکلیجه (جلیقه‌ی تزئین‌شده‌ی مازندرانی) به سروتن کرده‌اند و مردان هم جلزقه و پیراهن. خواننده‌ی گروه اصغر معصومی، پاتُبه‌ی (پاتابه) پشمی به ساق پا بسته و چوب‌دستی به دست گرفته. همه به راه می‌افتند. رعایت دوربینم را نمی‌کنند اغلب. کار آیین را نمی‌شود به خاطر بهبود تصویربرداری متوقف کرد. حالا مدت‌هاست که می‌دانم چه‌طور باید رعایت واقعیت را کرد. صفی بسکت بزرگ میکروفن را به دست گرفته و فریادگاهان هم می‌کوشد گوشه‌ای از کار را بگیرد. یک دوربین را روی سه‌پایه گذاشته‌ام و یکی را در دست گرفته‌ام. کار دشوارتر از آن است که خیال می‌کردم.

گروه به محض حرکت شروع به نواختن و خواندن می‌کنند:

«جِمِه رِه نوْ هاکُنین / لَمپا رِه سوْ هاکُنین / خِنِه جارو هاکُنین / دلِ دَرْیوْ هاکُنین / گِل به‌گِلستون بِموئه / نوروزِ سِلْطون بِموئه.» در مایه‌ی سه‌گاه می‌خواند. می‌گوید: «جامه را نو کنید / چراغ را بیفروزید / خانه را جارو کنید / دل را دریا کنید.» اصغر معصومی چوب‌دستی را بر زمین می‌زند و پیش می‌رود و دهان که باز می‌کند ســرنانواز دیگر نمی‌نوازد، دف‌نــوازان که حالا دیگر جای «دِســرِ کوتن» (نقاره‌ی مازندرانی) نــوازان را گرفته‌اند زیر صدای او دف می‌زنند. زبانشــان آمیزه‌ای‌ست از فارســی و طبری. آیین‌های ملی چنین خصلت‌هایی را تحمیل می‌کنند. پیداست که صدایی ملی درون این کلمات محلی پنهان شده اســت. بندهای بالا را که به پایان می‌رساند همه با هم دم می‌گیرند که «گل به‌گلســتان باز آمده اســت / نوروز سلطان آمده است»

«نوروزِ ســلطان»؟ چرا پســوند این ترکیب «سلطان» است؟ امروز اگر بپرســی این را به تو خواهند گفت چون نوروز خودْ چون آن سلطانی‌ســت که در آغاز بهار بر تخت سلطنت می‌نشیند. اما پاسخ این همه آسان نیست.

هر ماه در گاهشــمار کهنسال ایرانی سی‌روزه اســت. دوازده ماهِ سی‌روزه به‌علاوه‌ی پنج روز پایانی یا «پنجه‌ی دزدیده» (یا خمسه‌ی مســترقه در فرهنگ تازی). زمین در هر سیصد و شصت و پنج روز و هشت ساعت و اندی‌ست. این هشت ساعت و اندی سبب می‌شود که هر چهار سال یک روز به سالشماری ما اضافه شود. این یک روز را باکبیســه‌گیری در تقویم می‌گنجانند و به این ترتیب روزهای تقویمی در درازمدت پس و پیش نمی‌شــوند. با این همه ناگفته پیداست که این تصحیح تقویمی از ســوی دیوان به نواحی ابلاغ می‌شد. چراکه چنین دقتی عمدتاً برای کارهای دیوانی معنادار بود. دیوانسالار باید می‌دانســت که چه زمانی محصول به ثمر می‌رسد و چه وقت اوضاع هوا بهبود می‌یابد و کی باید خراج گرفت و کی باید لشکر را مرخص کرد و چیزهایی از این دست.

از این نقطــه به بعد می‌خواهــم از گمانی که برده‌ام بنویســم: می‌دانیم که ساسانیان در سال ششصد و پنجاه و یک میلادی سقوط کردند. با این همه طبرســتان تا ســال هفتصد و دوازده میلادی در برابر ســلطه‌ی اعراب مقاومت کرد. می‌توان گمان برد که از این تاریخ به بعد دستورنامه‌های تقویمی اسپهبدان طبرستان دیگر به والیان نمی‌رسید. اگر این تقویم در شکل دیوانی خود تا پایان عصر سلجوقی که طبرستان را هم در سیطره‌ی خودگرفته بودند، از سوی دیوانسالاری به شهرها ابلاغ نشده باشد، در این فاصله‌ی ۵۰۴ ساله، باید ۱۲۶ روز اختلاف در گاهشماری پدید آمده باشد. با در نظرگرفتن این فرض، اگر بخواهیم تاریخ تازه‌ی نوروز را دریابیم، به روز دوم تیرماه تقویم جلالی می‌رسیم. شــگفت آن‌که نوروز گاهشمار محلی طبرستان در روز دوم تیرماه برگزار می‌شــود. پس اگر دوم تیرماه نوروز مردمان محلی‌ست، یکم فروردین را می‌توان «نوروزِ سلطان» خواند.

نوروزخوانان چشم‌به‌راه قصه‌شان‌اند. بگذار به ایشان بازگردیم. گروه نوازندگان و خواننده در برابر نخســتین خانه‌که می‌ایســتند و می‌خوانند و می‌زنند به‌چشــم‌برهم‌زدنی در باز می‌شــود. پیش‌تر که صداشــان را شــنیده بودند یکی منقلی آورده و اسپند و گلپر بر آن می‌ســوزاند. اندک‌اندک مردمان گرد می‌آیند و دود خوشبوی‌که برمی‌خیزد، «فِرَوَشْی»های نیاکان را فرامی‌خوانند. خیال می‌کنی که روزگار باستان را برابر چشم بیننده باز از نو می‌سازند. خیال می‌کنی کسی نشسته میان درختان و دارد در خلوت خود «فروردین یشت» می‌خواند. پا به حیاط نخستین خانه‌که می‌گذاریم پیرزنی به پیشواز می‌آید که خوانچه‌ای در دســت دارد. نمی‌خندد. چهره‌اش آن‌چنان جدی‌ســت که گویی بی‌واســطه در برابر تجلی‌ای قدسی ایستاده. درست شبیه به پیشکش آورندگان نقرشــده بر دیوارهای شهر پارسه (تخت جمشــید). پیرزن در خوانچه‌ی نثارش نان روغنی و تخم‌مرغ

نوروزخوانی در روستای نوده - مرمت - مازندران

رقص‌های نوروزی

تخم‌مرغ‌های پیشکشی

رنگ‌شـــده و آبنبات و شیرینی دارد. کمتر از یک سال بعد، در روزهای پیشـــواز نوروز، درســـت همین‌ها را در ارتفاعات هیمالیا و در نوروز «تبت» خواهم دید. حتی سبزه و سکه و سیب را هم در کنارش خواهم دید. فرهنگ روح خزنده‌ای ســـت که خود را از دشت‌ها به جنگل‌ها و به چکادکوه‌ها می‌رســـاند، بی‌هراس از سلطانی خونریز یا بی‌باک از دین‌مردان، دین‌های تازه سربرآورده.

سرناچی می‌نوازد تا آن‌که باز وقت خواندن برسد. کمی بعد سرنا را از دهان دور می‌کند و اصغر معصومی صدا را سر می‌دهد که «عَیدی پیشـــیْ تیکاگِرنه نِوا رِه / سِرخ گِل شِـــه جِمه رِه کِنده پاره / تَشْ کَفِنه زمستونِ قِبا رِه / وَنوشِه مِشْتِلقچیِ بِهاره» می‌گوید: «توکا آوازش را از سر می‌گیرد که نوروز در راه است / گل سرخ جامه‌ی خویش را می‌درد / در قبای زمستان آتشی می‌افتد / بنفشه مژدگانی بهار را می‌خواهد.»

سپس همسرایان پاسخ می‌دهند: «بِهاره های بِهاره های بِهاره... وَنوشِه مِشْتِلقچیِ بِهاره!»

این را می‌خواننـــد و بعد ضرباهنگ را می‌گردانـــد و به قطعه‌ی پیشین بازمی‌گردند و باز «نوروز سلطان» می‌خوانند.

در سنت رایج گروه باید یک‌یک صاحبخانه‌ها را بشناسد و به زبانی منظوم با ایشان گفت‌وگو و برای ایشان دعایی کند. مثلاً بخواند: «صد سلام و سی علیک، صد سلام و سی علیک / برار سلام و علیک / ته سر پیش ره زمه پا / ته جاگرمه چرم تن خواه / پسر هاکنی زوما / سفر بوه‌کربلا / ...» و در میان این همه نام‌ها با بگنجاند. گروه «سوت تلار» اما بومی این روستا نیستند. پس وقتی صاحبخانه پیشکش‌هاش را آورد و دود اســـپند و گلپر را به سازها داد، پیش از آن‌که وقت ترک خانه برسد، کیوان ملکی نام صاحب خانه را می‌پرسد و بعد برای اهل خانه نور می‌خواهد و تندرستی. حالا اهالی خانه‌ی نخست به گروه ما علاوه می‌شـــوند. همســـایه درهای خانه را بازکرده و گروه نوازندگان را چشم به راه اســـت. لحظه به لحظه دارد جمعیت استقبال از بهار بیشتر و بیشتر می‌شـــود. از خانه‌ای به خانه‌ای می‌رویم. نخست کودکان در برابر نوازندگان و خواننده و اهالی خانه‌ها می‌رقصند؛ «چکه سما» و «تک دست» و هر چه‌که بلدند. بعد کم‌کم یخ پیرمردان و پیرزنان هم چون یخ زمستان آب می‌شود. رقص کهنسالان مازندرانی سلحشورانه است. پشت را راست می‌گیرند و سگرمه‌ها را در هم می‌کنند و دست‌ها را تاب می‌دهند و روی پاشنه‌ی پا چنان می‌کوبند که پیکر پیرشان به تمامی و ناگهان بلرزد. صدای رُپ رُپ پاهاشان به صدای کوبه‌ای‌ها پهلو می‌زند. ده دقیقه‌ی بعد به هر خانـــه که می‌روی حالا همه دارند می‌رقصند. دیگر نه ما غریبه‌ایم و نـــه دوربین. به صفی نگاه می‌کنم، شگفت‌زده است از این همه همدلی. به او می‌گویم: «می‌بینی؟ این جادوی زعفران و نمک است. می‌بینی؟» فریادگاهان پشت دوربین نگاهی به من می‌کند و بعد لبش را و ســـرش را می‌دهد بالا و کجش می‌کند به سوی راست که یعنی «عالی شد!» کمی بعد کیوان ملکی و فریادگاهان هم دارند پا می‌کوبند و دست می‌افشانند.

از در و دیوار پیشکش است که می‌رسد به گروه رقصنده و نوازندگان. مگر می‌شود نوروز برسد و پیشکش‌ها روان نشوند. ابوریحان بیرونی به سال یکهزار و بیست و نه میلادی در فصل چهاردهم کتاب آثار الباقیه چنین می‌نویســـد: «وفی هذا الیوم، یقوم الفـــرس بتبادل الهدایا وتزیین مدنهم وأماکنهم العامة، ویُقامون الولائم، وتعد هذه المناسبة من أهم المناسبات عندهم. وقد قاموا بتحدید هذا الیوم کأول یوم فی تقویمهم، وهو الیوم الذی یعتقدون فیه أن کل شیء فی الطبیعة یعاد فیه إلی الحیاة ویبدأ دورته الجدیدة». این هدیه‌ها همه‌جا یافتنی‌ست.

کودکان بازی می‌کنند. روســـتایی که تا همین نیم ســـاعت پیش بی‌جان بود، حالا زنده است، خندان، نغمه‌سرا و سرمست. به خانه‌ها نگاه می‌کنم. همه شســـته‌ورفته‌اند و زمین حیاط خانه‌ها برق می‌زند. حتی اگر آغلی آن گوشه اســـت، آن هم بازسازی شده، بر دیوارهاش آهک مالیده‌اند و سپیدی درخشانش کرده. می‌خوانند: «مژده هادین دوستون / عید بزرگون اومده!» صاحب خانه، دست بر سینه گذاشته و دست دیگرش را در جیب می‌کند و چنگه‌ای اسکناس بیرون می‌کشد و در جیب خواننده می‌گذارد. شادی و احترام امر قدسی چنان در هم آمیخته که تقدم هیچ‌کدام بر دیگری را نمی‌توان دید. دختری کم‌سال در آن میانه لباس‌های نوروزی و نواش را پوشیده و زیباتر از هر رقصنده‌ای در روســـتا می‌رقصد. نامش را عصر همان روز می‌پرسم. جلو دوربین من می‌گوید: «مانیسا اسماعیلی هستم از روستای نوده.» لبخندش گویی ابدی‌ست. مانیسا با تمام جانش می‌رقصد، گویی در برابر آینده، گویی در پیشگاه تاریخ است که دست می‌زند و پا می‌جنباند. سرانجام کیوان ملکی مردمان را در میانه‌ی روســـتا گرد می‌آورد. برای ایشـــان شـــعر می‌خواند. برای مادران مازندران. مادران پیر روستا را یکی‌یکی دعوت می‌کند تا چیزی بگویند، شـــعری بخوانند، حرفی بزنند. از آن میان پیرزنی‌ست که دسته‌ای ســـنبل در آغوش دارد. می‌آید. شعری می‌خواند. چهره‌ی مادران مازندران را گویی از سنگ تراشیده‌اند. وقتی که می‌خندند هم چهره را با آستین پنهان می‌کنند. یک لحظه در این میانه خیال من از روستای «نوده» پر می‌کشد و دور می‌شود. کرور کرور مردمانی که روزگاری در این خاک زیسته‌اند آشکار و پنهان می‌شوند. ســـال‌ها و دهه‌ها و ســـده‌ها می‌گذرند. پیش و پس تاریخ هم‌نشین می‌شـــوند. زبان‌ها به هم می‌آمیزند. هر آن چه دیده‌ایم و شـــنیده‌ایم و خوانده‌ایم شـــکل می‌پذیرد ناگهان در برابرم؛ یکبـــاره و توأمان. باز برمی‌گردم به اینک و این جا و به دستم نگاه می‌کنم. به تخم مرغی که در دست دارم و بر آن نوشته‌اند «سال نو مبارک» و دو خط سرخ و سبز که با سفیدی تخم مرغ رمز مادرمان را می‌سازند: رمز ایران.

بـــه زعفران و نمـــک فکر می‌کنم. بـــه خاکی که بقایـــای دریایی باســـتانی بـــر آن مانده اســـت و این نمـــک را همه‌جـــا پراکنده، ارزان‌ترین چاشـــنی‌های جهان را و نیـــز از دل بیابان‌هاش طلای گیاهان می‌روید، گران‌قدرترین چاشـــنی‌ها. و بـــه مایی فکر می‌کنم که جایی میـــان زعفران و نمک نفس کشـــیده‌ایم این همه ســـال. حالا سده‌ی تازه آغاز می‌شود و سال نخست سفرهای زعفران و نمک به پایان رسیده است. وقتی آن‌جا در «نوده» ایستاده‌ام نمی‌دانم که سال ۱۴۰۱ آبستن چه شگفتی‌هایی‌ست.

به زعفران و نمک فکر می‌کنم. به خاکی که بقایای دریایی باستانی بر آن مانده است و این نمک را همه‌جا پراکنده، ارزان‌ترین چاشنی‌های جهان را و نیز از دل بیابان‌هاش طلای گیاهان می‌روید، گران‌قدرترین چاشنی‌ها. و به مایی فکر می‌کنم که جایی میان زعفران و نمک نفس کشیده‌ایم این‌همه سال. حالا سده‌ی تازه آغاز می‌شود و سال نخست سفرهای زعفران و نمک به پایان رسیده است. وقتی آن‌جا در «نوده» ایستاده‌ام نمی‌دانم که سال ۱۴۰۱ آبستن چه شگفتی‌هایی‌ست.

مکانی برای پناه‌گرفتن خاطرات

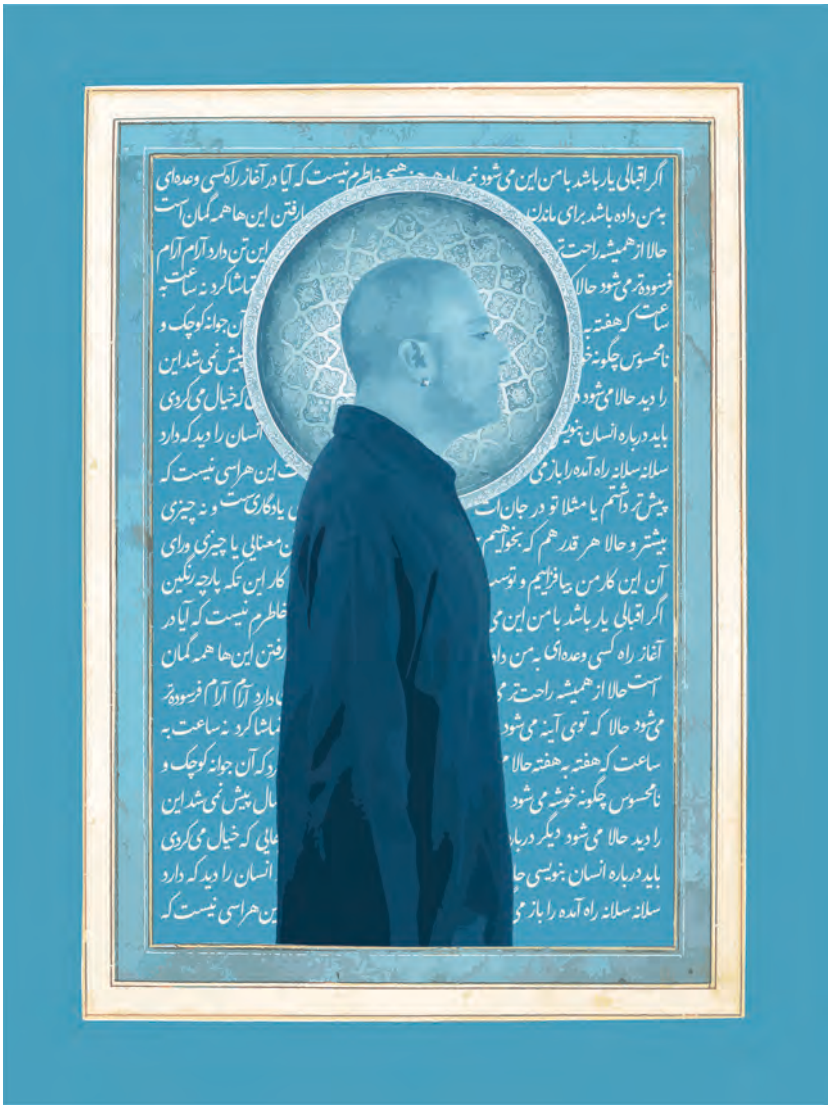
گفت‌وگو با علی اتحاد به بهانه‌ی رتروسپکتیو بیست‌ساله‌ی هنرمند در گالری نگر

مسعود شهریاری
سردبیر انتشارات کارگاه اتفاق (ناشر آخرین کتاب‌های شعر احمدرضا احمدی) ـ

علی اتحـــاد هنرمندی خیال‌پرداز و تجربه‌گراســـت که از ســـال ۸۳ تاکنون مکتوبات، اجراهای پرفورماتیو و نمایشگاه‌های پرشـــماری ارائه‌کرده است. هر چند در ســـال‌های اخیر بیشـــتر او را با اجراهای نمایشی‌اش می‌شناســـند اما کارنامه‌ی کاری او از دهه‌ی هشتاد به این سو بیش از هر چیز او را به عنوان منتقد و پژوهشگرِ عرصه‌ی هنرهای دیداری و هم‌زمـــان هنرمندی فعال در این عرصه معرفی می‌کند. رترسپکتیو بیست‌ساله‌ی کارنامـــه‌ی کاری او با نام «تأویل دوبـــاره‌ی یک رؤیا» به کیوریتـــوری کیانوش معتقدی در گالـــری نگر بهانه‌ی گفت‌وگویی شد که در ادامه خواهید خواند.

❖ مخاطب کارهای تو اغلب آثارت را در فضای گالری‌ها دیـــده و مـــرور دوره‌ی کاری بیست‌ســـاله‌ات در همین نمایشـــگاه اخیرت هم به‌خوبـــی یادآور این اســـت که همیشـــه با فضای هنر معاصر و گالری‌ها در تعامل بوده‌ای. اما در ســـیر کاری چندســـاله‌ی اخیرت، به‌خصـــوص بعد از رخـــداد مرثیه‌ای برای کتاب‌ســـوزی‌ها به این‌سو، این‌طور به نظر می‌رسد که علی‌رغم گذشته از مکان بسته‌ی گالری‌ها بیرون زده‌ای یا شـــاید خسته شـــده‌ای و اجرا در فضاها و سایت‌هایی را که هویتی از پیش موجود دارند ترجیح می‌دهی. چه‌طور شـــد که دوباره بـــه فضای گالری برگشتی؟

هم باید بگویم بله همین‌طور است و هم باید بگویم که این همه‌ی قصه نیست. به‌هرحال وقتی شما در فضای ویژوال آرت معرفی می‌شوید اولین جایی که باید با آن کار کنید گالری اســـت. برای این‌که شما را بشناسند و بشود درباره‌ی کارتان صحبت کرد. من از ســـال ۱۳۸۵ به طور رســـمی وارد فضای گالری‌ها شدم. در سال ۱۳۹۲ و بعد از هفت سال با خودم فکر کردم که... می‌خواهم وجه دوم ماجرا را بگویم، فکر کردم که خـــب ما چه‌قدر مخاطب داریم؟ و متوجه شدم این مخاطب‌ها را می‌شود شمرد، یعنی اگر ســـه جمعه به افتتاحیه‌ی گالری‌ها می‌رفتید، تمام مخاطب‌های هنر تهـــران را دیده بودید و با خودم فکر کردم ایـــن کافی نیســـت. روزگاری پیش از مراحل تولید، کار تنها در سرم بود یا روی کاغذ و با این‌همه حالا چندین سال است که سازوکار ایده‌پردازی و تولید و ارائه به شکلی با هم گره خورده‌اند. این را بیش از همه می‌توان در نمایش‌ها و پرفورمنس آرت‌هایـــم دید. اما در جواب سؤالت باید بگویم من پیش از آن‌که از گالری‌ها بیرون بزنم بیرون زده بودم. در واقع من کارم را در نخستین سال‌های فعالیتم در نیمه‌ی دهه‌ی هشتاد در کوهستان و دشت آغاز کردم. چیزی بود میـــان لند ـ آرت و ویدیو ـ آرت. من تا آن سال‌ها خیلی به مدیوم پرفورمنس آرتم، آلن کاپرویی نگاه می‌کردم. چراکه در اجرای بســـیاری از کارهایم تنها بودم. نه جایی ثبت شده‌اند و نه کسی دیده است. خودم بودم و خودم. بعدها هم اغلب از آن‌ها گفت‌وگویی نکردم. تمام ســـال‌های بین ۱۳۸۳ تا ۱۳۸۷ را در حال انجام این قســـم کارها بودم. یعنی پرفورمنس‌هایی ممکن بود در فضای خودم یا در فضای طبیعی، جنگل یا کنار دریا اجرا کنم و هیچ مخاطب از پیش تعیین‌شده‌ای نداشته باشند. ســـرانجام آرام‌آرام از این فضای کاپرویی فاصله گرفتم و وارد فضایی شدم که مخاطب واقعی داشت. بعد از سال ۱۳۹۲ برای من موضوع تعداد و جنس مخاطب بود که مهم شد. برای همین دوست داشتم کار را از فضای بســـته‌ی گالری بیرون بیاورم و بروم به ســـوی فضاهای شـــهری که سبب شـــد کار را به پارک و باغ موزه‌ی قصر و فضاهای مشابه ببرم و شد آن مجموعه‌ی هزار و یک عصر که در آن هم‌زمان کیوریتور بودم و خودم هم اجرایی کردم. آن را هم سرانجام تعطیل کردند. بعد هم سال ۱۳۹۳ در



فرهنگسرای نیاوران، در فضای موزه‌ای گالری نیاوران، مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها اجرا شد که به آن اشاره‌کردی و بعد از آن بود که دیگر این شکل کار بدل به بخشی از زندگی کاری من شد.

❖ در کارهای غیرپرفورماتیوت چه‌طور؟ مثل تابلوهایت مثلاً که همان موقع هم مشغول تولیدش بودی. این نگاه کاپرویی را آن‌جا چه‌طور با خودت سینک می‌کردی؟

درباره‌ی کارهای دوبعدی‌ام هم همین وضعیت را داشتم. یعنی کار جایی بیرون ابژه ظاهر می‌شود. اغلب کارهای دوبعدی من کلاژهایی برپایه‌ی نقاشی‌های شناخته‌شده‌ی تاریخ نقاشی ایران بوده‌اند. همان وجه کاپرویی که پیش‌تر گفتم. برای کاپرو هم مسواک زدن در صبح فردا خود اثر نبود، تصمیم او برای بدل کردن پاره‌ای از زندگی‌اش به اثر، آن کنش را بدل به اثری هنری می‌کرد. گویی که صوفی‌ای‌ست که بگوید: «الاعمال بنیات»! در کارهای حوزه‌ی هنرهای دیداری‌ام، چه در تصویر متحرک و چه نقاشی دیجیتال، عناصر از پیش موجود را هم‌نشین هم می‌کنم. از این هم‌نشینی و از نیت من برای این هم‌نشینی است که کار هنری بیرون می‌آید؛ اگر بیاید. من پی خیالاتم می‌روم. این‌ها بیش از آن‌که تکنیک باشند بازیگوشی‌اند. این مکان یک‌بار می‌تواند بنایی ویرانه باشد در میانه‌ی شهر تهران، یا نه کاروان‌سرایی در دل کویر قم و یا نه، نقاشی کمال‌الدین بهزاد باشد که این شکستگی‌های مکانی را روی دو بعد بازسازی کرده و حالا من دستکاری‌اش کرده‌ام و از آن خودم کرده‌ام.

❖ در پرانتز این بحث دوست دارم بپرسم چرا این‌قدر سراغ مدیم‌های مختلف می‌روی و این‌که به عنوان یک مولتی‌دیسیپلینری آرتیست تعلق خاطر خودت بیشتر به کدام این مدیوم‌هاست؟ در کارهایی که در گالری نگر به نمایش گذاشتی هم به نظر سعی شده روی این وجه تو تأکید شود. هر چند جای بسیاری از کارهایی که در این این بیست سال از تو سراغ گرفتیم و مدیوم‌های دیگری که در آن فعال بوده‌ای در این نمایشگاه خالی بود. مخصوصاً مکتوباتت.

دو نکته است. یکی این‌که من سینما خوانده‌ام و پیش از آن هیچ نظری هم در مورد هنر معاصر نداشتم به دلیل این‌که در دهه‌ی هفتاد خورشیدی تقریباً هیچ کتابی در زمینه‌ی هنر معاصر ترجمه نشده بود و چیزی که در دسترس ما بود به خاطر وجود نداشتن اینترنت به مفهومی که ما امروز می‌شناسیم، در کتاب‌های فارسی بود و مجله‌ها، همین! من تا سال ۱۳۸۰ فقط مدیوم‌های سنتی و ویژوال آرت را می‌شناختم و البته نقاش و مجسمه‌ساز هم نبودم، عکاسی می‌کردم و این به نظرم به‌هیچ‌وجه کافی نمی‌آمد. در نتیجه انتخابم از ابتدا سینما و ادبیات بود و این‌طور شد که رشته‌ی سینما را انتخاب کردم و به دانشگاه هنر تهران رفتم و سینما خواندم و این هم‌زمان شد با آن رخدادهایی که از سال هشتاد به بعد در موزه‌ی هنرهای معاصر برگزار می‌شد؛ یعنی نمایش آثاری با رسانه‌های تازه در سالانه‌ی «کانسپچوال آرت» اول و دوم و بعد «هنر بریتانیا» و دوره‌ی کاری آرمان و بعد کارهایی از مونا حاتوم و دیگر هنرمندان بزرگ آن روزگار و همین‌طور نمایش آثار آرتیست‌های ایرانی بیرون ایران مثل شیرین نشاط، نیکزاد نجومی و دیگران. متوجه شدم که چه‌قدر در هنر معاصر تنوع مدیوم وجود دارد و ما هیچ نظری در این‌باره نداشتیم. این آشنایی این‌طور بود که آغاز شد. همان سال هشتاد بود که مجله‌ی حرفه: هنرمند منتشر شد و تندیس هم. مجله‌های دیگر هم کم‌کم از راه رسیدند، متن‌های به‌روز ترجمه شد و من با این جهان تازه بیشتر آشنا شدم. اولین کاری که من به عنوان سولو ارائه کردم سال ۱۳۸۳ در سالن «کانون پرورش فکری» خیابان حجاب بود؛ ویدیو ایستالیشنی بود به نام به تماشای آسمان سفید که ترکیبی بود از فوتو-آرت، اینستالیشن و ویدیو. این اولین کاری بود که در چنین فضاهایی کردم. دیگر درش باز شده بود. خیال کنی کودکی‌ام که به‌اش گفته‌اند برو هر چه خواستی بازی کن. هنوز هم دارم بازی می‌کنم، مسعود. تا حالا دیده‌ای کسی به کودکی بگوید از این به بعد فقط خمیربازی؟ یا نه مثلاً فقط ماشین‌بازی؟ یا فقط نقاشی کن؟ من پسربچه‌ای بازیگوشم و با هر چیزی که به دستم بیفتد بازی می‌کنم. برخی را از دست دیگرانِ آن‌سوی جهان دیدم و آموختم و برخی هم تجربه‌ی فردی من است. یکی را از پسر و دختر همسایه یاد می‌گیری و یکی هم می‌شود بازی خودت.

❖ تو در اغلب کارهایت به عنوان آرتیستِ مؤلف و پژوهشگری که تعلق خاطرش به متون کهن و ادبیات کلاسیک ایران به‌روشنی پیداست، اغلب از تکنیک‌ها و شیوه‌های مشخصی برای بازنمایی جهان خیالی‌ات استفاده می‌کنی که ریشه در همین متون دارد. ریشه در این متون و بیشتر از هر چیز ریشه در بازنمایی تصویری این متون در مکاتب نگارگری ایران. به عنوان مثال استفاده از تقسیم‌بندی فضا و جدول‌کشی که در نگارگری ایرانی یکی از روش‌ها برای نشان دادن سطوح اجرایی دور از هم و هم‌زمان است در اغلب کارهایت و حتی در چیدمان کلی نمایشگاه اخیرت به‌خوبی قابل‌مشاهده است. یا به عنوان مثال استفاده‌ای که در کارهای نمایشی‌ات مثل «شب سیصد و شصت و ششم» و «دهلیزهای بی‌انتهای خاطره» از راهروها و راه‌پله‌ها و کوریدورها برای وصل کردن دو فضای مجزا کردی که یادآور گره‌چینی‌های نگارگری‌های ایرانی بود...

بله. یا درخت و گیاه، یا یک رستنی که در تمام این کارهایم به ترتیبی حضور داشته‌اند؛ چیزی که در این سال‌ها خیلی دوست داشته‌ام با آن کار کنم و هر جا که توانسته‌ام این کار را کرده‌ام. حتی در مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها که این امکان را نداشتم رستنی‌ها به داخل ویدیوها رفته‌اند.

❖ یا آن اتاق پر از گیاه که در نامه‌هایی بر دوش تندباد دیدیم. یادم می‌آید خودت هم یکی از گیاه‌ها را در دست به صحنه می‌آوردی. منظورم چیزهایی نظیر همین است. کمی از این تمایل به حضور طبیعت در اغلب آثارت که به زعم من ریشه در دلبستگی تو به نگارگری ایرانی دارد حرف بزن. در اغلب کارهایی که در رتروسپکتیوت به نمایش درآمده هم این مقوله پیداست.

خیلی از کارهای من به تمامی در تعامل با طبیعت بوده که شکل گرفته. به‌جز معماری که طبیعت دست‌ساخته‌ی آدمیزاد است، باقی جهان طبیعت است در شکل اورگانیکش. پس بیرون طبیعت کجاست؟ از سوی دیگر خیال می‌کنم سفر سالکانه، که سفر هنرمند هم شکلی از آن است، سفری‌ست که از شهر آغاز می‌شود و به نا-شهر می‌رود. ما مسئول کشف دوباره‌ی منشأ خویشتن‌ایم. این‌طور است که از درخت و گیاه استفاده نمی‌کنم، بدان می‌آویزم تا راه را نشانم دهد.

❖ به طور کلی به زعم من ساختمان ناخودآگاهی آثار تو ماهیتی معمارانه و هم‌زمان شاعرانه در مفهوم هایدگری-هلدرلینی آن دارد. تو در چارچوب آثارت حالا می‌خواهد ویدیو اینستالیشن باشد یا یک متن مکتوب به دنبال مکانی برای سکنی‌گزینی و سکنی دادن خاطراتت می‌گردی. یعنی همان مفهوم سکنی‌گزیدن شاعرانه‌ای که در این اثر آخرت، شهرهای خیالی هم که در گالری نگر نمایش دادی، به طور اکستریم‌شده‌ای قابل‌مشاهده است و سعی کرده‌ای در یک لانگ شات بزرگ شهرهای قابل سکنی‌گزیدن خودت را بسازی. در عین‌حال داری یک عالم قدسی را به نمایش می‌گذاری که با قواعد معمول این جهانی ما کار نمی‌کند. چه‌قدر به این نوع نگاه پدیدارشناسانه که هستی انسان را به معماری شبیه می‌کند و چه‌قدر به بازتاب آن در کارهایت نظر داشته‌ای؟ منظورم این است که کمی از این معماری خیال و معمارانه اندیشیدن در فرآیند خلق آثارت بگو.

مثلاً در دهلیزهاکه کار اصلاً بر اساس امکانات باغ نیاوران طراحی شده بود یک شب کار را به «کامران دیبا» تقدیم کردم چون در واقع برای من این پروژه گفت‌وگوی من و کامران دیبا بود. چه‌طور ممکن است که از آن وجه گفت‌وگویی نشود چون اگر آن باغ با آن شکل وجود نمی‌داشت این کار هم به این شکل اصلاً نوشته نمی‌شد. این جزو معدود کارهایی است که من اساساً برای آن مکان نوشته‌ام؛ این‌طور نبوده که متنی را با مکان سازگار کرده باشم. از سویی دیگر این کار و کار بعدی را براساس کارکرد مغز آدمی طراحی کرده‌ام. رابطه‌ی بازیگران و مکان برای من همچون رابطه‌ی خودآگاهی انسانی با ساختار نورونی مغز است. خیال می‌کنم معماری به بهترین شکل این ساختار را بازتاب می‌دهد. یونگ هم همین مثال را می‌زند به بهانه‌ی خوابی تکرارشونده که می‌دیده.

❖ گفت‌وگوی معمارانه در کار تو، چه کارهای دوبعدی‌ات و چه دیگر اجراهایت، فقط محدود به مکان، یا بهتر است بگویم لامکانی، که در کارت بازتاب می‌دهی یا حتی سایتی که در آن اجرا می‌کنی نیست. در عین‌حال سکنی‌گزینی و گفت‌وگویی

معمارانه است با بسیاری از مکان‌هایی که از کودکی تا حالا در آن زیســت کرده‌ای. خانه‌هایی با راهروها وکنج‌هــای فــراوان؛ مثل معمــاری خانه‌هایی که هم‌نسل‌های ما در آن‌ها بزرگ شده‌اند. مثل خانه‌ی خودتان توی ســاری. بخصوص در کار نمایشی‌ات دهلیزهــای بی‌انتهای خاطره، کنج‌هــا و دهلیزها بیشتر پاساژهایی هستند که تو را به خاطراتت در آن مکان‌های غایب از متن متصل می‌کنند.

بله و واقعــاً این آثار مدام به خانه‌ی پدری من ســر می‌زنند و خانه‌ی مادربزرگم که باید مفصل به ســراغ آن برویم.

❖ **دقیقاً! و خانــه‌ی مادربزرگت که دیدن آن در کودکی هنوز از یادم نرفته. آن خانــه‌ی پنج‌دری با معماری اواخر قاجار در کوچه‌ی تکیه اصفهانی‌های ساری که در داستان شرحی بر قصیده‌ی جمیله‌ی گلشیری هم نقلش آمــده. گلشــیری شــتر آورده بود توی داستانش توی آن کوچه‌های باریک.**

مادربــزرگ من در مرز جهان قدیــم و جدید زندگی می‌کرد. متولد دوران «احمدشاه» بود و تا سال ۱۳۸۵ هم در همــان خانه‌ای که به دنیا آمــده بود زندگی کرد، در همان خانه ازدواج کــرد و در همان خانه از دنیا رفت. خانه‌ای که ســه حیاط دارد، حوضی آبی دارد، درونش ماهی است، خانه‌ای که درخت انجیری دارد که صدساله است و پنج‌دری دارد. می‌دانی تمام ویژگی‌هایی که یک خانه قدیمی باید داشته باشد. کودکی من آن جا گذشته به خاطر این‌که پدر و مادر من مدام به ســفر می‌رفتند و لزوماً در تمام ســفرها من را با خود نمی‌بردند. و من که بچه‌ی کوچک خانواده بــودم آن خانه بدل به مأمن من شده بود و هنوز هم وقتی خواب می‌بینم آن جا برایم خانه است - در بیشــتر خواب‌ها - یعنی خانه‌ی خودم محل زندگی‌ام نیست و حتی اگر هم باشد از در بیرون می‌روم از دو سه کوچه می‌گذرم و دوباره سر از کوچه‌ی مادربزرگم در شهر ساری درمی‌آورم. نکته‌ی بسیار مهم برای من در دوره‌ی کاری‌ام این است که من از عناصری تکرارشونده استفاده می‌کنم مثل شمع، کاغذ، آب، شمعدان، پارچه و یا بوهایی که از جهان قدیم می‌آیند مثل دارچین و عود و آویشن. این‌ها بوهایی اند که من در دوره‌ی کاری‌ام از آن‌ها استفاده کرده‌ام؛ چیزهایی که در جهان قدیم آن اتمسفر را می‌ساختند و ما نه در متن می‌توانیم تجربه‌اش کنیم و نه در ســینما. ولی به نظر من این آثار این بوها را دارند. این‌کــه از کجا می‌آید، می‌توانم بگویم بخشــی از آن از خانه‌ی مادربزرگم می‌آید. بسیاری از این عناصر از آن‌جا می‌آیند. آن خانه قدیمی بود و هر رخدادی در آن کهنسال بود. یک نســل پیش از به دنیا آمدنــم در آن‌جا هنوز حیوانات زندگی می‌کردند؛ یعنی اهالی خانه شیرشان را خودشــان تأمین می‌کردند، تنور داشت و نانشان را خودشــان می‌پختند؛ با این‌که خانه وســط شهر بود. یعنی می‌خواهم بگویم این‌چنین در مرز جهان قدیم و جدید ایستاده بود. درعین حال آن خانه اولین خانه‌ای است در کل شهر ساری یا دست‌کم در مرکز شهر که رادیو واردش شد و بعدها تلویزیون. می‌خواهم بگویم این روی

مرزبودگی، این تجربه که من متولد ۱۳۶۲ در عین حال می‌توانســتم در دوره‌ی قاجار زندگی کنم چه تجربه‌ی یگانه‌ای بوده. سرچشــمه‌ی دیگر، چ ادبیات کلاسیک اســت که در خانه‌ی ما به صورت مداوم شنیده می‌شد. مثنوی مولانا و تذکرة‌الاولیاء و آثار سعدی چیزهایی‌ست که مدام در گوش مــن بودند و طبیعتاً همه‌ی این‌ها در حافظه‌ام تهنشین و لایه‌لایه روی هم انباشته شدند و بعد که بزرگ شــدم و حرف‌هایی برای گفتن داشتم کلماتی نداشتم جز همین‌هایی که از ادبیات قدیم فارسی آمده بودند. هر چند که گفتارم یقیناً مربــوط به روزگار خودم است ولی چاره‌ای نداشــتم جز این‌که دایره‌ی واژگانم را از تاریخ وام بگیرم و به این ترتیب گفتارم هم آرام‌آرام رنگ اشراقی به خود گرفت.

❖ **آن معماری به نظرم بخشــی از زبــان کار تو را هم با خود آورده. مخصوصاً در مکتوباتت. چه کتاب‌هایت، چه نریشن‌هایی که برای ویدیو اینستالیشن‌هایت می‌نویســی. برای من آن فضا فضای زبانی گلشیری اســت. یعنی اگر بخواهیم رد قلم یک نویسنده را در کارهایت پی بگیریم قطعاً به گلشــیری می‌رسیم. مخصوصــاً نامه‌هایی بر دوش تندباد که نســخه‌ی چاپ‌شده‌ی آن در قالب کتاب هم به او تقدیم شده.**

و به طور ویژه آینه‌های دردار.

❖ **حتماً آینه‌های دردار مهم‌ترین اثر گلشــیری است. حتی مهم‌تر از شــازده احتجاب. بازنویسی غربت غربی سهروردی است یک جورهایی. قول معروفی است درباره‌ی گلشــیری که در چندتا از آثارش مثل معماری‌های اصفهــان آینه‌کاری کــرده روایتش را و حاصــل بازتــاب آن در این آینه‌های شکســته را بــه خواننده‌اش عرضــه می‌کند. تو هــم در اغلب آثارت مثل بیشــتر کارهایی که در نمایشگاه اخیرت بازخوانی شدند تلاش کرده‌ای چنین کنی به نظر.**

اغلب کارهایی که داریــم از آن‌ها صحبت می‌کنیم دقیقاً چنین ویژگــی‌ای دارند. اگــر بخواهیم کمی به قبل‌تر برگردیم ایــن مدل آینــه‌کاری در مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها هم هســت. یک جاهایی مثل آن روایت مشهور عجایب المخلوقات همدانی درسته نشسته در متن من. یا آن روایت‌هایی که به زبانی ناموجود نوشــته شــده یا تکه‌هایی که از اوستا آمده و در متن جای گرفته، یا حتی متن خودم که به عربی ترجمه شــده بود در متن نمایشــنامه آمده. حقیقتاً این‌ها در آینه‌هایی رفته‌اند و شکسته‌اند و خرد شده‌اند. برخی از این‌ها در اجراهای قبلی به ترتیبــی دیگر ارائه شــده‌اند و بعد این جا کلاژ شــده‌اند و کنار هم قرار گرفته‌اند. و من پیوند این‌ها را در نظر نگرفته‌ام و به شکل تکه‌های پراکنده‌ای از یک بنا به نمایش درآورده‌ام. «مسجد جامع اصفهان» که بهترین نمونه‌ی این موضوع است و از دوره‌های مختلف تاریخی در آن کار شده: از دوره‌ی ساسانی و پیش از اسلام در آن مسجد ستون می‌بینی تا تزئینات دوران قاجار. یا جایی مثل «محراب اولجایتــو» که در آن همه نوعی تزئینات کنار هم آمــده. ما به همه‌ی این‌ها کنار هم «مســجد جامع» می‌گوییم. آن جا هم ما به تمام این شــاکله یک نمایش یک رخداد یا یک اثر هنری می‌گوییم اما در واقع هرکدام به شیوه‌ی خودشان ارائه شده‌اند.

❖ **جدا از این‌هــا جهانی که خلــق می‌کنی هم‌زمان بسیار اشــراقی و ملهم از جهان سهروردی است و مثل نگارگــری مکتب هرات ســعی در بازنمایی معماری اقلیم هشتم و هورقلیای سهروردی داری. معماری شــهرهای خیالی به عنوان آخرین اثرت هم همیــن را این‌بار خیلی عیان نشــان می‌دهد. بدون شک روی همین معماری که پیشتر صحبتش شد هم تأثیر سهروردی بســیار مشهودتر از سایر فیلسوفان است.**

یکی از تکرارشــونده‌ترین رمزهایی که سهروردی در رسالات فارســی‌اش از آن اســتفاده می‌کند این است که شهر عالم محسوس اســت و بیابان یا بیشه‌ی عالم معقول.

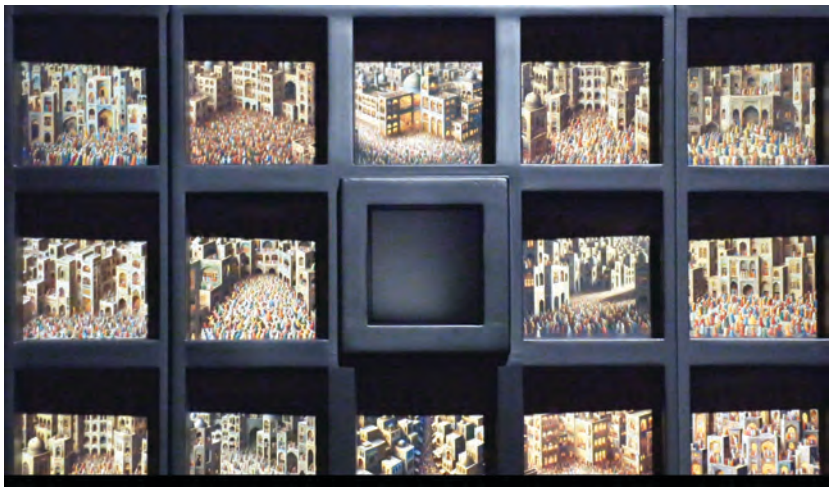
❖ **توی شــهرهای خیالی هم این تقابــل را به عیان نمایش گذاشته‌ای. به نظر این شهرها هم همگی در بیابان معقولات بنا شده‌اند.**

می‌دانی که ما در فارسی تا همین دویست سال پیش

که از زبان مازندرانی و گیلکی کلمه‌ی جنگل (که ریشه‌ای سنسکریت دارد) وارد زبان فارسی شده واژه‌ای مستقل برای جنگل نداشتیم. بیشه داشتیم و در بسیاری متون ادبیات فارسی وقتی از واژه‌ی بیشه استفاده می‌شد قریب به یقین مقصود جنگل بود. این نکته‌ی مهمی است که در نظر نگرفتنش دردسرساز است. مثلاً در تاریخ بیهقی آن جاکه لشکرکشی سلطان مسعود را به آمل توصیف می‌کند می‌گوید: «از بیشه‌ای می‌گذشتیم که از انبوهی مار از آن نمی‌گذشت.» و پیداست که مقصود جنگل است. در متون دیگر هم چنین است. وقتی سهروردی هم از دشت و بیشه می‌نویسد من فقط بیابان نمی‌بینم و گاه جنگل‌هایی را در خیالم می‌بینم که من و توکودکی‌مان را در آن‌ها گذرانده‌ایم. برای من آن جنگل‌ها عالم معقول است و تمام سطوح ناخودآگاهی در آن بیشه‌ها واقع است و البته در کارهام هم تلاش کرده‌ام از آن‌ها استفاده کنم. زمانی گیاه را می‌آوردم در گالری؛ مثل آن اجرایی که در فرهنگسرای نیاوران کردم با طراحی ژاپنی و مخاطب باید از چیدمانی گیاهی عبور می‌کرد و نهایتاً بازی من با یک «بن‌سای» را تماشا می‌کرد. تا جایی رسید که در همان فرهنگسرای نیاوران حالا این‌بار تمام بازیگرها از فضای بسته بیرون آمده‌اند و واقعاً از درخت به مثابه‌ی درخت استفاده می‌کردند و آن درخت‌ها بدل به صور معلقه می‌شوند و جای چیزهای مختلف می‌نشینند. این درختان یک لحظه ستون‌های قصری بودند و یک لحظه‌گوزنی غول‌آسا و یک لحظه دیوی و بعد باز خود درخت.

❖ این جهان ناخودآگاهی و اشراقی به تو امکانات روایی‌ای بخشیده که به نظر می‌رسد در همه‌ی کارهایت به استفاده از آن‌ها اصرار داری. این سطوح بر هم لغزنده‌ی روایت که شایگان درباره‌ی نگارگری ایرانی از آن می‌گفت به تو امکانات روایی‌ای بخشیده که نظیرش را به عنوان مثال در همان تابلو معروف کابوس ضحاک می‌بینیم. این‌که نگارگر چه‌طور شب و روز و درون و بیرون را هم‌زمان نشان می‌دهد...

مهم‌تر از همه ریشه در عجایب‌نامه‌ها دارد. عجایب‌نامه‌ها فارغ از این‌که در موردکجا صحبت می‌کنند شگفتی را بسط می‌دهند. دیده‌ای که پاراگرافی درباره‌ی این‌جا و پاراگرافی درباره‌ی سیاره‌ای دیگر است. یک پاراگراف درباره‌ی چشمه‌ای در اصفهان و پاراگراف بعدی درباره‌ی چشمه‌ای دیگر در مغرب - در مراکش - است و نویسنده خودش را مکلف نمی‌دانسته که این‌ها را به یکدیگر وصل کند. همین اندازه‌که شگفت‌انگیز باشند کفایت می‌کند. آن پرده‌که می‌گویی هم همین است. در خواب ضحاک، شهرناز و ارنواز سه‌بار تکرار شده‌اند. هم کنار ضحاک‌اند، هم در حال رفتن برای آوردن کمک، هم به‌دنبال خبرکردن خوابگزاران‌اند، هم در حرمسرا در حال صحبت با زنان دیگرند. پیشتر هم این مثال‌ها را آورده‌ام که بگویم این فرم‌ها را از کجا وام می‌گیرم. یکی‌اش همین کابوس ضحاک بود و دیگری قصه‌ای از منطق‌الطیر عطار؛ قصه‌ی پسری که پدرش را به خاک می‌سپرد. تو در پلان اول نقاشی جسدی را می‌بینی که همراهان قصد



دارند به درون گورستان بیاورند و آن‌جا پسر با درویشی مواجه می‌شود و مکالمه‌ای که در قصه‌ی عطار آمده‌است رخ می‌دهد. در پلان بالاتر گوری کنده شده؛ کسی در حال درست‌کردن گِل است و توکسی را در حال گذاشتن سنگ لحد می‌بینی. ما می‌دانیم که وقتی سنگ لحد را می‌گذارند یعنی میت را خاک کرده‌اند. در پلان بالاتر گوری دیده می‌شود که کنارش چراغی روشن است و گربه‌ای آن‌جا نشسته و معلوم است که سال‌ها از تدفین گذشته. در پلان چهارم درختی است که پرنده‌ای آن‌جا آشیانه‌کرده و در آن آشیانه تخم پرنده‌ای است و ماری که می‌کوشد از درخت بالا برود و تخم را بخورد و این پرنده وحشت‌کرده و بالای درخت در پرواز است. در این پرده همه‌چیز درباره‌ی مرگ است. تمام خطوط روایت خطی در این‌جا شکسته است و این‌ها در پلان‌های مختلف‌کنار هم و هم‌عرض قرارگرفته‌اند.

به نظر می‌رسد تو از همه‌ی این امکان‌های روایی و غیرروایی استفاده می‌کنی تا قصدت برای هیپنوتیزم کردن ناظر در یک فضای سایکودرامایی را برملاکنی. مخصوصاً ویدیو آرت‌هایی که در نمایشگاهت دیدیم در کنار آن تلویزیونی که تصاویرکالیدوسکوپی را نشان می‌داد این حس را به‌روشنی القا می‌کند. این‌طور نیست؟ حتی خاطرم هست که در کار نمایشی‌ات در «شب سیصد و شصت و ششم» در همان شروع و به طور واضح از مخاطب می‌خواستی چشم‌هایش را ببندد و برایش اعداد را معکوس می‌شمردی. چیزی شبیه آن چه در شروع اروپای فون تریه می‌بینیم.

❖ تو اروپا را در سینما دیدی؟

بله من خیلی بچه بودم که در سینما سپهر ساری دیدمش.

من هم. خیال می‌کنم دبستانی بودیم. آن فیلم را باید روی پرده دید. دو رخداد هیپنوتیک بود یکی همین که در کودکی و روی پرده‌ی آنامورفیک سینما سپهر ساری با هزار و دویست نفر گنجایش که آن سال‌ها بزرگ‌ترین سینمای ایران بود دیدم و بعدی زمانی که دانشجو شدم. ترم دو یا سه دانشگاه بودم که گروه راک متال Dream Theater آلبومی به نام scenes from a memory یا «صحنه‌هایی از یک خاطره» منتشرکردند و آن هم به همین شکل با صدای تیک تاک ساعت و بعد شمارش معکوس شروع می‌شود که همه‌اش مراحل هیپنوتراپی سنتی است. این دو اثر در ذهن من مانده بود و در همان زمان و همان سن هم با خودم فکر می‌کردم که کاری باید با این موضوع بکنم. بعد زمانی که این را نوشتم اصلاً به‌یاد این دو اثر نبودم و به‌یاد این‌که این همه سال فکر می‌کردم باید کاری با هیپنوتراپی بکنم. اواسط نوشتن بودم که همه‌ی این خاطرات تجدید شد.

❖ البته کارکرد تعاملی‌ای که تو از این نظرگاه روایتیِ مبتنی بر ضمیر دوم شخص در کارهایت طلب می‌کنی بیشتر ریشه در ادبیات مدرن دارد تا سنتی‌های ادبی و تصویری خودمان. از جنس مثال‌هایی مثل فوئنتس و بورخس و نیای ماجرایعنی تریسترام شندی. این‌طور نیست؟ هر چندکه جایگاه ناظر در اغلب کارهایت همان جایگاهی است که در نگارگری ایرانی سراغ داریم.

من اولین باری که متوجه روایت دوم شخص شدم در آئورای «فوئنتس» بود بعد فکر کردم که ما سال‌هاست که با این روایت مواجه بوده‌ایم و چه مدل شگفت‌انگیزی‌ست این روایت دوم شخص. کل مثنوی مولانا دوم شخص است. یعنی هر جاکه قصه می‌گوید، سوم شخص است و به محض این‌که می‌خواهد درباره‌ی قصه چیزی اضافه‌کند، می‌گوید «تو» چون با «حسام‌الدین چلبی» گفت‌وگو می‌کرده و طبعاً او را دوم شخص مفرد خطاب می‌کند. تقریباً تمام آثار عطار هم چنین وضعیتی دارند. جایی که عطار روایت را رها می‌کند و می‌خواهد به جای خودِ عطار چیزی بگوید، مثل «تریسترام شندی» دوم شخص روایت می‌کند و می‌گوید «تو».

❖ درباره‌ی این فرم‌های وام‌گرفته‌شده از ادبیات دوست داشتم بیشتر حرف بزنیم. به نظرم این‌ها تکنیک‌هایی‌اند که توجه به آن‌ها علاوه بر کمک کردن به خوانش آثار خودت می‌تواند مدل‌های روایت‌شناسی ادبیات و هنر خودمان را بسط بیشتری بدهد. حیف‌که فرصت بیشتر از این نیست.

بله به‌نظر من هم. حیف‌که فرصت بیشتری نیست.

کُریدورهای زمان

ارتباط ادبیات و نگارگری ایران با آثار علی اتحاد، با نگاهی به شهرهای خیالی، آخرین اثر هنرمند

مسعود شهریاری

علی اتحاد از نخستین کارهایش تا امروز اغلب شیوه‌های یکسانی را برای به تعلیق درآوردن جهان محسوسات و برساخت جهان خیالی خود به‌کار می‌گیرد؛ شیوه‌هایی که اغلب ریشه در روایت‌شناسی نگارگری‌های ایرانی و هم‌زمان نابسامانیِ روایی عالم خواب و رؤیا دارد. به عنوان مثال به‌کارگیری اصل هم‌زمانی، که به‌واسطه‌ی آن می‌توان چند نظرگاه روایی مختلف را بدون در نظر گرفتنِ توالی خطیِ زمان و روز وشب ادغام کرد و یک کل را ساخت (نظیر آن‌چه در نگاره‌ی خواب دیدن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی می‌بینیم)، از شیوه‌های متداولی است که اتحاد به شکل‌های مختلف در آثارش به‌کار گرفته. همچنین به‌کارگیری شیوه‌های دیگری نظیر جدول‌کشی و تقسیم‌بندی فضا برای ایجاد دینامیک متحرک در سطوحی لغزنده، به‌کارگیری اصول هفت‌گانه‌ی هنر سنتی، و یا استفاده از مفهوم زمان بی‌کرانه همگی در کنار هم تعلق خاطر هنرمند را به نگارگری ایرانی (به‌ویژه مکتب هرات) عیان می‌کنند. به طور کلی می‌توان گفت اتحاد در اغلب آثارش، با اتکا به مفهوم فضا در نگارگری ایرانی، و به پشتوانه‌ی فکری فلسفی عالم اشراقی و صور معلقه‌ی سهروردی، قصد نمایش ساحت‌های چندگانه و ایجاد نوعی دیالکتیک فضایی از طریق رهیافت به مکان چندبُعدی داشته است.

با اتکا به این مقدمه‌ی کوتاه شاید بتوان آخرین اثر هنرمند یعنی شهرهای خیالی را در روندکاری او اثری دانست که به‌نوعی مانیفست تمام دوران کاری او و سازه‌ای کانکریت‌شده از هندسه‌ی ذهنی فکری او به حساب می‌آید. اتحاد در این اثر ساختار بی‌سامان، شهرفرنگی، کالیدوسکوپی یا همان چهل‌تکه‌دوزی‌شده‌ای را که در ساختار و ساختمان پنهانیِ اغلب آثارش بدان اصرار دارد همچون دیاگرامی ترسیم‌شده جلوِ چشم مخاطب قرار می‌دهد. شهرهای خیالی، آن‌چنان که در عکس مشاهده می‌کنید، شامل صفحه‌ای به‌ظاهر صاف اما قوس‌دار است که از مرکزی توخالی و تاریک با شیبی ملایم به صد و بیست خانه‌ی متساوی ختم می‌شود که در هر یک از خانه‌ها تصویر شهری خیالی نقش بسته است. شهرهایی خیالی و پر از جزئیات که متعلق به زمان و جغرافیای مشخصی نیستند و وجه اشتراکشان، علاوه‌بر حال‌وهوای اورینتال، همان خیالی بودنشان است. اتحاد در استیتمنت این اثر نوشته است که از هوش مصنوعی در قالب نقاش خانه‌های کهن بهره گرفته تا روایت خود را به شکل پرامت در اختیار هوش مصنوعی قرار دهد و از ماحصل این دیالوگ میان نویسنده و نقاش خانه جهان قابل‌سکونت و خیالی خود را در قالب این شهرها بازنمایی کند. شهرهای خیالی، آن‌چنان که از اسمش نیز پیداست، یوتوپیای هنرمند یا به معنی درست‌تر «آن‌جایی که وجود ندارد» هنرمند است. اما این عنوان یوتوپیایی، یعنی شهرهای خیالی، پیش از هرچیز شایدیادآور شهرهای خیالی‌ای باشد که ایتالوکالوینو با ذکر همین نام در کتاب شهرهای نامرئی از آن‌ها یاد می‌کند. چنان‌که در کتاب کالوینو هم، همچون شهرهای خیالی اتحاد، از خلال گزارشاتی که مارکوپولو به گوبلای‌خان می‌دهد با شرحِ شهرهایی مواجه می‌شویم که مدینه‌های فاضله‌ای خارج از فضا و زمان هستند. رؤیاهایی سکونت‌پذیر که در شهرهای غیرقابل‌سکونت امروزی رخ می‌دهند یا، به قول دیدرو، شهرهایی که پیش از وارد شدن در آن بوده‌اید و پس از خارج شدن در آن خواهید بود. از این منظر، شهرهای خیالی علی اتحاد رؤیایی‌گشوده و درعین‌حال شهرهایی اشراقی‌اند که بیش از هر چیز یادآور مدینه‌ی مثالی سهروردی یا همان هورقلیایی است که آرکه‌تایپ و اساس پدیدارشناسی معمارانه‌ی بسیاری از شهرهای ایران کهن نیز بوده است. بازتابی از معماریِ ناکجایی اقلیم هشتم و جهان صور معلقه. از این جهت حرکت دائمی چشم را هم، از تاریکی وسط تابلو با شیب ملایمی که به شهرهای نورانی اطراف ختم می‌شود، می توان نوعی حرکت اشراقی از سمت تاریکی به سمت نور تلقی کرد. اندیشه‌ای که در تعامل ذهن هنرمند با جهان مثالی و وحدت‌گرای سهروردی و جهان انوار شیخ اشراق شکل یافته است. از طریق برگزیدن همین نظرگاه هم هست که دیالکتیک درون و بیرون، آن‌چنان که در نگارگری ایرانی و فلسفه‌ی اسلامی هم شاهدش هستیم، در آثار اتحاد به چالش کشیده می‌شود. به‌کارگیری مفهوم زمانِ بی‌کرانه در جهت ایجاد لازمانی که همه‌ی مسیرها در آن به لامکان ختم می‌شود، و همچنین قائل شدن نظرگاه فرازمینی برای ناظر، همگی از جمله خصیصه‌های نگارگری ایرانی است که از آن به عنوان شیوه‌های یکسان هنرمند یادکردیم. شیوه‌هایی که اتحاد از جهان اشراقی ـ فلسفی سهروردی را وام گرفته است و اصرار در نمایش تجلیات آن در آثارش دارد.

اما اصلی‌ترین سؤالی که احتمالاً در اولین مواجهه ذهن مخاطب شهرهای خیالیِ اتحاد را به چالش می‌کشد از خانه‌ی صفر و یا صد و بیست و یکم این اُرسیِ مشبک، یا به تعبیر دقیق‌تر از ناف این اثر، شروع می‌شود. منظور حفره‌ی تاریکِ هول‌انگیز و مرکزی اثر است که، همچون ابوالهولی که دیدار از تِب را با سؤال از رهگذران می‌آغازد، در وسط تصویر نقطه‌ی آغاز عزیمت به دیدار از این شهرهای خیالی می‌شود و ذهن بیننده را با پرسش از چرایی و چیستی این مربع توخالی درگیر می‌کند؛ مرکزی که آن را باید، به قول رولان بارت، خلئی مرکزی و پنداری بخارشده دانست. مکان حقیقت و هیچِ مقدسی که پوشانده شده است. دایره‌ای که تربیع شده است و وجه قدسی شهرهای خیالی علی اتحاد را نمایان‌تر می‌کند. اساساً در ساخت اغلب شهرهای جهانِ کهن، ساخت شهر با ساختن معبدی در وسط شهر شروع می‌شد و مرکز معبد که به آن ناف می‌گفتند، همچون ناف این اثر، همان هیچ مقدسی بود که باقی محیط‌های سکونت‌پذیر و کاربردی شهر در اطراف آن بنا می‌شدند. تُهیا، هیچ مقدس، یا همان خالیایی که در مکاتب شرقی از جمله در مکتب دائو به بهترین شکل بیان شده است: «سی پره در ناف چرخ به هم می‌رسند، فایده‌ی چرخ در خالیای میان پره‌هاست [..] پس بودن مفید است، اما نبودن به‌کار می‌آید.» (دائوی‌یازدهم) ناف شهرهای خیالی اتحاد را همچنین می‌توان مرکز عالم و پایه‌های ستون‌های کیهانی در نظرگاه میرچا الیاده دانست که کل جهان مسکون در اطراف آن رخ داده است. شهرهای خیالی اتحاد را می‌توان با منداله‌ای بودایی که مرکز و چشم انداز روح و نمادی از کهن الگوی خویشتن هنرمند است مقایسه کرد. یا می توان آن را هزارتویی بورخسی دانست که هزاران راه ورود و خروج دارد و مخاطب اثر در این جست‌وجوست که، در آرامشی آیینی و در فضایی بینابینی، مانند کُریدورهایی که زمان را دور می‌زنند به حال خود رها می‌شود تا راهش را بیابد.

به طور کلی باید گفت که اتحاد، به عنوان هنرمندی مؤلف، خود راکاتب و صفحه‌آرایی از قرون ماضی می‌بیند که مشغول فصالی و وصالی متن‌هایی پراکنده است. او پیش از هر چیز به دنبال رهیافت به سکونتی شاعرانه (در معنای هایدگریِ آن) در متن اثر خود است و وجود را با مشخصه‌هایی معمارانه به نمایش می‌گذارد؛ آثاری که در اغلب آن‌ها، چنان‌که در کالکشن رتروسپکتیو بیست‌ساله‌ی او نیز شاهد بودیم، نفس محل بروز حوادث قدسی است و فضا در آن همه‌چیز است.

هنر به مثابه‌ی پلی میان واقعیت و خیال

نگاهی به مجموعه‌عکس‌های ژان رضایی

بهمن خالدی
منتقد

به‌گفته‌ی فردریش نیچه، «ما هنر را داریم تا حقیقت ما را از پای درنیاورد.»[1] این هنر است که، با خلق لایه‌ای از فانتزی یا خیال بر فراز واقعیت، فاصله‌ای ایجاد می‌کند تا آن را برای ما تحمل‌پذیر کند. این فاصله می‌تواند به شکلی زیبایی‌شناسانه باشد، به نحوی که زیبایی نهفته در هنر می‌تواند تلخی و ناهمواری واقعیت را به فراموشی بسپارد. مجموعه‌عکس‌های ژان رضایی به نام مرزهای میان خیال و واقعیت تلاش دارد نشان دهد که چگونه فاصله‌گرفتن از واقعیت روزمره می‌تواند به خلق زیبایی بینجامد و چگونه می‌توان بر این واقعیت نگاهی زیبایی‌شناسانه تحمیل کرد.

نگاه ژاک لاکان، روانکاو فرانسوی، به‌واقعیت نیز به نحوی است که «واقعیت را دارای عنصری از فانتزی» می‌داند.[2] به باور او، اگرچه واقعیت و خیال به‌سادگی از یکدیگر قابل‌تفکیک نیستند، مرزی مشخص میان آن‌ها وجود دارد. این مرز اگر بیش‌ازحد شکسته شود، ممکن است به بیماری‌های روانی بینجامد. در این‌جا نیز هنر، به عنوان واسطه‌ای باریک‌بین میان خیال و واقعیت، می‌تواند وارد عمل شود و واقعیت را به‌گونه‌ای تازه و خلاقانه به تصویر بکشد. این تعامل میان خیال و واقعیت قدرتی ویژه به هنر می‌بخشد تا، به عنوان معجزه‌ای درک‌شدنی، واقعیت را جذاب و زیبا جلوه دهد.

مجموعه‌ی مرزهای میان خیال و واقعیت، پروژه‌ی اولش را به درخت اختصاص داده است. این نمایشگاه، با خلق بافتی انتزاعی از طریق دید تار و مبهم لنز دوربین، تصاویری را به نمایش می‌گذارد که در دنیای واقعی دیده نمی‌شوند. در این تصاویر، خطوط مات فضای عکس‌ها را تقسیم می‌کنند، شاخ‌وبرگ درختان مرزها را قطع می‌کنند و، به سیاق نقاشی‌های آبستره، خطوط سرراست و منظم افق را در هم می‌ریزند. در نقاشی آبستره‌گاهی خطوطی کج خط افق را به هم می‌زنند و جلوه‌ای مانند یک لبخند یا اخم روی خط لب ایجاد می‌کنند. این به هم زدن خطوط راست هندسی واقعی‌تر از یک خط راست به نظر می‌رسند و برای چشم خوشایندند.

طرح‌های هندسی، که در اصل برداشت انسان از طبیعت هستند، در طبیعت واقعی وجود ندارند. اگر به سطح میکروسکوپی طبیعت نگاه کنیم، هیچ خط واقعی و کاملاً راستی در طبیعت نیست. این خطوط، که اغلب به شکلی بی‌نظیر در ذهن انسان کشیده شده‌اند، به‌واقعیت فیزیکی تعلق ندارند. حتی نور نیز در مسیری مستقیم حرکت نمی‌کند و به همین علت خطوط راستی که می‌شناسیم در واقع برساخته‌های ذهنی هستند. دوربین دیجیتال با ثبت واقعیت بیرونی در قالب پیکسل نمی‌تواند همه‌ی واقعیت را آن طور که هست به نمایش بگذارد، بلکه همواره بخشی از واقعیت را بازنمایی می‌کند که در قلمروِ فانتزی جای می‌گیرد. مجموعه‌عکس مرزهای میان خیال و واقعیت تلاش می‌کند این خطوط را نه‌تنها کج‌ومعوج نشان ندهد، بلکه به طول و صاف‌تر بودنشان بیفزاید تا درختان طبیعی در مقایسه با آن‌ها واقعی‌تر جلوه کنند. این دید تار دوربین به انسان نشان می‌دهد که شکل واقعی جهان چیز دیگری است: در طبیعت محض، هنر وجود ندارد.

مات بودن تصاویر گویا نشانگر حرکتی است که در قاب نمی‌گنجد و قصد دارد از آن خارج شود. این رویکرد نخستین‌بار در تاریخ هنر و پیش از اختراع سینما در آثار نقاش امپرسیونیست، پل سزان، مشهود است. سزان پی برده بود که واقعیتی که می‌بینیم ترکیبی از ثبت تصویر از دریچه‌ی دو چشم است. از کجا معلوم واقعیت همان چیزی باشد که پرسپکتیو خاص چشمان ما در آن دخل‌وتصرف می‌کند؟ پس سزان سعی داشت زوایا و حاشیه‌هایی خیالی به شکل‌های طبیعت ببخشد تا نمایانگر هیئت‌های واقعی‌تر باشند. این افزودن بُعد و حرکت از طریق مات‌کردن تصویر در عکاسی نیز تأثیر مشابهی می‌گذارد: ادراک و حواس پرورده‌ی ما می‌تواند با کژ نگاه‌کردن به لایه‌های خیالی و واقعی جهان سر بزند و شناخت بهتری از اشیا و واقعیت‌های روزمره پیدا کند.

عکس‌های این نمایشگاه به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که‌گویی با دوربینی با کیفیت پایین گرفته شده‌اند. این امر حس نوستالژی ثبت با دوربین‌های قدیمی را ایجاد نمی‌کند، زیرا با واقعیت حال هم‌سو است و قصد دارد نشان دهد که هنر از کیفیت فناورانه‌گذار می‌کند. این به سوی ثبت عنصری سوق می‌یابد که نیروی گرانشی به لحظه می‌بخشد تا از پیشرفت تاریخی فناوری فاصله بگیرد. به بیان دیگر، دوربین‌ها هر روز عکس‌هایی با کیفیت‌تر ارائه می‌دهند. عکس‌ها با پایین بودن کیفیتشان لحظات یا دورانی را ثبت می‌کنند که انسان در حال فاصله‌گرفتن از آن است.

اهمیت در کیفیت دوربین و تصویر نیست، زیرا هر کیفیتی نیز متشکل از پیکسل‌هایی است که نمایشی فانتزی از محیط بیرونی هستند. هنر در محدوده‌ی ادراک انسانی قرار دارد، جایی که حضور انسان بیش از پیشرفت فناوری اهمیت دارد. بدون توجه به کیفیت دوربین، این جدیت و تعامل انسان است که هنر را در لحظه خلق می‌کند و آن را به تصرف درمی‌آورد.

نمایشگاه عکس تحقیقاتی مرزهای میان خیال و واقعیت، اثر ژان رضایی، که اط ۲۳ تا ۲۸ آذرماه سال جاری در نگارخانه‌ی ایده برگزار شد، مجموعه‌ای پیشرو است که تلاش داشت نشان دهد هنر محصول صرف طبیعت و فناوری نیست، بلکه آمیزه‌ای از ادراکات چشمی و دستی است. چنین رویکردی به عکاسی به مخاطبان نشان می‌دهد که ابزار و کیفیت تصویر تنها یک جنبه از هنر را نشان می‌دهند و تأثیر اصلی آن بر مخاطب تعبیر و تفسیر هنرمندانه از واقعیت و فانتزی است.

نتیجه‌ی این نمایشگاه و آثار آن برای مخاطبین این است که هنر می‌تواند، به کمک فانتزی، نمایشی متفاوت از واقعیت ارائه دهد، فاصله‌ای بین واقعیت روزمره و زیبایی موجود در خیال ایجاد کند و به‌نوعی واقعیت را تحت تأثیر خود درآورد. این تأکید بر قدرت و نیروی هنری انسان نقشی کلیدی در درک و لذت بردن از هنر ایفا می‌کند. هنر همواره در جست‌وجوی یافتن راه‌های جدید برای بیان و تفسیر واقعیت بوده و نمی‌تواند خود را محدود به چارچوب‌های از پیش تعریف‌شده کند. از این‌رو، هنر می‌تواند، همچون پل ارتباطی میان انسان و جهان اطرافش، واقعیت را به شکل‌هایی جدید و غیرمنتظره ارائه کند.

منابع:

1. Niezsche, Fredrich (1968), The Will to Power, translated by Walter Kaufman, Vintage Books press, New York, p. 435.
2. Evans, Dylan (2006), An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge press, London, p. 84.